ISSN: 2707-5508
EISSN :2708-5783

الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية

مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية

تصدر عن كلية الآداب - جامعة ذمار

الألبسة وما يلحق بها في اللسان الغزي - دراسة دلالية

المشابهة في النحو العربي

نظرة في مصطلح الواسطة في النحو العربي

الأنساق الثقافية للتشبيه عند البلاغيين العرب

محمد بن أحمد بن عمران الهمْداني (540هـ) حياته وما بقي من شعره جمع ودراسة

٩

للدراسات اللغوية والأدبية

المجلة مفهرسة في المواقع الآتية:

موقع المجلة

موقع الجامعة

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

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. عبدالكريم مصلح أحمد البحلة

نائب رئيس التحرير:

د. عصام واصل

مدير التحرير:

أ.م.د. فؤاد عبدالغني محمد الشميري

هيئة التحرير:

أ.م.د. ألطاف إسماعيل الشامي (اليمن)	أ.م.د. سعيد أحمد البطاطي (اليمن)	أ.د. عبدالستار عبدالله صالح (العراق)
أ.د. أمين عبدالله محمد اليزيدي (اليمن)	أ.د. سليمان العايد (السعودية)	أ.م.د. علي بن جاسر الشايع (السعودية)
أ.م.د توفيق عبده سعيد الكناني (اليمن)	أ.م.د. سلوى السعداوي (تونس)	أ.م.د. علي حمود السمحي (اليمن)
أ.د. حميد العواضي (أمريكا)	أ.د. عاطف عبدالعزيز معوض (مصر)	أ.م.د. محمد البركاتي (السعودية)
أ.د. خالد يسلم بلخشر (اليمن)	أ.د. عبدالحميد سيف الحسامي (السعودية)	أ.م.د. محمد الحسين مليطان (ليبيا)
أ.م.د. خضر محمد أبو جحجوح (فلسطين)	أ.د. عبدالرحمن عبدالله عبدربه (اليمن)	أ.د. نعيمة سعدية (الجزائر)

التصحيح اللغوي:

القسم العربي	القسم الإنجليزي
د. عبدالله علي الغُبَسي	أ.م.د. عبدالملك عثمان إسماعيل غالب

الهيئة العلمية والاستشارية:

أ.د. إبراهيم محمد الصلوي (اليمن)	أ.د. عبدالكريم أسعد قحطان (كوريا الجنوبية)
أ.د. إبراهيم تاج الدين (اليمن)	أ.د. عبدالكريم إسماعيل زبيبة (اليمن)
أ.د. أحمد علي الأكوع (اليمن)	أ.د. علوي الهاشمي (البحرين)
أ.د. أحمد مقبل المنصوري (الإمارات)	أ.د. فكري عبدالمنعم السيد النجار (الإمارات)
أ.د. إنعام داود سلوم (العراق)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
Prof. Panchanan Mohanty (India)	أ.د. محمد أحمد شرف الدين (اليمن)
أ.د. جمال محمد أحمد عبدالله (اليمن)	أ.د. محمد خير محمود البقاعي (السعودية)
أ.د. حافظ إسماعيلي علوي (المغرب)	أ.د. محمد عبدالمجيد الطويل (مصر)
أ.د. حليمة أحمد عمايرة (الأردن)	أ.د. محمد محمد الخربي (اليمن)
أ.د. حيدر محمود غيلان (قطر)	أ.د. منير عبده أنعم (اليمن)
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. هند عباس علي حمادي (العراق)
أ.د. عبدالحميد بورايو (الجزائر)	أ.د. يحيى أحمد يحيى الصهباني (السعودية)

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

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 (9)

مارس 2021م

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

- الألبسة وما يلحق بها في اللسان الغزي -دراسة دلالية
د. رائد مصباح الداية.....7
- المشابهة في النحو العربي
د. بن الدين بخولة، د. سالمة صالح محمد العمامي.....62
- نظرة في مصطلح الواسطة في النحو العربي
د. محمد بن إبراهيم الثاقب.....87
- موقف الموزعي من ابن هشام في "مصابيح المغاني في حروف المعاني"
د. سامية بنت صالح بن غنيم الصاعدي الحربي.....124
- الأنساق الثقافية للتشبيه عند البلاغيين العرب
د. صالح حسن محمد الوجيه.....177
- العلاقات الإنسانية - قراءة ثقافية تحليلية في نماذج من الشعر العربي القديم
أ.م.د. أحمد جمال المرازيق.....230
- مظاهر تشيع دعبل بن علي الخزاعي من خلال تائيته
د. أحمد محمد علي الجربوع.....273
- محمد بن أحمد بن عمران الهمْدانيّ (540هـ) حياته وما بقي من شعره - جمع ودراسة
د. عبد الله طاهر علي الحذيفي.....294
- الجناس في الشعر اليمني في القرون السابع والثامن والتاسع الهجرية
فؤاد أحمد أحمد الدلالي.....332
- سيمياء النص الموازي في الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور بين تأثيث القراءة وتخصيب الدلالة
ماجد قائد قاسم مرشد أ. د. محمد كنوني.....353
- فن التوقيعات في الدولة العبيدية توقيعات المعز لدين الله أنموذجا
د. إبراهيم بن عبد الله بن عتيق.....387
- رواية "معجزة في الصَّحراء" الموجَّهة للأطفال- دراسة في المحتوى والبناء السَّردي
أ.م.د. إبراهيم محمد أبو طالب.....410
- جماليات المكان في رواية "جبل حالية" لإبراهيم مضواح الألمعي
أ.م.د. عبد الرحمن بن حسن المحسني.....458
- الخطاب النقدي عند آمنة يوسف
جميل أحمد علي مثنى.....485
- تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج
د. سعد بن عبد الله بن أحمد الدريهم.....536

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

الألبسة وما يلحق بها في اللسان الغزي
دراسة دلالية

د. رائد مصباح الداية*

r.aldaya@up.edu.ps

ملخص:

تعد الدلالة أهم فروع علم اللغة الحديث؛ لأنها علم فسيح الأرجاء متداخل الأجزاء متسع العلاقات فهي تبحث عن المعنى الذي هو غاية المستويات اللغوية كلها، فهدفها الأساس إظهار المعنى؛ ليتحقق الفهم والإفهام، لذا سعى البحث إلى استقصاء دلالات الألفاظ التي شكلت حقولًا دلالية بارزة في اللسان الغزي، والكشف عنها من خلال استقراء الكلمات المتداولة على اللسان الغزي حيث إنها تمثل حقولًا فياضة تعج بمختلف الدلالات، والسعي إلى إبراز الحقول الدلالية في الألبسة وما يلحق بها. وقد أسفر البحث عن نتائج هي: أنَّ الكلمات المدرجة ضمن الحقول الدلالية جرت على اللسان الغزي، حتى صارت جزءًا أساسيًا من لهجته. كما أشارت إلى ثراء القاموس اللغوي للغزيين تمثل في تعدد المعاني للكلمة في كل حقل دلالي موظف، وأن اللسان الغزي يقترب اقترابًا واضحا من اللغة الفصحى ويتحد معها، وإن كان هناك بعض الكلمات التي تستعمل بمعنى مغاير لمعناها الوارد في المعاجم العربية إضافة إلى الالتقاء مع معاني بعض الكلمات في اللهجات الأخرى، وهذا دليل على وحدة اللغة العربية وأصالتها.

الكلمات المفتاحية: الحقول الدلالية، الألبسة، الدلالة، الحقل، اللسان الغزي.

* عميد المكتبات وأستاذ البلاغة العربية والنقد الأدبي المساعد - قسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة فلسطين - غزة.

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

Clothes and What is Attached to them in the Gazan Tongue: a Semantic Study

Dr. Raed Mosbah Al-Daya*

r.aldaya@up.edu.ps

Abstract:

Semantics is the most important branch of modern linguistics as it deals with the study of meaning which is the ultimate goal of all linguistic levels. The present research seeks to investigate the semantics of the lexical items that represent prominent semantic fields with various connotations through examining the semantic fields in clothing and the lexical items associated with it in the Gazan tongue. The results of this research show that the words listed within the semantic fields exist in the Gazan tongue until they become an essential part of its dialect. The research also shows that the richness of lexis in the Gazan tongue exemplified in the multiplicity of meanings associated with every semantic field. Moreover, despite the existence of some words that are used with different meanings compared with their meanings in the Arabic dictionaries, the Gazan tongue draws a close relation to the standard Arabic language in addition to the convergence with the meanings of some words in other dialects, and this gives evidence of the unity of the Arabic language and its originality.

Keywords: Cemantic fields, Clothing, semantics, Field, Gazan tongue.

* Dean of Libraries and Assistant Professor of Arabic Rhetoric and Literary Criticism, Department of Arabic Language, College of Education, University of Palestine – Gaza.

مقدمة:

إن الاهتمام باللغة كان حتمية لا مفر منها؛ كي يحفظ تاريخ الأمة وحضارتها، فانصبت جهود المجتمع في الاشتغال بها حين بدأت الرغبة في تدوينها؛ لتخلد وتتناقلها الأجيال، وقد بدأت صورة اللغة بالتطور شيئًا فشيئًا نتيجة اهتمامات العرب بلغتهم ومحاولة الحفاظ عليها في كنف القرآن الكريم والسنة النبوية، فكانت بحوث العرب فريدة في عمقها وأصالتها ومنهجها، وقد تمكنت تلك البحوث من دراسة اللغة الإنسانية على نحو علمي من أجل كشف النظام العام الذي يحمل بين طياته النظام الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، ولأن الغاية من اللغة تحقيق التواصلية اهتموا بإيجاد علم خاص يهتم بالمعاني؛ لكون المعنى الغاية المثلى من الكلام، وتمكنوا من وضع علم خاص هو علم الدلالة، فالدلالة تضع على عاتقها المعنى والسياق.

يعد المعنى المعجمي رابطة بين علم الدلالة وعلم المعاجم، فالمعنى المعجمي يتصل اتصالًا وثيقًا بعلم الدلالة وعلم المفردات وعلم المعاجم، فكل كلمة من كلمات اللغة العربية تحمل دلالة معجمية مستقلة عما توحيه أصواتها أو صيغتها من دلالات زائدة على تلك الأصلية، ويطلق عليها الدلالة الاجتماعية، وعندما تنتظم الكلمة في سلك الجملة تضاف إليها كل الدلالات الأخرى، ولا يتم الفهم إلا بالوقوف عندها جميعًا، والتصنيف المعجمي ضرب من النشاط الدؤوب؛ للحفاظ على جوهر اللغة العربية الفصحى، وبه أخذت تتكامل صورة مفردات اللغة على نحو يناظر ما كان من إقامة أركان النحو والصرف، كل هذا بغية حماية اللغة العربية من الوقوع في اللحن والخطأ[1]، ويعد علم المعاجم جزءًا من علم الدلالة؛ لكون علم الدلالة يهتم بدراسة المعنى على صعيدي المفردات والتراكيب، ولا يمكن لعلم الدلالة دراسة المعنى بعيدًا عن المعاني الرئيسة؛ أي المعجمية.

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث من أهمية نظرية الحقول الدلالية في إيضاح المراد، وبيان تعلق معاني الألفاظ بعضها ببعض؛ لرسم دلالة كل كلمة مدرجة تحت الحقل الدلالي المنوط بها؛ لتسهم في توطيد العلاقة الدلالية بين الحقول، وتقوية الأركان فيها.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى استقصاء دلالات الألفاظ التي شكلت حقولًا دلالية بارزة في اللسان الغزي والكشف عنها من خلال استقراء الكلمات المتداولة على اللسان الغزي، حيث إنها تمثل حقولًا فياضة تعج بمختلف الدلالات، والسعي إلى إبراز الحقول الدلالية في الألبسة والأغطية والمأكولات وما يلحق بها.

مبحث الدراسة:

أولًا: تعريف الدلالة

الدلالة في اللغة تنحدر من الجذر (دَلَل)، وله أصلان كما يقول ابن فارس: "أحدهما إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والآخر اضطراب في الشيء، فالأول قولهم: دللت فلان على الطريق، والدليل: الأمارة في الشيء، وهو بيّن الدَّلالة والدِّلالة، والأصل الآخر: قولهم: تدلدل الشيء إذ اضطرب"[2]. وبيّن صاحب القاموس المحيط ذلك فقال: "ودله عليه دلالة، فاندل سدده إليه. والدِّلِّيلي كخِلِّيفى: الدلالة أو علم الدليل بها ورسوخه"[3]، وفي لسان العرب: قال أبو منصور: سمعت أعرابيًا يقول لآخر أما تندل على الطريق؟ والدليل ما يستدل به، وقد دله على الطريق يدله دِلالة ودَلالة والفتح أعلاه، أنشد أبو عبيد: إني امرؤ بالطريق ذو دلالات[4].

وعلم الدلالة في الاصطلاح: هو الذي يعنى بدراسة ظاهرة معينة، والوقوف على ماهيتها، وجزئياتها وما يتعلق بها دراسة موضوعية، فقد عرّفت الدلالة بأنها: "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول"[5]. ويقول فرانك بالمر عن المصطلح أنه: "مفهوم عام يختص بالمعنى ويمتد إلى كل مستوى لغوي له علاقة بالدلالة"[6]، وعليه تبلور مصطلح علم الدلالة في صورته الفرنسية لدى الفرنسي (ميشال بريال)؛ ليعبر عن فرع من علم اللغة العام، وهو **"علم الدلالات"** ليقابل "علم الصوتيات" الذي يعنى بدراسة

الأصوات اللغوية[7]، وفي ضوء ما سبق فإن علم الدلالة أو دراسة المعنى هو" قمة الدراسات اللغوية، فهو غاية الدراسات الصوتية والفنولوجية والنحوية والقاموسية"[8].

تعريف الحقل: يعرفه ابن منظور بأنه: "المساحة من الأرض المخصصة للفلاحة"[9]، **واصطلاحا:** يمكن فهم الحقول في آن واحد بوصفها فضاءات مشكلة من المواقع أو المراكز التي تتوقف خاصياتها على المكان الذي تشغله في هذه الفضاءات، والتي يمكن تحليلها في استقلال عن مميزات شاغليها التي تحددها جزئيًا[10].

ثانيًا: مفهوم نظرية الحقول الدلالية

الدلالة من أهم ما شغل فكر الإنسان عبر الزمن في مختلف الحضارات، إذ هي أساس التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمعات البشرية، وأساس الرقي، ولذا هي القلب النابض لعلم اللغة، وما غاية الدراسات الصوتية والصرفية والتركيبية إلا توضيح المعنى، وإزالة الغموض. ونظرًا لهذه الأهمية التي انفردت بها الدلالة، تطورت الدراسات في هذا الميدان، وتراكيب المناهج والنظريات التي تهدف إلى تحديد قوانين التفاهم، وتسهيل إيصال الأفكار والمعاني، ومن بينها نظرية الحقول الدلالية[11]، التي اهتمَّ اللغويون بها اهتمامًا لا يُجهل، إذ "تعد هذه النظرية من أقدم النظريات في تحليل عناصر المعنى اللغوي، فكانت بداياتها عبارة عن إشارات وتلميحات تتصل باستعمالات مصطلح حقل أو حول استخدام مفهوم الحقل اللغوي، أو عرض لأفكار تتصل بالحقل، حيث اعتبرها علماء اللغة تصنيفا للألفاظ المستعملة في نص من النصوص، أو لغة من اللغات ترتبط فيما بينها برباط دلالي معين"[12].

ويذكر **(أحمد مختار عمر)** في تعريفه للحقل الدلالي أو الحقل المعجمي أنه: "مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ومثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت مصطلح عام **(لون)**، وتضم ألفاظًا، مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أخضر..."[13].

فالحقل الدلالي هو مصطلح لغوي يعني وجود بعض الكلمات التي يمكن أن ترتبط معًا في معنى عام يجمعها، حيث يمكن أن تصنف كل كلمات اللغة أو أكثرها في مجموعات ينتمي كل منها إلى حقل دلالي معين، ويحدد كل منها عناصر الآخر[14]، ويُعرف **(أحمد قدور)** الحقول الدلالية بأنها "مجموعة الكلمات التي ترتبط دلالاتها ضمن مفهوم محدد، من ذلك، مثلًا: حقل الكلمات التي تدل على السكن، أو التي تدل على القرابة، أو أي قطاع من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة والاختصاص"[15]. وقد تطرق **(أحمد عزوز)** إلى الحديث عن الحقول الدلالية وقال إنها "مستوى المادة الخام التي يستلهم منها الدارس منهجًا تجريبيًا على موضوع من الموضوعات اللسانية أو الأدبية؛ أي النظرية، وهي مجموعة منظمة ومتناسقة من المبادئ والقوانين العلمية التي تهدف إلى وصف وشرح مجموعة من الأحداث والظواهر"[16].

ثالثًا: أنواع الحقول الدلالية

تقسم الحقول الدلالية بحسب مادتها إلى أقسام ثلاثة، حسب قسمة "أولمان"[17]:

1- **الحقول المحسوسة المتصلة:** يمثل هذه الحقول نظام الألوان الموجود في اللغات؛ إذ إن مجموعة الألوان هي امتداد متصل. يمكن تقسيمه بطرق مختلفة، وتختلف اللغات في هذا التقسيم.

2- **الحقول المحسوسة ذات العناصر المنفصلة:** يمثلها نظام العلاقات الأسرية، فهو يحوي عناصر تنفصل واقعًا في العالم غير اللغوي كحقل القرابة والأسر؛ أي يمكن التعرف عليهم بالحواس والعقل معًا.

3- **الحقول التجريدية:** يمثلها ألفاظ الخصائص الفكرية، وهو أهم أقسام الحقول الدلالية؛ نظرًا للأهمية الأساسية للغة في تشكيل التطورات التجريدية، مثل: الرق، والشجاعة، فلا يمكن إدراكها إلا بالعقل، ولا تستطيع الحواس التعرف عليها.

وقد أضاف بعض الباحثين أنواعًا أخرى، وعدوها ضمن الحقل الدلالي؛ لتشمل الأنواع الآتية:

1- **حقول الكلمات المتضادة**: التي تكون العلاقة بينها على شكل التضاد؛ لأن النقيض يستدعي النقيض في عملية التفكير والمنطق، مثل: اللون الأسود ضده الأبيض... [18].

2- **حقول الأوزان الاشتقاقية**: هي حقول صرفية تلاحظ بصورة أوضح في اللغات الأخرى، وتصنف الوحدات في هذا المجال بناء على قرابة الكلمات، وهذا النوع موجود في اللغة العربية أكثر من غيرها، مثل: صيغة فعالة -بكسر الفاء- تدل على المهن، نحو: جزارة، ونجارة في حين صيغة مفعل تدل على مكان، مثل: مسبح، ومنزل[19].

3- **حقل عناصر الكلام وتصنيفاتها النحوية**، يقصد بها أصناف الكلم: الحرف، والفعل، والاسم، وتصنيفاتها النحوية؛ أي الاسم المقصور، والمنقوص، والحرف، والجر، والمهموز...[20]

الحقول المتدرجة الدلالة: هي التي تكون فيها العلاقة بين الكلمات، فقد ترد من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، أو تربط بين بناها قرابة دلالية، فجسم الإنسان بمفهوم عام يتجزأ وينقسم إلى مفاهيم صغيرة (الرأس، والصدر، والبطن...)، ثم يتجزأ كل منها إلى مفاهيم صغرى، مثل: اليد (الرسغ، الساعد، العضد) ونحوها[21].

رابعًا: حقل الألبسة وما يلحق بها في اللسان الغزي

إِحْرَامٌ: أحرم: دخل في الحرم، أو أحرم: دخل في الشهر الحرام، أو أحرم: دخل في حرمة لا تهتك، أو أحرم الشيء: جعله حرامًا، أو أحرم: كانت له ذمة، أو أحرم عن الشيء: أمسك عنه، وامتنع[22].

ويستفاد من المعاني السابقة "أنَّ كلمة حرم تعني المنع، فقد أُطلقت قديمًا على الكعبة باسم البيت الحرام، وعلى الأشهر الحرم، وذلك بمعنى منع وضع اللباس على الجسد، للأول، وهي

عادة الجاهليين إذا دخلوا الحرم[23]، ومنع الاحتراب في الثاني، يقول الجوهري: كانت العرب لا تستحل فيها القتال"[24]، ولذا يقال: هو محروم، أي: ممنوع من الخير، ثم صارت كلمة حرام بمعنى الحكم الشرعي لكل شيء خالف الدين، إذ صار يُطلق عليه: حرام، وهو "نقيض الحلال"[25]، ثم تطورت الدلالة لتدل على حرم البيت وحريمه، و"الحريم ما حُرِّم ولم يُمس"[26]، وحُرَمُ الرجل: عياله ونساؤه وما يَحمي، وهي المحارم[27] من النساء اللواتي يمنع القريب من الأصول التزوج منهن، ويمنع الأجنبي من النظر إليهن، وتطورت الدلالة حتى صار الإحرام لباسًا للحاج الذي دخل الحرم لأداء مناسك الحج أو العمرة، ثم حملت معنى المهابة، فيقال: فلان له حُرْمة، أي: مهابة[28]، ثم أطلقت كلمة حريم على قصبة الدار، وفناء المسجد، وما دخل فيهما مما يُغلق عليه بابهما وما خرج منهما، وما أضيف إليهما من حقوقهما ومرافقهما[29]، مما يمنع دخولها إلا بإذن حراسها، ولعل اللسان الغزي استعمل كلمة إحرام بمعنى الغطاء الشتوي الثقيل الذي يوضع فوق الجسد؛ لأجل منع أذى البرد والاحتماء منه، وتثنى وتجمع وينسب إليها، فيقال: إحرامين، وإحرامات، وإحرامي.

أساور: السور هو "كل ما يحيط بالشيء، ومنه سور البلد، وسَوَّره: جعل له سورًا"[30]، ويقال: سار الشراب في رأسه سَوْرًا وسؤورًا وسؤرًا، دار وارتفع[31]، والسِّوار والسُّوار: القُلْب، والجمع: أَسْورةٌ، وأساور، الأخيرة جمع الجمع، والكثير سُوءرٌ، وسؤور[32]، وأَسْوارٌ جمع أَسَاوِرُ: وهي حُلِيٌّ على شَكْلِ دَوائِرَ مِنَ الذَّهَبِ أَوِ الفِضَّةِ أَوْ ما شابَهَ ذَلِكَ، تَضَعُها الْمَرْأَةُ في مِعْصَمِها[33]، وربما سُميت أسورة؛ لكونها تحيط بالمعصم كما يحيط السور الأرض، ويمكن أن تكون كلمة **(إسوارية)** التي تدل على فستان تلبسه الأنثى في مناسبة من مناسبات الأفراح، وربما سُمي الفستان بذلك كونه يحيط بالجسم أو أجزاء منه. وتعدُّ من الألفاظ الفصيحة التي ما زالت مستعملة بلفظها واشتقاقاتها. ويستعمل الغزيون كلمة أساور بمعنى الحلي المستديرة التي تلبس حول المعصم للزينة، وهي مصنوعة من الذهب أو الفضة أو غيرها سواء كانت للنساء أم للبنات الصغيرات، ولا يختلف المعنى الغزي لهذه الكلمة عن معناها الوارد في المعاجم العربية.

إسديري/ الصِديريّ: -بكسر الصاد والدال- هي كلمة شائعة في العامية، وتعني: الثوب القصير الذي يغطي نصف الجسم من أعلى، مفتوح الأمام، وقد يزر بأزرار متعددة لا طوق له ولا كمين، يتخذ من النسيج القطني، وقد تتخذ ظهارته من الجوخ أو الحرير، وهو تحريف للكلمة الفصيحة: الصُدَيِّر تصغير صِدار، أو تحريف لكلمة الصُدَيْرة التي هي تصغير الصَّدرة، ففي التاج: ومما يستدرك عليه:... والصديرة تصغير الصَّدرة لما يلي الجسد من القميص القصير[34]. وعند دوزي: الصديري بالتصغير: سترة لا أكمام لها مصنوعة من الجوخ أو الحرير والقطن ذات خطوط ملونة، ولقد كانت الحلة التركية تشبه الصديري، فهي كساء قصير لا أكمام له منسوج من القطن أو من التيل، ويكون هذا الثوب أحيانًا مقفلًا من الجهة الأمامية، ولكنه مثبت بإحدى الجهات[35].

والصدر أعلى مقدم كل شيء وأوله، يقولون: صدر النهار والليل، أي أوله ومقدمته[36]، وقديمًا عُرفت بلفظ **(الصِدار)**، وهي ثوب رأسه كالمِقنعة، وأسفله يُغشِّي الصدر والمنكبين تلبسه المرأة[37]، ويستعملها الغزي بإبدال الصاد سينًا، مع زيادة ياء وهاء التأنيث، فيقول: **(سدرية)**، أما لفظ (الصُّدرة) فهي التي تُلبس على ما أشرف من أعلى الصدر[38]، ويستعملها الغزي لما يُلبس على الجذع بإبدال الصاد سينًا، والدال تاء، فيقول: (السُّترة)، ويلفظها في أحايين كثيرة بالصاد (إصديري) وهو الشائع بين الغزيين، وأهم ما يميز الإصديري عند الغزيين كثرة جيوبه، وتثنى الكلمة بينهم على إصديرهين، وتجمع على إصديرهات.

بابوج: كلمة معربة؛ أصلها في الفارسية (با) بالباء: الرجل و(بوش) تعني: لباس أو غطاء، والمعنى الكلي: نوع من اللباس، والجمع: بوابيج، وقد ورد هذا الجمع عند الجبرتي[39]. وفي المنهل الصافي: وكان يلبس البابوج الذي تلبسه الصوفية، ويقابله في العربية الخف والران[40]، وقيل إن البابوج لفظة تركية معربة تعني الخف، ويبدو أنها من الألفاظ المشتركة بين التركية والفارسية[41]. وآخر من لبس البابوج في دمشق من العلماء الشيخ بدر الدين الحسني[42]، والبابوج حذاء مريح

مصنوع من الحرير المزركش بالذهب والألماس تتزين به النساء[43]. والبابوج يعني عند أهل البدو: نوعًا من الخفاف المصنوعة من الجلد المراكشي الأصفر، له آذان وزوائد وثقوب تمكن من ربطها بالأرجل، والبوابيج في بلاد المغرب تختلف عن البوابيج التي يستعملها البدو، وذلك بعدم وجود آذان وزوائد وثقوب فيها، وفي كتاب وصف مصر كانت البوابيج تلبس قديمًا من قبل الرجال أيام الحملة الفرنسية، وكانوا إذا دخلوا شقة مفروشة بالسجاجيد خلعوا بوابيجهم تأدبًا واحتشامًا[44].

ويقول lane في كتابه "المصريون المحدثون": "إن النساء القاهريات كن يلبسن البوابيج حتى لا يدرجن على السجاجيد، وبوابيجهن هذه مدببة كثيرًا ومصنوعة من المراكشي الأصفر"[45]، ويحدثنا كلوك بوك أن البابوج كان معروفًا في مصر في القرن التاسع عشر، وهو عبارة عن حذاء من الجلد الأصفر طرفه دقيق ملتوٍ إلى أعلى تلبسه النساء عند الخروج يضعن أرجلهن وسوقهن داخله[46].

وتستعمل كلمة بابوج بين الغزيين بمعنى الحذاء الخفيف الذي ليس له رقبة أو كعب، وينطقون الشين في بابوش الواردة في أصلها الفارسي جيمًا، فيقولون (بابوج)، وقد شاع استخدامها قديمًا بين أجدادهم إلى وقتنا الحاضر، فلا تكاد تسأل أحدهم عنه إلا ويصفه لك، ويربطه بأحداث مرت به، غير أن اللفظة بدأت بالاختفاء تدريجيًا عند الجيل المعاصر؛ لظهور أنواع كثيرة من الأحذية وتعدد مسمياتها. وتثنى كلمة البابوج عند الغزيين ببابوجين، وتجمع على بوابيج.

باروكة: كلمة فرنسية معربة، دخلت العربية حديثًا، وأصلها في الفرنسية (Preeuque)، وتعني: الشعر المستعار، ولما دخلت العربية اتسعت دلالتها فصارت تعني كل غطاء من الشعر يوضع فوق الرأس للزينة، كما يستخدم في التمثيل وفي مناسبات أخرى[47]. والمستعمل الدارج لكلمة باروكة بين الغزيين أنها شعر مستعار يستخدم في الأفراح والتمثيل المسرحي عادة، ويندر

استخدامها في غيرها من مواضع الحياة العادية، وفي المعنى الموظف للباروكة بينهم اتفاق واضح مع معناها المعجمي. وتثنى الكلمة بين الغزيين على باروكتين، وتجمع على باروكات.

بالطو: كلمة معربة، وأصلها في الفرنسية (Manteau)، ومعناها: المعطف، وفي الإنجليزية (Mantua) ثوب فضفاض[48]، ويرادفها من العربية: المِلحف، ففي القاموس: الملحف والملحاف: ما يلتحف به، واللباس فوق سائر الثياب، ودثار البرد ونحوه، وقد وضع له بعضهم كلمة المعطف، وشاع استعمالها. وبالطو المطر يرادفه في العربية: المِمْطر والمِمْطرة، وهما ثوب صوف يتوقى به من المطر، قال البحتري يطلب ممطرًا:

أشكو نداه إلى نداك فأشكني من صوب عارضه المطير بممطر[49].

ويستعمل الغزي كلمة بالطو حين يريد الثوب الثقيل الطويل الذي يغطي جسده، ويستخدمه للتدفئة؛ لكن أصبحت كلمة بالطو تطلق على كل شيء طويل وإن لم يكن غرضه التدفئة، فيقولون: بالطو المختبر وهو نوع من القماش الأبيض الخفيف الذي يلبس عن دخول المستشفيات أو العيادات أو المختبرات، وأحد المعاني المقصودة لكلمة البالطو تلتقي مع معنى المعجم في كونه ثوب صوف يتوقى به من المطر أو البرد، ويثنيها الغزيون على بالطوهين، ويجمعونها بالطوهات، ولا يعلم الباحث سبب إضافتهم للهاء في التثنية والجمع.

بَدْلَة: البِدلة بكسر الباء وسكون الذال: ما يلبس ويمتهن ولا يصان من الثياب، وهي أيضًا المِيدعة والمِعوزة بكسر الميم فيهما، وهي الثياب والخُلْقان، والمِبذل والمبذلة: الثوب الخَلَق، والتبذل: ترك التزين والتهيؤ بالهيئة الحسنة الجميلة على جهة التواضع[50]، وفي التاج: وقول العامة البدلة بالفتح وإهمال الدال للثياب الجدد خطأ من وجوه ثلاثة؛ والصواب بكسر الموحدة وإعجام الذال، وأنه اسم للثياب الخلق فتأمل ذلك، وقد تجمع البذلة على بِذل كعنب[51]. وقيل: البدلة بالدال محرفة عن بذلة بالذال المعجمة، وهي ما يبتذل من الثياب مأخوذة من البدل؛ لأنها تكون بدل أخرى، ويراد فها في العربية الحُلة، والحُلة: إزار ورداء ولا تسمى حلة حتى تكون

ثوبين، وقد يسمى الأسفل سربالًا والأعلى ريطة، وفي فقه اللغة للثعالبي: لا يقال للثوب حلة إلا إذا كان من ثوبين اثنين من جنس واحد، ويبدو أن تحويل الذال إلى دال في الاستعمال وتحويل مدلول الكلمة من الثوب الخَلَق إلى الحُلة الجديدة جاء في مرحلة متقدمة.

فقد وردت لفظة البدلة بالدال عند المسعودي (ت346هـ) في مروج الذهب في قوله: مائة بدلة مموجة بالذهب[52]. وفي تصحيح التصحيف وتحرير التحريف للصفدي (ت764هـ): ويقولون ليست بدلة من ثيابي، والصواب بذلة بالذال المعجمة وكسر الباء[53].

وما زالت حتى اليوم كلمة البدلة تعني الثياب الجدد كما كان عند العامة في مصر منذ القرن الثاني عشر زمن الزبيدي، والبدلة أصبحت تطلق في مصر الآن على ثوب الرجال يتخذ للخروج، ويتألف في الغالب من ثلاث قطع: السترة، والصدار، والبنطلون هذا في الشتاء، وفي الصيف من قطعتين: السترة والبنطلون[54]. وكلمة بدلة تُجمع بَدَلات وبَدْلات وبِدَل: ثوب يُلبس خارج المنزل ويتكوّن عادةً من قطعتين أو ثلاث قطع[55]، وقيل بدلة: كِسْوَةً، حُلَّةً[56]، والبدل تبديل بيع ببيع، واستبدل ثوبًا مكان ثوب[57]، ولعل سبب تسميتها بذلك أنها من الثياب التي كانت تبدل بالبيع، أو أن صاحبها يبدلها بثوب آخر، "والعرب تقول للذي يبيع كل شيء من المأكولات بدَّال"[58]؛ لأنه يجعل شيئًا مكان شيء، وربما سميت بدلة وصاحبها بدَّال؛ لأنه ليس له مالٌ إلا بقدر ما يشتري به شيئًا، فإذا باعه اشترى به بدلًا منه[59]، أو يعمد إلى تبديل وتغيير صورتها إلى غيرها؛ لأنها كانت ناعمة فاسودَّت، كالجوهرة[60].

وأطلق مجمع اللغة العربي (البذلة) على الثوب الذي يلبسه العامل أو غيره وقت عمله[61]. وكلمة البَدلة عند الغزيين تلفظ بالدال بدلًا من الذال؛ إذ إنهم يبدلون الذال دالًا عند لفظها؛ لسهولة لفظ الدال على اللسان الغزي، وهذا شائع عندهم، ويلفظها الغزيون بالفتح لا بالكسر فيقولون بَدلة بدلًا من لفظها الفصيح بِذلة، فهي رمز للأناقة والهندام الجيد، وترتبط غالبًا بالمناسبات السعيدة من احتفالات وغيرها، ولتلك البدلات ألوان متنوعة وتختار حسب الذوق

والرغبة لكل شخص، وتتكون من أربع قطع، هي: السترة والبنطلون ويكونان من اللون ذاته، والقميص تحت السترة ويكون بلون مختلف، وربطة العنق فوقه، وتثنى الكلمة بينهم على بدلتين، وتجمع على بُدل بضم الباء، على خلاف ما ورد من جمعها في المعجم بكسر الباء، ويقل أن يجمعوها على بدلات بفتح الباء.

بُرْقُعُ: البرقع بضم الباء والقاف وسكون الراء، والبُرْقَع بضم فسكون ففتح، والبرقوع والجمع: براقع[62]. وهو حجاب يستر الوجه من جذر الأنف ويشد إلى زينة الرأس أعلى الجبين ومن كل جانب، وهو قطعة من الموصلي أو الكتان الأبيض الرقيق، طوله طول الوجه ويتدلى حتى الركبتين، وهذا الخمار لا غنى للمرأة التي تغادر منزلها عنه. وقد يصنع البرقع من القماش الأسود الغليظ، أو من القماش الأخضر، وقد يزدان ببعض النقود الذهبية أو المعادن النفيسة[63]. والبرقع يغطي وجه المرأة كله إلا عينيها، وهو المصري أسود اللون مشدود إلى قصبة الأنف ومربوط بمشبك من نحاس مؤلف من ثلاثة أزرار صغيرة منظومة في سلك في طرف رداء طويل أزرق طويل ينتهي بغطاء يستر الرأس ويتدلى على الجبهة، وكان يصنع من الكريشة أو الحرير الأسود المكرش، وكان يصنع بالمحلة الكبرى ضمن ما يُصنع. وكانت بنات البلد يعلقن فيه قصبة من الذهب أو الفضة المطلية بالذهب أو من النحاس، وهو أيضًا الوصواص، والصِّفاع، والجُنَّة[64].

والبرقع أيضًا: الستار الذي يعلق أمام باب الكعبة ممدًا على إطار مرتفع من الخشب، وهو من الديباج الأسود المزركش على طريقة الحزام بنقوش من القرآن في حروف من الذهب؛ ولكنه أكثر فخامة وزينة، وكان مبطنًا بالحرير الأخضر، وكان وجه البرقع على يمين الإطار، والحرير الأخضر على اليسار. ويحدثنا ابن بطوطة قائلًا: ثم يصعد كبير الشبيبين وبيده المفتاح الكريم، ومعه السدنة فيمسكون الستر المسبل على باب الكعبة المسمى البرقع ما يفتح رئيسهم الباب[65].

والبرقع: قسمةٌ في الفخذ حَلْقَتين بينهما خِباط في طول الفخذ، وفي العرض الحلَقتان صورته، وربما سمَّت العرب "قناع النساء والدوابّ، وقيل البُرْقُعُ: سِمَة في فخِذ الدابة[66]، وهو

"نقاب أو حجاب أو غطاء للوجه، تستر به المرأة وجهها، جمعها براقع"[67]، وفيه خرقان للعينين"[68]. تستعمل كلمة برقع بين الغزيين لتدل على ما ترتديه المرأة؛ لتغطية وجهها وجزء من جسدها، ويشتهر باللون الأسود غالبًا؛ لكن قل استعمال كلمة البرقع بينهم؛ لاستبدالها بالنقاب الذي يرون أنه يشترك مع البرقع بوجود فتحة صغيرة للعينين، ويتفق معنى كلمة البرقع لدى الغزيين مع المعنى الوارد في المعجم المفصل لدوزي؛ ما يدل على فصاحة لغتهم، وتثنى الكلمة على برقعين، وتجمع على براقع.

بَرنوس (البُرْنُسُ): كلمة يونانية معربة أصلها في اليونانية (Birros)، وعرفتها الفرنسية من العربية، وهي في الفرنسية (Burnius) ومعناها: رداء أو ثوب رأسه ملتصق به، أو رداء رأسه منه، معطف طفل ثوب طويل بقلنسوة، أو غطاء للرأس والعنق[69]. والبرنس في العربية يعني قلنسوة طويلة كان الناس يلبسونها في صدر الإسلام، أو هو كل ثوب رأسه منه ملتزق به دراعة كان أو جبة أو ممطرًا[70]، والبرنس هو ملبوس المغاربة الآن ويسمونه البرنوس، وعند ابن بسام: البرانس كالطراطير. والبرنس عند النساء يصنع للبنات، وهو قطعة من ثوب مربعة تثنى وتخاط من جانب واحد فتكون كطرطور البرنس، وكأنهم سموا البعض باسم الكل، ويلبس البرنس على الرأس، ويوضع به الشعر، ثم يزم بزناق، وفي الغالب يلبس ليقي الشعر من العين، وفي الصعيد يقال له: البرنوس بفتح أوله، وتستعمله النسوة الكبار أيضًا خصوصًا بني عدي وما حولها[71]. ويجمع على البرانس كما عند المسعودي في حديثه عن حاشية المعتضد بالله: "وقد لبسوا الدراريع من الحرير الأحمر والأصفر وعلى رؤوسهم البرانس"[72].

ويؤكد دوزي أن كلمة البرنس كانت تعني في الأزمنة القديمة الطاقية، وأما في العصور الحديثة فإنها تشير إلى معطف ضخم له قلنسوة، وما زال المغاربة الآن يرتدون فوق جماع ثيابهم لباسًا يشبه المعطف وهو البرنس الأبيض يرتديه الملك وكبار رجال الدولة، وقد كان المماليك في مصر يرتدون البرنس فوق ثيابهم، وكذلك الأندلسيون يرتدون البرنس وله لوزة مفرغة من خالص

التبر مرصعة بالجوهر والياقوت[73]. والبرنس: كل ثوب رأسه منه، ملتزِقٌ به، وقيل في المعجم الكبير البُرْنُسُ: قَلَنسوة طويلة، وقيل البُرْنُسُ: ردَاءٌ ذو كُمَّيْن يُلْبَسُ بعد الاستِحمام، والجمع: بَرَانِس[74]. وكان أهل صقلية ينطقونه: برنوس على نحو ما ينطق به دول الخليج العربي الآن[75].

لم يشع كثيرًا استخدام كلمة برنوس بين الغزيين؛ لكنهم يستخدمون كلمة بُرنس بضم الباء أكثر من كلمة برنوس على ما تغطي به المرأة به رأسها وعنقها، وعادة يكون قصيرًا لا طويلا كالبرقع، وله ألوان كثيرة، وتلبسه الفتيات الصغيرات؛ لتعويدهن على لبس الحجاب، يصنع من أقمشة خفيفة، ويلبس مباشرة على الرأس. تثنى الكلمة بين الغزيين على برنسين، وتجمع على برانس بفتح الباء والراء.

بُرْنِيطَة: كلمة إيطالية دخلت العربية حديثًا وأصلها في الإيطالية (Berrettino) مصغر (Berret)، وتعني القبعة أو غطاء الرأس الأوروبي أو لباس الرأس عند الإفرنج، ويرادفها في العربية: القُبَّع، والحشيشة، والقبعة، والقبيع، والطاقية، والقلنسوة، والغفارية، والطرطور، والشمرير[76]. وقد وردت البرنيطة وجمعها البرانيط عند الجبرتي تحمل مدلولين: الأول: لباس الرأس عند الإفرنج، وذلك في قوله: "وفيهم جماعة لابسون عمائم بيضًا، وجماعة أيضًا ببرانيط"[77]، والثاني: الخوذة من النحاس الأصفر، وذلك في قوله: "وعلى رؤوسهم برانيط من النحاس الأصفر"[78]. وقد كان اليهود في مصر يلبسون الطراطير، والنصارى يلبسون البرانيط في القرن التاسع عشر، والبرنيطة في الفرنسية (Bonnet)، وفي الإنجليزية (Cap)، وهي غطاء للرأس من الصوف أو القطن يتخذ في المنزل عادة[79].

وقل استخدام كلمة برنيطة بين الجيل الجديد من الغزيين رغم شيوع استخدامها بين آبائهم وأجدادهم، وهي التي كانوا يقصدون بها ما يغطي الرأس؛ ليحميه من البرد والحر، والمعروفة بالطاقية الآن، وإن اختلفت بعض الشيء عن البرنيطة في الحجم واللون والشكل، وأحد معانيها المستخدمة يتوافق مع ما ذكره رجب إبراهيم في معجمه عن مرادفات كلمة البرنيطة في العربية، ولذا تثنى الكلمة بينهم على برنيطتين، وتجمع على برانيط.

بساط: البسط نقيض القبض... وبسط الشيء: نشره... وانبسط الشيء على الأرض... والجمع البُسُط، وأرضٌ بَساط وبسيطة: منبسطة مستوية... وتبسَّط في البلاد، أي: سار فيها طولًا وعرضًا، وبساط: الأرض ذات الرياحين[80]، وربما أخذ من معنى البسط والسعة والاستواء للفراش، فسمي بساطًا، حيث قالوا: "هذا فراش يبسُطني إذا كان سابغًا، وهذا فراشٌ يبسطك إذا كان واسعًا، وهذا بساط يبسُطك، أي: يسعك"[81]، حتى صار يقال: **البِسَاط:** ضربٌ من الفُرُش ينسَج من الصُّوف ونحوه، والجمع: بُسُطٌ[82]، ويستخدم مفردًا ومثنى وجمعًا. ويستعمل الغزي كلمة البساط لكل ما يفرش على الأرض شريطة أن يكون منسوجًا يدويًا على آلات خاصة بالنسج، وتتعد ألوانه، ويُجعل لكل بساط في نهايته خطوط كالزينة يسميها الغزيون بالشراشيب، وإذا لم تكن منسوجة يدويًا فيطلقون عليها موكيت، فما يميز البساط هو الصناعة اليدوية، وعند لفظ بساط يزيدون همزة مكسورة فيقولون: إبْساط، وتثنى الكلمة على بساطين فيلفظونها إبْساطين، وتجمع على بساطات ويلفظونها إبْساطات، وكذلك تجمع على بسط، ولم يسمع أن جمعوها على أبسطة.

بشكير: بكسر فسكون فكسر، كلمة فارسية دخلت التركية والعربية، وأصلها في الفارسية، **(بيش كير)**، مركبة من (بيش) بمعنى أمام، و(كير) بمعنى الحافظ أو الواقي، أي: واقية الصدر من أن يتسخ لدى الأكل، والمعنى: حافظ الأمام، ويرادفه في العربية الإزار أو المئزر[83]، والبشكير شاع استعماله على ألسنة الناس في الوطن العربي منذ بداية المزج الثقافي خاصة في بلاد الشام، ولا يزال كذلك حتى يومنا هذا، ويعني الآن: ملاءة طويلة يلقيها المصطفون للطعام على ركبهم؛ لئلا يصيب الدسم ثيابهم، وهي من لغة العامة في الشام، أما البشكير في مصر فيعني فوطة كبيرة للحمام، والجمع بشاكير[84]، وتستعمل في اللسان الغزي بمعنى المنشفة للوجه واليدين؛ لتجفيف الماء وغيره، ويفرقون بين البشكير والمنشفة أن البشكير قصير الطول يغطي الوجه فحسب، بينما المنشفة كبيرة تغطي الجسد كله، وتثنى كلمة بشكير في اللسان الغزي على بشكيرين، وتجمع على بشاكير.

بطانية: لفظة عامية تستعمل للدلالة على الملحفة تتخذ من الصوف يتلفف بها، ويرادفها في العربية الفصحى: الدثار، والمنامة، والخملة، ففي القاموس: الدثار: كل ما كان من الثياب فوق الشعار، وقد تدثر؛ أي تلفف في الدثار، والمنامة، ثوب ينام فيه، وهو القطيفة، والخملة: ثوب مخمل من صوف كالكساء له خمل، وهو غزل من نُسج، وأفضلت له فضول[85]. وتستعمل البطانية في اللسان الغزي للغطاء الشتوي الذي يغطي الجسد كله مع اختلاف في طوله، وهو مصنوع من الصوف؛ للتدفئة، وتثنى على بطانيتين، وتجمع على بطانيات.

بُكلة: كلمة فرنسية دخلت على العربية حديثًا وأصلها في الفرنسية (Boucle)، ومعناها مشبك، معقص للشعر، وهي تعني عند العامة في مصر عروة تربط طرفي الثوب فتجمعه على البدن، وتقوم مقام الأزرار[86]، وفي العربية (بِكْلة)، بمعنى الهيئة والزِّي[87]، وتستعمل عند الغزيين على أنها نوع من أدوات زينة الشعر متعددة الألوان والأشكال، توضع على الشعر؛ لضمه أو تشكيله بأشكال ترتب الشعر، وتستعمل للكبار والصغار دون استثناء، وتثنى الكلمة على بكلتين، وتجمع على بُكل، وقلَّ جمعها على بُكلات.

بلوزة: كلمة دخيلة من الفرنسية، دخلت العربية حديثًا، وأصلها (Blouse)، ومعناها في لغتها قميص خارجي فضفاض ترتديه النساء والأولاد، أو ثوب تُتقى به الأوساخ، وهي في العربية الحديثة بمعنى: ثوب نسوي يستر النصف الأعلى من الجسم[88]، وتجمع على بلوزات: ثوب خاصّ بالمرأة يشبه قميص الرِّجال يستر الجزء العلويّ من الجسد[89]. وتستعمل في اللسان الغزي بمعنى تلك القطعة القماشية الخفيفة أو الثقيلة ذات الأكمام القصيرة أو الطويلة، وتلبس صيفًا وشتاء، مصنوعة من القطن عادة ذات ألوان مختلفة، تغطي الجزء العلوي من الجسم، ويلبسها الرجال والنساء والأولاد، الصبية والبنات، وتثنى بين الغزيين على بلوزتين، وتجمع على بَلايِز، ولم يسمع عنهم جمعها على بلوزات.

بنطلون: "في معجم (Webster) كلمة (Pantalon) كلمة فرنسية عن أصل إيطالي: بنطلوني وهو اسم شخصية في الكوميديا الإيطالية من الراعي الفينيسي سان بانتالوني أو بانتال، جاء باريس في عهد لويس الثالث عشر، جاء مرتديًا زي البندقية (رداء وتحته سروال)، ولم يعرفه الفرنسيون من قبل، فسموه السروال باسم لابسه، ومعنى الكلمة: شخص أحمق في الكوميديا الإيطالية –عادة- نحيف عجوز أحمق، يرتدي سروالًا ضيقًا يصب إلى قدميه، أو سروالا ضيقا ممتدا حتى أسفل عضلة الساق، واستخدمت الكلمة مؤخرًا؛ للتعبير عن أي سروال"[90].

والبنطلون كلمة إيطالية دخلت العربية حديثًا، وأكثر العامة تقول فيه: منطلون بالميم، ويطلقون المنطلون على سروال، وهو أي لباس يكون له ساقان، ويرادفه في العربية: السروال، الأندراورد – عربية الأصل، ومعناها في لسان العرب: نوع من السراويل مشمر فوق التبان يغطي الركبة-[91]، وتجمع بنطلونات وبناطيل: لباس للرِّجال أو للنِّساء ذو ساقين طويلين، يستر النِّصف الأسفل من الجسم، من الخَصْر حتَّى القدمين[92].

وهو "لباس يُشبه السِّروال، ذو شقين، تدخل فيهما الرجلان، يرتديه الرجال والنساء"[93]، وقد رخَّص مجمع اللغة العلمي العربي استعماله. ويطلق البنطلون في اللسان الغزي على اللباس المصنوع من القماش أو الجينز ذي الساقين الواسعتين أو الضيقتين، ويلبسه الرجال والنساء والأطفال، وتثنى الكلمة بين الغزيين على بنطلونين، وتجمع على بلاطين أو بنطلونات، واستعمال الجمع الأخير قليل.

بُوت: في معجم (Webster) اسم من الإنجليزية الوسطى **(Boot)**، والفرنسية القديمة **(Bote)**، ومعناه: غطاء واقٍ من الجلد أو المطاط أو القماش للقدم وجزء من الساق أو كله، مثل: حذاء ركوب الخيل، أو حذاء طويل مطاطي، أو حذاء الرِجل الذي يصل على الأقل إلى رسغ القدم[94]. وقد انتقل هذا اللفظ إلى العربية حديثًا وأصبح يعني الأحذية الخفيفة تُمارس بها الألعاب الرياضية، ويقابلها في الفصحى: الموق، أو الخف[95].

ووردت اللفظة في العربية كما جاء في لسان العرب أن البُوتُ ثمر من شجر الجبال، جمع بُوتَةٍ، ونَباتُه نَباتُ الزُّعْرور، وكذلك ثمرته، إلاّ أَنها إِذا أَيْنَعَت اسْوَدَّت سوادًا شديدًا، وحَلَتْ حَلاوةً شديدةً، ولها عَجَمة صغيرةٌ مُدَوَّرة، وهي تُسَوِّدُ فَمَ آكلها ويَدَ مُجْتَنِيها، وثمرتُها عناقيدُ كعناقيدِ الكَبَاثِ، والناس يأْكلونها[96]. ويستعمل اللسان الغزي البوت لكل حذاء مغلق يغطي الرجل ليس له كعب أو رقبة، ويستخدم للرياضة وغيرها، وما يتميز به خفته، وتثنى الكلمة بينهم على بوتين، وتجمع على إبْوات بزيادة همزة في أولها.

بيجامة: كلمة دخيلة من أصول فارسية **(يا جامه)**، مركبة من **(يا)** بمعنى الساق، و**(جامه)**، بمعنى اللباس، فيكون معناها (لباس القدم)، وتطلق على السروال الخفيف الواسع الذي يلبسه العامة، وصارت تطلق على لباس النوم، ومكونة من السروال والقميص، وأقر مجمع اللغة المصري مقابلها العربي **(المنامة)**[97]، وتطلق البيجامة في اللسان الغزي على لباس النوم الخفيف الذي يرتدى ليلًا، وتتكون من قطعتين: قميص وبنطال، وهي ذات ألوان متعددة تشبه الترنج في مكوناتها، غير أن البيجامة أخف ومختصة بلباس النوم، وتثنى الكلمة بين الغزيين على بيجامتين، وتجمع على بيجامات.

تَنّورَة: -بفتح التاء وتشديد النون وضمها- كلمة معربة، وأصلها في الفارسية: تَنُوره، ومعناها: درع، أو جلد يلف به دراويش القلندرية مناطقهم[98]. وفي العربية التنورة: ثوب كالإزار تجعل له حجرة وأزرار من الخلف يزر بها على الخاصرتين، وكل ثوب يستر من السرة إلى أسفل، أو يحيط بالجسم من الخصر إلى القدمين يسمى تنورة، وكان المولوية من الصوفية يلبسونها قديمًا عند رقصهم، ويرادفها في العربية الفصحى: النُّقْبة، ففي القاموس النقبة بالضم ثوب كالإزار تجعل له حجزة مطيفة من غير نيفق[99].

وقد ورد ذكرها عند ابن بطوطة على أنها تعني الثوب الذي يستر من السرة إلى أسفل يرتديه المتصوفة، وذلك في قوله: "يلبس تنورة، وهو ثوب يستر من سرته إلى أسفل"[100]. وكلمة

التنورة معروفة أيضًا في اللغة التركية، ويبدو أنها من الكلمات المشتركة بين التركية والفارسية، "وقد يقال للفستان تنورة، واستعملت قديمًا لنوع من الخيام"[101]، وجمعها تَنانِيرُ: القسم الأسفل من ثوب المرأة بين الخصْر ومنتصف السّاق بأطوالٍ مختلفةٍ[102]. وتستعمل التنورة في اللسان الغزي بمعنى القطعة التي تغطي الجزء الأسفل من الجسم، وقد تكون طويلة حتى الساق، أو قصيرة إلى فوق الركبة، ضيقة من الأعلى وواسعة من الأسفل، تصنع من القماش وغيرها بألوان متنوعة، وتثنى الكلمة بين الغزيين على تنورتين، وتجمع على تنورات، وتنانير.

جُبَّة: بالضم والتشديد: ضرب من مقطعات الثياب، تلبس، والجمع جُبب وجِباب مشتقة من الجب وهو القطع. والجبة: الخرقة المدورة وإن كانت طويلة فهي الطريدة، والجبة: ثوب للرجال مفتوح الأمام يلبس عادة فوق القفطان، وفي الشتاء تبطن بالفرو، والجبة لفظ عربي ينطق في مصر بكسر الجيم مع تخفيفها. وهي أيضًا رداء شامي الأصل ضيق الأكمام يبطن أحيانًا بالقطن، ويلبس تحت العباءة، وكانت الجبة حلة طويلة قصيرة الأكمام تبطن بالفراء في الشتاء، وكانت الجبب من الحرير اللبد تلبس بالأندلس في عهد الانتقال. أما في مكة فتلبس فوق البدن، وكانت تحاك من قماش خفيف أو من الحرير، وتلقى فوق الكتفين في فصل الصيف. وقد تلبس النساء جبة من القماش أو المخمل مطرزة بالذهب أو الحرير الملون، وهي أحبك من جبة الرجل. وما زالت الجبة ثيابًا مفصلة لدى علماء الأزهر وطلابه حتى يومنا هذا، تلبس فوق القفطان، وتتخذ من الصوف الأسمر أو البني مفتوحة الأمام ضيقة الأكمام.

وقد انتقلت كلمة جبة العربية إلى اللغات اللاتينية، فيقال في الإسبانية (Aljuba)، وفي الإيطالية (guppa)، وفي الفرنسية (jupe) أو (jupon)[103]. وقيل إنها ثوب سابغ، واسع الكمين، مشقوق المُقدَّم، يلبس فوق الثياب، وقيل الجُبَّة: مَوصِل ما بين السَّاق والفخِذ، والجمع: جُبَبٌ، وجِباب[104]. وتطلق كلمة جبة بين الغزيين على اللباس التقليدي القديم التراثي الواسع الفضفاض الذي يغطي معظم الجسم، غير أن هذا اللباس بات نادر الارتداء بين الجيل الجديد

غير الآباء والأجداد الذين يلبسونه ويحافظون عليه، فهو رمز من رموز التراث، يختلف صنعه من القماش وغيره، وتثنى بينهم على جُبْتين، وتجمع على جُبات، وجُبب.

جِربَّانُ: بالضم أو بالكسر، وروي بتشديد الباء، والراء تابع للجيم إن ضم ضمت وإن كسر كسرت: جِربّان، جُرُبَّان، كلمة فارسية معربة، وأصلها في الفارسية كريبان، ومعناها في العربية: جَيب القميص، وقيل: لبنته، وقيل: جربان القميص: طوقه، وجربان السيف: حده أو شيء محزوز يجعل فيه السيف وغمده وحمائله[105]. ويذكر الجاحظ أن جعفر بن يحيى كان أول من عرض الجربانات لطول عنقه[106]، وذم رجل ابن التوأم فقال: رأيته مشحَّم النعل، دَرِن الجوب، مغصن الخف، دقيق الجِرّبان[107]. وفي المعرب للجواليقي: وجِربان الدرع وجُرُبَّانها: جيبها، أعجمي معرب، قال أبو حاتم: هو (كربان) بالفارسية[108]، وتستعمل جربان في اللسان الغزي بضم الجيم وسكون الراء فيقال :جُرْبان، ويطلق على ما يلبس في القدم؛ لحمايته من الأوساخ والأذى، وقد يكون قصيرًا أو طويلًا، وقد يكون خفيفًا للصيف أو ثقيلًا للشتاء أو مخملًا. وتثنى الكلمة بين الغزيين على جُرْبانين، وتجمع على جرابين بفتح الجيم والراء.

جزمة: بفتح فسكون، كلمة تركية معربة، وأصلها في العثمانية: جيزمة، وفي التركية الحديثة (gizmi)، وتعني في التركية حذاءً طويل الساق، ويطلق عليه في بعض البلاد العربية: حذاء برقبة، وفي بقية العالم العربي تطلق على الحذاء العادي. وجمعت الجزمة عل جِزم، ويرادفها في العربية الفصحى: الكندرة، والمزد، والنعل، والموق[109]. ويطلق الغزيون الجزمة على الحذاء طويل الساق برقبة، والجزمة تختلف عن الكندرة عند الغزيين، وتثنى الكلمة بينهم على جزمتين، وتجمع على جُزم.

جَلّابيّة: بتشديد اللام كلمة عامية شائعة في بعض البلدان العربية، وهي: ثوب طويل ذو كمين ألوانه متعددة يتخذ من القطن أو الصوف أو الحرير أو غيره يكون للرجال والنساء، وفصيحها: الجلباب/ أو الجلبَّاب؛ وهو القميص أو ثوب واسع للمرأة دون الملحفة[110]، وجمعها:

جلّابيّات وجلالِيبُ: ثوب فضفاض يلبسه عامَّة الشَّعب المصريّ، وهو بمعنى الجِلْباب[111]. وتستعمل كلمة جلابية في اللسان الغزي على الثوب الواسع الفضفاض الذي ترتديه المرأة الكبيرة في السن غالبًا، ويندر أن تلبسه الصغيرات في السن، وتثنى الكلمة على جلابيتين، وتجمع على جلابيات، أما الجمع جلابيب فيطلق على الجلباب وليس على الجلابية.

الجِلْبابُ: بكسر فسكون ففتح، كسرداب: ثوب أوسع من الخمار دون الرداء تغطي به المرأة صدرها، وقيل: هو ثوب واسع دون الملحفة تلبسه المرأة، وقيل: هو الملحفة، وقيل: هو ما تغطي به المرأة الثياب من فوق كالملحفة، وقيل: هو الخمار، قالت ليلى العامرية: الجلباب الخمار، وقيل: هو الإزار، وقيل: هو كالمقنعة تغطي به المرأة رأسها وظهرها وصدرها، والجمع جلابيب[112].

وعند دوزي: الجلباب يشير إلى هذه الملحفة الهائلة التي تلتحف بها النساء في الشرق من الرأس إلى القدمين حين يردن الخروج من منازلهن[113]. وقيل: القميص، وقيل الجِلْبابُ: الثوب المشتمل على الجسد كله، وقيل الجِلْبابُ: الخِمار، وقيل الجِلْبابُ: ما يُلْبَس فوق الثِّيابِ كالمِلْحفة، وقيل الجِلْبابُ: المُلاءَة تَشتمل بها المرأَة[114]. وتستعمل كلمة الجلباب بين الغزيين بمعنى الرداء الطويل الذي يغطي جسم المرأة كله ويلبس فوق الثياب عند الخروج من المنزل، حفاظًا على عفتها. وتثنى الكلمة عند الغزيين على جلبابين، وتجمع على جلبابات وجلابيب.

جوخ: كلمة فارسية معربة أصلها في الفارسية: جوخا، وهي أيضا في التركية: جوخه. من الكلمات المشتركة بين الفارسية والتركية، والجُوخة واحدة الجوخ، وهو نسيج صفيق من الصوف[115]، والجوخة: ثوب قصير الكمين والبدن يخاط من بطانة من تحته ولا غشاء من فوقه يتخذ من الصوف الثخين، وكانت الجوخة ثيابًا للمغاربة والإفرنج وأهل الإسكندرية وبعض عوام مصر في القرن الماضي، أما الرؤساء والأكابر والأعيان فلا يكاد يوجد فيهم من يلبسه إلا في وقت المطر، ويرجح دوزي أن تكون هذه الكلمة مأخوذة من الكلمة التركية: جوقة التي تشير إلى الجوخ[116]. وقد كان في مصر في العهد الفاطمي سوق تسمى سوق الجوخيين، وهذه السوق تلي

سوق اللجميين، وهي معدة لبيع الجوخ المجلوب من بلاد الإفرنج؛ لعمل المقاعد والستائر وثياب السروج وغواشيهم[117]. وقد ورد ذكر الجوخ عند الرحالة المغربي ابن بطوطة بمرادفه وهو المَلَف[118]؛ وعند المقريزي ورد ذكره، وبين عدم لبس المصريين الجوخ في العصر المملوكي ثم إقبالهم عليه[119]، وقد ورد ذكره عند القلقشندي موصوفًا بالبندقي؛ لبيان أنه من مدينة البندقية[120]. يطلق الغزيون الجوخ على نوع القماش الأصلي الثقيل الذي يصنع منه الملابس الثقيلة؛ للتدفئة، والوقاية من البرد، ولم يسمع على لسانهم تثنية الكلمة أو جمعها.

جوكيت، جاكيت، جاكت: كلمة إنجليزية دخلت العربية حديثًا وتعني الجزء العلوي من الحلة للرجال، أو السترة، ويرادفها في العربية: الصدار أو السترة، أما الجاكتة فاستعملت مؤنث للجاكت، وقد وضع المجمع العلمي العربي بدمشق: الرداء، ووضع لها العلامة أحمد تيمور اسما هو: الجُمَّارة، وفي المخصص الجمارة: دراعة قصيرة من صوف. أما الزاكتة فهي في الفرنسية (Jaquette) ومعناها: ثوب طفل، أو سترة رسمية، وقد وضع لها المرحوم محمد بك دياب معنى عربيًا هو: ستيرة أو ظهرية؛ لأن جلها يُغشي الظهر، واختار لها محمد الدسوقي كلمة جمارة[121]. وتجمع جاكيتات وجواكيت وجواكِت، وهي: سُترة بكُمَّين، طويلة، مفتوحةٌ من الأمام تغطِّي النصف الأعلى من جسم الإنسان[122]. يطلق الغزيون كلمة جوكيت بضم الجيم، ثم إشباعها؛ لتصبح واوًا، فيلفظونها جوكيت في بعض المناطق لا كلها، وفي بعض المناطق ينطقونها جاكيت، ولم يسمع لفظهم جاكت دون ياء، ويقصدون بالكلمة على اختلاف ألفاظها السترة الثقيلة التي تغطي الجزء العلوي من الجسم وتلبس في الشتاء؛ وقاية من البرد، وصيفًا كنوع من الزينة فوق الملابس، وتثنى عندهم على جاكتين، وتجمع على جاكتات، ولم يسمع جمعها على جواكيت.

زِرُّ: الزر شيءٌ كالحبَّة أَو القُرْص يُدْخَلُ في العُرْوَةِ[123]، وقيل قطعة صغيرة من معدن أو نحوه مستديرة الشّكل غالبًا، تُوضع على الثياب وتُدخَل في عروة؛ لتمسك طرفي الثّوب، أو تكون للزّخرفة والزّينة، والجمع: أزرار وزرور[124]. يطلق الزر في اللسان الغزي على القطع مختلفة

الأشكال والحجوم ذات الثقوب؛ ليدخل بها الإبرة، ويخاط بالثوب فيعطيه جمالًا، ويمسك أجزاءه معًا، وتثنى الكلمة بينهم على زِرّين، وتجمع على أزرار.

سِرْوَالٌ: كلمة فارسية معربة وأصلها في الفارسية (شَلْوار)، ومعناه: لباس يستر العورة إلى أسفل الجسم[125]. واختلف في تذكيره وتأنيثه، ولم يعرف الأصمعي فيه إلا التأنيث، واختلف أيضًا في جمعه وإفراده، فهناك من اعتبر السراويل مفردة وجمعها السراويلات، وهناك من اعتبر السراويل جمعًا، ومفردها سروال وسروالة بكسر السين أو فتحها. وقد وردت لفظة السراويل في نصوص كثيرة؛ ففي حيث أبي هريرة أنه كره السراويل المخرفجة، قال أبو عبيد: هي الواسعة الطويلة؛ لأنها تكشف العورة[126].

والسراوين بالنون لغة في السراويل، والشروال بالشين المعجمة لغة وعليها اصطلاح العامة غير أنهم يخصونها بما يشد فوق الثياب[127]. وعند دوزي: السراويل كانت شائعة الاستعمال في الأندلس، وفي المغرب كذلك يستعمل هذا اللباس، فقد كانت النساء المغربيات يرتدين عند خروجهن تلك السراويل الكتانية إلى موضع أقدامهن، وفي طرابلس الشرق يرتدي الرجال والنساء على السواء سراويل القطن الواسعة الفضفاضة البيضاء، وهي تتدلى حتى كعب القدم، وهي محكمة الضيق من أسفل ومتسعة من أعلى[128]. وتستعمل كلمة سروال في اللسان الغزي بمعنى اللباس الواسع القدمين الذي يغطي الجزء الأسفل من الجسم، ويعد رمزًا من الرموز التراثية المعروفة التي تلبس في المناسبات، ويندر ارتداؤه في الحياة اليومية؛ للاستعاضة عنه بالبنطلون، وتثنى الكلمة على لسانهم بسروالين، وتجمع على سراويل، وسروالات.

سيعة (ساعة): جزءٌ من أجزاء الوقت والحين وإن قلَّ، وقيل السَّاعَة: جزءٌ من أربعةٍ وعشرين جزءًا من الليل والنهار، وقيل السَّاعَة: آلةٌ يعرف بها الوقتُ بالساعات والدقائق والثواني[129]. وكلمة سيعة متداولة بين الغزيين في بعض المناطق، ويقصدون بها الساعة التي تلبس في اليد؛ لمعرفة التوقيت، ويثنونها على سيعتين، ويجمعونها على سيعات، **غير أن معنى كلمة ساعة بأنها ما يلبس؛ لمعرفة الوقت مشهور في كل المناطق الغزية.**

شالة/ شيلة: بكسر الشين وسكون الياء وفتح اللام كلمة فارسية معربة، وأصلها في الفارسية: شيلَه، ومعناها: نوع من القماش. و الشيلة كلمة عامية شائعة الاستعمال في بعض الدول، ومعناها: نوع من القماش الرقيق تتخذه النسوة براقع[130]. وتطلق كلمة شالة أو شيلة في اللسان الغزي على القطعة القماشية الخفيفة أو الثقيلة التي توضع على الرأس وتغطي بها المرأة شعرها، وقد تكون كبيرة الحجم أو صغيرة، وتثنى الكلمة بين الغزيين على شالتين/شيلتين، وتجمع على شالات/شيلات.

الشَّالُ: كلمة فارسية معربة وأصلها: شال، ومعناه: حزام صوفي، وقد انتقل إلى العربية وصار يعني: رداءً يوضع على الكتفين يتخذ من الصوف أو القطن، أو مطرفًا ينسج من الوبر، وما زال لفظ الشال مستعملًا في بلاد الشام ومصر بمعنى الحزام المتخذ من الصوف، وقد انتقل اللفظ إلى الفرنسية (Chale)، والإنجليزية (Shawl) عن طريق العربية[131]. وقد يتخذ الأثرياء الشال من الكشمير، وهو على أنواع كثيرة، منها: الشال الكشميري نسبة إلى كشمير، وهناك شيلان غير كشميرية، منها شال من نسيج رفيع يتعمم به، وشال من قطن أو صوف تلفه المرأة على رأسها أو تضعه على كتفها في الشتاء، وقد يلبسه الرجال في الريف[132].

والشال لدى بدو الجزيرة العربية طرحة من الحرير الأسود تبلغ مساحتها مترين مربعين، تضعها المرأة البدوية على رأسها عند الخروج وهذه الطرح كانت تصنع في دمشق[133]، أما عند الغزيين فهي مِلحفةٌ من القماش الخفيف، تُلقى على الرَّأس فتنسدل على الرَّقبة والكتفين. ويستعمل الشال في اللسان الغزي لكل رداء كبير الحجم ثقيل مصنوع من الصوف أو غيره، ويوضع على الكتفين؛ للتدفئة، والوقاية من البرد، وتلبسه النساء عادة في الشتاء، وتثنى الكلمة بين الغزيين على شالين، وتجمع على شالات.

شرشف (غطاء الفراش): شرشف كلمة مأخوذة من التركية (جارشاف) أو (جارجيفيه)، وتعني ورقة أو إطارا، وغالبًا ما تستخدم لوصف غطاء السرير أو الفراش. والغِطَاءُ: ما يُجعلُ فوقَ

الشيءِ فيواريه ويستُره، ومنه غِطاءُ المائدة، وغِطاءُ الفراش[134]. ويستعمل الشرشف في اللسان الغزي للغطاء الذي يغطي السرير كله، وتثنى الكلمة بين الغزيين على شرشفين، وتجمع على شراشف.

شورت/ شُرْط: كلمة إنجليزية دخلت العربية حديثًا، ومعناها في الإنجليزية: سروال تحتي قصير، بنطلون قصير[135]. وهي تعني في العربية أيضًا: التُّبَّان أو البنطلون القصير، أو نوع من السراويل لا يتجاوز الركبة[136]. و ينطق الغزيون الكلمة بالطاء لا بالتاء ويعنون به لباسا تلبسه كل الفئات العمرية في الصيف، ذا ساقين قصيرتين يستر النصف الأسفل من الجسم حتى الركبة أو أقل، وتثنى الكلمة على شورطين، وتجمع على شورطات.

صندل: بفتح الصاد وسكون النون كلمة فارسية معربة، وأصلها (سندل)، ومعناها: قبقاب، سفينة، حذاء[137]. وقد نقلت إلى العربية وصارت تعني حذاء يشبه الخف، ويكون في نعله مسامير، وقد تصرَّف الناس فيه، فقالوا: تصندل إذا لبس الصندلة، والجمع صنادل[138]، وقد صار الصندل الآن يطلق على خف مصنوع من النعل المتين، له سيور من الجلد يثبت بها في القدم[139]. والصَّنْدَل في لسان العرب: خَشَبٌ أَحمر ومنه الأَصفر، وقيل: الصَّنْدَل شجر طَيِّب الريح[140]، وهو عند الغزيين نوع من الأحذية الصيفية المفتوحة من الجوانب، له نعل صغير، وتلبسه الفئات العمرية جميعها، وتثنى الكلمة على صندلين، وتجمع على صنادل.

صرمة: بفتح الصاد وسكون الراء كلمة مستعملة عند العامة في بعض البلدان العربية، وتعني النعال البالية، وهي إما أن تكون مأخوذة من الكلمة الفارسية: جرم، والصرم في الفارسية: جرم، ومعناه: الحذاء، وتكون منه الصرمة، وهي الحذاء المتخذة من الجلد، والجمع صُرَم، وإما تكون من الصَّرم، والصَّرم في العربية هو القطع، وسميت بذلك؛ لأن جلدها يُقطع أو يُصرم، أو هي تحريف لكلمة الصِّرم بالكسر، وهي في العربية تعني الخف المُنعَّل[141]، وجعل العامة له مؤنثًا فقالوا: الصِّرمة، ثم فتحوا الصاد مع طول الاستعمال، فصارت الصَّرمة وجمعها الصُرَم قياسًا على البَلغة والبُلغ.

والصِّرمة بكسر الصاد وسكون الراء كلمة تركية معربة، وتعني في العربية: الثياب الموشاة تتخذ من الكتان، ناعمة رقيقة[142]. وتستعمل كلمة صرمة في اللسان الغزي لأي حذاء يلبس في القدم سواء كان مصنوعًا من جلد أم من غيره، فهم يعممون الكلمة على كل ما يوضع في القدم ويمشى به، وتثنى الكلمة على صرمتين، وتجمع على صرامٍ.

طاقِيَّةُ: بفتح الطاء وكسر القاف وتشديد الياء كلمة عامية مولدة، وهي إما مشتقة من التقية؛ أي وقاية الرأس من الحر والقر، وإما من الطاق، والطاق في العربية ضرب من الثياب، الطيلسان الأخضر، وكل ما استدار، والكساء، والخمار[143]، وكل ما حدث هو إضافة ياء النسب ومعاملة اللفظة معاملة المؤنث. وإما من الكلمة التركية الفارسية (طاقية) التي تعني نوعًا من القلانس الطوال على هيئة القبة[144]. والطاقية: غطاءٌ للرأس من الصوف أَو القطن ونحوهما[145]. وقد وردت لفظة الطاقية في القرن السادس الهجري عند الرحالة الأندلسي أبي حامد الغرناطي، وذلك في قوله: "وفي بحر الروم سمك يسمى الرعاد، وتوجد هذه السمكة بنيل مصر على الضفة المذكورة، ومن خواصه أن يعمل من جلده طاقية، وتلبس للصداع فيسكن"[146]. ووردت كذلك في القرن الثامن الهجري عند ابن بطوطة في قوله: "فأهويت إلى قدميه أقبلهما، وطلبت منه أن يلبسني طاقية من رأسه"[147].

وقد كانت الطاقية في بدايتها للصبيان والبنات، ثم كثر لبس الطواقي في الدولة الجركسية من قبل رجال الدولة من الأمراء والمماليك والأجناد ومن يتشبه بهم، وصاروا يلبسون الطاقية على رؤوسهم بغير عمامة، ويمرون كذلك في الشوارع والأسواق والمواكب لا يرون في ذلك بأسًا، بعدما كان نزع العمامة عن الرأس عارًا، وقد نوعوا هذه الطواقي ما بين أخضر وأحمر وأزرق وغيرها من الألوان، وكانت أولًا ترتفع نحو سدس ذراع ويعمل أعلاها مدورًا مسطحًا[148]. وظل استعمال هذا الزي إلى القرن التاسع الهجري، ومن عيوب هذا الزي أنه كان يشبه الرجال بالنساء. وقد تكون الطاقية مع الشاش الأبيض الذي يلف حولها العمامة، وقد صارت الطاقية وحدها هي غطاء

الرأس في معظم الريف، وتتخذ من القطن أو الصوف أو الجوخ، ولها ألوان مختلفة، ويغلب عليها اللون الأبيض أو البني[149]. وتستعمل كلمة الطاقية في اللسان الغزي لكل ما يوضع الرأس حماية له من الحر، تصنع من قماش خفيف أو ثقيل، يرتديها الكبار والصغار، لا تغطي الرأس كله، وإنما معظمه، ويبقى الجزء الخلفي من الرأس مكشوفًا. وتثنى الكلمة على طاقتين، وتجمع على طواقٍ.

طَرْبُوشُ: بفتح فسكون فضم، كلمة فارسية معربة، وأصلها في الفارسية (سربوش) مركبة من (سَر)؛ أي رأس، ومن (بوش)؛ أي غطاء، والمعنى الكلي غطاء الرأس[150]. والطربوش من ملابس الرأس التي شاع استعمالها مع بداية العصر الحديث في بلاد الشام ومصر والمغرب[151]. وقد كانت العمامة في مصر تتكون من ثلاث قطع هي: الكلوتة الصغيرة المسماة طاقية، والطربوش الذي هو طاقية من الجوخ الأحمر الملامس للرأس كل الملامسة والمزود في ذروته بقنزعة من الحرير الأزرق العاتك، والقطعة القماشية الطويلة التي تلف حول الطربوش، وقد كانت نساء القاهرة في فترة من الفترات يلبسن الطربوش، وكان عبارة عن طاقية صغيرة على الرأس من قماش غالي الثمن يعلوها قيطان مبروم في نهايته ندفة أو قنزعة.

والطربوش السوري لا يلامس الرأس تمامًا، وله نهاية متدلية إلى الوراء أو الجانب[152]، وقيل: غِطاءٌ للرأْس يصنَع من نسيج صفيق من صوف أَو نحوه، وقد تلفّ عليه العمامة، والجمع: طرابيش[153]. اشتهر الطربوش في فترة زمنية بين الغزيين، ثم ما لبث أن أصبح قليل الاستعمال، ويستعمل في اللسان الغزي لتلك القطعة الأسطوانية الحمراء اللون التي توضع على الرأس زينة له. وتثنى الكلمة على طربوشين، وتجمع على طرابيش.

عباية: بفتح العين والباء: ضرب من الأكسية واسع فيه خطوط سود كبار، والجمع: عباء وأعبية، والعباءة لغة فيه، وفي الحديث: "لباسهم عباءة."[154]. يسهل الغزيون الهمزة في كلمة العباءة وينطقونها: العباية، ويطلقونها على القطعة القماشية سوداء اللون الخفيفة التي ترتديها

النساء صيفًا وتلف جسم المرأة كله؛ للتبريد على الجسم، وإدخال الهواء إليه؛ لخفة قماشها. وتثنى الكلمة عندهم على عبايتين، وتجمع على عبايات، وعُبِي.

عمامة: في اللسان العمامة بكسر العين من لباس الرأس معروفة، وربما كُني بها عن البيضة والمغفر، والجمع عمائم وعِمام، وتيجان العرب العمائم[155]. وفي المخصص: والعمامة ما يلاث على الرأس تكويرًا[156]، وزاد في التاج: العمامة ما يلف على الرأس[157]. والعمامة لباس عربي، فقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعتمّ، وكذلك كان الخلفاء الراشدون، وخلفاء بني أمية، وبني العباس، فقد كانت طبيعة الحياة الصحراوية تستدعي تغطية الرأس، وفي حديث أم سلمة: "أنه صلى الله عليه وسلم كان يمسح على الخف والخمار"؛ أرادت بالخمار العمامة؛ لأن الرجل يغطي بها رأسه كما أن المرأة تغطيه بخمارها[158]. والعرب يطلقون العمامة على قطعة القماش التي تلف حول الرأس وحدها، أو قطعة القماش التي تلف عدة لفات حول الطاقية، والعمامة في العادة بيضاء اللون[159].

وكانت مدينة الأبلة بفارس مشهورة بصنع العمائم، فيحدثنا أبو حامد الغرناطي في رحلته بقوله: "ونذكر من خصائص البلاد في الملابس، فيقال برود اليمن، وقصب مصر، وديباج الروم، وخز السوس، وحرير الصين، وأكسية فارس، وحلل أصبهان، وسقلاطون بغداد، وعمائم الأبلّة"[160]، أما في مصر وسوريا في العصر المملوكي فقد صدرت الأوامر لليهود بأن يلبسوا عمائم صفراء، وللنصارى عمائم زرقاء، والسامرية عمائم حمراء، ثم صار المسلمون يلفون الشاش الأبيض على الطرابيش الحمر، أو على القلانس البيض ويسمونها عمامة أو لفة[161]. وقد كان الكتاب القبط في مصر يلبسون العمائم البيض؛ ولكن ما لبث أن أجبرهم السلطان على لبس العمائم الملونة، مثل: العمائم الزرق، وفي ذلك يقول القلقشندي: "بل يلبس النصراني منهم العمامة الزرقاء وطولها عشرة أذرع"، وفي عهد الحاكم بأمر الله الفاطمي صدر أمرٌ بأن يلبس اليهود والنصارى العمائم السوداء[162].

والعمامة بصفة عامة غطاء للرأس يتكون من طربوش من الصوف مصبوغ باللون الأحمر، ويوضع تحته طاقية رقيقة تسمى القلنسوة؛ لكي تحمي الطربوش من العرق، وتلف فوق الطربوش عمامة يختلف لونها حسب الطائفة أو الدين[163]. يقول أحمد أمين: "وقد كانت العمامة في مصر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين عبارة عن شال خفيف يلف على الطربوش بعد تكويره، وهي أنواع، منها: البيضاء، والسوداء، والخضراء، والحمراء، فالبيضاء هي اللبس العادي للمصريين، والخضراء للأشراف من نسل علي بن أبي طالب، والسوداء لبس الأقباط والصوفية السعديين، والحمراء لباس بعض الصوفية من الطريقة البيومية، وكانت العمامة لباس أكثر المصريين والمسلمين، فألغاها مصطفى كمال أتاتورك إلا على رجال الدين، وألزمهم بلبس القبعة، ومن العمائم نوع ملفوف لفًا محكمًا كعمائم الأقباط ويسمونها مقلة"[164].

ويحدثنا المقري عن زي أهل الأندلس فذكر أن الغالب على شرق الأندلس ترك العمائم، وذلك لأن شرق الأندلس تأثر بزي النصارى المجاورين لهم، على حين لا ترى في غرب الأندلس قاضيًا ولا فقيهًا مشارًا إليه إلا وهو بعمامة، والذؤابة لا يرخيها إلا العالم، ولا يصرفونها بين الأكتاف، وإنما يسدلونها من تحت الأذن اليسرى[165]. ندر استعمال العمامة بين الغزيين إلا في مناطق قليلة، وتستعمل في اللسان الغزي للقماش الأبيض الذي يلف حول الطاقية الصغيرة أو نحوها، وتثنى الكلمة على عمامتين، وتجمع على عمامات.

عدسة (عدسة العين): جسمٌ شفَّافٌ مَرِنٌ محدَّبُ السَّطحين يقع بين القُزَحيّة والجسم الزُّجاجيّ، ويجمّع الضوءَ الساقط على القَرْنِيَّة في نقطة واحدة تقع على الموضع المناسب من الشبكيَّة، لتتَّضح الرؤْية[166]. وتستعمل العدسة في اللسان الغزي بمعنى القطعة الدائرية صغيرة الحجم الشفافة التي توضع في العين فتلونها بألوان مختلفة، وتثنى الكلمة على عدستين، وتجمع على عدسات.

عِقالُ: العِقالُ: الحَبلُ الذي يعقَلُ به البعيرُ، وقيل: والقَلوص الفتية من الإبل. وعِقَالُ المئينَ عند العرب: الشريف الذي إذا أُسِرَ فُدِيَ بمئين من الإبل. وقيل: جَديلة من الصُّوف أو الحرير المقصَّب تُلَفُّ على الكوفية فتكونان غطاء للرأس (مما أقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة)، (والجمع): عُقُلٌ[167]. ينتشر العقال بكثرة بين الغزيين لا سيما بين المخاتير وكبار السن، ويستعمل في اللسان الغزي للجدائل السوداء التي توضع فوق الكوفية البيضاء أو الحمراء، فتغطي الرأس، ويكون العقال ماسكًا إياها، ومزينها، وتثنى الكلمة عند الغزيين على عقالين، وتجمع على عقالات.

فروة/ فراء: الفروة كلمة فارسية معربة، وأصلها في الفارسية (بروة)، ومعناها: الإزار، أو اللباس. والفراء: ثياب تتخذ من جلود بعض الحيوانات تدبغ وتخيَّط، ولا بد أن يكون عليها وبر أو صوف، والفراء جمع، والمفرد فرو وفروة، والفراء على أنواع، فمنها السمُّور والأزق والقافون والسنجاب والنافه والقرسق، وأولهن وأعلاهن السمُّور[168]. وقد تكون الفراء ثيابًا من جوخ ونحوه تبطن بجلود بعض الحيوانات، والقاقم -كما يقول ابن بطوطة- هو أحسن أنواع الفراء، وتساوي الفروة منه ببلاد الهند ألف دينار، والسمُّور دون ذلك تساوي الفروة منه أربعمائة دينار فما دونها، ومن خاصية هذه الجلود أنه لا يدخلها القمل، وأمراء الصين وكبارها يجعلون الجلد الواحد منه متصلًا بفرواتهم عند العنق[169].

وقيل: هي الفاقم بالفاء وليس بالقاف، والمشهور في الاسم الفقمة، وهي كلب البحر، وعندما تكون الفقمة رضيعة تحت الأشهر الستة في العمر تكون مغطاة بفرو ناصع البياض بالغ النعومة، وتصنع منه معاطف الفرو الأبيض الرفيع القيمة، ويُعرف هذا الفرو في بعض النصوص العربية بالفنك، وكان أغلى الفراء في العصور الوسطى[170]. وتستعمل الفروة في اللسان الغزي للثياب التي تتكون من ريش أو فرو حيوان أو فرو مصنع؛ للتدفئة والوقاية من البرد، وللزينة أيضًا، وتثنى الكلمة بين الغزيين على فروتين، وتجمع على فروات.

فُسْتانُ: بضم الفاء وسكون السين: كلمة تركية معربة، وأصلها في التركية (فِستان)، وتعني ثوبا مفتوحا من الأمام واسعا، جُبَّةً[171]. وقيل: الفُستان كلمة مشتركة في اللغتين الفارسية والتركية، فالكلمة في الفارسية أيضًا (فِستان) بكسر الفاء، وقيل: الفستانلة كلمة ألبانية تطلق على ثوب للمرأة واسع من أسفل ذي ثنيات تنزل إلى الركبتين، ويرادفه في العربية: النُّقبة[172]. وقيل: هو من اللغة الأرناؤطية وتطلق عند الأنارؤط على ملحفة واسعة كثيرة الطيات تلف على الخصر وتصل الركبة، وعلى جلباب مُكَلَّف كثير الطيات تلبسه النساء، وتُعرف الملحفة في لاتينية العصور الوسطى بكلمة (Fustanella)[173].

وقيل: الفستان أو الفسطان مأخوذ من الفسطاط؛ أي البيت من الشَعر، وكان ينسج من فسطاط مصر، فنقل إلى الإيطالية (Fustgno)، ومنها نقل إلى الفرنسية (Fustanella)[174]. ونصادف كلمة الفستان عند الجبرتي، وجمعها الفستانات، وذلك في قوله: "لما حضر الفرنسيس إلى مصر ومع البعض منهم نساؤهم كانوا يمشون وهن حاسرات الوجوه لابسات الفستانات والمناديل الحرير الملونة"[175]. ينطق الغزيون كلمة فستان بضم الفاء وسكون النون، وتدل عندهم على الثوب المزركش الطويل الذي يصل إلى الأقدام بأكمام أو دون أكمام، أو على الثوب المزركش القصير بأكمام أو بدون أكمام، ويلبس في المناسبات والأفراح عادة، وتثنى الكمة عندهم على فستانين، وتجمع على فساتين.

فنيلا/ فاليلا/فانيلا: أصل الكلمة الفلانِلا، والفلانلا بفتح الفاء وكسر النون كلمة فرنسية دخلت العربية حديثًا، وأصلها في الفرنسية (Flanelle)، وهي: نسيج صوفي ناعم، ملابس تحتية، قماش قطني شبيه بالفلانيليت. والفلانيليت ضرب من الأقمشة القطنية كان معروفًا في أوروبا، فأخذ منه الفلانلا؛ لأنه من نفس قماشه[176]. وقد نقلت الكلمة إلى العربية حديثًا ولها المعنى نفسه: نوع من الملابس التحتية تتخذ من القطن أو الصوف الناعم، وهو ألوان متعددة، والأشهر فيه اللون الأبيض، وقد حدث تحريف في نطق هذه الكلمة فهي تنطق، فانّلة، فالنّة، الفنلاّ. وهي: شعار دقيق من صوف أو قطن، وهو أول ما يلبس على الجلد.

وهناك من قال إن الكلمة إنجليزية دخلت العربية، وأصلها في الإنجليزية (Flannel)[177]. وفي معجم :Webstar: Flannel في الإنجليزية الحديثة، وفي الإنجليزية الوسطى قريبة من Flanen مشتقة من اللغة الويلزية gwlanen أو gwlan بمعنى صوف، مشتقة من الهندوأوروبية Wel بمعنى شعر أو صوف، أما في اللاتينية فتسمى Lane بمعنى صوف أو وبر[178]. وتستعمل الفانيلا في اللسان الغزي بمعنى اللباس الداخلي القطني الذي يلاصق الجلد، وأشهر ألوانه الأبيض، وتثنى الكلمة على فانيلاتين، وتجمع على فانيلات.

فُوطَةُ: بضم الفاء وفتح الطاء كلمة هندية الأصل دخلت الفارسية وعرفتها العربية عن طريقها، وهي في الفارسية (فوته)، ومعناها الإزار[179]، وهي في التركية أيضًا (فوته)، وفي الهندية (بوته)، ويبدو أنها من الألفاظ المشتركة بين الهندية والفارسية والتركية. وفي المخصص: والفوط – بضم الفاء وفتح الواو كزُحَل- ضرب من الثياب قصار غلاظ تكون مآزر، واحدتها فوطة[180]. وفي اللسان: الفوطة ثوب قصير غليظ يكون مئزرًا يُجلب من السند، وقيل: الفوطة ثوب من صوف وجمعها الفوط، قال أبو منصور: لم أسمع في شيء من كلام العرب في الفوط، ورأيت في الكوفة أُزرًا مخططة يشتريها الجمَّالون والخدم فيتزرون بها، الواحدة فوطة، فلا أدري أعربي أم لا[181]. وفي شفاء الغليل: الفوطة منديل يُتمسح به، وهي النشَّافة؛ والفوطة: إزار جمعه فوط، قال أبو منصور ليس بعربي[182]. وقد وردت الفوطة وجمعها الفوط عند الرحالة العربي ابن بطوطة تحمل عدة مدلولات، هي:

- نسيج من الحرير يشده العامل على وسطه في أثناء العمل عند أهل مدينة شيراز، ويتضح ذلك من قوله: " وكانوا حين الحفر يلبسون أجمل ملابسهم، ويربطون فوط الحرير على أوساطهم، والسلطان يشاهد أفعالهم من منظرة له"[183].

- ثوب قصير غليظ يتزر به عند دخول الحمام أو الخروج منه، ويتخذ أيضًا لتنشيف الماء عن الجسد بعد الاستحمام عند أهل مدينة بغداد، وذلك يتضح من قوله: "وكل داخل للحمام

يُعطى ثلاثًا من الفوط، إحداها ينزل بها عند دخوله، والأخرى يتزر بها عند خروجه، والأخرى ينشف بها الماء عن جسده"[184].

- سروال يشده الإنسان في وسطه يستر به النصف الأسفل من جسمه عند أهل مقديشيو بالصومال، ويتضح ذلك من قوله: "وأتوني بكسوة وكسوتهم فوطة خز يشدها الإنسان في وسطه عوض السراويل، فإنهم لا يعرفونها"[185].

- شُقة من البز أو القطن توضع على الظهر؛ للتوقي من حرارة الشمس عند أهل ظفار باليمن، ويتضح ذلك من قوله: "وأكثرهم يشد فوطة في وسطه، وتجعل فوق ظهره أخرى من شدة الحر"[186].

- ثياب من حرير يربطها مُقطِّع اللحم على سائر ملابسه؛ ليصونها من آثار الطعام في أثناء إعداد المائدة عند الأتراك، ويتضح ذلك من قوله: "ويأتي الباورجي، وهو مقطع اللحم، وعليه ثياب حرير وقد ربط عليها فوطة حرير وفي حزامه جملة سكاكين في أغمادها"[187].

- قطعة من القماش تبلل وتوضع على الجسم لتلطف من شدة الحر عند أهل باكستان، وذلك في قوله: "فكان أصحابي يقعدون عراة يجعل أحدهم فوطة على وسطه، وفوطة على كتفيه مبلولة بالماء فما يمضي اليسير من الزمان حتى تيبس تلك الفوطة، فيبلها مرة أخرى وهكذا أبدًا"[188]. وتستعمل كلمة فوطة في اللسان الغزي للقطعة القماشية التي تستخدم للمسح والتنظيف البيتي، وتثنى الكلمة عند الغزيين على فوطتين، وتجمع على فوط.

قَبْقابُ/ قُبقاب: القبقاب بفتح فسكون ففتح: النعل المتخذة من خشب بلغة أهل اليمن، ويكون شراكه من الجلد أو نحوه، والجمع قباقيب[189]. وقد كانت القباقيب الخشبية تصنع أحيانًا غنية بالزخارف ومرصعة بأصداف اللؤلؤ، وقد كان لهذا النوع من ملابس الرجل دور محزن في تاريخ نساء المماليك حينما ضُربت الملكة شجرة الدر بالقباقيب حتى الموت[190]. وفي

التاج: القبقاب النعل من خشب في المشرق. إنه خاص بلغة أهل اليمن، وقيل: إنه مولَّد لا أصل له في كلام العرب، وذكر الخفاجي في الريحانة أنه نعل يصنع من خشب محدث بعد العصر الأول[191].

والقبقاب يلفظ في مصر -وفلسطين- بضم القاف (القُبقاب) ويستعمله الرجال والنساء على حد سواء داخل الحمامات، غير أن النساء لا يلبسنه في البيوت إلا نادرًا، وبعضهن لا يلبسنه إلا لتفادي تجرير ذيول أثوابهن على الأرض، وبعضهن يستعملنه لإطالة قامتهن، والسوريون في البيوت والدروب يلبسون غالبًا أحذية من الخشب وهي تعلو خمسة عشر سنتيمترًا، وهي مقورة تقويرًا عميقًا من الباطن، في الوسط بين القطعتين الخشبيتين اللتين تمسان الأرض، وهي مطلية طلاء جميلًا بعدة ألوان، وتلبسها النساء كذلك[192]. ويستعمل القبقاب بضم القاف في اللسان الغزي بمعنى النعل الخشبي الذي في شراكه جلد، ويلبس في الحمامات القديمة؛ للاستجمام، وتثنى الكلمة على قبقابين، وتجمع على قباقب.

قُمَاشُ: القماش بضم القاف في الأصل كلمة فارسية معربة، وأصلها (كماش)، ومعناها في الفارسية: نسيج من قطن خشن وقد وافقت الفارسية الكلمة العربية (قماش)، التي تعني الرديء من الناس، وصارت تعني كلمة القماش في العربية النسيج عامة، أو كل ما ينسج من الحرير والقطن وغيرهما. والقمَّاش: من يبيع الأمتعة، ويقال: هو متقمِّش؛ لابس من فاخر القماش[193]، وقيل: القماش: من متاع الإنسان في السفر والحَضر، وقيل القُمَاشُ: كلُّ ما ينسج من الحرير والقطن ونحوهما[194]. وتطلق كلمة القماش في اللسان الغزي على أي نوع من الأنسجة التي تحاك منها الملابس، ويصنفونها حسب نوع القماش، وللقماش ألوان وأشكال متنوعة، وتثنى الكلمة بين الغزيين على قماشين، وتجمع على أقمشة.

قَمِيصُ: بفتح القاف ثوب مخيط بكمين غير مفرج يُلبس تحت الثياب، ولا يكون إلا من قطن أو كتان أو صوف، والقميص: الدِّرع، والجمع: أقمصة وقُمُص وقمصان[195]. ولفظ القميص

هذا تسرب إلى العربية في عصرين مختلفين، فلفظ قميص قديم في العربية ورد في القرآن الكريم، وكان قد دخلها عن طريق اتصال العرب بالرومان في بلاد الشام، وأصل اللفظ (Camisia)، وفي الإيطالية الحديثة (Camica)، وفي الفرنسية (Chemise)، وعن الفرنسية استعارته الإنجليزية فقصرته على ثوب السيدة. أما العصر الثاني الذي دخل فيه هذا اللفظ لغتنا فهو العصر الحديث، وهذه المرة ليست عن طريق الشعب الروماني؛ بل عن طريق الفرنسيين، فهو إذن لاتيني معرب[196]. ولكن Arther Jeffery يرى أن الكلمة يونانية مأخوذة من الهندوأوروبية، ثم انتقلت من اليونانية إلى السريانية والحبشية بمعنى: مقوي، أو حافظ البدن[197].

وعند دوزي: يلبس الشرقيون القميص فوق السروال، وليس تحت السروال كما هي عادة الأوروبيين وقميص الرجال في مصر معمول من التيل أو الكتان أو القطن، أو الشاش الموصلي، أو من الحرير، أو من الحرير والقطن المخططين؛ ولكن هذه القمصان جميعًا بيضاء لا تشوبها ألوان أخرى، أما قمصان النساء فمشغولة من الحرير أو من القطن الرفيع الخيوط للغاية، أو من الكتان، أو من الكريشة الملونة وأحيانًا السوداء. أما هيئة القميص فله كمان واسعان للغاية يهبطان إلى المعصم ويتدلى القميص إلى منتصف الساقين، أما قميص المغاربة فله كمان مفتوحان، وكل كم من هذين الكمين يبلغ طوله أحيانًا خمسة أذرع، ويعلقان غالبًا فوق الظهر بحيث تظل الذراعان مكشوفتين، وحول العنق يكون هذا القميص دائمًا مطرزًا بالحرير الأصفر، وسكان طرابلس الشرق قمصانهم لا ياقة لها، وهي معمولة من القطن الأبيض[198].

وتستعمل كلمة القميص في اللسان الغزي للدلالة على القطعة المنسوجة من القطن أو غيره، وله كمان طويلان أو قصيران، وبعض الغزيين يتركونه فوق البنطال، وبعضهم يدخلونه في البنطال، والقميص للرجال والنساء مع اختلاف أشكالها وألوانها، وتثنى الكلمة بين الغزيين على قميصين، وتجمع على قُمصان.

قماط: القِماط بكسر القاف: الخِرقة العريضة التي تلف على الصبي؛ لضم أعضائه إلى جسده، والجمع: قُمُط، مثل كتاب وكتب، وقمّط الصغير بالقماط قمطًا من باب قتل: شدَّه

عليه، ثم أُطلق على الحبل، وقيل: قمط الأسير يقمطه قمطًا من باب قتل أيضًا: إذا شد يديه ورجليه بحبل، وكذلك ما يشد به الصبي في المهد[199]. وتستعمل كلمة القماط في اللسان للدلالة على القطعة القطنية التي يلف بها المولود، فتضم أعضاءه كلها، ويلفظ الغزيون الكلمة بزيادة همزة في أولها فيقولون إقْماط، وتثنى الكلمة بين الغزيين على إقماطين، وتجمع على إقماطات.

كَبُّودُ: الكبوت بفتح الكاف وتشديد الباء عند دوزي: كلمة إسبانية تسللت إلى لهجة عرب الأندلس ولهجة المغاربة، وجمعت على كبابيت، وهي تعني: معطف بلا كمين، وأصل هذه الكلمة في الإسبانية (Capote)[200]. وقيل: الكبود محرف عن الكبوت الفرنسية ومعناه في الفرنسية: معطف مقلنس، معطف عسكري، قبعة نسوية، ويرادفه في العربية البرنس، أو كل ثوب رأسه منه، ذُرَّاعة كان أم جبة أم ممطرًا، وقيل: الكبود جبة لها رأس، وفي التركية: قبوط أو قابوت؛ أي كبود بالفرنسية، وهو المعطف الشتوي الكبير، ويشبهه في عصرنا البالطو[201]. وقد وردت هذه اللفظة عند الجبرتي في قوله: "ولم تلبس الشعار القديم؛ بل ركب بالتخفيفة "عمامة خفيفة"، وعليه قبوط مجرور وخلفه النوبة التركية"[202].

وفي المغرب العربي الآن تعني كلمة الكبود اللباس المحدد لجسم الإنسان، أو الثوب غير الفضفاض، وعند العامة في بلاد الشام تطلق كلمة الكبوت –بالتاء- على كساء من صوف يلبس فوق سائر الثياب، وقد جُمع عندهم على كبابيت[203]. ويطلق الغزيون كلمة الكبود على المعطف الشتوي الثقيل الطويل أو القصير وله كُمَّان، ويلبس وقاية من البرد، وتثنى الكلمة بين الغزيين على كبودين، وتجمع على كبابيد.

كُسْوَةُ: بكسر الكاف وضمها: اللباس، والجمع: كُسَا بضم الكاف وفتح السين، وكسوت فلانًا: ألبسته ثوبًا أو ثيابًا[204]. والكسوة: بالضم قرية بدمشق والمشهور على ألسنة الناس الكسر، وهو الموضع الذي كانت تعمل فيه كسوة الحرمين الشريفين سابقًا، والكسوة بالضم والكسر:

الثوب الذي يُلبس، وضم الكاف أشهر، وعند العامة الكسر أشهر[205]. والكُسوة والكساء واحد كلاهما لا يدل على نوع بعينه من الثياب، وإنما يدل على مطلق الثياب واللباس، وقد تطلق الكسوة ويراد بها كسوة البيت الحرام وتجهيزه في كل سنة مع المحمل، ويأخذ سدنة البيت الكسوة التي كانت على البيت فيهادون بها الملوك وأشراف الناس، وداخل البيت كسوة أخرى من حرير منقوش لا تحتاج إلى التغيير إلا في السنين المتطاولة؛ لعدم وصول الشمس ولمس الأيدي إليها، وكان البيت في الجاهلية يُكسى الأنطاع، فكساه النبي صلى الله عليه وسلم الثياب اليمانية، ثم كساه عمر وعثمان رضي الله عنهما القباطي المصرية[206]. وتستعمل كلمة كسوة في اللسان الغزي بمعنى الملابس التي يكسى بها المولود وغيره بشتى أنواعها، فالكسوة هي كل ما يكسو الجسم من ملابس، وتثنى الكلمة بين الغزيين على كسوتين، وتجمع على كسوات.

كُندرة: الكَندرة بفتح فسكون ففتح: كلمة فارسية معربة وأصلها في الفارسية (كندوره)، ومعناها في الفارسية: الجلد، غطاء جلدي للسفرة أو غيرها[207]. وقد تغير مجال استعمالها في العربية وصارت تعني النعل أو الموق أو المزد[208]. وتستعمل كلمة كندرة في اللسان الغزي بمعنى الحذاء القصير المصنوع من الجلد المغلق من الجهات كلها، ويلفظ الغزيون الكلمة بضم الكاف وليس بالفتح، وتثنى الكلمة عندهم على كندرتين، وتجمع على كنادر.

الكوفيَّة: في مستدرك التاج: الكوفية: ما يلبس على الرأس، سميت بذلك لاستدارتها، مأخوذة من التكويف، وهو الاستدارة. وعند دوزي: الكوفية إيطالية معربة، وأصلها في الإيطالية (Caiffe)، ومعناها في الإيطالية غطاء الرأس، ومن الإيطالية انتقلت إلى الإسبانية (Cofia)، والفرنسية (Coiffe)، والبرتغالية (Coifa)، وقد استعار الشرقيون هذه الكلمة من الإيطاليين الذين كانوا يمارسون التجارة في الموانئ المصرية والسورية في القرون الوسطى، وهم الذين كانوا ينقلون الصليبيين[209]. والمرجح أن الكوفية منسوبة إلى مدينة الكوفة؛ لأنها كانت تعرف بها منذ العصر العباسي، حيث كانت تنافس مدينة البصرة في صناعة النسيج، ويحكي المؤرخون أن الصناع

الكوفيين كانوا يلفون رؤوسهم بنوع من النسيج عُرف عندهم باسم الكوفية، ولا تزال الكوفية تلبس في وقتنا الحاضر، والكوفية في بلاد الشام والعراق وشبه الجزيرة العربية نسيج من القماش المصنع، يكون من الحرير أو نحوه، يُلبس على الرأس تحت العقال، أما الكوفية عند أهل مصر والسودان فتتخذ من القماش نفسه، ولكنها تلف حول الرقبة[210].

وقد جمعت كلمة الكوفية في صبح الأعشى على الكوافي. وعند دوزي: الكوفية منديل مربع يلبس فوق الرأس له من الطول ذراع، ومثله من العرض، وهو من ألوان مختلفة من الأحمر الغامق أو الأحمر الضارب إلى الدكنة أو من اللون الأخضر الزاهي أو الأصفر المرقط أحيانًا ترقيطات واسعة وأحيانًا ضيقة، وعلى طول النهايتين المتقابلتين له هدايات كثيرة مؤلفة من شرائط وقنزعة[211]. وتستعمل كلمة كوفية في اللسان الغزي للقماش المربع المخطط بأبيض وأسود، أو أبيض وأحمر، وتتخذ رمزًا للفلسطينيين للدلالة على التجذر والثبات في الأرض، وتوضع الكوفية على الرأس أو تلف حول الرقبة. وتثنى الكلمة بين الغزيين على كوفيتين، وتجمع على كوفيات، ولم يسمع جمعها على كوافي.

لحاف: اللحاف بالكسر والمِلحف والمِلحفة: اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البرد ونحوه، وكل شيء تغطيت به فقد التحفت به. واللحاف اسم ما يُلتحف به، وروي عن عائشة أنها قالت: كان النبي صلى الله عليه وسلم لا يُصلي في شُعُرنا ولُحُفنا، اللُّحف جمع لِحاف، قال أبو عبيد: اللِّحاف كل ما تغطيت به، وقال الأزهري: ويقال لذلك الثوب لِحاف ومِلحف بمعنى واحد كما يقال إزار ومئزر، وقِرام ومِقرمة، وسواء أكان الثوب سِمطًا أم مبطنًا، ويقال له لحاف. المِلحفة: بكسر الميم وسكون اللام وفتح الحاء كمكنسة: عند العرب هي الملاءة السمط، فإذا بُطنت ببطانة أو حُشيت فهي عند العوام مِلحفة والعرب لا تعرف ذلك. وعند الجوهري: الملحفة واحدة الملاحف، وتلحَّف بالمِلحفة واللحاف، والتحف ولحف بهما، تغطى بهما[212]. وأهل الأندلس يقولون: لحاف للذي يكون على الأسرَّة، ولكن اللحاف عند العرب كل ما التُحف به من ثوب أو رداء أو كساء في قيام أو قعود، أو اضطجاع[213].

وعند دوزي: تشير كلمة لحاف إلى كساء واسع للمرأة، ويقرر ابن جبير أن النساء الصقليات التحفن اللحف الرائقة، وقد احتفظن أيام الدولة النورماندية بالزي الإسلامي. وقد كان الطوارق ببلاد المغرب يلفون رؤوسهم بخمر زرق يسمونها اللحاف، وتشير كلمة ملحفة في القديم إلى إزار رجل، وفي عيون الأثر أن النبي صلى الله عليه وسلم ترك فيما ترك وهو يجود بنفسه ملحفة مورَّسة؛ أي مصبوغة بالورس[214]. وتستعمل كلمة لحاف في اللسان الغزي للغطاء الثقيل الشتوي الذي يتخذ للتدفئة، ويلفظون الكلمة بزيادة همزة في أولها فيقولون: إِلْحاف، ويثنونها على إلحافين، ويجمعونها على إلحافات.

مِخدَّةُ: الخَدُّ في الوجه، والخدان: جانبا الوجه، وهما ما جاوز مؤخر العين إِلى منتهى الشدق؛ وقيل: الخد من الوجه من لدن المحْجِر إِلى اللَّحْي من الجانبين جميعًا ومنه اشتق اسم المِخَدَّة، بالكسر، وهي المِصْدَغة لأَن الخد يوضع عليها، وقيل: الخدان اللذان يكتنفان الأَنف عن يمين وشمال؛ قال اللحياني: هو مذكر لا غير، والجمع خدود لا يكسر على غير ذلك؛ واستعار بعض الشعراء الخدّ لليل فقال: بَناتُ وَطَّاءٍ على خَدِّ اللَّيْلِ، لِأَمّ مَنْ لم يَتَّخِذْهُنَّ الْوَيْل، يعني أَنهنّ يذللن الليل ويملكنه ويتحكمن عليه، حتى كأَنهنَّ يصرعنه فيذللن خدّه ويفللن حدّه. قال الأَصمعي: الخدود في الغُبُط والهوادج جوانب الدَّفتين عن يمين وشمال وهي صفائح خشبها، الواحد خَدّ، والمِخَدَّة حديدة تُخَدُّ بها الأَرض أَي تُشق، والمِخَدَّان النابان؛ قال: بَيْنَ مِخَدَّيْ قَطِمٍ تَقَطُّما، وإِذا شق الجمل بنابه شيئًا قيل: خدَّه؛ وأَنشد: قَدًّا بِخَدَّادٍ وهذًّا شَرْعَبا. قال ابن الأَعرابي: أَخَدَّه فَخَدَّه إِذا قطعه؛ وأَنشد: وعَضُّ مَضَّاغٍ مُخِدٍّ مَعْذِمُه، أَي قاطع[215]. **وقيل المخدة:** الوسَادةُ يوضع عليها الخد، وقيل المِخدَّةُ: حديدة تُشقُّ بها الأرض، والجمع: مَخادُّ[216]. وتستعمل كلمة المخدة في اللسان الغزي للوسادة التي يوضع عليها الرأس للنوم، وتثنى الكلمة بين الغزيين على مخدتين، وتجمع على مخدات.

مَنْدِيلُ: المنديل بكسر الميم وسكون النون كلمة لاتينية معربة، وأصلها في اللاتينية (Mantele) منتيل، واللفظ مركب من (Manus) مانوس؛ أي يد، ومن (Tela) تيلا؛ أي نسيج، ومعناها كلها قطعة النسيج التي كانت تستخدم لتجفيف اليدين بعد الأكل أو توضع على الصدر عند الجلوس على مائدة الطعام. ولعل اللغات السامية استخدمت هذه الكلمة في معنى يقرب من معناها الأصلي، وذلك لأن كثيرًا من اللغات الهندوأوروبية التي استعارتها أطلقتها على المعطف، كما في الألمانية (Mantelمنتيل)، والإنجليزية (MANTLE)، والفرنسية (Manteau) منتو، كما تستعمله الإسبانية؛ للدلالة على غطاء الرأس عند النساء (Mantilla) منتيلا كما هو الحال في العربية المصرية[217].

ويؤكد الأصل اللاتيني للكلمة معجم أكسفورد، ومعجم وبستر، فأصلها في اللاتينية عندهما (Man-tel-et) ومعناها: نسيج يمسح به العرق، منشفة، غطاء، واقٍ، قماش متحرك أو غير متحرك، ستار[218]. والمنديل في المعاجم العربية هو الذي يتمسح به من أثر الوضوء أو الطهور، وقالوا إن اشتقاقه من النَّدل الذي هو الوسخ، أو من النَّدل الذي هو التناول، ووزنه عندهم: مِفعِيل، الميم فيه زائدة، والجمع مناديل، واشتقوا منه أفعالًا فقالوا: تندل، وتمندل؛ أي تمسح من أثر الوضوء والطهور[219]. وتطلق كلمة منديل في اللسان الغزي على معنيين، أولهما: غطاء الرأس الذي تضعه النساء على رؤوسهن، وعادة تضعه كبيرات السن، وثانيهما: المناديل الورقية المعروفة بالمحارم. وتثنى الكلمة بين الغزيين على منديلين، وتجمع على مناديل.

ملاية/ ملاءة: الملاءة بالضم والمد: الريطة، وهي الملحفة، والجمع مُلاء، وفي حديث الاستسقاء: "فرأيت السحاب يتمزق كأنه المُلاء حين تطوى"، والملاء بالضم والمد: جمع ملاءة، وهي الإزار والريطة[220]. وزاد في التاج: الملاءة والريطة مترادفتان، وقيل: الملاءة هي الملحفة ذات اللفقين، فإن لم تكن ذات لفقين فهي ريطة[221]. وعند دوزي: وقديما كان هذا النوع من المعاطف لا يلبسه إلا الرجال ففي الأغاني لأبي الفرج أن المغنية الشهيرة عزة الميلاء كانت قد اكتسبت لقبها

الميلاء -على رأي بعضهم-؛ لأنها كانت تلبس الملاء وتتشبه بالرجال، وعند lane في كتابه المصريون المحدثون: إن هذا الثوب نوع من المعطف الأزرق والأبيض، ويُدعى "ملاية"، ويلبس هذه الملاية كذلك بعض الرجال، وأغلب النساء، ويتشح بها الرجال فوق الكتفين أو حول البدن. أما ملاية المرأة فهي نوع من المعاطف يشبه الشكل الحبرة، ويتألف من شقتي قطن منسوجتين تربيعات زرقاء وبيضاء، أو على هيئة خطوط مائلة منحرفة مشوبة باللون الأحمر تستر بها النساء الجسم كله[222]. وتستعمل كلمة ملاية في اللسان الغزي، ولا تستعمل كلمة ملاءة وإن كان المعنى واحدًا، وتطلق على الغطاء الخفيف لسرير النوم، وينطقها الغزيون بزيادة همزة في أولها فيقولون: إملاية، وتثنى الكلمة عندهم على إملايتين، وتجمع على إملايات.

منشفة: بكسر الميم كالمكنسة: فوطة ينشف بها الوجه واليدان ونحوهما، وكل ما ينشف به الماء فهو منشفة[223]. وتستعمل كلمة منشفة في اللسان الغزي للقطعة القماشية الكبيرة التي ينشف بها الجسم كله بعد الاستحمام، وتثنى الكلمة بين الغزيين على منشفتين، وتجمع على مناشف.

نِقابُ: النقاب بالكسر: القناع على مارن الأنف، والجمع: نُقُب، قال ابن الأعرابي: فلان ميمون النقيبة والنقيمة أي اللون، ومنه سمي نقاب المرأة؛ لأنه يستر نقابها أي لونها بلون النقاب. والنقاب على وجوه فإذا أدنت المرأة نقابها إلى عينها فتلك الوصوصة، فإن نزلت دون ذلك إلى المَحجِر فهو النقاب، فإن كان على طرف الأنف فهو اللفام. وفي حديث ابن سيرين: "النقاب محدَث" أي أن النقاب عند العرب هو الذي يبدو منه مَحْجِرُ العين، ومعناه أَنَّ إِبداءَهُنَّ المَحَاجِرَ مُحْدَثٌ، إنما كان النِّقابُ لاحِقًا بالعين، وكانت تَبْدُو إحدى العينين، والأُخْرَى مستورة، والنِّقابُ لا يبدو منه إلا العينان، وكان اسمه عندهم الوَصْوَصَةَ، والبُرْقُعَ، وكان من لباسِ النساءِ، ثم أَحْدَثْنَ النِّقابَ بعدُ[224]. وعند دوزي: والنقاب أن تعمد المرأة إلى برقع فتنقب منه موضع العين، وهذا النوع من النقاب كانت ترتديه نساء البدو في مصر أيضًا، فإنهن يبرقعن وجوههن بقطعة من

القماش المفتوح فيها ثقبان؛ ليستطعن رؤية مواقع أقدامهن[225]. وتستعمل كلمة نقاب في اللسان الغزي للقطعة القماشية أو الحريرية المتوسطة الحجم التي يُغطى بها وجه المرأة المفتوحة للعينين فحسب، ودرج أن يكون النقاب أسود، وتثنى الكلمة بين الغزيين على نقابين، وتجمع على نقابات.

نتائج البحث وتوصياته:

أولًا: أنَّ الكلمات المدرجة ضمن الحقول الدلالية جرت على اللسان الغزي، حتى صارت جزءًا أساسيًا من لهجته.

ثانيًا: ثراء القاموس اللغوي للغزيين تمثل في تعدد المعاني للكلمة في كل حقل دلالي موظف.

ثالثًا: اللسان الغزي يقترب اقترابًا واضحا من اللغة الفصحى ويتحد معها، وإن كان هناك بعض الكلمات التي تستعمل بمعنى مغاير لمعناها الوارد في المعاجم العربية.

رابعًا: الالتقاء في معاني بعض الكلمات مع أصول تلك الكلمات في اللغات الأخرى كالفارسية والفرنسية وغيرها، فمثلًا: كلمة (باروكة) ذات الأصل الفرنسي، يتفق معناها في اللسان الغزي مع أصلها الفرنسي، وكلمة (برنس) ذات الأصل اليوناني اتفقت كذلك مع معناها المتداول على اللسان الغزي، وكلمة (بُكلة) ذات الأصل الفرنسي ينطبق عليها الشيء ذاته من اتفاق معناها مع اللسان الغزي.

خامسًا: استيعاب اللغة العربية لكثير من الكلمات المعربة -قديمًا وحديثًا- إذ يدل ذلك على حيوية اللغة العربية وتفاعلها مع اللغات الأخرى تأثرًا وتأثيرًا.

التوصيات:

أولًا: الاهتمام بدراسة كلمات الغزيين وفق مناهج بحثية مختلفة، لما لها من دور كبير في استجلاء دلالات جديدة يستعملها الغزيون في حياتهم.

ثانيًا: دراسة باقي الحقول الدلالية المتداولة على ألسنة الغزيين.

ثالثًا: توجيه الباحثين إلى دراسة الحقول الدلالية في ميادين مختلفة كالنصوص الشعرية الحديثة، من خلال توظيف مناهج بحثية حديثة كالسيمائية والأسلوبية وغيرها.

الهوامش والإحالات:

(1) الداية، علم الدلالة العربي: 204-210.
(2) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة: 2/20-21.
(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط: 388.
(4) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 1413/2.
(5) الجرجاني، التعريفات: 109.
(6) فرانك بالمر، مدخل في علم الدلالة: 31.
(7) ينظر: الداية، علم الدلالة العربي: 41.
(8) السعران، علم اللغة: 213.
(9) ابن منظور، لسان العرب: 947/11.
(10) عائشة مرفود، ونادية مكاروي، الحقل الدلالي للحيوان في القرآن الكريم: 25.
(11) ينظر: حجازي، المدخل إلى علم اللغة: 17.
(12) صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية ق 4هـ: 190.
(13) أحمد مختار عمر، علم الدلالة: 79.
(14) ينظر: أحمد عارف عبد العليم، الحقول الدلالية: 11.
(15) قدور، مبادئ اللسانيات: 362.
(16) أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية: 10.
(17) ينظر: منقور، علم الدلالة: 187.
(18) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة: 107.
(19) ينظر: عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية: 18.
(20) ينظر: أحمد مختار عمر، مرجع سابق: 81.
(21) ينظر: عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية: 19.
(22) جبران مسعود، معجم الرائد، كلمة أحرم.
(23) ابن منظور، لسان العرب: مادة حرم.
(24) السابق، مادة حرم.
(25) السابق، مادة حرم.
(26) السابق، مادة حرم.
(27) السابق، مادة حرم.

(28) السابق، مادة حرم.

(29) الفيروز آبادي، القاموس المحيط: مادة حرم.

(30) محمود عبد المنعم، معجم المصطلحات الفقهية، روجع برابط www.almaany.com.

(31) نفسه.

(32) ابن منظور، لسان العرب، مادة سور.

(33) عبد الغني أبو العزم، معجم الغني: كلمة أسوار.

(34) مرتضى الزبيدى، تاج العروس: صدر.

(35) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 2-6-207.

(36) محمود عبد المنعم، معجم المصطلحات الفقهية روجع برابط comwww.almaany...

(37) ابن منظور، لسان العرب، مادة سور.

(38) نفسه، مادة سور.

(39) ينظر: الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم: 176/4.

(40) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 105/2.

(41) ينظر: أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة: 14. أحمد السعيد سليمان، تأصيل في تاريخ الجبرتي من الدخيل: 24.

(42) محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي: 29.

(43) محمد التويجي، المعجم الذهبي: 133.

(44) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 43.

(45) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 49-51.

(46) كلوك بك، لمحة عامة عن مصر: 326/1.

(47) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 45.

(48) عبد النور، معجم عبد النور المفصل: 650. منير البعلبكي، المورد: 558.

(49) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 220/2-221. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 254/2-255.

(50) الزبيدى، تاج العروس: بذل.

(51) ابن منظور، لسان العرب، بذل.

(52) المسعودي، مروج الذهب: 379/2.

(53) الحسن بن عبد الله العسكري، شرح ما يقع في تصحيح التصحيف: 151، 152.

(54) ينظر: أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 122/2-123. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية للدسوقي: 252/2.

(55) أحمد تيمور، معجم اللغة العربية المعاصر، كلمة بدلة.

(56) عبد الغني، معجم الغني كلمة بدلة.

(57) ابن منظور، لسان العرب، مادة بدل.

(58) السابق، مادة بدل.

(59) السابق، مادة بدل.

(60) السابق، مادة بدل.

(61) مجمع اللغة العربية، معجم المصطلحات: 85.

(62) مرتضى الزبيدى، تاج العروس من جواهر القاموس: مادة برقع.

(63) ينظر بتفصيل: دوزي، المعجم المفصل لدوزي: 59-62.

(64) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 154/2. أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد: 2007: 157.

(65) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة: 367.

(66) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: كلمة برقع.

(67) المعاني، مادة رقع، ينظر: معجم المصطلحات الفقهية، مادة رقع.

(68) ابن منظور، لسان العرب، مادة رقع.

(69) عبد النور، معجم عبد النور: 152.

(70) مرتضى الزبيدى، التاج: 108/4، مادة برنس.

(71) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 161/2.

(72) المسعودي، مروج الذهب: 268/4.

(73) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس: 16-70.

(74) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 276/2، مادة برنس.

(75) ابن مكي الصقلي، تثقيف اللسان وتلقيح الجنان: 108. عبد العزيز مطر، ظواهر نادرة في لهجات الخليج العربي: 44.

(76) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 62.

(77) الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار: 48/3.

(78) السابق: 292/3.

(79) ينظر: أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 2/164-165. أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد عند الجبرتي من الدخيل: 28، 29. طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه: 10. عبد النور، معجم عبد النور المفصل: 132.

(80) ابن منظور، لسان العرب، مادة بسط.

(81) السابق، مادة بسط.

(82) إبراهيم مصطفى وآخرون، الوسيط، كلمة بساط.

(83) محمود عبد المنعم، معجم المصطلحات الفقهية، روجع برابط www.almaani.com

(84) محمد التويجي، المعجم الذهبي: 117. أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 2/184.

(85) محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 2/253.

(86) محمد رضا العاملي، قاموس رد العامي إلى الفصيح: 547. عبد النور، معجم عبد النور المفصل: 135.

(87) المعاني الجامع، مادة بكل، روجع برابط www.almaani.com

(88) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 77.

(89) معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة بلوزة.

(90) معجم ويبيستر: 1026.

(91) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 2/237. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 2/255.طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 12.

(92) معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة بنطلون.

(93) المعاني الجامع، مادة بكل.

(94) معجم ويبيستر.

(95) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 82-83.

(96) ابن منظور، لسان العرب، كلمة بوت.

(97) معجم المصطلحات العلمية، روجع برابط https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/.

(98) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير:1/764. أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة: 37.

(99) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 2/358. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 2/258.

(100) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة: 552.

(101) بطرس البستاني، محيط المحيط: 75. إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 3/139.

(102) معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة تنورة.

(103) إبراهيم زكي خورشيد وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، دوزي، المعجم المفصل لدوزي: 91-98. معجم تيمور الكبير: 3/12-14.

(104) الوسيط، كلمة الجبة.

(105) مرتضى الزبيدى، تاج: 180/1، مادة جرب. الشهاب الخفاجي، شفاء: 60.

(106) الجاحظ، البيان والتبين: 356/3

(107) السابق: 113/3.

(108) الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي: 99.

(109) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 33/3، 34. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 259/2. طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 20. أحمد فؤاد متولي، الألفاظ التركية: 65.

(110) رشيد عطية، الدليل إلى مرادف العامي. الدخيل: 94. معجم تيمور الكبير: 43/3.

(111) معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة جلابية.

(112) ابن منظور، اللسان: 649/1، 650 جلب. مرتضى الزبيدى، التاج: 186/1، مادة جلب.

(113) دوزي، المعجم المفصل لدوزي: 103، 104.ينظر: أيضًا: خورشيد وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية: 233/12، 234.

(114) الوسيط كلمة جلباب.

(115) طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 22.

(116) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 106-109.

(117) السابق: 106-109.

(118) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة: 319، 238، 343، 366.

(119) المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار: 98/2.

(120) القلقشندي، صبح الأعشى: 93/5، 143، 271، 405.

(121) ينظر: المجمع العلمي العربي، مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق: 82/2. أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير: 39/3. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 262/2. منير البعلبكي، المورد: 487. عبد النور، معجم عبد النور المفصل: 582.

(122) معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة جاكيت.

(123) الوسيط، كلمة الزر.

(124) معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة الزر.

(125) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير 1748/2. أدي شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة:88.

(126) الجواليقي، المعرب: 196. ابن منظور، لسان العرب: سرل.

(127) البستاني، محيط المحيط: 409

(128) ينظر: دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 168-174.

(129) الوسيط، كلمة ساعة.

(130) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 1794/2، ومحمد التويجي، المعجم الذهبي: 1278/2.

(131) محمد التويجي، المعجم الذهبي: 3762. طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 39.

(132) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية: 315.

(133) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 203، 204.

(134) الوسيط، كلمة غطاء.

(135) البعلبكي، المورد: 849.

(136) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 277.

(137) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 1614/2.

(138) الفيومي، المصباح المنير: 128.

(139) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: 545/1.

(140) ابن منظور، لسان العرب، كلمة صندل.

(141) السابق: 2440/4: صرم، وأدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة: 107.

(142) محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 267/2.

(143) مرتضى الزبيدى، تاج العروس: طوق

(144) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 1844/2.

(145) مجمع اللغة العربية، الوسيط، كلمة طاقية.

(146) أبو حامد الغرناطي، تحفة الألباب: 101.

(147) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة: 215.

(148) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 312.

(149) المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار: 104/2. القلقشندي، صبح الأعشى: 334/5. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 265/2.

(150) أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة: 111. طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 46.

(151) إبراهيم السامرائي، المجموع اللفيف: 33.

(152) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 209-212.

(153) الوسيط، كلمة طربوش.

(154) ابن منظور، اللسان، عبا.

(155) ابن منظور، اللسان، عمم.

(156) ابن سيده، المخصص: 82/4.

(157) مرتضى الزبيدى، التاج 410/8: عمم.

(158) ابن منظور، اللسان 3111/4: عمم.

(159) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 250.

(160) أبو حامد الغرناطي، تحفة الألباب: 140.

(161) القلقشندي، صبح الأعشى: 93/5. محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية: 114.

(162) القلقشندي، صبح الأعشى: 359/13-383.

(163) وارنر هو فميتر، رحلة إلى مصر في عهد محمد علي: 20.

(164) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية: 352.

(165) المقري، نفح الطيب: 213/1.

(166) الوسيط، كلمة عدسة.

(167) الوسيط، كلمة عقال.

(168) ابن منظور، اللسان، فرو. الزبيدى، التاج، فرو. أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة: 119.

(169) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة: 351.

(170) حسين مؤنس، ابن بطوطة ورحلاته: 142.

(171) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 349/1، 526.

(172) محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 258/2.

(173) الجبرتي، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل: 160.

(174) طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 52.

(175) الجبرتي، تاريخ الجبرتي: 170/3.

(176) عبد النور، معجم عبد النور المفصل: 458. محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 267/2.

(177) البعلبكي، معجم المورد: 352. طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة: 52.

(178) معجم وبستر: 530.

(179) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير: 2046/2.

(180) ابن سيده، المخصص: 72/4.

(181) ابن منظور، اللسان، فوط

(182) الشهاب الخفاجي، شفاء الغليل: 146.

(183) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة: 223.

(184) السابق: 236.

(185) السابق: 272.

(186) السابق: 276.

(187) السابق: 353.

(188) السابق: 417.

(189) ابن منظور، اللسان، قبب. القلقشندي، صبح الأعشى: 428/1.

(190) ابن إياس، بدائع الزهور: 294/1.

(191) الزبيدى، التاج، قبب.

(192) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 281-282.

(193) ابن منظور، اللسان، قمش. الزبيدى، التاج، قمش. فؤاد حسنين علي، الدخيل في اللغة العربية: 86.

(194) الوسيط، كلمة قماش.

(195) ابن منظور، اللسان، قمص. الزبيدى، التاج، قمص.

(196) معجم وبستر: 204. فؤاد حسنين علي، الدخيل في اللغة العربية: 187.

(197) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 404.

(198) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 300-302

(199) ابن منظور، اللسان، قمط. الفيومي، المصباح المنير: 197.

(200) دوزي، المعجم المفصل: 306-307.

(201) محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية: 268/2. محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية:121.

(202) الجبرتي، تاريخ الجبرتي: 305/3. أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل: 165.

(203) البستاني، محيط المحيط: 758.

(204) ابن منظور، اللسان، كسا.

(205) مرتضى الزبيدى، التاج، كسو.

(206) القلقشندي، صبح الأعشى: 278/4، 279.

(207) المعجم الفارسي الكبير: 2294/2.

(208) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم العربي لأسماء الملابس: 441.

(209) عبد النور، معجم عبد النور المفصل: 262.

(210) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس: 443.

(211) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 315-318.

(212) ابن منظور، اللسان، لحف.

(213) ابن هشام اللخمي، المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان: 175.

(214) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 323-325

(215) ابن منظور، اللسان، خدد.

(216) الوسيط، كلمة مخدة.

(217) فؤاد حسنين علي، الدخيل في اللغة العربية: 112.

(218) معجم وبستر: 863.

(219) ابن منظور، اللسان: ندل. الزبيدى، التاج، ندل.

(220) ابن منظور، اللسان: ملأ.

(221) الزبيدى، التاج: ملأ.

(222) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 330-332.

(223) مجمع اللغة العربية، المعجم، الوسيط: 960.

(224) ابن منظور، اللسان: نقب.

(225) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب: 342-344.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم الدسوقي شتا، المعجم الفارسي الكبير، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992م.

2) إبراهيم زكي خورشيد وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، دار الشعب، القاهرة، 1934م.

3) إبراهيم مصطفى وآخرون، الوسيط، روجع برابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ بتاريخ2020/7/5.

4) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مراجعة: محمد الجوهري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ط: 2007م.

5) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

6) أحمد تيمور، معجم اللغة العربية المعاصر، روجع برابط https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ بتاريخ202/7/15م.

7) أحمد تيمور، معجم تيمور الكبير، تحقيق: حسين نصار، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1993-1994م.

8) أحمد السعيد سليمان، تأصيل في تاريخ الجبرتي من الدخيل، دار المعارف، القاهرة، 1979م.

9) أحمد عارف عبد العليم، الحقول الدلالية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007م.

10) أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات ات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2002م.
11) أحمد فؤاد متولي، الألفاظ التركية في اللهجات العربية في لغة الكتابة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1990م.
12) أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق ط1، د.ت.
13) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، د.ت.
14) أدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، القاهرة، ط2، 1988م.
15) ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998م.
16) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار، تحقيق: علي المنتصر الكتاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985م.
17) الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1995م
18) جبران مسعود، معجم الرائد، كلمة أحرم، روجع برابط https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ بتاريخ 2020/8/20.
19) الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار المعروف بتاريخ الجبرتي، مطبعة بولاق، القاهرة، 1297هـ.
20) الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1995م.
21) حامد الغرناطي، تحفة الألباب، نشر وتحقيق: مريم ويوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999م.
22) الحسن بن عبد الله العسكري، شرح ما يقع في تصحيح التصحيف وتحرير التحريف للصفدي، تحقيق: عبد العزيز أحمد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1963م.
23) حسين مؤنس، ابن بطوطة ورحلاته، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1980م.
24) دوزي، المعجم المفصل لأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل، وزارة الإعلام، بغداد، د.ط، 1971م.
25) رجب إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، 2002م.
26) رشيد عطية، الدليل إلى مرادف العامي والدخيل، بيروت، 1980م.
27) الشهاب الخفاجي، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، عني بتصحيحه محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، ط1، القاهرة، 1323هـ.

28) صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية ق 4هـ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
29) طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه، دار العرب للبستاني، القاهرة، 1964م.
30) عائشة مرفود، ونادية مكاروي، الحقل الدلالي للحيوان في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، الجزائر، 2017م.
31) عبد الغني أبو العزم، معجم الغني، الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، معاجم صخر، 2011م.
32) عبد النور، معجم عبد النور المفصل (فرنسي-عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1995م.
33) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، د. ط، 1978م.
34) فايز الداية، علم الدلالة العربي- النظرية والتطبيق، دار الفكر، سوريا، د. ط، 1985م.
35) فرانك بالمر، مدخل في علم الدلالة، تر: خالد جمعة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 1997م.
36) فؤاد حسنين علي، الدخيل في اللغة العربية، جزء من مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، المجلد 12، الجزء الأول، مطبعة جامعة فؤاد الأول، مصر، 1950م.
37) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005م.
38) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المطبعة الأميرية، القاهرة، د.ط، 1919م.
39) كلوك بك، لمحة عامة عن مصر، تعريب محمد مسعود، دار أبو الهول، مصر، د.ط، د.ت.
40) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.
41) مجمع اللغة العربية، معجم المصطلحات، القاهرة، د.ط، د.ت.
42) محمد أحمد دهمان، معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995م.
43) محمد التويجي، المعجم الذهبي، (فرهنك طلائي)، دار العلم للملايين، بيروت، 1969م.
44) محمد رضا العاملي، قاموس رد العامي إلى الفصيح للشيخ أحمد رضا، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1981م: 547، وعبد النور، معجم عبد النور المفصل.
45) محمد علي الدسوقي، تهذيب الألفاظ العامية، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1923م.
46) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997م.
47) محمود عبد المنعم، معجم المصطلحات الفقهية، روجع برابط www.almaany.com.
48) محمود فهمي حجازي، المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، د.ت.
49) مرتضى الزبيدى، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، القاهرة، ط1، 1306هـ.

50) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1987م.
51) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: مريم ويوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999م.
52) المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مطبعة بولاق، القاهرة، د.ط، 1927م.
53) ابن مكي الصقلي، تثقيف اللسان وتلقيح الجنان، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1995م: 108، وعبد العزيز مطر، ظواهر نادرة في لهجات الخليج العربي، قطر، 1987م.
54) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
55) منير البعلبكي، المورد، قاموس إنجليزي- عربي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1996م.
56) ابن هشام اللخمي، المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان، دراسة وتحقيق: مأمون بن محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م.
57) وارنر هو فميتر، رحلة إلى مصر في عهد محمد علي، ترجمة: محمد رضا، القاهرة، 1947م.

المشابهة في النحو العربي

د. بن الدين بخولة*
trezel@live.fr

د. سالمة صالح محمد العمامي**
salma.amamy@tu.edu.ly

ملخص:

عُني هذا البحث بتسليط الضوء على (المشابهة)، مبينًا حدها، ومواضع التشابه في النحو والمشابهة بين الدلالة والتأويل، ومواضع التأويل، فضلًا عن أثر المشابهة في العوامل والتعليل، وقد جاء البحث في مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة، وتوصل إلى أن المشابهة إحدى ركائز النظر النحوي، واللغوي؛ وهي علاقة منطقية متخيلة قامت على النظر في الروابط التي تجمع بين الألفاظ بعضها ببعض، أو التراكيب بعضها ببعض، وهي ليست رابطًا لفظيًّا يربط بين أركان النص، إنما هي رابط منطقي يقوم على خلق علاقة تشرك بين لفظين أو تركيبين في حكم ما، أو تفسر هذين المتشابهين. ومع هذا فإن اللغويين لم يضعوا حدًّا للمشابهة، مع استعمالهم لها باطراد، وكأنها علاقة طبيعية تفرضها قوانين اللغة الطبيعية.

الكلمات المفتاحية: المشابهة، النحاة، التعليل، التأويل، الدلالة، العامل.

* أستاذ محاضر(أ) - قسم اللغة العربية - كلية الآداب واللغات - المركز الجامعي/ آفلو - الجزائر.

** أستاذ النحو والصرف المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة طبرق- ليبيا.

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

Analogy in Arabic Syntax

Dr. Bendine Bekhaoula [*]
trezel@live.fr

Dr. Salama Saleh mohamed Al-Amami [**]
salma.amamy@tu.edu.ly

Abstract:

This research aims to shed light on analogy indicating its limits and its positions in syntax, the similarity between implication and interpretation, and the positions of interpretation, as well as the effect of analogy on factors and reasoning. The research, consisting of an introduction, three sections and a conclusion, concludes that analogy is one of the pillars of syntactic concerns; it is an imagined logical relationship based on looking at the relations that connect words with each other, or structures with each other, and it is not a verbal link that connects the parts of the text. Rather, it is a logical link based on creating a relationship that connects two words or two structures in a certain judgement or explains these two similarities. Linguists however have not put a limit to it as if it were a natural relationship imposed by the laws of natural language.

Keywords: Analogy, Grammarians, Reasoning, Interpretation, Implication, Factor.

[*] Lecturer Professor "A" Department of Arabic Language, Faculty of **Literature** and Languages, University Center Aflou - Algeria.

[*]*Assistant Professor of Syntax and Morphology, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, University of Tobruk, Libya.

مقدّمة:

يطبّق النحاة المشابهة في النحو ويفسرون بها العديد من الظواهر والمسائل اللغوية، وهو استعمال يعبّر عن اتساعهم في توجيه اللغة والبحث في أسرارها، فالمشابهة مصطلح لغوي حفل به الفكر اللغوي، لكن لم يضع له اللغويون حدًّا معينا، وإنما استعمله كل منهم وفق ما يفرضه عليه المقام الذي أدى به إلى استعمال هذه العلاقة، فتارة يستعملها النحاة لتعليل حكم نحوي، وأخرى لتوضيح سبب الإعراب، وأحيانًا لتكون عاملًا، إلى غير ذلك من العلاقات اللغوية، وقد انتظم هذا البحث في مقدمة وثلاثة مباحث، وذيلنا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

الأهداف:

- توضيح حدّ المشابهة.
- تبيان المواضع التي استعملت فيها المشابهة.
- تفسير ظاهرة المشابهة في اللغة العربيّة.

وتدرس الورقة الإشكالات الآتية:

- ما مدى استعمال النحاة للمشابهة؟
- هل كان استعمالهم لها مطردًا وفي أبواب بعينها، أو أن كلّ واحد منهم استعملها حسب مذهبه ورؤيته اللغوية؟
- ما أصل هذا المصطلح في اللغة؟

الدراسات السابقة:

- كتاب المشابهة في النحو العربي لمحمد حسن محمد يوسف.

- أثر المشابهة في النحو العربي لخير الدين القاسمي - بحث منشور بمجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية- المجلد16 العدد 8- 2009م.

- المشابهة اللفظية وأثرها في تحديد الصيغة الصرفية والأحكام النحوية - بحث منشور بمجلة واسط، مجلة كلية التربية، العدد التاسع والثلاثون، الجزء الأول، أيار 2020م.

اقتضى بحثنا تحديد المعنى اللغوي والاصطلاحي لهذا المفهوم مع تأصيل تاريخي لاستعمال علمائنا لمرجعية المشابهة وإظهار موقعها في أصول النحو العربي وعلله؛ مع الوقوف على علاقة المشابهة بالدلالة، والبحث في المشابهة وعلاقتها بالنص، وموقع هذه العلاقة من التحليل اللغوي عند النحاة.

2. حد المشابهة في اللغة والاصطلاح

2-1- المشابهة في اللغة

أرجعت المعاجم معنى الجذر (شبه) إلى معنى (المِثل): "شبه: الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ، وَالْجَمْعُ أَشْباهٌ، وأَشْبَه الشيءُ الشيءَ: مَاثَلَهُ. وَفِي الْمَثَلِ: مَنْ أَشْبَه أَباه فَمَا ظَلَم، وأَشْبَه الرجلُ أُمَّه: وَذَلِكَ إِذَا عَجَزَ وضَعُفَ"[1].

وفي الصحاح: شِبْهٌ وَشَبَهٌ لغتان بمعنىً. يقال: هذا شِبْهُهُ، أي شَبيهَهُ. وبينهما شِبَهٌ بالتحريك، والجمع مَشابَهُ على غير قياس، كما قالوا مَحاسِنُ ومذاكيرُ والشُّبْهَةُ: الالتباسُ. والمُشْتَبِهات من الأمور: المشْكِلاتُ.

"[شبه] شِبْهٌ وَشَبَهٌ لغتان بمعنىً، يقال: هذا شِبْهُهُ، أي شَبيهُهُ، وبينهما شِبَهٌ بالتحريك، والجمع مَشابَهُ على غير قياس، كما قالوا مَحاسِنُ ومذاكيرُ، والشُّبْهَةُ: الالتباسُ، والمُشْتَبِهات من الأمور: المشْكِلاتُ، والمُتشابِهاتُ: المُتَماثِلاتُ، وتَشَبَّهَ فلان بكذا، والتَشْبيهُ: التمثيلُ، وأَشْبَهْتُ فلانًا وشابَهْتُهُ، واشْتَبَهَ عليّ الشيء"[2]، وقد جعل من معاني المشابهة المشاكلة والتمثيل، أيضا، وقد جاء في معجم مقاييس اللغة: "(شَبَهَ) الشِّينُ وَالْبَاءُ وَالْهَاءُ أَصْلٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ عَلَى تَشَابُهِ الشَّيْءِ وَتَشَاكُلِهِ لَوْنًا وَوَصْفًا، يُقَالُ شِبْهٌ وَشَبَهٌ وَشَبِيهٌ، وَالشَّبَهُ مِنَ الْجَوَاهِرِ: الَّذِي يُشْبِهُ الذَّهَبَ. وَالْمُشَبِّهَاتُ مِنَ الْأُمُورِ: الْمُشْكِلَاتُ، وَاشْتَبَهَ الْأَمْرَانِ، إِذَا أَشْكَلَا"[3].

وعليه، فإن للجذر (شبه) دلالتين هما: التمثيل، والمشاكلة.

المشابهة في الاصطلاح:

لم يبتعد النحاة في استعمالهم المشابهة عن الدلالة الوضعية التي أقرتها معاجم اللّغة، وهي المماثلة أو التمثيل والمشاكلة، ولم يحدد النحاة لهذا المصطلح حدًا يبين ملامحه اللغوية، ولكن استعمالهم لهذا المصطلح بدا متواترًا في أبواب عدّة عندهم، وتبين متون النحاة ومؤلفاتهم المواضع التي استعملت فيها المشابهة دون تحديد لمفهومها، وهو الأمر الذي يدعو إلى ضرورة وضع مفهوم محدد لهذا المصطلح الذي استعمل بكثرة في أبواب ومسائل لغوية، وبالنظر إلى المواضع التي استعمل فيها النحاة المشابهة، فإن دلالة المصطلح لا تختلف عن الدلالة الوضعية للجذر (شبه).

يقول الأنباري: "والوجه الثاني إنما دخله التصغير حملًا على باب أفعل الذي للمفاضلة لاشتراك اللفظين في التفضيل والمبالغة، ألا ترى أنك تقول: ما أحسن زيدا لمن بلغ الغاية في الحسن! كما تقول: زيد أحسن القوم، فتجمع بينه وبينهم في أصل الحسن وتفضله عليهم، فلوجود هذه المشابهة بينهما جاز: ما أحيسن زيدًا! وما أميلح غزلانًا!"[(4)] ثم يستطرد قائلًا: "والوجه الثالث إنما دخله التصغير لأنه ألزم طريقة واحدة فأشبه بذلك الأسماء، فدخله بعض أحكامها وحمل الشيء على الشيء في بعض أحكامه لا يخرجه عن أصله، ألا ترى أن اسم الفاعل محمول على الفعل في العمل ولم يخرج بذلك عن كونه اسمًا؟ وكذلك الفعل المضارع محمول على الاسم في الإعراب، ولم يخرج بذلك عن كونه فعلًا، فكذلك تصغيرهم فعل التعجب تشبيهًا بالاسم لا يخرجه عن كونه فعلًا»[(5)].

وقد استعملوا المشاكلة بمعنى المشابهة أيضًا وذلك قولهم: "وإنما حملوا الماضي على المضارع مراعاة لما بنوا عليه كلامهم من اعتبار حكم المشاكلة والمحافظة على أن تجري الأبواب على سنن واحد، ألا ترى أنهم حملوا المضارع على الماضي إذا اتصل به ضمير جماعة النسوة،

نحو: تضربن، وحذفوا الهمزة من أخوات أكرم، نحو: نكرم وتكرم ويكرم، والأصل فيه: نؤكرم وتؤكرم ويؤكرم"[6]، وقد سمّى المطرزي المشاكلة طريقًا، إذ هي طريق لتعليل السلوك اللغوي[7]، والمشاكلة لفظ مساوٍ للمشابهة دلاليًا في اصطلاح النحاة، فإن المشاكلة، ترتيبًا عليه، تدل على المشابهة.

وتؤكد النصوص اللُّغوية استعمال النُّحاة المشابهة أداةً لتفسير وتوضيح كثيرًا من المسائل اللغوية دون وضع حدّ لها، مع استعمالهم لها استعمالاً موسعًا ومطردًا في مواضع وأبواب بعينها، وبتتبع هذه المواضع فإن المشابهة حملت دلالة المعنى الوضعي لها وأفصحت عن نظرة منطقية لتفسير ظواهر لغوية، وبناءً عليه فإن المشابهة هي: "علاقة لغوية بين تركيبين أو لفظين يُحمل فيها أحدهما على الآخر، ويأخذ حكمه أو يتجرد من حكمه؛ لوجود تلك المشابهة أو المشاكلة".

مواضع المشابهة عند النحاة:

ابتدأ استعمال المشابهة بوصفها علاقة بين نظيرين في كتاب سيبويه؛ إذ يذكر سيبويه في أثناء كتابه مواضع عدة حملها على المشابهة، وذلك باستعماله اللفظ (يشبه)، والمواضع التي كان يستعمل فيها سيبويه هذا اللفظ، الذي سعى من خلاله إلى تفسير العلاقة اللغوية، هو في صدد وصفها فهو يصف اللغة كما يقتضيه المنطق الطبيعي لها، ويحاول بذلك فرض أحكام ذلك المنطق؛ فاللفظ (يشبه) ينبئ بوجود علاقة آنية بين لفظين أو تركيبين، فقد ذكر سيبويه الالتباس بين الفاعل الغائب والفاعل الحاضر ثم ربط التركيب الفعلي باسم الفعل الذي يحمل عليه فقال: "واعلم أنّه لا يجوز أن تقول: زيدٌ، وأنت تريدُ أن تقول: لِيُضْرَبْ زيدٌ، أو لِيَضْرِبْ زيدٌ إذا كان فاعلًا، ولا: زيدًا، وأنت تريد ليَضرب عمرو زيدًا. ولا يجوز: زيدٌ عمرا، إذا كنتَ لا تُخاطِبُ زيدًا، إذا أردتَ لِيَضْرِب زيدٌ عمرًا وأنت تخاطبني، فإنَّما تريد أَنْ أُبْلِغَه أنا عنك أنك قد أمرته أن يضرب عمرًا، وزيدٌ وعمروٌ غائبانِ، فلا يكون أن تُضْمِرَ فِعْلَ الغائبِ. وكذلك لا يجوز زيدًا، وأنت تريد أن أُبْلِغَه أنا عنك أن يَضْرِبَ زيدًا؛ لأنك إذا أضمرتَ فعل الغائب"[8]، يستطرد ليبين علاقة

المشابهة بين الفعل المضارع المجزوم بلام الطلب واسم الفعل (عليك) فيقول: "ظنَّ السامعُ الشاهدُ إذا قلت: زيدًا أنك تأْمُرُه هو بزيد، فكرهوا الالتباس هنا ككراهيتهم فيما لم يؤخذْ من الفعل نحو قولك: عَليكَ، أن يقولوا عليه زيدًا، لئلا يشبَّهَ ما لم يؤخَذْ من أمثلة الفعل بالفعل. وكرهوا هذا في الالتباس وضَعُفَ حيث لم يُخاطبِ المأمورَ، كما كُرِهَ وضَعُفَ أن يشبَّهَ عَلَيْكَ ورُوَيْدَ بالفعل"[9]، والمشابهة بين (لتضربْ) و(عليك أو رويد) هي مشابهة معنوية في الزمان والخطاب المرتبط بالحدث، ولأن الفعل في أصله الاشتقاقي ليس مشابها لام الفعل وإن تشاركا الدلالة، يضع سيبويه تحوطات مانعة من الربط بينهما في علاقة المشابهة، وهو أول موضع لاستعمال المشابهة في كتابه.

وتكون المشابهة لديه لغرض ربط دلالات التركيب أو الألفاظ وصولًا لحكمها الإعرابي، وهو من باب التفسير اللغوي للأحكام الإعرابية، وذلك حين حمل قولك: أَمَّا أَنْ لا يكونَ يَعلمُ فهو يَعلم، وأنت تريد حيث ساوى بينهما[10] وبين قوله تعالى: (لئلا يعلم أهل الكتاب)[11]؛ ودلالة مثل هذه المشابهة أو الربط هو التقارب في الحكم اللغوي.

ويضع سيبويه للمشابهة قانونًا؛ لأنه كما أفاد صنيعا عرفته العرب في كلامها، فإنه يؤكد على أن المشابهة لا تعني المطابقة بين المشبه والمشبه به اللذين هما ركنا المشابهة اللغوية، كما هما ركنا المشابهة البلاغية، يقول: "وما يشبِه بالشيء في كلامِهم وليس مثلَه في جميع أحوالِه كثيرًا"[12]، وفي موضع آخر يقول: "وهم ممَّا يشبهون الشيء بالشيء وإن لم يكن مثله في جميع الأشياء"[13]، وكلام سيبويه السالف يؤكد على وجود المشابهة بكثرة في الكلام العربي، وهي مرتبطة بكثير من الأحكام اللغوية، واستعمل سيبويه علاقة التشبيه كثيرًا في حمل حكم إعرابي لتركيب على آخر بقرينة، وهو ما يمكن أن نصف به المشابهة في النحو، كحمل الصفة المشبهة في العمل على الفعل الدائم (اسم الفاعل)، يقول: "ومن قال: مررت برجلٍ أبى عشرة أبوه قال: مررت برجل شديد رجلٍ أبوه. أبى عشرة أبوه قال: مررت برجل شديد رجلٍ أبوه. وإذا قال: مررت برجل حسنٍ

الوجه أبوه فليس بمنزلة أبى عشرةٍ أبوه، لأن قولك: حسن الوجه أبوه، بمنزلة قولك مررت برجل حسنٍ الوجه، فصار هذا بدخول التنوين يشبه ضاربًا إذا قلت: مررتُ برجل ضاربٍ أباه"[14].

ومن هذه المواضع قوله: "وإذا سميت رجلًا بإثمدٍ لم تصرفه، لأنَّه يشبه اضرب، وإذا سميت رجلًا بإصبع لم تصرفه، لأنه يشبه اصنع، وإن سميته بأبلمٍ لم تصرفه، لأنه يشبه أقتل، ولا تحتاج في هذا إلى ما احتجت إليه في ترتبٍ وأشباهها لأنَّها ألفٌ، وهذا قول الخليل ويونس"[15].

أمّا مصطلح المشابهة _كما نجده عند اللاحقين لسيبويه من النحاة- فهو تبلورٌ طبيعي لهذا اللفظ (يشبه) الذي ربط به سيبويه وفسر به كثيرا من العلائق اللغوية في كتابه، وكذلك فعل المبرد في استعمال اللفظ (يشبه) حيث عقد به علاقات نحوية، حيث تقوم هذه العلاقة على ثلاثة أركان هي:

لفظ مشبه / لفظ مشبه به/ قرينة التشابه = حكم لغوي.

أو: تركيب مشبه/ تركيب مشبه به/ قرينة التشابه = حكم لغوي.

والنمط الأول يكون، غالبًا، في المواضع الصرفية، حيث تتم مشابهة لفظ لفظا، فيحمل عليه حكمه الإعرابي وذلك مثل: "ومما يترك صرفه لأنه يشبه الفعل ولا يجعل الحرف الأول منه زائدًا إلاّ بثبتٍ، نحو تنضبٍ، فإنما التاء زائدة لأنه ليس في الكلام شيءٌ على أربعة أحرف ليس أوله زائدة يكون على هذا البناء؛ لأنه ليس في الكلام فعلل"[16]، فالمشابهة هي مشابهة اللفظ (تنضب) لوزن الفعل (تفعل) فترك صرفه لهذه المشابهة.

ويمكن أن يُمثَّل للنمط الثاني بما ساقه المبرد من مشابهة (ما) النافية لـ(ليس) بقوله: "والعاشر: مَا أُجْرِي مجْرى الْفِعْل وَلَيْسَ بِفعل، وَلكنه يشبه الْفِعْل بِلَفْظ أو معنى، فَأَمَّا مَا أشبه الفِعْل فَدلَّ على مَعْنَاهُ مثل دلَالَته، فـ(مَا) النافية، وَمَا أشبهَا، تَقول: مَا زيد مُنْطَلقًا؛ لِأَن الْمَعْنى: لَيْسَ زيد مُنْطَلقًا، وَمَا أشبهه في اللَّفْظ، وَدخل على الِابْتِدَاء وَالْخَبَر دُخُول (كَانَ)، و (إِن) وأخواتهما وَقد ذكرنَا الْحجَج فِيهَا في بَابهَا"[17].

و(ما) النافية حرف لا يشبه الفعل (ليس) إلا في سياق تركيب معين يوضح هذه العلاقة، فالمشابهة هنا مقيدة بالتركيب، وقرينة المشابهة أن (ما) هنا عملت عمل ليس فأشبهتها في العمل، وهو ما يترتب عليه الحكم الإعرابي.

ومع اكتمال نضج الفكر النحوي بعد سيبويه، نظر اللغويون إلى المشابهة بوصفها طريقًا لتفسير الحكم اللغوي أو تعليله أو جعلها عاملًا صريحًا مؤثرا في التركيب. وهو ما أفصح عنه استعمالهم المشابهة في مواضع كثيرة في النحو والصرف، وفي كثير من أبواب النحو وقضاياه، حتى لم يخلُ منها كتاب في اللغة والنحو، مع تباين مذاهب النحاة واتجاهاتهم اللغوية، فصارت تلك العلاقة خاضعة للمنطق أيضًا؛ ونجد المشابهة لديهم في الأواب الآتية:

أولًا: في حروف الهجاء.

ثانيًا: في الفعل المضارع.

ثالثًا: في أسلوب التعجب.

رابعًا: في باب العطف.

خامسًا: في باب الإضافة.

سادسًا: في حذف النون من يكن.

سابعًا: في باب النواسخ.

ثامنًا: في حذف حروف العلة وشبهها بالحركات.

تاسعًا: المشابهة في الجزم بلام التعليل.

عاشرًا: المشابهة في حمل الاستفهام على الشرط.

حادي عشر: المشابهة في باب الأسماء الستة.

ثاني عشر: المشابهة في باب النسب.

ثالث عشر: في عطف الجمل.

وقد لا يتسع المقام لسرد هذه المواضع مفصلة، ولكن يمكن عرضها مجملة، بتوضيح استعمال هذه العلاقة وتبيين تطورها بعد سيبويه؛ لتصبح أحد أهم وسائل تعليل الحكم اللغوي، كما تفسر أحيانًا بكونها المؤثر أو العامل في التركيب، وصار النظر المنطقي لدى النحاة هو المعوّل عليه في رسم حدود هذه العلاقة. فبينما كان سيبويه والمبرد يطبقان هذه العلاقة وفق ما يفرضه الواقع الطبيعي للُّغة، فإن المتأخرين من النحاة طوروا استعمالها وفق متطلبات النظر المنطقي للغة.

لم يسمِّ سيبويه الأفعال أفعالا، ومنها الفعل المضارع، وإنما أطلق على الأفعال لفظ أحداث، ولكن النحاة من بعده شرحوا الكتاب وتبلور الفكر النحوي في أبواب، وبأسماء لم تكن مذكورة عنده، ولعلَّ الفعل المضارع أحد هذه الأبواب التي يتضح فيها البعد المنطقي عند النحاة، فقد قسَّم النحاة الفعل إلى ثلاثة هي: المضارع، والماضي، والأمر، وربطوا بين هذه الأقسام وزمان الحدث "الفعل"، ويختلف المضارع عن قسيميه الماضي والأمر في أن تسمية نظيريه أثبتت على الجانب الزماني في الحدث، بينما ربط النحاة بين المضارع والاسم؛ لأنه قد شذّ عن نظيريه في كونه معربًا، وهما مبنيان؛ فقد جعلوا الأصل في الأفعال البناء، كما جعلوا الأصل في الأسماء الإعراب؛ فلمّا أُعرب المضارع تركوا ربطه بالزمن وجعلوا اسمه معربا على تلك المشابهة؛ لأن المضارعة في أصل دلالتها الوضعية المضارعة، فكأن المصطلح يعني الفعل المشابه للاسم، فلم يهتم النحاة بالمقامات الزمانية في الفعل، وسياقاته التركيبية، بقدر اعتنائهم بما يطرأ عليه من التبدل؛ تأكيدا لمشابهته الاسم المعرب؛ فهو مثله في تبدل العلامة الإعرابية، يقول الأنباري: "وإذا حُذف حرف المضارعة وهو علَّة وجود الإعراب فيه فقد زالت العلة، فإذا زالت العلَّة زال حكمها، فوجب أن لا يكون فعل الأمر معربا، وأمّا قولهم: إن فعل النهي معرب مجزوم فكذلك فعل الأمر؛

لأنهم يحملون الشيء على ضده كما يحملونه على نظيره، قلنا: حمل فعل الأمر على فعل النهي في الإعراب غير مناسب؛ فإن فعل النهي في أوله حرف المضارعة الذي أوجب للفعل المشابهة بالاسم فاستحق الإعراب، فكان معربا، وأما فعل الأمر فليس في أوله حرف المضارعة الذي يوجب للفعل المشابهة بالاسم فيستحق أن لا يعرب، فكان باقيا على أصله في البناء"[18].

وقد فصّل الأنباري وجوه المشابهة بين الاسم، والفعل المضارع في نقاط عدة[19]، كُلها تدور على تغير علامة الإعراب، لا على مدلوله الزماني أو الحدثي.

حرص النُحاة بعد سيبويه على تحديد وجه المشابهة بين اللفظين أو التركيبين على النحو الذي يبين فائدة الربط بينهما، "فإن قيل: فَلِمَ أعربت الأسماء الستة المعتلة بالحروف وهي أسماء مفردة؟ قيل: إنما أعربت بالحروف توطئة لما يأتي من باب التثنية والجمع، فإن قيل: فَلِمَ كانت هذه الأسماء أولى بالتوطئة من غيرها؟ قيل: لأن هذه الأسماء منها ما تغلب عليه الإضافة؛ ومنها ما تلزمه الإضافة، فما تغلب عليه: أبوك، وأخوك، وحموك، وهنوك؛ وما تلزمه الإضافة: فوك، وذو مال؛ والإضافة فرع على الإفراد، كما أن التثنية والجمع فرع على المفرد، فلما وجدت المشابهة بينهما من هذا الوجه؛ كانت أولى من غيرها؛ ولما وجب أن تعرب بالحروف لهذه المشابهة، أقاموا كل حرف مقام ما يجانسه من الحركات؛ فجعلوا الواو علامة للرفع، والألف علامة للنصب، والياء علامة للجر"[20]، وتسرد المحاورة اللغوية لدى الأنباري في نصّه السابق حدود العلاقة بين الأسماء الستة المثنى الجمع من حيث علامة الإعراب وهي الحروف.

وعلاقة المشابهة علاقة قوية، متينة، بالغة الأثر، إذ يمكنها تحديد شكل العلامة ونوعها أيضا كما في النصّ السابق، فقد تنقض حكما أو تؤيد حكما، فهي علاقة مركبة في تفاصيلها، يقول الأنباري: "ألا ترى أنك لا تقول: "ما أحسن زيدًا"، إلا لمن بلغ غاية الحسن كما لا تقول: "زيد أحسن القوم"، إلا لمن كان أفضلهم في الحسن؟ فلهذه المشابهة بينهما؛ جاز التصغير في قوله: "يا أميلح غزلانا!" بل يا كما تقول: غزلانك أميلح الغزلان، وما أشبه ذلك، والدليل على جواز هذه

المشابهة بينهما، أنهم حملوا: "أفعل منك، وهو أفعل القوم" على قولهم: "ما أفعله" فجاز فيهما ما جاز فيه، وامتنع فيهما ما امتنع فيه، فلم يقولوا: "هذا أعور منك"، ولا: "أعور القوم"؛ لأنهم لم يقولوا: "ما أعوَرَه" وقالوا: "هو أقبح عورًا منك، وأقبح القوم عورًا" كما قالوا: "ما أقبح عوره" وكذلك لم يقولوا: "هو أحسن منك حسنًا" فيؤكدوا، كما لم يقولوا: "ما أحسن زيدًا حسنًا" فلما كانت بينهما هذه المشابهة، دخله التصغير حملًا على: "أفعل" الذي للتفضيل والمبالغة"[21].

وذلك أن أفعل التعجب لما لازم صيغة واحدة، أي صار جامدا أشبه الأسماء، فلما أشبهها طرأت عليه أحكامها ومنها التصغير، ثم عقدوا مشابهة بين فعل التعجب واسم التفضيل، وهي هنا مشابهة دلالية ثم جعلوا لاسم التفضيل ما لفعل التعجب، فكما يصغر أفعل التعجب يصغر اسم التفضيل؛ "لاشتراك اللفظين في ذلك، ألا ترى أنك لا تقول: "ما أحسن زيدًا"، إلا لمن بلغ غاية الحسن، كما لا تقول: "زيد أحسن القوم"، إلا لمن كان أفضلهم في الحسن؟ فلهذه المشابهة بينهما؛ جاز التصغير في قوله: "يا أميلح غزلانا" كما تقول: غزلانك أميلح الغزلان، وما أشبه ذلك، والدليل على جواز هذه المشابهة بينهما، أنهم حملوا: "أفعل منك، وهو أفعل القوم" على قولهم: "ما أفعله" فجاز فيهما ما جاز فيه، وامتنع فيهما ما امتنع فيه، فلم يقولوا: "هذا أعور منك"، ولا: "أعور القوم"؛ لأنهم لم يقولوا: "ما أعوَرَه" وقالوا: "هو أقبح عورًا منك، وأقبح القوم عورًا" كما قالوا: "ما أقبح عوره" وكذلك لم يقولوا: "هو أحسن منك حسنًا" فيؤكدوا، كما لم يقولوا: "ما أحسن زيدًا حسنًا" فلما كانت بينهما هذه المشابهة، دخله التصغير حملًا على: "أفعل" الذي للتفضيل والمبالغة"[22]، فعلاقة التشبيه هنا مركبة، فقد حُمِل أفعل التعجب على الاسم بعلاقة المشابهة ثم حُمِل التفضيل على التعجب بعلاقة المشابهة أيضا.

وقد تحتاج المشابهة إلى أدلة تؤكدها وتدلل على صحتها، كاستدلالهم على أن دخول الباء في خبر (ما) النافية كدخولها في خبر (ليس)[23] وقد اهتم الأنباري بذكر وجه المشابهة في الألفاظ والتراكيب؛ لأنها، كما يبدو علاقة طارئة يستعملها اللغويون لتفسير السلوك اللغوي، أو ربطه

بعض الوظائف اللغوية ببعض، ومنها شبه حروف العلة في التصرف اللغوي بالحركات؛ لأنها أشبهت الحركات، ووجه الشبه من وجهين:

أحدهما: أنَّ هذه الحروف مركبة من الحركات على قول بعض النحويين، والحركات مأخوذة منها على قول آخرين، والمشابهة حاصلة بينهما على كلا القولين.

والوجه الثاني: "أن هذه الحروف ههنا لا تقوم بها الحركات، كما أنَّ الحركات كذلك، وكما أنها تحذفُ للجزم، فكذلك هذه الحروف، وقد حُكي عن أبي بكر بن السراج أنه شبه الجازم بالدواء، والحركة في الفعل بالفضلة التي يُخرجها الدواء، وكما أن الدواء إذا صادف فضلة حذفها، وإن لم يصادف فضله أخذ من نفس الجسم، فكذلك الجازم إذا دخل على الفعل؛ إن وجد حركة أخذها، وإلا أخذ من نفس الفعل. وسهل حذفها، وإن كانت أصليَّة؛ لسكونها؛ لأنَّها بالسكون تَضْعُف، فتصير في حكم الحركة، فكما أن الحركة تحذف، فكذلك هذه الحروف. وإنما فتحوا الواو والياء في "يغزو، ويرمي" في النصب لخفة الفتحة؛ فانقلبت الياء في نحو "يخشى" ألفًا؛ لتحركها في النصب، وانفتاح ما قبلها، كما قلبناها في حالة الرفع؛ لتحركها بالضم في الأصل، وانفتاح ما قبلها"[24].

والحقيقة أن المشابهة تؤثر تأثيرا مباشرا في العلامة الإعرابية، وكان اهتمام النحاة بالعلامة وتركيزهم على نشأتها وأصلها ووجودها طريقا لاهتمامهم بهذه العلاقة في تخريجاتهم وأحكامهم اللغوية، "وعلى مذهب الخليل، لا ينصب المضارع إلا بأن، ظاهرة، أو مقدرة، فيمكن أن يقال على مذهبه: إن المضارع إعرابه إما رفع أو نصب: أعرب بالرفع لما وقع موقع الاسم بنفسه؛ لأن الرفع أقوى من النصب، ووقوعه موقع الاسم بنفسه أقوى من وقوعه موقعه مع غيره، وأعرب بالنصب لما وقع مع (أن) موقع الاسم، وهو المصدر، وأما إذا لم يقع موقع الاسم بوجه، وذلك مع ما يسمّى جوازم، فلم يعرب، إذن، لضعف المشابهة"[25].

وقد يحكم بضعف المشابهة فيضعف عملها تبعا لذلك وهو قول الرضي: "اعلم أن (لا) التبرئة إنما تعمل لمشابهتها لـ(إن)، ووجه المشابهة أن: (إن) للمبالغة في الإثبات، إذ معناها التحقيق لا غير، و(لا) التبرئة للمبالغة في النفي، لأنها لنفي الجنس، فلما توغلتا في الطرفين، أعني في النفي والإثبات، تشابهتا، فأعملت عملها، وعملها مع هذه المشابهة المذكورة ضعيف لوجهين: أحدهما أن أصلها التي هي (إن)، إنما تعمل لمشابهتها الفعل، لا بالأصالة، فهي مشبهة بالمشبهة، والثاني أن الظاهر أن بين (إن) و(لا) التبرئة تنافيا وتناقضا، لا مشابهة ولا مقاربة، فعلى هذا نقول: إنما لم تعمل في المعرفة، لأن وجه المشابهة، وهو كونها لنفي الجنس، لم يمكن حصوله فيها مع دخولها على المعرفة، إذ ليست المعرفة لفظ جنس، حتى ينتفي الجنس بانتفائها"[26].

والمشابهة نوعان: الأول: مشابهة لفظية، ومنها مشابهة اسم العلم للجمع في اللفظ كمشابهة فلسطين قنسرين، فيعرب إعرابها[27]، والثاني: معنوية، وقد ذكر الصبان النوعين بقوله في علة بناء المنادى: "إنما بني لوقوعه موقع الكاف الاسمية في نحو: أدعوك، المشابهة لفظًا ومعنى لكاف الخطاب الحرفية ومماثلته لها إفرادًا وتعريفًا، وإنما احتيج إلى قولنا: المشابهة لفظًا ومعنى لكاف الخطاب الحرفية؛ لأن الاسم لا يبنى إلا لمشابهة الحرف ولا يبنى لمشابهة الاسم المبني، وخرج بقولنا: ومماثلته لها إفرادًا وتعريفًا المضاف والشبيه به؛ لأنهما لم يماثلا الكاف الاسمية إفرادًا، والنكرة غير المقصودة؛ لأنها لم تماثلها تعريفًا. وجعل السيد علة البناء المشابهة لكاف (ذلك) في الخطاب والإفراد بلا واسطة، ويرد عليه وجود هذه العلة في النكرة غير المقصودة مع عدم بنائها، وبني على حركة للإعلام بأن بناءه غير أصلي وكانت ضمة؛ لأنه لو بني على الكسر لالتبس بالمنادى المضاف إلى ياء المتكلم عند حذف يائه اكتفاء بالكسرة، أو على الفتح لالتبس به عند حذف ألفه اكتفاء بالفتحة. قاله الفاكهي. وأورد عليه أن المنادى المضاف للياء يجوز فيه الضم عند حذف يائه فلا يحصل الفرق، وأجيب بأنه قليل، فلا ينظر إليه"[28].

ويقول الرضي: "ومشابهة اسم الفاعل والمفعول أقوى من مشابهة المصدر لفظا ومعنى، كما مر في باب الإضافة، فلزم عملهما في جميع المواضع عمل الفعل، وشرط فيهما لنصب المفعول

دون رفع الفاعل، كما مر في باب الإضافة: الحال والاستقبال، لتحصل على المشابهة اللفظية أعني الموازنة: المشابهة المعنوية أيضا، وألزما المسند إليه كالفعل،و يجوز الإضمار فيهما كالفعل، والأصل في إضمار المسند إليه: الفعل، إذ طلبه له كمًا وضعيًا، فجاز أن يتصل به غاية الاتصال، وهو إضماره مستترا، ولما لم يكن بها له مشابهة اسمي الفاعل والمفعول، لا لفظا بالموازنة، ولا معنى، لأنه لا يقع موقعه بلا ضميمة، كما يقع اسم الفاعل والمفعول بل يحتاج إلى تقدير (أن)، لم يلازم عمل الفعل، ولا يلزم مجيئ المسند إليه بعده، ولا يجوز الإضمار فيه"[29]

ومن قوانين المشابهة لدى الرضي قوله: "وكل علة تذكرها في المحمول عليه فهي مطردة في المحمول، فما فائدة الحمل، وإنما يحمل الشيء على الشيء، إذا لم يكن المحمول في ثبوت العلة فيه كالمحمول عليه، بل يشابهه من وجه فيلحق به لأجل تلك المشابهة، وإن لم تثبت العلة في المحمول"[30].

وقد استعمل النحاة المشابهة علة، وهو ما ذكره ابن الوراق بقوله: "لما حمل النصب على الْجَرّ فِي تَثْنِيَة الْأَسْمَاء وَجَمعهَا لما بَينهمَا من المشابهة، حمل الْجَرّ فِيمَا لَا ينْصَرف على النصب، وَأما من أَي وَجه أشبهت بعض الْأَسْمَاء الْأَفْعَال حَتَّى منع الصّرْف"[31].

وفي باب المنع من الصرف يتحدث عن مدى قوة المشابهة إذا كانت من وجهين لا وجها بقوله: "لِأَن الشّبَه من وَجه وَاحِد لَيْسَ بِقَوي، وَذَلِكَ أَن شَيْئَيْنِ متشابهين يتشابهان من وَجه وَاحِد فَصَاعِدا، فَلَمَّا كَانَ الشّبَه من وَجه وَاحِد لَا تَأْثِير لَهُ، لم يثقل الِاسْم بِهَذَا الشّبَه، فيزول عَن أَصله، وَهُوَ الصّرْف، فَإِذا اجْتمع فِي الِاسْم فرعان مِمَّا ذكرنَا، أَو فروع مِمَّا تقوم مقَام فرعين ثقل الِاسْم، والتنوين زِيَادَة عَلَيْهِ، فمنعوه وشبهوه بِالْفِعْلِ، وَجعلُوا جَرّه كنصبه، إِذْ كَانَ الْجَرّ لَا يدْخل الْأَفْعَال، فَلَمَّا أشبه هَذَا النَّوْع الْأَفْعَال منعُوهُ مَا لَا يدخلهَا، وَهُوَ الْجَرّ، وَجعلُوا لَفظه كَلَفْظِ الْمَنْصُوب، كَمَا جعلُوا النصب فِي التَّثْنِيَة وَالْجمع كالجر؛ لما بَينهمَا من المشابهة"[32].

3- المشابهة بين الدلالة والتأويل

3-1- علاقة المشابهة بالدلالة

لا تخفى أهمية الدلالة في علوم اللغة، فهي أوج المعرفة اللغوية لارتباطها بالغاية العامة للنص اللغوي؛ لذا فإن الدَّلالات والمعاني موجهة ومؤثرة في البناء اللغوي، حيث تفضي كل التوجيهات اللغوية إلى دلالة النص التي تؤدي -بلا شك- وظيفتها في المقام الذي وظفت فيه من إخبار أو إنشاء، وقد كان السعي خلف ظلال المعاني بالغ الأهمية عند اللُّغويين، فقد كانت مؤلفاتهم تربط ربطا محكما بين الدلالة واللفظ أو اللفظ والمعنى، وهذه العلاقة الثنائية كانت محور اهتمام كتب اللغة والأدب، حتى قرون متأخرة، ظل التَّفكير اللُّغوي فيها محتفظا بهذه الثنائية على العموم، وفي التوجيهات اللغوية بصورة خاصة، ففي متون اللغة تتحكم الدلالة أو المعنى في تحديد العلامة الإعرابية من خلال المسارات الكليّة التي يفرضها السياق مثل: نوع التركيب اللغوي، وروابطه، وقرائنه، وترتبط كلها برباط منطقي يفسر هذا السياق ويبين مقوماته اللغوية، ومن ثم غايته التي هي الفائدة أو الإفادة، كما صنفها النحاة.

والمشابهة، كما تبين سياقاتها، هي علاقة منطقية تفسر الحكم اللغوي والعلامة الإعرابية المنوطة به، ولكنها في أساسها ترتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة، فمن الممكن أن تكون المشابهة لفظية فقط، غير أنها جاءت في مواضع قليلة غلب عليها التصريف، أما المشابهة في سياق التركيب النحوي فلا بدَّ أن ترتكز على علاقة دلالية، ويفسر ذلك الآتي:

أولا: المشابهة اللفظية، وهي مشابهة لفظ للفظ، سواء أكان حرفا أم اسما أم فعلا، وغالبا لا يترتب عليها حكم لغوي، ومن أمثلتها:

1. مشابهة الهمزة للعين فتح العين من الفعل (يأبى)، والقياس الكسر فيها[33].

2- مشابهة (منْ) الموصولة (منْ)[34] في قوله تعالى: ﴿إِنَّهُۥ مَن يَتَّقِ وَيَصۡبِرۡ فَإِنَّ ٱللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجۡرَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ﴾[35].

3- مشابهة الاسم للفعل إذا كان على وزن الفعل في حال الصرف ومنع الصرف، وذلك كقول سيبويه: "فكلُّ اسم يسمى بشيء من الفعل ليست في أوله زيادة وله مثال في الأسماء انصرف؛ فإن سميته باسمٍ في أوله زيادة وأشبه الأفعال لم ينصرف"[36].

ثانيا: المشابهة المعنوية

1. مشابهة (إن) وأخواتها (ليت ولعلَّ وكأن) للفعل للفظا ومعنى، وهو ما جعله الأنباري لازما لعمل الفعل، وكأن هذه الحروف لا يقوى عملها في الجملة إذا لم تشبه الفعل مشابهة معنوية، ولا وجه للفظية هنا لأنَّه وبعيد[37]؛ أي: أن معناها معنى الفعل؛ ولهذا استحقت أن تكون عاملة مثله.

2. مشابهة (إذن) (أنما)، فكأنها بمقام (أن) التي كفتها (ما) عن العمل؛ فهي غير ناصبة مثلها وهي في المعنى مساوية لـ (بل) (وهل)، وحدَّد سيبويه سياقات تلمُّ المشابهة التي تكون فيها إذن غير ناصبة يقول: "فخرجت من باب أن وكي، لأن الفعل بعدهما غير واقع، وليس في حال حديثك فعلٌ ثابتٌ. ولما لم يجز ذا في أخواتها التي تشبه بها جعلت بمنزلة إنما، ولو قلت: إذن أظنك، تريد أن تخبره أن ظنك سيقع لنصبت، وكذلك إذن يضربك، إذا أخبرت أنه في حال ضربٍ لم ينقطع"[38] وقد ربط سيبويه بين عمل إذن وقصد المتكلم، فهو الناصب حقيقة وهو الذي أدَّى إلى انتفاء المشابهة.

3. مشابهة الحروف (من وعن وعلى) للأسماء والحكم ببنائها، "وهما اسمان حِينَئِذٍ بمعنى جَانب وَفَوق مبنيان على الْأَصَح، وَبِه جزم ابْن الْحَاجِب، قَالَ لحُصُول مُقْتَضى الْبناء وَهُوَ مشابهة الْحَرْف فِي لَفظه وأصل مَعْنَاهُ، وَنقل أَبُو حَيَّان عَن بعض أشياخه أَنَّهُمَا معربان وَلَا يُنَافِي فِي رجحته هُنَا مَا سبق تَرْجِيحه من إعرابها على القَوْل باسميتها؛ لعدم الْعلَّة هُنَاكَ، إِذْ لَا حرف حِينَئِذٍ بمعناها تشبه بِهِ؛ وَلذَا حُكيَ عن بَعضهم الِاتِّفَاق على

إعرابها حِينَئِذٍ مَعَ حِكَايَة الْخلاف هُنَا، وَقَالَ الكوفية: حرفان بقيا على حرفيتهما، قَالُوا: أَيْضا وَتدْخل من (على كل) حرف (جَار إِلَّا من وَاللَّام وَالْبَاء وَفِي، وَسمع جر عَن بعلى)"[39].

4. مشابهة ما لليس، يقول الرضي: "(ليس) الذي هو فعل ناقص، وهذه تشبه الفعل التام المتصرف المتعدي، وأيضا (ما) الحجازية، تشبه (ليس) معنى، لا لفظا، وهذه تشبه الأفعال المتعدية، معنى كما يجيء، ولفظا من حيث كونها على ثلاثة أحرف فصاعدا، وأما فتحة أواخرها، فإنا لم نقل إنها لمشابهتها للأفعال، بل قلنا: إنها لاستثقالها بسبب تشديد الأواخر، والياء في (ليت)، فهي جهة أخرى بها تشابه الماضي، فتعمل عمل الأفعال، وإن قلنا إنها لمشابهة الفعل فلا تشابه بسببها الأفعال؛ لأنها تكون، إذن، بسبب المشابهة المتقدمة، فما أعطيت بعد المشابهة، لا يكون بعض جهات المشابهة"[40].

3-2- المشابهة والتأويل

لا بدّ -عند البحث في المشابهة وعلاقتها بالنص- من النظر في موقع هذه العلاقة من التحليل اللغوي عند النحاة، إذ تبين سياقاتها أنها تفسير؛ لارتباطها بحكم لغوي قام على علاقة المشابهة، إذ تفرض المشابهة قيودها اللغوية في سياق مباشر من الربط المنطقي الذي لا يخلو من أن يكون وجها من وجوه تأويل النص اللغوي، ويكون التأويل مترتبا على حصول المشابهة بين لفظين سواء أكانت تلك المشابهة لفظية أم منطقية، والتأويل، أو الهرمنويطيقا يرتبط بجزئيات اللُّغة ويحدد كثيرا من علائقها ومسمياتها وحدودها، وقد استعمل الأصوليون من النُّحاة والفقهاء التأويل بلفظه في مؤلفاتهم، وقد لا يختلف في طبيعته في تناول نصوص اللُّغة عن التأويل حداثيا.

يسعى التأويل إلى أن يكون النص مفهوما، مَهْمَا كان عمق غموضه، ففلسفة اللغة تؤمن بوجود تأويل غايته صنع الحقيقة وتوضيحها أكثر، وتستخدم لذلك عدة آليات، أهمها -في نظرنا-

التأويل اللغوي، على أن تكون حدود التأويل وغايته الفهم لا زيادة الإغراق في الغموض؛ لذلك قرن المفسرون للنص القرآني بين دلالة التفسير والتأويل، "والتأويل مرادف للتفسير في أشهر معانيه اللغوية، قال صاحب القاموس: أوّل الكلام تأويلا وتأوله: دبره وقدره وفسره، ومنه قوله تعالى: ﴿أَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ﴾ آل عمران: 7، وكذلك جاءت آيات كثيرة فيها لفظ التأويل ومعناه في جميعها البيان والكشف والإيضاح"[41].

ومنه قول ابن قتيبة: "وقد يكون أن تجعل (الذي) بمعنى (ما) أي آتينا موسى الكتاب تماما على أحسن من العلم والحكمة وكتب الله المتقدمة. وأراد بقوله: تَمامًا على ذلك، أي زيادة على ذلك"[42] وفي آخره قال: "والتأويل الأول أعجب إليّ، لأنه في مصحف عبد الله: تماما على الذين أحسنوا. وفي هذا ما دل على ذلك التأويل"؛ "لأن العرب إنما تحذف من الكلام ما يدل عليه ما يظهر، وليس في ظاهر هذا الكلام -على هذا التأويل- دليل على باطنه"[43].

واختلفوا في التأويل، فمنهم من حمل التفسير كله عليه، وهناك من فرق في استعماله، وهو الراجح والمناسب؛ لدلالته اللُّغوية، وبعضهم يرى أن التفسير مباين للتأويل، فالتفسير هو القطع بأن مراد الله كذا، والتأويل ترجيح أحد المحتملات بدون قطع، وهذا هو قول الماتريدي، أو التفسير بيان اللفظ عن طريق الرواية، والتأويل بيان اللفظ عن طريق الدراية، أو التفسير هو بيان المعاني التي تستفاد من وضع العبارة، والتأويل هو بيان المعاني التي تستفاد بطريق الإشارة"[44].

إنّ التأويل هو مساءلة النص لخلق عوالم أكثر وضوحا وإيجابا؛ وصولا إلى فهم الحقيقة، وقد مارس اللغويون منهج التأويل في قراءة النص اللغوي قراءة تبحث عن مكوناته وتغوص في بنيته؛ لتفسيره بطريقة تحدد المقام وتوضح أركانه الشائكة، أو المتعددة، ولعلَّ الحذف والتقدير

والإضمار إشارات تأويلية في البنية العميقة للكلام، وهو الذي تتصل به المشابهة، وتعيد من خلاله خلق نمط لمكونات الجمل أو الألفاظ من خلال إحداث تأثير مباشر أو غير مباشر "تأويل"، من خلاله تبرز أركان النص وتتضح؛ بمعنى أن المشابهة سياق تأويلي؛ لأن اللَّفظ أو الجملة لا يمكن رصد نوعها وتصرفها اللغوي إلا من خلال تخيل هذه العلاقة، فهي علاقة متخيلة منفصلة عن الواقع اللغوي ليس لها وجود فعلي إلا باعتبار تقدير النحاة واللغويين لوجودها.

مواضع التأويل:

1. وفي عمل (كان) قال السيوطي: "وَيُسمى خَبَرهَا وَرُبمَا يُسمى مَفْعُولًا مجَازًا لشبهه بِهِ عبر بذلك الْمبرد وَعبر سِيبَوَيْه باسم الْمَفْعُول وَكَانَ قِيَاس هَذِه الْأَفْعَال أَلا تعْمل شَيْئا لِأَنَّهَا بِأَفْعَال لَيست صَحِيحَة إِذْ دخلت للدلالة على تغير الْخَبَر بِالزَّمَانِ الَّذِي يثبت فِيهِ وَإِنَّمَا عملت تَشْبِيها لَهَا بِمَا يطْلب من الْأَفْعَال الصَّحِيحَة اسْمَيْنِ نَحْو ضرب فَرفع اسْمهَا تَشْبِيها بالفاعل من حَيْثُ هُوَ مُحدث عَنهُ وَنصب الْخَبَر تَشْبِيها بالمفعول، هَذَا مَذْهَب سِيبَوَيْهِ وَذهب الْفراء إِلَى أَن الِاسْم ارْتَفع لشبهه بالفاعل وَأَن الْخَبَر انتصب لشبهه بِالْحَال فـ(كَانَ زيد ضَاحِكا) مشبه عِنْده بـ(جَاءَ زيد ضَاحِكا)"[45].

2. " مثله بأصائل وَهِي العشايا فَإِنَّهُ جمع آصال، وآصال جمع أصل، وأصل جمع أصيل، كَمَا تَقول رغيف ورغف، ثمَّ تشبه أصلا الْجمع بعنق، فتجمعه على آصال، كَمَا تجمع عنقًا على أَعْنَاق، ثمَّ تشبه آصالا بأعصار؛ لموافقته فِي الزِّيَادَة وَعدد الْحُرُوف فتجمعه على أصائل وَكَانَ قِيَاسه أصائيل لأجل الْألف كأعاصير"[46].

3. "ولكنك أردت المبالغة فحولت الإسناد إلى ضمير زيد، فجعلت (زيدا) نفسه حسنا وأخرت (الوجه) فضلةً، ونصبته على التشبيه بالمفعول به؛ لأن العامل، وهو (حَسَن) طالب له من حيث المعنى، لأنه معموله الأصلي، ولا يصح أن ترفعه على الفاعلية والحالة هذه لاستيفائه فاعله، وهو الضمير، فأشبه المفعول في قولك: زيد ضارب عمرًا

لأن (ضاربا) طالب له، ولا يصح أن ترفعه على الفاعلية، فنُصب لذلك. فالصفة مشبهة باسم الفاعل المتعدي لواحد، ومنصوبها يشبه مفعول اسم الفاعل"[47].

4. "يمنع صرف الاسم للعلمية أو شبهها وللعدل، وذلك في ثلاثة مواضع:

الأول: ما كان على فعل من ألفاظ التوكيد فإنه يمنع من الصرف لشبه العلمية والعدل وذلك نحو جاء النساء جمع، ورأيت النساء جمع، ومررت بالنساء جمع، والأصل جمعاوات؛ لأن مفرده جمعاء فعدل عن جمعاوات إلى جمع وهو معرف بالإضافة المقدرة أي: جمعهن فأشبه تعريفه تعريف العلمية من جهة أنه معرفة وليس في اللفظ ما يعرفه"[48].

والمواضع السالفة تؤكد أن المشابهة علاقة محتملة تفرض أحكامها اللغوية وفق اختيار اللغوي وتفريعه عليها؛ لأن المشابهة هي تأويل دلالي أو لفظي للألفاظ أو تركيب كما في النماذج السابقة، ففي الأول يؤول نصب كان لامها بشبه كان بالفعل؛ ولذا استحقت أن ترفع فاعلًا وتنصب مفعولًا، فباب (كان) برمته مبني على هذه المشابهة، وهو باب مؤول بأكمله؛ لأن كان لا تنطبق عليها الفعلية كاملة لكنها أشبهت الأفعال فعملت عملها.

وفي الثاني تظهر طريقة جمع أصل وتعدد جموعه بين الكثرة والقلة ما في هذا الجمع من تأويل أنبنى على علاقة المشابهة أيضا.

أما الثالث فيوضح كيف صارت علاقة تشبيه الصفة المشبهة بالفعل عاملا تنصب ما بعده كما نصب المفعول، وهو الأمر ذاته في اسم الفاعل العامل عمل فعله، فنلاحظ أن المشابهة تنتج عاملًا مركبًا، فاسم الفاعل شابه المضارع، والصفة المشبهة أشبهت اسم الفاعل، وهذا النمط التركيبي يبرز في المسائل اللغوية التي قامت في أساسها على المشابهة.

ولا يختلف الموضع الرابع عمّا سبقه، إذ إن محور مشابهة العمل تأكيد لحكم لغوي يبنى على علاقة مشابهة صريحة في بابها أو محمولة على باب المشابهة لباب آخر فهو فرع عنه

كمشابهة الصفة لاسم الفاعل فهذه مشابهة ضمنية أو فرعية نتجت عن مشابهة أساسية أو صريحة، وهي مشابهة اسم الفاعل للمضارع، وكلها مواضع مؤولة.

الخاتمة:

- المشابهة إحدى ركائز النظر النحوي بل واللغوي؛ فقد حفلت بها كتب اللغة والأدب والبلاغة؛ وهي علاقة منطقية متخيلة قامت على النظر في الروابط التي تجمع بين الألفاظ والألفاظ أو التراكيب بعضها ببعض.

- فهي ليست رابطا لفظيا تربط أركان النص، وإنما هي رابط منطقي يقوم على خلق علاقة تشرك بين لفظين أو تركيبين في حكم ما أو تفسر هذين المتشابهين.

- لم يضع اللغويون حدًّا أو تعريفًا للمشابهة مع استعمالهم لها باطراد، وكأنها علاقة طبيعية تفرضها قوانين اللغة الطبيعية.

- إن الفكر اللغوي العربي حافل بكثير من العلاقات والمسائل التي تحتاج تأطيرًا لها؛ لما فيها من فائدة في تقريب اللغة إلى الأذهان وفهم علاقاتها وروابطها.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن منظور، لسان العرب: مادة شبه.
(2) الفارابي، تاج اللغة وصحاح العربية: 2236/6.
(3) أحمد بن فارس، مقاييس اللغة:3/ 243.
(4) الأنباري، الإنصاف: 1/ 140.
(5) نفسه: 141/1.
(6) نفسه: 11/1.
(7) ينظر: الخوارزمي، المغرب: 480.
(8) سيبويه، الكتاب: 254/1.

(9) نفسه: 255/1.

(10) نفسه: 390/1.

(11) سورة الحديد، الآية: (29).

(12) سيبويه، الكتاب: 397/1.

(13) نفسه: 646/3.

(14) نفسه: 30/2.

(15) نفسه: 197/3.

(16) نفسه: 196/3.

(17) المبرد، المقتضب: 190/3.

(18) الأنباري، الإنصاف: 542،541/2.

(19) الأنباري، أسرار العربية: 49.

(20) نفسه: 58.

(21) نفسه: 104.

(22) نفسه: 104.

(23) نفسه: 120.

(24) نفسه: 230،231.

(25) الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية: 52.

(26) نفسه: 160/2.

(27) الصبان، حاشية الصبان: 140/1.

(28) نفسه: 203/3.

(29) الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية: 404/3.

(30) نفسه: 494/4.

(31) ابن الوراق، علل النحو: 172، 173.

(32) نفسه: 457، 458.

(33) السمين الحلبي، الدّر المصون: 1/ 277.

(34) نفسه: 553/6.

(35) سورة يوسف، الآية: (90).

(36) سيبويه، الكتاب: 208/3.

(37) الأنباري، الإنصاف: 226/1.

(38) سيبويه، الكتاب: 16/3.

(39) السيوطي، همع الهوامع: 466/2، البيت: على عن يميني مرت الطير سنحا.

(40) الأستراباذي، شرح الرضي على الكافية: 330/4.

(41) محمد عبد العظيم الزُّرْقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن: 4/2.

(42) ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن: 228.

(43) نفسه: 139.

(44) الزُّرْقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن: 5/2.

(45) السيوطي، همع الهوامع: 409/1.

(46) نفسه: 374/3.

(47) الجَوجَري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: 106.

(48) ابن عقيل، شرح ابن عقيل: 335/3.

قائمة المصادر والمراجع:

1) القرآن الكريم.
2) أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (ت. 395هـ)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م.
3) إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت. 393هـ)، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987 م.
4) بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي (ت769هـ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، دار التراث، ط2، 1980م.
5) رضي الدين محمد بن الحسن النحوي الأستراباذي (ت. 686 هـ)، شرح الرضي على الكافية، تحقيق وتصحيح وتعليق: أ. د. يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، ليبيا، 1975م.
6) شمس الدين محمد بن عبد المنعم بن محمد الجَوجَري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح: نواف بن جزاء الحارثي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية (أصل الكتاب: رسالة ماجستير للمحقق)، ط.1، 1423هـ/2004م.
7) شهاب الدين أحمد بن يوسف بن عبد الدائم المعروف بالسمين الحلبي (ت. 756هـ)، الدّر المصون، تح: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، د.ط، د.ت.

8) عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت. 911هـ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، د.ت.

9) عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، دار الفكر، دمشق، د.ط، د.ت.

10) عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنباري، (ت. 577هـ)، أسرار العربية، دار الأرقم بن أبي الأرقم، الكويت، ط1، 1999م.

11) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت. 276هـ)، تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

12) عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه (ت. 180هـ)، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.

13) عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.

14) محمد بن عبد الله بن العباس، ابن الوراق (ت. 381هـ)، علل النحو علل النحو، تح: محمود جاسم محمد الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1420 هـ - 1999م.

15) محمد بن علي الصبان الشافعي (ت. 1206هـ)، حاشية الصبان، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

16) محمد بن مكرم بن علي ابن منظور (ت. 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ.

17) محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي الأزدي، المعروف بالمبرد (ت. 285هـ)، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت.

18) محمد عبد العظيم الزُّرْقاني (ت. 1367هـ)، مناهل العرفان في علوم القرآن، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط2، د.ت.

19) ناصر بن عبد السيد برهان الدين الخوارزمي (ت.610هـ)، المغرب، دار الكتاب العربي، د.ط، د.ت.

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

نظرة في مصطلح الواسطة في النحو العربي

د. محمد بن إبراهيم الثاقب *

m.thageb11@gmail.com

ملخّص:

يسعى هذا البحث إلى بيان جميع الظواهر اللغوية التي جاءت في موضع الوسط عند النحاة؛ أي في موضع بين البينين، مقتصرًا في هذا على تتبع تلك الظواهر في المجال النحوي فقط دون الصرفي؛ إذ يتناول ما قيل عن وسطية لام الجر المقوية، ومجيئها وسطًا بين الزيادة والتعدي، وكذلك المضاف، والمعرف بأل، والمثنى، وجمع المذكر السالم، في وقوعها وسطًا بين المنصرف وغير المنصرف. وحرف الجر "ربّ"، ومجيئه بين الأصالة والزيادة، فضلًا عن "إيّا" المبهمة وأسماء الإشارة، ووقوعهما في موضع وسطي بين الظاهرة والمضمر، والمضاف إلى ياء المتكلم، و"أمسِ"، و"سحرَ"، ومجيئها واسطة بين الإعراب والبناء. بإيراد جميع الآراء النحوية التي قيلت فيها ومناقشتها وتحليلها؛ ليصل إلى نتائج عدة حول هذه الظاهر، أهمها أن أغلب الآراء التي ذهب أصحابها إلى أنها جاءت في موضع الوسط لا تمثل الرأي السائد عند كثير من النحاة، فضلًا عن رغبتهم في إيجاد حل لإشكال معين في المسألة التي تناولوها ولم يجدوا له تعليلًا يتماشى مع القواعد النحوية.

الكلمات المفتاحية: الواسطة، الموقع، الظواهر النحوية، ابن جني، السيوطي.

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

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

A View at the Term of *Alwasitah* in Arabic Syntax

Dr. Mohammad Bin Ibrahim Al-Thaqib[*]

m.thageb11@gmail.com

Abstract:

Many syntactic and morphological features of Arabic language are considered to have an *ambivalent* status in the language system, i.e., their status is undetermined. Grammatical features of this kind were either discussed in specific chapters, or were subject to various comments in various chapters of Arabic syntax. This paper will therefore review and analyze the different opinions regarding such features in order to reach to a definite stand. Examples of such features are the so-called *laam algar almuqawiyah* 'the genitive particle indicating emphasis' which may be considered either as a prefix or transitive particle. Similarly, the annexing noun, the noun made definite by *al-* 'the', the dual forms and the regular (sound) masculine plural forms which are in a position of compromise between triptote (fully inflected) and diptote (partially inflected) categories. Another case is the genitive preposition *rubba* 'maybe' which occurs in a middle position between primitive and augmented forms. Other examples include the object pronoun carrier *iyyaa-* and the demonstratives which are perceived as substantives and pronouns; in addition to the annexation to the first person pronoun and the words *amsi* 'yesterday' and *sahara* 'dawn' which may be either fully inflected or just indeclinable.

Keywords: Alwasitah, Position, Syntactic phenomena, Ibn Jinni, Al-Suyu:ti.

[*]Assistant Professor of Arabic language and syntax, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, King Saud University, Saudi Arabia.

مقدمة البحث:

أثناء تصفحي لكتاب السيوطي "الأشباه والنظائر" لفت نظري عنوان باب فيه موسوم بـ"الواسطة". وقد أثار هذا العنوان لدي عدداً من التساؤلات حول ماهية الواسطة وماذا يُعنى بها؟ وهل هي حقيقة موجودة أم متوهمة؟ وما مدى شيوعها لدى النحاة؟ ودفعتني هذه التساؤلات إلى الرغبة في الكشف عن هذا الموضوع وبيانه؛ وكشف الغامض منه، وبيان حقيقته وصوابه. ومع أن هذه المسائل التي يرى أصحابها أنها جاءت واسطة ليست مقصورة فقط على باب "الواسطة" الذي حاول السيوطي أن يجمعها فيه، بل هي مبثوثة في كتب النحو الأخرى، وبالتالي كان لزامًا على الباحث تتبعها في كتب النحاة التي وردت فيها؛ للكشف عن الغامض من هذه المسائل على أمل أن يكون له دور -وإن كان ضئيلاً- في تيسير النحو على الدارسين.

وقد اتبعت في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ حيث أستهل كل مسألة بتمهيد أذكر فيه رأي النحاة حولها، ثم أورد الرأي الآخر الذي يرى أن هذه المسألة جاءت واسطة وأناقش هذا الرأي. وقد اقتصرت في هذه الدراسة على المسائل المتعلقة بالنحو فقط، وأهملت تلك المتصلة بالصرف، كالوقف ونحوه، أما المسائل المشتركة بين النحو والصرف فقد أوردتها، وإن كانت إلى الصرف أقرب منها إلى النحو، كالمسائل المتصلة بالتعدي واللزوم والعلم؛ لأن بها جانبًا نحويًا.

يُقصد بالواسطة هنا أن يكون المراد قد جاء في مكان وسطي بين طرفين؛ أي أنه جاء في منزلة بين المنزلتين. وليس المقصود بها السبب؛ حيث إن بعض النحاة قد يطلقون هذا المسمى ويعنون به السبب كقول ابن مالك في شرح التسهيل: "ورفع الخبر بواسطة المبتدأ"[1]، وكذلك قول أبي حيان في الارتشاف في حديثه عن الفعل المتعدي واللازم: "المختص وهو ما له اسم من جهة نفسه كالدار والمسجد والسوق فهذا لا يتعدى إلا بواسطة (في) أو (الباء الظرفية) نقول:

قعدت في الدار وأقمت بالبصرة"[2]. والأمر نفسه عند صاحب اللباب الذي يقول: "والمستثنى من موجب بـ (إلا) منصوب بالفعل المقدم وما في معناه بواسطة (إلا)"[3]. وحقيقة هذه التسمية ترجع إلى السيوطي الذي صنف بابًا في كتابه "الأشباه والنظائر" أسماه "الواسطة". وفي السطور التالية رصد وحصر للحالات التي يكون فيها المقصود قد جاء في موضع الوسط، مما ذكره النحاة.

هناك من النحاة من أحسّ وجود هذه الواسطة إلا أن أول من أورد ذلك هو ابن درستويه في حديثه عن: "إيا" المبهمة (بين الظاهر والمضمر) الذي سنتناوله في أثناء هذا البحث. غير أن أول من وضع بابًا جمع فيه المسائل النحوية التي جاءت واسطة هو ابن جني الذي عقد بابًا في كتابه الخصائص أسماه "باب في الحكم يقف بين الحكمين" وقد سار السيوطي على منهاجه غير أنه غيّر عنوانه. وفي السطور التالية سأقوم باستعراض المسائل التي قال أصحابها أنها وقعت واسطة، محاولًا في الوقت نفسه أن أرتبها ترتيبًا منطقيًا وأن أستقصي جميع المسائل النحوية التي يرى أصحابها من النحاة واللغويين أنها وقعت واسطة، ثم أقوم بدراسة تلك الآراء وتحليلها ومناقشة أصحابها فيما ذهبوا إليه.

أولًا: بين الزيادة والتعدي

اللام المقوّية (بين الزيادة والتعدي):

من استخدامات اللام في اللغة العربية أن تكون حرف جر، وقد تفاوتت كتب النحاة فى رصد المعاني التي تأتي اللام دالة عليها مابين مجمل ومفصل.

وأبرز المعاني التي تدل عليها هذه اللام هي: انتهاء الغاية، الملك، شبه الملك (الاختصاص)، التعدية، التعليل، تقوية العامل، القسم، التعجب، الاستعلاء (بمعنى على)، الصيرورة، الزائدة للتوكيد[4]. وقد أحصى ابن هشام معاني هذه اللام وحصرها في اثنين وعشرين معنى[5].

والذي يعنينا هنا من هذه المعاني "اللام المقوية" وهي اللام التي تدخل على الجملة لتقوية العامل الضعيف الذي يكون سبب ضعفه واحدًا من ثلاثة أمور: الأول: تقدم المعمول على

العامل، كقولنا: "لزيدٍ ضربت"، الثاني: كون العامل فرعًا في العمل على الفعل كالمصدر واسم الفاعل وأبنية المبالغة، كقولنا: "ضربي لزيدٍ حسن – أنا ضارب لعمرو"، الثالث: كون العامل مقدرًا (محذوفًا)، كقولنا: "يا لزيدٍ - يا للماءِ"[6].

وقد نقل السيوطي في الجزء الأول من كتابه "الأشباه والنظائر" في بحثه عن الواسطة قول ابن هشام في المغني: "يصحّ في اللام المقوية أن يُقال إنها متعلقة بالعامل المُقوي نحو "مصدقًا لما معهم"[7] و"فعّال لما يريد"[8] و"إن كنتم للرؤيا تعبرون"[9]، لأن التحقيق أنها ليست زائدة محضة لما تخيّل في العامل من الضعف الذي نزل منزلة القاصر، ولا معدية محضة لاطراد صحة إسقاطها، فلها منزلة بين المنزلتين"[10].

وقد كرّر ابن هشام رأيه هذا في كتابه "أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك" حينما قال: "ليست المقوية[11] زائدة محضة ولا معدية محضة بل هي بينهما"[12]

فابن هشام في الرأيين السابقين يقرر -صراحة- وسطية اللام المقوية بين الزائدة والمعدية، وهي وسطية ناتجة عن وجود قواسم مشتركة بين اللام المقوية والمعدية من جهة وبين اللام المقوية والزائدة من جهة أخرى.

وما ذهب إليه ابن هشام يدل على فهم عميق لحقيقة اللام الزائدة (المقحمة) واللام المعدية، ولعله من أفضل النحاة الذين كان تصورهم واضحًا في هذه المسألة؛ ذلك أن من النحاة من لم يكن له ذلك التصور الواضح بل كان يشوب رأيه الغموض أو عدم الدقة أحيانًا خصوصًا في فهم اللام المعدية؛ حيث مثل لها ابن مالك بقوله تعالى: "فهب لي من لدنك وليًّا"[13][14]. وقد تبعه في ذلك ابنه، وهو مثال غير دقيق لأن ابن مالك مثّل للام التمليك بنحو قولهم: "وهبت لزيدٍ دينارًا"[15] وهو مثال مطابق في الاستعمال اللغوي لقوله تعالى: "فهب لي من لدنك وليًّا"، وهذا أمر يدعو إلى صلاحية افتراض كون اللام في الآية الكريمة لامًا دالة على الملك لا على التعدية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الفعل "وهب" فعل متعدٍ إلى مفعولين أصلًا، فلا يحتاج إلى اللام

من أجل التعدية. كما أنه يرى أن اللام زائدة في قولهم: "نصحته - نصحت له" و"شكرته - شكرت له" و"كلته - كلت له" و"وزنته – وزنت له"؛ لأنه يقرر أن المعنى واحد لم يتغيّر.[16] أما الرضي فيرى أن اللام في نحو قولهم: "وزنت له المال" في "وزنته المال" للتعدية؛ إذ يقول عند حديثه عن اللام الزائدة: "وأما في (وزنته المال) و(وزنت له) فاللام ليست زائدة بل هي معدية قد تحذف تخفيفًا"[17] فالرضي يفترض هنا أن الأصل هو "وزنته المال". وقد سايره في هذا المسلك أبو حيان الذي ذهب إلى أن اللام في قولهم: "ذكرت له – شكرت له " لام معدية.[18]

والحقيقة أن اللام في قولهم: "شكرته – شكرت له " و"نصحته - نصحت له" ليست للتعدية لأن المعنى في الاستعمالين ليس واحدًا بل هو مختلف[19]؛ لأن قولهم: "شكرت له" و"نصحت له"، هناك مفعول به مقدر محذوف لعلم السامع به وأن الأصل "شكرت له فعله" و"نصحت له رأيه" بسبب كون الفعل هنا متعديًا إلى مفعولين أحدهما بحرف الجر. وأما استعمالهم "شكرته –نصحته" بدون اللام فيرجع ذلك إلى أن الفعل متعدٍ أصلًا، فعدي إلى المفعول الأول بدون حرف الجر "اللام" من باب التخفيف؛ لأن الأصل -فيما يبدو-"نصحت له" و"شكرت له" والأمر نفسه ينطبق أيضًا في هذا الأمر على قولهم: "وزنته -وزنت له"، و"كلته -كلت له"؛ كون المفعول الحقيقي محذوفا لعلم السامع به، وهذا المفعول هو كل ما يوزن أو يُكال.

أما ابن هشام فقد مثّل للام المعدية بقولهم: "ما أضرب زيدًا لعمرو"، و"ما أحبه لبكر"[20] وهو مثال دقيق على تعدية الفعل باللام؛ ذلك أن الفعل (ضرب) والفعل "أحبّ" فعلان متعديان في الأصل غير أنهما عندما بني منهما فعل التعجب نُقلا إلى (فُعَل) فصارا لازمين فعّدي بالهمزة إلى زيد، وعّدي باللام إلى عمرو وبكر.[21]

إلا أنه يعاب على ابن هشام في هذه المسألة أنه تارة يجعل اللام المقوية قسمًا مستقلًا من معاني اللام الجارة كما فعل في كتابه "شرح ألفية ابن مالك" عندما حصر معاني اللام الجارة في اثني عشر معنى، وجعل الزائدة في المعنى الخامس، وجعل اللام المقوية في المعنى السادس، وتارة

أخرى يجعلها ضمن الزائدة، كما فعل في كتابه "المغني"؛ إذ جعل اللام المقوية أحد المعاني التي تفيدها لام التوكيد التي هي الزائدة، عندما أشار إلى أن اللام الزائدة تكون للتوكيد. ولعل اضطرابه هذا راجع إلى وجود هذه الواسطة التي يراها بين اللام المعدية واللام الزائدة.

وعند التمعن في اللام المقوية لا يظهر أنها وسط بن الزائدة والمعدية، بل هي لام تدخل الجملة وفق ضوابط معينة، صحيح أن بين اللام المزيدة واللام المقوية واللام المعدية قاسمًا مشتركًا، لكن ذلك لا يكفي لأن نقرر أن اللام المقوية هي وسط بين الزائدة والمعدية، ولعله كان من الأجدر هنا لو عُدّت هذه اللامات تحت معنى واحد وهو الزائدة وأن هذه اللام الزائدة تأتي لثلاثة أغراض. فإذا كان العامل ضعيفًا فهي المقوية، وإذا كان الفعل لازمًا فهي المعدية، وإذا لم يكن شيئًا من ذلك فهي المؤكدة.

ثانيًا: بين المنصرف وغير المنصرف

- **المضاف والمعرف بأل والمثنى وجمع المذكر السالم**

تشير الكتب النحوية إلى أن الأسباب المانعة للصرف هي تسعة أسباب، وهذه الأسباب هي العلمية، والتأنيث، ووزن الفعل، والوصفية، والعدل، والجمع، والتركيب، والعجمة، والألف والنون الزائدتان. فهذه الأسباب التسعة متى اجتمع منها اثنان في اسم، أو واحد يقوم مقام سببين امتنع الاسم فيها من الصرف[22].

وقد اختلف النحاة في تحديد مفهوم الممنوع من الصرف. فمنهم من ذهب إلى أن الممنوع من الصرف يقصد به الممنوع من التنوين فقط[23].من أمثال المبرد[24] وابن مالك وابن هشام[25] وابن خروف[26] والأشموني[27]. ومنهم من جعل الممنوع من الصرف يطلق على الاسم عندما لا ينون ويجر بالفتح من أمثال الزمخشري[28] والزجاجي[29] وأبي حيان[30] وابن عصفور[31] والرضي[32].

ويعلل النحاة سبب منع الاسم من الصرف بشبهه بالفعل في وجهين، حينئذ يمنع من الصرف فلا يدخله جر ولا تنوين[33].

والممنوع من الصرف يجر بالكسر إذا أضيف أو دخلته الألف واللام.[34] ويعلل ابن يعيش ذلك بأنّ هاتين الظاهرتين خاصتان بالاسم فعندما تدخلان على الممنوع من الصرف يبعد عن الفعل ويقترب من الاسم فتغلب عليه الاسمية فينصرف.[35]

ومما سبق يتضح أن الاسم ينقسم بحسب صرفه قسمين: قسم منصرف وقسم غير منصرف، غير أن ابن جني جعل قسمًا ثالثًا وقع واسطة بين المنصرف وغير المنصرف؛ حيث أورد في "باب في الحكم يقف بين الحكمين" قوله: "ومن ذلك ما كانت فيه اللام أو الإضافة، نحو الرجل وغلامك وصاحب الرجل. فهذه الأسماء كلها وما كان نحوها لا منصرفة ولا غير منصرفة؛ ذلك أنها ليست بمنونة فتكون منصرفة، ولا مما يجوز للتنوين حلوله للصرف، فإذا لم يوجد فيه كان عدمه منه أمارة لكونه غير منصرف، كأحمد وعمر وإبراهيم ونحو ذلك، وكذلك التثنية والجمع على حدها، نحو الزيدان، والعمران، والمحمدون ليس شيء من ذلك منصرفًا ولا غير منصرف"[36].

فابن جني يقر صراحة بوجود درجة وسطى بين المنصرف وغير المنصرف وهذه الدرجة تنحصر في أربعة أنواع: المضاف، والمعرف بأل، والمثنى، وجمع المذكر السالم، فهي ليست منصرفة؛ إذ لا يوجد فيها تنوين، ولا يقال إنها ممنوعة من الصرف إذ لا يوجد فيها علة تمنع من الصرف.

ونظرة ابن جني هذه تدل على دقة ملاحظة ومعرفة بقوانين اللغة العربية وأنظمتها.

وعند النظر فيما ساقه ابن جني يتبين أنه ليس هناك من واسطة؛ إذ إن عدم تنوين المضاف وعدم تنوين المعرف بأل راجع إلى وجود المعاند له وهو التعريف والإضافة وعند زوال هذا المعاند فإن الأمثلة التي ساقها ابن جني تكون منصرفة لأنه ليس فيها شبه الفعل.[37]

أما المثنى وجمع المذكر السالم الذي مثل لهما ابن جني بقوله: "الزيدان والعمران والمحمدون"[38] فالذي يظهر أيضًا أنه ليس هناك واسطة في هذا لأنها منصرفة ولم تقع وسطًا بين المنصرف وغير المنصرف؛ ويظهر هذا في أمرين: الأمر الأول: أنه لا يوجد فيها مانع للصرف وهو شبه الفعل، والأمر الثاني: أن النون فيها هي مقابلة لتنوين المفرد[39].

والحقيقة أن هناك من النحاة من التفت إلى شيء من هذا؛ حيث شعروا بوجود علاقة بين تنوين جمع المؤنث السالم ونون جمع المذكر السالم[40]. غير أن الرضي كان أقرب النحاة إلى فهم العلاقة بين نوني المثنى وجمع المذكر السالم وبين نون تنوين المفرد حينما قال: "وأما نون المثنى والجمع فالذي يقوي عندي أنه ليس كالتنوين في الواحد في معنى كونه دليلًا على تمام الكلمة وأنها غير مضافة".[41]

غير أن رأي ابن جني وما ذهب إليه لم يوجد له صدى لدى كثير من النحاة؛ حيث إن من جاء بعده لم يسيروا على نهجه، ولم يكن لرأيه وقع كثير في نفوسهم وإن كان هذا لم يمنع من وجود نفر قليل من النحاة تأثروا بنظرته هذه من أمثال حفيد ابن هشام[42] على الرغم من كونه لم ينسب هذا الرأي إلى ابن جني، حيث ذكر في حاشيته على التوضيح في (باب ما لاينصرف): "الأولى أن يكون جمع المؤنث السالم والمثنى قسمًا برأسه، وهو لا منصرف ولا غير منصرف: أما أنه ليس منصرفًا فلفقد الصرف، وأما أنه غير منصرف فلفقد مشابهة الفعل -كذا ظهر لي- وكذلك الكلام في (الرجل) على ما ظهر لي لأنه ظاهر قولهم[43] أنه منصرف وكذلك جمع المذكر السالم وما حمل عليه".[44] ومن هؤلاء -أيضًا- الكزولي [الجزولي] الذي يقول: "وأما أقسام الأسماء من جهة العموم فعلى ثلاثة أضرب منصرف وغير منصرف، ومالا يقال فيه منصرف ولا غير منصرف وهو أربعة: المضاف، وماعرف باللام، والتثنية، والجمع، لا يقال منصرفة؛ وإذ ليس فيها تنوين، ولا يقال فيها غير منصرفة، إذ ليس فيها علة تمنع من الصرف"[45]. ولم يشر كذلك إلى أن صاحب هذا الرأي هو ابن جني.

ثالثًا: حروف الجر ("رُبَّ" بين الأصالة والزيادة)

من المعلوم أن حروف الجر فيها ما هو أصلي -وهو الغالب- ومنها ما هو زائد وهذا يكون في "من - الباء - اللام - الكاف"، نحو: "ماجاء من أحد" و"ليس زيد بقائم".[46] ولهذه الحروف الزائدة جانبان أحدهما معنوي والآخر إعرابي؛ ودليل الزيادة المعنوية أن هذا الحرف يجوز حذفه دون أن يتغيّر أصل المعنى[47]، ودليل الزيادة الإعرابية معناه أن ما دخل عليه حرف الجر الزائد يظل محله من الإعراب كما هو لو لم يدخل عليه هذا الحرف.

هنا يأتي الحديث عن حرف الجر "رُبَّ" الذي ذهب أبو حيان إلى أنه زائد في الإعراب لا المعنى[48] فصار بهذا وسطًا بين الأصالة والزيادة؛ فأصالته في المعنى أن له دلالة يضيفها إلى الكلام وهي الكثرة غالبًا، والقلة نادرًا على خلاف بين أهل النحو في ذلك[49]، وأما زيادته في الإعراب فتفسيرها أن مجرور "ربّ" يبقى محلًا على إعرابه لو لم تدخله "رُبّ" فهو مرفوع على الابتداء في نحو:"رُبّ رجل صالح عندي" ومنصوب على المفعولية في نحو: "رُبّ رجلٍ صالح لقيتُ"[50].

وربما كان السبب الذي حدا بأبي حيّان إلى هذا ما جرى بين النحويين من خلاف في تقدير متعلق "ربّ" حتى ذهب الرماني وابن طاهر إلى أن "ربّ" لا متعلق لها، وهو ما مال إليه أبو حيان[51]. لكن هناك إشكالًا في هذا؛ إذ إن حروف الجر الأصلية لا بد لها من متعلق من فعل أو شبهه[52]، ولا يمكن أن يقال أيضا إن "ربّ" حرف جر زائد لأنها غير قابلة للحذف لكونها ذات أثر في المعنى، فكان أن حلّ الإشكال في ذلك بالقول إنها زائدة في الإعراب لا المعنى، حتى يتسنى الذهاب إلى أنها لا متعلق لها. وقد شاع هذا القول حتى جرى على ألسنة المتصدين لصناعة الإعراب وصف "رُبّ" بأنها حرف جر شبه زائد.

ويحسن القول هنا إن للنحويين رأيًا يستغني به دارسو النحو عن جميع الإشكالات السابقة وهو أن "ربّ" اسم لا حرف، وإلى هذا ذهب الكوفيون وابن الطراوة[53]. لكن جمهور النحاة رفضوا هذا القول بسبب أن "ربّ" لا يصدق عليها أي علامة من علامات الاسمية.[54]

رابعا: بين الظاهر والمضمر

1- "إيّا" المبهمة

المشهور أن "إيّا" لدى جمهور النحاة ضمير نصب متصل تلحقه حروف الخطاب (الياء – الكاف – الهاء وفروعها). لكن نقل ابن يعيش عن سيبويه أن "إيا" اسم لا ظاهر ولا مضمر بل هو مبهم كني به عن المنصوب وجعلت الكاف والياء والهاء بيانًا عن المقصود ليتبين المخاطب من الغائب من المتكلم ولا موضع لها من الإعراب[55] . ويظهر أن ما جاء من نسبة هذا القول إلى سيبويه تصحيف وأن الصواب هو ابن درستويه[56]، بدليل أنه هكذا ورد في نقل السيوطي عن ابن يعيش[57] . وأن هذا القول لم يرد في كتاب سيبويه.

وقد عقب ابن يعيش بأن هذا القول يعزى إلى أبي الحسن الأخفش[58]. ولعله عبّر عن هذا بصيغة التمريض لأن من النحويين من يعزو إلى الأخفش قولًا في "إيّا" غير هذا، وهو أن "إيّا" اسم مضمر وما بعده من كاف وهاء وياء حروف مجردة[59] . وهذا الرأي هو الذي سار عليه الجمهور.

وبصرف النظر عمن ذهب إلى هذا الرأي، يبدو أن دافعه التخلص من الإشكال الحاصل في "إيّا"؛ لأن فيها من خصال الضمائر ما يجعلها صالحة لأن تخلف الاسم الظاهر وتقوم مقامه، غير أنها تخالف الضمائر في أنها لا يتبين فيها تذكير ولا تأنيث ولا متكلم أو مخاطب أو غائب ولا إفراد أو تثنية أو جمع، حتى أنها احتاجت إلى أن يلحقها ما يبين هذه الأمور. وهذا أمر إنما يعهد في الأسماء الظاهرة نحو "ذلك". فكان القول بتوسط "إيّا" بين الظاهر والمضمر حلًا لهذا الإشكال عند من قال بهذا القول، وأرى أن هذا السبب لا يكفي أن نقرر وجود واسطة هنا.

2- أسماء الإشارة

أسماء الإشارة ضرب من ضروب المعارف نحو: "ذا، وذي، وتي، وتا، وته، وما تفرع عنها"[60] ولا يختلف النحاة في معالجة أسماء الإشارة على أنها أسماء ظاهرة بدليل إفرادهم لها بمبحث

مستقل عن باب الضمائر، لكن نقل ابن يعيش عن قوم لم يسمهم أن أسماء الإشارة بين الظاهر والمضمر. فمن حيث كونها مبنية ولم يفارقها تعريف الإشارة كانت كالمضمرة، ومن حيث كونها تصغّر وتوصف ويوصف بها كانت كالظاهرة[61].

ويلاحظ أن البناء لا يجعل اسم الإشارة كالمضمر لكثرة المبنيات الظاهرة كغالب الأسماء الموصولة وأسماء الشرط وأسماء الاستفهام، بيد أن ذكر تعريف الإشارة ربما يكون فيه تلميح إلى الشبه بين أسماء الإشارة وضمائر الغائب في بعض الاستعمالات كما في قولنا إذا عرض ذكر الحياء: "هو خصلة حسنة"، و"هذا خصلة حسنة" فشارك اسم الإشارة الضمير في خلافة الاسم الظاهر وقام مقامه[62]. فمن هنا شابه المضمرات، بيد أنه من وجوه أخرى يجرى مجرى الأسماء الظاهرة في تصغيره ونعته وقبوله النعت.

والحقيقة أن افتراض الواسطة هنا أمر غير دقيق لقلة أوجه الشبه بين أسماء الإشارة والضمائر فلا وجود لقواسم مشتركة كبيرة بينها على الرغم من كونها قد تقوم مقام الاسم[63].

خامسًا: بين الإعراب والبناء

1-المضاف إلى ياء المتكلم

اختلف النحاة في تعليل كسر آخر الاسم المفرد المضاف إلى ياء المتكلم في نحو قولهم: "غلامي" و"صاحبي" على أربعة مذاهب:

المذهب الأول: وهو مذهب جمهور النحاة الذين يرون أن الاسم المضاف إلى ياء المتكلم معرب بحركات مقدرة على آخر الاسم المضاف في حالة الرفع والنصب والجر. ويعود سبب تقدير الحركات لشغل آخر الاسم بالحركة التي تقتضيها ياء المتكلم[64]؛ أي بسبب انشغال المحل بحركة مناسبة الياء كما هو معروف حاليًّا[65].

المذهب الثاني: وهو مذهب بعض النحاة، وهم الجرجاني وابن الخشاب والمطرزي والزمخشري في ظاهر كلامه[66] وابن الشجري[67]، الذين يرون أن الكسرة التي تلحق آخر الاسم المضاف إلى ياء المتكلم حركة بناء.

وقد ردّ بعض النحاة على أصحاب هذا المذهب ووصفوه بالضعف، وعللوا ذلك بانتفاء السبب المقتضي للبناء[68]، وكذلك ببقاء إعراب المضاف إلى كاف المخاطب وهاء الغائب.[69]

المذهب الثالث: وهو مذهب ابن مالك الذي يرى أن الاسم المفرد المضاف إلى ياء المتكلم معرب وأن الحركات مقدرة عليه في حالتي الرفع والنصب، وأما في حالة الجر فإن الاسم معرب بالحركة الظاهرة. وقد علل ابن مالك ذلك بعدم الحاجة إلى تقدير الكسر لأن في ذلك تكلفًا لا حاجة إليه.[70]

المذهب الرابع: وهو مذهب ابن جني الذي ذهب إلى أن حركة آخر الاسم المفرد المضاف إلى ياء المتكلم ليست حركة إعراب وليست حركة بناء، وقد علل ذلك بقوله: "أما كونها غير إعراب فلأن الاسم يكون مرفوعًا ومنصوبًا وهي فيه نحو هذا غلامي ورأيت صاحبي وليس بين الكسر وبين الرفع والنصب في هذا ونحوه نسبة ولا مقاربة. وأما كونها غير بناء فلأن الكلمة معربة متمكنة فليست الحركة إذن في آخرها ببناء. ألا ترى أن غلامي في التمكن واستحقاق الإعراب كغلامك وغلامهم وغلامنا"[71].

ومذهب ابن جني هذا في هذه المسألة لم يكن له صدى كبير لدى النحاة الذين جاؤوا من بعده، إذ لا نجد أحدًا من النحويين أخذ برأي ابن جني أو تأثر به، لكن هذا لم يمنع من ذكر بعض النحاة رأي ابن جني من أمثال أبي حيان[72] وابن عقيل[73] والسيوطي[74] ، في حين أن البعض اكتفى بذكر رأي ابن جني غير منسوب إليه كابن يعيش[75] وابن النحاس[76].

والغريب في الأمر أنني لم أجد أحدًا من النحاة سار على رأي ابن جني أو تأثر به، حتى أن البعض منهم لم يؤيّد صراحة رأيه هذا، بل رد عليه من أمثال ابن الشجري[77] وأبي البقاء العكبري[78] وابن عقيل[79]. ومنهم من لم يورد رأي ابن جني أصلا في هذه المسألة من أمثال ابن مالك[80] وابن الناظم[81]. والذي استقر الحال عليه عند النحويين المتأخرين الاقتداء برأي الجمهور في هذه المسألة[82].

ومع أن ابن جني لم ينص صراحة على أن الحركة هنا واسطة، بل جُل ما قاله إنها ليست حركة إعراب وليست حركة بناء[83]، فهم بعض النحاة من كلامه أنه يقصد أن هذه الحركة واسطة بين البناء والإعراب. وهذا ما عبر عنه صراحة أبو البقاء العكبري في "اللباب" عندما أورد رأي ابن جني وردّ عليه [84] وكذلك السيوطي[85].

ولعل الذي دعاهم إلى اعتقاد ذلك هو اسم الباب الذي أورد ابن جني فيه رأيه هذا وهو (باب في الحكم يقف بين الحكمين) في كتابه "الخصائص".

والواقع يفرض أن نقرّ بقرب رأي الجمهور من الصواب، إذ إنّ هذه الكسرة عارضة تزول بزوال ياء المتكلم وأن هذه الكسرة مشابهة للضمة في نحو قولهم: "يضربوا" والفتحة في "يضربا".

وربما يعود سبب ذهاب ابن جني إلى هذا الرأى هو أنه لم تلمع فى ذهنه بعد فكرة أن الكسرة هنا جاءت لمناسبة الياء.

من خلال ماسبق يتضح أنه لا واسطة في كسرة ياء المتكلم بين البناء والإعراب.

2-أمس

عندما يكون هذه اللفظ مجردًا من (أل التعريف) والإضافة فإنه يصبح ظرف زمان إذا أُريد به اليوم الذي يسبق اليوم الذي أنت فيه، وقد أجمعت العرب عدا تميم على كسر آخره[86]. أما بنو تميم فلهم في هذا اللفظ ثلاث طرق: الطريقة الأولى: ولعلها أكثر استعمالًا؛ لأن أغلب كتب النحو أوردتها وهي أنهم يعربونه في الرفع ويمنعونه من الصرف ويلزمونه الكسر في حالتي النصب والجر[87]. والطريقة الثانية: أنهم يعربونه إعراب ما لا ينصرف في الحالات الإعرابية الثلاث[88]. والطريقة الثالثة –حكاها الكسائي إضافة إلى الطريقة الثانية– أن بعضهم ينونه تنوين الصرف في حالتي الرفع والجر، عدا النصب[89].

ونقل ابن عصفور أن الزجّاج والزجّاجي أجازا في "أمس" إذا كان ظرفًا البناء على الفتح مستشهدين بقول الراجز:

لقد رأيت عجبًا مذ أمسَا
عجائزًا مثل السعالي خمسَا[90]

في حين يرى جمهور النحاة أن "أمسِ" في هذا البيت قد جاء إما على الطريقة الثانية وإما على الطريقة الثالثة من لهجة تميم؛ حيث أعرب "أمس" إعراب الممنوع من الصرف فجرّ بالفتحة لكونه مضافًا إليه.[91]

وقد ذهب جمهور النحاة إلى أن الكسرة في "أمسِ" جاءت من أجل التقاء الساكنين (الميم مع السين).[92] وأنها علامة بناء، غير أنهم اختلفوا في تعليل بناء هذا اللفظ؛ فالمبرد يرى أنّ السبب مشابهة "أمسِ" للحروف في كونه لا يخصّ يومًا بعينه، وهو بذلك مشابه لحرف الجر "مِنَ"؛ لأن له أكثر من معنى[93]. ويذهب ابن خروف[94] إلى أن علة البناء في "أمسِ" ترجع إلى إرادة التخفيف تشبيهًا بالأصوات[95]. أما ابن يعيش فيرى أن السبب في ذلك هو تضمينه[96] معنى الألف واللام وبه صار معرفة[97].

وأجاز الخليل في نحو قولهم: "لقيته أمسِ" أن يكون التقدير بالأمس. على حذف الباء و(أل) التعريف، وتكون الكسرة كسرة إعراب[98].

وأورد أبو حيان قولا نصه: "وزعم قوم منهم الكسائي أنه ليس معربًا ولا مبينًّا بل هو محكي[99]. سُمي بفعل الأمر من (الأمس) كما لو سُمي بـ(أصبح) من الإصباح"[100].

وقد ظن السيوطي أن في هذا القول واسطة بين المبني والمعرب؛ حيث أورده في كتابه "الأشباه والنظائر" ضمن أمثلة الباب الأول الذي جعله مختصًا بالمبني والمعرب في بحثه عن "الواسطة"[101].

وعند تأمل ما ذهب إليه الكسائي ومن معه لا يظهر أن في قوله واسطة بين المبني والمعرب؛ إذ إن الكسائي ومن سايره لم ينصوا صراحة على أن لفظ "أمسِ" جاء واسطة بين المبني والمعرب، بل جُلّ ما ذكروه أنه محكي من فعل الأمر (أَمْسِ)؛ ويقصدون بذلك أن لفظ "أمسِ" عندما تكون ظرفًا طابقت فعل الأمر من الفعل (أمسى) لفظًا؛ وهو ما قصدوه بقولهم "محكي"، وهذا ما فهمه السهيلي[102] عندما قال:"من كسر أمس في كل حال فإنما سمى بالفعل وفيه ضمير محكي"[103].

فمن المحتمل أن الكسائي ومن سار على هذا الرأي كانوا يعللون سبب التطابق الحاصل بين لفظ "أمسِ" ظرفًا وبين لفظ "أمسِ" فعل أمر، ويحتمل أيضًا أنهم بهذا القول كانوا يعللون سبب وجود الكسر في آخر لفظ "أمسِ".

ولو قيل هنا: إن الممنوع من الصرف عمومًا -عملًا بهذا المبدأ- جاء واسطة بين المبني والمعرب لكان أقرب إلى الصواب؛ لأن الممنوع من الصرف عندما ينظر إلى بنيته الظاهرة يتبيّن أنه مشابه للمبني في أمرين: الأول: أنه غير منون، والمبنيات غير منونة. والثاني: لزومه حركة واحدة هي الفتحة في حالتين من حالات إعرابه الثلاث. وأما شبهه بالمعرب ففي كونه تظهر عليه علامة الإعراب الأصلية في حالتي الرفع والنصب؛ فكأنه بذلك وقع في موضع وسط بين المبني والمعرب.

3- سَحَرَ

يرى جمهور النحاة أن "سحَر" ظرف زمان غير متصرف[104] وغير منصرف إذا أريد به سحر من يوم بعينه، وقد اتفق الجمهور على إعرابه وعلى منعه من الصرف، إلا أنهم اختلفوا في سبب منعه من الصرف. فسيبويه يرى أن العلة في ذلك العدل عن الألف واللام[105] أي أن لفظ "سحر" معدول عن لفظ "السحَر". وسايره في ذلك المبرد[106] وأبو علي الفارسي[107] وابن عصفور[108]. وقد زاد ابن مالك على ذلك بأن السبب هو العدل والتعريف؛ لأن الأصل أن يذكر معرفًا بالألف واللام، فعدل عن الألف واللام وقصد تعريفه.[109] وبناءً على هذا نجد أن الرضي

الأستراباذي يرى أن تعريف لفظ "سحَر" ليس لأنه معدول عن ذي اللام بل لكونه علمًا[110]. وسار ابن هشام على هذا المذهب؛ حيث يرى أن سبب منع لفظ "سحر" هو العدل والعلمية، وأنه كي يصح ذلك فلا بد من توفر علتين لمنع اللفظ من الصرف، ولا تكفي علة واحدة لذلك[111]. وذهب ابن الطراوة[112]، وصدر الأفاضل إلى أن "سحَر" لفظ مبني على الفتح وليس معربًا، وعلة بنائه عند ابن الطراوة عدم التضاد، لا تضمنه معنى الحرف؛ لأن "سحر" لا يقع إلا على سحر يومك، وعندما تريد غير ذلك فإنه لا بد من تقييده، فتقول: "خرجت يوم الخميس سحرَ". أما صدر الأفاضل فيرى العلة في بنائه تضمنه معنى (أل) كما بني لفظ "أمس" لتضمنه معناها[113]. وذهب السهيلي إلى أن "سحرَ" ظرف معرب منصوب وعلة عدم تنوينه أنه على نية الإضافة[114]. ويرى الشلوبي الصغير[115] أنه كذلك معرب منصوب وعلة عدم تنوينه أنه على نية (أل)[116]. وعلى هذين القولين فإن "سحرَ" هنا ليس من باب ما لا ينصرف.

هذه هي أبرز الآراء النحوية التي ساقها النحاة عند مناقشتهم للفظ "سحرَ" وقد نقل السيوطي عن ابن الدهان[117] قوله في كتابه "الغرة": "الكلام على ضربين معرب ومبني، وعند الرماني وغيره قسم ثالث لا معرب ولا مبني، وهو سَحَرَ المعدول لأنه لا يزول عن هذه الحال، وما فيه شيء يوجب البناء"[118].

والواقع أن رأي الرماني له ما يسوغه؛ ذلك أن لفظ "سَحَرَ" عندما يكون المراد به سحر يوم بعينه، فإنه يشبه الاسم المبني في لزوم الفتح على آخره دون أن يكون فيه سبب من الأسباب التي تجعله مبنيًّا وهو شبهه بالحرف. وبناءً على هذا هل يجوز لنا أن نفترض أن الفتحة الواقعة على آخر لفظ "سَحَرَ" جاءت واسطة بين البناء والإعراب؟ قد لا أملك إجابة شافية دقيقة في هذا.

4- المنادى المفرد

الشائع لدى النحاة أن المنادى المفرد مبني على ما يرفع به، وقد أورد السيوطي قولًا نسبه إلى ابن يعيش مفاده أن قومًا ذهبوا إلى أن المنادى المفرد قد وقع واسطة بين المبني والمعرب؛ غير أن السيوطي نفسه لا يميل إلى هذا الرأي وذكر أن الصحيح فيه أنه مبني[119].

وعند الرجوع إلى قول ابن يعيش نجد أنه لم يؤمن بهذا الرأي فهو يرى أن المنادى المفرد مبني، وجل ما أورده أن قومًا لم يسمهم يرون أنه بين المبني والمعرب[120]. فابن يعيش لا يرى ذلك ولا يتبناه في هذه المسألة، وهو الصواب فيما أرى، والله أعلم.

5- الأسماء قبل دخول الجملة (قبل التركيب)

حار بعض النحاة في وضع الأسماء قبل دخول الجملة، ومرَّد هذه الحيرة إلى الوضع الإعرابي لها، أهي مبنية أم معربة؟ فمنهم من ذهب إلى أنها مبنية من أمثال ابن الحاجب[121]. ومنهم من ذهب إلى أنها معربة من أمثال الزمخشري[122]. وقد ذكر السيوطي أن قومًا ذهبوا إلى أن الأسماء قبل التركيب جاءت واسطة بين البناء والإعراب؛ وذلك لعدم موجب للإعراب ولعدم مناسبة مبني الأصل، وأضاف أن أبا حيان وابن عصفور اختارا هذا الرأي، بينما يرى الزمخشري أنها معربة[123]. وقد أضاف السيوطي على ذلك في كتابه "همع الهوامع" أن ابن الحاجب يرى أنها مبنية لعدم التركيب، كما علل غيره أنها تشبه الحروف المهملة في كونها لا عاملة ولا معمولة[124].

والذي يعنينا هنا هو ما نسبه إلى أبي حيان وابن عصفور من أنهما اختارا هذا الرأي.

وعند تأمل ما ذهب إليه أبو حيان نجد أنه يقول: "فأما الأسماء المتمكنة قبل التركيب كحروف الهجاء باء، تاء، جيم، وكأسماء العدد واحد اثنان ثلاثة فلا توصف ببناء ولا إعراب خلافًا لمن زعم أنها معربة في الحكم لا في اللفظ، وخلافًا لمن ذهب إلى أنها مبنية وهو اختيار ابن مالك"[125].

فأبو حيان فيما سلف لم ينص صراحة على وجود واسطة في الأسماء قبل دخولها الجملة بين البناء والإعراب، بل إن حقيقة ما ذكره أن فريقًا ذهب إلى أنها مبنية وفريق آخر ذهب إلى أنها معربة، ولعل هذا هو ما حدا بالسيوطي إلى أن يعتقد أنه بقوله هذا يرى أنها جاءت واسطة بين البناء والإعراب.

أما ابن عصفور فلم يذكر أيضًا أن الأسماء قبل دخولها الجملة جاءت واسطة بين البناء والإعراب بشكل صريح، بل يرى أن الاسم قبل دخول العوامل عليه موقوف غير معرب وهو يقول

في هذا: "ألا ترى أن أسماء العدد مثل: واحد، اثنان، ثلاثة إذا لم تُرد الإخبار عنها بل مجرد العدد، ولم تعطف بعضها على بعض، بل أردت بها مجرد العدد كانت موقوفة وكل معرب"[126].

فأبو حيان وابن عصفور في الرأيين السابقين لم يذكرا أن الأسماء قبل التركيب جاءت واسطة بين البناء والإعراب بشكل صريح. وعلى هذا فإن افتراض وجود واسطة هنا أمر فيه من التّعمل الشيء الكثير.

6- المحكي: بـ"من"

الحكاية هي إيراد لفظ المتكلم على حسب ما أورده في كلامه، وهي نوعان، النوع الأول: حكاية مفرد ويكون إعرابها تقديريًا، أي أنه يعرب بحركة مقدرة، وهو المشهور عند النحاة، والنوع الثاني: حكاية جملة، ويكون إعرابها محليًا (أي في المحل)، والذي يعنينا هنا حكاية المفرد الذي لا يكون إلا في حال الاستثبات بـ "مَنْ" عن الأعلام و"أي" عن النكرات، كقولك: "من زيدٌ؟" لمن قال: "جاءني زيدٌ" و"من زيدًا؟" لمن قال: "رأيت زيدًا" و"من زيدٍ؟" لمن قال: "مررت بزيدٍ."[127].

وقد أورد السيوطي في كتابه "همع الهوامع" في حديثه عن البناء والإعراب قوله: "المحكي بـ "من" نحو: "من زيدٌ؟ من زيدٍ؟ قيل إنه واسطة وإن حركته حركة حكاية لا حركة إعراب ولا بناء. قال أبو حيان وهو الصحيح قيل إنه معرب وحركته حركة إعراب وإنه في الرفع خبر وفي النصب مفعول بفعل مقدر وفي الجر بدل[128]. وقيل إنه مبني واختاره ابن عصفور"[129]. أما مذهب جمهور النحاة في المحكي بـ (من) في قولهم: "من زيدٌ؟، من زيدًا؟، من زيدٍ؟" فأن (مَن) مبتدأ و(زيد) خبر[130]. ومن النص السابق يظهر جليًا ميل السيوطي إلى رأي أبي حيان الذي يرى أن المحكي بـ (من) حركته حركة إعراب، وليست حركة بناء واسطة بين البناء والإعراب وهو يسير في هذا الأمر مع رأي جمهور النحاة في إعرابهم لـ (من) و(زيد) من أن (من) مبتدأ و (زيد) خبره سواء أكانت حركته ضمة أم فتحة أم كسرة؟ لكنه اختلف معهم في حالة كون المحكي بـ (من) مرفوعًا فهو لا يرى أنها حركة إعراب بل هي حركة حكاية[131].

مما سبق يظهر أن افتراض حركة المحكي بـ (من) جاءت واسطة بين البناء والإعراب أمر فيه من الضعف الشيء الكثير.

7- الإتباع

إن الإتباع في اللغة العربية ينقسم إلى قسمين: إتباع لفظي وإتباع حركي؛ فالإتباع اللفظي هو مثل قولهم: "حسنٌ بسنٌ" و"جائعٌ نائعٌ". أما الإتباع الحركي فهو أيضًا بدوره ينقسم إلى نوعين: النوع الأول إتباع حركي إعرابي وهو الذي يدخل في أبواب التوابع كالنعت والبدل والتوكيد والعطف...، والنوع الثاني إتباع حركي غير إعرابي وهو نوع من المماثلة الصوتية ويندرج تحته قسمان: القسم الأول: وهو ما يكون فيه إتباع لحركة الحرف الأول من الكلمة المتأخرة لحركة الحرف الأخير من الكلمة المتقدمة كقراءة من قرأ قوله تعالى: "من بطون إمهاتهم"[132]، بكسر همزة أمهاتهم[133]. والقسم الآخر هو ما يكون فيه إتباع لحركة الحرف الأخير من الكلمة الأولى لحركة الحرف الأول من الكلمة التي تليها، وهذا هو الذي يعنينا في هذا البحث؛ حيث أورد السيوطي ما مفاده: "المتبع نحو (الحمدِلله) بكسر الدار، قيل إنه واسطة والصحيح أنه معرب تقديرًا، وقيل إنه مبني[134]. وبه جزم ابن الصائغ[135]". فالسيوطي يرجح أن الكسرة هنا ليست واسطة بين المبني والمعرب، وأن الحركة الإعرابية مقدرة بسبب اشتغال المحل بالكسرة.

وعند تأمل رأي من يرى أن الكسرة في لفظ "الحمد" جاءت واسطة بين البناء والإعراب، فإني أرى أن مثل هذا الرأي يحتاج إلى أدلة قوية تثبت ذلك، والرأي عندي أن هذه الكسرة ليست للبناء ولا واسطة بل هي حركة وضعت من أجل المماثلة أو المشاكلة الصوتية ولا أستبعد أن تكون هذه الكسرة في الأصل ضمة تم تحويلها إلى الكسرة من أجل المماثلة[136].

سادسًا: بين التعدي واللزوم

(كان) وأخواتها (الأفعال الناقصة):

تمثل الأفعال الناقصة ظاهرة فريدة في اللغة كونها لا تتلى بفاعل، بل باسمها الذي هو في الأساس مبتدأ، والمبتدأ يطابق الفاعل في المعنى كونه (مسندًا إليه)؛ غير أن النحاة بتقسيمهم

الجمل في اللغة العربية إلى جمل اسمية وجمل فعلية باعدوا بين الفاعل والمبتدأ من الناحية الإعرابية مع أنهما متماثلان من الناحية الدلالية، وهذا الأمر هو ما جعل الاسم الذي يلي الأفعال الناقصة لا يسمى فاعلًا بل اسمًا لها. وعندما حاول النحاة عقد مقارنة بين الأفعال التامة وبين الأفعال الناقصة من حيث التعدي واللزوم ظهر لهم أن الأفعال الناقصة لا هي لازمة ذات فاعل ولا هي متعدية ذات مفعول.

لكن هناك من النحاة من رأى أن هذه الأفعال الناقصة جاءت واسطة بين التعدي واللزوم كالأشموني الذي يقول: "تنبه هذه الهاء تتصل بـ (كان) وأخواتها والمعروف أنها واسطة؛ أي لا متعدية ولا لازمة"[137]. وكذلك صاحب كتاب "شرح الحدود" الذي قسم الفعل من حيث اللزوم والتعدي إلى ثلاثة أقسام: قسم لازم وقسم متعدٍ لمجاوزته فاعله وقسم واسطة لايوصف بلزوم ولا تعدٍ وهو الناقص نحو كان، وكاد وأخواتهما[138]. وسايرهم في هذا السيوطي الذي نقل ما مفاده: "الفعل أربعة أقسام (لازم ومتعدٍ وواسطة) لا يوصف بلزوم ولا تعدٍ وهو الناقص، كان، وكاد، وأخواتهما..."[139]. وهذه الآراء التي قيلت في وسطية الأفعال الناقصة بين الفعل المتعدي والفعل اللازم تفتقر إلى الحجة المنطقية، فليس كونها غير متعدية وغير لازمة يستوجب وقوعها موقع الوسط؛ لأنها ببساطة ليست لازمة لأن الذي يليها ليس الفاعل بل اسمها وليست متعدية لأن منصوبها ليس المفعول به بل خبرها.

سابعًا: بين المنقول والمرتجل

العلم:

وهو الاسم الذي يُعين مسماه، وقد يكون للعاقل وغير العاقل، وهو أحد المعارف الستة، والعلم ينقسم إلى أنواع متعددة حسب كل نوع. فمن حيث المعنى أو الدلالة ينقسم إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول اسم وضع للدلالة على شيء معين من أجل تعيينة وليس بكنية، ولا لقب كـ"محمد" و"مكة"، والقسم الثاني: الكنية، وهو ما كان مسبوقًا بألفاظ من نحو: "أب - ابن – أم

- بنت"، والقسم الثالث: اللقب: وهو كل لفظ يشعر بمدح أو ذم كـ "الرشيد". أما من حيث التركيب فهو ينقسم إلى قسمين: القسم الأول: علم مفرد: وهو المتكون من لفظة واحدة، والقسم الثاني: علم مركب الذي يندرج تحته ثلاثة أنواع: النوع الأول: مركب إضافي كـ "عبدالله" والنوع الثاني: مركب مزجي كـ"بعلبك" ومركب إسنادي: وهو المتكون من جملة فعلية أو اسمية مثل: "فتح الله"، و"جاد الحق".

لكن هناك تقسيم آخر للعلم وهو الذي يعنينا هنا وهو تقسيم العلم من حيث أصله اللغوي، حيث قسمه النحاة إلى قسمين رئيسين، مرتجل ومنقول. فالمرتجل: هو الاسم الذي نقل إلى العلمية ولم يسبق له استعمال قبل العلمية في غيرها كـ"سعاد، وأدد"، والمنقول: هو ما كان مستعملًا في اللغة قبل نقله إلى العملية، وقد يكون النقل من وصف كـ"حارث"، أو مصدر كـ"فضل"، أو من اسم جنس كـ "أسد".

وقد أورد السيوطي قولًا نسبه إلى أبي حيان مفاده أن العلَم ينقسم إلى ثلاثة أقسام: قسم منقول، وقسم مرتجل، وقسم ثالث ليس بمنقول ولا بمرتجل وهو الذي علميته بالغلبة[140].

ومع أن هذا النقل لا يظهر فيه بشكل صريح أن القسم الثالث الذي ليس بمنقول ولا بمرتجل جاء واسطة بينهما، فإن السيوطي بذكره هذا التقسيم في "باب الواسطة" من كتابه "الأشباه والنظائر" يجعلنا نشعر أنه يرى أن للعلم قسمًا ثالثًا جاء واسطة بين المنقول والمرتجل.

وعند الرجوع إلى ما نقله السيوطي عن أبي حيان عن طريق الرجوع إلى كتاب أبي حيان "ارتشاف الضرب" يظهر بشكل جلي أن أبا حيان لم يضع قسمًا ثالثًا جاء واسطة بين المنقول والمرتجل، إذ إنه بكل بساطة قام بتقسيم العلم إلى ثلاثة أقسام، قسم منقول، وقسم مرتجل، وقسم لا منقول ولا مرتجل، وهو الذي علميته بالغلبة كـ"الثريا" و"الديوان" و"ابن عمر"[141]. فهو لم ينص صراحة على أن هذا القسم الثالث قد وقع في موضع الوسط بين المنقول والمرتجل، والرأي عندي أن هذا النوع الثالث ليس واسطة بين المنقول والمرتجل بل هو قسم ثالث من أقسام العلم، حسب رأي أبي حيان.

وهذا التقسيم للعلم لم يكن له صدى كبير بين النحاة، فأغلب النحاة درجوا على تقسيم العلم إلى أربعة أقسام: مفرد، ومركب، ومنقول، ومرتجل[142].

إن تقسيم النحاة للعلم إلى مرتجل ومنقول مرده إلى أنهم لم يكن لديهم تصور لحقيقة أن اللغة العربية الفصحى تمثل مرحلة تاريخية محددة تعود إلى لغة قديمة جاءت فيها، ولعل الدراسات اللغوية القائمة على المقارنة التاريخية بين اللغة العربية الفصحى وبين اللغات التي تنتمي إلى الأصل المشترك الذي انبثقت منه هذه اللغات وهو ما يعرف بمصطلح اللغات السامية قادرة على تعليل كثير من أسماء الأعلام التي عدها كثير من اللغويين أعلامًا مرتجلة، وبيان معناها ومن أين جاءت مع بيان التحولات الدلالية والصرفية التي حدثت لها مع مرور الزمن.

ثامنًا: بين البعد والقرب

1- مراتب المنادى

المشهور لدى النحاة أن للنداء أدوات تختص بالبعيد، وهي "أيا" و"هيا"، وللقريب "أ"، و"يا" للبعيد والقريب[143]. وقد ذكر ابن عصفور أن أبا موسى الجزولي جعل "أي" للقريب خاصة وما عداها للبعيد[144].

وهناك من النحاة من أضاف لفظ "آ" على أنه حرف نداء للبعيد[145]. وقد ذهب ابن عصفور إلى أن "آ" و"أي" مثل الهمزة، وأنهما لنداء القريب[146].

أما سيبوية فيرى أن "أ" للقريب وما عداها للبعيد[147]. هذه الآراء السابقة تشير بوضوح إلى أن للنداء أدوات خاصة بالقريب وأدوات خاصة بالبعيد ولكن السيوطي نقل قولًا نسبه إلى ابن برهان نقلًا عن ابن أباز في شرح اللمع، أنه جعل للمنادى ثلاث مراتب، بعدى وقربى ووسطى بينهما؛ فللأولى "أيا" و"هيا"، وللثانية الهمزة، وللثالثة "أي"، وجعل "يا" في الجميع[148]. وقد نقل قول ابن برهان أيضًا أبو جعفر أحمد بن يوسف الرعيني الغرناطي في شرحه لألفية ابن معطٍ[149].

2- أسماء الإشارة

ذكر ابن عصفور عند حديثه عن المعرفة والنكرة أن أسماء الإشارة أعرفها ما كان للقريب ثم للوسط ثم للبعيد[150].

وقد نقل السيوطي عنه ذلك؛ حيث ذكر أن ابن عصفور جعل "ذا" و"تي" للقريب و"تيك" للوسط و"تلك" للبعيد[151].

أما صاحب البسيط في النحو العربي فقد فصل هذا الأمر؛ إذ قسم أسماء الإشارة إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول للقريب وهي: "ذا" للمفرد المذكر، و"ذان" للمثنى المذكر، و"أولى" للجمع بنوعيه، و"ذي" و"تي" للمفردة المؤنثة، و"تان" للمثنى المؤنث.

القسم الثاني: ما يشار به للوسط وهي: "ذاك" للمذكر و"ذانك" للمثنى المذكر و"أولاء" للجمع المذكر و"تيك" للمفردة المؤنثة و"تانك" للاثنتين.

القسم الثالث: ما يشار به إلى البعيد، وهي "ذلك" للمفرد المذكر و"ذانك" للمذكرين و"أولئك" للجمع المذكر و"تلك" للواحدة المؤنثة و"تانك" للمؤنثتين[152].

وعند تأمل ما ذهب إليه ابن عصفور وابن برهان ومن سار على خطاهما من النحاة فإنه من الصعب تصور ذلك؛ إذ إن افتراض هذا التقسيم يستلزم أن يكون هناك معايير دقيقة لتحديد المسافة التي تحدد الوسط؛ لذا من الأولى والأجدر ألا نعتمد هذا التقسيم، خاصة أن أبا حيان ذكر أن النحاة لهم في هذا رأيان الرأي المشهور هو تقسيم أسماء الإشارة إلى ثلاث مراتب قربى ووسطى وبعدى، أما الرأي الآخر فيرى أصحابه أن أسماء الإشارة إذا استعملت مجردة من الكاف، فهي للقريب وإن لحقته الكاف فهي للبعيد ولا توجد درجة وسطى[153].

ولعل الأقرب هنا ما نقله أبو حيان نفسه عن الفراء من أنه لا يوجد لأسماء الإشارة سوى نوعين فقط: واحد للقريب ويكون بدون حرف الكاف، وآخر للبعيد ويكون بإضافة حرف الكاف،

وأن أهل الحجاز يقولون "ذلك" وبه جاء القرآن وأهل نجد من تميم وقيس وربيعة "ذاك" بغير اللام مع فصل هاء التنبيه عن اسم الإشارة[154].

ولعل من الجدير بالذكر أن أختم هذا بما ذكر السيوطي نفسه في كتابه "همع الهوامع"؛ حيث يقول: "فلا خلاف أن المجرد من الكاف واللام للقريب، ثم اختلف فقيل ما فيه الكاف وحدها أو مع اللام كلاهما للبعيد وليس للإشارة سوى مرتبتين، وهذا ما صححه ابن مالك، وقال إنه الظاهر من كلام المتقدمين، ونسبه الصفار إلى سيبويه، واحتج له ابن مالك بأن المشار شبيه بالمنادى ليس له إلا مرتبتان، فلحق بنظيره، وبأن الفراء نقل أن بني تميم ليس في لغتهم استعمال الكاف بلام، فلزم من هذا أن اسم الإشارة على اللغتين ليس له إلا مرتبتان، وبأن القرآن لم يرد فيه المجرد من اللام دون الكاف، فلو كان له مرتبة أخرى لكان القرآن غير جامع لوجوه الإشارة"[155].

الخاتمة:

هذه هي المسائل التي وجدت أن أصحابها ظنوا أن بها واسطة، وقد بذلت قصارى جهدي في جمعها وتصنيفها وتحليلها، ولا أدعي أنني أحصيتها كلها فلربما فاتني شيء، وقد ظهر لي من خلال هذا البحث ما يأتي:

- أن أغلب الآراء التي ذهب أصحابها إلى أنها جاءت في موضع الوسط لا تمثل الرأي السائد عند كثير من النحاة.
- ربما كان ميل كثير من أصحاب آراء التوسط إلى ذكر هذا الأمر هو رغبتهم في إيجاد حل لإشكال معين في المسألة التي يتناولونها لم يجدوا له تعليلًا يتماشى مع القواعد النحوية.
- لم يكن لأغلب هذه الآراء أثر كبير لدى النحاة الذين جاؤوا من بعدهم، كما لم يكن لها أثر كبير في الدرس النحوي.
- أغلب المسائل التي ذهب أصحابها إلى أنها قد وقعت واسطة ثبت بعد تحليل آراء أصحابها ومناقشتها أنه لا توجد واسطة فيها.

- هناك بعض المسائل في الواسطة لا يمكن القطع بوجودها أو عدمه؛ لأنها قائمة على فرضيات منطقية تخيلية غير محسوسة كوقوع الأسماء قبل التركيب واسطة بين المبني والمعرب.
- هناك بعض الآراء في بعض المسائل ثبت عدم صحتها لوجود فكرة منسجمة مع المنطق أكثر منها مثل تعليل حركة آخر الاسم المضاف إلى ياء المتكلم عند ابن جني.
- أن افتراض مبدأ الواسطة والإقرار به في النحو العربي قد يزيد من صعوبة هذا العلم، علاوة على ذلك أننا لو أقررنا بهذا المبدأ سيفتح ذلك الأمر علينا بابًا قد يقودنا إلى منعرج غير محمود العواقب. ففي الوقت الذي نحاول فيه -بقدر المستطاع- أن نجعل من علم النحو علمًا سهل التعلم نجد أن إقرار هذا الأمر سيزيد علم النحو تعقيدًا؛ لأننا عندما نقر بمبدأ "الواسطة" سنجد موضوعات نحوية قابلة لأن تكون بينها واسطة كالاشتغال الذي يمكن أن يكون وسطًا بين الابتداء والمفعولية، ونائب الفاعل الذي يمكن أن يكون وسطا بين الفاعل والمفعول به، واسم الفعل والمصادر والأوصاف التي تعمل عمل الفعل كاسم الفاعل والصفة المشبهة به واسم المفعول يمكن افتراض وسطيتها بين الاسم والفعل، وعلم الجنس، والمعرف بأل الجنسية، والمخصص بالإضافة المعنوية، كذلك يمكن أن تكون قد وقعت واسطة بين التعريف والتنكير، والأمر نفسه ينطبق على الممنوع من الصرف الذي يمكن عدّه أنه جاء واسطة بين المبني والمعرب، وغير ذلك من الموضوعات التي قد نجد بينها هذا الأمر؛ لذلك من الأجدر بنا ألا نقر بوجود هذا المبدأ، وهذا أمر ظهر لي بعد استعراضي لكثير من المسائل التي عدها بعض النحاة أنها وقعت واسطة، حيث اتضح أنه لا واسطة بينها بعد دراسة وتحليل لما ذهبوا إليه. ونحن هنا لا نلقي باللوم على من قالوا بذلك لإدراكي أن دافعهم إلى ما ذهبوا إليه ليس سوى محاولة منهم لإيجاد حل منطقي لإشكال معيّن ظهر لهم ولم يجدوا له علة تتماشي مع القواعد النحوية.

الهوامش والإحالات:

(1) ابن مالك، شرح التسهيل: 1/ 271.

(2) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 530.

(3) أبو البقاء العكبري، اللباب: 1/ 303.

(4) ينظر: أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/433-435. الأستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب: 2/1168-1173. ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 1/ 360، 361.

(5) ابن هشام، مغنى اللبيب: 275-294.

(6) ينظر: الرضي، شرح كافية ابن الحاجب: 2/ 1169- 1170. أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 435. ابن هشام، المغني: 287. والأمر الثالث موضع خلاف بين النحاة حيث عدها بعضهم زائدة كابن خروف، أما أغلب النحاة كابن جني وابن عصفور فعدوا اللام في قولهم "يالزيدٍ" متعلقة بفعل النداء المحذوف، ابن هشام، المغني: 288، 289.

(7) سورة البقرة، آية: (91).

(8) سورة البروج، آية:(16).

(9) سورة يوسف، آية: (43).

(10) عبد الرحمن السيوطي، الأشباه والنظائر: 296/1. وينظر: ابن هشام، المغني: 576.

(11) يعني اللام.

(12) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: 3/ 32.

(13) سورة مريم، آية:(5).

(14) ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 1/ 285.

(15) ابن مالك، شرح التسهيل: 3: 144.

(16) ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 1/ 285.

(17) الرضي، شرح كافية ابن الحاجب: 2/ 1171.

(18) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 3/ 50.

(19) هناك من النحاة من توصل إلى هذه النتيجة من أمثال ابن درستويه والسهيلي. ينظر: إبراهيم الشمسان، قضايا التعدي واللزوم: 131-138.

(20) ابن هشام، المغني: 284.

(21) هذا هو مذهب البصريين، أما الكوفيون فيرون أن اللام هنا ليست للتعدية؛ لأن الفعل باقٍ على تعديته، وإنما هي لتقوية العامل الذي ضعف لاستعماله في التعجب. ينظر: خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح: 10،11.

(22) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 1/ 59. ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 205. الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: 3/ 135.

(23) على أساس أن الممنوع من الصرف يجر بالكسر عند الإضافة أو عند دخول الألف واللام عليه.

(24) ابن المبرد، المقتضب: 3/ 171.

(25) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: 4/ 115.

(26) ينظر: ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 91.

(27) الصبان، حاشية الصبان: 3/ 171.

(28) الزمخشري، المفصل: 35.

(29) الزجاجي، الجمل في النحو: 218.

(30) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 426

(31) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 205.

(32) الرضي، شرح الكافية: 1/ 33.

(33) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 1/ 58. ويعلل ابن يعيش ذلك بأن الاسم الممنوع من الصرف يشبه الفعل في وجهين فجرى عليه ثقل الفعل فحينئذ منع من الصرف فلم يدخله جر ولا تنوين، فإذا اجتمع في الاسم سببان من الأسباب المانعة للصرف فقد اجتمع فيه فرعان فصار فرعًا من جهتين: إحداهما أنه لا يقوم بنفسه ويفتقر إلى اسم يكون معه، والاسم لا يفتقر إلى فعل فكان فرعًا عليه، والآخر أنه مشتق عن المصدر الذي هو ضرب من الأسماء، فلما أشبهه في الفرعية امتنع منه الجر والتنوين كما امتنع من الفعل، ابن يعيش، شرح المفصل: 1/ 59. الأشموني، شرح الأشموني: 3/ 134.

(34) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 2/ 69. أبو عبدالله بدر الدين بن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 244. ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 221. أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 426.

(35) ابن يعيش، شرح المفصل: 1/ 58. ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 222.

(36) عثمان بن جني، الخصائص: 2/ 357، 358.

(37) يعلل الرضي سقوط التنوين مع لام التعريف باستكراه اجتماع حرف التعريف مع حرف يكون في بعض المواضع علامة للتنكير. وهذا الأمر لا يكون مع نوني الجمع والتثنية لأنهما لا تكونان للتنكير. ينظر: الرضي شرح الكافية: 82/1.

(38) ابن جني، الخصائص: 2/ 357، 358.

(39) ومرجع ذلك إلى وجود تشابه كبير بين نون التنوين ونوني المثنى وجمع المذكر السالم في الصوت، وكذلك في أن كل واحدة من هذه النونات تحذف عند الإضافة. ينظر: رمزي البعلبكي، فقه العربية المقارن: 48.

(40) ينظر على سبيل المثال: ابن هشام، أوضح المسالك: 2/ 115. ابن الناظم، شرح الألفية: 244.

(41) الرضي، شرح الكافية: 1/ 82.

(42) هو شهاب الدين أحمد بن عبدالرحمن بن عبدالله بن يوسف بن أحمد بن عبدالله بن هشام الأنصاري. ولد في القاهرة سنة 788هـ وتوفي في دمشق سنة 835هـ. ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 1/ 322.

(43) يعني جمهور النحاة.

(44) شهاب الدين أحمد بن عبد الرحمن بن عبدالله بن هشام، حواشي التوضيح: 2/ 106.

(45) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 294.

(46) ينظر على سبيل المثال: السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 204 – 207.

(47) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 458.

(48) المرجع السابق.

(49) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 455، 456. ابن هشام، مغني اللبيب: 180، 181، السيوطي، همع الهوامع: 2/ 26.

(50) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 458. ابن هشام، مغني اللبيب: 182. السيوطي، همع الهوامع: 2/ 27.

(51) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 459.

(52) ابن هشام، مغني اللبيب: 566.

(53) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 455. ابن هشام، مغني اللبيب: 179.

(54) ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 8/ 27.

(55) ابن يعيش، شرح المفصل 3/ 101.

(56) هو عبدالله بن جعفر بن درستويه، نحوي بصري صحب المبرد. من مؤلفاته: شرح الفصيح، وكانت وفاته سنة 347هـ. ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 279، 280.

(57) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 295.

(58) ابن يعيش، شرح المفصل: 3/ 101.

(59) المصدر نفسه: 1/ 98.

(60) لا يحد النحويون أسماء الإشارة؛ لأنها محصورة العدد، كما صرح:أبو حيان ، ارتشاف الضرب: 1/ 5. 5. وتابعه السيوطي في همع الهوامع: 1/ 75.

(61) ابن يعيش، شرح المفصل: 3/ 127.

(62) قال برجشتراسر في حديثه عن الأسماء الظاهرة: إنها "تشارك أسماء الإشارة في أنه يكنى بها عن الأسماء". جوتهلف برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية: 79.

(63) ابن يعيش، شرح المفصل: 3/ 84.

(64) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 335، 336.

(65) أصحاب هذه العبارة. ينظر: الرضي، شرح الكافية: 1/ 92، 943. خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح: 2/ 6.

(66) ينظر: ابن مالك، شرح التسهيل: 3/ 279، 280. أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 335، 336. ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 159. الذي اكتفى بذكر الجرجاني وابن الخشاب، ومثله الأشموني، الأشموني، شرح الأشموني: 1/ 288.

(67) هبة الله بن علي بن حمزة، أمالي ابن الشجري: 1/ 4.

(68) لقد حصر ابن هشام حالات بناء الاسم إذا أشبه الحرف في ثلاث حالات:
الأولى: الشبه الوضعي: عندما يكون الاسم على حرف أو حرفين، كالتاء في نحو "قمتُ" فإنها شبيهه بباء الجر ولامه. الثانية: الشبه المعنوي: وضابطه أن يتضمن الاسم معنى من معاني الحروف مثل "متى" التي تستعمل مرة مشبهة بإن الشرطية ومرة استفهامية، الثالثة: الشبه الاستعمالي وحده أن يلزم الاسم طريقة من طرائق الحروف كأن ينوب عن الفعل ولا يدخل عليه عامل فيؤثر فيه كبعض أسماء الأفعال كصهٍ وهيهات وإذ وإذا وحيث والموصولات عدا صيغة المثنى، ابن هشام، أوضح المسالك: 1/ 29- 33. وينظر أيضا: ابن يعيش، شرح المفصل: 3/ 8. الاشموني، شرح الأشموني: 1/ 43، الشبه الافتقاري.

(69) ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 159.

(70) ابن مالك، شرح التسهيل: 3/ 279، 280.

(71) ابن جني، الخصائص: 2/ 356.

(72) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 335، 336.

(73) بهاء الدين بن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد: 2/ 373.

(74) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 292.

(75) قال ابن يعيش: "وقد ذهب قوم إلى أن هذه الحركة لها حكم بين حكمين وليست إعرابًا ولا بناءً"، ابن يعيش، شرح المفصل: 3/ 32.

(76) ذكر السيوطي أنه ورد في التعليقة، السيوطي، الأشباه والنظائر: 292.

(77) يذهب ابن الشجري إلى أن كسرة آخر الاسم المفرد المضاف إلى ياء المتكلم هي حركة بناء كحركة التقاء الساكنين في نحو قولهم: "م يخرج القوم"؛ حيث يرى أن أي حركة لم تحدث عن عامل فهي حركة بناء. وقد اعتمد في رده على ابن جني برأي لابن جني نفسه عندما أورد قولًا لابن جني فحواه أن الإعراب ضد البناء في المعنى ومثله فى اللفظ والفرق بينهما زوال الإعراب لتغيّر العامل وانتقاله، ولزوم البناء الحادث من غير عامل وثباته، ابن الشجري، أمالي ابن الشجري: 1/ 4.

(78) رد أبو البقاء العكبري على ابن جني بقوله في باب (المبني والمعرب): "ليس في الكلام كلمة لا معربة ولا مبنية عند المحققين لأن حد المعرب ضد المبني على ما سبق وليس بين الضدين واسطة" ،العكبري، اللباب: 67/1.

(79) ابن عقيل، المساعد: 2/ 373.

(80) ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 1/ 447.

(81) ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 159.

(82) ينظر على سبيل المثال: الأشموني: 1/ 288. خالد الأزهرى، التصريح على التوضيح: 2/ 60.

(83) ابن جني، الخصائص: 2/ 356.

(84) العكبري، اللباب: 1/ 67.

(85) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 292.

(86) نصّ على ذلك ابن مالك، ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 91، وكذلك السيوطي، السيوطي، همع الهوامع: 1/ 208. أما سيبويه وأكثر النحاة فلم يذكروا في هذا سوى أن الحجازيين يبنونه على الكسر. ينظر على سبيل المثال: سيبويه، الكتاب: 3/ 283. والذي يرجح صحة قطع ابن مالك أن كتب النحو لم تشر إلى ما جاء مخالفًا لهذا إلا وينسبونه إلى قبيلة تميم دون سواها.

(87) سيبويه، الكتاب: 3/ 283. ونصّ على ذلك ابن هشام، ابن هشام، شرح شذور الذهب: 100.

(88) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 400. ابن يعيش، شرح المفصل: 4/ 107. وعلة عدم الصرف هنا هو العلمية والعدل. ينظر: ابن يعيش، المفصل: 4/ 107. ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 90. الرضي، شرح كافية ابن الحاجب: 1/ 119. ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 257.

(89) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 249.

(90) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 401. البيت للعجاج، ينظر ديوانه: 296/2. وقد ورد شاهدًا في أغلب كتب النحو. ينظر على سبيل المثال: سيبويه، الكتاب: 3/ 285، ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 401. ابن يعيش، شرح المفصل: 4/ 107. ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 90-91.

ابن هشام، أوضح المسالك: 2/ 132، ابن هشام، شرح شذور الذهب: 99. خالد الأزهرى، شرح التصريح: 2/ 226.

(91) ينظر: ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 401. ابن يعيش، شرح المفصل: 4/ 7، ابن مالك، شرح الكافية الشافية 2: 90، 91. ابن هشام، أوضح المسالك: 2/ 132.

(92) ذلك أنهم يرون أن السكون هو علامة البناء الأصلية. ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل: 3/ 82. ولا خلاف بين النحاة في أن الكسرة إذا جاءت لمنع التقاء الساكنين في كلمة واحدة تُعدّ عندهم حركة بناء، غير أن منهم من يتوسع في ذلك ويرى أن كل كسرة جاءت لمنع التقاء الساكنين هي حركة بناء سواء أكانت في لفظة واحدة أم كانت بين كلمتين، كابن الشجري وأبي علي الفارسي لكون حركة منع التقاء الساكنين حركة لم تحدث بعامل؛ ولذلك فهي حركة بناء. ينظر: ابن الشجري، أمالي ابن الشجري: 1/ 4.

(93) المبرد، المقتضب: 3/ 173.

(94) هو علي بن محمد بن نظام الدين أبو الحسن بن خروف الأندلسي، صنّف كتاب سيبويه وشرح الجمل، توفي سنة (609هـ) ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 354.

(95) ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 91.

(96) التضمين: استعمال الكلمة في معناها الأصلي مزيدًا عليه معنى آخر. ينظر: ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 257.

(97) ابن يعيش، شرح المفصل: 4/ 106.

(98) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 249.

(99) الحكاية في اللغة تعني المماثلة، وفي الاصطلاح النحوي تعني إيراد اللفظ المسموع على هيئته من دون تغيير. ينظر: الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني: 4/ 63. وعرفه ابن عصفور بـ"إيراد لفظ المتكلم على حسب ما أورده في كلامه". ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 461.

(100) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2/ 249.

(101) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 293.

(102) هو عبد الرحمن بن عبدالله بن أحمد بن أصبغ بن حبيش بن سعدون بن رضوان بن فتوح الخثعمي الأندلسي المالقي، توفي سنة (581هـ)، السيوطي، بغية الوعاة: 298،299.

(103) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 2: 249.

(104) علل ابن يعيش كونه غير منصرف بشيئين: الأول أنه دائمًا منصوب على الظرفية، والثاني أنه اكتسب التعريف من غير أن يكون علمًا أو ضميرًا أو اسم إشارة أو محلى بأل أو مضافًا إلى أحد هذه الأشياء، ابن يعيش، شرح المفصل: 2/ 42.

(105) سيبويه، الكتاب: 3/ 383. ولعل هذا الرأي للخليل.

(106) المبرد، المقضب: 3/ 378.

(107) الرضي، شرح كافية ابن الحاجب: 1/ 119.

(108) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 206. وذكر أبو حيان في ارتشاف الضرب أن ابن عصفور علل ذلك بالعدل وشبه العلمية، أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 435. وهذا سهو منه، فابن عصفور يرى أن "سحرَ" معدول عن الألف واللام فصار كالعلم في أنه معرفة وليس بمضاف ولا يعرّف بالألف واللام. ينظر: ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 206.

(109) ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 89/2. وقد نقل أبو حيان أن ابن مالك يعلل عدم الصرف في لفظ "سحر" بالعدل والعلمية. وابن مالك لم يقل ذلك حرفيًّا بل قال بالعدل والتعريف، أبو حيان، ارتشاف الضرب: 435/1. لكن عبارة أبي حيان كانت أكثر دقة لأنه لا يمكن للفظة "سحر" أن تكون معرفة إلا بأن تكون علمًا؛ إذ لا مجال هنا لأن تكون نوعًا آخر من أنواع المعارف غير العلمية.

(110) الرضي، شرح كافية ابن الحاجب: 1/ 119.

(111) ابن هشام، حواشي التوضيح: 2/ 118. ويشير ابن هشام إلى أن رأيه هنا مستقى من صاحب اللباب. ينظر: العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب: 209.

(112) هو سليمان بن محمد بن عبدالله السبائي المالقي أبو الحسن بن الطراوة. واشتهر بآرائه النحوية التي خالف بها جمهور النحاة. وتوفي سنة (528هـ)، السيوطي، بغية الوعاة: 263.

(113) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 435، وكذلك: 2/ 227. وقد ردّ ابن مالك على صدر الأفاضل في زعمه أن "سَحَرَ" ظرف مبني فى كتابه شرح الكافية الشافية. ينظر: ابن مالك، شرح الكافية الشافية: 2/ 90،89. وقد نقل ابن الناظم ردّ ابن مالك على صدر الأفاضل في كتابه "شرح ألفية ابن مالك. ينظر: ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك: 257.

(114) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 435. ولعل السهيلي كان متأثرًا في هذا بقول المبرد عند حديثه عن "سحر": "فأما في يومك فإنه غلب عليه التعريف بغير إضافة، كما غلب ابن الزبير على واحد من بنيه ". المبرد، المقتضب: 3/ 378.

(115) هو محمد بن علي بن محمد بن إبراهيم الأنصاري المالقي أبو عبدالله. لازم ابن عصفور مدة إقامته بمالقة، توفي سنه (660هـ) تقريبًا، السيوطي، بغية الوعاة: 79، 80.

(116) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 435.

(117) هو سعيد بن المبارك بن علي بن عبدالله الإمام ناصح الدين بن الدهان، ولد سنة (494هـ) وتوفي سنه (567هـ) بالموصل، السيوطي، بغية الوعاة: 256. وهناك ابن دهان آخر اسمه: المبارك بن المبارك ولد سنة (532هـ) وتوفي سنة (612هـ)، السيوطي، بغية الوعاة: 385.

(118) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 293.

(119) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 291.

(120) ابن يعيش، شرح المفصل: 1/ 70، 130.

(121) ابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل للزمخشري:70/1، حيث يقول في هذا: "إن كل علم مركب حكمه بعد التسمية في الإعراب والبناء حكمه قبل التسمية ما لم يمنع مانع"، حيث يرى أن علة بناء الاسم العلم راجع إلى أنه مبني في الأصل قبل التركيب أو دخول الجملة.

(122) الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب: 33، الذي يقول: "... أن حق الإعراب للاسم في أصله". كما ذكر ابن الحاجب أن شيخه (يقصد الزمخشري، يرى أن الأصل في الأسماء الإعراب، ابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل: 1/ 457.

(123) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 291.

(124) السيوطي، همع الهوامع: 1/ 75.

(125) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 316.

(126) ابن عصفور، شرح جمل الزجاج: 1/ 103-104.

(127) ينظر هنا على سبيل المثال: أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 319-326. وكذلك: ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 461-471.

(128) هذا مذهب أبي علي الفاسي كما نقل أبو حيان، أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 323.

(129) ينظر رأي ابن عصفور، ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 1/ 102، 103.

(130) السيوطي، همع الهوامع: 1/ 75.

(131) ينظر: أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 323.

(132) سورة النمل، آية: (78).

(133) الزجاج، معاني القرآن: 3/ 214.

(134) الفراء، معاني القرآن: 1/ 9،10.

(135) السيوطي، همع الهوامع: 1/ 75.

(136) يذهب النحاة إلى تقدير الضمة على حرف الدال في لفظ "الحمدِ". ينظر: ابن الناظم، شرح الألفية: 413. وأن سبب التقدير هو اشتغال المحل بحركة الإتباع. ينظر: أبو حيان، البحر المحيط: 1/ 131.

(137) الأشموني، شرح الأشموني لألفية ابن مالك: 1/ 438.

(138) عبدالله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي، شرح كتاب الحدود في النحو: 173.

(139) السيوطي، همع الهوامع: 3: 7.

(140) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 294.

(141) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 497.

(142) ينظر على سبيل المثال: الزمخشري، المفصل: 24.

(143) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 3/ 117.

(144) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 82.

(145) المبرد، المقتضب: 4/ 233.

(146) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 82.

(147) سيبويه، الكتاب: 2/ 229،230.

(148) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 296.

(149) وقد نقل قول ابن برهان هذا أبو جعفر أحمد بن يوسف بن معطٍ في شرحه لألفية ابن معطٍ. ينظر: الغرناطي، شرح ألفية ابن معطٍ: 2/ 569.

(150) ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي: 2/ 137.

(151) السيوطي، الأشباه والنظائر: 1/ 296.

(152) الإشبيلي، البسيط في شرح جمل الزجاجي: 1/ 308. السيوطي، الأشباه والنظائر، 1: 296.السيوطي، همع الهوامع: 1/ 276.

(153) ينظر: أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 507.

(154) أبو حيان، ارتشاف الضرب: 1/ 507.

(155) السيوطي، همع الهوامع: 1/ 296.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم الشمسان، قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، دار المدني، جدة، ط1، 1407هـ /1987م.

2) ابن أبي الربيع عبدالله بن أحمد بن عبدالله القرشي الإشبيلي، البسيط في شرح جمل الزجاجي، تحقيق: عياد ابن عيد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1407هـ-1986م.

3) ابن الحاجب، الإيضاح في شرح المفصل للزمخشري، تحقيق: موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، 1402هـ/1982م.

4) ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق: علي محمد معوض، عادل عبدالموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ/2000م.
5) ابن مالك، شرح الكافية الشافية، تحقيق: علي محمد معوض، عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1420هـ/ 2000م.
6) ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، د.ت.
7) ابن هشام، جمال الدين ابن هشام، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، مراجعة: سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ط5، 1979م.
8) أبو البقاء العكبري، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: غازي مختار طليمات، دار الفكر، دمشق، ط11، 1416هـ/1995م.
9) أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: مصطفى النحاس، القاهرة، مطبعة المدني، 1404هـ، 1984م.
10) أبو عبدالله بدر الدين ابن الناظم، شرح ألفية ابن مالك، حققه ونقحه: محمد سليم اللبابيدي، منشورات ناصر خسرو، بيروت، د.ت.
11) أحمد بن يوسف بن مالك الرعيني الغرناطي، شرح ألفية ابن معطٍ، تحقيق: عبدالله بن عمر حاج إبراهيم، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، 1417هـ/1997م.
12) بهاء الدين بن عقيل، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد كامل بركات، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1402هـ/1982م.
13) جمال الدين عبدالله بن يوسف بن هشام، شرح شذور الذهب، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
14) جوتهلف برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، إخراج وتصحيح: رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1414هـ/ 1994م.
15) خالد الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، د.ت.
16) رمزي البعلبكي، فقه العربية المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1999م.
17) الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال بيروت، ط1، 1993م.
18) شهاب الدين أحمد بن عبد الرحمن بن عبدالله بن هشام، حواشي التوضيح، جردها في كتاب مستقل تلميذه محمد بن عبدالله البلاطنسي، تحقيق: عبد المجيد بن حسن بن حسين الحارثي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى،1997م.

19) عبد الرحمن السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق: طه عبدالرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1395ه/ 1975م: 296/1.
20) عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418ه/ 1998م.
21) عبدالرحمن بن إسحاق الزجاجي، الجمل في النحو، تحقيق: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1408ه/ 1998م.
22) عبدالرحمن بن كمال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1384ه/ 1964م.
23) عبدالله بن أحمد الفاكهي النحوي المكي، شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق: المتولي رمضان أحمد الدميري، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط1، 1408ه/1988م.
24) عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، 1371ه/1952م.
25) علي بن أحمد بن عيسى الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك (منهج المسالك إلى ألفية ابن مالك)، قدم له ووضع فهارسه: حسين حمد، إشراف: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419ه/ 1998م.
26) علي بن مؤمن بن عصفور الأشبيلي، شرح جمل الزجاجي (الشرح الكبير)، تحقيق: صاحب أبو جناح، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، العراق، 1402ه/1982م.
27) عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1425ه/ 2004م.
28) محمد بن الحسن الرضي الأستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق: يحيى بشير مصري، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامة، 1414ه/ 1993م.
29) محمد بن علي الصبان، حاشية الصبان على شرح علي بن محمد الأشموني لألفية ابن مالك، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
30) محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت.
31) هبة الله بن علي بن حمزة، أمالي ابن الشجري، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413ه/1992م.
32) يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت، د.ت (مصورة عن طبعة بولاق).

موقف الموزعي من ابن هشام في "مصابيح المغاني في حروف المعاني"

د. سامية بنت صالح بن غنيم الصاعدي الحربي *

sssgharbi@gmail.com

الملخص:

يتناول هذا البحث موقف الموزعي من ابن هشام (761هـ)، في مصابيح المغاني، وهو كتابٌ في معاني الحروف، وقد رتبه معتمدًا الترتيب الهجائي غير ملتزم الترتيب فيما بعد الحرف الأول غالبًا، ولم يحدد لنفسه منهجًا يبين فيه خطواته في كيفية الكتابة عن الحرف الواحد، فهو يذكر أحيانًا اشتقاقه وهل هو مركب أو بسيط، وغالبًا ما يبدأ بذكر معاني الأداة وأوجه استعمالها. وقد اعتمد الموزعي على مجموعة من المصادر منها: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام (761هـ) وعليه اعتمد في جل مادة هذا الكتاب فقد ورد اسم ابن هشام في أكثر من ثمانين موضعًا لم يذكر اسم كتاب ابن هشام "المغني" إلا في موضع واحد، وعليه فقد رأيت تناول موقف الموزعي من ابن هشام في هذا الكتاب؛ تجلية لموقف الموزعي من أحد العلماء المبرزين في حروف المعاني، وأحد الذين نقل عنهم في كتابه وهو ابن هشام.

الكلمات المفتاحية: الموزعي، ابن هشام، مصابيح المغاني، حروف المعاني، الاعتراضات النحوية.

* أستاذ النحو والصرف المساعد - قسم اللغة والنحو والصرف - كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى – المملكة العربية السعودية.

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

The Attitude of Al-Mawzaei towards Ibn Hisham in *Masabeeh Al-Maghani fi Huroof Alma'ani*

Dr. Samia Bint Saleh Bin Ghunaim Al-Saadi Al-Harbi*

sssgharbi@gmail.com

Abstract:

This research deals with the attitude of Al-Mawzaei towards Ibn Hisham (761 A.H.) in his book titled *Masabeeh Al-Maghani* which is a book on the meanings of letters arranged according to the alphabetical order. Al-Mawazei relied on many sources including *Mughni Labib 'an Kutub Ala'areeb* by Ibn Hisham (761 AH), and he used most of the material of this book. Thus, the name of Ibn Hisham was cited in more than eighty quotations while the title of Ibn Hisham's book *Al-Mughni* was not cited except in one quotation. Accordingly, this research aims to examine Al-Mawazi's attitude towards Ibn Hisham aiming at clarifying his stance on one of the prominent scholars in the meanings of letters and one of those cited in his book.

Keywords: Al-Mawzaei, Ibn Hisham, Masabeeh Al-Maghani, Huroof Al-Ma'ani, Syntactic objections.

*Assistant Professor of Syntax and Morphology, Department of Language, Syntax and Morphology, College of Arabic Language, Umm Al-Qura University, Saudi Arabia.

موضوع البحث:

يتناول هذا البحث موقف الموزعي من ابن هشام (761هـ)، في مصابيح المغاني، وهو كتابٌ في معاني الحروف، وقد أفصح المؤلف في مقدمته عن موضوعه بقوله: "رأيت أني أجمع جزءًا لطيفًا في معاني الحروف"[1]؛ فالكتاب يتحدث عن حروف المعاني ومعانيها وأوجه استعمالها، وإنْ كان قد عرض لغيرها من أدوات المعاني مما لم يقل أحد بأنها حروف، مثل بعض الظروف: عند، وعوض، ولدى، وأسماء الأفعال، وشتان، وهيهات، وهلمَّ.

وقد رتب كتابه معتمدًا الترتيب الهجائي غير ملتزم الترتيب فيما بعد الحرف الأول غالبًا، ولم يحدد لنفسه منهجًا يبين فيه خطواته في كيفية الكتابة عن الحرف الواحد، فهو يذكر أحيانًا اشتقاقه وهل هو مركب أو بسيط، وغالبًا ما يبدأ بذكر معاني الأداة وأوجه استعمالها، متأثرًا بكتاب مغني اللبيب إلى حد كبير جدًا في الترتيب الهجائي، وإن لم يكن غالبًا فيما بعد الحرف الأول من الأداة، وسوف يتضح مدى اعتماده على مغني اللبيب، صرح بذلك أم لم يصرح.

ويتضح من مقدمته أنه كان يعتمد على النقل من الكتب إذ قال: "وليعلم أني ألفته في ضيق من الزمان، وانقطاع عن المدائن والبلدان، وقلما اجتمع عندي في فن من فنون العلم كتابان" [2].

ولم يكن عنده من الكتب المختصة بمعاني الحروف سوى مغني اللبيب لابن هشام، والأزهية للهروي، فتراه ينقل عن ابن هشام، ثم ينتقل إلى الأزهية، ثم يعرج على الصحاح مارًا بالصاحبي غير متناسٍ كتب الأصول، وهي المصادر التي أكثر في النقل عنها، وإن لم يصرح في الغالب، فهو ينتقي ما يعجبه من هذه الكتب متوجًا ذلك إما باختيار أو بانتقاد أو استحسان، ولم يتطرق المؤلف إلى التفصيل في المسائل النحوية بذكر الأدلة، قال -بعد ذكر الخلاف في ألف (أيمن الله) في القسم هل هي ألف وصل أو ألف قطع-: "ولكلٍ حجة وليس ذكرها من غرضي"[3]، ولعل المانع له من ذلك إرادة الاختصار، وقد صرح في موضع آخر من كتابه بقوله: "ولو كان هذا

المختصر يحتمل أكثر من هذا لمثلت شيئًا كثيرًا من صنيعهم في معاني الحروف وغيرها، وفي هذا كفاية إن شاء الله" [4].

وقد اعتمد الموزعي على مجموعة من المصادر منها: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام (761 هـ) وعليه اعتمد في جل مادة هذا الكتاب فقد ورد اسم ابن هشام في أكثر من ثمانين موضعًا لم يذكر اسم كتاب ابن هشام "المغني" إلا في موضع واحد[5]، والأزهية في علم الحروف لعلي بن محمد بن سهل الهروي (415 هـ)، وهو المصدر الثاني الذي اعتمد عليه المؤلف بعد المغني، والصحاح لإسماعيل بن حماد الجوهري (393هـ)، والصاحبي لأبي الحسن أحمد بن زكريا بن فارس (395 هـ)، وشرح تنقيح الفصول لأبي العباس القرافي (684هـ)، وقد ورد اسم القرافي في ثلاثة مواضع صرح فيها بالنقل عنه، والمفصل في علم العربية للزمخشري (538هـ)، وأوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك لابن هشام[6].

أما صاحب مصابيح المغاني، فهو محمد بن علي بن عبد الله بن إبراهيم الخطيب، أبو عبد الله، الشهير بابن نور الدين، ويعرف بالموزعي، مفسر [... - نحو 820 هـ / ... - نحو 1417 م] عالم بالأصول، نسبته إلى "موزع" كمجمع، قرية باليمن على طريق الحاج من عدن، قال السخاوي: "جرت له مع صوفية وقته أمور بان فيها فضله، ومات في حدود العشرين، من آثاره: "تيسير البيان لأحكام القرآن"، قال صاحب هدية العارفين: "فرغ منه سنة 808 هـ". [7]

وعليه فقد رأيت تناول موقف الموزعي من ابن هشام[8] في هذا الكتاب؛ تجلية لموقف الموزعي الذي يعد من أحد العلماء المبرزين في حروف المعاني، وأحد الذين نقل عنهم في كتابه وهو ابن هشام.

أهداف البحث، وأسباب اختيار الموضوع:

وضع البحث هدفًا عامًا سعى لتحقيقه، وهو بيان موقف الموزعي من ابن هشام باعتباره أحد أعلام النحو الذين لهم باع كبير في حروف المعاني، وأحد أبرز من نقل عنهم الموزعي، ثم تفرع عن هذا الهدف العام بعض الأهداف الفرعية، تتمثل فيما يأتي:

أولًا: إلقاء الضوء على مؤلَّف لم ينتشر في الدرس النحوي كغيره من مصنفات حروف المعاني، ولم يذع صيت مؤلفه، وكتابه لم ينتشر كثيرًا؛ ولذا أردت إجلاء الغموض عن سفر مصابيح المغاني من خلال هذا البحث.

ثانيًا: بيان الدوافع التي تقف وراء اعتراضات الموزعي على ابن هشام.

ثالثًا: ترجيح أيهما أولى بالقبول؛ رأي الموزعي، أم رأي ابن هشام، وأيهما أولى بالترجيح في المسألة موضوع الخلاف.

رابعًا: مناقشة الأدلة والشواهد التي استند إليها كل منهما، وبيان الراجح منها.

خامسًا: بيان موقف النحاة من رأي الموزعي فيما اعترض فيه على ابن هشام.

وقد دفعني لاختيار هذا الموضوع ما يلي:

أولًا: أهمية كتاب "مصابيح المغاني" للموزعي بالنسبة للمؤلفات التي صُنّفت في حروف المعاني؛ فهو يتناول الأدوات مرتبة وفق الحروف، ويحتوي على قضايا نحوية كثيرة.

ثانيًا: القيمة العلمية لكتاب مصابيح المغاني؛ فهو من الكتب القيمة، وإن كانت سمتا الجمع والنقل تغلبان عليه بشكل واضح، وهو من الكتب التي تؤكد اعتقادنا في أن التراث يكشف لنا دومًا عن ذخائر نفيسة هي جديرة بالبعث والنشر.

ثالثًا: بيان موقف النحاة القدامى حول بعض الاستخدامات الوظيفية لبعض الأدوات.

منهج البحث:

اتبعت المنهج الوصفي التحليلي في هذا البحث؛ فقد حصرت المسائل التي اعترض فيها الموزعي على ابن هشام، أو عقب عليه فيها، أو علق عليها أو غير ذلك، من خلال قراءة سفر مصابيح المغاني قراءة متأنية، ثم اتبعت الخطوات التالية:

1 . عرض الموقف النحوي وفقًا لما ذكره الموزعي في كتابه.

2. تحرير رأي الموزعي وابن هشام وبيان موافقتهما أو مخالفتهما للنحاة في المسألة موضوع المناقشة.

3 . إثراء المسألة بالرجوع إلى المصادر المختلفة لبيان الجديد الذي أضافه الموزعي.

4 . الترجيح بين ما ذكر من آراء، لا سيما أن الموزعي كان ينقل عن النحاة دون ذكر أسمائهم أحيانًا أو بدون ذكر مصادرهم أحيانًا أخرى، وكثيرًا ما نقل نصوصًا كاملة عن المغني وغيره، وأحيانًا كان يكتفي بالكنى التي جعلتني أرجع لكل أصحاب الكنى المتشابهين كي أستوثق من هذا الرأي أو النقل على نحو ما سيتبدى لنا خلال هذا البحث.

المادة عينة الدراسة:

يُعدَّ كتاب مصابيح المغاني مادة هذا البحث، فالكتاب يتبوأ منزلة عظيمة بين كتب معاني الحروف، وإن نظرة إلى مقدمته لتنبيك عن قيمته وأهميته البالغة في موضوعه، ورغم كونه كتابًا في معاني الحروف، إلاَّ أن مؤلفه لم يقتصر على ذلك فحسب، بل تعداها إلى تناول قضايا النحو والدلالة واللغات، وجمع فيه نصوصًا ونقولًا كثيرة لأئمة اللغة والنحو.

الدراسات السابقة:

وفيما يخص الدراسات السابقة فعلى حد اطلاعي لم أجد دراسة تناولت موقف الموزعي من ابن هشام في مصابيح المغاني؛ إلا أن هناك دراسات تناولت موضوعات مغايرة لموضوع هذا البحث، وقد اطلعت منها على:

أولًا: الاستنباط عند الإمام الموزعي في كتابه تيسير البيان لأحكام القرآن (دراسة نظرية تطبيقية)[9]، وقد اشتملت الدراسة على مقدمة وقسمين وخاتمة وفهارس؛ أما المقدمة فقد تناولت أهمية الموضوع وأسباب اختياره، والدراسات السابقة وخطة البحث وحدوده ومنهجه.

والقسم الأول (الدراسة النظرية): وفيه خمسة فصول، الفصل الأول عن: كتاب تيسير البيان لأحكام القرآن ومؤلفه، الفصل الثاني عن: مفهوم الاستنباط من القرآن، الفصل الثالث عن: أقسام الاستنباط عند الإمام الموزعي، الفصل الرابع عن: طرق الاستنباط من القرآن عند الإمام الموزعي، الفصل الخامس عن: قواعد الاستنباط من القرآن عند الإمام الموزعي، والقسم الثاني: (الدراسة التطبيقية) وفيه عرض الباحث للاستنباط في سور القرآن الكريم مرتبة وفق ترتيب السور، ثم جاءت الخاتمة وفيها أهم النتائج والتوصيات والفهارس.

والدراسة بعرضها السابق لا علاقة لها بموضوع هذا البحث، فضلًا عن كونها في غير مجال التخصص.

ثانيًا: الشاهد النحوي في كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني لابن نور الدين الموزعي825 هـ[10]، ركزت هذه الدراسة على الشاهد النحوي باعتباره واحدًا من الأسس التأصيلية في النحو العربي، به يتوصل إلى معرفة لغة العرب، وعليه المعول في تقعيد لغة الضاد وتبويب الأحكام، وقد عالج الباحث موضوعه من خلال خطة تضمنت ثلاثة فصول يسبقها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة؛ أما التمهيد فقد تناول حياة الموزعي بصورة موجزة، ودلالة الشاهد النحوي في اللغة والاصطلاح، وأنواع الشواهد، أما الفصل الأول فكان بعنوان (القرآن الكريم وقراءاته)، وقد قسمه الباحث إلى مبحثين، تناول الأول: القرآن الكريم وأثره عند الموزعي في تثبيت القواعد النحوية وغيرها من الوظائف، والثاني: عالج القراءات القرآنية التي استدل بها الموزعي على مسائل مهمة، بعد أن رسم صورة موجزة عن القراءات القرآنية، واهتمام العلماء بهذا الجانب.

أما الفصل الثاني فقد عالج: احتجاجه بالحديث الشريف، وقد جاء هذا الفصل مقسمًا إلى مبحثين؛ ناقش الأول الحديث الشريف في اللغة والاصطلاح، واختص الثاني بموقف الموزعي من الشاهد الحديثي، ثم جاء الفصل الثالث ليحمل عنوان: (شواهد من كلام العرب)، ثم الخاتمة التي تضمنت أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

والدراسة بعرضها السابق لا تتداخل مع موضوع هذا البحث، ولا تلتقي معه في أحد جوانبها.

خطة البحث:

تحقيقًا لأهدافه، انتظم البحث في مقدمة، ومبحثين، وخاتمة.

أما المقدمة: فتشتمل على: موضوع البحث، وأهداف البحث وأسباب اختيار الموضوع، ومنهج البحث، والمادة عينة الدراسة، والدراسات السابقة، وخطة البحث.

المبحث الأول: الإمام الموزعي وكتابه مصابيح المغاني.

المطلب الأول: الإمام ابن نور الدين الموزعي.

المطلب الثاني: كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني.

المبحث الثاني: المسائل موضع الاعتراض.

المسألة الأولى: المعاني المتعلقة بالهمزة.

المسألة الثانية: إلى بالكسرة والتخفيف.

المسألة الثالثة: أم بالفتح أو التسكين.

المسألة الرابعة: الخلاف حول معاني "أو".

المسألة الخامسة: أن المخففة.

المسألة السادسة: معاني "بلى".

المسألة السابعة: دلالة "رُبّ" على الاستقبال.

المسألة الثامنة: معاني الواو.

الخاتمة: وتشتمل على أبرز النتائج والتوصيات، ثم فهرس المصادر والمراجع.

المبحث الأول: الإمام الموزعي وكتابه مصابيح المغاني

المطلب الأول: الإمام ابن نور الدين الموزعي

هو محمد بن علي بن عبد الله بن إبراهيم الخطيب، أبو عبد الله، الشهير بابن نور الدين، ويعرف بالموزعي، مفسر [... - نحو 820 هـ / ... - نحو 1417 م] عالم بالأصول، نسبته إلى "موزع" كمجمع، قرية باليمن على طريق الحاج من عدن، قال السخاوي: "جرت له مع صوفية وقته أمور بان فيها فضله، ومات في حدود العشرين"، من آثاره "تيسير البيان لأحكام القرآن"، قال صاحب هدية العارفين: "فرغ منه سنة 808 هـ".[11]

ولد الإمام الموزعي بقرية (موزع باليمن) [12] بفتح الزاي، وهو المنزل السادس لحاجّ عدن، قال ابن الحائك: فمن مدن تهائم اليمن موزع [13]، ولم تذكر كتب التراجم تاريخ ولادته، غير أنه نشأ في بيت علم وتقوى وصلاح، فقد تلقى علومه الأولية في بلدته (موزع)، ثم رحل إلى مدينة (زبيد)، مدينة العلم والعلماء، فحصل من العلوم عن علمائها، وبعد تخرجه على شيوخه أجازوا له بجميع فنون العلم فدرّس وأفتى واشتهر ورزق القبول عند الخاصة والعامة وسكن بلدة موزع[14]، ولم تتفق المصادر على تاريخ وفاته، لكن الغالب أنه توفي بعد سنة عشرة وثمانمائة، ولكن تلميذه الأهدل وهو أدرى به قال عن وفاته: "وتوفي ببلده موزع في أوائل ربيع الآخر من سنة خمس وعشرين وثمانمائة"، وبرز في شتى العلوم الشرعية والعربية فكان له باعٌ طويلٌ في علم الفقه والأصول والنحو والمعاني والبيان واللغة، أخذ العلم عن مشائخ عصره كالإمام جمال الريمي، والفقيه تاج الدين الهندي الدّلي، والعلامة غياث الدين الهندي الدّلي[15].

ومن مؤلفاته: تيسير البيان لأحكام القرآن، والاستعداد لرتبة الاجتهاد في أصول الفقه، ومصابيح المغاني في حروف المعاني، وكنوز الخبايا في قواعد الوصايا، وكشف الظلمة عن هذه الأمة، والمطرب للسامعين في حكايات الصالحين، وجامع الفقه، والرسالة في الرد على ابن عربي، وشرح الكافي للصردفي في الفرائض.[16]

المطلب الثاني: كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني

يدل عنوان الكتاب على مضمونه، فقد سماه مؤلفه: "مصابيح المغاني في حروف المعاني"، وقد أفصح المؤلف في مقدمته عن موضوع كتابه بقوله: "رأيت أني أجمع جزءًا لطيفًا في حروف المعاني"، وقال في كتابه: تيسير البيان لأحكام القرآن: "وقد وضعت في معاني الحروف جزءًا في نحو مائة ورقة"[17].

فالكتاب إذًا يتحدث عن حروف المعاني وأوجه استعمالها، وإن كان قد عرض لغيرها من أدوات المعاني مما لم يقل أحد بأنها حروف، وقد رتب كتابه معتمدًا الترتيب الهجائي غير ملتزم الترتيب فيما بعد الحرف الأول غالبًا، ولم يحدد لنفسه منهجًا يبين فيه خطواته في كيفية الكتابة عن الحرف الواحد، فهو يذكر أحيانًا اشتقاقه وهل هو مركب أو بسيط، وغالبًا ما يبدأ بذكر معاني الأداة وأوجه استعمالها، وهو متأثر بكتاب مغني اللبيب إلى حد كبير جدًا في الترتيب الهجائي، وإن لم يكن غالبًا فيما بعد الحرف الأول من الأداة، وسوف يتضح مدى اعتماده على مغني اللبيب صرح بذلك أم لم يصرح.

ويتضح من مقدمته أنه كان يعتمد على النقل من الكتب إذ قال: "وليعلم أني ألفته في ضيق من الزمان وانقطاع عن المدائن والبلدان، وقلما اجتمع عندي في فن من فنون العلم كتابان"[18].

ولم يتطرق المؤلف إلى التفصيل في المسائل النحوية بذكر الأدلة، بل آثر الاختصار، وقد صرح في موضع آخر من كتابه بقوله: "ولو كان هذا المختصر يحتمل أكثر من هذا لمثلت شيئًا كثيرًا من صنيعهم في معاني الحروف وغيرها وفي هذا كفاية إن شاء الله"[19].

والمطلع على الكتاب يشعر بمزاياه التي أبرزها الشمول والاستقصاء، والتي ترجع إلى إفادته من منهج السابقين، لكنه زاد على ذلك بما حوى كتابه من معلومات تناثرت بين تلك الأسفار،

فأثرت بذلك مادته العلمية، وأتى بأدوات لم يأتِ بها ابن هشام، مستفيدًا من كل كتاب وقع بين يديه، كما يمكن للمطلع أن يعرف الاتجاه النحوي للإمام الموزعي من خلال مصطلحاته، إذ يظهر استعماله للمصطلحات البصرية في أغلب فصول كتابه، نحو "حروف الجر، ضمير الشأن، العطف"، ولا ريب أن يُصنف كتابه هذا ضمن أفضل الكتب التي تناولت حروف المعاني بالبحث، والاستقصاء، والتحليل، والإثراء.[20]

المبحث الثاني: المسائل موضع الاعتراض

المسألة الأولى: المعاني المتعلقة بالهمزة

اتفق النحاة على أن "الهمزة " حرف مهمل يكون للاستفهام والنداء، وماعدا ذلك من أقسام الهمزة فليس من حروف المعاني، وقد ترد همزة الاستفهام لمعانٍ أُخر بحسب المقام، والأصل في جميع ذلك معنى الاستفهام، وتعددت المعاني في كتب النحاة، واتفقوا في بعضٍ منها، واختلفوا في بعضها الآخر[21].

وقد عرض الإمام الموزعي لمعاني الهمزة حسب مناسبة المقام، وكان اختلافه مع ابن هشام فيما استدل به الأخير في المعنى الثاني من معاني الهمزة وهو "الإنكار الإبطالي" عند ابن هشام في المغني[22]، و"الإنكار والتكذيب" عند الموزعي في مصابيح المغاني[23]، وعرض الموزعي الشواهد القرآنية التي استدل بها ابن هشام، وأنكر أن يكون منه بعض الشواهد الأخرى وذلك بقوله: "وجعل منه ابن هشام رحمه الله تعالى: ﴿ أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ ﴾[24]، وقول الشاعر:

أَلَسْتُمْ خَيرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بُطُونَ رَاحِ[25]

ومثل قوله تعالى: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾[26]، وهذا غفلة منه وسهو، فإن معنى الهمزة في ذلك هو التقرير؛ إذ المخاطب بالمدح لا ينكر ذلك في نفسه، ولم يتقدم ما يقتضي النفي لفضلهم حتى ينكره الشاعر ويبطله وإنما أراد التقرير، وحملهم على الإقرار بما قاله لهم، وكذا لا منكر لربوبية

الله سبحانه ولا نافي لها حينئذٍ، ولهذا كان جوابهم: بلى، وإنما أراد حملهم على الإقرار بربوبيته جل جلاله، نعم قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾ الإنكار عليهم فكأنهم لما خوفوه بغير الله جل جلاله أنكر عليهم فعلهم ونفاه وأبطله؛ ولكنه في التقرير أظهر منه في الإنكار والتكذيب"[27]

وميّز ابن هشام أولًا همزة الإنكار الإبطالي بقوله: "وهذه تقتضي أن ما بعدها غير واقع، وأن مدّعيه كاذب".[28]

وبعد ذكره جملة من الشواهد قال أيضًا: "ومن جهة إفادة هذه الهمزة نفي ما بعدها لزم ثبوته إن كان منفيًا ؛ لأن نفي النفي إثبات، ومنه :﴿ أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾ أي: الله كافٍ عبده؛ ولهذا عطف {ووضعنا} على ﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ﴾ لما كان معناه: شرحنا، ... ولهذا أيضًا كان قول جرير في عبد الملك مدحًا، بل قيل: إنه أمدح بيت قالته العرب، ولو كان على الاستفهام الحقيقي لم يكن مدحًا البته".[29]

ويتضح بعد عرض القولين، أن ما قصده ابن هشام من إفادة هذه الهمزة نفي ما بعدها، وبه يلزم ثبوته إن كان منفيًا؛ لأن نفي النفي إثبات، وعلق الدماميني على هذا القول بأنه: "ضرورة أنه لا واسطة بين النفي والإثبات، فإذا انتفى أحدهما لزم تحقق الآخر وثبوته"[30]، وعن إفادة الهمزة في قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾ وهي موضع خلاف الموزعي مع ابن هشام، قال الدماميني: (أفادت الهمزة المذكورة نفي عدم كفاية عبده فلزم بالضرورة إثبات كفايته إياه، (أي: الله كاف عبده)[31].

ونقل الأنطاكي في غنية الأريب رأي الرضي[32] والتفتازاني[33] حول قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾ قال: "ونحو: ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾ ردًا لوهم أنه ليس منه، قال الرضي: إذا دخلت الهمزة على النافي فهي لمحض التقرير، أي حمل المخاطب على أن يقرّ بأمر يعرفه، وفي الحقيقة للإنكار، وإنكار النفي إثبات، وقال التفتازاني: إنها للإنكار، وقد يقال للتقرير، وكلاهما حسن".[34]

وأيّد الشمني كون الهمزة في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ﴾ للإبطال، يقول: "لا نسلم أنه جعل العلة في عطف {وضعنا} على {ألم نشرح} تأويله بالإثبات بل جعلها تأويله بالخبر والمعنى، ولكون الهمزة التي للإبطال مع النفي بمنزلة خبر ثبت عطف {وضعنا} على {ألم نشرح} باعتبار أنه جملة خبرية ".[35]

ولعل الموزعي وافق أبا حيان في أن الهمزة في قوله تعالى: ﴿أَلَيْسَ ٱللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُۥ﴾ للتقرير، من خلال ما جاء في تفسيره لها، يقول: "والهمزة الداخلة على النفي للتقرير، أي: هو كافٍ عبده".[36]

والراجح عندي ما ذهب إليه ابن هشام ومن تبعه في أن الهمزة في الشواهد المذكورة إنما هي حقيقة للإنكار الإبطالي، ولم يكن هناك أي غفلة منه أو سهو، إذ يتحقق فيها إفادة نفي ما بعدها فيلزم ثبوته إذ كان منفيًا.

المسألة الثانية: إلى (بالكسرة والتخفيف)

(إلى) من حروف الجر، التي تجر معنى الفعل إلى الاسم، ويسميها الكوفيون حروف الإضافة؛ لأنها تضيف الفعل إلى الاسم، أي توصله إليه، وتربطه به[37]، ويرد لمعان متعددة،-قيل ثمانية– كما في الجنى الداني، ومغني اللبيب.

الأول: انتهاء الغاية في الزمان والمكان، وغيرهما وهو أصل معانيها، كقوله تعالى:﴿ ثُمَّ أَتِمُّواْ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيْلِ ﴾[38]، وقوله تعالى:﴿ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ﴾[39].

الثاني: أن تكون بمعنى "مع"، كقوله تعالى: ﴿مَنْ أَنصَارِيٓ إِلَى ٱللَّهِ﴾[40]

الثالث: أن تكون موافقة "من"، أي: ابتداء الغاية كقول الشاعر:

تقولُ وقد عاليتُ بالكُور فوقها أيُسْقى فلا يَرْوَى إليّ ابنُ أحمرا [41]

أي: مني.

الرابع: أن تكون موافقة "اللام " كقوله تعالى: ﴿وَٱلْأَمْرُ إِلَيْكِ﴾ [42]، وقيل "إلى" هنا على الأصل، وهي انتهاء الغاية.

الخامس: أن تكون موافقه "في" واعتبر منها ابن مالك قوله تعالى: ﴿لَيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلْقِيَـٰمَةِ﴾ [43]، أي: فيه.

السادس: أن تكون زائدة، وهذا لا يقول به الجمهور، وإنما قال به الفراء، وتكون للتوكيد.

السابع: التبيين، قال به ابن مالك: وهي المتعلقة في تعجب أو تفضيل، بحب أو بغضٍ، مبنية لفاعلية مصحوبها، كقوله تعالى: ﴿ رَبِّ ٱلسِّجْنُ أَحَبُّ إِلَىَّ ﴾[44].

الثامن: أن تكون موافقة "عند" ومثّل لها المرادي، وابن هشام بقول أبي كبير الهذلي:

أَمْ لا سَبيلَ إلى الشَّباب، وذِكْرُهُ أَشهى إِلَيَّ مِنَ الرَّحيقِ السَّلْسَلِ[45]

أي: عندي [46]

قال المرادي: "واعلم أن أكثر البصريين لم يثبتوا لها غير معنى انتهاء الغاية، وجميع الشواهد عندهم متأول"[47].

وقد وقف الموزعي عند المعنى الأخير"موافقة معنى عن"، وعلى الشاهد من قول أبي كبير الهذلي الذي استدل به ابن هشام في المغني واعترض أن يكون بهذا المعنى، قال الموزعي:" السادس: تكون بمعنى عند، ذكره ابن هشام، وأنشد:

أَمْ لا سَبيلَ إلى الشَّباب، وذِكْرُهُ أَشهى إِلَيَّ مِنَ الرَّحيقِ السَّلْسَلِ

والذي يظهر لي أن معناها التبيين للفاعل المجرور بها، كما في قوله تعالى: ﴿رَبِّ ٱلسِّجْنُ أَحَبُّ إِلَىَّ ﴾، ولا يتقيّد التبيين بالحب والبغض، ولو استشهد بقول الراعي كان أجود، قال:

تَقَالٌ إذا زارَ النساءُ خَرِيدةٌ حَصَانٌ فَقَدْ سَادتْ إليَّ الغَوانِيا " [48]

والتبيين قيّده ابن هشام في إليَّ: "وهي المبينة لفاعلية مجروها بعد ما يفيد حبًا أو بغضًا من فعل تعجب أو اسم تفضيل "[49]

وما استظهره الموزعي من أن "إلى" في البيت للتبيين وافقه فيه الدماميني، إلا أن هناك -في الظاهر-خلافًا بينهما: فالموزعي يرى أن "إلى" تكون للتبيين، وإن لم تتقيد بالحب أو البغض، أما الدماميني فيرى أن "إلى" كي تكون للتبيين لا بد من أن تتعلق بما يفهم حبًا أو بغضًا من فعل تعجب أو اسم تفضيل.

فالدماميني يرى أن إلى "في البيت على بابها مبينة لفاعلية مجرورها، وليست قسمًا آخر"[50]، وقال أيضًا: "جعل إلى بمعنى يفضي إلى كونها اسمًا، وجوابه أن هذا الانطلاق مجازي، وذلك لأن بين عند وإلى إذا أراد بها معنى الحضور تعليقًا باعتبار الدلالة على أصل المعنى، لكن دلالة عند عليه باعتبار نفسه ودلالة إلى عليه بالنظر إلى غيرها، وهو المجرور بها فلما كان بينهما هذا التعلق قيل: إن "إلى" بمعنى "عند" على طريق التجوز".[51]

ومن جهة أخرى رفض الإمام الشمني كون إلى في البيت للتبيين معتبرًا أنها متعلقة باسم تفضيل من الشهوة "أشهى" قال في شرحه: "وأقول قد قررنا فيما سلف أن إلى التي للتبيين متعلقة بفعل تعجب أو اسم تفضيل من نفس الحب أو البغض، أو من لفظ موضوع لمعنى أحدهما، وإلى في البيت ليست كذلك، بل متعلقة باسم تفضيل من الشهوة "[52]، ورد الأنطاكي قول الشمني هذا بقوله: "وإنكار كون أشهى لفظًا يفيد معنى الحب مكابرة "[53].

والعجب أن يرى الشمني تعلقها بـ "أشهى" وليس فيها معنى الحب أو الرغبة، ونظرة إلى المعاجم اللغوية تظهر لنا خلاف ما رآه، ففي محكم ابن سيده ولسان العرب جاء: "شهي الشيء، وشهاه شهوة، واشتهاه وتشهاه: أحبه ورغب فيه، وقوله عز وجل: ﴿وَحِيلَ بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ مَا يَشْتَهُونَ﴾أي يرغبون فيه من الرجوع إلى الدنيا"[54].

وخلاصة المسألة لدي تكمن في توجيه المعنى في كلمة "التبيين" إن كانت "إلى" تبيّن فاعلية مجرورها بعد ما يفيد حبًا أو بغضًا من فعل تعجب أو اسم تفضيل من لفظهما لا معناهما، فهي تكون حينها للتبيين، فـ "أشهي إليّ " بمعنى أحبّ إليّ، وإن كانت غير ذلك فهي -كما في الشاهد- جارة لياء المتكلم بمعنى "عند" وكأن تأويل الشاهد: وذكر الشباب أشهى عندي من الرحيق السلسل، وعليه يترجح رأي ابن هشام أنها بمعنى "عند"، أو أنها بيانية كما عند الدماميني والموزعي بناءً على الاعتبار السابق، وقول الدماميني السابق: "إن" إلى " بمعنى "عند" على طريق التجوّز هو الأولى في الاعتبار، وإلا فالبيانية فيها أوضح وأرجح.

المسألة الثالثة: أم بالفتح أو التسكين

تنوعت مواضع " أمْ " في الكلام فتأتي على الصور الآتية:

أ . متصلة عاطفة في الاستفهام، وتقع بين المفردين والجملتين، ويكون الكلام بها متعادلًا.

ب . أن تكون منفصلة، فلا تكون عاطفة، ويقع قبلها الاستفهام وغيره، ولا يقع بعدها إلا الجملة المنفصلة من الأول، وتقدر بـ"بل" والهمزة في موضعٍ، ودون همزة في موضع، ومعناها الإضراب.

ج . أن تكون بدلًا من الألف واللام في بعض اللغات، كلغة أهل اليمن، يقولون: "أمْ رجل"، يريدون "الرّجل".

د . أن تكون زائدة في الكلام.

وتأتي " أمْ" المتصلة معادلة لهمزة التسوية نحو قوله تعالى: {سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم} [55]، أو لهمزة الاستفهام التي يطلب بها و بـ"أمْ " ما يطلب بـ"أي"، نحو: أقام زيد أم قعد؟

وإذا استفهم بحرف غير الهمزة من حروف الاستفهام عُطف بعده بـ"أو"، ولم يعطف بـ"أمْ"؛ لأن "أم" لا تعادل من حروف الاستفهام إلا الألف (الهمزة) خاصة.[56]

وقد عرض ابن هشام في المغني هذه المسألة، وهي العطف بعد الهمزة بأو، وإن كانت الهمزة للتسوية، أم للاستفهام وجواز ذلك قياسًا وإلا فاستعمال (أم) متعينًا مكان أو، وهو ما حمل الموزعي على أن يتعقب هذا القول من ابن هشام واعتراضه على ما استدل به من شواهد، قال الموزعي: "والفرق بين وضعيهما أن أو تعطف بها بعد هل، كقولك: هل زيد في الدار أو عمرو؟، قال تعالى:﴿هَلْ تُحِسُّ مِنْهُم مِّنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا ﴾ [57]، وأما "أم" فلا تأتي إلا بعد الهمزة، كقول الشاعر:

ما أُبالي أَنَبَّ بالحَزن تيسٌ أم لَحَانِي بظهرِ غيبٍ لئيمُ [58]

فإن جاءت بعد هل فهي المنقطعة، وأما همزة التسوية فمختصة بأم ولا يجوز أن تليها أو، فلا تقل سواء عندي أقام أو قعد، وروي أن محمد بن محيصن قرأ من طريق الزعفراني: {أو لم تنذرهم}، قال ابن هشام: وهو من الشذوذ بمكان، وعندي أنه ليس كما زعم، فابن محيصن لا يهمز{أنذرتهم}، ويكون معنى قراءته الخبر لا الاستفهام، والله أعلم ".[59]

ويتضح بعد نقل الموزعي قول ابن هشام أخذه عليه إلزامه العطف بـ "أم" بعد همزة التسوية، وأن ما استدلّ به لم تكن الهمزة فيه للتسوية، وهو ما دفعه إلى رفض ما زعمه ابن هشام، حين قال: "إذا عطفت بعد الهمزة بـ "أو" فإن كانت همزة التسوية لم يجز قياسًا، وقد أُولع الفقهاء وغيرهم بأن يقولوا: (سواء كان كذا أو كذا)، وهو نظير قولهم: (يجب أقلّ الأمرين من كذا وكذا)، والصواب العطف في الأول بـ "أم"، وفي الثاني بـ "الواو"، وفي الصحاح تقول: (سواء عليّ قمتَ أو قعدتَ)، ولم يذكر غير ذلك، وهو سهو، وفي كامل الهذلي أن ابن مُحيص قرأ من طريق الزعفراني:{سواءٌ عليهم أنذرتهم أو لم تنذرهم لا يؤمنون} وهذا من الشذوذ بمكان".[60]

وقد أيّد شُراحُ المغني الموزعي في اعتراضه على ما زعمه ابن هشام في هذه المسألة، وبيّنوا صواب ما ذهب الموزعي إليه، فهذا الدماميني يرد على صحة القراءة وتصويب قول الفقهاء ولا شذوذ فيهما بقوله نقلًا عن السيرافي: "اعلم أن السيرافي قال في شرح الكتاب: وسواء إذا دخلت

بعدها ألف الاستفهام لزمت "أم" بعدها كقولك: سواء عليّ أقمت أم قعدت، وإذا كان بعد سواء فعلان بغير استفهام كان عطف أحدهما على الآخر بـ "أو" كقولك: سواء قمت أو قعدت، وهو نص صريح يقضي بصحة قول الفقهاء وغيرهم سواء كان كذا أو كذا، أو بصحة التركيب الواقع في "الصحاح"، وقراءة ابن محيص التي لا همزة فيها بعد سواء، فجميع ذلك موجه لا خطأ فيه ولا شذوذ في العربية ".[61]

وأرجع الدماميني سبب تخطئة ابن هشام للفقهاء هو أخذه منهج النحاة قبله في عدم جواز إتيان "أو" مجردًا من الهمزة، وعدم جواز "أو" بعد سواء، وهو ما قال به الرضي في شرح الكافية[62]، وفيه قال الدماميني: "ولعل هذا هو مأخذ المصنف في تخطئة الفقهاء، وغيرهم في هذا التركيب ... فيكون معنى سواء علي أقمت أم قعدت: سواء علي أيهما فعلت، أي: الذي فعلت من الأمرين؛ لتجرد أي من الاستفهام، وهذا أيضًا ظاهر الفساد، وإنما لزمه ذلك في "أو"، و"أم"؛ لأنه جعل سواء خبرًا وما بعده مبتدأ، والوجه أن يكون سواء خبر مبتدأ محذوف سادًّا مسد جواب الشرط... ثم العجب من إيراد المصنف قول الفقهاء سواء كان كذا أو كذا في العطف بعد همزة التسوية، وكذا ما في الصحاح، والغرض أن لا همزة في شيء من ذلك، وكأنه توهم أن الهمزة لازمة بعد كلمة سواء في أول جملتها فقدر الهمزة، إذ لم تكون مذكورة، وتوصل بذلك إلى تخطئة الفقهاء وهذا مندفع بما مر ".[63]

وفي توجيهه للقراءة التي استدل بها ابن هشام قال الدماميني في وصفها: "فوجهها في العربية صحيح على ما قاله السيرافي، ولا يتأتى حينئذٍ الاستشهاد بهذه القراءة على حذف الهمزة".[64]

وكذا جاء عن الشمني في شرحه للمعنى وتأييده موقف الموزعي من ابن هشام.[65]

وما ذكره الأنطاكي لا يبعد عما جاء عند سابقيه، وجاء في رده على ابن هشام: "... وهذا مسلك السيرافي، فلا مانع من حمل قول الفقهاء، وما في الصحاح، وقراءة ابن مُحيصن على هذا، بل هو أولى من النسبة إلى خطأ، وسهو، وشذوذ ".[66]

وإذا عرجنا على كتب القراءات نجد أن الكرماني[67] خرج قراءة ابن محيصن في كتابه شواذ القراءات بقوله:" وعن محمد بن عبدالرحمن بن محيصن المكي "أنذرتهم"، على الخبر حيث وقع، وعن ابن محيصن "أو لم تنذرهم" بالواو".[68]

وذكر الآلوسي[69] طرائق القرّاء لهذه الآية بقوله: "وقرأ الكوفيون، وابن ذكوان -وهي لغة بني تميم- {أأنذرتهم} بتحقيق الهمزتين وهي الأصل، وأهل الحجاز لا يرون الجمع بينهما طلبًا للتخفيف، فقرأ الحرميان وأبو عمر وهشام بتحقيق الأولى وتسهيل الثانية ... وروي عن ورش كابن كثير وقالون إبدال الهمزة الثانية ألفًا فيلتقي ساكنان على غير حدهما عند البصريين ... ورواية المصريين عن ورش، وأهل بغداد يروون التسهيل بين بين كما هو القياس) [70]، وقال: (فقراءة ابن محيصن من طريق الزعفراني -سواء عليهم أنذرتهم أو لم تنذرهم- شاذة روايةً فقط لا استعمالًا كما يفهمه كلام ابن هشام، فافهم هذا المقام فقد غلط فيه أقوام بعد أقوام".[71]

وبعد عرض آراء النحاة وتخريج القراءة من كتب المفسرين والقرّاء أرى أن خطأ النقل لا يقدح أولًا في مكانة الإمام ابن هشام ولا الشك في علمه ونقله، كما أرى وجوب الأخذ بآراء الفقهاء والنحاة في صحة الأسلوب المنقول عنهم والذي يجيز العطف بـ"أو" مع عدم وجود همزة التسوية.[72]

المسألة الرابعة: الخلاف حول معاني "أو"

(أو) حرف عطف ومذهب الجمهور أنها تُشرِك في الإعراب، لا في المعنى، وقال ابن مالك: إنها تُشرِك في الإعراب والمعنى؛ لأن ما بعدها مشارك لما قبلها في المعنى الذي جيء به لأجله، و لـ "أو" في الكلام موضعان:

الموضع الأول: أن تكون حرف عطف، ويكون لها في هذا الموضع عدة معانٍ:

الأول: أن تكون تخييرًا، فلا تقع إلا بعد الطلب، نحو: "كُلْ سمكًا أو اشرب لبنًا".

الثاني: أن تكون إباحة، ولا تقع إلا بعد الطلب أيضًا، نحو: جَالِسْ الحسنَ أو ابنَ سيرين.

الثالث: أن تكون للشك، ولا تقع إلا بعد الخبر لا غير، نحو: قام زيدٌ أو عمرو.

الرابع: أن تكون للإبهام، وذلك في الخبر أيضًا، نحو: ﴿ وَإِنَّآ أَوۡ إِيَّاكُمۡ لَعَلَىٰ هُدًى ﴾.[73]

الخامس: أن تكون تفصيلًا، نحو: الكلمة اسم أو فعل، أو حرف، وتسمى أيضًا التقسيم أو التفريق.

السادس: أن تكون للإضراب: نحو قوله تعالى: ﴿ وَأَرۡسَلۡنَٰهُ إِلَىٰ مِاْئَةِ أَلۡفٍ أَوۡ يَزِيدُونَ ﴾ [74].

السابع: أن تكون بمعنى "واو النسق" كقوله تعالى: ﴿ لَّعَلَّهُۥ يَتَذَكَّرُ أَوۡ يَخۡشَىٰ ﴾[75]

الموضع الثاني: أن تكون ناصبة بإضمار "أن" فيكون معناها معنى "إلا" مع "أنْ" نحو: لألزمنّك أو تقضي حقي.

وغيرها من المعاني التي دارت في كتب النحاة، في حين ذهب قوم منهم إلى أن "أو" موضوعة لقدر مشترك بين المعاني الخمسة المتقدمة، وهو أنها موضوعة لأحد الشيئين، أو الأشياء، وإنما فهمت هذه المعاني من القرائن.[76] وهي في هذه الحالة عاطفة أيضًا ولكن تعطف جملة على جملة.

وللموزعي مع ابن هشام في هذا الحرف موقفان:

أولهما: حول شواهد الاستدلال في معنى "الإبهام" وعدم ارتضائه ذلك عن ابن هشام، وفيه قال الموزعي: (الإبهام كقوله تعالى: ﴿وَإِنَّآ أَوۡ إِيَّاكُمۡ لَعَلَىٰ هُدًى أَوۡ فِي ضَلَٰلٖ مُّبِينٖ ﴾[77]، الشاهد في "أو" الأولى، وكقول الشاعر:

نَحْنُ أَوْ أَنْتُمُ الأُلى أَلِفُوا الحَقَّ فُبُعْدًا لِلمُبْطِلينَ وَسُحْقا[78]

هكذا صوره ابن هشام وغيره، وفيه عندي نظر، فالإبهام اسم لما أبهمته على المخاطب من فهم المراد كقولك: جاءني زيدٌ أو عمرو، وقد علمت الجائي منهما وإنما أبهمت عليه لغرض من

الأغراض، ولهذا قال أبو العباس القرافي[79]: "تجوز قراءته بالياء الموحدة والياء المثناة؛ لأن المقصود الغرضي منه التلبيس على السامع، وأما الآية فالمخاطب فيها المشركون، وقد فهموا أن مراد الله -سبحانه- أنّا على الهدى، وأنّهم في ضلال مبين، ولو كان على الإبهام لكان مستمسكًا لهم وحجة علينا وذلك باطل، وكذلك البيت معناه كمعنى الآية، فلو قيل إن معناها الترجيح كان حسنًا، ولو مثلوا للإبهام بقوله تعالى: إلى مائة ألفٍ أو يزيدون، لكان متجهًا، والله أعلم"[80].

وبالعودة إلى كتب حروف المعاني تجد أن الإبهام قد عُرّف بأنه يكون: "في الخبر أيضًا ولا يكون ذلك في حق السامع دون المخبر، نحو قولك: زيدٌ قام أو عمرو، والفرق بينهما أن الشك لا يعلمه المخبر، والإبهام يعلمه ويُبهم على السامع لمعنى ما"[81]، ومثله جاء في الجنى الداني: "والفرق بينهما أن الشك من جهة المتكلم، والإبهام على السامع"[82]، وهذه المعاني هي نفسها التي ذكرها المفسرون للآية الكريمة، يقول الفراء في معانيه:" قال المفسرون معناه: وإنا لعلى هدىً وأنتم في ضلال مبين، ومعنى "أو" معنى الواو عندهم. وكذلك هو في المعنى. غير أن العربية على غير ذلك، لا تكون "أو" بمنزلة الواو ... والمعنى في قوله تعالى:{ وإنّا أو إياكم}: إنا لضالون أو مهتدون، وهو يعلم أن رسوله المهتدي وأن غيره الضال: الضالون... وهو في القرآن وفي كلام العرب كثير، أن يوجَّه الكلام إلى أحسن مذاهبه إذا عرف..." [83].

ووضح أبو حيان هذا الأسلوب بلاغيًا إذ قال في معرض تفسيره للآية الكريمة: "أخرج الكلام مخرج الشك والاحتمال ... وهذه الجملة تضمنت الإنصاف واللطف في الدعوى إلى الله، وقد علم من سمعها أنه جملة اتصاف، والرد بالتورية والتعريض أبلغ من الرد بالتصريح ... وهذا النوع يسمى في علم البيان استدراج المخاطب، يذكر له أمرًا يسلمه -وإن كان بخلاف ما ذكر- حتى يصغي إلى ما يلقيه، إذ لو بدأ به بما يكره لم يصغ،... و"أو" هنا على موضوعها لكونها لأحد الشيئين أو الأشياء"[84].

وفي السياق ذاته عند شراح المغني جاء توجيه الإمامين الدماميني والشمني في اعتبار أن الإبهام واقع في "أو" في الموضعين من الآية الكريمة، قال الدماميني: "ولا أدري لِمَ لمْ يكن الشاهد في أو الثانية، والمعنى: وإن أحد الفريقين منا ومنكم لثابت له أحد الأمرين كونه على هدى أو كونه في ضلال مبين"[85]، وأجاب الشمني على هذا التساؤل وأبان معنى الإبهام في الآية بقوله: "وأقول: لا يخفى أن معنى الإبهام فيه زيادة على معنى أحد الشيئين أو الأشياء ... لا بد من زيادة اعتبار وهو قصد المتكلم إلى الإبهام وقد اعتبر ذلك في الأولى، فلا حاجة إلى اعتباره في الثانية؛ لأن اعتباره في أحدهما يغني عن اعتباره في الأخرى، فإن قلت فهلا اعتبر الإبهام في الثانية دون الأولى قلت: اعتبر في الأولى لتقدمها، ولأن الغرض إبهام محل الهداية والضلال والأولى هي الواقعة بين محليهما... "[86].

وكذلك يكون تخريج الشاهد الثاني: (ونحن أو أنتم الأُلى ...) حيث "جاءت "أو" للإبهام، فقائل البيت يعتقد أن فريقه على الحق وأن المخاطبين على الباطل، لكنه أبهم على السامع بالكلام المنصف المسكت للخصم المعاند"[87].

أما في الآية التي استدل بها الموزعي، فهي قوله تعالى: {وأرسلناه إلى مائة ألفٍ أو يزيدون} فقد تباينت آراء النحاة والمفسرين في معنى "أو" فيها حيث جمع الشيخ محمد عبدالخالق عضيمة الآراء كالآتي:

-الأول: أن تكون للتخيير.

-الثاني: أن تكون للشك. والشك يرجع للرائي، لا إلى الله تعالى.

-الثالث: أن تكون بمعنى بل.

-الرابع: أن تكون بمعنى الواو.

والوجهان الأولان مذهب البصريين، والوجهان الآخران مذهب الكوفيين.

وفي البحر: "قال ابن عباس بمعنى "بل"، وقيل بمعنى الواو، وقيل: للإبهام على المخاطب، وقال المبرد وكثير من البصريين: المعنى على نظر البشر وحزرهم، وأن من رآهم قال: هم مائة ألف أو يزيدون".[88]

وبعد استعراض معنى الإبهام لغويًا، وبلاغة أسلوبه في الكلام بالتعريض بدلًا من التصريح -كما في الآية الكريمة والشاهد الشعري- أرجح ما ذهب إليه ابن هشام من أن "أو" فيهما للإبهام لا للترجيح – كما اختاره الموزعي- يقول: "وذلك لأن الترجيح غير فاعل في إقناع الخصم بخطئه، مما قد يدفع الخصم إلى التمسك برأيه وإن كان يعلم أنه خطأ، ومن ثم فحمل "أو" عليه ليس بمستحسن"[89].

والموقف الثاني الذي وقفه الإمام الموزعي من ابن هشام كان في التنبيه الذي ختم به ابن هشام معاني "أو" والحديث فيها حيث قال: "التحقيق أن "أو" موضوعة لأحد شيئين أو الأشياء، وهو الذي يقوله المتقدمون، وقد تخرج إلى معنى "بل" وإلى معنى "الواو" وأما بقية المعاني فمستقاة من غيرها، ومن العجب أنهم ذكروا أن من معاني صيغة "افعل" التخيير والإباحة ومثلوه بنحو: (خذ من مالي درهمًا أو دينارًا) أو (جَالِس الحسنَ أو ابن سيرين)، ثم ذكروا أن "أو" تفيدهما، ومثلوا بالمثالين المذكورين لذلك"[90].

يظهر من كلام ابن هشام في هذا القسم اعتراضه على رأي المتقدين في بعض معاني "أو"، وأن اعتمادها في الغالب على قرينة تبين مقصد المتكلم كما في صيغة "افعل" التي تدل على معنى التخيير والإباحة هذا في رأي، ورأى آخر يراها تفهم من "أو" وحدها دون صيغة "افعل"، فالتغيير حاصل من اقترانهما معًا (افعل كذا أو كذا)، ولا يفهم التغيير من أحدهما أبدًا.

وعقب الموزعي على تنبيه ابن هشام هنا بقوله: "والعجب من تعجبه فإن الحروف جاءت لمعانٍ في غيرها لا في نفسها، وكل شيء فيها معانٍ مخصوصة موضوعة لها، ولا شك معاني الحروف والأفعال تستفاد من مقاصد الكلام، وموارد الخطاب وتركيب الألفاظ، فإذا رأينا العرب قد استعلموا ذلك في معنى لم توضع له في بعض التراكيب، علمنا أن اللغة قد وردت باستعمال ذلك وأنه جائز في لسان العرب، وأنهم قد تجوزوا به عن موضوعه"[91].

وهذا عين ما ذكره الرضي في الفرق بين التخيير والإباحة وجواز جمع الأمرين في الإباحة، فدلالة "أو" و"إما" في الإباحة والتخيير والشك والإبهام والتفضيل على معنى أحد الشيئين أو الأشياء على السواء، وهذه المعاني تعرض في الكلام، لا من قبل "أو" و"إما"، بل من قبل أشياء أُخر، فالشك من قبل جهل المتكلم، وعدم قصده إلى التفضيل أو الإبهام، والتفضيل من حيث قصده إلى ذلك، والإباحة من حيث كون الجمع يكون الجمع يحصل به فضيلة، والتخيير من حيث لا يحصل به ذلك الطلب[92]، وقال: "فكالأمر، في الإباحة والتخيير بحسب القرينة، ولما كثر استعمال "أو" في الإباحة التي معناها جواز الجمع، جاز استعمالها بمعنى الواو"[93].

وأيّد الشمني الموزعي في اعتراضه وتعجبه من اعتراض ابن هشام على المتقدمين في بعض معاني "أو" حيث قال: "أقول: لا عجب فإن كلًا من التخيير والإباحة قد يضاف إلى صيغة الأمر وقد يضاف إلى أو، ولا تكون أو التخييرية بين شيئين أو أكثر، ولا الإباحية لشيئين أو أكثر إلا مسبوقة بصيغة الأمر، ولا صيغة الأمر التخييرية ولا الإباحية إلا متأخرًا "أو" عنها أو معناها، فلزم اتحاد مثاليهما ... قال التفتازاني في التلويح: إن التخيير والإباحة قد يضافان إلى صيغة الأمر وقد يضافان إلى كلمة "أو" والتحقيق أن كلمة"أو" لأحد الأمرين أو الأمور وإنّ جواز الجمع وامتناعه هو بحسب محل الكلام ودلالة القرائن"[94].

وخاتمة القول في هذا الجزء الذي اعترض ابن هشام فيه على التناقض الذي جاء في كلام الأئمة الذين يثبتون القواعد في معنيي "التخيير والإباحة" وصيغة أفعل معهما، هي ما جاء في حاشية الشيخ الدسوقي[95] بقوله: "فصيغة افعل مستعملة لغير ما هو له بقرينة أو وحال المتكلم ... وإن كان استفادة التخيير من أو أشد، واستفادة الإباحة من الصيغة أشد"[96].

وفي سياق متصل بما سبق، تحدث ابن هشام في القسم الثاني من تنبيهه على المعاني الأخيرة لـ"أو": التقريب، وأو الشرطية، وما اسُتدل به من أمثلة عليهما، قال ابن هشام: "ومن البيّن الفساد هذا المعنى العاشر، وأو فيه إنما هي للشك على زعمهم، وإنما استُفيد التقريب من إثبات

اشتباه السلام بالتوديع؛ إذ حصول ذلك مع تباعد ما بين الوقتين ممتنعٌ أو مستبعد، وينبغي لمن قال إنها تأتي للشرطية أن يقول: وللعطف؛ لأنه قدر مكانها: "وإن"، والحق أن الفعل الذي قبلها دال على معنى حرف الشرط كما قدره هذا القائل، وَأَن أَو على بَابهَا وَلكنهَا لما عطفت على مَا فِيهِ معنى الشَّرْط دخل الْمَعْطُوف فِي معنى الشَّرْط"[97].

وقد بسط الموزعي القول في رده على ابن هشام وجاء في نقاط، أهمها: أن معاني الحروف والأفعال تستفاد من مقاصد الكلام وموارد الخطاب وتركيب الألفاظ، وضرب أمثلة لذلك، فاستعمال صيغة الفعل لأجل "أو" وجعلوا "أو" بمعنى التخيير والإباحة، كما فعلوا ذلك مع همزة التسوية والاستفهام، وكما جعلوه في "أم المعادلة"، وغيرها من تركيبات اللغة.[98]

وذهب الموزعي إلى عدم القول بالتوسع في المجاز إلا بدليل من اللسان العربي والاستعمال في ذلك، فقال: "ونكتة الأمر أن هذه الحروف منها ما هو مختص بمعنى واحد وُضع له، ومنها ما هو مشترك بين معنيين وثلاثة وأكثر ... لكن لا يجوز أن تستعمل في ذلك المجاز إلا بدليل من اللسان، وأن العرب قد استعملوه في ذلك المجاز، ولا يجوز فيه إن لم تستعمله العرب؛ لأن المعاني غير متناهية، ثم تُعرف الحقيقة من المجاز بكثرة الاستعمال"[99].

وفضل الموزعي لو أن ابن هشام اكتفى بقوله: "إن أو موضوعة لأحد الشيئين أو الأشياء ... في غاية التحقيق، فليته اقتصر عليه ولم يعقبه بشيء"[100].

وفيما يخص الرد على اعتراض ابن هشام على المعنيين "التقريب والشرط" والأمثلة عليهما، جاء رد الشمني والأنطاكي والدسوقي عليه بأن: المثال المذكور من قبيل تجاهل العارف، إذ حصول الاشتباه مع تباعد ما بين الوقتين ممتنع أو مستبعد، فيكون التقريب لازمًا عقلًا أو عادةً، وأن الاشتباه إنما يكون عند قرب الوقتين، وذلك في نحو: (ما أدري أسلم أو ودع، وأذن أو أقام) "وقت السلام والتوديع" فالدال على التقريب إنما هو الاشتباه لا "أو"[101].

أما عن المعنى الثاني "الشرط" فالقول فيه: إنهما حرف عطف، وحرف شرط، بدليل عطف الضد عليه لأن معنى لأضربنّه إن عاش أو إن مات، ويصح أن تكون أو فيه بمعنى الواو، عملًا بما تقتضي من التشريك، ولو قيل: إن هذا من باب الحال المقدّرة، أي لأضربنه مقدّرًا حياته و مقدّرًا موته، والمعنى: لأضربنّه على كل حال أمكن، وكذلك القول في لآتينك مقدرًا إعطاءك أو حرمانك، ولا حاجة إلى تقدير الشرط ولا إلى تقدير قد، لكان أحسن.[102]

وبعد نقاش المسألة وموقف الموزعي وشرّاح المغني أجد أن لكل رأي وجاهته، ولكل قول قوته في القياس، إذ تتوافق الآراء وتتحد الأقوال حينما تتفق مع تطور اللغة واستعمال المتكلم لها، حقيقة أو مجازًا، فهو يقود إلى الاعتداد بتناوب الحروف وتعاقبها، بعضها مكان بعض، نظرًا لقرب معنى الحرفين" كما يراه الكوفيون، فالحرف لا يقف فقط على معناه الأول، بل قد يأتي لمعانٍ عدة، فيخرج مجازيًا إلى تلك المعاني ليؤدي غرضه في الجملة، في النص، ومعناه فيها، ويسمى هذا الخروج تضمينًا، فالتضمين يقصد به إيقاع لفظ موقع غيره ومعاملته معاملته؛ لتضمنه معناه واشتماله عليه، أو هو: إشراب فعل أو مشتق أو مصدر معنى فعل آخر، أو مشتق آخر، أو مصدر آخر، ليجري مجراه في التعدية والمعنى مع إرادة معنى التضمين، والغرض إعطاء مجموع المعينين، وذلك أقوى من إعطاء معنىً واحد"[103].

المسألة الخامسة: أن المخففة

ذكر المرادي في الجنى الداني أن (أنْ) المفتوحة الهمزة، لفظ مشترك، يكون اسمًا وحرفًا، وهي بذلك إحدى اللغات في (أنا) [104]، وقد ذكر بعض النحويين للحرفية معاني عدة، منها:

- المصدرية؛ نحو قوله تعالى:﴿ وَأَن تَصُومُواْ خَيۡرٞ لَّكُمۡ ﴾[105].
- المفسرة، نحو قوله تعالى: ﴿ فَأَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡهِ أَنِ ٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ﴾[106]
- الزائدة، نحو قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلۡبَشِيرُ ﴾ [107].
- الشرطية، نحو قوله تعالى: ﴿أَن تَضِلَّ إِحۡدَىٰهُمَا فَتُذَكِّرَ﴾[108].

- أنْ بمعنى "لئلا "، نحو قوله تعالى:﴿يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمۡ أَن تَضِلُّواْۗ ﴾[109].
- أن تكون بمعنى " إذ"، نحو قوله تعالى: ﴿بَلۡ عَجِبُوٓاْ أَن جَآءَهُم﴾ [110].

وغيرها من الأقسام أو المعاني التي وضعها النحاة[111].

واختلف النحاة حول المعنى الأخير، في جواز وقوع "أنْ" الشرطية بمعنى "إذْ"، حيث ذهب الكوفيون إلى أن "أنْ" الشرطية تقع بمعنى "إذ"، وذهب البصريون إلى أنها لا تقع بمعنى "إذ"، ولكل فريق حججه في القبول أو المنع ذكرها الأنباري في الإنصاف.[112]

ونقل ابن هشام رأي الكوفيين هذا في المغني دون نسبة صريحة إليهم في هذا المعنى، مستدلًا بالشواهد التي كانت موضع خلاف له مع غيره، ومنهم الموزعي، قال ابن هشام:" الثالث: معنى "إذْ" كما تقدم عن بعضهم في بحث "إنْ" المكسورة، وهذا قاله بعضهم في: ﴿بَلۡ عَجِبُوٓاْ أَن جَآءَهُم مُّنذِرٞ مِّنۡهُمۡ﴾[113]، ﴿ يُخۡرِجُونَ ٱلرَّسُولَ وَإِيَّاكُمۡ أَن تُؤۡمِنُواْ ﴾[114] وقوله:

أَتغضبُ أنْ أُذنا قُتيبة حُزَّتاَ جِهارًا ولم تغضبْ لقتْلِ ابن خازم[115]

والصواب أنها في ذلك كله مصدرية، وقبلها لام العلة مقدرة"[116] .

وقد اعترض الموزعي على اختيار ابن هشام في توجيهه معنى (أنْ) بأنها مصدرية في تلك الشواهد التي استدل بها، ورد قول ابن هشام، بقوله: (قلت: وكأنه اعتقد أنهم يخالفون في هذا المعنى، وليس كذلك فأن قولهم تكون بمعنى (إذ) المراد به التعليل، وقد صرح بذلك من نقل مقالتهم وهو أبو الحسن الهروي، فقال: "أن تكون بمعنى (إذ)، وإن شئت بمعنى لأن، وإن شئت بمعنى من أجل)، وذكر من الآيات جملًا متعددة، والمعنى متفق بلا خلاف، فلينتبه لهذا فأنه حسن جيد، وهو يغني عن المعنى السابع الذي يلي هذا، والله أعلم"[117].

وقد سبق أن تحدث ابن هشام عن إنْ المكسورة المخففة، وذكر زعم الكوفيين أنها تكون بمعنى (إذ) واستدل بقوله تعالى: ﴿وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ﴾[118]، وقوله تعالى: ﴿لَتَدۡخُلُنَّ ٱلۡمَسۡجِدَ ٱلۡحَرَامَ

إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ ﴾[119]، وبقول الفرزدق في رواية للبيت بكسر الهمزة: (أتغضب إن أُذنا قتيبة حُزَّتا)، وقد ذكر قولهم إنها ليست شرطية؛ لأن الشرط مستقبل، وهذه القصة قد مضت، وأما البيت فمحمول على وجهين:

- الأول: أن يكون على إقامة السَّبب مقام المسبَّب.
- الثاني: أن يكون على معنى التبيّن.[120]

ثم أورد رأي الخليل والمبرد بقوله: "والصواب "أن أُذنا" بفتح الهمزة من "أنْ"، أي "لأن أذنا" ثم هي عند الخليل: "أنْ" الناصبة، وعند المبرد أنها "أنْ " المخففة من الثقيلة"[121].

وعاد ابن هشام للاستدلال ببيت الفرزدق مرة أخرى في القول المنقول عن الكوفيين برواية الشاهد على الوجهين، مرة بكسر الهمزة، والأخرى بفتحها على أنها بمعنى "إذْ"، وفي هذا المبحث كان اعتراض الموزعي على ابن هشام وأخذه عليه اعتقاده خلاف المراد من كلام الكوفيين، إذ المراد به أنها بمعنى "إذ" أي التعليل، آخذًا بقول الهروي في هذا المعنى حين قال: "أن تكون "أنْ" بمعنى "إذْ"، وإن شئت بمعنى "لأن"، وبمعنى "من أجل" ... "[122]، وتأول قوله تعالى: {أنْ جاءهم منذر منهم} بمعنى: إذ جاءهم، وقول الفرزدق: (أن أُذنا قتيبة حُزتا)، يريد: إذْ أذنا قتيبة.[123]

ويظهر أن ابن هشام لم يكن مخالفًا رأي الخليل وسيبويه – كما يعتقد الموزعي– بل مبينًا سبب حملها على كسر الهمزة حيث قال سيبويه: "وسألت الخليل عن قول الفرزدق: أتغضبُ إنْ أُذنا قتيبة حُزتا ... فقال: لأنه قبيح أن تفصل بين إنْ والفعل، كما قَبُح أن تفصل بين كي والفعل، فلما قبُح ذلك ولم يجز، حُمل على إنْ؛ لأنه قد تقدم فيها الأسماء قبل الأفعال".[124]

وأيد المرادي اختيار ابن هشام حيث قال: "أن تكون بمعنى "إذ" مع الماضي، ذهب إلى ذلك بعض النحويين وجعلوا منه قوله تعالى: {... أنْ جاءهم}، وقيل مع المضارع أيضًا كقوله تعالى: {أنْ تؤمنوا بالله}، أي: إذ آمنتم، وجعل بعضهم "أنْ" في قوله: (أتجزع أنْ أذنا قتيبة حزتا) بمعنى "إذ"،

وهذا ليس بشيء، و"أنْ" في الاثنين مصدرية، وأما في البيت فهي عند الخليل مصدرية، وعند المبرد مخففة ".[125]

وأما الدماميني والشمني فاعتبرا أن قول ابن هشام في بيت الفرزدق فيه تناقض و"اعتراف منه بأن القول في هذا البيت شرطية خطأ، وقد أشار فيما سبق إلى أن المتعين أو الراجح عنده فيه كونها شرطية وهو تناقض، وأقول: الذي سبق هو قوله ويرجحه عندي أمور، وهذا لا يقتضي أن كونها شرطية صواب عنده، ولا أن غيره خطأ، بل جاز أن يكون غيره هو الصواب عنده لأن مرجحاته أكثر من تلك المرجحات أو أقوى منها".[126]

وقد دفع الأنطاكي وصف الدماميني والشمني بتناقض قول ابن هشام حيث قال: " ... مع قطع النظر عن رواية الكسر، وأما ما سبق من ترجح أنها في البيت شرطية فمبني على جمع الروايتين فيه، فلا تناقض كما ظُن".[127]

وكذلك جاء الرد في حاشية الأمير على المغني بقوله: "لعله صواب نسبي أي النسبة إلى أنها تعليلية عند من لا يقول بالشرطية فلا ينافي أن الأوجه عند المصنف في " أتغضب أنْ أُذنا قتيبة .... كونها شرطية كما سبق فاندفع اعتراض الشارح، وأما قول الشمني ترجيحه ما سبق لا ينافي أن غيره أرجح منه عنده فبعيد".[128]

وفي نهاية المسألة يترجح عندي صواب رأي ابن هشام بأن الأداة جاءت في الشواهد مصدرية مسبوقة بلام الجر المفيدة للتعليل وهي محذوفة، "ومما هو معلوم أن حذف حرف الجر مع "أنْ" مطرد وكثير، ومن ثم فلا وجه لتفسير الموزعي قول ابن هشام: "والصواب أنها في ذلك كله مصدرية... بأن ابن هشام اعتقد أن الكوفيين يخالفون في إفادة "إنْ" التي بمعنى "إذْ" التعليل".[129]

فابن هشام هنا اتبع المذهب البصري، لا الكوفي، الذي يرى: "أن الأصل في "إنْ" أن تكون شرطًا، والأصل في "إذ" أن تكون ظرفًا، والأصل في كل حرفٍ أن يكون دالًا على ما وضع له في

الأصل، فمن تمسك بالأصل تمسك باستصحاب الحال، ومن عَدَل عن الأصل بقي مرتهنًا بإقامة الدليل".[130]

وأما الموزعي فكان كوفيًا، إذ يرى أن الأداة كانت بمعنى "إذ" والمراد به التعليل، لا الشرط، لمضيّه.

المسألة السادسة: معاني "بلى"

"بلى" حرف ثلاثي الوضع، والألف قيل إنها من أصل الكلمة، وليس أصلها "بل" التي للعطف، فدخلت الألف للإيجاب، أو للإضراب والرد، أو للتأنيث كالتاء في:" رُبّتَ"، خلافًا لزاعمي ذلك، وهي حرف جواب، وقيل إنها تعطي من الإضراب ما تعطي "بل" إلا أنها لا تكون أبدًا إلا جوابًا للنفي، ودخلت عليه همزة الاستفهام أو التقرير أو التوبيخ، أو لم تدخل.[131]

وذكر ابن هشام أن "بلى" تختص بالنفي، وتفيد إبطاله سواء كان مجردًا، أم مقرونًا بالاستفهام، حقيقيًا كان، أو توبيخًا، أو تقريرًا ؛ لأنهم أجروا النفي مع التقرير مجرى النفي المجرد في رده بـ "بلى".[132]

ثم أورد إشكالًا يقع فيه من قال من النحاة إن الاستفهام التقريري خبر موجب بقوله: (ويشكل عليهم أن "بلى" لا يجاب بها الإيجاب، وذلك متفق عليه، ولكن وقع في كتب الحديث ما يقتضي أنها يجاب بها الاستفهام المجرد، ففي صحيح البخاري في كتاب الأيمان أنه عليه الصلاة والسلام قال لأصحابه:" أترضونَ أن تكونوا رُبُعَ أهل الجنة ؟ قالوا: بلى"[133]، وفي صحيح مسلم في كتاب الهبة: "أيسُرُّك أن يكونوا في البِرِّ سواء؟ قال: بلى، قال فلا إذن"[134]، وفيه أيضًا أنه قال: " أنت الذي لقيتني بمكة ؟ فقال له المجيب: بلى"[135]، وليس لهؤلاء أن يحتجوا بذلك؛ لأنه قليل، فلا يتخرج عليه التنزيل "[136].

ولما كان قول ابن هشام السابق لإشكال يقع فيه جماعة من الفقهاء والنحاة محل نظر عند الموزعي وغيره من شُرّاح المغني، فلم يقبل الموزعي القول بأن: (بلى لا يجاب بها عن الإيجاب،

وذلك متفق عليه) ولا على ما استدلّ به من شواهد في سياق كلامه عن "بلى"، حيث قال في رده على ابن هشام: (ولا إشكال في ذلك جميعه، فإنهم إنما أجابوا النبي بالإضراب لكونه نزلهم منزلة النافي فوبخهم منبهًا ومذكرًا لهم، وتقدير الكلام: أما ترضون، أما يسُرّك، أما أنت الذي لقيتني، وإنما حذف حرف النفي اختصارًا.

ويظهر لي تقرير ما ورد عن ابن عباس وأن الآية معناها الاستفهام التوبيخي، لا التقريري لما علمه –سبحانه- من إعراضهم في الدنيا عن توحيده فكأنه وبخهم بما يؤول إليه أمرهم في الدنيا، ويدل على هذا ما أشار إليه سبحانه من ذكر العلة في الآية بقوله: ﴿أَن تَقُولُواْ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنۡ هَٰذَا غَٰفِلِينَ﴾ [137]، فحينئذٍ لو قالوا: نعم، كفروا لاستمرارهم على الإعراض والجحود، والله أعلم)[138].

فقول الموزعي إنها "للإضراب"، وقوله: "معناها الاستفهام التوبيخي، لا التقريري" جاءت قريبة مما ذكره ابن فارس في الصاحبي لما قال: "بلى، تكون إثباتًا لمنفي قبلها، يقال: "أما خرج زيد؟" فتقول: "بلى" والمعنى "بل" ... يقول القائل: "أما خرج زيد ؟" فنقول: بلى، فـ "بل" رجوع عن جحد ... كأنك قلت: بل خرج زيد" [139].

وقريب منه كذلك ما ذكره السهيلي عن "بلى، ونعم" في أماليه، إذ قال: "وأما نعم فتصديق لحديث متقدم، فإن كان موجبًا صدّقت إيجابه، وإن كان نفيًا صدّقت نفيه ... وأما "بلى" فكلمة فيها لفظ "بل" التي للإضراب، ولفظ "لا" التي للنفي، فمن أجل ذلك لا تقع أبدًا إلا إضرابًا عن نفي، ومن أضرب عن النفي فقد أراد الإيجاب... فإن أدخلت ألف الاستفهام على حرف النفي، فقلت: أليست الخمر حرامًا ؟ فلا تقل في الجواب: نعم؛ لأنك تكون مصدقًا للكلام المنفي المستفهم عنه بالألف، ولكن تقول: بلى، إضرابًا عن النفي وإثباتًا للتحريم، هذا هو الأصل؛ لأنهم راعوا اللفظ، وأجروا الكلام على ما كان عليه قبل الاستفهام، وإذا ثبت هذا، فلا يمتنع أن يجاب بنعم بعد الاستفهام من النفي، لا تريد تصديق النفي، ولكن تحقيق الإيجاب الذي في نفس المتكلم..."[140].

وبالنظر إلى الأحاديث التي استدل بها ابن هشام تظهر موافقة علماء الحديث في الإيجاب بـ "بلى" بعد الاستفهام التقريري، والاستفهام المجرد، كما جاء في قول النبي ﷺ: "أترضون؟ ذكره بهمزة الاستفهام لإرادة تقرير البشارة بذلك،... وفي رواية يوسف بن إسحاق: "ألا ترضون؟ وفي رواية إسرائيل بن يونس: "أليس ترضون؟"، ووقع في رواية مالك : "أتحبون ؟"، قوله: قلنا نعم" وفي رواية يوسف قالوا: بلى"[141]

ولم يرتضِ الدماميني في شرحه قول ابن هشام بوجود إشكال في المسألة وجاء رده: "ولا إشكال في الحقيقة، فإن هؤلاء راعوا صورة النفي المنطوق به فأجيب ببلى حيث يراد إبطال النفي الواقع بعد الهمزة، وجوّزوا الجواب بنعم على أنه تصديق لمضمون الكلام جميعه بعد الهمزة ومدخولها، وهو إيجاب كما سلف، ودعواه الاتفاق مُناقش فيها، أما إن أراد الإيجاب المجرد من النفي أصلًا ورأسًا فقد أسلفنا ما حكاه الرضي[142] من الخلاف، وأما إن أراد ما هو أعمّ حتى يشمل التقرير المصاحب للنفي والخلاف موجود ... وقد تقدم هنا أنهم أجروا النفي مع التقرير مجرى النفي المجرد في رده ببلى عن النفي"[143]

وفي رده على شواهد الحديث التي وصف ابن هشام أن الاستدلال بها قليل، فلا يتخرج عليه التنزيل، قال: "وهذا على حذف همزة الاستفهام ... وقد عرفت أن هؤلاء الجماعة في غنية عن هذا الاحتجاج، وأن ما أورده المصنف عليهم غير وارد "[144].

وزاد الدسوقي في شرحه على ما نقله من كلام الدماميني والشمني قوله: "قوله: لكن ... إلخ، استدراك على قوله إن "بلى" لإيجاب الإيجاب، دفع ما يتوهم أنه لا يجاب بها الإيجاب مطلقًا"[145].

وبعد عرض آراء علماء الحديث والنحو قديمهم وحديثهم من شرّاح المغني نجد أن الموزعي قد وافق آراءهم فيما اعترض عليه وتوقف عنده في هذه المسألة، ومستندهم روايات متعددة من الحديث موافقة لقواعد العربية في أن "بلى" قد يجاب بها بعد الإيجاب، كما يجاب بها بعد الاستفهام التوبيخي أو التقريري، وهذا ما أميل إليه وأرجحه.

المسألة السابعة: دلالة "رُبّ" على الاستقبال

(رُبّ) حرف جر عند البصريين، ودليل حرفيتها مساواتها الحروف في الدلالة على المعنى غير مفهوم جنسه بلفظها، بخلاف أدوات الاستفهام والشرط فإنها تدل على معنى في مسمّى مفهومٍ جنسه بلفظها.

وهي حرف اختلف في كونه لتقليل الشيء في نفسه، ويكون لتقليل النظير، أو يكون للتكثير، أو أنها للتقليل والتكثير، فهي من الأضداد والراجح عند الجمهور أنها حرف تقليل، لأن ذلك هو المطرد فيها.[146]

ولـ (رُبّ) أحكام تختص بها، وما يتعلق بالمسألة هنا أنها عند أكثر النحويين يجب في الفعل الذي تتعلق به أن يكون ماضيًا، يقال: رُبّ رجلٍ كريمٍ لقيتُ، ولا يجوز "سألقي"، وإنما لزم مضي فعلها؛ لأنها جواب لفعلٍ ماضٍ، وقيل: لأنها للتقليل، فأولوها الماضي، لأنه قد تحقّقت قلّته، ومنهم من أوّلها بأنه يراد بها رُبَّ رجلٍ يوصف بهذا، كما يقال: رُبّ رجل مسيءٍ اليوم ومحسنٍ غدًا، أي: يوصف بهذا.[147]

وذهب ابن السراج إلى أنه يجوز أن يكون حالًا، ومنع أن يكون مستقبلًا، وذهب بعض النحويين إلى أنه يجوز أن يكون ماضيًا، وحالًا، ومستقبلًا، والمضي أكثر[148]، وهو اختيار ابن مالك، وفيها يقول: "والصحيح أيضًا أن ما يصدّر برُبَّ لا يلزم كونه ماضي المعنى، بل يجوز مضيه وحضوره واستقباله ... ومع ذلك فالمضي أكثر من الحضور والاستقبال".[149]

ولم يوجب ابن هشام دخول رُبَّ على الماضي فقط؛ بل ذهب إلى جواز دخولها على الماضي والمستقبل كابن مالك، قال في المغني: "ومن دخولها على الفعل المستقبل قوله تعالى: ﴿رُّبَمَا يَوَدُّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ﴾[150]، وقيل هو مؤول بالماضي على حد قوله تعالى: ﴿وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ﴾[151]، وفيه تكلف؛ لاقتضائه أن الفعل المستقبل عُبّر به عن ماضٍ متجوّزٍ به عن المستقبل، والدليل على صحة استقبال ما بعدها قوله:

فإنْ أهْلِك فربّ فتىً سيبْكي عليَّ مُهذّبٍ رَخْصِ البَنَان[152]

وقوله:

يـــا رُبَّ قائلـــةٍ غـــدًا: يـا لَهْـفَ أم معاوِيَـهْ [153] "[154]

ولم يرتضِ الموزعي ترجيح ابن هشام في دخول "رُبَّ" على المستقبل، وإن كان ابن هشام "لم يرجح دخولها على المستقبل، وإنما أورد البيتين دليلًا على صحة استقبال ما بعدها"[155]، قال الموزعي: "ورجح ابن هشام دخولها على المستقبل واحتج بقول الشاعر:

فإنْ أهْلِك فربّ فتىً سيبْكي عليَّ، مُخَضَّبٍ، رَخْصِ البَنانِ

وقوله:

يـــا رُبَّ قائلـــةٍ غـــدًا: يـــــا لَهْـــــفَ أم معاوِيَـــــهْ

وبقوله: ﴿رُّبَمَا يَوَدُّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ﴾، ولا حجة له في ذلك، أما البيتان فإنها ليست داخلة على الاستقبال، وإنما معناه: ربّ رجل موصوف بأنه سيبكي، وربّ امرأة موصوفة بالقول غدًا، كما تقول: رجل مسيء اليوم ومحسن غدًا، أي: يوصف بهذا، هكذا أوّله بعضهم "[156].

كما خرج الآية ذاكرًا عنها جوابات، أبرز ما جاء فيها عنده:

الأول: قيل هُوَ مؤول بالماضي على حد قَوْله تَعَالَى ﴿وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ﴾ وَفِيه تكلّف لاقْتِضَائه أَن الْفِعْل الْمُسْتَقْبل عبر بِهِ عَن مَاض متجوز بِهِ عَن الْمُسْتَقْبل. [157]،قَالَ ابْن هِشَام "وَفِيه تكلّف لاقْتِضَائه أَن الْفِعْل الْمُسْتَقْبل عبر بِهِ عَن مَاض متجوز بِهِ عَن الْمُسْتَقْبل قَالَ وَالدَّلِيل على صِحَة اسْتِقْبَال مَا بعْدهَا قَوْله يَا رب قائلة غَدا وَأجَاب شَيخنَا الإِمَام الشمني بِأَنَّهُ لَا تكلّف لأَنهم قَالُوا إِن هَذِه الْحَالة الْمُسْتَقْبلَة جعلت بِمَنْزِلَة الْمَاضِي المتحقق فَاسْتعْمل مَعهَا رُبمَا المختصة بالماضي وَعدل إِلَى لفظ الْمُضَارع لِأَنَّهُ كَلَام من لَا خلف فِي إِخْبَاره فالمضارع عِنْده بِمَنْزِلَة الْمَاضِي فَهُوَ مُسْتَقْبل فِي التَّحْقِيق مَاض بِحَسب التَّأْوِيل".[158]

الثاني: أنها دخلت على المستقبل في كلام الله سبحانه – لصدق الوعد – فكأنه قد كان؛ لأن القرآن نزل وعده ووعيده وسائر ما فيه حقًا لا كذب فيه، فجرى الكلام فيما لم يكن، كمجراه في الكائن.

الثالث: قال الرماني: إنما جاز لأن المستقبل معلوم عند الله –تعالى- كالماضي، وذلك لأن التكثير والتقليل إنما يكونان فيما عرف حده والمستقبل معلوم الحد عند الله سبحانه، وعند المخلوقين مجهول، فجاز في كلامه سبحانه ولم يجز في كلامهم.[159]

وقد تأوّل جماعة من النحاة بيت جحدر إلى التزام مضي ما دخلت عليه "رُبَّ" ويكون على حكاية المستقبل بالنظر إلى المضي، وأوقعت "سيبكي" موقع " بكى" لأجل الحكاية وحذف ما يتمّ به الكلام لفهم المعنى.

وأما الاستدلال بقول أم معاوية، فهو من الوصف بالمستقبل لا ما من باب تعلق "رُبَّ" بما بعدها.[160]

وقد أجاب الشمني على قول ابن هشام بأنه فيه تكلف، إذ يقول:" وفي الكلام المصنف نظر، فإنه لا تكلف على هذا القول؛ لأنهم قالوا: إن هذه الحالة المستقبلة جعلت بمنزلة الماضي المتحقق، فاستعمل معها ربّما المختصة بالماضي، وعدل إلى لفظ المضارع، وإن كان المناسب حينئذٍ الماضي؛ لأنه كلام منْ لا خلاف في إخباره، فالمضارع عنده بمنزلة الماضي، فهذا مستقبل في التحقيق ماضٍ بحسب التأويل ".[161]

وفي ختام المسألة أرجح ما ذهب إليه ابن هشام ومن معه من أن اختصاص "رُبَّ" في الأصل بالماضي، مع إمكانية دخولها على الحال والمستقبل بصورة أقل، بناءً على ما نقله أبو حيان من قول الكسائي: "العربُ لا تكاد توقع "ربَّ" على أمرٍ مستقبل، وهذا قليل في كلامهم، وإنما يوقعونها عن الماضي".[162]

وهو ما يعرف بالعدول عن الأصل من الماضي إلى المضارع إذا كان الأمر واضحًا لا تحوم حوله شائبة ريبة حقيقة، كما في الآية الكريمة، أو ادعاء كما ورد في تأويل الشواهد الشعرية[163]، ويظهر من ذلك أنه ليس بلازم دخول رب على الماضي فقط، بل قد تدخل على المستقبل لكنه قليل بالنسبة إلى دخولها على الماضي، كما لا يمكن تأويل المستقبل على إضمار "كان" قبله، نحو: "ربما كان يود" فهو ضعيف، وليس هذا من مواضع إضمار كان[164]، فالأولى اعتبار اختصاصها بالمضي كثيرًا، ودخولها على المستقبل قليلًا لا ممتنعًا.

المسألة الثامنة: معاني الواو

ذكر النحاة للواو غير العاملة أقسامًا كثيرة فمنها: العاطفة، وهذا أصل أقسامها وأكثرها، والواو أمّ باب حروف العطف؛ لكثرة مجالها فيه، وهي مشركة في الإعراب والحكم، وتكون للحال بمنزلة "إذ" كقولهم: مررت بزيدٍ وعمروٌ جالسٌ، ومعناه: إذ عمرو جالس، وتكون زائدة، وهذا ما ذهب إليه الكوفيون حيث قالوا إن الواو قد تكون زائدة، وذهب جمهور البصريين إلى أن الواو لا تزاد، وتكون للقسم، وهناك واو الثمانية ذكرها جماعة من النحويين.[165]

وقد وقف الموزعي معارضًا ما جاء به ابن هشام في بعض هذه الأنواع، ومنها: قول ابن هشام في "واو الحال الداخلة على الجملة الاسمية نحو: "جاء زيد والشمس طالعةٌ"، وتسمى "واو الابتداء"، ويقدرها سيبويه والأقدمون بـ "إذ"، ولا يريدون أنها بمعناها، إذ لا يرادف الحرف الاسم، بل إنها وما بعدها قيدٌ للفعل السابق، كما أن "إذ" كذلك ".[166]

واكتفى الموزعي بالرد على ابن هشام بنقل كلام سيبويه في هذا النوع من خلال قوله تعالى: ﴿يَغْشَىٰ طَآئِفَةً مِّنكُمْ وَطَآئِفَةٌ قَدْ أَهَمَّتْهُمْ أَنفُسُهُمْ﴾[167] "فإنما وجهوه على أنه يغشى طائفة منكم وطائفة في هذه الحال، كأنه قال: إذ طائفة في هذه الحال فإنما جعله وقتًا، ولم يرد أن يجعلها واو عطف، وإنما هي واو الابتداء "[168] والتي وصفها ابن هشام وتبعه الموزعي: "والثلاثة بمعنى واحد فإن أراد بالابتداء الاستئناف فقولهما سواء".[169]

وثاني المواضع التي وقف الموزعي عندها: ما وصفها ابن هشام بقوله: أن اتصافه بها أمر ثابت.

وهذه الواو أثبتها الزمخشري ومن قلده، وحملوا على ذلك مواضع الواو فيها كلها واو الحال، نحو: "{وعسى أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم}[170]، {سبعة وثامنهم كلبهم}[171]، {أو كالذي مرّ على قرية وهي خاويةٌ على عروشها}[172]، {وما أهلكنا من قرية إلا ولها كتابٌ معلومٌ}[173]، والمسوّغ لمجيء الحال من النكرة في هذه الآية **أمران:** أحدهما خاص بها، وهو تقدم النفي، **والثاني:** عام في بقية الآيات، وهو امتناع الوصفية إذ الحال متى امتنع كونها صفة، جاز مجيئها من النكرة،...ومانع الوصفية في هذه الآية أمران: **أحدهما** خاص بها، وهو اقتران الجملة بإلّا، إذ لا يجوز التفريغ في الصفات،... **والثاني:** عام في بقية الآيات، وهو اقترانها بالواو ".[174]

وجاء ردّ الموزعي على قول ابن هشام وزعمه أنها واو الحال بقوله: "وليس كما زعم؛ فبينهما فرق بيّن، فواو الحال لا يحسن سقوطها، فلا تقول: جئتك الشمس طالعة".[175]

فالخلاف إذًا في نوع هذه الواو في الآيات الكريمة فابن هشام يرى أنها الواو الحالية، والموزعي يوافق الزمخشري ومن تبعه في أنها الواو الداخلة على الجملة الموصوف بها.

فتخريج قوله تعالى:﴿وَعَسَىٰٓ أَن تَكۡرَهُواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ خَيۡرٞ لَّكُمۡ﴾ (على أن جملة {وهو خير لكم} "حال من قوله "شيئًا"، وهو نكرة، والحال من النكرة أقل من الحال من المعرفة، وجوّزوا أن تكون الجملة في موضع الصفة،... وهو ضعيف لأن الواو في النعوت إنما تكون للعطف .... وهنا لم يتقدم ما يعطف عليه، ودعوى زيادة الواو بعيدة، فلا يجوز أن تقع الجملة صفة"[176].

وكذلك خرج أبو حيان قوله تعالى: ﴿أَوۡ كَٱلَّذِي مَرَّ عَلَىٰ قَرۡيَةٖ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا﴾ "أن الجملة كذلك في موضع الحال من الفاعل الذي في "مرّ" أو من "قرية"، والحال من النكرة إذا تأخرت ثقل، وقيل الجملة في موضع الصفة للقرية، ويبعد هذا القول الواو"[177]، وعلى التوجيه ذاته خرج أبو حيان باقي الآيات في البحر المحيط.[178]

وأما الواو في قوله تعالى:{وثامنهم كلبهم} فقد ذهب قوم إلى إثبات هذه الواو، وقد وُصفوا بضعاف النحويين، وذهب المحققون إلى أن الواو في ذلك إما عاطفة، وإما واو الحال، ولم يثبتوا واو الثمانية، وأنكر الفارسي واو الثمانية[179]، وقال فيها الإمام ابن جني جوابًا عن الجملة المنعقدة منها هل هي وصف، وقال: "فلذلك عندنا في هذا الموضع غير سائغ ولا مختار، وإن كان في غير هذا الموضع جائز، والذي منع من إجازته هنا وضعّفها أن الجملة في آخر الكلام فيها واو العطف {وثامنهم كلبهم} فكما ظهرت الواو في آخر الكلام، فكذلك -والله أعلم– هي مرادة في أوله، لتتجنّس الجمل في أحوالها ..."[180].

وقد صنفها الإمام جار الله الزمخشري أنها هي الواو التي تدخل على الجملة الواقعة صفة للنكرة، وفائدتها توكيد لصوق الصفة بالموصوف والدلالة على اتصافه بها أمر ثابت مستقر، ورده جماعة، منهم ابن مالك وأبو حيان، وأن ما ذهب إليه من توسط الواو بين الصفة والموصوف فاسد، وأن ما قاله شيء لا يعرفه النحويون من البصريين والكوفيين فوجب ألّا يلتفت إليه، وأن ما أقرّه النحاة أن الصفة في الأسماء المفردة لا تعطف على صفة أخرى إلا إذا اختلفت المعاني حتى يكون العطف دالًا على المغايرة، وكذلك الجمل التي تقع صفة، فهي أبعد من أن يجوز ذلك فيها.[181]

ونقل الشمني ردًا على ابن مالك ومن تبعه في إضعاف مذهب الزمخشري في الواو التي تدخل على الجملة الواقعة صفة للنكرة، يقول: " ... وعلى الثاني أن تغاير الشيئين لا ينافي تلاصقهما، والجملة التي هي صفة لها التصاق بالموصوف، والواو أكدت الالتصاق باعتبار أنها في أصلها للجمع المناسب للإلصاق؛ لا أنها عاطفة، وعلى الثالث: أن المراد من الالتصاق ليس الالتصاق اللفظي كما فهمه ابن مالك، بل المعنوي، وبالواو تأكد الثاني دون الأول ..."[182].

وعلل الدسوقي في حاشيته أن المراد باللصوق المعنوي لا اللفظي بقوله: "وإلّا فقد وجد الفصل بين الصفة والموصوف بالواو، وإيضاح المقام أن تقول إن الجملة إذا كانت صفة فلا بدّ

من ضمير يربطها، وقد وجد زيادة عليه الواو التي عهد الربط بها كما في الحال؛ لأنّ من معانيها الجمع، والجمع من ناحية الضم واللصوق فقد أفادت زيادة اللصوق وتأكيده".[183]

وفي رد "الدسوقي" على ابن هشام في اعتباره أن الواو في جميع الآيات هي واو الحال قال: " أي بناءً على المشهور من أن الواو في تلك الآيات واو الحال، وأما عند الزمخشري ومن قلده فالواو في ذلك واو اللصوق، وكان الأنسب أن يحذف قوله: الواو فيها كلها واو الحال من هنا ويذكرها بعد قوله: {إلا ولها كتاب معلوم}... فجملة {خير لكم} صفة لشيء على ما قاله الزمخشري ومن قلده، وكذلك {وثامنهم كلبهم} صفة لسبعة، وكذلك قوله: {وهي خاوية} صفة لقرية، وكذلك قوله: {إلا ولها كتاب معلوم}... جعلت الجملة حالًا بناءً على القول المشهور من أنها حال ..."[184].

وأختم النقاش في هذه المسألة بما ذكره د / علي أبو طالب في بحثه بقوله: "وبعد هذه الاعتراضات والأجوبة التي لم تسلم من تأويل يجب أن ننزه القرآن عنه"[185]، وأرى أن الأرجح والأبعد عن التأويلات هو مذهب ابن مالك وابن هشام ومن تبعهما، وهو أن تكون الواو فيها هي واو الحال، والجمل بعدها في موضع الحال، والله تعالى أعلم.

نتائج البحث وتوصياته:

أ . نتائج البحث

توصل البحث إلى عدد من النتائج تتمثل فيما يأتي:

1 . عرض الموزعي لمجموعة من الأدوات لم يصنفها في حروف المعاني غيره، منها بعض الظروف مثل: (عند، وعوض، ولدى) وأسماء الأفعال مثل: (شتان، وهيهات، وهلم)، وأضاف مجموعة من الأدوات لم نجدها عند ابن هشام مثل: أين وتعال، وذات...إلخ.

2 . رتب المؤلف كتابه معتمدًا على الترتيب الهجائي غير ملتزم الترتيب فيما بعد الحرف الأول غالبًا، ولم يحدد لنفسه منهجًا يبين فيه خطواته في كيفية الكتابة عن الحرف الواحد،

فهو يذكر أحيانًا اشتقاقه وهل هو مركب أو بسيط، وغالبًا ما يبدأ بذكر معاني الأداة وأوجه استعمالها، ويتضح تأثره بمغني اللبيب إلى حد كبير جدًا في الترتيب الهجائي.

3 . اعتمد الموزعي على النقل من المصادر، وقد أشار محقق الكتاب إلى أن أهم المصادر التي اعتمد عليها هي: المغني لابن هشام (761هـ) والأزهية للهروي (415هـ) والصحاح للجوهري (396هـ) والصاحبي لابن فارس (395هـ)، وتنقيح الفصول للقرافي (684هـ)، والمفصل للزمخشري (538 هـ)، ولم يصرح في أكثر نقوله عن هذه الكتب.

4 . أكد البحث على أن الموزعي قد أفاد من ابن هشام، ورغم ذلك نجد له اعتراضات عليه، وذلك يدل على قوة شخصيته العلمية؛ فقد رد على ابن هشام جعله الهمزة للإنكار الإبطالي في قوله تعالى: (أليس الله بكافٍ عبده) وفي قوله تعالى: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾.

5 . رد على ابن هشام قوله في قراءة محمد بن محيصن من طريق الزعفراني: « أولم تنذرهم » وهو من الشذوذ بمكان، قال: وعندي أنه ليس كما زعم فإن ابن محيصن لا يهمز أنذرتهم، ويكون معنى قراءته الخبر لا الاستفهام .

6 . أورد ابن هشام إشكالًا على قول من نازع فيما حكي عن ابن عباس: أن الاستفهام التقريري خبر موجب، ونعم بعد الإيجاب تصديق له، وحينئذ لا يكون الجواب بها كفرًا فقال: ويشكل عليهم: أن بلى لا يجاب بها الإيجاب ما وقع في كتب الحديث من قوله صلى الله عليه وسلم : «أما ترضون أن تكونوا ربع أهل الجنة؟ قالوا: بلى».

ب . توصيات البحث

يوصي البحث بما يلي:

1 . ضرورة تناول كتاب مصابيح المغاني من زوايا مختلفة، إذ إنه لم يدرس من النواحي النحوية أو الصرفية، فهذا سفر ثري بالقضايا والخلافات النحوية.

2 . دراسة الموزعي باعتباره من النحاة المجهولين، وتتبع آرائه النحوية في كتب التاريخ اليمني وغيرها من المصادر اليمنية.

3 . تتبع موقف الموزعي من الأخفش الفراء وغيرهما، حيث إن مصابيح المغاني يحوي كثيرًا من آرائهما.

4 . تتبع مصادر الموزعي في مؤلفاته المؤلفات النحوية والصرفية.

الهوامش و الإحالات:

(1) الموزعي، مصابيح المغاني في حروف المعاني: 59.

(2) المصدر نفسه: 60، ومقدمة الكتاب: 23.

(3) المصدر نفسه: 59، ومقدمة الكتاب: 24.

(4) المصدر نفسه، مقدمة الكتاب: 25، وقد ذكر اسم ابن هشام: 426.

(5) للوقوف على مصادر الموزعي في كتابه، ينظر ما ذكره محقق الكتاب، مقدمة مصابيح المغاني: 25 وما بعدها.

(6) عادل نويهض، معجم المفسرين: 588/2. السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: 223/8.

(7) عبد الله بن يوسف بن هِشام، الشَّيخُ الإمامُ جمالُ الدِّين أبو محمد عبد الله بن جمال الدين يُوسف بن هِشام، النَّحوى الأنصاري، فصيحُ زمانه، وسيبويه أيامه، صاحب المعرفة التامة في النحو واللغة والإعراب والقراءات والحديث والفقه وغير ذلك، كان إمامًا في العربية، لم يُر مثله، وصنَّف كتاب "المغني"، لم يصنَّف في النحو مثله، وصنَّف "التَّوضيح" على ألفية ابن مالك، وهو كتاب جليل لم يحل الأبيات لكنّه يتكلم عليها فيه من غير تعرُّض إليها، وله "شرح بانت سعاد"، وله "شرح الدُّريدية"، و"شرح شذور الذهب" وله "المغني" القديم وذلك أنه صنَّفه أولًا فلما حَجَّ أُصيب به وبغيره كذا ذكره في "المغني" فلما أصيب به عمل هذا المغني الثاني وهو أحسن من الأول، وله كُتُبٌ أُخَر غير ما ذكرنا، حول ترجمته ينظر: السيوطي، بغية الوعاة: 68/2-70. وقد أشرت إلى ترجمته نظرًا لأن الموزعي قد أورد في كتابه مصابيح المغاني آراءً تنسب لابن هشام اللخمي (محمد بن أحمد بن هشام اللخمي أبو عبد الله) له تآليف مفيدة منها شرح الفصيح، وشرح مقصورة ابن دريد، توفي سنة 577 هـ، ينظر: الموزعي، مصابيح المغاني: 417. السيوطي،

بغية الوعاة: 48/1، 49. الزركلي، الأعلام: 84/8. وللمزيد حول ترجمة ابن هشام ينظر: ابن المِبْرَد، الجوهر المنضد في طبقات متأخري أصحاب أحمد: 77/1. عمر بن رضا كحالة، معجم المؤلفين: 163/6، 164.

(8) ينظر: أحمد سالم محمد باطاهر، الاستنباط عند الإمام الموزعي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1436- 2015م.

(9) علي جميل حمَّه، الشاهد النحوي في كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني لابن نور الدين الموزعي 825هـ، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بغداد، 1432- 2011م.

(10) نويهض، معجم المفسرين: 588/2. السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: 223/8.

(11) الحموي، معجم البلدان: 221/5.

(12) البغدادي، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع: 1333/5.

(13) الموزعي، مصابيح المغاني: 15. وللمزيد من تفصيل القول حول الموزعي وشيوخه وتلاميذه ينظر: مقدمة المؤلف لكتاب مصابيح المغاني: 16 وما بعدها، باطاهر، الاستنباط عند الإمام الموزعي: 24-29.

(14) البريهي (ت.904هـ)، طبقات صلحاء اليمن المعروف: 217. الموزعي، مصابيح المغاني، مقدمة المحقق: 19. وللمزيد ينظر: الأهدل، تحفة الزمن في تاريخ سادات اليمن:359/2. السخاوي، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: 223/8.

(15) للوقوف على آثاره العلمية راجع: باطاهر، الاستنباط عند الإمام الموزعي: 35، 36.

(16) بالموزعي، تيسير البيان لأحكام القرآن: 22، 59.

(17) الموزعي، مصابيح المغاني:60، مقدمة الكتاب نفسه: 23.

(18) المصدر نفسه: 59، مقدمة الكتاب نفسه: 24.

(19) حمَّه، الشاهد النحوي: 11.

(20) ينظر: المالقي، رصف المباني: 44. المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني: 30 وما بعدها.

(21) عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 91/1.

(22) الموزعي، مصابيح المغاني: 73.

(23) سورة الزمر، آية: (36).

(24) البيت من الوافر، وقائله: جرير، ديوانه:77. محمد علي طه الدرة، فتح القريب المجيب: 22/1.

(25) سورة الأعراف، آية: (172)

(26) الموزعي، مصابيح المغاني: 73-75.

(27) ابن هشام، مغني اللبيب: 92/1، 93.

(28) المصدر نفسه، الصفحة نفسه.

(29) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 68/1.

(30) المصدر نفسه: 86/1.

(31) الأستراباذي، شرح الكافية في النحو، الزركلي، الأعلام: 86/1.

(32) التفتازاني، من أئمة العربية ببلاد خراسان: 219/7.

(33) الأنطاكي، غنية الأريب عن شروح مغني اللبيب: 99/1.

(34) الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 37/1.

(35) أبو حيان، تفسير البحر المحيط: 413/7.

(36) السيوطي، همع الهوامع: 154/4.

(37) سورة البقرة، آية: (187).

(38) سورة الإسراء، آية:(1).

(39) سورة آل عمران، آية: (52).

(40) البيت من الطويل، وقائله عمرو بن أحمر الباهلي، ينظر: الدرة، فتح القريب: 195/1.

(41) سورة النمل، آية: (33).

(42) سورة النساء، آية: (87).

(43) سورة يوسف، آية: (33).

(44) البيت من الكامل، وقائله أبو كبير الهذلي واسمه عامر بن الحليس، ينظر: المرادي، الجنى الداني: 389. ابن هشام، مغني اللبيب:75/1. الدرة، فتح القريب: 196/1.

(45) للاستزادة ينظر: الزجاجي، كتاب حروف المعاني: 65. الهروي، الأزهية في علم الحروف: 272، وما بعدها. المرادي، الجنى الداني: 38، وما بعدها. ابن هشام، مغني اللبيب: 74/1.

(46) المرادي، الجنى الداني: 389.

(47) البيت من الطويل، وقائله الراعي النميري، وفي ديوانه ورد الشاهد كالآتي: (ثقالٌ إذا راد النساء فريدة صناع فقد سادتْ إليَّ الغوانيا)، ينظر: النميري، ديوان الراعي النميري: 243. الموزعي، مصابيح المغاني: 107.

(48) ابن هشام، مغني اللبيب: 75/1، وجاءت قبل ذلك عند ابن مالك، ابن مالك، شرح تسهيل الفوائد:142/3.

(49) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 293/1.

(50) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(51) الشمني، المصنف من الكلام: 164/1.

(52) الأنطاكي، غنية الأريب: 448/1.

(53) ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم: مادة: (ش ه و). ابن منظور، لسان العرب: مادة: (شها).

(54) سورة البقرة، آية: (6).

(55) ينظر: الهروي، الأزهية: 124، وما بعدها. المالقي، رصف المباني: 93، وما بعدها. المرادي، الجنى الداني:204، وما بعدها.

(56) سورة مريم، آية: (98).

(57) البيت من الخفيف، وقائله الصحابي الجليل: حسان بن ثابت ﷺ في ديوانه، حسان بن ثابت الأنصاري، ديوانه:222.

(58) الموزعي، مصابيح المغاني:123،124.

(59) ابن هشام، مغني اللبيب:43/1.

(60) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 177/1.

(61) الرضي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب: 1314/2، وما بعدها.

(62) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 178/1.

(63) نفس المصدر والصفحة.

(64) الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 93/1.

(65) الأنطاكي، غنية الأريب: 271/1.

(66) الكرماني: محمد بن يوسف "717 - 786 هـ"، عالم بالحديث، أصله من كرمان واشتهر في بغداد، ينظر: الزركلي، الأعلام:153/7.

(67) رضي محمد الكرماني، شواذ القراءات: 49.

(68) محمود شكري بن شهاب الدين الآلوسي (1273هـ - 1342 هـ)، مؤرخ، عالم بالأدب والدين، ولد ببغداد، وله 52 مصنفًا، ينظر: الزركلي، الأعلام،172/1.

(69) الآلوسي، روح المعاني: 130/1.

(70) المصدر نفسه:129/1.

(71) علي محمد أبو طالب، اعتراضات الموزعي على ابن هشام: 419، وما بعدها.

(72) سورة سبأ، آية: (24).

(73) سورة الصافات، آية: (147).

(74) سورة طه، آية: (7).

(75) ينظر: الزجاجي، حروف المعاني: 50، وما بعدها. الهروي، الأزهية: 111، وما بعدها. المالقي، رصف المباني:131، وما بعدها. المرادي، الجنى الداني:227، وما بعدها. ابن هشام، مغني اللبيب:61/1، وما بعدها.

(76) سورة سبأ، آية: 24.

(77) البيت من الخفيف، ولم يُعزَ لقائلٍ، ينظر: الدرة، فتح القريب: 153/1-155.

(78) القرافي: أحمد بن إدريس، أبو العباس شهاب الدين الصنهاجي القرافي، ت: 684هـ، من علماء المالكية، وهو مصري المولد والنشأة والوفاة، له مصنفات جليلة في الفقه والأصول، ينظر ترجمته في: الزركلي، الأعلام:94/1، 95.

(79) الموزعي، مصابيح المغاني: 146،147.

(80) المالقي، رصف المباني: 131،132.

(81) المرادي، الجنى الداني: 228.

(82) الفراء، معاني القرآن: 362/2.

(83) أبو حيان، تفسير البحر المحيط: 267/7، وما بعدها.

(84) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 245/1.

(85) ينظر: الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 133/1،134.

(86) الدرة، فتح القريب: 155/1.

(87) ينظر: عضيمة، دراسات لأسلوب القرآن الكريم:653/1.

(88) أبو طالب، اعتراضات الموزعي: 440.

(89) ابن هشام، مغني اللبيب: 436/1،437.

(90) الموزعي، مصابيح المغاني: 157.

(91) الرضي، شرح الرضي على الكافية: 1327/2.

(92) المصدر والصفحة نفسه.

(93) الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 146/1.

(94) الدسوقي: محمد بن أحمد بن عرفة المالكي (ت. 1230هـ) عالم شارك في الفقه والكلام والنحو والبلاغة. من تصنيفاته حاشية مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري في النحو، حاشية على شرح الدردير لمختصر خليل في فروع الفقه المالكي، حاشية على شرح سعد الدين التفتازاني على التلخيص في البلاغة، ينظر: كحالة، معجم المؤلفين: 82/3.

(95) ينظر: الدسوقي، حاشية الشيخ الدسوقي على متن مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري: 97/1.

(96) ابن هشام، مغني اللبيب: 438/1. ومثل ابن هشام على التغريب بقوله: "ما أدري أسلم أو ودّع" قاله الحريري وغيره، ومثّل للمعنى الحادي عشر: الشرطية: نحو: "لأضربنّه عاش أو مات" قاله ابن الشجري، ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب: 433/1، 434.

(97) بتصرف: الموزعي، مصابيح المغاني: 157، 158.

(98) الموزعي، مصابيح المغاني:158. جمال محمد طلبة، تناوب معاني الحروف في كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني لابن نور الدين الموزعي: 216، 217.

(99) الموزعي، مصابيح المغاني: 159.

(100) حول ذلك ينظر: المرادي، مغني اللبيب: 95/1. السيوطي، همع الهوامع:206/3.

(101) بتصرف من: الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 146/1. الأنطاكي، غنية الأريب: 410/1. الدسوقي، حاشية الدسوقي على متن مغني اللبيب: 98/1.

(102) طلبة، تناوب معاني الحروف في كتاب مصابيح المغاني: 215.

(103) المرادي، الجنى الداني: 215.

(104) سورة النساء، آية: (25).

(105) سورة المؤمنون، آية: (27).

(106) سورة يوسف، آية: (96).

(107) سورة البقرة، آية: (282).

(108) سورة النساء، آية: (176).

(109) سورة ق، آية: (2).

(110) ينظر: الزجاجي، حروف المعاني: 58. الهروي، الأزهية: 16، وما بعدها. المرادي، الجنى الداني: 215، وما بعدها. ابن هشام، مغني اللبيب:27/1، وما بعدها.

(111) الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: 632/2، وما بعدها.

(112) سورة ق، آية: (2).

(113) سورة الممتحنة، آية:(1).

(114) البيت من الطويل: وقائله: همام بن غالب الفرزدق، ديوان الفرزدق: 614.

(115) ابن هشام، مغني اللبيب: 223/1-224.

(116) الموزعي، مصابيح المغاني: 183.

(117) سورة المائدة، آية: (57).

(118) سورة الفتح، آية: (27).

(119) ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب: 152/1.

(120) ينظر: ابن هشام، مغني اللبيب: 152/1. البغدادي، شرح الشاهد مفصلًا في: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: 78/9، وما بعدها.

(121) الهروي، الأزهية: 71.

(122) نفس المصدر والصفحة.

(123) سيبويه، الكتاب: 161/3، 162.

(124) المرادي، الجنى الداني: 225.

(125) ينظر: الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب:150/1. الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام:78/1.

(126) الأنطاكي، غنية الأريب:230/1.

(127) ابن هشام، مغني اللبيب لابن هشام، وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير: 35/1.

(128) أبو طالب، اعتراضات الموزعي:482.

(129) الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف:634/1.

(130) ينظر: الأندلسي، أمالي السُهيلي: 44. المالقي، رصف المباني: 157، 158. المرادي، الجنى الداني: 420، وما بعدها.

(131) ابن هشام، مغني اللبيب: 191/2، وما بعدها.

(132) أخرجه الإمام البخاري في صحيحه، ينظر: البخاري، صحيح البخاري: 131/8، كتاب الأيمان والنذور، وكتاب الرقاق، باب كيف الحشر، حديث رقم (6528).

(133) أخرجه الإمام مسلم في صحيحه، مسلم، صحيح مسلم: 711/1، (كتاب الهبات، باب: كراهية تفضيل بعض الأولاد في الهِبة)، حديث رقم (4185).

(134) أخرجه مسلم، صحيح مسلم: 334/1، كتاب صلاة المسافرين وقصرها، باب إسلام عمرو بن عنبسة، حديث رقم (832).

(135) ابن هشام، مغني اللبيب: 195/2، 198.

(136) سورة الأعراف، آية: (172).

(137) الموزعي، مصابيح المغاني: 216.

(138) أحمد بن فارس، الصاحبي: 103.

(139) ينظر: الأندلسي، أمالي السهيلي: 44، وما بعدها. ينظر: الرضي، شرح الكافية: 1364/2.

(140) ينظر: ابن حجر العسقلاني، هدي الساري مقدمة فتح الباري: 387/11. العيني، عمدة القاري شرح صحيح البخاري: 166/23، كتاب الرقاق، حديث رقم (6528). القسطلاني، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري: 530/13، كتاب الرقاق، حديث رقم (6528).

(141) ينظر: الرضي، شرح الكافية: 1364/2.

(142) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 421/1.

(143) الدماميني، شرح الدماميني على مغني اللبيب: 421/1. الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 236/1.

(144) الدسوقي، حاشية الدسوقي على متن مغني اللبيب: 116.

(145) ينظر: الهروي، الأزهية: 259، وما بعدها. المالقي، رصف المباني: 188، وما بعدها. المرادي، الجنى الداني: 438، وما بعدها.

(146) الهروي، الأزهية: 260. المرادي، الجنى الداني: 451.

(147) المرادي، الجنى الداني: 452.

(148) ابن مالك، شواهد التوضيح والتصحيح: 106.

(149) سورة الحجر، آية: (2).

(150) سورة الكهف، آية: (99).

(151) البيت من الوافر، وقائله جحدر بن مالك، وموضع الشاهد فيه: (ربّ فتى سيبكي)، حيث دخلت ربّ على فعل مستقبل، وهو يبكي، ينظر: الدرة، فتح القريب: 32،31/2.

(152) البيت من مجزوء الكامل، وهو لهند زوج أبي سفيان "أم معاوية"، وموضع الشاهد فيه: دخول "رُبّ" على كلام مستقبل بقرينة "غدًا "، ينظر: الدرة، فتح القريب: 32/2.

(153) ابن هشام، مغني اللبيب: 336،335/2.

(154) منقول من كلام محقق كتاب: الموزعي، مصابيح المغاني، عائض بن نافع العمري: 260.

(155) الموزعي، مصابيح المغاني: 260، 261.

(156) ابن هشام، مغني اللبيب: 184.

(157) السيوطي، همع الهوامع: 438/2.

(158) بتصرف: الموزعي، مصابيح المغاني: 260، 261.

(159) ينظر: المرادي، الجنى الداني: 452، 453. ابن حيان، التذييل والتكميل: 294/11، 295. السيوطي، همع الهوامع: 184/4، 185. الأنطاكي، غنية الأريب: 170/2.

(160) الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 279/1.

(161) ابن حيان، ارتشاف الضرب: 1743/4.

(162) بتصرف: أبو طالب، اعتراضات الموزعي: 454.

(163) بتصرف: أبو حيان، تفسير البحر المحيط: 433/5.

(164) ينظر: الزجاجي، حروف المعاني: 36، وما بعدها. الهروي، الأزهية: 231، وما بعدها. المالقي،

رصف المباني: 409، وما بعدها. المرادي، الجنى الداني: 153، وما بعدها.

(165) ابن هشام، مغني اللبيب: 378/4.

(166) سورة آل عمران، آية: (154).

(167) سيبويه، الكتاب: 90/1.

(168) ابن هشام، مغني اللبيب: 397/4. الموزعي، مصابيح المغاني: 524، 525.

(169) سورة البقرة، آية: (216).

(170) سورة الكهف، آية: (22).

(171) سورة البقرة، آية: (259).

(172) سورة الحجر، آية: (4).

(173) ابن هشام، مغني اللبيب: 398/4-401.

(174) الموزعي، مصابيح المغاني: 532.

(175) أبو حيان، البحر المحيط: 152/2.

(176) المصدر نفسه: 302/2.

(177) المصدر نفسه: 110/6.

(178) المرادي، الجنى الداني: 167، 168.

(179) ابن جني، سر صناعة الإعراب: 644/2.

(180) ينظر: ابن مالك، شرح تسهيل الفوائد: 302/2، وما بعدها. وكذا رد أبي حيان، البحر المحيط: 110/6. المرادي، الجنى الداني: 168، وما بعدها.

(181) ينظر: الشمني، المصنف من الكلام على مغني ابن هشام: 111/2.

(182) الدسوقي، حاشية الدسوقي على متن مغني اللبيب: 33/2.

(183) المصدر نفسه: 34/2.

(184) أبو طالب، اعتراضات الموزعي: 460.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1) أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (ت. 842هـ)، هدي الساري مقدمة فتح الباري صححه وأخرجه: محب الدين الخطيب، إشراف: قصي محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية. د.ت.

2) أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

3) أحمد سالم محمد باطاهر، الاستنباط عند الإمام الموزعي في كتابه: تيسير البيان لأحكام القرآن (دراسة نظرية تطبيقية)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى،1436-2015 م.
4) بدر الدين محمود العيني، (ت. 855ه)، عمدة القاري شرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001 م.
5) جرير بن عطية الخطفي، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986م.
6) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت.911ه)، بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ط2، 1399 هـ
7) جلال الدين عبدالرحمن السيوطي (ت. 911ه)، همع الهوامع في شرح الجوامع، تحقيق: عبدالعال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1979م.
8) جمال محمد طلبة، تناوب معاني الحروف في كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني لابن نور الدين الموزعي، مجلة كلية الآداب، جامعة بور سعيد، ع7، يناير 2016م.
9) حسان بن ثابت الأنصاري، ديوانه. شرحه وقدّم له: عبدأ مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م.
10) الحسن بن قاسم المرادي، (ت. 749ه)، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1983م.
11) الحسين بن عبد الرحمن الاهدل (ت.855ه)، تحفة الزمن في تاريخ سادات اليمن، تحقيق: عبد الله محمد الحبشي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2004م.
12) خير الدين بن محمود بن محمد الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.
13) رضي محمد الكرماني، شواذ القراءات، تحقيق: شمران العجلي، مؤسسة البلاغ، بيروت، د.ت.
14) شمس الدين محمد بن عبد الرحمن بن محمد السخاوي (ت.902ه)، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1991م.
15) شهاب الدين أحمد القسطلاني (ت.923ه)، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، ضبطه وصححه: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996م.
16) شهاب الدين محمود الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، د.ت.
17) شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي (ت.626ه)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط2، 1995م.
18) صفيّ الدين عبد المؤمن بن عبد الحق البغدادي (ت. 739ه)، مراصد الاطلاع على أسماء الأمكنة والبقاع، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ

19) عادل نويهض، معجم المفسرين «من صدر الإسلام وحتى العصر الحاضر»، قدم له: الشَّيْخ حسن خالد، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988م.
20) عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، (ت. 340ه)، كتاب حروف المعاني، تحقيق: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، دار الأمل، بيروت، 1984م.
21) عبد الرحمن بن عبد الله الأندلسي (ت. 581ه)، أمالي السُهيلي، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، مطبعة السعادة، القاهرة، 2002م.
22) عبد القادر بن عمر البغدادي (ت.1093ه)، شرح الشاهد مفصلًا في: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1996م.
23) عبد الله بن هشام (ت، 716ه)، مغني اللبيب من كتب الأعاريب، تحقيق: عبد اللطيف الخطيب، السلسلة التراثية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2004م.
24) عبد الله بن هشام (ت، 716ه)، مغني اللبيب لابن هشام، وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.
25) عبد الوهاب بن عبد الرحمن، البريهي (ت.904ه)، طبقات صلحاء اليمن المعروف "بتاريخ البريهي"، تحقيق: عبد الله محمد الحبشي، مكتبة الإرشاد، صنعاء، ط2، 1994م.
26) عبيد بن حصين بن معاويه النميري، ديوان الراعي النميري، شرح: واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م.
27) عثمان ابن جني (ت.392ه)، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي. دار القلم، دمشق، ط2، 1993م.
28) علي بن إسماعيل ابن سيده المرسي (ت. 458ه)، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2000م.
29) علي بن محمد الهروي (ت. 415ه)، الأزهية في علم الحروف، تحقيق: عبدالمعين الملّوحي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1993م.
30) علي جميل حمَّه، الشاهد النحوي في كتاب مصابيح المغاني في حروف المعاني لابن نور الدين الموزعي (ت.825ه)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، بغداد،1432-2011م.
31) علي محمد أبو طالب، اعتراضات الموزعي على ابن هشام، حولية كلية اللغة العربية، جامعة المنوفية، م28، ع1، 2013م.
32) عمر بن رضا كحالة، معجم المؤلفين، مكتبة المثنى، بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت،1957.
33) عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1993م.

34) عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمّد هارون، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

35) كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن الأنباري (ت.577 ه)، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، بيروت، 1993م.

36) محمد بن أبي بكر، الدماميني (ت.828ه)، شرح الدماميني على مغني اللبيب، صححه وعلق عليه: أحمد عزو، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط1، 2007م.

37) محمد بن إسماعيل البخاري، (256ه)، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير الناصر، دار طوق نجاة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1422 ه.

38) محمد بن أحمد بن عرفة الدسوقي، حاشية الشيخ الدسوقي على متن مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري، د.ط، د.ت.

39) محمد بن الحسن الرضي، شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تحقيق: يحيى بشير مصري. "القسم الثاني " طباعة جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط1، 1996م.

40) محمد بن عبد الله ابن مالك (ت. 672ه)، شرح تسهيل الفوائد، تحقيق: عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1، 1990م.

41) محمد بن عبد الله، ابن مالك (ت.672ه)، شرح تسهيل الفوائد، تحقيق: عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1، 1990م.

42) محمد بن عبد الله، ابن مالك (ت.672ه)، شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح، تحقيق وتعليق: محمد فؤاد عبد الباقي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م.

43) محمد بن علي بن إبراهيم بن الخطيب المعروف بالموزعي، (ت.825ه)، تيسير البيان لأحكام القرآن، بعناية: عبد المعين الحرش، دار النوادر، دمشق، د.ط، د.ت.

44) محمد بن علي بن إبراهيم بن الخطيب المعروف بابن نور الدين الموزعي، (ت.825ه)، مصابيح المغاني في حروف المعاني، دراسة وتحقيق: عائض بن نافع بن ضيف الله العمري، دار المنار، القاهرة، ط1، 1993م.

45) محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414ه.

46) محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان، (ت.745ه)، تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق: عادل عبد الموجود، علي معوض، زكريا النوتي، أحمد الجمل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م.

47) محمد بن يوسف بن حيان (ت.754هـ)، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق ودراسة: رجب عثمان محمد، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م.

48) محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان (ت.754هـ)، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، بيروت، ط1، 1998م.

49) محمد عبد الخالق عضيمة، دراسات لأسلوب القران الكريم، دار الحديث، القاهر، د.ط، د.ت.

50) محمد علي طه الدرة، تحقيق القريب المجيب: إعراب شواهد مغني اللبيب، مطبعة الأندلس، عمان، ط2، د.ت.

51) مسلم بن الحجاج النيسابوري (ت.261هـ)، صحيح مسلم، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 2000م.

52) مصطفى رمزي بن الحاج حسن الأنطاكي، غنية الأريب عن شروح مغني اللبيب، دراسة وتحقيق: حسين الدبوس، أبو عجيلة عويلي، بشير الصادق، خالد غويلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

53) همام بن غالب الفرزدق، ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدّم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م.

54) يوسف بن حسن بن أحمد بن حسن ابن عبد الهادي المعروف بابن المِبْرَد (ت.909هـ)، الجوهر المنضد في طبقات متأخري أصحاب أحمد، حققه وقدم له وعلق عليه: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 2000 م.

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

الأنساق الثقافية للتشبيه عند البلاغيين العرب

د. صالح حسن محمد الوجيه*

Wageh71@gmail.com

الملخص:

يحاول هذا البحث إعادة قراءة تراثنا البلاغي ممثلًا في أسلوب التشبيه في ضوء نظرية النقد الثقافي، ولمَّا كان التشبيه نتاج تفاعل مع الأنساق الثقافية قبله؛ فإنه سوف يتعين علينا الربط بين التشبيه بوصفه معطى بلاغيا ومظهرا أسلوبيا مع النسق الثقافي المضمر، أي الربط بين البنيتين الثقافية والبلاغية انطلاقًا من كون التشبيه ملفوظًا شكلته أنساق الثقافة المادية والمعنوية، وهنا تأتي الحاجة إلى تجديد المفاهيم والانفتاح على المحدث المفيد في المنجز النقدي بدلًا من التشبُّث بالمعيارية. ويهدف هذا البحث إلى تقديم قراءة ثقافية للتشبيه عند ثلاثة من أعلام البلاغة الأوائل: (عبد القاهر الجرجاني، والسكاكي، وأبي هلال العسكري). وخلص البحث إلى القول بأن للتشبيه وظيفة خاصة تتفاعل مع أنساق ثقافية خارج اللغة؛ لأن التشبيه تخييل ينطلق في كَثِيرِهِ من الواقع ومن المفاهيم والماديات والمعنويات والأفكار والقيم والغرائز، وهذا دفعنا إلى قراءته ليس في المتخيل البلاغي وحده ولا في البعد الفني لذاته، وليس في الغايات والمقاصد بوصفها نتيجة له، بل حرصنا - مادام النسق مركبًا- على أن ندرسه بوصفه كلًا مركبًا لا يتجزأ حتى نصل إلى المقصود منه في مقام الخطاب. وسياق الاستعمال، بدلًا من حشره في دائرة المعيار القديم وتعطيله.

الكلمات المفتاحية: النسق، الثقافة، البلاغة، التشبيه، النقد الثقافي.

* أستاذ الأسلوبية والتداولية المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة عدن - الجمهورية اليمنية.

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

The Cultural Patterns of Simile among the Arab Rhetoricians

Dr. Saleh Hasan Mohammad Al-Wajeh*

Wageh71@gmail.com

Abstract:

This research attempts to reread Arabic rhetorical tradition represented in the pattern of simile in the light of cultural criticism. Since simile is based on the analogy vocalized by the physical and moral systems of culture, the present research aims to link simile with the implicit cultural system. This research thus provides a cultural reading of simile in the literary works of three scholars of rhetoric, namely Abdul-Qaher Al-Jurjani, Al-Sakaky, and Abu Hilal Al-Askari. A major finding of this research is that simile has a special function based on imagination and interacts with cultural patterns outside language such as concepts, materials, morals, ideas, values and instincts. This new perspective enables us to find out the intended purpose of simile in discourse and contextual use rather than dealing with it from the narrow scope of standardization.

Keywords: Pattern, Culture, Rhetoric, Simile, Cultural criticism.

* *Assistant professor of Stylistic and pragmatism - Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Aden University - Yemen

مقدمة:

موضوع هذا البحث (النسق الثقافي للتشبيه) وتأتي أهميته من ثلاثة جوانب: أحدها أن النسق الثقافي بنوعيه اللساني والاجتماعي قد حظي باهتمام علماء البلاغة قديمًا وحديثًا، من حيث أهميته في دراسة المعنى وتحليله، والاعتماد عليه في تفسير الأساليب البلاغية والنفعية منها خاصة، ولكنهم لم يذهبوا إلى ما اصطلح عليه في الدراسات الحديثة من تسميته (بالنسق الثقافي)؛ ولهذا نسعى في هذا البحث إلى تقديم صورة عن الأنساق الثقافية لآلية من آليات البلاغة العربية وهي التشبيه، وإبراز ملامحه، وتحديد وظيفته.

وفي الجانب الثاني فإن أهمية البحث تتجلى في أن التشبيه يتضمن في بنياته أنساقًا مضمرة لا يمكن الوصول إلى دلالاتها ومقاصدها إلا بالعودة إلى مرجعها ومصدرها في الواقع الاجتماعي والثقافي؛ للتأكيد على نتاجاتها الثقافية، ومن تأويل العلاقة بين أساليب التشبيه والثقافة المجتمعية التي صدر عنها، وقد ظهر ذلك تلميحًا وتصريحًا في قراءات البلاغيين (النظرية والتطبيقية)، وهنا تبرز الحاجة إلى الكشف عن النسق الثقافي للتشبيه عندهم.

وفي الجانب الثالث أنه قد برز في النقد العربي الحديث اتجاه واضح حرص أصحابه على تجاوز البعد الجمالي في الخطاب، والنظر إليه في ضوء الثقافة التي أنتجته، إذ حرصت الدراسات الثقافية على تتبع الخطاب وتحليل بنياته انطلاقًا من أنساقها الثقافية التي تَشكَّل داخلها الخطاب، فالنقد الثقافي يدل تحديدًا "على الدراسات التي تنشغل بصورة مركزة على تفكيك البنى الثقافية، وتحييث علاقتها، والإحاطة بأنساقها، ومهيمنات إنتاج المعاني الإيديولوجية، وتشريح الإيديولوجي المؤسساتي، وكشف السياقات الثقافية والسياسية والاجتماعية، ومعرفة مرجعيات الخطاب الثقافي"[(1)]، ذلك ما يسعى إليه بحثنا بالكشف عن الأنساق الفكرية والسياسية والاجتماعية للتشبيه، انطلاقًا من أنساقه الثقافية التي شَكّلته، وليس في ذلك ميل، أو تجاوز لبعده الجمالي، بقدر ماهو دراسة لوظائفه الجمالية والأدبية والثقافية؛ بقصد

استكشاف أنساقه المضمرة في مقامها الثقافي والاجتماعي والسياسي والإيديولوجي، وهنا يأخذ البحث بمنهج النقد الثقافي، بوصفه منهجًا يأخذ لنفسه موقفًا يستمد وجوده من تلك الوظائف.

وتهدف هذه الدراسة إلى الآتي:

-اكتشاف الأنساق الثقافية للتشبيه، وبيان مدى حضورها في الدرس البلاغي العربي القديم وما يجدُّ من نظريات حديثة.

-إبراز قيمة التراث البلاغي بالكشف عن معرفة البلاغيين كثيرًا من المفاهيم، والمبادئ التي بشَّرت بها الدراسات النقدية الحديثة؛ ما يؤكد الصلة بين تراثنا وما يستجد من نظريات.

-إبراز العلاقة بين التشبيه بوصفه ظاهرة لغوية بلاغية، وطرق الثقافة المادية التي تتمثل في البيئة، والثقافة المعنوية التي تتمثل في الأفكار والمعتقدات والعادات والتقاليد.

ولما كان التشبيه نتاج تفاعل مع الأنساق الثقافية قبله؛ فإنه سوف يتعين علينا الربط بين التشبيه بوصفه معطى بلاغيا ومظهرا أسلوبيا مع النسق الثقافي المضمر، أي الربط بين البنيتين الثقافية والبلاغية انطلاقًا من كون التشبيه ملفوظًا شكلته أنساق الثقافة المادية والمعنوية، وهو نتاج تفاعل مع الأنساق الثقافية قبله؛ ولهذا حرصنا على اعتماد القراءة الثقافية منهجية لتحليل التشبيه، "فالنقد الثقافي معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب بكل تجلياته وألفاظه وصيغه، ومن ثم كان همّه الكشف عن المخبوء، بوصف النص حاملًا لأنساق مضمرة مرتبطة بدلالات تمتد إلى خارجه، وهنا يتحول النص تبعًا للنقد الثقافي إلى واقعة ثقافية؛ لذلك يجب أن يقرأ هذا النص بجمالياته وقبحياته، بأنساقه الظاهرة والمضمرة، بأقنعته وحيله لتمرير أنساقه الخاصة المضادة للوعي السائد"[(2)].

إذًا نحن بحاجة إلى تجديد المفاهيم والانفتاح على المحدث المفيد في المنجز النقدي بدلًا من التشبث بالمعيارية؛ كي نمنح أنفسنا مساحة نقدية نتجاوز بها القيد المشكَّل على ثقافة الموقف المتجدد؛ بغية البحث عن منهجية تصل إلى الأنساق الكامنة خلف التشبيه، هذه المنهجية هي

النقد الثقافي الذي يراه الغذامي "فرعًا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه... وهو لذا معني بكشف لا الجمالي، كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي"[3]، إذًا بالقراءة الثقافية نصل عبر الخطاب إلى الأنساق المضمرة خلف التشبيه، عن طريق فهم العلاقة المتبادلة بين الظاهر والمضمر، ويكون ذلك بدراسة حضور الأنساق الثقافية الظاهرة للتشبيه، وإثبات أنساقه المضمرة، بوصفها مصدرًا للصورة.

لم يكن التراث البلاغي مَعْبَرًا للباحثين المعاصرين يسوقهم إلى قراءة تتوافق مع النظريات اللسانية، والفكرية، والثقافية المعاصرة فحسب؛ بل نراهم متسلحين بآليات ومناهج تلك النظريات، إذ يقومون بقراءة جديدة يلجون بواسطتها إلى عمق النصوص التراثية واللغوية منها خاصة؛ إذ مارس الكثير منهم فعل القراءة بصورة أقرب ما تكون إلى مغامرات استكشافية تفترض وجود تجليات لقضايا لسانية وسيميائية وتداولية في التراث العربي، ونسعى في هذا البحث إلى تقديم قراءة جديدة لجانب محدد من جوانب التراث البلاغي، ونقف على وجه التحديد على عنصر التشبيه من خلال تحيينه مع الدرس التداولي والنقد الثقافي، ويتمثل هذا الجانب في كتب البلاغة عند (الجرجاني، والعسكري، والسكاكي)،وقد افترضنا منذ البداية وجود أنساق ثقافية في أسلوب التشبيه، وهذا ما دفعنا إلى البحث عنها والعمل على إبراز أثرها على التشبيه في الإنتاج والتلقي بوصفه أثرًا من آثارها، وحرصنا على تأويل القيم والأعراف، والرؤى الثقافية والاجتماعية، والحكم، والمواقف والأحداث التي يسترجعها التشبيه من أنساق الثقافة.

ولذا نقول إن فهمًا عميقًا للتشبيه لا يكون للقارئ إلا باسترجاع أنساقه الثقافية التي تولدت عنها صيغه البلاغية، وقبل ذلك نرى أهمية تبسيط الجانب النظري وضبط المفاهيم الاصطلاحية للألفاظ المفاتيح على النحو الآتي: النقد الثقافي، ومفهوم النسق والثقافة في المفهوم

الغربي والعربي، وعلاقة النسق الثقافي باللغة وأثره عليها، ومن ثم فإن دراسة الأنساق الثقافية للتشبيه عند البلاغيين العرب تتمثَّل في الكتب الآتية: (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب الصناعتين للعسكري، وكتاب مفتاح العلوم للسكاكي).

أولًا: المفاهيم الاصطلاحية

- النقد الثقافي

النقد الثقافي هو "قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المضمرة التي تختبئ تحت عباءة الجمالي في النقد الأدبي"[4]، وبهذا فإن البحث الثقافي للأنساق البلاغية يكون بحثًا عن الفاعلية والمفاعلة بين مختلف البنى الموظفة في سياق الملفوظ البلاغي واللغوي والثقافي، فنظرتنا للشكل البلاغي للتشبيه بوصفه فعل قول له فعل تأثير وفعل إنجاز في مقام القول، وبهذا نُدخل التشبيه تحت نظرية أفعال الكلام، عندها لا تكون قراءتنا واصفة لشكله الفني، وهذا ما يرومه النقد اليوم، فليس الناقد الثقافي "واصفًا يقرأ الموجود، بل إنه يصف ليحلل ويؤول ويبدع ويتجاوز حدود الشكلانية إلى مضمون المضمون، بعيدًا عن مفهوم المضمون من النقد التقليدي، ويبحث في ماهية النص ومجمل أبعاده"[5] وهذه هي المهمة العميقة للناقد، "وليس من وكد الناقد الثقافي تسويغ النص والعمل على تسويقه من الناحية الجمالية/ البلاغية، ولا غايته البحث عن الجميل وكشف عوائقه، إنما همّه رصد أنساق النص الثقافية"[6]، وعلى ذلك تكون قراءة أنساق التشبيه الثقافية في نصٍ ما له سياقه الخاص، فالنص عادة ما "يولد من رحم الثقافة"[7]، ويتولد فيها.

- مفهوم النسق الثقافي

عرَّفته تالكوت بارسونز بأنه "نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تنبع من الركوز المشتركة والمقررة ثقافيًا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[8]، والنسق عمومًا هو انتظام بنيوي يتناغم

وينسجم فيما بينه ليولد نسقًا أعم وأشمل، وعلى سبيل المثال يوصف المجتمع بأنه نسق اجتماعي عام ينتج عنه مجموعة أنساق فرعية انتظمت معه وتَشَكَّلته، فتولد عنه نسق سياسي وآخر علمي وثقافي، تنسج علاقتها فيما بينها"[9]

يعد (ليفي اشتراوس) من أوائل الذين نقلوا مصطلح النسق إلى الحقل الثقافي في دراسته الأنثروبولوجيا البنيوية 1957م مؤكدًا على وجود كلي أو شامل وعالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص، فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة، وقد جاءت نظرة إيكو للوحدة الثقافية على أنها وحدة دلالية تتفاعل بين ثقافتين، وذهب (لا لاند) في موسوعته الفلسفية إلى أن مصطلح النسق يقال بمعنيين: عام وخاص، "والنسق بالمعنى العام هو جملة عناصر مادية أو غير مادية يتعلق بالتبادل بعضها ببعض، بحيث تشكل كلًا عضويًا... والنسق بمعناه الخاص هو مجموعة من أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقيًا من حيث تماسكها لا من حيث حقيقتها"[10] وهو -أي النسق- "مجموعة من الأجزاء تكون متماسكة ارتباطًا ومتكاملة حركيًا ومتكافئة وظيفيًا ومتناغمة إيقاعيًا"[11].

وعليه فإن النسق يتحدد بالتفاعل، وليس بتضمنه صورة للثقافة أو الواقع، بل يتضمن نتيجة وحجة؛ ولأنه في الخطاب أوفي التشبيه عمل فكري، فإنه يدل على صورة رؤيوية لها بعد تداولي معين في زمن محدد، إذًا فالنسق "يدل على جملة الأفكار ومضمونها وترتيبها وموضوعها وشكل توزيعها وآلية ارتباطها"[12]. وبهذا نقول إن النسق مجموعة من المواضع والمقدمات سواء كانت فروضًا، أم حكمًا، أم أحداثًا، أم قيمًا، أم مفاهيم، أم حججا، أم غرائز، أم أقوالًا، ... فإنها تشكل إطارًا تصوّريًا مترابطًا، ومتسقًا، مع القول الجديد في مقام استعماله في إطار فني يسعى المتكلم عن طريقه إلى خلق فكرة جمالية تداولية يحددها هنا في بحثنا ملفوظ التشبيه في سياق الاستعمال، فمدار الشرف للكلام -حسب الجاحظ- "على الصور وإحراز المنفعة"[13]، وهذا يظهر ما للنسق من فاعلية ومقبولية.

- النسق الثقافي للدراسات البلاغية

ينبع اهتمام علماء البلاغة العربية قديمًا بالتشبيه من اهتمامهم بوظيفته التداولية وأنساقه الثقافية، يقول اسحاق ابن وهب: "فالمشبه يحتاج إلى تقويته بالاحتجاج فيه، ويرى ابن وهب أن المشبه يحتاج إلى التثبت فيه وإقامة الحجة على صحته" [(14)]، وهنا تبرز القيمة الاجتماعية للبلاغة، "إذ أصبح ينظر إليها ليس كعلم لتحليل النصوص في بعدها الجمالي؛ بل تنزع لأن تكون علمًا واسعًا للمجتمع"[(15)]، وهنا تتحدد الوظيفة الثقافية للتشبيه وما ترسمه من مقاصد وأبعاد يحددها المتكلم لخطابه، وهذا يسوقنا إلى أن التراكيب البلاغية ترتبط بوظائفها التداولية التي ينجزها الخطاب في مقامه، بوصفه -أي التشبيه- ناجزًا بوظيفة، ولكي تتحقق فقد ربطه علماء البلاغة بالمتكلم، وهي وظيفة يمكن قراءتها في سياق التداول والثقافة، فتجعل المتلقي شريكًا للمتكلم الذي تتعثر معرفة المقاصد بدونه، فمدار البيان والتبيين عند الجاحظ -مثلًا- على (الفهم والإفهام... والفهم لك والمتفهم عنك شريكان)، وقد وجدنا عند الجاحظ اهتمامًا بشروط الإرسال الجيد بصورة تضمن الاستجابة والإنجاز عند المتكلم، ويمكن الوقوف على النسق الثقافي للتشبيه عند البلاغيين من جهة مقاصده التداولية، وبالنظر إلى كثير منها فإنها منجزة في الواقع الثقافي قبل أن تنجزها اللغة في أساليب البلاغة.

- النسق الثقافي للتشبيه

يتحدد النسق الثقافي للتشبيه بعلاقته بالرؤى والأفكار والمقاصد التي تظهر للقارئ من أساليبه المتواضع عليها في إطار نسق أكبر هو البلاغة، فالنسق عند بار سوند "يرتكز على معايير وقيم تُشكِّل مع الفاعلين الآخرين جزءًا من بيئة الفاعلين"[(16)]، ومن خصائص النسق أنه كونته تفاعلات الأجزاء، وأن له بنية داخلية ظاهرة، وله حدوده المتعارف عليها، ويؤدي وظيفة خاصة[(17)]. فالتشبيه نسق ثقافي كونته مجموعة من الأنساق البلاغية واللغوية والثقافية، منها ماهو مادي ومنها ماهو معنوي، وللتشبيه حدوده وأطره، ويؤدي وظيفة خاصة تتفاعل مع أنساق ثقافية خارج

اللغة، كيف لا والتشبيه تخييل ينطلق في كَثِيرِهِ من الواقع ومن المفاهيم والماديات والمعنويات والأفكار والقيم والغرائز، وهذا يدفعنا إلى تصور النسق الثقافي للتشبيه، ليس في المتخيل البلاغي وحده ولا في البعد الفني لذاته، وليس في الغايات والمقاصد كنتيجة له، بل علينا -مادام النسق مركبا- أن نحلل التشبيه بوصفه كلًا مُركَّبًا لا يتجزأ حتى نصل إلى المقصود منه في مقام الخطاب وسياق الاستعمال، بدلًا من حشره في دائرة المعيار القديم وتعطيله، فهيجل ينظر للنسق في صورته المركبة وهو عنده "مبدأ يشمل جميع المبادئ الجزئية الأخرى"[18] أي هو كل يتكون من مجموعة أجزاء.

يتركز اهتمامنا في هذا البحث على التشبيه بقصد إظهار العامل الثقافي وربطه بالمقام الذي نشأ فيه، فهو شرط لفاعليته؛ نظرًا لارتباطه بالواقع والحياة الاجتماعية، وإنجازه في اللغة بوصفها الوسيلة التي يتحقق التواصل عبرها، ويمكننا الاستفادة من ذلك من جهة تداخل العلاقة بين نظام اللغة وقوانيين الثقافة، وقد سبقت الإشارة إلى إمكانية الربط بين المعطى الثقافي واللسانيات، ذلك ما ذهب إليه عبد الفتاح يوسف، إذ حرص -كما يقول- على الكشف عن "فاعلية تداخل المجالات المعرفية والثقافية مع لسانيات الخطاب الشعري من خلال مسألة العلاقة بين نظام الخطاب وقوانين الثقافة"[19].

وقد شكلت البلاغة بمختلف أساليبها "عالما للاتصال نظرًا لارتباطها باستعمال اللغة وما ينتج عنه من أساليب تخرج إلى أغراض تفهم بحسب المقام" [20]؛ ولهذا نرى أن فهمًا حقيقيًا للتشبيه في الخطاب يقتضي أن يعاد وضعه في سياقه العام الذي هو جزء منه، وذلك لمعرفة المضمر من الظاهر والقياس عليه، بصورة تُجلي الانتماء الثقافي للتشبيه، وهذا ما تذهب إليه القراءة الثقافية للخطاب قديما وحديثا، فقد أكَّدَ ذلك الناقد الثقافي ستيفن غرينبلات إذ يرى "أن القراءة الثقافية تسعى إلى استعادة القيم التي امتصها النص الأدبي"[21].

ثانيًا: النسق الثقافي للتشبيه عند البلاغيين

حرص البلاغيون كثيرًا في أثناء التحليل لأساليب التشبيه على إبراز مصادره، فلا يأتي التشبيه في الخطاب أيًا كان إلا ليواجه به المخاطب حالة، أو يقرر به حقيقة أو موقفا، أو يدعم به حجة، إنه يتحرك في وسط واقعي حي، أو تخيلي يسوق إلى الواقع، وقد أظهرت تحليلات الأقدمين (الجرجاني والسكاكي والعسكري) أن توظيف التشبيه في بنية الخطاب الديني والشعري والسياسي لم يكن القصد منه إقرار حقائق للنظر المجرد، أو لمجرد الإمتاع الفني والتذوق الجمالي فحسب، وأن بنية التشبيه البلاغية لا تكشف عن كل معانيه للمتلقي بعيدًا عن أنساقه الثقافية، بل ضمّنوا ملفوظات التشبيه معاني صريحة وأخرى مضمرة، هذه المعاني هي التي نسعى إلى تحديدها عن طريق الوقوف على أقوال البلاغيين وتحليلاتهم، انطلاقًا من مفهوم النسق الثقافي.

ركز علماء البلاغة قديمًا على النسق الثقافي، وانطلقوا منه في كثير من أقوالهم، إذ ربطوا تحليلاتهم لملفوظات التشبيه بالسياق التداولي والنسق الثقافي الذي نشأ فيه، وهذا شرط اعتمده علماء اللغة، فقد قسم الجاحظ الكلام على أقدار المستمعين ومقاماتهم، يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[(22)]، ويرى الجاحظ ضرورة مشاكلة اللفظ للمعنى ومراعاة المستمع، يقول: "ومتى شاكل –أبقاك الله- ذلك اللفظ معناه وأعرب عن فحواه... وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف كان قمينًا بحسن الموقع وبانتفاع المستمع"[(23)].

وبهذا يلخص الجاحظ مبادئ التداولية الثقافية ومفهوماتها، والحال كذلك عند أبي هلال العسكري فقد ركز على مقدار المكتوب له وهو المتلقي للخطاب، ويقول: "ينبغي أن يخاطب كل

فريق بما يعرفون ويتجنب ما يجهلون"[24]، وفي ما سبق يتبين أن اللغة "تتجاوز كونها مجرد علامات، يتم التواصل بها داخل نظام الثقافة الواحدة، بقدر ما هي الحقيقة العاكسة لكينونة المتكلم بها"[25]، وهنا تكمن حاجة الإنسان إلى اللغة، فيتحقق بها وجودًا ومتكلِّمًا، بوصفها أي اللغة نسقًا من أنساق الحياة، اكتسبها فصارت عنده ملَكَة ثقافية يشارك بها في بناء حياته ووجوده، فاللغة "من عظيم نعم الله على عباده، وجسيم منته على خلقه، ما منحهم من فضل البيان، الذي به عن ضمائر صدورهم يبينون، وعلى عزائم نفوسهم يدلون... وعلى حاجتهم به يتواصلون، وبه بينهم يتحاورون فيتعارفون ويتعاملون"[26].

ويتضح لنا أكثر فيما يأتي وما سلف ذكره أن للأنساق الثقافية حضورًا وتحققًا عند علماء اللغة قديمًا وحديثًا، فكان له من الوضوح والاستعمال ما يرجِّح استعماله عندهم، فقد جاءت أقوالهم وتحليلاتهم مرتبطة بأنساق ثقافية للأقوال والتشبيهات، ومرتبطة بتفسير دلالات بعض الألفاظ، وربطها بمجالها المعرفي، فهذا ابن الأعرابي يقول في كتابه الأضداد: "وقال (يقصد أبا العباس): والأسماء كلها لعلة خصَّتْ العرب ما خصَّت منها. ومن العلل ما نعلمه، ومنها ما نجهله"[27] وقد تجلى حرص الأقدمين على ذكر السبب في التسمية، فشرحوا بها دلالات الألفاظ ومعانيها، فجاء "في لسان العرب عن كلمة (ردي) حديث مطول:

ووَجْه كأَنّ الشَّمْسَ حَلّتْ رِداءَها عَلَيْـهِ، نَقِـيّ اللّـونِ لَـمْ يتَخَـدَّدِ

فَإِنَّهُ جَعَلَ لِلشَّمْسِ رِدَاءً، وَهُوَ جَوْهر؛ لأَنه أَبلغ مِنَ النُّور الَّذِي هُوَ العَرَض، وقَالَ كُثَيِّرٌ:

غَمْرُ الرِّدَاءِ، إِذَا تبَسَّمَ ضاحِكًا غَلِقَـتْ لضِـحْكَتِه رِقـابُ المـالِ

وعَيْشٌ غَمْرُ الرِّداءِ: واسِعٌ خَصِيبٌ. والرِّدَاءُ: السَّيْفُ؛ قَالَ ابْنُ سِيدَهْ: أُراهُ عَلَى التَّشْبِيهِ بالرِّداءِ مِنَ المَلابِسِ؛ قَالَ مُتَمِّم:

لَقَدْ كَفَّنَ المِنْهالُ، تحتَ رِدَائِه، فَتًى غيرَ مِبْطـانِ العَشِـيَّاتِ أَرْوعـا

وَكَانَ المِنْهالُ قتلَ أَخاهُ مالِكًا، وَكَانَ الرجلُ إِذَا قَتَل رجُلًا مَشْهُورًا وَضَعَ سيفَه عَلَيْهِ ليُعرفَ قاتِلُه"[28]، وفي ذلك إشارة واضحة للنسق الثقافي، إذ شرح صاحب اللسان لفظ (رداء) انطلاقًا من الموقف الاجتماعي وهو الصورة المحصلة والبعد التداولي الذي يرمي الشاعر إنجازه في مقام القول الحالي، ففيه "استعارة تصريحية، صرح فيه بالمشبه به وهو الرِّداء، ولم يذكر وجه الشبه في السياق السببي واكتفى بقوله: (تشبيهًا بالرداء من الملابس)، ولعل وجه الشبه يتضح من البيت الشاهد في قوله (كفَّن) حيث يتشابه السيف والرِّداء في أن كليهما يغطي مَنْ تحته وكأنه كفنٌ له، وهذا الشاهد يعكس في إطار الاستعارة التي اشتمل عليها موقفًا اجتماعيًا شرحه صاحب المعجم على الشاهد، وهو: "وَكَانَ الرجلُ إِذَا قَتَل رجُلًا مَشْهُورًا وَضَعَ سيفَه عَلَيْهِ ليُعرفَ قاتِلُه، وكلمة الرداء تلخص هذا الموقف الاجتماعي أبلغ تلخيص وتعبر عنه تعبيرًا لا يبلغه استعمال السيف"[29].

إن فهمًا عميقًا للتشبيه لا يستوي بالوقوف على المعاني الظاهرة انطلاقًا من معايير بلاغية محضة، فالمخاطبة بأساليب بلاغية كالتشبيه والاستعارة بوصفها تشبيهًا تتجاوز الظاهر، ولا تقف عنده في تبليغ مقاصدها، ففي قول البلاغيين: فلان أسد أو حمار، أو عظيم الرماد، أو جبان الكلب، وفلانة بعيدة مهوى القرط، وهذه الأمثلة لا تنحصر باعتبار اللفظ بمجرده؛ لأنه لم يكن له معنى معقول، وهذا هو الشائع بين البلاغيين واللغويين واللسانيين وعند أصحاب المقاصد (علماء أصول الفقه)، وخاصة عند الشاطبي مؤسس علم المقاصد، وهو أن دلالة الكلمة مرتبطة بمرجعية خارج الخطاب وهو نسقها الثقافي.

تشكل البلاغة -والتشبيهُ آليةٌ من آلياتها- نسقًا ثقافيًا، وضعت للإفهام قصدًا، فاللفظ عند الآمدي "تابع لغرض الوضع والواضع"[30] فلم يكن التشبيه أسلوبًا لغويًا جاهزًا للقول والتواصل، بل هو ملفوظ تداولي يتصل بمصدر في الواقع، ويختص بمقاصد يؤديها في مقام القول "لكل مقام مقال"[31]، فمن المقاصد ما هو ظاهر ومنها ما هو مضمر، وفي كلٍّ تشير إلى أنساقها الثقافية المتولّدة عنها في مستوى تداوليٍّ تستمد قدرته على القيام بوظيفته من النسق الثقافي الذي يشكل بنيات اللغة ويتشكل منها.

إنها أسُّ التفكير الذي به قوام الوجود الإنساني، وهي مخزون الخبرة الثقافية للجماعة، وتأتي اللغة في قمة هرم البناء السيميوطيقي للثقافة؛ ولهذا فإن تحليل أيٍّ من ظواهرها الأسلوبية ينطلق من داخل أنظمة الثقافة، ويستدعي النسق الثقافي للخطاب الذي "يمثل مرجعية معرفية لإمكانية التواصل اللغوي، وبعبارة أخرى إذا كانت اللغة تمثل مجموعة من القوانيين العرفية والاجتماعية بدءًا من المستوى الصوتي وانتهاء بالمستوى الدلالي، فإن هذه القوانيين تستمد قدرتها على القيام بوظيفتها من الإطار الثقافي الأوسع"[32].

كان للبلاغيين رؤية واضحة للتشبيه لم تقتصر على البعد الجمالي، بل كانوا يجمعون بينه وبين البعد التداولي والثقافي، لكن ثمة تراجع حصل للبلاغة، وهو أنها أرادت الاستعلاء على النسق الثقافي، على الرغم من عدم قدرتها على تلبية متطلبات التعبير النثري والشعري في مقام القول، وجعلها البعض زينة وزخرفًا، فكان من الضروري أن تُغير البلاغة أساليبها، "ومنذ أن اتخذت أبحاث اللغة شكل العلم وسلكت مناهج وطرق جديدة في الكتابة ظهرت الحاجة إلى إيجاد تفسير جديد للصور البلاغية؛ لأن التفسير قد أصبح -كما يقول تودروف في كتابه الأدب والدلالة- بلاجدوى"[33]، فقد نافست البلاغة علومًا أخرى أولها الأسلوبية وقبلها البلاغة الجديدة، وعلوم اللسان، والنقد الحديث، ومع كل تطور أخذت البلاغة تنافس العلوم الحديثة؛ لتنهل منها وتتعالق معها في النقد والتحليل، وسايرت البلاغة تغير الظواهر اللسانية، والشعرية التي ركَّزت على دراسة المقومات البلاغية وعلى استعمالها في الخطاب بوصفها نسقًا ثقافيًا لم تكن الصور البلاغية فيه متجرِّدة عن أنساقها الثقافية، ومقاصدها التداولية، إنها محكومة بمقام معين وغاية محددة، يربطها بالتداولية والشعرية الثقافية، وتتصل بعلم النفس، وعلم الاجتماع.

"وعمومًا فإن البلاغة عادت إلى مجال اللغة عبر مباحث غير لسانية، تسير في وتيرة عالية تزامنت مع كل النظريات وخاصة تلك التي اهتمت بأساليب الاقناع والحجاج والتأثير، ومن ذلك التداولية والشعرية اللسانية وعلم الخطاب، وهذا يعزز البعد الثقافي للبلاغة، فلم تعد مقصورة

على البعد اللساني وحده، ولا على البعد الجمالي لذاته، بل إنها لتنزع إلى أن تصبح علمًا واسعًا للمجتمع بكل أنساقه؛ ولهذا حرصنا على الإسهام بإبراز المفهوم الثقافي للتشبيه، والانتقال به من مجرد كونه ظاهرة بلاغية جمالية تفتح المجال للتخييل إلى كونه ملفوظًا يوظفه المتكلم في مواقف معينة ومقامات مخصوصة بصورة فنية؛ للوصول إلى فهم الأشياء وكنهها، والمواقف والرؤى والأحداث كلها سابقة للغة، وهي أنساق ثقافية استرجعتها اللغة بأساليبها البلاغية وغير البلاغية.

ولهذا تأتي دراستنا للتشبيه انطلاقًا من علاقة البلاغة بتحليل الخطاب، وهذا هو المحك في إظهار أنساق التشبيه في مقام القول، "فتحليل الخطاب عبارة عن محاولة للتعرف على الرسائل التي يود النص أن يرسلها ويضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي، وهو يضمر في داخله هدفًا أو أكثر، وله مرجعية أو مرجعيات وله مصادر يشتق منها مواقفه وتوجيهاته"[34]، ومن ثم فإن التحليل الثقافي للخطاب وأساليب بنائه البلاغية يتجاوز السطحي، واجتزاء التشبيه خارج سياق الخطاب؛ للوقوف على بلاغة الصورة الفنية وجماليتها، كما هو الحال عند أصحاب البلاغة المعيارية والنقد القديم، والسير بالقراءة إلى المضمر الذي يحيل إليه التشبيه في مقام القول، وقد حرص البلاغيون العرب في العصر الحديث على تصحيح المسار البلاغي من خلال الأنساق العربية الكبرى التي لا يشكل الأسلوب رافدها الوحيد بل هناك روافد أخرى تداولية وحجاجية إقناعية.

ظهر مصطلح البلاغة الجديدة في الفترة المعاصرة في الدّراسات الأوروبية (الفرنسية والإنجليزيّة...) ويقصد من خلاله الخلفيات النظرية والآليّات التي تمّت العودة إليها من خلال بلاغة أرسطو واليونان والرومان ...، ونظر إليها الدّارسون برؤية جديدة ، بعد أن كادت البلاغة أن تُهْمَل في العصر الحديث، وقد أسهمت البلاغة الجديدة في مدِّ النّقد باستراتيجيات التحليل، تحليل الخطاب الشعري والنّثري / السّردي، وقد ازدهرت الدراسات البلاغيّة عبر اتّجاهات: التداولية، ونظريّة الحجاج (بلاغة الحجاج والإقناع) بنظرياتها وتوجّهاتها المختلف،

حيث استعادت البلاغة الجديدة الآليات والمفاهيم التي رسّخها أرسطو ومن تبعه من البلاغيين، ونظروا إليها عبر مفاهيم اللسانيات والمنطق ونظرية القراءة بغية إيجاد السّند النظري والإجرائي الذي يمدّ النقد المعاصر باستراتيجيات تحليل الخطاب، لأنّ البلاغة هي الكفيلة بذلك، باعتبارها من صميم اللغة، وهي الجهاز المفاهيمي الأقدر على فَهْم وإنتاج الخطاب تخييلا وتداولا، "فقد حدث خلال التاريخ أن تقلص البعد الفلسفي التداولي للبلاغة وتوسع البعد الأسلوبي حتى صار الموضوع الوحيد لها، فكانت نهضة البلاغة حديثًا منصبة على استرجاع البعد المفقود في تجاذب بين المجال الأدبي حيث يهيمن التخييل والمجال الفلسفي المنطقي واللساني حيث يهيمن التداول"[35].

وقد خَطَتْ الدّراسات البلاغيّة العربيّة مؤخّرا خطوات مهمّة ، إذ أُعيد النّظر في البلاغة العربية من منظور جديد، بهدف إحياء التراث البلاغي وكسر النّموذج المدرسي الوحيد الذي حُنِّطت فيه البلاغة العربية وهو نموذج السّكّاكي المبتور من طرف القزويني وشرّاح تلخيصه، "فالبلاغة العربية أوسع بكثير من هذا اللباس الضيق الذي حشرناها فيه حين حكَّمنا قراءة واحدة هي قراءة السكاكي"[36]، فقد ذهب مجموعة من المحدثين وعلى رأسهم: محمّد العمري، ومحمّد مفتاح، وعبد الله صولة، وسامية الدّريدي، وحمادي صمود، والمسدي، وغيرهم؛ لِفَهْم الأعمال الغربيّة في البلاغة الجديدة وإعادة النّظر في الدرس البلاغي العربي انطلاقًا من المناهج النقدية الحديثة؛ بغية الكشف عن النماذج المخفيّة من تراثنا البلاغي العربي، وتقف البلاغة العربية بمختلف أعلامها (الجرجاني، والعسكري، والسكّاكي، والجاحظ ، والرمّاني، وحازم القرطاجنّي.، ..إلخ) رافدًا لتحليل الخطاب، والنّقد المعاصر.

أظهرت الدراسات البلاغية القديمة اهتمام أصحابها بالتشبيه في سياقيه البلاغي والثقافي، فلم تخلُ دراساتهم من الإخبار بأهمية الأنساق الثقافية، فقد شكلت دراسات عبد القاهر الجرجاني وابن الأثير، مرحلة متطورة في دراسة التمثيل، وتتبعوا أثر السياق الثقافي على

السياقين البلاغي واللغوي بناءً وتأويلًا، إذ تحدد عندهما مفهوم النسق الثقافي وعدم فصله عن السياقين البلاغي واللغوي، الأمر الذي يجعل من دراستهما مفتتح طريق في دراسة التشبيه على الخطاب الأدبي، ولم تقف دراسات البلاغيين عند مستوى واحد، وخاصة مع اتصال البلاغي بالمنطقي والفلسفي والكلامي، وكان ذلك على يد السكاكي ومن تبعه، وهم أصحاب الكلام، أو ما يسمى بالمدرسة الكلامية، تقابلها المدرسة الأدبية عند الجرجاني ومن تبعه، إلى أن برزت مدرسة جديدة جمعت بين المدرستين (الأدبية والكلامية) وخاصة مدرسة ابن الأثير.[37]

تظهر القراءة النوعية لمقولات البلاغيين وشروحاتهم للتشبيه في الشواهد المختارة من القرآن والشعر أنهم ينظرون لأساليب البلاغة على أنها إفرازات لنتاجات ثقافية واجتماعية، ويمكن للتحليل الثقافي استقراؤها وذلك بملاءمة الظواهر البلاغية في الخطاب مع الواقع بتوسيط من الأنساق الثقافية التي ولِدت فيها، بوصفها وضعيات اجتماعية لسانية، وهذا يقتضي أن نبين أن التشبيه يولد من رحم تلك الوضعيات، إذ تظهر القراءة العميقة للتراث البلاغي وقوانينه وأعلامه، أنه إفراز لنتاجات ثقافية، وهنا تبرز الحاجة للقراءة الثقافية التي "تسعى إلى استعادة القيم التي امتصَّها النص الأدبي"[38] وهنا يبرز أثر الثقافة في بنية النص، والتشبيه بوصفه نصًا فإنه حادثة ثقافية أو موقف اجتماعي نحتاج لدراسة مقاصده دراسة تقوم بقراءة المحمولات الثقافية لأنساقه، ذلك ما أظهرته الدراسة عند ثلاثة من أعلام البلاغة العربية تنظيرًا وتطبيقًا وهم:

1. عبد القاهر الجرجاني (المتوفى 471هـ)

ذهب الجرجاني إلى قراءة التشبيهات في ضوء سياقاتها الثقافية، وحرص على كشف دلالاتها عن طريق تصور بناها الثقافية في مقام القول، بوصفها أي التشبيهات نتاجًا لأنساق ثقافية، وهذا يبرز سعي الجرجاني إلى تتبع أثر النسق الثقافي على تلقي دلالة التشبيه، إذ جاءت دراساته متوازية مع طروحات التحليل الثقافي، على اعتبار التشبيه نسقًا ثقافيًا أكثر من كونه

نسقًا بلاغيًا، اعتمد في دراسته على الوقائع والغرائز الإنسانية والحيوانية، وكذلك مظاهر الطبيعة، ويقوم المسار الاستدلالي عند الجرجاني على إبراز أهمية النسق الثقافي بوصفه مصدرًا ومرجعًا ينبني عليه التشبيه تحليلًا وبناءً، يسعى القارئ في ضوئه إلى تأمل صورة في الواقع؛ لتكون شاهدًا ودليلًا نقيس عليهما صورة التمثيل القائمة على أحداث ووقائع ومشاهد، فواقعية المثال عند بيرلمان تسهم في التقليل من دحضه، في حين يجد الشاهد في الخيال مجالًا لامتداد دلالته[39].

فقد جعل الجرجاني طريقة البحث عن التشبيه تأويلًا عقليًا؛ لتستقيم أمامه الأمور، يقول: "لا يخرج من أن يكون خارجًا عن المظاهر؛ لأن الظاهر إنما يمثل المعقول بالمحسوس"[40] فالتشبيه تسترجعه النفوس بالفطرة حسب الحاجة إليه، وتسترجعه من البيئة التي عاش فيها الشاعر وتفاعل معها.

شَكَّلت علوم الجرجاني في البلاغة نسقًا ثقافيًا، فلا يمكن تصور البلاغة دون أن تحضر آراء الجرجاني، "فتفكيره البلاغي يمثل في تراثنا أنضج المحاولات في تحليل الأعمال الأدبية"[41]، وبالنظرة العميقة إلى أقواله نجده يحرص على استحضار الواقع والتأكيد على جانب الحقيقة في الاستعارة، يقول: "فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرًا عقليًا صحيحًا ويدَّعي دعوى لها نسخ في العقل"[42] وبهذا جعل الجرجاني الاستعارة وسيلة تصوير موقف معين بموقف مماثله، وقد عمد الجرجاني في أسرار البلاغة إلى الحديث عن الحقيقة والمجاز، وأخرج الاستعارة عن حيز التخييل. يقول: "واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل؛ لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى كقوله عز وجل: "واشتعل الرأس شيبًا"[43] أي في الواقع.

وهنا إشارة واضحة للنسق الثقافي، حيث إن في نفي الجرجاني للتخييل عن الاستعارة فيه إشارة واضحة للنسق الثقافي المادي لصورة الاشتعال، فالمستعير لِلَفْظِ الاستعارة إنما يعمد إلى إثبات شبه هناك في الواقع، فيقرب اللفظ المستعار (الاشتعال) من مرجعه، وبهذا يخرج الجرجاني الاستعارة -بوصفها تشبيهًا- من حيز التخييل؛ لأن فيه خدعة هي من صنع الخيال، وليس لها مقابل في الواقع، يقول: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل هنا ما يثبت فيه الشاعر أمرًا غير ثابت أصلًا ويدَّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[44].

وفي حديث الجرجاني عن الألفاظ يؤكد خضوعها للمعاني، وما دام اللفظ صورة للمعنى لا يعقل أن تكون هناك صورة بدون نسق ثقافي، أي لا تكون هناك صورة بدون مادة للصورة أو مرجع لها في الواقع، يقول: "إن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ نفسها"[45]، وقد قسم الجرجاني الكلام إلى ضربين: ضرب تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده: ومثل لذلك بقوله: (خرج زيد) يفيد الاخبار بخروج زيد، لكن الجرجاني ذهب إلى معنى المعنى وهو المضمر في القول، إذ يتدخل النسق الثقافي في تحليله وتأويله وهذا الضرب عند الجرجاني: "لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على "الكناية" "والاستعارة" "والتمثيل"[46].

وقد وظف الجرجاني استراتيجية القياس والاستدلال إذ يتبين من نص الجرجاني في معالجته لمفهوم "المعنى" ومعنى المعنى" أنه قد أدرك ضربين من الدلالة، الأولى دلالة وضعية مباشرة غرضها الإخبار والإفادة في أمرها على سبيل الحقيقة، ودلالة ثانية هي دلالة عقلية لا تدرك إلا بانتقال الذهن من الدلالة المباشرة إلى دلالة مجازية تفيد الغرض المطلوب. وتعتبر عملية الانتقال من أمر معروف إلى آخر مجهول عملية استدلالية أدرك الجرجاني حقيقتها.

إن **الشبه قياس** له مرجع في العقول وفي الواقع، وهذه نظرية في تحليل الخطاب، فلا يكون القياس إلا بالاعتماد على أنساق ثقافية تكون هي المرجع، وإلا كيف تقوم معرفتنا لصورة المشبه دون أن تكون لنا معرفة في الأنساق؟ أي أننا هنا نعتمد على المجاز العقلي، فنثبت المجهول المضمر عن طريق الظاهر في التشبيه والاستعارة وهو المشبه به بالمعلوم وهو المشبه، أي عن طريق الظاهر والاستدلال به؛ لأن دائرته الإظهار والكشف عن المضمر في المعاني عن طريق نظير في الواقع نقيس عليه، ويمكن هنا أن نقول في عمليتي القياس والاستدلال أنهما تقرير صورة المشبه به؛ لإثبات صورة المشبه، ويكون المشبه هو الدليل لإثبات صورة المشبه به أيضًا، ولا يكون الدليل إلا حقيقة في الواقع مشاهدًا ومسموعًا، وهذا هو النسق الثقافي بشقيه المادي والمعنوي.

وبهذا أوصل الجرجاني البلاغي بالثقافي والمنطقي، يقول: "كيف لا يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى كقوله عز وجل: "واشتعل الرأس شيبًا" ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرًا وإنما المراد إثبات شبهه"[47]، وبهذا يؤكد على عملية القياس، والتشبيه قياس لشيء على شيء مثله، والقياس فعل عقلي وأمر منطقي وحقيقي، يقول الجرجاني: "لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثابتًا هو غرضك"[48] فالاستدلال البلاغي عند شكري مبخوت ينطلق "من الفرضية البلاغية التي تقيم علاقة تشارطية بين خصائص تركيب الكلام ومقامه... ما يعني أن للاستدلال كيفيات في نظم الدليل، ومقامًا يقتضي أن يطابقه الكلام مطابقة تجعل خواص التركيب في ملزوم للازم هو الدلالات التي تناسب مقتضى الحال في الاستدلال"[49]. فالمقام نسق ثقافي، والاستدلال لا يقوم إلا على نسق ودليل، فكثير "رماد القدر" لازم ودليل على الكرم "ملزوم" الأولى دلالة ظاهرة وهي نسق ثقافي يقيمه الناس في الواقع على الكرم وهي الدلالة المضمرة، وكذلك الأمر في قوله: "امرأة نؤوم الضحى" لازم ومقدمة نتيجتها معروفة عند الناس يستخدمونها دليلًا على من هي مترفة، لها من يخدمها وهي ملزوم، والأولى دلالة ظاهرة والثانية مضمرة نستدل عليها من الأولى وهكذا.

لا تخفى الحاجة التي توسل لها المتكلم بالقياس والاستدلال، بوصفهما آلية قامت عليها البلاغة العربية في إنتاج معارفها ونقل مضامينها وتبليغها، وهي تقوم في التشبيه بقصد الإقناع والتأثير؛ ولهذا خاطبت العقل عن طريق التمثيل الذي "يقوم على تشبيه أمر بآخر في العلة التي هي السبب في حدوث ظاهرة من ظواهره، واعتبار هذا الشبه كافيًا لقياس الأمر على الآخر في أن له مثل ظاهرته"[50].

إذًا فالقياس يكون على الظاهر الذي تولَّد عنه التشبيه، وهو مرجعه الذي نقيم عليه القياس، حيث إن فكرة فهم التشبيه وتحليلها تحتاج إلى معرفة بالخبرة الثقافية التي انطلق منها المتكلم في بناء آلية الاستدلال، فقد ركز الجرجاني على طريقة التأويل العقلي في البحث؛ لتستقيم أمامه الأمور. يقول: "لا يخرج من أن يكون خارجًا عن المظاهر، لأن الظاهر أن يمثل المعقول بالمحسوس"[51] فكلما كان المشبه به مشاهدًا واضحًا قائمًا في الواقع فلا ينكره أو يجهله المتلقي، وهنا تبرز القيمة لمعرفة النسق الثقافي للتشبيه بشقيه المادي والمعنوي، فقد ذهب الجرجاني في تحليلاته إلى النسق الثقافي المادي موظفًا استراتيجية القياس، يقول: "فالقياس على النجوم في هذا ليس على حدِّ تشبيه المصابيح بالنجوم، أو النيران في الأماكن المتفرقة، لأن الشَّبَه هناك من حيث الحسُ والمشاهدة، لأن القصد إلى نفس الضوء واللَّمعان، والشَّبه ها هنا من حيث العَقْل، لأن القصد إلى مقتضَى ضَوْء النجوم وحُكْمه وعائدته، ثم ما فيها من الدلالة على المنهاج، والأمن من الزيغ عنه والاعوجاج، والوصول بهذه الجُملة منها إلى دار القرار ومحل الكرامة" [52].

ومن التشبيه العقلي القائم على القياس الذي مرده للواقع نجد ذلك في قوله: "ومما لا يكون الشبه فيه إلا عقليًا، قولُنا في أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم مِلْحُ الأنام، وهو مأخوذ من قوله عليه السلام: "مَثَلُ أصحابي كمثل الملح في الطَّعام، لا يصْلح الطَّعام إلا بالملح"، قالوا: فكان الحسن رحمة الله عليه يقول: فقد ذهب مِلْحُنا، فكيف نصنع؟، فأنت تعلم أنْ لا وجه ها هنا للتشبيه إلا من طريق الصُّورة العقلية، وهو أن الناس يصلُحُونَ بهم كما يصلُح

الطعام بالملح، والشَّبهُ بين صلاح العامّة بالخاصّة وبين صلاح الطعام بالملح، لا يُتصوَّر أن يكون محسوسًا، وينطوي هذا التشبيهُ على وجوب موالاةِ الصحابة رضي الله عنهم، وأن تُمْزَج محبَّتُهم بالقلوب والأرواح، كما يُمزَج الملح بالطعام"[53] فقد جعل الصورة العقلية مصدرًا للقياس.

فالتشبيه أسلوب تعمد إليه النفوس بالفطرة حتى تسوقها الدواعي إليه فتسترجعه، ولهذا نقول إن الأنساق الثقافية هي المقدمة التي ساهمت في إنتاج فكرة التشبيه وتولد عنها في مقام الخطاب، ولا بد من حضورها عند المتلقي، فهي التي تؤهله لولوج عالم الخطاب وتأويل مقاصده، بوصفها دليلًا يحقق الفهم والإقناع، أسهمت بوصفها مرجعيات وأنساقًا يضمرها الخطاب، وهذه هي الأبعاد التداولية للاستدلال بالتشبيه، يقول الجرجاني: "فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن نخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما لا يعلم بالاضطرار والطبع؛ لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام"[54].

وبالنظر إلى قول الجرجاني نجد في أوله تأكيدًا على الأنساق الظاهرة وقد منحها قوة ووضوحًا عن طريق القياس بها وذلك لما للأنساق الظاهرة من قوة حجاجية تقوم على القياس، ففي قول الجرجاني: مقيس ومقاس عليه، فالمقيس هو الخفي والمقاس عليه هو الجلي، والمقيس هو الشيء نعلمه والمقاس عليه هو الشيء الذي نعلمه وفيه إشارة إلى الأنساق المادية، وهي المتصورات والطبائع وهي المقيس عليه، إذًا المقيس عليه حسب قول الجرجاني هو شيء معلوم تكون الثقة بمعرفته أقوى من المتخيل، وبهذا يتفق قول الجرجاني السابق مع رؤية الغذامي في أن النسق يتحدد عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، خاصة عندما يؤسس آلية التشبيه في الخطاب للنسق نظامًا من العلاقات المرجعية، فيكون المشبه به مرجعية للمشبه "فالوظيفة

النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر"[55].

وعليه نقول إن القراءة الثقافية للتشبيه عند الجرجاني توجب وضع التشبيه في نسقه الثقافي الظاهر والصريح والمعلوم، بوصفها أنساقًا للخطاب، بغية الكشف عن الأنساق المضمرة، وهنا تبرز أهمية الفهم للتحليل الثقافي للتشبيه عن طريق فهم العلاقات المتبادلة بين الظاهر والمضمر عن طريق دراسة حضور الأنساق الثقافية في التشبيه وإثبات الأنساق المضمرة فيها، وهذا هو النوع الثاني من التشبيه الذي يحصل بتأويل "كقولك: هذه حُجّةٌ كالشمس في الظهور، وقد شبّهت الحجةَ بالشمس من جهة ظهورها، كما شبَّهتَ فيما مَضَى الشيء بالشيء من جهة ما أردت من لون أو صورة أو غيرهما، إلا أنك تعلم أن هذا التشبيه لا يتمّ لكَ إلا بتأوُّل، وذلك أن تقول: حقيقة ظُهور الشمس وغيرها من الأجسام أنْ لا يكون دونها حجابٌ ونحوُه، مما يحول بين العين وبين رؤيتها، ولذلك يظهر الشيءُ لك إذا لم يكن بينك وبينه حجابٌ، ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب، ثم تقول: إن الشُبهة نظير الحجاب فيما يُدرَك بالعقول، لأنها تمنع القلب رؤيةَ ما هي شُبهة فيه، كما يمنع الحجاب العين أن ترى ما هو من ورائه، ولذلك تُوصف الشُبهة بأنها اعترضت دون الذي يروم القلبُ إدراكه، ويَصْرف فكرَه للوصول إليه من صحّةِ حكمِ أو فساده، فإذا ارتفعت الشبهة وحصل العلم بمعنى الكلام الذي هو الحجّة على صحّة ما ادُّعي من الحكم قيل: هذا ظاهرٌ كالشمس، أي ليس ها هنا مانعٌ عن العلم به"[56].

وقد أوضح تأويل الجرجاني انطلاقه من النسق الثقافي العقلي القائم على الماديات والعقليات أيضًا، وهي هنا: الشمس، والحجاب، والعين، وقد ذهب الجرجاني في تأويله السابق إلى تفعيل أفق انتظار المتلقي واشترط الاشتراك بين طرفي التشبيه؛ لتكون الصورتان عقليتين في مقامي التداول والتخييل معًا، فقد ذهب إلى أن "تشبيه الحجّة بالشمس، فإنه كالمشتركِ البَيّن الاشتراك، حتى يستوي في معرفته، اللبيبُ واليقِظُ والمضعوفُ المغفَّل" [57]، فالشمس ظاهرة جلية

يدركها الجميع في الواقع المعاش، ومن ثم يمكن دراسة بعدها الاسترجاعي؛ للاستدلال وإثبات الحقيقة بالتمثيل داخل الخطاب، بوصف التشبيه -كما ترى سامية الدريدي- "تشكيل بنية واقعية تسمح بإيجاد أو إثبات حقيقة عن طريق تشابه في العلاقات، فهو احتجاج لأمر معين عن طريق علاقة التشابه التي تربطه بأمر آخر"[58].

وبما أن عملية التواصل بأطرافها الثلاثة محكومة بالغاية والقصد، فقد أولى البلاغيون المتلقيَ عناية كبيرة[59] واشْتُرِطَ أن يكون عالمًا بأحوال القول و أنساقه، فطالبوه بالعمل والفكر والنظر، يقول الجرجاني: "أن تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رؤيتك، وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك"[60] ولا يكون ذلك للمتلقي إن لم يكن لديه علم **ومعرفة** بمقام القول، وأن تكون لدية خلفية ثقافية تعينه على الفهم الصحيح لتحليل آليات الخطاب البلاغية وخاصة الخطابات العالية، ففيها حسب قول الجرجاني: "دقائق وأسرار، طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هُدوا إليها، ودُلُّوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها"[61].

إذًا في الخطاب الشعري وصوره البيانية أنساق ثقافية حسب رؤية الجرجاني لا يهتدي إليها إلا من هُدوا إليها وكشف لهم عنها وعرفوها، ودُلوا إليها؛ ومثلما حرص البلاغيون على كشف الأنساق وحضورها عند المخاطب والشاعر، ودورها في بناء الخطاب وآلياته البلاغية، فقد نبه البلاغيون إلى ضرورة وجودها عند المتلقي؛ ليتسنى له تحليل الخطاب ومعرفة مقاصده، ففيه أبعاد ظاهرة ومضمرة، "لا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة التي تعلي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب"[62].

فلم يقف البلاغيون عند البعد الجمالي والفني وحده، بل أعطوا للثقافة حيزًا واسعًا في دراستهم، فقد أولى الجرجاني الأنساق الثقافية من جهة المتلقي أهمية، إذ لا بد أن يكون مدركًا لأنساق ثقافية وأن تكون لديه معرفة بمقام القول، وقد أولى الجرجاني هذا الجانب الثقافي

والمعرفي أهمية ملحوظة، وإن لم يستخدم مصطلح الأنساق الثقافية بصورة واضحة، لكنه "يستخدم من المصطلحات ما يتصل بنحو ما بمصطلح الثقافة كالمدرسة والعلم وغيرهما، بل إن ما يطويه الرجل خلف هذه شبيه بما ينطوي تحت مصطلح الثقافة، سواء استخدم الرجل هذا المصطلح أم لم يستخدمه فإن الاهتمام بما يندرج تحته أمر جلي في كتابات عبد القاهر"[63].

وقد أدرك الجرجاني أهمية النسق الثقافي في بناء الخطاب وتلقيه، فيرى ضرورة أن يضيف القارئ والمحلل إلى جانب الطبع والذوق "ثقافة ومعرفة واسعتين؛ لذلك نجده في أكثر من موضع يذكر الذوق والمعرفة بشكل تلازمي لا انفصال بينهما"[64]، فالجرجاني يعطي للثقافة والمعرفة أهمية في التحليل ينبغي على المتلقي التزود بها، يقول: "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعًا من السامع، ولا يجد لديه قبولًا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة"[65]. إذًا لا يمكن قراءة أساليب البيان معزولة عن الثقافة، بوصفها مكونًا أساسيًا في تشكيلها، يقول الجرجاني: "فمما لا مساغ له عندنا من كان صحيح الذوق صحيح المعرفة، نسابة للمعاني"[66]. إنه يرى أن القراءة العميقة للخطاب وآلياته البيانية تحتاج إلى معرفة بالأنساق الثقافية التي تساعده على معرفة المقاصد المضمرة.

انطلق الجرجاني في تقسيمه للتشبيه من منطلق ثقافي، إذ انتقل به من التخييل إلى التداول، وينظر إلى التشبيه بوصفه قائمًا على شيئين أحدهما ظاهر للوجود لا يحتاج المتلقي في معرفته إلى تأول والثاني متخيل يحتاج إلى تأول انطلاقًا من الوجود الفعلي الحقيقي للطرف الأول المتداول، يقول: "اعلم أن الشيئين إذا شُبّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى تأوّل، والآخر أن يكون الشبه محصّلًا بضرب من التأوّل، فمثال الأول: تشبيهُ الشيّ بالشيء من جهة الصُّورة والشكل، نحو أن يشبَّه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر وكالتشبيه من جهة اللّون، كتشبيه الخدود بالورد، والشَعر بالليل، والوجه بالنهار، وتشبيه سِقْط النار بعين الديك، وما جرى في هذا الطريق أو جمع الصُّورة

واللون معًا، كتشبيه الثُّريّا بعنقود الكَرْم المنوَّر، والنرجس بمَدَاهن دُرٍّ حشوهن عقيق، وكذلك التشبيه من جهة الهيئة ..." [67].

اختار الجرجاني من أشعار العرب، وأقوالهم، وحكمهم، وعاداتهم، ومشاهداتهم، وهذه الاختيارات تعبر في مجملها عن صور ومواقف وأحداث ومشاهد في الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي والديني، وهي عناصر إنتاج دلالة التشبيه، استخدمها الشعراء وغيرهم أداة في توضيح أفكارهم، وفيما يأتي يتجلى بوضوح حرص الجرجاني على تتبع الأنساق الثقافية التي أسهمت في إنتاج التشبيه، وتساعد في مقاربته، ومنها:

1- الغرائز والطبع

يقول الجرجاني: "وهكذا التشبيه من جهة الغريزة والطباع، كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة، وبالذئب في النُكْر، والأخلاقُ كلُّها تدخُل في الغريزةُ نحو السَّخاء والكرمَ واللؤم"[68]، والتشبهات كلها عقلية مصدرها الواقع تحتاج إلى تأول الصورة الأولى من صورة متخيلة منطلقها الصورة المتداولة في الواقع، فنتخيل صورة الرجل بصورة أسد في الفعل والإقدام وليس في المماثلة الشخصية.

2- العدم والوجود

يذهب الجرجاني إلى أن التشبيه مقصود ونفعي يتصل بحاجة المتكلم منه في مقام معين، فالتشبيه "يُحتاج إليه في أصل كبير، وهو أن من حق العاقل أن لا يتعدَّى بالتشبيه الجهةَ المقصودةَ، ولا سيما في العقليات، وأرجع إلى النَّسَق، مثال "الأصل الثالث"، وهو أخذ الشبه من المعقول للمعقول، أوَّل ذلك وأعمُّه تشبيهُ الوجودِ من الشيءِ مرةً بالعدمَ، والعدمِ مرةً بالوجود، أمّا الأول: فعلى معنى أنه لما قَلَّ في المعاني التي بها يظهر للشيء قَدْرٌ، ويصير له ذِكْرٌ، صار وُجوده كلا وجود، وأمّا الثاني فعلى معنى أن الفاني كان موجودًا ثم فُقِد وعُدم، إلا أنه لما خلّف آثارًا جميلةً تُحيي ذكرَه، وتُديم في الناس اسمه، صار لذلك كأنه لم يُعدَم" [69]، وهنا تتجلَّى القراءة

الثقافية للتشبيه، فنقيس الخفي (العدم) على الوجود، فالقيم لها قدر في كل زمان وإن غابت لكنها تبقى مثالًا يشار إليه؛ لأنها قد أصبحت نسقًا ثقافيًا مترسبًا في الوعي الجمعي، وفي الجانب الآخر نقيس عدم وجود القيم في الواقع مثلًا بحضورها في مقامات وأزمان سابقة تعيش في الذاكرة المقروءة.

3- ما جرت به العادة

يذهب الجرجاني في هذا النوع من التشبيه في تحليله إلى النسق الثقافي مباشرة، وهو يرى أن من التشبيهات ما يمكن قراءتها انطلاقًا من العادة التي سرت بين الناس فتواضعوا عليها، فقد جرت العادة عند الناس أن جعلوا من الجاهل ميتًا، ومن ذلك قوله "أنك إذا وصفت الجاهل بأنه مّيت، وجعلت الجهل كأنه موتٌ، على معنى أن فائدة الحياة والمقصود منها هو العلم والإحساس، فمتى عَدِمَهما الحيُّ فكأنه قد خرج عن حُكمْ الحيّ... والدرجة الأولى في هذا أن يقال: فلان لا يعقل وهو بهيمة وحمار وما أشبه ذلك، مما يحطُّه عن معاني المعرفة الشريفة، ثم أن يقال: فلان لا يعلم ولا يَفْقَهُ ولا يحسُّ، فيُنفَى عنه العلم والإحساس جملةً لضعف أمره فيه، وغلبة الجهل عليه، ثم يُجعَل التعريضُ تصريحًا فيقال: هو ميّتٌ خارجٌ من الحياة وهو جماد، توكيدًا وتناهيًا في إبعاده عن العلم والمعرفة، وتشدُّدًا في الحكم بأنْ لا مطمع في انحسار غَيَاية الجهل عنه، وإفاقته مما به من سَكْرة الغيّ والغَفْلة وأن يُؤثِّر فيه الوعظ والتنبيهُ، ثم لما كان هذا مستقرًا في العادة، أعني جَعْلَ الجاهِل ميّتًا"[70]، وذكر الجرجاني مما جرت به العادة، في قوله: "وأشباه ذلك، من هذا الباب قولهم: فلان حيٌّ وحيُّ القلب يريدون أنه ثاقبُ الفهم جيِّد النظر، مستعدٌّ لتمييز الحق من الباطل فيما يَرِد عليه، بعيدٌ من الغفلة" [71].

وقد فسر الجرجاني كثيرًا من التشبيهات على أساس ثقافي معتمدًا على العرف المتداول بين الناس، فيقول هذا معتاد، وذلك مألوف، وهنا جرت عليه العادة، ومن ذلك قوله: "إن تشبيه الثلج بالكافور معتاد عامّيٌّ جارٍ على الألْسُن، وجعلُ القَطْرِ الذي ينزل من السحاب دموعًا،

ووَصْفُ السحابِ والسماءِ بأنها تبكي، كذلك، فأمّا تشبيه الهلال بالقَيْدِ فغير معتاد نفسه إلاّ أنَّ نظيرَه معتاد، ومعناه من حيث الصورة موجود، وأعني بالنظير ما مضى من تشبيه الهلال بالسِّوار المنفصم، كما قال:

حاكيًـــا نِصـــفَ سِـــوارٍ مِـــنْ نُضـــارٍ يتوقَّـــدْ

وكما قال السري نفسه:

ولاح لنـا الهـلال كشـطر طَـوْقٍ على لَبَّـاتِ زَرقـاءِ اللبـاسِ" [72]

4- المعرفة والحس

اشترط الجرجاني نسق المعرفة والحس للمتلقي في تأويله للتشبيه، ومن ذلك تشبيه الكلام الطيب بالعسل، فحلاوة العسل متقدم ومعروف، "ولولا سَبْقُ المعرفة من طريق الحسّ بحال المسك، ثم جريان العُرف بما جرى من تشبيه الأخلاق به، واستعارةِ الطِّيب لها منه، لم يُتصوَّر هذا الذي تريد تخييله من أنّا نبالغ في وصف المسك بالطيب بتشبيهنا له بخُلق الممدوح، وعلى ذلك قولهم كأنما سرق المسكُ عَرْفَهُ من خلُقك، والعسلُ حلاوتَه من لفظك، هو مبنيٌّ على العُرف السابق، من تشبيه الخُلق بالمسك واللفظ بالعسل، ولو لم يتقدم ذلك ولم يُتعارف ولم يستقرّ في العادات، لم يُعقَل لهذا النحو من الكلام معنًى، لأنّ كل مبالغة ومجاز فلا بدّ من أن يكون له استنادٌ إلى حقيقة. وإذا ثبتت هذه الفروق والمقابلات بين التشبيه الصريح الواقع في العيان وما يُدركه الحسّ، وبين التمثيل الذي هو تشبيهٌ من طريق العقل والمقاييسِ التي تجمع بين الشيئين في حكمٍ تقتضيه الصِّفةُ المحسوسة لا في نفس الصفة كما بيّنتُ لك في أول قولٍ ابتدأتُه في الفرق بين التشبيه الصريح وبين التمثيل، من أنك تشبّه اللَّفظ بالعَسل على أنك تجمع بينهما في حكمٍ توجبه الحلاوةُ دون الحلاوة نفسها. فهاهنا لطيفةٌ أخرى تعطيك للتمثيل مَثَلًا من طريق المشاهدة، وذلك أنك بالتمثيل في حكم مَن يرى صورةً واحدةً، إلاّ أنه يراها تارة في المرآة، وتارة

على ظاهر الأمر، وأما في التشبيه الصريح، فإنك ترى صورتين على الحقيقة، يبيّن ذلك أنّا لو فرضنا أن تزول عن أوهامنا ونفوسنا صُوَرُ الأجسام من القرب والبعد وغيرهما من الأوصاف الخاصة بالأشياء المحسوسة، لم يمكنا تخيل شيء من تلك الأوصاف في الأشياء المعقولة"[73]، وهنا يؤكد الجرجاني أن المجاز والتشبيه مجاز يستند إلى حقيقة وهي النسق الثقافي.

2- يوسف السكاكي (المتوفى: 626هـ)

تتجلى ملامح الإشارة إلى النسق الثقافي عند السكاكي بداية من تعريفه علم البيان بأنه "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد فيه"[74]، وبهذا التعريف يظهر حرص السكاكي وهو يؤكد على مطابقة الكلام لمقام القول والمراد منه على ربط عناصر البيان بعناصر التواصل، وربطها بواقع الحياة الاجتماعية بوصفها آلية من آليات تحقيق التواصل والإبلاغ، وهنا يربط التشبيه والاستعارة والكناية بالبيئة والحالة والمقام داخل المجتمع، ومعروف أن البلاغة تقوم على مبدأ (لكل مقام مقال)، وهذه المقولة الثقافية لم تقف عند صاحبها، بل وظفها أكثر البلاغيين إن لم يكن كلهم، فقد نقلها الجاحظ عن بشر بن المعتمر؛ لما لأهمية المقام من فائدة. يقول: "وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال"[75].

وبهذا تكون المقولة ذات صلة بالأنساق الفكرية والعقلية والثقافية والاجتماعية للمتخاطبين، وليس هذا فحسب؛ فالبلاغة العربية تقوم على الأنساق الثقافية، وذلك بانفتاحها على بلاغات أخرى غربية نهلت منها، وانفتاحها على علوم أخرى وارتباطها بالقرآن وانشغالها به والدفاع عنه، ويعد هذا من أبرز الأنساق الثقافية للبلاغة العربية، فالجاحظ يواصل القول بالحديث عن التواصل وحصول الإفهام في مقامات التخاطب، وعنده "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك

كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[76].

وهنا يقترب الجاحظ من مصطلحات النقد الثقافي، خاصة (أنساق وتمثيلات الغيرية)، وبتلك المقولة ينظم علاقة الأنا بالآخر، أي علاقة المتكلم بالمتلقي، وهنا يتجلى البعد التوجيهي للقول في أنه يوجه القارئ إلى كيفية أداء الخطاب بغية إنجاز عملية تواصل فعَّالة في واقع القول، بمختلف أنساقه ومقاماته، فجعل لكل طبقة كلامًا، ولكل حالة مقامًا.

كثيرة هي الشواهد التي اختارها السكاكي من أشعار العرب، وتعبر في مجملها عن صور ومواقف وأحداث ومشاهد في الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي والديني، وهي عناصر إنتاج دلالة التشبيه، استخدمها الشعراء أداة في توضيح أفكارهم، وفيما يلي يتجلى بوضوح حرص السكاكي على تتبع الأنساق الثقافية التي أسهمت في إنتاج التشبيه، وتساعد في مقاربته، وإن كانت غير معلنة، إلا أنه مثلما استخدمها الشاعر لتوضيح المقصود من القول، فقد استخدمها السكاكي في تفسيره، ومن هذه الأنساق:

1- الوظيفة

تتجلى الأنساق الثقافية أكثر في مفتاح العلوم للسكاكي في الأغراض التي تعود على المشبه به، إذ جعله مشبهًا على غير العادة، وهذا يوجب استرجاع النسق المادي الحاضر في ذهن المتلقي بفعل المشاهدة للصورة المتولدة عن المشبه، يقول السكاكي: "وأما الغرض العائد على المشبه به فمرجعه على إيهام كونه أتم من المشبه في وجه التشبيه كقوله:

وبـدا الصـباحُ كـأنَّ غرَّتـه وجـهُ الخليفـةِ حـينَ يُمتـدَحُ

فإنه تعمد إيهام أن وجه الخليفة في الوضوح أتم من الصباح"[77]، وقد جاء التشبيه على غير العادة؛ ولهذا يتعذر تحليل التشبيه بعيدًا عن استرجاع الصورة الأولى وهي (ظهور أول الفجر) التي تشكل مرجعًا لفهم الصورة في سياق الاستعمال اللغوي والبلاغي، وموجهًا ثقافيًا لها.

"وكقوله:

وكأنَّ النجومَ بينَ دُجاها سننٌ لاحَ بينهنَّ ابتداعُ

فإنه حين رأى ذوي الصياغة للمعاني شبهوا الهدى والشريعة والسنن وكل ما هو علم بالنور لجعل صاحبها في حكم من يمشي في نور الشمس فيهتدي إلى الطريق المعبد فلا يتعسف فيعثر تارة على عدو قتال ويتردى أخرى في مهواة مهلكة، وشبهوا الضلالة والبدعة وكل ما هو جهل بالظلمة لجعل صاحبها في حكم من يخبط في الظلماء فلا يهتدي إلى الطريق فلا يزال بين عثور وبين ترد، قصد في تشبيه هذا تفضيل السنن في الوضوح على النجوم وتنزيل البدع في الإظلام فوق الدياجي"[78]، فقد أباح السكاكي قراءة التشبيه انطلاقًا من وظيفته النسقية التي كشفت عن أنظمة ثقافية تشكلت داخل المجتمع المسلم في مخياله السلفي القائم في نظرته للأشياء على الثقافة الدينية، والمشاهد الطبيعية، واشتغلت التشبيهات ثقافيًا في شرح السكاكي في الآتي:

في الوسط الديني: (الضلالات والبدع، والسنن).

في البيئة: (النجوم بين دجاها، وبداية الصباح).

وفي الوسط الاجتماعي: (وجه الخليفة حين يمتدح)، وربطها بالوظيفة (الغرض العائد على المشبه به فمرجعه على إيهام كونه أتم من المشبه في وجه التشبيه، أي أن وجه الخليفة أتم وضوحًا من وجه الصبح، وتفضيل السنن في الوضوح على النجوم وتنزيل البدع في الإظلام فوق الدياجي).

فالتشبيه عند السكاكي لا يقرأ لذاته، بل ربطه بالموقف الاجتماعي الذي لا يفهم التشبيه إلا بالرجوع إليه، فالتشبيه في مضمونه نابع من حقيقته الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية، وهي مرجعيات وموجهات اعتمدها البلاغيون بوصفها أبعادًا ثقافية مضمرة تسمح للناقد "أن ينظر للنص بوصفه حادثة ثقافية وليس نصًا أدبيًا جماليًا"[79] فحسب، وهذا ما

اعتمده البلاغيون قديمًا في نظرتهم إليه، وها هو السكاكي يستحضر المواقف؛ لكي تنكشف المقاصد، وتتجلى الصورة للقارئ:

"وكقوله:

ولقد ذَكَرْتُك والظلام كأنَّه يوم النَّوى وفؤاد مَنْ لمْ يعشق

فإنه أيضا حين رأى الأوقات التي تحدث فيها المكاره وصفت بالسواد كقولهم: اسودّ النهار في عيني وأظلمت الدنيا عليّ، جعل يوم النوى كأنه أعرف وأشهر بالسواد من الظلام فشبهه به ثم عطف عليه فؤاد من لم يعشق تطرفا، فإن الغزل يدعى القسوة من لا يعرف العشق، والقلب القاسي يوصف بشدة السواد"[80].

أظهر تحليل السكاكي أنه يعتمد على الأنساق الثقافية، فاستحضر الموقف الاجتماعي في صورة المشبه به، وهو الواقعة الثقافية: (يوم النوى) ويربطها بمشهد حسي وهو (الظلمة) وصولًا إلى الفكرة المطروحة في قول السكاكي: (قصد في تشبيهه هذا تفضيل السنن في الوضوح على النجوم، وتنزيل البدع في الإظلام فوق الدياجي)، وبهذا يتجلى النسق الثقافي للتشبيه واضحًا كما هو الحال عند أصحاب النقد الثقافي "فالمجاز بالنسبة للغذامي لا يمتلك فقط قيمة بلاغية/ جمالية بل قيمة ثقافية، إذ يرى تجاوز مفهوم العبارة والجملة إلى الخطاب الثقافي ببعده الكلي الجمعي القائم على الفعل الثقافي للخطاب"[81].

2- الوسائط "اللوازم"

تقوم القراءة الثقافية للتشبيه على الربط بين المعاني التي تربط المشبه بالمشبه به، فإذا وقفنا عند نظرة السكاكي لأسلوب التشبيه بركنيه (المشبه والمشبه به) وما بينهما من اشتراك في الصفات، فإنه يمكن القول إن المشبه به علامة يحال إليها عند قراءة التشبيه في الخطاب، فالعلامة عند بيرس "هي تمثيل لشيء ما بحيث يكون قادرًا على توصيل بعض جوانبه أو طاقاته

إلى شخص ما"[82]، يقول السكاكي: "الأصل الأول من علم البيان في الكلام في التشبيه، لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين مشبهًا ومشبهًا به واشتراكًا بينهما من وجه وافتراقا من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس. فالأول كالإنسانين إذا اختلفا صفة طولا وقصرا، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة إنسانًا وفرسًا، وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعين يأبى التعدد فيبطل التشبيه؛ لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفا له بمشاركته المشبه به في أمر والشيء لا يتصف بنفسه، كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما لرجوعه على طلب الوصف حيث لا وصف"[83].

ويتضح من القول السابق أن ثمة ارتباطًا بين التشبيه ونسقه في الواقع، فلا يفهم إلا به، فقوله إن التشبيه مستدع طرفين مشبهًا ومشبهًا به واشتراكًا بينهما من وجه وافتراقًا من آخر، فإنه هنا يعمل على مبدأ القياس؛ لمعرفة الاشتراك بين طرفي التشبيه، وإذا انعدم بَطُل التشبيه، ويقرر ذلك بقوله: وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعين يأبى التعدد فيبطل التشبيه، ويمتنع، وبهذا نقول إن التشبيه عند السكاكي كما هو عند غيره يقوم على الشاهد في الواقع وهو المقيس عليه، وبهذا ذهب السكاكي إلى توجيه القراءة لاعتماد النسق الثقافي بدرجة رئيسة؛ لأن القارئ هو المعيار في ذلك، وهو من يكشف المضمر في القول.

3- الواقع

إن التشبيه عند السكاكي لا يقرأ لذاته، ولا يقرأ لبعده الجمالي، بل له غايات ومقاصد يؤديها في مقام الخطاب، ويعبر عن مواقف اجتماعية، من ذلك قوله: "أن التشبيه لا يصار إليه إلا لغرض، وأن حاله يتفاوت بين القرب والبعد وبين القبول والرد، هذا القدر المجمل لا يحوج على دقيق نظر إنما المحوج هو تفصيل الكلام في مضمونه وهو طرفا التشبيه ووجه التشبيه والغرض في التشبيه وأحوال التشبيه، ككونه قريبًا أو غريبًا، مقبولًا أو مردودًا فظهر من هذا أن لا بد من النظر في هذه المطالب الأربعة فلننوعه أربعة أنواع.

النوع الأول: النظر في طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به إما أن يكونا مستندين على الحس كالخد عند التشبيه بالورد في المبصرات وكالأطيط عند التشبيه بصوت الفراريج في المسموعات"[84]. إنه يعكس في أمثلته بعض الأنساق التي تتحقق في النظر والسمع، وفي ذلك إشارة إلى النسق الثقافي بشقيه المادي والمعنوي.

تنجلي الاختيارات في مفتاح العلوم للسكاكي عن تنوع في الأنساق الثقافية، إذ قامت في كثير منها على مواقف وأحداث عملت على اكتناه أبعادها ومضمراتها النسقية، ولم يقف السكاكي عند البعد الجمالي البلاغي، ولم يحرص على إبرازه كثيرًا، بل نجده يسرد -في تحليلاته لشواهد التشبيه المختارة- أنساقًا وموجهات ثقافية لبناء التشبيه، نجد بعضًا من الأنساق الثقافة المترسبة في الواقع اعتاد الناس على وجودها، وأصبحت عناصر مألوفة، ومن هذه العناصر:

-عنصر العادة والإلف

وهنا تجلى التركيز على عملية التلقي والقراءة ومخزون الذاكرة، وكل الترسبات التي تكونت في الذهن عن طريق البيئة الثقافية، وكلها أنساق مضمرة استرجعتها أساليب التشبيه في الخطاب، ويميل إليها القارئ بوصفها جزءًا من بنيته الثقافية:

"كأنَّ انتضاء البدرِ من تحت غيمهِ نجـاءٌ مـن البأسـاء بعـدَ وقـوع

فإنه لما رأى العادة جارية أن يشبه المتخلص من البأساء بالبدر الذي ينحسر عند الغمام قلب التشبيه ليرى أن صورة النجاء من البأساء لكونها مطلوبة فوق كل مطلوب أعرف عند الإنسان من صورة انتضاء البدر من تحت غيمه فشبه هذه بتلك، وكقوله:

وأرض كـأخلاقِ الكـريم قطعتُهـا وقـد كحَّـلَ الليـلُ السِّـماكَ فأبْصَـرا

فإنه لما رأى استمرار وصف الأخلاق بالضيق وبالسعة تعمد تشبيه الأرض الواسعة بخلق الكريم ادعاء أنه في تأدية معنى السعة أكمل من الأرض المتباعدة الأطراف، ومن الأمثلة ما يحكيه

جل وعلا عن مستحلّي الربا من قولهم: (إنما البيع مثل الربا) في مقام إنما الربا مثل البيع لأن الكلام في الربا لا في البيع ذهابا منهم على جعل الربا في باب الحل أقوى حالًا وأعرف من البيع"[85].

فالتشبيهات السابقة نتاج ثقافة المسموع والمقروء، ثقافة المشاهد، وثقافة الحسيَّات، ثقافة المألوف والعادة الجارية، يقول السكاكي: "ولعمري إن التوفيق بين حكم الإلف وبين حكم التكرير أحوج شيء على التأمل"[86].

ذهب السكاكي في المفتاح إلى أهمية الأنساق المادية والذهنية، مؤكدًا على حضورها في بناء التشبيه وتحليله انطلاقًا من النسق. يقول: "والكلام في ذلك يستدعي تقديم أصول، وأن أذكر لك ما يرشدك على كيفية سلوك الطريق هناك بتوفيق الله تعالى، معددًا عدة منها لتكون لك عدة في درك ما عسى تأخذ في طلبه منها: أن إدراك الشيء مجملا أسهل من إدراكه مفصلا. ومنها أن حضور صورة شيء تتكرر على الحس أقرب من حضور صورة شيء يقل وروده على الحس وحال هذين الأصلين واضح. ومنها أن الشيء مع ما يناسبه أقرب حضورا منه مع ما لا يناسبه فالحمام مع السطل أقرب حضورا منه مع السخل ... ومنها أن ميل النفس على الحسيات أتم منه على العقليات وأعني بالحسيات ما تجرده منها بناء على امتناع النفس من إدراك الجزئيات على ما نبهت عليه وزيادة ميلها إليها دون غيرها من العقليات لزيادة تعلقها بها؛ بسبب تجريدها إياها بقوة العقل ونظمها لها في سلك ما عداها، ولزيادة إلفها بها أيضا لكثرة تأديها إليها من أجل كثرة طرقه، وهي الحواس المختلفة المؤدية لها"[87].

-عنصر الحسيات والإلف

ومن ذلك قوله: "وأما ما يقال من أن إلف النفس مع الحسيات أتم منه مع العقليات لتقدم إدراك الحس على إدراك العقل فبعد تقرير أن إدراك النفس إنما يكون للمجردات وأن مدرك النفس غير مدرك الحس شيء كما ترى عن إفادة المطلوب بمعزل وعن تحقيق المقصود بألف منزل. ومنها أن النفس لما تعرف أقبل منها لما لا تعرف لمحبتها العلم طبعًا" [88].

مما سبق يتبين أن التشبيه صورة مكثَّفة للأنساق الثقافية التي يحملها، وبذلك يذهب السكاكي إلى توجيه القارئ إلى تحليل التشبيه انطلاقًا من مرجعيات خارج الخطاب، يتم استرجاعها في مقامه من جهة المشبه به، وهو الأثر الثقافي الذي تمت الإحالة إليه بواسطة التشبيه بأشياء مألوفة ومكررة في الواقع، "ولعمري إن التوفيق بين حكم الإلف وبين حكم التكرير أحوج شيء على التأمل"[89]، وفي كل الحالات يتم الانفتاح على التشبيه بوصفه ظاهرة ثقافية، تنفتح على غير الجمالي، وبهذا يواصل السكاكي اهتمامه بعمليات إنتاج الثقافة، وهنا نستحضر نظرية الهيمنة عند (قرامشي) التي وسَّعَتْ منها الدراسات الثقافية [90].

وهنا يقترب السكاكي من النظر النقدي لثقافة الوسائل التي تعتمد حسب مصطلح كلنر "على أخذ النص مقرونًا في تفاعلاته مع المجتمع وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال"[91]، فالعادة والإلف والتكرار والحسيات موجهات ثقافية أدرك السكاكي ميل النفس إليها "فالنفس إلى الأعرف عندها أميل، وله متى صادفته أقبل، لا سيما فيما إلفها به أكمل، لكن يجب في الثاني كون المشبه به مع ما ذكر على حد مقدار المشبه في وجه التشبيه لا أزيد ولا أنقص، وكلما كان أدخل في السلامة عن الزيادة أو النقصان كان أدخل في القبول، أو مثل أن يكون المشبه به أتم محسوس في أمر حسي هو وجه الشبه إذا قصد تنزيل المشبه الناقص منزلة الكامل، أو قصد زيادة تقرير المشبه عند السامع لمثل ما تقدم أو مثل أن يكون المشبه به مسلم الحكم معروفه فيما يقصد من وجه التشبيه إذا كان الغرض من التشبيه بيان إمكان الوجود أو محاولة التزيين أو التشويه فقبول النفس لما تعرف فوق قبولها لما لا تعرف"[92].

وبهذا يقترب السكاكي من قول فرانسوا مورو: "إن التشبيه يمكن أن يستخدم كأداة توضيح في قول ما" [93]، ويرى السكاكي أن التشبيه يقوم على الانتماء إلى النسق الثقافي للمتلقي، وهو معرفته أمورًا تضفي القبول على التشبيه، فاشترط أن يتفطن لها المتلقي لكي يتم القبول، "هذا وإنك متى تفطنت لأسباب قرب التشبيه وتقارب مسلكه وكذا لأسباب انخراطه من القبول في سلكه تفطنت لأسباب بُعده وغرابته ولأسباب رده لرداءته، ولن يذهب عليك أن مقرب التشبيه

متى كان أقوى كان التشبيه أقرب، وكذا مبعده متى كان أقوى كان أغرب وجرى لذلك في شأن قبوله ورده على نحو مجراه في شأن قربه وبعده...."[94].

فالتشبيه إذًا لا يفهم -حسب السكاكي- من سياقه البلاغي وحده، بل لا بد من استرجاع النسق الثقافي الذي تولد عنه التشبيه في الواقع من حيث قربه من معرفتنا وعاداتنا المألوفة، وذلك بما يضفي القبول على صورة التشبيه، وذلك ما يفعله الشاعر الذي كثيرًا ما يسعى "عن طريق التشبيه إلى الربط بين الفن والواقع"[95].

وعند أصحاب النقد الثقافي نجد (هانس أدانك) قد ميز بين التشبيه التفسيري والتشبيه العاطفي، فالتشبيه التفسيري أو الخطابي هو التشبيه "المقدم كشاهد، ولأجل أنه نوع من الاستقراء المستخدم في الاستدلال... يعتمد على مشابهة موضوعية وواقعية وعقلية قابلة لوضعها موضع رقابة حواسنا وفكرنا"[96]، وهذا هو مبدأ القياس الذي يقوم على نقل صورة عقلية واقعية، يحضر فيها المشبه به بوصفه شاهدًا يستخدم في الاستدلال، ويجعل التفكير حاضرًا في العقل، يقول السكاكي: "فنقول من أسباب قرب التشبيه وكونه نازل الدرجة أن يكون وجهه أمرًا واحدًا كالسواد في قولك هندي كالفحم، أو البياض في قولك شهد كالثلج، أو أن يكون المشبه به مناسبا للمشبه كما إذا شبهت الجرة الصغيرة بالكوز، أو الجزرة الضخمة المستطيلة بالفجل، أو العنبة الكبيرة السوداء بالإجاصة، أو أن يكون المشبه به غالب الحضور في خزانة الصور بجهة من الجهات كما إذا شبهت الشعر الأسود بالليل، أو الوجه الجميل بالبدر، أو المحبوب بالروح"[97].

ففيما سبق وظف السكاكي مبدأ الاستدلال وجعل التفكير حاضرًا في العقل، إذ جعل المشبه والمشبه به يندرجان ضمن الصورة الواحدة والشكل الواحد، وفي المثال السابق أيضًا جعل السكاكي التفكير حاضرًا في المخيلة، خاصة إذا كان المشبه به غالب الحضور في خزانة الصورة، فالتشبيه "وعاء كبير يستوعب الأفكار والمشاعر"[98]، وهذا يفتح بابًا للخيال وإعمال الفكر، ويظهر اهتمامه بالنسق الذهني، وهذا هو النوع الثاني من أنواع التشبيه عند هانس أداناك، وهو التشبيه العاطفي، وهو هنا لا يقوم على القياس العقلي المباشر، ولم يستخدم كأداة

توضيح، بل هو "تشبيه شعري يعتمد على مشابهة ذات قيمة توحي بها إحساساتنا وذاتيتنا"[99] ومما يؤكد استحضاره عند السكاكي هو حديثه عن التشبيه البعيد الذي يكون فيه وجه الشبه غير مألوف ومتعدد، "ومن أسباب بعده وغرابته أن يكون وجه التشبيه أمورا كثيرة كما في تشبيه سقط النار بعين الديك، أو تشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور، أو تشبيه نحو قوله:

كـأنَّ مثـارَ النقـعِ فـوقَ رؤوسـنا وأسـيافنا ليـلٌ تهـاوى كواكبُـه

أو أن يكون المشبه به بعيد التشبيه عن المشبه كالخنفساء عن الإنسان قبل تشبيه أحدهما بالآخر في اللجاج أو البنفسج عن النار والكبريت قبل تصور التشبيه بين الطرفين أو أن يكون المشبه به نادر الحضور في الذهن لكونه شيئًا وهميا كما في قوله:

ومسنونةُ زرقٍ كأنيابِ أغوالِ أو مركبًّـــا خياليًّـــا

كما في قوله:

وكأن محمر الشقيق إذا تصـــوب أو تصـــعد

أعـلام يـاقوت نشـر ن على رمـاح مـن زبرجـد

أو مركبا عقليا كما في قوله عز قائلا: "إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ" وكلما كان التركيب خياليا كان أو عقليا من أمور أكثر كان حاله في البعد والغرابة أقوى، وأما كون التشبيه مقبولا فالأصل فيه هو أن يكون الشبه صحيح،ا وقد تقدم معنى الصحة، وأن يكون كاملا في تحصيل ما علق به من الغرض وأن يكون سليما عن الابتذال مثل أن يكون المشبه به محسوسا أعرف شيء بأمر لون مخصوص أو شكل أو مقدار أو غير ذلك إذا كان الغرض من التشبيه بيان حال"[100].

وقد أكد السكاكي على حضور النسق الذهني، يقول: "الحضور في الذهن، إما في نفس الأمر كالذي نحن فيه، فإذا أحضر استطرف استطراف النوادر عند مشاهدتها واستلذ استلذاذها لجدتها فلكل جديد لذة، وإما مع حضور المشبه في أوان الحديث فيه مثل حضور النار والكبريت مع حديث البنفسج والرياض كما في قوله:

ولازوردية تَزْهو بِزُرقتِها ... بينَ الرِّياضِ على حُمْرِ اليواقيت

كأنها فوقَ قاماتٍ ضَعَفْنَ بها ... أوائلُ النَّارِ في أطرافِ كبريت

فإن صورة اتصال النار بأطراف الكبريت ليست مما يمكن أن يقال إنها نادرة الحضور في الذهن ندرة صورة بحر من المسك موجه الذهب، وإنما النادر حضورها مع حديث البنفسج فإذا أحضر إحضارا مع الشبه استطرف لمشاهدة عناق بين صورتين لا تتراءى ناراهما، وهل الحكاية المعروفة في حديث حسد جرير لعدي بن الرقاع إلا لعين ما نحن فيه. يحكى أن جريرا قال أنشدني عدي

عرف الديار توهما فاعتادها...، فلما بلغ إلى قوله (تزجى أغن كأن إبرة روقه) رحمته، وقلت قد وقع ما عساه يقول وهو أعرابي جلف جاف"[101].

3- أبو هلال العسكري (المتوفى: نحو 395هـ)

أوضحت تقسيمات العسكري للتشبيه أن له توجهًا ثقافيًا في تفسير الصور البلاغية التي بدت متغيرة في دلالتها ومقاصدها، فقسم التشبيه انطلاقًا من عناصر خارجة عن اللغة، بل هي عنده مرتبطة بالثقافة والمقام والواقع والحال، وبهذا نقول إن العسكري قد قدم تصوره للتشبيه بصورة تقترب من مفهومات القراءة الثقافية، إذ برزت في تفسيره مظاهر الثقافة المعنوية: (العرف والعادة، والفائدة)، إذ يرى أن الاتصال الناجح في الاستعمال اللغوي هو أن يوافق المعنى للعرف، يقول: "من عيوب المعنى مخالفة العرف، وذِكر ما ليس في العادة"[102]، وقد حرص

العسكري وهو يقدم تفسيراته لأقسام التشبيه (الأربعة) على تحديد المرجعيات الثقافية التي تولد عنها، حيث يرى أن الشعراء قد استمدوها من بيئة الإنسان، ورغباته، وأعرافه، وتُبين تقسيمات العسكري للتشبيه أنه لم يقتصر على اعتبار بنية التشبيه البلاغية وصورته الجمالية، ولكنه يرى أن تحديده ينطلق من معرفة البنية الثقافية أيضًا، وهذا يؤكد موافقة العسكري لرؤية القراءة الثقافية لدور البلاغة في الواقع، وما لها من أساس ثقافي.

انطلق العسكري في كتابه الصناعتين منطلقًا ثقافيًا فقد لاحظناه في المقدمة يسوق تفصيلات يمارسها البلاغيون والنحويون، وهذه وظيفة ثقافية، وبالنظر إلى صور التشبيه عنده نجدها لم تركز على قيمته البلاغية، بل انصرف إلى تقسيمه من جهة الجودة والقبح، والفائدة، وهذا الفهم للتشبيه عند العسكري يبين بجلاء أن نظرته تنطلق من كون التشبيه أداة معرفية، وأداة خلق وكشف للواقع وليس أداة تزيين، كما أوضحت قراءته التحليلية لبعض من صور التشبيه في القرآن الكريم والشعر العربي، ففيها أعلن توجيهه للقارئ بتحليل المشبه ومعرفته انطلاقًا من معان مطروحة خارج أنساق اللغة، تمت الإحالة إليها بواسطة أسلوب التشبيه، وبهذا يربط تحليله بالنسق الثقافي بشقيه المادي والمعنوي، وقد تحدث عن أوجه التشبيه بقوله: "والتشبيه على ثلاثة أوجه: فواحد منها تشبيه شيئين متفقين من جهة اللّون؛ مثل تشبيه الليلة بالليلة، والماء بالماء، والغراب بالغراب، والحرّة بالحرّة. والآخر تشبيه شيئين متّفقين يعرف اتّفاقهما بدليل؛ كتشبيه الجوهر بالجوهر، والسواد بالسواد. والثالث تشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما؛ كتشبيه البيان بالسّحر؛ والمعنى الذي يجمعهما لطافة التدبير ودقة المسلك. وتشبيه الشدة بالموت، والمعنى الذي يجمعهما كراهية الحال وصعوبة الأمر"[(103)].

قسم أبو هلال العسكري التشبيه على ثلاثة أوجه، يركز في الأول على انطلاق عملية التشبيه من شاهد أو مثال فيكون المشبه والمشبه به من جنس واحد لهما نفس الصفة، فالشاهد هنا يقوم على المقاربة، وفي الثاني تشبيه شيئين متّفقين يعرف اتّفاقهما بدليل، والدليل

(نسق سابق) مترسب في الواقع، توافق فيه الصورة المجازية صورة مشاهدة تحاكيها في الواقع، ويمكن القياس عليها (كتشبيه المداد بسواد القدر) وفي الثالث يركز على التشبيه في دلالته المعنوية، ويذهب هنا إلى التأكيد على حال متخيلة ليس لها مثال سابق يحكمها، ولكنها صور مبتكرة.

وقسم العسكري جودة التشبيه بين المادي والمعنوي، يقول: "وأجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه: أحدها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة [إلى ما يقع عليه] وهو قول الله عزّ وجل: (وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآَنُ مَاءً)، فأخرج ما لا يُحسّ إلى ما يُحسّ؛ والمعنى الذي يجمعهما بطلان المتوهم مع شدّة الحاجة وعظم الفاقة، ولو قال: يحسبه الرائي ماء لم يقع موقع قوله: الظمآن؛ لأنّ الظمآن أشدّ فاقة إليه، وأعظم حرصا عليه. وهكذا قوله تعالى: مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمالُهُمْ كَرَمادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عاصِفٍ، والمعنى الجامع بينهما بعد التّلاقي، وعدم الانتفاع، وكذلك قوله عزّ وجل: فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ، أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه من لهث الكلب، والمعنى أن الكلب لا يطيعك في ترك اللهث على حال، وكذلك الكافر لا يجيبك إلى الإيمان في رفق ولا عنف، وقد برزت عند العسكري الأنساق الثقافية الآتية:

1- الماديات الثقافية

فيما سبق يتبين أن العسكري قد عمد في تصنيفه لهذا النوع من التشبيه على مبدأ القياس، فنقيس المشبه على المشبه به، والقياس يقوم في الأساس على المرجعية والإحالة، فالمشبه يحيل على المشبه به، والمشبه به مرجعية واقعية، ففي الأمثلة السابقة جاء المشبه في الآيتين الأولى والثانية (أعمال الكفار) والمشبه به (سراب ورماد)، وجاء المشبه في الآية الثالثة (الكافر) والمشبه به (الكلب)، وبالنظر إلى صورة المشبه به نجدها صورًا مترسبة في الواقع تقع عليها حاسة البصر جميعًا، وهي مصدر التشبيه ومرجعه، ومن جهة ثانية نجد صورة المشبه وهي

الكافر وأعماله، ليس لها صورة محسوسة مادية، ولكن صورتها معنوية لا يمكن أن نصل إليها إلا عن طريق النسق الثقافي المترسب في الوعي الجمعي وهو (معرفة طبيعة لهث الكلب)، ومعرفة فعل الريح بالرماد، ومعرفة اشتياق الظمآن للماء وهو يلاحق سرابًا لا يجده، فتنزيل المعنوي منزلة المادي يفتح بابًا للتخييل، ويقدم صورة ذهنية عن المشبه به (أعمال الكفار)، وهي نسق ثقافي معنوي تقاس في صورة نمطية قارة في ذهن المتلقي (سراب) وهو نسق مادي، (أعمال الكفار) غير محسوسة، والسراب محسوس، فقد تعارف الناس قديمًا على أن تقيس الخفي بالظاهر، وغير المحسوس بالمحسوس، أي قياس (ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه) الأول هو المشبه (أعمال الكفار) لا تقع عليه الحاسة، والثاني ما تقع عليه الحاسة البصرية (السراب) المشبه به، وهو مأخوذ من الوسط الاجتماعي، وحاضر في بيئة المبدع وثقافته، الغاية هي تعميق الصورة السلبية لعمل الكفار أنه في زوال، والحال كذلك في التشبيهات المختارة الأخرى، نلاحظ أنه يقصد البعد الثقافي للتشبيه؛ للوصول إلى المعنى المقصود كما في قوله تعالى: "مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمالُهُمْ كَرَمادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عاصِفٍ، والمعنى الجامع بينهما بعد التلاقي، وعدم الانتفاع، وكذلك قوله عزّ وجل: فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ" [104].

2- المعنويات الثقافية

تتأسس تقسيمات أوجه التشبيه عند العسكري على النسق الثقافي السائد في المجتمع، فالنسق الثقافي هو المرجع والمصدر الذي يسهل إخراج فعل التشبيه من حيز الوجود الكامن في الواقع إلى حيز القول، وبهذا يتحول النسق الثقافي إلى علامة في النسق اللغوي والبلاغي، يكسبه الشاعر قيمة جديدة، ويدخل النسق البلاغي في عملية تبادل رمزية مع الأنساق الثقافية، لتحقيق مقاصده [105]، فالوجه الآخر من التشبيه عند العسكري هو (إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة)، فكل ما جرت به العادة مُخزَّنٌ وثابت في ذهن المتكلم والمتلقي معًا أُعيد صياغتها لغاية معينة، يرجو المتكلم منها النفع والفائدة، كقوله تعالى: "وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ؛

والمعنى الجامع بين المشبّه والمشبّه به الانتفاع بالصورة. ومن هذا قوله تعالى: إِنَّما مَثَلُ الْحَياةِ الدُّنْيا كَماءٍ أَنْزَلْناهُ مِنَ السَّماءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَباتُ الْأَرْضِ فأصْبَحَ هَشِيْمًا تَذْروه الرِّيَاح... إلى قوله: كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ؛ هو بيان ما جرت به العادة إلى ما لم تجر به. والمعنى الذى يجمع الأمرين الزينة والبهجة، ثم الهلاك، وفيه العبرة لمن اعتبر، والموعظة لمن تذكّر، ... ومنه قوله تعالى: اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَياةُ الدُّنْيا لَعِبٌ وَلَهْوٌ... إلى قوله عز وجل: ثُمَّ يَكُونُ حُطامًا؛ والجامع بين الأمرين الإعجاب، ثم سرعة الانقلاب؛ وفيه الاحتقار للدّنيا والتّحذير من الاغترار بها"[106].

وفي هذا الوجه من التشبيه نجد أن المعاني في التشبيهات المختارة في الآيات السابقة جاءت بمثابة الرؤيا التي يسوقها المخاطب للمتكلم، يقرأها المتلقي عن طريق القياس، أي قياس ما لم تجر به العادة وهو المشبه (الحياة الدنيا) على ما جرت به العادة (نزول الماء على الأرض) وهذه الصورة ثابته في الواقع، ومترسبة في أذهان المتلقين وليست متولدة عن أسلوب التشبيه بذاته، بقدر ماهي مسترجعه فيه، حيث تقاطعت صورتا المشبه والمشبه به؛ لتنجز قصدًا، وعليه نقول: إن النسق البلاغي في سياق الخطاب القرآني قد أعاد صياغة النسق الثقافي من الواقع في صوره المألوفة عند الجميع، التي اعتاد الناس عليها، وقد أصبح لها في السياق الحالي غاية هي (التحذير)؛ لأن التغير والفناء سمة ثابتة لكل موجود بالفعل، وبهذا يُنْجِز النسق الثقافي غايته، وهي (العبرة) التي نراها نسقًا قائمًا عند البعض، وفيها كما يقول العسكري (الاحتقار للدّنيا والتّحذير من الاغترار بها).

أما في الوجهين الثالث والرابع فقد اعتمد العسكري على النسق المادي، يقول: "والوجه الثالث: إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها؛ فمن هذا قوله عزّ وجل: وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّماواتُ وَالْأَرْضُ، قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها؛ والجامع بين الأمرين العظم؛ والفائدة فيه التشويق إلى الجنة بحسن الصّفة"[107].

اعتمد العسكري في تصنيفه لهذا النوع من أسلوب التشبيه على الأنساق المادية الحاضرة في الواقع المحسوس (السماوات والأرض) بوصفها علامة بديهية شاخصة للعيان، فنعرف عن

طريقها سعة (الجنة) وعَرضها، وبهذا يكون النظر للتشبيه بوصفه علامة بما له من وظيفة، فالعلامة عند بيرس "هي تمثيل لشيء ما بحيث يكون قادرًا على توصيل بعض جوانبه أو طاقاته إلى شخص ما"[108]، والحال كذلك في الوجه الرابع: إخراج ما لا قوّة له في الصفة على ما له قوة فيها؛ كقوله عزّ وجلّ: وَلَهُ الْجَوارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلامِ؛ والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء، وعلى هذا الوجه يجري أكثر تشبيهات القرآن، وهي الغاية في الجودة، والنهاية في الحسن، وقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر، وهو رديء، وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدّقة، وهو مثل قول الشاعر:

وكنت أعزّ عزّا مِنْ قنوعٍ يعوّضه صفوحٌ من ملولِ

فصرت أذلّ من معنى دقيقٍ به فقرٌ إلى فهمٍ جليلِ

فأخرج ما تقع عليه الحاسّة إلى ما لا تقع عليه، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر، ومثله كثير في أشعارهم"[109]. وفي هذا الوجه الرابع من التشبيه ينطلق العسكري من ثقافة المشاهد، ثقافة الحسيات والعقليات، ولم تكن نظرته للتشبيه نابعة من مقارنة جمالية، بل رأيناه كثيرًا ما يركز على الأنساق الثقافية الظاهرة والمحسوسة، وذهب بها إلى صورة المادي والمعنوي، وفي كل الحالات تم الانفتاح على التشبيه بوصفه ظاهرة ثقافية تنفتح على غير الجمالي.

فيما سبق من أقوال يركز العسكري على إعمال الرصيد المعرفي للقارئ، وهو جزء من توجهات النقد الثقافي اليوم، ومنطلقاته الفكرية لتحليل الخطاب، ومن ثم فإن القراءة الجمالية لأسلوب التشبيه وتحليل صوره تبدو ملزمة بقراءة أبعاده الثقافية انطلاقًا من أنساقه، فقد ركز على الغاية أو الفائدة -كما يسميها العسكري- من الجمع بين الحالات وهي البعد التداولي لصورة التشبيه، وبهذه القراءة للتشبيه يتفق العسكري مع مفهوم عبدالفتاح يوسف للقراءة الثقافية

بأنها "ممارسة نقدية تكشف عن نقاط التقاطع، والتداخل، والإحالة، بين الثقافي والجمالي من جهة، وعن أهمية النص بوصفه وسيطًا بين الأنساق الثقافية السائدة...."[110] .

وبعد حديث العسكري عن المألوف وماجرت به العادة وفيه إشارة إلى إعمال النسق المألوف، فقد أنكر ما يخالف ذلك من التشبيهات وسماها بالتشبيهات القبيحة، وبهذا نقول إن التشبيه عند العسكري يقوم على معطى ثابت عن طريق إدماج الصورة بمرجعها، وما خالف العادة والعرف قبيح عنده، يقول: "والتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب، من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير... يقول خفاف بن ندبة:

أَبْقَى لها التِّعداءُ مِنْ عَتَداتها ومتُونها كخيوطةِ الكتَّان

العتدات: القوائم، والمتون: الظهور؛ يقول: دقت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط، وهذا بعيد جدا. ومثل هذا محمود غير معيب عند أصحاب الغلو ومن يقول بفضله"[111]، وهنا يبين العسكري أن الحكم على التشبيه وقراءته تقوم على ثقافة القارئ نفسه، فإذا كان تشبيه المتون وهي ظاهرة بخيوط الكتان وهي خفية بعيدا وغير محمود عند العسكري، فإنه محمود وغير معيب عند أصحاب الغلو، وهذه قراءة ثقافية تقوِّم الفكر الثقافي الاجتماعي عند طبقة من الناس هم أصحاب الغلو، "وإذا شبه أيضا صغيرا بكبير وليس بينهما مقاربة فهو معيب أيضا، كقول ساعدة بن جؤية:

كساها رطيب الرِّيشِ فاعتدلتْ لها قداحٌ كأعناق الظباء الفوارق

شبه السهام بأعناق الظباء وليس بينهما شبه. ولو وصفها بالدقة لكان أولى"[112] وهذا يؤكد اعتماد العسكري على النسق الثقافي والمرجع الذي نقيس عليه المشبه، فإذا لم يكن بينه وبين المشبه به شبهٌ ومقاربةٌ فهو معيب ولا يمكن قياسه، لكن ربط العسكري للتشبيه بالمتكلم وهو هنا

(أصحاب الغلو) يذهب بنا إلى أن التراكيب البلاغية عنده ترتبط بوظائفها التداولية التي ينجزها القول في مقامه، بوصفه أي التشبيه ناجزًا بوظيفة تداولية، ولكي تتحقق هذه الوظيفة فقد ربطها العسكري بالمتكلم، وهي وظيفة يمكن قراءتها في سياق التداول، وقد بينت جميع التشبيهات عند العسكري أنها تندرج في أنساق ثقافية متميزة.

وأخيرًا نقول إن العسكري يذهب كغيره من البلاغيين في تقسيماته للتشبيه إلى ربط الصورة المتخيلة في التشبيه بالصورة الواقعية صورة (المشبه به)، فقد جعل للتشبيه -في أثناء تحليله للأمثلة المستشهد بها على تقسيماته– دلالة رمزية ولها مقابل في الواقع ومرجعية خارج سياق ملفوظ التشبيه، تم استرجاعها في مقام القول من جهة المشبه به، وهو الأثر الثقافي الذي حرص العسكري على توجيهنا إليه، والاعتماد عليه في تحليل الصورة البلاغية، وهذا يؤكد تركيزه على عمليات إنتاج الثقافة للتشبيه، واقترابه من النظر النقدي لثقافة الوسائل التي تعتمد حسب مصطلح (كلنر) "على أخذ النص مقرونًا في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال"[113]

الخلاصة:

بينت دراستنا للتشبيه عند البلاغيين العرب الآتي:

- أنهم قد انطلقوا جميعًا في دراستهم لأسلوب التشبيه تنظيرًا وتطبيقًا من منطلق ثقافي، إذ اهتموا بالروافد الثقافية التي أسهمت في بناء تصوراتهم وتحليلاتهم لأمثلة استشهدوا بها من القرآن والشعر.
- أظهرت النظرة الفاحصة لأساليب التشبيه في كتبهم أن كثيرًا من قراءاتهم للتشبيه تضمر أنساقًا ثقافية، وأبعادًا استرجاعية، وتمثيلات إحالية، وقد بينت تقسيمات العسكري أن لكل تشبيه روافد ثقافية ومرجعيات انتقلت إليه من الواقع.

- أن تناول العسكري للتشبيه في كثير من جوانبه يتضمن رؤيا ثقافية وسياقية توافق ما يدرس اليوم في النقد الثقافي، والحال كذلك عند الجرجاني والسكاكي فقد أدركوا جميعًا فكرة التداولية الثقافية.
- اختصرت هذه الدراسة مجموعة من المقولات البلاغية التي توصل إليها البلاغيون في دراساتهم لأسلوب التشبيه تفسيرًا وتنظيرًا، واختصرت أيضًا مجموعة من الأنساق الثقافية التي وجَّهت مساره، وبهذا تكون الدراسة قد اتصلت بأسلوب التشبيه البلاغي بشقيه اللساني والثقافي، وهنا تنجز الرؤية التداولية والثقافية للتشبيه.
- تبين أنه مع ظهور التداولية والنقد الثقافي أصبح من الممكن دراسة التشبيه -بوصفه ملفوظًا في سياق معين، وله غاية مخصوصة- دراسة ثقافية في سياقه المقامي الذي ولد فيه؛ لأن المقام يجعل من التشبيه مجالًا ثقافيًا إنتاجًا وتلقيًا.
- بينت الدراسة أن التشكيلات الثقافية والاجتماعية والواقعية لأساليب أمثلة التشبيه في الخطاب القرآني والخطاب الشعري هي التي استدعت صيغ التشبيه، فكانت المقاربة الثقافية عند البلاغيين هي الوسيلة المثلى والطريقة الأنجع لمقاربته، وقراءته؛ وتبين أن الدرس البلاغي وأساليبه أكثر مرونة وأحسن قربًا من المناهج الثقافية المعاصرة، وهذا يشكل نقلةً نوعية للبلاغة الثقافية كي لا تكون الأساليب البلاغية مجرد تقنيات لغوية، بل جاءت ظواهر خطابية وثقافية.

وأخيرًا يمكن القول أننا قد توصلنا في هذا البحث إلى نتيجة مفادها أن الشعريات الثقافية للظواهر الأسلوبية البلاغية قد تجلَّت بوضوح في ميادين النقد الثقافي، وبإمكانها أن تتفلَّت من أسرها البلاغي التقليدي مع جهود الباحثين، إذ أظهرت هذه الدراسة إمكانية البحث في المستوى البلاغي للتشبيه والانفتاح بالبلاغة على العلوم اللسانية بشقيها اللغوي والاجتماعي، فبرزت دراسة تداولية وأخرى ثقافية اختصت بدراسة الأنساق الثقافية للكناية والاستعارة، وقد نَحَتْ هذه الدراسة بالتشبيه عند البلاغيين القدامى نحو النقد الثقافي لتتخصص فيه، فطبقنا القراءة الثقافية للتشبيه عندهم، انطلاقًا من كونه نتاجًا ثقافيًا.

الهوامش والإحالات:

(1) حمادي، النقد الثقافي: 10.

(2) العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي: 13، 14، وينظر: الغذامي، النقد الثقاف: 83.

(3) الغذامي، النقد الثقافي: 83-84.

(4) دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: 19.

(5) الكيلاني، وجود النص نص الوجود: 62.

(6) حمادي، النقد الثقافي: 12.

(7) حفناوي بعلي، حداثة الخطاب النقدي: 136.

(8) إيديث كريزويل، عصر البنيوية: 411.

(9) مفتاح، التشابه والاختلاف: 156-157.

(10) أندريه لالاند، موسوعة لا لاند الفلسفية: 373.

(11) عبد الدايم، النسق الثقافي للكناية: 13.

(12) موسعة لا لاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل: 373.

(13) الجاحظ، البيان والتبيين: 129/1.

(14) عبد الله بن وهب بن مسلم، الاستدلال في منهاج البلغاء: 176.

(15) سامية بن يامنة، الاتصال اللساني وآلياته التداولية: 26.

(16) عبد الدايم، النسق الثقافي للكناية: 14.

(17) ينظر: السابق: 14.

(18) هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية: 17، نقلًا عن موسعة لا لاند الفلسفية: 378.

(19) يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: 12،13.

(20) ثقبايت حامدة، قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز: 7.

(21) يوسف عليمات، النسق الثقافي: 1.

(22) الجاحظ، البيان والتبيين: 18.

(23) نفسه: 7،8.

(24) السكاكي، مفتاح العلوم: 1/ 161.

(25) عبد الغني بارة، مبدأ القصدية والطابع التداولي: 13.

(26) الطبري، جامع البيان: 8/1.

(27) ينظر: عبد الله، نظرية السياق السببي والمعجم العربي: 20، 21.

(28) ابن منظور، لسان العرب: 14/ 317.

(29) عبد الله، نظرية السياق السببي: 60، 61.

(30) الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام: 42/1.

(31) الجاحظ، البيان والتبيين: 129.

(32) نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة: 97، 98.

(33) تزيفتان تودروف، الأدب والدلالة: 91.

(34) أحمد زيد، صور من الخطاب الديني المعاصر: 21، 22.

(35) محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول: 12.

(36) ينظر: محمّد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها: 2.

(37) ينظر للتوسع: عبد الدايم، النسق الثقافي للكناية: 35، 36.

(38) عليمات، النسق الثقافي، في الشعر: 1.

(39) ينظر: السابق: 153.

(40) الجرجاني الدار، أسرار البلاغة: 199/1.

(41) العمار، النحو والنظم عند عبد القاهر الجرجاني: 11.

(42) الجرجاني، أسرار البلاغة: 253.

(43) نفسه: 253.

(44) نفسه: 252.

(45) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 200.

(46) نفسه: 262.

(47) الجرجاني، أسرار البلاغة: 238.

(48) نفسه: 177.

(49) شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي: 109. نقلًا عن ابن وهب، الاستدلال في منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 40، 41.

(50) الميداني: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة: 288، نقلًا عن ابن وهب، الاستدلال في منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 78.

(51) الجرجاني، أسرار البلاغة: 199.

(52) الجرجاني، أسرار البلاغة: 70/1.

(53) نفسه: 70.

(54) نفسه: 92.

(55) الغذامي، النقد الثقافي: 77.

(56) نفسه: 92.

(57) نفسه: 94.

(58) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي: 252.

(59) ينظر ص 216 من هذا البحث.

(60) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 64.

(61) نفسه: 7.

(62) نفسه: 66.

(63) بافقيه، البلاغة والأثر النفسي: 212.

(64) نفسه: 213.

(65) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 293.

(66) نفسه: 303.

(67) نفسه: 90.

(68) نفسه: 91.

(69) نفسه: 74.

(70) نفسه: 75.

(71) نفسه: 75.

(72) نفسه: 92.

(73) نفسه: 236.

(74) السكاكي، مفتاح العلوم: 249.

(75) الجاحظ، البيان والتبيين: 129/1.

(76) نفسه: 138-139.

(77) السكاكي، مفتاح العلوم: 343.

(78) نفسه: 343.

(79) ينظر: الغذامي، النقد الثقافي: 26.

(80) السكاكي، مفتاح العلوم: 343.

(81) حمادي، النقد الثقافي: 15.

(82) عنائي، المصطلحات الأدبية الحديثة: 155.

(83) السكاكي، مفتاح العلوم: 332.

(84) نفسه: 332.

(85) نفسه: 344.

(86) نفسه: 350.

(87) نفسه: 350.

(88) السكاكي، مفتاح العلوم: 350.

(89) نفسه: 350.

(90) ينظر: حمادي، النقد الثقافي: 21.

(91) نفسه: 25.

(92) السكاكي، مفتاح العلوم: 353.

(93) محمد الولي، عائشة جرير: 54.

(94) السكاكي، مفتاح العلوم: 353.

(95) حجازي، بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث: 123.

(96) محمد الولي، عائشة جرير: 55.

(97) السكاكي، مفتاح العلوم: 351.

(98) حجازي، بلاغة التشبيه في النقد العربي: 116.

(99) محمد الولي، عائشة جرير: 55.

(100) السكاكي، مفتاح العلوم: 351.

(101) نفسه: 342.

(102) العسكري، الصناعتين: 102/1.

(103) العسكري، الصناعتين: 1/ 240.

(104) نفسه: 241.

(105) يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: 152.

(106) العسكري، الصناعتين: 241.

(107) نفسه: 242.

(108) عنائي، المصطلحات الأدبية الحديثة: 155.

(109) العسكري، الصناعتين: 242.

(110) يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: 7، 8.

(111) العسكري، الصناعتين: 257.

(112) نفسه: 257.

(113) حمادي، النقد الثقافي: 25.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (ت.471ه)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، د.ت.

2) أحمد زيد، صور من الخطاب الديني المعاصر، دار العين للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

3) إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي، مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية جامعة واسط، ع13، 1-نيسان، كلية التربية، العراق، 2013م.

4) الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986م.

5) أندريه لالاند، موسوعة لا لاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، 1996م.

6) إيديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.

7) تزيفتان تودروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفيه، دار الإنماء الحضاري، حلب، 1996م.

8) ثقبايت حامدة، قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات جامعة مولود معمري تيزي وزوو، الجزائر، 2012م.

9) الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت. نحو 395ه)، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419ه.

10) حفناوي بعلي، حداثة الخطاب النقدي، مجلة علامات، النادي الادبي الثقافي بجدة، السعودية، ج55، م13، محرم 1426ه، مارس، 2005م.

11) دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002م.

12) رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب القاهرة، جامعة عين شمس، 2009م

13) سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة (بنيته وأساليبه) عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، 2008م.

14) سامية بن يامنة، الاتصال اللساني وآلياته التداولية في كتاب دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتاب العلمية، لبنان، د.ط، 2012م.

15) عبد الرحمن حجازي، بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج67، مج17، نوفمبر 2008م.
16) عبد الرحمن عبد الدايم، النسق الثقافي للكناية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011م.
17) عبد الغني بارة، مبدأ القصدية والطابع التداولي لخطاب الشاطبي الأصولي، مجلة أندلس المغرب، جامعة قادس، إسبانيا، ع18، 2011م.
18) عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.
19) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م.
20) عبد الله بن وهب بن مسلم، الاستدلال في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، د.ط، 1966م.
21) عبد الله عبد الرحمن بافقيه، البلاغة والأثر النفسي عند عبد القاهر الجرجاني، دراسة في تراث عبد القاهر الجرجاني، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 2002م.
22) عمر ابن بحر الجاحظ (ت. 255ه)، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423ه.
23) محمّد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 2005م.
24) محمّد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998م.
25) محمد الولي، عائشة جرير، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013م.
26) محمد بن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1971م.
27) محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (المتوفى:711ه)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، -1414ه.
28) محمد عمر العمار، النحو والنظم عند عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني، تونس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، 7-9 ديسمبر، 1998م.
29) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996م.
30) مصطفى إبراهيم عبد الله، نظرية السياق السببي والمعجم العربي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2005م.
31) مصطفى الكيلاني، وجود النص نص الوجود، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 1992م.
32) نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة الحقيقية (إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 2000م.

33) يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي (ت. 626هـ)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987م.

34) يوسف عليمات، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009م.

العلاقات الإنسانية

قراءة ثقافية تحليلية في نماذج من الشعر العربي القديم

أ.م.د. أحمد جمال المرازيق*

Aaalmarazeeq@ut.edu.sa

ملخّص:

تتبنّى هذه الدراسة طَرْحًا مُختلفًا في النقد الثقافي، تُثبت من خلاله أنّ النسق الثقافي مكان موبوء بالقبحيات، وبيئة صالحة للجماليات، وهذا ما لم تسع إليه دراسات سابقة في هذا المجال. وبناء عليه، ستُقدّم الدراسة تحليلًا ثقافيًا للعلاقات الإنسانية في نماذج من الشعر العربي ضمن عصوره "الجاهلي والإسلامي والأموي". انقسمت الدراسة قسمين؛ تحت عنوان "تحوّلات النقد الثقافي"، قدّم الباحث في القسم الأول تنظيرًا سوّغ للدراسة. ثم جاء القسم الثاني إجراء تحليليًا، وفق العناوين الآتية: أولًا- لا تبالي/ يزداد إصرارًا. ثانيًا- طِباع مادّيّة/ تفكير إنساني. ثالثًا- الشَّيب: إشارة التحوّل/علامة التوتّر. ومن نتائج الدراسة: أن الخطاب الشعري العربي يضمر أنساقًا ثقافية متشاكلة، يمكن -بناء عليها- الكشف عن علاقات إنسانية متضاربة في الأساليب.

الكلمات المفتاحية: نقد، ثقافي، تحولات، جمالي، العلاقات.

* أستاذ النقد الثقافي المشارك - قسم اللغة العربية - كلية التربية والآداب - جامعة تبوك - المملكة العربية السعودية.

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

Human Relations: An Analytical and Cultural Appraisal of Models of Ancient Arabic Poetry

Dr. Ahmed Gamal Al-Marazeeq *

Aaalmarazeeq@ut.edu.sa

Abstract:

This study adopts a different perspective on cultural criticism through which it proves, unlike previous studies, that the cultural pattern is a place plagued by ugliness and a suitable environment for aesthetics. Consequently, this study presents a cultural analysis of human relations in some models of Arabic poetry within its pre-Islamic, Islamic and Umayyad eras. Under the heading of "Cultural Criticism Transformations", the study is divided into two sections: the first section presents a theoretical background of the study and the second section provides an analytical procedure according to the following subsections: Do not care/Get more insistence, Materialistic temperaments/ Human thinking, and Graying: a sign of transformation/tension. A major finding is that the Arabic poetic discourse contains similar cultural patterns upon which conflicting human relations can be revealed.

Keywords: Criticism, Cultural, Transformations. Aesthetic, Relations.

* Associate Professor of Cultural Criticism, Department of Arabic, College of Education and Arts, University of Tabuk, Saudi Arabia.

تحوّلات النقد الثقافي:

انطلق النقد الثقافي من الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب"[1]، وأخذ يبحث عن القيم الثقافية المتمركزة خلف الأنساق اللغوية في النصوص الشعرية، ويُبرز ما تخفيه من رموز وما تُواريه من دلالات، بهدف "إيصال المتعة بتشكيلة واسعة من الصيغ الثقافية... وتحليل دعاماتها الاجتماعية"[2].

بناء على ذلك، زاد التركيز على طرائق الاختلاف بين الطبقات الاجتماعية، والبحث في خطاب الهيمنة وفرض السلطة؛ ما ولّد كثيرًا من أشكال الصراع بين المركزي واللامركزي، وجعل النقد الثقافي ينفتح على "ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابًا أم ظاهرة"[3]. ويعتني بالعيوب "النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي.. تتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة"[4]؛ ومن هنا ألحّ الغذامي على استبدال أدوات النقد الثقافي بأدوات النقد الأدبي، التي ثبَتت صلاحيتها "للعمل على فاعلية النقد الثقافي"[5]، فضلًا عن دورها المهم "في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبّل الجميل النصوصي"[6]. حيث رأى الغذامي أنّ النقد الأدبي "أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجًا سلوكيًا يتحكّم فينا ذهنيًا وعمليًا، وحتى صارت نماذجنا الراقية –بلاغيًا– هي مصادر الخلل النسقي"[7].

إضافة إلى كل ذلك، فإن البلاغة العربية -بحسب الغذامي- "في أزمة.. فهي لا تستوعب المضمرات النسقية، ولا تستطيع الكشف عنها"[8]، رغم أنها قيم شعرية زاخرة بالإبداع، تحتاج- فقط- باحثًا يطرق أبوابها في صفاء نية؛ لتعطيه من الأنساق الثقافية والدلالية أكثر مما يتوقع، فالاستعارة التنافرية، مثلًا، يمكنها أن تستوعب أكثر من نسق ثقافي في آن، وكذلك المفارقات في النصوص كثيرًا ما تمنحها أبعادًا دلالية متنوعة، كما أن التضاد يؤدي دورًا كبيرًا في إبراز دلالات

النصوص ومعانيها العميقة، وقد، أشار حازم القرطاجني إلى أهمية ذلك حين قال: "أما ما يحسُن من ذلك ويُعد بديعًا فأنْ يكون أحد المتضادين يُقصد به في الباطن غير ما يُقصد به في الظاهر، فيكون في الحقيقة موافقًا لمضاده فيما يدُلُّ عليه من جهة المجاز والتأويل"[9].

لقد بدت خطورة النقد الثقافي، وفق طروحات الغذامي، في أنه دعا إلى الاستغناء عن النقد الأدبي، وأنه ألصق القبحي بالشعر العربي؛ ورأى أن البلاغة لا يمكنها أن تُنشئ في النصوص أية جماليات شعرية أو دلالية؛ ما أدى، خلال العشرين عامًا التي مضت، إلى بروز عدد كبير من المؤلفات والدراسات التي أخذ أصحابها ينتقدون ذلك[10]، ويبدون رفضهم لهذا التوجه في تناول الشعر العربي، حتى أن بعضها وضع "الشعر العربي على سرير بركوست"[11]؛ تشاؤمًا وإعراضًا.

ونتيجة لموقف النقد الثقافي الغذّامي المتزمت ضد أدبيات النصوص وجمالياتها الثقافية والبلاغية ظهر اتجاه آخر، نحا أصحابه منحى مختلفًا في تطبيقهم وفهمهم لطروحات النقد الثقافي، وضغطوا على خطابه النقدي حتى حوّلوه إلى نقد تحليلي ثقافي جمالي، ضمن دراسات نظّرت لهذا التحوّل؛ وأخرى حلّلت نصوصًا شعرية، واستبطنت دواخلها، فبيّنت أنها ذات أنساق ثقافية جمالية رفيعة، تضرب جذورها في عمق الثقافة والتاريخ العربيين.

وفق هذه المعطيات أتيحت الفرصة أمام النقد الثقافي أن يتجاوز الجمالي الأدبي إلى إنتاج الجمالي الثقافي، والانفتاح على النصوص والكتابات التي قد تبدو مهمشة في الثقافة؛ من حيث إنها تنطوي على أبعاد ثقافية جميلة تفرض نفسها، وتشكّل عنصرًا جاذبًا لقراءة وتحليل النصوص، خاصة تلك التي يتعارض بداخلها "نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر"[12]. ويمكن بالاعتماد على أحدهما تمرير "أخطر الأنساق وأشدها تحكمًا فينا"[13].

لقد أصبح من الممكن، في الشعر العربي، دراسة واستطلاع المتغيرات الفكرية والثقافية التي تجعل بعض الثوابت متزحزحة في العلاقات الإنسانية من منطلق أن هذا الشعر يشمل في بنيته

العميقة أنساقًا تقوم على وجهات نظر مختلفة تجاه الحياة، ومنطق العلاقات بكل ما فيها من متغيرات، يمكن استنتاجها من مرجعيات النص، وثقافة المبدع، وتأويل القارئ.

في هذا المجال بدأ النقد الثقافي لدى الغذامي بحثًا عن النسق القبحي، ثمّ تحوّل إلى دراسة الجمالي في أغلب دراسات النقد الثقافي التحليلية. وتفسير هذا التحول أن الأدب العربي لا يعرف حدود الثبات، رغم تباعد الأزمان وتطور أدوات النقد، وأنه أدب متحرك وذو دلالة متحولة، تمنح القارئ فرصًا للتأويل وإعادة التشكيل.

إلا أنّ الباحث في الدراسة الآنية يُقدِّم تحوّلًا جديدًا في خطاب النقد الثقافي، يقوم على نسقين دلاليين ثقافيين يحدثان في نص واحد، ويكون المضمر منهما نقيضًا ومضادًا للعلني، ويصبح النص -بناء عليهما- عملة لوجهين متناقضين ومتلازمين، هما: مضمر قبحي، وعلني جمالي، أو العكس، وهو ما سيوضّحه الجانب الإجرائي التحليلي التالي لطبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة ضمن النصوص الشعرية.

الإجراء والتحليل:

يحتاج إضمارُ النص الشعري للقبحي والجمالي في آن إلى استنطاق النصوص الشعرية، والغوص في جوّانيتها؛ لتبرير أهمية هذا التحوّل في أدوات النقد الثقافي، إذ لا يرى الباحث داعيًا لرفض القبحي، أو زعم الجمالي بالمطلق، بيد أن الشعر العربي تعبير صادق وصريح عن طبيعة الإنسان، ونظام حياته، وأساليب تفكيره، وما ينتج عن الإنسان قد يشوبه القبحي، أو قد يتوِّجه الجمالي بشكل عام.

لذلك سيتم في هذا الجانب من الدراسة تحليل نماذج من الشعر العربي القديم – الجاهلي، والإسلامي، والأموي- وتأويل مضمرها، واكتشاف الجمالي والقبحي منها، ضمن موضوع أخذ مساحة واسعة في الشعر العربي، هو: العلاقات الإنسانية، إذ سيتم الكشف عن دور كل من المرأة والرجل والمجتمع في بناء علاقات حسنة وطيبة من جهة، ودور كل منهم في هدم هذه العلاقات من جهة أخرى.

ولا شك أنّ ذلك عائد إلى اختلاف طبيعة تفكير كل منهم، أو تباين نظراتهم إلى الحياة وأساليب العيش فيها. ذلك أنّ كثيرًا من الشعراء، على سبيل المثال، لا يروقهم الصوت الأنثوي الذي يخالف تفكيرهم، فيحاولون إسكاته بأساليب متنوعة، ومنهم من لا يعجبهم أن تجري عادات النساء على البخل، أو اللؤم، كما قال قيس بن الحَدّادية[14]:

فَأَقسَمنَ لا يَسقينَني قَطَر مُزنَةٍ لِشَيبي وَلَو سالَت بِهِنَّ الأَباطِحُ

ومنهم من لا يريحهم، حبهنّ للثروة والمال على حساب العلاقات الاجتماعية والإنسانية، ومنهم من يُقلق بالهم إعراضهنّ إذا غزا الشيب رؤوسهم، ودبّ الضعف في أجسامهم. وقد يتجاوزن هذا الحدّ، فلا يتورّعنَ عن إطلاق أمنيات تنكأ وجعهم، وتكسر خاطرهم؛ وهنّ يُعلِنّ عن تطلعاتهن وأمنياتهن في أن يكون أزواجهنّ أثرياء وشُبّانًا، وهذا رفض مباشر، لوضعهم المالي، واعتراض على حالة الضعف الجسدي التي يعيشونها، كما هي ابنة ذي الإصبع العدواني[15]:

إلا ليتَ زوجي من أناسٍ ذوي غنى حديث الشباب طيّب الريح والعطر

لقد لاحظ الباحث –في نماذج شعرية كثيرة- أن المرأة، في غالب الأحيان، توسّع دائرة الاختلاف، وتجعل الروابط الأسرية والاجتماعية والإنسانية ضعيفة، وغير مستوية بشكل مقبول لِكلا الطرفين، فإذا كان الرجل مقبلًا عليها؛ ليبني معها أجمل لحظات الحياة، وجدها صدوفًا، ومتمنّعة عن كل أواصر الود والحب، وإذا كان كريمًا وذا إنسانية كانت شحيحة ومادية، وإذا نظر بعمق لقضايا الحياة، تعاملتْ هي بسطحية مفرطة معها، وإذا أرادها شريكة دائمة، نظرت إلى شيبه، ونثرت عيوبه؛ حتى زادت الفجوةُ، وبات التباين كبيرًا بينهما؛ فحاول الشعراء بأدواتهم الثقافية المتنوعة، معالجة، ومقاومة الطبائع الأنثوية السالبة، على أنّ ذلك يمثّل شريحة من شرائح المجتمع آنذاك، وليس كل عناصره.

وبعد استطلاع نماذج تتضمّن اختلافات وعلاقات سالبة من هذا النوع في الشعر العربي القديم رأى الباحث أن يدرسها وفق التقسيمات التالية:

أوّلًا: لا تبالي/ يزداد إصرارًا

منذ فجر الشعر العربي ألهمتِ المرأة الشعراء، ورافقتهم في حِلّهم وترحالهم، وكانت عونًا لهم في مقوّمات عيشهم، غير أنّها كانت، أحيانًا، سببًا في تنغيص حياتهم، وإثارة انفعالاتهم؛ ما أدى إلى ظهورها في كثير من النصوص الشعرية، وهي تتخذ من "الصدود/التّمنُّع" ثقافةَ تعاملٍ مع الرجل الذي يبحث، بكل براءة، عن علاقات طيّبة، ومليئة بالجمال والسعادة. حتى غدا عنادها، وعدم ثباتها على وعدٍ، وإصرارها على التبدّل بين الإقبال والإهمال، والظهور والتخفّي، أساليبَ أنثويةً معتادة ومتكررة ومقبولة.

ولم ينطلق الشعراء في استحضارهم لصورة المرأة من واقعها فقط، بل تعدوا إلى ما هو أشمل وأوسع... فالمرأة "هي التي تخلق الحياة لهم، فإذا حُرموا منها حُرموا من كل شيء، إنها، في نظرهم، الحياة في كل تقلّباتها، يربطون فيها المثال بالرغبة والصورة بالضرورة؛ فيكابدوا؛ ليبنوا معها فردوسهم الذي ينعمون فيه أو بالأحرى يتمنون أن ينعموا فيه بكل ضروب النفع والجمال"[16].

وكي يتضح ذلك سيتم طرح مثالين للتحليل، من العصرين الجاهلي، والإسلامي. أما في المثال الأول؛ فإن "فاطم" لدى المثقب العبدي تعبّر عن شريحة واسعة لهذا النوع من النساء، إذ قال[17]:

أَفـــاطِمُ قَبـــلَ بَينِـــكِ مَتِّعينـــي ... وَمَنعُـــكِ مـــا سَـــأَلتُك: أَنْ تَبينـــي

فَـــلا تَعِـــدي مَواعِـــدَ كاذِبـــاتٍ ... تَمُـــرُّ بِهـــا رِيـــاحُ الصَـــيفِ دونـــي

فَـــإِنّي لَـــو تُخـــالِفُني شِـــمالي ... خِلافَـــكِ مـــا وَصَـــلتُ بِهـــا يَمينـــي

إِذًا لَقَطَعتُهـــا وَلَقُلـــتُ بِينـــي ... كَـــذَلِكَ أَجتَـــوي مَـــن يَجتَـــويني

لِمَـــن ظُعُـــنٌ تُطـــالِعِ مِـــن ضُـــبَيبٍ ... فَمـــا خَرَجَـــت مِـــنَ الـــوادي لِحـــينِ

تبصّرْ هل ترى ظُعُنًا عِجالًا ... بجنْب الصَّحْصَان إلى الوجينِ
مَرَرنَ عَلى شَرافِ فَذاتِ هِجلٍ ... وَنَكَّبنَ الذَرانِحَ بِاليَمينِ
وَهُنَّ كَذاكَ حينَ قَطَعنَ فَلجًا ... كَأَنَّ حُمولهنّ عَلى سَفينِ
يُشَبَّهنَ السَفينَ وَهُنَّ بُختٌ ... عُراضاتُ الأَباهِرِ وَالشُؤونِ
وَهُنَّ عَلى الرَجائِزِ واكِناتٌ ... قَواتِلُ كُلِّ أَشجَعَ مُستَكينِ
كَغُزلانٍ خَذَلنَ بِذاتِ ضالٍ ... تَنوشُ الدانِياتِ مِنَ الغُصونِ
ظَهَرنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلنَ أخرى ... وَثَقَّبنَ الوَصاوِصَ لِلعُيونِ
وَهُنَّ عَلى الظِلام مُطَلَّباتٌ ... طَويلاتُ الذَوائِبِ وَالقُرونِ
أَرَينَ مَحاسِنًا وَكَنَنَّ أُخرى ... مِنَ الأَجيادِ وَالبَشَرِ المَصونِ
وَمِن ذَهَبٍ يَلوحُ عَلى تَريبٍ ... كَلَونِ العاجِ لَيسَ بِذي غُضونِ

نلمس في هذا النموذج حدود العلاقة بين الرجل والمرأة "فاطمة"، ونلاحظ الرغبة الملحّة من الرجل في مقاربة المسافة بينهما، وصُنع نموذج سعيد من العلاقات الإنسانية، وما محاولته تلك إلّا تعبير عن تَوقه إلى الحياة، والتمسك بجمالها، وعنصرها الأهم، المرأة؛ التي تمثّل: الخصب، والوجود.

سيتم الكشف عن دور كل منهما في هذا الاتجاه، ثم توضيح الفارق بين موقفهما. وكي يتّضح ذلك لا بدّ من بيان الأساليب التي تنتهجها المرأة، ثم مدى انعكاسها على الرجل، وردة الفعل التي تُشكّلها لديه.

يطالعنا المثقّب بالنداء "أفاطم"، وهو إشارة نسقية مهمة لفهم طبيعة المرأة؛ التي يكشف مجيئها في إطار المنادى أنها في حالة إدبار لا إقبال، وأنها تشرع في الابتعاد والرحيل "قبل بينك"، فضلًا عن أن اسمها يبوح بمعنى القطيعة والانقطاع؛ فهي "فاطم/قاطع" لكل جميل وعزيز.

وفيما سيظهر من قراءتي لهذا النموذج الشعري، سنجد أنه رغم المحاولات التي سيقوم بها الرجل، ورغم ما سيبديه من انفعالات، وما يقدّمه من أفكار لبناء نموذج مندمج من العلاقات؛ فإننا لن نجد الحضور الأنثوي إلا في النداء "أفاطم"، وفي الضمائر "متْعك، سألْتك، بِيني، خِلافكِ"، تَعِدي". وهذه الإشارات، على أهميتها في إيضاح موقف المرأة وبيان طبيعتها، إلا أنها لا تُسمعنا صوتًا أنثويًا مباشرًا، ولا تُنبئنا بحديث واضح، وهو ما قد يعدّ إصرارًا على عدم رغبتها في الحديث أو النطق بأي شيء، وهو جزء من قطيعتها، وعدم وضوحها، ومراوغاتها، يؤكّده أنّها لا تفي بمواعيدها، بل تكذب في إنجازها، وهذا مؤشر واضح على عدم الثقة بتصرفاتها، وتوجهاتها الغامضة، ومع ذلك ضغط عليها باتجاه إيجابي؛ ناهيًا وزاجرًا "فلا تعدي مواعد كاذبات".

ويبدو من لغة الشاعر أنّ فاطمة لم تغادر وحيدة، بل كانت في رحلة جماعية، شاركها فيها نسوة كثيرات "الظعن"؛ لذلك يتحوّل خطابه من صيغة المفرد إلى الحديث بصيغة الجمع "ظُعُن، ظُعُنًا، عِجالًا، مرزْنَ، نكّبنَ، هنّ، يشبَّهن، عُراضات، واكنات، قواتل، خذلنَ، ظهرنَ، سدلنَ، ثقّبنَ، مُطلَّبات، طويلات، أرينَ، كنَ".

كما يصبح سؤاله عن الظُعن "لِمَن ظُعن تطالع من ضبيب"" سؤالًا عن النساء عامة؛ لذلك نجد حديثه عنهنّ ارتبط بشيئين؛ هما:

أولًا – النعيم، فقد وصف عيشهنّ الرَّغِد "واكنات.. خذلن.. بذات ضال.. تَنوشُ الدانِياتِ مِنَ الغُصونِ"، وما نتج عنه متاع كثير، وذهب وفير "حُمولهُنَّ عَلى سَفينِ.. وَمِن ذَهَبٍ يَلوحُ عَلى تَريبٍ".

ثانيًا – الجَمال، فهنّ "طَويلاتُ الذَوائِبِ وَالقُرونِ"، وهنّ فوق الرجائز، "قواتل كل أشجع مستكين"، وهنّ كالغزلان الجميلات الراتعات:

وَهُنَّ عَلى الرَجائِزِ واكِناتٌ قَواتِلُ كُلِّ أَشجَعَ مُستَكينِ

كَغُزلانٍ خَذَلنَ بِذاتِ ضالٍ تَنوشُ الدانِياتِ مِنَ الغُصونِ

لقد صار الشاعر مُولعًا بهنّ، ومسكونًا بجمالهنّ، وهنّ رمز للحياة الجميلة المُمرعة، و"فاطم" جزء مهم، ولّدها من وحي الخيال؛ واتّخذها منطلقًا للحديث عن الظعائن/النساء اللواتي في وجودهنّ وجود الحياة والمتعة، وفي رحيلهنّ ذهاب الحياة والمتعة.

هذا التوجّه كفيل بأنْ يفسّر إصرار الشاعر على التواصل مع الظعائن/النساء/ فاطمة، وينقل حرصه الشديد -رغم سوءاتها- على القرب منها، وقد عمّق ذلك بإشارات نسقية كثيرة، أهمها:

1- أنه استحضر نداء القريب "أفاطم"، والذي يمكن فهمه على أنّه بحث عن آذان صاغية عندها، وسعي لتحقيق تقاربٍ إيجابي معها؛ ولا سيما أنه نداء يقرّب البعيد، ويزيل كل الحواجز بينهما.

2. أنه خاطبها مباشرة، وطلب منها بكلّ صراحة أن تحقق له المتعة "متّعيني"، معلنًا عن مطلب نفسي إنساني، يكمن في تحقيق راحة البال وطمأنينة النفس إنْ بقيت ولم ترحل، بحسب عبارة "ومنْعك ما سألْتك: أنْ تبيني"، وتعني: أنّ منْعك لما طلبتُ منك (المتعة) هو ذاته رحيلك.

3. أنه يسير على غير المتوقّع في تعامله معها، إذ نجد كذبها، وأساليبها النسوية تبني موقفًا إيجابيًا لديه، وهذا منزع الإنسان الذي يتحمّل كذب الآخر، ويتنازل عن أخطائه، ولا يستغني عنه حتى لو كان من الراحلين الظاعنين.

4. أنه يسأل عن الظعن التي رحلت معها، "لمن ظعن"، ويحدد الأماكن التي تمر بها "ضبيب، الصحصحان، الوجين، شَراف، ذات هجل"، ويتابع حركة مسيرها، ويعرف الطرق التي تمرُّ بها، ويراقبها باللحظة، كما في العبارات:

مررن، نكّبنَ = تحديد المسير

فما خرجت من الوادي، تُطالع، تبصّر= مراقبة الظهور

لحين، حين قطعنَ = متابعة الحركة بالوقت "حين"

ومما يمكن التركيز عليه في طبيعة المثقّب العبدي أن عدم تنازله عن "فاطمة"؛ جعله جادًّا ومصممًا، وهو يستخدم النهي "فلا تعدي مواعد كاذبات" وسيلةً لتعديل سلوكها، وجعْل طباعها قريبة من طباعه، ومن ثم مقاربة وجهات النظر بينهما.

يتناسب مع هذا المعنى عبارات توحي بجديته، مثل: "فإنّ شمالي لو تخالفني خلافك ما وصلت بها يميني.. إذن لقطعتها.. ولقلت بيني"؛ إضافة إلى أن عبارة "كذلك أجتوي من يجتويني"، توضّح سياسة التعامل بالمثل، التي لا يعرف –بسببها- المهادنة والتهاون، ولا يؤمن بالحلول الوسطى. وقد يتبادر لذهن القارئ أنها سياسة شاملة، لا يفلت منها أحدٌ.

لكنّ الفهم الدقيق لقولته "فإن شمالي لو تخالفني خلافك ما وصلت بها يميني" وهي العبارة الأم التي تولّدت بسببها كل العبارات السابقة، يكشف أن فاطمة استثناء من كل ذلك؛ فنَعَم هو يضبط سلوكها، ولا يرضى عنه، لكنه لا يمكن أن يعاملها معاملة الآخرين؛ لأنّ المعنى البسيط لهذه العبارة، كأنكَ تقول لعزيز غالٍ: لو فعل فلان ما فعلته أنت لكان منّي كذا وكذا. أي أنك تقبل التصرّف منه، بينما تُعاقب غيره بشدة لو وقع به، وهذا استثناء له.

وتساند الناحية الشكلية في إثبات ذلك؛ فبنيويًا يُعدّ استبدال "فاطمة" باليد –ضمن العبارة- تحرُّجًا من ذكرها، واستبعادًا لها، كما أنّ "لو" تُمثّل أداة امتناع لامتناع، واستخدامها، شكليًا، يوحي بتعطيل هذه السياسة أحيانًا، بينما الشاعر ماض في استخدامها مع الآخرين، حين طالَبَ أخاه عَمْرًا بسياسة البياض والسواد، إذ اشترط عليه موقفًا واضحًا، وتعاملًا محددًا، فإما أن يكون أخًا بحق، وإما أن يكون عدوًّا يقاتله، إذ قال في قصيدته:

إلى عَمرٍو وَمِن عَمرٍو أَتَتني أَخي النَجداتِ وَالحِلمِ الرَصينِ
فَإِمّا أَن تَكونَ أَخي بِحَقٍّ فَأَعرِفَ مِنكَ غَثّي مِن سَمِيني
وَإِلّا فَاطَّرِحني وَاتَّخِذني عَدُوًّا أَتَّقيكَ وَتَتَّقينـي

ولعلّ هذه السياسة جعلت الشاعر قادرًا على تحديد مسارِه، وتَعْيين ميوله نحو الخير، في حين بقي الآخرون -بين الخير والشر– مراوغين، ومثيرين للحيرة تجاه ما سيلقاه منهم:

وما أدري إذا يممت أمرًا أريد الخير أيّهما يليني
أألخير الذي أنا أبتغيه أم الشرّ الذي هو يبتغيني

لقد بدا الفارق واضحًا في ترتيب العلاقات الإنسانية من منظورين مختلفين، يعتمد الأول على اتّباع أساليب، أهمها: الصدّ، والتّمنّع، والمراوغة. فيما يقوم المنظور الثاني على تفان منقطع النظير، من ركائزه: الإصرار، والوضوح، وصفاء النية؛ فكان نص المثقّب نصًا مثيرًا للجمال، الذي قاوم لأجله كلَّ مَنزعٍ يثير القلق، ويُبدّد السعادة، أو يُهدّد الحياة.

ملامح التعامل الإنساني هذه لا شكّ أنها موجودة في غير مثال من الشعر العربي القديم، إذ تُبدي المرأة القطيعة، وتنجزها؛ لتثير أحزان الشعراء، وتبعث آهاتهم دون أن تنطق بكلمة واحدة، وما قبولهم بذلك إلّا إعجاب بالجمال، وتنازل لرمز الخصب والنماء، وحفاظ على الحياة، وبناء سعادتها. وهذا واضح في المثال التالي من شعر كعب بن زهير، إذ يقول في قصيدته "بانت سعاد"[18]:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفد مَكبولُ
وَما سُعادُ غَداةَ البَينِ إِذ رَحَلوا إِلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحولُ
تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلَمٍ إِذا اِبتَسَمَت كَأَنَّهُ مُنهَلٌ بِالراحِ مَعلولُ

شُجَّت بِذي شَبَمٍ مِن ماءِ مَحنِيَةٍ ... صافٍ بِأَبطَحَ أَضحى وَهُوَ مَشمولُ

تَجلو الرِياحُ القَذى عَنهُ وَأَفرَطَهُ ... مِن صَوبِ سارِيَةٍ بيضٌ يَعاليلُ

يا وَيحَها خُلَّةً لَو أَنَّها صَدَقَت ... ما وَعَدَت أَوْ لَوَ انَّ النُصحَ مَقبولُ

لَكِنَّها خُلَّةٌ قَد سيطَ مِن دَمِها ... فَجعٌ وَوَلعٌ وَإِخلافٌ وَتَبديلُ

فَما تَدومُ عَلى حالٍ تَكونُ بِها ... كَما تَلَوَّنُ في أَثوابِها الغولُ

وَما تَمَسَّكُ بِالوَصلِ الَّذي زَعَمَت ... إِلّا كَما تُمسِكُ الماءَ الغَرابيلُ

كَانَت مَواعيدُ عُرقوبٍ لَها مَثَلًا ... وَما مَواعيدُها إِلّا الأَباطيلُ

فَلا يَغُرَّنكَ ما مَنَّت وَما وَعَدَت ... إِنَّ الأَمانِيَ وَالأَحلامَ تَضليلُ

أَمسَت سُعادُ بِأَرضٍ لا يُبَلِّغُها ... إِلّا العِتاقُ النَجيباتُ المَراسيلُ

وَلَن يُبَلِّغها إِلّا عُذافِرَةٌ ... فيها عَلى الأَينِ إِرقالٌ وَتَبغيلُ

يمكن النظر إلى اسم "سعاد" على أنه تعبير جليّ عن التفاؤل بحصول السعادة، إلا أنّ الفعل "بانت" ينقل فكرة عن صدودها، واختيارها الذاتي لحركة الرحيل، وهو ما ينفي الفرح، ولا يجعله يرشح من تصرفاتها. ولعلّ "الفاء" في كلمة "فقلبي اليوم"، تُفسر التحوّل الطارئ على قلب الشاعر إثر رحيلها؛ فقد صار "متيمًا، ومتبولًا، ومكبولًا، ولم يجد من يفديه".

هذه النتائج الحتمية معانيات انهالت على الشاعر، وقد سبّبت له آلامًا وأحزانًا شديدة، ومع ذلك، شكّلت حديثًا عن أهمية "سعاد" في حناياه، وحياته عامة؛ لذلك لا نلحظ في خطابه ما يُظهر تبرّمَه، أو تضايقه منها، ومن أفعالها، بل ما نجده أنه متلذذ بهذه الآلام.

يصبّ وصف الشاعر لـ "سعاد" في هذا الفهم، خاصة أنه وصفها في اتجاهين مختلفين، أولهما متعلّق بصفاتها الخُلُقية، وثانيهما مرتبط بجمالها الحسي.

ولعلي أبدأ بتفصيل أخلاقها بحسب ما ورد في وصفه لها؛ كي أصل إلى أسباب تمسّكه بها رغم مثالبها، فهي كاذبة "لو أنها صدقت ما وعدت"، ومتلوّنة "كما تلوّن في أثوابها الغول"، ولا تتمسّك بوصل أو علاقة "إلا كما تمسك الماء الغرابيل"، وتخلف المواعيد، وعلى الإنسان ألا يغترّ بما تُمنّيه به من أمنيات وأحلامٍ لا واقع لها:

كَانَـت مَواعيـدُ عُرقـوبٍ لَهـا مَـثَلًا وَمـــا مَواعيـــدُها إِلّا الأَباطيـــلُ
فَـلا يَغُرَّنْـكَ مـا مَنَّـت وَمـا وَعَـدَت إِنَّ الأَمَـــانِيَ وَالأَحـــلامَ تَضـــليلُ

أمّا في حديثه عن جمالها، وخصالها الحِسية، فقد اعتنى عناية فائقة بصوتها ذي الغُنة "أغنّ"، الذي يُصيب الأذن؛ فتستطيبَ سماعه، وبوجهها، ذي الابتسامة وطرْفها الغضيض المكحول، وبروعة ثغرها الذي يفترّ ضاحكًا "تجلو عوارض"، وبرِيْقها طيّب المذاق "ذي ظلم". وتفسير ذلك أنّ الشاعر أطلق العنان لخياله وهو يصف "سعاد"، مستحضرًا ملامحها المحسوسة والمرئية؛ تعويضًا عما فقده على أرض الواقع، وأملًا في إزاحة آلام الفقْد الناتج عن الرحيل.

واللافت للنظر أنه ذكر الماء كثيرًا، حينما عبّر عن ريق سعاد العذْب "بذي شبم من ماء محنية"، وهو نبع "مشمول"، تمرّ عليه ريح الشَّمال؛ فتزيد درجة برودته، وصفائه ضمن وادٍ واسع "بأبطح"، امتلأ بماء المطر الذي ينزل من سحابة بيضاء تسري ليلًا "من صوب سارية بيض يعاليل". وما استحضار الماء وسيولته وطقسه الماطر، وإطالة الشاعر في الحديث عنه، إلا أملًا في استعادة الخصب، ورغبةً في مقاومة الجدب الذي حل عندما خلت الحياة من "سعاد".

لقد صار ريق "سعاد" نبعًا ثَرًّا، ومصدرًا وحيدًا للماء الذي يملأ المكان، ويعيد له الحياة، وهذا تعبير عن قيمتها العليا في الحفاظ على بقاء الإنسان، واستمرار حياته، وتفسير لتمسك الشاعر بها، وتحمّله لما يبدر منها، وما ينتج عنها من آلام وأحزان. ومن هنا فإن البيتين:

أَمسَـــت سُـــعادُ بِـــأَرضٍ لا يُبَلِّغُهـــا إِلّا العِتـــاقُ النَجيبـــاتُ المَراســـيلُ
وَلَـــــن يُبَلِّغهـــــا إِلّا عُـــــذافِرَةٌ فيهـــا عَلـــى الأَيـــنِ إِرقـــالٌ وَتَبغيـــلُ

يمكن استثمارهما في اتجاهات مهمة تؤكّد ما نحوت إليه في الفهم السابق للأبيات، فعبارة "أمست سعاد بأرض"، يمكن اتخاذها دليلًا على أن "سعاد" سادرة في رحيلها، وقد ابتعدت مسافة أطول، ومن ثم ابتعد الخصب، وحلّ الموت. ويمكن، أيضًا، أن تبرهن على أن الشاعر مُصرٌ على إنسانة واحدة هي "سعاد"؛ لذلك أعاد ذكرها مرة أخرى بعد أحد عشر بيتًا.

والأهم من ذلك، في اتجاه ثالث، أن نتخذ هذه العبارة دليلًا على أن الشاعر يحاول الوصول إلى سعاد "الحياة"، التي لا يمكنه أن يستبدل بها أخرى؛ بيد أنه يتابع مسيرها، ويحدد المكان الذي وصلت إليه، بل ويعرف طبيعته الوَعِرة التي لا يمكن أن تصلها إلّا نياقٌ كريمات وقويات وسريعات "لا يبلّغها إلا العتاق النجيبات المراسيل.. ولن يبلّغها إلا عُذافرة"؛ لذلك جاءت الناقة: ضخمة، وسريعة، وقوية، وذات سمات أشبه بالأسطورية، ولا غرابة في ذلك؛ فهي معادل لقوة الشاعر، وإصراره على متابعة "سعاد/الحياة" واللحاق بها، والوصول إليها أينما حلّت؛ بحثًا عن الجمال والسعادة والحياة في آن واحد، ومما قاله في وصف الناقة:

تَرمـي الغُيـوبَ بِعَينَـي مُفـرَدٍ لَهَـقٍ ... إِذا تَوَقَّـدَتِ الحُـزّانُ وَالميـلُ
ضَـخمٌ مُقَلَّـدُها فَعَـمٌ مُقَيَّـدُها ... في خَلقِها عَـن بَنـاتِ الفَحـلِ تَفضـيلُ
حَـرفٌ أَخوهـا أَبوهـا مِـن مُهَجَّنَـةٍ ... وَعَمُّهـا خَالُهـا قَـوداءُ شِـمليلُ

بعد تحليل النموذجين السابقين يمكننا أن نستنتج التوافق بين طبيعة "فاطمة" و"سعاد"، والرغبة الملحة عند الشاعرين على مقاربة الحياة مع كلتيهما، ولا شك أن ذلك مهّد لموضوعات وأساليب مشتركة بين النصين. فالمرأتان ترتحلان، وتتركانهما، وهما يتابعان مسيرتيهما، فالمثقّب يقول: "تبصّر، مررن"، وكعب يقول: "أمست سعاد بأرض". كما أنّ صفات المرأتين متقاربة فكلتاهما كاذبة "فلا تعدي مواعد كاذبات.. يا ويحها خلة لو أنها صدقت.. كانت مواعيد عرقوب لها مثلًا"، بالإضافة إلى أنّ الناقة وردت لدى الشاعرين بهيئتين متفقتين مع اختلاف بسيط، فناقة كعب قوية لا تشكو التعب، وناقة المثقّب قوية، أيضًا، كما يقول[19]:

فَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِذاتِ لَوثٍ عُذافِرةٍ كَمِطرَقَةِ القُيونِ

بِصادِقَةِ الوَجيفِ كَأَنَّ هِرًّا يُباريها وَيَأخُذُ بِالوَضينِ

لكنّها، ضجّتْ من ترحاله وكثرة أسفاره، باتجاه "فاطمة"، في حين هو لا يكل ولا يمل ولا يتعب، وكأنه يمضي بإصرار يفوق قدراتها، إذ قال:

إِذا ما قُمتُ أَرحَلُها بِلَيلٍ تَأَوَّهُ آهَةَ الرَجُلِ الحَزينِ

تَقولُ إِذا دَرَأتُ لَها وَضيني أَهَذا دِينُهُ أَبَدًا وَديني

أَكُلُّ الدَهرِ حَلٌّ وَارتِحالٌ أَما يُبقي عَلَيَّ وَما يَقيني

وبحسب وجهة نظري فإنّ ذلك عائد إلى هدف واحد من ركوب الناقتين؛ وهو إصرارهما وإبراز عنايتهما الفائقة بالمرأة/ رمز الجمال والحياة؛ لذلك نلاحظ أن المثقّب وسّع رمزية "فاطمة" عندما جعل الحديث عن النساء بشكل عام، وكأنه يتحدّث عن المرأة مطلقًا دون تخصيص. وذلك ما فعله كعب عندما حوّل ريق "سعاد" إلى نبع ومطر وسيول؛ فوسّع رمزيتها، وجعلها رمزًا إلى سبيل مهم للخصب والنماء، وبتوفّره تتوفر الحياة، وكأنّ حاله يقول: بوجودك يا "سعاد" تتوفّر أسباب السعادة والحياة؛ لذلك أُصِرّ وأجاهد لمتابعة مسيرك.

ومع كل هذا تبقى المرأة والناقة مجالين واسعين للتحليل والتأويل، وقد قُدِّمتْ فيهما آراء ثقافية مختلفة عما تراه الدراسة الآنية. من ذلك أنّ الناقة برؤية الناقد الثقافي يوسف عليمات أنثى أخرى يميل لها المثقّب، ويحبها، وقد استبدلها بـ "فاطمة"[20].

ثانيًا: طباع مادية/ تفكير إنساني

في أمثلة أخرى من الشعر العربي القديم ارتبطت صورة المرأة برفضها لكثير من كرم الرجل وتصرّفاته الإنسانية؛ لأن تفكيرها يختلف عن تفكيره، وإحساسها لا يوافق إحساسه، ولأن

المنطلق الرُّوْحِي لديه تقابله نظرتها المادية أحيانًا؛ ، ولا سيما في العلاقات الاجتماعية، إذ بدا في عدد من النصوص أنّ هناك شريحة من النساء لا يرغبن بالتواصل مع المجتمع، ولا يعجبهنّ انتماء الزوج إلى منظومته الاجتماعية، فهنّ قطوعات بخيلات، لا يمكن للرجل القبول بهن، أو بأفكارهن؛ فتنشب، إثر ذلك، الخلافات، وتزداد الفوارق، وتكثر المشكلات الاجتماعية، وهذا ما جعل صورة المرأة قبحية، ورؤيتها غير إنسانية.

بعكس ما كان يؤمن به الرجل، ويدافع عنه، ويحاول إقناع المرأة به؛ فالكرم لديه "شرف الرجل"[21]، و"نقيض اللؤم"[22]، و"التحلّي به يكسبه المحبّة"[23]، وأفضله "جهد المقلّ لا غنى المكثر"[24]. وكان العرب "مهما قيل عن ثرواتهم يعيشون حياة فقر وقلة مال، وكانوا يحيون في بادية شحيحة بالزاد، وحياتهم ترحال وتجوال، فكل واحد منهم معرّض لأن ينفد زاده، فهو يقري ضيفه اليوم؛ لأنه مُعرَّض إلى أن يُضاف في يوم، ثم هم يُكرِمون لِكَلَفهم بحسن الأحدوثة وحسن الثناء، تسعد نفوسهم بمساعدة المحتاج، وإطعام الجائع، وإغاثة الملهوف، وكان المال في نظرهم وسيلة لا غاية، وسيلة إلى الحياة الشريفة، وإلى كسب المحامد"[25].

من هنا لا تتفق فلسفة الكرم لدى الشعراء مع منطق النساء؛ ففي حديثهم عن هذا الشعور الإنساني، كانت "الأنا/ الشاعر" تستمد خلودها من الفعل الإنساني الراقي، وتخلّد مجدها بالحفاظ على الآخر من مهالك الجوع والفقر، وخير من يُمثل ذلك حاتم الطائي الذي يرى أن ذكره في الحياة لا يعتمد على قوة "الأنا"، وفحولتها، إنما يأتي من أفعاله الإنسانية وأثرها، في حماية الإنسان، وهذا يخالف تفكير المرأة، التي لا يروقها التفاني لأجل الآخر، ولا ترغب بضياع ثروتها لحمايته، ولا يعنيها الفعل الإنساني، بقدْر ما يعنيها الحفاظ على الذات والمال.

يقول حاتم الطائي[26]:

مَهــلًا نَــوارُ أَقِلّــي اللَــومَ وَالعَــذَلا وَلا تَقــولي لِشَــيءٍ فــاتَ، مــا فَعَــلا؟
وَلا تَقــولي لِمــالٍ كُنــتُ مُهلِكَــهُ مهلًا وَإِن كُنتُ أُعطي الجِنَّ وَالخَبلا

يَرى البَخيلُ سَبيلَ المالِ واحِدَةً ... إنَّ الجَوادَ يَرى في مالِهِ سُبُلا

إنَّ البَخيلَ إذا ماتَ يَتبَعُهُ ... سوءُ الثَناءِ وَيَحوي الوارِثُ الإبِلا

فَاصْدُق حَديثَكَ إنَّ المَرءَ يَتبَعُهُ ... ما كانَ يَبني إذا ما نَعشُهُ حُمِلا

لَيتَ البَخيلَ يَراهُ الناسُ كُلُّهُمُ ... كَما يَراهُم، فَلا يُقرى، إذا نَزَلا

لا تَعذِليني عَلى مالٍ وَصَلتُ بِهِ رَحمًا، ... وَخَيرُ سَبيلِ المالِ ما وَصَلا

يعطي حاتم، في حديثه مع زوجته، انطباعًا عن نسقين ثقافيين متناقضين تمامًا، الأول هو الزوجة "نوار/المخاطَب - العاذلة" وترى أن الفعل الإنساني "إنفاق المال/ الكرم" ماض فائت لا طائل منه، بيد أن الشاعر ينهاها عن ذلك التفكير "ولا تقولي لشيء فات ما فعلا؟"، وهذا يضعها في إطار السلْب الذي لا يتجاوز الذاتَ ومصالحها.

فالمرأة، وإن كان صوتها غائبًا –لا تنطق ولا تتكلّم- إلا أنها تثير مشكلة لدى الزوج، وتشوّش على بعض قيمه الإنسانية، الضرورية بالنسبة له، ولا سيما أن عبارة: ولا تقولي لشيء فات: ما فعلا" تُوحي بأنّ العاذلة أطلقتْ سؤالًا –عمّا فات- أثار حفيظته، وأقلق باله؛ لأنه لا يتماشى مع تفانيه وإيثاره، بل يُشكّك في النتائج التي قد تترتّب على أفعاله، وقدراته، من حيث معناه: ما فائدة هذه الأشياء التي فعلتَها. ثم إنّ الماضي، بكل تضحياته، لا يعنيها، وترى الحديث عنه ضربًا من العبث، الذي لا طائل منه، بل تؤنّبه على ما أنفق آنذاك، والشاعر لا يقبل بذلك؛ فيزجرها مرتين، قائلًا: "لا تَقولي لِشَيءٍ فاتَ، ما فَعَلا؟".. "وَلا تَقولي لِمالٍ كُنتُ مُهلِكَهُ".

ويبدو أنها شديدة الإلحاح على مطلبها؛ وهي تثني الشاعر عن فعل الخير؛ ما جعله يأمرها بأن تكُفّ عن لومه "أقلي اللوم والعذلا"، محاولًا بالنهي "لا تعذليني" إسكات صوتها النشاز؛ لأنها استفزّته، إنسانًا كريمًا، حين لامتْه على صلة الرحم "عَلى مالٍ وَصَلتُ بِهِ رَحمًا" وهذا كفيل بأن يكشف عن لؤمها؛ الذي غطّى عقلها، وأحاسيسها.

أما النسق الثاني فيمثله الشاعر "المخاطِب" الذي يصرّ على الفعل الحسَن، فيحاول إقناعها بأن عطاياه تخلّده ذكرًا طيبًا، وأنها لا يمكن أن تصبح ماضيًا منطويًا، حتى لو قدّمها للجنّ والشياطين "وإنْ كنتُ أعطي الجن والخبلا"؛ لذلك كان منزعجًا من الصوت الأنثوي الرافض للخير؛ ومصمّمًا على تجاوزه بالنهي المتكرر، معتمداً على منطق الإنسان الرّحب والمتعقِّل والكريم المتفاني، كما في النقاط التالية:

- أن صدره واسع في مناقشتها، كما في العبارتين: مهلًا نوار.. مهلًا وإن كنت.
- أنه اتّخذ من إنفاق المال طريقًا سليمًا لصلة الرحم، والتواصل مع الناس "خَير سَبيلِ المالِ ما وَصَلا".
- أن نهي "نوار" عن نظرتها السالبة للماضي "لا تَقولي لِشَيءٍ فاتَ، ما فَعَلا؟"، من زاوية جديدة، قد يوضّح نظرته الإيجابية لهذا الماضي؛ فهو، بعكسها، لا يعدّه شيئًا منتهيًا لا فائدة منه، خاصة أنه مليء بالأفعال النبيلة.
- قناعته الزائدة فيما يبنيه من خير في الحياة، بأنه يرافق الإنسان، ويسير معه بعد موته، كما في قوله: "يَتبَعُهُ ما كانَ يَبني إذا ما نَعشُهُ حُمِلا".
- أمنيته الرائعة، بأن يكون الناس على وعي بفلسفة البخيل، وطبيعة تفكيره تجاههم، فلا يُكرمونه حيثما حلّ ونزل، وهذا توجّه راق، يبيّن موقفه من البخل، ويكشف عن رغبته بإيقاع العقاب على البخلاء:

لَيتَ البَخيلَ يَراهُ الناسُ كُلُّهُمُ كَما يَراهُم، فَلا يُقرى، إذا نَزَلا

وهنا تتولّد مفارقة بين فلسفة البخيل وفلسفة الكريم تجاه المال، وقيمة ما ينتج عنهما على الصّعيد الإنساني:

يرى البخيلُ سبيلَ المالِ واحدةً إنّ الجوادَ يرى في ماله سبلا

تؤكد نظرةُ الكريم توجّهَه إلى الخير، الذي تتعدّد أنواعه، وتتسع دائرته؛ فحاتم "يرى في ماله سبلا"، وهي سبلٌ تُبقي ذِكْرَه سائرًا في البلاد، وتخدم المعوزين الذين يتلقّون منه عطايا تسد جوعهم، وتخدم بقاءهم. مقابل أن وجود سبيل واحد للمال بالنسبة للبخيل، يعدّ نظرة أحادية، وعلاقات ضيّقة، وإغلاقًا لدائرة المعروف، واختصارًا للمنفعة على الذات، بما يؤدي إلى موت الذِّكْر، وارتباطه بالسوء.

وبعيدًا عن الكرم، نجد أبا ذؤيب الهذلي يتناول في عينيته نموذجًا جديدًا من العلاقات؛ التي تكون الزوجة سببًا في إحداث توترات فيها. وقد استعرض مشكلته مع "أميمة"، وبيّن حالها، وتفكيرها المادي الذي أثار عصبيته، وجعله متأزمًا، وضائقًا صدره بها، فقال[27]:

قالَتْ أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِبًا مُنذُ ابتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ؟
أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ؟
فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ أَوْدى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا
أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني حَسْرَةً بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

تشي هذه الأبيات بأنّ "أميمة" لم تأخذ نصيبًا من اسمها، الذي نستشفّ فيض الأمومة من دلالته، والتحبّب من تصغيره وترخيمه؛ لأن ذهنها يغِيْب عنه، أثناء خطابها لزوجها، سببُ أرقه وهمّه، مع أنه يتعلّق بأعز ما تملكه المرأة، وهو الأبناء. بيد أنها سألته عن نحول جسمه "ما لجسمك شاحبًا"، ثم ربطت ذلك بلحظةٍ بَذَل فيها مبلغًا من المال "منذ ابتذلتَ"، وقد أشارت إلى أنّ ما معه من مال كافٍ لسدّ حاجته، ونافع لدرء عَوَزه "ومثل مالك ينفع"، وكأنها تقول: لقد بتّ ناحل الجسم منذ اللحظة التي دفعتَ فيها المال، مع أنّ لديكَ ما يكفي لكل ذلك. وهذا في ظاهر معناه موقف إيجابي، نفهم منه أنها تشاركه الحزنَ، وتُخفّف عليه وطأة فقد المال، لكنّ الفهم

الصحيح له: أنها ذات تفكير سالب، بدليل أنها ربطت حزنه بأمر مادي، ليس له أي وجود بالنسبة له.

لقد انصرف نظرها إلى الثروة، وهذا ما يخالف واقع الشاعر، ويفارق حقيقة إحساسه، فهو لم يفكّر بالمال قطّ، ولم يؤرقه فقدانه مطلقًا؛ بل كان حكيم الزمان لمّا رأى –في القصيدة نفسها- أن النفس القنوعة يكفيها قليلٌ من المال، حين قال:

وَالـــنَفسُ راغِبَـــةٌ إِذا رَغَّبتَهـــا فَـــإِذا تُـــرَدُّ إِلـــى قَليـــلٍ تَقنَـــعُ

لكنّه يخضع لضغط نفسيّ هائل، كرّر ذكره مرتين: أودى بنيّ.. أودى بنيّ، وقد رماه ناحلًا شاحبًا، وجعله متقلّبا، مهمومًا، لا يعرف طعمًا للنوم "أقضّ عليك ذاك المضجع".

إنّ قضيته الإنسانية في أمرٍ لم يلق أيّ اهتمام عند أميمة، رغم أنه عامل مشترك بينهما، بل ومن أعظم ما قد يَشْغَل بالَ الأم الحنون. فماذا تكون بنظرنا وهي تنساه أو تتناساه، وتلتفت إلى عامل عينيّ مادي يتمثّل بالمال وإنفاقه..! وهذا ما استفزّ الشاعر، وأثار غضبه "فأجبتها"، وشكّل مثيرًا إضافيًّا لمكامن الألم بداخله؛ فهو حزين على أبنائه الذين ماتوا عنه وفارقوه "أَوْدى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا"، ودائم التحسّر والبكاء عليهم: أَعقَبوني حَسْرةً.. وَعَبرَةً لا تُقلِعُ"، وهي تفكّر بالمال، وتظنّ أنه وراء كل ذلك الحزن والهمّ.

وتزداد قناعتنا بفارق التفكير بين كلٍّ منهما إذا علمنا أن قريحة أبي ذؤيب الهذلي ما جادت بهذه العينيّة الرائعة إلا بكاءً على أبنائه الخمسة الذين ماتوا بالطاعون كما تذكر كتب التاريخ[28].

ويشتمل المثال التالي من دالية دريد بن الصمة على علاقات زوجية واجتماعية متضاربة ومتصادمة، يمثّلها: الإنسان الذي يبني جمال الحياة، ويكون إيجابيًا في سعادتها، مقابل الأنثى البيتوتية التي لا تُحسن العلاقات الاجتماعية الإيجابية؛ فتقطع كل أشكال السعادة، وهذا ناتج عن طبيعة تفكير كل منهما، وقد يضع القارئ أمام ثقافتين مختلفتين، هما: ثقافة جمالية لا تلقي

بالًا إلى المال ولا إلى المادة، وهي راقية بتعاطيها مع ثقافة المرأة المادية، ونظرتها إلى المال، كما في قوله[29]:

أَرَثَّ جَديدُ الحَبلِ مِن أُمِّ مَعبَدِ ... بعاقبةٍ وأخلفتْ كلَّ موعدِ

وَبانَت وَلَم أُحمَد إِلَيكَ جوارَها، ... ولمْ ترجُ فينا رِدة اليوم أو غدِ

مِنَ الخَفَراتِ لا سَقوطًا خِمارُها ... إذا بَرَزَت وَلا خَروجَ المُقَيَّدِ

وَكُلُّ تَباريحِ المُحِبِّ لَقيتُهُ ... سِوى أنّني لم ألقَ حَتفي بِمرصَدِ

تناول دريد في هذا المثال علاقة الزوجية التي كانت المرأة "زوجته" سببًا في إخفاقها؛ لأنها لم تبال بمشاعره، إذ قيل: إنها لامَتْه حين حزن على فقد أخيه "خالد"، كما سيتضح، وهو ما جعل حبْل الودّ والمودّة بينهما ضعيفًا "أرثّ جديد الحبل من أم معبد"؛ فانقطَعت العلاقة التي تربط بينهما، وطلّقها "بانت"[30]؛ وتلاشت آمالها بالعودة إلى شراكة الحياة معه.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتّسع الخلاف، وانتقل إلى موقف جماعي مجتمعي، إذ أصبحت المرأة مرفوضة لدى المجتمع؛ الذي لن يقبل بامرأة قطوع، وسيئة الطباع؛ فهي غير صادقة بمواعيدها ووعودها "وأخلفتْ كلَّ موعد"، وذات توجهات لا إنسانية ولا اجتماعية، بيد أنها سيئة الجوار والجيرة "ولم أحمد إليك جوارها"، حتى غدت إمكانية عيشها ضمن المحيط المجتمعي في عداد المستحيل "ولم ترج فينا ردة اليوم أو غد". وهذا تعبيرٌ واضح عن أن المجتمع الجاهلي ذو ثوابت صارمة، لا يسمح بتجاوزها، أو اختراقها، ولأجلها يمكن أن يتنازل عن أهم عنصر من عناصره وهو المرأة.

من هنا سيطر الصوت الذكوري الرافض لمنطق الأنثى على مفاصل النص، وما ذلك إلا تعميق لمنطق التعقل، وإرساء لمجتمع الفضيلة، واستبعاد للتفكير الأنثوي اللاإنساني واللااجتماعي، وقد تجلّت قمة العقلانية حين ذكر الشاعر ما للمرأة وما عليها؛ بحسب البيتين:

مِنَ الخَفَراتِ لا سَقوطًا خِمارُها إذا بَرَزَت وَلا خَروجَ المُقَيَّدِ
وَكُلُّ تَباريحِ المُحِبِّ لَقيتُهُ سِوى أَنّني لم أَلقَ حَتفي بِمرصَدِ

في هذين البيتين مدح الشاعر المرأة "أم معبد"، وذكر أنها شديدة الحياء "من الخفرات"، وملتزمة بأخلاق المجتمع الذي لا يحبّذ سفور الوجه "لا سقوطًا خمارها"، وإذا خرجت من بيتها لا تلبس الخلخال "لا خروج المقيّد"، وكانت شديدة العناية به زوجًا وحبيبًا "كل تباريح المحب لقيته"، حتى كاد يموت من قدرتها على احتوائه، ومن درجة انتمائها له "سوى أنني لم ألقَ حتفي بمرصد"، إلا أنه انتماء ماضوي، بيد أنّ المرحلة الآنية لا تستقيم فيها العلاقات الزوجية بينهما، وقد غدتْ فيها المرأة ملفوظةً من المحيط الاجتماعي بالكامل.

إن التفسير الثقافي لحديث الشاعر عن أخلاق المرأة، وجماليات الحياة الماضوية معها، يمكن أن يؤخذ في منحيين، أولهما أن المرأة لا تخالف أخلاق المجتمع، وأنها تنتمي لزوجها، وبيتها، وتحسن العلاقات الأسرية الناجحة، لكنها أخفقت في ذلك على مستوى المجتمع. ثانيهما أنّ الشاعر منطقي في تعامله معها؛ فهو يقول ما لها وما عليها، ولا ينكر حسناتها، إذ وضّح أنها بيضاء العرض، ونظيفة الشرف، ومستقيمة الأخلاق، ولا يمكنه أن يطعن بكل ذلك؛ لكنّ مشكلته معها في عدم استجابتها للعلاقات الاجتماعية خارج إطار الأسرة.

رغم هذا لم ييأس من تعديل قيمها تجاه المجتمع، بل سعى جاهدًا إلى تعليمها أشياء لا تعتمدها أساليبَ حياة، ونُظُمَ علاقات، بيد أنه خاطبها مرارًا وتكرارًا حين قال:

أَعاذِل مَهلًا بَعضُ لَومِكِ وَاقصِدي وإن كانَ عِلمُ الغَيبِ عِندَكِ فَارشِدي
أَعاذِلَتي كُلُّ اِمرِئٍ وَابنُ أُمِّهِ متاعٌ كَزادِ الراكِبِ المُتَزَوِّدِ
أَعاذِل إِنَّ الرُزءَ في مِثلِ خالِدٍ ولا رُزءَ فيما أَهلَكَ المَرءُ عَن يَدِ

تبدو المرأة في هذه الأبيات متعجّلة وغير واقعية، بما يتماشى مع نظرتها السطحية والعجلى للعلاقات الاجتماعية؛ لذلك طلب منها أن تتروّى وأن لا تغالي في لومها حين قال: "مهلًا.. وَاقصِدي"، مقابل أنه حدّثها مباشرة ثلاث مرات "أعاذل، أعاذلتي، أعاذل"، وهذا منطق الإنسان الذي لا يأتي الأمور على عجل، ولا يصيبه الإحباط من المرة الأولى؛ لذلك يُعدّ تكراره لعبارة: أعاذل، شيفرةً تقريعيةً، وإصرارًا على أن تُؤثر عقلانيته في ذهنها، لعلّه يُحدث تغييرًا إيجابيًا لديها، بيد أنه، في المرة الأولى، شكّك بتخميناتها وحدود معرفتها "وَإِن كانَ عِلمُ الغَيبِ عِندَكِ فَارشِدي"، وفي المرة الثانية زوّدها بحكمة، أثبت من خلالها خبرته في الحياة "كُلُّ اِمرِئٍ وَابنُ أُمِّهِ مَتاعٌ كَزادِ الراكِبِ المُتَزَوِّدِ"، أما في المرة الثالثة فكان محللًا نفسيًا، ومُرشدًا اجتماعيًا لمّا أبدى قدرة فائقة على فهْم نفسيتها، ومعرفة ثقافتها المادية، وعندما علّمها أنّ المصيبة الحقيقية تكمن في فقْد الإنسان الأخ "الرُزءَ في مِثلِ خالِد"، وليست في مالٍ يتم إنفاقه "وَلا رُزءَ فيما أَهلَكَ المَرءُ عَن يَدِ"؛ لكنّه عبثًا حاول أن يغيّر شيئًا ممّا فيها.

لقد تحدّثت النماذج الشعرية الثلاثة في هذا الجزء من البحث عن الأنثى بحالات مختلفة، لكنها بلورت لها صورة مشتركة واحدة، ذات طباع غير إيجابية، تخالف خلائق الرجل بشكل كبير، وقد أدّت إلى فارق واضح في الدور الإنساني الذي يؤديه كل منهما على مستوى التفكير الإنساني أو الاجتماعي؛ ما جعل الشعراء في حالة عدم رضا، عبّروا عنها بإثارة الاستفهام، والنهي، والأمر، والنداء، وهم يعبّرون عن طباع لا يرغبون بها، ويحاولون تغييرها؛ فجاءت نصوصهم –إلى حدٍّ ما– مليئة بالانفعالات المباشرة؛ لأن الحديث عن القضايا الإنسانية والاجتماعية والأسرية بحاجة لألفاظ موحية وأساليب مؤثرة، تصل للطرف الآخر بيسر وسهولة.

رغم كل ذلك كانت نصوصًا ذات مضمون فكري راق؛ ولا سيما أن دافعها هدف ثقافي سام، يحمل مصلحة الأسرة، والمجتمع، والإنسان بشكل عام؛ لذلك بدت النصوص سريعة الفهم والتحليل، وبدت إمكانية تحديد خلفياتها الثقافية بسيطة؛ لكنها، في الواقع، أبعد من ذلك بكثير؛

فهي تحتاج إلى زيادةٍ في التركيز؛ للربط السليم بين أجزائها، والاستنتاج الصحيح من مكوناتها الدلالية والبلاغية واللفظية... إلخ.

ثالثًا: الشيب: إشارة التحوّل/ علامة التوتر

يستطيع النقد الثقافي أن يقدّم قراءة جديدة لمضمون الشيب في النصوص الشعرية، يكشف فيها عن أنساق ثقافية جديدة. وليس الأمر متعلّقا بذات الشعراء، ونظرتهم إلى بياض الرأس، أو الشكل، أو القدرة على العطاء والعمل فقط؛ إنما له صلة وثيقة بنظرة الآخر/المرأة إلى الشاعر ومدى حيويته وقوّته، ومن ثم إمكاناته في استمرار السعادة والحياة.

ولا شكّ أن ذلك سيُنتج شكلًا جديدًا من العلاقات الاجتماعية والإنسانية، والمرأة جزء مهم وأساسي فيها، لكنها تمثّل الجانب المتحوّل والمتغيّر؛ الذي لا يدوم على ود، ولا يستقر على وفاء؛ فمتى يكن الرجل شابًّا قوياً، تبق قريبة منه، وتكن راضية مرضية، فإنْ صار شيخًا كبيرًا، غيرَ قادر على العطاء والتمويل، والإنفاق، وتوفير الحماية، انقلب حالها، وراحت تعيّره بخوائه، وتظهر ازدراءها له. وهنا يبدأ دور الناقد الثقافي في العمل على إبراز التحوّلات الأنثوية، وتفصيل أبعادها اللاإنسانية، ثم بيان المواقف التي يتخذها الشعراء ثقافاتٍ يتصدون بها لذلك.

سأتناول ذلك في نماذج شعرية يوصلنا تحليلها الثقافي إلى مستويات متعددة في مواجهة الشعراء للتحوّلات التي تبديها النساء تجاههم، إذ يبدو في المستوى الأول أنهم مندهشون من إنكارهنّ، وتنكرهنّ لهم، وفي المستوى الثاني كانوا ثابتين أوفياء، وفي المستوى الثالث يُوجدون بدائل من وحي التجارب والحياة، يدرأون بها ضعفهم أمامهن، وهذه المستويات ثقافات تشد أزرهم، وتمنحهم قوةً في مواجهة المدِّ الأنثوي؛ لذلك سأبدأ بنموذج من شعر الأخطل، قال فيه[31]:

إمّا تَريني حَناني الشيبُ مِن كِبَرٍ ... كَالنَسرِ أَرجُفُ وَالإِنسانُ مَهدودُ

وقد يَكونُ الصِبا مِنّي بِمَنزِلَةٍ ... يَومًا وَتَقتادُني الهيفُ الرَعاديدُ

يا قَلَّ خَيرُ الغَواني كَيفَ رُغنَ بِهِ ... فَشِربُهُ وَشَلٌ فيهِنَّ تَصريدُ

أَعرَضنَ مِن شَمَطٍ في الرَأسِ لاحَ بِهِ ... فهنّ مِنّي إِذا أَبصَرنَني حِيدُ

قَد كُنَّ يَعهَدنَ مِنّي مَضحَكًا حَسَنًا ... ومَفْرِقًا حَسَرَت عَنهُ العَناقيدُ

فَهُنَّ يَشدونَ مِنّي بَعضَ مَعرِفَةٍ ... وَهُنَّ بِالوُدِّ لا بُخلٌ وَلا جودُ

قَد كانَ عَهدي جَديدًا فَاستُبدّ ... وَالعَهدُ مُتَّبَعٌ ما فيهِ مَنشودُ

يقلْنَ لا أَنتَ بَعلٌ يُستَقادُ لَهُ ... وَلا الشَبابُ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ

هل للشَّبابِ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ؟ ... أَم هَل دَواءٌ يَرُدُّ الشَيبَ مَوجودُ؟

لن يَرجِعَ الشّيبُ شُبّانًا وَلَن يَجِدوا ... عِدلَ الشَبابِ لَهُم، ما أَورَقَ العودُ

إِنَّ الشَبابَ لَمَحمودٌ بَشاشَتُهُ ... والشيبُ مُنصَرِفٌ عَنهُ وَمَصدودُ

يبدو الأخطل مؤرقًا يائسًا، وقد لخّص مشكلته في البيت الأخير:

إِنَّ الشَبابَ لَمَحمودٌ بَشاشَتُهُ ... والشيبُ مُنصَرِفٌ عَنهُ وَمَصدودُ

بدليل أنّ النساء يصرفنَ النظر عنه "أعرضنَ.. إذا أبصرني حيد"، والسبب هو الشيب الذي اختلط بشعره "مِن شَمَطٍ في الرَأسِ". وهذا اختلاف زمني بارز أثّر في شكل الأخطل، فغيّر نظرة النساء له، وطبيعة العلاقة التي تربطهنّ به؛ ذلك أنه يضعنا أمام زمنين مختلفين، هما: الزمن الماضي، وبدا واضحًا من خلال إشارات زمنية ماضوية "وقد كنّ، وقد كان"، وفي أثنائه تعوّدنَ على ضحكاته، وجمال مَفرِقه وشَعْرِه الطويل "عهدنَ مني مضحكًا حسنًا ومفرقًا حسرت منع العناقيد"، وتمنَّينَ طرَفًا من معرفته "يشدون مني بعض معرفة"، ونِلنّ آنذاك كثيرًا من الدَّلال، بأنْ كنّ يبدين ودّهن أحيانًا، ويبخلن به أخرى "وَهُنَّ بِالوُدِّ لا بُخلٌ وَلا جودُ".

إذن هو زمن مليء بالذكريات الحلوة، والارتداد إليه يتصل "بالنفس في أخصّ خصائصها"[32]، ويُعلّلها بالجميل، ويُسرّيها بالقوة؛ ليُحقق لها الراحة والطمأنينة، وهو جزء من عدم تقبّلها للواقع، وهروبها منه؛ لذلك هو محبَّب للشاعر، وعزيز على نفسه:

وقــد يَكــونُ الصِــبا مِنّي بِمَنزِلَــةٍ يَومًــا وَتَقتــادُني الهيــفُ الرَعاديــدُ

والزمن الثاني هو الحاضر الناتج عن بروز الشيب في مفرق الأخطل، وكان سببًا في يأسه، وفقدان سعادته، إذ راحت لذة الحياة، وابتعدت النساء، وصار واقعه مؤلمًا، بحسب تغيّر الشكل، وقلة الإمكانات المادية، وانحسار القوة الجسدية.

كما يظهر في الأبيات:

يقلْــنَ لا أَنــتَ بَعــلٌ يُســتَقادُ لَــهُ وَلا الشَــبابُ الَّــذي قَــد فــاتَ مَــردودُ

هل للشَّبابِ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ؟ أَم هَــل دَواءٌ يَــرُدُّ الشَــيبَ مَوجــودُ؟

لن يَرجِعَ الشِّيبُ شُبّانًا وَلَن يَجِدوا عِــدلَ الشَــبابِ لَهُــم، مــا أَورَقَ العــودُ

لقد عبّر الشاعر عن هذا الزمن من خلال المضارع "يقلنَ"، وهنا بدأت المعاناة والآلام، إذ صرّحنَ بأنه غير مرغوب فيه؛ لأنه ليس قويًا، وغير قادر على قيادتهنّ، والسيطرة على تصرفاتهنّ "لا أنت بعل يستقاد له"، كما زدنَ في ألمه حين أبلغنه باستحالة استرداده لشبابه "وَلا الشَبابُ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ".

وتستمر معاناة الشاعر مع إطلاق استفهامين إنكاريين من قبل النساء، عبّر الأول: هَلْ للشَّبابِ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ؟ عن استبعاد أيّ احتمال يمكن أن يحققه الشاعر لاستعادة القوة/ الشباب على الصعيد الآنيّ؛ لأنّ الشباب انقضى، بيد أنّ الاستفهام الثاني: أَم هَل دَواءٌ يَرُدُّ الشَيبَ مَوجودُ؟ يعمّق ذلك أكثر؛ لأنه تعبير عن فقدان الأمل بوجود أي علاج يمكنه أن يعيد له حيوية الشباب.

ولا تكتفي النساء بهذه الآلام، بل لديهنّ إصرار شديد على قتل آماله وأحلامه باستعادة شيء بسيط من القوة والشباب، بأنْ نفينَ إمكانية أن يرجع الشِّيب شبّانًا "لن يرجع الشِّيب شبّانًا"، ونفيْنَ وجود أي شيء لدى الشِّيْب يمكن أن يعادل الشباب "وَلَن يَجِدوا عِدلَ الشَبابِ"، ثم أكّدن هذه الاستحالة باستحضار الظرف "ما أورق العود".

هذا الموقف المتشدّد من النساء إزاء الشاعر يمكن تناوله على محامل تأويلية متعددة، أبسطها حالة التحوّل التي نشأنَ عليها، وتمرّسْنَ في تطبيقها أسلوب حياة في تعاملهنّ مع الرجل، إذ يُثبت هذا الحديث رغبتهنّ الزائدة في قطع كل ما يمكن أن يربطهنّ به في حال ضعفه، وهزاله، وشيبه. وأعمقها الحالة اللاإنسانية التي قد تتلخّص في مدى حقدهنّ ولؤمهنّ وهنّ يزدنَ في آلامه، وأحزانه، إذ لم يكتفينَ بالتنازل عنه، إنما كان لديهنّ إصرار كبير على إشعاره بفقدان أمله، وإثارة إحساسه بفجيعة الفقد والضعف التي أصابته نتيجة الشيب.

ومن مطالعة النص الذي وردت فيه هذه الأبيات نعلم أن الشاعر يدرك يقينًا أن مثل هؤلاء النسوة لا خير فيهنّ؛ بيد أنه في بداية القصيدة اعتبر ما يبدو من أجملهن، وأقربهن إلى روحه؛ وهي "سعاد"، آمالًا ضائعة، حين تحدّث عما يَظهر من نحرها وجيدها على أنه برق لامع لا فائدة منه؛ وأنه لن يُمطر خيرًا في حياته:

لمعًا وإيماضَ برقٍ ما يصوبُ لنا ... ولو بدا من سعادَ النحْرُ والجيدُ[33]

وحين تعجّب من قِلّة خير النساء:

يا قَلَّ خَيرُ الغَواني كَيفَ رُغنَ بِهِ ... فَشِربُهُ وَشَلٌ فيهِنَّ تَصريدُ[34]

والمدهش في هذا النص أن الصوت الأنثوي يسجّل حضورًا لافتًا، ويصول ويجول، وكأنها تتلاعب بالشاعر، وتسيطر على مشاعره، ونلحظ ذلك في:

- طبيعة المفردات؛ التي تعبّر عن إقدامها، وقوة إرادتها، وجرأة قرارها، نحو: "رُغنَ به، أعرضن، أبصرنني، يعهدنَ، يشدون، يقلن".

- أسئلتها؛ التي تخيف الشاعر: هَلِ الشَبابِ الَّذي قَد فاتَ مَردودُ؟.. أَم هَل دَواءٌ يَرُدُّ الشَيبَ مَوجودُ؟

- أسلوب البوح الصريح والجريء؛ الذي تتحدّث به على مسمع الشاعر، رغم يقينها بأنه يؤلمه، ويثير حزنه، كما في قولها: إن الشباب لمحمود بشاشته.. الشيب منصرف عنه ومصدود".

في حين كان حضور الشاعر ضعيفًا، وأقرب إلى غيابٍ أو صمت الإنسان؛ الذي يرى تحوّلات النساء ويفكّر فيها؛ لذلك لم يرُدّ لهنّ جوابًا، حين وجّهنَ له نقدًا مباشرًا "يقلن: لا أنت بعل يستقاد له". وهذا اعتراف بالخواء، الذي أوصله إليه الشيب؛ وقد جعل مفرداته أميل إلى معاني الضعف والخوف وفقدان الإرادة، نحو "حناني الشيب من كبر، كالنسر أرجف، الإنسان مهدود، تقتادني، فاستبد به"، وفي اللحظة نفسها، قد يكون صمتُه حكمةَ المتأمّل والمطرِق؛ لأنّ الإنسان المأزوم حين تطغى عليه محنته يجد الصمتَ أفضلَ ما يُطوى عليه فمُه.

أمّا في قصيدة جرير؛ التي قال في مطلعها[35]:

أمسَيتُ إِذ رَحَلَ الشَبابُ حَزينا لَيتَ اللَيالِيَ قَبلَ ذاكَ فَنينا

فنجد الأمر بالنسبة إليه لا يخرج عن إطار الحزن على شبابه الذي ولّى "إِذ رَحَلَ الشَبابُ حَزينا"، فبات يمنّي النفس بآمال لا يمكن تحقيقها "لَيتَ اللَيالِيَ قَبلَ ذاكَ فَنينا". وهذا ليس غريبًا، إنما وجه الغرابة أنه ربط الشيبَ بتحوّل النساء، وتغيّر تفكيرهنّ، وطبيعة علاقتهنّ به، إذ هنّ مقبلات إذا كان شابًا معطاء قويًا، ومدبرات إذا صار كهلًا غير قادر على توفير حاجاتهنّ ومتطلبات عيشهنّ، وهذا أبسط تعبير عن تفكيرهنّ المادي، وميولهنّ إلى القوي، وتخلّيهن عن الضعيف المسكين، حين قال:

أمسينَ إذ بانَ الشبابُ صوادفًا ليتَ الليالي قبل ذاك فنينا
غَيَّضنَ مِن عَبَراتِهِنَّ وَقُلنَ لي ماذا لَقيتَ مِنَ الهَوى وَلَقينا؟
إِنَّ الَّذينَ غَدَوا بِلُبِّكَ غادَروا وَشَلًا بِعَينِكَ ما يَزالُ مَعينا
وَلَقَد تَسَقَّطَني الوُشاةُ فَصادَفوا حَصِرًا بِسِرِّكَ يا أُمَيمَ ضِنينا

تبدو قسوة النساء حين لا يجد منهنّ الشاعر إلا الصدود "صوادفًا"، وحين يغادرنه باكيًا""غادروا وشَلًا بعينك"، بينما دموعهنّ محبوسة جامدة "غيّضن من عبراتهنّ"، ويتفاقم الأمر عندما يوبّخنه على ما مضى من مشاعر؛ لأنّهنّ لا يؤمنّ بالحب ومردوده الإنساني، سواء أكان عليه أم عليهنّ "ماذا لَقيتَ مِنَ الهَوى وَلَقينا".

وبعكس أفعالهنّ؛ فإنّ الشاعر متمسّك بقيم الحب، ومؤمن بتوطيد علاقاته الإنسانية معهنّ؛ فقد ملكنَ عقله، وطِرْنَ به "إن الذين غدوا بلبك غادروا"، ولا زال بكاؤه عليهنّ شديدًا، ودمعه مدرارًا "ما يزال معينا"؛ وفاءً للعهد، بيد أنه حافظٌ لأسرار المحبوبة "أميم"، فعندما تتبّعه الواشون "تسقّطني الوشاة"، لم يكشف لهم سرًا واحدًا من أسرارها "حَصِرًا بِسِرِّكِ يا أُمَيمَ ضَنينا".

لقد واجهنا في هذا المثال إنسانين لا تَوَافق بينهما، ينكر الإنسان الأول علاقات الحب؛ لأن الثاني في مرحلة الشيخوخة، وقد فَقَد القوة، والقدرة على جلب المنافع، وتوفير حاجات النفس والجسد، وهذا تفكير قائم على الأنانية وحبّ الذات، ومرتبط بمدى تحقيق المصلحة. أما النموذج الثاني فهو الوفيّ؛ الذي لا يعرف سوى المشاعر، والحفاظ على المودّة في كل مراحل الحياة؛ لذلك وجدناه مُقبلًا في مرحلة الشباب، وفيًا في مرحلة الشيخوخة، ويستنكر العزلة، ونكران الذات.

لقد شكّل الشيب تحديًا كبيرًا للشعراء، وخلق لهم توترات صعبة؛ لكنهم استثمروه في الحفاظ على مركزيتهم، وعدم تحوّلهم إلى المهمّش؛ لأنّه فرض عليهم إيجاد بدائل إيجابية يعوّضون فيها ما قد يصيبهم من حزن، وما قد يعتريهم من ضعف وخوف بسبب إعراض النساء

إذا رأين الشيب يلوح بعوارضهم، وهذا ما سأوضحه من خلال التحليل التالي لمثالين من الشعر الجاهلي والشعر الأموي.

في المثال الأول يقول عَبِيد بن الأبرص[36]:

ألا عتبــتْ علــيّ اليــوم عِرســي ... وقــد هبّــت بليــلٍ تشــتَكيني
فقالــتْ لــي كَــبِرت حقًّــا ... لَقَــد أَخلَفــت حينــاً بَعــدَ حــينِ
تُرينــي آيــةَ الإعــراض منهــا ... وَفَــظَّت فــي المَقــالَةِ بَــعدَ لــينِ
ومطّــت حاجبيهــا أنْ رأتــني ... كَبِــرتُ وَأَن قَــدِ ابيَــضَّت قُرونــي
فقلــتُ لهــا رويــدك بعــض عَتْــبي ... فَإِنّــي لا أَرى أَن تَزدَهينــي
وعيشــي بالــذي يغْنيــكِ حــتى ... إذا مــا شِــئتِ أَن تَنــأَي فَبيــني
فــإنْ يــك فــاتني أسَــفًا شــبابي ... وَأَضحــى الــرَأسُ مِنّــي كَاللَجَــينِ
وكــان اللهــوُ حــالفني زمانًــا ... فَأَضحــى اليَــومَ مُنقَطِــعَ القَــرينِ
فقــد أَلِــج الخبــاء علــى العــذارى ... كَــأَنَّ عُيونَهُــنَّ عُيــونُ عيــنِ
يملْــن علــيّ بــالأقراط طــوْرًا ... وَبِالأَجيــادِ كَالرَيــطِ المَــصونِ
وأســمرَ قَــد نَصَبــتُ لِــذي سَنــاءٍ ... يَــرى مِنّــي مُحافَظَــةَ اليَقيــنِ
يُحــاول أَن يَقــومَ وَقَــد مَضَتــهُ ... مُغابِنَــةٌ بِــذي خُــرصٍ قَتيــنِ
إذا مــا عــادَهُ مِنهــا نِســاءٌ ... صَفَحــنَ الدَمــعَ مِــن بَعــدِ الــرَنينِ
وخــرقٍ قَــد ذَعَــرتُ الجــونَ فيــهِ ... عَــلى أَدمــاءَ كَالعيــرِ الشَــنونِ

يظهر في بداية الأبيات أن المشكلات لا تهدأ –ليل نهار- بين الشاعر وزوجته، ويبدو أنّ ما حصل أثناء النهار لا يتعدى العتاب السريع، ولا يشكّل موضوعًا ذا أهمية "عتبت عليّ اليوم عرسي"؛ لذلك لم يأخذ مساحة كبيرة من حديث الشاعر، بقدْر ما جاءت الأحداث أثناء الليل

كثيرة، جعلت منه مسرحًا زمنيًا واسعًا وحسّاسًا ومؤثرًا. ففي الليل هبّت في وجهه "هبّت بليل تشتكيني"؛ جارحةً إحساسه، إذ عيّرته بكِبَر سنه "قالتْ لي كَبِرتَ"، ومطّت حاجبيها؛ استهزاء به، وتقليلًا من قدْره عندما رأت البياض في شعره "مطّت حاجبيها أن رأتني كَبِرت.. وابيضّت قروني". وليتَها وقفتْ عند هذا الحدّ، بل راحت تُعرِض عنه "تُريني آية الإعراض منها".

وأقرب الاحتمالات المتوقعة لأسباب المشكلات والأحداث المتوالية ليلًا أنها ذات علاقة بلحظة خلود الجسد إلى الراحة بالنسبة له، ولحظة هدوء النفْس ورومانسية الواجب الغريزي بالنسبة لها، وعلى ما يبدو أنها لم تنل شيئا منها؛ لذلك غضبت، ورفعتْ صوتها، وخاطبته بفظاظة لم يعتدْها الإنسان الجاهلي من زوجته "وَفَظَّت في المَقالَةِ بَعدَ لينِ". ومما يقوّي هذا الاحتمال أن الشاعر –كما سيبيّن التحليل لاحقًا– ركّز كثيرًا وهو يُثبِت قدراته الجسدية، وعلاقاته الإيجابية مع النساء الراقصات.

فلا يتبادر إلى الذهن أنّ الشاعر خضع لها؛ فأقرّ بضعفه "فقلت: حقًا، لقد أخلفتُ حينًا بعد حين"، أو أنه؛ خوفًا من فضائحها، رقّق تعامله معها، عندما خاطبها بِرِقّة متناهية؛ طالبًا أن تترفّق بعتابها له "رويدكِ بعض عتبي"، بدليل أنه رفض أن تستخفّ به، أو أن تستهزئ بحاله "فإني لا أرى أن تزدهيني". وهنا يظهر قويًا متوازنًا أمام هَيَجان الأنثى، غير الآبهة بمستوى الإحراج والألم الذي سببته له، ولن يستسلم لصوتها الجارح، الذي أحرجه، وقدح رجولته. وفعلًا استطاع أن يستجمع أنساقًا ثقافية، بأساليب لغوية وفنية ومشاهد بطولية، تمنحه الثبات، وتمكّنه من أن يظهر فحلًا بطلًا وشجاعًا قويًا.

تكمن أولى ممكناته في قدراته المالية، وقد خوّلته أن يتحدّث من مصدر قوة، كثّف فيه حضور "الأنا" في كلمات: فاتني، مني، حالفني، نصبتُ، ذَعرتُ.

وفي عبارة "وعِيشي بما يغنيكِ" من العمق ما يجعلها ممكنًا آخر يصبّ في ذات الشاعر القوي؛ لأنّها وجه لدلالتين نسقيتين مخاتلتين، الأولى: أن تعيش بمال يجعلها ثريةً، والثاني: أن تعيش بحدود ما يغنيها عن سؤال الآخرين، وكلتاهما تعبير عن مدى حاجتها له، وفي اللحظة نفسها، يُظهران الإمكانات المالية التي يملكها، وتجعله غنيًّا عنها، بدليل أنه يخيّرها بين "عِيشي بما يغنيكِ"، أو أنْ تصبحي طالقًا "إذا ما شئت أن تنأي فبيني".

وتتجلّى ممكناته الأخرى في قدراته الجسدية التي نراها في اتجاهين، الأول وقد اختزله في فحولته. فالشاعر رغم اعترافه بفوات شبابه، وأن رأسه صار أبيض، ورغم أنه مال للّهو زمانًا طويلًا، وغدا مفارقه آنيًا، كما في البيتين:

فـإنْ يـك فـاتني أسَـفًا شـبابي وَأَضحـى الـرَأسُ مِنّـي كَاللَجَـينِ

وكـان اللهـوُ حـالفني زمانًـا فَأَضحـى اليَـومَ مُنقَطِـعَ القَـرينِ

رغم كل ذلك فإنه قادر على ممارسته بيسر وسهولة، بيد أنّه يَلِجُ على العذارى الجميلات، وهنّ يمِلْن عليه بخصورهنّ وأثيابهنّ الفضفاضة، كما في البيتين:

فقـد أَلِـج الخبـاء علـى العـذارى كَـأَنَّ عُيونَهُـنَّ عُيـونُ عيـنِ

يملْـن علـيّ بـالأقراط طـوْرًا وَبِالأَجيـادِ كَالرَيـطِ المَـصونِ

وهذا إثبات لقدرات الذات، واعتراف على مسمع الزوجة بالحضور الفحولي المميز، الذي يقدّمه رجلًا قادرًا على مغامرات الشباب، والقيام بالواجب الغريزي. فضلًا عن أنّ إقبال النساء عليه، شاهد على توفّر بديلات لها في حال اختارت أن تفارقه، وهو ما يقوّي موقفه، ويُضعف موقفها.

أما الاتّجاه الثاني في قدراته الجسدية فتمثَّل في استعمال الرمح "وأسمر قد نصبتُ"، خاصة أنه استعمله "لذي سناء"، أي لرجل رفيع، وذي مكانة عالية، وقد قاتله باستماتة وبسالة "يَرى مني مُحافظة اليقينِ"، وطعَنه طعنة نافذة لا يمكنه، ولو حاول، أن ينهض منها:

يُحـــاول أَن يَقـــومَ وَقَـــد مَضَتـــهُ مُغابِنَـــةٌ بِـــذي خُـــرصٍ قَتيـــنِ

والأكثر إثارة هو مشهد النساء اللواتي سفحنَ دموعهنّ على السيد ذي المكانة حين زرنَه، واشتد عويلُهنّ لمّا شاهدْنَه مجندلًا قتيلًا:

إذا مـــا عـــادَهُ مِنهـــا نِســـاءٌ صَفَحـــنَ الدَمـــعَ مِـــن بَعـــدِ الـــرَنينِ

وهذا دليل شجاعته، وقد عزّزه بإقدامه على دخول الأرض القفر، وإثارته الذعرَ لدى البقر والظباء، وهو يمتطي ناقته القوية:

وخـــرْقٍ قَـــد ذَعَـــرتُ الجـــونَ فيـــهِ عَـــلى أَدمـــاءَ كَالعَيْـــرِ الشَّـــنُونِ

ومما يُستغرب له أنّ المرأة لم تلتفت لشجاعة الشاعر وبطولاته، إنما نظرت إلى شكله، الذي عبّر عنه الشيب، وانصرفت في لحظةٍ من الليل، إلى حالة خواء طارئة، على تصرفاته، وقدراته، يبرّرها أنه ربّما متعب، أو مشغول بأمر ما، أو أنّ الميول النفسية لم تكن حاضرة بداخله، أو أنّ الرغبة الغريزية لم تتوفر لديه وقتها. وقد عجزت بنظرتها السطحية عن تقدير الموقف، أو فهمه بعمق؛ فوقعت في الإحراج، ووضعت نفسها أمام خيارين كلاهما صعب: أن تبقى وتأخذ ما تبتغي من المال، أو أن تبيْن طالقةً.

إضافة لتلك الإمكانات فإنّ الشاعر بفنية عالية يلفتنا إلى تدّرج تنازلي من النادر حصوله في نصوص شعرية، فقد استحضر صورة المرأة في ثلاث حالات مختلفة، الأولى كانت تلعلع بصوتها في وجهه، وتطعن برجولته، والثانية النساء وهن راقصات، متمايلات عليه، والثالثة حال المرأة الصارخة والباكية، التي تنوح على قتيله. وهذا سمْتٌ فني فيه تحوّل من القوة إلى الضعف، يوحي

بإظهار النساء اللواتي مررْن بحياته، في أشدّ حالات قوَّتهن، أو في قِمّة سعادتهنّ، أو في أشدّ حالات بكائهنّ وخوفهن. في حين أنه –شاعرًا- لم يظهر إلا بمظهر القوي، والمالك لكثيرٍ من الخيارات في التعاطي مع المرأة بكل حالاتها، فضلًا عن التجارب العميقة التي مرّ بها، واستطاع بالاعتماد عليها أن يقدّم بدائل تُفنِّد ما جاءت به المرأة، وتقنعها بحضوره الرجولي والبطولي والجسدي.

يضعنا ذلك أمام حركة تحولية خضعت لها المرأة، وقد نقلتها من المركزي إلى المُهمَّش، وأعانت الشاعر على مواجهتها، وإخماد لعلعتها؛ وهذه نسقية شعرية لا تتوفر إلا لشاعر فحل لا يقبل إلا بذات قوية، وقادرة على تحويل الآخر، وتهميشه، لصالح شخصيته وإرادته شاعرًا ومبدعًا.

إنّ الفكر الذي انطلق منه عَبِيد في هذا المثال: أنّ الشيب ليس أن تفقد الألوان نُضرتها، إنما الشيب أن يندحر الإنسان ويسقط منهزمًا؛ لذلك دافع عن نفسه بقوة وشجاعة، وبأساليب فنية غاية في الإبداع والجمال. بينما كان الشيب بالنسبة للمرأة مرحلة لمز، وازدراء شخصيته؛ توتّر وانفعل إثرها، فجاد لنا بهذا النص العظيم.

ومن الحالات التي رأيتها غريبة وقد نتجت عن الشيب ما يتعلّق بالشاعر عمر بن أبي ربيعة، وهو الشاعر العربي الوحيد الذي اختصر ديوانَه للحديث عن النساء، ومغامراته معهنّ، وكان -غالبًا- مطلوبًا وليس طالبًا لود الغانيات، بحيث ظهرن مقبلات عليه، وعاشقات لوده، ومعجبات بشخصيته، وبلغ من التيه في ذلك أن "رأيناه يصورهن متهالكات عليه يتضرّعن إليه ويستعطفنه"[37]؛ لذلك من الصعب أن يروق له صدودُهنّ الناتج عن الشيب، ومن أحاديثه عن النساء أنه قال[38]:

رَأَينَ الغَواني الشَيبَ لاحَ بِعارِضي ... فَأَعرَضنَ عَنّي بِالخُدودِ النَواضِرِ
وكنّ إِذا أَبصَرنَني أَو سَمِعنَ بي ... سَعَينَ فَرَقَّعنَ الكُوى بِالمَحاجِرِ
فَإِنْ جَمَحَت عَنّي نَواظِرُ أَعيُنٍ ... رَمينَ بَأَحداقِ المَها وَالجَآذِرِ

فـإنّي مـن قَـومٍ كَـريمٍ نِجـارُهُم لِأَقـدامِهِم صـيغَت رُؤوسُ المَنـابِرِ

واضح في هذا المثال أن الشيب ظهر برأس الشاعر "لاح بعارضي"، وقد رأته النساء "رأين الغواني الشيب"؛ فصار مدعاةً إلى صرْف أنظارهن عنه "فأعرضن عني". وقرينة ذلك الفعل "وكنّ"، ويشير إلى أنهنّ، في الماضي، إذا رأينه أو سمعن به سارعنَ "سعينَ"، ونظرن من فتحات بحائط بيوتهنّ "فرقّعن الكوى بالمحاجر". وكأنه يعقد مقارنة بين الماضي والحاضر، يكشف بها الوجه المزيف من النساء، ويذكّر من خلالها بسجّله الحافل معهنّ، إذ كُنّ يبحثن عنه، ويتمنين رؤيته، والآن لا ينظرن إليه.

وجدير بالذكر أن عبارة "سعين ورقّعن الكوى بالمحاجر" ذات صورة حركية إبصارية تستدعي من القارئ ذهنًا عميقًا وهو يتخيّل هيئة الحسناوات حين يسمعن بابن أبي ربيعة، ثم يركضن، ويلصقن عيونهنّ بالفتحات الصغيرة، فيغلقنها؛ رغبة في مشاهدته.

قد تكون هذه الصورة -من الناحية الشكلية- تعبيرًا عن النظرة الضيقة، واللامنطقية التي اعتادت عليها النساء، فهنّ ينظرن من فتحات صغيرة، ويشاهدنه رجلًا جميلًا، سمعنَ به دون أن يعرفنَ عن طباعه شيئًا. وقد تكون، من جهة ثانية، تصويرًا لشدة إصرارهنّ على رؤيته، وهنّ يركّزن النظر، ويتخفين، ويخالفن العادات والتقاليد، ويقعن –لأجله- في المحظور الذي لا يرضى به المجتمع والدين والأسرة، بيد أنّ نظرةً واحدةً له لم تلبّ شوقهنّ، ولم تشف غليلهنّ؛ فلجأنَ إلى تكرار النظر، من حيث:

أبصرْنَني = مشاهدة

ورقّعْن الكوى بالمحاجر = مشاهدة ثانية مع زيادة في التركيز

لكنّ ما يرمي إليه عُمَرُ أبعد من هذا بكثير، بيد أنه بسُمْعَتِه التي سبقته، وبجماله الباهر، وإطلالته الجذّابة، صار هدف أنظارهنّ، وموضع حديثهنّ، وتهيّأ له أنهنّ يُرسلن عيونهنّ لرؤيته،

ويفْعلْن المستحيل لمشاهدته، وكأنه يزهو بنفسه أمامهنّ، ويعيش طموحًا باذخًا، يضعه في حالة النرجسي الحالم، الذي يمرّ سعيدًا في الأماكن، والنساء لا ترى غيره. وحفاظًا على نرجسيته الطافحة بدا مستعدًّا لاستذكار وسائل جديدة، يُذكّر، من خلالها، بذاته فيما لو انصرفت عنه أعينهنّ "فإن جمحت عني نواظر أعين"، مُستعليًا أناه، ومستذكرًا معدنه، ومعدن قومه الكريم "فإني من قوم كريم نجارهم"، وما مفاخرتُه المبالغُ فيها "لِأَقدامهم صِيْغت رؤوسُ المنابر" إلا تأكيد على رفعتهم، وعلو منزلتهم، وسمو مكانتهم.

إنها قدرة الفنان والشاعر المبدع على صنع مركزية الذات، والحفاظ على هيبتها، حين أصبح محور الحديث، وموضع الأنظار، مقابل هامشية النساء اللواتي –بإرادته وفنه الراقي- أصبحنَ أدوات تبحث عنه، وتلهث وراءه، دون أدنى عناية واهتمام بجوهره. واعتمد في ذلك على شيئين، هما: الارتداد إلى الماضي، وذَكَر فيه مناظر غريبة من المرأة تصبّ في صالح شخصيته، ثم الأصل الطيب، وكرم القوم الذي يلفت الانتباه، ويعيد الذات إلى أصولها.

لقد شكّل الشيب –بحسب النماذج الشعرية السابقة- علامة دالّة على خوف الشعراء، وتوجّسهم، وإثارة توتراتهم؛ لأنه يباعد بينهم وبين المرأة، ويعبّر لهم عن فقدان حيوية الحياة، والقوة فيها. لكنه –في اللحظة نفسها- "زبدة مخَضتها الأيام، وفضّة سبكتها التجارب"[39] عرف الشعراء من خلاله الأنثى، وفهموا نيّتَها، وساعدهم على اختيار الأساليب المناسبة، واتخاذ المواقف الملائمة إزاء تحوّلاتها، فهم لا يحققون بغيتهم إلا بعميق تجاربهم، وعظيم خبراتهم؛ التي تؤهّلهم لِأَنْ يكونوا الثابت؛ الذي لا يغيّره شكل، ولا فقر، ولا خواء.

الخاتمة:

بحسب ما اتضح في تحليل النصوص السابقة، فإن الشعر العربي القديم –غالبًا- يضمر نسقين ثقافيين متناقضين ومتلازمين، يعبّران عن تباين أساليب وطبيعة كل من الرجل والمرأة في التعامل مع الآخر. ومع مرور الزمن، وتغيّر شكل الإنسان، وفقدان قوّته وحيويته يمكن أن يؤدّي

ذلك إلى نتائج متنوّعة وعلى صُعُد مختلفة، ضمن العلاقات الشخصية والأسرية وعلاقات المجتمع بشكل عام.

وبناء على ما اتّضح، أيضًا، فإنّ الأنثى لا تتّجه لإقامة علاقات طيّبة مع الرجل، ولا تمنحه فرصة التواصل، بيد أنها دائمة الرحيل عنه، وكان ذلك مدعاة إلى التوسُّع في فهم تمظهراتها ضمن النص الشعري، إذ كانت امرأة واقعية، وزوجة حقيقية في بعض النصوص، وكانت رمزًا واسعًا للحياة، في نصوص أخرى. كما أنها كانت سطحية وغير عميقة، وذات ميول مادية؛ ما قد يجعلها عُرْضةً لمؤثرات شكلية، يمارس الشعراء من خلالها سيطرتهم على تفكيرها؛ لذلك اتّسمت النصوص –كما بيّن هذا البحث– بكثرة العبارات المخاتلة، التي تواري خلفها مضامين تخدع المرأة، وتفرض هيمنةً على تفكيرها.

إلّا أنّ المرأة قد تنجح في إقامة حياة أسرية مثمرة، لكنّ هذه الحياة قد تتأثر، أولًا، بالنظام الاجتماعي في حال أحجمت الزوجة عن العلاقات ضمن الأقارب، وثانيًا، بتفكيرها المادي حال أصرّت على تقديم مصلحة أسرتها على مصلحة المجتمع.

والشيب قريب من ذلك، إذ ارتبط بتحوّل دالّ على التفكير الأنثوي السطحي والمادي، ومؤشر على تغيّر موقفها من رفيق دربها، وقد أبدى الشعراء فهمهم لذلك، ومعرفتهم لتلك النوايا السيئة؛ فاكتسبوا تجارب عميقة؛ لأنّ التّحوّل الذي يكتشفونه في عالم الأنثى لأسباب شكلية ومادية سيزيد خبرتهم، وسيمنحهم القدرة على تحديد الثقافة المثلى، والأسلوب الأمْثل للتعامل معها، فيتمكّنون من الحفاظ على ذواتهم، واستعادة هيبتهم.

لقد أدّى الخوف لدى الشعراء إلى إصرارٍ على مقاومة آثار الشيب السالبة، وما يطرأ بسببه من تغيرات؛ فنوّعوا أساليبهم لتحقيق انتصارهم عليه، فمنهم من اختار الصمت تعبيرًا عن حكمته ووقاره، ومنهم من أثبت وفاءه، وديمومته على عهد المودّة، ومنهم من ارتدّ للماضي، ومنهم من ركّز على إبراز الأنا والعيش في نرجسية مفرطة، ومنهم من اتّكأ على قدراته المادية والجسدية،

ومنهم من افتخر بأصله ومحتده الكريم، صانعين من كل ذلك أدوات ثقافية يضعونها في وجه التغير والتحول.

ومما توصّل إليه البحث في هذا الاتجاه أن الشعراء تعاملوا مع التاريخ/ الماضي على أنه ثقافة متجددة، وليس أحداثًا مضت وانتهت، أو تاريخًا لا يذكر. ولو ألقينا نظرة على وروده في النصوص –موضع البحث– لوجدناه يتجلّى في أكثر من اتجاه. فهو لدى الأخطل هروب من الواقع، ونوع من التسرية، لكنه لدى عمر بن أبي ربيعة دافع لصنع نرجسية عظيمة حطّم بها قلوب العذارى، وشدّ أسماعهن، ولفَت أنظارهنّ، ونال إعجابهنّ، وكأنه لا يوجد وسيم غيره البتة.

الهوامش والإحالات:

(1) الغذامي، النقد الثقافي: 31.
(2) ديورنغ، الدراسات الثقافية: 15.
(3) ينظر: الغذامي، النقد الثقافي: 32.
(4) نفسه: 7.
(5) الضبع، أسئلة النقد الثقافي: 10.
(6) الغذامي، النقد الثقافي: 7.
(7) نفسه: 7، 8.
(8) نفسه: 69، 70.
(9) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 350.
(10) ينظر حول ذلك: طارق بوحالة، الشعر العربي على سرير بركوست.
(11) الغذامي، النقد الثقافي: 77.
(12) نفسه: 77.
(13) نفسه: 77
(14) المرزباني، معجم الشعراء: 202.
(15) الأصفهاني، الأغاني: 94/3.
(16) ينظر: يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي: 13، 14.
(17) ينظر القصيدة: المفضل الضبي، المفضليات: 288 - 292.

بُخت: جِمال طِوال العناق. عُراضات: جمع عُراضة، وهو العريض المفرط. الأباهر: الظهور. الشؤون: جمع شأْن، المسافة ما بين الحاجبين. الرجائز: جمع رِجازة، مراكب النساء. واكنات: مطمئنات. الأشجع: الطويل. مستكين: خاضع لهنّ. خذلن: تخلّفن عن صواحبهنّ. كِلّة: الستر الرقيق. سدلن أخرى: أرسلنها. الوصاوص: البراقع الصغار، كناية عن صغر سنهنّ، واحدها: وصواص، ابن منظور، اللسان: مادة وصوص.

(18) كعب بن زهير، ديوانه: 60 - 66.

بانت: فارقت. متبول: حزين. متيّم: مُستعبد. البين: الفراق. الأغن: ذا غنة في الصوت. غضيض الطرف: فاتر الطرف. مكحول: فيه كحل. تجلو: تكشف. عوارض: أسنان. الظلم: ماء الأسنان، أو لونها الأبيض، أو بريقها. المنهل: عين الماء. الراح: الخمرة. المعلول: الشرب ثانية. شجت: مزجت. شبم: برْد. محنية: المنعطف من الوديان. أبطح: المتسع من الوديان. مشمول: أصابته رياح الشمال. القذى: ما يلتصق بالعين. أفرط: ملأ. صوب: نزول المطر. سارية: سحابة تسري ليلًا. بيض يعاليل: سحابات بيضاء تحمل مطرًا. الخُلة: الصحبة. سيط: خُلط. الفجع: الإحساس المصاحب للمصيبة. الولع: الكذب. الغول: حيوان خرافي مرعب. عرقوب: رجل يُضرب المثل بإخلافه للمواعيد والكذب. العتاق: الكريمة من الإبل. النجيبات: القويات. المراسيل: السريعات. عذافرة: قوية. الأين: التعب. إرقال وتبغيل: نوعان من السير. الغيوب: جمع غيب، وهو أي شيء يغيب عن العين، ولا يعرفه الفرد. الحزان: الأماكن الغليظة الحجارة. الميل: الأماكن المائلة ذات المساحة. ضخم مقلدها: غليظة الرقبة. فعم مقيدها: ممتلئة الأطراف. الفحل: الذكر من الإبل. حرف: ضامرة. مهجنة: حُمّل عليها صغيرة. قوداء: طويلة. شمليل: سريعة. ابن منظور، اللسان: مادة شمل.

(19) لوث: شدة، أي شديدة. عُذافرة: قوية. مطرقة القيون: مطرقة الحدادين. الوجيف: سير سريع. يباريها: يسير معها. الوضين: الحزام. درأت: مددت.

(20) ينظر: عليمات، جماليات التحليل: 84 – 92.

(21) الفراهيدي، كتاب العين: 368/5.

(22) ابن منظور، اللسان: مادة كرم.

(23) ابن عبد ربه، العقد الفريد: 1/ 189.

(24) نفسه: 199/1.

(25) الحوفي، الحياة العربية في العصر الجاهلي: 240.

(26) حاتم الطائي، ديوانه: 39.

الخبلا: الشيطان.

(27) أبو ذؤيب الهذلي، ديوانه: 145، 146.

(28) نفسه: 145.

(29) ابن الصمة، ديوانه: 57، 58.

(30) نفسه: 57.

(31) الأخطل، ديوانه: 77، 78.

الرعاديد: جمع رعديد، معناها الجبان، وهنا يقصد: الفتيات الحَيِيّات. شمط: اختلاط البياض بسواد الشعر. العناقيد: جدائل الشعر.

(32) هيبة، الشيب والشباب في الشعر العربي: 49.

(33) يصوب: يمطر، رغن: خدعن.

(34) وشل: ماء المطر الذي ينزل شيئًا فشيئًا من الجبل. تصريد: الشرب دون ارتواء.

(35) جرير، ديوانه: 386- 388.

صوادف: معرضات. غيّضن: حبسن. وشلًا: الكثير الدمع. حصرًا: بخيلًا.

(36) عبيد بن الأبرص، ديوانه: 122-124.

تزدهيني: تستخفّين بي. اللَجِين: ورق الطلح، يدق ويرش بالماء، ويطعم للإبل. الأقراب: جمع قرب، وهو الخصر. الريط: جمع ريطه، الثوب الفضفاض. السناء: الرفعة. محافظة اليقين: الجد في القتال. مضته: نفذت منه. مغابنة: الطعنة. الخرص: السنان. قتين: السنان اليابس. عاده: زاره. صفحن: سفحن. رنين: العويل. خرق: القفر. الجون: البقر والظباء. أدماء: الناقة المائل لونها للبياض. العير: الحمار الوحشي. الشنون: بين السمين والمهزول.

(37) شوقي ضيف، العصر الإسلامي: 349.

(38) ابن أبي ربيعة، ديوانه: 122.

الكُوى: جمع كُوة، وهي الفتحة الصغيرة في الحائط. المَحاجر: جمع مَحْجِر، ومَحجِر العين ما أحاط بها. جمحت: انصرفت.

(39) القيرواني، زهر الآداب: 899/2.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار المعارف، الرياض، د.ت.
2) أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية في العصر الجاهلي، القاهرة، دار نهضة مصر، ط2، 1952.
3) جرير بن عبد المسيح، ديوانه، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، شرحه: محمد بن حبيب، مج 1، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.
4) جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار هارون، بيروت، 1990م.
5) حاتم الطائي، ديوانه، شرحه وقدم له: أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م.

6) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م.

7) حسني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م.

8) الحصري القيرواني، زهر الآداب، تح: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط2.

9) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الهلال، د. ط، د.ت.

10) دريد بن الصمة، ديوانه، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، د. ط، 2009م.

11) أبو ذؤيب الهذلي، ديوانه، شرحه وقدم له ووضع فهارسه: سوهام المصري، عُني بمراجعته وقدم له: ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

12) سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ع425، الكويت، 2015م.

13) شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.

14) طارق بوحالة، الشعر العربي على سرير بركوست "قراءة نقدية في نظرية النقد الثقافي عند عبدالله الغذامي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2018م.

15) عبدالرحمن محمد هيبة، الشيب والشباب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ط، 1982م.

16) أبو عبدالله المرزباني، معجم الشعراء، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1969م.

17) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م.

18) عبيد بن الأبرص، ديوانه، شرح: أحمد دعرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م.

19) علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب، د.ط، د.ت.

20) عمر بن أبي ربيعة، ديوان، تح: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2007م.

21) غياث بن غوث التغلبي المعروف بالأخطل، ديوانه، شرحه وصنف قوافيه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م.

22) كعب بن زهير، ديوانه، حققه وشرحه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2009م.

23) مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، 9/10/ 2010م، الموقع www.fayoum.edu.eg.

24) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

25) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي نموذجًا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

مظاهر تشيع دعبل بن علي الخزاعي من خلال تائيته

د. أحمد محمد علي الجربوع*

aaljarboa@jazanu.edu.sa

ملخص:

يأتي هذا البحث ليدرس قصيدة لشاعر من مشهوري شعراء العصر العباسي، وهو دعبل بن علي الخزاعي، صاحب التائية المشهورة في آل البيت، التي مطلعها "مدارس آيات خلت من تلاوة"؛ وليبين صدق تشيع الشاعر، الذي شكك في صدق تشيعه القدماء والمعاصرون، وذلك من خلال استجلاء ما لاح من مظاهر التشيع في هذه القصيدة، مثبتين له قدمًا راسخة في المذهب الشيعي في عصره، قدمته على كثير من شعراء الشيعة في زمانه، بإخلاصه لمذهبه، وبذل نفسه للإمام الثامن من أئمة الاثني عشرية علي بن موسى الرضا الذي أُنشدت هذه القصيدة بين يديه. وبالمنهج الوصفي التحليلي خضنا غمار هذا البحث نستنطق تائية دعبل، وقصيدته الكبرى؛ لنخلص إلى ما هو أبعد من صدق تشيعه، ألا وهو عمله في الدعوة للمذهب الاثني عشري، هذا ما أكدته بصدق خاتمة هذه القصيدة وأخباره المتداولة في كتب الأدب بعد إنعام النظر فيها، وتفسيرها بشكل منطقي وعقلاني مقبول.

الكلمات المفتاحية: التائية الكبرى، دعبل، الدعوة للمذهب، داعية العلويين.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة جازان – المملكة العربية السعودية.

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

Manifestations of Shiittization of Di'bil Bin Ali al-Khuzai in his Ta'iyyah Poem

Dr. Ahmed Mohamed Ali Al-Jarbou*

aaljarboa@jazanu.edu.sa

Abstract:

This research examines the poem of Di'bil Bin Ali al-Khuzai, one of the famous poets in the Abbasid era and the author of the well-known *ta'iyyah* "a poem rhyming in /t/", which begins with *Madarisu Ayatin Khalat min tilawatn* "Quran Schools with no Recitation". The main purpose of this study is to prove the poet's steadfast belief in Shiite doctrine as manifested in his loyalty to his doctrine and devoting himself to Ali bin Musa al-Ridha, the eighth Shia Imam of the twelve Shiite Imams, to whom the poem was recited. Using the descriptive analytical approach, the research proves not only the poet's devotion to Shiism, but also his calling for the Twelver Shiite doctrine which is truly confirmed in the last verses of this poem as well as in the available literature after being deeply and logically investigated.

Keywords: Great Ta'iyyah, Di'bil, Calling for a doctrine, Alawites preacher.

مقدمة:

تعودنا ونحن نقرأ شعرنا العربي، أن نعجب بقصيدة لهذا الشاعر أو ذاك، فتهش إليها أفئدتنا، وتفرح بها نفوسنا، لما أودعه بها منشئها من حسن الرصف، وجودة البناء، الذي يقربها من الكمال في أحيانٍ كثيرةٍ، لتصل معه القصيدة إلى رتبة عالية، ودرجة متقدمة، فتصبح بها غُرةً من غرر الشعر العربي، وعينًا من عيونه.

* Assistant Professor of Literature and Criticism, Faculty of Arts and Humanities, Jazan University, Saudi Arabia.

ومع هذا التفوق والتقدم لأي قصيدة، فإن ناظمها لا ينفك عن تضمينها الصور الرائعة، والأساليب البديعة، والعواطف الصادقة، بل حتى الأفكار والمعتقدات يتم توظيفها في الشعر؛ لتؤدي دورها في استكمال هذا البناء المسمى بالقصيدة.

وشعراء العرب من أصحاب المذاهب يدركون قيمة شعرهم بالنسبة لمذهبهم، فيوجهونه لخدمة عقيدتهم، وما يؤمنون به من تعاليم دينية، وقواعد شرعية يؤطرها مذهبهم. فالشعر وسيلة من وسائل تثبيت دعائم المذهب، والمنافحة عنه، ووسيلة دعاية إليه وحشد للأنصار، وتنبيه للغافلين بأحقية الاتباع لهذا المذهب أو ذاك.

وعلى مر العصور يستجلي القارئ عقيدة الشاعر من شعره، وما أودعه فيه من قرائن، ومظاهر تدل على ميله إلى مذهب معين؛ لذا نجد في تراجم بعضهم: وكان متشيعًا، أو كان على مذهب الخوارج، أو كان قدريًا، أو كان جبريًا ... إلخ من هذه الإشارات التي اهتدى إليها مؤلفو كتب التراجم من استقراء الشعر والنظر فيه.

وقد نطقت بعض القصائد بتشيع أصحابها، وأكدت عليه كما أكدته هذه التائية لقائلها. وها نحن ندرسها، لنبين مظاهر تشيع دعبل بن علي في هذه القصيدة بشكل خاص، لأنها من أروع قصائده، وأطولها في ديوانه، وأصدقها إظهارًا لعقيدته، وذلك يأتي بعد أن نتحدث عن التائية وقيمتها، وعن دعبلٍ وتشيعه.

أ- قيمة التائية(*)

لهذه التائية قيمة فنية كبيرة، لا بين أفراد المذهب الشيعي وحسب، بل بين المسلمين كافة على اختلاف مذاهبهم وتعدد طوائفهم.

ولعل هذه التائية استمدت قيمتها من تناولها لآل البيت، وجعلهم موضوعًا لها، على الرغم من تعدد أفكارها، وموضوعاتها التي تندرج تحت مظلة آل البيت وحبهم.

ومن نفاسة هذه القصيدة وجمالها أن استنشدها خصوم العلويين في العصر العباسي، كالمأمون الذي هجاه دعبل فعفا عنه وكتب له أمانًا، وطالبه بالوفادة عليه، فلما دخل عليه طلب منه المأمون أن ينشده التائية، فأنشده إياها إلى آخرها والمأمون يبكي، حتى اخضلت لحيته[1].

ويشي بجمالها، وقيمتها ذلك التلازم بينها وبين قائلها، حتى أضحت العلامة الفارقة في شعره، على ضخامة ديوانه، وكثرة أشعاره، إذ لم نرَ من ترجم لدعبل في مصادر الأدب القديمة إلا وذكرها، إما لصحة نسبتها إليه، وإما لاشتهارها بين المتأدبين، وهذا أرجح، إذ لو لم تكن هذه التائية على درجة عالية من الحسن والجودة، ما ذكرها جمع من الرواة وأهل الأدب في كتبهم. ويؤكد هذا القول أن معظمهم كان لا بد من أن يصفها بصفات تثبت سماتها المستمدة من قيمتها الفنية.

فصاحب الأغاني عندما ترجم لدعبل، قدم الحديث عن هذه القصيدة على سائر شعره وأخباره، وذكرها بعد اسمه ونسبه مباشرة، وقال عنها: «وقصيدته:

مَدَارِسُ آيَاتٍ خَلَتْ مِنْ تِلاَوَةٍ

من أحسن الشعر وفاخر المدائح المقولة في أهل البيت»[2].

وهذا ابن المعتز يترجم له في طبقاته، ويذكر له ما يستحسن ويستملح من البيتين والثلاثة وما زاد عن ذلك، حتى إذا وصل إلى ذكر هذه التائية قال عنها: «وهو صاحب القصيدة التائية في آل الرسول صلوات الله عليه وعليهم، وهي التي أولها:

مَدَارِسُ آيَاتٍ خَلَتْ مِنْ تِلاوَةٍ وَمَنْزِلُ وَحْيٍ مُقْفِرُ العَرَصَاتِ

وهي أشهر من الشمس، ولا حاجة بنا إلى تضمينها ولا تضمين شيءٍ منها»[3].

ويراها ياقوت الحموي من أحسن الشعر وأسنى المدائح[4].

كل هذه الاقتباسات القديمة تؤكد على شهرة هذه القصيدة، وجودتها شكلًا ومضمونًا. إلا أن قيمتها تظهر بوضوح عند الشيعة، لارتباطها بالإمام الثامن من أئمة الاثني عشرية علي بن موسى الرضا، الذي أنشدت القصيدة بين يديه، وأثاب صاحبها[5]، فاكتسبت القصيدة شيئًا من القداسة، أضفاه استماع الإمام لها، فتوجهت أنظار الشيعة إليها منذ عصر الرضا، حتى عصرنا الحاضر، إذ نجد من علماء الشيعة في العصر الحديث من يرى هذه التائية أشهر من قفا نبك[6] - على حد زعمه-.

ومذ قيلت هذه القصيدة والشيعة يزيدون فيها، حتى طالت طولًا مفرطًا في بعض المصادر، هذا الطول يوحي بما تعنيه هذه التائية لهم، وكأنهم يرون أن الزيادة فيها خدمة للمذهب، أو فرض كفاية يثاب فاعله، ولا يعاقب تاركه. وللمتأمل أن ينظر في إجماع أبي الفرج الأصفهاني، وابن المعتز، وياقوت الحموي، وغيرهم كثر على أن مطلعها «**مَدَارِسُ آيَاتٍ خَلَتْ مِنْ تِلاَوَةٍ**» وهم أقرب عهدًا منا بها وبقائلها، ثم نجد المصادر الحديثة، ولا سيما الشيعية منها تقدم على مطلعها ما يزيد عن الثلاثين بيتًا[7]، ولا نقصد في قولنا هذا إلى الطعن فيهم، وإنما نؤكد على أن هذه التائية منذ قيلت وهي في تزايد مستمر، بل إن بعض أبياتها واضحٌ صنعه وإقحامُه فيها، كالبيت الذي يذكر فيه قبر طُوْس:

وَقَبْرٌ بِطُوسٍ يَا لَهَا مِنْ مُصِيبَةٍ تَرَدَّدُ بَيْنَ الصَّدْرِ والحَجَباتِ

وطُوسٌ هذه مدينة بخراسان بينها وبين نيسابور نحو عشرة فراسخ، وبها قبر علي بن موسى الرضا، وبها أيضًا قبر هارون الرشيد[8]. فهل نقبل أن يكون هذا البيت من أصل القصيدة التائية التي نظمها دعبل؟ وهو الذي أنشدها الإمام الرضا، ولم ينشدها أحدًا قبله، حتى أنه ضن بإنشادها الخليفة المأمون نفسه، لو لم يأمر الإمام بذلك!

ومع تيقننا بعدم القدرة على تمييز صحيح أبيات هذه القصيدة من منحولها، إلا أن هذا البيت تحديدًا يكشف لنا ما اعترى هذه القصيدة من انتحال، ويؤكد على أن التزيد فيها دافعه المشاركة بهذا العمل الجيد البديع؛ تقربًا لآل البيت، وحبًا لهم.

وقد شكك ياقوت الحموي ببعض نسخ هذه القصيدة إذ يقول: «ونُسَخُ هذه القصيدة مختلفة، في بعضها زيادات يظن أنها مصنوعة ألحقها بها أناسٌ من الشيعة، وإنا موردون هنا ما صَحَّ منها»[9]. وما أورده منها بلغ خمسة وأربعين بيتًا فقط، في حين يورد الدكتور عبد الكريم الأشتر جامع ديوان دعبل روايتين لهذه القصيدة، في الأولى بلغت سبعة وخمسين بيتًا، وهي التي اعتمدناها في هذه الورقة، والثانية جاوزت المائة بيت بثمانية عشر بيتًا[10].

والقصد من كل هذا أن هذه الزيادات -رغم ضررها في الأدب- دليل على جودة هذه القصيدة، وكم من شاعرٍ من أصحاب المذاهب لم يُزد شعرُه كله شطرًا واحدًا، لعدم بلوغ شعره جودة شعر دعبل وتائيته بصفة خاصة.

ولا يغني ما تقدم من حديث عن إدراك قيمة هذه القصيدة فنيًا وجماليًا بقراءتها، وللقارئ البسيط أن يُسْلِم لبه لهذه القصيدة، وهو مأسور بسهولة ألفاظها، إذ لا تكاد تلمح لفظًا غريبًا إلا في القليل النادر، مأخوذًا بنغمها العالي وموسيقيتها الشديدة، التي أعلتها المفردات المتناسقة في الأبيات كلها، والأفكار المترابطة من المطلع وحتى الخاتمة، ويزاد على ذلك حسن تصوير الشاعر، وربطه الصورة بالتاريخ، وتاريخ الأئمة بالذات، ليكسب هذه التائية عاطفة مشبوبة يلفها الحزن والأسى على مصائر آل البيت المتقدمين عليه، والمعاصرين له، ولا شك أن هذه القصيدة اكتسبت جمالها من صدق عاطفتها.

ب- تشيع دعبل

لفت انتباهي رأي لأبي العلاء المعري في دعبل بن علي يقول فيه: «وما يلحقني الشك في أن "دعبل بن علي" لم يكن له دين، وكان يتظاهر بالتشيع وإنما غرضه التكسب، وكم أثبت نسبًا بِتنسُّب»[11]. فعجبت من قول المعري، وهو العالم بالشعراء، والناقد للشعر، كيف يصدر عنه مثل هذا الحكم دون تحقق وتثبت. وازداد عجبي عندما رأيت من أساتذة الأدب المعاصرين من تبنى رأي أبي العلاء، ووافقه في عدم صدق تشيع دعبل، إذ يقول: «وقد تشكك أبو العلاء في

تشيعه، فقال إنه لم يكن صادقًا فيه، وإنه إنما كان يريد التكسب به، ولعله محق في تشككه، لأن مثل دعبل المنطوي على كره الناس لا يمكن أن يخلص لآل البيت، إلا أن يكون وراء ذلك باعث يدفعه لأن يقول ما لا يعتقده، وكأن أموال قُم هي التي دفعته لما كان ينظم من أشعار شيعية، كما دفعته إلى هجاء الرشيد وغيره من الخلفاء»[12].

والحق أن مجرد الشك في صدق تشيع دعبل أمر لا يُقْبَل، ولا يَصِح، وظني أنه أصدق شاعر شيعي في عصره، إذ رسَّختْ صدق تشيعه عوامل عديدة، منها شعره وقبيلته وحياته الاجتماعية.

أما قبيلته فخزاعة، وخزاعة حليفة هاشم في الجاهلية، وعرفت بالتشيع لأهل البيت في الإسلام[13]، وجاهدت مع علي بن أبي طالب، وثارت لقتل الحسين وكونت جيش التوابين، بزعامة سليمان بن صرد الخزاعي للثأر من قتلته[14]. فعلى المستوى القبلي لا شك في صدق تشيعه؛ لانتمائه إلى قبيلة عرف عنها التشيع.

وعلى المستوى الاجتماعي، وما تظهره أخباره من دلائل أنه كوفي النشأة[15]، والكوفة منذ بويع علي بالخلافة، وهي معقل الشيعة، ومهد التشيع، ومنها انطلقت عدة فتن في العصر الأموي، أودت بالخلافة الأموية، وعجلت بزوالها.

وفي بغداد حاضرة العباسيين، أقام على هجائهم؛ إذ لم يسلم منه الرشيد[16]، ولا المأمون[17]، ولا المعتصم[18]، وغيرهم من بني العباس، حتى أبغضه بعضهم وهمَّ بقتله[19]، وكان بمقدور دعبل أن يحطب في حبال العباسيين، وينال من فضلهم، لو كان همه التكسب كما زعم أبو العلاء، وغيره من المعاصرين، لكن تشيعه الصادق، وإخلاصه لآل البيت، دفعه ليكون شاعر المعارضة الصريحة للحزب العباسي[20]، حيث لم يكتف بهجاء الخلفاء وأولادهم بل هجا الوزراء أيضًا[21]، وتميز عن غيره من شعراء الشيعة بعدم الرضوخ للعباسيين وأموالهم، كما فعل السيد الحميري، ومنصور النمري، اللذان استمالهما الطمع بأموال العباسيين فأصبحوا من شعرائهم، على ذيوع تشيعهم وشهرته[22].

إن ملامح صدق التشيع عند دعبل بادية للعيان، ولا أدل من شعره على صدق تشيعه، فعلى الرغم من ضخامة ديوانه وكثرة شعره، إلا أنه صرف جله في خدمة مذهبه، والتذكير بآل البيت، وما لقوا من العذاب على أيدي خصومهم من العباسيين والأمويين، وانبرى كذلك لهجاء خصومهم هجاء مُرًّا لم يفرق فيه بين أمير ووزير، فكلٌ نال نصيبه من هجاء دعبل، الذي وصفته بعض المصادر بخبث اللسان[23]، فشعره ينطق بتشيعه، ويصدّق عليه قولًا وفعلًا.

ج- مظاهر التشيع في التائية

يحار قارئ هذه القصيدة كيف ستعالج خيوط التشيع، ومظاهره فيها، وإن كانت كل كلمة تبدي هذه المظاهر، وتخرجها بشكل يظن القارئ أنه أمام دستور يحوي بنود التشيع، فلجأنا إلى تقسيم هذه المظاهر إلى عامة وخاصة. وقصدنا بالعامة ما يشترك فيها الناس جميعًا، وليست حكرًا على دعبل وغيره من شعراء الشيعة، لكن فضلهم فيها يكون بالاستزادة منها، وكثرة ترديدها.

وأما الخاصة فنعنى بها ما كان صميمًا في العقيدة الشيعية ولا يوجد عند غيرهم، وقد حوت هذه التائية من الصنفين ألوانًا شتى سنأتي على ذكرها.

1- المظاهر العامة

يستوي عموم المسلمين بالإقرار لآل البيت بالفضل؛ وذلك لقربهم، وصلة رحمهم مع رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم. ومعلوم أن الشيعة ينظرون إلى العلويين دون غيرهم من آل البيت على أنهم من أحفاد الرسول صلى الله عليه وسلم من ابنته فاطمة، وابن عمه علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، فيرون فضلهم ودينهم وحقهم بالخلافة دون غيرهم من آل البيت، كالعباسيين، الذين يراهم الشيعة مغتصبين ما ليس لهم بحق.

من هنا نظمت هذه القصيدة للإشادة بالعلويين، وبيان مكانتهم، وفضلهم، وحقهم بالخلافة، وهذه النظرة لا يكاد يختلف عليها أحد من المسلمين وأصحاب المذاهب، رغم تعددها، واختلافها الفكري والعقدي.

وفي تائية دعبل تأتي الأبيات، لترسخ فضل آل البيت ودينهم وسجاياهم الخُلقية، وكل ما يتمتعون به من خصال تفرض حبهم، فضلًا عن كونهم أحفاد رسولنا صلى الله عليه وسلم. يقول دعبل واصفًا حبه لهم:

مَلامَــكَ فِــي أَهْــلِ النَبِــيّ فَــإِنَّهمْ ... أَحِبَّــايَ مَــا عَاشُــوا وأَهْــلُ ثِقَــاتِي
تَخَــيَّرتُهم رُشْــدًا لأَمْــرِي فَــإِنَّهمْ ... عَلَــى كُــلِّ حَــالٍ خِــيْرَةُ الخِــيرَاتِ
نَبَــذْتُ إِلَــيْهِمْ بِــالمَوَدَّةِ جَاهِــدًا ... وَسَــلَّمتُ نَفْســي طَائِعًــا لِــوُلاَتِي
فَيَــا رَبِّ زِدْنِــي مِــنْ يَقِينِــي بَصِــيْرَةً ... وَزِدْ حُــبَّهُمْ يَــا رَبِّ فِــي حَسَــنَاتِي[24]

لقد بلغ دعبل في حبه كمالًا لا يوصف، أخرجه هذا الحب عن إدراكه، ورأى في آل البيت أهل ثقته، ورشاد أمره، وأهل مودته الذين أسلمهم نفسه؛ ليحصل من هذا الحب الجامح على حسنات تثقل ميزانه يوم الحساب. ويبدو تسليم دعبل وانقياده في هذه الأبيات لولاته، لأسباب دينية محضة فهم أهل النبي، وحبهم بهذه الطريقة أجر.

ويزيد دعبل بأن يُشْرِكَ في حبهم كل قاصٍ من رحمهم، ويهجر من أجل ذلك أسرته وبناته:

أُحِبُّ قَصِيَّ الرَّحْمِ مِنْ أَجْلِ حُبِّكُمْ ... وَأَهْجُــرُ فِــيْكُم أُسْــرَتِي وَبَنَــاتِي[25]

وفي الشطر الثاني آية من آيات هيام الشاعر بأحبابه من العلويين، حتى أنه هجر أسرته، وبناته، وهجران الأب لبناته، وهُنَّ ضعاف دليل تمكن الحب من نفس الشاعر.

ويمضي دعبل بعد بيان حبه إلى ذكر أوصافهم، فيسبغ عليهم من خصال الشرف والمروءة ما يعجز عنه غيرهم، ولا ينهض به إلا هم. يقول دعبل:

وَقَــدْ كَــانَ مِــنْهُمْ بالحِجَــازِ وأَهْلِهــا ... مَغَــاوِيرُ نَحَّــارونَ فــي السَّــنَواتِ
تَنْكَّــبُ لأواءُ السِّــنِيْنَ جِــوَارَهم ... فَــلا تَصْــطَلِيْهِمْ جَمْــرَةُ الجَمَــرَاتِ

حِمىً لم تُطِرْهُ المُبدِيَاتُ وأَوْجُهٌ تُضِيءُ مِنَ الإيْسَارِ في الظُّلَمَاتِ
إِذَا أَوْرَدُوا خَيلًا تَسَعَّرُ بِالقَنَا مَسَاعِرُ جَمْرِ المَوْتِ والغَمَراتِ[26]

تصف هذه الأبيات ما ظهر من سجايا كريمة، وخلال حميدة تمتع بها جل رجال العلويين في الحجاز، فهم النحارون في الأزمات والشدائد، وهم الشجعان الأشاوس، قادة الجيوش، وجمر الموت في الحروب، ولبأسهم الشديد لا يتعرضهم الناس، ومع هذا البأس تضيء وجوههم بالإيسار إلى الفقراء وذوي الحاجة.

ويقول دعبل مبينًا عن سماحتهم وعفوهم، وعدم تسلطهم وتجبرهم وإن كانوا أصحاب حق:

إِذَا وُتِروا مَدُّوا إِلى وَاتِريهِمُ أَكُفًّا عَنِ الأَوْتَارِ مُنْقَبِضَاتِ[27]

وقد أبكى هذا البيت علي بن موسى الرضى حتى أغمي عليه[28].

ولعل أهم ما اجتمع الناس فيه بشأن العلويين هو الحزن عليهم، وعلى ما آل إليه حالهم من تقتيل وسفك لدمائهم، وهذا ما يميز هذه التائية؛ فهي لوحة كبرى يكتنفها الحزن من مطلعها إلى ختامها، وهي ملحمة بكائية تصور في صدق كثيرًا من مثاليات الشيعة[29].

من هنا كثر رثاء آل البيت، وهذه التائية من جيد ما قيل في رثائهم[30]، وهي بحق تعكس مدى حب دعبل لهم، وصدقه في هذا الحب.

ويطلعنا دعبل على حزنه بضروب شتى من التعبير، تشي بلوعة الحب، والخسارة الفادحة بموت الأئمة، الذين ماتت بموتهم العبادة والتلاوة:

مَدَارسُ آيَاتٍ خَلَتْ مِن تِلاَوَةٍ وَمَنْزِلُ وَحْيٍ مُقْفِرُ العَرَصَاتِ[31]

ويقول أيضًا:

قِفَا نَسْأَلِ الدَّارَ الَّتي خَفَّ أَهْلُهَا مَتَى عَهْدُهَا بالصَّوْمِ وَالصَّلَواتِ؟[32]

فكل مظاهر الدين تتلاشى بموت آل الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويزداد الأسى في نفس دعبل، وهو يرى مصارعهم، ويمر على قبورهم الكثيرة في المواضع المختلفة:

قُبُورٌ بِكَوفَانٍ وَأُخْرَى بِطَيْبَةٍ وَأُخْرَى بِفَخٍّ نَالَهَا صَلَوَاتِي
وَقَبْرٌ بِأَرْضِ الجَوزَجَانِ مَحَلُّهُ وَقَبْرٌ بِبَاخَمْرَا لَدَى العَرِمَاتِ
وَقَبْرٌ بِبِغْدَادٍ لِنَفْسٍ زَكِيَّةٍ تَضَمَّنَهَا الرَّحْمَنُ فِي الغُرُفَاتِ[33]

إلى أن قال:

نُفُوسٌ لَدَى النَّهْرَيْنِ مِنْ أَرْضِ كَرْبَلا مُعَرَّسُهُم مِنْهَا بِشَطِّ فُرَاتِ
أَخَافُ بِأَنْ أَزْدَارَهُمْ وَيَشُوقُنِي مُعَرَّسُهُمْ بِالْجِزْعِ مِنْ نَخَلاتِ[34]

ويظهر اتكاء دعبل على استلهام التاريخ، إذ يعيدنا إلى كربلاء وما حدث فيها من سفك دماء كثير من العلويين، ولا ينسى دعبل أن يُعَرِّضَ بالمتسبب في مقتل الحسين ومن معه من آل البيت يوم كربلاء، حيث يقول:

فَآلُ رَسُولِ اللهِ نُحْفٌ جُسُومُهُمْ وَآلُ زِيَادٍ غُلَّظُ القَصَرَاتِ
بَنَاتُ زِيَادٍ فِي القُصُورِ مَصُونَةٌ وَآلُ رَسُولِ اللهِ فِي الفَلَوَاتِ[35]

فهذا التوظيف للتاريخ في هذه القصيدة، يدل على عدم انقطاع الشاعر عنهم، وعلى عيشه في تذكر دائم لآل البيت، وحسرة متصلة منذ سنين طويلة كما يقول دعبل:

أَلَمْ تَرَ أَنِّي مُذْ ثَلَاثِينَ حِجَّةً أَرُوحُ وَأَغْدُو دَائِمَ الحَسَرَاتِ[36]

إن حب آل البيت، وذكر فضلهم، والحزن على مصابهم عامٌ عند أهل الإسلام جميعًا، لا يُقَصِّرُ فيه إلا جاحد أو كاره، وفي هذه الأمور يستوي دعبل وغيره، لكن ما يميز دعبل عن غيره هو

المظاهر الخاصة لتشيعه وهي أهم من سابقتها، وفيها يظهر دعبل المتشيع كما ينبغي أن يكون التشيع.

2- المظاهر الخاصة

ذكرنا أمر تشيع دعبل، ونفينا الشك فيه، ولعل شعره أصدق دليل على ذلك، أو هو اعتراف صريح منه بتشيعه. ويبدو ذلك جليًا واضحًا في هذه المظاهر الخاصة للتشيع في تائية دعبل.

ومما يميز هذه المظاهر الدالة على تشيعه، أنه لم يسلك فيها سبيل الغلاة من الشيعة، بل كان معتدلًا، دون تطرف، وكان يدين بمذهب الإمامية على ما يبدو[37]، ويدل على ذلك صلته بالإمام الثامن علي بن موسى الرضا، ويدل على ذلك أيضًا إيمانه وتصديقه بالرجعة، وهي من عقائد الشيعة، وعليها جمهرة الطوائف الشيعية[38]، فهم يعتقدون برجعة الأئمة، ولكل فرقة إمامهم الخاص، الذي سيخلصهم من الجور والظلم، وسيملأ الأرض عدلًا كما ملئت جورًا. وعن هذا المعتقد يقول دعبل:

فَلَولاَ الذي أَرْجُوهُ في اليَوْم أَوْغَدٍ تَقَطَّعَ قَلْبِي إِثْرَهُمْ حَسَراتِ
خَروجُ إمام لاَمَحالةَ خَارِجٌ يَقُومُ عَلَى اسم الله وَالبَرَكاتِ
يُمَيِّزُ فِيْنَا كُلَّ حَقٍ وَبَاطِلٍ وَيَجْزِي عَلَى النَّعْمَاءِ والنَّقَمَاتِ[39]

فهو صابر رغم ما يقاسيه من حزن عليهم، حتى يظهر هذا الإمام ويخلصهم بعدله، ويجزي كلًا بعمله.

ويقول في موضع آخر من قصيدته:

إِلَى الحَشْرِ حَتَّى يَبْعَثَ اللهُ قَائِمًا يُفَرِّجُ مِنْهَا الهَمَّ والكربَاتِ[40]

فالقائم هو المهدي الذي سيفرج عنهم الهم والكربات، ويزيل الظلم من الأرض.

ومن عقائد الشيعة التي لاحت في هذه القصيدة التقية، وفيها يقول دعبل:

وَأَكْتُمُ حُبّيكُمْ مَخَافَةَ كَاشِحٍ عِنْيد لأَهْلِ الحَقِّ غَيْرِ مُوَاتِ
لَقَدْ خَفَّتْ الأَيَّامُ حَوْلِي بِشَرِّهَا وإِنّي لأَرْجُو الأَمْنَ بَعْدَ وَفَاتِي[41]

لا يُظْهِرُ دعبل حبه لآل البيت مخافة الكاشحين والكارهين لأهل الحق الذين هم آل البيت، ويبرر دعبل هذا الأمر بسطوة الشر على زمانه، حتى إنه لا يرجو الأمن إلا بعد وفاته. ومن عمله بهذه التقية مدحه لهارون الرشيد بداية حياته، ووفادته على المأمون وإنشاده التائية.

ولا ريب أن التقية والمهدي من عقائد الشيعة الراسخة، يؤمن فيها جل المنتمين لهذا المذهب، لكن أخبار دعبل، وتائيته تذهب بنا إلى أبعد من هاتين العقيدتين.

لم يكن دعبل من عوام الشيعة في عصره، بل كان ذا شأن رفيع، ويؤدي دورًا يخدم فيه المذهب ويزيد من قوته.

عندما نقرأ أخبار دعبل نقف عند خبرٍ ذَكَرَه كثير ممن ترجموا له، منهم صاحب معاهد التنصيص الذي يقول عن دعبل: «وكان سبب خروجه من الكوفة أنه كان يتشطر، ويصحب الشطار، فخرج هو ورجل من أشجع فيما بين العشاء والعتمة، فجلسا على طريق رجل من الصيارفة، كان يروح كل ليلة بكيسه إلى منزله، فلما طلع مقبلًا عليهما وثبا عليه وجرحاه وأخذا ما في كيسه، فإذا هي ثلاث رمانات في خرقة ولم يكن كيسه معه ليلتئذ، ومات الرجل في مكانه، واستتر دعبل وصاحبه، وجَدَّ أولياء الرجل في طلبهما، وجَدَّ السلطان أيضًا في ذلك، فطال على دعبل الاستتار فاضطر إلى أن يهرب من الكوفة، فما دخلها حتى كَتَبَ إليه أهله أنه لم يبقَ من أولياء الرجل أحد»[42].

يفهم من هذا الخبر أن دعبلًا عاش شطرًا من حياته مطاردًا، يتورى عن الأنظار خشية القود وطلب أولياء الدم والسلطان إياه. ومن هذا الخبر بَسَطَ الرواة في أخبارهم ذكر أسفار دعبل وترحاله، وأنه كان يدور الدنيا كلها ويرجع[43].

ولعل بين كثرة ترحاله، وخوفه من القصاص رابط، فهو يتنقل بين الأمصار كي لا يدركه السلطان أو أولياء المقتول فيثأروا منه بالصيرفي الذي قتله.

والحق أن للفطن عقلًا يميز فيه بين الأخبار المصنوعة المفتعلة، وبين الأخبار الحقيقية التي تتماشى مع العقل. فكيف لنا أن نقبل ونصدق أن يعود دعبل إلى الكوفة، لأن أولياء الدم لم يبق منهم أحد، وأن القصاص قد سقط عنه بذلك، فأين السلطان وأعوانه من الذين يطبقون القانون؟ وهل كانت الدماء في ذلك الوقت رخيصة، لدرجة ألا يقتص من القاتل؟ هذا أمر لا يصدق، ولا يقبله العقل.

ولعلنا نربط بين خبر ترحال دعبل، وتواريه عن الأنظار، وبين خبر آخر ذكره أهل الأدب عن دعبل، ومؤداه: «وطال عمره -أي دعبل- فكان يقول: لي خمسون سنة أحمل خشبتي على كتفي، أدور على من يصلبني عليها فما أجد من يفعل ذلك»[44]. ويقصد دعبل بالخشبة خشبة الصلب التي يصلب عليها الثائرون وأعداء الدولة بعد قتلهم، وكان العباسيون يصلبون جثث أنصار العلويين، وقد فعلوا ذلك مع أنصار النفس الزكية الذي ثار على أبي جعفر المنصور[45]. فدعبل ينتظر الصلب والقتل، لا القتل فقط، الذي هو حده الشرعي على جريمة القتل المزعومة.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال مهم: هل كان دعبل يشكل خطرًا على الدولة العباسية يوجب على خلفاء العباسيين صلبه بعد قتله؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من الرجوع إلى ولادة دعبل، حيث ترجح كثير من المصادر أنه ولد في منتصف القرن الثاني الهجري، وهي الفترة نفسها التي ولد فيها الإمام الرضا، فعلاقة دعبل بهذا الإمام وطيدة وقديمة، وكلاهما ولد في العام ذاته كما تذكر بعض المصادر (148هـ) [46]. وقد تعاصرا مدة خمسين سنة، وهي المدة التي ذكر دعبل فيها أنه يحمل خشبته على كتفيه، وكان في هذه المدة من رجال الإمام الرضا، على حد تعبير بعض رجال الشيعة المعاصرين ممن ترجموا له[47].

هذا التقارب بين دعبل والإمام الرضا خلق نوعًا من التكاليف والأعمال التي يوجه بها الإمام الشاعر، وهو ما يثير حنق العباسيين عليه، ويجعله خطرًا على الدولة العباسية، ومصيره القتل والصلب، كما هو حال أنصار العلويين في تلك الآونة.

هذه المهام التي قام بها دعبل لإمامه ومذهبه، هي مهام دعوية تقرب الناس لمذهب الإمامية، وترد الحق لأهله من آل أبي طالب، وتبغض الناس في حكم العباسيين، وكل ذلك قام به دعبل دون تردد.

ولنا في تائية دعبل دليل دامغ على هذا، وهي تلك الأبيات التي ختم بها قصيدته، وهو ينشدها الإمام الرضا إذ يقول لإمامه:

أُحَاوِلَ نَقْلَ الشَّمْس مِنْ مُسْتَقرّهَا وَإِسْمَاعَ أَحْجَارٍ مِنَ الصَّلَدَاتِ
فَمِنْ عَارِفٍ لَمْ يَنْتَفِعْ وَمُعانِدٍ يمَيْلُ مَعَ الأَهْوَاءِ وَالشَّهَوَاتِ
قُصَارَايَ مِنْهُمْ أَنْ أَؤوبَ بغُصَّةٍ تَرَدُّدُ بَيْنَ الصَّدْرِواللَّهَوَاتِ
إذا قُلْتُ عُرْفًا أَنْكرُوهُ بِمُنْكَرٍ وغَطَّوا عَلَى التَّحْقِيقِ بالشُّبهاتِ
كَأَنَّكَ بالأَضْلاعِ قَدْ ضَاقَ رُحْبُهَا لِمَا ضُمِّنَتْ مِنْ شِدَّةِ الزَّفَرَاتِ[48]

فهذا اعتراف صريح من الشاعر على دعوته للناس رغم إعراضهم عنه، لأن أسماعهم قد تحجرت، وزيفوا الحق بالباطل، وأنكروا الأعراف، وغطوا الحقائق بالشبهات. هذه الحقائق هي ما قدمها دعبل في بداية التائية من حب آل البيت وبيان فضلهم، وتفوقهم على قريش كلها أمويين وعباسيين، وحقهم بالخلافة.

ومع فشل دعوه لمذهبه يجود الشاعر بنفسه، ويضعها رهن مذهبه وإمامه، ويؤكد على جهاده من أجلهما حيث يقول:

فَإِنْ قَرَّبَ الرَّحْمَنُ مِنْ تِلْكَ مُدَّتِي وَأَخَّرَ مِنْ عُمْرِي لِيَومِ وَفَاتِي

شَفَيْتُ وَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِيَ غُصَّةً وَرَوَّيْتُ مِنْهُمْ مُنْصُلِي وَقَنَاتِي
عَسَى اللهُ أَنْ يَأْوِي لِذَا الخَلْقِ إِنَّهُ إِلى كُلِّ قَوْمٍ دَائِمُ اللَّحَظَاتِ[49]

وفي هذه الأبيات اعتذار واضح من الشاعر عن فشله في إقناع الناس بنفسه، ويسأل الله أن يؤخر في عمره كي يروي منصله من أعدائه وأعداء آل البيت.

لقد ختم دعبل قصيدته الكبرى خير ختام، وختامها هذا يفسر ما تقدمه من أبيات، فهو يفسر حزنه وبكاءه على العلويين، ويفسر حبه لهم وبغض أعدائهم، كما يفسر سر ترحاله وتنقله بأمر منطقي مقبول وجدنا شاهده في التائية نفسها.

وقد قدم لنا دعبل في تائيته أشارت لما كان يقوم به من أمور الدعوة منها قوله: (وأَهْجُرُ فِيْكُمْ أُسْرَتِي وَبَنَاتِي) ولا شك أن هجران أسرته وبناته لا يكون إلا لأمر أسمى يخدم فيه المذهب، وتُجْمَعُ فيه الأنصار؛ لاسترداد الحق المسلوب.

ومن الدلائل على قيامه بأمر الدعوة، كثرة هجائه لخلفاء العباسيين، حيث هجا الرشيد والمأمون والمعتصم، فهو يعلي في دعوته من العلويين ويحط من قدر العباسيين؛ ما جعله يتوارى عن أنظارهم وينتقل بين الأمصار يمدح العلويين ويدعو لهم، ويهجو العباسيين ويزري بهم.

وقد كان دعبل يستميل قلوب الناس إلى آل البيت بتذكيرهم بالصلة بينهم وبين رسول الله –صلى الله عليه وسلم- وهي الحجة الدامغة لإثبات حقهم بالخلافة ولفرض حبهم والحزن على ما أصابهم. وقد كرر دعبل هذا الأمر أكثر من مرة في تائيته. واستمع إليه وهو يقول:

هُم أَهَلُ مِيْرَاثِ النَّبِيِّ إِذَا اعْتَزوا وَهُمْ خَيْرُ قَادَاتٍ وَخَيْرُ حُمَاةِ[50]

ويقول في موضع آخر:

وَإِنْ فَخَروا يَوْمًا أَتَوا بِمُحَمَّدٍ وَجِبْرِيلَ والفُرْقَانِ ذِي السُّوَراتِ[51]

ويقول:

وَكَيْفَ يُحِبونَ النَّبِيَّ وَأَهْلَهُ وَقَدْ تَرَكُوا أَحْشَاءَهُم وَغِرَاتِ[52]

فهذه استدلالات دعبل على وجوب حبهم والحزن عليهم، وبذل حقهم لهم، وهي أدلة كافية لكل ذي لب كي يقدمهم على غيرهم. وعلى هذه الأدلة كان اعتماد دعبل في دعوته للعلويين، لكنه لم يوفق في استمالة أفئدة الناس نحوهم، لغلبة العباسيين وشدة بشطهم.

وبهذا يصبح دعبل من دعاة العلويين في زمانه كما نظن، وتصبح دعوته للمذهب أهم مظاهر تشيعه التي أفصحت عنها هذه التائية، حيث إنها تتفوق على التقية والرجعة وإيمان الشاعر بهما، وتؤكد حبه وحزنه على ما آل إليه حالهم، والإخلاص فيهما تقربًا للطاهرين من آل المصطفى صلوات الله وسلامه عليه، حتى استحق أن يلقب بشاعر آل محمد[53].

الخاتمة:

وبعد، فإنه لا يسعنا الإطالة في مقام يقتضي الإيجاز، وإن كانت هذه التائية، لتحتاج منا إلى طول نظر، لنفهم أبعادها السياسية والدينية والمذهبية، ويكفينا ما أشرنا إليه من مظاهر التشيع فيها، هذه المظاهر قد قادتنا إلى نتائج نلخص أبرزها فيما يلي:

1- تؤكد هذه القصيدة على تمكن العقيدة الشيعية من ناظمها، وترد قول المشككين في صدق تشيعه من القدماء والمعاصرين.

2- وظف دعبل معتقداته المذهبية في هذه التائية، وقد بدت من خلال ذكره الرجعة والتقية، وهي أساس المذهب الشيعي.

3- برز لنا دعبل في هذه القصيدة بثوب الداعية لمذهبه، والدعوة للمذهب مظهر من مظاهر الإيمان به.

4- يزاوج الشاعر بين العام والخاص في هذه القصيدة. فالعام كالحب والحزن، والخاص يتمثل في العقيدة الشيعية التي لم يفلت منها دعبل.

5- زاد من قيمة هذه القصيدة جماليًا خلوها من الغلو، إذ لم يعرف عن دعبل غلو كغلو غيره من شعراء الشيعة.

الهوامش والإحالات:

(*) اعتمدنا في دراستنا لهذه التائية على ما أثبته الدكتور: عبد الكريم الأشتر الذي صنع ديوان دعبل، ولم ننظر إلى غيرها من الروايات، لظننا أنها أدق الروايات، وأقربها إلى الصواب؛ إذ بلغت بعض رواياتها حدًا من الطول يوحي بالزيادات التي دخلت على النص الأصلي.

(1) ينظر: العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: 198/2.

(2) الأصفهاني، الأغاني 132/2.

(3) ابن المعتز، طبقات الشعراء: 267.

(4) ينظر: الحموي، معجم الأدباء: 1284/3.

(5) ينظر: العباسي، معاهد التنصيص: 198/2، 199.

(6) ينظر: حسن الأمين، أعيان الشيعة: 401/6.

(7) ينظر على سبيل المثال: محسن العاملي، دعبل الخزاعي.

(8) ينظر: الحموي، معجم البلدان: 49/4.

(9) الحموي، معجم الأدباء: 1285/3.

(10) ينظر: دعبل الخزاعي، ديوانه: 78 وما بعدها.

(11) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران: 420.

(12) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول: 321.

(13) ينظر: العاملي، دعبل الخزاعي: 8.

(14) ينظر: الطبري، تاريخ الرسل والملوك: 551/5 وما بعدها.

(15) ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان: 266.

(16) ينظر: المرزباني، أخبار شعراء الشيعة: 92.

(17) ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان: 267/2.

(18) ينظر: العباسي، معاهد التنصيص: 197/2.

(19) نفسه: 196/2.

(20) ينظر: عزالدين إسماعيل، في الشعر العباسي: 57.

(21) ينظر: العباسي، معاهد التنصيص: 2/ 190.

(22) ينظر: عزالدين إسماعيل، في الشعر العباسي: 53 وما بعدها.

(23) ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان: 266/2. العباسي، معاهد التنصيص: 2/ 190.

(24) الخزاعي، ديوانه: 84.

(25) نفسه: 85.

(26) نفسه: 83.

(27) نفسه: 86.

(28) ينظر: العباسي، معاهد التنصيص: 199/2.

(29) ينظر: أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي: 145، 146.

(30) ينظر: الكيلاني، أثر التشيع في الأدب العربي: 91.

(31) الخزاعي، ديوانه: 78.

(32) نفسه: 79.

(33) نفسه: 80، 81.

(34) نفسه: 81، 82.

(35) نفسه: 86.

(36) نفسه: 85.

(37) ينظر: أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي: 111.

(38) ينظر: حميدة، أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثاني الهجري: 104.

(39) الخزاعي، ديوانه: 87.

(40) نفسه: 81.

(41) نفسه: 85.

(42) ينظر: العباسي، معاهد التنصيص: 191/2.

(43) نفسه: 191/2.

(44) ابن خلكان، وفيات الأعيان: 34/2.

(45) ينظر: الليثي، جهاد الشيعة في العصر العباسي الأول: 145.

(46) ينظر: الأمين، أعيان الشيعة: 400/6، 12/2.

(47) نفسه: 401/6.

(48) الخزاعي، ديوانه: 88.

(49) نفسه: 87، 88.

(50) نفسه: 79.

(51) نفسه: 83.

(52) نفسه: 80.

(53) ينظر: التنوخي، الفرج بعد الشدة: 229/4.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق وشرح: عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت.

2) أحمد بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

3) حسن الأمين، أعيان الشيعة، دار التعارف، بيروت، 1983م.

4) الحسن بن علي التنوخي، الفرج بعد الشدة، تحقيق: عبود الشالجي، طبعة دار صادر، بيروت، 1978م.

5) دعبل بن علي الخزاعي، ديوانه، صنعة: عبد الكريم الأشتر، المجمع العلمي العربي، دمشق، ط2، 1983م.

6) سميرة مختار الليثي، جهاد الشيعة في العصر العباسي الأول، طبعة دار الجيل، بيروت، د.ت.

7) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط 8، د.ت.

8) عبدالحسيب طه حميدة، أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، طبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1968م.

9) عبدالرحيم العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1947م.

10) عبدالله بن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.

11) عزالدين إسماعيل، في الشعر العباسي الرؤية والفن، طبعة المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994م.

12) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، طبعة دار المعارف، ط2، 1983م.

13) علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب حواشيه: الأستاذ عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2002م.

14) محسن الأمين العاملي، أعيان الشيعة، طبعة دار التعارف، بيروت، 1983م

15) محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.

16) محمد بن عمران المرزباني، أخبار شعراء الشيعة، تلخيص: السيد محمد الأمين العاملي، تحقيق وتعليق: محمد هادي الأميني، طبعة المكتبة الحيدرية، النجف، ط1، 1968م.

17) محمد سيد الكيلاني، أثر التشيع في الأدب العربي، طبعة دار العرب، القاهرة، ط2، 1995م.

18) ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.

19) ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

محمد بن أحمد بن عمران الهَمْدانيّ (540هـ)

حياته وما بقي من شعره

جمع ودراسة

د. عبد الله طاهر علي الحذيفي *

raknfsn@gmail.com

الملخص:

استهدف هذا البحث الكشف عن حياة الفارس الشاعر محمد بن أحمد بن عمران الهَمْدانيّ، الذي عاش خلال المدة (465-540هـ)، بين صنعاء، والجَنَد وذي جِبْلَة وحولهما، حيث كان يعمل في جيش الدولة الصليحية، ويقود بعضَ قومه لحمايتها، وينشئُ الشعرَ، في مدح الشخصيات المرموقة، وقد اتخذنا المنهج الاستقرائي التحليلي وسيلةً للوصول إلى الهدف، عبر خطةٍ قدمت مهادًا تاريخيا، ثم تعريفا بهذا الأديب، بعد ذلك جاء جمعُ ما بقيَ من شعره، وضبطه مبنًى ومعنى، ثمّ دراسته، واستخلاص سماته الفنية. كما تم التعريف بالأعلام البارزة وأدوارها في الهوامش، وقد استمدَّ هذا البحث مادَّته من كتب تاريخ اليمن المعنية بالقرنين الخامس والسادس الهجريين سواء منها ما كان مطبوعا أم مخطوطا، ومن تلك المصادر مخطوط "عيون الأخبار السبع السابع"، لإدريس عماد الدين الأنف، ومخطوط "نزهة الأفكار" للمؤلف نفسه، وغيرهما. وقد توصّل البحث إلى جمع (69) بيتا مما بقي من شعره، بين قطعة وقصيدة، وأظهرت الدراسة أنه كان متفوقا في قول الشعر مجيدا لكل غرض يطرقه، وصاحبَ لغة رصينة، وبناء شعري مكثف. وبهذا نقدم للباحثين شاعرا يمنيا ظل مغمورا طوال قرون مضت.

الكلمات المفتاحية: محمد بن أحمد الهَمْداني، الشعر اليمني في عهد الصليحيين، رثاء الملكة الصليحية، الوصف، مدح الصليحي.

* أستاذ الأدب العربي المساعد – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب - جامعة الوصل/ دبي - الإمارات.

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

Muhammad Bin Ahmed Bin Amran Al-Hamdani (540 AH)

His Life and Poetry

Dr. Abdullah Taher Ali Al-Huthaifi*

raknfsn@gmail.com

Abstract:

The aim of the research is to investigate the life of the knight poet Muhammad Bin Ahmed Bin Imran al-Hamdani (465-540 AH). Adopting the inductive analytical approach, the study begins by providing a historical background and an overview of the poet. It then goes on to provide a survey of the remaining of his poetry through adjusting its structure and meaning and analyzing its artistic features. The research data in this study is drawn mainly from original handwritten or typed written sources on the history of Yemen during the fifth and sixth centuries AH. The findings of this study revealed that Al-Hamdani was a poet with a sober poetic language and intense poetic structure which made him excel in saying poetry and mastering all its purposes. Thus, the research will throw light on a Yemeni poet who has been unrevealed for centuries.

Keywords: Muhammad Bin Ahmed Al-Hamdani, Yemeni poetry, Sulayhiyyn, elegy, Description, Eulogy.

* Assistant Professor of Arabic Literature, Department of Arabic Language and Literature - College of Arts - Al Wasl University, Dubai, UAE.

المقدمة:

إن شاعرا بمستوى محمد بن أحمد بن عمران الهمداني كان جديرا بأنْ يكون مشهورا على الأقل بين أهل الأدب ولاسيما في اليمن، وديوانه كان جديرا بأنْ يكون بين الدواوين المعروفة، لكنَّ صيته أقلّ مما يستحق، وشعره في جملةِ ما أتلفته الأيام، ويبدو أنّ الصراع المذهبي، والمنافسة على الحكم، والمنافع القليلة، وضعف العناية بالثقافة، وجهل الناس بمكانة قدراتهم، من أبرز الأسباب التي أدت إلى تلف كثير من النتاج الأدبي في اليمن، ولمّا وقفنا على بضعة أبيات لهذا الشاعر لمسنا ما له مِن نفَس شعريّ أخّاذ، فكان البحث عما بقي من شعره في المصادر التاريخية التي اعتنتْ بالقرنين الخامس والسادس الهجريين في اليمن، ولا سيما تاريخ الدولة الصليحية، وتاريخ الملكة السيدة (أروى) بنت أحمد الصليحي التي كانت تحكمها وتدير شؤونها؛ نظرا لما للشاعر من اقتراب منها عَقَديّا وسياسيا وأدبيا.

ولهذا استهدف هذا البحث تسليط الضوء على حياة الشاعر وجمع ما بقي من شعره ودراسته لإظهار مضمونه وجمالياته الفنية، تحت عنوان: "محمد بن أحمد بن عمران الهمداني 540هـ حياته وما بقي من شعره"، آخذين بالمنهج الاستقرائي التحليلي، عبر خطة تناولت: الوقوف على حالة العصر من خلال الحديث الوجيز عن الدولة الصليحية، والتعريف بالشاعر، وجمع ما بقي من شعره، وإقامة بنيانه، وتخريج كل قطعة أو قصيدة، من مصادرها المطبوعة والمخطوطة، والقيام بدراسة ما بقي من شعره دراسةً كشفت عن معاني وصفه ورثائه ومدحه، وطرق تفننه وجماليات إبداعه، وكشفت نتيجة البحث عن جمع تسعة وستين بيتا، في ستِّ قوافٍ، منها ثلاثُ قصائد، وثلاث قطع، منظومة على بحرين شعريين هما الطويل 42 بيتا، والبسيط 27 بيتا.

وبيَّنت شِعريَّة الشاعر تكثيفا وتخييلا وإبلاغية دقيقة، ومع هذا فإننا ندعو الباحثين إلى بذل الجهود البحثية للكشف عن المنجزات الأدبية التي ظلت مفقودة إلى اليوم للأسلاف، مهما كانت توجهات أصحابها، ذلك لأنّ مثل هذا الشعر العالي الجودة يغدو مفخرةَ كبيرة للأجيال، وحافزا لها على العمل والإبداع، وأخيرا ذُيّلَ هذا البحث بقائمة المصادر والمراجع.

أولًا: الدولة الصُّلَيْحية في اليمن (439-532هـ)

تأسست الدولة الصُّلَيْحية على يد علي بن محمد الصليحي[1] سنة 439هـ، وظل الملك المؤسس يتوسّع فجَمع أقاليم أرض اليمن من مشرقها إلى مغربها تحت سُلطانه، ومنها إقليم تهامة الذي كان تحت سلطة نجاح الحبشي الذي صار إليه مُلْكِ إقليم تهامة[2]، سنة (412هـ)[3]، بعد أنْ قضى على آخر وزير لبقية ملوك آل زياد، وكان الملك الصليحي يهادنه ويهاديه، فأهداه جاريةً حسناء دسَّتْ له أسباب الموت، فمات في سنة (452هـ)[4]، وبموته تمكن الصليحي من زبيد وتهامة ونصّبَ عليها الولاة، إلى أنْ تعرض له عدوه اللدود سعيد الأحول، وهو مع حاشيته وكبار رجال دولته متجها إلى الحج، فلما كان على الطريق في تهامة هاجمه سعيدٌ الأحول وقتله سنة (459هـ)[5]، واستعاد مُلكَ آل نجاح في زبيد وتهامة، وأسرَ الملكة أسماء بنت شهاب زوج علي بن محمد الصليحي.

وغدا مُلكُ الصليحيين بيد المكرم أحمد بن علي الصليحي، الذي أخضع مناوئيه في صنعاء وجمع المقاتلين وهاجمَ زبيدًا وهزم سعيدا الأحول، واستنقذ أمَّه من الأسر، غير أنه أصيبَ بمرض الفالج، فساعدته زوجه السيدة (أروى) بنت أحمد الصليحية على تدبير شؤون المُلكِ.

الملكة الصليحية سيدة (أروى) بنت أحمد الصليحية:

كانتْ امرأة كاملة راجحة العقل[6]، وفي عهد زوجها المكرم نُقِلتْ عاصمةُ الصليحيين من صنعاء إلى (ذي جِبْلَةَ)[7]، وهي في قلب المنطقة الخضراء الخصيبة في الوسط الجنوبي الغربي من اليمن، وصار المُلكُ بيدها بعد وفاة زوجها المكرم سنة (ت477هـ)[8]، وأحسنت الاستعانة برجال الدولة، وبقادة جيشها وكان أبو حمير سبأ بن أحمد الصليحي من أشدهم بأسا وكان واليا على المنطقة الشمالية الغربية ومستقرُّه حصن (أَشْيَح) في بلاد آنس من ذمار، وكان بعد موت الملك المكرم قد رغب في الزواج بهذه الملكة فلم تقبل، فوسط الخليفة الفاطمي المستنصر، فجاء كتابه بتزويجها، لكنها كما يبدو قد قبلتْ الأمر شكلا، ورفضته واقعا، إذ لم ترغب في تمكينه من نفسها، ولا من قيادتها لأمر الدولة[9].

ولم يطل العمر بالأمير أبي حمير سبأ الصليحي[10] وظلت الملكة ممسكة بزمام الحكم قبل وفاته وبعدها، وأخضعت الخصوم، بحسن السياسة قبل القوة، ونالتِ الألقابَ الفخمة من المستنصر الفاطمي بمصر بعد موت زوجها المكرم وموت ابنها علي الذي أقامته في المُلك مقام أبيه شكلا، والحكم بيدها، وجاء في أحد السجلاتِ الواردة إليها من مصر وصفها بـ «الحرةُ، السيدة السديدة، الرضية الطاهرة، المُخلَصة المكينة، ذخيرة الدين، عِصمةُ المسترشدين، عمدة المؤمنين، كهف المستجيبين، ولِيَّةُ أمير المؤمنين، كافلةُ أوليائه[11] الميامين، عمدة الإسلام، وحيدة الزمن، سيدة ملوك اليمن»[12]، ومثل هذا يعني أنها كانت ذات ولاء للدولة الفاطمية وأنها على مذهبها الإسماعيلي، لكنَّ سلطتها تقلصت، بسبب استعادة جياش بن نجاح لمُلكِ تهامة، وتنامي سلطةُ بني زُرَيْع الهمدانيين ولاة عدن، وبموتها سنة 532هـ سقط آخر حجر من بنيان الدولة الصليحية.

ثانيًا: التعريف بالشاعر

هو القاضي الأجلّ محمد بن أحمد بن عمران بن الفضل اليامي الهمداني[13]، كان ذا صِيتٍ ذائع، وصلَ إلى المؤرخ القفطي في مصر، فترجمَ له في كتابه "المحمدون من الشعراء" ترجمةً قصيرةً قال فيها: «محمد بن أحمد بن عمران اليمني، المدعو بالقاضي الأجل، متميزٌ في بلده، وله أدبٌ وشعر، فمن شعره قوله[14]: (وجاء بالقطعة الآتية تحت رقم (ق1) فيما بقي من شعره مما سيأتي لاحقا).

وهو مِن شعراءِ الأسرة العَمْرَانِيَّة الهمدانية العريقة التي عُرفت من بعد تولي أخيه السلطان حاتم بن أحمد بالأسرة الحاتمية، وكان جدُّه عمران بن الفضل الهَمْداني يتصف بالقاضي والخطيب والشاعر والفارس وكان سيدَ قومه، ومن أقوى رجال الدولة الصليحية، وتولى أمر صنعاء ومخلافها للمكرم ثاني ملوك الصليحيين (459-477هـ)[15]، وقُتِل عمران بن الفضل عند باب مدينةِ زَبيد سنة (479هـ) عندما كان يقاتل في صفّ الصليحيين إلى جانب الأمير أبي حمير سبأ بن أحمد الصليحي[16]، في بداية عهد الملكة سيدة (أروى) بنت أحمد الصليحية.

كان الشاعر محمد بن أحمد بن عمران يعيش قريبًا من الملكة الصليحية السيدة (أروى) بنت أحمد كما يبدو ذلك من شعره، وكان من فرسانِ جيشها المعدودين؛ ذهبَ عُمَارةُ اليمني في تاريخه إلى أنّه كان يُعَدُّ بمئةِ فارس[17]، وله في الفروسية ووصف الفرس بقيةٌ في شعره[18]، وكان كما يبدو من شعره مُخلِصا للدولة الصليحية ولِمَلِكَتِها سيدة (أروى) بنت أحمد ولمذهبها العقدي والسياسي، وله القصيدة (ق5) الآتية فيما بقي من شعره، وفيها وصفٌ لمعركة الجَنَد التي حُوصِر فيها مع ابن نجيب الدولة[19]، وكان فيها من أبرز رؤوس قومه، وهو من بين الفرسانِ الكبار المُقَدَّمينَ، ومنهم عليُّ بن عبد الله بن محمد الصليحي[20]، وكانت علاقة شاعرِنا الفارس وطيدة بهذا الأمير الصليحي الفارس، ولا سيما بعد أنْ أصبحَ الصليحي رجلَ الدولة الأول في ظل راية الملكة الصليحية المُسِنَّة، وعقِب وفاتِها، أخذَ محمد بن عمران يمدحه، ويراسله بكتبٍ يُصَدِّرُها بالشعر. ومما قاله فيه قبل وفاة الملكة القطعة رقم (ق2)، ومدحه لما صارَ إليه الأمر بعد وفاة الملكة سنة 532هـ بالقصيدة (ق6)، وله في الملكة الصليحية مرثية بديعة بقيتْ منها قطعةٌ صالحة هي (ق3).

كل هذه الأحداث تؤكد قرب هذا الشاعر من مركز السلطة في بقايا بلاط الصليحيين، وهذا ما يفسر بُعدَهُ عن المشاركة في الأحداث في منطقة صنعاء التي حكمها مع مخلافِها أخوه السلطان حاتم بن أحمد الهمداني (533-556هـ)[21]، مؤسس الدولة الحاتمية، وكان فارسا حكيما في سياسته، وعالما شاعرا[22].

لم نقف على ذكرٍ لسنةِ وفاة شاعرنا هذا، فضلا عن سنة ميلاده، غير أنّ صيتَهُ كان قد ذاع قبل سنة 500هـ، قال ابنُ أبي الرجالِ وهو يتحدث عن الشاعر محمد بن إبراهيم السّمَيْدَع البحيري (ت حوالي:500هـ): «وهو شاعر مشهور، بينه وبين محمد بن أحمد اليامي صِنْو[23] حاتم بن أحمد "مُشاعرات" وكان في محمد بعض الاختلال»[24]، ويتكئ الشامي على ابن أبي الرجال فيرى أنّ الشاعر محمد بن حسن الطثير الحضوري المتوفى حوالي سنة 530هـ من معاصري محمد بن أحمد بن عمران كابن عليان[25]، فإذا كان مشوارُ مشاعراته مع البحيري، قد بدأ قبل وفاة

البحيري بعشر سنوات تقريبا أي سنة 490هـ على الأقل، فإنّ الشاعر محمد بن أحمد بن عمران لا بدّ أنْ يكون قد قضى من عمره قرابة خمسٍ وعشرين سنة على الأقل قبل ذلك التاريخ، لكي يصبح من الشعراء المعدودين والرجال الناضجين، ولذا فمن المحتمل أنْ يكون ميلاده في حدود سنة 465هـ

فإذا نظرنا للعام الذي مات فيه الشاعر المنافر له وهو عام 500 هـ فسيكون الشاعر محمد بن أحمد بن عمران الهمداني في ذلك الحين في عامه الخامس والثلاثين، وكان قد وقع في ضائقة حصار مدينة الجَنَدِ[26] مع ابن نجيب الدولة المصري، حين كان عمره نحو (52 سنة)، وكان قد قام برثاء الملكة الحرة الصليحية (سنة 532هـ)، وعمره حين ذاك قريبا من (65) خمس وستين سنة. وإذا تحقق حدسُ أحمد الشامي أنه توفي نحو سنة (540هـ)[27]، إذ يبدو أن الشامي بنى رأيه على عبارة طفيفة قالها الإمام الهادوي أحمد بن سليمان (532-565هـ)[28]، وأوردها الثقفي في سيرة هذا الإمام، الذي أشار إلى السلطان حاتم بن أحمد الهمداني، عندما قال: « وقد هجانا أخوه الذي مات طريدا لنا»[29] وكان ذلك قريبا من سنة 540هـ، وعليه فإن الشاعر محمد بن أحمد بن عمران يكون قد تجاوز سِنَّ السبعين من السنوات، ولذا فإن هذا الشاعر الفارس يكون قد عاش نحو (75 سنة) فيما بين عامي (465- 540).

من أدواره في الأحداث:

لم ينلْ محمد بن أحمد بن عمران الشاعر الفارس من اهتمام المؤرخين ومتعقبي الأدبَ وأخبار الرجال ما كانَ يستحقه، وربما عادَ السببُ إلى أنه كان مُندفِعًا إلى تأييدِ الدولة الصليحية، في زمنٍ كانتْ قد فقدتْ فيه قُوَّتَها، وكان الضعفُ قد أخذ يسري في أوصالِها، وكان هذا الشاعر الفارس لا يُخفي تأييدَه لمذهبها الإسماعيلي، في حين أن الدعوة إليه كانتْ قد مالتْ إلى القولِ بِسِتْرِ إمام الإسماعيلية (الطيِّبِيَّة)[30] في اليمن، بعد ما ظهرَ الخلافُ على منصبِ الخليفةِ الفاطمي في مصر، وما كان من حادثةِ قَتْلِ الخليفة الآمر في سنة (524هـ)[31].

يبدو أن مسألةَ فكِّ عُرَى الارتباط بين الدولة الصليحية في اليمن وبين الدولة الفاطمية في مصر كانت قد ترسَّختْ في ذهن الملكةِ الصليحية وهي في سنِّ التمام من سنوات عمرها الأخيرة، فَرَفَضَت الاعترافَ بالخليفةِ الفاطمي عبد المجيد (524-544هـ)، قال حسين الهمْداني: «وظلَّت الملكةُ الحُرَّةُ تحافظُ على ولائِها للإمامِ الطيِّب [بن الآمر] ودعوته... وليس من المستبعد أنّ الملكة ورئاسة الدعوة في اليمن كانوا يعرفون مكان اختفاء الإمام الطيب»[32]، الذي كان طفلا في المَهْد حينما قتل والده الآمر، وقد قيل إنَّ الملكة الصليحية كانت تكفله[33]. ولا شك في أن موقف الملكة الصليحية هذا كان قد أثار حفيظة المتنفذين في الدولة الفاطمية المجيدية في مصر الذين كانوا يحاربون الدعوة الطيبية بشدة، بحسب الهمداني[34]، ولذلك قطعوا عنها تأييدهم.

وما دعانا إلى ذكر هذه الأحداث هو أنها تفسر بعض ما جاء في شعر هذا الفارس الهمداني، ولا سيما ما وردَ في القصيدة التي قالها في رثاء الملكة الحرة.

وربما كان تولي السلطان حاتم بن أحمد صنعاء وقد خرج من الباطنية ما جعل الشاعر الفارسَ محمد بن أحمد يمسي في عدادِ العَهْدِ الماضي، الذي سَكَنَتْ ريْحُهُ، وخَمَدَتْ جذوةُ ناره مع سكون الدولة الصليحية، إذ لم يُعرفْ بعد سنة 532هـ أنه اشترك في شيء من الأحداث، وهو الذي كان معدودا بمئةِ فارسٍ كما سبقتِ الإشارة.

ثالثًا: ما بقي من شعره

(ق1)[35] البسيط

1 رَبْعٌ عَفا لِعِهَادِ الْمُزْنِ مَعْهَدُهُ حتّى تنَكَّرَ عمَّا كنتُ أعْهَدُهُ[36]

2 مُعَدَّلُ القَدِّ وَافِيهِ مُقَوَّمُهُ مُنَوَّرُ الخَدِّ صافِيهِ مُوَرَّدُهُ[37]

3 نَضْرُ الْمُحَيَّا يكادُ الدرُّ يَجْرَحُهُ رَخْصُ البنانِ يكادُ اللينُ يَعْقِدُهُ

4 يسمُو فيُنْصِبُهُ غصنٌ ينُوءُ بهِ حِينًا ويجذِبُهُ حِقْفٌ فيُقْعِدُهُ[38]

5 ووَجْدُ ذي الشّوْقِ يُبدِيهِ تَذَكُّرُهُ عنـــدَ الْخُلـــوّ ويُخْفِيـــهِ تَجَـــلُّدُهُ

(ق2) [39] البسيط

ووجَّهَ إلى علي بن عبد الله الصليحي في صدرِ كتابٍ[40] قوله:

1 يا مَنْ إليهِ عيونُ الناسِ طـــامِحَةٌ ومَـنْ لدولتِـهِ الحُـسَّابُ تَنْتَـظِرُ[41]

2 أنتَ العَرِيفُ بأسْرارِ المُلوكِ[42] ذوي الْـ أَحْسـابِ والشَّـرَفِ الوَضَّـاحِ إنْ ذُكِـروا

3 وأنتَ مِنْ دَوْحَةِ الأَصْلُوحِ[43] نَبْعَتُـها والأصـلُ تُشـبِهُهُ الأغصـانُ والثّمَـرُ

4 عليكَ منّـي سـلامُ اللهِ مـا طَلَـعَ السَّـ ـعْدانِ والشمسُ والنَّحسَانِ والقمرُ

(ق3)[44] الطويل

وقال في رثاء الملكة سيدة [أروى] بنت أحمد الصليحي:

1 نـأتْ ربَّـةُ القَـصـرِ الشـريفِ عـنِ القـصـرِ فأَيْـأَسَ راجي النّصـرِ فـيهِ عـنِ النّصـرِ[45]

2 إذا اجْتَثَّ دهـرُ السّـوْءِ[46] دَوْحَـةَ روضَـةٍ[47] فقُـضْبانُها[48] لا تَسـتَقيمُ على الْهَضْـرِ

3 سَـخِطْتِ على أهـلِ الزمـانِ لِفِـعْـلِهِمْ حَقِيقُـونَ أهـلُ العَصـرِ يا ربـةَ العصـرِ

4 فصـاروا بـلا نُـورٍ يَتِـيهونَ فِـي العَـمَى وذلِـكَ تَمْـثيـلٌ لـمَا كـانَ فِي مصـرِ[49]

5 فكـمْ ظُلْـمةٍ يَغْـشَـوْنَـها ومَـضَلَّـةٍ وكـمْ إصْـرِ ذَنـبٍ[50] يحملـونَ على إصْـرِ

6 رَجَوْنـا بِـها بَـدْءَ الظُّهُـورِ ونَشْـرَه فَعُـدْنا إلى السِّتْـرِ الحَقـيقيّ والحَصْـرِ

7 وقـدْ يَنقُـصُ التيَّـارُ[51] مِـنْ بعـدِ مَـدِّهِ ويضْطَـرُّ حَـرفُ[52] المَـدِّ حينًا إلى القَصـرِ

8 فـذاكَ كُسُـوفُ الشـمسِ قـدْ طـالَ مُكْـثهُ وهـذا خُسـوفٌ دائمُ المُكْـثِ للبـدرِ[53]

9 وذاكَ سَـــرَارٌ لا انْجِـــلاءَ لليلِـــهِ وهـذا مَحَـاقٌ ليـسَ يُسْـفِرُ عـنْ فَجْـرِ[54]

10 ونرجُو فُروعًا ثَمَّرَ اللهُ نَبْتَها وأيَّدَها بالنصرِ والفَتحِ والقَهرِ[55]

11 لَهمْ وبِهمْ رَجْوَاءُنا وسُلُّوُنا لأنَّ رجَاءَ اليُسرِ في عَقِبِ العُسرِ

12 ووارثُ أمْلاكِ الأنامِ وسِبْطُهمْ عليُّ بْنُ عبدِ اللهِ عالي ذُرَى الفَخْرِ

13 فصبرًا علَى رَيْبِ الزمانِ وصَرْفِهِ فأوْفَرُ أهلِ الأجْرِ حَظًّا أُولُو الصّبْرِ

(ق4)[56] الطويل

وقال في وصف الخيل:

1 وصَفَراءَ تَلْبِينُ الشّكِيمَةِ سَوْطُها إذا الخْيلُ لاحَتْ جَانِبَيْها سِياطُها

2 تمُرُّ عَلَى مِثْلِ السِّراطِ اسْتِقامَةً إذا اعْوَجَّ مِنْ جَرْيِ الهِجَانِ سِراطُها

3 فمِنْ قائلٍ: ما الحسنُ إلا انْقِباضُها ومِنْ مُقْسمٍ ما الجُودُ إلّا انْبِساطُها

4 يكادُ يُطِيشُ الحِلْمَ مِنّي سِفَاهُها مِرارًا ويَسْتَوْهِي وَقَارِي نَشَاطُها

(ق5)[57] الطويل

كان محمد بن أحمد بن عمران على رأس كتيبةٍ من قومه في جيش الملكة الصليحية، وفي صف ابن نجيب الدولة الذي حُوصر في الجَنَد سنة 518هـ، فأنقذته الملكة الصليحية بتدبيرٍ انقشعت عنه غُمّتهم، قال هذه القصيدة في قصة حاله، وأرسل بها إلى أهله:

1 خَلِيلَيَّ إنّي قد قصصْتُ عليكُما مع الرّكبِ مِن أنبائِنا ما تقدَّما

2 وها أنَا واللهُ المُوفِّقُ مُورِدٌ مِن القولِ ما يَشْفِي الغَليلَ الْمُضَرَّما

3 ومُهْدٍ سَلامًا كالرياضِ تَأَرَّجَتْ وفَتَّحَ منها الرَّشْحُ نَوْرًا مُكَمَّما

4 وإنْ نَسِيَ الإخوانُ بأْسًا وقَسوةً خَليلًا رمَى غَوْرًا ونجدًا فأتْهَمَا

5 فلم يُنْسِني بُعْدُ الدِّيارِ وِدَادَكُمْ[58] ولا مَسْلَكِي شَرقًا وغربًا مُقَدَّما

6 ولم أنْسَكُمْ والنَّبْلُ حَوْلِي كأنَّها سِراعُ يَعَاسِيبٍ فُرادَى وتَوْأَمَا[59]

7 وَرَشَّ جِيادَ الخَيلِ مِنَّا ومنهمُ خِضَابُ دَمٍ قانٍ يُخَيَّلُ عَنْدَما[60]

8 أبثُّكُمَا أنَّ الغُوَاةَ تَألَّبُوا[61] علينا وقادُوا كُلَّ أنْكَدَ أشْأما

9 عَساكِرَ فيهم[62] كلُّ ضِدٍّ وناصِبٍ وغاوٍ ومُرْتَدٍّ يَرَى النورَ مُظلِما

10 جُمُوعَ عُبَيْدِ اللهِ ظُلْمًا ورِدَّةً وجُنْدَ يزيدٍ سَطْوَةً وتَغَشُّما[63]

11 ولَمَّا تَوَافَى القَوْمُ مِن كلِّ وُجْهَةٍ وفجٍّ وأمسَى كلُّ حِزبٍ[64] مُخَيِّمِا

12 وأعْجَبَهُمْ آراؤُهمْ وجموعُهمْ وأصبحَ مِنهمْ ثعلبُ القومِ ضَيْغَما

13 أشاحُوا مِن الشِّيحانِ صُحًّا[65] وجَنَّدوا لِلَاجْنادِ[66] جُنْدًا كالجَرادِ عرمرَما

14 صُفوفَ قِسِيٍّ خلفَ [صَفِّ] ضَوامِرٍ وصفٍّ يهزُّونَ الوَشِيجَ[67] المُقَوَّما

15 كمثلِ أعَاصِيرِ الدَّبَى[68] أو كَوَابلٍ مِنَ المُزنِ أو أمْواجِ بحرٍ تلَطَّما

16 وحامتْ عُقابُ الحَربِ فينا وفيهُمُ فَظَلَّتْ لها طيرُ المَرَاكِزِ[69] حُوَّما

17 فَرَدَّهُمُ جَيشُ الإمامِ وحِزْبُهُ[70] وقد أَمْطَروا صَخْرًا علينا وأسْهُما

18 بِوَابِلِ نَبْلٍ كالعَجَاجِ سَحَابُهُ وبَارِقُهُ لَمْعُ الظُّبَا[71] حينَ أسْجَما

19 وتَدبيرُ داعِيهِ المُوفَّقِ[72] إنَّهُ كَمِيٌّ[73] إذا ما أبْرَمَ الأمرَ أحْكَما

20 وفلَّتْ شَبَاهُمْ[74] عُصْبَةٌ مَذْكَرِيَّةٌ[75] ترَى الصبرَ في يومِ الكَرِيهةِ[76] مَغْنَما

21 تُحَامِي على أحْسَابِها وعُهودِها وبُنْيانِ سَامِي مَجدِها أنْ يُهَدَّما

22 فوَلَّوا فِرارًا بعدَها وتفرقُوا وأدبَرَ قِرْمَاهمْ[77] جَميعًا وأحْجَما

23 ولا يَسْتَوي حِزْبُ الإمامِ وجُندُهُ وأتْبَاعُ مُرتدَّيْنِ خانَا وأجْرَما

24 فذاكَ نَبَا ما كانَ مِن عِلْمِ حالِنا وأخْبارِنا صِدقًا إلى الآنَ فاعْلَما

25 وصلَّى علَى خيرِ الأنامِ محمدٍ وأبْنائِهِ اللهُ العَظيمُ وسَلَّما

(ق6) [78] البسيط

ولَّتِ الملكةُ السيدة أروى بنت أحمد الصليحية عليًّا بنَ عبدِ الله بن محمد الصليحي ما كان إلى ابن نجيب الدولة بعد إعادته إلى مصر، وأقامته لحرب الخصوم، والدفاع عن دولتها، ونُعِتَ بفَخْرِ الخلافة، فقال محمد بن أحمد بن عمران يمدحُه:

1 يا غاديًا مُزمعًا[79] في السيرِ مُعْتَزِما لا يتَّقِي الأيْنَ[80] والوَعْثاءَ والأَلَما

2 يطوي الصفاصِفَ مُختارًا لِطيشتهِ بذي رسيمٍ يفوقُ الأينقَ الرُّسَما[81]

3 عبلٌ سَموحٌ طَمُوحٌ سَهْلَبٌ أربٌ يعلو الرُّبَا ويجوزُ السهلَ والأَكَما[82]

4 يظلُّ للأمْعَزِ الصوانِ مُنْتَعِلًا وللمحازِمِ والغيطانِ مُخْتَرِما[83]

5 يُخالُ في الهضبِ عَوْدًا أعْصَمًا رَقِلًا[84] وفي الفَلا شَبَبًا في وابلٍ شَبِما[85]

6 يؤمُّ بالوَخْدِ أعلامَ الصُّوَى طَلِقًا إلى الذي صارَ في دينِ الهدى علَما[86]

7 واصِلْ مَسِيرَكَ بالآصالِ مُنْسَرِحًا إلى الدُّجَى، وصِلِ الأصباحَ والظُّلَما

8 واحملْ سلامي إلى المختارِ عن كثَبٍ فخرِ الخلافَةِ والْثُمْ كفَّهُ أَمَما[87]

9 نَدْبٌ سَما للمعالي وهي شامِسَةٌ وأرْعَفَ الصارمَ الهنديَّ والقَلَما[88]

10 وحَازَ مِنْ نَسَبِ الأصْلُوْحِ ذُرْوَتَهُ وحاشدٍ واعْتَلَى الهاماتِ والقِمَما

11 رئيسُ همْدانَ بلْ كهلانَ أجْمَعِها بلْ قَرْمُ قَحْطَانَ حازَ العِزَّ[89] والكرَما

12 أوْفَى بني الدهرِ في شامٍ وفي يَمَنٍ قولًا وفعلًا وأعلَى يَعْرُبٍ هِمَما

13 ومنْصِبًا ومحلًا شامِخًا وعُلا عندَ الفَخَارِ وأسْنَى رَهْطِهِ شِيَما[90]

14 لَمَّا رأى اللهُ رُكْنَ الدينِ مُنْهَدِمًا والعدلَ مُهْتَضَمًا والحقَّ مُخْتَرَما

15 حَبَاهُ بالرُّتْبَةِ العُليا وشرَّفَهُ بدعوةِ الدينِ حتى عَزَّ وانْتَظَما

16 وساقَهَا نحوَهُ عَفْوًا لطاعَتِهِ وحُسنِ سِيرَتِهِ كَهْلًا ومُحْتَلِما

17 فَدُونَكَ الدُّرَّ مَنْظومًا مَحَاسِنُهُ يُعْيِي الشُّناةَ ويَجلُو نُورُهُ الظّلما[91]

18 فأحْيِها كلّما ناحتْ مُطَوّقَةٌ ولا تُمِتْهُ فيَمْضي سِلْكُهُ رِمَما[92]

رابعًا: دراسة شعره

أتتْ آفة التَّلَفِ والضياع على جُلِّ شعر محمد بن أحمد بن عمران الهمداني وعلى كلِّ رسائله، غير أن ما بقي من شعره، وتيسر لنا جمعه هو (69) تسعةٌ وستون بيتا شعريا، موزعة على (6) ست قوافٍ متفاوتة الطول ما بين قطعة وقصيدة، وقد نظمها على وزنين مشهورين هما الطويل 42 بيتا، والبسيط 27 بيتا، ولا شك أن من يجيد النظم على هذين البحرين الشعريين يكون قد نظم على غيرهما كثيرا من الشعر.

موضوعات شعره:

الموضوعات التي تناولها فيما بين أيدينا من شعره هي:

الأول: الوصف

نبدأ بالوصف ففيه يتحقق الصدق بدرجة عالية وذلك لما يتمتع به الشاعر من القول المعبر عن المشاعر من غير اعتبار كبير لضغوط الآخر، يليه فيما أحسب من الصدق -هاهنا من هذه الناحية- الرثاء، ثم يأتي الغزل، ومن بعده نتعرض للمدح.

حاز الوصف النصيبَ الأوفر مما بقي من شعر الشاعر، جاء منه قصيدةٌ عدد أبياتها خمسة وعشرون بيتا، وهي القصيدة رقم (ق5)، وهي في وصف إحدى معارك الشاعر وهو يقود قومه الهمدانيين وهم كتيبة في جيش الدولة الصليحية، وكانت تلك المعركة في الجَنَد، سنة 518هـ وكان يقودها ابن نجيب الدولة المذكور سابقا.

أ- وصف المعركة

يسرد الشاعر الأحداث في هذه القصيدة على شكل قصة، يبدأُها بمطلعٍ مُصَرَّع، ويختمها بالصلاة على النبي، وهذا يشير إلى أنّ القصيدة كاملة، وتتكون من الأقسام الآتية:

1- المقدمة: وفيها يشير إلى أنه وهو في مخلاف الجَنَد قد سبق أنْ قصّ أخباره السابقة وأرسلها إلى أهله فيما تقدم، وأنه في هذه القصيدة سيوافيهم بالجديد من أخباره وأخبار قومه من المقاتلين الذين معه، وبما يشفي غليل المتعطش لمعرفة ما هو عليه ويسعد المتشوق لمعرفة أحوالهم، وأنه يهديهم السلام العاطر، فقال:

1 خَلِيلَيَّ إنّي قد قصصْتُ عليكُما مع الرّكبِ مِن أنبائِنا ما تقدَّما

2 وها أنا واللهُ المُوفِّقُ مُوردٌ مِن القولِ ما يَشْفِي الغَليلَ الْمُضَرَّما

3 ومُهْدٍ سَلامًا كالرياضِ تَأَرَّجَتْ وفَتَّحَ منها الرَّشْحُ نَوْرًا مُكَمَّما

ومما يثير الانتباه أنه أشار إلى أنه سيقص في القصيدة حكايته وأخباره وأفعاله، إنه إذن يعد بالقص على شكل من أشكال السرد الشعري، فهي إذن قصة في قصيدة، يغلب عليها التعبير الشعري المتمثل في العدول إلى المجاز، فالقول يشفي الغليل المُضَرّم، ويسعد الخليل المقدم، واستعار الشفاء من باب الدواء وجعله للقول، وهو يهدي السلام مُشَبِّهًا إياه بحديقة أو روضة انتشر عطر أزهارها فيما حولها، وكان رشح الماء قد مرَّ من بين براعم الأزهار وفتّح أوراقها الغافية النامية، فتفتحتْ عن ألوان جذابه وروائح مُغرية تستدعي النظرَ ليرَى والأنفَ ليشُمّ، ولينتشي الناظر المقترب من تلك التحايا ويتحقق له الجمال المبهج.

2- اللوم والعتاب: وفيه يشير الشاعر إلى تشاغل إخوته وقومه في مخلاف صنعاء بمواجهة خصومهم ببأس وقسوة، ونسيانهم له وهو في غُربته عنهم مع فريق من قومهم، وأنه ما نسيهم على الرغم من خوضه للمعارك الضارية، التي يتخضب فيها المقاتلون وخيولهم بدماء خصومهم وبعيدا عن أهلهم، قال:

4 وإنْ نَسِيَ الإخـوانُ بـأْسًا وقَسـوةً خَلـيلًا رمَى غَـوْرًا ونجـدًا فأتْهَـمَا

5 فلـم يُـنْسِني بُعْـدُ الـدِّيارِ ودَادَكُـمْ ولا مَسْلَـكِي شَـرقًا وغـربًا مُقَـدَّما

6 ولـم أنْسَـكُـمْ والنَّـبْلُ حَـوْلِي كـأنَّها سِـراعُ يَـعَاسِـيبٍ فُـرادَى وتَوْأَمَـا

7 وَرَشَّ جِـيادَ الخَـيلِ مِنَّـا ومنـهمُ خِضَـابُ دَمٍ قـانٍ يُخَيَّـلُ عَنْـدَما

وفي هذه الأبيات من جمال الأسلوب ما يروق القارئ، ومن ذلك في (ب4) حُسُن التعليل؛ وهو«أنْ يُذْكَرَ وصفانِ، أحدُهما لِعلَّةِ الآخر، ويكون الغرض ذكرهما جميعا[93]» فإنه برر نسيان قومه إيّاه بأنهم منشغلونَ عنه بما يواجهون به خصومهم من المنازلة في ساحة القتال، ويبرر بعده عنهم بأنه من ذوي البأس أيضا لكنه اتجه إلى موطن مُلْكِ الصليحيين في المنطقة الجنوبية الغربية وهي منطقة وديان عميقة وتَهَائم وهي السهول الساحلية اليمنية وهي حارة الجو، وفي (ب6 و7) يلمس القارئ التلاقح التناصي مع قول عنترة:

ولقـد ذكرتُـكِ والرمـاحُ نواهـلٌ مني وبـيض الهند تقطر من دمي

فـوددتَ تقبيـل السـيوف لأنهـا لمعـت كبـارق ثغـرك المتبسـم[94]

وشبه في (ب7) ما رُشُّوا به من دمهم ودم أعدائهم بلون العندم وهو صبغ دم الأخوين من تلك الشجرة الموجودة في سقطرى.

3- في الأبيات من (8-16)

8 أبثُّـكُمَا أنَّ الغُـوَاةَ تَـألَّبُـوا عليـنا وقـادُوا كُـلَّ أنْكَـدَ أشْـأما

9 عَساكِرَ فيهم كلُّ ضِدٍّ وناصِبٍ وغاوٍ ومُرْتَدٍّ يَرَى النورَ مُظلِما

10 جُموعَ عُبَيْدِ اللهِ ظُلْمًا ورِدَّةً وجُنْدَ يزيدٍ سَطْوةً وتَغَشُّما

11 ولَمَّا تَوَافَى القَوْمُ مِن كلِّ وُجْهَةٍ وفجٍّ وأمسَى كلُّ حِزبٍ مُخَيِّما

12 وأعْجَبَهُمْ آراؤُهمْ وجموعُهمْ وأصبحَ مِنهمْ ثعلبُ القومِ ضَيْغَما

13 أشاحُوا مِن الشِّيحانِ صُحًّا وجَنَّدوا لِلَاجْنادِ جُنْدًا كالجَرادِ عرمرَما

14 صُفوفَ قِسِيٍّ خلفَ [صَفِّ] ضَوامِرٍ وصفٍّ يهزُّونَ الوَشِيجَ المُقَوَّما

15 كمثلِ أعَاصِيرِ الدَّبَى أو كَوَابلٍ مِنَ المُزنِ أو أمْواجِ بحرٍ تلَطَّما

16 وحامتْ عُقابُ الحَربِ فينا وفيهُمُ فَظَلَّتْ لها طيرُ المَرَاكِزِ حُوَّما

وصف الشاعر الفريق المعادي بصفات الضّدّ التي تشير إلى بروز فريقهم في جهة السلب وفريقه بجهة الإيجاب، فأعداؤه فيهم كل غاوٍ وضدٍّ وناصبي وغاوٍ ومرتد، فهم يشبهون أتباعَ عبيد الله (بن زياد)، وجند يزيد في سطوتهم وغشمهم يوم كربلاء، وأنهم تداعوا من كل جهة وتحزبوا وتجمعوا، وأقبلوا بكثرة معجبَةٍ بنفسها وبقوة ضاربة من الخيل والرَّجِلِ، إنهم في رأيه يشبهون الأعداء التاريخيين؛ الذين ناصبوا العلوية والفاطمية العداء، أو أنهم منهم، وهذه الأوصاف تشير إلى أنه في الجانب الواقف أمام تلك العداوة التاريخية، ويشمل ذلك الجانب كل القوم الذين اجتمعوا لمناصرة الملكة الصليحية والإبقاء على دولتها، ومما يلفت الانتباه، أنّ الملكة تحسب الفريقين من رجالها، وأنّ كل الذين وصفهم ما حاصروا هذا الشاعر الفارس ومن معه من قومه وابن نجيب الدولة وعلي بن عبد الله الصليحي وغيرهم إلا بإيعازٍ ورأي منها؛ لِفَلِّ شوكة ابن نجيب الدولة الذي قال إنها قد فقدت الصواب، وأراد الانقلاب عليها، وإنها هي التي دبرتْ الأمر كله، فلما ثبت لابن نجيب الدولة ومن معه أن النجاة ستأتي بتدبير منها عملت على فك الحصار على ابن نجيب الدولة والشاعر ومن معه من قومه.

وللشاعر تفنن في التشبيه في هذه الأبيات، كما رأينا في تشبيه أعدائه بأنهم يشبهون جموع عبيد الله، وأنّ وجه الشبه هو الظلم والردة والسطوة والغشم، ويتابع التشبيه بقوله: "وأصبحَ منهمْ ثعلبُ القومِ ضَيْغَما" فالضعيف الماكر من الأعداء كالثعلب غدا بين جموعهم يتشبه بالضيغم (الأسد)، وقوله:

" كمثلِ أعاصيرِ الدَّبَى أو كـوَابلٍ مِنَ المـزنِ أو أمـواجِ بحـرٍ تلطَّما"

فكثرة أعدائه مثل الجراد، والمطر وموج البحر يلعب به الإعصار، من حيث الكثرة والضرر، وفي (ب16) يكني عن اشتداد المعركة وكثرة القتلى بمراقبة الطيور الجوارح وهي تحوم فوقهم من "عُقاب الجو" والنسور "طير المراكز" التي تتربص الفرص للانقضاض على جثث القتلى، وبين بيت الشاعر وبيت النابغة الذبياني:

إذا ما غزوْا بالجيشِ حلَّقَ فوقَهمْ عَصائبُ طيرٍ تهتدِي بِعَصائبِ[95]

ارتباط تناصيّ وتأثير واضح في الأخذ، يدل على عمق تأثر الشاعر العمراني بالشعر العربي القديم من جاهلي وإسلامي وما تلا ذلك.

4- وصف الذين كان الشاعر معهم في المعركة

فبعد ما صور قوة عدوه الصاخبة أخذ يدّعي أنّ الجيش الذي هو فيه، ما هو إلاّ جيش الإمام، وقصد بالإمام أعلى سلطة في دولة الفاطميين، لأن الشاعر يتبنى المعتقد الفاطمي، ويرى أن مباركة إمامه الإسماعيلي هي التي مكّنت القوم الذين معه من النصر، مع استعمالهم آلات الحرب الفعالة؛ من نَبْلٍ شكّل تصاعدها فوق أرض المعركة وانحناؤها نحو العدو ما يشبه الغبارَ المتلاحمَ كالسحاب، وذلك كما في الأبيات يقول:

17 فَـــرَدَّهُمُ جَـــيشُ الإمـــامِ وحِـــزْبُهُ وقـد أَمْطَروا صَخْرًا علينا وأسْـهُما

18 بِـوَابـــلِ نَبْـــلٍ كالعَـــجَاجِ سَحَابُـــهُ وبَارِقُـهُ لَـمْعُ الظُّـبَا حـينَ أسْـجَما

19 وتَدبيرُ داعِيهِ المُوفَّقِ إنَّهُ كَمِيٌّ إذا ما أبْرَمَ الأمرَ أحْكَما

20 وفلَّتْ شَبَاهُمْ عُصْبَةٌ مَذْكَرِيَّةٌ ترَى الصبرَ في يومِ الكَرِيهةِ مَغْنَما

21 تُحَامِي على أحْسَابِها وعُهودِها وبُنْيانِ سَامِي مَجدِها أنْ يُهَدَّما

وفي الأبيات يشير الشاعر الفارس إلى أنّ مبعوث الخليفة الفاطمي قائد المعركة الموفق (ابن نجيب الدولة) بشجاعته قد أحسن تدبيرها، ثم أخذ الشاعر يفخر بكتيبته من قومه الهمدانيين (عصبةٌ مَذْكَرِيَّةٌ)، نسبة إلى مَذْكَر أحد جدود الهمْدانيين وبانعطافتهم في المعركة على الأعداء، وما أبلوه في المعركة من البلاء الحسن حماية لمجدهم التليد، وحفاظا على عهودهم بنصر الملكة الصليحية، وحماية لدولتها من التهافت والتهدم.

5- ختام القصيدة

ويختتم الشاعر القصيدةَ فيشير إلى أنَّ المعركة قد أسفرت عن فرار الأعداء وتفرقهم عائدين من حيث أقبلوا، فيقول:

22 فوَلّوا فِرارًا بعدَها وتفَرقُوا وأدبَرَ قِرْمَاهمْ جَميعًا وأحْجَما

23 ولا يَسْتَوي حِزْبُ الإمامِ وجُندُهُ وأتْبَاعُ مُرتدَّيْنِ خانَا وأجْرَما

24 فذاكَ نَبَا ما كانَ مِن عِلْمِ حالِنا وأخْبارِنا صِدقًا إلى الآنَ فاعْلَما

25 وصلَّى علَى خيرِ الأنامِ محمدٍ وأبْنائِهِ اللهُ العَظيمُ وسَلَّما

ويعودُ على ما كان قد ذكره من تصنيف الفريقين، إلى موالين ومارقين، وينهي الحكاية بالإشارة إلى أنّ هذه القصيدة ما هي إلا رسالة يصف فيها ما كان من أخباره والأحداث التي كادت أن تحيط به، ويغلقها بالصلاة على النبي وأبنائه.

ب- وصف الفرس

الفرسُ رفيق الفارس الودود ومُعينه اللبيب، وكل فارس نبيل يدرك المكانة الكبيرة لفرسه عنده، ولذا فإنه تنشأ علاقة تفاهم وتناغم ومودة بين الفارس والفرس، وقد ظهرت هذه المودة

واضحة في وصف الشعراء للفرس، وما تتبعوه من مزاياها الخَلْقية والخُلُقية، ومنهم شاعرنا محمد بن أحمد بن عمران، غير أننا لم نظفر من شعره في وصف الفرس إلا على قطعة قوامها أربعة أبيات هي (ق4)، التي قال فيها:

1 وصَفَـراءَ تليـنُ الشّكِيـمَةِ سَـوْطُها إذا الخْـيلُ لاحَـتْ جَانِبَـيْها سِـياطُها

2 تمُـرُّ عـلَى مِثْـلِ السِّـراطِ اسْتِـقامَةً إذا اعْـوَجَّ مِـنْ جَـرْيِ الهِجَـانِ سِـراطُها

3 فمِنْ قائلٍ: ما الحسـنُ إلا انْقِباضُها ومِـنْ مُـقْسمٍ مـا الجُـودُ إلّا انْـبِساطُها

4 يكـادُ يُطِـيشُ الحِلْـمَ مِـنِّي سِـفَاهُـها مِـرارًا ويَسْـتَـوْهِي وَقَـارِي نَشَـاطُها

إنّ أول وحدةٍ لغوية تواجهنا في هذه القطعة هي (الواو) التي لا تشير إلى العطف، وإنّما تحمل القارئ على أنْ يستحضر في ذهنه صورة فرس صفراء اللون، والصفرة في الخيل هي الصُّهْبة (الذهبية)، فهي إذن ذات لونٍ مدهش، ويضيف أنّ تلك الفرس لا تحتاج إلى الحثّ على العدو بالفارس والمناورة باستخدام الضرب بالسوط، كغيرها من الخيل التي لا تؤدي هذه الوظيفة إلا إذا لَسَعت السياطُ جانبيها، فهي بحسب رأي الشاعر تتصف بالأصالة والكرم والعتق.

إنها تدرك بحسها اليقظ وفطنتها مرادَ صاحبها، فتأخذ في السيرة على الطريق الذي يوجهها فيه بالهمس لها واللمس على جانبيها بقدميه، ووجه البيت (ب2) للموازنة بين استواء هذه الفرس في العَدْو على السراط المُراد، وبين غيرها التي تتأرجح في سيرها فتدعو فرسانها للانشغال عن مهامهم بإعادتها إلى سواء السبيل كلما انحرفت عن الطريق بسببٍ من جهات ضلالها، إلى الطريق المراد، وفي (ب3) يرى الشاعر فرسه هذه بعيون الفرسان الآخرين من الخبراء بالفرس والفروسية، ويثير قوة حبه لها استحسانهم البالغ الغاية لانقباضها عن الحركة لحظة يشير إليها الفارس بذلك، وانبساطها في السير والْتِفافها في ساحة النزال، بحسب توجيه فارسها، أو أنها تحدس مراده فتلبيه بلياقة ولباقة رائعة، ويبلغ انفعال الشاعر مداه في (ب4) عندما يُعْلِمُ المتلقي أنّ عقله يكاد

يطيش مرارا بسبب (سِفَاهِ) فرسه أي نشاطها وخِفّةُ سيرها وسرعتها العالية التي تكاد تسبق ما لديه من قدرات على السيطرة، لقد حازت تلك الفرس استحسان الذين يشاهدونها، وهذا ما زاد صاحبَها تعلقا بها وحبا لها، وندرك من هذا الوصف مدى ما اجترحته شاعرية هذا الشاعر من حسن استخدام اللفظ العربي المعبر عن جمال الفرس وعن المشاعر الإنسانية نحوها.

الثاني: الغزل

شُغِف العربي في شعره منذ وقت مبكر بتصوير فجيعة الفراق أيًّا كان سببها أو نوعها، لكن الشعراء أكثروا من ربط الفراق بمكان اللقاء، وتذكر الأحباب الذين فارقوهم، ومن ثَمَّ كانت الأطلال نصب أعينهم، تنصب عليها منشآت ذكرياتهم فتُبنَى القصائد مؤسسةً على وصف الطلل، إذ ينفث فيه الشاعر مَطامِحَهُ ومطامعه وأبعاد شخصيته، لكنه يجعله مُفتتحا للغزل كما قال ابن قتيبة؛ ذلك «لأنّ التشبيبَ (الغزل) قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء...» [96]، ولاشك أنه كان للشاعر محمد بن أحمد بن عمران شعرٌ رقيق في الغزل بَيْدَ أنّ أكثره قد ضاع مع أكثر أشعاره وأشعار أهل زمانه، لكن القطعة الآتية تشير إلى ما ذهبنا إليه، قال:

1 رَبْعٌ عَفا لِعِهَادِ الْمُزْنِ مَعْهَدُهُ حتّى تنَكَّرَ عمَّا كنتُ أعْهَدُهُ
2 مُعَدَّلُ القَدِّ وَافِيهِ مُقَوَّمُهُ مُنَوَّرُ الخَدِّ صافِيهِ مُوَرَّدُهُ
3 نَضْرُ الْمُحَيَّا يكادُ الدرُّ يَجْرَحُهُ رَخْصُ البنانِ يكادُ اللينُ يَعْقِدُهُ
4 يسمُو فيُنْصِبُهُ غصنٌ ينُوءُ بهِ حِينًا ويجذِبُهُ حِقْفٌ فيُقْعِدهُ
5 ووَجْدُ ذي الشّوْقِ يُبدِيهِ تَذَكُّرهُ عندَ الْخُلُوِّ ويُخْفِيهِ تَجَلُّدُهُ

الرَّبع: المكان الذي كان الشاعر يَرْبُع بربيعهِ وينعم بخيراته مع الأحباب، ويشمل الزمان أيضا، لما يربطه الشاعر بالمزن، ويصبح تذكره من باب التحسر على ما فات، وهذا ما يجعلنا نلاحظ تفنُّنَ الشعراء بتصوير تلك الذكريات التي ارتبطت بأيام الحيوية والنشاط والألفة

المضاعفة الشجية، ولذا ربطوا صورة الطلل بصورة المرأة المحبوبة، ولذا غدا ذكر الطلل رمزًا لوطن السعادة المفقودة بفعل التغير عبر الزمن الذي فيه يُسلب المرءُ كثيرا من مقومات السعادة، ولذا لا ترى ربعًا يذكره الشاعر إلا ويصفه بأنه "عَفَا لِعِهَادِ الْمُزْنِ مَعْهَدُهُ" فتغير بسبب ما تكرر عليه من تتابع مواسم المطر والسيول والرياح فتنطمس آثاره، "حتى تنَكَّرَ عمَّا كنتُ أعْهَدُهُ"، حيث زالت تلك البهجة التي كانت تجري عليه بين الأحباب، وغدا الشاعر يتعجب منكرا للوجه الشاحب الكالح، الذي تنكَّر لشحوبه ذلك المكان، بعد ما كان عليه من طراوة الربيع والشباب والقوة الرغبة.

لقد كان عهد الشاعر بامرأةٍ في ذلك المكان مُعَتدِلةِ القـدِّ وَافِية المحاسن معتدلة الأجزاء مقومة الحسن والملاحة، بلا عيوب تذكر، لها خَدٌّ كالنَّوْرِ مُزْهِرًا، صافٍ مُوَرَّد، نَضْرُ التبسّمِ، ولابتسامتها نضارة ورونق، ولها أسنان درية لؤلؤية، "رَخْصُ البنانِ يكادُ اللينُ يَعْقِدُهُ" لها بنانٌ شديدة النعومة حتى لتكاد تنعقد؛ نظرا لرقتها، ويمد الشاعر النظر ليستجلي مزيدًا من أوصاف المرأة المثال في نظره، فيراها ذات صدر ناهدٍ يعيبها إخفاؤه "يسمو فينْصِبُهُ غصنٌ ينـوءُ بهِ حِينًا"، وهي ذات كَفَلٍ ليس بالخفي لكنه يكاد يجذبها إلى القعود إذا استقامت، "ووَجْدُ ذي الشوقِ يُبديهِ تَذَكُّرهُ عندَ الْخُلوِّ ويُخْفِيهِ تَجَلُّدُهُ"، هذه هي صورة المرأة التي تسكن وجدانَه، وتبات تجول في ذاكرته، ويضنيه التشوق إليها، عندما يخلو إلى نفسه بعيدًا عن مهام الفارس وتكاليف المهام اليومية من قتال وسياسة.

الثالث: الرثاء

بين أيدينا بقية باقية من مراثي محمد بن أحمد بن عمران، إنها قصيدة واحدة، (ق3) قوامها 13 بيتا، نفث فيها آهاته في فَقْدِ سيدةِ القصر وواهبةِ العطايا للشعراء والفرسان الذين كان ابن عمران من أبرزهم بين رجالها، إنها الملكة سيدة (أروى) بنت أحمد الصليحية، التي ماتت في غُرة شهر شعبان سنة 532هـ[97]، فافتتح القصيدة بقوله:

1 نـأتْ ربَّـةُ القَصـرِ الشـريفِ عـنِ القصـرِ فأيْـأَسَ راجي النّصـرِ فـيهِ عـنِ النّصـرِ

2 إذا اجْتَـثَّ دهـرُ السّـوْءِ دَوْحَـةَ روضَـةٍ فقُـضْبانُها لا تَسـتَقيمُ علـى الْهَصْـرِ

بَعُدَتْ صاحبة السيادة والشرف الباذخ الملكة سيدة (أروى) بنت أحمد الصليحية عن قصرها العالي المقام الشامخ الأركان بذي جبلة، بُعدًا لا أمل معه في عودتها، وليس معه غير اليأس مما كان يُرجى منها تحقيقه من النصر والتمكين، لِمَا كانَ لها من حُسْنِ القيادة ومهارة السياسة وتحقيق المآرب، وربما كان هذا مما يراه الشاعر الباطني المعتقد في الملكة من قدرة خارقة على المباركة والتمكين، وأنها من أقوى مصادر النصر والفوز والسعادة. ويرى أن موتها من جنايات الزمن الردي الذي يذهب معه الخِصب ويحل الجدب الشديد الذي قضى على أصل الشجرة العظيمة التي عبر عنها بقوله: (الدوحة)، وسقوط جذع الشجرة يؤذنُ بجفاف فروعها وتكسرها، إنّ الشاعر يرى أنّ دولتها لن تدوم بعدها طويلا، ويعزز الشاعر ما يراه من الذهاب إلى قوتها الخارقة بقوله:

3 سَخِطْتِ على أهلِ الزمانِ لِفِـعْـلِهِمْ حَقِيقُـونَ أهـلُ العَصرِ يا ربةَ العصرِ

4 فصـاروا بـلا نُـورٍ يَتِيهونَ فِي العَـمَى وذلِـكَ تَمْـثِـيـلٌ لـمَا كـانَ فِي مصـرِ

5 فكـمْ ظُلْـمةٍ يَغْـشَـوْنَـها ومَـضَلَّـةٍ وكـمْ إصْـرِ ذَنـبٍ يحملـونَ على إصْـرِ

فكل ما هناك من تراجع وسقوط في رأيه لم يكن سوى أنّ أهل العصر لم يعودوا جديرين بمثلها ملكةً سديدةً قويمة، لذلك صاروا بلا نور يتخبطون في غياهب الظلمات، ويذهب إلى أنّ ما يراه في اليمن من تنصل عن مذهب الدولة الصليحية الباطني ما هو إلا مِثالٌ لما كان يحصل حينذاك في عُقْرِ دار الخلافة الفاطمية بالقاهرة من فِتَنٍ ماحقة تمثل بعضها بقتل خليفتهم الآمر بأحكام الله سنة (524هـ)[98]، وما كان من النزاع السياسي والعقائدي، إذ كانت الخلافات قد هزت الخلافة الفاطمية في مصر، خلال تولّي عبد المجيد الخلافة ما بين (524-544هـ)، وكان قد شاع أنّ للخليفة المقتول الآمر بأحكام اللهِ مولودًا مُوصى له بالخلافة! وكان من الظنون أن الملكة

الصليحية كانت تعلم بمكانه، وأنها كانت تعتقد بإمامته وترفض الاعترافَ بإمامة الوصي عليه والإمام بالوكالة عنه عبد المجيد، وهو الخليفة الفاطمي الحادي عشر[99]؛ وكان عبد المجيد ذا سلطة محدودة بل ربما فقدها في القصر نفسه بعض الوقت، إذ كانت السلطة الفعلية تتقلب بيد مَن يتولى الوزارة[100].

ويبدو أنّ اهتمام الدولة الفاطمية باليمن كان قد تقلص، واتسعت هوة الخلاف بين الملكة الصليحية في اليمن ومركز الخلافة الفاطمية بالقاهرة، كما كانت الملكة تدرك ابتعاد المجتمع الذي تحكمه عن عقيدة دولتها الباطنية الإسماعيلية الفاطمية التي كانت رائجة عند قيام الدولة الصليحية، ولذلك مالتْ الملكة إلى مصانعة الناس وقامت بفصل الدعوة إلى ذلك المعتقد عن سياسة الدولة، وتركتْ بيدها أمر السياسة، وكلفت الذؤيب بن موسى الوادعي بالدعوة[101]، ومما يدل على مصانعتها أهل البلاد ما كان من موقفها مع الفقهاء الذين ثاروا وهم من السُّنّة سنة 504هـ، واحتلوا حِصْنَ الدولة الأول وهو "التَّعْكَر" وعملوا على إشعال الغيض في قلب والي الحصن إذ ذاك، الذي كان في مهمة بعيدة عن الحصن، وأقبل ليخرجهم، فما زادوه إلا غيظا بأن أخرجوا جواريه يرقصنَ ويغنين ويضربن بالدفوف في سقوف قصور الحصن، فاشتاط غضبًا وسقط مَيْتًا، وجاءت إليهم الملكة وحطت قريبا من الحصن وكاتبتهم واستطاعت أنْ تقنعهم بترك الحصن، بعد أنْ لاينتهم وأعطتهم من الهبات وتحقيق المطالب ما أزال حنقَهم فعادوا إلى بلدانهم[102].

وقال:

6 رَجَوْنا بِها بَدْءَ الظُّهُورِ ونَشْرَه فَعُدْنا إلى السِّتْرِ الحَقيقيّ والحَصْرِ

7 وقدْ يَنقُصُ التيَّارُ مِنْ بعدِ مَدِّهِ ويضْطَرُّ حَرفُ المَدِّ حينًا إلى القَصرِ

8 فذاكَ كُسُوفُ الشمسِ قدْ طالَ مُكْثهُ وهذا خُسوفٌ دائمُ المُكْثِ للبدرِ

9 وذاكَ سَرَارٌ لا انْجِلاءَ لليلِهِ وهذا مَحَاقٌ ليسَ يُسْفِرُ عنْ فَجْرِ

وهنا يرى الشاعر أنّ موت الملكة قد سلبَهم أملا طالما تمنوه وهو الظهور على الناس بمقولات عقيدتهم وأنْ تصبح لهم السيطرة على غيرهم، ويذهب إلى أنهم قد عادوا إلى إظهار آراء الآخرين، والتسترِ على آرائهم خوفا من غيرهم، وربما كان ذلك بتأثير ما فعلته الملكة من تحرير دعوتهم عن رعايتها، ويشبه ما حدث من تراجع دعوتهم بتراجع تيّار البحر الذي يتراوحُ بين الجزر والمدّ، ويستمر الشاعر في إبراز صورة الحال الأليمة التي يحسُّ بها بسبب تراجع دعوتهم وموت الملكة، فيصور الأولى بكسوف الشمس الذي يطول مكثه فلا تنجلي للمنتظرين، أما موت الملكة فمثله كالخسوف الذي لا ينجلي أيضًا، ويمضي في التعبير عن عميق حزنه بالكَرِّ على تصوير الأمرين فعودة دعوتهم إلى السرية كاختفاء ضوء القمر في آخر ليلة قمرية من الشهر(السِّرار) إذ تكون تلك الليلة شديدة الظلمة، وزاد فجعلها لا صباح لها، وجعل موت الملكة محاقًا، والمحاق للقمر في آخر ليلة من الشهر يمحق فيه فلا يُرى لا غدوة ولا عشية، وجعل ذلك المحاق لا يسفر عن فجر، يأسًا من رجعة الملكة بعد موتها. ويختم القصيدة بقوله:

10 ونرجُــو فُــروعًا ثَمَّــرَ اللهُ نَبْــتَها وأيَّـدَهــا بالنصــرِ والفَــتحِ والقَهــرِ

11 لَهــمْ وبِهــمْ رَجْــوَاءُنا وسُــلُــوُّنا لأنَّ رجَاءَ اليُسرِ في عَقِبِ العُسرِ

12 ووارثُ أمْـلاكِ الأنــامِ وسِـبْــطُهمْ عليُّ بْنُ عبـدِ اللهِ عـالي ذُرَى الفَـخْـرِ

13 فصـبرًا علَى رَيْـبِ الزمـانِ وصَـرْفِهِ فأوْفَـرُ أهـلِ الأجْـرِ حَـظًّا أُولُـو الصَّبْـرِ

فيعقب على رثاء الملكة وتراجع العقيدة بإثبات الرجاء في مَن صار إليهم الأمر، ويدعو لهم بتأييد الله ونصره، وأن يفتح على أيديهم ما استغلق من الأبواب، ويجعل رجاءه بمنزلة اليسر بعد العسر، كما تقرّرُ الآية الكريمة {إنَّ مع العُسْرِ يُسْرا} [سورة الشرح: 5] ويُذَكِّرُ صاحبَ السلطة بعد الملكة وهو المذكور في البيت (ب12) عليّ بن عبد الله الصليحي، وهو ابن عم زوج الملكةِ الملكِ المكرم، لذلك أقرته الملكة قُبيل موتها على ما بقي من ذخائر ملوك بني الصليحي[103]، ويمدحه الشاعر بأنه عالي المقام في

المفاخر، وفي آخر بيت من القصيدة يدعو الشاعر نفسه وكل محزون على فقد الملكة إلى الصبر على مرارة فَقْدِها، وعلى تراجع مدِّ عقيدته وأتباعها، ويجعل ذلك من ريب الزمان وصروفه التي لا تُرَدّ.

الرابع: المدح

ومما أدركنا من مدحِ الشاعر قصيدته (ق6) وعدد أبياتها 17 بيتا، وقطعة أخرى هي المرقمة (ق2) وقوامها أربعة أبيات، وكذا الأبيات الأربعة الأخيرة من القصيد (ق3) التي كانت في رثاء الملكة الصليحية. ومجموع ما قاله في المدح إذن (25) بيتا، وكلها في مدح الأمير علي بن عبد الله الصليحي، الذي اختارته الملكة الصليحية للدفاع عن دولتها، ونُعِتَ بفخر الخلافة[104]، ولا شك أنّ القصيدة (ق6) كانت أطول مما ذكرنا، وإذا كان الشاعر قد مدح هذا الأمير بهذا المستوى من الشعر فمما لا جدال فيه أنه قد مدح الملكة الصليحية بأجمل القصائد، غير أنّ شعره قد أكلته آكِلَةُ أشعار أهل اليمن القاطنين فيها منذ القدم. ونبدأ النظر فيما نقدر أنّ الشاعر قد قاله أولا، وتلك هي الأبيات (ق2)، التي وجَّهَا إلى علي بن عبد الله الصليحي وأغلب الظن أنّ ذلك كان في أثناء دولة الملكة الصليحية، قال فيها:

1 يا مَنْ إليهِ عيونُ الناسِ طامِحَةٌ ومَنْ لدولتِهِ الحُسَّابُ تَنْتَظِرُ

2 أنتَ العَرِيفُ بأسْرارِ المُلوكِ ذوي الْـ أَحْسابِ والشَّرَفِ الوَضَّاحِ إنْ ذُكِروا

3 وأنتَ مِنْ دَوْحَةِ الأَصْلُوحِ نَبْعَتُها والأَصلُ تُشبِهُهُ الأغصانُ والثَّمَرُ

4 عليكَ منِّي سلامُ اللهِ ما طَلَعَ السَّـ ـعْدانِ والشمسُ والنَّحسَانِ والقمرُ

فالشاعر في البيت الأول يشير إلى أملِه في تجدد الدولة الصليحية على يدِ ممدوحه، وعودة الروح إليها بعد ضعفها الشديد حتى لتكاد تسقط، وربما كان هذا المدح خلال رواج الخبر الذي قال به ابن نجيب الدولة أن الملكة قد كبرت وأنه يرى الحجر عليها، وكان ذلك قبل معركةِ الجند سنة 518هـ، إذ كان الأمير الصليحي الممدوح بين القادة المحاصرين في الجند، ويعبر الشاعر عن

أمله من خلال ما يقدِّره هو من تخمينات الحُسّاب، الذين يتحدثون عن الدولة وزعاماتها، وهم ينظرون في النجوم وحركات الطوالع، ويقولون بالسَّعد والنَّحس، ويبدو أنّ سوق التنجيم والتخمينات تغدو رائجةً عند الشعور بضعف الدول، ويخاطب ممدوحَه بأنه صاحب معرفة بأسرار أهلهِ من ملوك الصليحيين، ويمدحه بأنهم من ذوي الحسب فيما وصل إليه من شرف رفيع إذا ذُكِر الشرفاء، ويجعله نابِغًا على كبار من بقي من الدوحة الصليحية، وأنه لا يختلف عن كبار ملوك تلك الأسرة، ويختم بالبيت الرابع فيوجه إليه من الله السلام كلما ظهرت نجوم الطوالع.

أما القصيدة (ق6) في مدح هذا الأمير فجاءت مقدمتها في وصف الفرس وسيلة الرحلة إلى الممدوح، وعلى النحو الآتي:

1 يـا غـاديًا مُزمـعًا في السـيرِ مُعْتَزِمـا لا يتَّـقِي الأيْـنَ والوَعْثـاءَ والأَلـمَا
2 يطوي الصفاصِفَ مُختارًا لِطيشتـهِ بذي رسيمٍ يفـوقُ الأينـقَ الرُّسَـما
3 عبـلٌ سَمـوحٌ طَمُـوحٌ سَهْلَـبٌ أربٌ يعلـو الرُّبَـا ويجـوزُ السـهلَ والأَكَمـا
4 يظـلُّ للأمْعَـزِ الصـوانِ مُنْتَـعِـلًا وللـمحازِمِ والغـيـطانِ مُخْتَـرِما
5 يُخـالُ في الهضبِ عَوْدًا أعْـصَمًا رَقِلًا وفي الفَـلا شَبَـبًا في وابـلٍ شَـبِما
6 يـؤمُّ بالـوَخْدِ أعـلامَ الصُّـوَى طَلِـقًا إلى الـذي صارَ في ديـنِ الهـدى عـلَما
7 واصِـلْ مَسِـيرَكَ بالآصـالِ مُنْسَـرِحًا إلى الـدُّجَى، وصِلِ الأصباحَ والظُّلَما
8 واحملْ سلامي إلى المختارِ عن كثَبٍ فخرِ الخلافَـةِ والْثُـمْ كـفَّـهُ أَمَـما

وفيها يبدأ الشاعر بوصف نفسه راحلا إلى الممدوح عبر نداء لمنادَى مفترض جعلَه في سَيره اسمَ فاعلٍ من الغُدوِّ والزَّمَعِ والعَزِيمَةِ: "غاديا -مزمعا -معتزما"، أي الخروج في البكور، على وجه

السرعة، والعزيمة، لا يخشى إعياء السفر "الأين" ولا عقبات الطرق التي تغيب فيها حوافر الفرس "الوعثاء"، لقد اختار لقضاء هَمِّهِ "طيشته" أنْ يطوي الأرض المستويةَ "الصفاصِفَ" على فرسٍ لحوافره أثرٌ في الأرض "رسيم" فرس يفوقُ في سرعته النوقَ الرواحل، وهو فرسٌ ضخم "عبل" فيه جودة وكرم "سموح" مرتفعُ القامة "سهلب"، يرفع قوادمه في السير "طموح"، نبيهٌ فطِن لمَرامِ صاحبه "أرب"، يعلو كلّ ربوة يواجهها في طريقه بنشاط، ويقطع السهلَ والأكم، يمضي قوي الخُطَى على الطرق الصخرية الصلبة "الأمعز الصّوان" حتى لكأنّ الفرسَ قد اتّخَذ من صخر ذلك الطريق نعالا لحوافره، ولذا لا يخشى الأماكن الغليظة "المحازم" ويمضي في الأماكن المطمئنة "الغيطان" مُخترِمًا لها، حتى لَتحسب أنّه في الأماكن المرتفعة من الوعول التي ترتقي الجبالَ ابتعادا من أعدائها من السباع والصيادين فتعتصم بها من الأذى، وتتمَثَّلُه في الفلاة الواسعة ثورًا وحشيًّا خَبَرَ مقارعةَ الخطوب وغدْرَ السباع، فهو حذرٌ سريعٌ، لا يلوي على شيء، وإن كانت السحابُ تَزُخُّ عليه وابلها البارد، إنّه فرسٌ يتّجِه "يؤمُّ" في سيره السريع "الوَخد" هدف فارسه، يهتدي في الطريق بمناراتها التي يُخلِّفها وراءَ ظهره، رغبة في الوصل إلى الممدوح، الذي من أوصافه عند الشاعر أنّه عَلَمٌ شامخٌ من أعلام الدين، وفي النصف الثاني من هذا البيت (ب8) ينتقل الشاعر من وصف الفرس إلى وصف الممدوح.

ويظل الشاعر يوجه خطابه للشخص المفترض الذي ناداه في (ب1) ولا شك أنه يريد نفسه، فيقول له في البيت (ب7) واصلْ مسيرك حثيثا في كل الأوقات المتاحة للسير في اليوم واصلا النهار بأطراف الليل، حاملا السلام والتحيات والدعاء من الشاعر الفارس، وقَرِّبْها وجها لوجه "عن كَثَبٍ" إلى الممدوح الذي تمّ اختياره للتوّ، وتعيينُه في المنصب الأعلَى فأصبحَ مفخرةً للخلافةِ، كما يزعمون، في أثناء قيادة الملكة للدولة الصليحية، ومن بعد موتها، حيث أصبح هو الرجل الأول في منظور الخلافة (الفاطمية) التي كانت مرجعية دينية للدولة الصليحية، ذلك لأن هذا الممدوح سيقود الجيوش، ويحل في كرسي الحكم محل الملكة، فإذا وصلتَ بالتحية والدعاء إليه فقبل يده "أمَما" من قرب، فهو:

9 نَـدْبٌ سَما للمعالي وهي شـامِسَـةٌ وأرْعَـفَ الصـارمَ الهنـديَّ والقَـلَما

10 وحَـازَ مِـنْ نَسَـبِ الأصْلُـوْحِ ذُرْوَتَـهُ وحـاشدٍ واعْـتَلَى الهـاماتِ والقِمَـما

11 رئيسُ هـمْـدانَ بلْ كهلانَ أجْـمَعِها بـلْ قَـرْمُ قَحْطَـانَ حـازَ العِـزَّ والكـرَما

12 أوْفَى بني الـدهرِ في شـامٍ وفي يَـمَنٍ قــولًا وفعـلًا وأعــلَى يَعْــرُبٍ هِــمَما

13 ومنْصِــبًا ومحــلًا شامِـخًا وعُــلا عــندَ الفَخَـارِ وأسْـنَى رَهْطِـهِ شِـيَما

ثم يأخذ في وصفِ هذا الممدوح، فهو خفيفٌ إلى قضاء حاجات طالبيه "ندبٌ"، ارتقى للأمور الملوكية وما كانت بالسهلة الممكنة "شامسة" وكان ارتقاؤه بأنه أجاد الفروسية وإخضاع الخصوم بالسيوف الهندوانية الحديد وهو الصلب، فأجرى على السيفِ دمَ الأعداء وجمع بين الفروسية والخطابة والكتابة، فكان لقلمه رفعة، وكان له إلى جانب النسب المتصل بالملك، أي نسب الأصلوح، وهم قومٌ من قبيلة حاشد اليمنية[105] أنْ نال الحسب الذي ارتقى إليه بجهده ووقوفه إلى جانب الملكة قبل موتها، وتسنمه سُدة المنصب الملكي بعد وفاتها، فـ"اعتلى الهامات والقمما" أي تَمَلَّك ورأَسَ القوم من همدان، ومنهم الشاعر قائل هذا النص، وامتدّت قيادته بحسب الشاعر إلى أنْ اتّبعته كهلان بأقسامها من قبائل اليمن، ووسّع الشاعر تقدُّمَ ممدوحِه ليشمل كلّ مَن انتسب إلى اليمن من قبائل العرب (قحطان)، ثم رفع صفات ممدوحه من الهمَّة العالية والمنصب والمحل الشامخ والعُلا عند الفخار حتى جعلَها تسمو فوق صفات جميع العرب، كما في (ب12-13)، ثم عاد به إلى أن يكون أبرزَ رجالِ جيله شِيَمًا.

14 لَـمَّا رأى اللهُ رُكْـنَ الـدينِ مُنْـهَدِمًا والعـدلَ مُهْتَـضَمًا والحـقَّ مُخْتَـرَما

15 حَـبَـاهُ بالرُّتْـبَـةَ العُـليا وشـرَّفَـهُ بدعـوةِ الـدينِ حـتى عَـزَّ وانْتَـظَما

16 وســاقَـهَا نحــوَهُ عَـفْـوًا لطاعَـتِـهِ وحُســنِ سِـيـرَتِهِ كَـهْـلًا ومُحْـتَلِـما

وينثني الشاعر في مدحه ليدعي أنّ الله اختار ممدوحه الأمير علي بن عبد الله الصليحي لرفع رُكْنَ الدينِ الذي أصابه البِلَى وأنْ يقيمَ العدلَ المُهتضَم والحقّ المنقوص "المُختَرم"، فناوله "حَبَاه" الرئاسة بعد الملكة "الرتبة العليا"، وشرفه بالقيام على الدعوة لعقيدته، فعاد إليها العز والانتظام، كل هذا بما ساق الله إليه من المنزلة العالية "عفوا" من غير قتال على الملك، نظرا لما علم الله فيه من الطاعة له، وما كان منه من حُسن السيرة في شبابه "محتلما" وفي كهولته حين أصبح في الرجال المعدودين.

ويختم الشاعر قصيدته بمدح حسنها:

17 فَـدُونَـكَ الـدُّرَّ مَـنْـظومًا مَحَاسِنُـهُ يُعْـمِي الشُّـناةَ ويَجلُـو نُـورُهُ الظّـلما

18 فأحْيِـها كلّـما ناحـتْ مُـطَوّقَـةٌ ولا تُمِتْـهُ فيَمْـضي سِلْـكُهُ رِمَـما

لقد فعل كما كان يفعل الشعراء المُجَوّدون من قبله، ومنهم أبو تمام إذ قال عن إحدى قصائده مخاطبا ممدوحه:

جاءَتكَ مِن نَظمِ اللِسانِ قِلادَةٌ سِمطانِ فيها اللُؤلُؤُ المكنونُ[106]

ومن وصف أبي تمام قصيدتين له قال:

إِذا ما شِعرُ قَومٍ كانَ لَيلًا تَبَلَّجَتا كَما اِنشَقَّ النَهارُ[107]

وهذا نوع من حضور بعض كلام السابق في شعر اللاحق حضورا تلقائيا، وربما كان ذلك الحضور مع نسيان الشاعر لما سبقَ أن اختزن في ذاكرته من أشعار الأول، ولذا أخذ شاعرنا يصف قصيدته بأنها العقد المنظوم من الدُّرِّ اللؤلؤيِّ ذي المحاسن الساحرة، تناسقا وجمالا ووفاء بالمعاني التي أراد، لقد غَدتْ محاسنها تبعثُ الغيرةَ في نفوس الحاسدين المبغضين "الشُّناة"، وتتألقُ في أيدي المحبين كالمصباح الفاخر الذي تُجلَى بنوره الظلمات.

بمثل هذا نكتشف المستوى الدلالي والفني لشعر محمد بن أحمد بن عمران، وإنه لمستوى يشير إلى شاعر عريق في الشعر، متمكن من رواية أشعار العرب مستوعب لمعجمها الجزل بألفاظه القريبة والبعيدة مستخدم لطرائقها في التراكيب، دقيق البناء، حصيف النسج، تشير إلى ذلك أوصافه للفرس وحسن استخدامه لمعجم ذلك الحقل اللغوي المليء بألفاظ غدت اليوم غريبة لقلة استعمالها بسبب ابتعاد الناس اليوم عن هذا الحيوان الذي ظل من مفاخر الرجال حتى مطلع القرن الماضي عندما حلت محله الآلة المتحركة بالوقود الأحفوري.

الخاتمة:

وصل هذا البحث إلى منتهاه، بحسب المصادر المتاحة، وفيه تمكنا من تقديم أبرز ملامح العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر الفارس، وما توفر عن حياته ونشاطه، وجمع ما بقي من شعره وضبطه وتخريجه من مصادره، وترتيبه، وشرح ما احتاج منه إلى شرح وتوضيح، وتحديد أوزانه الشعرية، ودراسة موضوعاته وجمالياته الفنية، والتوصل إلى ما تميز به شعر هذا الشاعر من جماليات فنية، والإشارة إلى ذيوع صيته، لولا حظ الشعر في اليمن في العصور الوسطى والقديمة، إذ لم يحظَ أكثرُه بالتدوين والانتشار والذيوع الكافي والحفظ، ولذا ندعو الباحثين إلى الإقبال على البحث عن دواوين الشعراء اليمنيين، أو ما بقي من أشعارهم في بطون الكتب التاريخية وغيرها، ودراستها ونشرها للقارئ الذي لا يجد إليها سبيلا.

الهوامش والإحالات:

(1) هو علي بن محمد بن علي بن يوسف بن عبد الجبار بن الحجاج من حجور، وحجور من همدان. ينظر: عمر بن يوسف بن رسول، طُرْفَة الأصحاب في معرفة الأنساب: 114.

(2) تِهَامَة: اسم يطلق على السهول المحاذية للضفة الشرقية للبحر الأحمر، من العقبة إلى عدن، فيقال: تِهامة الحجاز، وتهامة اليمن، وفي تهامة اليمن عددٌ من الأودية الخصبة، كوادي زبيد ووادي رِمَع ووادي سُردُد. ينظر: العقيلي: 62/1.

(3) ابن الديبع، قرة العيون: 110، 229-237.

(4) ابن الديبع، قرة العيون: 242، وينظر: الهمداني، الصليحيون: 84.

(5) ابن الأنف، عيون الأخبار: 90/7. ابن الديبع، قرة العيون: 242، الهمداني،الصليحيون: 99-101.

(6) ينظر: ابن الديبع، قرة العيون: 176-187.

(7) (ذو جِبْلَة) مدينة صغيرة إلى الجنوب من صنعاء وقد عُمرتْ في القرن الخامس الهجري، وتكاد في عصرنا تدخل في مدينة إبّ، بسبب التمدد العمراني، والمسافة بينها وبين صنعاء 150 كيلو متر هوائي على خرائط جوجل 2019م، وموقعها على السفح الشرقي الجنوبي لجبل التَّعْكَر، واتخذتها السيدة أروى بنت أحمد الصليحية عاصمةً لها، قريبا من سنة 475هـ، وأنزلتْ زوجها المكرم المريض بالفالج في الحصن المنيع المتربع على قمة جبل التَّعْكَر ذلك الجبل الذي على سفحه مدينة (ذي جِبْلَة)، وجعلت عليه الحراسة، وظلتْ تحكم أجزاء من اليمن حتى وفاتها في سنة 532هـ ينظر: الهمداني، الصليحيون: 88،136. ابن الأنف، عيون الأخبار: 122/7.

(8) يؤكد الهمداني في "الصليحيون" أن وفاة المكرم كانت سنة 477هـ، ينظر: 141 وهامشها، و136.

(9) ينظر: عمارة، تاريخ اليمن: 121. والهمداني، الصليحيون: 151.

(10) توفي سنة 491هـ تقريبا.

(11) (الهاء) تعود على الخليفة المستنصر.

(12) الهمداني، الصليحيون: 215.

(13) ينظر: ابن الأنف، عيون الأخبار: 186/7،187. الهمداني، الصليحيون: 174.

(14) القفطي، المحمدون من الشعراء: 73.

(15) الهمداني، الصليحيون: 141 وهامشها: 136.

(16) ينظر: عمارة، تاريخ اليمن: 121،122. الهمداني، الصليحيون: 138 وما بعدها.

(17) عمارة، تاريخ اليمن: 135.

(18) ينظر: ما بقي من شعره (ق4).

(19) ابن نجيب الدولة أبو الحسن عليُّ بن إبراهيم، الأمير المنتجب عن الخلافة فخر الدولة، كان من رجال الأفضل بن بدر الجمالي الوزير للآمر الخليفة الفاطمي بالقاهرة، بدأ ابن نجيب الدولة خدمته بإشرافه على خزانة الكتب الأفضلية، ثم وفد من مصر على اليمن سنة 513هـ في أيام الأفضل مُكَلَّفا من الخليفة الفاطمي، بمهمة الدعوةِ للفاطميين، وليقودَ المدافعين عن الدولة الصليحية، فقام بتحركات حربية تأييدا للملكة الحرة، وزاد المأمون البطائحي الوزير الفاطمي من تأييده بعد مقتل الوزير الأفضل، سنة (515هـ) ينظر: المقريزي، اتعاظ الحنفاء:60/3. عمارة، تاريخ اليمن: 132. وتقلبت أمور ابن نجيب الدولة في اليمن بسبب تعقد الأحوال بها واشتعال الحروب المحلية، وكان قد عمل مع المأمون البطائحي كما يزعمون في التآمر على الخليفة الآمر، إذ أمره البطائحي بأن يضرب السكة ويكتب عليها الإمام المختار محمد بن نزار. ينظر: المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 110/3. وكانتْ الملكة الصليحية قد أمست كبيرة السن، فزعمَ ابنُ نجيب الدولة أنها قد خرفتْ، ويجبُ أن يُحْجَرَ عليها. فلما عادَ من

إحدى معاركهِ إلى مدينة الجند أوْعَزَتْ إلى بعضِ شيوخ القبائل ومن معهم من الفرسان والرجال - وهم كثير- أن يُحَاصِروهُ في تلك المدينة، ففعلوا فلمَّا اشتدَّ عليه ضُرُّ الحصار استنجدَ بالملكة، فاحْتالتْ لفكِّ الحصار عنه، فلما تفرَّق شملُ المحاصِرينَ جاء إلى الملكة مُعتَذرا عما بدر منه، ينظر: عمارة، تاريخ اليمن: 133 وما بعدها. وقد قُبِضَ على ابن نجيب الدولة، وطلب الخليفة الفاطمي الآمر بتسييره إلى مصر، أورد المقريزى في أحداث سنة (521هـ) أنه أحضر إلى القاهرة وسجن مع الوزير المأمون البطائحي، المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 119/3. وقيل انقلبت به السفينة في البحر فغرق.

(20) هو علي بن عبد الله الصليحي الذي أوْكَلَتْ إليه الملكةُ الصليحيةُ أمرَ الدعوةِ وقيادةَ الجيشِ للدفاع عن دولتها، ولُقِّبَ بفخرِ الخلافة، وكان ذلك بعد رحيلِ ابن نجيبِ الدولة عن اليمن وهو ابن أخي علي بن محمد الصليحي مؤسس الدولة، ورث هو وابنته الأميرة أروى بنت علي بن عبد الله ممتلكات الملك المكرم بعد وفاة الملكة الحرة. هذا مما نقله حسين الهمداني: الصليحيون: 174، عن ابن الأنف، عيون الأخبار: 186/7، 187.

(21) ينظر: ابن الديبع، قرة العيون: 205،211.

(22) ينظر: عبد الله طاهر الحذيفي، حاتم بن أحمد الهمداني سلطان صنعاء.

(23) الصِّنْو: الأخ.

(24) أبو الرجال، مطلع البدور: 360/4. وينظر: الشامي، تاريخ اليمن الفكري: 214/2.

(25) ينظر: الشامي، تاريخ اليمن الفكري: 214/2-215.

(26) مدينةٌ الجَنَد: مدينة مندثرة، تبعد 20 كيلو متر إلى الشرق عن مركز مدينة تعز الحالية، كانت عاصمةَ الإقليم من قبل الإسلام، وإليها خرج الوالي على اليمن من قِبَلِ الرسول صلى الله عليه وسلم معاذُ بن جبل رضي الله عنه، ومسجد الجَنَد الذي أسسه معاذ بن جبل موجود إلى اليوم، وكانت عامرةً إلى نحو القرن التاسع الهجري، فيها كان الشاعر الفارس محمد بن عمران الهمداني محاصرا مع غيره من القادة إلى جانب ابن نجيب الدولة، وفكّت الملكة الحرة سيدة (أروى) بنت أحمد بحسن تدبيرها الحصار عنهم، وذلك في سنة 518هـ.

(27) قال الشامي: «ولعله توفي أيام سلطنة أخيه حاتم حوالي عام 540هـ»، الشامي، تاريخ اليمن الفكري: 2/ 213.

(28) ينظر: الثقفي، سيرة الإمام أحمد بن سليمان: 18.

(29) ينظر: الثقفي، سيرة الإمام أحمد بن سليمان: 227. وينظر: الحذيفي، حاتم بن أحمد الهمداني: 408.

(30) نسبةً إلى الإمام الطيب بن الخليفة الآمر وقد وُلِدَ الطيب في ربيع من سنة 524هـ، وأقام والده الاحتفالات بمولده، وجُعِلَ وليَّ عهدِه، وكان قتل الخليفة الآمر في يوم الثلاثاء الرابع من ذي القعدة من السنة نفسها عن عمر بلغ قريبا من 35سنة، وكانت الخلافة الفاطمية قد نقلت إليه وعمره 5 سنوات، ينظر: المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 128/3، 129، 130. وفي خبر آخر أن ابن الآمر هذا لم يولد بعد وأن الآمر قبل وفاته أشار إلى أنّ الجهة (المرأة) الفلانية حامل منه، وأنه رأى رؤيا تدل أنها ستلِد ولدًا ذكرا

وهو الخليفة من بعده وأن كفالته للأمير عبد المجيد أبي الميمون، فجلس المذكور [على كرسي الخلافة] كفيلا، ونُعِتَ بالحافظ لدين الله، رابع ذي الحجة سنة 524هـ، المقريزي: اتعاظ الحنفاء: 137/3.

(31) ينظر: الهمداني، الصليحيون: 183، 184.ابن الأنف: عيون الأخبار:306/7 وما بعدها.

(32) ينظر: الهمداني، الصليحيون: 186.

(33) ينظر: نفسه: 186، 187.

(34) ينظر: نفسه: 188.

(35) القفطي، المحمدون من الشعراء: 73. الشامي، تاريخ اليمن الفكري: 21/2.

(36) الرَّبع: المكان يَرْبُع فيه الإنسان وما معه من المواشي في أيام الربيع، عفا: انطمست آثاره، تنكّر: تغيّر، المزن: السحاب، وعهاد المزن: تتابع المطر عليه، أعهده: أعرفه.

(37) القد: القوام، منور الخد: خده صاف بهي كأنه الزهرة البيضاء المائلة للصفرة.

(38) ينوء به: يجعله مرتفعا، كناية عن طول الموصوف، الحقف: المستدير من الرمل المشرف.

(39) ابن الأنف، عيون الأخبار: 298/7.

(40) كذا قال صاحب عيون الأخبار ولم يورد من الكتاب/ الرسالة شيئا. ابن الأنف، عيون الاخبار: 40.

(41) الحُسَّاب: هم الذين ينظرون في النجوم ويقولون بالسعد والنحس... ويتوقعون مَن يتولى ومن يترك، وكل ذلك من التخرص والكذب.

(42) العريف: العليم، والمقصود بالملوك هنا: الأمراء والوجهاء من بين الناس.

(43) الدوحة: الشجرة العظيمة، والأصلوح: قوم الممدوح.

(44) ابن الأنف، عيون الأخبار: 371/7، 372. الهمداني، الصليحيون: 209- 210.

(45) نأت: بَعُدَتْ، ورواية شطر البيت الثاني في (عيون الأخبار: "فآيس راجي النصر فيه على النصر)، ابن الأنف، عيون الأخبار: 371/7. والمثبتة رواية: الهمداني، الصليحيون: 209.

(46) رواية "الصليحيون" دهر الشر، وهذه رواية ابن الأنف، عيون الأخبار: 7/ 371.

(47) (دوحة روضة) رواية "الصليحيون" أما رواية ابن الأنف، عيون الأخبار: 371/7 فهي: واضة روضه.

(48) رواية "الصليحيون" فقضبانها، أما رواية ابن الأنف، عيون الأخبار: 371/7 فقبضابها.

(49) كانت الخلافات قد هزت قصر الخلافة الفاطمي في مصر، وقُتِلَ الآمر بأحكام الله وتولى عبد المجيد الخلافة (524-544هـ)، وكان قد شاع أنّ ابن الخليفة المقتول - ولقبه "الطيب" وكان لايزال طفلا- قد أصبح في كفالة الملكة أروى، وأنها احتفظت بولائها له، وقالتْ بإمامته، ورفضت الاعترافَ بعبد المجيد الخليفة الفاطمي الحادي عشر؛ قال حسين الهمداني: «وظلت الملكة الحرة تحافظ على ولائها للإمام الطيب ودعوته... ومما لا شك فيه أن الملكة ورئاسة الدعوة في اليمن كانوا يعرفون مكان اختفاء الإمام الطيب..» وكانتْ هذه التحولات قبيل وفاة الملكة الحرة بما لا يزيد عن ثمان سنوات. ينظر: ابن الأنف، عيون الأخبار: 306/7 وما بعدها. وينظر: الهمداني، الصليحيون: 186، 187.

(50) في (عيون الأخبار) دين. والإصر: عقد الشيء وحبسه بقهره، والإصر هنا الأمر الذي يقيدهم ويثبطهم عند الخيرات.

(51) أراد بالتيار: البحر.

(52) رواية الصليحيون (واضطر حرف المد)، أما رواية ابن الأنف، عيون الأخبار: 371/7 فهي: (ويصطرخون المد).

(53) أراد بـ"كسوف الشمس": غيبة الطيب المشار إليه في الهامش السابق، وأراد بـ"خسوف البدر الدائم": موت الملكة السيد أروى بنت أحمد.

(54) السرار من الشهر: آخر ليلة منه، تكون شديدة الظلمة، وجعلها لا صباح لها، وشبه عصره وغيابَ الطيب بها، والمحاق: آخر ليلة من الشهر يمحق فيها القمر فلا يرى لا غدوة ولا عشية، وجعل ذلك المحاق لا يسفر عن فجر، يأسا من رجعة الملكة بعد موتها.

(55) من الفروع التي أرادها ممدوحه علي بن عبد الله الصليحي، المذكور في البيت التالي وعلي بن عبد الله هذا هو ابن عم المكرم فورث أملاك بيت الصليحي بعد وفاة السيدة، ينظر: الهمداني، الصليحيون: 209.

(56) عبد الله بن حمزة، تاريخ الخيول العربية: 25. وما أورده المؤلف جاء هكذا: "وقال في وصف الخيلِ محمد بن أحمد بن عمران بن الفضل"... (وأورد الأبيات).

(57) ابن الأنف، عيون الأخبار: 295/7، 296. وعماد الدين إدريس بن الحسن الأنف، نزهة الأفكار وروضة الأخبار، لقطة: (377)، لوحة: (29) ولقطة: (376) لوحة: (30)، ولم يرد البيت 14 في مخطوطة نزهة الأفكار.

(58) في الأصل "وداركم".

(59) سراع يعاسيبٍ: اليعاسيب: جمع يعسوب وهو ذكر النحل، وسراع من السرعة في طيرانه.

(60) العَنْدَمُ: لون قطر شجرة دَم الأَخَوَيْن، وقيل: العندم صِبْغ الداربرنيان وقيل: العندم دَمُ الغَزال بِلِحاء الأَرْطى يطبخان جميعًا حتى ينعقدا فتختضبُ به الجواري.

(61) الغواة: من الغي: وهو جهل من اعتقاد فاسد. الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن، (غوى). تألبوا: أتو من كل ناحية.

(62) في نزهة الأفكار (منهم).

(63) أراد أنهم كجنود عبيد الله بن زياد في طغيانهم وبغيهم عندما بطشوا بالحسين بن علي عليه السلام وهم في سطوتهم كجند يزيد بن معاوية.

(64) في نزهة الأفكار (حيٍّ).

(65) الشيحان: الفرس الشديد النَّفَس، "صُحًّا": بريئة من كل عيب.

(66) (للاجناد) كذا "عيون الأخبار" وفي "نزهة الأفكار"، ويمكن تحويل همزة القطع في الكلمة إلى همزة وصل للضرورة الشعرية.

(67) الضوامر: الخيل، والوشيج: شجر الرماح، وأراد الشاعر هنا الرماح عينها.

(68) الدبى: أصغر الجراد، والنمل. القاموس المحيط: (دبي).

(69) في "نزهة الأفكار" (المنية).

(70) أراد بالإمام: المستنصر صاحب الدعوة الفاطمية، وحزبه أتباعه.

(71) في المتن "الطّلى"، وفي الهامش "الظبا" وهذه أقرب إلى سلامة المعنى.

(72) أراد بالموفّق: ابن نجيب الدولة.

(73) الكمي: الشجاع، ولابس السلاح.

(74) فلّت شباهم: كسرت حدَّهم.

(75) في "عيون الأخبار"(يزكرية) وهو تصحيف، ومَذْكَر أحد جدود همدان، ينظر: ترجمة عمران بن الفضل الهمداني فيما سبق.

(76) يوم الكريهة: يوم المعركة.

(77) أراد الرجلين المقدمين فيهم.

(78) القصيدة في: ابن الأنف، عيون الأخبار: 7/297،298. ماعدا البيت (18) فهو في "نزهة الأفكار"، والقصيدة في "نزهة الأفكار"، ما عدا الأبيات 2 و3 و4 و5 و6 فلم ترد في "نزهة الأفكار"، ينظر: ابن الانف، نزهة الافكار: لقطة (376)، لوحة (30). والأبيات 1و8 و10و11و15. الهمداني، الصليحيون: 174-175.

(79) في الأصل "مزعما" وفي "الصليحيون" "مزمعا" وهي الصواب.

(80) في الأصل "السير"، وفي "الصليحيون" "الأين" وهي الصواب.

(81) الرسم الأثر والبقية، والرسيم أثر الحوافر على الأرض.

(82) العبل: الضخم من كل شيء، والعبلاء: الصخرة، أو البيضاء منها. و"سمح": جاد وكرم، الطموح: المرتفع وطمح الفرس: رفع يديه. السلهب: الطويل، وأرب: أريب: عاقل وشديد وأراد هنا أن الفرس فيه نباهة.

(83) الأمعز: الصلب، الصوان: ضرب من الحجارة شديد، منتعلا: النعل ما وقيت به القدم من الأرض، المحازم: الأماكن الغليظة من الأرض، والغيطان الأماكن المطمئنة، مخترما: قاطعا.

(84) في الأصل "وقلا" وأحسبها مصحفة من (رقلا) والرقل الاهتزاز في السير.

(85) تحسبه عندما يكون في المكان المعتلي (الهضبة) كالعَوْد الأعصم أي الكبير من الوعول، وفي الصحراء تحسبه كالثور الوحشي (الشبب) المسن أي الذي اكتسب الخبرة الكافية للنجاة مما يداهمه ومن ذلك المطر (الوابل) والسيول.

(86) الوخد: نوع من السير يرمي فيه البعير أو الفرس بقوائمه كالنعام، أعلام الصوى: معالم الطرق، الفرس الطلق: ذو الحِدّةِ.

(87) الكثب: القرب، الغالب أنه قصد بالخلافة: خلافة الفاطميين، وقصد بفخر الخلافة: عليَّ بن عبد الله بن محمد الصليحي، الْثَم: قبِّلْ، الأمَمُ: القرب واليسر.

(88) الندْب: الخفيف في الحاجة الظريف النجيب، شامسة: من شَمَسَ الفرس: منع ظهره، أرعف من الرعاف: خروج الدم من الأنف، والصارم السيف وأرعفه جعله يقطر دما من الأعداء، كناية عن شجاعة هذا الفارس، وأرعف القلم: كناية عن كونه يحسن الكتابة أي الإنشاء.

(89) في نزهة الأفكار (العلم)، وفي "الصليحيون" "العز" والقرم: الفحل وهنا بمعنى المقدم المطاع في قومه.

(90) رهط الرجل: قومه وقبيلته.

(91) فدونك الدر: أي خذه، والمقصود بالدر هنا: الكلام (الشعر)، هذه القصيدة، والشناة: المبغضون والكارهون.

(92) البيت ثابت في نزهة الأفكار.

(93) الرازي، نهاية الإيجاز: 180.

(94) الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة: 191.

(95) النابغة الذبياني، ديوانه: 42.

(96) ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 75/1.

(97) الهمداني، الصليحيون: 207.

(98) المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 128/3.

(99) ينظر: ابن الأنف، عيون الأخبار: 306/7، وما بعدها. وقال حسين الهمْداني: «وظلت الملكة الحرة تحافظ على ولائها للإمام الطيب ودعوته... ومما لا شك فيه أن الملكة ورئاسة الدعوة في اليمن كانوا يعرفون مكان اختفاء الإمام الطيب..» ينظر: الهمداني، الصليحيون: 186،187.

(100) أورد المقريزي: أنّ الوزير أحمد بن الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي (ت526هـ)، كان "أكثر خلق الله تخلُّفا وأقلهم علما" وكان أول عمل له بعد تولي الوزارة للحافظ أنْ سجن هذا الخليفة واستبدّ بالحكم، ينظر: المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 139/3، 140، 141. ثم تولى الوزارةَ يانسُ الأرمني، واستبدّ

بالأمر أيضا، لكنه لم يطل بقاؤه، ينظر: المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 144، 145. وبعد يانس استخلص الخليفة الحافظ الأمر لنفسه ولأولاده، لكنه لم يسلم من اختلاف أولاده واصطدام رجالهم، حتى ولى ابنه حسن ولاية عهده، فاستبد بوالده وضيق عليه، وقتل رجال الدولة، ينظر: المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 146/3، 150، 151. وحاصر الجُنْد قصرَ الخلافة وفيه الخليفة الحافظ وولده حسن، فاضطر الحافظ لقتل ولده حسن إرضاءً لهم، المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 153-155. ثم ولّى الحافظ الوزارة بهرامَ الأرمني النصراني، المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 155. فأقبل قومه بكثافة على القاهرة، فخافهم أهل القاهرة واستغاثوا برضوان بن ولخشى وكان من كبار الأمراء، فخاف بهرامُ وترك القاهرة وخرج بقومه واتجهوا نحو أسوان بالصعيد، وتولى رضوان الوزارة. المقريزي، اتعاظ الحنفاء: 161. وماتت الملكة الصليحية والخلافة الفاطمية بيد الحافظ عبد المجيد ووزير الدولة رضوان المذكر.

(101) ينظر: الهمْداني، الصليحيون: 180-181.

(102) ينظر: نفسه: 165.

(103) ينظر: نفسه: 174.

(104) ينظر: نفسه: 174.

(105) الأصلوح: عشيرة من الهمدانيين في جبل حراز، كانت لهم الزعامة في اليمن في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري حتى نهاية الثلث الأول من القرن السادس، ينظر: المقحفي، معجم البلدان: 78/1.

(106) أبو تمام، ديوانه، شرح: الخطيب التبريزي: 328/3.

(107) نفسه: 158/2.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم أحمد المقحفي، "معجم البلدان والقبائل اليمنية"، دار الكلمة، صنعاء، ط4، 2002م.

2) أحمد بن صالح بن أبي الرجال، "مطلع البدور ومجمع البحور"، تحقيق: عبد الرقيب مطهر حجر، مركز أهل البيت للدراسات الإسلامية، صعدة، ط1، 2004م.

3) أحمد بن علي تقي الدين المقريزي، "اتعاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء" تحقيق: محمد حلمي محمد أحمد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1996م.

4) أحمد محمد الشامي، تاريخ اليمن الفكري في العصر العباسي، دار النفائس، بيروت، 1987م.

5) إدريس بن الحسن عماد الدين الأنف (794-872هـ)، نزهة الأفكار وروضة الأخبار، (مخطوط)، نسخة إلكترونية في مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، مأخوذة من ميكرو فيلم، رقم (7493)، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، تم تصويره في مكتبة الجامع الكبير بصنعاء عام: 1983م.

6) حبيب بن أوس أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1982م.

7) حسين فيض الله الهمداني، الصليحيون والحركة الفاطمية في اليمن، بيروت، ومنشورات المدينة، صنعاء، ط3، 1986م.
8) زياد بن معاوية النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.
9) سليمان بن يحيى الثقفي، سيرة الإمام أحمد بن سليمان، تحقيق: عبد الغني محمد عبد العاطي، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط1، 2002م.
10) عبد الرحمن بن علي بن الديبع (ت 944هـ)، قرة العيون بأخبار اليمن الميمون، تحقيق: محمد بن علي الأكوع، دار بساط، بيروت، ط2، 1988.
11) عبد الله بن حمزة بن سليمان (614هـ)، تاريخ الخيول العربية شرح أرجوزة في صفات الخيل وألوانها وما يحمد فيها وما يذم، شرح: أحمد بن عبد الله بن حمزة (ابن المؤلف)، وزارة الإعلام والثقافة، صنعاء، ط1، 1979م.
12) عبد الله بن مسلم بن قتيبة، "الشعر والشعراء"، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1958م.
13) عبد الله طاهر الحذيفي، حاتم بن أحمد الهمداني سلطان صنعاء (533-556هـ) حياته وما تبقى من شعره، جمع وتحقيق ودراسة، مجلة جامعة الوصل، دبي، العدد57، يونيو: 2019م.
14) علي بن يوسف القفطي (ت.646هـ)، "المحمدون من الشعراء"، تحقيق: حسن معمري، راجعه: حمد الجاسر، جامعة باريس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1970م.
15) عماد الدين إدريس بن الحسن الأنف (794-872هـ)، "عيون الأخبار (السُّبْع السابع)"، مخطوط، مكتبة الفاو، صنعاء، اليمن.
16) عمارة بن علي اليمني (ت.569هـ)، تاريخ اليمن المسمى المفيد في أخبار صنعاء وزبيد، تحقيق: محمد بن علي الأكوع، صنعاء المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع، ط 3، 1985م.
17) عمر بن يوسف الأشرف بن رسول، طُرْفَة الأصحاب في معرفة الأنساب، تحقيق: (ك. و. ستر ستين) عضو المجمع العلمي العربي، منشورات المدينة، بيروت، ط2، 1985م.
18) محمد بن أحمد العقيلي، تاريخ المخلاف السليماني، مطابع الرياض، الرياض، ط3، 1998م.
19) محمد بن عمر بن الحسن فخر الدين الرازي (606هـ)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: نصر الله حاجي، بيروت، دار صادر، ط1، 2004م.
20) محمد بن يعقوب بن محمد الفيروز آبادي، "القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، دمشق، 1998م.
21) يحيى بن علي بن محمد الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تعليق: مجيد طرّاد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط1، 1992م.

الجناس في الشعر اليمني في القرون السابع والثامن والتاسع الهجرية

فؤاد أحمد أحمد الدلالي *

Hamood20555@gmail.com

الملخص:

يقدمُ البحثُ قراءةً تحليليةً فنيةً للجناس في شعر اليمن في القرون السابع والثامن والتاسع للهجرة الذي لا نجد قصيدةً فيه أو مقطوعةً إلا وهي مزينةٌ بإحدى أنواعه، ومستندةٌ في بنائها عليه، حتى بلغ الشعر اليمني فيها أوج قوته وازدهاره في العصر الإسلامي الوسيط. يتكون البحث من مقدمة فمناقشة الموضوع فالخاتمة التي تلخص نتائج البحث. توصل البحث إلى أن الشعراء اليمنيين أولوا جلَّ عنايتهم بعنصر الحناس، وظهرت إحدى تجلّياته المهمة عند استخدامهم له في بناء إبداعهم الشعري والإيقاعي، فظهر الجناس بأنواعه المختلفة حليةً بديعيةً، استغلها أولئك الشعراء؛ لتزيين قصائدهم، وتوليد الإيقاع وإثراء الدلالة، ووظفوه في خدمة المعنى، وإن خرج إلى التقعر والتكلف في حالات نادرة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الداخلي، الموسيقى، الجناس، الشعراء، اليمن.

* طالب دكتوراه – قسم اللغة العربية – كلية الآداب - جامعة الملك سعود – المملكة العربية السعودية.

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

Alliteration in Yemeni Poetry in the Seventh, Eighth and Ninth Centuries AH

Fuad Ahmed Ahmed Addlale*

Hamood20555@gmail.com

Abstract:

This research seeks to provide an analytical appraisal of alliteration in Yemeni poetry during the seventh, eighth and ninth centuries AH in which Yemeni poetry reached the zenith of its strength and prosperity particularly in the medieval Islamic era. The research consists of an introduction, discussion and conclusion summarizing the research findings. This research has found that the Yemeni poets paid a considerable attention to the pattern of alliteration, and one of its important manifestations appeared in using it in constructing their poetic and rhythmic creativity; consequently, alliteration in its various types appeared as a figurative pattern exploited by poets to decorate their poems, generate rhythm and enrich meaning.

Keywords: Rhythm, Melody, Alliteration, Poets, Yemen.

المقدمة:

يعد الجناس إحدى الحلى البديعية التي يستغلها الشعراء في بناء قصائدهم لإنتاج الدلالة والإيقاع الداخلي. ويقصد بالإيقاع الداخلي: ذلك الإيقاع الذي يتولّد من العلاقات بين الألفاظ والتشكيلات البنائية في حشو الأبيات الشعرية من دون إطارها المتمثل في الوزن والقافية[1]. وتعد

* PhD student, Department of Arabic Language, College of Arts, King Saud University, Saudi Arabia.

عناصر هذا الإيقاع غير الثابت كثيرةً ومتنوعةً، وقد جمع البلاغيون القدماء أكثر عناصرها في إطار (علم البديع) وأشهرها الجناس والتضاد والترادف والتوازي والترصيع وغيرها مقابل العناصر الإيقاعية الثابتة التي اختزلوها في علمي (العروض) و(القوافي).

ويعد الجناس عنصرًا مهمًا يدخل في البناء التركيبي للنصوص لتوليد الدلالة والإيقاع، ويُعرف بأنه: " تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى[2] "، فيورد المتكلم " كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها[3] ". وهذا التجانس قد يكون في أنواع الحروف، وترتيبها، وأعدادها، وهيئتها، وهو ما أُصطلح عليه بالجناس التام. وقد يختل التشابه بين اللفظتين المتجانستين في أعداد الحروف، أو نوعها، أو هيئتها، أو ترتيبها بدرجة لا تحول من دون التقارب الصوتي بينهما، وهو ما أُصطلح عليه بـ(الجناس الناقص)[4]. وهناك نوعٌ ثالثٌ من الجناس لا يشترط فيه الاختلاف المعنوي بين اللفظتين المتجانستين، وهو الجناس الاشتقاقي الذي يكون فيه اللفظان المتجانسان من اشتقاق واحد[5]. كما وُجد الجناس المطرف وجناس القوافي، وبعض أنواع الجناس الأخرى التي سيتم تناولها أثناء التحليل.

ويرى الإمام (عبد القاهر الجرجاني) أن التجنيس لا يستحسن فيه تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما في العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمىً بعيدا[6].

مناقشة الإيقاع الداخلي ودراسة الجناس وأنواعه وأثره في الشعر اليمني:

يتضح عند التأمل في تجارب الشعراء اليمنيين في فترة الدراسة انّ النوع الأول من الجناس (التام) كثير الورود، قياسًا بالنوعين الآخرين، من ذلك قول إسماعيل بن أبي بكر المقري (ت835هـ) مثنيًا على السلطان المنصور الثاني، وهاجيًا طائفة المتصوفة [طويل][7]:

أزلتَ عن الإسلامِ ما أوجبَ الشكوى وما نـــالهُ ممـنْ يفاجيـهِ بالشـكوى

وقد ألبَّ الشيطانُ قومًا على الهُدى أعانوهُ بالتقوى على الفتكِ بالتقوى

فجانس بين لفظة (الشكوى) من الشكاية ورفع الصوت بالمظالم عمومًا في آخر صدر البيت الأول، ولفظة (الشكوى) الأخرى من الشوك والشك والوخز بالإبر والسلاح والتمرد العسكري والخروج المسلح على الدولة في آخر العجز. كما أنه جانس في البيت الثاني من الشطر الثاني منه بين كلمتي (التقوى) التي تعني أولاهما الكذب والنفاق والملق، وتعني الثانية الصدق والإخلاص. ففضلًا عن الانسجام الإيقاعي الذي يتولد عن هذه الكلمات المتجانسة، فإن ورودها كقفلات إيقاعية لأشطر البيتين وفي حشوهما يسهم في توليد الإيقاع، ويوضح أساليب المتصوفة في استمالة الأتباع وترهيبهم، وإحكام البيتين إيقاعيًا ودلاليًا.

وقد يأتي الجناس تامًا مكثفًا في وحدة نصية واحدة، كقول ابن فليتة (ت733هـ) يمدح السلطان المؤيد ويهنئه بعيد الفطر [كامل] [8]:

قد سُلَّ سيفُ اللحظِ منه فحالَ ... بينَ الوردِ من وَجناتهِ وجُناتهِ

وتراهُ من خوفَ الرقيبِ مُتلفّتًا ... كالظبي في اللفتاتِ في فلتاتهِ

نشوانَ من خمرِ الشبابِ وريقَهُ ... فمتى تُراهُ يفيقُ من نشواتهِ؟

يا منتضى الوجنا في طلبِ الندا ... يطفو ويرسبُ في سرابِ فلاتهِ

مازالَ يسعى للكرامِ عُفاتهمْ ... سعيًا، ونايلهُ سعيٌ لعفاتهِ !

ملكٌ تصوّرَ في القلوبِ جلالهُ ... فكفتهُ سطوهُ، وخوفَ سطواتهِ!

هزّتْ عزايمهُ الطغاةَ، فكلُّهم ... يلتاذُ من وثباتهِ، وثَباتهِ!

ينهض الإيقاع في الوحدة النصية على الجناس بأنواعه المختلفة خاصةً الجناسين التام والناقص من خلال الألفاظ المتجانسة: (وَجناتهِ – وجُناته) و (متلفتًا- اللفتات- فلتاته) و (نشوان – نشواته) و (يرسب – سراب) و (يسعى – سعيًا – سعي) و (عُفاتهم – لعفاته) و (سطوه-

سطواته) و (وثباته – ثباته)، وكل هذه الألفاظ تتطلب من المتلقي أن يدرك الفرق الدلالي الدقيق فيما بينها؛ لاستنباط المعنى العام للوحدة النصية، كما أن هذا الجناس المكثف يحمّل الأبيات إيقاعًا مضافًا، ومفاجأةً للمتلقي حين يدرك أن تكرار الحروف ينتج عنه ترديدًا للنغم الصوتي مرةً أخرى وكأنه صداه، كما يؤكد النغم الأول الذي طربت له الآذان من نطق اللفظ الأول. أما المفاجأة فيجنيها السامع والمتلقي حين يتوهم أن اللفظين الثاني أو الثالث في معناه كالأول، ولكن عند التمعن وإعمال الفكر سيدرك أنهما ليسا سواءً، وأن هناك فروقًا دلاليةً دقيقةً فيما بينها يتوجّب عليه استنباطها وفهمها. وقد يمتزج عنصر التجنيس بالصورة الاستعارية في سياق المشهد.يقول ابن فليتة مادحًا المؤيد وهو على شاطئ البحر [رمل][9]:

أينما كنتَ غيثًا وبدرا منكَ بشرٌ، وفي نُوالكَ بُشرى

جعلَ اللهُ في يمينكَ يُمنًا للبرايا، وفي يسارك يُسرا

عجبَ الناسُ إذْ رأوكَ على البحر فقالوا: نرى على البحرِ بحرا

دُمتَ تُفني الزمانَ نصرًا وفتحًا وتذلُّ الملوكَ نهيًا وأمرا!

ففضلًا عن الكلمات المتجانسة (بشرٌ- بُشرى) و (يمينك – يمنًا) و(يسارك- يسرا) التي أكسبت الكلام قيمًا جماليةً، بما أضفته على النسق اللغوي من تآلف وانسجام في البناء الصوتي يثري المعنى ويعدد الدلالة، ويغني الصياغة اللغوية في السياق؛ فإن الجناس في البيت الثالث بين اللفظين المتجانسين (البحر- بحرا) قد أكد معنى المدح وصنع في الوقت ذاته تصويرًا استعاريًا بديعًا يوحي بكرم السلطان وكثرة الخير الذي يرجى منه، ومفاجأته لشعبه بكل جديد كالبحر الدافق المتجدد؛ لينهض بهم اقتصاديا وعسكريًا وحضاريًا.

وقد يجتمع التجنيس مع التضاد والمقابلة. يقول ابن فليتة في مدح السلطان المجاهد [بسيط][10]:

ملكٌ يومُ سلمهِ يومُ بدرِ طالعُ يومِ حربهِ يومُ بدرِ
يلقى المُحتفيْ بهِ بيضٌ وصفرٌ وطُغاةُ العدا بيضٌ وسمرِ
تَراهُ كلَّ يومٍ فاتحً ثغرٍ بالندى للثنا ، وفاتحَ ثغرِ
فتلقاهُ واردًا وجهُ يُسرٍ ثمّ لِقاهُ صادراً يدُ يسرِ

فقد اجتمع الجناس مع المقابلة عن طريق الجمل: (ملك يوم سلمه – طالع يوم حربه) و (يوم بدر) التي تكررت مرتين في البيت الأول،وتعني في الشطر الأول يوم خير وسعادة وضياء، وفي الشطر الثاني معركة بدر الكبرى. وفي البيت الثاني: (يلقى المحتفي به بيضٌ وصفرٌ) كنايةً عن الذهب والفضة والعطاء الوفير، ويقابله في الشطر الثاني (وطغاةُ العدا بيضٌ وسمر) كنايةً عن سمر الرماح وبيض السيوف المرهفات. وفي البيت الثالث (كل يوم تراه فاتح ثغر) أي فتح الحصون والقلاع عن طريق القوة العسكرية، بينما في الشطر الثاني يكون فتح الثغر عن طريق ابتسامة الفم وطلاقة الوجه وبشاشته عند الكرم والعطاء. وفي البيت الرابع يقابل بين الشطرين من حيث لقاء السلطان متبسمًا واردًا بوجه اليسر في أوقات السلم، بينما تلقاه صادرًا عبوسًا بيد تسري بسرعة البرق لتقضي على الأعداء. وهذه المزاوجة الفنية بين عنصري الجناس والتقابل في الوحدة النصية ينتج عنها ثراء الإيقاع، وتعدد الدلالات، ويضفي على المعنى الاستقصاء والعموم والشمول.

يجتمع الجناس بنوعيه (التام- الناقص) في قصائد الشعراء ومقطعاتهم بكثرة. رثى العفيف عبدالله بن جعفر (ت713هـ) الفقيه رضيّ الدين أبي بكر محمد بن عمر بزبيد فقال [طويل][11]:

يُحاطُ سماكم أنْ تمدَّ يدُ الدهرِ إلى ما حوتهُ من كواكِبِها الزُهْرِ
فصبرًا على ما كانَ يا ابنَ محمدٍ على أنهُ صبرٌ أمرُّ منَ الصّبرِ
فإنْ كنتَ مروزءًا بأعظمَ مَنْ برا وأعلمَ من يَقرى وأكرمُ مَنْ يُقري

عـزاءٌ إلى الإسـلامِ في مـوتِ قطبـهِ فمـوتُ أبـي بكرٍ،كمـوتِ أبـي بكـرِ

سـلامٌ وإلمـامٌ، وروحٌ وراحـةٌ علـى الطلعـةِ البيضـا في الحللِ الخضـرِ

فجات الكلمات (صبرٌ- الصّبر) و (يَقرى – يُقري) و (أبي بكر – أبي بكر) جناسًا تامًا اتفقت فيه الكلمات بالحروف واختلفت في المعنى، حيث الصبر على قضاء الله يختلف عن شجرة الصبر المرة، ويقرى- بفتح الياء- من القراءة والعلم، بينما يُقري- بضم الياء – من الكرم والضيافة والجود، وأبي بكر الأولى في الشطر الثاني من البيت الرابع اسم علم لصاحب الرثاء المتوفي، بينما أبو بكر الثانية جاءت علمًا على خليفة رسول الله الأول أبي بكر الصديق رضي الله عنه. وجاءت الألفاظ (الدهر- الزُّهر) و (أعظم – أعلم – أكرم) و(سلام- إلمام) و (روح- راحة) جناسًا ناقصًا؛ وذلك لعدم اكتمال المشابهة بين المتجانسات في عدد الحروف أو نوعها أو هيئتها أو ترتيبها، إلا أن هذا النقصان في عملية المجانسة لا يصل إلى انتفاء التجاوب الإيقاعي بين هذه الألفاظ المتجانسة، فقد ولد هذا الجناس بنوعيه في النص الإيقاع في السياق، وحث المتلقي على التأمل في معاني هذه الألفاظ وإدراك الفرق الدقيق فيما بينها.

وبلغ من ولع الشعراء بالجناس والمحسنات البديعية الأخرى في تلك الفترة أن دبّجوا أسماء دواوينهم ومؤلفاتهم بهذا العنصر البديعي، ونظموا قصائد خاصة أطلقوا عليها البديعيات. تعد القصيدة البديعية من محاسن شعر الأديب وجيه الدين عبدالرحمن بن محمد بن يوسف بن عمر بن عليّ العلوي الحنفي (ت803هـ) التي أورد فيها سائر فنون البديع وشرحها شرحًا وافيًا، وقد عارض فيها قصيدة الصفيّ الحليّ وسمّاها (الجوهر الرفيع ودوحة المعاني، في معرفة أنواع البديع ومدح النبيّ العدنانيّ) جاءت في مئةٍ وواحدٍ وثلاثينَ بيتًا، وضمنها مئةً وستةً وثلاثين نوعًا محسنًا بديعيًا وقال في مطلعها [طويل][12]:

سلْ ما بسلمى، وسلْ ماريةَ السلمِ وخُصَّ طيبةَ مأوى الطيبِ والكرمِ

كما بلغ من كلف بعض الشعراء بعنصر التجنيس البديعي أنهم كثّفوه في قصائدهم بمساحات متقاربة من دون فواصل. تغزّل أبو عبدالله محمد بن إبراهيم بن زنقل (ت 780هـ) بمحبوبته بقصيدة عجيبة ذات طرافة وابتكار، فقال [بسيط][13]:

شـــاقتكَ بكاظمـــةِ عـــربُ برمـــاحهمْ تحمـــيْ عـــربُ
أمْ عـــينُ مهـــا صـــدعُ قتـــلٍ ضـــربتْ لهـــم بقبـــا قبـــبُ؟
غـــنجٌ دعـــجٌ مـــزجٌ دمـــجٌ نفـــجٌ مـــرتجٌ بهـــا حقـــبُ!
أُنـــسٌ شـــمسٌ مـــيسٌ نعـــسٌ لعـــسٌ بمحبيهـــا لعـــبُ!
ردحٌ صـــبحٌ ســـمحٌ وضـــحٌ صـــدحٌ بمعارفهـــا خطـــبُ
بـــانوا فالقلـــبُ بهـــم أبـــلٌ أســـفٌ شـــغفٌ كلـــفٌ كئـــبُ

نهض التجاوب الإيقاعي الصاخب في الوحدة النصية على تقارب المسافات بين ألفاظ الجناس التام والناقص المكثف الذي أحكم ربط المبنى بالمعنى، بما فيه من هندسة لفظية، وزخرفة شكلية تجمع بين التشكيل البصري، والإيقاع السمعي الذي يعكس شغف شعراء اليمن في فترة الدراسة بتوليد الإيقاع، وإتقانهم المميز في توظيف الجناس في خدمة النص وإثرائه فكريًا وإيقاعيًا ودلاليًا.

وقد يجتمع جناس التصريف مع التوازي وحسن التقسيم. يصف عبد الباقي بن عبد المجيد (ت 743هـ) قصرًا بناه المؤيد داؤود، وما في بستانه من أشجار وطيور وورود فيقول: [خفيف][14]:

يلقى الضيوفَ كما يلقى الصفوفَ معًا فـــالمْ بـــداوودَ: مطعـــامٍ ومطعـــانِ
فكـمْ تماثيـلَ حُسـنٍ فـــي مجازيـه! وكـــمْ جِفـــانِ جـــوابٍ يـــوم ضـــيفان

فاجتمع جناس التصريف من خلال الألفاظ (الصفوف- الضيوف) و (مطعام – مطعان) اللذين جاءا على صيغتي المبالغة (مفعال) و (جفان – ضيفان) لما بينها من اختلاف في حرف أو حرفين، والتوازي وحسن التقسيم في الشطر الأول من خلال تماثل وتعادل المعاني والمباني في الشطرين من البيت الثاني. وينتج عن هذه الصياغة التي تتكرر فيها النماذج الجزئية بشكل متتابع أو متراوح تأكيد فكرة المديح للسلطان وكرمه وشجاعته من جهة، والوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد والموسيقي الهادئة والنشوة اللغوية الراقية.

وقد يجتمع تجنيس التحريف مع التصريع وحسن التقسيم وأسلوب الشرط. بالغ الصوفي أحمد بن علوان (ت665هـ) في وصف الحقيقة المحمدية وأعمالها الخارقة في الكون فقال: [كامل][15]:

نبويـــةٌ رُفعـــتْ لـــــها الأعنـــاقُ علويـــةٌ علقـــتْ بهـــا العشـــاقُ
محجوبـةٌ كشـفتْ لي عـن وجهها فـــتلألأتْ بشموســـها الآفـــاقُ
تصـفو بجوهرهـا جـواهرَ بحرهـا فلهـــا عـــلى ظلماتهـــا إشـــراقُ
إذا صفتْ وصفتْ غرائبَ حسنها وجمالهـــا وبـــدتْ لهـــا أخـــلاقُ
لاحـت لنـا بدلالـهِ ، وجلالـه حـــوراءُ كـــلُّ خلـــقها الخـــلاقُ
تشـــتاقُ أحبابًـــا لهـــا وحبايبًـــا أفمـا إلـــى ســـبحاتها مشـــتاق؟

فظهر جناس التحريف من خلال الألفاظ (نبوية – علوية) و (بجوهرها- جواهر) و (بدلاله- جلاله) و (أحبابًا- حبايبًا) والأفعال العائدة على الحقيقة المحمدية المسندة إلى تاء التأنيث (رُفعت- علقت – كشفت- تلألأت- صفت- وصفت – لاحتْ)، حيث يتغير شكل التجنيس وتشكيله من كلمة إلى أخرى. كما أن الشاعر استهل مقطوعته بالتصريع من خلال اللفظين المتجانسين أيضًا (الأعناق- العشاق) وحسن التقسيم والتوازي الهندسي في البيت الأول مع أسلوب الشرط في

البيت الرابع؛ ليعطي للمتلقي انطباعًا مفاده أن الحقيقة المحمدية التي من أجلها خلق الله الكون – حسب زعم الصوفية- لا يدرك سرها إلا المتبحرون في علوم الصوفية، ومن جاهدوا شهواتهم حتى وصلوا إلى مرحلة القطبية؛ فضلًا عما يخلقه اجتماع هذه المحسنات البديعية من نغمة موسيقية عالية في السياق نتيجة تمرس الشاعر في كتابة هذا النوع من الشعر الصوفي الذي يغلب عليه التقعر والغموض واستخدام الشفرات الدلالية المعقدة. كما وجد نوع آخر من الجناس يسمى الجناس الاشتقاقي أو المشتق، وهو ما يكون فيه اللفظان المتجانسان من اشتقاق واحد[16]، وهو من الأنواع التي حازت على اهتمام الشعراء اليمنيين في تلك الفترة؛ ويرجع السبب في ذلك إلى سهولته؛ إذ لا يجد الشاعر عناءً كبيرًا ومشقةً تذكر في اشتقاق لفظ من آخر مثلما يجده في عملية البحث عن لفظ متجانس من حقل لُغوي واحد. أشاد محمد بن حميّر (ت 651هـ) بالسلطان المظفر وانتصاراته العظيمة، فقال مستهلًا بالغزل [بسيط][17]:

ما لي حفظتُ العهدَ من أسمائي؟ وهوى ابنةَ البكريّ غيرُ هوائي!
ما رمتُ صاحبةً سواها، إنما أسماءَ حاولتْ البديلَ سوائي!
نادوا أبا الفتحِ الذي فُتحتْ لهُ (عدنُ) الدعاة وبكّةَ البطحاءِ!
والهندُ والسندُ البعيدُ ثناؤه ُ فيهمْ، وأيّمَ اللهِ خير ثناءِ

فأتى بالألفاظ (أسمائي – أسماء) و (سواها – سوائي) و (الفتح- فُتحت) و (ثناؤه- ثنائي) وجميعها من جذور لغوية واحدة، ولكن الاختلاف في عدد الحروف وتنوع الحركات أحدثت تموجًا إيقاعيًا جميلًا في الوحدة النصية. ويلاحظ أن اللفظين المتجانسين (الهند- السند) قد اختلفا في حرف واحد، وهو ما يطلق عليه جناس اختلاف الحروف، وهو يجبر المتلقي على إقامة مقارنة بينهما تتبعها مفارقة، حيث الأولى تنتج عن تشابه اللفظين، والثانية عن اختلاف المعنيين؛ فضلًا عن أن مهمة الجناس تتجه بالدرجة الأساس إلى التلوين الإيقاعي الصوتي، ومن بعده إلى التلوين الدلالي المعنوي.

وقد يجتمع الجناس التام مع جناس بعض الحروف. تغزل محمد بن المطهر بن يحيَ (ت 791هـ) فقال [بسيط][18]:

غـــزالٌ أزالٌ لاهٍ لـــيس يـــدري بـــأن محلّـــهُ ســـوادُ صـــدري

غـــزالٌ دونـــهُ غـــزواتُ أُحـــدٍ وبـــدرٌ دونـــهُ وقعـــاتُ بـــدرِ

يلـــومني الحسّـــادُ عليـــهِ جهـــلًا وعُـذري أنـهُ في الحـبِّ عُـذري

فجناس البعض وجد عبر اللفظتين المتجانستين (غزال- أزال)، حيث الغزال الحيوان المعروف والأزال الفائق الجمال. تكرر الجناس التام في كلمة (بدر) مرتين في البيت الثاني حيث تعني الأولى القمر حين يكون هلالًا في أول ظهوره، والثانية تعني معركة بدر الكبرى، كما جانس بين اللفظتين (عُذري) في البيت الثالث في سياق نفسي عاطفي، حيث تعني الأولى من المعذرة والأسف والثانية من الحب العذري الذي ينسب إلى بني عذرة في صدر الإسلام. كما جانس الشاعر بين اللفظتين (غزال- غزوات) في البيت الثاني عن طريق الجناس الناقص، وهنا يتجلى سحر الجناس في مراعاته البعد النفسي لمعاناة الشاعر، وإبراز عواطفه ومشاعره المليئة بالشوق، والمغلفة بالأسى والحزن، فضلًا عمّا أضافته هذه الألفاظ المتجانسة من نغمة حزينة مرجعة، تتلاءم والمعنى العام الذي يندرج عليه النص ويصرح به الشاعر للمتلقي.

وقد يجتمع الجناس التام مع جناس الاشتقاق. يقول الشيخ علوان الجحدري (ت660هـ) من شعر الحكمة والشكوى [طويل][19]:

إذا كـانَ قـولُ الحـقِّ والحـقُّ قولـهُ بمحكمـهِ والملـكُ فـي آيـةِ الملـكِ

ونفسَـكَ فاتركهـا عـنِ الهـمِّ والأذى فراحتكَ العظمى لكَ اللهُ في الترِكِ

فمـا الأمـرُ إلا للـذي صـيّر الـورى وتسييرهم في لُجةِ البحرِ، والفلكِ

وموجـدهم مـن غـيرِ وجـدانٍ سـابقٍ ومُغنـيهم بعـدَ التـكاثرِ بالهلـكِ

ولا تشتكي ما لاقيتَ من غير منصفٍ إلى مثلهِ، لكنْ إلى منصفٍ تشكي

فاجتمع الجناس التام في البيت الأول في ترديده لفظة الملك مرتين، حيث تعني أولهما السلطان والحكم، وتعني الثانية اسم علم لسورة في القران الكريم. كما أن الألفاظ المتجانسة بالاشتقاق (اتركها- الترك) و (موجدهم- وجدان) وهي من جذور واحدة، أحدثت تموّجًا إيقاعيًا مؤثرًا مع إيقاع وزن بحر (الطويل) الذي اتخذ نسقًا منتظمًا من خلال تفعيلاته الطويلة المنتظمة. وقد يجنس بعض الشعراء جناس السياق في القوافي. يقول محمد بن الوزير (ت 840هـ) في التخويف والرجاء: [وافر][20]:

كـذاكَ مـنَ الحجـارةِ هابطـاتٌ لخشـــيتهِ، وأمـــلاكٌ وروحُ
ولســتُ بقــانطٍ واللهُ حســبي ولا أغـــدو بـــذاكَ، ولا أروحُ
عفــوٌّ، قــادرٌ، ملــكٌ، غنــيٌّ رؤوفٌ واســعٌ،مولىً صــفوحُ
وإنْ يعــدلْ؛ يعــذبنا حميــدًا وأدمعُنَــا برجــواهُ ســفوحُ

فجانس بين قافيتي البيت الأول والثاني عن طريق اللفظين (روح – أروح) وبين اللفظين (صفوح- سموح) في البيتين الثالث والرابع في السياق، ومن شأن هذا التجانس أن يربط بين أجزاء القصيدة، ويولد الإيقاع في أطراف القوافي. وقد يأتي جناس البعض في بعض حروف الجر. يقول محمد بن إبراهيم الوزير يناجي الحيَّ القيوم: [طويل][21]:

إلـى الملـكِ القيّـومِ وجّهـتُ آمـالي وأضربتُ عن عمالِ عصري وأعمالي
وتاجرتــهُ مُســتحقرًا لتجــارتي ومستعظمًا ما أرتجي منهُ فيها لي

فجاء جناس البعض من خلال حرف الجر (لي) في نهاية البيت الثاني الذي هو بعض اللفظين المصرعين والمتجانسين في الوقت ذاته (آمالي- أعمالي) اللذين يظهران أكثر حضورًا في السياق؛ ليتوافق مع القافية اللامية المكسورة التي اختارها الشاعر لتكون قافيةً تضم قصيدته. ومن شأن هذا البناء التركيبي أن يجلب انتباه المتلقي ويجبره على التوقف قليلًا ليدرك المغزى من

هذا البناء التركيبي، ويفتش عن أهمية الجار والمجرور في السياق؛ فضلًا عن توليده إيقاعًا ملحوظًا، وكونه عنصرًا جماليًا في السياق يعمق المعنى ويستقصي الدلالة من خلال المجرورين اللذين يسبقانه وهما (منه- فيه).

وقد يأتي الجناس على هيئة ضربات متلاحقة متتابعة في الأبيات. يدافع الصوفي أحمد بن أبي بكر الرداد (ت821هـ) عن فكرة التصوف فيقول: [كامل][22]:

ليسَ التصوّفُ مثلما زعمَ الدعيُّ الأحمقُ
شيخٌ ومسبحةٌ وسُجـ ـّادٌ، ودعوى تحرقُ
إنَّ التصوّفَ كلَّهُ خُلقٌ لمنْ يتخلّقُ
وهوىً يجودُ بلا هوى وحشاشةٌ تتحرقُ
وتدفّقٌ، وتعففٌ وترفّعٌ، وتعلّقٌ، وتخلّقٌ وتحققُ
هذا التصوّفُ ليس ما قالوا، وقولي أصدقُ

كثّف الشاعر التجنيس في البيت الخامس من خلال الألفاظ: (تدفق- ترفع – تعفف- تعلق- تخلق- تحقق) ليلخص للمتلقي ماهية التصوف وحقيقته وطرائق الوصول إليه. وقد يأتي الجناس على هيئة اسم وفعل مجتمعًا مع التصدير والتكرار. يناجي عبدالرحيم البرعي (ت803هـ) نفسه فيقول: [بسيط][23]:

لاقيتِ يا نفسُ ما حكى الحاكي فامضِ لشأنكِ إني لستُ ألحاكِ
ونظرةٍ جلبتْ حتفي، وليس لها شاكٍ ؛ لأني أنا المشكوُّ والشاكي
خذي بحقّكِ من عينيك لي خفرًا حتفًا، فعافتني عيناكِ عيناكِ
حيّاكِ ربّي عنّي كلّ ِآونةٍ بكلّ مكرمةٍ: حيّاكِ حيّاكِ

فجانس بين الاسم (الحاكي) في ضرب البيت الأول الذي يعني القاص أو الراوي وبين الفعل (الحاكِ) في عروضه بمعنى الفعل (يكره- يمقت). كما أن التصدير الذي جاء في البيت الثالث على

هيئة فعل واسمين قد حقق تجنيسًا وتصديرًا في الوقت ذاته، فجاء اسم الفعال (شاكٍ) لينفي عن نفسه صفة الشكوى، وجاء الاسمين (المشكو- الشاكي) ليبرز التناقض الداخلي الذي يعتمل داخل ضميره، ويسبب له الآلام والحزن. كما أن اللفظ (حياك) في البيت الرابع خلق تصديرًا وترديدًا في الوقت ذاته أكدّ معني التحية وثبتها في ذهن المتلقي، وصنع ربطًا محكما لأجزاء البيت وسهل حفظه وترديده. ويأتي تداخل الترديد من خلال الألفاظ المكررة (عيناك- حياك)؛ ليؤكد فكرة وقوع الشاعر في شرك الحب، وعدم مقدرته على الفكاك من براثنه. ومن شأن اجتماع هذه الأنواع الثلاثة من البديع أن يولد الإيقاع الداخلي، ويثري الموسيقى، ويجعل المستمع يصل إلى درجة عالية من النشوة والتفاعل الإيجابي مع النص.

وقد دفع ولع أبي بكر عبدالله باعلوي (ت814هـ) بتوليد الإيقاع البارز داخل وحداته النصية إلى تكثيف الجناس وإلى التكلف ولزوم ما لا يلزم، عندما لجأ إلى التقفية الداخلية، يقول في إحدى قصائده الغزلية: [رمل][24]:

ما للسيوفِ المرهفاتِ بل ما للقنا؟ من عيونٍ رأسُهَا لحظُ الرنا
رُبَّ خصرٍ زانهُ كثر الضنى! كم بهِ أجسامنا تشكو الضنا
من مريضاتِ الجفونِ أمراضنا! نحنُ أُسدٌ صدننا غُزلاننا
ساقيَ الكاساتِ ليلُكَ دنا فالذي نهواهُ يا ساقي دنا
طابَ نهلُكَ بعدما علّنا علّنا نسلو قليلًا علّنا
لا تسلْ يا فاتني عنْ حالِنَا! فالهوى عن حالِنَا قد حالنا!
إنّ طرفي هُوْ علينا قد جنى منذُ وردٍ في خدودكْ قد جنا

فجانس بين كلمات الضرب والعروض عن طريق الألفاظ التي تتحد في الشكل – غالبًا - وتختلف بالمعنى بواسطة الكلمات: (القنا- الرنا) و(الضنى- الضنا) و (مريضات- أمراضنا) و (صدننا – غزلاننا) و (دنا) التي تكررت مرتين، و(علّنا) التي تكررت ثلاث مرات، و(حالنا) التي تكررت ثلاث

مراتٍ أيضًا، و (جنى – جنا) مما يطلق عليه البلاغيون (التقفية الداخلية). وهذا الجناس المكرر والمكثف في ضرب الأبيات وعروضها يطلق عليه البلاغيون لزوم ما لا يلزم، فكان باستطاعة الشاعر الاكتفاء بالألفاظ المتجانسة في عروض الأبيات وحشوها، ولكن ولع الشاعر بتوليد الإيقاع الصاخب، وإبراز ثروته اللغوية الثرية، وملكاته الشعرية الفذة دفعه إلى هذا البناء الفني البديع الذي كان سائدًا في العصر المملوكي: عصر الشاعر.

وقد بالغ شعراء العصر بالهندسة اللفظية، والصنعة البديعية المتكلفة، فنتج عن ذلك جناس التركيب. مدح ابن المقري الأشرف الثاني (ت835هـ) مستهلًا بالنسيب، فقال [بسيط][25]:

سيعصيني في الحب من ولهي به بالتغربِ عنْ وجدي بهِ ولهيبهِ
وتعودُ أيّامُ الوصالِ، وتنقضي من مدمعي وصيبهِ وصيٌّ به
لا تيأسنَّ إن أضرَّ بك الهوى وطفقتَ من تثريبهِ تثري به
لا بدَّ أن يرمي الحبيبُ حبيبَهُ بنوىً إلى تجريبهِ، تجري به
ووساوسٌ في القلب تمضي إنْ مضى معهُ وفي تأويبه، تأوي به
يا عينُ قلبي قد أُوذيتُ وأنتِ في تذويبهِ لجوارحي، تذوي به

فاستهلّ القصيدة بالتصريع عن طريق جناس التركيب في اللفظين: (ولهي به- ولهيبه)، حيث تكون الكلمة مركبة من كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة، وتعني الأولى شغفي به وحبي له، والثانية حرارة صده وهجرانه . كما جانس في البيت الثاني بين اللفظتين: (وصيبه – وصيٌّ به) حيث تعني الأولى دمعي الذي يشبه زخات المطر والثانية الكلف والشغف بحبه والوصاية عليه، وجانس في البيت الثالث بين لفظتي: (تثريبه- تثري به) وتعني الأولى الحجة والعتاب والملام، والثانية الغنى وزيادة الولع بالمحبوب، وجانس في البيت الرابع بين لفظتي: (تجريبه- تجري به) وتعني الأولى اختباره وامتحانه والثانية تسرع به وتجعله يعدو نحو المحبوب، وجانس في البيت الخامس بين كلمتي (تأويبه- تأوي به) حيث تعني الأولى هجر المحبوب وصده، والثانية من الإيواء والخضوع

للنوم، وجانس في البيت السادس بين لفظتي: (تذويبه- تذوي به) حيث تعني الأولى الذوبان من الشوق، والثانية من الذوي وهو الذبول والضمور. وهكذا استمر في هذا النهج في قوافي القصيدة كلها التي يبلغ عددها (53 بيتاً). يهدف الشاعر من هذا البناء الفني إلى أمور عدة منها: إظهار مهاراته وثروته اللغوية الفائقة لأقرانه وشعراء عصره، وتميزه الفني عنهم بطول نفسه في بناء القصائد وتدبيجها بكثير من المحسنات البديعية وتزيينها بالجناس الذي كان شائعًا في العصر، ومجالًا لتنافس الشعراء فيه. كما كان هذا التجويد الفني؛ لغرض الحصول على جوائز التميز والإبداع الفني من أمراء عصره وسلاطينهم، فضلًا عن توليد الإيقاع الصاخب، وإبهار المتلقين، وحثهم على إدراك الفرق الدلالي الدقيق بين الكلمات المتجانسة بالتركيب واستنباط الفكرة العامة في السياق، والمعاني الجزئية التي يرغب في إيصالها لهم.

وقد يجانس (ابن المقري) تجنيسًا تركيبيًا كليًا بين عدة ألفاظ في الوحدة النصية تصنع تقابلًا، ولا تدرك إلا بفهم المعنى الكلي للوحدة النصية. يقول في التجنيس الكلي مستخدمًا الهندسة اللفظية، والصنعة الفنية في إحدى هزلياته [مجتث][26]:

إنْ يكــنْ الحــرُّ الأبــيْ العــارفُ هــا ذاكَ فــتى
ولــمْ يعــشْ غــيرَ أبــي العــارفهــا ذا كفــتى

فعلى الرغم من أن الجناس جاء تركيبيًا عن طريق الألفاظ: (الأبيّ- أبي) و (العارف- العارفها) و(ذاك فتى – ذا كفتي)؛ فإن معنى هذه الألفاظ المتجانسة لا يظهر إلا من خلال المعنى الكلي في الوحدة النصية الذي ينتج عنه تقابلًا بين البيتين الأول والثاني، حيث يكون المعنى العام للبيت الأول: الإنسان الحر الأبي هو الذي يعرف مخابر الأمور ويقدرها كالفتى الذكي المتزن، والمعنى الذي يقابله في البيت الثاني: أنه لم يعش في هذه الدنيا غير والد الشاعر المجرب الذي خبر بواطن الأمور ولم تغدر به الأيام، وتصيبه بمصائبها وأحزانها فهو فتى الفتيان. وهذا الجناس فيه عصف ذهني كبير للوصول للمعنى، ويضفى تأثيرًا جماليًا خاصًا على البناء الشعري، ويزداد هذا التأثير عمقًا حين يكون الجناس التركيبي استجابة للمعنى كما في الأنموذج السابق وما يليه.

بلغ التجنيس ذروة إبداعه – في فترة الدراسة- على يد الإمام (إسماعيل بن أبي بكر المقري) الذي يعد رائد الصناعة اللفظية، والهندسة الزخرفية الإبداعية في عصره. يقول في مدح المنصور الثاني عبدالله مستهلًا بالنسيب: [خفيف][27]:

أطمعُ في الوصالِ وما أنالهْ وغرّني بقولهِ: أنا لهْ

وقـــد أرادَ الوصـــلَ، لكـــنْ لإثـمٍ أنالـهُ، فقلـتُ: لا أنالـهْ
يجـادلُ الواشـيْ العـذولَ لـيرى دُمـوعي جِدالـه، فـلا جَـدا لـهْ
وشـرُّ مـا يصـحبهُ المـرءُ هـوىً صـارتْ بـهِ أفعالـهُ أفعى لـهْ
مـا أحـوجّ المخطـئُ إلـى التـروّيْ وما أكرمّ مَنْ أسدى لهُ أسدالهْ
ومّـن يصـرفُ في الخـداعِ فـــــ ـكرهُ وبالهُ، فـــذلكَ الوبا لهْ
وســـيفُ عبـــدِ اللهِ دونَ دينـــهِ يُبـديْ لمَـنْ أهـــوى لـهُ أهوالـهْ
ولـــمْ يحاربـــهُ امـــرؤٌ ذو حيلـــةٍ إلّا رأى أعمالـــهُ، أعمـى لـــهْ

يتجلى سحر جناس التركيب هنا في مراعاته البعد النفسي والفروقات الفردية لذائقة الأفراد بمختلف ميولهم وتخصصاتهم، فيقفون أمام لوحة فنية بديعة متعددة القراءات، ثرية المعاني، صاخبة الإيقاع، وتدفع كلًا من (السامع- المتلقي) إلى إقامة مقارنة بين الكلمات المتجانسة في الوحدة النصية - التي يبلغ عدد أبياتها ثلاثين بيتًا - تتبعها مفارقة، حيث الأولى ناتجةً عن تشابه اللفظين في التركيب، والثانية عن اختلاف دلالتهما؛ مما يجعلهما يقفان مبهورين أمام هذه الصنعة اللفظية المتقنة، والزخرفة الهندسية البديعة، ويضطران إلى تأمل ألفاظها ومبانيها ومعانيها، فيجد انها ثرية في دلالاتها، كثيرة في معانيها، غنية بالإيقاع والموسيقى، ويشعر المتلقي أنه أمام مسابقة علمية تستدعي منه فك شفرات الألفاظ المتجانسة للوصول للمعاني الخفية والحقول الدلالية التي تختزلها الوحدة النصية بداخلها.

لا يشكل الولع في الصنعة البديعية والمبالغة في التجنيس والعناصر البديعية الأخرى ظاهرةً واسعةً في شعر اليمن في ذلك العصر، وأكثر أمثلته محصورةٌ في شعر ابن المقري وبعض الصوفية كابن علوان، وباعلوي العيدروس وابن السودي. كما بلغ من كلف ابن المقري بهذا العنصر الإيقاعي أن بنى بعض قوافي قصائده على الجناس التام، ومن ذلك قوله يشكر السلطان المنصور الثاني عبدالله على قضاء دينٍ عنه [بسيط][28]:

شكرُكَ فرضٌ من فروضِ العينِ قضيتمْ ديني، فقرّت عيني
بما وهبتم من نقودِ العينِ أجريتموها لي كجري العين
ظاهرةٌ للناسِ مثلُ العينِ حتى غدوتُ عندهم بعينِ
عممتمْ فضلًا، فأمنْ عينِي إلا لديه ِكلّ شيءٍ عينِ
من فضلكمْ وكمْ لكمْ من عينِ ممطرةٌ آثارها كالعينِ
جدتمْ بها في الناسِ عمدَ عينِ غدتْ على حاجاتنا كالعينِ
وقاكمُ الرحمنُ سوءَ العينِ فليسّ في ميزانكمْ من عينِ

فجانس بين كلمة عين في ضروب الأبيات وأعجازها وجعل كل معنى يختلف عن الآخر، فهي في البيت الأول تعني (الواجبة – العين الناظرة) وفي الثاني (الذهب والفضة- العين الجارية) وفي الثالث (الشمس- المنزلة) وفي الرابع (من الأعيان والحسد- بقدر محدد) وفي الخامس (أصدقاء وأصحاب – كالمشاهدة) وفي السادس (مقصودة- كالعين الملاحظة) وفي السابع (النفس الحاسدة- مخلوق مميز). وقد وصلت هذه المبالغة في الاهتمام بالتجنيس إلى حد الإسفاف والتكلف كما أخبر الإمام عبد القاهر الجرجاني آنفًا، ففي مثل هذا الشعر لا يصل المتلقي إلى المعاني المتجانسة إلا بجهد ومشقة؛ بسبب الحجاب الكثيف من الجناسات المتكلفة والمتقعرة في السياق.

الخاتمة والنتائج والتوصيات:

يمكن تلخيص أهم نتائج البحث بما يلي:

1- أن الشعراء اليمنيين أولوا جلَّ عنايتهم بعنصر الجناس، وظهرت إحدى تجلّياته المهمة عند استخدامهم التركيبي له في بناء إبداعهم الشعري والإيقاعي.

2- ظهر الجناس بأنواعه المختلفة كالجناس التام والناقص والتركيبي والمطرف وغيره من الأنواع حليةً بديعيةً لأغراض الهندسة اللفظية، والتشكيل البصري، والصنعة البديعية، وبناء الإيقاع، وإبراز التفوق على أقرانهم من الشعراء في العصر المملوكي الذي طغى فيه استعمال المحسنات اللفظية والمعنوية في بناء إبداعاتهم الشعرية .

3- استغل أولئك الشعراء عنصر التجنيس في فترة الدراسة؛ لتدبيج قصائدهم، وتزيين مقطعاتهم، وتوليد الإيقاع، وإثراء الدلالة، ووظفوه في خدمة الدلالة والمعنى، وإن خرج إلى التقعر والتكلف والصنعة في حالات نادرة .

4- بلغ الشعر اليمني عامةً والإيقاع الموسيقي خاصةً أوج وقوته في هذا العصر على أيدي شعراء كبار نهضوا بالفن الشعري وأتقنوا فنونه وأعاريضه وإيقاعاته ومنهم على سبيل المثال : ابن هتيمل ، وابن فليتة ، وابن زنقل ، وإسماعيل بن المقري ، وأبي بكر العيدروس ، ومجمد بن حمير والشيخ علوان الجحدري ، وعبدالرحيم البرعي وغيرهم كثير من الشعراء الأفذاذ الذين تميزوا بهذا العصر وعكسوا اتجاهاته وأحداثه ومميزاته الفنية في أشعارهم.

وتوصي الدراسة بإجراء مزيد من الأبحاث التي تجلي الغموض عن أدب المناطق في الجزيرة العربية من مختلف جوانبها الموضوعية والفنية .

الهوامش والإحالات:

(1) الزبير، الشعر في اليمن: 433.

(2) ابن رشيق، العمدة: 328/1.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: 32.

(4) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 288-293.

(5) نفسه: 293.

(6) الجرجاني، أسرار البلاغة: 76.

(7) المقري، ديوان ابن المقري: 24.

(8) ابن فليتة، ديوانه: ق 8 أ.

(9) نفسه: ق 59 ب.

(10) نفسه: ق63 أ.

(11) ابن عبدالمجيد، بهجة الزمن: 261، 262.

(12) نفسه: 234.

(13) نفسه: 273.

(14) الحبشي، حياة الأدب اليمني: 213.

(15) ابن علوان، كتاب وديوان الفتوح: 351.

(16) القزويني، الإيضاح: 220.

(17) الحبشي، حياة الأدب اليمني: 240-241.

(18) نفسه: 215.

(19) نفسه: 204.

(20) الوزير، مجمع الحقائق والرقائق: 39-40.

(21) نفسه: 10.

(22) الحبشي، حياة الأدب اليمني: 234.

(23) البرعي، ديوانه: 46.

(24) باعلوي، الجزء اللطيف في التحكيم الشريف: 114.

(25) ابن المقري، ديوانه: 92، 93.

(26) نفسه: 387.

(27) نفسه: 246، 247.

(28) نفسه: 253، 254.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أبو بكر عبدالله بن أبي بكر باعلوي العيدروس، الجزء اللطيف في التحكيم الشريف، تقديم: عبداللطيف بن عبدالرحمن باوزير، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1355هـ -1936م.

2) أبو هلال العسكري (ت 395هـ)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1409هـ - 1989م.

3) أحمد ابن علوان، كتاب وديوان الفتوح المسمى بـ(الفتوح الفائق، الحاوي للمعاني والرقائق)، تحقيق: عبدالعزيز سلطان طاهر المنصوب، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء،2004م.

4) أحمد محمد بن فليتة (ت.735هـ)، ديوانه، صورة خاصة بـ: أحمد بن حافظ الحكمي، تشتمل على (141 ورقة) من الديوان، وهي نسخة مصورة عن صورة الأصل للمكتبة المتوكلية اليمنية برقم المخطوط (35 أدب)، وقد صورها الحكمي كتبة الأزهر برقم (566).

5) إسماعيل شرف الدين بن أبي بكر بن المقري (ت837هـ)، ديوان ابن المقري المسمى بديوان سلك الذهب في فصحاء العرب، جمع العلامة: أحمد بن أحمد الشرجي، مطبعة نخبة الأخبار، بومباي، الهند، 1305هـ.

6) الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1408هـ-1988م.

7) تاج الدين عبدالباقي بن عبدالمجيد اليماني(ت743هـ)، بهجة الزمن في تاريخ اليمن، تحقيق: عبدالله محمد الحبشي، دار الحكمة اليمانية، صنعاء، ط1408،1هـ- 1988م.

8) عبدالرحيم البرعي (ت. 803هـ)، ديوان عبدالرحيم بن علي البرعي، دار الكتب الثقافية، صنعاء، د.ط، د.ت.

9) عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، المنصورة، مكتبة الإيمان، د.ط، د. ت.

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

سيمياء النص الموازي في الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور

بين تأثيث القراءة وتخصيب الدلالة

ماجد قائد قاسم مرشد*
aboskher1982@gmail.com

أ. د. محمد كنوني**
Mohaguennouni.63@gmail.com

ملخص:

تطرق هذا البحث إلى أهمية النصوص الموازية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور، وحاول معرفة مدى قدرتها على توجيه القراءة، وتوليف الدلالة، من خلال تأويل العلامات المشكلة للخطاب الموازي وكشف دوالها وأنساقها، وقد قسم إلى مبحثين، درس المبحث الأول النصوص الموازية الخارجية المتمثلة بوجهي الغلاف، وما يحتويه من علامات لغوية كالعنوان واسم المؤلف والتجنيس والناشر، أو أيقونية كالألوان والأشكال، وتناول المبحث الثاني النصوص الموازية الداخلية المتمثلة في سيرة المؤلف وصورته، والإهداء، والمقدمات، والفضاء الكتابي، والتذييل والحواشي، والصور، وقد توسل البحث بالمقاربة السيميائية منهجا لتأويل علامات النصوص الموازية، وتوصل إلى أن النصوص الموازية في العمل أنساق بنائية ودلالية، ساهمت في بنائه، وتشكيل كيانه، وتوسيع شعريته، وفك شفراته، وتأويل معناه، وأكسبته أبعادا دلالية وجمالية.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، النص الموازي، النص الشعري، التأويل، الدلالة.

---

* عضو هيئة التدريس المساعدة - قسم اللغة العربية - كلية التربية/ زنجبار - جامعة أبين - الجمهورية اليمنية. طالب في سلك الدكتوراه - مختبر الدراسات الأدبية واللسانية وعلوم الإعلام والتواصل - كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ سايس - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس- المغرب.

** أستاذ التعليم العالي - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ سايس - جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب.

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

The Semiotics of Parallel Texts in the Poetic Works for Muhammad Ahmad Mansour Between Furnishing Reading and Enriching Meaning

Magid Qaid Qasim Morshed[*] aboskher1982@gmail.com

Prof. Mohamed Kanouni[**] Mohaguennouni.63@gmail.com

Abstract:

This research attempts to find out the importance of parallel texts in the poetic works of Muhammad Ahmad Mansour and to what extent they can direct reading and synthesize meaning through interpreting the signs of parallel discourse and revealing its functions and patterns. The research has been divided into two main sections. The first section deals with the external parallel texts represented by the cover page and its linguistic signs, such as the title, the author's name, the naturalization and the publisher, or icons like colors and shapes; the second section deals with the internal parallel texts represented by the author's biography and photograph, dedication, prefaces, writing space, appendixes, footnotes and images. Using the approximate semiotic approach for interpreting the signs of parallel texts, the research comes to conclude that parallel texts in a literary work are constructive and semantic patterns which have contributed to its construction, the formation of its entity, the expansion of its poetry, the decoding of its codes, the interpretation of its meaning, and gained it semantic and aesthetic dimensions.

Keywords: Semiotics, Parallel text, Ppoetic text, Interpreting, Meaning.

[*]Member of the Faculty Assistant, Department of Arabic Language, College of Education in Zanjbar, University of Abyan, Republic of Yemen. PhD Student, Laboratory of Arts and Linguistic Studies and Media and Communication Sciences, College of Arts and Human Sciences, University of Sidi Muhammad ibn Abdullah, Fez, Morocco.

[**]Professor of Higher Education - Department of Arabic Language - College of Arts and Human Sciences, University of Sidi Muhammad bin Abdullah, Fez, Morocco.

مقدمة:

بات للنصوص الموازية في التحليل النقدي السيميائي أهمية وعناية بالغة جعلت منها خطابا مستقلا بذاته له أسسه ومبادئه. فهي بمثابة مجسات قرائية، ترتبط بالنص الأصلي ارتباطا وثيقا، وتثير فعالية القراءة، وحيوية التأويل، وتنهض بوظائف شكلية ودلالية وجمالية.

تشكل النصوص الموازية نصوصا مجاورة ومحيطة بالنص، تختزل النص عبر الإيحاء والتكثيف والترميز والتلخيص؛ إذ لا يمكن تجريد النص الأصلي من نصه الموازي، فالوقوف على النص الموازي وما يحمله من إشارات وإضاءات يساعد على تشكل عقد القراءة، وتوجيه مسار التأويل، فباستنطاق النصوص الموازية تتكشف للقارئ خيوط القراءة؛ كونها فواتح عتباتية، وممهدات قرائية يُدلف منها إلى مضمار النص، وإشارات سيميائية توجه حركة التأويل.

تتمثل إشكالية الدراسة في مدى قدرة النصوص الموازية في تجسير العلاقة بين النص ومحيطه، وتفسيره، وإضاءة زواياه المعتمة، وتوضيح التباسه، وفك شفراته؛ لذا اعتمدت المنهج السيميائي بوصفه إجراءً نقديًا للوقوف على النصوص الموازية ومساءلتها، ومحاورتها أفقيا وعموديا، واستنطاق إبداعها الحقيقي والمتخيل، وتفكيك العلاقات بين بنايات النص الخارجية والداخلية؛ لبناء تصور أولي يسهم في الممارسة القرائية وكشف الدلالات والرؤى الجمالية.

وقع اختيار نموذج الدراسة على الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد أحمد منصور؛ لما ينماز به من تقنيات فنية وحياكة معمارية ومثيرات جمالية شكلت صياغة العمل الشعري وأسهمت بتأليفه وتوليفه، ورسم بنائه، وما يكتنزه من علامات ورموز وأيقونات عمقت المعاني والدلالات، وأسهمت في توجيه مسار القراءة، وما يتمتع به العمل من قدرات هندسية إبداعية، وصناعة شعرية شيّدت صرحه الشعري وبنت معماره، وصممت ظواهر القصيدة ومظاهرها وتقنياتها الفنية والأسلوبية والجمالية، وأسهمت في البلاغة والإبلاغ، وأنتجت بناء شعريا متماسكا، وهذه الأمور جعلت العمل واحة خصبة للمقاربة السيميائية.

اقتضى تقسيم الدراسة إلى مبحثين، وخاتمة لخصت أهم نتائج البحث.

1. المبحث الأول: سيمياء النصوص الموازية المتعلقة بالمظهر الخارجي

يتضمن النص الموازي الخارجي الفضاء النصي المحيط، وكل ما يندرج تحته من خطابات على حواف الكتاب الخارجية. إن دراسة النصوص الموازية ومقاربتها دراسة للنص من الخارج نصي؛ بغية إضاءة الداخل نصي، تأتي من اعتبارها عناصر فنية ترتبط وتتداخل مع النص بناء ودلالة، فالنصوص الموازية هي الفضاءات التي تتبلور فيها نصانية النصوص، وتتشكل هويتها، وطبيعتها التداولية، وتوجه مسيرتها القرائية، وترسم معالمها التأويلية، وتبرز ملامحها التجنيسية والفنية والجمالية.

1.1. سيمياء الغلاف فاتحة التلقي وآفاق التأويل

إن الغلاف في الديوان علامة مؤشرة ملموسة، نقلت العمل من دائرة الخيال والمقروء (الشفاهية اللسانية) إلى دائرة الواقع والمادي (الكتابة السيميائية)، وأصبح له كيان مادي يحتل حيزا من الفراغ. تهدف المقاربة السيميائية لغلاف الديوان النفاذ إلى ما تضمره عناصره من دلالات، ومعرفة مدى ارتباطها بمضمون النص، وإضاءة العلاقة بين شكل الغلاف ومحتوى النص.

تختزل لوحة غلاف العمل الشعري في دوال لغوية وفنية، تتقاطع فيما بينها في خطاب بصري مؤثر، وتربتط ارتباطا وثيقا بمتن العمل، وتحقق نوعا من الاستباق المعرفي من خلال لعبة العلامات اللغوية والأيقونية التي تأسر عين القارئ، عن طريق توزيع هذه العلامات في صفحة الغلاف. "ويتمظهر الغلاف بجناحيه الأمامي والخلفي على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا بؤرتها الدلالية"[1]. إن لوحة الغلاف هي الأيقونة الأكثر بروزا في نسق العلامات السيميائية البصرية، "فهي علامة دالة تستقبل ضمن أنساق تتفاعل فيها اللغة، واللون، والحركة، والقصد العام لهذه العلامة، أي اللوحة"[2].

صمم غلاف الديوان على شاكلة الأغلفة التقليدية للكتب القيمة والثمينة والتراثية، المزخرفة بالألوان والمذهبات. فـ"عند رؤيتنا لغلاف الأعمال الشعرية الكاملة فإننا نقف أمام محرض بما يحتويه من خط ذهبي براق، وإطار منمق للغلاف بلون ذهبي في واحة لون الغلاف البني المائل إلى الحمرة، فللون الخط دلالته، وللون الغلاف دلالته، ونوعية الخط في عنوان العمل، وتصنيفه، واسم مؤلفه، كلها إيحاءات ومدلولات تساهم في عملية القراءة، بالإضافة إلى الشكل الجمالي، وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته؛ فهي إشارات ومدعمات دالة، تمارس على متلقي العمل سلطة الإغراء. إن الغلاف في الأعمال الشعرية الكاملة لا غنى عنه في تأويل الخطاب الشِّعري؛ حيث كشف وجهه الأمامي في تحديد الجنس الأدبي للنص، وبيان المقصدية منه، واسم الشاعر، ومكانته الشعرية"[(3)].

تعتبر العناصر المشكلة لفضاء الغلاف مناصات ذات تمظهر أيقوني، رسمت تصميم الغلاف، ومنحته شكله وفرادته. وتضم لوحة الغلاف الأمامية لديوان الشاعر محمد أحمد منصور شبكة من العلامات السيميائية التي أحاطت بالمنجز الشعري وغلفته، وتتثمل العلامات اللغوية في العنوان واسم الشاعر ودار النشر، وتتمثل العلامات غير اللغوية في اللون ورسم الخط والرموز، وهي علامات تنسجم بشكل متناغم في لوحة فنية تحمل دلالات وإيحاءات مؤطرة للنص، وتلعب دورا مهما في العملية التواصلية والقرائية بين العمل والقارئ، وتمارس سلطة الإغراء والإغواء عليه، وهي على علاقة وثيقة بما هو مبثوث داخل الديوان، والهدف الذي يروم تحقيقه؛ لذا تعتمد لوحة غلاف الديوان على التواصل العلاماتي من خلال سلسلة العلامات اللغوية واللونية التي تهيئ القارئ لولوج عوالم النص، والانفتاح على فضاءاته الدلالية والجمالية. لقد تميز غلاف الديوان بالتناسب والمرونة البصرية، فكان فعالا في جذب انتباه القارئ، وإثارة اهتمامه، بخطوطه المتنوعة، وألوانه الجذابة، وإطاره البراق؛ ولذا لعب دورًا محوريًا في العملية القرائية والتواصلية، وخلق تصورا عاما عن العمل ومضمونه.

1.2. أيقونة الإطار وملمحها الجمالي

يخضع الإطار لتقنية الطباعة، "ويؤدي وظيفة تعيين مباشر لحدود الرسم، أو يقوم بمهمة الشكل التأليفي الخاص الذي يبني التمثيل ويمنحه معناه الرمزي"[4]، وتندرج تقنية الإطار ضمن العلامات الأيقونية التشكيلية البصرية، فـ"التشكيل البصري في الشعريات الحديثة صار ضرورة من ضرورات الكتابة الأدبية المعاصرة، التي تبحث عن قواعد إنتاج المادة النصية باعتبارها تقبل للقراءة والوصف والتأويل"[5]. يتخذ إطار غلاف الديوان تمظهرات وتنويعات دلالية وتداولية، تمثلت بالزخارف المذهبة على حواف الغلاف الأمامي، التي أسهمت في تشكيل وتأثيث اللوحة، وأكسبتها دلالة سيميائية، ورسمت حدودها الفنية، وعملت على إبرازها وإعطائها شكلا مكتملا أنيقا ومتميزا، وحاولت استجلاب عين المتلقي.

1.3. اللون من لعبة العلامة إلى رمزية التدليل

إن "للألوان بوصفها عنصرا من عناصر التشكيل الجمالي في الفنون بعامة والشعر بخاصة، دورا كبيرا في استبطان جماليات العمل الفني"[6]، فاللون من التقنيات التي تمنح الغلاف بعدا إيحائيا، حيث يتمتع اللون بالحيوية والإثارة والتأثير، و"يتحرك في هيئة تعبير رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى المختلفة، وبهذا يكون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعتها ودوافعها، وفقا لرمزية المعنى الذي يتضمنه، أو تعبيرية الخيال، أو موسيقية الأسلوب"[7].

توسِّع الألوان مدى الرؤيا وأفق الرؤية، وتخلق إضاءات جمالية، وإضافات دلالية على لوحات أغلفة الكتب، وتعمل على تسويقها وجذب الأنظار إليها؛ كونها علامة بصرية، ورموزا ثرية تحمل أبعادا دلالية وتواصلية وجمالية، وتسهم في تكثيف الدلالة، وإثارة نفسية المتلقي.

تتمثل أنساق اللون على غلاف الديوان في أبعاده العلاماتية، ودرجات استخدامه، وتقنية تدرجاته، وتناسب تلويناته، حيث تنعكس صبغته على لوحة الغلاف أفكارا ومعتقدات تنبثق من

نسيج النصوص الشعرية، وتستوقف القارئ للنظر في هندستها لغلاف الديوان، والبحث عن إيحاءاتها الدلالية.

كُتب العنوان والجنس واسم الشاعر والدار وشكل الإطار بلون ذهبي، "وهو لون مقدس له جلاله ولا يلون به إلا الأشياء الهامة"[8]. ويدل موقعه في واجهة الغلاف على مكانة العمل الشعري وسط الأجناس الأدبية الأخرى، وقيمة النصوص الشعرية في الديوان، ومكانة صاحبه في الساحة الأدبية والثقافية، كما أكسب اللون الذهبي لوحة الغلاف الأمامية حلة أنيقة، وكساها ألقا وجمالا. وغمر لوحات الغلاف اللون الخمري الداكن المشوب بالحمرة، وهو لون يمثل منتهى اللون الأحمر، والذي يوحي بالفخامة والجمال اللامحدود، كما يعرف باللون الملكي، ويشير إلى السعادة.

إن اختيار اللون الخمري صباغًا للوحات الغلاف يدل على خمرية النصوص، ولذة سكرها عند تلقيها، كما يدل على فخامة الحرف، وسموق اليراع، وجمال القصيد. وجاءت لوحة الغلاف الخلفية بلون واحد خمري خالية من أي علامات أو إشارات، قامت بإغلاق الفضاء الورقي، وحماية المؤَلَّف. لقد أسهمت الألوان في العمل على تشكيل لوحة غلاف الديوان، وصنعت جماليته، وفجرت أبعاده الدلالية، واستمالت المتلقي وجذبت بصره وبصيرته.

1.4. سيمياء العنوان وتموجاته النصانية

يعد العنوان "علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادي، فهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي، وبهذا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي، وبما هو إشارة سيميائية فهو يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية وفكرية"[9]. وتنبثق قيمة العنوان في العمل الشعري من كونه أحد البنيات المكونة للعمل الشعري، وممثلا لسلطته، ومؤشرا لطبيعته، فهو "شبكة دلالية يُفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه"[10]. ويسهم العنوان في تشكل هوية العمل، وبناء تصور قرائي عند المتلقي، باعتباره "آلة لقراءة النص الشعري، وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان،

فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، ويتكون النص الشعري من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءتها، هما النص وعنوانه، وأحدهما مقيد موجز ومكثف، والآخر طويل، فنص العنوان مخبوء في دلالاته، بما يحمل النص المطول بشكل موح إشاري مكثف"[11].

إن عنوان الديوان علامة سيميائية كبرى تتوالد منها شبكة من العلامات والدلالات، وهو أول عتبة بصرية لغوية يطؤها القارئ. تصدّر عنوان (**الأعمال الشعرية الكاملة**) اللوحة، مخترقا فضاءها الخمري، متوسطا حيز مساحتها في ثلثها الأعلى، فعنوان الأعمال الكاملة "من أكثر مستويات العنوان الشعري عمومية وشمولا، وهو مصطلح طباعي معاصر"[12].

يشير العنوان إلى مجمل النتاج الشعري للشاعر، وما أنتجه من شعر طوال حياته، وعلى هذا جاء عنوان نتاج أعمال الشعراء في التراث بالدواوين، من التدوين الذي يعني "تقييد الأفكار في حيز مادي ملموس هو الورق، ولعل ما يمكن استنتاجه من كلمة (ديوان) المأخوذة من الفعل (دون) التي باتت تطلق اليوم حصرا على المجموعة الشعرية من حيث هي كتاب"[13]. أن تسمية (الأعمال الشعرية الكاملة) مصطلح عنواني عام وشامل، فلا الشاعر ولا الناشر يشارك في صياغة بنائه وتركيبه، ويستخدم في جمع كل النتاجات الشعرية للشعراء، وغالبا ما يستخدم مثل هذا العنوان بعد رحيل الشاعر، أو يختاره الشاعر في حياته ليسيج به كل نصوصه وقصائده.

أدى مصطلح عنوان الأعمال الشعرية الكاملة دوره باعتباره نصا موازيا في الإحالة على الجنس الأدبي للنصوص، وحمل دلالة الشمولية والعمومية وعمق التجربة الشعرية وامتدادها، وعبر عن منجز شعري كمي، يحمل في طياته مجموعات شعرية متعددة الأغراض، ومتنوعة الأفكار؛ فعمل على جمع كل التباينات، ولم شتات الاختلاف، ووحّدها في كيان شعري واحد، فهو اللحمة التي وحدت جزئيات المنجز الشعري، والقلادة التي نظمت عقده، والروح الشاملة التي أفرغت محتواه، وخلقت فضاء شعريا واسعا، يحلق المتلقي في سماواته منذ لحظة اللقاء الأول معه.

أبرز العنوان لوحة الغلاف من حيث تموقعه وأناقة خطه، وأكسبها بعدا جماليا وإيقاعا بصريا. إنه واش سرّب للقارئ الأسرار المبثوثة خلف جناح الغلاف، ورسالته لفظية بصرية أولى صافحت عين القارئ، ونسجت معه علاقة تواصلية، ووقعت معه عقد القراءة، وربطته مع النص. لم يكن العنوان انزياحيا، لكنه خلق صداه وتموجاته المشاكسة في النص، فهو مرآة جوهرية حددت مضمون المؤلَّف، وعرّفت بالعمل الشعري، ومنحته هويته، وعكست بريقه.

1.5. سيمياء المؤشر الجنسي

يعد المؤشر الجنسي عنصرا من عناصر العنوان، "ونظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته إلى النص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها وإقرارها"[14]. يقوم المؤشر الجنسي بالإجابة عن التساؤلات القرائية المتعلقة بنوعية النتاج النصي، ويؤدي وظيفته الإخبارية بالإعلان عن جنس العمل، ويعمل كعلامة "تؤدي دور الميثاق القرائي"[15]. فالمؤشر الجنسي مرفق نصي وعتبة معبرة عن جنس ما يحتويه العمل.

تصدر مؤشر (**شعر**) اسم الشاعر في لوحة الغلاف، وتمدد في شبكة من العلاقات مع العنوان واسم الشاعر والقارئ والنص، وأحاط بالعملية الشعرية، وعمل على تحديد ماهية النصوص داخل الكتاب، وعزلها في نسق كتابي محدد، ونسبها إلى عائلة أدبية معينة، فقد تموقع المؤشر الجنسي في العمل بعد العنوان، وصار ضمن عناصره، وأدى معه الوظيفة التكاملية، وتكرر وتلاقى مع كلمة (الشعرية) في العنوان، وأضحى علامة موجهة ساعدت القارئ على استحضار أفق انتظاره الأجناسي، وتهيئته للولوج إلى فضاءات النص.

1.6. اسم المؤلف ووارف المعنى

يعتبر اسم المؤلف عنصرا عضويا في بناية التأليف، وشرطا في عملية قراءة الكتب وتلقيها، ومبدأ في تحقيق قيمتها وجمالياتها. وقد نال اسم المؤلف استحقاقه من المقاربة والدراسة التي بينت

أهميته وقيمته، وخصوصا في الثقافة الشعرية الشفهية، والدليل على ذلك تسمية المعلقات الشعرية بأسماء شعرائها. أخذ اسم الشاعر تموقعه بفضل الثقافة الشعرية البصرية، وتمتع "بقيمة جوهرية شرطية في صناعة كتابية النص الشعري، كمؤشر على الطرف الإيجابي الإنتاجي في عملية التداول الشعري، وكعلامة عتباتية تكرس مفهوم المؤلف كامتياز فني وإبداعي، واستحقاق إنجازي وقانوني، وخصوصية زمنية، وأسلوبية"[16].

أدى اسم الشاعر (**محمد أحمد منصور**) -بوصفه علامة فارقة على واجهة لوحة الغلاف- دوره السيميائي في تمييز المؤلف عن غيره، والتأثير على العملية الشعرية والتواصلية والقرائية، وصناعة المعنى، وولد انطباعات مبدئية للمتلقي قبل ولوج عوالم النص، كما حقق حضورا قويا في بنية العنوان، وفرض نفوذا محكما على هوية النص، ونسبه التأليفي، وأثبت مصداقيته، وشكّل منظومة نصية تأليفية، وحقّق الملكية الفكرية.

اشتغل اسم الشاعر باعتباره محددا أساسيا للعمل، وملازما له، ومتعالقا معه، "ولذلك فالنص هو الخطاب الصادر عن مؤلف حجة، أي معترف بقيمته الأدبية وسلطته الرمزية"[17]؛ فالنص بلا مؤلفه لا نسب له ولا انتماء؛ لذا يحمل اسم المؤلف دلالات عميقة، فهو "علامة دالة على طبيعة الحقل العلمي للكتاب، ومختصرة لخلفيته المعرفية وتصوراته الفكرية"[18]. إن اسم المؤلف عتبة بانية، وركن أساس في التأليف الكتابي.

أثبت اسم الشاعر وجودا شخصيا، فالشاعر شخصية اجتماعية مرموقة، ووجودا ثقافيا كشاعر له منزلته في الساحة الأدبية والشعرية، ووجودا داخل نصي تمثل في الأسلوب اللغوي والفني، ووجودا نصانيا خارجيا كنص مواز. يشير اسم المؤلف إلى "تعالقات ذهنية مع هويته الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر أو أنثى) وما يمكن أن يستحضره المتلقي من بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج"[19]. توسط اسم الشاعر وسط صفحة الغلاف، ليشير إلى القلب النابض بالحرف الشعري، وجاء اسم علَمٍ حقيقي، وسند معروف، وثق لملكية النص، ومعطى بنائي

ضمِن نسبة النصوص، وفرض نفسه شخصية أبوية لها، و أسهم في تشكيل الخطاب الموازي، ونسج علاقة تفاعلية مع المتلقي.

1.7. علامة الناشر أيقون سيميائي

إن تثبيت أيقونة اسم الناشر (**دار الأمين للنشر والتوزيع**) في أسفل واجهة العنوان، وترددها في اللوحات الداخلية للديوان علامة إشهارية لها دلالات إعلامية تروج للكتاب، وتساعد في انتشاره، وإيصاله إلى مساحة واسعة من القراء. تسهم دار النشر في طباعة الكتاب، وإضافة بعض اللمسات الجمالية عليه، وتنظم عملية التواصل بين المؤلف والقارئ والكتاب، وتشكل معلومات النشر جزءا من هوية الكتاب المنشور.

1.8. اللوحة الداخلية عتبة نصية

اللوحة الداخلية هي عتبة نصية، "وعلامة فرعية مساندة للعلامة الرئيسة (لوحة الغلاف) وفي الوقت نفسه يجب أن تكون ممثّلة للنص الذي اشتُغلت في ضوء سياقه وتأويله ومعناه"[(20)]. تأتي لوحة الغلاف الداخلية غالبا بعد لوحة الغلاف، وقد حملت لوحة الغلاف الداخلية في الأعمال الشعرية الكاملة لمنصور العلامات نفسها لصفحة الغلاف الأولى، وتأتي مهمتها في الحفاظ على هوية العمل في حال تعرضت صفحة الغلاف الأولى للضرر والتّلف.

1.9. رمزية صورة الشاعر وسيرته وتأثيث الدلالة

"إن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل، كمتتالية غير قابل للتقطيع"[(21)]، ومساءلتها تعني كشف النسق الأيديولوجي والتمثلات السلوكية للشخصية. فالصورة "علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات، بين مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى"[(22)]. تضمنت الصفحة الموالية

لصفحة العنوان الأمامية صورة للشاعر محمد أحمد منصور، أرفقت بسيرته المختصرة، ويدل تموضعها بعد صفحة الغلاف على أنها مقصودة، لما تمثله الصورة من خطاب بصري مؤثر، خصوصا في عصر التكنولوجيا المسمى بعصر الصورة، إذ لا يمكن للمتلقي أن يدلف إلى عالم النصوص دون أن يقف عندها، ويستنطقها، تقوم الصورة على التعليل والمشابهة، وتحاول تصوير الواقع ونقله بكامل ملامحه. جاءت صورة الشاعر فتوغرافية مقياس 4 x 6 باللونين الأبيض والأسود في هيئة تبدو منها ملامح الوجه والرأس والكتف، كتب تحتها اسم الشاعر ثلاثيا: محمد أحمد منصور.

لعبت الصورة في العمل وسيطا تواصليا مؤثرا، وقربت شخصية الشاعر من المتلقي، ومارست سلطتها التوجيهية عليه، باعتبارها أيقونة سيميائية ذات نسق بصري تشكلت من تقنية اللون وصورة المؤلف وهيئة لباسه، وتحمل حمولات دلالية توحي بمرحلة القوة والعطاء، ولباسه التقليدي يدل على الأصالة والتراث، ولبس العمامة (الديسمال) يدل على أن الشاعر من عِلْية المجتمع وسادة أعيانه، فصورة الشاعر في العمل رسالة بصرية، وشفرة سيميائية ذات بعد دلالي من حيث تورطها في لعبة المعنى وتأثيث الدلالة، وبعد تواصلي من خلال التواصل مع جمهور القراء، واللقاء المباشر معهم، وبعد فني من خلال ما تضيفه من قيمة جمالية على العمل.

تعني السيرة الذاتية "ترجمة حياة إنسان كما يراها"[23]. فقد أورد الشاعر أسفل صورته سيرته الذاتية المختصرة، سرد فيها مسار حياته منذ ولادته، مرورا بأهم المحطات والمنعطفات في حياته الشخصية والعلمية والاجتماعية والمناصب القيادية التي شغلها، وتدرج فيها. فمن أهم المحطات أنه كان شيخا في قبيلته، ومحافظا لمحافظة البيضاء، وعضوا في مجلسي النواب والشورى. فسيرة الشاعر الذاتية لها حمولتها الدلالية، كشف عن مستواه العلمي والفكري والثقافي، ومكانته الاجتماعية والسياسية، وتنسج خيوط الثقة بينه وبين العمل والقارئ.

2. المبحث الثاني: الفضاء النصي الموازي الداخلي بين تشكل الأنساق ونواتج الدلالة

ويقصد بالفضاء النصي الداخلي الموازي كل ما يحيط بالنصوص من أنساق عتباتية، كالمقدمات والإهداءات والصور والأيقونات والهوامش والحواشي والفضاء الكتابي وعلامات الترقيم، إذ تمثل هذه العلامات خيوطا ناظمة في تشييد المعمار الشعري، تمنحه النضج والكمال، وتسهم في فعالية القراءة، والتوغل في أدغال النص، وكشف درر المعنى، وبواقيت الدلالة.

2.1. عتبة البسملة

إن البدء بالبسملة سنة حميدة انتهجها كثير من الأدباء في أسلوب التأليف والكتابة؛ لذا افتتح الشاعر عمله بالبسملة في صفحة مستقلة وبخط ديواني مزخرف، تفيد التبرك باسم الله، وتبجيله وتعظيمه.

2.2. الإهداء نص لغوي مكثف الدلالة

إن "الإهداء –عموما– تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين"[24]، وهو خطاب تواصلي يقوم "بالوظيفة التوجيهية، أي أن المؤلف يرسل من خلال نص الإهداء ومساحته الضيقة خطابا توجيهيا إلى القارئ"[25]. حمل خطاب الإهداء في العمل إشارات حبلى بالمعاني والدلالات، وشكل أحد المفاتيح الفعالة في فك مغاليق النصوص، واختزال خيارات القراءة، والكشف عن مفاصل الرؤية الشعرية، فهو نص محيط تُعمِّد في كتابته الوضوح والبروز بالخط الديواني المذهب اللامع البارز، ووضعت رسالته في برواز مزهر الأركان وبلون أسود، ما يدل على قيمة الإهداء، وعلو مقام المُهدى إليهم. مثّل الإهداء تعبيرا جوهريا للشاعر، عبّر عن رؤاه وتطلعاته، وأفصح عن مشاعره وعواطفه.

إن خطاب الإهداء في الديوان مدبج بأسلوب الشاعر وبلاغته الساحرة، مهدى سلفا، وقائم على دليل الإهداء وهو حرف الجر (إلى) بوصفه لازمة، وجهه الشاعر إلى السلطات العليا في

الجمهورية اليمنية ممثلة بشخص رئيس الدولة آنذاك على عبد الله صالح، والقيادة العليا في السعودية ممثلة بشخصيات كل من الملك فهد بن عبد العزيز ملك البلاد، والأميرين عبد الله ولي العهد، وسلطان نائب مجلس الوزراء، وإلى كل أفراد الشعبين اليمني والسعودي. يتضح مما سبق أن الإهداء غيري رمزي، حمل في طياته طاقة من المشاعر الفياضة، وعبارات تبجيل وتعظيم، في منحة ودية، تهدف إلى تمتين عرى الأخوة، وتجسير وشائج القرابة.

إن خطاب الإهداء في العمل علامة مثقلة بالدوال يستهدى بها القارئ في رحلة التأويل والقراءة، وبنية معرفية، وصَلَ بها السياق العام للديوان بأبعاده الإيحائية والمرجعية، وحقق وظيفته التواصلية والدلالية، فاكتسبت فاعليته من العلاقة الوثيقة مع عنوانه، ومع نصوصه الشعرية.

إن الإهداء وملحقاته خطاب بصري مكثف الرموز والعلامات يصطدم به المتلقي قبل النصوص، فيقف أمام إشارته الفياضة بالمشاعر، والأخاذة في شكلها الكتابي وألوانها البراقة، يستنطقها ويستكشف أسرارها الدلالية والجمالية.

2.3. خطاب التقديم وحمولات المعنى

يتمركز خطاب التقديم في صدارة جغرافية العمل، ليفرض أسبقية في التلقي، ويعتبر المدخل الرئيس والطبيعي لفلك النص، ويسهم في "الإحاطة بالجنس الأدبي، وفك بعض رموزه"[(26)]، ويحمل مجموعة من المؤشرات التي تنير سماء النص، كاسم المؤلف والعنوان وجنس النص، ناهيك عن القيمة الأساس المتمثلة في توليد الدلالة وتكوين المعنى وتوجيه مسار القراءة، وغالبا ما تحمل تقديمات الدواوين الشعرية رؤية نقدية "تدخل في حوار مع العمل، وتحلله وتسائله"[(27)]، فتبرز كإضافات وإضاءات نقدية تنير فضاء النصوص.

جاءت التقديمات في الديوان خطابا غيريا استباقيا تُقرأ على ضوئه النصوص، وبعديا يُقرأ على ضوء النصوص، وهي تقديمات لم يكتبها الشاعر، بل كتبت بريشة مجموعة من النقاد

والأدباء المختصين يربطهم بالمؤلف عشق الإبداع وهوس القريض، وهم على دراية بشعر الشاعر وبمرجعياته الفكرية، وهؤلاء لهم وزنهم في الساحة النقدية، كحسام الخطيب، وإبراهيم الحضراني، وغالب علي جميل، وعبد الولي الشميري، وسليمان العيسى، ومحمد الشرفي، فالتقديم الغيري عمل مستحسن في العمل الشعري، حتى لا يكون الشاعر عارضا لإبداعه، وباسطا تصورات عن مملكته الشعرية، وعارضا خريطة هندسته النصية، وفي الوقت نفسه، يترك مساحة نقدية للآخرين لتقييم تجربته، فقد أتاح خطاب التقديمات للنقاد مساحة كافية للتعبير عن المؤلف ونصوصه، فتناولوا القضايا المهيمنة في إنتاج النصوص، ودرسوا بعضا منها، فكان تقديمهم مساعدا ومحفزا قرائيا، ومائدة معرفية دسمة تختزل رؤيا الشاعر، وتختزن مفاتيح القراءة.

يعد خطاب التقديمات في الديوان نصا موازيا وجهازا عتباتيا ومدخلا تمهيديا نقديا، وضع الخطوط العامة للديوان، وبيّن طبيعة موضوعه، وأشار إلى البنية الثقافية والفنية لنصوصه، وبسط قضايا التأليف ومناسبات وسياقات إنتاج القصيدة، فللتقديم علاقة بتجربة الشاعر، أفصح عنها. وحاول إبراز أصالته وقيمته. لقد قدمت التقديمات النقدية وعيا نقديا للقارئ عن الديوان، وحاولت إقناعه بأهمية الكشف عن قيمة موضوعه، ومنحته تصورا مسبقا يساعده في خوض غمار القراءة.

بالإضافة إلى التقديمات النقدية القبلية والبعدية هناك تقديم شعري غيري كتبه الشاعر سليمان العيسى بعنوان (مقبل ... وديوان) يحتوي على مجموعة من الأبيات الشعرية مذيلة باسم الشاعر وتاريخ ومكان كتابتها (سليمان العيسى، دمشق، 1993)، وتناولت المُدارسة الشعرية في مجلس الشاعر منصور في تعز، وسلسبيل حرفه الفواح بالعبير. تميل التقديمات الغيرية غالبا إلى الملاطفة والإطراء؛ لأن من يكتبها هم أشخاص قريبون من المؤلف، تربطهم به علاقة طيبة، وهو ما لمسناه من خلال تقديمات ديوان منصور.

2.4. علامات الترقيم البعد السيميائي والإفراز الدلالي

إن "الترقيم أفصح من الكتابة في الإعراب عن الجوانب الوجدانية والعاطفية من شخصية المبدع، وأفشى لأسراره الشعورية الدفينة"[28]؛ لذا يحرص الشعراء على توظيف علامات الترقيم لنقل المشاعر والأحاسيس التي لا يستطيعون إيصالها للقارئ. وعلامات الترقيم "رموز خطية موضوعة لرموز لفظية"[29]، تقوم بأدوار سيميائية ودلالية وجمالية في النصوص، وتنهض "كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب، ومؤرخة للنص والذات الكاتبة معا"[30].

إن علامات الترقيم في الكتابة الشعرية إشارات يلجأ إليها الشاعر ليتخلص من القلق الشعري الذي يلاحقه، ويعجز عن التعبير عنه باللغة، وهي قبس نوراني يهتدي بوميضه القارئ، ليسبح في فلك النص. وتعمل كـ "وسيط مهم بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة، فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص فيتفاعل معها"[31]. تؤدي علامات الترقيم دورها في تنبيه القارئ، وترابط الأفكار، وتسهم في تنسيق النص و"تنظيمه وتيسير قراءته وفهمه، وتوجيه اهتمام القارئ إلى قدرات وآليات فهم وتحليل وتركيب ونقد وتقويم النص الأدبي، فلها أهمية كبرى في بناء المعنى وتبليغ الدلالة"[32].

يندر توظيف علامات الترقيم في النصوص الشعرية البيتية، وهذا يرجع إلى طبيعة النصوص، أو محاولة الشاعر إضمار المعنى، وإخفاء الدلالة؛ ليدفع القارئ للبحث عن مكنونها. جاء توظيف شكل علامات الترقيم في نصوص الشاعر منصور محتشما، رغم كثرة مواطنها، ومن أهم علامات الترقيم التي وظفها الشاعر بشكل مكثف علامات التنصيص والعارضتان والاستفهام ونقاط الحذف والقوسان في مواضع قليلة، وقد استطاعت تبليغ رسالتها، والإحالة على نص غائب، وأسهمت في توجيه القراءة، وتوليد المعنى، وتزيين فضاء القصيدة، وأضفت عليها طابع النغم الموسيقي بتشكيلاته المختلفة.

شكلت علامات الترقيم التي وظفها الشاعر في النصوص أنساقا رامزة، قامت بوظيفة تنظيم الجمل والكلمات، ومنحت القارئ وقفة واستراحة ونفسا لمواصلة القراءة، وخلقت نغما صوتيا، وتعد علامة التنصيص أكثر العلامات حضورا، فقد خضبت بها أغلب القصائد، وتسري علامة التنصيص في جسد أغلب نصوص القصائد، كتطريز جمالي، وملفت بصري، وتشير إلى أعلام شخصيات تاريخية بارزة كـ ("أروى"، "بلقيس"، "ذي يزن"، "سبأ"، "حمير"، "سعد"، "منذر"، "المثنى"، "بلال"، "سعد بن وقاص"، "صلاح الدين"، "المأمون"، "مروان"، "أحمد" "يحيى")، أو أسماء لرؤساء وحكام وملوك عرب في العصر الحديث، كـ ("سلطان"، "فهد"، "عبد العزيز"، "سليمان"، "صدام"، "زايد"، "ابن الحسين"، "علي")، أو أسماء معارك تاريخية مشهورة كـ ("بدر"، "أحد"، "الناصرية"، "القادسية"، "حطين")، أو أسماء لقبائل ودول مشهورة ("آل زريع"، "المفضل"، "آل أيوب"، "بنو حاتم"، "المظهر"، "آل عثمان"، "كهلان" "بنو قحطان"، "الصليحي")، أو أسماء الأعياد الوطنية اليمنية ("أكتوبر"، "أيلول"، "سبتمبر")، أو أسماء لمدن يمنية مشهورة ("عدن"، "صنعاء"، "زبيد"، "حضرموت"، "المكلا"، "ذمار"، "أبين"، "شبوة"، "لحج")، أو أسماء لقصور ومناطق جبال شامخة مشهورة كـ ("قصر غمدان"، "شمسان"، "ردفان"، "عيبان"، "شمسان"، "نُقُم" "السد"، "يلدز")، أو أسماء لحضارات قديمة كـ ("أرض السعيدة"، "الرافدين"، "برومانيا")، أو أسماء لبلدان ومدن وعواصم ومواقع عربية وأجنبية كـ ("الكويت"، "ليبيا"، "الجزائر"، "تونس"، "الأردن"، "عمان"، "بغداد" "حلب"، "لبنان"، "الزوراء"، "عراق"، "يمن"، "الحجاز"، "قطر"، "بردى"، "فرات"، "الزوراء"، "البسفور"، "الدردنيل")، أو أسماء أنبياء وكتب وأماكن مقدسة كـ ("عيسى"، "أحمد"، "التوراة"، "الأناجيل"، "المسجد الأقصى"، "القدس"، "فلسطين"، "مكة") أو أسماء لشعراء مشهورين أو ألقابهم كـ ("المتنبي"، "البحتري"، "أبا نواس"، الطائي"، "أمير الشعراء")، أو مصطلحات معاصرة كـ ("اشتراكية"،"الأمريك"، "ماركس"، "رادار"، "بترول"، "صاروخه"، "مجلس الأمن"، "الفاو")، أو أسماء لرؤساء أعداء كـ ("شارون"، "بوش")، أو مصطلحات من اللهجة العامية كـ ("مداعته"، "البوري").

هيمنت علامة التنصيص في الجمل الشعرية، وأدت دورا بالغا في لفت نظر القارئ، للوقوف أمامها، واستنطاقها، وأرشدته إلى العلاقات بين الجمل، وتكوين المعنى، وتنضيج الفكرة، وحركت فاعلية النص الشعري، وفعّلت ديناميكية الكلمات المنصصة في علاقتها بمضمونها، ومع نصها، ومع القارئ، وأفاد دورها الإشاري كإحالة معرفية، ومحفز بصري، ونظمت عملية القراءة، وأوقفت القارئ للتمعن، ودفعته لمحاولة القبض على المفاتيح الرامزة لتفكيك عرى النص، وحل شفراته.

استخدم الشاعر علامة التنصيص لنقل جمل مقتبسة بنصوصها، أو نقل شطر من بيت شعري، كما هو في قصيدة (ويا عيدنا الغالي):

وَقَدْ يَرْكَبُ الدَّهْمَاءَ مَنْ كَانَ مُكْرَهًا "إِذَا لَمْ يَجِدْ غَيْرَ الْأَسِنَّةِ مَرْكَبًا"[33]

يشير التنصيص إلى أن الشاعر أخذ شطر البيت الثاني من قصيدة للكميت الأسدي، والبيت يتضمن حكمة تدل على الخيار الوحيد المر الذي يسلكه المضطر مكرها، ويقول في قصيدة (بورك العيد):

قُلْ لِمَنْ يَحْسُدُ الفِخَارَ عَلَيْنَا "إِنَّ خَلْفَ الْأَمْجَادِ هَمًّا وَسُهْدَا"[34]

عملت أيقونة التنصيص كعلامة بصرية على توقيف القارئ أمام الجملة المنصصة، ليتبيّن معنى استحضار الشاعر لها، حيث يؤكد الشاعر على أن بلوغ المراتب والوصول إلى المجد يحتاج إلى العزم والهمة والعمل.

من علامات الترقيم التي وظفها الشاعر العارضتان، كما هو في قول الشاعر:

يَا قَائِدَ النَّصْرِ وَالْهَيْجَاءُ زَاحِفَةً عَلَى الْمَوَاقِعِ إعْصَارًا وَأنْوَاءَ
قَدِ انْتَزَعْتَ انْتِصَارًا لَوْ أَطَلَّ عَلَى حِطِّينَ أَحْنَى – صَلَاحُ الدِّينِ – إحْنَاءَ[35]

يشير الشاعر في علامة العارضتين إلى شخصية تاريخية مشهورة، جعل منها رمزا للشموخ والعزة والانتصار.

ومن المواضع التي كثرت فيها الجمل الاعتراضية قصيدة (قم ساجل الشعر): "-قلب-، -موسى-، –جامعة-"[36]، وقصيدة (دموع من صنعاء): "-يا أمير الشباب-، - يا بن ليث الصحراء-، -موتك-، -شمس الأمير-، -الفهد-، -قد حمى الجزيرة والبطحاء-، -موتك-، -القباب-، -الوحي-، -لواء-، الكعبة المشرفة الغراء-، - لواء-، -الرئيس-، -بدر-"[37]. وغالبا ما تشير علامة العارضتين إلى حصر كلمات وجمل بعينها، فتميزها وتفردها عن غيرها، وكأن الشاعر يريد أن يهمس في أذن القارئ، ويرشده إلى الوقوف عندها، واستجداء دلالاتها.

ومن علامات الترقيم التي وردت في النصوص القوسان، وهي علامة تلفت نظر المتلقي، وتنبهه إلى وجود التناص، وتوسيع دائرة الخيال، وتفعل عملية القراءة، وتشير إلى حصر كلام بعينه، قد يكون معناه مكتملا، ولكنه يعضد النص ويقويه، كما في قول الشاعر من قصيدة (قد أقمنا الحوار):

لَـــيْسَ لِلْحُـــبِّ إِنْ تَعَمَّـــقَ حَـــدٌّ (هَـدمَ اللهُ مَـا بَنَـوْا مِـنْ حُـدودِ)[38]

ينفي الشاعر وجود حدود للحب بعد أن تجذر في الوجدان؛ لأنه في توسع دائم ولا يحتويه فضاء، ويستدل بنص بدوي الجبل الذي أكد فيه عمق الأخوة بين الشام والعراق القائمة على المحبة الصادقة.

ومن العلامات التي وردت في نصوص قصائد الشاعر علامة الاستفهام، وهي علامة سيميائية تحيل على الحيرة والقلق المعرفي والسؤال الكوني، والكشف والبحث عن الحقيقة التائهة في غياهب الضياع المسيطر؛ فقضية فلسطين ذلك السؤال المحير للشاعر الذي لم يجد حلا يضمد جراحاته، وينصر قضيته العادلة، يقول عنها في قصيدة (يا أخا المجد):

وَفِلَسْـــطِينُ...مَا فِلَسْـــطِينُ ؟ أَضْـحَتْ لُعْبَـــةَ الْحَـــاكِمِينَ بَـــدْءًا وَمَخْـــتَمْ[39]

ويقول في قصيدة (يا قادة النصر):

أَعْـــدَاؤُنَا ثُـــمَّ أَوْلَـــى أَنْ نُنَـــاجِزَهُمْ مَـنْ قَـالَ إِنَّ طَرِيـقَ الْقُـدْسِ لُبْنَـانُ؟[40]

ومن علامات الترقيم التي وظفها الشاعر علامة الحذف (النقاط)، وتوحي بعالم سيميائي بصري غير مكتمل، وتشي بلغة الصمت، وامتداد فضاء القراءة، وسعة المعنى، واختزال الدلالة، يقول في قصيدة (يا نجمة العشرين):

سَـــأَلَا وَمَـــا دِينِي..أَجَبْتُهُمَـــا الْهَـــوَى وَالسّـحَرُ مِـنْ لُغَـةِ الْغَـرَامِ كِتَـابِي[41]

يحمل الفراغ في البيت السابق لغة الصمت، ويدعو القارئ إلى أن يملأه بالمعنى، فالشاعر محتار في إجابة الملكين، وهل هو في عرصات المحشر أو في عرصات الحب وواحات الغرام؟ ما يوحي بشدة هيام الشاعر في محبوبته وسكره بحبها.

استخدم الشاعر النقطتين الرأسيتين (:) في موضوعين من قصيدة (يا أخا المجد)، مرة فصّل مجملا، ومرة بعد مقول القول، يقول:

يـــا يراعـــي: قـــد آن أن تتقـــدم أنـــت أدرى بالشـــعر منـــي وأعلـــم
ما عسى أن أقول: في حضرة الشعب أمـــام الجمـــوع والعـــدد الجـــم..؟[42]

تعج مواضع علامات الترقيم في نصوص الشاعر في مواضع كثيرة، إلا أنه تعمّد تركها خالية من رموزها الكتابية، توسيعا لفضاء القراءة، وعدم تضييق المعنى، وحصر الدلالة. تعد علامات الترقيم في النصوص جسورا متينة، حملت المشاعر والأحاسيس وأوصلتها من ضفة الشاعر إلى ضفة القارئ، وعملت على وصل المنطوق بالمقروء، وتعويض الإشارات الجسدية التي يود الشاعر نقلها للمتلقي، وحاولت استنطاق النصوص، وتفعيل حيويتها، وتحريك صورها الفنية، وساعدت القارئ على فك ألغاز الغموض والإجابة عن الأسئلة، واستنهضت فكره وحرّكت خياله، ودفعته إلى الفهم وتأويل وتحليل النص الشعري.

2.5. النصانية الهامشية ووشاية القارئ

يعرّف جينيت الهوامش والحواشي بأنها "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له، وإما أن يأتي في المرجع"[43]. وهي إشارات على حواف النص

تضيء بعضا من عتماته، وتفضح بعض أسراره، إنها "نصوص موازية وملحقات داخلية للنص، ومدخل من المداخل المفسرة والمؤولة له، تطوقه وتحيط به، وتولد رؤية عنه، وتتحكم بعملية القراءة وتوجيه المعنى، وتوليد الدلالة"[44].

تموقعت الهوامش في نصوص القصائد أسفل الصفحة، ونهاية القصيدة، وتعد ظاهرة شعرية، أطّرت المعنى، وحدّت من الغموض، وأشارت في أغلبها إلى مناسبة القصيدة، وتاريخ ومكان ولادتها، ومواقع نشرها، وكأن الشاعر يحاكي عرف التأليف الذي عرفته القصيدة العربية القديمة في مناسبة قولها. أشارت هوامش القصائد السفلية إلى مناسبة قول القصيدة وتاريخ ومكان ولادتها، وعبّرت عن إشهارها في المناسبات والمهرجانات، كقصيدة (أروى ونماذج من التاريخ) التي ورد في حاشيتها تاريخ ولادها، ومناسبة قولها، وأن الرئيس السلال أمر بكتابة بيتين منها على باب مدرسة أروى بصنعاء، وقصيدة (صقر قريش) قيلت بمناسبة زيارة الملك حسين لصنعاء عام 1991[45]. ومن القصائد التي ورد فيها الهامش قصيدة (إلى قلعة العرب) جاء في هامشها السفلي: "أُلقيت في مهرجان المربد في العراق، وأذيعت من لندن 1978/11/19"[46]. وقصيدة (تحية المؤتمر) التي أرسلت إلى الكويت عند انعقاد المؤتمر الإسلامي[47]، وقصيدة (من كعبد العزيز) ألقيت بمناسبة زيارة الملك عبد الله بن عبد العزيز لليمن في الذكرى العاشرة للوحدة اليمنية[48]، وقصيدة (الشعر والمنجزات) قيلت بمناسبة تصدير أول باخرة للنفط في رأس عيسى[49]، وقصيدة (تحية الوفد البرلماني العربي) نظمت بمناسبة حضور الوفود العربية البرلمانية إلى مجلس الشعب في صنعاء 1978[50]، وقصيدة (الشعر في موكب الأمير) قيلت بمناسبة زيارة الأمير سلطان بن عبد العزيز لليمن[51]، وقصيدة (يا قادة النصر) قيلت بمناسبة عيد ثورة 26 من سبتمبر، واجتماع مجلس التعاون العربي[52]، وقصيدة (تحية سد مأرب)، قيلت عند افتتاح سد مأرب وحضور الشيخ زائد، وقصيدة (من وحي الربيع) قيلت في وصف منطقة العنسين مسقط رأس الشاعر[53].

ومن الهوامش التي جاءت تؤرخ للمآتم والأحزان قصيدة (الملك الراحل) التي قيلت برحيل الملك حسين بن طلال ملك الأردن[54]، وقصيدة (دموع من صنعاء) قيلت في وفاة الملك فيصل بن

فهد فقيد الثقافة والشباب[55]، وقصيدة (أيرحل كوكب؟) قيلت في وفاة القاضي الإرياني رئيس المجلس الجمهوري، وقصيدة (أفول نجمين) قيلت بوفاة يحيى وأحمد باشا المتوكل[56]، وقصيدة (دمعة وفاء) قيلت في رحيل فقيد اليمن الكبير أحمد محمد نعمان[57]، وقصيدة (في مرثاة رئيس الوزراء) قيلت في وفاة عبد الله الحجري رئيس الوزراء[58]، وقصيدة (دمعة وفاء) قيلت في وفاة الأديب الكبير عبد الله عبد الوهاب نعمان[59]، وقصيدة (مرثية) قيلت في وفاة الشيخ نعمان راجح[60]، وقصيدة (يا راحلا في جبين الشمس مرقده) قيلت في وفاة الملك فيصل[61]، وقصيدة (دمعة محزون) قيلت في وفاة فقيد الأدب الشاعر الشيخ يحيى بن منصور[62]، وقصيدة (عزاء أبا العلياء) قيلت في وفاة الفريق حسن العمري[63]، وقصيدة (وداع شيخ المحسنين) قيلت في وفاة المحسن الكبير هائل سعيد أنعم[64]، وذيلت قصيدة (تبرجت عدن الشماء سافرة) بحاشية ذكرت مناسبتها، وهي أفراح الواحد والثلاثين من نوفمبر[65].

أفصحت هوامش بعض القصائد عن تاريخ نشرها في الصحف، والإذاعات، وظهورها للحياة القرائية، وتداولها وذيوعها، ومن ذلك قصائد: (أحداث الشرق، الشعر في موكب الرئيس، قد أمنا الحوار، الشعر.. ومائة عام من المجد، الطفل الثائر، هاهنا تسكن الجراح ويسمو الحب، عودة القائد، عودوا لمصر، حوار مع الشعب، يا قادة النصر)، وفسر هامش قصيدة (إلى الشاعر الكبير سليمان العيسى) أنها رد على الشاعر العيسى كنوع من الدعابة والفكاهة[66].

ذيّل الشاعر أغلب قصائده بتاريخ ومكان ولادة القصيدة، ففترة الثمانينات مرحلة بركان الشعر وفورانه عند الشاعر، وتعز البيئة الخصبة الحاضنة لغزارة حرف القريض. إن للهوامش والتذييلات في قصائد منصور صداها المدوي في شعاب القصيدة، آزرت أفكارها، وأرّخت لولادتها، وتقاطعت مع نصوصها، ومع الإهداء، فهي إشارات أضاءت مسارات القراءة، وفتحت بوابات التأويل.

2.6. الصور والأيقونات تمظهرات سيميائية دالة

أضحت الصور والأيقونات خطابات بصرية ذات بعد سيميائي تأويلي ودلالي، وهي في المقاربة السيميائية "وحدة متمظهرة قابلة للتجلي"[67]. للصور أثرها في عملية التواصل بما تمرره من رسائل وشفرات ورموز، وما تجسده من مواقف؛ باعتبارها "بنية بصرية دالة وتشكيل تتنوع داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة"[68].

يحاول بعض الشعراء توظيف العلامة الأيقونية لتعضيد العلامة اللغوية، واستثمار "كل عناصر الصورة المفُسرة، رمزية، بالمعنى الواسع، أي أنها تشمل إشارات ثقافية تكشف عن روحية حقبة ما، أو مدرسة ما، وشخصية صانعة"[69]. يندغم الخطاب الأيقوني والخطاب اللغوي في نسق واحد يسهم في انفتاح قراءة النص، ونسج خيوط الدلالة، وترسيخ المعنى بالصورة. حيث "يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها، وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسنن الداخلة في قراءة الموضوع نفسه"[70]. تكمن أهمية الصور في مدى قدرتها على تحريك خيال القارئ، وتفعيل عملية القراءة، "واستعمال الخيال لبلوغ الفكرة وتثبيتها، واستحضار الدلالة، والربط بين الأفكار، وتوليد رؤى ومعانٍ لبناء النسق المعرفي للنص، وتعطي القارئ طاقة تشويقية للشروع في رحلة قرائية جديدة، والاستعداد لبحث دلالي آخر، قد يرتبط بسابقه، وقد ينفصل عنه"[71].

وشم الشاعر ديوانه بتقنيات جديدة مختلفة، تحتوي على مجموعة من الصور والرسومات والأشكال عملت كإيقاع بصري لافت للبصر، ومثير للرؤية، يحرض عين المتلقي، ويدفعه نحو ربط الصورة بالنصوص، وتأويل دلالاتها، لقد أحاط الشاعر بالصور، فقد ضمن سيرته بصورته الشخصية التي تحاور القارئ، وتضعه في لقاء مباشر معه، وعضّد نص الإهداء بصور المُهدَى لهم في الصفحات الموالية، كل صورة في صفحة مستقلة، وقد جاءت محلاة بألوانها الجميلة، ولباسها الأنيق، وهيئتها السامية، ووضع أسفل كل صورة اسم المهدَى إليه وصفته السياسية. إن

تضمين صور المهدَى إليهم زاد العمل قيمة جمالية، ويؤكد خطاب الإهداء، ويعزز مكانتهم عند الشاعر ومنزلتهم في شعره، وهذا يسهم في الكشف التأويلي في القصائد.

ختم الشاعر ديوانه بصورة لمنطقة (العنسين) مسقط رأسه، في ربيعها الزاهي، حيث الطبيعة الخلابة بتدفق الشلالات، وخضرة المكان، ووعورة التضاريس، في منظر بديع، يعكس القدرة الربانية، ويجسد حب الشاعر لأرضه وعشقه لموطنه. تخضع أيقونة الصورة للتفسير السيميائي الذي يحاول تفكيك رموزها، والتمييز بين المعاني. تتآلف جميع عناصر الصورة الفوتوغرافية لتولد خطابا بصريا يدعم الخطاب المكتوب ويحاوره. .

استغل الشاعر التقنيات الحديثة في تنميق ديوانه، من خلال توظيف الأشكال السيميائية، التي ساعدت على استرسال العين القارئة، كالمربعات التي وضع بداخلها حروف الهجاء التي رتب على ضوئها القصائد هجائيا، والمزهرات التي ختمت الديوان، والنجمات التي وظفها الشاعر للفصل بين المقاطع الشعرية (***)، للحفاظ على تسلسل الأفكار، فبثت هذه المؤشرات البصرية الأضواء المنبهة في النظام المرئي للقصيدة، وأسهمت في توزيع النص وتنظيمه، وسهلت الرؤية البصرية، ومنحت القارئ فرصة في ترتيب الأفكار وربطها، وتشكيل فضاء الدلالة.

2.7. الفضاء النصي الطباعي وبناء التأويل

تتجسد القصيدة بشق سواد مدادها بكارة البياض في الفضاء الورقي، الذي لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا بحضور السواد، ف "للسواد دلالة طردية، بمعنى أنه كلما استطال كان أيقونا على دلالته، وكلما تضاءل كان أيقونا على دلالة ضئيلة، وفي مقابل هذا، فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض، أي كلما كثر السواد نقص البياض، وكلما تضاءل السواد نما البياض، فلو لم تكن كتابة لما وجدت القصيدة"[72]. فدلالة الفضاء الورقي الأبيض عدمي، ما لم يعانقه سواد المداد في خلق جسد الكتابة.

تتحول اللغة بفعل الفضاء الكتابي من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي؛ أي الولادة المكانية للكلمات، من خلال "ترسيخ العلامة وتوطدها مكانيا، وتحول الفراغ المرئي من مكان مليء بالمجهول إلى مكان مألوف وراسخ بصريا"[73]. أسهمت الطباعة الحديثة في تخلُّق أشكال هندسية كتابية شعرية منتظمة، ترصد مجموعة من القوانين بين البنى الشعرية والبنى اللغوية، وتؤدي وظيفة دلالية وجمالية في التقنية الشعرية، "وتطرح نفسها باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة"[74].

تتسم القصيدة التقليدية بثبات التشكيلات البصرية المتمثلة في نظام الشطرين، ولكن الشاعر حاول أن يزحزح هذا النظام، باختلاق أنماط وتشكيلات شعرية بصرية ثابتة، تخالفه، وتنحرف بأسلوب كتابة الأبيات الشعرية، فلم يكتبها على نسق العمودين المتوازيين، بل كتبها على نسق الأسطر المتشابكة، والمتتالية، فخرق العرف الكتابي، وخلق شكلا شعريا مغايرا للقصيدة التقليدية، ليمارس سلطة بصرية على القارئ، ويكشف الصراع بين فضاء البياض والسواد على طول امتداد النص، يقول في قصيدة (أروى ... ونماذج من التاريخ):

أُخْـتَ "بَلْقِـيْسَ" إِنْ يَكُـنْ قَـامَ عَـرْشٌ
غَمَرَتْـــهُ فِـــي رَمْلِهَـــا الصَّـــحْرَاءُ
فَـــلِأَرْوَى غَـــدًا بِجِبْلَـــة عَـــرْشٌ
حَـــفَّ كُرْسِـــيَّهُ الرَّفِيْـــعَ الْمَـــاءُ[75]

جاء الشكل الكتابي في مقاطع قصيدة (خطرات رمضانية) مستطيلة الشكل، فتوزع السواد في كتل متساوية، تركت بياضات متساوية، تفصح عن الدفقات الشعرية والشعورية للشاعر، وتراقص عين القارئ، وتحفزه على القراءة وتبيّن المعنى:

الصـــومُ ضَـــبْطُ الـــنَّفسِ عَـــنْ شَـــهَوَاتِهَا الْمُتَكَـــاثِرَة
الصـــومُ أَنْ تَبْـــنِي مِـــنَ الأَخْـــلاقِ دَارًا عَـــامِرَة
وَتُقَـــاوِمِ الـــتَّزوَاتِ وَالأَهْـــوَا بِـــروحٍ طَـــاهِرَة
وَتقـــدم الإِحْسَـــانَ عَـــنْ نَفْـــسٍ هُنَالِـــكَ شَـــاكِرَة
وَتَكُـــفّ عَـــنْ هَـــذرِ اللِّسَـــانِ إذاَ أَرَدْتَ الآخِـــرَة[76]

تعانقت تقنيات الكتابة والطباعة في نصوص القصائد، وولّدت أشكالا كتابية وأنساقا بصرية، أثرت في تلقي النص، وتعدد أشكاله، ويرجع سبب هذا التنوع والتعدد واختلاف مساحات البياض والسواد إلى طبيعة القصيدة البيتية، وتنوع بحورها الشعرية، حيث اعتنى الشاعر بتنويع البحور الشعرية، وغاص في بحور تفعيلاتها المختلفة، فخلق تنويعات وتشكيلات شعرية بصرية متعددة، غيّرت أفضية النصوص، ومنحتها بعدا جماليا، وأعطت للمتلقي مساحة التنقل بين شتلاتها يتراقص في فضائها المرآوي الموسيقي.

تميزت المساحة الطباعية في قصائد الديوان بالتطابق الذي يحدثه الوزن الشعري بتساوي المسافة البيضاء بين الأشطر والأسطر، ما حقق تساوي الوقفة والاستراحة القرائية. أحالت المساحة الطباعية إلى فضاء نصي تحكمه بنية علائقية تحيل على دلالة، وفضاء صوري تحكمه الأشكال الكتابية المتنوعة بتنوع البحور والأوزان الشعرية، وهذا التجاور بين البنية والشكل يحدث إيقاعا بصريا، ويثير الرؤية البصرية للقارئ.

2.8. الخط علامة جمالية

تمثل الكتابة تجسيدا للكلمات والأقوال التي يتخيلها الشاعر، وتنظيمها وفق نسق معين، وهذا الأمر جعل الخط وشكله ولونه عتبة لها دلالاتها، سواء تعلق الأمر بالمعنى أم بالكلمة، فالشاعر "يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية

داخل بياض الصفحة"[77]. تحبل الخطوط بأشكالها وأحجامها بدلالات جمالية وقيم تعبيرية، إذ "ليست الخطوط والألوان بالنسبة إلينا إلا علامات حقائق مختبئة"[78]. إن الخط العربي ميدان فسيح للإبداع والتشكيل والزخرفة والتزيين في أشكاله وخطوطه ورسومه وألوانه، وتؤدي الخطوط وظيفة جمالية ودلالية في تقنية تشكيل أغلفة الدواوين الشعرية، وتجسيد مضمونها، وممارسة لعبة الإغراء على متلقيها. يمتاز الخط "بطابع الحياة، وهو ينقل معنى الإنسان والطبيعة، وهو وسيلة التعبير عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والموسيقى البصرية"[79]؛ لذا يستغل الكتّاب ودور النشر هذا التنوع ويعملون على توظيفه في الأعمال المنتجة؛ لما له من قدرة على تسويق الكتاب وجذب المتلقي.

اتخذ الشاعر منصور من علامة الخط عتبة جمالية في بناء ديوانه، فكتب العنوان الرئيس بخط ديواني متوسط الحجم، وبلون مذهب، وسمي بالديواني "لأنه خاص بالاستعمال في ديوان الدولة العثماني (ديوان السلاطين) حيث كان يكتب به التعيينات والوظائف الكبيرة والإنعامات وما يصدره الديوان السلطاني من أوامر خاصة"[80]. فاختيار كتابة العنوان بالخط الديواني يدل على قيمة معدنه الشعري النفيس ورقي نصوصه، ويصعد بمتلقيه إلى سماوات الإبداع، ويحلق به في فضاءات الخيال، فالعمل ديواني في عناوينه جمع أغراض الشعر، و ترجم كل المعاني والقيم النبيلة.

كتبت كلمة التجنيس بخط الرقعة بحجم أقل سمكا من حجم الخط الذي كتب فيه اسم الشاعر الأكثر سمكا، ويتميز خط الرقعة "بحروفه القصيرة وسرعة الكتابة، فهو قلم الكتابة باليد وتخلو حروفه من علامات الضبط والشكل"[81]. فهو خط أنيق الشكل جميل المظهر. جسدت الخطوط العلامات اللغوية في اللوحة إلى واقع ملموس، وزانت فضاء اللوحة وزادتها تألقا وجمالا، ومنحت العمل هويته.

استفاد الشاعر من التنوع الموجود في حقل الخطوط العربية، فنمق قصائده، واعتمد الخط الديواني في كتابة عناوين القصائد، وخط النسخ في كتابة متونها، وهو خط أنيق وبديع "جميل رائق، خال من اليبس وتقل فيه الزوايا الحادة"[82]. كان لتنوع كتابة الكلمة في العنوان والمتن دلالة بصرية وتعبيرية، ترجع إلى الوظيفة التخصصية للخط، فشكل الكلمة، ونوع الخط، وحجمه، ولونه، وفضاؤه البصري عوامل بنائية لها قيمتها الوظيفية والإحالية في إضفاء البعد الجمالي على النصوص، ومنح القارئ متعة بصرية تعمل على تنشيط عملية القراءة.

الخاتمة:

كشفت الدراسة عن أبعاد النصوص الموازية، ودورها في بناء الديوان، باعتبارها أركانَ بُنى العمل، لا تكتمل وظيفتها وتنال فاعليتها إلا به، ولا يستقيم معمار العمل إلا بها، فقد شيّدت صرحه، وسوّرت فضاءه، ومنحته هويّته، وكسته وشاح الفرادة والجمال.

إن النصوص الموازية في العمل علامات سيميائية، أضاءت دهاليزه، وحملت في جوهرها دلالات مباشرة، و غير مباشرة لها صلات وثيقة بحمولة النص، سرّبت بعض أسراره، وأسهمت في فهم دلالاته.

لعبت النصوص الموازية النصية في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد أحمد منصور دورًا محوريًا في العملية القرائية، ولفت انتباه القارئ وجذبه للعمل، وتزويده بإشارات ومفاتيح تساعده في فهم محتوى النصوص، ومكنته من الوصول إلى مضامين النصوص، وشكلت فواتح يلجها القارئ عند تناوله العمل بشكل عام، والنصوص بشكل خاص، لا يمكنه تجاوزها، كما عبرت عن مستوى إبداع الشاعر، وسعة خياله، وشعرية نصوصه.

الهوامش والإحالات:

(1) العلاق، الدلالة المرئية: 57.

(2) الدوخي، تخطيط النص الشعري: 25.

(3) قائد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية: 83.
(4) بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف: 151.
(5) نجاة الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف: 80.
(6) المغربي، اللون بين فلسفة الفن والشعر: 325.
(7) ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي: 14.
(8) شيمي، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة: 50.
(9) قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة: 36.
(10) حليفي، هوية العلامات: 11.
(11) الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: 37.
(12) القاضي، عتبات النص الشعري الحديث: 148.
(13) جاسم، جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني: 47.
(14) بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: 89.
(15) السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية: 45.
(16) القاضي، عتبات النص الشعري الحديث: 132.
(17) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: 35.
(18) نفسه: 39.
(19) درمش، عتبات النص، مجلة علامات: 74.
(20) الدوخي، تخطيط النص الشعري: 38.
(21) عبد الله، سيميائية الصورة: 24.
(22) فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة: 6، 7.
(23) عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية: 27.
(24) سعدية، التحليل السيميائي والخطاب: 40.
(25) مصطفى سلوي، عتبات الكتابة: 268.
(26) حليفي، هوية العلامات: 54.
(27) بلال، مدخل إلى عتبات النص: 49.
(28) العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم: 304.
(29) حنون، في الصواتة البصرية: 127.
(30) بنيس، الشعر العربي الحديث: 123.
(31) تيرماسين، فضاء النص الشعري: 179.

(32)رحاب شرموطي، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم: 414.

(33) منصور، الأعمال الشعرية الكاملة: 109.

(34) نفسه: 156.

(35) نفسه: 57.

(36) نفسه: 58،57،65.

(37) نفسه: 458،457،456،455.

(38) نفسه: 177.

(39) نفسه: 379.

(40) نفسه: 177.

(41) نفس المرجع والصفحة.

(42)نفسه: 342.

(43) بلعابد، عتبات: جيرار جينيت: 127.

(44) قائد، شعرية القصيدة العمانية المعاصرة: 38.

(45) منصور، الأعمال الشعرية الكاملة: 59.

(46) نفسه: 88.

(47) نفسه: 119.

(48) نفسه: 147.

(49) نفسه: 223.

(50) نفسه: 290.

(51) نفسه: 341.

(52) نفسه: 411.

(53) نفسه: 427.

(54) نفسه: 445.

(55) نفسه: 451.

(56) نفسه: 467.

(57) نفسه: 474.

(58) نفسه: 478.

(59) نفسه: 481.

(60) نفسه: 486.

(61) نفسه: 490.

(62) نفسه: 498.

(63) نفسه: 502.

(64) نفسه: 505.

(65) نفسه: 410.

(66) نفسه: 211.

(67) فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة: 118.

(68) سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة: 166.

(69) جاك أومون، الصورة: 347.

(70) نفسه: 222.

(71) قائد، شعرية القصيدة العمانية المعاصرة: 38.

(72) مفتاح، دينامية النص: 76.

(73) حسين، في نظرية العنوان: 33.

(74) أحمد، تحليل النص الشعري: 106.

(75) منصور، الأعمال الشعرية الكاملة: 50.

(76) نفسه: 141.

(77) بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته: 85.

(78) الدروبي، علم النفس والأدب: 22.

(79) الهنسي، النقد الفني ونقد الصورة: 38.

(80) العواجي، جماليات الخط العربي: 138.

(81) نفسه: 186.

(82) قرقرتي، اللغة العربية والخط وأماكن العلم والمكتبات والترجمة وآثارها: 38.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، ليبيا، ع26، مج2، 2014م.

2) أحمد محمود الدوخي، تخطيط النص الشعري: معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2017م.

3) باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ج61، مج16، 2007م.

4) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
5) بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، د. ط، 1998م.
6) جاسم محمد جاسم، جماليات العتبة النصية في شعر نزار قباني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
7) جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م.
8) حافظ المغربي، اللون بين فلسفة الفن والشعر، مجلة جذور، السعودية، مج8، ع18، 2004م.
9) حنان قرقرتي، اللغة العربية والخط وأماكن العلم والمكتبات والترجمة وآثارها، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م.
10) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2007م.
11) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2000م.
12) رحاب شرموطي، فوائد القراءة البصرية لعلامات الوقف والترقيم في فهم النص الأدبي والنص التعليمي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي. تمنراست، الجزائر، ع4، 2019م.
13) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م.
14) سعيد شيمي، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2007م.
15) سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
16) شرف عبد العزيز، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، د. ط، 1992م.
17) شعيب حليفي، هوية العلامات: في النص الموازي وبناء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م.
18) صادق القاضي، عتبات النص الشعري الحديث، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014م.
19) صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م.
20) صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1997م.

21) عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
22) عبد الرحمن تيرماسين، فضاء النص الشعري: القصيدة الجزائرية نموذجا، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000م.
23) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 2000م.
24) عبد الستار بن محمد العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع2، 1997م.
25) عفيف البهنسي، النقد الفني ونقد الصورة، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1997م.
26) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.
27) فايزة يخلف، سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012م.
28) قدور عبد الله، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د. ط، 2005م.
29) ماجد قائد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية: من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، ط1، 2018م.
30) ماجد قائد، شعرية القصيدة العمانية المعاصرة بين البنى الفنية والقيم الدلالية: مقاربات في كتاب 50عاما من الشعر العماني الفصيح في ظل السلطان قابوس، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، ط1، 2020م.
31) مبارك حنون، في الصواتة البصرية: من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2013م.
32) محمد أحمد منصور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.
33) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001م.
34) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياتها وإبدالاتها: الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط4، 2015م.
35) محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، دائرة المعارف، القاهرة، د. ط، 1995م.
36) محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1987م.

37) مصطفى سلوي، عتبات الكتابة: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط1، 2003م.
38) منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000م.
39) نجاة عرب الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة، الجزائر، ع12، 2015م.
40) نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2016م.
41) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م.

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

العدد التاسع 9 مارس 2021

فن التوقيعات في الدولة العبيدية

توقيعات المعز لدين الله أنموذجا

د. إبراهيم بن عبد الله بن عتيق*

alateeq@ksu.edu.sa

الملخص:

سعى هذا البحث إلى دراسة فن التوقيعات في الدولة العُبيدية، واتخذ من توقيعات المعز لدين الله أنموذجًا لها. وتعددت موضوعات التوقيعات، وكان من أكثرها التوقيعات السياسية المتعلقة بالحكم ونظام الدولة، وسياستها في التعامل مع الشعب، إضافةً إلى التوقيعات المتعلقة بالسياسة المالية والعطايا والهبات. وقد ظهر في توقيعات المعز لدين الله أثر المذهب الإسماعيلي في بعض المضامين، واستخدام المصطلحات الدينية المذهبية، وجاءت توقيعات المعز لدين الله مغايرة لتوقيعات السابقين، حيث جاءت طويلة في أكثرها؛ خلافًا للمشهور في بناء التوقيعات، كما مالت توقيعاته إلى التقرير والمباشرة، والبعد عن الصنعة والبديع.

الكلمات المفتاحية: التوقيعات، العبيديون، المعز لدين الله، الأدب الفاطمي، مصر.

* أستاذ الأدب 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

The Art of Autographs in the Ubaidyyah State: The Autographs of Almu'izzi li Deenillah as a Model

Dr. Ebrahim Abdullah Bin Ateeq *

alateeq@ksu.edu.sa

Abstract:

This research seeks to study the art of autographs in the Ubaidiyyah state with reference to the autographs of Almu'izzi li Deenillah as a model. Autographs vary in topics inclusive of which are the political autographs related to governance and the state system and its policy in dealing with the people. Others are the autographs on financial policy, grants and donations. It does appear in the autographs of Almu'izzi li Deenillah the effect of Ismaili doctrine in some contents and the use of religious doctrinal terminologies. Contrary to the autographs of his antecedents, the autographs of Almu'izzi li Deenillah also appear to be lengthy in most cases as opposed to the common style of constructing autographs. Moreover, his autographs tend to be informative and directive in nature with the absence of artistry and rhetoric.

Keywords: Autographs, Alubaidyyun, Almu'izzi li Deenillah, Fatimid literature, Egypt.

* Assistant Professor of Old Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, King Saud University, Saudi Arabia.

المقدمة:

يعد فن التوقيعات أحد فنون النثر العربي المهمة في تاريخ الأدب العربي؛ لارتباطه الوثيق بإدارة الدولة وشؤونها المختلفة، منذ عهد الخليفة الراشد أبي بكر الصديق -رضي الله عنه- الذي كتب له خالد بن الوليد -رضي الله عنه- من دومة الجندل يستأمره في أمر العدو، فوقع إليه: "ادن من الموت توهب لك الحياة"[1].

وازدادت أهميته مع تطور الدولة الإسلامية وتوسعها، وبلغ التوقيع أوج الازدهار في العصر العباسي، حتى قيل إن جعفر بن يحيى البرمكي "إذا وقّع نُسخت توقيعاته وتُدورست بلاغاته"[2].

وقد لقيت التوقيعات عناية من الباحثين في هذا العصر، واتجهت أقلامهم إليها بالدراسة والتحليل، إلا أن تلك الدراسات على اختلافها اقتصرت في دراستها على توقيعات الدولة الإسلامية في العهد الراشدي، والأموي، والعباسي[3].

ولم تقف عند توقيعات الدولة العبيدية، على الرغم من أهميتها، فقد كانت تحتفظ بقيمة متعددة الوجوه، وتشبه أن تكون وثائق أدبية تاريخية عزيزة[4].

ومن هنا جاءت أهمية هذا البحث الذي سوف يتناول فن التوقيعات في الدولة العبيدية، متخذا توقيعات المعز لدين الله (ت 365) أنموذجا لها، حيث استأثرت توقيعاته بأكثرها؛ معتمدا في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي.

وسوف يسير البحث بعد المقدمة على النحو الآتي:

أولا. مفهوم التوقيعات.

ثانيا. موضوعات توقيعات المعز لدين الله.

ثالثا. السمات الفنية لتوقيعات المعز لدين الله.

ثم تأتي الخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع.

أولا : التوقيعات

ورد في لسان العرب: "والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول.

قال الأزهري: توقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يُجْمِل بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة ويحذف الفضول. وهو مأخوذ من توقيع الدّبر ظهر البعير، فكأن الموقّع في الكتاب يؤثر في الأمر الذي كُتب الكتاب فيه ما يؤكده ويوجبه ..."[5].

ويرد مصطلح (التوقيع) عند المتقدمين، ويقصد به معانٍ متعددة مختلفة، لكن الذي يعنينا هو المصطلح في المجال الأدبي، وقد أشار إليه ابن السيد البطليوسي بقوله: "وأما التوقيع فإن العادة جرت أن يستعمل في كل كتاب يكتبه الملك، أو من له أمر ونهي، في أسفل الكتاب المرفوع إليه، أو على ظهره، أو في عُرضه بإيجاب ما يُسأل أو منعه"[6].

ويعرف القلقشندي التوقيع بقوله: "أما التوقيع فهو الكتابة على الرّقاع، والقصص بما يعتمده الكاتب من أمر الولايات والمكتبات في الأمور المتعلقة بالمملكة، والتحدث بالمظالم..."[7].

ولم يختلف الأمر عند المعاصرين، فهم وإن اختلفت عباراتهم إلا أنهم لم يختلفوا في المضمون، ففي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عُرِّف التوقيع بأنه: "رأي الحاكم يكتبه على ما يقدّم إليه من شؤون الدولة"[8].

ويعرف د. جمال الشيال التوقيع، الذي استخرجه بناء على وثائق العبيديين، ويبين الغرض منه، بقوله: "التوقيع –غالبا- هو ما يسجله الخليفة أو الوزير على السجل أو التقليد عند عرضه عليه، وقد يكون التوقيع للتزكية أو المناقشة، أو لإبداء الرأي والاقتراح، أو الاعتراض"[9].

ولعل هذا التعريف استنتجه د. جمال الشيال بعد مطالعته توقيعات العبيديين وجمعها ودراستها، وهو ما يوحي بأن توقيعات هذه الدولة ستتجه إلى الإطالة؛ بناء على الغرض من التوقيع، ولا سيما قضية المناقشة والاعتراض.

ثانيا: موضوعاتها/ مضامينها

الناظر في توقيعات العبيديين يجد تنوعا في المضامين وتعددا في الموضوعات التي يوجّه فيها الموقع كتابه، أو يوقع هو بها مباشرة. وقد ترجع كثرة الموضوعات وتنوعها إلى السياسة التي تتبعها الدولة العبيدية وحكامها في الإمساك بزمام الأمور، وعدم صدور الأوامر إلا عن طريقهم، إلى جانب اتساع الرقعة التي تقع تحت سيطرة الدولة؛ ما يترتب عليه كثرة القضايا التي ترفع إلى الحكام للبت فيها، وإبداء الرأي والتوقيع بالتوجيه.

ولعل أبرز الموضوعات التي وردت في توقيعات العبيديين وأكثرها ما يتعلق بالحكم وسياسة الدولة، وأولها العمل على تحقيق العدل في الأحكام وإنصاف الرعية، ومن ذلك ما وقعه المعز لدين الله جوابا على ما رفعه له مولاه جَوْذر من تظلم رصيف عبد الأمير تميم، ضد رجل يُعرف بابن سهيل، أخذ بعض أرض كانت في يد رصيف، حيث جاء في التوقيع ما يؤكد على حرص المعز لدين الله على أن يحقق العدل، إذ جاء في توقيعه: "... فرأينا أن نصرف أمرها في ذلك إلى القاضي فيكشف عنها بالأمناء والصالحين... فإن كانت المسارح مشتركة كما ذكر أخذ كل امرئ حده، وإن كانت لقوم دون قوم أخذوها بما يوجبه الحق... وكنا نحن من ذلك براء..."[10].

ثم يؤكد المعز لدين الله على الالتزام بالعدل والإنصاف حتى ولو على نفسه فيقول: "ولو ادّعت الرعية علينا بشيء هو في أيدينا ما رجعنا في ذلك إلا إلى ما وصفنا، فمن رضي بالظلم طوقه الله إياه"[11].

وفي توقيع وقّعه المعز لدين الله بعد أن كثرت الشكوى، وتظلم الناس مما وقع عليهم من ظلم جراء ما يؤخذ عليهم من ضرائب في أرض المهدية، نجد حرص المعز لدين الله على رفع الظلم وإعلانه بعدم رضاه، إذ كتب في توقيعه: "... وقد علم الله أنّا لا نرضى بهذا الظلم والعدوان في أحد من أهل طاعتنا، وإن كان شاسعا نائي الدار عنا، ولقد عملنا في زوال ذلك وإسقاطه عنهم، فكيف بأهل المهدية نبيح فيهم ذلك؟..."[12].

وبيّن المعز لدين الله سياسته في التعامل مع المتخاصمين وحججهم التي يدلون بها في توقيع جاء فيه: "يا جوذر، عرِّفْه أنّا قد سمعنا ما ذكره في كتابه، ونحن نسمع منه ومن غيره، ولا ندفع من قول أحد من الناس إلا ما دفعه الحق، ولا نقبل إلا ما صح وعري من الشبهات..."[13].

فهذا التوقيع منهج قضائي عادل، فالحاكم لا ينبغي له أن يسمع من طرف واحد ويترك الطرف الآخر في القضية، كما أنه لا يقبل إلا القول الحق الصحيح الخالي من الشبهات.

وتعالج توقيعات المعز لدين الله بعض القضايا الإدارية والمالية، فمن ذلك ما رفعه جوذر إلى المعز بشأن ما أوجبه شفيع الصقلي على نفسه في المنازل ...، فجاء التوقيع على الرقعة: "أقبلُ منه ما أعطى فيها على أنه ينزل لكل سنة واجبها، ولا يترك له مال سنة إلى غيرها، فإن ذلك معنى من الحيل قد انتهنا له، وأمرنا أصحاب الدواوين ألا يقبلوا من العمال إلا اتصال ما لكل سنة عند انقضائها، فمن عجز عن الوفاء في أول سنة كان عنه في التي تليها أعجز، وتلافي النظر في الأول أحق من النظر في إدبار الأمور"[14].

فالمعز هنا يرسم سياسة مالية ونظامًا لأصحاب الدواوين في كيفية التعامل مع دفع الحقوق التي للدولة على الرعية.

ومما له صلة بالتنظيم الإداري ألقاب التشريف التي يصبغها المعز لدين الله على العاملين في خدمته، ومن ذلك التوقيع الذي وقعه على كتاب جوذر حين استفسر كيف يكتب للقائد جوهر، حيث جاء في التوقيع: "يا جوذر... فاكتب إليه: من جوذر مولى أمير المؤمنين إلى أخيه جوهر مولى أمير المؤمنين، ففي ذلك تشريف..."[15].

وهذا التوقيع يوحي بمدى الدقة لدى دولة المعز، كما يشعر بحرص جوذر على أخذ رأي الخليفة في كل صغيرة وكبيرة، والصدور عن رأيه. كما يؤكد على ما أشار إليه الباحثون من أن الوزارة في عهد الدولة العبيدية الأولى كانت وزارة تنظيم لا تفويض، فلا يعقد أمر ولا يبرم إلا بعد استشارة الخليفة[16].

ومن الموضوعات التي تناولتها توقيعات المعز الشفاعة عند الخليفة، فمن ذلك أن جوذر كتب شفاعة لابن أحد كتّابه كي يعمل عند المعز، ويدخل مع ذوي الرتب، فجاء في التوقيع بخط المعز في ظهر الرقعة: "يا جوذر، ما نميزك من أنفسنا، ولا نعد من حسُنت صحبته لك إلا كالأولاد الذين لا نحتشمهم في شيء من الأشياء، فافعل بجعفر ذلك الذي سألت فيه له..."[17].

ولما توفي نظيف الريحاني، رفع جوذر إلى المعز طلبا بأن يعيد لابن نظيف رسم أبيه فوقع إليه المعز: "يحفظ ولد نظيف لوالده، لو لم يربّ الصغير لم ينتفع به كبيرا..."[18].

وهذا التوقيع يوضح للقارئ حرص المعز على أتباعه والمقربين منهم، والعاملين في خدمته، وأنه لا ينسى فضلهم بعد وفاتهم، ويستمر خيره لورثتهم.

وتتناول توقيعات المعز موضوعات العطاء وإجابة سؤال المحتاج، فمن ذلك توقيعه على الرقعة التي رفعها إليه جوذر، يطلب من المعز إسعافه في تحقيق حاجته، حيث جاء التوقيع بتحقيق رغبته، مع الاعتذار عن التأخر لما يرد على المعز من أشغال وأفكار: "يا جوذر، والله ما نسيناك، ولكن تعاورتنا أشغال وفكر حالت بيننا وجميع ما تريده من ذلك، فوالله ما أخرج من بيتي إلا هربا منه لثقل ما يرد على النفس عند الخلوة، إذ لا معين إلا الله الواحد القهار، فأخرج لكي أستريح من بعض ما أجده، فما أزداد إلا تعبا ونصبا، والله ييسر لنا كل عسير، ويسهل كل مستصعب، الذي رغبت فيه تناله على ما تحب بحول الله وقوته، إن شاء الله"[19].

وكتب جوذر رقعة يذكر فيها حاجته... فوقع المعز عليها: "أسأل الله يا جوذر، أن يهبنا عافيتك، ويكشف ضُرك، حتى تشاهد معنا ما كنت تأمله بفضل الله، وحاجتك تصل إليك من رضانا بأجزله، مقرونا بالعظيم من حبائه، وطب نفسا، فأنت –والله- على خير وأمن بفضل الله، وسعة رحمته"[20].

وتعالج توقيعات المعز كذلك الموافقة على رغبات العاملين بين يديه، فمن ذلك أن القاضي النعمان استأذن المعز في بناء ربْعٍ ليدر عليه دخلا سنويا، فجاء توقيع المعز: "ابنهِ، بارك الله لك فيه"[21].

ولئن كان أكثر الموضوعات السابقة يتردد في توقيعات أكثر الحكام والخلفاء باختلاف دولهم، من الخلافة الراشدة، مرورا بالأمويين والعباسيين والبويهيين وغيرهم، فإن توقيعات المعز لدين الله ترددت فيها موضوعات خاصة لم تكن معروفة عند الحكام الآخرين، فمن ذلك، أن المطالع في توقيعات المعز يجد كمًّا من التوقيعات التي فيها التزكية والثناء العَطِر على جوذر، الذي كانت له منزلة كبيرة عند الخلفاء، حيث نظر في بيت المال وخزائن البز، وكان سفيرا بين الحاكم والرعية، وبلغ من المنزلة العالية أن لقب بمولى أمير المؤمنين[22].

ومن تلك التوقيعات التي تحمل تزكية لجوذر والثناء عليه ما وقعه المعز على رقعة رفعها جوذر يذكر فيها أنه غير غافل عن تحريك المأمورين بالنظر في شراء حوائج الأساطيل: "ما نشك – والله- يا جوذر في جميل نيتك، كما لا نشك في أنفسنا، فجزاك الله خيرا، ونفعك بما أسلفت، وبما أنت عليه، ولم نردك بما كان من الخطاب، وإنما أردنا مَن يتخلّف من امتثال أمرنا وإنفاذه بسرعة، فأما أنت فما عندك مُستزاد، والحمد لله"[23].

ولما كتب جوذر رُقعة قال فيها مخاطبا المعز: "يا حبل الدين المتين، وصراطه المستقيم، عبدك الفقير إلى رحمتك متوسل إليك بكرم نفسك وفضلك الواسع على ما سألك وما لم يسألك، فارحم مملوكك، صلوات الله عليكم"[24].

وقع المعز بما فيه بيان منزلة جوذر عند الخليفة، وتزكية لنيته، وحسن سريرته: "وسيلتك إلينا لأعظم الوسائل، وهو ما أطلعنا الله عليه من حميد نيتك، وحسن طويتك، ولو لم يقبل سعيك ما مكن الله لك في صدور أوليائه ما مكن، ولا أطال مدتك في خدمتهم التي توجب لك مزيد الأجر، وما أبقاك إلى أيامنا إلا ليكمل لك السعادة في دينك ودنياك، ونحن نسعفك بما سألت فيه، فثق بالله ووعدنا، فإنا ننجزه عن قريب إن شاء الله"[25].

ويبلغ جوذر مكانة عالية في الثقة لم يصل إليها أحد غيره، وهذا واضح في توقيع المعز إليه بقوله: "يا جوذر، سلمك الله، مالك هو مالنا، ومالنا هو مالك، وأنت، والله، أحوط على أموالنا منا عليها، ولو حطناها حياطتك لما شرب منها أحد الماء، فضلا عن غيره ..."[26].

ويرد في توقيع رفعه المعز إلى جوهر فيه ثناء عطِر على جوذر، وأنه محل ثقة: "... فما في جوذر شك في ظاهر ولا في باطن..."[27].

وامتازت توقيعات العبيديين بأنها عالجت بعض القضايا المتعلقة بالعقيدة، ومذهب الدولة الإسماعيلي، حيث يقف الباحث على عدد من التوقيعات عند الخليفة المعز تتعلق بقضايا دينية مذهبية، ظهرت في صورة فتوى، أو استئذان في تأليف كتاب، أو بيان لموقف من المخالف، فمن ذلك توقيع المعز لدين الله على ما رفعه له القاضي النعمان عن تراث عبيده والرقيق، وعن شهادة بعضهم لبعض... حيث وقع بقوله: "من كان من سائر عبيدنا ممن شملته دعوتنا أجريتَ أموره مجرى الأحرار المالكي أمورهم في مواريثهم وشهاداتهم وأفعالهم، وجميع ما يتصرف من أحوالهم، ومن لم يشمله ذلك جرى أمره مجرى أمور العبيد الذين لا يجوز لهم من أمورهم إلا ما أطلقه لهم مواليهم"[28].

ورفع القاضي النعمان إلى المعز قضية عمل المخالفين لهم في الدعوة بعد أن دعاهم وناظرهم، فلم يرَ منهم إلا التمادي في الغي والإصرار على الجهل -حسب معتقده- حتى سئم صحبتهم، وأراد الاستبدال بهم، فجاءه توقيع المعز: "أبقهم على خدمتك، فإن يفئ الله بهم فسعادة ساقها الله إليهم، وثواب يصير إليك بما بذلته من النصيحة لهم، وإلا فلا يمنعك جهل الحمُر المستنفرة من الانتفاع بها في بعض مصالحك، ويكونون بعدُ كما قال الله عز وجل: "عاملة ناصبة تصلى نارًا حامية"، فكلما قامت عليهم الحجة وأصروا على الكفر حقّت عليهم كلمة العذاب، فلا يخفف عنهم بزوالهم من بين يديك"[29].

فهذا التوقيع يظهر –بوضوح- معتقد العبيديين ونظرتهم للمخالف لهم من أهل السنة والجماعة، فهم جهلة كالحمر المستنفرة، وهم كفار مالم يدخلوا في الدعوة الإسماعيلية.

وتعالج توقيعات المعز مسألة التأليف الشرعي في المذهب الإسماعيلي، حيث يذكر القاضي النعمان أن بعض القضاة والحكام والطلبة سألوه أن يؤلف لهم كتابا مختصرا من قول أهل

البيت...، فابتدأ شيئا منه، ثم رفعه إلى المعز، وسأله أن يُقرأ عليه ويسمع منه، وجاء توقيع المعز في ظهر الرقعة: "بسم الله الرحمن الرحيم، صانك الله يا نعمان، وقفتُ على الكتاب وتصفحته فرأيت ما أعجبني فيه من صحة الرواية وجودة الاختصار، ولكن فيه كلمات تعتاص على كثير من أوليائنا معرفتها، فاشرحها بما يقرب من أفهامهم، فيستوي في معرفته والإحاطة بعلم ألفاظه الشريف والمشروف، فإنه يجيء طريفا قريب المأخذ ، وسمه " كتاب الاختصار لصحيح الآثار عن الأئمة الأطهار"..."[30].

ومن التوقيعات المتعلقة بالمسائل الشرعية ما وقعه المعز على رقعة رفعها إليه القاضي النعمان لما أمره الخليفة بالجواب على مسائل وردت عليه من بعض النواحي، وبعد أن كتب القاضي الجواب وصححه، سأل الخليفة أن يكون هذا الجواب مرويا عنه، فجاء التوقيع: "يا نعمان أنفذ هذا الجواب فقد أحسنت فيه، أحسن الله إليك، وأعانك على ما أخذت به نفسك من ابتغاء رضا الله ربك ورضانا عنك، وختم لك بالسعادة في دينك ودنياك، فقد أتيت بالجواب على ما يجب"[31].

وتعالج التوقيعات من المسائل الدينية مسألة الموقف من المرتد ، حيث رفع جوذر إلى المعز عن قوم أسلموا ثم ارتدوا ، فجاء التوقيع: "يا جوذر، أسعدك الله، اكتب إلى نصير أن يقبض على هؤلاء المرتدين، ويسجنهم ويضربهم ويشهد عليهم العدول، فإن رجعوا إلى الإسلام أشهدْ عليهم وأطلقهم، وإن أقاموا على النصرانية جدد الإعذار إليهم والإنذار لهم مرات في أيام مختلفة ، فإن عادوا إلى غيهم أخرجهم وقطعهم إربا إربا على أعين الناس أجمعين ، ليكون شنعة لغيرهم، ويعرفهم في حين الإنذار في الأوقات الثلاثة أنهم إن أصروا كانت هذه عاقبتهم ، ثم يكون العمل من بعد على ما ذكرنا، إلا أن يتوبوا، إن شاء الله"[32].

ومما له علاقة بالقضايا الدينية المرتبطة بالمذهب الإسماعيلي قضية التبرك بخلفاء الدولة العبيدية، فهذا جوذر يكتب رقعة إلى المعز يطلب ثوبا من ثيابه؛ ليكون كفنا له إذا مات تبركًا به،

فجاء التوقيع من الخليفة بما هو أكبر من ثوبه، حيث بعث له من لباسه ولباس الخلفاء قبله: "يا جوذر، أسأل الله أن يهبك من رضاه أجزله، ويبلغك من ذلك فوق أمَلِك، بعثنا إليك بخلعة من لباسنا، وما استخدمناه في طاعة الله، وهي مبطنة مَرَويّ وقميص تحتها، وبعثنا إليك من لباس المهدي بالله... فاقبض ذلك مباركا لك فيه، واحتفظ بها عندك إلى الوقت الذي ذكرت بعد أن يطول الله عمرك حتى تشاهد معنا حج بيت الله الحرام، وزيارة قبر جدّنا محمد عليه السلام، وتقرّ عينا بنعم الله على أوليائه، إن شاء الله"[33].

ويوم عاشوراء أحد الأيام التي تعتني بها الفرق الشيعية، وتقيم فيها محافل العزاء، وقد تناولت توقيعات المعز هذا اليوم، حيث رفع له القاضي النعمان ما سيخطب به يوم الجمعة عن فضائل يوم عاشوراء، وما روي فيه من فضائل عن طريق أئمتهم، فوقع المعز: "يا نعمان، ما ذكرت إلا ما جاء عن الصادقين صحيحا..."[34].

وفي هذا التوقيع يوضح المعز موقف الجهال، ويقصد بهم المخالفين له في المذهب في أنهم يفضلون هذا اليوم تفضيلا مخالفا لما شرعه الله، حيث جعلوه يوم عيد وسرور. وهذا يعطي القارئ صورة للمجتمع، واختلافهم في النظرة إلى يوم عاشوراء، ما بين يوم حزن وغم عند العبيديين وأتباعهم في المذهب الإسماعيلي، وبقية المجتمع الذين جعلوا هذا اليوم يوم فرح وسرور، وكأنهم بهذا العمل يغيظون الدولة وحكامها، وهذا أقل ما يعملونه في مواجهتهم ورفض سيادتهم. وقد جاء في أحد توقيعات المعز لجوذر ما يشير إلى أن هناك من الرعية من يبغض الحكام العبيديين، ويريد لهم المصائب والشر، حيث جاء قول المعز: "... وأنت تعلم أن بالمهدية وغيرها من يبتغي لنا من الغوائل ما يرده الله برؤوسهم، فإذا أطلقنا على أنفسنا القبيح، وبغّضنا أنفسنا إلى الناس، وتعرضنا لمقت الله عز وجل- فقد بلغّناهم آمالهم فينا..."[35].

ثالثًا: السمات الفنية

يكاد يجمع الباحثون على أن أهم خصائص التوقيع هو الإيجاز، فهذا الدكتور هاشم مناع يذكر أن التوقيعات تمتاز بأسلوب موجز، وأنها تجري مجرى الأمثال، ومن ذلك إيجاز اللفظ[36].

ويذهب الدكتور حسين نصار إلى أن القصر والإيجاز أهم خاصية في التوقيعات[37]. وتشير الباحثة أميرة الحراحشة إلى أن الإيجاز هو جوهر التوقيع وأهم خصائصه[38].

وليس هذا الرأي خاصا بالمعاصرين، فالقارئ يجد أن أكثر القدامى أشاروا إلى هذه السمة في التوقيعات، فالكلاعي –مثلًا- يذكر أن التوقيع "من الكلام الذي عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى الإيجاز والاختصار"[39].

ولما عرّف ابن خلدون التوقيع ذكر أنه يكون بأوجز لفظ وأبلغه[40].

والقارئ للتوقيعات العربية منذ نشأتها في العهد الراشدي، يلحظ –بوضوح- التزام الخليفة والوزراء والأمراء ممن لهم الصلاحية في رقم التوقيع بالإيجاز في توقيعاتهم، فهي تتردد ما بين كلمة أو كلمتين أو عبارة موجزة، ومع تقدم الزمن بدأت التوقيعات في الإطالة مثل توقيع الخليفة المأمون للفضل بن سهل، إذ بلغ التوقيع اثني عشر سطرا[41]. وتوقيعه بخطه على ما رفعه الواقدي يشكو عليه الدَّين، إذ جاء التوقيع في اثني عشر سطرًا[42].

وقد أشار إلى هذه الإطالة السباعي بيومي، حين ذكر أنه منذ عهد المأمون ووزرائه بدأ الطول يظهر في التوقيعات، وهي ظاهرة لم تكن معروفة[43].

وبالنظر في توقيعات المعز لدين الله نلحظ بجلاء أنها تميل -في الأكثر- إلى الإطالة، مخالفة بذلك ما عُرف عن هذا الفن من الإيجاز والقصر؛ وذلك لأن المعز يفصل ويشرح في تلك التوقيعات. ومن تلك التوقيعات الطويلة ما وقعه على ظهر رقعة رفعها إليه جوذر، وهي عبارة عن كتاب من أحد مواليه يذكر تحزّب البربر، وأنه خائف على نفسه أن يهلكوه، ويطلب النصرة من المعز، فجاء توقيع المعز ردا عليه في اثنين وعشرين سطرا[44].

ويأتي التوقيع الموجز عند المعز نادرا، ومن ذلك ما وقع على رقعة رفعها إليه القاضي النعمان يستأذن فيها ببناء أرض له، فوقع المعز: "ابنِه، بارك الله لك فيه"[45].

ووقّع –مرة- على ما رفعه إليه القاضي النعمان لمّا طلب منه إسعاف المؤمنين بعقائدهم بكتب تقرأ عليهم: "كثّر الله المؤمنين من ذلك ما يصلح لهم وتُنفذه إليهم، إن شاء الله تعالى"[46].

وتتخذ توقيعات المعز طريقة خاصة بها في البناء، حيث تبدأ، غالبا، بمخاطبة مولاه جوذر الوسيط بينه وبين الناس، أو مخاطبة القاضي النعمان، فمن ذلك أن جوذر رفع إلى المعز رقعة لحسين بن يعقوب يذكر فيها بعض الاحتياجات، فجاء التوقيع على ظهر الرقعة بخطه: "يا جوذر، سلمك الله، بعثنا إليك بجريدة ابن يعقوب..."[47].

ويلحظ في بناء التوقيع لدى المعز لدين الله أنه يكثر من الدعاء في مطلعه، ولعل هذا من أسباب الإطالة في توقيعاته، ومن تلك التوقيعات توقيعه على رقعة رفعها إليه جوذر: "يمد الله في عمرك على أفضل محابك، ومحابّنا فيك ..."[48].

وفي مطلع توقيع على رقعة رفعها إليه القاضي النعمان: "صانك الله يا نعمان..."[49].

وقد يبدأ المعز توقيعه بالبسملة –أحيانا- كما في توقيعه على ما رفعه إليه القاضي النعمان بشأن كتاب ألفه من قول أهل البيت وأراد قراءته على المعز وسماعه منه ليكون مأثورا عنه، فوقع المعز بخطه في ظهر الرقعة: "بسم الله الرحمن الرحيم، صانك الله يا نعمان، وقفت على الكتاب وتصفحته..."[50].

وكثيرا ما يختم المعز توقيعه بعبارة (إن شاء الله)[51]، أو بالحمد[52]، أو الدعاء[53]، بما يناسب فكرة التوقيع ومضمونه؛ حتى أنه في أحد توقيعاته كان الدعاء أطول من الرد، حيث جاء: "يا نعمان، أنفذ هذا الجواب فقد أحسنت فيه، أحسن الله إليك، وأعانك على ما أخذت به نفسك من ابتغاء رضا الله ربك، ورضانا عنك، وختم لك بالسعادة في دينك ودنياك، فقد أتيت بالجواب على ما يجب"[54].

ويظهر -بوضوح- في التوقيعات الأسلوب الإنشائي الطلبي، وخاصة الأمر والنهي، وهذا أمر طبيعي، إذ إن هذه التوقيعات تصدر من المقام الأعلى في الدولة، وقد جمع المعز لدين الله في يده كل سلطات الدولة، وكان يشرف بنفسه على كل صغيرة وكبيرة[55].

ومن أمثلة ذلك ما وقعه المعز على رقعة رفعها إليه جوذر، يذكر فيها أن متولي خزائن البحر بالمهدية يعتزم على خزن الأزواد في المسجد: "يا جوذر.... فاكتب إليه بأن لا يقرب المساجد، ولا يخزن فيها ..."[56].

ولئن كانت الصنعة وفنون البديع ملحظا أسلوبيا مهما في كثير من التوقيعات، فإنها ليست كذلك في توقيعات المعز، فالصنعة الفنية في الكتابة لا تلازم توقيعاته[57]، وما جاء فيها من ألوان بديعية، على قلّته، إنما جاء دون تكلف أو تصنع. ولعل ثنائية التضاد في الطباق والمقابلة أكثر الألوان البديعية عند المعز، ومن ذلك ما كتبه في أحد توقيعاته: "بل –والله- باطن رأينا فيك أفضل من ظاهره... فهل وجدت السبيل إلى إقامة حق إلا بعد خوض بحور من الباطل..."[58].

حيث نلحظ التضاد بين (الباطن والظاهر) و (الحق والباطل). كما نلحظ هذه الثنائية بين (اليسر والعسر) وبين (السهل والصعب) في أحد توقيعاته: "والله يُيسر لنا كل عسير، ويسهل كل مستصعب"[59].

وبتأثير من عقيدة المعز ومذهبه في التأويل الباطني[60]، نلحظ هذا التضاد بين ثنائية الظاهر والباطن في توقيعه لمولاه جوذر: "... وتحج معنا ظاهرا، كما حججت باطنا"[61].

ويختم المعز في توقيع له بمقابلة بديعية بين حاله وحال الآخرين، إذ قال: "فإنا نعطي من سعة، ويبخلون من ضيق"[62].

ولمْ يُعن المعز بالصور البيانية في توقيعاته؛ لأن هدفه كان منصبا على المضمون وإيصال الفكرة بأسلوب واضح ومباشر. وكانت بعض صوره متأثرة بمذهبه ونظرته إلى المخالفين له من أهل السنة والجماعة الذين لم يدخلوا في الدعوة الإسماعيلية ولم يقبلوا بها، ففي أحد توقيعاته للقاضي النعمان لما رفع إليه حاله مع بعض من يستعين بهم ممن لم يعتنق المذهب الإسماعيلي حتى كرههم وأبغض رؤيتهم، كتب: "أبقهم على خدمتك... وإلا فلا يمنعك جهل الحُمُر المستنفرة من الانتفاع بها في بعض مصالحك..."[63].

وفي توقيع آخر يصف مخالفيه بالحمير الجهال: "وقد ابتلانا الله برعي الحمير الجهال"[64].

وتأتي الكناية نادرة في توقيعات المعز، ومنها قوله كناية عن القرب: "ومن غلبت عليه شقوته فهو لا يبصرنا، ولو دخلنا بين أشفاره"[65].

ومن الكناية ما كتبه في توقيع له ذاكرا أعداءه المخالفين له في المذهب: "ونيلنا ما زواه أعداء الله عنّا على رغم أنوفهم..."[66]، فرغم أنوفهم كناية عن الذل والهوان.

ولما كانت الكتابة الديوانية قد اصطبغت بالصبغة المذهبية السياسية[67]، فإنه لا غرابة أن تبرز المصطلحات المذهبية في توقيعات المعز، كالصلاة على خلفاء الدولة عند ذكرهم، كما في هذا التوقيع الذي وقعه المعز لجوذر، حين طلب ثوبا من ثيابه؛ ليكون كفنا له إذا مات تبركا به: "... وبعثنا إليك من ثياب لباس المهدي بالله -صلوات الله عليه- ... وبعثنا إليك من لباس القائم بأمر الله -صلوات الله عليه-..."[68].

ومن تلك المصطلحات (التطهير والعصمة) إذ من عقيدة الإسماعيلية القول بعصمة أئمتهم وطهارتهم[69]. وقد جاء في توقيع المعز للنعمان هذان المصطلحان: "فما ظنك في مثل ذلك بالسفل العوام الذين يحبون أن تشيع الفاحشة عمن طهره الله وعصمه بفضله ..."[70]

وبرز مصطلح الولاية في توقيع المعز للنعمان: "... فو الله لولا توفيقه عز وجل إياك وعونه لِما تعتقده من النية ومحض الولاية..."[71].

ويجمّل المعز توقيعاته بالآيات القرآنية، نحو توقيعه لجوذر لمّا طلب نيل حاجة قبل الموت، قال: "يا جوذر، الموت والحياة بيد الله -جل جلاله- والله يقول: "كل من عليها فان""[72].

ويدعم أفكاره بها كما في توقيعه للنعمان لما استعان ببعض أهل السنة ممن لم يقبلوا بالدعوة الإسماعلية ولم يعتنقوها، إذ كتب: "... وإلا فلا يمنعك جهل الحمر المستنفرة من الانتفاع بها في بعض مصالحك، ويكونوا بعد كما قال الله -عز وجل-: "عاملة ناصبة تصلى نارا حامية""[73].

ووقّع لجوذر في قضية الأشانيع والتقوّل على مقام المعز: "... فلو وجدوا من سوء الشنع كل عظيمة يرد الله شرها برؤوسهم لفعلوا إرادة أن يطفئوا نور الله، "ويأبى الله إلا أن يتم نوره ولو كره الكافرون"[74].

ويوظف المعز الحديث النبوي في توقيعاته، كتوقيعه في قضية خلاف على أرض، إذ جاء في ختام التوقيع: "... فمن رضي بالظلم طوّقه الله إياه"[75].

فواضح هنا أن المعز اعتمد على الحديث الصحيح: "من اقتطع شبرا من الأرض ظلما طوقه الله إياه يوم القيامة من سبع أرضين"[76].

وتأثرا بمذهبه نجده يستشهد في توقيع له في الستر على المؤمن بقولٍ نسبه إلى علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، أحد الأئمة عند الشيعة، قال النعمان: "وسألني -صلوات الله عليه- في أمر رُفع إليه في بعض الحكام قَرَف به في نفسه، فكتب إليه فيه أن ذلك يقال عنه، ويستفاض فيه، ويتكلّم الناس به عن غير حقيقة يُثبت بها، والله أعلم بذلك. فوقع إليَّ تحت ذلك: "قد سترنا، وكذلك قال مولاك علي بن الحسين -عليه السلام-: لم يعش مع الناس إلا من جهلهم"[77].

الخاتمة:

- تعددت موضوعات توقيعات المعز لدين الله، وكانت قضية الحكم وسياسة الدولة أبرز تلك الموضوعات، تلتها الموضوعات الإدارية والمالية كالعطاء، والهبات، والتوظيف.
- تأثرت توقيعات المعز لدين الله بمذهبه الإسماعيلي، سواء في المضمون، أم في المصطلحات الدينية.
- لم تُعن توقيعات المعز لدين الله بالصور البيانية؛ إذ كانت توقيعاته تتجه إلى التقرير والمباشرة.
- تميل توقيعات المعز لدين الله إلى الإطالة، مخالفة بذلك ما عرف عن هذا الفن من الإيجاز والقصر.

- يكثر في توقيعاته من الدعاء في المطالع، ومن عبارات مثل: (إن شاء الله) في الختام، و(الحمد) بما يناسب فكرة التوقيع ومضمونه.
- يظهر في التوقيعات الأسلوب الإنشائي الطلبي خاصة (الأمر) و(النهي)؛ لأنها تصدر عن المقام الأعلى في الدولة.
- تخلو توقيعاته من الصنعة الفنية في الكتابة، وما جاء فيها من ألوان بديعية على قلّته إنما جاء عفوا من غير تكلف وتصنع. مثل (التضاد) و(المقابلة) اللذين كانا أكثر ألوان البديع حضورا عنده.
- لم تعن توقيعاته بـ(الصور البيانية)؛ لأن هدفه كان منصبا على المضمون وإيصال الفكرة بأسلوب واضح ومباشر.
- أتت (الكناية) نادرة في توقيعاته، وظهرت مصطلحات مثل: (التطهير) و(العصمة) و(الولاية).
- تجملت توقيعاته بالآيات القرآنية والحديث النبوي الشريف.

الهوامش والإحالات:

(1) الثعالبي، خاص الخاص: 126.

(2) الجهشياري، كتاب الوزراء والكتاب: 204.

(3) من تلك الدراسات: 1- فن التوقيعات في الأدب العربي في عصوره الزاهرة، من العصر الإسلامي حتى نهاية العصر العباسي، تاريخا ودراسة، رسالة دكتوراه، محمد سالم قريميدة، كلية الآداب، جامعة طرابلس، ليبيا، 2002م. 2- أدب التوقيعات في العصر العباسي، رسالة ماجستير، أميرة الحراحشة، كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت . الأردن، 1425هـ. 3- فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، حمد الدخيل، مجلة جامعة أم القرى، مج 13، العدد 22، 1422هـ. 4- فن التوقعات في الأدب العربي، هاشم مناع، مجلة كلية عجمان الجامعية للعلوم والتكنولوجيا، مج 2،

عدد 1، 1996م. 5- فن التوقيعات في الأدب العربي، عبد الكريم رعدان، مجلة الدراسات الاجتماعية، جامعة العلوم والتكنولوجيا، العدد 34، 2012م. 6- فن الإيجاز في أدب التوقيعات، منيرة فاعور، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج 31، ع123- 124، 2012م. 7- فن التوقيعات في الأدب العربي، محمد القاضي، مجلة العلوم الإنسانية والتطبيقية، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأسمرية الإسلامية، العدد 29، 2016م. 8- أدب التوقيعات، سليمان إسماعيل، مجلة شمال جنوب، كلية الآداب، جامعة مصراته، ع8، 2016م. 9- فن التوقيعات الأدبية العباسية: دراسة وصفية بلاغية تطبيقية، عثمان عمر، المجلة الليبية العالمية، كلية التربية، جامعة بنغازي، العدد 26، 2017م.

(4) محمد الدروبي، وصلاح جرّار، جمهرة توقيعات العرب: 1/ 10.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع).

(6) البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: 1/ 195.

(7) القلقشندي، صبح الأعشى: 145/1.

(8) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 127.

(9) جمال الشيال، مجموعة الوثائق الفاطمية: 169.

(10) منصور العزيزي الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 96، 97.

(11) نفسه: 97.

(12) نفسه: 114.

(13) نفسه: 87.

(14) نفسه: 96.

(15) نفسه: 135.

(16) ينظر: الشيال، مجموعة الوثائق الفاطمية: 142. أيمن فؤاد سيد، الدولة الفاطمية في مصر تفسير جديد: 320.

(17) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 97.

(18) نفسه: 119.

(19) نفسه: 92، وينظر: 111.

(20) نفسه: 93.

(21) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 525.

(22) ينظر: محمد المناوي، الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي: 34.

(23) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 102- 103.

(24) نفسه: 103.

(25) نفسه: 103.

(26) نفسه: 135.

(27) نفسه: 99.

(28) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 394.

(29) نفسه: 395.

(30) نفسه: 359.

(31) نفسه: 357.

(32) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 126.

(33) نفسه: 138-139.

(34) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 397.

(35) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 114.

(36) ينظر: هاشم مناع، النثر في العصر العباسي: 238.

(37) ينظر: حسين نصار، أدب المراسلات في العصر الأموي: 49.

(38) ينظر: الحراحشة، أدب التوقيعات في العصر العباسي: 115. وينظر: رعدان، فن التوقيعات في الأدب العربي في عصوره الزاهرة: 75. القاضي، فن التوقيعات في الأدب العربي: 313.

(39) الكلاعي، إحكام صنعة الكلام: 160.

(40) ينظر: ابن خلدون، المقدمة: 261/1.

(41) ينظر: الجهشياري، كتاب الوزراء والكتاب: 306.

(42) ينظر: الثعالبي، خاص الخاص: 132.

(43) ينظر: السباعي بيومي، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي بالمشرق: 175/3.

(44) ينظر: الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 93، 94. وينظر: لمزيد من التوقيعات الطويلة، المصدر نفسه: 87، 88، 107. 108. النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 348، 536، وغيرها.

(45) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 525.

(46) نفسه: 547.

(47) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 97، وينظر أمثلة أخرى: نفسه: 102، 103، 105، وغيرها. وفي البدء بمخاطبة النعمان؛ ينظر: النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 349، 357، 397، 401، وغيرها.

(48) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 104.

(49) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 353.

(50) نفسه: 360، 358.

(51) ينظر: الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 88، 91، 92، 93، 94، وغيرها.

(52) ينظر: نفسه: 103، 114، 119.

(53) ينظر: نفسه: 94، 108، 136، 142.

(54) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 357.

(55) ينظر: المناوي، الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي: 34.

(56) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 102.

(57) ينظر: محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية: 316. وينظر: محمد طه الحاجري، مرحلة التشيع في المغرب العربي وأثرها في الحياة الأدبية: 78.

(58) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 90 -91.

(59) نفسه: 92.

(60) ينظر: القاضي النعمان، تأويل الدعائم: 263/3.

(61) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 107.

(62) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 396.

(63) نفسه: 395.

(64) نفسه: 396.

(65) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 118.

(66) نفسه: 104.

(67) ينظر: طه الحجازي، أدب القيروان في عهد الأغالبة والفاطميين: 154.

(68) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 139.

(69) ينظر: الغزالي، فضائح الباطنية: 42.

(70) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 536.

(71) نفسه: 401.

(72) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 106، 107.

(73) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 395.

(74) الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر: 106.

(75) نفسه: 97.

(76) مسلم، صحيح مسلم: 1230/3، حديث رقم (1610).

(77) النعمان، كتاب المجالس والمسايرات: 98.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صياغة الإنشا، شرح وتعليق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر، بيروت، ط1، 1407هـ.
2) أميرة الحراحشة، أدب التوقيعات في العصر العباسي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت، الأردن، 1425هـ.
3) أيمن فؤاد سيد، الدولة الفاطمية في مصر تفسير جديد، الدار المصرية للثقافة، مصر، ط2، 1420هـ.
4) جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
5) جمال الشيال، مجموعة الوثائق الفاطمية، وثائق الخلافة وولاية العهد والوزراء، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1/1422هـ.
6) حسين نصار، أدب المراسلات في العصر الأموي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م14، ع 3، الكويت، 1403هـ.
7) حمد الدخيل، فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، مجلة جامعة أم القرى، مج 13، العدد 22، 1422هـ.
8) السباعي بيومي، تاريخ الأدب العربي في العصر الإسلامي بالمشرق، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1372هـ.
9) سليمان إسماعيل، أدب التوقيعات، مجلة شمال جنوب، كلية الآداب، جامعة مصراته، ع8، 2016م.
10) طه الحجازي، أدب القيروان في عهد الأغالبة والفاطميين، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2012م.
11) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تصحيح وفهرسة: أبو عبد الله السعيد المندوه، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط3، 1417هـ.
12) عبد الكريم رعدان، فن التوقيعات في الأدب العربي، مجلة الدراسات الاجتماعية، جامعة العلوم والتكنولوجيا، اليمن، العدد 34، 2012م.
13) عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1401هـ.
14) عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، خاص الخاص، تحقيق: مأمون الجنان، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994م.

15) عثمان عمر، فن التوقيعات الأدبية العباسية - دراسة وصفية بلاغية تطبيقية، المجلة الليبية العالمية، كلية التربية، جامعة بنغازي، العدد 26، 2017م.

16) القاضي النعمان، تأويل الدعائم، تحقيق: محمد حسن الأعظمي، دار المعارف، ط2، د.ت.

17) القاضي النعمان، كتاب المجالس والمسايرات، تحقيق: الحبيب الفقي وآخرين، دار المنتظر، بيروت، ط1، 1996م.

18) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1984م.

19) محمد الدروبي، وصلاح جرّار، جمهرة توقيعات العرب، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، 1421هـ.

20) محمد القاضي، فن التوقيعات في الأدب العربي، مجلة العلوم الإنسانية والتطبيقية، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأسمرية الإسلامية، العدد 29، 2016م.

21) محمد المناوي، الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي، دار المعارف، مصر، 1970م.

22) محمد بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1966م.

23) محمد بن عبدوس الجهشياري، كتاب الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1357هـ.

24) محمد بن محمد الغزالي، فضائح الباطنية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت، د.ط، د.ت.

25) محمد سالم قريميدة، فن التوقيعات في الأدب العربي في عصوره الزاهرة، من العصر الإسلامي حتى نهاية العصر العباسي، تاريخا ودراسة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طرابلس، ليبيا، 2002م.

26) محمد طه الحاجري، مرحلة التشيع في المغرب العربي وأثرها في الحياة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1403هـ.

27) محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية، دار الفكر العربي ط1، 1950م.

28) مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، دار الحديث القاهرة، ط1، 1412هـ.

29) منصور العزيزي الجوذري، سيرة الأستاذ جوذر، تحقيق: محمد كامل حسين، محمد عبد الهادي شعيرة، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.

30) منيرة فاعور، فن الإيجاز في أدب التوقيعات، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج 31، ع123- 124، 2012م.

31) هاشم مناع، النثر في العصر العباسي، دار الفكر العربي، بيروت ط1، 1999م.

32) هاشم مناع، فن التوقعات في الأدب العربي، مجلة كلية عجمان الجامعية للعلوم والتكنولوجيا، مج 2، عدد 1، 1996م.

رواية "معجزة في الصَّحراء" الموجَّهة للأطفال

دراسة في المحتوى والبناء السَّردي

أ.م.د. إبراهيم محمد أبو طالب*

abotalib70@yahoo.com

ملخص:

يتطرق هذا البحث إلى دراسة الرواية الموجهة للأطفالِ التي تمثِّل قيمةً تربويةً وجماليةً على قدر كبير من الأهمية، وهي نوع حديث في الأدب العربي المعاصر نَهضَ به عددٌ قليلٌ من الكتَّاب العرب من أصحاب الموهبة والرسالة والخبرة، ولهذا كانت المتابعةُ النقدية أمرًا مطلوبًا في تقييم هذه التجربة. وتسعى هذه المقاربة للوقوف على واحدة من تلك الروايات الجادَّة، وهي رواية "معجزة في الصحراء" للكاتب العربي الرائد الأستاذ يعقوب الشَّاروني؛ بهدف معرفة بنيتها، وقد تمّ تقسيمه إلى أربعة مباحث ابتداءً بالعتبات: العنوان، والغلافين الخارجيين، مرورا بالعناوين والرسوم الداخلية واستجلاء دلالاتها، ثم المحتوى والمغامرة، والخطاب السردي الذي يحقِّق لها أدبيتها، والوقوف على الموجهات التربوية والقِيَمية، وذلك بالتحليل الوصفي مع الاستفادة من معطيات المنهج السِّيميائي والآليات السَّردية. وتوصل البحث إلى أنَّ الرواية الموجَّهة للأطفال عملٌ إبداعيٌّ دقيقٌ استخدم فيه الكاتبُ تقنيات السَّرد المعروفة في كتابة الرواية عمومًا، مع العناية الخاصَّة بالمرحلة العمرية والموجِّهات التربوية والقِيَمِية التي تمَّت مراعاتها في الخطاب الموجَّه للطفل.

الكلمات المفتاحية: الرواية الموجَّهة للأطفال، "معجزة في الصَّحراء"، يعقوب الشاروني، المحتوى والبناء السردي.

---

* أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد – المملكة العربية السعودية.

- هذا البحث تمَّ دعمه من خلال البرنامج البحثي العام بعمادة البحث العلمي-جامعة الملك خالد– المملكة العربية السعودية، (بالرقم: G.R.P-50-41).

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

A Miracle in the Desert as a Child-Oriented Novel: A Study of its Content and Narrative Construction

Dr. Ibrahim Mohammad Abu Talib*

abotalib70@yahoo.com

Abstract:

This research investigates the nature of child-oriented novel which represents very important educational and aesthetic values, and it is a modern genre in contemporary Arabic literature promoted by few talented and experienced Arab writers. Therefore, the aim of this study is to critically examine one of these thoughtful novels, namely "Miracle in the Desert" by the pioneering Arab writer Yaqoub Al-Sharouni, through examining its structure and its ethical and educational directives. To achieve this goal, the study used the descriptive analysis with the benefit of the data of the semiotic method and the narrative techniques. The major finding of the study is that child-oriented novel is a defined artistic work in which a writer uses the well-known narrative techniques with special consideration of the age stage and the educational values established in child-oriented discourse.

Keywords: Child-oriented novel, A Miracle in the Desert, Yaqoub Al-Sharouni, Content and narrative construction.

* Associate Professor of Modern Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Human Sciences, King Khalid University, Kingdom of Saudi Arabia.

مقدمة:

الروايات الموجَّهة للأطفال عمل إبداعي مهم يُشكِّل تكوينهم الفكري والمعرفي، ويعلمهم الكثير من القيم، ويغرس في وجدانهم الثوابت الدينية والوطنية والاجتماعية، وهي من أهم الأنواع في مجال أدب الطفل العربي الذي نعتقدُ أنه ما يزالُ في حاجةٍ إلى الكثير من الاهتمام الإبداعي والنقدي من خلال المتابعة، والقراءات الموازية للإنتاج الكتابي.

وتمثِّل الرواية الجادَّة منها على وجه الخصوص مَعلمًا إبداعيًّا مُهمًّا يحتاج إلى المتابعة والقراءة النقدية في أدبنا العربي الحديث، ولا سيما أنَّ هذا النوع من الأدب الموجه للطفل من الأنواع الحديثة في تجربة الكتابة العربية، وربما لم يلتفت إليه إلا القليلُ ممَّن حَمَلوا هَمَّهُ، وأخلصوا للكتابة فيه بوعي وقراءة واستمرار، وعلى خطورته وأهميته والفراغ الملاحظ والماثل فيه ما تزال التجارب الجادَّة والنوعية منه قليلة أيضًا، وكذلك النماذج المتميزة منه أقل -وإن كثرت الكتابات-؛ ومن هنا تكمنُ وجاهة اختيارنا لهذا النوع من الكتابة الموجهة للطفل لمقاربته.

أسباب اختيار الموضوع:

لعلَّ من أسباب اختيار هذا الموضوع قلة الدراسات التي ركَّزت على طبيعة الرواية الجادَّة الموجهة للأطفال، وعلى خصائصها النوعية، ومقاربة بنيتها من حيث المحتوى والمغامرة، أو من حيثُ الخطاب؛ حين نجدُ بعض القراءات تهتمُّ بالحديث عن موضوعات الروايات، أو بالمغامرات فيها ضمن حديث عام عن أدب الطفل، ومستويات كتابته، أو في إطار خصائص مراحل الطفولة وغيرها من القراءات التربوية والنفسية، دون التركيز على بنيتها السردية والفنية، ولم نجد -فيما اطلعنا عليه- دراسة تناولت الرواية الاجتماعية -والجادة منها على وجه الخصوص- بوقفة فاحصة متأنية وفق قراءة نقدية ومنهجيّة.

الدراسات السابقة:

الدراسات السَّابقة في أدب الأستاذِ يعقوب الشاروني متعددة، وقد تناولت أدبه بشكل عام، بعضها صدر في كُتبٍ مثل: (الإبداع في أعمال كاتب الأطفال يعقوب الشاروني) صادر عن المجلس القومي لثقافة الطفل، بوزارة الثقافة، 2006م، و(قراءات في أدب الأطفال، يعقوب الشاروني نموذجًا، رؤى تحليلية نقدية تربوية) د. أميمة منير جادو، المركز القومي للبحوث التربوية، 2006م، و(أفراح وأحزان طفل في هذا الزمان، دراسات حول مشكلات الطفل في أدب الشاروني) فريد محمد معوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، و(سحر الحكاية في أدب يعقوب الشاروني القصصي، إعداد وتقديم: هالة الشاروني، -وهي مجموعة دراسات قدَّمها 23 ناقدًا ومبدعًا صدرت بمناسبة الاحتفال ببلوغه 85 عاما، عام 2016م- دار العلوم للنشر والتوزيع، 2016م، و(تجليات القصِّ في أدب الطفل عند يعقوب الشاروني) د. هبة محمد عبد الفتاح، المركز القومي لثقافة الطفل، القاهرة، 2020م. وغيرها. وبعضها في رسائل ماجستير ودكتوراه. أو على شكل أبحاث، مثل: (أنساق القيم في قصص الأطفال: يعقوب الشاروني نموذجًا) لمحمد فوزي مصطفى، وكذلك في مقالات في دوريات مختلفة.

وما يعنينا هنا هو ما يَخصُّ رواية "**معجزة في الصَّحراء**" على وجه الخصوص، فمنها: مقال واحد نُشِر ضمن كتاب (سحر الحكاية في أدب يعقوب الشَّاروني القصصي)، هو: (شهادة معجزة في الصحراء بقلم د. سمير القاضي ص128- 129)، وأخرى ضمن كتاب (أدب الطفل وقيم البناء) للدكتور صلاح شعير، مكتبة جزيرة الورد، ط1، 2020م، (في فصل من الكتاب تحدَّث فيه عن الشاروني ضمن الفصل الثاني الذي يقوم على تحليل المضمون لبعض الأعمال المصرية لعدد من الكُتَّاب، منهم يعقوب الشاروني، وأحمد طوس، وغراء مهنَّى، وثريا عبد البديع، وسعدية العادلي).

وثمة كتابات أخرى أمدَّني بها المؤلف نفسه -مشكورًا- في ملف (وورد)، وهي على النحو الآتي: (قراءة في قصة معجزة في الصَّحراء ليعقوب الشاروني) بقلم: د. هبة عبد الفتاح (في

صفحتين)، و(حول رواية معجزة في الصحراء) دراسة للدكتورة: حنان نصار (في 4 صفحات)، و(تحليل لقصة معجزة في الصحراء) بقلم: م. عبير المفتي، (في 5 صفحات)، و(الانتماء في روايات يعقوب الشاروني، الانتماء في رواية "معجزة في الصحراء") بقلم د. صلاح ترك (في 6 صفحات)، و(معجزة في الصَّحراء عبقرية استشراف المستقبل ما بين الواقع والمأمول، رؤية نقدية) لفاطمة فؤاد أحمد، (في 9 صفحات).

وهذه الكتابات لا تخلو من فائدة في عمومها، ولكن يَغلبُ على بعضها الكتابة الانطباعية الصَّحفية، واللغة الترحيبية أكثر من النقد والتحليل القائم على منهج علميٍّ محدَّدٍ، كما أنَّ بعضها قد ركَّز على القيم التي احتوتها الرواية، وعرضت لها بالتفصيل دون الاهتمام بالبناء الفني أو آليات السرد وتقنياته.

أهداف البحث وتساؤلاته:

من أبرز أهداف هذه الدراسة:

- استكشاف طبيعة الرواية الاجتماعية الجادَّة وارتباطها بعناصر السرد.

- قراءة نصٍّ روائيٍّ موجَّهٍ للأطفال لرائدٍ من رواد أدب الطفل العربي الكبار.

- الإسهام بالقراءة النقدية في تخصُّص الكتابة الروائية الموجَّهة للأطفال.

وسيتمُّ النظر إلى النصِّ من خلال التحليل السردي لبناء هذه الرواية وعناصرها السَّردية، وبيان دلالاتها، ومن هنا تظهر تساؤلات الدراسة على النحو الآتي:

- ما أهمية العَتَبات في بنية الرواية الاجتماعية الجادَّة الموجَّهة للأطفال؟

- كيف ارتبط الموضوعُ الاجتماعي الجادُّ بالمحتوى من خلال عناصر السَّرد كالشَّخصيات، والأحداث، والزمن، والمكان؟

- ما الدلالات والقيم التي حملتها هذه الرواية؟

- كيف بُني الخطاب من حيثُ السرد والوصف والحوار في الرواية؟

منهج الدراسة:

اقتضت هذه التساؤلات أن تنتظم الدراسة للإجابة عنها في أربعة مباحث، تعقبها خاتمة تتضمَّن أهم النتائج التي خرجت بها القراءةُ النقدية، وذلك من خلال التحليل الوصفي، مع الاستفادة من معطيات المنهج السِّيميائي والآليات السردية.

المبحث الأول: العتبات: (العنوان، والغلاف، والرسوم الداخلية في الرواية)

العنوان هو العتبة الأولى للولوج إلى النَّصِّ الأدبي أو أي نصٍّ آخر، ومن هنا تكمنُ أهميته، وتتحقق غايته، وفي تعريفه يرى النقادُ أنَّه "من الصَّعب وضعُ تعريفٍ محدَّدٍ للعنوان؛ نظرًا لاستعماله في معانٍ متعددةٍ"[1]، وعلى الرغم من تأخُّر الدراسات المهتمة بالعنوان إلا أنَّ "جيرار جينت:G. Genette " يعلِّل صعوبة التعريف بأن العنوان ليس عنصرًا منفردًا، بل هو مجموعة مركَّبة من العناصر المتداخلة التي تكوِّن بمجموعها ما يسمِّيه بـ"الجهاز العنواني"[2]، وعلى هذا فقد حاول كثيرٌ من النقاد تعريفه وتحديد مفهومه، وسنشير إلى واحد من تلك التعريفات التي ترى أنَّ العنوان "علامة لغوية تعلو النصَّ؛ لتسِمَهُ وتحدِّده، وتغري القارئ بقراءته"[3].

من هذا التعريف المكثَّف نستنتج وظائف العنوان التي تتركَّز في ثلاثة أفعال متتابعة: (يَسِمُ، ويحدِّدُ، ويُغرِي)، وبذلك تتمثَّل أهميته، وجدواه في تصدُّرِ الأعمال؛ ليعطيها خصوصيتها بالوسم، ويحدِّد هُويتها المجازية والحقيقية الإبداعية والوظيفية بالرسم، ثم يُغري بالجذب، وهنا يكمنُ عنصر الجذب والإشهار (الإعلان) عن العنوان، فيجذب القارئ ويدفعه للقراءة والاهتمام.

هذا هو شأن العنوان في أيِّ عملٍ أدبي، وحين ندلفُ إلى العنوان في روايات الأطفال وقصصهم، فإننا نجده يتَّسم -إضافةً إلى ما سبق، كما يرى نقادُه- "بالرشاقة، وسهولة التعبير، والابتعاد عن المجاز، والمحافظة على الجملة الاسمية"[4]. والرواية التي نقاربُها في هذه الدراسة

عنوانها "**معجزةٌ في الصَّحراء**"[5] وهذا العنوان يتَّصف بالمعطيات الثلاثة المذكورة للعنوان، وهي: الوسم، والتحديد، والإغراء، ومن حيثُ البنية اللغوية، فهو لا يخرج عن الاسمية، إذ يَعتمد من حيثُ (الدَّال) على المباشرة والجملة الخبرية، فهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) والجار والمجرور الدال على الظرف المكاني يحدِّد الوعاء والفضاء لهذه المعجزة، ومن حيث (المدلول)، فإنه يحيل إلى التشويق، فالمعجزةُ في اللغة "واحدةُ مُعجزاتِ الأنبياء عليهم السلام"[6]، وهي" ما لم يُقتَدَر عليه"[7]، وبذلك فهي أمرٌ خارقٌ للعادة، قليلُ الحدوث، له مبرراته المدهشة، وأهميته.

بهذا يكتسب العنوان صفة التشويق لدى الطفل، من خلال مفردة (مُعجزة) التي تشدُّ القارئ، وتبعثُ فيه الفضول لمعرفة ما هذه المعجزة؟ وما طبيعتها؟ وأين مكانها؟ وهو الجزء الآخر من العنوان (**في الصحراء**). والصَّحراء بفضاءاتها المعروفة والمرتبطة بالشخصية العربية لها دلالاتها بوصفها الأصل العام لهذه الشخصية، وما تحمله في متخيله من عوالمها المكتنزة بالأسرار، والحكايات، والمغامرات، والمخلوقات، وصفاء الحياة، وبما يتبادر إلى الذهن عنها من محمولات ثقافية ومعرفية وتراثية تتمثل في الأدب، والشعر، وحياة الفطرة والبساطة للشخصية العربية.

ومن هنا يلعبُ العنوان دور التشويق والجذب في آن واحد، فلا يُعطي المضمون من البداية، بل يغري به، ويدفعُ للقراءة، ويفتح على عوالم المعرفة، ليرتبط ذلك بسؤال المتلقِّي/ الطفل: ما المعجزة؟ وما الموضوع؟ وما الحكاية؟

(الشكل رقم 1 غلاف الرواية الأمامي)

هذا العنوان الخارجي للرواية بجملته الاسمية (**معجزةٌ في الصَّحراء**)، لا يحملُ إشارةً تجنيسيَّةً تحدِّدُ نوعه، هل هو رواية أو قصة أو مسرحية؟! وذلك وفق الجهاز العنواني الذي يقسِّمه "جينيت" إلى ثلاثة عناصر متمايزة: العنوان الرئيس، والعنوان الفرعي أو الثانوي، وإشارة التعيين لجنس النصّ[8]. ومن هنا لا نجدُ سوى العنوان الرئيس، وتغيب البقية، ولكن ربما يتوقَّع القارئ بإشارات أخرى تدلُّ عليه من خلال اسم المؤلف **يعقوب الشاروني**[9] الذي أصبح علمًا مَعروفًا في الكتابة للطفل، ورائدًا عربيًّا من رواد الكتابة للأطفال بأنَّه عملٌ موجَّهٌ للأطفال.

وحين نمضي في وصف العنوان والغلاف الأمامي -بوصفه العتبة الأولى للولوج إلى النص وإلى تحليله- نجد اسم الكاتب مرقومًا باللون الأبيض تحت عنوان الرواية الذي يظهر باللون الأحمر المؤطر بغلافٍ أبيض على حافته؛ ليعطي بروزًا واضحًا في الألوان التي لها دلالاتها الكثيرة، ومن مهمَّتها جذب الطفل؛ فضلًا عن الجوانب الجمالية الأخرى.

ومما يدلُّ على الاختيار المقصود للألوان وأنها مختارة بعناية غلبةُ اللون الصَّحراوي على غلاف الرواية عمومًا، والرسوم المختارة من عوالم الصَّحراء: مثل الجمل، والحياة الصحراوية كالنخيل، والكثبان، وغيرها من الصور، بحسب ما تدلُّ عليه في العالم المنسجم مع الرسوم بريشة الفنان التشكيلي: هشام رحمة[10] الذي يرسمُ "الكوميكس" أو (القصة المصوَّرة) ليحكي أحداث الرواية المتتابعة برسومه المصاحبة، وتتخلَّل رسوماته تلك الكتابة في تواشج واضح بين (الكوميكس) والنص الروائي. وهو ما يؤكد عليه الشَّاروني نفسه في كتاباته حين يقول: "نحن اليوم أمام جيل أو أجيال تربَّت على قصص الرسوم المسلسلة في مجلات الصغار (الاستبرس/ الكومكس) [11].

ولهذه الرسوم لغتها البصرية من خلال الإطارات والأيقونات التي رُسِمت فيها الشخصيات والحيوانات مثل: شخصية الشيخ مهدي، والطفل حمزة، وشخصية المدرِّس، والباشا المأمور، والمحافظ، وشخصيات النساء والأطفال، والرجال، وبعض مباني واحة (الجارة)، ورسوم

الحيوانات كالجِمال: (ريحانة، ومنصور، وزينة)، والماعز، والذئاب، والصحراء وعواصفها وشمسها، والنخيل والأشجار والشاحنة والباص وغيرها، من رسوم الكوميكس التي تخلَّلت النص.

وقد خلعت هذه الرسوم طابعها المميَّز بوصفها تجربة للفنان الشَّاب لتقديم نص إبداعي لكاتب كبير، ولكنَّه نجح إلى حد بعيد في رسمه الذي تناغم مع النص بأحداثه وشخصياته كما يظهر في (48) لوحةً ورسمة كوميكس، بعضها يأتي لمرة واحدة ليصوِّر جزءًا من الرواية، وبعضها الآخر قد يُكرَّر ويُؤخذُ منها جزءٌ من الرسم العام، ويعاد في صفحات الرواية الأخرى، وهنا نمثِّل لبعضٍ من تلك الرسوم في الرواية، وطبيعة تلك الريشة من خلال الأشكال الآتية:

(الشكل رقم 2، 3 رسوم كوميكس تصف بعض الأحداث والشخصيات)

(الشكل رقم 4، 5 رسوم كوميكس لبعض الشخصيات، ترافقها الكتابة)

وحين نمضي إلى الغلاف الخلفي نجد أنه يحتوي على (12) سطرًا لا تحمل توقيعًا لا للناشر ولا للمؤلف، ولكنها تحملُ عبارات التشويق، وكأنَّها خلاصةٌ توضع بين يدي المتلقي/الطفل لتقوده إلى القراءة، وتشدَّه إلى المحتوى، وفيها قَدرٌ من الإشهار من ناحية، والتمكُّن في الأسلوب، والخِطاب فيه ربما يبدو أكبر من سِنّ الطفل الذي يوجَّه إليه من ناحية أخرى. والسنُّ في التعريف الإشهاري (الإعلامي) لدار النشر -وهي نهضة مصر- هو من 9- 12[12]، ولكنَّها -فيما يبدو- تخاطبُ مرحلةً عمريةً أكبر، وهي مرحلة الناشئة من 12- 18 سنة؛ لما تحتويه من موضوعات المغامرة، ومن القِيم التي يهتمُّ بها الشَّباب أو اليافعون أكثر من صغار السنِّ، وكذلك من خلال طبيعة اللغة العَالية نسبيًّا التي تحتاج إليها فئتهم العمرية.

(الشَّكل رقم 6، الغلاف الخلفي)

ومما يدلُّ على ما ذهبنا إليه من طبيعة اللغة العالية في عبارات الغلاف قوله: "عندما تنسابُ روحُ المكان، فتندمجُ مع نفوس من يعيشون فيه، تتنفَّس الواحة المنقطعة عن العالم من خلال وحدة تربط بين قلوب المقيمين بين نخيلها. هنا تُشِعُّ إرادتهم بالصَّلابة والقوة والتعاطف، صغارًا وكبارًا، فيواجهون بشجاعة وحكمة ما يتحدَّى بقاءهم، وذلك عندما تختفي البئر الوحيدة التي تعتمد عليها حياة 141 من البشر، وثلاثة جمال، وسبعة حمير، وسبعون من الماعز والغنم".

نلاحظ اللغة المجازيَّة العالية، وهذه الخلاصة التي يقدِّمها النصُّ الختامي على غلاف الرواية الخلفي يجذب القارئ ليعرف تفاصيل هذا المكان الذي يحمل هذه الكائنات من بشر وحيوان، كما يوضِّح الدِّقة في العدد والحصر لهذه العائلة -إن جاز التوصيف- وهو مَقصدُ الكاتبِ في تصويرها، وفي أنها –جميعًا- ستعيشُ أزمةً معينةً تنجم عنها معجزة، هي ما يربط العنوان بالحدث وبالحكاية عمومًا، ولهذا سيحضر المراد من إشراك الأطفال في هذه الحكاية وحضورهم الفاعل من خلال أحد الأطفال في الواحة، وهو الطفل (حمزة) وتظهر قيادته للأطفال الآخرين ومشاركتهم في نقل الماء لأهل الواحة من البئر البعيدة عنهم؛ بعد انسداد البئر الرئيسة في الواحة. ولهذا يظهر ذكر المؤلف (للأطفال) -بقصد إشراكهم- في غلاف الرواية الخلفي؛ حيث يقول:

"إنَّه صراع يشترك فيه الأطفال من صبيان وبنات، جنبًا إلى جنب مع الكبار من آباء وأمهات، يشاركهم فيه معلِّمُ مدرسةٍ أخلص لهم فأحبُّوه". ندرك من الغلاف -ومن هذه الكلمة التي تشبه الملخَّص- بعض الشخصيات وطبيعة الحدث ونوعه. ولكنَّه يختمها بهذا السؤال الذي يقصد منه التشويق، ويفتح أفق التوقُّع: "عندئذٍ هل سيغيرون العالم؟ أم هم –يا ترى- الذين سيتغيرون؟".

هكذا يُفتح السؤال مرةً أخرى على التشويق الدافع للقراءة ليعرف الطفل الجواب بنفسه، وينجذب إلى الرواية، ويمضي في قراءتها.

بعد العنوان الرئيس وكلمة الغلاف وصورته، يأتي (19) عنوانًا داخليًّا لفصول الرواية لم تخرج جميعها عن الاسمية، وقد تخلَّلها السؤال في عنوان واحد، والنفي في آخر، وجاءت بقية العناوين الداخلية منتزعةً من الأحداث في الرواية وواضعةً لخلاصاتها، وسارت بالترتيب بحسب مسير الرواية في طريقها منذ ظهور الأزمة إلى العقدة ثم الحل.

والعناوين هي على النحو الآتي: [الآبارُ لا تموت "البئر ماتت"- فوهةُ البئر الصَّامتة- هل هناك أمل؟- لن نضحي بفضائلنا- مواجهةُ العطش- اقتراحٌ مرفوضٌ- كي لا تموت الجارة- استعدادٌ

لمواجهة الكارثة- أخطرُ كثيرًا من الذئاب!- وجهُ الصحراءِ المكفهر- الطريقُ إلى سيوة- الإبلُ وفضائلُ "الجارة"- في مواجهة الوحش- مفاجأةٌ على مشارف سيوة- أشياءُ غريبةٌ تثير الحيرة- أخبارٌ غير متوقعة- قرارٌ مُدهش- العجائبُ والمعجزات- في انتظار أعظم أسرار الأرض].

نلاحظ أن هذه العناوين تغلب عليها الجُمل الخبرية من المبتدأ والخبر بجميع تنويعاته من تقديم وتأخير، وتنكير وتعريف، ومتعلقاته الحاضرة معه، والقليلُ منها تَنوَّعَ بالجملة الطلبية، مثل السؤال (هل هناك أمل؟) والنفي: (لن نضحي بفضائلنا)، والتعليل: (كي لا تموت الجارة)، وأمَّا البقية فتغلب عليها الجملة الاسمية الثابتة غير المتحركة كالجملة الفعلية، وهذا مما يتوافق مع المعنى الذي يريد الكاتبُ توضيحه في الرواية، وهو كل ما يدلُّ على الثبات في المعاني المطرحة من خلال هذه العناوين.

ولهذا كانت العناوين الداخلية داعمةً للعنوان الخارجي، ومبيِّنةً له، ولا تخرج عن حقله الدلالي، وروحه الجادّة في رسم الأحداث، وتتابعها، والتشويق للحكاية.

المبحث الثاني: المحتوى أو المغامرة في الرواية

هذه الرواية "رواية اجتماعية أخلاقية"، موجَّهةٌ إلى المرحلة العمرية من 12-18 سنة، تلك المرحلة التي تُعرفُ في أدب الطفل بأدب الفتيان أو الناشِئة، وهذا الأدب في مفهومه "لم يعد يقتصر على تلك القصص التي تتناول مشاكل تلك الفئة العمرية وحياتها العاطفية، فقد امتدَّ ليشمل كلَّ إبداعٍ فنيٍّ، بما في ذلك الأعمال المرئية، وكل ما يوجَّه لهذه الفئة العمرية من أعمال مصورة، سواء كانت مصحوبة بنصٍّ مكتوبٍ أو دون ذلك من الكتب المصورة، والقصص الكرتونية، وبقي الباب مفتوحًا للتجريب؛ مما جعل هذا الأدب من أكثر المجالات ديناميكية وإثارة وإبداعا"[(13)].

تدور أحداث هذه الرواية في واحة تسمى "**الجارة**" وهي واحة مصريَّة منعزلة عن العالم، يعيش سكانها في حياة بدائية، وفي عزلة عن العالم. تقع هذه الواحة في عمق الصحراء الغربية

على بعد 130كم من واحة "سيوة" بالقرب من الحدود المصرية الليبية. وقد بدأ الحدث الدرامي في الرواية منذ الصفحة الأولى بخبر انسداد بئر الماء الوحيدة في الواحة المعروفة باسم بئر "أم الصَّغير" وهي مصدر الحياة بالواحة، مما نتج عنه مشكلة تهديد سكان الواحة بالفناء، وبالموت عطشًا، لكل من يسكنها، وهم 141 نفسًا من البشر: 45 رجلًا، و55 سيدة، 36 صبيًّا، وعشرة أطفال رضع، ونحو 85 روحًا من الإبل، والحمير، والماعز هي كل ثروة الواحة المنكوبة.

ثم يجتمع كبير الواحة الشيخ مهدى بالسُّكان جميعًا، لبحث المشكلة ومواجهة الموت، حيث إن الماء الذي كان لديهم في الأزيار لا يكفي سوى لشرب البشر فقط، ولمدة ثلاثة أيام تقريبًا، مع الترشيد الشَّديد، وتبقى الحيوانات والمزروعات معرضةً للهلاك، وسوف يلحق بها الموت إذا استمرت الأزمة بدون حلٍّ. ومن هنا تبدأ أحداث الرواية في البحث عن الماء، وإرسال من يبحث عنه ويجلبه من البئر المطمورة، ومن يذهب لطلب النجدة من واحة سيوة.

وفيما يأتي نبيّن عناصر الرواية.

أولا: الشَّخصيات

يمكن توزيعها من حيث مرجعيتها إلى شخصيات واقعية، فليس فيها شخصيات خيالية أو فانتكاستيكية، وأمَّا من حيث السِّمات فتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

- الشخصيات الرئيسة، وهي

1- **شخصية الشيخ مهدى:** مثال لقائد القبيلة الحكيم، وله من الصفات الجسمية، ما يتوافق مع شخصيته فـ"قامته الصلبة النحيلة"، و"صوته الواضح القوي "(ص12)[14]، "وصوته الواثق الوقور"(ص20)، وحين يتكلَّم يصمتُ الجميع، وهو منتَخبٌ انتخابًا وليس شيخًا مفروضًا عليهم. ويمثِّل البطولة في الرواية من خلال أنَّ البطل "يتميَّز بحسن التصرف والتفكير"[15].

2- **شخصية الطفل حمزة:** سِبط الشَّيخ مهدي، وهو طفل ذكي شجاع ومتعاون، يظهر ذكاؤه في تفسيره لما حَدَثَ للبئر من انسداد، إذ قال إن سببه ماء السَّيل، وتظهر شجاعته عندما رافق والده في رحلته إلى العين المطمورة، ويظهر تعاونه في ذهابه مع باقي الصبيان يوميًّا ليجلبوا الماء من تلك العين. وبهذا تحضر شخصية الطفل في الرواية بوصفها شخصيةً رئيسةً ونموذجيةً نظرًا لما تحمله من تلك الصفات الإيجابية.

3- **شخصية سي سعيد:** وهو أبو حمزة وزوج ابنة الشيخ مهدى، رجل من رجال الواحة الشُّجعان، وهو أبٌ حكيمٌ متفاهمٌ، يبعث الأمل في نفس ابنه حينما يشعر بجفاف الصحراء وشدتها، وبالرياح التي اعترضتهم في رحلة البحث عن العين المطمورة، كما أنه يحاوره ويستمع إليه باهتمام.

4- **شخصية سيدي حسن:** هو "حداد واحة الجارة الذي يقوم بأعمال السَّمكرة، مثل إصلاح الأواني وصفائح المياه والأجزاء المعدنية التي توجد في أبواب المنازل أو في الأدوات الزراعية"(ص9) وهو رجل خبير بالسَّفر، ويعرف طبيعة الجمال والإبل. وشخصيةٌ تتحلَّى بالحكمة والصبر.

5- **شخصية يونس أفندي:** "شاب تنطقُ ملامحُه بالحيوية والذكاء وببراءةٍ مثل براءة الأطفال"(ص18). فهو ليس من أهل الواحة الأصليين، بل شاب قادم من مدينة (مَرْسَى مطروح) للتدريس بها، لكنَّه أحبَّها وأحب أهلها، فعاش واستمر فيها مُدرسًا لمدرسة الفصل الواحد، يحبُّه الجميع ويحترمونه، لإخلاصه في عمله.

6- **شخصية البئر:** البئر -فيما نرى- ليست مجرد مكان، فهي شخصية رئيسة في الرواية، وقد اهتم بها المؤلف، حيثُ جعلها "لا تموت" عندما صرخ الناس البئر ماتت (ص4)، ويراها الشيخ مهدي بأنها "لا تجف.. بئر أم الصغير، هذه بئر أجدادنا وأجداد

أجدادنا.. لولاها لما عاشت الجارة مئات السنين"(ص4). بل إن الجارة سُميت باسمها "ويربطون اسمها باسم البئر، بل إنها تعني لهم الوطن، وبها تحقَّق وجودهم. وتأخذ من الصفات الكثير مما يحمل المحبة لها ولأهميتها، مثل: "بئرنا الغالية الوحيدة"(ص13)، وهم تمسكوا دوما "بالبقاء بجوار بئرنا، وعلى أرضنا التي ربطت بين قلوبنا، والتي تعاهدنا أن نحافظ عليها كما يحافظ الأبُ على أبنائه مهما طال انتظارنا لعودة تدفق المياه من بئرنا"(ص20). ومن هنا كان للبئر حضور وشخصية.

- الشخصيات الثانوية

1- **شخصية زينات:** ظهرت مرةً واحدةً ووصِفت في الرواية بهذا الوصف: "أقبلت البنت زينات أخت حمزة تبكي.. زينات لا يتجاوز عمرها ثماني سنوات، كانت تحمل جرَّتها فارغةً، وشهقاتها تجعل من الصعب فهم كلامها: "حوض البئر جفَّ.. والأولاد والبنات حول البئر قُدورهم فارغة، لا يعرفون ماذا يفعلون؟"(ص4).

2- **شخصية أم الرضيع:** أمٌّ تخرج بمخاوفها عن تقاليد الواحة "ويرتفع صوتٌ باكٍ من خلف إحدى الملاءات الرمادية المخطَّطة بالأزرق وصاحبتُه تستغيث: "الكبار يتحملون.. لكن الرُّضَّع.. كيف نُسكِتُ صُراخَ رضيعٍ؟! وأدرك الشيخ مهدي مع بقية الرجال أن الرعب من نتائج الكارثة التي حلَّت بالواحة قد كسرت التقاليد الراسخة المتوارثة، فسمع الرجالُ لأول مرة صوت النساء..."(ص16).

3- **شخصية مأمور مركز الشرطة:** "ضابط على كتفه علامة النسر الذهبية"(ص46)، يقوم بالتواصل مع مكتب المحافظ، ويوجِّه أوامره للضابط محمود بنجدة أهل الجارة، وتسيير الأمور في مركز الشرطة.

4- **شخصية الضابط محمود:** "ضابط شاب على كتفه نجمتان"(ص48)، اقترح

الاتصال فورًا بشركة البترول لإرسال فنّيين ومهندسين ليواجهوا انسداد بئر غير عميقة مثل "أم الصغير"(ص48).

5- **شخصية الصّحفي:** "شاب يشع الذكاء من عينيه، وبين يديه أوراق يكتبُ فيها باهتمام وتركيز"(ص46). وهو منتبهٌ باستمرار لكلِّ ما يدور حوله، وكان له دور كبير في زيادة الاهتمام بواحة "الجارة" بنشر خبر الكارثة التي حلَّت بها عن طريق وكالة الأنباء التي يعمل فيها.

6- **الجَمَل "منصور":** تشتركُ الحيوانات في أحداث الرواية وعالمها، وهذا أمرٌ لم يغفله الشاروني، فوصف الجمل "منصور" بالحنون الذي يُعطي ناقتَه الرُّطَب ويأكل العشب الجاف، "وعندما يضع الحدَّاد أمامَهما البلح والبرسيم الجاف، يدفع الجمل منصور نصيبه من البلح إلى الناقة ريحانة، ويكتفي هو بالبرسيم الجاف!"(ص37)، وهو كذلك يتبعها حيث سارت خوفًا عليها. بل يصف الإبل بأنها حريصة على فضيلة الإخلاص "تعلَّمتها من فضائل أهل الجارة"(ص37)، وتتأثر بالحداء في الصحراء حين ينشده سيدي حسن الحداد.

7- **الناقة ريحانة:** من صفاتها: أنها "شديدة الحرص على مواليدها"(ص37) شأن الإناث التي تكون كذلك. و"تحمل على ظهرها البطاطين والأغطية التي سيتَّقون بها برد الليل القارس، وتحمل على ظهرها -معظم الوقت- المعلم "يونس أفندي" لعدم اعتياده على المشي في الصحراء"(ص33).

8- **الناقة زينة:** "وديعةٌ سهلةُ القيادِ، وتعرف الصَّحراء جيدًا، وليست صاحبة مزاج متقلِّب مثل الناقة ريحانة الأصغر منها سنًّا بكثير"(ص23). ومن صفاتها التي ذُكرت في الرواية أنها "اكتشفت مكان البئر المطمورة"(ص30).

- الشخصيات الهامشية أو المجاميع العامة، وهي

1- **أهل واحة الجارة:** وقد ذكرهم الكاتب بوصف عام يدلُّ على عددهم وهيئاتهم وملابسهم، بقوله: "جاء خمسةٌ وأربعون من الرجال يرتدي كلُّ واحدٍ منهم ملابسه البيضاء: الجلباب، والسروال، والطاقية، وقد تركوا أعمالهم التي تتوزَّع بين العناية بأشجار النخيل والزيتون، وفلاحة الحقول الصغيرة... وبناء البيوت..."(ص11).

والنساء: "كما جاء خمسون من النساء تغطِّيهنَّ الملاءات الرمادية المخططة بالأزرق، وفي قَدَميّ كُلِّ واحدةٍ حذاءٌ أحمرُ مزركشٌ، تحمل بعضهن أطفالًا رُضَّعًا يبلغ عددهم عشرة أطفال، وقد تركن أعمالهن المنزلية، وحياكة ملابس أفراد الأسرة، والتطريز الذي برعنَ فيه، وصنع الأوعية من الخوص مثل "المرجونة" والأطباق الملونة" (ص11).

والأطفال: "كذلك جاء ستة وثلاثون من الصِّبيان والبنات وصغار الأطفال، كلُّهم أقل من اثنتي عشرة سنة"(ص11)، ويحدِّد أعمالهم كما فعل مع الكبار، والنساء بأن الكبار منهن يعملن "بجلب الماء من البئر إلى البيوت أو مساعدة الرجال لتطهير الحقول من الأعشاب، أو قيادة الحمير التي تنقل حجارة البناء...أو رعي قطيع الماعز والغنم"(ص11).

ويمضي في وصف الشخصيات التي بلغ عددها (141) شخصًا هم كل سكان الجارة، محددًا وظيفة كل واحد منهم صغارًا وكبارًا، رجالًا ونساء بالوصف العام السابق.

2- **مهندسو شركة البترول وعمالها.**

3- **الشرطيان على باب المأمور.**

4- **المحافظ:** لا يكون حضوره مباشرًا، ولكن يُذكرُ أنه سيزور واحة الجارة.

استثمرت الروايةُ الشخصياتِ استثمارًا دالًا، وركَّزت على السِّمات الخاصة لكل شخصية مع وظيفتها بما يتناسب مع طبيعة كل شخصية والدور الذي تقوم به في بناء الرواية، وهي إضافة إلى ذلك مصدر للمعلومات التاريخية. ودراسة مثل هذه الروايات تؤدِّي ما يؤكد عليه دارسو أدب الطفل من أن الكتابة للأطفال مصدرٌ من مصادر المعلومات، ابتداءً بالحياة اليومية ووصولًا إلى الجَدل حول أمرٍ ما في أي وقت، وهي طريقة للتأمُّل في شخصياتنا أثناء الطفولة أو حتى ماضٍ جماعي لفترة ما[16]، وهذا ما يمكن استنتاجه لمعرفة جماعة عاشت في الصحراء الغربية في فترة زمنية ما، وصفتها رواية الشاروني، وعالجت عوالمها.

كما نلاحظ أن معظم الشخصيات كبيرةٌ في السِّن، وهذا مما يميلُ إليه الشاروني ويؤكده في كتاباته التنظيرية، وذلك لأن "القدوة الأساسية التي يكتسبُها الأطفال من خلال التنشئة الاجتماعية تأتي أساسًا من الكبار الذين يحيطون بهم"[17]، ومن هنا فإنه لا يرى ضرورة أن يكون البطل في قصة الأطفال طفلًا.

ثانيا: الأحداث

الأحداث هي "مجموعة الوقائع والتصرفات التي تقوم بها شخصياتُ القصة، ولذلك فالأحداث حجر الزاوية والنواة في القصة"[18]، والحدث هو ما تنبني عليه الرواية، وهو ينقسم إلى حدث رئيس يمثِّل جوهر القضية في الرواية ومدارها، وهو هنا حدث انسداد البئر بالحجر الذي يمثِّل الحدث الأبرز فيها، وتنبثق عنه الأحداث الثانوية التابعة له. ومن هنا تبدأ الرواية وتتصاعد أحداثها الثانوية التي يمكن رصدها في إيجاز وتتابع على النحو الآتي:

1- انسداد البئر. وهنا يأتي وصف الحدث وتقييمه بالقول: "من المتعذّر إخراج الأحجار إلا إذا تَمَّ أولًا إخراج الأنبوب المعدني نفسه وتطهيره، ثم إعادة إنزاله في البئر"(ص10).

2- اجتماع أهل الجارة بدعوة من شيخهم مهدي في ساحة القَعدَة لمناقشة المشكلة التي طرأت عليهم.

3- إصدار الشيخ مهدي أمره بمنع استخدام الماء إلا للشرب فقط، وأن يكون الشرب بحساب دقيق على أن يشرب الأطفال قبل الكبار.(ص14 وما بعدها).

4- ذهاب "سي سعيد" للبحث عن عين الماء المطمورة التي تبعد عن الجارة مسافة ساعة أو ساعتين باستخدام الناقة "زينة"، ومرافقة ابنه الذكي الشجاع "حمزة"(ص24).

5- انطلاق "سيدي حسن" الحدَّاد، ويونس أفندي المدرِّس إلى سيوة لإحضار معدات خاصة لتطهير البئر أو تدبير فناطيس للمياه، وجلب النَّجدة للواحة(ص21 وما بعدها).

6- مواجهتهما خطر الضباع، حيث قاما بإشعال النار لحماية نفسيهما وحماية الجمل منصور والناقة ريحانة(ص40).

7- وصولهما إلى واحة سيوة للمبيت بها، ومقابلة المأمور في اليوم التالي.(ص43).

8- مقابلة مأمور المركز وطرح المشكلة عليه.(ص48).

9- التدخل المسؤول باتصال مأمور مركز الشرطة بشركة البترول ليستعينوا بمعداتهم في تطهير البئر بناءً على اقتراح الضابط "محمود".(ص48).

10- قيام الصحفي بإرسال خبر عن (عطش الجارة) إلى وكالة الأنباء التي يعمل بها في القاهرة؛ ما جعل كل أجهزة المحافظة الرسمية تتحرَّك.(ص49).

11- تحرُّك الضابط "محمود" إلى الواحة بسيارة مركز الشرطة التي تحمل براميل الماء اللازمة للزراعة والرعي، ويحمل إليهم خبر زيارة محافظ (مرسَى مطروح) السنوية لهم، ويخبرهم بوصول معدات شركة البترول لتطهير البئر.(ص51).

12- انتهاء الأزمة، وبيان أن معجزة الواحة هي في تعاونها ومحبتها وأخلاق أهلها وسمعتهم الطيبة.(ص57).

هذه الأحداث نلاحظ تدرُّجها من البداية إلى النهاية، وسيرها في رصد المشكلة من بدايتها حتى انفراجها. والأحداث مهمة في بناء أي قصة من قصص الأطفال، ولكي تكون مؤثرة وفاعلة فلا بدَّ "أن تتسلسل بتناسق بحيث تبدو منسابةً انسيابًا سلسًا دون افتعال أو حشو أو استطراد"[19]، وكذلك كانت الأحداث في هذه الرواية، وفيها أيضًا ما يتناسب إلى حدٍّ ما مع طبيعة الحكاية ووظائفها التي منها: البدء من وضع مستقرٍّ ومتوازن ثمَّ يختلُّ ذلك الاستقرار أو التوازن، ثم تبدأ وظيفة الخروج والمغامرة، ثم ما يصاحبُها من متاعب، والتغلب على تلك المتاعب والصعوبات، وأخيرًا يتحقَّق الحلُّ، أو ما يعرف بالعودة للاستقرار مجدَّدًا، تلك من وظائف الحكاية الشعبية - كما حدَّدها بروب[20]- والتي أخذت منها الرواية بنيتها العامَّة في رسم أحداثها فيما يبدو.

ثالثا: الزمن

يسير زمنُ الرواية سيرًا خَطِّيًّا من بداية الحدث بانسداد البئر، ثم ما تلاه من اجتماعات لتدارس المشكلة وحلِّها، ثم السَّير في الصحراء للبحث عن البئر المطمورة، والرحلة الأخرى لطلب النجدة من سيوة، ومدة الحكاية قريبة من مدة الحدث الرئيس والرحلة حتى انفراج الأزمة وفتح البئر المسدودة، وذلك خلال (15) يومًا، (ص25). هكذا يأتي السرد، ويعزِّزه الحوارُ في موطن آخر في تحديد الزمن بالقول: "قال سيدي حسن ليونس أفندي: "ضع في اعتبارك سيدي المعلم أننا سنحمل فوق الجمل منصور طعامًا يكفينا خمسةَ عشرَ يومًا"(ص33). ويمضي الزمنُ في الرواية متتابعًا، ويحدِّده السردُ برصد الوقت المعلوم من فجر إلى ظهر، وهكذا بانتظام، مرتبطًا بالأحداث: "وفي فجر اليوم التالي، وقد عاد الهدوء إلى الصحراء انطلقَ يونس أفندي المدرس وسيدي حسن الحداد في الطريق الصحراوي غير الممهد إلى سيوة"(ص34)، أو قوله: "عند ظهر اليوم التالي استراحا بجوار علامة على جانب الطريق. (ص35). وقوله مع وصف المكان: "في نهاية اليوم الثالث، توقفت القافلة الصغيرة بالقرب من منطقة تنتشر بها النباتات الشوكية الصالحة لرعي الإبل"(ص38).

نلاحظ الدقَّة لدى الكاتب في تحرِّي ضبط المسافات بالأيام كما في قوله: "خطورة السير تحت أشعة الشمس أربعة أيام أو خمسة مع قلَّة ما سيكون معنا من ماء"(ص21). وقول "يونس أفندي: "نرحل مؤقتًا... إلى واحة سيوة التي لا تبعد عن هنا إلا مسيرة أربعة أيام"(ص19). وتحديد المسافات بين الأماكن بالأيام، مثل قوله: "كان يونس أفندي القادم من مدينة مَرسَى مطروح المطلة على شاطئ البحر المتوسط على مسيرة عشرة أيام من واحة الجارة"(ص19). و(ص32).

وقد يُحدَّدُ الزمن بالساعات كما في رحلة البحث عن العين المطمورة، يقول عنها الشيخ مهدي: "أنتم تسمعون عن عين الماء التي تبعدُ ساعة أو ساعتين عن هنا"(ص16)،

- قال حمزة في ثقة: "حتى إذا استغرقنا ثلاث ساعات في الذهاب، وبعدها ساعة أو ساعتين في الحَفرِ لن أشرب.. تعوَّدتُ على تحمُّل العطش"(ص24).

تلك أمثلة على تحديد الزمن بالأيام أو بالساعات، وهو دليل على تحرِّي الكاتب لواقعية الأحداث ولعنصر الزمن الذي بَنَى عليه الرواية، وسارت في خطٍّ تتابعي دون إرباك للقارئ الصغير، ولكنَّه في الزمن قد استخدم ما يرتبطُ به من خلال تقنيات ثلاث: الأولى:

الوقفة في الزمن:

تأتي غالبًا في الوصف، وذلك في وصف الرحلة، أو الاستعداد لها، أو أثناءها، كما ظهر في وصف حياة الناس في الواحة، وملابسهم وأعمالهم واجتماعاتهم وغير ذلك، أو عند وصف الجِمال أو الشَّخصيات، وقد امتد ذلك على مدى الرواية، بما يوقفُ الزمن وسيره عند الوصف أو السرد. وأما التقنية الزمنية الثانية، فهي:

التسريع في الزمن:

وقد جاء على شكل قفزات لتسريع السرد، مثل: "عند ظهر اليوم التالي" (ص35)، "في نهاية اليوم الثالث"(ص38)، "لم يكن لحسن ويونس في اليوم الرابع إلا حكايات تغلُّب أهل الصَّحراء

على ما يعيش بها من وحوش"(ص41). "وقبل الغروب... ظهرت أمام الرجلين مساحة واسعة تغطيها قمم أشجار النخيل"(ص41)، وهكذا.

وتسريعُ الزمن أو القفز فيه مما يسرّع في أحداث الرواية، ويركّز على المهم منها، وبذلك سار الزمن سيرًا طبيعيًّا منطقيًّا يتناسب مع طبيعة المخاطَب وهم الأطفال، دون الإرباك لهم في تلقّي الأحداث، وتلك من خصائص السرد التقليدي من ناحية، وربما التأثُّر ببنية الحكاية الشعبية أو البنية البسيطة غير المعقَّدة في تركيبها من ناحية أخرى. والتقنية الثالثة والأخيرة، هي:

الفلاشباك:

من أنواع الزمن المعروفة والمستخدمة بقلَّة في الرواية (الاسترجاع/ الارتداد) أو ما يسمى **بالفلاشباك:** "وهو كلُّ ذِكرٍ لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[21] والرواية لم تستخدمه سوى في مواضع محدَّدة، وذلك من خلال: حديث الشيخ مهدي عن الآباء والأجداد وحفرهم للبئر وحياتهم في بناء واحة الجارة. وفي الحكايات التي تتداخل مع نصِّ الرواية بقصد التشويق والإثارة، وفتح أفق السرد على المغامرة والحكايات التي جَرت في الصَّحراء، وما يحفظه أهلها من تلك الحكايات التي تُروى عادةً للأطفال، ومنها:

الحكاية التي رواها والد حمزة (سي سعيد) لولده أثناء الرحلة عن أحد الزائرين الأجانب حين جاء معهم مرةً إلى العين التي يبحثون عنها، وكان ذلك الزائر "يتكلَّم العربية، وحكى لي بعض ما حدث له من مغامرات مع الذئاب والضباع". سأل حمزة في دهشة: "مغامرات مع وحوش الصحراء؟ وكيف نجا؟!(ص26). ومن هنا تدخلُ الحكاية داخل الرواية من خلال تقنيَّة (الفلاشباك/الاسترجاع)، والموطن الآخر في حوار سيدي حسن ويونس أفندي اللذينِ يتحدثانِ عن تلك الحكاية التي حدثت منذ زمن، ويستدعيانها لارتباطها بما حدث لهما من موقفٍ مع الضِّباع في الصحراء أثناء الرحلة، فيروي سيدي حسن حكاية الزائر الأجنبي مع الذئاب، وكيف تحصَّن

بناقته التي جعلت قوائمها سُورًا عليه "وأصبح بطنُها فوقَه كأنَّه مظلَّة... فأيقظ زميله وأشعلا نارًا، فهربت الذئاب"(ص27).

ذلك هو مجمل الزمن وتنويعاته في الرواية.

رابعًا: المكان

الفضاء أو الحيِّز الذي جرت فيه الأحداث، وتحركت فيه الشخصيات هو:

1- البئر

(بئر أم الصَّغير) مدارُ الرواية، وهي ليست مجرد مكان -كما سبق أن وضحناها في الشخصيات أيضًا- وعَددناها شخصيةً قائمةً بذاتها لما لها من أهمية للواحة، ولكن البئر بوصفها مكانًا هو مصدر للحياة وللمياه، فقد حظي هذا المكان بالكثير من الوصف ليتضح للقارئ اهتمام الكاتب به من ناحية، ولما يمثله من أهمية للواحة من ناحية أخرى، ولهذا يبدأ النصُّ بتحديد المكان الذي تقع فيه البئر بأنَّه "واحة الجارة؛ أصغر واحات الصحراء الغربية"(ص4)، وهذا بيان للمكان بشكل عام، ثم يبدأ الحديث عن البئر مبينًا أهميتها في قوله: "بئر أم الصغير هي البئر الوحيدة التي تعتمد عليها واحتهم الصغيرة في كل شيء.. في شرب الإنسان والحيوانات.. في ري أشجار النخيل والزيتون وحقول البصل والجرجير والبرسيم.."(ص5)، ثم حين تبدأ مشكلة الانسداد الذي أصاب فوهة البئر ينصرف الوصف للحجر الذي كان سببًا في ذلك الانسداد "الحجرُ الذي يغطِّي فوهة البئر سقط فيها"... "فصاح وهو يحدق إلى قطع من الأحجار تناثرت حول فوهة البئر الصامتة" ... "ذلك الحجر الكبير، كيف يسقط داخل فتحة البئر"(ص6)، ولم يكتفِ الكاتبُ بذلك، بل مضى يمثِّل بالدليل وبالمنطق سبب الانسداد، وذلك من خلال "وجود شقوق في الحجر، لكن لم يتخيَّل أحدٌ أنه يمكن أن ينكسر وأن تسقط أجزاءٌ منه داخل أنبوب البئر، فتكتم الماء عنا"(ص7).

ولمزيد من التساؤل حول طبيعة المشكلة، وبما أنها مدار التركيز على الحدث يمضي السرد - من خلال شخصية الشيخ مهدي- في تأملها والحديث عن تاريخ البئر منذ الحرب ضد الإيطاليين والألمان ليبيّن الأهمية التاريخية لهذه البئر العريقة بقوله: "وبصره لا يفارق فوهة البئر المستديرة التي كان الحجر الموضوع فوقها يحجبُ عن الرؤية قمةَ الأنبوب المعدني الذي تم دقّه فيها لحماية جدران البئر الصخرية من التفتُّت: "وما الذي أحدث تلك الشقوق؟! الحجر ثقيل، فلم يحاول أحد تحريكه من مكانه منذ وضعه الجنود الأجانب الذين عسكروا هنا أيام الحرب ضد الإيطاليين والألمان ليمنعوا نافورة البئر من بعثرة الماء في مختلف الاتجاهات، فيجتمع كله في هذا الحوض الذي أقاموه قبل أن ينطلق منه الماء ليروي الحقول.. منذ ذلك الوقت تركنا الحجر في مكانه لم نزحزحه لنحافظ نحن أيضا على الماء..."(ص7-8).

ثم لكي يكمل الراوي الحديث عن المكان والبئر وحجرها وفوهتها كان لا بد أن يقدِّم تفسيرًا علميًّا لسبب الانسداد ما دامت البئر بهذه الأهمية، وبهذا الإتقان في فوهتها، فما سبب الانسداد وحدوث المشكلة؟ وهنا يأتي التوضيح العلمي على لسان الطفل حمزة الذي يشارك في الرأي، وينطقه المؤلفُ بالتبرير العلمي، ليوضح علاقة السيل بالكارثة، التي سبَّبت الانسداد؛ حيثُ يقول: "إذا كان الماء قبل وضع الحجر، يخرج مندفعًا من البئر كأنه نافورة، فلماذا لا تكون نافورة الماء هذه قد استمرت تضرب الحجر من أسفله، حتى تمكَّنت من نحته وإذابته وتشقيقه كما تفعل مياه السيل المندفعة عندما تحتكُّ بصخور الجبل؟!"(ص8).

هذا التفسير المنطقي هو الذي أقنع الشيخَ وسُكانَ الجارة بسبب الانسداد وهو أقرب إلى الصواب، ومشاركة الطفل بهذه الإجابة هو من التوجيه التربوي لمشاركة الأطفال بالرأي الصائب والاستماع إليهم وإعطائهم الفرصة في التفكير والتعبير.

ومن المتمِّمات لوصف البئر الحديثُ عن عمقها لتكتمل الصورة في وصف هذا المكان -من كلِّ جوانبه- حين يأتي على لسان والد حمزة، فيقول: "البئرُ عمقها خمسة وعشرون مترًا، وقطع الأحجار سقطت لأمتار كثيرة داخل أنبوب البئر المعدني"(ص9).

2- ساحة القَعْدَة

هي "مساحةٌ دائريةٌ "يقعدُ" فيها الرجال بعد الغروب لقضاء أمسياتهم، لذلك يسميها البعضُ ساحة القَعدَة"(ص10). ومن صفات هذه الساحة أنها "لا تشهدُ عادةً إلا اجتماعات الرجال، لكن اليوم والواحة تواجه هذا الموقف المفاجئ الخطير، كان لا بد من اجتماع كل أهل الواحة رجالًا ونساءً كبارًا وصغارًا..."(ص10). وهنا يكون لهذا المكان المفتوح دوره وأهميته في مسمَّاه الذي اشتق من وظيفته، ومن الفعل (قَعَدَ). ونلاحظ أيضًا من خلال هذا المكان ما يدلُّ على طبيعة المجتمع في هذه الواحة، وهو كيف أن هذه الساحة خاصة بالرجال في السَّمَر عادةً، ولكنَّها عند الخطر تكون مقر اجتماع الجميع لتدارس أمورهم المصيرية.

3- الصَّخرة/ الجارة

وهي التي بُنيت عليها وحولها بيوت (واحة الجارة)، وهي البيوت "المحفورة في الصخر على جانب طريق ضيِّق يبدأ عند قاعدة صخرة كبيرة، ثم يلتفُّ حولها صاعدًا؛ حيثُ تتجمع كل بيوت الواحة. هذه الصخرة هي السببُ في تسمية الواحة باسم "الجارة" فهذه اللفظة معناها في أهل سيوة "المكان المرتفع" وكانوا يربطون اسمها باسم البئر، فكأنَّ معنى اسمها "واحة بئر أم الصغير المقامة على المكان المرتفع"(ص10).

نلاحظ دقَّة الكاتب في التوضيح للمعاني، ووصف المكان وصفًا منطقيًّا فيه تقديم المعرفة وتبرير المسميات وتوضيحها ثقافيًّا من ناحية المعنى لدى السكان ومعرفته باللهجة وغيرها من الدلالات التي تظهر في وصف المكان، ولهذا سيربطُ طبيعة هذه الواحة الجغرافية بطبيعة البناء في سيوة -أيضًا- وكذلك أثر البيئة في هذا المكان من خلال المعمار، فهي هنا كهوف بُنيت في الصَّخر، وذلك لأن المياه تصيب البيوت التي تُبنى من "طفلة طين الكرشيف، البديلة عن الأسمنت لبناء البيوت"(ص22). وهذا ما سيصفه على لسان يونس أفندي وسيدي حسن حين يصلان إلى سيوة: "قال يونس أفندي، وهو يتأمل المباني القديمة المهدمة فوق صخرة كبيرة، ترتفع

بينها مآذن مساجد ذات شكل مخروطي: "لم أكن أعرف أن عاصمة واحة سيوة كانت مبنية هي أيضًا فوق صخرة مثل بيوت الجارة!" أجابه سيدي حسن: "العاصفة الممطرة النادرة في شدتها وطولها التي أصابت الجارة منذ سنوات، أصابت سيوة أيضًا، فأذابت "طفلة طين الكرشيف" الذي نستخدمه بديلًا عن الأسمنت في بناء البيوت، فتهدمت، واضطرَّ الأهالي إلى ترك مدينتهم القديمة المحصَّنة فوق الصخرة، وقاموا ببناء بيوتهم حولها حيث نسير الآن"(ص44).

4- الصَّحراء

من الأماكن المفتوحة في الرواية التي وقف الكاتب عند وصفها في مواطن متفرقة من روايته، فبعد حديثه عن الجارة وبئرها وصخرتها، ومع بداية انطلاق الطفل حمزة ووالده للبحث عن العين المطمورة، وكذلك سيدي حسن ويونس أفندي في رحلتهما إلى سيوة تكون الصحراء هي المكان الذي يعبره هؤلاء، ويذكر بعض صفاتها هكذا: "تأمل حمزة سطح الصحراء الممتد تتخلَّله أحيانًا بعض التلال أو كثبان الرمال، وهو يقول لوالده: "صحراؤنا هذه تكاد تخلو تمامًا من الحياة.. كنت أتمنَّى لو أنَّ بعضَ الأعشاب تنمو بها، فتخفِّف من سخونة هذه الرمال التي نمشي عليها، أو تقف فيها شجرة هنا أو هناك نستظلُّ بها، ونجعلها علامات ترشد أهلنا في الواحة إلى العين المطمورة"(ص25).

هذه صفة من صفات الصحراء القاحلة توضِّح طبيعة صحراء الجارة وسيوة، تأتي على لسان الطفل، ولكن والده يبيّن له، ويزرع فيه تقبُّل المكان ومحبته كما هو عليه، ويلفت انتباهه إلى أنَّ صخرة داكنة اللون يمكن أن تكون علامة على الطريق، فيقول: "ليست الأشجار وحدها يمكن أن تكون علامات طريق.. احتفظ في ذاكرتك بشكل هذه الصخرة وألوانها.. هذه أول علامة على طريقنا"(ص25).

وللتعبير عن ارتباط الإنسان بالمكان، وكيف ينظر إلى جوانبه الإيجابية يعلِّم الوالدُ ولدَه أنَّ هذا الجفاف في الصحراء هو الذي "يحمينا من أخطار وحوش تعيش في الصَّحَارى القريبة من مناطق الأعشاب والأشجار"(ص26).

ثم يأتي الوصفُ للصحراء لحظة هبوب العاصفة، فيقول: "كانت ذرات الرمال ترتفع قليلًا عن الأرض، وتدور كأنها بخارٌ يتصاعد من ثقوب لا عدد لها. وكلما ازدادت قوة الريح ازدادت ثورة الرمال"(ص28).. ويصف اللحظة من داخل العاصفة "الحصى يتطاير ويصيب رجلي، وحبات الرمل تتصاعد فوق جسمي حتى تضرب وجهي وتدور فوق رأسي!"(ص28).. وتنعدم الرؤية "لم يعد يرى ابنه حمزة ولا الناقة إلا كأشباح رمادية"(ص29)، ثم يبيّن خبرته بالصحراء، وكيف عليهم مواصلة الحركة حتى لا تغمرهم رمال العاصفة وقت هبوبها، فيقول: "الرمال إذا قابلت شيئا ثابتًا، مثل شجرة أو نخلة، جمل أو رجل، تكدَّست حوله حتى تغطيه..."(ص29)، ثم يعقبها بهذه الحكمة "إذا كان في السير عذابٌ، ففي الوقوف موتٌ مؤكَّدٌ"(ص29). ولم يغفل الكاتبُ ما تمتلكه الإبل من معرفة بشؤون الصحراء، فيقول: "غريزةُ الإبل تجعلها تعرف أن الموت في انتظارها إذا توقفت عن السَّير في مثل هذه العاصفة.. أما عندما تهدأ العاصفة فإنَّ ذكاءها يجعلها تحسُّ بزوال الخطر فتتوقَّف فجأةً أو تبرك"(ص29).

وهكذا يستمر الوصف لمشاهدات الصحراء في الرحلة إلى سيوة من خلال "الطريق الصحراوي غير الممهد الممتد إلى سيوة"(ص34)، ولا يغفل أن يذكر مشاهدات السائرين عليه، مثل: "الأعمدة المائلة أو الملقاة على جانب الطريق كانت تحمل أسلاك خط التليفون بين الجارة وسيوة"(ص34). ثم العلامة التي "تشير لأقرب بئر إلى واحة الجارة.. إنها بئر "غُراب"(ص35). ووصف بعض مخاطر الصحراء وذئابها "فوجئ بصوت عواء مرعب كأنَّه ضحكة هستيرية تحمل تهديدًا وحشيًّا، يصدر من بين مجموعة من الأشجار تتشابك أشواكها فوق رمال الصحراء"(ص38).

وحين يقتربون في رحلتهم من واحة سيوة يبدأ الوصف لنخيلها "ظهرت فجأة أمام الرجلين مساحة واسعة تغطِّيها قممُ أشجار النخيل.. ها هي مشارف إحدى قرى واحة سيوة"(ص41).

5- مكتبُ المأمور

إذا كانت معظم الأماكن في الرواية مفتوحةً -كما مرَّ- فإنَّ الأماكن المغلقة لم ترد سوى في موطن واحد، وهو مكتب المأمور، ومن خلال وصف عام "غرفة متسعة يجلس فيها ضابط على كتفه علامة النسر الذهبية، أمام مكتب كبير في وسطها. وعلى مقعد إلى جوار المكتب يجلس شابٌ يشع الذكاء من عينيه، وبين يديه أوراق يكتب فيها باهتمام وتركيز"(ص46)، وهذا المكان المغلق لا يشكِّل أهميةً في بنية الرواية، ولكنه من مكملات الأحداث ورسم الشخصيات وحركتها.

من خلال ما سبق نلاحظ معرفة الكاتب بجغرافية المكان معرفةَ معايشةٍ، إنها معرفة تدل على ثقافة عالية بالمكان وبتاريخه، ولهذا يبرز دور المكان لديه في الرواية بوصفه عنصرًا سرديًّا مهمًا، وكذلك يظهر الربط في معرفة طبيعة الواحات بالمقارنة بين واحة (الجارة) وواحة (سيوة) ورصد الجغرافيا المتقاربة لكلتيهما، وهذا مما يميِّز الكاتب، ويؤكِّد حرصَهُ على كلِّ شيءٍ في بناء الرواية، وفي سرد عناصرها.

المبحث الثالث: دلالات الرواية

لكلِّ عملٍ إبداعيٍّ موجهاتُه وغاياتُه ودلالاتُه، وحينَ يكون ذلك العملُ موجَّهًا للطفل، وموجِّهًا له، فلا شك أنَّ ثمة موجِّهات تربوية وقيمية وأخلاقية تكمن وراء ذلك العمل وتلك الكتابة، وتظهر بين سطورها وخلف تلك السطور بوجه عام؛ لأنَّ ذلك من الغايات الكبرى لتكوين الطفولة، حيثُ إن "الطفلَ أو الطفلة يتكوَّنُ من خلال النصوص والحكايات التي يدرسُها أو يسمعُها، ومن ثمَّ يعيدُها"[22]. وهذه الرواية الاجتماعية الأخلاقية تحمل الكثير من تلك الموجِّهات التي تعالج موضوعات اجتماعية، وتكوِّن الطفل تكوينًا اجتماعيًّا وأخلاقيًّا سَويًّا؛ ولهذا اعتنى بها الكاتب يعقوب الشاروني، وقصد إليها قصدًا في كثير من المواطن في الرواية، وحين نقول إنها "رواية أخلاقية" فإنَّنا نقصد بذلك الرواية التي "لا تكتفي بالإيقاع والتأثير وإنما تتضمن فكرةً أخلاقيةً تدعو إلى التفكير، ويتحاشى فيها الكاتبُ تشويه الحقيقة ليخضعها لفكرةٍ مسبقةٍ"[23]،

فلم يحصل ذلك في مضمونها، ولا نبالغ إذا قلنا إنها مصنوعة بشكل دقيق في ضفيرة معرفية وتربوية واجتماعية وأخلاقية قُدِّمت بشكل سردي من خلال شخصيات الرواية وأحداثها المحكمة البناء.

ويحتاج الطفلُ -كما هو ثابت، من خلال الفنِّ القَصصي تحديدًا- إلى "أن يُشحَن بمنظومة القيم الإيجابية، وفي مقدمتها قيمة حرية الوطن، والانتماء الصَّادق له"[24]. كما أنَّ القصص تقوم بـ"تنمية روح المسؤولية لدى الطفل، من خلال الدفع به ليكون عنصرًا فاعلًا في محيطه، مدركًا لحاجات مجتمعه"[25].

وسنركز الحديث في هذا المبحث على نقاط ثلاث، النقطة الأولى: تتمثل في الثنائيات التي شكَّلت العلاقات بين شخصياتها بما يدلُّ على أهداف معينة، والثانية: تتمثل في القيم التي تحملها الرواية، والثالثة نشيرُ فيها إلى المقاصد الأخلاقية والتربوية التي حملتها الرواية بوصفها موجِّهًا يخاطب متلقيًّا معينًا وشريحةً عمريةً محدَّدةً.

أولًا: العلاقة الثنائية في الرواية ودلالاتها

ثمة علاقات يمكننا أن نصفها بالثنائية في عموم الرواية، وذلك من خلال علاقة **(حمزة بوالده سي سعيد)**، وهي علاقة بنوَّةٍ وأبوَّة من ناحية، وعلاقة صداقة من ناحية أخرى، فالأب يعزِّز بتلك العلاقة في ولده الثقة بالنفس، ويستمع إلى رأيه، ويسمح له بمشاركته في رحلة البحث عن العين المطمورة، ويحاوره حوارَ المتفهِّم المناقش.

والعلاقة الثنائية الأخرى بين **(سيدي حسن الحداد، ويونس أفندي المعلِّم)**، وهي علاقة صداقة واحترام، ورفقة في سفر طويل إلى (سِيوَة)، وفيها يظهر الودُّ بين الرجلين، من خلال الخبرة التي تُعلي من شأن الحدَّاد فيما يتعلق بمعرفته بالصحراء والسَّفر فيها وعلاقته بالجِمال، وكذلك الشجاعة التي يتحلَّى بها في مواجهة مخاطر الصحراء والوحش والضباع، وبالنسبة للمعلِّم من

خلال ما يظهر لديه من العلم وقوته، ومعرفته بالناس وباللغة العربية الفصحى وطريقة مخاطبة المسؤولين.

ولا تقتصر العلاقات الثنائية على البشر وحدهم، بل تمتد إلى الحيوانات التي كانت حاضرةً في الرواية، وتلك الحيوانات قريبة إلى عالم الأطفال، ولكنَّها لم تكن مُقحمةً، بل وضعت بحساب دقيق لتشارك الناس حياتهم الصحراوية البسيطة، ومن هنا ظهرت تلك العلاقة بين **(الجمل "منصور" والناقة "ريحانة")**، وهي علاقة مودة ومحبَّة وزواج بين حيوانات فاعلة في الرواية، ولها وظيفتها، وكذلك لها مشاعرها التي وصفناها من قبل.

كما تظهر علاقة ثنائية بين (**الشيخ مهدي وأبناء واحة الجارة وسكانها**)، وهي علاقة القائد بشعبه أو الأب الحكيم بأبنائه من الذكور والإناث ومن الصغار والكبار على حدٍّ سواء، وهذه العلاقة تقوم على الثقة، والشورى في الرأي، والحكمة، والخبرة، والمحبة للقائد، ولهذا أخذت طابع الصِّدق والاحترام والوقوف على رأيه الحكيم، وعدم مخالفته.

وهناك علاقة ثنائيَّة أخرى أعمُّ، وهي علاقة (**أهل "الجارة" بواحتهم**) التي يحكمها الانتماء والمحبة والصدق والتعلُّق بالمكان والولاء لتاريخه، ومن ثم انعكس عليهم بشكل عام لما يحملونه من قيم صادقة، وسمعة طيبة جعلت الجميع يحترمهم، ويكنُّ لهم التقدير.

وهنا تمتد تلك العلاقة لتربط الحاضر بالماضي وتربط الأبناء بالأجداد في المحافظة على المكان والإخلاص له، والقيام بواجبهم نحوه من المحافظة عليه وبنائه وتعميره.

وثمَّة علاقة بدت في أول الأمر فاترةً لكنها في النهاية تحسَّنت، وهي علاقة **(الدولة والمسؤولين فيها بـ"الجارة")** من خلال الإحساس بالإهمال لها ولمتطلباتها البسيطة من تعليم، وتواصل، وتنمية، لكن الرواية بدلالتها الذكيَّة تقوم على لفت الانتباه بطريقة غير مباشرة إلى أهمية تنمية هذه الواحات من قِبَل الدولة، وعدم تجاهلها أو إهمالها، ولهذا كانت المشكلةُ في (بئر أم الصغير) فرصةً للفت انتباه الناس إلى هذه الواحة وإلى سكانها، وإن كان عددُهم قليلًا؛ لكنَّهم

أصحاب إرادة عالية، ويمتلكون قيمًا رفيعةً، ومحبةً صادقةً، وسمعةً طيبةً، ووفاءً كبيرًا للأرض، وفطرةً وبساطةً نادرةً تجعل من يعرفهم ويسكن بينهم لا يتركهم، بل يصبح فردًا منهم، وهكذا بُنِيَتْ تلك العلاقات في معظم الرواية لتؤدِّي دلالة كبيرة، وهي أن الحياة تستمر في ترابطها وفق هذه العلاقات الثنائية وترابطها الذي به تشكلت الرواية.

وإن كان ثمة مأخذ على هذه الرواية في هذه العلاقات، فهي غياب علاقة (**الذكورة بالأنوثة**)، أي أنها لم تهتم بعلاقة الرجل بالمرأة، سواء أكانت هذه المرأة الأنثى طفلةً أم كبيرةً، فهي غائبة أو مغيَّبة في أحداث الرواية الرئيسة منها والثانوية، وبدت وكأنها رواية ذكوريَّة في مجتمع ذكوري، ربما يعود السبب إلى أن المجتمع الذي صوَّرته الرواية في زمنٍ ما من أزمنة الحياة في مصر وفي الواحات الغربية تحديدًا هو زمن قديم لمجتمع بسيط وبدائي خارج منظومة تَطَوُّر المدن وحياتها، وأنَّ من قام بالمغامرات والأحداث هم الرجال، لحلِّ المشكلة في الواحة، ولا تكاد تظهر الأنثى سوى في موطن البكاء فـ"**زينات**" أخت حمزة في حضورها البسيط السَّلبي تقف باكيةً. وكذلك "**أم الرضيع**" تبكي من أجل حال الصغار الرُضَّع لو أصابهم العطش، ومن هنا كان حضور المرأة باهتًا، بل لا يكاد يذكر في الرواية.

وإن كانت هذه حال الأنثى في هذه القصة، فليس معنى ذلك أنَّ الشَّاروني يُهملها في أدبه، فقد أعطى الفتاةَ أدوارًا رئيسة في عددٍ من قصصه الأخرى، منها: قصة "حسناء والثعبان الملكي"، و"مغامرة زهرة مع الشجرة"، و"الرحلة العجيبة لعروس النيل"، و"مفاجأة الحفل الأخير" وكذلك في رواياته مثل: رواية "سر ملكة الملوك"، و"منيرة وقطتها شمسة"، وقد "ظهر في تلك الأعمال وغيرها انتصاره للمرأة التي حرص على التسامي بها في أعماله"[(26)].

ثانيا: القيم في الرواية ودلالاتها

هناك العديد من القيم التي جسَّدتها الرواية، وأراد الكاتب أن يغرسها في وجدان الناشئة، ويعززهم بها لتكون تلك القيمُ حاضرةً في سلوكهم حين يواجهون الحياة، ولهذا بعضها ذُكرَ بشكل

مباشر، وبعضها كان الكاتب من الذكاء بحيث جعلها تتسرب إلى عقولهم ومشاعرهم دون إقحام، بل جعلهم يستنتجونها ويفهمونها بأنفسهم. ومن هذه القيم -التي نذكرها بشكل عام دون الحاجة إلى التفاصيل بالأمثلة إلَّا ما كان لازمًا- ما يأتي:

1 – الولاء للوطن وحبُّ الأرض، واستثمار خيراتها

يقول الشيخ مهدي: "هذه الأرض تُباركها أضرحةُ أوليائنا الصالحين وقبورُ أجدادنا، سلَّمها إلينا آباؤنا أمانةً نُحافظ عليها، ولا نتردَّد في الحرص عليها إلى أن نُسلِّمها نحن أيضًا عامرةً بالحياة إلى أبنائنا"(ص13). في هذا القول غَرسٌ لحبِّ الانتماء للوطن وعدم تركه مهما كانت الظروف الصعبة القاسية أو المغريات. والدعوة للمحافظة عليه لأنَّه أمانةُ الأجدادِ وميراثهم للأحفاد، ودعوة للاستمرار في محبته وتعميره، وإن كنَّا لا نتفق مع الكاتب حول الأضرحة ومباركة الأولياء، لأن ذلك ليس من العقيدة الصحيحة في شيء، ولكن قيمة الولاء للوطن في ذاته هو الأهم. وهذه القيمة في أدب الأطفال هي التي تدور "حول الجماعة التي ينتمي إليها الطفل، ويفخرُ بانتمائه إليها، وتدور حول هذه القِيم، وتعرض هذه المبادئ التي تُشبع -إلى حدٍّ كبير- حاجة الطفل إلى أن ينتمي لوطنه، وأن يعتز به"[(27)].

ومن هنا يأتي تمسُّك أهل الواحة بواحتهم رغم بعدها عن المدنيَّة، ولكنَّهم يدركون أهميتها، ويتعلقون بها، ويقتصدون في الماء بما يكفيهم ويُبقي على حياتهم، وقت تعرضهم للخطر، ولا يغادرونها مهما كانت الظروف صعبة وشديدة.

2 – التعاون والتضامن

هذه القيمة السَّامية ظهرت في الأزمة حين بدأ الجميع -بلا استثناء- في طرح الآراء لحلِّ المشكلة، ثم في السَّعي في الصحراء والمخاطرة بالحياة من أجل جلب النَّجدة سواء بالماء المؤقت للشرب من البئر المطمورة، أم بالسفر إلى سيوة لطلب العون والنجدة من الدولة، وكذلك تظهر هذه القيمة في معاونة الصِّغار للآباء في جلب الماء من الآبار، كما هي عادتهم في التعاون دائمًا في

الرعي، وفي بناء البيوت، وفي زراعة الحقول، وغيرها. بل ويظهر ذلك التعاون بشكل أكبر في أنَّ الجميع يأكل من الحقول ويأخذ قدر حاجته، فهم شركاءُ فيما تُخرِج الأرض، وفي نباتها الجميع سواسية، وهذه قيمة عُليا أرادت الرواية زرعها في النشء ليكون الوطن الأكبر هو ما يشتركُ فيه الجميع بتعاون وبناء، وليست الواحة إلا صورة مصغرة للوطن الكبير.

3 – العمل والبناء

قيمةُ العمل من أهمِّ القيم التي تُبنَى بها الأوطان، ويرتفع مجدها بارتفاع عطاء الإنسان وعمله، ومن هنا جسَّدت الرواية قيمة العمل وأهمِّيته، فالجميع في الواحة يعمل، الرجال يعملون في الزراعة والبناء، ويساعدهم الأطفال في كلِّ ذلك، وفي نقل الماء والرعي. ثم هم أيضًا يذهبون للمدرسة -وإن كانت ذات فصل واحد- لكنَّهم يتعلَّمون. والنساء يعملنَ في الأعمال اليدوية من الخزف وصناعة الأواني والفخاريات والنقوش والأقمشة وغيرها. هنا تكمُن أهمية الدلالة في الرواية بأنَّ قيمة العمل من أَجَلِّ القيم وأعلاها التي ترفع الإنسان، وتُعلي من شأن الشعوب والأوطان، ولهذا لم تقف هذه القيمة عند هذا الواقع، بل استشرفت المستقبل، وحلمت به بما يحمله من بشارات، منها: "استكشاف البترول، وإقامة المدارس والمستشفيات والمجمَّعات التجارية، والمطار الذي سيأتي بالسوَّاح ليطَّلِعوا على (معسكر الإسكندر)، وعلى التكوينات الصخرية العجيبة، والحفريات لأقدم قرد في التاريخ ولأنواع نادرة من الديناصورات"(ص56- 57). تلك غايةُ هذا العمل، أما المعجزة الحقيقية التي أرادها الكاتب فهي الإنسان، فلا معجزة إلا هو، وحياته هي المعجزة؛ لما يحمله من روحٍ وإصرارٍ وتعاونٍ وقيمٍ إيجابيةٍ مختلفةٍ، ولهذا يصرِّح بها في آخر الرواية على لسان "يونس أفندي" المعلم المثقف: "حياتكم هنا مُعجزة... السَّلام والتعاون بينكم مُعجزة... التمسُّكُ بالأرض رغم فقر الإمكانيات أعظمُ مُعجزاتِكم"(ص58).

وتظهر الرسالة القِيَمِيَّة والإيجابيَّة التي أرادها الكاتب بشكل أكثر وضوحًا ومباشرةً في ختام الرواية حين يقول: "والآنَ أصبحنا في انتظار أن تبوح الأرضُ بأعظم أسرارها.. وما دُمتَ صاحبَ

إيمانٍ بأنَّ هناك مُستقبلًا أفضل، فلا بدَّ أن يأتي اليوم الذي تتحقَّق فيه المُعجزة، ويصبح الحلم حقيقة، حتى إذا حدث ذلك نتيجة انسداد البئر الوحيدة التي تعتمدُ عليها الحياة بأكملها!!"(ص58).

ثالثًا: المعاني الأخلاقية والتربوية في الرواية ودلالاتها

هناك الكثير من المعاني والموجِّهات التربوية والأخلاقية التي ظهرت في الرواية، وقُد قدِّمت تلك المعاني من خلال نماذج قصصية "تطلقُ العنان لأحلام الأطفال وطاقاتهم الخلَّاقة، ومن ثمَّ يقدمون للإنسانية من بعد جهودًا لا يقدر عليها غيرهم"[28]. وسنعرض لهذه المعاني في نقاطٍ سريعةٍ على النحو الآتي:

- غَرس خُلقِ التعاون والمشاركة المجتمعية، وتحمُّل المسئولية لدى الجميع والمبادرة في حل الأزمات.
- مبدأ الشورى واحترام رأي الشيخ والطفل، والمرأة والرجل، والنقاش بكل أدبٍ وفهم.
- الاحترام المتبادل بين أبناء الواحة جميعًا.
- إعلاء شأن الضيف حتى يصبح -بكرم الأخلاق- جزءًا من الواحة.
- الشجاعة في مواجهة الأخطار، وتربية الطفل على الشجاعة والمشاركة المبكرة في الحياة.
- احترام القيادة الحكيمة الحازمة في شخصية الشيخ مهدى الذي لم يرث القيادة، بل هو منتخَبٌ من أهل الواحة.
- الاهتمام بالأرض حتى وإن كانت صحراء خالية من مظاهر المدنية، لتنميتها واستصلاحها، فالأرض قيمة في ذاتها.
- تعلم كيفية مواجهة الأخطار ومصاعب الحياة بالعقل والصبر والحكمة.

- قيمة الأخلاق الحسنة، والفضائل النبيلة، والسمعة الطيبة تجعل الإنسان يكسب محبة الناس واحترامهم.
- ترشيد المياه واستخدامها وغرس ثقافة عدم التبذير وإدراك أنها نعمةٌ تقوم عليها الحياة، وفقدها أمر بالغ الخطورة.
- التفسير العلمي للظواهر، وليس من خلال الخرافة والحكايات الخيالية، ومثاله تفسير سبب انسداد فوهة البئر.
- إعلاء حقوق الإنسان أولًا وعدم إغفال حقوق الحيوانات.
- الاهتمام بالحيوانات ومتابعة حالها، والحداء لها، وغير ذلك من القيم التربوية في التعامل معها.
- قراءة التاريخ والاهتمام به وبتراث الأجداد؛ لأنَّه من لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل.
- التفكير بأكثر من بديل من البدائل لحل المشكلة الواحدة وعدم العجز أو التخاذل.
- الصبر عند الشدائد.
- قيمة الإيثار تمثَّلت في أكثر من صورة منها إيثار الصغار بالماء قبل الكبار، والتطوُّع للمشاركة في رحلة الصحراء من الصغار والكبار على حدٍّ سواء.
- رسم التنوع البيئي وثقافة البناء المِعماري في الصحراء الغربية، وإكساب الطفل معلومات عن ذلك التنوع وعن تلك الثقافة، وغيرها.

المبحث الرابع: البناء السردي في الرواية

بعد أن تناولنا المحتوى أو الحكاية في الرواية بعناصرها الرئيسة أو ما يطلق عليها البعض المغامرة في مادتها الأصلية من جملة العناصر التي سبق توصيفها، نتناول في هذا المبحث الخطاب

السردي بوصفه ما يقوم عليه العمل الإبداعي في كيفية السرد وأدبيته، وهو هنا الذي أكَّد عليه الشَّكلانيون بـ"أدبية النص" المتمثِّل في الخطاب أساسًا، بل إنَّ مَن جاء بعدهم يَعدُّ طرائق السرد أهم خصائص النتاج السردي، وبها يتميَّز من سائر ضروب الكتابة[29]، وسنعرض لهذا الخطاب من خلال مكونات ثلاثة هي: السرد، والوصف، والحوار، فيما يأتي:

أولًا: السَّرد

تلك العملية التي تنقل الأعمال من عالم القصة الأصلي المخيَّل (وهو عالم غير لغوي سابق في ماهيته للإنشاء الذي سيؤدِّيه) إلى عالم النص الأدبي (وهو عالم لغوي)[30]. والسرد في بعض تعريفاته -وهي كثيرة ومتعدِّدة- هو: "عرض مكتوب ومفصَّل لسلسلة من الأحداث في شكل أدبي"[31].

وسنقفُ فيما يأتي عند أبرز مميِّزات ذلك السرد في إجمال، دون الخوض في التفاصيل بالأمثلة الكثيرة، وذلك لسبب بسيط، وهو بنية القصة نفسها غير المعقَّدة التي قَصدَ فيها المؤلف أن يقدِّم نصًّا إبداعيًّا موجَّهًا للطفل.

ومن هنا فإن أول ما نلاحظه في النظام الزمني في السرد هو (الخَطِّية) التي تمثِّل السِّمة الرئيسة في تتابع المغامرة وأحداث القصة التي تسير متتاليةً دون تقديم أو تأخير أو تزامن بين أكثر من حدث؛ ما خلا ما يمكنُ أن يمثِّل ذلك التزامن في موضع واحد فقط في الرواية، وهو حين كان سعيدُ وولده حمزة يخرجان إلى البحث عن العين المطمورة، كان يونس أفندي وسيدي حسن الحدَّاد يقومان بإطعام الإبل والراحة الكافية لهما وللجمال التي ستسيرُ لأيامٍ عدَّةٍ إلى (سيوة)، وأما بقية الخطِّ الزمني فيأتي متتابعًا بسيطًا واضحًا في رسم أحداث الرواية.

وكذلك فإنَّ نظام الأعمال في المغامرة (المحتوى) الذي استمر لأيام بلغت خمسةَ عشرَ يومًا من بداية انسداد البئر حتى فتحها، قد سار في نظام الأعمال في الخطاب في صفحات قليلة

اختصرته بالكثير من العبارات الدالة على اختصار الوقت مثل: "في اليوم التالي"، و"بعد مضي وقت"، وهكذا.

وبذلك يكون الخِطابُ قد اختصر الكثير مما يُفهم من الأحداث، وركَّز على الحدث والزمن المهمَّينِ في رسم المغامرة والتعبير عنها بالخطاب السردي، وفي ذلك دليل على تمكُّن الكاتب ومعرفته بأساليب القصِّ وطرائق كتابته.

وفيما يتعلَّق بالسرد -أيضًا- نقفُ عند الأطراف المتصلة بالقصة وبالتحديد عند الراوي، والمروي، والمروي له، وقفةً سريعةً.

1- الراوي

هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها سواء أكانت متخيلة أم واقعية، وفي هذه الرواية حضر (الراوي العليم) بضمير الغائب (هو)، الذي يمثِّل هذه المعادلة: (الراوي> الشخصية = "الرؤية من الخلف")[32] والراوي هنا لا يمثِّل شخصيةً من شخصيات الرواية، ولكنَّه راوٍ خارجي، يقدِّم الحكاية ويصفها بوصفه راويًا عليمًا، يعرف الأحداث والشخصيات، ويهيمن عليها؛ لأنَّه يعرف كلَّ شيء، وهو ما سمَّاه "توماشفسكي:Boris Tomashevsky " بالسرد الموضوعي[33] ويمضي في إعطاء معلومات عنها من خلال الوصف ليشرح، ويفصِّل الكثير من المعلومات عن طبيعة المكان وعن خصائص الشخصيات، حتى عن الحيوانات وطبائعها. وهذا النمط هو ما أطلق عليه "جينيت" الحكاية المبأّرة أو ذات التبئير الصِّفر[34]، وهو الذي يتوافق مع وجود الراوي العليم بكل شيء، وبذلك سارت الرواية في مجملها هذا السَّير، ولكن هذا الراوي العليم ربما حاول مرات قليلة جدًّا أن يبرِّر بعض الأحداث، ويعبِّر عن عدم معرفته السابقة والمباشرة بها -أحيانًا- من خلال نقل المعلومات بشكل غير مباشر، وذلك حتى ينوِّع حضور الراوي، وذلك في مواطن قليلة، منها: نقل أخبار الجارة إلى "سيدي حسن ويونس أفندي" من خلال الضابط محمود الذي يمرُّ بهما، وهما عائدان بالجِمال، ويلتقيهما بسيارته عائدًا من الجارة، ويخبرهما عمَّا فعله حمزة

ورفاقه الأبطال من نقل للماء يوميًّا من البئر المطمورة للمحافظة على حياة الناس حتى تأتي النجدة والبراميل المليئة بالمياه من سيوة، وما خلا ذلك فإن (الراوي العليم) يقدم الرؤية من الخلف بما سبقت الإشارة إليه.

وقد تحضر المشاهدة وهذا من تنويع الكاتب في روايته كذلك، وهنا تكون الرؤية المصاحبة، وتأتي في آخر الرواية من خلال ما شاهده يونس أفندي وسيدي حسن، وكأنَّه استنتاجهما الخاص، على النحو الآتي: قال سيدي حسن في فرحة بالغة: "من المؤكد أنها السيارة التي أصبحت الآن ملكًا للجارة!!"(ص53). ونلاحظ حرص الكاتب في تنويع الراوي وإن جاءت الرؤية المصاحبة (الرؤية مع) لمرة واحدة، ولكنَّها تدلُّ على وعي دقيق بالسرد، وتنويع في أساليبه، وهذا مما يُحسبُ للكاتب، ويدلُّ على تمكُّنه ووعيه الإبداعي.

2- المروي

وهو كل ما صدر عن الراوي من كلام، تشكَّل منه الشخصيات والأحداث في زمانٍ ومكانٍ محدَّدينِ، وهو في مجمله يمثل الرواية التي بين أيدينا.

3- المروي له

من المقرر أنَّ المخاطَب أو المروي له هو الطفل الناشئ، ومن هنا كان النصُّ الذي يقدَّم إليه مراعيًا لخصائص هذه المرحلة بما تحمله من مُثُلٍ عُليا وقِيَمٍ رفيعةٍ، ومن حبٍّ للمغامرة، وكذلك لعرض الأحداث عرضًا منطقيًّا يقوم على السبب والنتيجة، وقد حافظ النصُّ على هذه العلاقة في عموم الرواية.

وكان الوضوح وعدم التعقيد متحققًا في الأفكار المطروحة وفي الصفات الدالة على فكرة الرواية وأهميتها بالنسبة للطفل المروي له، وذلك من خلال تقديم قيم ثابتة، وغرس أفكار عميقة صادقة في عقل المروي له ووجدانه الطَّري الذي يحتاج إلى الوصول المباشر للفكرة والمثال والقيمة الأخلاقية.

ثانيا: الوصف

يعدُّ الوصف من أهم مرتكزات الخطاب السردي؛ لأنه "لونٌ من ألوان التصوير بالكلمات يخاطبُ العينَ، ويقدِّم فيه عناصر العالم الخارجي من أشكال وألوان وظِلال"[35] وهو -فيما نحن بصدده في التحليل السردي- أداةٌ تمثِّل لمتلقي الرواية ملامح الشخصيات والأماكن والأشياء وسماتها وخصائصها وأحوالها.

وقد استعمله الكاتبُ بشكل واضح -كما سبق أن أشرنا إليه في وصف ملامح الشخصيات ووصف المكان- ولن نكرِّر ما سبق الوقوف عنده من أمثلة دالة على استخدام الوصف في الرواية، ولكنَّا سنشير إلى طبيعة اللغة التي استخدمها الكاتب في هذا الوصف. ففضلًا عن اللغة السردية الصَّافية التي ربما تكون أقرب إلى اللغة العلميَّة أو اللغة المحايدة البيضاء -إن جاز هذا التوصيف- فإن الكاتب قد استعمل اللغة الأدبية في مستوياتها الدُّنيا، ولم يتكلَّف فيها، ومن ذلك ما وقفت عنده دراسة سابقة[36] رصدت من تلك اللغة الأدبية التشبيه في الرواية، ومنه على سبيل المثال التشبيه بأداة التشبيه "كأن" -وهو الغالب – أو باستخدام "الكاف"، و"مثل" ومنها: "تحيط به كالسُّوار، وأصبح بطنها فوقه كأنه مظلة"(ص27) متحدثًا عن الناقة، "كأنَّه واحد منا"(ص27)، متحدثًا عن يونس أفندي، "تدور كأنَّها بخارٌ يتصاعد من ثقوب لا عدد لها"(28) في وصف العاصفة. "لم يعد يرى ابنه حمزة ولا الناقة إلا كأشباح رمادة"(ص29)، "وعاد وجه الصحراء هادئًا منبسطًا كأنَّه لا يعرف الثورة والغضب"(ص30)، وقد يستخدم في الوصف التشبيه البليغ لكنَّه نادر، مثل قوله: "حياتكم هنا معجزة.. السلام والتعاون بينكم معجزة"(ص58)، وغيرها.

وأما الاستعارة فهي أقلُّ في الاستخدام من التشبيه، وتأتي بدون تكلُّف، وحضورها يمنح النص روحًا أدبيةً، ويمدُّ الطفل باللغة الأدبية الراقية، ومن أمثلتها في عموم الوصف قوله: "البئر ماتت" و"الآبار لا تموت"(ص4)، وقوله: "كانت الصدور تنطوي على أسئلة كثيرة"(ص17)، و"شاب

تنطق ملامحه بالحيوية"(ص18)، و"تعاوننا فيها ناقتنا"(ص26)، "الهموم تحملها فوق رأسك"(ص31)، وغيرها من الاستعارات.

ولعلَّ الكاتب يدرك طبيعة الصورة اللغوية في الكتابة للطفل فلم يغفلها، ولم يبالغ في استخدامها؛ "لأن تشكيل الصور لا يتجاوز- في الغالب الأعم- ذلك المستوى اللغوي البسيط الذي يُعتقد أنَّه يوازي بساطة عقل وطبيعة تَكوُّن الطفل"[37].

وتأتي بعض المفردات اللغوية التي ربما لا تكون مناسبةً لقاموس الطفل، ولكنها قليلة جدًّا، وربما أراد الكاتب أن يوسِّع بها قاموسهم اللغوي من مثل: (مكفَهِر)(ص28)، ولعلها الكلمة القاموسية الوحيدة في الرواية، وكلمة (لِفَاعَهُ) لكنَّه يوضحها مباشرة بقوله: "الشَّبيه بالكوفية"(ص28).

وهناك مفردات أوردها الكاتب قاصدًا ليمدَّ الطفل بمفردات البيئة أو ليعلِّمه خصوصية المكان، ومن تلك المفردات التي استخدمت في الوصف، وفي الغالب يشرحها، ويوضحها في متن الرواية ما يأتي:

-**المَرْجُونة:** يوضحها في سياقها بالقول: "وصنع الأوعية من الخوص مثل "المرجونة" والأطباق الملوَّنة"(ص11).

- **طَفْلَة طِين الكَرشيف** (ص22)، ويكررها في (ص44)، و(ص55): ويوضحها بقولة "البديلة عن الأسمنت لبناء البيوت"(ص22).

- **الشَّدَّاد:** "وهو حبلٌ متينٌ يمرُّ من تحت بطن الجمل".(ص23).

- **الحَوِيَّة:** "كيس مصنوع من وبر الجمال محشوٌّ بالقشّ وقِطَع قماش، وهي التي تحمي سنام الجمل عندما توضع فوقه الأحمالُ مثل قرب الماء..."(ص23).

- **شالي:** "ومعناها المدينة في لغة أهل سيوة"(ص43).

- **البِرّيمَة:** "أداة قامت بتفتيت قطع الأحجار التي سقطت داخل أنبوب البئر وأخرجتها"(ص54).

وبعضها يفهم من السياق مثل: "فنطاس"(ص32) حيث نعرف أنها سيارات لنقل الماء.

ثالثًا: الحوار

هو أداةٌ سرديةٌ لنقل الأقوال وحكايتها، وقد يكون لوصف الشخصيات أو الأحداث أو الأفكار، ولسنا هنا بصدد تعريفه، فهو واضح ومعروف، ولكنَّا سنمضي لرصده في الرواية. ونشير إلى أنَّ لغة الحوار التي استخدمها الشاروني في روايته هذه هي لغة فصيحة، فإذا كانت لغة الحوار -كما يرى النقاد- "هي هَمُّ النقدِ الروائي العربي بامتياز، فالرغبة في بناء لغة الشخصيات الروائية بناءً واقعيًّا يعكسُ ثقافتها، وبيئتها تفرض أن تتكلَّم الشخصية بلهجتها"[38] فإنها ليست همًّا بالنسبة لما يقدِّمه الشَّاروني للطفل، حيثُ إنَّه -فيما يبدو- قد حسم هذا الأمر، وجاءت حواراته -كما جاء السرد والوصف جميعًا- بلغة فصيحة، وهذا أمر مفروغٌ منه في قصص الشاروني المقدَّمة للأطفال، فهي تهتم باللغة الفصيحة الواضحة والمعاصرة، وتُقدَّم بها.

وقد ظهر الحوار الخارجي (الديالوج) بين الشخصيات في مواطن كثيرة من الرواية، ولم يحضر أي نوع من الحوار الداخلي (المنولوج) أو حديث النفس ومناجاتها، وذلك نظرًا لطبيعة البناء البسيط الواضح في الرواية الموجَّهة للطفل من ناحية، ولعدم تعقيدات الحوار من ناحية أخرى، فله وظيفةٌ محدَّدةٌ لا تخرج في الغالب عن تنويعات السرد؛ حيث تتخلَّل ذلك الحوار عباراتُ السرد المعروفة التي قد تشبه السيناريو في بعض المواطن.

وعلى العموم فإنَّ الحوار يمضي في أداء وظيفته السردية في رسم بعض الشخصيات، وفي دفع الأحداث في خطِّها المتتابع، وربما يكون قد حضر أكثر في حوارات حمزة ووالده في الصحراء، وحوارات يونس أفندي وسيدي حسن لطول مصاحبتهما في الصحراء، وقد تخلَّل ذلك الحوار في

كلا الموطنينِ فتح الحوار على الحكايات، مثل: حكاية الزائر مع الضباع التي حكاها سعيدٌ لولده حمزة ، وكيف حَمَتْهُ الناقة، وحكاية الوحوش (الذئاب) وكيف واجهوها بالنار في حوارات يونس وحسن، وكذلك حواراتهم بالأسئلة والإجابات مع المأمور، ومع الضابط محمود في مكتب المأمور وعند عودته من الجارة.

تلك إجمالًا هي طبيعة الحوار في الرواية، ويبدو عليها أنها ذات (وظيفة خارجية)، حيث تأتي المعلومات فيها على لسان الكاتب، وليس على لسان الطفل مثلًا، وذلك في موطن محدد، وهو التفسير العلمي الذي عرضَه حمزة عن سبب نحت السيول للأحجار، وهذا الحوار بالتبرير العلمي -وإن كان مقبولًا إلى حدٍّ ما- لكنَّه في واقع الأمر أكبر من مستوى طفل في الثانية عشرة من عمره يبرّرُ تبريرًا علميًّا منطقيًّا ذلك الانسداد.

أما الوظائف الأخرى للحوار في الرواية والمتمثل في (الوظائف الداخلية) فيمكن أن نجمِلَها في وظيفتين اثنتين:

1- وظيفة إخبارية

هذه الوظيفة تكرَّرت في أكثر من موطن في الرواية سواء للإخبار عمَّا حدث للبئر، أو للإخبار عن طبيعة الصحراء والرحلة فيها، أو للإخبار عن الحكايات التي عرضتها الرواية عن المخاطر في الصحراء، أو حتى للإخبار عمَّا جرى للجارة حين وصل سيدي حسن ويونس أفندي إلى مكتب المأمور، وكذا الإخبار عمَّا فعله أطفال الجارة في غيابهما، وذلك في الحوار الذي قاله الضابط محمود، وغيرها من الحوارات في الرواية، فإنَّ مجملها لا يخرج عن هذه الوظيفة الإخبارية.

2- وظيفة تقديم الشَّخصيات

وذلك من خلال الحوار الصُّوري للحديث عن الشخصيات لرسم صورتها بشكل عام، وهو أقل أنواع الحوار استخدامًا في الرواية. وربما يلحق بهذا النوع من الحوار والوظيفة الحديثُ عن

الجارة وتاريخها وبئرها إذا ما سلَّمنا مجازًا أن البئر لم تكن في الرواية مجرد مكان، بل ربما تَرقَى إلى كونها شخصية محورية ومجازية في بنية الرواية، ومن هنا يمكن أن تتمثَّل تلك الوظيفة في حوار الشيخ مهدي مع الناس وتصويره لحياة الجارة، وتاريخ الأجداد وأهمية البئر، وغيرها. وكذلك تصوير مستقبل الجارة وحاضرها، وكلُّ ذلك يلعب فيه الحوارُ دورًا مهمًّا ورئيسًا في البنية السردية وبنية الخطاب المشكِّل له.

خاتمة:

توصلت الدراسة إلى عددٍ من النتائج من أهمها:

- أنَّ الرواية الموجَّهة للأطفال عملٌ إبداعي دقيق يستخدم فيه الكاتب تقنيات السرد التي يستخدمها كُتَّاب الرواية عمومًا، مع العناية الخاصَّة بالمرحلة العمرية والموجِّهات التربوية والقِيَمية.

- أن العتبات لها دور مهم في بناء الرواية وتُحقِّق بعض أهدافها الفنية والجمالية والتربوية، حيث جاء عنوان "معجزة في الصحراء" وما تلاه من عناوين داخلية بصياغتها الخبرية ضمن حقل دلالي واحد يؤكد على بنية الرواية ومحتواها وخصائصها السردية، كما كانت بقية العَتَبات الأخرى والرسوم تصبُّ في بناء متكامل جادٍّ موجَّه لشريحة عمرية محدَّدة.

- أنَّ محتوى الرواية أو المغامرة قد بُني بناءً محكمًا وفق عناصر السرد من شخصيات فاعلة، وأحداث متتابعة مع مراعاة الفضاء المكاني وبنية الزمن السردي، ولهذا بدت الرواية متماسكةَ البناءِ في وصف شخصياتها ومنطقية أحداثها، وسير الزمن سيرًا خطِّيًّا تتابعيًّا تخلَّله بعض الوقفات، والتسريع، والفلاشباك، كما أنها لم تغفل المكان في رسم بيئة الواحات الغربية في صحراء مصر من خلال واحة (الجارة).

- أن الخطاب السردي بمكوناته الثلاثة: السرد والوصف والحوار في الرواية جاء متكاملًا ومحقِّقًا لأدبية النصِّ، وأظهر جماله وتميُّزه بما يدلُّ على تمكُّن الكاتب الكبير يعقوب الشاروني الذي يُعدُّ رائدًا من رواد الكتابة للطفل في مصر وفي الوطن العربي.

- أن الموجِّهات التربوية والجمالية كانت حاضرة في الرواية وحقَّقت غاياتها التي تمثَّلت في العلاقات الثنائية بين شخصياتها وأحداثها في ترابط درامي وفني متماسك، كما رسمت القيم العُليا من حبِّ الوطن والتمسك بالأرض واستثمار خيراتها، والتعاون بين أفراد المجتمع، وإعلاء قيمة العمل والبناء.

- أن المعاني الأخلاقية والتربوية في الرواية كانت بارزةً بقوَّة في فكرة الرواية وتفاصيلها ولكن بطريقة فنية غير مباشرة ولا وعظية، ومن تلك المعاني: المشاركة المجتمعية، والتعاون، والشورى، واحترام الرأي للصغير والكبير، وإكرام الضيف، والسمعة الطيبة، والحكمة في مواجهة الأخطار، والاهتمام بالأرض والتراث، وغيرها من المعاني التي اكتنزت بها الرواية الموجَّهة للطفل وعبَّرت عنها باقتدار.

الهوامش والإحالات:

(1) رحيم، علم العنونة: 44.
(2) بلعابد، عتبات جيرار جينيت: 65.
(3) رحيم، علم العنونة: 45.
(4) قرانيا، أطياف قصص الأطفال: 15.
(5) الشاروني، معجزة في الصحراء.
(6) ابن منظور، لسان العرب، مادة "عجز".
(7) لويس معلوف، المنجد، مادة "عجز".
(8) حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: 106.
(9) هو "يعقوب إسحق قلينى الشَّاروني، ولد في 10 فبراير سنة 1931م بالقاهرة، درس القانون، وحصل على ليسانس الحقوق في مايو سنة 1952، وحصل عام 1955 على دبلوم الدراسات العليا في الاقتصاد السياسي من كلية الحقوق بجامعة القاهرة بمصر. وفي عام 1958 حصل على دبلوم الدراسات العليا في الاقتصاد التطبيقي من كلية الحقوق جامعة القاهرة بمصر. بدأ حياته بكتابة المسرح، وحصل على جائزة الدولة في الأدب عام 1960م، وحصل على جائزة أحسن كاتب أطفال عام 1981م عن قصته

"سر الاختفاء العجيب"، وعدد من الجوائز بعدها. يعمل منذ عام 1982 حتى الآن أستاذا زائرا لأدب وقصص الطفل بكليات التربية بجامعات مصرية منها: جامعة حلوان والإسكندرية وطنطا وكفر الشيخ وجنوب الوادي، وهو عضو لجان تحكيم عدد من أهم جوائز أدب الأطفال في مصر والعالم العربي. بلغ عدد الكتب والقصص التي كتبها للأطفال وتم نشرها أكثر من 400 كتاب، وتُرجم عدد كبير منها إلى الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية والماليزية والمجرية وغيرها. بتصرف من: سيرته الذاتية المفصلة في موسوعة أعلام الفكر العربي: 3/ 240. وللمزيد: راجع السيرة الذاتية للمؤلف في كتاب (سحر الحكاية في أدب يعقوب الشاروني القصصي، إعداد وتقديم: هالة الشاروني، [وهي مجموعة دراسات قدمها 23 ناقدا ومبدعا صدرت بمناسبة الاحتفال ببلوغه 85 عاما عام 2016م] دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م: 165. محمود قاسم، موسوعة كتَّاب الأطفال في الوطن العربي: 287، وراجع: الموسوعة الحرة ويكيبيديا على الرابط الآتي:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D8%B9%D9%82%D9%88%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%86%D9%8A، استُرجع بتاريخ: 5/ 1/ 2021م.

(10) هشام مصطفى رحمة، فنان تشكيلي مصري نشأ في أسرة فنية، فوالده مصطفى رحمة أحدُ أقطاب مجلة ماجد، ورسَّام شخصية (كسلان جدا) الشهيرة، وقد تعلَّم هشام من والده أن يكون له بصمته العربية الخاصة، وهو أحد رسامي مجلة باسم، وأحد رسامي كاريكاتير المصري اليوم، وعمل في تصميم الأغلفة، ومجال الرسوم المتحركة مع شركة نهضة مصر للإنتاج الفني التي التحق للعمل بها وابتكر شخصية "زيزو" الكرتونية التي قدَّمت في التلفزيون المصري. (بتصرف من مقابلة معه على موقع كوميكس الرابط الآتي):https://www.comicsgate.net/phpbbx/viewtopic.php?t=4734 ، استُرجع بتاريخ: 5/ 1/ 2021م.

(11) الشَّاروني، قصص وروايات الأطفال: 34.

(12) ينظر: موقع مجموعة شركات نهضة مصر للنشر على الرابط الآتي:

https://www.nahdetmisr.com/ar/?product=%D9%85%D8%B9%D8%AC%D8%B2%D8%A9-%D9%81%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%AD%D8%B1%D8%A7%D8%A1

استُرجع بتاريخ: 2021/1/5م.

(13) ينظر: نوفل، أضواء على أدب الأطفال: 109.

(14) سنحيلُ إلى أرقام الصَّفحات في المتن عند الإحالة من الرواية اختصارًا للهوامش.

(15) شحاتة، قراءات الأطفال: 65.

(16) ينظر: رينولدز، أدب الأطفال: 43.
(17) الشاروني، أسرار الكتابة للأطفال: 36.
(18) حنورة، أدب الأطفال: 110.
(19) هادي الهيتي: أدب الأطفال: 140.
(20) ينظر: بروب، مورفولوجيا الخرافة: 27- 30.
(21) جيرار جينيت، خطاب الحكاية: 51.
(22) سيث ليرر، أدب الأطفال: 5.
(23) السعدون، تفكيك الشفرة السردية: 86.
(24) مصطفى، أنساق القيم في قصص الأطفال: 100.
(25) عبد الخالق، دور قصص الأطفال في تنمية الطفل: 159.
(26) هبة عبد الفتاح: تجليات القص في أدب الطفل: 309.
(27) إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر: 43.
(28) الحديدي، في أدب الأطفال: 102.
(29) ينظر: الصَّادق قسُّومة، علم السرد: 211.
(30) نفسه: 213.
(31) نفس المرجع والصفحة.
(32) ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي: 158.
(33) ينظر: توماشفسكي، نظرية الأغراض: 189.
(34) ينظر: جينيت، خطاب الحكاية: 202.
(35) مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية: 259.
(36) ينظر: عبد الفتاح، تجليات القص: 296- 299.
(37) أنقار، تشكيل الصورة في لغة قصص الأطفال: 133.
(38) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 82.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم أحمد نوفل، أضواء على أدب الأطفال، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمَّان، ط1، 2014م.
2) إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر رؤية نقدية تحليلية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2000م.

3) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، د. ط.

4) أحمد حسن حنورة، أدب الأطفال، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1989م.

5) توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

6) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 25، العدد3، يناير- مارس1997م.

7) جيرار جينيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب، ط2، 1997م.

8) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

9) حسن شحاتة، قراءات الأطفال، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1989م.

10) سيث ليرر، أدب الأطفال من أيسوب إلى هاري بوتر، ترجمة: د. ملكة أبيض، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010م.

11) الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1430/ 2009م.

12) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

13) عبد الرحمن عبد الخالق، دور قصص الأطفال في تنمية الطفل، كتاب الرافد، العدد (115)، الإمارات، إبريل 2016م.

14) عبد القادر رحيم، علم العنونة: دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010م.

15) علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 2010م.

16) فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986م.

17) كيمبرلي رينولدز، أدب الأطفال، مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: ياسر حسن، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014م.

18) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002م.

19) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط43، 2008م.
20) محمد أنقار، تشكيل الصورة في لغة قصص الأطفال بمنطقة الغرب، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، المغرب، (أعمال الندوة العالمية، منطقة الغرب: المجال والإنسان)، أكتوبر، 2002م.
21) محمد فوزي مصطفى، أنساق القيم في قصص الأطفال: يعقوب الشاروني نموذجًا، مجلة كتابات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، العدد4، يونيو، 2012م.
22) محمد قرانيا، أطياف قصص الأطفال في سورية، دراسة تطبيقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2013م.
23) نهان حسّون السَّعدون، تفكيك الشفرة السردية؛ دراسة تحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2014م.
24) نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2015م.
25) هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال: فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف الكتاب الثاني 30، القاهرة، ط1، 1986م.
26) هالة الشاروني، كتاب سحر الحكاية في أدب يعقوب الشاروني القصصي، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م.
27) هبة محمد عبد الفتاح: تجليات القص في أدب الطفل عند يعقوب الشاروني، المركز القومي لثقافة الطفل، القاهرة، ط1، 2020م.
28) يعقوب الشاروني، أسرار الكتابة للأطفال، بحوث ودراسات، دار الريادة للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2019م.
29) يعقوب الشاروني، قصص وروايات الأطفال فن وثقافة، دار المعارف، القاهرة، سلسلة اقرأ، رقم (768)، د.ت.
30) يعقوب الشاروني، معجزة في الصحراء، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 2013م.

جماليات المكان في رواية "جبل حالية" لإبراهيم مضواح الألمعي

أ.م.د. عبد الرحمن بن حسن المحسني *

ahmohsini@kku.edu.sa

الملخص:

يهدف البحث إلى تتبع جماليات المكان وتقنياته في رواية (جبل حالية) لإبراهيم مضواح الألمعي، ويدرس صراع المكان الهندسي والروائي عنده، بصفتها فرضية تحتمها علاقة الروائي الحميمة بالمكان من جهة، وتوسع رؤية السرد وفنياته لديه من جهة أخرى. تبدأ الدراسة عملها من العنوان وعتبة الغلاف وتعالقاتها مع المكان في الرواية، وصولًا إلى النص السردي وتتبع جماليات المكان وحضوره عند السارد، ووظائفه، ومستوياته، وتقنياته. وتعتمد على المنهج الفني، مستعينة بالمنهج السيميائي في دراسة عتبة الرواية وعلاماتها اللغوية وغير اللغوية المتصلة بالمكان وتعالقاته مع النص. وقد خلصت الدراسة إلى نتائج منها، أن المكان في (جبل حالية) يمثل قوة مركزية للبناء السردي أسهم في تماسك الرواية، بدءًا من عتبة العنوان (جبل حالية) وصولًا إلى كلية الرواية. كما كشفت الرواية عن مستويات للمكان لا تتصل بالمكان الهندسي، بقدر ما تشي بالقيمة الحقيقية للأمكنة الروائية، وأبانت عن قيم فنية بُنيت عليها الرواية، كقيمة الاسترجاع الفني التي شكلت مركزية جمالية بدأت بالرواية من خاتمتها باتجاه تشكلات الحياة الأولى للمسرد الروائي.

الكلمات المفتاحية: جمالية المكان، الرواية، جبل حالية، مضواح، السرد السعودي.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية.

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

The Aesthetics of Place in the Novel of "Jabal Haliya" by Ibrahim Mudwah Al-Almai

Dr. Abdulrahman Bin Hasan Al-Mohseni*

ahmohsini@kku.edu.sa

Abstract:

This research aims at tracing the aesthetics and techniques of place in the novel of *Jabal Haliya* by Ibrahim Mudwah Al-Almai through examining the novelist's geometric-narrative conflict as a hypothesis driven by his intimate involvement with place on the one hand, and his narrative visions and techniques on the other hand. The study begins with the title and cover introduction indicating their interactions with place in the novel. It then goes on to analyze the narrative-text and explore the aesthetics of place, its functions, levels and techniques. A combination of artistic and semiotic approaches was adopted to study the introduction of the novel and its linguistic and non-linguistic signs regarding place and its interactions with text. One of the most significant findings to of *Jabal Haliya* constitutes a central force for narrative construction which generally contributes to the novel coherence.

Keywords: Aesthetics of place, Novel, Jabal Halaia, Mudwah, Saudi narration.

* Associate professor of Criticism and Literature, Department of Arabic language and literature, Faculty of humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

المقدمة:

يمثل المكان حيزًا مهمًا في البناء التكويني للإنسان[1]، وعنصرًا رئيسًا في البناء الروائي، وهو "في الآونة الأخيرة لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما أنه لا يعد معادلًا كنائيًا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني"[2]؛ ما جعل الدراسات -وإن كانت متأخرة- تلتفت إليه وتمنحه القيمة التي يجب أن يكون عليها. وتحاول الدراسة هنا، من خلال نموذج رواية (جبل حالية) للسارد إبراهيم مضواح الألمعي[3]، تتبّع قيمة المكان في المسرد الروائي، وإيضاح جمالياته ودوره في تماسك السرد، وتسعى إلى مقاربة صراع المكان الهندسي والروائي عنده، كفرضية تحتمها علاقة الروائي الحميمة بالمكان من جهة، وتوسع رؤية السرد وفنياته لديه من جهة أخرى، في سعي إلى تبيان مدى اتصال (القرية /المكان) أو انفصالها في تجربة مضواح، ومظاهر جمالية المكان في الرواية، وأهم التقنيات التي بنى عليها روايته.

وقد تخيرَت الدراسة جمالية المكان في نموذج رواية (جبل حالية)[4]، التي صدرت عام 2011م، وفازت بجائزة الشارقة؛ كونها من أهم الروايات التي تجيب عن أسئلة البحث، وتفتح أفقا لرؤية السرد في المشهد الأدبي السعودي.

تعتمد الدراسة المنهج الفني في تتبع جماليات المكان وفنيته عند السارد، كما تستعين بالمنهج السيميائي في تتبع العلامات اللغوية وغير اللغوية في منطقة العتبات وتعالقها مع النص.

ثمة دراسات نقدية مؤسِّسة للمكان في بعده الإنساني والعربي والسعودي تجدر الإشارة إليها، أفاد منها البحث في بنائه وحيثياته، ومنها دراسة غاستون باشلار، جماليات المكان، (1984م). ودراسة سيزا قاسم، بناء الرواية، (2004م). ودراسة مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، (2011م). ودراسة حمد البليهد[5]، جمالية المكان في الرواية السعودية، (2008م). وقد أفاد البحث من هذه المقاربات العلمية للمكان. وأؤكد، هنا، على أهمية دراسة البليهد للمكان

في الرواية السعودية، وتأسيسه لهذا المنحى، ولكنه وقف عند عام 1423هـ/ 2002م، في حين أن الرواية السعودية قد شهدت نقلات مهمة في الألفية الجديدة، ومنها تجربة إبراهيم مضواح التي نقف عندها. كما أشير إلى بعض المقالات المهمة التي كتبت عن هذه الرواية، ومنها مقالة للدكتور محمد أبو ملحة في صحيفة الجزيرة السعودية، عنونها بجبل حالية: رواية الاقتحام، (2009م)، ومقالة للدكتور مصطفى الضبع، إبراهيم مضواح يقف على جبل حالية، 2019م على موقع الكتابة الإلكتروني.

أولًا: المكان من العتبة إلى النص

يعد المكان من أهم المرتكزات التي تبنى عليها الرواية، إذ " لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان محدد"[(6)]. والأمر هنا يتصل بالمكان الروائي الذي "هو مكان متخيل لا يشبه المكان الحقيقي، وإن ظهرت بينهما بعض التقاطعات"[(7)]. وفي رواية (جبل حالية) برزت قيمة المكان من العتبات الأولى للرواية، في عنوانها وغلافها وما صاحبهما من صور وألوان.

وقد أولى النقاد دراسة العتبات في النصوص الحديثة أهمية كبيرة، وأطلقوا عليها عدة تسميات منها: "خطاب المقدمات... عتبات النص... النصوص المصاحبة... المكملات... النصوص الموازية... سياجات النص... المناص... إلخ، وهي أسماء عديدة لحقل معرفي واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية"[(8)]، ولا يمكن في النصوص الحديثة تجاوز العتبة دون الوقوف عندها، سواء في (العنوان/ الكلمة)، الذي يتخيره السارد بعناية بالغة، أم كان ذلك في الصور والألوان المرفقة بالغلاف، التي تصنع على عين الكاتب وتحت باصرته.

ومنذ ظهور الطابعة وتطور أعمال النشر في العصر الحديث واعتناء الأدباء بعناوين أعمالهم الأدبية، بات من اللازم على الناقد أن يقف عند تلك العتبات التي تمثل مداخل مهمة للنص، بل ترتبط ارتباطًا وثيقًا بكلية العمل.

تبدأ دراستنا عملها من العنوان (جبل حالية) وتقاطع هذا العنوان مع عتبة الغلاف والصورة والنص، "والعنوان يعد أحد المفاتيح التأويلية المهمة برأي إمبرتو إيكو، فنحن لا نستطيع أن نفلت من الإيحاءات التي تشير لها العناوين" [9].

ولعل من المهم الإضاءة، بدءًا، إلى بعض ما يتصل بالكاتب، وهي إضاءات ذات قيمة كبيرة في وعي العتبة والنص، إذ ثمة تماس كبير، لا ينكر، بين الكاتب ومكانه؛ فالروائي ينتمي إلى مدينة (رجال ألمع/ عسير)، وهو انتماء يمثل محورية كبيرة لمثقفي المكان بعامة، وللسارد إبراهيم مضواح وروايته (جبل حالية) على وجه الخصوص. ونلاحظ في عتبة الغلاف وجود اسمه (الألمعي) المرتبط بالمكان ألمع، كما نجد صدى انتمائه للمكان (لواء آل مضواح) في اسمه. ويتبين تماسه مع المكان من خلال كتابٍ له سماه (واسأل القرية، (2011م)، إذ يعبّر الكتاب بوضوح عن انتمائه للمكان، بما يكشف عن ملامح مهمة تتقاطع مع روايته.

يعبر غلاف روايته (جبل حالية) عن ملامح هذا المكان الحقيقي للكاتب أو ما يمكن تسميته بالمكان الهندسي، "إذ يتسم المكان الحقيقي، علاوة على كونه جامعًا، بأن له بنية هندسية"[10]، وإن كانت التسمية هنا ليست على دلالة بنيتها، فالمكان، عادة، ليس بنية هندسية فحسب، بل بنية تكوينية وجدانية تشحن البنية الهندسية بزخم عاطفي كبير ينعكس على المبدع ونصه. ويفصل يوري لوتمان فيما سماه المكان الفيزيقي الذي يعد أكثر التصاقًا بحياة البشر، حيث يبدأ من (المكان/الجسد)، ويمتد إلى (المكان/ المكان) بكل تشكلاته وأبعاده[11].

تومئ مفردة العنوان (جبل حالية) إلى المكان الهندسي للسارد؛ فالمفردتان حال انفصالهما (جبل/حالية)، تشير كل واحدة منهما إلى مكانٍ، وباجتماعهما اكتسبتا دلالة مرتبطة بمكان معين، وهو مقبرة (جبل حالية). وقد دعم (العنوان/ الكلمة) بـ(العنوان/ الصورة)، متمثلًا في بوابة تنفتح على الموت والقبر، موظفًا لونًا أصفر يتماهى مع طين المقابر وملامح النهايات الإنسانية، ويعكس المكان.

شكل (1) الغلاف الأمامي لرواية جبل حالية لإبراهيم مضواح.

يشكل المكان في عتبة الغلاف المكانة الأكبر، شكل (1)، ويحمل دلالات موحية، تبدأ من المكان وتنتهي إليه. والرواية بهذا الغلاف تنفتح على علاقة وطيدة بين مثلث (عتبة الغلاف/ العنوان/ النص)؛ إذ ترتبط مفردة (جبل) بمكان، ومفردة (حالية) بدلالة اجتماعية لامرأة لها صفات ترتبط بمقاييس الجمال في القرية، وهو اسم معروف في بيئة المكان الهندسي للسارد، وقد سميت بها تلك المقبرة لتعطي دلالات وبعدًا فكريًا ينقل للقارئ فكرة الحياة والمصير، وكأنّ السارد يلمح إلى الحديث الشريف: "إنَّ الدُّنْيَا حُلْوَةٌ خَضِرَةٌ، وإنَّ اللَّهَ مُسْتَخْلِفُكُمْ فِيهَا، فَيَنْظُر كيفَ تَعْمَلُونَ، فَاتَّقُوا الدُّنْيَا وَاتَّقُوا النِّسَاءَ"[12].

ومن جهة أخرى، فعتبة العنوان تتقاطع مع النص السردي ذاته، ويحضر (جبل حالية) باسمه وتفاصيله في الرواية كثيرًا، فهو يمثل مكانًا مركزيًا بدأت الرواية الإشارة إليه من أولها، إذ يقول السارد: "تمر به لحظات سكون لم يتذوقها من قبل. برودة التراب تلامس خده. يفتح عينيه. يحدق في الفضاء الذي يفصل وجهه عن الجدار الترابي أمامه"[13]، ويقول: "يستطيع عمر

السورجي تحديد الاتجاهات بسهولة، فالتراب تحته، ووجهه إلى القبلة..."[14]، ويقول متحدثًا عن بطل روايته عمر السورجي، مواجهًا جبل حالية: "ألا يشبع جبل حالية من ابتلاعنا، واحدًا إثر واحد؟ ابتلع أمي قبل أن تلقمني ثديها، وابتلع أمّ نافع وآسية، وابتلع حسن الذيب قبل أن ينعم بحبيبته تركية الأهدل، ثم ابتلعها قبل أن تجد عزاءها، في ابنتها، وابتلع آسية حبيبتي؛ وقبلهم ابتلع حالية، لأنها أحبت وأخلصت ومنحت حبيبها ثقتها ونفسها"[15]. وهذه النماذج تكشف عن علاقة واضحة بين عتبة الغلاف، والنص السردي، حيث تحيل عتبة الغلاف، إلى مقبرة جبل حالية في الرواية من خلال عدة علامات غير لغوية وأخرى لغوية.

ويوضح النص بعض إلغاز التسمية في عتبة العنوان (جبل حالية)، إذ يقول: "وعن تلك المرأة التي سار والدهم خلف اللصوص، يقصّ أثرهم، حتى عثر عليهم خلف جبل حالية، قاطعها عمر: لم سموه على اسمك يا جدة؟

- لست أنا يا ولدي. إنها عمتي حالية، كانت تحتطب فتعثرت وسقطت، في الجانب الشمالي الوعر من الجبل، وماتت فسموا الجبل باسمها"[16].

ومن الملاحظ على غلاف الرواية توظيف اللون[17]، حيث طغيان اللون الأصفر، وعلاقته تبدو قصدية بالطين والمقبرة كما سبق. كما نرى أنه كتب العنوان (جبل حالية) باللون الأحمر، وهو لون يمثل تساؤلًا جماليًا في موضعه، ولكنّ سياق الرواية قد أشار إلى مواضع عاطفية يلمح إليها اللون الأحمر الذي يحمل سيميائية وجدانية عاطفية من ناحية، ويحمل لون الموت والقتل من ناحية أخرى، ونستطيع أن نفترض جدلية علاقة خفية بين هذا اللون الذي اختاره ليكتب به العنوان على الغلاف، وعشق بطل الرواية لحبيبته آسية التي دُفنت في جبل حالية، وبقيت متوهجة في روح البطل طوال السرد.

كما أن الرواية من جهة أخرى قد شهدت أحداث قتل، فلعل اللون الأحمر الذي تخيره (للعنوان/ الكلمة) في روايته يتماس مع تلك الأحداث المحورية في الرواية. ويبدو أن اللون الأحمر

أثير عند السارد؛ فهو يصف، مثلًا، مطوّع القرية بذي اللحية الحمراء، يقول: "ما تزال صورة المطوّع تملأ نفس عمر، لحيته الحمراء، وجهه الأبيض، أنفه الدقيق، يتذكر عطفه عليه في طفولته..."[18]، وجدّه أيضًا الذي وسمه بذي اللحية الحمراء: "كان في الخامسة من عمره، لا يتذكر من صورة جده إلا طوله الفارع، وحزامه القديم، وجسده المنحني، ولحيته الحمراء"، وحين يتحدث عن معلمه الشامي يصف عينيه بالحمراوين حين يغضب: "فكيف يبرر للمعلم الشامي الأنيق، ذي العيون الزرقاء، التي تتحول لحمراء حينما يغضب؟ كيف يشرح له الأمور؟"[19]. فاللون الأحمر يعد لونًا مركزيًا أثيرًا عند السارد، ويفترض البحث علاقة متوازية بين اللون الأحمر الذي كتب به عنوان الرواية على الغلاف، وبين حضور ذات اللون في سرد الرواية. على أنّ ثمة ألوانًا أخرى استخدمها الروائي استخدامًا عابرًا، لا تُظهر قصدية التوظيف، مثل اللونين الأبيض والأسود.

وصف المكان في الرواية ووظيفته الجمالية:

يحمل المكان في مفهومه "معاني الحيز والحجم والمساحة والخلاء" [20]، ويعبر في (جبل حالية) عن عدة معطيات اجتماعية وسياسية واقتصادية. ويتبين من الجدول الآتي أهم الأمكنة، والإشارة إلى أهميتها في الرواية:

المكان	وصفه	أهميته في الرواية	وظيفته في الرواية
جبل حالية.	مقبرة قرية السورجة.	مركزي.	اجتماعي.
السورجة.	القرية: تنسب إلى شجر السورج المعروف في القرية.	مركزي.	اجتماعي.
الطابور	مكان ترتيبٍ للوصول إلى غاية.	مركزي.	اجتماعي/تعليمي.
أمريكا: الحادي عشر من سبتمبر.	مكان/ وحدث.	داعم.	سياسي/ اجتماعي.

الكويت: حرب تحرير الكويت.	مكان/ وحدث.	داعم.	سياسي/ اجتماعي.
بغداد: حدث سقوط بغداد.	مكان/ وحدث.	داعم.	سياسي.
مصر: العدوان الثلاثي.	مكان/ وحدث.	داعم.	سياسي.
المعهد.	علمي.	داعم.	علمي/ اجتماعي/ ثقافي.
المنزل.	شخصي/ منزل خالته.	داعم.	اجتماعي.
المدينة.	مكان.	هامشي داعم.	اجتماعي/ علمي.
المكتبة.	ثقافي.	هامشي داعم.	ثقافي/ اجتماعي.
المستشفى.	صحي.	هامشي داعم.	صحي/ اجتماعي.

شكل (2) جدول يوضح وصف المكان في رواية جبل حالية.

نلاحظ في الجدول، شكل (2)، أن وصْف الأماكن في الرواية يهدينا إلى اتجاه محورية دلالية واحدة تسهم الأمكنة في بنائها، تتمثل في الضيق والرتابة وضنك الحياة، باتجاه ثنائية الفسحة والانفتاح على عوالم جديدة تبدأ من لحظة النهاية؛ إذ ترمز الرواية من عنوانها إلى أنّ منطلق الراحة عند السارد يبدأ من لحظة الموت، حيث تنفتح الرواية من بدئها على استرجاعات ذهنية للحياة الأولى، ومن خلال الاشتغال على هذه المفارقة الذهنية تبدأ الرواية، فـ(المكان/المقبرة) - الذي يعده المتلقي النهايةَ- هو بداية الانفتاح على عدة حيوات يسترجعها الراوي، وتسترجع ذاكرته مناطق التعب والقلق في لحظة سكون وتأمل من بطل الرواية عمر السورجي، إذ تبدأ بقوله: "يستطيع عمر السورجي تحديد الاتجاهات بسهولة، فالتراب تحته ووجهه إلى القبلة. وبوسعه توقع المدى الذي يفصله عن بقية الجهات. لا تساعده رقبته على الالتفات. يدير عينية فلا يرى إلا السواد.."[21].

وعند النظر في ملامح وصف المكان عند مضواح نلاحظ أن ثمة أماكن مركزية تمثل مرتكز البناء الروائي عنده، يأتي أولها العنوان (جبل حالية)، الذي أتقن الروائي في تخيره ووصف تفاصيله في ثنايا السرد بمثل قوله في وداع عمر السورجي لحبيبته آسية –مثلًا-: "اطمأن عمر أنه سيلحق بآسية قريبًا، وسيترك سورجة الموت، إلى جبل الحياة، جبل حالية، الذين ذهب إليه كل الذين أحبهم" [22]، وقوله: "ألا يشبع جبل حالية من ابتلاعنا، واحدًا إثر واحد؟ ابتلع أمي قبل أن تلقمني ثديها، وابتلع أم نافع وآسية، وابتلع حسن الذيب قبل أن ينعم بحبيبته تركية الأهدل، ثم ابتلعها قبل أن تجد عزاءها، في ابنتها، وابتلع آسية حبيبتي؛ وقبلهم ابتلع حالية، لأنها أحبت وأخلصت ومنحت حبيبها ثقتها ونفسها"[23].

نلاحظ أنّ وصف المكان غايته روائية وليست واقعية هنا، وإنْ أومأت إلى الجانب الواقعي، وهي تبدو متلبسة بحالات نفسية تتحرك في إطار رؤية المكان العام. والأمر يتصل بكل الأماكن المركزية التي تنسرب في أثناء الرواية، وهي لا تتأطر في إطار اتجاه واحد، ولكنها تتلبس بحالات المسرد الروائي، فالسورجة مكان ثابت بطبيعته لكونه يحيل إلى القرية ابتداء، لكنه يتحرك في مدى الرواية، ويدخل في صراعات ومقارنات مع المدينة، ويتصل بأماكن أخرى داعمة مثل المعهد ومنزل خالة عمر السورجي، ومنزله ومكتبته وهكذا. فكل الأماكن التي وردت في الجدول لا تمثل جزرًا مستقلة، بل تعد أماكن منفتحة بعضها على بعضها، ولا يمكن إسقاط أحدها حتى يتم المسرد. وحتى ما يبدو منها أنه هامشي، فإني أردفته بكلمة داعم، إذ ليس في الرواية افتراضًا -أي رواية- ما يمكن أن نسميه مكانًا هامشيًا أو زائدًا.

ونلاحظ أن وصف المكان وذكْر تفاصيله يحيل إلى بطل الرواية بشكل مهم، فهناك تقاطع بين المكان المركزي والبطل، إذ يبدو عمر السورجي وقد ضيقت الحياة عليه حتى وجد تلك الحفرة مستراحًا له، وبين الحفرة والقبر وروح البطل ملامح تلاق تظهر في كلّ الأماكن، فهو حاضر في جبل حالية كما هو حاضر في السورجة وفي جميع أمكنة الرواية.

وفي علاقة الأمكنة بعضها ببعض نشير إلى ما يسميه يوري لوتمان بالتقاطبات، "وهي التي تصف الأمكنة وتبحث في دلالاتها، في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات بين قيم وقوى متعارضة"[24]، ومن هذا التقاطب، الذي يعني وجود قطبين متعارضين في المكان، ما نجده بين مكان (السورجة/المدينة) التي شهدت عدة تقاطبات وتعارضات، وهناك مفهوم التراتب الذي يتوزع فيه الفضاء "إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد"[25]، كالذي نجده بين مكاني (جبل حالية/ السورجة) في الرواية.

ومما يظهر في وصف المكان قضية الامتلاء والفراغ في المكان عند السارد؛ فبعض الأماكن تمثل امتلاء روائيًا كبيرًا مثل (جبل حالية/ السورجة)، في حين أن بعضها لا تمثل زخمًا روائيًا ممتلئًا، بقدر ما تمثل توظيفًا مكانيًا داعمًا يسهم بدوره في بناء الرواية، لكنه لا يشكل ثقلًا روائيًا، نجد ذلك في عدة أماكن لها أهميتها في البناء الروائي، ولكنها بالمقابل لا تمثل مستفزًا روائيًا ذا بُعدٍ قلق. وهو مقياس لتميز عمل روائي عن آخر، وكلما كان السارد قادرا على ملء الأمكنة بالثراء الروائي، كان ذلك عاكسًا لتميز الروائي، وسعة أفق رؤيته.

أما عن وظائف المكان في رواية جبل حالية، فمن حيث وظيفتها الدلالية تجنح الرواية إلى الجانب الاجتماعي والوجداني. وهي في العموم حالة ما زالت الرواية العربية في دائرتها، ولكن يحمد لهذه الرواية أنها لا تخلص له أو تنقطع عنده، ففي جبل حالية يبدو الضيق من الحياة ممثلًا لحالة الانغلاق التي انطلقت منها الرواية، حيث تلك الحفرة التي ألمح إليها العنوان، وثنائية (السكون/ الصخب)، حيث يستشعر الكاتب حالة السكون في لحظة الموت، ويفتح أفقًا لتذكر حالة الصخب التي مرت به في حياته، متحركًا في أفق اجتماعي، ومزعزعًا بعض المداخل النفسية والوجدانية.

ورغم أنّ الرواية تغذي الوظيفة الاجتماعية التي انطلق منها السرد وتحرك فيها وبها، فقد فتحت الرواية آفاقًا سردية أخرى، سياسية، مثلًا، تمثلت في ربط التيار الديني في السورجة

بأحداث الحادي عشر من سبتمبر، وتحدثت عن أحداث حرب الخليج عام 1990م، وسقوط بغداد. وهذه الأحداث السياسية[26] فتحت نافذة مهمة لتحرر الرواية من الوظيفة الرومانسية والوجدانية التي رسفت في قيودها الرواية العربية. كما وقفت الرواية، أيضًا، بوعي عند جانب الأيديولوجيا وقضية الصحوة وأثرها في تبدل الحالة الدينية والثقافية في القرية، وفي مواجهة نافع وأفكاره التي اكتسبها من الجامعة[27].

ومجمل أماكن الرواية تؤدي عدة وظائف، منها الوظائف الوصفية الطبيعية للحالة السردية، ومنها ما يسميه النقاد الوظيفة الإيهامية؛ "إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع"[28]، كالذي نجده، مثلًا، في مكان (جبل حالية)، إذ يحقق السارد بهذا المكان وظيفة إيهامية، وقد حوله في الرواية إلى فاعل مهم، يمثل مستفزًا روائيًا مهمًا يجعلنا ننتقل من الفضاء التخييلي للرواية إلى ما يشبه الاقتناع بتحول المكان التخييلي إلى مكان واقعي نتلمسه على أرض الواقع، فجبل حالية –مثلًا- نتخيله مكانًا واقعيًا لمقبرة تحمل اسمه، وقد عزز تلك الصورة الذهنية بلوحة الغلاف بتفاصيلها المهمة، وركز في الرواية على تعزيز المكان التخييلي حتى رسخ في ذهن المتلقي، بوصفه مكانًا هندسيًا واقعيًا. وبين التأليف الخيالي والتنظيم الواقعي في السرد روابط وثيقة كما يؤكد على ذلك ميشال بوتور[29].

وتشهد الرواية صراعًا مهمًا لدى الكاتب بين المكان الروائي والمكان الهندسي؛ فالعنوان المكاني (جبل حالية) يحيل إلى المكان الهندسي الذي ينتمي إليه السارد، وهو قريته في مدينة (رجال ألمع)، بجبالها وأسمائها وأشجارها، ويدعم هذا الخط المفاهيمي بعض الأسماء التي عرف بها المكان مثل: (شجرة امسورج) المعروفة في المكان، والتي ينسب إليها بطل روايته (عمر السورجي). ومنها اسم المرأة في عنوان الرواية (حالية) المتصل بالمكان، كما يبرز المكان الهندسي في تفاصيل متعددة من الرواية، في حياة الطفولة الأولى، إذ "يراوده الأمل أن يلقى هنا آسية؛ رفيقة طفولته في

السورجة. شاركته مع أخيها نافع بؤس الطفولة وبراءتها، ولذتها. تجمعهم الحقول، وظل الشجر، ودروب السورجة"[30]، ويقول: "كان في الخامسة من عمره، لا يتذكر من صورة جده إلا طوله الفارع، وحزامه القديم، وجسده المنحني، ولحيته الحمراء"[31]، وقد "استطاع أن يكوّن مملكته الخاصة، مزارع الذرة، التي تستدير حول جبل حالية، من الجهة الجنوبية، حتى لا يكاد يرى أطرافها، وقطعان الماشية، والأغنام والحمير"[32]، ناهيك عن العادات والتقاليد المتصلة التي تحيل إلى المكان الحقيقي، وإلى تفاصيل متصلة بحياة السارد الأولى، كما يرد في قوله مثلًا: "قال له أبوه في إحدى نوبات الربو التي تعتاده منذ الصغر: لا عجب يا ولدي من وهن رئتيك، فقد وضعتك بلا شعور في مستنقع الماء عندما ناولتني إياك جدتك (فضة) وأنا أرى أمك تصارع الموت"[33]، وفي مكان آخر يقول منبئًا عن تعمق القرية في همه السردي: " لشدة فرحته بهذا الإنجاز نسي كتاب الهجاء في المكان الذي اخترع فيه كتابة اسمها، وجاءت بقرة المطوع فأكلت جزءًا منه..."[34].

ويبين عن تفاصيل قروية بسيطة تكاد تقترب بالسرد من السيْرية، تبدو في مثل قوله: "هي رحلَتْ إلى مكان يشبه هذا المكان، ربما تكون النساء معزولات عن الرجال هنا أيضا! لم تكن تأبه لهذه التقسيمات، كانت تخالط الرجال وتشتمهم عندما يستدعي الأمر..."[35]، وقوله: "ولد عمر السورجي في ليلة ماطرة؛ يتسرب الماء عبر الجدران المتصدعة، والنوافذ المخلعة، ومن تحت الباب الخشبي العتيق"[36]. وفي قوله متحدثًا عن بعض العادات القبلية: "العرف يقضي إطلاق الأعيرة النارية لمقدم الصبيان، ولكن موت أم عمر، ملأ (السورجة) حزنًا..."[37]، وعن تغلغل تيار الصحوة وتأثيره على فطرية الدين، وهي مرحلة مرت على المكان، يقول: "يعجب عمر لسرعة تأثر أهل السورجة بأفكار نافع، وانقيادهم لآرائه، وثقتهم فيما يقول، استطاع أن يغير كثيرًا من عاداتهم التي عاشوا عليها حقبًا من الزمن لا يعرفون مداها"... "في زواجه قرر نافع أن يستثمر تجمع الناس لتقديم درس أو موعظة، عوضًا عن الطرب، والرقص، والمخالفات التي يقترفونها في

حفلاتهم..."[38]. ومهما كانت المقاربة بين المكان الهندسي وحياة السارد فإنّ جانب الخيال يبقى حاضرا في البعد الروائي ومخاتلات السرد: "وهذه الكلمات تشكل عالمًا خاصًا خياليًا، قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه، وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه"[39]. وقد عمل الروائي هنا على صراع المكان الهندسي والروائي عنده، ويعد مرتكزًا مهمًا في بنية السرد، فبينما هو مندغم في تفاصيل المكان الهندسي كما نقلتها النماذج السابقة نراه ينأى بالمكان السردي إلى مكان روائي أبعد، يجعل الرواية تخرج عن محيطها المحلي إلى فضاء أوسع يستدعي فيه أحداثًا عربية وعالمية، يقول في سرده عن طفولة شخصية البطل الأولى: "ولد عمر السورجي أيام العدوان الثلاثي على مصر..."[40]، ويقول: "وأنّ عمه أحمد، أصر على تسميته (جمال)، فقد شغل خطاب جمال عبد الناصر عن تأميم القناة كل المحطات الإذاعية"[41].

ويوظف في أثناء السرد ذكرًا لأعلام ثقافية أجنبية يبعد بها السرد عن السيرية والقروية، يقول: "يعتقد عمر أن كايوسكي كان محقًا حينما قال: إذا أردت أن تكون غنيًا وسعيدًا لا تذهب إلى المدرسة "[42]، ويقول: "يكاد عمر أن يكون نسخة عربية عن (فون كلايست) الشاعر الذي انتحر عند قبر حبيبته، لأنه يحلم أن ينعم بوجود مبارك بصحبتها" [43]، وفي مثل قوله: "تعتز أنها عاشت عذراء لم يدنسها رجل. إنها تشبه (ارتميتس) في الأسطورة اليونانية. وكما كانت (ارتميتس) تساعد النساء في الوضع، كانت (فضة) قابلة، فأكثر أبناء السورجة عبروا الحياة على يديها، بما فيهم عمر" [44].

ويضيف في السرد بعدًا سياسيًا واجتماعيًا عربيًا أو عالميًا يباعد بين المكانين في مثل قوله: "كان صيف 1990م جميلًا بالنسبة لعمر، برغم طبول الحرب التي كانت تقرع، فقد كان الحلفاء ينتظرون نهاية المهلة المحددة لخروج الجيش العراقي من الكويت، أو التدخل العسكري لإخراجه بالقوة"[45].

والواقع أنه مهما كانت قيمة المكان الهندسي كبيرة إلا أن الرواية لا تكمن قيمتها في هذا المكان الحقيقي للسارد مهما أمعن في تفاصيله، فمكانه فن السيرة الذاتية، والقيمة، كل القيمة، في الفضاء الروائي التخييلي الذي يصنعه السارد من تلك الأحداث والتشابكات، وهو ما عناه زياد محبك بقوله: "إن المكان الهندسي البحت لا يمتلك قيمة فنية، ومن هنا كان اختلاف المكان في الرواية عن المكان في الواقع الخارجي، لأنّ المكان في الرواية هو المكان معروضًا من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعًا معه[46]. وفي ظني أنّ الروائيّ قد أتقن حبك الصراع بين المكانين الهندسي والروائي، وأحدث بذلك حركة تفاعلية وتجاذبات مهمة للسرد.

مستويات المكان:

يتحدث النقاد عن مستوى الأفضية والأمكنة في الرواية[47]، ولكل رواية، بالطبع، الفضاء الذي تتحرك فيه. والأمكنة في رواية (جبل حالية) لا تسير على وتيرة واحدة من حيث الأهمية، فهناك مستويات لتلك الأمكنة. وحينما نتحدث عن قيمة المكان، يجب أن نفرق بين قيمته في ذاته، بوصفه مكانًا هندسيًا، وبين قيمته في المكان الروائي، إذ تكمن قيمته السردية في دوره المركزي في بناء السرد وليس في قيمته الهندسية، باعتباره مكانًا له صفاته. وفي رواية مضواح تتجلى لنا هذه الرؤية، فالأماكن ذات المستوى الهندسي العالي قد لا تمثل علوًا أو قيمة كبيرة في السرد، وهنا تكمن قيمة المخاتلات السردية، فمقبرة جبل حالية والسورجة، مثلًا، تمثلان المحرك المكاني الأهم للرواية كلها، بإزاء مواقع أخرى عالية الهندسية تأتي هامشية داعمة مثل الجامعة، والمستشفى، والمنزل.

ركز السارد في روايته على عدة أماكن يعدها البحث مركزية في روايته، وأولها **(جبل حالية)** الذي أشرنا إلى مركزيته في البناء الروائي في العتبة والعنوان والجملة المفتاحية، ونجده في تفاصيل السرد، في مثل قوله: "اطمأن عمر أنه سيلحق بآسية قريبًا، وسيترك سورجة الموت، إلى

جبل الحياة، جبل حالية"[48]، وهو يملأ المكان بهواجسه وتفكيره في مصير ساكنيه، يقول: "خرج عمر من السيارة يجر قدميه وصورة آسية تملأ نفسه، يفكر بليلتها الأولى في جبل حالية "[49]، وقوله: "يعتقد عمر أن السابقين إلى جبل حالية يتقبلون القادمين الجدد"[50]. وهذا المكان المركزي قد يحضر بصورة بنائية امتدادية باعتبار حقيقته (مقبرة) كما في هذه النماذج، وقد يحاول الكاتب فتح نوافذ جديدة تعمق قيمته السردية ومركزيته في الرواية، يقول: "في كل مرة يرى عمر أحد السورجيين يُنقل على أكتاف الرجال إلى جبل حالية، يتأكد له بُطلان كلام (جوزيف ماكويز) الذي زعم قبل مئة سنة أن هيبة الموت تحتضر"[51]. فالكاتب هنا يوسع دائرة المكان ليتقاطع السرد مع كلام (ماكويز) عن الموت، ويخالف رأيه، فما زالت هيبته حاضرة في جبل حالية.

ومن الأماكن المركزية في هذه الرواية مكان **(السورجة)** التي بدأت مع السارد من بدايات الرواية واستمر وهجها طوال المسرد الروائي، وإليها ينسب بطل روايته (عمر السورجي) كما يرد في قوله: "اكتشف عمر السورجي قبل مغادرته بوقت وجيز أنه كان يقف في طابور دائري؛ يقف أوله عند منتهاه، وبقي يدور فيه سنواته الخمسين"[52]. والسورجة مكان عرّفه في روايته بقوله: "في السورجة التي تحفها الجبال من ثلاث جهات. استطاع جد عمر أن يجعل مزارعه بإرادته وحسن إدارته أخصب مزارع السورجة"[53]، والسورجة تقترب من مفهوم القرية، وشجر (امسورج) عرف به المكان الهندسي، ويبدو أن الروائي قد فضل مصطلح السورجة حتى يبعد الرواية عن المكان الهندسي، أو أنه أراد أن يُحدث ذلك التجاذب بين المكان الهندسي والروائي.

ويحاول السارد أن يتحرك بالمكان في عدة أبعاد اجتماعية، فهو يتحدث، مثلًا، عن الجن في السورجة بقوله: "الجن يتخلقون على شكل الحيوانات والزواحف، خاصة عند الغروب، وفي هذا الوقت قتل أخي ثعبانًا، وفي منتصف تلك الليلة سمع الناس في السورجة صوت امرأة تعبر الطريق إلى بيتنا وهي تنشد:

من الحفافة مشيت

حافية ما احتذيت

عارية ما اكتسيت

على ابن عمي بكيت

والجبال تردد صدى نشيدها، في الليل، ثم أصبح أخي مذبوحًا في فراشه"[54].

وعن التعليم في (السورجة) يقول: "في المعهد عرف أبناء السورجة الأربعة بجديتهم، واهتمامهم بدروسهم، وتقدمهم في مجالات متنوعة، أولهم جمال، ذو الثقافة الواسعة، خارج إطار المقرر، وإن كانت ثقافة لا يرتضيها أكثر أساتذة المعهد... "[55]. كما يشير في الرواية إلى جوانب وجدانية كما في قوله عن حبيبته آسية: "يراوده الأمل أن يلقى هنا آسية؛ رفيقة طفولته في السورجة"[56]. ويطيل الحديث عن فراق (السورجة) والحنين إليها[57].

ومن الأماكن المركزية في الرواية أيضًا **(الطابور)**، وقد حضر هذا المكان في (جبل حالية) بوصفه مرتكزًا بنائيًا، وتفاصيل هذا المكان بدأت من الطابور في المدرسة، والجامعة، والراتب، والكلب الذي ينتظم في الطابور، وهو يتحدث عن استرجاعات لعدد من الطوابير المكانية التي تشكلت باختلاف أمكنتها، إذ نجد: "في الطابور الصباحي يقف عمر في مؤخرة الصف..." [58]، ونجد شكلًا آخر من الطابور: "في الجامعة طابور المكافأة الشهرية أهم بكثير من طابور شراء المذكرات"[59]، و"عندما أصبح عمر معلمًا صار كأكثر الموظفين يقدم شهرًا من عمره قربانًا للراتب.."[60]، وعن بعض تفاصيل الطابور يقول: "بعد أن تعرض عمر مرات عديدة لتقدم الأقوياء والبجحين في خضم الفوضى، وأصحاب الوساطات، والعلاقات، والوجوه المألوفة، بدأت نظرته للطابور تعتدل قليلًا. ولكنه ما زال يعتقد أن الطوابير للبسطاء، والفقراء والمساكين"[61]. ويستمر هذا الطابور مع السارد إلى لحظة النهاية في جبل حالية التي شكلت بدء الرواية وارتدادها إلى البدء، حيث إنه "في مرقده هذا سيستريح من الطوابير التي يمقتها"[62]، و"لن يقف في طابور مجددًا، سيبقى مسترخيًا هكذا"[63].

وبإزاء تلك الأماكن المركزية نرى في الرواية أماكن يمكن تسميتها داعمة، لها قيمة في ذاتها، وقيمتها في البناء السردي مثل (المستشفى، المدينة، الجامعة، منزل خالته، مكتبته). كما أن هناك أماكن تبدو هامشية، مثل (أمريكا وأحداث الحادي عشر من سبتمبر، الكويت وغزو صدام حسين، وسقوط بغداد، ومصر ونجيب محفوظ)، ورغم ما يبدو من هامشيتها، فلا غنى للسرد بطبيعة الحال عن كل تلك الأماكن كلها، بوصفها عناصر في بنية السرد.

الخصائص الفنية لجمالية الأمكنة:

وظف السارد عدة تقنيات فنية تؤوب إلى عنصر المكان وما يحيط به. ونشير هنا إلى قيمة اللغة، باعتبارها عنصرًا مهمًا وأساسيًا يقوم عليه السرد وتبنى عليه جمالية المكان، ورغم أن تعدد المستويات في اللغة المحكية من الخصائص شبه الثابتة في السرد، إذ "تتعدد مستوياتها بما يتناسب ومستوى الشخصيات في الرواية"[(64)]، فإنّ الملاحظ على رواية (جبل حالية) أنّ السارد قد حافظ على مستوى لغته في مستوى واحد تقريبًا، ذلك أنه بنى روايته على تقنية الاسترجاع والتذكر، وسردها وفق المستوى الحكائي الذي يتوصل إلى الفكرة دون تعميقٍ للغة.

والبنية اللغوية يحكمها السياق والحدث، فحينما يتحدث عن جدته و(السورجة/المكان) فإنه يقبس من معجم قروي محلي، فنجده في نموذج يقول: "ولد عمر السورجي في ليلة ماطرة؛ يتسرب الماء عبر الجدران المتصدعة، والنوافذ المخلعة، ومن تحت الباب الخشبي العتيق"[(65)]، وهي تختلف عن مستوى لغته في حدث آخر من أحداث الرواية، غير بعيد، حينما يروي عن المدرسة، ويقول: "يعتقد عمر أن كايوسكي كان محقًا حينما قال: إذا أردت أن تكون غنيًا وسعيدًا لا تذهب إلى المدرسة "[(66)].

وفي حديث السارد عن المدينة تبرز الثنائيات، تلك التي تعد فعلًا محركًا للكون بعامة، ويأتي السرد تصويرًا له. وقد اتكأت الرواية هنا على عدة ثنائيات مكانية، ومن تلك الثنائيات المركزية ثنائية (السورجة/ والمدينة)؛ فالرواية بدأت من السورجة ودارت في تفاصيلها، ثم

اتجهت، من بعد، إلى المدينة، وقام الروائي بإدارة صراع الثنائية بين المكانين اللذين يختلفان فكريًا وتكوينيًا، يقول: "في السورجة يوصم المدخن بالعار الذي يجعله يشعر أنه خسر كل شيء"[67].

والسورجة تتلون فكريًا بفعل نافع وأفكاره: "يعجب عمر لسرعة تأثر أهل السورجة بأفكار نافع، وانقيادهم لآرائه، وثقتهم فيما يقول، استطاع أن يغير كثيرًا من عاداتهم التي عاشوا عليها حقبًا من الزمن لا يعرفون مداها"[68]، وعنه أيضًا يقول: "في زواجه قرر نافع أن يستثمر تجمع الناس لتقديم درس أو موعظة، عوضًا عن الطرب، والرقص، والمخالفات التي يقترفونها في حفلاتهم..."[69]، ويحمل الروائي وجهة نظره على لسان البطل إذ يقول: "في وفاة نافع مطوع القرية، يقول: حتى الرجل الذي كانت تباهي به السورجة رحل، وبرحيله رحل الرجل النموذج الأخير للتدين الصحيح، ليحل محله نموذج للتدين المغلوط"[70].

والمدينة لا تستقر في رؤية السارد، فهي تتلون بحسب الحالات النفسية التي تُسقط على المكان، فصورة المدينة في بداية دخوله لها "مدينة مستديرة، أضواء ساطعة، ووميض لوحات النيون الملونة، وأضواء السيارات في الشوارع، وواجهات المحلات..."[71]، وقد تبدلت بعد وفاة آسية ليرى "المدينة كعادتها في هذا الوقت، الأضواء تمزق وجه الظلام، والسيارات ما تزال حركتها ظاهرة في الشوارع، واللوحات الإعلانية تواصل وميضها المزعج... "[72]، وأنّ "هذه المدينة اللئيمة لا تتأثر لموت آسية، ولا تشاركه أحزانه، ولا تعبأ بمشاعره"[73].

يتعالق المكان مع الصورة لتمثيل البناء السردي[74]، وتمثّل الصورة مرتكزًا مهمًا لجماليات الفن وتصوير المكان، ولكل رواية اتجاهات في تكوين الصورة. ولأنّ المكان يمثل مرتكزًا للبحث فسنتحدث عن المونتاج للصورة المكانية، ويمكن أن نميز بين عدة صور نقلتها الرواية للمكان، حيث نجد الصورة المنغلقة، مثلًا، في تصوير السارد لجبل حالية بقوله: "ألا يشبع جبل حالية من ابتلاعنا، واحدًا إثر واحد؟ ابتلع أمي قبل أن تلقمني ثديها، وابتلع أم نافع وآسية، وابتلع حسن

الذيب قبل أن ينعم بحبيبته تركية الأهدل، ثم ابتلعها قبل أن تجد عزاءها، في ابنتها، وابتلع آسية حبيبتي؛ وقبلهم ابتلع حالية، لأنها أحبت وأخلصت ومنحت حبيبها ثقتها ونفسها"[75]، والصورة هنا تعبر عن حالة الانغلاق للمكان الذي يمثل حالة استقبال وابتلاع لتسجيل نهاية المشهد، ولا تسمح مثل تلك الصورة للعقل أن ينفتح على فضاءات تأويلية خارج الصورة. ومن نماذجها، أيضًا، في الرواية قول السارد: "اكتشف عمر السورجي قبل مغادرته بوقت وجيز أنه كان يقف في طابور دائري؛ يقف أوله عند منتهاه، وبقي يدور فيه سنواته الخمسين"[76].

والصورة المقابلة لتلك هي الصورة المنفتحة، وهي تلك الصورة التي تعبر عن حالة الانفتاح في ذات الصورة وفي إمكاناتها التأويلية ومن نماذجها مثلًا قوله: "ولد عمر السورجي في ليلة ماطرة؛ يتسرب الماء عبر الجدران المتصدعة، والنوافذ المخلعة، ومن تحت الباب الخشبي العتيق"[77]. ومن أنواع الصورة في الرواية أيضًا الصورة المسطحة أو الوصفية، وتعد من أوسع الصور حضورًا في هذه الرواية، وهي تلك الصورة التي تصف الحالة المكانية وتعبر عنها، ومن نماذجها قوله: "في السورجة التي تحفها الجبال من ثلاث جهات. استطاع جد عمر أن يجعل مزارعه بإرادته وحسن إدارته أخصب مزارع السورجة"[78]. ومنها قوله: "كان في الخامسة من عمره، لا يتذكر من صورة جده إلا طوله الفارع، وحزامه القديم، وجسده المنحني، ولحيته الحمراء"[79]. وفي حديثه عن المدينة يقول: "مدينة مستديرة أضواء ساطعة، ووميض لوحات النيون الملونة، وأضواء السيارات في الشوارع، وواجهات المحلات..."[80].

ولعل من أهم التقنيات الفنية التي اعتمد عليها السارد، وبنيت عليها هذه الرواية تقنية الاسترجاع والتذكر أو ما يسميه النقاد الارتجاع الفني (flash back)، ويعرف بأنه "سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة[81]"، والرواية قائمة، في عمومها، على هذه التقنية، وهي من التقنيات الروائية المهمة التي أتقن السارد توظيفها لدعم حركة السرد وترابطها، ففي الاسترجاع يستذكر الكاتب حدثًا أو موقفًا سابقًا للنقطة التي وصل إليها السرد فيعود إلى الوراء

ليكشف عددًا من الجوانب التي تسهم في إضاءة النص وتحقق -في الوقت نفسه- غايات فنية، من بينها التشويق والتماسك..."[82]، وتعد مرتكزًا روائيًا فنيًا عنده، وقيمتها عنده أنها تجعل المسرد الروائي يأخذ توازيًا عكسيًا يبدأ خاتمة الرواية من بدايتها، وتكون كل تفاصيلها تؤوب إلى هذا المرتكز، إذ يقول: "يستطيع عمر السورجي تحديد الاتجاهات بسهولة، فالتراب تحته ووجهه إلى القبلة. وبوسعه توقع المدى الذي يفصله عن بقية الجهات. لا تساعده رقبته على الالتفات. يدير عينية فلا يرى إلا السواد... ليس سيئا البقاء في هذا الوضع، برغم شعوره بشيء من الملل يتسرب إلى نفسه. كان يتمنى أن يجد الوقت والمكان اللذين يمنحانه حرية التأمل والتفكير في هدوء فلا يجدهما. ذهبت أيامه بين قيود الوظيفة، ورعاية الأطفال والحزن على الأمس، والخوف من الغد، والصخب الذي يغتال كل اللحظات، ما أحلى الهدوء"[83].

وقد ذكر جيرار جينيت أنواعًا من الاسترجاع الفني، منها الاسترجاع الخارجي والداخلي والمختلط والتكميلي[84]. ورواية جبل حالية في عمومها تقترب من الاسترجاع المختلط، أو ما تسميه سيزا قاسم الاسترجاع المزجي[85] الذي ظهر عند إبراهيم مضواح في استرجاعات داخلية لحكايا السورجة وحياة الطفولة في الصباح، واسترجاع حياة المساء وحلقات مسلسل مع صقيع المساء، وتفاصيل البطل مع حبيبته آسية، وحالة استرجاع مع جدته فضة[86].

وقد يأتي الاسترجاع لأحداث خارجية، كما ورد في استرجاع السارد لأحداث تحرير الكويت في قوله: "هنا في جبل حالية يتأمل عمر حرب تحرير الكويت التي تابعها عبر الإذاعة البريطانية..."[87]، ويقول: "كان صيف 1990 جميلًا بالنسبة لعمر، برغم طبول الحرب التي كانت تقرع، فقد كان الحلفاء ينتظرون نهاية المهلة المحددة لخروج الجيش العراقي من الكويت، أو التدخل العسكري لإخراجه بالقوة"[88]، أو في تذكر سقوط بغداد، في قوله: "في أبريل 2003 سقطت بغداد في أيدي الأمريكيين..."[89]، والرواية في جملتها تقوم على فنية الاسترجاع والتفاصيل المنبثقة عنها، باعتبارها تقنية أساسية، ومركزية في الرواية.

الخاتمة والنتائج:

خلص البحث إلى أن المكان يمثل مرتكزًا بنائيًا مهمًا في العمل السردي. وفي رواية (جبل حالية) كشفت الدراسة عن قيمة كبيرة للمكان، إذ شهدت الرواية صراعًا روائيًا مهمًا أحكم السارد إبراهيم مضواح نسجه بين المكان الهندسي والمكان الروائي. وقد أوضحت الدراسة، في العتبة المكانية، عمق تقاطعات الصورة مع الكلمة على الغلاف وعلاقتها بالنص السردي. كما كشفت عن جماليات وصف السارد للمكان، ومستوياته التشكيلية المركزية والداعمة، وأشارت إلى مستويات البنى اللغوية للرواية. وبينت قيمة (الاسترجاع) أو الارتداد، التي بنيت عليها الرواية، والتي تعدها الدراسة من أهم التقنيات الروائية التي وظفت لدعم المسرد وترابطه، حيث جعلت الرواية تبدأ من خاتمتها باتجاه عملية الاسترجاع الداخلي والخارجي للأمكنة التي مرت على ذاكرة بطل الرواية.

الهوامش والإحالات:

(1) للمزيد عن مفهوم المكان لغويًا وفلسفيًا واجتماعيًا وفنيًا، ينظر: مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه: 27-36.

(2) ينظر: أحمد طاهر حسين وآخرون، جماليات المكان: 3.

(3) روائي وكاتب سعودي، صدر له رواية جبل حالية، جداول، بيروت، ط1، 2011م. وعتق، جداول، بيروت، ط1، 2012م، ورواية ثالثة تحت الطبع. وله عدة كتب، ينظر: إبراهيم مضواح، موسوعة ويكيبيديا العالمية،
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85_%D9%85%D8%B6%D9%88%D8%A7%D8%AD_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%84%D9%85%D8%B9%D9%8A .

(4) مضواح، جبل حالية.

(5) أطروحة علمية، صدرت في كتاب مطبوع عن دار الكفاح. الدمام، ط1، 2008م.

(6) بو عزة، تحليل النص: 9.

(7) عزام، بناء المكان في الخطاب السردي: 206.

(8) بلال، مدخل إلى عتبات النص: 21.

(9) ينظر: إيكو، آليات الكتابة السردية: 20.

(10) ديفيز، المفهوم الحديث للمكان والزمان: 19.

(11) ينظر: سيزا قاسم وآخرون: 59- 63.

(12) الحديث في صحيح مسلم رقم 2742. ينظر موسوعة الدرر السنية على الشبكة الإلكترونية: https://dorar.net/hadith/sharh/20557، تم استرجاع الرابط في 1/يناير/2021م.

(13) مضواح، جبل حالية: 2.

(14) نفسه: 3.

(15) نفسه: 72.

(16) نفسه: 18، 19.

(17) سيزا قاسم بناء الرواية: 129.

(18) مضواح، جبل حالية: 128.

(19) نفسه: 12.

(20) ديفيز. المفهوم الحديث:9.

(21) مضواح، جبل حالية: 3.

(22) نفسه: 73.

(23) نفسه: 72.

(24) ينظر: بوعزة، تحليل النص السردي:101. وللمزيد عن المصطلح، ينظر: يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني: 69.

(25) محبك، جمالية المكان في الرواية، موقع: ديوان العرب، 6/يونيو/2005، رابط: https://www.diwanalarab.com/جماليات-المكان-فى / تم استرجاع الرابط في 13/ديسمبر/2020م.

(26) ينظر: مضواح، جبل حالية: 130، 164، 169.

(27) ينظر: نفسه: 122، 123، 128،130، 135.

(28) ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية: 115.

(29) بوتور، بحوث في الرواية الجديدة: 59- 62.

(30) مضواح، جبل حالية: 10.

(31) نفسه: 21.

(32) نفسه: 21.

(33) نفسه: 4، 5.

(34) نفسه: 11.

(35) نفسه: 17، 16.

(36) نفسه: 4.

(37) نفسه: 6.

(38) نفسه: 123.

(39) سيزا قاسم، بناء الرواية: 108.

(40) مضواح، جبل حالية: 5.

(41) نفسه: 5.

(42) مضواح، جبل حالية: 14.

(43) نفسه: 73.

(44) نفسه:17.

(45) نفسه:130.

(46) محبك، جمالية المكان في الرواية، موقع: ديوان العرب، 6/يونيو/2005، رابط: https://www.diwanalarab.com/جماليات-المكان

(47) صالحي، مستويات بناء النص: 60– 64.

(48) نفسه: 72.

(49) نفسه: 74.

(50) نفسه: 88.

(51) نفسه: 125.

(52) نفسه: 10.

(53) نفسه:21.

(54) نفسه: 22، 23.

(55) نفسه: 66.

(56) ينظر: مضواح، جبل حالية: 10- 13.

(57) ينظر: نفسه: 25- 29.

(58) نفسه: 8.

(59) نفسه:9.

(60) نفسه: 9.

(61) نفسه:10.

(62) نفسه: 10.

(63) نفسه: 10.

(64) الحسامي، الأقنعة والوجوه: 109.

(65) مضواح، جبل حالية: 4.

(66) نفسه: 14.

(67) نفسه: 99.

(68) نفسه: 122.

(69) نفسه:123.

(70) نفسه: 128.

(71) نفسه: 29-38.

(72) نفسه:74.

(73) نفسه: 74.

(74) الجيار وآخرون، جماليات المكان: 34.

(75) مضواح، جبل حالية: 72.

(76) نفسه:10.

(77) نفسه:4.

(78) نفسه:21.

(79) نفسه:21.

(80) نفسه: 29- 38.

(81) ينظر: القاضي وآخرون، معجم السرديات: 17.

(82) الزجاجي، ثنائية الاسترجاع والاستباق: 132.

(83) مضواح، جبل حالية: 3.

(84) جنيت، خطاب الحكاية: 61- 66.

(85) سيزا قاسم، بناء الرواية: 58.

(86) مضواح، جبل حالية: 10، 18.

(87) نفسه: 135.

(88) نفسه: 130.

(89) نفسه:169.

المصادر والمراجع:

1) إبراهيم صالحي، مستويات بناء النص في رواية الحالم لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2017م.

2) إبراهيم مضواح، جبل حالية، جداول، بيروت، ط1، 2011م.

3) أحمد زياد محبك، جمالية المكان في الرواية، موقع: ديوان العرب، 6/يونيو/2005، رابط: https://www.diwanalarab.com/جماليات-المكان-فى/تم استرجاع الرابط في 13/ديسمبر /2020م).

4) أحمد طاهر حسين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، البيضاء، ط2،1988م.

5) إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية - نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009م.

6) باقر جواد الزجاجي، ثنائية الاسترجاع والاستباق في البناء السردي لدى الطيب صالح - روايتا موسم الهجرة إلى الشمال، وعرس الزين نموذجًا، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 19، العدد81، كلية الآداب، جامعة آل البيت، الأردن، 2014م.

7) ب.س. ديفيز. المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1966م.

8) جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 1997م.

9) سيزا قاسم، بناء الرواية - دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة إبداع المرأة، مصر، ط1، 2004م.

10) سيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، البيضاء، ط2 ، 1988م.

11) عبد الحميد الحسامي، الأقنعة والوجوه - قراءات في الخطاب الروائي، نادي الطائف الأدبي، الطائف، ط1، 2016م.

12) فؤاد أحمد عزام، بناء المكان في الخطاب السردي، مجلة المجمع للغة العربية وآدابها، العدد 2، مجمع القاسمي، الإمارات، 2010م.

13) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص - دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000م.

14) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010م.
15) محمد بوعزة، تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2020م.
16) مدحت الجيار وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، البيضاء، ط 2، 1988م.
17) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986م.
18) موسوعة الدرر السنية على الشبكة الإلكترونية:https://dorar.net/hadith/sharh/20557

الخطاب النقدي عند آمنة يوسف

جميل أحمد علي مثنى*
jameelalhubishi@gmail.com

الملخّص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الخطاب النقدي لدى آمنة يوسف عمومًا الذي يتمثل حتى الآن في ستة مؤلفات، والتركيز في رصد ذلك على مؤلفها (سيميائية النص القصصي). ولذلك سترتكز هذه الورقة النقدية على تناول ثلاثة محاور، هي: أهداف الناقد ومنطلقاته، والمنهج والمرجعية النقدية، والممارسة والفعل النقدي. تطرق المحور الأول إلى بيان ما يتسم به من منهجية في تحديد الغايات والأهداف، وفي طرح الفرضيات، وعرض القضايا النقدية على المستويين: التنظيري والتطبيقي. وعني المحور الثاني برصد كل من المؤلفات والمفاهيم والمصطلحات المهيمنة فيه، وتحليلها، وكذلك القضايا النقدية المبثوثة في متنه، فضلًا عن بيان ما يتسم به من ولع بالمنهج البنيوي وإجراءاته. أما المحور الثالث، فقد تناول ثلاث نقاط أساسية: الأولى: وظائف النقد، وتشمل: وظيفة أدبية عامة، ووظيفة منهجية موضوعية، ووظيفة تعليمية، ووظيفة أخلاقية أيديولوجية؛ الثانية: العلمية والموضوعية؛ الثالثة: شفع التنظير بالتطبيق والمزاوجة بينهما. وأخيرًا، تم رصد ما سبقت الإشارة إليه، وتطبيقه على خطاب ذلك المؤلف السيميائي في ضوء مبادئ نقد النقد وأسسه وضوابطه.

الكلمات المفاتيح: الخطاب؛ النقد؛ السيميائية؛ النص؛ السرد.

---

* طالب دكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر - قسم اللغة العربية - كلية اللغات - جامعة صنعاء – الجمهورية اليمنية.

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

The Critical Discourse of Amina Youssef

Jamil Ahmed Ali Mothnna*

gmail.com@jameelalhubishi

Abstract:

This research aims to investigate the nature of critical discourse in Amina Youssef's literary works through focusing on one of her works, namely "The Semiotics of a Narrative Text". This research therefore has been divided into three main parts: a) the critic's aims and assumptions, b) the approach and critical reference and c) the critical practice and application. The first part deals with the specification of goals and objectives, proposing hypotheses and presenting issues at both the theoretical and practical levels. The second parts, presents an analysis of the key critical concepts, terms and issues covered in the book. The third part addresses three main points: first, the functions of criticism including the methodical, pedagogical, ideological and ethical functions; second, scientific objectivity; third, a pairing of theory and practice.

Keywords: Discourse, Criticism, Semiotics, Text, Narration.

تمهيد:

لعل القارئ لحركة النقد الأدبي المعاصر في اليمن، والسردي منه تحديدًا، والراصد لسيرورتهما، يلحظ مدى ما تم التوصل إليه في الثلاثة العقود الماضية من قطع مراحل زمنية،

* PhD student in Modern and Contemporary Literary Criticism, Arabic Department, Faculty of languages, Sana'a university, Republic of Yemen.

واختصار عقود كي يلحق بركب الحداثة، ويتسلق أبراجها العالية، وينهل من معينها. وذلك لم يكن ليتم لولا ما شهده شمال اليمن إبان التشطير من فترة استقرار سياسي نسبي منذ منتصف الثمانينات بعد توقف الحرب بين الشطرين، وبعد تحقيق الوحدة اليمنية المباركة عام 1990م، وتجاوز حرب 1994م. انعكس ذلك على الأدب والنقد وسيرورتهما؛ ما أسهم إسهامًا بالغًا في تحديثهما وتطوير إمكاناتهما، والارتقاء بأدواتهما حتى أننا شهدنا بروز شعراء وشاعرات حداثيين، أطلق عليهم شعراء التسعينات، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: الشاعرة والقاصة والناقدة المحتفى بها في هذه الورقة النقدية، والشاعرة هدى أبلان، والشاعر والناقد علوان الجيلاني.

والأديبة الناقدة لها أربعة دواوين ومجموعة قصصية، وستة أعمال نقدية. وستقتصر هذه الورقة النقدية على رصد المنجز النقدي للناقدة المحتفى بها. فمشروعها النقدي حتى الآن يتمثل في ستة مؤلفات هي: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، وشعرية القصة القصيرة في اليمن، وتهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، والراوي وإيقاع السرد، ومقاربات بنيوية في السرد - الشعر، وسيميائية النص القصصي. وستتركز هذه الدراسة على تناول عدة محاور هي:

1. أهداف الناقد ومنطلقاته.
2. المنهج والمرجعية النقدية.
3. الممارسة والفعل النقدي.

(1)الأهداف والمنطلقات

يُعنى الخطاب النقدي للناقدة في كثير من المظان، بذكر الغايات وتحديد الأهداف من الدراسة أو البحث وعدم إغفالها ذلك، سواء في تناولها القضايا والموضوعات النقدية التي يُمهّد بها بصورة موجزة لمؤلفاتها، أم على مستوى التمهيد للمواد أو النصوص المحلَّلة، لكنها أهداف وغايات تتركز أو تقتصر في الغالب الأعم في الإشارة إلى المنهجية أو المقاربة المنتهجة، أو المنطلق منها في التحليل. إلا أن ما يؤخذ على هذا الخطاب أنه في سياق تحديده الفرضيات أو الاقتراحات

النظرية التي سيسعى إلى إثباتها والبرهنة عليها ظل حبيسًا أو مرتهنًا أو خاضعًا للنصوص الأدبية المحللة. أو بعبارة أخرى خضوع النقد لمتطلبات الأدب، بل وتبعيته له. وهذه آلية أو ممارسة بدورها لا تختلف عن الممارسة المضادة المناقضة لها، أي تلك التي تحاول قسر النص وتطويعه وليّ عنقه لمتطلبات التنظير ومقتضياته.

ولعل ما يؤكّد ذلك، اقتراحه في تصنيف القصة القصيرة في (شعرية القصة القصيرة في اليمن) في ضوء الاتجاهات الأدبية الثلاثة: التقليدي، والحديث، والجديد أو الأجد؛ منطلقًا في رصد ذلك من توظيف إحدى التقنيات النقدية الحديثة، المتمثلة في مصطلح التقنية أو (الحساسية) بتعبير (إدوار الخراط) حسب اتجاهات القصة القصيرة، وكذلك انطلق من تقنيات أخرى هي: الرؤية السردية، وأنواع السارد، وأنماط الوصف. لكن هذا التصنيف -حسب إلزام الناقدة نفسها في التمهيد- لم يعمد إلى ذكر أنماط القصة القصيرة في اليمن واتجاهاتها[1]. ولا يعفيه -أي هذا الخطاب النقدي- ذلك أنه قد أحال إلى مؤلفات أخرى تناولت موضوع القصة القصيرة في اليمن؛ وذلك كي يتسنى لهذا الخطاب النقدي القيام بذلك التصنيف أو الفرز أوالتحديد للأعمال السردية أو النماذج المقتصر عليها. بل إنه قد اكتفى أو اقتصر على عشرة أعمال أو مجموعات قصصية فقط تتوافق وما يرمي إليه هذا الخطاب. ذلك أن التصنيف ليس منهجًا، ولكنه إجراء موجود ضمن منهج أو مناهج تكشف عنه ما يأتي:

1. نوعية المعايير أو الأسس التي تدخل التصنيف ضمن مرجعية.
2. الترتيب الذي يتولد عن استعمال المعايير من حيث إعطاء الأسبقية أو الإقصاء لعناصر أو أعمال أدبية على حساب أخرى.
3. الأحكام التي تتولد عن ذلك؛ وخاصة حين يعبر المصنف عن تقويماته عبر لغة التوصيف والتقعيد؛ ما يدل على جدوى ما يصنف ويرتب.

وفي ضوء ذلك يصبح التصنيف ومعاييره حدودًا يتحرك خلالها النقد. وتتمثل تلك المعايير في سبعة أسس هي: معرفية، وإجرائية(2)، ومنهجية، وتاريخية، ومهنية، ووظيفية، ومتعددة. وقد

اعتمدت هذه المعايير في تصنيف النقد لدى النقاد بحكم الرغبة في تنظيم المادة النقدية أو تاريخها أو بحكم الرغبة في فهم النقد والإحاطة به(3).

لكن هذا الأمر قد يختلف، ولا ينطبق على مؤلفيها الآخرين: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، وتهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، اللذين ينتهج فيهما خطاباهما النقديان ما انتهجه خطاب (شعرية القصة القصيرة في اليمن) من تصنيفات حسب الاتجاهات الأدبية. ووجه الاختلاف في ذلك يكمن في الآتي:

- أبان خطاب (تقنيات السرد) في تقديمه أنه يتوخى مقاربة ثلاثة نماذج روائية فقط، تكون بمثابة ثلاثة اتجاهات مختلفة نسبيًا، وتتفاوت من حيث المستوى الفني لكل واحدة منها على الأخرى، معللًا ذلك بأن التركيز أو الحصر من حيث التنويع، تتحقق معه النتائج الأكثر قربًا من الصواب. وكذلك الأمر في خطاب (تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة). إذ ألزم هذا الخطاب ذاته بالبحث في (نظرية السرد)؛ متخذًا من تقنيتي: الرؤية السردية، والصورة نموذجًا، وربط مدلولها بمصطلح (الاتجاه) المنقسم إلى: تقليدي، وحديث، وجديد أو أجد، بحسب مرحلتين زمنيتين: ما قبل تهجين الاتجاه، ومرحلة ما بعد التهجين، ومن ثم التطبيق على المرحلة الثانية واتخاذ نموذج (نص روائي) لها.
- عدم خلوّ هذين الخطابين النقديين من التنظير، على الرغم من اشتراكهما مع خطاب (شعرية القصة القصيرة في اليمن) في الفكرة أو الاقتراح الذي صنفت فيها موضوعاتها المتمثلة في: القصة القصيرة في اليمن، والرواية في اليمن، والرواية العربية حسب الاتجاهات الأدبية.

ذلك أن استراتيجية خطاب التنظير (النقدي) مختلفة عن استراتيجية الخطابات الأخرى. فهي تتجاوز حدود الوصف والكشف والتاريخ، وتلزمه من حيث المبدأ بألا يكرر القول في

التصنيفات التي عمد إليها خطاب آخر[4]. وهذا يعني أن المعايير لا بد من أن تختلف عن المعايير السابقة المحددة لمفهوم النقد وتصنيفه -المشار إليها سلفا- بل يتوجب الوعي أساسا بالمعايير ذاتها، لأنها تصبح أداة من أدوات صنع المفهوم، وأداة للتعامل مع الواقع النقدي، أو على الأقل تمكنه من رؤية الوضع النقدي في صورة فهم خاص دال على اجتهاد معرفي، وتدفع عن خطابه وتصنيفاته بما تتسم به تلك الممارسات التي تلجأ إلى تكييف المادة النقدية بحسب المصطلح الذي يجده بين يديه، بغض النظر عن كونه مناسبًا أو لا[5].

(2) المنهج والمرجعية النقدية

(1)

ما يُعنى بالمرجعية، أي الخلفية المعرفية (الإبستمولوجية) في خطاب ما، وهو ما يوجه الأديب أو الناقد أو المؤرخ أو غيرهم، ويؤطر أهدافه ومقصديته الأيديولوجية والثقافية والسياسية وغيرها، ومن ثم انعكاس ذلك على ممارساته في الرصد والقراءة والتحليل. فالخطاب المرجعي (المعرفي) هو ما يكمن وراء الخطابات ويشكلها، متمثلا ذلك في المعتقدات والثقافة والأعراف والتقاليد وما إلى ذلك. وتتعدد المرجعيات في العمل أو الاشتغال النقدي أو الأدبي، كتحليل النص من جوانب عدة: نفسية أو تاريخية أو اجتماعية، أو تحليله تحليلًا لغويًا أو بلاغيًا أو صوتيًا، بخلاف نقد النقد والتنظير؛ كونهما يتضمنان عناصر معرفية إبستمولوجية، ويتيحان للدارس ضبط المرجعية ويلزمانه بالتلازم المعرفي لها. وكذلك بوصف طبيعة المعرفة التي تشتغل في نقد النقد والتنظير "أنساقًا أو قريبة من النسق، تحدد طبيعة المناهج والنظريات، وتفصل بين الممارسات المعرفية، وتعين الحدود التي تقوم بينها، بل وداخل المرجعية الواحدة"[6].

ومن تلك المرجعيات المتجلية عمومًا، مع مراعاة الاختلاف في الممارسة لدى كل من نقد النقد والتنظير ما يأتي: المرجع الفلسفي، والمرجع الجمالي، والمرجع النفسي، والمرجع السوسيولوجي، والمرجع اللغوي. وبالتأمل في مرجعيات هذا الخطاب النقدي للناقدة، يلحظ

اتكاؤها بنسبة طاغية على المرجع اللغوي المتمثل في الاتخاذ من الاتجاه البنيوي مستندًا مرجعيًا (منهجيًا) في القراءة والتحليل في كثير من مظانه، وفي الإفادة من علوم اللسانيات وتوظيفها علومًا خاصة للغة خاصة، باسم الشعرية والشكلانية والسيميائية والأسلوبية.

ومن المستندات المرجعية البارزة في هذا الخطاب النقدي، هيمنة بعض المؤلفات أو حضورها بصورة بارزة، نحو: الكتابة عبر النوعية لإدوار الخراط، والمتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة لعبد الله إبراهيم، وبنية النص السردي لحميد لحمداني، وعتبات النص: البنية والدلالة لعبد الفتاح الحجمري، ونظريات معاصرة لجابر عصفور، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وبعض مؤلفات يمنى العيد، نحو: الراوي الموقع والشكل، وتقنيات السرد الروائي، وبعض مؤلفات عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، وفي نظرية الرواية، وبعض مؤلفات سيزا قاسم نحو: بناء الرواية، والقارئ والنص، وكذلك بعض مؤلفات سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، وانفتاح النص الروائي، والسرديات والتحليل السردي، وكذلك بعض مؤلفات كل من جيرار جينت وتودوروف وباختين وباشلار، نحو: خطاب الحكاية، وأشكال الزمان والمكان في الرواية، وجماليات المكان وغيرها.

أما على مستوى المصطلحات والمفاهيم، فثمة مصطلحات مهيمنة على هذا الخطاب أبرزها: مصطلح الأجد؛ وقد استعارته من أستاذها الدكتور عبد العزيز المقالح، ومصطلح الحساسية (التقنية)؛ استعارته من إدوار الخراط، ومصلح الرؤى أو الرؤية السردية بأقسامها الثلاثة الأساسية والقسمين المتفرعين منها، ومصطلح التناص، ومصطلح عتبات، ومصطلح الراوي بأقسامه، ومصطلح المقاربة البنيوية، ومصطلح الصورة بأقسامها الأربعة: الوصفية والسردية والسينمائية والمجازية، ومصطلح شعرية وغيرها.

أما على مستوى الموضوعات والمتن، فقد تركزت في الآتي: السرد (عناصره، أساليبه، شعريته)؛ الرؤية السردية (التنظير لها، تهجينها، أقسامها)؛ شعرية التكرار؛ الصورة (شعريتها،

سيميائيتها، تهيجنها)؛ التناص وأنواعه؛ شعرية العنوان؛ عتبات النص وسيميائيته؛ النص القصصي وأنماطه: (القصة القصيرة، والأقصوصة، والنص المفتوح، والأقصودة) ؛ المرأة وفاعليتها؛ الرواية وعناصرها؛ الحكاية الشعبية في اليمن؛ الراوي (أنماطه وأنواعه)؛ الزمان السردي (بنيته والتنظير له)؛ الشخصيات؛ المكان/ الفضاء.

(2)

وفيما يتعلق بالنقد والحداثة أو بحداثة النقد الأدبي، فثمة مسالك عدة لتحديث النقد، تتجلى في الآتي: التعريف بها والدعوة إليها، أو الترجمة والنقل لنماذج موصوفة بالحداثة أدبيًا ونقديًا ونثريًا، أو التنظير للحداثة أدبيًا ونقديًا، أو تطبيق مناهج حديثة ومعاصرة، ونحسب أن هذا المسلك الأخير هو ما ولجت به أو من خلاله الناقدة خطابها النقدي. إذ يتسم خطابها النقدي التطبيقي بسمة الحداثة أو التحديث للمنهاجية أو المنهج المستثمر في التحليل، وإن كان الغالب على هذا الخطاب ولعه بالمنهج البنيوي، كما تصرح بذلك الناقدة في تمهيدها لمعظم مؤلفاتها، وفي التمهيد أيضًا لتحليل معظم النصوص الإبداعية. ومما يلحظ في هذا الخطاب البنيوي، عدم انغلاقه على النص واستجلاء بناه المكونة له فحسب، بل تحوله عنه إلى المنهج البنيوي التكويني في كثير من المظان، الذي ينفتح على خارج النص (السياق الاجتماعي أو السوسيولوجي)، ويعمد إلى استكناه رؤية العالم حسب (لوسيان جولدمان)، وكذلك مراعاة مدى تأثر النص بالمرجعيات والسياقات الملابسة له: الثقافية والدينية والاجتماعية وغيرها التي تسهم في تشكله وانبناء عناصره ومكوناته وإنتاجيتها، وفيما ينتج أيضًا عن الانفتاح على النصوص والخطابات المختلفة والتفاعل معها، فيما بات يعرف حديثًا في النقد الغربي بنظرية التناص حسب جوليا كريستيفا، وبالمتعاليات أو المصاحبات النصية حسب جيرار جينت، التي حددها في خمسة مفاهيم، أحدها مفهوم التناص.

ومن التحولات الملحوظة أو المتجلية أيضًا في هذا الخطاب على مستوى المنهج، التحول صوب المنهج السيميائي والإعلان عن ممارسته صراحة في أحدث مؤلفاتها، وإن كان قد تسرب إلى مؤلفاتها السابقة من بوابة البحث أو الكشف عن آليات التناص في الأعمال الإبداعية عمومًا، وفي الروايات على وجه الخصوص[7]. ومن ذلك تحليلها لعتبات النص في رواية (رجال الثلج) لعبد الناصر مجلي، وهو تحليل تسمه الناقدة بأنه بنيوي. وبتتبع هذا التحليل ونقده في ضوء مبادئ نقد النقد، يلحظ أن هذا الخطاب التحليلي فيما يعمد إليه من رصد دلالات ملفوظات اللغة (منطوق الخطاب السردي) وتحليلها، وتحديد أو تعيين ما ترمز إليه في هذا النص السردي، لاسيما في دلالات ملفوظات عتبات هذا النص، بوصفها -كما تبين الناقدة- الظاهرة الفنية المهيمنة على كامل بنية الرواية، ابتداء من عنوان الرواية الرئيس وما يتبعه من إهداء وعناوين فرعية ذات صلة بنيوية وشيجة بالبنية الدلالية للسرد الروائي كاملا، فضلا عن ارتباطه الوثيق بما تسرده فصول الرواية.

وتبين أنها قد توصلت بعد القراءة والتحليل إلى أن هذا العنوان يومئ بشكل جلي إلى بعد مجازي وآخر حقيقي يتصل بالمسكوت عنه ابتداء من علاقته البنيوية بعبارة الإهداء التي تلي العنوان الرئيس للرواية وبقية عناوين فصول الرواية وما تحيل إليه من بنى دلالية في منطوقها السردي. فالبعد المجازي ينطلق من التعميم المتجلي في عبارة الإهداء الآتية: (إلى القتلة الذين صنعوا لنا كل هذا الدمار) مركزة الناقدة في تحليلها على لفظة (القتلة) العامة، كونها لم تحدد المعنيين هوية أو حيزا جغرافيا بعينه، وعلى واو الجماعة المتصلة بالفعل (صنعوا) المبهمة أو العامة أيضا.

ولعل هذا الاشتغال النقدي من آليات نظرية تحليل الخطاب، إضافة إلى استثمار مبادئ السيمياء وطرائقها في التحليل والكشف عن المكنونات والمضمرات المسكوت عنها، فـ(رجال الثلج) ترمز إلى أولئك القتلة من ذوي السلطة والهيمنة الإمبريالية على بني البشر كافة، بما فيهم الشعب

الأمريكي، في إشارة إلى أمريكا واللوبي الصهيوني المتحكم في المال والاقتصاد، وفي هندسة السياسة العالمية والتوغل فيها، وفي التحكم في مقدرات الشعوب المغلوبة على أمرها، وما نتج عن ذلك من شيوع الأنظمة الدكتاتورية، والإسهام في نشر الرذائل؛ ما أدى إلى فقدان الأمن بانتشار القتل واستفحال الجريمة بصورة مروعة حتى أصبحا أمرا هينا وسلوكا عاديا مألوفا يعبر عنه في الأدب بواقعية فنية، وفي الأفلام السينمائية بشتى تقنياتها العالية في التكريس للجريمة والترويج لها على حساب كينونة الإنسان واستلاب كرامته. و(للثلج) أيضا بعد جغرافي بحت، يرمز إلى (أمريكا)، كونه يمثل بلد المهجر من ناحية اختلافه عن الموطن (البلدان العربية)، وكونه يشير إلى طقسها البارد الذي تتساقط فيه الأمطار الثلجية.

ولم يكتف المبدع في ترميزه لملفوظ (القتلة) على الآخر الهنالك، بل يوردها لأكثر من عشر مرات في صيغها الصرفية في الفصل الثاني من الرواية، أي في صدد سرد الراوي للأحداث الماضية قبيل قراره السفر إلى أمريكا، وتخصيصها هاهنا لذوي النفوذ، وذوي النفوذ السياسي تحديدًا في اليمن بعد قيام الوحدة اليمنية وما أعقب ذلك من حرب 1994 وما جنته من ويلات وكوارث بالغة الأثر على البلد. ومن خلال هذا التعميم لملفوظ (القتلة) المهم الوارد في سياق الإهداء، وتحليله وتتبع دلالاته في سياق النص كاملا، وربطه بالبنية الدلالية الكلية للنص، يتضح المراد أو الحمولة الدلالية لهذا الملفوظ ورمزيته في بنية هذا النص السردي.

ويضع نقد الحداثة لذاته شروطًا تجعله نقدًا حداثيًا وضروريًا في الآن ذاته. وقد استحدث أدواته من ناحيتين: من ناحية الناقد؛ إذ يستحيل عليه أن يلغي ذاته ويكرر ما سبق، ومن ناحية المنقود؛ إذ يتعذر إخضاع المادة الأدبية نفسها للنقد بالطريقة ذاتها مرة أخرى. ويتأتى ذلك من خلال وضع النقد في علاقة (فعل) يغير فيه نفسه ويخالف النقد السابق، ويكتسي مقولات ومصطلحات وتصورات ومعايير، وصياغة لغوية لها ما ورائية تمكنه من القيام بتحقيق ذاته ضمن الحداثة المنهجية في صورة: تكامل الكشف والتشخيص والمعالجة، والمزواجة بين التحليل

والتأليف، التركيز على الوظيفة الشعرية. ومعنى ذلك أن الحداثة النقدية تتمثل في وجود عناصر هي:

الدالة الأدبية + اللغة الأدبية (الصياغة) + المقولات النقدية (المفاهيم) + الخطاب النقدي (اللغة النقدية).

وبناء على ذلك، يمكن القول: إنها حداثة أداة وفعل، تمكن النقد من الانتقال من وضع منهجي إلى وضع منهجي آخر مختلف (تحول متعدد الأشكال)، ويتجلى ذلك في المخطط الآتي:

نص الأدب ← نقد الأدب ← أدب النقد ← نص النقد

أي أنه تحول يجعل النقد نفسه نصًا أدبيًا بصورة مختلفة عن النص الأدبي الموضوع للمعالجة، لا يفهم إلا باعتباره حركة تتولد عن تكامل الأدب والنقد. ووفق ذلك يتسنى تعريف حداثة النقد بأنها "حداثة قائمة على مبادئ جديدة، تتسم كل خطواتها في تلك الحركة بما يلي: النسبية، والمغايرة، والاكتشاف"[8]. وهذه مبادئ تتمثل حداثة الأدب في كثافتها الدلالية، والانزياح الذي تحققه والرؤية التي تجسدها، تنعكس على النقد ذاته؛ إذ هي تترجم أيضًا تصورات وتقنيات لا يمكن أن تحدث في فراغ؛ فهي بحاجة إلى مصادر التراكم العلمي والتكييف الذوقي والتفجر الإبداعي، ومحتاجة إلى شروط؛ وهي شروط إفادة وليست شروط وجود، بمعنى أنها تتيح لنا -إن تحققت فنيًا- فرصة امتلاك ناصية عصرنا بقدر ما نتمكن منها، وتتمثل في الآتي[9]:

- الحرية: تجاه الماضي دون تعصب له، وتجاه الآخرين دون عبودية إزاءهم.
- الاضطراد[10]: وذلك من خلال الثبات على المبدأ أو الولاء للفكرة، وكذلك تحمل نتائجها والوصول بها إلى مداها دون شذوذ أو نكوص.
- المستقبلية: ويتم ذلك بالأخذ بعين الاعتبار ضرورة متابعة أو تحديث الآليات والمناهج وفق مقتضيات علوم المستقبل؛ ما يسهم في تشكيل المستقبل طبقًا لحاجتنا في استكمال جوانب المعرفة الأدبية علميًا، وقوة وسلامة التذوق للأدب والفنون المجاورة له والنابعة منه.

ولعل ذلك لم يكن ليتم لولا عوامل التقريب وحركة التراسل بين الآداب والتيارات العالمية المختلفة؛ ما أتاح للنظرية الأدبية والمناهج النقدية الحديثة أن تأخذ طابعًا عالميًا (كونيًا) مع مراعاة الخصوصيات المميزة للثقافات والآداب المتباينة حفاظًا عليها من الإلغاء والتغريب والذوبان أو الانصهار في بوتقة الآخر.

(3) الممارسة والفعل النقدي

(1)

ثمة وظائف عدة ممكنة للنقد، يمكن تصنيفها في خطاب النقد فيما يأتي[11]:

1. وظيفة أدبية عامة تجاه الأدب والأديب.
2. وظيفة منهجية موضوعية تجاه العلم.
3. وظيفة تعليمية وتثقيفية تجاه القارئ.
4. وظيفة أخلاقية أيديولوجية تجاه المجتمع.

وظيفة (3)

المرجع العلمي

↑

وظيفة (1) ⟶ النقد ⟵ وظيفة (2)

الأدب/ الأديب ↓ القارئ/ الناقد

وظيفة (4)

السياق الثقافي والموقف الأيديولوجي

ويمكن أن تتداخل هذه الوظائف، نظرًا لما يطبع مفهوم الوظيفة من تعدد واختلاف، لتعبر عن مفهوم عام للنقد والأدب معًا. كأن يترابط فيها العنصر الأخلاقي والتعليمي، والعنصر العلمي والأدبي، وخصوصًا حين تغيّم الحدود بين المرجعيات المنتجة للمفاهيم، وتظهر فعلًا في لحظات التوفيق والانتقاء. وهذا ما يحدث في سياق التنظير ونقد النقد العربيين اللذين تنظم فيها تلك الوظائف لتتخذ طابع وظيفة أدبية عامة، ووظيفة خاصة نوعية حينًا آخر.

وبالنظر في الخطاب النقدي لدى الناقدة، واستجلاء الوظائف التي انتهجتها في ممارساتها النقدية، لا بد في البدء من توضيح مبادئ أو معطيات كل وظيفة على حدة بإيجاز. فالوظيفة الأولى الأدبية العامة، يترتب عليها إخضاع النقد لمتطلبات الأدب، بل تبعيته له. أي أنها تصادر وظائف أخرى بالإلحاح على أن لا وجود للنقد إلا بالأدب[12]. أما الوظيفة الثانية الأدبية المنهجية فتعتمد توظيف آليات تفسيرية وتقويمية ووظيفية ومفاهيم ممكنة لاستجلاء الأدب بمراعاة وظيفته، كتحديد الرؤية أو وجهة نظر الأديب في عمله الإبداعي على سبيل المثال، أو لاكتشاف طبيعة الأدب والواقع الأدبي العام، من خلال فهمه وتدعيم مقوماته. أي التعامل مع الأدب ليس كما هو مقصود، وإنما بوصفه أفقا ممكنا وقابلا للتغيير والتطور؛ ما يجعل الوظيفة الأساسية تتمثل في إخضاع الأدب لقواعد ومبادئ، نحو: تقدير العمل الأدبي، تحديد مدى تأثر العمل الأدبي بالبيئة التي ظهر فيها، التعرف على سمات صاحب العمل من خلال أعماله وعلى خصائصه الشعورية.

وهذه منهجية تعيد إنتاج تفكير ناقد مثل (سانت بيف) ومعاصريه الذين يعنون بالتحليل والتفسير، ومن ثم الحكم أو التقويم المعلل. أما الوظيفة الثالثة خدمة القارئ: فهي مكرسة لإرضائه؛ ما يجعل النقد عملية وساطة مشروطة بطرفين هما: الأدب/القارئ. وناتجها قد يكون لصالح طرف: قد يكون القارئ وقد يكون الأدب. وهو ما يسم الناقد سمة المعلم الذي ينصرف إلى خدمة النقاد والأدباء وتوجيههم إلى كيفية ممارسة النقد والاتصاف بصفة الناقد، بحيث يتوجب أن تكون مهمة الحكم مؤدية إلى دور تعليمي صريح. وهذه وظيفة تتجاوز حدود المبادئ المنهجية إلى شيء آخر مختلف هو الدور التوجيهي للنقد نحو: توجيه الناشئين إلى قراءة ما يكتب في نظرية الأدب. أما الوظيفة الرابعة (الأيديولوجية): فهي وظيفة تتعدى حدود الأدب والقارئ صوب المجتمع كله، بمنظور مغاير يتجاوز مساحة القارئ إلى مجال الأيديولوجيا، لتكون وظيفة كبرى تترتب على حساب كل ما سبق. وهو ما تكرس له النظريات الأدبية ذات البعد الاجتماعي

(الواقعية والجدلية) بتأكيدها على مفهومي الرؤية والالتزام، ومن ثم جعل وظيفة النقد مثل وظيفة الأدب، في أن يكون رؤية إيجابية للعالم وللمجتمع؛ وهو ما يحول النقد إلى أداة وإلى ممارسة دور السلطة التي تراقب الأدب وتترصد لتصحيح مساره وإلزامه بحصول الوعي المذكور[13].

ومن خلال تتبع مشروع الناقدة ورصد مؤلفاتها النقدية، يلحظ أنها قد نأت بممارساتها عن الخوض أو انتهاج مسلك الوظيفة المدرسية التي توفق وتجمع بين أكثر من وظيفة، وألزمت نفسها، أو حاولت أن تلتزم باختيار المنهج وتحديده في مطلع كل قراءة أو تحليل نص أدبي ما؛ مقيّدة ممارساتها النقدية بغاية ذات أصل منهجي تأكيدًا لمرجعية علمية ما، وليس تأكيدًا لمرجعية لها أهداف أيديولوجية. وهذه منهجية قد تدفع -إلى حد ما- عن صاحبها السقوط في شرك تلك الممارسات البيداغوجية (التعليمية) والحيلولة دون الوقوع فيها. لكن ذلك لا ينفي عنها أنها قد سلمت من الوقوع فيما يقع فيه كثير من النقاد المعاصرين -وإن تفاوتوا في ذلك درجات- من اتسام خطابهم النقدي بالطابع التوجيهي أو ما يطلق عليه بوظيفة خدمة القارئ أو الأديب، كما يتجلى ذلك في تحديدها أحد أهدافها في رسالتها للماجستير: "الشعور بمسؤولية النقد التي تتبلور في إضاءة الطريق أمام الروائي، كي يكتب شكلًا حداثيًا ذا اتجاه يحدد الرؤية والهوية الفنية"[14].

(2)

ومما يتسم به هذا الخطاب النقدي العلمية والموضوعية والحياد في تحليل النصوص، وفي طرح القضايا النقدية إزاء معالجته تلك النصوص وقراءاتها. ويتأتى ذلك من انتهاج أو ممارسة آليات النقد الحداثي المبنية على أسس وضوابط علمية تتمثل في الآتي: المقارنة والاستدلال والتفسير والتأويل[15] وتحديد الأهداف المنشودة، شريطة تحقق الانسجام والتماسك والدقة في التوظيف. ومن المستويات التحليلية التي تعمد الناقدة إلى الإفادة من معطياتها، التحليل الاجتماعي والتحليل النفسي والتحليل التاريخي. وهذه الآليات ضرورية في الفعل النقدي تضمن له

عملية الاستقصاء لفهم ملابسات النص وسياقاته المحيطة به، للكشف عن كيفية إنتاجه ورصد المضمرات في خطابه، والتوصل إلى ما يسهم في استنتاج الدلالات ورصد الأنساق المهيمنة فيه.

وقد نتج هذا التحول في النظر إلى النقد، لدى التيارات النقدية الحداثية، مستقلا عن الأدب، وفي اعتماده على فرضيات ومعطيات تحليلية ومنطلقات علمية ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان. إذ لم تعد إشكالية النقد تكمن في اختلاف المهاد الأيديولوجي لكل مذهب، وفي سهولة محاكمة الأديب برصد مخالفته لغيره، وإصدار الأحكام التقييمية المعاصرة، بل أصبحت تكمن في "ضرورة تفادي تسليط أيديولوجية الناقد على الأديب، من خلال دخوله الماهر في لعبة الدلالة بالتأويل البعيد، وحتمية حفاظه على قدر من الحياد العلمي في موقفه من النص، دون إغفال متعمد لسياقاته المتعددة"[16].

لكن ذلك لا يعني إلغاء دور المتلقي أو القارئ في استنباط الدلالات واستجلاء المعاني؛ فالقيمة بالمعنى العميق للكلمة لا تنفصم عن التأويل، وفهم تصور النص لعناصره الأساسية. والقيمة الصحيحة تولد من الفهم الصحيح حسب تعبير ويليك. وإذا ما نظر إلى التفسير على أنه هدف النقد وثمرة التذوق، فلا يمكن حينئذ التخلي عن ربطه بالقيمة، أي بمصدر المعاني، لا فالمعاني قائمة بذاتها. فالنقد يمكن أن يكون علمًا، ولكن بغير المعنى الوضعي التجريبي للعلمية، وذلك إذا اعتمد التذوق الذي يشتمل الإدراك والتجربة الجمالية معًا أساسًا له، كما يشترط ذلك فوكيما، على كل نظرية أدبية بأن "تقيّم طبيعة الدراسة العلمية على ضرورة الفصل بين التقييم والتأويل، وأن تنمي مناهجها بحيث تضمن لملاحظات الناقد ونتائجه أن لا تختلط برغباته وأحكامه"[17]. ذلك أن المبادئ النقدية الحديثة -كما يحدد ذلك نورثروب فراي في (تشريح النقد)- ينبغي أن تنبت من الفن الذي تعالجه، وأول ما يجب أن يفعله الناقد أن يقرأ الأدب، وأن يجري بحثًا استنباطيًا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل[18]. على

أن هذه المبادئ ليست ثابتة، بل هي فروض علمية متنامية متغيرة. وهذا وجه إشكاليتها وبعدها عن القيمة الثابتة. وهو وجه الاختلاف بين النظرية والمعتقدات؛ فحيوية أي علم لا تقاس بمدى كفاءته في تأسيس الحقائق، بقدر ما تقاس بمدى ما يُستبعد من أخطاء.

ومما يدل على اتسام هذا الخطاب النقدي بالموضوعية والعلمية، واقتراح الآراء، وافتراض الفرضيات ومحاولة البرهنة عليها، ما تطرّقت إليه الناقدة في كتابها (تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة) من التركيز على نقطتين سرديتين هما: الرؤية والصورة؛ وذلك لإثبات مدى ارتباطهما فنيًا بمصطلح (الاتجاه) الذي ينقسم لديها -كما ترى- إلى ثلاثة اتجاهات: تقليدي وحديث وجديد؛ مبيّنة في ذلك أنه -أي الاتجاه- ينطلق بحسب افتراضها من مرحلتين زمنيتين هما: مرحلة ما قبل تهجين الاتجاه، ومرحلة ما بعد التهجين. وقد تناولت المرحلة الثانية بالتنظير وبالتطبيق.

وفيما يتعلق بالتقنية الأولى (الرؤية السردية) على مستوى التنظير والتطبيق؛ فقد تطرقت لها في مؤلفاتها السابقة[19]؛ مبينة أنها قد توصلت إلى نتيجة مفادها: أن الرؤية السردية ذات الصلة البنيوية بتقنية الراوي تنقسم إلى ثلاث رؤى رئيسة هي: الرؤية السردية الخارجية، والرؤية السردية الداخلية، والرؤية السردية الخارجية ذات الاتجاه الجديد، ويتفرع عن هذه الرئيسة رؤيتان فرعيتان هما: الرؤية الثنائية والرؤية المتعددة. وقد ظل الاتجاه الأدبي الواحد يهيمن غالبًا على النتاج الروائي لهذا الكاتب أو ذاك، في مرحلة ما قبل تهجين الاتجاه الأدبي التي تنطلق منها الرؤى السردية.

أما المرحلة الثانية (مرحلة تهجين الرؤى السردية) فهي المتخذة للتطبيق على رواية (أمريكا نلي) أو (أمري كان لي) لصنع الله إبراهيم نموذجا لها. إذ تنطلق فيها الرؤية السردية من خلال التهجين الفني بين أكثر من اتجاه أدبي تقليدي أو حديث أو جديد. وتبين أن هذا النص الذي تتراوح فيه الاتجاهات الأدبية الثلاثة الرئيسة على امتداد المنطوق السردي بتفاوت نسبي، وحسب

الصورة الفنية التي يحتاج إليها هذا النص الروائي المهجن فنيًا. وأنه على الرغم من أن الراوي ينطلق من ضمير المتكلم المناسب في أسلوب ما يمكن أن يوهمنا فنيًا أنه سيرة أدبية، ومحض مذكرات اعترافية، فإن تهجين الرواية بالاتجاهات الأدبية الثلاثة المشار إليها آنفًا، جعل من هذا النص الروائي نصًا حداثيًا؛ ذلك أنه شكل يتجاوز إلى حد كبير هيمنة الرؤية الأحادية على بنية الرواية وما يقع في مجالها من تقنيات سردية، بهدف استنطاق الرؤى السردية التي صارت داخل بنية الرواية منتمية إلى مرحلة ما بعد تهجين الاتجاه الأدبي[20]. وقد خلصت إلى ذكر أبرز التمظهرات الفنية للرؤى السردية الثلاث الأساسية في بنية الرواية، وكذلك للرؤيتين المتفرعتين عنها.

وأما ما يتعلق بالتقنية السردية الثانية المتطرق إليها في هذا الكتاب، تقنية الصورة أو الوصف؛ فهي كذلك ترتبط مفاهيمها أو أقسامها بحسب اتجاهاتها الأدبية الثلاث المشار إليها آنفًا، وتتحدد بمرحلتين هما ذاتهما المرحلتان اللتان تم التطرق إليهما في صدد التقنية الأولى. وتمثل أقسام الصورة أو مفاهيمها في أربعة أنواع: ثلاثة منها مرتبة حسب الاتجاهات الأدبية: الصورة الوصفية للاتجاه التقليدي، والصورة السردية للاتجاه الحديث، والصورة السينمائية للاتجاه الجديد. أما النوع الرابع: الصورة المجازية، فهي التي يتفاوت بروزها النسبي في الكتابات، بحسب الاتجاه الأدبي المهيمن على النص، إذ تختفي أو تتلاشى في النصوص التي يهيمن عليها الاتجاه التقليدي، وتطغى في النصوص ذات الاتجاه الحديث، أما النصوص ذات الاتجاه الجديد، فتلتحم فيها هذه الصورة بالصورة السينمائية في كامل بنية النص الروائي التي تهيمن عليه تقنية (الراوي غير الظاهر). وهي ما تمثل نموذجًا من نماذج الانتقال من مرحلة ما قبل تهجين الاتجاه إلى مرحلة ما بعد التهجين[21].

وتعمد أيضًا، بعد فراغها من القراءة والتحليل إلى ذكر أبرز التمظهرات الفنية للصورة وأقسامها المتجلية في الرواية. وتخلص بعد ذلك إلى الإشارة إلى أن الصورة بأقسامها الثلاثة الأولى

تلتحم بنيويًا بالرؤى السردية؛ مؤدّية بذلك إلى إنتاج شكل روائي ينتمي إلى هاتين التقنيتين السرديتين وما يقع في سياقهما من تقنيات سردية إلى ما يمكن تسميته جدلًا -حسب افتراض الناقدة- سرد ما بعد الحداثة[22].

(3)

ويتسم خطاب الناقدة بالخطاب النقدي التطبيقي أكثر منه خطابًا تنظيريًا، على الرغم من اقتران كل قراءة من قراءتها أو تحليلها للأعمال الأدبية بالتنظير؛ لكنه تنظير -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- موجز غير مقصود لذاته، بل تكمن غايته في بسط النظريات وعرض الآليات والمناهج، وفي تحديد المفاهيم والمصطلحات وتوضيحها بصورة موجزة ومكثفة.

ولعل ما يؤكد ذلك عناوين أو عنوانات مؤلفاتها، وكذلك عناوين النصوص المحللة المتضمنة في تلك المؤلفات؛ ابتداء من رسالتيها للماجستير والدكتوراه: تقنيات السرد، وشعرية القصة القصيرة في اليمن، مرورًا بتهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، والراوي وإيقاع السرد، ومقاربات بنيوية في السرد والشعر، وانتهاء -حتى الفترة الراهنة- بسيميائية النص القصصي. إذ غالبًا ما تُخصّص للتنظير سوى النزر اليسير من الكتاب أو المقال، والجزء أو السهم الأكبر للتطبيق أو النص المحلَّل[23].

ويتجلى ذلك في صدد تحليلها للنصوص وقراءتها، فيما تعمد إليه من إشباع النص المحلل، بتوضيح ما تتضمنه بنيته من سمات وخصائص وظواهر فنية حتى تغدو القراءة بعد استيفاء جوانبها في التحليل والنقد بمثابة معرض لعدد من الموضوعات والقضايا النقدية؛ تم مناقشتها وبلورتها بشكل موجز ومكثف، وبأسلوب يجذب القارئ، بعيدًا عن الإطناب أو الإسهاب أو الإطالة فيما لا جدوى فيه. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، في صدد تحليلها لديوان (أبجدية الروح) للدكتور المقالح، للكشف عن شعرية السرد فيه، تطرقت بإلماح مقتضب في التمهيد للموضوعات الآتية: الشعرية وعلاقتها بكل من: الأجناس الأدبية المختلفة نحو: الشعر والرواية

والقصة القصيرة وغيرها، وكذلك انفتاح القصيدة على التقنيات السردية المتنوعة، وعلى التقنيات المستمدة من الفنون الإبداعية المختلفة نحو: السينما والتشكيل والموسيقى وغيرهما، ومن جهة أخرى انفتاح الفنون الإبداعية والسردية المختلفة على تقنيات القصيدة، نحو: الإيقاع والتكثيف المجازي والتناص بأنماطه المختلفة، وما يترتب على ذلك من استحداث أجناس أدبية جديدة نحو: الرواية الشعرية، أو القصة - القصيدة، أو فيما يطلق عليه بالكتابة عبر النوعية.

ولعل ما يؤكد ذلك قولها في صدد تقديمها لـ(تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق) بأنها تقارب عددا من التقنيات السردية التي تنطلق من بنية الرواية اليمنية، وبأن دراستها تطمح إلى معرفة موقع الشكل الروائي اليمني الحديث، بالقياس إلى الرواية العربية من جهة، والرواية العالمية من جهة أخرى من خلال التركيز على ثلاثة نماذج روائية ذات اتجاهات مختلفة نسبيًا، متفاوتة من حيث المستوى الفني. ويؤكد ذلك أيضًا تعليق د. عبد الملك مرتاض على الكتاب، بأنه كتاب يسلط الضياء على الرواية اليمنية المعاصرة، وكذلك تعليق د. سعيد يقطين، بأنها -أي الناقدة- بالإضافة إلى مزاوجتها بين النظرية والتطبيق، فإنها تمارس التحليل الجزئي والكلي للنصوص، والاشتغال بقضاياه الخاصة والعامة.

(4)

وبعد هذه القراءة الكلية في مشروع أو منجز هذا الخطاب ورصده -بوصف هذا المنجز منظومة كلية لا ينفك بعضها عن بعض- والتي كان لابدّ منها للولوج إلى عالم (سيميائية النص القصصي) وتحليل خطابه، وآلياته في القراءة والتحليل، يُصرّح هذا الخطاب في صدارته، أنه قد اقتصر في اختيار نماذجه للتحليل على مجموعة مصفاة من أعمال كتاب القصة القصيرة في اليمن، ممن أصدروا أعمالهم في أواخر مرحلة التسعينات، وفي مرحلة ما بعد الألفين خاصة حتى عام 2016م، كونها -حسب تبريره- المرحلة التي شهدت نقلة نوعية، من حيث كم الإصدارات، ومن حيث أسلوب التقنية الحديثة[24].

يُنوّه الخطاب في تقديمه لهذا العمل، بأنه قد تناول عددًا من التمظهرات السيميائية ضمن التحليل البنيوي المنفتح على نظرية السرد الحديثة، لدى روادها البارزين[25]، أمثال: تودوروف، وجيرار جينت، وبارت، وكريستيفا، ولوتمان، وباختين، وباشلار، مرورًا بنقاد العرب السردانيين، منهم على سبيل المثال لا الحصر: سعيد يقطين، وعبد الملك مرتاض، وحسن بحراوي، وسيزا قاسم، ويمنى العيد[26]. وفي الصدد ذاته يبين أنه قد جرب التحليل السيميائي دون أن يصرّح بذلك، إلا أن هذا المؤلف -كما يبين- يُعدّ "بمثابة المغامرة النقدية الأولى التي حاول فيها الاقتراب من هذا التحليل، بدراسة مستقلة عبر هذا المنهج الذي يجمع النقاد -على حد زعمها- أنه مازال يلتبس كثيرًا بالبنيوية التي خرج من عباءتها، والتي لم يستقل تمامًا عنها، باعتبارها منهجًا مكتملًا بذاته حتى يومنا هذا"[27].

وفي هذا التعميم وهو سمة تعد آفة أو معوقًا من معوقات انتظام أي خطاب[28]، يلحظ مدى الخلل أو قل الاضطراب المنهجي لدى هذا الخطاب، الناتج عن اللبس وعدم التمييز بين هذين المنهجين، وتحديد مدى اختلافهما في الآليات والإجراءات النقدية. ومما يؤكد ذلك ملفوظه أيضًا: "إن السيميائية منتمية في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية ... ولهذا يصعب التمييز بين الحقلين تمييزًا مانعًا"[29]. بل إنه يحصر الفارق بينهما في فارق وحيد -متكئًا في ذلك على (دليل الناقد الأدبي)[30]- مفاده: إن السيميائية تقتصر على التركيز على دراسة الأنظمة العلامية الموجودة أصلًا في الثقافة، والتي عرفت على أنها أنظمة قارة قائمة في بيئة محددة. أما البنيوية -كما يرى- فتدرس العلامة سواء أكانت جزءًا من نظام أقرته الثقافة أم لم تقره. بل إنه يرى أن هذا الفارق الوحيد "لم يكن -على حد تعبيره- أساسًا قويًا للتمييز" [31].

ومما يتسم به هذا الخطاب أيضًا، احتذاؤه مؤلفي (دليل الناقد الأدبي) أيضًا، وحذوه حذوهما، وتلك آفة أخرى، ومعوقٌ ثانٍ يعوق انتظام أي خطاب. وذلك في أخذه على الدراسات السيميائية، أنها تتلخص مثلًا في "أن معظمها ينهج نهجًا شكلانيًا، يستبعد المحددات الاجتماعية

الثقافية، ومن ثم تقترب الدراسات السيميائية جدًا من المنهج البنيوي، خاصة أنها كثيرًا ما توظف المفردات السوسيرية، نحو: العلامة والنظام واللغة والأداء"[32]. والواقع أن هذا التصور ناتج عن تأكيد "فكرة الهوية العلائقية" -حسب رأي جوناثان كلر في كتابه (الشعرية البنيوية) [33]- التي تمثل أهمية فائقة للتحليل السيميائي والبنيوي. وهو تصور يكرس النظرة الآلية أو الوصفية للنسق اللغوي، من حيث هو مجموعة من العلاقات الداخلية، وليس مجرد امتداد زمني أو تاريخي. إلا أن السيميائية قد أسقطت هذه النظرة المعيارية، وإن أخذت من اللسانيات مبدأ النظر إلى البنية في علاقاتها الداخلية التي تتحاشى في ذلك علاقة النص بالمحيط الخارجي، وكذلك القول بالعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول حسب تعريف سوسير للعلامة "إنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"[34]. إلا أن هذه الطبيعة الاعتباطية في تصور السيميائية، هي التي تمنح الدوال مدلولات عديدة. ذلك أن المبدع يمتح الكلمة من مخزون اللغة، فيدخلها في سياق جديد هو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة[35].

ولعل هذا الموقف النقدي إزاء هذين المنهجين: البنيوي والسيميائي، واللبس في فهم معطياتهما وآلياتهما في الإجراء والتحليل، ناتج عن تداخل السيميائية مع البنيوية، في استعمالهما نفس المصطلحات الألسنية، نحو: لغة، خطاب، وسمة، ونص، ودلالة، وتركيب، ودال، ومدلول، وغيرها، إذ يكمن الاختلاف بينهما، ليس فقط في إهمال السيميائيات للشكل وتجاوزها لها، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وتأكيدها أن كل نص أدبي ينطوي على إمكانات متعددة للتأويل، واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات. فضلًا عن إعطاء السيميائية الأهمية للقارئ في استنتاج المعاني الخفية وتحريرها للنص. وإذا كانت اللسانيات الوصفية تُعنى بالدال من خلال رصد التعبير والشكل اللغوي المنطوق، فإن السيميائية لدى كورتيس تُعنى "بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته، أي دراسة شكل محتواه. فعلى مستوى شكل المدلول، يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب، وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي"[36]. ولهذا فإن عددًا من

البنيويين رأوا في السيميائية "رديفًا لنقدهم البنيوي. فرولان بارت مثلًا، يهتم كثيرًا بما تقدمه السيميائية من ملاحظات حول ما يسميه لعبة الدلائل في النص، والتي يعني بها أن النص هو آلة لغوية، ليس من السهل التحكم بها، وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص، وما فيه من علامات متسعًا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير"[37].

ويحتذي هذا الخطاب أيضًا حذو مؤلفي (دليل الناقد الأدبي) فيما زعماه من أن تشابه السيميائية مع النقد الجديد "في تركيزه على حياة العلامات في النص ومعالجتها شكلانيًا (...) وفي اعتبار النص كيانًا مغلقًا على نفسه، لا يحيل خارج ذاته"[38]. لكنه سرعان ما ناقض هذا القول بملفوظ آخر، نصه: "إن السيميائية في مرحلة لاحقة، قد تخلصت من مجرد كونها علمًا موضوعه العلامة، لتصبح منهجًا نقديًا مستقلًا بذاته، منهجًا ينظر إلى النص الأدبي، باعتباره مكونًا من بنية ظاهرة، وبنية عميقة. تتكون البنية الظاهرة من اللغة الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية [أي الاهتمام بتحليل خصائص الشكل الأدبي، والخصائص الأدبية، كما يحلل علاقة اللغة بالسياق الخارجي]. أما البنية العميقة، فتتكون من المرجعية الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية التي تسهم في خلق النص الأدبي واكتماله"[39].

ولعل ما يؤكد تناقض هذا الخطاب، ما أورده في بداية مدخل الكتاب في تعريف السيميائية لدى المعجميين بأنها: "نظرة عامة للأدلة وسيرها داخل هذا الفكر، وهي نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع. وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز. وهذا التعريف المعجمي يقترب كثيرًا من التعريف للسيميائية، وإن لم يطابقه"[40]. إضافة إلى إشارته إلى كون سوسير أول من عرف السيميائية: "إنه علم العلامات داخل الحياة الاجتماعية"، وإن كل السيميائيين الذين أتوا بعده قد تبنوا هذا التعريف، لاسيما في أوروبا[41]. بل إن السيميائية لا تدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وحسب، بل إنها تزعم لنفسها

القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة، من خلال العلامات المبتدعة من قبل الإنسان، وذلك بهدف إدراك واقعه. فهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وهذا يعني أن نظام الكون، بكل ما يحويه من علامات ورموز، هو نظام ذو دلالة. أي أن السيميائية هي علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية[42]. بل إن هذا الخطاب، يقر في نهاية المطاف، بما ذهب إليه فيصل الأحمر[43] من "أن السيميائيات تعد خير منهج في تحليل النصوص ومقاربتها، ذلك أنها لا تقول كلمتها الأخيرة، ولا تمل من احتضان العلوم الأخرى بين جنباتها (...) ومنها علم الاجتماع دون أن ينقص ذلك من شأنها".

ومما يؤخذ على هذا الخطاب أيضًا، تحديده لاتجاهات السيميائية، وحصرها في اتجاهين دون سواهما: اتجاه التحليل الألسني للأدب، واتجاه تحليل علامات الحياة الاجتماعية ورموزها[44]. في حين أنها تتفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة مختلفة ومتنوعة. وهو ما قد يسم هذا الخطاب بعدم الدقة العلمية، وعدم التحري أيضًا في ضبط المعلومة، والرجوع إلى كتب النقد السيميائي، سواء المترجمة منها أم العربية. وقد اختلف السيميائيون في تحديد اتجاهاتها؛ فمنهم من جعلها في ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[45]، ومنهم من فرعها إلى ثلاثة أنواع من الأنظمة: أنظمة الرموز المنطقية والفلسفية، وأنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب، وأنظمة الرموز الاجتماعية[46]. ومنهم من قسمها إلى ستة اتجاهات: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا سوسير، وسيميوطيقا بورس، ورمزية كاسيرر، وسيميوطيقا الثقافة[47]. ومنهم من جعلها في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي[48]. وآخر حصرها في ثلاثة اتجاهات: سيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة[49].

لكن ثمة من يحصرها في أربعة اتجاهات؛ يضم كل منها اتجاهات عدة: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي -وهذا بدوره يتفرع إلى ستة فروع- والاتجاه الروسي، والاتجاه الإيطالي[50]. ومنهم

من جعلها في قسمين: الأول: السيمياء العامة؛ وهذه بدورها تشمل اتجاهات عدة: السيمياء التواصلية، والسيمياء الدلالية، والسيمياء الثقافية، والسيمياء التداولية أو (سيمياء المعنى) لدى بيرس وموريس، والسيمياء التحليلية (كريستيفا). أما القسم الثاني فهو سيمياء الأدب؛ وتشمل محاور عدة: النقد السيميائي البنيوي، والنقد السيميائي النفسي، والنقد الاجتماعي، والنقد السيميائي التأويلي[51].

(1-4)

أما ما يتعلق بالجانب التطبيقي[52] في خطاب هذا الكتاب (سيميائية النص القصصي)، المخصّص في الأساس له فصول الكتاب الخمسة[53]، بينما خُصّص للتنظير المدخل، إضافة إلى التوطئة التي يُمهّد فيها لكل عنصر من عناصر التطبيق بعدة صفحات قبل الشروع في الإجراءات والتحليل لتلك العناصر. وبالنظر في آليات تحليل هذا الخطاب لسيميائيات العتبات، فقد اقتصر على تحليل ثلاثة عناصر سيميائية منها، قسمت كالآتي: العنوان الرئيس و(العناوين الفرعية)، والإهداء العام والخاص، والاستهلال. وأغفل الخطاب تحليل عناصر أخرى نحو: الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي، والصفحة الأولى التالية للغلاف، والاستهلالات في النصوص الداخلية والتواريخ - (في النصوص الأدبية ذاتها، بوصفها تمثل إلى جانب عناوينها العتبات الداخلية)- واسم المؤلف، وغير ذلك[54] هذا من جهة.

ومن جهة أخرى؛ فقد خُصّص لكل عنصر من عناصر العتبات الثلاثة المشار إليها آنفًا عملًا أدبيًا واحدًا، وهذا أمر لا ضير فيه، لكنه اقتصر في دراسته على ذلك العنصر فقط، وتحليله ورصده دون بقية عناصر العتبات الأخرى: الداخلية والخارجية؛ بوصفها تمثل نصًا موازيًا للنص الأدبي Para text ومصاحبًا من مصاحباته النصية الخمس، كما حدّد ذلك جيرار جينت في كتابه (أطراس) (Palimpsests) (1982)[55] ومن ثم توسّعه في ذلك في كتابه (عتبات) (Seuils)

(1987)[56]. الأمر الذي قد يؤدي إلى الحيلولة دون استكناه علامات النص وترميزاتها، ورصد وظائفها، ومن ثم رصد خيوط دلالات النص وفتح مغاليقه. وهو ما يسم التحليل بالخلل المنهجي، وعدم مراعاة أسسه وآلياته الإجرائية.

وتكمن أهمية دراسة العتبات النصية أو النصوص الموازية أو المُناصات حسب بعض الترجمات، برمتها، في نص أدبي ما، في الكشف عن المكون الدلالي في متنه على المستوى العمودي، بعد أن تم الكشف عن المكون التركيبي من خلال دراسة بنية تلك العتبات نحويًا ومعجميًا على المستوى الأفقي، فضلًا عن أثر ذلك في استجلاء مدى اتساق متن هذا النص وانسجامه مع محيطه النصي الموازي له. بل إن النص الموازي -حسب جيرار جينت- "هو الذي يمنح النص الأساس هويته واختلافه". إذ يرى أن هذه المصاحبات النصية "تحيط بالنص وتُمططه، وبعبارة أدق، فهي كائنة لتقديمه (...) لتؤكد وجوده في العالم لحظة تلقيه واستهلاكه"[57]. هذه الوظيفة أو الوظائف التي يتمتع بها النص الموازي تسبغ الكائنية على النص من جهة، كما أن إحاطته بالنص -عبر عناصره- "تشكل عتبات تقود القارئ إلى جغرافية النص، وتمنحه مفاتيح الاستكشاف، لاستغوار مجاهيله، وإضاءة مناطقه المعتمة عبر مجرة الأسئلة الحرجة التي تفجرها عناصر النص الموازي أثناء فعل القراءة من جهة أخرى"[58].

(2-4)

وستكتفي هذه الدراسة فيما يتعلق بالعتبات، بالتأمل في تحليل هذا الخطاب لنموذج العنوان في مجموعة (حريم أعزكم الله) القصصية، وعناوينها الفرعية، أي (عناوين نصوصها) البالغ عددها ستة عشر نصًا. إذ يلحظ بعد القراءة والتأمل والتحليل أن هذا الخطاب قد حاول تتبع دلالات عنوانات -كما يسوغ البعض الجمع بذلك- تلك النصوص وربطها بدلالة العنوان الرئيس. لكن مما يؤخذ عليه أنه قد انتهج طابع السرد الإخباري عن مضمون القصة وموضوعها تارةً، وطابع الشرح التعليمي تارة أخرى، وإن لم يخلُ -أي هذا الخطاب التحليلي- من محاولات

استكناه المجازات والدلالات الرمزية أو العلامية-في بعض النصوص-، وربطها بسياقاتها الاجتماعية والثقافية؛ ما يضفي على الخطاب سمةً بارزة، تسمه بأنه أقرب إلى الشرح والتوضيح، واستجلاء دلالات النص ومضامينه، منه إلى القراءة والتأويل. وكان الأحرى بهذا الخطاب -الذي يزعم أنه ينتهج المنهج السيميائي- أن يعمد إلى تحديد وظائف العنوان الرئيس، ووظائف عنوانات تلك النصوص -كما حدّد خارطة منهجيته- أيضًا؛ كونها تعد علامة سيميائية، تمارس التدليل "وتتموقع في الحد الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر"[59].

ومن تلك الوظائف ما يأتي: وظيفة التسمية، والوظيفة الإيحائية، أي (تعيين محتوى النص أو الإيحاء به)، والوظيفة الإغرائية أو الإغوائية، والوظيفة التحليلية. وتتم هذه الأخيرة على المستويين: المستوى النحوي والتركيبي، والمستوى الدلالي والبلاغي؛ أو فيما يطلق عليه (المستوى النصي)؛ أي تحليله على أو في ثلاثة مستويات: التركيبي، والمعجمي الدلالي، والمجازي. ومن ثم التطرق إلى تحليل العنوان في تناصه وحواره مع الموازيات أو المصاحبات النصية المشار إليها آنفًا؛ كونها تعد إحدى "مراكز النص الاستراتيجية الحاسمة التي تفتح السبيل لما يتلو، وتسوغ النص، وتقدم إشارات أجناسية أسلوبية، وتبني عالمًا تخييليًا، وتوفر معلومات أكثر عن الحكاية المروية"[60].

ويمكن وصف الغلاف[61] -الذي أغفله هذا الخطاب- كي يتسنى للقارئ المتأمل محاولة قراءته واستكناه دلالاته، وفك شفراته وعلاماته. فقد تضمن الغلاف في طبعته الثالثة[62] صورة امرأة باهتة الوجه، مُرتدية برقعًا شعبيًا مزخرفًا بحلى من الفضة، رافعة كفها الأيسر لما يقابل وجهها، يتدلى شعرها فوق جبينها، ومن حواليها نسوة يرتدين (الشرشف)[63] يغطّين وجه الغلاف. وفي أعلى هذه الصورة يتجلى العنوان بخط أحمر؛ كتبت الملفوظ المفرد (حريم) بخط كبير بارز عريض (بخط النسخ)، وبجانبه نقطتان بارزتان، ومن ثم كتب الملفوظ (أعزكم الله) -الذي يحمل

سياقات اجتماعية وثقافية، ليس المقام هاهنا لتحليله- بخط أحمر أيضًا، أقل سمكًا وحجمًا وعرضًا من الخط الملفوظ المفرد. لكنه كتب بنمط آخر شبيه بالخط الكوفي، وفوق العنوان كتب اسم القاص بخط النسخ، بلون أبيض، أقل سمكًا وعرضًا وحجمًا من خط العنوان.

وفي أعلى الغلاف كتب الملفوظ (إبداعات يمانية) بخط أصفر بارز كبير، لكن ليس بحجم العنوان ولا بعرضه ولا سمكه، وأسفل ذلك كتب جنس هذا النص (قصص) باللون الأصفر. أما عن لون الغلاف، فتكسوه عدة ألوان، ممزوجة بين الأزرق والسماوي والبنفسجي. أما الغلاف الخلفي، فتبدو فيه صورة فتاتين وامرأة يرتدين الزي الشعبي: الفتاة الصغرى تظهر فوق صخرة كبيرة مستندة إلى عدة صخور وأحجار، وكلهن محدقات بأعينهن نحو شيء ما. وفي جانب الغلاف، كتب نص طويل[64] بخط النسخ بطول الغلاف بخط أسود، وخلفيته باللون الأصفر.

ولك أن تستجلي أيضًا دلالات الصفحة الأولى التالية للغلاف المكتوب فيها العنوان بنمط مختلف عن نمط الغلاف، وكذلك صفحة العنوان الداخلية، واستجلاء نمط الخطوط المختلفة أيضًا عن الصفحة السابقة والغلاف، وكذلك الإهداء وملفوظاته المهداة إلى الشاعر اليمني عبد الله البردوني، ونمط الخط المكتوب فيه، وأسفله اسم المُهدي (القاص). يلي ذلك ملفوظات (التحية) المهداة إلى عدة أشخاص، مختومة باسم المُهدي أيضًا. ومما كان ينبغي لهذا الخطاب أيضًا، عدم الاقتصار على تتبع تناص العنوان الرئيس وحواره مع العناوين الفرعية لـ(نصوص المجموعة) وحسب، بل تتبع ذلك أيضًا مع كل نص من نصوصها. وبعبارة أخرى، أي رصد تناص العنوان الرئيس مع كل عنوان من عناوين نصوص المجموعة، ومن ثم مع النص ذاته على حدة من جهة، ثم رصد تناص كل ذلك مع النصوص كلها وحوار بعضها مع بعض من جهة أخرى؛ كونها تمثل برمتها تمطيطًا أو تفصيلًا لنواة العنوان وتوسيعًا لها، أو نصًا آخر يضاف إلى نص العنوان الرئيس، أو تعد حاشية عليه. بل إن أهمية العنوان الرئيس ووظائفه تتسع لتشمل أيضًا حواره مع الوحدات السردية المكونة لكل نص من نصوص المجموعة، وربط برامجها السردية به،

وكذلك رصد طبيعة الصراع بين الشخصيات (صراع الإرادات) وفق نظرية العوامل ونظرية المربع السيميائي اللتين كرسهما غريماس وكورتيس في نظريتهما السيميائية السردية.

وبما أن هذا الخطاب قد عمد إلى تحليل كل نص من نصوص هذه المجموعة على حدة، فقد كان بإمكانه أن يتنبه إلى أهمية العنوان بالنسبة للخاتمة النصية (أي خاتمة كل نص) وتحليل ذلك، تمامًا كما هو الأمر بالنسبة للعنوان وعناصر الفاتحة النصية من الغلاف، والاستهلال، والإهداء، وغيرها؛ لكونها (أي الخاتمة النصية) تمثل عتبة للخروج من النص؛ "تنبجس لتكثف الوحدات النصية السابقة لفظيًا ودلاليًا في صورة سردية مضغوطة"[65]. ولهذا تأتي الخاتمة بمنزلة تأويل من المبدع لكل ما سبقها من وحدات سردية. وبعبارة أخرى "تفسر الخاتمة ما سكت الكاتب عنه، ليخفف التوتر الذي ينتاب القارئ من الفجوات التي تصيب الفضاء الدلالي لوحدات النص"[66].

(3-4)

أما ما يخصّ سيميائية السرد -كما عنون الفصل الثاني بذلك- أو السيميائية السردية، فقد عيّنه هذا الخطاب منهجًا لدراسة ثلاثة عناصر سردية مختارة بقصدية في هذا السياق -كما يُصرّح بذلك- هي: الحدث واللغة والحوار. أما بقية العناصر المكونة للنص السردي، فقد خصص لها فصول الكتاب الثلاثة القادمة؛ معللًا ذلك باستيفاء "حقها من التحليل والترتيب والرؤية النقدية التي أدت إلى تقسيمها على هذا النحو أو ذاك"[67]. ويفهم من فحوى ملفوظ خطابه هذا أنه يتغيا الفصل بين ما سبق دراسته عن سيميائية العتبات ونماذجها التطبيقية، عن بقية فصول الكتاب الأربعة، فضلًا عن أنه قد عمد في مدخل هذا الفصل إلى التوطئة بالتنظير للسيميائية السردية، وعلاقتها بالسرديات في خمس صفحات، إضافة إلى توطئته لكل عنصر من العناصر الثلاثة المحددة للتحليل المشار إليها آنفًا. ولم يعمد إلى ذلك في مدخل الكتاب الذي اقتصر فيه في بضع صفحات للتوطئة بالتنظير للسيميائية دون التطرق إلى علاقتها بالسرد أو

السيميائية السردية، وأتبع ذلك في بضع صفحات أيضًا، بتوضيح مفهوم النص القصصي، وبيان أنواعه الذي حدده في أربعة هي: القصة القصيرة، والأقصوصة، والنص المفتوح[68]، والأقصودة.

ولعل صنيع هذا الخطاب الآنف الذكر، قد يُلتبس فهمه لدى القارئ، والذي مفاده أن منهج السيميائية السردية لا يُعنى بالعتبات، وأنه يقتصر فقط على المتن وعناصره الفنية المكونة له؛ ما قد يسم الخطاب بالخلل والقصور المنهجي، بل والتناقض مع ذاته، في صدد تلفظه عن سيميائية العتبات ومدى أهميتها وترابطها الدقيق مع النصوص الإبداعية عمومًا، بوصفها "البوابات أو المداخل التي تمكّن القارئ من الإمساك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"[69]. لكنه وخلال بضع صفحات سرعان ما يزيل اللبس عن ذلك -من غير قصد أو تنبه- في صدد توطئته التنظيرية لعنصر اللغة (لغة العمل القصصي)- بوصفها -حسب ملفوظه- "علامة دالة على مدلولها الحكائي". إذ يبين أنه سينطلق في تحليل نماذج السيميائية السردية الثلاثة المذكورة سلفًا من مستويين: مستوى البنية الظاهرة، ومستوى البنية العميقة. وأتبع ذلك بملفوظات معدودة، مفادها أنه سينتهج هذا التحليل أيضًا ويعممه على فصول الكتاب كله السابقة واللاحقة[70].

وبالعودة إلى ملفوظ هذا الخطاب المحدّد منهجيته ومنطلقه في التحليل من مستويين: "مستوى البنية الظاهرة، الدال عليه منطوق القصة السردي من الوجهة الجمالية الخالصة؛ ومستوى البنية العميقة الذي تدل عليه اللغة، باعتبارها علامة سيميائية دالة على محيطها الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي الذي نشأت منه، وربطتها به علاقة جدلية تتجلى عند الإحالة إلى المرجعية الخارجية للنص القصصي"[71]. وهو ما يعزز وجهة نظره في النص؛ إذ يرى أنه مكون في الأساس من بنيتين: "بنية جمالية ظاهرة ومستقلة على مستوى المنطوق السردي؛ وبنية اجتماعية، يحيل إليها الدال السردي، ويفسر النص في ضوئها، باعتبارها بنية عميقة وشيجة الصلة بالمدلول وبشتى المضامين الواقعة على مستوى هذه البنية الدلالية التي تجعلنا أمام قراءة ثانية للنص الأدبي"[72].

صحيح أن التحليل السيميائي السردي[73] لمدرسة باريس، ينصب على تناول المعنى النصي من خلال مستويين: المستوى السطحي، والمستوى العميق. إلا أن ذلك ليس هو ذاته التصور الذي حدده الخطاب الآنف الذكر. إذ يتم الاعتماد في المستوى السطحي على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها، والمكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى. أما على المستوى العميق، فيتم رصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى[74].

وبعبارة أخرى يتم التحليل على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية، كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات (الموجهات)، ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية، مع إبراز مساراتها والأدوار الثيمية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي[75]. وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولّد التمظهرات النصية السطحية سردًا وحكاية. فضلًا عما يقوم به المربع السيميائي من إبراز علاقات التضاد والتناقض والتضمن (الاستلزام). ما يتيح -من خلال ذلك- تولّد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة، والتجلي على مستوى السطح بصيغ تعبيرية مختلفة ومتنوعة[76].

(4-4)

وستقتصر هذه الدراسة في ما يتعلق بالجانب التطبيقي لـ(سيميائية السرد) لدى خطاب هذا الكتاب على رصد عنصر (الحدث) وتتبع آلياته في التحليل. فقد التزم الخطاب بما وعد به آنفًا؛ في التركيز على استجلاء ملفوظ تلك القصص، ورصد دوالها، والسعي في توضيح مضامينها، وما تنبئ عنه من مدلولات -بأسلوب يغلب عليه الطابع التعليمي البيداغوجي، كما أشير إلى ذلك سلفًا-. هذا على المستوى السطحي، أما على المستوى العميق؛ فقد عمد الخطاب إلى تتبع سياقات (الحدث) وطبيعة نموه وتسلسله، ورصد إيقاعاته وديناميته في السرد، ومحاولة استكناه المدلول

العام لكل قصة من تلك القصص، وربط تنامي تلك الأحداث منذ البداية وسيرورتها في الوسط حتى النهاية، أو ما يطلق عليها بـ(لحظات التنوير) التي تتسم بها القصة القصيرة حسب نقاد السرد، مع مراعاة ما يصاحب ذلك (أي فعل السرد) من سياقات اجتماعية وثقافية، إضافة إلى محاولة هذا الخطاب الاعتناء برصد تلك الخروقات أو الخروج عن المألوف الذي يؤدي إليه منطق الحدث في أسلوب السرد الحكائي، أو ضمن النص المتحقق حسب تعبير نقاد السيمياء. ذلك أن (الحدث)، كما يوضح ذلك لوتمان "تكسير المتصل وخرق لقانون ما أو انزياح عن مألوف ما. وإذا كان وجود هذا الحدث هو الذي يسمح لنا بالحديث عن مبنى، وعن نصوص متحققة من خلال تجلٍ خاص، فإن هذا الانزياح (خرق المتصل) يستدعي الأداة التي تقوم بالتكسير"[77].

إلا أن ما قام به هذا الخطاب التحليلي لعنصر (الحدث) لا يمت بصلة للمنهج السيميائي السردي. فالحديث عن (الحدث) في هذا المنهج، لا يمكن فصله عن علاقته بالشخصية أو (الذات الفاعلة) (البطل) في النص من جهة، ورصد علاقة ذلك بمسارات توليد السرد وبنائه على ثلاثة مستويات: المستوى العميق أو (المستوى الخارج سيميائي)، المتمثل في: مستوى البنية المجردة العميقة (المحايثة)، بوصفه بنية مجردة من الفعل؛ والمستوى السطحي أو (المستوى السيميائي) المتمثل في المستوى السردي: مستوى الفعل والحدث؛ ومستوى التجلي النصي، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي[78]:

البنية الدلالية ـــــ مستوى خارج السيميائي

الفعل ـــــ مستوى سيميائي

التجلي ـــــ النسق النصي

وتتمثل تلك المسارات السيميائية السردية في المخطط الآتي[79]:

(1) التنظيم العميق، ويشمل مسارين:

(أ) المسار التوليدي وبناء الدلالة المجردة، ويمثله النموذج التكويني (التأسيسي): المربع السيميائي.

(ب) مسار تسريد النموذج التكويني.

(2) التنظيم السطحي، ويشمل المسارات الآتية:

(أ) المسار التوليدي وتوليد الدلالة السردية؛ أي تركيب الدلالة المجردة السابقة، ويمثله: النموذج العاملي: ← (1) كنسق (العوامل الستة).

← (2) كمحاور (محور الإبلاغ، محور الرغبة، محور الصراع).

(ب) المسار التوليدي وتوليد الدلالة الخطابية (أي تخطيب البنية المجردة). ويمثله: النموذج العاملي:← (1) كإجراء، ويتجلى في الخطاطة السردية حسب غريماس في أربعة موجهات هي: التطويع، والأهلية، والإنجاز، والجزاء.

← (2) البرنامج السردي.

(ج) المسار السردي ونمط الوجود السيميائي: وذلك من خلال تحديد نمط الوجود للذوات والموضوعات على حد سواء، ويتمثل ذلك في:

ذات ممكنة ـ ذات محينة ـ ذات محققة

موضوع ممكن ـ موضوع محين ـ موضوع محقق

(د) المسار الثيمي (التصويري) (الخطابي) أو (التجلي النصي): ويتمثل في الآتي:

(1) الدلالة الخطابية: ويشمل مستويين:

(أ) مستوى الثيمة[80]: وفيه يتم تكثيف وتقليص مجموعة من القيم المتناثرة أو(الوحدات المعنوية) داخل النص، والقابلة للتجسد في مسارات متنوعة .

(ب) مستوى الصورة: ويمثل المسارات أو الأبعاد التصويرية والتشكلات الخطابية.

(2) التركيب الخطابي: ويطلق عليه الوجود المشخص، كونه يضم (الممثل) بوصفه محفلًا للتلفظ، ويشمل ثلاثة مستويات:

(أ) مستوى الممثل: أي الانتقال من (العامل) كمقولة مجردة إلى (الممثل) كوحدة مشخصة.

(ب) مستوى الزمن أو التزمين[81]: وهو ما يمنح الخطاب خاصيته الزمنية من خلال منح كون دلالي ما بعدًا زمنيًا، أي برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث.

(ج) مستوى الفضاء أو التفضيء[82]: وهو برمجة مسبقة للأحداث وتحديدًا لطبيعتها فـ(الفضاء يحدد نوعية الفعل) من خلال تحديده نقطة إرساء مرجعية تشتغل كإطار يرسم للأحداث تخومًا. أي أنه يُعد تخطيبًا لسلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء.

مما سبق يمكن أن تُستشف الأسباب التي أدت بهذا الخطاب التحليلي إلى الوقوع في هذا الزلل أو الخلل المنهجي، وهي ما يأتي:

1. تعامله مع العناصر الثلاثة المحللة تعاملًا بنيويًا، وفصل بعضها عن بعض، وهذا أمر غير ممكن، ولا يتسنى في المنهج السيميائي السردي، كونه يتعامل مع معظم عناصر السرد المكونة للنص السردي وفق مسارات وأنماط وجود متعددة -كما سبق توضيح ذلك في المخطط السابق- لكن ذلك لا يمنع من دراسة أو تحليل عنصر ما من عناصر السرد، كسيمياء الفضاء، أو سيمياء الشخصية، وما إلى ذلك، ولكن في ضوء علاقة ذلك العنصر بتلك المسارات وأنماط الوجود.
2. اعتماد هذا الخطاب على مسلّمة، اتخذها منهجًا للتحليل، بعد أن روّج لها نقديًا، في مدخل الكتاب، في صدد توطئته للسيميائية[83]؛ مفادها: أن المنهج السيميائي يتشابه مع المنهج البنيوي، فوقع فريسة لتلك المسلّمة، وتلك الأصداء النقدية التي روج لها.

3. عدم التحري أو الرجوع إلى كتب النقد السيميائي، لا سيما التطبيقية منها، والاطلاع على آلياته الإجرائية والتدقيق فيها قبل الخوض في غمار هذا المنهج.
4. شحّة كتب النقد التطبيقي لهذا المنهج، مقارنة ببقية المناهج الأخرى، لا سيما في المشرق العربي، لأسباب عدة، منها: ما يروّج عن صعوبته وغموضه على مستوى المنهج والتنظير من جهة، وعلى كثرة المصطلحات والآليات الإجرائية من جهة أخرى.

(5)

وستكتفي هذه الدراسة بالاقتصار على ما تم رصده وتحليله لآليات هذا الخطاب في الفصلين (الأول والثاني) لأسباب عدة:

1. خشية الإطالة، واتساع رقعة هذا البحث، وهو ما قد يخرج به عن إطار المنهجية المحددة في هذه الدراسة من ناحية، ولما قد يجنيه على بقية المواد أو العيّنات المتخذة مادة للتحليل والدراسة من ناحية أخرى.
2. تمحور بقية الفصول الثلاثة -المشار إليها في مظان سابقة- في تحليلها لنصوص تلك المجموعات القصصية حول ما تم رصده في الفصلين السابقين، من ملاحظات حول طبيعة القراءة، وتحديد المنطلقات والأهداف والآليات الإجرائية في الرصد والنقد والتحليل؛ كونها تنتهج منهجًا واحدًا، هو المنهج البنيوي غير المنغلق أو المقتصر على بنية النص فحسب، بل مع مراعاة السياقات الأخرى الاجتماعية والثقافية وغيرها.
3. تمظهر الفصل التالي (الثالث) وتجليه -أي فيما يتعلق بعنصري: الزمان والفضاء، في معظم مؤلفات هذا الخطاب. وبعد معاينة هذا الخطاب ورصده وتحليله، تبين أنه على المستوى التطبيقي[84]، خطاب موحد أو متحد في الآليات والإجراءات البنيوية، مفعم بها، لا يغادرها، ولا ينفك عنها.

4. تضافر هذا الخطاب وتراسله بالنسبة لعنصر (الصورة)[85] المخصص له الفصل الرابع (سيمياء الصورة) مع ما ورد من خطاب بعض المؤلفات السابقة على المستويين: التنظيري والتطبيقي، المتمثل في هيمنة التصور البنيوي عليها. إذ قسمت الصورة إلى ثلاثة أنواع: الصورة الوصفية، والصورة السردية، والصورة السينمائية[86]. لكن ذلك لا يعني القول: إنه ليس ثمة ما يضاف إلى ما سبق، كلا... فثمة تحديثات منهجية لها[87]، تختلف من مؤلَّف لآخر، نتيجة الخبرة المعرفية والنقدية المكتسبة في مجال السرد لهذا الخطاب الذي تمتد تجربته في الرصد والممارسة إلى ما يزيد عن ربع قرن. وستقتصر الدراسة في هذا الصدد على رصد هذا الخطاب في تحليله عنصر الصورة (السينمائية) التي تتجلى في تقنيات عدة، أغفلها الخطاب ولم يتطرق إليها[88]. وذلك على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل، بوصفها أداة للتعبير الفني، بل قد تصبح عنصرًا مهمًا - بالنسبة للمسرح- في باب التوثيق والأرشفة الموضوعية[89]. وبالنظر في ذلك، يُلحظ مدى القصور في فهم طبيعة هذه الصورة، وكيفية اشتغالها، فضلًا عن تحليلها، بل وعدم استثماره آليات المنهج السيميائي السردي في التحليل، على الرغم من كونها مادة جديرة بالدراسة في هذا الحقل[90].

5. وفيما يتعلق بالتناص، فقد اتخذ الخطاب مجموعة (دخان) لجليلة الأضرعي نموذجًا للتحليل؛ مبينًا أنه سيقتصر بالتنظير والتحليل على ثلاثة أنواع بارزة في موضوع التناص -حسب وجهة نظره- بوصفها مهيمنة على هذه المجموعة، هي: التناص الأيديولوجي، والتناص التاريخي، والتناص الأدبي[91]. ويبين أنه سيستجلي ما تناصت به تلك النصوص، سواء أكان تناصًا تاريخيًا أم أيديولوجيًا أم أدبيًا، وأصبحت في سياقها، بدءًا من العنوان وصولًا إلى المنطوق السردي. بل واستجلاء بناها الظاهرة والعميقة، وكذلك وظائفها الفنية التي تؤديها للقصص، والدلالية التي تتجلى عبر ربط محتوى التناص بمحتواها سواء كانت إيجابًا أم سلبًا، وتوافقًا أم اختلافًا، تأكيدًا أم نفيًا[92]. وبالإمعان أو الإنعام في

قراءة هذا الخطاب وتحليله، يلحظ أنه خطاب منتظم يسير وفق منهجية واحدة خطها لذاته لا يحيد عنها، تم التطرق إليها في مظان سابقة. ولعل الباحث قد لا يجد وصفًا أدق وأوضح لهذه المنهجية، مما وصف به هذا الخطاب ذاته في الملفوظ الآتي: "انطلقنا -أي في تحليله للمجموعة- من الأسلوب نفسه في الفصول السابقة، أي من استنطاق نماذجها القصصية المختارة بدءًا من أول قصة حتى آخر قصة"[93]. إذ يلحظ أنه قد عني في تحليله، بتلك الجزئية التي تلفظ بها في ملفوظاته السابقة من التأكيد على منطوق تلك النصوص واستنطاقها، والاقتصار على ذلك دون سواه. وهذه منهجية قاصرة لا تتوافق وآليات المنهج السيميائي، والمنهج السيميائي السردي تحديدًا، لا سيما أن هذا الخطاب ذاته قد أشار إلى أن ثمة نوعين للتناص حسب (محمد مفتاح)[94]: التناص الداخلي، والتناص الخارجي، أو ثلاثة أشكال حسب (سعيد يقطين)[95]: التفاعل النصي الذاتي، والتفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي[96]. (فالحوار الخارجي)[97]، يمكن رصده في نص ما، من خلال تتبع الأصوات المتعددة -حسب باختين- أو القنوات أو الآفاق المتعددة التي نسج منها النص واعتمد عليها في البناء، كالموقف الأسطوري أو التاريخي أو الأيديولوجي أو الأدبي أو غيرها، ومن ثم تحليل ملفوظ تلك التناصات المتواشجة في بنية النص شكلًا ومضمونًا، ورصد كيفية امتصاصها وتحويلها على المستوى اللغوي والفني والدلالي، كونها قد خصصت لعملية تحويل لغوية شاملة، سواء أكانت سلبًا أم إيجابًا، بقصد التعبير عن مقاصد أيديولوجية[98]. أما (الحوار الداخلي)[99]، فيتجلى فيما تراكم لدى المبدع أو الكاتب من معارف وإبداعات، فينسج منها نصًا ذا شكل خاص من ناحية، وعلى مستوى تداخل النصوص وتعالقها فيما بينها من ناحية أخرى. أي أن يتفاعل النص مع نفسه؛ ما يؤدي إلى تشعبه، ولكن هذا التشعب لا يؤدي إلى الفوضى والاضطراب، وإنما يكون محكومًا بآليات تضبط سيره وتوجهه نحو هدفه[100]. وهناك أنماط عديدة من التشعب تعكس نمو النص وتطوره من

البسيط إلى المعقد، وهي: التشعب المحوري، التشعب الدينامي، التشعب المتعدد... والقول بالتشعب يستلزم القول بالدينامية والتفاعل والصراع والحيوية والتداخل والتشاكل والتوتر. وفي هذا الصدد ثمة مقاربات عديدة تنتمي إلى علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، والتداولية الدينامية، والسيميائيات أيضًا اقترحت لدراسة الأواليات الخارجية والداخلية التي تحكم تشكل النص ونموه، واقترح أيضًا عدد كبير من المبادئ والمفاهيم الأساسية، منها: مبدأ استراتيجية الانتظام، ومفهوم الانتظام، ومفهوم الإطار، ومفهوم التشعب، ومفهوم "القمة - القاعدة" ومفهوم الدينامية[101].

الخاتمة:

بعد التأمل في خطاب الناقدة والتمعن في قراءته واستقصائه، تم التوصل في المحور الأول إلى أنه خطاب غالبًا ما يُعنى بذكر الغايات وتحديد الأهداف، سواء في تناوله القضايا النقدية التي يُمهّد بها لمؤلفاته، أم على مستوى التمهيد للنصوص المحلّلة. لكنها أهداف وغايات تتركز أو تقتصر في الغالب الأعم على الإشارة إلى المنهجية. ومما تُوصّل إليه، فيما يتعلق بالمنهج والمرجعية النقدية، مدى هيمنة المرجع اللغوي وطغيانه فيه المتكئ في الأساس على البنيوية وآلياتها الإجرائية في التنظير والتحليل على حساب المرجعيات الأخرى: السوسيولوجية والفلسفية والجمالية والثقافية والنفسية وغيرها، لكنه مع ذلك يتسم بعدم انغلاقه على النص واستجلاء بناه المكونة له فحسب، بل تحوله عنه إلى المنهج البنيوي التكويني في كثير من المظان، إذ ينفتح على خارج النص، واستكناه رؤية العالم حسب (لوسيان جولدمان)، ومراعاة مدى تأثر النص بتلك المرجعيات والسياقات الملابسة له. أما ما يتعلق بالممارسة النقدية، وما توصل إليه هذا الخطاب في رصده وظائف النقد، ونأيه عن ممارسة الوظيفة البيداغوجية التي توفق بين أكثر من وظيفة، والالتزام بالمنهج، فيتجلى تأكيدًا لمرجعية علمية ما، وليس تأكيدًا لمرجعية ما لها أهداف أيديولوجية.

وفيما يتعلق بسمتي العلمية والموضوعية، فقد تبين مدى تحققهما فيه، في تحليل النصوص، ومناقشة قضايا النقد وفق أسس وضوابط علمية، كالمقارنة والاستدلال والتفسير

والتأويل وغيرها، وتوصل أيضًا إلى ما يمتاز به هذا الخطاب في كونه خطابًا تطبيقيًا مولعًا به أكثر من كونه خطابًا تنظيريًا. لكنه خطاب بنيوي لا ينفك عنه ولا يبارحه، حتى وإن حاول الولوج إلى عالم المنهج العلامي السيميائي وكشف حجبه، كما يتجلى في قراءة خطاب (سيميائية النص القصصي) وتحليله.

الهوامش والإحالات:

(1) ويرجع السبب في ذلك إلى خلو هذا المؤلف من التنظير وعدم الاهتمام به لحساب التطبيق، الناتج في الأساس عن قناعة الناقدة- كما تُصرّح بذلك- بعدم جدوى التنظير للمواضيع المتطرق إليها في كتابها السابق لكتابها هذا، مما أدى إلى ظهوره في صورة غير تامة، ووسمه بسمات قد تحط من منهجيته وإجراءاته الممارسة في التطبيق. ينظر: شعرية القصة القصيرة في اليمن، وهو أطروحتها للدكتوراه، مطبوعة، مركز عبادي للدراسات، صنعاء، ط1، 2003م: 12. ومن الدراسات التي تعرضت لهذا المؤلف تحديدًا، أطروحة قائد غيلان للدكتوراه الموسومة بـ: اتجاهات النقد الأدبي المعاصر اليمن، مركز المتفوق، صنعاء، ط1، 2010: 202-221.

(2) قد يدفع هذا المعيار عن الناقدة أو خطابها النقدي بأنه قد عمد إلى اتخاذه أساسًا في التصنيف. ويرد على ذلك بأن هذه المعايير الإجرائية تلتقي جميعًا فيما يسمى بالتطبيق؛ أي ما يقوم به الناقد من أفعال تحدد علاقته بالموضوع نحو (شعرية القصة القصيرة في اليمن) فيأتي التصنيف حاملًا لمصطلحات منهجية، مثل: نقد الحكم، والنقد الوصفي، والنقد التحليلي، والنقد التفسيري، والنقد الانطباعي، والنقد الفني. ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 237.

(3) لمزيد من التوضيح، ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 232- 239.

(4) وهو ما تجلى بصورة بارزة في مؤلفات هذ ا الخطاب النقدي، كما يتجلى في صدد حديثه عن الصورة أو الوصف، بوصفها تقنية سردية يُعرّف بها في فرضيته النقدية من خلال الاتجاهات الأدبية... وهذا ما يعممه، أي هذا الخطاب النقدي أيضًا على تقنية (الرؤى السردية) واتجاهاتها، وكذلك على الرواية في اليمن واتجاهاتها، وعلى القصة القصيرة في اليمن واتجاهاتها، كما سبق توضيح ذلك. إذ يبين أنه يمكن تطبيق رؤيته أو فرضيته النقدية وإطلاقها- لا سيما في تحديده المرحلتين الزمنيتين- على فن الشعر. وفي الواقع أن هذا الاقتراح المدعى مجانب للصواب؛ إذ إن هذا الخطاب النقدي هو الذي استعار مفاهيمه وتصنيفاته من الاتجاهات الأدبية لفن الشعر منذ بروز ذلك في النقد الغربي في نهاية

القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وتأثر حركات النقد الأدبي في العالم بذلك، وفي مقدمتها النقد العربي بطبيعة الأمر. وتكمن وجهة نظرها- كما تبين- في هذا الصدد، فيما يتعلق بالمرحلة الثانية (بعد تهجين الاتجاه)، من أنها تُمكّن الشاعر المعاصر الواحد أو تجعله حرًا في كتابة الشكل الشعري الكلاسيكي وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، بل إنه قد أصبح يزاوج بين الأشكال الثلاثة أو شكلين منها في نص شعري واحد، وقد ينفتح، أحيانًا، على تقنيات الأجناس الأدبية الإبداعية المختلفة: (الموسيقا- السينما- النحت-...). ويخلص هذا الخطاب في ذلك إلى أن فرضيته ممكنة برأيه حتى عند التعامل مع القصيدة، وأنه قد يتناولها بالتنظير والتطبيق في بحث آخر مستقبلًا. ينظر: يوسف، تهجين الاتجاه: 28، 29.

(5) لمزيد من التوضيح، ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 250- 257.

(6) نفسه: 89.

(7) ومما يؤكد ذلك إلماحها في صدد تقديمها لمؤلفها الأحدث (سيميائية النص القصصي) أنها قد تناولت في كتبها السابقة عددا من التمظهرات السيميائية ضمن التحليل البنيوي المنفتح على نظرية السرد الحديثة لدى روادها البارزين في النقدين: الغربي والعربي، ولكنها لم تصرّح بذلك؛ مبينة أنها تعد هذا المؤلف بمثابة المغامرة النقدية الأولى في محاولة الاقتراب من هذا المنهج، يوسف، سيميائية النص القصصي.

(8) ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 292.

(9) لمزيد من التوضيح، ينظر: فضل، ملاحظات حول الحداثة: 127 وما بعدها.

(10) يُلح صلاح فضل على استخدام هذا اللفظ وكرره في أكثر من موضع بنفس الصيغة، ولعله يريد لفظًا آخر وهو (الاطراد) لدلالة مضمون التعريف على ذلك: 127 وما يليها.

(11) ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 224، 225.

(12) غير أن هذا التعامل لا يأتي لذاته، بل للوصول إلى أهداف وإلى إنجاز مهام أخرى بعد التعامل مع الأدب، ما دام الأدب ذاته أيضًا له أهداف تتجاوز رغبة الوجود من أجل الوجود بما هو نصوص. وهنا يمكن الحديث عن وظيفة للنقد. الدغمومي، نقد النقد: 226.

(13) ينظر: محمد، نقد النقد: 226- 233.

(14) يوسف، تقنيات السرد: 14.

(15) كما يتجلى ذلك على سبيل المثال في دراستها (شعرية الحكاية الشعبية في اليمن). إذ تبين أن مقاربتها البنيوية لهذا الموضوع، ستنطلق من نظرية التأويل، تأويل الحكاية على وجه التحديد، لا سيما من المنهج البنيوي المرتبط بتيار السردية الدلالية لدى أبرز رواده وهو فلاديمير بروب. وقد نشر هذا البحث ضمن كتابها: مقاربات بنيوية في السرد - الشعر: 15- 37.

(16) فضل، إنتاج الدلالة الأدبية: 210.

(17) عياد، دائرة الإبداع: 50.

(18) نقلًا عن فضل، إنتاج الدلالة الأدبية: 211.

(19) نحو: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، وشعرية القصة القصيرة في اليمن، والرؤى السردية في قصص محمد عبد الولي، مجلة فصول، عدد 78، ونشرت أيضًا ضمن كتابها مقاربة بنيوية في السرد-الشعر.

(20) يوسف، تهجين الاتجاه: 44 وما يليها.

(21) نفسه: 38.

(22) وذلك من خلال ارتقاء الرؤية ذات الاتجاه الجديد، مثلًا، بأسلوب السرد الموضوعي التقليدي، وجعلها من وصف تفاصيل الحدث الروائي فيلمًا سينمائيًا، ومن مجرد الوقفة الوصفية صورة تأملية غير منقطعة عن سيرورة الزمان السردي، ولا عن الرؤية الداخلية الحديثة، بل وكذلك أيضًا من خلال غدو الحضور الفني لشتى تقنيات السرد الروائي ذات الاتجاه التقليدي الحديث والجديد المهجن فنيًا ملموسًا ومؤديًا إلى إنتاج شكل روائي ينتمي إلى ما أطلقت عليه الناقدة (سرد ما بعد الحداثة). ينظر: يوسف، تهجين الاتجاه: 55.

(23) فعلى سبيل المثال مصطلح (الرؤية السردية) وأقسامه وأنواعه ونماذجه يقع في تسع صفحات من، (تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق): 43-52، وأما التطبيق عليه: 52- 95. وكذلك الأمر بالنسبة إلى هذا المصطلح ومصطلح (الصورة) أيضًا في: تهجين الاتجاه: 16-35، أما التطبيق عليه: 39-140. وبالنسبة إلى (مقاربات بنيوية في السرد والشعر)، ففي صدد المقدمة تكتفي بعنونة عنوان جانبي للحديث عن المنهج: (المنهج باختصار): 9-13، لكتاب تربو صفحاته على ثلاثمائة صفحة، على الرغم من عنونته بعنوان بارز لهذا المنهج. أما كتابها (سيميائية النص القصصي)، فقد خصصت للحديث عن السيميائية عشر صفحات فقط من الكتاب البالغ عدد صفحاته تقريبًا أربعمائة صفحة، وكذلك الأمر في كل جزئية من جزئيات هذا الكتاب وسواه من المؤلفات الأخرى. مما سبق يمكن القول: إن التطبيق قد طغى طغيانا بارزا على التنظير؛ بنسب متفاوتة تتراوح بين: ا: 5، أو 1: 6، أو 1: 8، أو 1: 10.

(24) ينظر: سيميائية النص القصصي:13.

(25) ولعل الاقتصار على هذا الاتجاه السردي دون الإفادة من الاتجاه الآخر المتمثل في أعمال كلود برموند وغريماس وكورتيس وأقرانهم، هو ما سيُوقع الناقدة- كما سيُوضّح ذلك فيما سيأتي من صفحات- في شرك المنهج البنيوي والتوهم بممارسة المنهج السيميائي، فهي منحازة في أعمالها إلى الاتجاه الأول، لم تستطع الفكاك منه رغم ولوجها عالم الاتجاه الثاني الذي لأصحابه باع في السيميائية والسيميائية

السردية على وجه الخصوص. ويكمن الفرق بين هذين الاتجاهين في كون الأول (جينيت وأقرانه) يُعنى بالإجراء التلفظي المعني بالفعل السردي، أي تلك العملية التي تأخذ على عاتقها تمثيل مجموعة من الأحداث انطلاقًا من وجود محفل منظم وضابط للحركة السردية. وكذلك يُعنون بدراسة كل العناصر المتولدة عن الفعل السردي: المواقع المختلفة للسارد، الأنواع السردية، المستويات السردية، الحالات الخطابية، إضافة إلى اهتمامهم بدراسة العناصر التي تصب فيها التجارب الإنسانية كأحداث الزمن وتمظهراته. أما الاتجاه الثاني (غريماس وأقرانه)، فيرتكز على الملفوظ. ولذلك يعنى أصحابه بدراسة الحكي باعتباره قصة، أي مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. إذ حاول برموند إرساء قواعد منطق الحكي، أي الكشف عن المنطق الذي يحكم الإمكانات السردية. أما غريماس فقد ركز على عملية إنتاج المعنى انطلاقًا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. ينظر: بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية: 27 وما بعدها.

(26) ينظر: نفسه،13.

(27) المرجع نفسه:14.

(28) سواء أكان خطابًا نقديًا أم تنظيرًا أم في إطار نقد النقد أيضًا. ينظر: الدغمومي، نقد النقد: 13 وما بعدها.

(29) ينظر: سيميائية النص القصصي: 20..

(30) وقد تطرق مؤلفا هذا المعجم النقدي إلى تأكيد وجهة نظرهما بآراء بعض النقاد أمثال: جوناثان كلر وبول ديمان، وتيرنس هوكس ويتمحور كلام هوكس- حسب فيصل الأحمر- حول سيميائيات التواصل فقط، كونها تعد امتدادًا لأفكار سوسير. ينظر: معجم السيميائيات: 318. ينظر: البازعي، ميجان الرويلي: 177 وما بعدها.

(31) ينظر: سيميائية النص القصصي:21. وهذا الموقف يتجلى أيضًا لدى (تيري أيغلتون)؛ إذ يجعلهما في مبحث واحد بعنوان (البنيوية والسيميائية) آخذًا على أصحاب مدرسة براغ أنهم قد أصبح لديهم مصطلح البنيوية مختلطًا إلى حد كبير مع كلمة السيميائية. ذلك أن هذه الأخيرة- كما يرى- هي الدراسة المنظمة للدلائل، وهذا ما يفعله البنيويون في الواقع. وكلمة بنيوية ذاتها تشير إلى منهج في البحث، يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات، من مجال كرة القدم، وحتى أساليب الإنتاج الاقتصادي. أما كلمة سيميائية فتعين حقلًا محددًا من حقول الدراسة، هو حقل الأنظمة التي تعتبر بمثابة أدلة؛ مبينًا أنه رغم ذلك، فإن الكلمتين تتداخلان؛ إذ تعالج شيئًا قد لا يتم التفكير به عادة بوصفه نظامًا من الأدلة، بالرغم من كونه كذلك، علاقات القرابة في المجتمعات القبلية مثلًا، بيد أن السيميائية تستعمل المناهج البنيوية على نحو شائع. ينظر: أيغلتون، نظرية الادب: 175. وكذلك الأحمر، معجم السيميائيات: 317 وما بعدها.

(32) ينظر: الدغمومي، نقد النقد، ص309 وما يليها.

(33) ينظر: جوناثان كلر، الشعرية البنيوية،حديثه عن الأساس اللغوي الفصل الأول:

(34) نقلًا عن: أريفيه، جيرو، السيميائيات أصولها وقواعدها: 23. وكذلك بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر: 135 وما بعدها.

(35) وفي هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى موقف بنفست الرافض لرأي سوسير بشأن اعتباطية العلامة اللغوية؛ إذ يرى أن سوسير قد خانته الصلابة والتماسك في ذلك، بوصفها تمثل النقطة الجوهرية في صلب النظرية السوسيرية، مبينًا ذلك بقوله: "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالًا ومدلولًا) والشيء الذي تعنيه، وليس بين (الدال والمدلول) خصوصًا أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية، وإنما هي ضرورية". ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: 75.

(36) ينظر: تقديم جميل حمداوي، لكتاب كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية: 11 وما بعدها.

(37) ينظر: خليل، في النقد والنقد الألسني: 93.

(38) ينظر: يوسف، سيميائية النص القصصي: 22، وينظر: البازعي، والرويلي، دليل الناقد الأدبي: 185.

(39) يوسف، سيميائية النص القصصي: 22.

(40) يوسف، سيميائية النص القصصي: 17، نقلًا عن فيصل الأحمر، معجم السيميائيات: 13.

(41) يوسف، سيميائية النص القصصي: 17. ويعرف سوسير السيميائية (السيميولوجيا) بقوله: "بمقدورنا أن نتصور علمًا يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية، فيكون هذا العلم قسمًا من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم قسمًا من علم النفس العام، سنطلق عليه السيميولوجيا، وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها...". نقلًا عن ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، السيميائية أصولها وقواعدها: 28، 29.

(42) ينظر: بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر: 126. وكذلك ينظر: بيار جيرو، علم الإشارة: 18.

(43) يوسف، سيميائية النص القصصي: 24، نقلًا عن معجم السيميائيات: 271.

(44) يوسف، سيميائية النص القصصي: 23.

(45) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

(46) بيار غيرو، علم الإشارة: 9- 39.

(47) حنون مبارك، دروس في السيميائيات: 36-52.

(48) محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا: 35.

(49) علي عواد، ضمن كتاب معرفة الآخر: 51- 166.

(50) ينظر: جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات: 10- 27. ويشمل الاتجاه الفرنسي الاتجاهات الآتية: السيمياء السوسيرية، واتجاه التواصل، واتجاه الدلالة، واتجاه مدرسة باريس (كريماس وكورتيس وأقرانهما)، واتجاه السيميوطيقا المادية (جوليا كريستيفا)، والسيميولوجيا الرمزية (جان مولينو، وجان جاك ناتيي، ومدرسة إيكس). ينظر: جميل حمداوي، بناء المعنى: 13- 21.

(51) ينظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب: 63- 105، 107- 125.

(52) وقد عمد هذا الخطاب إلى اتخاذ نموذج تطبيقي لكل تحليل سيميائي: الفصل الأول: سيمياء العتبات، ويشمل ثلاثة عناصر: مجموعة الغربي عمران (حريم أعزكم الله) نموذجًا للعنوان، ومجموعة (قطرات من فضة) لربا أحمد نموذجًا للإهداء، ومجموعة (سفر الحديقة) لهائل المذابي نموذجًا للاستهلال. أما الفصل الثاني: سيميائية السرد، فتضمن ثلاثة عناصر أيضًا: مجموعة (عادة ليست سرية) لنادية الكوكباني نموذجًا للحدث، ومجموعة (رقصت في الصخر) لنبيلة الزبير نموذجًا للغة، ومجموعة (غلطة قلم) لأحمد العريفي نموذجًا للحوار. وخصص الفصل الثالث لـ: سيمياء الفضاء، ويشمل الآتي: مجموعة (عشرون وجعًا) لماجد عبد الرحمن نموذجًا، ومجموعة (يوم ننادي كل رصاصة باسمها) لرياض نسيم نموذجًا للمكان، ومجموعة (هدنة سمية) لعبد الله الإرياني نموذجًا للزمكان. وخصص الفصل الرابع: سيمياء الصورة لـ: مجموعتي عبد الناصر مجلي (تصاوير اليبوسة والملح والإسمنت) و(أقاصيص أمريكية) نموذجًا للصورة الوصفية، ومجموعة (رطانة الزمن المقماق) لوجدي الأهدل نموذجًا للصورة السردية، ومجموعة (استعارة لونية) لهشام محمد نموذجًا للصورة السينمائية. وخصص الفصل الخامس لسيميائية التناص، ومجموعة (دخان) لجليلة الأضرعي نموذجًا لذلك.

(53) ويمثل هذا الجانب حصة الأسد من الكتاب- وهي إحدى سمات هذا الخطاب، كما سبق الإشارة إلى ذلك سلفًا- إذ يبلغ عدد صفحاته 345 صفحة (ص37- 380) من صفحاته البالغ عددها 390 صفحة، على حساب التنظير (ص13- 35) أي 22 صفحة؛ أي بنسبة 1: 15 تقريبًا.

(54) بل إن بعض النقاد يرى أنه يشمل الآتي: العنوان الرئيس، العنوان الفرعي (الثانوي)، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، التمهيد، التنبيه، الاستهلال، المقدمة، الخاتمة، كلمة الناشر، وتحديد جنس العمل الأدبي، والهوامش والحواشي، والملاحظات، والتعليقات الخارجية، ونحو ذلك من العناصر النصية الموازية التي تشكل الإطار الخارجي للنص. ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: 105. وقد أدرج أيضًا في كتابه، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات: 189- 206.

(55) لمزيد من التوضيح، ينظر: بلعابد، عتبات، جيرار جينيت: 26.

(56) لمزيد من التوضيح، ينظر: نفسه: 26 وما بعدها، وكذلك الفصلان: الثاني والثالث من الكتاب.

(57) النص مقتبس من كتاب جينت بالفرنسية، المعنون بالآتي: مقدمة أو مدخل إلى النص الموازي Introduction to Para text نقلًا عن خالد حسين، شؤون العلامات: 45.

(58) نفسه: 46.

(59) نفسه: 47.

(60) أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح النصية: 20.

(61) وتكمن أهمية تحليل الغلاف الخارجي بمكوناته الآتية: اسم المبدع أو المؤلف، والعنوان الرئيس، والعنوان الثانوي، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد، في تزكية العمل، وتثمينه إيجابًا وتقديمًا وترويجًا، ومن ثم يمكن القول: إنه يشكل فضاءً نصيًا ودلاليًا لا يمكن الاستغناء عنه، لأهميته البالغة في مقاربة العمل مبنى وفحوى ومنظورًا، فضلًا عن كونه أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص. فهو الذي يحيط بالعمل ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر فرعية تترجم لنا أطروحته أو مقصديته أو تيمته الدلالية العامة. لمزيد من التفصيل، ينظر: جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات: 40 وما بعدها.

(62) أي الطبعة الصادرة عن مركز عبادي للنشر، ونادي ألمقه للقصة، 2002م.

(63) لا بد من توضيح المراد به، لما يتضمنه من سياقات ثقافية اجتماعية تاريخية. فالشرشف: وهو ملفوظ عامي؛ يعني: الحجاب الأسود الذي كانت ترتديه المرأة في اليمن- ومازال حاضرًا في بعض مناطق اليمن، خاصة في المناطق الوسطى والشمالية- حتى أواخر مرحلة التسعينات من القرن المنصرم. وهو مختلف عما يطلق عليه اليوم (البالطو)- وهو لفظ/ ملفوظ أعجمي، يحتاج أيضًا إلى توضيحه لغة ودلالة وثقافة- إذ ينقسم إلى قسمين: قسم سفلي يغطي أسفل البطن حتى القدمين، وآخر علوي يغطي الصدر والبطن. وهو واسع ساتر، مقارنة بـ(البالطو) الذي يتسم بغير ذلك. بل إن هذا الأخير قد أصبح يخضع لعوامل الإشهار والترويج لدى البائعين والمصممين وبعض القنوات الإعلامية المعنية بذلك، ويتحدث (من التحديث) ويتجدد ويتغير من فترة لأخرى وفق صيحات (صرخات) الموضة، فيما يطلق عليه في الإنجليزية (Vogue). وقد سعى بارت في كتابه (نظام الموضة) (1967م) في تحليل موضة الملابس؛ مبينًا أنه موضوع جيد للتحليل السيميائي. وبالمناسبة للشاعر اليمني المرحوم محمد الشرفي ديوان شعري موسوم بـ(دموع الشراشف) كناية عن النساء، أو مجازا مرسلًا؛ العلاقة بينهما وظيفية.

(64) وبعد التتبع لنصوص المجموعة عدة مرات، تبين أنه نص غير مقتبس من أحد نصوصها. ويمكن إيراده هاهنا، لما له من وظائف، يتسنى للقارئ من خلالها استكناه علاماته ودلالاته الرمزية. "ثم صاح رجل يلبس ذقنًا طويلًا، وهو يردد أسماء طيلة ساعات، ولم يكمل حتى كانت طوابير طويلة تمتد بطول شارع الزبيري، كلهم يلبسون ذقونًا غريبة، وصفوف أخرى بطول شارع الدائري يلبسون ملابس القبيلة، وهم

يرددون زاملًا مهيبًا كانت النساء يحملن المباخر، يرقصن وقد مزقن أكفانهن، ثم أخذ الجميع في تمارين قاسية، وبشكل يغطى شوارع صنعاء كلها طيلة الليل".

(65) حسين، شؤون العلامات: 56.

(66) نفسه: 57.

(67) يوسف، سيميائية النص القصصي: 125.

(68) يلتبس هذا المصطلح بمصطلح آخر متطابق معه على مستوى اللفظ أو الدال، واختلافه عنه في الدلالة والفحوى؛ ذلك المصطلح الذي وضعه أمبرتو إيكو في كتابه الذي ترجمه عبد الرحمن بو علي مع تغيير في اللفظ بـ(الأثر المفتوح)، وكذلك مختلف تمامًا عما يدل عليه أيضًا في هذا الصدد لفظًا ودلالة، مصطلح رولان بارت (النص المكتوب) المعادل أو الموافق لمصطلح (النص المفتوح)،حسب رأي معظم النقاد، بخلاف ما ذهب إليه صاحبا (دليل الناقد الأدبي)؛ إذ يريا أنه يعادل مصطلح (النص المقروء)، ويبرران ذلك بمبررات عدة لإثبات صحة رأيهما، وزعم وقوع اللبس والخلط لدى أولئك النقاد إزاء ذلك. ينظر: سعد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي: 272 وما بعدها.

(69) يوسف، سيميائية النص القصصي: 38.

(70) نفسه: 132.

(71) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(72) نفسه: 131.

(73) كما يتجلى لدى غريماس وكورتيس وميشيل أريفي وشابرول وجان كلود كوكي وآخرين وسواهم، بوصفهم أبرز من عني بهذا المنهج واستقل به. إذ كرست هذه المدرسة جهدها لدراسة منحى صعب في اللسانيات، وهو المدلول أو المعنى أو الدلالة أو التدليل، واستكشاف جميع القوانين والقواعد المضمرة والثابتة التي تتحكم في توليد النصوص في تمظهراتها النصية واللامتناهية العدد والمختلفة على مستوى التنوع الأجناسي. وتتسم هذه المدرسة بكثرة مؤلفاتها التطبيقية، بخلاف السيميولوجيا التي تشير إلى التصورات النظرية لعلم العلامات. ينظر: جميل حمداوي، في تقديمه لكتاب كورتيس، حمداوي، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية: 10.

(74) نفسه: 12.

(75) نفسه: 12.

(76) ينظر: نفسه: 12.

(77) بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية: 49.

(78) ينظر: نفسه: 50.

(79) عمدت إلى وضع هذا المخطط بناء على ما أفدته من بعض كتب السيميائية السردية، لا سيما كتابا

سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، وسيميولوجيا الشخصيات السردية، وكتاب رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، وكتاب جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، وسواها.

(80) للتوضيح، ينظر: بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية: 79 وما بعدها.

(81) ينظر: نفسه: 84 وما بعدها.

(82) ينظر: نفسه: 87 وما بعدها.

(83) معتمدًا في ذلك على آراء بعض النقاد الغربيين والعرب على حد سواء، واحتذائه لهم، كما سبق التطرق إلى ذلك سلفًا.

(84) ومما يدل على ذلك عدم استثمار هذا الخطاب في تحليله عنصر (المكان)، لـ(اللوحات أو الرسوم التشكيلية) المختارة من مجموعة (يوم ننادي كل رصاصة باسمها) لرياض نسيم، مثلًا؛ مكتفيًا -أي هذا الخطاب)- بكتابة نص أسفل كل لوحة. وكان بإمكانه استثمار ذلك وتوظيفه سيميائيًا، والسعي في فك شفراتها، وفتح مغاليقها وترميزاتها العلامية. وهي نصوص أيقونية جديرة بذلك. لا أن يعمد إلى أن يضيف نصًا إلى/ على نص، أو يزاوج بينهما، ليتجلى لدينا نص تفاعلي أنتجه مبدعان؛ ليغدو هذان النصان معًا نصًا مركبًا أو متعددًا، أو ما يطلق عليه بعض النقاد بـ(النصنصة). ولتوضيح كيفية أو طبيعة اشتغال هذا النص المركب (النصنصة) ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم: 177 وما بعدها.

(85) وهي مادة خصبة للتحليل السيميائي، بل إنها تعد أحد مسارات السيميائية السردية- كما يتجلى في المخطط السابق- التي يتطلب الأمر رصدها وتحليلها. وثمة أطروحات ومؤلفات وأبحاث عديدة، نشرت على الشبكة العنكبوتية، تطرقت لهذا العنصر، وبيان كيفية تحليله ومعالجته وفق هذا المنهج.

(86) تم رصد (الصورة السينمائية) تحديدًا في دراسة مجموعة المبدع هشام محمد (استعارة لونية). إذ يعرفها هذا الخطاب بأنها "هي الصورة التي تشكل منها الأفعال كلها ما يشبه المونتاج السينمائي (تركيب الصور) عبر أفعال الحدث وتنامياها؛ مبينًا أنه يجب قرنُها بالدور المؤثر الذي يرافق هذه الصورة، في إشارة إلى دور الراوي الذي يطلق عليه اسم مصلحات عدة، منها (الراوي الشاهد)، والراوي الذي يشبه عدسة الكاميرا. ومن ثم عمد التحليل وفق هذا التصور إلى رصد ذلك في إيقاع الأفعال السردية ذاتها حتى أصبحت- حسب تعبيره- عبارة عن مشهد وصفي تلتقطه عينا الراوي بالصوت والصورة ممثلة بما أطلق عليها هذا الخطاب (الصورة السينمائية) عند تحليل البنية الظاهرة الجمالية، وكذا عند تحليل البنية العميقة ذات الصلة الدلالية بالمحتوى. ينظر: يوسف، سيميائية النص القصصي: 290 وما يليها.

(87) تم التطرق إلى جوانب منها في مظان سابقة.

(88) حددها (جيل دولوز) في كتابه (الصورة- الحركة) أو (فلسفة الصورة) في الآتي: منها ما تقف على

لحظات ما في الزمان، يمكن أن تكون مألوفة أو منفردة، عادية أو بارزة؛ ومنها ما يطلق عليها في إطار هذه الصورة أو اللقطة (ضبط حدود الإطار)؛ وهو عبارة عن تحديد منظومة مغلقة نسبيًا تحتوي على ما هو ماثل في الصورة: ديكور وشخصيات وإكسسوارات. فالكادر، أو إطار الصورة هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء؛ أي من العناصر التي تدخل هي نفسها في مجاميع. ومنها ما يعنى باللقطة، وتعني: تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموع، وهي شبيهة بالحركة، إذ لا تكف عن تأكيد التحول والانتقال (...) ومنها ما يعنى بإجراء عملية مونتاج؛ أي تصور الأجزاء والأوضاع على نحو خاص يؤدي إلى كل دال. أي تحديد الكل أو الزمن أو الديمومة التي يعبر عنها بالصورة الحركة. ينظر في ذلك، محمد العبد، النص والخطاب والاتصال: 378- 382.

(89) ينظر: حمداوي، سيمياء الصورة المسرحية، ضمن كتاب (بناء المعنى السيميائي): 360 وما بعدها.

(90) ذلك أن تصوره (للصورة السينمائية)، المبين آنفًا في الهامش السابق- غير دقيق، إذا ما نظر إلى فحواه، وفهمه لطبيعة اشتغال هذا العنصر؛ فهذه الصورة تتسع لتشمل مختلف أنواع النصوص الإبداعية؛ فقد تتمثل في الصورة الشعرية أو الصورة السردية أو الصورة المسرحية وما إلى ذلك. فحضورها في نص إبداعي ما، تَمَثُّلٌ للمكان والزمان معًا. إذ أنها تبني على (الصورة - الحركة)- بل أقصى درجات الحيوية والحضور- وليس (الصورة التي تضاف إليها الحركة). وفي هذا الصدد يبين (جيل دولوز) أنه: "لا تقدم لنا السينما صورة، ستضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة- حركة. تقدم لنا بالتأكيد مقطعًا، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعًا ساكنًا- حركة مجردة". وثمة أنواع لهذه الصورة، منها: الصورة العاطفة؛ وهي نمط يدور حول اللقطة القريبة المتمثلة في (الوجه)، والصورة (الكتابة السينارية) والتي يستثمر فيها تشكيلات صور الفنون الأخرى. ينظر: محمد العبد، المرجع السابق: 378، 382. وقد عقد شاكر عبد الحميد فصلًا عن الصورة السينمائية؛ وضح فيه جوانب منها، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والعلوم، الكويت، العدد 311، يناير 2005م، الفصل السابع.

(91) يوسف، سيميائية النص القصصي: 351.

(92) يوسف، سيميائية النص القصصي: 353.

(93) يوسف، سيميائية النص القصصي: 352.

(94) وليس الأمر متقصرا على كتاب واحد، كما أشار هذا الخطاب، بل يتجلى ذلك في بعض مؤلفاته، نحو: في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982م؛ تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م؛ دينامية النص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1987م؛ التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شاملة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1996م؛ النص: من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،

ط2، 2000م. ولمزيد من التوضيح حول ذلك، ينظر: جميل مثنى، آليات قراءة التراث البلاغي والنقدي في النقد العربي المعاصر- محمد مفتاح أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، 2015- 2016م.

(95) سيميائية النص القصصي: 349 وما يليها. وينظر في ذلك كتابه: يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2006م: 100 وما بعدها.

(96) بل إن يقطين- أشار إلى هذا الخطاب أيضًا- يرى أن قسمي التناص الداخلي والخارجي يتداخلان على مستويين: أفقي وعمودي. ففي المستوى الأول الذي يطلق عليه (التفاعل النصي العام) تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل على مستوى التاريخ وعلى مستوى كلي؛ أي أن ثمة بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيًا وبنيويًا، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي. وفي المستوى الثاني العمودي أو (التفاعل النصي الخاص) كما يطلق عليه يقطين، يحدث التداخل جزئيًا وسوسيولوجيًا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى. ينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي: 100.

(97) ينبغي النظر إلى هذا الحوار أو العلاقة الخارجية بين النصوص- كونها تعد الإوالية الأولى لنمو النص- وفق شبكة من المفاهيم الفرعية، منها: المقصدية والمماثلة، ونوع العلاقة، والمعرفة الخلفية، والإطار، والخطاطة، والمدونة، والسيناريو، والنماذج الذهنية، والشبكات الدلالية المعرفية. وكل هذه المفاهيم، تبين أن مرجع النص له دور أساس ومركزي في تشكل النص ونموه، سواء أتعلق الأمر بالمرجع النفسي والثقافي والاجتماعي أم تعلق بالمرجع الطبيعي. كما أن نوع العلاقة يتحدد بنوع التعاون والصراع الذي يكون بين النصوص، أو التعاضد والتنافر. وكل هذا يؤدي إلى مفاهيم فرعية تحاول أن تمنح المماثلة نوعًا من العلاقة؛ ما يؤدي إلى تفريعات عديدة تحتاج إلى تمحيص في نصوص ضخمة الحجم. ينظر: محمد مفتاح، النص: 9. وكذلك تقديم أبي بكر العزاوي للكتاب: 3. وينظر أيضًا التطبيق على ذلك في المحور الأول من الكتاب (نمو النص).

(98) ذلك أن "أي عملية لغوية تتضمن وتستلزم "مناقضها" أو مضادها أو المتداخل معها؛ فالإيجاب يتضمن السلب سواء أكان كيفيًا أم سالبًا، والعكس صحيح. ومن ثمة، فإنه ليس هناك جمود على مستوى النص الغائب أو الحاضر، وإنما هناك "دينامية". ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص: 160.

(99) ويمكن النظر إلى هذا الحوار، من خلال رصد عملية التحويل والتمطيط ابتداء من العتبات بأنماطها المتعددة، وربط ذلك بهيكلة النصوص ووحداتها السردية المكونة لها، وتحليلها على مستوى الكلمة المحور وفق آليتي الترابط والتداعي اللتين تسيران في وجهتين: إحداهما التقابل، والأخرى التراكم. والتقابل والتراكم مفهومان علاقيان متكاملان لا يستغني أحدهما عن الآخر، إذ لا يخلو نص منهما معًا، وإنما حسب مقصدية المتكلم وأوضاع المخاطب ومقتضيات الأحوال وجنس الخطاب. ومن ثم رصد ذلك على مستوى التركيب من خلال مراعاة أدوات العطف والتكرار والتراكيب المتوازية، وبعض الأساليب البلاغية، كالقصر والحصر والشرط وغيرها، ورصد عملية التحويل والتكثيف أيضًا التي تهتم

برصد الأساليب البلاغية التي تعنى بالتكثيف والإيحاء، كالجمل المحذوفة، والتعابير المكثفة، والأساليب الموجزة، والصور الإيحائية الرامزة، وما يمت بصلة لآليات الكتابة، من مراعاة الفضاءات أو المؤشرات البياضية أو الإطارات أو الخطاطات أو الرسومات أو اللوحات وما إلى ذلك. ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص: 161- 168، وفي مظان أخرى من الكتاب. إضافة إلى المحور الأول من كتابه، النص: من القراءة إلى التنظير (نمو النص).

(100) يوسف، سيميائية النص القصصي: 349 وما يليها. وينظر: يقطين، انفتاح النص الروائي: 100 وما يليها.

(101) لمزيد من التفصيل، ينظر: محمد مفتاح، النص: 9- 22.

قائمة المصادر والمراجع:

1) آمنه يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015م.
2) آمنه يوسف، تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012م.
3) آمنه يوسف، الراوي وإيقاع السرد، رواية وحشة النهار لخالد يوسف نموذجًا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2015م.
4) آمنه يوسف، سيميائية النص القصصي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2016م.
5) آمنه يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مركز عبادي للدراسات، صنعاء، ط1، 2003م.
6) آمنه يوسف، مقاربات بنيوية في السرد- الشعر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2015م.
7) أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح النصية، تر: سعاد بن إدريس، مجلة نوافذ، ع10، النادي الأدبي، جدة، 1999م.
8) إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، الأردن، د. ط، 2002م.
9) بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ط، 2008م.
10) بيار غيرو، علم الإشارة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1993م.
11) تيري أيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، سوريا، د. ط، 1995م.
12) جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، د. ط، د.ت.
13) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، جامعة الكويت، مارس 1997م.

14) جميل مثنى، آليات قراءة التراث البلاغي والنقدي في النقد العربي المعاصر- محمد مفتاح أنموذجًا، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صنعاء، اليمن، 2015- 2016م.

15) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2007م.

16) جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2000م.

17) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987م.

18) خالد حسين، شؤون العلامات- من التشفير إلى التأويل، دار التنوير، بيروت، ط1، 2008م.

19) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، الجزائر، د. ط، 2000م.

20) سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2002م.

21) سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجًا)، مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2003م.

22) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003م.

23) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 2006م.

24) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م.

25) شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة، ط1، 1986م.

26) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002م.

27) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

28) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحداثية، الدار البيضاء، ط2، 1996م.

29) عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب- نحو تصور شامل، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

30) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، بيروت، والجزائر، ط1، 2010م.

31) قائد غيلان، اتجاهات النقد الأدبي المعاصر اليمن، مطبوعة، مركز المتفوق، صنعاء، ط1، 2010م.

32) مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحمداني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

33) محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
34) محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
35) محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005م.
36) محمد الغربي عمران، حريم أعزكم الله، مجموعة قصصية، مركز عبادي للنشر، ونادي ألمقه للقصة، 2002م.
37) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م.
38) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شاملة، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
39) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
40) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982م.
41) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
42) محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، شركة التوزيع والنشر المدارس، الدار البيضاء، ط2، 2000م.
43) ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، السيميائيات أصولها وقواعدها، تر: د. رشيد بن مالك، مراجعة: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م.

تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج

د. سعد بن عبد الله بن أحمد الدريهم *

s.aldurayhim@psau.edu.sa

الملخص:

هدفت الدراسة إلى تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج، ولتحقيق أهداف الدراسة أُستخدم المنهج الوصفي بشقيه التحليلي والإحصائي، حيث طبقت الدراسة على عينة مختارة بطريقة قصدية في المستويين السابع والثامن، بلغت (73) طالبة، وقد أظهر التحليل الإحصائي للدراسة أن آراء الطالبات حول الأنشطة الصفية وغير الصفية، ودور أعضاء هيئة التدريس الذين يدرسون مقررات اللغة العربية في الأنشطة الصفية وغير الصفية على مستوى جيد جدًا بشكل عام، كما بيّن وجود أثر ذي دلالة إحصائية بين مقياس آراء الطالبات نحو الأنشطة وبين معدلاتهن التراكمية، وعدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية تعزى لمتغير المعدل التراكمي.

الكلمات المفتاحية: تقويم، أنشطة، صفية، غير صفية، تعليم.

* أستاذ علم اللغة التطبيقي المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها -كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز- المملكة العربية السعودية.

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

Assessing the Reality of Classroom and Non-classroom Activities Accompanying the Arabic language Courses from the Viewpoint of the Female Students of the Arabic Department in the College of Science and Humanities in Aflaj

Dr. Saad Bin Abdullah Bin Ahmed Al-Duraihm*

s.aldurayhim@psau.edu.sa

Abstract:

The aim of this study is to assess the classroom and non-classroom activities accompanying the Arabic language courses from the viewpoint of the female students of the Arabic Department in the College of Science and Humanities in Aflaj. The descriptive approach in its analytical and statistical parts was used in order to achieve the objectives of this study. The study used an intentionally selected sample of 73 female students in the seventh and eighth levels. The statistical analysis revealed that the students' opinions and the role of the teaching staff in classroom and non-classroom activities was very good in general. It also displayed the effect of a link of statistical significance between the scale of female students' opinion about the activities and their grade point average (GPA). It was also shown that there was no significant statistical differences between the averages of students' opinions towards classroom and non-classroom activities due to the cumulative average variable.

Keywords: Evaluation, Activities, Classroom Activities, Extracurricular Activities, Education.

* **Assistant professor of applied linguistics, Arabic Language Department, College of Sciences and Humanities in Al-Aflaj,** Saudi Arabia.

مقدمة الدراسة:

الاهتمام بالأنشطة التعليمية ليس من قبيل الترف الطارئ في العصر الحاضر، بل هو قضية أساسية من القضايا التي عني بها الفكر التربوي الإسلامي منذ القدم، حيث عني بالنشاط الذي يعتمد على التذكر والتطبيق العملي في القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة، فقد حرص صحابة رسول الله عليه الصلاة والسلام عند تلقي القرآن الكريم على دراسته وتلاوته، وحفظه، وتطبيقه آية آية، وسورة تلو الأخرى؛ ليجمعوا بين العلم والعمل[1].

ولا يقتصر دور التربية الحديثة في القاعة الدراسية على تزويد الطلبة بالثقافة العامة الأساسية، وتنمية القيم، والاتجاهات، والمهارات، وأساليب التفكير المرغوب فيها، بل يتعدى ذلك إلى خارج قاعة التعلم كونه جانبا أساسيا من جوانب مسؤولياته التربوية، إذ إن كثيرًا من الأهداف تُحَقَّقُ من خلال النشاط التلقائي المباشر الذي يقوم به الطالب خارج قاعة التدريس[2]، ولا شك أن التعلم الذي يكون نتيجة النشاط ينمي لدى الطالب مهارات معرفية، ويربط بين النظرية والتطبيق، وهذا النوع من التعلم ذو قيمة مهمة، ويدخل ضمن نمط التعلم الاستكشافي، الذي يتميز بانسجام المتعلم في الحدث التعلمي، ويكون نتيجة ذلك تغيير في السلوك والاتجاهات، وربما في شخصية الطالب[3].

تعد الأنشطة الطلابية من أهم مقومات العملية التعليمية التي ترمي إلى تربية النشء تربية كاملة في جميع مراحل التعليم، وتعد وسيلة إثرائية للمنهج المدرسي ومصدر حيوية، وذلك من خلال تعامل الطلبة مع البيئة، وإدراكهم مكوناتها المختلفة[4]، وقد بيّن كثير من الدراسات العربية والأجنبية فعالية الأنشطة التعليمية بنوعيها (الصفية، وغير الصفية)، وأهميتها في العملية التعليمية والتربوية؛ كدراسة (سالم2002)[5] التي توصلت إلى تفوق الطلبة المشتركين في الأنشطة في الإنجاز الأكاديمي، ودراسة[6] (Von Aufschnaiter، 2007) التي توصلت إلى أن هناك علاقة طردية بين الأنشطة الطلابية، وتنمية التفكير، وتعلم الطلبة في أثناء المشاركة في الأنشطة

العلمية في مختبرات الفيزياء والكيمياء، إلى غير ذلك من الدراسات التي أجريت في مجال الأنشطة التعليمية.

المبحث الأول: الدراسة التمهيدية

- مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

تعد الأنشطة الصفية ركنًا من أركان المناهج الأساسية، وتتضمن التذكر والتطبيق، واستظهار المفاهيم والحقائق والأفكار والمبادئ، ثم تطبيقها في المواقف الحياتية؛ ما ينعكس أثره على تحصيل الطالب أو الطالبة، وتوصل كثير من البحوث والدراسات إلى فاعلية الأنشطة الصفية وغير الصفية على التحصيل الدراسي للطلبة، وتفوُّقِ المشاركين في الأنشطة على غير المشاركين في المعدلات التراكمية، ومن هذه الدراسات: دراسة براون (Bron ،2000) [7]، ودراسة براوس (Brighouse،2000)[8]، ودراسة جومس (Jomes،2008)[9]، وقد وجد الباحث أثناء تدقيقه لكشوف النتائج الفصلية انخفاض مستوى الطالبات التحصيلي في مواد اللغة العربية، وهذه النتائج لها دلالات، فإما أن أغلب الطالبات يعتمدن في دراستهن على الحفظ والاستظهار، وهذه الطريقة تؤدي بصاحبها إلى النسيان، وعدم توظيف ما تعلمه في مواقف حياتية تعينه عند السؤال، وهن في هذه الحالة لا يمارسن الأنشطة غير الصفية التي تثري المقررات الدراسية، وإما أن أعضاء هيئة التدريس لا يولون الأنشطة الصفية وغير الصفية اهتمامًا جادًا؛ وهو ما انعكس على انخفاض المستوى التحصيلي للطالبات، وبناء على ما تقدم جاءت فكرة الدراسة الحالية التي تهدف إلى تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كليات العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج.

وتتحدد مشكلة الدراسة في الأسئلة الآتية:

ما واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج؟

ويتفرع عن هذا السؤال الأسئلة الفرعية الآتية:

- ما مستوى آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية؟
- ما مستوى آراء الطالبات نحو دور أعضاء هيئة التدريس في الأنشطة الصفية وغير الصفية؟
- هل يوجد أثر ذو دلالة إحصائية عند مستوى معنوية $\alpha \leq 0.05$ بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية وبين معدلاتهن التراكمية؟
- هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة $\alpha \leq 0.05$ بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تعزى لمتغير المعدل التراكمي؟

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية هذه الدراسة من أهمية الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة للمقررات الدراسية التي من شأنها أن تثري المادة التعليمية، وتساعد الطالب على الانفتاح على المجتمع والاندماج فيه، وترسخ المفاهيم والمعارف في ذهنه، نتيجة الربط بين التنظير وبين التطبيق، بحيث يتلقى تعليمًا مرتبطًا بالعمل، وتعنى باتجاهاته وتنمية مواهب الإبداع والابتكار لديه، وتهيئه لمواقف تعليمية شبيهة بمواقف الحياة اليومية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها قد تساعدنا على الوقوف على أهمية الأنشطة بنوعيها في كونها جزءًا مهما لا يتجزأ من العملية التعليمية والتربوية، وتساعدنا كذلك على معرفة العلاقة بين الأنشطة بنوعيها، والتفوق الدراسي لدى الطالب، كما تكمن أهمية هذه الدراسة في نتائجها التي يُتوصل إليها، التي من شأنها تعزيز الجوانب الإيجابية للأنشطة التعليمية، وتقديم الآراء المبنية على دراسات علمية؛ للارتقاء بمستوى الأنشطة في التعليم؛ ليستفيد منها مصممو المناهج التعليمية، وجميع أعضاء هيئة التدريس في الأقسام الأخرى، ولا سيما أعضاء هيئة التدريس في الأقسام اللغوية في تحقيق الأهداف التربوية.

- **أهداف الدراسة:** تهدف الدراسة إلى:

1- التعرف على واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج.

2- التعرف على أثر الأنشطة الصفية وغير الصفية على المعدل التراكمي للطالبات.

3- التعرف على العلاقة الارتباطية بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية وبين معدلاتهن التراكمية.

4- التوصل إلى عدد من الاستنتاجات التي من شأنها زيادة تفعيل الأنشطة الصفية وغير الصفية، بما يساعد على ارتفاع المستوى التحصيلي للطالبات.

حدود الدراسة:

حددت الدراسة في إطار الحدود الآتية:

1- **الحدود الموضوعية:** وتتمثل في: أ- تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية. ب- طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في محافظة الأفلاج التابعة لجامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز.

2- **الحدودالزمانية:** تحدد الإطار الزمني للدراسة في الفصل الثاني من العام الدراسي 1441/1440هـ

3- **الحدود المكانية:** وتتمثل في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في محافظة الأفلاج التابعة لجامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز في محافظة الخرج في المملكة العربية السعودية.

إجراءات الدراسة وخطواتها:

منهج الدراسة:

مثلت طبيعة مشكلة الدراسة وأهدافها المعطيات الموضوعية لاختيار المنهج الوصفي بشقيه التحليلي والإحصائي، حيث أُستخدم المنهج الوصفي التحليلي لبناء الجانب النظري وصياغته

وعرض الدراسات السابقة، في حين أُستخدم المنهج الوصفي الإحصائي؛ لتشخيص المشكلة، ووصفها موضوعيًا من خلال القياس الكمي لإجابات أفراد العينة حول تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج، وللإجابة عن تساؤلات الدراسة، وتحقيق المصداقية على متغيراتها، والوصول إلى إمكانية تعميم نتائج الدراسة على مجتمع الدراسة.

مجتمع الدراسة وعينتها:

يتمثل مجتمع الدراسة الأصلي في طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في محافظة الأفلاج، واختيرت عينة البحث بطريقة قصدية في المستويين السابع والثامن، وقد بلغ عدد أفراد العينة (73) طالبة.

أداة الدراسة:

- **الاستبانة:** وتحوي (35) فقرة مقسمة إلى محورين، حيث يشتمل المحور الأول على عدد من الفقرات الخاصة بآراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية، وبلغ عددها (20) فقرة، ويتكون المحور الثاني من مجموعة من الفقرات الخاصة بآراء الطالبات تجاه الدور الذي يقوم به عضو هيئة التدريس نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية، وبلغ عددها (15) فقرة.

إجراءات صدق الأداة:

تم عرض الاستبانة في صورتها الأولية على عدد من المحكمين؛ للحكم على دقة فقراتها، ومدى ملاءمتها لقياس ما صممت له، وأوصى المحكمون بإجراء بعض التعديلات على بعض الفقرات، واستبعاد بعضها الآخر، وتم العمل بآراء المحكمين الأفاضل وملاحظاتهم على الفقرات، وقد أجريت التعديلات اللازمة وفق ما أسفرت عنه آراؤهم، حيث كان عدد فقرات الدراسة في صورتها الأولية (39) فقرة، وبعد التحكيم والعمل بآراء المحكمين أصبح عدد فقرات أداة الدراسة

في صورتها النهائية (35) فقرة، وتجدر الإشارة إلى أن الاستبانة بنيت وفق الخيارات الخمسة (أوافق بشدة، أوافق، محايد، لا أوافق، لا أوافق بشدة) وفقًا لمقياس ليكرت للاتجاهات.

ثبات الأداة:

استخدم الباحث معامل ألفا كرونباخ (Cronbach's Alpha) للتأكد من مدى ثبات المقياس، ويبين الجدول (1) قيمة معامل الثبات لأداة الدراسة.

جدول (1) معاملات الثبات لأداة الدراسة

المجال	معامل الثبات	عدد الفقرات
الأنشطة الصفية وغير الصفية.	0.940	20
دور أعضاء هيئة التدريس في تفعيل الأنشطة الصفية وغير الصفية.	0.945	15
الدرجة الكلية	0.967	35

يتضح من الجدول أن قيمة كرونباخ ألفا بلغت 0.967 مما يدل على ثبات الأداة.

الصدق الداخلي:

تم استخراج الاتساق الداخلي للأداة من خلال معامل ارتباط (بيرسون) بين كل مجال من مجالات الأداة والدرجة الكلية، والجدول (2) يبين ذلك :

الجدول (2) معاملات ارتباط بيرسون بين مجالات الدراسة والدرجة الكلية للاستبانة

رقم المجال	المجال	معامل الارتباط	مستوى الدلالة
الأول	الأنشطة الصفية وغير الصفية.	0.980	0.000
الثاني	دور أعضاء هيئة التدريس في تفعيل الأنشطة الصفية وغير الصفية.	0961	0.000

يتضح من الجدول (2) أن معاملات الارتباط بين المجالات وبين الدرجة الكلية بلغت على التوالي (0.980) و(0.961) وهي دالة إحصائيا عند مستوى المعنوية أقل من (0.01)؛ ما يعني أن جميع المجالات تقيس البعد الكلي، ووجود ارتباط دال وقوي بين مجالات الدراسة والدرجة الكلية، وهذا يدل على الاتساق الداخلي بين المجالات وبين الدرجة الكلية .

تحديد مستوى المتوسطات الحسابية لفقرات أداة الدراسة

في ضوء التصنيف المعمول به في الجامعات السعودية ومنها جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز لمستوى علامات المواد الدراسية التي يدرسها الطلبة في الجامعة، وهي على النحو التالي: من علامة 4.5 إلى 5 تقدير ممتاز ، ومن 3.75 إلى أقل من 4.5 تقدير جيد جدا، ومن 2.75 إلى أقل من 3.75 تقدير جيد، ومن 2 إلى أقل من 2.75 تقدير مقبول، وأقل من 2 تقدير ضعيف .

الأساليب الإحصائية المستخدمة:

- معادلة كرونباخ ألفا لحساب معامل الثبات.

- المتوسط الحسابي، والانحراف المعياري للإجابة على السؤال الرئيس، والتساؤلين الفرعيين: الأول والثاني.

- الانحدار الخطي البسيط، ومعامل ارتباط بيرسون للإجابة على التساؤل الثالث.

- تحليل التباين الأحادي للإجابة على التساؤل الرابع.

مصطلحات الدراسة:

- **التقويم:** "عملية تشخيصية وعلاجية ووقائية، بمعنى أنه يهتم بتحديد نواحي القوة ونقاط الضعف في الشيء أو الموضوع، أو الشخص المقوم، وذلك بالاستعانة بالأدوات والقياسات المتعددة التي تقدم البيانات والأدلة الكافية عما نريد تقويمه، على أن يتم بعد ذلك تقديم العلاج

المناسب من أجل التغلب على نواحي الضعف أو أوجه القصور بعد تحديد أسبابها، ثم تدعيم أوجه القوة بالتمسك بمسبباتها"[10].

ويُعرف إجرائيًا في الدراسة الحالية بأنه: "الحكم على واقع الأنشطة المصاحبة لمقررات اللغة العربية (الصفية، وغير الصفية) في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج".

- **الأنشطة الصفية**: "ما يقوم به المعلم والطالب كجزء أساسي في منظومة التدريس داخل غرفة الدراسة"[11].

وتعرف إجرائيًا في الدراسة الحالية بأنها: "مجموعة الممارسات والفعاليات الصفية الموجهة التي تقوم بها الطالبة تحت إشراف عضو هيئة التدريس داخل قاعة الدرس في ضوء خطة معدة مسبقًا؛ لتحقيق أهداف تعليمية محددة".

- **الأنشطة غير الصفية**: "مجموعة الفعاليات غير الصفية التي يقوم بها الطلبة داخل المدرسة، أو خارجها من أجل تحقيق أهداف تربوية لا تُحقق في أغلب الأحيان بصورة مقبولة من خلال الأنشطة التعليمية الصفية"[12].

وتعرف إجرائيًا في الدراسة الحالية بأنها: "تلك الجهود والأنشطة البدنية والعقلية الهادفة الموجهة التي تقوم بها الطالبات في ضوء خطة مرسومة من الكلية؛ تهدف إلى تحقيق رؤى وأهداف تعليمية وتربوية، وتُنفذ خارج قاعات التعلم تحت إشراف أعضاء هيئة التدريس في الكلية أو خارجها".

- **مقررات اللغة العربية:** تعرف إجرائيًا في الدراسة الحالية بأنها: "مجموعة المواد الدراسية التي تَدرُسها طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج ضمن خطة دراسية معتمدة من جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز".

المبحث الثاني: الإطار النظري

تعد الأنشطة الصفية وغير الصفية جزءًا مهمًّا في العملية التعليمية؛ فهي تساعد في تكوين مجموعة من العادات والقيم والمهارات والأساليب اللازمة لمواصلة التعليم والإسهام في التنمية الشاملة، وتساعد في بناء الجانب النفسي، والاجتماعي، والقيمي، والجمالي، والحركي لدى المتعلمين[13].

ولا تقتصر الأنشطة الصفية وغير الصفية على مرحلة دراسية دون أخرى، فهي ممتدة من التعليم في المرحلة الابتدائية إلى مرحلة التعليم الجامعي؛ لأن التعلم الذي ينتج عن النشاط من شأنه أن ينمي المهارات المعرفية لدى الطالب، ويربط بن النظرية والتطبيق، وهذا النوع من التعلم ذو قيمة مهمة؛ لما فيه من التعلم الاستكشافي الذي يتميز بانغماس الشخص في الحدث التعلمي، وهو ما قد يحدث تغييرًا في شخصية الطالب، واتجاهاته، وسلوكه[14].

وتحظى الأنشطة الطلابية الصفية وغير الصفية باهتمام كبير في التعليم الجامعي؛ وذلك لكونها عاملا مهما في تكوين شخصية المتعلم، وعلى النقيض من ذلك فإن قلة الاهتمام بها سيفقد العمليتين: التعلمية والتعليمية مضامينهما التربوية، وسيجعل الطلبة متلقين للمعلومات والمعارف بشكل سلبي، فالتعليم بواسطة الأنشطة يعد من الطرائق التعليمية المفيدة؛ لما في ذلك من ترسيخ للمفاهيم، وربط للتعليم بالعمل[15].

- **تصنيف الأنشطة الطلابية**

يمكن أن تصنف الأنشطة إلى صنفين:

1- الأنشطة التعليمية التعلمية الصفية:

وتشمل كل ما يقوم به المتعلم من الفعاليات التعلمية داخل قاعة الدرس، ويمكن تقسيم تلك الفعاليات أو الأنشطة إلى نوعين:

أ- نشاط داخل قاعة التعلم

ويحوي النشاط داخل حجرة الدراسة عدة فعاليات وخبرات صفية وتعليمية، حيث ينبغي الاهتمام بها من قبل المعلم عند تخطيطه للعملية التعليمية داخل قاعته التدريسية مراعيا في ذلك التنويع في جانب الخبرات أو أنماطها، بما يتناسب مع حاجات طلابه والفروق الفردية بينهم، حيث تتمثل أهم أنواع هذه الخبرات والأنشطة فيما يلي:

1-الأنشطة التعلمية الأولية (الاستهلالية): وهي خبرات من شأنها إثارة اهتمام المتعلمين لفتح باب المناقشة وطرح الأسئلة كعرض صورة، أو شريحة، أو أي وسيلة لها علاقة بالدرس.

2- الأنشطة التعلمية التطويرية: وهذه تهدف إلى تحقيق أهداف الوحدة التدريسية في المعارف، والمهارات، والاتجاهات، والقيم كالبحث، أو الإلقاء والتقديم، وغيرهما، ويدخل تحت هذا النوع الخبرات التي تنمي لدى المتعلم أدبيات المناقشة، والمقارنة، والموازنة، ويدخل تحته كذلك الخبرات الفنية أو الحرفية كصناعة مجسمات، أو تجميع صور لها علاقة بموضوع ما.

3-الأنشطة الختامية: وتهدف إلى التأكد من مدى تحقيق الأهداف السلوكية المخططة للدرس من عدمه، ومدى استيعاب المتعلمين للمفاهيم والحقائق المرتبطة بالدرس المشروح، وتعد المناقشة أو التقويم الختامي في نهاية الدرس، وإعداد التقارير وغيرها أنواعا من الأنشطة الختامية[16].

ب- نشاط خارج قاعة التعلم

وهذا النوع من النشاط هو الذي يقوم به المتعلمون خارج قاعة التعلم، ولكنه في حيز المؤسسة التعليمية، مثل جماعة المسرح، أو جماعة التربية الفنية، أو الرياضية، أو الأنشطة الثقافية المختلفة التي تقدم برامجها داخل المؤسسة التعليمية وفق خطة مدروسة وبرنامج زمني محدد.

2- الأنشطة المنهجية غير الصفية:

ونعني بها تلك الفعاليات غير الصفية التي يقوم بها الطالب خارج المؤسسة التعليمية، وتشمل كل نشاط يخدم ذلك المجتمع الذي يضم المؤسسة التعليمية، كحملات التوعية، أو المعسكرات، أو الخدمة العامة، أو المشاركة في الفعاليات والاحتفالات العامة[17].

- **شروط اختيار الأنشطة**

لا يتم اختيار أي نشاط صفي أو غير صفي بطريقة عشوائية؛ إذ يجب على كل معلم عند اختيار أي نشاط مراعاة شروط وضوابط اختيار الأنشطة قبل إقرارها على المتعلمين، ومنها:

- أن ينظر المعلم إلى طبيعة المحتوى التعليمي والموضوع الدراسي.

- أن يراعي المعلم قدرات الطلبة من حيث العمل، والإنتاج، والفروق الفردية بينهم.

- أن تكون الأنشطة مرتبطة بفلسفة المجتمع، وأهدافه، واحتياجاته، ومشكلاته من جهة وارتباطها بالفلسفة التربوية من جهة أخرى.

- أن يحرص المعلم على تحضير الإمكانات البشرية والمادية للقيام بالأنشطة.

- أن يراعي المعلم عنصر التنويع عند اختيار الأنشطة، وجعلها مصدرًا للتعلم.

- أن يكون المعلم قادرًا على التخطيط للمنهاج ومتابعة تنفيذه[18].

- **أهمية الأنشطة التعليمية**

للأنشطة التعليمية دور بارز في العملية التعليمية، ويمكن أن نبرز أهمية الأنشطة التعليمية في النقاط التالية:

- يعد النشاط تفعيلا لدور المنهج الدراسي.

- ترتبط الأنشطة بحياة الطالب خارج المنهج الدراسي والمدرسة.

- تسهم الأنشطة التعليمية في تحقيق التعلم الذاتي لدى الطالب، وتعزيز ثقته بنفسه، وتنمية ثقافته، وزيادة قدراته على مواجهة ما يعترضه من مشكلات في حياته اليومية.

- تنمي الأنشطة التعليمية الإبداع والابتكار لدى الطالب.

- تحفز الأنشطة التعليمية الطالب على المشاركة الفعالة في العملية التعليمية.

- تنمي الأنشطة التعليمية المهارات الأساسية للتعلم لدى الطالب كالقراءة، والكتابة وغيرهما.

- تشبع الأنشطة التعليمية ميول المتعلم، واهتماماته، وحاجاته، وتسهم في اكتشاف القدرات الإبداعية لديه وتنميها.

- تساعد بعض الأنشطة التعليمية على مواجهة الفروق الفردية بين الطلبة، حيث يختار المتعلم النشاط الذي يناسب قدراته واهتماماته.

- تساعد الأنشطة المتعلم على تحمل المسؤولية، وتنمي لديه حس العمل الجماعي التعاوني[19].

- المبحث الثالث: الدراسات السابقة

1- دراسة العقابي، والهواملة (2017م) بعنوان: "واقع استخدام الأنشطة الصفية وغير الصفية في تدريس مقرر التربية الإسلامية في بغداد"[20]، وتهدف الدراسة إلى التعرف على واقع استخدام الأنشطة الصفية وغير الصفية في تدريس مقرر التربية الإسلامية في بغداد، وقد استخدم الباحثان الاستبانة أداة لبحثهما، وقد كشفت الدراسة عن نتائج، منها: وجود درجة مرتفعة من الوعي لدى المعلمين حول الأهداف التي تحققها الأنشطة المدرسية، وانخفاض مستوى استخدام الأنشطة الصفية وغير الصفية في تدريس مقرر التربية الإسلامية من وجهة نظر

معلمي التربية الإسلامية، ووجود مستوى مرتفع من معوقات استخدام الأنشطة في تدريس مقرر التربية الإسلامية في تربيتي الرصافة، والكرخ الثانية من وجهة نظر معلمي التربية الإسلامية.

2- دراسة موسى وحميد (2016م) بعنوان "تقويم الأنشطة الصفية وغير الصفية من وجهة نظر طلبة اللغة العربية في كلية التربية الإسلامية – بجامعة بابل"[21]، وتهدف الدراسة إلى تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية من وجهة نظر طلبة اللغة العربية في كلية التربية الإسلامية في جامعة بابل، واستخدمت الباحثتان الاستبانة أداة لدراستهما، وتوصلت الباحثتان إلى أن الأنشطة التعليمية تسهم في تنمية قدرات الطلبة الابتكارية ومهاراتهم، فضلا عن أنها تعزز الاتجاهات الإيجابية نحو التعاون والتآزر وحب العمل، واستثمار وقت الفراغ بما يعود على المتعلمين بالنفع والفائدة، كما أنها تعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية كالتعاون، والمنافسة، والحوار، وتقبل آراء الاخرين، وحسن الاستماع والإصغاء.

3- دراسة الخطيب والمقصقص (2012م) بعنوان "تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية في كلية التربية/ جامعة الإسراء"[22]، وكانت ترمي إلى تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية الصفية واللاصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية في كلية التربية في جامعة الإسراء، حيث استعمل الباحثان الاستبانة أداة لبحثهما، وقد توصلت الدراسة إلى أن آراء الطلبة نحو الأنشطة، ودور المدرسين فيها كانت بدرجة متوسطة بشكل عام، و أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية لمتغير الجنس، وأن معدلات الطلبة التحصيلية في المواد موضوع البحث وممارستهم للأنشطة ذات ارتباط إيجابي.

4- دراسة العمري والسعيد (2009م) بعنوان: "تقويم واقع الأنشطة الطلابية وتطويرها باستخدام وسائل وتقنية التعليم في جامعة طيبة"[23]، وترمي هذه الدراسة إلى تقويم واقع الأنشطة الطلابية وتطويرها باستخدام وسائل وتقنية التعليم في جامعة طيبة، واستعمل الباحث الاستبانة أداة لبحثه، وقد كشفت الدراسة عن مجموعة من النتائج منها: أن نسبة الطالبات غير

المشاركات في الأنشطة الطلابية عالية جدا تصل إلى (85%)، وأن أبرز معوقات إقامة الأنشطة من وجهة نظر الطالبات هي ضعف عوامل الجذب في الأنشطة وروتينيتها، وعدم وجود محفزات لتشجيع الطالبات على الاشتراك في الأنشطة.

- المقارنة بين الدراسة الحالية والدراسات السابقة

أ- الهدف من الدراسة: تباينت الدراسات السابقة في أهدافها، إذ هدفت دراسة (العقابي، والهواملة، 2017م) إلى التعرف على واقع استخدام الأنشطة الصفية وغير الصفية في تدريس مقرر التربية الإسلامية في بغداد[24]، وهدفت دراسة (موسى، وحميد (2016م) إلى تقويم الأنشطة الصفية وغير الصفية من وجهة نظر طلبة اللغة العربية في كلية التربية الإسلامية في جامعة بابل[25]، وهدفت دراسة (الخطيب والمقصقص،2012م) إلى تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية في كلية التربية في جامعة الإسراء[26]، وهدفت دراسة (العمري، والسعيد، 2009م) إلى تقويم واقع الأنشطة الطلابية وتطويرها باستخدام وسائل وتقنية التعليم في جامعة طيبة[27]، بينما تهدف الدراسة الحالية إلى تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج.

ب- منهجية الدراسات: اتفقت الدراسات السابقة في المنهج الذي اتبعته، حيث اتبعت دراسة (العقابي، والهواملة، 2017م)[28] ، ودراسة (موسى، وحميد، 2016م)[29]، ودراسة (الخطيب، والمقصقص،2012م)[30]، ودراسة (العمري، والسعيد ،2009م)[31] المنهج الوصفي، واتفقت الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة في المنهج ذاته.

المبحث الرابع: مناقشة نتائج الدراسة وتفسيرها

تهدف الدراسة إلى تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج بجامعة الأمير سطام بن عبد العزيز، واستقصاء هذا الواقع من آراء الطالبات تجاه الأنشطة الصفية وغير الصفية، ودور أعضاء هيئة التدريس في هذا المجال.

نتائج الإجابة عن السؤال الأول الذي نصه: "ما واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج"؟

أُجيب عن التساؤل الرئيس من خلال الإجابة عن التساؤلات الفرعية التالية:

أولا: ما مستوى آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية ؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخدام المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية، والوزن النسبي لفقرات المجال الأول المتعلقة بآراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية كما هو موضح في الجدول (3):

جدول (3) المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية للفقرات المتعلقة بآراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية

م	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوزن النسبي	الرتبة
1	تتضمن الأنشطة الصفية وغير الصفية خبرات تثري مواد اللغة العربية المقررة.	3.849	0.953	%77	6
2	تحفل مقررات اللغة العربية في الكلية بالأنشطة غير الصفية الواقعية التي تشجع الطالبات على المشاركة فيها.	3.685	1.165	%74	13
3	تزيد ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية من مستوى التحصيل الدراسي لدى الطالبات.	3.863	0.839	%77	4
4	تقلل الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية من صعوبات المادة النظرية.	3.480	1.260	%70	16
5	تثير الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية التفكير، والكشف عن قدرات الطالبات.	3.712	1.086	%74	12
6	تثير الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية الدافعية للتعلم الذاتي لدى الطالبات.	3.726	1.031	%75	11
7	تنمي الأنشطة الصفية وغير الصفية القيم والسلوكيات	3.726	1.031	%75	11

	الإيجابية المرتبطة بالحياة لدى الطالبات.				
8	تقدم الأنشطة الصفية وغير الصفية حلولًا لمشكلات حياتية وردت في مقررات اللغة العربية.	3.726	0.961	%75	11
9	تساعد الأنشطة الصفية وغير الصفية الطالبات في إعداد التقارير، والوسائل المتعلقة بمقررات اللغة العربية.	3.822	0.962	%76	7
10	تنمي الأنشطة الصفية وغير الصفية الحاجات الفكرية والاجتماعية لدى الطالبات.	3.986	0.808	%80	2
11	تتضمن مقررات اللغة العربية أنشطة من شأنها تنمية قدرات الطالبات على الملاحظة، والمقارنة، والدقة.	3.849	0.908	%77	5
12	تسهم الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية في بث روح التعاون بين الطالبات.	3.918	0.924	%78	3
13	تشجع فروع اللغة العربية على ممارسة الأنشطة غير الصفية.	3.767	1.061	%75	9
14	تعد الأنشطة الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من عوامل الجذب للمشاركة فيها، واستيعابها لدى الطالبات.	3.808	0.995	%76	8
15	تساعد الأنشطة الصفية وغير الصفية على استغلال الطالبات لأوقاتهن بما يعود عليهن بالفائدة.	3.767	1.124	%75	9
16	الخامات اللازمة لممارسة الطالبات للأنشطة الصفية وغير الصفية متوفرة في مصادر التعلم.	3.808	0.923	%76	8
17	تساعد الشبكة العنكبوتية الطالبات على تحقيق النتاجات للأنشطة المصاحبة لمقررات اللغة العربية.	3.680	1.223	%74	14
18	لا يكفي الوقت المتاح لممارسة الطالبات للأنشطة الصفية وغير الصفية.	3.616	1.126	%72	15
19	تساعد تكنولوجيا التعليم الطالبات على ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية.	4.000	0.764	%80	1
20	تقلل الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من القلق والعزلة لدى الطالبات.	3.753	0.954	%75	10
	الإجمالي	**3.777**	**0.693**	**%76**	

يتضح من الجدول (3) أن المتوسطات الحسابية لفقرات المجال الأول المتعلق بآراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تراوحت بين (3.480- 4)، وبوزن نسبي يتراوح بين (70%- 80 %)، وبانحراف معياري تراوح بين (0.764- 1.260)، ويلاحظ على فقرات الجدول رقم (1) أن 12 فقرة حصلت على جيد جدا (على ضوء تصنيف الجامعات السعودية السابق ذكره) وهي الفقرات ذات الأرقام: (1 ، 3 ، 9 ،10، 11 ،12،13 ، 14 ،، 15 16 ، 19 ،20)، إذ كانت متوسطاتها على التوالي: (3.849 - 3.863 -3.822 -3.986 -3.849 -3.918 -3.767- 3.808- 3.767- 3.808- 3.808- 4.000- 3.753)، وبأوزان نسبية على التوالي (77% -77%- 76%- 80%- 77% – 78%-75%- 76% -75%- 76% - 80 %- 75%)، ووقعت (6) فقرات ضمن مستوى جيد وهي الفقرات ذات الأرقام: (2 ، 4 ، 7، 8 ، 17 ، 18)، إذ كانت متوسطاتها على التوالي: (3.685- 3.480- 3.726- 3.726-3.680- 3.616).

وبشكل عام حصل مستوى الدرجة الكلية على مستوى جيد جدا، وبمتوسط حسابي بلغ (3.777)، وبوزن نسبي (76 %).

ولمعرفة مدى اتفاق آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تم استخدام الانحراف المعياري، وقد دلت النتائج على أن أكثر الفقرات اتفاقا كانت الفقرة رقم (19) التي نصها: "تساعد تكنولوجيا التعليم الطالبات على ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية"، بانحراف معياري بلغ (0.764) فقط، يليها من حيث الاتفاق الفقرة رقم (10) التي نصها: "تنمي الأنشطة الصفية وغير الصفية الحاجات الفكرية والاجتماعية لدى الطالبات" بانحراف معياري بلغ (0.808) فقط.

ثانيًا: نتائج الإجابة عن السؤال الثاني الذي نصه: "ما مستوى آراء الطالبات نحو دور أعضاء هيئة التدريس في الأنشطة الصفية وغير الصفية"؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخدام المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية؛ لمعرفة الدور الذي يقوم به أعضاء هيئة التدريس الذين يدرسون المواد التي لها علاقة باللغة العربية نحو الأنشطة بنوعيها في ضوء آراء الطالبات، والجدول رقم (4) يوضح ذلك.

جدول (4) المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية للفقرات المتعلقة بآراء الطالبات نحو دور أعضاء هيئة التدريس في الأنشطة الصفية وغير الصفية

	الفقرات	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الوزن النسبي	الرتبة
21	يشجع عضو هيئة التدريس الطالبات على المشاركة في الأنشطة الصفية وغير الصفية.	3.932	0.887	%79	2
22	يقدم عضو هيئة التدريس أنشطة مبتكرة وجذابة.	3.890	0.809	%78	4
23	ينوع عضو هيئة التدريس الأنشطة لمراعاة الفروق الفردية بين الطالبات.	3.918	0.777	%78	3
24	يصمم عضو هيئة التدريس الأنشطة بحيث يحقق كل نشاط نتاجًا تعليميًّا.	3.849	0.861	%77	5
25	يستغل عضو هيئة التدريس الأحداث اليومية في الأنشطة الصفية وغير الصفية لتحقيق الترابط بين خبرات المتعلم.	3.849	0.938	%77	5
26	ينوع عضو هيئة التدريس الأنشطة بحيث تغطي المستويات المعرفية المختلفة.	3.986	0.736	%80	1
27	يميل عضو هيئة التدريس إلى جعل الأنشطة غير الصفية اختيارية تقديرًا لإمكانيات الطالبات واستعدادهن.	3.795	0.942	%76	7
28	يهيئ عضو هيئة التدريس الأنشطة غير الصفية في مواقف تعليمية شبيهة بمواقف الحياة.	3.699	0.967	%74	9

29	ينوع عضو هيئة التدريس الأنشطة لإثراء أساليب التعلم.	3.836	0.913	%77	6
30	يتقيد عضو هيئة التدريس بالوقت المخصص للنشاط الذي يفتتح به محاضرته.	3.890	0.951	%78	4
31	يشجع عضو هيئة التدريس الطالبات على التعامل مع مصادر المعرفة المتعددة في الأنشطة غير الصفية.	3.890	0.809	%78	4
32	يهتم عضو هيئة التدريس بتصميم المنتجات التعليمية للمادة الدراسية لتكون منطلقًا للأنشطة الصفية وغير الصفية.	3.918	0.722	%78	3
33	يخصص عضو هيئة التدريس وقتًا كافيًا للنشاط الختامي؛ للتأكد من تحقيق النتاجات التعليمية للمحاضرة.	3.849	0.892	%77	5
34	يقدم عضو هيئة التدريس تغذية راجعة للأنشطة الصفية التي تكلف بها الطالبات داخل المحاضرة.	3.781	0.917	%76	8
35	يقدم عضو هيئة التدريس تغذية راجعة للأنشطة غير الصفية التي تكلف بها الطالبات خارج المحاضرة.	3.562	1.155	%71	10
الإجمالي		**3.843**	**0.669**	**%77**	

يتضح من النتائج الإحصائية الموضحة في الجدول (4) أن المتوسطات الحسابية لفقرات المجال الثاني المتعلقة بالدور الذي يقوم به أعضاء هيئة التدريس الذين يدرسون المواد التي لها علاقة باللغة العربية نحو الأنشطة بنوعيها في ضوء آراء الطالبات تراوحت بين (3.562 - 3.986)، وبوزن نسبي (71% - 80%)، وبانحراف معياري تراوح بين (0.722 - 1.155)، وجميع هذه المتوسطات تمثل المستوى (جيد جدا) حسب نظام الجامعات السعودية في تحديد المستويات التي سبق ذكرها باستثناء الفقرتين رقمي (28 ، 35) اللتين حصلتا على تقدير جيد، وبشكل عام

حصل مستوى الدرجة الكلية لهذا المجال على مستوى جيد جدا بمتوسط حسابي بلغ (3.843)، وبوزن نسي (77 %).

ولمعرفة مدى اتفاق آراء العينة في الدور الذي يقوم به أعضاء هيئة التدريس الذين يدرسون المواد التي لها علاقة باللغة العربية نحو الأنشطة بنوعيها تم استخدام الانحراف المعياري، وقد دلت النتائج على أن أكثر الفقرات اتفاقا كانت الفقرة (32) التي نصها: "يهتم عضو هيئة التدريس بتصميم المنتجات التعليمية للمادة الدراسية لتكون منطلقًا للأنشطة الصفية وغير الصفية" بانحراف معياري بلغ (0.722)، يليها من حيث الاتفاق الفقرة (26) التي نصها: "يُنَوّع عضو هيئة التدريس الأنشطة بحيث تغطي المستويات المعرفية المختلفة" بانحراف معياري بلغ (0.736).

ثالثًا: نتائج الإجابة عن السؤال الثالث الذي نصه: "هل يوجد أثر ذو دلالة إحصائية عند مستوى معنوية $\alpha \leq 0.05$ بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية وبين معدلاتهن التراكمية"؟

للإجابة عن هذا السؤال تم استخدام الانحدار الخطي البسيط؛ لبيان علاقة الأثر بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية وبين معدلاتهن التراكمية، والجدول رقم (5) يوضح ذلك.

جدول (5) معامل الارتباط، والانحدار الخطي البسيط المتعلق بآراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) ومعدلاتهن التراكمية

R معامل الارتباط	R^2 معامل التحديد	قيمة F	مستوى الدلالة
0.270	0.073	5.582	0.021

يشير الجدول (5) إلى أن قيمة معامل الارتباط بين درجات مقياس آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) ومعدلاتهن التراكمية بلغت (0.270)؛ ما يعني وجود علاقة ارتباط إيجابية بين آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) ومعدلاتهن التراكمية. كما بلغ معامل التحديد 0.073 ، الأمر الذي يعني أن متغير الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تفسر بنسبة 7.3% من التباين الحاصل في المعدل التراكمي، إضافة إلى ذلك كانت قيمة F المحسوبة ذات دلالة إحصائية عند مستوى معنوية $\alpha \leq 0.05$ ، ويستدل على ذلك من قيمة مستوى الدلالة حيث كانت (0.021).

رابعًا: نتائج الإجابة عن السؤال الرابع الذي نصه: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة $\alpha \leq 0.05$ بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تعزى لمتغير المعدل التراكمي"؟ وللإجابة عن هذا السؤال أُستخدمت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية لاستجابات أفراد العينة وفقا لمتغير المعدل التراكمي، والجدول (6) يوضح ذلك.

جدول (6) المتوسطات الحسابية، والانحرافات المعيارية لآراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) وفقا للمعدل التراكمي

المتغيرات	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
من 3.75 إلى أقل من 4.5	18	4.028	0.695
من 2.75 إلى أقل من 3.75	34	3.759	0.766
من 2 إلى أقل من 2.75	21	3.593	0.506

يتضح من الجدول (6) أن أعلى متوسط لآراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) كان للطالبات الحاصلات على تقدير جيد حدا، حيث بلغ (4.028)، بانحراف

معياري بلغ (0.695)، وجاءت في المرتبة الثانية الطالبات الحاصلات على تقدير جيد بمتوسط حسابي بلغ (3.759)، وانحراف معياري (0.766)، وجاءت في المرتبة الأخيرة الطالبات الحاصلات على معدل مقبول بمتوسط حسابي (3.593)، وانحراف معياري (0.506).

ولاختبار دلالة الفروق وفقا لمتغير المعدل التراكمي أُستخدم تحليل التباين الأحادي؛ لاختبار دلالة الفروق في متوسطات استجابات الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) وفقا لمتغير المعدل التراكمي كما هو موضح في الجدول التالي:

جدول (7) تحليل التباين الأحادي لمعرفة مدى وجود فروق تبعًا لمتغير المعدل التراكمي

	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	قيمة F	مستوى الدلالة
بين المجموعات	1.855	2	0.928	1.986	0.145
داخل المجموعات	32.700	70	0.467		
الكلي	34.555	72			

يتضح من نتائج الجدول أعلاه عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تعزى لمتغير المعدل التراكمي، ويستدل على ذلك من قيمة F الحسابية البالغة (1.986)، وهي غير دالة إحصائية، حيث بلغ مستوى الدلالة (0.145)، وهو أكبر من مستوى الدلالة المعتمدة في الدراسة (0.05).

مناقشة النتائج:

تهدف هذه الدراسة إلى تقويم واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من وجهة نظر طالبات قسم اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في

الأفلاج، وقد بينت نتائج الإجابة عن السؤال الرئيس أن مستوى الفقرات التي حواها المجال الأول من أداة الدراسة المتعلق بآراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية حصل على درجة متوسطة بشكل عام، حيث كان المقياس يتراوح بين (3.480 - 4)، وبوزن نسبي يتراوح بين (70%- 80 %)، لكن يلاحظ أن الفقرات الخمس الأولى في هذا المجال تقع ضمن مستوى جيد مرتفع في ضوء مستوى التقديرات المعتمد في الجامعات السعودية السابق ذكره، وأن الفقرة التي حصلت على المتوسط الحسابي الأعلى في هذا المجال هي الفقرة التاسعة عشرة (تساعد تكنولوجيا التعليم الطالبات على ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية) بمتوسط حسابي قدره (4.000)، وبوزن نسبي يساوي (80%)، ويرى الباحث أن ذلك قد يعزى إلى أن كثيرا من الطلاب في هذا العصر لهم ارتباط بالتقنية -مع اختلاف نسبة الارتباط فيما بينهم-، فعندما يقدم العلم والمعرفة عبر الشيء المحبب لهم والمرتبط بحياتهم اليومية فلا شك أن ذلك له أثر في تشجيعهم على ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية، وتتفق هذه النتيجة مع دراستي (موسى وحميد، 2016م)، و(Vuorela،2004)، التي أثبتت أن للأنشطة الطلابية المعتمدة على الشبكة العنكبوتية أثرًا إيجابيًا في جعل بيئة المجتمع الجامعي جاذبة للطلبة[32].

وحلت في المرتبة الثانية الفقرة العاشرة (تنمي الأنشطة الصفية وغير الصفية الحاجات الفكرية والاجتماعية لدى الطالبات) بمتوسط حسابي قدره (3.986)، وبوزن نسبي يساوي (80%)، وقد يعزى ذلك إلى وعي الطالبة الجامعية بأهمية الأنشطة الصفية بنوعيها التي من شأنها تلبية الحاجات الفكرية والاجتماعية لديهن، وتختلف هذه النتيجة عن دراسة (موسى وحميد، 2016م) التي أثبتت أن الأنشطة الطلابية بنوعيها لها تأثير بسيط في تنمية الحاجات الفكرية والاجتماعية لدى الطلبة، وحلت الفقرة الثانية عشرة (تسهم الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية في بث روح التعاون بين الطالبات) في المرتبة الثالثة بمتوسط حسابي قدره (3.918)، وبوزن نسبي يساوي (78%).

وقد يعزى ذلك إلى طبيعة بعض الأنشطة المستخدمة في الجامعات ذات الطابع الجماعي، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة (القفاص وقمر، 2002م) التي توصلت إلى أن للأنشطة دورًا فعالًا في تنمية روح التعاون بين الطلاب[33]، كما اتفقت مع دراسة (زامل، 2017م)، ودراسة (مزيو، 2014م) التي توصلت إلى أن الأنشطة تثري روح العمل بين المتعلمات، وتعمل على تعميق العلاقات فيما بينهن[34]، وقد يعزى ذلك إلى فهم أفراد عينة الدراسة ووعيهن بأهمية الأنشطة الصفية وغير الصفية، واهتمام أعضاء هيئة التدريس بتحقيق الأهداف التربوية للأنشطة الصفية بنوعيها، ومن ضمنها تعزيز روح التعاون والتآزر بين المتعلمات.

وحصلت الفقرة الثالثة (تزيد ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية من مستوى التحصيل الدراسي لدى الطالبات) على المرتبة الرابعة بمتوسط حسابي قدره (3.863)، ووزن نسبي يساوي (77%)، ويرى الباحث أن الأنشطة الصفية بنوعيها أشبه بالامتحان الفعلي الذي يتعرف من خلاله أستاذ المقرر على مستويات طالباته، فهي بلا شك تسهم في رفع المستوى التحصيلي لدى المتعلمات، واتفقت هذه النتيجة مع نتائج بعض الدراسات التي توصلت إليها؛ كدراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)، ودراسة تومن وتولي (Tumen and Tolley،2007)، ودراسة فوجيتا (Fujita،2005)، ودراسة (قهوجي، 2010م)، ودراسة (الراجح، 2008م) وكلها تثبت أن للأنشطة دورا إيجابيا في زيادة مستوى التحصيل الدراسي لدى الطلبة[35]، ويرى الباحث أن ذلك يرجع إلى العلاقة الطردية بين التعلم وبين التطبيق الذي يرسخ المادة العلمية في ذهن الطالب، وحصلت الفقرة الحادية عشرة (تتضمن مقررات اللغة العربية أنشطة من شأنها تنمية قدرات الطالبات على الملاحظة، والمقارنة، والدقة) على المرتبة الخامسة بمتوسط حسابي قدره (3.849)، ووزن نسبي يساوي (77%)، وتختلف هذه النتيجة عن دراسة (موسى وحميد، 2016م) التي أثبتت أن مقررات اللغة العربية تتضمن أنشطة من شأنها تنمية قدرات الطالبات على الملاحظة، والمقارنة بشكل نسبي[36].

وحصلت الفقرة الأولى (تتضمن الأنشطة الصفية وغير الصفية خبرات تثري مواد اللغة العربية المقررة) على المرتبة السادسة بمتوسط حسابي قدره (3.849)، ووزن نسبي يساوي (77%)، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)[37] ، ومما لا شك فيه أن الأنشطة اللغوية بنوعيها تثري حصيلة المتعلم بالمعارف والمعلومات والمفاهيم، وأن ممارسته للأنشطة اللغوية تكسبه تقدمًا وتحسُّنًا على مستوى الاتصال اللغوي من حيث اختيار الكلمات الملائمة، والعبارات الدقيقة والمناسبة، وإنتاج أفكار جديدة وعميقة (المرسي، 2009م).[38]

واحتلت الفقرة التاسعة (تساعد الأنشطة الصفية وغير الصفية الطالبات في إعداد التقارير، والوسائل المتعلقة بمقررات اللغة العربية) على المرتبة السابعة بمتوسط حسابي قدره (3.822)، ووزن نسبي يساوي (76%)، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة (موسى وحميد، 2016م) في أن الأنشطة بنوعيها تعين المتعلم على إعداد التقارير والوسائل المتعلقة بمقررات اللغة العربية[39]. وحصلت الفقرتان الرابعة عشرة (تعد الأنشطة الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من عوامل الجذب للمشاركة فيها، واستيعابها لدى الطالبات)، والسادسة عشرة (الخامات اللازمة لممارسة الطالبات للأنشطة الصفية وغير الصفية متوفرة في مصادر التعلم) على المرتبة الثامنة بمتوسط حسابي قدره (3.808)، ووزن نسبي يساوي (76%).

وتختلف نتيجة الفقرة الرابعة عشرة مع دراسة (العمري، 2009م) التي توصلت إلى أن 85% من الطالبات ليس لديهن رغبة في المشاركة في الأنشطة الطلابية[40]، وتختلف نتيجة الفقرة السادسة عشرة (الخامات اللازمة لممارسة الطالبات للأنشطة الصفية وغير الصفية متوفرة في مصادر التعلم) مع دراستي (الخطيب والمقصقص، 2011م)، و(الشمري،2006م) في دراسته حول معوقات الأنشطة التي كان من أبرزها نقص الخامات والأدوات المخصصة للأنشطة[41]، وقد يعزى ذلك إلى توفر الأدوات والخامات المخصصة للأنشطة الطلابية في مركز مصادر التعلم في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج (مكان الدراسة)؛ ما دفع الطالبات (عينة الدراسة) إلى عدم رؤية أن ذلك مانعًا للتعلم.

واحتلت الفقرة الثالثة عشرة (تشجع فروع اللغة العربية على ممارسة الأنشطة غير الصفية) المرتبة التاسعة بمتوسط حسابي قدره (3.767)، ووزن نسبي يساوي (75%)، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة (موسى وحميد، 2016م)[42]. واحتلت الفقرة العشرون (تقلل الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية من القلق والعزلة لدى الطالبات) المرتبة العاشرة بمتوسط حسابي قدره (3.753)، ووزن نسبي يساوي (75%)، وتتفق هذه النتيجة مع دراسة سبونسكي (Sobansky،2004) التي تشير إلى أن الأنشطة اللاصفية تخفّض درجة الاكتئاب لدى المتعلم[43].

واحتلت الفقرات: السادسة (تثير الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية الدافعية للتعلم الذاتي لدى الطالبات)، والسابعة (تنمي الأنشطة الصفية وغير الصفية القيم والسلوكيات الإيجابية المرتبطة بالحياة لدى الطالبات)، والثامنة (تقدم الأنشطة الصفية وغير الصفية حلولًا لمشكلات حياتية وردت في مقررات اللغة العربية) المرتبة الحادية عشرة بمتوسط حسابي قدره (3.726)، ووزن نسبي يساوي (75%)، وتتفق نتيجة الفقرة السادسة (تثير الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية الدافعية للتعلم الذاتي لدى الطالبات) مع نتيجة دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)، ودراسة (موسى وحميد، 2016م)، ودراسة (زامل، 2017م)[44]، وتتفق نتيجة الفقرة السابعة (تنمي الأنشطة الصفية وغير الصفية القيم والسلوكيات الإيجابية المرتبطة بالحياة لدى الطالبات) مع نتيجة دراسة (زامل، 2017م)[45]، وتختلف مع دراسة (موسى وحميد، 2016م)[46]، وتتفق نتيجة الفقرة الثامنة (تقدم الأنشطة الصفية وغير الصفية حلولًا لمشكلات حياتية وردت في مقررات اللغة العربية) مع نتيجة دراسة (زامل، 2017م)[47]، وتختلف مع نتيجة دراسة (موسى وحميد، 2016م)[48].

وحصلت الفقرة الخامسة (تثير الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية التفكير، والكشف عن قدرات الطالبات) على المرتبة الثانية عشرة بمتوسط حسابي قدره

(3.712)، ووزن نسبي يساوي (74%)، وتتفق نتيجة هذه الفقرة مع نتيجة دراسة (زامل، 2017م)[49]، وتختلف مع نتيجة دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)[50]. وحصلت الفقرة الثانية (تحفل مقررات اللغة العربية في الكلية بالأنشطة غير الصفية الواقعية التي تشجع الطالبات على المشاركة فيها) على المرتبة الثالثة عشرة بمتوسط حسابي قدره (3.685)، وزن نسبي يساوي (74%)، وتتفق نتيجة هذه الفقرة مع نتيجة دراسة (العمري، 2009م) التي توصلت إلى أن نسبة الطالبات غير المشاركات في الأنشطة الطلابية الصفية وغير الصفية عالية جدًا[51]، إذ بلغت (85%) من الطالبات عينة الدراسة، وقد يعزى ذلك لعدم وجود ارتباط قوي للأنشطة الصفية بنوعيها بالتحصيل الدراسي، أو المنهج الدراسي المقرر والمنظم، أو قلة الدرجات المعتمدة لتلك الأنشطة؛ ما يدفع بكثير من الطالبات للتهاون وعدم الاهتمام بتنفيذ الأنشطة المقررة من أستاذ المقرر، وتختلف مع نتيجة دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م) التي توصلت إلى أن الأنشطة اللاصفية الواقعية المرتبطة بمقررات اللغة العربية تدفع الطالبات إلى المشاركة بشكل كبير[52].

واحتلت الفقرة السابعة عشرة (تساعد الشبكة العنكبوتية الطالبات على تحقيق النتاجات للأنشطة المصاحبة لمقررات اللغة العربية) المرتبة الرابعة عشرة بمتوسط حسابي قدره (3.680)، ووزن نسبي يساوي (74%)، وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)[53]، وتختلف مع نتائج دراسة (Vuorela،2004) التي توصلت إلى أن الأنشطة الطلابية المعتمدة على الشبكة العنكبوتية لها تأثير إيجابي في جذب الطلاب لبيئة المجتمع الجامعي[54]. واحتلت الفقرة الثامنة عشرة (لا يكفي الوقت المتاح لممارسة الطالبات للأنشطة الصفية وغير الصفية) المرتبة الخامسة عشرة بمتوسط حسابي قدره (3.616)، ووزن نسبي يساوي (72%)، وقد يعزى ذلك إلى ازدحام جدول الطالبة بالمحاضرات، أو انشغال أستاذ المقرر بتقديم المادة العلمية للطالبات في وقت المحاضرة المخصص الذي قد لا يكفي أحيانا لتفعيل الأنشطة

الصفية...إلخ. وتتفق هذه النتيجة مع دراسة (موسى وحميد، 2016م)، ودراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)، ودراسة (الشمري، 2006م) الذين توصلت دراساتهم إلى أن الوقت غير كافٍ لممارسة الأنشطة اللاصفية[55].

وحصلت الفقرة الرابعة (تقلل الأنشطة الصفية وغير الصفية في مقررات اللغة العربية من صعوبات المادة النظرية) على المرتبة السادسة عشرة بمتوسط حسابي قدره (3.480)، ووزن نسبي يساوي (70%)، وقد يعزى ذلك إلى عدم اهتمام بعض أساتذة المقررات بالأنشطة الصفية، أو أن طبيعة الأنشطة الصفية التي تُكَلَّف بها الطالبات دون المستوى المأمول الذي من شأنه أن يسهم في تقليل صعوبات المادة النظرية، وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة (موسى وحميد، 2016م)[56]، وتخالف ما توصلت إليه دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م)[57].

كما أوضحت نتائج الإجابة عن السؤال الرئيس أن مستوى الفقرات المتضمنة في المجال الثاني من أداة الدراسة المتعلقة بآراء الطالبات حول دور أعضاء هيئة التدريس الذين يدرسون مقررات اللغة العربية في الأنشطة الصفية وغير الصفية كان في مستوى جيد جدًا بشكل عام كما هو موضح في الجدول رقم (4)؛ وقد يعزى ذلك إلى كثرة الأعباء الملقاة على عاتق عضو هيئة التدريس من جدول تدريسي، أو مهمات إدارية، أو انشغاله الذهني والبدني بإنهاء المقررات التي يدرسها في كل فصل دراسي، وكل هذه الأعباء ستؤثر -لا محالة- على متابعته للمتعلمين في تطبيق ما تعلموه من معارف أو معلومات.

وقد احتلت الفقرة السادسة والعشرون (ينوع عضو هيئة التدريس الأنشطة بحيث تغطي المستويات المعرفية المختلفة) المرتبة الأولى بمتوسط حسابي قدره (3.986)، ووزن نسبي يساوي (80%)، وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة (موسى وحميد، 2016م)[58]، وتخالف ما توصلت إليه دراسة (الخطيب والمقصقص، 2011م). واحتلت الفقرة الحادية والعشرون (يشجع عضو هيئة التدريس الطالبات على المشاركة في الأنشطة الصفية وغير الصفية.) المرتبة الثانية بمتوسط

حسابي قدره (3.932)، ووزن نسبي يساوي (79%)، وجاءت نتيجة هذه الفقرة مخالفة لنتائج دراسة (موسى وحميد، 2016م)[59]. وحصلت الفقرتان الثالثة والعشرون (ينوع عضو هيئة التدريس الأنشطة لمراعاة الفروق الفردية بين الطالبات)، والثانية والثلاثون (يهتم عضو هيئة التدريس بتصميم المنتجات التعليمية للمادة الدراسية لتكون منطلقًا للأنشطة الصفية وغير الصفية) على المرتبة الثالثة بمتوسط حسابي قدره (3.918)، ووزن نسبي يساوي (78%)، وجاءت نتيجة الفقرة الثالثة والعشرين مخالفة لنتائج دراسة (الهواملة والعقابي، 2016م)[60].

وحصلت الفقرات: الثانية والعشرون (يقدم عضو هيئة التدريس أنشطة مبتكرة وجذابة)، والثلاثون (يتقيد عضو هيئة التدريس بالوقت المخصص للنشاط الذي يفتتح به محاضرته)، والحادية والثلاثون (يشجع عضو هيئة التدريس الطالبات على التعامل مع مصادر المعرفة المتعددة في الأنشطة غير الصفية) على المرتبة الرابعة بمتوسط حسابي قدره (3.890)، ووزن نسبي يساوي (78%).

وحازت الفقرات: الرابعة والعشرون (يصمم عضو هيئة التدريس الأنشطة بحيث يحقق كل نشاط نتاجًا تعليميًّا)، والخامسة والعشرون (يستغل عضو هيئة التدريس الأحداث اليومية في الأنشطة الصفية وغير الصفية لتحقيق الترابط بين خبرات المتعلم)، والثالثة والثلاثون (يخصص عضو هيئة التدريس وقتًا كافيًا للنشاط الختامي؛ للتأكد من تحقيق النتاجات التعليمية للمحاضرة) المرتبة الخامسة بمتوسط حسابي قدره (3.849)، ووزن نسبي يساوي (77%)، وجاءت نتيجة الفقرة الثالثة والثلاثين مخالفة لنتائج دراستي (الخطيب والمقصقص، 2011م)، و(العمري، 2009م)[61]. وحازت الفقرة التاسعة والعشرون (ينوع عضو هيئة التدريس الأنشطة لإثراء أساليب التعلم) المرتبة السادسة بمتوسط حسابي قدره (3.836)، ووزن نسبي يساوي (77%)، وجاءت نتيجة هذه الفقرة متفقة مع نتائج دراسة (الهواملة، والعقابي، 2016م)[62]. وحصلت الفقرة السابعة والعشرون (يميل عضو هيئة التدريس إلى جعل الأنشطة غير الصفية

اختيارية تقديرًا لإمكانيات الطالبات واستعدادهن) على المرتبة السابعة بمتوسط حسابي قدره (3.795)، ووزن نسبي يساوي (76%).

وحصلت الفقرة الرابعة والثلاثون (يقدم عضو هيئة التدريس تغذية راجعة للأنشطة الصفية التي يكلف بها الطالبات داخل المحاضرة) على المرتبة الثامنة بمتوسط حسابي قدره (3.781)، ووزن نسبي يساوي (76%). واحتلت الفقرة الثامنة والعشرون (يهيئ عضو هيئة التدريس الأنشطة غير الصفية في مواقف تعليمية شبيهة بمواقف الحياة) المرتبة التاسعة بمتوسط حسابي قدره (3.699)، ووزن نسبي يساوي (74%). واحتلت الفقرة الخامسة والثلاثون (يقدم عضو هيئة التدريس تغذية راجعة للأنشطة غير الصفية التي يكلف بها الطالبات خارج المحاضرة) المرتبة العاشرة بمتوسط حسابي قدره (3.562)، ووزن نسبي يساوي (71%).

كما بينت نتائج السؤال الثالث الذي نصه: "هل يوجد أثر ذو دلالة إحصائية عند مستوى معنوية $\alpha \leq 0.05$ بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية واللاصفية وبين معدلاتهن التراكمية؟"

وجود أثر للأنشطة الصفية وغير الصفية في المعدلات التراكمية لدى طالبات اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج، وتفسر هذه النتيجة أن النشاطات الطلابية تعد جزءًا مهمًّا من المنهاج الدراسي بمفهومه الحديث، فالنشاطات الصفية وغير الصفية تعد من العناصر الرئيسة والمهمة في بناء شخصية الطالبة والعمل على صقلها، كما أظهرت النتائج وجود علاقة ارتباط إيجابية ذات دلالة إحصائية بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية وبين معدلاتهن التراكمية، حيث أظهرت النتائج وجود علاقة ارتباط طردية بين آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية وبين معدلاتهن التراكمية؛ الأمر الذي يعني أن المتفوقات في معدلاتهن التراكمية متفوقات في ممارسة الأنشطة الصفية وغير الصفية، وتتفق هذه النتيجة مع النتيجة التي توصلت إليها دراسة (الخطيب و المقصقص 2012)[63]، حيث

خلصت هذه الدراسة إلى وجود ارتباط طردي بين ممارسة الأنشطة الصفية واللاصفية وبين المستوى التحصيلي لدي الطلبة.

كما اتفقت مع نتيجة الدراسة التي توصل إليها جومس (James،2008)، حيث أشارت إلى أن هناك أثرا للأنشطة الصفية واللاصفية في المعدلات التراكمية[64]، إذ خلصت الدراسة إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية في المعدلات التراكمية بين الذين اشتركوا في الأنشطة اللاصفية وبين الذين لم يشتركوا لصالح أفراد المجموعة الذين اشتركوا في الأنشطة اللاصفية. كما اتفقت مع دراسة تومن وتولي (Shulruf، Tumen، 2008 and Tolley) التي أظهرت وجود أثر إيجابي للأنشطة اللاصفية في تحصيل الطلبة الدراسي[65].

كما بينت نتائج السؤال الرابع الذي نصه: "هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى الدلالة $\alpha \leq 0.05$ بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تعزى لمتغير المعدل التراكمي؟"

عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة بنوعيها (الصفية وغير الصفية) تعزى لمتغير المعدل التراكمي، وقد اختلفت هذه النتيجة مع ما توصلت إليه دراسة (زامل،2017)[66]التي توصلت إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية في الأنشطة لصالح الطلبة المتفوقين في التحصيل الدراسي.

ويمكن القول إن هذه الدراسة كشفت عن واقع الأنشطة الصفية وغير الصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية في كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الأفلاج للعام الجامعي (1440هـ - 1441هـ) ، إذ كان هذا الواقع في ضوء آراء الطالبات في مستوى جيد جدًا بشكل عام، وكان القياس الكلي للمتوسطات (77،3) وبوزن نسبي (76%)، كما هو موضح سابقا في الجدول رقم(3).

كما كان دور أعضاء هيئة التدريس في المستوى جيد جدا أيضا في ضوء آراء الطالبات في هذا الدور، إذ بلغ المتوسط (3.843) وبوزن نسبي (77%) في ضوء المقياس الذي تتبعه الجامعات السعودية السابق ذكره، وكما هو موضح في الجدول رقم (4). كما كشفت النتائج الإحصائية عن عدم وجود أي فقرة من الفقرات المتعلقة بدور أعضاء هيئة التدريس جاءت في مستوى الدرجة العالية (ممتاز) والجدول رقم (4) يوضح ذلك. كما كشفت النتائج عن عدم وجود أي فقرة ضعيفة في كل من آراء الطالبات نحو الأنشطة كما في جدول رقم (3)، وآراء الطالبات نحو دور أعضاء هيئة التدريس في الأنشطة كما في جدول رقم (4).

وأظهرت الإجابة عن السؤال الأول أن نسبة الفقرات التي حلت في درجة جيد جدا (60%)، وفي درجة جيد (40%)، وفي درجتي ممتاز ومقبول كانت (0%) كما في جدول رقم (3)، كما أظهرت الإجابة عن السؤال الثاني أن نسبة الفقرات التي حلت في درجة ممتاز (0%)، وفي درجة جيد جدا كانت (87%)، وفي درجة جيد (13%).

كما بينت النتائج الإحصائية للإجابة عن السؤال الثالث وجود أثر ذي دلالة إحصائية بين مقياس آراء الطالبات نحو الأنشطة وبين معدلاتهن التراكمية. كما كشفت نتائج التحليل الإحصائي للإجابة عن السؤال الرابع عن عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات آراء الطالبات نحو الأنشطة الصفية وغير الصفية تعزى لمتغير المعدل التراكمي.

التوصيات والمقترحات:

بناءً على النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ولتحفيز الطالبات على المشاركة في الأنشطة التعليمية بنوعيها، ولتنمية مستوى توعية أعضاء هيئة التدريس للطالبات للمشاركة في الأنشطة التعليمية التي تثري مقرراتهن الدراسية يوصي الباحث بما يأتي:

- بينت نتائج الدراسة أن نظرة الطالبات إلى الأنشطة الصفية وغير الصفية جاءت في مستوى جيد جدًا بشكل عام؛ لذا ينبغي توجيه أعضاء هيئة التدريس إلى ضرورة استخدام

الأسلوب التطبيقي العملي عند تقييمهم لهن، وذلك من خلال تكليفهن بالاطلاع على أكثر من مرجع دراسي للمقررات التي يدرسنها.

- زيادة توعية أعضاء هيئة التدريس بالاهتمام -إلى جانب الأنشطة الصفية- بالأنشطة غير الصفية في كل وحدة دراسية يقومون بتدريسها؛ وفي ذلك إكساب للطالبات القدرة على الدقة والملاحظة والمقارنة، والاستعداد لمواجهة المواقف التعليمية التي تعترضهن في حياتهن اليومية، والاستزادة من المعلومات والمفاهيم الجديدة.

- كشفت نتائج الدراسة أن دور أعضاء هيئة التدريس نحو الأنشطة الصفية بنوعيها جاء في مستوى جيد جدًا؛ لذا يُقترح التخفيف من أعباء عضو هيئة التدريس؛ ليتفرغ لتقديم محاضراته والاستعداد لها بشكل جيد، ومتابعة الطالبات في الأنشطة الصفية وغير الصفية، وتقديم التغذية الراجعة لهن.

- إجراء دراسات مشابهة لتقويم الأنشطة التعليمية في الأقسام الأخرى.

-عقد دورات تدريبية وورش عمل لتدريب أعضاء هيئة التدريس والطلاب والطالبات على الأنشطة الصفية وغير الصفية.

- إجراء دراسة للتعرف على ميول الطلبة والطالبات نحو الأنشطة التعليمية، وسبل تنميتها لديهم.

الهوامش والإحالات:

(1) ريان، وآخرون، أساليب تدريس التربية الإسلامية: 153، 154.

(2) Labib, Rushd. mwalim responsibilities of science: 37.

(3) Rogers, Freedom to learn: 106.

(4) Azwaini, Ebtisam, and others. Curriculum and analysis of books:49.

(5) محمد سالم، علاقة النشاط المدرسي اللاصفي:458.

(6) Von Aufschnaiter, Claudia،university students.

(7) Brown, mary Dabiels, Extracurricular Activities

(8) James،odea،The Effect of Extra-curricular Activities on the a. Achievement ،eschol, arshare. Drake.edu Academic.2008:211

(9) Brighouse،T.and woods،D. ،How to improve your school ،Rutledge: London, 2000:145

(10) سعادة، المنهج المدرسي في القرن الحادي والعشرين: 450.

(11) يوسف، من وسائل التعليمية إلى تكنولوجيا التعليم: 137.

(12) مرعي، الحيلة، طرائق التدريس العامة: 261.

(13) القفاص، وليد، قمر، عصام، تأثير ممارسة الأنشطة التربوية على تقدير الذات والعدوانية: 307_ 369.

(14) Rogers،Freedom to learn:106.

(15) الصبري، تحديد مستوى تنفيذ الأنشطة الصفية: 1_127.

(16) تحريش، الأنشطة المستخدمة في العملية التعليمية التعلمية: 17.

(17) Al-Aareef, Sheela Ismail, the education system in Irag:161.

(18) موسى وحميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 152.

(19) Al-aareef, the education system in Irag: 219. Nasr allah, school activity: 161

(20) العقابي، الهواملة، واقع استخدام الأنشطة الصفية:477.

(21) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية:136.

(22) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 297.

(23) العمري، السعيد، تقويم واقع الأنشطة الطلابية: 235.

(24) العقابي، الهواملة، واقع استخدام الأنشطة: 486.

(25) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 162.

(26) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 304.

(27) العقابي، الهواملة، واقع استخدام الأنشطة: 475.

(28) المصدر نفسه: 480.

(29) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية، ص 163.

(30) الخطيب، والمقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 302.

(31) العمري، السعيد، تقويم واقع الأنشطة الطلابية وتطويرها: 245.

(32) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 163.

-Vuorela, nummenma, lauri: Experienced Emotions: 423- 436.

(33) القفاص، وآخرون، تأثير ممارسة الأنشطة التربوية: 307_369.

(34) زامل، دور الأنشطة غير الصفية: 63. مزيو، الدور التربوي للأنشطة الطلابية: 565_602.

(35) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 301.

- 1- Shulruf, Boaz & Tumen, Sarah & Tolley, Hilary, Extracurricular activities in school: 418-426.

2- Fujita, Kimko, The effects of Extracurricular Activities on the Academic: 234.

- قهوجي، أثر الأنشطة اللاصفية: 120. الراجح، دور الأنشطة غير الصفية: 201.

(36) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 163.

(37) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 304.

(38) وجيه المرسي، أهمية الأنشطة اللغوية: 269.

(39) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 165.

(40) العمري، مدى استخدام معلمي الصفوف الثلاثة الأولى للأنشطة اللاصفية: 346.

(41) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 306. الشمري، مدى تحقق الأنشطة التربوية بالمدرسة الثانوية: 176.

(42) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 166.

(43) Sobansky, Robin Rae Bauer, Exhnic identity and psycholog: 63-60

(44) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 308. موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 169. زامل، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية بعض الجوانب: 565_602.

(45) زامل، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية بعض الجوانب: 565_602.

(46) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 168.

(47) زامل، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية بعض الجوانب: 565_602.

(48) موسى وحميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 169.

(49) زامل، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية بعض الجوانب: 565_602.

(50) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 309.

(51) العمري، مدى استخدام معلمي الصفوف الثلاثة الأولى للأنشطة اللاصفية: 347.

(52) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 308.

(53) المرجع نفسه: 308.

(54) Vuorela، Experienced Emotions: 423- 436.

(55) موسى وحميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 565_602. الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 308. الشمري، مدى تحقق الأنشطة التربوية بالمدرسة الثانوية: 177.

(56) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 169.

(57) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 306.

(58) موسى، حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية: 171.

(59) المرجع نفسه: 171.

(60) العقابي، الهواملة، واقع استخدام الأنشطة: 476.

(61) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 306. العمري، مدى استخدام معلمي الصفوف الثلاثة الأولى للأنشطة اللاصفية: 350.

(62) العقابي، الهواملة، واقع استخدام الأنشطة: 477.

(63) الخطيب والمقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 309.

(64) -O'Dea, James W. "The effect of Extracurricular activities on Academic Achievement", https://core.ac.uk/download/pdf/46924406.pdf

(65) Shulruf, Boaz & Tumen, Sarah & Tolley, Hilary, Extracurricular activities in school: 418-426.

(66) زامل، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية بعض الجوانب: 565_602.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إبتسام صاحب موسى، رائدة حسين حميد، تقويم الأنشطة الصفية واللاصفية من وجهة نظر طلبة اللغة العربية في كلية التربية الأساسية، جامعة بابل العراقية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، إصدار خاص بالمؤتمر الوطني للعلوم والآداب، م6، ع4، 2016م.

2) توفيق أحمد مرعي، محمد محمود الحيلة، طرائق التدريس العامة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، ط5، 2011م.

3) جودت أحمد سعادة، المنهج المدرسي في القرن الحادي والعشرين، مكتبة الفلاح، الكويت، ط5، 2003م.

4) حورية عبد الرقيب الصبري، تحديد مستوى تنفيذ الأنشطة الصفية لمنهج العلوم للصف الثامن الأساسي من وجهة نظر الطلبة والمعلمين، رسالة ماجستير، جامعة صنعاء، اليمن، 2007م.

5) خالد الراجح، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية الوظيفة الثقافية للمدرسة كما يراها طلاب المرحلة الثانوية في منطقة القصيم، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 2008م.

6) خالد العمري، مدى استخدام معلمي الصفوف الثلاثة الأولى للأنشطة اللاصفية والعوامل المؤثرة في تنفيذها، مجلة اتحاد الجامعات العربية للتربية وعلم النفس، م7، ع1، 2009م.

7) الخطيب، المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية: 306. محمد مبارك الشمري، مدى تحقق الأنشطة التربوية بالمدرسة الثانوية: دراسة ميدانية على مدارس البنين بمدينة حائل، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض، 2006م.

8) سعد نعيم العقابي، ماهر شفيق الهواملة، واقع استخدام الأنشطة الصفية واللاصفية في تدريس مقرر التربية الإسلامية في بغداد، مجلة المنارة، م23، ع1، 2017م.

9) سناء قهوجي، أثر الأنشطة اللاصفية في مستوى التحصيل الدراسي في مادة علم الأحياء لطلبة الصف السابع من مرحلة التعليم الأساسي في مدينة دمشق، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، جامعة دمشق، دمشق، 2010م.

10) عائشة العمري، غزيل السعيد، تقويم واقع الأنشطة الطلابية وتطويرها باستخدام وسائل وتقنيات التعليم، جامعة طيبة، المدينة المنورة، 2009م.

11) القفاص، وليد، قمر، عصام، تأثير ممارسة الأنشطة التربوية على تقدير الذات والعدوانية، مجلة البحث التربوي، المركز القومي للبحوث التربوية والتنمية، 1، 2002م.

12) ماهر إسماعيل يوسف، من وسائل التعليمية إلى تكنولوجيا التعليم، مكتبة الشقري، الرياض، 1999م.

13) مجدي علي سعد زامل، دور الأنشطة غير الصفية في تنمية بعض الجوانب التربوية المعاصرة لدى طلبة المدارس الحكومية في مدينة نابلس، وسبل تطويرها، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات التربوية والنفسية، م7، ع22، 2018م.

14) محمد إبراهيم الخطيب، محمد إبراهيم المقصقص، تقويم واقع الأنشطة الطلابية التعليمية الصفية واللاصفية المصاحبة لمقررات اللغة العربية في كلية التربية/ جامعة الإسراء، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، م2، ع26، 2012م.

15) محمد محمد سالم، علاقة النشاط المدرسي اللاصفي للتربية الإسلامية بالإنجاز الأكاديمي لها في المدرسة المتوسطة، مجلة رسالة التربية وعلم النفس، الجمعية السعودية للعلوم التربوية والنفسية (جستن)، الرياض، ع 17، 2002م.

16) محمد هاشم ريان، وآخرون، أساليب تدريس التربية الإسلامية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمّان، ط1، 1996م.

17) منال مزيو، الدور التربوي للأنشطة الطلابية في تنمية بعض المبادئ التربوية لدى طالبات المرحلة المتوسطة بتبوك، مجلة العلوم التربوية، جامعة تبوك، ج1، ع4، 2014م.

18) Al-Aareef, Sheela Ismail, the education system in Irag, Baghdad, Dar al-hikma Printing and Publishing, 1993: 219. Nasr allaha, Omeer, school activity, magazine letter, number (3), College Beit Berl. 2000.

19) Azwaini, Ebtisam, and others. Curriculum and analysis of books, i l, Dar AlSafa for publishing and Distribution, Amman, Jordan, 2013.

20) Brighouse, T.and woods, D, How to improve your school, Rutledge: London, 2000.

21) Brown, mary Dabiels, Extracurricular Activities, a. 2000. www.education- world.com.

22) Fujita, Kimko, 2006. "The effects of Extracurricular Activities on the Academic performance of junior High Students" The master College. Undergraduate Research Journal for the Human Sciences. Volum 5, https://kon.org/urc/v5/fujita.html.

23) James, odea, The Effect of Extra-curricular Activities on the a. Achievement, eschol, arshare. Drake.edu Academic. 2008.

24) Labib, Rushd.mwalim responsibilities of science, tactics, preparation, scientific and professional growth, Cairo, the Anglo-Egyption Press, 1983.

25) O'Dea, James W. (1994) "The effect of Extracurricular activities on Academic Achievement" ACD0379 (Master Thesis, Drake University.

26) Rogers.Freedom to learn. Colombus ohio, charies E, merill,1969.

27) Shulruf, Boaz & Tumen, Sarah & Tolley, Hilary, 2008. "Extracurricular activities in school, do they matter?," Children and Youth Services Review, Elsevier, vol. 30(4), pages, 418-426.

28) Sobansky, Robin Rae Bauer, Exhnic identity and psycholog- ical well- being among youth in residential treatment: Explorimg links with school success and sychological distress. Diss. Rbst. Lnter, 64 (12), 2004.

29) Von Aufschnaiter, Claudia.university students' Activities Thin King and Learning during Laboratory work" European Journal of physies, v28 n3, 2007. www.education-world.com.

30) Vuorela, nummenma, lauri: "Experienced Emotions, Emotion Regulation and student Activity in a web- Based Learning Environment "Europen journal of Education, v19 n4, 2004.

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

Contents

- **Clothes and What is Attached to them in the Gazan Tongue: a Semantic Study**
  Dr. Raed Mosbah Al-Daya.....7
- **Analogy in Arabic Syntax**
  Dr. Bendine Bekhaoula,Dr. Salama Saleh Nahad Al-Amami.....**62**
- **A View at the Term of *Alwasitah* in Arabic Syntax**
  Dr. Mohammad Bin Ibrahim Al-Thaqib.....**87**
- **The Attitude of Al-Mawzaei towards Ibn Hisham in *Masabeeh Al-Maghani fi Huroof Alma'ani***
  Dr. Samia Bint Saleh Bin Ghunaim Al-Saadi Al-Harbi.....**124**
- **The Fundamentals of Spiritual Education in Islamic Sufism: "Between the Sheikh and the Disciple"**
  Dr. Saleh Hasan Mohammad Al-Wajeh.....**177**
- **Human Relations: An Analytical and Cultural Appraisal of Models of Ancient Arabic Poetry**
  Dr. Ahmed Gamal Al-Marazeeq.....230
- **Manifestations of Shiittization of Di'bil Bin Ali al-Khuzai in his Ta'iyyah Poem**
  Dr. Ahmed Mohamed Ali Al-Jarbou.....273
- **Muhammad Bin Ahmed Bin Amran Al-Hamdani (540 AH) His Life and Poetry**
  Dr. Abdullah Taher Ali Al-Huthaifi.....**294**
- **Alliteration in Yemeni Poetry in the Seventh, Eighth and Ninth Centuries AH**
  Fuad Ahmed Ahmed Addlale.....332
- **The Semiotics of Parallel Texts in the Poetic Works for Muhammad Ahmad Mansour Between Furnishing Reading and Enriching Meaning**
  Magid Qaid Qasim Morshed, Prof. Mohamed Kanouni.....**353**
- **The Art of Autographs in the Ubaidyyah State: The Autographs of Almu'izzi li Deenillah as a Model**
  Dr. Ebrahim Abdullah Bin Ateeq.....**387**
- ***A Miracle in the Desert* as a Child-Oriented Novel: A Study of its Content and Narrative Construction**
  Dr. Ibrahim Mohammad Abu Talib.....410
- **The Aesthetics of Place in the Novel of "Jabal Haliya" by Ibrahim Mudwah Al-Almai**
  Dr. Abdulrahman Bin Hasan Al-Mohseni.....458
- **The Critical Discourse of Amina Youssef**
  Jamil Ahmed Ali Mothnna.....**485**
- **Assessing the Reality of Classroom and Non-classroom Activates Accompanying the Arabic language Courses from the Viewpoint of the Female Students of the Arabic Department in the College of Science and Humanities in Aflaj**
  Dr. Saad Bin Abdullah Bin Ahmed Al-Duraihm.....**536**

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

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.

العدد التاسع 9 مارس 2021

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. 9)

march : 2021

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 Asa'ad Kahtan (South Korean)
Prof. Ibrahim Tajaldeen (Yemen)	Prof. Abdulkareem Ismail Zabiba (Yemen)
Prof. Ahmed Ali Al-Akwa'a (Yemen)	Prof. Alwi Al-Hashemi (Bahrain)
Prof. Ahmed Moqbel Almansori (UAE)	Prof. Fekry Abdelmonm EL-Sayed EL-Nagar (UAE)
Prof. Aunt David Sallom (Iraq)	Prof. Marie-Madeleine BERTUCCI (France)
Prof. Panchanan Mohanty (India)	Prof. Mohammed Ahmed Sharaf Aldeen (Yemen)
Prof. Gamal Mohammed Ahmed Abdullah (Yemen)	Prof. Mohammed Khair Mahmoud Al-Beqai (Saudi Arabiya)
Prof. Hafiz Ismaili Alawi (Morocco)	Prof. Mohammed Abdulmajeed Al-Taweel (Egypyt)
Prof. Halima Ahmed Amayreh (Jordan)	Prof. Mohammed Mohammed Al-kharbi (Yemen)
Prof. Hayder Mahmoud Ghailan (Qatar)	Prof. Munir Abdo Anam (Yemen)
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. Hind Abbas Ali Hammadi (Iraq)
Prof. Abdul Hamid Bourayou (Algeria)	Prof. Yahya Ahmed Yahya Al-sohbani (Saudi Arabiya)

Editorial Secretary	Financial Officer	Technical Output
Dr. Ahmed Al-Hussami Nada Ezz Al-Deen Al-Osaimi	**Ali Ahmed Hassan Al-Bakhrani**	**Mohammed Mohammed Subia**

العدد التاسع 9 مارس 2021

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

Arts

for linguistics and literary studies

Quarterly Peer Reviewed Scientific Journal for linguistics and literary studies issued by the Faculty of Arts

General Supervision

Prof. Talib Al-Nahari

Editor-in-Chief

Prof. Abdulkareem Mosleh Al-Bahlah

Deputy Chief Editor

Dr. Esam Wasel

Editorial Manager

Dr. Fuad Abdulghani Mohammed Al-Shamiri

Editorial Board

Dr. Altaf Ismail Al-Shami (Yemen)	Dr. Saeed Ahmed Al -Batati (Yemen)	Prof. Abdulstar Abdullah Saleh (Iraq)
Prof. Ameen Abdullah Mohammed Al-yazedi (Yemen)	Prof. Suliman Al-Abed (Saudi Arabiya)	Dr. Ali Bin Jasser Al-Shaya (Saudi Arabia)
Dr. Tawffeek Abdou Saeed Al-Kinani	Dr. Slawa AL-Saadawi (Tunisia)	Dr. Ali Hamoud Al-Samhi (Yemen)
Prof. Hamid Al-Awdhi (America)	Prof. Atef Abdulaziz Moawadh (Egypt)	Prof. Mohammed Al-brkati (Saudi Arabiya)
Prof. Khaled Yaslm Blakhsher (Yemen)	Prof. Abdulhameed Saif Al-Hosami (Saudi Arabiya)	Dr. Muhammad Al-Hussein Mlitan (Libya)
Dr. Khader Muhammad Abu Jahjouh (Palestine)	Dr. Abdulrahman Abdullah Abdurabo (Yemen)	Prof. Naima Sadia (Algeria)

This version is corrected by:

English Part	Arabic Part
Dr. Abdulmalik Othman Esmail Ghaleb	Dr. Abdullah Al-Ghobasi

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**

Clothes and What is Attached to them in the Gazan Tongue: a Semantic Study

Analogy in Arabic Syntax

A View at the Term of Alwasitah in Arabic Syntax

The Fundamentals of Spiritual Education in Islamic Sufism: "Between the Sheikh and the Disciple"

Muhammad Bin Ahmed Bin Amran Al-Hamdani (540 AH) His Life and Poetry