وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الأنبار

مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب

تصدر عن جامعة الأنبار

مجلة علمية فصلية محكمة

الرقم الدولي: ٢٠٧٣-٦٦١٤

العدد: ٢٧ - السنة التاسعة (٢٠١٨)

رقم الايداع في المكتبة الوطنية العراقية
(١٣٧٩ لسنة ٢٠١٠)

Anbar University Journal of Language and Literature No.27 - 9th year (2018)

Ministry of Higher Education & Scientific Research
Anbar University

Anbar University Journal of Language and Literature

Published by Anbar University

Quarterly Scientific Referred Journal

ISSN: 6614-2073

No. 27 - 9th year (2018)

Trust Number in Iraqi National Library
(1379 in 2010)

AUJLL

AUJLL.uoanbar.edu.iq

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الأنبار

مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب

فصلية علمية محكمة تعنى بدراسات وأبحاث اللغات الحديثة وآدابها تصدرها جامعة الأنبار

ISSN 2073-6614 (Print)
ISSN: 2408-9680 (Online)

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق العراقية (١٣٧٩ لسنة ٢٠١٠)

رئيس هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور عامر مهيدي

كلية التربية للعلوم الإنسانية-جامعة الأنبار

مدير هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور علي حسين خضير

كلية الآداب – جامعة الأنبار

سكرتير هيئة التحرير

الأستاذ المساعد الدكتور محمد فليح حسن

كلية الآداب -جامعة الأنبار

أعضاء هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور اوغو روبيو	جامعة روما الأولى-قسم اللغات الحديثة -ايطاليا
الأستاذ الدكتور يوسف حسين بكار	جامعة اليرموك- كلية العلوم التطبيقية-الأردن
الأستاذ الدكتور فائز طـــه عمـــر	جامعة الشارقة - كلية الآداب -الإمارات
الأستاذ الدكتور حامد حماد عبد	جامعة الانبار- كلية التربية للبنات-العراق
الأستاذ الدكتور حارث إسماعيل تركي	جامعة كاربوك- كلية الآداب – تركيـا

مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب -جمهورية العراق -محافظة الأنبار – الرمادي – جامعة الأنبار ص.ب (٥٥ رمادي)
Email: aujll@uoanbar.edu.iq Mobile: +9647732017683 (٥٥٤٣١ بغداد)

شروط النشر وضوابطه

١-مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب مجلة فصلية علمية محكّمة تصدر عن جامعة الأنبار بواقع عددين في السنة، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية المحلية والعربية والأجنبية، في الآداب واللغات الحية.

٢-يقدم الباحث البحث مطبوعًا في نسختين يكون حجم الخط (١٤) للمتن و(١٢) للهوامش السفلية بخط (simplified Arabic) للبحوث باللغة العربية، وبخط (Times New Roman) للغات الأخرى وبمسافات منفردة، وبمسافة (٢,٥) من جميع الجهات.

٣-تكون البحوث المقدمة للنشر مكتوبة وفق المناهج العلمية البحثية المتعارف عليها ويرفق مع كل بحث مستخلصين باللغتين العربية والانجليزية بحدود (المائة) كلمة لكل منهما مع الكلمات المفتاحية.

٤-ألّا يزيد عدد صفحات البحث على (٢٥) صفحة مع الأشكال والرسوم والجداول والصور والمراجع، وتستوفى مبالغ إضافية من الباحث لما زاد على ذلك، أما الملاحق فتُدرج بعد ثبت المصادر والمراجع، علمًا أنّ الملاحق لا تنشر وإنما توضع لغرض التحكيم فقط.

٥-يرجى طبع الآيات القرآنية وعدم نسخها من المصاحف الالكترونية، مع مراعاة دقة تحريكها لغويًا.

٦-تعرض البحوث على محكمَين من ذوي الاختصاص لبيان مدى أصالتها وصلاحيتها، ولا تعاد البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

٧-يحصل الباحث على نسخة واحدة من العدد الذي ينشر فيه بحثه.

٨-ما ينشر في المجلة يعبر عن وجهة الباحث (الباحثين)، ولا يعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة.

٩-تحتفظ المجلة بحقوق نشر البحوث الحصرية وفقًا لقوانين حقوق الطبع والملكية الفكرية الدولية ولا يجوز النقل أو الاقتباس أو إعادة النشر لأي مادة منشورة في المجلة إلّا بموافقة خطية من المجلة.

فهرس العدد

ت	اسم البحث	اسم الباحث	الصفحات
١	المثالية في شعر الرثاء الجاهلي "دراسة وتحليل"	أ.د. نصرة احميد جدوع م.م. صدام علي صالح	١-٢٣
٢	أثر المجتمع في صياغة الرؤية الفلسفية والفكرية للشاعر الأندلسي	أ.م.د. محمود شاكر ساجت حسين عبد الرحمن هلال	٢٤-٤٤
٣	دلالات الواقع والحلم في الشعر الأندلسي	أ.م.د. محمود شاكر ساجت إياد إسماعيل هلال	٤٥-٦٧
٤	أثر الاقتباس والتضمين في شعر لسان الدين بن الخطيب	أ.م.د. فرج منسي محمد فاطمة أحمد حماد	٦٨-١٠٠
٥	المباحث الصرفية في جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد لبرهان الدين إبراهيم الجَعْبَري (ت٧٣٢هـ)	أ.م.د. خليل محمد سعيد مروة عبد الرحيم محمود	١٠١-١٣٢
٦	الاشتغالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي مسرحية(فاوست) أنموذجًا	م.م. شعبان رجب عبد الرزاق	١٣٣-١٧٠
٧	التداخل الدلالي في الأسماء بين المذكر والمؤنث دراسة لغوية	م. د. إسراء صلاح خليل	١٧١-١٩٥
٨	تجليات الأنا بين الانكسار والاعتداد أمام الآخر في شعر علي بن الجهم	م.د. رائد عكلة خلف	١٩٦-٢١٢
٩	أثر دلالات السياق في توجيه الاستعارة	أ.م.د. عدي خالد محمود	٢١٣-٢٣٢
١٠	مستويات الأداء الفني في شعر (ماني المُوَسْوَس) قراءة أسلوبية	م.د. باسم محمد عباس	٢٣٣-٢٦٠
١١	**David Edgar's Testing the Echo: A Contemporary Insight Towards New Human Issues**	أ.م.د. أحمد حميد عبيد	٢٦١-٢٧٦
١٢	**Investigating the Functionality of Coordination: A Syntactic Contrastive Study**	م.م. إسراء رشيد مهدي م.م. إسراء غربي علي	٢٧٧-٢٨٩

المثالية في شعر الرثاء الجاهلي " دراسة وتحليل "

م.م. صدام علي صالح حمادي
المديرية العامة لتربية الانبار.

أ.د. نصرة احميد جدوع الزبيدي
كلية التربية للبنات-جامعة الأنبار

استلم: ٢٠١٧/١١/١
النشـــر: ٢ /١٢/ ٢٠١٨

الملخص:

إنّ الشاعر الجاهلي في الرثاء سعى إلى رسم الصورة المثالية للمرثي من خلال الصفات الحميدة التي عرف بها في حياته والتصاق تلك القيم به يمثل دعوة من لدن الشاعر إلى أبناء ذلك المجتمع أنْ يسلكوا ذلك السبيل ليفوزوا بالذكر الحسن الذي يخلدهم بعد الموت، وهذه الفلسفة قامت عليها قصائد الرثاء وخلّدت أصحاب تلك المواقف النبيلة أبد الدهر.

Abstract

The ignorant poet in lamentation sought to draw the ideal image of the lier through the good qualities that were known in his life and the adhesion of those values by representing the call of the poet to the sons of that society to follow that path to win the mention of the good that immortal after death, and this philosophy was based on poems Lamentation and immortalized the owners of those noble positions forever.

المقدمة

لم يبتعد الشعراء كثيراً في استخدام المدلولات الدالة على القيم النبيلة، إذ تتشابه الغاية مع اختلاف الوسيلة فكل المعاني التي طُرِقَت تدور في نفس الفلك مع الاختلاف في معنى الغرض الذي تدور حوله تلك المعاني. ولا نغالي إذا قلنا إنّ غرض الرثاء من أصدق الأغراض الشعرية لأنّه يجسّد شعوراً إنسانياً نبيلاً نابعاً من عاطفة صادقة تجاه شخص لم يبقَ منه سوى ذكريات وافعال حسنة تمثل في مجملها مرحلة الخلود بعد الموت، لذا جاء الرثاء ليعبر عن الجانب الانساني النبيل ولوعة الاشتياق للفقيد.

المثالية في شعر الرثاء الجاهلي " دراسة وتحليل " بما أنَّ العصر الجاهلي عصرٌ كَثُرت فيه الحروب، وما صاحب ذلك من كثرة القتلى، ولاسيما أنَّ القتلى من الفرسان الذين امتشقوا السيوف وكانت صدورهم دروعاً صلبة يُتّقى بها ضربات العدو من أجل عزة القوم وحماية القبيلة بما فيها من دنس العدو، ولكي تحمى النساء من السبي لابد من وجود فرسان يضطلعون بتلك المهمة. إذ إنَّ معترك الحرب هو ميدان قتل يتجندل فيه الأبطال صرعى من أجل الغاية التي خرجوا من أجلها، فكل من يقوم بهذا الدور يستحق أنْ يمدح بأجلّ الأوصاف، لذا فإنَّ الشعراء نجدهم في ((تأبين الميت فإنَّ العادة... أنْ يُعطى من التقريظ والوصف وجميل الذكر، أضعاف ما كان يستحقه)) [١] قبل موته.

فالرثاء يقوم على خصيصة واحدة ألَا وهي مدح الميت بعد موته* وتعداد مناقبه وخصاله الحميدة وصفاته النبيلة ومدى انعكاسهما على المجتمع، بوصفه الشخصية المثالية، التي لها الدور الريادي في تكوين كيان القبيلة والدفاع عنه، وعلى هذا فإنّ المكانة والأهمية لابد أن تجسد بنفثات تبين الألم الذي نتج جرّاء ذلك الفقد والخطب الجلل الذي أطلق العنان للشعراء ((فتنطلق من وجدانهم مشاعر عارمة ... هي المنتج الحقيقي لذلك الفن الجميل)) (٢)، وكان لدرجة القرابة بين الراثي والمرثي أثر في قوة ذلك الشعر من حيث صدق العاطفة والشعور فـ((كلما دنت القرابة بين الشاعر والميت ازداد الرثاء حسرةً وتفجعاً)) (٣). وعليه يمكن عد تلك المراثي أجود الشعر وأصدقه٤ وقد وردَ هذا كثيراً في كلامهم، وحين سُئلوا ((ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ فقال: لأنّا نقول وأكبادنا تحترق)) (٥).

ولطبيعة المرأة وعاطفتها الجياشة ورقّة طبعها، علاوة على ذلك الحنان الذي جبلت عليه، له الأثر الأبرز في تفوقها في غرض الرثاء على ((عكس الرجل الذي فرضت عليه الأعراف الاجتماعية أنْ يتسم بالصبر والجلادة والتحمل، ولكون العرب كانت تعيّر من يبكي من الرجال)) (٦)، لذا كان الرثاء خصيصة من خصائص القول لدى النساء، على عكس الرجال الذين اتّسموا بالغلظة والتحمل، وهذا ما نجده في قول المخبّل السعدي(٧):

يبكى علينا ولا نبكي على أحد إنّا لأغلظ أكباداً من الإبل

ونجد المعنى ذاته في قول عمرو بن معدي كرب(٨):

وإنّا لَقَومٌ لا تَفيضُ دموعُنا على هالِكٍ منّا وإنْ قُصِمَ الظّهْرُ

البكاء الذي أراده الشاعر هنا هو إظهار الضعف وانكسار العزيمة والقبول بالذل وكأنَّ الكبوةَ التي أسقطته كانت النهاية واللاعودة، وهذا مما لا يوجد في قواميس الحياة الجاهلية التي عرف أبناؤها النضال طريقاً والجلاد والصبر على الشدائد ديدناً وسبيلاً، لذا فإنَّ ((إظهار الحزن لم يكنْ يناسب رجال القبيلة كما كان لائقًا بنسائها، وخاصة بالأخوات، ومن ثم بقي تعهد الرثاء الفني من مقاصدهن حتى عصر التسجيل التأريخي))(٩). وفي جانب آخر نجد أنّ الشاعر الجاهلي يُحرّض على الرثاء ويطلب من محبيه أنْ يصفوه بأجمل الصفات التي أحبها في حياته، وإن كان الموقف موقف حزن إلاّ أنّه مدعاة لتحريك صدق العواطف وإطلاق العنان لها وفك قيودها، ولأنَّ ((الإنسان رهن للموت وهو لا يعلم متى تأتيه المنية وبقاؤه محال وكل شيء سائر إلى الفناء، فمن العبث أن يطمئن إلى الحياة، فلا الكريم الفقير يفنيه جوده، ولا الغني البخيل مخلّد بماله))(١٠) وهذه الفلسفة كانت من أسباب دعوة الشاعر وطلبه إلى تخليد مآثره وهذا ما نجده في قول طرفة بن العبد(١١):

فإنْ مُتُّ فانْعِيني بِما أنا أهلُهُ وَشُقّي عَلَيَّ الجَيْبَ يابْنَةَ مَعْبَدِ
ولا تَجْعَليني كامْرِئٍ لَيْسَ هَمَّهُ كَهَمّي ولا يُغْني غَنائي وَمَشْهَدي

إذن فن الرثاء يرتبط بالحياة اليومية وأحداثها المستمدة من الواقع المعاش ولاسيما أنّ تلك الحياة كانت ملأى بالحروب وما يرافقها من فَقْدٍ للأخوة والأخلاّء وما يترتب على ذلك من فراغ مادي ملموس، يعيشه كلُّ محبيه، فتكون الكلمات ونعي الميت الوسيلة الوحيدة للتعبير عن مكنونات الصدور ولواعج القلوب، لذا فإنَّ المرثية الشعرية ((نشأت نشأتها الأولى من ندب النوائح المجرد من القوالب ولهذا غلب تعهده بعد ذلك على النساء)) (١٢)، إذ إنّ أهم مقوّم من مقومات هذا الفن التعبير والتجربة الصادقة، فهو نابع ((عن تجربة حقيقية وعواطف صادقة سيّما التي يختفي منها عامل المنفعة الخاص)) (١٣) وعليه فإنَّ قصيدة الرثاء قد اختلطت بموضوعات الحياة اليومية، فطرزتها بمعاني الوفاء والصدق، فجاءت على النحو الآتي:

١/ الرثاء في الحرب والتوثيب.

٢/ الرثاء في السلم.

٣/ تأبين الميت وندبه وعلاقة ذلك بأغراض الشعر الأُخرى.

وسنتناول في هذا الموضع صورة المرثي المكتملة الصفات التي جُسدت في القصيدة الجاهلية، فأبرزت المرثي بأسلوب رفيع منمق من خلال الصفات النبيلة والمعاني الجليلة التي عُرِف بها في حياته.

١/ الرثاء في الحرب والتوثيب.

الحرب - ومواقف اخرى - تمثل مادة الشاعر التي استمد من أحداثها معانيه فكانت أحداثها منهلاً يأخذ منه الشاعر قضايا قومه ويؤطره بزخارف وحلي كي تظهر بالوجه الذي يريدها أنْ تظهر فيه، فعلاقة الرثاء بالحرب علاقة أزلية. لأنَّ ميدان الحرب ميدان يتجندل فيه الشجعان والفرسان، فالموت هو الحقيقة المزعجة التي اشترك فيها جميع الناس بكل طبقاتهم واتجاهاتهم فهو باب يمرُّ من خلاله الجميع، وإنْ كان لدى الشجعان والفرسان مما يدخل إقداماً وبطولة على الرغم من أنَّ كل فردٍ ((يملك يقيناً مزعجاً عن حقيقة الموت)) (١٤)، وهذا التصور الذي ترسّخ في ذات الفرد وعقله لم يمنعه من صنع مجده والخلود الذي سيكون بالذكر بعد الموت، انطلاقاً من فلسفتهم أَنَّ الحياة سيكون مآلها الموت الذي هو ((سنّة مألوفة في هذا الكون تتكرر دوماً ولا تنقطع)) (١٥).

وإذا كانت الحرب إحدى بوادر القول في هذا الفن فإنَّ ذلك مما يعطي الشاعر استعمال المدلولات التي تدل على البطولة والاستبسال للدفاع عن القيم التي تعارف المجتمع عليها، فكانت تلك لبنات نشوء ذلك الفن، ففي ((شعر الرثاء يزداد الإحساس بعنف الحياة وقسوتها لأنَّ الشاعر يعيش مع الرثاء تجربة الموت والفناء، فتدور حياته خلف الدم المهدور، والحق المغصوب، فكانت الحروب هي حياتهم يمارسونها غزاة مستعدين

أو يواجهونها جادين مدافعين، وتولد من هذه الحياة العنيفة عادات وتقاليد تتصل بها اتصالاً وثيقاً مثل: الثأر، والدعاء، والذبح، كما طبعت نفوسهم بطابع حزين فسيطرت عليهم الطّيرة والتشاؤم. ومن كل هذه اللبنات تكونت صورة الرثاء في الشعر الجاهلي)) (١٦) لقد جسد شاعر العصر الجاهلي المثالية الحربية التي وجدها عند بطله المقتول فكان بحق يمثل الأنموذج المكتمل الصفات، ومن ذلك قول الخنساء(١٧):

أَعَيْنِ ألا فابكي لصَخْرٍ بِدرَّةٍ ... إذا الخَيْلُ مِنْ طُولِ الوَجِيفِ اقْشَعَرَّتِ(١٨)
إذا زَجَروها في السَّرِيحِ وطابَقَتْ ... طِبَاقَ الكِلابِ في الهَرَاسِ وصَرَّتِ(١٩)
شَدَدْتَ عِصَابَ الحَرْب إذْ هِيَ مانِعٌ ... فَأَلْقَتْ بِرِجْلَيْها مَرِيّا ودَرَّتِ
وكانَتْ إذا ما رَامَهَا قَبْلُ حَالِبٌ ... تَقَتْهُ بإيزاغٍ دَماً واقْمطَرَّتِ(٢٠)
وكانَ أبو حَسَّانَ صَخْرٌ سَمَا لَهَا ... فَدَوّخَها بالخَيْلِ حَتَّى أَقَرَّتِ
وخَيْلٍ تَنَادى لا هَوادَةَ بَيْنَهَا ... مَرَرْتَ لها دونَ السَّوامِ ومَرَّتِ
كَأَنَّ مُدِلاً من أُسُودِ تَبَالَةٍ ... يَكُونُ لَهَا حَيْثُ اسْتَفَاءَتْ وكَرَّتِ

إنَّ حالة الفقد والفراغ الذي حدث بموت صخر ذلك البطل الشجاع الهمام صاحب الهمة والأنفة من عزيمته تستمد العزائم، وبشجاعته ترسم خيوط الانفراج، بالسيف والقوة نالَ ما أراد فاستسلم له العدو إذلالاً وصغاراً، كيف لا وهو الذي يحمي الخيل بفرسانها وتلك المعاني قد عظّمت شأن المرثي الذي لم يعرف في الحرب جبناً أو دنيّة في قيمه ومثله العليا التي تربّى عليها، ممثلاً بـ((الذات الإنسانية الملتصقة بالعواطف والنزعات الوجدانية والتأملية)) (٢١).

وتطالعنا جنوب الهذلية بقصائد تعج منها رائحة العواطف الصادقة، في رثاء أخيها عمرو، ذلك الرمز المفقود، الرجل المكتمل السجايا والخصال الحميدة، إذ إنَّ صدحها هذا يمثل ((أملاً في حياة كريمة تمثلها سجايا القتيل الذي كان مشعلاً للمُثُل والقيم)) (٢٢)، وذلك المشعل هو الطاقة التي أمدّتْ الشاعرة بالألفاظ المجسدة لخصاله والمجسمة لأفعاله، تقول(٢٣):

أبلغ هذيلاً وأبلِغ مَنْ يُبلغُها ... عَني حَدِيثاً وبَعْضُ القول تكذيبُ
بأنَّ ذا الكلبِ عَمْراً خيرهُمْ حَسَباً ... بِبَطنِ شَريانَ يعوي عندَهُ الذِيبُ
الطاعِنُ الطعنةَ النَجلاءَ يَتبَعُها ... مُثْعَنْجِرٌ من دماءِ الجوْفِ أَثْعُوبُ
والتاركُ القِرنَ مُصْفَراً أَنامِلُهُ ... كأنّهُ منْ نَجِيعِ الجَوفِ مخضُوبُ
تمشي النُسُورُ إليهِ وهي لاهِيَةٌ ... مَشيَ العَذارى عليهِنَّ الجَلابِيبُ

فلنْ تَروا مِثلَ عَمرٍو ما خَطتْ قَدَمٌ وَما اسْتَحَنّتْ إلى أوطانِها النِيْبُ

في هذا النص الرثائي عمدت الشاعرة إلى استعمال مفردات تدل على أصالة المرثي وعراقته، إذ إنّه من أفضل الناس حسباً وأثبتهم عند تلاقي الزحوف في أرض المعامع والحتوف. فهو لا ينازع إلاّ من هو مثله، لذا نجده يقارع سّيد قوم أعدائه فيطعنه فيتركه مخضباً بدمه، وهو بهذا يبدد أسطورة قوة العدو. مما يزيده قوة إلى قوته وهيبة فوق هيبته.

وبطولته تلك ألبسها رداء العز والهيبة حينما جعل جلّ همه المحافظة على النساء وتخليصهن من السبي وإرجاع هيبتهن ومكانتهن التي هي مكانة قومهن. فنراه يدفع العدو الصائل عنهن بشجاعته، فيقلب الموازين بعد أنْ كادت تكون كفة النصر من نصيب العدو. والشاعرة بذلك ترسم مثالية تقوم على الشجاعة، خطّ معالمها ذلك البطل بالسنان وبنى قلاعها الحصينة بضربات السيوف الموجعة.

أما قصائد التوثيب فإنّها قامت على التحريض على إعادة الحق المغصوب ووضع حد لكل آفة كادت تنخر المجتمع الجاهلي، وكذلك هي تدعو إلى إعادة الاعتبار ورد الكرامة التي انتهكها آخرون، والقتل أحد هذه الانتهاكات.

إذن الغاية الأساسية للموثبات الدعوة إلى الالتزام بالخلق النبيل والصفات الحميدة التي وضع أصولها أفراد ذلك المجتمع فكانت النبراس الذي أنار حلكة ليلهم، وآنس وحشتهم، علاوة على ذلك فإنَّ الهدف الأسمى للموثبات يكمن في إلهاب المشاعر وتحريك سكون النفوس إلى رفض الذل والهوان من خلال أخذ الثأر، الذي يمثل بحد ذاته استرجاعاً للعزة والكرامةِ وتصحيحاً للاعوجاج-الذي كاد يعصف بالمجتمع وينهكه-من خلال الاقتصاص من الجاني. ويذهب الحوفي إلى أنَّ ((للثأر بعض النفع، لأنه يكبح من جماح بعض الحمقى الذين تسيرهم شهوات القتل والقسوة)) (٢٤)، وبهذا يكون الثأر المعول الذي يتم من خلاله كبح جماح الخارجين عن المبادئ والمتهاونين بها، كما أنّ للقبيلة التي تطالب بثأرها وتأخذ به، من القوة والمنعة والمكانة ما يجعل القبائل الأخرى تهابها وتحسب لها ألف حساب. وكان للمرأة الدور الأبرز في التحريض على الأخذ بالثأر، فخرجن ((من خدورهن حاسرات عن رؤوسهن، نادبات هول المصيبة، يخمشن الوجوه، ويبكين القتلى فيذكرن السامعين بفضائلهم، وجليل فعالهم، ويصورن عظيم مصابهم، وكل هذا له شديد الوقع في نفوس السامعين، يثير فيها الحماس لأخذ الثأر)) (٢٥).

وعليه يمكن القول إنَّ الضابط من أخذ الثأر يتجسد في محورين أحدهما المحور الأمني، الذي كان العربي الجاهلي في أشد الحاجة إليه، ولاسيما في ظل غياب القانون المركزي الذي ينظم شؤون أفراد ذلك المجتمع، وثانيهما المحور الاجتماعي والاقتصادي وهما مرتبطان بالأول ارتباطاً وثيقاً، لأنَّ الأمن ينعكس بصورة مباشرة على الوضع الاجتماعي والاقتصادي.

وتبرز ظاهرة التحريض عند النساء بصورة جليّة، ولاسيما في رثاء القتلى الذين سقطوا صرعى في سوح الوغى، ومن ذلك رثاء الجيداء لزوجها، تقول(٢٦):

يا لقومي قد قرَّحَ الدمعُ خـدّي ... وجفاني الرَّقادُ من عُظمِ وجدي
كان لي فارسٌ سقاه المنايـا ... عبدُ عبسٍ بِجَورِه والتّعدّي
بدرُ تِمٍّ هوى إلى الأرض لمّـا ... رشقَتْهُ السِّهامُ من كفِّ عبـدِ
ورماني من بعدِ أنصارِ جُندي ... في همومٍ أكابدُ الوجدَ وحدي
يا قتيلاً بكـتْ عليه البواكي ... في جبال الفلا وفي أرضِ نجدِ
كان مثلَ القضيبِ قدّاً ولكـن ... قدَّه صرفُ دهرِه أيَّ قـدِّ
يا لَقومي من يكشفُ الضيمَ عني ... ويُراعي من بعدِ خالد عهدي

تبدأ الشاعرة قصيدتها بنداء قومها واصفة حالها بعد مقتل زوجها، فألم الفقد قد بلغ منها مبلغاً، والحزن أنهكها والدموع قد قرحت خديها، وفقدها لزوجها قد قلب حياتها إلى شقاء وحزن طويل، فهي تتوسم ببني قومها أنْ يأخذوا بثأره الذي طال انتظاره أمداً بعيداً، وهذا ما عبّرت عنه بقولها :(ومن يكشف الضيم) دلالة على أنّ حزنها قد طال أمده، فعمدت إلى التحريض لعلّها تنال بغيتها، ومن الملاحظ أنّ الشاعرة بدأت وختمت مقطوعتها بالنداء، وهذا نداء المستغيث بصيغة (يا لقومي) الموجه إلى القوم الذين تراخوا عن الاقتصاص من القاتل، وغفلوا عن إعادة الكرامة المهانة.

إنَّ المثالية في التوثيب تكمن في تعداد خصال المرثي وصفاته الحميدة وهذه الصفات تمثل مرحلة الخلود بعد الموت، وعلى قدر وجودها في الفرد تكون مكانته في المجتمع، لذا لم يقبلْ العربي أن يسكت عن قتل بني قومه المكتملي الصفات، أصحاب المروءة والشهامة، بل نراه يرد الصاع صاعين من أجل عزة قومه ومكانتهم في المجتمع، فجاءت قصائدهم توثيبية تحريضية، لأجل ذلك،[٢٧] ((تحمل في طياتها صيحات تدعو فيها القبائل إلى رفض الاستكانة، فتدفعهم إلى حمل السيوف لمقاتلة الأعداء))[٢٨] وعليه فإنّ الرثاء الممزوج بالتوثيب له غايات في نفس الشاعر، أجلّها ما يقوم على تعميق المفاهيم الأخلاقية القائمة على الصفات النبيلة والقيم الفضيلة، في وقت السلم والدعة، وأقومها ما بُني على غاية حربية تنطلق من كون القبيلة خطوطاً حمراء لا تُمس ولا يُتعدى حدودها فيكون منهاجها الحربي قائماً على اطراح الذل والخنوع، وأخذ الثأر واستعادة الحق المسلوب[٢٩]، وبذلك تُعاد الهيبة التي ثُلِمت، وتلملم الجروح التي فُتِقت.

٢- الرثاء في السلم.

العصر الجاهلي على ما فيه من كثرة حروب ووقائع إلاّ أنّنا نرى فيه جنوحا نحو السلم، ذلك الأمل الذي ينشده كلّ إنسان، لأنَّ فيه طمأنينة نفس وحفظا من الهلاك والضياع، لهذا تعالت تلك الصرخات من خلال الشعر الذي يعد لسان حال ذلك المجموع والمعبّر عن آمالهم وتطلعاتهم.

إنَّ ارتباط السلم بالرثاء يأتي من خلال إفاضة المعاني الجليلة على المرثي، الذي جعل من قضايا مجتمعه شغله الشاغل، ولم يلهه عنه أي شيء آخر، ولاسيما قضية العوز والفقر ومساعدة المحتاجين ((وكل ما يزين الرجل في رأيهم من صفات وخلال، وكأنهم يريدون أن يصوروا تصويراً تاماً مدى الخسارة في فقيدهم))(٣٠) كل هذه القضايا مما يُكمّل شخصية المرء ويجعله محط إعجاب أنظار الآخرين علاوة على ذلك فإنَّ ((الشاعر لا يتقيد بالإطار الواقعي لشخصية المرثي وإنّما ينحو إلى رسم الصورة المثالية له)) (٣١)، وهذا كله متأتٍّ من الجانب الإنساني والشعور النابع من صدق العاطفة وصفو المشاعر، ويتلخص هذا الاتجاه في مراثي ذوي القربى، ومن ذلك مرثية سعدى بنت الشمردل، تقول(٣٢):

يا مُطعم الرَّكبِ الجياع إذا هُمُ ... حَثّوا المطِيَّ الى العُلى وتسرعُوا

وتجاهدوا سَيراً فبعضُ مَطيِّهِمْ ... حَسْرى مُخلّفةٌ وبعضٌ ظـلَّعُ(٣٣)

جوّابُ أَوديةٍ بغيرِ صَحَابَـةٍ ... كَشَّافُ دَاوِيّ الظّلام مشَيّعُ

إنْ تأتِهِ* بعدَ الهُدُوّ* لحاجةٍ ... تَدعو، يُجِبْكَ* لها نَجِيبٌ أَرْوَعُ

مُتحَلِّبُ الكَفَّينِ أميثُ بارعٌ ... أَنِفٌ طُوالُ السّاعدَينِ سَمَيْدَعُ

سَمْحٌ إذا ما الشَّوْلُ حَارَدَ رِسْلُها ... واسْتَروَحَ المَرَقَ النّساءُ الجُوَّعُ

الجانب الأخلاقي والصفات الكريمة طغت بصورة واضحة على النص وهذا تعبير صادق عن صفات المرثي وأخلاقه بأنّه مطعم الجائعين والمحتاجين الذين يطلبون القرى، ولكرمه هذا فإنَّ المحتاجين قد حثوا إليه الخطى وأسرعوا كي ينالوا عطاياه، علاوة على ذلك فإنّه يقابل المحتاجين بوجه مستبشر مشرق، يداه تفيضان كرماً ولاسيما في وقت العوز والجدب، وهذه الخلال هي التي صنعت من المرثي رجلاً مكتمل الصفات، وهذه ((تجربة إنسانية متميزة تصلنا بحقائق المجتمع وحقائق الوجود)) (٣٤).

إنَّ البيئة التي عاش فيها الفرد الجاهلي بيئة توحي إلى عدم الاطمئنان والشعور بالراحة نتيجة لطبيعتها الصحراوية وما يرافق ذلك من التنقل سعياً وراء أسباب الحياة، لذا نجد أنَّ المراثي تحاكي حالة الفقد والنقص الذي

يخلفه غياب ذلك الأسد عن عرينه وما سيخلفه ذلك الغياب من ذل وانكسار، ومن ذلك قول فاطمة بنت الأحجم، ترثي زوجها الجراح وإخوتها الذين قتلوا في حروب الفجار(٣٥):

قد كُنتَ لي جَبَلاً ألوذ بِظلِّهِ ... فتركتَني أضْحَى بأجْرَدَ ضاحِ
قد كُنتُ ذاتَ حَمِيَّةٍ ما عِشْتَ لي ... أمشي البَراز وكنْتَ أنتَ جناحي
فاليومَ أخْضَعُ للذليلِ وأتَّقي ... منه وأدْفَعُ ظالمِي بالرّاحِ
وإذا دعت قُمْرِيَّةٌ شَجَناً لها ... يَوماً على فَنَنٍ دَعَوْتُ صَبَاحي
وأَغُضُّ من بَصَري وأعلم أنّه ... قد بانَ حَدَّ فوَارِسي ورِماحي

في هذه المقطوعة تبرز لنا الشاعرة خصائص المرثي الحامي الذي يمثل طريق الأمان الذي تسلكه، والجبل الذي تحتمي بظله، لكن رحيله عنها تركها مهيضة الجناح واهنة الخطا فاستسلمت لنوائب الأيام بعد أنْ كانت تمشي البراز وكلها مجد وشموخ تستمده من عزة المرثي الحامي ومكانته في المجتمع. ونجد أنه كلما دنت أواصر القرابة بينهما كان الفقد أشدَّ إيلاماً وأكثر لوعة.

وتطالعنا صفية بنت عبد المطلب بمرثية تعدد فيها مناقب الخير والخصائل الحميدة لأبيها عبد المطلب، تقول فيها(٣٦):

لموت نائمةٍ بليلِ ... على رجُل بقارعةِ الصَّعيدِ
ففاضت عند ذلكُمُ دُمُوعي ... على خَدِّي كمُنْحَدِرِ الفَريدِ
على رجُلٍ كريمٍ غير وَغْلٍ ... لهُ الفضلُ المبينُ علَى العَبيدِ
على الفياض شيبة ذي المعالي ... أبيكِ الخيرِ وارثِ كلِّ جُوْدِ

تبين هذه المرثية صدق المشاعر والرابطة الإنسانية التي جُبِلَ الإنسان عليها وهي ما جعلت الشعر يخرج دفقات صادقة في لحظةٍ آنية دونما تكلف أو تصنع، وهذا كله يرجع إلى أنّ الرثاء يحاكي حالة فَقْد فيأتي الشعر متنفساً ليخفف من غلواء ألم الفقد٣٧. وفي قصيدة الرثاء يكون البكاء أول نفثة من نفثاتها ثم يتبعه بعد ذلك تعداد الخصال الحميدة التي عرف بها وهذا ما نجده في مرثية صفية فدموع الفقد فاضت على خديها متوجعة متفجعة لذلك الأمر الجلل، فالكرم صفة ظاهرة عليه حتى إنَّ العبيد نالهم خيره وعطفه،

ولصدقه ورجاحة عقله فأنّه كان مطاعاً لدى بني قومه، علاوة على ذلك فإنَّه حليم من قوم شجعان، ولو كان الخلود مكتوباً لذوي الكرم والمجد والمكتملي الصفات، لكان ذلك الخلود من نصيبه.

إذن يمكن القول إنّ قصائد الرثاء التي سارت على هذا النمط، لم تتعدَ تعداد الصفات الحميدة والخصال النبيلة، إذ دارت محاورها حول بكاء الميت ثم ذكر جوانب الخير التي عرفها في حياته.

٣-تأبين الميت وندبه وعلاقة ذلك بأغراض الشعر الأخرى:

التأبين والندب روابط وأواصر ومحبة، وهما فعلان يقوم بهما الفرد وفاءً وحباً لتلك الروح التي فارقت الحياة بلا عودة، فالمشاعر الصادقة تكمن وراء ذلك الفعل الذي يقوم على ((الثناء على الميّت، حيث كان العرب القدماء يقفون على قبر الميت ذاكرين مناقبه... ولقد كانت قصيدة الرثاء إطاراً فنياً جمع فيه الشاعر مختلف المُثُل العليا لمن رثاهم)) [٣٨]، وتلك أهم الأُسس التي قامت عليها قصيدة الرثاء في العصر الجاهلي والتي تمثل بحد ذاتها الوفاء الذي يبرز تلك المثالية على أرض الواقع، ونجد هذا في قول خالدة بنت هاشم بن عبد مناف[٣٩]:

عينُ جودي بِعبْرةٍ وسجوم ... واسفحي الدَّمعَ للجوادِ الكريمِ
* * * *
هاشمِ الخيرِ ذي الجلالةِ والحمـ ... ـدِ وذي الباعِ والندى والصميمِ
* * * *
صادقِ البأسِ في المواطنِ شهمٍ ... ماجدِ الجدِّ غير نكسٍ ذميمِ

هذه الأبيات تعدد كل مناقب الخير التي عُرف بها المرثي في حياته، إذ تحمل لوحة تعبيرية للمثالية التي رآها الشاعر في المرثي من كرم وجود، ومساعدة كل محتاج والشجاعة والشهامة، وتلك المعاني من مكملات الشخصية المثالية. وليس ثمة فرق بين المرثية والمدح إلاّ ما يدل عليها، وفي ذلك يقول قدامة بن جعفر ((ليس بين المرثية والمِدْحة فصل إلا أَنْ يُذكر في اللفظ ما يدلُّ على إنّه لهالك مثل: كان و تولّى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأنَّ تأبين الميّت إنّما هو بمثل ما كان يمدح في حياته)) [٤٠]ولم يخرج ابن رشيق القيرواني عمّا جاء به قدامة، وإنْ اختلفت تفصيلاته في هذا الأمر، بقوله: ((وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلاّ أنه يُخلَط بالرثاء شيء يدلُّ على أن المقصود به ميّت، مثل ((كان)) أو ((عدمنا به كَيْت وكَيْت)) وما يشاكل هذا وليُعْلَم أنّه ميّت)) [٤١٤]. هذه أهم المحاور التي جرى على أساسها التمييز بين المرثية وغيرها من أغراض الشعر، وكانت للعرب عادات على أساسها تقوم مراسيم الندب

وبكاء الميت، وهذا مما تعارف عليه المجتمع حتى صار سُنّة من سننه وطريقة للتعبير عن الحزن وهول الموقف الذي حدث لهم، ولم يقتصر الأمر عندهم عند حدود البكاء بل صاحبه ((شقُّ الجيب وتعفير الرأس بالتراب، واجتماع النسوة أياما لندب الميّت وذكر مناقبه)) [٤٢]، وكذلك نجد أنّ ((المرأة في الجاهلية إذا مات زوجها حلقت رأسها وأخذت نعلي زوجها فعلقتهما في عنقها وضربت بهما وجهها)) [٤٣]

إنَّ ألم الفقد يحرق القلوب والأكباد ويحرك المشاعر الكامنة، إذ جاء الرثاء لإظهار الحسرة على فقدان الأحبة، فتتجلى فيه العاطفة الصادقة، فتنبعث منها لواعج الشوق وألم الفقد، فقد ذلك الشخص الذي ذهب دونما رجعة، وأنّى له أن يرجع إنْ كان القتل نصيبه، يقول كعب الغنوي [٤٤]:

تَقُولُ سُلَيْمَى: مَا لِجسمكَ شَاحِبًا ... كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرابَ طَبِيبُ
فَقُلْتُ، وَلَمْ أَعْيَ الجَوَابَ وَلَمْ أَبُحْ ... وَلِلدَّهْرِ فِي الصَّمِّ الصِّلاَبِ نَصِيبُ

ويقول فيها راثياً أبا المغوار [٤٥]:

أَخُو شَتَوَاتٍ يَعْلَمُ الضَّيْفُ أَنَّهُ ... سَيَكْثُرُ مَا فِي قِدْرِهِ وَيَطِيبُ
إِذا حَلَّ لَمْ يُقصِ المحلَّ بَيْتَهُ ... وَلكنَّهُ الأدْنى بحيثُ تَنُوبُ
إِذا قَصَّرتْ أيدِي الرِّجال عَنِ العُلا ... تَناوَلَ أقْصى المكْرُمَاتِ كسُوبُ
جَمُوعُ خِلالِ الخَيْرِ مِنْ كُلِّ جانِبٍ ... إِذا حَالَ مَكْرُوهٌ بِهِنَّ ذَهُوبُ

ومرثية كعب تقوم على تعداد الخصال الحميدة التي عُرف بها أخوه، إذْ تُمثل بحد ذاتها لوحة مثالية مكتملة الصفات، فبطلها كريم وقت الجدب، شجاع عند البأس، حليم ذو رأي حكيم وعقل راجح، بعيدٌ كلّ البعدِ عن الطيش لا يتبع لحاجة النفس وهواها... وما إلى ذلك من كل معنى يجعل الفرد نبراساً يُقتدى به ويُقتفى أثره.

علاوة على ذلك فإننا نجد هنالك ترابطاً بين الرثاء وأغراض الشعر الأخرى وهذا الترابط جاء نتيجة التداخل الذي من وظيفته استيفاء المعاني وإعطاء المرثية مسحة تعبيرية أكبر، وهي بهذا تعتمد التشخيص وتتبع الحالة الشعورية التي يحس بها الشاعر، فالعلاقة بين الغزل والرثاء تقوم على دعامتين أساسيتين إحداهما: أنَّ الغزل ((استجابة وجدانية وعفوية تخلقها طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وهي علاقة واقعية وغريزية)) [٤٦]، والأخرى جعْل الرثاء ((مجموعة من مشاعر خاصة تمتاز بالحزن واللوعة والبكاء)) [٤٧]. إذن فالرابط بين هذين الفنين إنّما هو شدة التشابه بين الألم الذي يحدثه كل منهما ولاسيما إذا ما عرفنا أنّ كلاً منهما في أصوله تعبير نابع عن لواعج الحب ومكنونات النفس وما يصاحب ذلك من حرقة وألم تنبعثان من بين الجوانح فيتصاعد

أوارهما إلى الفؤاد الذي يرسلها نفثات مؤطرة بمعاني الحب والحنان ممزوجة بالخصال الحميدة والفعال النبيلة، وهذا ما نجده في رثاء الزوجات لأزواجهن، ومن ذلك قول سمية زوج شداد العبسي[٤٨]:

جفاني الكرى وأنا في الغسَقْ ... وساعدني الدَّمْعُ لمّا اندفقْ
لفقدِ هُمامٍ مضى وانقضى ... وقد زادَ مني عليه القلَقْ
فَمَنْ بَعد شداد يحمي الحريم ... إذا الحرب قامتْ وسالَ العَرَقْ
ومَن يردعُ الخيلَ يومَ الوغى؟ ... ومن يطعنُ الخصْمَ وَسط الحَدَقْ؟
ومن يكرُم الضَّيْفَ في أرضهِ ... ومن للمنادي إذا ما زَعقْ
لقد صرتُ من بعده في ضنىً ... وقلبي لأجلِ الفراقِ احتَرَقْ

في هذا النص تتحد عناصر الحب المتمثل برابطة الزواج مع عناصر القيم النبيلة لتنتج لنا مزيجاً من الرثاء الغزلي، الذي يجُسد عظم الفقد وهول المصيبة.

ومما يُلاحظ في هذا الجانب أنَّ مراثي الزوجات[٤٩] لأزواجهن قد كَثُرت في العصر الجاهلي في حين ندَر هذا الاتجاه عند الرجال[٥٠]، ومرد ذلك يعود الى طبيعة الحياة التي عاشها الفرد الجاهلي التي كان الرجل فيها من سمات خلقه أنْ يكون جَلداً صبوراً قوياً أمام نوازل الدهر، علاوة على ذلك مكانته القوية في المجتمع، ونظرة الاستعلاء التي استحوذ الرجل بها على المرأة. وقد علل ابن رشيق القيرواني ذلك بقوله: ((ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو إمرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات))[٥١] ،قلنا إنّ التشابه بين الألم الناتج عن حالة الفقد وحالة الحب هو ما جعل بعض الشعراء يخلطون الرثاء بالغزل، والغزل هنا يمثل ((الحزن على حب ماضٍ وأصبح ذكرى بسبب الموت أو الفراق أو البعد ... فيحق لصاحبه أن يبكيه ويرثيه ويأسف عليه بل ويحزن حزنه على عزيزه الذي مات وتركه وحيداً كما لو أنّه يبكي حياً مات هو الآخر واختفى من حياته، إذ إنّ الرابطة تكون في هذه الحالة واحدة))[٥٢].

إنَّ ارتباط الرثاء بالفخر هو انعكاس طبيعي لما تمتع به المرثي في حياته من مكانة عالية في المجتمع وما عرف عنه من عزة وإباء وشمم وهذه الصفات من مكونات البيئة الصحراوية، إذ كانت أرضية صلبة ((لظهور فن الفخر نظراً لما شهده من صراع مستمر بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وغيره من الناس، إنَّ الصحراء حافلة دائماً بالمخاطر وبالحروب، وبكل مظاهر القوة والعنف والبطولة. يتجلى فيها التنازع من أجل البقاء في كل صوره))[٥٣] ، وقسوة الحياة هذه كانت انعكاساً على شخصية العربي وأخلاقياته فوطدت في نفسه حب الشخصية المثالية التي اتّخذت من القيم النبيلة ديدناً لها في التعامل مع الآخرين، فنجد في المراثي فخراً وتمجيداً لتلك القيم التي طالما حرص العربي عليها وسقاها بأعز ما يملك من أجل أن تكون حيّة في

النفوس، فنجد أنّ اختلاط المراثي بالفخر يحمل بين طياته تأملات فلسفية تفيض من جنباتها أروع المعاني وأصدقها[٥٤]، وفي ذلك يقول الأفوه الأودي[٥٥]:

ذهَبَ الذين عَهِدتُ أمسِ برأيِهِمْ ... مَن كانَ ينقُصُ رأيُهُ يَسْتَمْتعُ

فينا لثعلبةَ بنِ عَوْفٍ جَفْنَةٌ ... يأوي إليها في الشتاءِ الجوّعُ[٥٦]

مَن كان يَشْتُو والأرامِلُ حولَهُ ... يُرْوي بآنيَةِ الصَّريفِ ويُشبعُ[٥٧]

في كلِّ يومٍ أنتَ تفقِدُ منهُمُ ... طَرَفاً، وأيَّ مَخيلةٍ لا تُقلِعُ[٥٨]؟

لم يبقَ بعدَهُمُ لعينَيْ ناظرٍ ... ما تَستَنيمُ له العُيونُ وتَهجَعُ

الشاعر هنا يستذكر أولي العزم أصحاب الريادة والسيادة، الذين ترك رحيلهم فراغاً نفسياً ومعنوياً لدى الشاعر والمجتمع، لكنَّ ذلك خلّدته قيمهم التي عرفوا بها، فإذا ما ألّمت بهم الأمور وأوقعتهم نوائب الدهر بحثوا عن أولئك الرجال الذين ذللوا الصعاب وأرخوا ملمات الأمور بقوتهم وعزيمتهم التي لا تخور، فكانوا جفانًا مترعة يأوي إليها الجائعون إذا ما أجدبت الأرض وعزَّ الطعام، حتى الأرامل كان لهن نصيب من ذلك الكرم ودليل كرمهم أنّهم أطعموهن بأوانٍ من فضة، ثم يعود الشاعر ليستذكر رحيل هؤلاء الكرماء، أهل الخير والجود فيشبههم بالغيوم الماطرة التي تغيث الناس وتنبت الخير، لكنها تقلع حينما ينضب خيرها ويقل عطاؤها، وكذا الأمر ينطبق على رجال قومه الكرماء، وموقف الرحيل هذا مبعث للحزن الذي جعل العيون منهمرة الدموع يخيّم عليها الحزن القاتم، فلم يحلُ فيها أي منظر وكلّ شيء جميل.

وترثي أم صريع الكندية قومها مفتخرةً ببسالتهم وثباتهم في أرض النزال، إذ لم يرهبهم الموت فاقتحموا غمراته ورأوا أنّ الفرار خزاية والموت في أرض النزال مبتغى كل شجاع وسلطان كل مغوار، وسمة الشاعر في الرثاء أنْ يبتعد عن النفاق والزيف وبذلك فهو يجسد المعاناة الحقيقية التي ((توثق الصلة بين الشاعر وموضوعه وتجعلها أكثر عمقاً وتفاعلاً وينعكس ذلك بوضوح على نتاجه الشعري)) [٥٩]وهذا ما جسدته أم صريع بقولها[٦٠]:

سقى مستهلَّ الغيثِ أجداث فتيةٍ ... بجيشان وَلينا نحورَهُمُ الدَّما

صلوا معمعانَ الحربِ حتى تخرموا ... مقاحيمَ إذهابَ الكماةُ التقحما

هَوَتْ أمهم ماذا بهم يوم صُرِّعوا ... بجيشانَ من أسباب مجدٍ تصرَّما

ولمّا اكفهرَّتْ من عَلَيْهم سحابةٌ إذا برقتْ بالموتِ أمطرتِ الدَّما
أبوا أَنْ يفرُّوا والقنا في نحورِهمْ ولم يبتغوا من رهبةِ الموتِ سُلّما
ولو أنّهم فروا لكانوا أعزَّةً ولكن رأوا صبراً على الموتِ أكرما

الحكمة في الرثاء هي تأملات فلسفية يبثها الشاعر في ثنايا قصيدته يبتغي من ورائها جذب الانتباه إلى حقيقة ما، تتعلق بموضوعه الأساس الذي دفعه إلى قول الشعر، فالعلاقة بين الرثاء والحكمة علاقة ترابطية يستكمل من خلالها الشاعر نظرته القائمة على الوعظ والإصلاح، وهذه الأمور بحد ذاتها تمثل ((حقائق مجردة في متناول الفطرة السليمة تمليها التجربة والمشاهدة وفق مثلهم العليا السائدة في عصرهم))[٥] ، إذ لا تخلو تلك الحقائق من النظرة المتجذرة في ذات معظم شعراء الجاهلية بأنَّ الموت هو مصير كل إنسان ولا مهرب ولا نجاة منه ومن ذلك قول يزيد بن الخذاق[٦١]:

هلْ للفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهرِ من وَاقِ أمْ هَل لهُ من حِمَامِ الموتِ من رَاقِ
قَدْ رَجَّلُونِي وَما رُجِّلْتُ من شَعَثٍ وأَلْبَسُونِي ثِياباً غَيْرَ أَخْلاقِ
وَرَفّعُوني وقالوا: أَيُّمَا رَجُلٍ وأَدْرَجُوني كَأَنِّي طَيُّ مِخْرَاقِ
وأَرْسَلُوا فِتيةً من خَيْرِهِمْ نَسَباً لِيُسنِدُوا في ضريحِ القبرِ أَطْباقِي
وقسَّموا المالَ وارْفَضَتْ عوائدُهُمْ وقالَ قائلُهم: ماتَ ابن
هَوِّنْ عَليكَ وَلا تَوْلَعْ بإِشْفَاقِ فإِنَّما مالُنا لِلوَارِثِ الباقِي
كأَنِّي قد رَمانِي الدَّهْرُ عن عُرُضٍ بِنافِذَاتٍ بِلا ريشٍ وأَفْوَاقِ

تحمل هذه المقطوعة نظرة ثاقبة لحتمية الحياة والموت، وهما ثنائيتان تكمّل إحداهما الأخرى، إذ يبدأ الشاعر في قصيدته بالحديث عن النهاية التي تتمثل بالموت وهي مرحلة انتقال من عالم إلى آخر، وهذه ثوابت لا يمكن دفعها أو اتقاؤها، وهذا مما مهّد لبروز الحكمة في النص، التي جاءت ملائمة للانتقال من عالم الوجود إلى عالم البرزخ، وما دام الأمر كذلك فما الجدوى من الحرص على الدنيا إنْ كان المال الذي يجمع هو من حظ الغير. وهذه الحكمة تمثل فلسفية مثالية ودعوات من لدن الشاعر إلى الابتعاد عن البخل واتخاذ المال سلّماً لصنع المجد وإعانة المحتاجين. وبرزت الحكمة في شعر الرثاء بروزاً طاغياً ((لتميزه بصدق المشاعر، وحرارة اللوعة، ونقاء السريرة))[٦٢] ، والمتطلع في نتاج شعراء العصر الجاهلي تبدو له تلك القضية واضحة جلية.

وتبرز الحكمة في رثاء النابغة لأخيه، يقول[٦٣]:

لا يَهنِئ النّاسُ ما يَرْعَوْنَ من كَلأٍ ... وما يَسُوقُونَ من أهلٍ ومنْ مَالِ
بعد ابن عاتكَةَ الثّاوِي لَدَى أَبَوَي ... أمْسَى ببلدةِ لا عمٍّ ولا خالِ
سَهْلِ الخليقةِ مَشّاءٍ بأقدُحِهِ ... إلى أولاتِ الذّرى حَمّـالِ أَثْقَالِ
حَسْبُ الخَلِيلينِ نَأيُ الأرضِ بَيْنَهُما ... هذَا عَلَيْها وَهذا تَحْتَها بالِ

يرثي الشاعر أخاه معدداً خصاله الحميدة التي عرف بها، ثم ينتقل إلى بث فلسفته الحكمية التي تمثل موعظة ودعوة لكل حي أن يسلك سبيل الخير في حياته، فكل شيء مصيره إلى نهاية وزوال، حتى الصداقة والود إن لم يُعكّر صفوهما الأمور الدنيوية فلا بد لهما من نهاية، فالموت هو العلامة الفارقة لنهايتهما، وهنا تبرز الحكمة التي قصد الشاعر إليها، فالموت عنده لا يعني نهاية المطاف ولا الحياة تمثل الخلود والذكر الحسن، إنّما جلائل الأعمال المتمثلة بالخلق وحب الخير ومساعدة المحتاجين، وهذه القيم تمثل الخلود الذي يبقي ذكر صاحبه طائراً في الآفاق.

وتبرز في قصيدة الرثاء معانٍ جليلة قلّما تتكرر عند أُمة من الأمم من غير العرب، وهذه المعاني تمثل بحد ذاتها المثالية التي عرف بها الفرد العربي وإلاّ ما الدافع من وراء ذلك إن لم تكن نبلاً وأخلاقاً وشهامةً واعترافاً بفضل الغير، وتلك المعاني جُسّدت برثاء العدو وإنصافه، إذ يبلغ الشاعر فيه مبلغ الفرسان والكرماء وأصحاب المقام الرفيع، ويمكن القول إنّ هذا الرثاء يمثل الجوهرة النفيسة اللامعة في عتمة الليل، وكأنه الثقب الذي ينفذ من خلاله ضوء العدل والإنصاف، وهذا كله نابع من أنّ الشاعر في الرثاء ((بمنأى عن النفاق والخداع))[٦٤] وبعد أن قتل قيس بن زهير العبسي حملَ بن بدر الفزاري، قال يرثيه[٦٥]:

شفيتُ النفس من حمل بن بدرٍ ... وسيفي من حذيفة قد شفاني
فإن أكُ قد بردت بهم غليلي ... فلم أقطع بهم إلا بناني
قتلت بإخوتي سادات قومي ... وقد كانوا لنا حَلْيَ الزمانِ

وهذا الاعتراف من لدن الشاعر بأَنَّ من قتلهم إنْ هم إلاّ سادة وفرسان يمثل فقدهم خسارة للمجتمع وله، فبفقدانهم كأنّه فقد جزءاً من جسمه، إذ نرى في هذا صدق المشاعر والندامة على ما حصل، ومداواة لجراحات القلوب، التي نتجت من جراء الاقتتال بين أبناء الأمة والمجتمع الواحد.

ويبقى رثاء الشاعر لخصمه الجانب المضيء للدلالة على مثالية العربي وأخلاقه العليا واعترافه بحسن أخلاق العدو، وعدم سلبه قيمه ومثله العليا، وتلك من أخلاقيات العربي التي مثلها شعر الإنصاف[٦٦].

ومن المعاني التي تداخلت في شعر الرثاء وجاءت فحواها تحضيضاً على الالتزام بالخلق العربي النبيل وعدم الخروج عن الدائرة التي رسمها المجتمع والتي كانت القيم الفاضلة المرتكز الذي قامت عليه حياة أبناء ذلك العصر، ولهذا نجد أنّ قصيدة الرثاء قد اختلطت بالعتاب على من حلّ مكان الميت ولم يكمل مسيرته ولم يقتدِ بفعاله النبيلة كالكرم والشجاعة، وهذا ما نجده في قول ليلى بنت يزيد راثيةً أباها، معاتبة أخاها علي بخله(٦٧):

يَزيدُ أبا قيسٍ وَهَلْ تَسْمَعَنّهُ ... وَعِنْدَكَ تَعبيرٌ لَوَ أنَّكَ تَسْمَعُ

لأَصْبَحَ ما جَمَّعتَ مِنْ كُلِّ صالحٍ ... مَعِيَّةَ يُعْطِي النَّاسَ مِنْهُ وَيَمْنَعُ

فلا تأمَنَنَّ الدَّهْرَ شَيْئاً رَأَيْتَهُ ... وَلا أنْ يَسُوق النّاسَ عَبدٌ مُجَدّعُ

ويتداخل اللوم مع الرثاء للتعبير عن عدم الرضا من موقف معين، كأن يكون موقف التخلي عن الغير في أرض النزال، وهذا التخلي هو في حد ذاته يمثل أعلى مراتب الجبن، وإلاّ كيف يُترك مواجهة العدو لشخص واحد، أما الآخرون فكان الفرار نصيبهم، تقول في ذلك ليلى بنت لكيز راثيةً غرثان أخا زوجها، لائمةً كل الذين خذلوه وتركوه وحيداً يجابه الأعداء(٦٨):

لمّا ذكرتُ غُرَيْثاً زادَ بي كمدي ... حتى هممتُ من البلوى بإعلانِ

تَرَّبعَ الحُزْنُ في قلبي فَذُبْتُ كما ... ذابَ الرَّصاصُ إذا أُصلي بنيرانِ

فلو تراني والأشجانُ تُقلِقُني ... عجبت برَّاقُ من صبري وكتمان

لا درَّ درَّ كُلَيْبٍ يومَ راح ولا ... أَبي لُكيزٍ ولا خيلي وفرساني

عن ابنِ رَوْحان راحت وائلٌ كثباً ... عن حاملٍ كلَّ أثقالٍ وأوزانِ

وأسلموا المالَ والأهلينَ واغتنموا ... أَرواحَهم فكِلا زندُ ابنِ روحانِ

فتى ربيعةَ طوّاف أماكنها ... وفارس الخيلِ في رَوْعٍ وميدانِ

الأمر الجلل الذي حدث لغرثان هيج العاطفة الإنسانية لدى الشاعرة، فلم تستطع كتمان ذلك الحزن الذي تربع في فؤادها، فالكلمات وحدها التي لم تتخلَّ عن الشاعر بل جسدت بطولته وفروسيته وثباته في أرض النزال وعدم انكفائه أمام العدو، وإنَّ ما زاد الأمر حزناً وقسوة ترك بني قومها فارسهم يجابه الأعداء وحيداً وهروبهم من أرض النزال تاركين خلفهم المال والأهل لأجل سلامة أرواحهم.

إنّ الرثاء يعبر عن الحزن العميق الذي يتغلغل في النفس وما يصاحب ذلك الحزن العميق من انقطاع الدمع نتيجة لكثرة البكاء وطول مدة الحزن واستمراره، وهو ما عبرت عنه الخنساء بقولها (٦٩):

أعَيْنَـيَّ جُـوْدَا ولا تَجْمُـــدَا ألا تبكِيَـانِ لِصَخْـرِ النَّـــدَى

وهذا الشعور العميق هيّج المواجع لدى الشاعرة وجعل الحزن مُعبراً، لهذا نراها تخاطب عينيها أنْ تجود بالدموع، لأنّه إذا ((اشتد الحزن ذهب البكاء))(٧٠)، وظاهرة الحزن هذه ((تفصح عن المعاناة وتجسّم الآلام التي يعانيها شعراء الرثاء))(٧١).

الخاتمة :

من خلال اطلاعنا على مراثي الشعراء تبين لنا أنّ الشاعر الجاهلي في الرثاء سعى إلى رسم الصورة المثالية للمرثي من خلال الصفات الحميدة التي عرف بها في حياته والتصاق تلك القيم به يمثل دعوة من لدن الشاعر لأبناء ذلك المجتمع، أنْ يسلكـوا سبيله ليفوزوا بالذكر الحسن الذي يخلدهم بعد الموت، وهذه الفلسفة قامت عليها قصائد الرثاء وخلّدت أصحاب تلك المواقف النبيلة أبد الدهر.

الهوامش

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: ١/٥٤.

* إنّ مرحلة النشأة الأولى لهذا الفن كانت عبارة عن تعويذات تقال على قبر الميت، للبوح عما يتلاطم في القلب من أمواج الحزن، ينظر، تاريخ الادب العربي، العصر الجاهلي، شوقي ضيف: ٢,٧.

(٢) تجربة الموت في شعر الخنساء بين الواقع والمثال: ٧٣.

(٣) أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام: ٦١.

(٤) ولا نعني أنّ القول في هذا الغرض لم يدخل معتركه الرجال، بل نجد الكثير منهم ممن أجاد القول في هذا الفن، لكن العاطفة لدى النساء كانت أقوى وأجزل ((لأنه الأقرب إلى طبيعتها وتركيبتها النفسية ومنزلتها الاجتماعية))، ملامح شخصية البطل في شعر الحرب: ١٧.

(٥) البيان والتبيين: ٢/٣٢٠ .

(٦) قراءة جديدة في مراثي الخنساء: ٢.

(٧) عشرة شعراء مقلون: ٧٧.

(٨) شعر عمرو بن معدي كرب: ٢,٥.

(٩) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان: ١/٤٨.

(١٠) الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام: ٢٧.

(١١) ديوان طرفة: ٥٦.

(١٢) تأريخ الأدب العربي، بروكلمان: ١/١٦٤.

(١٣) موضوعات الشعر العربي القديم ودلالاتها النفسية والفنية: ٦٤.

(١٤) مشكلات فلسفية، مشكلة الإنسان: ١١٤.

(١٥) التيار الإسلامي في الشعر العباسي الأول: ٣,٥ .

(١٦) الصورة في شعر الرثاء الجاهلي: ٥٢.

(١٧) ديوان الخنساء: ١٩٠- ١٩٦ .

(١٨) الوجيف: السير السريع الشديد. اقشعرَّت: ساءت حالُها وتغيرت ألوانها فقُبحت شُعُورها وسمجت لطول السفر.

(١٩) السريح: سيور النِّعال التي تُنْعَل بها اخفاف الابل وحوافر الخيل. الهراس: نبات كثير الشوك.

(٢٠) الايزاغ: خروج الدم او البول دفعة دفعة. اقطرّت: أي رفعت ذنبها وجمعت قطريها وزمّت بأنفها.

(٢١) الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام ((مفهوم الرثاء ودواعيه)) : ٢ .

(٢٢) دراسات في الشعر الجاهلي، أنور ابو سويلم : ٣٧.

(٢٣) ما وصلنا من شعر جنوب الهذلية: ١٦-١٧.

(٢٤) الحياة العربية من الشعر الجاهلي: ٢٨٣ .

(٢٥) المرأة في الشعر الجاهلي، علي الهاشمي:٢٢٢.

(٢٦) شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام: ٤٩.

(٢٧) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام: ٤٦ ، ١,٤، و كتاب شرح أشعار الهذليين:٢/٨٦٦، و ديوان المهلهل بن ربيعة:٣١.

(٢٨) شعر المرأة في الحرب والتوثيب:٤٩.

(٢٩) ينظر، الموشيات في الشعر العربي قبل الإسلام: ٢٣.

(٣٠) شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم: ٣٢.

(٣١) الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص: ٣٥٢.

(٣٢) الأصمعيات: ١,٤.

(٣٣) ظُلَّعُ: وهو العرج والغمز في المشي .

(٣٤) في النقد الأدبي، شوقي ضيف: ١٩٠.

(٣٥) ديوان شعر الأيام: ٤٤٩.

(٣٦) ديوان صفية بنت عبد المطلب: ٨٧.

(٣٧) ونحن نعارض الفكرة التي قال بها بروكلمان، عندما رأى أنَّ ((الغرض من المرثية أن تطفئ غضب المقتول وتنهاه أنْ يرجع إلى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين، ولكن هذا المعنى تلاشى تقريباً في الجزيرة العربية أمام الشعور الإنساني بالحزن المحض)) تأريخ الأدب العربي: ١/٤٧-٤٨ ، ونقول إنَّ المرثية ما هي إلاّ شعور نفسي صادق نابع من الحب المكنون في الصدور حتى وإنْ وجدت فيه ملامح الأسطورة إلاّ أنّها لم تكن مادته الخام.

فالشعور الإنساني المتمثل بالحب والكره والفرح والحزن وجد منذ أنْ وجدت الخليقة.

(٣٨) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية:٩٢.

(٣٩) كتاب بلاغات النساء: ٢٣٨ وينظر شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ١١٣.

(٤٠) كتاب بلاغات النساء: ٢٣٨ وينظر شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ١١٣.

(٤١) العمدة: ٢/١٤٧.

(٤٢) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٩/١٥٤ .

(٤٣) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني: ٣/ ١١٩٧ .

(٤٤) شعر كعب بن سعد الغنوي: ٧٢.

(٤٥) المصدر نفسه: ٧٨-٨١.

(٤٦) المرثاة الغزلية في الشعر العربي: ٧.

(٤٧) المصدر نفسه: ٧.

(٤٨) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ٤٥.

(٤٩) ومن ذلك الرثاء، رثاء جليلة البكرية لزوجها كليب، ينظر شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام:١/٣٧-٣٨. رثاء زوجة قُراد لزوجها الذي كان ينتظر موتا محتوماً بعد حكم النعمان بن المنذر عليه بذلك وكفالته لرجل من طيئ. ينظر المصدر نفسه:١/٢٧.

(٥٠) ومن مراثي الرجال لزوجاتهم في العصر الجاهلي ، رثاء عمرو بن قيس المرادي لزوجته، ينظر معجم الشعراء:٢٣٦ ، ورثاء العوام بن كعب المزني لزوجته، معجم الشعراء:١ ٣٠ .

(٥١) العمدة:٢/١٥٤.

(٥٢) رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي:٥٨.

(٥٣) الفخر في الشعر العربي، سراج الدين محمد: ٦.

(٥٤) ينظر، ديوان شعر الخرنق: ٣٣. ، و ديوان امرئ القيس:٢٦١، وديوان الخنساء: ٣٨٧.

(٥٥) ديوان الأفوه الأودي: ٩١-٩٣.

(٥٦) الجفنة: القصعة الكبيرة.

(٥٧) الصريف: الفضة الخالصة.

(٥٨) المخيلة: السحب المنذرة بالمطر.

(٥٩) تأملات فلسفية في القيم الروحية للشعر الأندلسي: ٢٣٢.

(٦٠) شاعرات العرب في الجاهلية والاسلام: ٩٧-٩٨.

(٥) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ٢٨٧.

(٦١) شعراء عبد القيس وشعرهم في العصر الجاهلي:٣٥٩.

(٦٢) الحكمة في الشعر الجاهلي وأثرها في إشاعة السلم: ١٢٣.

(٦٣) ديوان النابغة الذبياني: ١٨٨.

(٦٤) اتجاهات الرثاء وتطوره في العصر العباسي الأول: ٨.

(٦٥) شعر قيس بن زهير: ٤٩.

(٦٦) هناك عدد من الشعراء، ظهر الإنصاف في مراثيهم ، ينظر مثلاً : الأصمعيات: ٦٨-٣٧،٦٩-٣٨ ،و الأغاني: ١٢/ ١٦ ،و شعر قيس بن زهير: ٣٣.

(٦٧) التعازي والمراثي: ١٢٣-١٢٤.

(٦٨) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام: ٣٣ .
(٦٩) ديوان الخنساء: ١٤٣.
(٧٠) نهاية الأرب في فنون الأدب: ١٦٥/٥.
(٧١) هاجس الحزن وأثره في شعر الخنساء: ٤٣٨- ٤٣٩.

المصادر

- اتجاهات الرثاء وتطوره في العصر العباسي الأول، عبد الهادي عبد النبي علي أبو علي، دار الكتب المصرية- الطبعة الاولى ١٤١٠هـ _ ١٩٩٠م .
- الأدب الجاهلي قضايا، وفنون، ونصوص، د. حسني عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة الاولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
- ادباء العرب في الجاهلية وصدر الاسلام، بطرس البستاني، دار نظير عبود – بيروت، ١٩٨٩م.
- الأصمعيات، ابي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، بيروت – لبنان ،(د.ت)
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، الطبعة السابعة ١٩٩٨م.
- تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ـ القاهرة ، الطبعة الثامنة.
- تاريخ الادب العربي، كارل بروكلمان، نقله الى العربية: د. عبد الحليم النجار، دار المعارف-القاهرة ١٩٥٩م.
- تأملات فلسفية في القيم الروحية للشعر الاندلسي (الحياة والموت أنموذجا)، د. محمد شهاب العاني، جامعة الانبار كلية الآداب، مجلة جامعة الانبار للعلوم الاسلامية، العدد الثالث، المجلد الاول لسنة ٢٠٠٩م.
- تجربة الموت في شعر الخنساء بين الواقع والمثال، م. حسن سعد لطيف، مجلة آداب ذي قار ، العدد (٣)، المجلد (١)، آيار ٢٠١١م.
- التعازي والمراثي والمواعظ والوصايا، للإمام الكبير ابي العباس محمد بن يزيد المبرد (٢١٠_٢٨٦هـ)،تقديم وتحقيق: ابراهيم محمد حسن الجمل ، مراجعة محمود سالم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د . ت)
- التيار الإسلامي في الشعر العباسي الأول، مجاهد مصطفى بهجت، بغداد، وزارة الاوقاف والشؤون الدينية، ١٩٨٢م .

- الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والاسلام، د. نضال احمد باقر الزبيدي، دار الينابيع للطباعة والنشر، الطبعة الاولى ٢٠١٠م.
- الحكمة في الشعر الجاهلي واثرها في اشاعة السلم، د. علاء جاسم جابر، مجلة المجمع العلمي، الجزء الثالث- المجلد الرابع والخمسون، بغداد ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.
- الحياة العربية من الشعر الجاهلي، د. احمد محمد الحوفي، دار القلم ،بيروت- لبنان ، الطبعة الرابعة ١٩٦٢م.
- دراسات في الشعر الجاهلي، د. أنور ابو سويلم، دار الجيل- بيروت، الطبعة الاولى ١٤٠٨ه- ١٩٨٧م.
- ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق: د. محمد التونجي، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- ديوان الخرنق بنت بدر بن هفان، رواية ابي عمرو بن العلاء، شرحه وحققه وعلق عليه: يسري عبد الغني عبدالله، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- ديوان الخنساء شرحه ثعلب أبو العباس أحمد بن يحي بن سيار الشيباني النحوي (ت٢٩١هـ)، حققه: د. أنور أبو سويلم، نشر بدعم من جامعة مؤته، دار عمار، عمان- الاردن، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م .
- ديوان المهلهل شرح وتحقيق أنطوان محسن القوّال ، دار الجيل ـ بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٩٥ م .
- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥م .
- ديوان أمرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ١٩٨٤م.
- ديوان صفية بنت عبد المطلب، جمع وتحقيق: ليلى الحيالي ، مجلة المورد،م ٢٧ – العدد :١ لسنة ١٩٩٩م
- ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق : دريّة الخطيب ، و لطفي الصقال ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ـ لبنان و إدارة الثقافة والفنون دولة البحرين ، الطبعة العربية الثانية (مزيدة ومنقحة) ٢٠٠٠م
- رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، محمد عبدالقادر حسن غنيم، اطروحة دكتوراه، جامعة البنجاب - لاهور- الباكستان، كلية الدراسات الشرقية.
- الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الاسلام، حسين جمعة، كلية الآداب-جامعة دمشق، رسالة ماجستير ١٩٨٢م.
- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه ووقف على طبعه بشير يموت المطبعة الوطنية بيروت - المكتبة الاهلية - بيروت، الطبعة الاولى ١٣٥٣هـ - ١٩٣٤م .
- شعراء عبد القيس وشعرهم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق: د. عبد الحميد المعيني، مؤسسة جائزة عبد العزيز العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري-الكويت ٢٠٠٢م.

- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحي الجبوري، دار التربية – بغداد ١٩٧٢م.
- شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم، د. عبد الرشيد عبد العزيز سالم، وكالة المطبوعات - الكويت، الطبعة الاولى ١٩٨٢م .
- شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي الشورى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الاولى ١٩٩٥م.
- شعر المرأة في الحرب والتوثيب حتى نهاية العصر الراشدي، فوزية كريم واراني، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات- جامعة الانبار،٢٠٠٦م.
- شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسقه مطاع الطرابشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، الطبعة الثانية، منقحة ومزيدة، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- شعر قيس بن زهير، عادل جاسم البياتي ، مطبعة الآداب في النجف ١٩٧٢م.
- شعر كعب بن سعد الغنوي، جمع وتحقيق ودراسة: د. عبد الرحمن محمد، القاهرة- منيل الروضة، ١٩٩٨م.
- الصورة في شعر الرثاء الجاهلي، صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات_ جدة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
- عشرة شعراء مقلون، صنعة: د. حاتم صالح الضامن، وزارة التعليم العالي – جامعة بغداد،١٩٩٠م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ه)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .
- الفخر في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت- لبنان (د . ت)،(د . ط) .
- في النقد الادبي ،الدكتور شوقي ضيف ، دار المعارف ، الطبعة التاسعة ١٩٦٢م.
- قراءة جديدة في مراثي الخنساء، د. جبار اللامي، جامعة ميسان- كلية التربية.
- كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق الدكتور إحسان عباس، الدكتور ابراهيم السّعافين ، الاستاذ بكر عباس، دار صادر ، الطبعة الثالثة ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨ م .
- كتاب الأمالي، ابي علي اسماعيل بن القاسم القالي البغدادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م.
- كتاب المعاني الكبير في ابيات المعاني، لابن قتيبة الدينوري(ت ٢٧٦هـ)، صححه المستشرق سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت - لبنان،(د.ت).
- كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة ابي سعيد الحسن بن الحسين السكري، رواية ابي الحسن علي بن عيسى النحوي، عن ابي بكر احمد بن محمد الحلواني، عن السكري، حققه: عبد الستار احمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة- القاهرة، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٥م.

- ما وصلنا من شعر جنوب الهذلية، عنيت بجمعه ومقابلة رواياته: د. نصرة الزبيدي، دار نينوى- دمشق، ٢٠١١م.
- المرأة في الشعر الجاهلي، د. علي الهاشمي، مطبعة المعارف- بغداد، ١٩٦١م.
- المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان، مطبعة الزهراء- بغداد، الطبعة الاولى ١٩٧٤م.
- مشكلات فلسفية، مشكلة الإنسان، د. زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، (د.ت).
- معجم الشعراء، لابي عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرْزُباني (٢٩٧- ٣٨٤هـ)، تحقيق: د. فاروق اسليم، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٥م.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، د. جواد علي (ت ١٤٠٨هـ)، دار الساقي، الطبعة الرابعة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
- المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي (ت ١٦٨هـ)، تحقيق وشرح: احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف – القاهرة، الطبعة السادسة، (د . ت) .
- ملامح شخصية البطل في شعر الحرب بين الفن والصورة المثالية، د. نصرة احميد الزبيدي، مجلة كلية المأمون الجامعة، العدد الرابع عشر ٢٠٠٩م .
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي الحسن بن بشر الآمدي(ت ٣٧٠هـ)، تحقيق السيد احمد صقر، الطبعة الرابعة، دار المعارف_ القاهرة،(د.ت).
- الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام، جمع وحقيق ودراسة: محمد فتاح عبيد الجباوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة بغداد، ١٩٨١م.
- موضوعات الشعر العربي القديم ودلالاتها النفسية والفنية، د.علي حسن جاسم، دار تموز- دمشق، الطبعة الاولى ٢٠١١م.
- نقد الشعر ، لأبي الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان (د. ت)
- نهاية الأرب في فنون الادب ، احمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم، شهاب الدين النويري (ت ٧٣٣هـ)،دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة، الطبعة الاولى، ١٤٢٣هـ .
- هاجس الحزن واثره في شعر الخنساء، رائدة مهدي جابر، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد (٢١)، العدد (٢)، ٢٠١٣م.

أثر المجتمع في صياغة الرؤية الفلسفية والفكرية للشاعر الأندلسي

حسين عبد الرحمن هلال
كلية التربية الإنسانية-جامعة الأنبار

أ. م. د. محمود شاكر ساجت
كلية التربية الإنسانية-جامعة الأنبار

استلم: ٢٠١٧/١١/١
النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يتناول البحث أثر الأحداث التي تعرّض لها المجتمع الأندلسي في رؤية الشاعر الفلسفية والفكرية، فقد انتشرت وسائل الترف والغناء والإسراف والخمور في المجتمع الأندلسي، مما أدى إلى انشغال الناس واستغلال الأعداء لذلك، فكانت النتيجة أن نشبت الفتن والصراعات الداخلية والخارجية والتي كان لها أثر كبير في رؤية الشاعر الفلسفية والفكرية؛ إذ وجد الشاعر الأندلسي أنّ الدين بحاجة إلى من ينصره، والمقاتل بحاجة إلى من يشجّعه، والحرب ينال فيها الشهادة الشجعان، وربما يغادر الناس بسببها البلدان، فنصرَ، وشجّعَ، ورثى، وبكى، ناهيك عما كان للفقر الذي انتشر من أثر على فلسفته التي بدت واضحة في أشعاره.

Abstract

This research deals with the impact of events on the Andalusian society in the philosophical and intellectual poet vision. The means of luxury, singing, the excesses wine drinking has spread in the Andalusian society which led to the preoccupation of people and the exploitation of enemies for that. The result of that was erupted internal and external conflicts, which had a significant impact on the vision of the poet philosophical and intellectual. The Andalusian poet found that religion needed to be supported, the fighter needed to be encouraged, the courageous won a war and the people might leave the countries because of it. Therefore, the poet supported, encouraged, lamented and cried, in addition to the poverty that had spread which was affected his philosophy which appeared clearly in his poems.

المقدمة

إن المجتمعات قديمها وحديثها هي التي تغرس القيم الفكرية في نفوس أبنائها، فالمجتمع (يُسهم في بناء الشخصية كاملة ، بوصفها كلاً لا يتجزأ جسداً ونفساً ، عقلاً وعاطفةً ، منهاجاً وعملاً، فتكون التصرفات في المواقف المختلفة منسجمة مع أعراف المجتمع وتقاليده) [١] . فـ (منذ أن خلق الله الإنسان، وجعل له الأرض مستقراً وعبثاً، وهو يحيا على ظهرها مع جماعة أو قبيلة أو أسرة، يبادلهم الهموم، ويعيش فيهم حاضره، ويبني معهم مستقبله. وهو في الأحوال كلها لا يستطيع العيش منفرداً أو بمعزل عن الآخرين) [٢] ولذلك فـ (الفرد مهما كان من التفوق والبطولة فهو وليد بيئته الاجتماعية وبتعبير مباشر لا يستطيع أن يكون ذا أثر خطير في حياته الاجتماعية إلا حين تلتقي إرادته بإرادة المجتمع وتتفاعل الإرادتان في اتجاه واحد ونحو غاية واحدة) [٣] ونحن لا ينبغي أن نقلّل من شأن الشاعر الأندلسي بصفته فرد من المجتمع، وما يمكن أن يقوم به من نظم الأشعار لتحقيق الطموح الاجتماعي. فـ (الشاعر فرد في مجتمعه، وشعره مرآة لذلك الواقع الاجتماعي بما يحويه من آمال وآلام، أفراح وأحزان، بطولة واستشهاد، وظواهر اجتماعية وعادات سلوكية نمتْ وتطوّرت) [٤]. ومن هنا يخطر ببالنا التساؤل: ما مدى تأثير المجتمع الأندلسي في صياغة الرؤية الفلسفية والفكرية للشاعر الأندلسي؟

نقول: إن المجتمع الأندلسي قد فُتحت عليه كل أبواب النكبات، وتجمّعت عليه أسباب الفناء (من انهيار داخلي يزداد تفاقُماً كل يوم، ويُغري بهم أعداءهم الذين كانت قوّتُهم تزداد مع الأيام أيضاً، مستفيدين من تيار المد الصليبي الذي اجتاح العالم الإسلامي آنذاك، والذي بدأ الإحساس به من قبل الأندلسيين بعد فاجعة بربشتر سنة ٤٥٦هـ. وهنا أخذ الشعراء والكتّاب يحذّرون منه، ويستنهضون همم الحكام والجماهير للتصدي لهذا المد بكل قوة. وقد خاض فعلاً أهل الأندلس كفاحاً مريراً وقدّموا الكثير من التضحيات الجسام للمحافظة على ما تبقّى من دولتهم) [٥]. وبذلك لا بد أن يتأثر الشعراء بهذه الأحداث، وأن ينظموا

(١) ثنائية الصبر والجزع في الشعر الأندلسي، عصر الموحدين ـ دراسة أسلوبية ـ أطروحة دكتوراه ـ الطالبة: بشرى عبد عطية ـ بإشراف الأستاذ الدكتور: محمد مجيد السعيد ـ الجامعة الإسلامية ـ بغداد ـ كلية الآداب ، ٢٠١٠م، ص: ٦٠ .

(٢) المكان في الشعر الأندلسي، من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤ ـ ٨٩٧ه) تأليف الدكتور: محمد عويّد محمد ساير الطربولي ـ مكتبة الثقافة الدينية ـ القاهرة ـ ط١، ١٤٢٥ه، ٢٠٠٥م، ص: ٧٨ .

(٣) الحياة والموت في شعر عهد بني أيوب (٥٦٧ ـ ٦٤٨ه) رسالة ماجستير، الطالبة: ليلى عبد الحميد علي الهنداوي ـ بإشراف الأستاذ الدكتور: ناظم رشيد ـ جامعة بغداد ـ كلية التربية للبنات ـ ١٤٢٥ه، ٢٠٠٥م، ص: ٧٨.

(٤) المصدر نفسه، ص: ٧٨ .

(٥) شعر الاستصراخ في الأندلس ـ عزوز زرقان ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١، ٢٠٠٨م، ص: ٢٤.

أشعارهم تشجيعاً لنصرة دينهم، وتمجيد الأبطال، والتغنّي بانتصاراتهم ، ودحر الضعف والاستسلام، واستمرار النضال من أجل البقاء. فهذا الشاعر ابن اللبانة قد فاضت نفسه بالمشاعر والأحاسيس؛ ردّاً على التحديات والمصاعب التي كان يواجهها المجتمع، فهو يرى أن المعتمد كان يدفع الأتاوات للروم؛ نُصْرةً للدين، فيُهوّنُ عليه ذلك بقوله(٦): (من البسيط)

في نُصرة الدين لا أعدمت نُصرتَه تلقى النصارى بما تلقى فتنخدعُ

وهذا الشاعر عبد المنعم الجلياني (ت: ٦٠٢ه) يصوّر في قصيدة له البطل (صلاح الدين) ويرسم لنا بدقة أنه الناصر لدين الله. فما يُحاك للعرب من أخطار جعلت الجلياني يستجيب بكل ما يملك من موهبة وإلهام وعواطف؛ لتشجيع القادة على نصرة الدين، ودفع الخطر الذي يواجه المسلمين، يقول(٧):(من الطويل)

فَيا مَلِكاً لَم يَبقَ لِلدِينِ غَيرَهُ وَهَت عُمُدُ الإِسلامِ فَاشدُد لَها دَعما
فَشُؤمُ فَرقِ الشِركِ في الشامِ طائِرُ فَقُصَّ جَناحَيهِ بِأَقصى القُوى قَصْما

الدين بحاجة لمن ينصره، ويهجر في سبيله النوم وكل نعيم الدنيا وراحتها، يقول أبو العباس الجراوي في معرض مديحه للسلطان يعقوب المنصور(٨): (من البسيط)

قضى لكَ اللهَ بالتأييدِ والظفَرِ وبالسعادَةِ في وردٍ وفي صَدَرِ
آثرتَ في نُصرَةِ الدينِ المسيرَ على طيبِ المُقامِ وبعتَ النومَ بالسهرِ

فالشاعر الجراوي يجد أن الله قد أيّد السلطان وأسعده؛ لأنه نصر الدين وترك كل راحة ونعيم الدنيا لأجله، فالشعراء قد أحسوا (إن مجتمعهم يطلب منهم الكثير فهم تارة مراسلون حربيون، وتارة أخرى مؤرخون للتاريخ، ينقلون أخبار الفتوح وحركة الجيش وعدته وعمق إيمانه واستعداده النفسي للبذل والتضحية ويصفون أعداءه وجيوشهم وقادتهم) (٩)؛ لذا وقفوا وقفتهم المشرفة تشجيعاً منهم، وتحفيزاً لنصرة الدين. كذلك نال الشاعر حازم القرطاجني شرف المساهمة في تشجيع القادة على نصرة الدين، لاسيما أن الإنسان على دين قائده، يقول (١٠): (من الكامل)

---

(٦) ديوان ابن اللبانة الداني، ص: ٨٦ .
(٧) ديوان المبشرات والقدسيات، عبد المنعم الجلياني ـ جمع وتحقيق ودراسة: د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ـ دار البشير للنشر والتوزيع ـ عمان ـ ١٤٠٩ه، ١٨٨٩م، ص: ١٣٣ .
(٨) ديوان أبي العباس الجراوي، ص: ٨٤ .
(٩) الحياة والموت في شعر عهد بني أيوب ٥٦٧ ـ ٦٤٨ه، ص: ٨٣ .
(١٠) ديوان حازم القرطاجني، ص: ٤١ .

يا ناصِـــر الدِّيـــن الذين آراؤهُ في نُصْرَة الإسلام توري أزندا [١١]
إن المؤيَّد دينَه بك قد مضى لك أن تكـون مظفّـــراً ومؤيّدا

وأيضاً يحفّز ابن الخطيب من كان عنده تخاذلاً عن نصرة الدين، فيزيد حماسهم من خلال فكرة قلة ناصري الدين، لعله يكون حافزاً في استنهاض همم الباقين في سبيل العقيدة، وتحقيق النصر على الأعداء، يقول[١٢]: (من البسيط)

يا ناصِرَ الدّينِ لمّا قلّ ناصِرُهُ ومُطْلِـعَ الجودِ في الدُنْيا وقدْ أفَلا

فالشاعر قد أعطى للقائد لقب (ناصر الدين) بصيغة اسم الفاعل؛ ليدل على أنه قد نصر دينه، وقد استعمل حرف النداء؛ ليشد من انتباهه، ويزيد من همّته، لاسيما أنه نال شرف نصرة الدين في وقتٍ قلّ فيه من ينصره، بدليل أنه استعمل (لمّا) الداخلة على الماضي لتعطي معنى (حين) فالقائد نصر دينه حين قلّ الناصرون له.

وقد أثّرت هذه الحروب في صياغة الرؤية الفكرية والفلسفية للشاعر الأندلسي بأن شجّع الشعراء على قتال الأعداء، والجهاد في سبيل الله، فكل فرد ـ آنذاك ـ قد (هجر في محبة الجهاد في سبيل الله أهله وأولاده ووطنه وسكنه وسائر بلاده وقنع من الدنيا بالسكون في ظل خيمة تهب بها الرياح ميمنة وميسرة) [١٣] هذه النظرة تصور روح العصر، تصوّر الطبيعة الحية لمجتمع مضطرم بنار الحماسة للدفاع عن الوطن والعقيدة وحماية نفسه من عدوٍّ خطير، والسبيل لذلك توحيد الجهود وجمع الشمل وإقامة وحدة إسلامية[١٤].

فالشاعر الرحالة ابن جُبير الأندلسي (ت: ٦١٤هـ) وجد أن البلاد في خطر، ولا بد من أداء مهمّته أمام مجتمعه؛ لذا فهم يشجّع على القتال وبذل الأرواح في سبيل العقيدة، والحفاظ على الأرض، يقول[١٥]: (من الوافر)

---

(١١) أزندا: جمع زند، وهو العود الأعلى الذي يُقتدح به النار (لسان العرب، زند، ٣/ ١٩٥)

(١٢) ديوان لسان الدين ابن الخطيب، ج٢/ ص: ٧٦٥ .

(١٣) النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، سيرة صلاح الدين الأيوبي ـ تأليف: يوسف بن رافع بن تميم بن عتبة الأسدي الموصلي، أبو المحاسن، بهاء الدين ابن شداد (ت: ٦٣٢ه) ـ تحقيق: الدكتور جمال الدين الشيال ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ ط٢، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م، ص: ٥٣.

(١٤) الحياة والموت في شعر عهد بني أيوب ٥٦٧ ـ ٦٤٨ه، ص: ٧٩ .

(١٥) ديوان الرحالة ابن جُبير الأندلسي، وما وصل إلينا من نثره ـ جمع وتحقيق ودراسة الدكتور: منجد مصطفى بهجت ـ دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع ـ الرياض ـ ط١، ١٤١٩ه، ١٩٩٩م، ص: ٩٩ .

بني الإسلام جدّوا في الجهاد بِسُمرِ الخطِّ والبِيض الحدادِ
وبيعـــوها فربُّكم اشتـراها نفوساً تربحـــوها فـــي المعادِ
عـــدوُّكـــــمُ بعُـــــقْركمُ مُقيـــــمٌ لِيسْتوْلي علـى مُلكِ البـلادِ

يمضي الشاعر في هذه الأبيات محاولاً استلهام همم الجميع بالتوجّه نحو القتال، فهو قد حاول أن يقرّب الصورة أكثر للسامع من خلال خطر العدو المقيم في عُقر العرب؛ ليستوليَ على أملاك البلاد. فنداؤه بالجد في الجهاد، وبيع النفس لرب العالمين، وتحذيره من استيلاء العدو على خيرات البلاد، وضّحت صورة قوية للمتلقي بأن هناك خطر كبير لا بدّ أن ينهض الأندلسيون لمواجهته، لاسيما أنه حفّزهم أكثر عندما استلهم معنى بيع النفوس لله من قوله تعالى: چ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅچ[١٦] .

إن بلاد الأندلس بحاجة إلى من يدافع عنها، فهي تصرخ وتنادي القادة والمقاتلين؛ لذلك شعر ابن الأبار بأنه صار من الواجب عليه تشجيع القائد (أبو زكريا الحفصي) [١٧] للقتال، فراح يحفّز على مقاومة الأعداء والتصدّي لهم ـ بعد ضياع بلنسية سنة ٦٣٥هـ ـ فقال[١٨]: (من الكامل)

نَادَتْكَ أَنْدَلُسٌ فَلَبِّ نِداءَها واجْعل طَواغيتَ الصّليبِ فِداءَها
صَرَخَتْ بِدَعوَتك العليّة فاحْبُها من عاطِفاتك ما يقـــي حوْباءها
واشدُدْ بِجلبك جُرْد خَيلك أزْرَهـا تَـرْدُدْ علـــى أعْقَـابِها أرْزَاءها
هيَ دَارُك القُصوى أوَتْ لإيالَـةٍ ضَمِنْتَ لـها معَ نصْرِها إيواءَها[١٩]
وبَها عَبيدُك لا بَقاءَ لَهُم سوى سُبُل الضّراعة يَسْلُكون سَواءَها
....
تِلك الجَزيرَةُ لا بقـاء لـــها إذا لَمْ يَضْمن الفَتْحُ القريب بَقَـاءَها
....
هُبُّوا لها يا مَعْشَرَ التَّوحِـيدِ قَدْ آن الهُبوبُ وأحْـــرِزوا عَلْياءها

(١٦) سورة التوبة، من الآية: ١١١ .

(١٧) أَبُو زَكَرِيَّا الحَفْصي (٥٩٨ - ٦٤٧ هـ ، ١٢٠٢ - ١٢٤٩ م) يحيى بن عبد الواحد بن أبي حفص الهنتاتي الحفصي، أبو زكريا: أول من استقل بالملك ووطد أركانه من ملوك الدولة الحفصية بتونس. (الأعلام للزركلي، ٨/ ١٥٥)

(١٨) ديوان ابن الأبار، ص: ٣٥ ـ ٣٧ .

(١٩) أَيالَ لَهُ إِيَالَةً أَي: آنَ لَهُ وانْبَغَى (لسان العرب، ١٤/ ٤٠)

استعمل الشاعر الضمائر الظاهرة والمستترة بكثرة، والتي تدل على المخاطب في (نادتكَ ـ فلبِّ ـ واجعلْ ـ احبُها ـ عاطفاتك ـ اشدد ـ جلبك ـ خيلكَ ـ تَرْدُدْ ـ داركَ ضِمْتَ ـ عبيدُك) وإنما أراد من ذلك أن يُعطي جهداً فردياً للقائد أبو زكريا، والذي شجّعه شاعرنا لأن يستنهض همّته بكل ما أوتي من قوّة للقتال والدفاع عن البلاد.

ثم نلاحظ كذلك أنه يُكثر من استعمال الضمائر الظاهرة والمستترة، والتي تعود على المخاطبة الغائبة (الأندلس) وذلك في (نداؤها ـ فداؤها ـ صرختْ ـ فاحبُها ـ حوباؤها ـ أزرها ـ أعقابها ـ أرزاؤها ـ هي ـلها ـنصرها ـإيواؤها ـبها ـسواؤها ـبقاؤها ـعلياؤها) ليجعل المستغيث واحداً ألا وهو (الأندلس) فالصورة قد رسمها الشاعر ما بين مقاتل شجاع، وبلاد تستغيث، عبّر لنا عنها بإكثاره من الضمائر، ما بقي على الشاعر سوى القيام بدوره بتشجيع هذا القائد على القتال. ونلاحظ كذلك أنه لم يُهمل الخطاب الجمعي؛ لأن القائد فردٌ يقاتل مع مجموعة؛ لذا عمد في بيته الأخير إلى استعمال الضمير (واو الجماعة) في (هبّوا ـ احرزوا) . وهذا ابن زمرك يشجّع القادة كذلك على تجهيز الجيوش وقتال الأعداء، فيقول[٢٠]:(من الكامل)

يا ناصر الإسلام يا ملك العُلا اللهُ يُؤتيـــك الجَـــزاء جـــــزيلا
جهّزْ جيوشك للجهاد موفّـــقاً وكفى بربـــك كافيـــاً وكفـيلا
ولتُبعدِ الغارات في أرض العدا واللهُ حسبُـــك ناصـــراً ووكـــيلا

يطل علينا ابن زمرك بحماسته رافعاً صوته بالنـداء لناصـر الإسـلام ليوجّـه لـه الأمـر المجازي بتجهيـز الجيـوش للجهـاد فـي سبيل الله، وإبعاد الغارات والخطر عن الأرض، مستلـهما ذلك مما جاء فـي قوله تعالى: ﴿ الم لم لى لي مج مح مخ مم مى مي﴾[٢١] فما دام الله مع المجاهدين، يزداد حماسهم وقوّتهم في القتال، ولم يبقَ عندهم أي شعور بالخوف .

لقد كانت المعارك كثيرة بين المسلمين والنصارى الذين حاولوا منذ البداية استعادة بلاد أجدادهم من أيدي المسلمين، وبهذا فقد خاض المسلمون حروباً طاحنة مدافعين عن وجودهم، وهذه الحروب أنتجت أبطالاً، فتركت أثرها في الشعراء، إذ مجّدوا الأبطال الذين خاضوا القتال في ميادين القتال. فالأعمى التطيلي يُشيد بشجاعة أبطال المرابطين، فيقول[٢٢]: (من المتقارب)

وأعربتِ الحربُ عن حالِها فماتَ الجبانُ وعاشَ البطل

---

(٢٠) ديوان ابن زمرك الأندلسي، ص: ٤٨٠ .

(٢١) سورة النساء، الآية: ٤٥ .

(٢٢) ديوان الأعمى التطيلي، ص: ١٣٣ .

يركز الشاعر هنا على مسألة البقاء والموت معتمداً على التقابل في قوله: (مات الجبان ـ عاش البطل) وقد انبثقت من هذا التقابل صورة جميلة تزيد من همّة المقاتل الأندلسي؛ إذ جعل الموت للجبان، والعيش للبطل. وقد دعم صورته هذه باعتماده على الأفعال الماضية التي توحي بانحسام الأمر وحتميّته، فهو لم يقل: سيموت، وسيعيش، وإنما قال: مات، وعاش، وبهذا لم يبقَ أمام القادة والمقاتلين إلّا القتال ضد عدوهم.

أما الشاعر عبد المنعم الجلياني، فهو يمجّد البطل الناصر صلاح الدين، إذ وصفه بأنه قد أحيا مصر، وفتك بعدوّها الذي اشتعلت ناره حولها، وهو الذي أطفأها، فيقول(٢٣): (من البسيط)

أَحيا بِهِ اللَهُ مِصراً فَهيَ ناشِرَةٌ ... وَافتَكَّها مِن عَدوٍ ما بِهِ قِبَلُ
كَم لِلفِرِنجِ بِها وِرداً وَمُنتَجَعاً ... وَنارُهُم حَولَها تَذكو وَتَشتَعِلُ
فَأَطفَأَ الناصِرُ المَنصورُ جَذوَتَهُم ... وَأَدبَروا بِقُلوبٍ شَهمُها وَجِلُ

والملاحظ أن الشاعر قد ذكر في الأبيات التي تليها مباشرة صفة الكرم عند الناصر، وهذا يدل دلالة قاطعة على ما قاله العرب قديما: (الكرم شجاعة) فما دام يمجّد البطل، ويصف شجاعته، فهو يذكر كرمه وسخائه في إنفاق المال مهما كثُر عند، فقال(٢٤): (من البسيط)

مَلكٌ تَقَلَّدَ سِلكُ المُلكِ مُنتَظِماً ... وَقالَ لِلمالِ هَذا مِنكَ لي بُدلُ
فَفَرَّقَ المالَ جَمعاً لِلقُلوبِ بِهِ ... وَحَسبُهُ فيهِمُ إِدراكُ ما سَأَلوا
إِنَّ المُلوكَ الَّذينَ اِمتَدَّ أَمرُهُم ... لَم يَخزِنوا المالَ بَل مَهما حَوَوا بَذَلوا

وهذا ابن فركون يقول ممجّداً الأبطال الذين جعلوا جثث الأعداء مراتع(٢٥): (من الطويل)

يَطولُ إِذا اشْتدّ النّزالُ وقوفُها ... فما جُثَثُ الأعداءِ إلا مراتِعُ
تُريقُ دَمَ الأبطالِ أيْدي كُماتِها ... فتثني الهَوادي والنّواصي نَواصِعُ

من الملاحظ أن الشاعر قد وُفّق في انتقاء الألفاظ والعبارات التي تدل على تمجيده للأبطال وزيادته من حماسهم من خلال استعمال (الأعداء ـ الأبطال) فهو قد وصف المقاتلين الأندلسيين بالأبطال، وذلك يزيد من حماسهم ونهوضهم أمام أعدائهم؛ لذا كانت النتيجة التي قدّمها في بيته الأول بأن جعل الأبطالُ جثثَ الأعداءِ مراتعاً، وقد أكّد ذلك من خلال استعماله لأسلوب القصر بالنفي والاستثناء المفرّغ في قوله: (فما جثث الأعداء إلّا مراتع) وأيضاً كان ذلك دافعاً في زيادة ثقة الأبطال بأنفسهم.

---

(٢٣) ديوان المبشرات والقدسيات، ص: ١٢٥.
(٢٤) المصدر نفسه، ص: ١٢٥ .
(٢٥) ديوان ابن فركون، ص: ٣٧٥ .

لقد برع الأندلسيون في شعر الوصف، لاسيما وصفهم الانتصارات والتغنّي بها، فواقع المجتمع الأندلسي الذي تعرّض لحروبٍ كثيرة طاحنة، وحققت فيه الجيوش انتصارات كبيرة على الأعداء، جعل الشاعر الأندلسي يتغنّى بهذه الانتصارات التي حقّقها الفرسان الشجعان. فابن عمار الأندلسي كتب إلى المعتمد بن عباد يتغنى بنصره في إحدى غزواته، يقول(٢٦): (من الكامل)

فتحٌ فتحتَ به افتتاحكَ للهدى وجعلتَ من مربلّـــةٍ عنـــوانا
فتحاً تقلّدَ بالسيوف جـــواهراً قد فُصِّلتْ بدمِ العِدى مرجانا

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على التكرار لكلمة (الفتح) التي جاءت بكثرة ـ بصيغة المصدر والفعل ـ وقد كانت الغاية من تكرار هذه اللفظة تغنّيه بالانتصارات والفتوحات التي حقّقها القادة آنذاك، فالشاعر أكّد معنى النصر وكثّفه بالتكرار، وكأنه يريد ترسيخ حب النصر عند القادة، وتشجيعهم للقتال ببسالة؛ كي يحقّقوه، ناهيك عمّا حققه هذا التكرار من تقوية الجرس الموسيقي الذي يثير حماسة القائد، ويزيد من عزيمته؛ لكي يهبَّ هو ومن معه لنصرة الأندلس، وإنقاذ أهلها من الأعداء.

وقد جعل ابن خفاجة النصر سلاحاً عندما تغنّى به، فقال(٢٧): (من الكامل)

رَكَضوا الجِيادَ إلى الجِلادِ صَباحاً وَاستَشعَروا النَصرَ العَزيزَ سِلاحا

لقد وصف الشاعر مواطن الشجاعة والحماسة عند الفرسان الذين امتطوا الجياد صباحاً؛ ليبيّن أنهم قد استشعروا بأن النصر هو سلاحهم، وهذه صورة رائعة رسمها شاعرنا، إذ جعل النصرَ سلاحاً، في حين أن النصر يأتي بالسلاح، وقد أراد من هذه الصورة أن يجعل أمام القادة القتال والنصر، ولا شيءَ غيرهما.

كذلك تغنّى الشاعر عبد المنعم الجلياني بالنصر الذي حقّقه الناصر صلاح الدين، إذ وصف فتوحاته بأنها ضيّقت صدور الكفّار، فقال(٢٨): (من البسيط)

فَتحٌ يُضَيِّقُ صَدرَ الكُفرِ شارِحُهُ صَدرَ الهُدى فَالتَقَت بُشراهُ وَالنُذُرُ
كَأَنَّهُ سُحُبٌ تَـــرمي صَـــواعِقُـــها أَرضاً وَيَنزِلُ في أُخرى بِها المَـطَرُ

وصف الشاعر مواقف الشجاعة والحماسة عند القائد، فعمد إلى التشبيه الذي أعطى لقوة النصر الذي أنزله الناصر بالأعداء، فهو كقوّة الصواعق التي تُنزلها السحب الكثيفة على الأرض. وقد جعل الصورة أجمل وأكثر تشجيعاً للمقاتلين حينما جعل السحب ترمي بصواعقها على الكفار، ومن ثم ينزل مطرها على المسلمين.

---

(٢٦) شعراء أندلسيون منسيون، ويليه فوات الدواوين الأندلسية، المستدرك على شعر ابن عمار ـ صنعة وتوثيق وتخريج ودراسة الدكتور: محمد عويّد الساير ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١، ٢٠١٣، ص: ٢٣١ .

(٢٧) ديوان ابن خفاجة، ص: ٢٥١ .

(٢٨) ديوان المبشرات والقدسيات، ص: ١٢٦ ، ١٢٧ .

ويجعل ابن الأبار النصر يأتي بمددٍ من السماء، معتمدا في ذلك على ما جاء في قوله تعالى: ﱡﭐ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ ﮉ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﰄ ﰅ ﰆ ﰇ ﰈ ﰉ ﰊ ﰋ ﰌ ﰍ ﰎ ﰏ ﰐ ﰑ ﰒ ﰓ ﰔ ﰕ ﰖ ﰗ ﰘ ﰙ ﰚ ﰛ ﰜ ﰝ ﰞ ﰟ ﰠ ﰡ ﰢ ﰣ ﰤ ﰥ ﰦ ﰧ ﰨ ﰩ ﰪ ﰫ ﰬ ﰭ ﰮ ﰯ ﰰ ﰱ ﰲ ﰳ ﰴ ﰵ ﰶ ﰷ ﰸ ﰹ ﰺ ﰻ ﰼ ﰽ ﰾ ﰿ ﱀ ﱁ ﱂ ﱃ ﱄ ﱅ ﱆ ﱇ ﱈ ﱉ ﱊ ﱋ ﱌ ﱍ ﱎ ﱏ ﱐ ﱑ ﱒ ﱓ ﱔ ﱕ ﱖ ﱗ ﱘ ﱙ ﱚ ﱛ ﱜ ﱝ ﱞ ﱟ ﱠ ﱡ ﱢ ﱣ ﱤ ﱥ ﱦ ﱧ ﱨ ﱩ ﱪ ﱫ ﱬ ﱭ ﱮ ﱯ ﱰ ﱱ ﱲ ﱳ ﱴ ﱵ ﱶ ﱷ ﱸ ﱹ ﱺ ﱻ ﱼ ﱽ ﱾ ﱿ ﲀ ﲁ ﲂ ﲃ ﲄ ﲅ ﲆ ﲇ ﲈ ﲉ ﲊ ﲋ ﲌ ﲍ ﲎ ﲏ ﲐ ﲑ ﲒ ﲓ ﲔ ﲕ ﲖ ﲗ ﲘ ﲙ ﲚ ﲛ ﲜ ﲝ ﲞ ﲟ ﲠ ﲡ ﲢ ﲣ ﲤ ﲥ ﲦ ﲧ ﲨ ﲩ ﲪ ﲫ ﲬ ﲭ ﲮ ﲯ ﲰ ﲱ ﲲ ﲳ ﲴ ﲵ ﲶ ﲷ ﲸ ﲹ ﲺ ﲻ ﲼ ﲽ ﲾ ﲿ ﳀ ﳁ ﳂ ﳃ ﳄ ﳅ ﳆ ﳇ ﳈ ﳉ ﳊ ﳋ ﳌ ﳍ ﳎ ﳏ ﳐ ﳑ ﳒ ﳓ ﳔ ﳕ ﳖ ﳗ ﳘ ﳙ ﳚ ﳛ ﳜ ﳝ ﳞ ﳟ ﳠ ﳡ ﳢ ﳣ ﳤ ﳥ ﳦ ﳧ ﳨ ﳩ ﳪ ﳫ ﳬ ﳭ ﳮ ﳯ ﳰ ﳱ ﳲ ﳳ ﳴ ﳵ ﳶ ﳷ ﳸ ﳹ ﳺ ﳻ ﳼ ﳽ ﳾ ﳿ ﴀ ﴁ ﴂ ﴃ ﴄ ﴅ ﴆ ﴇ ﴈ ﴉ ﴊ ﴋ ﴌ ﴍ ﴎ ﴏ ﴐ ﴑ ﴒ ﴓ ﴔ ﴕ ﴖ ﴗ ﴘ ﴙ ﴚ ﴛ ﴜ ﴝ ﴞ ﴟ ﴠ ﴡ ﴢ ﴣ ﴤ ﴥ ﴦ ﴧ ﴨ ﴩ ﴪ ﴫ ﴬ ﴭ ﴮ ﴯ ﴰ ﴱ ﴲ ﴳ ﴴ ﴵ ﴶ ﴷ ﴸ ﴹ ﴺ ﴻ ﴼ ﴽ ﴾ ﴿ ﵀ ﵁ ﵂ ﵃ ﵄ ﵅ ﵆ ﵇ ﵈ ﵉ ﵊ ﵋ ﵌ ﵍ ﵎ ﵏ ﵐ ﵑ ﵒ ﵓ ﵔ ﵕ ﵖ ﵗ ﵘ ﵙ ﵚ ﵛ ﵜ ﵝ ﵞ ﵟ ﵠ ﵡ ﵢ ﵣ ﵤ ﵥ ﵦ ﵧ ﵨ ﵩ ﵪ ﵫ ﵬ ﵭ ﵮ ﵯ ﵰ ﵱ ﵲ ﵳ ﵴ ﵵ ﵶ ﵷ ﵸ ﵹ ﵺ ﵻ ﵼ ﵽ ﵾ ﵿ ﶀ ﶁ ﶂ ﶃ ﶄ ﶅ ﶆ ﶇ ﶈ ﶉ ﶊ ﶋ ﶌ ﶍ ﶎ ﶏ ﶐ ﶑ ﶒ ﶓ ﶔ ﶕ ﶖ ﶗ ﶘ ﶙ ﶚ ﶛ ﶜ ﶝ ﶞ ﶟ ﶠ ﶡ ﶢ ﶣ ﶤ ﶥ ﶦ ﶧ ﶨ ﶩ ﶪ ﶫ ﶬ ﶭ ﶮ ﶯ ﶰ ﶱ ﶲ ﶳ ﶴ ﶵ ﶶ ﶷ ﶸ ﶹ ﶺ ﶻ ﶼ ﶽ ﶾ ﶿ ﷀ ﷁ ﷂ ﷃ ﷄ ﷅ ﷆ ﷇ ﷈ ﷉ ﷊ ﷋ ﷌ ﷍ ﷎ ﷏ ﷐ ﷑ ﷒ ﷓ ﷔ ﷕ ﷖ ﷗ ﷘ ﷙ ﷚ ﷛ ﷜ ﷝ ﷞ ﷟ ﷠ ﷡ ﷢ ﷣ ﷤ ﷥ ﷦ ﷧ ﷨ ﷩ ﷪ ﷫ ﷬ ﷭ ﷮ ﷯ ﷰ ﷱ ﷲ ﷳ ﷴ ﷵ ﷶ ﷷ ﷸ ﷹ ﷺ ﷻ ﷼ ﷽ ﷾ ﷿ ︀ ︁ ︂ ︃ ︄ ︅ ︆ ︇ ︈ ︉ ︊ ︋ ︌ ︍ ︎ ️ ︐ ︑ ︒ ︓ ︔ ︕ ︖ ︗ ︘ ︙ ︚ ︛ ︜ ︝ ︞ ︟ ︠ ︡ ︢ ︣ ︤ ︥ ︦ ︧ ︨ ︩ ︪ ︫ ︬ ︭ ︮ ︯ ︰ ︱ ︲ ︳ ︴ ︵ ︶ ︷ ︸ ︹ ︺ ︻ ︼ ︽ ︾ ︿ ﹀ ﹁ ﹂ ﹃ ﹄ ﹅ ﹆ ﹇ ﹈ ﹉ ﹊ ﹋ ﹌ ﹍ ﹎ ﹏ ﹐ ﹑ ﹒ ﹓ ﹔ ﹕ ﹖ ﹗ ﹘ ﹙ ﹚ ﹛ ﹜ ﹝ ﹞ ﹟ ﹠ ﹡ ﹢ ﹣ ﹤ ﹥ ﹦ ﹧ ﹨ ﹩ ﹪ ﹫ ﹬ ﹭ ﹮ ﹯ ﹰ ﹱ ﹲ ﹳ ﹴ ﹵ ﹶ ﹷ ﹸ ﹹ ﹺ ﹻ ﹼ ﹽ ﹾ ﹿ ﺀ ﺁ ﺂ ﺃ ﺄ ﺅ ﺆ ﺇ ﺈ ﺉ ﺊ ﺋ ﺌ ﺍ ﺎ ﺏ ﺐ ﺑ ﺒ ﺓ ﺔ ﺕ ﺖ ﺗ ﺘ ﺙ ﺚ ﺛ ﺜ ﺝ ﺞ ﺟ ﺠ ﺡ ﺢ ﺣ ﺤ ﺥ ﺦ ﺧ ﺨ ﺩ ﺪ ﺫ ﺬ ﺭ ﺮ ﺯ ﺰ ﺱ ﺲ ﺳ ﺴ ﺵ ﺶ ﺷ ﺸ ﺹ ﺺ ﺻ ﺼ ﺽ ﺾ ﺿ ﻀ ﻁ ﻂ ﻃ ﻄ ﻅ ﻆ ﻇ ﻈ ﻉ ﻊ ﻋ ﻌ ﻍ ﻎ ﻏ ﻐ ﻑ ﻒ ﻓ ﻔ ﻕ ﻖ ﻗ ﻘ ﻙ ﻚ ﻛ ﻜ ﻝ ﻞ ﻟ ﻠ ﻡ ﻢ ﻣ ﻤ ﻥ ﻦ ﻧ ﻨ ﻩ ﻪ ﻫ ﻬ ﻭ ﻮ ﻯ ﻰ ﻱ ﻲ ﻳ ﻴ ﻵ ﻶ ﻷ ﻸ ﻹ ﻺ ﻻ ﻼ ﻽ ﻾ ﻀﻌﻒ والاستسلام، وقد عبّر عن ذلك البلّفيقي قائلاً[٣١]: (من الطويل)

فليس لنا ألّا نحُـطَّ رقابَـــنا بأبوابِ الاستسلامِ واللهُ يلطُفُ

من منطلقه الديني بلطف الله على المسلمين عمد البلّفيقي إلى استعماله لأدوات النفي (ليس ـ لا) لينفيَ فكرة الاستسلام للهزيمة، وكأنه أراد الاعتراض على الهزيمة في المعركة حينما استعمل (لا) النافية الاعتراضية بين الناصب والمنصوب، وفي ذلك قوّة وإصرار للتصدي للأعداء.

وما دمنا نتكلّم عن أثر المجتمع في صياغة الرؤية الفلسفية والفكرية عند الشاعر الأندلسي، فلا بد من التطرّق لسياسات بعض الحكّام والأمراء والملوك، وبذخهم وترفهم الذي آلَمَ الشعراء. فلم تكن همّة المقاتلين قوية على وتيرة واحدة، وإنما أصاب بعض الناس الجبن والتكاسل، فتخلوا عن الجهاد ورضوا بحياة الذل والهوان، بسبب سياسات بعض الحكام، وهذا ما جعل بعض الشعراء يهجون وينقدون الحكام، لأنهم كانوا سبباً في الهزيمة والاستسلام. فالسميسر الإلبيري يوجّه نقده إلى حكام ملوك الطوائف قائلاً[٣٢]:(من الوافر)

رَجَوْناكُمْ فـما أنْصَـفْتُمُـونا وأمَّـلْـناكُـمُ فَـخـذَلْتُـمـونا
سَنصْبرُ والزّمانُ لهُ انْقِلابٌ وأنْـتُـمْ بالإشـارةِ تفْـهمُونا

في حديث الشاعر نقدٌ قويٌّ للحكّام، وفيه تهديد ووعيد لهم، وذلك واضحٌ من خلال انتقائه للألفاظ (ما أنصفتمونا ـ خذلتمونا ـ بالإشارة تفهمونا) فهذه الألفاظ تدل دلالة قاطعة على تقصيرهم تجاه واجباتهم، فقد كانوا سبباً في ضياع الأمة. ثم إن استعمال الشاعر للفعلين (رجوناكم ـ أمّلناكم) من الدلائل الهامة على عظم المأساة التي حلّت بالبلاد، والتي انعكست على نفسية الشاعر بشعوره بالهزيمة والاستسلام، وما وصل إليه من الذل.

---

(٢٩) سورة آل عمران، الآية: ١٢٤ .
(٣٠) ديوان ابن الأبار، ص: ١٦١.
(٣١) شعر أبي البركات ابن الحاج البلّفيقي، ص: ٦١ .
(٣٢) شعراء أندلسيون، شعر السميسر أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري (ت: ٤٨٠ه) ص: ١٢٤.

إن تقصير الحكّام، وحدوث الفوضى والفساد في أشبيلية، وظلمهم واستبدادهم، جعل الأعمى التطيلي يشكو حاله وحال الناس إلى الله، يقول(٣٣): (من المتقارب)

إلى الله أشكو الذي نحن فيه أسىً لا يُنَهنِهُ منهُ الأسى
....
فشا الظـــلمَ واغتـــرَّ أشياعُهُ ولا مُسْتَغـاثٌ ولا مُشْتَكى

ومن الشعراء من أعلن ثورته ضد الظلم والاستبداد الذي تسلّط على رقاب الناس، فهذا ابن خفاجة يجد أن الأمر لا يستقيم ما دام الملك جائراً، يقول(٣٤): (من الطويل)

فَما يَستَقيمُ الأَمرُ وَالمَلِكُ جائِرٌ وَهَل يَستَقيمُ الظِلُّ وَالعودُ مُعوَجُّ

فالشاعر لا يستفهم بـ (هل) وإنما يضمّنها معنى النفي؛ لينفيَ استقرار البلاد، ونصرها على الأعداء في ظل وجود هؤلاء الحكام المستبدين الظالمين.

وانتشار الخمر في المجتمع الأندلسي قد أبعدَ الناس عن دينهم، مما جعل الأعداء يستغلّون ذلك، وواقع المجتمع هذا جعل الشعراء يذمّون الخمر حرصاً منهم على دينهم الذي تعرّض للضياع، وتعرّضت معه الأرض أيضاً للضياع. فابن الزقاق البلنسي يذم الخمر الذي يسلب عقل الإنسان، ويورث صاحبه الذنب، ويُفسد أخلاقه، فيقول(٣٥): (من الرمل)

وشعاعُ الخمرِ كـــــم نحسبه فيك نوراً وهو من نار الجحيم
كم حميًّا أورثـــت شاربَـــها بركـــوبِ الذنبِ أخـلاقَ الذميم
وكريـــمٍ سَلَبَتْـــــهُ عَقْلَـــــهُ فانبـــرى يـــرفـــلُ في ثوبِ لئيم

نلاحظ في البيت الأول أن الشاعر استعمل الألفاظ التي تدل على الضياء، وهي: (شعاع ـ نور) ليبرز سمة الخمر، ويعطيها قيمتها الوهمية عند من يتعاطاها، ولكنه سرعان ما يلتجئ إلى لفظتي (نار الجحيم) ليجعل من يتعاطاها أمام الأمر الواقع؛ لكي يتركها، فشعاعها الذي نظنه نوراً إنما هو من نار جهنّم، ثمّ يُثبتُ كلامه في البيتيْنِ التاليين عندما بيّنَ أنها تُثقلُ صاحبها بالذنوب، وتجعل أخلاقه مذمومة عند الناس، لا بل إنها تسلبُ عقل الكريم، فتجعله يرتدي ثوب اللؤم، وهذه الصفات التي ترميها الخمرة على أصحابها تُعطي أعلى مستويات الإجابة عند المتلقي ليتركها؛ حفاظاً على القيم الأخلاقية، ومن ثم ينتبه بدوره إلى ما يحدث حوله

(٣٣) ديوان الأعمى التطيلي، ص: ١ .
(٣٤) ديوان ابن خفاجة، ص: ٣٦٩ .
(٣٥) ديوان ابن الزقاق البلنسي، ص: ٢٥٦ .

من استغلال الأعداء لهذا الانغماس باللهو والخمور، فيصحو ويقف وقفته الحازمة ـ هو ومن معه ـ لإنقاذ البلاد. ويقول أبو زيد الفازازي محذراً من الخمر، وذامّاً لها(٣٦): (من الكامل)

الخمر متلفةٌ لدينك فاحذر ودليلةٌ نحو الخنا والمنكرِ(٣٧)

الشاعر يستثمر (متلفة لدينك) ليوجه نصحه الديني، ويعمّق الإحساس لدى المتلقي بضرورة الابتعاد عن تعاطي الخمر، معتمدا على ما جاء في قوله تعالى: چ ٱ ب ب ب ٻ ٻ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ چ (٣٨). إن المتمعّن في تركيبة المجتمع الأندلسي يجده عبر تاريخه الطويل يفتقر إلى الكثير من شروط التماسك والانسجام التي تؤهله لأن يكون مجتمعاً مترابطاً، وهذا راجع لكونه خليطاً من العناصر البشرية المتنافرة ـ أحياناً ـ يترأس هذه العناصر الفاتحون بمن فيهم من عرب وبربر، حيث تمزّقت عرى الثقة بينهم بعد الانتهاء من عملية الفتح؛ بسبب الصراع على الحكم، ومن هنا انطلقت الفتن واتسعت لتصبح صراعات قبليّة بين القيسيّة واليمنيّة. ثم هناك عنصر المولدين وهم أبناء الداخلين في الإسلام من السكان الأصليين(٣٩). ومن هنا فقد أدى عدم التماسك والانسجام في المجتمع الأندلسي إلى كثرة الفتن والحروب، والتي كان لها الأثر الكبير في صياغة الرؤية الفلسفية والفكرية عند الشاعر الأندلسي. فهذه الفتن والحروب أدّت إلى مصرع الكثير، ومن ثم فلا بد أن يرثي الشاعر الأندلسي كل عزيزٍ عليه قد رحل من دار الفناء إلى دار البقاء، وربما يعزي من رحل عزيز عليه. فالأعمى التطيلي يعزي ابن مرّتينِ(٤٠) ، قائلاً(٤١): (من الطويل)

على مثله فلْتبكِ إن كنتَ باكيا فقد عهد الأحبابُ ألّا تلاقيا
وقد أجمعوها آخر الدهر رحلةً يذمُّ إليها العيسَ من كان ثاويا

أراد التطيلي أن يؤكد فكرته الرامية إلى وصيته لابن مرّتين بالحزن الشديد على الفقيد، فجاء بحرف التوكيد (قد) الداخلة على الماضي، وحتى يُكسب وصيّته عمقاً أكثر، وأثراً أقوى وظّف كاف الخطاب، والتاء المتحركة الدالة على المخاطب؛ وذلك ليستحضر المخاطب ويجعله أعمق حزنا. وكأن الشاعر أراد من خلال ذلك أن يذمّ من كان السبب في إيصال البلاد إلى هذه الحال.

---

(٣٦) آثار أبي زيد الفازازي الأندلسي، ص: ٥٨ .
(٣٧) الخنا: الفحش (الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، خنا، ٦/ ٢٣٣٢)
(٣٨) سورة المائدة، الآية: ٩٠ .
(٣٩) شعر الاستصراخ في الأندلس، ص: ٢١ .
(٤٠) أَبُو بكر مُحَمَّد بن مرَّتَيْن، أثنى عَلَيْهِ الحجاري (المغرب في حلى المغرب، ١/ ٢٤٨)
(٤١) شعراء أندلسيون منسيون، ويليه فوات الدواوين الأندلسية، المستدرك على شعر الأعمى التطلي، ٢٤٨ .

الشاعر إنسان يتمتّع بالإحساس المرهف، ويترجم أحزانه بكلماته المعبرة، فكلما كان الفقيد قريباً من الشاعر كلما ازدادت مشاعره تأجّجاً، فابن الزقاق البلنسي يرثي أخاه (حسن) بألم وحسرة، فيقول(٤٢):(من الطويل)

على حَسَنٍ أفني دمــوعيَ حَسْـرَةً وَمِنْ بعضِ ما أُفني العَزَا والتَّجلُّدُ
سأبْكيهِ ما حجَّ الحجيجُ وما دعا هديلاً على الأيكِ الحمـامُ المـغرِّدُ
يقولون عاثتْ في أخيكَ يدُ البلى فوا حـرَّ قلـبي مِـنْ أسىً يَتَجَـدَّدُ

لقد وقف ابن الزقاق من موت أخيه موقف الإنسان الضعيف الذي لا حول له ولا قوة، والألفاظ التي عمد إليها (أفني دموعي ـ حسرة ـ سأبكيه) دليل على حزنه وألمه الشديدين. وفي البيت الثالث قامت الصورة الاستعارية (يد البلى) التي قصد بها الموت، بدورها في تعميق مفهوم اللوعة والفجيعة المؤلمة التي جعلته يفني دموعه حسرةً على فراق أخيه. أما ابن عسكر الغساني المالقي (ت: ٦٣٦ه) فهو يرثي يحيى بن الحسن بن محمد ابن صفوان في قصيدة طويلة له عبّر فيها عن حزنه الشديد لفراق ابن صفوان، وعن الموت الذي لا يعرف متواضعاً ولا جباراً، ولا فقيراً ولا غنياً، فالكل عنده سواء، قال فيها(٤٣): (من البسيط)

يبكـيكَ كلُّ طريـدِ الدارِ مُنتـزحٍ عـن الأقـاربِ أعْيَـتْـهُ المعاذيـرُ
قد كـان منـكَ إلى ظـلٍّ ومُستندٍ يأوي، ويعقبُهُ، المعسورُ، ميسورُ
يبـكيكَ طالـبُ حاجـاتٍ معـذّرةٍ لـه لبابِـكَ إدلاجٌ وتهـجـيـرُ
فـالآنَ يرجـعُ لا مـا رام أدركـهُ منهـا فحبـلُ رجاءِ الحاجِ مبتورُ
إنـي لأبكيـكَ عـن خُبرٍ ومعرفةٍ فأنـت عنـديَ معلومٌ ومـخـبورُ

لقد دفع الحزن الشديد ابن عسكر إلى كثرة البكاء على ابن صفوان، فعمد إلى ذكر صفة من صفاته التي جعلته يأسف على رحيله، ألا وهي مساعدته للمحتاج، فالمعسور كان يأوي إليه فيخرج من عنده ميسور الحال، حتى إننا نلاحظ أنه استعمل الفعل (بكى) بصيغة المضارعة ثلاث مرات؛ ليبيّن أنه سيستمر بالبكاء ولا ينقطع عنه. وتأكيداً وإثباتاً لحزنه المستمر وظّف الحرف المشبه بالفعل (إن) و (لام التوكيد) الداخلة على المضارع (أبكي) فزاد من قوّة استمرارية الحزن والبكاء على الراحل ابن صفوان. ولابن الأبار مرثية يرثي فيها أستاذه أبا الربيع سليمان الكلاعي الذي أُستشهد في واقعة بلنسية سنة ٦٣٤ه، يقول فيها(٤٤): (من الطويل)

سَلامٌ علَى الدُّنْيا إذا لَـم يَلُح بِهـا مُحَيَّا سُلَيْمَانَ بْنِ موسى بن سالِمِ

(٤٢) ديوان ابن الزقاق البلنسي، ص: ١٥٢ .
(٤٣) شعراء أندلسيون منسيون، ويليه فوات الدواوين الأندلسية ـ أدب أبي عبد الله محمد بن علي بن عسكر، ص: ٨٧.
(٤٤) ديوان ابن الأبّار، ص: ٢٩١ .

وهَلْ فِي حَياتِي مُتْعَةٌ بعــدَ مَوْتِــهِ وَقَـد أَسْلَـمَتْنِـي للدَّواهِي الدَّواهِمِ
فَهَا أَنا ذَا فِي خَوْفِ دَهْرٍ مُحَارِبٍ وكُنْتُ بِــهِ فِي أَمْــنِ دهرٍ مُسَالِمِ

الشاعر عقد مقارنة بين وجودة الآمن في ظل أستاذه، ووجوده غير الآمن الذي يشوبه الخوف وعدم الطمأنينة بعد رحيل أستاذه؛ لذا عمد إلى استعمال حرف الاستفهام (هل) فضمّنه معنى النفي؛ لينفي وجود المتعة والسعادة بعد موت أبي الربيع، وفي هذا أكبر دليل على أثر المجتمع في صياغة رؤية الشاعر الفلسفية والفكرية، فالحروب والفتن التي نشأت بسبب تخاذل بعض الحكّام، واستغلال الأعداء لمواطن ضعفهم قد كان ضحيتها العديد من المقاتلين الشجعان، فكان لسان الشاعر خير معبّرٍ عن المأساة، وعن حزنه لفراق أعزّ ما يملك. إن الظروف السياسية التي ألّمت بالبلاد منذ سقوط الخلافة الأموية، وانفراط عقد الرقعة الأندلسية، وتوزّعها على شكل ممالك ودويلات صغيرة في أوائل القرن الخامس الهجري، حتى سقوط شبه الجزيرة كلها بين النصارى سنة ٨٩٧هـ، أدّت هذه الظروف إلى حالة من التوجّس والتوقّع والترقّب لدى الأندلسيين، وأوجدت إحساساً بالرعب المستمر والخوف المتسلّط على الحواس من العدوان الخارجي المتربص بهم باستمرار(٤٥). هذه الظروف القاسية التي تعرّض لها المجتمع الأندلسي أدّت إلى هجرة الأندلسيين وترك مدنهم، مما أثّرت بدورها على رؤية الشاعر الفلسفية والفكرية لفراق أعز ما يملكون، وهي مرابع طفولتهم، فذكروا ديارهم التي قضوا فيها أمتع الأوقات. فعندما اضطر الرحالة بن جبير إلى الهجرة، قال وهو يتشوّق إلى وطنه(٤٦): (المتقارب)

غريــبٌ تذكّــــرَ أوطـانـهُ فهيّجَ بالذّكـرِ أشجـانــهُ
يحلُّ عرى صبرهِ بالأسى ويعــقــدُ بالنّجمِ أجفـانـهُ

رسم الشاعر صورة الحزن والبكاء على وطنه الذي مضى زمن طويل على فراقه، فهو قد بدأ بيته الأول بكلمة (غريب) ليبيّنَ للمتلقي أنه في ضيق ومعاناة في أرض الغربة، فأشجانه قد هاجت، وصبره قد نفذ، ودمعه لازال مستمراً شوقاً وحنيناً لمدينته، هذه المعاني التي استعملها كانت خير دليلٍ لأثر ما حلَّ بالأندلس على رؤيته الفلسفية. فالشعراء أُجبروا على الهجرة عن مدنهم التي فيها ديار الأحبة والأصدقاء، ومواطن الهوى واللقاء، فكيف بهم إذ تركوا هذه الديار مجبرين لا حول لهم ولا قوّة، فضلاً عن ذلك فهي تتمتّع بجمالها

(٤٥) يُنظر: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: ٣٤٨ .
(٤٦) ديوان الرحالة بن جبير الأندلسي، وما وصل إلينا من نثره، ص: ١٣٠ .

الأخّاذ، وطبيعتها الخلّابة. فأبو جعفر الرعيني الغرناطي (ت: ٧٧٩هـ) يقول متشوّقاً إلى مدينته حمراء غرناطة [٤٧]: (من الكامل)

ذابت على الحمراء حمرُ مدامعي والقلبُ فيما بين ذلك ذائبُ

لقد وقف الشاعر هنا وقفة متألمة مع نفسه التي اشتاقت كثيراً إلى الديار، وقد كان لتكرار كلمة (ذابت الدموع ـ ذاب القلب) أثر كبير في إيصال فكرته التي يروم إليها، وهو حزنه وشوقه إلى مدينته، فالشيء لا يذوب إلا عند تعرّضه لشيء قوي ـ كالنار مثلا ـ فقد عبّر بذوبان دمعه وقلبه كناية عن شدّة الحرقة والألم والحسرة على فراق ديار الأحبة والأصدقاء.

لقد تعرّض الواقع الأندلسي إلى كوارث وويلات جراء التدهور الذي حلّ بالبلاد، فحمل هذا في طياته طابع الحزن والجزع عند الشعراء، فأكثروا من الحديث عن الدهر وصروفه، فبثينة بنت المعتمد (ت: القرن الخامس) تجد أن حال الدنيا متقلّبٌ، فأيامها تحوّلت من سعادة إلى حزن، لذا حذّرت من صروف ليالي الدهر، فقالت[٤٨]: (من البسيط)

ما يعلمُ المرءُ والدنيا تمرُّ به بأنّ صروفَ ليالي الدهر محذورُ

وقد وصف أبو جعفر بن سعيد قلعة بني سعيد التي وجدها أفضل بقاع الدنيا، إلا أن صروف الدهر قد حجبها عنه، فقال[٤٩]: (من الطويل)

هي الدارُ لا أرضٌ سواها وإن نأت وحجّبها عني صروف من الدهر

ويشكو الرحالة ابن جُبير من الدهر المتقلّب الذي ليس منه سوى الصفو والكدر، فيقول[٥٠]: (من مجزوء الوافر)

أما في الدهر معتبرٌ ففيه الصفو والكدرُ
فسلْني عن تقلّبهِ فعند جهينةَ الخبرُ
صحبناهُ إلى أجلٍ نراقبهُ ونحتذرُ

فشعور ابن جبير بالمرارة والأسى على ضياع البلاد، وتشتت الأهل والأحباب، جعله يشكو من الدهر، ويحذره. وفي معرض رثائه يجد ابن الخطيب أن سهام المنايا لا تُخطئ، وللدهر كفٌّ لا بدّ له أن يستردّ ما

---

(٤٧) شعر أبي جعفر الرعيني الغرناطي (ت: ٧٧٩ه) مع طائفة من نصوصه النثرية ـ جمع وتحقيق ودراسة د. فراس عبد الرحمن أحمد النجار ـ مجلة آفاق الثقافة والتراث ـ السنة السادسة عشرة – العدد الرابع والستون ، ٢٠٠٩م، ص: ١٦٤ .

(٤٨) شعراء أندلسيون منسيون، ويليه فوات الدواوين الأندلسية، ص: ٢٣٤ .

(٤٩) ديوان أبي جعفر أحمد بن سعيد، ص: ٨٧ .

(٥٠) ديوان الرحالة ابن جُبير، وما وصل إلينا من نثره، ص: ١٠٧ .

أعطاه [٥١]: (من الطويل)

سِهَامُ الْمَنَايَا لاَ تَطِيشُ وَلاَ تُخْطِي وَلِلدَّهْرِ كَفٌّ يَسْتَرِدُّ الَّـــذي يُعْـــطِي

وتضاف إلى مآسي الفتن والحروب التي انتشرت في المجتمع الأندلسي (مظاهر الترف وشدّة الإسراف في الاحتفالات والمآدب، وما كان يُقدّم فيها من صنوف الأطعمة وألوان الشراب، وإنفاق الأموال الطائلة، في الوقت الذي تعاني فيه الرعيّة من ضيق الحال، وصعوبة تحصيل أرزاقها) [٥٢]. هذه المظاهر كانت سبباً في انتشار الفقر الذي كان له أثر كبير في رؤية الشاعر الفلسفية، فأبو محمد غانم بن الوليد مات له أخوان إثنان، سبب موت أحدهما الفقر، فرثاهما بألم وحسرة، إذ لم يجد بعدهما طعماً للحياة، وهو يذكر أن أحدهما مات من الفقر الذي أصابه، قائلاً[٥٣]: (من السريع)

ما طعمي في العيش من بعد ما كـــــدّرَهُ مـــوتُ شـقيـقـيّا
كفّان صافحت المنى عنهـــما فـــكفّت الأيـامُ كـفّـيّا
هذا فقـــير طـاح فـــي فـــقـــره وذا غـــريـــقٌ مـــا أرى حـيّا

الشاعر عمد إلى تقابل المتضادات (عيش ـ موت / صافحت ـ كفت) ليبيّن ألوان العذاب، والضيق الذي أصابه بسبب فقده لأخويه، ومنهم الفقير، والذي كان في نفس الوقت تُنفق الأموال الطائلة على الأطعمة والأثاث الثمين في البيوت والقصور، وتوفير الأماكن التي يكون فيها اللهو والشراب والغناء والمجون. وقد وجد ابن الخطيب الفقر ذلّاً، والغنى عزٌّ، فقال[٥٤]: (من الكامل)

ومَدَدْتُ كفَّ الفَقْرِ أسْأَلُهُ فَيا عِـــــزَّ الغَنـــــيِّ وذِلّـــةَ المُحْـــتاجِ

إن ظاهرة الفقر كان لها أثر كبير في فلسفة الشاعر، والملاحظ أنهم لم يقفوا يتودّدون للأغنياء وأصحاب الأموال والترف الذين كانوا سبباً في انتشار الفقر، لكنهم اختاروا أن يجعلوا الغني والفقير سيّان، بل وأن بعضهم فضّل الفقير على الغني إذ وجده أفضل عند الله يوم القيامة. فأبو إسحاق الإلبيري من منطلقٍ ديني يصبّر الفقير على فقره، وذلك بأن الله عز وجل ينظر إلى عباده كل حسب عمله، وليس بما يملك من مال، فالفقر لا يدوم، وكذلك الغنى، فهما سيّان عند الله، والعمل في الدنيا هو الفيصل، إذ يقول[٥٥]: (من الكامل)

---

(٥١) ديوان لسان الدين ابن الخطيب، ٢/ ٤٦٣ .
(٥٢) شعر الاستصراخ في الأندلس، ص: ٢٣ .
(٥٣) من أعلام الأندلس، أبو محمد غانم بن الوليد القرشي المالقي (ت: ٥٤٧٠) أخباره وجمع آثاره، ص: ٢٧ .
(٥٤) ديوان لسان الدين ابن الخطيب، ١/ ٢٠٠ .
(٥٥) ديوان أبي إسحاق الإلبيري، ص: ٤٢ .

ما إن يَدومُ الفَقرُ فيكِ وَلا الغِنى سِيّانُ فَقرُكِ عِندَنا وَغِناكِ

الملاحظ أن الشاعر قدّم لفظة (الفقر) على (الغنى) ليبيّن أن الفقير مفضّل عند الله على الغني الذي يخل بماله. أما أبو الحسن الششتري، فهو كالإلبيري ينطلق انطلاقته الدينية ناصحاً الفقير بأن يجعل الفقر شفيعاً له يوم القيامة(٥٦): (من الخفيف)

واجْعَل الفَقرَ شفيعًا لك تُغنى حَبّذَا الافتقارُ دينًا ومِلَّهْ

عمد الشاعر إلى استعمال أسلوب المدح (حبذا) ليعطيَ للفقير صفة الرفعة بين الناس خلافاً للغني؛ لذا نجده قد وجّه الأمر في بداية البيت (اجعل) لأنه على ثقة بأن الإنسان مهما فوّض أمره وحاجته إلى الله، فسوف يغنى في الدارين، الدنيا والآخرة.

ويغيّر ابن الخطيب في رؤيته الفلسفية للفقر، فبعد أن وجده ذلّاً، يجده الآن مساوياً للغنى، فيقول(٥٧): (من الطويل)

وَسِيَّانِ ذُلُّ الْفَقْرِ أَوْ عِزَّةُ الْغِنَى وَمَنْ أَسْرَعَ السَّيْرَ الْحَثِيثَ وَمَنْ يُبْطِي

لقد عبّر ابن الخطيب عن موقفه من الغنى والفقر فوظّف التقابل في بيته الشعري (ذل ـ عز / الفقر ـ الغنى / أسرع ـ أبطى) ليكشف من هذا التقابل الضدّي عن رفعة وكرامة الفقير، وإن كان الفقر ذلا إلّا إنه مساوٍ لعزة الغنى. فالشاعر كانت غايته من هذا التقابل تحذير الغني من التكبّر والاغترار بماله ودنياه، وبالتالي يدفعه إلى الإنفاق من ماله؛ لأنه لا فرق ـ عند الله ـ بينه وبين الفقير، لا بل الفقير أفضل منه يوم القيامة.

وبهذا فإن كل ما حدث للمجتمع الأندلسي من كوارث ومصائب وحروب وويلات كان لها الأثر الكبير على الشعراء، فشكوا، ورثَوا، واستصرخوا، إلا إنهم في نهاية الأمر خضعوا لما حصل، ورأوا أن هذا هو القدر المحتوم، ولا مفرّ منه. فالمعتمد بن عباد يرى أن كل ما حصل هو حكم القدر، ولا مرد لما يأتي به القدر، يقول(٥٨): (من البسيط)

وَإن يَكُن قَدَرٌ قد عاق عَن وَطَرٍ فَلا مَرَدّ لِما يأتي بِهِ القدرُ

وكذلك يجد ابن الزقاق البلنسي أن القدر حتمٌ، فعندما يأتي لا مردّ لقضائه، إذ يقول(٥٩):(من الطويل)

هو القدرُ المحتومُ إن جاءَ مُقدِماً فلا الغابُ محروسٌ ولا الليث واثب

(٥٦) ديوان أبي الحسن الششتري، ص: ٥٨ .
(٥٧) ديوان لسان الدين ابن الخطيب، ٢/ ٤٦٣ .
(٥٨) ديوان المعتمد بن عباد، ص: ٣٦ .
(٥٩) ديوان ابن الزقاق البلنسي، ص: ١٠٩ .

نلاحظ أن الشاعر استعمل اسم المفعول (محتوم) ليدل على أن حكم القدر واقع على بني البشر لا ريب، ولاسيما أن قصيدته هذه كانت في معرض الرثاء. ثم نجده يعمد إلى تكرار حرف النفي (لا) إذ أراد من ذلك أن ينفيَ النجاةَ من القدر، فـ (الحذر لا يُنجي من القدر) (٦٠)، كما قال الشيباني(٦١) .

ويقول ابن الأبار(٦٢): (من الطويل)

جَرَى القَدَرُ المَحْتُومُ فيهِ بِما جَرى وَعَنَّ لَنا الدَّهْرُ الظَّلومُ بِما عَنَّا

فهو يجد أن القدر المحتوم قد جرى وانتهى كل شيء؛ لذا عمد إلى الفعل الماضي (جرى) وكذلك نلاحظ أنه استعمل للدهر صيغة المبالغة (ظلوم) ليبيّن قسوة ما جرى من مصائب كانت لها الأثر الكبير على نفسية الشاعر. فالقضاء حتم مقدّر وما الذي يفعله الإنسان أمام شيءٍ قد حُتم؟، في ذلك يقول أبو البقاء الرندي (٦٣): (من الرمل)

هكذا قُدِّرَ في حتم القضا ما الذي يُفعلُ فيما قد حُتِمْ

وبهذا فقد تبيّن أن الأحداث التي تعرّضت لها بلاد الأندلس من حروب وصراعات، وفتن، وإسراف، وبذخ، وترف، وغناء، وخمور، وغيرها، كان لها أثر كبير في رؤية الشاعر الفلسفية، فنصروا الدين، وشجّعوا على قتال الأعداء، ومجّدوا الأبطال وتغنّوا بانتصاراتهم، وشجّعوا على دحر الضعف والاستسلام. وما أورثته الحروب من خسارة للمقاتلين والقادة وغيرهم، جعلهم يرثون من أُستشهد، وعندما تركوا ديارهم مجبرين بكوا مدنهم، ثم إنهم بكوا من الدهر وصروفه، وعبّروا عن مواقفهم تجاه الفقر الذي انتشر، ولكنهم في نهاية الأمر استسلموا أمام القدر المحتوم الذي لا مفرّ منه.

---

(٦٠) جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة ـ أحمد زكي صفوت ـ المكتبة العلمية ـ بيروت ـ لبنان، ١/ ٣٧ . ويُنظر: في تاريخ الأدب الجاهلي ـ علي الجندي ـ مكتبة دار التراث ـ طبعة دار التراث الأول ـ ١٤١٢ه، ١٩٩١م، ص: ٢٦٥ .

(٦١) هو هانئ بن مسعود بن عمرو الشيباني، من سادات العرب، وأبطالهم في الجاهلية، ويوم ذي قار هو الذي هاج فيه القتال بين بني بكر وبين بني تميم وضبة والرباب، وهو أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم، وللشعراء قصائد كثيرة في وصف هذا اليوم . (ينظر: الأعلام للزركلي، ٨/ ٦٨، ٦٩) .

(٦٢) ديوان ابن الأبار، ص: ٣٣١ .

(٦٣) شعراء أندلسيون منسيون، ويله فوات الدواوين الأندلسية، ص: ٣١٦ .

الخاتمة

ظهر في نهاية البحث أن الأحداث التي تعرّضت لها بلاد الأندلس من حروب وفتن وصراعات، كان لها الأثر الكبير في رؤية الشاعر الفلسفية والفكرية؛ إذ نصر الدين، وشجّع على القتال، ومجّد الأبطال، وغنى بالانتصار، ودحر الضعف والتخاذل والاستسلام، ومع ذلك فإن هذه الحروب لا بد أن يكون خلفها شهداء أبطال، فوجدنا أن الشاعر قد رثى، وبكى دياره التي فارقها مجبرًا؛ بسبب الحروب، وقد رمى بذلك كله على الدهر وصروفه، فكان مستسلمًا مسلِّمًا أمره للقضاء والقدر المحتوم الذي لا مفرّمنه.

ثبت المصادر والمراجع

* القرآن الكريم
- آثار أبي زيد الفازازي الأندلسي، نصوص أدبية من القرن الهجري السابع، جمعها بعض تلاميذه في حياته ـ تقديم وتحقيق: عبد الحميد عبد الله الهرامة ـ دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ دمشق، ط١، ١٤١٢ه، ١٩٩١م.
- الأعلام ـ خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (ت: ١٣٩٦هـ) ـ دار العلم للملايين ـ ط ١٥، ٢٠٠٢.
- جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة ـ أحمد زكي صفوت ـ المكتبة العلمية ـ بيروت ـ لبنان. (د . ت)
- ديوان ابن الابار، أبي عبد الله محمد بن الأبار القضاعي البلنسي (٥٩٥- ٦٥٨ه) قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس ـ المملكة المغربية، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية ، ١٩٩٩م.
- ديوان ابن الزقاق البلنسي ـ تحقيق: عفيفة محمود ديراني ـ نشر وتوزيع: دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان، ١٤٠٩ه، ١٩٨٩م.
- ديوان ابن اللبانة الداني (مجموع شعره) ـ جمع وتحقيق الأستاذ الدكتور: محمد مجيد السعيد ـ دار الراية للنشر والتوزيع ـ ط٢، ٢٠٠٨م.

- ديوان ابن خفاجة ـ تحقيق الدكتور: سيد غازي ـ منشأة المعارف ـ الاسكندرية ـ ط٢، ١٩٧٩م.
- ديوان ابن زمرك الأندلسي (محمد بن يوسف الصريحي) حقّقه، وقدّم له، ووضع فهارسه الدكتور: محمد توفيق النّيفر ـ دار الغرب الإسلامي ـ ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان ابن فركون ـ تقديم وتعليق: محمد ابن شريفة ـ مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث ـ ط١، ١٩٨٧.
- ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي (ت: ٤٦٠ه) حققه وشرحه واستدرك فائته الدكتور: محمد رضوان الداية ـ دار الفكر المعاصر ـ بيروت ـ لبنان / دار الفكر ـ دمشق ـ سورية ـ ط١، ١٩٩١م.
- ديوان أبي الحسن الششتري، شاعر الصوفية الكبير في الأندلس والمغرب ـ حققه وعلّق عليه الدكتور: علي سامي النشار ـ مطبعة الاسكندرية ـ ط١، ١٩٦٠م.
ديوان أبي العباس الجراوي (ت: ٦٠٩ هـ) صنعة الدكتور: علي إبراهيم كردي ـ دار سعد الدين ـ دمشق ـ ط١، ١٩٩٤م.
- ديوان أبي جعفر، أحمد بن سعيد ـ جمع وتحقيق: الدكتور أحمد حاجم الربيعي ـ دار غيداء للنشر والتوزيع ـ عمان ـ ٢٠١٤م.
- ديوان الأعمى التطيلي (ت: ٥٢٥ه) ومجموعة من موشحاته ـ تحقيق الدكتور: إحسان عباس ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان. (د . ت)
- ديوان الرحالة ابن جُبير الأندلسي، وما وصل إلينا من نثره ـ جمع وتحقيق ودراسة الدكتور: منجد مصطفى بهجت ـ دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع ـ الرياض ـ ط١، ١٩٩٩م.
- ديوان المبشرات والقدسيات، عبد المنعم الجلياني ـ جمع وتحقيق ودراسة: د. عبد الجليل حسن عبد المهدي ـ دار البشير للنشر والتوزيع ـ عمان ـ ١٤٠٩ه، ١٨٨٩م.
- ديوان المعتمد بن عباد ـ جمعه وحققه: أحمد أحمد بدوي و حامد عبد المجيد ـ المطبعة الأميرية ـ القاهرة، ط٥، ٢٠٠٩م.
- ديوان حازم القرطاجني، حازم بن حمد بن حسن بن حمد بن خلف بن حازم الأنصاري (٦٠٨ ـ ٦٨٤هـ) تحقيق: عثمان الكعّاك ـ دار الثقافة ـ لبنان ـ ١٤٠٩ه، ١٩٨٩م.
- ديوان لسان الدين ابن الخطيب السلماني ـ صنعه وحققه وقدّم له الدكتور: محمد مفتاح ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ ط١، ١٩٨٩م.

- شعر أبي البركات ابن الحاج البلّفيقي (٦٨٠ ـ ٧٧١ه) بعناية: عبد الحميد عبد الله الهرامة ـ مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث ـ دبي ـ الإمارات ـ ط١، ١٩٩٦م.
- شعر أبي جعفر الرعيني الغرناطي (ت: ٧٧٩ه) مع طائفة من نصوصه النثرية ـ جمع وتحقيق ودراسة د. فراس عبد الرحمن أحمد النجار ـ مجلة آفاق الثقافة والتراث ـ السنة السادسة عشرة – العدد الرابع والستون ـ ١٤٣٠ه، ٢٠٠٩م.
- شعر الاستصراخ في الأندلس ـ عزوز زرقان ـ دار الكتب العلمية ـ لبنان ـ ط١، ٢٠٠٨م.
- الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس ـ تأليف: أ. د. محمد مجيد السعيد ـ دار الراية للنشر والتوزيع ـ الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٨.
- شعراء أندلسيون ـ أ. د. محمود محمد العامودي ـ مطبعة المقداد ـ غزة ـ ط١، ٢٠١٠م.

- شعراء أندلسيون منسيون، ويليه فوات الدواوين الأندلسية ـ صنعة وتوثيق وتخريج ودراسة الدكتور: محمد عويّد الساير ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط١، ٢٠١٣م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ـ أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت: ٣٩٣هـ) ـ تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط٤، - ١٩٨٧ م.
- لسان العرب ـ محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: ٧١١هـ) ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط٣، ١٤١٤ه.
- المغرب في حلى المغرب ـ تأليف: أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي (ت: ٦٨٥هـ) تحقيق: د. شوقي ضيف ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط٣، ١٩٥٥.
- المكان في الشعر الأندلسي، من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي (٤٨٤ ـ ٨٩٧ه) تأليف الدكتور: محمد عويّد محمد ساير الطربولي ـ مكتبة الثقافة الدينية ـ القاهرة ـ ط١، ١٤٢٥ه، ٢٠٠٥م.
- النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، سيرة صلاح الدين الأيوبي ـ تأليف: يوسف بن رافع بن تميم بن عتبة الأسدي الموصلي، أبو المحاسن، بهاء الدين ابن شداد (ت: ٦٣٢ه) ـ تحقيق: الدكتور جمال الدين الشيال ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ ط٢، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤م.

البحوث والمجلات

- من أعلام الأندلس، أبو محمد، غانم بن الوليد القرشي المالقي (ت: ٥٤٧٠) أخباره وجمع آثاره _ م.م عارف عبد الكريم مطرود _ جامعة البصرة _ كلية الآداب _ مجلة مركز دراسات الكوفة _ العراق _ النجف الأشرف _ الكوفة _ العدد: الرابع عشر، ٢٠٠٩.

الرسائل والأطاريح

- ثنائية الصبر والجزع في الشعر الأندلسي، عصر الموحدين _ دراسة أسلوبية _ أطروحة دكتوراه _ الطالبة: بشرى عبد عطية _ بإشراف الأستاذ الدكتور: محمد مجيد السعيد _ الجامعة الإسلامية _ بغداد _ كلية الآداب _ ١٤٣١ه، ٢٠١٠م.
- الحياة والموت في شعر عهد بني أيوب (٥٦٧ _ ٦٤٨ه) رسالة ماجستير، الطالبة: ليلى عبد الحميد علي الهنداوي _ بإشراف الأستاذ الدكتور: ناظم رشيد _ جامعة بغداد _ كلية التربية للبنات _ ١٤٢٥ه، ٢٠٠٥م.

دلالات الواقع والحلم في الشعر الأندلسي

إياد إسماعيل هلال علي
المديرية العامة لتربية الأنبار

أ.م.د. محمود شاكر ساجت
كلية التربية للعلوم الإنسانية -جامعة الأنبار

استلم: ٢٠١٧/١١/١
النشر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يقوم هذا البحث على دراسة ملامح دلالات الحلم والواقع في الشعر الأندلسي، ومحاولة تبيين صورهما، وكيفية توظيفهما عند الشعراء الأندلسيين في قصائدهم واشعارهم، وما يُحَمِّلُونَهُ من لواعج قلوبهم ويبثونه من همومهم، وخلص إلى أن الشعراء في العصر الأندلسي أجادوا في استخدام الطيف وتوظيفه في التعبير عن أحوالهم النفسية والاجتماعية والعاطفية، كما ظهرت عندهم دلالات متعددة في توظيفه، واستطاعوا بوساطته خلق واقع خصب جديد يلوذون به، وكان هذا الواقع الجديد الذي يلجأون إليه يضادّ واقع اللوعة والحرمان الذي يعيشونه في نهارهم.

Abstract :

This study investigates the features of the spectrum in Andalusian poetry, attempts to identify its image, how it is employed by the Andalusian poets in their poems and poems, and what they carry of their hearts' evils and their concerns. He concluded that the poets of the Andalusian era used the use of the spectrum to express their condition Psychological, social and emotional, as they have multiple indications in employment, and were able to create a new fertile reality to escape it, and this new reality they resort to counter the reality of the curse and deprivation that they live in their day.

١-دلالات الواقع:

كما هو معروف لم تكن حضارة الأندلس بسيطة التركيب في مجتمعاتها، إنما كانت تتألف من عناصر متعددة ومتباينة أشد التباين في الوقت نفسه في أصولها وعاداتها فقد ضمّ المجتمع الأندلسي بعد الفتح الإسلامي أجناساً من البشر ذوي عقائد عديدة، وعادات مختلفة، وخصائص مميزة، وتقسيمات متباينة، وتراث متباعد، منهم العرب الوافدون من المشرق والبربر، واليهود والموالي والمماليك، هذا إلى جانب السكان الأصليين(١). وكان هذا التباين والتعدد في وقت من الأوقات مظهراً من مظاهر القوة لتلك الحضارة وثرائها وعمقها، ولكنه في الوقت نفسه بذورٌ للضعف، وأسباب التدهور، والاضمحلال، هو الواقع السياسي المضطرب بالفتن والحروب والقلاقل والفوضى والتفكك، فضلاً عن الواقع الاجتماعي والطبيعة التي فرضت سلطانها على الشاعر وتكوين شخصيته المميزة(٢).

فقد انعكست هذه الأوضاع على الأدب عموماً، والميل إلى شيء من التمعن ووصف جمال طبيعة الأندلس ونخامة عمرانها، وكل ما فيها من مباهج ومفاتن، ولأن الفنان أسير الواقع يتميز بطابع التكيف مع البيئة وعواملها، ومدى الأثر الذي تتركه هذه الحياة في الشاعر العربي والذي اتصف بكونه رقيق الإحساس، وواسع الخيال وزاخراً بالصور الجميلة، فإن الفن انعكاس للحياة والمجتمع وصورة عنها والفرد هو نتاج حضارته وجزء حي من جماعته، ولا يمكن فهمه إلا بالنسبة إليها(٣).

وإذا تتبعنا الشعر الأندلسي منذ نشأته في الأندلس، نجد أنه قد تطور تبعاً لتطور الواقع المحيط، إذ إنه أوجد فنوناً شعرية جديدة ظهرت نتيجة لمتطلبات العصور وهي دلالات للواقع، ومن هذه الدلالات وصف الطبيعة، والحنين إلى الأوطان، وشعر الاستصراخ، فضلاً عن الفنون الأخرى، فكان الشعر سجلاً حافلاً في تصوير النكبات التي حلت بالمجتمع الأندلسي(٤). ولم يكن الأدب الأندلسي صدى للنكبات وحالات التراجع فحسب، ولكنه أيضاً كان صورة لحركة التقدم والانتصارات والإشادة بجهود الأمراء في مواقف متعددة من أبرزها المد الجهادي الذي طغى في عهد المرابطين، والتضحيات التي تبذل في المعارك، إلا أن هذا النوع من الشعر قد اختلط بالمدح على مستوى عالٍ من الاختلاط(٥).

وقد أبدع الاندلسيون في الحنين إلى الديار، إذ تظهر العاطفة النبيلة العميقة في النفس الإنسانية، فهذا وقد برعوا في وصف الأبنية الفخمة وما تحتويه من زينة، وقصور وحدائق ومجالس الشراب والسمر والغناء والرقص، مثال ذلك نجده عند الشاعر المشهور ابن السيد البطليوسي(٦)، إذ قال:

يا ربَّ ليلٍ هتكتُ حِجَابهُ
بمُدامةٍ وقَّادةٍ كالكواكبِ
يسعى بها أحوى الجُفُونِ كأنّها
من خده ورضابِ فيهِ الأشنبِ
بدران: بدرٌ قد أمنتُ غروبَهُ
يسعى ببدرٍ جانحٍ للمغربِ(٧)

كما وصفوا التنزه بالليل في ضوء القمر، والأشجار وغصونها، والرياح وصفاء الجو والفكاهة والمساكن، والحمامات والنوافير والحدائق. ووصفوا الغلمان والخدم وآلات الطرب وغيرها. وكان لحياة اللهو والمجون أهمية في واقعها، فضلاً عن الحيز الذي شغلته المرأة في الأدب الأندلسي فقد وصفها الشعراء بأحسن الصفات بما كان لها من حضور في القصور والحدائق والمجالس، فهي سبب سعادتهم، كما كانت تقوم بالترفيه من شعر وعزف وغناء، وما لبث بعضهن أن صرنَ أمهات أولاد أنجبنَ بعض الخلفاء، وتسلطن على الحكم، فاقتناء الجواري واقع عربي في الاندلس، ولم يقتصر على الحكم وحسب، وإنما تعداه إلى عامة الشعب(٨).

إذ نجد لسعيد بن جودي(٩) (ت٢٨٤هـ) شعراً في جارية اسمها (جيجان) سمعها تغني بقرطبة، فهام بها دهراً طويلاً، يقول:

سمعي أبى أن يكون الرّوح في بدني
فاعتاض قلبيَ مِنهُ لوعةَ الحزَنِ
أعْطيتُ جيجان روحي عن تذكّرها
هذا ولم أرها يوماً ولم ترني
كأنني واسمها والدمع منسكبٌ
من مقلتي راهب صلّى إلى وثنِ(١٠)

فالشاعر الأندلسي ذو حس مرهف، يصور كل ما تقع عليه عينه في واقعه أجمل تصوير، وللشاعر نفسه في جارية حُمِلتْ إليه من قرطبة، فخلا بها وأعرضت عنه ورمت بطرفها إلى الأرض خجلاً، فأنشد:

أمائلة الألحاظ عنّي إلى الأرض
أهذا الذي تُبدين ويحك من بَغْضِ؟
فإن كان بغضاً لست ـ والله ـ أهلهُ
ووجهي بذاك اللحظِ أولى من الأرضِ(١١)

وفي مرحلة مبكرة في الأندلس نجد ملامح تذمر من الواقع، ولكن أي واقع؟ إنه واقع شاعر وأديب قد سُملت عيناه، وقطع لسانه، فصار يعاني من عاهتي العمى والخرس. إنه أبو المخشي، الذي وصف لنا حاله في مشهد رهيب بعدما كان مبصراً، كدلالة من دلالات الواقع، يقول:

خضعتْ أم بناتي للعدى
إذ قضى الله بأمر فمضى
ورأت أعمى ضريراً إنَّما
مشيه في الأرض لمس بالعصا
فبكتْ وجداً وقالت قولة
وهي حرّى بلغت منّي المدى
ففؤادي قرح من قولها
ما من الأدواء داء كالعمى(١٢)

ولابن عمار(١٣) ثلاثة أبيات وصف فيها قصر الدمشق في قرطبة، حين كان ميداناً للمرح والسرور، واصفاً فيه الشذى والعنبر والمسك، يقول:

كل قصر بعد الدمشق يذمُّ
فيه طابَ الجنى وفاح المشمُّ
منظرٌ رائقٌ وماءٌ نميـــرٌ
وثرى عاطرٌ وقصرٌ أشمُّ
بتُّ فيه والليلُ والفجرُ عندي
عنبرٌ أشهبٌ ومسكٌ أحمُّ(١٤)

وكذلك عاش الشعر في الأندلس مع الحياة السياسية(غدا ظلاً لها، لا يكاد ينفك عنها، ويمكن أن نتصور هذه الحياة السياسية في ألوان مختلفة: فهي صراع خارجي في صورة غزوات مستمرة ومرابطة وجهاد في الثغور، وهي صراع داخلي يتمثل في الفتن والثورات التي يحاول أصحابها بها الانشقاق عن طاعة قرطبة، وهي أيضاً معارك بين العناصر المختلفة على أساس العصبية، وهي إلى ذلك كله معارضة أو نقد للحكم القائم أو محاولة للتآمر في سبيل غايات فردية) (١٥). إذ نقل ابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) واقع الناس في الفتنة وما حل في قرطبة من خراب، بعد زوال صرح بني أمية، راثياً قرطبة وأهلها(١٦). كما يذكر الشعراء تلك الكوارث والنوازل التي حلت بأهل الأندلس، بعد تفرقهم، فهذا ابن العسال، يندب الأندلس ودلالات الواقع الذي يراه مقبلاً عليهم بعد حادثة سقوط طليطلة في يد النصارى، فحركت هذه الحادثة مشاعر الشاعر لاستنهاض الهمم وتغيير حالهم، وإلا فالخطر محدق بهم، يقول:

يا أهل أندلس حثّوا مطيَّكُمُ
فما المـــقام بها إلا من الغلطِ
الثوبُ ينسلُ من أطرافهِ وأرى
ثوبَ الجزيرةِ منسولاً من الوسطِ(١٧)

ويسجل المعتمد بن عباد، في قصيدة له ملامح واقعه الحزين، بعدما تغيرت به الأحوال وهو في سجنه بأغمات(١٨)، حين دخلت عليه بناته في يوم عيد ليسلمن عليه فرآهنَّ في حالة سيئة تبدو عليهن ملامح الفقر والجوع، فصدَّع هذا المنظر قلبه، حتى جعل من هذه الحادثة دلالةٍ لذم الواقع الذي يعيشه، يقول:

فيما مضى كنتَ بالأعياد مسرورا
فساءك العيدُ في أغمات مأسُورا
ترى بناتك في الاطمار جائعةً
يَغزلنَ للناس، لا يملكن قطميرا
برزنَ نحوك للتسليم خاشعةً
أبصارهن حسيرات مكاسيرا

يطأن في الطين، والأقدامُ حافيةٌ
كأنها لم تطأ مسكاً وكافورا (١٩)

ويلجأ ابن الأبار القضاعي (ت٦٥٨هـ)، إلى شعر الاستصراخ من أجل إنقاذ ما تبقى من المدن والقلاع المهددة بالزوال، دلالة على الضعف والانهزام، محاولاً التغيير وطامحاً له عن طريق نجدة زعماء وأمراء المدن الاخرى، يقول:

أدرك بخيلكَ خيلِ اللهِ أندلسًا
إن السبيلَ إلى منجاتها دَرَسا

*** ***

يا للجزيرة أضحى أهلها جزراً
للحادثاتِ وأمسى جَدُّها تعسَا

وفي بلنسيةٍ منها وقرطبةٍ
ما ينسفُ النّفس أو ما ينزف النّفسا(٢٠)

وفي القرن السابع الهجري، حين ضاقت الأرض على ساكني الأندلس، انحسرت حدود مملكة غرناطة وسقطت عشرات المدن والقرى والقلاع، المحيطة يرتفع صوت أبي البقاء الرندي عالياً، ليصف المشهد المأساوي الذي يعيشه المجتمع الأندلسي، حين يصف واقع الناس وهذا التغيير الذي طرأ عليهم، يقول:

بالأمس كانوا ملوكاً في منازلهم
واليوم هم في بلاد الكفر عُبدان

فلو تراهم حيارى لا دليل لهم
عليهمُ من ثياب الذُّل ألوانُ

ولو رأيتَ بكاهُمْ عند بيْعهمُ
لهالك الأمر واستهوتك أحزان(٢١)

وهذا من أساليب الشعراء الأندلسيين، التي تتميز بأسلوبها التوجيهي النقدي المباشر، إذ يحاول تحقيق الغرض المقصود، بل لم يكتف الشعراء بدور الموجه أحياناً، بل تعدى ذلك إلى الإشارة المباشرة وتحديد مكامن الخلل والنقص الذي يعتري الأحوال السياسية والاجتماعية، فضلاً عن العاطفة الحزينة، نجده عند عبد الكريم القيسي حين علق على ضياع حصن من الحصون في شعره، ولومه لأهل هذا الحصن وتقصيرهم في الدفاع عنه ومحاولة استرداده، يقول:

يا أهل وادي الأشي لا دّر درّكم
ولا برحتُم لقىً للكرْبِ والكَمَدِ
ضيعتم سفهاً حِصن اللّقون ولم
تراقبوا فيه حقَّ الواحدِ الصَمَدِ
حتى حواهُ العِدا غدراً وصار لهم
لغزوكم عمدةً من أفضل العُمَدِ(٢٢)

وله أيضاً في ضياع مدينة جبل الفتح سنة (٨٣٦هـ) من قصيدة، يقول:

وقائلة: مالي أراكَ مقطّبا
كأنَّكَ للتقطيب هدّدت بالذبح
وعهدي ـ ولا أَخفي صفات عرفتُها
تَسُرُّ بما تُبدي من البشر والسمح
فقلت دعيني الحزنُ فرض على الورى
أما قد حوى أعداؤنا جبل الفتح(٢٣)

٢- دلالات الحلم :

أما دلالات الحلم فله أهمية لا ينبغي التواني في التعرف على خفاياها وأسرارها؛ لأنه جزء من قطبي الوجود الإنساني في هذه الحياة النوم واليقظة. (فهو أفضل سبيل موصل إلى معرفة اللاشعور النفسي) (٢٤). فالإنسان يركب في أحلامه صوراً خيالية يسيطر عليها اللاشعور، إذ هي تنشأ لا ارادية تتحكم فيها رغبات الانسان وانفعالاته ودوافعه.

وإذا أردنا أن نعد النسيب والغزل كركنين أصليين في بنية القصيدة الاندلسية، وعلى غرار القصيدة العربية في المشرق، عندما نجد أن الحلم أو الطيف لم يكن حالة اعتيادية يعبر عنها الشاعر تقليدياً، بل لا بد من وجود دلالات تؤدي وتعبر عن أعماق الشاعر الأندلسي، لتنعكس صوره النفسية الداخلية على شعره وقصيدته ويمكن حصرها في:

أ-**الدلالة التقليدية:** وهي الصورة الحقيقية للحالة النفسية، وتجربة الشاعر الأندلسي الصادقة التي مر بها، ثم تكون نمطاً تقليدياً للتعبير الذي سار عليه الكثير من الشعراء في تجارب شعرية تحاكي العمل الأول.

ب-**الدلالة الضدية:** تكمن هذه الدلالة أما في صورة المدح أو الذم للطيف على الحقيقة، أو في السخط والرِّضا، فالطيف في الغالب ما هو إلا دلالة لواقع قصة غرامية، يصور فيها الشاعر حاله أمام محبوبته، التي ربّما تكون تجربة حقيقية يعبر عنها أو تقليداً سار عليه كباقي الشعراء.

ويتفرع عن هذه الدلالة جدلية إشكالية التعارض بين الحلم واليقظة، محاولاً الشاعر الخلاص من شعور داخلي وتمزق نفسي في الحلم والواقع من جهة والعجز عن تحقيق غاياته من خلال لجوئه للهرب نحو عالم الاحلام. فالشاعر هنا يخلع أبعاد تجربته الغزلية على واقعه الاجتماعي.

ت- الدلالة الخاصة: فهي دلالة شخصية تختلف بين الشعراء من حيث قوة تأثير تجربة الشاعر الخاصة، فعمد الشاعر إلى ايجاد سبل يستطيع من خلالها التعبير عن خيالاته ومشاعره. كالطيف في نقل معاناته بصورة غير مباشرة، وهذا يحتاج إلى قدرة عالية لاقتناص المعاني الخفية خلف النص(٢٥).

١-الدلالة التقليدية للطيف:

يأخذ الطيف في الشعر الأندلسي شكلاً عاماً عند كثير من الشعراء يتمثل في صورة طيف المحبوبة الذي يزور الشاعر أثناء نومه، فيقضُّ مضجعه، ويؤرّقه حتى يهجره النوم، والحزن لم يفارقه، والذكريات تُستدعى إليه، فيخفق القلب لتلك الذكريات ولزمان الوصل الذي مضى، وتتفاوت قوة العاطفة بين شاعر وآخر بمقدار صدق التجربة، فليس بغريب أن نرى حشداً من الألفاظ يتكرر في كثير من قصائد الطيف لتشكل معجماً شعرياً لصورة الطيف، ومن أمثلة هذه الألفاظ، (الطروق، الشحط، بعد المزار، الأرق، الهموم، الاهتداء، النأي، الهيجان، الساري، جمل الاستفهام أنّي سريتُ؟ وأني اهتديتُ؟). نجدها في النماذج الآتية:

يعبر الشاعر يحيى بن حكم الغزّال (ت٢٥٠هـ) عن بعض المعاني السابقة فهو يصف لواعجه، وحيرته وألمه، الذي يجسد عنده الهوى وسلطانه عليه، يقول:

أقرِ السلامَ على إلفٍ كلفتُ به
قد رُمتُ شوقاً وطول الشّوق لم يَرِمِ
ظبيٌ تباعدَ عن قربي وعن نظري
فالنفسُ والهةٌ من شدَّة الالمِ
كأَّ كروحين في جسم غذاؤهما
ماءُ المحبةِ من هامٍ وَمُنَسجمِ
إلفين هذا بهذا مغرمُ كلفٌ
وواحدٌ في الهوى مِنها بمُتَّهِمِ
لله تلك الليالي والسُّرور بها
كأنّما أَبصَرتَها العين في الحُلُمِ(٢٦)

وتبدو العلاقة أكثر وضوحاً بين طيف الخيال، وتعليل نفس الشاعر لرؤية المحبوبة من خلال الطيف، واصفاً شوقه ولوعته وآلامه وسقم حاله من جراء فرط الحب وطلب الوصال، نجد ذلك عند محمد بن يحيى القلفاط(٢٧) (ت٣٠٢هـ) يقول:

أيا طيفاً سما وهناً إليّا
لقد جددت لوعاتي عليّا

ألَمَّ مواصلاً كأخي غرام
سيذكر وصلهُ ما دام حياً
غزالٌ لو رأى غيلان يوماً
محاسنهُ إذا أنساه ميّا(٢٨)

فالشاعر جاء تأثره بالموروث الشعري واضحاً، إذ ضمَّن معاني الشاعر الجاهلي ذي الرمة، في قوله:

تذكرني ميّا من الظّبي عينهُ مراراً وفاها الأقحوانُ المنوّرُ(٢٩)

وابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ)، عبر عن معنى الهيجان في مقطوعة كدلالة تقليدية حين سرى طيف المحبوب، فاذهب هموم النفس عند طروقه، فتبدو عند الشاعر هنا الدلالة الزمانية بقوله (وهن)، والدلالة المكانية حين جعله قد جاء من الفردوس، فيظهر مدى تعلق الشاعر بهذا المحبوب، يقول:

ورُبَّ طيفٍ سرى وهنا فهيَّجني
نفى طوارقَ همِّ النفسِ إذ طَرقا
كأنّما أغفل الرضوانُ رقبتهُ
وهنا ففرَّ من الفِردوسِ مُسترقاً(٣٠)

والصورة ذاتها تتكرر بمختلف ابعادها ومكنوناتها المعنوية عند ابن هانئ الأندلسي (ت٣٦٢هـ)، حين أحرقت قلبه الذكريات، وطيف الحبيب لما زاره عند طروقه فأضناه، يقول:

ولم يكتحِلْ غُمضاً فبات كأنَّما
يُريغ إلى إلفٍ من المزن يعشقهُ
فمن حُرقٍ قد بات وهناً يَشُبُّها
بذكراك تُذكى في الفؤاد فتحرقهُ
عنى الواله المبتول منكِ إدّكارهُ
واضناهُ طيف من خيالكَ يطرقهُ(٣١)

ولا تختلف الصورة بعض الشيء عند يحيى بن هذيل(٣٢) (ت٣٨٩هـ)، إذ أنه يريد تغيير واقعه وحاله المؤلم في زيارة طيف خيال الحبيبة، ويصف زفراته الحزينة بأن الجو يضيق من شدتها وعظمها، وتهفو النجوم التي في السماء من كثرة عويلة، فكلماته صادقة ومعبرة عن تجربة وصراع يعيشه الشاعر الكفيف بين الواقع

المرير وبين طموحه بأن يعشق ويرى ويزاول حياته الطبيعية، ولكن يأبى الزمان إلا تعذيبه والتنكيل به، فملامح اليأس والتأثيم طاغية على أبياته، يقول:

ألا عودةً من طيفهِ فيرى حالي
ألا يا أدِّكاري لكرى لي أتى تالي
يكاد يضيق الجوُّ من عظم زفرتي
وتهفو نجوم الليل من فرط إعوالي
أبى غير تعذيبي ولو أمَرَ الردى
اطاع، ولكن فعلُهُ هو أنكى لي(٣٣)

أما ابن حزم (ت٤٥٦هـ)، فقد صار يميل إلى النوم لتتحقق عنده زيارة طيف الخيال له وطمعاً به، حين قال: (وقد جعلت في بعض قولي علة النوم الطمع في طيف الخيال) (٣٤) فقلتُ:

طاف الخيالُ على مستهترٍ كَلَفٍ
لولا ارتقاب مزار الطيف لم ينمِ
لا تعجبوا إذ سرى والليل معتكرٌ
فنوره مذهب في الأرض للظلمِ(٣٥)

ومن شعر عبد الرحمن بن مقانا الاشبوني (٣٦)، قصيدة افتتحها بوصف الطلل وذكر الأماكن المشرقية، ثم الحديث عن صورة الطيف التي تكون صورة مكررة متناقلة بين الشعراء، يقول:

لمـــن طلـــلٌ دارسٌ باللّـوى
كحاشيـــةِ البـــردِ أو كالـــرّدا
عجبتُ لطيفِ خيالٍ سرى
مـــــــن السدرِ أنَّى إليَّ اهتدى
وكيفَ تجاوزَ جَوْزَ الحجاز
وجَوْزَ الخميس وسدر المنى(٣٧)

وقد وظف الشاعر في هذه الأبيات التكرار في (جوز، جوز)، محققاً نوعاً من الإيقاع، فضلاً عن البعد الدلالي الذي حمله هذا التكرار. ونجد لابن زيدون (ت٤٦٣هـ)، أيضاً قصيدة يمدح بها أحد ملوك إشبيلية استهلها بمقدمة غزلية، إذ يجسد فيها المثاليات التي يجب أن يتحلى بها العاشق من صبر وتجلد وعناء حتى يتحقق الوصال. والمشكلة التي كان يعاني منها، أن معشوقته بعيدة عنه، والذي يهيّج أحزانه ويخيب آماله هو أنها تضن بالسلام عليه، ولكنه يجعل الخيال معادلا موضوعياً فإذا كانت تبخل بالسلام عليه فلا ضرر في ذلك فإن خيالها يجود عليه بالعناق(٣٨) ، في حين نجد من يتحسر على لقاء الحبيب ويبحث عنه، بالمقابل هناك

من استخدم اسلوباً مغايراً عن الدلالة التقليدية كالتمني والبكاء والتوسل، صار يبحث عن سبب عدم زيارة الطيف له، فتوصل إلى أن سُهَاده هو الذي جعل الطيف ينفر عنه، لذلك فهو لا يستطيع اصطياده يقول القاضي أبو الوليد الباجي(٣٩) (ت٤٧٤هـ):

محل الهوى من سر حبِّك آهل
وصرف النوى عن شمل شوقي غافل
ولله طيف لا يلم كأنما
له من سهادي في الزيارة عاذل
غداً نافرا لا أستطيع اقتناصه
ولو أن لي يوم الكثيب حبائل(٤٠)

وعلى طريقة ابن حزم يسير بعض الشعراء في الطمع بالنوم والاستعجال به من أجل أن يطرقه الخيال، في حوارية هي أقرب إلى نسج الخيال، حين حدثتهُ في منامه بقوله (طرقتني)، والاستفهام الذي يلي هذا الطروق، الغاية من هذا الحوار هو شد السامع للتعبير عن معاناته وإثبات موقف ذاتي يتعلق بالسعي من أجل المجد، نجده عند الشاعر أمية بن أبي الصلت الإشبيلي (ت٥٢٩هـ)، يقول:

طرقتني لدى الهجوع فقالت:
أكذا يهجعُ المحبُّ المشوقُ
قلت: لا تعجلي فلم أغف إلا
طمعاً أن يكون منك طروقُ
فتولَّت تقول: لفظُ ذوي الالـ
ـبابِ سحر يُصبي النهى ويروقُ(٤١)

وعلى خلاف ذلك نجد من الشعراء من يرسم صورة خيالية جميلة، وبعد وصفه ظلام الليل ونجومه كأنها الفقاعات التي تطفو فوق الماء، والثريا كأنها باقة ورد أهديت من الشرق إلى مغرب، يتساءل الشاعر كيف يصيد الطيف ويحظى بزيارته في الحلم إذا كان ساهراً، يقول:

وليلٍ هوت فيه نجومٌ كأنّها
يعاليل(٤٢) بحر مُضمر الجزر في المدِّ
كأن الثريا فيه باقة نرجسٍ
من الشرق يُهديها إلى مَغربٍ مُهْدِ
أردتُ به صيد الخيال ففاتني
كما فرّ عن وصلِ المتيَّم ذو صدِ

فكيف يصيد الطيفَ في الحلم ساهرٌ
أقل كرى من حَسْوَة الطائر الفردِ(٤٣)

وكذلك نجد من الشعراء من لجأ إلى الطيف على النمط التقليدي في ذكر الآهات والهجر والشكوى وتمني اللقاء ولو بالخيال، ولا يقتصر تمني زيارة طيف الخيال على خيال الحبيبة، بل يخرج أحياناً عن الإطار إلى توظيف الجانب الديني فيه، إذ يتمنى ابن زمرك (ت٧٩٧هـ) أن لا يغادره خيال خاتم الأنبياء ، ذاكراً أغلب ألفاظ العشق واللوعة التي يستخدمها شعراء الحب، يقول:

زارَ الخيالُ بأيمن الزوراءِ
فحلا سناه غياهبَ الظّلماءِ
وسرى مع النّسمات يسحب ذيله
فأتت تمُّ بعنبر وبكَاءِ
هذا وما شيء ألذُّ من المُنى
إلا زيارتُهُ مع الاغفاءِ(٤٤)

كما كرر معاني طيف الخيال العديد من الشعراء وعلى الصورة التقليدية للطيف(٤٥) كالشاعر إبراهيم بن الحاج النميري (ت٧٩٣هـ)، وابن خاتمة الأنصاري (ت٧٧٠هـ)، ويوسف الثالث يجهد عينيه في طلب المنام على طريقه ابن حزم(٤٦)، يقول هذا الملك في الطيف:

سأجهد العين في طعم المنام عسى
وسائل الفكرِ تلقاهُ فتخدعه
أعلل النفس بالأحلامِ أخدعُها
كأنَّ قلبي طروق الطيف يقنعه(٤٧)

وفي موضع آخر يتوسّل ملك غرناطة بالطيف، فكيف لملك وهو السلطان أن يتوسل بالخيال، فهذا فوق العقل والمنطق؛ لأنّ الناس هم من يتوسلوا بالملوك ، فكيف هنا بملك يتوسل بطيف الحبيب، إلا في الحب والغرام، فلا سلطان فوق الحب؛ لأنه متسلطٌ على العقول والقلوب معاً، فهو السلطان على كل سلطان(٤٨). ويستمر الشعراء في طرق الخيال وعلى النمط التقليدي، ليشكل عندهم غرضاً فنياً سارَ الأندلسيون عليه في مختلف العصور.

٢-ضدية السخط والرِّضا:

لا يقتصر الحلم على صورة الطيف ودلالاته المباشرة العامة والتقليدية كالشكوى وبث الشوق، بل يحمل دلالات أعمق تتمثل في ذم الطيف أو السخط منه ومن زيارته في زمان أو مكان لا يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية في واقعه العاطفي فالشاعر يعبر عن تجربته التي يعيشها، أو التعبير عن الرضا والقبول بالواقع الغرامي، على مرارته(٤٩). وقد مرَّ بنا في الشعر الجاهلي والإسلامي من الشعراء من طرد الخيال، ومن يدعو عليه، وبالمقابل هناك من يرحب به أو يلقي التحية عليه، كذلك في الشعر الأندلسي الملامح والصور نفسها تتكرر، وهذه بعض نماذج السخط والتذمر، إذ يقف ابن الزقاق البلنسي (ت٥٢٨هـ) موقف الساخط من الخيال وطيفه، إذ يلمح بعدم رضاه وسخطه منه؛ لأنَّه يعيش الحرمان، والمحروم في نظر الشاعر هنا لا يكفيه الخيال وحتى في عالم الواقع أيضاً غير راض عن النسيم الذي استعار له صفة الرسول، فمزج الشاعر في أبياته بين الخيال والواقع، تعبيراً عن رفضه وتمرده من الزمان والدهر على الأرجح، يقول:

أما غيرُ الخيالِ لنا لقاءٌ
أما غيرُ النسيم لنا رسولُ
أسائلُ عنكِ أنفاسَ الخزامى
فتخبرني بكِ الريحُ العليلُ(٥٠)

وفي موضع آخر نجد ابن الزقاق، قد تذمر من الزمان والأيام ويشبهها بالأحلام في قصرها، فهي لا تسمح له بتحقيق غاياته وآماله، يقول:

تعسَ الزمان فإنّما أيَّامهُ
ومقامنا في ظلِّها أحلامُ(٥١)

وحين ننظر في شعر الأعمى التطيلي، نجد أن الطيف لا يثير في نفسه الشوق واللوعة، بل على العكس من ذلك، أي أنه كره الأحلام؛ لأنها تأتيه بالهموم والأحزان وتذكره بزوجته التي سلبها الموت منه، فالطيف يعيد إليه ذكرى تلك الفاجعة التي لا تقل عن فاجعته بالعمى وسخطه على الواقع والخيال على السواء، يقول:

ذكرتُك ذكر المرءِ حاجةَ نَفسه
وقَدْ قيل إنَّ الميتَ منقطِعُ الذكرِ
ووالله ما وفَّيتُ رزْءَكِ حقَّهُ
ولكنه شيء أقمتُ به عذري
ولا تبغي طيفَ الخيال فأنّه
سميرُ هموم لا يُضيفُ ولا يَقْري(٥٢)

كما تظهر ملامح السخط والتذمر من الطيف عند ابن خاتمة الأنصاري (ت٧٧٠هـ)، إذ إنه يصف أيام النعيم التي عاشها بأنها قليلة وقد مرّت كسرعة البرق أو كخيال زاره قبل بزوغ الصباح بقليل، فهو يعبّر عن سخطه من ذهاب تلك الأيام، فالطيف عنده أقرب إلى الذم هنا، يقول:

قطعَ القلبُ في هواها زماناً
وقضى للصبا بها أوطارا
أَزْمُنٌ قد مضت ببردِ نعيمٍ
غادرتْ بعدها الضُّلوعَ حِرارا
لم تكن غير لمح برقٍ تراءى
أو خيالٍ قُربَ الصبيحةِ زارا(٥٣)

فهو متذبذب وغير مستقر، وفي مقطوعة أخرى على هذا المعنى حين وصف وفاء المحبوب بأنّه كمزار الخيال في قصره حين يتسلل في ظلمة الليل ثم يرحل سريعاً( )، لأنّ قلة الوفاء عند العشاق شيء مرفوض كما تظهر صفة السخط من الطيف الزائر عندما قابل ابن ليون التجيبي (ت٧٥٠هـ)، بين ملذات الحياة من سرور وغنى وقرب للأحباب والحنين إلى الشباب وبين مضض العيش وافتقار وانتحاب ووهمٍ وشيب وبعاد، ويأتي ليسردها كلها في حلم أو سراب، يقول:

إذا أمعنت في الدنيا اعتباراً
رأيت سرورها رَهْنَ انتحابِ
بعادٌ عن تدانٍ، وافتقارٌ
عن استغنا، وشيبٌ عن شبابِ
حياةٌ كلها أضغاث حلمٍ
وعيشٌ ظلَّه مثل السَّرابِ(٥٥)

فالشاعر جاء في أبياته بالمتضادات في (بعاد، تدانٍ) (افتقار، استغناء) تعبيراً عن نفسه القلقة المتوترة، فضلاً عن شعوره بالخوف من تلك النهاية. وتستمر هذه النظرة المتشائمة من الأحلام والطيف إلى شعراء بني الأحمر، إذ نجد ابن فركون يصف زيارة الطيف إليه في الظلام الحالك وغياب الرقباء كأنه يسرد قصة متسلسلة الأحداث مع توفر بعض عناصرها، كالبطل، والزمان، والمكان، والحبكة، والحل، إلا أنه عند الشاعر طيف كذوب؛ لأنّه لا يشفي القلب إذ لا يلبث حتى يرحل سريعاً تاركاً وراءه فؤاداً يصبو، ودموعاً كثيرة.

أمِنْها سَرَى طيفٌ إليَّ حَبيبُ
ولَيْسَ سِوى نَجْمِ السّماءِ رقيبُ

أتى وظلامُ اللّيلِ يسحبُ ذيلَهُ
وللبرقِ ثغرٌ في دجاهُ شَنِيبُ(٥٦)
وهيهات يشفي القلبَ طيفُ خيالها
وقد عَلِمَتْ أنَّ الخيالَ كذوبُ
إذا قَرُبَ الأصباحُ غادرَ بعدهُ
فؤادي يصبو والدمُوعَ تصوبُ(٥٧)

وفي مشهد خيالي حواري دار مع العاذل للشاعر نفسه، في قصيدة نسيب إذ إنه وبعد تحسّره على أيام الوصال وفرط شكواه بذم الخيال، ينعته بأنّه كذوب(٥٨).

وإذا كان هناك من أبدى السخط والذم للطيف ليدلل على سوء العلاقة بينه وبين المحبوب في الواقع المعيش، فإن هناك من عبر عن الرضى والقبول، وأبدى ارتياحه من زيارته، ولعلَّ هذا نابع من حسن العلاقة بين الشاعر والمحبوب، نجد صورة الرضى والقبول عند الشاعر يوسف بن هارون الرمادي (ت٤٠٣هـ) إذ تبرز عنده في مقطوعة شعرية ألفاظ الشكر والارتياح للخيال الزائر ولا سيما زيارته تحت الظلام؛ لأنّه أدعى للسرِّ والكتمان على عكس النهار تخوفاً من عيون الرقباء، يقول:

لا شكرَ عندي للحبيبِ الهاجرِ
بل جل شكري للخيالِ الزائرِ
فكأنَّه يخشَى العيونَ نهارَهُ
فيَزُورَني تحتَ الظلامِ الساترِ
نومي يريه لِناظري فكأنَّه
قبل المنامِ قد اختفى في ناظري(٦٠)

ويقف ابن الزقاق البلنسي (ت٥٢٩هـ)، من الطيف موقف الراضي به، فهو متلهفٌ لمتعة الوصال؛ لأنّه حظي بلقاء من غير موعد، على بعد الديار وشحط المزار، على الرغم من تعجبه من الطيف كيف اختفى في الظلام، ويشبه اختفاء هذا الطيف في صورة رائعة الجمال كاختفاء الحياء في وجنة الزنجي؛ لأنَّ شدة سواده تخفي الحياء عن ملامحه، فهذا تصوير حالة عاطفية فريدة، وتستمر متعة اللقاء عنده حتى يستيقظ من غفوته، يقول:

في ليلةٍ كشفتْ ذوائبها
فتضاعفت بعقَاصِها الظَّلماءُ
والطيف يخفى في الظلام كما اختفى
في وجنة الزَّنجيِّ منه حياءُ

ما زال يُمتِعُني الخيالُ بوصلها
حتى انزوى عن مقلتي الإغفاءُ(٦١)

٣-اشكالية الحلم والحقيقة:

يتعدى الحلم أو الطيف إلى أبعاد دلالية أخرى عند كثير من الشعراء، يلجأ فيه الشاعر إلى الهروب من الواقع الذي يعيشه، بما فيه من مصاعب اقتصادية وسياسية واجتماعية ومرارات البين، وعذابات السهر، يؤنس الشاعر بهذا الهروب وحدته ويحاول إيجاد معادلٍ موضوعي؛ ليستطيع تخفيف حدة الشعور بالاغتراب النفسي والبيئي، فتراه يجسد من الطيف حقيقة واقعية، فيعيش مع المحبوبة ويحاورها، ويبادلها المشاعر، وهكذا يتحول الطيف إلى وسيلة للهروب من الواقع، ومكابرة الشاعر في إيجاد بدائل مناسبة لحالته، تعوضه عن صورة المحبوب الحقيقية(٦٢).

فيحيى بن الحكم الغزال (ت٢٥٠هـ) يعيش حقيقة النوى، وهو يشعر بالاغتراب الروحي والمكاني الذي يفرضه عليه واقعه، فصار يتوهم بصورة الحبيب الذي يأتيه ليلاً فسرعان ما يجعل الطيف مكانه، ليعوضه ويعينه على خواطره التي اختلطت عنده، يقول:

ولا والهوى ما الإلف زار على النوى
يجوبُ إليَّ اللّيل في البلد القفرِ
ولكنهُ طيفٌ أقام مثالهُ
لعَينيَّ في نومي خواطرُ من فكري(٦٣)

وتتضح إشكالية الحلم والحقيقة وحالة التمزق النفسي عند ابن عبد ربه الأندلسي (ت٣٢٨هـ)، فيذكر طيف محبوبة كيف زاره بعد هذا الفراق، وكيف بات عنده الحبيب، حين جعل من يده وسادة فهذا ما يطلبه على الحقيقة، ولكن يبدو أن هذا محال عنده، فاستعاض عن كل ذلك بالطيف الزائر الذي يواصله ولا ينقطع عنه، فحوَّل الطيف إلى واقع وحقيقة، يقول:

سرى طيفُ الحبيبِ على البعادِ
ليُصلحَ بين عيني والرُّقادِ
فبات إلى الصَّباح: يدي وسادٌ
لوجنته كما يدهُ وسادي
خيالٌ زارني لما رآني
عدتني عن زيارته عوادي(٦٤)

وقد ياتي الحلم لنا في صنوفٍ أخرى تأتي على شكل إنسان متمثل بالبارق الذي يتوهم به الشاعر يحيى بن هذيل التجيبي الغرناطي (ت٧٥٣هـ)، الخيال والبارق الذي يصادفه، ويشكل عنده حالة تذبذب وعدم استقرار، بين الحقيقة والخيال يقول:

وصالُكِ هذا أم تحيَّةُ بارقِ؟
وهجرُكَ أم ليلُ السليم لتائقِ
أناديكِ والأشواقُ تركضُ حمُرها
بصفحةِ خدّي من دموعٍ سوابقِ(٦٥)

ولم يجد يوسف بن هارون الرمادي (ت٤٠٣هـ)، أمام الواقع المر والأليم لحالة التمزق النفسي التي يعيشها وهو في سجنه إلا البكاء وهو يطلب من عينيه أن تمده بما لديها من دموع، ثم يحاول الشاعر أن ينفس عن الكبت الداخلي عن طريق الحوار مع المحبوبة وهو يتأمل معها لقاءً قريباً بينهما فيدنو منها ويجلس معها ويحاورها ويرى طيفها في الخيال، ولكن هذا كله تكهّن وأمل باللقاء الحقيقي المرتقب(٦٦) يقول:

وقالت: تظن الدهر يجمع بيننا؟
فقلت لها من لي بظنّ محققِ
ولكنني فيما زجرت بمقلةٍ
زجرت اجتماع الشّمل بعد التفّرقِ
فقد كانت الاشفار في مثل بعدنا
فلما التقت بالطيف قالت سنلتقي
أباكية يوماً، ولم يأت وقتهُ
سينفدُ قبل اليوم دمعُك فارفقي(٦٧)

وفي هذا الإطار نجد ابن زيدون (ت٤٦٣هـ)، يقف من الطيف موقفاً جاداً فهو يتوسل المحبوب بالوفاء والصفح عنه لكن واقعه وحقيقته تعكس صورة نفسه الممزقة فلجأ الشاعر إلى طيف الحبيب لمحاولة الهروب من هذا الواقع إلى عالم الخيال، ومن الحقيقة إلى الحلم، يقول في قصيدته التي مطلعها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا(٦٨)

إلى أن يقول:

أولي وفاءً وإن لم تبذلي صلةً
فالطيف يقنعنا، والذكر يكفينا(٦٩)

في حين يسترسل ابن خفاجة، في وصف الطيف فتراه يجسد محاسنه كأنه يشاهد بشراً حقيقياً، ليخفف وطأة البعاد عليه، ويؤنس وحدته فهذه طريقة الشاعر لتعويض الحرمان العاطفي الذي يعيشه، يقول:

وضيفُ طيفٍ أمَّ من هاجرٍ
باتَ به المشكوُّ مشكورا
وَقــدْ جـلا الحُسـنُ له سنـةً
يُلقـى بهـا المعْـذُولُ معـذورا
زار وريح الفجرِ قد قلّصَتْ
ذَيْلَ غمامٍ، باتَ مجرورا(٧٠)

فهذه النماذج الحية في الشعر الأندلسي كسبيل يهتدي اليه الباحث للوصول الى غايته، وكشف براعة الشاعر الأندلسي في ايجاد واقع مخالف للواقع الحقيقي، والغوص في عالم الأحلام حين أشرت إلى ما كان من دلالات الواقع والحلم في الشعر الاندلسي التي وقفنا عندها واستعملها الشعراء ، وغير الذي تجاوزناه للابتعاد عن الإطالة.

الهوامش

(١) ينظر: فجر الأندلس: ٣٩٩ -٤٠٠.
(٢) ينظر: الانسان الاندلسي بين الواقع العربي وما طمح إليه: ١٢٧ - ١٣٠.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٣ - ٣٤.
(٤) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة: ٢٩٠ - ٢٩٥.
(٥) ينظر: تاريخ الادب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: ١٤٢.
(٦) ينظر: بغية الملتمس: ٣٣٧.
(٧) ابن السيد البطليوسي اللغوي الأديب: ١٠٦.
(٨) ينظر: الانسان الاندلسي بين الواقع العربي وما طمح إليه: ١٥٩ - ١٦٠.
(٩) ينظر: بغية الملتمس: ٣٠٧، الحلة السيراء: ١٥٤.
(١٠) سعيد بن جودي السعدي (سيرته ومجموع شعره): ١٠٠.
(١١) المصدر نفسه: ٨٦.
(١٢) ما تبقى من أدب العميان في الأندلس: ٦٦.
(١٣) ينظر: بغية الملتمس: ١١٣، ينظر: الحلة السيراء: ١٣١/٢.
(١٤) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٥٥.
(١٥) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: ٩٢ - ٩٣.

(١٦) ينظر: ديوان ابن شهيد الأندلسي: ١٠٩.
(١٧) المغرب في أحلى المغرب: ج٢/٢١٠، نفح الطيب: ج٤/٣٥٢.
(١٨) أغمات: ناحية في بلاد البربر من أرض المغرب قرب مراكش. معجم البلدان: ١/٢٢٥.
(١٩) ديوان المعتمد بن عباد (ملك اشبيليه): ١٠٠-١٠١.
(٢٠) ديوان ابن الأبّار: ٤٠٨.
(٢١) ديوان أبي الطيب صالح بن شريف الرندي: ٢٣٥.
(٢٢) ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي،: ٣٤٧.
(٢٣) المصدر نفسه: ٣٤٩.
(٢٤) الهذيان و الأحلام في الفن: ٧١.
(٢٥) ينظر: ملامح الطيف في الشعر الجاهلي: ١١٤ - ١١٦.
(٢٦) شعر يحيى بن حكم الغزال: ٢٢٠.
(٢٧) ينظر: المغرب في حلّى المغرب: ج١/١١١.
(٢٨) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر:٢/٥٨.
(٢٩) ديوان ذي الرمّة، تحقيق: ٢/٦١٩.
(٣٠) ديوان ابن عبد ربه: ١١٧.
(٣١) ديوان ابن هانئ، تحقيق: حمد البعلاوي: ٢٢٩.
(٣٢). ينظر: الجذوة: ٣٨١، ينظر: البغية: ٥٠٩.
(٣٣) شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي (ت٣٨٩هـ): ١١٥.
(٣٤) طوق الحمامة: ٢٣٥.
(٣٥) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٣٧.
(٣٦) ينظر: جذرة المقتبس: ٢٧٩.
(٣٧) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ٤/٧٨٨.
(٣٨) ينظر: ديوان ابن زيدون ورسائله: ٤٤٧.
(٣٩) الذخيرة :٣/٩٦، ينظر النفح:٢/٦٧.
(٤٠) الذخيرة: ٣/١٠٢.
(٤١) ديوان الحكيم أبي الصلت: ١٢٦.
(٤٢) اليعاليل: هي النفّاخات التي تكون فوق الماء من وقع المطر، ومفرده (يعلول). لسان العرب:٤/٣٠٨.
(٤٣) ديوان ابن حمديس: ١٥٠.

(٤٤) ديوان ابن زمرك: ٣٦٢.
(٤٥) أنظر:ديوان إبراهيم بن الحاج النمري: ٢١٣
(٤٦) طوق الحمامة: ٢٣٥.
(٤٧) ديوان ملك غرناطة (يوسف الثالث): ١٣٨.
(٤٨) ينظر: المصدر نفسه: ١٧-١٢٦.
(٤٩) ينظر: ملامح الطيف في الشعر الجاهلي: ١١٩.
(٥٠).ديوان ابن الزقاق البلنسي: ٢٢٩
(٥١) المصدر نفسه: ٢٦١.
(٥٢) ديوان الأعمى التطيلي: ٧١.
(٥٣) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ٦٧-٦٨.
(٥٤) ينظر: المصدر نفسه: ٨٩.
(٥٥) دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، شعر ابن ليون التجيبي: ١٩٤.
(٥٦) شنيب: هو حدة الأنياب، كالمنشار شنب شنباً فهو شانبٌ وشنيب وأشنب، ينظر: لسان العرب: ٢٣٣٦/٤.
(٥٧) ديوان ابن فركون: ١٥٤.
(٥٨) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥٧.
(٥٩) ديوان ابن عبد ربه: ١١٧.
(٦٠) شعر الرمادي: ٧٥.
(٦١) ديوان ابن الزقّاق البلنسي: ٦٣.
(٦٢) ينظر: ملامح الطيف في الشعر الجاهلي: ١٢٤-١٢٥.
(٦٣) ديوان يحيى بن حكم الغزّال: ١٩٤.
(٦٤) ديوان ابن عبد ربه الأندلسي: ٥٧.
(٦٥) ابن هذيل التجيبي الغرناطي: ١٩١.
(٦٦) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ٢٩٥.
(٦٧) شعر الرمادي: ٩٣.
(٦٨) ديوان ابن زيدون ورسائله: ١٤١.
(٦٩) المصدر نفسه: ١٤٨.
(٧٠) ديوان ابن خفاجة: ٢٤٧.

المصادر

إبن السيد البطليوسي اللغوي الأديب (٤٤٤هـ - ٥٢١هـ)، حياته ومنهجه في النحو والفقه - شعره، تحقيق: أ. د. صاحب أبو جناح، مركز البحوث والدراسات الاسلامية - ديوان الوقف السني - العراق، ط١ - ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م .

إبن هذيل التجيبي الغرناطي (٧٥٣هـ)، حياته وما تبقى من شعره، جمعه وصنفه ودراسة: أ. م. د. محمد عويد الساير، د. عكاب طرموز علي الحياني، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مج ٩/٧٤، ٢٠١٢م.

الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، د. احمد هيكل - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٥م.

الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، د. منجد مصطفى وزارة التعليم العالي- جامعة الموصل.

الإنسان الاندلسي بين الواقع العربي وما طمح إليه، د. ظاهر أبو غزالة، دار المواسم للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط٢، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م .

بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، أحمد بن يحي بن احمد بن عمير، أبو جعفر الضبّي (ت ٥٩٩هـ)، دار الكتّاب العربي - القاهرة، ١٩٦٧م .

تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، احسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان ط٢ ١٩٦٩م

تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، د. احسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ١٩٩٧م .

جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، لمحمد بن فتوح بن عبد الله بن فتوح بن حميد الأزدي الميروقي الحميدي ابو عبد الله بن نصر (المتوفى: ٤٨٨هـ)،الدار المصرية للتأليف والنشر - القاهرة ، ١٩٦٦م .

دواوين شعرية لشعراء أندلسيين، شعر ابن ليون التجيبي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، دراسة وتحقيق: أ. د. هدى شوكت بهنام، دار غيداء، عمان - الأردن، ط١، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م .

ديوان إبراهيم بن الحاج النمري، تقديم وضبط: د. عبد الحميد عبد الله الهرامة، المجمع الثقافي - الامارات العربية المتحدة، ٢٠٠٣م .

ديوان ابن الأبّار، أبي عبد الله محمد ابن الابار الصفاعي البلنسي (ت٦٥٨هـ)، قراءة وتعليق، الاستاذ عبد السلام الهرّاس، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، المملكة المغربية، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م .

ديوان ابن الزقاق البلنسي، تحقيق: عفيفة محمود ديراني، دار الثقافة - بيروت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م .

ديوان ابن حزم الأندلسي، جمع وتحقيق: عبد العزيز ابراهيم، دار صادر بيروت، (٣٨٤ - ٤٥٦هـ ٩٩٤ - ١٠٦٤)، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م .

ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له: د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، ١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م

ديوان ابن خاتمة الأنصاري، حققة وقدم له، د. محمد رضوان الداية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق، ١٩٧٢هـ .
ديوان ابن زمرك الأندلسي محمد بن يوسف الصريحي، تحقيق وتقديم: د. محمد توفيق النيفر، دار المغرب الاسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
ديوان ابن شهيد الأندلسي، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: د. محمود علي مكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة .
ديوان ابن عبد ربه - جمعه وقدم له ورح معانيه د. محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٧٩م
ديوان ابن فركون،تقديم وتعليق: محمد ابن شريفة ، مطبوعات اكاديمية سلسلة التراث ، المملكة المغربية ،ط١٤٠٧،١-١٩٨٧م .
ديوان ابن هانئ، تحقيق: حمد البعلاوي
ديوان أبي الطيب صالح بن شريف الرندي (ت٦٨٤هـ)، في أعماله الأدبية الشعر والنثر، تحقيق ودراسة: د. حياة قارة، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - الاسكندرية (ط١)، ٢٠١٠م .
ديوان الاعمى التطيلي، أبي جعفر أحمد بن عبد الله بن هريرة (٥٢٥هـ)، مجموعة موشحاته، تحقيق: د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني (ت٥٢٩هـ)، جمع وتحقيق: محمد المرزوقي، دار الكتب الشرقية - تونس، ١٩٧٤م .
ديوان بني مروان في الأندلس، عبد الرحمن بن معاوية (الداخل) (ت١٧٢هـ)، جمعه وحققه، غالب عبد العزيز الزامل، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار المكتبة الوطنية- الامارات ط١، ٢٠٠٩م .
ديوان حازم القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري (٦٠٨ - ٦٨٤هـ) عثمان الكحاك، دار الثقافة، بيروت - لبنان.
ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٤-١٩٩٣م.
ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي، تحقيق: د. جمعة شيخة، د. محمد الهادي الطرابلسي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة)، تونس، ١٩٨٨م .
ديوان ملك غرناطة (يوسف الثالث)، حققه وقدم له ووضع فهارسه: عبد الله كنون، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٥م.

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت٥٤٢هـ)، تحقيق: احسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط٢، ١٩٨١م .
روضة المَحاسن وعمدة المُحاسن، ديوان أبي بكر يحيى بن محمد المعروف بـ(الجزار السرقسطي)، وفصول من كتابه: بادرة العصر وفائدة المصر، صنعه: أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن مطروح السرقسطي (ت٦٠٦هـ)، تحقيق ودراسة واستدراك: أ. د. منجد مصطفى بهجت، عالم الكتب الحديث، اربد، ط١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
سعيد بن جودي السعدي الالبيري الأندلسي أحد ثوار الدعوة العربية وشعرائها بالأندلس (سيرته ومجموع شعره)، محمد رضوان الداية، دار الفك العربي - بيروت، مطبوعات جمعه الجامع للثقافة والتراث بدبي، ط١، ١٤٨١هـ -١٩٩٧م.
شعر الرمادي، يوسف بن هارون ، شاعر الأندلس في القرن الرابع الهجري، جمعه وقدم له : ماهر زهير جرار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت .
شعر يحيى بن حكم الغزال، جمع ودراسة: د. علي الغريب ، مكتبة الآداب - القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي (ت٣٨٩هـ)، جمع وتحقيق ودراسة: د. محمد علي الشوابكة، منشورات - جامعة مؤتة، ط١، ١٩٩٦م .
طوق الحمامة في الألفة والآلاف، أبو محمد علي بن احمد بن سعيد بن حزم الأندلسي القرطبي، الظاهري (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م .
فجر الأندلس، دراسة في تاريخ الأندلس من الفتح الاسلامي إلى قيام الدولة الأموية، د. حسين مؤنس، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٣٢هـ - ٢٠٠٠م.
لسان العرب، لجمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ، دار المعارف - القاهرة
ما تبقى من أدب العميان في الأندلس، جمع وتحقيق وضعة ودراسة أ. م. د. محمد عويد الساير، أ. م. د. محمود شاكر ساجت، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م .
محمد بن عمار الأندلسي دراسة أدبية تاريخية لألمع شخصية سياسية في تاريخ دولة بني عبّاد في اشبيليه، د. صلاح خالص، مطبعة الهدة - بغداد، ١٩٥٧م .
المغرب في حلى المغرب، أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد المغربي الاندلسي (ت٦٨٥هـ)، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، ط٣، ١٩٥٥م.
ملامح الطيف في الشعر الجاهلي، د. حمدي منصور، د. احمد زهير رحاحلة، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمان .

الهذيان و الأحلام في الفن، سيغموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط١، ١٩٧٨م.
يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـ) تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

أثر الاقتباس والتضمين في شعر لسان الدين بن الخطيب

فاطمـــة أحمـــد حماد
كلية التربية للبنات-جامعة الأنبار

أ.م.د. فـرج منسي محمـــد
كلية التربية للبنات-جامعة الأنبار

استلم: ٢٠١٧/١٢/٢٤
النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يحاول هذا البحث أن يدرس ظاهرتي الاقتباس والتضمين في شعر لسان الدين بن الخطيب فمن يقرأ ديوان الشاعر يدرك ثراء هاتين الظاهرتين في شعره، لذلك جاء هذا البحث ليذكر أنماط مختلفة من الاقتباس والتضمين في شعره، وذلك من خلال الوقوف عند المحاور الآتية: الاقتباس من القرآن الكريم وينقسم إلى: الاقتباس النصي، الاقتباس التحويري، الاقتباس الإشاري.

التضمين وقد توزع في قصائده ما بين تضمين الأحاديث النبوية وما بين تضمين أشعار القدماء وصورهم ومعانيهم وكذلك تضمين الأمثال العربية القديمة والأمثال العامية في الأندلس.

وقد انتهى هذا البحث إلى أن علاقة ابن الخطيب بالتراث كانت علاقة وثيقة فقد تواصل معه بمختلف أشكاله وأنواعه آخذاً منه ما يمنح تجربته الشعرية الإيحاء والتأثير ومظهراً في ذلك براعته وبداهته في تعامله مع الموروث الثقافي.

Abstract :

This research attempts to study the phenomenon of citation and inclusion in the poetry of Sanadin ibn al-Khatib, who read the poet's body knows the richness of these two phenomena in his poetry. Therefore, he mentioned the different styles of quotation and inclusion in his poetry, by standing at the following axes:

. Text citation

Modulation quotation

Reference quotation

Inclusion has been distributed in his poems between the inclusion of the Prophetic traditions and the inclusion of the notice of the ancients and their images and their assistants, as well as includes the ancient Arabic proverbs and colloquial examples in Andalusia.

This research concluded that Ibn al-Khatib's relationship with heritage has a close relationship. He continued with him in all his forms and types , taking from him what gives his poetic experience and influence, showing his proficiency and his ability to deal with cultural heritage.

أولًا : الاقتباس من القران الكريم :

الاقتباس في اللغة يأتي من لفظة (قَبَسَ) والتي تعني (الشعلة من النار) (١)، وفي التهذيب: القبس شعلة من النار يقتبسها أي يأخذ النار، واقتباسها الأخذ منها، وقوله تعالى: بشهاب قبس (٢)، القبس الجذوة وهي النار التي تأخذها في طرف (٣)، وقد ذكر صاحب كتاب مقاييس اللغة قائلاً: (قَبَسَ): القاف والباء والسين أصل صحيح يدلّ على صفة من صفات النار، ثم يستعار ومن ذلك القبس: شعلة النار) (٤)، قال تعالى في قصة النبي موسى (عليه السلام): لعلي ءاتيكم منها بقبس (٥). وجاء في كتاب العين: ((القبسُ: شعلة من نار تقتبسها أي تأخذ من معظم النار وقبست النار، وأقبست رجلاً ناراً أو خيراً، وقبس العلم واقتبسه))(٦)، فالاقتباس ورد في المعاجم العربية بمعنى الشعلة من النار. أما الاقتباس في الاصطلاح: ((فهو أنْ يُضمَّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنَّه منه))(٧). أو((أن تدرج كلمة من القرآن الكريم، أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتفخيماً لشأنه))(٨).والاقتباس عند البلاغيين: ((ضرب من ضروب علم البديع الذي يكمل مع علمَي (المعاني) و (البيان) قواعد البلاغة وعلومها الثلاث وهو أحدها))(٩)، فهو أحد المحسنات البديعية التي يلجأ إليها الشاعر ليمنح شعره القوة والوضوح. وينقسم الاقتباس من حيث القبول والمنع إلى مقبول ومباح ومردود (١٠).

فالأول : ما كان في الخطب والمواعظ والعهود.

والثاني : ما كان في القول والرسائل والقصص.

والثالث: على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه - ونعوذ بالله ممن ينسبه إلى نفسه كما قيل عن أحد بني مروان أنَّه وقع على مطالعة فيها شكاية عمّاله: (إنّ إلينا إيابهم ثم إنّ علينا حسابهم)، والآخر تضمين آية في معنى هزل ونعوذ بالله من ذلك، كقوله:

أوحى إلى عشاقه طرفهُ هيهات هيهات لما توعدون

ويعدّ القرآن الكريم مصدراً مهماً من المصادر التي يلجأ إليها الشعراء وفي مختلف عصورهم الأدبية، وذلك لما يمتاز به القرآن الكريم من التنسيق وتأليف العبارات البليغة التي يتكأ عليها الشاعر لتحسين وتزيين ألفاظه ومعانيه وصوره بألوان بديعية، هذا من جانب ومن جانب آخر هو تحريك عنصر الإثارة والتشوق عند المتلقي، إذ أنَّ المتلقي عندما يحس أنَّ الشاعر استمد ألفاظ أشعاره من القرآن الكريم يشعر بثراء ذلك الشعر وقيمته الفنية والجمالية، لأنّ القرآن الكريم معجزة في كل شيء، فلا غرابة في أنْ يمتلك الشعر الجمالية حين اقتباسه من القرآن الكريم لفظاً كان أم أسلوباً(١١). وقد وجد الثعالبي أنَّ ((الاقتباس من القرآن الكريم ظاهرة عامة في الأدب العربي))(١٢)، ولم يكن شعراء الأندلس بعيدين عن الاقتباس القرآني في شعرهم شأنهم في ذلك شأن شعراء المشرق، فقد لجأوا إليه عامة وابن الخطيب خاصة، وذلك لتقوية معانيهم وإضفاء

الصبغة الدينية لشعرهم. والمتتبع لديوان ابن الخطيب يلحظ أنَّ ظاهرة الاقتباس واضحة وجلية في شعره كما يلحظ تنوعه في الاقتباس، فهو في ديوانه يمكن تقسيمه على ثلاثة أقسام :

الأول: الاقتباس النصي. الثاني : الاقتباس التحويري. الثالث: الاقتباس الإشاري.

أولًا : الاقتباس النصي: وفيه يلتزم الشاعر بلفظ النصّ القرآني وتركيبه (١٣)، وهذا النوع من الاقتباس أقل أنواع الاقتباس شيوعاً في شعر ابن الخطيب والسبب قد يكون لبروز الاقتباس فيه بلفظ النص القرآني لفظاً وتركيباً(١٤). ويمكن تقسيم الاقتباس النصي على قسمين :

القسم الأول : اقتباس نص الآية: وهو قليل جداً في شعر ابن الخطيب.

القسم الثاني : اقتباس جزء من الآية دون الإخلال بنص الجزء المقتطع منها. ومن الاقتباس النصي قول ابن الخطيب في وصف مكناسة الزيتون(١٥):

بِالحسنِ مِنْ مَكنَاسَةِ الزَّيتُونِ قَدْ صَحَّ عَذرُ النَّاظِرِ المَفتُونِ

فَضلِ الهَواءِ وَصِحَّةِ المَاءِ الَّذي يَجرِي بِهَا وَسَلَامَةِ المَخزونِ

وَلَقَد كَفَاهَا شَاهِداً مَهْمَا ادَّعَت قَصَبَ السباقِ القَربُ من زَرْهُونِ (١٦)

وَكَأَنَّمَا هُوَ بَرْبَرِيّ وَافِدُ فِي لَوحِهِ والتينِ وَالزَّيتونِ

في هذه الأبيات يصف ابن الخطيب مكناسة الزيتون وما يكثر فيها من أنهار وعيون وثمار وأشجار ولاسيما شجرة الزيتون، ونجده في البيت الأخير يعقد شبه بين البربري وجبل زرهون، فكما أنَّ البربري يحرص على لوحة لا تفارقه، فكذلك لا يفارق التين والزيتون زرهون، ونلحظ أنَّ ابن الخطيب في عجز البيت الأخير اقتبس نص الآية القرآنية: والتين والزيتون(١٧)، إذ تمكن من خلال هذا الاقتباس أنْ يصف مكناسة الزيتون، فأضاف بهذا الاقتباس جمالية للصورة التي أراد ايصالها حول جمال طبيعة مكناسة. وفي قوله متغزلاً (١٨):

زَارتْ وَنَجمُ الدَّجَى يَشْكُو مِنَ الأَرَقِ وَالزَّهرُ سَابِحَة فِي لُجَّةِ الأفقِ

قَالتْ تَنَاسَيْتَ عَهدَ الحُبِّ قُلْتُ لَهَا لَا وَالَّذِي خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقِ

مَا كَانَ قَطَّ تَنَاسِي العَهْدِ مِنْ شِيَمِي وَلا السَّلْوَّ عَنِ الأَحْبَابِ مِنْ خُلُقِي

اتكأ الشاعر في البيت الثاني على الاقتباس النصي للآية الكريمة الواردة في قوله تعالى: خلق الانسان من علق (١٩) ليقسم من خلالها لمحبوبته بأنّ النسيان والسلو عنها ليس من شيمه، فهو على الودّ والوفاء والعهد باقٍ، وهذه من شيم العاشق الصادق، وهي الشيم التي تغنّى بها من قبل الشعراء العذريون ورددها ابن الخطيب في شعره، فابن الخطيب التجأ إلى هذا الاقتباس ليعمّق ويقوي دلالته، وجمال تعبيره ومن اجل أنْ يمنح شعره قوة ووضوحاً، ويثير عواطف المتلقين من خلال هذا الاقتباس. ومن اقتباسه لجزء من آية قرآنية قوله مادحاً أبا الحجاج (٢٠):

وَمَا العُمرُ إلّا زينةٌ مُسْتَعَارة تُردّ ولكِنّ الثنَاءَ هُوَ العمُر

وإن زحَفُوا مِنْ دُونِ رَايَةِ يُوسُفٍ تَقُول تَعالى مَنْ لَهُ الخلْقُ وَالأَمْرُ

فابن الخطيب في عجز بيته الثاني أشار إلى جزء من الآية الكريمة : " ألا له الخلق والأمر تبارك الله رب العالمين " (٢١). إنّ ابن الخطيب أراد من خلال إشارته لهذا الجزء أنْ يبين للمتلقي أنَّ الأمر أمر الله سبحانه وتعالى، فالله عزّ وجلّ يقضي أنْ تكون الراية لممدوحه أبي الحجاج وهو يمتثل لأمر رب العالمين. ويمدح أبو الحجاج أيضاً بقوله (٢٢):

وَمَا رَاعَ ملك الروم إلّا طُلُوعُها سَوَابِحَ تُزْجِيهَا رياحٌ مِنَ الرَّكضِ

وَنَادَى لِسَانُ الفَتح فِي عَرَصَاتِهِمْ كَذَلِكَ مَكّنَّا لِيُوسُف فِي الأَرْضِ

إنّ الشاعر اقتبس في عجز بيته الثاني جزء من الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَن نَّشَاء وَلاَ نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ ﴾ (٢٣)، وهذا الاقتباس جاء نتيجة النصر الذي حققه أبا الحجاج على أعدائه النصارى، فسبب هذا الاقتباس هو محاولة ايصال فكرة التمكين لممدوحه، فكما مكّن الله عزّ وجلّ الأرض لنبيه يوسف (عليه السلام) مكّن لممدوحه هذا الانتصار، وربما جاء هذا الاقتباس لتشابه اسم المخاطب (يوسف بن الحجاج) مع اسم النبي يوسف (عليه السلام). ويمضي ابن الخطيب في اقتباسه لجزء من الآية الكريمة، ومن ذلك قوله منشداً أبا سالم المريني (٢٤):

دَعَتْكَ قُلوبُ المُؤمنينَ وَأخْلَصَتْ وَقَدْ طَابَ مِنْهَا السِّر للهِ وَالجَهْرُ

وَمُدت إلى اللهِ الأَكُفَّ ضَرَاعَةً فَقَالَ لَهُنَّ اللهُ قَدْ قُضيَ الأَمْرُ

في عجز البيت الثاني يقتبس شاعرنا جزء من المثل القرآني الوارد في قوله تعالى: "قضي الامر الذى فيه تستفتيان"(٢٥)، فوظفه ليوحي للمتلقي بأنّ الله سبحانه وتعالى يقضي بما أراد الأمور كلها، فجعل دعاء أهل الأندلس تسخير من الله سبحانه وتعالى ليوقع أمره وهو استجابة دعائهم وجعل أبا سالم سلطاناً عليهم يحميهم من ظلم الأعداء الذي أحاط بهم. وفي قوله مخاطباً بعض الأدباء مستزيدًا من أدبه (٢٦):

شَوقُ نَفْسِي إلى كَلامِكَ يُحكي نَارهُ للجحيم ذات الوقُودِ

فَإذا قِيلَ هَلْ تَمالأتِ قَالَت فِي جَوابِ السُّؤال هَل مِنْ مَزِيدِ

فشوق نفسه لكلام ذلك الأديب يشبه نار جهنم، فهو كلما سمع كلامه لا يملّ ولا يكلّ، بل يسعى إلى سماع المزيد، كنار جهنم كلما امتلأت تقول هل من مزيد؟ والشاعر هنا اقتبس جزء من قوله تعالى: "يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد" (٢٧). فنلحظ بهذا الاقتباس حضور ثقافة ابن الخطيب الدينية وقدرته على الحقام النص القرآني في صلب شعره من دون أنْ يحوّر أو يغير كثيراً في تركيب الآيات المستوحاة. ويستمر ابن الخطيب في اقتباسه من آيات القرآن الكريم والنسج على منوالها لما لها من قوة في إثراء العمل الأدبي لدى المتلقي الذي يشعر بذلك الثراء عندما يحس أنَّ الشاعر استمد ألفاظه ومعانيه الشعرية من القرآن الكريم، لذا نجده في قوله مستشفعاً ابن مرزوق الخطيب يستخدم الاقتباس القرآني (٢٨):

لوْ أنَّني بابنِ مَرزوق عَقدتُ يَدي وَكَانَ مُحتكِماً فِي خَيرة الدَّولِ

لَكَانَ كَربي قَد أفضى إلى فَرجي وَكَانَ حُزني قَد أوفَى عَلى جَذلِ

وَلست أيأسُ من وعدٍ وعدت به وإنّما خلق الإنسان من عجلِ

أراد ابن الخطيب أنْ يستعجل ابن مرزوق في اغاثته له فوجد في اقتباس الآية القرآنية: خلق الانسان من عجل سأوريكم آياتي فلا تستعجلون (٢٩)، أي من تعجيل الأمور (٣٠)، فوجد في هذا الجزء المقتبس داعماً

للفكرة التي أراد ابن الخطيب إيصالها لممدوحه، فوظفها بلفظها ومعناها ليقول لابن مرزوق بأنّه لا ييأس من وعد يوعده إياه، فهو جدير بتحقيق ذلك؛ لأنّه من خيرة حكام الدول ولا يخيب من يستشفعه، ولكن يأمل بأن يعجل في إغاثته، مذكراً ممدوحه بأنّ الإنسان خلق عجولاً.

ويقول ابن الخطيب في قصيدته النبوية (٣١):

كَدحت إلى رَبّ الجَمَالِ مُلاقِياً فيا أيّها الإنسانُ إنّك كادحُ

هَنيئاً لكُم يا زائري تُربة الهُدَى بُلوغَ المُنى والسعيُ في اللهِ نَاجحُ

نلحظ في صدر البيت الأول ما يفيد الاقتباس من القرآن الكريم في صورة تركيب، ثم الاستدلال به كاملاً، إذ جاء بـ (فيا أيها الإنسان إنّك كادحُ)، وذلك أنّه تمثل بقوله تعالى: يأيها الانسان انك كادح الى ربك كدحاً فملقيه (٣٢)، فلم يجد أنسب وأفضل من هذا الجزء المقتبس ليصف لنا من خلاله المعاناة والمصاعب التي واجهها نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) في بداية الدعوة الإسلامية. وإنّ اقتباس جزءاً من الآية عند الشاعر ابن الخطيب نلمحه في ثنايا غزله على شاكلة قوله في مقدمته الغزلية التي افتتحها لمديح النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، إذ يقول (٣٣):

مَا عَلَى القَلبِ بَعدكُم مِن جُناحٍ أنْ يُرى طَائراً بِغير جَناح

وَعَلَى الشوقِ أنْ يشُبّ إذا هَبـ ـبَ بأنفاسكُم نسيمُ الصباح

أترون السلو خامر قلبي بعدكم لا وفالق الإصباح

صوّر ابن الخطيب مشاعره التي تفيض بعواطف الحب والشوق لرؤية المحبوبة، وفي هذه الأبيات نلحظ مزج مشاعره بعواطفه الدينية، فنجده في البيت الأخير يتساءل هل النسيان والسلو أصاب قلبه بعد فراق محبوبته؟ فيأتي جوابه بـ(لا) مصحوباً بجزء من آية قرآنية مستوحى من قوله تعالى: فالق الاصباح وجعل اليل سكناً (٣٤).

فاقتبس ابن الخطيب هذه الآية ليخدم بها تجربته الخاصة. ويقتبس الشاعر ابن الخطيب من القرآن الكريم، وهو يصور جمال محبوبته التي تأمره بسلوانها ، إذ يقول(٣٥):

يَا كوكَبَ الحُسنِ يَا معناهُ يا قَمَرَةَ يَا روضَةَ المُتناهي الريعَ يا ثَمَره

أَمَرتَني بسُلو عَنكَ مُمتنِع مَأمُورُ حُسنِك لَمَّا يقضِ مَا أمرَه

فابن الخطيب يقتبس قوله تعالى: كلا لما يقض ما أمره (٣٦)، بلفظها ومعناها، فمعنى الآية كما جاء في تفسير مجاهد: (لا يقضي أحداً أبداً كلما فرض عليه) (٣٧)، فاقتبس الشاعر هذه الآية: لتكون بمثابة جواب يرد على طلب محبوبته التي تأمره بنسيانها، فابن الخطيب عصى وخالف ما أمرته به محبوبته. وقوله متغزلاً أيضاً (٣٨):

قَلَمُ المحَاسِن خَط نُون عِذَارِهِ أَوَ مثل حلَّتِهِ يُحاكَ بِلا عَلَم

لَا تَتَّقُو عَيْنَاً تُصيبُ جَمالهُ فَاللهُ عَوّذهُ بنونٍ وَالقَلم

ففي عجز البيت الثاني الاقتباس واضح من قوله تعالى: " ن و القلم وما يسطرون " (٣٩).

ثانيا : الاقتباس التحويري:

النوع الثاني من الاقتباس، الاقتباس التحويري، وهو ليس اقتباساً إشارياً لأنّ الشاعر لا يتخذ من الإشارة أو الإيماء دليلاً عليه، إنما من ينظر إلى الشعر يشعر بالاقتباس واضحاً، ولا يعدّ اقتباساً نصياً؛ لأنّ الشاعر لا يأتي بنص الآيات القرآنية كاملة بل يأتي بها مفككة ومحورة، ولكن أقرب إلى الاقتباس النصي؛ لأنّ الشاعر قصده، وقد تعذر عليه ذلك أما لمراعاة الوزن الشعري أو للقافية والروي، لذا نجد الشاعر يورد آية قرآنية ولكنها محورة عن سياقها القرآني من حيث التقديم والتأخير من دون الإخلال بالمعنى سواء أكان الشاعر زاد بعض الحروف أم أنقصها أم أبدل كلمة مكان كلمة أخرى تحمل المعنى نفسه أو مرادفة، فضلاً عن طبيعة المخاطب سواء أكان مفرداً أم مثنى أم جمعاً (٤٠)، فكل هذه الأسباب دفعت شعراء الأندلس إلى الابتعاد عن الاقتباس النصي واللجوء إلى الاقتباس التحويري، ومنهم شاعرنا ابن الخطيب، فقد ظهر واضحاً في شعره الاقتباس التحويري. ومن الاقتباس التحويري قوله مادحاً أبا الحجاج (٤١):

وَأتاحَ أندَلسًا بحَدّ حُسَامِهِ قَسْراً فَأحْيَا الأرْضَ بَعْدَ مَمَاتِهَا

وَأفَاضَ مَاءَ العَدْلِ فِي أقْطَارِهَا فَنَما بِذَاكَ الماءِ غَضُ نَبَاتِهَا

نلحظ في عجز البيت الأول يقتبس الشاعر اقتباساً تحويرياً للآية الكريمة من قوله تعالى: والله أنزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها (٤٢). وعند قراءتنا للبيت نلحظ أنَّه أقرب إلى النصي غير أنَّ ابن الخطيب حذف (به) وحول صيغة (موتها) إلى مماتها لاستقامة بيته الشعري. وقوله (٤٣):

وَأَقَام الحقَّ وَجَاءَ بِهِ فَإِذَا بِالبَاطِلِ قَد زَهقَا

يُجرِي فِي حُكمِ رَاحتِهِ أحكَامَ سَعَادَاتٍ وَشَقَا

ففي البيت الأول الاقتباس واضح من قوله تعالى: وقل جاء الحق وزهق الباطل ان الاطل كان زهوقا(٤٤)، وهنا قام الشاعر بتحوير الصيغ وأضاف ألفاظ من عنده ولعله قصد بهذا التحوير أنْ يثبت قدرته الشعرية في تطويع الألفاظ وإعادة تشكيلها بشكل يتلاءم وما يريد البوح به. ويقتبس ابن الخطيب اقتباساً تحويرياً في معرض مدحه لنسب آل نصر ، قائلاً (٤٥):

أبني الأنْصَار لكُم شَرَفٌ حُكُم القُرآن بِهِ نَطقَا

آووا نَصُروا أوذُوا صبروُا كَانوا لِرسُولِ اللهِ وِقَا

إذ اقتبس في صدر بيته الثاني قوله تعالى: والذين اووا و نصروا (٤٦)، وهو قريب إلى النصي سوى أنَّ شاعرنا حذف (الواو العاطفة) لاستقامة الوزن لا أكثر. ويستمر ابن الخطيب في اقتباس الآيات القرآنية، ولكن نجده يغيّر ويحوّر في الألفاظ والصيغ ويقوم بالتقديم والتأخير، على شاكلة قوله (٤٧):

أيَا راكبَ البحرِ الأجاجِ مُخاطِراً تقَدمُ بِاسمِ اللهِ مُرساكَ والمجرا

وَبلغ أماناتِ المشوقِ ولا تقُل تَرحل مختاراً لَعَلَّ لهُ عُذرا

في البيت أعلاه ، خطاباً واضحاً وجهه الشاعر ابن الخطيب للفقيه أبا الحسن النباهي(٤٨)، لذا نجده يستلهم في البيت الأول قوله تعالى: بسم الله مجراها و مرسها ان ربي لغفور رحيم (٤٩)، إلّا أنّه أبدل الفعل المضارع (اركبوا) إلى صيغة الاسم المفرد (راكب) وأبدل الضمير الغائب في (مرساها) إلى الضمير المخاطب (مرساك)، في حين حذفَ ضمير (مجراها) كما قام بتقديم المرسى على المجرى وكل ذلك عائد إلى الوزن الشعري وملائمته للمعنى، أما في عجز البيت الثاني نجده يقتبس تحويرياً قوله تعالى: فلا تصاحبني قد بلغت من

لدنى عذراً(٥٠)، مع تغيير في صياغتها ليخدم بها تجربته الشعرية الخاصة. ويستعين ابن الخطيب بالاقتباس القرآني في وصفه لقوة وبأس أسطول سلطانه الغني بالله، إذ يقول أنَّ الأسطول في قوته وسرعته كالطائر، ويحمل في داخله الفرسان الذين تميزوا بحزمهم وقوتهم الخفية، إذ يقول(٥١):

مِن كُل طائِرةٍ كأن جَنَاحَهَا وَهُوَ الشَّراعُ بِهِ الفراخُ تظللُ

جوفاءُ يحملُها وَمَن حَمَلت بِهِ مَن يَعلمُ الأنثى وَمَا تحمِلُ

فالشاعر في هذين البيتين يرسم لنا صورة جميلة عن قوتهم، وذلك عندما صور قوتهم الخفية بالجنين داخل بطن أمه، فكما أنَّ الأم لا تعرف ما تحمل في بطنها من جنس المولود إلّا عند ولادتها، فكذلك فرسان ممدوحه لا تعرف قوتهم إلّا وقت منازلتهم للعدو، وهذه الصورة (يعلم الأنثى وما تحمل) صورة محوّرة أساسها صورة قرآنية وردت في قوله تعالى: الله يعلم ما تحمل كل أنثى وما تغيض الارحام (٥٢).وقد استطاع ابن الخطيب أنْ يوظف هذه الصورة ويطوعها لخدمة عمله الشعري وذلك عندما حولها من وصف ما تحمل الأنثى في بطنها إلى وصف ما يحمل أسطول ممدوحه في بطنه من فرسان. ويستأنس ابن الخطيب في اقتباسه من القرآن الكريم في معرض الغزل إذ يقول (٥٣):

أَنا كَافِرٌ وسِوَايَ فيهِ بعاذلٍ لَا يستَبِينُ الصدقُ في آياتِهِ

وَمصدُقٌ بِصحيفَةِ الخدِّ الذِي قَد أعجبَ الكُفار حُسنُ نَبَاتِهِ

نلحظ في عجز بيته الثاني اقتباساً واضحاً لقوله تعالى: كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فترنهُ مصفراً (٥٤)، ومعنى قوله تعالى الزراع، وإنّما قيل للزراع كافر، لأنّه إذا ألقى البذر في الأرض كفره أي غطاه(٥٥).

وقد اقتبس ابن الخطيب الآية القرآنية اقتباساً تحويرياً حيث أضاف من عنده لفظة (حسن) ويبدو سبب ذلك يعود إلى الوزن وملاءمة المعنى الذي يريد أنْ يبديه للمتلقين. وقوله أيضاً (٥٦):

عذَارُهُ المِسكِيُّ فِي خَدِهِ أنبَتهُ اللهُ النبات الحَسَن

فالاقتباس التحويري واضح في هذا البيت حيث اقتبس تحويرياً قول الله تعالى: فتقبلها ربها بقبولً حسن وأنبتها نباتاً حسناً (٥٧)، مع تحوير في صيغتها حيث عرّف النكرات وأضاف لفظ الجلالة من عنده، لاستقامة بيته الشعري.

ثالثا : الاقتباس الإشاري :

فالاقتباس الإشاري(٥٨) أنْ يأخذ الشاعر من القرآن ما يشير به إلى آية أو آيات منه، من غير الالتزام بلفظها وتركيبها، وهذا النوع من الاقتباس محمود ومباح، وكثير من شعراء الأندلس اعتمدوا عليه في أداء معانيهم المرادة من خلال الإشارات إلى الآيات القرآنية، ومنهم شاعرنا ابن الخطيب، فقد حفل ديوانه بالإشارات والتلميحات إلى الآيات القرآنية، إذ يقول مادحاً أبو حمو (٥٩):

وَهَشّ عَلى يمّ الشدَائِدِ بِالعَصَا وَوَافَقَ إذنَ اللهِ فَانْفَرَقَ اليَمّ

لَكَ اللهُ مِن مبنَى على مَشرقِ السنَا حَرَام عَلَى أركانِهِ الهَدّ وَالهَدمُ

فالشاعر يقتبس في صدر البيت الأول اقتباساً إشارياً قوله تعالى: "قال هي عصاي أتوكلوا عليها وأهش بها غنمي ولى فيها مأرب اخرى (٦٠)، أما في عجز البيت الأول، فيشير إلى الآية الكريمة: فأوحينا الى موسى ان اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم (٦١).

فابن الخطيب وظف هذين النصين القرآنيين توظيفاً إشارياً، مع إبقائه على بعض مفرداتهما لتسهيل الرجوع إليها، كما أجرى ابن الخطيب تغييراً في صياغتهما لخدمة عمله الشعري، وفي الآية: القرآنية الأولى، أبدل الفعل المضارع (أهش) بالفعل الماضي (هشّ)، و (على غنمي) بـ (يمّ الشدائد) أما الآية: القرآنية الثانية فقد قام بإبدال (البحر) بـ (اليمّ) و (انفلق) بـ (انفرق). ويقتبس ابن الخطيب اقتباساً إشارياً في معرض مدحه للغني بالله قائلاً (٦٢):

أَمنَت سُعودُك مِن حِرَابةِ قاطِعٍ فاسرح وَردّ فَهْوَ الكَلَا وَالمنهَل

قتِلَ المُقاتلُ بَعدهَا بِسلاحِهِ وَغَداً لَهَا زُحلٌ يَفرّ وَيزحَلُ

يصور ابن الخطيب شجاعة ممدوحه وبأسه، فقد استطاع أنْ يأمن على ماله وأرضه من عبث الأعداء الذين حاولوا أن يعثوا الفساد، ولكن قوة الممدوح آلت دون تحقيق مرادهم، والشاعر في هذين البيتين يستلهم قوله تعالى: انما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله ويسعون في الارض فسادا ان يقتلوا او يصلبوا او تقطع ايديهم و ارجلهم من خاف او ينفوا من الارض ذلك لهم خزى في الدنيا ولهم في الاخرة عذاب عظيم (٦٣) . ويستمر ابن الخطيب في اقتباسه لآيات القرآن الكريم، ومن ذلك قوله مادحاً أبا الحجاج (٦٤):

وحَمَى الجَزيرةَ حَملاً أَعبائها بلُهامِ جَيشٍ لا يُكَثَّ عَديدُهُ

وغَدَا بأَسّبابِ العُلى مُتمسكاً فيها بحفظُ اللهِ لَيْسَ يؤودهُ

ففي عجز البيت الثاني إشارة واضحة إلى قوله تعالى: ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم (٦٥).
ونجد ابن الخطيب أحياناً يشير إلى أسماء السور من القرآن الكريم، مثل قوله مادحاً أبا الحجاج (٦٦):

فَتُلحظُ من أنوارهِ سُورةُ الضُّحَى وَتُحفظُ مِن آثارهِ سُورةُ الحَمدِ

فابن الخطيب بإشارته إلى (سورة الضحى) قصد جميع آياتها، وبإشارته إلى اسم (الحمدُ) قصد جميع آيات سورة الفاتحة التي لها أهمية كبيرة في حياة المسلمين. وقوله أيضاً (٦٧):

بَارِك عَلَيهَا بِذِكْرِ اللهِ مِنْ قِصَصٍ وَاذْكُرْ بِهَا مَا أَتَى فِي سُورةِ القَصَصِ

لعل الشاعر هنا يشير إلى ما ورد في سورة القصص وهو استغاثة الرجل الذي من شيعة موسى (عليه السلام) على الرجل الذي من عدوه فرعون، وقتل موسى (عليه السلام) الرجل.
وقد يعمد الشاعر أحياناً إلى تكرار الصورة في توظيف الآيات القرآنية الكريمة، ومن ذلك قوله مهنئاً أبا الحجاج بعيد الفطر (٦٨):

وللهِ عِيد فَاتَحتكَ سُعُودُهُ تُحييكَ بِالفَتحِ القَرِيبِ وَبِالنَّصْرِ

وللهِ مِنْ صَومٍ قَضَيتَ حُقُوقَهُ وَزَودتَهُ المتلو من مُحكمِ الذِّكْرِ

وَصَلت بِهِ لَيلَ التَّمَامِ بِيومِهِ وَنَاجَيتَ مِنْهُ الرُّوحَ فِي لَيلَةِ القَدْرِ

حين نطالع هذه الأبيات نلحظ أنَّها تتضمن اقتباساً إشارياً، ففي قوله: (تحييك بالفتح القريب وبالنصر) يشير إلى الآية الكريمة الواردة في قوله تعالى: نصر من الله وفتح قريب (٦٩)، هذه الآية التي تشير إلى النصر الذي مَنَّ به الله تعالى على المسلمين يوم بدر. فابن الخطيب استوحاها واعاد صياغتها من جديد، حيث قام بحذف ألفاظ وإضافة ألفاظ من عنده، كما قام بالتقديم والتأخير، وكل ذلك يعود إلى الوزن الشعري وملائمة المعنى له. ثم بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى التعبير عن الصفات الدينية التي يتمتع بها، فممدوحه صام رمضان وأدى ما عليه من حقوق في هذا الشهر من قراءة القرآن الكريم وأقام الليل بما فيه ليلة القدر، ونجد الشاعر في عجز بيته الثالث يشير إلى ما ورد في سورة القدر في قوله تعالى: ليلة القدر خيرا من الف شهر تنزل الملائكة والروح

فيها بأذن ربهم من كل أمرً سلام هي حتى مطلع الفجر (٧٠). وإنّ هذه الأبيات تدل على مدى ثقافة ابن الخطيب الدينية وعلى مدى امتلاء ذهنه بالآيات القرآنية. ويكرر ابن الخطيب إشارته إلى ما ورد من فضائل في سورة القدر في قوله مادحاً الغني بالله (٧١):

وَالرعبُ بَينَ يَديكَ يَردفُ جَحْفَلاً مِنهُ عَلى بُعد المَسَافَةِ جَحْفَلُ

وَالروحُ رُوحُ اللهِ يَنفذُ حُكمهُ لَكَ وَالملائكةُ الكِرَامُ تنزَلُ

ويستمر ابن الخطيب في إشاراته وتلميحاته إلى الأبيات القرآنية دون الاتيان بنصها، وذلك يعود لنظرة ابن الخطيب الدينية، فقد كانت نظرته إلى القرآن الكريم نظرة شمولية، فلم يكتفي بنص الآية، بل لجأ إلى الإشارة والتلميح على شاكلة قوله مخاطباً أبا الحجاج بعد أنْ وصل من البادية على أثر مطر كان يستسقى (٧٢):

شُكْراً لِأنعُمِكَ التي يَزدَادُ مِنْهَا مَنْ شَكَر

لما تعذر أنْ أشا هدَ ذَلكَ الوجه الأَغَر

وَجهتُها لتنُوبَ فِيهِ وَفي هَنَائِكَ بالمَطَر

ففي البيت الأول يستلهم قوله تعالى:"واذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم ولئن كفرتم ان عذابي لشديد" (٧٣). ويكرر الشاعر توظيفه للآية الكريمة السالفة الذكر، وذلك في قوله مخاطباً الغني بالله طالباً منه أنْ يشكر الله تعالى الذي مَنَّ عليه باسترداد ملكه (٧٤):

واشْكُر صَنيعَ اللهِ فِيكَ فإنّهُ يُنْمِي ثَوابَ الشَّاكِرِينَ وَيجْزِلُ

كما ويكررها في قوله مخاطباً عبد العزيز(٧٥)، عندما مرّ على جبل عامر الهنتاني، هذا الجبل الذي استطاع ممدوحه من الاستيلاء عليه، فأنشده قائلاً (٧٦):

أ مولايَ استزِد بِالشكرِ صُنعاً فَقَدْ وَعَدَ المَزيدَ اللهُ بَعدَه

فابن الخطيب يطلب من ممدوحه أنْ يشكر الله على تمكنه من الاستيلاء على هذا الجبل، فكلما زاد شكره لله زادت أنعم الله عليه. فشاعرنا اعتمد اعتماداً على الآية الكريمة من أجل أداء المعنى المراد إيصاله للمتلقين.

ويسترسل ابن الخطيب في توظيف الآيات القرآنية توظيفاً إشارياً مع إبقائه على بعض مفرداتها لتسهيل العودة إلى النص المشار إليه، فنجده في مدحته التي نظمها في سلطانه أبي الحجاج يقول (٧٧):

وإنْ هُمُ جَنَحُوا لِلسلمِ وَاعتلقُوا مِنهَا بِمستحكِمِ الأسبَابِ وَالعُلقِ

اجنح لَهَا بِكِتَابِ اللهِ مُقْتَدِياً إذْ ذَاكَ وَاسْتَبْقِ فَلا مِنْ ظِبَاكَ بَقِي

نلحظ في هذا الشاهد ما يفيد الاقتباس الإشاري من القرآن الكريم، والمتمثل بقوله تعالى: وان جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله انه هو السميع العليم (٧٨)، والذي أدلنا على هذا النص القرآني هو إبقاء الشاعر لبعض مفرداته مثل (جنحوا للسلم، اجنح)، فأراد ابن الخطيب أنْ يبين بإشارته لهذا النص أنَّ ممدوحه يقبل الصلح والمهادنة مع الأعداء، لأنّه يتمثل لأوامر الله عزّ وجلّ الذي أمر بالصلح، فاسترجع ابن الخطيب من القرآن الكريم النص الذي يشير إلى الصلح ليمزج بينه وبين نصه الشعري من أجل إيصال فكرته للمتلقي بصورة فنية جميلة. وقوله أيضاً (٧٩):

لَو رَامَتِ الشُهب فِي أَقصَى مَركزَهَا لَم تُبقِ فِي الجَوّ بَهراماً وَلا زُحَلا

أرسلتَ مِنْهَا عَلى الأعْدَاءِ دَاهِيَة دَهياءَ مَا وَجَدت فِي دَفعِها قِبلا

حَتَّى إذَا سألتك السلمَ مَائِلَة حكّمتَ فِيهَا كِتَابَ اللهِ مُمْتَثِلاً

ومن الاقتباس الإشاري قوله (٨٠):

إذَا مَا غَرَسْتَ الخَيْرَ فِي ابنِ جِدَار (٨١) ظَفَرْتَ بِكَنْزٍ مِنْهُ تَحْتَ جِدَارِ

فَشَد عليهِ الكَفَّ ذُخر مضَنةٍ وَأسْكِنْ بِهِ الأسْرَارَ دَارَ قَرَارِ

هنا يثني على أحد ولاة الدولة المرينية (ابن جدار) ويشيد بما فيه من الحزم والقوة والعلم في أمور الدولة، فكلما تقرب منه ظفر بكنز من جراء هذه القربة، وفي عجز بيته الأول إشارة واضحة إلى قوله تعالى: واما الجدار فكان لغلامين يتيمين وكان تحته كنز لهما (٨٢). ويكرر إشارته للآية القرآنية السابقة الذكر بقوله على الطريقة الصوفية (٨٣):

وحققتُ إنيتي وَهيَ كَنز فَأخرجتُهُ إذ هدَمتُ الجِدارَا

وربما قصد ابن الخطيب هنا حبه للذات الإلهية وأنّ علاقته برب العالمين وقربه منه الكنز الذي ظفر به.

ويقتبس ابن الخطيب من القرآن الكريم وهو يصور حاله، إذ يقول(٨٤):

بَاحَت بِمَا تُخْفِي وَنَاحَتْ فِي الدُّجَى فَرأيتُ فِي الآفَاقِ دَعْوَة نُوح

هنا يصور حالته التي آلَ إليها بسبب حبّه، فعيناه أظهرت في نظراتها حبّه المكنون في قلبه، كما أنَّها بكت في ظلام الليل على حبّه الذي فقده بسبب الوشاة والحاسدين، ونلحظ أنَّ الشاعر في قوله: (دعوة نوح) يشير إلى ما ورد على لسان سيدنا نوح (عليه السلام) في قوله تعالى: وقال نوح رب لا تذر على الارض من الكافرين دياراً (٨٥)، وكأنّ ابن الخطيب هنا أراد أنْ يوصل إلينا فكرة، وهي أنَّه دعا الله تعالى أنْ لا يجعل للوشاة والحاسدين الذين تسببوا في فراق محبوبته على الأرض دياراً.

ويمضي ابن الخطيب في إشاراته لبعض الآيات القرآنية، ومن ذلك قوله متعجباً بشعره معتداً به واصفاً إيّاهُ بالسحر لجماله وقوة تأثيره (٨٦):

خَلِيلَي إنّ الشعرَ سِحر وإنّني إذَا شِئتمَا تَحْقِيقَهُ بَابلُ السحرِ

ففي قوله: (بابل السحر) يتراءى إلى أذهاننا الآية: القرآنية التي جمعت بين بابل والسحر، والتي أشار إليها القرآن الكريم في قوله تعالى: واتبعوا مائتلوا الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما انزل على الملكين ببابل هارون و ماروت وما يعلمان من احدً حتى يقولا انما نحن فتنة فلا تكفر(٨٧).

فوظف ابن الخطيب (بابل السحر)، إذ اشتهرت بابل منذ قدم التاريخ بممارسات كثيرة من الطقوس والتعاليم السحرية، ففي تلك الفترة تقريباً – على الأظهر- أنزل الله سبحانه وتعالى الملكين هاروت وماروت بمدينة بابل لتعليم الناس السحر والمعجزة، إذ شبه ابن الخطيب شعره بالساحر، كون الساحر يستميل قلب الناظر إليه بسحره وشعوذته، وفصيح اللسان يستميل قلوب الناس إليه بحسن فصاحته ونظم كلامه، فالأنفس تكون إليه شائقة والأعين إليه وامعة، وهذا ما بينه قول الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم): ((إنّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا)) (٨٨)، و ((وَإنَّ مِنَ الشِعرِ لَحِكْمَةً)) (٨٩). ويبدو أنَّ شاعرنا كان كثير الاعتداد بشعره محاولاً أنْ يسبغ عليه صفة السحرية، وذلك لسرعة تأثيره في نفوس المتلقين، فنجده يصف شعره مرة ثانية بسحر بابل، إذ يقول (٩٠):

أ مولَاي إنْ حُدثتَ عَنْ سِحرِ بَابِلٍ فَإنّيَ بالسحرِ الحَدِيثِ لنَافِثُ

كما ويستوحي سحر بابل، عندما يصف قصيدة بعثها إليه شيخة بن الجياب، فيقول (٩١):

بكر منَ السحرِ الحَلالِ بِبَابِلٍ تُنمى إلى هَاروتَهِ إذ تُنسبُ

مَحجُوبةٌ في خِدرِ طِرسِ دُونِهَا للحسْنِ مِنْ غُرّ المعاني مَوكِبُ

فابن الخطيب أفاد من معنى الآية الكريمة في خدمة تجربته الشعرية عندما عمد على ربط فكرته مع الفكرة المستوحاة من القرآن الكريم لتكون أكثر تأثيراً في نفس المتلقي.

ثانيًا : التضمين:

هو ((أنْ يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبه عليه إنْ لم يكن مشهوراً عند البلغاء)) (٩٢).

ويعرفه صاحب كتاب العمدة بقوله: ((فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل ...)) (٩٣).

ويعد التضمين من الظواهر التي اعتمدها شاعرنا في شعره لتكوين رؤيته، وتقوية شعره، وقد اتكأ شاعرنا في تضمينه على ثلاثة مصادر رئيسة تتمثل في الحديث النبوي، والشعر، والأمثال.

أولا : تضمينه للحديث النبوي : فهو بالرغم من أنَّه لم يعتمد عليه كثيراً إلّا أنَّه أفاد من رقي ألفاظه وبلاغته، فأدخله في بناءه للبيت الشعري، ومن ذلك قوله (٩٤):

مَطلُ الغنيِّ ظُلمٌ فَفِيمَ ظَلَمْتَنِي وَلَوِيتُ دِينِيَ عَنْ وُجُودِ يَسَار

هنا يعاتب ابن الخطيب ممدوحه أبا الحجاج لتأخير عطاياه له، مضمناً الحديث النبوي الشريف: ((مَطْلُ الغَنِيّ ظُلمٌ)) (٩٥)، بتركيبته المباشرة، ليذكر ممدوحه بأنّ الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) نهى عن المماطلة، أي تأخير الغني عن قضاء ما عليه، وإنّه إنْ فعل ذلك فهو من الظالمين. ونجده في قوله (٩٦):

غَرستُ لكُم شَجَرَاتِ الهَوَى بِأَرْضٍ أَثَارَ ثَرَاهَا الجَوَى

وَسَقَيْتُهَا بِدُمُوعِ الجُفُونِ فَقَدْ أَيْنَعَ الغَرْسُ لَمَّا ارتَوَى

وَلَمَّا تَرَعْرَعَ مِنْهَا البُسوقُ وَأَجْمَعَ رَيْعَانَهَا وَاسْتَوَى

نَوَيْتُ الجَنَى قَبْلَ يَومِ النَّوَى وَكُلُّ امْرِئٍ فَلَهُ مَا نَوَى

يضمن في عجز بيته الأخير جزء من الحديث النبوي الشريف: ((إنّمَا الأعمَالُ بِالنيّاتِ وإنّمَا لِكُلّ امرِئٍ مَا نَوَى ...)) (٩٧). وقد يشير الشاعر إلى معنى الحديث النبوي كما في قوله مادحاً قوم عامر الهنتاني (٩٨):

مَآثِرُهم فِي الدِّينِ غيرَ خَفِيَّةٍ فَهُمْ كَالنُجُومِ الزَّاهِرَاتِ لِمهْتَدِي

هنا يشيد ابن الخطيب بمآثر قوم ممدوحه، مضمناً معنى الحديث النبوي الشريف: ((أَصحَابِي كَالنُجُومِ بِأَيّهِمُ اقتَدَيتُم اهتَدَيتُمُ)) (٩٩). وقد جاء تضمينه لهذا الحديث ليبين أنَّ مآثرهم واضحة كالنجوم اللائحة في السماء، إلّا أنَّ الشاعر تلاعب في اللفظ حتى وجد الاستقامة الشعرية التي تؤول إلى هذا المعنى.

ويستوحي الشاعر ابن الخطيب إشارات من الحديث النبوي في قوله (١٠٠):

نَهضُوا وَقدْ جَنَى الدَّجَى وَتَخَالَفَتْ سُبُلُ الرَّدَى فَمُسددونَ وَضُلَّل

سَلْنِي عَنِ المنبت حينَ تَقطعت أسبَابه تيْهاً وَلَا مَنْ يَسْأَلُ

قَوم سَطت بهمُ السباعُ وَفَرقة عَطِشُوا وَأينَ مِنَ الظمأ والمَنهَلُ

هنا يصف ابن الخطيب الركب وقد ساروا في الصحراء ليلاً وتعرضوا إلى المهالك، وقد قسّمهم إلى فرق، فرقة سطت عليها السباع، وفرقة أخرى أهلكت بالعطش، وفرقة تقطعت بها الأسباب وتاهت في الصحراء، وقد استند في بيته الثاني إلى معنى الحديث النبوي: ((إنّ هَذَا الدين مَتِينٌ أَوغِل فيه برفقٍ فإنّ المَنبَتَ لا أَرضاً قَطَعَ ولا ظَهراً أبقَى)) (١٠١). ومن تضمينه للحديث النبوي قوله وقد أصابه البرغوث (١٠٢):

زَحَفتْ إلَيّ رَكَائِبُ البُرغُوثِ نَمّ الظَّلامُ بِرَكْبِهَا المَحْثُوثِ

بالحَبَةِ السَّوداءِ قَابَل مَقدمي للهِ أيّ قِرىً أعدّ خبيثِ

فدعوة الشاعر بأخذ الحبة السوداء جاءت ملبّية لدعوة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) الذي أوصى باستخدامها لما لها من فوائد عظيمة، فالشاعر وظّف معنى الحديث النبوي الشريف: ((عَلَيكُم بالحبّة السَوداء فإنّ فيها شِفاء مِن كلّ شَيءٍ إلّا السَأم)) (١٠٣).

ثانيا : تضمين الشعر العربي القديم :

فقد ضمّن ابن الخطيب في أشعاره الكثير من الشعر القديم، وهذا يدلّ على معرفته وتشرّب ثقافته بهذا الشعر، كما ويدلّ أيضاً على تعلّقه بتراثه وإعجابه به. ولو تأملنا شعر ابن الخطيب لوجدناه يضمنه أشعار الشعراء السابقين

له في مختلف العصور الأدبية، فلو تتبعنا تضمينه لأشعار شعراء ما قبل الإسلام لوجدنا الشاعر امرئ القيس يحتلّ مكان الصدارة، حيث عمد شاعرنا إلى الاتكاء على بعض أشعاره فتتبع معانيه وألمّ بها، واتخذ منها منطلقاً لتوليد معانٍ جديدة، ولا غرابة أنْ يتأثر ابن الخطيب بشعر امرئ القيس كونه يمثل ركناً أساسياً من أركان الأدب العربي قبل الإسلام، وقد ضمّن ابن الخطيب من معلقة امرئ القيس شطراً من بيته المشهور في وصف الفرس، القائل فيه (١٠٤):

مكرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمود صخرٍ حطّه السيل من علِ

فضمّن ابن الخطيب عجز هذا البيت في موضع المدح، قائلاً (١٠٥):

كَأَنَّ ابنَ حُجرٍ قد عَنَاهُ بِقَوْلِهِ كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

فابن الخطيب أفاد من مدلولات القوة والاندفاع الذي وصف به امرئ القيس فرسه، ليصف بها قوة ورصانة ممدوحه. وقد يختار أبيات من غير معلقته كتوظيفه لقوله:

أنت حجٌ بعدي عليها فأصبحت نكط زبور في مصاحف رهبانِ (١٠٦)

حيث وظّف شاعرنا شطره الثاني الذي جرى مجرى الأمثال، فيقول:

لِمن دِمن يَشكُو العَفَاء رُسُومُها نَكَطَ زَبُورٍ فِي مَصَاحِف رُهبانِ (١٠٧)

وقد ضمّن الشاعر أيضاً من شعر طرفة ابن العبد شطر بيته المشهور(١٠٨):

ستُبدي لك الأيام ما كنت جاهل ويأتيك بالأخبار مِنْ لم تزوّدِ

وذلك في قوله(١٠٩):

وَتَحتمِل الرُّكبَانُ طِيبَ حَدِيثِهِ فَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوّدِ

ولم يقتصر ابن الخطيب في تضمينه على شعراء ما قبل الإسلام، بل وسّع القول إلى الشعراء المخضرمين، والأمويين، والعباسيين، مضمناً من شعرهم ما يراه مناسباً لفنّ القول عنده. لذا نجده يتواصل مع الشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة، مستثمراً عجز بيته المشهور (١١٠):

وكلّ أناسٍ سوف تدخل بينهم ذو بهية تصفرّ منها الأنامل

فيوظف ابن الخطيب عجز البيت في سياق المدح (١١١):

لَئِن صَغرُوا مِنْكَ السبيع فإنّهُ لَتَصغِيرُ تَعظِيمٍ بِهِ الفخرُ حاصلُ

كَمَا فَعَلُوا في المَوت وَالخَطبُ خَطبةٌ دويهيةٌ تَصفرّ مِنهَا الأَنَاملُ

وقد جاء توظيفه لهذا الشطر وذلك لأنّه يحمل دلالة العظمة، فأراد أنْ يدلل به على عظم شأن ممدوحه.

وضمّن من شعر شعراء العصر الأموي عجز بيت نصيب بن رباح (١١٢):

فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهله ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

وذلك في قوله (١١٣):

وَثنّي بِعَلياكَ الركائبُ في السُرَى وَلَو سكتُوا أثنت عَلَيكَ الحَقائِب

كما وضمّن شاعرنا من شعر شعراء العصر العباسي، ولاسيما من شعر أبي تمام الذي كان يجنح به، فقد أعجب شاعرنا كثير في شعره، فضمّن من بائيته المشهورة في مدح المعتصم بالله، بيت بالكامل، والذي يقول فيه (١١٤):

وَخوّفوا الناس من دهياء داهية إذا بدا الكَوكَبُ العربِي ذُو الذَنبِ

فيصرح ابن الخطيب بتضمينه قائلاً (١١٥):

إذ قَالَ شَاعرُ طَي فِي قَصِيدتِهِ وَهُوَ المُقلدُ فِي عِلمٍ وَفِي أَدَبِ

وَخوّفُوا النَّاسَ مِن دَهْيَاءَ دَاهيةٍ إذَا بدى الكوكب العربي ذو الذنب

ويتبين من الامثلة السابقة أنَّ شاعرنا قد ضمّن شعره جزءً من البيت، من الشعر العربي في مختلف عصوره الأدبية، ويتبين أيضاً أنَّ الشاعر ضمّن قصائده أشعار الشعراء المشهورين، وذلك للإفادة من معانيهم وألفاظهم، لإضفاء القوة والمتانة لشعره هذا من جانب، ومن جانب آخر لنفي السرقة الشعرية عنه.

ومن ((التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة، ويشير به إشارة فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو شبه به...)) (١١٦).

ومن أمثلته في شعر ابن الخطيب قوله (١١٧):

سَقَى الإلاهُ زَمانَ الوصلِ صوبَ حَيَا جونِ (١١٨) الربابةِ (١١٩) لا نزِرِ (١٢٠) ولا ثَمِدِ

في هذا البيت يدعو ابن الخطيب لديار أحبته بنزول المطر الدائم الغير منقطع، مما شابه بالمعنى قول المثقب العبدي (١٢١).

سَقَى تِلْكَ مِنْ دَارٍ وَمنْ حَلَّ رَبْعَها ذِهابُ الغَوادِي وَبلُّها ومُديمُها

وفي قوله (١٢٢):

يَمِيناً بِرَبِّ الرَّاقِصَات إلى مِنَى وَحُرمةِ مَا بَينَ المقامِ إلَى الحِجر

فقد نظر في قوله هذا إلى قول الأعشى (١٢٣):

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إلى مِنَى إذَا محرَمٌ جَاوَزنَهُ بَعْدَ مخرِمِ

كما ويضمّن في قوله (١٢٤):

وَاركُض إلى اللهو أَفْرَاسَ الصَّبَا مَرَحاً إذَا وَجَدتَ لخيلِ اللهوِ مَيْدَانَا

ففي قوله: (أفراس الصبا) ضمّن الشاعر الصورة الجميلة التي رسمها زهير بن أبي سلمى عند وصفه رحيل الشباب وحلول الشيب، إذ يقول (١٢٥):

صحى القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله

وفي قوله (١٢٦):

وَالغدرُ شَرّ سَجيةٍ مَذمُومةٍ شَهدَ الحَكِيمُ بِذاكَ وَالمتعللُ

فاسأل دِيَارَ الغادرينَ فَإنَّهَا لَجيبةُ أطلالُهَا مَن يَسأَلُ

جَرت عَليهَا الرامِساتُ ذُيولَهَا وَعَوَت بِعقوتها (١٢٧) الذئابُ العُسلُ

في هذه الأبيات يشبه الشاعر ديار الغادرين وأهلها بالأطلال الخربة، فكما أنَّ الأطلال لا تضم إلّا الوحش فكذلك ديار أهل الغدر، ولكن شاعرنا هنا لم يذكر من الوحوش الظباء أو الآرام، إنّما ذكر الذئاب العسل، وهذا عائد إلى السياق الذي أورد فيه الشاعر هذا الوصف وهو سياق الذم، وشاعرنا في البيت الأخير ضمّن معنى قول النابغة الذبياني (١٢٨):

كأنّ مجر الرامسات فوق ذيولها عليه حصير نمّقته الصوانع

وقد يشير ابن الخطيب إلى تضمينه في التقديم لقصيدته كما قال: (وقلت في أسلوب الحسن بن هاني)(١٢٩):

ودَير انحنَا فِي قَرارَاتِه العِيسَا بِحلةِ رُهبانِ إلاهُهُمُ عِيسَا

عُكوفٍ على التِمْثَالِ يَسْتَلمونَهُ وَيعنُونَ بالإنجِيلِ حفظاً وتَدْرِيسَا

زَعقنَا بِهِم بَعدَ العشِي فهينمُوا كَانَا ذَعرنّا غَابة منهُ أو خيسا فَقَال
وَقُلنا بنو سبُل جوانِح للقِرى زَعيمُ القَومِ رحباً وتأنيسا

فَقُلنا هَوَاء الشامِ غالَ نُفُوسنا فَهَل لَك في شيء يُنفسُ تنفِيسا

فَقَالَ أخمَر وَهيَ شَيءٌ مُحرم عليكم لبئس المُسلمونَ إذن بيسا

فَقُلنا دَعِ الانكَارَ إنّا عِصابَة يُطيعوُن فِيمَا تَشْتَهِي النَّفسُ ابليسا

فَقَامَ يجر المِسحَ ثُم أتى بها فَأبصرت كيواناً تَناولَ برجيسا

وَصَارفتُهُ فِيهَا لُجيناً بعسجدٍ فَنَاولنِي كأساً وناولتُهُ كِيسَا

وَللهِ مِن عَيش نعمِنا بلهوِهِ حَمدِنا بِهِ مَنّا مَقِيلاً وَتَعْريساً

في هذه القصيدة يصف ابن الخطيب طروق الحانات والأديرة ليلاً، وفي قوله في بداية قصيدته وقلت في أسلوب الحسن بن هاني يدل على أنَّه سيضمن في لغته وأسلوبه وإيقاعه الألفاظ والتراكيب المشهورة في قول أبو نواس. في قصيدته التي يصف فيها أيضاً الأديرة والحانات ليلاً، حيث يقول (١٣٠):

لَا خرب الله كرخ السوس والسوسا يوماً ولا مجلساً بالسوس مأنوسا

وحبذا خانة بالكرخ تجمعنا نطيع فيها بشرب الخمر ابليسا

راحاً مشعشعة حمراء صافية بالكرخ عتقها الدهقان فادوسا

محالف الدين قد شاب ذوائبه يدعونه الناس ربّاناً وقسيسا

حتى إذا ما صفت في دزها نزلت حمراء تذهب عنك الهم والبؤسا

نازعتها واضح الخدين معتدلاً يحكي ببهجته للناس بلقيسا

مقرطق خر سنوه في حداثته لم يُغذ والله في مرو ولا طوسا

ثالثا : تضمين الأمثال العربية القديمة : كونها وسيلة من وسائل إثراء نصه الشعري، لما تمتاز به من إيجاز لفظ، واصابة معنى، وحسن تشبيه(١٣١). ومن الأمثال التي ضمّنها الشاعر ابن الخطيب في شعره المثل القائل: (سبق السيف العذل)(١٣٢)، الذي يضرب في الأمر الذي لا يقدر على ردّه وذلك في قوله مادحاً أبا الحجاج(١٣٣):

حَتى إذَا بَرقَت للروَع بَارِقةٌ أقبلتَهَا البيض والعسَالَة الذُبلَا

وَكُلما عَذّلتكَ النَّفسُ رادِعة جَعَلتُ سَيفَكَ فِيهَا يَسْبِقُ العَذْلَا

ويستثمر الشاعر مثلاً آخر وهو: (إنّ الشقي وافد البراجم) (١٣٤).

وأصل هذا المثل لعمر بن هند، الملقب بالمحرق حيث قيل بأنّه حرق تسعة وتسعون رجلاً من بني تميم بسبب ثأر معهم وأكل المائة برجل وفد عليه من البراجم(١٣٥)، فصار يضرب مثلاً للشقي الذي يسعى بقدمه إلى هلاك نفسه، وقد ضمّنه الشاعر في قوله (١٣٦):

مَن كَعمرو مُفني البراجِم والمـ ـدنِ وَقَد ألقحَت حُروبُ الشّدادِ

مَاجِداً مُفضلاً شُجَاعاً حَليماً وَاسعَ المُنْتَدَى كَثير الرمَادِ

فابن الخطيب استوحى من هذا المثل شجاعة عمرو، مفني البراجم ليصف شجاعة وبأس ممدوحه.

وينظر ابن الخطيب إلى المثل القائل: (بلغ السيل الزبى) (١٣٧)، الذي يضرب لما جاوز الحدّ، نظرة عميقة فيوظفه توظيفاً تاماً من حيث اللفظ والمعنى، غير أنَّه أبدل (السيل) بـ (الماء)، لتناسب السياق والإيقاع الموسيقي، فالشاعر وظّف هذا المثل في معرض استنهاضه لكافة العرب في المغرب لنصرة إخوانهم في الأندلس، إذ يقول (١٣٨):

أإخوانَنَا لا تَنْسُوا الفَضلَ والعَطْفَا فَقَدْ كَاد نُورُ اللهِ بِالكُفر أنْ يُطفأ

وَإذْ بَلَغَ الماءُ الزبى فَتَدَاركُوا فَقَدْ بَسَط الدينُ الحنِيفُ لكُم كفّا

فهو يريد من توظيفه لهذا المثل أنْ يبين لذوي العرب في المغرب بأنّ الأعداء في الأندلس تجاوزوا حدّ الظلم والإساءة والغدر بهم، ومن ثم فإنّ الشاعر بالإضافة إلى توظيفه للمثل السابق يوظف ألفاظ دينية مثل نور

الله، الدين الحنيف، وذلك من أجل ملامسة عاطفة أهل المغرب لنصرة إخوانهم في الأندلس. ويستقي ابن الخطيب من الأمثال العربية القديمة المثل:(لا ناقة لي في هذا ولا جمل)(١٣٩)،وذلك في قوله متغزلاً (١٤٠):

لا نَاقةَ لي فِي صَبري وَلَا جَملُ مِن بَعدِ مَا ظعن الأحبابُ واحتملُوا

قَالُوا استقلُوا بِعينَ الفِطرِ قُلتُ لهُم مَا عرسوا بِسِوَى قَلْبِي وَلَا نَزَلُوا

يصف ابن الخطيب في هذين البيتين شدة ما معاناته من رحيل أحبته، معلناً نفاذ صبره عن تحمّل البعد عنهم، فالشاعر يضمّن المثل السابق الذي يضرب في التبري من الظلم والإساءة ويحوّره إلى التبري من الصبر والتحمل ليتلاءم مع غرضه الشعري. ويستوحي ابن الخطيب المثل الذي يحثّ على عمل الخير ألا وهو (كما تدين تُدان) (١٤١) ويضمنه في موضوع الغزل، حيث أشار إليه قائلاً (١٤٢):

أحبَابَنَا إنْ نأَت يَومَاً دِيَارُكُم عَنَّا فَمَا زلتُمُ بالقلبِ سُكّانَا

إذَا دعَتنَا إلى السلوَان بعدَكُمُ نُفُوسُنا قَامت الأشواقُ تُنهَانُا

فِي ذِمَّة اللهِ أحبَابٌ لنَا رَحلُوا دَانُوا مُحبهُم مثلَ الذي دَانَا

فابن الخطيب استغل الدلالة المعنوية لهذا المثل وهو كما تعمل تجازى وضمنه في شعره خدمة لتجربته الخاصة. ويستمر الشاعر في تضمين الأمثال العربية القديمة في أشعاره ومن ذلك المثل القائل(يُسرُّ حَسْواً في ارتقاءٍ) (١٤٣) الذي يضرب لمن أراد أنْ يمكر فيظهر أمراً ويريد غيره، فالشاعر استثمره في قوله واصفاً طاغية الروم (١٤٤):

وأظهَرَ السلمَ وَقَد أَسرَّ حَسْواً في ارتغا

فَبلغَ الرحمن سَيف النصرِ فيهِ مَا ابتغى

فأورد ابن الخطيب هذا المثل ليشير إلى مكر طاغية الروم . ويضمّن ابن الخطيب في ختام قصيدة مدحية له المثل القائل: (يكفي من القلادة ما أحاط بالعنق) (١٤٥)، حيث يقول (١٤٦):

فإن وفيتُ بمعنى المَدح فَهوَ جَنَى روضٍ بإنعامِك السّحَّ الغمامُ سُقي

وإن عَجَزتُ فعن عُذرٍ وثقتُ بِهِ مَن رَامَ عدّ الحَصَى والقطرَ لم يُطقِ

وإن وَفيتَ بِبعضِ القولِ رُبَما يَكفي مِنَ العِقدِ ما قَد حَفَّ بالعُنُقِ

فابن الخطيب استند إلى هذا المثل ليبيّن ربما في بعض الأحيان قد يكتفي بالقليل من القول الذي يفي بالمعنى دون إفراط كالقلادة، فالقلادة تكتفي بالقليل الذي يحيط بالعنق فلا تزد بطولها.

وفي قصيدة أخرى يصف ابن الخطيب ظهور الشيب ورحيل الشباب مضمناً المثل القائل: (وهل يخفى على الناس النهار) (١٤٧)، إذ يقول (١٤٨):

تَبلج بالشبيبَة صُبحُ شَيبِي فأدبر لَيلُها وَوَلَّى

وَلم أستُر بُدورُ الصَّبح جَهلاً وَهل يَخفَى الصَّباحُ إذَا تَجلّى

ويضمّن ابن الخطيب بالإضافة إلى الأمثال العربية القديمة الأمثال العامية التي دارت على ألسنة أهل الأندلس، ومنها المثل القائل: (إذا طغى الثعبان يرفع) (١٤٩) يضرب في الظلم إذا اشتدّ زالَ، وقد ضمّنه الشاعر عندما وصف شدة ظلام الليل وطوله، مصوراً الصراع بين الظلام والنور، إذ يقول (١٥٠):

ساورت أسْوَدَ مِن ظَلام دُجى مَن نابهُ فإلى الهمُومِ دَفع

أنا لَا أقولُ سطا الصباحُ بِهِ لَكن طَغَى ثُعبانُه فرفع

وكما يضمّن المثل العامي: (لا تلطم من دنا أجل) (١٥١) ، وذلك في قوله (١٥٢):

لَا تُهج بِالذكر مِن جَلَدِي نَار شَوقٍ شَقَّ مُحتملُهْ

ويَقُول الناسُ فِي مثلٍ لا تُحَرك مَن دَنا أجلُه

الخاتمة :

عني هذا البحث بدراسة (إثر الاقتباس و التضمين في شعر لسان الدين بن الخطيب) وقد أستطعنا من خلال هذه الدراسة ان نستنبط النتائج الآتية:

توطدت صلة ابن الخطيب بموروثه الديني في أرقى صورة وأنقاها، فكان أداته الفاعلة لبلورة أفكاره، اذ تعامل معه وتفاعل مع ألفاظه وصوره بكل وعي وأدراك مستلهماً اياها اشارة واقتباسا واعادة تشكيل مما أثرى تجاربه الشعرية.

كان تضمين ابن الخطيب للشعر الشعراء السابقين أثر في أغناء واثراء تجربته الشعرية والتي أضفى لألفاظها وصورها جمالاً وقوة تأثير من خلال مأستمده من ألفاظهم ومعانيهم.

ان الشاعر لم يقتصر في تضمينه على الشعر فقط فقد دأب الى الانتفاع من الأمثال العربية التي وظفها في شعره ليعبر من خلالها عن حياة مجتمعه آنذاك وليفصح عن حالته الانفعالية وتجربته الشعورية.

الهوامش

(١) لسان العرب: ج٦/١٦٧.

(٢) سورة النمل: من الآية: ٧.

(٣) لسان العرب: ج٦/١٦٧.

(٤) مقاييس اللغة: ج٥/٤٨.

(٥) سورة طه: من الآية: ١٠.

(٦) كتاب العين: ج٥/٨٦.

(٧) الايضاح في علوم اللغة (المعاني والبيان والبديع): ص٤٢٦.

(٨) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف، ص١١٢.

(٩) الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: ص١٣.

(١٠) الاتقان في علوم القرآن: ج١/٣٨٧.

(١١) القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف: ص٢٩٨.

(١٢) الاقتباس من القرآن الكريم: ج١/٢٧.

(١٣) الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: ص١٣.

(١٤) ينظر: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف: ص٢٩٤.

(١٥) الديوان: مج٢/٥٩٧. مكناسة الزيتون: مدينة في المغرب تقع في جنوب غرب فاس، تمتاز بكثرة الثمار وأكثرها الزيتون، ولذلك نسبت إليه، ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار: ص٥٤٤.

(١٦) زرهون: جبل بقرب فاس، فيه أمة لا يحصون، ينسب إليها أبو العباس أحمد بن الحسين الزرهوني ، فقيه مكناسة الزيتون، ويمتاز هذا الجبل بكثرة أشجاره ولاسيما الزيتون، معجم البلدان: ج٣/١٤٠.

(١٧) سورة التين: الآية: ١.

(١٨) الديوان: مج٢/٦٩٠.

(١٩) سورة العلق: الآية: ٢.

(٢٠) الديوان: مج١/٤٠٠.

(٢١) سورة الأعراف: من الآية: ٥٤.

(٢٢) الديوان: مج٢/٦٣٨.

(٢٣) سورة يوسف: الآية: ٥٦.

(٢٤) الديوان: مج١/٤١٥.

(٢٥) سورة يوسف: من الآية: ٤١.

(٢٦) الديوان: مج١/٣٣٠.

(٢٧) سورة ق: الآية: ٣٠.

(٢٨) الديوان: مج٢/٥٢٠.

(٢٩) سورة الأنبياء: الآية: ٣٧.

(٣٠) معاني القرآن للأخفش: ج٢/٣٣٦.

(٣١) الديوان: مج١/٢٢٥.

(٣٢) سورة الانشقاق: الآية: ٦.

(٣٣) الديوان: مج١/٢٥٠-٢٥١.

(٣٤) سورة الأنعام: الآية: ٩٦.

(٣٥) الديوان: مج١/٤٢٥.

(٣٦) سورة عبس: الآية: ٢٣.

(٣٧) تفسير مجاهد: ص٧٠٥.

(٣٨) الديوان: مج٢/٥٦٦.

(٣٩) سورة القلم: الآية: ١.

(٤٠) المضامين الدينية والتراثية في الشعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري: ص٣٥.
(٤١) الديوان: مج١/١٧١.
(٤٢) سورة النحل: الآية: ٦٥.
(٤٣) الديوان: مج٢/٦٨٨.
(٤٤) سورة الإسراء: الآية: ٨١.
(٤٥) الديوان: مج٢/٦٨٨.
(٤٦) سورة الأنفال: الآية: ٧٤.
(٤٧) الديوان: مج١/٤٣٤.
(٤٨) القاضي أبا الحسن علي بن عبد الله ابن الحسن النباهي، صاحب كتاب: (المرقبة العليا)، الإحاطة في أخبار غرناطة: ج١/١٨.
(٤٩) سورة هود: ٤١.
(٥٠) سورة الكهف: الآية: ٧٦.
(٥١) الديوان: مج٢/٥٠٠.
(٥٢) سورة الرعد: الآية: ٨.
(٥٣) الديوان: مج١/١٧٩.
(٥٤) سورة الحديد: الآية: ٢٠.
(٥٥) غريب القرآن: ج١/٣٩٦.
(٥٦) الديوان: مج٢/٦٠٤، وللمزيد من الاقتباس التحويري، ينظر: ديوان لسان الدين ابن الخطيب، مج١/٩٥، ١٣١، ٣٤٤، مج٢/٦٧٢.
(٥٧) سورة آل عمران: الآية: ٣٧.
(٥٨) الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: ص١٣-١٤.
(٥٩) الديوان: مج٢/٥٤٦.
(٦٠) سورة طه: الآية: ١٨.
(٦١) سورة الشعراء: الآية: ٦٣.
(٦٢) الديوان: مج٢/٤٩٨.
(٦٣) سورة المائدة: الآية: ٣٣.
(٦٤) الديوان: مج١/٢٩١.

(٦٥) سورة البقرة: من الآية: ٢٥٥.
(٦٦) الديوان: مج١/٢٩٩.
(٦٧) الديوان: مج٢/٦٣٤.
(٦٨) الديوان: مج١/٣٧٧.
(٦٩) سورة الصف: الآية: ١٣.
(٧٠) سورة القدر: الآية: ٣-٥.
(٧١) الديوان: مج٢/٤٩٧.
(٧٢) الديوان: مج١/٤١٢.
(٧٣) سورة إبراهيم: الآية: ٧.
(٧٤) الديوان: مج٢/٥٠٥.
(٧٥) أبو فارس المريني (٧٥٠هـ-٧٧٤هـ) عبد العزيز بن علي بن عثمان المريني، أبو فارس من ملوك الدولة المرينية بالمغرب، وهو الذي ذكره ابن خلدون في أول تاريخه الكبير، وألفه برسمه، وحلى ديباجته باسمه، الأعلام: ج٤/٢٣.
(٧٦) الديوان: مج١/٣٢٦.
(٧٧) الديوان: مج٢/٦٩٢.
(٧٨) سورة الأنفال: الآية: ٦١.
(٧٩) الديوان: مج٢/٧٦٦.
(٨٠) الديوان: مج١/٤٣١.
(٨١) ابن جدار هو أبو سعيد عثمان بن جدّار، كان من ولاة الدولة المرينية، ينظر: تاريخ ابن خلدون: ج٧/٥٢٩.
(٨٢) سورة الكهف: الآية: ٨٢.
(٨٣) الديوان: مج١/٣٨٥.
(٨٤) الديوان: مج١/٢٤١.
(٨٥) سورة نوح: الآية: ٢٦.
(٨٦) الديوان: مج١/٣٧٧.
(٨٧) سورة البقرة: من الآية: ١٠٢.
(٨٨) مشكاة المصابيح: ج٣/١٣٥٠.

(٨٩) صحيح وضعيف سنن ابن ماجة: ج٨/٢٥٥.
(٩٠) الديوان: مج١/١٩٠.
(٩١) الديوان: مج١/١٠٩.
(٩٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة : ص ١٩.
(٩٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ج٢/٨٤.
(٩٤) الديوان: مج١/٣٦٨.
(٩٥) المسند الصحيح المختصر: ج٣/١١٩٧.
(٩٦) الديوان: مج٢/٧٦٠.
(٩٧) إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل: ج١/٥٩.
(٩٨) الديوان: مج١/٣١٣.
(٩٩) موسوعة الأحاديث الضعيفة والموضوعة: ج٢/٥٦.
(١٠٠) الديوان: مج٢/٥١١.
(١٠١) ضعيف الجامع الصغير وزيادته: ج١/٢٩٣.
(١٠٢) الديوان: مج١/١٩٣.
(١٠٣) التعليقات الحسان على صحيح ابن حبان: ج٨/٤٤٠.
(١٠٤) ديوان امرئ القيس: ص١٩.
(١٠٥) الديوان: مج٢/٥١٥.
(١٠٦) ديوان امرئ القيس: ص٨٩.
(١٠٧) الديوان: مج٢/٦٢٣.
(١٠٨) ديوان طرفة ابن العبد: ص٢٩.
(١٠٩) الديوان: مج١/٣١٢.
(١١٠) ديوان بن لبيد بن ربيعة العامري: ص٨٥.
(١١١) الديوان: مج٢/٥١٦.
(١١٢) شعر نصيب بن رباح: ص٤٨.
(١١٣) الديوان: مج١/١٢٢.
(١١٤) ديوان أبي تمام: مج ١ ص ٥٧.
(١١٥) الديوان: مج١/١٦٧.

(١١٦) العمدة لابن رشيق، ج٢/٨٨.

(١١٧) الديوان: مج١/٢٧٥.

(١١٨) الجون: الأسود اليحمومي: ينظر: لسان العرب، ج١٣/١٠١.

(١١٩) الربابة: السحاب المتعلق الذي تراه كأنه دون السحاب قد يكون بيض أو قد يكون أسود، ينظر: لسان العرب: ج١/٤٠٢.

(١٢٠) لا تزر: أي غير قليل: ينظر: لسان العرب: ج٥/٢٠٣.

(١٢١) ديوان المثقب العبدي ، ص ٢٣٤ : .

(١٢٢) الديوان: مج١/٣٧٥.

(١٢٣) ديوان الأعشى: ص ١٢٣.

(١٢٤) الديوان: مج٢/٥٨٣.

(١٢٥) ديوان زهير بن أبي سلمى: ص٥١.

(١٢٦) الديوان: مج٢/٤٩٧.

(١٢٧) عقوتها: ساحتها: ينظر: لسان العرب.

(١٢٨) ديوان النابغة الذبياني: ص٣١ .

(١٢٩) الديوان: مج٢/٧٢٠-٧٢١.

(١٣٠) ديوان أبي نواس: ص٢٠٣.

(١٣١) ينظر كتاب: الأمثال لابن سلام: ج١/٣٤.

(١٣٢) مجمع الأمثال: ج١/٣٢٨.

(١٣٣) الديوان: مج٢/٧٦٥.

(١٣٤) مجمع الامثال: ج١/٩.

(١٣٥) ينظر: نهاية الإرب في فنون الأدب: ج٣/١٨.

(١٣٦) الديوان: مج١/٢٩٥.

(١٣٧) مجمع الأمثال: ج١/٩١، الزبى: جمع زابية: وهي حفرة تحفر للأسد إذا أرادوا صيده، وأصلها الزابية لا يعلوها الماء، فإذا بلغها السيل كان جارفاً.

(١٣٨) الديوان: مج٢/٦٧٧.

(١٣٩) مجمع الأمثال: ج٢/٢٢٠.

(١٤٠) الديوان: مج٢/٥٠٧.

(١٤١) مجمع الأمثال: ج٢/١٥٥.
(١٤٢) الديوان: مج٢/٥٨٢.
(١٤٣) مجمع الأمثال: ج٢/٤١٧.
(١٤٤) الديوان: مج٢/٦٦٧.
(١٤٥) جمع الجواهر في الملح والنوادر: ص٤٦.
(١٤٦) الديوان: مج٢/٦٩٣.
(١٤٧) فصل المقال في شرح كتاب الأمثال: ج١/١٢٨.
(١٤٨) الديوان: مج٢/٧٧١.
(١٤٩) أمثال العوام في الأندلس: ص١٣.
(١٥٠) الديوان: مج٢/٦٦٣.
(١٥١) حدائق الأزهار في مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر: ص٩٠.
(١٥٢) الديوان: مج٢/٥٠٩.

المصادر والمراجع

١- الاتقان في علوم القرآن: عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي (ت: ٩١١ه)، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٣١٤ه-١٩٧٤م.
٢- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب (ت: ٧٧٦ه)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٤ه.
٣- إرواء الغليل في تخريج احاديث منار السبيل: ناصر الدين الألباني،(ت: ١٤٢٠ه)، اشراف: زهير الشاويش/المكتب الإسلامي/ بيروت/ ط٢/ ١٤٠٥ه-١٩٨٥م.
٤- الأعلام: خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي (ت: ١٣٩٦ه)، دار العلم للملايين/ط١٥/٢٠٠٢م.
٥- الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: عبد الهادي الفكيكي/ منشورات دار النصير للنشر والتوزيع بدمشق/سورية/ط١/١٩٩٦م.
٦- الاقتباس من القرآن الكريم: لأبي منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت: ٤٢٩ه)، تحقيق: د. ابتسام مرهون الصفار/دار الوفاء لطباعة والنشر والتوزيع/المنصورة/ط١/١٤١٢ه-١٩٩٢م.

٧- أمثال العوام في الأندلس: لأبي يحيى عبيد الدين أحمد الزجالي القرطبي (ت: ٦٩٤ه)، تحقيق وشرح ومقارنة: د. محمد بن شريفة (د. ت)
٨- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني جلال الدين أبو عبد الله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين القزويني/دار الكتب العلمية/ بيروت/ لبنان (د. ت).
٩- بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة عبد المتعال الصعيدي (ت ١٣٩١) مكتبة الآداب ط١٧ ، ١٤٢٦ه/٢٠٠٥م.
١٠- تاريخ ابن خلدون (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر): عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون أبو زيد ولي الدين الحضرمي الأشبيلي (ت: ٨٠٨ه)، تحقيق: خليل شحاذة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ه-١٩٨٨م.
١١- التعليقات الحسان على صحيح ابن حبان وتمييز سقيمه من صحيحه وشاذه من محفوظه: محمد بن حبان التميمي السبتي (ت: ٣٥٤ه)، دار بارزير للنشر والتوزيع/جدة/ المملكة العربية السعودية//ط١/١٤٢٤ه-٢٠٠٣م.
١٢- تفسير مجاهد: أبو الحجاج مجاهد بن جبر التابعي المكي القرشي المخزومي (ت: ١٠٤ه)، د. محمد عبد السلام أبو النيل/دار الفكر الإسلامي الحديثة/مصر/ط١/١٤١٠ه-١٩٨٩م.
١٣- جمع الجواهر في الملح والنوادر: لأبو اسحاق الحصري (ت: ٤٥٣ه)، (د. ت).
١٤- حدائق الازهار في مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر: محمد بن أبو بكر بن عاصم الغرناطي (ت: ٨٢٩م)، (د. ت).
١٥- ديوان أبي تمام: بشرح الخطيب التبريزي: تح : محمد عبدة عزام/دار المعارف/القاهرة/ج-م-ع/ط٥ (د. ت).
١٦- ديوان أبي نواس برواية الصّولي: تحقيق: بهجت عبدالغفور الحديثي/دار الكتب الوطنية/هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث/ط١/١٤٣١ه/ ٢٠١٠م.
١٧- ديوان الأعشى الكبير: شرح وتحقيق: د. محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجمامي، (د. ت).
١٨- ديوان امرئ القيس: تحقيق: أبو الفضل إبراهيم (د. ط)، دار المعارف/ مصر/ط٥.
١٩- ديوان زهير بن أبي سلمى: اعتنى به وشرحه: حمد وطماس، دار المعرفة/بيروت/لبنان /ط٢/-٢٠٠٥م.
٢٠- ديوان طرفة بن العبد: تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين/دار الكتب العلمية/ط٣/١٤٢٣ه-٢٠٠٢م.

٢١- ديوان لبيد بن ربيعة العامري: اعتنى به: حمد وطّماس/دار المعرفة/ ط١ /١٤٢٥ه-٢٠٠٤م .
٢٢- ديوان لسان الدين بن الخطيب: صنعه وقدم له: د. محمد مفتاح/الدار البيضاء/دار الثقافة/ط١/١٩٨٩م.
٢٣- ديوان المثقب العبدي ، تحقيق وتعليق : حسن كامل الصيرفي معهد المخطوطات العربية ، ط١ ، ١٣٩١ه/١٩٧١م.
٢٤- ديوان النابغة الذبياني: تحقيق: أبو الفضل إبراهيم/ دار المعارف/ ط٢، (د. ت) .
٢٥- الروض المعطار في خير الأقطار: أبو عبد الله محمد بن عبد الله عبد المنعم الحميري، تحقيق: احسان عباس/مؤسسة ناصر للثقافة/بيروت/دار السراج/ط٢/١٩٨٠م.
٢٦- شعر نصيب بن رباح: جمع وتقديم: د. داود سلّوم/مطبعة الإرشاد/بغداد/ ١٩٦٧م (د. ت).
٢٧- صحيح وضعيف سنن ابن ماجة: محمد ناصر الدين الألباني (ت: ١٤٢٠هـ)، (د. ت).
٢٨- ضعيف الجامع الصغير وزيادته: أبو عبد الرحمن محمد ناصر الدين الألباني (ت: ١٤٢٠ه)، أشرف على طبعه/زهير الشاويش/المكتب الإسلامي (د. ت).
٢٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت: ٤٦٣ه)، تحقيق: محمد محيي الدين/دار الجيل/ط٥/ ١٤٠١ه-١٩٨١م.
٣٠- غريب القرآن : أبو محمد عبد الله بن قتيبة الدينوري (ت : ٢٧٦ه) تحقيق : أحمد صقر دار الكتب العلمية ١٣٩٨ه /١٩٧٨م.
٣١- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال: أبو عبيدة عبد الله بن عبد العزيز بن محمد الأندلسي (ت: ٤٨٧ه)، تحقيق: احسان عباس/مؤسسة الرسالة/ بيروت/لبنان/ط١/١٩٧١م.
٣٢- القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف: آزاد محمد كريم الباجلاني/ط١/٢٠١٣م.
٣٣- كتاب الأمثال: أبو عبيدة القاسم بن سلام الهروي البغدادي (ت: ٢٢٤ه) تحقيق: د. عبد المجيد قطاش/دار المأمون للتراث/ط١/١٤٠٠ه-١٩٨٠م.
٣٤- كتاب العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت: ١٧٠ه): تحقيق: مهدي المخزومي/إبراهيم السامرائي/دار ومكتبة الهلال (د. ت).
٣٥- لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت: ٧١١ه)، دار صادر/بيروت/ط٣، ١٤١٤ه.

٣٦- مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري (ت: ٥١٨ه)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد/دار المعرفة/ بيروت/ لبنان، (د. ت).
٣٧- المسند الصحيح المختصر: مسلم بن الحجاج أبو الحسن النيسابوري (ت: ٢٦١هـ)، تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني ، المكتب الإسلامي، بيروت ، ط٣ ، إحياء التراث العربي ، بيروت ، (د. ت).
٣٨- مشكاة المصابيح ، محمد بن عبد الله العمري ، أبو عبد الله التبريزي (ت٤٧١٠هـ) تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط٣٠ (د.ت).
٣٩- معاني القرآن: أبو الحسن المجاشعي بالولاء البلخي المعروف بالأخفش الأوسط (ت: ٢١٥ه)، تحقيق: هدى محمود قراعة/مطبعة الخانجي/ القاهرة/ ط١/١٤١١ه-١٩٩٠م.
٤٠- معجم البلدان: شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي (ت: ٦٢٦ه)، دار صادر/بيروت/ط٢/١٩٩٥م.
٤١- مقاييس اللغة : أحمد بن فارس بن زكريا الرازي أبو الحسن (ت:٣٩٥ه) تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر /١٣٩٩ه/١٩٧٩م.
٤٢- موسوعة الأحاديث الضعيفة والموضوعة: جمع: علي حسن الحلبي وآخرون/مكتبة المعارف/الرياض/ط١/١٩٩٩م.
٤٣- نهاية الإرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري (ت: ٧٣٣ه)، دار الكتب والوثائق القومية/القاهرة/ط١/١٤٢٣ه، (د. ت).
٤٤- نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز في علوم البلاغة وبيان اعجاز القرآن الشريف: إمام المحققين فخر الدين محمد بن عمر الرازي (ت: ٦٠٦ه)، مطبعة الآداب/مصر/القاهرة/١٣١٧ه، (د. ت).
٤٥- المضامين الدينية والتراثية في الشعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري: رسالة ماجستير/فائزة رضا شاهين/جامعة تكريت/العراق/١٤٢٥ه-٢٠٠٤م.

المباحث الصرفية في جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد لبرهان الدين إبراهيم الجَعْبَري (ت٧٣٢هـ)

مروة عبد الرحيم محمود
كلية التربية للبنات-جامعة الأنبار

أ.م.د. خليل محمد سعيد
كلية التربية للبنات-جامعة الأنبار

استلم: ٢٠١٧/١٢/٢٨
النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يهدف البحث إلى دراسة المباحث الصرفية عند الجعبري في كتابه جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد، والكشف عن منابع ثقافته الصرفية وتفصيلات المباحث التي درسها، وقد توصل البحث إلى نتائج أبرزها عنايته بالبنية والصيغة الصرفية والمعنى والإعلال والخلاف الصرفي في شرحه ألجأه إلى شرح قضايا صرفية ومناقشتها والتعليل لها.

Abstract :

The research aims to study the morphological detective at Al-Ja'abari in his book Jameela the heads of the observatories in explaining the Aqila tribe of poems, uncovering the sources of his morphological culture and the details of the mabahith he studied. The research reached results, most notably his attention to structure and the morphological formula, meaning, Discuss and explain them

المقدَّمة

الحمد لله حمدًا يليق بجلاله، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وصحبه وآله، وعلى مَنْ سلكَ طريقهم بصدق حاله، وبعد. فإنَّ برهان الدين الجعبري عالم في الرسم القرآني والقراءات وفقيه ولغوي وأصولي وحدث وأديب. فهو شخصية غنية تستحق الدراسة والاهتمام، وكتابه الجميلة الذي شرح فيه منظومة الإمام أبي محمد القاسم بن فيرة الشاطبي المسماة (عقيلة أتراب القصائد) واشتهرت بالشاطبية في الرسم، يعد من الشروح المهمة في الرسم القرآني؛ لتعليله لمختلف ظواهر الرسم القرآني، ولما حواه من ظوهر ونكت لغوية ومنها الصرفية. ولأهمية الدرس الصرفي الذي يحتاجه كل المشتغلين باللغة العربية من نحوي ولغوي والذي به تعرف أصول كلام العرب، ولا يمكن معرفة الاشتقاق إلَّا به، ولا يوصل إلى القياس إلَّا من طريقه، وأهمية إظهار جهود الجعبري الصرفية في كتابه الجميلة الذي يتطلب الدقَّة في البحث والضبط وبيان المعنى الذي تؤديه الأبنية والصيغ، قمنا بدراسة المباحث الصرفية فيه. ولا بُدَّ من الإشارة إلى أن بحثنا يدرس المباحث والقضايا الصرفية البارزة في شرحه لعقلية أتراب القصائد، سواء كانت تخصّ الرسم القرآني أو لا تخصّه، فجاء في

مقدمة وخمسة مباحث وخاتمة. وقفنا في المباحث الخمسة على أبرز الظواهر والقضايا الصرفية في الجميلة، وقد تضمنت: المبحث الأول: أبنية الإعلال والمصادر، والمبحث الثاني: المشتقات، والمبحث الثالث: جمع التكسير، والمبحث الرابع: الإعلال، والمبحث الخامس: الخلاف الصرفي. أما الخاتمة فجاءت بأهم النتائج التي تمَّ التوصل إليها في أثناء البحث.

المبحث الأول
أبنية الأفعال والمصادر

أولًا: أبنية الأفعال

قسَّم الصرفيون الفعل من حيث بنائه إلى نوعين. مجرد ومزيد فالأفعال (المجردة: هي ما كانت حروفه أصلية ولا تسقط في أحد التصاريف إلّا لعلَّة تصريفية، وأما المزيد فهو: ما زيد على حروفه الأصلية حرف أو حرفان أو ثلاثة أحرف)[١].

الفعل الثلاثي المجرد:

للفعل الثلاثي المجرد الماضي ثلاثة أوزان، حسب حركة عينه مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة (فعَل، فعُل، فعِل)، وباعتبار مضارعه له ستة أوزان تسمى أبوابًا، وهي مرتبة على النحو الآتي :

(فعَل - يفعُلُ، فعَل - يفعِلُ، وفعَل - يفعَلُ، وفعِل - يفعَل، وفعُل - يفعُلُ، وفعِل - يفعِلُ)[٢]. ومما ورد عند الجعبري في كتابه الجميلة من أبنية الفعل الثلاثي المجرد: (فَعَل - يفْعُل): وهو الباب الأول نحو: نَصَرَ - ينصُر، ومن أمثلة هذا الباب عند الجعبري في كتابه الجميلة قوله: (وجه رسم واو «بالغداوة»[٣] الدلالة على أصل الألف؛ لأنَّه من «غَدَا - يغدُو»)[٤]. علَّة ذلك أنَّ أصل الألف واو؛ لأنَّه من (غدَا - يغدُو) وهو فعل من ثلاثي ناقص من باب نصَر. وقوله: حَشَر: جمَع، ومضارعه بالضم[٥].

ف «حشَر» معنى جمَع، أي: حشر الناس جَمَعَهُم. وهو من الفعل الثلاثي الصحيح السالم، الذي سلمت أصوله من أحرف العلَّة والتضعيف والهمزة، وبابه «نصَر» فتقول: حشَر - يحشُر[٦]. وقوله (كثر، صار كثيرًا، ويروى بفتح الثاء، وفعل المغالبة، وهو ما يسند إلى الغالب بعد المفاعلة يبنى على «فعَل - يفعُل» إلَّا المعتل مطلقًا فإنَّه بكسر المضارع خلافًا للكسائي في فتح حرف الحلق بمعنى كثَر - كاثر، فكثرها غلبها في الكَثْرة، والمعنى على الأول)[٧] ف «الكَثْرةُ»: نماءُ العدد، كثُر الشيءُ كَثرةً فهو كثير. ويقال كاثرناهم فكَثَرناهم، أي غلبناهم بالكَثْرة[٨]. ويفهم من كلام الجعبري أن «فَعَل» إن كان للمغالبة فإنَّه مختصٌّ بباب «فعَل - يفعُل» ويأتي لمعان لا تنضبط وسعة، منها باب المغالبة ويبنى على «فَعَلْتُه - فعُله» بالضم نحو: كارمني فكَرُمته أكرُمه، وكاثرني فكَثَرْتُه أكثرُه[٩].

فإن كان «فعَل» للمغالبة فمذهب البصريين أنَّ مضارعه بضم العين مطلقًا فتقول: «كثَر - يكثُر». وأما إن كان معتل الفاء كـ «وَعَد» أو معتل العين واللام من بنات الياء كـ «باع، ورمى» فإنَّه يلزم مضارعه كسر العين(١٠). وقد ذكر السيوطي: أنَّه قد شذَّ الكسر في هذا الباب في قولهم: خاصمني فخَصَمْته أخصِمه «بكسر الصاد»(١١). وروي عن الكسائي أنَّه استثنى أيضًا ما فيه حرف حلق، أي: ما كانت عينه ولامه من حروف الحلق فإنَّه يجيء مضارعه بفتح العين إذا لم تكن للمغالبة(١٢) فمعنى «كثَر» تدل على غلبة أحدهما، بصيغة «فعَل» من باب «نصَر» لأنَّ فعَل أخف الأبنية، ولأنَّ الكسر يغلب الأدواء والأحزان، والمغالبة موضوعة للفلج والظفر ولم يُبْنَ على «فَعُل» بالضم، لأنَّه بناء لازم، ولا يكون منه «فعَلْتُه»، وفعل المغالبة متعد، فلم يأتِ عليه، ومضارعه مضموم؛ لأنَّه يجري مجرى الغرائز إذ كان موضوعًا للغالب فصار كالخصلة لَهُ(١٣). «فعَل - يفْعِلُ»: وهو الباب الثاني نحو: ضَرَبَ - يضْرِبُ، فإن كان ناقصًا شرطه ألَّا تكون عينه حرف حلق، نحو: قضى - يقضِي. وإن كان مثالًا واويًا شرطه أن تكون لامه حرف حلق نحو: وَزَن - يَزِنُ وأصله «يُوْزِن»(١٤). ومن أمثلة هذا الباب عند الجعبري في كتابه الجميلة: جَرَى - يَجْرِي، وسَرى - يَسرِي(١٥). فهما فعلان ناقصان ليس عينهما من حروف الحلق. ووَقَر - يَقِرُ(١٦).فهو مثال واوي ليس حرف علَّة.

الفعل الثلاثي المزيد:

تقدَّم أن الفعل الثلاثي قد يزاد فه حرف، أو أكثر على حروفه الأصلية ولتلك الزيادة تأثير في المعنى لإفادة معنى فرعي آخر فضلًا عن المعنى الأصلي الذي يدل عليه الفعل المجرد وقد يكون لتقوية المعنى الأصلي.

ومما جاء عند الجعبري في كتابه الجميلة الفعل الثلاثي المزيد بحرفين على صيغة «افْتَعل»، وهو ثلاثي مزيد بحرفين الألف والتاء ويكون مصدره بزنة «الإفْتِعال»، ودلَّت صيغة الفعل «إفتعل» على معانٍ ذكرتها كتب الصرف(١٧). ومن معانيه التي وردت في كتاب الجميلة هي:

إفْتَعَل بمعنى فعَل: نحو: قَرَا واقترَأَ، وخَطَف واخْتطف(١٨). ومن أمثلة ذلك عند الجعبري، قوله: (اقْتَفَر: افْتَعَل، من قَفَر: قَفا: تَبع، أي يتبع المذكور)(١٩). فالفعل «قَفَر» بزنة (فَعَل) وقد زيدت عليه الهمزة والتاء فصار «إقْتَفَرا» بزنة إفْتَعَل» ولم يتغير معناه؛ لأنَّ الإفتقار والقفر تدل على المعنى نفس: فـ «قَفَر» الأثر، يَقْفُره قَفْرًا، اقْتَفَره اقْتِفارًا، كلُّه اقْتفَاه وتَتَبَّعَهُ(٢٠). يجيء لزيادة المعنى: قال الجعبري: (إعْتَمَر: إفْتَعَل: زار. ومنه قوله تعالى: چ ڑ ڑ ک ک ک چ (٢١))(٢٢) فالفعل «عَمَرَ» بزنة «فَعَل» فقد زيدت عليه الهمزة والتاء. فصار و«اعْتَمر» بزنة «افْتَعل». فالاعتمار: العُمْرة، فدلَّت على معنى الزيادة في الفعل(٢٣).حذف عين الفعل المعتل الأجوف: إنَّ حُكم الفعل الأجوف عند إسناده للضمائر حذف عينه سواء كان مجردً أم مزيدًا(٢٤). إذا كان الفعل ماضيًا: شرطه أن تعلَّ عينه ألفًا، فمن الأمثلة التي وردت عند الجعبري قوله: خِفْتُ أصلها خَوِفْتُ(٢٥).

وعلَّة ذلك أن الواو في «خَوِفْتُ» لما كسر وتحرك ما قبلها قلبت ألفًا، فصار: «خاف» فلفعل الماضي عد إسناده لضمائر الرفع المتحركة، تحذف عينه، لبنائه على السكون لاتصاله بها، فصار: «خَفْت» وإذا أسند الفعل الماضي الثلاثي الأجوف إلى ضمير رفع متحرك، حركت فاؤه بالكسر إن كان من باب «فَعِل - يفعَل» فإنَّك تنقل حركة العين إلى الفاء قبلها عندما حذفت عينه لالتقاء الساكنين فتقول: «خِفْتُ» فتكسر الفاء من «فَعِل» وهذه الحركة لم توضع للدلالة على الحرف المحذوف «الواو» وإنَّما وضعت لتدلّ على حركة الحرف المحذوف، لأنَّه محرَّك بالكسر، وكذلك تدلّ على إمارة تصرفه، لأنَّهم أرادوا أن يفرقوا بين حذف عين الفعل المتصرف وغير المتصرف، ألا ترى أنَّهم في «لَيْسَ» لما لم يريدوا فيها التصرف، لم يغيروا حركة الفاء بل أبقوها مفتوحة على ما كانت فيقولون: «لَستُ»[٢٦]. إذ كان الفعل مضارعًا: شرطه أن يسكن لامه للبناء أو للجزم[٢٧]. فمن الأمثلة التي وردت عند الجعبري قوله: (لم يَزَلْ: مضارع مَا زالَ، حذفت ألفه لسكون لامه للجزم)[٢٨] فـ «زال» فعل ماضٍ، مضارعه «يزال» فسبق بأداة الجزم «لم» فصار: «لم يزلْ» فحذفت عينه لالتقاء الساكنين. ومن أمثلة ذلك أيضًا قوله: (لم يقلْ: مضارعه، جزم وأصله قول، سكنت لامه للجزم، فحذفت عينه للساكنين)[٢٩].

وقوله: (يَلَمْ: مضارعه لام جزم بـ «لا» الناهية، وحذفت واوه لسكون ميمه) [٣٠].

ثانيًا: أبنية المصادر

المصدر لغةً: مأخوذ من مادة «صَدَر» التي تدلُّ على معنى أعلى مَقْدم كلّ شيء وأوّله[٣١]. والصَدْر: التسكين، المصْدَرُ من قولك: صَدَرَ يَصْدُرُ صَدْرًا. وأصدرتُه فَصَدَر، أي: رجعته فرجعَ، والموضع مَصْدَرُ ومنه مصادر الأفعال[٣٢]. وأول من سمّاه مصدرًا الخليل بقوله: (والمَصْدر أصل الكلمة الذي تصدر عنه الأفعال)[٣٣].

وعرَّف القدماء المصدر عدَّة تعريفات منها، عرَّفه ابن جني بأنَّه: (كل اسم دلّ على حدث وزمان مجهول وفِعْله من لفظ واحد)[٣٤]. وعرَّفه ابن الحاجب بقوله: (اسم الحدث الجاري على الفعل)[٣٥]. وعرَّفه المحدثون بأنَّه الاسم الذي يدل على الحدث مجردًا من الزمن[٣٦]. اختلف العلماء في أصل المشتقات فذهب البصريون إلى أنَّ المصدر هو أصل المشتقات، والفعل فرع عليه، وذلك لأنَّه يدل على الحدث فقط، وذهب الكوفيون إلى أن الفعل أصل المشتقات والمصدر فرع عليه[٣٧]. ولا يوجد خلاف في قياسة مصادر الأفعال الرباعية والخماسية والسداسية[٣٨]. أما مصادر الأفعال الثلاثية المجردة فقد ذهب بعض العلماء أنها سماعية لا تدخل تحت قياس[٣٩]. ورأى آخرون هناك وردت عليها أمثلة كثيرة للمصادر، وقاسوا عليها[٤٠]. ومن أبنية المصادر التي وردت في كتاب الجميلة هي :

فُعْلى:

بضم الفاء وسكون العين، وهو من المصادر السماعية للفعل الثلاثي ويكون مجيء المصادر عليه قليلًا في اللغة العربية نحو: رُجعى، وبُشْرى[٤١].ومن أمثلة هذا البناء عند الجعبري قوله: (رُحمى: مصدر رَحِم

كالرُجعى)[٤٢] فـ «الرُحْمُ»: بالضم، مفردها الرَّحْمَة، يقال: رَحِم رُحْمًا. وما أقربَ رُحْم فلان إذ كان ذا رحمة[٤٣]. وفي قوله تعالى: چ ۇ ۆ چ[٤٤]. قال الفراء: وأقربُ أن يَرْحماهُ، والرحْمُ مصدر رَحِمْتَ[٤٥].

فِعال:

يأتي عليه مصدر الفعل الثلاثي اللازم على وزن «فَعَلَ» ويكون من المصادر السماعية، لأنَّه لم يدل على امتناع نحو (أبَى إباء، ونَفَر نِفارا)[٤٦]. ومن أمثلة هذا البناء عند الجعبري قوله: (الكِتاب: مصدر كَتَب كِتابًا وكِتابةً)[٤٧]. قال ابن قتيبة: (وقد سمى الله القرآن: «كتابًا» فقال: چپ پ پ ڀ ڀ چ[٤٨]، وقال: چڦ ڦ ڦ ڦ ٹ ٹ چ[٤٩]، الكتاب فِعْلُ الكاتب. نقول: كتبَ كِتابًا، كما تقول: حَجَب حِجابًا، وقامَ قِيامًا، وصامَ صِيامًا)[٥٠] فـ «كتابًا» مصدر سماعي للفعل الثلاثي اللازم «كَتَبَ - يكتُب» من باب نَصَر بمعنى فَرَض وقَضَى[٥١]. وبعض العرب تقول: «كَتبًا» على القياس[٥٢]. والكتابة لمن تكون له صناعة كالصياغة والخياطة[٥٣].

فَعْل:

يكون بناء «فَعْل» أصل مصادر الأفعال الثلاثية وتأتي عليه مصادر الأفعال المتعدية، ما لم تدل على صناعة أو ولاية فيكون من المصادر القياسية، نحو: نَصر نَصْرًا، وأخذَ آخْذ، وفَهِم فهْمًا وأمِن أمْنًا، وضربَ ضرْبًا[٥٤]. ومن أمثلة هذا البناء عند الجعبري قوله (أيَضًا: مصدر آض رجع، أي: عاد)[٥٥].

قال ابن السكيت: (أفعل ذاك أيضًا، وهو مصدر آض يَئِيضُ أيضًا، إذا رجع، وإذا قال: فَعلتُ ذاك أيَضًا، قلت: أكثرتَ من أيْضٍ، ودَعْني من أيْضٍ)[٥٦]. فإن أصل الأيْض: العَوْد. تقول: فَعَل ذلك أيْضًا، إذا فَعَلَهُ مُعاوِدًا له، أي: راجعًا إليه. وآض إلى أهلِه، أي رجَعَ إليهم[٥٧]. فقال ابن منظور: (وقولهم: أيضًا كأنَّه مأخوذ من آض يَئِيضُ، أي: عاد يَعُود)[٥٨].

المبحث الثاني

المشتقات

أولًا: اسم الفاعل:

هو (ما دلَّ على الحدث وفاعله)[٥٩]. وعرَّفه المحدثون بقولهم: وصف مشتق من الفعل المبني للمعلوم الذي وقع منه أو قام به، ويدل على الحدوث والتجدد لا على الثبوت والدوام[٦٠].

ويتَّضح لنا أن اسم الفاعل يشتق من فعل الفاعل، فإن كان اشتقاقه من لازم كان ما بعده مرفوعًا... وإن كان متعديًا عَمِلَ عَمَل الفعل المضارع المشبه في عدة حروف[٦١]. وعمل هذا الاسم عمل الفعل، هو الذي يجري على فعله ويطَّرد القياس فيه، ويجوز أن تنعت به اسمًا قبله نكرة كما تنعت بالفعل الذي اشتق منه ذلك الاسم[٦٢]. يُصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد على صيغة «فاعل». فاعلم أن الاسم إن كان على «فَعَل» يطرد منه اسم الفاعل على صيغة «فاعل»، نحو قولك: ضَرَبَ فهو ضارب وشَتَمَ فهو شاتم، وكذلك

«فَعِل» نحو عَلِمَ فهو عالم وشَرِب فهو شارب(٦٣). وذكر ابن عصفور أنَّ (اسم الفاعل إنْ من فعل زائد على ثلاثة فعلى وزن المضارع في الحركات والسكنات، وعدد الحروف، إلا أنَّ أوله ميم مضمومة وما قبل الآخر من اسم الفاعل مكسور لفظًا أو تقديرًا فتقول: مُكرِم أو مُسْتخرِج...)(٦٤). وورد اسم الفاعل في كتاب الجميلة للجعبري على النحو الآتي:

أولًا: من الثلاثي على زنة «فاعل» ومن الأمثلة التي وردت عند الجعبري قوله (نَصَرَ ناصر)(٦٥). و«النصْر» إعانة المظلوم، نَصَرَهُ نصْرًا، ونصَرَه على عدوه، و«ناصر» اسم فاعل من نَصَرَ ينصُرُ، ووزنه فاعل(٦٦).

ثانيًا: من غير الثلاثي علة زنة مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وكسر ما قبل الآخر(٦٧). وعلى هذا الأساس يكون اسم الفاعل على أبنية(٦٨). فمن الأبنية التي وردت في كتاب الجميلة هي:

مُفْعِل: يكون من الفعل الرباعي «أفْعَل» ومستقبله «يُفعِل» نحو: أكرَم فهو مُكرِم(٦٩). وقد استعمل الجعبري هذ البناء في قوله: (مُهْجِر: اسم فاعل من أهْجَر أتى بالهجر، فحش القول ومنه قوله تعالى: چٹ ٹ چ (٧٠))(٧١). قال النحاس: (هذه الأقوال متقاربة يقال: «أهجَر - يُهجِر»، إذ نطق بالفحش)(٧٢). وقرأ نافع: «تُهجِرون» بضم التاء وكسر الجيم على أنه مضارع «أهْجَر» الرباعي(٧٣). فـ «مُهْجِر» من أبنية اسم الفاعل، مشتق من الفعل الثلاثي المزيد بالهمزة «أهْجَر» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وكسر ما قبل آخره.

مُنْفَعِل: يكون من الفعل الخماسي «انْفَعَل» ومستقبله «يَنْفَعِل» نحو: «انْصَرَف فهو مُنصَرِف»(٧٤).

قال سيبويه: (أما النون فتلحق أولًا ساكنة فتلزمها ألف الوصل في الابتداء، فيكون الحرف على «انْفَعَل - يَنْفَعِل»... ويكون الفاعل منه على «مُنْفَعِل»..، إلَّا أنَّ الميم مضمومة»(٧٥).

وقد وردَ هذا البناء عند الجعبري في قوله: (مُنْكَدِر اسم فاعل من انْكَدرَ النجم انقضّ، وانكدرت النجوم: انتثرت)(٧٦). فـ «انْكَدَرَ» أي: أسْرعَ وانقضّ ومنه انْكدرت النجوم: إذا تناثرت(٧٧). فقال الله تعالى: چ ﭙ ﭚ ﭛ چ(٧٨). و«مُنْكدر» من أبنية اسم افاعل، مشتق من الفعل الثلاثي المزيد بالهمزة والنون «إنْكَدر» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وكسر ما قبل آخره. مُفْتَعِل: يكون من الفعل الخماسي «افْتَعَل» ومستقبله على «يَفْتَعِل» نحو: استمع فهو مُسْتَمِع(٧٩). وقد ورد هذا البناء عند الجعبري في قوله: (مُقْتَفِرا: بالكسر، اسم فاعل من اقْتَفر، أي: اتبع)(٨٠). فـ «مُقْتَفِرا» جاء من الفعل الثلاثي المزيد بالهمزة والتاء «إقْتَفَر» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وكسر ما قبل آخره. وفي قوله: «مُشْتَهِرا، اسم فاعل من اشْتَهَر)(٨١). فـ «مُشْتَهِرا» جاء من الفعل الثلاثي المزيد بالهمزة والتاء «إشْتَهَر» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وكسر ما قبل آخره.

ثانيًا: اسم المفعول: هو (ما دلَّ على حدث ومفعوله «كَمَضْروب»)(٨٢)

وعرَّفه المحدثون: بأنَّه وصف مشتق من الفعل المبني للمجهول للدلالة على من وقع عليه الفعل(٨٣).

واسم المفعول يخالف اسم الفاعل أنَّه لمن وقع عليه الحدث لا من صَدَر منه، ولا بُدَّ من أنَّه يدل على أمرين المعنى المجرد وصاحبه الذي وقع عليه(٨٤). ويصاغ من الفعل الثلاثي على زنة «مَفْعُول»، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وفتح ما قبل الآخر، ولا يصاغ من الفعل اللازم إلا مع الظرف، أو الجار والمجرور، أو المصدر(٨٥).

وورد اسم المفعول في كتاب الجميلة للجعبري من غير الثلاثي في قوله: «مُبْتَدَرا: اسم مفعول من ابْتَدر وبَادَر الشيء: أسْرع إليه)(٨٦). فـ «مُبْتَدرا» اسم مفعول مشتق من الفعل غير الثلاثي «ابْتَدَرَ» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وفتح ما قبل آخره.

وقوله: (مُخْتَر: اسم مفعول من اخْتَبَر خَبَرَهُ)(٨٧). فـ «مُخْتَبَر» اسم مفعول مشتق من الفعل غير الثلاثي «اخْتَبَرَ» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وفتح ما قبل آخره.

وقوله: مُبْتَكَر: اسم مفعول من ابْتَكَر(٨٨). فـ «مُبْتَكَر» اسم مفعول مشتق من الفعل غير الثلاثي «ابْتَكر» بإبدال حرف مضارعه ميمًا مضمومة وفتح ما قبل آخره.

المبحث الثالث

جمع التكسير

هو الاسم الذي يدل على أكثر من اثنين أو اثنتين بتغير بناء الواحد فيه عند الجمع تغيرًا ظاهرًا أو مقدرًا(٨٩). وعرَّفه أبو البقاء العكبري بأنَّه: (كلُّ اسمِ جمعٍ تغيَّر فيهِ واحده ومن هُنا يسمى تكسيرًا لتغيّر هيئةِ واحدة كما تتغيّر هيئة الإناء بالتكسير والتغييرُ تارة يكون باختلاف الحركة وزيادة الحَرف نحو: أفْلُس ورِحل، وتارة بتغيّر الحركة فقط نحو جَوالق فالمفرد مضموم الأول فإذا جُمِع فَتَحْت. وتارة يكونُ بالنُّقصان نَحو: حِمار وحُمُر، وتارة يكونُ على لفظِ الواحد وهو في التقدير مختلفٌ نَحو: فُلْك فإنَّ الفاء فيه مضمومة في الواحدِ والجمع ولكنْ يجبُ أن يُعتقد أنَّ الضمَّة في الجمع غَيْرُها في الواحد»(٩٠).

وقد قسم الصرفيون أوزان جمع التكسير إلى قسمين:

جمع قلة، وجمع كثرة، فجمع القلة هو ما وضع للعدد القليل من ثلاثة إلى عشرة، فقد وضعت له أربعة أوزان هي: أفْعُل كأنْفُس، وأفْعَال كأحْمَال، وأفْعِلة كأحْمِرة، وفِعْلة كصبْية. وجمع الكثرة ما تجاوز الثلاثة إلى ما لا نهاية له، ووضعت العرب له، ثلاثة وعشرين وزنًا(٩١).

أولًا: جمع القلة : ومن أوزان جمع القلة التي وردت في كتاب الجميلة هي :

أفْعِلة: وهو قياسي في كل مفرد يكون اسمًا مذكرًا رباعيًا قبل آخره مدَّة نحو: «طعام أطْعِمة»، «رغيف أرْغِفة»، وهو مقيس أيضًا في كل اسم على وزن «فَعَال» و «فِعال» مضعف اللام، أي: ما عينه ولامه من جنس واحد نحو: «زِمام أزمَّة» أو كانت لامها حرف علَّة نحو: «كِساء أكْسية»(٩٢). ومما جاء على هذا البناء عند الجعبري قوله: اللسان يذكر باعتبار العضو الجارحة، فجُمِع على ألسنة(٩٣). فـ «لسان» على وزن «فِعال»:

اسم رباعي قبل آخره حرف مد وهو الألف فجُمِع جمع قِلَّة على «أفْعِلة». وقوله: «سِرار جمع أسِرَّة»(٩٤). فـ «سِرار» على وزن «فِعَال»: اسم رباعي قبل آخره حرف مد وهو وعينه ولامه من جنس واحد فجُمِع جمع قلَّة على «أفْعِلة».

أفْعُل:

وهو قياسي، يطرد في كل اسم رباعي مؤنث بلا علامة قبل آخره حرف مد، نحو: ذِراع أذْرُع، يمين أيمُن، وعناق أعْنُق(٩٥). مما جاء على هذا البناء عند الجعبري قوله: اللسان يؤنث باعتبار العضو الجرحة فجُمِعَ على ألسُن(٩٦). وقوله: نهار وقلَّته أنْهُر كعناق وأعْنُق(٩٧). فـ «لسان ونهار» اسمان رباعيان قبل آخرهما حرف مَد وهو الألف فجمعهما جمع قلة على «افْعُل».

أفْعال:

وهو قياسي يَطّرد في كل اسم ثلاثي على أي: وزنٍ كان لا يصحّ أن يجمع أن يُجمع على وزن «أفْعُل» نحو: يوْم أيّام، وسيف أسْياف. وقد شذَّ جمع: فَرْح وحَمْل وفَرْد على أفْراح وأحْمال وأفْراد، لأنَّ قياسها أن تجمع على أفْعُل(٩٨). مما جاء على جمع «فِعْل» على «أفْعال» عند الجعبري قوله: (علْق: العِلْقُ: النفيس وجمعه أعْلاق)(٩٩). وقوله: (أشْياخ جمع شَيْخ)(١٠٠). وقوله: (ألْطاف الله تكشف جمع لَطف)(١٠١).

ثانيًا جمع الكثرة: لجمع الكثرة ثلاثة وعشرون وزنًا، منها سبعة لصيغ منتهى الجموع(١٠٢). أوزان جمع الكثرة التي وردت في كتاب الجميلة هي: **فُعُل**: وهو قاسي في شيئين:

يَطّرد في وصف على فَعُول بمعنى فاعِل نحو: صَبُور صُبُر، وغَفُور غُفُر.

يَطّرد في كل اسم رباعي آخره مد، صحيح الآخر مذكرًا كان أم مؤنثًا، نحو: قَضيب قُضُب، وعَمُود عُمُد. هذا إذا كانت مَدَّته ياءً و واوًا، أما إذا كانت ألفًا، زيد على الشروط السابقة ألا يكون مضعفًا نحو: حِمار حُمُر(١٠٣). ومن الأمثلة التي وردت عند الجعبري على جمع فَعُول بمعنى فاعل على فُعُل قوله: نُشُر جمع نَشُور(١٠٤). وقوله: شُكُر جمع شَكُور(١٠٥). ومما جاء أيضًا على هذا البناء عند الجعبري في كل اسم رباعي آخره مد صحيح الآخر ما ذكره بقوله: (سُبُل جمع سبيل)(١٠٦).

وقوله: نُهُر: بضمتين جمع نَهار كَسحاب وسُحُب(١٠٧). وقوله: (غُدُر جمع غدير)(١٠٨). وقوله: جُدُر جمع جِدار(١٠٩). وقوله: (وُقُر جمع وَقُور كعَمُود وعُمُد من وُقُر)(١١٠). فـ «سبيل ونَهار وغَدير وجِدار وَقور» أسماء رباعية صحيحة الآخر قبل آخرها حرف مد، فجمعت على «فُعُل».

فُعَل: وهو قياسي، يطّرد في كل اسم على وزن «فُعْلة»، مثل رُكْبة رُكَب، ومُنْية مُنَى، خُطا خُطْوَة(١١١). ومن الأمثلة التي وردت عند الجعبري على جمع «فُعْلَة» على «فُعَل» ما ذكره بقوله: غُرَر جمع غُرَّة(١١٢). وقوله: (عُرَ جمع عُرْوة)(١١٣). وقوله: (تُرَع: جمع تُرْعة باب ومنه قوله: النبي محمد ﷺ: (منبري على تُرْعَة من

تَرَع الجنّةِ)(١١٤)(١١٥). ف «التُرَعة» في هذا الحديث، قالوا الرَّوضة، وقال قوم: الباب، وقال قوم: الدرجة(١١٦). وقوله: مُنَى جمع مُنْيَة(١١٧).

فِعَال: وهو قياسي يطَّرد في كل اسم أو صفة على «فَعْلة» بشرط ألا تكون فاؤهما ولا عينهم ياء، فالاسم، مثل: قَصْعة قِصاع، وجَنَّة جِنان. والصفة، مثل صَعْبة صِعاب وضَخْمة ضِخام(١١٨). ومن الأمثلة التي وردت عند الجعبري على جمع فَعْلة على فِعال ما ذكره بقوله: (العِذَاب جمع عَذْبة كصَعْبة صِعاب: صفة الجميع)(١١٩). ومما جاء أيضًا على هذا البناء قوله: (اللِخاف جمع لَخْفة، الحجر العريض الأبيض)(١٢٠). قال الرازي: (اللِخاف: بالكسر، حجارة بيض رقاق، واحدتها لَخْفة)(١٢١).

فِعَل: وهو قياسي ويطّرد في كل اسم تام، أي: لم يحذف شيء من أصوله على «فِعْلة» مثل فِرْقة فِرَق، وفِتْنة فِتَن(١٢٢). من الأمثلة التي وردت عند الجعبري جمع فِعْلة على فِعَل ما ذكره بقوله: دِرَر جمع دِرَّة(١٢٣). وقوله: (عِبَر جمع عِبْرة ما يعتبر به)(١٢٤). ف «العِبْرة»: الاسم من الاعتبار، وجمع العِبرة عِبَر مثل سِدْرة وسِدر(١٢٥). وقوله: (ذُرَا جمع ذِرْوة، أعلى الشيء، أي: الرفيع رتبة)(١٢٦). ف «ذِرْوَة» الشيء، أي أعلاه جمعت على «ذُرَا» بضم الذال، وكان القياس أن يجمع على «ذِرَا» بكسر الذال؛ لأنَّ فِعْلة جمعها فِعَل كـ «قِطْعَة وقِطَع»، وإنَّما جمعت على «ذُرَا» بالضم، وعِلَّة ذلك لأنَّ الكلمة من ذوات الواو متولدة الضمة فبنيت الكلمة على الضم(١٢٧). وقوله: (الفِكَر جمع فِكْرة)(١٢٨).

فَعَائِل: وهو قياسي في اسم أو وصف، رباعي ثالثه حرف مد مؤنث بعلامة تأنيث، نحو: سَحَابة سَحَائِب أو بالمعنى نحو: عَجُوز عَجَائِز(١٢٩). من الأمثلة التي وردت عند الجعبري على هذا البناء ما ذكره بقوله: طلائِع جمع طَلِيْعة(١٣٠) وقوله: قَصَائد جمع قَصِيْدَة(١٣١). ف «الطَلِيْعة والقصيدة» جاءت رباعية مؤنثة ثالثها حرف مد وهو «الياء» فجمعت على زِنة منتهى الجموع «فَعَائِل».

مَفَاعِل: يقاس هذا البناء فيما كان مزيدًا من الثلاثي بحرف أو أكثر وذلك لغرض إلحاقه بالرباعي أو الخماسي مجردين أو مزيدين وليست إحدى زياداته حرف مد أو لين ويبدأ بالميم، نحو: مطفل مَطَافِل(١٣٢). ومن الأمثلة التي وردت على هذا البناء عند الجعبري ما ذكره بقوله: مَهَالِك جمع مَهْلِك(١٣٣). وقوله : مَقَاصِد جمع مَقْصِد(١٣٤). ف «مَهَالك ومَقاصِد» جاءت على زنة منتهى الجموع «مَفَاعِل».

المبحث الرابع

الإعلال

الإعلال لغةً: مصدر للفعل المزيد أعلّ وأصله من («العَلُّ و العَلَلُ»: الشَّرْبة الثَّانيةُ، وقيل: الشُّرْب بَعْد الشُّرْب تِباعًا، يُقال: عَلَلٌ بَعْدَ نَهَلٍ. وعلَّهُ يَعُلُّهُ ويَعِلُّهُ إذا سقاه السَّقْية الثانية... عَلَّ الرَّجلُ يَعِلُّ من المَرَضِ، وعَلَّ ويَعُلُّ من عَلَل الشَّراب)(١٣٥).

الإعلال اصطلاحًا: هو تغير يطرأ على أحد أحرف العلَّة الثلاثة (الألف والواو والياء) للتخفيف، بقلبه حرفًا آخر أو تسكينه أو حذف الحرف ويلحقون الهمزة بأحرف العلَّة لأنَّها تشبهها في كثرة التغيير(١٣٦).

ومن هذا يتبين أنَّ الإعلال على ثلاثة أقسام:

الإعلال بالنقل والتسكين: هو عبارة (نقل الحركة من حرف صحيح ساكن قبله. وقد يبقى حرف العلة بعد ذلك على صورته مع تجرده من الحركة. أو ينقلب حرفًا آخر)(١٣٧).

الإعلال بالحذف: ويقصد به (هو ما كان لعلَّة تصريفية سوى التخفيف كالاستثقال والتقاء ساكنين)(١٣٨).

الإعلال بالقلب: ويقصد به (إذا تحرَّك كل من الواو والياء بحركة أصليّة وانفتح ما قبلهُ، انقلبَ ألفًا كدعا ورَمى وقال وباع، والأصل «دَعَو ورَمي وقَوَلَ وبَيَعَ»)(١٣٩). فمن الأمثلة التي وردت عند الجعبري في كتاب الجميلة تدخل في قسم الإعلال بالقلب:

أولًا: قلب الواو ألفًا: من الألفاظ التي وردت عند الجعبري في كتابه الجميلة لفظة «ماء» إذ قال: (وقياس «ماء» ثلاثة: صورة العين المبدلة عن مَوَه، والهمزة والتنوين، ولا صورة للهمزة هنا وبقي الطرفان، فحذف أحدهما لذلك)(١٤٠). وعلَّة هذا القلب أن «ماء» أصلها «مَوَه» على وزن «فَعَل» بفتح الميم والواو، فقلبت الواو ألفًا لتحرّكها وانفتاح ما قبلها فصارت: «ماه» فالتقى حرفان خفيّان فقلبوا الهاء همزة لأنَّها أجلد منها فصارت: «ماءٍ». فالألف الأولى عين الفعل وبعده الهمزة التي هي بدل من الهاء وبعد الهمزة ألف بدل من التنوين(١٤١). ذكر النحاس: (لا يجوز أن يكتب إلّا بألفين عند البصريين وإن شئت بثلاث، فإذا أجمعوا أو صغَّروا ردّوا إلى الأصل فقالوا: مويه وأمواه ومياه)(١٤٢). وقال ابن يعيش: (قد أُبدلت الهمزة من الهاء، وهو قليل غيرُ مطّرد، قالوا: «ماءٌ» وأصله «مَوَهٌ» فقلبوا الواو ألفًا لتحرُّكها وانفتاح ما قبلها، فصار في التقدير «ماها»، ثم أبدلوا من الهاء همزةً، لأنَّ الهاء مشَّبهةٌ بحروف العلَّة، فقُلبت كقَلْبها، فصار «ماءً». وقولهم في التكسير: «أمْواهٌ»، وفي التصغير «مُوَيْهٌ» دليلٌ على أنَّ العين واوٌ، واللام هاءٌ، وقد قالوا في الجمع أيضًا: أمْواهٌ فهذه الهمزة أيضًا بدلٌ من الهاء في «أمْواه». ولما لزم البدلُ في «ماء» لم يُعيدوه إلى أصله في «أمْواه»)(١٤٣). ويفهم من هذا أنَّ «ماء» أصلها «مَوَه» فقلبت الواو ألفًا على القياس بدليل جمعه على «أمواه»، وتصغيره على «مُوَيه». وقلبوا أيضًا الهاء همزة في جمع «ماء» فقالوا: «أمواء» على غير قياس(١٤٤).

ثانيًا: قلب الهاء همزة والهمزة واواً:

من الألفاظ التي وردت عند الجعبري في كتابه الجميلة لفظة «الآل» ذكرها بقوله: (الآل: هنا الأرقاب أصله أهل ثم أَأْل ثم آل أو وأل ثم أول)(١٤٥). قال أبو هلال العسكري: (الآل: ربما جاء بمعنى الأهل، وبينهما فرق يقال: أهل العلم وأهل البلد، ولا يقال: آل العلم وآل البلد. ويقال: أهل الرجل لأقاربه وهم آله أيضًا وآله أتباعه، فكان الآل من جهة القرابة والصحبة، والأهل من جهة النسب والاختصاص. وقيل: العرب تقول في تصغير آل: أُهيل فهذا يدل على أنَّ أصل الهمزة في «آل» هاء)(١٤٦). وذكر ابن الحاجب: هذا على

رأي البصريين(١٤٧). وعلَّة هذا القلب: أنَّ «آل» أصله «أَهْلٌ» فقلبت هاء «أهل» إلى همزة فصار «أَأْل» فاجتمعت همزتان أولاهما مفتوحة والثانية ساكنة فقلبت الثانية ألفًا فصار: «آل». فمن ذلك لم يثبت قلب الهاء ألفًا وثبت قلبها همزة لأنَّهم لم يسمعوا عن العرب قلبهم الهاء ألفًا وسمعوا منهم قلبها همزة كقولهم: ماء أصله «مَوَه» وأل فعلت: أصله هل فعلت(١٤٨).

ذكر أبو حيان أنَّ الآل: (ليس بمعنى الأهل لأنَّ الأهل القَرابةُ، والآل من يؤول من قرابةٍ أو وَلِيٍّ أو مَذْهَبٍ، فألِفُهُ بَدَلٌ من واوٍ. ولذلك قال يُونس في تصغيره: أُوَيلٌ، ونقله الكسائيُّ نصًا عن العرب وهذا اختيارُ أبي الحَسن بن الباذش ولم يذكر سيبويه في باب البدل أنَّ الهاء تبدل همزة)(١٤٩). أي: عندهم «آل» أصله «أَوْلٌ». فلما تحركت الواو وانفتح ما قبلها «أَوَل» انقلبت ألفًا فقيل: آل(١٥٠).

قال ابن عصفور: (وممّا يؤيد أنَّ الأصل أهل أنَّهم إذا أضافوا إلى المضمر قالوا: أهلك وأهله، لأنَّ المضمر يردُّ الأشياء إلى أصولها. ولا يقال: آلك وآلُه، إلَّا قليلًا جدًا)(١٥١). وذكر صاحب كتاب شرح التصريح على التوضيح: (فمن قال أصله «أَهْلٌ» قال في تصغيره: «أهيل»، ومن قال أصله «أَوْلٌ» قال في تصغيره: «أُوَيْل»، وكلاهما مسموع عن العرب، ولكن الأول أشهر وأكثر)(١٥٢).

ثالثًا: قلب الياء ألفًا:

من الأمثلة التي وردت عند الجعبري في كتابه الجميلة محو قوله تعالى: چئه ئو ئۇ ئۇ ئۆ چ(١٥٣).

فقال الجعبري: (قرأ عثمان وعلي ثم زيد بن علي(١٥٤)، وابن أسلم(١٥٥)، ثم الحسن ورجاء ثم يعقوب ﷺ «ئۇ» كـ «بَقِيَّة»)(١٥٦).

اختلفوا في قراءة «تُقَاة» فيعقوب «تُقِيَّة» بفتح التاء وكسر القاف وتشديد الياء مفتوحة على وزن «مَطِيَّة»، وكذا رسمت في كل المصاحف ووافقه الحسن وأبو رجاء، وقرأ الباقون «تُقَاة» كرعاة(١٥٧). قال الفرَّاء: (وقوله: چئه ئو ئۇ ئۇ ئۆ چ هي أكثر كلام العرب، وقرأه القرَّاء. وذكر عن الحسن ومجاهد أنهما قرءا «تَقِيَّة» وكل صواب)(١٥٨). فـ «تَقِيَّة» على وزن «بَقِيَّة» و«تُقَاةً وتَقِيَّة» بمعنى واحد وهو إظهار اللسان خلاف ما ينطوي عليه القلب للخوف على النفس(١٥٩). فيقال: «اتّقى تَقِيَّة وتُقَاةً» فـ «تُقَاةً» مصدر للفعل الثلاثي «وَقى - يَقِي» وأصلها «وُقَيَةً» كـ «هُمَزة ولُمَزة» على وزن فُعَلة، ثم أبدلوا من الواو تاء فصارت «تَقِية» ثم قلبت الياء ألفًا لتحركها وانفتاح ما قبلها فصارت «تُقَاة»(١٦٠). قال أبو منصور للأزهري: (من قرأها «تُقِيَّةً» فهي اسم من «اتقى يتقي اتقاءً أو تَقيه، فالاتقاءُ مصدر حقيقي، والتقيَّةُ: اسم يَقوم مقام المصدر، ومن قرأ «تُقَاةً» فله وجهان: أحدهما: أنَّ التقَاة اسم يَقوم مَقَام الاتقاء أيضًا، مثل التَقيَّة. والوجه الثاني: أنَّ قوله تُقَاةً: جمع تُقِيّ)(١٦١).

رابعًا: قلب الواو ياء:

من الأمثلة التي وردت عند الجعبري في كتابه الجميلة ما ذكره بقوله: قيل: مبني للمفعول، أصله: قُوِل(١٦٢).

قال سيبويه: (وإذا قلت: «فُعِل» كسرت الفاء وحولت عليها حركة العين... وذلك قولك: خِيْف، وبِيْع، وهِيْب، وقيل وبعض العرب يقول: خِيْف وبِيْعَ وقِيْل، فيشم إرادة أن يبين أنها فعل. وبعض من يضم يقول: بُوع وقول وخُوف وهُوب، يتبع الياء ما قبلها كما قال: موقن)[١٦٣]. يريد سيبويه من هذه الأشياء أن كل فِعْل ماضٍ ثلاثي معتل العين بُني للمجهول سمع في فائه ثلاث لغات:

اللغة الأولى: إخلاص الكسر: نحو: قِيْل والأصل قُوِل، بضم أوله وكسر ثانيه، استثقل الانتقال من ضمة إلى كسرة، فحذفت حركة فاء الفعل، ونقلت إليه حركة العين فسكنت الواو وكسرت الفاء فصار اللفظ «قِوْل» ثم قلبت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها فصار اللفظ «قِيْل» [١٦٤].

قال أبو علي الفارسي: (فإذا بُني مثال الماضي للمفعول به نقلتْ حركة لعين إلى الفاء فقلت: قِيْل الحقُّ)[١٦٥].

اللغة الثانية: الإشمام، فإنَّه أراد البيان. إذ إنَّ بعض العرب من يُشِمُ الفاء شيئًا من الضمة، وهذا ما يسمى إشمام وليس بالضم الخالص؛ لأنَّه ممال. فيقول: قُيِل وبُيِع، وذلك أنَّهم أرادوا نقل حركة العين إلى الفاء، فلم يمكنهم أن يجمعوا في الفاء الكسرة والضمة، لأنَّهم أشربوا ضمَّة الفاء شيئًا من الكسرة، فصارت حركةً بين حركتين الضمة والكسرة، نحو حركة الإمالة في «جائِر وكافِر» لأنَّها بين الفتحة والكسرة[١٦٦].

اللغة الثالثة: إخلاص الضم: ويقصد به أن منهم من يبقي الضمة الأصلية على حالها، أي: أخلص الضمة ولم يشمها الكسرة. ويحذف حركة العين حذفا للإعلال ويُبقي الواو ساكنة لانضمام ما قبلها، نحو: «قُوْل القول». وإذا كان الفعل من ذوات الياء، انقلبت ياؤه واوًا، لسكونها وانضمام ما قبلها نحو: «بُوْعَ المتاع». فهذه اللغة مقابلة اللغة الأولى، لأنَّ الأولى تُرجع ذوات الواو إلى الياء. وفي هذه اللغة ترجع ذوات الياء إلى الواو[١٦٧].

ولا شك إنَّ اللغة الأولى هي الأفصح لأنَّ (هذه اللغات دواخل على «قِيْل، وبِيْع وخِيْف وهِيب»، والأصل الكسر)[١٦٨]، قال ابن جني: (أعلم أنه أصل هذا كله «خُوِفَ وبُيِعَ وقُوِل» لأنَّه بوزن «ضُرِب»، فأرادوا أنَّ يعلّوا العين كما أعلوها في «خاف وباع، وقال» فسلبوها الكسرة ونقلوها إلى الفاء، فانقلبت العين في «خِيْف وقِيْل»، فسلبوها الكسرة ونقلوها الفاء، فانقلبت العين في «خِيف وقِيل» ياء، لانكسار الفاء قبلها وبقيت العين في «بِيع» بحالها ياء، فصار كله «خِيْف وبِيْع وقِيل»)[١٦٩].

المبحث الخامس

الخلاف الصرفي

أشياء:

ذكر الجعبري هذه اللفظة والاختلاف في زنتها في كتابه الجميلة فقال: (أشْياء جمع شيء، فَعْل أوو فيعل، ووزنها لَفْعَاء، وقال الفراء: أفْعِلاء، والكسائي أفْعَال، ويرده منعها لأف التأنيث ولا تخفى صفتها)[١٧٠].

اختلف العلماء بزنة أشياء لما وردت ممنوعة من الصرف في قوله تعالى: چے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ چ [١٧١]، فلاحظ النحويون أنَّها منعت من الصرف، أي: التنوين ـ وجعلت من الكسرة الفتحة علامة الجر. وقد أشكل ذلك عليهم بعض الأشكال، وذلك لأنَّ الكلمة منعت من الصرف من غير عِلَّة تنطبق عليها شروط المنع من الصرف، لذلك ذهب النحويون يتأولون محاولين تبين علَّة منع هذه الكلمة من الصرف على ثلاثة أقوال بحسب طبيعة آرائهم:

القول الأول: رأى أنَّ في «أشْيَاء» قلبًا مكانيًا. وأول من قال بهذا الخليل الذي رأى أنَّ («أشْيَاء»: اسمٌ للجميع كان أصلهُ فَعْلاء «شيْئاء» فاستثقلت الهمزتان فقلبت الهمزة الأولى التي هي لام الفعل إلى أول الكلمة فجعلت لَفْعَاء، كما قلبوا «أنْوق» فقالوا: أَينق، وكما قلبوا «قووس» قالوا: قِسِيّ) [١٧٢].

وقال الزجاج: (وقول الخليل هو مذهب سيبويه والمازني وجميع البصريين) [١٧٣].

قال سيبويه في موضع من كتابه: (وزَعَم الخليل أنَّ «أشْيَاء» مقلوبة كقِسِيّ) [١٧٤]. وفي آخر: (وكان أصل «أشْياء»: «شَيْئاء») [١٧٥]. وقال الأنباري: (وذهب البصريون إلى أنَّ وزن «لَفْعَاء»، والأصل «فَعْلاء») [١٧٦]. وذكر المازني أنَّ الخليل قال: («أشْيَاء»، فَعْلاء» مقلوبة، وكان أصلها: «شَيْئَاء» مثل حَمْراء، فقلب، فجعل الهمزة التي هي لام أوَّلًا فقال: «أشْياء» كأنَّها «لَفْعاء») [١٧٧]. ويفهم من ذلك كله أنَّ لفظة «أشْياء» جاءت عن العرب ممنوعة من الصرف مع أنَّها مفرد «شَيْء» وصيغة جمعها «أفْعَال» لا تمنع من الصرف، فمن أجل ذلك ذهب الخليل إلى أنَّه حدث فيها قلب، وأنَّها ليست على وزن «أفْعال» فقد جمعت من لفظ «شَيء» بزنة «فَعْل» «شيْئاء» بزنة «فَعْلاء» الممنوع من الصرف، كـ اسم المفرد «حَمْراء، وصحراء» واسم الجمع كـ «ظرفاء، وقصباء». فمنع صرفهما لألف التأنيث الممدودة، فاستثقلوا تقارب الهمزتين فأخروا الأولى التي هي اللام إلى أوّل الحرف، فحصل قلب مكاني فصارت «أشْياء ووزنه لَفْعاء»، كما قلبوا أنوق فقالوا: أينق، وكما قلبوا قووس فقالوا: قِسِيّ. واستدل الخليل على رأيه بأنَّ لفظة «أشْياء» اسم مفرد جمعت على «أشْاوى، وأشْياوات» كما جمعت صحراء على صحَارى، وصحروات» فأبدلوا الياء واو، على غير قياس، وأصلها «أشايا» [١٧٨]. قال ابن الشجري: (إنَّ أشياء يتجاذبها أمران: الإفراد والجمع، فالإفراد في اللفظ، والجمع في المعنى،، كطرفاء وقصباء وحلفاء، هنَّ في اللفظ كصحراء، وفي المعنى جمع طرفة وقصبة وحلفة، بكسر لامها وفتحه على الخلاف، وكذلك أشياء، لفظها لفظ الاسم المفرد، من نحو صحراء، وفي المعنى جمع شيء، ودليل ذلك ما ذكره أبو علي من قولهم [١٧٩]: في جمع أشَاوَى كصحارى، وأصله أشايا، كما تقول العامّة، فأبدلوا الياء واوًا، على غير قياس، كإبدالها واوًا في قولهم: «جبيت الخراج جباوة»، ودليل آخر، وهو قولهم في تحقيرها: أُشَيَّاء كصحيراء، ولو كانت جمعاً لفظاً ومعنى، وجب أن يقال في تحقيرها: شييئات، ويدل على أنَّها في المعنى جمع، إضافة لعدد إليها في قولهم: ثلاثة أشياء، ولو كانت أسمًا مفردًا لفظًا ومعنى لم

تجز إضافة العدد إليها)[١٨٠]. ويقتضي قول ابن الشجري في تفسير قول الخليل للعلاقة بين «شيء وأشياء» فذهب إلى أنَّ «أشياء» ليست جمع تكسير لـ «شيء» لأنَّ لفظها مفرد ومعناها جمع.

فلما كان كبار علماء العربية القدماء مؤيدين هذا المذهب كسيبويه والمازني والفارسي، فقد رجَّحوا رأي الخليل على صحَّ قوله: بأنَّه لا يُصْرف دليلان:

الأول: جمع «أشْياء» على «أشْايا، وأشاوى، وأشْياوات» كما جمعت «صحراء على صَحَارى وصحراوات». ويفهم من هذا الاستدلال أنَّ الخليل يرى أنَّ أشْياء مقلوبة «شْيئا» كصحراء، وإنَّها جمعت على أشايا وأشاوى، كما جُمعت صَحْراء على صَحَارى أصله صحاريّ بالتشديد، فالياء الأولى منقلبة عن الألف التي كانت في المفرد، لأنَّها سكنت وانكسر ما قبلها، والياء الثانية منقلبة عن ألف التأنيث التي قلبت همزة في المفرد لاجتماع ألفين، فلما زال هذا الوصف زالت الهمزة لزوال سببها، فكانت الياء الثانية منقلبة عن ألف كما في «حُبلى»، لا منقلبة عن همزة، وثم حذفت الياء الأولى طلبًا للتخفيف فصار «صحاري» ثم أبدلوا من الكسرة فتحة، فانقلبت الياء ألفًا لتحركها وانفتاح ما قبلها فصات «صحارى»، فكذلك «أشاوي» أصلها «أشايِيٌّ» بثلاث ياءات فاستثقل اجتماع ثلاث ياءات، الأولى عين الكلمة والأخريان كالياءين في «صحاريّ» ثم فعل به ما فعل بصحاري فصار «أشايا» وأبدلوا من الياء التي هي عين الكلمة واوًا فصار «أشاوى»، كما أبدلوا من الياء واوًا في قولهم: «جبيتُ الخراج جباوَة» والأصل: جباية[١٨١].

وقد وَهَم الجوهري في قوله: (أشايا أصلها أشائي فقلبت الهمزة ياء)[١٨٢] فهذا ليس بصحيح إذ إنَّ الياء الأولى أصلية وهي عين الكلمة في مذهب الخليل وليست بزائدة حتى تقلب همزة بعد ألف.

وقال ابن الحاجب: (وجمعه على أشْياوات مما يقوي مذهب سيبويه، لأنَّ فَعْلاء الاسمية تجمع على فَعْلاوات مطردًا نحو: صحراء على صحراوات)[١٨٣].

والدليل الآخر: أنَّ العرب قالت في تصغيرها: «أشيَّاءَ» فلهذا كان قول الخليل صائبًا لأنَّه لا يلزمه أن يقول: «شَييئات»، لأنَّها ليست بجمع تكسير لـ «شيء» كما يفعل في الجموع المكسرة كـ «كِعاب وكِلاب» تقول في تصغيرها: «كعيبات وكليبات» فتردها إلى الواحد ثم تجمعها بالألف والتاء. ولما كانت «طرفاء، وقصباء» اسمي جمع وعبَّر عنهما بأنَّهما جمع في المعنى فمثلهما في قولهما: «أشْيَاء» اسم جمع. فحملوا أشْياء على «طريفاء، وقصباء»؛ لأنَّ اسم الجمع يصغر على لفظة فيقال: طريفاء وقصيباء. فصغرت أشْياء على لفظها فيقال: «أشْيَّاءَ»[١٨٤].

القول الثاني: روا أنَّ في «أشْيَاء» حذفًا، لكنهم اختلفوا في تقدير ذلك الحذف فقال الفراء: (إنَّ «أشْياء» جمعت على أفْعلاء كما جمع لَيِّن أَلْيناء، فحذفت من وسط أشْياء همزة، كان ينبغي لها أن تكون «أشْيَئاء» فحذفت الهمزة لكثرتها)[١٨٥].

ويفهم من هذا أنَّ الفراء يرى التخفيف في المفرد والجمع، فلفظة «أشْياء» جمع لـ «شَيء بزنة فَعْل»، والأصل في شَيْء: «شَيَّء بزنة فَيعِل» كـ «لَيِّن» ثم خفف إلى «شيء» كما خففوا، «ليْنًا، وهيِّنًا، وميِّتًا» إلى «لَيْن، وهَيْن، ومَيْت»، فخفف المفرد من فَيعِل إلى «فَعْل» ثم جمعه بعد تخفيفه، أي: لما كان أصله «فَيْعل» جمعوه على «أفْعلاء» فـ «شيِّء» أصله «أشْيئاء» بهمزتين بينهما ألف بعد ياء بزنة «أفْعِلاء» فاجتمعت همزتان، الأولى: لام الكلمة، والثانية: للتأنيث والألف تشبه الهمزة، والجمع ثقيل، فخففوا الكلمة قلبوا الهمزة الأولى ياء؛ لانكسار ما قبلها، فاجتمع ياءان ،أولاهما مكسورة، فحذفوا الياء التي هي عين الكلمة تخفيفًا، فصارت «أشْياء» ووزنها الآن بعد الحذف «أفلاء» فمنع من الصرف لأجل ألف التأنيث وهذه طريقة بعضهم في تصريف هذا المذهب، كمكي بن أبي طالب(١٨٦). وقال بعضهم كأبي البقاء العكبري: لما صارت «أشْياء» حذفت الهمزة الثانية التي هي لام الكلمة لأنَّ بها حصل الثقل، وفتحت الياء المكسورة لتسلم ألف الجمع فصار «أشْياء» ووزنها «أفْعاء». فخفف الجمع من «أفْعلاء» إلى «أفْعاء» بعد حذف ياء «فيعل ولا أفْعلاء»(١٨٧).

فمن الذين رأوا الحذف في «أشْياء» الأخفش الذي وافق الفراء أنَّ «أشْياء» بوزن «أفعاء» وأصلها «أشيئاء» بوزن «أفْعِلاء»، ولكن خالفه في أنَّ «أشْياء» جمع مفرده «شيء على وزن فَعل» وليس بمخفف من «شيء» كما قاله الفراء. أي: أنَّ فَعْل يجمع على أفْعِلاء فصار «أشْيئاء» بهمزتين ألف بعد ياء ثم عُمِل فيه ما عُمل في مذهب الفراء(١٨٨). وأول من ذكر هذه الزنة سيبويه، وأول من صرَّح نسبتها إلى الأخفش المازني فقال: (وكان أبو الحسن يقول: «أشياء: أفْعِلاء» وجُمِع «شيءٌ» عليه كما جُمِعَ «شاعر» على: «شُعراء» ولكنهم حذفوا الهمزة التي هي لام الفعل استخفافًا وكان الأصل: «أشيئاء» فثقل هذا فحذفوا)(١٨٩). فرأي الأخفش هذا لم يجد قبولًا واسعًا لد البصريين ودليل ذلك قول الخليل من خلال ما قاله الزجاج: (ويُصدقُ قولَ الخليل جمعهم شيءَ على أشاوى، وأشايَاه، وقول الخليل هو مذهب سيبويه وأبي عثمان المازني وجميع البصريين إلاّ الزيادي منهم، فإنَّه كان يميل إلى قول الأخفش)(١٩٠). وذكر أبو علي الفارسي قولًا آخرًا إذ قال: (أن يكون أفعلاء، ونظيره سمح وسمحاء، وحذفت الهمزة التي هي لام حذفا، كما حذفت من قولهم: سوائية، حيث قالوا: سواية)(١٩١). فقال الزبيدي: (وهو وَهَمٌ من أبي علي، لأنَّ شَيْئًا اسمٌ، وسَمْحًا صفة بمعنى سَمِيح لأنَّ اسم الفاعل من سَمُحَ قياسه سَمِيح، وسَمِيح يُجمع على سُمحاء، كظريف وظُرفاء، ومثله خَصْمٌ وخُصَمَاء، لأنَّ في معنى خَصِيم)(١٩٢). ويمكن القول أنَّ مذهب الفراء والأخفش ـ وإن سلما من منع الصرف بغير علَّة فقد ردَّهما الناس، فقال الزجاج: («أشْياء» في موضع جر إلَّا أنَّها فتحت لأنَّها لا تنْصرف... قال الفراء والأخفش: أصلها أفْعلاء كما تقول «هيْن وأهوناء» إلَّا أنَّه كان الأصلُ أشيئاء على وزن أشبعاء، فاجتمعت همزتان بينهما ألف، فحذفت الهمزة الأولى وهذا غلط... لأنَّ شيئًا فَعْلٌ، وفَعْل لا يجمع على «أفْعلاء» فأما هَيْن فأصله أهين فجمع على أفعلاء، كما يجمع فعيل على أفْعِلاء مثل نصيب وأنصباء).

وذكر الزجاج أيضًا: (أنَّ المازني ناظر الأخفش في هذا فقطع المازني الأخفش. وذلك أنَّه سأله: كيف تُصغر أشياءَ فقال: أشَيّاء، فاعلم ولو كانت أفعلاءُ لرُدَّت في التصغير إلى واحدها، فقيل شُيْيئات)[١٩٣].

والذي يفهم في تنظير المازني في ذلك أنَّه: (أراد أن «أفعلاء» من أمثلة الكثرة، وجموع الكثرة لا تحقر على ألفاظها، ولكن تحقّر آحادها، ثم يجمع الواحد بالألف والتاء كقولك في تحقير دراهم: دريهمات)[١٩٤].

قال أبو حفص سراج الدين: (أن الجمع المُكَسَّر إذا صُغِّرَ: فإمَّا أن يكون من جموع القلَّة... فيُصغَّر على لفظه، وأن كان من جموع الكثرة فلا يُصغَّر على لفظه على الصحيح، وإن وردَ منه شيءٌ عُدَّ شاذًا كـ «أصَيْلان» تصغير «أصْلان» جمع صيل، بل يُردُّ إلى واحده)[١٩٥]. القول الثالث: رأى أنَّ «أشْياء» خالية من القلب المكاني والحذف، فذهب الكسائي إلى أنَّ «أشْياء» وزنها «أفْعال» مفردها «شَيءْ»، وشيءْ على وزن «فَعْل»، فَعْل يجمع في المعتل العين على «أفْعال» نحو: «بَيْت أبْيات، وسيْف أسياف» وإنَّما يمتنع ذلك في الصحيح نحو: «فَرْخ أفْراخ، وزَنْد أزناد» وهو قليل وشاذ، أما في المعتل فلا خلاف من مجيئه على «أفْعال» مجيئًا مطردًا[١٩٦]. ودلَّ على أنَّ «أشْياء» منعت من الصرف وذلك، لأنَّها شبهت بـ «فَعلا» في كلامهم نحو: «حَمْراء وصحْراء»، فقد منعوا صرفه تشبيهًا له بما في آخره ألف التأنيث، ولأنَّ العرب تقول عند الجمع: أشياوات كما تقول: حمراوات[١٩٧] واعترض عليه الفراء والزجاج، فقال الفراء: (ولو كنت على توهم لكان أملك الوجهين بها أن تجري لأنَّ الحرف إذا كثر به الكلام خفَّ كما كثرت التسمية بيزيد فأجروه وفيه ياء زائدة تمنع من الإجراء وقد قالت العرب: هذا من «أبناوات سعد، وأُعيذك بأسماوات الله» وواحدها أسماء وبناء تجري، فلو منعت من أشياء الْجري لجمعهم إياها «أشياوات» لم أُجر أسماء ولا أبناء لأنَّها جُمعتا أسماوات وأبناوات)[١٩٨].وقال الزجاج: (وقد أجمع البصريون وأكثر الكوفيين على أن قول الكسائي خطأ في هذا، وألزموه ألَّا يصرف أبناء وأسماء»[١٩٩]. وتابع الكسائي من القدماء أبو عبيدة بن سلام، وأبو حاتم السجستاني[٢٠٠]، وتابعه من المحدثين الدكتور رمضان عبد التواب[٢٠١]

آيــة :

ذكر الجعبري في كتابه الجميلة الخلاف في أصل «آية» فقال: (إنَّ أصل «آية» «أييه» بوزن فَعِلة قلبت عينها ألفًا لتحركها وانفتاح ما قبله، أو «آية» كفَعْلة أبدل المضاعفين ألفًا كدينار أو «أبية» كفاعِله حذف أحد المثلين استثقالًا فرسمت بيائين الثانية صورة الياء الأولى صورة الألف تنبيهًا على جواز لإمالة، وهذا رأي الشارح[٢٠٢]، أو لتدل على أصلها، وهو معنى قول الأصل: على الأصل قبل الإعلال وهذا خاص بالأولين والأول أولى لعمومه ولاشتراط الكسرة قبلها)[٢٠٣] **اختُلف في الأصل الذي أخذت منه «آية» :**

فقال الراغب الاصفهاني: (اشتقاق الآية إما مِن: أيّ فإنها هي التي تبيّن أيّا من أيّ، أو من قولهم: أويَ إليهم. والصحيح أنَّها مشتقة من التأيي الذي هو التثبت والإقامة على الشيء. فيقال: التأيّي، أي: ارْفُقْ)[٢٠٤].

وعدَّها العكبري: من (تأيَّي القوم إذا اجتعوا)(٢٠٥). ووردت معاني لهذه اللفظة في كتب اللغة، منها: العلامة، والحجة والعبرة والقصة والمثل(٢٠٦). واختلف العلماء في أصلها ووزنها على عدَّة مذاهب :

المذهب الأول: يرى أنَّ وزنها «فَعَلة» وأصلها «أَيَيَة» وردت هذه الزنة في كتاب العين قال صاحبه: (الآية... تقديرها فَعَلةٌ... الألف التي في وسط الآية... هي الأصل: ياء)(٢٠٧). فنجد كثيرًا من العلماء نسبوا هذا المذهب إلى الخليل، منهم سيبويه(٢٠٨)، والمبرد(٢٠٩)، وابن السراج(٢١٠)، وابن عصفور(٢١١)، والحنبلي(٢١٢)، وناظر الجيش(٢١٣). فقالوا: إنَّ أصل «آية» عند الخليل «أيَيَة» بوزن فَعَلة بفتح الفاء والعين فأعلت بقلبها ألفًا لتحركها وانفتاح ما قبلها، وكان حقها أن يعتل منها اللام ويصحّ العين، وعلة ذلك إذا اجتمع حرفا علَّة أن يصحَّ أولهما ويُعلُّ ثانيهما.

المذهب الثاني: يرى أنَّ وزنها «فَعْلة» فقد اختلفوا في نسبته. فنسبه مكي القيسي إلى سيبويه قائلًا: (قال سيبويه: هي «فَعْلة» وأصلها «أيية» ثم أبدلوا من الياء الساكنة ألفًا)(٢١٤). أما ابن جني فانفرد بنسبتها إلى الخليل ذاكرًا أنَّ له في وزن «آية» رأيين، أولهما: سبق ذكره، والآخر: أنَّه (وقد أجاز الخليل... في «آية» أن تكون الألف منقلبة عن ياء ساكنة، كأنها كانت «أيْيَة» وهو أحد قولي الخليل فيها)(٢١٥). وقد ذهب أكثر العلماء نسبته إلى الفراء نسبة يطمئن إليها منهم ابن الأنباري(٢١٦)، وابن عصفور(٢١٧)، وأبو حيان(٢١٨)، والسمين الحلبي(٢١٩)، والقرطبي(٢٢٠). فمن الأدلة التي تثبت مذهب الفراء، قالوا: إنَّ «آية» بوزن «فَعْلة»، أصلها «أيَّة» بالتشديد فقلب أول المثلين المدغمين ألفًا. وحملا «آية» على دينار أصله «دِنَّار» ويدل على ذلك أنَّهم قالوا في الجمع: «دَنانير» فقلب أول المثلين المدغمين ياءً. ولولا ذلك لقالوا: «ديانير» فكان القلب ها هنا أولى(٢٢١). واسترجع مكي القيسي هذا المذهب الذي نسبه إلى سيبويه واصفًا إياه بأنَّه (شاذ لأنهم أعلو العين وصححوا اللام والقياس اعتلال اللام وتصحيح العين)(٢٢٢). وعدَّ ابن عصفور أنَّ هذا المذهب (فاسد؛ لأنَّ فيه إعلال العين، مع أنَّ العين معتلَّة كما في مذهب الخليل، مع أنَّ إبدال الياء الساكنة ألفًا ليس بمستمرٍ)(٢٢٣).

المذهب الثالث: يرى أنَّ وزنها «فَاعِلة» فقد أثبت جمعٌ وافر من العلماء نسبة هذا الوزن إلى الكسائي فقالوا: إنَّه يرى أنَّ «آية» أصلها «آيِية» على وزن «فاعِلَة» كـ «ضارِبَة»، فاستثقلوا اجتماع الياءين مع الكسرة، فأسكنت فصارت «آيَّة» مثل لفظ «دابَّة» ووزنها. ثم خففوا الياء كما قالوا: كيْنونة بتخفيف الياء ساكنة وأصلها كيَّنونة ثم خففوا فحذفوا الياء الأولى المتحركة استثقالًا للياء المشدَّدة مع طول الكلمة، فصارت «آية»(٢٢٤). ونفى مكي القيسي حمل «آية» كـ «دابَّة» على «كينونة» بتخفيف الياء وأصلها كيَّنونة بتشديد الياء (وهذا قول بعيد من القياس إذ ليس في آية طول يجب الحذف مَعه كما في كينونة)(٢٢٥).

وقال أبو البقاء العكبري: (وقيل: أصلها «آيَيَةُ» على فاعِلَة، وكان القياس أن تُدغم، فيقال: «آيَّة» مثل «دابَّة»؛ إلَّا أنَّها خُفِّفت كتخفيف كيْنونة في كيَّنونة، وهذا ضعيفٌ، لأنَّ التخفيف في ذلك البناء كان لطول

الكلمة)[٢٢٦]. فاعترض الفراء على هذا المذهب، فقال: إن «آية» لو كانت «فاعِلَة» لصغروها على «أُوَيّة» كما صغرّوا «طالبة على طُويلبة» لكنَّهم صغَّروها على «أُيَّة» كـ «شَجَيْرة» وذلك ضعيف؛ لأنَّ الألف عنده ألف فاعلة كألف طالبة وهذه الألف تصير واوًا في التصغير فيلزمه أن يقول: فتصغيرها «أوية». فأجاب الكسائي: بأنَّها صغرت تصغير ترخيم كـ «فُطَيْمَة في فاطمة» فَردَّه الفراء بأنَّ تصغير الترخيم لا يجري إلَّا في الأعلام و«آية» ليست علمًا[٢٢٧]. وذكر ابن عصفور هذا المذهب بأنَّه (فاسد؛ لأنَّ فيه أيضًا ما في مذهب الخليل من إعلال العين، لأنَّ الحذف إعلال، مع أنَّ حذف الياء التي هي عين ليس بمطرد، مع أنَّه أدّعى أصلًا لم يُلفظ به)[٢٢٨].

المذهب الرابع: يرى أنَّ وزنها «فِعِلة» فقد ذكر مكي القيسي هذا الوزن ونسبه إلى بعض الكوفيين فقال: (وقال بعض لكوفيين «آية» فِعِلة وأصلها «آيِية» فقلبت الياء الأولى ألفًا لإنكسارها وتحرك ما قبلها، وكانت الأولى أولى بالعلَّة من الثانية لثقل الكسرة عليها وهذا قول صالح جار على الأُصُول)[٢٢٩]. وتابعه أبو حيان بذكر هذا الوزن ولم ينسبه إلى أحد فقال: آية وزنها «فِعِلة» مثل «نَبِقة»[٢٣٠]. وأنكرها الحنبلي بقوله: (وذهب بعض الكوفيين إلى أنَّ وزنها «آيِية» بكسر العين مثل نَبِقة، فأُعِلَّ وهو في الشذوذ كمذهب سيبويه والخليل)[٢٣١]. وقد ذكر السمين الحلبي أنَّ هذه المذاهب لا يَسْلم كل واحدٍ منها من شذوذ[٢٣٢].

لكنَّ رجَّح العكبري مذهب سيبويه قائلًا: (الأصل في «آيَة آيَةٌ» لأنَّ فاءها همزة، وعينها ولامها ياءان، لأنَّها من تأيَّى القوم، إذا اجتمعوا. وقالوا: في الجمع آياءٌ، فظهرت الياء الأولى، والهمزة الأخيرة بدل من ياءٍ، ووزنه أفْعال)[٢٣٣]. وعدَّ مذهب الخليل ضعيفًا؛ لأنَّ حُكم اليائين إذا اجتمعتا في مثل هذا أن تقلب الثانية لقُربها من الطَّرف[٢٣٤].

وقد رجَّح كاطع جار الله ما ذهب إليه الخليل لقولهم في الجمع: «آي» و آيات وآياي» وقولهم في تغيرها «أيَّة» فـ «آي» اسم جنس جمعي لـ «آية» وأصله «أيَي» مثل «شجر» فأعلت عينه شذوذًا بقلبها ألفًا لتحركها وانفتاح ما قبلها. وإنَّما لم تعل لامه لئلا يلتبس بحرف النداء «أيا». و«آيات» جمع «آية» وأصله «أيَيَات» فأعلت عينه شذوذًا اطرادًا للباب وحفاظًا على هيأة الجمع من الحذف. إذ لو أعلّت اللام فيه لَلَزِم حذفها من التقاء الساكنين في «أياْات» و«آياي» جمع قلة بوزن «أفْعال» كـ «أشْجَار»، وكان حقه أنْ يقال فيه «آياء» فتهمز ياؤه لتطرفها بعد ألف زائدة لكنَّها استعملت على الأصل[٢٣٥]. ولو كانت آية على «فَعْلة» كما هو مذهب سيبويه ومن تابعه ما جمعت في القلة على «أفعال» وإنَّما على «أفعلٌ» مثل «عَيْن أعْيُن». ولو كانت وزنها «فاعِلة» على مذهب الكسائي لجمعت على وزن «فَوَاعِل» وليس على «فَعَل وأفْعال». أمَّا بناء «فَعِلة» مذهب بعض الكوفيين فقليل لا يصلح حمل «آية» عليها. فلذا يبقى رأي الخليل أولى بالقبول[٢٣٦].

وذهب الجعبري إلى ترجيح مذهب بعض الكوفيين إذ قال: (والأول أولى لعمومه ولإشتراط الكسرة قبلها)[٢٣٧].

الخاتمة :

يمكن إجمال أهم النتائج التي تمّ التوصل إليها في أثناء البحث بالآتي:

عنايته بالبنية والصيغة الصرفية والمعنى في شرحه ألجأه إلى طرح قضايا صرفية ومناقشتها والتعليل لها.

عنايته بأبنية الأفعال والمصادر والمشتقات والمعنى الذي تؤديه، فهناك إشارات إلى أبنية الأفعال والمصادر والمشتقات ودلالاتها.

عنايته بجمع التكسير وانقسامه إلى قلة وكثرة، وكل قسم له أحكامه الخاصة والفارق الأساسي في الاستعمال بينهما يظهر في تحديد نوع تمييزه.

عنايته بالإعلال والخلاف الصرفي وإلمامه بهما إلمامًا واضحًا، وقد وقفنا على بعض الألفاظ والمسائل وكشفنا جهده فيها.

نسأله سبحانه وتعالى أن يجعل عملنا خالصًا لوجهه الكريم وأن ينفع به، وأن يوفقنا لخدمة لغة القرآن الكريم، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

الهوامش

(١) دروس التصريف: ٥٤.

(٢) ينظر: أوزان الفعل ومعانيها: ٢١، واتحاف الطرف في علم الصرف: ٣٤.

(٣) الإنعام: ٥٢، والكهف: ٢٨

(٤) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٢٩٣.

(٥) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٣٠٤.

(٦) ينظر: مختار الصحاح (حشر): ٧٣، ولسان العرب (حشر): ١٩٠/٤، والمهذب في علم التصريف: ١٠٩.

(٧) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٢٨٤.

(٨) ينظر: العين (كثر): ٣٤٨/٥، والصحاح (كثر): ٣٠٨/٢.

(٩) ينظر: شرح الشافية لركن الدين: ٢٤١/١، وشرح المفصل لابن يعيش: ٤٣٤/٤، وأوزان الفعل ومعانيها: ٢٦.

(١٠) ينظر: الممتع: ١٢٠، وشرح الشافية لركن الدين: ٢٤١، وشرح المفصل لابن يعيش: ٤٣٤/٤.

(١١) ينظر: المزهر: ٤٤/٢.

(١٢) ينظر: شرح الشافية لركن الدين: ٢٤١/١، والمزهر: ٤٤/٢.

(١٣) ينظر: شرح المفصل لابن يعيش: ٤٣٥/٤، وشذا العرف: ٣١.

(١٤) ينظر: الصرف: ٩٩، وأوزان الفعل ومعانيها: ٢٧ - ٢٨، واتحاف الطرف في علم الصرف: ٣٤.

(١٥) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٥٢٠ - ٥٢٢.

(١٦) ينظر: المصدر نفسه: ٦٨٣.

(١٧) ينظر: دقائق التصريف: ١٦٥، والمبدع في التصريف: ١١٥، ودروس في علم التصريف: ٦٨.
(١٨) ينظر: البديع في علم العربية: ٤٠٦/٢.
(١٩) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٦٧٠.
(٢٠) ينظر: لسان العرب (قفر): ١١١/٥.
(٢١) البقرة، من الآية: ١٥٨.
(٢٢) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٦٧١.
(٢٣) ينظر: النهاية في غريب الحديث (عمر): ٢٩٧/٣.
(٢٤) ينظر: اتحاف الطرف في علم الصرف: ٢٧.
(٢٥) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح أتراب القصائد: ٢٠١.
(٢٦) ينظر: المنصف: ٢٣٤/١، وشرح المفصل لابن يعيش: ٣٨٣/٤، والمتع: ٢٨٨ وجامع الدروس العربية: ٢٨٨/١، والنحو الواضح: ٦٣/٢.
(٢٧) ينظر: اتحاف الطرف في علم الصرف: ٢٧.
(٢٨) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٩١.
(٢٩) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٢٤٣.
(٣٠) المصدر نفسه: ٧٣٩.
(٣١) ينظر: العين (صدر): ٩٤/٧.
(٣٢) ينظر: الصحاح (صدر): ٧١٠/٢.
(٣٣) العين (صدر): ٩٤/٧.
(٣٤) اللمع في العربية: ٤٨.
(٣٥) شرح الشافية للرضي: ٣٩٩/٣.
(٣٦) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٠٨، وتصريف الأسماء والأفعال: ١٣٠، والمستقصى في علم التصريف: ٣٨٩/١.
(٣٧) ينظر: الأصول في النحو: ١٥٩/١، والإنصاف: ١٩٢.
(٣٨) ينظر: شذا العرف: ٥٨، واتحف الطرف في علم الصرف: ٨٨.
(٣٩) ينظر: شرح الشافية للرضي: ١٥١/١-١٥٢، وارتشاف الضرب: ٤٨٨/٢، واتحاف الطرف في علم الصرف: ٩١.
(٤٠) ينظر: الكتاب: ٧/٤-٩، وأوضح المسالك: ٢٠٠/٣ - ٢٠١، واتحاف الطرف في علم الصرف: ٨٨ - ٩٠.
(٤١) ينظر: الكتاب: ٤٠/٤ - ٤١، ودرة الغواص: ٥٣، وشرح التصريح على التوضيح: ٤٩٤/٢.
(٤٢) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٧٣٧.
(٤٣) ينظر: الصحاح (رحم): ١٩٢٩/١، ولسان العرب (رحم): ٢٣١/١٢.
(٤٤) الكهف من الآية: ٨١.
(٤٥) ينظر: معاني القرآن للفراء: ١٥٧/٢.
(٤٦) ينظر: شرح الأشموني: ٢٣٣/٢، وشذا العرف: ٥٧، وأبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٣٣.

(٤٧) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٢٤٠.
(٤٨) البقرة من الآية: ٢.
(٤٩) إبراهيم من الآية: ١.
(٥٠) غريب القرآن لابن قتيبة: ٣٦ - ٣٧.
(٥١) ينظر: الجدول في إعراب القرآن: ٣١٦/٤.
(٥٢) ينظر: الكتاب: ٧/٤، والمفصل في صنعة الإعراب: ٤٩/٤.
(٥٣) الصحاح (كتب): ٢٦٦.
(٥٤) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢١٢، وإتحاف الطرف في علم الصرف: ٨٩.
(٥٥) جميلة أرباب المصادر في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٣٠٤.
(٥٦) إصلاح المنطق: ٢٤٢.
(٥٧) ينظر: الصحاح (أيض): ١٠٦٥/٣، وتاج العروس (أيض): ٢٣٥/١٨.
(٥٨) لسان العرب: (أيض): ١١٦/٧.
(٥٩) أوضح المسالك: ١٨١/٣.
(٦٠) ينظر: شذا العرف: ٦١، والمهذب في علم التصريف: ٢٥٢، وإتحاف الطرف في علم الصرف: ١٠١.
(٦١) ينظر: الأصول في النحو: ١٢٢/١.
(٦٢) ينظر: اللمحة في شرح الملحة لابن الصائغ: ٣٤١/١.
(٦٣) ينظر: المقتضب: ١١٠/٢ - ١١١، والكشاش: ٣٢٦/١.
(٦٤) المقرب: ٤٩٨.
(٦٥) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب المقاصد: ١٤٧.
(٦٦) ينظر: لسان العرب (نصر): ٢١٠/٥.
(٦٧) ينظر: المقرب: ٤٩٨.
(٦٨) ينظر: أبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٦٥.
(٦٩) ينظر: الأصول في النحو: ٢٢٦/٣، وأبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٦٥.
(٧٠) المؤمنون من الآية: ٦٧.
(٧١) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٧٤٢.
(٧٢) معاني القرآن للنحاس: ٤٧٧/٤.
(٧٣) ينظر: جامع البيان في القراءات السبع: ١٣٩٢/٣، والتبيان في إعراب القرآن: ٩٥٩/٢.
(٧٤) ينظر: المقتضب: ٧٥/١، وأبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٦٦.
(٧٥) الكتاب: ٢٨٣/٤.
(٧٦) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٧١٨.
(٧٧) ينظر: الصحاح (كدر): ٨٠٤/٢، وكتاب الأفعال للسرقسطي: ٢٠٢/٢.
(٧٨) التكوير: ٢.

(٧٩) ينظر: المقتضب: ٧٥/١، وأبنية الصرف في كتاب سيبويه: ٢٦٦.
(٨٠) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٥٣٧.
(٨١) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٦٨٦.
(٨٢) أوضح المسالك: ١٩٦/٣.
(٨٣) ينظر: شذا العرف: ٦٣، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٠٧، والنحو المصفى: ٦٦٦.
(٨٤) ينظر: شرح التصريح على التوضيح: ٧١/٢.
(٨٥) ينظر: النحو الواضح: ٢٦٢/٢.
(٨٦) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٩١.
(٨٧) المصدر نفسه: ٤٦٢.
(٨٨) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٥١٧.
(٨٩) ينظر: شرح ابن عقيل: ١١٤/٤، وشذا العرف: ٨٥، وجامع الدروس العربية: ٢٨/٢.
(٩٠) اللباب في علل البناء والإعراب: ١٧٨/٢.
(٩١) ينظر: الكتاب: ٤٩٠/٣، والمقتضب: ١٥٤/٢، وإتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٦.
(٩٢) ينظر: جموع التصحيح والتكسير: ٤٠، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٧.
(٩٣) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٣٣ - ٢١٩.
(٩٤) المصدر نفسه: ٧٥٣.
(٩٥) ينظر: شرح الشافية لركن الدين: ٤٤٧/١، وشذا العرف: ٨٦.
(٩٦) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب المقاصد: ١٣٣ - ٢١٩.
(٩٧) المصدر نفسه: ٤٣٨.
(٩٨) ينظر: شرح التصريح على التوضيح: ٣٠٢/٢، وارتشاف الضرب: ٤١١/١، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٧.
(٩٩) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٢٥.
(١٠٠) المصدر نفسه: ٢٤٢.
(١٠١) المصدر نفسه: ٧٤٧.
(١٠٢) ينظر: اتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٧.
(١٠٣) ينظر: شذا العرف: ٨٨، والمهذب في علم التصريف: ١٧٣، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٨.
(١٠٤) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٦٧٧.
(١٠٥) ينظر: المصدر نفسه: ٧٥٢.
(١٠٦) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٥٠.
(١٠٧) ينظر: المصدر نفسه: ٤٣٨.
(١٠٨) ينظر: المصدر نفسه:
(١٠٩) ينظر: المصدر نفسه: ٥٩٧.
(١١٠) ينظر: المصدر نفسه: ٦٨٣.

(١١١) ينظر: المهذب في علم التصريف: ٧٤، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٨.
(١١٢) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٥٣.
(١١٣) المصدر نفسه: ٤١٢.
(١١٤) مسند الإمام أحمد: ٣٩٩/٨ برقم (٨٧٠٦).
(١١٥) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٧٠٣.
(١١٦) ينظر: العين (ترع) ٦٧/٢، وجمهرة اللغة (ترع): ٣٩٢/١.
(١١٧) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٧٥٢.
(١١٨) ينظر: جامع الدروس العربية: ٤٠/٢، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٥٠.
(١١٩) جميلة أرباب المراصد في شح عقيلة أتراب القصائد: ٧٢٠.
(١٢٠) ينظر: المصدر نفسه:
(١٢١) مختار الصحاح: ٢٨١.
(١٢٢) ينظر: همع الهوامع: ٣٥٥/٣، وشرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ: ٩٢٣، وإتحاف الطرف في علم الصرف: ١٤٨.
(١٢٣) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٠٦.
(١٢٤) المصدر نفسه: ٢١٧.
(١٢٥) ينظر: الصحاح (عبر): ٧٣٢/٢، والمصباح المنير (عبر): ٣٨٩/٢.
(١٢٦) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٣٨٦.
(١٢٧) ينظر: شمس العلوم: ٢٢٥٢/٤.
(١٢٨) جميلة أرباب المراصد في شرح أتراب القصائد: ٦٤٤.
(١٢٩) ينظر: همع الهوامع: ٣٦٤/٣، وشرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ: ٩٣٦، واتحاف الطرف في علم الصرف: ١٥٣.
(١٣٠) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح أتراب القصائد: ٧٤٠.
(١٣١) المصدر نفسه: ٧٣٤.
(١٣٢) ينظر: الكتاب: ٣١٢/٣، وشرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ: ٩٣٨.
(١٣٣) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٢٤٣.
(١٣٤) ينظر: المصدر نفسه: ٧٣٤.
(١٣٥) لسان العرب (علل): ٤٦٧/١١.
(١٣٦) ينظر: شرح الشافية للرضي: ٦٦/٣، وشذا العرف: ٨٢١، وجامع الدروس العربية: ١٠٤/٢، وإتحاف الطرف في علم الصرف: ١٨٩.
(١٣٧) النحو الوافي: ٧٩٤/٤.
(١٣٨) شذا العرف: ١٣٨.
(١٣٩) جامع الدروس العربية: ١٠٦/٢.
(١٤٠) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٤٨٠.
(١٤١) ينظر: إعراب الفرآن للنحاس: ٣٦/١، وتصحيح الفصيح: ٤٣٢، وإسفار الفصيح: ١٩٤/١، وشرح الشافية للرضي: ٢٠٦/١.
(١٤٢) إعراب القرآن للنحاس: ٣٧/١.
(١٤٣) شرح المفصل لابن يعيش: ٣٦٠/٥ - ٣٦١.

(١٤٤) ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب: ٢٩٨/٢، والممتع: ٢٣٠، وشرح الشافية للرضي: ٤٣٨/٤، وشرح التصريح على التوضيح: ٥٧٧/٢.

(١٤٥) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٧٥٢.

(١٤٦) الوجوه والنظائر لأبي هلال العسكري: ٨٤.

(١٤٧) ينظر: شرح الشافية لركن الدين: ٨٥٩/٢.

(١٤٨) ينظر: المفردات في غريب القرآن: ٩٨، والممتع: ٢٣٠، وتمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد: ٥٠٣٣/١٠.

(١٤٩) البحر المحيط لأبي حيان: ٣٠٤/١.

(١٥٠) ينظر: الإقناع في القراءات السبع: ٩٠، والتبيان في إعراب القرآن: ٦١/١.

(١٥١) الممتع: ٢٣٠ - ٢٣١.

(١٥٢) شرح التصريح على التوضيح: ٩/١.

(١٥٣) آل عمران من الآية: ٢٨.

(١٥٤) وعلي بن الحسين عليه السلام، وزيد بن علي عليه السلام. ينظر: الوسيلة: ٤٠٢.

(١٥٥) أبو أسامة زيد بن أسلم مولى عمر بن الخطاب ﷺ من المتقنين وردت عنه الرواية في حروف القرآن، (ت١٣٦هـ). ينظر: مشاهير علماء الأمصار: ١٣٠، والوسيلة: ٤٠٢.

(١٥٦) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٦٣٤.

(١٥٧) ينظر: النشر في القراءات العشر: ٢٣٩/٢، واتحاف فضلاء البشر: ٢٢١، وروح المعاني: ١١٧/٢.

(١٥٨) معاني القرآن للفراء: ٢٠٥/١.

(١٥٩) ينظر: الكامل في القراءات: ٥١٤، والتبيان في غريب القرآن: ١٢١.

(١٦٠) ينظر: معاني القرآن للأخفش: ٢١٤/١، ومشكل إعراب القرآن: ١٥٥/١، والمحرر الوجيز: ٤١٩/١.

(١٦١) معاني القراءات للأزهري: ٢٤٩/١ - ٢٥٠.

(١٦٢) ينظر: جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٢٣٣.

(١٦٣) الكتاب: ٣٤٢/٤.

(١٦٤) ينظر: شرح كتاب سيبويه للسيرافي: ٢٣٤/٥، والمفتاح في الصرف: ٧٢، وحدائق الروح والريحان: ٤٤٥/١.

(١٦٥) التكملة: ٥٧٨.

(١٦٦) ينظر: المنصف: ٢٤٨/١ - ٢٤٩، وشرح المفصل لابن يعيش: ٤٤٥/٥.

(١٦٧) ينظر: المنصف: ٢٤٩/١، وشرح المفصل لابن يعيش: ٤٤٥/٥.

(١٦٨) الكتاب: ٣٤٢/٤.

(١٦٩) المنصف: ٢٤٩/١.

(١٧٠) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ١٣٦.

(١٧١) المائدة من الآية: ١٠١.

(١٧٢) العين (شيء): ٢٩٧/٦.

(١٧٣) معاني القرآن للزجاج: ٢١٢/٢.

(١٧٤) الكتاب: ٥٦٤/٣.
(١٧٥) المصدر نفسه: ٣٨٠/٤.
(١٧٦) الإنصاف: ٦٧٠/٢.
(١٧٧) المنصف: ٩٤/٢.
(١٧٨) ينظر: العين (شيء): ٢٩٥/٦ - ٢٩٧، والكتاب: ٥٦٤/٣، ٣٨٠/٤ - ٣٨١، والأصول في النحو: ٣٣٧/٣، والمفتاح في الصرف: ١١٠، والممتع: ٣٢٩، والمدارس النحوية: ٣٦ - ٣٧.
(١٧٩) ينظر: التعليقة على كتاب سيبويه: ٨٥/٥.
(١٨٠) أمالي ابن الشجري: ٢٠٩/٢.
(١٨١) ينظر: الإنصاف: ٦٧٣/٢.
(١٨٢) الصحاح (شيء): ٥٨/١.
(١٨٣) شرح الشافية للرضي: ٣٠/١.
(١٨٤) ينظر: مشكل إعراب القرآن: ٢٤٠/١، واللباب في علوم الكتاب: ٥٤٤/٧، وشرح المفصل لابن يعيش: ١٨٠/٤.
(١٨٥) معاني القرآن للفراء: ٣٢١/١.
(١٨٦) ينظر: مشكل إعراب القرآن: ٢٩٣/١.
(١٨٧) ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب: ٣٦٨/٢، والدر المصون: ١٠١، واللباب في علوم الكتاب: ١٠١، والخلاف الصرفي في ألفاظ القرآن الكريم: ٢٢٦.
(١٨٨) ينظر: التكملة: ٣٢٨ - ٣٣٠، والإنصاف: ٦٧٠/٢، والممتع: ٣٢٩، والدر المصون: ٤٣٦/٤.
(١٨٩) المنصف: ٩٤/٢.
(١٩٠) معاني القرآن للزجاج: ٢١٢/٢.
(١٩١) التكملة: ٣٢٩.
(١٩٢) تاج العروس (شيء): ٣٠٠/١.
(١٩٣) معاني القرآن للزجاج: ٢١٢/٢.
(١٩٤) أمالي ابن الشجري: ٢٠٦/٧.
(١٩٥) اللباب في علوم الكتاب: ٥٤٤/٧.
(١٩٦) ينظر: الإنصاف: ٦٧١/٢، والكشاش: ٣٨٤/١.
(١٩٧) ينظر: معاني القرآن للفراء: ٣٢١/١، ومشكل إعراب القرآن: ٢٣٩/١، وإعراب القرآن وبيانه: ٣٠/٣.
(١٩٨) معاني القرآن للفراء: ٣٢١/١.
(١٩٩) معاني القرآن للزجاج: ٢١٢/٢.
(٢٠٠) ينظر: إعراب القرآن للنحاس:٢٨٤/١.
(٢٠١) ينظر: التطور اللغوي بين القوانين الصوتية والقياس (بحث): ٧١.

(٢٠٢) قال السخاوي: (قد رأيته في المصاحف العراقية: «بئاية» «بئاييتنا» بياءين بعد الألف، ولم أرَ فيها غير ذلك. ثم رأيته في المصحف الشامي كذلك بياءين وإنما كتب ذلك على الإمالة، فصورت الألف المُمالة ياء وحذفت الألف التي بعد الياء). الوسيلة: ٣٤٧.

(٢٠٣) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٥٤٥.

(٢٠٤) ينظر: المفردات في غريب القرآن: ١٠١ - ١٠٢.

(٢٠٥) ينظر: التبيان في إعراب القرآن: ٥٦/١.

(٢٠٦) ينظر: الصحاح (أيا): ٢٢٧٥/٦، والفاخر: ٢٤٢، وجمهرة اللغة (أيا): ٢٥٠/١، لسان العرب (أيا): ٦٢/١٤.

(٢٠٧) العين (أيا): ٤٤١/٨.

(٢٠٨) ينظر: الكتاب: ٣٩٨/٤.

(٢٠٩) ينظر: المقتضب: ١٥١/١.

(٢١٠) ينظر: الأصول في النحو: ٢٤٩/٣.

(٢١١) ينظر: الممتع: ٣٦٨.

(٢١٢) ينظر: اللباب في علوم الكتاب: ٥٨٧/١.

(٢١٣) ينظر: تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد: ٥١٥٢/١٠.

(٢١٤) مشكل إعراب القرآن: ٢٠٣/١.

(٢١٥) المنصف: ٢٠٣/١.

(٢١٦) ينظر: الزاهر: ٢٤١.

(٢١٧) ينظر: الممتع: ٣٦٨.

(٢١٨) ينظر: ارتشاف الضرب: ٣٠١/١.

(٢١٩) ينظر: الدر المصون: ٢٠٨/١

(٢٢٠) ينظر: تفسير القرطبي: ٦٦/١.

(٢٢١) ينظر: رسالة الملائكة: ١٠٤/١، والبحر المحيط لابي حيان: ٢١٩/٣.

(٢٢٢) مشكل إعراب القرآن: ٣٧٩/١.

(٢٢٣) الممتع: ٣٦٨.

(٢٢٤) ينظر: مشكل إعراب القرآن: ٣٨٠/١، والزاهر: ٥٧/١، وشرح كتاب سيبويه للسيرافي: ٣١٨/٥.

(٢٢٥) مشكل إعراب القرآن: ٣٧٩/١.

(٢٢٦) التبيان في إعراب القرآن: ٥٦/١.

(٢٢٧) ينظر: دقائق التصريف: ٢٢٩، وشرح كتاب سيبويه للسيرافي: ١٨٥/٤، ورسالة الملائكة: ١٠٨/١، والمفردات في غريب القرآن: ١٠٣، وعمدة القارئ: ٢١٩/١.

(٢٢٨) الممتع: ٣٦٩.

(٢٢٩) مشكل إعراب القرآن: ٣٧٩/١.

(٢٣٠) ينظر: ارتشاف الضرب: ٣٠١/١.

(٢٣١) اللباب في علوم الكتاب: ٥٨٧/١.
(٢٣٢) ينظر: الدر المصون: ٣٠٩/١.
(٢٣٣) التبيان في إعراب القرآن: ٥٦/١.
(٢٣٤) المصدر نفسه: ٥٦/١.
(٢٣٥) ينظر: لسان العرب (أيا): ٦٧/٨.
(٢٣٦) ينظر: الخلاف الصرفي في ألفاظ القرآن الكريم: ٦٦.
(٢٣٧) جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد: ٥٤٥.

المصادر والمراجع

- أبنية الصرف في كتاب سيبويه، د. خديجة الحديثي، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥م.
- إتحاف الطرف في علم الصرف، ياسين الحافظ ومدرس علوم اللغة العربية في كلية أصول الدين، تحقيق: د. محمد علي سلطاني، مطبعة دار العصماء، سوريا ، برامكة.
- إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر، الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد بن عبد الغني الدمياطي، الشهير بالبناء (ت١١١٧ه)، تحقيق: أنس مهرة، دار الكتب العلمية – لبنان، ط٣، ١٤٢٧ه - ٢٠٠٦م.
- ارتشاف الضرب، لأبي حيان أثير الدين الأندلسي (ت٧٤٥ه)، تحقيق: رجب عثمان محمد، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، محب الدين الحلبي المعروف بناظر الجيش (ت٧٧٨ه)، تحقيق: أ. د. علي محمد فاخر وآخرون، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط١، ١٤٢٨ه.
- جامع البيان في القراءات السبع، لأبي عمر الداني (ت٤٤٤ه)، جامعة الشارقة، الإمارات، ط١، ١٤٢٨ه - ٢٠٠٧م.
- جامع الدروس العربية، مصطفى بن محمد سليم الغلاييني (ت١٣٦٤ه)، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط٢٨ ، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- الجامع لأحكام القرآن، تفسير القرطبي، لأبي بكر بن شمس الدين القرطبي (ت٦٧١ه)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٣٨٤ه - ١٩٦٤م.

❖ الجدول في إعراب القرآن، محمود بن عبد الرحيم صافي (ت١٣٧٦ه)، دار الرشد، دمشق، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط٤، ١٤١٨ه.
❖ جمهرة اللغة، لأبي بكر بن دريد الأزدي (ت٣٢١ه) تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين - بيروت، ط١ ، ١٩٨٧م.
❖ جموع التصحيح والتكسير، عبد المنعم سيد عبد العال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧م.
❖ جميلة أرباب المراصد في شرح عقيلة أتراب القصائد، لبرهان الدين إبراهيم بن عُمر الجعبري (ت٧٣٢ه) تحقيق: محمد خضير مضحي الزوبعي. مطبعة الغوثاني، سورية.
❖ الخلاف الصرفي في ألفاظ القرآن الكريم، (رسالة دكتوراه)، تقدَّم بها كاطع جار الله سطام الدراجي، بإشراف أ.د. هاشم شلاش، ط١، آذار سنة ٢٠٠٠م.
❖ درة الغواص في أوهام الخواص، لأبي محمد الحريري (ت٥١٦ه) تحقيق، عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، ط١ ، ١٩٩٨م - ١٤١٨ه.
❖ دروس التصريف، محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٣ ، ١٩٥٨م.
❖ دروس في علم الصرف، د. علي جابر المنصوري، وعلاء الدين الخفاجي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٤١٠ه - ١٩٩٠م.
❖ دقائق التصريف، القاسم بن محمد بن سعيد المؤدب (من علماء القرن الرابع الهجري) تحقيق: د. أحمد ناجي القيسي و د. حاتم صالح الضامن، د. حسين تورال، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٧ه - ١٩٨٧م.
❖ رسالة الملائكة، لأبي العلاء بن سليمان التنوخي (ت٤٤٩ه)، تحقيق: محمد سليم الجندي، عضو المجمع العلمي العربي، دار صادر، بيروت، ١٤١٢ه - ١٩٩٢م.
❖ روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، شهاب محمود بن عبد الله الحسيني الآلوسي (ت١٢٧٠ه)، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٤١٥هـ.
❖ الزاهر في معاني كلمات الناس، لأبي بكر الأنباري (ت٣٤٨ه)، تحقيق: د. حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤١٢ه - ١٩٩٢م.
❖ شذا العرف في فن الصرف، أحمد بن محمد الحملاوي (ت١٣٥١ه) تحقيق: نصر الله عبد الرحمن نصر الله، مكتبة الرشد - الرياض.

❖ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، لابن عقيل (ت٧٦٩ه)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، ط٢٠ ، ١٤٠٠ه - ١٩٨٠م.
❖ شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، لأبي الحسن نور الدين الأشموني الشافعي (ت٩٠٠هـ)، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩ه - ١٩٩٨م.
❖ شرح التصريح على التوضيح، لأبي بكر محمد الجرجاوي الأزهري، وكان يعرف بالوقاد (ت٩٠٥ه)، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢١ه - ٢٠٠٠م.
❖ شرح المفصل للزمخشري، لابن يعيش المعروف بابن الصانع (ت٦٤٣ه) تحقيق: أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ط١، ١٤٢٢ه – ٢٠٠١م.
❖ شرح شافية ابن الحاجب، لركن الدين الأستراباذي (ت٧١٥ه)، تحقيق: د. عبد المقصود محمد بن المقصود، ، مكتبة الثقافة الدينية، ط١، - ٢٠٠٤م.
❖ شرح شافية ابن الحاجب، لرضي الدين الأستراباذي (ت٦٦٦ه)، تحقيق: الأساتذة، محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ١٣٩٥ه - ١٩٧٥م.
❖ شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ، ابن مالك (ت٦٧٢ه)، تحقيق: عدنان عبد الرحمن الدوري، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٩٧ه - ١٩٧٧م.
❖ شرح كتاب سيبويه، لأبي سعيد السيرافي (ت٣٦٨ه)، تحقيق: أحمد حسن مهدي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
❖ شمس العلوم، نشوان بن سعيد الحميري (ت٥٧٣ه)، تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري، مطهر بن علي الإرياني، د. يوسف محمد عبد الله، دار الفكر المعاصر (بيروت – لبنان)، دار الفكر (دمشق – سورية)، ط١، ١٤٢٠ه - ١٩٩٩م.
❖ الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت٣٩٣ه)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٧م.
❖ الصرف، د. حاتم الضامن، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩١م.
❖ عمدة القاري شرح صحيح البخاري، لأبي بدر الدين العيني (ت٨٥٥ه)، دار إحياء التراث العربي – بيروت.
❖ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠ه)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال.

❖ غريب القرآن، لأبن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦ه)، تحقيق: أحمد صقر، دار الكتب العلمية، السنة ١٣٩٨ه - ١٩٧٨م.
❖ الفاخر في الأمثال، لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم (ت٢٩١ه)، تحقيق: عبد العليم الصحاوي، ومحمد علي النجار، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٩٦٠م.
❖ الكامل في القراءات العشر، لأبي القاسم الهذلي (ت٤٦٥هـ)، تحقيق: جمال بن السيد بن رفاعي الشايب، مؤسسة سما للتوزيع والنشر، ط١، ١٤٣٣٨ه - ٢٠٠٧م.
❖ كتاب الأفعال، لأبي عثمان ويعرف بابن الحداد (ت بعد ٤٠٠ه)، تحقيق: حسين محمد علام، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ١٣٩٥ه - ١٩٧٥م.
❖ الكتاب، لسيبويه (ت ١٨٠ه) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨ه - ١٩٩٨م.
❖ اللباب في علل البناء والإعراب، لأبي البقاء العكبري (ت ٦١٦ه)، تحقيق: د. عبد الإله النبهان، دار الفكر - دمشق، ط١، ١٤١٦ه - ١٩٩٥م.
❖ اللباب في علوم الكتاب، لأبي حفص سراج الدين بن عادل الحنبلي (ت٧٧٥ه)، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، ط١ ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
❖ لسان العرب، لابن منظور (ت٧١١ه)، دار صادر، بيروت، ط٣ ، ١٤١٤هـ.
❖ اللمحة في شرح الملحة، لأبي عبد الله شمس الدين، المعروف بابن الصائغ (ت٧٢٠ه)، تحقيق: إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م.
❖ اللمع في العربية، لابن جني (ت٣٩٢ه)، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية - الكويت.
❖ المبدع في التصريف، لأبي حيان الأندلسي (ت٧٤٥ه)، تحقيق: د. عبد الحميد السيد طلب، ط١ ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٤٠٢ه - ١٩٨٢م.
❖ المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، لابن عطية الأندلسي (ت٥٤٢ه) تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١ ، ١٤٢٢ه.
❖ مختار الصحاح، لأبي بكر الرازي (ت٦٦٦ه)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، صيدا، ط٥ ، ١٤٢٠ه - ١٩٩٩م.

❖ المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي (ت٩١١ه)، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١ ، ١٤١٨ه - ١٩٩٨م.
❖ المستقصى في علم التصريف، عبد اللطيف محمد الخطيب، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
❖ مسند الإمام أحمد بن حنبل، أحمد بن حنبل الشيباني (ت٢٤١ه)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١ ، ١٤١٦ه - ١٩٩٥م.
❖ مشاهير علماء الأمصار، لأبي حاتم الدارمي (ت٣٥٤ه) تحقيق: مرزوق علي إبراهيم، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع - المنصورة، ط١ ، ١٤١١ه - ١٩٩١م.
❖ مشكل إعراب القرآن، لأبي مكي بن طالب القيسي (ت٤٣٧ه) تحقيق: د. حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة - بيروت ط٢، ١٤٠٥ه.
❖ المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، لأبي العباس الفيومي، (ت٧٧٠ه)، المكتبة العلمية، بيروت.
❖ معاني القراءات للأزهري، لأبي منصور الأزهري (ت٣٧٠ه)، مركز البحوث في كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩١م.
❖ معاني القرآن للأخفش، لأبي الحسن البلخي المعروف بالأخفش (ت٢١٥ه) تحقيق: د. هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط١ ، ١٤١١ه - ١٩٩٠م.
❖ معاني القرآن وإعرابه، لأبي إسحاق الزجاج (ت٣١١ه)، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي عالم لكتب - بيروت، ط١، ١٤٠٨ه - ١٩٨٨م.
❖ معاني القرآن، لأبي زكريا يحي بن زياد الفراء (ت٢٠٧ه)، تحقيق: أحمد بن يوسف النجاتي محمد علي النجار، عبد الفتاح إسماعيل، المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط١.
❖ معاني القرآن، لأبي جعفر النحاس (ت٣٣٨ه)، تحقيق: محمد علي الصابوني، جامعة أم القرى - مكة المكرمة، ط١، ١٤٠٩م.
❖ المفتاح في الصرف، لعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ه)، تحقيق: د. علي توفيق الحمد، كلية الآداب - جامعة اليرموك، إربد - عمان، مؤسسة بيروت.
❖ المفردات في غريب القرآن، لأبي القاسم المعروف بالراغب الأصفهاني (ت٥٠٢ه)، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق - بيروت، ط١، ١٤١٢هـ.

❖ المفصل في صنعة، لأبي القاسم الزمخشري (ت٥٣٨ه)، تحقيق: د. علي بو ملحم، مكتبة الهلال - بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
❖ المقتضب، لأبي العباس المبرد (ت٢٨٥ه)، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب - بيروت.
❖ المقرب، لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق: أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله الجبوري، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٦م.
❖ الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور(ت٦٦٩ه)، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
❖ المنصف، لابن جني، (ت٣٩٢ه)، تحقيق: إبراهيم مصطفى وعبد الإله أمين، دار إحياء التراث القديم، ط١، في ذي الحجة ١٣٧٣ه - أغسطس، سنة ١٩٥٤م.
❖ المهذب في علم التصريف، د. هاشم طه شلاش، و د. صلاح مهدي الفرضوسي، و د. عبد الجليل عبيد حسين، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، مطبعة التعليم العالي في الموصل، (د. ت).
❖ النحو المصفى، محمد عبيد، مكتبة الشباب.
❖ النحو الواضح، علي الجارم، ومصطفى أمين، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع.
❖ النحو الوافي، عبس حسن (ت١٣٩٨ه)، دار المعارف، ط١٥.
❖ النشر في القراءات العشر، شمس الدين أبو الخيرات الجزري (ت٨٣٣ه)، تحقيق: علي محمد الضباع، المطبعة التجارية الكبرى، (تصوير دار الكتب العلمية).
❖ النهاية في غريب الحديث والأثر، لابن الأثير الجزري (ت٦٠٦ه)، المكتبة العلمية - بيروت، ١٣٩٩ه - ١٩٧٩م، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي.
❖ همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت٩١١ه)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية - مصر.
❖ الوجوه والنظائر، لأبي هلال بن مهران العسكري (٣٩٥ه)، تحقيق: محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ١٤٢٨ه - ٢٠٠٧م.
❖ الوسيلة إلى كشف العقيلة، الشيخ علم الدين أبي الحسن علي بن محمد السخاوي (ت٦٤٣ه)، تحقيق: د. مولاي محمد الإدريسي الطاهري، مكتبة المرشد.

الاشتغالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي مسرحية (فاوست) أنموذجًا

م٠ م٠ شعبان رجب عبد الرزاق
المديرية العامة لتربية الأنبار-الإشراف الاختصاصي

استلم: ١٦/ ٢ /٢٠١٨ النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يتلخص البحث في الاشتغالات العملية للتعبير الادائي التي يقوم بها الممثل داخل العرض المسرحي لإيصال دلالات المعنى الفني والفكري، فضلا عن الجمالي الى المتلقي، كون الشخصية الشريرة تأليفاً مركباً في الاداء والتعامل، وهي تشخيص مهاري لأداء الممثل المسرحي، إذ تقترن بحالات خاصة متصلة بأوضاع ذهنية معينة، وتوظف تعبيريا بشكل حركات وإيماءات تتلاءم مع بساطة الفعل المسرحي، لتتمظهر بدورها كصفة مميزة نفهم من خلالها التشبيه والرمز كدلالة على الشخصية، أذ ينبغي على الممثل ان يمتلك القدرة على خلق صور حسية وفكرية جديدة في الوعي الانساني على اساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع واعادة تشكيلها فنيا داخل العرض المسرحي، بما يسمح للثقافة المجتمعية ان تقوم بترتيب الوعي بهذه الشخصية، وتحريك ذاكرة المتلقي بجذورها الضاربة في اعماق الانسان واساطيره ودياناته، وتراثه الشعبي والثقافي لاستحصال المعنى القابع فيها٠ لذا أتى البحث ليجيب عن التساؤل الاتي: (كيف يمكن للممثل ان ينتج دلالاته الفنية الادائية ليتمكن الجمهور بعدها من فك دلالاتها وفهمها والتواصل معها ؟) ٠

وقسم البحث على وفق:- إذ حددت مشكلة البحث واهميته وهدفه وحدوده، ومن ثم قام الباحث بتحديد مصطلح الشخصية الشريرة كي يتضح العمل، ثم جاء الاطار النظري عبر مبحثين: الاول، عن الشخصية الشريرة وابرز اراء المنظرين (السرد الفلسفي/المسرحي) اما المبحث الثاني فقد تناول الاشتغال الدلالي في عمل الممثل وكيفية تأسيس تقنياته الادائية، بعدها خرج البحث بمجموعة مؤشرات يمكن ان تكون اداة لتحليل عينة البحث، ومن ثم جاء التحليل الذي تناول فيه الباحث عرض مسرحية (فاوست) أنموذجاً للتحليل٠ وبعد التحليل خرج البحث بعدد من النتائج اهمها:- ومن اشتغالات الممثل في أداء الشخصية الشريرة، ليس ثمة قاعدة ثابتة او شرط مسبق ينص على عرض النموذج الشرير، وأي اسلوب يكون مقبولاً، لذا تعددت المدلولات التي لها اكثر من مستوى وان هذه المستويات الدلالية غير منفصلة داخل حقل العرض المسرحي، فكمية الحركة والدفق الايمائي، ورسم تشكيله الجسدي يعد منظومة تكوينية تكشف عن الدلالات المنضوية عبرها٠ بعدها قائمة بالمصادر التي اعتمد عليها في البحث٠

Abstract
Expressive Executions and the Performance of Evil Character in the Theatrical ShowThis paper is about the practical executions of the performative expression done by the actor in the theatrical show to convey the intellectual, social, and aesthetic meaning to the audience. The evil character is a composite character in performance and interaction on the stage. It expresses the performative activities and technical skills. It is associated with special cases related to specific mental conditions and is applied practically into movements executed willingly under anti-stimuli where the actor is supposed to have the ability to create new sensory or mental images registered in human consciousness on the principle of transforming the impressions gathered from reality and re-shaping them aesthetically inside the show in such a way as to allow the the societal culture to rearrange the awareness via this character which is deeply rooted in the depths of Mankind and his myths, religions, and popular and cultural heritage to grasp the their hidden meanings.This paper tries to answer the following query: how can the actor execute his performative techniques and how can the audience decipher meanings and understand and communicate with them. The paper is divided as follows: the problem , significance and limitations of the paper, explanation of the concept of evil character, the theoretical framework which consists of two sections: the first section is about the evil character and the views on it (philosophical/dramatic narration) whereas the second section deals with the expressive execution in the work of the actor and the way to establish its performative techniques. The researcher came out with some indicators that can be used to analyze the sample of the study. An analysis of Faust play as a sample was conducted then. The following results were arrived at: the movements and gestures of the actor and the the portrayal of his body shape as a multi performative and skill build-up. It is a projection on the intellectual, psychological, and social level of the character. It also contribute to enhance the dramatic action and push it forward. The amount of movement and the gesture flux is a shaping system that uncovers the coded meanings. A bibliography of the sources of the paper is given at the end of the paper followed by an Arabic and English

مشكلة البحث :(Research problem)

يعد العرض المسرحي رسالة موجهة الى المجتمع لذا لابد ان يقدم في رسالته ما يعني ويثير اهتمام المتلقي، بحيث يرى الجمهور شيئا من قضية تحول الانسان من منظور أعادة بناء وفهم قضية الشر في الوجود، لذا اكتسبت الشخصية الشريرة ملامح جديدة في شكل الأداء، وابراز اهميتها من كونها ترتبط بالأحداث المحتملة، وتكون صدى مدويا، ولها انعكاس حقيقي لمجريات الزمن القريب، ومتناً حكائياً لعرض مسرحي ينشد التأثير في المتلقي، لان تلك الشخصية تتخذ من فلسفة الذات التي تساندها القوانين التي تعزز مظاهرها، لإنتاج دلالاتها الجدلية والشرطية، والتي تكون متناغمة لدرجة التصادم، ولتضفي بأدائها الشرعية على اللعب

التمثيلي، الذي يتأرجح بين الالفة والغرابة، حاملا نظامه الرمزي ليدجن الغريب المختلف ثقافيا وغير العادي ويضع حدودا لاستيعابه، والسعي للتخلص من الثنائيات كموقف، وطباع، وذوق جمالي يشارك فيه الاخرين٠لتتجسد دلالة التفاعل الوجداني٠

"فالعرض المسرحي يقوم على اساس بناء الشخصيات"(لايوس ايجري،١٩٩٨،ص٩) (سلبية-ايجابية) وفق المعايير الثقافية والنسقية للمجتمع ككل، ثم لا تلبث ان تنشأ مجموعة من القواعد المنتظمة الخاصة بالمسرح لتصدر عنها اشتغالات مختلفة في رسمها بين النموذج والشخصية والنمط، ووظيفتها والمحاذير التي تحيط برسم الشخصية الشريرة لمشكلاتنا المعاصرة٠ولكون الممثل من الدلالات المفتوحة في عملية بناء العرض المسرحي فعليه يقع الحمل الأهم في ايصال دلالات الشخصية، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها الممثل وكيف يمكنه تحديد وقراءة دوره على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها والتي تحيل الى الدلالات الفكرية والجمالية متجنباً الانطباعية المجردة، ويسهم مساهمة كبيرة في التعبير الادائي والمهاري للعرض الدرامي٠فمهمته الاولى في محاكاة الشخصية المسرحية عن طريق التعابير الفيزيولوجية والشعورية، عبر دراساته الانثربولوجية (علم دراسة الإنسان، يدرس الإنسان وسلوكه وأعماله) (أبو هلال، ١٩٧٤، ص٩) والفيزيولوجيا أو علم النفس، وحس سلوكياته وتمكنه من اداء هذه الشخصية٠لذا تبرز مشكلة البحث في التساؤل الاتي:-(لقد انصرف اهتمام الممثل على ديناميكية اشتغاله على اداء دوره، الذي انصب على التنظيم الشكلي للعرض المسرحي، فما هو الأثر الفعّال لقياس قدرة اداء الممثل لدوره والتي تشتمل علي كل صفات الشخصية وتجعل الممثل الذي يقوم بدور الشخصية الشريرة فريداً مميزاً عن الآخرين(أيقونة) ؟مع الاعتراف بوجود قدر من التشابه بين الخصائص العامة للشخصيات الأُخرى، لأن الإنسان بحد ذاته دلالة وتعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة٠فما هي نقطة الارتكاز التي تمكن الممثل ليهتدي بما هو طبيعي ومألوف في الحياة اليومية، ليشابه عمله للواقع؟ ويؤسس لدلالات وتصورات وجدانية وحسية وجمالية ؟وعليه جاء عنوان البحث: (الاشتغالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي)٠

أهمية البحث : (research importance)

تكمن اهمية البحث في أنه يفيد الممثلين والمشتغلين في حقل انتاج العرض المسرحي كونه تحديد وقراءة عمل الممثل لأداء الشخصية الشريرة، التي تحيل الى الدلالات الفكرية من حيث مرجعياته الدراماتيكية في مسرحية فاوست للشاعر الإنكليزي كرستوفر مارلو(**Christopher Marlow**) وترجمة الدكتور محمد رشاد رشدي٠

هدف البحث : (Research goal)

الكشف عن فاعلية تنشيط الذاكرة الانفعالية لدى الممثل لمشابهة الشخصية الشريرة التي يمثلها في العرض المسرحي، بوصفه مفهوماً فنياً فكرياً في مسرح الجامعات العراقية.

حدود البحث: (search limits)

اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي وتحديدا في عرض مسرحية (فاوست) جامعة بغداد- كلية اللغات- قاعة الشهيد فؤاد البياتي- ٢٠١٣

تحديد المصطلحات: (Terminology)

الدلالة: في اللغة مصدر دَلَّهُ على الطريق دَلالَةً ودِلالَةً ودُلولَةً، في معنى أرشده.(الصحاح، ١٩٩٠) ودَلَّه على الشيء يَدُلُّه دَلاًّ ودَلالةً فانْدَلَّ: سدَّده إليه، والدَّلِيل: ما يُسْتَدَلُّ به، والدَّلِيل: الدَّالُّ، وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة ودِلالة ودُلولة والفتح أَعلى، والدَّلِيل والدِّلِّيلي: الذي يَدُلُّك (لسان العرب،١٩٩٢).

أما عن المُحدَثِين، فقد عرف أحدهم علم الدلالة بأنه: "العلم الذي يدرس المعنى، أو دراسة المعنى"، أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى"، أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى" (علم الدلالة، ص١١، ١٩٨٨).

التعريف الإجرائي: (Procedural definition)

تبين من هذا العرض لمفهوم الدلالة عند أصحاب المعاجم أن النظر في الدلالة لم يكن حكراً على اللغويين، بل شاركهم في تصورها الفنانون عبر اشتغالاتهم بعروضهم المسرحية.فهناك الدلالة العقلية اللفظية، مثل: دلالة سماع الصوت خارج المسرح على وجود متكلم والدلالة العقلية غير اللفظية، مثل: دلالة رؤية الدخان على وجود النار والدلالة الطبعية اللفظية، مثل: دلالة لفظ (آخ) على التألم و الدلالة الوضعية اللفظية، مثل: دلالة الألفاظ على معانيها، كدلالة لفظ قلم على معناه و الدلالة الالتزامية: وهي دلالة اللفظ على معنى ملازم للمعنى الذي وضع له كدلالة لفظ (حاتم) هنا (حاتم الطائي) وإنما يراد وصف يوسف بالكرم الملازم لحاتم الطائي، وهناك انواع كثيرة من الدلالات المستخدمة في العرض المسرحي كالدلالة الصوتية: وهي تعني طريقة نطق الكلمة، حيث يُمكن للمعنى أن يتغيّر باختلاف نبرة صوت الكلمة، ودلالة الإشارات، والرموز، والايماءات(دلالة الممثل)، كذلك لون الزي والقناع الذي يرتديه الممثل اشتغال يقوم بإثارة الجمهور عن طريق استثارة ذاته، فالممثل ينبغي أن يقترب من الدلالة التي توجب ادراك شيء بسبب ادراك شيء ملازم له.(شَرَّ) فلانٌ- شِراً، و شِرَّة : مَالَ الى الشَّرِّ.و- تعوَّده و- فلاناً - شُرَّا : عابَهُ و الحقَ به الشرَّ . (الشَّرُّ):السوءُ والفسادُ. (ج) شُرُورٌ . ويقال: رجُلٌ شَرٌّ: ذو شرٍّ.(ج) أَشرار، و شِرَارٌ.ويقال: هو شَرُّ الناس، وهي شَرُّ الناس، وشَرُّهُ الناس، و شُرَّهن.شَرَّ الرَّجلُ: مال إلى الشرِّ- وتعوَّده- اتَّصف به. (المعجم الوسيط، ج ١، ١٩٧٢، ص٤٧٨)

"الشخصيّة"(Personal) (عرفها أبن منظور) ومن خلال مادة (ش خ ص) التي تعني سَوَّادَ الإنسان وغَيِّره تَراه منْ بعَيد وجَمْعُه في القلَّة(أَشْخُص) وفي الكَثْرة(شُخُوص)و(أَشْخَاص)، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه- والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور- وشَخَصَ تعني ارتفع، والشُخُوص ضد الهبوط٠

ولم ترد كلمة "شخصية"إلاّ في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية في الأصل التي استخدمت فيها كلمة شخص (Personne) في القرن الثاني عشر الميلادي (روزنفال، ١٩٨٠،ص٢٦) وهي مشتقة من الأصل اللاّتيني (Persona)، وهذا الأصل" يدل في البداية على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه، ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه"(التويخي، ١٩٩٣، ص٥٤٦)٠

اما الشخصية بالمفهوم المعاصر فقد عرّفها رالف لينتون بأنّها: "المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية٠أي المجموع الإجمالي لقدرات الفرد العقلية وإحساساته ومعتقداته وعاداته، واستجاباته العاطفية المشروطة"(لينتون، ١٩٦٤، ٦٠٧ص) ويرى الباحث ان لينتون، قد ادخل الشخصية الشريرة من ضمن تعريفه العام إذ يعبّر مفهوم الشخصيّة لديه عن الوصف الاجتماعي للإنسان، والذي يشمل الصفات التي تتكوّن عند الكائن البشري من خلال التفاعل مع المؤثّرات البيئية، والتعامل مع أفراد المجتمع بصورة عامة٠وهذا ما يعبّر عنه بـ (الجوهر الاجتماعي للإنسان)أي أنّها مجموعة الخصائص (الصفات) التي تميّز فرداً / إنساناً بذاته، من غيره في البنية الجسدية العامة، وفي الذكاء والطبع والسلوك العام وكلّ شيء يدخل في محتوى السلوك ٠

وعرفها الغامري :"بأنها نتاج الصيغة الثقافية التي تسود مجتمعاً ما"(الغامري، ١٩٨٩، ص ٤٢) ويرى الباحث: أن كون الإنسان يتميّز بشخصيّته ولا يشبه أحداً، فهذا يعني أنّ لكلّ فرد مكوّناته الجسدية الخاصة، وله طريقته وأسلوبه في الشعور والإدراك والسلوك، بما يطبعه بطابع مميّز لا يتكرّر عند أي شخص آخر بالصورة ذاتها٠فالشخصية تقوم على الجنس الذي تنتسب اليه، ونوع العمل والتعليم والدين والهيئة الاجتماعية التي تعيش فيها، كل هذا يؤثر تأثيراً عميقاً في صاحبها، فالشخصية تحدث عقدة المسرحية لأنها هي التي تحدث الفعل(أحداث الموضوع) فهي مجموعة الصفات والملامح التي تميز الانسان بذاته٠

الشخصية الشريرة: (The evil character)عرفها :(ابراهيم١٩٨٥، مادة شرير، ص٨٠)"الشخصية التي تمارس ما ضد المصطلح الخلقي للمشاهدين٠وعادة ما تستهدف تلك الممارسة في المسرحية البطل الذي تتعاطف معه الجماهير وفي كثير من المسرحيات يركز المؤلف اهتمامه على الشخصية الشريرة كما هو الحال في(مكبث) لشكسبير و(دون جوان) لموليرا او يتقاسم البطل مع الشرير مظاهر البطولة المسرحية كما هو الحال في مسرحية (عطيل) لشكسبير"٠

تعريف توفيق الحكيم:"الشخصية الشريرة" الخير بأنه الفعل الارادي الذي يؤدي الى نفع الغير، والشر بأنه الفعل الارادي الذي يؤدي الى ضرر الغيراذ لا يوجد شر او خير الا لوجود الغير" (الحكيم،١٩٧٦،ص٤٠) اي إنهُ يربط بين الارادة والفعل والنتيجة، لا يتفق الباحث مع الحكيم لمفهومه عن الشخصية الشريرة، بأن الشر فعل ارادي، لكنه لا يؤدي بالضرورة الى النفع او الضرر، لأن الشر ينبع من طبيعة الشخصية وليس من نتيجة عملها،(وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ) (البقرة، الآية ٢١٦)والمهم هو الارادة ثم الفعل، اما النتيجة فقد تأتي بعكس ما أريد منها. وإلا فهل كان المصير المأساوي الذي انتهى اليه "أوديب" هو الهدف الذي سعى اليه من وراء فعله الارادي بإنقاذ طيبة من "الهولة" ثم محاولة انقاذها من الوباء،هل كان "روميو" ينوي الانتحار وهو سادر في حبه "لجوليت" اذن النتيجة هنا ليست طبقا لمنطق الحكيم بل طبقا لمنطق المأساة وفقاً مع النية والفعل لا وفق النتيجة.

التعريف الإجرائي: (Procedural definition)

تحتل الشخصيّة (Personal) أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ أَرسطو إلى العصر الحديث، بوصفها عنصرًا مركزيًا في العمل القصصي والمسرحي.وقد تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وكان مفهومها مرتبطًا بالحقل الذي تنتمي إليه، كما أن ثمة دلالة مشتركة بين مجموعة من الحقول والمدارس المختلفة التي تناولت الشخصية بالدراسة، فقد تعدّدت تعريفات الشر، تبعاً للنظر إليه من جوانب متعدّدة، وبهذا لم يستو"للشخصية الشريرة" مصطلحا أدبيا واضح المعالم لخلو المعاجم الادبية المختصة من التعريف به. فالشخصية الشريرة، بهذا المفهوم تتسع دلالاته حدود اللفظة اللغوية الى محددات ثقافية وفلسفية، ويقترح الباحث التعريف الاجرائي للشخصية الشريرة: وظيفة لإيصال رسالة موجهة بقصد، بهدف الاضرار، او الرفض، او التمرد، وهي تكوين مركب، يقترن بحالات خاصة متصلة بأوضاع ذهنية قبلية، تعمل بتلقائية وبقصد تحت تأثير الحوافز المضادة، لتشكل ظلالاً فكرية وتحويل الانطباعات المجتمعية لهدف ما، لتعزز وعيها الثقافي والنفسي والاجتماعي، فتنمو وتتطور من خلال تآزر سماتها وقدراتها، وعملها، وفاعليتها مع مواقف الحياة المختلفة، وتعنى بالإنسان ووجوده.

الفصل الثاني

المبحث الاول

سرد فلسفي:(A philosophical narrative)

أن مشكلة الخير والشر من اهم المشكلات الفلسفية التي تحتل اهمية كبرى، ويكفي ان نذكر انه عند تقديم تعريف الاصطلاح" الخير والشر" عند الفلاسفة، نجد ان اكثر المعاجم الفلسفية تذكر تعريف "ابن سينا" للخير باعتبار ان هذا التعريف قد تأثر به الكثيرون من بعده، فيقول: "إن الخير مقصود بالذات، والشر مقصود بالعرض، وأن كل ما في العالم هو لأجل الخير ولأجل غاية، وان وجود الشر هو قليل بل ان وجوده نفسه

لأجل غاية، فوجوده ضرورة تابعة لوجود الخير"(منى،١٩٩١،ص٦) ولما لهذا الموضوع من ارتباط بمجالات عِدّة انسانية او الهية، وليس مبالغة ان نقول ان حياتنا المعاصرة بما فيها من مشكلات وازمات وحروب، وما قد يشعر به الانسان من صراعات نفسية وصراعات خارجية، هو نتاج لأفكار تبنتها بعض الشخصيات، بدافع الجهل واللامبالاة" فَرِيقًا هَدَىٰ وَفَرِيقًا حَقَّ عَلَيْهِمُ الضَّلَالَةُ-إِنَّهُمُ اتَّخَذُوا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ مِن دُونِ اللَّهِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُم مُّهْتَدُونَ" (الآيه٣٠،سورة الاعراف)

فتعريف " ابن سينا" للشر" ينص على أَنّ الشر لا ذات له، بل هو اما عدم جوهر او عدم صلاح حال الجوهر٠وهو لا يحدد للشر ماهية حتى نعرفه بها، فهو تعريف عن طريق رسم سالب، يؤذن بأن الشر هو نقص وحرمان من كمال ما"(منى،١٩٩١،ص١٤) واذا كان الشر لا ذات له عنده، الا انه دائما له موضوع ومحل يحل فيه ويظهر من خلاله، وهذا الموضوع هو موجود ما، فوجود الشر اذن تابع للخير، ولذا يرفض القول بالشر المطلق، فكل شر هو شر نسبي،" فالشر اذن ليس له وجود حاصل ومحسوس بل هو يظهر من خلال الموجودات، مثل ذلك العمى، فليس له وجود مجرد، وانما هو شر يظهر من خلال موجود هو العين٠"(منى، ١٩٩١،ص١٥) ومن خلال ما تقدم وعن طريق نموذج ابن سينا ومقياس محدد، فباستطاعتنا القول بفاعلية هذه الشخصيّة وتكاملها كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرّك لتصرّفات الفرد ومواقفه الحياتية من جهة أخرى٠وقد احتلّت الشخصيّة الشريرة والعوامل المؤثّرة في تكوينها، مكانة مهمة في الدراسات النفسيّة والاجتماعية، وذلك بقصد التعرّف إلى مكوّنات هذه الشخصيّة، وكيفيّة تكيّفها وتفاعلها مع البيئة المحيطة، وبما يتيح نمو الشخصيّة وتطوّرها، ويمكن القول بأنه تبعاً للتعريفات السابقة قامت نظريات تدرس الشخصية الشريرة وتحللها "من جانب اللاوعي أو جانب الاتجاهات النفسية" (الساعاتي، ١٩٨٣،ص١٢٢) وغير ذلك مما يتعلق بتحليل السلوك النفسي للشخصية التي لها طبيعة سلوكية وسمات خاصة مثل مشاكل جسمية، شكل الاعاقة، عدم الشعور بالأمن، تدعون لردود فعل توصف بالشريرة، والذي يهمنا في السمات النفسية الإفادة من كون كل مثير أو حافز يجب أن يكون على الأقل مساهماً في كشف الشخصية التي تُشتق أفعالها من الحدث الذي تقوم به٠وعلى سبيل المثال، فإن الشخص الذي يقوم بفعل الإنقاذ يُسمّى منقذًا، والشخص الذي يرتكب الشر يُسمّى شريراً، بصرف النظر عن الدوافع النفسيّة والغرائز التي جعلته يفعل ذلك الفعل، والحقيقة إن أهمية تلك السمات تسهم في الكشف عن علاقة الوظائف وعلاقة الشخصيات، ولهذا فإنّ سمات الشخصية النفسيّة تتّضح من خلال الوظيفة التي تقوم بها٠وقد لاحظ تزيفتان تودوروف(Tzvetan Todorov)"أن مقولة الشخصية من أكثر المقولات غموضاً، وأشار إلى قلة الاهتمام بدراستها"(تودوروف، ١٩٩٠، ص٣٧) وهناك "من ربط الشخصية بالواقع لكي تمثل نماذج اجتماعية معينة، وبذلك تكتسب الشخصية أصالتها"(لوكاتش، ١٩٧٢، ص١٥٦) ومن هنا يمكن الإشارة

إلى أن مفهوم الشخصية- بوصفها صيغة وجود معينة لشخص ما- تبلور من خلال تجريب الأعمال المسرحية الإبداعية دون الدراسات التنظيرية، وتبعاً للنظر إليها من جانب الوعي الفني للدراما نستنتج:

نموذج الهويّة الشخصيّة(الذاتية): وتعني شعور الفرد بذاته، وغالباً ما تصدر الاحكام على المظاهر أو الأحداث أو الأشخاص من وجهة نظر شخصية بتأثير من الميول والعواطف، وهي نقيض الموضوعية التي تحاول تحديد الحقيقة من دون انحياز، إذ اهتم ستانسلافسكي بنموذج الهوية فيقول "إن قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها، وإن القدرة على التقمص الروحي و الخارجي هي المهمة الأولى للممثل"(ستانسلافسكي،١٩٨٣،ص٣٥٠)فالممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح ، وكل ما هو خارج عنه هام بقدر ما هو ضروري له في العمل،لذا طلب من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله ، وأن يستثمر الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الذاتية ومسار الشخصية في العمل الفني٠هذا بالإضافة إلى سعيه نحو تطوير تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء و الارتجال للوصول إلى مصداقية الأداء. ولكي يتخلص من الآلية في أداءه، الذي يشمل جوانب الشخصيّة كافة، من بداية المسرحية وحتى نهايتها، هو رفض اسلوب الكليشة، ومحاكاة هويته الشريرة(دوره) لتبقى لا ذات لها، على الرغم من وجود التغيّرات الوجدانية، التي تحدث بفعل عاملي :(الموضوع، والغاية) إذ ينبغي له الأخذ بعين الاعتبار تطوير وسائله في التعبير، ليجعل الشخصية اكثر مرونة وقدرة على توصيل الفكرة وان يكون قادراً على التعبير عن نزعة الشر، وغالباً وجود الشخصية الشريرة في العرض المسرحي تابع لنقص وحرمان من كمال معين٠

نموذج اجتماعي : تتحدد الشخصية الشريرة من خلال شخصية نمطية متعارف عليها او الوظيفة التي تقوم بها، كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرّك لتصرّفات الفرد ومواقفه الحياتية من جهة أخرى، وبهذا تتسع دلالات النموذج الاجتماعي حدود المعنى اللغوي الى محددات ثقافية فلسفية، ترتبط بالواقع لكي تمثل نماذج اجتماعية معينة٠ فهي ما تقوم به من دور، لهذا فقد ترتبط الشخصية بالدور وبطبيعة هذا الدور، وقد تُحصر الشخصية الشريرة بالأفعال التي تقوم بها تبعًا للدور في العرض المسرحي لذا جاء أداء الممثل في المسرح الملحمي كنموذج اجتماعي، وذلك للحيلولة دون أن ينفعل الممثل كالسكران، إذ اكد "برشت" على أن العلاقة بين الممثل و الشخصية ليست علاقة تشابه و تقمص، وإنما علاقة تغريب، أي ابتعاد مقصود، بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من أن يجسدها٠وهي النظر إلى الشخصية من خارجها ، أي من موقف اجتماعي و يسمي هذه المرحلة بمسؤولية الفنان أمام المجتمع. إذ يتضح معنى الشر من خلال علاقات التشابه والتقابل والتراتب والتوزيع التي تربطها بالشخصيات الأخرى وبقية عناصر المسرحية٠ومن الواضح إن الشخصية الشريرة يجب ان تجعل من اداءها ذلك ملحوظاً وهذا يتحقق عندما تجعل من التناقض موضوعاً، وهذا يتطلب طريقة خاصة في الأداء التمثيلي لا تعرقل حرية ووضوح تفكير المتفرج، لان مهمة الممثل رسم صورة دقيقة للشخصية٠

المبحث الثاني

الاشتغال الدلالي في عمل الممثل: (Semantic work in the actor's work)

يعد الصراع أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي٠ويعنى الصراع بوجود قوتين رئيستين متضادتين، ينتج من تقابلهما او التحامهما، ما يدفع الحدث الى الامام من موقف الى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها الى النهاية او الختام، من خلال الفعل ورد الفعل٠يقوم البناء الدرامي السليم على شخصيات رئيسية ذات ابعاد محددة(البعد الجسماني/ الاجتماعي/النفسي) تعطي تبريرا منطقيا لصفاتها في ظل الاحداث التي تمر بها، لان الدراما اقترنت بممارسة الفعل، والعمل معبرة عن الارادة الانسانية، وان ما يميز الارادة هو وجود صراع، والصراع "هو تصميم واع على اداء فعل معين ويستلزم هدفا ووسائل لتحقيق هذا الهدف، والعمل الارادي وليد قرار ذهني سابق" (مدكور،١٩٨٣،ص٧) والارادة ترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية (شريرة/ خيرة) فهي" صورة لفعاليّة الشخصيّة، التي تتضمن في شكلها تمثل الفعل الواجب انتاجه ووفقا آنيا للنزوع نحو هذا العمل، تُصّور الاسباب الموجبة للقيام به، والانفتاح لقراءة معينة، تبعاً لقراءة الممثل او قرار التصرف، ومن ثم التوصل الى تنفيذ الفعل"(لالاند،٢٠٠١، مج٣، ص١٥٦٣)٠اي بمعنى ان بعض الصور التي تشكل المشهد المسرحي تكون أشبه بأيقونة مؤثرة، لدرجة انها تؤثر على روح المتفرج، فعمل الشخصية على دورها ما هو الا محاكاة افعال وليس محاكاة اقوال في دلالاته وتأويله، وذلك لتبرير الفراغ الذي يداخل المتلقي٠إذن فعالية الممثل تقاس بقدرته على اداء دور الشخصية الشريرة التي تشمل على كل صفات الشخصية التي تجعله مميزاً عن الاخرين مع الاعتراف بوجود قدر من التشابه بين الخصائص العامة للشخصية بين الافراد، وهذا ما اكده ستانسلافسكي في تدريباته للممثل المسرحي، وبالتالي فان صراع الشخصيات الفعّال-الذي ليس بالضرورة ان يكون ذا اثر فعال- فهي تعبير عن جملة من الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة٠عبر عملها الصحيح وتحديد اثر ادائها فوق منصة المسرح٠وان الصراع الذي ينطوي على ارادات(شريرة/خيرة)متصارعة، بقصد ما، تتطلب تحدياً، وتوثباً متواصلاً لبلوغ تلك الارادات الى غاياتها٠ويرى الباحث: بما ان كل قصد له هدف، ففي داخل كل هدف توجد القيمة، بمعنى أن القيمة هي المضمون المباشر للهدف، لكن القيم تترسخ في علاقتها بحرية الشخصيات، فالشخصية الشريرة عنصر واحد من عناصر العمل المسرحي لا يمكن دراسته او تحليله بمعزل عن العناصر الاخرى، لان الشخصية تحمل قيمتها وملامحها وابعادها، بل تقدم نفسها، من خلال علاقتها بسائر الشخصيات في المسرحية، من خلال مواقفها وردود افعالها تجاه الاحداث٠ بقدر ما تتصف الشخصية بالطابع الحيوي، تعرف وتقاس بما يتوفر بين مكوناتها من تكامل مع باقي الشخصيات داخل العمل المسرحي٠فأن وجهة النظر الاجتماعية في تجسيد الشخصية لتؤيد صحة تغيير الاداء من حالة الى اخرى بما تقتضيه طبيعة تعامل الشخصية مع باقي

الشخصيات على خشبة المسرح، لذا يؤكد (كارلسون) "كل شخص يعي في وقت او آخر انه يلعب دوراً اجتماعياً ما، وادراكا ان حياتنا حسب انماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع"(كارلسون، ١٩٩٩، ص٥)إذ يتبن للباحث ان هناك مفهومان مختلفان لأداء الشخصية الشريرة أحدهما يشتمل على استعراض المهارات والاخر يشتمل على الاستعراض ايضاً، ولكنه استعراض أنماط معروفة ومقننة من السلوك (شخصية نمطية إي ذات ابعاد محددة لا تقبل التغيير) إي من اجل خلق شخصية مسرحية تدفع نحو التنوع ويمنح اداء الممثل صفة الوعي الذي يقترن بصفة الاقناع وليس بكونه نمطاً ثابت للشخصية، وفق ادوات الممثل الصوت والجسد، لزمان ومكان العرض المسرحي، بما يضمن بقاء الطابع المميز للشخصية (أيقونه) من تكامل وانسجام وتماس في مسارها التعبيري الدرامي٠في حين يؤكد جيلين ولسن "إن اداء الشخصية يعادل الانجاز الذي يشتمل على قدر معين من القدرة والكفاءة والسيطرة على الادوات والوسائل التي يتم من خلالها اداء الممثل، ويؤكد: بأنه سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، فأداء الممثل يتطلب قدرا مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن والكفاءة"(جيلين، ٢٠٠٠، ص٨) إذ انصرف اهتمام الممثل على ديناميكية اشتغاله على اداء دور الشخصية الشريرة، الذي انصب على التنظيم الشكلي للفرجة بواسطة مجموعة فنية متتابعة، كالموسيقى وتشكيل الفضاء المسرحي، والايماء المناسب للإيقاع، ليكشف عن الصور المتحكمة في انتاج المعنى أولاً وجماليات الأداء البصري، سواء ما تعلق بعمل الممثل أو ما اتصل بفنون العرض المسرحي من إضاءة، وديكور، وملحقات، فوظيفة الممثل لا تنحصر في المحاكاة الطبيعية للواقع فحسب ولكنه يؤسس لدلالات وتصورات وجدانية وحسية وجمالية، والمتمثلة اولاً: في الحكي (الحوار) الذي يتآلف من اصوات ينتج عبرها دلالات متباينة وغير متناهيه، فالكلمات عادة ما يصاحبها تعبيرات الوجه، فاشتغالات الممثل تقوم على عدد لا نهائي تقريباً من التراكيب المحتملة باستثارة، وتكرار، واستبعاد وتصحيح، ومعارضة للتشكيل الجسدي المهاري الذي يؤدي الى إحداث تطور في الاداء الدلالي، للإحاطة باطار الفعل التقني الذي يُطرح فوق خشبة المسرح٠ثانياً: لغة الجسد ضمن ابعاده المتوثبة، التي تبعث منه الاوامر والافكار والمضامين الحسية، وحركات الممثل وتقطيعاته للفعل المرئي وفق ما تمليه الطبيعة الفيزيائية الخاضع لها الممثل، اضافة الى طبيعته الثقافية٠أي إن كل عناصر العرض الدرامي لغة الحوار والمنظر والإيماءات والملابس والماكياج وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من الاشتغالات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في تميز الاداء التفاعلي فوق خشبة المسرح لان الممثل يدخل في علاقة مباشرة مع الجمهور حيث يقابل الممثلون المشاهدين في مكان وزمان معدين مسبقا لذا تتعدد الدلالات وتتباين من وجهة نظر المتلقي، ومن الاشتغالات الدلالية التي تساهم في عمل الممثل وظيفة المرئيات وتصميم الديكور ودوره في انتاج المعلومات بوصفها البنية التحتية التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم، كذلك وظيفة المنظر المسرحي وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان والزمان والأوضاع الاجتماعية

للشخصيات. ويلعب الضوء دوراً بصرياً يزيد من فعالية اشتغال الممثل، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة كتصوير الليل والنهار، إلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا بشكل خاص إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو(حالة نفسية للشخصية) . وتعد الموسيقى والصوت من الاشتغالات التي تُفعّل دور الممثل لتشكل نظامه الدلالي. يوضح كل ما بحثناه أننا لا نستطيع أن نتكلم بشكل آمن عن إنتاج معني الشر، إي أن الممثل لا يستطيع أن يؤدي بشكل آمن ليعبر عن انتاج المعنى، فالمعنى يُصنعْ وأحد أهم صناعة المعنى هم المشاهدون، أي إن المعني يُصنع دائما في المسرح، من خلال حدث مسرحي معين ينتج من التفاعل بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين، فالمسرح بحكم قراءته الذاتية والتي تؤسس علاقاته طرق المشاهدة التي تساعد المشاهدين على فهم نص العرض المسرحي، اضافة على الأدوات التحليلية الأخرى التي سبق أن نوهنا عنها لفهم النظام الدلالي المميز للمسرح. لذا يمكن القول أن "اختيار الممثلين هو أهم النظم والركائز الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه أولاً، وطريقة نطق الممثل لكلمات الحوار ثانياً، وحركة الممثل في الفراغ المسرحي من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة لتشكيل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق المكان المسرحي، لها دور هام في تحديد المعنى"(آن أوبير سفليد،ص٩٨، ١٩٩٤) إي بمعنى التنوع في العرض الفني الواحد يؤدي على القضاء على الملل والرتابة، فالتوزيعات المختلفة للألقاء من زيادة وإبطاء في السرعة وانتقال الصوت من درجة الى اخرى، كذلك التوازن وما يقدم على خشبة المسرح من تماثل بين المجاميع او التوافق بين المتماثلات، لغاية من التكنيك(الشكل) ليكون اكثر جاذبية ووضوح، ومؤثراً بدوره لدرجة الاقناع والاثارة مما يمح العرض المسرحي روعة في التصوير من خلال ذلك الانسجام والتجانس بين الشكل والمضمون، وبعدها يأتي دور حقل عبارات وجمل الحوار ومنحها خصوصيتها الدرامية. اضافة الى أزياء الممثلين وغالبا ما تستعمل الأقنعة الرمزية سواء كانت حيوانية او جنية للدلالة على غرابة الاشكال الشريرة وتوظيف ألبسة ذات اللون الاسود ولها ذيول تجر فوق المسرح، لإيصال رسائل بصرية داعمة لعمل الممثل وللغة العرض المسرحي، وأيضاً يستعمل الممثلون شعورا مستعارة حسب طبيعة الشخصية الشريرة الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها، لتأكيد الدلالة البصرية حيث تدفع بالممثل ان يتفاعل سيكولوجيا، وهي تعكس الكثير من الحالات التي يتطلبها اداء الدور، ووظيفة جمالية تسهم للدلالة على إدانة التصرفات الإنسانية الشريرة التي أصبحت مثل للسلوكيات الشاذة، فدلالة الممثل المتاحة لتمثيل الشخصية الشريرة عبارة عن حركات، ايماءات، وتوزيعات للصوت بنغمات صامتة كانت او صراخ ترسم التكنيك الخاص متمظهراً بجسده ووجهه وصوته ليستطيع التنوع في المعنى. والتي تحدد اشتغالاته فوق خشبة المسرح وتؤثر في أدائه ومشاعره. ونستنتج ان من أهم العناصر الاساسية لفن التمثيل والمنتجة للمعنى الدلالي والمرجعي فنياً وجمالياً وسياسياً واجتماعياً: اختيار الممثل المناسب لأداء دور الشخصية الشريرة، إذ يعتبر من اهم الصور الايقونية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه، فرؤية الممثل وهو يلوح

بيديه هكذا وهكذا، وطريقة نطقه لكلمات الحوار، وما يصاحبها من ايماءات، وحركة الممثل في الفراغ المسرحي، ذلك التآلف من نسيج الدوال التي يتوقف بعضها على البعض الآخر، وتدلل على اشتغالات الممثل الادائية، لتوازن الأدوار، والإلقاء، والتعبير، والإيماء، ولغة الجسد، والحركة، والملابس، والماكياج، وتصفيف الشعر، تركت أثرها البليغ على اشتغالات الشخصية في دورها وسلوكها وكل خصائصها للتمثيل فوق خشبة المسرح٠ومن هنا يمكن القول ان الشر اشبه بالضريبة المدفوعة لأخطائنا المتراكمة٠أي أنّ المدلولات الخاصة في الشخصيّة الشريرة، غير منفصلة ومتداخلة ومستمرّة وتتجلى في العمل المسرحي واسلوب التعامل مع باقي الشخصيات، وفي البناء الداخلي والخارجي للشخص الشرير، بما في ذلك الدوافع والاهتمامات والاتجاهات، والخبرات، التي تحدث بفعل المؤثّرات المحيطة بالشخصية، والتي تتفاوت في شدّة فاعليتها لإحداث التغيّرات التطوّرية٠ "أي أنّها لا تتكوّن من الأشياء أو الناس أو السلوك أو الانفعالات، وإنّما هي تنظيم لهذه الأشياء في شخصيّة الشرير٠إذن فهي ما يوجد في عقول الناس من أشكال ودلالات لهذه الشخصية"(بروب، ١٩٨٩، ص١٥٧)٠ومن العوامل التي تتحكم في نشاطها، معرفة الممثل نسبة الشر ونسبة الخير ليتمكن من بناء الشخصية بنائاً معرفياً، ولتكشف عن أثر ثقافة المجتمع على تكوين نمط معين من الشخصيات، وهذا هو جوهر حرية اداء الممثل وفق طبيعته البشرية اولاً ووفق بناءات مدنية المجتمع٠ وبوصف الشخصيّة عنصراً مهماً في البناء الدرامي وما تقوم به من دور، ظهرت العناية بالدور الذي تقوم به الشخصية مع الباحث الروسي "فلاديمير بروب" **(Vladimir Propp)** الذي ركز على الأفعال التي تقوم بها الشخصية في الحكاية، وقد قلّل من أهمية نوع الشخصية وأوصافها وأخلاقها وطبائعها، لكون هذه العناصر متغيّرة في الشخصية٠أما العناصر الثابتة فهي ما تقوم به الشخصية من دور، لهذا فقد ربط الشخصية بالدور وبطبيعة هذا الدور، وحصر الشخصيات تبعًا للدور في سبع هي: "الشرّير، والمانح، والمساعد، والأَميرة، والمرسل، والبطل، والبطل المزيف"(بروب،١٩٨٩، ص١٥٨) ويرى بروب أنّ كلاً من هذه الشخصيات يمكن تعيينها من خلال الدور الذي تقوم به ٠كما ظهر مفهوم الممثل من خلال المسرح، فقد أشار أرسطو "إلى محاكاة البطل للفعل في المأساة، مبيناً العلاقة بينه وبين الفعل الذي يؤديه بصفة الممثل مجرد أداة تؤدي الشخصيّة أو تتقنّع بها"(ارسطو، فن الشعر،ص١٥)ويحاول فورستر**(Forster)** أن يقسم الشخصيّة إلى نوعين: "مسطّحة ومغلقة، فالمسطحة هي ما يعرف بالشخصية الهزلية أو الكاريكاتير، وهي تمثل الأنموذج الذي لا يكاد يتغيّر ولا تتبدل سماته طوال النص٠أما المغلقة فهي مركّبة من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر هذه الشخصية على حال واحدة، ويصعب التنبؤ بمصيرها، فهي تدهش القارئ بما لم يتوقّعه، ثم إنّها مع هذا الإدهاش تقنعه بواقعية ما تفعل، ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الدائم. ويرى أن السبب في ذلك نابع من تعدُّدِيّة هذه الشخصية في الحياة داخل النص"(فورستر،١٩٩٤، ص٦١) ويلاحظ أن هذا التقسيم للشخصيّة يعتمد على الدور الذي تقوم به بمهارة

الإقناع والإدهاش٠ولكن الباحث يجد أنّ تعيين أثر الشخصيّة على المتلقي يصعب قياسه والتحقق منه، ولهذا فإنّ هذا الأثر يبقى خاضعًا لأنطباع المتفرج، الذي يمكن وصف سلوك الشخصية به، ان كانت شريرة٠أما إدوين موير (Edwin Muir) فإنه "يرى أن الشخصية لا يمكن الغض من شأنها بتصنيفها في نماذج لكون الشخصية كالحياة مليئة بالعناصر التي تستعصي على الحصر والتوقّع، فثمّة شخصية تتمحور حولها الأحداث وتتوافر في رواية الشخصية، وقد تكون الشخصية عنصرًا في الحدث كما في الرواية التسجيلية والدرامية"(موير،١٩٧٩،ص٨٧) وهكذا يفعل الممثل يخرج من"أنا" الناقصة ويتحرق شوقا الى" ذاته" الكاملة، ويحدث هذا بطبيعة الحال من خلال سلسلة متصاعدة من عمليات المحاكاة والتقمص والتحول والتوحد والاكتمال٠إذ"لايحدث التوحد بين الممثل (الانساني/ الفرد/ الانا) والشخصية المسرحية (الذات/ المتحققة/ الجماعية) لكنه يحدث ايضا بين الممثل متحداً مع شخصيته المسرحية من ناحية،ثم بين الجمهور(المتلقي) من ناحية اخرى، ومن ثم يكاد فعل التمثيل المسرحي يكون اكثر مظاهر الوجود الانساني التي تتجلى فيها نشاطات التوحد والتوحد المقابل٠بحيث يشعر المتلقي بأن خبرة الشخصية هي خبرة بديلة، اي خبرة شخص آخر"(صالح، ١٩٩٠، ص١٢) يتعرض للالآم او يكون موضوعاً للضحك٠ونخلص بعد هذا إلى أنّ دلالة الشخصيّة الشريرة تنبع من مجموعة من المعطيات التي يتعلق بعضها بطريقة عرض النموذج، وبعضها بالوظيفة، وبعضها بالنمط،وعليه فأننا نجد ملامح الشخصية الشريرة يتمظهر بأشكال وانواع متعددة في التراجيديا الاغريقية عن طريق تبني شخصياتها لأفعالها الانسانية وهي تمضي قدما وبأراده فاعلة بغرض تحقيقها٠ففي مسرحية "بروميثيوس مقيدا" لـ "اسخيلوس"(أمين سلامة،١٩٨٩،ض١٤٦) يعلن بروميثيوس تمرده على الآلهة بكشفه سر النار للبشر رغم عذابه الابدي، إذ قدم (اسخيلوس)، الاله "زيوس" وهو يعاقب "بروميثيوس" مصورا إياه صلفاً مغروراً بينما يقدم "بروميثيوس" صديق الانسان، مضحياً وصابراً وصامداً معلناً تمرده، فمن اشتغالات اسخيلوس الدلالية كان قد أدخل ولأول مرة الصوت المصطنع للرعد والبرق في المسرح ولابد أن ذلك كان له تأثير قوي على الجمهور وقتها، وبهذا يبدو التغني بالمُثل الدينية، لإظهار الشرور، وتأكيد انصار الخير المتمثل بشخصية "بروميثيوس" انتصارا للإنسان، وتأكيدا للشر المتمثل بعذاباته وتمرده على الاله "زيوس" وهو يُقيد في الأغلال عقابًا له على جريمته التي ارتكبها وبقرار من زيوس بلا رحمة، لم تكن جريمته سوى أنه قدم للبشرية المعرفة، ومن اشتغالات اسخيلوس لإظهار الشرور في النفس الانسانية ،انه يقيد برومثيوس في الأغلال عقابًا له على جريمته، ثم أدخل ولأول مرة صوت الرعد والبرق في المسرح، فقام بالعديد من الحيل كان آخرها النار التي مَكنّت الإنسان أن يعرف ويبدع ويضيء طرقاته وحياته، وأيصرار زيوس على معاقبة بروميثيوس عقابًا أبديًّا، فكيف يجرؤ أن يضيء معارف البشر وأن يعطيهم ما ليس لهم؟ ويظهر النسر الضخم الكبير الشرس بأمر من ملك الأوليمب أن يأكل كبد بروميثيوس كل يوم، وكل يوم يتجدد الكبد من جديد لينهشه النسر باسم الولاء لزيوس، هذه الدلالة الدينية تبين أن هؤلاء آلهة

مزيفة تتسلط على البشر، وأن هؤلاء المتسلطين على رقاب البشر لا يريدون لهم خيراً ولا نفعاً٠ونجد نمطا مغايرا للشخصية الشريرة في مسرحية "انتيجونا"لـ"سوفوكليس"(من الأدب التمثيلي اليوناني،١٩٨٣،ص١٣٨) إذ يتجلى في ثنائية الاحتجاج والرفض، القانون والتمرد عليه، وذلك بإعلان "انتيجونا" تمردها على قانون "كريون ملك طيبة " الحاكم المستبد، ومن ثم احتجاجها حين اصدر امراً بحرمان جثة شقيقها "بولينكس" من حق الدفن، وتركها في العراء فتتعفن، فتعلن "انتيجونا" بمفردها الانتصار للقيم والقوانين السماوية بحق الموتى في الدفن، وعلى الرغم من المصير التراجيدي الذي تدركه "انتيجونا" لن تتردد في دحر شر شخصية الحاكم، ولعلنا هنا يمكن ان ندرك مدى الشرور التي تصفها المأساة كنموذج مسرحي يقدم لنا تصادماً بين قيم الخير المتمثل بالقوانين السماوية، وقيم الشر المتمثل بقوانين الحكام، فيتمظهر فعل الشخصية بدلالة السلطة، بوصف هذه الثنائيات أنماطًا للشخصية الشريرة، فالبطل لدى الإغريق يمثل صورة أنموذجية في الأفعال النبيلة المسندة إلى"انتيجونا"،وتقوم بوظيفة الشر وكمحرّك لتصرّفات "كريون" ومواقفه الحياتية٠ولعل "وليم شكسبير" الذي كتب نصوص مآسيه التاريخية الذي تمثل بها الصراع بلا هوادة بين أبطاله للوصول الى تاج العرش او على توطيده، ملوك يُقتلون، ويتوّج آخرون، هذا التاريخ المفعم بالدم والسلطة لعلّهُ يشكل اجواء لا تنقطع عن الشر، ففي مسرحية "ريتشارد الثالث"وهو يقتل زوج "الليدي آن" وأباها وحماها، في الموكب الجنائزي واثناء حمل الزوج الى مثواه الاخير يقنع الزوجة المنكوبة بقتل زوجها واباها وحماها بأن تدخل حجرة نومه طائعة، فتصبح المرأة ضحية وعاجزة في مواجهه شره، وبسبب هذه الشهوة الجنسية والاحساس العارم بامتلاك هذا الجمال الذي استفزه، وحرك كوامن الشر بداخله، يستعد "ريتشارد الثالث" لقتل العالم، وفي تأكيد منكر على هذا العزم يمضي بالقول:"فهلمي، فأنا الذي قتلت(ادورد)الشاب، وان كان وجهك النوراني هو الذي حرضني لفعل ذلك٠٠ جمالك الذي طالما طاف بي في منامي، ودفعني الى ان آخذ على عاتقي قتل الناس اجمعين٠٠) فتجيبه: (اذن فاعلم٠٠ لو دار بخلدي ذلك، لانتزعت جمال خدي بأظافري هذه٠٠)فيخاطبها بقوله:(ان من سلبك زوجك، يا سيدتي، قد فعل ذلك ليهيئ لك زوجا افضل٠٠) (شكسبير، ريتشارد الثالث، د ت، ص٣٢) انه الشخص الذي يجيد لعبة الشر بوحشية ويتلذذ بقتل أقرب الناس إليه، فتتمظهر الدلالة السيكولوجية لتكشف عن شخصية ريتشارد الشريرة أبلغ تأثيراً وفاعلية وتجسيد لحالة الشر، وربما الشر يقنع بالجمال ويصبح أشدُ فتكاً وأكثرُ شراً وخطراً٠ وكذلك ظهور دناءته التي تنتهي بنهاية سقوطه أمام قوات "ريشموند" وهو لا يثق بنفسه ولا بالآخرين ويوصف ريتشارد بالشرير لكونه يندفع بطرق غير مشروعة في اغتصابه للعرش والقتل والقسوة، بعد أن أصبح وحيدا قد تخلى عنه الجميع ليصيح صيحته الشهيرة: (مملكتي مقابل حصان) وليصبح ضحية اللعنة التي أطلقها هو نفسه: (ليس لي إلا اليأس، فما من أحد يحبني٠وإذا مت فلن يآسى أحد لموتي، أجل وَلِم يأسون؟ وأنا نفسي لا أسى على نفسي٠٠) فهنا تتمظهر الدلالة الرمزية لتعلن عن رمزاً للشر المحض، وما من شخصية شكسبيرية حملت كل

هذا الشر الهائل والمأساوي مثله، ينبع ذلك من إحساسه المضطرب بنفسه، فهو يخلو من الوسامة، حيث ولد مشوهاً وعانى من مشاعر الشفقة التي يعامله بها الآخرون، ليتشكل إنساناً عدمياً بلا ضمير، لا يتورع عن قتل أقرب الناس إليه، ولا يحفل بأية قيمة أخلاقية: (فلأكن شريراً ما دمت لا أصلح للحب) هنا تتظهر الدلالة التقريرية لتعلن ما هو مخفي٠من هنا نستطيع القول ان "شكسبير" عن طريق النموذج وفق مقاييس "ريتشارد" أراد ان يؤكد على فاعلية هذه الشخصيّة الشريرة، وتكاملها كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرّك لتصرّفات الفرد وطبيعة سلوكه ومواقفه الحياتية من جهة أخرى، من خلال البناء التعبيري للظاهرة الذاتية، وسمات الشخصية الشريرة فحاول أن يدخل في نطاق المشاعر والأحاسيس كالإيقاع النفسي والحس البصري، وثنائية الحوار، والأزياء المرتبطة بثنائية النموذجين الشيطاني والقياسي وثنائية المعنى لتأكيد دلالة اشتغال الممثل لشخصية "ريتشارد الثالث" داخل فضاء العرض فحين تتحرك تلك السمات ما يعني منحها الحياة، فالدال قد يؤدي الى اكثر من مدلول او قد ينفي الدلالة الواقعية ويغادرها بناءاً على قدرة الممثل على التحول من ثباتها للمفهوم والمألوف٠إذ يتجلى ذلك من خلال تأكيد المؤلف على تسمية المسرحية بريتشارد الثالث بوصفة حامل لكل هذه الشرور وتفرده في السلطة والقسوة، انما هي اشتغالات دالة لنموذج يركز على مدلول الشخصية الذاتية، والاثنان يتواصلان (الممثل/الشخصية) بتقديم علاقة ذهنية وصورية مؤثرة لبيان معنى الشر، للأثارة خبرات لحظوية في العرض وعلامات دالة على وفق ذهنية فكرية وسياسية وجمالية تؤشر لعرض مسرحي عبر علامات دلالية وكأن الشر بطلاً على خشبة المسرح، لنموذج انساني تقوم بتحليله ولذلك تلحظ عين المتلقي على مجموعة من الرموز التي تعبرعن ثابت ومتحول ودال ومدلول وعلامات وشفرات في عناصره السمعية والبصرية والحركية٠وهذا ما يدعو للقول في ان المسرحية التي قام بكتابتها وليم شكسبير اوحت بصياغة جديدة لمفهوم الشر من خلال ديناميكية اشتغال الشخصية بمجرد الانتباه الى الجوانب الدلالية التي تحتويها الصورة المسرحية٠

لذا اعتمد المسرح منذ نشأته على التلاعب أو التناسق بين مفهومي المرئي واللامرئي" البداية الصامتة للحوار بين الصوت والمعنى، وبين العقل الذي هو الجانب الاخر للجسد"(موريس ميرلو بونتي، ص١٢٣، ١٩٨٧)التي شكلت جوهر العلاقات الإنسانية بين شخوص العرض وذلك من خلال المباشرة عن طريق الوسائل المعلنة في الحوار أو الجسد أو الإيماءة، أو عن طريق الرمز كإشارة تكمن فيها أساليب التخفي الحسية والفكرية والنوايا المبيتة، أو غير المدركة، حيث يكون العرض المسرحي ساحة لها، لذا يرى الباحث إن يبذل الممثل فيه أقصى جهد لإظهار أحاسيس وأفكار الشخصية فوق الخشبة من خلال جملة وسائل أهمها اللغة التقليدية والصوت وحركة الجسد وعناصر العرض الاخرى، أي إيصال العلامات السمعية والبصرية التي ستعبد الطريق نحو الشخصية الشريرة مقدماً على مدلولاتها والتي تبدو لنا منفتحة لتصل إلى المتلقي، ولكن الالتجاء إلى الذاكرة الذاتية والتسلح بالمؤثرات العاطفية والوجدانية الشخصية لمعايشة دور

الشخصية الشريرة،" وتبني طريقة التحليل بالحركات الطبيعية لتحقيق الانفعالات النفسية خلسة وعن وعي بالتجربة وتقديم الإحساس الطبيعي بالحياة في مجموع الدور وذلك بربط سيكولوجية الدور بالتشخيص الطبيعي أي يجسد الممثل دوره السيكولوجي في علاقة تلزمه بتشخيصهِ لدوره بكل تلقائية طبيعية في محاكاة لحياة الشخصية الشريرة بمعنى تبنى منهج الحركات الطبيعية وتمثيل الممثل لنفسه عن طريق المعايشة الطبيعية الداخلية(التقنية الانفعالية)،والتلقائية في أداء الأدوار الدرامية" (زكي،١٩٨٩،ص٢١٢) ومن اهم التقنيات في رأي "ستانسلافسكي "التي يلخصها في فكرة اساسية واحدة هي" أن نأخذ النماذج من الحياة" فكل ما هو متكلف يناقض مقاصد المسرح الذي يهدف الى عكس الطبيعة في ذاته، او كما يعبر عن ذلك شكسبير في مسرحية هاملت: "على الخير والشر والحقيقة والزمن والناس ان يروا أنفسهم كما في المرآة اما اذا انطلق الفن المسرحي في خشبة المسرح وليس من الحياة، فسيقضي ذلك على عمق الحياة وعلى رهافتها، ولكأننا نحطم بذلك انصاف التلوينات الصوتية في الموسيقى، وندخل عوضاً عنها ما جوراً عالياً، ونحولها الى مارش عسكري"(ستانسلافسكي،١٩٨٣،ص٤٥٣) لذا يرى الباحث التركيز لاشتغال الممثل لأداء الشخصية الشريرة على الأفعال"actions"أكثر من التركيز على العواطف، لأن الأفعال تقترن جدليا بالعواطف٠أي إن الفعل لابد أن يسبق العاطفة أثناء التمثيل، وبعبارة أخرى الفعل أولاً والإحساس سوف يعقب ذلك، ولابد أن يستخدم الممثل لأداء دوره كل أعضائه وفطرته ويركز على العمل ويعايشه فكريا وحدثيا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية، أي أن يدمج روحه في العرض المسرحي من أجل الاشتغالات العملية للتعبير الادائي التي يقوم بها الممثل داخل العرض المسرحي لإيصال المعنى الفكري، والاجتماعي، فضلا عن الجمالي الى المتلقي، ولإرساء القانون الطبيعي، تبدأ اشتغالات تقنية الارتجال، وذلك كون الشخصية الشريرة شخصية متحركة ومتغيرة(ديناميكية)تتحرك وتتغير بتغير الظروف، من اجل الخروج من الثوابت والكلائش، وبالطبع فإن الارتجال تقنية ليست مستحدثة في مجال اشتغالات الممثل بل سبق وان طبقها ونظَّرَ لها ستانسلافسكي في كتابه "اعداد الممثل" المليء بالمشاهد المرتجلة، ولكن الارتجال لتمثيل الشخصية الشريرة في المسرح يأخذ صيغة اكثر جدية واكثر فاعلية واكثر اتساعاً، وابتكاراً للمشهد الدرامي، ليتخلص الممثل من النمطية وان يستبدل جميع التفاصيل المزيفة بأخرى حقيقية" فالشخصية الشريرة ليست شيئا ثابتا ولا يمكن بناؤها بشكل آلي، وانما يأتي على مراحل عبر التحليل العميق والاقتناع والايمان لان المنطق الاساسي في التفكير الفني عند ستانسلافسكي هو المبدأ العضوي الذي يعتبر الطبيعة العضوية مجالاً حقيقيا يخلق فيه الفن صوره المحاكية للواقع حسب صورة هذا الواقع وقوانينه، وهذا المبدأ الذي يعتبر حجر الاساس في التفكير الارسطي والفكر اليوناني(ستانسلافسكي ،١٩٩٧، ص٥) فأن الفارق هو في المستوى الابداعي المعروض، في التلاحم الفني بين عناصر المسرحية المعروضة، ولكن يبقى عنصر اضافي تميز به الشخصية الشريرة في تأثيرها على خيال المتلقي مما يجعلها ذات سحر خاص وتفضيل اخص لدى المتفرج

وهذا العنصر الاضافي هو: كون الشخصية الشريرة المتمثلة في (ابليس) مخلوق يختلف عن الانسان حتى وان كانت تشبهه، كما انها توظف في العرض المسرحي من اجل تأدية عدة اغراض تتجاوز ما هو تشكيلي وترفيهي الى ما هو فلسفي وروحاني وديني وطقوسي لذا اهتم مايرهولد بالحركة والإيماءة اكثر من الحوارات المنطوقة " لأن الكلمات لبست كل شيء ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية"(اردش، ١٩٧٩، ص٢٣٤) وهذا ايضاً ما اكد علية (غوردن كريغ) في كتابه(في الفن المسرحي) والذي تبنى المذهب الرمزي في تشكيل الممثل بوصفه دالاً رمزياً٠اي ان الممثل يصبح رمزاً وقناعاً يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية"(سامي، ابتكارات، ص٥٨)٠

مؤشرات البحث: (Search indicators)

العرض المسرحي ليس واقعة حياتية أنما شكل فني خاضع لجماليات عمل الممثل، وهو ابداع مهاري لنقل الواقع وعليه يعتمد الخيال بنقل الصورة الجمالية، فالغاية ليست اظهار معنى الشر المباشر، و أنما مشاركة الخيال في تكوين المعنى٠أداء دور الشخصية الشريرة مرتبط ضمنياً بمحاكات الأفعال، وربط الشخصية بالواقع الثقافي للمجتمع، بذلك تكتسب الشخصية ذاتيتها، ومن هنا يمكن الاشارة الى مفهوم الشخصية بوصفها شريرة، إذ يجسد الممثل بوسائله الجسمية والصوتية ويركز بانتباه على ما يُحْكى ويعايشه فكريا وحدثيا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية لإيصال المعنى٠ تتميز الشخصية الشريرة من خلال الموافقة والمخالفة للفعل الفطري لتتميز الحركة الهجين وإعطاء مساحة للتأويل لتحريك الذاكرة مع ممارسة حرية اللعب التمثيلي، إذ يتمظهر فعل الشخصية بوصفها شكل مباشر للدلالة ولمسة جمالية٠تعطي تميزاً للشخصية الشريرة، فالمؤدي يمثل صورة أنموذجية لنمط سلوكه والتغيرات التي تطرأ على أداءه، لذا تتباين الظروف الموضوعية المحددة لدوره، وتتضح المخالفة وتتحدد عناصر ماهيتها، بتأثير الجوانب الروحية للإنسان مثل: الدين والمعتقدات والسحر، وغالبا وجود الشخصية الشريرة في العرض المسرحي لنقص وحرمان من كمال معين، مما ينجم عنه فعل اجتماعي، يعاكسه ردة فعل على صور السلوك والتفكير والمشاعر٠لغة الحوار لا تكفي على بث الروح للشخصية الشريرة اثناء العرض، وغالبا ما تصدر الاحكام على المظاهر او الاحداث او الاشخاص من وجهة نظر شخصية بتأثير من الميول والعواطف، لذلك يتحتم على الممثل تجييدها عبر الألقاء المنغم وتحويله الى افعال، أي تأسيس لغته النفسية التحليلية بالأصوات والحركات، والايماءات، وارتداء الاقنعة، وكل ما يلحق بأداء الممثل من زي واكسسوار وحتى المنظر والمسرحي، فهي احالات الى المستوى الدلالي لفعل الشخصية، لتتلاءم مع بساطة الفعل المسرحي، كما تسهم في تعزيز الفعل الدرامي ودفعه للامام٠لإبراز سمات الشخصية الشريرة يلجأ الممثل لتقنية المشابهة او التماثل مع شخصية ما ، إذ تعتبر من أهم العناصر الاساسية لفن التمثيل والمنتجة للمعنى الدلالي والمرجعي فنياً وفكرياً وجمالياً، فيلجأ الى ذاكرته لإيصال العلامات السمعية والبصرية التي تميز الشخصية الشريرة عن غيرها، من خلال الاداء التعبيري محاولا الدخول في نطاق الاحاسيس والمشاعر،

كالإيقاع النفسي والحس البصري وثنائية الحوار لتأكيد آلية اشتغال(عمل/اداء) يضع فيها الممثل نفسه الى زمان ومكان الشخصية الشريرة، وبذلك فأن اختيار الممثل المناسب لأداء دوره، المدرك لتكوينه الجسدي كجزء لا يتجزأ من الشخصية، إذ يعتبر من اهم الصور الايقونية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه. لإيصال طبيعة سلوك وسمات الشخصية الشريرة تتعدد تقنية الأسلوب التمثيلي لتنمية القدرة على الاستجابة النفسية للمواقف المختلفة التي يتعرف بها الممثل على ذاته، أي ثقة الممثل بإتقان إدراكاته الحسية، وليعبر بشكل آمن عن انتاج المعنى لدوره، عبر فصول الصراع بين الخير والشر لتكتمل المعادلة الدرامية(العمل واللعب)اذ تتحول لعبة الايهام التقليدية الى ارتداء كل الاقنعة والادوار بأبداع شرطي محدود بالظرفية المسرحية، لكي يحقق الممثل حرية التصرف في أداءه مما يؤدي الى تناسق اجزاء جسمه، والاستجابة لردود الافعال بدون الزيادة في التوتر للمؤثرات الخارجية لتأكيد الدلالة التأويلية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث: (Search procedures)

منهج البحث: (Research Methodology)

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة.

مجتمع البحث: (research community)

الممثلون العراقيون في عروض المسرح الجامعي .

عينة البحث: (Research Sample)

الأداء التمثيلي في عرض مسرحية " فاوست" اخراج: أ.م. فوزية موسى الغانم. تمثيل: ايثار ضياء، أوس نوح ، مجموعة من طلاب وطالبات كلية الغات.

مكان العرض: جامعة بغداد – باب المعظم- قاعة الشهيد فؤاد البياتي- ٢٠١٣

فكرة النص: (The idea of text)

قصة الصراع الدائم بين قوة الخير وقوة الشر"د.فاوست"(Dr. Faustus) قصة حياة رجل عاش في المانيا منذ ثلاثة قرون، كتبها للمسرح الشاعر الإنكليزي: كرستوفر مارلو(Christopher Marlow) (١٥٦٤-١٥٩٣) وترجمها الدكتور محمد رشاد رشدي.وهي تصور حياة الشاب فاوست ومطامحه واحلامه وآماله وبدايته ونهايته، وهي ترينا كيف كافح فاوست وناضل وسهر وكد حتى تحققت مطامعه، وادرك امانيه، وذاع صيته واشتهر اسمه، وبلغ من العلم والقوة مالم يبلغه رجل قبله، ولكنه بدل ان يستعمل علمه وقوته في سبيل الخير، داخله الزهو والغرور، وشمخ بأنفه وتعاظم على غيره، فتحول من دراسة الطب واللاهوت المقدس الى دراسة السحر، وولع به ولعا شديدا، ووضع فيه كل اماله، واراد ان يسيطر على كل شيء وان

يخضع لسلطانه كل من على الارض، فباع روحه للشيطان يفعل بها ما يشاء، مما كان سببا في هلاكه وغضب الله عليه، وأودى بحياته الى التهلكة، مسرحية تكشف عن ناحية مهمة من نواحي النفس البشرية.

التحليل: (Analysis)

الخير هو القاعدة في نفوس البشر، والشر هو الاستثناء، ورغم ذلك فالصراع بينهما لا يفتأ يتكرر، بل هو دائر الرحى متواصل، لا يعرف هوادة ولا ينتهي الى نهاية. تبدأ المسرحية لتلخص لنا الثيمة الحقيقية لصراع الانسان في وجوده وكينونته بالقدر. وهي معالجة جديدة عن النص الاصلي لمسرحية كريستوفر مارلو مأساة دكتور فاوست، تدور الاحداث في قاعة عرض لفصل دراسي مثلث الشكل ، يحتل الممثلون امكنتهم جلوساً على موائد خشبية مستطيلة، تشبه في نظامها قاعات الاستراحة لجلوس الطلبة على جانبي المثلث وفي وسط المسرح من الجهة الخلفية التي تعلو سلمتين وضع كرسي مصنوع من الخشب. ينتظر الجميع مجيء الدكتور فاوست لإلقاء محاضرته الأخيرة، تنتاب مجموعة الطلاب والطالبات حالة من اللغط غير المفهوم في قاعة المحاضرات، معلنتا رفضها وعدم قبولها بقرار للدكتور فاوست لتعلن وبصوت واحد قائلة:

المجموعة: ارتفعت اجنحته الشمعية الى ارتفاع يفوق ما تطيق، فما لبث الشمع ان ذاب، واسقطته السماء من عل، فتردى في اعماق الشياطين ..وراح وقد اتخمته المعرفة، يمارس السحر الاسود اللعين...

نرى بعض الطلاب وهم يرمون بكتبهم ارضا بعد تصفحها بسرعة اكثر من مرة بطريقة هازلة، وضرب الارض بأقدامهم بإيقاعات مختلفة، بينما الطالبات يحملن الكتب الملقاة باهتمام مبالغ فيه وتقديس بطريقة جادة، ورافضة لهذا الموقف، تتحول حركة الشخصيات بفعل هذا الموقف بشكل آلي من حالة الحركة والانفعال، إلى حالة الجمود، ثم بالعكس وهي تحاور وتصارع ، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهازلة في الآخر، وتتحول تلك الملامح الفزيولوجية (الجسدية)إلى لغة غير منطوقة، لذا اقترب الاداء التمثيلي من اسلوب المخرج الروسي (مايرهولد ١٨٧٤- ١٩٤٠) الأسلوب الخاص في أداء الممثل، فهو لم يعتمد الواقعية النفسية التي نهجها(ستانسلافسكي) في اداء الدور المسرحي، بل اعتمد نظام أسلبة حركة الممثل وتعابير صوته وجسمه فضلا عن أسلبة عناصر الانتاج. إذ تميز بأسلوبه الخاص به الذي كان يحيل الممثلين الى دمى ومما يؤكد قولنا هذا مقولته "راقب ما افعل وقم بمحاكاتي" (فرانك،ص ٢٢٣، ١٩٧٠) ومن اجل ان تكون نتائج أداء للممثل مثمرة فقد اعتمد ما يعرف بـ (البايوميكانيكا) وحاول تطبيق مبادئ هذا العلم على حركة الممثل فطلب من ممثليه ان يقوموا اثناء التمارين بإزالة الحركات والايماءات الزائفة وغير المنتجة واوصى الممثلين ان"يتخذوا اثناء الأداء التمثيلي دائما الوضع الصحيح لمركز ثقل الجسم مع استقراره وطلب أيضا من الممثلين القيام بدراسة سلوك الانسان والحيوانات ورصد جميع الحركات الزائدة لكي يحذفه، وبذلك شبه الانسان بالماكنة المنتجة (سامي ،ص٥٠، ٢٠٠٥) نفهم من تلك التعبيرات الجسدية للمجموعة امتعاضها من قرار شخصية "فاوست" ومن سلوكها، الذي يتضح عبر تعبيرات الرفض بالوجه والعينين، وبالذراعين

وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسكتة وبالكلام عدم استحسانها لقرار فاوست بترك اللاهوت المقدس، والتحول لدراسة السحر الاسود، هذا التشكيل الحركي أو التكوين الخيالي لمجموعة الطلبة، انما يعبر عن ذات المجموعة، ويؤكد الدلالة التأويلية على الانتقال من الفهم الكلي للمعنى الذي اختزلته حركات المجموعة، وهذه الدلالة تشكلت بالاستناد الى فهم اللاهوت، وكسياق معياري يجمع شخصيات المجموعة في اثناء تجسيدها لشخصيات متعددة، وايماءات رافضة معينة على فضاء المسرح، إذ تتبنى نمط الرفض لمفارقة فاوست كأستاذ لطلبته، لقد اضافت المجموعة بعدا جديداً لدورها في الاداء المسرحي، لقد عُدَّ بمثابة الصدى لضمير شخصية فاوست، ولتحقيق الغاية قام المؤدون بحركات توحي بشكل أعمق حجم المأساة التي أحاطت بفاوست، فرمي الكتب التي تحملها المجموعة لخلق ايقاعات متنوعة للتعبير عن احتجاجها لقرار فاوست بترك العلم والدين، فرمي الكتب والتقاطها، وقرع الارض بأقدامها محدثة أصوات وإيقاعات متغايرة، عبرت عن محنة فاوست أولاً، وعن الضمير الجمعي للمجتمع ثانياً، لذا أقترب العرض من طروحات غروتوفسكي" على ان الأكسسوارات يجب أن تمثل شخصيات تشارك الممثل في أدائه أو تترك لأنها سوف لا تمثل شيئاً ذو أهمية" (أردش،ص٢١٣، ١٩٧٩) فكان للمجموعة الدور المؤثر في ايضاح وتجسيد فكرة الرفض في صور جمالية دالة تغني الحدث وتعطيه متعة بصرية.

تتوجه الانظار باتجاه مدخل القاعة، وعندما يصل الدكتور فاوست يحي الجمهور ويشير الى أماكن جلوس كل طالب وكل منهم يتصفح الكتاب الذي يحمله، يظهر فاوست الذي يتعرف عليه طلبته، ويبدو في اوج شبابه.فعملت شخصية فاوست في أن تعبر بالوجه والعينين، لقاءه بطلبته، فوجدت علاقة فضائية مع الاخر، وهي علاقة من الصعب التفكير فيها طالما إن العين(الغمز) تحاور على الرؤية بين طالب وطالبة، ويداً تلمس الجسد وتمسح على رؤوسهم، كذلك قبضة اليد مع الآخر التي هي انعكاس للتحول الى مواضيع اخرى، فيفهم فاوست عبر تحاوره على الرؤية واللمس مجاميع الوعي الرافضة لقراره، يتوقف فاوست لامبالياً بقناعات طلبته، فيجلس وسط المسرح رافعاً راسه الى السماء وكأنه يحاور قدره، بطريقة تولد الذات النرجسية. تخرج المجموعة واحداً بعد الأخر، بقعة ضوء تحيط شخصية فاوست فلا يظهر على الخشبة سواه، وكتاب ملقى في مقدمة المسرح. ففي المشهد التالي يتوضح الصراع مسار كينونته "فاوست" في تمظهره الوجودي في فعل الشر، والسيطرة على الجميع.فتحدثه نفسه المتعالية ، يحمل الكتاب من الارض، يتصفحه صفحة بعد اخري بدقة.فاوست : (لنفسه) لقد اتممت دراسة اللاهوت، يا فاوست فلتكن كاهنا في ظاهرك ولتبلغ الغاية من كل فن.هنا تعبّر شخصية فاوست الممثل لمتناقضات مختلفة، الحركة رافضة والصوت موافق، الصوت والكلمة لا تتطابق، الضوء يعلو ويخفت، هذا التصرف والفعل المنعكس، او ما يطلق عليه المستوى النفسي في بناء الشخصية، فيتحول المعنى ليأخذ العرض المسرحي ضرباً من اللعب والاثارة.وهنا من خلال حركة تصفح الكتاب وتأففه قد تحقق مبدأ الاستجابة ، ويعد تصفح الكتاب بطريقة متعالية فتتولد تلك الموجة وهي كيف

ان المرئي الموجود في الكتاب اصبح لا مرئي لفاوست؟ لان طريقة لمسه للكتاب دلالة تقريرية ليس لها نفس القدرة على التزاوج مع افكاره الداخلية الجديد٠فيدخل صراعه الفكري بين ذاته والشيطان الذي بداخله، ومن ثم يعدل عن اللاهوت وعن الطب ويفكر ان يكرس حياته لتعلم السحر الاسود٠ يتوقف لحظات وبحركة صارمة يعلن:

فاوست: وداعا ايها اللاهوت، ان ما وراء الطبيعة، واسفار السحر الاسود اشياء قدسية، خطوط ودوائر، وارقام٠٠٠ آه ، ياله من عالم تفعمه المكاسب والمسرات، والقوة، والمجد، والمقدرة، فجميع الكائنات التي تتحرك بين قطبين ستكون رهن اشارتي ٠٠٠ انما الساحر القوي فأنما هو إله قدير؟

ويجسد الممثل(فاوست) مراحل هذا الصراع فيؤدي مشهداً لأنسان منعزل يتلو تعاليم هامة في طريق الحكمة٠ كما يصور مقاومة شخص أحمق يندد بالمصير المؤسف الذي ستؤول اليه حياته القادمة، والتي سيحكم عليها الله بالضياع اذا سارت في طريق الشر، لكنه لم يستسلم كذلك من هذا المصير حتى لو لم تمضي في هذا الطريق، ان لم يمنحه الطب واللاهوت لشخصه، لم يكن كافيا ، فيحتج على قسوة قدره، فيسعى فاوست لتحقيقه بالسحر، هنا لازمة الايماءة المسرحية أداء فاوست وذلك لتفعيل دور الايماءات بلغة دلالية، لتكسي الاداء التمثيلي صفته الجمالية، فعندما يبقى فاوست واقفا بشموخ في وسط المسرح ليشير بذلك الى تصميمه المسبق لتعلم السحر، وعندما يرفع كفه الى الاعلى ليمثل رمز الاثم ، فحركة رفع الكف ، وحركة ارتفاع الجسم وهبوطه لعدة مرات ليوحي بهذه الحركة بشكلها الايمائي بعملية اصراره بالدلالة٠ وليمنح اداءه التكوين البصري المتنوع ، إذ جسّدَ فاوست عن النزعة الهروبية التي الهمته دراسة اللاهوت بفضاءاتها الغيبية والماورائية بنزع الرداء الابيض الكهنوتي وبيده سعفة، والتراجع بخطوات متثاقلة ليغطي الصليب بملاءة بيضاء، هنا امتاز الزي بكونه علامة متحولة بحيث يمكن للعلامة او حاملها(الدال) من التحول من حال الى حال، لتعطي الدلالة المقصودة نفسها على التواجد في العرض المسرحي٠ كما عبر الممثل بحركة نفض ملابسه وكأن شيء عالق بها ليؤكد بذلك عن تغير الحال٠ وهكذا أستطاع الممثل الدخول في الوعي الرمزي المتمثل باتجاه خلق علاقة تلَقي مغايرة مع المتفرج٠ ومن ثم ينتقل بنا المشهد التالي من العرض حيث يدخل المسرح شخصية "فاجنر" و" فالدس" وهما صديقان لـ " فاوست" إذ يلقناه كيفية الاستعانة بالشياطين القادرة على مساندته في تمرده على نظام العالم٠

فاجنر: سأفعل يا سيدي٠٠٠

فاوست: لكم انا معتد بهذا السحر، واثق فيه٠٠٠

فالدس: ينبغي ان يكون السحر في قبر منعزل٠٠٠

فاوست: المقبرة٠

ومن الحوار والقاء الشخصيات تتبين الدلالة الدينية لمرجعيات الشخصيات عن طريق تقنية الاداء بمفردات الحوار واسلوب قائله وهي مرجعيات يستطيع المتلقي فك رموزها بسهولة عن طريق احالتها الى المراجع الدينية والفكرية٠وبعد تحديد الهويات يتم كشف طبيعة الصراع القائم بين المتخاصمين واسبابه فلجا المخرج الى دلالية اداء الممثل عبر تنوع طرائق الحوار والقاء الممثلين٠ بنبرات مفخمة٠ لبعث روح المواجهة وفتح منافذ اخرى لاكتشاف ما يمكن اكتشافه من بنية تعلم السحر الاسود على صعيد الدلالة والصوت وألايقاع٠

وفي المشهد التالي إذ فيؤدي الممثل مشهد عبور فاوست الغابة كما يصور جوها مقلدا اصوات هبوب الرياح، وحفيف الاوراق وصياح الحيوانات الليلية وضعف الانسان امام تقلبات الطبيعة٠ وفي مشهد المقبرة، يبدأ بأداء العبارات السحرية التي لا تنطوي على سمات الشر، فهي لم تكن سوى انشودة جديدة التلحين لعبارات وارقام وتعاويذ مبهمة٠وفي وسط المقبرة صندوق مغلق، وسيضم فيما بعد جثة فاوست التي تعرض للعنة الابدية، وامام الحائط يوضع كرسي خشبي من الطراز القديم ليصبح عرش فاوست ، وعندما تحين ساعة اللقاء بين منفيستو(الشيطان) وفاوست ، تنطلق مجموعة من الاجساد الهزيلة محدبة تشبه اجساد الموتى، ولكن وفق منطق فاوست يتحول صراع فاوست مع منفيستو الى صراع بين مسخين يعذب احدهما الآخر، وهكذا تتآمر الظروف لإنكار الشخصية والجنس والسن٠تظهر شخصية الشيطان منفيستو، إذ ترتدي ملابس بلون اسود، وجسد هزيل، ومغطى بالشعر، ويستعير شكل على هيئة أذان حمار مدببة وطويلة يضعها فوق رأسه، ويحمل في اعلى جبهته قرنين، دلالة على ما جاء بالعرف الشعبي وتعبير عن استعراض من الحركة الرشيقة والصور الجذابة٠

منفيستو: ماذا تريدني ان افعل؟

فاوست: ان تفعل ما آمرك به٠٠

فيبدأ صراع لتأكيد الفعل في بناء شخصية الممثل اعتماداً على الحركة والصوت غير المسموع وتكتيكات التمثيل عبر التواءات الجسد، بأسلوب تجريدي بين الشخصيتين ويتحرك على مستويين بين فاوست المفعم بزخم متنام من التجربة الانسانية في وجودها الحر، وبين مفيستو خادم لوسيفار العظيم (ابليس)، المستبد الغاوي، فالإلقاء والحوار هو ترميز دلالي ضمن اشتغالات الممثل للشخصية ، لإيصال هوية الشخصيات وانتمائها٠

منفيستو: انني اخدم لوسيفار العظيم ، ولا اتبعك الا بإذنه

فاوست: الم تظهرك تعاويذي؟ تكلم ٠٠ اخبرني بما يكون سيدك لوسيفار

منفيستو: انه السيد المطاع، لكافة الشياطين٠٠

ويرى الباحث أن التحولات الجمالية لأداء الممثل داخل العرض المسرحي هو تحول المعنى من سمته الواقعية الى سمته التعبيرية معتمداً على طريقة الالقاء النبري لشخصية فاوست ، كما أن الممثل كشف عن منظومته الحركية، واصدار الايماءات الموحية التي توقظ المعاني الدفينة في لا شعور الشخصية، إذ وظف المخرج مفردة

الصليب توظيفاً تعبيرياً عندما جعل فاوست يتحرك شيئا فشيئا بخلع قلادة الصليب من رقبته ووضعه جانباً، ليعزز فكرة الرفض لتعاليم الكنيسة، ورفض كل قوانين العقوبات التي فرضتها تعاليمه الكنسية٠إذ استطاع ان يستثمر التحولات المشهدية، واعطائها مفهوما دلاليا ورمزيا مغايرا للمفاهيم التقليدية٠

وهكذا يمضي فاوست كشخصية ثائرا على تعاليم السماء، الى التماس العون من المتمرد الاعظم لوسيفار(ابليس)٠ويظهر خليفة الشيطان منفيستو في هيئة رجل يرتدي ازياء كهنوتية سوداء، مرتدياً قناع يظهر وكانه ملاك ثم يقف على ساق واحدة، بينما يلتحم في نقاش عنيف مع فاوست الذي ابدى استعداده للتخلي عن ذاته لو جعله الشيطان يعيش ٢٥ عاما متحديا بذلك قدره٠

ارتداء الممثل للقناع دلالة بالتمثيل الإيهامي، اذ تميز اداء منفيستو بارتداء اكثر من قناع، وذلك ليقنع فاوست ان هذا القناع يمثل الوسيط الحقيقي مع ابليس، وهذا المستوى التقريري دلالة على تحديد الموضوع وشكل الشخصية المتقلب، ولكي يتحقق لفاوست التوازن النفسي، ولكي يستمر في هذه اللعبة، ولتصل رسالة العمل الفني للمتلقي، بان للقناع ورمزه دورا اخر هو التنكر، فحينما يرتدي الشخصية القناع اشارة او علامة على التمثيل ، اي ان الدلالة تضمينية وكان القناع من لوازم الشخصية٠وبحركة مفاجئة يتراجع فاوست شيئا فشيئا الى الوراء ثم يسقط منهك القوى وكأن شيئا يدفعه بقوة، يحاول المقاومة بجسده تلك الريح التي تصدر من صفير ونفخ منفيستو، ويعتمد فاوست على يد منفيستو ليعينه على الوقوف، الذي يظهر بوجه آخر، فيرتدي قناع الملاك، ليعلن فاوست كقديس جديد معارض للسماء، ويطرح فاوست ماضيه الذي كان يتميز بالطاعة٠ففي هذا المشهد عندما تتغير سياسة منفيستو تجاه فاوست، فيرتدي القناع كون الشخصية ملاك او كناية لفعل الشر، ليقنع فاوست بلعبته ويحل عليه كتابة الميثاق بدمه، فقبول فاوست بكلمة(موافق طبعا) هذا البعد في الشخصية في هذا الموقف بكلمة (طبعا)، يقولها باقتناع شديد، وكان المعنى لم ينقلب ضده، فيتميز اداء الممثل بتشخيص حركة الزواحف كالأفعى والحرباء عند نطق هذه العبارة (طبعا - موافق) كما يتشكل وجهه بتعبيرات الانسجام والرضا والفرح، بمنطق سياسة منفيستو المتفق مع منطقه الخاص٠يخلع منفيستو رداءه ثم يلبسه لفاوست بعد تطهيره، ويلقي فاوست شروط الاتفاق بصوت معتدل بينما تتشاحن ايماءاته المضطربة مع صوته، ويؤدي وسيط الشيطان دور ملاك الشر الذي يحرض فاوست على المعصية، ثم يظهر بعد عدة دورات سريعة حول فاوست ليؤدي دور ملاك الخير الذي يناشده بأن يسلك طريق التقوى، هنا تظهر ثنائية التمرد بين اغراء التضحية واغراء الجحود التي لا تنطفئ شعلتها، فيدمدم بأصوات غير مفهومة وحركات مضطربة٠هنا يعبر منفيستو عن خضوعه لفاوست من خلال نزع ردائه، ليرتديه فاوست الذي يتقبله بروح المنتصر، إذ يعبر هذا الزي عن دلالة السلطة المطلقة التي منحها منفيستو كقوة شيطانية٠وكرمز ودلالة تؤكد شكل العرض المسرحي وإدخال بنية المشاهدة بوظيفة مرتبطة بالدلالة التشكيلية على شيء مألوف، فدلالات الزي مرتبطة بمضامينها وذلك لتعدد المضامين الفكرية التي تنقلها الدلالات وغناها٠

فتأكيد خاصية اللون الاسود دلالة رمزية تثير احساس المتفرج، وعلامة على التوازن بين الشكل والمضمون في العرض المسرحي، وليس مجرد محاكاة للحياة، وإنما هو شيء اكثر تعبيراً عن الحالة النفسية ولكشف عما يجول في داخلها.

اذ يرى الباحث أن استخدم القناع في مسرحية فاوست كعلامة على مستوى اداء الممثل، ونجد هذا في مسرح المُنظر والمؤلف المسرحي الالماني(برتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦) فأنه بلور طروحاته النظرية والتطبيقية في نظريته (المسرح الملحمي)التي اكد فيها "بأن الممثل يعد احد العناصر الاساسية في تحقيق شكل(المسرح الملحمي) وذلك عن طريق اداءه التقديمي بمعزل عن تقمصه للشخصية المسرحية."(سامي، ص ١٨٧، ٢٠٠٥)إذ حين ترتدي الشخصية القناع اشارة او علامة على التمثيل بمعنى انها تقول اننا نمثل، لذلك اكتسب القناع دلالة تشكيلية فلسفية هي الزيف والكذب، فهو مظهر مخالف للحقيقة، وهو يخفي الوجه، اذن يخفي الحقيقة، إذ اتخذ الممثل من الشكل والتوازن في حرفية الالقاء اللفظي ، ليدلل على اشتغاله الذاتي محاولا بذلك الوصول الى الاداء التقديمي الذي اكد عليه برتولد بريخت في الاداء التمثيلي على خشبة المسرح، فتميز الاداء بالمبالغة ديناميكيا وفسيولوجيا في التعبير العاطفي للشخصية المؤداة.إذ أمتاز الممثل في اداءه التمثيلي بالاقتراب من الخطابية، وأخذ يطلق الكلام بطريقة غير طبيعية، مما ادى الى الاستسلام لانفعالاته، ويرى الباحث أنه على الممثل ان يبتعد ويتخلص من الممارسات السلبية في الاداء التمثيلي، منها التمثيل الآلي والألقاء الرتيب، وان يعتمد الأداء التلقائي وكذلك التلوين في الطبقات والنغمات الصوتية، وهذا ما اكده المُنظر المسرحي (كارلو غالدوني ١٧٠٧-١٧٩٣) على الممثل وهو يقوم بالتمثيل في أي عرض مسرحي "الابتعاد عن التشدق بالكلام، والابتعاد عن الخطابية وان يطلق الكلام بطريقة طبيعية"(سامي، تقنيات،ص٢٠١١، ٣٠)وكما أكد (دنيس ديدرو١٧١٣-١٧٨٤) في كتابه(نقيض الممثل)أيضا مجموعة من التوجيهات اكدت بشكل اساسي "على عدم استسلام الممثل للانفعال وان لا يطلق العنان لعواطفه كما يفعل في الحياة لان المسرحية ليست الحياة او الواقع، واوصى الممثل ان يعرف متى يكون منفعلاً بشكل معقول ومتى سيكون هادئاً وان يكون في افضل حالاته فلا يكون إلقاءه على وتيرة واحدة"(سامي، تقنيات، ص٣٩، ٢٠١١).فالشر واضح ومعلن في حوار الشخصيات كما في مشهد" فاوست" مع" لوسيفار" حين يؤكد بشكل واضح على بيع روحه للشيطان، وتمرده على الواقع المعيشي وادانة هذا الواقع المعرفي والديني، عبر كشف المدنس في العلاقات الانسانية.

ويمثل وسيط الشيطان في صورتيه عبر ارتداء الاقنعة المتعددة، القطبين اللذين يتذبذب بينهما فاوست عبر استخدام منفيستو قناع اشبه لصورة امرأة ، مؤشر الاغراء ، ويكشف منفيستو عن ذاته بوصفه المساعد الايمن لإبليس مجسدا صورة المجود بشكله المخيف مرتديا قناعا الشر، إذ يظهر هنا كوسيلة للتحريض على النظام الالهي.صراع على التحريض لفعل الشر لشخصية تطلب المزيد من المعرفة وبين شخصية تدافع عن

السطوة وترفض القدر، متخيلاً عالمه الافتراضي والذي ينطوي على تحقيق طموحاته العامة في داخل نفسه البشرية، وتمضي قوى الصراع الى نهايتها حيث يتم ايقاف وجود الخير، في نفس فاوست. في حين يمثل"منفيستو" التشدد والتطرف الكولونيالي في الهيمنة على قرارات " فاوست" وغوايته. قوى الصراع في هذا المستوى يستمدان فاعليتهما في تسخير الوجود- مع الفارق المتقاطع كليا بين الشخصيتين لأهدافهما- باستخدام الحوار والاقناع كأداة فعالة في ادارة هذا الصراع، وما نلحظ في معظم حوارات العرض. كان فاوست يشكل جسمه مع كل جملة وكل كلمة ، يرسم على وجهه في كل حركة تعبيرا مختلفا عن الاخر، ما بين ادعاء للبراءة، الخبث، والمكر، والخداع، وكانه جاهز الاجابة عن كل سؤال يوجهه منفيستو، رغم معرفة فاوست بتلونه، ويعرف انه يكذب ومع ذلك مستعد ليدلل على صدقه بتعبيرات الوجه، ليعلن منفيستو السيطرة الكاملة على فاوست تحت سيطرة الوهم والزيف. فيتحول الامر الى علاقة شخصية بينه وبين منفيستو، وهذه دلالة الجمع بين الشخصيتين لتعبر عن الدلالة الايديولوجية بينهما. لقد عالج المخرج شخصية فاوست، وشخصية منفيستو وفق مسارين درامين اولهما الكشف بواسطة الشكل، اما الثاني فكان يدور في محور المضمون الذي يتحول وفق رؤية بصرية، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال فكرة الرفض والتمرد على تعاليم الكنيسة، عبر تغطية الصليب، واستخدام اكثر من قناع لشخصية منفيستو، وارتداء الثوب الاسود لمنفيستو، وخلع قلادة الصليب، مما اعطى التنوع للشخصيات او المغايرة في الوجوه وفقا لتعدد الاحداث. إذ أراد الممثل إن يقوم بأثارة المتفرج عن طريق أستثارة ذاته، ويبحث عن نفسه وهو يتخطى حدود شخصيته فانه يتيح بأداءه ببذل الجهد وأن يستبعد الانماط الجامدة، وان يطرح جانبا العواطف التقليدية، اي بناء الدور بوصفه نظاماً من الايماءات الموحية التي تتجاوز الطبيعة العادية وتكشف عما يختفي وراءها عن تناقض الاستجابات الانسانية، خاصة عندما يتعرض الممثل لمثير غير مألوف، او تنتابه موجة من الانفعال والحماس ويأتي بأيماءات شتى، وهو يرقص ويغني بحواره وينطق عباراته بنبرات مفخمة تارتاً، وناعمة تارتاً اخرى ووفقاً لنوع المثير.

اما المستوى الآخر من الصراع الذي يتحرك بموازاة المستوى الاول حين يقتحم منفيستو بشخصه كل افكار فاوست لهتك اسرار المقدس فيها، فيما يستسلم فاوست الذي يتماهى بخنوع مع الواقع الجديد بكتابة وثيقة بالدم التي تحدد مفهومها وشروطها مع منفيستو خادم ابليس.

مفيستو: سأخدمك طالما انت حي، لكنك ستبتاع خدمتي بروحك..

فاوست: لقد وهبتك اياها ، منذ الآن

مفيستو : لكن الهبة يجب ان تكون في وصية مكتوبة بدمك.

فاوست: انني في حبك، اجرح ذراعي وبدمي اؤكد ان روحي ملك للوسيفار العظيم... انه تنازل عن جسدي وروحي.

رغم ان كليهما يمثل الشر، الذات الكولونيالية المتعالية فان فاوست يمضي قدما الى نهايته٠وعلى الرغم من انه لم يكن يبدو من الممثل لشخصية منفيستو من وراء القناع الذي يحجب وجهه الا حركات العيون مما يترتب عليه، ان التعبير يكون مبالغ به من وضوح الصوت وصحة النطق واتقان مخارج الحروف، فتلقين الممثل طائفة من الارشادات التي تعاونه لكي يجعل من شخصيته واهب ذاته اثناء الاداء ،عبر تكامل قواه النفسية والجسدية التي تنطلق من اعماقه وغرائزه ليكشف عن صورة هذا النشاط ولكي لا يحدث تفاوت زمني بين الاداء ورد الفعل المرئي، او تتحكم بأدائه ردود الفعل الخارجي، رغم انه يؤدي الى حالة التركيز واكتشاف امكانيات الممثل في حرفته٠ويرى الباحث ان هذا المستوى من الصراع يكشف عن تصادم الرؤى في البنية المعرفية ذاتها صراع الافكار والثقافات بين انفتاحها من جهة، الذي يعبر عنها فاوست، وبين الشر من جهة اخرى ويمثلها منفيستو والذي يمضي في اغوائه وهيمنته كقوة كبرى لا يحدها حدود وجاءت المعالجة الاخراجية لصراع الشخصيات في صنع تصور مسرحي ينضوي ضمن ممكنات دالة داخل تشكيلات ترميزية لواقع الحدث المسرحي لإنتاج مقاربة سيميائية تنصهر فيها العناصر المسرحية من ممثل وديكور وازياء واضاءة ومؤثرات صوتيه فضلا عن السياق النصي في نسق العرض، والذي تتشابك فيه انماط دلالية متنوعة تستمد تصوراتها من مرجعيات ثقافية متعددة في اشكالها لإنتاج صراع الشخصيات في العرض المسرحي٠ويضع المتلقي في راهنيته وحركيته الان وهنا ازاء التصور التاريخي الذي قدمه الصراع الديني كرؤية دينية بين عالمين عالم الحاضر وعالم الغيبيات(القدر) والانا والقدر٠إذ يضرب فاوست بالدف وهو جالس بإيقاع واحد متكرر، وكأنه يستدعي شخص غائب عن ناظريه ، ثم ينهض واقفا على قدم واحد، مقلداً منفيستو في حركته، ما زال مستمرا بضرب الدف بقوة اكبر، يدور حول نفسه بحركات راقصة ليعبر عن غايته وهي تشكيل بعد معرفي يتسم بوضوح الهدف وسهولة الفهم وادراك من قبل المتلقي، لحضور لوسيفار بشخصه٠إذ كان يلعب سحر الأيماءة وايقاع الصور على البناء المنطقي، فرمزية الاشكال، وظهور مجموعة من الممثلون يتحركون في المسرح مرتدين أزياء من الجابان ويغلف ارجلهم بشراشيب سوداء التي تدق الارض وفقاً لإيقاع مرسوم يؤدي دور الموسيقى التصويرية، الوجوه بلا مكياج ، ترتسم عليها تعبيرات معينة متماثلة، نظرات عيون سوداء تنطفئ بين الحين والحين في جفون متحركة بسرعة، وبحركة واحدة ومتشابهة بالجسد، يميناً ويساراً مرة ، ومرة اخرى تحيط بشكل دائري بلوسيفار العظيم، وكأنهم اشخاص ظلال تبدو احياء، وكأنهم شركاء في تعلم السحر٠فأداء فاوست الممثل كراقص مرتبط بالدلالة الفكرية للموضوع، مع تنوع ملامح الشخصية التي تمثل دلالة بحد ذاتها، إذ تنفرد بنفسها ولها عالمها الخاص على خشبة العرض مما جعل عملية ربطها ضمن منظومة بصرية، فإصدار الايماءات الموحية توقظ المعاني المتعلقة بالمشاعر والخبرات الجمالية التي تنتسب الى عالم السحر٠ان نسق العلامات الادائية تتشكل على وفق معطيلات دالة، ولعل وثيقة الدم كعلامة ايقونية متمترسة خلف واجهة الكتابة بالدم مرمزة بحضور لوسيفار(ابليس) فظهور لوسيفار بشكل مفاجئ في وسط

المسرح، وهو يحمل عصى طويلة في نهايتها وضع رأس تنين مشوه بقرنين ملتهبة.إذ تتميز شخصية لوسيفار بخسته وشكله المشوه "الغروتيسك Grotesque"(١) والذي اتسم بشكله وزيه باللون الاسود، فيما تعدد شكل زي فاوست ليقدم لنا قراءات مغايرة للشخصية الملونة تبعا لرغباتها، وحاجاتها، وليكشف فاوست عن ماضيه الذي كان يتميز بالطاعة.فتميز الاداء بدلالته الرمزية إذ لجأ المخرج الى تعدد ارتداء اكثر من زي، فمرة يرتدي فاوست زي الراهب ويتشكل بحركته التي تميز الراهب المطيع، واخرى زي الطبيب إذ يتفحص مريض ما ويتخذ شكل وحركة الطبيب، واخرى زي الملوك فيسير بتبختر وعجرفة في اصدار اوامره الصارمة، ثم يختي بتواضع لإبليس ليظهر انه شخصية عازمة على معرفة كل انواع السحر، ولكنها تظهر شخصية مهتزة وقلقة لا تستقر على حال.

لوسيفار: (قهقهة) فاوست الانسان لا يفهم الا ما يناسبه...

يستلقي فاوست على الارض كأنه طفل صغير يكتب واجبه المدرسي، يخرج ورقة وسكين ، يجرح ذراعه مرة واحدة لخروج الدم الذي هو عبارة عن الحبر الذي يكتب به الوثيقة، فتصدر صرخات الألم التي يتخللها ضحك مفارق للبهجة اثناء جرح يده، فتنتاب لوسيفار موجة من الضحك المتقطع، وبوقت واحد تظهر الابتسامة لمجموعة الممثلين، وكأنهم جسد واحد وشكل واحد.فيرفع لوسيفار عصاه الى الاعلى ثم يضرب بها الارض بقوة، ثم يختفي لوسيفار وخروج مجموعة الممثلين بحركة متماثلة. فدلالة التناول الابداعي لأداء دور(ابليس) الذي يعتبر ايقونة تمثيلية، فشخصية لوسيفار(ابليس) لديها أكبر مساحة للتأويل في فهم وادراك المتلقي، فلا داعي لتبرير ما يعرضه الممثل وما يجب على شخصيته ان تفعل، واين توجد الشخصية في اي زمان ومكان، وانما هي شخصية تحريك الذاكرة الراكدة للمتلقي لتصل اليه مهمة ووسيلة الشر، التي هي أشبه بممارسة الحرية بلا حرية.

اما المشهد التالي فيعبر فاوست بعد ارتداء زيه الجديد والمتغير وشراكته مع شخصية منفيستو ليس فقط في تسلطهما معا في الوجود، وأنما لمشاكسة القدر، فيحمله شيطانان هما بديلا منفيستو ويمضي الى الفاتيكان لتحقيق أولى معجزاته ، يظهر البابا وسط المسرح، إذ تحظى الشخصية بعناية فنية، واضحة السمات لافته للأنظار، حسب ما يعرف عن زيها وشكلها في العرف الديني، ويشترك فاوست وهذان الشيطانان الذي يتمثلا له بصورة رجل وأمرأه، في مأدبة البابا، وبأمر من فاوست يوجه بديلي الشيطان، أن يتخذ احدهم

---

١ - الغروتيسكا: رسوم تمثل كائنات تصف انسانية ونصف حيوانية، وقد يطلق على المشوه المعالم، ليدلل على مظاهر منافية للعقل،إذ ارتبط المصطلح بحكم دلالته الاصلية وهي التجسيد لكل انواع التشويه الجسماني، كما ارتبط مفهوم العروتيسك ايضا بالخيال الجامح وغير الموضوعي، وحضور بعض سمات العجائبي ليجعله محسوساً، فهو ضرورة فنية، ولمسة من اللمسات الجمالية للدراما، وهو شكل مباشر للدلالة والبرهان إذ تتعدد وظائفه حسب الشخصية والتاريخ. انظر: حسن المنيعي: الجسد في المسرح، مكناس، المغرب، مطبعة سندي،١٩٩٦،ص١٠٦

شكل المقعد والاخر شكل المنضدة ، إذ يقدم فاوست للبابا الطعام، ويتناول البابا طعامه، وكأنه لوحده، إذ لا يرى ولا يصغي لصوت فاوست الناحب يرتل:

فاوست: (لنفسه) لتكن على الارض كالإلّه في السماء، سيداً متسلطاً على سائر العناصر.

وفجأةً يتنازل البابا عن غروره اثر صفعة من فاوست الذي لا يراه، يلتفت يمينا ويسارا ويخرج في تواضع. وبحركة بهلوانية وشقلبه، يعبر فاوست عن انتصاره المزعوم، ولم يبقى سوى ذهابه الى قصر الامبراطور ليأتي بمعجزات اخرى في بلاط الامبراطور، في وسط المسرح يجلس الامبراطور على المقعد الخشبي ، يقدم فاوست نفسه ، يصفق له الامبراطور، فتثور غيرة احد رجال الحاشية، فبحركة من فاوست وبعض التعاويذ التي تعلمها، ينتاب هذا الرجل غضب شديد فيقفز ويتشقلب، ويقوم بحركات يهدد بها فاوست، وعندئذ وبلمسة من يد فاوست يشفيه من غظاظة غرائزه المتوترة ويحيله الى طفل صغير يبكي.هنا تظهر شخصية فاوست يتحرك حاملا على ظهره مكنسة، واستجاباته الساذجة تعادل رد فعل انعكاسي لاستجابات طفل لا يدرك حدوده.

وفي المشهد التالي يظهر فاوست وهو حاملاً لمكنسته، متوسلاً لوسيفار(ابليس) أن يلتقي(هيلين الجميلة) المرأة التي احبها، فيجيبه منفيستو خادم ابليس، انه يجيبه الى كل ما يطلبه، حتى الرحلات في الزمان البعيد والاماكن القصيّة، ويقدم له النساء والخمر والذهب، ويعلمه اسرار الفلك وفنون السحر، ولكنه يرفض أن يحضر له زوجة(عصام بهي، ص١٢٢، ١٩٨٦).

منفيستو: فما الزواج ألا لعبة تقليدية، فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبني حقاً.

يطأطأ فاوست رأسه الى الاسفل، آسفاً ليعبر عن امتعاضه، وقد رمى مكنسته جانباً، فحركة رأسه موافقة لما يقول منفيستو، أما حركة يده فترفض بشدة، هنا يستخدم الممثل تقنية القبول والرفض في آن واحد بالاعتماد على تعابير صوته وجسمه، إذ شكلت الاضاءة عنصرا فاعلا وحدثا مشاركا عن طريق اضاءتها لبؤر الصراع دراميتيكا سواء بصفتها اللونية ام عنايتها للشخصية في حركتها وفعلها الدرامي لتجسيد وجودها، او بالكشف عن خفايا الشخصية.وساهمت المؤثرات الصوتية الحية التي يطلقها فاوست بصوته، وبمشاركة المجموعة من خارج الخشبة في خلق مناخات منحت الممثل فاعلية الاشتغال والتناغم من مسايرة الحدث المسرحي.يخلي المسرح لفاوست فيدور حول نفسه عدة دورات، وكأنه يعود بالزمان الى الخلف، هنا تشكل الاضاءة عنصراً فاعلاً إذ تشارك شخصية قاوست في حركته، الاضاءة البيضاء تدلل برجوع الزمن الى الوراء، إذ يعود بنا فاوست بعوالم افتراضية الى وقت لقاءه الحاضر، ويقدم هيلين الجميلة التي احبها حد الجنون، فتظهر مفاتنها الانثوية والتي تزيد من شبقه الجنسي، وعندما واجهته بالتحدي ثلاث مرات قام بأداء صامت ليدلل عن حبه وعشقه لها، فيطلب منها حمل مكنسته، دلالة لمشاركته في تعلم السحر، فترفض وتطلق صيحة تقزز، ويؤدي فاوست صورة الطفل الوليد وهو يقفز بين ساقي هيلين التي تفترش الارض من كثرة الضحك

المبكي، ويدور حولها، لكن يتحول الضحك الى بكاء واسف لما وصل اليه، يبقى فاوست الحالم صامتاً، بطريقة كاريكاتورية تخرج هيلين تاركاً فاوست لوساوسه.

فاوست: (يقف بقدم واحدة، مقلدا حركة منفيستو، وكأنه تمثال)

ويرى الباحث أن رفض منفيستو احضار زوجة فاوست تشكل بداية نهاية صراع فاوست مع القدر الذي طالما رفضه، بل حتى في كل فسقهما لم يستطع فاوست أن يحظى ولو لمرة واحدة بلقاء هيلين زوجته وحبيبته، وكل ما يقدمه منفيستو في شخصية المرأة التي احبها " فاوست" حيث المرأة ليست سوى جارية ينبغي ان تنتهك كينونتها ونشوة انسانيتها. إذ وظف المخرج أزياء هيلين في الكشف او التعبير، او ترميز لشخصية المرأة بما تختزنه من فاعلية سواء في اللون او في الطراز، في قرائتها لذات الشخصية سيكولوجيا مع تقديهما وجوديا وحسيا لتتمظهر رمزا وتصبح جزء من طبيعة قراءة فاوست لقدره. كذلك يرى الباحث إن مشهد البابا يعتبر مفتاح المسرحية لإعلان تمرد فاوست وتدور الاحداث داخلها، فجميع اعمال فاوست وأولئك الذين التقى بهم من الذين اعطوه اولى دروس السحر، وتواجده في قصر الامبراطور، وما يطلقه من صيحات هستيرية، وتحوله من طبيب الى عالم اللاهوت الى شخصية شريرة ترضى بالسحر الاسود، وما يؤديه من مناجاة مؤثرة، تدفعه دفعا الى نهايته حيث يقدم دمه قربانا لتعلم السحر، انه اشبه بديالكتيك السخرية، إذ يضحي بذاته الا انها تضحية ساذجة. ومعاناة واهية. او محاورة فاوست الرمزية مع طلابه، واستخداماته لرفع الصوت وتعابير الوجه، وكثرة ايماءاته، وكأنه المتسلط في اراءه على وجوده، ودعوته للزيادة بالمعرفة وقهر الذات حتى ولو كانت في الجحيم الذي دعي لفعله، حيث يمضي فاوست بتمرده على كل القيم الانسانية الخيرة، يمضي الى حدوده القصوى حيث لا احد يهتم، او حتى يستفزه الجحيم. تقترب ساعة النهاية، هذه هي المرحلة الاخيرة، وسوف يهب فاوست جسده مثلما وعد الشيطان بذلك.

وفي المشهد التالي، فاوست مع موعد الموت ولم يتبقى له سوى دقيقة واحدة في حياته، وتبدا الجولة الاخيرة ضد قدره، فيقدم فاوست عدة مقترحات يمكن ان تساهم في انقاذه من الموت.

فاوست: (صارخا) توقف ايها الزمن...

فهو يقترح توقف الزمن لكي لا تحين لحظة هلاكه، لكن عبثا يفعل، فالسحر الاسود لا يوقف الزمن، فيتوجه الى الارض لتنشق وتبتلعه، وتنقذه من الموت، الا انها لا تستجيب الى توسلاته، فيثور وتبدأ حركته المتسارعة بالهدوء شيئاً فشيئاً، ثم وائته حيلة اخرى متهماً زيف اساطير الفداء، فيلتمس مؤازرته في مواجة الموت، لكن السماء تنذره بانه سيتعرض للصواعق وغضب الله عليه.

فاوست: (يسقط على الارض) آلهي، آلهي لماذا تركتني..

ويتوسل فاوست الى الله متسائلا عمن يكون المسئول عن عمل وضيع كهذا، وحين يهم بالتوبة والرجوع عن افكاره لتعلم السحر الاسود، إذ تقترب ساعة النهاية، هذه هي المرحلة الاخيرة، وسوف يهب فاوست

جسده مثلما وعد الشيطان بذلك، عندما وقع فريسة لصراع باطني من جراء سعيه لاكتشاف قدر جديد، فليودع تلاميذه قبل ان يتركهم ليتجرع كأس الآلام، تظهر على المسرح مجموعة الطلبة، وهي تقوم بأداء حركات متطابقة وبكل تقنية بالاعتماد على حركات الجسد، وبصمت يتشوق جميع طلبته لمشاهدته وهو يحاول التوبة، وهو اعلان صريح بعدم جدوى دراسة السحر، وينبري اثناء ذلك صديقاه (فاجنر) و(فالدس) ويعربان في حديثهما عن تفاهة العالم، بحركات غير متزنة، ونبرات صوت شبيهة بأصوات اطفال يتنافسون على دمية، انهما يمثلان الانسان الاحمق الذي هو نتاج عقل ناقص لا يليق بشرف الانسان٠هنا فاوست اشاع روح الاستخفاف من مصيره، وانه لم يستطع ان يجعل منه نموذجا للقداسة المطلقة، لهذا اختار فاوست ان يتخذ منه موقف التوبة في مقابل الخلاص من الموت٠وأن لا تحل اللعنة عليه وتمزق روحه التي آثرت ان تطوي بين ثناياها ضربات دامية مسددة الى القدر٠

ويرى الباحث إن الشخصيات في حالة اهتزاز شديده كأنَّ هذه التورية تنطوي على التوبة في رحلة الانسان الذي وجد نفسه ضحية زبانية جهنم، لتقترح خطاب الله سبحانه وتعالى، والذي يقودها للخير والنعيم٠ فان اداء الممثلين، بفعل قصدي اداءاً يغطي المشهد الاجتماعي والديني الذي يلامس المحظور من الشرور المتراكمة والتي تحاصر ذائقة المتلقي الحسية والفكرية والجمالية٠ كما ان الصراع بين الخير والشر ربما يحمل من الاحتجاج والرفض لكل ثيمات التي اشتغل عليها صراع الشخصيات وخاصة صراع شخصية فاوست وذاته الذي تريد السيطرة والتحكم بهذا الموجود٠ وهكذا، إذ تتظافر الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج العرض وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو ما لا يتحقق الا بوجود الممثل الذي يعتبر جهاز كامل للتعبير وللتصوير، الذي تمتح من معين حكائية فاوست سيرورة تقليدية لمعاينة فكرة الصراع الرئيسة في المسرحية بين الخير والشر٠

وتدق ساعة منتصف الليل ويتذوق فاوست جرعة موته المرة، وتسري في جسده رعشة الاحتظار٠ انه لم يعد انسانا بل يصبح في النهاية شبيها بالحيوانات التي كان يعتقد انها تتمتع وحدها بالسعادة٠

ويرى الباحث ومن خلال نموذجين نموذج الذات ونموذج المجتمع يغدو جدل السخرية والتقديس لنظام الخير والشر والمواثيق والقيم السائدة، ماهي إلا مفارقات لا معقولة في الحياة، تعيد الشخص الى توازنه ، فينطلق دويها في الكشف العاري للحقائق٠ فأتخذ العرض في طرحه للشر الكامن في الذات الانسانية مرآة متعددة الاوجه ثم تتحطم اوجه النموذج تبعا لذلك٠ فتنشأ من هذه العملية شرور اخرى لا تلبث ان تتحطم بدورها، حيث تتقابل البيئة التي يعرضها النص مع بيئة العرض لإظهار عالم جديد ، فالمشكلة الرئيسية في المسرح هي البحث عن وسائل جديدة للتمثيل، بعيدا عن الاهداف التقليدية وهي المحافظة على الالقاء السليم وتصوير الشخصية، ولكي يحقق الممثل حرية التصرف في اداءه اعتمد على التعبير عن المتغيرات بوسائل محض مسرحية٠ فاهتم بالمحافظة على الزمن المسرحي، وعلى سحر الكلمات، ومراقبة نفسه باهتمام

مبالغ فيه (كيف يتحدث)، هذه المعالجة الحرة هي خطوة لتحرير الممثل من تجربة فاشلة مستندا الى تكنيك ادائي يدخل في نطاق الصنعة الفنية، واي اسلوب للتعبير يكون مقبولا٠فتكنيك الممثل وظيفي ويبرره منطق فهمه ومعنى الشخصية، فالسير على الاقدام بخطوات سريعة، والوقوف على قدم واحدة وظهور منفيستو بوجهين مختلفين، وكانه منطق الحياة اذ لا يمكن ان يخلي مكانه لمنطق الضرورات الفنية، مما دفعه الى استنباط الحركة والصوت بصور محددة، فيظهر كملاك مرة وكشرير مرة اخرى، فتتقلب العواطف تبعا لتقلب الازياء والملابس والادوات المسرحية التي اصبحت شريكة للممثل في اداءه، وهي امتداد فني للممثل، فرسم الشخصية بدرجة ما من الوضوح بالمؤثرات الصوتية والجسدية، ساعدة الممثل ليقدم تعبيرا مبررا لرغباته وآلامه وافكاره عن طريق حركة الجسم والصوت، فإصدار الايماءات الموحية توقظ المعاني الدفينة في لاشعور المتفرج كما ينبغي ان تكون الايماءة بمثابة ايماء والهام يثير طائفة من الاستجابات ويدفع الى الشعور الكامن للمشاعر المتعلقة بالفرد والخبرات الجماعية التي تنتسب الى بلد ما، بإقامة اتصال فردي واتصال جماعي بين الممثلين والجمهور، فالممثل يخاطب المتفرج مباشرة٠لذااهتم المخرج بنقل المعنى بسطحية بعيدة عن الفهم العميق والاساسي الصادق، عبر دلالة الاداء الكهنوتي القائم على الزي والحركات الصارمة، اذ خضع لمجموعة من الرموز الاجتماعية والسلوكية وبالتالي انسحب ذلك على مجموعة الاعراف الحركية للعرض المسرحي، وبهذا لم يوفق الممثل بنقل سلوك الشخصية، وذلك لاعتماده على سلوك يؤخذ بشواهده الخارجية، متناسيا ان معناه ومغزاه يكتشف فقط عن طريق فهم الافكار والاحاسيس اللاشعورية الكامنة داخل الانسان، وهذا ما اكده(اميل زولا) ومفسره (اندريه انطوان)، وهي قدرة الممثل على التعبير بعيد عن التصور الظاهر للأشياء، واكد(انطوان ارتو): "فعلى الممثل ان يعي ويدرك ان تكوينه الجسدي جزء لا يتجزأ من الشخصية التي يمثلها فيده وقدميه وظهره تقوم بتعبير جيد ومعبر احسن من اي لفظ صاخب٠اي بمعنى يوظف الايماءات البسيطة والحركة العادية للناس على طبيعتها حتى تتلاءم مع بساطة الفعل المسرحي"(الشرقاوي، ص ١٧٨، ٢٠١٢) اما منهج ستانسلافسكي او اسلوبه يتطلب من الممثل استعمالا لخياله وفهمه لكل لحظة من لحظات المسرحية وهو في مغزاه يساعد الممثل على اكتشاف ذاته اولا تمهيدا لتوظيف امكاناته الداخلية والخارجية لأداء الدور المراد تمثيله٠ اذ يجب ان يكون التناول الابداعي للدور المسرحي، عندما يعرف الممثل ما يجب على الشخصية ان تفعل واين توجد في اي زمان ومكان، وعلاقته بالشخصيات الاخرى٠فالاهتمام بذات الشخصية، ودخيلة نفسه دلالة لإبراز الجمال الذاتي٠

ويتبين من هذا كله ان الممثل في عرض مسرحية فاوست لا يعرف وحدة المكان، اذ تدور احداث المسرحية في المشهد الاول في قاعة الدرس، في المشهد التالي ننتقل الى المقبرة ليتعلم السحر، ثم الى الفاتيكان ثم الى مقر الامبراطور، ثم يعود الى غرفته، ثم الى قاعة الدرس، وفي هذا دلالة للإطاحة بوحدة المكان والزمان٠لا يهتم الممثل بوحدة الصراع فنجده كثيرا ما يتصرف كمهرج، او بروح لطيفة او شخصية هزلية، او

كملاك ـ او كناية للشر، وذلك دلالة على اشتغال الممثل لكي يفرج عن اعصاب المتفرج من وطأة الحدث٠اما القطع الديكورية تم استخدامها وظيفيا بشكل فعال ومتحرك ومقترن بتحولات الشخصية سواء باستخدام الصليب والكتاب الذي تعددت وظائفه، ام الكراسي التي جسدت افتتاح الحدث الدرامي، مرة وكأنها قاعة للدرس، واخرى تابوت في المقبرة، واخرى عرش الامبراطور، وسرير في بيت فاوست عند لقاءه بهيلين حبيبته الجميلة، ام الرمح والشعار الذي وضع في راسه وكانه رأس تنين مشوه بقرنين ملتهبة٠كما تمظهرت دلالات تعدد استخدام القناع، فأن اداء الممثلين يقدم قراءة منتقاة للوجود والرضا بالقدر بخطوط تكاد تتقاطع بوظائفها الادائية عن طريق محاورة الصراع بين الخير للشر والعكس٠

فنخلص من كل ما تقدم إذ أكد التكنيك الخاص لأداء الممثل، عبر جسده ووجهه وظهره وصوته، وملحقاته الاخرى، تقنية التنوع والتوازن، ليجسد الممثل على خشبة المسرح اكثر من دلالة، وأن هذه المدلولات غير منفصلة داخل حقل سيميولوجيا الأداء ليكون عمل الممثل اكثر جاذبية ووضوح ومؤثر بدرجة من الاقناع والاثارة، فهو يؤكد:

الدلالة التأويلية لتحول المعنى الفكري الذي اختزلته المجموعة بحركات وإيماءات راقصة بتجسد فكرة(الرفض/ القبول) في صور جمالية دالة بلغة تعبيرية للدخول في نطاق المشاعر والاحاسيس٠

الدلالة التقريرية، إذ جسد الممثل بتعبير نزع الرداء ورمي الصليب، وضع القناع، دلالة لتحديد الشخصية وبهذا امتاز الاداء ليؤكد علامة متحولة من حال الى حال٠

الدلالة الدينية عن طريق تقنية الاداء المباشر بمفردات واضحة، فظهور البابا بزيه الكهنوتي، وتحديد الحوار بمفردات دينية وتعويذات تعلم السحر الاسود في المقبرة٠

الدلالة التشكيلية، وذلك لتأكيد شكل الشخصية، فبدت شخصية وسيط الشيطان وهو يرتدي الزي الاسود، وشكل على هيئة آذان الحمار ويحمل في أعلى جبهته قرنين، لبث رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل، ولتأكيد فعل الشخصية في بنائها المتمثل بالتواءات الجسد ونغمات الصوت المختلفة، إذ يتحول المعنى من سمته الواقعية الى سمة تعبيرية عبر ارتداء القناع ليدلل الممثل على اسلوب التمثيل الايهامي وتأكيد شكل الشخصية٠

دلالة السلطة كقوة ورمز، إذ يجسد الممثل سياسة التلون والتلوين وخاصة شخصية فاوست، وشخصية وسيط الشيطان، وظهور ابليس بصولجانه وشكله المشوه كقوة ورمز لتجسيد كل الشر الذي حرك انطباعات وذاكرة المتلقي الراكدة تجاه هذه الشخصية التي لا تحتاج الى كثير من التاويل٠ الدلالة الفلسفية إذ تشكل شخصية ابليس، وشخصية فاوست تناصاً فكرياً لشخصيات مخزونه في ذاكرة المتفرج، إذ تختفي هذه الشخصيات وراء اكثر من قناع لتعطي اشارة على الاداء التقديمي٠ دلالة التحريض عبر تعدد اقنعة وسيط الشيطان واعلان فاوست لبيع روحه للشيطان، وتمرده على قدره ، بسياسة التحريض على النظام الآلهي والاغواء بتحقيق كل ما يطلبه فاوست، ليعلن وبصوت عالي كلمة"موافق" وكتابة وثيقة الدم، وخلع قلادة الصليب من رقبته لتتميز

دلالة التمرد التحريض لتصل الى فكر المتفرج. الدلالة البصرية إذ مثلت الملابس وظيفة جمالية ساهمت بتشكيل الصورة المسرحية، وبث رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وللغة العرض المسرحي، إذ دفعت الملابس بالممثل ان يتفاعل سيكولوجيا انعكس على كثير من الحالات التي يتطلبها أداء الدور. الدلالة الايدولوجية او الفكرية، فكتابة فاوست وثيقة الدم مقابل بقاءه لمدة خمس وعشرون عاما اخرى، فتنوع ملامح الشخصية اثناء كتابة الوثيقة كونها علامة متمترسة خلف الرمز، إذ تحكم بأدائه ردود الفعل الخارجي فيتشكل جسمه مع كل جملة، ويرسم على وجهه في كل كلمة تعبيرا مختلفا عن الاخر ما بين أدعاء البراءة والخبث والخداع ليخرج من جيبه سكين ليخرج الدم وهو جالس مع ابليس، ليدلل على صدقه. كذلك ضرب الدف بقوة وأداءه لحركات راقصة لتشكل بعدا معرفيا يتسم بالوضوح ليحاكي شخص مجهول، وظهور مجموعة وسيط الشيطان وهم يتحركون بشكل متماثل، وضرب الارض بأقدامهم بإيقاع واحد، فيؤدون دور الموسيقى التصويرية، فيظهر ابليس الذي اتسم بشكله الغروتسكي المشوه وهو يحمل عصى طويلة في نهايتها رأس تنين بقرنين ملتهبة ليقدم لنا قراءة تفاعلية وفق انساق العرف الشعبي المتعارف علية لأداء الشخصية الشريرة.

١٠ دلالة السخرية والتنكيل، إذ رغم كل إمكاناته التي امتلكها من تعلم السحر، فهو لا يستطيع ان يلتقي بزوجته التي احبها حد الجنون، فينكل وسيط الشيطان بهذه العلاقة الفطرية فيحذر فاوست بأشد عبارات التهكم والسخرية من علاقة الزوج بزوجته، فيعبر فاوست بحركات هجينه متمثلة بين الرفض والقبول فيده تعطي اشارة الرفض بينما رأسه يعطي اشارة الموافقة لطروحات وسيط الشيطان ، ليعلن سخريته بصمت، وفي المشهد الاخير، الموعد مع الموت يصرخ متوسلاً ليوقف الزمن لكي لا تحين ساعة هلاكه، فالسحر لا يوقف الزمن، لتحل نهايته ساخراً من نهايته التي رسمها من جراء سعيه لاكتشاف قدره الجديد.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها: (Results are discussed)

ليس ثمة قاعدة ثابته ولا شرط ينص على عرض النموذج الشرير، واي اسلوب للتعبير يكون مقبولا، لذا اعتمد الممثل على استيعاب المغزى الفني والجمالي للدور الذي يسبق عملية اختيار الافعال من وجهة نظر الشخصية، الذي يجده الممثل ويكون قادراً على تنفيذه بحيوية، أي جذب كل طبيعية الممثل، افكاره ومشاعره، وتخيلاته التي تقود الى عملية الابداع. ويحكم هذه العملية تميز الدلالة الانتقائية او الفرصة الانتقائية لاختيار الممثل القادر على اداء الدور، وعدم الوقوع في الخطأ، ولغرض ضمان الاداء، واستثارة الرغبة في القيام بأداء الشخصية الشريرة مستخدماً مختلف وسائل التعبير التمثيلي (الفيزيولوجية، الكلامية، تعبيرية صامتة) للتأثير على المتلقي.

تميز أداء الممثل بإعداد الشكل الظاهر الخاص بالشخصية، لان ملامح الشكل الظاهر لا يحتاج الى جهد خاص من الممثل لكي يلتحم مع الجانب الداخلي لدوره، وان تغيير هيئته يعطي مساحة أكبر للتأويل، وتحريك الذاكرة الراكدة لدى المتلقي لتصل اليه المعلومة المهمة.

إن تكنيك الممثل وظيفي ويبرره منطق فهمه ومعنى الشخصية، إذ جاء الأداء التمثيلي في مسرحية فاوست حاملاً لأكثر من دلالة، وبحضور بعض سمات العجائبي كضرورة فنية، كتعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة تختلف حسب الشخصية.

تميز الاداء التمثيلي باشتغال الدلالة الدينية، إذ خضع لمجموعة من الرموز الدينية والاجتماعية والسلوكية وبالتالي أنسحب ذلك على مجموعة الاعراف الحركية المسرحية، التي تقوم على نقل المعنى بسطحية بعيدة عن الاحساس الصادق. لذا تتبين الدلالة الدينية لمرجعيات الشخصيات، عن طريق تقنية الاداء بمفردات الحوار واسلوب قائله وهي مرجعيات يستطيع المتلقي فك رموزها بسهولة عن طريق احالتها الى المراجع الدينية والفكرية. كأستخدامات الصليب المتعددة اثناء الأداء التمثيلي، وظهور شخصية البابا كرمز ديني، فالشر واضح من وجهة نظر الشخصية، ومعلن في حوار الشخصيات كما في مشهد" فاوست" مع" لوسيفار" حين يؤكد بشكل واضح على بيع روحه للشيطان، وتمرده على الواقع المعيشي، وادانة هذا الواقع المعرفي والديني، عبر كشف المدنس في العلاقات الانسانية. إذ يتمظهر الشر سواء في بنية الحدث الدرامي ام في مثوله خلف الدلالة الادائية للممثل الذي يتأرجح بين الألفة والغرابة، بوصفه اداة فاعلة في احداث العرض المسرحي.

تكنيك اداء الممثل مركب وفق الاساليب الفنية المسرحية، لتشكل بناء العرض المسرحي. فأعتمد الاداء على تجسيد الشخصية بآليات الشكل لإظهار المضمون، لذا تتبين الدلالة التقريرية (الايقونة) عبر اشتغالات الممثل، فاستخدام القناع دلالة على تحديد الشخصية ودورها، ويتضح هذا الدور والوعي به من خلال الحركة وايماءات الممثل والتي تعتبر بناء جسدي متعدد، واحالات الى المستوى الثقافي والنفسي والاجتماعي للشخصية الشريرة، كما انها تسهم في تعزيز الفعل الدرامي ودفعه نحو الامام، فظهور ابليس مع فاوست بشكله الغريب، ومنفيستو مع فاوست بأرتداء اقنعة متعددة المهام، وارتداء فاوست لرداء منفيستو، وتعامله الخاص مع المكنسة، هذا التعامل للممثل مع الزي والاكسسوار نسق يحدد مرجعيات وانتماءات الشخصية الشريرة، فلكل زي آلية تعامل يقوم بها الممثل تحكي نمطاً انسانياً مُحدداً، ولتمكن الممثل من الاندماج فيها، فهي تعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية في صورة معينة، لذا جاء تلقي رسالة العمل المسرحي، وفك لشفرتها ورموزها عبر الدلالة التقريرية التي تكون مسؤوله عن فهم الحكاية.

اشتغال الدلالة التضمينية (المؤشر) فصراع الشخصيات في العرض المسرحي ذا اثر فعال لقياس قدرة أداء الممثل لدوره والتي تشتمل على صفات الشخصية، إذ يجسد الممثل (فاوست) الدلالة التضمينية، هذا البعد في الشخصية يتضح عبر مشهد الموافقة على الكتابة بالدم، وموافقته على كل شروط منفيستو وسيط ابليس بكلمة (طبعا موافق) إذ يقوم الممثل بتشخيص ايمائي لحركة الافعى، وليمنح اداءه التكوين البصري المتنوع، كما يتشكل وجهه بتعبيرات الانسجام والفرح بمنطق السياسة، لتتمظهر ايضاً الدلالة الايديولوجية (الرمز) وهي سيادة منفيستو وسيطرته، إذ جسّدَ فاوست عن النزعة الهروبية بنزع الرداء الابيض الكهنوتي وبيده طرح

السعفة المقدسة جانباً، والتراجع بخطوات متثاقلة ليغطي الصليب بملاءة بيضاء، ثم خلع منفيستو رداءه ويُلبسه لفاوست بعد تطهيره بتقنية أداء تعبيرية صامته، هنا يعبر منفيستو عن خضوعه لدكتور فاوست من خلال نزع ردائه، ليرتديه فاوست الذي يتقبله بروح المنتصر، إذ يعبر هذا الزي عن دلالة السلطة المطلقة التي منحها منفيستو كقوة شيطانية. وكرمز ودلالة، فدلالات الزي مرتبطة بمضامينها، وليس مجرد محاكاة للحياة، وإنما هو شيء اكثر تعبيراً عن الحالة النفسية ولكشف عما يجول في داخلها.

اشتغال الدلالة الفلسفية إذ كان الاقتراب من تجسيد الشخصية النمطية المسخية، من المهام التي تميز بها العرض، لذا اعتمد المخرج على شكل الشخصية لبث دور الشخصية الشريرة، وهو شكل مباشر للدلالة والبرهان، قاربها الممثلون بأداء لافت من خلال أسلوب "الغروتيسك" لتحضر مآساة فاوست من خلال شخصيات هذا العرض في قالب كاريكاتوري(استخدام الاقنعة)، ليدلل على مظاهر منافية للعقل وليرتبط بحكم دلالته الفلسفية بالتجسيد عبر التشويه الجسماني، فكان لخصوصية تشويه الوجه، وطريقة القاء الممثل عبر تلوينات الصوت، والحركة الهجين للممثل النصيب الاكبر في بث الشخصية الشريرة في العرض المسرحي، كل ذلك ساعد من اشتغالات الممثل الأدائية لتتمظهر دلالة الاداء التفاعلية، عبر رسم الشخصية مستنداً الى تكنيك أدائي بمساعدة المؤثرات الصوتية والجسمية، إي تحول الملامح الفيزيولوجية(الجسدية)الى لغة منطوقة، نفهم من خلالها الشخصية الشريرة في نطاق الصنعة الفنية، فنرى فاوست يخرج السكين ليخرج الدم الذي يكتب به شروط الاتفاق مع وسيط ابليس وبحضور ابليس، مع مجموعة الشياطين، إذ ينبطح فاوست على بطنه مثل تلميذ صغير، إذ يستمر في هذه اللعبة، ولا يقول الا ما يؤمن به، وبذلك يتحقق له التوازن النفسي من خلال هذا المستند او الوثيقة، فكان الممثل يشكل جسمه مع كل جملة وكل كلمة يقولها، ويرسم على وجهه في كل حركة تعبيرا مختلفاً عن الاخر ما بين ادعاء للبراءة، والمكر، والخداع، وانه جاهز لطاعة ابليس، رغم معرفة ابليس انه يكذب ومع ذلك يبدي فاوست استعداده ليدلل على صدقه المزعوم بالوثائق والادلة. ليؤكد الممثل مهاراته، ويجسد تعبيراً مبرراً لرغباته وآلامه وأفكاره عن طريق حركة الجسم والتواءاته والصوت المنغم بنبرات التفخيم والتنعيم، حتى يكون التأثير موحياً، من خلال اداءه على خشبة المسرح، وهو يحشد كل طاقاته الجسمية والنفسية ولكي يتحقق الاتصال بالجمهور، وبالتالي يستطيع المتلقي من فك الدلالية المرمزة لأداء الممثل. عمل المخرج بتقديم نموذجين تتساوى في قيمتها المسرحية، فمن خلال نموذج الذات متمثل بفاوست ونموذج المجتمع المتمثل في مجموعة الطلبة، ونموذج مجموعة الشياطين، يغدو جدل السخرية والتقديس لنظام الخير والشر والمواثيق والقيم السائدة موضع اشكالية قدرية، فأتخذ المخرج من خطته مرآة متعددة الاوجه لنماذج تتفرع وتمتزج ويتم اختيار احدهما تلو الآخر كمحور للعرض المسرحي، ثم تتحطم اوجه النموذج تبعا لذلك فتنشا من هذه العملية شرورا اخرى لا تلبث ان تتحطم بدورها، حيث تنشأ من هذه البيئة التي يعرضها النص مع بيئة العرض لإظهار عالم جديد للتمثيل بعيدا عن الاهداف

التقليدية وهي المحافظة على الالقاء السليم وتصوير الشخصية، ولكي يحقق الممثل حرية التصرف في اداءه اعتمد على التعبير عن التغيرات بوسائل محض مسرحية فاهتم بالمحافظة على الزمن المسرحي وعلى سحر الكلمات، ومراقبة نفسه باهتمام كبف يتحدث؟ هذه المعالجة خطوة لتحرير الممثل من أداء فاشل مستندا الى تكنيك ادائي مهاري متنوع تسمح للممثل بقدر محدد من الارتجال بما يغني دلالة الاداء الذي توافر للتعبير عن الشخصية الشريرة من استنباط الحركة والصوت بصورة محددة، والذي يدخل في نطاق الصنعة الفنية. الملابس والادوات المسرحية شركاء للممثل في اداء الشخصية الشريرة، ولتأكيد الدلالة البصرية، وهي امتداد جمالي ودعم لعمل الممثل وللغة العرض المسرحي، فالممثل يمنح الحياة لكل الادوات التي يستخدمها مرة تصديق له مثل العصى مع ابليس ومرة كعدو لنفس العصى مع فاوست في نهاية العرض كما ان استعمال الملابس كامتداد للممثل فإنها تساعد على تشكيل الحركات وقمعها مثال زي منفيستو، باكمام طويلة، وزي المجموعة بشراريب،إذ تدفع بالممثل أن يتفاعل سيكولوجيا، وهي تعكس الكثير من الدلالات التي يتطلبها اداء الممثل، واستعمال الكتب وغلقها، ورميها أرضاً، وضرب الأرض بأقدامهم بإيقاعات مختلفة في بداية العرض، إذ اقترب الاداء التمثيلي بما يعرف بـ (البايوميكانيكا) إذ تستعمل كوسيلة لأسلبة حركة الممثل وتعابير صوته وجسمه ولإظهار مهارات جسد الممثل. لتظهر الشخصية ولديها اكبر مساحة للتأويل فلا داعي للتبرير وهي أشبه بممارسة الحرية بلا حرية.

المصادر: (Sources)

الصحاح (دلل) (٤/ ١٦٩٨). (تاج اللغة وصحاح العربية) لإسماعيل بن حماد الجوهري تح/ أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين. بيروت- لبنان ط:٤ ، ١٩٩٠

المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، المكتبة الاسلامية للطبعة والنشر والتوزيع، استنبول- تركيا ، ط٢، ج ١، ١٩٧٢، باب الشين.

أحمد ابو هلال: مقدّمة في الأنثروبولوجيا التربوية، المطابع التعاونية، الأردن، عمّان ،١٩٧٤.

ابراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤن المطابع، القاهرة، ١٩٨٣

ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥

أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحن بدوي، بيروت: دار الثقافة، د ت

أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية، تر ،خليل احمد خليل،ط٢، بيروت - باريس، منشورات عويدات،٢٠٠١

آن أوبير سفليد : قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، أكادمية الفنون، القاهرة، مصر، ١٩٩٤

إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت
احمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٩
توفيق الحكيم: التعادلية، مكتبة الآداب، القاهرة،١٩٧٦
تزفتان تودوروف: اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠
جيلين ولسن : سيكولوجية فنون الاداء، تر: عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠
جورج لوكاتش: دراسات في الواقعيّة، ترجمة: أمير اسكندر، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٢
جلال الشرقاوي: الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢
روزنفال ويودين : الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، بيروت: دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٠، مادة شخص.
رالف لينتون: دراسة الإنسان، ترجمة : عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت ،١٩٦٤.
سامية الساعاتي:الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٣
ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧
ستانسلافسكي: اعداد الدور المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٨٣
سامي عبد الحميد : ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ، د . م ، الناشر ، بلقيس الدوسكي ، ٢٠٠٥
سامي عبد الحميد: فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، ط١، بيروت ، دار ومكتبة البصائر ، ٢٠١١
سعد اردش: المسرح المعاصر، الكويت، السلسلة الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٧٩
صالح سعد: الانا- الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، علم المعرفة، الكويت، عد:٢٧٤، ١٩٩٠
عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، دار الفارابي، بيروت ، لبنان، ١٩٩٩
علم الدلالة: د: احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨
عصام بهي: الشخصية الشريرة في الادب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦
فلاديمير بروب: موروفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبوبكر باقادر وأحمد نصر، جدة: النادي الأدبي، ١٩٨٩
فورستر:أركان الرواية، تر: موسى عاصي، طرابلس لبنان: جروس برس، ١٩٩٤
فرانك . م هواتينج : المدخل الى الفنون المسرحية ،تر:كامل يوسف واخرون القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٠
لابوس ايجري : فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٩٨

لسان العرب (دلل) (١/ ٣٩٩) : محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ - ١٩٩٢- لسان العرب: باب (شخص)

محمد حسن الغامري: المدخل الثقافي في دراسة الشخصيّة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية،١٩٨٩

موريس ميرلو بونتي: المرئي واللأمرئي، تر: د٠ سعاد محمد خضر،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١، ١٩٨٧

منى احمد محمد ابو زيد، مفهوم الخير والشر في الفلسفة الاسلامية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١

مارفن كارلسون: فن الاداء مقدمة نقدية، تر: منى سلام، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٩

مسرحيات ايسخولوس: تر: أمين سلامة، ط١، القاهرة مكتبة مدبولي ، ١٩٨٩

من الأدب التمثيلي اليوناني، سوفوكليس، طه حسين، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣

محمد التويخي. المعجم المفصل في الأدب، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣،ج٢

وليم شكسبير: مآساة الملك ريتشارد الثالث، ترجمة: عبد القادر القط ، دت، دار المعارف ٠

التداخل الدلالي في الأسماء بين المذكر والمؤنث (دراسة لغوية)

م. د. إسراء صلاح خليل إبراهيم
كلية الآداب -جامعة الأنبار

استلم: ١٩ /٢/ ٢٠١٨ النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

لا شك أن دراسة الظواهر اللغوية على مستويات اللغة المختلفة في غاية الاهمية، ومن هذه الظواهر (ظاهرة التداخل الدلالي في الاسماء بين المذكر والمؤنث)، فهي ظاهرة يجب أن يعتني بها الدارسون والباحثون لما لها من عظيم الاثر في بيان إعجاز اللغة العربية وبيان بعض الأحكام الشرعية، إذ يتعلق هذا البحث بأكثر من علم من علوم اللغة العربية فهو من مباحث علم أصول اللغة، وكذلك يدخل في مسائل علم الدلالة، وكذا في النحو والصرف والمعاجم.

Abstract

There is no doubt that the linguistic phenomena on different language levels are extremely important. These phenomena (semantic interference phenomenon in names between masculine and feminine).

It is a phenomenon that must be concerned by Scholars and researchers because of their great impact in Arabic language deficits statement and indicate some of the rulings , since this search comes more from the knowledge of the Arabic language is the language pedagogy , As well As enter into questions of semantics . As well As grammar and lexicons.

المقدمة

الحمد لله الذي جعل من آياته اختلاف الالسنة والالوان، والصلاة والسلام على أفصح الخلق وأفضلهم سيدنا محمد الذي أكرمه الله تعالى بالحكمة والبيان، وعلى آله وأصحابه الذين تفقهوا في الدين بتفقههم بلغة القرآن...أما بعد فلقد أَكَبَّ العرب منذ العصور الإسلامية الأولى على الاهتمام باللغة العربية ودراستها دراسة واعية لبيان فصاحتها وبلاغتها، فبرز علماء عاهدوا أنفسهم على حمايتها وتأصيلها واتخذوا وسائل متعددة للوصول إلى غايتهم المنشودة، ووضعوا لها قواعد وضوابط يلتزم بها كل من ينضوي تحت لواء هذه اللغة الشريفة، حيث كانوا يرون أنَّ الالتزام بآدابها يعد سمة من سمات الخُلق القويم للإنسان الكامل، إذ يقول عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): "تعلموا العربية فأنها تُثبتُ العقل وتزيد في المروءة".(١)

فقد قدموا بهذا العمل خدمةً جليلةً لتلك اللغة، وأن أكبر تكريم لهذه اللغة يكمن في الاعجاز اللغوي، فقد عنى الدارس اللغوي بدراسة الظواهر اللغوية على مستويات اللغة المختلفة، وعلى الرغم من ذلك، لم تنل الظواهر

اللغوية حظها الوافر من تلك الدراسات، لذا عنيت بهذا البحث بدراسة ظاهرة (التداخل الدلالي) إذ خصصت لدراسة التداخل الدلالي في الأسماء بين المذكر والمؤنث. فهذا البحث يتعلق بأكثر من عِلْمٍ من علوم اللغة العربية، فهو من مباحث علم أصول اللغة، أو ما يعرف بفقه اللغة، كذلك يدخل في مسائل علم الدلالة، كذا في النحو والصرف والمعاجم، بل وقد تتعلق مسألة التداخل بالأحكام الشرعية، كما سأبينه إن شاء الله. وكنت أود أن أكتب عن متعلق البحث بكل علم من هذه العلوم، لكن سأخرج بذلك عن المقصود وهو الاختصار مع الاستيعاب؛ لذا اقتصرت فيه على تمهيد وفصلت فيه معنى التداخل الدلالي، وفصليين، تضمن الفصل الاول: مظاهر التداخل الدلالي وصوره بين المذكر والمؤنث. أما الفصل الثاني فقد تحدثت فيه عن أثر التداخل الدلالي بين المذكر والمؤنث على اللغة وعلى غيرها من العلوم. ثم خاتمة للبحث. ثم قائمة بصادر البحث ومراجعه.

التمهيد

مفهوم التداخل الدلالي

أولًا: التعريف باعتبار مفرديه :

التداخل لغة: على وزن تَفَاعُل، من مادة (د خ ل)، وهي أصل مطرد؛ وتعني: دخول شيء في غيره بلا زيادة حجم وقدر. وقيل: هو التردد بين شيئين(٢).

التداخل اصطلاحًا: هو دخول أصل لغوي (جذر) في أصل آخر؛ مما قد يؤدي إلى صعوبة تمييز الأصل الأول من الثاني، أو الداخل من المدخول عليه. ولذلك استعملت صيغة التفاعل التَّدَاخُل، لتدل على المشاركة(٣).

الدلالي لغة: من الدلالة، وهي مصدر للفعل (دلَّ يدلُ دلالة) وهي الإرشاد وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، وهي أيضًا: اسم لعمل الدلال، وما جعل للدليل(٤).

وقد ذكروا في لفظة (دلالة) لغاتٍ ثلاث، وهي: (دَلالة، ودِلالة، ودُلالة) بفتح الدال وكسرها وضمها، إلا إنَّ الفتح اقوى، وقيل أيضاً (دُلولة) بضم الدال وقلب الالف واواً.(٥)

الدلالة اصطلاحًا: هي كون اللفظ متى أطلق فهم منه المعنى، مثل دلالة (ضربَ) على الضرب، وهذا المعنى هو الذي أطلق عليه الأصوليون بـ(الدلالة الوضعية اللفظية)، وقسموه على ثلاثة اقسام:(٦)

دلالة المطابقة: وهي دلالة اللفظ على تمام مسماه(٧)، أي: أَنْ يدل اللفظ المشترك على جميع معانيه إذا لم تصحبه قرينة تخصصه بمعنى معين، كدلالة لفظ (الإنسان) على الحيوان الناطق.(٨)

دلالة التضمّن: وهي دلالة اللفظ على بعض ما وضع له[٩]، مثل دلالة لفظ (البيت) على الجدران فقط[١٠]. ودلالة (الواو) على الحال في قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرِ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ**﴾ [الأنعام: ١٢١]، لأن الواو تأتي لعدة معانٍ، والحال أحد معانيها.[١١]

دلالة الالتزام: وهي دلالة اللفظ على معنى خارج ملازم للمعنى الذي وضع له[١٢]، كدلالة (الاسد) على الشجاعة، وهذا المعنى اللازم ذهني لا ينفك عن المعنى الحقيقي[١٣]، فالشجاعة ملازمة للفظ الأسد ذلك اللفظ الذي يدلُّ أصلاً على الحيوان المعروف، وعند سماع اللفظ ينتقل من المعنى الأصلي (الأسد) الى المعنى اللازم (الشجاعة)، وسميت هذه الدلالة بالالتزام؛ لأن اللفظ دلَّ على ما دلَّ عليه لزوماً عن طريق انتقال الذهن من اللفظ الى المعنى المراد به، وهو الشجاعة التي أوحي بها ذلك اللفظ عقلاً، أي: تعرف بالذهن وليس من اللفظ مباشرة.[١٤]

ثانيا: تعريف التداخل الدلالي باعتباره مصطلحاً مركبًا : هو التشابه والاشتباه والتردد بين ما يدل عليه أمران، فالمذكر والمؤنث يعتوره هذا التداخل الدلالي، فلا يُجَلِّيه إلا السياق أو حالة المتكلم، وله صور عدة ومظاهر شتى، وهو ما سنبينه في الصفحات القادمة من هذا البحث إن شاء الله.

الفصل الأول

مظاهر التداخل الدلالي وصوره في الأسماء بين المذكر والمؤنث

ينبغي أن يُعلَم أوّلًا أن علماء اللغة قد ذكروا علامات للمؤنث تميزه عن المذكر، إذ قالوا: إنَّ التأنيث يكون على ضربين: بعلامة وبغير علامة.

الضرب الأول: المؤنث بعلامة: فعلامة التأنيث في الأسماء تكون على لفظين، فأحد اللفظين التاء تبدل منها في الوقف هاء في الواحدة، والآخر الألف. أما الهاء فتأتي على سبعة أقسام[١٥]:

القسم الأول: دخولها على نعت يجري على فعله، نحو: قائمٍ ومفطرٍ وكريم ومنطلقٍ، عند التأنيث يقال: قائمة ومفطرة وكريمة ومنطلقة.

القسم الثاني: دخولها فرقًا بين الاسم المذكر والمؤنث الحقيقي الذي لأُنثاهُ ذكر، نحو: امرؤٌ وامرأةٌ، ومرءٌ ومرأةٌ، وللذكر رجَلٌ وللأُنثى رَجُلةٌ ، إذ استدلوا على ذلك بقول الشاعر:

خرقوا جيب فتاتهم لم يبالوا حرمة الرَّجُلة [١٦]

القسم الثالث: دخولها فرقًا بين الجنس والواحد منه، **مثال ذلك:** تَمْرٌ وتَمرةٌ، وبُسْرٌ وبُسرةٌ، وشعير وشعيرةٌ، وبقَر وبقَرةٌ. هذا إذا أخرجوا منه الهاء جاز فيه التأنيث والتذكير، فيقال: هو شعير، وهي الشعير.

ومثال ذلك قول الله تعالى:﴿ **كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ** ﴾ [الحاقة: ٧]، فالتذكير على معنى الجمع والتأنيث على معنى الجماعة. والمؤنث ليس له مذكر من لفظه، حتى لا يلتبس بغيره.

القسم الرابع: ما يدخل عليه حرف الهاء، وليس هو من الأجناس وليس له مذكر من مفرده، **مثال ذلك:** بلدة ومدينة وقرية وغُرفة.

القسم الخامس: ما تلحق به هاء التأنيث، ولكن ليس للفرق بين المذكر والمؤنث، ولكنه نعت للمذكر على سبيل المبالغة، **نحو:** عَلاّمةٌ ونَسابةٌ وراويةٌ.

فمعلوم أن علامة التأنيث تلحق الصفات على كثرة، والأسماء على قلة، وهاء التأنيث تدخل في هذا النوع للحظ بعيد عن التفريق بين المذكر والمؤنث، ولكن لإظهار بلاغة اللفظ.

القسم السادس: الهاء التي تلحق الجمع الذي على وزن مفَاعِلَ، وهو على ثلاثة أنواع:

النوع الأول: أن يراد به النَّسبُ، مثال ذلك: الأَشاعثةِ والمهالبةِ والمَناذرةِ.

النوع الثاني: أن يكون من الأعجمية المعربة نحو: الجَواربةِ والمَوازجةِ والسيَّابجةِ والبرابرةِ. وهذا النوع يكون المتحدث به على الخيار في إثبات الهاء أو حذفها؛ لأنه ليس ثمة لبس في الحذف أو الإضافة.

النوع الثالث: أن تقع الهاء في الجمع عوضًا من (ياء) محذوفة فلا بد منها أو من الياء، **مثال** ذلك: جمع زنديق زَناديقٌ. فكان الذي ينبغي عند الجمع أن تقول: زنادقة، فحذفت علامة التأنيث (الهاء) وعوضنا عنها بالياء فجاء الجمع على لفظ: مفاعيل، وهو ما يعرف عند النحاة بصيغة منتهى الجموع. (١٧)

قال ابن السراج: "وإنما قلت: إن باب الهاء في الجمع للنسب والعجمة؛ لمناسبة العجمة أن تناسب الهاء، فالاسم تمنعه الهاء من الانصراف كما تمنعه العجمة فيما جاوز الثلاثة وإن الهاء كياء النسب تقول: بطةٌ وبَطٌ وتَمرةٌ وتَمرٌ فلا يكون بين الواحد والجمع إلا الهاء وكذلك تقول: (زنجيٌّ وزنجٌ وسنديٌّ وسندٌ ورومي ورومٌ ويهوديٌّ ويهودٌ) فلا يكون بين الجمع والواحد إلا الياء المشددة وكذلك التصغير إنما يصغر ما قبل الياء المشددة التي للنسبة تأتي بها في أي وزن كان وكذلك تفعل بالهاء تقول في تصغير تَميميٌّ تُميميٌّ وفي تصغير جمزي جُمَيزيٌّ وتقول: في عنترةَ عُنَيريٌّ فالاسم على ما كان عليه".(١٨)

القسم السابع: ما دخلت عليه الهاء وهو واحد من جنس إلا أنه للمذكر والأنثى، مثل: حمامة ودجاجة وبطة وبقرة ، فهذا واقع على الذكر والأنثى، فيقال للمذكر: حمامة. وللمؤنث: حمامة. ومنه قول جرير:

لَمَّا تَذَكَّرتُ بِالدَّيرَينِ أَرَّقَنِي ... صَوْتُ الدَّجَاجِ وقَرْعٌ بالنَّواقِيسِ(١٩)

إنما يريد: زُقاءِ الديوكِ.

أما العلامة الثانية للتأنيث فهي الألف الخاصة بالتأنيث، وتكون على صورتين:(٢٠)

الصورة الأولى: ألف التأنيث المقصورة.

الصورة الثانية: ألف التأنيث الممدودة.

فالألف المقصورة تجيء على صورتين: صورة لا يشك في أنها ألف تأنيث وصورة تحتاج إلى دليل.

أما الألف التي لا يشك في أنها ألف تأنيث مقصورة فهو ما جاء على فُعْلَى فهو أبدًا للتأنيث لا يكون هذا

البناء لغيره، وذلك نحو: حُبْلى وأُنثى وخُنْثى ودُنْيا؛ لأنه ليس في الكلام اسم على مثال (جَعْفَر) فهذا ممتنع من الإلحاق. وأما الصورة التي تحتاج الى دليل فهو ما جاء على وزن الأصول وبابه أن ينظر هل يجوز إدخال الهاء عليه، فإن دخلت فإنه ليس بألف تأنيث لأن التأنيث لا يدخل على التأنيث وإن امتنعت فهي للتأنيث فأما الذي لا تدخل عليه الهاء فَسكرى وغَضبى ونحوه مما بني الذكر منه على فَعْلانَ نحو: سَكْرانَ وغَضبانَ وكذلك جمعه نحو: سَكارى في أن الألف للتأنيث ومن ذلك: مَرْضَى وهَلْكَى ومُوتى وأما ما تدخله الهاء فنحو: عَلْقَاةٍ وأرطأَةٍ. وأما الألف الثانية فهي ألف التأنيث الممدودة، وتكون على صورتين أيضًا:

الصورة الأولى: تأتي على وزن فعلاء فاذا أردنا أن نأتي بالمذكر كان على وزن أفعل مثل حمراء هذه صفة للمؤنث والمذكر منها أحمر وكذلك خَضْراءَ وسوداءَ وبيضاءَ وعوراءَ: فالمذكر من جميع هذا يكون على وزن (أَفعلَ) أخضرَ وأَعورَ وجميع ما جاء على هذا اللفظ مفتوح الأول فألفه للتأنيث

الصورة الثانية: ما يجيء اسمًا وليس له مذكر اشتق له من لفظه فهذا يكون للواحد وللجمع فأما ما جاء اسمًا لواحد فمثل: صَحْراءَ وطَرْفاءَ وقَعْساءَ وحلفاء وخنفساء وقرفصاء وأما ما جاء للجمع فمثل: الحكماء والأصدقاء.

الضرب الثاني: ما أنث بغير علامة، وهو يأتي على ثلاث صور:(٢١)

الصورة الأولى: وهو ما جعل للمؤنث فقط واختص به، وجعل في مقابله اسم للمذكر، مثل: أتان وحمار، فالأتان جعل للمؤنث خاصة، والحمار جعل للمذكر خاصة، كذلك الجمل والناقة.

الصورة الثانية: وهو الاسم الذي يلزم التأنيث، وليست له علامة تخصه، ولكن يعرف تأنيثه بفعله وبالحديث عنه مثل عين.

الصورة الثالثة: وهو الاسم الذي يذكر ويؤنث، فمن ذلك الجموع لك أن تذكر إذا أردت الجمع، وتؤنث إذا أردت الجماعة، فأما قومٌ فيقولون في تصغيره قويمٌ وفي بَقَرٍ بُقَيرٌ وفي رَهْطٍ رُهَيطٌ لأنك تقول في ذلك (هم) ولا يكون ذلك لغير الناس(٢٢)،فإن قلت فقد أقول: جاءتِ الرجالُ وقوله تعالى:﴿ **كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ**﴾ [ص: ١٢] وما أشبه ذلك فإنما تريد جاءتْ جماعةُ الرجالِ وكذبت جماعة قوم نوح، وقول الله تعالى: ﴿ **وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ** ﴾ [يوسف: ٨٢] إنما يراد به أهل القرية وأهل العيرِ فما كان من هذا فأنت في تأنيثه مخير ألا ترى إلى قول الله تعالى: ﴿ **كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ** ﴾ [القمر:٢٠] فهذا على لفظ الجنس، وقال : ﴿ **كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ** ﴾ [الحاقة:٧] على معنى الجماعة وتقول: هذه حصىً كبيرةٌ وحصىً كثيرةٌ، وكذلك كل ما كان ليس بين جمعه وواحده إلا الهاء. قال الأعشى:

فإنْ تَبْصِرِني وَلِي لِمَّةٌ فإنَّ الحَوَادِثَ أَودَى بِهَا (٢٣)

لأن الحوادث جمع حَدَثٍ وَالحدثُ مصدر والمصدر واحدهُ وجمعه يؤولان إلى معنى واحد(٢٤).

وكذلك قول عامر بن حريم الطائي:

فَلا مُزْنَةٌ وَدَقَتْ وَدْقَهَا ولا أَرْضَ أَبْقَلَ إبقَالَها (٢٥)

لأن أرضًا ومكانًا سواءٌ (٢٦).

قال ابن السراج: "واعلم أن من التأنيث والتذكير ما لا يعلم ما قصد به، كما أنه يأتيك من الأسماء ما لا يعرف لأي شيء هو، تقول: فِهْرٌ فهي مؤنثةٌ وتصغيرها فُهَيرَةٌ.(٢٧) وتقول: قَتَبٌ لحشوةِ البَطنِ، وهو المعي وتصغيره قُتَيبَةٌ وبذلك سمي الرجل قُتَيبَةَ.(٢٨) والشيء قد يكون على لفظ واحد مذكر ومؤنث فمن ذلك: اللسان يقال هو وهي، والطريقُ مثله، والسبيلُ مثلهُ. وأما قولهم: أرضٌ فكان حقه أن يكون الواحدُ أرضةٌ، والجمع أرضٌ، لو كان ينفصل بعضها من بعض كتمرةٍ من تَمرٍ، ولكن لما كانت نَمطًا واحدًا وقع على جميعها اسم واحد، كما قال الله عز وجل: ﴿ **فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ** ﴾ [الأنعام:١٤]، وقال: ﴿ **وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ** ﴾ [الطلاق:١٢] فإذا اختلفت أجناسها بالخلقة أو انفصل بعضها من بعض، بما يعرض من حزنٍ وبحرٍ وجبلٍ، قيلَ: أرضون. كما تقول: في التمرِ تمرانِ. تريد ضربين، فكان حق أرض أن تكون فيها الهاء لولا ما ذكرنا، وإنما قالوا: أرضونَ. والمؤنث لا يجمع بالواو والنون إلا أن يكون منقوصًا كمشيةٍ وثُبةٍ وقُلَةٍ وكليةٌ، لا بد أنها كانت هاءً في الأصل؛ فلذلك جاءت الواو والنون عوضًا(٢٩) ". (٣٠)

وجوه التداخل الدلالي في الأسماء بين المذكر والمؤنث :

وجوه التداخل الدلالي بين المذكر والمؤنث كثيرة، وصور التداخل وأمثلته تعج بها كتب اللغة، وسوف أذكر عشرة صورة فقط من صور التداخل الدلالي بين المذكر والمؤنث، وما هي إلا أمثلة لظاهرة التداخل الدلالي، والا فالصور والأمثلة كثيرة جدًا.

الصورة الأولى : التداخل في الخطاب: وهذه الصورة من أخف الصور من حيث التداخل؛ لأنها متعلقة بالخطاب مثال ذلك: قال الله عزّ وجلّ: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ** ﴾ [البقرة:٢٧٨]، وقال: ﴿ **وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ** ﴾ [البقرة:٤٣]، فعمَّ بهذا الخطاب الرجال والنساء وغلَّب الرجال وتغليبهم من سنن العرب. فهذه الصورة تتعلق بالتداخل من جهة الخطاب، ففي اللغة العربية يأتي الخطاب بصيغة المذكر، ولكن يدخل فيه المؤنث، فهذا تداخل خطابي، وقد ينبني عليه اختلافات كثيرة بين الفقهاء يترتب عليها اختلافهم في الأحكام، كما سيأتي. لكن بَيَّن الثعالبي أنَّ لفظة قوم خاصة بالرجال دون النساء، إذ قال: (٣١) العرب تقول: امرُؤٌ وامرأانِ وقوم وامرأةٌ وامرأتان ونِسوة، فلا يقال للنساء قوم، وإنما سمّي الرجال دون النساء قومًا؛ لأنهم يقومون في الأمور، كما قال عزَّ ذكره: ﴿ **الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ** ﴾ [النساء:٣٤]، يقال: قائم وقوم. كما يقال: زائر وزَور، وصائم وصوم. ومما يدل على أنَّ القوم رجال دون النساء قول الله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَى أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَى أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ** ﴾ [الحجرات:١١]. وقول زهير:

وما أدري وسَوف إخالُ أدري أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نِساءُ (٣٢)

الصورة الثانية: التداخل الصرفي: هو ما يتعلق بعلم الصرف، من أمثلته ما ذكره السيوطي بقوله: "لم يأت مؤنث على المذكر إلا في ثلاثة أحرف في التاريخ صمت عَشْرًا، ولا تقل عشرة ومعلوم أن الصوم لا يكون إلا بالنهار. وفي الحديث: ((من صام رمضان وأتبعه ستا من شوال)) (٣٣) وتقول: سرت عشرًا من يوم وليلة.

والثاني: أنك تقول: الضَّبُع للمؤنث، وللمذكر ضِبْعان، فإذا جمعت بين الضبع والضِّبعان قلت: ضَبْعان، ولم تقل ضبعانان. كرهوا الزيادة. والثالث: أن النفس مؤنثة، فيقال: ثلاثة أنفس على لفظ الرجال. ولا يقولون: ثلاث أنفس. إلا إذا ذهبوا إلى لفظ نفس أو معنى نساء، فأما إذا عنيت رجالًا، قلت: عندي ثلاثة أنفس".(٣٤)

الصورة الثالثة: صيغة فواعل: في اللغة العربية لا يأتي وزن فواعل جمعًا لفاعل إلا في ثلاث كلمات وهي:(فوارس، وهوالك، ونواكس) والمعروف أن فواعل جمع لفاعلة وليس لفاعل كضاربة وضوارب، أو فاعل صفة لمؤنث كحائض وحوائض، أو مذكر لا يعقل كجمل بازل وبوازل، فأما فوارس فإنما جُمِع؛ لأنه شيء لا يكون في المؤنث فلم يُخَفْ فيه اللَّبس، وأما هوالك فإنما جاء في المثل: يقال: هالك في الهوالك، فجرى على الأصل؛ لأنه قد يجيء في الأمثال ما لا يجيء في غيرها(٣٥)، وأما نواكس فقد جاء في ضرورة الشعر ، كقول الفرزدق: [من الكامل]

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم خُضع الرقاب نواكس الأبصار(٣٦)

الصورة الرابعة: هاء المبالغة: يأتي المذكر أحيانًا مضافًا إليه الهاء بما يوهم أن الكلمة مؤنثة، ولكن هذه الهاء إنما هي علامة للمبالغة وليست في الحقيقة للتأنيث، ولهذا التداخل أمثلة كثيرة في اللغة العربية.

تقول رجل رَاوية للشعر، وعلامة، ونَسّابة، ومحذامة، ومِطْرابة، ومِعْزابة وذلك إذا مدحوه، فكأنهم أرادوا به دَاهية. وكذلك إذا ذموه فقالوا: لحَّانة، وهِلْبَاجة، وفَقَاقة، وصخابة وأمثلة كثيرة من هذا النوع.(٣٧) وقال الفارابي في ديوان الأدب: رجل نسابة: عالم بالأنساب، وعلامة: أي عالم جدًا(٣٨). وعِرْنة: لا يطاق في الخبث(٣٩). ورجل هيوبَةٌ، أي: متهيِّبٌ.(٤٠) وقال ابن دريد: "ويقال: درهم قفْلة أي وَازِن، هاء التأنيث له لازمة لا يقال درهم قَفْل".(٤١) وقال السيوطي: " قال ابن السكيت في كتاب الأصوات: رجل طلابة، وسيف مهذرمة".(٤٢) وهذا التداخل نستطيع أن نسميه بالتداخل البسيط؛ لأنه يتعلق بالقياس والسياق.

الصورة الخامسة: الهاء المشتركة: هناك كلمات في اللغة العربية تطلق على المذكر والمؤنث وتكون هذه الكلمات بالهاء. قال ثعلب أبو العباس في فصيحه في باب ما يقال للمذكر والمؤنث بالهاء: "تقول رجل رَبْعة وامرأة رَبْعة. ورجل مَلُولَة وامرأة مَلولة. ورجل فَرُوقة وامرأة فَرُوقة. ورجل صَرُورة وامرأة صرورة للذي لم يحج. ورجل هذَرة وامرأة هذرة للكثير الكلام. ورجل هُمَزة لُمَزة وامرأة هُمَزة لُمَزة وهو الذي يعيب الناس في حروف كثيرة".(٤٣) وقال المبرِّد: "وهذا كثير لا تنزع منه الهاء، فأما رواية ونسابة وعلامة فحذف الهاء جائز فيه، ولا يبلغ في المبالغة ما تبلغه الهاء".(٤٤)

الصورة السادسة: المؤنث المجرد من الهاء: من الصور التي ذكرها اللغويون في هذا الباب (المؤنث الذي لا تدخله الهاء) قال ابن دريد: "باب ما لا تدخله الهاء من المؤنث: فمن صفات النساء: جارية كاعِب، وناهِد، ومُعْصِر: هي كاعب أوّلا إذا كعّب ثديُها كأنَّهُ مُفْلَّك، ثم يخرج فتكون ناهداً، ثم يستوي نهودها فتكون مُعْصِرًا. وجارية عارِك، وطَامِث، ودارس، وحائض، كله سواء. وجارية جالع: إذا طرحت قِناعها. وامرأة قاعد: إذا قعدت عن الحيض والولادة. وامرأة مُغيل: ترضع ولدها وهي حامل. وامرأة مُسْقط، وامرأة مُسْلب: قد مات ولدها. وامرأة مُذْكر: إذا ولدت الذُّكُور. ومؤنث: إذا ولدت الإناث. ومِذكار ومِئناث إذا كان ذلك من عادتها. وامرأة مُغْيب ومُغِيب (بتسكين الغين وكسرها) إذا غاب زوجها. وقالوا: مُغيبة أيضًا. وامرأة مُشهد: إذا كان زوجها شاهدًا. وامرأة مِقلات: لا يعيش لها ولد. وثاكل، وهابل، وعالِه من العَله والجزع. وامرأة جامع: في بطنها ولد. وامرأة عِنْفِص: زَرِيّة. ودِفْنِس: رَعْناء. ومُحِش: يبس ولدها في بطنها، وكذلك الناقة والفرس. ومن صفات الظباء: ظبية مُطْفل. وخَاذل وخَذول إذا تأخرت عن القطيع. ومن صفات الشاة: شاة صارف: التي تريد الفحل. وناثر: تنثُر من أنفها إذا سعلت أو عطست. وداجن وراجن: قد ألفت البيوت. ومُقْرب: قرب ولادها. وصالِـغ وسالِـغ وهي التي قد انتهى سنها. ومن صفات النوق: ناقة عَيْهل وعَيْهم: سريعة. وناقة دِلاَث: جريئة على السير. وهِرْجاب: خفيفة. وأَمُون: صُلْبة. وذَقُون: تضرب بذقنها في سيرها. وناقة نَجيب: أي كريمة. وراجع: وهي التي تظن بها حملا ثم تخلف.

ومُرِدٌّ: وهي التي تشرب الماء فيرم ضرعها. وناقة خَبْر: غزيرة اللبن. وحَرْف: ضامر. ورَاذِم: وهي التي قد دفعت باللبن، أي: أنزلت اللبن في ضرعها".(٤٥)

الصورة السابعة: نعوت الاسماء: هناك صورة للتداخل الدلالي فيما يتعلق بأوزان الأفعال الدالة على نعوت الأسماء، من ذلك ما ذكره ابن السكيت في قوله: "ما كان على فَعيل نعتا للمؤنث، وهو في تأويل مفعول كان بغير هاء، نحو: كف خَضيب، مِلْحَفة غَسيل، وربما جاءت بالهاء فيُذهب بها مذهب الأسماء نحو: النطيحة والذَّبيحة والفَريسة وأكِيلة السَّبُع. وقال: مِلْحَفة جديد، لأنها في تأويل مجدودة، أي: مقطوعة. وإذا لم يجز فيه مفعول فهو بالهاء. نحو: مريضة وظريفة وكبيرة وصغيرة. وجاءت أشياء شاذة فقال: ريح خَرِيق، وناقة سَدِيس، وكَتِيبة خصيف. وإن كان فعيل في تأويل فاعل كان مؤنثة بالهاء، نحو: شريفة ورحيمة وكريمة. وإذا كان فَعُول في تأويل فاعل كان مؤنثه بغير هاء، نحو: امرأة صَبور وشَكور وغَدور وغَفور وكَنود وكَفور، إلا حرفا نادرا قالوا: هي عدوة لله".(٤٦) ومن ذلك أيضاً ما ذكره ابن قتيبة في قوله: وإن كانت في تأويل مَفْعولة بهاء، جاءت بالهاء، نحو: الحَمولة والرَّكوبة. وما كان على مِفْعيل فهو بغير هاء، نحو: رجل مِعْطِير وامرأة مِعْطِير، وهذا فرس مِئْشِير من الأشَر وفرس مِحْضِير. وشذ حرف فقالوا: امرأة مِسْكينة. شبهوها بفقيرة.

وما كان على مِفْعال فهو بغير هاء نحو امرأة مِعْطار ومِعْطاء ومِجْبال، للعظيمة الخَلْق. ومِفْعل كذلك، نحو: امرأة مِرْجم. وما كان على مُفْعِل مما لا يوصف به المذكر فهو بغير هاء، نحو: مُرْضع، وظبية مُشْدن فإذا أرادوا الفعل قالوا: مُرْضعة. وما كان على فاعل مما لا يكون وصفا للمذكر فهو بغير هاء نحو: حائض وطالق وطامث فإذا أرادوا الفعل قالوا: طالقة وحاملة. وقد جاءت أشياء على فاعل تكون للمذكر والمؤنث فلم يفرقوا بينهما، قالوا: جمل ضامر، وناقة ضامر، ورجل عاشق، وامرأة عاشق. وقد يأتي فاعل وصفًا للمؤنث بمعنيين فتثبت الهاء في أحدهما دون الآخر، يقال: امرأة طاهر من الحيض وطاهرة من العيوب، وحامل من الحَمْل وحاملة على ظهرها، وقاعد عن الحيض وقاعدة من القعود.(٤٧) وقال ابن السكيت: "وما كان من النعوت على مثال فَعْلان فأنثاه فَعْلى في الأكثر، نحو: غضْبان وغَضبي، ولغة بني أسد سَكْرانة ومَلآنة وأشباههما. وقالوا: رجل سَيْفان، وامرأة سَيْفانة، وهو الطويل الممشوق الضامر البطن، ورجل مَوْتان الفؤاد وامرأة مَوْتانة. وما كان على فُعلان أتى مؤنثه بالهاء، نحو خُمْصان وخُمْصانة، وعُرْيان وعُرْيانة". (٤٨)

الصورة الثامنة: تشابه الصفات: وفي هذا الباب ألفاظ قد تشتبه فتتداخل دلالاتها بين المذكر والمؤنث، فإذا ذُكر اللفظ وحده دون منعوته اشتبه أمره، وهو متعلق بالصفات، فاذا أطلقت هذه الكلمات اشتبه الأمر على السامع، ولا يعرف أهي للمذكر أم للمؤنث، إلا إذا قرنتها بمنعوته. قال السيوطي: "يقال: ثوب خَلِق، أي: بالٍ. فالمذكر والمؤنث فيه سواء. وشاب أُملود وجارية أملود، أي: ناعمة. وبعير سَدَس وسَديس، ألقى السن التي بعد الرَّباعية وذلك في الثامنة الذكر والأنثى فيه سواء. وبعير بَازِل وبَزُول: إذا فطر نابه في تاسع سنة، والذكر والأنثى فيه سواء، والمُخلِف: الذي جاوز البازل من الإبل الذكر والأنثى فيه سواء. والعانس: الجارية التي بقيت في بيت أبويها لم تتزوج، ويقال للرجل عانس أيضًا. ويقال: جمل نازع وناقة نازع إذا نَزَعت إلى وطنها. وبعير ظهير، أي: قوي. وناقة ظهير بغير هاء أيضًا".(٤٩)وجاء في الصّحاح: "العَروس نعت يستوي فيه الرجل والمرأة ما داما في إعراسِهما، يقال: رجلٌ عَروسٌ من رجال عُرُسٍ، وامرأةٌ عَروسٌ من نساء عرَائِس".(٥٠) وجاء في الغريب المصنف: "هذا بِكر أبويه، وهو أول ولد يولد لهما وكذلك الجارية بغير هاء فيقال هذه بكر ابويها، والجمع أبكار، وهذا كِبْرَةُ ولد أبويه، وعِجْزَة ولد أبويه: آخرهم. والمذكر والمؤنث في ذلك سواء والجمع فيهما مثل الواحد. ويقال للأقعد في النسب: هو كُبْرُ قومه، وإكْبِرَّة قومه مثل: إفْعِلَّة، والمرأة في ذلك كالرجل. وتقول: هو مُصاص قومه إذا كان خالصهم، وكذلك الاثنان والجمع والمؤنث، وعبد قِنّ وكذلك أَمَةٌ قِنٌّ، والمثنى والجمع كذلك".(٥١) "وبعير قَرْحَان لم يصبه جرب قط، والمؤنث والاثنان والجمع في ذلك كله سواء. وقال الجوهري: وقرحانون لغة متروكة".(٥٢) وفي أدب الكاتب من ذلك: "جمل ضامر، وناقة ضامر. ورجل عاقر، وامرأة عاقر. ورأس ناصل من الخضاب، ولحية ناصل. ورجل بِكر وامرأة بِكْر ورجل أيِّم: لا امرأة له، وامرأة أيِّم لا زوج لها. وفرس كُميت للذكر والأنثى، وفرس جواد وبهيم كذلك. والزوج يطلق على الرجل والمرأة، لا تكاد العرب تقول زوجة. كما يقال رجل عَدْل وقوم عدْل وامرأة عدْل".

(٥٣)وفي الجمهرة: "باب ما يكون فيه الواحد والجماعة والمؤنث سواء في النعوت: رجل زَوْر وقوم زَوْر وكذلك سَفْر، ونَوْم، وصوم، وفِطْر، وحرام، وحلال، ومقنع، وخَصْم، وصريح، وصرُورة للذي لم يحج، ونَصَف وهو الذي طعن في السن ولم يشخ، وكَفيل، وجري، ووصيّ، وضَمين، وضيف، ودنف وحرض كلاهما بمعنى مريض".(٥٤) وذكر السيوطي "بأن ابن الأعرابي زاد في نوادره: رجل وقوم رضا، ونصر، ورسول، وعدو، وكرم، ونَبَه، ومَشْنأ، ودَوًى وطَنًى وضَنًى ودوٍ: الأربعة بمعنى مريض، وحرِيّ، وقرِف بمعنى قَمِن، وغلام رُوقَة، وغلمان رُوقَة. وفي أمالي ثعلب: رجل قُنْعان أي يقنع به ويرض برأيه، ومرأة قُنْعان، ونسوة قُنْعان لا يثنى ولا يجمع ولا يؤنث".(٥٥)

الصورة التاسعة: المؤنث بغير علامة: وهذا الباب الذي سأذكره الآن هو أشد تداخلًا من سابقه، فعندما يأتي المؤنث وليس به علامة تدل على تأنيثه فإن الأمر حينها يكون فيه بعض الغموض، ولهذه الصورة أمثلة كثيرة ذكرها السيوطي فقال رحمه الله: "عقد لها ابن قتيبة بابًا ذكر فيه: السماء والأرض والقَوْس، والحرب، والذَّودَ من الإبل، ودِرْعَ الحديد. فأما درعُ المرأة - وهو قميصها - فمذكر، وعرُوض الشِّعر ((وأَخَذَ في عَروض ما تُعْجِبُني)) أي في ناحية، والرَّحِم، والرمح، والغُول، والجحيم، والنار، والشمس، والنعل، والعصا، والرحى، والدار، والضُّحى. وزاد في تهذيب التِّبريزي من ذلك القَتَب واحد الأقتاب، وهي الأمعاء، والفأس، والقدوم. وفي المقصور للقالي قال أبو حاتم: السُّرَى مؤنثة، يقال: طالت سُراهم، وهي سير الليل خاصة دون النهار. قال البَطْلَيوسي في شرح الفصيح: كان بعض أشياخنا يقول: إنما ذُكِّر درع المرأة ، وأُنِّث درع الرجل؛ لأن المرأة لباس الرجل وهي أنثى، فوجب أن يكون درعه مؤنثة، والرجل لباس المرأة وهو مذكر، فوجب أن يكون درعها مذكرا، وكان يحتج على ذلك بقوله تعالى: ﴿ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ﴾ [البقرة:١٨٧]".(٥٦)

الصورة العاشرة: مالم يرد على القياس: ومن التداخل الدلالي بين المذكر والمؤنث ما ذكره التستري سعيد بن ابراهيم الكاتب رحمه الله فقال:" ليس يجري أمر المذكر والمؤنث على قياس مطرد، ولا لهما باب يحصرهما، كما يدعي بعض الناس؛ لأنهم قالوا: إن علامات المؤنث ثلاث: الهاء في قائمة وراكبة. والألف الممدودة في حمراء وخنفساء. والألف المقصورة في مثل حبلى وسكرى. وهذه العلامات بعينها موجودة في المذكر.

أما الهاء ففي مثل قولك: رجل باقعة ونسابة وعلامة وربعة، وراوية للشعر، وصرورة للذي لم يحج، وفروقة للجبان، وتلعابة، وضحكة وهمزة ولمزة؛ مما حكى الفراء أنه لا يحصيه. وأما الألف الممدودة مثل: رجل عياياء وطباقاء، وبسر قريثاء، ويوم ثلاثاء وأربعاء وأسراء وفقهاء وبراكاء؛ للشديد القتال، ورجل ذو بزلاء إذا كان جيد الرأي. وأما الألف المقصورة ففي مثل: رجل خنثى، وزبعرى للسيء الخلق، وجمل قبعثرى إذا كان ضخمًا شديدًا، وكمثرى والبهمى نبت له شوك، وجرحى وسكرى وحزارى، وسمانى، وخزامى نبت، وباقلي وهندبى، وأسرى ومرضى، وغير ذلك مما لا يحصى. ووصفوا أن المذكر: هو الذي ليس فيه شيء من هذه

العلامات، مثل زيد وسعد. وقد يوجد على هذه الصورة كثير من المؤنث مثل هند ودعد، وأتات ورخل وعنز، وكتف ويد ورجل وساق، وعناق. وقالوا: كل ما في رأس الإنسان من اسم لاهاء فيه فهو مذكر إلا ثلاثة أحرف؛ العين والأذن والسن فإن هذه الأسماء مؤنثة وسائره مذكر نحو الخد والرأس والصدغ والشارب. وكل ما في باطن جسد الإنسان من اسم لاهاء فيه فهو مذكر، نحو القلب والفؤاد والطحال والمعي، إلا الكبد فإنها مؤنثة. وما في الإنسان من المذكر: الصدر والثدي والبطن والظهر والصلب والمرفق والزند والحشى والخصر والعصعص والفروج، وجميع أسماء الفرج من الذكر والأنثى مذكر. ما في بدن الإنسان من المؤنث: الكتف والعضد والذراع والكف واليد والشمال واليمين والورك والفخذ والساق والعقب والرجل والقدم. والأصابع كلها مؤنثة إلا عند بني أسد".(٥٧) ثم قال رحمه الله: باب: ما يؤنث من سائر الأشياء التي توجد سماعًا ولا يوجد فيه علامة التأنيث وهي الملح والنار والدلو والقوس والمنجنيق والحرب، والدرع والسراويل والموسى والذهب، والعسل والعرس والخمر وصفاتها والشمس والريح ونعوتها. ومما يذكر ويؤنث: السماء والسلطان والطريق والسبيل والسكين والسرى والحال والحانوت والآل والهدى والضحى والقدر والصاع والمسك والسلم، والسلم وجمعه سلاليم. وأما الشهور كلها مذكرة إلا جماديين؛ فإنهما يؤنثان ويذكران.

والأيام مذكرة إلا الثلاثاء والأربعاء والجمعة فإنها يجوز تذكيرها وتأنيثها. وأسماء البلدان: كلها مؤنثة، إلا ما اشتق منها من اسم جبل أو قصر فإنه مذكر نحو واسط اسم قصر، ودابق مرج، ومأرب وهو جبل، وكذا العراق والشام والحجاز. وكذا ما كان في آخره ألف ونون من أسماء البلدان فهو مذكر، نحو حلوان وجرجان.

ومن الأسماء ما يؤدي لفظ الذكر عن الأنثى: وهو العقرب والضبع والعنكبوت هذه الأسماء الأغلب عليها أنها لمؤنث، فإذا عبرت عن المذكر قلت عنكب وعقربان وضبعان. الزوج يقع على الرجل والمرأة، وتؤكد المرأة فيقال زوجة. وكل جمع في واحده هاء، فإذا حذفت صار جمعًا، جاز فيه التأنيث والتذكير نحو: حبة وحب وتمرة وتمر، وبقرة وبقر بالتأنيث للحجاز والتذكير لنجد. وكل جمع سوى جمع بني آدم فهو مؤنث؛ رأيت واحده مؤنثًا أو مذكرًا نحو الطير والدواب والدور والأسواق. وجمع التكسير يجوز فيه التذكير والتأنيث مثل العلماء والرجال. وجمع السلامة مذكر كله، وهو ما بني على صيغة واحده. وكل اسم لازم للمؤنث فهو مؤنث وإن لم يكن فيه هاء نحو خود وبكر وناقة سرح، وعجوز، وأتان، وعقاب، وعناق ورخل، والحيض والطمث، والطلاق، والرضاعة. ويقال امرأة قتيل، وكف خضيب، ولحية دهين، وامرأة شكور وعروب وصبور. المصادر: امرأة رضى وعدل. ومقنع، ودنف وأمير ووزير. وشاهد وضامن وعاشق وصاحب. ومعطار ومذكار ومحماق، ومئناث. والهاء تدخل في وصف الرجال للمبالغة، كعلامة ونسابة وراوية ومطرابة، ومعزابة، ومجذامة يعني الداهية. الى ان قال: فلهذه العلة قلنا: إنه ليس يجب الاشتغال بطلب علامة تميز المؤنث من المذكر؛ إذ كانا غير منقاسين، وإنما يعمل فيهما على الرواية، ويرجع فيما يجريان عليه إلى الحكاية(٥٨).

الفصل الثاني

أثر التداخل الدلالي بين المذكر والمؤنث على اللغة وعلى غيرها من العلوم

أولًا: أثر التداخل الدلالي على اللغة:

أثرٌ لا يخفى لهذه الظاهرة على اللغة قد يدركه من له أدنى نظر في اللغة العربية، وفوائد تظهر للباحث في هذه الظاهرة. ومن ذلك الأثر وتلك الفوائد ما يأتي:

الفائدة الأولى: إثراء اللغة بالمفردات التي لا حصر لها. فهذه الظاهرة اللغوية توضح بجلاء الثراء الذي تتمتع به اللغة العربية من بين اللغات فقد ظهر في الفصل السابق مدى سعة هذه اللغة، وما تلك الصور التي ذكرت إلا أمثلة قليلة قياسًا بما لم يذكر.

الفائدة الثانية: انفراد اللغة العربية من بين اللغات ببعض الظواهر، إذ قال أبو حيان: إنّ أكثر لغة العجم لا يفرقون في الضمائر، ولا في الإشارة بين المذكر والمؤنث ولا علامة عندهم للتأنيث، بل المؤنث والمذكر سواء عندهم. ففي قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ**﴾ [الأنعام:٨٧] أشار إلى المؤنث بما يشار به إلى المذكر حين حكى كلام إبراهيم صلى الله عليه وسلم، وحين أخبر تعالى عنها بقوله: {بازغة} و{أفلت} أنث على مقتضى العربية إذ ليس ذلك بحكاية.(٥٩) علق الشهاب الخفاجي فقال: "وهذا إنما يظهر لو حكى كلامهم بعينه في لغتهم، أما إذا عبر عنه بلغة العرب فكونه يعطي حكم كلام العجم فلا وجه له وإن ظنوه شيئًا، ثم إنّ النفس ألفت أخذ المعاني من الألفاظ حتى إذا تصوّرت شيئًا لاحظت ما يعبر به عنه في ذلك التخاطب وتخيلت أنها تناجي نفسها به".(٦٠)

الفائدة الثالثة: اظهار بلاغة اللغة العربية.

الفائدة الرابعة: فتح آفاق جديدة في مناهج البحث اللغوي؛ إذ تعد دراسة باب المذكر والمؤنث من أهم روافد اللغة العربية. فقد عَدَّ الأنباري في كتابه المذكر والمؤنث هذا الضرب من التأليف "مِنْ تمام معرفة النحو والإعراب؛ لأن مَنْ ذَكَّر مؤنثًا، أو أنَّث مذكرًا، كان العيب لازمًا له، كلزومه مَنْ نصب مرفوعًا، أو خفض منصوبًا، أو نصب مخفوضًا ".(٦١) ومن أمثلة ذلك قول الأنباري: والنفس إذا أردت بها الإنسان بعينه مذكرٌ، وإن كان لفظه لفظ مؤنث، وتجمع ثلاثة أنفس على معنى ثلاثة أشخاص، أنشد الفراء:

ثلاثةُ أنفسٍ وثلاثُ ذَوْدٍ لقد جار الزمانُ على عيالي (٦٢)

فحمله على معنى ثلاثة أشخاص، والنفس إذا أريد بها الروح فهي مؤنثة لا غير، وتصغيرها نُفَيْسة، قال تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ** ﴾ [الأعراف:١٨٩].(٦٣)

وقد تكون ثمة مفردة قرآنية تحتمل التأنيث والتذكير، ومن ذلك لفظة السبيل فقد قيل: السَّبيل يُؤَنَّث ويُذَكَّر(٦٤)، وقد جاء بذلك التنزيل، إذ قال تعالى: ﴿**قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي**﴾ [يوسف:١٠٨] وقال عز وجل: ﴿**وَإِنْ يَرَوْا سَبِيلَ الرُّشْدِ لَا يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا وَإِنْ يَرَوْا سَبِيلَ الْغَيِّ يَتَّخِذُوهُ سَبِيلًا ذَلِكَ** ﴾ [الأعراف:١٤٦].

قال الاستاذ أحمد محمد الخراط: "وكتب المذكر والمؤنث رافد من الروافد اللغوية التي خدمت مفردات القرآن الكريم بتصنيفها حسب استعمال العرب لها مذكرةً أو مؤنثة وقد حفلت هذه المؤلفات بآيات القرآن الكريم؛ لتكون شاهدًا على الحكم الذي ذكرَتْه"(٦٥)

الفائدة الخامسة: أهمية دراسة اللهجات العربية الحالية وما تحويه من مظاهر لغوية قديمة، وأنقل هنا طرفًا مما ذكره سيبويه فى كتابه، قال رحمه الله: "هذا باب الكاف التي هي علامة المضمر، اعلم أنها في التأنيث مكسورة وفي المذكر مفتوحة، وذلك قولك: رأيتك للمرأة، ورأيتك للرجل، والتاء التي هي علامة الإضمار كذلك تقول: ذهبت للمؤنث، وذهبت للمذكر. فأما ناسٌ كثير من تميم وناسٌ من أسد فإنهم يجعلون مكان الكاف للمؤنث الشين، وذلك أنهم أرادوا البيان في الوقف؛ لأنها ساكنة في الوقف، فأرادوا أن يفصلوا بين المذكر والمؤنث، وأرادوا التحقيق والتوكيد في الفصل؛ لأنهم إذا فصلوا بين المذكر والمؤنث بحرف كان أقوى من أن يفصلوا بحركة، فأرادوا أن يفصلوا بين المذكر والمؤنث بهذا الحرف، كما فصلوا بين المذكر والمؤنث بالنون حين قالوا: ذهبوا وذهبن، وأنتم وأنتن. وجعلوا مكانها أقرب ما يشبهها من الحروف إليها؛ لأنها مهموسة كما أن الكاف مهموسة، ولم يجعلوا مكانها مهموسًا من الحلق؛ لأنها ليست من حروف الحلق، وذلك قولك: إنش ذاهبة ومالش ذاهبة، تريد إنك ومالك. واعلم أن ناسًا من العرب يلحقون الكاف السين ليبينوا كسرة التأنيث، وإنما ألحقوا السين؛ لأنها قد تكون من حروف الزيادة في استفعل، وذلك أعطيتكس وأكرمكس، فإذا وصلوا لم يجيئوا بها؛ لأن الكسرة تبين، وقومٌ يلحقون الشين ليبينوا بها الكسرة في الوقف كما أبدلوها مكانها للبيان، وذلك قولهم أعطيتكش وأكرمكش، فإذا وصلوا تركوها، وإنما يلحقون السين والشين في التأنيث؛ لأنهم جعلوا تركهما بيان التذكير. واعلم أن ناسًا من العرب يلحقون الكاف التي هي علامة الإضمار إذا وقعت بعدها هاء الإضمار ألفًا في التذكير وياءً في التأنيث؛ لأنه أشد توكيدًا في الفصل بين المذكر والمؤنث، كما فعلوا ذلك حيث أبدلوا مكانها الشين في التأنيث وأرادوا في الوقف بيان الهاء إذا أضمرت المذكر؛ لأن الهاء خفية فإذا ألحق الألف تبين أن الهاء قد لحقت وإنما فعلوا هذا بها مع الهاء؛ لأنها مهموسة، كما أن الهاء مهموسة وهي علامة إضمار، كما أن الهاء علامة إضمار فلما كانت الهاء يلحقها حرف مد ألحقوا الكاف معها حرف مد وجعلوهما إذا التقيا سواء، وذلك قولك: أعطيكيها وأعطيكيه للمؤنث. وتقول في التذكير أعطيكاه وأعطيكاها. وحدثني الخليل أن ناسًا يقولون: ضربتيه. فيلحقون الياء، وهذه قليلة، وأجود اللغتين وأكثرهما ألا تلحق حرف المد في الكاف، وإنما لزم ذلك الهاء في التذكير كما لحقت الألف الهاء في التأنيث والكاف والتاء لم يفعل بهما ذلك، وإنما فعلوا ذلك بالهاء لخفتها؛ لأنها نحو الألف". (٦٦) وهذا الذي يذكره سيبويه في كتابه كائن اليوم في بعض لهجات العرب، وانما صنعوا ذلك لأمرين:

الأمر الأول: لأنهم ورثوا لهجتهم.

الأمر الثاني: فرارًا من ذلك التداخل الذي بين المذكر والمؤنث.

ثانيًا: أثر التداخل الدلالي على علم الفقه وأصوله

من المسائل الهامة في هذا الباب:

مسألة: الألفاظ الدالة على الجمع(٦٧):

الألفاظ الدالة على الجمع بالنسبة إلى دلالتها على المذكر والمؤنث على أقسام:

القسم الأول: ما يختص به أحدهما ولا يطلق على الآخر بحال، كرجال للمذكر ونساء للمؤنث.

وحكمه: ألا يدخل أحدهما في الآخر بالإجماع إلا بدليل خارج من قياس أو غيره.

القسم الثاني: ما يعم الفريقين بوضعه، وليس لعلامة التذكير والتأنيث فيه مدخل كالناس، والأنس، والبشر.

وحكمه: أن يدخل فيه كل منهما بالإجماع.

القسم الثالث: ما يشملهما بأصل وضعه، ولا يختص بأحدهما إلا ببيان، وذلك نحو "ما، ومن". واختلفوا فيه على أقوال:

القول الأول: أن الأصل دخول الرجال، وأن النساء لا يدخلن فيه إلا بدليل.

القول الثاني: أنه كالقسم الثاني؛ أي يدخل فيه النساء والرجال.

والراجح القول الثاني ولا وجه للقول الأول؛ وذلك لقول الله تعالى: ﴿ **وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى** ﴾ [النساء:١٢٤]، فلولا عمومه لهما لم يحسن التقسيم من بعد ذلك. وممن حكى الخلاف في هذه الصورة الشوكاني، ومن الأصوليين أبو الحسين في المعتمد. (٦٨)**والمسائل المتفرعة عن هذا الأصل:** حكم المرتدة. فقال بعض الأحناف: أنها لا تقتل لعدم دخولها في قوله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: ((مَن بدل دينه فاقتلوه))(٦٩)، فلفظ (من) خاص بالرجال دون النساء. والمشهور في مذهب الأحناف أنها تعم الجميع، كما صرح بذلك ابن الساعاتي والبزدوي وغيرهم، قال الرازي: لو قال: من دخل داري من أرقائي فهو حر، دخل فيه الإماء، وكذلك لو علق بهذا اللفظ وصية، أو توكيلًا، أو إذنًا في أمر، لم يختص بالذكور، وأما إمام الحرمين الجويني فخص الخلاف بما إذا كانت شرطية. (٧٠)

القسم الرابع: ما يستعمل بعلامة التأنيث في المؤنث، وبحذفها في المذكر، كجمع المذكر السالم نحو مسلمين للذكور، ومسلمات للإناث، ونحو: فعلوا وفعلن. اختلف أهل العلم في هذه المسألة على أقوال:

القول الأول: مذهب الجمهور، وهو أنه لا يدخل النساء فيما هو للذكور إلا بدليل، كما لا يدخل الرجال فيما هو للنساء إلا بدليل؛ فلا يتناوله إلا على طريقة التغليب عند قيام المقتضى؛ لاختصاص الصيغة لغة، ووقوع التصريح بما يختص بالنساء مع ما يختص بالرجال في نحو قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ** ﴾ [الأحزاب:٣٥] لما روي عن أم سلمة أنها قالت: " أنَّ النساء قلن: يا رسول الله ما نرى الله تعالى يذكر إلا الرجال؟ فأنزل الله تعالى الآية".(٧١) قال القفال: "وأصل هذا أن الأسماء وضعت للدلالة على المسمى، فحصل كل نوع بما يميزه فالألف والتاء جعلتا علمًا لجمع الإناث، والواو والياء والنون لجمع الذكور، والمؤمنات

غير المؤمنين، وقاتلوا خلاف قاتلن، ثم قد تقوم قرائن تقتضي استواءهما، فيعلم بذلك دخول الإناث في الذكور، وقد لا تقوم قرائن فيلحقن بالذكور بالاعتبار والدلائل، كما يلحق المسكوت عنه بالمذكور بدليل".(٧٢) ومما يدل على هذا إجماع أهل اللغة على أنه إذا اجتمع المذكر والمؤنث غلب المذكر، فلولا أن التسمية للمذكر لم يكن هو الغالب، ولم يكن حظه فيها كحظ المؤنث، ولكن معناه أنهما إذا اجتمعا استقل إفراد كل منهما بوصف فغلب المذكر وجعل الحكم له، فدل على أن المقصود هو الرجال والنساء توابع.(٧٣) قال الأبياري: "لا خلاف بين الأصوليين، والنحاة أن جمع المذكر لا يتناول المؤنث بحال، وإنما ذهب بعض الأصوليين إلى تناوله الجنسين، لأنه لما كثر اشتراك الذكور والإناث في الأحكام لم تقصر الأحكام على الذكور. فأجاب الزركشي على ذلك بأنه حاصلة الإجماع على عدم الدخول لغةً حقيقةً، وإنما النزاع في ظهوره لاشتهاره عرفًا".(٧٤)

القول الثاني: أنه يتناول الذكور والإناث، وهو مذهب الحنفية كما حكاه القاضي أبو الطيب عن أبي حنيفة، وحكاه عنهم سليم الرازي وابن السمعاني وابن الساعاتي، وحكاه الباجي عن ابن خوازمنداد، وهو قول عند الحنابلة وهو مذهب الظاهرية. (٧٥) ووجه قولهم: أن النساء قد دخلن في أوامر الشرع كلها، ونواهيه بلفظ جمع التذكر كقوله تعالى: ﴿ **وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ** ﴾ [البقرة:٤٣]، وقوله: ﴿ **وَاعْبُدُوا اللَّهَ وَلَا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا**﴾ [النساء:٣٦]، وقوله: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ارْكَعُوا وَاسْجُدُوا**﴾ [الحج:٧٧]، وقوله: ﴿**وَلَا تَقْرَبُوا الزِّنَا**﴾ [الإسراء:٣٢]، وقوله: ﴿**وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ** ﴾ [الأنعام:١٥١]، وقوله: ﴿ **وَذَرُوا مَا بَقِيَ مِنَ الرِّبَا** ﴾ [البقرة:٢٧٨]، وغير ذلك، فدل على أن الخطاب يتناولهن.

وكذلك شمول لفظ الخبر للنساء وإن كان بلفظ التذكير قال تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَانَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلًا** ﴾ [الكهف:١٠٧]، وقال تعالى: ﴿ **كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ** ﴾ [آل عمران:١١٠]، وغير ذلك. وأجيب على هذا: بأن النساء لم يدخلن بذلك، وإنما شاركن الرجال في الحكم بدليل غير اللفظ. فأجاب أصحاب القول الثاني: بأنه لو كان دليل يخصهم لعلمناه فمدعيه يحتاج إلى إظهاره.

واستدل أصحاب القول الثاني أيضًا: بإجماع أهل اللغة على أنه إذا اجتمع رجال ونساء وأراد الآمر أن يعبر عن لفظ الجمع عبر بلفظ جمع التذكير، فدل على أن ذلك يتناولهم وأنه وضع لهم. وعلى هذا ورد قوله تعالى: ﴿ **قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا**﴾ [البقرة:٣٨]، فعبر عن آدم وحواء وإبليس بلفظ التذكير.

ويقول الإنسان لمن بحضرته من الرجال والنساء قوموا وانصرفوا، ولو قال: قوموا وقمن، وانصرفوا وانصرفن لعدوا ذلك منه عيبًا ولكنة. ويجاب على هذا: بأنه لم يكن ذلك بأصل الوضع، ولا بمقتضى اللغة، بل بطريق التغليب، لقيام الدليل عليه، وذلك خارج عن محل النزاع، ولا يلزم من صحة إرادة الشيء من الشيء إرادته منه. إذا ورد مطلقًا بغير قرينة، ولم يذكر أحد من أهل اللغة ولا من علماء العربية أن صيغة الذكور عند

إطلاقها موضوعة لتناول الجميع، وهذا ظاهر واضح لا ينبغي الخلاف في مثله، ولم يأت القائلون بالتناول بدليل يدل على ما قالوه لا من جهة اللغة، ولا من جهة الشرع، ولا من جهة العقل.

فأجاب أصحاب القول الأول: إنما يحمل اللفظ على الجنسين إذا علمنا من قصده خطاب الرجال والنساء وإن لم نعلم من قصده ذلك حملنا قوله قوموا على الرجال فقط.

فأجاب أصحاب القول الثاني: لم يشرط أحد من أهل اللسان علمنا بقصد المتكلم في ذلك، ثم لو لم يكن اللفظ يتناول النساء لم يدخلن فيه وإن أرادهن.

فلو قال قائل: يا ذكور. أو يا رجال ادخلوا الدار. لم يدخل فيه النساء وإن أرادهن، فلما دخلن في قوله تعالى: {وَقُومُوا}، {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا} دل على أن القيام يشملهم والخطاب يعمهم.

أما قول المذهب الأول: لو استووا في توجه الخطاب لما غلب التذكير في اللفظ، فلما غلب دل على أنه موضوع للذكور على الانفراد.

فأجيب عليه: بأنه إنما غلب التذكير لقوته، وهذا لا يمنع من تناول الخطاب لهما، وإن غلب أحدهما، ألا ترى أنه إذا اجتمع من يعقل مع من لا يعقل غلب من يعقل، قال الله تعالى: ﴿**وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ** ﴾ [النور:٤٥]، وفيهم من يعقل ومن لم يعقل.

وكذا إذا اجتمع الليالي والأيام غلب أحدهما واللفظ متناول لهما، وكذلك نقول: فلان وفلانة قائمان واللفظ يشملهما وقد غلب التذكير كذا ههنا.

واستدل أصحاب القول الثاني أيضًا بأن رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا بعث سرية قال لهم: ((سيروا باسم الله وفي سبيل الله تقاتلون من كفر بالله حتى يقولوا لا إله إلا الله، لا تقتلوا امرأة ولا شيخًا كبيرًا)) (٧٦) "وذكر الخبر. فاستثنى المرأة فلولا أنها دخلت في قوله تعالى:﴿ **فَاقْتُلُوا الْمُشْرِكِينَ** ﴾[التوبة:٥] لما احتاج إلى الاستثناء. وكذا قوله عليه السلام: ((الجمعة لا تجب على امرأة ولا مسافر ولا عبد ولا مريض)) (٧٧) استثناء من قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ**﴾ [الجمعة:٩]، والاستثناء إنما هو استخراج بعض ما شمله اللفظ فدل على أن لفظ خطاب التذكير يشملهم.

فأجاب أصحاب القول الأول: بأن هذا ليس استثناء وإنما هو دليل على تخصيصهم.

فأجاب أصحاب القول الثاني: الاستثناء والتخصيص يدلان على أنهن كن دخلن في اللفظ، وإلا فلم يخص ما لم يدخل تحت العموم.

أما احتجاج أصحاب القول الأول بما روي عن أم سلمة أنها قالت: أن النساء قلن يا رسول الله ما نرى الله تعالى يذكر إلا الرجال؟ فأنزل الله تعالى ﴿ **إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ**﴾ [الأحزاب:٣٥]. فدل على أنهن لا يدخلن في إطلاق جمع التذكير.

فالجواب عنه: أنهن قلن ذلك لإرادتهن أن يذكر النساء بلفظ يخصهن.

فإن قيل: لا يجوز أن يكن أردن ذلك فإن الرجال لم يذكروا أيضًا بلفظ الخصوص عندكم؛ لأن جمعهم يشاركهم النساء فيه.

أجيب: بل علامة التذكير في جمع المذكر هي الواو والنون في أصل الوضع وعلامة التأنيث الألف والتاء فأردن أن يذكرن بما هو علامة عليهن في أصل الوضع ولا يذكرن بلفظ يغلب فيه حكم التذكير.

وأما ما احتج به أصحاب القول الأول: من أن الجمع هو تضعيف الواحد ومعلوم أن: (قام، ومؤمن) يفيد الرجل، فكذا (قاموا ومؤمنون) يفيد تضعيف هذه الفائدة وهو التذكير، وهذا عمدة قوية.

فالجواب: إن بعضهم قد ارتكب الممانعة، وقال: يجوز أن يطلق مؤمن على الرجل والمرأة، وكذلك "قم" لأن المرأة شيء وشخص، والصحيح تسليم ذلك. ويكون الجواب أنا لو أدخلنا المؤنث في المذكر في التأحيد والجمع التبس المذكر بالمؤنث ولم يمتز.

وجواب آخر: أن لفظ الواحد لا يحتمل المذكر والمؤنث؛ لأن واحدًا لا يكون مذكرًا ومؤنثًا، ولفظ الجمع يحتمل المذكر والمؤنث في الاجتماع والخطاب، ولهذا لو قصد المذكر والمؤنث في الجمع جميعها بلفظ التذكير صح، ولو قصد ذلك في التأحيد لم يصح ولم يسغ في اللغة.

جواب آخر: أنه ليس يمتنع أن يدخل الشيء في الشيء في حال الجمع ولا يدخل في حال التأحيد، ألا ترى أن من لا يعقل يدخل في جمع من يعقل وفي حال التأحيد لا يخاطب من لا يعقل بلفظ من يعقل، وكذا في التأحيد لا يدخل اليوم في الليلة ولا الليلة في اليوم، وفي الجمع يدخل أحدهما في الآخر، فكذلك ههنا.

أما ما احتج به أصحاب القول الأول: من أن الرجال لا يدخلون في جمع النساء، فكذلك النساء يجب ألا يدخلن في جمع الرجال. فالجواب: أنه يقال لِمَ كان ذلك، ثم إنما كان كذلك؛ لأن اللغة وردت بدخول النساء في جمع التذكير، ولم ترد بدخول الرجال في جمع (التأنيث)؛ ولأن التذكير أقوى فجاز أن يغلب جمعه، ولا يغلب جمع الأضعف. فقال أصحاب القول الأول: أين الدليل بأن التذكير أقوى؟ أجيب: الدليل فعل أهل اللسان فإنهم إذا أرادوا أن يعبروا عن ذكور وإناث بكلمة غلبوا لفظ الذكورية، ولم يغلبوا لفظ الأنوثية، فلو لم يكن ذلك أقوى لما عدلوا إليه، وقال تعالى: ﴿ **وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنْثَى** ﴾ [النجم:٤٥]، ومعلوم أنه بدأ به في الخلق، ثم جعل لأنثى مخلوقة منه، فهو الأصل وهي فرعه والأصل أقوى من فرعه.

الخاتمة :

إنَّ اللغة العربية أفضل اللغات على الاطلاق، بسبب ما امتازت به من ايضاح في البيان، ودقة في التعبير، وعلو في الفصاحة والبلاغة، وسعة في الألفاظ والمفردات. لذا يجب العناية بدراسة الظواهر اللغوية على مستويات اللغة المختلفة، ومنها ظاهرة التداخل الدلالي في الاسماء بين المذكر والمؤنث لما لها من عظيم الأثر في بيان إعجاز اللغة العربية وبيان بعض الاحكام الشرعية. لذا فللتداخل الدلالي العديد من الصور والأمثلة والتي من خلالها نستطيع أن نقسمه الى تداخل بسيط أو معقد بعض الشيء، ومدى تأثر اللغة بهذا التداخل:

يعد اسلوب الخطاب الشامل للمذكر والمؤنث معاً من أخف صور التداخل الدلالي، كما هو واضح في اسلوب الخطاب القرآني للمؤمنين بصورة عامة دون تخصيص الرجال أو النساء.

من صور التداخل الدلالي ما يتعلق بعلم الصرف وأوزانه، إذ نجد ذلك واضحاً في وزن (فواعل) جمعاً (لفاعل) مع العلم بأن (فواعل) جمع (لفاعله) وليس (لفاعل) .

الاشتباه في الهاء التي تلحق المذكر والتي تكون علامة للمبالغة وليست للتأنيث، يكون فيها بعض الإشكال على المتلقي، وهذا التداخل كثير جداً في اللغة العربية، ومن امثلة ذلك قولك: رجلٌ راوية للشعر.

من الأمور التي تكون غامضة بعض الشيء، هي تلك الصفات التي تكون خالية من هاء التأنيث، وكذلك أوزان الأفعال الدالة على صفات الأسماء، والتي تؤدي الى تداخل في دلالة تلك الصفات أهي خاصة بالمذكر أم المؤنث؟

ذكر الصفة دون الموصوف يؤدي الى صعوبة تمييز تلك الصفة بالنسبة للسامع أو القارئ أهي للمذكر أم للمؤنث، إلا إذا قرنت بموصوفها، مثال ذلك قولك: ثوب خَلِق، فالمذكر والمؤنث فيه سواء.

خلو الألفاظ المؤنثة من جميع علامات التأنيث يكون أشد تداخلاً من غيره، وكذلك الأمر فيما يتعلق بجانب السماع والحكاية ولم يجري على قياس مطرد، كما ذكره التستري - رحمه الله - في الصورة العاشرة من هذا البحث.

للتداخل الدلالي أثر واضح على اللغة، إذ لا يخفى هذا الأثر على دارس اللغة العربية، فالتداخل أدى الى إثراء اللغة العربية بالمفردات التي لا حصر لها، مما جعلها تتميّز عن غيرها من اللغات ببلاغتها وفصاحتها.

للتداخل الدلالي أثر على علم الفقه وأصوله من خلال الالفاظ الدالة على الجمع بالنسبة الى دلالتها على المذكر والمؤنث من ناحية تطبيق الأحكام الشرعية على كل منهم.

ضرورة دراسة اللهجات العربية ومعرفة ما تحويه من مظاهر لغوية قديمة ومدى علاقتها باللغة الفصحى.

الهوامش

(١) معجم الأدباء: ٢٢/١.

(٢) ينظر مادة (دخل) في : مقاييس اللغة: ٣٣٥/٢، وجمهرة اللغة: ٥٨٠/١، ولسان العرب: ٢٤٢/١١.

(٣) ينظر: التعريفات: ٥٤.

(٤) ينظر: المعجم الوسيط: ١/ ٢٩٤، والمصباح المنير: ١/ ١٩٩.

(٥) ينظر: مختار الصحاح: ١٠٦، والمصباح المنير: ١٩٩/١.

(٦) ينظر: المستصفى من علم الأصول: ٧٧/١، والتعريفات/ ١٠٤.

(٧) ينظر: خلاصة المنطق: ١٤.

(٨) ينظر: البحث الدلالي عند الأصوليين: ٩٠.

(٩) خلاصة المنطق: ١٤.

(١٠) دراسة المعنى عند الأصوليين: ١٨.

(١١) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني: ١٥٣/١- ١٧٤ .

(١٢) خلاصة المنطق: ١٤.

(١٣) البحث الدلالي عند الأصوليين: ٩٠.

(١٤) ينظر: المحصول للرازي: ١/ ٢٩٩، والكوكب الدري: ١٧٩/١.

(١٥) ينظر: الأصول في النحو: ٢/ ٤٠٧، والمذكر والمؤنث للتستري:١- ٥ .

(١٦) الشاهد لم يعرف قائله، ينظر: الاصول في النحو:٤٠٧/٢، والكامل في اللغة والأدب: ٢٢٣/١.

(١٧) ينظر: الخصائص: ٢٦٦/١.

(١٨) الأصول في النحو : ٢/ ٤٠٩ .

(١٩) ديوان جرير : ٣٢٠.

(٢٠) ينظر: الأصول في النحو: ٤١٠/٢، والبلغة في الفرق بين المذكر والمؤنث: ٤٦.

(٢١) الأصول في النحو:٤١٢/٢.

(٢٢) ينظر الصحاح: ٢٠١٦/٥.

(٢٣) ديوان الأعشى: ٢٢١.

ينظر المحكم والمحيط الأعظم: ٢٥٢/٣. [٢٤])

الكتاب: ٤٦/٢، والخصائص: ٤١٣/٢. [٢٥])

ينظر: الخصائص: ٤١٣/٢، والأصول في النحو: ٤١٢/٢. [٢٦])

ينظر القاموس المحيط: ٤٥٨. [٢٧])

ينظر لسان العرب: ٦٦١/١. [٢٨])

ينظر: تاج العروس: ١٨/٢٢٤. [٢٩])

(٣٠) الأصول في النحو: ٢/ ٤١٤.

(٣١) فقه اللغة للثعالبي: ٢٣٤.

ديوان زهير: ١٢. [٣٢])

(٣٣) السنن الكبرى للنسائي: ٣/٢٣٩.

(٣٤) المزهر في علوم اللغة: ٢/ ٩١.

ينظر: الصحاح: ٣/٩٥٧، واللمحة في شرح الملحة: ١/٢١٥، وهمع الهوامع: ٣/٣٦٢، وتاج العروس: ١٦/٣٢٤. [٣٥])

(٣٦) ديوان الفرزدق: ٢/٥٤٧.

ينظر: اسفار الفصيح: ٢/٧٩٣- ٧٩٥. [٣٧])

ينظر: معجم ديوان الأدب: ١/٣٣٠- ٣٣١. [٣٨])

معجم ديوان الأدب: ١/٢٠١. [٣٩])

(٤٠) معجم ديوان الأدب: ٣/ ٣٧٠.

جمهرة اللغة: ٢/١١٦٠. [٤١])

(٤٢) المزهر في علوم اللغة: ٢/ ١٨٤.

الفصيح: ٣٨- ٣٩. [٤٣])

(٤٤) الكامل في اللغة والأدب: ١/١٥٤.

(٤٥) جمهرة اللغة: ٣ /١٢٦٨- ١٢٦٩.

ينظر: اصلاح المنطق: ٢٤٣- ٢٥٣. [٤٦])

ينظر: ادب الكاتب: ٢٩٣- ٢٩٥. [٤٧])

(٤٨) اصلاح المنطق: ٢٥٣.

المزهر في علوم اللغة: ٢/١٩٣. [٤٩])

الصحاح: ٣/٩٤٧. [٥٠])

الغريب المصنف: ١/٣٩٧- ٤٠٠. [٥١])

الصحاح: ١/٣٩٥. [٥٢])

(٥٣) ينظر: ادب الكاتب: ٢٩٤.

(٥٤) ينظر: جمهرة اللغة: ٣/١٢٥١- ١٢٥٣ .

(٥٥) المزهر في علوم اللغة: ٢/ ١٩٤.

(٥٦) المزهر في علوم اللغة: ٢/١٩٦.

(٥٧) المذكر والمؤنث للتستري: ١.

(٥٨) المذكر والمؤنث للتستري: ١- ٤.

(٥٩) ينظر: البحر المحيط:٥٦٦/٤.

(٦٠) عناية القاضي وكفاية الراضي: ٤/ ٨٦.

(٦١) المذكر والمؤنث للأنباري : ٨٧.

(٦٢) ينظر: الكتاب: ٥٦٥/٣، والخصائص: ٤١٤/٢.

(٦٣) ينظر: المذكر والمؤنث للأنباري: ٣٠٦.

(٦٤) ينظر: جامع البيان: ١٧٥/١٧، ومفاتيح الغيب/ ٣٠٨/٨.

(٦٥) عناية المسلمين باللغة العربية خدمة للقرآن الكريم : ١٤.

(٦٦) الكتاب: ٤/ ١٩٩- ٢٠٠.

(٦٧) للتوسع في المسألة ينظر: إرشاد الفحول: ١/ ٣١٨، والتمهيد في أصول الفقه: ١/ ٢٩٨)، والبحر المحيط في أصول الفقه: ٢/ ٣٣٣).

(٦٨) ينظر: إرشاد الفحول: ١/ ٣١٨، والمعتمد في أصول الفقه: ١/ ٢٣٣، وشرح التلويح على التوضيح: ٢/ ٣٦٣.

(٦٩) صحيح مسلم: ٦١/٤.

(٧٠) ينظر: نهاية الوصول إلى علم الأصول: ٢/ ٤٦٢، وكشف الأسرار شرح أصول البزدوي: ٨/٢، والمحصول: ٢/ ٣٨٠.

(٧١) الإحكام في أصول الأحكام: ٨٤/٣.

(٧٢) إرشاد الفحول: ١/ ٣١٩، والبحر المحيط في أصول الفقه: ٢/ ٣٣٣.

إرشاد الفحول: ١/ ٣١٩. [٧٣])

(٧٤) البحر المحيط في أصول الفقه:٤/ ٢٤٥.

(٧٥) ينظر هذا القول والتفاصيل التي بعده في: نهاية الوصول إلى علم الأصول: ٢/ ٤٦٢، وكشف الأسرار شرح اصول البزدوي: ٢/ ٨، والمحصول: ٢/ ٣٨٠، وإرشاد الفحول: ١/ ٣١٨، والبحر المحيط في أصول الفقه: ٢/ ٣٣٣، والتمهيد في أصول الفقه: ١/ ٢٩٨.

(٧٦) ينظر صحيح مسلم: ١٣٥٧/٣ أخرجه من حديث : ((كَانَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِذَا أَمَّرَ أَمِيرًا عَلَى جَيْشٍ أَوْ سَرِيَّةٍ، أَوْصَاهُ فِي خَاصَّتِهِ بِتَقْوَى اللهِ، وَمَنْ مَعَهُ مِنَ الْمُسْلِمِينَ خَيْرًا، ثُمَّ قَالَ: اغْزُوا بِاسْمِ اللهِ، فِي سَبِيلِ اللهِ، قَاتِلُوا مَنْ كَفَرَ بِاللهِ، اغْزُوا وَلَا تَغُلُّوا، وَلَا تَغْدِرُوا، وَلَا تُمَثِّلُوا، وَلَا تَقْتُلُوا وَلِيدًا، وَإِذَا لَقِيتَ عَدُوَّكَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ فَادْعُهُمْ إِلَى ثَلَاثِ خِصَالٍ..)) الحديث.

(٧٧) ينظر: سنن ابي داود: ٢٨٠/١ أخرجه من حديث: ((الْجُمُعَةُ حَقٌّ وَاجِبٌ عَلَى كُلِّ مُسْلِمٍ فِي جَمَاعَةٍ إِلَّا أَرْبَعَةً: عَبْدٌ مَمْلُوكٌ، أَوِ امْرَأَةٌ، أَوْ صَبِيٌّ، أَوْ مَرِيضٌ)).

المصادر

١. الإحكام في أصول الأحكام، لأبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي القرطبي الظاهري (ت:٤٥٦هـ)، تحـ: الشيخ أحمد محمد شاكر، قدم له: الأستاذ الدكتور إحسان عباس، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
٢. أدب الكاتب (أو) أدب الكتّاب، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت:٢٧٦هـ)، تحـ: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة.
٣. إرشاد الفحول إلي تحقيق الحق من علم الأصول، لمحمد بن علي بن محمد بن عبد الله الشوكاني اليمني (ت: ١٢٥٠هـ)، تحـ: الشيخ أحمد عزو عناية، دمشق - كفر بطنا، قدم له: الشيخ خليل الميس والدكتور ولي الدين صالح فرفور، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
٤. إسفار الفصيح، لأبي سهل الهروي، محمد بن علي بن محمد، (ت: ٤٣٣هـ)، تحـ: أحمد بن سعيد بن محمد قشاش، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٠هـ.
٥. إصلاح المنطق، لأبي يوسف يعقوب بن إسحاق، ابن السكيت، (ت: ٢٤٤هـ)، تحـ: محمد مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٢٣ هـ ، ٢٠٠٢ م.
٦. الأصول في النحو، لأبي بكر محمد بن السري بن سهل النحوي المعروف بابن السراج (ت: ٣١٦هـ)، تحـ: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.
٧. البحث الدلالي عند الأصوليين، لمحمد يوسف حبلص، مكتبة عالم الكتب، ط١، ١٩٩١م.
٨. البحر المحيط في التفسير، لأبي حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين الأندلسي (ت:٧٤٥هـ)، تحـ: صدقي محمد جميل، دار الفكر- بيروت، ١٤٢٠ه.
٩. البحر المحيط في أصول الفقه، لأبي عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت: ٧٩٤هـ)، دار الكتبي، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
١٠. البلغة في الفرق بين المذكر والمؤنث، لأبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، كمال الدين الأنباري (ت: ٥٧٧هـ)، تحـ: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي - القاهرة – مصر، ط٢، ١٤١٧ هـ ـ ١٩٩٦ م.
١١. تاج العروس من جواهر القاموس، لمحمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (ت: ١٢٠٥هـ)، تحـ: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
١٢. التعريفات، لعلي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (ت: ٨١٦هـ)، تحـ: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط١، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م.
١٣. التمهيد في أصول الفقه، لأبي الخطاب الكلوذاني الحنبلي، محفوظ بن احمد بن الحسن، ، مركز البحث العلمي واحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى.
١٤. جامع البيان في تأويل القرآن، لأبي جعفر الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، (ت:٣١٠هـ)، تحـ: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط١، -٢٠٠٠ م.
١٥. جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت:٣٢١هـ)، تحـ: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين- بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

١٦.الجنى الداني في حروف المعاني، لأبي محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المرادي المصري المالكي (ت:٧٤٩هـ)، تحـ: د. فخر الدين قباوة، والأستاذ محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
١٧.الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت: ٣٩٢هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤.
١٨.خلاصة المنطق، لعبد الهادي الفضلي، مطبعة الآداب، النجف.
١٩.دراسة المعنى عند الأصوليين، لطاهر حمودة، الدار الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٣م.
٢٠.ديوان الأعشى، لميمون بن قيس ، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، ط٧، ١٩٨٣م.
٢١.ديوان جرير بن عطية، تحـ: نعمان أمين طه، دار المعارف بمصر، لا ت.
٢٢.ديوان زهير بن أبي سلمى = شرح ديوان زهير بن أبي سلمى.
٢٣.ديوان الفرزدق، لهمام بن غالب، دار صادر، بيروت.
٢٤.سنن أبي داود، لأبي داود سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن بشير بن شداد بن عمرو الأزدي السِّجِسْتاني (ت:٢٧٥هـ)، تحـ: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت.
٢٥.السنن الكبرى، لأبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني، النسائي (ت:٣٠٣هـ)، تحـ: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م.
٢٦.شرح التلويح على التوضيح، لسعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني (ت:٧٩٣هـ)، مكتبة صبيح بمصر، لا ط، لا ت.
٢٧.الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت:٣٩٣هـ)، تحـ: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين - بيروت، ط٤، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
٢٨.صحيح مسلم، لأبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت:٢٦١هـ)، تحـ: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي- بيروت.
٢٩.عِنَايةُ القَاضِي وكِفَايةُ الرَّاضِي عَلَى تفْسيرِ البَيضَاوي، لشهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي المصري الحنفي، (ت:١٠٦٩هـ)، دار صادر- بيروت.
٣٠.عناية المسلمين باللغة العربية خدمة للقرآن الكريم، لأستاذ الدكتور أحمد بن محمد الخراط، أبو بلال، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.
٣١.الغريب المصنف، لأبي عُبيد القاسم بن سلاّم بن عبد الله الهروي البغدادي (ت:٢٢٤هـ)، تحـ: صفوان عدنان داوودي، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.
٣٢.الفصيح، لأبي العباس، احمد بن يحيى بن زيد بن سيار الشيباني بالولاء، المعروف بثعلب (ت٢٩١ه)، تحـ: عاطف مدكور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
٣٣.فقه اللغة وسر العربية، لأبي منصور، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت:٤٢٩هـ)، تحـ: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط١، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢م.
٣٤.القاموس المحيط، لمجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت:٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م.
٣٥.الكامل في اللغة والأدب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، (ت:٢٨٥هـ)، تحـ: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي- القاهرة، ط٣، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧ م.

٣٦.الكتاب، لأبي بشر، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، الملقب سيبويه (ت:١٨٠هـ)، تحـ: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨ هـ- ١٩٨٨ م.
٣٧.كشف الأسرار شرح أصول البزدوي، لعبد العزيز بن أحمد بن محمد، علاء الدين البخاري الحنفي (ت:٧٣٠هـ)، تحـ: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية بيروت.
٣٨.الكوكب الدري فيما يتخرج على الأصول النحوية من الفروع الفقهية، لأبي محمد، جمال الدين، عبد الرحيم بن الحسن بن علي الإسنوي الشافعيّ (ت:٧٧٢هـ)، تحـ: د.محمد حسن عواد، دار عمار- عمان- الأردن، ط١، ١٤٠٥.
٣٩.لسان العرب، لأبن منظور الأنصاري، جمال الدين محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، (ت:٧١١هـ)، دار صادر- بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
٤٠.اللمحة في شرح الملحة، لأبن الصائغ، محمد بن حسن بن سِباع بن أبي بكر الجذامي، أبو عبد الله، شمس الدين (ت:٧٢٠هـ)، تحـ: إبراهيم بن سالم الصاعدي، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م.
٤١.المحصول، لأبي عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي (ت:٦٠٦هـ)، دراسة وتحـ: الدكتور طه جابر فياض العلواني، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
٤٢.المحكم والمحيط الأعظم، لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت:٤٥٨هـ)، تحـ: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
٤٣.مختار الصحاح، لزين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي (ت:٦٦٦هـ)، تحـ: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية - الدار النموذجية، بيروت – صيدا، لط٥، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٤٤.المذكر والمؤنث، لأبي بكر، محمد بن القاسم بن محمد بن بشار بن الحسن بن بيان بن سماعة بن فروة بن قطن بن دعامة الأنباري (ت٣٢٨ه)، تحـ: محمد عبد الخالق عضيمة، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، وزارة الاوقاف، جمهورية مصر العربية، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة احياء التراث، ١٤٠١ه- ١٩٨١م.
٤٥.المذكر والمؤنث، لأبي الحسين الكاتب، سعيد بن إبراهيم التستري، البغدادي، النصراني، (ت:٣٦١هـ).
٤٦.المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لعبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت:٩١١هـ)، تحـ: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤١٨ه- ١٩٩٨م.
٤٧.المستصفى من علم الأصول، لأبي حامد الغزالي (ت٥٠٥ه)، تحـ: إبراهيم رمضان، دار الارقم، بيروت، ١٩٩٤م.
٤٨.المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، لأبي العباس، أحمد بن محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، (ت: نحو ٧٧٠هـ)، المكتبة العلمية – بيروت.
٤٩.المعتمد في أصول الفقه، لمحمد بن علي الطيب أبو الحسين البَصْري المعتزلي (ت:٤٣٦هـ)، تحـ: خليل الميس، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٠٣ه.
٥٠.معجم الأدباء، لشهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت:٦٢٦هـ)، تحـ: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
٥١.معجم ديوان الأدب، لأبي إبراهيم إسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي، (ت:٣٥٠هـ)، تحـ: دكتور أحمد مختار عمر، مراجعة: دكتور إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، - ٢٠٠٣ م.

٥٢.المعجم الوسيط، لمجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى، وأحمد الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد النجار)، دار الدعوة.
٥٣.مفاتيح الغيب = التفسير الكبير، لأبي عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي (ت:٦٠٦هـ)، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط٣،١٤٢٠ هـ.
٥٤.معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، (ت:٣٩٥هـ)، تحـ: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
٥٥.نهاية الوصول إلى علم الأصول، لمظفر الدين أحمد بن علي بن الساعاتي، تحـ: سعد بن غرير بن مهدي السلمي، جامعة أم القرى.
٥٦.همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، لعبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت:٩١١هـ)، تحـ: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية - مصر.

تجليات الأنا بين الانكسار والاعتداد أمام الآخر في شعر علي بن الجهم

م.د. رائد عكلــة خلــف
كلية الآداب -جامعة الأنبار

استلم: ٤/ ٣ /٢٠١٨ النشــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن تجليات الأنا الشعرية عند الشاعر علي بن الجهم، والتعبير عنها فنياً من خلال خصائصها الانسانية والوجدانية، التي اخذت تتلون مع تجربته الشعرية، فظهر بذلك تناقض في المواقف، وهذا التناقض يعود إلى رؤية الشاعر في تعامله مع الواقع وتغيراته، وقد اقتضت هذه الرؤية دراسة التجليات من خلال مبحثين، الأول يكمن في انكسار الذات أمام الآخر، والثاني يظهر النقيض حيث الاعتداد والكبرياء، فكانت التجربة الشعرية هي الوعاء الذي جسد لنا مسار الأنا وتوجهاتها الشعرية أمام الآخر.

Abstract

The paper aims at investigating the poetic images of "I" in the poetry of Alibin gahm and expressing them artistically within their humantic charistristics which have been differing with his poetic experiement .This hassled to appear adistinction in situ aticns .Thus'that distinction is dueto the poet's poion of view in dealing with the everyday life and its changes through out tow searches ; The first one sheds light on the broken of theseif in front of others whereas,the second shows the other where the pride and dignity.

المقدمة

تعرَّف (الأنا) الإنسانية على حسب ما يراها علماء النفس، بإنها ((هي فكرة الشخص عن نفسه ، أو نظرة الشخص إلى نفسه باعتباره مصدر الفعل))(١) أو هي ((التنظيم المنسق والدينامي لصفات الفرد الجسمية والعقلية والاخلاقية والاجتماعية ، حسب تجليها في مجال الأخذ والعطاء داخل الحياة الإنسانية))(٢) وهي كذلك ((المفهوم الذي يكونه الفرد عن نفسه باعتباره كائناً بيولوجياً اجتماعياً أي باعتباره مصدراً للتأثير والتأثر بالنسبة للآخر))(٣)

وعلى وفق ذلك المفهوم يراد بتجليات (الأنا) الشعرية ، هي التعبير عن الأنا فنياً ، وظهور خصائصها الإنسانية في التجربة الفردية لدى الشاعر ، فالقصيدة هي الملاذ الذي تتجلى فيه ذات الشاعر وحالة الوجدانية التي تتلبسه وتملأ عليه أعماقه ، الأمر الذي من شأنه أن يضرب هذا اللون في الاستغراق في هموم الذات

وانفعالاتها الخاصة إلى ما يشبه السيرة الذاتية المعبّر عنها تحت وطأة الانفعال الذي يذيب الحوادث والخواطر ويلونها بلونه (٤) . وهذا التعبير عن الحالة الوجدانية للشاعر لا بد أن يكون له طرفٌ آخر يشاركه في الانفعال ، وهذا الطرف يتمحور في (الآخر الذي يحمل أبعاداً اوسع ليشمل الإنسان والواقع والتاريخ والزمان والمكان ...) ، هذا الآخر الذي لا يمكن الاستغناء عنه ؛ لأنه التجربة نفسها التي تتعايش معها (الأنا) ، فتظهر بذلك ازدواجية ترسم حدود الصراع بين الطرفين ، وهذا التباين في الموقف يعود اساساً إلى رؤية الشاعر، التي تنطلق من الواقع وتناقضاته ، وتكشف عن الإنسان وقضاياه واشكالاته مع العالم ، بوصفه يجيد إدارة دفة الصراع مع الحياة ، فتجربته الشعرية تمنح الواقع توهجاً ودلالات جديدة ، لهذا قد تتبدى للمتلقي بعض التناقضات التي يصعب عليه إيجاد مسوغات لها في مدى ثبات انسياب تيار الذاتية عند الشاعر . وهذه التناقضات للأنا لدى الشاعر سوف ندرسها في محورين هما :

الأول : تجليات الأنا المنكسرة أمام الآخر

الثاني : تجليات الأنا المعتدة أمام الآخر

لتكون التجربة الشعرية بذلك هي الوعاء الذي يحدد مسار الأنا وتوجهاتها بحسب طبيعة الموقف الذي تكون عليه ؛ ولتظهر سلوكية الأنا عندما تكون بين القوة والضعف في مجابهتها للآخر .

أولاً : تجليات الأنا المنكسرة أمام الآخر

إنَّ الحياة الإنسانية مليئة بالمتاعب، وتكاد لا تخلو من ضغوطات قاسية تجعل الإنسان في كثير من الأحيان يضعف ويستكين ويصبح عاجزاً أمامها، فتظهر عليه ملامح الانكسار في تعامله مع الآخر(٥) ، وهذا ما بدا على شاعرنا إذ ظهرت تجليات الأنا المنكسرة من خلال المواقف الزمانية والمكانية والإنسانية . فكان للآخر (المكان) أثرٌ كبير في انكسار علي بن الجهم ، إذ تعلق به تعلقاً غريباً حاله حال الكثير من الشعراء ، فهو حقيقة معينة ويؤثر في البشر بالقدر نفسه الذي يؤثرون فيه (٦) ، فتظهر بذلك قدسية لاسيما حينما يرتبط بالوطن ، حتى يكون الصراع بذلك قائماً بين الأنا والآخر (الأحبة) إلى أن يتم التلاؤم التعبيري بينهما في البيت الشعري الواحد، أنه الانتماء والوعي بحقيقة الآخر يرسمها لنا الشاعر :

أزيد في الليـــــــيلِ ليلُ ... أم سـال بالصَّبح سيلُ
يا إخـــــــــوتي بدجيلٍ ... وأين منّي دجـــــيلُ (٧)

تتجلى هنا ذاتية منكسرة ، يلفها الحنين والضعف ، تجترح فيها المشاعر الحزينة إذ تظهر حاجة الشاعر إلى الآخر سواء بالمكان (الوطن) أو الآخر (الأحبة) ، هذا الانكسار الذي دفعه إلى أن يتوحد مع الآخر انطلاقاً من الشعور بالحاجة إليه،فالمسافة باتت شاسعة بين الأنا والآخر حتى اصبحت أضيق من حلقة الخاتم:

كأن بـــــلاد الله حلقة خـــــاتمٍ ... عليَّ فما تزداد طـــولاً ولا عرضا
وأني أرى بالقـــيروانِ أحـــبتي ... واعتاضُ من ضنكٍ مُنيت به خَفضا

إلى اللهِ أشكـــو كربتـــي وتغرُّبي وما راب من صرفِ الزمانِ وما مضّا (٨)

هذا التشوق عند علي بن الجهم يظهر أناه المنكسرة ، وهي تتجرع مرارة البعد والضنك والمعاناة لفقدانه الآخر (الأحبة) الذين يستحيل اللقاء بهم ، فجاءت أحرفه تترجم ما تمليه عليه نفسه، إذ جاءت الأحرف الانفجارية والاحتكاكية في الابيات مثل : الكاف والتاء والشين والضاد والياء ؛ ليعبر من خلالها عن المعاناة الصاخبة التي يحسها ، ولعلنا لا نبالغ في هذا التفسير فالنص يتشكل وفقاً للحالات الشعورية والرؤية الفكرية للشاعر ، وتأتي الاصـــــوات تعبيراً عن هذه الحالات الشعورية (٩) . وقد أسهم الآخر (المكان) في تشكيل التجربة الشعرية لـ(انا) الشاعر، إذ تحولت لتكون (الآخر) الشاعر، فهو يقول على لسان الغريب:

وارحمتا للغريب في البلد النَّا زح مـاذا بنفســـهِ صنعا
فارقِ أحـبابهُ فما انتفعـــوا بالعيشِ من بعده ولا انتفعا
كان عزيـزاً بِقربِ دارهمُ حتى إذا ما تبـاعدوا خشَعا
يقول في نائـــهِ وغُربتِهِ عدلٌ من اللهِ كلَّ ما صَنَعا(١٠)

يتحدث الشاعر في الظاهر عن شخصية أخرى ، وهي في الحقيقة لا يعني بها إلّا ذاته وكأنه لا يريد أن يواجه الموقف الصعب مباشرة ، موقف هذه الغربة القسرية فجعل الشخصية الوهمية تعاني هول الموقف ، وتستوقفنا صيغة الندبة التي غرسها في مطلع البيت الأول في قوله (وارحمتا) وهي صيغة تستخدم في مواطن الثكل والفقد والتفجع في الغالب، وكأن الشاعر يفترض أن هذا الآخر – الشاعر نفسه – هو في حكم الميت الذي ينعى ليتم التفجع عليه . وقد احدث الآخر(المكان) تأثيرا قاسياً في (الأنا) الشعرية ، وهذا ما بدا واضحاً في منفاه (الحبس) ، فهو استلب حريته وشخصيته ، فضلا عما فيه من حزن وعجز وضيق ومعاناة دائمة . فقيمة المكان تكمن في ساكنيه وكلما بدت المسافة بعيدة عن معطيات هذا المكان كان الانفلات والتشتت حاضراً لدى الأنا ، تبعاً لدواعي الموقف واستجابة تلقائية لما يبعثه هذا الشخص من استنكار للفعل في حد ذاته . وهذا التصور من شأنه أن يحيل المتلقي إلى مفردات شتى تتعلق جميعاً بالمعطيات التي يمارسها الآخر (السلطة)، إزاء المكان المغلق لتجعل (الأنا) الشاعر غائبة عن المكان الأليف الذي يحبه ويتوق إليه، فتراه يقول:

ما زلت أســـمع أنَّ الملوكَ تبني على قدرِ أخطـــارِها
فلما رأيـــنا بـــناء الإمام رأينا الخـــلافة في دارها
وكـنا نعدَّ لهـا نـــخوةً فطأمنتَ نخـوةَ جبَّـارها

فلا زالتِ الأرض معـــمورةً بعمرِكَ يا خـــير عُمَّارها
تبوأت بعدك قعر الســـجونِ وقد كنتُ أرثـــي لزوَّارها (١١)

فانكسار (الأنا) وهي تتوسل بالآخر (السلطة) ، تظهر أحلاماً باتت مؤجلة ومعاناة نفسية حادة ، ازاء هذا المكان المقيد والمغلق ، وهي تمني النفس بالسلطة أن يكون لها الكلام الفصل بذلك ((فلا زالت الأرض معمورة .. لعمرك يا خير عمَّارها)، فصار الآخر فضلاً عن المكان ، هو المعنى الذي يتحكم في إيقاع القصيدة ويوزع معانيها ، وهذه الانكسارية لا تنفي أن (الأنا) الشاعر تحاول استقطاب الآخر ؛ للاقتراب أكثر من الهيمنة وحب الاستحواذ ؛ لأن (الأنا) يقدم نفسه فريسة غير قابلة للاحتواء من قبل الآخر، فالفعل وفاعله (تبوأت) فيه إشارة إلى مدى السخرية والاستهجان بالذات ، والتنبؤ هنا يعبر عن منطقة الانتقال من المكان المفتوح إلى المكان المغلق ، وهي مقارنة صنعها الشاعر للاستهجان بنفسه وخلق علاقة غير متكافئة بنفسه وبين الآخر سببها (قعر السجون .. وقد كنت ارثي لزوارها) .

ويبدو أن كل هذه التنويعات لدى الشاعر تمثل استحضاراً للمكان الذي ينشده ويتوق إليه ويتوحد معه ، وهذا الموقف هو موقف أيدلوجي إنساني تحاول فيه الذات أن تنتظر مع الآخر ، وصولاً إلى نقطة ترتكز عليها ؛ لإعلان انتمائها إلى المكان المفتوح الذي يحقق لها ذاتها وتستنشق منه عبير الحرية ، لذا لا مناص أمام (الأنا) الشعرية عندما نجد أن (الآخر) السلطة لا تحقق ما تطمح به ، فيكون التوجه والخضوع والاستسلام والاستكانة إلى الخالق علَّه يفرج عنه ما حل به من الكرب ، فجاءت ابياته على لسان (الأنا) الـ (نحن) ، إذ يقول:

إلى الله فيما نابنا نرفـــــع الشّكوى ... ففي يدهِ كشــفُ الضَّرورةِ والبلوى
خَرجـــــنا مِن الدنيا ونحنُ من اهلها ... فلسنا من الأحياء فيها ولا المـــوتى
إذا جاءنا الســــــجَّان يوماً لحاجةٍ ... عجبنا وقُلنا جـــاء هذا من الدَّنيا
ونفرحُ بالرَّؤيا فجـــلَّ حديـــــثنا ... إذا نحنُ أصبحنا الحديث عن الرَّؤيا
فإن حَسُنت لم تأتِ عجلى وأبطـــأتْ ... وإن قُبحت لم تحتبس وأتتْ عجلى (١٢)

إنّ المتأمل في النص يجد أن (الأنا) الشعرية جاءت لتتحدث عن الجماعة ، بمعنى آخر انصهرت ذاته – الواحد – مع الجماعة –الكل- في بيان معاناتهم مع الآخر (السجن) ، فهو عبّر عما يشعر به غيره من السجناء بهذا الشعور الجمعي والمتمثل ب(النحن) وهذا يمثل على رأي فرويد الأنا الأعلى ، وهو صوت المجتمع في نفوسنا وصاحب العقل المبدع عما ابدع (١٣) ، لتظهر بذلك علاقة تلازمية بين الأنا والانتماء ، تنوع فيها التلازم (الانتماء) بتنوع العلاقة الانسانية في مكان وزمان محددين ؛ بهذا الشكل ((يصبح التزام الشاعر وغيره بالجماعة التزاماً بوجودها واهدافها وتطلعاتها ، هذا هو الشرط الأول للانتماء الفاعل ، أما الشرط الثاني فيلتزمه الشاعر في شعره ، ليصبح شعره استجابة فطرية وموضوعية لتلك الآمال العريضة للجماعة ، فشعره يمس حياتها على نحو مباشر أو غير مباشر)) (١٤).

ولايخفى ما في النص من الالفاظ لتدل على معاناتهم في داخل السجن ؛ ولتكشف عن واقع مظلم منقطع عن الحياة (الضرورة ، البلوى ، خرجنا ، لسنا من الأحياء ولا الموتى ، عجبنا ، نفرح بالرؤيا) ، فإيقاع هذه المفردات يقودنا إلى الأنا الشعرية ، وهي في أقسى حالاتها ، وكأنها في عالم آخر يتوسط الأحياء والأموات ، عالم يفرح برؤية الحياة التي كان السجّان رمزها ، إنها أنا الشاعر المنكسرة ، وهي باتت تبث شكواها إلى الله عز وجل . وربما لزم الأمر أن نضيف ، بأن خطاب الشاعر يتمركز حول الذات على نحو يدلنا على أن هذه الذات لا تظهر بطابعها المهمين إلّا بأفقها الشعري ، الذي يرتقي إلى عمق التجربة لتتحد مع (الآخر) وتتزاحم معه شعرياً ، بوصفه صاحب مشهد تقابلي ، وهذا الذي يجعل الذات تلقي بأعبائها على الآخر ، ونقصده هنا (الزمن) وتترك له حرية الفعل والانطلاق ، مبينة في ذلك الحاجة السيكولوجية الحادة إلى من تبث بشكواها وغربتها وحنينها ، وهذا الأمر متوقع فالشعور بالوحدة هو الذي يحدد علاقة (الأنا) بالآخر ، وقد يجعلها علاقة غياب وانفصال مثلما هي مشاعر اللامنتمي التي نلحظها في هذا النص :

كم قد تجهَّمني السَّرى وأزالني ... ليلٌ ينوءُ بصدرِهِ متطـــاولُ
وهززتُ أعناقَ المطيّ أسُومـها ... قصداً ويحجُبها السَّوادُ الشّـاملُ
حتى تولّى الليلُ ثانـــي عطفِهِ ... وكأنَّ آخرهُ خضـــابٌ ناصلُ
وخرجتُ من أعجـازِهِ وكأنَّما ... يهتزَّ فـــي بردَيَّ رمحٌ ذابلُ
ورأيتُ أغبـاش الدَّجى وكأنَّها ... حزقُ النَّعام ذعرنَ فهي جوافلُ
وحميتُ أصحابي الكرى وكأنَّهم ... فوقَ القلاصِ اليعملاتِ أجادلُ (١٥)

ينهض هذا النص بلغة كثيفة تتصارع بها الافعال الماضية والمضارعة الممثلة للذات المنكسرة من الآخر(الليل) ، فضلاً عن الاسماء والمسميات التي تجعل المشهد يضج بالحركة والصور والالوان ، (تجهمني ، أزالني ، هززت ، تولى ، خرجت ، رأيت ، حميت) هذا الليل الذي طال امده حتى ضاق به فجعله يتخبط على غير ذي هدى ، ومع هذا الانكسار اصبحت ذات الشاعر تتأرجح لتأتي بأمل جديد يمثل التحرر من الآخر ؛ ليعلن بذلك انتهاءه (حتى تولى الليل ثاني عطفه ..) ، عندئذٍ يمكننا القول : إن تخيلات الشاعر هي صور داخلية لتعبير خارجي يقصد من وراءه الانعتاق من سلطة الماضي، واقامة نوع من ((التفاعل بين الحلم والواقع ، بين الإيحاءات المنبعثة من عالم اللاشعور والمجهود العقلي الذي يبذله الفنان في صياغة هذه الإيحاءات في صورة قادرة على أن تحقق التجاوب)) (١٦) .

ولكن ما تجدر الاشارة إليه هنا أن قصيدة الرؤية تخضع لمجموعة من الاشراقات التي تسمح للذات بأن تقوم بوظيفة إيحائية على أن مكانها هو مكان الشعور الداخلي الذي يسمح في استرجاع (الأنا) لذكرياتها أمام (الآخر) ؛ لكونها اكثر جذرية والتصاقاً بها ، بل هي اكثر من ذلك ((سمة تحايث الذات وتلازمها

بحيث تمتزج وإياها في وحدة لا فكاك لأواصرها)) (١٧) ، فنحن هنا بإزاء تبادل تجادلي بين قطبي الداخل (الذات) والخارج (الآخر) ، فرؤية الذات هي انعكاس لرؤية الآخر بوصفه جزءاً ليس بالمستطاع التخلي عنه بسهولة الأمر الذي يربك الذات ، ويجعلها في موقف تصارعي يتجلى فيه الصراع ما بين الخارج المتحرك والداخل الذي يكتنفه الخوف والاضطراب ، لاسيما عندما تتغير الظروف وتزداد حدة بظهور نذور التغيير والتحول والمتمثل هنا ، بالآخر (الشيب) الذي يعد وجوده علامة من علامات الضعف والانكسار وكبر السن ، فتأتي تأوهات الشاعر لترسم معاناة (الأنا) ، وهي تحاول أن تتصارع مع الآخر (الشيب) من اجل اثبات الذات المحطمة ، يقول علي بن الجهم :

حَسَرتْ عنِّي القنـــاعَ ظلومُ ... وتولَّت ودمُعها مسجومُ
أنكرتْ مـا رأتْ برأسي فقالت ... أمشيبٌ أمْ لؤلؤٌ منظومُ
قلتُ شيبٌ وليس عيـباً فأنَّتْ ... أنَّةً يستثيرُها المهمـومُ
وأكتستْ لونَ مرِطها ثم قالتْ ... هكذا منْ توسَّدتهُ الهمومُ
إنَّ أمراً جنى عليكَ مشيبَ الرَّا ... سِ في جمعهِ لأمرٌ عظيمُ
هُو عندي من الهُموم التي يحْـ ... ـسن فيها العزاءُ والتسليمُ (١٨)

إنَّ الأنا الشعرية لعلي بن الجهم بدأت عليها الانكسارية أمام الآخر (المرأة) ، وإن كانت مبطنة بشيء من التبرير بقوله :(ليس عيباً) ، فالشيب أحدث جلبة للأنا الشعرية التي حاولت أن تدفع عن نفسها الضيق والأسى ، نافية ما فيه من العيوب ، لكن الأمر لم يسلم ، فقد أصبح عائقاً ومصدراً للتساؤلات لدى الآخر (المرأة) ، فهي تستفهم عن سبب ظهوره لدى الأنا الشعرية وفي الوقت ذاته جعلها الشاعر تتألم وتشاركه همومه وكأنه يريد استثارة مشاعرها بوصفه نوعاً من التعبير عما حلَّ به ((فإذا كان التعبير عن الانفعال شكلاً من اشكال التعبير عن الذات ، فإنَّ استثارة الانفعال من الآخرين لا شك - شكل آخر من اشكال التعبير عن الذات)) (١٩) عله يزيح به عن ذاته بعض اضطرابها وتألمها إزاء هذا الضيف الثقيل ، وهذا التفسير المنطقي لدى الأنا الشعرية مستمد من مجموعة تجارب ((والفصل بين التجارب الذاتية ومعانيها الانسانية الاجتماعية أمر متعذر فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية او الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات انسانية أو اجتماعية بالغة المدى)) (٢٠).

وموضوع أية قصيدة قد ينشأ من تجربة مفردة يعاني منها الشاعر، إلّا أن صورها توحي بالتجربة الكلية لحياته ، ولفظ الكلية ينشأ من عبارة خيالية ، تخلق استجابة انسانية تتخطى حدود الموضوع إلى التجربة الإنسانية ذاتها في جميع الجوانب، وحسبنا أن نورد هنا ما يعاني منه الإنسان وما يتمناه في آن واحد ، ولعل ما يمتلكه علي بن الجهم من صلة بالواقع مكنّه ذلك من أن يكتشف نفسه بنفسه :

الشَّـيبُ ينهـاهُ ويزجُرهُ ... والشَّوق يأمــره ويعـــذره

وإذا توقَّـر شـيبُ مفرقِه ... خرقتْ مدامـعُ لا تُوقـــرهُ
وإذا أسرَّ هوى أشادَ بهِ ... دمـــعٌ يصرّعهُ ويحـــذرهُ
كيفَ استسرَّ هوىً يفيضُ بهِ ... لحظٌ فصيحٌ ليسَ يستره (٢١)

إنّ تعبيراً كهذا يقود (الأنا) الشعرية إلى انفصال عن المجتمع ، وتكوين رؤية منفصلة عن الذات تتبنى وجهة نظر معينة تدفع إلى الغياب؛ ولأن الزمان والشيب هما المؤسسان الحقيقيان لصنعة الشاعر الفنية ، فهذا يعني أن الارتداد إلى الماضي يحمل في طياته مغزى عميقاً في اللاوعي، يتمثل في ايقاف الزمن الحاضر لما فيه من سوء الطالع بالنسبة للشاعر .

فهو يصور معاناته مع الشيب تصويراً لا يخلو من الأسى والانكسار ، إنَّه الكشف عن خبايا (الأنا) ، فهو يندفع للكشف عن افكاره مستخدماً اسلوب (الآخر / الأنا) محولاً افكاره إلى غيره لإحساسه بابتعاد النساء عنه ، والملاحظ في النص أنّه يقوم على تقابلية جميلة تتبدى فيها نوازع الصراع مابين الشيب الذي ينهاه ويزجره والشوق الذي يأمره ويعذره ، فضلاً عن الوقار الذي يؤطره الشيب ، لكن هذا الوقار خرقته المدامع والعيون التي باتت تفضح الهوى وتدل عليه ، فتعامل الشاعر بهذه الاسلوب مع التناقضات يعد نزوعاً إلى الذات المستبطنة ، وكشف احاسيسها . فالتقابل يعد نمطاً اشارياً ، وأنموذجاً سيميائيًا ، ينفذ به الشاعر إلى بعض المعالم الكونية أو الاجتماعية أو النفسية (٢٢) وهي هنا ، انعكاسٌ لنفسية علي بن الجهم التي باتت تشعر بأنه ليس له دورٌ مع الغانيات :

إنّما ذنبي إليهـــــنَّ المشيبُ ... فَتَى يعْفونَ أمْ كيْفَ أتـوبُ
غاب قاضٍ كـانَ يقضي بيننا ... ومنَ الغيَّابِ منْ ليس يؤُوب(٢٣)

فالمرأة هي الكيفية التي تدرك بها الذات نفسها والعالم المحيط بها ، وهي التي تقود إلى ابداعات خصبة وثرية ، وهذا الوعي المتولد في (الأنا) يبدأ من خلال تحويل الآخر إلى صورة لغوية تخييلية ، القصد من ذلك التأثير في المتلقي ولفت انتباهه إلى قيمة المرأة من خلال التفاعل الشديد بينهما، كونه موضوعاً وكياناً وبين الشاعر الذي يتحول إلى أداة تعبيرية للفعل الانساني ؛ لأن الوعي بالآخر يتطلب تمييزاً بين الذات والموضوع ، ولكن بما أن الشعر هو تعبير عن ماهية الانسان ، فإن الشاعر يعكس هذا الأثر ؛ لإسقاط وعيه على العالم ، كما لو أنه معطى علينا أن نكتشفه ، ولا يكون ذلك إلّا من خلال الأثر الفني والغرض منه تحويل صورة الشعر إلى مصدر يعكس جمال المرأة وروعتها ، وهذا يستدعي تجربة يكون التقرب فيها أكثر وهي هنا رمزٌ ومعلمٌ من معالم الحياة يوظفه الشاعر في مواجهة معالم اخرى في بناء قصيدته بناءً عضوياً درامياً متكاملاً ، ولهذا نجد أن اغلب القصائد التي تحدثت عن المرأة ماهي إلّا رسالة أراد بها الشاعر إيصالها ترميزاً لواقع معلن سواء مع (الآخر) (المرأة) أم غيرها ، ومثل هذه الانسيابية تلقي بظلالها على النص ؛ لينفتح

على اساليب جديدة تتقارب مع تواصلية الحدث وحركيته ،ما يولد عن عنصر الديمومة الجوهري للقصيدة فتراه يقول في معاناته وانكساره امامها :

اعلمـــــــي يا أحبَّ شيءٍ إليَّا ... أنَّ شوقــي اليــكِ قاضٍ عليَّا
إنّ قضى الله لي اليك رجــوعا ... لا ذكرت الفراق ما دمتُ حيَّا
إنّ حَـرَّ الفــراقِ أنحلَ جسمي ... وكوى القلبَ منكِ بالشَّوق كيّا (٢٤)

تظهر هذه الابيات نمطاً جديداً من العلاقات التبادلية المتقاطعة بين الأنا والآخر ، يكتنفها العهد المبالغ به من لدن (الأنا) إلى (الآخر) فجاء ليكشف عن مدى الوقائع والذكريات المتشذرة في قلب علي بن الجهم ، وربما كان هذا الاتصال الذي ينشده لشدة احساسه بألم الفقد الذي يعانيه ، فالمرأة هي السر الذي يمثل الرغبة في الوصول إلى شيء بعيد المنال ، فالتعاطي معها لم يكن مصدراً للغواية بقدر ما كان تناولها جمالية لا متناهية تحاول (الأنا) اكتشاف عوالمها واسرارها ، إنها سر الحياة ، والعالم الآخر الذي يسعى الشاعر إلى مناجاته ؛ لتتسع التجربة الشعورية المصطبغة بالخيال الابداعي الذي لا يتوقف حدود دلالته عند قصيدة معينة ، بل يتعداها إلى قصائد اخرى على وفق احاسيسه ومشاعره ؛ ليكون الانكسار أمامها ليس عيباً بقدر ما هو مطلبٌ ، فتراه يقول :

الدَّمعُ يمــــحوُ ويدِي تكتُب ... عزَّ الهوى وامتنعَ المطلبُ
أمَا وعيْـــنيْ قمرٍ أحـــورٍ ... إليهِ مِنْ لحظتِهِ المــهربُ
ما أغمضتْ عينِي ولا أقلعتْ ... دمعتـها مذْ هو لا يعتبُ
ما زلتُ أسترضيه مِن ذنبِهِ ... فليس يرضى وهو المذنبُ (٢٥)

فالأنا العاشقة ينتابها الحزن الدائم وهي تستجدي الرضا من الآخر المعشوق ، إنها جدلية قائمة بين (القبول والصد) جعلت من الأنا الشعرية هائمة تبحث عن بوادر الإصرار في استقطاب (الآخر) الذي اصبح بعيد المنال وعزَّ مطلبه ، فجاءت الافعال (يمحو ، تكتب ، عز ، امتنع ، أغمضت ، اقلعت ، يعتب ، زلت ، استرضيه ، يرضى) تترجم حالة الشاعر وهو يخط معاناته مع (الآخر) ، وكأنه يبحث عن اصداف بحرية تغوص في رمال يريد جمعها ولكن دون جدوى .

فهذه السنفونية التي تعزفها لنا (الأنا) الشعرية والتي تكتنفها الانكسارية تكشف عن لنا عن واقع حال في طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر ، والتي قد تصل احيانا إلى حد الشعور بالإحباط لاسيما عندما يجد الشاعر أن الآخر لا يتجاوب معه فيعتريه احساسٌ بالتفرد والوحدة والفراغ ، إذ يقول :

ألا هلْ من مسعدٌ يبكي لِشجوي ... فأنّي هائمٌ فرد غريبُ (٢٦)

والذي لا شك فيه أن احساس الأنا هنا بالتفرد، نابع من حقيقة ثابتة ادركها الشاعر ، بأن المرأة أو الآخر تمثل الوجه الآخر للحياة ، أي بمعنى آخر هي آصرة انتمائه إلى الواقع فإن فقد هذه الآصرة فقد انتماءه للواقع

، وهذه الدلالة تنطوي على التمزق النفسي وفقدان الاتزان، لتكون بذلك مشاعر الغربة النفسية هي من تتحكم بمصير (الأنا) فالآخر أصبح هو الواقع الذي يشتاق إليه الشاعر ويتمنى حضوره ورؤيته ، لاسيما بعدما كان مفصولاً عن العالم في سجنه فتراه يرد على من استغرب جلوسه في المقابر متذكراً أحباءه :

يشتاقُ كلَّ غريبٍ عندَ غربته ... ويذكرُ الأهلَ والجـــيرانَ والوطنا
وليس لي وطنٌ أمسيتُ أذكُرُهُ ... إلّا المقابر إذ صارتْ لهم وطنا(٢٧)

إنّ انفراد أنا الشاعر بهذه المعاني ، هيأ له جواً من الغربة الروحية وانكساراً معنوياً يلفه التشاؤم والسكون والانقطاع ، بعدما أحس بفقدان الآخر(الأهل والاحبة) الذين كانوا هم أمله المنشود ، ولكنهم أصبحوا في عداد الماضي ومجرد ذكريات بقيت راسخة في مخيلته ، فأصبحت المقابر هي البديل لهم والمكان الذي يجمعهم ، وكأني بالشاعر يريد أن يرد على من يستنكر عليه جلوسه في المقابر، بأن هذا الجلوس ليس حباً بالمقابر بل هو حبٌ بمن سكنها واودع فيها ، إنه الشعور بألم الفقد والحرمان الذي تحس به الأنا وهي تتوق لرؤية الآخر .

ثانياً : تجليات الأنا المعتدة أمام الآخر

يرى علماء النفس أن في اعماق النفس الإنسانية ميلاً إلى تأكيد الذات والحصول على منزلة عالية في الجماعة ، وهذا ميل طبيعي شامل لأفراد المجتمع وطبقاته (٢٨) ، بل أن هناك حاجة اساسية إلى تأكيد الذات (٢٩) ، وهذا الأمر يصدق على كثير من المجالات التي ترصد الذات فيها اخطاراً وتتعرض إلى شتى الوان الاضطهاد تداهمها محاولات الالغاء عندئذٍ تضطر الذات – عن طريق الوعي أو اللاوعي- إلى البحث عن سلوك آليات نفسية كي تثبت نفسها وتقوي إرادتها ، وتصعد عن عزيمتها وتزيد من نفوذها إزاء الآخر ، ومن أهم هذه الآليات (الاعتداد بالذات) ، وقد يكون ذلك من اجل بلوغ الكمال الذاتي ، إذ يحسب الفرد لنفسه حساباً كبيراً يجعله يسمو في رفعة شأنه من خلال وسائل العلو التي لها قيمة معتبرة (٣٠) ، وتتضح هذه آليات بقدرة الشاعر على تبديل الواقع (الآخر) الذي لا يحقق له وجوده في الحياة ، وبذلك تتجسد في الشاعر همومه وهموم عصره ، فهو يريد أن يصنع لنفسه مكانة يثبت من خلالها وجوده وكونه فاعلاً في المجتمع، والميل إلى هذا الاتجاه ينشأ دائماً حينما يجد الشاعر نفسه غير منسجم مع الآخرين .

وهذا الوعي المتولد في الذات الإنسانية يتبدى من خلال تحويل الآخر إلى صورة لغوية تخيلية القصد من ذلك التأثير في المتلقي ولفت انتباهه، وقد جعلها علي بن الجهم عن طريق الآخر (المرأة) والتي جاءت بكل ما تحمله من معاني الخضوع، لتكشف عن حقيقة الذات وتعريها فيقوم الشاعر عندئذٍ بترميز الشخوص واستخلاص الحكمة، لأن الرمز جزء من عالم لمعنى الإنساني، فتراه يقول:

أقلّي فإنَّ اللَّومَ أشكلَ واضــحُهْ ... وكَمْ مِن نصيحٍ لا تملَّ نصـائحُهْ
على مَ قعدتِ القُرفصى تعْذُليني ... كأنَّي جانٍ كلَّ ذنبٍ وجارحُهْ

متى هانَ حرٌّ لم يرِقْ ماء وجهه ... ولم تُخْتبرْ يوماً بردِّ صـــفائحُهُ
وكم من عدوٍّ بـاتَ يحرُقُ نابهُ ... عليَّ كما يستقدح المرخ قـادحهُ
أعاذل لم أجرحْ كريماً ولم أُلُمْ ... لئيماً وبعضُ الشرِّ يجمحُ جامحهُ
وإلّا يكنْ مالي كثيراً فإنَّني ... كثيرٌ إذا ما صاح بالجيشِ صائحُهُ
وأقبلتِ الأبطالُ جُرداً وصافحتْ ... رجال بأطراف القنا منْ تصافحُهُ(٣١)

إنَّ الرؤية التي توصل إليها علي بن الجهم تقدم لنا صورة لوعي الإنسان بالآخر ، فكل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة، من هنا تتكشف علاقة الشاعر بالمرأة (الرمز) على إنها نزوح نحو الآخر ورغبة للاندماج به في اطار وعيه الخاص ، بمعنى آخر أن صورة المراة العاذلة قد باتت واتضحت معالمها ، إنها رؤية الشاعر لذاته ، فالصورة هي صورة الشاعر والصوت هو صوته أيضًا ، معنى هذا أن الإنسان تواق إلى تحديد معالمه من الآخر .

فالنص كما نرى تتصارع فيه جدلية تكشف عن الجوانب المستبطنة لذات الشاعر وهي تتقلب بين ثنائية الإقدام والإحجام، أي بين الدعوة إلى الاستكانة والخضوع والرضوخ واحجام الذات، وقد مثلتها (العاذلة) (الآخر / الأنا المنكسرة) ، وبين الإصرار والثبات والشجاعة والعزيمة والإقدام في مقارعة العدو(الأنا المعتدة) ، لتظهر بذلك بسالة وإقداماً وهي تحاول أن تعدد الفضائل لتكون بالنهائية هي الكفة الراجحة التي تبتغيها ذات الشاعر في مواجهة الآخر .

إنَّ تقمص الشاعر بصورة الآخر (المرأة العاذلة) ،أظهرت لنا صفات الشاعر المعتدة ، إذ حاول من خلال العاذلة أن يبين رؤاه وما يكتن بداخله من مواقف . إذن علينا أن لا نغفل عن دور الآخر في انجاز عملية الوعي الذاتي ، فنحن نقيّم أنفسنا من خلال وجهة نظر الآخرين ، فوجهة نظر الآخرين عملية تقويمية لوعينا ، وعملية الوصول إلى الذات تتم في أحيان كثيرة من خلال خلق جزئيات مكمِّلة لبعضها ، لنرى أنفسنا في الآخرين تماماً كما يتم تأمل أنفسنا في المرآة، فالآخر المرأة باتت هنا ((رمزاً أو معلماً من معالم الحياة يستخدمه الشاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناء عضوياً درامياً متكاملاً))(٣٢) ، ووسيلة للردع وإثبات الذات وبيان مناقبها واعتدادتها كما في قوله لمن تسأل عن قومه :

إنْ كنتِ جاهلةً بقومي فسألي ... أينَ النبوَّة والقضـــاءُ العادلُ
قومي اولئك إنْ سألتِ وإنما ... يجلو العمى عنهم اللبيبُ السائل (٣٣)

فالرمزية للمرأة هنا، أخذت تكشف عن اعتداده بنفسه الذي تصاعد بشكل جمعي (النحن)، حينما يشعر بمسؤولية الانتماء لقومه وتفخيم صورتهم أمام الآخرين، وهي في الحقيقة وسيلة غايتها إعلاء شأن المجموعة التي ينتمي إليها الشاعر ، فتتلاحق صورة الـ(الأنا) في اشكال متعددة ، فهو فرع من الاصالة التي ينتمي إليها، فيسعى مفاخراً بنفسه وبآبائه وبقومه الذين سموا بعدلهم وطيب منبتهم وعراقة نسبهم .

فالرؤية الذاتية للقصيدة في شعر علي بن الجهم انمازت ببناء رؤية تشكيلية وسياق تداولي لم يمنع المتلقي من أن يتفاعل معها ، ولهذا نجد أن أغلب قصائده التي اراد بها الاعتداد بذاته كانت المرأة (الآخر) هي الفكرة أو الرسالة التي أراد الشاعر إيصالها إلى الآخر ؛ بوصفها رمزاً لواقع معلن سواء مع المرأة أم مع غيرها ، ومثل هذه الانسيابية تلقي بظلالها على النص لينفتح على اساليب قول جديدة تتقارب مع تواصلية الحدث وحركيته ، فتراه يقول مرة أخرى مخاطباً إياها :

صلي واسألي من شئتِ يخبركِ أنّني ... على كُلّ حالٍ نعم مستودعُ السرِّ
وما أنا ممّـــن سار بالشّعر ذكـرُه ... ولكنَّ أشعاري يسيرّها ذكري (٣٤)

فرؤية الشاعر لذاته هنا ، يكتنفها شعور مختلف عما درج عليه ، فالمعروف أنَّ شهرة الشعر بما فيه من الجودة واللباقة ، هي من تعرف قائله للناس وتكسبه الشهرة ، ولكن اعتداد الشاعر بنفسه وبمآثره وبصفاته وذكره الحسن هي ما صبغت به اشعاره حتى عرفت به ، فأضافت على شعره الجمال والرونق والسيرروة والمكانة الرفيعة ، إنها رؤية الشاعر لذاته أمام الآخر (المرأة) التي عملت على إعادة انتاج المعنى الذي رسمه ، ولتكون نوعاً من التشفي بما يدور في المجتمع العباسي من عادات وقيم متنوعة أو لنقل : هو نوع من انواع ذم السلطة(٣٥) ، فجاءت المرأة كوسيلة للوصول إلى غاية، ينفد من خلالها إلى مضمون الفكرة بتوظيف خلاق يجسد فيه تشكيلات فنية عدة ، شكلت بمجملها قدرة فنية رائعة لحالته التي تنسجم مع وضعه وهو في السجن :

ألَمَّتْ وجنحُ الليلِ مُرخٍ سدولَه ... وللسجنِ أحراسٌ قليلٌ هجـــودُها
فقلتُ لها أنّى تجشـــمتِ خطّـــةً ... يحرّج انفـــاسَ الرّياح ورودُها
فقالتْ أطعنا الشـوقَ بعـد تجلّد ... وشر قلوب العاشـــقين جليدُها
وأعلنتِ الشّكوى وجالتْ دموعها ... على الخد لما التف بالجـيد جيدُها
فقلتُ لها والدمعُ شتى طريقـــه ... ونار الهوى بالشـوق يذكى وقودُها
إذا سلِمتْ نفسُ الحبيبِ تشابهتْ ... صروف الليالي سهـلها وشديدُها
فلا تجزعـي إمَّا رأيتِ قيـــودهُ ... فان خلاخيل الرجال قيودُها (٣٦)

إنَّ علي بن الجهم يقدم صورة لذاته ، وهي مليئة بالعنفوان رغم ما اصابها من المعاناة ؛ ليظهر بذلك اعتداد الأنا بتماسكها أمام الآخر (السلطة) التي اجبرتها على الرضوخ في ذلك المكان المظلم ، معتمداً على صورة (الرمز) للمرأة الحبيبة من خلال الحوار الذي يجري بين الذات الشاعرة وبين المرأة الحاضرة / الغائبة بصيغة الفعل الماضي (ألمت ، فقلت ، فقالت ، وأعلنت) ، إنما هو حضور مختلق لا حقيقة له ، إنّه وسيلة لقتل الوقت اللامحدود داخل حدود الحبس ، فهذه الحبيبة الحاضرة الغائبة ، ماهي إلّا ذكريات الشاعر الجميلة حينما كان حراً وقبل أن تطاله يد السلطة القامعة ، ثم أن هذه المصاعب التي تخطتها الحبيبة فهي في سبيل

الوصول إلى الذات الشاعرة ، إنما هي دلالة واضحة على رحلة الشاعر في هذه الحياة المليئة بالصعاب ، فتغدو الحبيبة (الآخر) معادلاً موضوعياً لإرادة الذات الشاعر التي تتسم بقوة تحملها صعاب الحياة ، وتتجلى هذه القوة في فخر الذات الشاعر بنفسها ((خلاخيل يرتديها الرجال) ، فهو يطلب من الحبيبة الذكريات أن لا تجزع من رؤيته مكبلاً بالقيود، فما هذه القيود إلّا خلاخيل يرتديها الرجال . ولعل وراء هذه الرؤية ، وهذا الموقف دوافع نفسية زينت الادعاء العريض المزخرف. وأوجز تعليل لتلك الدوافع ، إنها فعل تعويضي عما تصاب به الأنا الشعرية من سقوط وهوان وعليه فهي هنا تريد أن تعيد إليها قيمتها واعتدادها ، فيقابل الوقائع الصارخة بالادعاء الواهم ويضع التشامخ الرائع في مواجهة الذل الخافض ، والقوة في وجه الضعف ، أنه مسعى هادف للدفاع عن الذات في وجه الآخر ، ولهذا لبس علي بن الجهم لبدة الأسد ، وسل من ضعفه سيفاً باتراً يوعد به ويرهب من وراء الأسوار راداً على المرأة الرمز التي أخذت تحاوره :

قالتْ حُبستَ فقلتُ ليسِ بضائرِ ... حَبْسي وأيَّ مُهَنَّد لا يُغمدُ
أو ما رايتِ اللَّيث يألفُ غـيلهُ ... كِبراً وأوبـاشُ السِّباعِ تردَّدُ
والشمس لولا انها محـــجوبة ... عن ناظريكِ لما أضـاءَ الفرقدُ
والبدرُ يُدركُهُ السَّرار فتنـــجلي ... أيَّامُـــهُ وكـأنَّـــهُ متجددُ
والحبسُ مالم تغشهُ لدنيّـــةٌ ... شنعـاء نعـم المنزل المتوردُ
بيتُ يجدّد للكريمِ كرامـــةً ... ويزارُ فيه ولا يزورُ ويُحفدُ (٣٧)

بهذه الملامسة والحوارية التي نقرأها ندرك أن تصارع الوعي مع وعي آخر له ما يبرره ، وهذا يشكل مجالاً للتداخل العلائقي بين الشاعر ومحبوبته ، وهي قيمة جمالية تبقى ملتصقة بالذات ، فيها استجابة تلقائية للقفز على الواقع ومحاولة تفسيره بهذه الطريقة المتعالية ، فالأنا الشعرية رغم جراحها ، إلّا أنها مكابرة لا تنكسر بوجه الآخر (السلطة)؛ لأنه كالسيف الذي ادخل في غمده ، وهذا الغمد لا يقدح بمضاء السيف وحدته، كذلك السجن لا ينال منه ولا يقدح برجولته وصلابته ، وقد زاد الشاعر من اعتداده بذاته من خلال ما أتى به من تشبيهات جميلة ؛ ليعمق من صورته وكبريائه وعنفوانه وهو داخل سجنه ليدل على صبره وتجلده . ولا يخفى أنَّ المكابرة والتعالي على الجراح تدفع الأنا إلى خلق علاقات جديدة غير مألوفة في الوعي الجماعي ، فتراه يقول :

ما عابهُ أنْ بـــزَّ عنه لباسُهُ ... فالسَّيفُ أهولُ ما يُرى مسلولا (٣٨)

فالشاعر معتد بذاته رغم القيود، وهو مجرد من الثياب ، والمصلوب في العراء يمثل حالة إنسانية غير مألوفة في الوعي الجماعي ، وهي حالة تقتضي الشفقة على هدر إنسانيته بصرف النظر عن الجرم الذي ارتكبه ، ولكن هول المشهد الإنساني وعمق المعاناة التي تجرعها الشاعر جعلاه مكابراً ومتعالياً على المصيبة التي أحلت

به ورافضاً الإقرار بالألم والذل والهوان أمام الآخر ؛ انتصاراً لذاته التي لم تهزم وانتقاماً من الآخر (السلطة) التي لم تنل منه إلّا بتعريته فهو لا يبالي بما حل به ، فتراه يقول :

حلبنا الدَّهر اشطره ومـرت ... بنا عقب الشدائد والرخـاء
وَما حَبْسُ الخليفة لـي بعارٍ ... وليسَ بمُؤيسي منهُ التَّنائي (٣٩)

إنَّ المتأمل في البيت ، يجد الشاعر يصور حاله في السجن بثراء دلالي يقتضي التأمل في السياق المكاني النفسي، فالشاعر لم يقدح في عزيمته وتجلده ، فقد مرَّ بتجارب وشدائد قبل السجن جعلته قادراً على تحمل أعباء السجن وتكاليفه ، فإذا كان السجن جزءاً من أهوال الدهر فإنّ الشاعر قد تغلب على أهوال الدهر كلها ، فأضحى الدهر حيواناً أليفاً ينقاد بيسر ليحلبه الشاعر، فالسجن على وفق ذلك المفهوم فهو لا شيء عند الشاعر . ولا يخفى البناء التجسيمي الذي حوى عنفوان الأنا الشعرية يوحي إلى هوان احوال السجن في نظر الشاعر . فتجليات الأنا المعتدة بنفسها والتي تحاول أن تظهر الشموخ والتعالي بائنة في اغلب قصائد الشاعر ، وكأنها تحاول أن ترسم خطاً بيانياً واضحاً لـ(أنا) الشاعر من اول يوم دخل فيه السجن متعالياً على النكبة ، مستخفاً بالنازلة معتداً بالذات حريصاً اشد الحرص على أن لا يشمّت الآخر (السلطة) ، وألا يقرَّ عيون حساده بضعفه، فلم ينظر إلى الحادثة إلّا كما ينظر الشامخ إلى الامواج العاتية ، وكأنها دفقات من الماء جاءت لتغسل قدميه ، ثم لا تلبث أن تدعها خاسئة ذليلة ، فتراه معتزاً بذاته أمام الآخر :

إنَّ خسَّ حظِّي من مـال تخوَّنهُ ... صرَّف الزَّمانِ فما عِرْضي بمخسُوسِ
أو تغفلُـــوني فأيَّامـي تُذكركُمْ ... أو تحْبسُوني فما شِعرِي بمحبُوسِ(٤٠)

فالاعتداد بالذات يظهر رغم ما فيه من معاناة ، وحظه السيء ودائرة الايام عليه ثقيلة جداً ، إلّا أنه يعتز بسبب سجنه ، فإن كرامته وعرضه مصانان وخاليان من أي تهمة ، فالأيام كفيلة بتذكيره لا سيما وأنه في السجن ولا يمكن أن يطال شعره وكلماته ، فالشاعر وأن كان سجيناً مادياً فإنه حر طليق نفسياً من خلال قصائده وكلماته، إشارة منه إلى قوة شعره وديمومته التي لا يمكن حبسها لأي سبب كان ، مبطناً ذلك فخره واعتزازه بنفسه وشعره وفكره .

غير أن إدراك الشاعر للآخر لا يعني بالضرورة فهمه فهماً منطقياً ؛ لأن العلاقة بينهما قد تكون خارجة عن حدود المعقول ، هذا إذا ما قلنا أن موضوع التفاعل بين الذات والآخر ، قد تعني المواجهة وعليه ، فالذات بما تحمل من عبء اكتشاف الآخر بقدر ما تعاني من اكتشاف نفسها إذ تتداخل معالم الاشياء وسماتها تداخلاً يضفي إلى احتمالات لا متناهية من هذا التداخل فتكون - عندئذٍ - أنا الشاعر أكثر عمقاً وتفاعلاً إذ تطلب الأمر من الشاعر الدفاع عن الوطن ، فالوطن هو المعشوق داخل ذات الشاعر وارض المعركة هي التي تستدعي الأنا التي أخذت تعتد بشجاعتها وبطولاتها حيث الصلابة والثبات في الموقف في عصر تحولت فيه البطولة ((إلى رؤية تنطوي على موقف)) (٤١) :

ولمَّا رأيتُ المـــوتَ تهْفو بنـودُه ... وبانتْ علاماتٌ لهُ ليس تنكرُ
وأقْبلت الأعرابُ من كل جانبٍ ... وثار عجاجٌ أسودُ اللّون اكدرُ
بكلِّ مشيحٍ مستميتٍ مشمِّـــرٍ ... يجـولُ به طرفٌ أقبَّ مشمَّرُ
بأرضٍ خساف حين لم يكُ دافعٌ ... ولا مانع إلَّا الصـفيح المذكرُ
فقلَّل في عينيَّ عُظم جُموعهـم ... عزيمةُ قلبٍ فيهِ ما جلَّ يصغُرُ
بمعترك فيـــه المنايا حـــواسرٌ ... ونار الوغى بالمشـــرفية تسعرُ
فما صُنْتُ وجهي عن طباتِ سيوفهم ... ولا انحزتُ عنـهم والقنا تتكسَّرُ
ولم اكُ في حرِّ الكريهة محجـــماً ... إذا لم يكنْ في الحربِ للوردِ مصدرُ
منعتهـــمُ أن ينالـــوا قلامـــةً ... وكنت شجُاهم والأسـنَّة تقطرُ(٤٢)

هذه الوقيعة التي تنفس بها النص هي التي تستدعي (الأنا) وبقوة ؛ لتفرض نفسها في المجتمع الفوضوي ، وتقدم نفسها ذاتاً قادرة على المجابهة ، وتقديم (الآخر) العدو على أنه العاجز أمام سطوتها واندفاعها، فأنا علي بن الجهم كانت حاضرة وبقوة بوصفها تعبيراً دقيق عن حسن البطولة عند كل إنسان يحقق نصراً ، بحيث تدلنا الذات أن محطة الارتكاز فيها ارض المعركة (رأيت الموت ، أقبلت الأعراب ، فقلل في عيني ، عزيمة قلب ، صنت وجهي ، ولا انحزت عنهم ، ولم اك في حر الكريهة محجماً ،) ، فهذه المفردات تجعلنا نتصور ضراوة المعركة وخشونتها بين الطرفين وما آلت إليه، حتى راح الشاعر يعدد مفاخره ويقيم ذاته وهو في ارض المعركة؛ ليؤكد بذلك بطولته وفروسيته من خلال (أناه) المستمدة من واقعه المضطرب ، وقد سعى شاعرنا إلى إظهار ذاته وتوكيدها .

ومحصلة القول : إنَّ ما يقوم به الشاعر نابع من شعوره بتأكيد ذاته، أي البحث عن الذات ، أو ما يسمى بلغة علم النفس أزمة البحث عن الهوية (٤٣) لاسيما عند إحساسه بالتفاوت ، فهو مشحون بمشاعر الاضطهاد بينما (الآخر) نراه مشحوناً بمشاعر الكبرياء ، وهذا التفسير يضعنا أمام بناء نفسي لا يتوقف ؛ إذ لا يقتصر الأمر على هذه الحال بل يضع الشاعر في دائرة الانكسار ، نلمس حينها شعوراً بالتمايز والتفوق يتكرَّس بعده إفراد الشاعر ونفيه عن ذاته ، وبذلك يكون الانفصال اكثر عمقاً وتأثيراً عندما يتجاوز هو الآخرين ، وهذا يتصل في الأغلب بظروف العصر التي تشكل رؤية الشاعر ، عندئذ يلغي الانقطاع كل توافق مع الآخر.

الهوامش

[1] التكيف النفسي ، مصطفى فهمي ، ١١١.

٢ موسوعة علم النفس ، اسعد رزوق ، ١٤٨.
٣سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات ، د. عبد الفتاح محمد ، ٣٩.
٤ في النقد الأدبي ، د. عبد العزيز عتيق : ٣٨٨/٣.
٥ علم النفس المفاهيم والدلالات ، د. سعد حسن يحيري ، ٧٨.
٦ المكان ودلالاته ، يوري لوتمان ، ٨٣.
٧ديوان علي بن الجهم ، تحقيق خليل مردم بيك ، ١٨٣.
٨نفسه ، ١٥٥.
٩الهندسة الصوتية الايقاعية في النص الشعري دراسة نصية ، ١٨٩.
١٠الديوان ، ١٥٩.
١١نفسه : ١٤٦-١٤٩
١٢نفسه ، ٦٥.
١٣الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف ، ١١٨.
١٤الانتماء وظاهرة القيم العربية في القصيدة الجاهلية ، د. حسين جمعة : ٨٦.
١٥الديوان ، ١٧٧.
١٦يوسف وهبة والمنهج التكاملي ، مراد وهبة ، ٢٨٧
١٧مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، ١٨.
١٨الديوان : ١٩٦.
١٩خمسة مداخل الى النقد الادبي ، ٨٩.
٢٠النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، بيروت ، ١٩٨٢، ٣٩١.
٢١الديوان : ١٤٥.
٢٢ منازل الرؤية ، منهج تكاملي في قراءة النص ، سمير شريف ، ٧٨.
٢٣الديوان : ٦٩.
٢٤نفسه : ٢٢٤.
٢٥نفسه : ٦٩.
٢٦نفسه : ٦٩.
٢٧نفسه : ٢١٦.
٢٨علم النفس الاجتماعي، أوتوكلينبرغ علم النفس الاجتماعي ، راد نوكلنيبرغ. : ١٦٢- ١٦٤.
٢٩ مفهوم الذات بين الطفولة والمراهقة د. وعد الشيخ،: ١٥.
٣٠علم النفس، محمد شريف سليم ، المطبعة الاميرية ، القاهرة، ١٩١٤م : ١٨٧.
٣١الديوان : ٨٦.
٣٢الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، خليل موسى ، ٤٤.

[٣٣]الديوان : ١٨٤.

[٣٤]نفسه : ١٣٩.

[٣٥]ينظر حركية الصراع في القصيدة العباسية ،د.ناظم حمد خلف : ١٤٢-١٥٠.

[٣٦]الديوان : ١١٢.

[٣٧]نفسه : ٩١.

[٣٨]نفسه : ١٨٦.

[٣٩]نفسه : ٥٩-٦٠

[٤٠]نفسه : ١٢٥.

[٤١]المتخيل السردي ، عبدالله ابراهيم ، ٣١.

[٤٢]الديوان : ١٢٠

[٤٣]ينظر : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، د. عبد المنعم حنفي : ٣٧٩/١.

المصادر والمراجع

- الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف ، دار المعارف ، مصر ، (١٩٨٠) .
- الانتماء وظاهرة القيم في القصيدة الجاهلية ، د. حسين نعمة ، (بحث) مجلة التراث العربي ، دمشق ، عدد ٦٣، (١٩٩٦).
- التكيف النفسي ، مصطفى فهمي ، مكتبة مصر دار الطباعة الحديثة ،القاهرة . (١٩٨٨)
- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر خليل موسى ، مطبعة الجمهورية ، دمشق. (١٩٩١)
- حركية الصراع في القصيدة العباسية ، د. ناظم حمد ، دار العراب ، سوريا. (٢٠١٢).
- خمسة مداخل الى النقد الادبي ، تصنيف وليكر سكوت ، ترجمة عناد غزوان ، دار الرشيد ،بغداد ،(١٩٨١) .
- ديوان علي بن الجهم ، تحقيق خليل مردم بيك ، دار صادر ، ط٣، بيروت، (١٩٩٦)
- سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات ، د. عبد الفتاح محمد،دار المعرفة الجامعية ، القاهرة. (١٩٩٩).
- علم النفس، د. محمد شريف سليم ، المطبعة الاميرية ، القاهرة. (١٩١٤).
- علم النفس الاجتماعي، راد نوكلنيبرغ ، تر: حافظ الجمالي مكتبة الحياة ، ط٢، بيروت، (١٩٦٧).

- علم النفس المفاهيم والدلالات ، د. سعد حسن بحيري،مكتبة الانجلو المصرية ،مصر (١٩٩٣).
- في النقد الأدبي ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية، بيروت، (١٩٧١).
- المتخيل السردي مقالات نقدية ، عبدالله ابراهيم ، المركز الثقافي ، بيروت، (١٩٩٠).
- مفهوم الذات بين الطفولة والمراهقة ، د. وعد الشيخ ، دار كيوان ، ط١، دمشق. (٢٠٠٦)
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،(١٩٧٥).
- المكان ودلالته ، يوري لوتمان، ، تقديم سيزا قاسم ، مجلة البلاغة ، عدد ٦، القاهرة (١٩٨٦)
- منازل الرؤية ، منهج تكاملي في قراءة النص ، سمير شريف، دار الأوائل للنشر (٢٠٠٣)
- موسوعة علم النفس ، اسعد رزوق، ، المؤسسة العربية والنشر ، ط٣ ، بيروت ، (١٩٨٧).
- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، عبد المنعم حنفي،، دار العودة ، لبنان. (١٩٧٤)
- النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال، دار العودة ، لبنان. (١٩٧٤)،
- الهندسة الصوتية والايقاعية في النص الشعري دراسة نصية ، عبد الرحمن جدوك مراجعة ، مركز الحضارة العربية ، ط١، القاهرة. (٢٠٠٠).
- يوسف وهبة والمنهج التكاملي مراد وهبة ، الهيئة المصرية للكتاب ،(١٩٧٤).

أثر دلالات السياق في توجيه الاستعارة

أ.م.د. عدي خالد محمود البدرانيّ
كليّة العلوم الإسلاميّة -جامعة الفلوجة

استلم: ٢٠١٨/٣/٧ النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

تهدف الدراسة إلى تتبّع تأويلات السياق عند المتلقّي، وما يمكن أنْ يحمله على توجيه الاستعارة؛ بوساطة تأمّل طرفي علاقة المشابهة اللذين تقوم عليهما الاستعارة.

وأوّل ما يطالعنا في هذه الدراسة أنّ اللفظة التي جرت فيها الاستعارة ربّما تحتمل أكثر من توجيه، ولكن من جهات مختلفة: منها ما افترضناه من تبادل طرفي التشبيه الذي يقضي بمغايرة الاستعارة التصريحيّة إلى مكنيّة وبالعكس. ومنها ما يكون للفظة أثر في المغايرة؛ وتحديدًا عندما تحتمل أكثر من دلالة داخل السياق، ممّا يتسبّب في مغايرة الاستعارة من الترشيح إلى التجريد، وبالعكس. وفي تركيبي الحالتين تجري استعارتان في موطن واحد.

وقد يتغير موطن الاستعارة بتغيير توجيهها، كما في حال تعدّد دلالتها قبل دخولها في سياق محدّد، ومن ذلك بنية الاستعارة التبعيّة. وكذلك الحال في بعض التراكيب التي تؤثّر دلالاتها في توجيه الاستعارة، كما في إسناد "المضاف والمضاف إليه". وفي تركيبي الحالتين تجري استعارتان في موطنين متغايرين.

Abstract:

The study aims to follow the contextual interpretations of the recipient, and what he can carry on directing the metaphor; mediated by the two sides of the similar relationship on which the metaphor is based.

The first thing that comes to mind in this study is that the metaphor in which the metaphor took place may have more than one direction, but with different considerations: one of which is what we assumed from the exchange of the two ends of the metaphor, which is contrary to the metaphorical metaphor to the machine and vice versa. Especially when it has more than one connotation within the context, which leads to different metaphor from nomination to abstraction, and vice versa. In both cases, they are borrowed in one home.

The metaphorical locality may be changed by changing its orientation, as is the case with multiple meanings before entering into a specific context, including the metaphorical metaphor. As well as in some structures, whose implications influence the direction of metaphor, as in attribution of "additive and additive". In both cases, they are borrowed in two heterogeneous homes.

المقدّمة

ربّما لا نجانب الصواب إذا قرّرنا أنّ علم البيان يعلو هرم البلاغة العربيّة، وأنّ فنّ الاستعارة يحتل ذروته على الإطلاق، الأمر الذي يجعلنا نتوقّف كثيرًا في تأمّلها، وإدراك ماهيّتها، ولاسيّما داخل سياقها؛ لأنّنا نرى أنّ الاستعارة إنّما يتوقف توجيهها على دلالات السياق الذي ترد فيه.

ولمّا كان للسياق أكثر من دلالة كان للاستعارة أكثر من توجيه، ولكنّ البلاغيين بذلوا جهودًا في التأصيل التنظيريّ للفنون البلاغية على حساب دراسة توجيهات هذه الفنون داخل السياق الذي ترد فيه، بل إنّ هذه التوجيهات تكاد تغيب تمامًا عن مؤلفاتهم - رحمهم الله - إلا ما ندر من جهود المفسرين، وشرّاح دواوين الشعر.

ولهذا وجدنا ضرورة التعامل مع الاستعارات داخل سياقاتها، وما يمكن أن تفرزه هذه السياقات من توجيهات، الأمر الذي نتبعناه وتأمّلناه، فوجدناه على نوعين:

ما تتعدّد توجيهاته داخل السياق:

- منه ما يتمثّل في بنية الاستعارات المكنيّة التي افترضنا إمكانيّة توجيهها في ضمن حقل الاستعارة التصريحيّة، فتجري في تركيباتها إحدى الاستعارتين في موطن واحد.

- منه ما كانت دلالة اللفظة التي جرت فيها الاستعارة تحتمل أكثر من توجيه، ممّا يتسبّب في توجه مغاير للاستعارة داخل السياق.

ما تتحدَد توجيهاته داخل السياق:

- منه ما كان يحتمل أكثر من دلالة قبل دخوله في سياق محدّد، كما في بنية الاستعارة التبعيّة التي يفترض أنْ تجري في تركيباتها استعارتان في موطنين متغايرين.

- منه ما يتوقف توجيه الاستعارة فيها على تأويل تركيباته، كما في إسناد "المضاف والمضاف إليه".

ولتحقيق هذه الغاية وجدنا أن نعيد قراءة جملة من الشواهد البلاغيّة قراءة سياقيّة على وفق ما افترضناه. وآثرنا أنْ تكون هذه الشواهد ممّا شاع عند البلاغيين، وتحديدًا ممّا يمكن أنْ يحتمل توجيهات متغايرة؛ بغية مخاطبة توجيهات القدماء لهذه الاستعارات من جهة، وإمكانية إعمام النتائج، التي يمكن أنْ يتوصّل إليها البحث من جهة أخرى.

المبحث الأول

التوجيهات التي لا تغيّر مواطن الاستعارات

تقوم الاستعارة على علاقة المشابهة، والتشبيه فنّ تعبيريّ متأصّل في النفس البشريّة عمومًا؛ فهو (يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه تأكيدًا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه)(١)، أمّا الاستعارة فهي (أنْ تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدّعيًا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يختصّ المشبّه به)(٢). ومن هنا كان للجدل الذهني ضرورة في عملية فهم العلاقية بين المشبّه والمشبّه به في الصورة الاستعاريّة(٣).

وما دام الكلام يدور في فلك ذكر أحد طرفي التشبيه وحذف الآخر فقد تبدو علاقة المشابهة، ولكن يُحذف المشبّه، ويُصرّح بلفظ المشبّه به(٤)، فتكون استعارة تصريحيّة. و(قد يضمر التشبيه في النفس فلا يُصرّح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبّه، ويدل بأنّ للمشبّه أمرًا مختصًّا بالمشبّه به، من غير أنْ يكون هناك أمر ثابت - حسًا أو عقلا - أجرى عليه اسم ذلك الأمر، فيسمّى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنيًّا عنها)(٥).

ولكن ربّما توسّعت دلالات السياق ليحتمل أكثر من توجيه، وتحديدًا في رتبتي المشبه والمشبّه به، الأمر الذي يمكن بوساطته حدوث المغايرة في توجهي الاستعارتين؛ وذلك بمغايرة طرفي التشبيه، فالمشبه يكون مشبّهًا به، والمشبه به يكون مشبّهًا، شريطة ألّا تكون المغايرة على سبيل التشبيه المقلوب(٦)، فضلا عن المغايرة في توجيه قرينة الاستعارة؛ فما كانت في الاستعارة المكنيّة لازمة من لوازم المشبه به المحذوف ستكون قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي في الاستعارة التصريحيّة، الأمر الذي لم نجد له أساسًا في البلاغة العربيّة على حدّ علمنا.

والفرق بين التشبيه المقلوب وما افترضناه في المغايرة بين المشبّه والمشبّه به أنّ وجه الشبه في التشبيهين المقلوب وغير المقلوب واحد، بمعنى لو شبّهنا الوجه بالقمر فيمكن أن يكون وجه الشبه الجمال، وإذا زعمنا أنّ الوجه أجمل، فقلبنا التشبيه فسيكون وجه الشبه الجمال أيضًا. بيد أنّ هذا الزعم لا يتوفّر في المغايرة التي افترضناها بين المشبّه والمشبّه به؛ لأنّ وجه الشبه سيتغير أصلا، فإذا شبّهنا الرجل بالأسد فسيكون وجه الشبه الشجاعة، ولكن إذا شبهنا الأسد بالرجل فسيكون وجه الشبه الخصائص الانسانيّة كالعقل والحكمة مثلا.

فإذا قال أحدنا: (فلان يقتطف الموت) سينصرف توجيهنا إلى الاستعارة المكنيّة، إذ تشبيه الموت بالثمار، وحذف الثمار، والإشارة إليها بلازمة من لوازمها، وهي الاقتطاف. ولكن لو افترضنا رجلا مريضًا بمرض "السكري" الذي يمنعه من تناول أنواعًا مخصوصة من الثمار، وإذا ما افترضنا إصراره على تناولها، مع علمه أنّها ربّما تكون سبب موته، فعندئذٍ سيكون توجيهنا معاكسًا تمامًا لما مرّ، فسيكون لزامًا تشبيه هذه الثمار بالموت، وتسميتها به، معلوم أنّ من معاني الاستعارة (تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)(٧)، ممّا يعني جريان

الاستعارة التصريحيّة في لفظة "الموت"، بعد أنْ جرت فيها الاستعارة المكنيّة، على وفق التوجيه الأول؛ ففي الاستعارة التصريحية مراعاة لسبب الموت، وفي المكنيّة مراعاة لكيفيّة حدوثه.

والحق أنّ هذين التوجيهين يمثلان جوهر ما تقوم عليه دراستنا في هذا المبحث؛ إذ لم يتعرّف الدارس للبلاغة العربيّة - بشكل أمثل - على ثقافة توجيهي الاستعارتين التصريحية والمكنيّة في لفظ واحد من التركيب، الأمر الذي نذهب إليه، ونطمح إلى إثباته.

ومن أجل ذلك وقفت دراستنا على جملة من الشواهد التي تكرّرت في المؤلفات البلاغة، وتعدّدت فيها التوجيهات التي نراها لم تستوف معطيات السياق، ومنها قول أبي ذُؤيب الهذلي (ت ٢٧هـ)[٨]:

وَإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَت أَظفارَها ... أَلفَيت كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنفَعُ

شاع هذا البيت الجميل في المصنفات البلاغيّة، وتحديدًا في باب الاستعارة المكنيّة؛ إذ (شبّه المنيّة بالسبع في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة)[٩]، وحذف السبع، وأشار إليه بلازمة من لوازمه، وهي الأظفار[١٠]، فإذا نزلت المنيّة بالإنسان (صحّ أن يقال: نشبت فيه، وصحّ أن يستعار لها اسم الأظفار؛ لأنّ النشوب قد يكون بالظفر)[١١]. وقد يكون سبب شيوع هذا التوجيه عند البلاغيين أنّ هذا البيت قيل في مقام يحاكيه، ولا بدّ (لفهم نص معين أن يعاد تصور المقام الأصيل، وكلما كان التصور دقيقًا، كان إدراك النصّ أيسر، وفهم علاقته متاحًا للدارس أو للناقد)[١٢]. وربّما يكون وراء تعزيز هذا التوجيه أنّ (سرّ بلاغة الاستعارة المكنيّة ما فيها من تشخيص وهبة حياة؛ وذلك أنّ كميّة الخيال فيها أكبر من كميّته في الاستعارة التصريحيّة، من حيث إنّ المكنيّة صورة خياليّة أصليّة ملحقة بها صورة خياليّة فرعيّة هي قرينتها التخييليّة)[١٣].

ولكن إذا صرفنا النظر عن القصيدة - أو المناسبة- التي ورد فيها البيت، وسلّطنا الضوء على دلالات البيت نفسه فيمكن تأويله بشكل مغاير تمامًا، وتحديدًا في قلب طرفي التشبيه، ليس على سبيل التشبيه المقلوب، وإنّما لتغيير رتبتيهما أصلا، بمعنى تشبيه الوحش بالمنيّة، وحذف المشبه، والتصريح بالمشبّه به، فضلا عن توجيه الأظفار بأنّها قرينة تؤكد توجيه الاستعارة التصريحيّة. وللوقوف على الاحتمالين نفترض صورتين لرجلين: الأول عجوز في أرذل العمر، يترقّب الموت في أيّ وقت، والآخر شاب أعزل يواجه وحشًا يترقّب أن يجهز عليه في أيّ وقت، ممّا يعني أنّ الرجل الأول سيشبّه الموتَ بالوحش، بجامع بشاعتهما، وسيشبّه الرجلُ الآخر الوحشَ بالموت، بجامع الهلاك المرتقب، بمعنى أنّ الاحتمالين واردان على حدٍ سواء؛ لأنّ الصورة يمكن أن توظف للدلالة على كلّ ما له علاقة بالتعبير[١٤]، ولا سيّما من جهة المتلقي، على افتراض أنّ عملية التلقي إنّ عملية التلقي (ليست متعة جماليّة خالصة فحسب، ولكنّها عمليّة مشاركة وجوديّة تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقًا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنصّ المبدَع)[١٥].

وبهذا توجّه لفظة "المنيّة" تارة على أنّها استعارة مكنيّة؛ بوصفها مشبهًا، الأمر الذي ذهب إليه البلاغيون العرب، وتارة توجّه على أنّها استعارة تصريحيّة؛ بوصفها مشبهًا به، كما افترضنا. ومن هنا يمكن أن نعدّ هذا

البيت من أجمل الاستعارات، لا كما يرى ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) أنّه (ليس من أحسن الاستعارات، ولا أقبحها) (١٦). وثمّة من يرى أنّ الشاعر إنّما (يصور المنيّة بصورة السبع، ويخترع لوازمه لها، فاخترع لها مثل صورة الأظفار، ثمّ أطلق على هذه الصورة لفظ الأظفار، فتكون الأظفار عنده تصريحيّة تخييليّة) (١٧)، وفي تقديرنا أنّه توجيه غاية في التكلّف؛ لعدم إمكانيّة توجيه المشبّه مع "اختراع لوازم له" في الوقت الذي يمكن أنْ تكون هذه اللوازم ممّا يختصّ بالمشبّه به، فتكون بذلك من قبيل الاستعارة المكنيّة -كما ذكرنا - لا التصريحيّة. ومن هذه المغايرات ما يمكن توجيهه في قول المتنبّي (ت٣٥٤هـ)(١٨):

فلم أرَ بدرًا ضاحكًا قبْل وَجْهِهَا وَلَمْ تَرَ قبْـلي ميّـتًا يَتكلّمُ

فلو توقفنا عند قوله" فلم أرّ بدرًا ضاحكًا" لذهبنا جميعًا إلى أنّها استعارة مكنيّة، أي تشبيه البدر بالإنسان، وحذف الإنسان "أي المشبّه به" والإشارة إليه بلازمة من لوازمه، وهي الضحك.

على أنّه بالإمكان توجه الاستعارة على أنّها تصريحيّة، أي تشبيه الوجه - بوصفه ضاحكًا - بالبدر، وحذف الوجه "أي المشبّه" والتصريح بالمشبّه به. ولكنّ هذا التوجيه يكون بعيدًا، قياسًا بما تقدّم، ولاسيما إذا توقفنا عند قوله فلم أرّ بدرًا ضاحكًا" كما قلنا. وسرعان ما تنقلب الموازين بمجرد قوله "قبل وجهها"؛ لأنّ ذكر الوجه يستحضر في مخيلتنا توجيه الاستعارة التصريحيّة، ونكران توجيه الاستعارة المكنيّة، وهذا ما ذهب إليه جلُّ الباحثين. وفي أسلوب مقارب قال المتنبّي أيضًا(١٩):

فَلَم أَرَ قبْلي مَنْ مشى البَحْرُ نَحوهُ وَلا رَجُلا قَامَتْ تُعانقُهُ الأُسْدُ

من الواضح أنّ الاستعارة جرتْ في لفظة "البحر" بوصفه مشبّها، إذ شاع في ثقافة العرب تشبيه الرجل الكريم بالبحر، فحذف المشبّه أي الرجل الكريم، وصُرّح بالمشبّه به، أي البحر. ومن الواضح أيضًا جريان الاستعارة في لفظ "الأسد"، إذ تشبيه الرجال الشجعان بالأسد، وحذف الرجال، والتصريح بالأسد، فتشكّلت الاستعارة التصريحيّة، في الحالين(٢٠). بيد أنّ ثمّة توجيهًا آخر يتمثّل في جعل كلٍّ من لفظتي "البحر، والأسد" مشبّهًا بالإنسان، فحذف الإنسان وأشير إليه بلازمة من لوازمه، وهي: "المشي" في استعارة، و"المعانقة" في استعارة الأسد، فتشكّلت استعارة مكنيّة في كلا الحالين. وربّما لا تحقّق هذه الصور إعجاب البلاغيين؛ لأنها تقوم على المبالغة والغلو(٢١).

إذا تأملنا هذه المبالغة، ووازنّا بين التوجيهين فهما واردان على حدّ سواء، ولكنّ معاني المديح التي تجتاح نصّ المتنبّي - الذي ورد فيه البيت - تجعلنا نرجّح توجيه الاستعارتين التصريحيّتين. ولو شئنا الدقّة في الموازنة بين التوجيهين نقول: إذا نظرنا إلى البيت بمعزلٍ عن النصّ الشعريّ الذي ورد فيه فيكون أقرب لتوجيه الاستعارة المكنيّة، وإذا نظرنا إليه بوصفه جزءًا لا يتجزّأ من نصّه فيكون أقرب لتوجيه لاستعارة التصريحيّة. وقال الحجّاج بن يوسف الثقفي (ت٩٥هـ): (إنّي لأرى رؤوسًا أينعتْ، وحان قطافها) (٢٢).

لو جرّدنا هذه المقولة عن مناسبتها، وافترضنا الحجّاج يقف في مزرعة للبصل - مثلا- لجاز أن تكون استعارة تصريحيّة؛ إذ تشبيه ثمار البصل بالرؤوس وحذف المشبّه، والتصريح بالمشبّه به. بيد أنّ هذا التوجيه - لقول الحجّاج - يذوب تمامًا أمام القرينة الحاليّة، المتمثّلة في المناسبة المعروفة للمقولة؛ فمن المعلوم أنّها قيلتْ في جمع من أهل العراق، يتوعدهم الحجّاج بقطع رؤوسهم(٢٣)، بمعنى تشبيه الرؤوس بالثمار، وحذف المشبّه به والإشارة إليه بلازمتين من لوازمه، وهما "أينعت، وقطافها".

ومن المناسب هنا أن نتوقف عند وجه الشبه بين طرفي التشبيه " أي الرؤوس، والثمار" ويمكن تقديره بـ "النمو"، بمعنى أنّ التمرد أخذ ينمو في نفوسهم - بحسب ما يرى الحجّاج - إلى أن وصل إلى ذروته، فوجب إيقاف هذا النمو بقطع الرؤوس.

وممّا يمكن الاختلاف في توجيهه قولنا على سبيل المثال: رأيت في سوح الوغى سيفًا يشهد أوزارها. ففي لفظة الـ "سيف" جرت استعارة، يمكن حملها على وجهين: فإذا قصدنا بالسيف رجلا تكون الاستعارة تصريحيّة، بمعنى تشبيه الرجل بالسيف، وحذف الرجل، والتصريح بالمشبه به السيف.

وإذا قصدنا السيف نفسه فستكون الاستعارة مكنيّة، بمعنى تشبيه السيف بالرجل، وحذف الرجل والإشارة إليه بلازمة من لوازمه، وهي الشهادة. أمّا إذا لم يتبين القصد من لفظة السيف فيمكن أن يتّم المعنيان بعضهما؛ فالأول دلالته مسموعة، أي الشهادة، والآخر دلالته مرئيّة، أي مشهد السيف. وليس بعيدًا عن ذلك قول أبي تمام(ت٢٣١هـ)(٢٤):

السَيفُ أَصْدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

ذهب كثير من البلاغيين ومتذوقو الأدب إلى أنّ الاستعارة المكنيّة قد جرت في لفظة "السيف"، بمعنى تشبيه السيف بالرجل، وحذف الرجل، والإشارة إلية بلازمة من لوازمه، وهي الصدق، الأمر الذي نؤيده، شريطة ألّا يكون التوجيه الوحيد لهذا التوظيف الفنّي الجميل؛ إذ يمكن أنْ تجري الاستعارة التصريحيّة في لفظة السيف، على وفق ما افترضنا، وتحديدًا في مغايرة طرفي التشبيه، بمعنى تشبيه الممدوح "المعتصم" بالسيف - على شاكلة تسمية "سيف الدولة الحمداني" - وحذف ذكر المعتصم، والتصريح بذكر السيف، فتشكّلت الاستعارة التصريحيّة.

وإذا تأمّلنا التوجيهين نجد أنّ الأول يدلّ على مديح الجند، الذين يحملون السيوف، والآخر يدلّ على مديح قائد الجند، ممّا يعني أنّ أحدهما يتّم الآخر، بل لا سبيل لتجاهل أيٍّ منهما. ومن هنا يتبيّن جليًّا محدوديّة اهتمام الكثيرين، ممّن لا يغوصون في كنه التجربة الشعريّة، وإنما يكتفون بمرور عابر على المظهر الخارجي لها(٢٥).

وجدير بالذكر أنّ المغايرة هنا بين طرفي التشبيه - على وفق ما افترضناه - لا يغيّر نوع الاستعارة من المكنيّة إلى التصريحيّة، أو بالعكس فحسب، وإنّما يغيّر الاستعارة من مرشحة(٢٦) إلى مجرّدة(٢٧) وبالعكس؛ فالمرشحة أن يشتمل السياق على ملائم للمشبّه به، والمجرّدة أن يشتمل السياق على ملائم للمشبّه(٢٨)، وبعد مغايرة طرفي

التشبيه سيتحول ملائم المشبّه للمشبّه به، وملائم المشبّه به للمشبّه، بمعنى أنّ في قوله "في حدّه" تجريدًا في توجيه الاستعارة المكنيّة، وترشيحًا في توجيه التصريحيّة.

وقال أبو تمام أيضًا(٢٩):

تَرُوْحُ عَلينا كُلّ يَومٍ وتَغتدي خطوبٌ كأنَّ الدَهْرَ مِنْهُنّ يُصْرَعُ

ذكر الآمدي هذا البيت – بهذه الرواية - وقرّر أنّه من قبيح استعارات أبي تمام(٣٠)، وربّما كانت المبالغة الخارجة عن المألوف سببًا لما ذهب إليه، الأمر الذي نوافقه تمامًا؛ لقول رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم: (لا يقولنّ أحدُكم: يا خيبة الدهر؛ فإنّ الدهر هو الله) (٣١).

أمّا إذا كانت الغاية الجماليّة سببًا لما ذهب إليه الآمدي فلا نرى لها مسوّغًا فنيًّا؛ لذكر الأداة " كأنّ" التي تجعله داخل حدود فنّ التشبيه. بمعنى عدم إمكانيّة توجيهه من الاستعارة، إلا إذا حذفت الأداة لفظًا وتقديرًا، كما ذكره المرزباني (ت٣٨٤هـ) (٣٢) برواية:

تَرُوْحُ عَلينا كُلّ يَومٍ وتَغتدي خطوبٌ يكادُ الدَهْرُ مِنْهُنّ يُصْرَعُ

والفرق بين التعبيرين يجعلنا ندرك أنّ تركيب الاستعارة ينسينا التشبيه، ويحملنا عمدًا على تخيّل صورة جديدة(٣٣)؛ فعندما نقرّر أنّ الدهر لا يصرعُ نكون قد شرعنا في تأمّل أحدى الاستعارتين، وربّما تكون المكنيّة الأقرب إلى خواطرنا، بمعنى تشبيه الدهر بالإنسان، وحذف الإنسان، والإشارة إليه بلازمة من لوازمه، وهي مرض الصرع(٣٤). ولكنْ ثمّة توجيه آخر يمكن أن يحتمله السياق، يتمثّل في تشبيه الرجل بالدهر – ولاسيّما إذا كان كبيرًا في السنّ - وحذف الرجل والتصريح بالدهر، فتتشكل بذلك الاستعارة التصريحيّة.

وللترجيح بين التوجيهين نظرنا في وجهي الشبه فيهما، ففي الأول يكون العقل والحكمة، وفي الآخر يكون كبر السنّ، الذي يمكن أن يكنّى بوساطته للحكمة أيضًا. وما دامت الحكمة حاضرة في التوجيهين فإنّ التصويرين الاستعاريين يدوران في فلك واحد، ولكن في الجنوح إلى الخيال تارة، وتحديدًا في صرع الدهر، وإلى الحقيقة تارة أخرى، وتحديدًا في صرع الرجل المسنّ.

وقد لا يختلف توجيه الاستعارة، بين التصريحيّة والمكنيّة، ولكن يختلف توجيهها بين الترشيح والتجريد؛ ولاسيما إذا اتسعت دلالة اللفظ الذي يلائم أحد طرفي التشبيه، فيلائم الآخر، على سبيل المشترك اللفظي(٣٥).

ومن ذلك قولنا – مثلا - في خطيب: (بين فكّيه حسام يكلّمنا). فقد جرت الاستعارة التصريحيّة في لفظة الـ "حسام" بتشبيه اللسان به، وحذف اللسان، والتصريح بالمشبه به. أمّا الفعل " يُكلّمنا" فيمكن أن يكون ملائمًا للمشبّه – أي اللسان – إذا حملناه على معنى " يحدّثنا"، فتكون بذلك الاستعارة تجريديّة. ويمكن حمل الفعل على معنى "يجرّحنا(٣٦)" فيكون ملائمًا للمشبّه به – أي السيف – فتكون الاستعارة مرشّحة.

وليس بعيدًا عن ذلك قول أوس بن حجر(ت نحو ٢ ق هـ) (٣٧):

وإنّي امرؤ أعددْتُ للحرب بعد ما رأيتُ لها نابًا من الشرِّ أعصلا

جرت الاستعارة المكنيّة هنا في لفظة "الحرب"؛ إذ شبّهها بالسبع، وحذف السبع، ورمز إليه بلازمة من لوازمه، وهي الناب. ولكنْ ثمة مناسب للمشبّه تارة، وللمشبّه به تارة أخرى، وتحديدًا في لفظة "أعصل"؛ التي يذكر من معانيها: ما كان هزيل القوام، يابس البدن، وجمعه عُصْلٌ(٣٨)، بمعنى أنّ هذه اللفظة ممّا يلائم المشبّه به السبع، فتكون الاستعارة مرشّحة. وقالوا: (المِعْصَلُ: المتشدّدُ على غريمه)(٣٩)، والغريم يكون في الحرب عادة، بمعنى أنّ لفظة "أعصلا" في البيت يمكن أنْ تكون ممّا يلائم المشبّه، فتكون الاستعارة مجرّدة. وللموازنة بين الدلالتين يمكن أنّ نتأمّل وجه الشبه فيهما، فيدلُّنا التجريد على ضراوة الغريم في نفسه، ويَدلُّنا الترشيح على شكله الهزيل - الذي أخذ منه الجوع مأخذًا - فيدلّ بذلك على ضراوته أيضًا. بمعنى أنّ المعنيين يتّمان بعضهما، فلا سبيل لتجاوز أيٍّ منهما.

ومن أجل الوصول إلى وصف دقيق لما رصدنا في هذا المبحث نقول: إنّ المظهر العام لخيال المبدع هو ذاك الإلهام الذي يعدّ نضجًا مفاجئًا غير متوقّع لكلّ ما قدّمه الشاعر في تجربته الشعريّة من قراءات ومشاهدات وتأمّلات(٤٠)، وذلك بـ (إحداث علاقات جديدة بين الألفاظ، لم تكن موجودة، أو مألوفة من قبل)(٤١). وإذا كان المبدع يتحلّى بكلّ هذه الشموليّة فكيف بالمتلقي؟ الذي ينبغي عليه تأمّل ذلك الإلهام، وما يمكن أن يفرزه من دلالات داخل السياق الذي ورد فيه، سواء قصده الشاعر أم لم يقصده، ولاسيّما في حقول توظيفات الاستعارة؛ لأنّ (الاستعارة مبنيّة على التأويل)(٤٢)، الأمر الذي يثير في نفسه تتبّع هذه العناصر من جهة، وتقدير أوجه الشبه فيها من جهة أخرى. بمعنى أنّ (طبيعة المتلقي حاضرة حضورًا بيّنًا في العمليّة الإبداعيّة، وهذا راجع - بلا شكّ - إلى أنّ المبدع يحاول بقدر ما أوتي من قوة بيانيّة أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعيشها هو، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع)(٤٣). ومن هنا نرى وجوب شموليّة تأمّلات المتلقّي لكلّ الاحتمالات السياقيّة لتوجيه الاستعارة، الأمر الذي لم نلمسه بشكل واضح في كثير من توجيهات تقسيماتها التي (كانت عناية البلاغيين بها أكثر من عنايتهم بالتذوّق والتحليل الفنّي لصور الاستعارة، ممّا حفّف رواء هذا المبحث لديهم، وصبغه بصبغة منطقيّة جامدة)(٤٤).

المبحث الثاني

التوجيهات التي تغيّر مواطن الاستعارات

قد يختلف موطن الاستعارة باختلاف توجيهها؛ لما في تراكيبها من دلالات سياقيّة، تثري أحيانًا هذه التوجيهات. ومن ذلك الاستعارة المكنيّة، التي تقع في قرينة الاستعارة التبعيّة، و(هي ما يقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقّة منها)(٤٥)، فقد شاع عند العرب إمكانيّة اعتماد الاستعارتين، شريطة

أنْ تكون إحداهما قرينة الأخرى، بمعنى إسناد إحداهما للحقيقة، والأخرى للمجاز(٤٦)، ولكنّ جلّ القدماء - إنْ لم يكونوا كلّهم - قد توقّفوا عند هذا الحدّ، ولم يستنطقوا دلالات السياق في ترجيح إحداهما على الأخرى.

للوقوف على هذه المسألة نرى من المناسب أن نستأنس برأي البلاغيين أنفسهم في دلالة اللفظ المفرد بعد دخوله في سياق ما، فقد قرّروا أنّ الدلالات المتعدّدة للفظ المفرد إنّما تزول عنه تمامًا عند دخوله في سياق ما، باستثناء ما يوظفه تركيب السياق نفسه، ولهذا قالوا: إنّ للسياق دلالات مخصوصة، (لا سبيل إلى إفادتها إلا بضمّ كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة)(٤٧).

إذا عممنا هذه النظرة على توظيف الاستعارة فنكون قد افترضنا ما ذهب إليه البلاغيون في وقوع الاستعارتين التبعيّة والمكنيّة - التي في قرينتها - قبل دخول جملة الاستعارة في سياق محدّد من جهة، وقبل تأثر دلالتها بقرينة حاليّة من جهة أخرى. أمّا إذا دخلت جملة الاستعارة في سياق محدّد، أو تأثرت دلالتها بقرينة حاليّة فربّما ستذوب إحدى الاستعارتين، وتثبت الأخرى، كما ذابت دلالات اللفظ المفرد، وثبتت له دلالة محدّدة. فمن قبيل دخول جملة الاستعارة في سياق ما قوله تعالى: (رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا)(٤٨) هنا أجمع البلاغيون على توجيه: "واشتعل الرأس شيباً" أنّه (لمّا كان الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئًا فشيئًا، حتى يحيله إلى غير حالة الأولى، كالنار التي تشتعل في الجسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان والاحتراق)(٤٩)، ممّا يعني أنّ في لفظة "اشتعل" استعارة تصريحيّة، تقضي بتشبيه عملية انتشار الشيب في الرأس بعملية الاشتعال(٥٠)، ولمّا كانت هذه الاستعارة جرت في لفظ الفعل فهي استعارة تبعيّة، وقد أقرّ البلاغيون بإمكانيّة أن يكون في قرينتها استعارة مكنيّة، أي أنّه يمكن أن يوجّه النصّ الكريم - بحسب ما يرى بعض البلاغيين - بأنّ سيّدنا زكريّا (شبّه رأسه بالحطب، ثم حذف المشبّه به وهو الحطب، بعد أن كنّى عنه بأهم لوازمه، وهو الاشتعال، الذي أسند إليه المشبّه، وهو الرأس)(٥١).

وهنا نرى أنّ البلاغيين عمومًا توقفوا عند التنظير والتأصيل لفنّ الاستعارة، والانشغال - شبه التام - عن السياق، وما يفرزه من دلالات، يمكن أنْ توجّه صورتي الاستعارتين، أو ترجّح إحداهما على الأخرى. وربّما تشكّل هذه الظاهرة عيبًا واضحًا في منهج البلاغيين. فلو ربطنا احتمالي الاستعارتين بدلالات السياق لبدا لنا أيُّهما أقرب من الأخرى، بل ربّما يكون الاحتمال الآخر غريبًا على السياق، كما في سياق الآية الكريمة؛ إذ قال تعالى على لسان عبده زكريّا (عليه السلام): ربّ إنّي وهن العظم منّي، وهذا المعنى أقرب إلى دلالة الانتشار الكبير للشيب في الرأس، وهي دلالة الاستعارة التصريحيّة التبعيّة، ممّا يعني أنّ دلالة تشبيه الرأس بالحطب غريبة عن السياق جملة وتفصيلا، فيكون الاحتمال الأول هو المراد - والله أعلم - وأنّ الاستعارة المكنيّة لا وجود لها هنا إلا في افتراضات البلاغيين، على مستوى التنظير.

ومن المناسب هنا الإشارة إلى ما تدلّ عليه الاستعارة التبعيّة، فإنّ وصْف الفعل عندهم (بأنّه مستعار حكمٌ يرجع إلى مصدره الذي اشتقّ منه)(٥٢)، لأنّه جرى في علاقة المشابهة، و(التشبيه في الأفعال والصفات المشتقّة منها لمعاني مصادرها)(٥٣) فحسب.

وذهب بعضهم إلى أنّ قيمة اللفظ الذي جرت فيه التبعيّة (إمّا أنْ تكون في مادة الفعل الدالّة على معناه، وإمّا أنْ تكون في صيغته الدالّة على زمانه)(٥٤)، وبذلك يكون الفاعل - عندهم - خارج حدود الدلالة التي يُنتجها تركيب الاستعارة التبعيّة.

إلا أنّنا لا نرى ذلك على الإطلاق، فقد تكون علاقة المشابهة مشتملة على الفاعل، ممّا يجعل الدلالة لا تقف عند المصدر، الذي جرت بلفظ فعله الاستعارة. ومن ذلك قوله تعالى: (وَلَمَّا سَكَتْ عَنْ مُوسَى الغَضَبُ أَخَذَ الأَلوَاحَ)(٥٥).

يبدو تشبيه هدوء الغضب بالسكوت، فحُذف المشبّه، وصُرّح بالمشبّه به، ممّا شكّل استعارة تصريحيّة، وواضح أنها جرتْ بلفظ الفعل فتكون تبعيّة، يمكن أن يكون في قرينتها مكنيّة، بمعنى تشبيه الغضب بالإنسان، وحذف الإنسان، وأشير إليه بلازمة من لوازمه، وهي السكوت.

وإذا شئنا الترجيح بين الاستعارتين ننظر إلى وجه الشبه في كلّ منهما، والحكم في أيّهما أقرب لمعنى السياق الكريم. ففي الاستعارة التبعية يمكن أن يكون أصل وجه الشبه الصمت، المتوافر في السكوت وفي هدوء سيّدنا موسى (عليه السلام) معًا. وفي الاستعارة المكنيّة يمكن أن يكون وجه الشبه الحكمة والرشد، فهما يتوافران في الإنسان وهدوء الغضب معا. والذي نراه أنّ الاستعارتين تشكلان معنيين متتامّين، فمعنى الاستعارة التبعيّة يعبّر عن مظهر سيدنا موسى (عليه السلام) ومعنى الاستعارة المكنيّة يعبّر عن حكمته التي أسكتتْ غضبه. ومن هنا يمكن القول: إنّ التصوير الاستعاري يتعدّى مفهوم المبالغة - الناتج عن علاقة المشابهة - أو سائر المعاني الظاهرة إلى (معانٍ أخر نتجت من تفاعل الدلالات داخل السياق)(٥٦).

ومن الاستعارات التبعيّة قول دعبل الخزاعي (ت٢٤٦هـ)(٥٧):

لا تَعجَبي يا سَلم مِن رَجُلٍ ضَحِكَ المَشيبُ بِرَأسِهِ فَبَكى

ذهب البلاغيون إلى أنّ الـ "ضحك" هنا بمعنى ظهر(٥٨)، أي تشبيه انتشار الشيب في رأس الشاعر بالضحك، وحذفُ المشبّه، والتصْريحُ بلفظ المشبّه به، فتشكّلت الاستعارة التصريحيّة. وواضح أنّ الاستعارة جرت بلفظ الفعل فتكون تبعيّة، يمكن أنْ تكون في قرينتها مكنيّة، أي تشبيه الشيب بالإنسان، وحَذفُ الإنسان، والإشارة إليه بلازمة من لوازمه، وهي الضحك.

وللترجيح بين الاستعارتين ننظر في وجهي الشبه فيهما، ففي الاستعارة التبعية يكون أصل وجه الشبه البياض، فهو ناجم من غزارة الشيب، وكذلك عن صورة الفم الضاحك. وفي المكنيّة يكون وجه الشبه الحكمة، الدالّة على مفارقة التصابي. والمعنيان مرتبطان بدلالة السياق، من جهة كون أحدهما يفصح عن الآخر؛

فبياض الشيب يفصح عن حكمة الرجل، ونرى المعنيين أقرب ما يكونان من معنيي الكناية[٥٩]؛ ففي الكناية معنى مضمر مقصود، وآخر ظاهر ملفوظ، يدلّ عليه.

غير أنّ بعض المحْدثين يرى أنّ الشاعر شبّه (حدثَ ظهور الشيب في رأسه بحدث ظهور الأسنان الضواحك في الفم، ودلّ على هذا الحدث بشيء من خصائصه وهو حدوث الضحك، واستعمل فعل "ضحك" للدلالة على سبيل الاستعارة المكنيّة)[٦٠]. وفي ذلك خلط واضح بين توجيهي الاستعارتين التصريحيّة والمكنيّة، على وفق ما ذكرنا. ومن الاستعارات التبعيّة قول السريّ الرفّاء (ت٣٦٢هـ) يصف شعره[٦١]:

إذا ما صافحَ الأسماعَ يومًا تبسَّمتِ الضَّمائرُ والقلوبُ

ربّما يكون هذا البيت من أعذب أبيات العرب في توظيف الاستعارات؛ ففي كلّ من فعل الشرط وجوابه استعارة تبعيّة، ولكنّهما غابتا عن اهتمام جلّ الدارسين؛ لأنهم صبّوا اهتمامهم على المكنيتين الكامنتين في قرينتي التبعيتين، إذ تشبيه الشعر والأسماع بالإنسان وحذف الإنسان والإشارة إليه بلازمة من لوازمه وهي المصافحة، وكذلك الحال في تشبيه الضمائر والقلوب، ولكن بالإشارة إليه بلازمة التبسّم.

والحقّ أنّنا لا ننكر روعة الاستعارات المكنية، ولكنّ في توجيه التبعيتين دلالات لا نجد الكثير ممّن يتنبّه عليهما؛ فقد (شبّه سمَاعَ أبياتِ شِعْرِه بقادمٍ زائرٍ خفيف الظل محبوب يزور الأسماع، وحذف المشبّه به، ورمز إليه بشيء من صفات قدومه زائرًا، وهي المصافحة، وأطْلَقَ فِعْل "صَافَحَ" على طريقة الاستعارة المكنيّة. وشبّه الضمائر والقلوب بذي فَمٍ يَتَبَسَّم حين سروره بأمر ما، لكنّه حذف المشبّه به، ورمز إليه ببعض صفاته وهو التبسُّم، واستعمل فعل "تَبَسَّمَ" للدّلالة به على سرور الضّمائر والقلوب حين تستقبل عن طريق الأسماع شِعْرَه، على طريقة الاستعارة التصريحيّة)[٦٢].

ولكي نتذوق جماليّة تبعيّة فعل الشرط نقدّر وجه الشبه أولا، وهو انسيابيّة الاتصال، بمعنى انسيابيّة وصول الشعر للأسماع كما تنساب عمليّة المصافحة، وفي ذلك كناية عن سعي كلّ من الطرفين للقاء الآخر، فالأسماع تريد تلقّف الشعر، والشعر يريد الظفر بوعي هذه الأسماع، ممّا يعني براعة الشاعر في التعبير عن هذه العملية؛ بوساطة الفعل الذي جاء على زنة فاعل، ومعلوم أنّ من معاني هذا الوزن المشاركة بحدوث الفعل[٦٣]، وبحسب ذلك إشارة ودلالة على نضج الشعر وعلو شأنه لدى المتلقّي.

أمّا في تبعيّة جواب الشرط - وتحديدًا في قوله تبسّمت - فلا تقلّ براعة عمّا تقدّم؛ إذ تشبيه استئناس الضمائر والقلوب بالتبسم، ويمكن تقدير وجه الشبه هنا بالارتياح، وإذا ما وازنّا هذه الدلالة بدلالة المكنيّة - التي في قرينتها - يتبيّن أنّها الأجمل؛ فارتياح الضمائر والقلوب الذي يشابه إحساس التبسم أقرب إلى روح البيت من تشبيه كلّ منهما بالإنسان، بتوظيف ربّما لا يتحقّق بغير الاستعارة؛ التي فيها يكون (الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة)[٦٤]. وبهذا نرى أنّ

استعارتي البيت التبعيّتين أجمل بكثير من المكنيّتين، وأقرب لدلالاته. ومن الاستعارات التبعيّة قول عبدالله ابن المعتز(ت٢٩٦هـ)(٦٥):

جُمِعَ الحَقُّ لَنا في إِمامٍ قَتَلَ البُخلَ وَأَحيا السَماحا

توقّف الجرجاني عند الاستعارة التبعيّة، حيث تشبيه الإزالة بالقتل، وكذلك تشبيه الإذاعة بالإحياء، ومن ثمّ حَذفُ المشبّه، والتصريح بالمشبّه به في كلٍّ منهما، ممّا شكّل استعارتين تصريحيّتين(٦٦)، وهما المعنيان اللذان يمثلا ذروتي دلالات البيت.

ولكن هذا لا يدعو لصرف الاهتمام عن الاستعارتين المكنيتين، اللتين تقضيان بتشبيه كلٍّ من البخل والسماحة بالإنسان - أو أي شيء حيّ - ومن ثمّ حذفه، والإشارة إليه بلازمة من لوازمه، وهي القتل "للبخل"، والإحياء" للسماحة".

والذي نراه أنّهما لا تقلان أهميّة عن التبعيتين؛ لما لهما من عمق دلالي يكشف من أثر دلالتي التبعيتين، ولا سيّما إذا تأملنا وجه الشبه في المكنيتين، فالقتل والإحياء ليسا كالأفعال الأخرى التي يكون أثرها مرهونًا في زمن محدّد، فلو لم يقل البخل لعاش ونما وانتشر بين الناس، ولو لم تحيَ السماحة لهزلت وماتت بينهم، ممّا حقّق استغراقًا زمنيًّا في الدلالتين. وعلى وفق هذا التوجيه للاستعارة المكنية تَبْلغُ الاستعارةُ التبعيّةُ قيمة فنيّة ناضجة، بمعنى أنّ دلالة كلٍّ منهما تتمّم دلالة الأخرى. ومن قبيل ذلك قول النابغة الذبياني (ت ١٨ ق هـ)(٦٧):

فإن يكُ عامر قد قال جهلا فإنّ مطيّة الجهل السبابُ

ينبغي أن نضع نصب اهتمامنا أولا أنّ "السباب" طرف في تصوير التشبيه البليغ(٦٨)، وأنّ الجهل طرف في التصوير الاستعاري؛ بمعنى أنّ فنّ التشبيه يقوم على طرفي: السباب من جهة، ومطيّة الجهل من جهة أخرى. في حين تجري الاستعارة في لفظتي مطيّة الجهل على سبيل الاستعارة التبعّة.

ربّما يبدو للمتلقي للوهلة الأولى تشبيه الجهل بالرجل الذي يمتطي الدوابّ، فحُذف الرجل، وأشير إليه بإحدى لوازمه، وهي لفظة "المطيّة"، ممّا يعني تحقّق الاستعارة المكنيّة. بيد أنّ هذه الاستعارة تقع في قرينة التبعية، التي يحتمل السياق جريانها في لفظة المطيّة؛ بوصفها من المشتقات، أي تشبيه حالة تمكن الجهل من السباب بحالة الامتطاء.

وللموازنة بين التوجيهين يمكن القول: إنّ الاستعارة المكنيّة تعنى بدلالة تسلّط الجهل بوصفه فاعلا، وإنّ الاستعارة التبعيّة تعنى بدلالة كيفيّة التسلّط. وبذلك تكون الصورتان متمّمتين لبعضهما؛ فلا سبيل لتجاهل أيٍّ منهما. ومن الشواهد البلاغيّة المشهورة في الاستعارة قول الشاعر(٦٩):

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ

يكاد يجمع البلاغيون العرب - الذين تناولوا هذا البيت من القدماء والمحدثين - على توجيهات الاستعارات التصريحيّة الظاهرة فحسب، فهم يرون أنّ الشاعر قد (شبّه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد: الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والخدّ بالورد، والأنامل بالعناب؛ لما فيهنّ من الخضاب، والثغر بالبرد)(٧٠). ونَدُرَ من رأى منهم أنّ هذا البيت إنّما هو (تشبيه محض، وليس باستعارة)(٧١)؛ بحجّة أنّ الفرق بين التشبيه والاستعارة – عندهم - لا يتوقّف على ذكر الأداة أو حذفها فحسب(٧٢)، الأمر الذي لا نذهب إليه، ولا نؤيّده. أمّا الاستعارات الخمس فنحن لا نقلّل من قيمتها، وإنّما نرى للبيت قيمة فنّيّة أخرى، قد تجاوزها الكثيرون؛ إذ اشتمل على أربعة تشبيهات أخرى غير التي ذكرناها، وتحديدًا في حقلي الاستعارتين التبعيتين، في كلا الشطرين، فهو يقول: "أمطرت، وسقت" بمعنى أنّه شبّه عمليّة نزول الدمع تارة بالمطر، وأخرى بالسقي، الأمر الذي يحيلنا إلى استعارتين مكنيّتين تكمنان في قرينتي التبعيتين، ففي الأولى يشبّه صاحبة الدمع بالسحابة، وفي الأخرى يشبهها بالغمامة، فيصرّح بذكر صاحبة الدمع، وتحديدًا في الضمير تاء الفاعل العائد عليها، ويحذف كلا منهما ويشير إليهما بلازمة من لوازم كلٍّ منهما، وهما المطر للسحابة، والسقي للغمامة.

وجمال هذه الاستعارات يمكن استخلاصه من الموازنة بين صورتي "المطر والسقي"، ومعلوم أنّ المطر يصرف الدلالة لعملية وقوعه من السماء، وأنّ السقي يصرف الدلالة لأثره في الأرض؛ فهو سبب الحياة للكلأ والحرث(٧٣)، ومنه الورد الذي يدور في فلكه التصوير الاستعاري، بمعنى أنّ الشاعر وظّف المطر لصورة اللؤلؤ؛ مراعاة لمشهد وقوعه، ووظف السقي لصورة ريّ الورد؛ للدلالة على ريعانه ونظارته في خدّها. وهما الدلالتان المطلوبتان في كلا الصورتين.

ومن قبيل الاختلاف في هذه التوجيهات ما يكون في إسناد "الإضافة"، ولا سيّما في إمكانيّة جريان الاستعارة في المضاف والمضاف إليه على حدٍّ سواء، ولكنّ لكلٍّ منهما توجيهًا يخالف الآخر. ففي قولنا – مثلا - نمدح فتًى شجاعًا: "ابن الأسد". سينصرفُ تأويلنا للوهلة الأولى إلى جريان الاستعارة التصريحيّة في لفظة "الأسد"؛ بوصفها تقوم على تشبيه أب الفتى بالأسد، وحذفه والتصريح بالمشبّه به الأسد.

ولكن لو عدنا إلى دلالة المديح: أهو خاصّ بالفتى أم بأبيه؟. في تأمّلنا الجواب سنعود من غير شكّ إلى دلالة التركيب، وسنقرّر إمكانيّة جريان الاستعارة في المضاف، أي لفظة "ابن"، بمعنى تشبيه الفتى بابن الأسد – أي : الشبل- وحذف الفتى، والتصريح بلفظ المشبّه به، فيكون الأب خارج التوظيف الاستعاري أصلا. وبهذا يكون جريان الاستعارة في لفظتي المضاف والمضاف إليه احتمالين واردين على حدٍّ سواء.

وللموازنة بينهما لنا أن نتأمل دلالتيهما، وتحديدًا التعبير عن "الشبل" بوساطة فنّ الكناية عن الموصوف، وربّما كان لحداثة سنّ الفتى أثر في توجيه الدلالة؛ فلو قولنا هذا شبل لأقتصر المديح على حقبة زمنيّة محدّدة بعمر الشبل، بمعنى أنّ مديحنا لا يتجاوز المرحلة العمريّة التي يعيش فيها الفتى، كما هو الحال في احتمال مديح أبيه بتشبيهه بالأسد. أمّا قولنا بأنّه "ابن الأسد" ففيه انفتاح للدلالة على مرحلة عمريّة لاحقة، بمعنى أنّه الآن

شبل، وسيكون غدا أسدًا، وبهذا سيتحقّق استغراق زمنيّ في المديح، على عكس ما تقدّم، الأمر الذي يجعلنا نرجّح جريان الاستعارة في المضاف.

ومن الاستعارات، التي أسندت للإضافة قول علي بن الجهم (ت٢٤٩هـ)(٧٤):

عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافةِ والجِسْرِ جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أدْرِي ولا أدْرِي

شاع عند العرب تشبيه عيون الحسناء بعيون المها، وشاع أيضًا حذف عيون الحسناء ممّا يجعل التشبيه يجري في الاستعارة التصريحيّة، وتحديدًا في مطلع هذا البيت، على سبيل الإسناد للإضافة. وإذا تأمّلنا طرفي التشبيه فإنّ تكرار لفظة "العيون" في كلا الطرفين ربّما يصرف المتلقّي للوهلة الأولى إلى تأمّل الاستعارة في المضاف إليه "المها"؛ بداعي تشبيه الحسناء بها، ولكن إذا تأمّلنا وجه الشبه فيهما فلا نجد سوى جمال العيون في كلٍّ، ممّا يجعلنا نعود سريعًا إلى تأمّل الاستعارة في لفظة المضاف "عيون"؛ بمعنى تشبيه العيون بالعيون، فيتبع المضافُ إليه المضافَ في كلٍّ من الطرفين؛ لأنّ المضاف والمضاف إليه - من جهة المعنى - بمنزلة شيء واحد(٧٥).

الخاتمة :

وختامًا يمكن أن نوجز أهم ما توصلتْ إليه دراستنا من نتائج، وكما يأتي:

تكاد تجري الاستعارات المكنيّة في توجيه واحد، بمعنى أنّ ذائقة البلاغيين كثيرًا ما تجاوزت دلالات أخرى يحتملها السياق، في حين يمكن أنْ توجّه الاستعارة بأنّها تصريحيّة، وليست مكنيّة؛ على افتراض أنّ اللفظة التي جرت فيها إنّما هي مشبه به وليس مشبّهًا. وبناء على ذلك توجّه لازمة الاستعارة المكنيّة بأنّها قرينة الاستعارة التصريحيّة – التي افترضناها-فهي التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي.

إنّ ما يجري في تحديد دلالة اللفظ بعد دخوله في السياق يجري على تحديد توجيه الاستعارة التبعيّة، أو ما يجري في قرينتها من استعارة مكنيّة.

وجد البحث أنّ الاستعارة المكنيّة التي تكون في قرينة التبعيّة عادة ما تأخذ اهتمام الدارسين، على حساب اهتمامهم بالاستعارة التبعيّة نفسها؛ وربّما يكون السبب في ذلك أنّ الاسم الجامد أقرب إلى الذوق العربي من سواه في تجسيد علاقة المشابهة.

وجد البحث أنّ من أسباب تراجع توجيه الاستعارة التبعيّة أنّها تُجرّد عند كثير من البلاغيين من الفاعل، بمعنى أنّ الفعل الذي تجري فيه الاستعارة يعدّ معبّرًا عن مصدره فحسب، وبذلك لا تخرج الاستعارة عن فلك الاسم.

وجد البحث أنّ طبيعة الاستعارة ينبغي توجيهها بما يفرزه السياق من دلالات، وليس بالقوانين التي وضعت لها - على وفق ما يطالعنا في مصنفات البلاغيين - بل ربّما تكون هذه القوانين عاجزة في بعض الأحايين عن تفسير بعض الاستعارات، ومن ثمّ توجيهها.

ينبغي الوقوف على بعض مباحث النحو التي من شأن دلالتها أن توجّه بعض الاستعارات، ومن ذلك إسناد المضاف للمضاف إليه. وكذلك الحال في بعض مباحث اللغة، ومن ذلك المشترك اللفظي.

الهوامش

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) تحقيق علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ط٢، ص٢٤٩.

(٢) مفتاح العلوم، للسّكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص٣٦٩.

(٣) ينظر: فلسفة البلاغة، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٢، ص٣٣٥.

(٤) ينظر: المصدر نفسه .

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ج٣، ص١٥٤.

(٦) التشبيه المقلوب: هو جعل المشبّه في مكان المشبّه به؛ بادّعاء أنّ المشبّه أكمل في وجه الشبه من المشبّه به على وجه المبالغة. ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٣٤٥.

(٧) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ص١٥٣.

(٨) المفضّليّات، المفضّل الضبّي (ت١٦٨هـ)، تحقيق أحمد محمّد شاكر، وعبد السلام محمّد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ص٤٢٢. وديوان الهذليين، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٣.

(٩) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ٢٠٠٥م،٣/٥٢١.

(١٠) ينظر: مفتاح العلوم ٣٧٩.

(١١) الموازنة بين الطائيّين أبي تمام والبحتري، الآمدي (ت٣٧٠هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ج١، ص٢٦٨.

(١٢) البلاغة والأسلوبيّة د. محمد عبد المطلب، الشركة المصريّة العالميّة، لونجمان، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٠٨.

(١٣) البلاغة الاصطلاحيّة، د. عبدة عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٦٦.

(١٤) ينظر: الصورة الأدبيّة، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م، ص٣.

(١٥) البلاغة والأسلوبيّة ٢٣٨.

(١٦) سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجيّ (ت٤٦٦هـ)، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٩٨٢م، ص١٢٥.

(١٧) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط٣، ١٩٩٣م، ص٢٧٣.

(١٨) ديوان أبي الطيّب المتنبّي، تحقيق د. عبد الوهاب عزّام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص١٠٣.

(١٩) المصدر نفسه ١٨٦.

(٢٠) ينظر: البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنّكة، دار القلم بدمشق، ودار الشاميّة، ببيروت، ط١، ١٩٩٦م، ج٢، ص٢٤٨-٢٤٩.

(٢١) ينظر: الصورة البيانيّة في الموروث البلاغي، د. حسن طبل، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٥٠.

(٢٢) الكامل في اللغة والأدب، أبو العبّاس المبرّد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م، ج١، ص٢٨٩.

(٢٣) ينظر: المصدر نفسه.

(٢٤) ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزيّ (ت٥٠٢هـ)، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ج١، ص٤٠.

(٢٥) ينظر: الصورة الأدبيّة ١٨.

(٢٦) الاستعارة المرشحة: التي (قرنت بما يلائم المستعار منه) أي المشبّه به. معجم المصطلحات البلاغيّة ٩٢.

(٢٧) الاستعارة المجرّدة: (إذا عقبت بصفات ملائمة للمستعار له) أي المشبّه. المصدر نفسه ٩٠.

(٢٨) قرينة الاستعارة لا تعدّ من الملائمات، لذا لا يعتدّ بالترشيح ولا بالتجريد إلا بعد تمام الاستعارة، واستيفاء قرينتها. ينظر: المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، المكتبة الأزهريّة للتراث، ج١، ص١١٦.

(٢٩) ديوان أبي تمّام ٣٢٤/٢.

(٣٠) ينظر: الموازنة ٢٦١/١.

(٣١) الموطّأ، مالك بن أنس بن مالك المدني (ت١٧٩هـ)، تحقيق محمد مصطفى الأعظمي، مؤسّسة زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيريّة، أبو ظبي، الإمارات، ط١، ٢٠٠٤م، ج١، ص٢٠٦..

(٣٢) الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبو عبد الله محمّد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق محمّد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٣٦٢.

(٣٣) علم أساليب البيان، غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٠م، ص٢٧٢.

(٣٤) يمكن حمل الصرع على معنى الفعل "صرع" إي غلب. الأمر الذي لا نذهب إليه؛ لبعده عن دلالة السياق.

(٣٥) المشترك اللفظي: أن يؤدي اللفظ أكثر من معنى. ينظر : اللغة العربيّة معناها ومبناها، تمام حسّان عمر، عالم الكتب، ط٥، ٢٠٠٦م، ص٥٤٢.

(٣٦) يقال: (رجل كثير الكلام، والكَلْمُ: الجُرْحُ، والجمع كلوم، وكِلام). لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، لبنان، بيروت، ج١٢، ص٥٢٤.

(٣٧) ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمّد يوسف نجم، دار بيروت، ١٩٨٠م، ص٨٣.

(٣٨) ينظر: لسان العرب ٤٥٠/١١.

(٣٩) المصدر نفسه.

(٤٠) الصورة الأدبيّة ١٢.

(٤١) السياق وأثره في المعنى، د. المهدي إبراهيم الغول، أكاديميّة الفكر العربي الجماهيري، دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ليبيا، ٢٠١١م، ص٨٥.

(٤٢) المنهاج الواضح للبلاغة ٢٣٢/٣.

(٤٣) البلاغة والأسلوبيّة ٢٣٥.

(٤٤) الصورة البيانيّة في الموروث البلاغي ١٥١.

(٤٥) مفتاح العلوم ٣٨٠. وينبغي التنويه هنا إلى أنّنا صرفنا اهتمامنا عن الاستعارة التبعيّة، التي تكون في الحروف؛ لأنّها بعديدة - نسبيًا - عن موضوع بحثنا.

(٤٦) ينظر: جواهر البلاغة، أحمد الهاشميّ (ت١٣٦٢هـ)، قدّمه د. يحيى مراد، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦م، ص٢٥٣-٢٥٤.

(٤٧) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٤٤

(٤٨) سورة مريم، من الآية ٤.

(٤٩) الموازنة ٢٦٩/١.

(٥٠) ينظر: السياق وأثره في المعنى ٨٧.

(٥١) البلاغة الاصطلاحيّة ٦٥.

(٥٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ١٩٩١م، ص٥١.

(٥٣) بغية الإيضاح ٥٠٣/٣.

(٥٤) البلاغة الاصطلاحية ٦٨.

(٥٥) سورة الأعرف ١٥٤.

(٥٦) السياق وأثره في المعنى ٨٨.

(٥٧) ديوان دعبل الخزاعي، شرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠٦.

(٥٨) ينظر: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ٣٢١.

(٥٩) الكناية: (أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه) دلائل الإعجاز ٦٦.

(٦٠) البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها ٢٤٩/٢.

(٦١) ديوان السريّ الرفّاء، تقديم وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٦.

(٦٢) البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها ٢٤٩.

(٦٣) ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط١٥، ج٢، ص ١٦٦.

(٦٤) أسرار البلاغة ٤٣.

(٦٥) شعر ابن المعتز، صنعه أبو بكر الصوليّ (ت٣٣٥هـ)، تحقيق د. يونس السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهوريّة العراقيّة، ١٩٧٨م، ج٢، ص٢٦٩.

(٦٦) ينظر: أسرار البلاغة ٥٣.

(٦٧) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م، ص٨٣. أورد بعضُ القدماء هذا البيت بلفظ "الشباب" بدل "السُباب"، الأمر الذي نراه بعيدًا - نسبيًا - عن دلالة البيت. ينظر: الموشّح ٣٢٢، وينظر: كتاب الصناعتين ٢٩٤. وينظر: ديوان النابغة الذبياني، بتحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ص ١٠٩.

(٦٨) التشبيه البليغ: (هو التشبيه الذي يُحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه). معجم المصطلحات البلاغيّة ٣٣٠.

(٦٩) البيت يُنسب ليزيد بن معاوية (ت٦٤هـ)، والأرجح أنّه للوأواء الدمشقي (ت٣٣١هـ)، ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق د. سامي الدهان، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٩٥٠م، ص٨٤.

(٧٠) كتاب الصناعتين ٢٥١. وينظر: جواهر البلاغة ٢٤٧. وينظر: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ٢٧٢.

(٧١) سرّ الفصاحة ١١٩.

(٧٢) ينظر: المصدر نفسه.

(٧٣) ينظر: لسان العرب ٤٠١/٨ .

(٧٤) ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٤١.

(٧٥) ينظر: النحو الوافي ٣١٦/٣..

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

-أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ١٩٩١م.

-الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣.

-البلاغة الاصطلاحيّة، د. عبدة عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

-بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ٢٠٠٥م.

-البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

-البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حبنّكة ، دار القلم بدمشق، ط١، ١٩٩٦م.

-جواهر البلاغة، أحمد الهاشميّ (ت١٣٦٢هـ)، قدّمه د. يحيى مراد، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦م.

-سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجيّ (ت٤٦٦هـ)، دار الكتب العلميّة، ط١، ١٩٨٢م.

-السياق وأثره في المعنى، د. المهدي إبراهيم الغول، أكاديميّة الفكر العربي الجماهيري، دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ليبيا، ٢٠١١م.

-شعر ابن المعتز، صنعه أبو بكر الصوليّ (ت٣٣٥هـ)، تحقيق د. يونس السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهوريّة العراقيّة، ١٩٧٨م.

-الصورة الأدبيّة، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.

-الصورة البيانيّة في الموروث البلاغي، د. حسن طبل، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط١، ٢٠٠٥م.
-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمّد شاكر، الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠م.
-ديوان أبي الطيّب المتنبّي، تحقيق د. عبد الوهاب عزّام، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
-ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمّد يوسف نجم، دار بيروت، ١٩٨٠م.
-ديوان أبي تمّام بشرح التبريزيّ (ت٥٠٢هـ)، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط٥.
-ديوان السريّ الرفّاء، تقديم وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
-ديوان النابغة الذبياني، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر.
-ديوان النابغة الذبياني، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م.
-ديوان الهذليين، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
-ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق د. سامي الدهان، مطبوعات المجمع العلمي بدمشق، ١٩٥٠م.
-ديوان دعبل الخزاعي، شرحه حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
-ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
-علم أساليب البيان، غازي يموت، ط١، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م.
-علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلميّ، لبنان، ط٣، ١٩٩٣م.
-الكامل في اللغة والأدب، أبو العبّاس المبرّد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) تحقيق علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ط٢.
-لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، لبنان، بيروت.
-اللغة العربيّة معناها ومبناها، تمام حسّان عمر، عالم الكتب، ط٥، ٢٠٠٦م.
-مفتاح العلوم، للسّكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.
-معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٧م.
-المفضّليّات، المفضّل الضبّي (ت١٦٨هـ)، تحقيق: أحمد شاكر، وهارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦.
-الموازنة بين الطائيّين أبي تمام والبحتري، الآمدي (ت٣٧٠هـ)، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط٤.
-المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، المكتبة الأزهريّة للتراث.
-الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبو عبد الله محمّد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق محمّد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

-الموطّأ، مالك بن أنس بن مالك المدني (ت١٧٩هـ)، تحقيق محمد مصطفى الأعظمي، مؤسّسة زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيريّة، أبو ظبي، الإمارات، ط١، ٢٠٠٤م.
-النحو الوافي، عباس حسن، دار المعاف، القاهرة، ط١٥.

مستويات الأداء الفني في شعر (ماني المُوَسْوَس) قراءة أسلوبية

د. باسم محمد عباس
رئاسة جامعة الأنبار/الأمانة العامة للمكتبة المركزية
basim19781986@gmail.com

استلم: ٢٠١٨/٤/١ النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يتكئ هذا البحث على دراسة الأداء الفني في شعر (ماني المُوَسْوَس)، معتمدين منهجاً حديثاً في الكشف عن الجوانب الإبداعية فيه، من خلال تشخيص السمات الأسلوبية البارزة في شعره، ومن ثَمَّ تحديد بعض الدلالات الكامنة في نصوصه الشعرية تلك، وهذا لا يتمَ إلا عن طريق المعالجة اللغوية التي يتخذ منها الدرس الأسلوبي منهجاً أساساً في الكشف عن المعاني الكامنة في نصوصه . وتنهض هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول البناء الصوتي، ووقفنا في المبحث الثاني عند البناء التركيبي وأثره في اغناء النص وتحقيق دلالات معينة عبر توظيفه لمجموعة من التقنيات التركيبية التي شكلت ملمحاً اسلوبياً بارزاً في شعره، في حين اختصّ المبحث الثالث بدراسة الصورة الشعرية، ومعرفة الجوانب المؤثرة في تشكيلها وعلاقتها بالنص الشعري وصولاً إلى استكناه بنيتها العميقة وإظهار تجلياتها الدلالية والنفسية.

كلمات مفتاحية: مستويات، الأداء، الموسوس، قراءة، أسلوبية.

Abstract

This paper is based on the study of the Potential artistic of Mani Elmowaswss' poetry. The researcher depends on modern approach to detect the creative aspects in this poetry through the diagnosis of stylistic outstanding features and then determine. The aesthetic meanings inherent in his texts. This cannot be only by stylistic lesson as a main approach in the detection of those meanings.

This study comes with three sections. The first part is the aesthetics of voice building and we stand in the second with the aesthetics of the structural construction and its effects in terms of rendering the poetic text richer and achieving certain semantic features by employing a group of structures that have formed a significant stylistic feature in his poetry. The third section is examining the aesthetics of poetic image and the knowledge of the different aspects influencing in the formation of the image and its relation with the poetic text to grasping its deep structure, in addition to exhibiting its semantic and psychological features .

Key words: Levels ،Performance ،El-Mowaswas ،Reading ،Stylistic .

مدخـــل:

ينهض هذا البحث على دراسة النماذج الفنية الجمالية في شعر (ماني الموسوس)، ومعلوم أنّ هذا الشاعر قد أصاب شعره الكثير من الضياع، ومُدّت إليه أيدي الكثيرين، واختلطت أشعاره مع الآخرين، إذ كان لحياته الشخصية القاسية ونفسيته المضطربة وحالة الجنون التي وُصف بها، الأثر الفاعل في ذلك [١]، وعلى الرغم من ذلك فقد وُصف بأنه ((من أشعر الناس)) [٢]، وذهب البعض إلى الإشادة به وبشعره، فعدوه ((مليح الإنشاد، رقيق الشعر غَزِلَه)) [٣]. لقد كان الشعر يمثل حياة (محمد بن القاسم المصري) خير تمثيل، فقد عاش في العصر العباسي الذي شهد انفتاحاً كبيراً، أسهم في تكوين ملكته الشعرية، وكان دافعاً له في قول ما يشاء، بعيداً عن أية رقابة أو سلطة.

قامت دراستنا على تناول الجوانب الأسلوبية لشعره الذي لم تمتد إليه أيدي الدارسين - على حدّ علمنا ـ بدراسة تعتمد منهجاً حديثاً في الكشف عن الجوانب الإبداعية، من خلال التحليل الأسلوبي الذي اعتمدنا عليه في تحليل نصوصه الشعرية.

تقديم:

تتجلى أهمية اللغة في الدرس النقدي، بوصفها المادة الخام التي يتكون منها النتاج الإبداعي، وفي الدراسات النقدية الحديثة، تنوّعت قراءات النصوص الأدبية، فغدا النص الأدبي غير مقتصر على قراءة أحادية؛ بل بات تعدّد القراءات النقدية حقاً مشاعاً لكل قارئ، يرغب في اكتشاف المزيد من المعاني التي تحملها النصوص الأدبية، ومن هنا تتبلور لنا القيمة الأساسية للغة، فأهميتها ((لا تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمةً له مرآة لبنيته الخاصة، بل هي التي تشكل سماته الخاصة، وتولد قيمته الفنية والجمالية)) [٤]، مانحة النص تلك التعددية التي ترقى به إلى مستويات فنية عالية، بما تحمله من معانٍ جديدة تولّدت بفعل طابع النص الأدبي ف((الأدب نظام تضمّني، أي أنه يشتمل على معانٍ اضافية إلى جانب المعنى الأصلي لرموزه)) [٥]. إنّ اللغة الغنية بالرموز والدلالات، هي التي يصبّ فيها المبدع أفكاره، ويجسّد رؤيته من خلال استعمال مفردات وتراكيب، أو تقنيات فنية متعدّدة، أو غيرهما، وهذه اللغة ((ليست بريئة أبداً فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظلّ تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة)) [٦] التي تحملها وتقع على القارئ مهمة اكتشافها وسبر أغوارها، سيما إذا أدركنا أنّ الدال في النص الشعري يعدّ ممثلاً عن المدلول وليس المدلول نفسه [٧].

انطلقت هذه الدراسة من منهجية تقوم أساساً على الكشف عن الجوانب الإبداعية في شعر "ماني الموسوس" من خلال تشخيص السمات الأسلوبية وإبراز بعض الدلالات الكامنة في النصوص، وهذا الأمر لا يتحقق إلا عن طريق المعالجة اللغوية التي تتخذ من الدرس الأسلوبي المنهج الأساس في الكشف عن تلك المعاني، ارتكزت هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، وقفنا في المبحث الأول عند مستوى البناء الصوتي، وتناولنا في

المبحث الثاني مستوى البناء التركيبي وأثره في توليد المعاني، في حين أختص المبحث الثالث بدراسة مستوى الصورة الشعرية، ومعرفة الجوانب المختلفة التي أثّرت في تشكيل صوره، على نحو ابداعي.

المبحث الأول

مستوى البناء الصوتي

تشكّل الموسيقى عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري، فعناية الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه، لا يُمكن أن تتم بمعزل عن الجانب الموسيقي الذي يأخذ على عاتقه حمل كلّ تلك العناصر ويرافقها ويقترن بها.

إنّ هذا الالتحام بين الموسيقى والعناصر الأخرى يُسهم في تشكيل التجربة الشعرية وتعميقها؛ بل أحياناً تبدو العناصر الأخرى غير قادرة وحدها على بلورة هذا الجانب، وهنا يأتي دور الموسيقى التي تمتلك قدرة ((تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً)) (٨) .

وانطلاقاً من أهمية هذا العنصر في بنية الشعر، ودوره في تشكيل الدلالة، ستكون دراستنا لهذا المبحث وفق الآتي :

المحور الأول : جماليات الايقاع الصوتي الثابت ، ويشتمل على:

أ-الوزن

ب-القافية

المحور الثاني: جماليات الايقاع الصوتي المتغيّر ، وينهض على جانبين هما:

أ-التوازي.

ب-التكرار.

أولاً: جماليات الايقاع الصوتي الثابت:

أ-الوزن: على الرغم من استئثار هذا الشاعر بغرض واحد دون غيره، وهو الغزل، إلا أنه استئثار كان ملفتاً، نظراً لما يتمتع به شعره من قيمة فنية عالية، وقدرة في التلاعب بذهن المتلقي، بما يصوغه من صور ومرئيات، تحاكي التجربة الشعرية وتعمقها عند القارئ. عند الانتقال إلى ديوان (ماني الموسوس) نجد أن شعره ـ في الغالب ـ جاء على شكل مقطعات شعرية قصيرة، وأحياناً ترد على هيئة البيت الواحد أو البيتين، أو الشطر الواحد. ويدور أغلب شعره في الغزل الرقيق، وبضعة أبيات ترد في مديح أمير أو جواد كريم.

إنّ افتقار الشاعر للجانب الكمي في نظم الشعر، لم يحل بينه وبين التنوع في تناول البحور الشعرية التي سخّرها سابقوه ومعاصروه من الشعراء، محقّقاً بهذا رؤيته الفنية القائمة أساساً على استخدام وتوظيف طاقة اللغة الشعرية، وصولاً إلى استكناه حقيقة التجربة الشعرية الخاصة، واستجلاء الدلالات الكامنة خلف كلّ

نصّ شعري يتعامل معه الشاعر، وهذا الأمر ((يجعل النص مفتوحاً أمام القارئ، وأمام العديد من الاحتمالات بدلاً من جعله مقيداً أمام دلالة واحدة)) (٩).

توزّع النتاج الشعري للشاعر ـالذي بلغ مجموعه (١٧٢) بيتاًـ على بحور متنوعة، يأتي في مقدّمتها (الخفيف ويليه البسيط والمنسرح، ثمّ الوافر والسريع والرّمل والكامل والطويل، وأخيراً المتقارب والمديد). وستكون دراستنا للأوزان الشعرية التي اعتمدها الشاعر في بناء نسيجه الشعري، وفقاً لحركة الوزن الشعري وعلاقته بالتجربة الشعرية، مما يؤدي إلى تعميق الدلالة وتكثيف تلك التجربة، وسنحاول في الجدول الآتي الوقوف عند تلك الأوزان ومعرفة عدد أبياتها والنسبة المئوية لكل واحد منها:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الخفيف	٣١	%١٨،٢
البسيط	٢٨	%١٦،٢
المنسرح	٢٤	%١٣،٩
الوافر	٢٠	%١١،٦
السريع	٢٠	%١١،٦
الرمل	١٦	%٩،٣
الكامل	١٥	%٨،٧
الطويل	١٣	%٧،٥
المتقارب	٣ أبيات	%١،٧
المديد	بيتان	%١،١

يتصدر البحر الخفيف رأس الهرم في النتاج الشعري لـــ (ماني الموسوس)، إذ جاء أولاً في الأوزان الشعرية التي اعتمدها هذا الشاعر، وهو بحر متعدّد التفعيلات، يصلح لكل الأغراض الشعرية، فضلاً عن كونه ((يجمع بين سمتين تبلغان حدّ التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة، كما أن فيه بطئاً ظاهراً. ولعل سبب هذا الاختلاف هو أنّ الخفيف متكون في أصله من اجتماع الرّمل والرجز، أخذ من الرّمل هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته (مُسْتَفعِلن). وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يُحدث نوعاً من التواصل والحركة والخفة في رزانة الرمل وتباطئه)) (١٠)، وعلى هذا الأساس قد لا يجد الشاعر مناصاً من تدوير البيت، بأغلب الأحيان ليتلاءم ذلك مع السّمة النثرية التي تكاد تغلب على البنية التأليفية لهذا البحر، وهذا الجانب يتواءم مع البعد الدلالي الذي ينقل الأبعاد الإيحائية للنص على وفق رغبة الشاعر في تكوين استجابة شعرية لطبيعة التجربة الشعورية، يقول الشاعر: (١١)

زعموا أنّ مَنْ تَشَاغلَ باللّـــــــ ذَّاتِ عمن يُحبّهُ يَتَسلّـــــــى

كذبوا والذي تُساق له البُـــــدْنُ ومن عاذَ بالطّوافِ وصلّى
إنّ نارَ الهوى أحرّ من الجمـ ـــرِ على قلب عاشقٍ يتقلّـــــى

وتقطيعه العروضي :

فَعلاتُن مُتَفعِلُن فعلاتن فاعلاتُن مُتَفْعِلُن فَعِلاتُن
فَعِلاتُنْ مُتَفعِلُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن مُتَفعِلُن فَعِلاتُن
فاعِلاتُن مُتَفعِلُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن مُتَفْعِلُن فَعِلاتُن

إنّ الناظر إلى الوحدات الايقاعية، يتلمس بوضوح شيوع زحاف (الخبن) [١٢] فيها، إذ أصاب التفعيلتين (فاعلاتن) التي تحولت إلى (فعلاتن) و(مستفعلن) إلى (مُتفعِلُن) . ولعل شيوع هذه الانزياحات العروضية، الذي بلغ (١٦) مرة جاء متوافقاً مع الحالة الشعورية الخاصة للذات الشاعرة، التي اتخذت من تسريع الجانب الإيقاعي وما يثيره من تدفق وغزارة في أفكار الشاعر، إذ استطاعت هذه الانزياحات أن تجسّد للمتلقي جفاء المعشوقة وهجرها، الأمر الذي يزيد مصداقية التجربة، ويمنحها غنى وبعداً إنسانياً عميقاً.

ويأتي البحر البسيط في المرتبة الثانية من مجموع شعر (الموسوس) ، وقد ضمّ هذا البحر قصائد متنوعة ، توزّعت بين غرضي الغزل والمديح ، وإن كانت النسبة العظمى منه تعود للنوع الأول ، وهذا البحر الشعري بما يمتلكه من تفعيلات متنوعة قد يرفد الشاعر بأسباب القدرة والتمكن ، للتعبير عمّا يجول بخاطره من هواجس وانفعالات ((فقد يقع الشاعر على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته ، لأنّاته وشكواه محبّاً كان أو راثياً)) [١٣] ، فاختيار الشاعر لهذا البحر المتنوع التفعيلات يمدّه بأسباب القوة لإدراك المعنى الكامن خلف الحرف واللفظ والإيقاع ، يقول الشاعر مجسّداً لحظة الوداع [١٤] :

لمّا أناخوا قُبَيل الصبح عِيْسَـــــهُمُ وثوّروها وثارتْ بالهوى الإبـــلُ
وأبرَزَتْ من خلال السّجفِ ناظرَهـا ترنـــو إليّ ودمعُ العينِ ينهـــملُ
وودّعتْ ببـنانٍ خلتـــهُ عَنَمـــاً فقلتُ: لا حَمَلَتْ رجلاكَ ياجَمَـــلُ
ويْلي من البينِ ماذا حلّ بي وبهـــا من نازحِ الوجدِ حلّ البينُ فارتحلوا
ياحاديَ العِيْسِ عرّجْ كي أودّعهـــا يا حاديَ العيسِ في ترحالكَ الأجلُ

والتقطيع العروضي لهذه الأبيات:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـــن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلـــن

متفعلن فعلن مستفعلن فعلـــــن متفعلن فعلن مستفعلن فعـــــلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلــن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلــن

إنّ اتساع مساحة التشكيلات العروضية، مكّنت الشاعر، ورفدته بقدر وافر من الحرية في التعبير عن حقيقة مشاعره، وهو يرى الحبيبة تشدّ رحالها، وهو بهذا يكشف عن أزمة الذات الشاعرة التي تعاني هجر الحبيبة وبعدها، فتظلّ راغبة بالارتواء العاطفي، الذي لا يتحقق إلا بلقاء الآخر (المرأة). إن التنوع الإيقاعي لهذا البحر بامتداد تفعيلاته وسعة مقاطعه أدّى دوره في خدمة النص والتعبير عن المعنى الشعري المقصود، ((وهو أمر ينبئ عن مقدرة في الأداء اللغوي وبراعة الشاعر تظهر في إيجاد تعابير لا تخرج عن الإيقاع، وبالتالي لا تؤدي إلى قصر المفردات عن إيراد المعنى المقصود)) (١٥).

ومن الملاحظ أن زحاف الخبن دخل على معظم تفعيلات الأبيات السابقة ، فأصبحت تفعيلة (فاعِلُن) (فَعِلُن) ، كما دخل على بعض تفعيلات الحشو ، فصيّر (مسْتَفعِلُن) (مُتَفْعلُن) ، فالشاعر في هذه الأبيات اتكأ على تقنية الانزياح العروضي للتفاعيل واختزال السواكن ، ليحلّ محلّها المتحركات ، محققاً بذلك تسارعاً في الايقاع ، سببه زيادة عدد المتحركات ، عبر نقل تفعيلة (مُستَفعِلُن) إلى (مُتفْعِلُن) ، ولعل إحساس الشاعر ببعد الحبيبة ، واستحالة اللقاء بعد الوداع ، دفعته إلى تسخير تلك الترخيصات الإيقاعية ، في محاولة منه لإعادة الاستقرار النفسي والشعوري ، فوراء مفردات الشاعر الدالة على البعد والبين معانٍ يتضافر معها إيقاع خاص يقوم أساساً على ((اقتران الصوت بالموضوع)) (١٦)، مكوناً حالة خاصة يتكاثف فيها الإيضاح والإيحاء ، فتغدو هذه الحالة ((كأنها جواب كيانه الداخلي وامتداده وتكملته)) (١٧) .

ب - القافية:

وهي الركيزة الثانية التي تقوم عليها موسيقى الشعر العربي، وهي من لوازمه ، وجزء من موسيقاه ، وإنّ تأثيرها بيّن في ((إكساب خواتيم القصيدة ملمحاً موسيقياً موحداً ، يتضافر وما يحققه لها البحر من تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية)) (١٨) ، ومن الواجب أن تكون براعة الشاعر واضحة في تسخيره لها ، وأن يكون موفقاً في اختيار القافية المنسجمة مع العاطفة المسيطرة ، والنبرة الصوتية المنسجمة مع المعنى العام للقصيدة ، ذلك ((بأن حروف القافية ... بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري)) (١٩) ، وأن دلالتها متأتية من أنها ((صوت إيقاعي منفرد يعبر عن حركة الذات في النص الشعري)) (٢٠) .

إنّ الكلام عن القافية، يقودنا إلى الحديث عن الروي الذي يُعدّ آخر صوت في البيت، ونحسب أنّ له دلالته ـ هو الآخر ـ لموقعه وتكراره في نسيج القصيدة الواحدة. من الاستقراء الشامل لشعر (ماني الموسوس)

تبيّن أن أكثر حروف الروي استعمالاً في شعره هي (اللام والفاء والقاف والراء والباء والدال) كما يوضحه الجدول الآتي:

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
اللام	٢٤	%١٤،١
الفاء	٢٢	%١٢،٩
القاف	٢٠	%١١،٧
الراء	٢٠	%١١،٧
الباء	١٨	%١٠،٤
الدال	١٧	%١٠
الميم	١١	%٦،٤
الياء	١٠	%٥،٨
السين	٨	%٤،٧
النون	٧	%٤،١
التاء	٧	%٤،١
الكاف	٥	%٢،٩
الهمزة	٤	%٢،٣
الضاد	٤	%٢،٣

ومن خلال القراءة الدقيقة لنصوصه الشعرية، وُجِد أن أكثر هذه الحروف توظيفاً هو (اللام) ، وهو من الحروف السهلة النطق ، ولذيذة السماع، يقول الشاعر :(٢١)

لمّا أناخوا قُبَيل الصبح عيسهم ... وثوّروها وثارت بالهوى الإبلُ
وأبرزت من خلال السجف ناظرها ... ترنو إليّ ودمع العين ينهملُ
وودّعت ببنان خلته عنماً ... فقلت : لا حملت رجلاك ياجملُ
ويلي من البين ماذا حلّ بي وبها ... من نازح الوجد حلّ البين فارتحلوا

لقد تعاضد وجود صوت (اللام) الذي جاء في آخر القافية ، مع الدوال الشعرية التي جسّدت معاني البين والفراق ، فضلاً عن تكرار صوت اللام الذي أضفى على النص بعداً دلالياً ، سيما إذا أدركنا أن صوت اللام قد تكرّر على نحو ملفت في هذه الأبيات الأربعة، إذ بلغ وروده (٢٤) مرة ، بل الملفت أن تكرار هذا الحرف جاء على نحو تصاعدي مع تقدّم الأبيات، فجاء صوت اللام (٤) مرات في البيت الأول، و(٥)

مرات في البيت الثاني، و(٦) مرات في البيت الثالث، حتى إذا جاء البيت الأخير وصل إلى (٩) مرات، وكأنّ تصاعد حضور اللام جاء منسجماً مع تصاعد حدة التجربة الشعرية داخل النص الشعري.

إن توظيف الشاعر لمفردات البين والفراق التي جاءت متّحدة مع صوت اللام ، أسهم في إحداث أثر واضح في نفس المتلقي ، إذ إنّ أولى الأفكار التي تواجه المتلقي في دراسة النص الشعري ، تنبعث من مدلولات مفرداتها ومعانيها، التي تشكّل بدورها مجموعة من التفسيرات والتخمينات التي تتبلور بصورة آنية في ذهن المتلقي ، فضلاً عن تأثير الوحدات الإيقاعية والصوتية للألفاظ التي تُحدث أثراً واضحاً في شدّ القارئ، ولفت انتباهه إليها (٢٢) .

أما فيما يتعلق بحركة الروي، فقد عُرف عن العرب مجيء رويهم على حالتين، مطلقة، أي ما كان رويها متحركاً (٢٣)، وتشغل هذه الحركة مساحة إيقاعية واسعة في شعر (الموسوس) إذ تبلغ نسبتها ما يقارب (٩٠٪) من مجموع النتاج الشعري له، ولعل لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الروي، بشكل واسع وملحوظ، يفسر حالة الحركة والفعل داخل النص الشعري، وهذه الحركة تقابلها حركة داخلية مشحونة بمعاني الشوق إلى الحبيبة والحزن على فراقها، مكونة بؤرة متدفقة يؤازرها ذلك الامتداد الصوتي، الناجم عن حركة القافية.

أما المقيدة فهي التي يكون رويها ساكناً (٢٤)، فقد مثّلت نسبة (١٠٪) من مجموع النصوص الشعرية للشاعر.

سجّلت القافية المكسورة حضوراً كبيراً في شعره؛ لأنّ الكسر يرفد المتلقي بطاقة إيحائية، فقد تجسّد هذه الحركة حزن الشاعر وانكساره النفسي، ولأن جلّ شعره كان مختصاً بالغزل، فقد كانت نسبة الكسرة في روي أشعاره، أكثر من بقية الحركات الأخرى، يقول باثاً وجده وشوقه (٢٥):

إنْ وَصَفُوني فناحلُ الجَسَـــــدِ	أو فَتّشوني فأبـيضُ الكبــــــدِ
أضْعَفَ وجدي وزادَ في سَقَمـــي	أنْ لستُ أشكو الهوى إلى أحــَـدِ
وَضَعتُ كفّي على فؤادي مـــــنْ	حرّ الأسى وانطويتُ فــوقَ يــَدي
آهٍ من الحـــــبِّ آهٍ من كَبِـــدي	إنْ لـــمْ أمـُتْ في غدٍ فَبَعْدَ غدِ
كـــأن قلبـــي إذا ذَكَرْتُـهـم	فريسةٌ بيــن ساعــدي أســدِ
ما أقْتَـــلَ البـــــينَ للنفوسِ وما	أوجعَ فَقْـــدَ الحبيبِ للكـبدِ

جسّدت القافية المكسورة حالة الحزن والانكسار التي يعيشها الشاعر نتيجة بعد الحبيبة ونأيها عنه، ولعل المعنى الذي يرتئيه الشاعر قد ظهر على نحو ما في البيت الأخير من هذا النص، فهو النتيجة النهائية المتحققة من هذا الفراق. والذي يتأمل هذا النص يجد أنّ حالة الانكسار التي يمكن الاستشعار بها عن طريق تضافر حركة الكسرة مع تجربة النص، هي حالة تضاعف حضورها وترسّخت بفعل تضافر الروي المكسور مع مفردات البيت التي جاءت نهايتها مكسورة أو منتهية بالياء والتي بلغت (١٣) مفردة، وهي نسبة خرجت

عن اطارها المألوف. بل انّ عدد الحروف المكسورة ومعها حرف الياء قد تكرر (٢٦) مرة الأمر الذي ألبس هذا النص مناخ الحزن والانكسار على نحو واضح.

ثانياً: الايقاع الصوتي المتغيّر:

إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما، تتمثل في الوزن وما يلحق به، والقافية وما يتعلق بها، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يُحدث جرساً قوياً، ونغماً جميلاً، يتردد صداه في البناء الداخلي للقصيدة، سواء أكان مصدره صوتاً أم كلمة أم جملة.

وسنعرض إلى بعض التشكيلات الأسلوبية للإيقاع الصوتي المتغيّر، في شعر (ماني المُوَسْوس) محاولين إبراز قيمتها الصوتية والدلالية، بحثاً عن جماليات المعنى الكامن داخلها، إذ إنّ إيقاع النص قد ((يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنه يبدو صدى لمعنى القصيدة. إنه يصارع المعنى أيضاً ويكشف عن الصراع داخل بنية القصيدة)) (٢٦)، ومن هنا كان لزاماً على الدارس للشعر أن يتناول جوانب الايقاع الصوتي المتغيّر، لما له من أثر عميق في دراسة خفايا النص، والكشف عن الدلالات المتصلة بتجربة الشاعر الخاصة. لذا فإن دراستنا لهذا الجانب ستتركز على بعض السمات الأسلوبية المشحونة بالبعد الدلالي في سياق النص الشعري، والتي تمسّ المستوى الإيقاعي في المقام الأول، محاولين الكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها، ومدى تأثيرها وأهميتها في تشكيل المعنى المراد، ودورها في تكوين الخطاب الشعري، ومن أبرز تلك النظم الإيقاعية: أ-التوازي ب-التكرار

أ-التوازي:

تستند تقنية التوازي أساساً على تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة اللغوية(٢٧)، وإنّ العلاقة بين هذين الطرفين تُبنى على مبدأين هما : التشابه ، والتضاد ، مادام كل طرف يحتفظ برغم التشابه، ما يميزه عن الآخر، والتوازي على نحو ما ذكره (صلاح فضل) هو شكل من ((أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي)) (٢٨) وسنحاول من خلال التعرض لهذه التقنية الصوتية المنبثقة من النسيج اللغوي ، الكشف عن جماليات المعنى المنبثقة من خلال توظيف هذا المكون الأسلوبي في النسيج الداخلي للنص الشعري. ومن القراء المستفيضة لديوان الشاعر، استطاع الباحث الوقوف عند أبرز أشكال هذا النسيج الصوتي، ودوره في توصيل المعنى من خلال ذلك التنويع الإيقاعي الذي يؤدي دوره في تحقيق ذلك التوصيل، كما في قوله:- (٢٩)

فَتَسخِنُ عينُه عندَ التّنائي وتَسَخِنُ عينُه عندَ التّلاقي

فالهندسة الصوتية لهذا البيت، حققت توازيات صوتية معتمدة على التقابل الدلالي والإيقاعي والنحوي، مولداً بذلك ما يسمى ب (التوازي الترصيعي)، إذ نجد ثمة تطابقاً تاماً بين مفردات الشطرين، وعلى وفق العناصر الآتية:

فعل مضارع + فاعل + ظرف زمان (جار ومجرور).

لقد أسهم هذا التقابل في إبراز المعنى المتحقق على مستوى التجربة الماثلة في النفس، فاندمجت الذات الشعرية في هذه التجربة اندماجاً تاماً، من خلال إبراز دلالة متحققة، من خلال توظيفه للفعل (تسخن) بوصفه فعلاً تكرّر مرتين داخل نسق بنية التوازي، وهذه هي وظيفته التي تعمل على ترسيخ دلالة التجربة في ذاكرة المتلقي (٣٠). ويرصد المؤشر الأسلوبي نوعاً آخر من التوازي، يتحقق من خلال توازيات صوتية تركيبية ودلالية، ترتكز على العناصر النحوية نفسها، محققة ما يُعرف ب (التوازي المزدوج)، وهو ((أن يكون البيتان متوازيين صوتياً وتركيبياً ودلالياً، يوازي الشطر الأول من البيت الثاني الشطر الأول من البيت الأول)) (٣١)، كما في قوله: -(٣٢)

أنا موصولٌ بنعمةِ مَـــنْ ... حَبْلُهُ بالحَمْدِ موصــولُ
أنا مشمولٌ بمنـــــــةِ مَنْ ... مَنُّــهُ في الخلقِ مبذولُ
أنا مَغْبــوطٌ بِزَوْرةِ مـــــنْ ... ربْعــــهُ بالجودِ مـأهولُ

فالتوازي متحقق بين الشطر الأول من البيت الثاني، والشطر الأول من البيت الأول، والشطر لأول من البيت الثالث، ولم يكتف الشاعر بتحقيق هذا الاتساق الصوتي والنحوي بين الأشطر الأولى من الأبيات، بل نراه يعمد إلى تكوين توازن ثانٍ بين أعجاز الأبيات، محققاً أقصى درجة من التكثيف الصوتي والدلالي.

يبدو أن تكرار لفظة (أنا) واستهلال الأبيات بها، مقترنة بمفردات (موصول، مشمول، مغبوط) على التوالي، تصبّ في الإطار الدلالي لمفردة (من) بغية استثمار البعد الشمولي الذي يرمز إلى رغبة الشاعر في نيل كرم ممدوحه، بدلالة سيطرة ألفاظ الكرم (نعمة، منّة، زورة) على المعنى العام للنص، بل بحضور مفردات متراكمة تشي جميعها بدلالة الشمول بالرعاية والوصال. فجاءت هذه المفردات ضمن نظام هندسي قائم على توازٍ دقيق ومكثّف شمل الأبيات الثلاثة كلها. لقد حققت ظاهرة التوازي، في شعر (المُوَسْوس) ـ بوصفها تقنية إيقاعية ـ تواشجاً بين البعدين الدلالي والصوتي، ونحن نظن أن بنية التوازي تكون حاضرة في نص شعري ما حينما تترسخ تجربة ما في ذاكرة الشاعر وتسيطر عليه تماماً في خضمّ تجربة تكون مؤثرة فيه على نحو كبير.

ب-التكرار:

إنّ المعاينة الدقيقة لنصوص الشاعر، تُظهر أنها زاخرة بتنسيقات صوتية قائمة على التكرار، سواء أكان تكراراً للألفاظ، أو لبعض الأصوات التي نجدها منتشرة في نصوصه، والتي لها الأثر الكبير في تعميق المعنى المراد تجسيده، يقول الشاعر: -(٣٣)

معذَّبُ القلبِ بالفـــراقِ ... قدْ بَلَغَتْ نفسُهُ التراقــي
وذابَ شـــوقاً إلى غزالٍ ... أوْضَعَ للبينِ بانطـــلاقِ
لم يُبــقِ منـه السّقـامُ إلا ... جِلْـداً على أعظُـمٍ رِقاقِ

فالسياق الصوتي الذي أفرزه تكرار صوت القاف، ولّد تكثيفاً سمعياً، من خلال ما حققه هذا الحرف من قيم صوتية ودلالية، إذ بلغت الكثافة الصوتية لهذا الحرف (٩) مرات، وهو ما منح هذا النص قيمة اسلوبية، فتكرار هذا الحرف ولّد تجانساً صوتياً مع حرف الروي، بوصفه من الأصوات الشديدة (٣٤)، فالكسرة التي لحقت حرف الروي، رقّقت من حدتها وشدَّتها، مما يعمّق المعنى المراد منها، المتمثل في إظهار الوجد والشوق للحبيبة، والرغبة في الوصال. لقد أدى تكرار صوت القاف، دوره في إثراء الإيقاع الداخلي، فكان السمة الغالبة من بين الظواهر الأسلوبية، ليكشف تعلق الذات الشاعرة بالحبيبة والرغبة في تحقيق التواصل، وقد تجلى ذلك من خلال تكرار بعض الألفاظ الدالة على ذلك، وهي (معذب، الفراق، الشوق، البين، السقام)، التي يشترك صوت القاف في تركيب بعضها. ومن تقنيات التكرار الأخرى ما يُعرف بالتكرار اللفظي، وهو تكرار كلمة أو أكثر داخل النسيج اللغوي، محققاً فائدتين، إحداهما معنوية ودلالية تعمّق المعنى الذي جاءت به اللفظة المكررة، والأخرى صوتية، فعن طريق تكرار أصوات معينة تؤدي إلى تكوين أنماط لغوية تعمّق المعنى وتعمل على تجسيده (٣٥) ، من ذلك قول الشاعر: (٣٦)

وما في الأرْضِ أشْقى مـــن مُحِبٍّ ... وإنْ وجَدَ الهوى عَذْبَ المَـذاقِ
تـــراهُ باكـياً في كـــلِّ حينٍ ... مخافةَ فُرقـــةٍ أو لاشْتيـــاقِ
فيبكـــي إنْ نأوا شَوْقـــاً إليـهمْ ... ويبكي إنْ دَنَوا خوفَ الفـــراقِ

فاللازمة المركزية في التكرار هي كلمة (بكاء)، إ ذ تكررت خمس مرات، ويؤدي هذا التكرار دوره في تجسيد التجربة الشعرية، فضلاً عن استكناه البعد الإيحائي والعاطفي (٣٧)، فتوظيف الشاعر لهذه المفردة وتواترها في النسيج الشعري، أدى دوره في خدمة المعنى، وتقريره في ذهن السامع، نظراً لما تُحدثه هذه اللفظة من نغمة موسيقية حزينة وبطيئة، تعبر عن آلامه وأحزانه، المتولدة نتيجة هذه التجربة، فتكرارها أسهم في تكثيف التجربة التي اقترنت بها، وهكذا يحدث الترابط الدلالي بين الكلمة وسياقها النفسي والأسلوبي.

ويستمر الشاعر في توظيف التكرار اللفظي، للتعبير عن تجربته وما يشعر به من شوق ولهفة للتواصل مع المحبوبة، مما يجعل هذه المفردة المكررة تنسجم مع المعنى العام للنص، ومن ثمَّ جعله أكثر دلالة وإيحاءً، وهذا ما نجده في قوله: (٣٨)

لي إلى الرّيح حاجةٌ لو قَضَتْها ... كنتُ للرّيح ما حييتُ غُلامَا
حَجَبوها عن الرياحِ لأنّي ... قلتُ ياريح بلغيها السّلامَا
لو رَضُوا بالحِجابِ هانَ ولكنْ ... مَنَعُوها يومَ الرِّياحِ الكَلامَا

تكمن قيمة التكرار هنا في تصويره للمعنى المراد التعبير عنه، فأراد الشاعر أن يبيّن أن تواصله مع الحبيبة يكاد يكون معدوماً، بسبب الوشاة الذين يقفون بقوة لتحقيق الفرقة والبعد بينهما، فالدلالات الممكنة لهذا المقطع تقوم على بروز بعض الألفاظ الدالة على البعد والجفاء (حجبوها، منعوها) فكانت حاجته إلى الريح لأنها السبيل الوحيد الذي يمكن عن طريقه إبلاغ الحبيبة عن شوق الشاعر ورغبته في رؤيتها، لذلك تكرّرت لفظة الريح (٥) مرات فأسهم هذا التكرار في انتاج أثر صوتي ودلالي داخل النص الشعري، فضلاً عن تكثيف الشعور بأهمية المعنى المشار إليه عندما تكون اللفظة المكررة ((نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى.. ثمّ تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية))[٣٩] . لم يكن التكرار في شعر (المُوَسْوَس) مبتذلاً، يثير الملل والرتابة في نفس القارئ أو السامع، وإنما كان عفوياً، وغير متوقّع، وفي صور شتى، أحدثت في النص تنوعاً، وعند المتلقي متعة؛ لأنه ((ليس غاية في حدّ ذاته، وإنما هو وسيلة فنية وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده، وبالتالي أدائه لوظيفة بلاغية))[٤٠]، ولهذا ظل سمة أسلوبية لها تأثيرها اللافت ودلالتها العميقة والمؤثرة، في تجسيد التجربة الشعورية، المليئة بالألم والأمل، والشوق والرغبة الخفية في لقاء الحبيبة، وتحقيق التواصل معها[٤١].

المبحث الثاني

مستوى البناء التركيبي

يُعنى المستوى التركيبي بقضايا الجملة، وما يطرأ عليها من عدول، ونعني بالجملة هنا الجملة الشعرية ((التي تخالف قاعدة أصلية من ذلك النحو وتكون أقل نحوية، ومن ثمّ أكثر انحرافاً))[٤٢]، ومن هنا تجلى الشعر بطابعه الجمالي، الذي يجعل الجملة تتحول إلى حالة خاصة، تفصح فيها الألفاظ والتراكيب عن معانٍ أعمق وأجمل مما هي عليه، فتبدو لغة الشعر وفق هذا المعيار متفرّدة بمضمونها وبنيتها[٤٣].

ولما كانت اللغة هي الأداة التي يفصح بها الشاعر عن عواطفه وانفعالاته وتجربته الشعرية ، فإن أي عملية لغوية لابدّ لها أن تخضع لعنصري الاختيار والتوزيع ، فالقدرة الفنية للمبدع تظهر من خلال انتقاء المفردة المناسبة من مجموعة من المفردات ، التي يحتفظ بها في الخزين اللغوي الذي يمتلكه ، ثم يأتي العنصر الثاني ، وهو التوزيع وفيه يقوم برصف تلك المفردات بطريقة اختيارية -نوعاً ما- ويبتكر لها طرقاً تأليفية معينة من بين مجموعة من الطرق، ثمّ يرتبها بشكل معين من بين أشكال أخرى يمكن أن تنسج من خلالها[٤٤] ، وهذا الأمر بدوره يضفي على اللغة بعداً جمالياً ، غير قابل للضبط والتحديد على المستوى الدلالي.

ومن هذا المنطلق الذي يركز على أهمية اللغة الشعرية ودورها في إبراز القيم الجمالية والمعنوية للنص الشعري، فإن دراستنا لهذا المستوى التركيبي تشتمل على: **أ-التقديم والتأخير ب-تكرار الأفعال ج-الشرط**

أ-التقديم والتأخير:

عندما يتجاوز المبدع الإطار الثابت للغة إلى مستوى آخر، فإنه يحاول إظهار البعد الجمالي لها، ويوفّر ((مجالاً للتعبير عمّا في نفسه بطريق الإيجاز والإيحاء والإشارة والتلميح))(٤٥)، كما يؤثر هذا الأسلوب في المتلقي، فيجعله يفكّر في قصد النص ويتطلع إلى السبب الذي جاءت من أجله الألفاظ مرتبة على غير ترتيبها الذهني، فيقف على دلالات التراكيب ويستبطن المعنى ويتأثر به(٤٦)، ((فتوحي له بالطابع الجمالي التأثيري لهذه التراكيب، زيادة على طبيعتها المعنوية والعلاقية))(٤٧). لذا يُعد التقديم والتأخير في تشكيلاته المتنوعة - في شعر المُوَسْوَس-قيمة جمالية وفنية، تضفي على النص الشعري بعداً جديداً وغير مألوف، لذلك اتخذ الشاعر من هذا الأسلوب منهجاً يرتقي من خلاله بمفرداته ومعانيه، محقّقاً خروجاً عمّا هو مألوف في الصياغة الشعرية، ومن ذلك قوله: (٤٨)

لم يبْـقَ إلّا نَفَـسٌ خافـتُ ... ومقلةٌ إنسانُها باهتُ
بلى، وما في جسْمهِ مفصَلٌ ... إلّا وفيه سَقَمٌ ثابـتُ

فالقيمة الأسلوبية لهذا التركيب اللغوي، تتمثل في تقديم الخبر شبه الجملة في قوله : (في جسمه) على المبتدأ (مفصل)، إذ أفاد هذا التقديم في استخلاص طاقة لغوية كامنة في اللغة، لإحداث نوع من التأثير في المتلقي، وكذلك الاهتمام الزائد والمبالغة في كشف حالة الشاعر وما يعانيه من آلام امتدت إلى جميع مفاصله وأعضائه، فحولته إلى شبح، ليس فيه روح، فالمتأمل في هذه الوحدة اللغوية المنزاحة عن أصلها، يجدها قد أعطت الدلالة بُعدها الفني، فضلاً عن ترسيخ الجانب الجمالي في المعنى، والمتمثل في ذكر ما يكابده الشاعر وتشخيص معاناته المتأتية من غياب الحبيبة وبُعدها، فهذا المعنى لم يكن ليتحقق لولا تلك الخلخلة التركيبية التي أسهمت ((في الكشف عن دقائق المعاني، وتجلية المستور وراء الألفاظ))(٤٩)، محقّقاً بذلك القيمة الفنية والمعنوية المرجوة من هذا الأسلوب. ومن أشكال التقديم والتأخير الأخرى، التي شكّلت ظاهرة أسلوبية واضحة في شعره، تقديم جواب الشرط على جملة الشرط، محقّقاً بذلك بعض درجات التكثيف للمعنى، ومن ثمَّ تحقيق الجمالية الفنية المتحققة بفعل الخلخلة التركيبية لمفردات الجملة، يقول في هذا المعنى: (٥٠)

وكيف صَبْرُ النفسِ عن غادة ... تظلمها إن قلت : طاووسهْ
وجـُرتَ إنْ شبّهْتـها بانـــهْ ... في جنةِ الفردوسِ مغروسهْ
وغـيرُ عَـدْلٍ إنْ عَدَلنا بهـــا ... لؤلؤةً في البحرِ منفوســـهْ

واللافت في هذا البناء التركيبي، أن الأبيات زخرت بانزياحات تركيبية متعدّدة، تمثّلت بتقديم جواب الشرط على أداته، فالشاعر قدّم في البيت الأول جواب الشرط (تظلمها) على فعل الشرط وأداته (إن قلت)، وفي البيت الثاني قدّم الجواب (وجرت) على الفعل وأداته (إن شبهتها)، وفي البيت الأخير، قدّم كذلك جواب الشرط (غير عدل) على الفعل وأداته (إن عدلنا). فالتقديم أدى إلى تعميق المعنى، وتكثيف التجربة عند الشاعر، ويبدو ذلك جلياً من خلال توظيفه لمفردات مثّلت جواباً للشرط وهي (تظلمها، جُرت، غير عدل) فهذه المفردات ربما جسّدت حقيقة التجربة الشعرية. وتأتي تلك الدوال بدلالاتها لتضيف أبعاداً أخرى إلى أزمة الذات التي لا تطيق صبراً عن المحبوبة، فجاءت تلك المفردات لتقدم للشاعر مزيداً من الطاقة العاطفية، التي تزيده قوة ورغبة في الوصال، وعدم التفكير في النأي والقطيعة. إن أسلوب التقديم والتأخير في شعر (الموسوس) بتشكيلاته المختلفة، ارتبط على نحو ما بالموقف الشعوري والنفسي، الذي تجسّدت من خلاله تجربه الشاعر الخاصة، ومعاناته التي تمثّلت بنأي الحبيبة، والرغبة في الوصال، فضلاً عن ذلك فقد أضاف هذا الأسلوب للغة المزيد من القوة والطاقة، التي أضفت على المعنى قيمة جمالية وفنية.

ب-تكرار الأفعال:

تؤدي الأفعال باختلاف أزمنتها دوراً فاعلاً في تحريك الرؤية النصية والمشهد الشعري، الذي يصوغ فيه المبدع مجمل تجاربه الشعرية؛ حتى تغدو أزمنة تلك الأفعال التي وظفها الشاعر في سياقات النصوص الشعرية مشحونة بالكثير من المعاني والدلالات، التي تمثّل خلاصة تجارب ذاتية مرّ بها وتحاكي ما يدور في ذهن الشاعر من طموحات، تتجلى في كسب ودّ المحبوبة، والتقرب إليها يقول: (٥١)

ذَنبي إليه خُضوعيْ حينَ أبصره ... وطولُ شوقي إليه حينَ أذكُرُه
وما جرحتُ بطرفِ العينِ مهجتهُ ... إلا ومِنْ كبدي يقتصَّ محجرُهُ
نفسي على بخلِهِ تفديه مـــن قمرٍ ... وإنْ رماني بذنبٍ ليسَ يغفـرهُ

أدّت اللغة دورها في تجسيد حالة الشاعر الخاصة ، من خلال تكرار الأفعال_ التي جاءت المضارعة منها بنسبة أعلى من الماضية_ وقد ارتبطت الأفعال المضارعة بدلالات الاستمرارية في الخضوع والشوق والرغبة في كسب رضا الآخر (المعشوق)، ومن الملاحظ أن بنية النص تتحرك في تأكيد حقيقية الأفعال التي يقوم بها الشاعر من أجل استمرارية خضوعه للآخر، وباستقراء هذه الأفعال نلحظ أنّ الغلبة التامة _كما ذكرنا_ للأفعال المضارعة، ولاسيما أن الشاعر ما يزال يرى أن معاناته مع الحبيب مستمرة ، تؤكدها تلك الأفعال الدالة على الحركة والاستمرارية، مما يجعل التجربة الشعرية حيّة ومتجدّدة .

إنّ تراكمات الأفعال بنوعيها (الماضية والمضارعة) أعطت للنص مزيداً من الحيوية، محقّقة وقعاً دلالياً مؤثراً يربط الأبيات بعضها ببعض، ولعل مجيء حرف العطف (الواو) الذي عمل على تحقيق هذا الترابط، أشاع جواً من الحيوية تتناسب مع ما في البيت من إيحاء بدلالة السرعة، التي تطلّبها السياق (٥٢)، والملفت

في الأفعال المضارعة هو أنها توزّعت ما بين حواس: مرئي (أبصره) ومسموع (أذكره)، وسلوكيات حركية: (يقتصّ) (تفديه)، وهذا ما أكسب النص بعداً درامياً ملفتاً. إنّ تكرار توظيف الأفعال في شعر (ماني الموسوس) يدلّ على أهمية الفعل عنده في التعبير عن تجربته الشعرية الخاصة، فاتخذ منه وسيلة فاعلة في رسم ملامح النص الشعري، ومن هنا يأخذ تراكم الأفعال دوره في انتاج الدلالة وهو أمر، مرهون بالسياق الذي وردت فيه تلك الأفعال، فينتج دلالة جديدة للفعل تنسجم مع دلالة النص العامة (٥٣) ، التي يرغب المبدع في إيصالها إلى المتلقي.

ج ـ الشرط:

يرصد المؤشر الأسلوبي حضوراً واضحاً لهذا النسق التركيبي في شعر (الموسوس)، فنهوض البنية اللسانية لهذا النسق إنما تكمن في تشخيص المثيرات الأسلوبية وجعلها عناصر حيّة ومؤثرة تعبّر عن البنية الدلالية ليكوّن ((قيماً جمالية مؤثرة ويساعد على تبيين وسائل الاستخدام اللغوية وطرق الاتساع التي يوفرها السياق)) (٥٤)، ومن هنا تتبلور لنا قيمة نسق الشرط المتمثلة في ابراز الدلالة، فضلاً عن تحريك نشاط المتلقي وجعله مشدوداً إلى النص (٥٥). إنّ الوظيفة الدلالية لهذا الأسلوب تُسهم بشكل فاعل في ترابط الأفكار والمعاني، وجعلها منسجمة مع سياق التجربة، وقد تجلى حضور هذا النسق التركيبي في شعره، وأدى مهمته في بناء النصوص الشعرية، وكان لحضور الأداتين (إذا، إن) النصيب الأوفر الذي شكّل ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعره، ويمكن الوقوف عند بعض النماذج لتلك النصوص، من ذلك قوله:(٥٦)

إنْ وصفُونـــيْ فناحـــلُ الجســـد	أو فتشوني فأبيضُ الكَبِـــدِ
أضعفَ وجدي وزادَ في سَقَمـــي	أنْ لستُ أشكـــو إلى أحـــدِ
آهٍ مـــن الحبِّ آه مـــن كَـــبِدي	إنْ لَمْ أمتْ في غدٍ فبعد غـــدِ
كأن قلبـــي إذا ذكرتُهُـــــم	فريســـةٌ بين ساعِدَيْ أسـد

في هذا النص تتجلى وحدة النسيج في العبارات والجمل، ويتّضح تماسك اللغة في النص كله، إذ استطاع أسلوب الشرط أن يجسّد الفاعلية الشعرية له من خلال الأداتين (إن ، إذا) اللتين مثّلتا مركزاً فاعلاً في الدالة الشعرية المنبثقة عبر هذا النص، وبإمكان الباحث أن يرصد بعض التراكيب المنزاحة التي جاءت متّحدة مع نسق الشرط، مثل تقديم جملة(كأن واسمها) على أداة الشرط وجوابها في البيت الأخير ، فهذا التركيب الذي جاء متلاحماً مع نسق الشرط، أسهم في مدّ النص بطاقة إيحائية وتعبيرية عملت على رسم ملامح التجربة ونقلها إلى المتلقي. لقد أسهمت السمة التراكمية لتوظيف الأداتين (إن، إذا) في منح النص قيمة دلالية عملت على تجسيد معاناة الشاعر، التي تبلورت لنا بفعل توظيفه لنسق الشرط الذي أسهم في شحن فضاءات النص وإثراء مفرداته في التعبير عن تجربته. ففي البيت الأول يتأسس السياق الشرطي بفضل الأداة (إن) وفي الشطر الأول منه جاء جواب الشرط وفعله تاماً، أما في الشطر الثاني منه فقد حُذفتْ أداة الشرط

وجيء بحرف العطف (الواو) عوضاً عنها، في حين أورد فعل الشرط وجوابه في الشطر نفسه، وهذا الأمر كوّن تلاحماً تركيبياً ودلالياً بين شطري هذا البيت أسهم بشكل واضح في تجسيد التجربة، وتحديد السياق الذي يربط أجزاء البيت الواحد. ففعلا الشرط (وصفوني) و(فتشوني) ارتبطا مع جوابي الشرط (ناحل الجسد) و(أبيض الكبد) لينقلا اداءً في الدلالة لا يخفى على المتلقي لما تتضمنه هذه الدلالة من ألم ومعاناة، فمفرداتها ذات دلالات تعبيرية تستمد عمقها من عمق المعاني التي تدلّ عليها، يقول في المعنى نفسه: (٥٧)

سَلِي عائداتي كيف أبْصَرْن كُرْبتي ... فإن قُلْتِ قد حايّنني، فاسألي النَّاسا
فإنْ لم يقولوا ماتَ، أو هــو ميّتٌ ... فزيــدي إذاً قلبي جنونـاً وَوَسْواسَا

إنّ الحركة الثنائية المتجسدة من خلال الأداتين (إن، إذا) تمثّل نواةً لمسار الحركة الشرطية كلها، كما أن اقتران فعل الشرط وجوابه ب(الفاء) أطّر النص بالحركة والحيوية، وعمل كذلك على تجسيد معاناة الشاعر من خلال (أبصرن كربتي، اسألي الناسا...) وكذلك (فزيدي اذاً قلبي جنوناً). ويلحظ القارئ ما تضمنته جمل جواب الشرط من مفردات ذات دلالة تعبيرية تمثّلت بـــــ: كربتي، وجنوناً. إنّ مثول المفردات داخل النص الشعري تكتسب أهميتها بفعل العلاقات القائمة بينها، وطبيعة سياقها الواردة فيه (٥٨)، ومن ثمّ فانّ القيمة التعبيرية لا يمكن أن تتكوّن داخل بنية النص إلا من خلال التركيب الذي يجمع تلك العناصر في وحدة لغوية متماسكة، وهذا التركيب هو الذي ((يتضمن عناصر ذات معنى تتألف وتتوافق فيما بينها لتؤلف الجمل في السياق الكلامي)) (٥٩). وفي موضع آخر، يلجأ الشاعر إلى خلق مسافة بين فعل الشرط وجوابه، محققاً بذلك قيمة دلالية تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية، يقول: (٦٠)

فتنفَّســتُ ثم قلـــتُ لطيفـــي ... وَيْك إن زُرتَ طيفَها إلمامَا
حَيِّـــها بالسَّــلامِ ســـرًّا وإلا ... منعُوهـا لشقــوتي أن تَنَامَا

حرص الشاعر في هذا النص على إيراد جواب الشرط (حيها بالسلام....) في البيت اللاحق، فالتفريق بين فعل الشرط وجوابه، لم يُؤتَ به عبثاً، إنما جاء متّحداً مع الدلالة النصية للأبيات، في تأخير المخصوص والعناية فيه(٦١) ، ولعلّ هذا التأخير له أثره في انتاج الدلالة، إذ إنّ السياق الشرطي المتأتي من تقديم الأداة (إن) وجوابها، عمل على انتاج دلالة النص، وهذه الدلالة قائمة بالأساس على كون التحية المراد وتوجيهها إلى المعشوقة صادرة عن طيف الشاعر وخياله وهي ليست تحية واقعة حقيقةً ومع ذلك يطلب الشاعر من طيفه أن يؤدي التحية سرّاً، وهذا ما يؤكد عمق التباعد بين الطرفين ومدى صعوبة اللقاء الذي يحلم به الشاعر.

المبحث الثالث

مستوى بناء الصورة

إنّ الوقوف على الخصائص الاسلوبية المتعدّدة التي حفلت بها الصورة الشعرية، يستند بالأساس على قدرة المبدع في التعامل مع اللغة، وإعادة هيكلتها، بتكوينه علاقات لغوية جديدة بين المفردات، وتعميق الدلالات التي تنطوي عليها توظيف الصور الشعرية. وبما أنّ دراستنا للصورة الشعرية تتمثل في اقتناص اداء المعنى الشعري، ودوره في رفد النص بالقيمة الفنية، فإننا سنتناول في هذا المبحث دراسة أساليب بناء الصورة، والمتمثلة في التشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية، كونها شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعر (الموسوس)، فضلاً عن قدرتها على انتهاك مألوف الاسناد ومن ثمّ تكوين إمكانيات جديدة لمظاهر الانحراف الاسلوبي (٦٢).

التشبيه:

تستند دراسة الدلالة والوقوف على الجوانب الجمالية والإبداعية في نصوص الشاعر، من خلال التركيز على الأساليب التي اعتمدها في بناء صوره الشعرية، ولعل التشبيه يأتي في مقدمة تلك الأساليب، والقراءة المستقصية لنصوص الشاعر، تبين لنا أن استعماله لهذا النسق، جاء من أجل توضيح معنى أو تصوير إحساس، مما يُكسب المعاني المزيد من القوة والتأكيد والجمال. وسوف نقف عند بعض النماذج في شعره، التي وظّف فيها هذه الظاهرة الأسلوبية، ونستخلص ما فيها من معانٍ ودلالات ترفد الشاعر في تكوين صور تثير المتلقي، وتدفعه إلى البحث عن المعاني، ولاسيما إذا كانت تلك التشبيهات مقترنة فيما بينها بأواصر دلالية، تجعلها صورة واحدة متكونة من أجزاء، يكمل بعضها البعض، كما في قوله: (٦٣)

نَشَرَتْ غدائرَ شَعْرِها لتُظلّني ... خوفَ العيونِ من الوشاةِ الرَّمقِ
فكأنَّهُ وكأنَّها وكأنَّـــني ... صُبْحـانِ باتـا تَحْتَ ليلٍ مُطْبقِ

يستمدّ النص بنيته العميقة من خلال تراكم ثلاث صور تشبيهية في لوحة واحدة، إذ تبدو تلك الصور وكأنها صورة واحدة تجمع في اطارها عناصر لا يمكن الفصل بينها، وتتجلى فاعلية التشبيه هنا من خلال حرف التشبيه (كأن) الذي يجمع بين المماثلة والتأكيد (٦٤)، فتقوم اللوحة التشبيهية على عقد مشابهة بين أكثر من مشبه ومشبه به، إذ عمد الشاعر إلى تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء أخرى، فنحن نجد أنفسنا أمام ثلاث من المشبه وهم: (شعر الحبيبة، الشاعر، المحبوبة نفسها)، وثلاثة من المشبه به وهم :(صبحان، الليل المطبق).

إن ما يلفت انتباه المتلقي في هذا النص هو الطابع التراكمي للصورة التشبيهية وتعدّد أطرافها، وهذا التنوّع أدى دوره في تكوين نسق دلالي اتخذه الشاعر في اثارة الإحساس وجلب الانتباه والتأثير في الآخر عن طريق المزاوجة بين المظاهر الحسية والمعنوية؛ من أجل التعبير عن مدى التوافق والتلاؤم الذي أصاب هذه التراكيب المتنافرة وصولاً إلى حقيقة الدلالات الكامنة خلفها، فقوله: (نشرت غدائر شعرها لتظلني) كشفت عن رؤية شعرية، تمثلت في الحركة الدائمة لعيون الوشاة التي لا تفتأ تراقب الشاعر ومحبوبته.

المشبه	المشبه به
١ـ الشاعر	صبحان
٢ـالحبيبة	
٣ـشعر الحبيبة	ليل مظلم

الاستعارة:

تنهض الاستعارة-كما هو معلوم- على خرق المألوف في العلاقات اللغوية، مؤسّسة لجملة من الحقائق الشعورية التي تتجاوز المعنى السطحي إلى المعنى الإيحائي، وهي انزياح استبدالي(٦٥) يقوم على تكوين علاقات جديدة بين الأشياء المتنافرة، تُضفي على النصوص الشعرية التي ترد فيها متعة جمالية وفنية، تشدّ انتباه المتلقي، وتدفعه إلى الوقوف على حقيقة المعاني المبتغاة من خلال الجمع بين تلك الأشياء المتباينة، وإلى إيجاد صلة ما بين الأفكار وتداعيها(٦٦)، وانطلاقا من هذه المعطيات التي تتسم بها بنية الاستعارة وفاعليتها في نقل الدلالة، فإننا سنتناول بعض النصوص الشعرية التي حفلت بتوظيف هذا الأسلوب التصويري في شعر (الموسوس)، كما في قوله:(٦٧)

دعا طَرْفُه طرْفي فأقبلَ مُسْرعاً ... وأثَّر في خدَّيهِ فاقتصّ من قلبي
شكوتُ إليه ما لقيتُ من الهوى ... فقالَ على رِسْلٍ فمتّ، فما ذنبي؟

يتجلى التشكيل الاستعاري واضحاً في قوله: (دعا طرفه طرفي)، وهو من معطيات الاستعارة المكنية والتي تبدو واضحة المعالم باقتران المسند اليه المعنوي بمسند ليس من جنسه، ليعمق الشاعر من خلاله فكرته ويزيد من إحساسه ببرود مشاعر الحبيبة نحوه. وتبدو السمة التراكمية من خلال الجمع بين مفردات لغوية غير متجانسة؛ فطرف الحبيبة يدعو وطرف الشاعر يستجيب، إنّ هذا التقابل في الموقفين خلق طاقة شعرية داخل السياق لتُكسب النص نوعاً من القيم الايحائية والدلالات التعبيرية المتوافقة مع الحالة الانفعالية والشعورية وهي حالة الشوق والجفاء. وثمّة نصوص أخرى في شعره أغنت الخطاب الشعري، وأسهمت في تجسيد ما كان يعتلج في داخله من معانٍ وصور محمّلة بشحنات إيحائية ودلالية، كما في قوله:(٦٨)

دعتني إلى وصلها جهرةً ... ولم تَدْرِ أني لها أعشق
فقمت وللسّكر من مفرقي ... إلى قدميْ ألسنٌ تنطقُ

فالصورة الاستعارية تبدو في البيت الثاني من خلال اقتران المسند إليه بمسند ليس من جنسه، وقد عمل الشاعر هنا، على خرق القاعدة الطبيعية، محمّلاً نصه دلالة إيحائية خاصة تتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية.

تتمحور حركة الاستعارة المكنية دلالياً على لقيا الشاعر لحبيبته، وقد تعمقّت الدلالة الايحائية هنا في قوله (من مفرقي إلى قدمي ألسن تنطق) إذ أدت هذه الصورة الألفاظ دورها في تجسيد المثير الاسلوبي الذي اعتمده الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها مع مدلولاتها، ولعل ما يعضّد هذا الجانب مفردة (وللسُكر) ـالتي سبقت تكوين الصورة الاستعاريةـ فهذه اللفظة حقّقت لهذا التشكيل الصوري حركة دلالية نقلته من كونه نسقاً غامضاً إلى منبه أسلوبي أحدث وقفة تأملية للقارئ؛ ليعاين من قرب حقيقة الألسن الناطقة المقترنة بجسم الانسان، فحالة الانتشاء التي تكوّنت بفعل الوصل مع المحبوبة جعلت الشاعر يحيا في حالة من اللاوعي لتتحول الصورة إلى تجسيد للفكرة المبتغاة تتناسب مع حالة الانفعال الخاصة، ومن ثمّ تصبح الصورة أفضل وسيلة لتناول هذا الانفعال(٦٩) .

الثنائيات الضدية:

شكّلت الثنائية الضدية مظهراً أسلوبياً لجأ إليه الشاعر في نماذجه الشعرية من أجل التعبير عن تجاربه الشعرية المشحونة بمشاعر متباينة حاكت الجانب النفسي والشعوري له، لذلك فإن دورها في النص لا يقتصر على تشخيص المعنى وضده فقط، بل يمتدّ إلى تعميق المعنى وتكثيف التجربة الشعرية وهذا الأمر لا يتحقق إلا من خلال تجاوز المدلول الأول للقراءة، إلى المدلول الثاني الذي عن طريقه تتراءى البنية العميقة للمعاني (٧٠). إن قراءة مستفيضة في شعر (الموسوس) تجعلنا على علم بأنّه جعل من (الثنائيات الضدية) قيمة اسلوبية أفصح من خلالها عن حقيقة التناقضات التي اكتفت تجربة الشاعر، وقد تنوعت هذه الثنائيات في خطابه الشعري تبعاً لرؤيته العاطفية والوجدانية، ولعل من أهمها ثنائية (الموت والحياة) إذ شكّلت هذه الثنائية قيمة معنوية حاكت طبيعة العلاقة التي تربطه بالطرف الآخر(المحبوبة)، يقول في هذا المعنى:(٧١)

شِعرُ حيٍّ أتاكَ مـــن لفظ ميتٍ ... صارَ بين الحياةِ والموتِ وقفا
قد بَرَتْ جسمَه الحوادثُ حتى ... كادَ عن أعينِ البَريةِ يَخفـــى
لـــو تأملتَني لُتبصرَ شخصـــــي ... لم تبيّن مـــن المحاسنِ حَرفـاً

تتجلى القيمة الدلالية لهذه الأبيات في تشخيص حالة من التنافر الدلالي بين الحياة والموت ورغبة الحبيبة في رؤية الشاعر وعدم تحقق هذه الرغبة، وهذا التراكم الأسلوبي للمتنافرات رفد النص بطاقة ايحائية تتلاءم مع حالة الشاعر الخاصة القابعة تحت وطأة التأزم النفسي والعاطفي. الطابع التراكمي للمفردات المتضادة لا تنفصل عن معاناة الذات الشاعرة، فالشعر حي جاء من لفظ ميت، والشاعر صار بين الحياة والموت، والحبيبة لو رأته فإنها لا تكاد تراه، فهذه الثنائيات المتنافرة: ((ترتكز على ازدواجية الرؤية من خلال قيامها بالجمع بين الشيء ونقيضه، ويتمّ ذلك بالربط بين الظواهر المتشابكة والمتنافرة باعتماد الادراك الحسي الذي يعمل على تجميع العناصر غير المرتبطة في صورة واحدة)) (٧٢)، هي صورة الشاعر القلقة، يقول في المعنى نفسه (٧٣):

رأيتُــكَ لا تختار إلا تـباعدي فباعدتُ نفسي، لإتـباعِ هواكَـا
فبعدُك يؤذيني، وقُرْبي لكمْ أذى فكيفَ احتيالي، يا جعلتُ فِداكا؟!

فالسياق الأسلوبي يتحقق بفعل المقابلة بين ثنائيتي (القرب والبعد)، فضلاً عن النتيجة النهائية المتحققة بفعل هذين المتضادين وهي قوله: (يؤذيني، لكم أذى) فالبعد يؤذي الشاعر والقرب يؤذي الصديق، وهذه المتضادات تحمل في طياتها قيماً اسلوبية من خلال انبثاق التساؤل القلِق والمحيّر:(كيف احتيالي) في سياق النص، كاشفة عن حيرة وقلق على ما ينتظر تلك العلاقة بين الاثنين (الشاعر وصديقه)، إذ جاء هذا المنبه الاسلوبي (كيف) ليضفي أبعاداً جديدة على أزمة الذات ومعاناتها، سيما أن الأول يطمح إلى وسيلة تحقق التواصل بينهما، ويتساءل : (فكيف احتيالي) دلالة على ضيق أفق هذا التواصل واستحالة تحقيقه. كما يبينه المخطّط الآتي:

حيرة الشاعر

↓

البعد يؤذي الشاعر ← كيف احتيالي → القرب يؤذي الصديق

الخاتمة ونتائج البحث :

بعد القراءة المستفيضة لنصوص (ماني الموسوس) الشعرية والوقوف عند أبرز المهيمنات الأسلوبية وعناصرها الدلالية والايحائية، لابدّ من الإشارة إلى ما تمخّضت عنه هذه الدراسة من نتائج، والتي يُمكن إجمالها بما يأتي:

احتضنت نصوصه تنوعات إيقاعية متعدّدة أسهمت في تعميق الدلالة، فكانت الانزياحات العروضية وسيلته في منح شعره مرونة أكبر في التعبير عن حقيقة الذات الشاعرة من خلال التلاحم الدلالي بين السياق والحالة النفسية.

كانت الموسيقى الداخلية حاضرة في تشكيل النص الشعري من خلال التركيز على بعض السمات الأسلوبية المشحونة بالبعد الدلالي في سياق خطابه الشعري، محاولين الكشف عن دلالاتها وايحاءاتها، إذ جسّدت تلك النظم الإيقاعية المتمثلة بـــــ (التوازي والتكرار) ملامح أسلوبية فرض هيمنة وحضوراً على ايقاعية نصوصه الشعرية.

استندت نصوصه على أنساق تركيبية شكّلت ملمحاً أسلوبياً بارزاً فكان (التقديم والأخير) واحداً من الأساليب التي لجأ إليها الشاعر لإغناء نصوصه بمزيد من الدلالات التي ترتقي بمفرداته ومعانيه.

أدت الأفعال باختلاف أزمنتها دوراً فاعلاً في تحريك الرؤية النصية والمشهد الشعري، محققةً مزيداً من الحيوية والدلالة.

تنوّعت أساليب بناء صوره الشعرية كالتشبيه والاستعارة والثنائيات الضدية، إذ أدّى كل أسلوب منها دوره في اغناء النص بالتكثيف الدلالي ورفده بالقيمة الفنية والجمالية.

الهوامش

(١) ينظر: شعر المُوَسْوَس وأخباره، جمع و تحقيق: عادل العامل: ٩.
ماني الموسوس: محمد بن القاسم، وكنيته المصري، أما (ماني) فلقب غلب عليه، قدم من مصر الى بغداد أيام الخليفة المتوكل العباسي، أصيب بحالة نفسية مضطربة أقرب إلى الوسوسة، ولكنه مع ذلك وُصفَ بأنه من أشعر الناس وأكثرهم رقة ولطافة. ينظر المصدر السابق: ١١-١٧.

(٢) طبقات الشعراء، ابن المعتز: ٣٨٣ .

(٣) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني: ١٩٠/٢٣ .

(٤) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت: ١٢ .

الاسلوبية منهجاً نقدياً، محمد عزام: ١١٨. (٥)

(٦) الكتابة درجة الصفر، رولان بارت: ١٦٠ .

شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة اسلوبية)، د. محمد العياشي كنوني: ١٩٧. ينظر:(٧)

(٨) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع: ٢٣ .

(٩) جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نؤاس، د. علي قاسم الخرابشة: ١٦٧

(١٠) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان: ٢٣٦-٢٣٧ .

(١١) شعر ماني الموسوس وأخباره: ٨٨ .

(١٢) الخبن: زحاف مفرد وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب الشربيني:٥٩ ، علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق: ٤٦ .

(١٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٤٤١-٤٤٢ .

(١٤) شعر ماني الموسوس : ٨٥ .

(١٥) شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي: ١٥٩-١٦٠ .

(١٦) الانزياح الشعري عند المتنبي، : ١٤٩ .

(١٧) مقدمة للشعر العربي، أدونيس: ٥٦ .

(١٨) دروس في موسيقى الشعر، العروض والقافية، إعداد: د. صادق أبو سليمان: ٧٩ .

(١٩) شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق: ٤٢-٤٣ .

(٢٠) السكون والمتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، د. علوي الهاشمي: ٣٠٩ .

(٢١) شعر ماني الموسوس: ٨٥ .

(٢٢) ينظر: مبادئ النقد الأدبي،إ.ا. رتشاردز: ١٨٣ .

(٢٣) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي: ١٦٢ .

(٢٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢١٥ .

(٢٥) شعر ماني الموسوس: ٥٣ .

(٢٦) العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد بحراوي: ١٣٥-١٣٦ .

(٢٧) ينظر : التوازي ولغة الشعر محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع (١٨)، ١٩٩٩: ٧٩. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب- الكويت، ١٩٩٢:، ١٩٨.

(٢٨) شعر ماني الموسوس: ٨٠ .

(٢٩) ينظر: بلاغة الخطاب وعل النص: ١٩٨. ٣٠

(٣١) التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح: ١٥٢ .

(٣٢) شعر ماني الموسوس: ٨٦ .

(٣٣) المصدر نفسه: ٧٩ .

(٣٤) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: ٢٤ .

(٣٥) ينظر: الصورة الشعرية عند ذي الرّمة، عهود عبد الواحد عبد الصاحب: ٢٠٥ .

(٣٦) شعر ماني الموسوس: ٨٠ .

(٣٧) ينظر: شعر الخوارج: ١٩١ .

(٣٨) شعر ماني الموسوس: ٩٣ .

(٣٩) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب: ٤٢١ .

(٤٠) شعر أبي الأسود الدؤلي، دراسة موضوعية أسلوبية، آلاء حسين محمد: ١١٣ .

(٤١) ينظر: شعر الموسوس: ٤٥، ٨٣، ٨٥.

(٤٢) اللغة والإبداع، شكري عياد: ٨٣ .

(٤٣) ينظر: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، د.آزاد محمد كريم: ٢٦٧ .

(٤٤) ينظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش،د.محمد صلاح زكي أبو حميدة: ٢٢٧ .

(٤٥) من بلاغة النظم العربي، د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة: ١٢٣/١ .

(٤٦) ينظر: من بلاغة النظم العربي ١٢٤/١ .

(٤٧) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية النص): ٢٦-٢٧ .

(٤٨) شعر ماني الموسوس: ٥٠ .

(٤٩) لغة القرآن الكريم، د. عبد الجليل عبد الرحيم: ٣٣١ .

(٥٠) شعر ماني الموسوس: ٦٧ .

(٥١) المصدر نفسه: ٦٠

(٥٢) ينظر: شعر الخوارج: ١٠٥ .

(٥٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٩ .

(٥٤) الأسلوبية والأسلوب د. عبد السلام المسدي: ١٢٧ .

(٥٥) ينظر: شعر الخوارج: ١٣٣ .

(٥٦) شعر ماني الموسوس: ٥٣ .

(٥٧) المصدر نفسه :٦٦ .

(٥٨) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، جيدة عبد الحميد: ٣٣٦ .

(٥٩) الألسنية (علم اللغة الحديث)، ميشال زكريا: ٣٣ .

(٦٠) شعر ماني الموسوس: ٩٣ .

(٦١) ينظر: شعر الخوارج: ١٣٥ .

ينظر : المصدر نفسه : ٧٣ . [٦٢])(

(٦٣) المصدر نفسه : ٨٢ .

(٦٤) ينظر: البلاغة العربية وفنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، فاضل حسن عباس: ٢٨ .

(٦٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن : ١١٠ .

(٦٦) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس: ١٦

(٦٧) شعر ماني الموسوس: ٤٨ .

(٦٨) المصدر نفسه:٧٧ .

ينظر: الاستعارة في النقد الحديث: ٢٧. (٦٩)

(٧٠) ينظر: شعر الخوارج: ٨١ .

(٧١) شعر ماني الموسوس: ٧١ .

قراءة لسانية نصية في شعر الملك الأمجد، باسم محمد عباس، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد(١) السنة الأولى، جامعة الأنبار، العراق، ٢٠١٠: ٢٨١. (٧٢)

شعر ماني الموسوس: ٨٣. (٧٣)

قائمة المصادر والمراجع

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، جيدة عبد الحميد، مؤسسة نوفل - بيروت، ط١، (د.ت) .

أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م .
الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع -عمّان، ١٩٩٧ .
الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٤م.
الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل السني في نقد الأدب)، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢،١٩٨٢م.
الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م .
الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ .
الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، د. أحمد مبارك الخطيب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م .
البلاغة العربية فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، فاضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع - عمّان، (د.ت).
بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد، ١٩٨٦ .
التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، (د.ت) .
تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٢م .
تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج)، د. علي عباس علوان، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م .
التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، د. محمد مفتاح، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م .
جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م .
جماليات أسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الدّاية، دار الفكر، ط٢، ١٩٩٦م.
جماليات المعنى الشعري في قصيدة رحلة إلى مصر لأبي نؤاس، د. علي قاسم محمد الخرابشة، مجلة جامعة دمشق، المجلد(٢٥) العدد (١_٢)، ٢٠٠٩م .

خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (د.ط)، ١٩٨١م.
الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، د. محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م .
درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨١م.
دروس في موسيقى الشعر، العروض والقافية، إعداد: د. صادق أبو سليمان، ط٢، ١٩٩٥م .
دلائل الإعجاز، عبد القادر الجرجاني، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٦٩م .
السكون المتحرّك -دراسة في البنية والأسلوب -تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٢م.
شعر أبي الأسود الدؤلي، دراسة موضوعية أسلوبية، آلاء حسين محمد قدري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى كلية التربية (ابن رشد) ـ جامعة بغداد، ٢٠٠٧م .
شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي، دار دجلة، عمّان المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٠م .
شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م .
شعر ماني الموسوس وأخباره، محمد بن القاسم المصري (ت ٢٤٥هـ-٨٥٩م)، جمع وتحقيق: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ١٩٨٨م .
الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، الجزء(٣-٤)، المجلد(٤)، بغداد، ١٩٨٨م .
الصورة الفنية عند ذي الرّمة، عهود عبد الواحد عبد الصاحب، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩١م .
العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م .
عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م .
فن الجناس، علي الجندي، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٤م .
في البلاغة العربية، د. رجاء عيد، دار غريب للطباعة، القاهرة (د.ت) .
قراءة لسانية نصية في شعر الملك الأمجد، باسم محمد عباس، رائد عكلة خلف، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد(١) السنة الأولى، جامعة الأنبار، العراق، ٢٠١٠.

القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، عصري الخلافة والطوائف، د. آزاد محمد كريم الباجلاني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٣م .
لغة القرآن الكريم، د. عبد الجليل عبد الرحيم، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان الأردن، ط١، ١٩٨١م .
اللغة والإبداع-مبادئ علم الأسلوب العربي، د. شكري محمد عيّاد، مطبعة انترناشيونال، ط١، ١٩٩٨م.
مبادئ النقد الأدبي، أ.أ.ريتشاردز، تر: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسّسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١م.
مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣م .
معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د.أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م .
معجم مصلحات العروض والقافية، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، ط١، ١٩٨٦ .
مقالات في الأسلوبية د. منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١ ،١٩٩٠م.
مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م .
من بلاغة النظم العربي (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، د. عبد العزيز عبد المعطي عرفة، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م .
نثر الفضل بن الوليد، دراسة أسلوبية، محمد حسين عبد الله، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدّمة إلى كلية التربية، جامعة القادسية، ٢٠٠٤م .
النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر (د.ت).

David Edgar's *Testing the Echo*: A Contemporary Insight Towards New Human Issues

Asst. Prof. Ahmed H. Ubeid
PhD in English Literature
University of Anbar

مسرحية ديفيد ادكار "اختبار الصدى": رؤية معاصرة لقضايا انسانية جديدة

الملخص:
اكتسبت قضية الهجرة والمهاجرين اهمية كبيرة في القرن الحادي والعشرين. حيث انبرى الكثير من الكتّاب المسرحيين مثل ديفيد ادكار وادورد بوند وهورد باركر لمعالجة هذة القضية. ويمكن ادراك هذا التوجه عندما تيقن المتابع ان النظرة القديمة للمسرح كفضاء ديني يستخدم للموعظة قد تلاشى مع انتشار وتأثير مفهوم العولمة. اليوم اصبح المسرح جزء لا يتجزا من القضايا الآنية للمجتمع ويتفاعل معها محاولا دراستها وعرضها للجمهور بغية المشاركة بحلها. هذه الحالة يمكن رؤيتها بوضوح في المسرح السياسي البريطاني المعاصر الذي يتناول قضايا مثل الهجرة، تنوع الحضارات، العنصرية، واشكال الانحلال الاجتماعي التي فاقت التصورات.
الدراسة الحالية تسلط الضوء على مسرحية "اختبار الصدى" (٢٠٠٨) للكاتب ديفيد ادكار والتي تهدف من وجهة نظر الباحث لتوظيف المسرح كميدان عام يعكس التحديات التي يواجهها المهاجرين.

Abstract

The view of theatre as a religious framework used for preaching has been demolished with the appearance of globalization. Theatre is no longer exclusive to moral themes which are enacted on stage. Recently, it becomes an inseparable part of human life which interacted with the immediate human issues such as immigration, multiculturalism, racism, and unexpected social deterioration.
The present paper is an attempt to shed light on David Edgar's *Testing the Echo* (2008) which manifests various challenges that confront immigrants and the British theatre in the 2000s as well.
Key words: David Edgar, contemporary theatre, multiculturalism, immigration.

Contemporary British Theatre: Development and Function

The views presented by the German theatre director and producer, Erwin Piscator on political theatre give an accurate summary of British left-wing drama during the 1970s onwards. For Piscator, the function of the writer is primarily political. He must put his own ideas aside and devote himself to bring out "the ideas which are alive in the psyche of the masses".[1] Theatre always responds, more directly and abruptly, to the present moment by conveying messages. According to Piscator "man portrayed on the stage is significant as a social function".[2]

Piscator calls for a revolution in theatre. The theatre should reflect reality with its ups and flows. This idea of reflection is given due attention among the pioneers of theatre studies. As far as Bertolt Brecht, a German poet, playwright, and theatre director, is concerned, theatre takes a new dimension. In *A Short Organum for the Theatre*, Brecht argues that "if art reflects life it does so with special mirrors. Art does not become unrealistic by changing the proportions".[3] In such concern, Brecht differentiates between social reality and representation of that reality in a work of art. Therefore; breaking the mirror or "changing the proportion" do not mean that the work of art is not realistic. On the contrary, it will "heighten it".[4] Brecht shares with Piscator the view of art being political and the artist having social and political responsibility. This in turn requires us to investigate the relationship between art and politics which has had a considerable impact on the notion of 'commitment' in British theatre since 1970s.

Brecht's influence on the art world cannot be denied. In his book, *Brecht on Theatre*, John Willett sums up Brecht's view of theatre. In his prologue to the epic, Brecht argues that "This theatre justified its inclination to social commitment by pointing to the social commitment in universally accepted works of art".[5] Unlike other means of art, theatre represents a miniature of social life.

However, the relationship between politics and art can be expressed in the belief that art advances and affects change. It is not purely aesthetic but political. In his comment on aesthetic autonomy within political commitment, Terry Eagleton, a British literary theorist, critic and public intellectual, points out that art is "conveniently sequestered from all other social practices, to become an isolated enclave within which the dominant social order can find an idealized refuge from its own actual values of competitiveness, exploitation and material possessiveness".[6] Similarly, Eagleton argues for art's function as a revolutionary means of change. The concept of autonomy, Eagleton says:

> is radically double-edged; if on the one hand it provides a central constituent of bourgeois ideology, it also marks an emphasis on the self-determining nature of human powers and capacities which becomes, in the work of Karl Marx and others, the anthropological foundation of a revolutionary opposition to bourgeois utility.[7]

Accordingly, political commitment is debatable among writers as it has a close relation to the role of the artist in society. In aesthetic theory, Adorno claims that 'commitment' should be distinguished from 'tendency'. Committed art should be to the aesthetic works of art solely. Here, every commitment to the world must be abandoned to meet the ideal of the committed work of art. In his seminal study of *The Author as Producer* (1973), Walter Benjamin, the German-Jewish philosopher and cultural critic, argues that 'commitment' is expressed in one's art not only by presenting political opinions but also "it reveals itself in how far the artist reconstructs the artistic forms at his disposal, turning authors, readers and spectators into collaborators".[8] Both authors and spectators cooperate in such a way to create a kind of organic body.

Joe Kelleher, a Professor of Theatre and Performance, envisions theatre, in *Theatre and Politics* (2009), as a political arena where the people are represented. Theatre reflects us "in ways that make us give judgments on the quality and fidelity

of those representations and to make critical judgments too on the lives that are so represented".[9] Consequently, the play stirs up conflict in the immediate social body, that is, the audience. This theme of an organic relationship between theatre and the audience brings to mind Brecht's V-effect. In other words, the actor interferes from time to time to distance any emotional contact with the action presented. He or she is reminded that they see a real play not imaginative picture.

However, the period from 1968 to the mid-1970s onwards witnessed the rise of a politically committed theatre. The majority of plays in contemporary British theatre at that time were overtly political. Thus, a great deal of 'agit-prop' plays (agitation-propaganda) emerged. These plays reflected the function of theatre and playwrights during that time.

Therefore, theatre is associated with the political intentions of the ruling political party since it depends entirely on the state, in the form of government subsidy. Conversely, we have a situation where a radical drama is "being subsidized by the state it wishes to destroy".[10] As a left-leaning drama in Britain, it inevitably associates itself with its main source of nourishment.

In the 2000s, British theatre manifested its ability "to respond quickly to current events, much more so than television and cinema".[11] This attitude can be seen in Martin Crimp's wonderful satire called *Advice to Iraqi Mothers* (2003) and Caryl Churchill's factual piece, Iraqdoc, which relied on exchanges between Iraqis and Americans in an online chatroom. Moreover, the emergence of Verbatim theatre[12] in the early years of the 21st century shows the importance of theatre in "dealing with The Big Topics".[13] In his chapter on "Theatre in the 2000s", Andrew Haydon argues that:

> British theatre enjoyed something of a qualified 'golden age' in the 2000s, both artistically and economically. While it could be claimed that by the end of the decade there had not been any single revolutionary moment – no *Look Back in Anger* or *Blasted* – a

number of changes in the way that theatre was being watched, thought and talked about, were indicative of bigger underlying shifts, facilitating an ever-increasing plurality in the work available.[14]

Accordingly, in the first decade of the new millennium, British theatre seems preoccupied with various issues such as war on terror, social fragmentation, cultural segregation and the huge number of immigrants. However, the ever-increasing migration to the United Kingdom made British playwrights think seriously about the issue of national identity which is in flux.

As a unique form of art, British theatre responds abruptly to this phenomenon which finds its expression in the old tradition of one nation to new ideas of multiculturalism. So, the tensions between the old traditions and new adopted ones made those playwrights raise questions about immigration. No doubt, the new comers have their own values which, on the long term, affect the host ones. Though it is conceivable, the clash between these cultural values can be met in a culturally viable atmosphere.

***Edgar's Testing the Echo* (2008)**

In three thematically-linked plays, *Destiny* (1978), *Playing with Fire* (2005), and *Testing the Echo* (2008), Edgar tries to tackle issues surrounding nationalism, racism and how the politics of identity and belonging are affected by waves of immigration. *Testing the Echo* is concerned with multiculturalism and the attempts to reformulate an appreciation of vast challenges of mass immigration. Here, Edgar tries to test issues surrounding citizenship in contrast with those appear on surface.

Edgar's *Testing the Echo* is picturing eight multi-cultural characters from different regions: four males and four females. Depending on the strategy of Citizenship test in contrast with those about immigration, asylum, and refugees, Edgar engages into a heated discussion about the clash of languages, cultures and religious faith arising from the idea of British identity and citizenship. It's about

becoming official and accepted in the UK as a British citizen. By testing existent values, Edgar writes his play in such a way to encourage those who want to reconcile British culture with echoes of a previous life, or the audience's testing their own beliefs as echoed back at them from the stage. It is evident that the newcomers tried hard to assimilate in a new space where all values meet together.

However, the play touches these facts indirectly, yet its representation has been significantly effective. In their comment on Edgar's contribution to contemporary British theatre, Janelle Reinelt and Gerald Hewitt propose that Edgar represents the 'model' political playwright who uses theatre as public discourse to show the immediate issues of the nation. They state that:

> topical and specific socio-political problems are taken up to be embodied, imagined, and worked through in dramatic form. Edgar uses theatre as a powerful tool of public discourse, an aesthetic modality for engaging with and thinking/feeling through the most pressing social issues of the day.[15]

Thus, his commitment to social and political issues of society makes him employ theatre to advocate change. Like Howard Barker, he raises thoughtful questions without necessarily giving answers. His audience are given a chance to anticipate the message. In an interview with Misha Berson (1981), Edgar points out that "I've increasingly felt that theatre's real potential is that it can do two things at once: it can present a thought-out, academic analysis of events, and simultaneously it can show in a recognizable way how human beings relate to these events."[16]

Testing the Echo deals with the issue of immigration through the complexities and challenges of language, culture and faith which a global community relates to a cohesive notion of being accepted in the UK. Within the cast of eight actors, extensive use of doubling and many short, intercut scenes have shown to explore many different faces of citizenship. Though there is no central character, the

narration is driven by the organising figure of Emma, the teacher of the English for Speakers of Other Languages (TESOL) class which is taken as a key route to the Citizenship Test.

From the outset of the play, the importance of language is highlighted to create the hatred environment between the two civilizations. Significantly, the first line is in Arabic as a young Muslim man, Mahmood, is thrown into a room, protesting in Yorkshire-accented English about his situation. From the very beginning, religion is employed to refer to the struggle which may be ensued later:

Jamal

And you pray.

Mahmood

You what?

Jamal

You pray now.

Mahmood

Pray? Why?

Jamal

Why?

Pause.

Because you are not Maz or Micky now. No more just an echo of shit English person and shit English life. (Edgar,2008:10)[17]

Mahmood doesn't speak Arabic and doesn't understand what happens until Jamal speaks to him in English. Importantly, Edgar uses translation to communicate meanings. Even Amal uses religious discourse to introduce herself. When she is told by the Mayor's assistant to state her name, she said:

(Arabic, quoting Sura 9:72-3 of the Qur'an) Wa'da Allah al-móemeneen wal momenat janaat tagry men tahteha al-anhaar – ['God has promised the men and women who believe in Him gardens watered by running streams –] (Edgar,2008:15)

Religion becomes her identity which is fear-aspiring according to the western view of Islam. So, to be accepted in this environment, she has to be loyal to its values. These values do not necessarily be identical with her original ones. As Halima said, "To be citizen you must pass course and say oath to the Queen". (Edgar, 2008: 31)

Earlier in the play, the first scene witnesses the tension between the religious faith and social traditions and values, the first represents Muslim and the latter represents British characterized through Jamal and Mahmood, which are taken seriously by Edgar to comment on the events of recent years. Moreover, Edgar introduces the activity of learning English via Emma and her students through discussion of British public life, history and values in contrast with the cultural background of each character. Subsequently, this discussion goes further to create a kind of understanding between the immigrants and the host in a positive atmosphere.

The characters are introduced one by one to set the mood of the play and to nurture the struggle between the new comers and Emma. A close reading of the characters' reactions behind coming to the UK shows different reasons. Halima introduces herself and the reasons to go abroad:

Halima (Somali) Wayan imi dalkan mayna yeelay wayood leehidin dowlad. Way wanaagsan tahay weliba in aad leedihiin free of speech and assembly and religion, oh yes please. Laakini ulma wagaagsana sida dowlanimadda. I am from Somalia. [I didn't come to this country for community and diversity. I am all in favour of free of speech and assembly and religion, oh yes please. But they are not so good as government. I am from Somalia.] (Edgar,2008: 14)

While another character gives another reason, which is quietly different from Halima's. Jasminka's economic situation forced her to go abroad. She shares with Halima a sense of freedom:

> Jasminka (Albanian, Kosovo dialect) Edhe pse pagesa nuk eshte e mirē, unē erdha nē Bromley te'punoj dhe Keidesem pēr femijet e zoteriut Henderson, por ai po më vardiset. Pra unē e nderpreva punen. E tash une po evijoj coursin e gjuhes Angleze, cdo te'marte te-cilene udhehegin femrat te'cilat me(14) 15mesojnē mua personal empowerment dhe gjithashtu te-tregoj se kush jam five foot five inches, 30-C bust, and I do not do kissing, Greek or anything without a condom. Pra unë mendoj, nese mundem mei theme këtogjiera pse unē nuk mesoj me shumë ge ta marr posaporten e Britanis sē Madhi and sod this for a game of soldiers. [I come in as au pair in Bromley but the pay is bad and Mr Henderson doesn't keep his hands to himself. So I end up working. But I go to an English class on Tuesday run by group of ladies who teach me personal empowerment and how to say that I am five foot five inches, 30-C bust, and I do not do kissing, Greek or anything without a condom. And I think, if I can say all these things, why don't I learn a bit more and get a British passport, and sod this for a game of soldiers.] (Edgar,2008:15)

However, a key confrontation arises between Halima, Nasim and Emma as in Scene (47) when Emma "(hands out cards) Indeed. So what makes Britain British? Cards with pictures" (Edgar,2008:74). The answer to her question is supposed to be an English breakfast which contains sausage and bacon- pigs. This question is intentionally raised to stir Halima's protests. As we know, sausage and bacon- pigs are viewed as unclean in the Muslim faith and therefore it is haram, forbidden, to even discuss them. Halima and Nasim feel that Emma is putting them in impossible position, forcing them to go against their religion, and so become angry. An apparently innocuous discussion about the peculiarities of British life turns into an

angry confrontation, and Emma's solution is to invite them to leave if they do not want to take further part (Edgar,2008: 75).

Again, religion and the insult of religious figures are used to introduce the main characters who menace standard British life in the eyes of the host. In scene (55), Nasim cries "I march against Denmark cartoons in London. I say, 'Death to the insulter of the prophet.'" (Edgar,2008: 86). Nasim seems loyal to her religious ideals. She stands against anything that touches her religious faith. In the same scene, Nasim reveals later to Emma, "I am nine in Egypt when the fatwa against Salman Rushdie. I wish of anything I had been adult then in England the UK." This religious obsession made the host fear of the immigrants, the fear of stirring mobs. In her soliloquy, Nasim shows the difference between two cultures:

> I was nine when the fatwa against Salman Rushdie happened. I was carried to the Midan al-Tahrir in Cairo on my father's back. He said we were protesting for our brothers and our sisters in a place very far away called England. Where our people are attacked with petrol and called 'Pakis', and our Prophet, peace be upon Him, most cruelly abused. We protest to say to our people, there in England: you are no longer underground. You are not alone but part of worldwide family. To show how many of us there are.
>
> Pause.
>
> And d'you know what my father said to me? If you ever doubt your faith, if you're ever lured by materialism and impurity, if you're ever tempted to give up the fight for justice, brotherhood and the sacred land, then remember how we felt that day.
>
> (Edgar,2008: 88-89)

In a later classroom scene, a discussion of human rights and how it relates to the wearing of the jilbab, Emma sets an activity whereby the students must debate

the issue; giving a red card to those who must do so according to their own beliefs. Again, Nasim believes that she is being discriminated being given a black card and asked to say things that go against her beliefs. It will result in her making an official complaint about Emma, one that she will have to formally defend herself against to when confronted by her boss, Martin, and others in a tribunal (his later account of the confrontation from Halima and Nasim's perspective plays against dialogically against the scene as the audience saw it, in a similar way to the testimony at the Inquiry in playing with fire.) This confrontation leaves Emma a dismayed and disenchanted. With all the best intentions and no obvious fault on her part, she finds herself at the sharp end of very complex and contentious issues of British society and religion.

As a counterpoint to the ESOL classes, Edgar chooses to stage a dinner-party as a device to introduce the views and experience of Emma and her white, British, middle-class peers as they start a debate over a meal. At first, the conversation deals with a number of fragmented scenes. They discuss their disdain for social profiling. The subject turns into Sharia law, and the 'problems' caused by the conflict between society and religion. Emma will at first defend the Islam, pointing out the equivalence of other religions like Christianity and sexualities. This reaches a dramatic climax in scene Thirty-five as the debate between the guests becomes more heated, and Edgar intercuts with an increasingly fractious conversation between Emma and Nasim as she (Nasim) again voices her discomfort at being taught by another tutor, Toby, who has a 'streak in his hair' – i.e. alluding to his homosexuality. Emma cannot countenance this intolerance against her own values and the clear guidelines of the college (and wider British society) against any discrimination 'on the grounds of race, religion, gender, abetment or sexuality.' (Edgar, 2008: 57) – At the same time, under Edgar's cross-cutting, held to account for the various intolerances of the Islam by the dinner guests. Again, Emma finds herself in an critical position. Emma finds it hard to respond to Nasim's

interpretations of different political, social and religious issues, just as Nasim found it hard to respond to pork sausages and banned jilbabs.

It is made clear that the reasons these people have come to Britain and are now trying to become citizens have little to do with love. They come for economic or family reasons, or to escape persecution, but are ill prepared for free choice and human rights, western concepts that are outside their experience.

The confrontation between Emma and Nasim is settled by a dinner party held by Martin, a former student activist. This party, where all characters gather together, represents the meeting point among different cultural diversities. Emma's experiences are "a reminder that freedom and democracy are not natural … but instead are Western cultural constructs".[18] The rejection of these concepts by the new comers can be understood if we know that we cannot expect other people automatically to embrace them. Similarly, it is unwise to expect a devout, newly arrived Muslim to argue against being allowed to wear the jilbab, even as an intellectual exercise. All of the characters taking part in the ceremony will have their lives changed for the better as a result of gaining British citizenship, and their varied situations and intentions happily complicating simplistic notions of the 'problems of immigration' propagated in national discourses about multiculturalism and identity.

At the end of the play, Martin comes to realize that the UK is not an exception concerning human rights. It can be oppressive and regressive according to its superior benefits. In his soliloquy, Martin bewails bitterly. I quote it in full because it reveals the duality of western civilization:

> What am I describing? An oppressive and aggressive state, whose agencies are not subject to the rule of law. Persecution of ethnic and religious groups. Capital punishment, liberally applied. Hostility to free speech, pluralism of opinion. A belligerent and rapacious foreign policy.
>
> So why did I and the best part of two million others march through London to protest against its overthrow?

> Now, what am I describing? A state which doesn't yet exist, whose principles include all the above, plus rampant homophobia, the subservience of women, pursuing global domination by campaigns of foreign conquest by a mighty leader subject only to the will of God.
>
> So why did I march side by side with people who want to bring such a state about?
>
> The answer comes: because although we hate these things with every fibre of our being, the thing we hate even just a little bit more is America.
>
> But of course this isn't true. In fact, like anybody of my generation, I love America. The movies. Jazz. San Francisco. Greenwich Village. For Christ's sake: Bob Dylan and Frank Zappa are American.
>
> In fact, the only bit I don't like is the middle.
>
> The bit that hates gays and burns books and loves the death penalty. Believes that women should be subject to their husbands. And that it should conquer foreign countries, and be led by men who think they do God's will. ((Edgar,2008: 97)

To conclude, the homophobia lost its sense when Martin discovers that he himself lives in a wood where struggle for survival depends on the fittest. The social media which described Islamic religion as terrorism is the one which deteriorates not only religion but also everyone comes from the east. Still, religion is the stimulus behind the European rejection of immigrants. The fear of cultural and religious background for the immigrants made Edgar commit to British principles of life. Importantly, Edgar, in Scene (66) returns to Muslim character, Mahmood who recites:

> 'Who fights in the way of Allah, be he slain or be he victorious, on him we shall bestow a vast reward.' Or 'Whoever kills an innocent, it is as though he has killed humanity entire.' ….

(finding a passage in a marked page of the Qur'an) 'Prophet, make war on the unbelievers and the hypocrites. Hell shall be their home.'

(Another marked passage.) 'God has promised the men and women who believe in Him gardens watered by running streams, in which they shall abide for ever.'((Edgar, 2008:101)

As already shown, theatre is employed as a public arena to present the immediate issue of society which concerns British society. In Edgar's case, the issue of immigration is introduced to the audience. It is just like a message and the audiences are free to respond to this message. So, theatre here is just like a place where people give their opinions about immigration. These opinions are going to be taken seriously by those in charge to take right decisions. Accordingly, in 21st century, theatre emerges as a powerful means of voting towards different issues that have close relation to the fate of a particular society.

---

[1] Erwin Piscator, *The Political Theatre: A History 1914-1929*, trans. by Hugh Rorrison (New York, 1978), p. 47.

[2] Ibid., p. 187.
[3] John Willett (ed), *Brecht on Theatre* (London: Methuen, 1986), p. 204.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 179.
[6] Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (UK: Blackwell, 1990), p. 9.
[7] Ibid.
[8] Cited by Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (London: Methuen, 1976), p.62. For further analysis, see Walter Benjamin's *Understanding Brecht* (London: New Left Books, 1973).
[9] Joe Kelleher, *Theatre and Politics* (UK: Palgrave Macmillan, 2009), p.10.
[10] C. W. E. Bigsby (ed.), *Contemporary English Drama* (London: Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1981), p. 16.
[11] Andrew Haydon, "Theatre in the 2000s", ed. Dan Rebellato *Modern British Playwriting: 2000-2009* (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013), p. 45.
[12] Verbatim theatre is a form of documented theatre in which plays are constructed from the precise words spoken by people interviewed about a particular event or topic. Documentary theatre - Wikipedia
https://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_theatre
[13] Michael Billington et al, "The State of British Theatre Now: An Interview with Michael Billington", *Atlantis*, v. 26, n. 1 (June 2004): 93.

[14] Andrew Haydon, "Theatre in the 2000s", in *Modern British Theatre 2000-2009*, ed. Dan Rebellato (London: Bloomsbury, 2013), p. 40.
[15] Janelle Reinelt and Gerald Hewitt, *The Political Theatre of David Edgar: Negotiation and Retrieval* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 4-5.
[16] Misha Berson, "The Politics of a Playwright: Talking with David Edgar", *The Threepenny Review*, n. 7 (Autumn, 1981), p. 25.
[17] http://www.dramaonlinelibrary.com/plays/testing-the-echo-iid-150784/do-9781784600938-div-00000077
[18] Richard Hornby, "Shavian Dark Comedy", *The Hudson Review* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), p. 348.

Bibliography

Benjamin, Walter. Understanding Brecht. London: New Left Books, 1973.

Berson, Misha. "The Politics of a Playwright: Talking with David Edgar", The Threepenny Review, n. 7 (Autumn, 1981).

Bigsby, C. W. E. (ed.) Contemporary English Drama. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1981.

Billington, Michael et al. "The State of British Theatre Now: An Interview with Michael Billington", Atlantis, v. 26, n. 1 (June 2004).

Eagleton, Terry. Marxism and Literary Criticism. London: Methuen, 1976.

Eagleton, Terry. The Ideology of the Aesthetic. UK: Blackwell, 1990.

Edgar, David. Testing the Echo.

https://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_theatre

http://www.dramaonlinelibrary.com/plays/testing-the-echo-iid-150784/do-9781784600938-div-00000077

Hornby, Richard. "Shavian Dark Comedy", The Hudson Review. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Kelleher, Joe. Theatre and Politics. UK: Palgrave Macmillan, 2009.

Piscator, Erwin. The Political Theatre: A History 1914-1929, trans. by Hugh Rorrison. New York, 1978.

Rebellato, Dan (ed.) Modern British Playwriting: 2000-2009. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

Reinelt, Janelle and Gerald Hewitt. The Political Theatre of David Edgar: Negotiation and Retrieval. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Willett, John (ed.) Brecht on Theatre. London: Methuen, 1986.

Investigating the Functionality of Coordination: A Syntactic Contrastive Study

Assistant Instructor: Israa' Rashed Mahdi Eltaif AL-Kubaisy
Gifted Students' School in Al-Anbar
Email: iraq1902@yahoo.com.

Assistant Instructor: Esraa Gharbi Ali Al-Rawi
Gifted Students' School in Al-Anbar
Email: Alrawi_esraa@yahoo.com

التحقيق في وظيفة أدوات الربط: دراسة نحوية مقارنة

الملخص

تحاول هذه الدراسة استكشاف التحليل النحوي لحروف العطف في اللغتين الانكليزية والعربية. وكذلك تحاول هذه الدراسة التركيز على استخدام أدوات الربط وحروف الجر في كلتا اللغتين من وجهة النظر النحوية. وتركز هذه الدراسة على بيان وظيفة أدوات الربط وحروف العطف في اللغتين الانكليزية والعربية. أدوات الربط هي عناصر التي تربط العبارات او أجزاء من العبارات مع بعضها البعض. أداة الربط هي كلمة تستخدم لربط تعبيرين او أكثر مع بعضها البعض.

أدوات الربط الاساسية هو ربط الكلمات بواسطة أدوات العطف. أدوات الربط الثانوية تستخدم في ربط الوحدات الغير متكافئة.

الكلمات الرئيسية:أدوات العطف، ادوات الربط الثانوية، النحو، الدراسة المقارنة، الربط، حروف العطف.

Abstract

The present research attempts to explore a syntactic analysis of coordination in English and Arabic languages. It tries to examine the usage and the meaning of coordinators in both languages from a syntactic point of view. This study focuses on showing the form and the function of coordination and subordination conjunctions in both English and Arabic languages. Conjunctions are items that combine (parts) clauses with each other. They are words which are used to associate two or more expressions simultaneously. Coordination refers to the linking of words by means of coordinating conjunctions. Subordination is used where the units being linked are not equivalent.

Key Words: Coordination, Subordination, Syntax, Contrastive, Conjunct, conjunctive.

1. Introduction

Coordination conjunction refers to join units that have the same status in the sentence, such as two clauses, two noun phrases, or two adjectives. The principal items are few pairs such as **(neither… nor)**.The conjunction has different meanings such as **(and)** for addition and sequence, **(or)** means the expression for alternatives and **(but)** concerns for contrast. (Crystal, 2003:213). A coordinate structure results when two constituents of the same category are joined with a conjunction such as **(and)** or **(or).** For example, **(Caley bought a book and a CD yesterday)**(Fromkin et al, 2007:149). A coordinator is a conjunction used in coordination, such as **(and)** or **(or)** (Crystal, 2003: 460).

Pure coordinators **(and, or, but)** are served the function to join words together but they are differ in some respects, for example, **(John was tired and happy together)**(Quirk & Greenbaum, 1973:254 & Radford, 2004: 330). Coordinating conjunctions are used to conjoin strings of simple sentences. For example: **(Ahmed arrived early and Sara was quarter an hour late, but Ali did not even show up)** (Tallerman, 2005:77).

Subordinating conjunctions such as:(**because, although, it, that… etc**) are used to introduce subordinate clauses or to join a subordinate clauses to main clauses. This is called subordinator or subordinative conjunction or qualifying conjunction (Hartman et al, 1972 s.v. subordinating conjunction. Subordinating conjunction refers to the linking of main clauses and subordinating clauses, the latter is introduced by a subordinating conjunction such as:(**after, although, because, before, since, when …etc**). For example: (**before you ran a spell-check, save your document**) (Parker, Riley,2012:134).

Subordinator is a conjunction used in subordination such as (**since, become and so on**)(Crystal, 2003:469). The pure subordinators are **(for)** and **(to)** that, for example, **(they were anxious for senator megabucks to keep his cool)**(Quirk, Greenbaum, 1973:254). Subordinating conjunction is used to join two clauses and subordinate indicates that the clauses do not have the same synthetic status. Subordinate clauses are synthetically dependent on the matrix or main clauses. Subordinate clauses are embedded within another clauses(Talleman, 2005: 77).

2. Overview of Conjunction

We usually have only an intuitive sense of what the word coordination means. Importance of studying of the coordination concept and consequently coordination mechanism is important from contemporary advancements in meaning business movement from managements by business functions to knowledge management by business process. Coordination is an interdisciplinary issue, and ordinary, a communication problem(Kral, 2007: 2). Quirk et al (1985: 918) state that:

> "new conjunctions emerged because first appears in Chaucer but for remained the normal way of expressing cause until the early 17th century. By the 17th century, however, highly sophisticated and carefully crafted sentences following a charity of Latin models (Crystal, 2003: 70). Coordination and subordination are special cases of two types of syntactic arrangement traditionally known as Parataxis (equal arrangement) and Hypotaxis (underneath arrangement)".

3. Types of Conjunctions

Conjunction is a type of word whose main function is to connect words or other constructions (Crystal, 1992: s.v conjunctions & Radford, 2004: 330). There are two types of conjunctions in which can be joined clauses or parts of clauses together (Crystal, 2003: 213). They are:

3.1 Coordination Conjunction

It refers to the linking of words by means of coordinating conjunctions (Hartmann&Stork, 1972: 54). It is the linking of linguistic units which are usually of equivalent syntactic status, such as a series of clauses, or a series of nouns. It is also called coordinating.

Coordinating is a sort of recursion according to which groups like sentence, noun phrase, verb phrase, and prepositional phrase may be expanded as a pair of such phrases joining by a coordinating conjunction such as:**(and)** or **(or)** such as: **(I said it and I believe it)** (Hudson, 2000: 92).

It is the connection of linguistic **units** which have the same grammatical structures ,e.g., two noun phrases **(the house and the school)**(Crystal, 2003: 460). It involves the linking of units such as: **''he tired hard, but he failed''** (Quirk & Greenbaum, 1973:254). Grammarians mention that syndetic and asyndetic are types of coordination.(Quirk et al, 1985: 918).

3.1.1 Syndetic Coordination

It is expressed by explicit signals of coordination **(and, or, but)**, for example, **(slowly and stealthily, he crept towards his victim)**. In this sentence, syndetic coordination used (and) as explicit marker. Syndetic coordination is the more usual form. So, coordination is with a coordinator present (Quirk et al, 1985: 918).

3.1.2 Asyndetic Coordination

Asyndetic coordination is not explicit marked. For example, **(slowly, stealthily, he crept towards his victim)**, in this sentence, asyndetic coordination with and omitted. Asyndetic coordination is usually stylistically marked. It is used for dramatic intensification or to suggest an open-ended list. For example, **(Mrs Varley sold sweets, chocolate, toffee, apples anything a child could desire)**. In asyndetic coordination, the conjoins are generally separated by a tone-unit boundary in speech, or by a punctuation stop in writing. In the spoken form, the conjoins are typically

marked by a parallelism in the tone of the nucleons; for example, **(Slowly, STEALTHily…)** (Quirk et al, 1985:918).

3.2 Subordination Conjunction

Subordination is used where the units being linked are not equivalent(Crystal, 1992: 45,v.s: subordination). It is the connection between a dependent and an independent grammatical structure. For example, **(he sat down because he was tired)**.The clause he was tired is considered as subordinate clause connected to the main clause by means of the subordinating conjunctions because (Hartmann & Stork, 1972:58, v.s: subordination).

Subordination is the dependence of one grammatical unit upon another, as in subordinate clause: e.g. **(they left after the show ended)**(Crystal, 2003: 469). Subordination involves the linking of units, one of the units is subordinated to the other such as: **(although he tried hard, he failed)** (ibid).

4. The Meaning of English Coordinators

4.1 (And) means a connection between the contents of clauses, the event in the second clauses is a consequence of the event in the first. For example, **(he heard an explosion and he phoned the police)**. The second clause is a abeyance on the first. For example, the disliked John and that's not surprising and the second clause is a pure addition to the first**(he has long hair and wears jeans**)(Quirk &Greenbaum 1973:257).

4.2 (Or) conveys the alternative meaning that if one of the individual conjoins true, then the whole sentence is true e.g.**(you can sleep on the couch in the lounge or you can go to a hotel)**(Quirk et al, 1985: 932).

4.3 (But) indicates contrast that what is said in the second conjoin is unexpected what is said in the first conjoin for example, **(John is tired but happy together)** or the contrast is restatement in affirmative terms of what has been said or implied negatively in the first conjoin such as **(john is poor, but he is happy)** (Quirk& Greenbaum, 1973: 259).

4.4 (Either…or, both… and &neither….nor) are considered three correlative pairs**;(Either…or),** where **(either)** anticipates the alternative introduced by **(or)**. **(Both…and)**where **(both)** anticipates the addition introduced by **(and)**. **(Neither…nor)** where **(neither)** negates the first clause and anticipates the additional negation introduced by **(nor)**. For example:

He	**has**	**either**	**long hair**	**Or**	**wears**	**jeans.**
		both		**And**		
		neither		**Nor**		

(Quirk,Greenbaum,1973: 259).

5. Conjunction in Arabic Language

Linguistically, conjunction is a system that is used in the sense of harmonious(Al-muradi,2008:1003). In term, conjunction is attached mediate between the subject and the one followed by conjunction(Al-Ansari, 761A.H: 317).

5.1Conjunction Particles

Coordinate conjunctions are several letters that was counted by grammarians as ten **(and, F, then, or, no, rather, but, or, either, even)**. These particles collected all in insertion the second to analysis the first(Ibn Jinni, 392A.H: 91).

Some of conjunction particles require socialization in pronunciation and meaning either absolute as **(or, F, then, even)** or restricted as **(or, um)** with condition must not require stoppage. And what requires socialization in pronunciation without meaning, either being fix what later does not breaks then before as **(but)** in plural**(but)** with Sebawaih that does not contrary as **(no)** in plural(Al-Ansari, 761A.H:317).

5.2 Meanings of Conjunction Particles

1.(And) is absolute plural as **(Mohammad and Zaid had attended)**. So, this refers that **(Mohammad had attended before Zaid)** or **(Zaid had attended before Mohammad)** or may that both of them had attended together(Al-Hamdani, 1980:187). And specified among conjunction letters that conjunct by it which that not enough to mention what before conjunction letter, for example, **(Zaid and Omer had quarreled)** and if we say **(Zaid had quarreled)** is not enough(Al-Hamdani, 1980 :227).

2. (F) is for progression and sequence which refers to make what after conjunction letter is late upon what before conjunction letter and linked to it(Al-Samaraeei, 2007:201). As Allah Almighty said: **(Who created and proportioned)** and as **(Mohammad came then Zaid**) so the coming of Zaid was after coming of Mohammad, about the progression means that what after conjunction letter follow what before conjunction letter without delay or near period. And that what makes it different from **(then),** and **(F)** letter also comes with different meaning is cause like Allah Almighty said: **(So Moses struck him and [unintentionally] killed him)** (Ibid).

3.(Then) refers to sequence and lax (Al-Ansari, 761A.H:326). It means here a period of time as **(Mohammad attended then Ali)**. It means that Mohammad attended first then Ali did after a period of time also as Allah Almighty said: **(And of his signs is that he created you from dust; then, suddenly you were human beings dispersing [throughout the earth].** And some of the grammarians see that does not mean by lax

is period of time only but also mean both dimension and contrast whether in time, qualities … etc. So, this means dimension generally(Al-Samaraeei, 2007: 209).

4.(Or) is for one of two things (Ibn Jinni, 392A.H:217). So, it covers many meanings:

A. Suspicion as (**Zaid or Omer did)** and as Allah Almighty said**: (They said,''We have remained a day or part of a day).**

B. Choosing when it comes after request as **(take book or copybook).**

C. Permissibility as **(Sit down with scientists or writers).**

D. Partition as **(name or act or letter).**

E. Opacity as **(I talked to Mohammad or Saeed).**

F. Speculation as **(I will visit Mohammad today or stay).**

5. (Not) means negation and does not work unless some conditions:

A. It must be proceeded by request as (**Mohammad attended not Khaled**) or command as **(honor Khaled not Saeed)** or specification as **(would you like to honor Mohammad not Saeed).**

B. Not associated with conjunct and if it is conducted became extra in order to confirm the negation as **(Mohammad did not come nor Saeed**)(Al-Samaraeei, 2007: 229).

C. Contrary to what before and after it as **(Hind attended not child)**(Al-Ansari, 761A.H: 98).

6.(Rather) is a speculation letter that inter on singular and plural. If it inters to singular the conjunction by condition that proceeded by request or style request as **(Mohammad came rather Khaled)** or **(honor Mohammad rather Khaled)** or if it comes after phrase will be as a general speculation and they are two types as a revocation and this is the first type as **(Or do they say, ''In him is madness?''.**

Rather, he brought them the truth) and the second type as a leaving to move without revocation as **(and with us is a record which speaks with truth; and they will not be wronged but their hearts are covered with confusion over this).**

7.(But) is a conjunct that follows by condition that proceeded by negation or inhibition and makes the conjunction is singular as **(Mohammad did not come but Khaled**) and if come a phrase after it so it is not a conjunction but is starting character used for being aware as **(Khaled did not come but came Mohammad)**(Al-Samaraeei, 2007: 223).

8.(Or) has two types:- connected and separated. So the connected is equal to Hamza the settlement or Hamza requires by it or as requires any like Allah Almighty said:**(it is all the same for them whether you warm them or do not warm them)**. The separated type was shown by grammarians as **(rather)** meaning and Hamza like **(Zaid did or Omer)** so the meaning is rather Omer(Al-Muradi, 2008:1003).

9.(Either) means or in news, permissibility and choosing, so it is repeated like**(stand either Zaid or Omer), (eat either dates or fish**)(Ibn Jinni, 392A.H: 95).

10.(Even) means end like **(the students succeed even lazy)** and **(people die even the prophets)** and what is after conjunction letter must be a part of what is before it like:-**(I eat the fish even a head)** so, the head is the part of fish (Al-Samaraeei, 2007: 211).

5.3Before and After Conjunction or Structure of Conjunction

1.Apparent with apparent as **(Zaid and Omer did**).

2.Pronoun with pronoun as **(I saw him and he).**

3.Apparent with pronoun as **(I saw him with Zaid).**

4.Pronoun with apparent as **(Zaid and you did).**

If the pronoun is linked does not conjunct it unless confirm it as Allah Almighty said: **(O Adam, dwell, you and your wife, in Paradise**)(Ibn Jinni, 392A.H: 95).

5.4 Conjunction on Pronunciation and Meaning

Originally, it must conjunct on pronunciation as **(Khaled and Saeed came**). It is rare to conjunct on meaning which is called by grammarians conjunctions on place and imagination as **(Mohammad is not writer and not poet)** also as Allah Almighty said:**(Indeed, those who believed and those who were Jews or Christians)**(Al-Samaraeei,2007: 229).

5.5 Conjunction's Divisions

Conjunction has many divisions:

1.Conjunct something on different and it is original as **(I saw Saeed and Ali).**

2.Conjunct something on synonym as **(this is integrity and promise).**

3.Conjunct the public on especial as Allah Almighty said: **(And we have certainly given you, [O Mohammad], seven of the often repeated [verses] and the great Qur'an)**.So, the holy Qur'an conjunct the public on especial is seven of the often repeated verses.

4.Conjunct the especial on public as Allah Almighty said: **(Whoever is an enemy to Allah and His angles and His messengers and Gabriel and Michael).** So, Gabriel and Michael especial conjunct on public are the angles because of more concern (Al-Samaraeei,2007:231).

5.Conjunct something on itself to increase the benefit as Allah Almighty said: **(We will worship your God and the God of your fathers, Abrahem and Ismael).** So, his father's Godis the same God for him.

6.Conjunct qualities on each other and the described is one as **(I passed a man jurist, poet and writer).**

7.Conjunct the name on verb and oppositely but originally that conjunct the name on the name as **(He is cleaver and careful)** and the verb on the verb as **(He forward and then back down)** (Al-Samaraeei,2007 : 231).

5.6 Delete the Conjunction Letter

Some grammarians licensed to delete conjunction letter if it is indicated by the evidence as **(I bought a bread and meat and dates)** (Al-Taeei, 672A.H:284**)**(Al-Sammaraeei, 2007:233).

5.7 Delete One of the Sympathizes

It may delete the first part before conjunction letter and keep the second part after conjunction letter if indicated by the evidence as Allah Almighty said: **(So we said, ''Strike with your staff the stone.'' And there gushed forth from it twelve springs)** hit and blow up so the first word was deleted to refer to what after (Al-Taeei,672: 284& Al-Samaraeei,2007: 1032).

6. Coordination in Contrast

Items which signal conjunction are called coordinators or coordinating conjunctions, such as **(and, or, and either… or)** (Crystal, 1992: coordinators). In English coordinating conjunctions consist of eight structure words. They are **(and, but, for, nor, not, so, or, yet)**. These conjunctions connect grammatical equivalent forms or classes or position classes or structure words or grammatical structure or sentences, for example,**(George is powerful but clumsy**) (Stageberg, 1981: 284).

In Arabic, Conjunction is a system that may be used in the sense of harmonious. Arab grammarians say that coordinating conjunctions consist of ten structure letters and words. They are: **(and, F, then, or, no, rather, but the light, or, either, even)**.

These conjunctions connect grammatical equivalent forms or classes or position classes or structure words or grammatical structure or sentences, for example**, (Zaid and Omer had quarreled)** (Al-Hamdani, 1980 :225-228)**.**

Conclusion

The study concludes that coordination refers to the linking of words by means of coordinating conjunctions. Subordination is used where the units being liked are not equivalent. Also it concludes that both languages use coordinating conjunctions to join words or phrases together to form larger phrases such as: **(naughty but nice) (Zaid and Omer quarreled**) or join whole sentences together to form new sentences e.g.,**(Harriet is English but she speaks Russian) (- the students succeed even lazy)**. Coordinating conjunctions is a type of function words (Radford, 2009: 134).

Bibliography

English References

Crystal, David.(1992). **An Encyclopedic Dictionary of Language & Linguistics.** London: Blackwell Publishers .

Crystal, David. (2003). T**he Cambridge Encyclopedia of the English Language**. 2nd ed. USA: Cambridge University Press.

Fromkin , Victoria; Robert Rodman and Nina Hyams .(2007) . **AnIntroductiontoLanguage** . 8th ed . USA : Thomson Higher Education.

Hartmann, R & Stork F. (1972). **Dictionary of Language and Linguistics**. London: Applied Science Publishers.

Hudson, Grover. (2000). **Essential Introductory Linguistics**. UK: Blackwell Publishers.

Kral, Jaroslav. (2007). Introduction to Coordination Concept. USA.

Parker, Frank& Riley, Kathryn. (2012). **Linguistics**. (5th ed). USA: Pearson Education, INC.

Quirk, Randolph & Greenbaum Sidney. (1973). **Grammar of English**. UK: Language Group.

Quirk, Randolph & Greenbaum Sidney & Geoffrey Leech & Jan Svartrik. (1985). **A Comprehensive Grammar of the English Language**. USA: Pearson Longman.

Radford, Andrew. (2009). **English Syntax: An Introduction**. UK: Cambridge University Press.

Radford et al. (2009). **Linguistics: An Introduction**. 2nd ed. UK: Cambridge University Press.

Stageberg, Norman C.(1981).**An Introductory English Grammar**: USA: Paperback.

Tallerman, Maggie. (2005). **Understanding Syntax**. 2nd ed. UK: HODDER EDUCATION.

المصادر العربية

الانصاري، ابن هشام. (٥٦٧١). أوضح المسالك الى الفية إبن مالك. ج٣. دار الفكر العربي.

الانصاري، ابن هشام. (٥٧٦١). مغني اللبيب عن كتب الاعاريب. دمشق: دار الفكر.

ابن جني، عثمان. (٥٣٩٢). اللمع في العربية. الكويت: دار الكتب العربية الثقافية.

السامرائي، فاضل. (٢٠٠٧). معاني النحو. ط١. لبنان: دار إحياء التراث العربي.

الطائي، محمد بن عبدالله إبن مالك. (٥٦٧٢). شرح الكافية الشافية. ج٥. دار الفكر.

المرادي، ابن قاسم. (٢٠٠٨). توضيح المقاصد والمسالك بشرح الفية إبن مالك. ط١. دار الفكر العربي .

المرادي، ابن قاسم. (٥١٤١٣). الجنى الداني في حروف المعاني. ج٣. بيروت: دار الكتب العلمية.

الهمداني، ابن عقيل. (١٩٨٠). شرح إبن عقيل على الفية إبن مالك. ط٤ . القاهرة: دار التراث