

مَجَلَّةُ تَسْنِيمِ الدَّوْلِيَّةِ لِلْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ وَالْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْقَانُونِيَّةِ



العدد الخاص بمؤتمر (اللغة العربية بين التراث
والمعاصرة) - ٢٠٢٠



Print ISSN: 2791-2248

Online ISSN: 2791-2256

مَجَلَّةُ تَسْنِيمِ الدَّوْلِيَّةِ
لِلْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ وَالْإِجْتِمَاعِيَّةِ وَالْقَانُونِيَّةِ



مجلة تسنيم
Tasnim Journal

مجلة أكاديمية علمية فصلية محكمة تصدر عن دار البيان العربي للدراسات والنشر
كل ثلاثة أشهر

رئيس هيئة التحرير:
أ.د. وسام احمد المطيري
البريد الالكتروني:
wisama.shihab@uokufa.edu.iq

مالكة المجلة و المديرة المسؤولة:
أ.د. سارة سليم كنج
البريد الالكتروني:
sarahkinj2009@gmail.com

عنوان المجلة:
سنتر مزنر طابق ثالث
الطيونة - سامي الصلح
بيروت - لبنان

رقم الهاتف:
لبنان: 0096176856645
العراق: 009647810173931

الموقع الالكتروني: www.tasnim-lb.org
البريد الالكتروني: tasnim.ijhs@gmail.com



tasnim-lb.org/index.php

tasnim.ijhs@gmail.com





هَيْئَةُ التَّحْرِيرِ:

❖ أ.د. إيفان علي هادي جامعة الكوفة / العراق

❖ أ.د. مصطفى عطية جمعة الجامعة الاسلامية بولاية مينييسوتا / مصر

❖ أ.د. زكريا محمد هيبة جامعة العريش / مصر

❖ أ.د. خالد محمد عبد الفتاح أبو شعيرة جامعة عمّان العربية / الاردن

❖ أ.م.د. محمد طالب دبوس جامعة الاستقلال / فلسطين

❖ أ.م.د. أحمد بن سعيد بن ناصر الحضرمي جامعة الشرقية / عمان

❖ د. مصطفى علي فوعاني الجامعة الاسلامية/ لبنان

❖ أ.م.د. حسين مرعشي جامعة شيراز / ايران

❖ أ.م.د. مجاهد الحوت جامعة اغري ابراهيم شيشان / تركيا

❖ أ.م.د. محمد نوح محمود جامعة كركوك / العراق

❖ أ.م.د. شلال عواد سليم جامعة كركوك / العراق

❖ أ.م.د. فاضل عبدالعباس عطا الله وزارة التربية/ الكلية التربوية المفتوحة/ العراق



Print ISSN: 2791-2248

Online ISSN: 2791-2256

مَجَلَّةُ تَسْنِيمِ الدَّوْلِيَّةِ
لِلْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ وَالْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْقَانُونِيَّةِ





أولاً: قواعد عامة

- 1- توجه جميع المراسلات باسم رئيس هيئة التحرير وعلى البريد الإلكتروني (tasnim.ijhs@gmail.com)
- 2- تقبل المجلة للنشر الأبحاث العلمية الأصلية باللغات (العربية - الإنجليزية - الفرنسية - الكوردية - الفارسية) والتي لم يسبق نشرها، ولا يسمح بسحب البحث المقدم إلى المجلة دون أخذ موافقة كتابية من رئيس هيئة التحرير.
- 3- تنشر المجلة الأعداد الخاصة بالمؤتمرات والندوات والنشاطات الأكاديمية المتصلة بحقول اختصاصها.
- 4- تنشر المجلة عددا خاصا تحت عنوان مؤلف جماعي متصل بحقول اختصاصها على أن تكون المقالات غير منشورة في مجلات أخرى.

ثانياً: شروط النشر

- 1- ترسل جميع البحوث بحسب القالب الخاص بالمجلة المتوفر على الموقع الرسمي للمجلة أو التواصل مع واتس اب الرقم (لبنان 0096176856645، العراق 009647810173931)
- 2- ترسل البحوث مطبوعة على الحاسوب وذلك بأستخدام نظام Word 2007 أو أحدث، مع الالتزام بنوع الخط (Simplified Arabic) وحجم الخط (Size 12)، التباعد بين السطور (1 سم) على أن لا تزيد عدد صفحاته على 20 صفحة مطبوعة مضبوطة ومراجعة بدقة، وترقيم الصفحات ترقيما متسلسلا بما في ذلك الجداول والأشكال والملاحق.
- 3- يذكر الباحث اسمه وجهة عمله وعنوانه الإلكتروني مع كتابة درجته العلمية والشهادة وإرفاق السيرة العلمية له وكذلك للباحثين المشاركين معه في حال البحث مشترك.
- 4- يرفق ملخص البحث باللغة العربية و اللغة الانجليزية (إذا كان البحث باللغة العربية)، أو باللغة الانجليزية واللغة العربية (إذا كان البحث باللغة الانجليزية)، أو باللغة الانجليزية واللغة الفرنسية (إذا كان البحث باللغة الفرنسية)، أو باللغة الانجليزية والكوردية (إذا كان البحث باللغة الكوردية)، أو باللغة الانجليزية و الفارسية (إذا كان البحث باللغة الفارسية)
- 5- ترفق الجداول والصور واللوحات من ضمن متن البحث ويشار في أعلى الشكل إلى عنوانها.





- 6- يسدد الباحث اجور النشر وقيمتها 100 دولار امريكي مقابل نشر البحث في اعداد المجلة، و 25 دولار امريكي في حال طلب الباحث تحويل البحث على قالب من قبل المجلة و يضاف مبلغ 2.5 دولار اجور اضافية للصفحة الاضافية الواحدة.
- 7- توثق المصادر في داخل المتن بالشكل الاتي:
(اسم المؤلف: سنة النشر، رقم الصفحة)
- 8- توثق المصادر في آخر البحث ويجب أن تعتمد نظام {APA} للتوثيق و الذي يكون على النحو الآتي:
للكتب:
اسم عائلة المؤلف أو شهرته، يليها اسمه، (سنة النشر)، عنوان الكتاب، ويوضع تحته خط، الطبعة، الناشر، مكان النشر.
للبحوث و المقالات المنشورة في المجلات:
اسم عائلة المؤلف، يليها اسمه، سنة النشر، عنوان البحث بين علامتي تنصيص، اسم المجلة: المجلد، العدد إن وجد، الصفحات.
لِلرِسَالِ وَالْإِطَارِيحِ الْغَيْرِ مَنشُورَةِ:
اسم عائلة الباحث، يليها اسمه، السنة، عنوان الرسالة، الكلية، الجامعة، بلد النشر، ويتم كتابة عنوان الرسالة بين علامتي تنصيص.
لِلْمَوَاقِعِ الْإِلِكْتُرُونِيَّةِ أَوِ الْمَقَالَاتِ الَّتِي عَلَى الْإِنْتَرْنِتِ:
اسم عائلة المؤلف أو شهرته، اسمه، سنة النشر، "عنوان المقالة"، الموقع، ويوضع تحته خط.
ويكون نوع الخط {Simplified Arabic} ودجم الخط (14)، التباعد بين السطور (1 سم).





المحتويات

ت	عنوان البحث	أسماء الباحثين	رقم الصفحة
1.	الهوية والانتماء في النقد الأدبي المهجري: قراءة في تجليات الاغتراب والحنين	م.م احمد عبد الكريم شمهود الحميدي 1 م.م موسى جاسب فرحان الحمامي 2	9
2.	هواجس النفس للشاعر جميل صدقي الزهاوي (دراسة أسلوبية)	م.د إسراء عبيد محمد 1 م.د حفصة عمر إبراهيم 2	21
3.	المُقْتَمَّة القَشْرِيَّة لجمال الدين عبد الله بن مُحَمَّد القَرَّافِي (ت826هـ) دراسة وتحقيق	الأستاذ الدكتور أنور راكان شلال العصيمي 1	45
4.	النقد النسوي في شعر نازك الملائكة تحليل كيفية تناول الملائكة للقضايا النسوية في شعرها	وائل فاضل عزيز البوحيد 1، رملة عبد الحسين عليوي الخفاجي 2	58
5.	الفاظ الجهاد في القرآن الكريم وأثرها على الفكر الحسيني في واقعة الطف	م. م نور احمد سلطان 1	75
6.	المفاهيم اللغوية والدلالة التاريخية للمصطلح الإداري عند الفيروزآبادي	أ.د. نضال محمد قمبر 1	91
7.	الشعر الشعبي العراقي وتجربة عريان السيد خلف بين الإيقاع الكلاسيكي والتأثير الاجتماعي والسياسي	م.م. نجم عبد فندي 1	103
8.	المصطلح الضوئي في "لسان العرب": بحث في المفاهيم والتوظيف	م.د. مهند ناصر القُرَيْشي 1	130
9.	المحاكاة في النص الروائي: قراءة في السرد المعرفي	أ.م.د. رنا فرمان محمد	158
10.	العدول في اختيار المفردة القرآنية في تفسير مواهب الرحمن دراسة في السياق الدلالي	م.د. جاسم محمد عواد 1	173
11.	الأساليب الانشائية عند الشعراء المغمورين في العصر العباسي (القرن الخامس الهجري انودجا)	م.د رجا مهدي زكي 1 أ.د. عدنان كاظم مهدي شعبان 2 م.م حنين طالب نجم 3	191
12.	رأي المستشرقين في النحو العربي ما قبل سيبويه	د. زهرة علاوي حمود الناجي 1	201
13.	الهيمنة والتمثيل في النقد الثقافي: دراسة في تمثيلات المركز والهامش	زياد حسن كريم ناصر 1	212
14.	التداخل اللهجي في البنية النحوية للعربية الفصحى في الخطاب الإعلامي الحديث	م. م. زين العابدين محمد حسين السلطاني 1	238
15.	المسائل العروضية وأثرها في الترقيم الصرفي عند ابن جني	م. د. زينب باسل كامل مراد الداغستاني 1	250



267	م.م. زينة جاسم ذياب 1 م.م. عهود جاسم ذياب 2	معايير وحدة القصيدة العربية القديمة بين النقد القديم والحديث	16.
277	أ.م. د أسعد جواد يوسف 1 الطالب: عظيم مظهر محمد 2	الايقاع الداخلي في شعر ابن المقرب العيوني	17.
293	أ.م.د.سُرَى طاهر هوّين 1	تحليلُ البنى النحويّة ودورها في إنتاجِ المعنى النصّ مقارنةً وظيفيّة نصيّة	18.
310	أ.د. خالدة حاتم علوان 1	هندسة السلام عبر التعديل الجيني دراسة عن دور الادب في توظيف التكنولوجيا - نوفيلا آدم الجديد نموذجاً -	19.
327	م.م. ليت صبيح عطيه عبد الميلالي 1	تحليل الخطاب الشعري في قصيدة (يا دجلة الخير) للشاعر محمد مهدي الجواهري	20.
341	م.د. فاطمة مشعل سالم 1	الدلالة التركيبية في كفاية الأصول للشيخ الآخوند الخراساني	21.
351	م.م. عمار حاتم صاحب العبيدي 1	تحليل الفكاهة في الشعر الأندلسي يحيى بن الحكم الغزال أنموذجاً	22.
365	م.علاء عبد الحسين كاظم السويطي 1	الالتفات في شعر عمار كشيش: مقارنة بلاغية تحليلية	23.
387	أ.د. عبد الحسن جدوع عبد 1، سارة عبد الستار علي 2	مُظْلَقُ الشَّرِّ اللّهُ اَنِي الْحَدِيثُ فِي الدَّلَالَةِ مِنَ الْبُنيَوِيَّةِ إِلَى الْإِدْرَاكِيةِ	24.
401	م.م. عبدالقادر محمد مطر 1 أ.د. أيمن سعود متعب 2	الظواهر الصوتية في كتاب "اتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين" للزبيدي (ت 1205 هـ)	25.
421	م.د. عباس نجم عبيد وادي 1	أساليب كسر التابو في شعر أكرم الأمير	26.
437	أ.م.د. ظافر خيرالله جميل 1	نماذج من انفرادات كرام النمل في ضبط الألفاظ ودلالاتها في معجم لسان العرب	27.
450	Lect. Assal Hani Hamza1, Lec. Amjed Jabbar Majeed 2	The Performance of Iraqi EFL University Students in Using English Compound and Complex Sentences: An Error Analysis	28.



الهوية والانتماء في النقد الادبي المهجري : قراءة في تجليات الاغتراب والحنين

م.م احمد عبد الكريم شمهود الحميدي¹ م.م موسى جاسب فرحان الحمالي²

¹ جامعة سومر - كلية العلوم

² جامعة سومر / كلية العلوم

1234a.z.aa4@gmail.com

mosa.alhmamy@gmail.com

الملخص. يتناول هذا البحث موضوع الهوية والانتماء كما تجلّى في النقد الأدبي الموجّه إلى أدباء المهجر، الذين عاشوا تجربة الاغتراب الجغرافي والثقافي والاجتماعي بعيداً عن أوطانهم الأصلية. وقد شكّلت قضيتا الهوية والانتماء محوراً أساسياً في الأدب المهجري، حيث عبّر الكتاب عن صراع الذات بين الجذور والانفتاح، بين الحنين للوطن والانخراط في مجتمع جديد. انطلق البحث من دراسة نقدية تحليلية لعدد من المفاهيم المرتبطة بالهوية والانتماء، مثل اللغة، والدين، والذات، والجماعة، مستنداً إلى مناهج نقدية حديثة قاربت النصوص المهجريّة من زوايا ثقافية وإنسانية متعددة. وقد تم تقسيم البحث إلى مبحثين رئيسيين: تناول الأول تجليات الهوية في النقد الأدبي المهجري، بينما ناقش الثاني قضية الانتماء بوصفها بُعداً نفسياً وثقافياً في التجربة المهجريّة. خلص البحث إلى أن نقد الأدب المهجري لم يقتصر على الجانب الجمالي أو الفني، بل كان جهداً فكرياً لفهم الذات العربية في سياق الاغتراب، ومحاولة لإعادة بناء هوية تستند إلى الثقافة واللغة والحنين، من دون أن تتغلق على الآخر أو ترفضه. كما أظهر النقد العربي وعياً عميقاً بطبيعة الانتماء المزدوج الذي يعيشه الأديب المهجري، وانعكاسه في كتاباته.

Abstract. This study explores the themes of identity and belonging as reflected in the literary criticism of Mahjar (diaspora) literature, produced by Arab writers who experienced geographical, cultural, and social alienation away from their homelands. Identity and





belonging formed central axes in Mahjari literature, as writers expressed the inner conflict between their roots and openness to new societies, and between nostalgia for the homeland and integration into a foreign environment. The research adopts a critical and analytical approach to key concepts related to identity and belonging—such as language, religion, self, and community—relying on modern critical theories that approach Mahjari texts from cultural and humanistic perspectives. The study is divided into two main chapters: the first examines manifestations of identity in Mahjar literary criticism, while the second discusses the notion of belonging as a psychological and cultural dimension of the diaspora experience. The study concludes that Mahjar literary criticism is not limited to aesthetic or stylistic concerns, but rather represents an intellectual endeavour to understand the Arab self in the context of exile. It is also a search for reconstructing identity through culture, language, and nostalgia, without rejecting or isolating the Other. Arab critics demonstrated deep awareness of the dual sense of belonging experienced by Mahjari writers, and its reflection in their writings.

وقائع المؤتمر العلمي اللغة العربية بين التراث والمعاصرة –
نيسان – 2026 / April

المقدمة

يُعدّ الأدب المهجري ظاهرة أدبية وثقافية فريدة في مسيرة الأدب العربي الحديث، إذ نشأ في بيئة الاغتراب، وتشكّل على تخوم الهوية والانتماء. وقد مثّل هذا الأدب صوتاً لجيل من الكتاب الذين تركوا أوطانهم قسراً أو اختياراً، وواجهوا تحديات التكيف الثقافي في بيئات جديدة، ما جعل نتاجهم الأدبي حافلاً بالتعبيرات الوجدانية والروحية التي تعكس عمق الأزمة الوجودية التي عاشوها، وقلق الهوية، وضياح الانتماء، والبحث عن الذات (إحسان عباس، 1978، ص12).

وبينما احتفى النقاد بجمالية النصوص المهجريّة، برز في النقد المعاصر اهتمام متزايد بالكشف عن الأبعاد الفكرية والثقافية لهذه النصوص، ولا سيما ما يتصل بثنائية "الهوية والانتماء"، بوصفها ثنائية مركزية في قراءة تجربة المهجر، وتفكيك مضامينها النصية وخلفياتها الأيديولوجية. (إحسان عباس، 1978، ص13).

وقد شكّلت مسألة الهوية، بما تحمله من أبعاد دينية، ثقافية، ولغوية، محوراً جوهرياً في الكتابة المهجريّة، إذ عبّر الكتاب المهجريون عن تمزقهم بين جذورهم الشرقية وتطلعاتهم نحو الحضارة الغربية،





في محاولة للتوفيق بين الماضي والراهن، وبين "الأنا" الأصيلة و"الآخر" المختلف (ميخائيل نعيمة، 1923، ص25)

في المقابل، كان الانتماء - بوصفه تعبيرًا عن الارتباط بالمكان والوجدان الجمعي - موضع صراع داخلي في نفوس المهجريين، انعكس في كتاباتهم الأدبية، وتجلّى لاحقًا في الخطاب النقدي العربي الذي حاول مقارنة هذه الإشكالية (عز الدين إسماعيل، 1992، ص213) إن دراسة ثنائية الهوية والانتماء في نقد الأدب المهجري تكتسب أهميتها من كونها تسلط الضوء على بُعد غير مطروق بعمق في النقد التقليدي، كما تفتح أفقًا لفهم كيفية تلقي النقاد العرب لهذا الأدب، وتأويلهم لعلاقته بالواقع الثقافي والإنساني (عز الدين إسماعيل، 1992، ص213).

إشكالية البحث:

كيف تمثلت قضايا الهوية والانتماء في الخطاب النقدي الموجّه للأدب المهجري؟ وما طبيعة التوجّهات والمفاهيم التي حكمت نظرة النقاد لهذه الثنائية؟

أهداف البحث:

تحليل خطاب النقاد حول قضيتي الهوية والانتماء في الأدب المهجري.
الكشف عن الجوانب الثقافية والفكرية في النقد الموجه لهذا الأدب.
بيان أثر الانتماء الجغرافي والديني في تشكّل الرؤية النقدية للأدب المهجري.

منهجية البحث:

يعتمد البحث على المنهج التحليلي النقدي من خلال دراسة نصوص نقدية مختارة تناولت الأدب المهجري، بالإضافة إلى توظيف المنهج النقابي في رصد الأبعاد الأيديولوجية والثقافية الكامنة خلف الخطاب النقدي (صلاح فضل، 1992، ص101)

الدراسات السابقة:

تفاوتت الدراسات بين تركيزها على تحليل النصوص المهرجية ذاتها، وإبراز خصائصها الفنية، وبين تناول قضاياها الفكرية والاجتماعية. غير أن عددًا محدودًا من الدراسات تناول نقد الأدب المهجري من زاوية الهوية والانتماء بشكل مباشر، وهو ما يمنح هذا البحث خصوصيته





أهميته (محمد بنيس، 2004، ص55).

1. المبحث الأول: تجليات الهوية في نقد الأدب المهجري

إنَّ الهوية ليست مجرد انتماء جغرافي أو لغوي، بل هي بناءٌ متكامل تتداخل فيه الأبعاد النفسية، والثقافية، والدينية، والاجتماعية، وهي كذلك مفهوم مركزي في كثير من المقاربات النقدية الحديثة. وفي سياق الأدب المهجري، تبرز قضية الهوية بوصفها أكثر القضايا إلحاحًا، نتيجة الانفصال المكاني والوجداني عن الوطن، والاحتكاك بالحضارة الغربية، مما انعكس بقوة على الكتابة المهجرية، وعلى طريقة تناول النقاد لها (احسان عباس، 1978، ص17)

لقد مثَّل الأدب المهجري، منذ بداياته، تعبيرًا عن أزمة الذات العربية في سياق ثقافي جديد، حيث سعت النصوص إلى إثبات الأنا وتأكيد حضورها في مقابل الآخر الغربي. ومن هنا، تناول النقد الأدبي العربي هذا الأدب بوصفه تجربة فكرية ووجدانية تعكس صراعًا داخليًا بين الهوية الأصلية والواقع المهجري الجديد (عز الدين إسماعيل، 1992، ص224)

1.1. مفهوم الهوية في الفكر النقدي العربي

تعددت تعريفات الهوية في الفكر الإنساني عمومًا، وفي النقد الثقافي العربي خصوصًا، وتراوحت بين الفهم الثابت للهوية بوصفها "جوهرًا ثابتًا" وبين النظرة الديناميكية التي تراها في حالة تشكُّل دائم (عز الدين إسماعيل، 1992، ص224). وفي الأدب المهجري، ظهرت الهوية بوصفها كيانًا مهددًا بالذوبان في المحيط الجديد، لكنها ظلت حاضرة في النصوص من خلال العودة إلى اللغة، والدين، والتاريخ. وقد أشار عبد العزيز حمودة إلى أنَّ "الهوية الثقافية تظهر في مواجهة خطاب الآخر، وتُشكَّل من خلال التوتر بين الداخل والخارج" (عز الدين إسماعيل، 1992، ص224) وهذا ما نجده جليًا في تناول النقاد لنصوص جبران ونعيمة وأبو ماضي.

1.2. الهوية بين اللغة والدين في النقد المهجري

برزت اللغة بوصفها الحامل الأساسي للهوية في أدب المهجر، وقد تناول كثير من النقاد هذه المسألة، مشيرين إلى حفاظ الأدباء المهجرين على اللغة العربية، رغم أنهم عاشوا في بيئة ناطقة بالإنجليزية (ناصر الدين الأسد، 1961، ص103). كما بقي الدين عنصرًا مركزيًا في بناء الهوية المهجرية، وتجلَّى ذلك في كتابات جبران ذات النزعة الصوفية، وفي بعض مقالات نعيمة التي قاربت الدين من منظور وجداني.





وقد تناول الناقد ناصر الدين الأسد هذه المسألة بقوله: "إنَّ أدب المهجر احتفظ بنغمة روحية عالية، تؤكد تشبُّث الكاتب المهجري بجذوره الدينية، رغم الانفتاح على حضارات جديدة"(المرجع نفسه، ص107).

1.3. الهوية الذاتية والجمعية في النص والنقد

لا يقتصر مفهوم الهوية في الأدب المهجري على الذات الفردية، بل يتعداه إلى الهوية الجمعية التي تعكس حيناً إلى الجماعة والوطن. وقد ميَّز النقاد بين هذه المستويات، حيث أشار بعضهم إلى البعد الشخصي في شعر أبي ماضي، مقابل البعد القومي في خطب جبران وكتاباتة السياسية. وقد لاحظ عز الدين إسماعيل أنَّ "الكتابة المهجرية استبطنت أزمات الأمة من خلال تجليات الفرد"، ما يشير إلى التداخل بين الشخصي والجمعي (عز الدين إسماعيل، 1992، ص231).

1.4. الذات والآخر في النقد المهجري

أحد المحاور الأساسية في تمثّل الهوية هو علاقة الذات بالآخر. وقد لاحظ النقاد أنَّ الأدب المهجري أقام حواراً مستمراً مع الآخر الغربي، حواراً اتَّسم أحياناً بالإعجاب، وأحياناً بالتوجس، لكنّه دائماً كشف عن حضور الذات الباحثة عن تثبيت هويتها أمام الآخر المختلف. وقد بيّن محمد بنيس في إحدى دراساته أنَّ "الآخر في الأدب المهجري ليس مجرد كائن خارجي، بل هو مرآة تُعيد من خلالها الذات اكتشاف نقصها أو تفوّقها"(محمد بنيس، 2004، ص88).

1.5. دراسات نقدية تطبيقية

نلاحظ في مؤلفات ميخائيل نعيمة - لا سيما الغربال - تأكيداً على أن الأدب يجب أن يكون انعكاساً صادقاً للذات، وأنَّ الهوية الأدبية لا تُستعار بل تُنتج من تربة التجربة الشخصية(ميخائيل نعيمة، 1923، ص18). أما جبران، فقد عبّر عن هويته الشرقية من خلال النزعة الصوفية، التي دمجت بين الروحانية الشرقية والانفتاح الغربي، كما في النبي. وقد اهتم النقاد العرب لاحقاً بتحليل هذه النصوص من زاوية الهوية، وبيّنوا كيف أن المهجريين، رغم انفتاحهم، لم يتخلّوا عن جذورهم، بل وظّفوها بشكل جمالي يعكس الوعي العميق بالذات الأصلية(صلاح فضل، 1992، ص112).

2. المبحث الثاني:





2.1. قضية الانتماء في النقد الأدبي المهجري

إنَّ الانتماء هو أحد العناصر الأساسية التي تُبنى عليها الهوية الشخصية والجماعية، وهو ما يجسد العلاقة بين الفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه. في الأدب المهجري، كانت قضية الانتماء من أبرز المواضيع التي شغلت النقاد والمبدعين على حد سواء. فقد عاش الأدباء المهجريون في بيئة غريبة عنهم، حيث تعرّضوا لضغوط ثقافية واجتماعية وسياسية جعلتهم يشعرون بالتيه بين هويتهم الأصلية في بلادهم وبين البيئة الجديدة التي يعيشون فيها. هذا الصراع الداخلي كان واضحاً في نصوصهم الأدبية، حيث حاولوا إيجاد توازن بين الانتماء إلى الوطن الأم والاندماج في المجتمع الغربي، الذي يعتبر بمثابة "الآخر" (بتصرف).

2.1.1. مفهوم الانتماء في الفكر النقدي العربي

الانتماء يُعدّ من المفاهيم الاجتماعية والثقافية التي تشمل الارتباط بالمكان، واللغة، والتاريخ، والقيم المشتركة. وبالنسبة للنقد الأدبي، يشير مفهوم الانتماء إلى تفاعل الأديب مع محيطه الثقافي والجغرافي في بناء رؤيته للعالم، وموقعه فيه. في الأدب المهجري، غالباً ما يتجسد الانتماء كحالة من التباين والتوازن بين الأصالة والانفتاح على العالم الآخر (عز الدين إسماعيل، 1992، ص237). وقد شدّد بعض النقاد على أهمية الانتماء في تشكيل الأدب المهجري باعتباره يعكس صراع الأديب مع ذاته ومع المجتمع الذي يعيشه. كما أشار بعضهم إلى أن الأدب المهجري هو أدب "التيه"، الذي يسعى إلى استعادة الانتماء من خلال البحث عن جذور ثقافية ودينية في نصوصه (عبد العزيز حمودة، 1998، ص55).

2.1.2. الانتماء للوطن الأم في الأدب المهجري

لقد شكّل الوطن الأم في الأدب المهجري موضوعاً متكرراً، حيث سعى الأدباء إلى استحضار صورته في مختلف أشكال النصوص الأدبية. كانوا دائماً ينظرون إلى الوطن كمرجع حميمي يربطهم بذاتهم وتاريخهم. وقد عبّر العديد من الكتاب المهجريين عن حنينهم إلى وطنهم الذي غادروه، سواء لأسباب قسرية أو طوعية، فكان الوطن بالنسبة لهم هو الأرض التي تحتضن الهوية الحقيقية والذاكرة الثقافية (عبد الله الغدامي، 1985، ص98). يُظهر جبران خليل جبران في كتاباته، مثل النبي والأرواح المتمرّدة، تفاعلاً عميقاً مع مسألة الوطن، حيث يعكس النزاع الداخلي بين الانتماء إلى الأرض الأصلية والانتماء إلى الإنسانية التي تجاوزت





الحدود الجغرافية. كما يُعتبر ميخائيل نعيمة من الأدباء الذين تمثّلوا فكرة الوطن على أنه "الذاكرة المشتركة" للأمة، التي لا يمكن أن يُستبدل بها أي انتماء آخر (جبران خليل جبران، 1923، ص35).

2.1.3. الانتماء للغة في الأدب المهجري

تلعب اللغة دورًا محوريًا في تشكيل الانتماء لدى الأدباء المهجرين، إذ كانت اللغة العربية بالنسبة لهم هي أداة الاحتفاظ بالهوية الثقافية. ورغم أنهم عاشوا في مجتمعات تتحدث الإنجليزية أو الفرنسية، فقد ظلّوا متمسكين باللغة العربية في كتاباتهم. كانت اللغة بالنسبة لهم أكثر من مجرد أداة للتواصل، بل هي رمز لوجودهم وهويتهم الثقافية. وقد ذكر عبد الله الغدامي في دراسته نقد الثقافة العربية أنَّ "اللغة هي جسد الهوية، وإذا ضاعت اللغة ضاعت معها الذاكرة" (ميخائيل نعيمة، 1908، ص60). وهذا ما يعكسه الأدب المهجري الذي حافظ على اللغة العربية كمركز هوية، رغم التأثيرات الأجنبية التي حاولت إلغاء هذه الهوية الثقافية (بتصرف).

2.1.4. الانتماء للجماعة الثقافية في المهجر

بالإضافة إلى الانتماء للوطن واللغة، كان الانتماء للجماعة الثقافية في المهجر جزءًا من نضوج الأدب المهجري. فقد كونت هذه الجماعة الثقافية كتلة من العلاقات الأدبية والفكرية التي جمعت الأدباء المهجرين في مختلف بقاع العالم، كما حدث في المهجر الأمريكي حيث تجمع الأدباء العرب في نيويورك وسان فرانسيسكو (بتصرف).

وقد أكّد جبران خليل جبران في الأرواح المتمرّدة أن الأدب العربي في المهجر لم يكن انعكاسًا للوطن الأم فحسب، بل كان أيضًا تعبيرًا عن "نضوج الجماعة العربية في المهجر" وتفاعلها مع الثقافات الأخرى (عبد الله الغدامي، 1985، ص99). وقد حاول النقاد تحليل هذه الظاهرة من خلال رؤية هذه الجماعة كحالة انتقالية بين الأوطان الأصلية والمجتمعات الجديدة.

2.1.5. الصراع بين الانتماء والاعتراب في الأدب المهجري

إنّ الأدب المهجري لا يعكس فقط تمسك الأدباء بهوياتهم الأصلية، بل يعكس أيضًا صراعهم مع الاعتراب. فعلى الرغم من الحب والحنين للأوطان، كان الاعتراب هو الواقع المفروض على هؤلاء الأدباء، ما أدى إلى تحولات نفسية وفكرية عميقة في كتاباتهم. وبذلك كان هذا الصراع بين الانتماء للأرض الأم والانتماء للمجتمع الجديد محورًا رئيسيًا في الأدب المهجري (جبران خليل جبران، 1923، ص72).





وقد بيّن صلاح فضل أن "الأدب المهجري هو أدب الحيرة والقلق، لأنّ الأديب المهجري لا يعيش في وطنه ولا في المجتمع الذي يجاوره، بل يعيش في ذات واحدة" (صلاح فضل، 1992، ص115). وهذا الصراع بين الانتماء والتشتت هو ما جعل الأدب المهجري ذا طابع فريد.

2.2. فهم البنية العميقة للأدب المهجري

يرى الباحث ان اهمية دراسة الهوية والانتماء في النقد المهجري تأتي من كونها تتيح فهم البنية العميقة للأدب المهجري، إذ لم يكن الأدب وحده انعكاساً للحنين والاعتراب، بل جاء النقد مصوغاً بروح التجربة نفسها، محاولاً توصيف التحولات التي طرأت على الذات في المهجر. إن الاعتراب لم يكن مجرد شعور عابر في وجدان الكاتب المهجري، بل أصبح إطاراً تفسيرياً تتحدد من خلاله نظرتهم للذات والآخر واللغة والوجود (بتصرف).

2.2.1. مفهوم الهوية في الخطاب النقدي المهجري

يتأسس مفهوم الهوية لدى النقاد المهجريين على رؤية إنسانية واسعة، تتجاوز الحدود القومية الضيقة نحو أفق روحي وكوني. فميخائيل نعيمة، على سبيل المثال، ينظر إلى الهوية باعتبارها حالة تطور مستمر، وليست قالباً جاهزاً يفرضه المجتمع أو التاريخ. في كتابه الغريال عمد نعيمة إلى غرلة المفاهيم الموروثة التي يراها عبئاً على الإبداع العربي، مؤكداً أن الهوية الحقيقية تنبثق من أعماق الإنسان وليس ممّا يفرضه الوسط الاجتماعي (ميخائيل نعيمة، 1923، ص 14-20).

أما جبران خليل جبران فقد قدّم تصوراً جمالياً للهوية، إذ جعلها مزيجاً من الأصالة والانفتاح، محاولاً إبقاء الصلة الروحية بالوطن مع الانفتاح على الحضارة الغربية. ولعلّ كتاباته النقدية،

مثل "الأرواح المتمرّدة" و"المواكب"، تقدم نموذجاً لوعي نقدي يرى في الهوية العربية مشروعاً للتحرر من الجمود والانغلاق، لا رمزاً للتوقع (جبران خليل جبران، 1919، ص 7-12).

يتّضح من هذا أن الخطاب النقدي المهجري قدّم مفهوماً دينامياً للهوية، يخالف التصورات التقليدية التي تربط الهوية بالثبات التاريخي. فالتجربة المهجرية، بما رافقها من احتكاك ثقافي وتعدد لغوي، دفعت النقاد إلى إعادة النظر في معنى الانتماء، واعتباره بناءً مستمراً تحكمه الخبرة الإنسانية المتجددة.

2.2.2. الانتماء بين جنور الوطن وأفق المهجر





يظهر الانتماء في النقد المهجري بوصفه حركة ذهاب وإياب بين وطن غادره الأديب جسداً وبقي يعيش فيه روحياً، وبين وطن جديد يفرض عليه إعادة تشكيل علاقته بالمكان. ولذلك تتسم الكتابات النقدية للمهجرين بنبرة مزدوجة تجمع بين الاعتزاز بالجذور والرغبة في الانفتاح على العالم. وقد أشار الريحاني إلى أن الانتماء ليس سلاسل تربط الفرد بالماضي بقدر ما هو وعي متجدد بالصلة بين الإنسان وبيئته، داعياً إلى أن يكون الانتماء العربي انتماءً حضارياً لا جغرافياً (أمين الريحاني، 1931، ص 55-60). ويؤكد نقاد آخرون أن الانتماء لدى المهجرين اتخذ بعداً روحياً، إذ صار الوطن في نظرهم رمزاً للذاكرة واللغة والطفولة، أكثر من كونه حدوداً سياسية يمكن العودة إليها. هذا التصور يجعل الانتماء مفهوماً مركباً، يتجاوز الانغلاق في هوية واحدة نحو الانفتاح على هوية هجينة، تتهل من الشرق أصالته ومن الغرب حداثة. وهكذا، ينكشف الانتماء في النقد المهجري ليس كهوية أحادية، بل كهوية فضائية تتشكل عند نقطة الالتقاء بين حضارتين.

2.2.3. الاغتراب بوصفه إطاراً نقدياً

شكل الاغتراب أحد أبرز المفاهيم التي أثّرت في النتاج النقدي المهجري، وقد ظهر هذا الاغتراب في مستويات عدة:

1- الاغتراب المكاني

حيث عبّر النقاد عن شعور حاد بانقطاع الجذور، وبفقدان العلاقة الطبيعية بين الإنسان وأرضه. هذا الشعور زاد من حساسية النقاد تجاه قضايا الهوية، وجعلهم يقرأون الأدب المهجري من منظور علاقة الذات بالمكان (يوسف درويش، 1972، العدد 12، 2004).

2- الاغتراب الثقافي

نتيجة الصدام بين ثقافتين مختلفتين، أصبح النقاد في حاجة إلى تفسير التوترات التي يعيشها الأديب، ولذلك جاءت كتاباتهم لتصف قدرة الأدب على التعبير عن هذه الازدواجية، وعن صعوبة الانصهار الكامل في مجتمع جديد.

3- الاغتراب النفسي والوجودي

عبّر النقاد المهجريون عن اغتراب داخلي يتجاوز حدود الجغرافيا، إذ شعروا بانفصال الذات عن عالمها الداخلي بسبب الشعور الدائم بالبحث عن المعنى. وقد رأى نعيمة أن الاغتراب هو السبيل لاكتشاف الذات، وأنه تجربة ضرورية للارتقاء الروحي (نعيمة، 1948، ص 33-40).





بهذه المستويات كلها، يصبح الاغتراب ليس مجرد لحظة ضعف أو ألم، بل أداة نقدية لفحص الذات، وإعادة قراءة العلاقة بين الهوية والوجود.

2.2.4. الحنين ودوره في تشكيل الرؤية النقدية

الحنين ظاهرة مركزية في الأدب المهجري، وقد انعكس بقوة على خطاب النقد أيضاً. فالحنين إلى الوطن لم يكن مجرد عاطفة، بل تحوّل إلى وسيلة لفهم علاقة الأديب بالمكان الأول، وباللغة، وبالذاكرة الثقافية.

يشير جبران إلى أن الحنين هو جسر يصل المهجري بجذوره، ويحافظ على صلته بالأصالة، كما يتيح له إعادة تصور الوطن بصورة مثالية تعكس حاجته الروحية أكثر مما تعكس الواقع (جبران، 1913 ص 78). لذلك نجد أن النقاد المهجريين غالباً ما يقرؤون النصوص الأدبية من زاوية استدعاء الماضي، والعودة إلى زمن الطفولة، واسترجاع الصور الأولى للبيئة الشرقية.

ومع أن الحنين يحمل جانباً عاطفياً مؤلماً، فإنه في الوقت ذاته عنصر مكوّن للهوية. فالحنين يعيد إنتاج الانتماء عبر الذاكرة، ويتيح للمهجري أن يبني هوية جديدة تستوعب الشوق والحدادة في آن واحد. ولهذا يشدد النقاد على أن الحنين ليس انغلاقاً على الماضي، بل هو وسيلة للحفاظ على الاستمرارية الروحية أمام صدمة الاغتراب.

2.2.5. الهوية كنتاج للحوار بين الذات والآخر

من أهم إسهامات النقد المهجري أنه تعامل مع الهوية بوصفها نتاجاً للحوار، لا للصراع فقط، بين الذات العربية والآخر الغربي. فقد خاض النقاد تجربة معرفية جعلتهم يعيدون تقييم علاقتهم بالثقافتين، الأمر الذي ساعدهم على إنتاج خطاب نقدي يتسم بالشمولية.

وقد شدد الريحاني على أن الحضارة الإنسانية حصيلة تفاعل مفتوح بين الشعوب، وأن الهوية التي تتغلق على ذاتها محكوم عليها بالتكلس (الريحاني، 1924، ص 9-13). أما جبران فكان يرى أن الشرق والغرب جناحان لطائر واحد، وأن الأديب المهجري قادر على الجمع بين الروحين لإنتاج أدب إنساني عالمي. هذا التفاعل بين الذات والآخر أنتج هوية نقدية جديدة، أكثر قدرة على فهم التعددية، وأقدر على تجاوز الانقسامات التقليدية التي لطالما حدّت من انفتاح الأدب العربي.

الخاتمة:





يتبين من خلال استقراء ملامح النقد الأدبي المهجري أن قضيتي الهوية والانتماء شكلتا محوراً مركزياً في تشكيل الوعي الجمالي والفكري لدى الأدباء المهاجرين، إذ غدت تجربة الاغتراب نافذةً واسعة لاكتشاف الذات وإعادة تعريف علاقتها بأصولها الثقافية والحضارية. فقد كشف تحليل تجليات الحنين والاغتراب في الخطاب النقدي عن حضورٍ متوتر بين واقعٍ جديد يفرض تحدياته، وماضٍ راسخ يستدعيه الوجدان بوصفه ملاذاً رمزياً للثبات والطمأنينة. وبذلك، لم يكن الإنتاج المهجري مجرد تسجيل لعاطفة الحنين، بل مثل محاولة جادة لصياغة هوية مركبة تتجاوز حدود الجغرافيا، وتعيد بناء مفهوم الانتماء على أسس إنسانية رحبة.

وهكذا يمكن القول إن النقد الأدبي المهجري أسهم في إثراء النقاش حول الهوية عبر إضاءة التحولات النفسية والثقافية التي فرضتها الهجرة، وتقديم رؤى نقدية تكشف قدرة الأدب على احتضان صراع الذات بين جذورها وأفقها، بين الواقع والذكرى، وبين الحنين والتحول.

المصادر:

- [1] الأسد، ناصر الدين. (د.ت). *الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي المعاصر*.
- [2] إسماعيل، عز الدين. (د.ت). *الشعر العربي المعاصر*.
- [3] بنيس، محمد. (د.ت). *الحدث المعطوب*.
- [4] جبران، جبران خليل. (1913). *الوطن في الذاكرة*. في: *مقالات مهاجرة*. نيويورك.
- [5] جبران، جبران خليل. (د.ت). *المواكب*. نيويورك.
- [6] جبران، جبران خليل. (د.ت). *النبي*.
- [7] الجندي، أنور. (د.ت). *الأدب العربي في المهجر*.
- [8] حمودة، عبد العزيز. (د.ت). *المرايا المحببة*.
- [9] درويش، يوسف. (2004). *الاغتراب المكاني في الأدب المهجري*. مجلة *الأدب العربي*، (12).
- [10] الريحاني، أمين. (د.ت). *قلب لبنان*. نيويورك.
- [11] الريحاني، أمين. (د.ت). *ملوك العرب*.
- [12] عباس، إحسان. (د.ت). *الأدب العربي في المهجر*.
- [13] الغزامي، عبد الله. (د.ت). *الخطيئة والتكفير*.
- [14] الغزامي، عبد الله. (د.ت). *نقد الثقافة العربية*.





[15] فضل، صلاح. (د.ت). أساليب السرد في الرواية العربية.

[16] نعيمة، ميخائيل. (د.ت). الأرواح المتمردة.

[17] نعيمة، ميخائيل. (د.ت). الغريال.

[18] نعيمة، ميخائيل. (د.ت). مرداد.

وقائع المؤتمر العلمي اللغة العربية بين التراث والمعاصرة -
نيسان - April 2026





هواجس النفس للشاعر جميل صدقي الزهاوي (دراسة أسلوبية)

م.د. إسرائ عبيد محمد 1 م.د حفصة عمر إبراهيم 2

1 كلية الإمام الأعظم الجامعة - قسم علوم القرآن

2 كلية الإمام الأعظم الجامعة - قسم اللغة الإنكليزية

Israa.obeyd@imamaladham.edu.iq

hafsaomar@imamaladham.edu.iq

الملخص. تتناول البحث دراسة أسلوبية في شعر (الشاعر جميل صدقي الزهاوي)، بوصفه أحد الأصوات الشعرية البارزة سعياً إلى الكشف عن الخصائص اللغوية والفنية التي تميز تجربته الشعرية، واختصت الدراسة بجزء محدد من ديوان الشاعر هو (هواجس النفس)، والأسلوب هو الوسيلة التي تتجلى من خلالها رؤية الشاعر للعالم، وتحليل عناصره يساعد في فهم البنية النفسية والفكرية للنص، وقد اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول المستوى الموسيقي، وتناول المبحث الثاني المستوى الدلالي، وكان المبحث الثالث عن المستوى التركيبي.

Abstract. This research presents a stylistic study of the poetry of Jamil Sidqi al-Zahawi, one of the most prominent poetic voices, aiming to uncover the linguistic and artistic features that distinguish his poetic experience. The study focuses on a specific verses of his poetry collection titled "Hawajis al-Nafs" (Whispers of the Soul). In this study, style is viewed as the medium through which the poet's vision of the world is manifested, and analyzing its elements helps in understanding the psychological and intellectual structure of the text. The study comprises three sections: The first section addresses the musical level, the second deals with the semantic level, and the third focuses on the syntactic level.





مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على النبي الهادي البشير محمد الأمين وعلى آله وصحبه والتابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد:

فإنَّ الدراسات الأسلوبية إبحار في عالم النص للوقوف على تميز مبدعه وتفرده في الأداء عن وعي واختيار، كما أنَّ له القدرة على إبراز الدلالات المختلفة التي يشحن بها المبدع خطابه، كما ونتعامل مع النص الأدبي ككل شامل تنتج سماته في وشاح متماسك.

وقد اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول المستوى الموسيقي والذي تضمن محورين، أولهما: الموسيقى الخارجية والتي اشتملت على البحور والقوافي، أما المحور الثاني فتضمن الموسيقى الداخلية من حيث التكرار والجناس ورد العجز على الصدر والتصريح.

وتناول المبحث الثاني المستوى الدلالي وقفت فيه على ركنين: الأول: الصورة الإبداعية وثيمة الفضاء المفتوح، والكن الثاني كان عن الصورة البلاغية متضمنة التشبيه، والاستعارة، والطباق. وجاء مسك الختام مع المبحث الثالث فعرضت فيه المستوى التركيبي متمثلاً بأسلوب الشرط، وأسلوب النفي، وأسلوب النداء، ثم خاتمة وضحت فيها أهم النتائج التي توصلت لها في هذا العمل المتواضع، والحمد لله رب العالمين وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

التمهيد

لعل انطلاقة مفهوم الوصفية يعود إلى أسلوبية مثال (بالي) (حمدوي، 2015م: 14) أولى الأسلوبيات التي ظهرت في الغرب، فهي منهجية وصفية تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام دون التقيد بالمؤلفات الأدبية، و(شارل بالي) أحد أشهر تلامذة (دي سوسير)، فقد اتجه بالي باللسانيات التطبيقية الاتجاه الأسلوبية عن طريق نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام (العدوس، 2010م: 90).

وكما احتل هذا المنهج موقفاً متميزاً في الدراسات الأسلوبية، وذلك لأنه نظر إلى الأسلوبية بوصفها منهجاً تحليلياً ساهم في انبثاق مدارس عديدة فمن خلال تفرقة بالي بين الأسلوبية ونقد الأسلوب ربما تمهد الطريق لظهور الأسلوبية التكوينية عند (ليو ستيترز) كرد فعل على هذا الاتجاه اللغوي المحض الذي ينكر دور الفرد، وكذلك أقرت الدراسة الوصفية مبدأ التزامنية في قيام البحث الأسلوبية على الوصف لا غير، وعدم الانجرار وراء الأحكام، وقد تأثرت بها مدارس عديدة منها الشكلائية الروسية،





والأسلوبية الإحصائية التي قامت على (بير جيرو)، ثم إنَّ الذين جاءوا بعد بالي حاولوا تصحيح مساره فيما يخص الجانب الفردي العاطفي في التعبير اللغوي فجهود (ليو سبيتزر) أظهرت هذا الجانب بامتياز. (العدوس، 2010م: 105)

ولابدُّ أن نقف على سيرة الشاعر المعني بالدراسة (جميل محمد فيضي صدقي الزهاوي) شاعر وفيلسوف عراقي كردي الأصل وعُرف بالزهاوي منسوبةً إلى بلدة (زهاو) من أعمال ولاية كرمينشاه، ولد شاعرنا في بغداد في حزيران عام (1863م - 1280هـ) (سلوم، د.ت، 1984م: 26، 38)، وتوفي عام (1936م - 1354هـ)، ودفن في مقبرة الأعظمية، من مؤلفاته دواوين شعره، الجاذبية وتعليلها، الدفع العام، الظواهر الطبيعية والفلكية (الدروبي، 1377هـ - 1958م: 205).

1. المبحث الأول: المستوى الموسيقي

لعل ما يميز الفن الشعري عن باقي الفنون هو تداخل المادة الموسيقية مع النظام اللغوي والقصدية لتكوين بنية الفن الشعري، إذ إنَّ أهم ما يمكن تمييزه داخل أساليب الشعراء هو النظام الموسيقي المستعمل في قصائدهم، ومن الممكن القول أنَّ الإيقاع الصوتي داخل القصيدة يمثل الهوية الرمزية التي تلازم عنوان القصيدة والغرض منها. (متولي، 2013م: 97)

فالشاعر المتمكن سيلجأ بالتأكيد إلى البحور السريعة في قصائد يكون الغرض منها الإثارة والقصدية المباشرة كما في قصيدة الرجز، وسيلجأ بالتأكيد إلى البحر الطويل أو الكامل في قصيدة تكون قصديتها مثيرة للفكر واجتلاب المعاني.

وهكذا فالإيقاع له من الأهمية ما يمكن وصفه قريباً لغرض الشاعر وشكل القصيدة، وفي (هواجس النفس) سنرى الكثير مما يصب في هذا النسق؛ إذ كان الزهاوي حريصاً في استعمال بحوره بما يناسب الغرض العام من القصيدة.

ومن المعروف أنَّ الخليل بن أحمد الفراهيدي كان المدون الأول والراصد ذي السبق في بيان علم العروض والتفعيلات الموسيقية داخل القصيدة، وهو من بدأ تدوين وتقنين المادة العروضية، ثم جاءت الدراسات بعده لتبين وتلقي الضوء على أهمية النظر إلى القصيدة من المستوى الإيقاعي، وذلك أنَّ الموسيقى داخل القصيدة هي ما تفرقها عن باقي الفنون وتضفي لها رونقاً وهو ما جعل النقاد والمختصين والمهتمين بهذا الفن أن يدرسوا المادة الإيقاعية فيه من جوانب ثلاث: الجانب الأول هو البحور في القصيدة ونوع التفعيلات فيها، والثاني هو القافية لما لها من تأثير في بنية القصيدة، والثالث هو استعمال الحروف وتكرارها داخل الأبيات وهي جوانب سندرستها لسير غور (هواجس النفس) للزهاوي إيقاعياً.





1.1. المطلب الأول: الموسيقى الخارجية

1.1.1. الأوزان العروضية:

سنرى الزهاوي ينوع كثيراً في اختيار البحور لقصائده في (هواجس النفس) وتعليل ذلك هو التنوع في الغرض والقصد في كل قصيدة، صحيح أن جميع أغراض قصائد (هواجس النفس) يمكن اختصارها بثلاث محاور، كوني علمي، فلسفي حزين، وواعظ على لسان الشاعر، غلا إننا لا يمكن أن نسوي في عملية الطرح بين قصيدة وأخرى فالشاعر نوع في استعمال أوزانه بتنوع الطرح الذي سنؤثره في هذا الجزء من الديوان.

ويمكننا القول أن الزهاوي وبحكم طبيعة الأبيات التي تبث الحكمة في هواجس النفس قد استعمل البحر الخفيف بكثرة وجعله متصوراً في نظامه الموسيقي (فاعلاتن مستعلن فاعلات) على باقي البحور في جزء (هواجس النفس) لسرعة البحر التي تواكب سرعة إطلاق أفكار الشاعر التي تأتي في القصائد التي يتضمنها الوزن كعصف ذهني لا مجال فيه للتفسير أو التمحيص أو إنفاذ الوقت بشرح كل معلومة، فالشاعر يطلق أفكاره سريعاً دون اللجوء للإطالة والإطناب في تفسير أفكاره كما في قصيدة (حبذا الموت) التي يقول فيها:

حبذا الموتُ فهو بينَ بنِيهِ يقسمُ العَدَلُ والحياةُ تجورُ (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 39)
وهنا القصيدة قائمة على البحر الخفيف، كما في قصيدة (الزمان سكون) حيث تتكرر التفعيلة لاجتلاب أفكار سريعة كالهواجس في نفس الشاعر، إذ يقول في مطلعها:

قَدْ خَبِرْتُ الوجودَ في كلِّ حالٍ فوجدتُ الزمانَ في السكَنَاتِ

(الزهاوي، 1343هـ-1924م: 36)

أو في أبيات تبين وجهة نظر الشاعر في الحياة والموت كما في قصيدة (ستحول) حيث يقول:

إنَّ أرضاً كنا عليها نجولُ بعدَ أيامٍ دوننا ستحولُ

لم يفكر فيما يصيرُ إليه قبلَ أنْ يدفنَ الخليلُ الخليلُ (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 35)

حيث يستعمل الشاعر مرة أخرى البحر الخفيف في هذه القصيدة، لكنه بالتأكيد لا يقصر استعمال الموسيقى الشعرية في (هواجس النفس) على البحر الخفيف فقد كان للبحر الكامل التواجد الكثير لسهولة استعماله وطرح الأفكار السريعة للشاعر على تفعيلاته كما في قصيدة (حقائق) وهي من القصائد العلمية إذ تكون تفعيلة (متفاعل متفاعل متفاعل) هي المتسيدة والأساس لبناء القصيدة حيث يقول في مطلعها:

خلتُ الدهورُ ومَرَّتْ الأعصارُ والليلُ ليلٌ والنهارُ نهارُ (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 34)





ويتكرر الأمر في قصيدة (إلا إذا) وقصيدة (الحياة والموت) إذ يكون البحر الكامل هو الإيقاع داخل القصيدة، ونحن نعلم أن البحر الكامل له صور متعددة فمنه الصور الأصلية ومنه المجزوء، وقد استعمله شاعرنا في قصيدة (على هدى أم في ضلال) حيث تتكون التفعيلة فيها على الشكل الآتي: (متفاعِلن متفاعِلن)، كما في قوله:

كم قد بنيْتُ على أُمَا نِي البعيدة من علالي

هل أنت يا قلبي هنا كَ على هدى أم في ضلال (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 42)

وكما أسلفنا فالشاعر لا يتوانى في استعمال أشكال متعددة من البحور لقصائده لكن من الملاحظ أن أغلبها من بحور سريعة وخفيفة الموسيقى تجري مجرى سرعة تولد الأفكار في القصائد، كما في البحر المجتث الذي سجلّ تواجده في قصيدة (فوق أبيك) إذ يقول فيها:

نزلْتُ بيثًا في القبر ضيقًا بذويه (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 44)

أو في قصيدة (شَهَقَات) التي مطلعها:

ما إن يريِدَ حياةً في الذِّلِّ إلا الجبَانُ (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 46)

وهكذا فقد رأينا التنوع قائمًا بذاته على المستوى والتفعيلات داخل قصائد الشاعر ولا توجد فردية لبحر من البحور في تفعيلاته على تفعيلات أخرى باختلاف قصائد الشاعر وتوجهاتها لكن من الموضوعية القول أن الأبيات بطبيعتها السريعة يغلب عليها السرعة في الطرح لذلك فقد كان استعمال الأوزان قائمًا على هذه الصيغة.

1.1.2. القافية:

من أوليات النظر إلى شكل القصيدة الإمعان بنظام قافيتها، فاستعمال أحرف القافية يعطينا فهمًا لغرض القصيدة، ونوع الشكل الموسيقي الذي يتبناه الشاعر فيها. (الراضي، 2016م: 52)

وكانت القافية في قصائد ومقطعات (هواجس النفس) متنوعة كتتنوع البحور في هذا الجزء من ديوان الزهاوي، ومن استقراء هواجس نفس الزهاوي اتضح أن الشاعر أحسن في اختيار قوافيه؛ إذ عمد إلى اختيار القوافي الأكثر شيوعًا عند الشعراء، فقد استعمل حروفًا متعددة في روي قوافيه مع تفاوت في كثرة استعمال هذا الحرف أو ذاك، غير أن أكثر الحروف استعمالًا هي (الراء، الميم، الدال، الضاد، اللام، التاء) (الزهاوي، وجاء الدال في ثمان: ص: 20، ص: 22، ص: 26-27، ص: 28، ص: 32، ص: 34-35، ص: 37، ص: 39، ص: 46، ص: 53-54، ص: 66، وحرف الضاد في أربع: ص: 32، ص: 34-35، ص: 37، ص: 43، واللام في خمس قصائد: ص: 20، ص: 35، ص: 41-42، ص: 43، ص: 53،





والتاء في أربع قصائد: ص: 24-25، ص: 36، ص: 43-44، ص: 58-59. (الزهاوي، وجاء الدال في ثمان: ص: 20، ص: 22، ص: 26-27، ص: 28، ص: 38-39، ص: 46، ص: 53-54، 54-66، وحرف الضاد في أربع: ص: 32، ص: 34-35، ص: 37، ص: 43، واللام في خمس قصائد: ص: 20، ص: 35، ص: 41-42، ص: 42-43، ص: 53، والتاء في أربع قصائد: ص: 24-25، ص: 36، ص: 43-44، ص: 58-59.)

ومن هذه الحروف ما هو حرف مجهور (الدال، والراء، والضاد، والميم) (جني، 1421هـ - 2000م: 197/1، 1/203، 2/225، 89)، ومنها ما هو مهموس (التاء) (جني، 1421هـ - 2000م: 155/1) وكان هذا الاستعمال ملائماً لمعاني شعر الزهاوي.

أما فيما يخص حركة الروي فقد أكثر الزهاوي من حركة الروي المطلقة (الزهاوي، بعد جرد هواجس النفس وجدنا تسع وعشرين قصيدة لها قافية مطلقة مما يشكل النسبة الأكبر، حيث يتجاوز الثلاثة أرباع قصائد هواجس النفس: الصفحات: 20، 21، 22، 24، 25، 26-27، 28-29، 32، 31، 33، 34، 35، 36-38، 39-40، 42، 43، 44، 46، 47، 49، 52، 53، 55-56، 57، 58، 59، 60، 62)، وربما يعود ذلك لسببين، السبب الأول: أنَّ الشاعر في أغلب قصائده يميل إلى طرح أفكاره والحزن والألم يؤكدان هذا الطرح مما ساعد وبلور توجهه لاختيار حركة الروي المطلقة وكأنه يضخ أنيناً متواصلًا في كل قافية ونهاية بيت، مما يمتزج مع أغراض الزهاوي الداخلية المائلة دومًا نحو الكشف عما يدور في خلده، أما السبب الثاني الذي يجعل اختيار الحركة المطلقة مسألة الإشباع في القافية، ما يهيء للشاعر الحرية في اختيار الكلمات لما يتهيأ له من زخم في الكلمات التي ربما لا تنتهي بقافية مطلقة الباء، وهو ما جعل الزهاوي ينتقل في القصيدة إلى مستوى طرحه الفكري، فلا تأخذ منه قضية القافية المساحة الفكرية التي ربما تؤثر على جودة الطرح، ولا سيما أنَّ الشاعر مولع بطرح الأفكار الكونية المتشعبة والتي لا تخرج في كنهه دون دراية تامة وتركيز عال، كذا الأمر ينطبق على حركة الروي المطلقة من ناحية الإشباع للحركة، مما يجعل اختيار الكلمات أوسع وأشمل للشاعر مما يرسخ الإشباع في حركتها في نهاية البيت.

1.2. المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية

عرفنا سابقاً أنَّ لحروف التقفية أهمية كبيرة في تزيين القصيدة وإظهار رونقها ولاشك أنَّ لاختيار الحروف الداخلية في البيات الأهمية الكبيرة لإظهار ما يسمى بالموسيقى الداخلية تحت ظل النظام الفني الذي يبتدعه الشاعر وينهج نهجه، ففي البدء لا يمكن إغفال التكرارات والتداخلات في الحروف





بين كلمة وأخرى في القصيدة الشعرية ذلك أنَّ هذه التداخلات والتوأمت تعطي لنا جمالية تميز البيت الشعري وترسخه في ذهن القارئ (الجليل، 2014م: 122).

((إنَّ ذُبْدِبَةَ السَّجْعَاتِ، وَرَنِينَ الْأَصْوَاتِ الْمُقْطَعِيَّةِ، وَتَكَرَّرَ الْأَلْفَاظِ وَالْحُرُوفِ، تَعِدُّ وَسَائِلَ يَسْتَعْمِدُهَا الشَّاعِرُ لِتَوْلِيدِ الْإِيْقَاعِ الدَّاخِلِيِّ وَهِيَ تَدُلُّ عَلَى ثَرْوَةٍ لُغَوِيَّةٍ، وَقُوَّةٍ شَعْرِيَّةٍ وَمَهَارَةٍ بَيَانِيَّةٍ، وَقُدْرَةٍ عَلَى اخْتِيَارِ الْمَوْضُوعَاتِ الْحَسَنَةِ)) (الجليل، 2014م: 93)، وهذا ما نجده في (هواجس النفس).

وإنَّ التَّقَاطِ الظَّوَاهِرَ الْأَسْلُوبِيَّةَ لِلزَّهَاوِيِّ دَاخِلَ (هَوَاجِسِ النَّفْسِ) يَقُودُنَا بِلَا شَكٍّ نَحْوَ تَسْلِيْطِ الضَّوْءِ عَلَى أَهَمِّ مَا يُمَيِّزُ اخْتِيَارَ الْحُرُوفِ وَالْأَلْفَاظِ الْمُتَكَرِّرَةِ لِتَكْوِينِ الْمَوْسِيقَى الدَّاخِلِيَّةِ فِي الْبَيْتِ الشَّعْرِيِّ، مِنْهَا تَكَرَّرُ حُرُوفِي الْأَلْفِ وَاللَّامِ بِشَكْلِ مُنْفَصِلٍ أَوْ بِشَكْلِ مُتَّصِلٍ لِتَكْوِينِ حَرْفِ (لَا) وَهُوَ مُتَكَرِّرٌ فِي الْكَثِيرِ مِنَ الْقَصَائِدِ بِشَيْءٍ مِنَ الْإِبْدَاعِ فِي التَّضْمِينِ يَلْفَتُ نَظْرَ الْبَاحِثِ سَرِيعًا وَيَقُودُهُ إِلَى تَعْلِيلِ سَبَبِ تَوَاجُدِ هَذَيْنِ الْحَرْفَيْنِ بِكَثْرَةٍ، وَكَيْفَ لَا يُمْكِنُ تَعْلِيلُ ذَلِكَ وَنَحْنُ نَرَى وَنَعْرِفُ طَبِيعَةَ الزَّهَاوِيِّ الْفِكْرِيَّةَ الرَّافِضَةَ لِكُلِّ مَا هُوَ قَدِيمٌ وَتَقْلِيدِيٌّ فَمَا كَانَ لِحَرْفِ (لَا) سِوَى إِثْبَاتِ اللَّاَوَعِيِّ الْفِكْرِيِّ لِلشَّاعِرِ بِتَوَاجُدِهِ بِشَكْلِ كَبِيرٍ، وَكَأَنَّ (لَا) الدَّاخِلِيَّةَ لِلشَّاعِرِ هِيَ سِمَةُ الْمَوْسِيقَى الدَّاخِلِيَّةِ لِقَصَائِدِهِ وَهَوَاجِسِ نَفْسِهِ، وَالْأَمْثَلَةُ عَلَى ذَلِكَ كَثِيرَةٌ كَمَا فِي قَصِيدَةِ (ضَمْنِ الْمَجْرَةِ) حَيْثُ يَقُولُ:

كلا ولا هي لو تعي زبد بوجه السيل ذائب

كلا ولا واد على طرفيه قد صفت كتائب (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 32)

فنرى التكرار في هذين البيتين فضلاً عن تكرار الحرفين نلاحظ تكرار الألفاظ وهي (كلا ولا) وهو ما يطلق عليه بالتكرار العمودي.

وهذا التكرار في الحروف نجده في قصائد أخرى، ففي قصيدة (سياحة العقل) يبتدأ الشاعر هذه القصيدة بتأثر هذين الحرفين داخل بنية القصيدة فهو يقول:

لا تقبل الأجرأ عدًّا كلا ولا الأبعاد حدا

العقل يرجع خائبًا عنها وإن لم يأل جهدا (الزهاوي، 1343هـ-1924م)

وهذا الأمر ربما يقودنا إلى مسألة التكرار اللفظي للشاعر داخل أبيات (هواجس النفس) فنحن هنا أمام شيء من الإطناب الذي يستعمله الشاعر بشكل غير مشوه، بل يعطي رونقاً للأبيات مع إرسال أفكار الشاعر بسلاسة سريعة، وإذا سلطنا الضوء على تكرار الألفاظ كما في قصيدة (القبر آخر منزل) حيث يقول:

لك من قصورك في اليفاع منازل والقبر آخر منزل لك فاعلم



لك أسوةً بالسابقك إلى الردى ما أنت وحدك فيه بالمتهدم
لك في الرجاء إذا أردت تشبُّهًا حبلاً متى تمسَّك به يتجذم (الزهاوي، 1343هـ-
1924م)

فمن الواضح هنا التكرار في (لك) التي يرسخ فيها الشاعر فكرته وطرحه، وكذلك في قصيدة (أورائي أم أمامي) حيث يقول:

ضجرت نفسي من توالي الليالي واستمَّلت تعاقبُ الأيام
ويك نفسي إنَّ السعادة خوِّدٌ لا تزورُ العشاق غير لمام
ذهبت تلکم السعادة عني فاذهبي يا سعادتِي بسلام (الزهاوي، 1343هـ-1924م)
فكلمة (نفسي) هنا تؤكد وترسخ التكرار اللفظي عند الشاعر، فضلاً عن كلمة (السعادة) في البيت الأخير.

والأمر يتكرر في قصيدة (الشعر المرسل) حيث يقول:
إذ حي الإنسانُ صادفَ منكراً وإن ماتَ لاقى منكراً ونكيراً (الزهاوي، 1343هـ-1924م)
التكرار هنا يبرز في كلمة (منكراً) وكأنَّ التكرار هنا صفة تلازم أسلوب الشاعر داخل الموسيقى الداخلية لأبياته، والأمثلة على هذا كثيرة مما يؤكد لنا أنَّ الشاعر يلزم في أسلوبه التكرار لأجل التوكيد وترسيخ الفكرة، فضلاً عن الفنية في تكرار الأحرف بين الكلمات المكررة مما يضفي نوعاً من النغم المجتلب للقارئ، وربما ذلك انعكس على التكرار اللفظي في أبياته ما يدعونا بعد تسليط الضوء على هذه المفردة إلى رؤية الجناس بوضوح، ورغم أنَّ الجناس الذي يستعمله الشاعر كان مكروراً بشكل لفظي كما هو واضح في قصيدة (الموت) إذ يقول:

لا أبالي إنْ متُّ جاورني في القبرِ صحتي أم جاورتني العداة (الزهاوي، 1343هـ-
1924م)

وكذلك في قصيدة شهقات حيث يقول:
لا ترخُ فيها امتزاجاً فما هناك امتزاج (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 59)
وفي قصيدة (حقائق) حيث يقول:
إنْ عاشَ إنسانٌ تعش أوطاره أو ماتَ يوماً ماتت الأوطار (الزهاوي، 1343هـ-
1924م: 45)





كما ونجد محاولة من الشاعر لجذب انتباه القارئ؛ ولاسيما أنَّ أغلب أبياته تنشد أفكار جديدة لذا فهو يستعمل التصريح عنصر جذب وشد، وتكرار الحروف في القافية بين الشطرين (العجز والصدر)، ونلاحظ ذلك في قصيدة (ضمن المجرة)، إذ يقول:

كم ضمن هاتيك السحائب وسط المجرة من كواكب (الزهاوي، 1343هـ-1924م:

(32)

وكذلك في قصيدة (يا راصد)، إذ يقول:

يا راصد الخنس الجواري ما جدَّ في تلكم الداري (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 35)
وقصيدة (القبر آخر منزل) والتي يفتح بها قوله:

قيدت من حوج الحياة بأدهم وطرحت في درج القضاء المبرم (الزهاوي، 1343هـ-1924م:

(40)

وقصيدة (تعاقب الليل والنهار) حيث يقول:

ملئت في وحدة الديار تعاقب الليل والنهار (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 52)
وربما انعكاس قضية التكرار بين لفظ وحرف في جميع قصائد (هواجس النفس) صار سمة غالبية تتناثر حولها زخارف صوتية كالجناس والتصريح والطباق وحتى رد العجز على الصدر، حيث نلاحظ ذلك في قصيدة (على ضوء النهى) إذ يقول:

هو من إذا اقتحم الزعوف فلا تثبطه الزعوف (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 70)

وكذلك في قصيدة (في المرأة) إذ يقول:

ونضالاً عن الحياة شديداً طال حتى سئمت ذلك النضالا (الزهاوي، 1343هـ-1924م)

وكذلك الأمر ذاته في قصيدة (ستحول) حيث يقول:

إنَّ أرضاً كنا فيها نجول بعد أيام دوننا ستحول (الزهاوي، 1343هـ-1924م)

ربما بل من المؤكد أنَّ هذا النوع من الموسيقى الداخلية يتناغم مع أسلوب الشاعر، ودرامية أسلوبيته، فالسهل الممتنع، وإعطاء الأفكار بشكل عصف ذهني سريع يوازن الأغراض المطروحة بشكلٍ خاطف ومتشاك، في الوقت ذاته يكون التكرار اللفظي والحرفي هو نتاج هذه المعادلة، إذ إنَّ الموسيقى الداخلية هنا تتوحد مع أفكار وطروحات الشاعر في تقديم هواجسه النفسية على حالتها الخام إلى القارئ.

2. المبحث الثاني: المستوى الدلالي





يعرف المستوى الدلالي في الأنساق اللغوية بتعريفات كثيرة، وينطلق في بيان معناه من منطلقات فكرية متعددة لعل أهمها التي تعكس واقع أنَّ المستوى التصويري هو ((قاعدة لنظرية الزخرفة وتميز بين نوعين من الزخارف: الأولى وهي الزخرفة السهلة وتقوم على استخدام الألوان البلاغية أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي الزخرفة الصعبة تتميز باستخدام الاستعارات)) (جيرو، 1992م: 26) المهم هنا أن نقول أنَّ الأفكار التي تناقش الأنساق السردية اجتمعت على أنَّ المستوى التصويري يعالج أو يسلط الضوء على اللوحات البلاغية التي يبعثها الشاعر عن طريق الجمل والتراكيب (خفاجي، 1412هـ-1992م)، أي إنَّه في النهاية يحاول الوصول أو بيان ما يريده الشاعر خلال الأفكار الفنية التي تطرح أثناء النص الشعري، والتي تُوَظَّر وتُفهم وتُعرف بالأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة وغيرها من الأساليب.

والزهاوي كان له في هذا المستوى صور كثيرة ولوحات متعددة تعكس أغلبها ثيمة كونية تحاول الولوج للحقيقة عن طريق مفاجأة النفس وبث هموم العقل المحاصر بنوازع الحزن الذي يهيمن على حياة الإنسان في سعيه الدائم للحصول على إجابات كونية عن سبب وجوده وكيفية النجاة من زخرف الحياة التي تعد عند الشاعر كحلم سينتهي عاجلاً أم آجلاً.

وهي ربما (أي الفكرة الأخيرة) تعد كما رأينا واطلعنا، نظرة فلسفية يتبعها ويؤمن بها الزهاوي فهو يرى الإنسان يعيش حلمًا طويلاً في هذه الدنيا، يتبين هذا من يأس الشاعر من هذه المرحلة الكونية فيبث هذه النغمة اليائسة عن طريق الحكمة، وحوالج النفس الحزينة داخل أبياته بصور متعددة سنأتي عليها تباعاً ونحن نسلط الضوء على أسلوبه في التقاط لوحاته الشعرية داخل الجزء الموسوم بـ(هواجس النفس).

وقد ارتأينا ونحن نلج المستوى التصويري للشاعر أن نقسم هذا المستوى إلى فرعين: الأول: يعكس الجانب الإبداعي الذي اختاره الشاعر في أبياته وكيف تكررت بعض الصور عنده، والجانب الثاني: هو الجانب البلاغي المتسم بالرونق والزينة، وعلى هذا فنحن هنا نحاول التفصيل في الصور المستخدمة لديه بجانب من الدقة للوصول إلى الرؤية الصحيحة والنتائج الدقيقة.

2.1. المطلب الأول: الصورة الإبداعية وثيمة الفضاء المفتوح

الصورة هنا وعلى هذه الشاكلة أي (الإبداعية) ونقصد بها ((الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في





القصيدية)) (القط، 1992م: 435)، وهو بذلك ينشر لنا خلاصة أفكاره بشكل فني خلاق ومبتكر يتعلق بروح المتلقي لما له من إبداع وصفي وتقني ذوقي يختص به.

ولقد وجدنا بعد التمهيد في الجزء المختار من ديوانه غلبة نوع من الصور على أخريات تنتشر في أغلب أبيات الشاعر الوجدانية مع اختلاف الموضوع العام بين قصيدة وأخرى.

وقد أطلقنا على هذه الثيمة المشتركة تسمية (الفضاء المفتوح) ذلك أنها تبرز كثيراً نوع الألفاظ والصور التي اختارها الشاعر، فالفضاء المفتوح هو العالم الذي يؤمن به الزهاوي في لغته الروحية الباحثة عن الحقيقة بين قصائده وهو المنفذ الوحيد لبث أحزانه وأحاسيسه بالكون، كما أن الألفاظ التي ينتقيها الشاعر هي التي تبرز هذا الفضاء كانت تساعد في اختيارنا للتسمية، كألفاظ الكواكب والنجوم والأجرام الكونية، وسنعرض أهم ما وجدناه يؤكد هذه التسمية ويحدثنا على الاستدلال بها لوصف ثيمة أبياته المشتركة بدءاً بقصيدة (المجرة) (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 31).

حيث سنجد زخماً هائلاً من الصور الفلكية التي تواكب فكرة الشاعر الدفينة بين سطوره والتي يتحدث فيها عن الصراع بين الماضي والحاضر والعادات السالفة ونتائج العقل الحديث، بل حتى الدين (الذي يدعو للاتباع) والعقل الذي يناشد التجدد والعلم كل ذلك تحت عباءة الحديث عن الأجرام السماوية كما في البيتين:

وما النجوم تراها العينُ لامعةً في الليل إلا شمسٌ هاجها الحدم
الدين يضرب صفحاً عن حقيقتها والعقل في حكمه بالظن متهم (الزهاوي، 1343هـ-1924م)

إننا هنا أمام مستويين نراهما كثيراً في أبياته، الأول ثيمة عاملة مشتركة دائمة التواجد تتحدث عن الكون والأجرام والفضاء الروحي، والثاني مستوى مشفر يبحث فيه الشاعر رسائله التي لا يستطيع أن يفصح عنها بشكل موضوع كامل يحتل القصيدة بل تكتفي بالتواجد خلف ثيمة الفضاء المفتوح بذكر النجوم وصفات الروح وأبيات الحكمة، ولنعد النظر بالبيتين المذكورين آنفاً فالشاعر في قصيدة (المجرة) يحاول التركيز على فكرة أن الكون لا نهائي وأن العقل يجب أن يتصف بهذه الصفة كذلك بنظرة فلسفية قائمة على صور الأجرام التي يتغير شكلها أو تتغير صورتها ولكنها تبقى قائمة في الفضاء المفتوح كالروح التي تنتقل من الجسد المادي إلى السديم الذي يقع ما وراء الطبيعة، أو كالأجرام التي تراها العين لامعة) فهي قد كانت (شمس هاجمها القدم) (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 31).





وتتكرر هذه الثيمة مرة أخرى في أبيات أخرى وهي تختبئ بين سطورها رسائل الشاعر وغاياته، كما في مقطوعة (في الكون) (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 50) إذ تعد هذه المقطوعة واحدة من أعماله التي تؤثر فيها ألفاظ كـ(الأثير الواسع) و (الروح والأجسام) و(الأرض والسماء) والتي يقول فيها:

ما في الوجود سوى أثير واسع فهو القوى والروح والأجسام
في الكون أجمع أرضه وسماءه للكهرباء النقص والأجرام (الزهاوي، 1343هـ-1924م:

(50)

وهنا تتدخل مرة أخرى ثيمة الفضاء المفتوح مع الغرض الداخلي الذي هو طلب الشاعر بإشغال العقل دوماً بدل العادات البالية كما يتبين في البيت الآتي:

السيد القمقام فيها حاكمٌ والعقل ذاك السيد القمقام (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 50)
وكما نرى ذلك في قصيدة (عش رغدا) التي تتراوح مرة أخرى بين ما ذكرناه حول الثيمة العامة التي تتخلل قصائد الشاعر والرسائل المشفرة التي يرسلها بين السطور، فأبيات القصيدة هذه مليئة بالحكمة والموعظة وطلب الشاعر من الإنسان أن لا يرهق ذهنه بصغائر الأمور وتوافهها، وهو في الوقت نفسه يرسل فكرة عامة عن العودة للعقل وعدم مخالطة توافه الناس وعوامها كما في مقدمة حيث يقول:

عش رغداً عش رغدا	غير مقاسٍ كمدا
عش فارغاً من الهمو	م كلّها مبتعدا
عش في سرورٍ بالغا	بسرعة منه المدى
عش طالبا للذة	فذاك وحده الهدى

وكن لها مخترعا ولا تكن مقلدا (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 63)

فبينما الشاعر هنا يرشد روح القارئ للبحث عن الميزات، ولا يقصد بها هنا الميزات الشهوانية بقدر ما يشير إلى لذة البحث عن الحقيقة والوصول إليها، في ثيمة الفضاء المفتوح، يرسل لنا بعبارة (ولا تكن مقلدا) رسالة أخرى بحث بها إشغال العقل والإيمان به، والأمثلة هنا كثيرة يمتلئ بها الجزء الذي نسلط الضوء عليه (هواجس النفس) ولم تكن صورة الأجرام السماوية هي الصورة الوحيدة التي يمكن الاستدلال بها لنشير إلى الثيمة المذكورة، فهناك صور الحياة بعد الموت التي تزخر بها أشعار الجزء الذي ندرسه أو صور الروح وكيف تنساق على لسان الشاعر بتصويرها باحثة عن الضوء في نهاية النفق دائماً.



أو صورة الحقائق العلمية التي يربطها الشاعر بمعاناة الإنسان في هذه الحياة كما في قصيدة (أحقائق أم أوهام) حيث يصدر التساؤل دائماً من الشاعر باحثاً عن الأجوبة الكونية المعتادة، فنجدته يقول:

أفقاغة أنا ضمن بحرٍ قد طمى أم إنني البحرُ الذي هو طامي
ولقد تتعبُ الحياة وأهلها فإذا الحياة كثيرة الأحلام (الزهاوي، 1343هـ-1924م:

(67

فالبيت الأول محاولة لإشغال عقل المتلقي بسؤال عميق من الشاعر فيه الثيمة الكونية المعتادة والفضاء المفتوح المتمثل بـ(البحر)، أما البيت الثاني فهو إرسال لحقيقة واقعة للأحلام وكثرتها في الحياة، ولكن هل يقصد الشاعر أحلام النوم، بالطبع لا، يرسل الشاعر هنا رسالة أخرى بين السطور عن كثرة الطموحات المعلقة في الحياة، بل ربما هو يشير إلى أَنَّ الحياة ماهي في النهاية سوى حلم سنستيقظ منه يوماً.

2.2. المطلب الثاني: الصورة البلاغية

(أجود أنواع الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أَنَّهُ إخراجاً واحداً) (القيرواني، 1925م: 171)، فلا يخرج هذا السبك ولا يستقيم صناعته إلا بالفنون البلاغية فالتشبيه والاستعارة والكناية والطباق والجناس..... الخ من هذه الفنون كله جاءت متاخمة لصناعة نتاج شعري فني مسبوك بشكل يخرج عن المألوف فيكتسب صفة الندرة والجودة.

والأسلوبية التي ندرسها ونطبق أحكامها على نتاج شاعر كبير كالزهاوي (تقيم مع البلاغة علاقات وطيدة، حتى لتكون جزءاً من نموذج التواصل البلاغي) (بليت، 1999م: 19).

إنَّ الصورة البلاغية لا يمكن أن تخلو ولا يمكن أن تقتقد في أي عمل شعري فهذه الصور هي أدوات المبدع شاء وتصنع تقديمها أم لم يفعل، والزهاوي كان في هواجسه مطمناً ومتقناً في استعمال هذه الصور لتتداخل وتتشابك بين تشبيه وكناية واستعارة وغيرها من الفنون.

وقد وجدنا أَنَّهُ كان مكثرًا في تلوين أبياته بالصورة البلاغية الشائعة كالتشبيه مثلاً، ومقلًا في الصور البلاغية التي شاعت في العصر العباسي كرد العجز على الصدر والجناس المتعدد الصور، لذا فقد كان اختيار هذه الصور في التقديم مبنياً على الأكثر استخداماً ومن ثم الأقل منها شيوعاً داخل قصائد ومقطوعات (هواجس النفس) وكالاتي:

2.2.1. التشبيه:





التشبيه من الأدوات الشائعة في اللغة عموماً قبل أن يكون موضع دراسة في الديوان الذي اخترناه، ذلك أنه (عقد مقارنة بين طرفين أو شيئين يشتركان بصفة واحدة أو أكثر) (عمايرة، 1992م: 42)، وهو أمر شائع في محاولة إيصال الفكرة ومحاولة بلوغ القصد.

لقد وجدنا تشبيهات استعملها الشاعر في (هواجس النفس) وبأدوات متعددة، كحرف الكاف أو بصورة مباشرة دون استعمال أي أداة، وكان يغلب على استعماله شيء من الغاية الحقيقية وليس لغرض التزييق والزخرفة، وربما هذا ما جعله يستعمل التشبيه بكثرة في الأبيات التي تبين وتشرح حقيقة علمية كالجاذبية أو الكهرباء، ولكن لا يمكن القول أنّ أداة التشبيه كانت مقتصرة في تواجدها على الأبيات العلمية، ففي قصيدة (المجرة) حيث يشبهها بالكائن الحي، فيقول:

تلك المجرة مثل النهر جارية فيها الكواكب والقنوت والسدم

كأنها حيوان والنجوم بها هي الخلايا والكهرباء دم (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 31) فالتشبيه في البيت الأول مفصل (المشبه: المجرة، المشبه به: النهر، الأداة: مثل، وجه الشبه: جارية)، والتشبيه في البيت الثاني مفصل أيضاً (المشبه: الهاء في كأنها، والمشبه به: حيوان، والأداة: كأن، ووجه الشبه: النجوم بها هي الخلايا والكهرباء دم)، فالمجرة بكل كواكبها عنده ككائن حي بأعضاء كاملة ورصد وجه التشابه بين هذا الكائن والمجرة بهذه الأعضاء.

ونرى الأمر يتكرر في قصيدة (سياحة العقل) فيشبه الشاعر الأرض وطوفانها في الكون كفراشة تطوف حول ضوء ساطع ويقصد هنا الشمس بل ويفصح في ذكرها، حيث يقول:

فتطوف مثل الفراشة لاقت بجنح الليل وقدا

وبدور محورها توجه نحو نور الشمس خدا (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 37)

التشبيه مفصل، المشبه (الأرض)، المشبه به (الفراشة)، الأداة (مثل)، وجه الشبه (لاقت بجنح الليل وقدا).

وتتكرر أبيات تحتوي التشبيه في القصائد التي تكتشف صور الأجرام، ولربما لا ننع في خطأ حين نقول إنّ الزهاوي يكثر في التشبيه حين يبين الصور العلمية في أشعاره، ونجد الشاعر يستعمل التشبيه في الأبيات الحزينة الغارقة في الفلسفة الكونية كقصيدة (شبهات) حيث يشبه الشفق بلونه القاني بالدم وبالتحديد دم الشهداء، ثم يعود لبيت فكرة أنّ هذا الشفق ماهو سوى رمز لدم الشهداء (والتشبيه مفصل أيضاً):

وقد أرى شفقاً قا نياً كلون الدماء





كأنما هو رمز إلى دم الشهداء (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 58)

وهي من الأبيات غير العلمية التي تحوي التشبيه، وهو أمر نادر الحدوث في هواجس الزهاوي، وربما يقل الشاعر في استعمال التشبيه لأنه مولع وبارع في تضمين الاستعارة وهي قرين مختصر وأبلغ من التشبيه حيث تأخذ صفة المشبه به دون ذكره وتجري عليه، وهو ما وجدناه في أبيات الشاعر. ومن الممكن أن نعزو استعمال الشاعر الاستعارة؛ لأنَّ الشاعر وطبيعة نفسه التجريدية المختزلة للكون بما فيه تواكب الاستعارة التي تختزل صفات المشبه به وتطلقها على المشبه.

2.2.2. الاستعارة:

(الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه وتجربه عليه) (الجرجاني ع.، 2004م: 66)، وهي في المصطلح المعاصر (تشبيه بليغ فقد أحد طرفيه، كقولنا: رأيت أسداً في المعركة، فلم تذكر الجندي وذكرت الأسد لصفة الشجاعة) (الهاشمي، 1435هـ-2014م: 67).

وهنا نحاول التركيز على أبرز الأدوات البلاغية التي استعملها الشاعر ومن الممكن القول أنَّ الاستعارة كانت أحدها حيث نجد أمثلة كثيرة في قصائد المجموعة المنتقاة بخلاف ما وجدناه في التشبيه، وتنتشر في جميع القصائد علمية كانت أم فلسفية، فيقول في مقطوعة (أ ورائي أم أمامي):

حيرة في الحياة قد صدفتني عن بلوغي من الحياة مرامي

وقضت أنني أطيل وقوفاً في ممر الشكوك والأوهام (الزهاوي، 1343هـ-1924م)

فيستعير الشاعر هنا طول الشارع أو الممر ويطلقه صفة على نكد حياته وحزنه على سبيل الاستعارة التصريحية لأنه ذكر المشبه به، ومنه أيضاً قوله حين يصف الموت في قصيدة (لم يجد) فهو يصفه بالسيل دون ذكر اسم الموت، والاستعارة هنا تصريحية:

عجبي من الإنسان يهجع آمناً والموت للإنسان بالمرصاد

لا تطمئن بكون ليلك هادئاً فلسوف يأتي السيل ملء الوادي (الزهاوي، 1343هـ-)

(1924م: 48)

أو بقوله في نفس القصيدة:

حسنٌ وقبحٌ أو رضى وبغاضة يا دهرُ إنَّك جامعُ الأضدادِ (الزهاوي، 1343هـ-1924م:

(49)





حيث يعير الشاعر للدهر صفة الكائن الحي فهو يجمع الأضداد في اللحد، على سبيل الاستعارة المكنية .

لقد تواجدت الاستعارة بكل نزعتها التجريدية في (هواجس النفس) وهذا عائد كما ارتأينا إلى طبيعة الزهاوي الفلسفية التي يحاول أن يجيب بها جميع الأسئلة بوزن كوني خلاق يصل إلى الجميع بصيغة تجريدية تواكب عمل الاستعارة وتحاكيها، حيث لا ينزع الشاعر هنا إلى استعمال التشبيه بعناصره الشرطية التي تحكم لسانه الطلق بالحكمة والفلسفة، ولا يقيد بالتركيبة التي تشترط تواجد المشبه والمشبّه به داخل كل عملية وصفية لذا كانت الاستعارة القرين الناجح لجميع أفكار الشاعر داخل أبياته، ولا سيما أنّ لغة الشاعر في هواجسه هي لغة وصفية في الغالب، تصف الكون والموت على الأغلب الأعم ولا تحيد عن هذه الجزئيتين إلا بتعديهما إما بصيغة علمية أو حكمة وهكذا.

2.2.3. الطباق

(يقال له المطابقة، وهو أن يجمع بين شيئين متوافقين وبين ضديهما أو بين شيء وضده) (عميرة، 1992م: 63).

ويمكن القول إنّ الأداة البلاغية التي ميزت أسلوب الشاعر بل كانت لها غلبة واضحة في أشعاره وأبياته في (هواجس النفس)، فكانت مقطوعاته وقصائده في هذا الجزء علمية كانت أم فلسفية، مرصعة بالطباق بشكل رائع يعكس أسلوب الشاعر وطروحاته التي تحاول جمع الأضداد لبيان الحقيقة وكأنه يعقد الصدام بينهما لاستخراج الضوء في نهاية الطريق، والأمثلة على الطباق كثيرة سنذكرها واحداً تلو الآخر، ومامدى الاختلاف بين طباق وآخر بحسب غرض القصيدة وأسلوبه فيها. نأخذ مثلاً الطباق القائم على ألفاظ كونية تراكمت في أسلوب الشاعر الفلسفي كما في قصيدة (حبذا الموت) حيث يقول:

حبذا الموتُ فهو بين بنيهِ يقيم العدلَ والحياةَ تجورُ

إن أتتني سعادتي بعد موتي فشقاء الحياة ليس يضيرُ (الزهاوي، 1343هـ-1924م)

نرى هنا استعمال الشاعر لطباق الإيجاب في ألفاظ (الموت والحياة)، و(العدل والجور)، و(السعادة والشقاء) تنسجم مع أسلوب الشاعر.

ويتكرر الأمر أيضاً في مقطوعة (في وهاد وتلاع) حيث نجد طباق الإيجاب ماثل في قوله:

كنت حيناً قد ارتفعتُ بجهدي ثم إنني انحططتُ بعد ارتقاعي

من يعيش يعيش والحياة طريقٌ في وهادٍ كثيرةٍ وتلاعٍ





فنلاحظ ألفاظ (ارتفعت وانحططت).

وفي قصيدة (الصادقات) نراه يقول:

الكذب راقك إنّه متجمل والصدق ساءك إنّه عريان

ظهر اللئيم على الكريم بأرضه وسلاحه في حربه البهتان ()

حيث طابق بين (الكذب والصدق) و (اللئيم والكريم) و (راقك وساءك) طابق إيجاب.

وفي قصيدة (اندفاعات) يقول:

تقنو الحياة بقاء في تنازعها من النشاط وكلّ الموت في الكسل ()

فقد طابق إيجاباً بين (الحياة والموت)، والأمر يتكرر في قصيدته (إلى أين تقصد) حيث يقول:

أراك من الأدلاج تهبط وادياً وبعد قليل من هبوطك تصعدُ

نممت من الأيام يانفس إنها تشابه منها الأمس واليوم والغد ()

فطابق بين (تهبط وتصعد) و (الأمس واليوم والغد) وهو طابق إيجاب، وفي قصيدة الموت نجده

يقول:

يطفئ الموت ما تضيء الحياة ووراء انطفائه ظلماتُ

ربّ مالٍ يفنى ذوهه ويبقى وبناءً يبقى وتقنى البناءُ

أنسينا أنّا على الأرضِ أبنا ء أناسٌ عاشوا قليلاً وماتوا

ستجدُ الأبناء سيرا لدارٍ نزلتُها الآباءُ والأمهاتُ

إنّ في الموتِ راحةً غيرَ أنّ المرءَ قد لا ترضيه إلا الحياةُ

(الزهاوي، 1343هـ-1924م)

حيث طابق الشاعر بين ألفاظ (الموت والحياة) و (يفنى ويبقى) و (عاشوا وماتوا) و (الآباء والأمهات)

والطابق كذلك طابق إيجاب.

والأمثلة تطول هنا، مما يقودنا لتسليط الضوء على السبب الذي يغمر به الزهاوي أسلوبه بهذه الأداة البلاغية الجامعة للشيء وضده، وهو على الأكثر كما يقودنا تصورنا العام بعد مراجعة ديوان الشاعر والإطلاع على أبيات (هواجس النفس) أنّه يعتمد إلى جذب القارئ لمتابعة الأبيات ومحاولة فهم النتيجة التي سبصل إليها الشاعر، أما العامل الثاني فهو العامل النفسي وهو متعلق بمحاولات الشاعر كشف الحقيقة والوصول إليها من خلال جمع الأضداد وطرح الصراع بينها لكشف الغشاوة عن عين الشاعر.





3. المبحث الثالث: المستوى التركيبي

من المعروف أنَّ اللغة هي نظام قائم على الألفاظ منطوقة كانت أم مكتوبة، ومن المعروف أيضًا أنَّ هذا النظام قائم على ترابط هذه الألفاظ بمستويات مختلفة تنتج لنا أسلوبًا يتميز به الناطق باللغة والمتعامل معها، هذه المستويات هي الجانب التركيبي الذي يقف عليه النسق اللغوي (خليل، 1963م: 327).

وهي تظهر بشكل أساليب مختلفة تركيب القوالب اللغوية وتحيط بهيئتها كأسلوب الشرط والتوكيد والنفي والتقديم والتأخير، وسنحاول هنا الكشف عن أهم الأساليب التركيبية التي استخدمها الشاعر في (هواجس النفس) للكشف عن النمط الأسلوبي الذي نهجه الشاعر للوصول إلى غاياته في القصيدة التي يكتبها ابتداءً بأسلوب الشرط:

3.1. المطلب الأول: أسلوب الشرط

يعرف أسلوب الشرط بأنه ربط الجملتين بوساطة أداة تسمى أداة الشرط، وتنقسم أدوات الشرط كما هو معروف إلى قسمين حروف وأسماء (شو، 2009م: 27).

وهذا الأسلوب موجود بكثرة في (هواجس النفس) لاسيما في الأبيات التي يحاول فيها الشاعر بيان معلومة فلسفية للقارئ، أو عندما يتخذ صورة الحكيم المرشد في قصيدته حيث نرى زخماً من هذا التركيب اللفظي في الأبيات كما في قصيدة (سوى إنّه) حيث يتخذ صورة الناصح المرشد بأمور الدنيا من وجهة نظر فلسفية إذ يقول:

ومن حاد عن نهج الطبيعة لم يعيش أو من لم يدارِ الدهرَ ناصبه الدهرُ

(الزهاوي، 1343هـ-1924م: 46)

فتبرز لنا أداة الشرط (مَنْ) داخل أسلوب الشرط الذي انتقاه الشاعر؛ ليكشف لنا حكمة عن التكيف مع الحياة وكيف يجب أن يتماشى مع الدهر؛ حيث يستعير الشاعر أوصاف الكائن الحي له ليتماشى أسلوب الشرط مع هذه الاستعارة فينصحن بأن نداري هذا الدهر فإن ناصبنا له العدا فهو سيفعل ذلك أيضًا.

ونجد أسلوب الشرط مرة أخرى وفي قصيدة تحمل الصورة الفلسفية ولكن بأداة شرط جديدة ألا وهي

(إذا) حيث يقول في قصيدة (إلا إذا):

لا يعقل العملُ الكبيرُ حبوطُ إلا إذا هدمَ الرجاءُ قنوطُ





أنا بعصرٍ لا حياة بأرضه إلا لمن هو في الكفاح نشيط (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 47)

ومع استعمال الشرط نستنتج من هذين البيتين حكمة أخرى للشاعر عن الكفاح وتذليل الصعاب من أجل النجاح، فلا حياة في أرض لإنسان كسول إنما هي للمكافح النشط. والقارئ لـ(هواجس النفس) يجد أنَّ أسلوب الشرط سيتكرر في هذا النوع من الأبيات؛ حتى لتنفرد به عن باقي القصائد، كالقصائد التي تغرق أبياتها بالحزن، أو الأبيات التي تبث أفكاراً فلسفية، أو تلك الأبيات الغارقة بالنظريات العلمية، فضلاً عن الشرط الذي نجده كامناً في الأبيات التي تبث الحكمة أو تحاول إيصال فكرة معنوية للمتلقي.

3.2. المطلب الثاني: أسلوب النفي

يعرّف أسلوب النفي بأنه طريقة إنكار أو نقض فكرة أو حجة في سياق اللغة حيث يتم نفي جملة وهو ضد الإثبات أو التوكيد (البكري، 1988م: 57).

وكما هو معروف فللنفي أدوات يستعملها الكاتب في تضمينه كحروف النفي مثل: (لا، ولم)، كما يستعمل أدوات أخرى مثل (ليس) أو (غير) وهو اسم يفيد النفي، وغير ذلك، وقد استعمل الزهاوي النفي وضمّنه جميع أنواع الأبيات في (هواجس النفس)، وسنرى أدوات النفي في الأبيات العلمية والفلسفية وأبيات الحزن والحكمة فهو أسلوب لا غنى عنه عند كتابة مادة إبداعية، والأمثلة على هذا كثيرة ينوع فيها الشاعر باستعمال أدوات النفي، كما في قصيدته (سوى إنّه) حيث نجد أسلوب النفي في بيتها الأول، إذ يقول:

خذُ الحقَّ إنَّ الحقَّ يحسُّ أخذه فليس به عيبٌ سوى أنّه مُرٌّ (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 46)

وكما هو واضح فالشاعر يستعمل أسلوب النفي بـ(ليس) في بيت من أبيات القصائد التي تتسم بالحكمة، كما نجد أسلوب النفي في قصيدة (لم يجد) إذ يقول:

قد قاس أعماق الفضاء فلم يجد عقل الحكيم نهاية الأبعاد (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 48)

فقد استعمل الشاعر الحرف (لم) في بيت من الأبيات التي تدخل ضمن القصائد العلمية، ونجد النفي بالأداة (ليس) في قصيدة (حبذا الموت) حيث يقول:





إن أنتني سعادتي بعد موتي فشقاء الحياة ليس يضيّر (الزهاوي، 1343هـ-1924م:

(49)

يتضح مما سبق أنّ الشاعر يستعمل أسلوب النفي لينفي ما يضرّ من شقاء الحياة، وهو بذلك يرسل رسالة مشفرة من تحت أسلوبه الواضح في الطرح الشفري، وتحت ظل أسلوب النفي حتى كأنّ القارئ يصل إلى فكرة أنّ الشاعر رافض لكلّ حالات الاتباع والتقليد ما ينعكس على أسلوبه الذي مثل هذا الرفض بأسلوب النفي.

3.3. المطلب الثالث: النداء

دائمًا ما كان النداء معبرًا عن حالات مختلفة لدى الشعراء، فهو أسلوب يتمشى ورغبات الشاعر الداخلية بتفعيله لصيغة المشاركة بين الشاعر والمانادي ليبين الزوايا التي يجب أن ينظر للقصيدة بها (رضوان، 2008م: 233).

فسنرى الحزن والماناجاة والألم والشوق واللوعة، كلّ ذلك مؤطر بأسلوب النداء لغرض القصيدة وأبعادها، وكما هو معروف فالنداء له عناصر ثلاثة (المانادي، والمانادي، وأداة النداء) وكانت لهذه العناصر وجودًا كبيرًا في هواجس النفس، وقد استعمل شاعرنا النداء في أبيات كثيرة تسخيرًا لأغراض، من ذلك مانراه في قصيدة (إلى أين تقصد) حيث ينادي الشاعر (سائر الليل) وهي شخصية غامضة ربما يشير بها الشاعر إلى نفسه بصيغة غير مباشرة، حيث يقول:

سريت تخوض الليل والليل أسودُ فيا أيّها الساري إلى أين تقصدُ
أراك في الأدلاج تهبط واديًا وبعد قليل من هبوطك تصعدُ (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 30)

أو ربما يشير بها لإنسان يعاني من هذه الحياة بصورة عامة، ويتكرر ذلك في قصيدة (ضمن المجرة) فهو يستخدم أسلوب النداء بنفس الصيغة وبنفس أداة النداء (يا) حيث يقول:

يا ساكني تلك النجوم مُ على اختلاف في المراتب
إني مخاطبكم فلا تلووا الوجوه عن المخاطب (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 33)

القصيدة هنا قصيدة علمية فلسفية، فلا عجب أنّ المانادي هم (ساكني النجوم) الذين يخاطبهم الشاعر في محاولة التواصل معهم لكشف هويتهم، فهو يؤمن بأنّ الكون ليس حكرًا على ساكني الأرض، وأنّ هناك كائنات تسكن النجوم والكواكب المختلفة، يشكو لهم الزهاوي مصائب الإنسان ويحاول التساؤل عن التشابه والفوارق بين هذه الكائنات والبشر.





وفي الإطار نفسه ينادي الشاعر راصدي النجوم (الفلكيين) حيث يقول:

يا راصدَ الخنس الجواري ما جدَّ في تلكم الدرامي (الزهاوي، 1343هـ-1924م: 35)

الخاتمة

بعد هذه الرحلة القصيرة مع هواجس نفس الشاعر وتسليط الضوء على أفكاره وآرائه، لابد لنا من تلخيص أهم النتائج التي توصلنا لها لبيان بنية الأسلوبية لدى الشاعر في هذا الجزء من ديوانه، ولابد من الإشارة إلى إن الدراسة كانت قائمة على الإحصاء الكلي لـ(هواجس النفس) والوقوف على أهم الظواهر البارزة ومن زوايا دلالية وأسلوبية وإيقاعية، أما ما كان ضامراً أو شبه موجود من الظواهر فقد أهملناه لأنه لا يوصل إلى فهم أسلوب الشاعر وتحليل الكيفية التي يبدع بها الزهاوي في طرح أفكاره فكانت لنا بعد كل هذا خلاصة من النتائج من المهم الوقوف عليها وهي ما يأتي:

1. المستوى الدلالي لشاعرنا في هواجسه النفسية كان قائماً على ثلاث صور تتناغم مع مقاصد الشاعر في المستوى النفسي أو في اللاوعي الداخلي له وهي إما صورة كونية علمية أو صورة فلسفية وجودية أو صورة وعظمية مائلة للحن.
2. المحسنات البلاغية كانت موجودة في أسلوب الشاعر لكن ليست بكثرة لما للشاعر من توجه مباشر في طرح الأفكار دون اللف على ذهن المتلقي لكن الطباق كان أهم المحسنات التي يمكن الإشارة إليها على أنها الأكثر تواجداً.
3. المستوى التركيبي لأسلوب الشاعر في هواجسه امتاز بالتنوع فكان للشاعر صور متعددة في التعبيرات اللغوية.
4. كان الشاعر رافضاً لواقعه غير منحاز للتقاليد والصور القديمة لذا فقد كان أسلوب النفي واضحاً لديه حتى كأن أغلب القصائد تتادي بالرفض لكل ما هو سطحي بشكل مباشر أو غير مباشر.
5. وكما كان النفي سائداً لطبيعة نفس الشاعر الراضة، فد كان لأسلوب النداء حضوراً أيضاً لأن الشاعر غير منعزل عن واقعه ينادي دوماً بطريقة الوعظ وإرسال الرسائل إلى الآخرين كي يستيقظوا ويفيقوا للخروج من فقاعة الواقع.
6. المستوى الإيقاعي للشاعر لم يخرج عن نمطية الحزن والبحث عن الحقيقة التي اختارها الشاعر ثيمة لأسلوبه في هواجس النفس فأغلب البحور التي استخدمها الشاعر كانت تميل لأن تكون خفيفة تطرق بال القارئ وتدخل ذهنه بسرعة كالبحر الخفيف والمجتث.





7. وكما كانت البحور خفيفة المسلك بتفعيلات سريعة كانت القوافي تواكب تنوع الأغراض بتنوع صور حروفها مع بعض الحزن والألم حيث يتجسد ذلك باستخدام قوافي مطلقة بشكل متكرر معبرة عن أنين داخلي طويل.
8. أسلوب الشاعر كان سهلاً ممتعاً، مباشراً وعميقاً يوازي لا وعي الشاعر الكوني الحزين، نعم لقد كان أسلوب الشاعر كموسيقى أبياته الداخلية حيث ال(لا) تنتشر هنا وهناك، كما تنتشر التكرارات اللفظية كي نرسخ أحد أهم أعمال شاعر كبير كالزهاوي.

المصادر:

- [1] ابن جني، أ. ع. (2000). سر صناعة الإعراب (ط. 1). دار الكتب العلمية
- [2] ابن رشيق القيرواني. (1925). العمدة في صناعة الشعر ونقده. مطبعة أمين هندية.
- [3] أبو العدوس، ي. (2010). الأسلوبية: رؤية وتطبيق (ط. 2). دار المسيرة للنشر.
- [4] البقري، أ. م. (1988). أساليب النفي في القرآن. دار المعارف.
- [5] بليت، هـ. (1999). البلاغة والأسلوبية. دار أفريقيا الشرق.
- [6] الجرجاني، ع. (2004). دلائل الإعجاز (ط. 5). مكتبة الخانجي.
- [7] جبرو، ب. (1992). الأسلوبية (ط. 1). دار الحاسوب للطباعة.
- [8] حمداوي، ج. (2015). اتجاهات الأسلوبية (ط. 1).
- [9] خليل، ي. (1963). منطق اللغة: نظرية عامة في التحليل اللغوي. مجلة كلية الآداب - بغداد، (5).
- [10] الدروبي، إ. (1958). البغاديون: أخبارهم ومجالسهم. مطبعة الرابطة.
- [11] رضوان، ح. (2008). تراكيب أسلوب النداء في العربية. مجلة الجامعة الفلسطينية، (1).
- [12] الزهاوي، ج. ص. (1924). ديوان جميل صدقي الزهاوي. المطبعة العربية.
- [13] الزهاوي، ج. ص. (1979). ديوان جميل صدقي الزهاوي (ط. 2). دار العودة.
- [14] السعدي فرهود، م.، خفاجي، م. ع.، و شرف، ع. (1992). الأسلوبية والبيان العربي (ط. 1). الدار المصرية اللبنانية.
- [15] سلوم، د. (1984). أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي. معهد البحوث والدراسات.





- [16] شو، ص. ع. (2009). أسلوب الشرط والقسم من خلال القرآن الكريم (ط. 1). دار الفكر.
- [17] عبد الجليل، ع. ق. (2014). موسيقى الشعر العربي: هندسة المقاطع الصوتية. دار الصفاء.
- [18] عبد الراضي، أ. م. (2016). قافية الشعر العربي بين العلماء والمحدثين (ط. 1).
- [19] عمايرة، إ. (1992). معجم المصطلحات اللغوية. دار الحنين.
- [20] قبش، أ. (د.ت.). تاريخ الشعر العربي. دار الجيل.
- [21] القط، ع. (1992). الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر. الدار المصرية اللبنانية.
- [22] متولي، ن. ع. (2013). إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر. دار العلم والإيمان.
- [23] الهاشمي، أ. (2014). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع (ط. 1). دار الفكر.
- [24] Abdul-Jalil, A. Q. (2014). The music of Arabic poetry: The structure of phonetic units. *Dar Al-Safa*.
- [25] Abdul-Radi, A. M. (2016). The rhyme of Arabic poetry between classical and modern scholars (1st ed.).
- [26] Abu Al-'Adous, Y. (2010). Stylistics: Vision and application (2nd ed.). *Dar Al-Maseera Publishing*.
- [27] Al-Baqri, A. M. (1988). Negation styles in the Qur'an. *Dar Al-Ma'arif*.
- [28] Al-Droubi, I. (1958). The Baghdadis: Their news and gatherings. *Al-Rabita Press*.
- [29] Al-Hashimi, A. (2014). Jewels of eloquence in meaning, expression, and rhetoric (1st ed.). *Dar Al-Fikr*.
- [30] Al-Jurjani, A. (2004). Dala'il al-i'jaz (The proofs of eloquence) (5th ed.). *Al-Khatnaji Library*.
- [31] Al-Qat, A. (1992). The emotional trend in contemporary poetry. *The Egyptian-Lebanese House*.
- [32] Al-Sa'di Farhoud, M., Khafaji, M. A., & Sharaf, A. (1992). Stylistics and Arabic rhetoric (1st ed.). *The Egyptian-Lebanese House*.
- [33] Al-Zahawi, J. S. (1924). The diwan of Jamil Sidqi Al-Zahawi. *Al-Matba'a Al-'Arabiyyah*.
- [34] Al-Zahawi, J. S. (1979). The diwan of Jamil Sidqi Al-Zahawi (2nd ed.). *Dar Al-'Awda*.
- [35] 'Amayrah, I. (1992). Dictionary of linguistic terms. *Dar Al-Haneen*.
- [36] Bellet, H. (1999). Rhetoric and stylistics. *Dar Afriqiya Al-Sharq*.
- [37] Girot, P. (1992). Stylistics (1st ed.). *Dar Al-Hasoub for Printing*.
- [38] Hamdawi, J. (2015). Trends in stylistics (1st ed.).





- [39] Ibn Jinni, A. A. (2000). The secret of the art of syntax (1st ed.). Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.
- [40] Ibn Rashiq Al-Qayrawani. (1925). Al-'umda fi sina'at al-shi'r wa naqdih (The pillar in the art and criticism of poetry). Amin Hindiya Press.
- [41] Khalil, Y. (1963). The logic of language: A general theory in linguistic analysis. Journal of the College of Arts, Baghdad, (5).
- [42] Metwally, N. A. (2013). The rhythm of Arabic poetry in classical, free, and prose poetry. Dar Al-'Ilm wal-Iman.
- [43] Qabash, A. (n.d.). History of Arabic poetry. Dar Al-Jeel.
- [44] Radwan, H. (2008). The structures of the vocative style in Arabic. Journal of the Palestinian University, (1).
- [45] Salloum, D. (1984). The influence of Western thought on the poet Jamil Sidqi Al-Zahawi. Institute of Research and Studies.
- [46] Shaw, S. A. (2009). The style of conditional and oath expressions in the Qur'an (1st ed.). Dar Al-Fikr.





المُقَدِّمَةُ الْعَشْرِيَّةُ لجمال الدين عبد الله بن مُحَمَّد القَرَافِي (ت826هـ) دراسة وتحقيق

الأستاذ الدكتور أنور ركان شلال العصيبي¹
¹ كلية الإمام الأعظم الجامعة - العراق

anwar11@imamaladham.edu.iq

الملخص. هدف تحقيق هذه الرسالة الى اظهار كتاب تراثي الى النور ونشره، وهذه الرسالة هي متن صغير الحجم الا انه كثير الفائدة لأنه حوى اغلب القواعد العامة في النحو العربي والتي لا يستغني طالب عنها، وهذه القواعد النحوية جعلها مؤلف هذه الرسالة وهو الامام جمال الدين القرافي في هذه الرسالة اللطيفة وسمّاها المقدمة العشرية؛ لأنه قسّمها الى عشرة أقسام (الصوت، واللفظ، والقول، والمفرد، والكلمة، والاسم، والفعل الماضي، والأمر، والمضارع، والحرف) وجعل للكلام عشر صور، وللأسم عشر علامات، وللإعراب عشر علامات، والمعرّبات عشر، والممنوع من الصرف عله عشر، وجمع المذكر والمؤنث السالمين وهكذا كل الابواب النحوية جمع عله واسبابها واقسامها على وفق الرقم عشر فمن هذه السبب جاءت التسمية.

Abstract. This treatise is a small volume, but it is very useful because it contains most of the general rules in Arabic grammar that no student can do without, and these grammatical rules were made by the author of this treatise, Imam Jamal al-Din al-Qurafi, in this nice treatise and called it the decimal introduction; because he divided it into ten sections (sound, utterance, speech, singular, word, name, past tense, command, present tense, and letter). He made the speech ten pictures, the noun ten signs, the Arabic ten signs, the Arabic female ten signs,





the prohibited from exchange ten reasons, the plural masculine and feminine intact, and so on, all the grammatical chapters collected their reasons, causes, and divisions according to the number ten, and from this reason came the name.

1. المبحث الأول:

1.1. اسم المؤلف ونسبه ولقبه

هو عبد الله بن مُحَمَّد القُرَافِي جمال الدين النُّحَوِيّ، واكتفت كتب التراجم بهذه الترجمة الموجزة، ونسبته القرافي نسبة، قال ابن حجر العسقلاني (ت 852هـ) قوله: ((عبد الله بن محمد القرافي جمال الدين، مهر في العربية، وأخذ عن الشيخ أبي الحسن الأندلسي)) (ابن حجر، 1969، 3/316). وقد أخذ هذه الترجمة الإمام السيوطي ونقلها في بغية الوعاة في ترجمة جمال الدين القرافي فقال: ((عبد الله بن مُحَمَّد القُرَافِي جمال الدين النُّحَوِيّ قَالَ ابن حجر: مهر في العَرَبِيَّة، وَأَخَذَ عَنْ أَبِي الْحَسَنِ الْأَنْدَلُسِيِّ...)) (السيوطي، 1979، 2: 62).

كذلك ترجم له عمر رضا كحالة بنفس ترجمة السيوطي، وزاد عليه اسماعيل باشا البغدادي (المصري) (كحالة، 1988، 3: 138).

أما حياته فلا تذكر كتب التراجم شيئاً واضحاً عنها، فذكروا أنه أخذ عن علماء زمانه العلوم الشرعية واللغوية، وأخذ عنه جماعة من أهل العلم وذكر السخاوي أنه ولي مشيخة الطنبضية بالصحراء. (السخاوي، د.ت، 69/5)

1.2. شيوخه وتلاميذه

لا تكاد تجد في ترجمة جمال الدين القرافي إلا ما نصت عليه بعض كتب التراجم، فذكروا أنه تتلمذ على يد أبي الحسن الأندلسي وأخذ عنه علم العربية، قال ابن حجر: ((وأخذ عن الشيخ أبي الحسن الأندلسي)) (ابن حجر، 1969، 3/316) وأبو الحسن الأندلسي هو مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن مَيْمُون البلوي أَبُو الْحَسَنِ الْأَنْدَلُسِيِّ وهو من علماء العربية في زمانه قال عنه ابن حجر أيضاً ((إلى القاهرة فحج وسمع بالحجاز ومصر والشَّام وحلب فأكثَر جداً عَنْ ابْنِ أَمِيلَةَ الْمُؤْجُودِينَ وَأَخَذَ عَنْ ابْنِ زَافِعٍ وَرَافِقِهِ الْخَافِظِ أَبُو زُرْعَةَ لَمَّا رَحَلَ إِلَى دِمَشْقَ بِنَفْسِهِ فَسَمِعَ مَعَهُ أَكْثَرَ مَسْمُوعَاتِهِ وَحَدَّثَ عَنْهُ شَيْخَنَا مَجْدُ الدِّينِ الشَّيْزَارِيِّ وَالبَرْهَانَ الْمُحَدَّثَ بِحَلْبَ وَغَيْرِ وَاحِدٍ)) (ابن حجر، 502/5) ومات رحمه الله تعالى قبل أن يتصدى للرواية سنة 787هـ. (الحنبلي، 1986، 6/298).





1.3. تلامذته

أما الذين تتلمذوا على جمال الدين القرافي فهم كُثُرٌ سنذكر منهم من العلماء:

- 1- ابن خضر: وهو إبراهيم بن خضر بن أحمد بن عثمان ابن كريم المشهور بابن خضر وهو عالم جليل أخذ عن ابن حجر وغيره، قال السخاوي في ترجمته وأخذ العلوم عن العلماء: ((والعربية عن جمال القرافي وجل انتقاعه فيها به)) (السخاوي، د.ت، 44/1) وابن خضر هذا هو شيخ الإمام السخاوي فنجد عبارة السخاوي معبرة عن الانتقاع الكثير من ابن خضر من جمال القرافي الذي نحقق رسالته، وهذا يدل على تجرعه في العربية في زمانه، فنجد أيضا السخاوي يذكر ابن خضر هذا الذي هو تلميذ جمال القرافي بأنه متبحر في العربية وضابط لها فقال: ((ولم يكن في عصره أدرى بجامع المختصرات منه وأما في قراءة الخطوط المتنوعة وسرعة السير فيها من غير نظرها قبل فشيء لا يشاركه فيه غيره مع تمام الاستقامة سيما في العربية بحيث عجز الأكابر عن ضبط هفوة منه في ذلك)) (السخاوي، د.ت، 44/1) وهذه شهادة بحق أحد تلاميذ الإمام جمال القرافي الذي عنه العربية ومهر فيها، توفي ابن خضر سنة (852هـ).
- 2- أحمد بن علي بن إبراهيم بن إسماعيل بن محمد الشهاب أبو محمد المناوي الأصل القاهري الشافعي، وقرأ في الفقه على جمال القرافي والمحب المناوي، توفي سنة 867هـ. (السخاوي، د.ت، 5/2)
- 3- أحمد بن محمد بن عمر بن محمد بن هاشم بن محمد بن عبد الله الشهاب الصنهاجي السكندري المولد والمنشأ القاهري الحسيني الدار المالكي المقرئ، وكذا أخذ الفقه أيضا عن الشمس محمد بن يوسف الأنصاري المسلاتي المالكي وانتفع به جدا والبر الدماميني والنحو عن جمال القرافي النحوي بحسينية القاهرة، توفي سنة 855هـ بالاسكندرية. (السخاوي، د.ت، 161/2).
- 4- عبد الله بن أحمد بن عمر بن عثمان بن عبد الله بن محمد بن عبد الحق بن عبد الملك بن عبد الله جمال الدميري الأصل القاهري الشافعي ولد سنة خمس وتسعين وسبعمائة بأسبوط ثم انتقل الى القاهرة فقرأ القرآن عند جمال الصفي وحفظ العمدة والتبتيه وعرضهما على جماعة واشتغل في الفقه يسيرا على جمال القرافي والمحب المناوي، توفي سنة 876هـ. (السخاوي، د.ت، 9/5)
- 5- محمد بن محمد بن علي بن يوسف بن الباز الأشهب منصور بن شبل الشمس أبو البركان الغراقي القاهري الشافعي، ولد سنة خمس وتسعين وسبعمائة بالعراق. (الملطي، 2002،





415/5) ونشأ بها فقرأ القرآن وصلى به وتلا لأبي عمرو على الزين بن اللبان الدمشقي وحفظ العمدة والمنهاجين الفرعي والأصلي وألفيتي الحديث والنحو والزهر البسام فيما حوته عمدة الأحكام من الأنام نظم البرماوي والجعبية في الفرائض والحاجبية وعرض على جماعة وأخذ عن ناصر الدين البرنباري الفرائض والحساب والميقات والعروض والعربية وغيرها والفرائض والميقات أيضا عن الشمس العراقي وابن المجدي والفرائض فقط عن الشهاب السيرجي وعن العز عبد السلام البغدادي العربية والصرف وعن الجمال القرافي العربية فقط قال: وكان له فيها مقدمة فكان يقرؤها الطلبة مع الصلاح والخير، توفي سنة 858هـ. (السخاوي، دت، 253/9-255).

أما تلامذة الجمال القرافي الآخر فلا تجد لهم تصريح في كتب التراجم سوى أن الامام السيوطي يقول في حقه: ((وانتفع به جماعة)) (السيوطي، 1979، 62/2). وهذا دليل على كثرة الآخذين عنه؛ لعلو كعبه في العربية.

أما مناصبه وأعماله فقد تولى وولي مشيخة الطنبدية بالصحراء، وقد ذكرنا ذلك سابقا. أما وفاة الجمال القرافي فقد أجمع علماء التراجم على أن وفاته في ربيع الأول من سنة 826 هجرية. (ابن حجر، 1969، 316/3).

2. المبحث الثاني

2.1. رسالة القرافي (المقدمة العشرية)

جاءت هذه الرسالة اللطيفة الموجزة في أوراق يسيرة، صغيرة الحجم، كثيرة النفع، غزيرة العلم، شأنها شأن المقدمات النحوية مثل ملحمة الاعراب، والاجزومية وغيرها، يتوخى مؤلف هذا النوع أن يجمع القواعد الكلية للنحو العربي بأسهل العبارات وأوجزها، ليسهل حفظها على طلبة العلم، وشاعت المختصرات الجامعة الشاملة في النظم والنثر، فمنذ القرن الثاني الهجري تقريبا بدأ تصنيف المختصرات والمقدمات النحوية وغرضها الأول تعليم النحو العربي للناشئة بأسهل العبارات وأوجزها، وحادت عن التوسع في الشروح وذكر العلل والشواهد وذكر الخلاف النحوي وآراء المذهبين، وصرفت همة العلماء الى هذا الشأن، وحادوا عن طريقة التصنيف المشهورة الموسعة التي شاعت منذ ظهور كتاب سيبويه (ت 180هـ) والمقتضب للمبرد (ت 284هـ) والأصول لابن السراج (ت 316هـ) وغيرها من كتب النحاة التي طار طائرها في الأفاق.





وكان تأليف المتون والمختصرات شائعاً في التصنيف النحوي للأسباب التي ذكرناها وهي تعليم الناشئة لعلم العربية بأيسر الطرق وأسهلها، واختيار العبارات والألفاظ المناسبة، وعدم ذكر الشواهد النحوية وأصول النحو والتعليقات والاستطرادات والخلافات وغيرها، ومن أشهر المتون النحوية التي شاعت في الدرس النحوي: التفاحة في النحو للنحاس (ت338هـ) والكافية لابن الحاجب (ت646هـ) والاجرومية لابن آجروم الصنهاجي (ت723هـ) وغيرها.

ولعل سائلاً يسأل عن اختلاف مناهج التأليف النحوي بين النحاة، وربما يرجع ذلك إلى العبء الفادح الذي حملوا أنفسهم عليه وأرادوا أن يحملوا الناس عليه أيضاً، فاصطدموا بالنفور والإعراض عن بضاعتهم المختلطة المضطربة وتنبهوا إلى ضرورة التيسير على المتعلمين من الناس العاديين والصغار الناشئين، وقد ألف العلماء نوعين من المصنفات تعرف الأولى بمصنفات النحو العلمي، والثانية بمصنفات النحو التعليمي، فالأولى هي الكتب الأمامية التي صنف في العربية وجمعت أغلب مسائل النحو العربي، وجمعوا فيها كل صغيرة وكبيرة، وتعد الأساس والمرجع في الدراسات النحوية واللغة ولم يترك النحاة شاردة ولا واردة إلا وتكلموا عنها.

أمّا مصنفات النوع الثاني فهي الكتب المختصرة والتي أراد مؤلفوها تعليم الناشئة والمتعلمين وتقويم السنة الدراسين، فاختصرت القواعد النحو بأسلوب سهل وعبارات موجزة وأمثلة يسيرة، فطغت الغاية التعليمية والسهولة والتيسير على مصنفات هذا النوع. (عيساني، 2008، 79)

أما أشهر المقدمات والمختصرات النحوية التي ألفت في النحو، وبخاصة التي ظهرت في وقت مبكر فهي على سبيل الذكر لا الحصر:

مقدمة في النحو لخلف الأحمر (ت180هـ)، الموجز في النحو لأبي بكر بن السراج (ت316هـ)، التفاحة في النحو لأبي جعفر النحاس (ت338هـ)، الواضح في النحو للزبيدي (ت379هـ)، اللمع لأبي الفتح ابن جني (ت392هـ)، العوامل المائة للجرجاني (ت474هـ) وغيرها.

أما الرسالة التي نقوم بتحقيقها فهي رسالة نحوية صغيرة لطيفة، صنفها الجمال القرافي المتوفي سنة (826هـ) سمّاها بـ(المقدمة العشرية) جاءت حاوية لأشهر الأبواب النحوية مع اختصار شديد في المتن وعدم التوسع والإطالة.

2.2. النسخ المخطوطة من الرسالة

النسخة التي اعتمدت في التحقيق هي نسخة كتبت سنة 1016 هـ، وهي محفوظة بمكتبة غوته بألمانيا بالرقم (A 182) ورقمها الثاني (1005017) وتقع في (9) لوحة وفي كل لوحة صفحتان،

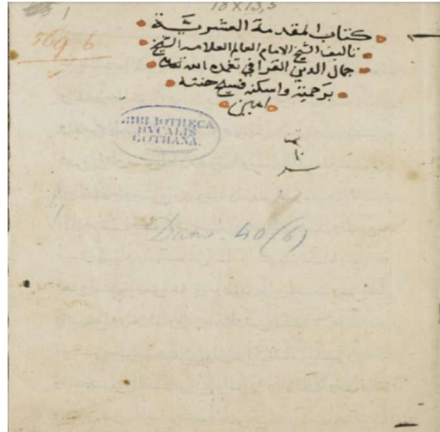




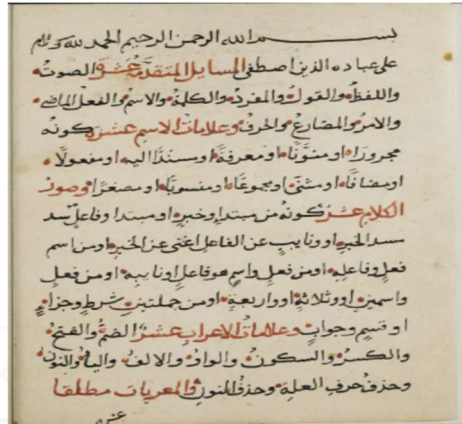
قياس كل لوحة (13، 5×18) بخط النسخ، وعليها تملكات وتقييدات ووقفيات، وجاء مكتوب في صفحة العنوان (كتاب المقدمة العشرية، تأليف الإمام العالم العلامة الشيخ جمال الدين القرافي تغمده الله تعالى برحمته، وأسكنه فسيح جنته أمين).

وهي منسوخة بخط ولي الدين بن سراج الدين بن عبد المؤمن الداودي الشافعي، قال الناسخ بعد الانتهاء منها (تمت العشرات بقدره رب البركات، على يد كاتبها الفقير ولي الدين بن سراج الدين بن عبد المؤمن الداودي الشافعي يوم الجمعة المبارك في أواخر شهر محرم الحرام من شهور سنة ستة عشر بعد الألف من الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام).

2.3. واجهة المخطوط (صفحة العنوان)

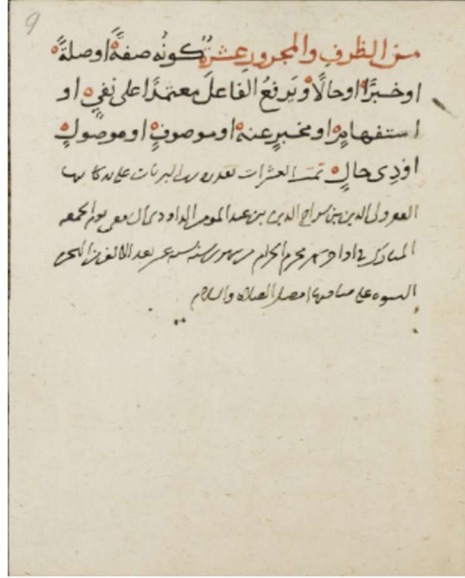


الصفحة الأولى من المخطوط





الصفحة الأخيرة من المخطوط



كتاب المُقَدِّمَةِ الْعَشْرِيَّةِ

تأليف الشيخ الإمام العالم العلامة الشيخ جمال الدين القرافي تغمدہ اللہ تعالیٰ برحمته وأسكنه فسيح

جناته آمين

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والسلام على عباده الذين اصطفى، المسائل المتقدمة عشرة: الصوت، واللفظ، والقول، والمفرد، والكلمة، والاسم، والفعل الماضي، والأمر، والمضارع، والحرف.

وعلامات الاسم عشرة: كونه مجروراً، أو منوئاً، أو معرفة، أو مسنداً إليه، أو مفعولاً، أو مضافاً، أو متئياً، أو مجموعاً، أو منسوباً، أو مصغراً.

وصور الكلام عشر: كونه من مبتدأ وخبر، أو مبتدأ وفاعل سد مسد الخبر، أو ونائب عن الفاعل أغنى عن الخبر، أو من اسم فعل وفاعله، أو من فعل واسم هو فاعل أو نائبه، أو من فعل واسمين، أو وثلاثية أو وأربعة أو من جملتين: شرط وجزاء، أو قسم وجواب.





وعلامات الإعراب عشر: الضَّم، والفتح، والكسر، والسُّكُون، والواو، والألف، والياء، والنون، وحذف حرف العلة، وحذف النون.

والمعربات مطلقاً 1/و/ عشرة: الاسم المفرد المنصرف، وجمع التكسير المنصرف، وغير المنصرف، والجمع بالإلف والتاء الزائدين وما جرى مجراه، والأسماء البتة، والمثنى وما جرى مجراه، وجمع المذكر السالم وما جرى مجراه، والفعل الصحيح الآخر المعرب بالحركات والمعتل الآخر، والأمثلة الخمسة. وغير المنصرف عشر: وصفت مزيدي، أو موازني، أو مغدول، وعلم مزيدي، أو موازني، أو معدول، أو أعجمي، أو مركب ومؤنث مطلقاً، وجمع متناه.

وما يجمع بألف و تاء عشرة: صحيح أو بمنزلة، أو مقصور، أو ممدود همزته أصلية أو مبدلة، أو زائد على ثلاثة، أو صفة، أو محرك العين، أو مغتلتها، أو مدغمها. وما يُثنى عشرة: صحيح أو بمنزلة، أو منقوص، أو مقصور، ألفه تجاوزت ثلاثة، أو أبدلت من ياء، أو و، أو ممدود همزته أصلية أو مبدلة من ألف تانيث، أو 1ظ/من أصل، أو من حرف إلحاق. وما يُجمع جمع المذكر السالم عشرة: صحيح أو بمنزلة علماً، أو منقوص، أو مقصور، أو ممدود همزته أصلية، أو مبدلة من ألف التانيث، أو من أصل صح أو عل أو من حرف إلحاق أعل أو صح. وما جرى مجرى جمع المذكر السالم عشرة (ابن هشام، 1979، 73/1) أولو، وعالمون، وعشرون وبابه، وبنون، وأرضون، وآخرون، وسنون وبابه، وأهلون، ووابلون، وعليون.

والمُعربات تقديرًا عشرة المقصور، والمحكي، والمتبع، والمُضاف للياء، والمضارع المعتل الآخر بالإلف رفعًا ونصبًا، والمنقوص رفعًا وجرًا، ونحو: مسلمي، ويدعو، ويهدي رفعًا، والمفصول من نون التوكيد.

أنواع البناء عشرة: الضَّم، والفتح، والكسر، والسُّكُون، والألف، والواو، والياء، وكسر التاء، وحذف حرف العلة، وحذف النون.

والمبنيات بناءً لازماً عشرة: 2/و/ الحروف، والمضمرات، وأسماء الصِّدْرِ إلّا أيًا، والإشارة إلّا المثنى، والموصولات إلّا أيًا والمثنى، والأفعال، والأصوات، وبعض الظُّروف، والماضي، والأمر. والمضمرات عشرة: أنا وفروعه، وإيّا وفروعه، وتاء فعلت وفروعه، ويا نفعني وفروعه، ويالي عملي وفروعه.

وأسماء الإشارة عشرة: ذا وفروعه، وذان وفروعه، وذِي أو تي وفروعهما، وتان وفروعه، وأولاء أو أولى وفروعهما.





والموصلات عشرة: الذي وفروعه، والتي وفروعه، ومن، وما، وأي، وذو، وذًا.

والمبنيات بناءً عارضًا عشرة: المُنادي المفرد المعرفة أصلًا أو قصدًا، واسم لا المفرد النكرة، والعدد المُركَّب، والظرف المُبهم المقطوع عن الإضافة منويًا فيه معناها وما ألحق به، والزمان المُبهم المضاف لجملة، والمبهم المضاف لمبني، والمضارع المباشر لنونٍ توكيدٍ أو إناثٍ.

والمرفوعات/2 عشرة: الفاعل، والنائب عن الفاعل، والمبتدأ، والخبر، واسم كان وأخواتها: أُمسى، وأصبح، وأضحى، وظلَّ، وبات، وصار، وليس مُطلقًا، وزال ماضي يَزَال، وبرح، وقَتَّى وانفكَّ بعد نفي أو نهي أو دعاء، ودام صلة لما الوُقتية، وما حُمِلَ عليها من (ما) و(لا) و(لات) و(إن) واسم (كاذ) وأخواتها كُرب، وأوشك للمُقاربة، وعسى، واخْلُوق، وحزى للرجاء، وطَفِقَ، وعلق، وأنشأ، وأخذ، وجعل، وهب، وهلَّ للشروع، وخبر إن وأخواتها (أنَّ ولكنَّ وكانَّ وليتَّ ولعلَّ).

ويجبُ كسر همزة (إن) في عشرة: أن تقع ابتدائية، أو بدأ صلة، أو جواب قسم، أو محكية بالقول، أو حالية، أو صفة، أو خبرًا عن اسم عين، أو تالية لعاملٍ معلقٍ باللام أو لحيث أو لإذ.

ويجبُ فتح همزتها في ثمانية: أن تقع فاعلة، أو نائبة عن الفاعل، أو مبتدأ، أو خبرًا عن اسم معنى غير قولٍ ولا صادقٍ عليه خبرها/3و، أو مفعولًا غير محكي بالقول، أو مجرورة بحرف أو مضاف، أو معطوفة على شيء من ذلك، أو مبدلة منه.

ويجوزُ الأَمْران في تسعة: أن تقع بعد فاء الجزاء، أو إذا الفجائية، أو فعل قسم لا لام بعده، أو مفرد صالح للعطف عليه، أو حتَّى، أو إمَّا، أو لا جَرَمَ، أو تعليلية، أو خبرًا عن قولٍ وخبرها قول والقائل واحد، وخبر لا التَّأفِيَّة للجنس، والمضارع مُجرَّدًا من ناصبٍ أو جازمٍ، والتَّابع لمرفوع.

والفاعل عشرة: مرفوعٌ بفعلٍ، أو اسم فعلٍ، أو مصدرٍ، أو اسم مصدرٍ، أو اسم فاعلٍ، أو مثالٍ، أو صفة مشبهة، أو اسم تفضيلٍ، أو ظرفٍ، أو مجرورٍ.

وأحكام الفاعل عشرة: عمدية، ووجوب تأخيرهِ، وتجريد الفعل له، وتأنُّيُّه لتأنُّيِّهِ، وتسكينُ الماضي له إن كان ضميرًا متحركًا، ورفعهِ، وجزه بمصدرٍ، أو باسمِهِ، أو بمن، أو بالباء.

وصورُ الأصل والفرع وفرع الفرع عشرة: وجوبُ الأصل/3ظ/

لخوف اللبس، أو لحصر المفعول، أو لكونهما ضميرين، ووجوبُ الفرع لاتصال ضمير المفعول بالفاعل، أو لحصر الفاعل، أو لكون المفعول ضميرًا، أو وجوب فرع الفرع؛ لكون المفعول اسم شرط، أو استقْهَامٍ، أو لوقوع عاملِهِ بعد فاءٍ وليس له معمولٌ آخر مقدَّم عليها، وجواز الثلاثة ما عدا ذلك.





والنائب عن الفاعل عشرة: مفعول به، ومصدر متصرف مختصّ بآل، أو إضافة، أو وصف، أو ظرف زمان متصرف مختصّ بآل، أو إضافة، أو وصف، أو ظرف مكان متصرف مختصّ بآل، أو إضافة أو وصف.

وشروط المبتدأ عشرة: كونه معرفة، أو نكرة

مسوغة بتقديم خبرها مجروراً، أو ظرفاً، أو اعتمادها على استفهام، أو نفي، أو وصفها لفظاً، أو تقديرًا، أو إضافتها، أو عملها.

وأحكام المبتدأ عشرة: وجوب ذكره، وجوازُه، ووجوب حذفه، وجوازُه، ووجوب التقديم وجوازُه، ووجوب/4/ التأخير، وجوازُه، ورفعُه وجزؤه لفظاً.

والخبر عشرة: مفرّد مشتقّ، أو جامد مؤولّ به، أو غير مؤولّ، أو جملة هي عين المبتدأ أو غيره رابطها ضمير، أو إشارة، أو اسم بلفظ المبتدأ أو معناه، أو بمعناه فقط، أو أعظم منه، أو ظرف أو مجرور.

والمنصوبات عشرة: المفعول المطلق، أو به، أو فيه، أو له، أو معه، والمُشَبَّه بالمفعول به، والحال، والتَّمْيِيز، والمُسْتَنْتَى، وخبر كان وأخواتها، وما حُمِلَ عليها، وخبر كاذ وأخواتها، واسم إن وأخواتها وما حُمِلَ عليها، والمضارع بعد ناصبه، والتابع لمنصوب.

والمفعول المطلق عشرة: مصدر، أو مرادفه، أو اسم آلة، أو عدد، أو وصفه، أو ضميره، أو إشارة إليه، أو دالّ على نوعه، أو كُليّته، أو جزئيّته.

وعامل المُفْعُول المُطْلَق المحذوف وجوباً عشرة: كونه دعاء، أو أمراً، أو نهياً، أو مقروناً باستفهام توبيخي، أو تفصيلاً، أو مكرراً/4/ظ/ أو محصوراً، أو مستقهماً عنه، أو مؤكّداً لنفسه، أو لغيره، أو علاجياً.

والمفعول به عشرة: المنصوب على الاشتغال، أو التحذير، أو الإغراء، أو الاختصاص، أو المثل، أو شبهه، والمُنَادَى المُسْتَغَاث، أو المندوب، أو المُرَحَّم، أو غيرها.

والمفعول فيه عشرة: اسم زمان، أو مكان مبهم البقعة والمسافة، أو البقعة فقط، أو مشتق من مادة عامله، أو اسم عدد مُيَرَّر بأحدهما، أو ما أفاد كُليّة أحدهما، أو جزئيّته، أو ما خُفِضَ بإضافة أحدهما إليه ثم أنيب (عند) بعد حذفه، أو صفة لأحدهما أو جارٍ مجراه.





والحال عشرة: مبينةً لهيئة الفاعل، أو المفعول، أو هيئتهما، أو هيئة المضاف إليه، أو مؤكدةً لعاملها، أو لصاحبها، أو لمضمون جملة قبلها، واجبة التأخير عن عاملها، أو صاحبها، أو التقديم عليهما، أو جائزتهما.

والتَّمْيِيزُ عشرة: تمييزُ عددٍ، أو كيلٍ/5و/ أو وزن، أو مساحةٍ، أو شبهةٍ، أو منقولٍ عن فاعلٍ، أو مفعولٍ، أو مضافٍ غيرهما، أو مشبهةً بالمنقول، أو غير مشبهة به.

والمستثنى عشرة: متصلٌ واجبُ النَّصْبِ مُؤَخَّرٌ، أو مُقَدَّمٌ، أو مرجوهُ، أو راجعُ، أو منقطعٌ واجبُ النَّصْبِ مُؤَخَّرٌ، أو مُقَدَّمٌ، أو راجعُ، أو واجبُ الجَرِّ، أو جائزُهُ، أو بحسبِ العوامل.

وأن المقدرة عشرة: بعدَ لامِ الجحود، وَاوِ بمعنى إليّ أو إلّا، وحتى مع مستقبل وفاء السببية، وواو المعية، مسبوقتين بنفي، أو طلبٍ محضين وجوباً، وبعدَ اللّامِ التعليلية، أو الصّيرورية، أو الزائدة، أو بعد عاطفٍ على اسمٍ صريحٍ أو، أو الواو، أو الفاء، أو ثمَّ جوازاً.

والمجرورات عشرة: المجرورُ بالحروف وهن عشرون: الفرادى كُلٌّ وتب؟؟؟؟ وَمِنْ وَعَنْ/كظ/ وفي، وكى، ومُذ، ورُبُّ، إلى، متى، على، عدا، مُنذ، خلا، حاشى، وحشّى، ولعلّ باء، لولا. أو بالمضاف لفظاً اسمُ فاعلٍ، أو مفعولٍ، أو صفةً مشبهةً، أو معنىً بمعنىً في، أو من، أو اللام، أو للمجاورة من نعتٍ، وتوكيدٍ، و التّابع لمجرورٍ.

والمَجْزُومَاتُ عشرة: المَجْزُومُ بِلَمْ وَلَمَّا النَّافِيَتَيْنِ، وبِاللّامِ ولا الطّليبتين، وبِأَنْ وإِذَا، وبِمَنْ، وبِمَا ومهما، وبِمَتى، وإِثْنانٍ، وبِأَيْنَ وأنى، وحيثما، وبِأَيٍّ، والتّابع لمَجْزُومٍ من بدلٍ ونسقي.

والفعل المتعدي عشرة: متعدٍ بنفسه دائماً أو بنفسه تارةً وبالجار أخرى، أو بنفسه تارةً ولا يتعدى أخرى، وإلى اثنين تارةً بنفسه ولا يتعدى أخرى، أو ثانيهما مُسَرَّحٌ تارةً ومقيّدٌ أخرى، أو أولهما فاعلٌ في المعنى، أو هما في الأصل مبتدأ وخبرٌ مفيد في الخبر يقيناً أو رجحاناً أو يفيدهما والغالب/6و/ اليقين أو الرّجحان أو تحويليّ أو إلى ثلاثة.

والمُعْلَقَاتُ عشرة: لَامُ الْإِبْتِدَاءِ أو الْقِسْمِ أو نَافٍ مَا أو لا أو إِنْ والاستفهام بحرفٍ أو اسمٍ عمدةٍ مبتدأٍ أو خبرٍ أو مُضَافٍ إِلَيْهِ الْمَبْتَدَأُ، أو الْخَبَرُ، أو فَضْلَةٌ.

والفعل اللازم عشرة: ما دلّ على حدوث ذاتٍ، أو صفةٍ حسيةٍ، أو موازنٍ لَفْعَلٍ، أو أَفْعَلَلٍ، أو أَفْعَلٍ، أو أَفْعَلَنَلٍ، أو أَفْعَلْنَى، أو انْفَعَلَ، أو فعل فهو فَعِيلٌ أو فَعَلَ.

والفِعْلُ الْجَامِدُ عشرة: أفعال الرّجاء والشروع والاستثناء والتّعجب والمدح والذم، وناقصان: ليس ودام، وقلبان: هب وتعلم، وامر هات وتعال، وماضي تبارك وكره.





والأسماء التي تعمل عمل الفعل عشرة: اسم الفعل، والمصدر، واسم المصدر، واسم الفاعل، والمثال، والصَّفة المشبهة، واسمُ المفعول، واسم التَّفضيل، والظَّرف، والمجرور/6ظ/.

وأقسام التَّنَازع عشرة: تنازعُ عاملين فَعَلَيْنِ، أو اسمين، أو فعل واسمٍ، أو أكثر معمولًا، أو أكثر من معمولٍ، وإعمال المجاور مع اضممار المرفوع في الأول، أو مع حذف المنصوب، أو مع ذكره مؤخرًا، وإعمال الأسبق مع اضممار المرفوع في الثاني، أو المنصوب أو المجرور.

وأقسام الاشتغال عشرة: ناصب ضمير الاسم المتقدِّم، أو ملابسه منصوبًا بموافقٍ لفظًا، أو معنى، أو لزومًا واجب التَّصَبُّب، أو راجحُه، أو واجب الرِّفْع، أو راجحُه، أو مستوفيه الأمران.

والتَّوابع عشرة: التَّوكِيد اللَّفْظِي، والمَعْنَوِي، ونعت المتبوع، أو متعلقه، وبديل المطابقة، أو البعض، أو الاشتمال، أو المباينة، وعطف البيان، أو النِّسْق.

وحروف العطف عشرة: الواو، والفاء، وثُمَّ، وحتَّى، و أو، وأم، /7و/ وإمَّا، وبل، ولا، ولكن.

وتابع المنادي عشرة: ما هو كالمنادى المستقل مطلقًا من بدلٍ، أو نسقٍ مجردٍ من أل أو غيرهما والمنادي مبنيٌّ واجب الرِّفْع نعت أي، أو اسمُ الإشارة، أو النَّصْب مضاف نعت، أو توكيد، أو بيان، أو جائزهما مفردٌ نعت بآل، أو توكيد، أو بيان.

ومواضع همزة الوصل عشرة: الماضي الخماسي، والسُّدَاسِي، والأمر الخماسي، والسُّدَاسِي، والثَّلَاثِي السَّاكِن ثاني مضارعه لفظًا عند حذف أوله والمصدر الخماسي، والسُّدَاسِي، وأل المعرفة وغير المعرفة موصولة، أو زائدة، والأسماء العشرة: اسمٌ واستٌ وابنٌ وابنمٌ وابنةٌ وامرؤٌ وامرأةٌ وتثنيهُنَّ واثنانٍ واثنانِ وإيمن الله) وأقسام الوقف عشرة: /7ظ/ الوقف على نحو: رحمةً بالهاء، أو بالتَّاء، وعلى نحو: مسلماتٍ بالتَّاء، أو بالهاء، وعلى نحو: قاضٍ رفعاً وجرًا بالحذف، أو بالإثبات، وعلى نحو: القاضي فيهما بالإثبات، أو بالحذف، وعلى نحو: رأيتُ زيدًا بالألف أو بحذفها.

الجملة التي لا محلَّ لها عشر: الابتدائية لفظًا، أو حكمًا، وصلة الاسم، أو الحرف، والمُعْتَرِضة، والمُفَسَّرَة، وجوابُ القَسَمِ، وجواب الشرط غير جازم، أو جازمًا ولم تقترن بالفاء، ولا بإذا الفجائية، والتَّابِعة لما لا محل له.

والجملة التي لها محل عشر: الخبرية، والحالية، والمفعولية، والمضاف إليها، وجواب الشرط الجازم مقرونة بالفاء، أو بإذا الفجائية، والتَّابِعة لمفردٍ، والتَّابِعة لجملةٍ لها محلٌّ، والمستثناة والمُسند إليها.

وكلٌّ/8و/ من الظرف والمجرور عشرة: كونه صفةً، أو صلةً، أو خبرًا، أو حالًا، ويرفع الفاعل معتمدًا على نفي، أو استفهام، أو مخبرٍ عنه، أو موصوفٍ، أو موصولٍ، أو ذي حالٍ، تَمَّت العشرات،





بقدرَةِ رَبِّ الْبَرَكَاتِ، على يد كاتبها الفقير ولي الدِّين بن سراج الدِّين بن عبد المؤمن الدَّاودي الشافعي، يوم الجمعة المُبارك في أواخر شهر محرم الحرام من شهور سنة ستة عشر بعد الألف من الهجرة النَّبوية على صاحبها أفضل الصَّلاة والسَّلام.

المصادر:

- [1] ابن العماد الحنبلي، عبد الحي بن أحمد (1986) شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق - بيروت.
- [2] ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي (1972) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق ومراقبة: محمد عبد المعيد ضان، منشورات مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيد آباد - الهند.
- [3] ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي (1969) إنباء الغمر بأبناء العمر، تحقيق الدكتور حسن حبشي، مطبوعات لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر.
- [4] جلال الدين السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر (1979) بغية الوعاة، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية بيروت - لبنان.
- [5] السخاوي، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي، الضوء اللامع، دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان.
- [6] عيساني، عبد المجيد عيساني (2008) النحو العربي بين الأصالة والتجديد، دار ابن حزم، بيروت - لبنان.
- [7] كحالة، عمر بن رضا كحالة، (ت1408 هـ) معجم المؤلفين، مكتبة المثنى بيروت لبنان.
- [8] الملطي، زين الدين عبد الباسط بن أبي الصفاء القاهري (2002) نيل الأمل في ذيل الدول، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت لبنان.
- [9] ياقوت الحموي، ياقوت بن عبد الله الحموي، (1993) معجم الادباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الاسلامي بيروت لبنان.





النقد النسوي في شعر نازك الملائكة تحليل كيفية تناول الملائكة للقضايا النسوية في شعرها

وائل فاضل عزيز البوحيد¹، رملة عبد الحسين عليوي الخفاجي²
¹ قسم الاحياء – كلية العلوم – جامعة القادسية – العراق
² كلية التربية الأساسية – جامعة سومر – العراق
Wael.fadhel@qu.edu.iq
ramlehabdulhssein1981@gmail.com

الملخص. ينطلق هذا البحث من مسعى تأسيسي في قراءة مفهوم النقد النسوي العربي، من خلال استعراض جذوره النظرية وصعوبات المصطلح عند الانتقال من سياقه الغربي إلى الثقافة العربية. يعرض المبحث الأول تعريفات النقد النسوي المتداولة ويحلل النقاش الدائر حول الترجمة والغموض المصاحب لاختيار المفردة الأنسب، مسلطاً الضوء على التداخل بين البعد الأكاديمي والأبعاد الإيديولوجية والاجتماعية التي أحاطت بمصطلح النقد النسوي في الساحة العربية. وانتقل البحث إلى شعر نازك الملائكة كنموذج رائد يجسد علاقة الشاعرة بالنسوية، فيوضح المبحث الثاني كيف صاغت نازك خطابها الشعري بلغة تتطوي على كسر للبنى الأبوية السائدة، من خلال تناولها لقضايا الهوية الأنثوية واحتفائها بوجود المرأة وقدرتها على الانتفاض ضد الإقصاء الثقافي. إذ يقدم البحث نماذج من قصائدها التي تستحث الكاتبات والقارئات على المطالبة بحقهن في الوجود اللغوي والثقافي، ويبين كيف شكلت الرموز والحضور الصوتي انتفاضةً ضد الصمت المهيمن على التاريخ النسائي.

الكلمات المفتاحية: النقد، النسوي، نازك الملائكة، شعر.

Abstract. This study embarks on a foundational inquiry into the conceptualization of Arab feminist criticism, examining its theoretical roots and the terminological challenges arising from its





transposition from Western contexts into Arab culture. The first section explores prevailing definitions of feminist criticism and analyzes ongoing debates surrounding its translation, particularly the ambiguity in selecting the most appropriate lexical equivalents. It highlights the interplay between academic frameworks and the ideological/social dimensions that have shaped the reception of feminist criticism within Arab intellectual spheres. The study then turns to the poetry of Nazik Al-Malaika as a pioneering model embodying the poet's engagement with feminism. The second section demonstrates how Al-Malaika crafted her poetic discourse in a language that subverts dominant patriarchal structures, addressing themes of feminine identity and celebrating women's emotional resilience and capacity for cultural insurrection. Through close readings of selected poems, the research reveals her mobilization of literary devices to incite women writers and readers to reclaim their linguistic and cultural agency. It further examines how her use of symbols and vocal presence constitutes a revolt against the historical silencing of women's voices.

Keywords: Criticism, feminist, Nazik Al-Malaika, poetry

مقدمة:

تُعد نازك الملائكة من أبرز الأصوات التي قادت تحوّل الشعر العربي نحو الحرية الإيقاعية واللغة المركبة، غير أنّ مساهمتها في صناعة خطاب نسوي متحرّر لم تحظْ بالدراسة الكافية. فقد انطلقت الملائكة في أعمالها من تجربة شخصية وعربية واجهت خلالها جمود التقاليد وعنف السلطة الذكوري، فتجلّت في نصوصها رغبة منقّدة في تحطيم القيود المجتمعية، واستعادة حضور المرأة كفاعل فاعل وفاعل مبتكر.

وفي خضم التحولات السياسية والاجتماعية التي شهدتها البلدان العربية منتصف القرن العشرين، ارتبط سؤال تحرير المرأة ارتباطاً وثيقاً بالحركات التحررية والوطنية، فجاءت نازك الملائكة لتسلط الضوء على هذا التلاقي بين الحرية الفردية والجماعية، مستخدمة الشعر موقعاً للكشف عن الصراعات الخفية التي تعيشها المرأة والتمرد على سلطة الخطاب الذكوري؛ إذ إنّ شعرها لم يكن مجرد قصائد بل تجربة معرفية وسياسية تكشف هشاشة البنى التقليدية.





وينطلق النقد النسوي من رؤية ترى اللغة والأدوات البلاغية مكونات بنيوية تحيل على علاقات القوة بين الجنسين، وترصد في النص الشعري مظاهر التهميش والتغيب والوصم. ومن هذا المنطلق، توفر قراءات نسوية أشكالاً تحليلية تتيح فهم حيّز المرأة في الخطاب الشعري، وكيفية إعادة إنتاجها أو مقاومة فرضيات الهوية المفروضة. غير أن دراسات النقد العربي في العادة لم تتعامل مع شعر نازك الملائكة وفق هذا المنظور المتخصص، مما استدعى منا بحثاً يملأ هذه الفجوة.

مشكلة البحث:

ينطلق هذا البحث من فرضية أنّ شعر نازك الملائكة يشغل على بناء خطاب نسوي يحمل أبعاداً تحريرية تتجاوز مجرد التعبير عن معاناة المرأة، ليصل إلى ممارسة إبداعية تصوغ ذاتاً أنثوية فاعلة ومستقلة. ولتحقيق ذلك، سيتم تحليل مجموعة مختارة من قصائدها انطلاقاً من مفاهيم محورية في النقد النسوي مثل التمرکز الجنسي، وتقنيك الخطاب، وآليات التمكين من خلال اللغة.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحديد المعالم الدلالية واللغوية التي تعكس القضايا النسوية في شعر نازك الملائكة، واستكشاف آليات التعبير عن الذات الأنثوية في نصوصها الشعرية، فضلاً عن تحليل الوظائف الأسلوبية التي تستخدمها الشاعرة لتأكيد حضور المرأة وتمكينها.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يعزز الدور التحليلي لشعر نازك الملائكة في اللاهوت النسوي الأدبي، إضافة إلى بيان التفاعل بين النقد النسوي والنص الشعري من زاوية إبداعية.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال قراءة نقدية تربط بين التحليل الداخلي للنص الشعري والإطار النظري للنقد النسوي، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي الثقافي لمرحلة إنتاج القصائد إن توفّر.

1. المبحث الأول: النقد النسوي العربي (قراءة في المفهوم)

1.1. المطلب الأول: مفهوم النقد النسوي



أسهمت خلفيات فكرية كثيرة في بلورة أدبٍ ونقدٍ نسويين، حيث ركّز النقد الأدبي النسوي في سنين تبلوره الأولى على "كشف كراهية النساء في الممارسات الأدبية: الصورة المكررة للنساء في الأدب كملائكة أو مسوخ، الإساءة الأدبية أو المضايقة النصّية للنساء في أدب الذكور الشعبي والكلاسيكي، واستبعاد النساء من التاريخ الأدبي" (شوالتر، 1992م: 109)، لتأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة التحول في النقد النسوي عام 1979م، "فعندما أظهر النقد النسائي على الخريطة حدود الخيال الأنثوي، وبنية الخطة الأنثوية، فإنه كان يقوم بشيء جديد تماماً، بالإضافة إلى ذلك أدى التركيز على كتابة النساء كميدان خاص للبحث إلى الاسترداد الواسع وإعادة القراءة للأدب الذي وضعت نساء من كل القوميات، والفترات التاريخية" (شوالتر، 1992م: 110).

وعليه فقد ظهر النقد النسوي بوصفه خطاباً منظماً في ستينيات القرن العشرين، معتمداً في قيامه على حركات التحرر النسوية التي كانت تطالب بحوث المرأة المشروعة، وتعدّ (فيرجينيا وولف) من رائدات حركة هذا النقد، عندما وجّهت الاتهام إلى العالم الغربي، وأدعت أنه مجتمع أبوي يمنع المرأة من تحقيق طموحاتها الأدبية والفنية، فضلاً عن حرمانها ثقافياً واقتصادياً. في حين ترعّعت هذه الحركة في فرنسا (سيمون دي بوفوار) التي أصرت على أنّ المرأة وهويتها تتبع من ارتباط المرأة بالرجل، وعليه تصير المرأة آخر أي موضوعاً مادة متّسماً بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتاً سمتها الرفعة والهيمنة (الرويلي؛ البازعي، 2002م: 223).

ونجد أنّ (ماريا هوللي) ترى في النقد النسوي رفضاً لكلّ مواضع المرأة في المجتمع، إذ إنه نقدٌ يصدر عن منظورٍ راديكالي للأدب، ومختلف الأدوار الجنسية، فضلاً عن أنه يمثل خطوةً مبدئيةً لصياغة إستيطيقيا أدبية نسوية وتطويرها، وهذه الإستيطيقيا تؤسّس بدورها لقطيعة كاملة مع معايير القيم الذكورية المتسيّدة كلّها، وذلك بجعلها تقيّم الأدب وتحلّله من منظور الحياة الأصلية للمرأة، وعليه فإنّ النقد النسوي هو مرحلة من مراحل تطوّر النقد الأدبي، وهو يشير إلى بداية النساء في النظر لذواتهم، وثقافتهم نظرةً جديدةً (بعلي، 2009م: 31).

وبناء على ما سبق يمكن القول: إنّ النقد النسوي يعدّ صوت المرأة الذي بقي مكبوتاً لزمّن طويل في الساحة الأدبية، كما أنه يعتمد على خبرة المرأة الجمالية في بحث قضاياها أدبياً. وإنّ مهمة النقد النسوي تندرج في إقصاء القراءة الذكورية، وإحلالها بقراءة أخرى أكثر صحّة منها بحيث تقرض حضورها ليكون مساوياً للقراءة الذكورية التي تعكس رؤية الرجل فحسب، ونرى بعضاً من الناقادات اللواتي يطلبنّ توخي الحذر عند التعامل مع النظريات القديمة، ومنظومات القيم التي عمل





على تطويرها الرجل، حتى ولو كانت إيجابية بالنسبة للقضايا المتعلقة بالمرأة، وهو ما عالجته (فيرجينيا وولف) في مقالاتها حول الكتابات النسوية، عندما أشارت إلى استثمار المؤسسة النقدية الذكورية لمفهوم كتابة النساء، واستعماله أداة لتسطيح الأدب النسوي وإقصائه، والنظر إليه بوصفه متدنياً ولا يرقى إلى إبداع الرجل بخصائصه الفنية، لأنَّ الرجل فرضَ تقاليده وهيمنته عبر التاريخ (البدران، موقع الحوار، اطلع عليه بتاريخ: 2025 / 7 / 23).

وعليه فإنَّ النقد النسوي لا يعني النقد الذي يُكتب من قبل النساء فقط، لأنَّ الحركات النسوية على مدى تاريخها، واختلاف فروعها اعتمدت على الرجال بصورة كبيرة في تشكيل مواقفها الماضية، فقد كان هناك (جون ستيوارت ميل) و(انجلر)، وفي الحاضر (دريدا)، و(فوكو) و(لاكان) في الغرب، أما عند العرب فقد كان (عبد الله الغزامي)، و(عفيف فراج) وغيرهم (المناصرة، 2008م، 110).
والجدير بالذكر أنَّ النقد النسوي لا يتبع إجراءات أو نظرية محددة، بل إنَّ ممارسته تتصف "بتعدّد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوّعها، كما أنه يفيدُ من النظرية النفسية السيكلوجية، والماركسية، ونظريات ما بعد البنيوية، وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أنَّ هناك مفاهيماً معيّنة تجمعُ هذا الشتات، أهمّها الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية، ومحتواها وشكلها، وتحليلها وتقييمها" (الرويلي؛ البازعي، 2002م: 231). وبذلك نجدُ أنَّ مفهوم النقد النسوي يتأسّس على استيعاب وفهم مجموعة من المصطلحات مثل (النسوية، الأنثوي، الأنثى، ما بعد النسوي، القهر الأبوي) (بوغنوط، 2019م: 281).

وقد تحدّث (محمد عناني) عن الأساس الفلسفي لمفهوم النقد النسوي، مستنداً إلى أعمال الفيلسوف الإنكليزي (سايمون بلاكبيرن)، حيث عرّف المذهب النسوي بأنه منهج دراسة الحياة الاجتماعية وعلم الأخلاق، حيث يلتزم أصحاب هذا المنهج بتصحيح انحرافات التحيز التي تؤدي إلى إحلال المرأة في منزلة التابع، وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بها، واستصغار شأنها (عناني، 2003م: 182)، وعليه ذهب (عناني) إلى تحديد مفهوم الجندر، وترجمه إلى الانحياز إلى الرجل، أو حرفة الانحياز إلى أحد الجنسين (عناني، 2003م: 183).

كما نجدُ أنَّ (عفاف عبد المعطي) تعرّف النقد النسوي في كتابها بأنه "يعنى بتحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة، وقد ظهر نتيجة للإهمال العام لإبداعات المرأة على تباين مشاربه، وعليه فإنَّ النقد النسوي تشكّل ليقوم برفع مكانة المرأة في المجتمع، بغية إبراز أسطورة المرأة، وإدارتها في





ضمير الجماعة الأدبية، والبحث عن علامات الأنوثة في الأدب النسوي لتمييزها عن علامات الذكورة" (عيد، موقع الحوار، اطلع عليه بتاريخ: 7/23 /2025م).

1.2. المطلب الثاني: إشكالية مصطلح النقد النسوي

كما أسلفنا سابقاً، أنَّ النقد النسوي يعدّ نهجاً نقدياً ناشئاً في الغرب، يهدف إلى رصد مظاهر الهامشية والاضطهاد التي عانت منها الكتابة الأنثوية ضمن البنى الاجتماعية الأبوية التي كتبت صوت المرأة وحرمتها من مواقع الإبداع، وسعى إلى تقديم نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض تمثل رفضها لظروف الاضطهاد الاجتماعي والثقافي، وسرعان ما انتقل النقد النسوي إلى السياق العربي واستُخدم للتعليق على الكتابات النسائية بعيداً عن حدود القضايا التقليدية للنقد الرسمي والمؤسسات الأكاديمية.

ويتسم مصطلح النقد النسوي بغياب تعريفٍ موحدٍ، إذ يُستخدم في بعض السياقات بوصفه مرادفاً لتوصيف الكتابات الأنثوية، والتعبير عن تجارب النساء ومظلوميتهن في عالم يسوده التهميش والإقصاء، كما أنه ارتبط بمدخلات نقدية أخرى مثل: نقد ما بعد الاستعمار والدراسات الجندرية، الأمر الذي جعل منه نقطة تلاقي وصراع فكرية بين مفاهيم متعددة. وعليه فقد انعكس هذا الغموض المصطلحي على الممارسة الأكاديمية، بحيث اختلف الدارسون في تحديد منهج النقد النسوي وأدواته، بين من رآه إطاراً تأصيلياً مستقلاً، وبين من عدّه امتداداً لخطاب نصي أو اجتماعي أوسع.

ف (إدوارد سعيد) يميّز في مصطلح هذا النوع من النقد الجديد بين أمرين: الأدب الذي تكتبه امرأة هو كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أم الأدب الذي يعبر عن موقفٍ معيّنٍ عقائدي، ينبع من التعلّق بما يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبه بأنه صفات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم، وموقفها منه، فيسمّيه أدباً أنثوياً موازياً، وهكذا يتحدّث عن النقد الأنثوي، وهو أنه من الممكن أن يكتبه رجل لا أنثى، بينما الأدب النسوي فهو إنتاج امرأة تحديداً (بعلي، 2009م: 30).

ومع الزخم النقدي والأدبي النسوي الهائل الذي شهده القرن العشرين، إلا أنَّ الغموض مازال يحوط هذا المصطلح، فنجد أنَّ (نازك الأعرجي) مثلاً ترفض استخدام مصطلح (أنثوية) لأنَّ الأنوثة كما تقوم به الأنثى وما تتسم به، وهذا اللفظ يستدعي وظيفتها الجنسية لذا فهو يحيل على الاستسلام، والضعف، والسلبية، لذا فهي تستخدم مصطلح نسوية، لأنه يقدّم المرأة في إطارٍ بشريّ، وعليه فإنها تتبنّى رأي (سارة جامبل) التي بيّنت أنَّ الأنوثة باعتبارها تصوّراً رجولياً إزاء الجاذبية الجنسية المثالية، يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة إذ هو مفروضٌ عليها (علي، موقع عروبة الوحدة، اطلع عليه بتاريخ: 7/22 /2025م).





فضلاً عن أننا نجدُ انتشاراً لمصطلح النقد الأنثوي الذي يعني ما تكتبه المرأة ولا يكتبه الرجل، "لأنَّ المرأةَ الناقدة تكتبُ شيئاً آخر، تكتبُ السرَّ المعلن، ذلك المكنون الأساس للنقد الأنثوي، فهذه الكتابة تعني ما تكتبه المرأة تحديداً، والنقد المعني بذلك، أي النقد الأنثوي، لا يترادفُ مع الكتابة النقدية الذكورية، فالنقد الأنثوي هو ما تكتبه المرأة عن الإبداع النسوي، وهو يكادُ ينطلقُ من وعي مغاير، أو وعي خاص، له طعمه وميزاته، إذ إنه يمكن أن ينهض عن جسدِ الأنثى" (الموسوي، 2005م: 77).

وقد يتَّسع مفهوم النقد النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، إضافة إلى الأدب الذي يكتبه الرجل عن المرأة من أجل أن تتلقاه، وعليه فالنقد النسوي هو كل نقدٍ يهتم بدراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن الأقوال التقليدية التي توضع من أجل إقصائها، أو تهميش دورها في الإبداع، كما أنه يهتم بمتابعة دور المرأة في إغناء العطاء الأدبي، والبحث عن الخصائص الجمالية في هذا العطاء (بعلي، 2009م: 31).

كما أنَّ (خالدة سعيد) رأت أنَّ المصطلح شديد الغموض والعمومية، وأنَّ تسميته تتضمَّن حكماً بالهامشية، مقابل مركزية مفترضة، فالتخصيص الذي يعيِّن حدودَ الفئة الكاتبة يعيِّنها قياساً إلى عامٍ وخاص، العام هو الإطلاق، والمقياس والمركز، والخاص هو الفئة المعينة وأدبها (سعيد، 2009م: 185-186)، فقد أمنت (خالدة سعيد) بكتابة نسائية إبداعية، ووفقاً لرأيها فإنه يفضي إلى حكمين: إما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، بمعنى كتابة بالإطلاق خارج فئوية، مما يسقط الجنس معياراً صالحاً للتمييز إلى ذكوري ونسائي، وإما كتابة ذكورية تمتلك هذه الهوية وهذه الخصوصية وهو ما يردّها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمركز ومقياس (سعيد، 2009م: 186).

كما أنَّ (يمنى العيد) لم تختلف عن سابقتها (خالدة سعيد)، فقد استقبلت المصطلح بالرؤية نفسها، أي أنَّ كتابة المرأة وُجدت لتحررها بالأساس، وظهور مصطلح (الأدب النسائي) إنما يفيد معنى الاهتمام وال العناية وإعادة النظر إلى نتاج المرأة العربية، وليس المفهوم الذي يتأسس على ثنائية (أنثوي/ذكوري)، إنما هو خطاب يعمل على التركيز على تحررها، وإعادة حقوقها ضمن ضدية أنثوية/ذكورية، وهو بمنزلة إسقاط الفروقات الفيزيولوجية على الفروقات الاجتماعية التي تشكَّلت على مدى التاريخ بحكم السياسة (العيد، 2011م: 137-141)، وعليه يتشكَّل بحسب رأيها ما يسمَّى بالخطاب المضادِّ "يسعى إلى إعلان وجود المرأة، كما أعلن خطاب الرجل وجوده، كما أنَّ المرأة بهذا الخطاب المضاد توسَّع لذاتها مساحة الحضور في الكتابة والحياة" (العيد، 2011م: 142).

2. المبحث الثاني: النسوية في شعر نازك الملائكة





2.1. المطلب الأول: نازك الملائكة لمحة عن حياتها

ولدت في الثالث والعشرين من شهر آب في العاقولية من بغداد القديمة بالعراق عام 1923م (خاطر، 1990م: 11)، وسماها جدها نازك تيمناً بالثائرة السورية ضد الاحتلال الفرنسي نازك العابد، توفيت الشاعرة يوم الأربعاء في العشرين من حزيران عام 2007م، ودفنت بضواحي القاهرة بعد معاناة مع المرض والعزلة، ولها من العمر 83 عاماً (كظيم، جريدة الصباح، شبكة الإعلام العراقي، بغداد، 24/10/2011م).

عرفت أسرتها باسم الملائكة لما تتمتع به من هدوء ودعة، عاشت بمنطقة شاعرية بين البساتين والأشجار والنخيل، وعلى مقربة من نهر دجلة (الملائكة، 2002م: 8/1). وكانت أمها سلمى عبد الرزاق شاعرة تنشر إسهاماتها الشعرية في الصحف المحلية العراقية، وأبوها صادق الملائكة (العلي، دون تاريخ)، له مؤلفات في دراسة النحو، وله موسوعة في عشرين مجلداً تحت عنوان (دائرة معارف الناس)، و(أرجوزة تضم أكثر من 3000 بيت)، يصف فيها رحلته إلى إيران (خاطر، 1990م: 15). درست نازك الابتدائية فالمتوسطة والثانوية، والتحقّت بدار المعلمين فرع اللغة العربية، وتخرجت منها بدرجة الليسانس في الآداب عام 1944م، وتعلّمت عزف العود فكانت تتمتع بأذن موفيقية، كما تعلّمت فنّ الإلقاء، ودرست تاريخ المسرح والأدب المسرحي (خاطر، 1990م: 12-13). كما درست اللغة اللاتينية والفرنسية، ودرست نصوصاً لخطباء رومان وشعراء لاتينيين وحفظت لهم مجموعة من القصائد، وقرأت في النقد والفلسفة واختيرت لدراسة مادة النقد الأدبي في جامعة برنستون بالولايات المتحدة الأمريكية، ثم درست الأدب المقارن في جامعة وسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية (خاطر، 1990م: 13).

2.2. المطلب الثاني: القضايا النسوية في شعر نازك الملائكة

تشكّل القضايا النسوية في الشعر العربي جسراً يربط الإبداع الشعري بنضال المرأة من أجل الحرية والمساواة، حيث تحوّلت التجربة الأنثوية في مطلع القرن العشرين إلى لون جديد من الخطاب الشعري يتماهى مع تطلعات المرأة الاجتماعية والثقافية، وبدأت الشاعرات بكسر القوالب التقليدية لصورة الأنثى عبر استثمار معاناتهن الشخصية في التعبير عن مطالبهن بالكرامة والهوية المستقلة، وهذا الخطاب الشعري لا يكفي بالمطالبة السياسية فحسب، بل يمتدّ ليؤسس لمفهوم التحرر الجمالي الذي ينقل الشعر من سياق التبجيل إلى سياق المشاركة الفاعلة في صناعة المعنى، وهو ما نجده حاضراً في شعر نازك الملائكة من خلال اللغة، والجسد، والشخصية، والمكان، والزمان.





فبداية كانت اللغة عند (نازك الملائكة) تعبيراً عن سيرتها ومنهجها في الحياة، وقد تبنّت تقنيات وآليات مختلفة وظففتها داخل نتائجها الأدبي على الصعيدين الجمالي والسميائي، في سعي منها إلى مقاومة الأعراف الذكورية السائدة، ولتشكّل أعرافاً جديدة تعادل السائد والمعهود، ولعل استثمارها لما يطلق عليه (إحسان عباس) بـ(خطرات الحلم) هو الأشهر إلحاحاً في تكوين بطانة هذا الشكل الجديد للقصيد الملائكية أو بنيته الداخلية (عباس، 1980م: 186)، حيث تصف نازك حياتها بالقصيدة في ديوانها الأول (عاشقة الليل)، كما وتصف نفسها في مكان آخر (شاعرة الأحلام)، ومثل هذه الألفاظ تعدّ تعبيراً عن قوّة الانفعالات الأنثوية عندها (عباس، 1980م: 186)، تقول في نص (أحضان الطبيعة):

فأثارت كآبتي عجب الناس وثاروا من سرّها المجهول

ما دروا إنني أنوح على مأساتهم في ظلامها المسدول" (ديوان الملائكة، م1، 156).

تتحول اللغة في هذين البيتين من أداة للتعبير عن ألم فردي إلى منصة احتجاجية جماعية تكسر صمت التهميش، وتبلور وجع المرأة كقضية إنسانية كبرى. حيث تبدأ الشاعرة بكلمة (كآبتي) لتقدر ثقلها النفسي العميق، ثم تصعد بهذا النقل من البؤرة الذاتية إلى فضاء عام عندما تقول (أثارت كآبتي عجب الناس)، في إشارة إلى أنّ الحزن لم يعد شأناً خاصاً، بل عرض يستقرّ وعي المجتمع ويفتح أمامه باب السؤال. كما تتجلى خطورة عبارة (سرّها المجهول) في كونها تلخص جهل الآخرين بمعاناة النساء، فتحوّل الحداد إلى لغز مجتمعي يستدعي فك شفرته وكشف مكامن الألم. هذه اللغة التي تستبطن التحدي، لا تلتمس العطف فحسب بل تشدّ حسّ القارئ للنظر إلى الحزن كنداء للإنصاف قبل أن يكون نزفاً خاصاً، وإنّ اعتبار الحزن (سراً) ينبش في عقدة إحجام المجتمع عن الاعتراف بجذور الوجع، فيصبح الصمت ذاته شكلاً من أشكال القهر.

أما الفعل (أنوح) فيقلنا من أجواء النواح التقليدي إلى فعل احتجاجي حين يمتدّ النوح ليشمل (مأساتهم في ظلامها المسدول)، فهنا لا يتحدّث الصوت عن ألم فرد فحسب، بل يستحثّ على تأمل جماعي في مصير النساء المحجوبات داخل خطوط الظلم والكنم. واستعارة (الظلام المسدول) تضفي على النص بعداً مزدوجاً، مادياً ورمزياً، يربط بين القناع المادي الذي يحجب وجه الحقيقة وضبابية الوعي التي تمنع سماع صرخات المهمشات.

لتنطبق استراتيجية تضامن نسوي في الانتقال الضمائري من (أنا) إلى (مأساتهم) تصهر الأنا في بوتقة الجموع، فتعلن الشاعرة انضمامها إلى الحشد الصامت، إذ إنّ هذا التمدّد لا يعكس فقط اشتباك





الضمان بل يعكس رؤية سياسية ترى في وجع المرأة جرحاً اجتماعياً يستوجب الحضور الجماعي والاعتراف الرسمي. بالتالي يكتسب الخطاب بعداً تحريكياً يتجاوز الاختصاص الضيق للأدب إلى فضاء النقد الاجتماعي. وتؤدي صيغة (ما دروا) دور الشرارة التي تشعل النقاش حول مسؤولية المجتمع في صمته واستمراره في تجاهل الألم، فالسؤال هنا ليس بحثاً عن إجابة وإنما فعل احتجاجي يتحدى القارئ ليفكر في مكانه من دائرة الإنكار، وبهذا يتحول الخطاب الشعري إلى طقس من طقوس المقاومة اللغوية، حيث تمتلئ المفردات الحزينة بعبء نقدي يضرم غضباً كافياً لهزّ بنية الوعي الجمعي.

وعليه نجد أنّ الشاعرة تطمح إلى إعادة رسم الخارطة اللغوية للوجع، فتغدو المفردات الحزينة أدوات شيفرة تفصح عن العنف الصمت وبنائه، وتظهر الشاعرة كيف يمكن للغة أن تتحول من مرآة للمأساة إلى أداة نقد ومقاومة، تعيد للمرأة موقعها كفاعل في بناء الوعي الاجتماعي، فقد وظفت مفردات الحداد والصيغ الاحتجاجية لتخلق خطاباً يطالب بالاعتراف والعدالة، فيتسع صدر القصيدة إلى صدر المجتمع كله، فتتحول ألماً شخصياً إلى قضية مشتركة ترفض أن تمرّ دون مساءلة أو إصلاح.

كما عملت الحركة النقدية النسوية إلى تكريس حق المرأة في استرداد ملكيتها على جسدها، فالجسد "يعدّ أساس ما هو نسوي في مواجهة ما هو ذكوري، حيث يغدو الجسد الأنثوي في الكتابة النسوية أهمّ معيار لتوليد فتنة النص، وذلك من خلال إعادة الاعتبار إلى هذا الجسد عبر تفعيل إنسانيته، وحرّيته، وجماليته، وتصوير غريبته واستلابه عن طريق التدنيس أو التقديس، أو الترميز أو التشيؤ" (المناصرة، 2008م: 158)، وقد عملت نازك الملائكة على استعادة ملكية الجسد في خطابها الشعري، حتى صار مكاناً تتقاطع فيه أنساق الثقافة، وكان الجسد عندها يكتب نصّه في نسق أنثوي معارضٍ ثوري لكلّ تلك الإكراهات الذكورية التي جعلت منه ساحة للصراعات الاجتماعية، والتاريخية، والدينية، تقول في نص (قبر ينفجر):

تأديتُ أكْداسَ الرمالِ تقْجَري

لن تدفني جسدي النقيّ الثائر" (ديوان الملائكة، م2، 167)

تتجلّى في المقطع السابق صورة الجسد كامراً لا تقبل أن تُطمس تحت رموز الصمت، بل تتحول إلى بؤرة احتجاجٍ صاحب، تبدأ الشاعرة بفعل النداء لتمنح نفسها صفة الخطاب الفاعل الذي يوجّه طاقته نحو (أكْداس الرمال)، أي نحو قوى التراكم الاجتماعي والتقاليد التي تحاول دفن صوتها وصورتها، بهذا النداء تتحول الأنثى من وجودٍ مظلومٍ صامت إلى صوتٍ دافعٍ يحث الزمان والمكان على التفاعل معها والانفجار في وجه القمع.





وتصوير الرمال كقوة قادرة على التفجر يمثل تحدياً مزدوجاً: فهي في الأصل مادة حصاة جامدة تُستخدم للدفن والحجب، لكن الشاعرة تستدعيها لتكون شريكة في ثورتها الجسدية، فتكتسب الرمال، عبر فعل الأمر، دور الفاعل المشارك في إلغاء الحواجز المادية التي تكبل جسد المرأة، فتتحول من رمزٍ للطمس إلى طاقة بركانية تهدم قيود الصمت. ثم تأتي عبارة (لن تدفني جسدي النقيّ الثائر) لتؤكد رفضها النهائي لأي محاولات استيراد العار أو التهميش الموجه إلى جسدها. فقد تراكت على جسدها صور القهر والتقليد، لكن النقاء هنا لا يستدعي براءة هشة بل نقاء التمرد على كل سطوة خارجية. وبتسمية جسدها (النقيّ الثائر) تعلن أنّ الانتماء إلى مصدرها البدئي - لجسد ينبض ويقاوم - أقوى من أي محاولة خارجية للإبادة.

في هذا السياق النسوي يصبح الجسد أرضاً للوفاء بالمقاومة، وليس قطعة ملكية تُحوّل إلى ساحة خنوع أو خجل؛ إذ تحتل المرأة في هذا النصّ مسافة الصدارة الفاعلة في الخطاب، وتُعيد بناء العلاقة بين الجسد واللغة: فالنداء والتحريض على الانفجار لا ينطويان على رغبة في الدمار بقدر ما يعينان ولادة موجة جديدة من الوعي، وهكذا يتجسّد الجسد ثورة إنسانية، لا صوتاً مكتوماً تحت ركام الرمال، بل قوة تتدفق لتحرير كل الأجساد التي تشترك معها في الأمل والثورة.

وتواصل الملائكة احتفاءها بالجسد الأنثوي، والعمل على الإعلاء من قيمته، وهو ما يتجلى في قولها من نص (جحود):

خاطري في القيود

"جسدي في الألم

وصراخ الوجود" (ديوان الملائكة، م2، 91)

بين همس العدم

تصبح المرأة جسداً موجوعاً وعقلاً مقيداً، فتبتكر قصيدتها ساحةً مزدوجةً للصراع الداخلي والخارجي، فحين تقول (جسدي في الألم)، تصوّر الجسد موضعاً لكل جراح الاضطهاد والتمييز؛ جراح شكّت عنها طويلاً تحت حجج الشرف والخصوصية، فالألم هنا ليس حالةً فرديةً عابرة بل يقين نسويّ مشترك، مناجاة صامتة تطالب بالاعتراف بأنّ جسد المرأة كان دائماً ساحة احتواءٍ للقهر لا للمودة. في مقابل ذلك، يأتي (خاطري في القيود) ليؤكد أنّ العقل أيضاً ضحية لفصول متعاقبة من التهميش، فالمسألة ليست مجرد حرمان من الإفصاح أو التعبير، بل إبطاء دائم بالأعراف والخطوط الحمراء التي تحول الفكر إلى زناينة لا ترى في ذاتها إلا خطراً يجب تقييده. بهذا الربط بين الجسد والعقل، تثبت الشاعرة أن التحرر النسوي لا يقتصر على تحرير الأجساد من العنف الجسدي فحسب، بل يتسع ليشمل فك القيود عن أحلام النساء وأفكارهن.





لا يكتفي تمرّد الشاعرة برسم ضوء في آخر نفق الألم، بل يضيء الطريق نحو تمكينٍ شامل: جسّد يقاوم بالألم ليحافظ على حقه في الوجود، وعقلٌ يكسر قيوده ليطالب بحقه في التفكير والإبداع. تترك هذه الأبيات ختمها على مفارقةٍ أساسية في الخطاب النسوي المعاصر: أن تحرير المرأة يبدأ حين ندرك أن الجسد والعقل، الألم والحرية، لا ينفصلان، بل يشكلان معاً ثيمة المقاومة التي ترفض الانحناء أمام أعتى قوى التهميش.

فضلاً عن أنّ إثبات الشخصية أو الذات عند نازك الملائكة تجلّى من خلال رفضها للنظريات المتداولة التي وصفتها بالفاسدة في السوق الأدبي، فراحت تبحث عن نظرية جديدة ذات أفقٍ نقدي جديد، لا تحاكي فيها من سبقها، وبذلك صار نصّ الأنثى عندها "نصاً نسقياً يتخذ من التصورات الثقافية المضادة لتشكيل عوالمه، وتأسيسه لأسطورة الذات الأنثوية الراضة لمنطلق الاستحواذ (عليّات، 2015م: 31)، تقول في نص (أنا):

"الليل يسأل من أنا

أنا سرّ القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمرّد

والريخ تسأل من أنا

أنا روحها الحيري أنكرني الزمان

أنا مثلاً في لا مكان

والدهر يسأل من أنا

أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها النشور

أنا أخلق الماضي البعيد

من فتنة الأمل الرغيد

وعود أدفنه أنا

لأصوغ لي أمساً جديد غده جليد" (ديوان الملائكة، 116)

في هذا المقطع يفتح النقاش حول الذات الأنثوية بوصفها سؤالاً كونياً وجواباً خلاّقاً في آن معاً، فتتصدّر المرأة المشهد الأدبي بوصفها شخصية فاعلة قادرة على صياغة هويتها وتحدي أي قوى تسعى لتهميشها. انطلاقاً من تردد الاستفهام (من أنا؟) عبر الليل والريخ والدهر، يستطيع المتلقّي أن يستشعر





طقوس استنطاق الذات التي لا تنتظر تعريفاً خارجياً، بل تضيف إلى سؤالها الخاص أبعاداً تتبثق من أعماقها وتعايشها مع عوالم الخفاء. فالليل، بذعره العميق وصمته المتمرد، يُسأل عن هويته، فتجيب الذات غير المرئية بأنها (سرّ القلق العميق الأسود) و(صمته المتمرد)، مجسدة قدرة المرأة على اختراق أروقة الظلام وتحويل عمق القلق إلى فعل مقاومة.

ويتواصل المزاج الثوري في لحظة الريح التي تعتبر صوت الحيرة وصرخة المكان الضائع، فتدّ الذات: (أنا روحها الحيري أنكرني الزمان)، مؤكدة أنّ الزمن لا يملك إلغاء حضورها أو طمس وجودها. إنها بذلك تمنح نفسها صفة الشبه المتماهية بالريح، فلا مكان يثبتها بالمألوف، بل (لا مكان) حيث تتحرر من قيود التعريف النمطي لعددٍ لانهائي من الممكنات. هذا التلاعب البنيوي بالضمائر والمفردات يمكّن الشاعرة من إضعاف الهيمنة التمثيلية التي تمنع المرأة من امتلاك صوت صادق، فتعود الأنثى في هذا المشهد كاملة الأهلية، قادرة على تحديد قراراتها وتسمية كينونتها.

ومع انتقال السؤال إلى الدهر، تتخذ الذات أمراً مختلفاً حين تُعلن أنّها (جبارة أطوي عصوراً وأعود أمنحها النشور)، فتتجاوز دور المتلقي إلى صانعٍ للتاريخ. إنّ صوغ الماضي البعيد من (فتنة الأمل الرغيد) وإعادة دفن الأمس بغرض بلورة غد (جليد) يؤكد على قدرة المرأة في الأدب النسوي ليس فقط على إعادة كتابة قصتها الشخصية، بل على إعادة تشكيل الذاكرة الجماعية بأكملها. في هذا التمازج الشعري يتحول الجسد، والوجدان، والفكر إلى أدوات سلطة تمنح الذات الأنثوية حقّ الغزو والتجديد، فيكون إعلان (أنا) هنا بمنزلة هبةٍ كونية لخلق عالم جديد، خالٍ من القيود التي فرضتها روااسب القديم. بذلك ترسخ هذه الأبيات مفهوم الذات النسوية المتمردة لا كضحية تنتظر التعاطف، بل كقوة خالقة تمارس حقّها في الوجود وتعيد تعريف ماهية الزمن والمكان وفق رؤيتها المشتعلة بالأمل والتحدي.

فضلاً عن أنّ عنصر المكان في الكتابة النسوية شغلٌ حيّزاً واسعاً في أعمال الشاعرة نازك الملائكة، لأنّ نظرة المرأة للمكان، تختلف عن نظرة الرجل، وكذلك إحساسها به، فنجدتها تقول:

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم

حيث لا لَوْن سوى لون الدياجي المذلهم" (ديوان الملائكة، م2، 187)

ينبسط المكان كحالة وجودٍ نسويةٍ محاصرة، حيث الشارع المظلم لا يمثل مجرد إطار مرئي بل سجنًا معلنًا، فتتحول الحضرة إلى مسرحٍ للتهميش وللخواء الذي يفرضه تهميش صوت المرأة في فضاءات المدينة. الشارع الموصوف بالسواد والصمت الأصم يستحيل مسرحاً للحياة اليومية إلى ركाम





من العزلة والبؤس، يعكس جلدًا خارجياً لعتمةٍ داخليةٍ تتشارك فيها النساء اللواتي تُكَمَّم أجسادهنَّ وتُغَيَّب حضورهنَّ عن الوعي الجمعي.

ويتسق (لون الدياجي المدلهم) مع هذا الظلام الاجتماعي ليؤكد أن المكان ليس حيِّزاً محايداً، بل يشترك في إنتاج خريطة اللا حقوق، حيث تُكبح الحركة وتُعتَم الأصوات. وتجدر الإشارة إلى أنَّ غياب الألوان أمام متلقي النص لا يعني فقراً بصرياً فقط، بل يرمز لفقدان الفضاء الآمن والمشرع للمرأة، ولصيرورة الشارع ساحة للقمع الرمزي قبل أن يكون مظلماً فعلياً. في هذا الامتلاء بالسواد، تتلبس المدينة ثياباً ترفض حضورها كفضاء للعيش المشترك، فتخفق كل محاولة لأن تتنزه فيها الذات النسوية الخارج عن المؤلف.

فتكشف العتمة هنا عن ازدواجية المكان في الخطاب النسوي، فهو من جهة مسرح للخطاب السلطوي الذي يفرض تكثيفاً وقبولاً باشترايات القمع، ومن جهةٍ أخرى يدفع الشاعرة للمقاومة عبر رصد ثغرات الصمت وضرورة اختراقها، فعبور الصمت يعني كشف آليات إسكات النساء، فيصير الكلام عن المكان دعوةً للتسلل إلى ما خلف الستار الأسود، لاسترداد حق الوجود والانتشار في فضاء لا يسمح لهما. وفي النهاية، يؤكد النص السابق أنَّ المكان ليس دائماً بعيداً عن رؤية النسوة؛ بل يمكن أن يكون فسحةً للثورة على الظلام نفسه، فوصف الأدب النسوي للمكان بهذا اللون الواحد القاتم هو تلوين نقدي، يهدف إلى إبراز الحاجة إلى تحويل الشوارع والأزقة من ملكية للقمع إلى معابرٍ للحرية والظهور، حيث لا يعود للصمت أن يملئ شروطه على روح تتنازع الظلال لتعلن وجودها.

وصولاً إلى الزمان الذي يحتل أهمية كبيرة في عالم المرأة الداخلي، إضافة إلى أهميته الكبيرة في صمودها تجاهه أو اندثارها (النعيم، 2004م: 18)، ومن خلال استقراء بعض النصوص لدى نازك الملائكة يمكننا ملاحظة أنَّ الزمن عندها يشكل حاجساً للخوف، والفناء، والتهيه، لأنه ارتبط بهمومها أو بنقل هموم الأنثى، وما تحس به من انفصالٍ روحي، ونفسي، وفكري عن المجتمع الذكوري، وما يتبعه من غربةٍ واغتراب، تقول في نص (تواريخ قديمة وجديدة):

وسألنا عن الأمس	فعثرنا على تابوت
وهناك على الرمس	يجثمُ الزمن المبهوت
رجعنا إلى التقويم	علَّنا نخدعُ الأيام
فسمعنا صراخ الهشيم	خلف سخرية الأرقام
ورأينا الغدَ المنظر	ساحباً نصفه المشلول





ساحباً نصفه المحترق نصفه الجامد المملول" (ديوان الملائكة، م2، 48-49) في هذا النص تبدو اللحظة الماضية كقبرٍ مغلقٍ على سردٍ مفقود، فقد نُسيت حكايات النساء فأضحى الماضي تابوتاً يكتنفه الصمت. تشير الشاعرة بلفظة الأُمس إلى رغبة استعادة ذاكرةٍ خُمِلت، لكن ما وجدته كان (تابوتاً)، إدانة صامتة لفكرةٍ متجذرةٍ بغياب دور المرأة في التاريخ الرسمي. ثم يتجلى الزمنُ حين يعثر القارئ على (الرَّمس) الذي يجثم عليه (الزمن المبهوت)، كأنه يرمز إلى الدقائق المسلوقة من تجارب النساء اليومية، وإلى دقائقٍ لا تُحسبها الساعات ولا تُسجلها التواريخ، زمنٌ تقف فيه الإناث مكتوفات الأيدي أمام ذاكرةٍ جامدة وخائفة.

عندما تلجأ الشاعرة إلى (التقويم) محاولة خداع الأيام، يتجلى الصدام بين الزمن الخطي العددي والزمن الحي المتعدد. هنا تكمن الانتقادية النسوية لنزعة التقويم الذكوري الذي يرمي حياة البشر في رقعة أرقامٍ متتابعة، يتجاهل فيها الإيقاعات الجسدية والعاطفية للمرأة. وإن (صراخ الهشيم خلف سخرية الأرقام) يفصح قدرة الطبيعة على مقاومة هذا الهيمنة: الهشيم ذاك باقٍ يئن بصوته، مادحاً هشاشة مفاهيم التقويم الآلي في تعبيرها عن التجربة الإنسانية.

ثم يطل المستقبل في شطرٍ مشرفٍ، لكنه قابلٌ للتجزئة والتشويه بفعل بنى السلطة الزمنية المهيمنة. نصفه (المشلول) ونصفه (المحترق)، تحملهما الشاعرة في شكل عبثي، يشي بحياةٍ مستقبلية لا تصلح إلا لتكثيف إرادات النساء، وكأن الزمن حين يتقدم إلى الغد لا يصطحب سوى أجنة مقطوعة. وحتى ذلك (النصف الجامد المملول) ينبئ بموعِدٍ مأمولٍ حجبته العجز، ويؤكد أنَّ النهوض النسوي لا يزال موضع شبهة في بنية المستقبل الرسمي.

وبناء على ما سبق، يمكننا قراءة النص كصرخة نسوية في وجه الزمن المنظم بيقين ذكوري. فالشاعرة لا تطلب مجرد تأريخ للنساء، بل ترفض آليات التقييس الخطية التي تقف في أرحام الذاكرة الحية. من خلال هذه الصورة المركبة للزمن-الماضي الميت، والحاضر الممزق بين تقويمٍ ظالمٍ وطبيعةٍ ثائرة، والمستقبل المقطع-تقدم الشاعرة نقداً نسبياً جذرياً للزمان كمكونٍ قمعٍ في صرح المجتمعات الذكورية، مطلعة على ضرورة استعادة زمنٍ آخر ينبع من ردِّ الصدى الطبيعي ومن نبض الحياة الأنثوية.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث يمكن القول إنَّ أهمية النقد النسوي يكمن في كونه منهجاً يفتح آفاقاً جديدة لفهم النص الشعري العربي، ويقدم نازك الملائكة نموذجاً شعرياً رائداً يبرهن على قدرة المرأة على إعادة





رسم خطابها وإعادة توجيه الخريطة الثقافية نحو مزيد من التمكين والمساواة. إن تجاوز إشكالية المصطلح وتطبيقه على نصوص ملموسة يوضح القيمة التحليلية للنقد النسوي في إثراء الدراسات الأدبية العربية، ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- لم يتبلور تعريف نقدي نسوي عربي موحد، ويعزى ذلك إلى اختلاف التوجهات الثقافية والإيديولوجية التي صاحبت تبني المصطلح.
- كشفت نازك الملائكة عن حسٍّ شعريٍّ متميز في تحويل تجربتها النسوية إلى تجربة إنسانية كونية، عبر لغةٍ تحمل ثنائية الاحتفاء والتمرد.
- جسد الصوت الشعري لدى نازك يغدو فضاءً للمقاومة الثقافية، حيث يأخذ الجسد والذاكرة دورين: تدشين الانتفاضات الصغيرة واستدعاء خطابات الإنصاف.
- تؤكد النصوص الشعرية التي وردت في البحث أن العدالة الجنسانية لا ترتبط فقط بالحقوق السياسية والاجتماعية، بل تبدأ بإلغاء قوالب خطابية تعيد إنتاج الاضطهاد من داخل النص.

أهم التوصيات:

- العمل على تأسيس إطار مصطلحي نقدي نسوي عربي يراعي الخصوصيات الثقافية واللغوية، ويجمع بين الرؤية العالمية وخصوصية السياق المحلي.
- إتاحة مزيد من الدراسات الميدانية والمنهجية حول نسوية الشعراء العرب المعاصرات، مع مقارنة بين تجارب متعددة لتعميق الفهم التاريخي والثقافي.
- تشجيع مشاريع ترجمة ودراسة لأعمال نازك الملائكة بلغات أخرى، لإبراز رصيدها الشعري النسوي أمام جمهور عالمي وتبادل الخبرات النقدية.

المصادر:

- [1] الملائكة، نازك. (2002). الأعمال الشعرية الكاملة (ط. 1). المجلس الأعلى للثقافة.
- [2] النعيم، أحمد حمد. (2004). إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة (ط. 1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- [3] خاطر، محمد عبد المنعم. (1990). دراسة في شعر نازك الملائكة (ط. 1). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- [4] الرويلي، ميجان، والبازعي، سعيد. (2002). دليل الناقد الأدبي (ط. 3). المركز الثقافي العربي.





- [5] العبد، يمنى. (2011). الرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية (ط. 1). دار الفارابي.
- [6] سعيد، خالدة. (2009). في البدء كان المثنى (ط. 1). دار الساقي.
- [7] بعلي، حفناوي. (2009). مدخل إلى نظرية النقد النسوي (ط. 1). منشورات الاختلاف.
- [8] عباس، إحسان. (1980). من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب). المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- [9] عناني، محمد. (2003). معجم المصطلحات الأدبية الحديثة (ط. 3). الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان.
- [10] المناصرة، حسين. (2008). النسوية في الثقافة والإبداع (ط. 1). عالم الكتب الحديث.
- [11] الموسوي، محسن جاسم. (2005). النظرية والنقد الثقافي - الكتابة العربية في عالم متغير. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- [12] العلي، علي. (بدون تاريخ). نازك الملائكة أم الشعر العربي الحديث. المنتدى الثقافي العراقي
- [13] شوالتر، إلين. (1992). الثورة النقدية النسائية. (خالد حداد، مترجم). مجلة الآداب الأجنبية، 70، اتحاد الكتاب العرب.
- [14] عليمت، يوسف محمود. (2015). جدليات النص النسوي. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، 11(1).
- [15] بوغنوط، روفيا. (2019). النقد النسوي العربي المعاصر (قراءة في المفهوم والمنظور). مجلة دراسات وأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، 11(1).
- [16] علي، أحمد. (2025). الخطاب النسوي (نقد المصطلح). موقع عروبة الوحدة. في 22 يوليو 2025.
- [17] البدران، إيناس. (2025). في الأدب والنقد الأدبي النسوي. موقع الحوار. تم في 23 يوليو 2025.
- [18] عيد، أحمد. (2025). النقد النسوي ظاهرة ترد على إهمال إبداعات الروائيات العربيات. موقع الحوار. في 23 يوليو 2025.
- [19] كظيم، شقيب. (2011، 24 أكتوبر). عاشقة الليل تحولت إلى شظايا ورماد: نازك الملائكة. جريدة الصباح. شبكة الإعلام العراقي.





الفاظ الجهاد في القرآن الكريم وأثرها على الفكر الحسيني في واقعة الطف

م. م نور احمد سلطان¹

¹ الجامعة المستنصرية – كلية التربية الأساسية – العراق
noon8ahmad@uomustansiriyah.edu.iq

الملخص. يُعدُّ الجهاد من أسمى العبادات والواجبات وأجلها أذ يسعى المسلم لنشر الإسلام وأعلى كلمته ومحاربة الظلم والفساد باليد أو اللسان أو القلب ، ومنها قوله تعالى (الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ أَكْبَرُ دَرَجَةً عِنْدَ اللَّهِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْفَائِزُونَ) وكما قال أمير المؤمنين علي (عليه السلام) هو باب من ابواب الجنة ولباس التقوى ودرع الله الحصينة وقد وردت في القرآن الكريم الفاظ متعددة للجهاد ذات معاني متعددة والفاظ مختلفة حسب السياقات القرآنية التي يأمر بها للجهاد في سبيل الله وإعلاء كلمته والتضحية في سبيله وهذا ما نراه جلياً في تضحية الإمام الحسين (عليه السلام) مثابراً بفكره الثاقب وعقيدته السامية مضحياً بماله ونفسه في محاربة الفساد والطغيان والإنحطاط الخلقي لإعدائه من بني أمية، وقد ركزت في هذا البحث على أهم المضامين الفكرية للإمام الحسين (عليه السلام) وقسمته إلى أربعة محاور في ضوء الإعجاز الصرفي، فالمحور الأول: فكان حول صيغة الفعل الماضي الرباعي على زنة فاعِل و (يفاعِل)، والمحور الثاني صيغة الفعل الماضي الثلاثي على زنة (فَعَلَ) ومشتقاته، أما المحور الثالث بعنوان صيغة اسم الفاعِل من الفعل الماضي الرباعي على زنة (فاعِل)، وتضمن المحور الرابع صيغة فعل الامر الرباعي على زنة (فاعِل) كصيغة الفعل (جاهد) وخصص المحور الخامس والاخير دراسة حول صيغة الأستعداد للقتال بزنة فعل الأمر (افعلوا) وكان البحث يدور حول الفاظ الجهاد وإبراز الصورة الحية التي يتمتع بها المجاهدون في سبيل الله في ضوء دراسة الظاهرة في القرآن الكريم.





الكلمات المفتاحية: الأوزان الصرفية للفعل، الفاظ الجهاد في القرآن الكريم، الفكر الحسيني

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء وسيد المرسلين محمد بن عبد الله، وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين، و بعد:

. لقد خلد التاريخ الاسلامي أهم مبادئ الثورة الاسلامية والتي كانت ولا تزال نبراساً مضياً بسمو مبادئها ومثلها العليا مما لها الأثر الأكبر في تجسيد الأسلام بكافة ابعاده الفكرية والانسانية والروحية والتي ساعدت على مناهضة الباطل والظلم مجسدة كل معاني الصبر والتضحية والجهاد اذ خلقت تياراً رسالياً فكرياً ثاقباً رافضاً لشتى أنواع الاستبداد المتمثل بالطواغيت ومختلف الحكام المتمردين.

ونهضة الأمام الحسين ما هي الا جهاداً في سبيل إحياء العقيدة الدينية وبث الروح الإسلامية الجديدة في نفوس المسلمين منطلقاً من مبدأ الشعور بالمسؤولية ومحاربة الفساد والإرهاب وهذا لا يتم أو يتحقق إلا من خلال هزة قوية متمثلة بحرب لا هوادة فيها توقضها من السبات وتتفض عنها غبار النذل والهوان وهذا لا يمكن ان يتحقق بالوعظ والأرشاد والنصح فقط وإنما يتحقق من خلال تشابك السيوف وطعن الرماح ودم يراق على ساحة الحروب لتقيء الى رشدها ووعيها ويحرك الدم في عروق ابنائها. وقد قال الامام الحسين (عليه السلام) بهذا الصدد مستنداً الى قول رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم: "من رأى سلطاناً جائراً مُستحلاً لحرام الله، ناكثاً عهده، مخالفاً لسنة رسول الله، يعمل في عباد الله بالإثم والعدوان، فلم يغير عليه بفعل ولا قولٍ كان حقاً على الله أن يُدخله مَدخله. (المجلسي، 1983، صفحة 382)

ومن هذا المنطلق عمدت ان يكون بحثي هذا متناولاً عدة صيغ والفاظ مختصة بالجهاد من الناحية الصرفية كالجهاد و القتال والحرب والنفر، واما هيكليّة البحث فقد تضمنت خمسة محاور مسبقة بمقدمة وتمهيد كل محور له صيغته المختصة بالجهاد التي وردت بعدة آيات بينات اضافة الى تفسير الآية متضمنة شرح مبسط لبعض آراء المفسرين والعلماء مثل تفسير الكشاف للزمخشري والمختصر في تفسير القرآن للطباطبائي و مجمع البيان في تفسير القرآن للطبرسي وصفوة التفاسير للصابوني وتفسير القرآن الكريم وتفسير السعدي، ومن المعاجم معجم لسان العرب ومن كتب الشيعة، بحار الانوار للمجلسي وغيرها والتي تناولت اهم الابحاث في القضية الحسينية وواقعة الطف، حيث اكدت في المحور الاول





متناولة صيغة الفعل الماضي الرباعي على زنة (فَاعَلَ) و (يَفَاعَلُ) والمحور الثاني حول صيغة الفعل الماضي الثلاثي على زنة (فَعَلَ) ومشتقاته والمحور الثالث ينص على صيغة اسم الفاعل من الفعل الماضي الرباعي على زنة (فَاعَلَ) اما المحور الرابع فاشترت به الى صيغة فعل الامر الرباعي على زنة (فَاعَلَ) كصيغة الفعل (جاهد) اما المحور الخامس فخصصته الى صيغة الاستعداد للقتال بزنة فعل الامر (أَفْعَلُو) ثم ختمت بحثي ببعض الاستنتاجات ومن ثم الهوامش وقائمة المصادر والمراجع والله ولي التوفيق

• التعريف اللغوي والاصطلاحي لألفاظ الجهاد والمصطلحات المرادفة للجهاد

لو تتبعنا القرآن الكريم وما فيه من الألفاظ والمعاني المتنوعة والتي تهدف الى ارساء معالم الدين وما يبينه الله تعالى من خلال آياته المحكمات والتي يسمو بأجل الحكم والإرشادات والمواعظ الفقهية والشرعية وما فيه من العبر والدروس والقصص القرآنية وامعنا النظر فيها اجمالاً وتقصيلاً لوجدنا على معاني متعددة و مختلفة للفظ الواحد بحسن السياق الذي ورد فيه اللفظ أو ذاك المتمثلة بألفاظ (الجهاد) و (القتال) و (الحرب) و (النفر) مثال على ذلك؛ فقد تواردت هذه الألفاظ الأربعة في القرآن الكريم بنسب مختلفة، وبدلالات متنوعة، حددتها السياقات القرآنية التي جاءت فيها. ومن هذه الالفاظ الأربعة من حيث دلالاتها ومعانيها الشرعية التي وردت فيها:

الجهاد والجهاد مأخوذ . لغة . من الجَهد بمعنى: التعب والمشقة. أو من الجُهد بمعنى: الوسع والطاقة والجهد . بالكسر: القتال مع العدو، كالمجاهدة. لجهاد لغة: مصدر جاهد يجاهد، قال ابن منظور: الجهاد محاربة الأعداء وهو المبالغة واستفراغ ما في الوسع والطاقة. (لسان العرب) (منظور ل.، 1956، صفحة 302)

وأصله من الجَهد بمعنى بذل كل ما في وسع الإنسان للوصول إلى غاية سواء كان هذا البذل قولاً أو فعلاً، أو بعبارة أخرى: سواء كان جسمىاً أو عقل ومن قوله تعالى في الجهاد: {وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ}، أي: في عبادة الله (الجهد) بضم الجيم وفتحها: المشقة والطاقة والوسع. والاجتهاد: أخذ النفس ببذل الطاقة وتحمل المشقة، يقال: جهدت رأبي وأجهدته، أي: أتعبته بالفكر. والجهاد والمجاهدة: استفراغ الوسع في مدافعة العدو، (الاصفهانى، 502 هـ، صفحة 101) الجهاد في سبيل الله من الواجبات والعبادات المهمة التي تحدت عنها القرآن الكريم في مواضع متعددة

ولفظ (الجهد) بمشتقاته المتعددة ورد في القرآن في تسعة وثلاثين موضعاً؛ فجاء ك (اسم) في تسعة مواضع، منها قوله تعالى: {وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ} (الأنعام: 109)؛ وجاء ك (مصدر) في أربعة





مواضع، منها قوله سبحانه: {وجهاد في سبيله} (التوبة:24)؛ وجاء ك(فعل) في باقي المواضع، منها قوله تعالى: {والذين هاجروا وجاهدوا في سبيل الله} (البقرة:218) ولفظ (الجهاد) جاء في القرآن على معان: منها: الجهاد بالسلاح، وهو المعنى المتبادر عند الإطلاق، ومنه قوله سبحانه: {وفضل الله المجاهدين على القاعدين أجرا عظيما} (النساء:95).
منها: الجهاد بمعنى القول، ومنه قوله تعالى: {وجاهدكم به جهادا كبيرا} (الفرقان:52). يعني: جاهدكم بالقرآن جهادا كبيرا.

ومنها: الجهاد بمعنى العمل، ومنه قوله سبحانه: {ومن جاهد فإنما يجاهد لنفسه} (العنكبوت:6)، يعني: ومن يعمل الخير فإنما يعمل لنفسه، أي: له نفع ذلك.
والجهاد على ثلاثة أقسام منه ما هو متمثل بمجاهدة العدو الظاهر والجهاد الثاني المتمثل بمجاهدة الشيطان والعياذ منه اما الجهاد الآخر والثالث وهو جهاد النفس وهو أصعب الجهاد وصب هذا في قوله تعالى {وجاهدوا في الله حق جهاده} (الحج 78) (الاصفهاني، 502 هـ، صفحة 101)
ومن الالفاظ المرادفة للجهاد القتل والحرب ويقصد بالحرب والتي تكون بصورة مباشرة وهو بمعنى السلب وعندما نقول رجل محارب اي انه كثير الحروب شجاع وممارس للحروب ومنه الحربة والمحارب فالحربة هي الآلة المعروفة بالحرب ومنه لفظة المحارب اي المسجد المخصص للصلاة وسمي بالمحارب لانه المكان المخصص لمحاربة الشيطان والهوى والذي يتمثل بمثل الانسان بين يدي ربه محاربا للذاته واهوائه التي طالما تكون حائلا بين العبد وربّه ويكون حريبا من انشغاله بملذات الدنيا وزهوتها.
(المصطفوي، 1393 هـ، صفحة 121-217). ومما يجدر الإشارة اليه ان لفظة الحرب وردت في القرآن الكريم بعدة اشتقاقات منه مغ هو اسم ومنها ما هو فعل في عدة آيات كقوله تعالى في في الآية 4 من سورة محمد {حتى تضع الحرب أوزارها} وجاءت بصيغة الفعل من الافعال الخمسة في الآية 33 من سورة المائدة: {إنما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله} كما وردت بصيغة المحارب في قوله تعالى: {كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا} (آل عمران:37)

وجاءت لفظ (الحرب): بمعنى القتال، وهو الاستعمال الذي يكثر ذكره في القرآن الكريم كما في قوله

تعالى في الآية 4 من سورة محمد: {حتى تضع الحرب أوزارها}، وهو كناية عن انقضاء القتال (الطباطبائي، 1999، صفحة 507)





أما القتل ويقصد به انفصال الروح عن الجسد مثل الموت ، ويقال: قتلًا إذا كان ذلك الفعل بفعل المتولي لذلك ويقال عنه موتًا إذا كان معتبراً بفوت الحياة كما في قوله تعالى: { أفان مات أو قتل } (آل عمران: 144) وأشتق من الفعل قتل اسم المقاتلة أي المحاربة والتحري أو التقصي عن القتل ويكون ذلك على سبيل الإستعارة والمبالغة إذا أُستعمل هذا اللفظ في عدة معان أخر كقولنا: قتلْتُ الخمرَ بالماء عند مزجِه بقصد التخفيف من حدتها وشدتها ، لتكون أقل تأثيراً على العقل ، ومثله ايضاً على الصعيد العلمي عندما نقول: قتلُهُ بحثًا: والمراد في ذلك اذا بلغ ذروته في عملية الإستقصاء والبحث والمتابعة.

(ابن منظور ، 1956، صفحة 23 ج12) حيث ذكر الراغب في كتابه المفردات في غريب القرآن لفظ (القتل) ومشقاته المتنوعة بصيغتي الاسم والفعل كقوله تعالى: {ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات} (البقرة: 154) ومنها قوله سبحانه: {والفئة أشد من القتل} (البقرة: 191) وقوله تعالى: {كتب عليكم القتال وهو كره لكم} (البقرة: 216): ويقصد بالقتل القتال والمحاربة، ومنه قوله تعالى: {فإن قاتلوكم فاقتلوهم} (البقرة: 191)، والمعنى: أي مثلما يقاتلوكم قاتلوهم. و القتل المعنى به هو ان يقوم بفعل القتل، كما في قوله سبحانه: {ومن يقتل مؤمناً متعمداً} (النساء: 93)،

وقد جيء بالقتل المراد منه اللعن عكس القتل الذي يقصد به انفصال الروح عن الجسد كما جاء في الآية 19 من سورة المدثر {فقتل كيف قدر} وقوله تعالى: {قتل أصحاب الأخدود} (البروج: 4)، المقصود به لعنوا أصحاب الأخدود

كماورد القتل بمعنى العذاب، في قوله تعالى: {ملعونين أينما ثقفوا أخذوا وقتلوا تقتيلاً} (الأحزاب: 61)، والمراد من ذلك القتل هو العذاب الأليم الذي يعاقبهم به الله لما اقترفوه من الذنوب والمعاصي.

ويأتي القتل بمعنى القصاص، كقوله تعالى: {فلا يسرف في القتل} (الإسراء: 33) أي لايحق لولي المقتول أن يسرف او يتعدى حدوده في الاقتصاص من القاتل كقتله لأكثر من نفس واحدة مقابل نفس واحدة وهذا مخالف للشرع والدين.

ومن معاني القتل هو دفن الاحياء بدل الاموات لأن الدفن يختص بالأموات لا الأحياء، كقوله تعالى {ولا تقتلوا أولادكم من إملاق} (الإنعام: 151)، والمراد منه لا يمكن أن تدفنوا أبناءكم وهم ما زالو على قيد الحياة" ومن فعل ذلك فقد اقترف أ ثماً وبهتاناً عظيماً وفاحشة لا تغتفر .





وقد يأى القتل بمعنى آخر وهو الذبح، كقوله سبحانه: {يَقْتُلُونَ أَبْنَاءَكُمْ} (الأعراف:141)، يعني: يذبحون أبناءهم، وهذا ما لا تفره شريعة أو يرضى بها عادلاً أو مسلماً (الاصفهانى، 502 هـ، صفحة 393)

المحور الاول: صيغة الفعل الماضي الرباعي على زنة (فَاعِلٌ) و (يفاعِل)

جاءت لفظة (جاهد) و (بجاهد) في قوله تعالى: {وَمَنْ جَاهَدَ فَإِنَّمَا يُجَاهِدُ لِنَفْسِهِ إِنَّ اللَّهَ لَغَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ} (العنكبوت 6) اذ وردت بصيغة الماضي والمضارع، ومن الناحية الصرفية تعمل عمل المشاركة بين طرفين الحق والباطل، ويعد الصراع العقائدي الدائر بين الطرفين سبباً لتكرار الفعل بصيغة المضارعة ونتيجة لما سيناله المجاهد في سبيل الله من أجر في المستقبل وقد وردت هذه الصيغة ايضا في مواضع اخرى بقوله تعالى في سورة آل عمران {أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تُدْخَلُوا الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَعْلَمِ اللَّهُ الَّذِينَ جُهِدُوا مِنْكُمْ وَيَعْلَمِ الصَّابِرِينَ} الآية (142) وكما وردت ايضا في موضع آخر {أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تُتْرَكُوا وَلَمَّا يَعْلَمِ اللَّهُ الَّذِينَ جُهِدُوا مِنْكُمْ وَلَمْ يَتَّخِذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلَا رَسُولِهِ وَلَا الْمُؤْمِنِينَ وَلِجَنَّةٍ وَاللَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ} (التوبة 16) يقول تعالى ذكره للمؤمنين الذين أمرهم بقتال هؤلاء المشركين، الذين نقضوا عهدهم الذي بينهم وبينه بقوله: {فَانْلَوْهُمُ يُعَذِّبُهُمُ اللَّهُ بِأَيْدِيكُمْ...} (التوبة 14) او يعد الجهاد ارقى رتبة الاحسان، للجهاد الذي يتمثل بتحمل المشقة والتعب، بغية تحقيق العدالة والتي لا يمكن ان تتحقق إلا بمقاومة الظلم والاستبداد وإرساء معلم الدين الاسلامي وشعائره

وليست الهجرة بمعنى الخروج من بلد إلى آخر بغية الترفيه او لأجل مصلحة دنيوية او الأفلات من ظرف يحيط به شخصياً أو النجاة من القتل حيث تكون الهجرة خالصة لله دون اي أثر لمعنى دنيوي زائل، وإنما؛ بدليل قوله تعالى: في عدة مواضع في القرآن الكريم ومنها في هجرته وابتعاده عن وطنه واحبائه وتحمله الصبر والمشقة في غربته.

وان الهدف الرئيس من الجهاد هو معرفة مدى صبر الانسان على الجهاد ومعنى اهميته وقيمتة وبنفس الوقت هو امتحان أو اختبار للإنسان ومدى تكامل الانسان وقربه من الله الذي يتصف بكل معاني الكمال الروحية والمعنوية التي تكمن في ذاته اذا من هذا المنطلق نؤكد ان الانسان المجاهد حقيقة هو ذلك الانسان الذي اختاره الله ليختبره ويرى ويكشف حقيقته عند نفسه وليس عند الله لان الله اعلم بحقائق الأمور وهو اعلم بالسرائر وهو اعلم بالحقائق قبل وقوعها لإحاطته بكل شيء فهو جلّ وعلا لا تخفى عليه خافية.





والله سبحانه وتعالى يؤكد لنا حقيقة بانه لا يحتاج الى من ينصره من البشر. فالبشر هو الذي يحتاج الى نصره الله فهو غني عن العباد و (إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ عَزِيزٌ) فالبشر هو المحتاج الى الله تعالى ومحتاج الى الجهاد والقتال ليدركه عنه الخطر ويرفع كلمة الاسلام ونصرته ليتكامل في مسيرته الذاتية والاجتماعية.

ولو أمعنا النظر في القرآن الكريم والسنة النبوية لوجدنا عدة امور تتلخص فيها موارد الجهاد والتي تتجلى مظاهر القتال واستخدام مختلف الاسلحة في التصدي لمواجهة الاعداء ومنها.

1. الدفاع عن النفس والمال والعرض، قال: «قال رسول الله صلى الله عليه وآله: مَنْ قُتِلَ دُونَ مَظْلَمَتِهِ فَهُوَ شَهِيدٌ». وورد في حديث آخر تفسير المظلمة بأن: «يُقْتَلُ دُونَ أَهْلِهِ وَدُونَ مَالِهِ وَأَشْبَاهَ ذَلِكَ وَكَذَلِكَ فِي مَقَاوِمَةِ الظُّلْمِ وَالطُّغْيَانِ»

والتي تنطبق عليه الآية الكريمة في قوله تعالى: {إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلْنَا أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضِعُّنَّ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُدَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ} * وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضِعُّوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ} (القصاص 4) وتتجلى مقاومة الظلم والطغيان في تضحية الامام الحسين (عليه السلام) بدمه ونفسه ضد الطاغية يزيد وجنده فابى ان يبايعه بقوله المشهور مثلي لا يبايع مثله، لما يتصف به يزيد من الانحطاط الخلقي اذ بلغ درجة عالية من الاستهتار والاستبداد بحكمه الجائر غير مراعي احقية الامام الحسين (عليه السلام) وقربته من رسوالله رسول الامة الاسلامية وانتهاك حرمة.

انطلاقاً من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: «مَنْ سَمِعَ رَجُلًا يَقُولُ: يَا لِمُسْلِمِينَ! فَلَمْ يَجِبْهُ، فَلَيْسَ بِمُسْلِمٍ». (الكليني، 2365) (الكافي: 2 / 164)

ومن هنا جاء تعريف الجهاد شرعاً هو: بذل الجهد من المسلمين في قتال الكفار المعاندين المحاربين، والمرتدين، والبلغاة ونحوهم؛ لإعلاء كلمة الله تعالى: (ابن حجر العسقلاني، 1380، صفحة 6/2): كما قال رسول الله «أَيُّهَا النَّاسُ، إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ قَالَ: مَنْ رَأَى سُلْطَانًا جَائِرًا مُسْتَحِلًّا لِحَرَامِ اللَّهِ، نَاكِثًا لِعَهْدِ اللَّهِ، مُخَالَفًا لِسُنَّةِ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ، يَعْمَلُ فِي عِبَادَةِ اللَّهِ بِالْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ، فَلَمْ يُغَيِّرْ مَا عَلَيْهِ بِفِعْلٍ وَلَا قَوْلٍ، كَانَ حَقًّا عَلَى اللَّهِ أَنْ يَدْخُلَهُ مَدْخَلُهُ، أَوْ لَا وَإِنْ هَؤُلَاءِ قَدْ لَزِمُوا طَاعَةَ الشَّيْطَانِ، وَتَرَكَوا طَاعَةَ الرَّحْمَنِ، وَأَظْهَرُوا الْفُسَادَ، وَعَطَلُوا الْحُدُودَ، وَاسْتَأْثَرُوا بِالْفِيءِ، وَأَحْلَوْا حَرَامَ اللَّهِ، وَحَرَّمُوا حَالَهُ» (الطبري، 310، صفحة 307 ج3)





وتعني هذه اللفظة بدلالة التقرب الى الله عز وجل من خلال العلم الذي يناله المؤمن دون ارتباطه بالحرب كما عانيت بها الآيات المذكورة السابقة اذ هنا يكمن معنى الجهاد بالكلمة والموقف ومن هذا نستدل على إنَّ الجهاد بالكلمة من أجل وأعظم الجهاد عند الله هو جهاد المتكلمين في حل شبه المبطلين واعداء الدين وذلك بتأويل قوله أن: رجعنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الاكبر. (الطبرسي، 1995، صفحة 1995 ج7) (ولهذا هب عليه السلام بثورته مقارعا الحكم المستبد والفئة الباغية التي تسفك الدماء وتعبث فساداً في الارض غير مبالياً بمبادئ وقيم الدين الاسلامي وشرائعه التي اقراها الله سبحانه وتعالى في سبيل اعلاء كلمة الله ضد الظلم والطغيان سائرا وفق نهج جده رسول الله وابيه الإمام علي (عليه السلام) مضحياً بالغالي والنفيس لارساء دعائم الحق ورفض العبودية للحكم الجائر واعطاء كل ذي حق حقه متمثلاً بالجهاد في نصرة دينه واحياء الشريعة الاسلامية وفق مبادئ الدين الاسلامي وتعاليم الرسالة المحمدية الرسالة التي ظلت نوراً يهتدي به الإسلام عبر الأزمنة، فكان جهاده وتضحيتة مناراً للأجيال في مختلف الحقب التاريخية بما جسده من مبادئ ومثل عليا للإنسانية جمعاء. حيث تركت النهضة الحسينية آثارها وبصماتها في الفكر الانساني لدى البشرية جمعاء ولم تنحصر آثارها بطائفة دون أخرى ولا بزمان دون غيره بل شملت كل احرار العالم على اختلاف دياناتهم ومعتقداتهم لما تضمنته من قيم ومثل جهادية عليا. وقال الأثاري الإنكليزي وليم لوفتس: "لقد قدم الحسين بن علي أبلغ شهادة في تاريخ الإنسانية وارتفع بمأساته إلى مستوى البطولة الفذة" (والهماش، الركابي، 2018، صفحة 82)

ومن الايات الواردة في هذا الميدان ايضا قوله تعالى في سورة التوبة {الَّذِينَ ءَامَنُوا وَهَاجَرُوا وَجْهَهُوْا فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ أَكْظَمَ دَرَجَةً عِنْدَ اللَّهِ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْفَائِزُونَ} (20) سورة التوبة) الذين آمنوا بالله وتركوا دار الكفر قاصدين دار الإسلام، وبذلوا أموالهم وأنفسهم في الجهاد لإعلاء كلمة الله، هؤلاء أعظم درجه عند الله، وأولئك هم الفائزون برضوانه. وفي الجهاد وتجهيز الغزاة بالخروج بالنفس وأشار السعدي في تفسيره الجهاد والهجرة هما الركنان الاساسيان من الناحية الاجتماعية في تقويم الاسلام ونصرته وقد فضل الله سبحانه وتعالى المجاهدين والمهاجرين مما اشار اليه في كتابه العزيز ومبرهنأ على قدسية هؤلاء المهاجرين واعطاهما المكانة العليا بين الناس لما لهما اهمية كبيرة في بناء الاسلام وارتفاع شأنه مضحين بأعلى ما عندهم في نصرة الحق ومحاربة الفاسدين الذين يعيشون في الارض فساداً ((السعدي، 1376، صفحة 189) 18





. ونرى كلمة الجهاد دائماً مرافقة لكلمة الهجرة لانهما كلاهما مكملتان للآخرى في الحفاظ على سلامة الاوطان والدفاع عن العقيدة الفذة وقد وردتا معا في مواضع عديدة من القرآن الكريم كقوله تعالى: **لَا الَّذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ آوَوْا وَنَصَرُوا أُولَئِكَ هُمُ الْمُؤْمِنُونَ حَقًّا** {الانفال 74}. وتعد الهجرة في الشرع الاسلامي حكم غير ثابت فيه فهي كالجهاد وتعد من اهم اركانها الاساسية واحكامها الحية وليس غريباً ومن المحتمل وحسب الظروف التي تمر بها، اصبحت واجباً شرعياً مفروضاً على كل مسلم قادر على الجهاد (المظهري، 2025، صفحة 13).

جهاد النفس

ومن المعتقد ان الهجرة باب من ابواب الجهاد والمقصود بالجهاد هنا جهاد النفس و "المجاهد من جاهد نفسه" 1 (المظهري، الجهاد والشهادة، 2025، صفحة 15). حيث ان النفس ميالة للهوى وانشغالها بالملذات والتي دائماً ما (ال تزول هذه اللذات وتبقى تبعاتها في هذه الدنيا، فالدنيا كما وصفها الامام علي (عليه السلام) غرارة مكاراة خداعة ضلالة، حائلة زائلة، نافذة بائدة، أكالة غوالة وان النفس وأهوائها تكون في صراع داخلي مستمر بينها وبين العقل من جهة وفي قوله تعالى: **لَكِنَّ الرُّسُولَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ جُهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ وَأُولَئِكَ لَهُمُ الْخَيْرَاتُ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ** {التوبة 88} ويؤيد ذلك قول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) (ما قام ولا استقام ديني الا بشيئين مال خديجة وسيف علي بن ابي طالب. (الحائري، صفحة 33)

المحور الثاني: صيغة الفعل الماضي الثلاثي على زنة (فعل) ومشتقاته مثل (نفر)

والمقصود بالنفر هو التجافي والانزعاج وعدم الرغبة في المثل للشيء والانفجار عنه "والنفرة في كافة الحياة وشؤونها المتعددة" واستعير لفظ النفرة الى الحرب اي نفر الى الحرب تهيأ للقتال ومواجهة الاعداء ومنه الاستنفار وهو قدوم الحرب وتوجيه الناس الى الحرب أو أن ينفروا منها (ابن منظور، 1956، صفحة 312) وجاء لفظ (نَفَرَ) في القرآن الكريم في قوله تعالى: **لَوْ مَا كَانَ الْمُؤْمِنُونَ لِيَنْفِرُوا كَافَّةً فَلَوْلَا نَفَرَ مِنْ كُلِّ فِرْقَةٍ مِّنْهُمْ طَائِفَةٌ لِّيَتَفَقَّهُوا فِي الدِّينِ وَلِيُنذِرُوا قَوْمَهُمْ إِذَا رَجَعُوا إِلَيْهِمْ لَعَلَّهُمْ يَحْذَرُونَ** {التوبة 122} بغية (النفرة) في شؤون الحياة كافة، ومعنى هذه الآية من تنمة أحكام الجهاد بالقتال، مع زيادة حكم طلب العلم والتقفة في الدين وهو آلة الجهاد بالحجة والبرهان، الذي عليه مدار الدعوة إلى الإيمان وإقامة دعائم الإسلام، وإنما جهاد السيف حماية وسياج





ولفظ (النفر) ذكر في القرآن الكريم على صيغة (الفعل) كقوله تعالى {فانفروا ثبات أو انفروا جميعا} (النساء: 71)؛ والمقصود انفروا الى قتال عدوكم اي تهيئوا للقتال والجهاد والثبات فيه (الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، 1995، صفحة 7- 9). وكما جاء بصيغة الاسم {وَأُذِّ صَرْفًا إِنَّكَ تَقْرَأُ مِنَ الْجَنِّ يَسْمَعُونَ الْقُرْآنَ}.

كما ذكرت بصيغة اسم الفاعل كقوله تعالى والمعنى المقصود حمر نافرة وجاء بمعنى الخروج للجهاد، وها اللفظ لظالما يغلب استعماله ومنه قوله تعالى: {ما لكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثاقلتم إلى الأرض} (التوبة: 38)، أي: أيها المؤمنون، اخرجوا غزاة " في سبيل الله "، أي: في جهاد أعداء الله (الطبري، 310 هـ، صفحة 193) (أي ما لكم إذا دعيت وامرتم بالجهاد في سبيل الله. لاقامة الدين الاسلامي وأعلاء راية الاسلام والانصياع لأوامر الله للقتال والجهاد في سبيله تخاذلت وتقاستم عن هذا العمل المنوط اليكم وتباطأتم وفضلتم التراجع عن هذا الامر الذي فيه عزتكم ونصرتكم واعلاء كلمة الله في الجهاد في سبيله.

ويعد لفظ (الجهاد) من بين هذه الالفاظ في هذا السياق يبدو الاكثر ابرازا ويمكننا القول ان هذا اللفظ من المصطلحات الإسلامية الأساسية حيث لا يذكر له وجود في بقية لغات العالم اجمع لما يحمله من دلالات اسلامية بحتة مستمدة افكارها من عقيدة الاسلام ومبادئه وعقائده التي لا يمكن ان يتخلل عنها الانسان في تكوينه واسسه المثلى المنطلقة من الايمان الذي يتحلل بها المسلم لتنفيذ ما امره الله به تجاه ربه من شرائع وقيم مثلى

المحور الثالث: صيغة اسم الفاعل من الفعل الماضي الرباعي على زنة (فاعل)

ويصاغ أسم الفاعل من الفعل الرباعي على زنة مضارعة مع ابدال الياء ميم وكسر ما قبل الآخر (النحوي، 2003، صفحة 758 ج2). وتتمثل هذه الصيغة في قوله تعالى: {وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجْهِدِينَ مِنْكُمْ وَالصَّابِرِينَ وَنَبْلُوَ أَخْبَارَكُمْ} (سورة محمد 31) أشار الله سبحانه وتعالى الى لفظة المجاهدين بصيغة جمع المذكر السالم وهي احدى الفاظ التعبئة لقتال الكافرين وقد وردت الآية بفعل مضارع المؤكد بتوكيد (اللام) ونون التوكيد وذلك لدلالة اهمية وعظمة الدور الذي يمارسه ويسهم به المجاهدون وقوله: (ونبلوا أخباركم) والمقصود بالبلاء الذي اخبر به الباري يقصد به الامتحان أو الاختبار الذي اخبر به الله عز وجل إذ من خلاله يقيس مدى صبر المؤمن المجاهد في سبيل الله، ويحتمل المجاز كما أشار إليه المفسرون ومنهم الزمخشري وابن كثير في قولهما ((أي وتظهر اخبارهم





للناس من طاعة وعصيان في الجهاد وفي غيره (الزمخشري، 1948، صفحة 343 ج3) و (ابن كثير، صفحة 723 ج1).

ومن صور الجهاد التي لا ينساها المسلمون هو يوم كربلاء والذي يعد مثالا للمجاهدين في واقعة الطف الحسيني والتي مجدها التاريخ.

و بين الله سبحانه وتعالى على اهمية الجهاد من خلال تفضيل المجاهدين على القاعدين في قوله تعالى في سورة النساء {لَا يَسْتَوِي الْقَاعِدُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُولِي الضَّرَرِ وَالْمُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ عَلَى الْقَاعِدِينَ دَرَجَةً وَكُلًّا وَعَدَ اللَّهُ الْحُسْنَىٰ وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا} (النساء 95) وهنا في هذا النص المقدس نلاحظ تكرار لفظة المجاهدين ثلاث مرات ودلالة التكرار في اللغة العربية معناه التوكيد على الشيء وذلك لأهميته القصوى للجهاد وتفضيله على القعود والتخاذل وتفضيل المجاهدين على القاعدين بالأجر العظيم وتكريمهم اما بالشهادة أو النصر العظيم من عند الله وقد أشار الله سبحانه إلى الاستثناء في هذه الآية حيث استثنى اولى الضرر و (الضرر ارباب العذر المانع من الجهاد) في نفس الآية المشار إليها. وجاء في مختصر الميزان في تفسير القرآن للعلامة الطباطبائي الضرر النقصان المانع من القيام بامر الجهاد كالعمى والمرض والجهاد، والاموال انفاقها في سبيل الله للظفر على اعداء الدين والجهاد بالأنفس: أي القتال والقاعدين التاركين للخروج الى القتال (الطباطبائي، مختصر الميزان في تفسير القرآن، 1999، صفحة 94 ج5)

المحور الرابع: صيغة فعل الامر الرباعي على زنة (فاعل) كصيغة الفعل (جاهد)

ومن ذلك قوله تعالى {يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ جَاهِدِ الْكُفَّارَ وَالْمُنَافِقِينَ وَاغْلُظْ عَلَيْهِمْ وَمَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ} (التوبة 73)

نلاحظ إن هذه الآية كررت مرتين في سورتي التوبة والتحريم وفي هذه الآية دلالة على الأمر والوجوب في الجهاد من الاعلى رتبة الخالق الله سبحانه وتعالى الى ادنى رتبة المتمثلة النبي صلى الله عليه وسلم وعطف على صيغة اخرى من فعل الامر اضافة الى الفعل الامر (جاهد) فعل (اغلظ) وهي تعني نقبض الرافعة في الخلق والطبع والفعل والمنطق والعيش (ابن منظور، 1956، صفحة 449 ج7).

وقد ورد الفعل بصيغة (جاهد) في موارد عديدة في القرآن الكريم منها:
{وجاهدكم به جهادا كبيرا} (الفرقان:52).





{وجاهدوا في الله حق جهاده} (الحج:78) وجاء في مختصر الميزان للطباطبائي الجهاد بذلاً لجهاد واستفراغ الوسع في مدافعة العدو ويطلق في الأكثر على المدافعة بالقتال لكن لربما يتوسع في معنى العدو حتى يشمل كل ما يتوقع منه الشر، كالشيطان الذي يضل الإنسان والنفس الأمارة بالسوء وغير ذلك، وقد سمي النبي (صلى الله عليه وسلم) مخالفة النفس جهاداً أكبر والظاهر إن المراد بالجهاد في الآية هو المعنى الأكبر (الطباطبائي، مختصر الميزان في تفسير القرآن) (الطباطبائي، مختصر القرآن في تفسير القرآن الكريم) (الطباطبائي، مختصر الميزان في تفسير القرآن، 1999، صفحة 341) وقد ذكرت لفظة الامر بالجهاد بصيغة (وجاهدوا) في (سورة المائدة الآية 35) {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَابْتَغُوا إِلَيْهِ الْوَسِيلَةَ وَجَاهِدُوا فِي سَبِيلِهِ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ} (المائدة 35)

يقول تعالى أمراً عباده المؤمنين بتقواه، وهي إذا قرنت بالطاعة كان المراد بها الانكفاف عن المحارم وترك المنهيات، وقال قتادة: أي تقربوا إليه بطاعته والعمل بما يرضي الله (ابن كثير، صفحة 113؛ 774) وفي موضع آخر من القرآن الكريم ذكر ت لفظة الجهاد بصيغة الامر في قوله تعالى قي سورة التوبة {وَإِذَا أَنْزَلَتْ سُورَةٌ أَنْ آمَنُوا بِاللَّهِ وَجَاهِدُوا مَعَ رَسُولِهِ اسْتَأْذِنُوا أُولَئِكَ أَطُورٌ مِنْهُمْ وَقَالُوا ذَرْنَا نَحْنُ مَعَ الْفَاجِينَ} (86)). وخير مثال على الجهاد ونصرة الحق ما نراه من خلال نهضة وجهاد الامام الحسين (عليه السلام) واتخاذة انموجا يحتذى به من اجل احياء هذه الفريضة في نفوس الكثير من ابنائنا في سبيل الله ونصرة المظلوم.

المحور الخامس: صيغة الاستعداد للقتال بزنة فعل الامر (أفعلو)

ومثال على ذلك قوله تعالى: {وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ} وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ} (الانفال 60)

وردت هذه الآية بصيغة فعل الامر والتي تدل على الوجوب والمقصود بالأعداد هنا التحضير للجهاد في سبيل الله جل وعلا، واعدو اي اقصى ما تستطيعون القيام به من اجل توحيد صفوف المقاتلين وتوجيههم نحو ساحات القتال لهذا الأمر الألهي الموجب وأشار الطباطبائي في مختصر الميزان في تفسير القرآن بأنه امر عام بتهيئة المؤمنين مبلغ استطاعتهم من القوى الحربية ما يحتاجون إليه في مواجهة الأعداء في الوجود أو الفرض أو الاعتبار (الطباطبائي، مختصر الميزان في تفسير القرآن، 1999، صفحة 184)





و منها: القتل بمعنى القتال والمحاربة، ومنه قوله تعالى: {وَأَقْتُلُوهُمْ حَيْثُ تَقْعَمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلَا تَقْتُلُوهُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقْتُلُوكُمْ فِيهِ فَإِنْ قَتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ} (البقرة:191)،

سياق الآيات الشريفة يدل على أنها نازلة دفعة واحدة، وقد سيق الكلام فيها لبيان غرض واحد وهو تشريع القتال لأول مرة مع مشركي مكة. اقتلوهم الخ، تحديد له من حيث التشديد،

{أنفقوا في سبيل الله ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة} (البقرة 195)، أمر بإنفاق المال لإقامة القتال في سبيل الله، والكلام في تقييد الإنفاق ها هنا بكونه في سبيل الله نظير تقييد القتال في أول الآيات بكونه في سبيل الله. وجاء في الطبري تأويل قوله تعالى: {وَأَقْتُلُوهُمْ حَيْثُ تَقْعَمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ}

وانطلق الامام الحسين (عليه السلام) من هذا المنطلق مبدياً رأيه في واقعة الطف عندما تلاقى الجيشان بين جيش الحسين عليه السلام وجيش عمر بن سعد قائلاً "إني أكره أن أبدأهم بقتال" مقتدياً بسيرة جده رسول الله (صلى الله عليه وسلم) و أبيه علي بن أبي طالب (عليه السلام) في دعوتهما إلى الله.

جاءت تعبيراً عن ردِّ الفعل والإحساس بالظلم حيث لا تتحقق الشهادة الا عن طريق الجهاد والهجرة والتي طالما تكون لها الدور الريادي في تحقق النصر او الاستشهاد في تربية الانسان وترويضه بالصبر والثبات إن قادتنا المتمثلة بسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، والامام الإمام علي (عليه السلام) والأئمة الأطهار - كانوا جميعاً، عليهم السلام مجاهدين ومهاجرين في سبيل الله وهذا هو الامتحان الحقيقي الذي يمتحنهم به الله في هذه الحياة الدنيوية الفانية كالصبر على تحمل المشقات في كل ميادين الحياة التربوية بما فيها من الجهاد والهجرة وتحمل البعد والفراق في سبيل اعلاء كلمة الله تعالى ورفع راية الاسلام وتقديس شرائعه وقيمه المثلى والتي لا تتحقق الا عن طريق بذل الغالي والنفيس والمتمثلة، بالهجرة والجهاد.

الخاتمة

وفي نهاية هذا البحث الموسوم بـ(الفاظ الجهاد في القرآن الكريم وأثره على الفكر الحسيني) فقد توصل الباحث الى النتائج الآتية:

- 1-وردت الفاظ الجهاد في القرآن الكريم بصيغ مختلفة وهي صيغة الفعل الماضي الرباعي على زنة (فاعل) و (يفاعل) وقد جاءت في عشرة مواضع وصيغة الفعل الماضي الثلاثي على زنة





- (فَعَل) ومشتقاته في خمسة مواضع وصيغة اسم الفاعل من الفعل الماضي الرباعي على زنة (فاعل) في أربعة مواضع وصيغة فعل الامر الرباعي على زنة (فاعل) في موضعين وصيغة الاستعداد للقتال بزنة على الامر (أفعلوا) لمرة واحدة فقط.
- 2- ركز البحث على اهم الالفاظ التي اشار اليها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم هي الفاظ الجهاد، الاستنفار، الاستعداد)
- 3- تصدر النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وآل بيته الاطهار المكانة العليا التي لا يداينها احد من باب الصمود والتضحية في هذه الآيات القرآنية وذلك لما بذلوه وعانوه في سبيل اعلاء الإسلام وديمومة الدين المحمدي الاصيل والحفاظ عليه من شرور الحادثات لاهل النفوس المريضة.
- 4- تعد السور المدنية من اهم السور التي اشارت اليها الفاظ الجهاد كسورة البقرة وآل عمران والمائدة.
- 5- ترزخ سورة التوبة بتكرار الآيات التي تشتمل على الفاظ الجهاد و من اكثر السور المدنية التي برزت فيها اذ كررت هذه الالفاظ ثماني مرات.
- 6- ونستلهم من ذلك إنَّ الجهاد في سبيل الله تعالى يحتاج إلى ثلاثة عناصر اساسية هي: (الإيمان، الهجرة، الجهاد) وهذه العناصر الثلاثة متلازمة مترابطة بعضها مع البعض الآخر. والجهاد عند الفقهاء على نوعين: جهاد المال وجهاد النفس وهذا ما نراه جليا في جهاد السيدة خديجة زوج النبي صلى الله عليه وسلم بمالها عنما وهبت كل ما تملكه في سبيل الاسلام اما النوع الآخر (جهاد النفس) فهو لا يخفى علينا والمتمثل بالأمام علي (عليه السلام).

المصادر:

- القرآن الكريم
- [1] الانصاف في مسائل الخلافين البصريين والكوفيين ' كمال الدين ابو البركات ' عبد الرحمن بن محمد بن ابي سعيد الانباري النحوي ' المكتبة المصرية ط1 2003 ' المكتبة المصرية.
- [2] بحار الانوار للعلامة المجلسي محمد باقر، بحار الانوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الاطهار، ط2 (بيروت: مؤسسة الوفاء: 1403 هـ)، ج 44
- [3] تاريخ الأمم والملوك محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، أبو جعفر الطبري (المتوفى: 310 هـ) الناشر: دار الكتب العلمية - بيروت.
- [4] التبيان في تفسير القرآن، شيخ الطائفة ابي جعفر محمد بن الحسن الطوسي تحقيق وتصحيح،





احمد حبيب قصير العاملي، عددالاجزاء 10 اجزاء، مصدر الكتاب: موقع الجامعة الاسلامية
554/3.

[5] تفسير السعدي ص 364 يسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان دار ابن الجوزي لطباعة
1307 هـ - 1376 هـ.

[6] تفسير القرآن العظيم ج1، ابو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي 700-
774هـ) المحقق سامي بن محمد سلامة، الناشر: دار طيبة للنشر والتوزيع الطبعة الثانية
2420هـ - 1999 م، عدد الاجزاء: 8، 683/1.

[7] تفسير المنار محمد رشيد رضا ج11 لكتاب: تفسير القرآن الحكيم المؤلف: محمد رشيد بن علي
رضا بن محمد شمس الدين بن محمد بهاء الدين بن منلا علي خليفة القلموني الحسيني (ت
1354هـ) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990- عدد الاجزاء 12.

[8] شجرة طوبى الشيخ محمد مهدي الما زندراني الحائري ج2، الناشر منشورات المكتبة الحيدرية
ومطبعاتها في النجف 368 محرم الحرام 1386 هجرية الطبعة الخامسة وتمتاز على باقي
الطباعات بالتصحيح والتدقيق، عدد الاجزاء: 2، 33:2.

[9] صفوة التفسير للصابوني، محمد علي الصابوني، الطبعة العالمية، 2016

[10] المفردات في غريب القرآن، الأصفهاني، محمد خليل عيتاني، ط5 دار المعرفة، بيروت، 1428
هـ.

[11] فتح الباري بشرح البخاري احمد بن علي بن حجر العسقلاني المكتبة السلفية بمصر ط1 1390
هـ.

[12] مختصر الميزان في تفسير القرآن، الطباطبائي بيروت - لبنان ط1 1999

[13] الكافي: 2 / 164، للشيخ أبي جعفر محمد بن يعقوب بن إسحاق الكليني، المُلقَّب بثقة الإسلام،
المتوفى سنة: 329 هجرية، طبعة دار الكتب الإسلامية، سنة: 1365 هجرية / شمسية،
طهران / إيران)

[14] الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التاويل، ج 6 الزخشري ابو القاسم جار
الله ط2 دار الفكر بيروت 1948

[15] لسان العرب / محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري/ الناشر دار صادر بيروت (د ت).

[16] مجمع البيان في تفسير القرآن أمين الايسلام ابي علي الفضلبن الحسن الطبرسي، تحقيق حسين





- الاعلمي، عدد الاجزاء 10 اجزاء، مصدر الكتاب، المجمع العالمي لأهل البيت 7 / 272.
- [17] مختصر الميزان في تفسير القرآن للطباطبائي ج5. المؤلف سليم الحسني الطبعة الاولى ايران - طهران الناشر لوح المحفوظ. 1420 هـج - 1999 م.
- [18] المجلات والدوريات
- [19] أقوال المستشرقين وعلماء الغرب في ثورة الحسين (ع) اسامة النجفي، مجلة النبأ، ملف عاشوراء 1427
- [20] فلسفة الجهاد في الاسلام الامام الحسين (عليه السلام) انموذجاً. (4) حسين رحيم عزيز الهماش و محسن منصور والي الركابي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج14، العدد 41، (جامعة واسط 2018م)





المفاهيم اللغوية والدلالة التاريخية للمصطلح الإداري عند الفيروزآبادي

أ. د. نضال محمد قمبر¹

¹ جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الانسانية / قسم التاريخ – العراق

nedal.camper@uobasrah.edu.iq

الملخص. يتناول هذا البحث دراسة تحليلية للمفاهيم اللغوية والدلالة التاريخية للمصطلح الإداري كما ورد في معجم الفيروزآبادي (القاموس المحيط)، بوصفه أحد أبرز المعاجم التراثية التي حفظت لنا ثروة لغوية وإدارية تعكس بنية الفكر العربي الإسلامي في العصور الوسطى، ويهدف البحث إلى تتبع استخدامات الألفاظ ذات الطابع الإداري في المعجم، وتحليل دلالاتها اللغوية، وسياقاتها التاريخية والاجتماعية، للكشف عن مدى تطور الفكر الإداري العربي وتنوع المصطلحات الدالة عليه، كما يسعى إلى بيان منهج الفيروزآبادي في عرض المصطلحات الإدارية، والعلاقة بين الدلالة اللغوية الأصلية للمصطلح والمعنى الوظيفي الذي اكتسبه عبر الزمن.

Abstract. This research presents an analytical study of the linguistic concepts and historical semantics of the administrative term as it appears in Al-Fīrūzābādī's Al-Qāmūs al-Muḥīṭ, one of the most prominent classical lexicons that has preserved a rich linguistic and administrative heritage reflecting the structure of Arab-Islamic thought in the Middle Ages. The study aims to trace the uses of administrative-oriented vocabulary in the lexicon, analyze their linguistic meanings, and examine their historical and social contexts in order to reveal the extent of the development of Arab administrative thought and the diversity of the terminology associated with it. It also seeks to clarify Al-Fīrūzābādī's method in presenting administrative terms and the relationship between the original





linguistic meaning of a term and the functional meaning it acquired over time.

مقدمة:

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية للمفاهيم اللغوية والدلالة التاريخية للمصطلح الإداري كما ورد في معجم الفيروزآبادي (القاموس المحيط)، بوصفه أحد أبرز المعاجم التراثية التي حفظت لنا ثروة لغوية وإدارية تعكس بنية الفكر العربي الإسلامي في العصور الوسطى، ويهدف البحث إلى تتبع استخدامات الألفاظ ذات الطابع الإداري في المعجم، وتحليل دلالاتها اللغوية، وسياقاتها التاريخية والاجتماعية، للكشف عن مدى تطور الفكر الإداري العربي وتنوع المصطلحات الدالة عليه، كما يسعى إلى بيان منهج الفيروزآبادي في عرض المصطلحات الإدارية، والعلاقة بين الدلالة اللغوية الأصلية للمصطلح والمعنى الوظيفي الذي اكتسبه عبر الزمن، ويعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي للكشف عن تطور المصطلح الإداري ودلالاته عبر العصور، ومن أهم نتائج البحث أن المصطلح الإداري في المعاجم التراثية ليس مجرد مفردة لغوية، بل هو مرآة للواقع الإداري والثقافي والاجتماعي في حقبة زمنية معينة، ولقد اقتضت الدراسة تقسيمه إلى ثلاثة محاور رئيسية:

1. المحور الأول: الفيروزآبادي و (القاموس المحيط) تعريف عام ودراسة في منهجه المعجمي

1.1. الفيروز آبادي و (القاموس المحيط) دراسة تعريفية

1.1.1. الفيروزآبادي دراسة عامة في سيرته

هو محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر بن أبي بكر بن أحمد بن محمود بن إدريس بن فضل الله بن الشيخ أبي إسحاق إبراهيم بن علي الفيروزآبادي الشيرازي (الخرجي، 2009: 64)، ولد بشيراز في سنة (729هـ) كنيته أبو طاهر ولقبه مجد الدين، وعلى الرغم من أن البعض نسبته إلى أبي إسحاق الشيرازي، إلا أن هناك من استغرب اتصال نسبه بأبي بكر الصديق من جهة الشيخ أبي إسحاق (الفاسي، 1998: 430)

شافعي المذهب نزيل مكة (المقريزي، 1418هـ: 260) سمع من مشايخ عدة في شيراز وبغداد وبدمشق وببيت المقدس وبمصر (الفاسي، 1998: 426).





من مشاهير العلماء في اللغة والحديث والفقه ن ويعد كتابه (القاموس المحيط) من ابرز المعاجم اللغوية اهمية لكثرة ما حواه من الزيادات على الكتب المعتمدة، كالصاحح وغيرها، وهو صاحب مصنفات عدة نذكر منها (شرح الفاتحة)، و (شرح على البخاري) وكتاب في الأحاديث الضعيفة،، وكراس في علم الحديث، و (الدر الغالي في الأحاديث العوالي)، و (الصلوات والبشر في الصلاة على خير البشر)، و (المغانم المطابة في معالم طابة)، و (الوصل والمنى في فضائل منى)، و (الروض المسلول فيما له إسمان إلى ألوف)، و (تجبير الموشين في السنين والشين)، و (الإسعاد إلى رتبة الاجتهاد) (المقريزي، 1418هـ: 93).

ومن مصنفاته في التفسير كتاب (بصائر ذوى التمييز في لطائف الكتاب العزيز)، وكتاب (تتوير المقباس في تفسير ابن عباس)، و (تيسير فاتحة الإياف في تفسير فاتحة الكتاب)، و (الدر النظيم المشير إلى مقاصد القرآن العظيم) وغيرها (الفاسي، 1998م: 426).

وعن نتاجاته المعرفية في الحديث نذكر نماذج منها (كتاب شوارق الأسرار العلية شرح مشارق الأنوار النبوية) وكتاب (منح الباري بالسيح الفسيح الجاري في شرح صحيح البخاري) (خليفة 2021م: 318)، وكتاب (عمدة الحكام في شرح عدة الأحكام)، وكتاب (الصلوات والبشر في الصلاة على خير البشر)، وكتاب (أحسن اللطائف في محاسن الطائف)، و (روضة الناظر في ترجمة الشيخ عبد القادر)، و (منية السؤل في دعوات الرسول) (المقريزي، 2006م: 261).

كان مولعاً بالشعر وصاحب خط جيد وسريع في الكتابة، كما كان سريع الحفظ (الفاسي، 1998: 427).

وعن مناصبه الادارية فكان قاضي القضاة ببلاد اليمن لمدة (20) عاماً بعدما حظي بمكانة مرموقة من قبل صاحب اليمن الملك الأشرف فكانت بينهما مصاهرة إذ تزوج الأشرف ابنة الفيروز ابادي، اما وصوله لليمن ففي حدود سنة (766هـ) اقام بها عدة سنوات ما بين (5) او (6) سنوات ثم غادر اليمن وعاد اليها مجدداً، إذ شد رجالها الى الطائف وله فيها بستان (المقريزي، 2006: 262)، وعرف بكثرة تنقلاته ما بين مكة والمدينة والطائف واليمن وعند عودته إلى مكة سنة (802هـ) من بلاد اليمن ابتنى له داراً أنشأها الصفا مدرسة للملك الأشرف صاحب اليمن، في الحديث وفي فقه مالك والشافعي، وفعل الشيء ذاته عند زيارته للمدينة بعد ان اشترى حديقتين وجعلها لذلك، ثم عاد إلى مكة، ثم قصد الأشرف في اليمن الا ان موت الأشرف حال دون وصوله إليها، فعرج الى مكة سنة (805هـ) واستمر في ترحاله





ما بين الطائف ومكة والمدينة، واليمن ودر سفي مدارسها منها: (المؤيدية) و (المجاهدية) وغيرها (الفاسي، 1998م: 430).

اما وفاته كانت سنة (817هـ) ودفن بمقبرة الشيخ إسماعيل الجبرتي، بباب سهام (الفاسي، 1008م: 431).

1.1.2. نظرة عامة على (القاموس المحيط)

(القاموس المحيط) هو عنوان مختصر لكتابه في اللغة الموسوم (قاموس المحيط وقابوس الوسيط الجامع لما ذهب من العرب شماطيط) (خليفة، 2001 م: 316).

ولقد اهتمت المصادر بتقصي اسباب تأليفه للكتاب واغراضه ومحتواه نقلاً عن ما ورد في خطبة الكتاب (خليفة، 2001م: 318) إذ وقف فيها على امور عدة اهمها:

1- حدد محتوى كتابه ومضمونه

2- دوافع التأليف: استجابة لحاجات الطلاب العلمية والبحثية، ورغبة المؤلف في تبسيط مصادر ضخمة مثل (المحكم) و (العباب) لتكون في متناول المتعلمين / كذلك معالجة النقص أو الإغفال في كتب سابقة، مثل صحاح الجوهري، خاصة فيما يتعلق بالمادة المهملة أو المعاني الغريبة.

3- أهداف الكتاب: تبسيط وتحقيق الاستفادة القصوى من المصادر الكبيرة والمعقدة، واختصار المعلومات كل ثلاثين سفرًا تم تلخيصها في سفر واحد، وحذف الزوائد والشواهد غير الضرورية لتسهيل الدراسة والفهم، كما جمع خلاصة ما في كتب أساسية مع إضافات علمية جديدة موفقة "من الله بها على المؤلف".

4- مميزات الكتاب وفق رؤية مؤلفه: اختصار مدروس يجعل الوصول إلى المعلومة أسرع وأكثر فعالية مع سهولة الفهم وغزارة المعنى في ألفاظ يسيرة، ما يرفع من قيمة الكتاب التعليمية والبحثية، تنظيم المادة بطريقة علمية تسمح للطلاب بالاستفادة العملية دون الإرباك بالتفاصيل الكثيرة.

5- ظرف إنجاز الكتاب: وقف على مكان تأليفه بوصف روحاني له كونه مطل على الصفا المشرفة تجاه الكعبة، ما يعكس الجانب الديني والروحي في تأليف الكتاب.

2. المحور الثاني: المصطلح الإداري في القاموس المحيط





يعد القاموس المحيط مرجع لغوي وأشتهر بكونه من أوسع معاجم العربية وأهمها وبينت عدد من الدراسات اعتماده منهج مختصر في الشواهد، واهتم بذكر الأعلام والأمكنة بكثافة بالنظر إلى هذا السياق، فإن استخراج (مصطلحات إداري) منه يتطلب إعادة تأطير أي البحث عن الكلمات التي يمكن أن تستعمل في إطار الإدارة والتنظيم واتخاذ القرار، حتى لو لم تقصد بهذا المعنى تحديداً في القرن التاسع الهجري، وعلى الرغم من أن معجم (القاموس المحيط) ليس مخصصاً للإدارة بمعناها الحديث، فإن كثيراً من مفرداته يمكن استثمارها لفهم سيرورة الإدارة والتنظيم في النصوص التقليدية.. كما إن قراءة هذه المفردات في ضوء البعد الإداري تساعد الباحث على ربط التراث اللغوي بمفاهيم الإدارة المعاصرة، وتبين كيف أن اللغة العربية في معجمها القديم قد احتوت على مفاهيم تنظيمية كانت تُمارَس حتى وإن لم تُصغ بصيغ حديثة، لذا وجب إلزاماً استقصاء هذا المحور من خلال الموضوعات الآتية:

2.1. المنهج اللغوي والإدارية في القاموس المحيط

استقصت الدراسة المفردات ذات الصبغة الإدارية في (القاموس المحيط) للفيروزآبادي، إذ تنوعت طرائق تناولها في المعجم تبعاً لمنهجه اللغوي القائم على تحليل اللفظة من حيث بنيتها الصوتية ودلالاتها المعنوية وأصلها الاشتقاقي، وأظهر الفيروزآبادي اهتماماً واضحاً بتوثيق الألفاظ الإدارية وربطها بسياقاتها التاريخية، مستعيناً بشواهد لغوية وأعلام عُرِفوا بتقلدهم مناصب رسمية، مما أضفى على معجمه طابع علمي وتاريخي في آنٍ واحد.

كما تميز القاموس بتوظيفه للجغرافية حين ربط بعض الألفاظ بأسماء أماكن وشخصيات تولت وظائف حكومية، في مسعى لتأصيل المفردة لغوياً وتاريخياً معاً. ومن ذلك ما أورده في مفردة (موران: بالضم: قرية بنواحي خوزستان، منها سليمان بن أبي أيوب المورياني وزير المنصور) (الفيروزآبادي: 2005، 136)، ومثال ذلك أيضاً عند تأويله لموقع (بست) وهو وادي بأرض إربل، إذ ذكر نسب إليها اثنين من قضاتها وهم كل من إسحاق بن إبراهيم القاضي والخليلان ابنا أحمد القاضي (الفيروزآبادي: 2005، 143).

ان هذه الامثلة تعكس تداخل المعنى اللغوي مع الدلالة التاريخية والاجتماعية والتوصيف الجغرافي في منهج الفيروزآبادي المعجمي.

ومن بين الصور المتنوعة التي وردت فيها بعض المصطلحات الادارية ماهو مشتق وتابع لها دون سائر الوظائف مثل قوله ((وتنافذوا إلى القاضي: خلصوا إليه، فإذا أدلى كل منهم بحجته، فيقال:





تتافدوا)) (الفيروزابادي: 2005، 360)، مفردة تتافدوا مرتبطة بالقضاء لذا قدم تأويله وفقاً لموردها الاساسي.

منها مفردة (الترقيم والترقين) قاصداً بذلك اهل ديوان الخراج (الفيروزابادي: 2005، 1201)

2.2. التصنيف الوظيفي للمصطلحات الادارية

وعن التصنيف الوظيفي فقد وردت ألفاظ ذات الصلة بالإدارة والحكم والوظائف الرسمية، وفيما يلي تصنيفها بحسب معانيها الوظيفية من إدارية أو سلطانية، مع شرح موجز لها كما ورد أو يُفهم من سياق القاموس: -

2.2.1. مصطلحات الحكم والسلطة

أورد الفيروز ابادي في قاموسه عشرات المفردات ذات الطابع سلطوي او من توابعها ومن عمل في هذا السلك من ذلك: الخليفة ولقد اشرنا مسبقاً إلى تعريفه الذي تضمن مصطلح اداري اخر مرادف له ومبين لمعناه او وهو السلطان ومن مرادفاته المذكورة ايضاً الحاكم والملك يتبعهما الامير . ووردت لفظة الوزير في مواضع عدة بعد ان فسر معناها واشتقاقها واصلها وجذرها اللغوي (الفيروز ابادي: 2005، 492) واثرى كتابه في مواضع متفرقة بتسمية بعض الوزراء حسب سياقها النصي . ومن توابع السلطة وظيفة الحاجب كذلك العامل، الوالي (الفيروز ابادي، 2005، ص748)، القاضي، شرطة العريف، الكاتب، الديوان، الخازن وعن الديوان فقد قدم مسميات عدة لاصحاب الدواوين المستحدثة ابان العصور الاسلامية من بينها ديون الزمنى والضمنى (الفيروز ابادي، 1212) مستخلصاً معناه متتبعاً تاريخ نشاته وتطوره التاريخي في الدولة الاسلامية (الفيروز ابادي، 2005، 1197)

2.2.2. مصطلحات مالية وادارية

ومن جملة تلك المفردات التي اشتق معناها من مضمونها مثل الخراج، والجزية (الفيروز ابادي، 2005م: 287)، والعشور، والصدقات، والزكاة، والعطاء، وبيت المال (الفيروز ابادي/2005م: 1031) فتلك الميادين الاقتصادية كان يلتزمها رجال تم تعيينهم من ضمن الجهاز الاداري للدولة الاسلامية ومن مسمياتهم الوظيفة على سبيل المثل صاحب الخراج او صاحب بيت المال، ومن باب الترادف وارتباط المعاني وما يلحقها من توظيف لغوي اداري مالي منها كلمة الخراج (الفيروز ابادي، 2005م: 194). ووردت لديه لفظة المهندس بمعنى العارف باصول حفر القنوات (الفيروز ابادي، 2005: 582).





2.2.3. مصطلحات التنظيم والجيش

من جملتها (الجيش، والفرقة، والشرطة والكتيبة، واللواء، والجند والعسكر، القائد، والمقدمة)، ومن الجدير بالذكر هناك توافق في بعض المفردات الادارية غدت كمرادفات من جنس وظيفتها مثل الجند والعسكر إذ فسرت أحدهما الاخرى في قوله (الجند، بالضم: العسكر...) (الفيروز ابادي، 2005: 274) وفي نفس المعنى الجند والجيش (الفيروز ابادي، 2005: 266) كذلك الشرطة ارتبطت بالكتيبة كما فسرهم بأنهم اعوان الولاية (الفيروز ابادي: 2005، 378)

علاوة عن ذلك فان بعض المفردات صيغت بمعاني متنوعة حسب استعمالها الوظيفي منها كلمة (قائد) الذي يرد تارة مع الجند او الشرطة او الجيش (الفيروز ابادي: 2005، 313) ولما كان الفيروز ابادي معتبياً بذكر مسميات بعض الشخصيات العامة ومنهم من حمل اسمه اسماء قيادية وادارية كلفظة قائد التي تسمى بها (زبان بن قائد) (الفيروز ابادي: 2005، 1203) كذلك اهتم بذكر الانتساب القومي مثل (قائد فارسي) او شخصية التبعية الدولية (قائد للعبيدين).

2.3. تحليل المستوى اللغوي للمفردات

لعلنا نتفق مع رؤية احد الباحثين في ان منهجية معظم المعاجم لاسيما القديمة لا تخرج عن مستوياتها الدلالية والنحوية والمعجمية، ففي الحقل الدلالي او الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، وتعد هذه العملية امتداد لما قام به علماء اللغة قديما وهي متشابهة الى حد كبير مع معاجم الحقول الدلالية الحديثة وبين معاجم المعاني (الموضوعات) القديمة، فكلاهما يتفق في تقسيم الالفاظ إلى موضوعات، وكلاهما يعالج الكلمات تحت كل موضوع اما انواع العلاقات داخل كل حقل معجمي تشمل (الترادف، والاضداد ن والتنافر، وعلاقة الجزء بالكل) (باوزير، 1428هـ، 26): ولقد انتقى البحث بعض تلك العلاقات السائدة في القاموس المحيط ضمن اطار دراستنا في المحور الاداري:

2.3.1. علاقة الترادف (المرادفات):

هي الألفاظ التي تتشابه في المعنى أو تؤدي معنى واحد، وإن اختلفت في الصيغة أو الحروف (عنزي، 2025م: 180) ومن الشواهد كلمة لواء فتارة يجعلها مرادفة مصاحبة للامير (الفيروز ابادي: 2005، 996)، واخرى يلحقها بالرمح.

2.3.2. علاقة الاضداد:





يشير مصطلح الاضداد الى الكلمات التي تحمل معنيين متناقضين في آن واحد، ومن أبرز المعاجم التي اهتمت بظاهرة الأضداد إذ صنف العديد من الألفاظ ضمن الأضداد (عنزي، 2025م: 179) مثال ذلك في المفردات ذات الطابع المالي الاداري كلمة عطاء إذ اورد معها مفردة اعطت نقيضاً في المعنى (الفيروز ابادي، 2005: 964)

2.3.3. علاقة الجزء بالكل: وتعامل مع المفردة الادارية كجزء من كليات فمثلاً المفردة الادارية ذات البعد الاقتصادي دهقان قدم عدة معاني كلية واتسمت بشمول المعنى (الفيروز ابادي، 2005: 1198)

ولابد من الاشارة إلى المستوى المعجمي-التوثيقي أي موقع المفردة في بابها داخل القاموس، ترتيبها، ما إذا ربطها بتفسير، أو بشاهد، أو بمرادف، أو بمقابل، أو بإشارة جغرافية أو اعتبار خاص فعلى سبيل المثال التحليل اللغوي لمفردة (وزير) عند الفيروزآبادي، إذ ورد ترتيبها في النص المعجمي للقاموس المحيط في باب الرء، فصل الواو (الفيروز ابادي، 2005: 492).

وفي ما يرتبط بالمستوى النحوي القاموس المحيط عول كثيراً على آراء المتقدمين والمتأخرين من نحاة ولغويين في تثبيت الأحكام النحوية الخاصة باستعمالات الألفاظ العربية في السياقات التركيبية المختلفة، وجاء اعتماده هذا على أنماط ثلاثة اولها ما نقله عن كتب نحوية صرح بأسمائها، وثانيهما ما نقله عن كتب لم يصرح بأسمائها، اما طريقته الثالثة فقد عزا النقل إلى علماء العربية من نحاة ولغويين، اصف إلى ذلك رصد الكلمة من حيث موقعها في العبارة إن ذكر - مثلاً: هل هي اسم فاعل، مفعول، مصدر، هل يربطها ب (من)، (إلى)، (على) (الكرخي، 2006م، 166) من ذلك الامر نذكر ما يتعلق بمفردة المهندس (الفيروز ابادي، 2005: 582)

3. المحور الثالث: الدلالة التاريخية للمصطلح الإداري في القاموس المحيط للفيروز ابادي

ان اللغة بجميع عناصرها من أصوات وتراكيب وصيغ نحوية ومعاني عرضة إلى التغيير والتطور، وعلى الرغم من أن حركة تطورها قد تبدو بطيئة في بعض الأحيان ولقد اثبتت الدراسات اللغوية بان اللغة ظاهرة اجتماعية كونها نشأت في أحضان المجتمع لحاجة الناس إلى التفاهم ومن ثم التخاطب والحوار فيما بينهم لذا غدت اللغة كأى كائن في نشأته وتطوره (الاحمري، 2026م: 157)، ولكونها ظاهرة اجتماعية تصحب الإنسان في مظاهر حياته المختلفة فإن ألفاظها عرضة للتطور والتغير من





حيث المعنى ودلالاتها إذ تعطي الكلمة الواحدة أكثر من مفهوم وفقاً لاستعمالاتها (عجاتي 2006: 50).

وتطور الدلالة من الظواهر الشائعة في اللغات يلتبس الباحث فيها مراحل نمو اللغة وأطوارها التاريخية، إن هذا التطور لم يكن عملية اعتباطية بل تتضمن اتجاهات عامة وقواعد مطردة محكومة بقوانين أطلق عليها (قوانين المعنى)، وغالباً ما يكون هذا التطور في صورتين هما إضافة مدلول جديد إلى كلمة قديمة أو كلمة جديدة إلى مدلول قديم وإن هذا التطور يحدث بفعل عوامل حدد العلماء كثيراً منها، وهي عوامل لغوية، وتاريخية، واجتماعية، ونفسية وغير ذلك (عبود، 2012: 154)

وما يعيننا في هذا البحث دراسة العوامل التاريخية والاجتماعية وما يتعلق بانتقال اللغة من السلف إلى الخلف، أي إن الجيل اللاحق قد لا يفهم جميع الكلمات بمستوى فهم الجيل السابق، وقد يتغير مدلول الكلمة عند انتقالها من لغة إلى أخرى، أو قد يتغير المدلول تبعاً لتغير في طبيعة الشيء أو عناصره أو وظائفه أو الشؤون الاجتماعية المتصلة به، أي إن كل ما يتطلبه تطوّر المجتمعات وحاجتها إلى التجديد من إيجاد معانٍ جديدة لكلمات قديمة أو كلمات جديدة لمعانٍ قديمة، أو قد يتم التغيير تبعاً لاختلاف الطبقات والجماعات، وهناك عوامل نفسية تترافق بعض الكلمات قد يكون لها الأثر الواضح في تغير مدلولها (عبود، 2012، 167)

لذا تُعد الدلالة التاريخية أحد المفاهيم المركزية في علم الدلالة، إذ تهتم بدراسة تطور معنى الكلمة عبر الزمن، ومتابعة التحولات التي تطرأ على استعمالها في ضوء التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية. فهي تنظر إلى اللغة بوصفها كائن حي يتفاعل مع محيطه التاريخي ويخضع لقوانين التطور، شأنه شأن الظواهر الحضارية الأخرى (الاحمري، 2016: 161).

إن تأصيل المفردات يستدعي منهجاً تاريخياً للوقوف على التطورات التي تخضع لها اللغة وهذا بتتبع حياة الكلمات والتطور الدلالي الذي أصابها على مر العصور حتى نصل إلى آخر استخدام لها وفي هذا الصدد انبرى بعض الدارسين العرب للتذكير بأهمية الدراسة التاريخية وبأهمية التطور الدلالي فتطور الدلالة ظاهرة شائعة في كل اللغات يلمسها كل دارس لمراسل نمو اللغة وأطوارها التاريخية، ودارس التطور الدلالي لأي لغة من اللغات يستعرض أمامه فلما من الأحداث التاريخية لتلك الأمة التي تتكلم هذه اللغة (يونس 2016: 72)

يُظهر القاموس المحيط بوضوح عملية الانتقال الدلالي التي مرت بها الألفاظ العربية، وهي ظاهرة ارتبطت بتبدل الواقع الحضاري. فالكلمات التي كانت تعبر عن معانٍ سابقة لظهور الاسلام وفنوحاته،





اكتسبت معاني مؤسسية في ظل الدولة الإسلامية. على سبيل المثال، كلمة الراعي التي عرفت بانه الشخص الذي يتولى رعاية الماشية من إبل وغنم وما سواها، إلا أن التطور الدلالي المؤسسي اكتسبها معنى آخر عرضه الفيروزآبادي مثال ذلك في مفردة الراعي (الفيروز آبادي، 2005: 1289) فبعد أن كانت تُستخدم للدلالة على رعاية الحيوانات، أصبحت تشير إلى المؤسسة الإدارية الحكومية التي تتولى تنظيم شؤون الرعية. هذه التحولات الدلالية لم تُسجل في نصوص فقهية فحسب، بل حفظها الفيروز آبادي ضمن معجمه، مما يجعل القاموس المحيط مرجع في تاريخ المفاهيم العربية.

وبذلك يُعدّ الجانب الإداري والسياسي من أبرز مجالات الدلالة التاريخية في القاموس. فقد ضمّ المعجم عدداً من المصطلحات التي تعبّر عن النظام السلطاني والمناصب الحكومية مثل: السلطان، العامل، القاضي، الجابي، الوزير، المحتسب، الأمير، العسكر. هذه الألفاظ لم ترد بمعانيها القديمة فقط، بل وثّق الفيروز آبادي تطورها داخل مؤسسات الدولة مثال ذلك كلمة (فارع) من بينها حصن ال مدينة واعوان السلطان (الفيروز آبادي، 2005: 746). تلك الأمثلة تُبرز أن الفيروز آبادي لم يكن ناقل لغوي فحسب، بل مؤرخ للغة الإدارية والسياسية في عصره.

4. الخاتمة والنتائج:

مما تقدم ذكره فقد استخلصت الدراسة عدة نتائج أهمها

- 1- احتل التطور الدلالي أهميته في دراسة القاموس المحيط، لأن الفيروز آبادي تعامل مع اللغة بوصفها ذاكرة حضارية، فاستوعب في معجمه ليس فقط الجذور والمعاني، بل كذلك الشواهد التي توثق حياة اللفظ في التاريخ الإسلامي.
- 2- عتمد الفيروز آبادي على مصادر معجمية سابقة ك الصاحح للجوهري، والمحكم لابن سيده، لكنه أعاد صياغتها ضمن نظام أوضح، وأضاف شواهد لغوية وأمثلة من الواقع وكان هدفه أن لا يقتصر القاموس على المعنى اللغوي الخام، بل أن يعرض تطور اللفظ في الاستعمال التاريخي، ولذلك نجده يورد المعاني الجديدة التي اكتسبتها الكلمات بفعل التطور السياسي أو الإداري.

- 3- يُعتبر القاموس المحيط حلقة وصل بين المعاجم القديمة كالصاحح والمحكم، والمعاجم اللاحقة ك تاج العروس للزبيدي. وقد استفاد الزبيدي من منهج الفيروز آبادي وأضاف إليه توثيقاً تاريخياً أوسع، معتمداً على القاموس أساساً لمادته.





4- تُظهر دراسة الدلالة التاريخية في القاموس المحيط للفيروز آبادي أن هذا العمل اللغوي الجليل ليس مجرد معجم تقني لتفسير الألفاظ، بل هو وثيقة فكرية وثقافية تعبّر عن روح عصرها، وتكشف عن العلاقة العميقة بين اللغة والتاريخ. فقد تعامل الفيروز آبادي مع اللغة العربية بوصفها كيان متطور يخضع لقوانين التحول التاريخي والاجتماعي، ولذلك لم يكتفِ ببيان الجذر والمعنى الأصلي، بل أضاع المسار الذي سلكته الكلمة حتى أصبحت مصطلحاً ذا وظيفة في الدولة والمجتمع.

5- تجلّى في القاموس البعد الإداري والسياسي والاقتصادي والاجتماعي للغة، بما يعكس نظام حضاري متكامل في أواخر العصور الوسطى الإسلامية.

1- كما أسّس الفيروز آبادي لمنهج لغوي يقوم على الجمع بين التحليل الاشتقاقي والتوثيق التاريخي، وهو ما يجعله رائداً في ما يُعرف اليوم بالدراسات اللسانية التاريخية.

المصادر:

- [1] الاحمري: ظافر بن محمد عبد الله، 2016، مجلة كلية التربية، جامعة الأزهر، العدد: ١٦٨، الجزء الثاني
- [2] باوزير: منال ابو بكر سعيد /1428هـ، الفاظ الامراض في القاموس المحيط دراسة دلالية، رسالة ماجستير، جامعة ام القرى - السعودية.
- [3] حسام الدين تاويريت، النص المعجمي العربي في القاموس المحيط للفيروزآبادي (ت817هـ) - باب العين - دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2013.
- [4] الخزرجي، علي بن حسن، 2009 العقد الفاخر الحسن في طبقات أكابر أهل اليمن، مكتبة الجبل - صنعاء.
- [5] خليفة، حاحي، 2001، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بيروت - لبنان.
- [6] عبود: احلام فاضل، 2012، مظاهر التطور الدلالي في كتب لحن العامة من القرن الثاني حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مجلة مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية المجلد/ 2 العدد 2/ كانون الأول.
- [7] عنزي: سالم ساجت، ما عُد من الاضداد في القاموس المحيط للفيروز آبادي دراسة نقدية لغوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد الخامس والعشرون العدد2، الجزء 2، 2025.





- [8] غجاتي: عبد السلام، 2006، جامعة الاخوة منتوري - قسنطينة - الجزائر
- [9] الفاسي، 1998، العقد الثمين في اخبار البلد الامين، ط1، بيروت - لبنان.
- [10] الكرخي: يسرى هادي رشيد، البحث النحوي في القاموس المحيط للفيروز آبادي المتوفى (817 هـ)، رسالة ماجستير - جامعة ديالى - العراق، 2006.
- [11] المقرزي، 2006 المقفي الكبير، دار الغرب الاسلامي - بيروت
- [12] المقرزي/1418هـ، المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية - بيروت.
- [13] يونس: شهرزاد، محاضرات في نظرية الحقول الدلالية والتطور الدلالي، 2016، جامعة الاخوة منتوري - قسنطينة





الشعر الشعبي العراقي وتجربة عريان السيد خلف بين الإيقاع الكلاسيكي والتأثير الاجتماعي والسياسي

م.م. نجم عبد فندي¹

¹ الجهة: المديرية العامة لتربية ميسان – العراق

najmabd597@gmail.com

الملخص. يركز هذا البحث على تجربة الشاعر الشعبي العراقي عريان السيد خلف، الذي يتميز بمزج إبداعى بين الإيقاع الكلاسيكي والنظم الشعبي. يعكس شعره الواقع الاجتماعي والسياسي المتغير في العراق، من خلال لغة قريبة من الجمهور، ومفردات تنتمي إلى بيئته الشعبية. يوضح البحث كيف استخدم عريان الوزن والقافية التقليدية ليعبر عن قضايا سياسية واجتماعية، دون الوقوع في التصريحات الصريحة، مما ساعد على تجاوز رقابة النظام وتوسيع دائرة تأثيره. كما يبرز دور شعره في تعزيز الوعي المجتمعي ومقاومة الظلم، خاصة في فترات الحصار والقمع السياسي. تُظهر الدراسة أيضًا أهمية شعر عريان كجسر بين الحداثة والتقليد في الشعر الشعبي العراقي، مما يجعل تجربته متميزة في المشهد الأدبي العراقي.

الكلمات المفتاحية: الشعر الشعبي العراقي، عريان السيد خلف، الإيقاع الكلاسيكي، التعبير السياسي، الشعر الشعبي، الحداثة، الرقابة

Abstract. This research focuses on the poetic journey of Iraqi folk poet Aryan Al-Sayyid Khalaf, distinguished by his creative blend of classical rhythm and folk versification. His poetry reflects Iraq's shifting social and political realities through language accessible to the public, using vocabulary rooted in his popular environment. The study demonstrates how Aryan employed traditional meter and rhyme





to express political and social issues subtly, avoiding direct declarations to bypass censorship and widen his influence. It also highlights his poetry's role in raising social awareness and resisting oppression, especially during times of siege and political repression. The study underscores Aryan's importance as a bridge between modernity and tradition in Iraqi folk poetry, making his work a unique contribution to Iraq's literary landscape.

Keywords: Iraqi Folk Poetry, Aryan Al-Sayyid Khalaf, Classical Rhythm, Political Expression, Folk Poetry, Modernity, Censorship

المقدمة:

يُعد الشعر الشعبي العراقي من أهم مظاهر التعبير الفني والثقافي في المجتمع العراقي، حيث يعكس هموم الناس وتطلعاتهم ومآسيهم، كما يربط بين الماضي والحاضر عبر لغة بسيطة وغنية في الوقت نفسه. من بين أبرز الأصوات التي أثرت هذا الفن ونقلته إلى آفاق جديدة هو الشاعر عريان السيد خلف، الذي مزج بين الإيقاع الكلاسيكي والنظم الشعبي، وأدخل إلى نصوصه عمقاً اجتماعياً وسياسياً عميقاً. شكل شعره مرآة صادقة لعصره، حيث جمع بين الجمالية الفنية والالتزام بالقضايا الوطنية والإنسانية، مما جعله يحظى بقبول واسع داخل العراق وخارجه. من خلال دراسة تجربته الشعرية، يمكن فهم كيف استطاع أن يرسخ نمطاً خاصاً في الشعر الشعبي العراقي، وما دوره في توثيق معاناة الإنسان العراقي بين الظلم السياسي والحياة الاجتماعية اليومية.

أهمية البحث:

تبرز أهمية هذا البحث في كونه يعالج تجربة شاعرية فريدة تجمع بين النمط الكلاسيكي والإيقاع الشعبي في سياق اجتماعي وسياسي حساس، ما يجعلها نموذجاً للدراسة في آداب اللغة العربية، خصوصاً في الشعر الشعبي. يساهم البحث في توثيق جانب من تاريخ الأدب العراقي الحديث، ويظهر كيف يمكن للشعر الشعبي أن يكون صوتاً شعبياً متمسكاً بجذوره التراثية، وفي نفس الوقت قادراً على مخاطبة قضايا العصر. إضافة إلى ذلك، يسلط البحث الضوء على تجربة عريان السيد خلف التي لم تحظ بالاهتمام الكافي مقارنةً بأقرانه من الشعراء، مما يسد فجوة في الدراسات الأدبية حول الشعر الشعبي العراقي.





مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في نقص الدراسات التحليلية التي تتناول تجربة عريان السيد خلف من زاوية الجمع بين الإيقاع الكلاسيكي والشعر الشعبي، وتأثير هذا المزج في التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية في العراق. كذلك، يعاني الشعر الشعبي عموماً من ضعف التوثيق الأكاديمي، مما يحول دون فهم عميق لأدواره الثقافية والسياسية، خصوصاً في ظل ظروف قمع مرت بها البلاد. السؤال المحوري هو: كيف وظّف عريان السيد خلف الإيقاع الكلاسيكي ضمن الشعر الشعبي لخدمة قضايا اجتماعية وسياسية، وما أثر ذلك على انتشار وتأثير شعره؟

هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة تجربة عريان السيد خلف الشعرية من خلال تحليل إيقاعاته الشعرية وأساليبه الفنية.

الكشف عن العلاقة بين النمط الكلاسيكي والإيقاع الشعبي في شعره.

توضيح كيف عبّر شعره عن القضايا الاجتماعية والسياسية في العراق.

إبراز أهمية شعره في السياق الثقافي العراقي، ودوره في توثيق معاناة الإنسان العراقي.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتم وصف وتحليل نماذج مختارة من شعر عريان السيد خلف لفهم بنيتها الإيقاعية والأسلوبية، ومن ثم دراسة دلالاتها الاجتماعية والسياسية. كما يستخدم المنهج التاريخي لفهم السياق الذي كتب فيه الشاعر قصائده، والمنهج النقدي لفحص علاقة النص بالجمهور وتأثيره داخل المجتمع العراقي. بالإضافة إلى ذلك، يستعين البحث بالمقارنات مع شعراء معاصرين، خاصة في سياق التجربة العراقية والشعر الشعبي، لبيان خصوصية تجربة عريان.

الشاعر

وُلد الشاعر عريان السيد خلف في جنوب العراق، بمحافظة ذي قار، وتحديداً في ناحية قلعة سكر الواقعة على ضفاف نهر الغراف، وهو أحد فروع نهر دجلة. وقد اختلفت الآراء حول سنة ميلاده؛ فبعض المصادر أشارت إلى أنّ ولادته كانت عام ١٩٤٠ بينما كُتب على شاهد قبره أنّه وُلد في ١١ حزيران ١٩٤٥ وهو ما أكّده نجله خلدون أيضاً.





أما اسمه "عريان"، فقد ارتبط بمأساة أسرية مريرة؛ إذ أنجب والداه قبله طفلين توفيا بوقت مبكر، أحدهما لم يتجاوز عمره ستة أشهر، والآخر سنة ونصف. وعندما وُلد عريان، دبّ الخوف واليأس في قلب والدته من فقدانه أيضاً، فلَقَتْه بقطعة قماش دون أن تمنحه اسماً، وبقي "عرياناً" طوال تلك الفترة، مما دفع والديه لاحقاً لتسميته بهذا الاسم.

نشأ عريان في بيئة ريفية بقلعة سكر، حيث قضى طفولته وصباه. وبعد ذلك انتقلت أسرته إلى قضاء الشطرة، وكان والده تاجراً للقمح مما وُفِّر للعائلة وضعاً مالياً جيداً في البداية، حتى أنّ عريان كان مميّزاً بين أقرانه في الملابس خلال طفولته. غير أنّ الأوضاع تغيّرت لاحقاً نتيجة خسائر والده في التجارة، وزاد الأمر سوءاً عندما أُصيبت والدته بالشلل. (صباح ذي قار، 2018: ص12).

وعند بلوغه التاسعة، واجه عريان صدمة وفاة والدته، حيث نقلها من الشطرة إلى الناصرية، وهناك توفيت. وبقي الطفل حائراً في شوارع الناصرية لا يعرف كيف يوفّر أجرة نقل جثمانها، إذ لم يكن يملك سوى دينار واحد فقط، وهو مبلغ غير كافٍ. وصادف آنذاك شريكاً قديماً لوالده فسأله عن هويته، وبعد أن تعرّف عليه أعطاه أحد عشر ديناراً، فاستطاع بواسطتها أن يتكفل بمصاريف الدفن. (خلدون ابن عريان السيد خلف، 2023: ص2)

وبسبب هذه الظروف، اضطرت العائلة للانتقال إلى محافظة الديوانية، حيث افتتح والده متجرّاً صغيراً للعطور. وهناك التحق عريان بالمدرسة الابتدائية المسماة بـ "التهديب". وخلال فصل الشتاء، كانت مديرية التربية توزّع الملابس على التلاميذ الفقراء، وكان عريان واحداً منهم، لكنه كان يُخفي فقره ولا يُظهر حاجته.

توجه عريان السيّد خلف إلى إدارة المدرسة ليطلب ما حصل عليه زملاؤه من مساعدات، فرفضت الإدارة ذلك، وضربه أحد المعلمين على يده، إلا أن ضربة المعلم لم تُصبه. حينها التقت المدير إلى عريان وسأله: "هل أنت سيد؟"، فأجاب عريان: "نعم"، وانهمرت دموعه. طلب المدير من عريان أن يغفر للمعلم، فاشتراط عريان أن يحصل على ما حصل عليه زملاؤه، فاستجاب له المدير ومنحه ما يريد. وعند عودته إلى المنزل، كان يردد هتافاً متجهاً نحو محل العطور حيث كان الهتاف يقول: "من جدّ وجد، ومن زرع حصد"

ويجدر بالذكر أن عريان وُلد متجنزراً في تلك الأرض الطيبة التي تتهل من عذوبة نهر الفرات، وتتمو فيها الحقول والمراعي، وتعلو بيوت الطين على أنين الأبوزيات والنواير، وتستيقظ على صياح الديوك ورائحة القهوة وصهيل الشمس في المراعي. هنا بدأ عريان يرثل قصائده على إيقاع خيرير الفرات





وأغانٍ متصلة بالحصاد وخطى الفلاحين الجنوبيين الفارعة الطول، ليشق طريقه فيما بعد إلى قلوب الناس (السامرائي، 2013: ص11)

ويضاف إلى ذلك أن عريان قضى حياته في عدة مدن، منها الفجر، والشرطة، وسوق الشيوخ، غير أنه أمضى طفولته على ضفاف نهر الغراف، حيث تعلق به حباً شديداً، وهو ما يعكسه في أبياته الشعرية، مثل قوله:

"لو ذيج الليالي تعود..."

ولو شطنه الجزر يومين خني اب ويرد صيهود

جنت اصرخ يهل الغراف ما تغسل غلوب السود"

عمل عريان في الصحافة العراقية، وفي التلفزيون والإذاعة، وحصل على جوائز وشهادات، منها وسام اليرموك من جامعة اليرموك بالأردن، وشهادة دبلوم في الصحافة. كما أنه عضو في نقابة الصحفيين العراقيين واتحاد الصحفيين العرب ومنظمة الصحافة العالمية، وعضو في الحزب الشيوعي العراقي، وعضو في جمعية الشعراء الشعبيين العراقيين.

ومن الجدير بالذكر أن أول ظهور لعريان كان في برنامج "المواهب الشابة" الذي يقدمه الشاعر سالم خالص أبو ضاري عام ١٩٦٧، وكان في تلك الفترة يعمل في معمل الشابي لإنتاج المشروبات الغازية. وقبل ذلك بقليل انتمى إلى الحزب الشيوعي، الذي برز نجمه وسط القوى السياسية المختلفة، وجذب إليه أبناء الفقراء والشرائح الكادحة

عرف عريان السيد خلف الوطن منذ صغره، وكان حين يلعب يسقط أحياناً على الأرض فيتملاً أنفه بالتراب، ويتذوق ملحه ويشم رائحته عند هطول المطر. هذا الشعور جعله يحس أن الأرض جزء منه، ولذلك لم يستطع الفراق عنها ولم يقتنع بالرحيل مهما كان الثمن

بدأ اهتمامه بالشؤون السياسية مبكراً، واهتم بالقراءة والاطلاع على القضايا السياسية حينما تدهورت أوضاع أسرته المادية وتوفيت والدته، ما أدى إلى انتقالهم من الشرطة إلى الرفاعي، ثم إلى الديوانية، قبل أن يعودوا مجدداً إلى الشرطة. كل هذه الظروف ربما ساعدته على الانخراط في الشؤون السياسية في فترة العهد الملكي بالعراق، شارك عريان في العديد من التظاهرات مع الكبار، حيث تعرض للمضايقات والضرب والقمع أما في عهد عبد الكريم قاسم، فقد خفتت هذه المضايقات ووجد نوع من الحرية، وظهر وجود تظاهرات مؤيدة للقضايا الوطنية والعربية، بما فيها قضية فلسطين، فتبلورت شخصية عريان وموقفه الشعري، حيث اقترنت إبداعاته الشعرية بنضاله السياسي الوطني والديمقراطي.





منذ وقت مبكر انضم إلى صفوف الحزب الشيوعي العراقي، ليصبح من الأصوات الشعرية التي تعبر عن قيم النضال من أجل الفقراء والمستضعفين والمهمشين وإقامة مجتمع مبني على المساواة والعدالة الاجتماعية. وقد دفع ثمن انتمائه السياسي، حيث تعرض للسجن بعد انقلاب شباط الأسود عام ١٩٦٣، واستمر إرهاب الدكتاتورية في الفترة ١٩٧٨-١٩٧٩، حيث اعتقل وعُذَّب في دوائر الأمن العامة كما حدث لعشرات الآلاف من الشيوعيين والديمقراطيين (حمزة، 2018: ص9)

إلى جانب انتمائه الحزبي، شارك عريان في العديد من الأمسيات الشعرية، حيث كان يقرأ فيها قصائد يمجّد فيها الحزب الشيوعي العراقي والقوى الوطنية المناضلة، ويشير إلى ظلم البعثيين ابتعد عن النشاط السياسي لسنوات عديدة حفاظاً على حياة عائلته بعد خروجه من آخر اعتقال في عهد النظام البعثي، ومع اندلاع الحرب العراقية-الإيرانية أصبح الخطر شديداً، لذلك تجنب الاقتراب من أي تنظيم حزبي، خاصة أن الجبهة الوطنية كانت مشتتة، فبعض أعضائها سافر، وبعضهم حُكِم عليه بالإعدام، والبعض تعرّض للتعذيب النفسي والجسدي

في ١١ نيسان ٢٠٠٣، بعد سقوط الدكتاتورية، تقدمت إليه عدة قوى سياسية منها: حزب الوطنيين الأحرار، وحزب الوطني التقدمي، وحزب الضباط الأحرار، لكنه لم ينضم إلى أي منها وفي ١٣ نيسان ٢٠٠٣، وصل وفد من الحزب الشيوعي العراقي برئاسة جاسم الحلفي، ومعه شخصيات شيوعية أخرى مثل فارس كريم، بسام محي، مالزم هشام، شاكِر الدجيلي، علي إبراهيم، عمار صفاء الحافظ، رحمن غريب، أبو كرنفال، عضيد شلتاغ. وانضم إليهم فوراً كل من حيدر شيخ علي، حيدر مثنى، وسمير الساعدي، حيث ركزوا جهودهم على إعادة بناء تنظيمات الحزب وفتح مقراته في العاصمة بعد سنوات من حظر نشاطه وملاحقة كوادره من قبل أجهزة النظام الدكتاتوري الذي مارس أبشع أشكال القمع ضد الأحزاب والقوى والشخصيات المعارضة له (مجلة حراس الوطن، 1990: ص10)

كانوا يتساءلون: "كيف يبدؤون؟"، خاصة وأن أغلب الشخصيات الشيوعية المعروفة كانت في جبال كردستان تخوض الكفاح المسلح ضد الدكتاتورية، بعد أن غادروا بغداد في نهاية السبعينيات، متسائلين عن كيفية إعادة بناء تنظيمات الحزب في تلك الظروف الصعبة.

بعد سقوط الدكتاتورية ووسط الفوضى العارمة التي سادت البلاد، واجهت القوى الشيوعية مهمة صعبة في تنظيم أول نشاط علني لها في بغداد قرروا حينها التواصل مع الشخصيات الشيوعية البارزة، فوقع الاختيار أولاً على الشاعر الكبير عريان السيد خلف والفنانة المتميزة زكية خليفة. اتصل فارس كريم بالفنانة زكية خليفة، التي استجابت فوراً، فيما اتصل جاسم الحلفي بالشاعر عريان السيد خلف





وأبلغه بأنه قد انضم مع مجموعة من الشخصيات الشيوعية، بينهم كريم الربيعي وشخص يدعى حمودي وأبو إخلاص، وقد أعدوا بياناً باسم الحزب للإعلان عن عودة نشاطه، وسلموا البيان إلى جاسم الحلفي لتقرر قيادة الحزب نشره. وأخبرهم الحلفي بالخطة المعتمدة، وهي إعلان النشاط العلني للحزب وفتح المقر الرئيسي عبر نشاط جماهيري، رغم ندرة وسائل الاتصال والنقل آنذاك. لذلك، اعتمدوا فكرة إشعار كل من يلتقون به بأهمية حضور لقاء شخصي مع قيادة الحزب مع تحديد موعد واحد للجميع. وكان لعريان نشاط استثنائي في تحشيد أصدقائه ومعارفه. وفي صباح يوم ٢٠ نيسان ٢٠٠٣، ظهرت الفرحة على وجوه الشيوعيين والشيوعيات المدعويين، بعد اكتشافهم أن موعد اللقاء كان حاشداً جماهيرياً، وهو أول نشاط علني ينظمه الحزب في العراق بعد سقوط الدكتاتورية، وهو الحلم الذي انتظره الذين يتطلعون إلى الحرية والعطاء (العاني، 2020: ص7)

لم يتردد عريان السيد خلف، الذي كان أحد رموز التجمع في ذلك اليوم، عن قراءة شعر حمزة الحلفي، فيما أطرب الفنان حسن بريسم الجميع بصوته المعبر عن أوجاع العراقيين. أما الفنانة زكية خليفة، فتلقت مهمة إلقاء كلمة الحزب في ساحة الفردوس، وقدمتها بحماس نادر وسط هتافات الجماهير: "العراق سالم سالم.. على عناد كل غاشم، سنمضي سنمضي إلى ما نريد، وطن حر وشعب سعيد، وحدة وحدة وطنية، لا للاحتلال والفاشية".

تحركت حشود الجماهير يتقدمهم أعضاء قيادة الحزب، وفي وسطهم عريان السيد خلف وزكية خليفة نحو مبنى مقر اللجنة المركزية للحزب في ساحة الأندلس، ليكون أول مكان تُرفع فيه رايات الحزب الحمراء في بغداد، هكذا كان عريان السيد خلف حاضراً في انطلاقة شيوعية جديدة للنضال داخل الوطن (الحلفي، 2018: ص11)

في السنوات الأخيرة، ساءت الحالة النفسية لعريان السيد خلف بسبب الإحباطات السياسية التي مر بها، وتهالك الكتل السياسية والأحزاب على السلطة، واستمرار معاناة المواطنين، حيث بقي الفقير على حاله، ولم تتحقق العدالة الاجتماعية. كما أن الاحتلال الأمريكي للعراق وقتل العديد من رفاقه، وبعضهم تعرض للتهديد، كل ذلك لم يتغير بعد الاحتلال الأمريكي، ولم تفعل القوى السياسية شيئاً جيداً للعراق. فالوعود الأمريكية كانت كلها كاذبة، وكل هذه الأسباب أدت إلى إحباطه ووصله إلى حالة اليأس من تغيير وضع العراق

ظل عريان ملتزماً بمقر حزبه الشيوعي في ساحة الأندلس حتى آخر يوم من حياته، وكان زوار القاعة الثقافية يتعرفون على الطاولة التي جلس عليها بعد عام ٢٠٠٣، حيث يتزاحم المئات من الشباب





لالتقاط الصور التذكارية معه، تعبيراً عن محبة الناس له وشعبيته التي فاقت ما حصله من مناصب سياسية في العراق. وقد أشار إلى ذلك في إحدى قصائده، مستهجناً السياسيين والمسؤولين المحاطين بالحمايات المدرعة والسيارات المصفحة:

"إذا امر بدرب تتزاحم الناس عليه ويتعب الياخذ تصاوير"

تعرض عريان السيد خلف للعديد من الاعتقالات نتيجة كونه أحد الأصوات المعبرة عن الحزب الشيوعي العراقي وقضاياه، خاصة قضية النضال من أجل الفقراء والمستضعفين والمهمشين، وإقامة مجتمع يسوده المساواة والعدالة الاجتماعية، وقد دفع ثمن انتماؤه وقناعاته السياسية

بعد انقلاب شباط الأسود عام ١٩٦٣، اعتُقل عريان في سجن نقرة السلامان، وهو من أشد السجون التابعة لسلطة البعث في العراق، حيث تعرّض للتعذيب المبالغ فيه. وبما أن السجن كان في منطقة صحراوية قاسية بين الحدود العراقية والسعودية، كان عريان أصغر السجناء السياسيين، وهناك التقى بالعديد من الشخصيات السياسية، أبرزهم الشاعر الكبير مظفر عبد المجيد النواب، وقد أسهمت معاناة السجن في تفجير طاقته الشعرية (الحلفي، 2018: ص7)

وبسبب صغر سنه، كان عريان يحظى ببعض الامتيازات في الطعام والنوم مقارنة ببقية السجناء، حيث كان يأكل وقتما شاء وينام وقتما أراد، على عكس الآخرين الذين كانت أوقاتهم محددة سبب اعتقال عريان كان انضمامه إلى الحزب الشيوعي، الذي كان ممنوعاً آنذاك، فظل محتجزاً حتى أفرج عنه البعثيون عام ١٩٦٨ بعد محاولتهم عقد صفقة سياسية لكسب الشيوعيين إلى جانبهم وفي عام ١٩٧١، تعرض للاعتقال لفترة قصيرة

أما الاعتقال الأخير، فكان بعد انهيار الجبهة الوطنية عام ١٩٧٨، حيث اعتُقل على يد حزب البعث في عهد رئيس الجمهورية أحمد حسن البكر، وتعرّض خلاله لتعذيب مرعب، من ربطه بـ"البنكة" وتعليقه لفترة، إلى التعذيب بالسجائر المحترقة وضربه بالحديد على ظهره، وبقيت آثار الضرب على ظهره وآثار الحرق على لسانه. كما تعرض للضرب على رأسه مما أدى إلى جرح لسانه، وبقي الأثر بعد معالجته

تم الإفراج عن عريان السيد خلف دون أن يكشف أي معلومات عن رفاقه في الخلايا الشيوعية، مما أربك البعثيين، فبقيت المعلومات التي قدّمها مضللة ولم يُثبت عليه شيء، فخرج عام ١٩٧٩





بعد هذا الاعتقال الأخير، ابتعد عريان عن الأنشطة السياسية خلال حكم النظام البعثي، وخاصة بعد بدء الحرب العراقية-الإيرانية، حيث أصبح الإعدام سهلاً لدى أجهزة الأمن، فحرص على حماية حياته وحياة عائلته وأطفاله، وابتعد عن الحزب والتنظيم الحزبي، خاصة أن الجبهة الوطنية كانت مشتتة، فمنهم من سافر، ومنهم من حُكم عليه بالإعدام، ومنهم من تعرض للتعذيب الشديد وأصيب بخلل عقلي بسبب الضرب والإهانات

خلال الأعوام ١٩٨٩-١٩٧٩، غاب عريان السيد خلف تماماً عن المشهد العام، ولم ينشر أو يظهر، مما أدى إلى اعتقاد بعض الناس أنه توفي، واعتقد آخرون أنه اعتُقل أو سافر خارج العراق لبداية التعرف على مسيرة عريان السيد خلف الشعرية، يمكن العودة إلى أيامه في المدرسة الابتدائية، حيث كان يتعلم من والده وأخته الكبرى. كانت جلساتهم في المساء عبارة عن جلسات شعرية (سهرات) في المضيف، وكان عريان يحب الجلوس بجانب والده. وإلى جانب ذلك، كانت البنادق توضع تحت الفراش، وكان عريان يتلمس الحديد البارد ويغفو على رجل والده بينما يغطيه الوالد بعبائته، ليجد نفسه في الصباح في فراشه. كل هذه التفاصيل كانت حافزاً أساسياً لتنمية موهبته الشعرية، وكان الدافع الأهم في عام ١٩٥٥ حين حضر حفل زفاف في مدينته، حيث صعد مع الأطفال على الحائط وسمع البيت الشعري التالي: (رومايا، 2019: ص1)

بطلت مأكوليش من جرحي احاه

جي دورت ولكيت عد شامت دواه

حفظ عريان هذا البيت وذهب به إلى والده كهدية، فقام الأب بمكافأته بكمية من الطعام (القمح أو الشعير) ليذهب مع العطار المتجول، وكلما أحضر بيتاً شعرياً جديداً، كان يحصل على مكافأته. ومن خارج المدرسة، طلبت منه امرأة كتابة رسالة، وختمها بيتاً شعرياً:

عمدة ارد اتيه الروح وبعاصف الريح

بلجن على نزل هواي من يصفن تطيح

وحفظه أيضاً. عندما التحق عريان بالمتوسطة، بدأ الكتابة من خلال الموال والأبوذيات، وازدهرت موهبته بفضل الشاعر عبد الأمير الفتلوي الذي كان ديوانه مرجعاً له. كانت قصائده حسينية وغزلية، وقد شجع والده هذه القراءة لما لها من أثر عاطفي، حيث كان ينهار بالبكاء ويمنحه الحافز لمواصلة الكتابة. ومن أبرز المحطات التي عززت تطوره الشعري، لقاءه بالشاعر الكبير مظفر النواب أثناء اعتقال والده عام ١٩٦٣، مما أسهم في صقل موهبته





حب الوطن عند عريان كان أسمى وأعظم من كل التفاصيل الأخرى، وقد عبّر عن هذا الشعور في أبيات من قصيدته "الشاهد":

بعد بيه الصبر واجد..

يشب بيدي المكابر نار تلهم باث..

يغصيني الشرار وطبعي اظل بارد..

مكالب والليالي تريد وسعة بال..

وهموم العلي.. ما مرن بواحد..

كفاني اترفعت عن جلمة الياحيف..

وسهمي شما نكص من هالوكت زايد

ولا صاحب وفي لعند الضنك ينشد..

بس مجمع عجارب.. ويل للغفلان..

تتناوبه ابسمها.. وبالعجل تلبد..

دنيه والوحتتي.. امالوح السرحان

غشتني بهداها.. وباكت الواحد **

إن موضوع الحيف والشكوى من الزمن والآخر كان حاضراً في شعر الكثير من الشعراء، خصوصاً المبدعين والبارزين منهم، كونه موضوعاً شعرياً قائماً بذاته. فهو يعبر عن المفارقة التي يعيشها الإنسان المبدع في تعامله مع الآخرين، أولئك الذين وصفهم سارتر بقوله: "الآخرون هم الجحيم"، إذ يحاولون الوقوف بوجه تدفق النهر الإنساني الرقراق

وفي إطار حب الوطن كتب عريان السيد خلف قصيدة بعنوان "كلبي على وطني"، افتتحها بمقطع فصيح جاء فيه:

ياوطني الموشوم بالقنابل

ياوطن الأشجار والأنهار والجداول

ياوطن الأديان والإيمان والتساهل

ياوطن الأشعار والإصرار والتقاؤل

ياوطن الأيتام والأرامل

ياوطني المقتول والمقاتل





يظهر في هذه الأبيات استغراب الشاعر ودهشته مما يجري في بلدٍ بحجم العراق؛ ذلك الوطن الذي كان على مدى التاريخ مهد الحضارات والأنهار والأديان والمقدسات، لكنه في الحاضر غارق في الإرهاب والقتل والفواجع وما خلقه من أيتام وأرامل.

وعند انتهاء المقطع الأول المكتوب بالفصحى، والمتميز بجزالته وبلاغته، ينتقل النص الشعري إلى اللهجة الشعبية، لتنتهي بذلك فاعليته الحقيقية. إذ يشكّل هذا الانتقال منعطفاً لغوياً يعمّق القصيدة، ويمنحها حرارة المفردة العراقية اليومية ووهج الجملة الشعبية التي تُكسب النص بُعداً فنيّاً والشعري الأصيل

انزف صبر يا وطن بيه لك مية جرح
كلما يهيد الالم بجروحي اذر الملح
افديك يا موطني لو مية مرة انذبح
واشرب نخب هيبتك من المسة للصبح
مثلك محب ما الي مثلك جرح ما يصح
يا رمح بضمايري لا خطه ولا صابني
قلبي على وطني

يوضّح عريان في الأبيات السابقة استعداده الكامل لأن يفدي وطنه بروحه حتى لو قُتل مئة مرة كما يُبرز شدة حبه للعراق في قوله:

مثلك محب ما إلي، ومثلك جرح ما يصح، يا رمح بضمايري لا خطه ولا صابني

حيث تتكرر عبارة «كلبي على وطني» في مقاطع متعددة من القصيدة، إصراراً منه على ترسيخ صورة الحرص على الوطن والخوف عليه من الظلم في ذهن المتلقي، سواء كان قارئاً أم مستمعاً.

وفي مطلع سبعينيات القرن الماضي، وبالتحديد في بدايات عام 1970، نشر الشاعر عريان السيد خلف قصيدته الشهيرة «ردي ردي»، التي شكّلت بمثابة جواز سفر شعري أتاح له الدخول بقوة إلى الساحة الأدبية الشعبية. فقد كان الوسط الشعري الشعبي في تلك الحقبة شديد التذوق، صعب الاختراق، لكثرة شعرائه وثرأ تجاربهم، بحيث لم يكن من السهل على شاعرٍ ناشئٍ قادم من مدينة الناصرية أن يشق طريقه بين الكبار في بغداد، ويتجاوز الأسماء الراسخة دون جهد استثنائي. (عريان السيد خلف، 1998: ص9)





إلا أن عريان استطاع أن يجد موطئ قدم راسخ له، خصوصاً بعد أن اتخذ من مدينة الثورة في بغداد مقراً لإقامته، وهي المدينة التي تمثل مركزاً رئيسياً للشعر الشعبي العراقي، ومن قِبَلُهُ أهلها شاعراً فقد قِبَلَهُ كل العراق. فالشعر الشعبي كان بالنسبة لأهل هذه المدينة الرئة التي يتنفسون منها الحياة. وقد ساعد في انتشار عريان أيضاً أن أسلوب الشاعر مظفر النواب، في بناء القصيدة الحديثة، بدأ يفرض حضوره على جيل السبعينيات، إلى جانب شعراء الريادة الآخرين مثل شاكر السماوي، كاظم الرويعي، مجيد جاسم الخيون، وغيرهم. كما كان شعر كاظم إسماعيل الكاطع و«أبو سرحان» (ذياب كزار) وغيرهم يتداول بكثرة في الأوساط الشعبية.

ولعل ما سهّل تقبّل عريان في هذا الوسط، إضافةً إلى شاعريته الفذة، هو انتماءه الفكري واليساري، مما جعله قريباً من التيارات التقدمية التي تبنت صوته. غير أن هذا الانتماء السياسي لا ينتقص أبداً من قوته الشعرية، إذ تميّز أسلوبه بجمالية الصور، وفرداته في اختيار المفردة الشعبية، خاصة تلك الموغلة في اللهجة الجنوبية العراقية التي نشأ وترعرع عليها. وقد أجاد تجسيد هذه المفردات بتلقائية عالية، تعكس وعي الناس البسطاء وما يُعرف بـ الحسجة الجنوبية، وهي لهجة تحمل بين طياتها مضمرات شعبية قد يصعب فهمها على أبناء بعض المناطق العراقية ويقول في قصيدته:

ردي ردي

ياظعن شت عن هله...وحداي غربه البيه يحدي

ردي...ينباع العشك

وليا قلب تهوين صدي

لا تهيجين الجروح...

اجروحي من تتلجم تدي

وانه من دم ولحم...مو من صخر

جيدة العندي

ردي..مليت الصبر

وامكاظر الدمعه على خدي

وانه خلاني الوكت ناعور

بس اترس وابدي





جورت ليل الصبر...واعجزت عنه

وهذا حدي

بتجي من يغفه الجفن

ما جلمة التنكال بعدي

انه موش اول زند.....يشتل شلب

ويحصد بردي

ولانه بس اتغربة...والمعتيله يصير ضدي

ردي ردي

مالي حيل امعاتبج

وانا العليج اديت جهدي

غلست عن الكلت والكال

كمت اسمع وعدي

والله جا مل وجزع لو قصتي

على ايوب تسدي

ردي..انه مو طبعي العتب

علما حلاله ايصون عهدي

ويا رخص ذاك الجدم

كون اعله ياهو الجان ييدي

ردي ردي

يالهيوتي بلا وجاد...انوب من تهوين وجدي

وانه خلاني الوكت ناعور بس اترس وابدي

وانه خلاني

الوكت

ناعور

بس اترس وابدي





لقد لعبت الصحافة والإعلام دوراً محورياً في تقديم الشاعر عريان السيد خلف إلى الوسط الأدبي والفني. فقد أديعت له العديد من القصائد في الإذاعة العراقية ضمن برنامج «مع الشعر الشعبي» الذي كان يقدمه الشاعر أبو ضاري. كما بدأت الصحافة المحلية، ولا سيما الصحافة اليسارية، بنشر نصوصه والتعريف به.

ومع مرور الوقت، وجد الملحنون والمطربون في قصائده مادة غنية للألحان، فغنى له المطرب سعدون جابر قصيدة «تلوحي بروحي»، كما تغنى بكلماته فؤاد سالم ورياض أحمد، وأدى ألحانه آخرون مثل كريم منصور وعبد فلك ومحمد عبد الجبار، وغيرهم من الأصوات الفنية المعروفة. ولم يقتصر حضوره على الغناء فقط، بل شارك أيضاً في مهرجانات شعرية عديدة.

إلا أن عريان ظلّ عرضةً للتضييق والملاحقة من قبل الإعلام الرسمي للدولة، بسبب تعارض مواقفه مع توجهات حزب البعث السياسية. وقد بلغ الأمر حدّ إنذار وإغلاق جريدة «طريق الشعب»، الناطقة باسم الحزب الشيوعي العراقي، في منتصف عام 1978، بعد أن نشرت له قصيدته الشهيرة: «الشجر يثبت شجر والخواية اتطيح».

كما تعرّض للاعتقال أكثر من مرة، وأجبر على توقيع تعهد بعدم الانتماء لأي حزب سياسي. لكن رغم هذه الضغوط، كانت قصائده تتناقل بين عامة الناس، خصوصاً في أوساط مدينة الثورة، لتتحول إلى صوتٍ يتحدّى سلطة البعث السياسية والإعلامية. وقد ساعد هذا الانتشار الواسع على تعزيز مكانته الشعرية داخل العراق، وجعله رمزاً فنياً معارضاً.

وفي المقابل، كان عريان يواصل العمل على تطوير أدواته الشعرية بإبداع خاص، إذ اتجه إلى كتابة قصائده بأسلوب مميز يعتمد على القافيتين والوزن الواحد، وهو ما أطلق عليه تسمية «الأندلسي»، ويُعرف في العراق بـ «النصاري». وقد صاغ معظم قصائده السياسية على هذا النمط، حتى أصبح علامة فارقة ارتبطت باسمه، وسار على خطاها عدد من الشعراء من بعده. ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصيدته المعروفة التي يقول فيها:

غصرن يا حسانه وماخذن ثار...
وصل بيهن غصرهن حد ألمتون...
يمكن چانن ولاذن حدر أكتار...
ولاوهن ألچانوا عيب يلوون...
مامسحن دمع وألمع مدرار...





ألما وصلن أُلخدي يمسحن أشلون...

لقد طبع عريان السيد خلف معظم قصائده بهذا الأسلوب الجديد، حتى غدا علامة مميزة له، ثم سرعان ما انتشر على مساحة واسعة من العراق، وبدأ الشعراء الآخرون يحاولون تقليده في النظم والتعاطي مع القصيدة. لكنهم لم يبلغوا مستوى ما وصل إليه هو من حيث البناء والسبك والمعنى والمفردة. وقد لاقت هذه الطريقة في نظم القصيدة قبولاً منقطع النظير، لأنها كانت تعتمد على وزنٍ إيقاعي سهل وبسيط، يتيح إمكانيات كبيرة للتلحين والغناء. ويُعرف هذا الوزن في العراق باسم النصاري من جهة أخرى، اتجه عريان إلى استثمار المفردات الشعبية الموهلة في القدم، ليمنحها بعداً ثقافياً جديداً من خلال الاستخدام الشعري. وهكذا أحيا الكثير من الألفاظ التي كانت مهددة بالاندثار، وهو ما جعل شعره قريباً ومحبوفاً من مختلف طبقات المجتمع العراقي

لقد أخذت تجربة عريان الشعرية تتطور مع مرور الزمن، وسط قلق دائم كان يدفعه إلى البحث عن الأفضل والأكمل. فقد كان يرى نفسه شاعراً حدثياً في الشعر الشعبي، يقترب في تجربته من الشاعر الكبير مظفر النواب، رائد الحداثة الشعرية في العراق. وهذا القرب فرض عليه ضرورة أن يكون في مستوى التحدي لمكانة النواب، وهو ما شكّل له دافعاً داخلياً للقلق والحرص المتواصل على إثبات قدرته.

من هنا، بدأ عريان أكثر التزاماً بتشذيب قصيدته من كل الزوائد والحشو، مدركاً تماماً مسؤوليته في تطوير القصيدة الشعبية، سواء بدافع المنافسة أو من وازع الحضور الإبداعي. كما كان حريصاً على الحفاظ على رواج القصيدة "العريانية" في الوسط الثقافي.

وقد شكّلت قصيدته «كُبل ليلة» منعطفاً حاسماً في مسيرته الشعرية، لأنها جاءت بمثابة مرحلة مفصلية في تطور القصيدة الشعبية لديه من حيث الشكل والبناء والموضوع. وسنحاول هنا قراءة هذه القصيدة قراءة تفصيلية، للوقوف على تجربة الشاعر عن قرب، والكشف عن أعماقها ويقول عريان في هذه القصيدة:

هلي

كتبلكم مكاتبي على وركات دفتر البافرة

وضمّيتهن لمن يصحّ الطارش الي يوصلهن..

وما صحّ الطارش

ومن المامش





كظن وحدة وره الاخرى

دخان ترس صدري

وعلى واهسكم

خبطنا الماي الازرك

طالبين بدين واعرض دينه

وعلى واهسكم

لكينا الكسبة كعبة

نزور حزها ولو سفاهة بعينه

وعلى واهسكم

عرفنا الموت الاول

واستحي

وعينه انثنت من عينا

وجان ليل الخوف لفحة ريح شتوة

ولو شجبنا الكاع يعرك ليلنا

هاذبين

المقدمة النثرية لقصيدة «كبل ليلة» ترسم لنا لوحة إنسانية وسياسية لرجل ينتمي إلى طبقة الفلاحين. هذا الرجل هو أبو محيسن، أحد فلاحي مدينة الناصرية، الذي أودع في سجن نقرة السلطان الشهير، ذلك السجن المخصص للسجناء السياسيين ومعظمهم من المنتمين إلى الحزب الشيوعي العراقي، والواقع في محافظة المثنى على الحدود العراقية-السعودية.

لم يكن لدى أبي محيسن داخل السجن سوى دفتر من أوراق لف السكائر (المعروفة في العراق باسم ورق بافرة)، التي كانت شائعة الاستخدام في جنوب العراق خلال الخمسينات والستينات. وعلى هذه الأوراق الصغيرة كان يدون خواطره ويبعثها إلى أهله.

وهنا يلتقط الشاعر عريان السيد خلف هذه الحالة ببعديها:

أولاً: كلمة «أهله» قد تعني رفاقه في التنظيم الحزبي الذين يتقاسم معهم المصير ذاته.

ثانياً: تعني أيضاً أهله الحقيقيين - عائلته وذويه - الذين ينتظرون أخباره خارج أسوار السجن.

ثالثاً: يمكن أن تتسحب الدلالة لتشمل كل الأصدقاء والمؤازرين له ولحزبه.





بهذا التوصيف، يرسم عريان مشهداً مكثفاً للانتماء والالتزام، ويمنح المفردة الشعرية قوة إيحائية متعددة الوجوه. فهي ليست كلمة أحادية الدلالة، بل مفتوحة على أكثر من معنى، وهو ما يشكل إحدى خصوصيات التجربة الشعرية لدى عريان السيد خلف

في هذا الموضوع، أراد الشاعر عريان السيد خلف أن يعبر عن موقفه السياسي بوضوح، ففعل ذلك من خلال هذه القصيدة التي يُعتقد أنها كُتبت في عام 1973، على شكل قصيدة طويلة اقترَب فيها من الأسلوب والمضمون الذي اتبعه مظفر النواب في قصيدته الشهيرة "حجام البريس". فالتشابه بين العاملين واضح من حيث الأجواء العامة، والبنية الموضوعية، والمكان الجغرافي، وحتى في اختيار شخصية البطل ذي الخلفية الشيوعية. (دخيل، 2023: ص2)

لكن الفارق أن مظفر النواب كان قد سبق عريان في هذه التجربة، حيث شارك فعلياً في النشاط السياسي داخل بيئة الأهوار، وكتب قصيدته في عام 1970، بوصفه شاهداً مباشراً على تلك المرحلة. ولذلك، فإن من يقرأ القصيدتين سيسترجع دون شك ملامح تلك البيئة وظروفها، لكن مع ملاحظة مهمة: النواب كان جريئاً في نقده العلني للحزب الشيوعي العراقي، في حين أن عريان السيد خلف تجنّب توجيه أي انتقاد مباشر.

رغم أن حركة أنصار الأهوار التي تناولها عريان كانت تمثل الفصيل المنشق عن الحزب، والمعروفة باسم "القيادة المركزية"، إلا أن عريان بدا أقرب إلى موقف مهادن للجنة المركزية. ومع ذلك، فإن انحيازه للثوار كان واضحاً في القصيدة، التي تتضح بروح التأييد لهم.

ولم يكتفِ بذلك، بل كتب أيضاً قصيدة أخرى تناول فيها أحد المناضلين الذين كانوا يعملون "بلازمة" (أي يقودون القوارب)، وكان هذا الرجل ينقل الأنصار بين مناطق الأهوار، وصولاً إلى الحدود المائية بين العراق وإيران، وتحديدًا في منطقة هور الحويزة. وكان يُعرف في تلك المناطق باسم "المعير"، واسمه "عبد". وقد حملت القصيدة عنوان "المعير عبد"، وعُبرت عن بطولته وتضحياته، من خلال وصف حياته ودوره في دعم الثوار وسط تلك البيئة المائية المعروفة باسم الأهوار.¹

يقول عريان في جزء من هذه القصيدة:

عبد ستر قميصه، اعلاه اليعبرون
وشعل روحه ابديهم يكشف الليل
وفرش جفنه السطح عن لا يعثرون
وتنزر يغلب السابح على الرياح





ويحومر منتشي ابطور اليغنون

تمايز نخوته

وصوته وهوى الناس

بعيداً عن المواقف السياسية التي عُرف بها الشاعر عريان السيد خلف، نلاحظ أن أسلوبه الشعري لم يكن بمنأى عن تأثيرات الحداثة الشعرية التي أسس لها مظفر النواب، إلا أن عريان بقي يتأرجح بين الشعر الحديث والنظم الكلاسيكي المقفى. ومع أن هناك محاولات لتبني الحداثة، فإن ميوله كانت أوضح نحو النمط التقليدي، حيث بدا هذا الطابع متجذراً في شخصيته الشعرية، وسمته الأصيلة التي طبعت غالبية نتاجه الأدبي.

وقد أشار النقاد إلى أن هذا التوجه الكلاسيكي في شعره لم يكن مجرد تقليد، بل كان يحمل طابعاً إبداعياً خاصاً به، خاصة وأنه استطاع أن يقدم هذا الأسلوب بشكل مختلف عن المعتاد. وبينما كانت قصائد الحداثة تحظى بجمهور محدود، وجد شعر عريان في صيغته الكلاسيكية رواجاً واسعاً بين شعراء ومتذوقي الشعر الشعبي في العراق، فاختار أن يُرْسَخ هذا اللون، وكَرَّسه عبر أسلوب نظمي أصبح مدرسة قائمة بذاتها. (الأمانة، 2007: ص5)

وكان من أبرز تجلياته الإبداعية اعتماده نمطاً خاصاً في الكتابة الشعرية يُعرف في العراق بـ"النصاري"، وهو شكل شعري يُبنى على قافيتين ووزن واحد، يُعرف وزنه بتفعيلة "مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن"، واستمر تأثير هذا اللون الشعري من منتصف سبعينيات القرن الماضي حتى اليوم. ومن النماذج البارزة على هذا الأسلوب قصيدته التي كتبها عام 1975 والمعروفة بعنوان "جبة العيد"، والتي يقول فيها:

يناهي الشوگ ذمه.. او ذات من ذات

وفرق مابين حالي وحالك ابعيد

سنه.. اوصدگ يضوك الروح لوعات

او بجملی الجروح اجروح ويزيد

أبات ابحضن صبري إلیال ویبات

جرح یصحہ.. وجرح متغصب ایهید

وأکول: إشوالف السرحان للشاة

إعلہ سجه او گاوداه الإید بالإید





إلك جاننت يحلو الطول جيات

عجب تبخل عليه إيجابية العيد.

ومن يقرأ هذه القصيدة يلحظ بوضوح بنية "النصاري" المعتمدة على القافيتين (الذال والتاء) والوزن الواحد، الذي من خلاله حافظ الشاعر على اتساق القصيدة وتماسكها. ومن الصعب على غيره من الشعراء أن يجاروه في هذا النوع من النظم، إذ أنه يتمتع بقدرة عالية على تطويع هذا الشكل الإيقاعي بما يخدم المعنى ويثري التجربة الشعرية.

وليس هذا النمط وحده ما يُجيد عريان، بل هو متمكن أيضًا من أشكال متعددة من النظم الكلاسيكي، كما يتضح في قصيدته الشهيرة "الجثة والدود"، التي تظهر بجلاء عمق تجربته، وقدرته على توظيف الفكرة داخل قالب فني رصين، بلغة تنبض بالحياة ومفردات تنتمي إلى بيئته الشعبية الأصيلة. فقد نجح في استخدام هذه المفردات بذكاء ووعي، فبدأ كأنه يوقظها من سباتها ويمنحها حياة جديدة داخل إيقاع شعري يأسرك ويأخذك إلى عوالمه الخاصة. وهذا ما يُعرف بأسلوب "السهل الممتنع"، الذي تميّز به عريان السيد خلف، والذي يجعل من تجربته الشعرية تجربة فريدة في الشعر الشعبي العراقي. (المدى، 2024: د.ص)

من أبرز ما يميز شعر عريان السيد خلف هو تلك الفردة التعبيرية التي تمنح القارئ أو المستمع شعورًا بأن الشاعر يتحدث بلسانه، ويعبر عن مشاعره وهمومه بشكل جميل ومؤثر. وهذه القدرة على تمثيل وجدان الجمهور تُعد من السمات البارزة في شاعريته العالية ضمن مسار الشعر الشعبي العراقي، وهي ما جعله يحظى بجماهيرية واسعة ويتخطى الحدود الجغرافية الضيقة.

لقد تجاوز عريان فضاء العراق الشعري، ووصل صوته إلى بلدان عربية عديدة، حيث يُقرأ شعره وتُسمع قصائده، بل ويُدعى إلى مهرجانات شعرية عربية ودولية. يعود هذا الانتشار الكبير إلى حرصه المستمر على تطوير قصيدته، والاهتمام ببنائها الفني، وعمقها الدلالي، وصورتها الإيحائية الجاذبة، التي تأسر المتلقي وتشده إليها بقوة.

ومن أبرز القصائد التي كتبها عريان في مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، قصيدة "الجثة والدود" التي كتبها عام 1970، والتي يقول فيها:

تتيتك عود... نيشان العطش بيه

أو غله.. المامش اهروشي اتجود

الوذ ابشيمة العاكول.. واصعد على الآه اصعود





ومراوح يعمر اجفاك جرح ايصيح.. او جرح يهود
او تنيتك.. وافته ميت شوگ.. ظنه اعله اليموت ايعود
طاحت و شيردها اردود اتاني الود.. يدمعة عين
واشعزه الدمع بالعين، لو شح ساعة المنكود
خليني اعله بالك.. طيف لو عادت أيامي يعود
او خليني اويه دمك شوگ.. من شوكي البلايه إحودود
ومحالل بعث وشريت بيهن والعمر معدود
او مو ندمه الغزالة اتطيح صيدة بشبحة الصايود
لاجن يالعزيز الحيف ع الصايد يكع مصيود
لو ذيج الليالي تعود..
او لو شظنه الجزر يومين خنياب ويرد صيهود
جنت اصرخ: يهل الغراف ما تغسل اكلوب السود
وتشلبه اعله سور الغيوض لو باب العتب مسدود
وكبالك وفك الروح من حبل الوفه المعكود
وتكثر ولك دنياك.. خل تتگص او خل تزود
واتصبر.. يكلبي انعيش تتواكد واكلك هود
دنياك نحيسة عين.. والوادم خلية جود
وصوابك يجرح الآن كل أن التالي

تتميز هذه القصيدة باستخدامها المفردات السهلة والبسيطة، لكنها في الوقت نفسه تحمل في طياتها معاني عميقة ودلالات غنية. ما يلفت في هذا النص هو البنية المحكمة للنظم الكلاسيكي، والوزن المتناغم، والقافية الرنانة التي تتسجم تماماً مع إيقاع القصيدة، مما يمنح النص جمالاً تنظيمياً متكاملًا. عريان السيد خلف لا يكتفي بهذا الجمال الظاهري، بل يضيف إليه بُعداً آخر يتمثل في أسلوبه الإلقائي الساحر، والذي يُجبر المستمع على الإنصات بكل حواسه، وليس فقط بأذنه. (سعيد، 2019: ص10)
هذا الحضور القوي في الإلقاء، إلى جانب مهارته النظمية، يجعل من عريان شاعرًا قادرًا على التأثير الكامل بالجمهور، إذ يشد الانتباه ويحفز الحواس وينشط الذهن، ليوصل فكرته إلى المتلقي بسلاسة وعمق في آنٍ معًا. وهذه القدرة تُعد سمة واضحة من سمات تفرّد عريان في الشعر الشعبي.





وبفضل هذه الخصائص الفنية، استطاع شعر عريان أن يخترق جدران البيوت، ويتسلل إلى النفوس دون عناء، حتى أصبح مألوفًا ومحبوبًا لدى مختلف فئات المجتمع. هذه الانتشارية منحتة القدرة على توظيف شعره في الميدان السياسي، لكن بأسلوب غير مباشر، بعيد عن التصريح الفج، فهو يُضَمِّن قصائده رموزًا وإشارات ومفردات شعبية تحمل أكثر من معنى، ما يدفع المتلقي إلى التأويل والتفكير في أبعاد النص دون أن يبتعد الشاعر عن أصول النظم الكلاسيكي. (صاحب، 2019: د.ص)

رغم ذلك، فإن بعض قصائد عريان جاءت بصيغة سياسية أكثر وضوحًا، كما في قصيدته "عتاب لعبد الكريم قاسم" أو "الشجر يثبت شجر والخواوية إيتيخ"، وغيرها.

ومن الجدير بالذكر أن عريان لم يلتزم بأسلوب واحد في طرح موضوعاته السياسية، بل استخدم أساليب وأنماط مختلفة تتناغم مع بيئات متعددة كالريف والبادية والمدينة، ما يدل على وعيه الكبير بوسائل إيصال الرسائل الشعرية للجمهور. وبما أنه شاعر يساري، فإن القارئ بطبيعته يفسر الكثير من قصائده في الإطار السياسي، حتى وإن لم يكن ذلك ظاهرًا بشكل مباشر، وهذا التأويل مقصود أحيانًا من قبل الشاعر، لأسباب منها:

- الرغبة في تجاوز رقابة النشر والرقابة السياسية.
- السعي للتميّز بأسلوب خاص عن بقية الشعراء.
- إثبات قدرته الشعرية بأسلوب فريد ومميز.
- ترك بصمة شعرية تشير إلى فرادته وتميّزه.

وفي قصيدته المعروفة "لا تتمنه"، نجد مثالاً حيًا على هذه المزوجة الذكية، حيث يدمج فيها بين ثقافة المدينة والريف والبادية، ويختار وزنًا شعريًا له حضور واسع في تلك البيئات. ورغم أن هذا الوزن أكثر انتشارًا في البادية، ويشبه من حيث الإيقاع أسلوب "الميمر"، إلا أن البنية الكلاسيكية للقافية تتناغم مع "لازمة القصيدة"، ما يمنح النص إيقاعًا موسيقيًا واضحًا يجعل القصيدة تلامس الإحساس وتحدث أثرًا عميقًا في النفس.

يمدلل.. يبو اتراجي ذهب.. وعيون خطافات
يالمات الدنيا.. وواهسك ما مات !!
بين احلى غزاله وابن ذاك الحيد
يا عريبد..
شو صاير تزل لو راد واوي يصيد ؟!





ای.. ایه ای.. ایه

الدنيه درب نمشيه.. اكل ما بيه...

****والزین الذی یکدر یقاوم بیه.****

في البيت الأول "يمدلل ييو اتراجي ذهب وعيون خطافات"، يُشار بشكل رمزي إلى الحزب الشيوعي، حيث يُصوّر الشاعر باعتباره كيانًا جميلًا ونبيلًا. أما بقية الأبيات، فتشير إلى حالة التذبذب أو غياب الثبات في المواقف السياسية، فيسأل: لماذا لا يتمسك الحزب بموقف صلب وثابت؟ ولماذا يخضع لضغوط الآخرين؟

وفي السبعينيات، كتب عريان السيد خلف قصيدة بعنوان "نذر"، وهي من القصائد التي لاقت رواجاً واسعاً، لما للشعر الشعبي من تأثير قوي في تلك المرحلة، سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. فقد كان الشعر، وبخاصة الشعبي منه، لسان حال الناس، وصوت الفئات المختلفة من أبناء المجتمع، أولئك الحالمين بالتغيير، والمنتمين لقيم العدل والحرية. (عريان السيد خلف، 1974: ص1)

لقد كانت القصائد الشعبية . ومنها " تذر " . تلهب المشاعر ، وتوقظ في النفوس روح التحدي والكرامة ، كما تُذكر بمواقف البطولة والمآثر الوطنية الراسخة في الوجدان الشعبي . يقول عريان في بعض أبياتها :

ادگ روحی نذر للجایب بشاره

وارجه اعله الجروح المالهين جارة

جرح ينزف.. جرح بانى اعله بسمارة

خجل.. والما يخاف اللوم يرضه بذلته وعاره

في الأبيات التالية من قصيدة "تذر"، يستمر عريان السيد خلف في تصوير واقع الإنسان العراقي الذي يعيش في معاناة مستمرة، محروماً من الأمل والاستقرار، حيث يقول:

ياالمبشر متى المكصوص جنحه يطولن اگصاره

ومتى.. العايش غرب يأمن ابداره

ياالمبشر ممحله الروح غيمك عزت امطاره

او چثيره الما يهزها الضيم.. چن اگلوبها حجاره

ولو.. لذة عشيق الموت.. گل به يموت بسراره

لجین.. شانت علی المذبوح... دمه یضیع فجاره

هل بیت مات جیفارا..؟



أو هلبت هوشي منه انكطعت أخباره...؟

** عمت عين الوجاغ الما تشب ناره.

في الأبيات الأولى، يتجلى الألم الجمعي لشعب يعيش غريباً في وطنه، حبساً لأحلام لا تتحقق، وأجنحة لا تقدر على الطيران. كما تشير الأبيات: "هلبت مات جيفارا...؟" أو هلبت هوشي منه انكطعت أخباره؟" إلى انتماء الشاعر الواضح للفكر اليساري، وتحديداً للحزب الشيوعي، وذلك من خلال استحضار رموز نضالية مثل جيفارا وهوشي منه، بوصفهم رموزاً للثورة والمقاومة

وفي عام 1991، كتب عريان السيد خلف قصيدة بعنوان "القيامة"، وجاءت هذه القصيدة لتصف حجم الدمار والمأساة التي لحقت بمدينة كربلاء خلال الانتفاضة الشعبانية في وسط وجنوب العراق. وكما يدل عنوانها، فإن القصيدة تمثل مشهداً كارثياً، يصور المدن وكأنها في يوم القيامة، حيث القصف العشوائي، والجدران المنهارة، والأبواب المفتوحة على مصراعها، والأطفال القتلى، والنساء الصارخات، والضحايا الممددين في الشوارع.

لقد اعتبر الشاعر هذا المشهد مروّعاً لدرجة أنه يتجاوز حدود المعقول، ولا يوجد حتى في الأساطير. يقول في بعض أبياتها:

الحيطان منخل والدروب حفور

والبيبان صرخه بلا صدى ولاصوت

في يوم 6 تموز 2017، ثاني أيام عيد الفطر، تعرّض الشاعر عريان السيد خلف لحادث سير على جسر سريع محمد القاسم في بغداد، نُقل على إثره إلى مستشفى الكندي، ثم إلى مستشفى الجملة العصبية، وبعد ثلاثة أيام أُحيل إلى مستشفى الشهيد غازي الحريري في مدينة الطب. مكث هناك قرابة أربعة أشهر تلقى خلالها العلاج حتى بدأ يتمثل للشفاء، ليعود تدريجياً إلى حياته الطبيعية، لكن بقيت آثار الحادث الجانبية حاضرة في صحته

ومع مرور الوقت، تفاقمت حالته الصحية بسبب التدخين المفرط وتقدمه في السن، إذ أصبح جسده غير قادر على مقاومة الإجهاد، مما أدى إلى فقدانه للوعي بشكل مفاجئ. وفي يوم الأربعاء، المصادف 5 كانون الأول 2018، فارق الحياة في مدينة الطب ببغداد نتيجة وعكة صحية حادة ونزيف في الدماغ. وقد شُيع جثمانه بحضور واسع من الشعراء والمتقنين وأبناء المجتمع العراقي.





أثارت وفاته موجة حزن عميقة في الأوساط الثقافية والشعبية، حيث أُقيمت له مئات مجالس العزاء داخل العراق وخارجه، واستمرت هذه المجالس لعدة أشهر، وشملت العديد من البيوت والمجالس الخاصة في المدن العراقية المختلفة

وكان عريان قد جسّد رؤيته للموت في قصيدته المعنونة "هذا الموت"، حيث عبّر عن فلسفة وجودية عميقة تجاه المصير الإنساني:

هذا الموت جسر لئلا نهاية اعليه كلنه نفوت
هذا الموت هاجس يبتدئ به لحظة التكوين
ويرافقك العمر من غير ضجة وصوت
عله جف المنايه مشردغين انام
ونركض عله الدنيه ونبني بيها بيوت
ونتعافه ونذم بالخلك هذا وذاك
وعله غفلة وزرگ جدامنه التابوت
وفي مقطع آخر من نفس القصيدة، يقول:

حاضر وأربعينك بعد ما حلت
وروحك يالعزيز بروحه انشدت
بالحاضر عزاك اتعزي المعزين
وتسكت الناعي العبرة احتدت
يا عصر الفواتح يا زمان الموت
كافي من الذبح مو ناس ما ظلت
ضاكت غاعنه من اكبور فوك اكبور
وفوك اكبور اهلنه اكبورنه اتعلت
كل يوم بهبية وكل صباح بويد
مثل سف الحصير الزلم تتسلت

تتألف القصيدة من مقطعين زمنيين مختلفين قام الشاعر لاحقاً بدمجها في نص واحد. ففي المقطع الأول، يعالج الموت كحقيقة وجودية لا مفر منها، ترافق الإنسان منذ لحظة تكوينه وحتى لحظة فناءه،





كما يتناول جانباً اجتماعياً من النقد والذم الذي يتعرض له الإنسان في حياته. (عريان السيد خلف، د.ت: د.ص)

أما المقطع الثاني، فقد كُتِبَ في سياق سياسي، بعد سماع الشاعر خبر وفاة أحد مناضلي الناصرية الذي كان معتقلاً في سجون نظام البعث، ويُلمَح فيه إلى طبيعة الموت الفجائية، وإلى المعاناة التي خلفها النظام الدكتاتوري من قمع، وفقْر، وحرمان، وغياب العدالة. وتشير الأبيات إلى أن الموت بات واقعاً متكرراً، وأن الظلم أدى إلى فقدان المئات لحياتهم دون أن تُخلَد ذكراهم، في ظل جهلٍ ممنهجٍ ينخر الوعي الشعبي.

الخاتمة

تُشكّل تجربة عريان السيد خلف في الشعر الشعبي العراقي نموذجاً فريداً ومتميزاً يجمع بين الإيقاع الكلاسيكي وروح التعبير الشعبي الذي ينبض بقضايا الإنسان وهموم المجتمع. من خلال دراسته، يتبين كيف استطاع الشاعر أن يُوظف الأوزان والقوافي الكلاسيكية بشكل إيقاعي متناغم يخدم المعنى، ويرسخ بذلك حضوراً شعرياً أصيلاً يتخطى حدود المكان والزمان. كما يعكس شعر عريان بوعي عميق واقعاً اجتماعياً وسياسياً متشابكاً، مما يبرز دوره كصوت شعبي يحمل هموم الناس ويشاركهم نضالهم من خلال لغة شعرية تجمع بين البساطة والعمق.

إن دراسة هذه التجربة تؤكد على أهمية الشعر الشعبي كمرآة للمجتمع ووسيلة للتعبير السياسي والفكري، خصوصاً في السياقات التي تفرض قيوداً على حرية التعبير المباشر. لذلك، تبقى تجربة عريان السيد خلف نموذجاً يستحق المزيد من البحث والتنقيب لإثراء المكتبة الأدبية العراقية والعربية، وإبراز الدور الحيوي الذي يمكن أن يلعبه الشعر الشعبي في بناء الوعي الثقافي والسياسي.

الاستنتاجات

المزاجية بين الكلاسيكي والشعبي: أثبت عريان السيد خلف قدرته على مزج الوزن والإيقاع الكلاسيكي مع لغة ومفردات الشعر الشعبي، مما أضفى على نصوصه جمالية فنية خاصة وسهولة وصول للجمهور.

التعبير عن هموم المجتمع: تميز شعره بعمق التجربة الإنسانية والاجتماعية، حيث عبّر عن معاناة الإنسان العراقي في ظل القمع السياسي والظروف الاقتصادية الصعبة، ما جعل شعره صوتاً لمختلف الطبقات الاجتماعية.





التأثير السياسي الضمني: وظف الشاعر الرموز والإشارات السياسية بشكل ذكي، مما سمح له بتجاوز رقابة النظام ومخاطبة وعي الجمهور دون الحاجة إلى التصريح المباشر.
التأثير الثقافي: نجح شعر عريان في تحقيق انتشار واسع داخل العراق وخارجه، وهو دليل على قدرة الشعر الشعبي في نقل الرسائل الثقافية والسياسية بفعالية عالية.

التوصيات

إجراء دراسات مقارنة: يُنصح الباحثون بدراسة تجارب شعراء شعبيين آخرين في العراق والوطن العربي لمقارنة الأساليب والتقنيات، بهدف فهم أوسع لدور الشعر الشعبي في التعبير عن القضايا المجتمعية.
ترجمة وتوثيق الأعمال: ضرورة ترجمة وتوثيق شعر عريان السيد خلف وغيره من الشعراء الشعبيين للحفاظ على هذا التراث وإتاحته لجمهور أوسع، خصوصاً الباحثين الدوليين.
تفعيل الدور الثقافي للشعر الشعبي: تشجيع الفعاليات والمهرجانات التي تبرز الشعر الشعبي وتوفير منابر للشعراء لعرض تجاربهم، مما يساهم في تعزيز الوعي الثقافي والسياسي.

المصادر:

- [1] صباح ذي قار. صباح ذي قار، العدد (52)، 11 ديسمبر 2018م.
- [2] مقابلة أجراها الباحث مع السيد خلدون بن عريان السيد خلف، 23 أكتوبر 2023م.
- [3] السامرائي، مجيد. أطراف الحديث، قناة الشرقية، 16 أكتوبر 2013م. الرابط: https://youtu.be/tGswUXP_bRo?si=U0T3wUbMZN7wGOWP
- [4] حمزة، عباس. الطريق، قناة العراقية، 2 يوليو 2018م. الرابط: <https://youtu.be/m6aa23B39ys?si=9wysm9cl4AmYkFbN>
- [5] مجلة حراس الوطن، العدد (42)، تموز 1990م.
- [6] العاني، طه. "عريان السيد خلف عراب القصيدة الشعبية في العراق وشاعر البسطاء". الجزيرة نت، 5 ديسمبر 2020م. الرابط: <https://www.aljazeera.net>
- [7] الحلفي، جاسم. "عريان السيد خلف وعلمية نشاط الشيوعيين في بغداد". طريق الشعب، العدد (84)، 13 ديسمبر 2018م.
- [8] روميا، نبيل. "وداعاً عريان السيد خلف". قناة عشتار، 27 يناير 2019م. الرابط:





<https://ishtartv.com/viewarticle,85705.html>

- [9] عريان السيّد خلف. تل الورد. بغداد: مكتبة اليقظة العربية، 1998م.
- [10] دخيل، كريم. لقاء مع عريان السيّد خلف، برنامج ندى ورود، قناة العهد، العراق، 26 أبريل 2023م.
- [11] الأمارة، علي. "النسج الشعري في قصيدة الشاعر عريان السيد خلف." قناة الحوار المتمدن، 8 مايو 2007م.
- [12] سعيد، خير الله. "عريان السيد خلف: الشاعرية المكتملة في الشعر الشعبي العراقي." قناة الحوار المتمدن، 22 يناير 2019م.
- [13] عريان السيّد خلف. الكمر والديرة. بغداد: مكتبة الشطري، 1974م.
- [14] عريان السيّد خلف. الأعمال الشعرية الكاملة. بغداد: مكتبة المجلة، د.ت.
- [15] صاحب، سعد. "عريان السيّد خلف.. تل الورد العابق بالشعر." جريدة الصباح، بغداد، 17 ديسمبر 2019م.
- [16] المدى، مقابلة، 14 أبريل 2024م.





المصطلح الصَّوتي في "لسان العرب": بحث في المفاهيم والتَّوظيف

م.د. مهنا ناصر القُريشي¹

¹ هيئة البحث العلمي / مركز البحوث النَّفسِيَّة - العراق

muhannad761@gmail.com

الملخص. يتناول هذا البحث موضوع المصطلح الصوتي في معجم لسان العرب لابن منظور، بوصفه حقلاً معرفياً يعكس تداخل اللغة بالعلوم الصَّوتِيَّة واللِّسَانِيَّة في التُّراث العربي. ينطلق البحث من فرضيَّة أنَّ ابن منظور لم يؤيِّس نسخاً مصطلحيّاً متكاملًا في علم الأصوات، وإنما كان ناقلًا وإعياً لتراث الخليل وسيبويه وغيرهما من أئمة العربيَّة، موظِّفًا تلك المصطلحات داخل مادته المعجميَّة، مع إيراد مفردات قليلة قد تمثِّل إضافة نوعيَّة. تهدف الدِّراسة إلى حصر المصطلحات الصَّوتِيَّة الواردة في المعجم، وتحليل مفاهيمها وسياقاتها، ورصد كفيَّة توظيفها في الشُّرح والأمثلة والإحالات، فضلًا عن مقارنتها بما ورد عند علماء العربيَّة السَّابِقين. وتعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، في مقارنة هذه المصطلحات، من خلال تتبُّعها داخل مواد المعجم وتحليل دلالاتها ومصادرها. وتكمن أهميَّة البحث في إبراز البعد الصوتي في معجم تراثي ضخم، وكشف وعي ابن منظور بخصوصيَّة المصطلح العلمي، وعلاقته بالعلوم اللغويَّة الأخرى كالقراءات والتَّجويد والنَّحو، كما يسعى البحث إلى الإجابة عن أسئلة جوهريَّة، مثل: هل تعامل ابن منظور مع المصطلحات الصَّوتِيَّة كمفاهيم علميَّة دقيقة أم كألفاظ لغويَّة عامَّة؟ وما مدى دقته في نقلها واستعمالها؟ وهل أضاف جديدًا إلى الحقل الصوتي؟ وبذلك يسهم البحث في إغناء الدِّراسات المصطلحيَّة واللِّسَانِيَّة من خلال ربط المعجم التُّراثي بالمعرفة الصَّوتِيَّة العربيَّة، وبيان أثره في حفظ المصطلح ونقله للأجيال اللاحقة.

الكلمات المفتاحية: المصطلح، الأصوات، المفهوم، التَّوظيف، ابن منظور





Abstract. This study addresses the topic of the phonetic term in the Lisan al-Arab dictionary by Ibn Manzur, considering it as a cognitive field that reflects the intersection of language with phonetic and linguistic sciences in the Arab heritage. The research is based on the hypothesis that Ibn Manzur did not establish a fully integrated terminological system in phonetics, but rather acted as a conscious transmitter of the heritage of al-Khalil, Sibawayh, and other masters of Arabic, employing these terms within his lexical material and including a small number of entries that may represent qualitative additions. The study aims to enumerate the phonetic terms found in the dictionary, analyze their concepts and contexts, and observe how they are employed in explanations, examples, and references, in addition to comparing them with what was reported by earlier Arabic linguists. It relies on a descriptive-analytical approach, supplemented In approaching these terms by tracing them within the entries of the dictionary and analyzing their meanings and sources. The importance of the study lies in highlighting the phonetic dimension in a vast heritage dictionary, revealing Ibn Manzur's awareness of the specificity of scientific terminology, and its relation to other linguistic sciences such as Qur'anic readings, tajwid, and grammar. The study also seeks to answer fundamental questions, such as: Did Ibn Manzur treat phonetic terms as precise scientific concepts or as general linguistic expressions? How accurate was he in transmitting and using them? Did he contribute new insights to the phonetic field? Accordingly, this research contributes to enriching terminological and linguistic studies by linking the heritage dictionary to Arab phonetic knowledge and clarifying its impact on preserving and transmitting terminology to subsequent generations.

Keywords: term, phonetics, concept, usage, Ibn Manzur

المقدمة:

تُشكّل المصطلحات العلميّة في تراث اللغة العربيّة معالم واضحة لفهم نشأة المفاهيم وتطور العلوم، فهي ليست مجرد ألفاظ معرّفة، بل هي أوعية دلالية تمثل خبرات معرفية وتجريبية متراكمة. ومن بين الحقول التي تميّزت بثراء اصطلاحى وتمازج معرفي، يبرز الحقل الصوتي بوصفه ملتقى لعلوم اللغة والقراءات والتّحوي والتّجويد، وهو ما يجعل دراسة المصطلح الصوتي مدخلاً مهماً إلى فهم تطوّر الفكر





اللساني العربي. ويُعدُّ لسان العرب لابن منظور (ت711هـ) واحدًا من أعظم المعجمات التراثية التي عنيت بجمع اللغة من مصادرها المختلفة، لا بوصفه معجمًا للفظ فقط، بل موسوعة علمية تحمل بين طياتها آثارًا لمختلف العلوم، ومنها الصوتيات، غير أنَّ النظر في المادة الصوتية في "لسان العرب" يُظهر أنَّ ابن منظور لم يسعَ إلى تأسيس منظومة مصطلحية جديدة في علم الأصوات، بل كان ناقلًا واعيًا لنتاج من سبقه من أعلام هذا الفن، كسيبويه، والخليل، وأبي عمرو الداني، وغيرهم، وهذا ما يجعل دراستنا أقرب إلى رصد المفاهيم وتتبع التوظيف، منها إلى دراسة مصطلحية بنيوية كاملة.

ومن هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى الكشف عن طبيعة المصطلح الصوتي في "لسان العرب" بوصفه أداة لنقل المفاهيم العلمية، لا مجرد ألفاظ لغوية، مع محاولة استكشاف دلالاتها، وسياقات استعمالها، ومصادرها، ومدى وعي ابن منظور بمفاهيمها والتصنيفات الصوتية التي تشتمل عليها. وتتبع أهمية البحث من كونه يُسهم في توثيق الصلة بين المعاجم التراثية والعلوم الصوتية واللسانية، ويُظهر مدى وعي ابن منظور بمفاهيم المصطلحات الصوتية التي نقلها، ومدى دقته في توظيفها داخل معجمه، وتتمثل مشكلة البحث في التساؤل عن طبيعة هذه المصطلحات الصوتية: هل وضَّح ابن منظور مفاهيم هذه المصطلحات على وجهها الصحيح؟ وكيف كان يتعامل مع توظيفها؟ هل كان مجرد ناقل لها؟ أم كان له موقف منها؟ وهل أضاف شيئاً جديداً إلى الحقل الصوتي من خلال معجمه؟

جاء هذا البحث، ليكون مقارنة تحليلية تتناول المصطلحات الصوتية المفردة كما وردت في هذا المعجم، مع محاولة استكشاف دلالاتها، وسياقات استعمالها، ومصادرها، ومدى وعي ابن منظور بطبيعتها الصوتية وتداخلاتها مع العلوم الأخرى، وقد اعتمدنا على المنهج التحليلي الوصفي، في مقارنة المصطلحات الصوتية، وذلك عن طريق: تتبُّع المصطلح في سياقه داخل مادة "لسان العرب"، وتحليل دلالاته ومصادره، ودراسة كيفية توظيفه في الشرح والأمثلة. ولتنظيم البحث ارتأينا تقسيمه على ثلاثة مباحث: الأول: لمصطلحات مخارج الأصوات، والثاني: لمصطلحات صفات الأصوات، والثالث: لمصطلحات الظواهر الصوتية.

1. المبحث الأول: مصطلحات مخارج الأصوات

نستعرض في هذا المبحث المصطلحات الصوتية الخاصة بمخارج الأصوات، لنكشف عن مفاهيمها والكيفية التي وُظفت فيها في معجم لسان العرب:

1.1. الحيز والمخرج والمبدأ





يُعرف مصطلح الحيز بأنه "الفراغ الذي يمكن أن يشغله أكبر قدر ممكن من الأصوات" (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٢١)، وهو من مصطلحات الفراهيدي حيث قسّم الأصوات اللغوية على أحياز حسب نطقه لهذه الأصوات (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥٨ ج ١)، وقد وافق ابن منظور هذا المفهوم إذ قال: "والطاء والدال والثاء ثلاثة في حيز واحد" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٥٣ ج ٧)، ويقول: "والطاء والدال والثاء في حيز واحد" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٣٦ ج ٧).

أما المخرج فهو النقطة التي يصدر منها الصوت، ويجري فيها اعتراض مجرى الهواء (حجازي، ١٩٩٨، صفحة ٤٠)، ولمعرفته يُسكن الصوت وتُدخل عليه همزة الوصل قبله، فحيث ينقطع النطق في الصوت كان مخرجه (الحضرمي، ٢٠١٥، صفحة ٧٧) (اركبيي، ٢٠١٢، صفحة ١٠٥) وقد استعمل ابن منظور هذا المصطلح كما هو مستعمل عند القدماء، فمن ذلك نقله في باب الكاف قول الخليل: "ومخرج الجيم والقاف والكاف بين عكدة اللسان واللهاة في أقصى الفم" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٠٥ ج ٢) (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥٢ ج ١) وكذلك تعليقه تسمية حرف الباء حرفاً شفوياً؛ لأن مخرجها من بين الشفتين (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٠٤ ج ١). ويرى عبد العزيز الصيغ أنّ مصطلح المخرج غير مستقر عند الخليل فاستعمل مصطلحاً آخر مرادفاً له وهو المبدأ (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ٥١)، ولا نرى اختلافاً في استعمال هذا المصطلح عند ابن منظور، فمن ذلك قوله في باب الزاي: "والزاي والسّين والصاد في حيز واحد، وهي الحروف الأسلية؛ لأن مبدأها من أسلة اللسان" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٠٤ ج ٥)، فقله مبدأها أي مخرجها.

ويُظهر مصطلح الحيز بجلاء حساً وصفيّاً مبكراً لدى الخليل ومن تبعه، يقوم على محاولة تصنيف الأصوات وفق فضاءاتها المشتركة لا وفق مخرجها المفردة فقط، فالتعبير عن "الحيز" كفضاء يتّسع لمجموعة أصوات يشي بوعيٍّ أوليٍّ بمفهوم "المجال الصوتي" الذي تستعمله الدراسات الصوتية الحديثة، وإن كان بلغة تقليدية، كما أن تمييز ابن منظور بين الحيز والمخرج يُعدّ دقيقاً (بشر، ٢٠٠٠، صفحة ١٨٠) (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٢٢)؛ لأن الحيز يُقارب فكرة "النطاق الصوتي"، بينما المخرج هو نقطة التحقق الفعلي، وهذا التدرج في المفهوم يبيّن أن ابن منظور لم يكن مجرد ناقل، بل حافظ أيضاً على أثر التصور الخليلي لهذين المصطلحين.

أمّا مصطلح المبدأ، فيكشف عن مرونة في التعبير عند القدماء؛ إذ لم تكن المصطلحات الصوتية قد استقرت بعد على صيغ موحدة، فاستعمال الخليل ثم ابن منظور لـ"المبدأ" مرادفاً لـ"المخرج" يشي بأنّ الاهتمام كان منصباً على بداية جريان الصوت ومكان انطلاقه أكثر من التركيز على الدقة التشرحية.





وفي الدراسات الصوتية الحديثة نجد صدًى لهذا التوظيف في الحديث عن "نقطة بدء جريان الهواء في النطق" أو "مكان النطق"، لذلك فإن "المبدأ" لا يُعدُّ مجرد ترادف لغوي، بل هو دلالة على رؤية تصوّرية ترى في الصوت حركة تبدأ من منطلق محدّد، وهو ما يوسّع فهمنا للبعد الدينامي في وصف الأصوات عندهم.

1.2. المدرج:

يرى بعضُ الباحثين أن المدرج مصطلح استعمله الخليل مرادفاً للحيز دقيقاً (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ٥١) (حجازي، ١٩٩٨، صفحة ٤٧) (الجديدي، ٢٠٠٥، صفحة ٢٣)، في حين يرى آخرون أن المدرج هو "الموضع الذي يبدأ منه الصوت في منطقة اعتراض الهواء" (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٢٢)، وليس مرادفاً للحيز، ويعني ذلك أنّ المدرج هو المساحة التي يمر منها الصوت، أو يستغرقها من نطقه إلى نهايته، وليس نقطة اعتراض الصوت، أو تكونه، وقد نكر ابن منظور هذا المصطلح ناقلاً عن الخليل، إذ يقول: "قال الخليل بن أحمد: حروف العربية تسعة وعشرون حرفاً، منها خمسة وعشرون حرفاً صحاح، لها أحياء ومدارج" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١٣ ج ١) (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥٧ ج ١)، ويقول أيضاً: "وحروف الذّلاقة ستة: الراء واللام والنون والفاء والباء والميم؛ لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو صدره وطرفه... وإنما سميت هذه الحروف ذلقاً؛ لأن الذلاقة في المنطق إنّما هي بطرف أسلة اللسان والشفتين، وهما مدرجتا هذه الحروف الستة" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١١٠ ج ١) (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥١ ج ١).

ويبدو لنا أن مصطلح المدرج أكثر تعقيداً من الحيز والمخرج، لأنه يحمل بعداً حركياً وزمناً؛ فهو لا يقتصر على النقطة التي يتكوّن عندها الصوت، بل يشمل المسار الذي يقطعه حتى يتحقق سمعياً، وهذا يقارب ما يسميه المحدثون *tract* أو *path of articulation*، أي المسلك الذي يمر به الهواء من المبدأ إلى المنتهى. ومن هنا يبدو الخلاف بين الباحثين مفهوماً: فاعتباره مرادفاً للحيز يُغفل هذا الامتداد الحركي، بينما فهمه كمساحة أو ممر يمنحه خصوصية اصطلاحية أوسع، وإيراد ابن منظور لهذا المصطلح يدل على أنّه لم يكتف بالنقل، بل حاول إبراز دلالاته العملية حين ربطه بحروف الذلاقة، أي الأصوات التي تتسم بانسيابية واضحة بفعل مدارجها القصيرة والسلسة.

1.3. الحلقة:

يُراد بمصطلح الحلقة الأصوات التي مخرجها من الحلق، وقد جعلها الخليل خمسة (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥٧ ج ١)، أما سيبويه فقد جعلها سبعة مضافاً إليه الهمزة والألف (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة





٤٣٣ ج ٤)، أما المٌجودون فبعضهم جعلها ستة أصوات بإسقاط الألف، وبعضهم الآخر وافق سيبويه في ذلك (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٣٩) (الداني، ١٩٨٨، صفحة ١٠٤). ويُلاحظ في نصوص لسان العرب أنَّ ابن منظور لا يستقر على عدد محدّد للأصوات الحلقية، فتارةً يجعلها خمسة باعتماد الخليل ومن واقفه، وتارةً يُدخل الهمزة فيها فتصير ستة. قال في باب العين: "فالعين والحاء والهاء والخاء والغين حلقية فاعلم ذلك" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣ ج ٨)، وقال في باب الهاء: "الهاء من الحروف الحلقية وهي: العين والحاء والهاء والخاء والغين والهمزة" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٦٦ ج ١٣). ويمكن تفسير هذا التردّد في ضوء منهجه المعجمي القائم على الجمع والنقل أكثر من التمهّص والتقييد؛ إذ كان ابن منظور يحرص على استيعاب ما قاله الأوائل من مختلف المدارس، فيورده كما هو، حتى وإن أدى ذلك إلى ازدواج أو اختلاف داخلي، ومن ثمّ فإن هذا لا يُعدّ دليلاً على اضطراب مذهبه، بقدر ما يعكس تعدد مصادره الصوتية وتباين منطقاتها، فالخليل مثلاً قصر الحلقية على خمسة أصوات، بينما وسّعها سيبويه بإضافة الهمزة والألف، ثم جاء المٌجودون فأثبت بعضهم الهمزة وأسقط آخرون الألف. وربما لم يكن ابن منظور بصدد الحسم بين هذه الآراء، بل كان همّه أن يجمعها ويوثّقها، الأمر الذي أفضى إلى تردّد ظاهر في تصنيف الحروف الحلقية.

1.4. الشفوية أو الشفوية

يُقصد بهذا المصطلح الأصوات التي يكون مخرجها من الشفتين، وهي عند الخليل ثلاثة: الفاء والباء والميم (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥١ ج ١)، وخالفه سيبويه في ذلك فأبدل الفاء بالواو (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٣ ج ٤)، وقد انقسم علماء التجويد بينهما، فمنهم من وافق الخليل، وبعضهم ذهب مذهب سيبويه (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٤١) (الحضرمي، ترجمة المستفيد لمعاني مقدمة التجويد، ٢٠١٥، صفحة ٨٨). أما ابن منظور فيتبع الخليل؛ إذ ذكر أن الأصوات الشفوية ثلاثة هي الباء والفاء والميم، لا يعمل فيها اللسان، ولا تعمل الشفتان إلا في هذه الأصوات الثلاثة (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٠٤ ج ١، ٥٠٧ ج ١٣).

ويبدو أن الخلاف في جوهره يعود إلى طبيعة تصوّر المخرج الصوتي، فالفراهيدي حدّد الشفوية بالأصوات التي تنحصر آليّة نطقها في حركة الشفتين حصراً (الباء والفاء والميم)، بينما نظر سيبويه إلى الواو من حيث اعتمادها في انبثاقها على انطباق الشفتين أو تقاربهما، فجعلها شفوية مكان الفاء. ومن هنا يتضح أن الاختلاف ليس في وجود الصفة الشفوية لهذه الأصوات، بل في أيّها تُعدّ أحقّ بالتصنيف ضمنها. أما المٌجودون فحاولوا التوفيق بين المدرستين، فاختر بعضهم مذهب الخليل، ورجّح





آخرون قول سيبويه، مما يعكس استمرار الأثر النظري للصوتيات الأولى في علم التجويد، وأمّا ابن منظور فقد التزم بالرأي الموروث عن الخليل، فحصر الشفوية في ثلاثة أصوات هي الباء والفاء والميم، مؤكّداً استقلالها عن عمل اللسان، ومقرّراً بأن الشفتين لا تُستعملان إلا فيها، ويعكس هذا الموقف عند ابن منظور طابعه التجميعي والتوثيقي؛ فهو لم يقصد الترجيح بعد مناقشة، بل اقتصر على تثبيت ما ورثه من تراث الخليل، شأنه في كثير من الأبواب الصوتية، ومن ثمّ، يمكن القول إن قيمة نص ابن منظور هنا تكمن في حفظه لرؤية الفراهيدي كما هي، أكثر من كونه إضافة أو تطويراً في التصنيف.

1.5. النطعية

هي الأصوات التي تُنسب إلى مخرجها من نطق الغار الأعلى وهو أدنى الحنك (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٥)، وهذه الأصوات هي التاء والذال والطاء كما ذكرها الخليل (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥٨ ج١)، وقد تبعه ابن منظور في استعمال هذا المصطلح، كما أنه لم يختلف عنه في عدد هذه الأصوات فقال: "الطاء والذال والتاء ثلاثة في حيز واحد، وهي الحروف النطعية؛ لأن مبدأها من نطق الغار الأعلى" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٥٣ ج٧).

إن هذا التطابق بين الخليل وابن منظور يدلّ على أن بعض المصطلحات الصوتية قد استقرت نسبياً في التراث، ولم تشهد خلافاً واسعاً كما هو الحال في الأصوات الحلقية أو الشفوية، ويُعزى ذلك إلى وضوح الظاهرة النطقية، إذ يسهل ملاحظتها حساً عند مقارنة المواضع الثلاثة (التاء، الذال، الطاء)، مما يجعل الاتفاق عليها أمراً راجحاً، غير أنّ قيمة نص ابن منظور هنا لا تكمن في اجتهاد جديد، بل في التوثيق والتثبيت؛ فهو يورد العبارة كما هي عند الخليل، ويعيد تأكيد المصطلح وموضعه، مما يعكس طبيعة لسان العرب بوصفه خزاناً للموروث الصوتي أكثر من كونه ساحةً للتطوير النظري.

1.6. الصتم والإصمات

يُراد بمصطلح الصتم الأصوات التي يكون مخرجها من غير الحلق (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٣٧)، ويرى بعض الباحثين أن الخليل استعمل بدلاً عنه مصطلح الإصمات (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٩١) (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ١٤٦)، وليس ذلك صحيحاً؛ إذ إن الإصمات يراد به الأصوات غير المذلفة، وهي جميع الأصوات ما عدا أصوات ذلق اللسان والشفة المجموعة في عبارة (فرمن لب) (الحضرمي، ترجمة المستفيد لمعاني مقدمة التجويد، ٢٠١٥، صفحة ٩٥) (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٣٩)، وقد أشار الخليل بشكل فعلي إلى أن الأصوات الصتم هي أصوات غير الحلق (الفراهيدي، د. ت، صفحة ١٠٧ ج٧). ولم يفرق صاحب "تهذيب اللغة" بين الإصمات والصتم إذ يقول: "أما المصمتة





وهي الصتم أيضاً فإنها تسعة عشر حرفاً صحيحاً، منها خمسة أحرف مخرجها من الحلق، وهي ع ح ه خ غ، ومنها أربعة عشر حرفاً مخرجها من الفم، مدرجها على ظهر اللسان من أصله إلى طرفه، منها خمس شواخص، وهن ط ض ص ظ ق، وتسمى المستعلية، ومنها تسعة منخفضة وهن: ك ج ش ز س د ت ذ ث" (الأزهري، ٢٠٠١، صفحة ٤٢ ج ١). فإذا تأملنا هذا النص، نجد أنه خلط بين المصطلحين، فأراد منهما الأصوات التي مخرجها ليس من ذلق اللسان والشفة، فهو لم يذكر الأصوات المذلفة (فرمن لب) فيه. أما ابن منظور ففرّق بين المصطلحين، فالأصوات الصتم هي التي مخرجها ليس من الحلق (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٣٣ ج ١٢)، وأما الأصوات المصمتة فذكر أنّها الأصوات غير المذلفة (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٥٦ ج ٢).

ويتبيّن مما سبق أنّ هناك التباساً اصطلاحياً بين مفهومي الصتم والإصمات في التراث الصوتي العربي، فالخليل استعمل مصطلح الصتم في سياق يخصّ الأصوات الخارجة من غير الحلق، بينما جرى تداول الإصمات في سياق مختلف، يراد به الأصوات غير المذلفة، أي جميع الحروف ما عدا (فرمن لب). وقد أسهم هذا التداخل في إحداث اضطراب لدى بعض اللغويين، ومنهم الأزهري في تهذيب اللغة، حيث لم يُحسن التمييز بين المفهومين، فاستعملهما استعمالاً واحداً، وعدّ الصتم والإصمات مترادفين، مع أن الدقة العلمية لا تسوغ ذلك؛ لأنّ الأصوات الصتم سميت كذلك؛ "لتمكنها في خروجها من الفم، واستحكامها فيه" (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٣٧). أما الأصوات المصمتة فسمّيت بهذه التسمية؛ لأنها أصممت فلم تدخل في الأبنية كلها (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥٢ ج ١).

وتبرز أهمية موقف ابن منظور هنا أنه أعاد ضبط الحدود بين المصطلحين، فميّز الأصوات الصتم بوصفها غير الحلقية، وخصّ الأصوات المصمتة بأنها غير المذلفة، وهذا التمييز يعكس نزعة تفسيرية عند ابن منظور تتجاوز مجرد النقل، على خلاف ما اعتاده في مواضع أخرى من لسان العرب، فكانه أراد أن يُعيد بناء العلاقة بين المفهومين بما يحفظ لكلٍ منهما دلالاته الأصلية.

ومن طريق هذا التوضيح يمكن القول إن الفرق الأساس يتمثل في:

الصتم: وصف لمكان المخرج (خارج الحلق، متمكن في الفم).

الإصمات: وصف لوظيفة في البنية الصرفية (حروف لا تدخل في الأبنية كلها).

وبذلك يتضح أن الخلط بينهما كان نتيجة تشابه الصيغة الصرفية للمصطلحين أكثر من كونه

تداخلاً حقيقياً في المعنى.

1.7. الذلقية والمذلفة





يراد بالذلقية الأصوات التي مخرجها من ذلق اللسان، وهي الراء واللام والنون، وهذا يعني أن المصطلح خاص بموضع خروج الصوت، أما الأصوات المذلفة فهي أصوات سريعة النطق لخروجها من طرف اللسان أو الشفتين، وهي ستة أصوات: (فرمن لب)، وهذا يدل على أن المذلفة مصطلح وصف - لا مخرج - لهذه الأصوات (ابن دريد، ١٩٨٧، صفحة ٤٥ ج ١) (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ١٤٦). وأشار الخليل إلى أن الذلاقة هي بطرف أسلة اللسان والشفتين وهما مدرجتا أصوات الراء واللام والنون وأصوات الباء والفاء والميم (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥١ ج ١). ويظهر التمييز بين هذين المصطلحين عند ابن منظور بشكل واضح؛ إذ ذكر أن الأصوات الذلقية ثلاثة فقط هي الراء واللام والنون، ذكرها في مقدمة أبواب هذه الأحرف (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣ ج ٤، ٣ ج ١١، ٣ ج ١٣)، أما في مادة (ذلق)، فذكر أن أصوات الذلاقة أو المذلفة هي ستة أصوات بإضافة أصوات الشفة، الباء والفاء والميم (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١١٠ ج ١٠).

ويعني هذا أن هناك تداخلاً دقيقاً بين البعد المكاني لمخارج الأصوات (الذلقية) والبعد الوصفي المرتبط بخفة النطق وسرعته (المذلفة)، وهو ما يكشف عن مرونة المصطلح الصوتي في التراث العربي بين المرجعية المكانية والكيفية النطقية. كما يتضح أن ابن منظور استوعب هذا التمييز وعمقه من خلال الفصل بين الأصوات الثلاثة الذلقية والأصوات الستة المذلفة، مستقيماً من إرث الخليل وابن دريد، الأمر الذي يعكس دينامية المفاهيم الصوتية في المعاجم التراثية وعدم انغلاقها على تعريف واحد ثابت.

1.8. اللثوية

يُطلق هذا المصطلح على الأصوات التي تُنسب مخارجها إلى اللثة، وهو من مصطلحات الخليل وصف به أصوات الظاء والذال والطاء؛ لأن مبدأها من اللثة (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥٨ ج ١)، ويختلف المحدثون اختلافاً تاماً في وصفهم الأصوات اللثوية، إذ يستعملونه للدلالة على الأصوات النطقية (الطاء والذال والطاء) والذلقية (اللام والنون والراء) والأسلية - التي سنذكرها لاحقاً - (السين والزاي والصاد) (عبد التواب، ١٩٩٧، صفحة ٤٤). ويقول د. رمضان عبد التواب: "ولسنا ندري لماذا عدَّ الخليل بن أحمد هذه الأصوات الثلاثة لثوية... مع أن النطق المتواتر لها في العربية الفصحى هو النطق الأسناني" (عبد التواب، ١٩٩٧، صفحة ٤٤). وقد سار ابن منظور على رأي القدماء في استعمال هذا المصطلح، فقال في باب الظاء: "والظاء والذال والطاء في حيز واحد، وهي الحروف اللثوية؛ لأن مبدأها من اللثة" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٣٦ ج ٧).





ويُلاحظ من هذا العرض أنَّ مصطلح اللثوية عند الخليل ومن تبعه لم يكن دقيقاً بالمعنى الصوتي الحديث، إذ توسَّع في نسبة المخرج إلى اللثة مع أنَّ التحقيق الفونيتيكي يثبت أنَّ هذه الأصوات أسنانية في موضعها، لا لثوية، ويكشف هذا التباين بين التراث والمحدثين عن طبيعة المصطلح الصوتي في المعاجم القديمة؛ إذ كان يستند على الملاحظة السمعية والذوقية أكثر من التحليل الآلي الدقيق، كما أنَّ محافظة ابن منظور على اصطلاح الخليل تُبرز استمرار سلطة المصطلح المؤسَّس، مع غياب التمهيص المخبري، مما يعكس أنَّ المصطلح في التراث كان جزءاً من نسقٍ تقعيدي-تعليمي أكثر منه توصيفاً علمياً بالمعايير اللسانية الراهنة.

1.9. الشَّجَرِيَّة:

يُطلق هذا المصطلح على الأصوات التي تُنسب إلى شجر الفم، أي مفرجه (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٠)، وهو من مصطلحات الخليل، ومن تبعه من المعجميين، استعملوه واصفين به ثلاثة أصوات في حيز واحد هي الجيم والشين والضاد (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥٨ ج ١). وقد حدد سيبويه والنحويون مصطلح الشجرية في أصوات الجيم والشين والياء، حيث مخرجها من وسط اللسان، وأبعدوا الضاد إلى مخرج آخر (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٣ ج ٤)، (الأنباري، ٢٠١٠، صفحة ٢٠٨) (ابن يعيش، ٢٠١٢)، وسار معظم القراء والمجودين على رأي النحويين (الحضرمي، تحفة القاري والمقري شرح مقدمة ابن الجزري، ٢٠١٥، صفحة ٧٩). وقد ذهب ابن منظور مذهب الخليل؛ إذ يقول: "والجيم والشين والضاد ثلاثة في حيز واحد، وهي من الحروف الشجرية، والشجر مُفْرَجُ الفم" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٠٥ ج ٢). ويعكس الخلاف حول الأصوات الشجرية التباين بين المقاربة المعجمية والمقاربة النحوية من جهة، وبينهما وبين القراءة الصوتية الحديثة من جهة أخرى. فالمعجميون . على خطى الخليل . ربطوا الضاد بالجيم والشين في حيز واحد - باستثناء ابن دريد، الذي اقتفى أثر سيبويه في ذلك - (ابن دريد، ١٩٨٧، صفحة ٤٥ ج ١). بينما نحى النحويون الضاد إلى مخرج مستقل، وهو ما تبنَّاه القراء والمجودون. أما اللسانيون المحدثون فاستغنوا عن مصطلح الشجرية لصالح الغارية، ووصفوا به مخرج أصوات الجيم والشين والياء (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٩٦)، الأمر الذي يدل على أنَّ التطور الاصطلاحي محكوم بتغير المناهج والرؤى الوصفية في تحديد مخارج الأصوات.

1.10. الأسلية

تُطلقُ الأسلة على طرف اللسان إذا كان في موضع صلب (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٣)، ومن هذا الموضع تُنسب الأصوات التي عُرفت بـ الأسلية، وقد حدَّد الخليل هذه الأصوات بثلاثة تقع في حيز





واحد، هي: الزاي، والسين، والصاد (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥٨ ج ١). وسار ابن منظور على نهج الخليل دون مخالفة؛ إذ نصّ في لسان العرب على أنّ: "الزاي والسين والصاد في حيز واحد، وهي الحروف الأسلية؛ لأن مبدأها من أسلة اللسان" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٠٤ ج ٥). ويكشف هذا التحديد عن أثر منهج الخليل في تصنيف الأصوات على أساس الموضع الفيزيولوجي، لا على الخصائص الصوتية الدقيقة، فحصر الزاي والسين والصاد في حيز واحد يوحي بوعي تقريبي بمبدأ التماثل المكاني، لكنه لا يلتفت إلى الفروق الجوهرية بين الأصوات، وهذا ما يجعل مصطلح الأسلية شاهداً على أنّ التصنيف التراثي كان أقرب إلى الوصف الموضوعي العام، بينما تتجه الدراسات الصوتية الحديثة إلى تفكيك أكثر دقة للأصوات في ضوء الخصائص المقطعية والفونولوجية؛ فقد شكك المحدثون في جدوى هذا المصطلح؛ لأنّه حين تنسب الأصوات إلى أسل اللسان، نجد مجموعة كبيرة يقوم فيها هذا الجزء في صدورهما أو النطق بها، فليس الأمر مقصوراً على هذه الأصوات الثلاثة بل هناك أيضاً، أصوات التاء والذال والطاء والراء واللام والنون والظاء والذال والتاء (أنيس، ١٩٧٥، صفحة ١٠٨). ولذلك استعملوا مصطلح اللثوي أو الأسناني اللثوي بدلاً من الأسلية (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٩٩).

1.11. اللهوية

يُطلق هذا المصطلح على صوتين يُنسبان في مخرجهما إلى اللهاة، وهما عند ابن منظور وعلمائنا العرب القدماء صوتا القاف والكاف (الفرايدي، د. ت، صفحة ٥٨ ج ١) (الأزهري، ٢٠٠١، صفحة ٤٨ ج ١) (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣ ج ١٠). أما علماءنا المحدثون فيرون أنّ القاف هو الصوت اللّهُوي الوحيد؛ لأن النطق به ينتج عنه النقاء مؤخرة اللسان باللهاة، ولا يكون ذلك في صوت الكاف (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٩٤). ويكشف هذا التباين عن منهجية مميزة في توصيف الأصوات بين القدماء والمحدثين؛ فالخليل ومن تبعه اعتمدوا على الوصف السمعي والذوقي الناتج من الممارسة الشفوية، مما جعلهم يقرّبون المخارج المتجاورة بعضها من بعض. أما الدراسات الصوتية الحديثة، فقد استندت على الوصف التشريحي الدقيق لحركة أعضاء النطق، وهو ما أدى إلى تضيق دائرة المصطلح وحصره في القاف وحدها. ومن هنا يمكن القول إن تطور مفهوم "اللهوية" يعكس انتقال الدرس الصوتي من الانطباع الذوقي إلى الرصد الآلي والتحليلي، وهو انتقال جدير بالتأمل؛ لأنه يضيء طبيعة العلاقة بين التراث الصوتي العربي والمقاربات اللسانية الحديثة.

1.12. الجوفية – الهوائية – الضعيفة





كان الخليل بن أحمد قد أطلق مصطلحي الجوفية والهوائية على أربعة أصوات، هي: الواو، والياء، والألف، والهمزة (الفراهيدي، د.ت، صفحة ٥٧ ج ١)، غير أنَّ ابن منظور ينقل عن الأزهري أنَّ الخليل كان يسمي هذه الأصوات أيضاً بالضعيفة، ولم أقف على هذا في كتاب العين. ويلاحظ أنَّ الأزهري حصر الأصوات الجوفية في ثلاثة أصوات فقط بإسقاط الهمزة (الأزهري، ٢٠٠١، صفحة ٦٤٩ ج ٥)، وهو الرأي الذي تبناه ابن منظور أيضاً، إذ قال ناقلاً عنه: "يقال للياء والواو والألف الأحرف الجوف، وكان الخليل يسميها الحروف الضعيفة الهوائية، وسميت جوفاً لأنه لا أحياز لها فتتسب إلى أحيازها كسائر الحروف التي لها مخارج محددة، وإنما تخرج من هواء الجوف، فسميت مرة جوفاً، ومرة هوائية، ووُصفت بالضعيفة لانتقالها من حال إلى حال عند التصريف والاعتلال" (ابن منظور، ١٤١٤ هـ، صفحة ٣ ج ١٤).

إنَّ اختلاف الموقف من إدراج الهمزة بين الأصوات الجوفية أو استبعادها يعكس جدلاً مبكراً في تحديد معايير التصنيف الصوتي بين القدماء: أهى قائمة على المخرج الفيزيائي المحسوس أم على طبيعة الصوت في البنية الصرفية والاعتلال؟ فبينما أراد الخليل شمول الهمزة لمشاركتها بقية الأصوات خاصة الضعف والهوائية، ارتأى الأزهري وابن منظور حصرها في الياء والواو والألف فقط، مع التركيز على غياب الحيز التشريحي المحدد. وهذا التباين يبرز كيف ظلَّ الدرس الصوتي العربي يتأرجح بين الوصف المخرجي والوظيفة البنوية، وهو ما يفتح مجالاً لقراءة أوسع في علاقة الأصوات الجوفية بالتصريف والاعتلال.

2. المبحث الثاني: مصطلحات صفات الأصوات

نناقش في هذا المبحث المصطلحات المتعلقة بصفات الأصوات، حيث سنبين مفاهيمها، وكيف وردت في معجم لسان العرب:

2.1. الجهر

يُطلق مصطلح الجهر على الأصوات التي يهتَر عند نطقها الوتران الصوتيان، فيُسمَّى الصوت حينئذٍ مجهوراً (أنيس، ١٩٧٥، صفحة 21) (العطية، 1983، صفحة 40). ويُعدُّ هذا المصطلح من المصطلحات الأساسية عند سيبويه والنحويين، إذ كانوا يقصدون بالصوت المجهور: الصوت الذي "أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت" وقد حصروا هذه الأصوات في تسعة عشر صوتاً، هي: الهمزة، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم،





والياء، والضاد، واللام، والنون، والراء، والطاء، والذال، والزاي، والطاء، والذال، والباء، والميم، والواو (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة 434 ج 4) (الأنباري، ٢٠١٠، صفحة 209).

أما ابن منظور فقد استعمل هذا المصطلح في لسان العرب، لكنه لم يكن ثابتاً في تحديد عدد الأصوات المجهورة، ويمكن ردُّ هذا الاضطراب إلى ثلاثة أسباب رئيسية:

أ- الاختلاف في النقل: فقد ذكر عن سيبويه وابن كيسان والأزهري أن الأصوات المجهورة تسعة عشر صوتاً، يجمعها قولهم: "ظَلَّ قَوْ رِبْضِ إِذْ غَزَا جَنْدَ مَطِيحٍ" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 13 ج1، 150 ج4، 388 ج10). لكنه في باب الجيم صرح بأنها ستة عشر صوتاً، من غير أن يوضح أو ينقل عن أحد (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 205 ج2).

ب- الاضطراب في التعداد: فعند العودة إلى مقدمات أبواب الأصوات، يُلاحظ أنه ذكر أربعة عشر صوتاً فقط، هي: (الباء، والجيم، والذال، والذال، والراء، والزاي، والضاد، والطاء، والطاء، والغين، والقاف، واللام، والميم، والنون)، ولم يتعرض لصوت العين رغم كونه مجهوراً (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 3 ج8).

ج- غياب التوثيق: ففي باب الضاد نصَّ على أن عدد الأصوات المجهورة تسعة عشر صوتاً، لكنه لم يبينها ولم يعزُ هذا القول إلى مصدر (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 110 ج7). ويكشف هذا التذبذب في استعمال ابن منظور لمصطلح الجهر عن طابع نقلي أكثر منه تحليلي، إذ لم يلتزم بضبط عدد الأصوات على نحو منهجي، وإنما كان يعرض الروايات كما وصلتته أحياناً متعارضة، وهذا يعكس جانباً من طبيعة المعاجم التراثية التي لم تُبنَ على منهج صوتي مستقل، بل كانت تابعة إلى ما ورد في كتب النحاة وأهل اللغة.

2.2. الهمس

هو مصطلح تُوصف به الأصوات التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان، ولا يُسمع لها رنين حين نطقها، وتُسمى هذه الأصوات بالهموسة (أنيس، ١٩٧٥، صفحة ٢٠)، والهمس من مصطلحات سيبويه وصف به عشرة أصوات تجمعها عبارة (سكت فحثة شخص)، حيث كان يرى أن هذه الأصوات أضعف الاعتماد في موضعها حتى جرى النفس مع النطق بها، (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٤ ج٤)، وقد استعمل ابن منظور المصطلح كما هو عند علمائنا القدماء، إذ نقل عن سيبويه: "وأما الهموس فحرف ضعف الاعتماد من موضعه حتى جرى معه النفس؛ قال بعض النحويين: وأنت تعتبر ذلك بأنه قد يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو [سسس وككك وههه]، ولو تكلفت ذلك في المجهور لما





أمكنك" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٥١ ج ٦)، ونقل عن الأزهري: "والمهموس حرف لان في مخرجه دون المجهور، وجرى معه النفس، فكان دون المجهور في رفع الصوت، وعدة حروفه عشرة: ت ث ح خ س ش ص و ك هـ" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٨٨ ج ١٠).

أما المحدثون، فيرون أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر صوتاً بإضافة صوتي القاف والطاء (أنيس، ١٩٧٥، صفحة ٢١) (حجازي، ١٩٩٨، صفحة ٥١)، وبعض منهم يجعل الهمزة مهموسة أيضاً (العتية، 1983، صفحة ٤٤). ويعلل المعاصرون إضافة هذه الأصوات بأن نطقها لم يبق كما كان قديماً، بل لحقها تغيير على ألسنة الناطقين، فهي تنطق اليوم مهموسة، بينما كانت مجهورة في كتب القدماء، وهذا الاختلاف تأكيد لقانون التطور الصوتي الذي خضعت له العربية. بينما يعتقد آخرون أن هذه الأصوات إن عُدت مهموسة، فذلك بحسب ضابط المحدثين لمفهومي الهمس والجهر، وقيل: إن العرب قد أخطأوا فظنوا الطاء مجهورة، أو أنهم وصفوا نوعاً من الطاء هي الطاء المهموزة (حسان، ١٩٩٠، صفحة ٩٤) (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١١٠، ١١٣).

ويُتضح من تتبّع هذا التطور أنّ مصطلح الهمس لم يبق على دلالاته الأولى، بل شهد انتقالاً من المفهوم السمعي الوصفي عند القدماء إلى المفهوم الفيزيولوجي الآلي عند المحدثين، فتحول من صفةٍ سمعية تُدرك بالأذن إلى خاصيةٍ نطقية تُفسّر بآلية اندفاع الهواء وغياب اهتزاز الوترين. وهذا التحول لم يكن مجرد اختلاف في المصطلح، بل في زاوية النظر إلى الصوت ذاته، إذ غدا الهمس عند المحدثين مظهرًا من مظاهر التطور في الأداء العربي، لا خاصيةً ثابتةً كما رآه الأوائل، وهو ما يكشف عن مرونة المفهوم الصوتي في العربية، وقابليته للتجدّد مع تغير أدوات الملاحظة والتحليل. أمّا ابن منظور فقد حافظ على المصطلح ضمن حدوده التراثية، فكان ناقلًا أمينًا للمفهوم لا مُجدِّدًا فيه؛ إذ جمع ما ورد عند سيبويه والأزهري وغيرهما دون أن يتجاوز النقل إلى المراجعة أو إعادة الصياغة، مما يجعل "لسان العرب" شاهدًا على استقرار المصطلح أكثر منه على تطوره.

2.3. الشدة:

يسمي المحدثون شدة الصوت بالانفجاري ويحدث حين "يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يُضغَطَ الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأةً، فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً" (أنيس، ١٩٧٥، صفحة ٢٣) (بشر، ٢٠٠٠، صفحة ٢٤٧). وهذا المصطلح من مصطلحات سيبويه وصف به ثمانية أصوات حيث قال: "ومن الحروف الشدي، وهو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، وهو الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء،





والتاء، والدال، والباء" (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٤ ج٤) (٩)، ولا يختلف النحويون والقراء في عدد هذه الأصوات وصفتها (الأنباري، ٢٠١٠، صفحة ٢٠٩) (الحضرمي، تحفة القاري والمقري شرح مقدمة ابن الجزي، ٢٠١٥، صفحة ٨٥)، وقد استعمل ابن منظور هذا المصطلح كما هو عند علمائنا القدماء؛ إذ يقول: "والشديد من الحروف ثمانية أحرف وهي: الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والدال، والتاء، والباء، قال ابن جني (٣٩٢هـ): ويجمعها في اللفظ قولك (أَجِدْتُ طَبَقَكَ)" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٣٣ ج٣). أما درس اللغوي الحديث، فيرى أن الأصوات الشديدة ثمانية أيضاً، غير أنه يعدُّ صوت الضاد صوتاً شديداً، ولا يرى الشدة في صوت الجيم، فأخرجها من هذه الأصوات (بشر، ٢٠٠٠، صفحة ٢٤٨).

ويتبين من ذلك أنَّ مصطلح الشدة، شأنه شأن غيره من المصطلحات الصوتية، قد حافظ على ثبات نسبي في التراث العربي، إذ ظلَّ مفهومه عند ابن منظور امتداداً لمفهوم سيبويه من غير تعديل أو إعادة نظر، مما يؤكد نزعة التوثيق في "لسان العرب" أكثر من نزعة التحليل. غير أنَّ المحدثين أعادوا النظر في هذا المفهوم، فانقلبوا به من دائرة الوصف السمعي إلى الوصف الآلي الذي يراعي طبيعة المخرج ودرجة انغلاقه، فبرزت خلافات جديدة في تصنيف بعض الأصوات، كالضاد والجيم، نتيجة اختلاف معيار الشدة بين المدرسة القديمة والحديثة. وهذا التطور يُظهر تحوُّل المصطلح من صفة سمعية محضة إلى خاصية فيزيولوجية دقيقة تُقاس بألية النطق لا بأثره المسموع.

2.4. الرخوة

مصطلح يطلق على الأصوات التي يحدث عند النطق بها ضيق في مجرى الهواء، ويترتب على ذلك أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الاحتكاك المسموع؛ ولذلك سمّاها المحدثون بالاحتكاكية (أنيس، ١٩٧٥، صفحة ٢٥) (حجازي، ١٩٩٨، صفحة ٥٥)، وهي عكس الأصوات الشديدة، وهذا المصطلح من مصطلحات سيبويه، وصف به ثلاثة عشر صوتاً، يجري الصوت عند النطق بها، وهي: الهاء، والحاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والزاي، والسين، والطاء، والتاء، والذال، والفاء (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٤ ج٤)، وقد سار ابن منظور على وصف سيبويه لهذه الأصوات فقال: "والحروف الرخوة ثلاثة عشر حرفاً، وهي التاء، والحاء، والخاء، والذال، والزاي، والطاء، والصاد، والضاد، والغين، والفاء، والسين، والشين، والهاء، والحرف الرخو: هو الذي يجري فيه الصوت، ألا ترى أنك تقول المسُّ والرَّشُّ والسَّحُّ، ونحو ذلك فتجد الصوت جارياً مع السين والشين والحاء؟" (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٣١٥ ج١٤). ويرى المحدثون أن الأصوات الرخوة هي ثلاثة





عشر صوتاً أيضاً، غير أنهم يجعلون العين رخوة بدلاً من الضاد عند سيبويه (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٢٤).

ومن خلال تتبّع المصطلح يتّضح أنّ مفهوم الرخاوة ظلّ ثابتاً في جوهرة بين القدماء والمحدثين، غير أنّ الاختلاف بينهما لم يكن في العدد بقدر ما كان في المنهج؛ إذ انطلق سيبويه ومن تبعه من الملاحظة السمعية التي تُدرك جريان الصوت واحتكاكه، بينما استند المحدثون على توصيفٍ آليٍ يربط الرخاوة بدرجة انفتاح المخرج ومقدار مرور الهواء فيه. وقد التزم ابن منظور بالنقل عن سيبويه دون أن يغيّر في المفهوم أو يوسّعه، فجاء استعماله للمصطلح توثيقاً للموروث الصوتي لا تطويراً له، مما يجعل "لسان العرب" مرجعاً محافظاً على البنية التراثية للمصطلح، في مقابل محاولات المحدثين إعادة بنائه في ضوء الدرس الصوتي الحديث.

2.5. التوسط

يُطلق على الأصوات التي تجمع بين صفتي الشدة والرخاوة، وهو من مصطلحات سيبويه والتّحويين وصفوا به أصوات: العين، واللام، والنون، والميم، والراء، والياء والواو اللينتين، والألف (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٥ ج ٤) (المبرد، ١٩٩٤، صفحة ٣٣٢ ج ١) (الاسترابادي، ١٩٧٥، صفحة ٣٦٠ ج ٣)، وقد خالف معظم القراء والمجودين التّحويين في عدد الأصوات، فذهبوا إلى أنها خمسة وهي: اللام والنون والعين والميم والراء (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١١٩) (الحضرمي، تحفة القاري والمقري شرح مقدمة ابن الجزري، ٢٠١٥، صفحة ٨٥). ويظن بعض الباحثين أنّ سيبويه لم يطلق صفة "التوسط" إلا على صوت العين، واعتبار الأصوات المتوسطة ثمانية محض اجتهاد، أو توهم، وقع به المبرد ومن تابعه من التّحويين (الأسدي، ٢٠١٤، صفحة ٧٨). ونعتقد أنّ هذا الرأي غير دقيق، فسيبويه عدّ التوسط صفة لثمانية أصوات، لكنّه لم يصفها بشكل مباشر، بل أراد أن يبيّن أنّ هذه الأصوات شديدة في الأصل، وإنما يجري فيها النّفس لاستعانتها بصوت ما جاورها من الرخوة (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٥ ج ٤) (المبرد، ١٩٩٤، صفحة ٣٣٢ ج ١). وقد سار ابن منظور على رأي التّحويين؛ إذ قال: "والحروف التي بين الشديدة والرخوة ثمانية وهي: الألف والعين والياء واللام والنون والراء والميم والواو، يجمعها في اللفظ قولك (لم يروعا)" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٣٣ ج ٣).

ويتّضح من هذا أنّ مصطلح "التوسط" يمثل مرحلة دقيقة في التصنيف الصوتي عند العرب، إذ أدرك سيبويه ومن تبعه أن النظام الصوتي لا يقوم على الثنائية المطلقة (شدة/رخاوة)، بل على تدرّج في قوة الاعتماد وجريان النفس، ومن هنا جاءت الأصوات المتوسطة لتعبّر عن هذا التوازن، وهو وعي





مبكر بمفهوم "المرونة المخرجة" الذي توسّع فيه المحدثون لاحقاً. أما ابن منظور فقد نقل المصطلح على نحو أمين دون أن يدخل في تفصيل العلاقة بين الخصيصتين، محافظاً بذلك على البناء المفهومي التراثي للمصطلح من غير أن يربطه بالتحليل النطقي أو الأداء الصوتي، مما يجعل معجمه شاهداً على استمرار المصطلح لا على تطوره النظري.

2.6. الإطباق والانفتاح

يُعَدُّ هذان المصطلحان من الصفات الصوتية المتقابلة؛ إذ يُعرَّف الإطباق بأنه ارتفاع طرف اللسان وأقصاه نحو الحنك الأعلى مع تقعر في وسط اللسان (حجازي، ١٩٩٨، صفحة 58)، فيغدو الصوت عندها مطبقاً، أي ملامساً لمخرج الحنك من الأعلى، أما الانفتاح فهو نقيض ذلك تماماً؛ إذ لا يرتفع فيه اللسان نحو الحنك، فيبقى المجزى مفتوحاً دون انطباق (محمد، ٢٠٠٦، صفحة 71). وقد وردا عند سيبويه ضمن أوصافه للأصوات العربية، إذ حصر الأصوات المطبقة في أربعة هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، وعدّ ما عداها من الأصوات منفتحة (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة 436 ج4)، وسار علماء التجويد من بعده على هذا النهج في تحديد صفتي الإطباق والانفتاح (القيسي، ١٩٩٦، صفحة 122) (الحضرمي، تحفة القاري والمقري شرح مقدمة ابن الجزري، ٢٠١٥، صفحة 86). أما الدرس الصوتي الحديث فلم يبتعد كثيراً عن هذا المفهوم؛ فبعض الباحثين المحدثين عدّوا ارتفاع اللسان نحو الحنك مقياساً للتفخيم، فسمّوا الصوت في هذه الحال مطبقاً أو مفخماً، وما عداه مرققاً أو مفتوحاً، وهي ذات الحروف التي أشار إليها سيبويه (عبد التواب، ١٩٩٧، صفحة 37) (محمد، ٢٠٠٦، صفحة 71)، غير أنّ الدكتور خليل العطية وسّع هذا التصنيف، فرأى أن صفة الإطباق تشمل سبعة أصوات هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والراء، واللام، والقاف (العطية، 1983، صفحة 55).

وقد تبع ابن منظور خط سيبويه في توصيفه، فقال: "والحروف المطبقة أربعة: الصاد والضاد والطاء والظاء، وما سوى ذلك فمفتوح غير مطبق، والإطباق أن ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى مطبقاً له، ولولا الإطباق لصارت الطاء دالاً، والصاد سيناً، والظاء ذالاً، ولخرجت الضاد من الكلام لأنها لا نظير لها في موضعها" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 210 ج10). ويلاحظ من هذا النص أن ابن منظور لم يخرج عن التصور الصوتي الذي قرّره سيبويه، بل تبناه بوضوح وكرسه في معجمه، مما يدلّ على أنّ لسان العرب ليس معجماً وصفيّاً منقطعاً عن التراث النحوي والصوتي، بل هو امتداد لمدرسة صوتية نحوية قديمة، كما أن تعريفه للإطباق من خلال المقارنة التحويلية (لولا الإطباق لصارت الطاء دالاً...) يكشف عيماً مبكراً بالية التمييز الصوتي القائمة على الفروق المخرجة الدقيقة، لا على





السماح فحسب، مما يجعل معجمه شاهداً مهماً على استمرار النظرية الصوتية التراثية في بعدها التطبيقي لا النظري فقط.

2.7. الاستعلاء والانخفاض

يُقصد بالاستعلاء صفة الأصوات التي يرتفع فيها اللسان نحو الحنك الأعلى عند النطق، فينتج الصوت إلى الأعلى، بينما يُراد بالانخفاض - أو الاستقلال - عكس ذلك، أي نزول مؤخر اللسان إلى قاع الفم أثناء النطق بالصوت (العطية، 1983، صفحة 57) (محمد، ٢٠٠٦، صفحة 70). وقد حدّد سيويه الأصوات المستعلية بسبعة هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والقاف، والحاء، وما عداها من الأصوات تُعدّ منخفضة أو مستقلة (سيويه، ١٩٨٨، صفحة 128 ج4). وسار على نهجه علماء التجويد، فجمعوا هذه الأصوات في عبارة جامعة هي: (خُصَّ ضَغُطِ قُظ) (القيسي، ١٩٩٦، صفحة 123) (الحضرمي، تحفة القاري والمقري شرح مقدمة ابن الجزري، ٢٠١٥، صفحة 86). وقد وافقهم في ذلك ابن منظور، إذ قال: "والمستعلي من الحروف سبعة وهي: الخاء، والغين، والقاف، والضاد، والصاد، والطاء، والظاء، وما عدا هذه الحروف فمنخفض، ومعنى الاستعلاء أن تتصعد في الحنك الأعلى" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 84 ج15). ولم يبتعد المحدثون عن هذا المفهوم التراثي، إذ بقوا على المعيار نفسه في تمييز الأصوات المستعلية من المستقلة (العطية، 1983، صفحة 58). ويُبرز نص ابن منظور في أعلاه استمرار المنظور الصوتي التراثي القائم على توصيف فيزيولوجي دقيق لحركة أعضاء النطق؛ إذ لم يكتفِ بالتقعيد النظري لمصطلح الاستعلاء، بل قرنه بوصفٍ حسيٍّ عملي يتمثل في "تصعد اللسان إلى الحنك الأعلى"، وهذا يؤكد أنّ لسان العرب لا يقدّم المعلومة الصوتية على سبيل النقل فقط، بل يُعيد تأكيدات المفاهيم الأساسية التي أرساها سيويه، محافظاً بذلك على وحدة الرؤية الصوتية في التراث العربي بين النحو والمعجم.

2.8. المحقورة

يُعدّ ابن منظور - فيما نعلم - أول من استخدم مصطلح المحقورة في وصف بعض الأصوات العربية؛ إذ لم يُذكر هذا المصطلح في المصادر الصوتية أو اللغوية التي سبقته. قال: "والحروف المحقورة هي: القاف، والجيم، والطاء، والدال، والباء، يجمعها قولك [جَدُّ قُطْبُ]، وسُميت كذلك لأنها تُحَقَّرُ في الوقف وتُضَغَطُ عن مواضعها، وهي حروف القلقة؛ لأنك لا تستطيع الوقوف عليها إلا بصوت، وذلك لشدة الحرق والضغط، مثل قولك: الحق، واذهب، واخرج" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة 205 ج2 208 ج4). فقد ربط ابن منظور بين مصطلح "المحقورة" وبين ظاهرة القلقة، مشيراً إلى أن





هذه الأصوات تُنطق عند الوقف بارتدادٍ صوتي ناتج عن ضغطٍ شديد في المخرج، ومن هنا جاء وصفها بالتحقير والضغط.

ويُعدّ استعمال ابن منظور مصطلح المحقّورة إسهامًا دالًّا على محاولته توسيع المعجم الصوتي العربي عبر توليد مصطلحات وصفية مستقاة من التجربة النطقية ذاتها، لا من النقل فقط، فالمعجم هنا لا يؤدي وظيفة التوثيق اللغوي فحسب، بل يتحوّل إلى فضاء اصطلاحى يعبر عن ملاحظات صوتية دقيقة تتجاوز حدود الدرس النحوي. ويكشف هذا المصطلح عن وعيٍ سمعيٍّ ومخرجيٍّ لدى ابن منظور؛ إذ لاحظ علاقة الأصوات بالجهد العضوي أثناء النطق بها في الوقف، وهو ما يدل على استمرار الحسّ الصوتي التطبيقي في لسان العرب، بوصفه معجمًا جامعًا بين البيان اللغوي والوصف الصوتي التجريبي.

2.9. النفخ

يُقصد بمصطلح النفخ انتشارُ الهواء في الفم أثناء النطق ببعض الأصوات، وهي: الضاد، والزاي، والطاء، والذال (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٧٤)، وقد استعمله سيبويه لوصف هذه الأصوات لما يصاحب نطقها من انبعاثٍ هوائي واضح داخل الفم (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ١٧٤ ج٤). وقد ورد هذا المفهوم صريحًا في لسان العرب، إذ نقل ابن منظور عن النحويين قائلًا: "من المشربة حروف يخرج معها عند الوقوف عليها نحو النفخ، إلا أنها لم تُضغَطَ ضغطَ المحقّورة، وهي الزاي والطاء والذال والضاد" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٩٢ ج١). ويبرز هذا النص إدراكًا عميقًا للفروق الهوائية والمخرجة بين الأصوات، إذ يُميز ابن منظور بين النفخ بوصفه انتشارًا للهواء، والحُقر بوصفه انضغاطًا له، وهذا الوعي الصوتي يكشف عن أن لسان العرب لم يكن مجرد ناقلٍ للمصطلحات، بل حافظًا لملاحظاتٍ فونيتية دقيقة توارثها الدرس العربي منذ سيبويه، كما أن نقل ابن منظور لعبارة "نحو النفخ" يدل على تحقّظه العلمي في التعامل مع الظواهر الصوتية، فهو لا يقطع بوصفٍ مطلق، بل يقرب الصورة للمتلقى، في إشارة إلى حسّ تجريبيٍّ مبكر في رصد كيفية خروج الأصوات وتحديد صفاتها.

2.10. الغنة

تُعدّ الغنة صفةً صوتيةً خاصة بصوتي النون والميم، وقد اتفق العلماء على نسبتها إليهما دون خلاف، لامتزاج صوتيهما برنينٍ أنفيٍّ واضح (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٥ ج٤) (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٣١). وقد نقل ابن منظور تعريفها عن المبرد بقوله: "أن يُشرب الحرف صوت الخيشوم" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١٤٣ ج١٣)، ثم أوضح طبيعتها الصوتية فقال: "إن الميم والنون من جملة المجهورة، وقد يُعتمد لهما في الفم والخياشيم فيصير فيهما غنة" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١٥٠).





ج ٤). ويبين نص ابن منظور دقة ملاحظته في الربط بين الغنة ومصدرها الأنفي، مؤكداً على الجانب الفيزيولوجي للنطق أكثر من الوصف السمعي، مما يجعل لسان العرب شاهداً على امتداد الرؤية الصوتية عند العرب بوصفها علماً قائماً على التجربة النطقية لا على التذوق وحده.

2.11. الهتة

تُعَدُّ الهتة صفةً صوتية تدل على ضعف الصوت وانخفاضه (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٧٥)، وهي من المصطلحات التي وردت عند الخليل، إذ وصف بها صوتي الهمزة والهاء (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥٢، ٥٧، ج ١)، وأضاف بعض النحويين إليها صوت التاء أيضاً. وقد لخص د. عبد العزيز الصيغ آراء العلماء بقوله: "إن الهتة ضعف يعتري أصواتاً ثلاثة وهي الهاء والهمزة والتاء، يجعل أصواتها خافتة تتطلب جهداً من الناطق في إيضاحها" (الصيغ، ١٩٩٨، صفحة ١٧٦). أما ابن منظور فقد نقل عن الخليل وسيبويه قائلاً: "قال الخليل: الهمزة صوت مهتوت في أقصى الحلق يصير همزة، فإذا رُفِّعَ عن الهمز، كان نفساً يحول إلى مخرج الهاء، فلذلك استخفَّت العرب إدخال الهاء على الألف المقطوعة، نحو: أراق وهراق، وأيهات وهيهات، وأشبه ذلك كثير. قال سيبويه: من الحروف المهتوت، وهو الهاء، وذلك لما فيها من الضعف والخفاء" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١٠٣ ج ٢). ويكشف تناول ابن منظور مصطلح الهتة عن حرصه على توثيق الأوصاف الصوتية الدقيقة كما وردت عن الخليل وسيبويه، فهو لا يكتفي بنقل المعنى العام، بل يبيِّن العلاقة بين المخرج وضعف الصوت، مما يدل على وعيه بمفهوم الخفاء النطقي بوصفه سمة مميزة لبعض الأصوات في العربية.

2.12. الجرس

يُراد بمصطلح الجرس الفارق الصوتي الذي يظهر بين صوتين قد يتفقان في الدرجة والعلو، لكنهما يختلفان في مصدر النطق أو في طبيعة المخرج، وبفضله يمكن التمييز بين صوت وآخر (الخولي، ١٩٨٢، صفحة ٥٥). وقد عدَّ مكي القيسي الجرس صفةً لصوت الهمزة لشدة ارتفاعه عند النطق (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٣٣)، في حين نسب ابن دريد ومدرسة القراء والمجودين هذه الصفة إلى الألف (ابن دريد، ١٩٨٧، صفحة ٤٥ ج ١) (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ١١٦). أما ابن منظور، فقد خالف الاتجاهين كليهما، إذ لم يحصر الجرس في الهمزة، ولم يصف الألف به، فقال: "وجرس الحرف: نغمته، والحروف الثلاثة الجوف، وهي الألف والياء والواو، وسائر الحروف مجروسة" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٦ ج ٦)، ويؤكد ذلك في موضع آخر بقوله: "وجرس الخاء أمتن من جرس العين" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٦ ج ٣). ويظهر موقف ابن منظور من الجرس اتساع نظرتة السمعية





في معالجة الأصوات، فهو لا يربط الجرس بحرِفٍ بعينه، بل يجعله خاصيةً موسيقية عامة ترافق نغمة الحرف وتُكسبه طابعه الصوتي المميّز، وفي ذلك انتقال من الوصف المخرجي إلى الإحساس السمعي الجمالي، حيث يصبح الجرس سمة تذوقية تمزج بين علم الأصوات وفن الإيقاع، مما يكشف عن نزعةٍ سمعيةٍ فاحصة في لسان العرب تربط بين علم اللغة والذائقة الصوتية.

2.13. الطلاقة

تُعَدُّ الطلاقة من الصفات الصوتية التي تُعبّر عن نضاعة الحرف ووضوحه عند النطق (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٤٠). وقد ورد هذا المصطلح عند الخليل بن أحمد والأزهري، وكلاهما نسبته إلى صوتي العين والقاف، غير أنّ بينهما فرقاً في الغاية من الاستعمال؛ فالخليل نظر إليه من زاوية التمييز بين البناء العربي الأصيل والبناء الدخيل (الفراهيدي، د. ت، صفحة ٥٣ ج ١)، في حين اهتم الأزهري بجمال الأداء الصوتي، وما يمنحه الحرف من تحسينٍ في البنية اللفظية (الأزهري، ٢٠٠١، صفحة ٤٥ ج ١). أما ابن منظور فقد جمع بين الرؤيتين، إذ نقل عن الخليل قوله: "ومهما جاء من اسم رباعي منبسطٍ مُعرى من الحروف الذلق والشغوية، فإنه لا يُعرى من أحد حرفي الطلاقة أو كليهما" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٢٠٤ ج ١). ثم نقل عن صاحب التهذيب قائلاً: "قال الأزهري: العين والقاف لا تدخلان على بناءٍ إلا حسنتاه، لأنهما أطلق الحروف، أما العين فأنصع الحروف جرساً وألذها سماعاً، وأما القاف فأمتن الحروف وأصحها جرساً، فإذا كانتا في بناءٍ أو إحداهما حَسُنَ لنصاعتهما" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣ ج ٨).

ويقدّم ابن منظور عن طريق مصطلح الطلاقة نموذجاً لوحدة المعيار الصوتي والجمالي في العربية؛ فالصوت عنده ليس مجرد أداة نطق، بل عنصر من جمال البنية اللغوية، تتجلى فيه فصاحة الحرف وجرسه وصفائه، وهكذا جمع لسان العرب بين دقة التحليل الصوتي وذائقة موسيقية تُبرز الجانب الفني في اللغة.

2.14. المكرر:

يُطلق المكرّر على صفةٍ صوتية تختصّ بصوت واحد هو الراء، وسُمّي بذلك لأن طرف اللسان يهتّر ويتكرر عند النطق به، فيحدث صوتاً متتابعاً يشبه الارتعاد الخفيف (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٣١). وقد أجمع القدماء والمحدثون على هذه الصفة في التسمية والوصف دون خلاف (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٧٢). وقد قال ابن منظور في لسان العرب: "الراء حرف هجاء، وهو حرف مجهور مكرّر" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٥٢ ج ١٤). ويعكس وصف الراء بدقته وبساطته في لسان





العرب الوعي الحسي بالحركة النطقية، إذ يربط بين الإحساس الفيزيائي في المخرج والصفة الخاصة بالصوت، مما يبرز الطابع العملي والتجريبي للمعجم العربي في رصد الظواهر الصوتية.

2.15. الهاوي

مصطلح الهاوي هو صفة صوتية خص بها سيبويه صوت الألف، لما يتميز به من اتساع في هواء الصوت عند النطق، إضافة إلى سعة مخرجه وامتداده في التجويف الفمي (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٥ ج٤). وقد اتفق القدماء والمحدثون على هذه الصفة، وعدوها سمة بارزة لصوت الألف دون غيره (محمد، ٢٠٠٦، صفحة ٧٣). وقد ورد في لسان العرب قول ابن منظور: "والهاوي من الحروف واحد وهو الألف، سُمي بذلك لشدة امتداده وسعة مخرجه" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٧١ ج١٥). ويقدم ابن منظور عن طريق وصف الألف هاوية تصوراً هوائياً دقيقاً للصوت؛ إذ يجعل من الامتداد والسعة مبدئين لوصف الأصوات، فيكشف عن فهم مبكر لطبيعة الانسياب الصوتي الذي يربط بين المخرج والتنغيم، ويجعل اللغة أقرب إلى نظام من الأنفاس والإيقاعات.

3. المبحث الثالث: مصطلحات الظواهر الصوتية

نبحث في هذا القسم عن مصطلحات الظواهر الصوتية في معجم لسان العرب، لبيان مفاهيمها، والطرائق المتبعة في توضيح ماهيتها:

3.1. الإبدال

يُعدّ الإبدال من الظواهر الصوتية المهمة في العربية، ويُقصد به تغيير صوتٍ إلى آخر متأثراً بالبيئة اللغوية المحيطة داخل الكلمة أو الجملة، مع بقاء سائر الأصوات على حالها دون تغيير (الخولي، ١٩٨٢، صفحة ٩) (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ١٩٩). وقد حصر سيبويه أصوات الإبدال في أحد عشر صوتاً (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٤٣٧ ج٤)، بينما زادها مكّي بن أبي طالب القيسي إلى اثني عشر صوتاً تُجمع في العبارة المشهورة: "طال يوم أنجذته" (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ١٢٢). وقد تبني ابن منظور رأي سيبويه، فقال: "وحروف البديل همزة والألف والياء والواو والميم والنون والتاء والهاء والطاء والدال والjim" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٩ ج١١). كما أوضح الأصل اللغوي للفعل قائلاً: "والأصل في الإبدال جعل شيء مكان آخر، كبإدالك من الواو تاء في تاله" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١١ ج٤٨)، وتابع بيانه بمثال تطبيقي: "يكون رَعَبٌ بمعنى زعم، أبدل الميم باءً مثل عَجَبٍ الذَّنْبِ وعَجْمِه" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٤٩ ج١).





إن وصف ابن منظور للإبدال يمثل امتدادًا للجهد الصوتي عند سيبويه، فقد حافظ على جوهر المصطلح ومفهومه، والإشارة إليه مرات عدة في أمثلة معجمية تطبيقية، وتكشف عباراته عن وعي مبكر بالتحويلات الصوتية في بنية الكلمة، بما يجعل الإبدال عنده ظاهرة تربط بين علم الأصوات والصرف في آنٍ واحد.

3.2. الاختلاس

يُطلق الاختلاس على الإسراع في نطق الحركة إلى حدٍّ يجعل السامع يظن أن الحركة قد زالت من اللفظ، وهي في الحقيقة ثابتة من حيث الوزن والتمام الصوتي، إلا أنها غير مُشَبَّعة في المدّ، فيخفى تحقُّقها السمعِي (الداني، ١٩٨٨، صفحة ٩٨). وقد شاع هذا المصطلح بين القراء وعلماء التجويد بنفس المعنى الذي أشار إليه سيبويه، في وصفه درجات النطق بالحركات بين التمام والإشباع والاختلاس (سيبويه، ١٩٨٨، صفحة ٢٠٢ ج٤). وقد أثبت ابن منظور في لسان العرب في مواضع عدة، مبيِّنًا تطبيقاته، فمن ذلك قوله: "فأما قراءة من قرأ {نَحْنُ نُحْيِي وَنُمِيتُ} (ق/43)، فلا بد أن تكون النون الأولى مختلصة الضمة تخفيفًا" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٢٧ ج١٣)، كما قال أيضًا: "وقوله تعالى: {يَخْصِمُونَ} (يس/49)، فيمن قرأ به لا يخلو من أحد أمرين: إما أن تكون الخاء مسكنة البتة، فتكون التاء من يختصمون مختلصة الحركة..." (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١٨١ ج١٢).

ونلاحظ أن ابن منظور لم يقدم مصطلح الاختلاس كتعريف نظري، بل كظاهرة سمعية تطبيقية مرتبطة بالأداء القرآني والنطق الدقيق للحركات، فهو يُجسِّد فهمًا عمليًا للصوت بوصفه ظاهرة إدراكية، تتأرجح بين تمام الحركة وغيابها، وبذلك يُظهر ابن منظور وعيًا بحدود الإدراك السمعِي، جامعًا بين الدقة الصوتية عند سيبويه والمنحى القرآني التطبيقي عند علماء التجويد.

3.3. الإخفاء

يُقصد بالإخفاء حالة صوتية تصيب النون الساكنة عندما تلتقي بأحد الأصوات الآتية: الصاد، والذال، والتاء، والكاف، والجيم، والشين، والقاف، والسين، والdal، والطاء، والزاي، والفاء، والتاء، والضاد، والظاء. ويحدث الإخفاء؛ لأن النطق الفعلي للنون الساكنة حين تتبع أحد هذه الأصوات يكون جزئيًا، فاللسان لا ينطبق تمامًا على موضع النطق، بل يترك فجوة يمر منها الهواء بحريّة (استيتية، ٢٠١٤، صفحة ١٠٠)، فتكون النون غير بعيدة تمامًا كما في الإدغام، وغير متلاصقة كما في الإظهار، فكان الحل الوسط هو الإخفاء (الداني، ١٩٨٨، صفحة ١١٧).





وقد تناول ابن منظور هذه الظاهرة بدقة في لسان العرب، ناقلاً قول ابن الأنباري: "النون مجهورة ذات غنة، وهي تُخفى مع حروف الفم خاصة... وإنما خفيت مع حروف الفم لقربها منها... وكان أبو عمرو يخفي النون عند الحروف التي تقاربها وذلك أنها من حروف الفم، كقولك: مَنْ قال، مَنْ كان، مَنْ جاء، قال الله تعالى: (مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ) [الأنعام/160] على الإخفاء" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٢٨ ج ١٣). ويُظهر هذا النص فهماً متقدماً لآلية الإخفاء بوصفه حللاً وسطاً بين الإظهار والإدغام، قائماً على مبدأ الانسيابية الهوائية في النطق، فهو لا يكتفي بتسمية الظاهرة، بل يربطها بمخرجات الحروف وخصائصها الصوتية، مما يعكس الحرص على الدقة الصوتية والتطبيق العملي، ويجعل لسان العرب مرجعاً يدمج بين النظرية النحوية والفهم الفونولوجي التجريبي.

3.4. الإظهار

يُعدّ الإظهار من المصطلحات الصوتية المتعلقة بصوت النون الساكنة، ويحدث عندما تلتقي النون بأحد أصوات الحلق الستة، وهي: (الهمزة، الهاء، العين، الحاء، الغين، الخاء). وعلة الإظهار أنّ مخرج النون يبتعد عن مخارج هذه الأصوات، فلا يقع بينهما تجاورٌ أو تماثلٌ يؤدي إلى الإدغام أو الإخفاء (القيسي، ١٩٩٦، صفحة ٢٦٢) (الداني، ١٩٨٨، صفحة ١١٣).

وقد بينت الدراسات الصوتية الحديثة أن هذا الابتعاد في المخرج يُحدث فجوة زمنية دقيقة بين تمام نطق النون وبداية الصوت الحلقى اللاحق، فتبدو النون ظاهرةً واضحةً في السمع، وإن كانت سرعة الكلام قد تُخفي هذه الفجوة أحياناً، فيظهر الصوتان متتابعين في نغمة واحدة (استينية، ٢٠١٤، صفحة ٩٨).

وقد تناول ابن منظور هذه الظاهرة في لسان العرب بقوله: "فأما بيانها عند حروف الحلق الستة فإن هذه الستة تباعدت من مخرجها، ولم تكن من قبيلها ولا من حيزها فلم تُخَفَ فيها، كما أنها لم تُدْغَم فيها... كقولك: مَنْ أهلك، مَنْ هنا، مَنْ خاف، مَنْ حرم زينة الله، مَنْ عليّ، مَنْ عليك" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٤٢٨ ج ١٣). فهذا النص يقدم رؤية وصفية دقيقة للإظهار تُظهر عمق إدراك ابن منظور لعلاقات المخرج الصوتي ومبدأ التباعد بين الحروف، وهو في ذلك لا يقتصر على بيان القاعدة، بل يربطها بالتجربة النطقية الملاحظة، مؤكداً أن الإظهار ليس مجرد حكم، بل ظاهرة تتأسس على التباين الصوتي في جهاز النطق.

3.5. الإدغام





يُعدّ الإدغام من أبرز الظواهر الصوتية التي تتناولها القدماء بالوصف والتحليل، وهو يعني . في اصطلاح علماء العربية . النقاء صوت ساكن بآخر متحرك بحيث يصيران صوتاً واحداً مشدداً من جنس الثاني (المبرد، ١٩٩٤، صفحة ١٩٨ ج١) (ابن يعيش، ٢٠١٢، صفحة ٥١٢ ج٥)، وتبرز ظاهرة الإدغام بوضوح في صوت النون الساكنة إذا التقت بأحد الحروف الستة المجموعة في قولهم: (لم يَزُ)، إذ تُدغم النون في اللام والراء بغير غنة، وفي الميم والواو والياء بغنة، شرط ألا يكون الإدغام في كلمة واحدة (الداني، ١٩٨٨، صفحة ١١٤) (استيتية، ٢٠١٤، صفحة ١٠١). ويُستفاد من هذا أن الإدغام يقوم على الاندماج النطقي بين صوتين متجاورين حتى يتحدا في السمع والنطق. وقد عبّر ابن منظور عن هذا المعنى بدقة حين قال: "وأصل الإدغام أن تُدغم الأول في الثاني" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٠٢ ج٤).

ويقوم الإدغام على أسس صوتية دقيقة تُحدّد طبيعة العلاقة بين الصوتين المتجاورين، وقد قسمها العلماء على ثلاثة أنواع رئيسة هي: أولاً: التماثل: إذا اتحد الحرفان مخرجاً وصفةً، وثانياً: التجانس: إذا اتحدا مخرجاً واختلفاً صفةً، وثالثاً: التقارب: إذا تقاربا مخرجاً أو صفةً، أو كليهما معاً (قروي، ٢٠٠٨، صفحة ٢٢٣) (اركبي، ٢٠١٢، صفحة ٢٧٥). وقد أشار ابن منظور صراحة إلى هذا النوع الثالث، أي إدغام التقارب، فقال: "فلما اجتمع حرفان مخرجاها متقاربان في كلمة واحدة وجب الإدغام" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ١٠٢ ج٣).

وقد تناول ابن منظور مصطلح الإدغام وشرح مفهومه في أكثر من موضع، فمن ذلك قوله: "إدغام النون في الميم من كلمة لا يجوز، ألا ترى أنهم لم يدغموا في شاة زماء وامرأة قنواء، كراهية أن يلتبس بالمضاعف؟" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٦٥ ج٦) كما أشار إلى الإدغام في البنية الصرفية للكلمات فقال: "حذفوا الهمزة من ساء ورأى فصار سا من رى، ثم أدغمت النون في الراء فصار سامرئى، ومن قال سامراء فإنه آخر همزة رأى فجعلها بعد الألف، فصار سا من راء، ثم أدغم النون في الراء" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، صفحة ٣٠٣ ج١٤). وهذا يدل على أن ابن منظور يقدّم في معجمه معالجة دقيقة للإدغام تتجاوز الجانب التجويدي إلى التحليل الصرفي والصوتي، فيربط الظاهرة بمبدأ التقارب المخرجي والسمعي بين الأصوات، ويستدلّ على ذلك بشواهد لغوية أصيلة من كلام العرب، ويكشف هذا عن وعي مبكر بطبيعة التفاعل الصوتي في بنية الكلمة، مما يجعل تفسيره للإدغام ذا بعد وصفي وتحليلي يقترب في منهجه من الدراسات الصوتية الحديثة.

الخاتمة





توصلنا في هذا البحث إلى مجموعة من النتائج أبرزها ما يأتي:

1. اعتمد ابن منظور في شرح مصطلحات مخارج الأصوات على المدرسة المعجمية، فنقل كثيرا عن الخليل والأزهري وابن دريد، لكنه لم يكن مجرد ناقل، بل حافظ أيضًا على أثر التصور المعجمي لهذه المدرسة.
2. سار ابن منظور في شرح مصطلحات صفات الأصوات على رأي المدرسة النحوية، حيث نقل كثيرا عن سيبويه، إلا في ثلاثة مصطلحات هي: الهته، والجرس، والطلاقة، فقد سار على رأي المدرسة المعجمية في وصف مفاهيم هذه المصطلحات، والأصوات اللغوية المصنفة تحتها.
3. في مصطلحات الظواهر الصوتية، مال ابن منظور كثيرا إلى آراء القراء والمجودين، كون أغلب مصطلحات هذا القسم لها صلة وثيقة بأداء علم التجويد وقراءة القرآن.
4. تردد ابن منظور في تصنيف الأصوات اللغوية لبعض المصطلحات الصوتية كما في مصطلح: الحلقية والجهر، فلم يوضح عدد الأصوات الحلقية، والأصوات المجهورة.
5. جاء ابن منظور بمصطلح واحد لم نجد من استعمله قبله، وهو مصطلح الأصوات المحقورة، حيث أراد به أصوات القلقة (قطب جد).
6. عكست بعض المصطلحات الصوتية وجود نزعة تفسيرية عند ابن منظور تجاوزت مجرد النقل على خلاف ما اعتاده في مواضع أخرى من لسان العرب كما في مصطلحي الصتم والإصمات.
7. قدم ابن منظور لمصطلحات الظواهر الصوتية شروحا تطبيقية لبيان مفاهيمها، بدلًا من التعريفات النظرية، ويعكس هذا التوجه وعي ابن منظور في كون هذه المصطلحات تتطلب تطبيقات عملية تكشف عن طبيعة مصطلح الظاهرة الصوتية ومفهومه.

المصادر:

- [1] إبراهيم أنيس. (١٩٧٥). الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- [2] أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري. (٢٠١٠). أسرار العربية. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.
- [3] أبو البقاء يعيش بن علي ابن يعيش. (٢٠١٢). شرح المفصل. تحقيق: إبراهيم محمد عبد الله. دمشق: دار سعد الدين.
- [4] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد. (١٩٩٤). المقتضب. تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة. القاهرة: وزارة الأوقاف.





- [5] أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور. (١٤١٤هـ). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- [6] أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه. (١٩٨٨). الكتاب. تحقيق: عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [7] أبو بكر محمد بن الحسن ابن دريد. (١٩٨٧). جمهرة اللغة. تحقيق: رمزي بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين.
- [8] أبو عمرو عثمان بن سعيد الداني. (١٩٨٨). التحديد في الإتيان والتجويد. تحقيق: غانم قدوري حمد. بغداد: مكتبة دار الأنبار.
- [9] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهرى. (٢٠٠١). تهذيب اللغة. تحقيق: محمد عوض مرعب. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- [10] بحرق الحضرمي. (٢٠١٥). تحفة القاري والمقري شرح مقدمة ابن الجزري. تحقيق: عادل محمد عبد الرحمن الشنداح. سوريا: دار العصماء.
- [11] بحرق الحضرمي. (٢٠١٥). ترجمة المستفيد لمعاني مقدمة التجويد. تحقيق: عادل عبد الدحمن الشنداح. سوريا: دار العصماء.
- [12] تمام حسان. (١٩٩٠). مناهج البحث في اللغة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- [13] حسن عبد الغني الأسدي. (٢٠١٤). مسارات الدرس الصوتي عند رضي الدين الاسترابادي. بغداد: دار المدينة الفاضلة.
- [14] خليل إبراهيم العطية. (1983). في البحث الصوتي عند العرب. بغداد: دار الجاحظ.
- [15] الخليل بن أحمد الفراهيدي. (د. ت). العين. تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي. بيروت: دار ومكتبة هلال.
- [16] رمضان عبد التواب. (١٩٩٧). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [17] زهيرة قروي. (٢٠٠٨). المصطلحات الصوتية والنحوية عند البصريين في القرنين الثاني والثالث الهجريين. قسطنطينة، الجزائر: جامعة منتوري.
- [18] سمير شريف استيتية. (٢٠١٤). القراءات القرآنية بين العربية والأصوات اللغوية منهج لسانی معاصر. الأردن: عالم الكتب الحديث.
- [19] عبد العزيز الصيغ الصيغ. (١٩٩٨). المصطلح الصوتي في الدراسات العربية. دمشق: دار





الفكر.

[20] عبد القادر الجديدي. (٢٠٠٥). المصطلح الصوتي اللغوي في التراث العربي الإسلامي. تونس: SIMPACT.

[21] عزيز اركيبي. (٢٠١٢). مخارج الحروف عند القراء واللسانيين دراسة مقارنة. بيروت: دار الكتب العلمية.

[22] علاء جبر محمد. (٢٠٠٦). المدارس الصوتية عند العرب النشأة والتطور. بيروت: دار الكتب العلمية.

[23] كمال بشر. (٢٠٠٠). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب.

[24] محمد بن الحسن الرضي الاسترابادي. (١٩٧٥). شرح شافية ابن الحاجب. تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الكتب العلمية.

[25] محمد علي الخولي. (١٩٨٢). معجم علم الأصوات. الرياض: مطبعة الفرزدق.

[26] محمود فهمي حجازي. (١٩٩٨). مدخل إلى علم اللغة. القاهرة: دار قباء.

[27] مكي بن أبي طالب القيسي. (١٩٩٦). الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة. تحقيق: أحمد حسن فرحات. عمان: دار عمار.





المحاكاة في النص الروائي: قراءة في السرد المعرفي

أ.م.د. رنا فرمان محمد

كرار علي ناصر

كلية الآداب - جامعة القادسية

الملخص. يدرس البحث مفهوم المحاكاة بوصفه أحد أقدم المقولات الجمالية التي ارتبطت بالأدب، وتطور المفهوم من تقليد الطبيعة إلى عملية إبداعية تهدف إلى محاكاة الجوهر والمثال، وظهرت هذه التطورات الفلسفية والنقدية في النص الروائي، فركز البحث ثلاثة أنماط رئيسة للمحاكاة في الرواية، يتمثل النمط الأول في المحاكاة الواقعية التي تسعى إلى تمثيل الواقع من خلال بناء عالم سردي يخلق إيهاماً بالحياة الواقعية ويكشف عن تفاصيلها، بينما يتجاوز النمط الثاني وهو المحاكاة الرمزية، الوصول إلى فضاءات الإشارة وتوظيفاً للرمز كأداة جمالية لإنتاج الدلالة، في حين يمثل النمط الثالث المحاكاة التجريبية المتمثلة بالانزياح عن المألوف وابتكار أشكال تعبيرية جديدة تعكس تحولات الواقع، ويعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في تتبع هذه الأنماط وتطبيقها على رواية "مذكرات كلب عراقي"، لبيان كيفية تداخل أنماط المحاكاة في تشكيل عالم روائي، مما يؤكد أن المحاكاة ليست مجرد تقنية سردية، ولكن بناء يعكس رؤية الكاتب للعالم.

Abstract. The study examines the concept of mimesis as one of the oldest aesthetic notions associated with literature. The concept evolved from the imitation of nature to a creative process aimed at imitating essence and ideal. These philosophical and critical developments emerged in the novelistic text. The study, therefore, focuses on three main modes of mimesis in the novel. The first mode





is realistic mimesis, which seeks to represent reality by constructing a narrative world that creates an illusion of real life and reveals its details. The second mode, symbolic mimesis, transcends this by venturing into the realm of signification, employing the symbol as an aesthetic tool for producing meaning. The third mode, experimental mimesis, involves deviation from the familiar and the creation of new expressive forms that reflect the transformations of reality. The study relies on the descriptive-analytical method to trace these modes and apply them to the novel "Memoirs of an Iraqi Dog," to demonstrate how the modes of mimesis intertwine in shaping the narrative world. This confirms that mimesis is not merely a narrative technique, but a construct that reflects the author's vision of the world.

المقدمة

تعد نظرية المحاكاة من أقدم النظريات الجمالية التي ارتبطت بالأدب والفنون منذ العصور اليونانية القديمة، ومن خلالها يمكن فهم العلاقة بين الفن والواقع، وتطورت عبر العصور لتأخذ أبعاداً فلسفية ونقدية متعددة، وقد حظيت هذه النظرية باهتمام بالغ من الفلاسفة والنقاد، بدءاً من أفلاطون وأرسطو، مروراً بالعصور الوسطى والحديثة، وصولاً إلى المناهج النقدية المعاصرة، مما أسهم في إثراء المفهوم وتوسيع دلالاته، فالمحاكاة لم تعد تقتصر على تقليد الطبيعة أو محاكاتها حرفياً، بل تجاوزت ذلك إلى محاكاة الجوهر والمثال، مما أضاف أبعاداً تجريدية ورمزية إلى العمل الفني، وفي دراسات الرواية، تبرز المحاكاة كأحد المفاهيم المحورية التي تسهم في تشكيل البنى السردية وإنتاج الدلالات، إذ تمثل إطاراً نظرياً وتطبيقياً لفهم آليات اشتغال النص الروائي وعلاقته بالواقع والمتخيل، فمن خلال المحاكاة، يستطيع الروائي أن يعيد تشكيل الواقع وفق رؤيته الفنية، معبراً عن قضايا إنسانية واجتماعية وسياسية، مما يجعل النص الروائي فضاءاً للتأمل، وقد تعددت أنماط المحاكاة في النص الروائي بين المحاكاة الواقعية التي تسعى إلى تمثيل الواقع تمثيلاً أميناً، والمحاكاة الرمزية التي تتجاوز المباشرة إلى عوالم الإيحاء والتلميح، والمحاكاة التجريبية التي تخرق المألوف وتقوم على الانزياح والابتكار، وعلى وفق ذلك يدرس البحث مفهوم المحاكاة في النص الروائي تركيزاً على أنماطها الرئيسية، وكشف آلياتها، ومن ثم دورها في تعدد مستويات التأويل، ويتشكل سؤال البحث عن قدرة المحاكاة على إنتاج الدلالة، عن طريق رصد تجلياتها داخل النص. وفي إطار الإجابة على هذا السؤال، واختياراً للنموذج التطبيقي، سيتم في هذا البحث دراسة رواية "مذكرات كلب عراقي" لعبد الهادي سعدون، وذلك لأسباب علمية وأدبية





عدة، تجعل منها نموذجاً خصباً لدراسة أنماط المحاكاة وتداخلاتها: حيث تمثل الرواية نصاً سردياً يجمع بين الواقعي والرمزي والتجريبي، مما يتيح رصد أشكال المحاكاة المختلفة وتداخلها في بناء عالم روائي متكامل. وتتخذ الرواية من شخصية الكلب راوياً، مما يمنحها زاوية نظر غير مألوفة تتيح كشف الواقع الاجتماعي والسياسي في العراق بطريقة نقدية غير مباشرة. كما تعكس الرواية تحولات الواقع العراقي في فترة ما بعد 2003، مما يجعلها وثيقة سردية ذات حمولة تاريخية واجتماعية. وتتيح اللغة السردية في الرواية مجالاً خصباً لتحليل الآليات الجمالية والدلالية التي تعتمد عليها المحاكاة بمختلف أنواعها، وعلى هذا الأساس، سيعمل البحث على تتبع أنماط المحاكاة في النص الروائي، انطلاقاً من المفهوم والنشأة والتطور، كما سيأتي في المبحث الأول.

كما يسعى هذا البحث إلى تطوير قراءته للسرد المعرفي من خلال التركيز على آليات اشتغاله الأساسية، ممثلة بالوعي (الفردية والجمعية)، ومنظور السرد غير المألوف، وتمثيل الإدراك الحسي والرمزي، وكيف تساهم هذه الآليات مجتمعة في إنتاج الدلالة وتشكيل رؤية روائية للعالم. وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتيح تتبع الظاهرة الأدبية في سياقها النصي والسياقي، وتحليل آليات اشتغالها ودلالاتها. وتمثلت خطوات التحليل في: رصد مفهوم المحاكاة وتطوره التاريخي والفلسفي من خلال المصادر النقدية والفلسفية ذات الصلة. تصنيف أنماط المحاكاة إلى ثلاثة أنواع رئيسية: الواقعية، الرمزية، والتجريبية، مع تحديد خصائص كل نمط وآليات اشتغاله. إضافة إلى تحليل نصوص مختارة من رواية "مذكرات كلب عراقي" لتطبيق الأنماط النظرية للمحاكاة، والكشف عن كيفية تفاعلها في تشكيل العالم الروائي. وربط التحليل النصي بالرؤية الفكرية والجمالية للروائي، بهدف الكشف عن دور المحاكاة في نقل رؤيته للعالم. ويهدف هذا الأسلوب إلى تقديم قراءة متكاملة للنص الروائي، تجمع بين العمق النظري والتحليل التطبيقي، وتسهم في إبراز دور المحاكاة كأداة فاعلة في تشكيل الدلالة وتعدد مستويات التأويل.

1. المبحث الأول: المحاكاة: المفهوم والنشأة والتطور

تدل كلمة المحاكاة في المعنى العام على المماثلة والمشابهة في القول والفعل، وهي في اللغة من الاصل الثلاثي حكي، فيقال: حكيت فلاناً وحاكيت أي فعلت فعله وقلت قوله، فيقال: حكاة وحكاة، والمحاكاة المشابهة فيقال: فلان يحكي الشمس حسناً ويحاكيها بمعنى واحد (ابن منظور، د.ت: 191/14)، وقيل إن المحاكاة مأخوذة من حكوت الحديث أحكوه كحكيته أحكيه، وحكيته فلاناً وحاكيت





شابهته، وحكى عنه الكلام نقلته، وحكى العقد وأحكيها أي شددتها (الفيروزآبادي، 1995: 4/346)، وقد أخذ العرب مفهوم المحاكاة عن اليونان، وإن كان العرب في لغتهم قد ورد فيها الإعلان حكى وحكى للدلالة على المشابهة فإنهم بحسب الباحثين ظلوا يستعملون مصدر الفعل على حكاية حتى ترجمت كتب اليونان فاستعملوا المصدر الميمي المحاكاة، والتعريف الفلسفي لمصطلح المحاكاة؛ أنها قدرة النفس على محاكاة كافة الأشياء، من المحسوسات بالحواس إلى المعقولات وحتى الحالات البدنية، أما على مستوى الاصطلاح فإن المحاكاة مصطلح يوناني ميتافيزيقي الأصل وهو مأخوذ من كلمة (mimesis) التي ترجمت إلى كلمة محاكاة في العربية (الحوزو، 1981: 92).

وشغلت فكرة "المحاكاة" فلاسفة اليونان، الذين رأوا أن جوهر الفن يكمن في قدرة الفنان على محاكاة العالم المحيط ومشابهة الطبيعة (جهامي، 1998: 774)، لذلك عدّ العمل الأدبي نقلاً حرفياً للواقع، مما أسس لما عرف بـ "المحاكاة البسيطة" التي تقيس قيمة التصوير الفني بمدى مشابهته للأصل، كما قيل: "التصوير هو المحاكى الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة" (ستونليتر، 1981: 157)، وقسّم النقاد المحاكاة في العمل الأدبي إلى محاكاة تاريخية تلتزم بالوقائع، وأخرى احتمالية تتصور ما هو ممكن، غير أنهم انتقدوا النزعة الواقعية البسيطة لكونها مجرد تكرار للواقع، مؤكدين أن دور الفن الحقيقي هو تعميق الواقع وإثرائه وإضفاء الجمال عليه (إبراهيم، 1998: 94).

ربط أرسطو المحاكاة بالطبيعة، وركز آخرون على طابعها النفعي القائم على التعليم والإمتاع، ويمكن رصد اتجاهين رئيسيين: أحدهما حسي يركز على محاكاة المظاهر الخارجية، والآخر مثالي يرى أن الفن يحاكي المثل الكامنة في الطبيعة وليس مظاهرها المباشرة، حيث أن الطبيعة في هذه الرؤية ليست سوى انعكاس ناقص للعالم المثالي الذي يستتبته الفنان (عباس، 1996: 20)، في مقابل المحاكاة البسيطة للتفاصيل الجزئية، تحدث النقاد عن "محاكاة الجوهر" التي تتجاوز العرضي لتمس الكلي والمطلق، مما يجعلها الوظيفة الجوهرية للفن الحقيقي وقمة عظمتها (ستونليتر، 1981: 174)، ويكمن جمال الفن في محاكاة الجوهر لا المظهر، مما يخلق عملاً إبداعياً أعمق من الواقع نفسه، حيث يعيد الفنان تشكيل العالم بعالم أوس وأكثر ثراء (صليخة، 2006: 12)، وتعد المحاكاة نسقاً بنائياً أساسياً في العمل السردي، فهي مؤشر على نضجه الفني وتمكنه من النوع الأدبي، كما تكشف عن قدرة المبدع على التجديد وابتكار الدلالات، ويظل مفهوم المحاكاة، منذ أرسطو وحتى روائبي القرن التاسع عشر، مهما في فهم العلاقة بين الفن والواقع ودراسة العملية الإبداعية (شوشة، 2024: 19)، ويعد نسق المحاكاة معياراً حاسماً لجودة الصنعة السردية، فهو يميز بين النص الغني متعدد الدلالات الذي يتطلب





تأملًا وتأيلاً، والنص المباشر أحادي المستوى، ويظل مفهوم المحاكاة، رغم صعوبة حصره في تعريف واحد مفهوماً جوهرياً يصف علاقة الفن بالواقع عبر مصطلحات متعددة كالتقليد والواقعية والتمثيل، مما يجعله أساسياً في فهمنا لطبيعة التمثيل الفني بجميع أشكاله (شوشة، 2024: 20).

تتجلى المحاكاة في تشكيل عالم سردي يختلف عن السرد المباشر، حيث تتيح للرواية، بفضل تنوعها ومرونتها، اختراق أعماق النفس البشرية وتمثيل أفكارها ومشاعرها بشكل غير مباشر أي أن المحاكاة تنبثق "من شبكة من التوسطات الرمزية المتمثلة في التراث والتقاليد والثقافة التي تشكل تصوراتنا المسبقة عن السرد، وهي شرط أساسي لأي إبداع حقيقي" (ريكور، 2006: 154)، تكشف المحاكاة في الرواية عن التصور المسبق لمؤلفها عن الوجود والذات والآخر، مما يجعلها أداة لفهم منطقته ورؤيته للعالم وإن البحث في المحاكاة يسهم في الاطلاع على جوانب مهمة في الرواية مرتبطة بالذات الإنسانية، وذلك ما نجده في رواية "مذكرات كلب عراقي" فهي تحاكي الواقع من زاوية رؤية الحيوان/ الكلب "ليدر" بوصفه راو الأحداث التي تنطوي على معاناته مما يكشف عن معاناة الذات الإنسانية قبلها لأنها معاناة مرتبطة بواقع اجتماعي وسياسي واقتصادي مرير ومأساوي، لذلك تتراوح طبيعة المحاكاة في النص بين المحاكاة الواقعية وذلك في ما يتعلق بالأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية التي قدمها النص في بناء عالم الشخصية وفضاءه، وبين المحاكاة الرمزية أو التجريبية المعاصرة على مستوى بناء الشخصيات. فعلى سبيل المثال يرد في الرواية نص يصف حالة اليأس والفراغ التي يعيشها بعد فقدانه لكل من أحبه، ويظهر كيف أن المعاناة أصبحت جزءاً من كيانه، مما يجعله يتساءل عن جدوى الحياة نفسها:

"أذكر أنني في تلك الليالي التي تلت مقتل المعلم، لا يتردد على بالي غير هذه الأبيات الشعرية، فأروح في موجة نباح صارخة تمزقني بلا رحمة، لا حل لي منها ولا خيار لي فيها. كنت حزينا خراباً من الداخل، لا شيء يملأني، لا شيء يزكي لي هذه الحياة كي أعيشها بأمل بتغيير ما. الكل مضى.. كل أحبتي مضوا، ولم أعد قادراً على استيعاب كل هذه القسوة والخراب والشر الذي يملأ نفوس العالم". (سعدون، 2012: 110).

2. المبحث الثاني: أنماط المحاكاة في النص الروائي

2.1. المحاكاة الواقعية





يستمد الكاتب مادته من محيطه للتعبير عن تناقضاته وتتفاعل فيخوض خيال الكاتب في عملية إبداعية تهدف إلى محاكاة الواقع وإعادة تشكيله، مما يجعل الواقعية نهجاً جامعاً لمعظم كتاب العصر (جريبه، د.ت: 139-140)، وتسعى الواقعية إلى إعادة إنتاج شكل الحياة اليومية، لكنها تكشف التناقض بين هذا الشكل وجوهر المجتمع، من خلال محاكاة الواقع وإيهام القارئ به، فيقدم الفنان نسخة دقيقة عن الحياة لانتراز المتلقي من ذلك الواقع وبيان أنه لا يمثل الجوهر الحقيقي للإنسانية (كاشف، 1990: 211-219).

وينزع الأدب إلى مبدأ الانعكاس من الفن إلى الواقع، فلا وجود للأشياء خارج المعطى الواقعي، فمادة الفنان الواقع، وهو يأخذ منه وفق احساسه به وانفعالاته، فالنزعة إلى الواقع كما هو عليه نزعة لها أهمية كبيرة في الفكر والفن، فهي تؤمن بأن لا وجود لفكرة أو تصور نابع من لا شيء بل العكس، فكل صورة مهما كانت غريبة تكون ذات أساس له وجوده في محيط الكاتب، وإنه مهما حاول تجاوز الواقع لما فوقه فلا يستطيع تحقيق ذلك إلا بمعطى الواقع ذاته وذلك لأن وجود الأشياء والظواهر ما هي إلا حقيقة مستقلة عن الوعي ومنعكسة فيه في آن واحد (سالم، 1996: 42/3)، وقد ظهرت الواقعية كرد فعل على الرومانسية الهاربة، حيث التزمت بتصوير واقع الحياة الاجتماعية بكل مشكلاتها وأبعادها الاقتصادية والأخلاقية، مسائرة لتطور المجتمع (سالم، 1996: 42/3)، فظهرت الواقعية الاشتراكية لتصوير آلام الشعوب المستعبدة وتدعو للثورة من خلال إبراز صور التشاؤم في الحياة الاجتماعية، بينما اتجهت الواقعية النقدية إلى وعظ المجتمع وإصلاحه بوصف واقعي صريح، لتعكس مشكلات المجتمع وتكون أداة للإصلاح (سالم، 1996: 42/3)، ويستخدم الروائي التقنيات السردية والتخييل لمحاكاة الواقع من خلال التفاصيل الدقيقة، لخلق عالم روائي يوهم القارئ بالواقع. تعتمد الواقعية على مشكلة الواقع في المادة والتقنية، بهدف تقديم تجربة أدبية تشبه التجربة الفعلية وتصور الشخصيات والأحداث بصدق (إبراهيم، 1998: 42).

وتسعى الواقعية الأدبية إلى تصوير الحياة البشرية بواقعية وأمانة، برفضها للمثالية والكمال، وهي تستخدم السخرية والأسلوب البسيط لكشف اغتراب الفرد وتناقضات الواقع، مع رفضها لمعالجة ما يتجاوز عالم الطبيعة (بن زايد، 2001: 50)، وتركز الواقعية على سلوك الفرد في المجتمع كمصدر للقيم، وتكشف من خلال التصوير والتفسير أن جوهر الواقع الإنساني شرير، وأن الأخلاق والمظاهر الاجتماعية مجرد قشرة رقيقة تخفي الوحشية الكامنة فيه (عبد الله، د.ت: 42)، وفي رواية "مذكرات كلب عراقي" نجد تجسيدا واضحا للمحاكاة الواقعية من خلال مشاهد مثل مشهد نقد النظام السياسي:





"الشيء الوحيد الذي أزعجني هو أن أرى صور من يسمى 'القائد' أيضاً وهي تزين الشوارع والساحات، بل حتى البيوت والأبنية الضخمة، ما عدا دارنا بالطبع. كنت كلما اصطحبني المعلم بسيارته ونحن نجول شوارع بغداد، أبوح بغضبي نابحاً على الصور الكبيرة. لذلك القائد الذي لا يحبه المعلم والذي لم أحبه أنا منذ الوهلة الأولى بسبب من أنه يناقسي على اسمي ولأن حكايات المعلم عن قسوته ودمويته وتسارعه لا تسر إطلاقاً (سعدون، 2012: 17-18)

ويرى النقاد أن وظيفة الفن تتمثل في خلق وهم المرجع، أي إيهام المتلقي بالحياة، مما يعني أن الفن يخدم ذاته أولاً ("الفن للفن") وليس بالضرورة القضايا الإنسانية. وتعجز اللغة الفنية عن نقل الواقع نقلاً حرفياً بسبب طبيعتها القائمة على التنظيم والتعديل، حيث يقدم الفن واقعاً معدلاً بلغته الخاصة يكشف عن ماهيات وجدانية، بدلاً من أن يحيلنا إلى الواقع المباشر (عبدالله، د.ت: 71)، كما يرى بعض النقاد أن الخطاب الروائي تشخيصي بطريقتين: أولاً من خلال تقنيات السرد الفنية، وثانياً بمرجعيتها الواقعية. وتتفق الواقعيات العربية بمدارسها المختلفة على تشخيص الوقائع وتسجيل التاريخ، رغم اختلاف رؤاها الاجتماعية ومسافة السارد عن موضوعه (الباردي، 2000: 7-8)، ولم يعد الواقع مجرد خلفية زمنية أو مكانية تؤثر في الأثر الأدبي، بل هو محصلة لتفاعل الذات الإنسانية (بوعيا ولاوعيا) مع الموضوع في علاقة ديناميكية تشمل الماضي والمستقبل. فهو ليس حدثاً خارجياً فحسب، بل يمتد ليشمل الأحلام والعواطف والخيال، مقدماً رؤية ذاتية افتراضية قابلة للتحقق. وهكذا يصبح الأثر الأدبي ليس انعكاساً آلياً للواقع، بل إمكاناً يحمل بذرة واقع جديد ويدعو الجمهور لتصديقه (مونسى، 2000: 200)، فهو محاكاة الواقع بأداة التخيل، وذلك يظهر في السرد ما بعد الكلاسيكي، وفي رواية "مذكرات كلب عراقي"، تُجسّد المحاكاة الواقعية من خلال نقد النظام السياسي، حيث يعبر الكلب عن غضبه من انتشار صور "القائد" المستبد التي تملأ الشوارع، انعكاساً للقسوة والتسلط السائد، كما تتجلى الواقعية في وصف النجاح الاجتماعي للكلب ومعلمه بعد حادثة الصيد، حيث أصبحا محط إعجاب الجميع وتدعى لهما رحلات صيد أسبوعية، في صورة تعكس تطلع المجتمع للترفيه وتكرار المشاهد البطولية. (سعدون، 2012: 41)، فيبدو من خلال النصين السابقين قدرة الكاتب على محاكاة الواقع الخارجي من خلال سرد مشاهد تبدو وكأنها حاصلة أمامنا ونشاهدها، إلا أنها في الوقت ذاته نابعة من مخيلة الكاتب في محاولة ناجحة منه لجعل الواقع المتخيل واقعاً حقيقياً أمام القارئ.

وإذا كانت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح تقدم نموذجاً كلاسيكياً للمحاكاة الواقعية والنفسية من خلال منظور الراوي البشري المباشر لمعالجة قضايا الهوية والاستعمار، فإن رواية "مذكرات





كلب عراقي' تأتي بمنظور مغاير تماماً. فباستخدامها الراوي الحيواني، تحقق نفس الهدف - كشف تناقضات الواقع - ولكن من خلال الانزياح عن المألوف، مما يضفي على المحاكاة الواقعية بعداً نقدياً أكثر حدة وتجريبياً.

2.2. المحاكاة الرمزية

تنتج المحاكاة الرمزية في الرواية دلالات خفية تتجاوز المعنى المباشر، من خلال فراغات النص التي يملؤها القارئ، ويلجأ للرمزية لقدرتها على الجمع بين الناس وتأثيرها البليغ الذي يفوق تأثير الحقيقة الواقعة (اسماعيل، 1994: 138)، والرمز علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودالة عليه، فتمثله وتحل محل (أحمد، 1984: 39)، ويستخدم الكاتب الرمز كموقف جمالي لنقل تجربته الشعورية من خلال توظيف شخصيات تراثية أو أسطورية، معتمداً على الإيحاء بدلاً من التصريح والرمز لا يحاكي الواقع جامداً بل يحطم علاقات الطبيعة ليكون ذا حيوية وإيحاءات، مما يجعله أسلوباً تصويرياً يعمق اللحظة الشعورية دون الاعتماد على عناصر التشويق التقليدية (الزعيبي، 1995: 115)، وقد لجأ الأديب إلى الرمز كوسيلة فنية للتمرد على التناقضات وقيم الجمود، معبراً بشكل غير مباشر عن مكنونات نفسه من خلال تشبثه بشخصيات تاريخية أو تراثية، تتجاوز الصورة الرمزية الأشياء المادية إلى ما تتركه من أثر عميق في منطقة اللاشعور، حيث تعجز اللغة العادية عن التعبير إلا من خلال الإيحاء والحدس الذي يوفره الرمز (الجندي، 1999: 10)، وقد تطور مفهوم الرمز تطوراً ملحوظاً في العصر الحديث بفعل التأثير الغربي، ولا سيما في الشعر، حتى غدا الرمز "وسيلة ما لا نستطيع التعبير عنه بغيره، لأنه أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، أما حقيقته فهو إشارة حسية أو حادثة أو كلمة ما إلى شيء عقلي أو باطني يختاره الشاعر كي يؤثر في نفس المتلقي (يونج، 1966: 27)، واللغة هي المادة الأساسية للرمز في النص الأدبي، حيث يعتمد الأديب على التكتيف اللغوي والبناء الفني الدقيق. وتخضع اللغة لشروط الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، مما يمنح كل جنس أسلوبه المميز رغم إمكانية التفاعل بين الأجناس المختلفة (مشبال، 2001: 85)، ويستخدم الروائي الرمز ليفتح أمام القارئ فضاء واسعاً من الدلالات والإيحاءات، مما يخلق صورة رمزية متميزة، ففهم الصورة الرمزية يتطلب إدراكاً عقلياً لتفسير رسالتها، على عكس الصورة الاستعارية التي يستخلص مضمونها دون حاجة إلى التمثيل العقلي (بركة، 1997: 234)، وتختلف المحاكاة الرمزية عن الواقعية في أن الرمز ينطلق من الواقع ليتجاوز إلى تجريد أكثر صفاء، من خلال تكتيف الواقع وإدماج عناصره بشكل يشبه الأحلام.





ويُعد الرمز قيمة سياقية تركيبية تنتمي للأسلوب وليس للكلمات المفردة، مما يفسر غموضه وتعدد مستويات تأويله (أحمد، 1998: 136-138)، ففي رواية "منكرات كلب عراقي"، يرمز العنوان والشخصية/الكلب، إلى معاناة العراقيين مع السلطة حيث ترمز تحالفات الكلاب وهجومها على الضعيف إلى حالة الفوضى والصراع على السلطة في المجتمع، وتصور العلاقات بين الكلاب كاستعارة رمزية للهرمية السلطوية والتحالفات السياسية القمعية (سعدون، 2012: 123)، ويبدو من خلال هذين النصين رمزية الكلب ورمزية الكلاب الأخرى التي احتبسته، ومن ثم أطلقت سراحه، إلا أن محاكاة الكاتب هنا رمز إلى تجارب ربما عانى منها العراقيون، وهي تجارب كانت في ظل حكم مستبد ظالم، فجاءت محاكاة الكاتب لهذا الواقع عن طريق الرمز.

2.3. لمحاكاة التجريبية

يعد التجريب هو السمة الأبرز للرواية كجنس أدبي متغير، تطور باستمرار لمواكبة التحولات الاجتماعية ويرتبط التجريب السردى بالتحولات الاجتماعية العميقة، فأصبح السرد تشكيلاً لعالم متخيل متماسك، تندمج فيه صور الماضي مع الحاضر، كما يرتبط التجريب الروائي بثورة على الوعي الجمالي السائد، حيث لا يقدم إجابات بل يطرح تساؤلات تمهد لوعي جمالي جديد، وهو يسعى لخرق الثابت وزعزعة المألوف عبر خلق آليات إبداعية مبتكرة، ويهدف التجريب إلى خلخلة البنى السردية التقليدية وزعزعة طقوس التلقي الراسخة، سعياً لتحقيق التميز وإنتاج نص روائي مفارق (الباردي، د.ت: 174). يسعى الروائي عبر المحاكاة التجريبية إلى تجاوز الأشكال السائدة والابتكار الدائم، مما يجعلها جوهر تطور الرواية، دون أن يعني ذلك رفضاً مطلقاً للتراث المحلي أو الأدب الغربي (غيلوفي، 2012: 173)، فيؤسس الأدب التجريبي لمبادئ جديدة تحطم الأطر القديمة، برفع الحواجز الفكرية التي كبلت الإبداع لسنوات وأشاعت عقد النقص والاحتقار الذاتي (غيلوفي، 2012: 177)، ولا يتعارض التجريب مع الأصالة، فكلهما يسعى لإثبات شرعية الجنس الروائي. لكن التجريب ينطلق من خلال الانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والمرجعيات، منتقلاً من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة (محمد، 2006: 78)، فالتجريب ليس مجرد إفراط في التجاوز، بل هو فكر وفلسفة ورؤية جديدة للعالم، تقوم على السؤال والانفتاح والتلازم مع الحاجة الثقافية والشرط التاريخي (محمد، 2006: 28) فيأتي التجريب الروائي كمفهوم جديد يحاول قلب الإشكاليات القديمة وإعادة صياغتها، ساعياً لمفهوم كتابية روائية يجمع بين مغامرة المثاقفة وخصوصية الاستجابة (محمد،





(2006: 124)، ويسعى التجريب الروائي إلى الخرق والتجاوز كتعبير عن التمرد على المؤلف، مما أفرز اتجاهات عربية متعددة تجمع بين التأثير بالرواية الأوروبية والاتصال بالتراث السردى، سعياً لشق طريق خاص عبر التحرر من الحدود وابتكار أشكال حكاية جديدة (الباردي، 2004: 291).

ويرى الباحثون أن التجريب بداية كان مأخوذاً من العلوم الطبيعية (سخسوخ، 1998: 1)، مما يعني أنه من خلال مفهومه العلمي يرتبط بتقديم المعرفة، ثم تعالق مع الفن الأدبي بما يسمى الرواية التجريبية، فالرواية التجريبية "هي نتيجة التطور العلمي للقرن، إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية الكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط، إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي" (شارتيه، 2000: 154) لذلك يرى الباحثون أن المحاكاة التجريبية رؤية مغايرة للذات والمجتمع والتاريخ، مما يستدعي الانزياحات على المستوى الشكلي الجمالي للكتابة، ليرتبط التجريب الروائي بالتحويلات الاجتماعية المعرفية، وقد لامس عناصر الرواية التقليدية كلها، فإن "محاولات التجديد أو التمرد على الرواية البلازكية التقليدية ليست جديدة على الإطلاق" (الصبيغ، 2002: 203).

ويرى بعض الباحثين أن التجريب في الرواية العربية عامة ارتبط بحركية الإبداع من جانب وبالتجديد على مستوى البناء والدلالة وأفق التخيل الروائي من جانب آخر، بهدف اجترار تقنيات جديدة "أن اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنها أصبحت فعل إبداع قادر على بناء نص روائي متميز تشغل صيرورته داخل اللغة والمجتمع" (علي، مقال منشور على الموقع: sm.artve.bonline) وعلى وفق ذلك فإن المحاكاة التجريبية في الرواية تجعل النص السردى قادراً على الانفتاح على طرائق التعبير الجديدة التي لحقت، ولهذه المحاكاة التجريبية وظيفة مزدوجة، فهي من جانب تعكس "تحول الرواية ذاتها، أي تحول شكلها ومادتها ووسائل التعبير، فهي ليست أداة للتعبير فحسب، وإنما أيضاً مادة للاشتغال ستمكن الكتابة الروائية من أن تصبح في الغالب كتابة تجريبية تعيد إقامة صلات جديدة بالتراث، وصلات جديدة بالمتخيل في خصوصيتها وفي أبعاده الكونية" (عقار، 1997: 59).

وتتبدى المحاكاة التجريبية في رواية "مذكرات كلب عراقي" عند قول السارد: "عندما نهضت تلاقيت بالجلد المرقع ذاك الذي لو تخفى لعرفته من بين الآلاف، لم يكن غير جرو، صديقي في الحبس المرير، لم يتقدم ليحتضني ولا أبدى أي رد فعل ظاهر، مع ذلك لمحت في عينيه وعلى وجهه ابتسامة متواطئة، موقعه هذا حيرني، فلم أقم بدوري سوى الانتظار" (سعدون، 2012: 123). ومن المحاكاة التجريبية كذلك في قول السارد: "لم أعرف طريقة للتواصل معها فهذه هي المرة الأولى لمواجهتي قطة، عدت





أدرجي وجلست مجدداً في مكان نومي، لعل في ذلك إشارة مني أنني لا أرغب بإيذائها، لا بد أن تصرفني قد جاء بثماره، لأنني رأيته بعد حين تترك مخبأً أحجارها وتدور في مكانها لأكثر من دورة، وفي كل واحدة تقترب مني، حتى وصلت أخيراً لترقد جوارِي، ظلت تبقلق بوجهي دون أن يرمش لها حاجب كما يقال (سعدون، 2012: 133) يبدو من خلال هذين النموذجين محاولة الكاتب تجريب سرد جديد يخالف الواقع ويخرج على المؤلف.

يتجلى الانزياح عن المؤلف في 'مذكرات كلب عراقي' من خلال اختيار الكلب كراو، وهو تجريب يذكرنا بما فعلته رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي، وإن اختلفت الأدوات. فإذا كانت "ساق البامبو" تخترق تقاليد السرد من خلال منظور شخصية هجينة ثقافياً (عيسى/خوسيه) لاستكشاف أزمة الهوية، فإن "مذكرات كلب" تخترقها بتبني وعي حيواني لاستكشاف أزمة الوجود في ظل السلطة. كلا النصين يستخدمان الانزياح - بشري في الأولى، حيواني في الثانية - كأداة معرفية لتشريح الواقع.

2.4. المحاكاة المعرفية: آليات تشكيل الوعي وإنتاج الدلالة

أ- تشريح وعي الراوي:

يمكن قراءة رواية 'مذكرات كلب عراقي' بوصفها نموذجاً للسرد المعرفي الذي يعيد تشكيل الواقع عبر وعي الراوي/الكلب. فنتار الوعي الذي يصوره ليذر يكشف عن تداخل الماضي بالحاضر، والذاتي بالجمعي، حيث تعكس معاناته الفردية معاناة مجتمع بأكمله. هذا الوعي المزدوج (فردى/جمعي) يحول النص من سرد ذي بعد واحد إلى فضاء لتشريح الألم العراقي.

ب- منظور السرد كأداة معرفية:

يؤدي اختيار الكلب كراو إلى خلق منظور سردي مُعَرَّب (أو: مُنْزَاح عن المؤلف)، يجبر القارئ على رؤية الواقع من زاوية غير معتادة. هذا الانزياح لا يقتصر على المستوى البصري، بل يمتد إلى الانزياح المعرفي، حيث يُكسر المؤلف وتُعرض الحقائق الاجتماعية والسياسية بعيداً عن الخطاب البشري المباشر، مما يسمح بنقد أعمق وأكثر جدوى.

ج- تمثيل الإدراك: من الحسي إلى الرمزي:

يعتمد النص على ترجمة الإدراك الحسي (مشاهد الصور في الشوارع، أصوات القنابل، روائح الخراب) إلى دلالات رمزية. فالإدراك هنا ليس مجرد انعكاس للواقع، بل هو عملية تفسيرية نشطة تبني





عالمًا روائياً قائماً على التمثيل المعرفي للواقع. وهذا ما يفسر تحول الصور الحسية إلى استعارات كبرى تعبر عن القهر والحرمان والبحث عن الذات.

د- التفاعل بين الأنماط والبناء المعرفي:

تكشف الدراسة أن الأنماط الثلاثة للمحاكاة (الواقعية، الرمزية، التجريبية) لا تعمل بمعزل عن بعضها، بل تتداخل في تشكيل البنى المعرفية للنص. فالمحاكاة الواقعية تقدم المادة الخام، والرمزية تمنحها العمق والدلالة، والتجريبية تخلق الشكل الذي يمكن من خلاله إعادة تفسير الواقع. هذا التداخل هو ما ينتج السرد المعرفي بوصفه نموذجاً متميزاً.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج:

- مفهوم المحاكاة ليس مفهوماً ثابتاً أو محدوداً ولكنه ديناميكي تطور من المفهوم اليوناني التقليدي القائم على تقليد الطبيعة، ليشمل مستويات أكثر عمقاً كمحاكاة الجوهر والمثال، مما وسع من دائرة تأثيره وجعله إطاراً نظرياً قادراً على استيعاب تحولات النص السردي عبر العصور.
- تعدد أنماط المحاكاة، فتميزت المحاكاة الواقعية بسعيها لتمثيل الواقع وإيهام القارئ به، بينما اتسمت المحاكاة الرمزية بقدرتها على تجاوز المباشرة إلى مساحة التأويل.
- تفاعل الأنماط وإنتاج الدلالة، إذ أظهرت الدراسة أن هذه الأنماط لا تعمل بمعزل عن بعضها البعض في النص الروائي المتطور، بل تتفاعل وتتداخل لتخلق نسيجاً سردياً معقداً يثري الدلالة ويضاعف من مستويات تأويل النص، كما اتضح في تحليل نماذج من رواية "مذكرات كلب عراقي".
- تكشف المحاكاة عن رؤية الكاتب للعالم التي تظهر في عالمه الروائي.
- كشف البحث عن دور الآليات المعرفية (الوعي، المنظور السردية، تمثيل الإدراك) في تعميق أنماط المحاكاة وتحويلها من تقنيات سردية إلى أدوات لإنتاج المعرفة.
- أظهر تحليل نموذج "مذكرات كلب عراقي" كيف يمكن للرواية أن تكون وسيطاً معرفياً يقدم رؤية نقدية للواقع عبر تشريح الوعي الفردي والجمعي.

المصادر





- [1] محمود الصيغ، 2002م، اتجاهات التجريب في الشعر المصري المعاصر، مجلة فصول، ع58 - القاهرة.
- [2] جوستاف كارل يونج، 1966م، الإنسان يبحث عن نفسه، تر: سامي علام وديميتري افبيرنوس، دار المدى.
- [3] محمد الباردي، 2000م، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- [4] محمد سليم محمد شوشة، 2024م، بلاغة المحاكاة وتمثيل الأفكار في الخطاب الروائي المعاصر - نارنجة وسيدات القمر لجوخة الحارثي نموذجاً، حويات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الخامسة والأربعون، الرسالة الرابعة والخمسون بعد المائة السادسة، مجلس النشر العلمي - الكويت.
- [5] محمد مشبال، 2001م، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، مج30، ع1 - الكويت.
- [6] أحمد سخسوخ، 1998م، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية - مصر.
- [7] أحمد الزعبي، 1995م، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، الأردن.
- [8] محمد فتوح أحمد، 1984م، لرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف - القاهرة.
- [9] درويش الجندي، 1999م، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر - القاهرة.
- [10] عبد الحميد عقار، 1997م، الرواية العربية (إشكاليات التخلف ورهانات التحول)، مجلة الآداب، ندوة، ع7.
- [11] عمار بن زايد، 2001م، الرواية العربية الجزائرية عند نقاد الاتجاه الواقعي، جامعة الجزائر - الجزائر.
- [12] بول ريكور، 2006م، الزمان والسرد الجزء الثاني (التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد - بيروت.
- [13] عز الدين إسماعيل، 1994م، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية - القاهرة.
- [14] وفاء إبراهيم، د.ت، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب - القاهرة.





- [15] هيثم الحاج علي، غر المجهول حول التجريب وسماته في الأدب، مقال منشور على الموقع: sm.artve.bonline.
- [16] إحسان عباس، 1996م، فن الشعر، دار صادر - بيروت.
- [17] محمد الباردي، د.ت، في نظرية النواية، دار سراس للنشر - تونس.
- [18] الفيروزآبادي، 1995م، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية - بيروت.
- [19] محمد عزيز نظمي سالم، 1996م، قراءات في علم الجمال حول الأستطيقا والنظرية التطبيقية الجمالية وتطور الفن، مصر، ط1.
- [20] اخبيب مونسي، 2000م، لقراءات والحداث مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب - سوريا.
- [21] ابن منظور، د.ت، لسان العرب، دار صادر - بيروت.
- [22] كلود برنارد وببير شارتيه، 2000م، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشراوي، دار توبقال للنشر - المغرب.
- [23] عبد الهادي سعدون، 2012م، مذكرات كلب عراقي، دار ثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الإمارات.
- [24] بسام بركة، 1997م، المنهجيات اللسانية في تحليل الخطاب الأدبي، مجلة الفكر الربيعي، ع80، السنة 18 - لبنان.
- [25] جبرار جهامي، 1998م، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت.
- [26] آلان روب جريبه، د.ت، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف - مصر.
- [27] مصطفى الحوزو، 1981م، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة - بيروت.
- [28] السيد إبراهيم، 1998م، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء - مصر.
- [29] مديونة صليخة، 2006م، نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر، جامعة تلمسان - الجزائر.
- [30] جبروم ستونليتز، 1981م، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.





- [31] نجم عبد حيدر، 2004 م، الواقع والواقعية رؤية فلسفية دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية- الأردن، ط1.
- [32] محمد حسن عبد الله، د.ت، الواقعية في الرواية العربية، مكتبة الأسرة- مصر.
- [33] غيورغي كاتشف، 1990م، الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة- الكويت، ط1.

وقائع المؤتمر العلمي اللغة العربية بين التراث
والمعاصرة - نيسان - April / 2026





العدول في اختيار المفردة القرآنية في تفسير مواهب الرحمن دراسة في السياق الدلالي

م.د. جاسم محمد عواد¹

¹ مديرة تربية القادسية

Jasimawad555@gmail.com

الملخص. يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة العدول في اختيار المفردة القرآنية في تفسيره مواهب الرحمن. وتأتي أهمية هذه الظاهرة من كونها تكشف عن دقة التعبير القرآني في انتقاء اللفظة دون غيرها، بما ينسجم مع مقتضيات السياق الدلالي، ويؤدي وظيفة معنوية لا يمكن أن تؤديها مرادفاتنا الظاهرية. اعتمد البحث على منهج تحليلي دلالي، ينطلق من رصد الموارد التي أشار إليها السيد السبزواري عند مقارنته بين الألفاظ المترادفة أو المتقاربة في المعنى، ثم تتبع أثر العدول في إبراز الفوارق الدقيقة، سواء على مستوى التوسع أو التخصيص أو الإيجاز أو الإحياء المعنوي. وقد خلص البحث إلى أن السبزواري يرى في العدول القرآني أسلوبًا بلاغيًا مقصودًا يعبر عن حكمة إلهية في تنويع الخطاب، ويُظهر الانسجام بين المبنى والمعنى، ويؤكد أن المفردة القرآنية محكومة بميزان دقيق يراعي المقام والوظيفة الدلالية. كما كشف البحث أن السياق عند السبزواري هو المرجع الأساس في تبرير هذا العدول، وأنه كثيرًا ما يربط بين الدقة اللغوية وبين البعد العقدي أو التربوي للنص القرآني.

Abstract. This study explores the phenomenon of lexical deviation in Qur'anic word choice as interpreted by al-Sabzawārī in Tafsīr al-Mawāhib al-Rahmān. It highlights the precision of Qur'anic expression in selecting specific words that best suit the semantic context and convey meanings beyond apparent synonyms. Using a semantic-analytical approach, the study examines cases where al-Sabzawārī compares near-synonymous words and shows how deviation reveals subtle nuances of meaning. It concludes that he





regards such deviation as a deliberate rhetorical device reflecting divine wisdom and harmony between form and meaning, with context serving as the key to interpreting this linguistic precision and its theological or educational implications.

مشكلة البحث وتساؤلاته

تتمثل مشكلة البحث في أن الدرس اللغوي في تفسير مواهب الرحمن للسيد السبزواري لم يحظ بالعناية كما ينبغي ؛ إذ أغفل جهداً متميزاً تركه أحد أعلام التفسير في القرن العشرين ، بما فيه من عناية بتلمس أثر انتقاء التعبير القرآني للمفردة ذات الدلالة اللطيفة ؛ بلحاظ السياق الذي ترد فيه ، فضلاً عن إغفال المنهج الذي تبناه السبزواري للتعبير عن رؤيته التفسيرية ، والوقوف على الآليات التي اعتمدها في إظهار مرادات النص ، ولا سيما اللغوية منها.

ومن ثم ؛ تولدت لدينا التساؤلات الآتية:

1. ما أهمية المفردة من حيث دلالتها اللغوية في أداء المعنى القرآني عند السبزواري ؟ وما دور السياق في ذلك؟
2. ما المنهج التفسيري الذي اعتمده السبزواري ؛ إذا ما لاحظنا التكوين المعرفي الفقهي والأصولي له ؟ وهل كان أثره واضحاً في تفسيره؟
3. ما المعايير اللغوية والبلاغية التي أفاد منها السبزواري في تفسير ظاعرة العدول.
4. ما الأثر الدلالي والتفسيري الذي يترتب على العدول كما يقرره السبزواري؟
5. ما أوجه التمايز من حيث معالجة هذه الظاهرة بين السبزواري وغيره من المفسرين كالطباطبائي والرازي؟

1. المبحث الأول: المفاهيم النظرية

يُعدُّ العدول من المفاهيم الأسلوبية العميقة التي استأثرت باهتمام اللغويين والبلاغيين والمفسرين على حدٍّ سواء، لما ينطوي عليه من أبعاد دلالية ونظمية تعكس مرونة اللغة وقدرتها على التعبير عن المقاصد المختلفة. وقد تعددت تعريفات العدول وتنوّعت اتجاهات دراسته بحسب الحقول المعرفية التي تناولته؛ فهو في اللغة ميلٌ وانصرافٌ عن جهةٍ إلى أخرى، وفي البلاغة تحوّل في النسق لتحقيق غاية معنوية أو جمالية، وفي التفسير أداة لبيان مقاصد النص القرآني ودقائقه. وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تجمع بين النظرة اللغوية والبلاغية والتفسيرية للعدول، مع بيان أثره في تشكيل المعنى.





1.1. العدول في اللغة

أصل العدول في اللغة من مادة (ع د ل)، وهي تدور على معنى الميل والانصراف عن الجهة المعتادة إلى غيرها. قال ابن فارس في المقاييس ((العين والذال واللام أصلان صحيحان، لكنهما متقابلان كالمضادَّين: أحدهما يدلُّ على استواء، والآخر يدلُّ على اعوجاج... فأما الأصل الآخر فيقال في الاعوجاج: عدَل. وانعدَل، أى انعرج)) (ابن فارس، ١٩٧٢، ٤/ ٢٤٦-٢٤٧) (ابن منظور، ١٤١٣هـ). ومن ثم، فالعدول يتضمن معنى التحول والانتقال، سواء أكان حسيًّا أم معنويًّا. ولقد كان هذا الأصل اللغوي منطلقاً لمفهوم العدول في الاصطلاحات البلاغية والنحوية، إذ بقيت فيه دلالة الميل والانتقال من بناء إلى آخر لتحقيق مقصود معنوي أو بياني.

1.2. العدول في الاصطلاح

لم يبتعد مفهوم العدول في اصطلاحات أهل الفنون عما رسمه الوضع اللغوي؛ إذ كان الميل والانصراف هو المحور الدلالي للمعنى الاصطلاحي، وإن تظاهر بأشكال متعددة بتعدد المجالات التي تناولته.

لكن الذي يقصد إليه البحث ليس واحداً من المفاهيم البلاغية التي استأثرت بالمصطلح كما سلف القول، بل يقصد إلى العدول الذي تصوره الفكر اللغوي المتقدم، وهو الإبدال بين الألفاظ التي يمكن لها أن تتعاور على مفهوم واحد بلحاظ المشترك المعنوي العام بينها مع غض الطرف عن الدلالة الدقيقة التي يحتملها اللفظ في أصل الوضع فضلاً عن مقتضيات السياق وما تتطلبه من دقة في نضام المفردات المعبرة عن المعنى بأدق تعبير؛ وهذا المفهوم هو ما عناه الأصمعي بتسمية الخروج عن المعهود، بحسب ما أورده ابن جني في حديثه الذي يعبر فيه عن تأييده لهذا الرأي؛ قال: "إنك في المبالغة لا بد أن تترك موضعاً إلى موضع إما لفظاً إلى لفظ أو جنساً إلى جنس، فاللفظ كقولك: عراض فهذا قد تركت فيه لفظ عريض، فعراض إذن أبغ من عريض... قال الأصمعي: الشيء إذا فاق في جنسه، قيل له: خارجي، وتفسير هذا ما نحن بسبيله وذلك أنه لما خرج عن معهود حاله أخرج أيضاً عن معهود لفظه، ولذلك أيضاً إذا أريد بالفعل المبالغة في معناه أخرج عن معتاد حاله من التصرف فمنعه" (ابن جني، ١٣٨٥، ٤٦/٣).

1.3. العدول عند البيانيين

البيانيون هم العلماء الذين وضعوا قواعد العلوم الشرعية وما يتصل بها؛ فوضعوا لها أدواتها وآليات التفكير فيها بحسب محمد عابد الجابري (الجابري، ٢٠٠٩، ١٣).





كان التراث البلاغي يطلق على مصطلح العدول الذي شاع عند المتأخرين بـ "خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر" (طبانة ، ١٩٩٧ ، ١٩٧) . إذ تتجلى وظيفته في الكشف عن الشحنات اللغوية ذات التأثير في المتلقي ، وهو ما قصده الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) بقوله : " إن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد ، وقد تختص مواقعها بفوائد" (الزمخشري ، د.ت ، ٥٦/١) ويرى ابن الأثير (ت ٦٣٠ هـ) أن استعمال هذا الأسلوب دليل على مهارة المتكلم وسعة معرفته بالعربية "فلا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة" (ابن الأثير ، ١٤٢٠ هـ ، ١٢/٢) .

ولقد حظي هذا المفهوم بعناية كبيرة من لدن البلاغيين اللاحقين الذين أولوه عناية يشهد لها التراث البلاغي ، عناية تفوق ما حصل عليها في سائر المجالات ؛ حتى أمسى كأنه من اصطلاحاتهم الخاصة التي لا تجاوزهم ؛ إذ درج في المجال البلاغي وتطور وتعددت أسماؤه ؛ فتارة يسمى عدولا وثانية يدعى انزياحا وثالثة يسمى انحرافا أو خرقا ، وقد كثرت هذه الاصطلاحات في الدراسات الأسلوبية التي كانت تعبر عن البلاغة العربية في ثوبها القشيب . (عبد المطلب ، ١٩٩٧ ، ١٠٠)

ولم يكن للمصطلح معنى مغاير عند المفسرين والأصوليين ، بل كانوا يتكفون على دلالاته في الحقول البيانية الأخرى ، ولا سيما عند النحاة والبلاغيين .
رابعا: السيد عبد الأعلى السبزواري ، ومكانة تفسيره
ترجمة السيد عبد الأعلى السبزواري (قدس سره)

هو السيد عبد الأعلى بن السيد علي بن عبد العالي السبزواري، من أسرة علمية معروفة بالفضل والتقوى والعلم. وقد اشتهر بلقب السبزواري نسبةً إلى مدينة سبزوار الواقعة في خراسان، إيران (السبزواري، ١٩٨١).

ولد سنة ١٣٢٨ هـ / ١٩١٠م تقريباً في مدينة سبزوار بإيران . (الخوئي، ١٩٩٢). عرف بعمق فكره واعتداله في الرأي، وببناؤه العلمية، وكان من العلماء الذين جمعوا بين التحقيق الفقهي والتفسير القرآني والفكر الفلسفي (الجعفري، ٢٠٠١).

خلف السيد السبزواري آثاراً علمية كثيرة تدل على سعة علمه، أهمها:

١. مواهب الرحمن في تفسير القرآن (وهو من أشهر تفاسير القرن الرابع عشر الهجري، يتميز بالجمع بين التحليل اللغوي والدلالي والروحي).
٢. مهذب الأحكام في شرح العروة الوثقى، وهو موسوعة فقهية اجتهادية موسعة.





وتظهر في مؤلفاته نزعة عقلية تأملية واضحة، مع اعتماد متوازن على النصوص الشرعية، وربط النص بالعقل ؛ ما يجعله من أبرز المفسرين الأصوليين في المدرسة الإمامية الحديثة (السبزواري، 1981).

المكانة العلمية لتفسير مواهب الرحمن

يُعدّ تفسير مواهب الرحمن في تفسير القرآن للسيد عبد الأعلى السبزواري (1904-1993م) من أبرز التفاسير التحليلية المعاصرة في المدرسة الإمامية، لما يميّز به من عمقٍ علميٍّ واتِّزانٍ منهجيٍّ يجمع بين العقل والنقل. فقد استطاع مؤلفه أن يقدم رؤية تفسيرية تجمع بين المنهج اللغوي والبياني من جهة، والمنهج الأصولي والفلسفي من جهة أخرى، في إطار يبرز التناسق الدلالي للنص القرآني. وقد نال التفسير مكانة رفيعة بين التفاسير الحديثة بوصفه حلقةً واصلهً بين الميزان في تفسير القرآن للعلامة الطباطبائي، وبين التفاسير التحليلية اللاحقة مثل تفسير وحي القرآن للسيد محمد حسين فضل الله. ويتميز السيد السبزواري بعمق العناية بدقائق الألفاظ القرآنية، وتحليل موارد العدول والاختيار اللفظي، مع توظيف رصينٍ للمعطيات الأصولية في خدمة الدلالة. لذلك يُعدّ مواهب الرحمن من التفاسير التي تجمع بين القيمة العلمية والثراء اللغوي، وتشكل مرجعاً مهماً للباحثين في تطور المنهج التحليلي في التفسير الشيعي الحديث.

إذ يُبرز السيد عبد الأعلى السبزواري الأبعاد الدلالية الدقيقة للمفردة القرآنية، مع مقارنة بين نظائرها في السياقات المختلفة، مما يجعله من التفاسير التي تُسهّم في الكشف عن ظاهرة العدول في اختيار المفردة، بوصفها أداةً من أدوات البيان القرآني.

ويعتمد السبزواري في تحليله على المنهج اللغوي التحليلي القائم على تتبّع الجذر والمعنى الاشتقائي، ثم بيان التناسب بين الصيغة والسياق، وهو منهج قريب من المقاربة الأصولية في استنباط الدلالة. كما يظهر في تفسيره وعي بلاغيّ رفيع يتمثل في ربط البنية النحوية والاختيار اللفظي بالمعنى العقدي أو التشريعي للنص، وهو ما يُبرز وحدة المنظور بين اللغة والمعنى في الفكر التفسيري الإمامي الحديث. وتشير الدراسات المعاصرة إلى أنّ السبزواري يمثل اتجاهاً متميّزاً في تطويع القواعد النحوية والبلاغية لخدمة المعنى القرآني، بعيداً عن الجمود الإعرابي، مما يجعل تفسيره من المصادر المهمة في دراسة الأساليب البيانية في النص القرآني (السبزواري، 1983؛ الحسيني، 2012؛ العاملي، 2018).





2. المبحث الثاني: العدول في اختيار المفردة القرآنية في تفسير مواهب الرحمن

2.1. في بلاغة المفردة القرآنية ، والسياق

إذا كانت الآراء قد اجتمعت على بلاغة التعبير القرآني من حيثيات متعددة يراها بعضهم في تركيبه أو في علو معانيه أو سمو تشريعاته أو في نقله الاخبار المغيبات ، فإنهم اجمعوا على أن ذلك انما تحقق بآليات عده كان اظهرها قصد التعبير القرآني في اختيار المفردة الدقيقة التي تنسجم في سلك التعبير مع سائر مفردات النظم بالشكل الذي يحقق الوحدة السياقية للمفردات. ولقد دارت الآراء الأولى حول إعجاز القرآن على قطب المادة اللفظية التي تكوّن الخطاب منها ، فذلكم الرماني ينص على أن تقوت المتكلمين في البلاغة إنما يتأتى من اختلاف الكيفية التي يصاغ اللفظ بها بحيث تقع موقعها من نفس المتلقي ، والكيفية التي يرمي إليها بحسب وصفه هي أن تكون "احسن صوره من اللفظ" . ولم يكن ابو بكر الخطاب بعيداً عن مدار الألفاظ مع انه ذكر العوامل التي اعجزت العرب عن الإتيان بمثل القرآن ، إلا أنه إلى حيث يقول: "فتفهّم الآن واعلم أن القرآن إنما صار معجزاً لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمناً اصح المعاني"

والملاحظ في النص انه أراد إلى تفضيل التعبير القرآني على سائر ألوان التعبير من خلال استعماله مباني التفضيل في قوله (أفصح ، أحسن ، أصح) فالأفصح تعلق بالمفردات والاحسن تعلق بالتركيب والتأليف والنظم والاصح تعلق بالدلالات .

وهذه الألفاظ التفضيلية لا تعبر عن أحكام كاشفه عن زينة النظم القرآني وحسب بل هي صريحه في تأكيد عناية القرآن قصيدته في اختيار مفرداته وهو ما عناه الباقلاني في بيانه بلوغ النص التأثير في نفس المتلقي والإبانة عن الغرض الذي وضع لأجله يقول : " وإذا كان كذلك وجب ان يتخير من اللفظ ما كان اقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح في والإبانة عن المعنى المطلوب " وتتجلى هذه الفكرة ناضجة عن القاضي عبد الجبار الذي يضع جملة من المعايير المائزة بين جيد الكلام ورؤيته ، ويرى أن " مناطق التفاوت بينها هو الابدال (الاختيار) بما يعني من العدول عند الردى إلى الفصح وعن الفصح إلى ما هو أفصح" (رزق ، ٢٠٠٢: ٣٦) وإذا ما أراد الباحث في هذا الصدد أن يعبر عن قصدية التعبير القرآني في اختيار بعض الألفاظ دون بعضها ؛ للإشارة إلى الدقة في النظر إلى المفارقات الممكنة بينها من حيث دلالتها المعجمية أو من حيث سياقها مع المتضام مع الألفاظ فإن في مقولة الجرجاني غنى عما نقصد اليه ؛ إذ يقول : "وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو على الوجوه و الفروق التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم ان الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غايه





تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها . ثم اعلم ان ليست المزية بواجبة لها في نفسها ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والاغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها من بعض" (الجرجاني، ٢٠٠١ ، ٦٤)

ومن ثم يتجلى دور السياق في تحديد دلالة المفردة بالدقة التي تتناسب ما يجاورها من مفردات وهو عين ما عبر عنه الجرجاني بقوله : "وجملة الأمر أنا لا توجب الفصاحة للفظه مقطوعه مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ؛ ولكن نوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقاً معناها بمعنى ما يليها"(الجرجاني ، 2001 ، 308-309)

إن حاصل جمع المفردة الدقيقة في السياق المناسب هو ما عبّر عنه الدكتور محمد عبد الله دراز بحسن الاختيار "قد يعلو بالكلام حتى يسترعي سمعك ، ويتلج صدرك ، ويملك قلبك. وسوء الاختيار في شيء من ذلك قد ينزل به حتى تمجه أذنك ، وتغشى منه نفسك ، وينفر منه طبعك"(دراز ، 1427 ، 91 ،

فالسباق القرآني ، بهذا الوصف ، هو جملة ألفاظه في ترتيبها الخاص وأن أي تغيير في اللفظ أو في الترتيب يُخرج الدلالة عن المراد

2.2. دور المفردة القرآنية في التفسير

عد الاشتغال في تتبع معاني المفردة القرآنية أو البحث في مفردات القرآن لونا من ألوان التفسير ، الذي يعبر عنه بالتفسير المفرداتي ؛ لما يشكله من مؤشرات توجيهية لحركة النص القرآني ؛ فالوقوف على دلالة المفردة القرآنية واحده من أهم الخطوات الأولية في الكشف عن مرادفات النص القرآني (الحيدري، ٢٠١١ ، ج ١ / ١٥١-١٥٢)

ولا يخفى ما للمفردة من أهمية في البحث اللغوي ، منذ أدرك الأوائل ضرورة ضبط العربية ؛ فبدأ العمل المعجمي ؛ أخذاً من أفواه العرب ، ونقلًا عن اللغويين ، وتتعاظم هذه الأهمية إذا ما ارتبطت بالقرآن الكريم ؛ لمكان إعجازه ، ولأن الألفاظ هي اللبنة الأولى في بناء اللفظي الكاشف عن مراداته المعنوية فإن "أول ما يحتاج أن يُشغَل به من علوم القرآن العلوم اللفظية ، ومن العلوم اللفظية تحقيق الألفاظ المفردة ، فتحصيل معاني مفردات ألفاظ القرآن في كونه من أوائل المعاون لمن يريد أن يدرك معانيه ، كتحصيل اللب في كونه من أول المعاون في بناء ما يريد أن يبنيه ، وليس ذلك نافعاً في علم القرآن فقط ، بل هو نافع في كل علم من علوم الشرع ، فألفاظه القرآن هي لبُّ كلام العرب وزبدته





وكرائمه وواسطته وعليها اعتماد الفقهاء والحكماء في أحكامهم وحكمهم ، وإليها مفزع حذاق الشعراء والبلغاء في نظمهم ونثرهم" (الأصفهاني ، ١٤٢٧ ، ٥٤-٥٥)

إلا أن بعض مفردات العربية تتوارد في حقل دلالي واحد ، ولا تخرج مفردة عن حقلها الدلالي إلى آخر إلا بمسوغ أسلوبى يتيح لها التداول في سياقات لفظية جديدة . على أن الناظر في أمر هذا الاستعمال لا تغيب عنه أسباب هذه الهجرة الدلالية للفظ ؛ لأن لسياق النص كاشفية عن ذلك بما يتضمنه من قرائن.

إن ما يرمى إليه البحث ليست هذه التبادلات في الحقول الدلالية المختلفة بل يقصد إلى تعاور بعض الألفاظ في الحقل الدلالي نفسه ؛ لوجود مشابهة بينها تجعل من تواردها على المعنى نفسه مسوغاً لهذا الاستعمال ؛ ما أغرى بعض اللغويين بجمع هذه الألفاظ ودراستها تحت مسمى الترادف. وإن كان كثير منهم يتحاشى الإقرار بهذه المقالة التي تقضي إلى التطابق بين الألفاظ مع دلالتها على المعنى الواحد ؛ يدفعهم لهذا التورع ما تمتدح به العربية من ميل إلى الاقتصاد ، وأن حكمة الواضع تأبى الإسراف في استعمال الألفاظ ؛ ما دفعهم إلى القول بأن ثمة مشاركة بين بعض الألفاظ في بعض المعاني ، مشاركة لا تصل إلى حد التطابق ؛ ما دفع بعضهم إلى البحث في غضون الدلالات للوقوف على المتباينات ، وهو ما عرف في تراثنا اللغوي بكتب الفروق . قال تمام حسان : "للألفاظ المفردة أصولها الاشتقاقية ... ولها معانيها المفردة التي تنسب إليها في المعاجم ولها أجزاسها التي تولد في النفوس قبولها أو نفورها منها ، وقد يكون للفظين قدر من الاتفاق في المعنى يصل إلى حد الترادف أو التداخل ، فإذا تداخل المعنى كان من المفيد رصد الفرق بين اللفظين وتخليص معنى كل منهما من معنى الآخر" (حسان ، ٢٠٠٠ ، ١ / ٣٦٩)

وعادة ما يكون السياق هو الفيصل بين هذه المعاني "ذلك بأن المعنى المفرد ... هو معنى متعدد ومحمّل ومن ثم يفنقر إلى قرينة السياق التي تحدده وقد يفنقر إلى قرينة أخرى غيرها إذا عرض له جناس أو تورية" (حسان ، ٢٠٠٠ ، ١ / ٣٧٠) وقد مر بنا دور السياق في تحديد دلالة المفردة .

2.3. موارد العدول في اختيار المفردة القرآنية

ينماز تفسير مواهب الرحمن بعناية كبيرة بالمباحث اللغوية والدلالية ؛ فالمؤلف يبدأ تفسير الآية محل البحث ببيان دلالة المفردات ، وتتبع الفروق الدقيقة بين معانيها ، ملتقياً إلى سياقاتها المختلفة في المعاجم من جهة ، وفي مجمل الخطاب القرآني من جهة أخرى . وقد يكون للمباحث اللغوية دور أكبر في الكشف عن الدلالات العميقة للنص ؛ ما يدفعه لبيان ذلك مفصلاً في مباحث خاصة ، يسمى





بعضها بحثاً دلاليًا ، ويسمى بعضًا بحثًا أدبيًا ، كاشفًا عن تحقق المعنى في الألفاظ على نحو مشكك ؛ بمعنى أن للمفهوم مراتب متعددة قد يحمل النص مرتبة منها بحسب تقييد السياق لذلك .
وهذه بعض الموارد التي يتناولها البحث على سبيل المثال لا الحصر ؛ فإن أمثالها كثير في تفسير يقع في أربعة عشر جزءًا ، إلا أننا اخترنا الموارد التي تعد مصداقًا لما تقدم في الإطار النظري للبحث :

١ - الحمد والمدح

أوضح السيد السبزواري الوجه في اختيار مفردة الحمد في مستهل السورة المسماة بها " الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ " ؛ وقد أعرب عن دقة التعبير القرآني في انتقاء المفردات بما ينسجم من السياق الحالي المقال ؛ فإن ذهن المفردات المتقاربة تحضر في ذهن القارئ عند قراءة السورة ، فالحمد والمدح والشكر والتسبيح مفردات يجمعها حقل دلالي واحد ، إلا أنها تفرق بحسب الدلالة الوضعية الأولى فضلاً عن دلالة السياق القرآني ، فالحمد في الآية الكريمة أعم دلالة من الألفاظ الأخرى ؛ فهو الثناء باللسان على الجميل الاختياري . وأما المدح : فهو الثناء باللسان على الجميل ولو لم يكن اختياريًا . وأما الشكر : فما أنبأ عن عظمة المنعم بأي صورة كان ؛ فإذا كان السياق معبرًا عن الثناء على الله تعالى بما يستحق ؛ اختار المفردة الأبلغ في الدلالة عن ذلك (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 1/128) ، (الأصفهاني ، ١٤٢٧)

٢ - رب وملك ومالك

إنما كان اختيار مفردة (رب) في الآية الثانية من سورة الحمد بحسب السيد السبزواري دون سائر الألفاظ التي تقترب من دلالتها كالملك والمالك والصاحب التي ذكرها جمع من اللغويين وتابعهم بعض المفسرين من أنها تؤدي المعنى نفسه إلا أن السيد السبزواري يكشف أن التدبر في استعمال مفردة الرب في التنزيل العزيز يشي بأن الملك شيء والرب شيء آخر فإن لفظ الرب " فيه خصوصية ، ليست هي في المالك والمالك والصاحب ، وهي الربوبية الحقيقية ، الناشئة عن الحكمة الكاملة التي لا يتصور النقص فيها بوجه ، فالتكوين شيء ، وتنظيم عالم التكوين بتربيته على النظام الأحسن شيء آخر ... فإن الرب مجمع جميع أفعال الله المقدسة ؛ لأن جميع أفعاله تبارك وتعالى متشعبة من جهة تدبيره تعالى وتربيته في كل موجود بحسبه " (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 1/31-32)

إن إنعام النظر والتدبر في التعبير القرآني لهو واحد من أهم آليات التفسير فضلاً عن كونه مندوبًا من القرآن نفسه ، فهو إذ يكشف عن دقة اختيار المفردة في سياقها فإنه ينفي الترادف في استعمال الألفاظ في القرآن الكريم وينفي التكرار الذي لا يحمل معنى جديدًا ؛ وهذا من معطيات العناية بالسياق





النصي ، ففي تفسيره الآية الثالثة من سورة الحمد "الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ" يرى السبزواري أن هذين اللفظين وإن تكررا في البسملة على القول بجزئيتها للسورة ، فإن بينها اختلافاً في المراد ، لأنهما في البسملة لوحظا بالعنوان العام ، وفي السورة كان اللحاظ مختلفاً ، وهو منشأ استحقاق رب العالمين للحمد " فهذه الخصوصية توجب الاختلاف في الجملة وبها يرتفع التكرار " (السبزواري ، ٢٠١٠)

وهذا الأمر ينطبق على مفردة (مَلِك) فإنها لم ترد في الذكر الحكيم مع ورود الاشتقاقات الأخرى للمادة نحو (مَلِكٌ ومالك ومليك ومَلِكٌ وملكوت) لأن السياقات التي وردت فيها هذه المفردات تتحدث عن سلطان الله تعالى وغناه ؛ "ولعل عدم وروده في القرآن ، لأنه غالباً يستعمل في الأمور الزائلة ، وهو تعالى منزّه عن إضافة مثله إليه" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 32/1)

ومع ورود قراءة (مَلِك) في قوله تعالى : "مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ" إلا أن السبزواري يرجح قراءة حفص الواردة لدقيق ما تؤديه من الدلالة "لأن المالكية تشمل ملكية الأجزاء والجزئيات ، بخلاف (مَلِك) فإن الملكية هي التسيطر على الكل" (السبزواري ، ٢٠١٠) ، فمن قرأ (مالك) فعلى قوله "لِمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ" فهو أشبه بقولك من المالك اليوم ، فهو فاعل بمعنى الصفة المشبهة ، كأنه قال : هو الملك وحده اليوم ، ومن قرأ (ملك) فعلى معنى ذو المملكة في يوم الدين. (الزجاج ، ٢٠٠٥ ، 53/1)

٣- العبادة والطاعة والانقياد

وفي سياق تفسير قوله تعالى : "إِيَّاكَ نَعْبُدُ" ذكر السبزواري ثلاث مفردات شائعة في هذا المعنى هي العبادة والطاعة والانقياد ، إلا أن اختيار التعبير القرآني المفردة العبادة يتأتى من ضرورة دلالية يفرضها السياق الذي يحصر العبادة بالله تعالى لأن العقل والنقل اجتمعا على عدم جوازها لغيره سبحانه ؛ فهو الخالق ومفيض الحياة ، وإطلاقها على ما سواه من الاعتقاد الباطل وغير الواقعي ؛ ومن ثم جاء ذكره في الخطاب الكريم بأسلوب إنكاري نحو قوله تعالى : "قَالَ أَتَعْبُدُونَ مَا تَحْنُتُونَ وَ اللَّهُ خَلَقَكُمْ وَ مَا تَعْمَلُونَ" فالعبادة "عبارة عن إتيان العمل بقصد التقرب إلى الله تعالى" فإذا جاء بالعمل من دون قصد القرية حصلت الطاعة دون العبادة "فالإطاعة أعم من العبادة ، كما أن الانقياد أعم من كل منهما ، لإطلاقه عليهما وعلى إتيان ما يحتمل أنه محبوب الله تعالى" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 45/1). والملاحظ ثمة أن التعبير القرآني قد يختار لفظاً ذا دلالة عامة لكون السياق يدعو للعموم والشمول ، وقد يصطفي لفظة ذات دلالة على الخصوص لأن السياق يقصد الجزء الدقيق من المعنى كما في المورد الآتي .

٤- الريب والشك





"الريب : الشك والظنة والتهمة " (ابن منظور ، ١٤١٤ ، 442/1) والريبة "ما تدل على دغل وقلة يقين" إلا أن السبزواري يستدرك على معنى الشك الذي تذكره معاجم اللغة ، إذ يرى أن الريب هو أدنى مراتب الشك ؛ ولعل ما دفعه لذلك هو السياق الذي وردت فيه المفردة القرآنية " ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ " قال السبزواري : "فهو مبرأ من كل عيب وشك ، لأن نفي كل طبيعة يقتضي نفي جميع أفرادها المتصورة في تحقيقها ، فنفي الريب بقول مطلق ، يقتضي نفيه في نظمه وبلاغته ، وفي علومه ومعارفه وتشريعاته ، وجميع الجهات المتصورة في كماله ومعارفه" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 83/1)

٥- التقوى والإيمان

كثيراً ما يرد ذكر المؤمنين والمتقين في آيات الوصف أو الجزاء لفئة خاصة ، ويتساوى المعنى في ذهن القارئ وربما الحافظ حين يغفل فيتعاقب اللفظان على مورد واحد ؛ ومرد ذلك إلى الغفلة عن الفرق اللطيف بين المفردتين ؛ ومن ثم يستنبط السبزواري دلالة خاصة للتقوى من خلال ورودها في سياق الإيمان فيقول : "التقوى فوق الإيمان بدرجة ، لقوله تعالى : "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَتَّقُوا اللَّهَ يَجْعَلْ لَكُمْ فُرْقَانًا وَ يُكَفِّرْ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ" ويستشهد بالعرف فأهل التقوى عند الناس أخص من المؤمنين (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 86-85/1)

٦- الإقامة والإيتاء

ورد في الذكر الحكيم في سياق وصف بعض الفئات أنهم يقيمون الصلاة وآخرين يأتون الصلاة ، ومع أن اللفظين غير متشابهين لغةً ، إلا أنهما متقاربان من حيث المعنى في بعض الموارد غير أن السياق القرآني يضيف مزية للمفردة في سياقها الخاص ما يجعلها تباين عن مشابهاها ، قال السبزواري : "وليس المراد بإقامتها ، مجرد الإتيان بها صورة من قيام وركوع وسجود ، خالية من روح العبادة ، والتوجه إليه تعالى ، وإلا فهو مضيع لها ... ولأجل ذلك لم يستعمل لفظ الإتيان بالصلاة في القرآن العظيم إلا مقروناً بالذم غالباً كقوله تعالى : "وَلَا يَأْتُونَ الصَّلَاةَ إِلَّا وَهُمْ كُسَالَى وَ لَا يُنْفِقُونَ إِلَّا وَهُمْ كَارِهُونَ" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 92-93 /1)

٧- الإنفاق والإعطاء

ورد في التنزيل الحكيم فعل الإنفاق والإعطاء ماضياً ومضارعاً (أنفق ، ينفق) و (أعطى ، يعطي) مسنداً إلى المفرد مرة وإلى الجمع ، وأكثر مجيئه مسند إلى المجموع ، الإنفاق يستلزم عطاء وليس العكس ؛ ما يعني أن الأصل الإعطاء ، فهو أعم من الإنفاق ؛ فالأخير عطاء خاص ، فهو "الإعطاء المغرب إليه شرعاً والممدوح عقلاً" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 94/1) فهو ذو ارتباط بعالم الغيبات ؛ فإن





الذي ينفق يعتقد أن ما يملك هو من الله تعالى ، فهو يخرج ابتغاء رضوان الله ؛ ومن هنا كان الإنفاق من صفات المتقين كما في قوله تعالى " الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَ يُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَ مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ " ، أما الإعطاء فلا يستلزم التقرب ضرورة ، ومن هنا فإن القرآن الكريم إذا ما ذكر الإعطاء بقصد القرية ذكرها نحو قوله تعالى : " قَآمًا مِّنْ أَعْطَى وَ انْقَى "

ومما يشبه ما نحن بسبيل منه ما ذكره في تفسير قوله تعالى : " وَ أَنثُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ " إذ عدل التعبير عن "مثل اعطوا أو ارجعوا ، لأن الإيتاء هو إعطاء خاص لا مطلق الإعطاء" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 94/1)

٨- التلاوة والقراءة

جاء فعل التلاوة والقراءة واقعا على القرآن بوصفه لفظاً مقروءاً ، إلا أن ورود المفردتين على القرآن نفسه لا يعني تطابقهما في الدلالة ، ولا سيما إذا لاحظنا السياق الذي يحيط بكلتا المفردتين . فقد جاءت مفردة القراءة منسوبة إلى النبي الأكرم واقعة على لفظ الكتاب العزيز في موارد قليلة ؛ نحو قوله تعالى : " فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ " وقوله : " وَ إِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ جَعَلْنَا بَيْنَكَ وَ بَيْنَ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ حِجَابًا مَّسْتُورًا "

وجاءت التلاوة في موارد عديدة مسندة إلى النبي الأعظم واقعة على لفظ الكتاب العزيز ؛ نحو قوله تعالى : " رَبَّنَا وَ ابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَ يُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَ الْحِكْمَةَ وَ يُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ " وقوله : " كَمَا أَرْسَلْنَا فِيكُمْ رَسُولًا مِنْكُمْ يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِنَا وَ يُزَكِّيكُمْ وَ يُعَلِّمُكُمُ الْكِتَابَ وَ الْحِكْمَةَ وَ يُعَلِّمُكُم مَّا لَمْ تَكُونُوا تَعْلَمُونَ " وقوله : " لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَ يُزَكِّيهِمْ وَ يُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَ الْحِكْمَةَ وَ إِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ " ونحوها .

إن ملاحظة السياق لتشي بأن للتلاوة فضل على القراءة ؛ فقد جاءت في سياقات المدح والثناء والمئة ؛ ومن ثم أشار السبزواري تبعاً لجمع من المفسرين واللغويين إلى أن "في لفظ التلاوة خصوصية ليست في مطلق القراءة ، فإنها القراءة التي يتبعها الفهم والتدبر" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، 49-48/2)

٩- الخوف والخشية

وردت مفردتا الخوف والخشية في موارد كثيرة من القرآن الكريم ، نحو قوله تعالى : " ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَ إِنَّ مِنْ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَ إِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَ إِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَ مَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ " وقوله : " وَ مِنَ النَّاسِ





وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ " وقوله :
"إِنَّمَا تُنذِرُ مَنِ اتَّبَعَ الذِّكْرَ وَخَشِيَ الرَّحْمَنَ الْعَلِيمَ فَبَشِّرْهُ بِمَغْفِرَةٍ وَأَجْرٍ كَرِيمٍ" وقوله : "لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا
الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْنَاهُ خَاشِعًا مُتَصَدَّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ"
ونحو ذلك

إلا أن استعمال مفردة الخشية في سياقاتها المتعددة يكشف عن مفارقتها الدقيقة للخوف فهي بحسب
السبزواري "أعم منه مورداً ، لإطلاقها على الجمادات أيضاً ، وأخص منه مفهوماً ، لأنها الخوف
المشوب بالتعظيم ، بخلاف مطلق الخوف" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، ١ / 398)

١٠- البعث والإرسال

يتناول السبزواري الوجه في اختيار التعبير القرآني مفردة البعث بدل الإرسال في سياق الحديث
عن تبليغ الأنبياء رسالاتهم نحو قوله تعالى : " كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَ
مُنْذِرِينَ " وغيرها

"الباء والعين والثاء أصل واحد، وهو الإثارة. ويقال بعثت الناقة إذا أثرتّها" (معجم مقاييس اللغة
١٩٧٢، ١ / ٢٦٦)

قال السبزواري معللاً : "وإنما عبر سبحانه وتعالى بالبعث دون الإرسال ، لأن حال الإنسان في
هذا الدور من حياته على الأرض كانت حال خمود وخمول ، لا يقصد إلا البقاء والاستفادة من وسائل
الحياة ، فكان الأنسب أن يبعث الله النبيين ليثيروا لهم الدفائن التي أودعها الله تعالى في عقل الإنسان"
(السبزواري ، ٢٠١٠ ، ٣ / ٢٨٢)

١١- أكثر وأكبر

"الكاف والثاء والراء أصل صحيح يدل على خلاف القلة ، من ذلك الشيء الكثير" (معجم
مقاييس اللغة ، ١٩٧٢ ، ٥ / ١٦٠) أما الكاف والباء والراء فهو أصل صحيح يدل على خلاف الصغر
؛ فالكثر للمعدود والكبر للحجم ، ولما كانت المنافع معدودة وكذلك المضار فالأوفق أن يستعمل معهما
لفظا الكثرة والقلة ؛ فنقول : هذا الطعام منفعه كثيرة ومضاره قليلة أو نفعه كثير وضره قليل .

لكن التعبير القرآني استعمل مفردة (كبير وأكبر دون كثير وأكثر) في هذا المعنى ، في قوله تعالى
: "يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخُمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَ مَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا وَيَسْأَلُونَكَ
مَاذَا يُنْفِقُونَ قُلِ الْغَفْوُ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ"





إن إنعام النظر في السياق القرآني عامة وسياق آية الخمر والميسر خاصة يكشف عن أن الوصف بالكبر لا يقصد به الإخبار عن الكثرة مقابل القلة ، بل الغرض بيان عظيم الأثر الذي يتركه الخمر والميسر ، علماً أن التعبير القرآني قد استعمل مفردة كثير خمس عشرة مرة كلها تدل على النسبية العددية التي تمتاز بالكثرة بالقياس لغيرها ؛ ومن ثم نجد هذا الوصف متعلّقاً لـ من التبعية بعدة نحو : (كثير من أهل الكتاب ، ربيون كثير ، كثير من نجواهم ، كثير منهم ، كثير ممن خلقنا ، كثير من الناس ...)

واستعمل مفردة كبير خمس وأربعين مرة وصفاً لعظمة الموصوف نحو : (قتالٌ فيه كبير ، ثم كبير ، حوباً كبيراً ، فسادٌ كبيرٌ ، عذابٌ يومٍ كبير ، لتعلنّ علواً كبيراً ... وتأسيساً على معطيات السياق يعلل السبزواري استعمال مفردة أكبر بدل أكثر ، إذ يقول : " وإنما وصف سبحانه الإثم بالكبر دون الكثرة ، لبيان عظمة الإثم والعقاب ، حتى كأن النفع في مقابله يكون معدوماً ، ولذا أفرده عز وجل ولم يقل من منافعهما ، لأن العدد لا تأثير له في الكبر " (السبزواري ، ٢٠١٠ ، ٣/٣٤٥)

١٢- أنباء وأخبار

وردت كلتا المفردتين في التعبير القرآني ، وإن كانت مفردة الإخبار أقل وروداً بكثير بالإضافة إلى اختها ؛ فقد جاء (الخبر) مفرداً في سياق قصة موسى عليه السلام في الآية السابعة من سورة النمل إذ قال موسى لأهله إِنِّي آنَسْتُ نَاراً سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ" ومثلها في القصة نفسها في الآية التاسعة والعشرين من سورة القصص. أما (أخبار) جمعاً فورد في ثلاثة موارد اثنان منها في سياق بيان أعمال الذين كانوا بمعية النبي في القتال ؛ الأولى قوله تعالى : "يَعْتَذِرُونَ إِلَيْكُمْ إِذَا رَجَعْتُمْ إِلَيْهِمْ قُلْ لَا تَعْتَذِرُوا لَنْ نُؤْمِنَ لَكُمْ قَدْ نَبَأْنَا اللَّهَ مِنْ أَخْبَارِكُمْ وَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَ الشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ" والثانية قوله تعالى : "وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنْكُمْ وَالصَّابِرِينَ وَ نَبْلُوَ أَخْبَارَكُمْ" والأخبار ثمة تعني الأعمال بحسب الطباطبائي في الميزان . أما المورد الأخير فهو ما ورد في سورة الزلزلة من قوله سبحانه : "يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا" .

أما النبأ فكل ما أخبر به الله تعالى نبيه من شأن الأمم الساقية فقد سماه نبأً والفعل الإنباء "والإنباء جمع نبأ ، كالأخبار جمع خبر ، ولكن النبأ أخص من مطلق الخبر ذي الفائدة العظيمة ، والخبر أعم منه ، وقد يطلق على مطلق الخبر مع القرينة ، ويمكن أن يستفاد من موارد الاستعمالات القرآنية أن





النبأ يستعمل غالباً في الموارد التي تستفاد فائدة الخبر من ناحية العلة ، والخبر بالعكس" (السبزواري ، ٢٠١٠ ، ٣٣٦/٥) ومن ثم كان السياق القرآني حاكماً في انتقاء اللفظ الأمثل للتعبير عن الدلالة المثلى.

١٣- أحسن وعلم

ذكرت هذه الألفاظ في غير مورد من الذكر الحكيم ، والفارق بينها ؛ أن العلم - وهو أكثرها وروداً - متعلق بصفة الشيء وحكمه وبالكميات ، أما المعرفة فتتعلق بالجزئيات وبالذات ، فمعنى علمت زيداً قائماً علمت اتصافه بالقيام . ومعنى عرفته أي عرفت ذاته. فالعلم يتعلق بالصفات والمعرفة ذات تعلق بالذوات والجزئيات (الخصري ، 153/1) وهذه الدلالة أقرب للحكم على الأمور المعنوية أو الحديث عنها ، إلا أننا نجد التعبير القرآني يستعمل لفظاً آخر كما في قوله تعالى : " فَلَمَّا أَحَسَّ عِيسَى مِنْهُمُ الْكُفْرَ قَالَ مَنْ أَنْصَارِي إِلَى اللَّهِ قَالَ الْخَوَارِيُّونَ نَحْنُ أَنْصَارُ اللَّهِ آمَنَّا بِاللَّهِ وَ أَشْهَدُ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ" حيث جاءت مفردة (أحس) لتعبر عن العلم بهذه الصفة المعنوية التي لحقت بني إسرائيل ، مع أن مادة هذه المفردة تدل على إدراك الشيء بالحواس (الأصفهاني ، 1427 ، 232) ، وإذا تابعنا الزواج (ت311هـ) في أن "معنى أحس في اللغة : علم ووجد" (الزجاج ، 2005 ، 350/1) فإننا لمّا ندرك الغرض من عدول التعبير القرآني عن الألفاظ مثل علم ووجد وعرف إلى مفردة أحس ؛ إلا أن السبزواري يحتكم إلى دور السياق الكاشف عن دقة اختيار المفردة في مكانها المناسب قال : " وإنما عبر سبحانه وتعالى بـ (أحس) مع أن الكفر من الأمور المعنوية ، لبيان أن كفرهم بلغ مبلغاً حتى تعلقت به الحواس الظاهرة" (السبزواري ، 2010 ، 377 /5) فحيث إن الآيات تتحدث عما لقيه عيسى من قومه مكراً وعناداً ولجاجاً ، استنصر عليهم خلص أصحابه ؛ وإنما بلغ به الأمر ما بلغ لأنه لمس منهم الأذى ، لا أنه استشرف وقوعه ؛ ومن ثم كانت الآيات تسلية للنبي الأعظم مما يجده من قومه.

العدول في اختيار المفردة القرآنية بين السبزواري والطباطبائي والرازي

لم تكن العناية بدلالة اختيار المفردة القرآنية منحصرة بتفسير مواهب الرحمن بل كانت إحدى وسائل تفسير النص القرآني الكريم .

وإذا ما رأينا انطلاق السبزواري من الدلالة اللغوية للمفردات وإظهار معناها بلحاظ السياق الذي وردت فيه ؛ فإن مفسرين آخرين يقتربان منه من حيث التكوين المعرفي : الأول هو : الطباطبائي الذي يعد من أبرز مفسري الشيعة المعاصرين إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق ، فقد كان تفسيره الميزان يبنى منهجية تعتمد تفسير القرآن بالقرآن ؛ محكماً فضاء النص القرآني ، ثم جو السورة ، ثم سياق





الآية لإعطاء الدلالة التفسيرية المناسبة ، وإن لم يكن غافلا عن الآليات التفسيرية الأخرى ، والآخر هو : الفخر الرازي الذي يعد علما من أعلام التفسير ، فقد اصطبغ تفسيره بالنزعة العقدية ؛ إذ دافع فيه عن عقيدة الأشاعرة متوسلا بالآليات التفسيرية التي تعزز من دفاعه ، ولا سيما المباحث البلاغية واللغوية.

فإذا كان السبزواري مع العدول في المفردة القرآنية بوصفه ظاهرة بلاغية لغوية تتجلى في الدقة البيانية للقرآن، ويستند إلى الفروق المعجمية والنحوية ومناسبات السياق. فإن الطباطبائي يفسر اختيار اللفظة من خلال اندماجها في البنية المفهومية للقرآن، ويربطها بالهدف العقدي أو التشريعي للآية، دون توسع في الفروق المعجمية. وهكذا فعُدول السبزواري لغوي-بلاغي، وعدول الطباطبائي دلالي-مفهومي. وأما الرازي فيبرز الفرق بين المفردات ويجعله مدخلا للبحث البلاغي والكلامي. إذ يربط العدول بالحكمة الإلهية والمقاصد العليا للخطاب. فيكثر من تعدد الوجوه، ويعطي المعنى أكثر من احتمال. ومن هنا ؛ عدُّ العدول دليلا على الإعجاز البلاغي، لا مجرد تنوع في الأسلوب.

النتائج

خلص البحث إلى النتائج الآتية:

أن تفسير مواهب الرحمن للسيد عبد الأعلى السبزواري يحمل نظرة تفسيرية ذات رؤى جديدة تستند إلى آليات البيان العربي ولا سيما الآليات اللغوية. تساهم المفردة في تشكيل السياق ، وهو يسهم في خلق معناها ؛ ومن ثم كانت العناية بهما ضرورة تفسيرية.

يتحرى السبزواري إظهار الدقة البيانية في التعبير القرآني ؛ إثباتا لإعجازه . يسهم البحث عن الفروق اللغوية بين المفردات في تعزيز مقولة انفتاح النص القرآني وتعدد قراءاته كان أثر التفكير الفقهي والأصولي باديا في معالجة السبزواري للنص القرآني ؛ ولا سيما ما يتعلق في الوقوف على العنى الدقيق للمفردة . ثمة تشابه في معالجات المفسرين (السبزواري والطباطبائي والرازي) للمفردة القرآنية ، بما ينسجم والمنهاجية المتبعة لكل منهم ، فالسبزواري أعنى من الآخرين بالجانب اللغوي البلاغي للمفردة





المصادر

القرآن الكريم

- [1] ابن الأثير، ضياء الدين. (1420هـ). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد). بيروت: المكتبة العصرية.
- [2] ابن جني، عثمان. (1385هـ). *الخصائص* (تحقيق محمد علي النجار). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- [3] ابن فارس، أحمد. (1972). *معجم مقاييس اللغة* (تحقيق محمد عبد السلام هارون). بيروت: دار الفكر.
- [4] ابن منظور، محمد بن مكرم. (1414هـ). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
- [5] الأصفهاني، الراغب. (1427هـ). *مفردات ألفاظ القرآن* (تحقيق صفوان عدنان داوودي). قم: طليعة النور.
- [6] الجرجاني، عبد القاهر. (2001). *دلائل الإعجاز* (تحقيق عبد الحميد هنداوي). بيروت: دار الكتب العلمية.
- [7] الجعفري، محمد. (2001). *أعلام الفكر الشيعي في القرن الرابع عشر الهجري*. بيروت: دار التعارف.
- [8] الحسيني، محمد جواد. (2012). *المنهج التحليلي في التفسير الشيعي المعاصر: دراسة مقارنة بين الطباطبائي والسبزواري*. مجلة الدراسات الإسلامية، 18(2)، 78.45-
- [9] الخضري. (د.ت). *حاشية الخضري على شرح ابن عقيل*. القاهرة: دار إحياء الكتب العلمية.
- [10] الخوئي، أبو القاسم. (1992). *معجم رجال الفكر الشيعي المعاصر*. قم: مؤسسة النشر الإسلامي.
- [11] دراز، محمد عبد الله. (1427هـ). *النبأ العظيم: نظرات جديدة في القرآن*. القاهرة: دار الفقه للطباعة والنشر.
- [12] رزق، صلاح. (2002). *أدبية النص: محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي*. القاهرة: دار غريب.
- [13] الزجاج، أبو إسحاق. (2005). *معاني القرآن وإعرابه* (تحقيق عبد الجليل عبده شلبي). القاهرة: دار الحديث.
- [14] الزمخشري، محمود. (د.ت). *الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل*





(تحقيق عبد الرزاق المهدي). بيروت: دار إحياء التراث العربي.

- [15] السبزواري، عبد الأعلى. (2010). مواهب الرحمن في تفسير القرآن. قم: دار التفسير.
- [16] طبانة، بدوي. (1997). معجم البلاغة العربية. بيروت: دار ابن حزم.
- [17] العاملي، حسن. (2018). التحليل اللغوي والبلاغي في التفاسير الشيعية الحديثة. بيروت: مركز دراسات الوحدة الإسلامية.
- [18] عبد المطلب، محمد. (1997). البلاغة العربية: قراءة أخرى. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).
- [19] المجلسي، حسن. (1995). تاريخ الحوزة العلمية في النجف الأشرف. قم: دار المرتضى.
- [20] الموسوي، مرتضى. (2020). الدلالة والسياق في التفسير التحليلي المعاصر. النجف: دار الغري العلمية.





الأساليب الانشائية عند الشعراء المغمورين في العصر العباسي (القرن الخامس الهجري انودجاً)

م.د رجاء مهدي زكي¹ أ.د عدنان كاظم مهدي شعبان² م.م حنين طالب نجم³

¹ جامعة الكوفة – كلية التربية

² جامعة الكوفة- كلية الآداب

³ جامعة جابر بن حيان للعلوم الطبية والصيدلانية – رئاسة الجامعة

rajaa.alrubeay@uokufa.edu.iq

adnan.shaaban@uokufa.edu.iq

haneen.t.najim@jmu.edu.iq

الملخص. يُعدُّ العصر العباسي من أزهى العصور في الأدب العربي من خلال التطور الكبير الذي حصل في فنون النثر والشعر، بسبب تقدم الحضاري والثقافي، وقد اتضح أثر هذا التقدم في لغة الشعراء وأساليبهم، وقد برز في هذا العصر ظاهرة تنوع الأساليب الانشائية التي شكلت جانباً مهماً من البناء الفني للنصوص الشعرية، وهذا البحث يتناول أهم الأساليب، ومنها أسلوب استقهام، وأسلوب أمر، وأسلوب التعجب، وأسلوب النفي وأسلوب النداء، وأسلوب النهي. بوصفها أدوات للتعبير عن الانفعال والعاطفة والموقف الفكري والجمالي في النصوص الشعرية، وقد وقع الاختيار على الشعراء المغمورين في القرن الخامس الهجري تحديداً، لأن هذا القرن ضمَّ عدداً كبيراً من الشعراء الذين لم يسלט عليهم أضواء الشهرة، وبقي نتاجهم الشعري مدفوناً في أمهات كتب الأدب والتراجم.

Abstract. The Abbasid era is considered one of the most flourishing periods in Arabic literature, owing to the significant development that took place in the arts of prose and poetry as a result of cultural and civilizational progress. The impact of this advancement became evident in the poets' language and stylistic methods. This period witnessed the emergence of diverse rhetorical and syntactic devices, which formed an important aspect of the artistic structure of poetic texts. This study examines the most prominent of these devices, including the interrogative, imperative, exclamatory, negative, vocative, and prohibitive forms, as tools for expressing emotion,





sentiment, and the intellectual and aesthetic stance within poetic texts. The research focuses specifically on lesser-known poets of the fifth century AH, as this century included a large number of poets who did not receive the spotlight of fame, and whose poetic output remained buried in the major works of literature and biographical sources.

المقدمة

تُعَدُّ الأساليب الإنشائية من أبرز مظاهر الجمال في اللغة، لأنها وسيلة للتعبير وإيصال المعاني والأفكار، وتظهر انفعال المتكلم وموقفه النفسي والعاطفي اتجاه المخاطب أو الأحداث، وهذا ما يمنح النصوص حياةً وحركةً وتأثيرًا لدى المتلقي.

وهذه الأساليب تقوم على الطلب وتشمل أنواعًا متعددة مثل الاستفهام والأمر والنهي والنداء والتعجب وغيرها، وكل أسلوب يؤدي وظيفة تبعاً للسياق.

وبرزت هذه الأساليب في العصر العباسي الذي شهد تجديدًا فنيًا ولغويًا واسعاً واتسعت فيه مجالات التعبير الأدبي، ومن هنا جاءت أهمية هذا الموضوع، إذ يهدف إلى دراسة الأساليب الإنشائية في هذا العصر من خلال مجموعة من الشعراء المغمورين في القرن الخامس الهجري وأغلب هؤلاء ليس لهم دواوين وإنما اشعارهم ماثلة في كتب الأدب المتنوعة وسندرس أهم هذه الأساليب، وما أدته من وظائف فنية وبلاغية في بناء نصوصهم الشعرية.

1. المحور الأول: أسلوب الاستفهام

أسلوب الاستفهام: ((هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته الآتية - وهي: الهمزة، وهل، وما، ومتى، وأيان، وكيف، وأين، وأنى، وكم، وأي)) (عبد العزيز عتيق: 88، وأحمد الهاشمي 2009: 78) فقد ورد هذا الأسلوب بكثرة في العصر العباسي مؤدياً لمعانٍ ودلالات معينة على وفق الحالة الشعرية التي يمرون بها .

ومن الأمثلة على هذا الأسلوب قول أبو محمد علي بن الأزهري: (الطويل)

وكم قد سبّنتي فيك من ذات بُرُفٍ

بأحسن عينٍ للمهارة وليت

(شوقي ضيف، 1960 - 1995: 97 / 5)





فالاستفهام لدى أبو محمد علي بن الأزره استفهام غير مباشر من خلال صيغة "وكم قد سبّتي فيك"، التي تفتح الباب أمام تساؤلات تأملية تُعبّر عن الحيرة والتساؤل الداخلي، وهذه الصيغة الاستفهامية تعكس شعوره بالدهشة والقلق اتجاه الموقف الذي يعيشه، حيث يعبر عن كم الألم أو المعاناة التي شعر بها بسبب تصرفات المحبوبة، واستخدام الاستفهام هنا ليس للاستفهام الفعلي بل هو أسلوب بلاغي يهدف إلى إبراز الندم أو الأسف، كما أن كلمة "برقع" تساهم في رسم صورة شاعرية تمزج بين المعنى والرمزية، مشيرة إلى الحواجز التي تمنع الفهم الكامل والتواصل، وبالتالي تعمق الأزمة النفسية عند الشاعر.

وقول تميم بن معد صاحب مصر في إحدى مقدماته الغزلية:

(المتقارب)

أَأَنْتَنُ أَنْجَمُ ذَا الْجَوِّ أَمْ

بُرُوجُ النُّجُومِ جَلَا بِيْبُكُنْه؟

(الباخري، 1414 هـ: 112 / 1)

هنا يعتمد الشاعر على أسلوب الاستفهام بلاغياً ليعبر عن الدهشة والاستفهام الداخلي. صيغة السؤال "أَأَنْتَنُ أَنْجَمُ ذَا الْجَوِّ أَمْ..." تثير تساؤلاً شاعرياً يظهر التعجب والدهشة من طبيعة وجمال النسوة اللواتي تغزل بهن ويبقى في حيرة في وصف مكانتهن، فهذا الخطاب الاستفهامي يحمل شعوراً بالإعجاب. وقد اعتمد الشاعر على الصور البصرية وربطها بالخيال لينتج صورة مركبة حركية قوامها الاستفهام ومدارها التعجب بالزمن أو بالمكان، في تداخل بين الواقع والخيال، والشاعر يوظف هذا الاستفهام للإشارة إلى التفرد والتشابه في آن واحد، حيث يضع المستمع أو القارئ في حالة من التفاعل مع تساؤله، كما أن استخدام هذه الصيغة يضيف على النص شعوراً من التأمل العميق والتساؤل الوجودي، ليكون السؤال عن الهوية أو الطابع شيئاً غير ثابت، بل مملوءاً بالظلال الرمزية والمعاني المتعددة. ويقول أيضاً:

(المتقارب)

وَسَلْ هَلْ وَأَتْ قَطُّ أَرْمَاحُهُ

عُيُونُ الْعِدَا غَيْرُ زُرْقِ الْأَسْنَةِ؟

(الباخري، 1414 هـ: 114 / 1)





هنا يستخدم الشاعر أسلوب الاستفهام ليعبر عن قوة وثبات الشجاعة في مواجهة الأعداء، ويقول الشاعر هل وأت تعني الوعد الصادق الذي يوثقه المرء على نفسه. فالشاعر يصف شجاعة الممدوح عبر استفهام مجازي قد استعير للرمح فهي قد وعدت أعداءها أن لا تريهم غير أسنة الرماح فالاستفهام هنا فيه تأكيد على أن الممدوح قد وعد أعداءه بالرد القاسي عبر السلاح في المعركة وهنا يتحول الاستفهام من أداة طلبية إلى أداة خبرية تؤكد عزم الممدوح على مواجهة الأعداء.

وقال أبو سعد محمد بن حمزة الموصلي:

(الطويل)

وهل تركت في الحوادث مئة

بها أستميل الخل أو أستزيده

(الفقطي 1970 م.: 192)

هنا يستخدم الشاعر أسلوب الاستفهام ليعبر عن تساؤل داخلي حول تأثير الحوادث والظروف على حياته الشخصية، وهذا الاستفهام لا يريد به الشاعر السؤال عن أثر الحوادث والمحن وما فعلته في نفسه وشخصيته، بل هو سؤال مجازي انكاري ففيه استنكار واضح وتأكيد على ان تلك المصائب لم تؤثر فيه ولم تغير من سلوكه؛ بل بقي الشاعر صامداً ثابتاً بوجه تلك التحديات إذ إنه لم ينحني لتلك الأزمات ولم يطلب أي عون أو مساعدة من صديق (الخل) فالشاعر أراد من خلال هذا الاستفهام نفي أي ضعف أو تهاون أو أي محاولة لإذلال الشاعر أو جعله محتاجاً للآخرين حتى ولو من صديق.

2. المحور الثاني أسلوب الأمر

جاء في كتب البلاغة تعريف أسلوب الأمر هو: ((طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام. ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الأمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه، سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا)) (عبد العزيز عتيق، 2009 م: 75) وقد تخرج صيغ الأمر عن معناه الأصلي وهو (الإيجاب والإلزام) إلى معان أخرى كالإدعاء والالتماس، والارشاد والتهديد... وما إلى ذلك من معان (مصطفى الهاشمي: 71، 72)

(الكامل)

ومن الامثلة على اسلوب الأمر قول الوثلي:

فاشلم محمد للمحامد وا

آداب منفرداً بلا ند

(الباخرزي، 1414 هـ: 1/ 88).





هنا الشاعر استعمل أسلوب الأمر لغرض الدعاء للممدوح وقد خاطب الممدوح باداء النداء المحذوفة داعياً له بأن يكون مثلاً للمحامد والآداب أي أن يكون قدوة للالتزام بالاخلاق السامية الرفيعة وأن يكون منفرداً بتلك المحامد والآداب، مما يبين تفرد هذا الشخص بفضائل تجعل له مكانة خاصة ومميزة، ويحمل الأمر هنا نوعاً من التقدير والإعجاب، فالشاعر لا يطلب فقط بل يوجه نصيحة بإخلاص، متمنياً له أن يكون بعيداً عن أي مقارنة، يشدد على أهمية أن يسير محمد بمفرده، مميّزاً وذا مكانة عالية، ليظهر البيت الشعري كدعوة لاتباع الفضائل التي تجعل الفرد في قمة التميز والسمو. وكذلك من الأمثلة على أسلوب الأمر قول ثابت بن هارون الرقي النصراني (الكامل)

صَهْ يَا بَنِي أَسَدٍ فَلَسْتُ بِنَجْدَةٍ

أَثَرْتُ فِيهِ، بَلِ الْقَضَاءُ يَقِيْدُ

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْمُؤَيَّدُ دَعْوَةً

مَمَّنْ حَشَاهُ بِالْأَسَى يَتَوَقَّدُ

(الصفدي 1420هـ - 2000م / 10 / 288)

في خطاب الشاعر لبني أسد نلاحظ تقريباً واضحاً في استعماله لصيغة اسم فعل الأمر (صه) فهذا الأمر فيه زجر واضح لبني أسد موضحاً أنهم عاجزون عن تقديم العون، وكذلك استخدم الشاعر أسلوب الأمر أيضاً في دعوته للملك المؤيد، حيث يصفه بأنه يحمل مسؤولية عظيمة وهو محلّ معاناة، مؤكداً على أهمية الاستجابة لنداء من يشعر بالألم. بتوظيف هذا الأسلوب الإنشائي، يُثري الشاعر النص ويُظهر التوتر بين الأمل في التدخل والانقياد لقوة القضاء، مما يضفي على الأبيات قوة إيقاعية ودلالية تؤثر في المتلقي.

ويقول علي بن الحسن الباخري في مدح نظام الملك:

وافرح فما يلقي لسدك هادم

وامرح فما يلقي لحدك ثالم

(الباخري، 1013/2)

وهنا نجد الشاعر يخاطب ممدوحه بصيغة الامر (افرح) (امرح) وهذا الأمر مجازي قصد به الشاعر الدعاء بحكم العلاقة بين الشاعر والممدوح وهنا نجد تناسباً إيقاعياً في اللفظتين من خلال الترصيع، وهذا الأمر المجازي في قول الشاعر يظهر تحدياً لأعداء الممدوح ففي هذا الأمر تصوير لقوة ومنعة





الممدوح وعدم قدرة الاعداء على مواجهته ؛ لذا يطلب من الممدوح أن يفرح لهذا الأمر وكذلك يطلب منه أن يمرح وأن يلهو وهي كناية عن عدم الاهتمام والاكتراث لما سيحصل له مستقبلاً لأنه في مأمن ولا يستطيع أحد من النيل من مكانة الممدوح أو مواجهته.

3. المحور الثالث أسلوب النفي

هو أحد الأساليب الطلبية التي يقصد بها انكار شيء ، وهو ضد الإثبات يستعمل لدفع ما تردد في ذهن المخاطب ، والنفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول فينبغي إرساله بحسب ما تمثله ملاسبات القول ومناسباته (مهدي المخزومي، 1964: 246). ومن أدواته (ما ، لا ، لما ، لم ، ولن .. وغيرها) ومن الأمثلة على النفي قول ثابت بن هارون الرقي النصراني في رثاء المتنبّي:

(الكامل)

قل لي إن استطعت الخطاب فإنني

صبّ الفؤاد إلى خطابك مكمد

(الباخري: 1/131).

هنا الشاعر يقف مفاجئاً لحادثة وفاة المتنبّي، وهو لا يعرف ماذا يقول وعن هذا الفقد العظيم فيخطبه قائلاً: هل تستطيع الخطاب وهل من جواب منك، ومن ثم يستدرك الشاعر قائلاً: نافيّاً أي أن يكون هناك شاعراً بعده يملأ الفراغ من بعده فاستعمل الشاعر أسلوب النفي ليعبر الشاعر عن قوة الشعور بالخذلان والفراغ بعد غياب المتنبّي. ويبدأ الشاعر بتوجيه سؤال يتضمن نفيّاً قاطعاً "أتركت بعدك شاعراً؟" وهو نفي لوجود شخص آخر قادر على ملء فراغ غيابه أو تقديم شيء يعادل ما كان يقدمه من قبل، ثم يؤكد النفي في الشطر الثاني ، مما يعمق الإحساس بعدم وجود بديل للمتنبّي في الزمان، ويظهر النفي هنا كيف أن غياب المتنبّي قد ترك فراغاً لا يمكن تعويضه، وهو ما يبرز المكانة الكبيرة له وتأثيره العميق في نفس الشاعر.

ويقول أبو جوثه في إحدى مدائحه:

(الكامل)

شمسا، وختل وجوههم أقمارا

عدل الزمان عليهم أوجارا

قوم إذا اقتحموا العجاج رأيتهم

لا يعدلون برفدهم عن سائل

(الباخري: 1/69)

فقد وصف هذا الشاعر هؤلاء القوم بأوصاف بالغة في الكرم نافيّاً عنهم أي وصف بالبخل فسائلهم لا يريد أبداً وكأنما هذا النفي يؤكد على صفة الكرم واستمراره فيهم حتى وإن عدل عنهم الزمان أي تنكر





عليهم الزمن بملماته فلو فرضنا انه حصلت جميع هذه الأمور فإن هؤلاء القوم باقين على طبعهم في الكرم والسخاء .

4. المحور الرابع أسلوب النداء

يُعرَّب النداء بأنه ((طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب «أنادي» المنقول من الخبر إلى الانشاء)) (مصطفى الهاشمي: 89). ومن أدواته : الهمزة، واِي، ويا، وآي، وأَيَا وَهيا (خليفة التميمي، 2021 م: 44/1)

ومن الامثلة على النداء قول علي بن علي بن حسان
يا أيُّها الناسُ ارحموا مُدْنَقاً

قَيِّدَهِ العِشْقُ بَقِيدٍ وثِق

(الصفدي 1420هـ - 2000م: 21 / 220)

هنا يستخدم الشاعر أسلوب النداء بقوله "يا أيُّها الناسُ"، وهو أسلوب إنشائي يعبر عن استغاثة أو طلب، ويظهر قوة النداء في توجيه خطاب الشاعر مباشرة إلى الجمهور، وهنا يستعطف الناس ويطلب منهم الرحمة، ويصور نفسه بحالة من الضعف والتقيد 2"قَيِّدَهِ العِشْقُ"، حيث يصور العشق كقيد ثقيل يعيق حركته ويشده نحو الألم، هذا الأسلوب يعزز من تأثير المعاناة التي يشعر بها الشاعر ويشرك المتلقي في محنته، مما يضيف عمقاً عاطفياً على النص، والنداء في هذا السياق يجعل الطلب أشد وضوحاً، ويحث الناس على الاستجابة لمناشدة الشاعر للرحمة.

ويقول أبو الحسن البصري

أَيَا دَهْرُ وَيُحْكُ مَاذَا جَمِيلُ

فَوَاذُ عَلِيلٍ وَالْفَتْ بَخِيلُ؟

(الثعالبي هـ 1983 م: 5 / 55)

هنا يستخدم الشاعر أسلوب النداء بشكل مؤثر، حيث يخاطب الدهر قائلاً "أَيَا دَهْرُ"، وهو تعبير عن الاستغاثة والتساؤل في وقت واحد، النداء هنا يعكس شعور الشاعر بالعجز. أما الاستفهام فيعبر عن معاناته في ظل الظروف القاسية التي يمر بها، ويتساءل عن سبب الألم الذي يشعر به فؤاده، الذي أصبح "عليلاً"، كما يشير إلى غياب الإلف، وهو ما يعمق من إحساسه بالوحدة والخذلان، فالنداء إلى الدهر يوجّه اتهاماً له وكأن الشاعر يلومه على ما يعيشه من صعوبات، وهذه الطريقة في الخطاب تجعل النص يفيض بالعاطفة وتزيد من قوة تأثيره على القارئ، حيث يشعر بمرارة التجربة وشدة الأسى.





5 . المحور السادس أسلوب النهي:

وهو من أنواع الإنشاء الطلبي ، ويعرفُ: ((طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام)) (عتيق 2009 م: 83) . وللنهي صيغة واحدة وهي المضارع المقرون ب «لا» الناهية الجازمة (عتيق 2009 م: 83).

يقول عبد الواحد بن الفضل بن دلف العجلي في مدح نظام الملك:

(مجزوء الكامل)

لا زال نجم عداك في

نحس ونجمك في سعود

مستمعا بالطَّيِّبَا

ت ومحزرا شكر العبيد

لا تحرمن هذا المؤمَّ

ل نوء بارقك الحميد

فوراءه مستنجزا

ت من قيام أو قعود

في هذا المديح نلاحظ أنَّ الشاعر يدعو لممدوحة بالسعادة ويرى ان السعادة من حظه ونصيبه وأنَّ النحس من نصيب أعداءه وإن الممدوح يستمتع بالصليبات أي بالنعم وهو في الوقت نفسه قد حاز شكر العبيد أي حصل على رضا الرعية ومن ثمَّ ينتقل الى أسلوب النهي مخاطباً ممدوحه بأسلوب النهي (لاتحرمين) وقد أسند صيغة النهي إلى نون التوكيد ليبالغ في التوكيد على النهي في خطابة الممدوح وهذا النهي أراد به الشاعر النهي المجازي ففيه خطاب من شخص أقل مرتبة من المخاطب المنهي والقصد منه السؤال وطلب الحاجة والنوال من الممدوح وفيه تذلل وخضوع واستكانة من الشاعر. وقد أشار إلى سعة عطاء الممدوح، وأيضاً أراد الشاعر أن يبين وضع الشاعر وحاجته إلى هذا العطاء إن ذكران وراءه حاجات كثيرة تتطلب الإنجاز، وهذا الأمر يدل على سوء حاله وفقره.

الخاتمة:

- 1- هذه الأساليب كان طريقة للتعبير عن الانفعالات والعواطف الإنسانية، ولم تكن مجرد الفاظ، بل لخدمة المعنى والموقف الشعوري والفكري.





- 2- كان أسلوب الاستفهام أداة تعبر عن الحيرة والتعجب والإنكار والتوبيخ، إلى جانب طلب الفهم.
- 3- نجد أن أسلوب الأمر قد اتخذ معاني متعددة، مثل التهديد، مما يدل على قدرة الأدياء على توظيفه بما يناسب المقام والمخاطب.
- 4- نرى أسلوب النفي لم يُستخدم لنفي المعنى فحسب، بل لإثبات ضده أو تأكيد الفكرة، مما أظهر براعة الأدياء في توظيف أدوات النفي لتحقيق أغراض فنية ومعنوية.
- 5- كان أسلوب النداء وسيلة لإظهار المشاعر الإنسانية كطلب الاستغاثة والتسأؤل .
- 6- استعمل الشعراء أسلوب النهي للدلالة على النصيح والتحذير والزجر والإرشاد، وتوّعت دلالاته تبعاً لموقف المتكلم من المخاطب والموضوع.
- 7- من خلال هذه الأساليب، ظهر الأسلوب العصر العباسي متأثراً بروح العصر، إذ مزج بين العقل والعاطفة، والمنطق والوجدان، مما جعله غنياً بالألوان البلاغية والتعبيرية..

المصادر:

- [1] ضيف، شوقي. (1995). تاريخ الأدب العربي (ط1). دار المعارف.
- [2] الهاشمي، أحمد. (د.ت). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع (تحقيق يوسف الصميلي). المكتبة العصرية.
- [3] الباخريزي، علي بن الحسن. (1414هـ). دمية القصر وعصرة أهل العصر (ط1). دار الجيل.
- [4] ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم. (2021). شرح التدمرية (تحقيق محمد بن خليفة التميمي، ط2). دار إيلاف الدولية.
- [5] الفاكهي، عبد الله بن أحمد. (1993). شرح كتاب الحدود في اللغة (تحقيق المتولي رمضان أحمد الدميري، ط2). مكتبة وهبة.
- [6] عتيق، عبد العزيز. (2009). علم المعاني (ط1). دار النهضة العربية.
- [7] المخزومي، مهدي. (1964). في النحو العربي: نقد وتوجيه (ط1). منشورات المكتبة العصرية.
- [8] القفطي، علي بن يوسف. (1970). المحمدون من الشعراء وأشعارهم (تحقيق حسن معمرى). دار اليمامة.
- [9] الصفدي، خليل بن أبيك. (2000). الوافي بالوفيات (تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى).





دار إحياء التراث.

[10] الثعالبي، عبد الملك بن محمد. (1983). *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر* (تحقيق مفيد محمد قميحة، ط1). دار الكتب العلمية.

[11] Dhayf, S. (1995). *History of Arabic literature (1st ed.)*. Dar al-Ma'arif.

[12] Al-Hashimi, A. (n.d.). *Jewels of rhetoric in ma'ani, bayan, and badi'* (Y. Al-Sumayli, Ed.). Al-Maktabah al-'Asriyyah.

[13] Al-Bakharzi, A. (1414 AH). *Dumyat al-qasr wa 'usrat ahl al-'asr (1st ed.)*. Dar al-Jil.

[14] Ibn Taymiyyah, A. (2021). *Sharh al-tadmuriyyah (M. Al-Tamimi, Ed., 2nd ed.)*. Dar Ilaf International.

[15] Al-Makki, A. (1993). *Sharh kitab al-hudud fi al-lughah (A. Al-Dimayri, Ed., 2nd ed.)*. Maktabat Wahbah.

[16] Ateeq, A. (2009). *'Ilm al-ma'ani (1st ed.)*. Dar al-Nahda al-'Arabiyyah.

[17] Al-Makhzumi, M. (1964). *In Arabic grammar: Critique and guidance (1st ed.)*. Al-Maktabah al-'Asriyyah.

[18] Al-Qifti, A. (1970). *Al-muhammadun min al-shu'ara' wa ash'aruhum (H. Ma'mari, Ed.)*. Dar al-Yamamah.

[19] Al-Safadi, K. (2000). *Al-wafi bi al-wafayat (A. Al-Arna'ut & T. Mustafa, Eds.)*. Dar Ihya' al-Turath.

[20] Al-Tha'alibi, A. (1983). *Yatimat al-dahr fi mahasin ahl al-'asr (M. Qumayhah, Ed., 1st ed.)*. Dar al-Kutub al-'Ilmiyyah.





رأيُ المستشرقين في النحو العربيّ ما قبلِ سيبويه

د. زهرة علاوي حمود الناجي¹

¹ الجامعة التقنية الوسطى - الكلية التقنية الادارية

zahraalwy@mut.edu.iq

الملخص. يسعى هذا البحث إلى توضيح أصالة النحو العربي وإبراز الجذور الحقيقية لنشأته، في مواجهة الآراء التي طرحها بعض المستشرقين ممن حاولوا التشكيك في استقلال هذا العلم. فقد اعتمدت تلك الطروحات على فرضيات تربط النحو العربي بمؤثرات أجنبية، ولا سيما اليونانية، مستندة إلى روايات غير دقيقة أو إلى تفسيرات بعيدة عن السياق التاريخي والثقافي للعرب. كما يناقش البحث ما يُنسب إلى نشأة النحو من حكايات وأساطير أدت إلى إرباك الصورة الحقيقية لتطور هذا العلم، فاختلطت الروايات العلمية بالمرويات المتخيلة التي من شأنها أن تُضعف فهم الباحثين لطبيعة الجهود الأولى التي أسهمت في وضع القواعد النحوية. وعن طريق تحليل الروايات الموثوقة والنظر في المراحل الأولى لتدوين النحو، يبيّن البحث أن التكوين المبكر لهذا العلم قام على جهود عربية خالصة، وأن ما ذهب إليه بعض المستشرقين من حديث عن تأثيرات خارجية لا يستند إلى أدلة معتبرة، بل يقوم غالباً على مقارنات شكلية لا تنهض حجة علمية. وبذلك يؤكد البحث أنّ النحو العربي علم أصيل في منطلقاته ومساره التاريخي، وأن ما نسب إليه من تأثيرات أجنبية إنما هو مبالغة في التأويل لا تقوم على أسس علمية صلبة.

الكلمات المفتاحية: المستشرقون، التأثير، أصالة النحو، الدواعي، الاتهامات

Abstract. This research seeks to clarify the authenticity of Arabic grammar and highlight the true roots of its emergence, in the face of the opinions put forward by some orientalisists who tried to question the independence of this science. These proposals relied on hypotheses linking Arabic grammar to foreign influences, especially Greek, based on inaccurate accounts or interpretations far removed from the historical and cultural context of the Arabs. The research also discusses the stories and legends attributed to the





origin of grammar, which led to confusion about the true picture of the development of this science. Scientific accounts became mixed with imagined narratives, which weakens researchers' understanding of the nature of the early efforts that contributed to establishing grammatical rules. By analyzing reliable accounts and examining the early stages of codifying Arabic grammar, this research demonstrates that the early formation of this science was based on purely Arab efforts. The claims made by some Orientalists regarding external influences are not supported by credible evidence, but rather rely on superficial comparisons that lack scholarly credibility. Thus, the research affirms that Arabic grammar is an authentic science in its origins and historical trajectory, and that the attribution of foreign influences to it is merely an exaggeration of interpretation, lacking a solid scientific basis.

Keywords: Orientalists, influence, originality of grammar, Reasons, accusations

المقدمة

تدرّجت نشأة النحو العربي عبر مسار طويل، سعى فيه العلماء الأوائل إلى حفظ لسان العرب لصيانة العربية والمحافظة على نقائها، بعد أن أدركوا حاجة الأمة إلى تعويد اللغة وحمايتها من مظاهر اللحن التي أخذت بالظهور مع اتساع رقعة الدولة واختلاط العرب بغيرهم. واعتمد هؤلاء العلماء منهجاً يقوم على جمع الشواهد من القبائل العربية المتفق على فصاحتها، وانتقاء النصوص التي تعكس الفصاحة الأصيلة، ثم بناء القواعد وفق ضوابط اتفق عليها في بيئات العلم البصرية والكوفية وغيرها. ويكشف هذا الجهد عن مستوى رفيع من الدقة والصرامة العلمية التي اتسم بها عمل النحاة الأوائل. وإذا تم تتبع التاريخ العلمي للنحو العربي، أمكن ملاحظة أنه لم يتبلور في مرحلة واحدة، بل مرّ بسلسلة من الأطوار المتعاقبة التي تتداخل فيما بينها، نتيجة التفاعل المستمر بين المدارس النحوية المختلفة، وتنوع الاجتهادات في تفسير الظواهر اللغوية وتلقيدها. وقد انعكس هذا التداخل على تطور الفكر النحوي، فانقلت من مرحلة جمع المادة اللغوية، إلى مرحلة بناء القواعد، ثم إلى مرحلة الشروح والتعقيبات والتعليقات التي عمّقت النظر النحوي ووسّعت آفاقه.





وإن اهتمام الباحثين المستشرقين بالنحو العربي، فقد جاء بدوره عبر مسار طويل، اتسم بتعدد الرؤى وتنوع المناهج. فكل فريق منهم انطلق من خلفيته الفكرية ومن مدرسته العلمية الخاصة، فظهرت دراسات تتناول النحو بوصفه نظاماً لغوياً، وأخرى تربطه بالتراث العربي العام، وثالثة تقارنه باللغات السامية أو بالاتجاهات اللغوية الحديثة. وقد أسهم هذا التباين في تقديم قراءات مختلفة للتراث النحوي، بعضها اتسم بالإنصاف والدقة، وبعضها تأثر بالمواقف الثقافية والمعرفية للدارسين. والمحصلة أن النحو العربي، بجهود علمائه الأوائل ومقاربات الباحثين المحدثين والمستشرقين، يمثل بناءً علمياً تراكمياً تشكل عبر قرون، ولا يمكن فهمه دون النظر إلى سياق نشأته وتطور مناهجه واختلاف اتجاهات الدارسين له.

اهتمام المستشرقين بالنحو العربي

يبرز اهتمام المستشرقين باللغة العربية في المؤسسات الأكاديمية الغربية من خلال المؤلفات المتخصصة التي أنشئت لخدمة الدراسات اللسانية العربية، ومنها دائرة المعارف الخاصة باللسانيات العربية التي يتولى تحريرها المستشرق الهولندي فريستج، وتمثل أحد أهم المشاريع العلمية التي تُعنى برصد التراث اللغوي العربي وتحليله.

ويرى يوهان فك أن العوامل التاريخية الكبرى، مثل اتساع الفتوحات الإسلامية، والاحتكاك العسكري والسياسي بين الدولة الإسلامية والإمبراطورية البيزنطية، ومع القوى الأوروبية لاحقاً، إضافة إلى الجهود الكبيرة التي بذلها العلماء المسلمون في حفظ معارف الأمم السابقة كالليونان وغيرهم، وكانت هذه الفتوحات دافعاً أساسياً لاهتمام الأوروبيين بالترجمة من العربية إلى اللاتينية ويشير فك كذلك إلى أن أقدم ترجمة لاتينية معروفة للقرآن الكريم تعود إلى عام 1143م، وقد انصبت على نقل المحتوى العام للنص القرآني، دون مراعاة لأسلوب العربية ونسقتها البلاغي الدقيق. (فك، 2000: 17).

وإن أول من طرح قضية التأثير في نشأة النحو العربي المستشرق الألماني "ميركس" في كتابه "تاريخ صناعة النحو عند السريان" (عميرة، 1992: 38)، وتبعه في ذلك المستشرق *fteich* في كتاب ألفه في علم اللغة فزعموا أن النحو العربي متأثراً بنحو السريان، وذلك بحسب طبيعة العراق في عصر أبي الأسود الدؤلي كانت سريانية. (ماضي: 3)

- أسباب التشكيك:

يرى عدد من المستشرقين أن من أبرز الأسباب التي دفعتهم للتشكيك في أصالة النحو العربي هو ما يظهر عليه نظامه من اكتمال ونضج مبكرين، و يتجلى ذلك في كتاب سيبويه الذي يُمثل ذروة





التفكير النحوي العربي. ويستند هؤلاء الباحثون إلى أن هذا المستوى المتقدم لا ينسجم مع المسار الطبيعي لنشوء العلوم، الذي يفترض مرور أي علم بمراحل التكوين الأولى ثم النمو التدريجي وصولاً إلى النضج. وذهب المستشرقون إلى أن المدونة النحوية العربية لا تتيج تتبع حلقات واضحة لبدائيات هذا العلم أو تطوره المرحلي. غير أن هذا الطرح يغفل الدور المحوري الذي قام به أبو الأسود الدؤلي، وما امتاز به من ذكاء وبصيرة بالحاجة الملحة لتنظيم الكلام العربي، ولا سيما خدمة للغرض الأسمى وهو حماية القرآن الكريم من الخطأ واللحن، مما يؤكد أن للنحو جذوراً أولية سبقت مرحلة تعقيده الكامل. (حماد، 2019: 194)

ويرى بعض المستشرقين أن غالبية النحاة الأوائل كانوا من الموالى غير العرب، أمثال سيبويه ويونس بن حبيب والكسائي وخالويه، باستثناء أبي عمرو بن العلاء، وهو ما اعتبره هؤلاء الباحثون مؤشراً على ضعف الجذور العربية الخالصة للنحو (رشاد، 2022: 3242-3245). وذهب بعض المستشرقين إلى القول بأن الخليل بن أحمد الفراهيدي يمثل المؤسس الحقيقي للنحو العربي، إذ يرون أن جهوده في تعقيد القواعد جاءت متأثرة بالتيارات العقلية والمنطقية والفكر الكلامي آنذاك، ومن أبرزهم المستشرق بروكلمان الذي رأى أن الدراسات النحوية للخليل طبعت بطابع عقلاني منطقي (رشاد، 2022: 3245-3250).

ويرى بعض المستشرقين أن كتاب سيبويه ظهر بصورة متكاملة ومنظمة في وقت مبكر من تاريخ النحو، مما دفعهم إلى التشكيك في أن يكون النحو قد نما تدريجياً عبر مراحل متتابعة، بل اعتبروا ظهوره بهذا الشكل دليلاً على تأثيرات ثقافية خارجية على نشأة هذا العلم. غير أن الدراسات النقدية المعاصرة تؤكد أن علم النحو العربي نشأ وتطور وفق أطوار زمنية متتابعة قبل سيبويه، وأن اكتماله في هذا الكتاب يعكس تراكم جهود سابقة للنحاة في ضبط قواعد اللغة العربية، وهو ما يفند فكرة الظهور المفاجئ أو الاعتماد الكلي على مصادر أجنبية (رشاد، 2022: 3295).

وذهب بعض المستشرقين إلى القول إن النحو العربي تأثر بالمنطق الأرسطي وبالموروث الفلسفي اليوناني، مستدلين على ذلك من خلال بعض المفاهيم النحوية مثل نظرية العامل والمعمول، التي يرونها انعكاساً للتفكير المنطقي المجرد (رشاد، 2022: 3250-3255). ووجد بعضهم أن النحو العربي قائم على تعقيدات متعددة تجعل فهمه صعباً على المتلقي، ما دعا بعض المستشرقين إلى اقتراح بدائل لتبسيطه. ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما قدمه المستشرق الألماني برجستراسر، إذ رأى أن النحو العربي مبني على التفكير العقلي التجريدي الذي يغفل السياق في تحديد وظائف الأدوات النحوية. واستشهد





برجشتراسر بأدوات الشرط، موضحاً أن (أن) غالباً ما تشير إلى المستقبل وأحياناً إلى الحاضر، بينما تدل (لو) على الماضي في الغالب، وقد تأتي أحياناً لتدل على الحاضر أو المستقبل بحسب السياق (رشاد، 2022: 3280-3285، برجشتراسر، 2003: 199-200).

يرى برجشتراسر أن الحال غالباً ما يأتي مفرداً بسيطاً، وينطبق هذا على خبر الفعل الناقص "كان"، إذ يكون هذا الخبر في الأصل حالاً، كما في المثال: «كان تاجراً»، أي أن المعنى المقصود هو «عاش وهو تاجر». وتُعد جملة «كان» في ظاهرها جملة خبرية، لكنها تُفسَّر بوصفها جملة عوضية، حيث يُعد الفعل «كان» هو الفاعل، وما بعده الخبر. ومن هذا المنطلق، فإن الجملة الخبرية، من حيث مضمونها، تُعد في الواقع جملة حالية تصف هيئة الفاعل أثناء وقوع الحدث (برجشتراسر، 2003: 195-196).

اقترح بعض المستشرقين لإزالة هذا التعقيد ما يأتي:

نزع الجمود والتعقيد من نظرية النحو العربي وذلك بإلغاء نظرية العامل والمعمول والتخلي عن التأويلات النحوية والاجتهادات النحوية.

يرتبط النحو العربي ارتباطاً وثيقاً بعلم المعاني والدلالة، إذ يُعد علم المعاني الحاضنة الأساسية لفهم القواعد النحوية وتفسير دلالاتها (السامرائي، 2007، ص. 12-15). كما تُدرس القواعد النحوية وفق الأبواب العامة، مع التركيز على معاني الجمل بدلاً من التفرعات التفصيلية، بحيث يُعطى كل باب أهميته بحسب محتواه المعنوي، مثل جمع النفي ومشتقاته ضمن باب النفي، وكذلك الاستفهام والشرط والتأكيد والنفي، مع تجنب تشطير الأبواب إلى فروع متفرقة (أنيس، 1966، ص. 137-138).

أن هذا الرأي تبناها بعض الباحثين العرب منهم: أمين الخولي في كتابه (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب)، وكذلك أنيس فريحة إذ يقول: إن "أثر المنطق الاغريقي وفلسفة العلية

الارسطو طاليسية التي تعنى بالسبب والحكمة معا في أبواب الصرف والنحو" (ماضي: 4)

ويذكر إبراهيم مذكور: إن الخليل اتصل برجال الثقافة من السريان، وسألهم فترجموا له مصطلحات علم النحو (رشاد، 2022: 3266)، يرى الدكتور إبراهيم أنيس أن النحاة ابتكروا بعض مظاهر الإعراب، مستندين في ذلك إلى محاولتهم الوصول إلى قواعد لغوية متماسكة، مع تأثرهم بلغات محيطية كاللغة اليونانية. ويلاحظ فرق جوهري بين رموز الأسماء في اللاتينية وحركات الإعراب العربية، إذ إن الرموز اللاتينية لا تُسقط عند الوقف، على عكس الحركات الإعرابية في العربية. لذلك، يبدو أن هذه الحركات ليست مجرد علامات لغوية دالة على الفاعلية أو المفعولية كما يعتقد بعض النحاة، بل لها أسباب





ودوافع أخرى (أنيس، 2007: 207). ويتفق كذلك مع هذا الرأي كل من طه حسين ، وأحمد أمين، وإبراهيم مذكور، وإبراهيم سلامة، ومصطفى نظيف، ويستدل الأخير على رأيه : يُذكر أن يعقوب الرهاوي (ت109هـ) عاصر أبا الأسود الدؤلي، وكان من بين الذين تلقوا التعليم على يد (ساويرس سيبوخت). امتاز في مجالات الفلسفة واللاهوت والنحو والتاريخ، وألف كتاباً في النحو السرياني اشتمل على الحركات والنقط، مستقيداً من محاولات أبي الأسود. ويُلاحظ أن استخدام الحركات والنقط في العربية بدأ في البصرة، حيث التقى العرب بالسريان والفرس والهنود، وكانت السريانية هي لغة العلم آنذاك (السلطاني، 2019: 241).

وهذه الأطروحة مبنية على الاستقراء الناقص عند الباحثين العرب ، فمن يقول متوهماً أن الخليل قد صحب حنيناً وتأثر فيه من العرب أنيس فريحة وأحمد أمين، وإبراهيم مذكور ، وفؤاد حنا ترزي، فمن يتفحص التراث النحوي العربي جيداً، يجد أن الخليل بن أحمد الفراهيدي لم يعاصر حنيناً إذ أن وفاة الخليل 180هـ وولادة حنين لم تكن قبل سنة 194هـ فلم يدركه . فهذا لا يتعدى تقليدهم لأراء المستشرقين ومدى تأثرهم بأقوال "دي بور" في كتابه " تاريخ الفلسفة في الإسلام" (السامرائي: 19) وممن ردّ هذا التوهم المستشرق الهولندي فيرستغ ، و الدكتور مهدي المخزومي وعلي أبو المكارم، فردّ أبو المكارم إلى صاعد الاندلسي (420-462) في كتابه طبقات الأمم وقال: إنه " أقدم من ذكر شيئاً عن هذا الاتصال" ، وقد أورد صاعداً أن حنيناً: " تعلم العربية في البصرة من الخليل بن أحمد " وقال بعدئذ " وبين وفاة الخليل ووفاة حنين المذكور تسعون سنة" (عميرة: 58)، أما ما قاله الدكتور مهدي المخزومي الذي ردّ هذا الخطأ إلى مصدر أقدم، فقد عاد به إلى ما قاله سليمان الاندلسي (ابن جلدل ت384هـ) في كتابه طبقات الأطباء والحكماء من أن حنين بن أسحق قد لزم الخليل بن أحمد حتى برع في لسان العرب.

و أيضاً للرد على هذه الاتهامات نذكر ما تناقلته الكتب النحوي والدراسات السابقة على النحو الآتي:

إن النحو العربي نشأ على يد أبي الأسود الدؤلي ، ونعني بالنحو الأسس الأولى لبذوره، وليست هذه المصطلحات التي سجلتها الروايات الكثيرة ؛ وإنما عمل أبي الأسود ينحصر في تنقيط المصحف وتنقيط إعراب وبهذا التنقيط وضع الأساس الأول للتطور النحوي ، فنحو أبي الأسود هو في الواقع تثبيت للنطق العربي من قراءة القرآن، وإن في أبي الأسود من الصفات ما يجعله أهلاً لهذا، فهو علم واسع





بعلم العربية وأساليبها وما أوتي من حس مرهف في تتبع مواقع الخطأ حينما تتحرف الألسنة عن الصواب وروي عنه أنه قال: إني لأجد اللحن غمراً كغمير اللحم. (مكرم: 56).

ويرى اللغوي الحديث أن الظواهر النحوية ليست مجرد تقليد أعمى، بل هي انعكاس لعادات كلامية ملتزم بها أبناء اللغة الواحدة، تنتقل جيلاً بعد جيل مع تغييرات طفيفة فقط بما يسمح به التطور الطبيعي للغة. وتلك العادات تختلف من لغة إلى أخرى، مما يجعل لكل لغة خصائصها المميزة التي تميزها عن غيرها، وهو ما يوضح أن اللغة العربية تتمتع بكيانها الخاص وخصائصها الأصلية التي لا تشترك فيها لغات أخرى (أنيس، 1966، ص. 137-138). يطرح المستشرق رينان مسألة أصالة النحو العربي مناقشاً ما إذا كانت نشأته قد تأثرت بأنظمة لغوية أجنبية، كالنحو السرياني أو اليوناني. إلا أنه يرفض هذه الفرضية نفيًا قاطعاً، مؤكداً أنه لو كان للسريان دور في تأسيس البنية النحوية العربية لاحتفظ التاريخ العربي بذكر واضح لذلك. ويرى رينان أن نشأة النحو العربي كانت ثمرة الحاجة إلى صون لغة القرآن الكريم، إذ اتجه النحاة الأوائل إلى وضع قواعده خدمةً للنص القرآني الذي شكّل محور جهودهم التقعيدية الأولى (حمداد، 2019، 190).

ثم أن البحث التاريخي لمعظم اللغات التي اتصل العرب بها لا يساعد على إثبات هذه الظنون؛ بل إنه يدل في بعض النواحي على العكس، وهو أن معظم هذه اللغات قد استرشد نحاتها بالقواعد النحوية للغة العربية وقد أورد اقليمس يوسف داود مطران عن السريان ما يأتي: في القرون الخمسة الأولى من العصر السعيد للغة السريانية لم يكن على ما نعهد عند السريان كتب نحوية أو لغوية تضبط قواعد الكلام، فكان الطلاب ينقلون اللغة ويحكمونها بالنقل والتقليد، والمطالعة الكثيرة، ولم يظهر كتاب ضبط قواعد اللغة السريانية على ما اتصل بنا إلا بعد زمان المسيح بقرون وذلك عند الشرقيين أولاً. (مطران الموصلي: 22-1978: 25)، فهذه النصوص تدل على أن النحو السرياني لم ينشأ إلا حديثاً وكما أن من يطلع على كتاب اللعة الشهية يرى كيف من ألفه قد اقتدى في لغته النحوية باللغة العربية وبالنحاة العرب في تقسيماتهم للأبواب، وكذلك في بعض القواعد كالمبتدأ والتوكيد والخبر والبدل. وممن تبنى هذه النظرة الخاطئة من الباحثين العرب، عبد الرحمن أيوب في كتابه "دراسات نقدية في النحو العربي" ينقد النحاة على أساس خاطئ ومن جملة ما نقدهم فيه تعريفهم للحرف: بأنه ما يدل على معنى في غيره فيقول: والنحاة قد أخطأوا والصواب أن كلمة "إلى" قد دلت على معنى في نفسها وهي العلاقة التي تضعها الكلمة التي تشير للحديث، والكلمة التي تشير للذات... ولو كانت العلاقة موجودة في هاتين الكلمتين لأدت إلى المعنى دون حاجة إلى وجود الكلمة، فكان من الممكن أن نقول





في مثل هذا : ذهب الولد إلى علي، ذهب الولد علي" فيعزو ذلك كله إلى تأثرهم بالفلسفة الاغريقية عن الموجودات التي كانوا متأثرين بها أكثر مما كانوا يدرسون خصائص الألفاظ العربية ذاتها(أيوب، 1957: 9\1)

أما قول المستشرقين في تأثر النحاة في تقسيمهم للكلام إلى (اسم، فعل، حرف) بتقسيم أرسطو للألفاظ إلى (كلمة، اسم، أداة)، فيمكن الرد على هذا القول بقول المبرد(285هـ): "فالكلام كله اسم، وفعل، وحرف جاء لمعنى لا يخلو الكلام من هذه الثلاثة"(المبرد:311)، ففي هذا الكلام دليل واضح على وجود هذا التقسيم في أغلب اللغات، فتشابه التقسيم بين منطق أرسطو والنحو العربي ليس دليلاً على التأثير مطلقاً، كذلك أن تقسيم أرسطو للألفاظ ليس تقسيماً ثلاثياً، فقد قسم الكلام إلى ثمانية أقسام وكذلك عدم رجوع الباحثين العرب الذين تبنا آراء المستشرقين إلى آراء أرسطو نفسه؛ لأنهم سوف يجدون أن دراسة أرسطو لبعض ظواهر اللغة لم تكن ذات علاقة بالبحوث اللغوية الخالصة بل هي جزء من الفلسفة والمنطق، فكل قضية عنده تتكون من رباط واسم وفعل، فدراسة اللغة عنده لغاية فلسفية لا لغوية، وهي دراسة تختلف عن دراسة اللغة ممن خلال ملاحظة ظواهر العبارة الشكلية والمعنوية. ومما يدل أيضاً على عدم تأثر النحو العربي بالمنطق اليوناني ولا بالنحو السرياني، هو أن النحو العربي نُقلَ بالسماع عن الأعراب في البوادي، أي أنه معتمد بالدرجة الأولى على السماع والنقل عن العرب ممن يوثق بعربيتهم.

فأن الحضارة التي وصلت إليها الأمة الإسلامية تقتضي تأليف المتون في نشأة النحو العربي فأن عمل النحاة في تععيد النحو العربي يظل أسمى من أن يُتهم بهذه الاتهامات، فالنحاة جمعوا شواهدهم من البادية، موطن الفصاحة.

وممن يقف على النقيض من القائلين بالتأثر المستشرق الفرنسي جيرار تروبو بقوله: " أن علم النحو أعرب العلوم الإسلامية وأبعدها عن التأثير الأجنبي في طوره الأول"(عميرة،39-40)، وكذلك ممن يرى أن نشأة النحو عربية خالصة هو المستشرق لاند بيرغ وقد ردّ عليه المستشرق نولدكه بقوله: " إن الأمر لدى لاند بيرغ يبدو كما لو كان النحو العربي قد نما في الصحراء من تلقاء نفسه". ثم أردف قائلاً: " إنه لا ينبغي أن ينكر لاند بيرغ بعد الآن وجود مؤثرات يونانية، وعلى وجه التحديد أرسطو طاليسية على النحو العربي" (عميرة،39).

وقد ردّ المستشرق فايس على المستشرق فرانس بريتوريوس الذي قال بالتأثر الأجنبية، نفى التأثير في مقالة أثبت فيها أصالة العلوم اللغوية عند العرب.





ومن اعتمد على هذا الرأي أيضا المستشرق الألماني فيشر والمستشرقين اليهوديين: طلمون وريفيل، ومبدأ هؤلاء نشأ النحو في بداياته متأثراً بمؤثرات أجنبية؛ لكن النحو الذي وصل إلينا متمثلاً في كتاب سيبويه فهو عربي. (كيشانه، 2021: 51-52).

إذ يقول المستشرق اليهودي طلمون: "ويقدر ريفيل أن التقطيط بالإعجام أدخل على أيدي من استعمل الكتابة بالعربية في العراق وسوريا من يهود وسريان" (كيشانه، 97)، ويقول أيضاً: "بيد أن الوجهة القائلة بوجود التأثير الأجنبي كانت عرضة للنقد البناء الدائم من قبل الذين يرفضونه. فمن خلال النقاش بين هذين المذهبين اتضحت في أوساط الباحثين في تاريخ النحو العربي حقيقة الفرق بين المنهج النحوي ونظرة الفلسفة الأرسطوطاليسية في قضية اللغة" (كيشانه، 2021: 52)، إذ يحاول طلمون تقديم اليهود على السريان ونفي تأثر النحو العربي بالسريان وفي المقابل هو يحاول إثبات التأثير الأجنبي (اليهودي) في النحو العربي.

نتائج البحث

من خلال ما درسناه في هذا البحث توصلت إلى النتائج الآتية:

1. كشف البحث أنّ معظم ما طرحه المستشرقون في دراستهم للنحو العربي كان قائماً على إسقاط معارفهم الخلفية وإيديولوجيات المدارس اللسانية التي تخرجوا فيها، مما جعل أحكامهم لا تنطلق من بيئة النحو العربي ذاتها، بل من معايير خارجية لا تلائم خصوصيته.
2. انطلقت بعض انتقادات المستشرقين للنحاة العرب من سوء فهم لطبيعة اهتمام المدرسة النحوية العربية، إذ اتهموهم بإهمال بعض الجوانب اللغوية اعتماداً على مركزية "المعنى" في مناهجهم الغربية، في حين كان تركيز النحاة العرب منصباً على "البنية والتركيب"، وهو اختلاف في المنطلقات يؤدي بالضرورة إلى اختلاف في النتائج.
3. تبين أن جزءاً كبيراً من آراء المستشرقين بُني على استقرار ناقص، وقراءة مبتسرة للتراث النحوي، مما أدى إلى استنتاجات غير دقيقة أو مجتزأة عن طبيعة نشأة النحو وتطوره.
4. أظهر البحث أنّ بعض الباحثين العرب ممن تأثروا بالمستشرقين. مثل إبراهيم أنيس وفريحة وغيرهما ممن ورد ذكرهم سابقاً. قد تبوّأوا تلك الآراء دون تمحيص كافٍ للتراث العربي، الأمر الذي جعلهم يكررون الأخطاء ذاتها، ويغفلون عن منهج النحاة العرب وسياقهم العلمي.





5. برزت مواقف لبعض المستشرقين المنصفين، مثل جيرار تروبو، الذين انطلقوا من رؤية موضوعية خالصة، فتمكنوا من فهم طبيعة اللغة العربية وإدراك خصوصية نشأة النحو فيها، مما قادهم إلى الإقرار بأصالته وعدم تبعيته لغيره من النظم النحوية.

6. أظهر البحث أن الدافع الديني . المتمثل في خدمة القرآن الكريم وصيانة لغته . كان العامل المركزي في ظهور النحو العربي، وهو ما تجاهله أو لم يستوعبه بعض المستشرقين الذين درسوا نشأة النحو بمناهج غير منسجمة مع البيئة الثقافية العربية.

7. أكد التحليل أن النحو العربي لم يكن مجرد نقلة أو محاكاة لمنظومات لغوية أجنبية، بل مشروع علمي أصيل نابع من حاجات عربية خالصة، وهو ما تعززه شواهد التراث النحوي المبكر وأقوال كبار اللغويين والمحققين..

وقد شكّلت مسألة الهوية، بما تحمله من أبعاد دينية، ثقافية، ولغوية، محوراً جوهرياً في الكتابة المهجرية، إذ عبّر الكتاب المهجريون عن تمزقهم بين جذورهم الشرقية وتطلعاتهم نحو الحضارة الغربية، في محاولة للتوفيق بين الماضي والراهن، وبين "الأنا" الأصلية و"الآخر" المختلف (ميخائيل نعيمة، 1923، ص25)

في المقابل، كان الانتماء - بوصفه تعبيراً عن الارتباط بالمكان والوجدان الجمعي - موضع صراع داخلي في نفوس المهجريين، انعكس في كتاباتهم الأدبية، وتجلّى لاحقاً في الخطاب النقدي العربي الذي حاول مقارنة هذه الإشكالية (عز الدين إسماعيل، 1992، ص213)

إن دراسة ثنائية الهوية والانتماء في نقد الأدب المهجري تكتسب أهميتها من كونها تسلط الضوء على بُعد غير مطروق بعمق في النقد التقليدي، كما تفتح أفقاً لفهم كيفية تلقي النقاد العرب لهذا الأدب، وتأويلهم لعلاقته بالواقع الثقافي والإنساني (عز الدين إسماعيل، 1992، ص213).

المصادر:

- [1] أيوب، عبد الرحمن. (1957). دراسات نقدية في النحو العربي. مكتبة الأنجلو المصرية.
- [2] أنيس، إبراهيم. (2007). من أسرار العربية.
- [3] برجستراسر، كارل. (2003). التطور النحوي. ترجمة: رمضان عبد التواب، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- [4] المبرد. (دون تاريخ). المقتضب. تحقيق عبد الخالق عزيمة، دار التحرير، منشورات المجلس





الأعلى للشؤون.

- [5] حمداد، —. (2019). "موقف الحركة الاستشراقية من تاريخ النحو العربي ونقدها". مجلة دراسات استشراقية، العدد 17.
- [6] السامرائي، فاضل. (2007). معاني النحو. الجزء الأول، دار إحياء التراث، بيروت.
- [7] رشاد، رجب. (2022). آراء العلماء العرب المحدثين في نشأة النحو العربي: دراسة نقدية. المجلد 26، الجزء 4.
- [8] السلطاني، فارس السيد حسن. (2018). جهود المستشرقين اللغوية في اللغة العربية. الرضوان للنشر والتوزيع.
- [9] كيشانه، محمود. (2021). لغة القرآن من منظور الاستشراق. الطبعة الأولى، النجف، العراق.
- [10] عمايرة، إسماعيل أحمد. (1992). المستشرقون ونظرياتهم في نشأة الدراسات اللغوية. الطبعة الثانية، دار حنين، عمان.
- [11] فك، يوهان (2000). (Fück). تاريخ حركة الاستشراق: الدراسات العربية الإسلامية في أوروبا حتى بداية القرن العشرين. ترجمة: د. عمر لطفي العلم، دار قتيبة، دمشق.
- [12] مطران الموصل، أقليميس يوسف داود. (1879). اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية. دير الآباء الدومنيكان، الموصل.
- [13] مكرم، عبد العال سالم. (1978). القرآن وأثره في الدراسات النحوية، المساهم، الكويت.
- [14] مجلة الأديب (1958) جزء الثامن.
- [15] المجمع العلمي بدمشق (1958) مجلد السابع.
- [16] كاتب غير محدد. (1983) 'مذهب المؤرخين العرب في وصف نشأة علم النحو العربي'، مجلة الكرمل، العدد الرابع.
- [17] حمداد، ب. أ. (2019) 'موقف الحركة الاستشراقية من تاريخ النحو العربي ونقدها'، مجلة دراسات استشراقية، العدد 17.
- [18] ماضي، س. (بدون تاريخ) النحو العربي والرأي الآخر.





الهيمنة والتمثيل في النقد الثقافي: دراسة في تمثيلات المركز والهامش

زياد حسن كريم ناصر¹

¹ مديرة التربية العامة – ميسان

ziad.hassan.ar@gmail.com

الملخص. تتناول هذه الدراسة دور الهيمنة الثقافية والتمثيل في النقد الثقافي من خلال تحليل العلاقة بين المركز والهامش. تركز الدراسة على كيفية استخدام التمثيلات الثقافية لتعزيز سلطة المركز الذي يمتلك القوة السياسية، الاقتصادية، والعسكرية، وبالتالي فرض معايير وأيديولوجيات تهيمن على الهويات الثقافية الأخرى. من خلال نظرية إدوارد سعيد حول الاستشراق، يتم تحليل كيفية تشكيل الغرب لصورة مشوهة عن الشرق باعتباره "الآخر"، مما يساهم في هيمنته الثقافية. كما تستعرض الدراسة التحديات التي يواجهها الهامش في بناء تمثيل ثقافي مستقل، خاصةً عندما تقتصر الأدوات المعرفية على الخطابات المهيمنة. ووفقاً لإسهامات غاياتري سبيفاك، فإن الهامش يظل دائماً خاضعاً لتمثيلات القوى الأقوى، ما يجعل تمثيله لنفسه أمراً معقداً وصعباً. تُختتم الدراسة بالتأكيد على أهمية التمثيل المضاد كأداة مقاومة للهيمنة الثقافية، مع التأكيد على ضرورة تعزيز أصوات المهمشين وإعادة التفكير في الأدوات اللغوية والثقافية التي يتم من خلالها تمثيل الهويات الهامشية.

الكلمات المفتاحية: الهيمنة الثقافية، التمثيل، النقد الثقافي، المركز، الهامش، إدوارد.

Abstract. This study examines the role of cultural hegemony and representation in cultural criticism by analysing the relationship between the centre and the periphery. It focuses on how cultural representations are used to reinforce the power of the centre, which possesses political, economic, and military strength, thereby imposing standards and ideologies that dominate other cultural identities. Drawing on Edward Said's theory of Orientalism, the study explores how the West shapes a distorted image of the East as





"the Other," contributing to its cultural dominance. The study also addresses the challenges faced by the periphery in constructing an independent cultural representation, especially when the available intellectual tools are limited to hegemonic discourses. According to Gayatri Spivak's contributions, the periphery remains subject to the representations of stronger powers, making its self-representation complex and difficult. The study concludes by emphasizing the importance of counter-representation as a resistance tool against cultural hegemony, highlighting the need to amplify marginalized voices and rethink the linguistic and cultural tools used to represent peripheral identities.

Keywords: Cultural Hegemony, Representation, Cultural Criticism, Centre, Margin, Edward Said.

المقدمة

تُعَدُّ قضايا الهيمنة والتمثيل من المسائل الجوهرية في النقد الثقافي، خاصة في سياقات ما بعد الكولونيالية، حيث يسعى الباحثون إلى فهم كيفية تأثير القوى الهيمنية على تمثيل الهويات الثقافية والأيدولوجية. تمثل الهيمنة في هذا السياق القوة التي تُفرض على الهامش، سواء كانت هذه القوة استعمارية أو اجتماعية أو ثقافية. بينما يُعتبر التمثيل أداة مهمة لإعادة إنتاج وتشكيل هذه الهويات، سواء في صورة صور نمطية أو تمثيلات معاكسة. يتناول البحث الحالي تحليل التماثل بين المركز والهامش في النقد الثقافي، مُركِّزاً على الآليات التي يمارس من خلالها المركز هيمنته من خلال التمثيل الثقافي، وكيف يحاول الهامش مجابهة هذا التمثيل عبر التمثيلات المضادة.

في هذا البحث، سيتم تناول الإسهامات الرئيسية في النقد الثقافي، مثل أعمال إدوارد سعيد ورنانجيت جوها، وكيف أثروا في تطوير نظرية التمثيل في سياق ما بعد الكولونيالية. كما سيتم التركيز على مفهوم "التمثيل المضاد" الذي اقترحه سعيد، وكيف يتفاعل مع الواقع الاجتماعي والثقافي والهوياتي في المجتمع المستعمر والمستعمر سابقاً. على هذا الأساس، سيتناول البحث مشكلة التحليل العلاقة بين الهيمنة والتمثيل في الكتابات النقدية الغربية وعلاقتها بمحاولة الهامش بناء هويته الخاصة في مواجهة المركز.

أهداف البحث:





تحليل علاقة الهيمنة بالتمثيل الثقافي: دراسة كيف تمارس القوى المركزية هيمنتها من خلال التمثيلات الثقافية والسياسية التي تشكل الهويات في المجتمع المستعمر أو ما بعد الاستعماري. استكشاف مفهوم "التمثيل المضاد": فحص كيفية قيام الهامش بتشكيل تمثيل مضاد لمواجهة التمثيلات التي فرضتها القوى المسيطرة عليه، والطرق التي يمكن من خلالها له أن يعبر عن نفسه خارج الأطر التي فرضتها السلطة.

دراسة تأثيرات النقد الثقافي: تسليط الضوء على دور النقد الثقافي في تفسير علاقات القوة بين المركز والهامش، وكيف يمكن أن تساهم هذه الدراسات في تحسين فهمنا للواقع الثقافي المعاصر. فحص دور المثقف العضوي: البحث في دور المثقف العضوي كما طرحه غرامشي في تمثيل الهامش وإعادة صياغة هويته بعيداً عن التمثيلات التي تحكمها القوى المركزية. مناقشة تأثيرات الاستعمار على تمثيلات الهويات: دراسة كيفية تشكيل الهويات الثقافية في سياقات الاستعمار وما بعده، وكيف أسهمت هذه القوى في بناء هويات تابعة.

أهمية البحث:

توسيع الأفق النقدي حول تمثيل الهامش: يعزز هذا البحث الفهم النقدي للتمثيلات الثقافية بين المركز والهامش ويسهم في تطوير المناهج النقدية التي تتيح للتابعين إسماع أصواتهم بعيداً عن الصور النمطية التي تفرضها القوى المسيطرة.

الإسهام في الدراسات ما بعد الكولونيالية: يتكامل هذا البحث مع الدراسات النقدية التي تركز على دراسة التأثيرات الاستعمارية المستمرة في تمثيل الهويات الثقافية، ويسهم في استكشاف أبعاد جديدة لفهم تأثير الاستعمار على الهويات في العصر المعاصر.

فتح نقاشات جديدة حول دور المثقف: يسهم هذا البحث في إثراء النقاش حول الدور المعقد للمثقف العضوي في مسألة الهيمنة والتمثيل الثقافي، ومدى قدرته على نقل صوت الهامش إلى المجال العام دون أن يصبح جزءاً من النظام الهيمني نفسه.

إعادة النظر في مفاهيم التحرر والاستقلال الثقافي: يسهم البحث في معالجة مفاهيم الحرية والتحرر من منظور ما بعد كولونيالي، ويقدم قراءة نقدية لإعادة إنتاج الهويات وفقاً للمفاهيم الغريبة المهيمنة.

النقد الثقافي





يُعتبر النقد الثقافي من أبرز الظواهر الأدبية التي برزت في مرحلة ما بعد الحداثة في ميدان الأدب والنقد. وقد جاء كرد فعل ضد البنيوية اللسانية والسيمائيات، وكذلك النظرية الجمالية التي كانت تركز على الأدب كظاهرة لغوية شكلية أو كظاهرة فنية جمالية.

في هذا السياق، سعى النقد الثقافي إلى تفكيك المفاهيم البلاغية والنقدية التقليدية، بهدف بناء منهج جديد يعرف بـ "المنهج الثقافي"، الذي يركز على استكشاف الأنساق الثقافية المضمرّة ودراساتها في سياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، بغية فهمها وتفسيرها بشكل أعمق.

ومع ظهور النقد الثقافي في الساحة الأدبية العربية، أثار جدلاً واسعاً بين المتقنين والنقاد العرب. فقد كانت هناك دعوات تدعو إلى التخلي عن النقد الأدبي التقليدي، والمطالبة بنقد ثقافي أوسع يشمل دراسة الأنساق الثقافية بشكل عام، يمتد من النص الأدبي إلى أبعاد ثقافية أوسع. وقد نتج عن هذا ظهور تيار محافظ يرفض هذا التوجه، معتبراً أن النقد الثقافي يحمل ثقافة غربية متحررة تهدف إلى إحلال قيمها محل الثقافة العربية الإسلامية. وبناءً على ذلك، رفض المثقف العربي أي فكر يُعتبر بديلاً للفكر الإسلامي، ورفض التبعية للأفكار الغربية التي يراها غريبة وغير مألوفة بالنسبة للمتلقي العربي، مما قد يؤدي إلى تأثيرات غير معروفة.

بسبب هذه المخاوف من التأثيرات المحتملة، كان التعامل مع هذه الأفكار يُعتبر مغامرة محفوفة بالمخاطر، حيث ارتبطت الجراءة الفكرية بتفسيرات سلبية مثل: التحرر، والانحلال، والفساد، وأحياناً خيانة القيم الأصيلة. لذلك، كان هذا الاتجاه يشكل تهديداً للمجتمع المحافظ الذي يتمسك بصحة وقدسية قيمه، ويعتبر أي مغامرة فكرية خطراً على الهوية الثقافية والتاريخية للأمة.

وعلى الرغم من الغموض الذي يحيط بمفهوم النقد الثقافي وتعدد دلالاته وإجراءاته، فقد أثّرت العديد من التساؤلات بين المتلقين العرب حول ماهية هذا المصطلح. من أبرز هذه التساؤلات: ما هو مفهوم النقد الثقافي؟ من هم أبرز رواده في العالمين الغربي والعربي؟ وما هي أهم الانتقادات الموجهة إليه؟ يأتي هذا البحث للإجابة على هذه الأسئلة.

مفهوم النقد الثقافي

من المعروف أن مصطلح "الثقافة" يتسم بتعدد معانيه في الدلالات اللغوية والاصطلاحية، حيث يختلف تفسيره من مجال معرفي إلى آخر. فهو يعد من المصطلحات الغامضة في كل من الثقافتين





العربية والغربية. في جانبها المعنوي والروحاني، تحمل الثقافة دلالات متنوعة تتباين بين المدارس الفكرية، من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية.

تتدرج الثقافة ضمن مفهوم أوسع يشمل الحضارة، التي تنقسم إلى شقين: الشق المادي التقني أو ما يُسمى بالتكنولوجيا، والشق المعنوي الأخلاقي والإبداعي الذي يُسمى بالثقافة. ومن هنا، يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري: الأولى هي الدراسات الثقافية التي تركز على النشاط الثقافي الإنساني بشكل عام، وهي الأقدم ظهوراً، والثانية هي النقد الثقافي الذي يتعامل مع تحليل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والشعرية، وهو الأحدث مقارنة بالنوع الأول (الغذامي واصطيف، 2004: 120).

بالتالي، يركز النقد الثقافي على المؤلف، والسياق، والمقصدية، والقارئ، والناقد. وبذلك يمكن اعتباره نقدًا إيديولوجيًا وفكريًا وعقائديًا. كما يتناول النقد الثقافي النصوص من حيث علاقتها بالإيديولوجيات والمفاهيم التاريخية، السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والفكرية، ويقوم بكشف هذه المؤثرات وتحليلها من خلال تشريح النصوص.

كما يُدرس النقد الثقافي الخطاب بشكل عام، سواء كان شعريًا أو نثريًا، ويُحلل أنظمته العقلية وغير العقلية وتعقيداتها وتعارضاتها. ولا يقتصر النقد الثقافي على النصوص الأدبية فقط، بل يتناول جميع أنواع الخطابات ويعتبرها جزءًا من المجال الثقافي. وهذا يشمل إبعاد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين الأدب الرفيع (النخبوي) والأدب الشعبي، ولا يشترط استبعاد الدراسة الجمالية أو الأدبية لأنها جزء من الثقافة الأدبية.

يتداخل النقد الأدبي مع النقد الثقافي، حيث يشمل الأخير مجموعة واسعة من المعارف الإنسانية والفلسفية والأدبية. لا خوف على الأدب من فقدان خصوصيته في طريقة التعامل معه، بل تتم دراسته كأدب وكخطاب ثقافي. في هذا السياق، يرى عبد الله الغذامي أن النقد الأدبي قد استنفد طاقاته، وأصبح عاجزًا عن مواكبة المتغيرات الثقافية والمعرفية التي نشهدها اليوم في العالم العربي والعالمي. ويُعلن بذلك عن موت النقد الأدبي التقليدي ويقدم مشروعًا جديدًا يُسمى النقد الثقافي (الغذامي، 2004: 12) على الرغم من أن عبد الله الغذامي قد حدد مفهوم النقد الثقافي بشكل واضح في العديد من كتاباته، إلا أن هناك بعض الإشكاليات التي تتعلق بالنظرية والمنهج الذي يتبعه. تكمن هذه الإشكاليات بشكل أساسي في المفهوم ذاته، حيث يهدف الغذامي في كتابه النقد الثقافي إلى إخراج هذا المفهوم من سلطة النقد الأدبي التقليدي الذي يقتصر على الجمالية فقط. ويقول في هذا السياق: "إن الأداة النقدية التي





ظلت لقرون تسهم في خدمة الجمالية وتبريرها أصبحت مهياة الآن لأداء أدوار أخرى تتجاوز هذا التوجه التقليدي". في هذه النقطة، يشير الغدامي إلى أن الأداة النقدية، بما تمتلكه من قدرة على التعامل مع النصوص وتحليلها، أصبحت جاهزة لاستخدامها في التحليل الثقافي بشكل أكثر فاعلية. ولهذا، فإن تخلي النقد عن هذه الأداة أو التقليل من شأنها سيكون بمثابة خسارة، حيث سيُجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس أو لهيمنة مفاهيم فلسفية قد تحدد مسارات تفكيرنا.

من خلال هذا الطرح، يسعى الغدامي لإقناعنا بأن النقد الثقافي يجب أن يخرج من إطار الأدبية الضيق، لأن هذه الصفة تمثل قيداً لا بد من التخلص منه. ويعتبر أن هناك ضرورة لحدوث "نقلة نوعية" في الأسئلة النقدية نفسها، وهذه النقلة لا يمكن أن تحدث إلا إذا تحولت الأداة النقدية من تحليل الأدب فقط إلى أداة قادرة على التعامل مع كافة أنواع الخطابات الثقافية.

ويؤكد الغدامي على أن النقد الثقافي يجب أن يتجاوز القضايا الجمالية التقليدية، وأن يبدأ في دراسة "القبحيات" أو العيوب الجمالية، وهي فكرة قريبة من علم العلل في علم الحديث. وهذا يعني أن النقد يجب أن يتعامل مع ما هو "قبيح" في الخطاب الثقافي بعيداً عن التقليد الجمالي السائد، مما يفتح المجال لتطوير نظريات تتعلق بالقبح وتحليل العيوب التي قد تشوب الجمال.

ورغم أن مفهوم "المؤسساتاتي" الذي يطرحه الغدامي قد يبدو غامضاً أو ضبابياً، إلا أن الفكرة الرئيسية التي يسعى لإيصالها واضحة: النقد يجب أن يتجاوز التصورات الأدبية التقليدية التي تقتصر على المؤسسات الأدبية الرسمية. في هذا السياق، يرى الغدامي أن النقد لا ينبغي أن يقتصر على الأدب فحسب، بل يجب أن يتناول مجالات أخرى مثل الاجتماع، الاقتصاد، والأسطورة، وغيرها من المجالات الثقافية. وبهذا يصبح النقد جزءاً من نظرية المعرفة بشكل عام، وليس مجرد منهج نقدي مخصص للأدب (ويليك، 1989: 308).

وقد أشار بعض الباحثين المعاصرين إلى ضرورة تحرير مفهوم النقد من قيوده التقليدية، مؤكدين أنه لا ينبغي أن يقتصر على الفنون الأدبية والفكرية فقط، بل يجب أن يشمل كل مجالات المعرفة والنقد دون قيود أو شروط.

أما فيما يتعلق بفصل الأدب عن "الأدبية" أو المؤسسات الأدبية، فإنه من غير الممكن قبول هذا الفصل بشكل تام. فالأدب لا يمكن أن يُفهم بمعزل عن المحيط الأدبي الذي ينتمي إليه، والذي يمثل مجموع الأعمال الأدبية التي تتفاعل اجتماعياً ضمن سياق تاريخي معين. من هذا المنطلق، يجب أن





نعتبر العمل الأدبي جزءاً من المحيط الأدبي الأوسع الذي يتأثر ويتأثر به بشكل متبادل. وبالتالي، سيكون من غير المعقول أن نعتبر العمل الأدبي منعزلاً عن هذا المحيط أو استثناءً من تأثيراته المباشرة. في هذا النظام المعقد، لا يمكن فصل مفهوم "الأدبية" عن ما هو مؤسساتي أو رسمي. وفي الوقت ذاته، يجب أن نقر بأن المؤسسات الأدبية لا تتفصل عن السياقات الاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية المحيطة بها. لذا، لا يمكن فهم العمل الأدبي بمعزل عن حياته الاجتماعية والسياسية، بل يجب أن يُدرس في إطار قوانين التطور الاجتماعي والسياسي.

وعند العودة إلى تعريف النقد الثقافي كما يراه رواده في العالمين العربي والغربي، يمكننا القول إنه نوع من المقاربات متعددة التخصصات التي تعتمد على التاريخ وتكشف الأنساق الثقافية المختلفة. في هذا النوع من النقد، يُعتبر النص أو الخطاب أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرّة التي توجد في اللاوعي اللغوي، الأدبي، والجمالي.

1.1. المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي

1. الأنساق المضمرّة : يرتكز النقد الثقافي على فكرة الأنساق المضمرّة، وهي الأنساق الثقافية والتاريخية التي تتشكل ضمن البيئة الثقافية والحضارية، وتظل كامنة تحت سطح النصوص. تلعب هذه الأنساق دوراً كبيراً في توجيه العقلية الثقافية وذائقتها الجمالية، مما يساهم في تشكيل سيرتها الذهنية والثقافية. لذا، يعتبر النقد الثقافي مشروعاً نقدياً يهدف إلى كشف هذه الأنساق وتحليلها.

2. المجاز الكلي : المجاز الكلي هو مفهوم بديل عن المجاز البلاغي التقليدي. في المجاز الكلي، تظهر الجملة الثقافية التي يمكن أن تكون مرادفاً للجمال النحوية والأدبية. الفرق بين الجملة الثقافية والجملة الأدبية يشبه التمييز بين الجملة النحوية والجملة الأدبية، وبين المعنى والدلالة، وأيضاً بين الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية. في النقد الثقافي، يتم التمييز بين هذه الأنواع من الجمل والأنظمة الدلالية، مما يساعد في فهم أعمق للخطاب الثقافي. يشير المجاز الكلي إلى تحول نظري ومفاهيمي في اتجاه نقد الأنساق الثقافية بدلاً من نقد النصوص بشكل منفصل.

3. التاريخانية الجديدة : تعتبر التاريخانية الجديدة من أبرز التطورات النقدية في مرحلة ما بعد البنوية. تجمع هذه النظرية العديد من العناصر المستوحاة من اتجاهات نقدية أخرى مثل الماركسية والتحليل الأنثروبولوجي الثقافي. يهدف هذا المنهج إلى قراءة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، بحيث تؤثر الأيدولوجيات وصراعات القوى الاجتماعية على تشكيل النص. في هذا الإطار، تتغير





الدلالات وتتناقض وفقاً للتغيرات التاريخية والثقافية، مما يسمح بفهم أعمق للنصوص من خلال تعدد الأبعاد (نيوتن، 1996: 29)

من بين رواد النقد الثقافي الذين ساهموا في تطوير هذا المجال (الغذامي، 2005)

• ميشيل فوكو (1926-1984) : يعتبر فوكو من أبرز المفكرين في النصف الثاني من القرن العشرين، وتُظهر أعماله تحليلاً معمقاً للجنسانية والتاريخ الاجتماعي. كما عالج مواضيع مثل الإعدام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في العصور القديمة. من أبرز مفاهيمه "الأنثروبولوجيا المعرفية" و"المحرّمات"، حيث حاول فوكو دراسة مفهوم المحرمات مثل "حب الغلمان في اليونان". ومن أهم أعماله كتابه "كلمات وأشياء" الذي نقد فيه علوم الإنسان.

• ريتشارد هوغارت (1907-1971) : يُعد هوغارت من المؤسسين الرئيسيين للدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنغهام. وقد وضع أسس هذا المجال في عمله الثقافة والمجتمع، حيث ربط الثقافة بالنظام الاجتماعي والسياسي، واعتبر الثقافة كياناً واحداً يشمل الجوانب المادية والفكرية والروحية في المجتمعات.

• ريموند ويليامز (1921-1988) : أحد المفكرين البارزين في مجال الدراسات الثقافية، قدم نظرة جديدة حول الثقافة باعتبارها نمطاً حياتياً يرتبط بالأبعاد المادية والفكرية. ووفقاً له، تُشكل الثقافة من خلال تفاعل الأنظمة السياسية والاجتماعية في المجتمعات.

• ستيفن هول (1932-2014) : عالم الاجتماع والناقد الأدبي الذي تأثر بالمفاهيم الماركسية، وكان له دور كبير في الدراسات الثقافية في جامعة برمنغهام. شدد على أن "القيمة الحقيقية" لأي دراسة ثقافية تكمن في قدرتها على التفاعل مع المجتمع والتأثير فيه، مستنداً إلى أفكار أنطونيو غرامشي ونظريات الثقافة الماركسية.

• بيير بورديو : من المفكرين البارزين في الدراسات الثقافية الفرنسية، الذي وضع مفهوم "الملكة الثقافية" كقدرة على فهم الرموز الثقافية، مؤكداً أن هذه القدرة غير موزعة بالتساوي بين الطبقات الاجتماعية، مما يؤدي إلى تفاوت واضح في امتلاك الأفراد لهذه القدرة.

• إيشيش كاندي : عالم نفسي وناقد ثقافي من جنوب شرق آسيا، قدم إسهامات مهمة في مجال الدراسات الثقافية، معتمداً على فهم التأثيرات الغربية في المعرفة والهويات الثقافية. كاندي حاول تفكيك هذه المفاهيم الغربية وتوضيح آثارها على الثقافات المحلية.





المنتقدون والمنظرون المؤثرون في النقد الثقافي: تأثر النقد الثقافي بالعديد من المفكرين مثل رولان بارت، كلود ليفي شتراوس، ميشيل فوكو، جاك لاكان، جاك دريدا، أندريه بيزيه، ميخائيل باختين، فلاديمير بروب، كارل ماركس، ماكس فيبر، وغيرهم. ومع ذلك، يجب مراعاة أن هذه الأفكار ليست ثابتة، بل تطورت مع مرور الوقت، مما يجعل من الضروري فهم أعمال هؤلاء المفكرين في سياق التغيرات التي طرأت على مفاهيمهم، مع العلم أن بعض أتباع هذه النظريات قد يختلفون في تفسير بعض المصطلحات الأساسية التي طرحها هؤلاء المفكرون (حمداوي، بدون سنة) من الجدير بالذكر أن العديد من المفكرين الذين تم الإشارة إليهم في هذا السياق ليسوا بالضرورة تابعين حصرياً لمدرسة النقد الثقافي. فقد كانت لديهم اهتمامات فكرية متنوعة، حيث احتفظوا في بعض الأحيان بارتباطهم بأفكارهم السابقة إلى جانب اهتمامهم بمنهج النقد الثقافي (الهاشي بكوش، 2004) الرواد العرب

إدوارد سعيد : إدوارد سعيد (1935-2003) هو مفكر فلسطيني بارز، ويُعد كتابه "الاستشراق" من أبرز الأعمال التي قدمت منهجاً في دراسة العلاقة الثقافية بين الغرب والشرق. تناول سعيد في هذا الكتاب تأثير التصورات الاستعمارية والاستعمار الجديد على الفكر الغربي، خاصة في مجالات السياسة والتاريخ والآثار، بالإضافة إلى الأدب والفلسفة. وقد امتدت تحليلاته لتشمل الثقافة الشعبية، مؤكداً على تأثير تلك التصورات على الأدب العربي والفن الشرقي. قدم سعيد في عمله منظوراً جديداً للعلاقة بين الغرب والمشرق العربي، مبرزاً الجوانب الثقافية والفكرية التي شكلت هذه العلاقة المعقدة (محمود، 1973: 154)

محمد عابد الجابري : ساهم محمد عابد الجابري في العديد من الدراسات النقدية التي تناولت نظم المعرفة في الثقافة العربية، وركز في عمله على تبيان الإشكاليات الفكرية التي تواجه هذه المعرفة. كان له دور بارز في تقديم تحليلات نقدية للتراث العربي والإسلامي.

جبار عصفور : أسهم جبار عصفور في معالجة العديد من القضايا النقدية من خلال مقالاته الشهرية المنشورة في مجلة "العربي" الكويتية، حيث تطرق إلى قضايا أدبية وثقافية معاصرة. إدريس الخضراوي : في كتابه "الأدب موضوعاً للدراسات الثقافية"، يتناول إدريس الخضراوي العديد من القضايا الفكرية التي تتعلق بالنقد الأدبي ونظرياته، مركزاً على الجدل حول تاريخ المعرفة الأدبية. كما يستعرض مجموعة من النماذج النقدية التي تبناها رواد النقد الثقافي، مع التركيز على مواضيع مثل الهوية، الآخر، المرأة، والتداخل بين الأنظمة الثقافية الحديثة.





مالك بن نبي : من المفكرين المميزين في هذا المجال، حيث قدم في كتابه "مشكلة الثقافة" (1959) تحليلًا تاريخيًا تأسيسيًا للمسألة الثقافية في العالم العربي. يعتبر الكتاب مرجعًا أساسيًا لفهم الأبعاد الثقافية في المجتمع العربي.

زكي نجيب محفوظ : أحد المفكرين البارزين الذين تناولوا مشكلات الثقافة العربية في العصر الحديث، ومن أبرز أعماله "تحديث الثقافة العربية"، حيث عرض فيه رؤيته حول التحديات التي تواجه الثقافة العربية في العصر الراهن.

عبد الله الغدامي : يعد عبد الله الغدامي من أبرز النقاد العرب الذين تبنا منهج النقد الثقافي، وقد بنى هذا المنهج في تحليل الثقافة العربية بشكل عميق. بدأ رحلته النقدية بكتابه "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشرحية"، الذي تناول خصائص شعر حمزة شحاتة الألسنية. كما طرح في كتابه "حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية" دراسة لظهور الحداثة الثقافية في السعودية. يعتبر الغدامي من الأسماء اللامعة في المشهد الثقافي العربي وله العديد من المؤلفات التي تناولت مختلف مجالات الفكر والمعرفة، مثل "الخطيئة والتكفير"، "تشریح النص"، "الصوت الجديد القديم"، "ثقافة الأسئلة"، و* "القصيدة والنص المضاد". من بين أهم أعماله النقدية "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، الذي أسس فيه فكرة النقد الثقافي بشكل جاد، معتمدًا على أسس نظرية ومعرفية. وقد تناول هذا الكتاب العيوب النسقية في الشعر العربي، وناقش قضايا الحداثة من خلال محاكمة أبرز الشعراء المعاصرين مثل نزار قباني وأدونيس (العقيلي، بدون سنة)

الانتقادات الموجهة إلى النقد الثقافي

يمكن تفسير النفور من النقد الثقافي عند بعض الأفراد بسبب عدة عوامل، من بينها العقلية السائدة في المجتمعات العربية وطريقة تعاملها مع الآخر، إضافة إلى بعض العوامل الإنسانية المتعلقة بتفكير الأفراد. يمكن تلخيص هذه الأسباب كما يلي: (الجابري، 1993)

1. الخوف من الجديد: يعبر البعض عن قلقهم من الأفكار الجديدة، حيث تعتبر هذه الأفكار بالنسبة لهم مجهولة، مما يثير مخاوف بشأن آثارها غير المتوقعة. وغالبًا ما يُنظر إلى التغيير على أنه تحرر وانحراف، ما يجعل البعض يشعر بالتهديد من الابتعاد عن التراث والأصول.





2. الاعتزاز بالهوية الثقافية: يخشى البعض من أن يؤدي التأثير بالثقافة الغربية إلى تهديد هويتهم الثقافية. وبالتالي، يتمسك بعض الأفراد بلغة وثقافة محددة ويرفضون التأثيرات الخارجية التي قد تؤدي إلى طمس هويتهم الثقافية.

3. الاعتقاد بأن الثقافة الغربية تهدد الهوية الإسلامية: يرى البعض أن الثقافة الغربية ثقافة متحررة تسعى إلى فرض نفسها على الثقافة العربية الإسلامية. هذا الموقف دفع بعض المثقفين إلى رفض الثقافة الغربية، معتبرين إياها غير متوافقة مع الفكر الإسلامي.

4. زوال سلطة المثقف: يعتقد بعض النقاد أن النقد الثقافي يسهم في تراجع دور المثقف التقليدي، حيث يركز على جميع أنواع الخطابات الثقافية، مما يؤدي إلى تقليص موقع المثقف الذي كان يسيطر على مجالات الثقافة والمعرفة.

يُلاحظ أن الانتقادات الموجهة إلى النقد الثقافي غالبًا ما تأتي من اتجاهات تقليدية تدعو إلى التمسك بالتراث العربي، وتعتبر تبني أفكار الثقافة الغربية بمثابة خيانة للتراث. وعلى الرغم من وضوح مفهوم النقد الثقافي في بعض الحالات، إلا أنه لا يزال يحمل بعض الغموض بسبب تداخل مجالاته مع العديد من العلوم الأخرى. وقد ساهم عدد من المفكرين في الغرب والعالم العربي في تطوير هذا المنهج، وفي مقدمتهم عبد الله الغدامي الذي يعد من مؤسسي النقد الثقافي في العالم العربي (غلفان، 1998). أما فيما يتعلق بمفاهيم النقد الثقافي، فهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بعدد من القضايا المركزية مثل الأنساق المضمرّة، المجاز الكلي، والتاريخانية الجديدة. ومن خلال هذا المنهج، نجد أن هناك من تبنّوه، مثل عبد الله الغدامي، في حين فضّل آخرون التمسك بالتراث العربي والمناهج النقدية التقليدية.

التماثل

من الصعب على الدارس الأدبي أن يحدد مفهوماً واحداً للتمثيل يمكن أن يميز هذا المصطلح عن غيره بشكل كامل، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل، منها تعدد الدلالات التي اكتسبها عبر مجالات معرفية مختلفة، بالإضافة إلى تعدد الأصول اللغوية الأجنبية التي قد تُستخدم كمقابل للمصطلح في اللغة العربية. وتزداد المسألة تعقيداً عند التمييز بين التمثيل في سياق الفن المسرحي أو السينمائي، والتمثيل في السياق الأدبي الذي يشكل جسراً بين الأدب والواقع.

يُستنبط من ذلك أن محاولتنا لفهم المصطلح ستتطلب من الجذر العربي "م ث ل"، الذي يرمز في المعجم إلى مفهوم التشبيه أو التسوية بين شيئين. (ابن منظور، ج: 11، 611) وفقاً لابن منظور، يعني التمثيل تصوير شيء ما باستخدام الكتابة أو وسائل أخرى، بينما في "القاموس المحيط" يُفهم التمثيل





على أنه عملية تشبيه أو تصوير بحيث يبدو الشيء كما لو كان مرئياً. بناءً على هذه المعاني، يتركز التمثيل على علاقة تشابه بين عنصرين: الأول هو الأصل، الذي يُتمثل في شيء ما، بينما الثاني هو الممثل الناتج عن عملية تحويل، قد تكون من مجال إلى آخر أو من طبيعة إلى أخرى. يمكن أن يشمل التمثيل أيضاً حالات يكون فيها الجزء ممثلاً عن الكل أو العكس وفي اللغة العربية، يُستخدم مصطلح التمثيل عادةً كمقابل للمصطلح الأجنبي "representation"، الذي يحمل في اللغة الفرنسية مجموعة من المعاني المشتركة تتمحور حول فكرة نقل شيء من الواقع إلى صورة رمزية، سواء كانت صورة مرئية أو رموزاً أو علامات لغوية. هذه الفكرة تتكرر في مختلف المجالات المعرفية التي يستخدم فيها المصطلح، مثل الفلسفة، والحقوق، وعلم النفس، حيث يُقصد به استبدال شيء واقعي بشيء رمزي، وهو ما يتقارب مع المعنى الذي يكتسبه المصطلح في اللغة العربية (Larousse، بدون سنة)

في مجال النحو، يأخذ مصطلح التمثيل معنى محدداً يتعلق بتوضيح القواعد النحوية. يستخدم النحويون التمثيل للإشارة إلى المثال الذي يتم طرحه لتوضيح قاعدة معينة، مثل قولهم: "الفاعل كذا، ومثاله: زيد في ضرب زيد". في هذا السياق، يُعتبر المثال وسيلة لإظهار القاعدة النحوية وإيصالها إلى الفهم الصحيح.

هذه الفكرة تقترب من مفهوم "الشاهد" النحوي، الذي يُستخدم لإثبات قاعدة معينة بناءً على أمثلة من كلام العرب الموثوق به. إذ يُنظر إلى الشاهد على أنه "الجزئي الذي يستشهد به لإثبات القاعدة"، وهو جزء من خطاب عربي موثوق. لذا، يتم التمييز بين الأصل (الشاهد) الذي يتم التأكيد عليه في القاعدة، وبين القياس الفرعي الذي يعتمد عليه التمثيل.

ويُظهر هذا الفهم للتمثيل أنه يخضع لقواعد ثابتة ولا يمكن تبديل العناصر الممثلة في الكلام، مما يضيف على التمثيل طابعاً من الثبات والتمسك بالأصل. التمثيلات التي يتم استخدامها في هذا السياق متعددة ومتنوعة، مما يعكس الطبيعة المرنة للمفهوم عبر مختلف المجالات المعرفية التي يستخدم فيها، مع الحفاظ على ارتباطه الوثيق بالأصل.

يفرق النحويون بين مصطلحي التمثيل والاستشهاد من حيث الوظيفة والدور. ففي حين يُعد التمثيل مجرد توضيح للقاعدة النحوية، يُعتبر الاستشهاد دليلاً يُستخدم لإثبات صحة القاعدة، وبالتالي فهو يعد المنتج الفعلي لها. قيمة الاستشهاد في الفكر النحوي أعلى من التمثيل لأنه يساهم في التأكد من صحة القاعدة النحوية، بينما التمثيل لا يستطيع تقديم نفس التأكيد أو نفي الصحة النحوية (التهانوي، ج3: 1340-1341)





كما يختلف المصطلحان من حيث الزمان والمكان. يرتبط الاستشهاد بزمان ومكان محددين، بحيث يكون مرتبطاً بزمان معين يُحدده النحاة، في حين أن التمثيل لا يتقيد بأي ضابط زمني. علاوة على ذلك، يتقيد الاستشهاد بإطار مكاني محدد، بينما يظل التمثيل خالياً من هذا التقيد المكاني. هذه الخصائص تجعل التمثيل أكثر مرونة وواسعاً في استخدامه، إذ يمكن أن يتجاوز القيود الزمنية والمكانية. بهذا الشكل، يُعد التمثيل في بعض الأحيان أداة للتحرر من القيود الزمنية والمكانية، مما يعزز ارتباطه بمفاهيم الخيال (التهانوي، ج2: 738)

من ناحية أخرى، يختلف التمثيل النحوي عن الاستشهاد في أن مادة التمثيل تشمل كل الكلام العربي، بينما يقتصر الاستشهاد على نصوص معينة فقط. هذا يمنح الاستشهاد طابعاً واقعياً، بحيث يرتبط بنصوص تمثل واقعاً تاريخياً معيناً، محكوماً بإطاره الزمني والمكاني. وبالتالي، يتعامل التمثيل مع عنصر لغوي واقعي، ولكن دون أن يكون محكوماً بتلك الأطر المكانية والزمنية المحددة التمثيل في البلاغة : في مجال البلاغة، مر التمثيل بمرحلتين من التطور. في المرحلة الأولى، كان له طابع عام يشمل العديد من أشكال المجاز، وكان غالباً ما يُخلط مع التشبيه. فقد اعتبره البلاغيون الأوائل جزءاً من اتحاد اللفظ بالمعنى. وقد ذكر قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) التمثيل باعتباره فرعاً من هذا الاتحاد، معطياً أمثلة تشمل العديد من الألوان البلاغية. كما تناول أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) التمثيل تحت مسمى "المماثلة"، وذكر العديد من الصور البيانية مثل التشبيه والكنية والمجاز والاستعارة (جواد، 2007: 7) .

أما ابن رشيق القيرواني (ت 463 هـ) فقد اعتبر التمثيل نوعاً من الاستعارة، معتمداً في أمثلته على التشبيه والكنية. ومن الجدير بالذكر أن الإمام عبد القاهر الجرجاني كان من أبرز المفكرين الذين اهتموا بالمفهوم البلاغي للتمثيل، وميزوه عن التشبيه الاصطلاحي. وفقاً للجرجاني، يشمل التشبيه الاصطلاحي التشابه الواضح الذي لا يحتاج إلى تأويل أو صرف عن الظاهر، حيث يكون وجه الشبه بين المشبه والمشبه به واضحاً في جنسه ومقتضاه، مما يجعله يختلف عن التمثيل الذي يحتاج إلى تأويل أو تفسير (المرجع نفسه، 2007: 8).

يتمثل التمييز بين نوعين من وجوه الشبه في البلاغة: الأول هو الوجوه الحسية، سواء كانت مفردة أو مركبة، والثاني هو الوجوه الغرائزية أو الطبع أو العقلية التي تعتبر حقيقية، رغم أنها غير مدركة عبر الحواس الخمس. وقد اعتبر عبد القاهر الجرجاني هذه الأنواع العقلية من الوجوه شبيهة بالحسية، لأنها تمثل حقائق ثابتة متفق عليها يمكن تعلمها في كل من المشبه والمشبه به، مثل الشجاعة والجبن،





والكرم والبخل، والذكاء والغباء، وغيرها من الصفات النفسية. بذلك، يمكن تشبيه هذه الصفات كأنها مدركة بالحواس، ما يجعل التشبيه هنا أقرب إلى التشبيه الحسي .

لكن ما يهمنا في تفريق الجرجاني بين التمثيل وغير التمثيل هو أن التمثيل في فكره قد اكتسب طابعاً جمالياً يمكن اعتباره أحد أهم خصائص هذا المفهوم في الدراسات النقدية والأدبية. ورغم المحاولات المتعددة لفهم هذا المفهوم بشكل دقيق، فإن التفسير النهائي له يظل مفتوحاً على مزيد من الأسئلة والنقاشات (قدامة بن جعفر، 1302هـ: 58) .

إذا قبلنا بفكرة أن التمثيل يعني تحويل الواقع إلى رموز، سواء كانت لغوية أو غير لغوية، فإننا نلاحظ أن معظم النظريات الأدبية على مر العصور قد أولت التمثيل اهتماماً كبيراً، حتى وإن لم تتبنَ نظرية مستقلة للتمثيل. ويمكننا اعتبار الأدب بشكل عام نوعاً من التمثيل، ما يعني أن معظم نظريات الأدب هي في الواقع تنظيرات لفكرة تمثيل الواقع باستخدام اللغة.

التمثيل من منظور الأدب تشترك النظريات الأدبية في تأكيد ارتباط الأدب بالواقع بكل جوانبه. وكل نظرية من هذه النظريات تركز على جانب معين من هذا الواقع داخل الخطاب الأدبي. فعلى سبيل المثال، في المحاكاة الأرسطية، يُنظر إلى الأدب كوسيلة لتحفيز عواطف المتلقي من خلال تحريك مشاعر الخوف والشفقة، بهدف تطهير النفس البشرية وإعادة توازنها العاطفي. كما أن نظرية التعبير تعنى أيضاً بالمتلقي، ولكن مع تركيز على العلاقة بين النص والمتلقي. في المقابل، تركز نظرية الانعكاس على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للأدب (أبو هلال العسكري، 1419هـ: 353-356) .

رغم أن هذه النظريات تختلف في محاورها، فإنها جميعاً تسعى لتفسير التمثيل الأدبي من منظور جمالي، من خلال دراسة طبيعة الأدب ووظيفته، وكيفية تأثيره على القارئ. لذا كان الأدب مجالاً خصباً للمذاهب الفلسفية المختلفة، سواء كانت مثالية أو مادية، كما كانت موضوعاً لبحث فلسفات الجمال والقيم (ابن رشيق القيرواني، بدون سنة: 187) .

بناءً على ذلك، فإن الاهتمام بالأدب وتفسيره ليس أمراً حديثاً بل هو مسألة قديمة، وقد شهد الأدب تنوعاً في المناهج التي سعت لتفسير الإبداع الأدبي على مر العصور. وإذا اعترفنا بأن الهدف الأساسي للنقد الأدبي هو التفسير الجمالي، فإن الأدب، بوصفه تمثيلاً فنياً أو لغوياً، يبقى أهم وسيلة لتحويل الواقع إلى رموز لغوية ذات طابع جمالي. ويمكن أن تتنوع صور هذا التمثيل بين محاكاة وانعكاس، فالأدب قد يكون مجرد نقل دقيق للواقع، أو قد يكون نقداً له، بل قد يتجاوز الواقع أحياناً. ولكن يجب أن نفهم الواقع بطرق لا تقيد بتصورات نمطية تجعل الأديب مجرد خادم لها.





من التمثيل الأدبي إلى التمثيل الثقافي كان التمثيل في البداية محط اهتمام النقد الأدبي، باعتباره فعلاً جمالياً، ولكن مع مرور الوقت، بدأ هذا الاهتمام يتراجع لصالح الانشغال بجوانب أوسع تتعلق ببنية الخطاب ككل، سواء كان أدبياً أو غير أدبي. وبالتالي، بدأ النقد الثقافي في تقديم نفسه كبديل معرفي للنقد الأدبي، عبر التركيز على أبعاد أكثر شمولية تتعلق بالثقافة وفهم مكوناتها.

لتفهم كيفية تأثير التمثيل في النقد الثقافي، يجب أولاً أن نأخذ في الاعتبار الإطار المفاهيمي والمقاصد التي تحكم هذا الميدان المعرفي. يرتبط النقد الثقافي ارتباطاً وثيقاً بمرحلة ما بعد الحداثة الغربية، رغم أن له جذوراً ومقدمات سابقة. النقد الثقافي هو نشاط فكري يركز على دراسة الثقافة بشكل شامل، ويعبر عن مواقف نقدية تجاه تطوراتها وأبعادها المختلفة، مع التأكيد على ضرورة البحث في كل ما يتعلق بتشكيلات الثقافة في كافة سياقاتها.

يعتقد النقاد الثقافيون أن النصوص الأدبية قد تخفي خلف قشورها الجمالية هويات ثقافية عميقة تُحدد توجهاتها. هذه الهويات تتشكل في النص على هيئة "أنساق مضمرة"، وهو ما يهدف النقد الثقافي إلى كشفه. كما يوضح الدكتور عبد الله الغدامي، يركز النقد الثقافي على الكشف عن هذه الأنساق المضمرة في الخطاب الثقافي بكافة تجلياته، بما في ذلك ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي. ويعتبر هؤلاء النقاد أن التركيز على النصوص التي حظيت بتقدير المجتمع والمؤسسات الثقافية هو نوع من الإقصاء، حيث تظل بعض المكونات الثقافية التي قد لا تظهر علناً، لكنها تبقى حاضرة بشكل أساسي في فهم الثقافة (البرجاني، 1959: 68 وما بعدها).

النقد الثقافي لا يهتم بتصنيف الخطابات على أنها جمالية أو غير جمالية، بل يعترف بأن أي نص أو خطاب يمكن أن يكون موضوعاً صالحاً للدراسة إذا كان يعكس ثقافة معينة. فكل نص يحمل في طياته تمثيلات ثقافية تستحق التأمل، بغض النظر عن قيمته الجمالية.

تتنوع الخطابات الثقافية وفقاً للموضوعات التي تتناولها، ولكنها تشترك في محاولة فرض تركزات ثقافية قد تُقصي أنساقاً أخرى. هذا التركز يعني أن كل خطاب ثقافي يسعى لتقديم أنساقه الحضارية كمرجعية أساسية، بينما يُنظر إلى الأنساق الثقافية الأخرى على أنها هامشية أو غير فاعلة. يُعد التركز هنا نتيجة لرؤية تحيزية تحدد أي الثقافات يجب أن تُعتبر مركزاً، وأياً يجب أن تُهمش.

لكي يتمكن الخطاب من فرض نفسه كمركز، يعتمد على نمط تفكير يتسم بالذاتية، حيث يفرض رؤيته الخاصة على كل ما يحيط به. من خلال هذا التحيز، يتوقع الخطاب على ذاته ويصوغ الحقائق والآراء بما يتناسب مع مقولاته. يمكن اعتبار هذا التحيز شكلاً من أشكال ارتباط الثقافة بخصائصها





الفريدة، التي تتشكل في سياقات زمانية ومكانية محددة، وهي التي تُحدد تصورات تلك الثقافة وشروط وجودها.

من التمثيل الأدبي إلى التمثيل الثقافي لتتمكن الخطابات من فرض تمركزها الثقافي، تعتمد على نمط تفكير

الثقافي وسيلة لتحقيق هذه الأهداف السلطوية، حيث يُعاد تمثيل الخطابات الثقافية والأنساق الأخرى بما مغلق يركز على الذات ويحتفظ برؤيته الخاصة، محصوراً في منهجية معينة لا يقترب بها من الأشياء إلا عبر مقولاته وأطروحاته. هذا النوع من التفكير يستفيد من كل المعطيات لإثبات صحة أفكاره، مما يعني أن الثقافة ومنتجاتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بخصائص ثقافية مميزة لها، كما أنها تشكلت تحت تأثير الظروف الزمانية والمكانية التي شهدتها فترة معينة. كما يصفها عبد الوهاب المسيري، يرتبط هذا التحيز بانسجام آليات التفكير مع الأنساق الكبرى التي تتجهها الحضارة أو الثقافة، إذ تقوم الذات التي تسعى لتحقيق حضورها بالاستناد إلى ثقافتها الخاصة، مستخدمة آليات تعزز تمركزها وتهشم الثقافات الأخرى.

بناءً على ذلك، يصبح التمثيل يخدم التمرکز الثقافي ويسعى إلى إقصائها. بذلك، يظهر التمثيل في النقد الثقافي كأداة سلطوية تهشم الآخر وتقيم مركزاً يفرض رؤيته على الآخرين. التمثيل كأداة سلطوية : في النقد الثقافي، يُعتبر التمثيل عملية تؤديها الذات لتكون هي المركز في الخطاب، فهي تمتلك سلطة التمثيل وتستخدمها لتعزيز قيمها الذاتية على حساب القيم الأخرى. ويُستخدم هنا اللغة كأداة لخدمة هذا التمرکز الثقافي، حيث يتم توظيفها لإقناع الآخرين وتأكيد الهيمنة الثقافية، وهي أحد المفاهيم الأساسية في ما بعد الكولونيالية التي تشكل جزءاً من نقد الثقافات (إيغلتن، بدون سنة؛ ويليك وأوستن وارين، 1412هـ: 119).

التمثيل الثقافي، إذًا، هو الذي يعكس صورة جماعة معينة عن نفسها وعن الآخر، ويُنشئ لها هوية سردية، كما يصفها بول ريكور. هذا النوع من التمثيل يشمل فعلاً مشابهاً لما يحدث في المسرح، حيث تتقمص الجماعة دوراً معيناً وتفرض حضورها على الآخرين، مما يعكس عملية تمرکز ذاتي تعتمد على تمييز الذات عن الآخر، مع التأكيد على تفوق الأولى. وهذا التصور يتشكل عبر الزمن من خلال تكرار متوازي للمرويات التي تعزز صورة الذات وتقلل من شأن الآخر.





وعلى الرغم من ارتباط هذه الفكرة بشكل خاص بالتمركز الأوروبي أو المركزية الأوروبية، إلا أن المفهوم العام يشمل أي خطاب يسعى إلى تعزيز صورة "الأنا" عبر انتقاص وإقصاء "الآخر". وهكذا، يمكن تطبيقه على جميع أشكال الخطابات التي تنطوي على تحيزات ثقافية ضد الآخر.

التمركز وآليات التمثيل ينظر بعض الباحثين إلى التمرکز كعملية تتمحور حول تمثيل الأنا مقابل

تمثيل الآخر، معتمدة على آليات تركز هذا التمييز الثقافي (ويليك وأوستن، بدون سنة: 17)

يتمثل التمثيل الثقافي في إقصاء الخطابات التي تتعارض مع النسق الثقافي المهيمن، وقد يتطلب الأمر إعادة صياغة الخطابات القديمة لتتماشى مع المنظومة القيمية السائدة. هذا التمثيل يُستخدم عبر آليات عدة، مثل الإقصاء أو اقتطاع أجزاء من الذاكرة الثقافية لدعم التمرکز. يوضح عبد الله إبراهيم كيف أن الفلسفة القديمة، خصوصاً فلسفة أرسطو، قد اعتمدت على العقل المطلق الذي يحكم الكون والعقل البشري الذي يحكم الطبيعة، حيث قام أرسطو بانتقاء الأفكار التي تتوافق مع رؤيته ورفض ما لا يتماشى معها، مما يعكس آلية إقصائية لتحقيق رؤيته الخاصة.

من جهة أخرى، تعتمد آلية أخرى للتمركز على استحضار مرويّات وخطابات قديمة ثم إعادة تمثيلها بما يتناسب مع رؤية الخطاب الثقافي المهيمن. يتم ذلك من خلال تكييف هذه المرويّات وفقاً لرؤية جديدة تعزز القيم المهيمنة. الخطابات التي تروج للقيم الإيجابية مثل العدل والمساواة والسلام والعلم تُربط بالأنا الثقافية، بينما تُنسب القيم السلبية مثل الظلم والفقر والتخلف إلى الآخر. وهذه العملية تتطلب آليات تجمع بين الجمال والإقناع لإعادة تشكيل هذه المرويّات بما يتناسب مع الأهداف الثقافية.

وفي تصور ميشيل فوكو، يصبح التمثيل أكثر من مجرد موضوع للبحث، بل هو الإطار الذي تعمل فيه العلوم الإنسانية. يراه فوكو وسيلة لتشكيل المعرفة حول العالم، حيث يُستخدم التمثيل لتوسيع سيطرة "الأنا" الثقافية، مُستغلاً صوراً مُنتجة عن الآخر المغلوب. يعتبر التمثيل في هذه الحالة أداة قوية للهيمنة الثقافية، تجعل الآخر يرى نفسه فقط من خلال ما يُقدّمه له الخطاب المهيمن (دليل الناقد الأدبي، بدون سنة: 305).

إدوارد سعيد يُبرز هذه الفكرة في تحليله للمركزية الغربية، حيث يعبر عن منظور الغرب الذي يعتقد أن السيطرة تأتي من امتلاك القوة بينما يُعتبر الآخر ضعيفاً ولا يملك القدرة على السيطرة. يشير سعيد إلى أن التمثيل يجب أن ينبثق من ثقافة قوية، تتمتع بعناصر الحضارة المختلفة مثل القوة الصناعية والعسكرية والاقتصادية والمعرفية. هذه القوة تمنح التمثيل القدرة على فرض سلطته وجعل أفكار الأنا ثقافة غير قابلة للشك، مما يسهم في استمرار الهيمنة على الآخر. وفقاً لسعيد، يتضمن التمثيل الثقافي





بعدين رئيسيين: الأول هو كونه نتاجاً لثقافة قوية، والثاني أنه أداة معرفية تُستخدم لتحقيق الهيمنة الثقافية على الآخر.

يُعتبر التمثيل الثقافي، وفقاً لبعض الباحثين في مجال النقد الثقافي، قوة أو هيمنة في حد ذاته. ففعل التمثيل ليس مجرد أداة لتمثيل الواقع، بل هو عملية إقناعية تستند إلى القوة التي يمتلكها الخطاب المهيمن.

مصطلح "الجغرافيا التخيلية" الذي استخدمه إدوارد سعيد يشير إلى كيفية تصوّر الغرب للشرق ككيان يتمثل فقط من خلال الخطابات والتمثيلات التي يطرحها الغرب. في هذه الرؤية، الجغرافيا الحقيقية هي تلك التي يمتلك الغرب فيها القوة والوجود الفعلي، بينما يظل الشرق مجرد تمثيلات ثقافية وخطابية مفرغة من أي وجود حقيقي، وذلك لأن الغرب يفرض تصوره الخاص عن الشرق استناداً إلى سلطته الهيمنية (الغذامي، 2001: 83-84)

وقد صاغ الغرب عبر الاستشراق صورة نمطية للشرق، مرتبطة بشكل دائم بمفاهيم متناقضة مع نفسه. فكل ما يُرفض أو يُنقذ من صفات الغرب يُنسب إلى الشرق. لذا، لا يتعلق مفهوم الشرق بالوجود الجغرافي المحدد في مكان معين، بل هو عبارة عن مجموعة من الأضداد اللغوية التي ينشئها الغرب لنفسه. يمكن فهم "شرقنة الشرق" التي أطلقها إدوارد سعيد، والتي تعني تحويل الشرق إلى صورة ذهنية ناشئة عن تمثيلات ثقافية غربية، تحل محل الواقع الجغرافي الفعلي للشرق.

هذه الديناميكية أدت إلى تكوين مجموعة ضخمة من التمثيلات التي تقوم على ثنائية "نحن" و"هم" أو "الأنا" و"الآخر". فالغرب، من خلال هذه التمثيلات، يصف نفسه بالعقلانية، المنهجية، الحكمة، الشجاعة، الحضرة، والعلم، بينما يُصوّر الشرق باعتباره عكس ذلك تماماً: غير عقلاني، همجي، جبان، فظ، متوحش، وشهواني. من خلال هذه الصور النمطية، يتضح أن الغرب يرى أن الشرق لا يمتلك القدرة على تمثيل نفسه، وبالتالي يتم تمثيله من خلال الغرب نفسه. (الغذامي، 2001: 83-84)

الاستشراق، في هذا السياق، يُعد أداة معرفية استخدمها الغرب لتبرير تفوقه وتعالیه على باقي شعوب العالم. هذا الاستشراق يقدّم لنفسه صورة حضارية مزعومة تُبرر هيمنته على الشرق، مثلاً حدث مع الحملة الفرنسية على مصر. بينما يرى الغرب، وكذلك بعض العرب، في الحملة مشروعاً حضارياً ساهم في نشر الحضارة في العالم العربي، يعتبر إدوارد سعيد هذه الحملة بمثابة استعمار كولونيالي خبيث يتخذ من "الرسالة الحضارية" مبرراً للهيمنة. التاريخ الغربي دائماً ما يقدم هذه الأحداث بتوصيفات





تدعم هيمنته، مثل تسميتها "حملة" بدلاً من "احتلال"، مما يعكس الهيمنة الثقافية الغربية على سرد التاريخ وتوجيهه وفقاً لمصالحها.

إن الهيمنة الثقافية الغربية التي ساعدت على ترسيخ سيطرتها على مستعمراتها قد استخدمت آليات حكمية داخل هذه المستعمرات نفسها. هذه الآليات كانت تهدف إلى تثبيت رؤية الغرب وضمان استمرار الهيمنة حتى بعد استقلال الشعوب المستعمرة. وبذلك، تواصل سيطرة الغرب على هذه الشعوب عبر فرض نمط حياة ورؤية ثقافية تستمر في التأثير على مجتمعاتهم، حتى وإن تحرروا سياسياً. لذلك، فإن كتابة التاريخ تعد من أبرز المجالات التي يعكف عليها نقاد ما بعد الكولونيالية، كونها تتداخل مع مفاهيم التمثيل الاستشراقي الذي يسعى لتوجيه السرد التاريخي لخدمة مصالح الهيمنة الثقافية. (إبراهيم، 2001: 7).

التمثيل والتمثيل المضاد الهدف من هذه التمثيلات المضادة هو دحض الادعاءات التي يطرحها الخطاب المهيمن، وكشف تحيزاته، وتقديم صورة بديلة للذات تهدم الصورة التي يفرضها الخطاب المهيمن. في هذا السياق، يقترح إدوارد سعيد ما يسمى بـ "القراءة الطباقية"، التي لا تهدف إلى إقصاء الخطاب المهيمن عندما تظهر الفرصة للآخر المهمش، بل تسعى لخلق مشهد تحاوري بين الخطابات المتنازعة، مما يؤدي إلى تفاعل بين التمثيلات المهيمنة والتمثيلات المضادة (دليل الناقد الأدبي، بدون سنة: 102).

لا يعني ذلك أن التمثيل سيكون دائماً مباشراً وواقعياً في كل الأحيان. الخطاب المهيمن، بفضل ارتباطه بالقوة، غالباً ما يفرض نفسه في شكل تقارير واضحة، بينما يسعى الخطاب المضاد إلى استخدام أساليب غير مباشرة أو غير تقريرية، مثل النصوص الجمالية التي قد تبدو شفافة وتدعي مطابقتها للواقع. ورغم أن هذه النصوص قد تبدو بريئة في ظاهرها، إلا أنها قد تحمل في طياتها رسائل مشفرة تكشف عن تحيزاتها ورغبتها في التمرکز المضاد، وبالتالي تقوض التمثيلات المهيمنة بشكل غير مباشر.

موضوع آخر يستدعي التفكير هنا هو قدرة الفئات المهمشة على تمثيل نفسها. هذه القضية أصبحت محور اهتمام خاص في دراسات "التابع" في الهند، حيث أثارت مسألة عدم قدرة الطبقات المهمشة على التعبير عن نفسها. ونتيجة لذلك، أصبح من الضروري أن يتحدث باسمهم من ليس جزءاً من هذه الطبقات. لفهم هذه القضية بشكل أفضل، يمكننا الرجوع إلى معالم دراسات التابع، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة التمثيل. (المسيري، 1997)





التابع ومشكلة التمثيل قبل التطرق إلى معالم هذه الدراسات، يجدر بنا توضيح مفهوم "التابع" (*Sublateral*)، وهو مصطلح يُستخدم للإشارة إلى الأفراد أو الجماعات التي تقع تحت السلطة وتُستبعد من المشاركة الفعالة في صنع القرار أو التعبير عن مصالحهم في السياقات الثقافية والسياسية.

يشير مصطلح "التابع" إلى الكائن الذي يُعتبر أدنى في المرتبة أو أقل قدرة من غيره، وهو مصطلح استمده الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي. ويتضمن مفهوم التابع نوعين من التبعية: التبعية الخارجية، التي تنشأ عندما تكون ثقافة ما تابعة لثقافة أخرى خارجية، كما يحدث في السياقات الاستعمارية، حيث تكون الدول المستعمرة في تبعية للدول المستعمرة. أما النوع الثاني فهو التبعية الداخلية، التي تظهر داخل المجتمع أو الثقافة نفسها، مثل تبعية الضعيف للقوي، أو الصغير للكبير، أو المرأة للرجل، وأيضًا تبعية الفئات الهامشية للمؤسسات الحاكمة في المركز. هذه الظواهر تمثل جوانب من التبعية التي تنشأ من الداخل، وتُظهر كيف أن الأفراد أو الجماعات في المجتمع قد يخضعون لقوى سلطوية متنوعة.

النشأة / الأهداف / التحديات

ظهرت دراسات التابع نتيجة جهود مجموعة من الباحثين الهنود بقيادة الباحث الهندي راناجيت جوها، الذي كان متخصصًا في تاريخ الهند. وكان الهدف الرئيس لهذه الدراسات هو إعادة النظر في كيفية كتابة تاريخ الهند، خاصة وأن تاريخ الهند قد كتب من قبل النخب الهندية التي تشكلت في ظل الهيمنة الاستعمارية البريطانية. هذه النخب، وفقًا لجوها، قامت بتدوين التاريخ من منظور الاستعمار، مما أدى إلى كتابة تاريخ الهند من خلال عدسة استعمارية مغلوطة. (كاظم، 2004: 16)

راناجيت جوها رأى أن هناك مقاربتين رئيسيتين لفهم تاريخ الهند: الأولى تتمثل في الرؤية التي تعتبر أن النخب الهندية القومية كانت مجرد أقلية نشأت في المؤسسات الاستعمارية البريطانية، وكانت تتنافس على المصالح والامتيازات التي قدمها الاستعمار، دون أن تهتم كثيرًا بالمثل القومية. أما المقاربة الثانية، فكانت ترى في تاريخ الهند صراعًا أخلاقيًا من أجل الحرية، خاضته النخب الهندية ضد الاستعمار، وترى أن مشكلات الهند بعد الاستقلال كانت نتيجة للإمبريالية وتأثيراتها الاقتصادية.

لكن جوها اعتبر أن كلا المقاربتين لا تخرجان عن إطار الاستعمار، حيث تتبنى كل منهما ثنائية كولونيالية تتمثل في الاحتلال البريطاني مقابل النخب الهندية. كما أشار إلى أن هذه النخب، رغم كونها





جزءاً من الطبقة المسيطرة، لم تكن تمثل غالبية المجتمع الهندي الذي كان يظل مهمشاً ومخفياً وراء الأضواء. وهذا المجتمع هو ما سماه "جوها" ب الطبقة التابعة. (إبراهيم، 2001: 9)

جوها قدم تعريفاً لمفهوم الطبقة التابعة، مفاده أنها "الفارق الديموغرافي بين إجمالي السكان الهنود والنخب المحلية والأجنبية المسيطرة". ومن الجدير بالذكر أن جوها استلهم مصطلح "التابع" من غرامشي، الذي استخدمه في سياق مفهوم الهيمنة. وهذا يوضح تأثير غرامشي الكبير على العديد من الدراسات التي تتعلق بتمثيل الآخر أو التابع في الخطاب ما بعد الكولونيالي. كما أن منهجية جوها، التي استهدفت استبدال كتابة التاريخ من منظور النخبة إلى منظور الطبقة التابعة، تعكس تأثره بتيارات من الكتابة التاريخية التي تم التأسيس لها في سياق نقد الاستعمار (هاشمي، بدون سنة)

تُعد الطبقة التابعة موضوعاً أساسياً في العديد من الدراسات النقدية التاريخية، ومن أبرز هذه الدراسات التاريخ من الأسفل، الذي يُعتبر فرعاً من فروع الكتابة التاريخية الماركسية، حيث يهدف إلى إعادة كتابة تاريخ الشعوب من منظور الطبقات الشعبية والمهمشة، بعيداً عن أقلام النخبة المثقفة والكتاب المهيمنين. هذه الكتابة تسعى إلى فهم التاريخ من خلال وعي هؤلاء الذين لا يظهرون في السجلات التاريخية التقليدية، أي الطبقات التي ظلت صامتة أو مهملة.

من التحديات الجوهرية التي تواجه كل من المؤرخين الباحثين عن صوت التابع أو أنصار التاريخ من الأسفل. مجرد محاولات المؤرخين للكتابة نيابة عن التابع - حتى وإن حاولوا نقل منظور هذه الطبقات المهمشة - ستظل تضعها في موقع التابع، لأن عملية الكتابة نفسها تظل مسألة تنتمي للنخبة و يبرز السؤال المثير: هل يمكن للنخبة أن تكتب تاريخ التابع باستخدام نفس الأدوات المعرفية واللغوية التي يستخدمها أصحاب السلطة؟ إن الجواب عن هذا السؤال يعد من أسس التحديات التي تواجه الكتابة التاريخية الحديثة، خصوصاً في الدراسات ما بعد الكولونيالية التي تناولت هذه الإشكالات، وطرحها بشكل خاص غاياتري سبيفاك. (كاظم، 2004: 450)

غاياتري سبيفاك: يمكن للتابع أن يتكلم

ارتبط اسم غاياتري سبيفاك بمقالتها الشهيرة "كيف يمكن للتابع أن يتكلم؟" (1983) التي شاركت بها في مؤتمر حول الماركسية وتفسير الثقافة، والذي نشر لاحقاً في عام 1988 من أبرز الأعمال النقدية التي قدمتها سبيفاك في مجال دراسات التابع، إذ تناولت فيها موضوع التابع الداخلي، أي التابع





الذي لا يتعلق بالاستعمار الخارجي بقدر ما يعكس القضايا الجندرية، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة في الثقافة الهندية.

تتمحور الفكرة الأساسية سببها حول نقد مفهوم "التمثيل" في سياق التابع، حيث تطرح السؤال بصيغة استنكارية: "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟". هذا السؤال يحمل في طياته نقداً حاداً للفكرة القائلة بأن التابع يمكنه التعبير عن نفسه. والمراد هنا هو أن التابع، بما أنه يظل دائماً موضوعاً تمثيلاً خاضعاً لخطابات أكثر قوة وهيمنة، لا يمتلك الأدوات أو القدرة على التعبير عن نفسه بشكل مستقل. إن التابع ليس لديه وسائل التعبير الثقافي الكافية ليشارك في الخطاب المهيمن؛ فهو يبقى دائماً محكوماً بعلاقات القوة التي تفرض عليه أن يُمثل بدلاً من أن يمثل نفسه (كاظم، 2004: 451).

تعتبر سببها من خلال طرحها هذا أن التابع ليس مجرد طرف ضعيف أو مهمل، بل هو ذات مُستبعدة لا تمتلك القدرة على بناء خطابها الخاص بسبب هيمنة الخطابات الأقوى عليها. هذه الإشكالية تفتح مجالاً واسعاً للنقد التفكيكي الذي طرحته سببها، إذ تساءلت عن جدوى أي محاولة للتعبير عن صوت التابع من قبل أولئك الذين لا يملكون تمثيلهم الثقافي الخاص.

إن التابع، بشكل عام، يمثل وجوداً تمثيلاً خاضعاً لسلطة خطابات أقوى منه، وهذه الخطابات قد تكون مزيجاً معقداً من الضغوط الاجتماعية، الاستعمارية، والدينية التي تساهم في تشكيل طبقات متعددة تفرض تأثيرها على التابع. وبالتالي، قد تكون عملية تمثيل التابع مجرد انتقاله من طبقة ضاغطة إلى أخرى، مما يعني أنه لا يستطيع إدراك ذاته الحقيقية أو الوصول إلى نسخته الثقافية الأصلية.

لتوضيح ذلك، نُقدم سببها مثلاً على طقس الساتي في الهندوسية، حيث يُجبر الأرامل على حرق أنفسهن كعلامة على الوفاء لزوجهن المتوفى. هذا الطقس يكشف عن السلطة الكبيرة التي تمارسها القوى الدينية والأبوية على الجسد والوعي الأنثوي. وفي عام 1929، أصدرت السلطات الاستعمارية البريطانية قانوناً يحظر هذا الطقس، معتقدة أنها بذلك تحرر المرأة الهندية. لكن في الواقع، لم يتم تحرير المرأة، بل وقعت تحت وصاية جديدة هي وصاية الاستعمار، الذي فرض عليها تمثيلاً جديداً يعكس نفس العجز عن تمثيل نفسها أو اتخاذ قراراتها بشكل مستقل. (الكيال، بدون سنة).

وفي كل هذه الحالات، يبقى التابع خاضعاً للآخرين، سواء عبر الطرق التقليدية أو عبر المحاولات التي تبذلها دراسات التابع لإسماع صوته. ومن المفارقات أن بعض النساء اللواتي رفضن الوصاية الاستعمارية وادعاءها بتحريرهن من مصير الموت اختارن حرق أنفسهن، تعبيراً عن وفائهن، كما تفرض ثقافتهن الهندوسية. هذا التصرف، الذي ترى سببها أنه قد يكون غير مفهوم في سياقاتنا، يعكس نوعاً





من الاختيار بين تمثيلات خارجية للتابع. (ديبشاشاكرا بارتى، 2016: 13) هذه الحالة تثير تساؤلات عميقة حول مفهوم التحرر نفسه، حيث لا يمكن أن يكون التحرر مفهوماً ثابتاً أو موحداً. وهذا التحدي هو ما يجعل سببائك تجد صعوبة في فهم سلوك النساء الهنديات، حيث يبدو أنهن لا يمكن الخيار الحقيقي خارج السياقات التي يفرضها الآخر. (أشكروفت، بدون سنة: 393؛ فرج، 2018: 60) في مواجهة هذا التحدي، اقترحت سببائك الاستناد إلى مفهوم المثقف العضوي الذي قدمه غرامشي، والذي يقتضي وجود مثقف داخل الطبقة التابعة قادر على تمثيل صوته وإيصال قضايا طبقته إلى العالم الخارجي. لكن الإشكالية تبقى في كيفية تحقيق هذا الدور، مع وجود القيود الثقافية والاجتماعية التي تعيق هذا التمثيل الفعلي (فرج، 2018: 60)

خاتمة

يُعدّ مفهوم التمثيل في النقد الثقافي أحد المفاهيم الجوهرية التي تأسست بعد زوال فكرة الحقيقة الثابتة في أدبيات ما بعد الحداثة. فقد كان التمثيل، في العصور السابقة، يُنظر إليه باعتباره مجرد صورة عن حقيقة ما، حيث كانت هذه الصورة تحتفظ دائماً بمرجعية أصلية تكشف عن الحقيقة المطلقة. لكن مع الانفتاح على ما بعد الحداثة، أصبح التمثيل هو الأصل ذاته الذي يرافق كل الذات المفترضة. في هذا السياق، يُنظر إلى التمثيل الآن باعتباره عملية تأويل تتسم بالتعددية والانفتاح على الشك. هذا التحول في المفهوم أفضى إلى بعض الطروحات النقدية التي سعت إلى معارضة المركزية الغربية في تمثيل الآخر، كما طرح إدوارد سعيد من خلال مفهوم "التمثيل المضاد" الذي يأتي من الهامش لمواجهة تمثيلات المركز الغربي. إلا أن هذا المقترح، رغم دعم جماعة دراسات التابع له، واجه تحديات كبيرة. من أبرز هذه التحديات صعوبة تمثيل التابع لنفسه في ظل هيمنة النخب الثقافية التي تكتب عنه وفق نفس الأدوات المعرفية التي تفرضها السلطة الاستعمارية أو المركزية. لقد كان هذا الأمر معقداً، حيث أن التابع لم يكن يمتلك أدوات التمثيل اللغوي والخطابي الخاصة به، بل كان مضطراً إلى الاعتماد على أدوات خارجية تستمد قوتها من سلطات خارجية، مما يحد من قدرة التمثيل المضاد على التأثير الفعال. ورغم محاولات سببائك في مقاربتها النسوية لفهم التابع الداخلي، خاصة في حالة النساء الهنديات، فإن التابع لا يزال يقع في دائرة من التمثيلات التي لا يستطيع تحرير نفسه منها بسهولة.





من هنا، يتضح أن التحديات المتعلقة بالتمثيل لا تتوقف عند مجرد استبدال تمثيل بآخر، بل هي عملية شديدة التعقيد مرتبطة بجوهر الهيمنة الثقافية والحضارية. فحتى حين يسعى الهامش إلى كسر هذه الهيمنة، تبقى الأدوات التمثيلية التي يمتلكها في مواجهة الأدوات التي يملكها المركز عاجزة عن التفوق في القوة والإقناع. وبالتالي، تظل مسألة التحرر من التمثيلات المهيمنة مسألة عميقة ومعقدة للغاية، يطالها الشك في فاعليتها حتى عندما يسعى الهامش للظهور من خلال وسائل تمثيلية جديدة.

الاستنتاجات:

الهيمنة الثقافية والتمثيل: الهيمنة الثقافية لا تقتصر على السيطرة العسكرية أو السياسية فقط، بل تشمل أيضًا التحكم في الخطابات الثقافية، مما يؤدي إلى أن المركز يظل في موقع القوة من خلال تقديم نفسه كتمثيل "صحيح" للواقع، بينما يُخضع الهامش لتمثيلات مشوهة أو مغلوطة. التحديات في تمثيل الهامش: إن محاولات الهامش لتطوير تمثيل مضاد تتصادم مع التحديات الهيكلية المتمثلة في نقص الأدوات والقدرة على استخدام الخطاب المتاح في مواجهة الهيمنة الثقافية، ما يجعل مسألة تمثيل الهامش أمرًا معقدًا للغاية. التحدي في كتابة التاريخ: التابع لا يمتلك الأدوات اللازمة للتعبير عن نفسه بشكل مستقل؛ لذا تظل محاولات الكتابة عن التابع من قبل النخب محكومة بإشكالية التمثيل، حيث قد تعيد النخب بناء التابع وفقًا لتمثيلات الخاصة. التناقضات في مفهوم التحرر: حتى في سعي الهامش لتحرير نفسه، تبقى هناك تناقضات بين مفاهيم التحرر المختلفة التي تفرضها القوى الهيمنة (مثل الاستعمار) والقيم المحلية أو الثقافية الخاصة بالتابعين.

التوصيات:

ضرورة إعادة تفكيك التمثيلات الثقافية: ينبغي أن يعمل النقد الثقافي على إعادة تفكيك التمثيلات التي يمارسها المركز على الهامش، بهدف تقديم تمثيلات أكثر عدالة وواقعية للهويات الثقافية الهامشية. دعم الأبحاث التي تركز على الهامش: تشجيع المزيد من الدراسات التي تركز على الهامش وتبرز أصوات المهمشين، بما في ذلك النساء والفئات الاجتماعية والعرقية التي تظل مُستبعدة في الخطابات الرئيسية.





تمكين المثقفين العضويين: من المهم دعم المثقفين الذين يتخذون من الهامش مرجعاً في عملهم الأكاديمي والثقافي، بحيث يساهمون في تحويل تمثيلات الهامش إلى خطاب مقبول وشرعي داخل النظام الثقافي السائد.

إعادة النظر في أدوات التمثيل: يجب أن تتجه الدراسات المستقبلية نحو تقديم أدوات لغوية وفكرية جديدة يمكن للهامش من خلالها أن يمثل نفسه دون الوقوع في فخ استخدام نفس الأدوات التي فرضها المركز.

توسيع نطاق دراسات التابع: من الضروري توسيع أفق دراسات التابع لتشمل قضايا معاصرة، مثل قضايا الجندر، العرق، والطبقات الاجتماعية، وكيفية تأثير الهيمنة الثقافية في إعادة تشكيل الهيمنة

المصادر:

- [1] أبو هلال العسكري. (1419هـ). *الصناعاتين* (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم). بيروت: المكتبة العصرية.
- [2] ابن رشيق القيرواني. (بدون تاريخ). *العمدة*. جدة: بدون ناشر.
- [3] ابن منظور. (بدون تاريخ). *لسان العرب* (م، ث، ل). بيروت: دار صادر.
- [4] إيغلون، تيري. (بدون تاريخ). *نظرية الأدب* (ترجمة: ثائر ديب). دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية.
- [5] إبراهيم، عبد الله. (2001). *المركزية الإسلامية*. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي.
- [6] إبراهيم، عبد الله. (بدون تاريخ). *دراسات نقدية ثقافية*. بيروت: مركز الفكر العربي.
- [7] أشكروفت، بيل، جريفيث، جاريث، وهيلين، يفين. (بدون تاريخ). *دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية* (ترجمة: أحمد الروبي، وأيمن حلمي، وعاطف عثمان). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- [8] بارت، ديببش شاكر. (2016). *دراسات التابع والتاريخ ما بعد الكولونيالي* (ترجمة: ثائر ديب). مجلة أسطور، (3).
- [9] بكوش، فاطمة الهاشي. (2004). *نشأة الدرس اللساني العربي الحديث*. مصر: بدون ناشر.
- [10] حمدوي، جميل. (بدون تاريخ). *النقد الثقافي: مفهومه، خصائصه، مؤثراته، رواده*. منتدى المقالات الأدبية.





- [11] خازمي، غزلان. (بدون تاريخ). التحيز الأيديولوجي في التمثيلات الخطابية الغربية. مركز أسبار للدراسات.
- [12] فرج، ريتا. (2018). النسوية ما بعد الكولونيالية: تفكيك الخطاب الاستشراقي حول نساء الهامش. مجلة الفيصل، (498).
- [13] غزامي، عبد الله. (2005). النقد الثقافي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- [14] غزامي، عبد الله محمد. (2001). النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي.
- [15] غزامي، عبد الله، واصطيف، عبد النبي. (2004). حوارات لقرن جديد. دمشق: دار الفكر.
- [16] غلفان، مصطفى. (1998). اللسانيات العربية الحديثة: دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية. المغرب: جامعة الحسن الثاني.
- [17] الكيال، محمود سامي. (بدون تاريخ). ما بعد الاستعمار: هل أمكن للتابع فعلاً أن يتكلم؟
- [18] كاظم، نادر. (2004). تمثيلات الآخر. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- [19] محمود، زكي نجيب. (1973). تجديد الفكر العربي. القاهرة: دار الشروق.
- [20] المسيري، عبد الوهاب. (1997). إشكالية التحيز. ماليزيا / نيويورك: المعهد العالي للفكر الإسلامي.
- [21] ويليك، رينيه. (1989). النقد الأدبي: نظرة تاريخية. في ما هو النقد (ترجمة: سلافة حجازي). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- [22] ويليك، رينيه، وأوستن، وارن. (بدون تاريخ). نظرية الأدب (ترجمة: محيي الدين صبحي). دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.





التداخل اللهجي في البنية النحوية للعربية الفصحى في الخطاب الإعلامي الحديث

م. م. زين العابدين محمد حسين السلطاني¹

¹ المديرية العامة لتربية بابل

zynalabdynm414@gmail.com

الملخص. تُعدّ العربية الفصحى المعيار الأساس للتخاطب الرسمي والإعلامي في المجتمعات العربية، غير أنّ العقود الأخيرة شهدت تزايد مظاهر التداخل اللهجي في الخطاب الإعلامي، نتيجة لتطور وسائط الاتصال، واتساع رقعة التواصل الجماهيري، وسعي الإعلاميين إلى التقريب بين اللغة الرسمية والمستمعين بمستوياتهم الثقافية المتنوعة، وبيان الأساس النظري لظاهرة التداخل اللهجي في البنية النحوية للفصحى، وأن اللهجة ليست مجرد انحراف عن المعيار، بل هي مستوى لغوي مواز يتفاعل مع الفصحى في المواقف التواصلية الحديثة، ولا سيما في الإعلام الذي يجمع بين الطابع الرسمي والطابع الشعبي، وتغيير مواقع العناصر في الجملة، حذف العلامات الإعرابية، استخدام التراكيب اللهجية داخل السياق الفصيح، وتبدّل أدوات الربط والتوكيد. كما يعرض التفسيرات اللسانية والاجتماعية لهذه الظاهرة من منظور اللسانيات الاجتماعية وعلم اللغة الحديث، مبيّناً كيف يسهم الخطاب الإعلامي في إعادة تشكيل الوعي اللغوي العربي، وأن التداخل اللهجي في الإعلام ليس مجرد خطأ لغوي، بل هو تعبير عن تحوّل لغوي حضاري يُعبّر عن انتقال اللغة العربية من النمط المقعد إلى النمط التداولي المرن، الذي يسعى إلى التواصل السريع والتأثير المباشر في المتلقي. غير أن هذا التحول يحمل في طياته خطر تآكل البنية النحوية الفصيحة إذا لم يُضبط بوعي لغوي مدرك لدى الإعلاميين والمؤسسات الإعلامية، وأن معالجة هذه الظاهرة تستلزم بناء رؤية متوازنة بين حماية القواعد النحوية للفصحى والاعتراف بالبعد التداولي للهجات، بما يضمن للعربية حيويتها واتصالها بالمجتمع دون التقييد في أصالتها النحوية.





الكلمات المفتاحية: التداخل اللهجي، البنية النحوية، الخطاب الإعلامي.

Abstract. Classical Arabic is the primary standard for formal and media communication in Arab societies. However, recent decades have witnessed an increase in dialectal overlap in media discourse. This is a result of the development of communication media, the expansion of mass communication, and the efforts of media professionals to bring the formal language closer to listeners of diverse cultural levels. This study aims to clarify the theoretical basis for the phenomenon of dialectal overlap in the grammatical structure of Classical Arabic, and to demonstrate that dialect is not merely a deviation from the standard, but rather a parallel linguistic level that interacts with Classical Arabic in modern communicative situations, particularly in media that combines formal and popular styles. It also includes changing the position of sentence elements, deleting diacritical marks, using dialectal structures within the classical context, and changing the tools of conjunction and emphasis. It also presents linguistic and social interpretations of this phenomenon from the perspective of sociolinguistics and modern linguistics, demonstrating how media discourse contributes to reshaping Arabic linguistic awareness. It demonstrates that dialectal interference in the media is not merely a linguistic error, but rather an expression of a cultural linguistic transformation that reflects the transition of the Arabic language from a rigid, formalized style to a flexible, communicative style, which seeks rapid communication and direct influence on the recipient. However, this transformation carries the risk of eroding the classical grammatical structure if it is not controlled with a linguistic awareness among media professionals and media institutions. Addressing this phenomenon requires developing a balanced vision that protects the grammatical rules of classical Arabic and recognizes the communicative dimension of dialects, ensuring Arabic's vitality and connection to society without compromising its grammatical authenticity.

Keywords: Dialectal interference, grammatical structure, media discourse.

المقدمة

وقائع المؤتمر العلمي اللغة العربية بين التراث والمعاصرة –
نيسان – April 2026





تُعَدُّ اللغة أداة أساسية للتواصل والتعارف، ووسيلة لا غنى عنها لاكتساب المعرفة ونقل الثقافة، فهي الوعاء الذي يعبر به الإنسان عن أفكاره ومشاعره، وبوساطتها يتم التفاعل بين الأفراد، وأن الغاية الجوهرية للغة هي الإبلاغ والإعلام، أصبحت ركيزة مركزية في وسائل الإعلام المختلفة، ولا سيما في الخطاب الإعلامي الذي يعتمد اعتماداً مباشراً على سلامة الأداء اللغوي، فهذه الوسائل لا تستطيع أداء وظائفها ولا تحقيق أهدافها الاتصالية دون لغة سليمة تُسهم في إيصال الأفكار والآراء والأخبار إلى الجمهور، وبما أن المؤسسات الإعلامية تسعى إلى جذب أكبر شريحة ممكنة من المستمعين باختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية والفنية، فقد لجأت إلى تكيف خطابها اللغوي ليتوافق مع لغة الجمهور، الأمر الذي أدى إلى انتشار ظواهر التداخلات اللسانية في الخطاب، وينسحب هذا الأمر على إذاعة قائمة التي اعتمدت هذه الظواهر خدمة لرسالتها الإعلامية وسعيًا منها لمخاطبة الجمهور باللغة الأقرب إلى فهمه واستيعابه، واللغة عبارة عن ظاهرة اجتماعية وقدر مشترك بين أبناء متحدثيها الذين يضمّنون لها الاستمرار، فوجود اللغة مرهون بمن يتكلمها ويحرس على توريثها من حيل إلى حيل، لتبقي محافظة على أصالتها، ولتتمكن من مجابهة مستجدات العصر، فاللغات العالم قاطبة أصبحت عرضة للموت والاندثار نتيجة الخطر الذي يهدد بقائها، فمعظم لغات العالم المستعملة هي ليست نفسها المتعامل بها في أوساطها العامة، فجد اللغة الواحدة منقرعة ولهجات عدة، ولغتنا الفصحى خير دليل عن ذلك، فهذه اللهجات سرعان ما تتحلل وتتغلغل في اللغة و تحل محل الأصل فيها، فتبتعد اللغة الأصلية شيئاً فشيئاً عن كنهها وتحلل ثم تندثر. (المتوكل، 2010: 43).

وقد جاء اختيار هذه العينة نتيجة الاهتمام الكبير بمجال العمل الإعلامي الذي يُعَدُّ رسالة إنسانية ومنبراً لطرح قضايا الأفراد والمجتمع، وأن هذه الظواهر اللغوية كان لها ثمن دفعته اللغة العربية، إذ أصبحت عرضةً للتجاوزات اللغوية والأخطاء المتكررة، ما أدى إلى تراجع مستوى الفصحى في الإعلام، ومن هنا جاءت هذه الدراسة تحت عنوان:

-التداخل اللهجي في البنية النحوية للعربية الفصحى في الخطاب الإعلامي الحديث؟

أولاً: التداخل اللغوي:

- مفهوم التداخل

لغة: جاء في لسان العرب: دخل الدخول: نقيض الخروج، دخل يدخل دخولا وتدخل وتدخل به، وتدخل الشيء أي دخل قليلا وقد تداخلني منه الشيء، والدخل: خلاف الخروج وهم في بني فلان دخل





إذا انتسبوا معهم في نسبهم و ليس أصلهم منهم، وتداخل المفاصل دخالها: دخول بعضها في بعض، وتداخل الأمور، تشابهها والتباسها ودخول بعضها في بعض (ابن منظور، 2003: 287).

اصطلاحاً: هو تأثير قواعد اللغة الأولى في استعمال اللغة الثانية، ويمكن أن يكون التداخل تركيبياً أو صرفياً أو صوتياً، واستعمال خصائص لغة معينة في لغة أخرى (مندور، 1974: 35).

وتعد ظاهرة قديمة قدم الظواهر اللغوية التي تطرأ على اللغة، فقد كانت تعرف من قبل بما يسمى اللحن، وهو ظاهرة طارئة على اللغة العربية الفصحى، والمفهوم منها استخدام الكلمة الفصيحة بصورة خاطئة من وجهة البنية والإعراب بسبب ما شاع من أخطاء نطقية عند العامة، والصورة التي بها تتسرب إلى خاصة القوم، وكما أن الألفاظ تنتقل وتهاجر كما يهاجر الناس، ويؤدي انتقالها وهجرتها إلى تداخلها وتسرب ألفاظ لغة في الأخرى، وكذلك تموت اللغة موتاً طبيعياً بسبب كثرة الناطقين أو تباعد بيئاتهم، ويحدث أن تغزى اللغة من لغة أخرى حيث يكون الغزاة أكثر عدداً من أهل اللغة المغزوة، وهذا كله في إطار التفاعل بين المجتمعات والتصارع (عبد التواب، 1999: 65).

- أسباب التداخل اللغوي: وهي:

١. التداخل والتدخل: هو ممارسة لغتين لغة الأم ولغة الهدف أثناء الكلام على وتيرة واحدة، وعلى جميع المستويات الصوتية الصرفية النحوية الدلالية، فكلما كان النظامان متساويين يقل التدخل أي أن الأداء اللغوي في اللغة الأم يعادل الأداء في اللغة الهدف بسبب تساويهما في القوة والضعف وكلما اختل التوازن بينهما ظهر التداخل (صالح، 2005: 572).

٢. التداخل والاقتراض: جاء معنى الاقتراض اللغوي حسب إبراهيم أليس " فما يسمى باقتراض الألفاظ ليس في الحقيقة إلا نوعاً من التقليد مثله كمثل تقليد الطفل لغة أبويه أو الكبار حوله، غير أنه تقليد جزئي يقتصر على عناصر خاصة، في حين أن تقليد الطفل للغة أهله تقليد كي يتناول كل ما يسمع من الألفاظ؛ بمعنى أن المتكلم عندما يستعمل لفظاً أجنبياً يحاول تشكيله على نسيج لغته سواء من ناحية الصوت أو الصيغة مما يؤدي إلى شيوع اللفظ الأجنبي فيصبح شيئاً مألوفاً ومتداولاً بشكل واسع في الكلام وبديل مثلاً اقترضت اللغة الأوروبية. (تمام، 2009: 32)

٣. التداخل والمزج: هو استعمال الفرد للغتين مثلاً العربية والفرنسية في خطابه وبالتناوب فتتعاقب الملفوظات.

٤. التداخل والانتقال: يقصد بالانتقال انتقال أثر التعلم من موقف سابق إلى موقف لاحق، فالانتقال أوسع من التداخل يختص باللغات بينما الانتقال يختص بجميع أنواع التعلم.





٥. التداخل والتحول: يحدث التحول أثناء تكلم الفرد لغة الأم فيتحول عنها ليتكلم لغة الهدف وهي عملية واعية لها أهدافها النفسية والاجتماعية والاتصالية. (تمام، 2009: 34)
-أنواع التداخل اللغوي:

التداخل نمس كل مستويات اللغة التي تمثلت في المستوى الصوتي والصرفي، النحوي الدلالي والمعجمي، وهذا الأخير الأكثر تعرضاً لمثل هذا النوع من الظواهر اللغوية، لأن لكل لغة معجمها الخاص فيتطلى التداخل اللغوي في هذه المستويات وبذلك تحدث تشوهات على مستوى اللغة، منها:
١. التداخل الصوتي: هي الحروف، المادة التي تُبنى منها الكلمات. ووظيفتها بناء الكلمات والتمييز بينها، نظراً لاختلافها عن بعضها البعض. وكما يقول ابن جني: "اللغة أصواتٌ يُعَبَّرُ بها كل قوم عن مقاصده"، من اللغة الأم إلى اللغة الهدف (عبد التواب، 1997: 28).

٢. التداخل الصرفي: يظهر التداخل الصرفي في جمع الاسم وتثنيته وتأنيثه وتعريفه وتذكيره وتصغيره وتحويل الفعل من ماضي إلى مضارع إلى أمر، ونظام الاشتقاق ونظام السوابق ونظام المواحق ونظام الدواخل ونظام الزوايد.

٣. التداخل النحوي: يؤدي تأثير قواعد اللغة الأم على قواعد اللغة الثانية إلى ارتكاب المتعلم أخطاءً تتعلق ببنية الجملة (تركيب أجزائها)، مثل الاستخدام غير الصحيح لحروف الجر، فبعضها يُضاف وبعضها يُحذف، واستبدال حرف جر بأخر. كما توجد أخطاء في التوافق بين الصفات والأسماء، وحروف العطف ومكملاتها، وأسماء الإشارة ومرجعها. وتُعد الأخطاء النحوية من بين الأخطاء الشائعة أيضاً، استخدام الضمائر، وفي استعمال عناصر التخصيص كالتعريف والاستفهام والتعجب والاستثناء وأسلوب الشرط (عبد التواب، 1997: 31).

٤. التداخل المفردات: ادخال كلمات ومفردات على لغة الام، هذا يعني أن كلمة من اللغة الأم تتداخل مع اللغة الهدف عند تحدث المتعلم بها، وتُدرج هذه الكلمة في سياق الجملة حتى وإن لم تكن من اللغة الهدف. أكثر الكلمات تداخلاً هي الأسماء والأفعال، والصفات والظروف، وحروف الجر، وعلامات التعجب، والضمائر، وأدوات التعريف والتكثير.

٥. التداخل الدلالي: يمكننا التمييز بين عدة أنواع من التداخل الدلالي: هناك تداخل في المفردات، مما يعني أن متعلم اللغة الثانية يقوم بتكوين جمل تحتوي على أخطاء في معنى الفعل في اللغة الهدف مقارنة بمعنى الكلمة في اللغة الأم؛ وتداخل في اشتقاق الفعل وتداخل في استبدال الفعل من اللغة الأم





إلى اللغة الثانية عبر الدلالة؛ وتداخل في معنى الكلمة وبنيتها من اللغة الأم إلى اللغة الثانية (عبد التواب، 1997: 32).

ثانيا: البنية:

- لغة: مشتقة من الفعل "بني ومن دلالاته التشييد والعمارة كل ما تعلّق بالبناء، قال بني نقيض الهدم بنى يبني بناء وبنيا، وجمعه بنيات، ولذلك فالبنيات تقوم بالجمع والتأليف والتلاحم بين العناصر مهما كانت أشكالها وصيغها (ابن منظور، 2003: 432).

- البنية اصطلاحاً: عبارة عن علاقات متحولة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة تحتوي على قوانين مخصوصة، كما تتمتع باستقلالية تامة في نظامها، وهي البنية في حد ذاتها مفهوم يشير إلى النظام الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات التي تتفاضل ويحدد بعضها بعضاً على سبيل التبادل، وهذه البنية تحكمها ثلاثة خصائص ألا وهي الجملة، والتحويلات والضبط (أبو الرضا، 1407هـ: 54).

- مفهوم البنية التحوية: في ما يسمى كذلك بالبنية التركيبية، وهي مجموع المقولات النحوية المؤلفة ضمن نسق، ونظام قواعد ترتبط بعلاقات تؤدي إلى مركب تام مفيد بالوضع، أو هي متتالية من الكلمات المتعاقبة خطياً منتظمة وفق ترتيب ما، والترتيب عند النحاة ضم الكلمة إلى أخرى فأكثر، فإن صح السكوت عليه فكلام، فالتركيب الإسنادي هو ضم كلمة حقيقة أو حكماً، أو أكثر من كلمة إلى أخرى مثلاً، أو أكثر منها بحيث يفيد السامع فائدة تامة، والمركب كما يقول نشأت على محمود عبد الرحمن يباين المفرد، فإن المفرد ما لا يدل جزء على جزء معناه، والمركب ما دل جزء على جزء معناه، فقولنا (زيد)، هو مفرد باعتبار أن محرة وهو الزاي أو الباء أو الدال لا يدل على جزء معناه، وأما (غلام زيد)، فإن جزؤه وهو (غلام) يدل على جزء معناه، فإن معنى (غلام زيد) هي نسبة الغلام إلى زيد و (غلام) جزء و (زيد) جزء والنسبة بينهما هي جزء من المعنى، والبنية النحوية كما يراها عبد القاهر الجرجاني هي أن يحقق الكلام بعضه بعضاً وهي بعضه على بعض (جبر، 1988: 72).

ثالثاً: الخطاب الإعلامي

- لغة: يقال خطب فلان إلى فلان، فخطبه وأخطبه أي أجابه والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً وهما يتخاطبان، ويقال أعلم، يعلم إعلاماً بمعنى أخبر، ويقال أعلم فلان فلاناً أي أخبره وأدى إليه خبراً (ابن منظور، 2003: 549).





-اصطلاحاً: هي تلك المضامين والرسائل التي يتم تناقلها عبر وسائل الاتصال الجماهيرية، والتي تخضع للقوالب الفنية والتقنية التي تحكم الإنتاج الإعلامي والهادفة إلى إحداث أثر مخطط له مسبقاً في الجماهير المستهدفة (أبو شنب، 2006: 59).

الإعلام: يعرف الإعلام بأنه منقل المعلومات والآراء والاتجاهات من شخص إلى آخر من خلال الوسيلة المناسبة، والمتأمل في المعنى اللغوي للمصطلحين يجدهما متقاطعين في المفهوم ذاك أن التعريف اللغوي للخطاب لا يبتعد كثيراً عن مفهوم الإعلام الذي يعيد المشاركة بين طرفين يتبادلان الآراء والأفكار، باستعمال وسيلة أيسر لهم سبل التواصل حتى يحدث الفهم والإفهام والتأثير في المتلقي لذلك يرى أحد الباحثين أنه بات من الضروري أن يحرص صاحب الخطاب على النقل الموضوعي للمعلومات بصورة صحيحة، بغية التأثير الواعي على الفرد حتى تتاح له فرصة تكوين رأي حر مستقل تجاه الواقع المقدم له في شكل حقائق من أجل التفاهم والمشاركة بين المرسل والمرسل إليه، على أساس اللغة المتبادلة بينهما (صالح، 2006: 93).

ويؤكد القول السابق على ضرورة التحلي بالموضوعية والتعاطي بصدق عند نقل الأخبار والحقائق، لأن ذلك من شأنه أن يوطد العلاقة بين المتخاطبين.

مفهوم الخطاب الإعلامي بإعادة تركيب اللفظ إلى لازمته الخطاب الإعلامي، تستطيع القول إن هذه اللزمة تعني أن مفهوم الخطاب الإعلامي كما يعرفه أحد الباحثين هو منتج لغوي إخباري منوع في إطار بنية اجتماعية ثقافية محددة وهو شكل من أشكال التواصل الفعال في المجتمع له قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي بإعادة تشكيل وعيه ورسم رؤاه المستقبلية وبلورة رأيه بحسب الوسائط التقنية التي يستعملها والمراكز المعرفية التي يصدر عنها، يشير هذا التعريف إلى خصائص الخطاب الإعلامي وأشكاله المختلفة، بالإضافة إلى الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها، وكذا الوسائط التي يعتمد عليها ذلك أن الخطاب الإعلامي يتخذ في مختلف أنشطته التواصلية مجموعة وسائط لتحقيق أهدافه المعلنة أو الخفية، ومن أهم هذه الوسائط التقارير الإخبارية والافتتاحيات والبرامج التلفزيونية والمواد الإذاعية وغيرها من الخطابات التوعوية الإشارة فإن هذه الوسائط تختلف من خطاب إلى آخر، وذلك بسبب اختلاف نوع الخطاب ومضمونه، أو بسبب طبيعة المتلقي. وتكوينه، أو بسبب الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه (كنون، 2010: 211).

-أنواع الخطاب الإعلامي





للخطاب الإعلامي أشكال متعددة تبعاً للوسيلة المستخدمة، مما يؤثر على المحتوى وأساليب تقديمه للجمهور. ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

1. الخطاب الإعلامي المكتوب: يعد أقدم أنواع الخطاب الإعلامي، ويتجلى في الصحف والمجلات اليومية والأسبوعية والدوريات. يستهدف شريحة واسعة من المجتمع، ويتيح لهم متابعة الأخبار والمعلومات بسهولة. كما ساهم هذا النوع عبر الزمن في تثقيف القراء وتعزيز الروابط الاجتماعية.
2. الخطاب الإعلامي المسموع: ظهر مع الإذاعة ويعتمد على الصوت والكلمة المنطوقة لنقل الأخبار والمعلومات. لعب دوراً مهماً في توصيل المعرفة للجمهور قبل ظهور التلفاز ووسائل التواصل الحديثة، إلا أن تأثيره تقلص في السنوات الأخيرة بسبب تنوع الوسائط الإعلامية.
3. الخطاب الإعلامي السمعي البصري: يعتمد على الصوت والصورة معاً، ويشمل التلفاز ووسائل التواصل الاجتماعي. يتميز هذا النوع بتأثيره النفسي الكبير وانتشاره الواسع، ويولي اهتماماً كبيراً بجودة الإخراج والتصوير والتقنيات الحديثة لضمان وصول الرسالة بفاعلية للجمهور (حداد، 2011: 43).

-أهداف الخطاب الإعلامي:

- نقل الأخبار والمعلومات الصحيحة: يحرص على تقديم الأحداث والحقائق بشكل موضوعي ودقيق لمساعدة الجمهور على تكوين رأي صائب.
 - مواكبة الأحداث: متابعة التطورات والوقائع فور حدوثها لضمان السبق الإعلامي وتعكس نبض المجتمع.
 - الصدق والموضوعية: تقديم الأخبار وتحليلها بطريقة دقيقة وموضوعية لتعزيز الثقة والمصداقية.
 - خدمة التنمية الشاملة: دعم التنمية السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال استثمار اللغة في الحياة اليومية.
 - النهوض باللغة العربية: إثراء المفردات والتراكيب اللغوية، وتحسين مستوى التعبير اللغوي لدى الجمهور، مع الإسهام في الحفاظ على اللغة وتطويرها. (مراد، 2003: 33).
- يمكن وصف الخطاب بأنه عملية تواصل متعددة المستويات تتخذ أشكالاً متنوعة، كالخطاب السياسي والإعلامي، فهو عملية تواصل يتم من خلالها نقل محتوى رمزي إلى جمهور واسع ومتنوع، غير معروف شخصياً للمرسل، عبر وسائل الإعلام الجماهيرية كالإذاعة والتلفزيون والسينما والصحف





والكتب. تتمثل الوظائف الأساسية للخطاب الإعلامي في الإعلام والترفيه والتثقيف والإقناع والترويج. ولا يقتصر على مجرد نقل الرسائل، بل يهدف بالدرجة الأولى إلى إحداث تأثير. فالتواصل لا قيمة له دون تحقيق أهدافه، ولا نجاح له دون تأثير على المتلقين. ولأن الخطاب الإعلامي يعكس الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في المجتمع، فإنه يتسم بالتعدد والتنوع. ويكمن اختلاف أنماطه في طبيعة المحتوى الذي يحمله، والرموز التي يستخدمها، والفنون الإعلامية التي يتبناها، لا في نوع الوسيلة المستخدمة. بما أن وسائل الاتصال الجماهيري محددة ومعروفة جيداً، فحتى لو ركز الخطاب على وسيلة واحدة بدلاً من أخرى، فإن الخطاب الإعلامي يشترك مع الخطابات الأخرى في ارتباطه بمناسبات وأحداث محددة، مثل الأحداث الدينية أو الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية، حيث يحدد السياق أو الجو العام طبيعة نشاط الخطاب المقترح أو المفروض، ومدى تأثيره على المتلقين. (شرف، 2011: 42).

لغة الخطاب الإعلامي، وهي لغة وسيطة تقترب من لغة الحديث اليومي في أنواعها الخبرية، كما تقترب من لغة الأدب في أنواعها الفكرية والجمالية. ومن ذلك يمكن القول: إن لغة الخطاب الإعلامي تلقي في كثير من جوانبها مع لغة الخطاب الأدبي، خاصة في كونها تعبيراً لغوياً، غير أن نقطة الاختلاف تكمن في تفاوت مستويات هذا التعبير، وانتمائه لفنون وأشكال مختلفة.. إن جمالية الخطاب الإعلامي تظهر عندما تقوم بنقل المعلومات بفرادة وإتقان، وهي محدودة من حيث حيزها الزمني، في حين تتجاوز ذلك جمالية الخطاب الأدبي محطمة جدار الزمن، وإن لغة الخطاب الإعلامي، تتميز بانتشارها الواسع وارتباطها الوثيق بمعطيات الحياة اليومية، وحوادثها المتتالية والمتلاحقة، إنها لغة تنتشر بسرعة، وتقرض نفسها على المتلقي، وعلى لغة الخطاب الأدبي كذلك، عبر سلطة وسائل الاتصال الجماهيرية، وتكون مسيطرة لمستوى المتلقي، الأمر الذي تسبب في انخفاض مستوى اللغة، في حد ذاته، عن مستوى لغة الخطاب الأدبي، التي تتطلب جمهوراً نخبياً، بهذا المعنى أو بآخر، جمهوراً ينزع نحو التذوق الجمالي (مراد، 2003: 35).

وعلاقة التداخل اللهجي بالخطاب الإعلامي:

إن دخول خصائص صوتية أو صرفية أو تركيبية أو دلالية من لهجة محكية (عامية أو محلية) في نص يُفترض به الالتزام باللغة الفصحى، سواء في الإعلام المرئي أو المسموع أو المكتوب، يظهر هذا التداخل نتيجة عوامل اجتماعية وثقافية وإعلامية أدت إلى تراجع الصرامة في الالتزام بالفصحى، فالتداخل اللهجي لا يقتصر على المفردات، بل يتسلل مباشرة إلى النظام النحوي، ومن أبرز مظاهره:





1. تغيّر في التراكيب الإسنادية: إسقاط أدوات النداء: "أستاذ، ممكن توضح؟" بدلاً من: يا أستاذ، اعتماد ترتيب لهجي للجملة: "إحنا اليوم راح نتكلم" بدلاً من: سنحدّث اليوم، والفصحى تمتاز بثبات أنماط الجملة (فعلية/اسمية)، بينما اللهجات تميل إلى الجملة الاسمية بإسناد الضمير قبل الفعل، مما يتسرّب إلى خطاب الإعلام.

2. تغيّر في استخدام الروابط النحوية: استخدام "اللي" بوصفها اسم موصول في الإعلام: "الموضوع اللي راح نتناوله" بدلاً من: الذي سنعالجه، فالاسم الموصول في الفصحى دقيق في دلالاته، بينما "اللي" عامة ومرنة، ما يجعلها جذابة للاستعمال الإعلامي.

3. ظاهرة الإضافة بدلاً من الجملة الموصولة: تتمثل بـ "فريق العراق لكرة القدم" تظهر أحياناً بصيغة لهجية مختصرة: "فريق العراق كرة القدم" أو "فريق العراق مال كرة القدم" في بعض القنوات المحلية، فالفصحى تعتمد نظام الإضافة الصرفي المحكم، بينما اللهجات تستخدم أدوات إضافية أو تحذف بعضها.

4. ضعف الالتزام بالإعراب: تتون الكلمات أو تُسكّن رغم موضعها النحوي، ورفع ما حقه نصب: "كان الخبر مؤثر" بدلاً من: كان الخبر مؤثراً، الإعراب أحد أهم الفوارق بين الفصحى واللهجات، ومع غياب التدريب الصوتي ينزلق الإعلامي نحو بنيته اللهجية.

5. دخول أدوات لهجية بوظائف نحوية: وتُستخدم في برامج حوارية مع أنها تخرق نظام الأدوات الفصيحة مثل: سوف، لن، ليس، لا يوجد. (مراد، 2003: 38-41).

-أسباب التداخل اللهجي في الإعلام

1. العجلة في الأداء الإعلامي المباشر (النشرات والحوارات).

2. ضعف التدريب اللغوي لدى المذيعين.

3. هيمنة العامية في الحياة اليومية.

4. تساهل المؤسسات الإعلامية في ضبط اللغة.

5. الرغبة في الوصول السريع إلى الجمهور بلغة قريبة من المتلقي (حداد، 2011: 51).

-أثر التداخل اللهجي على اللغة والإعلام

يُعَدّ التداخل اللهجي من أبرز الظواهر اللغوية التي تؤثر على الخطاب الإعلامي في العالم العربي، نظراً لتعدد اللهجات وتنوّعها بين بلد وآخر بل داخل البلد الواحد. وقد أسهم هذا التعدد في تشكيل نمط جديد من الممارسات اللغوية داخل وسائل الإعلام، بما لها من آثار إيجابية وأخرى سلبية على اللغة





العربية الفصحى وعلى المتلقي، تتمثل بفقدان هيبة الفصحى في وسائل الإعلام، وزيادة المسافة بين الفصحى المعيارية ولغة الجمهور، وتشويه بعض البنى النحوية لدى المتلقين غير العرب (34)، فيؤثر ذلك على بنية اللغة ذاتها وعلى الخطاب الإعلامي المكتوب والمسموع والمرئي. وقد ازداد هذا الأثر وضوحاً مع توسع وسائل الإعلام الحديثة، التي أصبحت منصة يومية لاختلاط اللهجات وتفاعلها، وتسهم اللهجات المتعددة في إدخال أصوات جديدة أو نطق مختلف لبعض الأصوات، مثل اختلاف نطق القاف والجيم والكاف بين اللهجات العربية، وهذا يؤدي أحياناً إلى تشويش في التواصل بين المتحدثين من خلفيات لهجية مختلفة، وإلى انتشار أشكال نطقية بديلة تتسلل تدريجياً إلى الاستعمال العام، تُستعير المفردات بين اللهجات بشكل واسع، ما يثري المعجم من جهة لكنه يخلق ازدواجية في المعاني من جهة أخرى، وقد تنعكس التراكيب العامية على اللغة الفصحى عند غير المتمرسين، مثل استخدام تراكيب من لهجات محلية داخل النصوص الإعلامية، ما يؤدي إلى ضعف فصاحة الخطاب ويؤثر في معيارية اللغة، ويُعدّ التداخل اللهجي سبباً في تعميق الازدواجية اللغوية بين العربية الفصحى واللهجات العامية، خصوصاً حين تصبح العامية أكثر حضوراً في الإعلام والمحتوى الرقمي، وهو ما يهدد تدريجياً موضع الفصحى كلغة مشتركة. (حداد، 2011: 54).

الخاتمة:

من خلال دراسة تداعيات التداخل اللغوي، يصبح من الواضح أن تنوع اللهجات الموجودة في المجتمع العربي يشكل ظاهرة لغوية طبيعية تتميز بالجوانب المفيدة والضارة. وقد لعب هذا التدخل دوراً مهماً في زيادة المعجم العربي وتعزيز الهوية الثقافية المحلية، فضلاً عن تسهيل قرب وسائل الإعلام من الجمهور وقدرتها على التعبير عن الحقائق اليومية للسكان. وعلى العكس من ذلك، أدى انتشار اللهجات عبر مختلف المنصات الإعلامية إلى تراجع بروز اللغة العربية الفصحى وأدى إلى ظهور أشكال لغوية هجينة أضرت بوضوح الرسائل الإعلامية ومستوى البلاغة اللغوية بين الجماهير، وخاصة الشباب. في الوقت الحاضر، هناك حاجة حتمية لتحقيق توازن متعمد بين استخدام اللهجات لأغراض التواصل والحفاظ على اللغة العربية الفصحى كإطار متماسك للخطاب العربي. يشكل تخصيص الموارد للمبادرات التعليمية والإعلام اللغوي، إلى جانب تضخيم المساعي الأكاديمية والبحثية، إحدى الاستراتيجيات لتنظيم هذا التدخل وتوجيهه نحو تعزيز تطوير اللغة بدلاً من تقويضها، ويستمر التدخل اللغوي كظاهرة تتطلب الاهتمام المنهجي لضمان تقدير التنوع مع الحفاظ على الهوية اللغوية الشاملة..





المصادر

- [1] أبو الرضا، سعد. (1987). في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- [2] أبو شنب، جمال محمد. (2006). نظريات الإعلام والاتصال: المفاهيم والمداخل النظرية. القاهرة: دار المعرفة الجامعية.
- [3] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (2003). لسان العرب (ج 11، 13). الجزائر: دار الكتب العلمية.
- [4] توكل، أحمد. (2010). الخطاب وخصائص اللغة العربية: دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- [5] جبر، محمد عبد الله. (1988). الأسلوب والنحو: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية. الإسكندرية: دار الدعوة للطباعة والنشر.
- [6] حداد، نبيل. (2011). في الكتابة الصحفية: السمات - الأشكال - القضايا. عمان: دار جرير.
- [7] الحاج صالح، عبد الرحمن. (2005). علم اللسانيات وأثره في اللغة العربية. الجزائر.
- [8] الحاج صالح، عبد الرحمن. (2006). تأثير الإعلام المسموع في اللغة وكيفية استثمارها لصالح العربية. مجلة اللهجات. القاهرة: منشورات مجمع اللغة العربية.
- [9] تمام، حسن. (2003). اللغة العربية: معناها ومبناها. القاهرة: عالم الكتب.
- [10] عبد التواب، رمضان. (1996). فصول في فقه اللغة العربية. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [11] عبد التواب، رمضان. (1997). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [12] كنون، عبد الله. (2010). الصحافة وتجديد اللغة العربية. مجلة المعرفة. القاهرة.
- [13] مراد، إبراهيم. (2005). قضايا الاستعمال اللغوي في البرامج الإذاعية والتلفزيونية العربية. دمشق: منشورات مجمع اللغة.
- [14] منذور، مصطفى. (1974). اللغة بين العقل والمغامرة. القاهرة-الإسكندرية: دار المعارف.





المسائل العروضية وأثرها في الترجيح الصرفي عند ابن جني

م. د. زينب باسل كامل مراد الداغستاني¹

¹ وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة/ مكلفة في الكلية التربوية المفتوحة بغداد

zmz10727@gmail.com

الملخص. نرمي في بحثنا الحالي إلى تأكيد العلاقة بين علمي الصرف والعروض انطلاقاً من حقيقة مفادها أنّ علماء العروض هم علماء لغويون في مجالي الصرف والنحو، وفي مقدمتهم الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، والأخفش الأوسط (ت 215هـ)، وأبو بكر بن السراج (ت 316هـ)، وأبو عليّ الفارسي (ت 377هـ)، وابن جني (ت 392هـ)، وغيرهم، فمن يقرأ مؤلفاتهم يجدهم قد أفادوا من الكثير من الموضوعات العروضية في عرض مسائلهم اللغوية؛ وهو توظيف متّاب من إدراكهم "أنّ الدراسة الصوتية هي عماد أية لغة من اللغات وبدونها لا يمكن لها أن ترقى لأنّ أبنيتها وتراكيبها تقوم على أساس التشكيلات الصوتية وتبادلية المواقع وإمكانية القدرة على إنتاج صور دلالية تكوّن المنظور الفكري وتُغني مساراته" (عبد الجليل، 2011م، ص 28)، فبحثنا الموسوم (المسائل العروضية وأثرها في الترجيح الصرفي عند ابن جني) رؤية جديدة في قراءة الموروث اللغوي العربي في الوقت نفسه، حيثُ مثّل دراسة تطبيقية لقوانين العروض ومسائله في توجيه بعض المسائل والموضوعات الصرفية عرض لها ابن جني في كتبه، أثّرنا أنّ نُوضّحها في بحثين مسبقين بمقدمة ومتولين بنتائج البحث، وبقائمة لمصادره. متبعةً المنهج الاستقرائي الوصفي التحليلي في عرض الآراء اللغوية والعروضية فيه.

الكلمات المفتاحية: المسائل العروضية - الترجيح الصرفي - ابن جني.

Abstract. In our current research, we aim to confirm the relationship between morphology and prosody Based upon the fact that prosody scholars are linguists within both the morphological and syntactical disciplines; with the first of these being Al-Khalil bin Ahmad Al-





Farahidi (died 175 AH) and Al-Akhfash Al-Awsat (died 215 AH), followed by Abu Bakr bin Al-Sarraj (died 316 AH), Abu Ali Al-Farsi (died 377 AH), Ibn Jinni (died 392 AH), and many other. Whoever reads their works will find that they have benefited from many prosody topics in presenting their linguistic issues. It is a solid employment of their awareness ((that phonetic study is the foundation of any language, and without it it cannot advance; because its structures and compositions are based on phonetic formations, the exchange of locations, and the possibility of being able to produce semantic images that form the intellectual perspective and enrich its paths)) (Abdul Jalil, Safa Publishing and Distribution House, Amman, 2011 AD, p. 28)) Our research, entitled "Prosodic Issues and Their Impact on Morphological Preference According to Ibn Jinni," presents a new vision for reading the Arabic linguistic heritage at the same time, as it represents an applied study of the laws of prosody and its issues in guiding some morphological issues and topics presented by Ibn Jinni in his books. We decided to clarify it in two chapters preceded by an introductory chapter and supplemented with the research results and a source list for this research. We followed the inductive, descriptive, and analytical approach in presenting the linguistic and prosodic opinions therein.

Keywords: Prosodic issues - Morphological preference - Ibn Jinni.

المقدمة

إنَّ موضوع بحثي الموسوم بـ (المسائل العروضية وأثرها في الترجيح الصرفي عند ابن جني) يؤكد الصلة بين علمي العروض وعلم الصرف، فهو دراسة تطبيقية لهذه العلاقة التي لا يمكن انكارها أو غض الطرف عنها فصداها مُتَرَدِّدٌ في مؤلفات عالم العربية أبي الفتح عثمان بن جني، وإن لم يكن متفردًا بهذا الطرح، إلا أنه أطلَّ النَّظْرَ فيها، مفضلاً القول في عرضها، ومُبرِّراً أهميتها تأزير هذين العلمين (الصوتي العروضي والصرفي) في ترجيح بعض من الأحكام الصرفية التي تواتر عليها اللغويون القدامى. ويؤكد البحث من جانب آخر على عبقرية الرَّجُل، ومدى تمكنه وإمامه بعلوم العربية وقد قسّمت البحث على مطلبين مسبوقين بالمقدمة ومتلوّنين بخاتمة أوجزْتُ فيها النتائج التي أفرزها العرض، وبقائمة للمصادر التي عولتُ عليها في بناء البحث وتعزيز معلوماته. بيّنتُ في المطلب الأول:





المفاهيم النظرية للبحث من حيث تحديد مفهوم العروض، ومفهوم الترجيح الصرفي. أما في المطلب الثاني، فقدّم عرضاً للمسائل وتفصيلات عروضية التي استطاع ابن جني أن يوظفها في مسائل لغوية - صرفية - تحديدًا.

اتخذت المنهج الاستقرائي الوصفي - التحليلي ميداناً للخوض في هذه المواضيع، مُحلِّلة إياها اعتماداً على المعطيات اللغوية والعروضية المبنوثة في المصادر.

1. المطلب الأول: المفاهيم النظرية:

حدّ الأخفش الأوسط العروض بقوله: "العلم الذي يُعرّف به وزن الشعر واستقامته من انكساره فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف، والتثقل والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضمومًا أو مكسورًا أو مفتوحًا أو موقوفًا". لا يكون غير هذا في شيء من اللفظ (الأخفش الأوسط، 1986م، ص37).

وعرّفه ابن جني (ت392هـ) بقوله: ((اعلم أنّ العروض ميزان شعر العرب وبه يُعرف صحيحه من مكسوره فما وافق أشعار العرب في عدّة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعراً وما خالفه فيما ذكرنا فليس شعراً وإن قام ذلك وزناً في طباع أحدٍ لم يحفل به حتّى يكون على ما ذكرنا)) (ابن جني، 1989، ص59).

أما الخطيب التبريزي فقد حدّد علم العروض مفصلاً القول في أصل تسميته ((أنا على علم بأن العروض هي ميزان الشعر، وأنه يمكن تقسيمها إلى صحيحة ومكسورة، والعروض هي مؤنثة. فأصل العروض في الناحية، مما يجعلهم على حق ذاكرين قولهم (أنت معي في عروض)، أي في ناحية. وها هو السبب في تسمية الناقّة - التي تكون عرضاً أثناء سيرها - عرضاً.. إذ إن لها أن تختار أحد جانبي الطريق العام.. وقد يكون هذا هو المؤخر إلى أن يسمى علم لهذا السبب الناحية عرضاً؛ فإذا سمي علم العروض: لأنه نموذج عرضني من أعلوم الشعر.. وقالوا: إن بعض الناس يقول هذا الاسم لأنه يعرض عليه من دون التسمية من جهته.. وإذا توافقت هذا الاسم معه فقصد صدقاً وإذا خالفه فقصد زوراً)). (التبريزي، 1994، ص17).

فالعروض ميزان الشعر الذي يُميّز به صحيح الشعر من فاسده، ويوضح فيه الفروق بين الأوزان الشعرية في العربية وما يُشترط فيها من الشروط؛ فهو المقياس الفني الذي تُعرض عليه الأبيات الشعرية لتأكيد صحة وزنها الشعري (خلوصي، 1997، ص26).





مما سبق يتضح أنَّ التحديداتِ الْآنْفَةِ الذِّكْرِ قَدْ حَدَدَتْ مَجْمُوعَةً مِنَ الْخَصَائِصِ أَوْ السِّمَاتِ الْإِسْأَسِيَّةِ لِهَذَا الْعِلْمِ، أُولَاهَا: إِنَّهُ عِلْمٌ مَجَالُ عَمَلِهِ هُوَ الشَّعْرُ. وَثَانِيهَا: وَظِيفَتُهُ وَالْمُتَمَثِّلَةُ فِي مَعْرِفَةِ صِحَّةِ هَذَا الْوِزْنِ مِنْ انْكَسَارِهِ، وَثَالِثُهَا: إِنَّهُ لَمْ يَحْدِدِ الْمَنْهَجَ الْمَعْتَمَدَ لِتَحْقِيقِ غَايَتِهِ، وَإِنْ كَانَ بِالْمُسْتَطَاعِ اسْتِنْتَاجَ هَذَا الْمَنْهَجِ مِنْ قِرَاءَةِ مَا وَرَاءَ السُّطُورِ (البحراوي، 1993، ص13)؛ وَهَذِهِ الْقِرَاءَةُ مُسْتَنَدَةٌ إِلَى أَنَّ هَذَا الْمَعْنَى يَقُودُنَا إِلَى صِفَةٍ أَصْبَحَ اسْتِكْزَاهَا مُسْتَبْعَدًا، لَيْسَ لِعِلْمِ الْعُرُوضِ وَحَسْبِ؛ بَلْ لِكُلِّ الْعُلُومِ الْعَرَبِيَّةِ الَّتِي نَشَأَتْ فِي عَصْرِ نَشْأَةِ الْعُرُوضِ، أَلَا وَهِيَ صِفَةُ الْمَعْيَارِيَّةِ، أَيْ الْقِيَاسِ عَلَى مَعْيَارِ الْقَوَاعِدِ الَّتِي وَضَعَهَا هَذَا الْعِلْمُ، وَهَذِهِ الصِّفَةُ تَحْدُدُ الْمَنْهَجَ الَّذِي يَتَّبِعُهُ الْعُرُوضِيُّونَ لِتَحْقِيقِ مَهْمَةِ هَذَا الْعِلْمِ. (ينظر: البحراوي، 1993م، ص 13).

أَمَّا الْإِسْأَسُ الَّذِي وُضِعَ عَلَيْهِ الْعُرُوضُ، فَهُوَ أَنَّ الْأَوَّلِيَّةَ هِيَ لِلْوَقْعِ الشَّعْرِيِّ الْمُسْمُوعِ عَنِ الْعَرَبِ، قَالَ الْأَخْفَشُ: أَمَّا وَضْعُ الْعُرُوضِ فَإِنَّهُمْ جَمَعُوا كُلَّ الْمَجِيءِ إِلَيْهِمْ مِنْ أَبْنِيَةِ الْعَرَبِ وَعَرَّفُوا عِدَدَ حُرُوفِ كُلِّ اسْمٍ سَاكِنِهِ وَمُتَحَرِّكَةٍ؛ فَهَذَا الْبِنَاءُ الْمُؤَلَّفُ مِنَ الْكَلَامِ هُوَ الَّذِي تَسْمِيهِ الْعَرَبُ شَعْرًا. وَإِذَا تَلَفَّ بِهِ فَهُوَ حَكَمٌ، إِنْ لَمْ يُوَافِقْ مَا قَدَّمْتَهُ قَرِينَتُهُ وَأَنْ شَبِهَ بَعْضَ الْأَشْيَاءِ فَهُوَ حَكَمٌ وَلَيْسَ شَعْرًا)). (الأخفش الأوسط، 1986، ص 143).

وَيَبَيِّنُ الْبَحْرَاوِيُّ، أَنَّ نَصَّ الْأَخْفَشِ الْآنْفِ الذِّكْرِ لَيْسَ فِيهِ إِعْطَاءٌ لِلْوَقْعِ الشَّعْرِيِّ وَحَسْبِ؛ بَلْ ((أَعْطَاهُ كَذَلِكَ لِلنَّصِ الشَّعْرِيِّ عَلَى الْإِسْأَسِ الصَّوْتِيِّ - لَا الْمَوْسِيقِيِّ وَلَا الرِّيَاضِيِّ، أَيْ لِلْعُرُوضِ، أَيْ أَنَّ إِسْأَسَ الْأَوْزَانِ هُوَ عِدْدُ الْحُرُوفِ مُتَحَرِّكَةٍ وَسَاكِنَةٍ، أَوْ بِمَعْنَى آخَرَ مَعَاصِرُ: تَوَالِي الْحَرَكَاتِ وَالسُّكُنَاتِ فِي نَسْقٍ مُحَدَّدٍ)) (الأخفش الأوسط، 1986، ص17).

وَهَذَا الْإِسْأَسُ الصَّوْتِيُّ يَعْتَمِدُ الْقِيَمَةَ الْكَمِّيَّةَ لِلْأَصْوَاتِ بِصِفَةِ عَامَةٍ؛ وَعَلَيْهِ بَنَى الْعُرُوضِيُّونَ بِنَاءَهُمْ مَنْطَلِقِينَ مِنَ الْوَحْدَاتِ الصَّغْرَى، وَالتِّي اصْطَلَحُوا عَلَيْهَا الْأَسْبَابَ وَالْأَوْتَادَ وَالْفَوَاصِلَ (ينظر: البحراوي، 1993م، ص20)، قَالَ الْأَخْفَشُ)) نَوَاقِلُ مَا يَنْفَصِلُ مِنَ الْأَصْوَاتِ فَلَا يُوصَلُ بِمَا قَبْلَهُ وَلَا بِمَا بَعْدَهُ "حُرْفَانِ الْأَوَّلُ مِنْهُمَا مُتَحَرِّكٌ لِأَنَّهُ لَا يُبْتَدَأُ إِلَّا بِمُتَحَرِّكٍ وَالثَّانِي سَاكِنٌ لِأَنَّ كُلَّ مَا تَقَفُ عَلَيْهِ يَسْكُنُ وَلَا تَصِلُ إِلَى أَنْ تَقَرَدَ الْأَصْوَاتِ أَقْلَ مِنْ دَا وَهَذَا وَنَحْوَهَا وَقَطُّ وَأَقْلُ مَا يَفْرُدُ بَعْدَ الْحَرْفَيْنِ أَنْ تَزِيدَ عَلَيْهِمَا سَاكِنًا تَقُولُ فِي قَطُّ: ((قَطُّ قَطُّ فَتَقْتَلِ الطَّاءَ وَتَقُولُ فِي هَا: هَاءُ تَمْدُ الْأَلْفَ)) (الأخفش الأوسط، 1986، ص 142 - 143).

الترجيح الصرفي:





الترجيح من مصطلحات الأصوليين، وقد حده الجرجاني (ت816هـ) بقوله: ((إثبات مرتبة في أحد الدليلين على الآخر)) (الجرجاني، 1986، ص37)، ومن أنواعه الترجيح الصرفي والترجيح النحوي، والترجيح الفقهي وغيرها.

ولم أعتز على مفهوم الترجيح الصرفي في مظان المصادر التي اطلعت عليها؛ لذا فإنه واستناداً لما تقدم يمكنني أن أحدد مفهوم الترجيح الصرفي بأنه إبراز أو تأكيد قوة أحد الدليلين المتعارضين في مسألة من المسائل الصرفية؛ وهذا الترجيح لا يتأتى إلا باجتهاد المجتهد أي قدرته على الكشف والبيان في سبيل إظهار المزية التي تأكد بها الدليل الراجح؛ لتتم غلبة جهة هذا الدليل و تقوية الحكم الذي يتأتى نتيجة لهذا الترجيح.

2. المطلب الثاني: الدراسة التطبيقية: المواضع التي عول ابن جني فيها على المسائل العروضية:

2.1. منع الابتداء بالساكن:

منع العرب الابتداء بالساكن في اللغة العربية، وهو ما نص عليه أغلب اللغويين العرب، قال أبو عليّ الفارسي: ((كل حرف في الكلمة الأولى، سواء كان اسماً أو فعلاً أو حرفاً، يجب أن يكون متحرّكاً، ولا يُقبل البدء بحرف ساكن في اللغة العربية. الدليل على ذلك هو أنّ العرب لا يبدؤون بكلمة تحتوي على حرف ساكن، فهم لم يقوموا بتخفيف الهمزة عند بدء الكلام بها؛ لأن تخفيفها يؤدي إلى ضعف الصوت ويقربه من الساكن. عندما لم يبدؤوا بالساكن، لم يبدؤوا بشيء قريب منه. وهناك دليل آخر يبين رفضهم لابتداء الساكن؛ ألا وهو عدم كتابتهم كلمة (مُتَقَاعِلُن) كما يكتبون كلمة (فَعُولُن) ونحوها من الأفعال العليا؛ لأن كلمة (مُتَقَاعِلُن) يسكن آخرها. فإذا خُرمت لزم الابتداء إذن فإن رفضوا الفعل فيرفضونه أنفسهم أولى من ذلك)). (الفارسي، 1981، ص181-182)؛ معللاً ذلك بالتخفيف، ففي التخفيف تضعيف للصوت، مُحْتَكِمًا في الوقت نفسه إلى علة عروضية، ألا وهي علة الخرم في قوله (لم يخرموا مُتَقَاعِلُن)، فالخرم لغة: مصدر للفعل خَرَمَ الْخَزْرَةَ يَخْرِمُهَا خَرَمًا، وما خَرُمْتُ منه شيئاً، أي ما نقصت وما قطعته، والتَّخْرُمُ والانخرام: التشقق، وكلُّ قطع يصيبُ الأذن أو الأنتف يُسمى خَرَمًا، فالخرم يكون في الأذن والأنف. (ينظر: ابن منظور، 1972، 133/17 خرم)).

واصطلاحاً، فالخرم هو حذف أول الوند المجموع: فَعُولُن = عُولُن = فَعْلُن، فهو من العلل الجارية مجرى الزحاف. (الهاشمي، 1977م، ص130).





فالشعرُ العربيُّ مركَّبٌ من السَّبَبِ والوَتْدِ، والفاصلةِ، ((إن السبب على ضربين: خفيفٌ وثقيلٌ. والخفيف حرفٌ متحركٌ بَعْدَ حرفٍ ساكن، مثل كلمة: (هَلْ، بَلْ، قَدْ). والثقيل حرفان متحركان معاً، كما في كلمة: (مَعَ، لَكَ). كُلُّهُ في الإغرابِ على ضربين: مجموعٌ ومفروقٌ. والمجموع حرفان متحركان بَعْدَهُمَا حرفٌ ساكن، كما في كلمة: (أَجَلْ، نَعَمْ، لَقَدْ). والمفروق حرفان متحركان بينهما حرفٌ ساكن، كمثل: (أَيِّنْ، كَيْفَ، لَيْسَ). (ابن جني، 1989، ص60).

فهو إذن "اسقاطُ أولِ الوندِ المجموعِ المقطعِ الأولِ ويقعُ في التفاعيلِ الآتية (فَعُولُنْ) فتصيرُ بالخرمِ عُولُنْ وتثقلُ إلى فُعْلُنْ يسكون العين ويكون في صدر الطويل والمتقارب وفي مُفَاعِلَتُنْ فتصيرُ بالخرمِ (فَأَعْلَتُنْ) وتثقلُ إلى مُفْتَعْلُنْ ويكونُ هذا في الوافرِ وفي مُفَاعِلَتُنْ فتصيرُ بالخرمِ (فَأَعِيلُنْ) و تثقلُ إلى (مَفْعُولُنْ) ويكونُ هذا في الهزجِ والمضارع". (عتيق، 2014، ص129-130)

وقد نصَّ أبو الفتح في (باب الساكن والمتحرك) على وجوب الابتداء بالمتحرك في قوله ((إمام ذلك أن الكلمة الأولى دائماً هي متحركة ويجب أن تكون الكلمة الثانية ساكنة. فإن ثمة حروف شديدة التحريك تكون مقابلها صوت ساكن، وهي الفاء، والثاء، والسين، والصاد، ونحوها تُقال في المُضَبوط: "أَفْ، أَثْ، أَسْ، أَصْ". يمكن أن يقال إن هذا التشديد على الصوت، بمثابة إكمال الحرف، وتظليله بالوقف؛ المقام الذي كان عندك، فقد ذهبت فعليك بحفظ الوصف... "مع ذلك فإن هذا الصوت اللحني الصادي للفاء والسين إلخ كمنزلق للإطباق في طياء والتكرار في الراء والتعشي في الشين وقوة الاعتماد الذي في اللام أما سكون هذه الأحرف فجميعه تُقال في ميزان العروض وهو عيار الحس وحاكم القسمة والوضع بما تُقال به الحروف الساكنة تختلف عن غيرها فهي أيضاً تعتبر سواكن". وعندما يتعلق الأمر بحرف الراء، نظراً لما يتطلبه من تكرار، فهي تُعامل كأنها حرفان عند الإمالة، ومع ذلك، يتم اعتبارها في وزن الشعر كحرف واحد فقط. وبالتالي، فإن هذه الأحرف التي تحقق الانسجام والتوازن تُعتبر أكثر ملائمة لثُغَدَ كحرف واحد)). (ابن جني، 1990: 2/ 330-331).

مما يعني احتكامه إلى أساسٍ عروضي مفاده أن كلَّ ما يُنطَقُ يُكتَبُ، مثل التثوين في عَلمٍ = عَلِمَ، والحرف المشدد في نحو: شَدَّ، وشَرَّ = شَدَّدَ، وشَرَّرَ، وأنَّ المَدَّة تُكْتَبُ حرفين، الأول متحرك، والآخر ساكن في نحو: آمِنٌ = آمِن، ونحو آخر = أَلْخَر. (الهاشمي، 1977م، ص23). و إلى أساسٍ لغويٍّ - صوتيٍّ مفاده أن همزة الوصل هي حرف ساكن، إلا أنَّه عند النطق بها إما أن تُكسَّرَ، وإما أن تُضَمَّ، لامتناع النطق بالساكن كما نصَّ اللغويون العرب، قال الأخفش الأوسط: ((اعْلَمْ أَنَّهُ لَا يُبْتَدَأُ بِسَاكِنِ





لأنَّه يَلْطَفُ ويخفي فيخفِضُ اللسان ولا يُبْتَدَأُ بالثَقِيلِ لأنَّ الثَقِيلَ أَوَّلُهُ ساكِنٌ فلا يُبْتَدَأُ إِلَّا بحَرْفٍ خَفِيفٍ متحرِّكٍ، نحو بَاءٍ بَرَدٌ في الابتداء؛ لأنها خفيفة متحرِّكة، ... وإنَّما كانتِ الحركةُ في الابتداء؛ لأنَّكَ إذا ابتدأتَ فأنتَ في التحريك، فلمَّا كُنْتَ في جنسِ الحركةِ قُوَيْتَ، إذا سكُنْتَ فأنتَ في سكونٍ، فقوي الساكِنُ، ولم يدخلِ الحركةَ فيما قُوِيَ من السكونِ)) (الأخفش، 1989م، ص 41، و ابن السراج، 1990م: 2/ 367، و عبد الجليل، ص78).

2.2. زيادة الألف والواو والياء للمد:

ذهب سيبويه إلى أنَّ الواو والياء والألف ((إن الحروف التي نطقها مُتَّسَعٌ لهواءٌ، ولينةٌ وهي بمخرجٍ عريضٍ نَسْمَةً، وليسَتْ في مثْلِها شَيْءٌ من الحروفِ وَاسِعٌ من المخرجِ، ولم يَمُدُّ ساعةً أكبرَ الصوتِ، فإذا وَقَفَتْ عندها لَمْ تَضُمَّ إِلَيْهَا شَيْءٌ، وَلَمْ تَضُمَّ جِسْمًا كَضَمِّ غَيْرِهَا؛ يُحْيِي الصوتُ إِنْ وَجَدَ مُتَّسِعًا حَتَّى يَنْفَقَ آخِرُهُ في موضعِ الهمزة)).

(سيبويه، 2006: 4/ 176).

فهي أحرفٌ معلولةٌ يعترضها الضَّعْفُ، وتقاذفُنْها أمواجُ التَّغْيِيرِ، ولذا مُثِّلَتْ الصَّوَانْتُ الطَّوِيلَةُ أُمِّيَّةٌ لا تَقُلُّ عن أُمِّيَّةِ الصَّوَامِتِ، وتمتلكُ نشاطًا صوتيًّا أَكْثَرَ من نشاطِ بعضِ الصَّوَامِتِ الأُخْرَى في بعضِ الأحيان، فهي تَتَمَيَّزُ بِالنُّطْقِ الْمَفْتُوحِ أو مَا أُصْطُلِحَ عَلَيْهِ بِ ((Open articulation))؛ وهذا مَا مَنْحَهَا الارتفاعَ في درجةِ الصوتِ، والعلوِ الإسماعيِّ أو مَا يُعْرَفُ بِالْمَدِّ عند قُدَامَى اللغويين. (ينظر: عبد الجليل، 2011، ص406).

قال ابنُ جني: ((ومنه ما يكون للمدِّ، يعني الواو في عجزٍ وعمود والياء في جَرِيْبٍ وقَضِيْبٍ والألفُ في كتابٍ وسِراجٍ لم يَزِدْ بهذه وما أشبهها إلا امتداد الصوت والتكثيرُ بها ولأنهم كثيرًا ما يحتاجون إلى المد في كلامهم ليكون عوضًا من شيء قد حذفوه أو للين الصوت فيه ألا ترى أنَّ الصَّرْبَ الثالثَ من الطويل قد أُلْزِمَ حَرْفُ المدِّ" نحو قول الشاعر: (بلا نسبة في لسان العرب (قوم)

أ قِيمُوا بني الثُّعْمَانِ عَنَّا صَدُورُكُمْ وَإِلَّا تَقِيمُوا صَاغِرِينَ الرُّؤُوسَا

اونحو قول الآخر انشدناه أبو عليٍّ لِقَطْرِي بن الفُجَاءة: (المبرد، 1997م: 1/ 214، وابن جني، 1989م، ص 43):

لَعَمْرُكَ إِنِّي فِي الْحَيَاةِ لَزَاهِدٌ وَفِي الْعَيْشِ مَا لَمْ أَلْقُ أُمَّ حَكِيمٍ

و نحو قول الآخر، قرأته على أبي عليٍّ في نوادر أبي زيد (ابن جني، 1999م ص43، وابن منظور، 1972م (دول)، الأنصاريُّ أبو زيد، 1981م، ص115)





جَزُونِي بِمَا رَبَيْتَهُمْ وَحَمَلْتَهُمْ كَذَلِكَ مَا إِنَّ الْخُطُوبَ دَوَالُ

تعتبر هذه الألف في (دَوَال، والياء) في حكيم، و (الواو) في الرءوس ما يُعَرَّفُ باسم الرديف، وقد ترتبت هذه الألفون بعقل السبب، ينبغي أن تلحق هذه الفاء؛ أي يكون لديهم لَامٌ تولى مفاعيلن. هذا ما يتجلى في علم القوافي، والذي يدرك معانيه فقط أولئك المتخصصون في علم العروض. لذلك، تم إضافة هذه المدات، نظراً للحاجة إلى توسيع نطاق تعبيراتهم. حيث يمكن للناس أن يعبروا عن المعنى ذاته بعدة ألفاظ متنوعة، مما يتطلب اتساعاً في أسلوب حديثهم. ومن هنا كانت الحاجة إلى استخدام هذه الإضافات الكثيرة في الكلام). (ابن جني، 1999م، ص 43-44).

فالرديف هو مصطلح من مصطلحات علم القافية أدرجها العروضيون تحت مسمى (حروف القافية)، قال الأخفش الأوسط (ت215هـ): ((أما الرَّدْفُ فألف ساكنة إلى جنب حرف الروي من قبله، ... ويكون الرَّدْفُ أيضاً واواً ساكنة أو ياء ساكنة في هذا الموضع يجتمعان في قصيدة إذا انفتح ما قبلهما، نحو قَوْل، مع (قِيل) أو انضم ما قبل الواو وانكسر ما قبل الياء نحو (قُولاً) مع (قِيلًا)، فإن انكسر ما قبل الياء لم يجز معها ياء مفتوح ما قبلها، نحو (بَيْع) مع (بَيْع)، وكذلك إذا انضم ما قبل الواو لم يجز معها واو مفتوح ما قبلها نحو (قُول) مع (قُول)). الأخفش الأوسط، 1977م، ص 22، و الهاشمي، 1977م، ص 137، وعتيق، 1989، ص 149).

فهو ((الحرف الصائت الملتزم أيضاً يكون قبل حرف الروي، ولا بد من ذلك، إذ إن هذا الحرف مدٌّ، ويُحدث نغماً خاصاً، ويسمى بالحرف الرديف، وهو الحرف الصائت- هو الحرف الذي يأتي قبل حرف الروي مباشرة إذ يلزم فيها أن تكون ألف لو كان الرديف ألفاً، أما إذا كان واو أو ياء فهو ما يجوز فيه التبادل). (خلوصي، 1977م، ص 244).

نستنتج من النص الآنف الذكر ما يأتي:

أ- إنَّ أحرف العلة (الألف والواو والياء) إنَّما يؤتى بها للدلالة على مدِّ الصوت في الدراسات اللغوية، أو ليكون (أي المد) عوضاً من شيء حذفه، وتسمى هذه الأحرف بالرديف في العروض وهي تُعَيِّد الدلالة نفسها في الشعر وهي امتداد الصوت، والاتساع في الكلام.

ب- أشار ابن جني بقوله: ألا ترى أنَّ الضرب الثالث من الطويل قد أُلْزِمَ حَرْفُ المدِّ، نحو قول الشاعر: (بلا نسبة في لسان العرب (قوم):

أَقِيمُوا بَنِي التُّعْمَانَ عَنَّا صُدُورُكُمْ وَإِلَّا تَقِيمُوا صَاغِرِينَ الرُّؤُوسَا





إلى الصُّرْبِ الثالث من صُرُوبِ البحرِ الطَّوِيلِ وهو الضُّرْبُ المَحذُوفُ الَّذِي يَعْنِي بِهِ مَا سَقَطَ مِنْ آخِرِهِ سَبَبٌ خَفِيفٌ، فَتَتَحَوَّلُ (مَقَاعِيْلُنْ) إِلَى (مَقَاعِي)، ثُمَّ تَتَقَلُّ إِلَى (فَعُولُنْ). (ابن جني، 1989، ص65).

2.3. أحرفُ العلة (الألف والواو والياء) لا تصلح لأن تكون رويًا.

تَبَّهَ ابْنُ جَنِي عَلَى أَنَّ أَحْرَفَ الْعِلَّةِ (الألف والواو والياء) لا تصلح لأن تكون رويًا، قَالَ فِي مَعْرُضٍ وَقَوْفِهِ عَلَى قَوْلِ الشَّاعِرِ: ((قَدْ جَعَلَ النَّعَاسُ يَغْرِنْدِينِي أَدْفَعُهُ عَنِّي وَيَسْرِنْدِينِي فَلَكَ فِيهِ وَجْهَانِ فَإِنْ شِئْتَ جَعَلْتَ رَوِيَّهَ النَّوْنَ وَهُوَ الْوَجْهُ وَإِنْ شِئْتَ الْيَاءَ وَلَيْسَ بِالْوَجْهِ)). (ابن جني، 1990، 2/ 260-261).
وَقَدْ فَصَّلَ الْقَوْلَ فِيمَا إِذَا كَانَتِ النَّوْنُ رَوِيًا، فَقَالَ: ((إِذَا قُمْتَ بِجَعْلِ النَّوْنَ هِيَ الرَّوْيِ، فَسَيَكُونُ "الشَّاعِرُ مُلْتَزِمًا بِأَرْبَعَةِ أَحْرَفٍ غَيْرِ وَاجِبَةٍ وَهِيَ الرَّاءُ وَالنُّونُ وَالْدَالُ وَالْيَاءُ". هَلْ لَاحَظْتَ أَنَّهُ يَجُوزُ اسْتِخْدَامُ أَلْفَاظٍ مِثْلَ ("يُعْطِينِي وَيَرْضِينِي وَيَدْعُونِي وَيَغْزُونِي") فِي هَذَا السِّيَاقِ؟ لَكِنْ فِي حَالِ اعْتِبَرَتِ الْيَاءُ هِيَ الرَّوْيِ، فَإِنَّهَا تَصْبِيحُ بَعِيدَةٌ عَنْ تَأْذِيَةِ دَوْرِ الرَّدْفِ، مِمَّا يَعْنِي أَنَّهَا لَنْ تَتَوَاجَدَ ضَمْنَ الْأَلْفَاظِ الْمُرْتَبِطَةِ بِشَكْلِ مُبَاشَرٍ. نَعَمْ، عِنْدَمَا تَكُونُ النَّوْنُ حَرْفَ الرَّوْيِ، فَإِنَّ الْيَاءَ لَيْسَتْ لَازِمَةً. وَإِذَا اعْتِبَرَتِ الْيَاءُ حَرْفَ الرَّوْيِ، فَسَيَتَرْتَبِ عَلَى ذَلِكَ وَجُودُ خَمْسَةِ أَحْرَفٍ تَلْتَزِمُ، وَهِيَ: الرَّاءُ، وَالنُّونُ، وَالْدَالُ، وَالْيَاءُ، وَالنُّونُ مَرَّةً أُخْرَى. وَذَلِكَ لِأَنَّ الْوَاوَ يُمْكِنُ أَنْ تَأْتِيَ فِي كِلَا الْقَوْلَيْنِ، سِوَاكَ كَانَتِ يَغْزُونِي أَوْ يَدْعُونِي)). (ابن جني، 1990م، 2/ 260-261).

فَالرَّوْيُ هُوَ ((الحرف الذي تعتمد عليه القصيدة ويتواجد في موضع مُحدد في كل بيت شعري هو ما يُعرف بالرَّوْيِ. جميع حروف الهجاء تُعتبر رويًا باستثناء بعض الحروف مثل الواو والياء والألف التي تُستخدم للإطلاق، بالإضافة إلى هاء التأنيث وهاء الضمير عندما يكون ما أمامها متحركًا، وكذلك ألف المثني وواو الجمع عندما يكون ما قبلها مضمومًا)). (الأخفش الأوسط، 1977م، ص15-18، والهاشمي، 1977م، ص136).

وَعُرِفَ عَلَى أَنَّهُ ((آخر حرفٍ صحيحٍ في البيت والكلمة؛ وعلى هذا تُبْنَى القصيدة؛ وإليها تُسَبَّبُ. فيُقَالُ إِنَّهَا قَصِيدَةٌ مِمْيَّةٌ، أَوْ نُونِيَّةٌ، أَوْ عَيْنِيَّةٌ إِذَا كَانَ الْعَرَضُ مِمْيًا، نُونًا أَوْ عَيْنًا، وَهُوَ إِمَّا سَاكِنٌ وَإِمَّا مُتَحَرِّكٌ. فَبِالْعَرَضِ الْمُتَحَرِّكِ قَدْ يَزِينُ السَّاكِنُ الْحَرْفَ السَّاكِنَ، وَقَدْ يَزِينُ اللَّسَانَ فَيَكُونُ أَدْنَى... أَمَّا الْحَرْفُ السَّاكِنُ، الْحَرْفُ السَّاكِنُ الْحَرْفُ الْمَشْدُدُ السَّاكِنُ فَإِنَّهُ يُعَدُّ حَرْفًا وَاحِدًا مِنْ نَاحِيَةِ الْعَرَضِ وَمِنْ نَاحِيَةِ الْقَافِيَةِ.





(عتيق، 1987م، ص 136-137)؛ وَسَمِّيَ رَوِيًّا؛ ((لأنَّ أصلَ رَوَى في كلامِهِم للجمع والاتصال والصَّم، ومنهُ الرَّوَاءُ الحَبْلُ الذي يُمدُّ على الأحمالِ والمتاعِ ليضمَّها، وكذلكَ هذا الحرفُ الرَّوْيُ ينضمُّ و يجتمعُ إليه حروفُ البيت؛ فلذلكَ سُمِّيَ رَوِيًّا)). (التبريزي، 1996، ص 149-150).
فالقسيدهُ التي وقفتَ عليها هي قصيدةٌ نونيةٌ لأنَّ رويَّها هو حرفُ النونِ (يسرنديني)، وهو الوجهُ، رافضاً أن تكونَ يائنيةً؛ (يقصد الياءَ قبلَ النونِ في يسرنديني)؛ لأنَّ الياءَ من الحروفِ التي لا تصلحُ للرَّوي، فقد نصَّ الغرضيونَ على أنَّ "الحروفَ القليلةُ التي لا تصلحُ للرَّوي هي حروفُ المدِ الثلاثةُ والهاءُ والتنوينُ تتوينُ الترنم وهو الذي يلحقُ القوافي المطلقة كقولِ جرير: (جرير، 1353هـ، ص 143)

أَقْلِي اللُّومَ - عاذل- والعتابنُ وقولي إنَّ أصبْتُ لَقَدْ أَصابنُ

والسببُ الرئيسُ في منعِ صلاحيةِ هذه الحروفِ للرَّوي؛ لأنَّها تمثِّلُ حركةَ الحرفِ الصَّحيحِ الآخرِ (عتيق، المصدر نفسه، ص 137-138)؛ لأنَّه إنَّ كانَ الروي هو الياءُ زالَ أن يكونَ ردفاً؛ لبعده عن الرَّوي؛ ف ((الرَّدَف: هو أَلَفٌ أو واوٌ أو ياءٌ سواكُنْ قبلَ الروي بلا فاصلٍ)). (الهاشمي، 1991م، ص 137)، مُنبَهاً على أنَّ الياءَ في (يسرنديني) هي حرفٌ وصلٍ؛ لأنَّ الوصلَ "يكونُ باشباعِ حركةِ الرَّوي فيتولَّدُ من هذا الاشباعِ حرفُ المدِّ، أو يكونُ بهاءً بعدَ الروي)). (عتيق، 1987م، ص 136).
من هذه المسألة نستنتجُ أنَّ ابنَ جنِّي نَبَّهَ على طبيعةِ أحرفِ العلةِ من أنَّها تُمثِّلُ حركةَ الحرفِ الصحيحِ الذي يقعُ آخرًا أي الفتحة والضمَّة والكسرة، ممَّا يعني توكيدهُ على طبيعةِ هذه الأحرفِ مُنطلقاً من الحقائق العروضيَّة والصوتية.

2.4. القافية المطلقة والقافية المقيدة:

قال ابنُ جنِّي في معرضِ وقوفه على ((قول الثَّقفي بن الحكم:

وكم منزل لولاي طحت كما هوى بها بأجرامه من قَنَّة النيق مُنهوي

كانت الواو والياء فيها متمسكةً بصفاتهما وأطردها. وسببُ آخرَ لزمَ أن تكونَ واويةً: أما إن وضعتَ ياءً فإن ذلك كانَ مقيداً، وأما إن واويةً فإن ذلك كانَ مطلقاً، والشَّعرُ المَطلَقُ في نفسه أربعةُ أضعافٍ للمقيد، وعلى الأقلِّ لا على الأكثرِ يجبُ أن يظلَّ الحُجْمُ ثاني أو أَكْرَم. و الآخر "أنه قد التزم الواو فإذا جعلت القصيدة واوية فقد التزم واجبا وإن جعلتها يائية فقد التزم غير واجب واعتبرنا هذه اللغة وأحكامها ومقاييسها فإذا الملتزم أكثره واجب وأقلُّه غير واجب والحمل على الأكثر دون الأقل". إذا قلت: إن هذه القلة أفضل من الكثرة، ألسنت تراها تدل على الشاعر القوي؟ إذا كانت هي الأنبة والأشرف لابد





من الاعتناء بها، ولم يحسن التخلي عنها وهو مقدر عليه. كما أن الحمل على الأكثر، كذلك ينبغي أن يكون الحمل على الأقوى كله حتى أن. النهائية فسحة تليق بهما من الحمل على الأدنى.

قيل: "كيف تصرّفت الحال فينبغي أن يعمل على الأكثر لا على الأقل وإن كان الأقل أقوى قياساً ألا ترى إلى قوة قياس قول بني تميم في ما واثها ينبغي أن تكون غير عاملة في أقوى القياسين عن سيبويه ومع هذا فأكثر المسموع عنهم إنما هو لغة الحجاز وبها نزل القرآن الكريم وذلك أننا بكلامهم نطق فينبغي أن يكون على ما استكثرنا منه يُحمل هذا هو قياس مذهبهم وطريق التقائهم" ((ابن جني، 1990م، 2/ 262). فالقافية المقيدة هي ((القافية التي تروى بساكن، تكون بهذا قد تتحل الشاعر من كل الحركات الكلمات الدالية في ختامه الجملة الكلامية والقافية. وتكون القافية المطلقة التي تطوى مركزياً. أحياناً يكون هو الأفضل فيما يمتد بحريته، والحل عما يحمله له الشاعر فيه قليل، فلا تكون نسبته في القصيدة العباسي أعلى من غناء أيام العباسيين؛ ولأن القافية المقيدة أخف. من أن تكون في الجاهلي (خلوصي، 1977، ص، 217، و عتيق، 2014م، ص 164 - 165).

يؤكد ابن جني من خلال توظيفه لمسألة القوافي المطلقة والمقيدة على أن القافية المقيدة أقل شيوعاً في الشعر العربي مقارنة بالقافية المطلقة، ومنبهاً في الوقت نفسه على أن أكثر الأحكام اللغوية واجبة وأقلها غير واجبة؛ والحمل على الأكثر لا على الأقل، وأنه يجب التعويل على القياس المسموع لغة وشعراً.

2.5. الحرف الزائد أولى بالإعلال من الأصل:

بين ابن جني أن الحرف الزائد أولى بالإعلال من الحرف الأصلي في قوله: ((وفي هذا الباب قولهما - الخليل وسيبويه - أن المحذوف - وعند الزائد بالإعلال - و أعني واو مفعول، أعني وبذلك كان زائده أولى بالإعلال من الأصل. فإن قلت: لقد أبدلوا العين في الثانية بصوياًغ دون الأصول الكاملة، فماذا أنكرت أن يكون الثاني فيه اوما في مفعول قدر الأبدلاء عندهم صوتاًغا - الحقيقة أن - الغيرت العرب؟ ثم وقع التعديل في وقع معارضة الأمثلة لأصول كلامهم؟ وقيل بيان منع تلك العرب أنها إذا. سوف تحتاج إلى أن تُنيب شيئاً على شيء، فالصحيح أن يُشابه الحال الثانية الحال الأول. وفي شتات الأمور، ووافق ريعه الزحاف: فأوقع الزحاف مثلاً مكان المثل عدل من الأول، في كونه من الأول المألوف الوزن إلى الآخر. تخلت العقول عن ما تبقى من فنون الزحاف، الذي يعتبر جزءاً من الأسلوب اللغوي الذي يبتعد عن القواعد العامة للغة. وذلك لأنه عندما انزوى (مستعلن)، صار إلى (مستعلن)، ثم بالنظر إلى مثال معروف، وهو (مفتعلن) لما كره (مستعلن) لأنه لم يكن مألوفاً





ولم يستعمل. وأيضاً عندما تحولت كلمة "ثرم" من صيغة "فَعُولُنْ" إلى "عُولْ"، وهو مثال غير معتاد، تم تعديلها إلى "فَعْلٌ". وبالمثل، عندما غيرت كلمة (خَبَلٌ) من (مُسْتَعْلُنٌ إلى مُتَعْلُنٌ)، تم استتكار الجزء المتبقي منها. ولذلك، تم استخدام مثال (فَعْلُنْ) ليكون ما تحول إليه مثلاً أكثر ألفة، تماماً كما كان المثال الذي تم الابتعاد عنه معروفاً ومألوفاً)). (ابن جني، 1990م، 2/ 68-69).

فالطِّي هو " حذف الرابع من (مُسْتَعْلُنٌ) مُسْتَعْلُنٌ = مُتَعْلُنٌ " (الهاشمي، 1977، ص47، و عتيق، 2014، ص220).

أما الخَرْمُ فهو ((حذف أول الوجد المجموع فَعُولُنْ عُولُنْ = فَعْلُنْ)). (الهاشمي، 1977م، ص38، و عتيق، 2014، ص129).

ويؤكد أبو الفتح قول الخليل: ((يؤكد ذلك أنك عندما يحدث الزحاف في موضع معين، فإن الجزء المتبقي بعد حدوثه يجب أن يكون مثالا واضحا لا يمكن استبداله بشيء آخر. على سبيل المثال، عندما نتحدث عن (مَفَاعِلُنْ) وتحولها إلى (مَفَاعِلُنْ)، وأيضاً عندما نرى تحول كَفَه إلى (مفاعيل)، فإن ما يتبقى بعد الزحاف يكون نموذجاً لا يثير الاستغراب، لذا يتم الإبقاء عليه كما هو بدلاً من محاولة ابتداء نموذج آخر. وقد اعتمد الخليل على هذا الأمر لأنه يعتبر الأكثر حكمة ويشبه في صناعته الأشكال المعروفة)). (ابن جني، 1990، 2/ 69)).

واستدل بالتخفيف في صَوَاغ بإبدال الحرف الأول منه للاحتجاج بصحة قول الخليل الأنف الذكر، وكذلك لما أريد التخفيف في صَوَاغ أبدال الحرف الأول فصار من (صَيَوَاغ) إلى لفظ (فَيَعَال) ك (غَيَذَاق) وَ خَيَاتَم). ولو أبدال الثاني لصار (صَوَيَاغ) إلى لفظ (فَعَيَاغ)، وفَعَيَاغ مثال مرفوض.

وقدّم احتمالاً آخر بقوله: ((إذا قلّت إن الكلمة (صَوَيَاغ) يمكن أن تتحول إلى صيغة (فَوَعَال)، فإنّ الجواب هو أنه قد ثبت أن حرف العين في الكلمة هو واو. لذا، إذا كانت ستتحوّل إلى تلك الصيغة، لكان يجب أن تصبح (فَيَعَالاً) بلا شك. وبالتالي، نقول إنهم قاموا بإبدال حرف العين الأول إلى ياء، ثم استبدلوا حرف العين الثاني. إذا كان المبدل هو الأول، يجب أن يكون هو الزائد. لأن حرمة الزائد أضعف من حرمة الأصل. فهذا أيضاً إحدى ما يُشهد على صحة قول الخليل)). (ابن جني، 1990، 2/ 70).

واحتج بالعلّة نفسها في (صَمَحَمَح، وَ دَمَكَك)؛ "فالحاء الأولى هي الزائدة وكذلك الكاف الأولى وذلك أنّها فاصلة بين العينين والعينان متى اجتمعا في كلمة واحدة مفصّلاً بينهما فلا يكون الحرف الفاصل بينهما إلّا زائداً عَوْنٌ و عَقْنٌ و سَلَامٌ وَ حَفِيْقٌ وقد ثبت أيضاً بما قدّمناه أنّ العين الأولى هي





الزائدة فثبت إذا أن الميم والحاء الأوليين في صمخ هما الزائدتان وأن الميم والحاء الآخرين هما الأصلا فاعرف ذلك فإنه مما يحقق مذهب الخليل". (ابن جني 1990م، 2/ 71)).

ومن الأدلة الصرفية التي ساقها ابن جني إضافة إلى العلة العروضية قوله ((إن التاء في تفعيل عوض من عين فعال الأولى والتاء زائدة فينبغي أن تكون عوضاً من زائد أيضاً من حيث كان الزائد بالزائد أشبه منه بالأصلي فالعين الأولى إذا من قطاع هي الزائدة لأن تاء تقطيع عوض منها كما أن هاء تفعيل في المصدر عوض منها كما هاء تفعيل في المصدر عوض من ياء تفعيل وكتاها زائدة فليس واحد من المذهبين إلا وله داع إليه وحامل عليه وهذا مما يستوقفك عن القطع على أحد المذهبين إلا بعد تأمله وإنعام الفحص عنه والتوفيق بالله عز وجل)). (ابن جني، 1990م: 2/ 71).

فقوله: فليس واحد من المذهبين إلا وله داع إشارة إلى قول سيبويه في هذه المسألة الذي كان قد ذهب فيه إلى أن تاء التفعيل بدلاً من العين الزائدة في فعلت، سواء أكانت الأولى أم الثانية، قال: ((وأما فعلت فالمصدر على التفعيل جعلوا التاء في أوله بدلاً من العين الزائدة في فعلت وجعلوا الياء بمنزلة ألف الأفعال فغيروا أوله كما غيروا آخره)). (سيبويه، 2006م: 2/ 243).

فالقبط لغة، خلاف البسط، والقبط والانتقاض أصله في جناح الطائر، ويقال: قبط الطائر جناحه جمعه، والقبط الإسراع، وانقبض القوم ساروا وأسرعوا (ابن منظور، 1972م، قبط)، واصطلاحاً، فالقبط هو حذف الخامس الساكن، ونجده في الأبحر الأربعة الآتية (الطويل - الهزج - المتقارب - المضارع) (ابن جني، 1989م، ص 66، وينظر: خلوصي، 1977م، ص 207).

أما الكف، فهو حذف الثون من فأعلث فيصير (فأعلث)، وحذف نون مقاعيل فتصير إلى (مقاعيل) (ابن جني، 1989م، ص 72، و ينظر: عتيق، 2014، ص 256).

مما سبق يتضح لنا أن ابن جني قد احتج لصحة مذهبه في هذه المسألة بعليتين عروضيتين هما القبط والكف وبعلة صرفية متمثلة بالحذف والتعويض في تاء تفعيل.

2.6. مجاورة الكلمة للكلمة تدخلها في كثير من أحكامها:

قال ابن جني: ((ونظير هذا قولهم: (أقتل، أئخذ)، صموا الهمزة لضمه العين، ولم يعتدوا بالفاء حاجزاً؛ لسكونها، فصارت الهمزة لذلك كأنها قبل العين المضمومة؛ فضممت كراهة الخروج من كسر إلى ضم. وقد دعاهم قُرْبُ الجوارِ إلى أن قالوا: (هذا جُرْ ضَبِّ حَرْبٍ) جَرُوا الحَرْبَ وهو صفة للأول، وأنشدوا:





فَأَيَّاكُمْ وَ حَيَّةَ بَطْنٍ وَإِدْ هُمُوزِ النَّابِ لَيْسَ لَكُمْ بَيْسٍ (الخطيئة، 1988م، ص139، وابن جني، 1999م، ص289).

جَرَّ الهموز، "وهو من صفة الحَيَّة لمجاورته لوادٍ ومن ذلك استقباحُهم اختلاف حركات ما قبل حرفِ الرويِّ إذا كَانَ مَقِيدًا وهو المسمى تَوَجِيهًا نحو قول رُبَّةٍ وَقَاتِمِ الأعماقِ خاوي المَخْتَرَقُ ففتح ما قبل القافِ قال أَلَفَ شَتَّى لَيْسَ بِالرَّاعِي الحَمِيقُ فَكسر ما قبلها ثُمَّ قَالَ سِرًّا وَقَدْ أَوَّنَ تَأْوِينَ العُقُقُ"
1. اجمع ما سبق. وقد اعتبر ذلك قبيحًا وعبثًا في نظرهم، لأن الحركة تلاصق حرف القاف، مما يؤدي إلى اختلاف الحركات عليه. تمامًا كما يُعد الإقواء عبثًا، فقد رأوا أيضًا أن اختلاف التوجيه غير مستحسن. لذا، كان من المقبول استخدام صُومٍ بمعنى صِيَمٍ لمجاورة العين اللام...؛ وإنما أجازوا: صِيَمٍ. بكسر أوله، لأنه لما شَبِهَ بَعْتِيَّ في القلب، كذلك شَبِهَ أيضًا بَعْتِيَّ في كسر أوله)). (ابن جني، 1999م، ص289-290).

مُرْجَحًا أَنَّ مجاورة الكلمة لكلمة أخرى تُدخلها في أحكامها مثل قولهِ: (أَقْتُلْ، أَدْخُلْ) فضمُّوا الهمزة لضمّة عين الكلمة (التاء، والدال في اللفظتين) كراهية الخروج من كسرٍ إلى ضمٍّ، مع وجود الحاجز الضعيف (أي الحرف الساكن فيهما)؛ لأنَّ الأصل في حركة همزة الوصل أن تُحرَّك بالكسر. (ينظر: عيود، 2014م، ص 85)، محتجًا بعلّة عروضية مُستَقْبَحَة تصيب حركات القافية ألا وهي التوجيه وُحِدَتْ على أَنَّها ((حركة الحرف الذي إلى جنب الرويِّ المَقِيدِ ولا يجوزُ مع الفتح غيره نحو قول الشاعر قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الإلهَ فَجَبَرَ" (البيت للعجاج، وليم بن الورد، 1903، ص15)).
التَزَمَ الفتح فيها كلّها. ويجوزُ الكسرُ مع الضمِّ في قصيدة واحدة. قال الشّاعرُ:
مَضْبُورَةٌ قَرِءَ وَاءَ هَرْجَابٍ فُنُقُ
ثُمَّ قَالَ: أَلَفَ شَتَّى لَيْسَ بِالرَّاعِي الحَمِيقُ.

وقد أجازوا الفتح مع هذا، قال: وَقَاتِمِ الأعماقِ خاوي المَخْتَرَقُ (الأبيات الثلاثة لرؤبة، وليم بن الورد، 1903، ص104)

2. هذا ليس مثل الألف والياء والواو في مفهوم الرفع، حيث إن تلك تعد حروفًا، وبالتالي فإن جمعها في قصيدة يعد غير مستحسن. في حين أن هذه أشكال حركات، لذا فهي تُعتبر أقل قوة وأضعف تأثيرًا. وعلى من لا يعتبر المفتوح مع المكسور والمضموم متناسقًا أن يدرك أنه يشبه ترك الألف مع الياء والواو في الرفع. ومع ذلك، فإن الشعراء قد قاموا بجمع المفتوح مع المكسور والمضموم بكثرة في قصائدهم. (الاخفش الاوسط، 1977م، ص 37-38، والتبريزي، 1996م، ص158-159).





والعلة نفسها وظَّفَهَا ابْنُ جَنِيٍّ فِي بَيَانِ صَوَابِ مَنْ جَرَّ كَلِمَةً (خَرَبٍ) وَالْأَصَحُّ أَنْ تُضَمَّ لِأَنَّهَا صِفَةٌ لَجَرٍّ، وَكَذَلِكَ فِي جَوَازِ قَوْلِنَا فِي صُؤْلَامِ صَيِّمٍ؛ فَالْمَجَاوِرَةُ عِنْدَهُ لَهَا قُوَّةٌ حَكَمِ التَّوْجِيهِ. فَقَدْ بَيَّنَّ أَصْلَ التَّوْجِيهِ فِيمَا نَقَلَهُ ابْنُ مَنْظُورٍ، بِقَوْلِهِ:

((قال ابن جني: إن أصل هذا المفهوم يأتي من التوجيه، حيث يبدو أن حرف الروي مُوجه لديهم. وهذا يعني أنه يُعتبر له وجهان؛ واحدٌ في البداية وآخر في النهاية. ألا تلاحظ أنهم يرفضون تباين الحركة التي تأتي قبل هذا الحرف ما دامت مقيدة، مثل: (الْحَمَقُ، وَالْعُقُقُ، وَالْمُخْتَرِقُ) كما أنهم يستكرون تباين الحركة فيه بينما يكون مطلقاً... "فلذا سُمِّيت الحركة قبل الروي الْمُقَيَّدُ تَوْجِيْهًا إِعْلَامًا أَنَّ لِلرَّوْيِ وَجْهَيْنِ فِي حَالَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ عَلَى أَنَّهُ إِذَا كَانَ مُقَيَّدًا فَلَهُ وَجْهٌ يَتَقَدَّمُهُ وَإِذَا كَانَ مُطْلَقًا فَلَهُ وَجْهٌ يَتَأَخَّرُ عَنْهُ فَجَرَى مَجْرَى الثَّوْبِ الْمُوجَّهِ وَنَحْوَهُمْ قَالَ وَهَذَا مَا أَرَاهُ أَفْضَلَ مِنْ قَوْلِ مَنْ عَتَبَرُ أَنْ التَّوْجِيْهَ يَعْزَى لَوْجُودِ تَبَايُنِ فِي الْحَرَكَاتِ لِأَنَّهُ إِذَا كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ لَمَا أَبْدَى الْخَلِيلُ اِهْتِمَامًا كَبِيرًا فِي اخْتِلَافِ الْحَرَكَاتِ قَبْلَهُ وَلَمْ يَكُنِ الْهِيَجَانُ فِي هَذَا الْأَمْرِ لِيَصِلَ إِلَى ذَلِكَ الْحَدِّ)). (ابن منظور، 1972م: 15 / 162-163 وجه)).

نتائج البحث:

- يُمَثِّلُ الْبَحْثُ قِرَاءَةً مُسْتَنَدَةً إِلَى صِفَةٍ أَصْبَحَ اسْتِنَاكُهَا مُسْتَعْبَدًا، لَيْسَ لِعِلْمِ الْعُرُوضِ وَحَسْبِ؛ بَلْ لِعِلْمِ الْعَرَبِيَّةِ كُلِّهَا الَّتِي نَشَأَتْ فِي عَصْرِ نَشْأَةِ الْعُرُوضِ، أَلَا وَهِيَ صِفَةٌ مُعْيَارِيَّةٌ، أَيْ الْقِيَاسُ عَلَى مُعْيَارِ الْقَوَاعِدِ الَّتِي وَضَعَهَا هَذَا الْعِلْمُ، وَهَذِهِ الصِّفَةُ تُحَدِّدُ الْمَنْهَجَ الَّذِي يَتَّبِعُهُ الْعُرُوضِيُّونَ لِحَقِيقِ مَهْمَةِ هَذَا الْعِلْمِ.
- أَمَّا الْأَسَاسُ الَّذِي وُضِعَ عَلَيْهِ الْعُرُوضُ، فَهُوَ أَنَّ الْأَوَّلِيَّةَ هِيَ لِلْوَاقِعِ الشَّعْرِيِّ الْمَسْمُوعِ عَنِ الْعَرَبِ، بِدَلِيلِ قَوْلِ الْأَخْفَشِ الْأَوْسَطِ: ((وَفِيمَا يَتَعَلَّقُ بِعِلْمِ الْعُرُوضِ، فَإِنَّهُ كَانَ وَاضِحًا أَنَّهُمْ جَمَعُوا جَمِيعَ أُنْبِيَاءِ الْعَرَبِ، ثُمَّ تَبَيَّنَ لَهُمْ عِدَّةُ حُرُوفِهَا سَاكِنَةٌ وَمُتَحَرِّكَةٌ. وَالشَّيْءُ الَّذِي وَضَعُوهُ مِنْ كَلَامِ شُعْرِي، فَكَّرَ سَاكِنَهَا وَمُتَحَرِّكَهَا، وَمِنْ جِهَةٍ مَا تَوَافَقَ فِيهِ الْمَعْبَرِ فَيُسَمَّى أَيْضًا شُعْرًا، أَمْرٌ عَلَى عِدَدِ حُرُوفِهِ الْمُتَحَرِّكَةِ وَالسَّاكِنَةِ، وَمَا خَالَفَهُ فِي أَيْ جِهَةٍ لَمْ يَكُنْ عِدَدُ حُرُوفِهِ مُتَحَرِّكَةً وَسَاكِنَةً شُعْرًا)). (الأخفش الأوسط، 1986، ص 143).
- حَدَّدْتُ مَفْهُومَ التَّرْجِيحِ الصَّرْفِيِّ بِأَنَّهُ إِبْرَازٌ أَوْ تَأْكِيدٌ قُوَّةِ أَحَدِ الدَّلِيلَيْنِ فِي مَسْأَلَةٍ مِنَ الْمَسَائِلِ الصَّرْفِيَّةِ؛ وَهَذَا التَّرْجِيحُ لَا يَتَأْتِي إِلَّا بِاجْتِهَادِ الْمُجْتَهِدِ أَيْ قُدْرَتِهِ عَلَى بَيَانِ الْعِلَلِ الْمَوْجِبَةِ وَإِظْهَارِ





المزية التي تأكدُ بها الدليل الراجح؛ لتتم غلبة جهة هذا الدليل و تقوية الحكم الذي يتأتى نتيجة لهذا الترجيح.

- يؤكدُ بحثنا على حقيقة مفادها الارتباط الوثيق بين علوم العربية؛ ولاسيما العلوم الصوتية والصرفية وهي حقيقة كثيراً ما نصَّ عليها اللغويون القدماء في مؤلفاتهم والمحدثون بالتَّنظِيرِ تارةً وبالتنظير والتطبيق تارةً أخرى.

- في مسألة منع الابتداء بالسَّكَنِ في اللغة العربية؛ احتكم ابنُ جنِّي إلى أساسٍ عروضي مفاده أَنَّ كُلَّ مَا يُنطَقُ يُكْتَبُ، مثل التنوين في عِلْمٍ = عَلِمْنُ، والحرفُ المشدَّد في نحو: شَدَّ، وَشَرَّ = شَدَّدَ، وَشَرَّرَ، وَأَنَّ الْمَدَّة تُكْتَبُ حَرْفَيْن، الأول متحرك، والآخر ساكن في نحو: آمِنٌ = أَمِنَ، ونحو آخر = أَاخِرَ.

- نَبَّهَ ابنُ جنِّي على طبيعة أحرف العلة من أَنَّهَا تُمَثِّلُ حركة الحرف الصحيح الذي يقع آخرًا (أي الفتح والضم والكسرة)، ممَّا يعني توكيده على طبيعة هذه الأحرف مُنطَلِقًا من الحقائق العروضية،

- يؤكدُ ابنُ جنِّي من خلال توظيفه لمسألة القوافي المطلقة والمُقَيَّدة على أن القافية المُقَيَّدة أَقْلُ شِوَعًا في الشعر العربي مقارنةً بالقافية المطلقة، ومنبِّهاً في الوقت نفسه على أَنَّ أَكْثَرَ الأحكام اللغوية واجبةٌ و أَقْلُهَا غيرُ واجبٍ؛ والحملُ على الأكثر لا على الأقل، وأنه يجبُ التعويل على القياس المسموع لغةً وشعرًا.

- أفادَ ابنُ جنِّي من التوجيه وهو عيبٌ يصيب حركات القافية المقيدة، ليرجح المجاورة بين الحركات في كلمة واحدة، في نحو: ادْخُلْ، وبينَ كلمتين في جملة، نحو: (هذا جُحْرٌ صَبٍ خَرِبٍ)..

المصادر

- [1] ابن جنِّي، أبو الفتح عثمان. (1989). *العروض* (تحقيق: أحمد فوزي الهيب). الكويت: دار القلم للنشر والتوزيع.
- [2] ابن جنِّي، أبو الفتح عثمان. (1990). *الخصائص* (تحقيق: محمد علي النجار). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- [3] ابن جنِّي، أبو الفتح عثمان. (1999). *المنصف: شرح كتاب التصريف* (تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا). بيروت: دار الكتب العلمية.





- [4] ابن السراج، محمد بن سهل. [1999]. الكتاب غير مذكور العنوان [تحقيق: عبد الحسين الفتلي]. بغداد.
- [5] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (1972). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- [6] الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة. (1977). القوافي (تحقيق: أحمد راتب النفاخ). بيروت: دار القلم.
- [7] الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة. (1997). كتاب العروض (تحقيق: سيد البحراوي). القاهرة.
- [8] البحراوي، سيد. (1997). العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- [9] التبريزي، الخطيب. (1996). الكافي في العروض والقوافي (تحقيق: حسن عبد الله الحساني). القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [10] الجرجاني، علي بن محمد الشريف. [1983]. الكتاب غير مذكور العنوان. [بيروت: دار الكتب العلمية.
- [11] جرير. (بدون تاريخ). الديوان (شرح: محمد إسماعيل الصاوي). القاهرة: المكتبة التجارية.
- [12] الحطيئة. (1988). الديوان. بيروت: دار صادر.
- [13] خلوصي، صفاء. (1977). فن التقطيع الشعري والقافية. بغداد: مكتبة المثني.
- [14] سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر. (2006). الكتاب (تحقيق: عبد السلام محمد هارون). القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [15] عبد الجليل، عبد القادر. (2011). علم الصرف الصوتي. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
- [16] عبود، صباح عطوي. (2014). المقطع الصوتي في العربية. عمان: دار الرضوان.
- [17] عتيق، عبد العزيز. (1987). علم العروض والقافية. بيروت: دار النهضة العربية.
- [18] عتيق، عمر. (2014). معجم مصطلحات العروض والقافية. عمان: نبلاء ناشرون وموزعون.
- [19] الفارسي، الحسن بن أحمد. (1981). التكملة (تحقيق: كاظم بحر المرجان). بغداد: جامعة بغداد.
- [20] الهاشمي، محمد علي. (1991). العروض الواضح وعلم القافية. دمشق: دار القلم.
- [21] هلوارد، وليم بن الورد. (1903). مجموع أشعار العرب. لايبزيغ: ألمانيا.





معايير وحدة القصيدة العربية القديمة بين النقد القديم والحديث

م.م. زينة جاسم ذياب¹ م.م. عهود جاسم ذياب²

¹ الجامعة العراقية/ كلية الآداب

² الجامعة العراقية/ كلية الآداب

Zena.j.thyab@aliraqia.edu.iq

ahood.j.thyab@aliraqia.edu.iq

الملخص. إن مصطلح وحدة القصيدة هو مرادف لمصطلح الوحدة الموضوعية أو الوحدة العضوية أو وحدة الغرض فبينهم تشابه وتقارب، ويستعمل النقاد أي لفظ منهم للدلالة على تمام القصيدة وارتباط اجزائها ارتباطاً عضوياً غير أن النقاد العرب القدامى لم يسموها بهذا الاسم إنما جاءت أحاديثهم لتدل عليها والملاحظ أن كل ناقد كان له معياره الخاص فقد تناول النقاد قضية الوحدة في القصيدة من عدة جوانب منها الجمالية، ومنها النفسية ومنها التلاحم والضبط ومنها المعنوية ومنها الشكلية، ومعايير النقاد العرب المحدثين فيها وكان لابد لنا بعد هذا أن نقف على القيم الأخلاقية للقصيدة العربية بعد ذلك البنى الإيقاعية للقصيدة القديمة واخترنا منه الإيقاع الداخلي، وختم البحث بخاتمة بينت نتائجه وقائمة بمصادره.

Abstract. The term "unity of the poem" is synonymous with "thematic unity," "organic unity," or "unity of purpose," as they share similarities and overlaps. Critics use any of these terms to denote the poem's completeness and the organic connection between its parts. However, early Arab critics did not use this term; rather, their discourses allude to it. It is noteworthy that each critic had their own criteria. Critics addressed the issue of unity in the poem from several angles, including aesthetic, psychological, cohesive, semantic, and formal aspects. Following this, we must examine the ethical values of the Arabic poem, then the rhythmic structures of the classical poem, focusing on internal rhythm. The research concludes with a summary of its findings and a list of its sources.





المقدمة

إن البحث في وحدة القصيدة العربية بين القديم والحديث قد لاقت الكثير من الأخذ والرد فلكل ناقد رأيه ووجهة نظره في تفصيل القصيدة العربية وبيان محدداتها، ومن هنا انطلق البحث في معايير هؤلاء النقاد وبيان كيف تغيرت بين القديم والحديث والآراء التي قيلت فيها فكانت البداية مع النقاد العرب القدامى وما تدل عليه وحدة القصيدة مع التركيز على ذكر معيار كل ناقد في تعريفها، بعد ذلك نتحول إلى الآراء في النقد الحديث ومعايير النقاد العرب المحدثين فيها وكان لابد لنا بعد هذا أن نقف على القيم الأخلاقية للقصيدة العربية بعد ذلك البنى الإيقاعية للقصيدة القديمة واختارنا منه الإيقاع الداخلي، وختم البحث بخاتمة بينت نتائجه وقائمة بمصادره.

والله ولي التوفيق.

معايير وحدة القصيدة في النقد القديم:

إن مصطلح وحدة القصيدة هو مرادف لمصطلح الوحدة الموضوعية أو الوحدة العضوية أو وحدة الغرض فبينهم تشابه وتقارب، ويستعمل النقاد أي لفظ منهم للدلالة على تمام القصيدة وارتباط اجزائها ارتباطاً عضوياً غير أن النقاد العرب القدامى لم يسموها بهذا الاسم إنما جاءت أحاديثهم لتدل عليها والملاحظ أن كل ناقد كان له معياره الخاص فقد تناول النقاد قضية الوحدة في القصيدة من عدة جوانب منها الجمالية، ومنها النفسية ومنها التلاحم والضبط ومنها المعنوية ومنها الشكلية؛ فكانت هذه هي معاييرهم في تناول قضية الوحدة وأول معيار يطالعنا هو المعيار المعنوي وانسجام الألفاظ الذي أكد عليه الجاحظ (255) فهو يؤكد على وجوب اتساق المعاني في الأبيات المتقاربة ويذكر أن عمر بن لجأ قال لبعض الشعراء "أنا أشعر منك قال وبم ذلك؟ قال إني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه (الجاحظ، 1423هـ، صفحة 194/1)".

وعليه فإن معيار التلاحم بين المعاني وانسجامها هو معيار الجاحظ الذي يؤكد على أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل الخارج" (الجاحظ، 1423هـ، صفحة 75/1)، فالجاحظ إذا يضع معايير عدة ويربطها بوحدة القصيدة فهو يرى أن الوحدة تتحقق بالانسجام والضبط المعنوي والتلاحم وهذا شريطة أن تكون هذه العناصر مرتبطة مع سهولة الألفاظ وقوة السبك.

أما ابن قتيبة (276) فقد وجه وحدة القصيدة إلى معيار آخر وهو المعيار النفسي ويضاف على أساسه عاملاً آخر هو معيار التلقي أو الاهتمام بالملقي فعلى أساس الاهتمام بالأول ظهر الثاني فابن





قتيبة يهتم بمراعاة الحالة النفسية للسامعين للتأثير فيهم بتهيئة الجو النفسي المناسب (عباس، 1983م، صفحة 112). فيقول: "إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والذمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمدة في الحلول والظن على خلاف ما عليه نازلة المدر..." (الدينوري، 1423هـ، صفحة 74/1)

فلا بد أن ترتبط القصيدة عند ابن قتيبة بالتعبير عن حال المبدع ونفسيته ولا بد أن يكون بناؤها معتمدا على الاستهلال بالكاء على الأطلال بعدها يصف الرحلة والنسب لتتوافق مع الانتقال والترحال الذي يعيشه وبهذا تتم وحدة القصيدة عنده دون تنافر.

أما على صعيد الاهتمام بمعيار البناء الكلي وتلاحم وترابط أجزاء القصيدة نجد ذلك عند ابن طباطبا فيرى أنه "ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها... كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يبعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها. ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله فربما انفق للشاعر بيتان يصنع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه" (ابن طباطبا، صفحة 209).

ووحدة القصيدة تتحقق في رؤيته التي تنص على أنه "القصيدة يجب أن تكون كلها كالكلمة الواحدة نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب في التأليف (ابن طباطبا، صفحة 213). وهنا يظهر المعيار الكلي التكاملي عند ابن طباطبا فهو يريد أن تكون الوحدة قائمة على التماسك الشكلي والتماسك العضوي أو النسيجي مع جزالة الألفاظ ودقة المعاني وصحة التأليف وعليه؛ فإن تمام هذه العناصر مجتمعة هو ما يضمن الوحدة القصيدة وإذا ما أخل بواحد منها فقد القصيدة هذه الوحدة فهذه بمثابة شروط للوحدة وضعها ابن طباطبا وفصل القول فيها.

والمعيار الأبرز لوحدة القصيدة عند النقاد القدامى وهو مشروط عندهم جميعا هو معيار التلاحم فهم ركزوا عليه بصورة كبيرة حتى أنهم أرادوا من القصيدة أن تكون كالجسد الواحد في اتصال أجزائها ببعض فيجب أن تتناسب القصيدة بين أجزائها فالقصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه،" (الحاتمي، صفحة 215) وهذا هو معيار الحاتمي (388) ومفهومه في وحدة القصيدة وهو موجود عند المرزوقي (421) عندما تحدث عن عمود الشعر وربطه بالتحام أجزاء النظم وهو يريد





أن تكون أبيات القصيدة متلاحمة حتى تكون كالبيت والبيت كالكلمة انسجاماً لأجزائه وتقارباً (حلاوي، صفحة 281).

أما المعيار الآخر الذي ظهر مع ابن رشيق القيرواني وهو معيار التوازن أو التناسب فهو يرى أن القصيدة لابد أن تكون موضوعاتها متماسكة ولا يزيد بعضها على بعض ويتضح ذلك في قوله "من عيوب هذا الباب أن يكون النسيب كثيراً والمدح قليلاً، كما يصنع بعض أهل زماننا هذا" (القيرواني، 1401هـ - 1981م، صفحة 232/1). فالقصيدة تفقد وحدتها إذا ما زود بجانب على حساب الآخر وتفقد هويتها لذا لا بد من التناسب أو التوازن من أجل الحفاظ على وحدة القصيدة .

ويظهر معيار التدرج مع حازم القرطاجني فيرى ناصر حلاوي أن الانتقال من موضوع إلى آخر دون أن تجد في هذا الانتقال نشازاً أو نفوراً هو ما يمثل الوحدة في القصيدة والتدرج في المعاني من غرض إلى آخر من غير تشتت في الكلام لا يحصل إلا بقوة الطبع وكمال الفكر (حلاوي، صفحة 281).

وحدة القصيدة عند النقاد المحدثين:

كما ذكرنا إن النقاد القدامى لم يطلقوا مصطلح وحدة القصيدة بشكل صريح لكنهم وضعوا ضوابطه وبينوا شروط تمامه ليتحقق أما في النقد الحديث فقد تناول النقاد مصطلح وحدة القصيدة فأشار محمد غنيمي هلال إلى الوحدة الموضوعية متأثراً بفكرة أرسطو الذي يعد أول من أطلق تسمية الوحدة العضوية وربطها بالمسرح ويرى هلال أن المقصود بالوحدة الموضوعية هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور ترتيباً تنتهي به القصيدة إلى خاتمتها (هلال، 1987، صفحة 56).

وعليه فالناقد يركز على ثلاثة عناصر لتمام الوحدة تتمثل بوحدة الموضوع وهذا مرتبط بالنص وعنصر المشاعر التي يثيرها وهنا الاهتمام يتوجه للمتلقي ويتمثل الثالث في التركيز على كيفية ترتيب الصور ويتم ذلك عبر المبدع.

أما محمد مندور فيرتبط وحدة القصيدة عنده بوحدة الغرض ويرى أن بناء القصيدة لابد أن يكون كالبناء الهندسي بحيث تخرج القصيدة من يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء مكان جزء آخر (مندور، 1995، صفحة 84).





ويتضح أن مفهوم الوحدة في القصيدة لم يصل حتى في النقد الحديث إلى تعريف ضابط لحدوده؛ لأنه مفهوم يتشكل تبعاً لوجهة النظر الناقدة والجانب الذي ينظر عبره، وقد فصل شوقي ضيف في وحدة القصيدة العضوية بشكل تفصيلي فهو يراها بأنها بنية ذات حياة تامة التكوين وليست فقط صياغة وإنما هي بناء وهي عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبيات ولكن كل خاضع لما قبله لا تحجزه عنه ممرات فالقصيدة ليست أفكار مبعثرة دون ضابط موضوعة تحت إطار موسيقي إنما هي بنية نابضة بالحياة (ضيف، 1966، صفحة 147).

فشوقي ضيف ينظر إلى أن القصيدة تمثل مجموعة عناصر متناسقة ومتراصة ومتداخلة تصور أفكاره ومشاعره وهي عمل تام غير مفكك أو مبعثر الأفكار، والضابط يتمثل في الفضاء الذي تحققه القصيدة القيمة فلا بد للشاعر من أن ينتقل بين الأغراض بسلاسة فيبدأ بوصف الأطلال والديار والنسب ثم يوصف الصحراء والحيوان بعدها ينتقل إلى الغرض الأساسي فإذا أخل الشاعر بهذا العناصر تبعثر نصه وفقدت القصيدة وحدتها.

ومن هنا يتضح أن النقاد العرب القدامى والمحدثين على أن وحدة القصيدة يجب أن تتحقق من خلال التلاحم والترابط بين الأجزاء التي تكونها وهذه الأجزاء تتمثل بحسن الابتداء وحسن التخلص وحسن الختام ومع اختلاف الروابط بينها فمنها العضوي ومنها الشكلي ومنها الجمالي تتنوع هذه الروابط لتحقيق في الختام وحدة القصيدة وهذه التقسيمات لم يقصد بها أن تكون هذه الوحدات مستقلة عن بعضها بل على العكس أرادوا أن تكون لكل وحدة استقلاليته لتتم ما قبلها وتفسح المجال لما بعدها لتحقيق التوازن في القصيدة والتوازن هو أحد معايير الوحدة.

ولتحقق وحدة القصيدة العربية القديمة لابد للشاعر أن يلتزم بمحددات بتمامها تتم وحدة القصيدة

ومن بين هذه المحددات:

الموضوع.

من المعلوم أن الشخصية العربية القديمة كانت تتحلى بشجاعة كبرى ويظهر ذلك عبر تحملها شتى المآسي التي يصارعها في عيشه في الصحراء من صبره على الجوع والفقر والضمأ ومصارعة الظروف الطبيعية القاسية فكل هذه العوامل وغيرها صقلت شخصية الفرد العربي غير أن هنالك من يرى غير ذلك وينظر إلى أن شخصية العربي كانت شخصية مادية وهذا ما ذهب إليه المستشرق أوليري الذي يرى أن العربي يعد مثالا ماديا ينظر إلى الأشياء نظرة مادية تبحث عن مردوداتها وذلك في قوله: إن





الإنسان العربي بطبعه ينظر إلى الأشياء نظرة مادية وربما سطحية ولا يقومها إلا بحسب ما تنتج من نفع، ويغلب الطمع على مشاعره وليس لديه مجالاً للخيال ولا العواطف ولا يميل كثيراً إلى ديوان يكثر بشيء إلا بقدر ما ينتج من فائدة علمية (أمين، 1968، صفحة 74)

وهذا الرأي موجود أيضاً عند نودلكنة في قوله: "إن العربي كانت نظرية كانت نظريته إلى الحياة نظرة جامدة وصفية لا يهتدي إلا للمادة لا يخرج عن نطاقها" (عبد الفتاح، صفحة 168).

غير أن هذه الآراء يمكن أن ترد بدليل ما ورد إلينا من حالات تمثل أقصى درجات الكرم والوفاء فهم فيها لم يكن يبيغون أي مردود مادي فهذا حاتم الطائي أكرم العرب ولا أحد ينكر أن كرمه لم مربوطاً بأي نوع من المادية فهو يقدم كرمه لأناس لا يعرفهم في أغلب الحالات دون أي عائد أو مردود وهذه هي خصيصة الجود حتى تصل إلى الجود بالنفس وهو أقصاها فالجود أحد القيم الأخلاقية للقسيمة وترتبط بالنفس فـ "فضيلة الكرم من أمهات فضائل النفس؛ لأنها الفضيلة التي ينزل بها صاحب المال عن ماله للفقر المحتاج إليه وصرحاً لإنسان على المال طبيعة في النفوس لأنه قوام حياته والوزر له من أحداث الزمان وينزل بمقتضاها صاحب الطعام في أشد الحاجة إليه" (طبائنة، 1974، صفحة 278)، فحاتم الطائي يصل إلى مرحلة من الجود يؤثر بها على نفسه وعائلته فيدعوه الناس لتزكها لكن دون فائدة فيقول:

يقولون أهلك مالك اقتصد وما كنت لولا ما يقولن سيدا (رشاد، صفحة 91)

أما على صعيد نفي المردود المادي للوفاء فمن أدل من قول الأعشى في السموأل:

كن كالسموأل إذا سار الهمام به في جحفل كسواد الليل جرار

بالأبلى الفرد من تيماء منزله حصن حصين وجار غير غدار (حسين، صفحة 176)

فالوفاء إذن أحد الأبعاد الأخلاقية للقسيمة القديمة.

وقد تمثلت النزعة الأخلاقية في الشعر الجاهلي بصدق التعبير عن الأفراد في مختلف حالاته النفسية من غضب وسروح وحزن وفرح... الخ، أما أبرز الملامح الأخلاقية فتتمثل بالشجاعة النابعة بفعل الأخلاق فالشجاعة تنشأ من الرغبة في الدفاع أو الحماية وقد ارتبطت الشجاعة في القسيمة العربية القديمة بصورة أسطورية وهي في مجملها ترمز إلى الإله أو الثور الوحشي أو الحيوان المفترس إذ نجد أن الشعراء قد صوروا فكرة القوة والرجل المثل أي البطل وهو الرمز لصورة الإله العظيم (بطل، 1981، صفحة 187)، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

لدى أسد شاكي السلاح مقذف له لبد أظافره لم تقلم (فاعور، صفحة 214).





وهناك صفة أخلاقية أخرى قريبة من سابقتها بعض الشيء وهي صفة الحلم ويراد بها التعقل وورزانة العقل والرأي وهي ضد الطيش والتسرع وقد حفلت بها دواوين الشعراء القدامى وذلك لأن الشعر هو مرآة لعصره ومدون حقيقي لواقعه لذا فهو مصداق لكل فعل وهو دليل وحجة على كل ناكر، ومن بين الأبيات التي تبرز فيها صفة الحلم هو ما وجد عند عنتره في قوله:

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتب ولا ينال العلى من طبعه الغضب (التبريزي، صفحة 54)
ففي هذا البيت تتبين مدى راحة العقل البعد الحكمي فالشاعر لا يعكس هنا مجرد كلام لا مردود له بل يصور حالة مجتمعية قارة بهذا الشيء ومدركة له عارفة بأبعاده مع الإقرار بوجود حالات مخالفة غير أن هذه الحالة الأخلاقية هي من أعطت صورة للمجتمع آنذاك وللقصيدة.

البنى الإيقاعية:

الوزن والإيقاع كانا ركنان أساسيان في بناء القصيدة القديمة فهما الأساس الذي لانتتم القصيدة بدونه ويمثلان جانب الموسيقى الخارجية فيه والوزن يعد أبرز أركان حد الشعر وقد ولم يغفل النقاد القدامى هذه الظاهرة فقد عالجوها بطرحهم السؤال التالي: هل اختيار وزن قصيدة ما في مقدور الشاعر نفسه؟ فيجيب ابن طباطبا وأبو هلال العسكري ب: نعم فقد رأى النقاد أن اختيار الوزن والقافية في مقدور الشاعر وطاقتهم فليس الوزن مما يفرض عليه فرضاً ولا هو خارج عن حدود إرادته (بكار، صفحة 160)، وهذه القضية مرتبطة بقضية أخرى وهي قضية المطبوع والمصنوع فابن رشيق يرى أن: " المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره والضعيف محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن (ابن رشيق، صفحة 1/ 134). وهذا يوضح أن اختيار الوزن عند النقاد مرتبط بموضوع القصيدة وأوزانها من جهة وبالعاطفة من جهة أخرى وقد وضعوا شروطاً عدة للأوزان فهم يريدون أن يكون الوزن سهل العروض والاعتدال وأن يختاروها لطيفة ليعبرا عن قواه ويخرجان قصده (بكار، بناء القصيدة، صفحة 168)، وقد فصل النقاد الزحافات والعلل التي تدخل على الأوزان وعلى القوافي وكيف يخرج الشعراء عن بعضها في معظم الأحيان

الإيقاع الداخلي:

للصوت أهمية كبيرة في القصيدة القديمة وهذا الصوت يتحقق من خلال البنى الخارجية والمتمثلة بالوزن أما الإيقاع الداخلي فيتحقق من خلال انتقاء الكلمات والصور وانتظام تكرار المقاطع الصوتية،





إذ يشكل التلاؤم الصوتي وهذا ما تنبّه له حازم القرطاجني فيقول: "يقع في الكلام على أنحاء، منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة ومتباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما" (منهاج البلغاء، صفحة 222)، فموسيقى القصيدة القديمة لم تتحقق بفعل الأوزان فقط بل نتجت من علاقات الألفاظ فيما بينها لتحقيق وحدة صوتية فيلون الشاعر في كلماته وينتقيها من أجل تحقيق إيقاع داخلي للقصيدة يبرز جمالياتها.

هذا وإن القصيدة القديمة ارتبطت بالغناء منذ نشأتها الأولى وارتبطت به ارتباطاً وثيقاً ولا غرابة في ترابطهما وذلك لأنهما ينبعان من منبع واحد وهو العاطفة فهما يصدران منها ويعبران عنها بفواغيت الغناء هي نفسها بواغيت الشعر.

والغناء يرتبط بقضية أخرى تتمثل بشغوية القصيدة أو الشفاهية فالشفاهية مرتبطة بغناء القصائد ولا تتفصل عنه مع اختلاف الآراء في ذلك فابن طباطبا يرى أن الغناء أسبق من الشعر ومختلف عنه (ابن طباطبا، صفحة 54)، غير أن من المؤكد أن القصيدة القديمة ترتبط بالشفاهية عبر وجود رواة ينقلون أشعارهم؛ فلكل شاعر رواه الخاص ووصل الأمر إلى وجود مسانيد لرواة القصيدة ووصل الأمر إلى أن الأشعار أصبحت تدرس عبر روايتها فيقول أحدهم: "أدبهم برواية شعر الأعشى فإن لكلامه عذوبة" (الأسد، 1988، صفحة 1999).

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة التي كانت في وحدة القصيدة العربية القديمة ونظرة النقاد إليها قديماً وحديثاً يمكن لنا أن نقول: إن النقاد القدامى قد كانوا يتمتعون بفكر ناقد كبير فلم تغفل تعريفاتهم عن وضع معايير دقيقة لهذه الوحدة؛ فالجاذب وضع التلاحم معياراً أساسياً في وحدة القصيدة، ومعيار التلاحم بين المعاني وانسجامها هو ما وضعه من معيار على خلاف ابن قتيبة الذي أضاف معياراً آخرًا يتمثل بالمعيار النفسي ويضاف على أساسه عاملاً آخر هو معيار التلقي أو الاهتمام بالملقي فعلى أساس الاهتمام بالأول ظهر الثاني فابن قتيبة يهتم بمراعاة الحالة النفسية للسامعين للتأثير فيهم بتهيئة الجو النفسي المناسب، وعلى صعيد الاهتمام بمعيار البناء الكلي وتلاحم وترابط أجزاء القصيدة نجد ذلك عند ابن طباطبا هذا ونجد معياراً هو معيار الحاتمي ومفهومه في وحدة القصيدة وهو موجود عند المرزوقي





عندما تحدث عن عمود الشعر وربطه بالتحام أجزاء النظم وهو يريد أن تكون أبيات القصيدة متلاحمة حتى تكون كالبيت والبيت كالكلمة انسجاما لأجزائه وتقاربا وغيرهم من النقاد. أما الناقد الحديث فقد أوجد ثلاثة عناصر لتمام الوحدة تتمثل بوحدة الموضوع وهذا مرتبط بالنص وعنصر المشاعر التي يثيرها وهنا الاهتمام يتوجه للمتلقي ويتمثل الثالث في التركيز على كيفية ترتيب الصور ويتم ذلك عبر المبدع.

يتفق نقاد كلا المرحلتين على: أن النقاد العرب القدامى والمحدثين على أن وحدة القصيدة يجب أن تتحقق من خلال التلاحم والترابط بين الأجزاء التي تكونها وهذه الأجزاء تتمثل بحسن الابتداء وحسن التخلص وحسن الختام ومع اختلاف الروابط بينها فمنها العضوي ومنها الشكلي ومنها الجمالي تتنوع هذه الروابط لتحقيق في الختام وحدة القصيدة وهذه التقسيمات لم يقصد بها أن تكون هذه الوحدات مستقلة عن بعضها بل على العكس أرادوا أن تكون لكل وحدة استقلاليتها لتتتم ما قبلها وتفسح المجال لما بعدها لتحقيق التوازن في القصيدة والتوازن هو أحد معايير الوحدة

المصادر:

- [1] ابن رشيق. (بلا تاريخ). العمدة في محاسن الشعر.
- [2] ابن طباطبا. (بلا تاريخ). عيار الشعر. (عبد العزيز بن ناصر المانع، المحرر) القاهرة: مكتبة الخانجي.
- [3] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. (1401هـ - 1981م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. (محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) دار الجبل.
- [4] أبو محمد عبد الله مسلم بن قتيبة الدينوري. (1423هـ). الشعر والشعراء. القاهرة: دار الحديث.
- [5] إحسان عباس. (1983م). كتاب تاريخ النقد عند العرب (المجلد 4). بيروت: دار الثقافة للنشر.
- [6] أحمد أمين. (1968). فجر الإسلام. مصر: مطبعة الاعتماد.
- [7] أحمد رشاد. (بلا تاريخ). ديوان حاتم الطائي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- [8] الجاحظ. (1423هـ). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- [9] الحاتمي. (بلا تاريخ). حلية المحاضر في صناعة الشعر.
- [10] الخطيب التبريزي. (بلا تاريخ). شرح ديوان عنتره. (مجيد طراد، المحرر) دار الكتاب العربي.
- [11] بدوي طبانة. (1974). معلقات العرب - دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر العربي (المجلد





(3). بيروت: دار الثقافة.

- [12] ثريا عبد الفتاح. (بلا تاريخ). القيم الروحية في الشعر العربي. بيروت: دار الكتاب.
- [13] شوقي ضيف. (1966). في النقد الأدبي. مصر: دار المعارف.
- [14] علي بطل. (1981). الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها (المجلد 2). دار الأندلس.
- [15] علي فاعور. (بلا تاريخ). ديوان زهير، شرح. بيروت: دار الكتب العلمية.
- [16] محمد حسين. (بلا تاريخ). ديوان الأعشى. القاهرة: مكتبة الآداب.
- [17] محمد غنيمي هلال. (1987). النقد الأدبي الحديث (المجلد 3). مصر: نهضة مصر.
- [18] محمد مندور. (1995). الأدب ومذاهبه (المجلد د.ط، د.ت). القاهرة: نهضة مصر.
- [19] منهاج البلغاء. (بلا تاريخ).
- [20] ناصر الدين الأسد. (1988). مصادر الأدب الجاهلي (المجلد 7). مصر: دار المعارف.
- [21] ناصر حلاوي. (بلا تاريخ). محاضرات في تاريخ النقد عند العرب.
- [22] يوسف حسين بكار. (بلا تاريخ). بناء القصيدة.
- [23] يوسف حسين بكار. (بلا تاريخ). بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث (المجلد 1). دار الأندلس.





الايقاع الداخلي في شعر ابن المقرب العيوني

أ.م. د أسعد جواد يوسف¹ الطالب: عظيم مظهر محمد²

¹ جامعة القادسية كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

² جامعة القادسية كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

Asaad.aldalwajee@qu.edu.iq

Azeemmother3@gmail.com

الملخص. لم ينحسر الإيقاع في موضوع محدد من الموضوعات الفنية والأدبية حسب بل تعداها إلى مجمل موضوعات الحياة المتنوعة، واهتم دارسو الشعر العربي بدراسة أبنيتها الإيقاعية، وعملوا على فحص العلاقة المشتركة بين الشعر والموسيقا، في محاولة منهم لكشف الإيقاعات الداخلية للقصيدة، فأهتموا إلى درجة كبيرة بإيقاع العبارة، والعلاقة بين الأصوات ومعانيها وصورها المتنوعة وإيقاعات تداعي الحروف أمتشابهه أو المتقاربة في النص بالصورة التي تخلق حالة من الجمال تأنس له النفس وتطرب له الأذان بعدها تتشكل بانسيابية عالية، ومن هنا جاء البحث ليلتبع مكونات النص في شعر (ابن المقرب العيوني) والتي أسهمت في تنوع إيقاعها، لذا جاء البحث بمقدمة وثلاثة مباحث، يدرس المبحث الأول التكرار، و المبحث الثاني الجنس و المبحث الثالث التصريع ثم خاتمة ومصادر البحث.

Abstract. Scholars of Arabic poetry have been interested in studying its rhythmic structures and examining the common relationship between poetry and music, in an attempt to uncover the poem's internal rhythms. They have paid great attention to the rhythm of the phrase, the relationship between sounds, their meanings, and their various images. Hence, this research traces the components of the text that contribute to the diversity of its rhythm. The research consists of an introduction and three sections. The first section examines repetition, the second examines alliteration, and





the third examines assonance. This is followed by a conclusion and the sources of the research and study.

المقدمة

فإن الإيقاع بصورة عامة هو من أهم مكونات البنية الشعرية الذي بوجوده يتحقق عنصر تماسك النص ويُيسر حفظه في الذاكرة لامتعه بخصيصة التداخي ((Association فضلاً عما ينتجه من نواح جمالية تأنس لها النفس وتطرب لها الأذن كما يساعد الإيقاع في فهم المعاني ورسوخها في الذهن بعد تلاحم مستويي الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وقد تم اختيار موضوع الإيقاع الداخلي في شعر (ابن المقرب العيوني) للوقوف على الظاهرة الموسيقية المتعلقة بالإيقاع الداخلي ومعرفة مدى الانسجام الصوتي البارز في بعض من شعره. وقد جاء البحث مقسماً على ثلاثة مباحث، فعقد الأول منها لموضوع التكرار . والثاني لموضوع الجناس .، أما الثالث فكان من سهم التصريح، وقد سبقت هذه المباحث بمقدمة وتوطئة ولحقت بخاتمة وقائمة للمصادر ومراجع البحث. والمنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يراقب النمط الإيقاعي في نصوص الشاعر ويحللها لفهم تأثيرها على بناء المعنى والعاطفة فيه، وقد رجعت فيه إلى أمهات المصادر المعتبرة في اللغة والبلاغة

التوطئة:

1- حياة الشاعر العيوني:

هو علي بن المُقَرَّب بن منصور بن الحسن بن عزيز بن صَبَّار العيوني، جمال الدين أبو عبد الله بن محمد بن إبراهيم العيوني البحراني، (الزركلي، 200م: 24/5)، ولد سنة (572هـ) وتوفي سنة (629هـ)، وهذا الاسم هو الراجح أيضاً عند محقق ديوانه على حد قوله (الطو، 1988م: 7)، كان العيوني شاعراً مجيداً من بيت إمارة، نسبته إلى مدينة العيون (موضع بالبحرين)، وهو من أهل الإحساء (غربي الخليج الفارسي)، اضطهده أمير مدينة العيون وكان من أقاربه، فأخذ أمواله وأودعه السجن مدة من الزمن، ثم أفرج عنه، فأقام على مضض، رحل إلى العراق، وسكن بغداد شهوراً معدودة، ثم عاد ونزل مدينة هجر، ثم القطيف، واستقر ثانياً في الإحساء، وفي كل مرة يحاول استرداد أمواله وأملاكه ولكن لم تتجح محاولاته. توفي الشاعر سنة (629هـ).

2- الإيقاع:





يُعرف الإيقاع في اللغة: مأخوذاً من وقع يقَعُ وقعاً، ووقوعاً وإيقاعاً، وإيقاع إيقاع الـحن والغناء وهو أن يوقع الألحان... وسمى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى، وهو كتاب الإيقاع (ابن منظور/ مادة وقع).

وفي الاصطلاح: فهو توالي "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات و السكّنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو أبيات القصيدة" (هلال، 1982م: 435).

الإيقاع الداخلي أو ما يسمى بـ (الموسيقا الداخلية) في اللغة مرتبط بالطرب والتلحين فهو "من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان وينيها" (معلوف، 1992م: 915)، وقيل هو اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء (محمد: 238)). وفي الاصطلاح هو "الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري (العبون: 294) أو الإيقاع الخفي النابع من اختيار الشاعر لكلماته مع تلاؤمها في الحروف والحركات" (محمد: 284) فاعتمادها الشديد يقوم على بيان قدرة الشاعر في صوغه للجمل الشعرية، صوغاً ينسجم مع النفس، وتطرب له الإن، ومصدر هذا الانسجام الصوتي هو التوافق الموسيقي الناتج من الكلمة ودلالاتها (أبادي،: مادة وقع).

ويتألف الإيقاع الداخلي لأي نص شعري من التناغم الصوتي الذي تشكله وتطلقه الحروف والكلمات داخل النص، سبب من جرسه اللفظي الموضوع و المرصوف في ترتيب معين، وبناءً على ما تقدم فإن الموسيقى اللفظية هي من أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في مجال الأدب ؛ لأن هذا الانسجام هو عامل مهم في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور، الذي لا يمكن أن نحيا التجارب بغيره (معلوف، 1992م: 915).

وتقوم دراسة هذا المبحث على مجموعة من الظواهر الصوتية الإيقاعية التي الفت ملمحاً فنياً في شعر (العبوني)، تمثلت بمجموعة من الأساليب الإيقاعية أهمها (التكرار، والجناس، والتصريع) وسيعمد الباحث إلى تسليط الضوء عليها وفقاً لحضورها في الديوان.

1. المبحث الأول: التكرار:

التكرار في اللغة له معان عديدة ومنها: الكرّ: وهو الرجوع، يقال كرّه وكرّ بنفسه، وكذلك العطف من كرّ عليه يكرّ كرّاً وكُروراً وتكراراً، وكرّ عنه: رجع (محمد، 238). والكرّ أيضاً: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار وهو الإعادة، فكرّر الشيء وكرّكرّه: أعاده مرة بعد أخرى. وفي الاصطلاح يعني





الإعادة يقول فيه الشريف الجرجاني(816هـ): " التكرار عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى " (فوز عبد العزيز ، 1995م:294)

والتكرار فن بديعي يعزز من وحدة أجزاء الكلام وتجليّة المعنى وبلورته؛ إذ يؤدي الى عملية التكتيف على المستويين الدلالي والصوتي (محمد، 284)، فالتكرار هو تناوب اللفظ وإعادة الكلمات في سياق تعبيرها بحيث تتشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره (القضاة، 2000م:63)، و التكرار وسيلة تعبيرية تسهم في إغناء المستوى الصوتي داخل بنية النص الشعري، وهو من ركائز ومقومات البلاغة التي تعطي للنص قيمته الفنية الكبيرة والعالية ، فهذه الركائز كفيلة بإيقاظ الوعي عند المتلقي لدرجة يصبح المتلقي فيها واقعاً تحت التأثير الناتج عن المنبهات التي ولدتها ظاهرة اللغة و التي تتحول الى شحن المتلقي عاطفياً.

والتكرار تقنية صوتية تتميز بفاعلية كبيرة في إثراء القصيدة الشعرية بزخمٍ نغمي؛ إذ تنتج موسيقاه من الانسجام الصوتي في بنية وحدات السياق النصي و"يخلق جواً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معينة" (الفراهيدي، كرر)، فهو أسلوب سخره الشاعر بدلالاته الفكرية، والشعرية التي يطلبها من أجل إكساب القصيدة القوة والجمال حتى يترك أثراً في المتلقي ، والتكرار ظاهرة لها ألوان "إبداعية جليلة الملامح واضحة الآثار في نسيج النص الأدبي عامة والشعري بخاصة، لما تضفي عليه من جماليات التشكيل وتفعيل بؤر الدلالة ومديات الانزياح الإيقاعي والصوري في ذلك النص" (ابن منظور: كرر). والشاعر يلجأ الى تكرار الحروف تارة، والألفاظ والتراكيب تارة أخرى لأنه يجدها تمثل بؤرة أساسية في تجربته الأدبية فيعبر بوساطتها عن خواجه الداخلية ، وانفعالاته، وهو ما يساعد الشاعر على الخلق الفني الذي يرفد المعنى بأحاسيسٍ جديدةٍ، وله من الأغراض الترغيب والترهيب وتوشية العبارة وزخرفة البديع اذا أحسن التكرار، فضلاً عن توليد العواطف الإنسانية من حب وكره وفرح وحزن (الجرجاني:52). ويؤلف أسلوب التكرار في تجربة (العيوني) الأدبية رافداً إيقاعياً على نحو لاقت بحيث يمكننا ان نعهده ظاهرة أسلوبية في ديوانه، وسنقف عند هذه الظاهرة من خلال:

- التكرار الحرفي.
- التكرار اللفظي.

1.1. التكرار الحرفي:

إنَّ الأصوات مادة خام لصناعة الكلمات والعبارات، تألف مع بعضها اللبنة الأولى في بنية الخطاب الشعري وغيره، فهناك علاقة بين الصوت وصفاته ومدلول الكلمة والعبارة التي يرد فيها وهو عملية





إعادة وتكرار للشاعر للصوت أكثر من مرة في النص الشعري. مما يساعد هذا التكرار على إحداث نوع من الإيقاع المتشكل نتيجة الترددات الصوتية المنبعثة من تردد ذلك التكرار، ويؤدي تعاقب أصوات الحروف في مواقعها من شطر البيت أو القصيدة دوراً مهماً في إشاعة الموسيقى؛ نتيجة لاختلاف صفاتها بين مهجور ومهموس وممدود وصحيح، وكلما عمد الشاعر الى تكرار الحروف المتشابهة فيكون قد عبر عن إحساسه بها يجعله يأتي بها متناسقة متجاوبة بتناغمٍ صوتي (حبيب: 88) وهذا الأمر يسهم في إثراء النص الشعري بطاقة إيقاعية، ويسبغ عليه جمالاً، الى جانب دلالاته التعبيرية التي تقوي المعنى الأساس، فيصبح النص صورة إيقاعية يتلاقى فيها النغم، ويحدث نوعاً من الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي اثراً نفسياً (هلال:239)، ومن شواهد تكرار الحرف في شعر العيوني قوله (الحلو: 13):

في دار قوم لو رآهم مالكٌ وهُم بأحسنٍ منظرٍ ورَّوَاءَ

تتجلى ظاهرة التكرار في البيت الشعري مشكلةً حشداً من الأصوات المجهورة المكررة في امتداد البيت، و بشكل متتابع، إذ ورد حرف (الراء) أربع مرات، وحرف (الواو) خمس مرات، وحرف (الميم) أربع مرات، فشكّلت الحروف بتكرارها سمة أسلوبية بارزة في النص، فأسهمت هذه الأصوات في إشباع الإيقاع الداخلي بالنغم الموسيقي الفني، وعبر الشاعر بها عن مقاصده الدلالية ببناء لغوي يسير، وهذه الأصوات وأن كانت تتفاوت في درجتها من حيث الشدة والرخاوة إلا أنها تتميز بقدرتها على الانطلاق دون تعثر في تلفظها، ومرنة في نطقها بسهولة (عليوي، 2007م:399)، فالتكرار أسلوبٌ "يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية" (الملائكة: 203). وقال الشاعر ايضا (الحلو: 19):

فأثرك ملامته ودعاه وشأنه في نوحه وحنينه وبكائه

نلاحظ أنَّ البيت الشعري قائم على فاعلية التكرار الصوتي لحروف (الهاء المتكرر ست مرات، والنون المتكرر ثلاث مرات ، والحاء المتكرر مرتين)، فقد واضب الشاعر على ترديدها، للتعبير عن مضمرات ذاتية هادفة، تمكنه من إيصال "وظيفة دلالية فضلاً عن وظيفته في سبك النص، فإن امتداده من بداية النص إلى آخره، هو تجسيدٌ" (حيال،147)، فجاء صوت الهاء مكرراً بانسيابية تتابعية متقنة، كذلك كرر صوت النون، فأسهما بانسجام صوتي نابع من تأثر الصوتين مع بعضهما، وأسهما أيضاً بإعلاء موسيقى الإيقاع الداخلي بالنغم الموسيقي، فضلاً عن كون التكرار تقنية لغوية بلاغية لها المقدرة





على شد المتلقي وتضفي على النص الأدبي جماليات فنية فهو "يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة" (الملائكة: 206). ومن الشواهد الأخرى قوله (الحلو: 257):

وَأَمْنَعَهَا جَاراً وَأَوْسَعَهَا جَمِيَّ وَأَصْعَبَهَا عَزّاً إِذَا اسْتَرْجَلَ الصَّغْبُ
وَأَنْهَرَهَا طَعْناً وَضَرْباً وَنَائِلاً إِذَا اغْبَرَّتِ الْأَفَاقُ وَاهْتَرَّتِ الْحَرْبُ

في قراءة النص الشعري نجد ترديداً صوتياً تمثل بأصوات (الهزة، الهاء، والعين)، إذ شكّلت الأصوات المكررة شيوعاً كبيراً في الدوال اللفظية للنص وحققا تناغماً موسيقياً كبيراً زخر بهما الإيقاع الداخلي، فجاء صوت (الهزة) المتكرر ثمان مرات، صوت (الهاء) مكرراً خمس مرات، وكذلك جاء صوت (العين)، المكرر خمس مرات، فاتكاء الشاعر على هذه الأصوات في بنية النص الشعري ينم عن ضرورة فكرية شعورية لازمة يريد الشاعر ترسيخها في ذهن متلقيه. وفي قول الشاعر نجد تكراراً واضحاً كما في (الحلو: 28):

وَمَا الدَّهْرُ خَصَمٌ أَتَقِيهِ فَشَأْنُهُ وَحَرْبِي فَلَا عَزَّ أَمْرُو لَا يَحَارِبُهُ

نلاحظ كثرة تكرار أصوات (الهاء) و(الياء)، و(الميم) و(الراء) إذ بلغ تكرار تلك الحروف في النص ثلاث وأربع مرات، فأسهمت الأصوات المكررة مجتمعة في إثراء الإيقاع الداخلي بالنغمة الموسيقية العذبة التي تجذب المتلقي وتدعوه إلى تبصّر جمالياتها، وهذا يدلُّ على براعة الشاعر ومقدرته الفنية التي تميز بها. وفي نص آخر يقول (الحلو: 58):

فِيَا ابْنَ أَبِي رَفَقاً بَهَنَ وَكُنْ أَبَا مُدْيِباً عَلَى إِكْرَامِهِنَّ مُوَاضِبَا

تنشع بنية البيت الصوتي من التكرار المتحصل في صوتي (الباء، والياء، والنون) لتحقيق انسجاماً صوتياً بين وحدات النص الشعري، فتوالي تكرار الأصوات طَرَقَ السمع بتلك الموسيقى التي انبعثت من داخل النص، بالإضافة الى تنوعها. ومن تكراراته أيضاً قوله (الحلو: 40):

حَيَاءٌ وَإِقْدَامٌ وَحِلْمٌ وَقِدْرَةٌ وَحَزْمٌ وَجُودٌ لَيْسَ فِيهِ مَطَالٌ
وَعِلْمٌ وَإِيمَانٌ وَعَدْلٌ وَرَأْفَةٌ وَنَسْكٌ وَرَهْبَانِيَّةٌ وَجَمَالٌ

الشاعر على تكرار حرف (الواو) اثنتي عشرة مرة، وهو حرف عطف أراد الشاعر به إظهار وتأكيّد محبته للآخر من خلال تكرار محاسنه كشجاعته وعلمه وحلمه، وغيرها من الصفات، وأنّ وجود هذا الصوت أضاف نغمةً خاصة مشحونة بالتناغم الصوتي داخل النسيج الشعري.

1.2. تكرار الألفاظ:





إنَّ تكرار اللفظة المعينة له دورٌ مهمٌّ في إثراء إيقاع النص الداخلي، وتعميق دلالاته، ولا تقل أهمية التكرار اللفظي عن أهمية الأصوات التي تثير عند المتلقي مشاعره وأحاسيسه، بل هي كلمات مثيرة تقرر سمعه (محمد: 281)، فالشاعر يكرر الكلمات المتماثلة حتى يصل إلى تعزيز النغم، وإبراز الإيقاع المؤثر فيها، وتوكيد المعنى، وإيصاله إلى متلقيه بطريقة لافتة للنظر؛ لذا فإنَّ هذا "الضرب من التكرار هو الذي يفيد تقوية النغم في الكلام" (هلال، 239) وهذا التكرار يحدث في بنية النص (الأفعال والأسماء والحروف)، ويلجأ الشاعر إلى تكرار اللفظ لدوافع نفسية، وأخرى فنية جمالية، فالدوافع النفسية تتعلق بوظيفة مزدوجة تجمع المتكلم بالمتلقي، والشاعر المبدع يُكرر، ومتلقيه يسترق السمع لما تكرر من مفردات تنظم إيقاع النص (السعدني: 173).

و التكرار اللفظي "قيمة إيقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة من الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجّهات تقارب قيما مدلوليه. لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي" (ياكوبسون، 1988م: 6) وحفل شعر (أبن المقرب العيوني) بحشدٍ من الأبيات المتكررة فيها الألفاظ، و من شواهد التكرار ذلك قوله (الحلو: 23):

وبقاء الدنا بقاءك لا طاً ل لمن يشتهي رداك بقاء

كرر الشاعر في البيت الأول لفظة (بقاء) ثلاث مرات؛ ليؤكد الشاعر لصاحبه أن البقاء هو بقاءه فلجأ إلى تكرار لفظة البقاء نفسها، وأعادتها لتعريف المتلقي به من جهة، ولتوسيع دلالاته داخل السياق من جهة أخرى، (إنَّ تكرار لفظ (البقاء) ثلاث مرات عمل على إحياء، وتنغيم موسيقي يساعد على شد الوظيفة السمعية التي يمكن من خلالها التعرف على الإبعاد الدلالية في النص الشعري. وفي نصٍ للشاعر أيضاً يكرر اللفظة فيقول (الحلو: 53):

وكم قائل: ماذا المقام وإنما مقامُ الفتى المُستهلك المال عائبه

كرر العيوني في هذا البيت لفظة (المقام) مرتين؛ لتكثيف المعنى وتأكيده في نفس المتلقي وتعميق دلالاته، فضلاً عن الإيقاع الموسيقي، وإنَّ تكرار الكلمة يوفر الكثافة الموسيقية المناسبة للنص على نحو مترابط، فكان لتكرار لفظة (المقام) قوة موسيقية فاعلة، وسلطة قوية في النفس، للتأثير فيها وجعل المتلقي يشعر بجو النص كما هو حال منشئه الشاعر. وقال الشاعر كذلك (الحلو: 81):

يوماهُ يومٌ نَدَى غَمْرٌ ويومٌ وَغَى لا يومٌ كاسٍ رنوّافٍ ولا طَرْبٍ

نلاحظ تكرار لفظة (يوم) أربع مرات في النص ما أدى إلى توليد إيقاع عالي النغمة يؤدي دوراً بنائياً مهماً في إنضاج التجربة وتكثيف أبعادها الدلالية (جعفر، 43)، فنكرار الجملة البس النص إيقاعاً متكرراً





يهدف الى استمالة المتلقي، فضلاً عن أهميته في تحقيق توازن عاطفي بين الكلام ومعناه. ومن النصوص الأخرى قوله (الحو، 39):

لقد كان لي بالأهل أهلٌ وبالغنى فناءً وألقى بالمُصاحبِ صاحباً

يكرر الشاعر لفظة (الأهل)، لتحمل في طياتها محوراً صوتياً نابعاً عن شعوره وهمومه وأحزانه في غربته، بسبب إبعاده عن أهله ودياره وأصحابه، فيجسد حالته النفسية من خلال التكرار الذي يشكل صراعاً مريباً يعيشه الشاعر. ويقول أيضاً (الحو: 129):

غَدًا نَعْتَدِي لِلْبَيْنِ أَوْ نَنْتَرِجُ وَعِنْدَ النَّوَى يَبْدُو وَالْغَرَامُ الْمُبْرَحُ

غَدًا نَقْفُرُ الْأَطْلَالَ مِمَّنْ نَوَدُّهُ وَيُمِيسِي غُرَابُ الْبَيْنِ فِيهَا وَيُصْبِحُ

غَدًا تَذْهَبُ الْأَطْعَانُ يُمْنَى وَيَسْرَةً وَيَخْذُو تَوَالِيهَا نَجَاحٌ وَمُنْجَحُ

كرر الشاعر العيوني الظرف (غداً) ثلاث مرات بصورة متتالية ليبين لنا ويصور مدى انفعاله النفسي الذي جعله حريصاً على التكرار للفظه غداً التي عبرت عن مشاعره تجاه من يحبه، فضلاً عن إثارة إحساس المتلقي ولفت انتباهه.

1.3. 3- تكرار الجمل:

يكرر الشاعر الجمل للدلالة على قوة المعنى وتأكيده، وهذا النوع من التكرار أقوى من تكرار الكلمة المفردة، وتكرار الجمل ظاهرة لغوية بارزة، فالعرب إذا أرادت المعنى مكنته وأحاطت له، فمن ذلك التوكيد (ابن جني: 101)، وفي شعر العيوني يكرر الشاعر الجملة كاملة لأن تكرارها يغني المعنى ويرفعها الى مرتبة الأصالة ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها ويركز الإيقاع، ويركز حركة التردد الصوتي في القصيدة (مدور، 2023م: 924). ومن الشواهد الأخرى قوله (الحو: 57):

إذا صَالَ قالوا: هل له من مُصَاوِلٍ وإن قَالَ قالوا: هل هَمَامٌ يَخَاطِبُهُ

تكررت لفظة (قالوا) مرتين في نص الشاعر، إذ كشف الحوار الشعري المتكرر عن الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر، فأتكى على التكرار بموقف مشحونٍ بالعاطفة جاعلاً من التكرار نقطة مركزية يعود إليها الشاعر كل حين. ومن شعر العيوني في تكرار الجمل قوله (الحو: 63):

أَعَاتَبْتُ مَنْ أَهْوَى عَلَى قَدَرٍ وَدَّهِ وَلَا وَدَّ عِنْدِي لِلَّذِي لَا أَعَاتِبُهُ

وَأَكْرَمْتُ أَبْنَاءَ الْمُلُوكِ سَجِيَّةً كَرِيمٌ مَتَى عَاتِبْتَهُ لَأَنْ جَانِبُهُ

نلاحظ تكرار الجملة الفعلية (أعاتبُ وأعاتبهُ) ثلاث مرات في النص وبأزمنة متنوعة بين ماضٍ ومضارع، وكذلك الجملة الاسمية (ودَّه) مؤكداً على أن العتاب على قدر المودة، وأن الإنسان الذي لا





توده لا يستحق عتابك، فالكريم الذي يُلين جانبه عند العتاب، مما له الأثر الواضح في إسباغ دلالاته المعبرة عن عاطفة الشاعر تجاه الموقف، واطهر إحساسه وعاطفته حيال الموضوع، فالتكرار أكسب النص لمسة جمالية تنسجم وتتناغم ومتعرجات النص الداخلية، وهنا كان للتكرار أثره الخاص، وتحوله الى طاقة خصبة تسهم في ردد الدلالات، وبث الحركة في النص. ويكرر الشاعر الجملة الفعلية (أوردها) كما في النص فيقول: (الحلو: 65):

فشمّر وأوردها فقد زادَ ظمؤها على العشر أوردها بعزمٍ مؤاربٍ
ولا تُورِدُنْها ورَدَ سعدٍ وعُلَّها إذا نهلتُ علَّ الهجانِ الحلابِ

كرر الشاعر الجملة (أوردها، ومشتقاتها)، أربع مرات فزاد هذا التكرار النص قوةً وجمالاً، وتأكيداً للمعاني المرجوة المؤثرة في المتلقي، وحقق التكرار على مستوى النص بروزاً نغمياً عالياً، ودلالةً مشكّلة خفةً وجمالاً لا يُغفل أثرهما في النفس من حيث إنّ قرائن الكلام الإيقاعية المتناسقة أشاعت في النص لمسات عاطفية وجدانية أفرغها الإيقاع بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، ما جعل حاسة التأمل والتأويل ذات فاعلية عالية أسرع وأبلغ في اللغة الموقعة منها في اللغة غير الموقعة. وقال الشاعر أيضاً (الحلو: 85):

يا حبذا وادي الحساء فأبته لو ساءني وادٍ إلى مُحَبَّبٍ
يا حبذا دربُ السليمِ وحبذا ذاك القطيْنِ به وذاك المَلْعَبُ

نلاحظ تكرار جملة المدح (يا حبذا) ثلاث مرات، ولفظ (وادي، ذاك) مرتين مما يُنبئ بشيء من التمني في نفس الشاعر لتحقيق أمر ما، وقد كرره بما يخدم إيقاع الحدث الرئيس المحرك لأحداث رؤية الشاعر، ويكشف التكرار هنا عن إيقاع داخلي يحسه القارئ من خلال الإيقاع المؤثر في النفس التي تستعذبه، وهو يعمل على إحياء وتنغيم موسيقي ودلالي في النص. ومن تكراره للجملة الاسمية قوله (الحلو: 541):

منا الذي حينَ عدَّ الألفَ خازنُهُ لِضَافِيهِ قَالَ: ضَاعَفْهَا أَرَى أَمَّا
منا الذي أَنهَبَ أَصْطَبَلَاتِهِ كَرَمًا وَهِيَ الْجِيَادُ اللَّوَاتِي فَاتَتْ الْقِيَمَا

يصنع الشاعر صورة نفسية عميقة الدلالة والأثر عن طريق تكراره لجملة (منا) مرتين من أجل تحقيق توافقاً صوتياً بينه وبين المتلقي

2. المبحث الثاني: الجنس





الجناس لغة بأنه التَّجَنُّيسُ والمُجَانَسَةُ كلها بمعنى المُشَاكَلَة، يقال: " هذا يُجَانِسُ هذا أي يُشَاكِلُهُ، وفلانٌ يُجَانِسُ البَهَائِمَ ولا يُجَانِسُ الناسَ إذا لم يكن له تمييز ولا عقل " (ثعلب، 1995م: 64). أما في الاصطلاح فهو " تكرار اللفظ بمعنيين مختلفين " (ابن الاثير، 239/1) فيكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً أن يتفق اللفظان المتجانسان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها وربما اتفقا في بعض الأمور واختلفا في بعضها الآخر " (أنيس، 1952م: 53) وهو من أهم الظواهر التي تسهم في بناء النص الشعري العربي، وقد شغل الصدارة ضمن أضرب البديع الذي يتصل بموسيقى الكلام وإيقاعه الداخلي، ويشكل الجناس ملحاً أسلوبياً صوتياً يقع بين الكلمات التي تحمل دلالة معجمية مستقلة، ومجيء الجناس في الشعر يزيد من جمال الموسيقى عذوبة في الشعر، فالأصوات بتكرارها في البيت الشعري فضلاً عن تكرار القافية، تجعل البيت الشعري أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يُستمتع بها المتلقي وتوقظ ذهنه، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية (القزويني، 2010م: 198). ويمكن ان يقسم الجناس الى أقسام عدة وهي:

2.1. الجناس التام:

وهو أن تتفق اللفظتان في أنواع الحروف وإعدادها وهيئاتها وترتيبها مع اختلافهما في المعنى (أبو ديب: 152)، وهذا ما يُمكن الجناس من توليد أثره في البنية الصوتية والدلالية بسبب النغمة الموسيقية المتولدة من التشابه اللفظي والاختلاف الدلالي، الذي يفضي الى إثارة ذهن المتلقي (العسكري، 1971م: 353). وجمال الجناس يتجلى من خلال تكرار الحروف في النص مما يمنح الكلام صفة النغمية، فضلاً عن الى أثره في تصوير المعنى (). ومن شواهد الجناس التام في شعر ابن المقرب العبوني قوله (الحلو: 88):

يُقَالُ لِلْمُدْعَى شِعْرًا يُعَادِلُهَا كَذَبَتْ مَا الضَّرْبُ الطَّلْحِيُّ كَالضَّرْبِ

اتفقت الكلمتان المتجانستان (الضَّرب، الضَّرْب) من حيث عدد الحروف، وهيئاتها، واختلاف معانيها، فالأولى تعني الصمغ الأحمر الذي يخرج من الملح، والثانية تعني العسل الأبيض، وبهذا أراد الشاعر عدم مساواة شعره بغيره، ولهذا الجناس قيمة فنية تطرب لها الأذن، وبذلك عمل الجناس على إيصال الفكرة التي أرادها الشاعر الى المتلقي من خلال التضادات بصورةً بهيبة. ومن النصوص الأخرى قوله (الحلو: 33):

هُوَ الْبَذْرُ لَكِنْ لَيْسَ يَسْتُرُ نُورُهُ حِجَابٌ وَنُورُ الْبَذْرِ يَسْتُرُهُ الْحُجْبُ





نلاحظ وجود الجنس التام بين المفردتين (البدر، البدر) وتحمل الأولى المعنى المجاز حيث شبه العيوني بمدوحه بالبدر، أما الثانية تحمل المعنى الحقيقي وهو البدر الشاعر الذي ينير الوجود ليلاً، فالممدوح والبدر كلاهما يعطي الضوء للوجود، فاكسبت المفردتان المتجانستان جناساً تاماً تكمن قيمته في الإيقاعات المعينة متناسبة الصوت والدلالة. ومن أبياته الأخرى في الجنس التام قوله (الحو: 69):

بالبَيْضِ بَيْضِ الْهَنْدِ يَحْمِي بَيْضُهُ يَوْمَ الْوَعَى وَذَوَابِلِ الْمَرَانِ

استعمل الشاعر الجنس التام في كلمة (بيض) في معنيين مختلفين، في الأول تعني (السيف) المصنوع في الهند، وتكرارها في البيت جاءت للتقويم والتهويل، وأما الثانية فتعني (النساء). ومن جناسات الشاعر التامة قوله (الحو: 639):

فَاجْلُؤْا فَمَا أَنْتُمْ بِأَوَّلِ مَنْ جَلَا

وَاجْتَاَزَ أَوْطَانًا إِلَى أَوْطَانِ

استعمل الجنس التام في كلمة (أوطان) في معنيين مختلفين، فجاءت الأولى بمعنى كل الأوطان التي زارها الممدوح، و الثانية بمعنى وطنه الأصلي (البحرين)، وعمل التشابه في إحداث الانسجام الموسيقي للبيت

2.2. الجنس الناقص:

وهذا النوع من الجنس يحصل من اختلاف أنواع الحروف وأعدادها وحركاتها أو ترتيبها (عكاوي: 465) فجد فيها الزيادة أو النقصان، ويكون أثره واضحاً على المستوى الصوتي، إذ يولد إيقاعاً داخلياً وجرساً موسيقياً مؤثراً بشكل واضح على المتلقي. ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر: (الحو: 242):

وَحَطَّهَا الْخَطَّ إِزْقَالاً وَأَوَّلِ قَلِي أَوَّالٍ لَا نَادِماً وَأَهْجَزُ قُرَى هَجَرٍ

نلاحظ الجنس الناقص بين كلمتي: (أول، ويقصد بها البداية، أوال ويقصد بها جزيرة في الخليج العربي)، وقد جاءت الثانية مختلفة عن الأولى بزيادة حرف (الألف)، مما أضاف مزية جمالية على النص من خلال الحلية اللفظية التي لها تأثير على جذب السامع بإيقاعها الصوتي. والغاية من أيرها إحداث إيقاع صوتي بينهما ناتج من اختلاف وتغير في المعنى. ومن النصوص أيضاً قول الشاعر (الحو: 216):

أَتَقَنُّعُ بِالْعَلَاةِ مِنَ الْعَلَالِي بَدِيلاً وَالْمُثَارِ مِنَ الْوِثَارِ





حصل الجنس الناقص من (العلة والعلالي، والمثار والوثار) باختلاف أماكن الحروف وتقلباتها مع تباين المدلولات واختلاف المعاني، مما أضفى على النص بنية جمالية كشفت عن نغمة داخلية أحدثها هذا التجانس الناقص، وهذا كان له أثره البالغ في إثارة المتلقي، وشدَّ انتباهه. ومن شواهد الجناسات الأخرى قوله (الحو: 216):

فَظَلُّ السَّدْرِ عِنْدَ الدَّلِّ أَوْلَى بِأَهْلِ الْمَجْدِ مِنْ ظِلِّ السَّدَارِ

نلاحظ الجنس المتشكل من كلمتي (السدر ويقصد الشجر، و السدار ويقصد شبه الخدر)، يترك أثراً بالغاً في النفس لما يمثله من ظاهرة إبراز الفرق بين " التشابه الصوتي والفرق الدلالية بين الألفاظ المتشابهة، ما يولد فجوة أو مسافة توتر فيه أكثر حدة وبروزاً، وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي" (القرطاجني: 283). ومن صور الجنس الناقص عند الشاعر قوله (الحو: 252):

أَمْثَلِي مَنْ يُعْطِي مَقَالِيدَ أَمْرِهِ

وَيَرْضَى بِأَنْ يُجْدَى عَلَيْهِ وَلَا يُجْدِي

وظّف الشاعر الجنس الناقص بين لفظتي (يُجْدَى، ويجدي) مفتخراً بنفسه، وجاءت في معنيين مختلفين، الأولى إِذَا (أعطى)، والثانية إِذَا (أعطى)، وهذا النوع من الجنس الناقص الذي جاء مع رغبة الشاعر في استعراض مكانته في العطاء

3. المبحث الثالث: التصريع

وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته" (ويقف عنده حازم القرطاجني قائلاً "فإن التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة التي تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك" (القرطاجني: 283). فالتصريع يعني اتفاق الشطرين معاً في البيت الأول من القصيدة. ومن شواهد التصريع في شعر العيوني قوله: (الحو: 252):

دع الدار بالبحرين تغفو زُبُوعُهَا وسَقَاها ولو لم يبقَ الا نُسُوعُهَا

فجاء التصريع في (ربوعها، نسوعها) إذ توافقت اللفظتان في الحرف الأخير مما أعطى للبيت نغمة موسيقية إضافية ضاعفت من جرس القافية الإيقاعي. ومن النصوص الأخرى قوله: (الحو: 352):

صداق المعالي مشرفي وذابل وسابِغَةٌ رَغْفٌ وأَجْرَدُ صاهِلٌ





التصرّيع من خلال كلمة (ذابل) التي ختم بها الشاعر الشطر الأول وكلمة (صاهل) التي كانت شكلت قافية البيت في الشطر الثاني باتفاق حرف الروي (اللام)، و نتيجة هذا التصرّيع حدوث تجانس صوتي أعطى للنص الشعري تناعماً موسيقياً. وفي قوله ايضاً: (الحو: 350):

بِسْمِ الْفَنَّا وَالْمَرْهَفَاتِ الصَّوَارِمِ بِنَاءُ الْمَعَالِي وَاقْتِنَاءُ الْمَكَارِمِ

يتشكل التصرّيع من (الصوارم والمكارم) ونتج عن التصرّيع المتحصل بين اللفظتين تجانساً صوتياً منح مطلع القصيدة تناعماً موسيقياً، فتكرار الحرف نفسه في آخر كل شطر البيت يوفر متعة النظر، و يبعث الارتياح لتوقعه حرف الروي من خلال نهاية الشطر الأول. وقوله ايضاً: (الحو: 511):

عَنَى إِلَيْكَ حَوَادِثُ الْأَيَّامِ مَا كُلُّ يَوْمٍ يُسْتَطَاعُ خُصَامِي

وشى الشاعر قصيدته بالتصرّيع من خلال كلمتي (الأيام وخصامي) المتساويتين في وزنهما، مما أثار انتباه المتلقي الى القافية التي وقع عليها الاختيار.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة في رحاب الإيقاع الداخلي في شعر ابن المقرب العيوني يمكننا الوقوف عند أبرز نتائج الدراسة.

- 1- شكّل الإيقاع الداخلي عنصراً مهماً في خلق إيقاع على مستوى القصيدة باتحاده مع الإيقاع الخارجي.
- 2- يمثل الإيقاع الداخلي جرس اللفظة ووقعها على السمع الناشئ من تأليف أو تنافر أصوات الحروف وحركاتها وسكناتها، ومدى قابلية توافقها مع اللفظ ودلالته مكونة العلاقة الجدلية بين أصوات الحروف المختلفة.
- 3- تمثل الإيقاع الداخلي بتقنيات التكرار والجناس والتصرّيع مما يؤكد على المعنى وترسيخه لدى المتلقي، وهو من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات.
- 4- استعمل الشاعر العيوني التكرار بالحرف والكلمة والجملة (اسمية وفعلية) ليكون وسيلة تعبيرية تسهم في إغناء المستوى الصوتي داخل بنية النص الشعري.
- 5- وجد الشاعر في الجنس التام القدرة على توليد اثر في البنية الصوتية والدلالية بسبب النغمة الموسيقية المتولدة من التشابه اللفظي والاختلاف الدلالي.





- 6- لجأ الشاعر الى الجنس الناقص ليكون أثره واضحاً على المستوى الصوتي، إذ يولد إيقاعاً داخلياً وجرساً موسيقياً مؤثراً بشكل واضح على المتلقي.
- 7- استعمل الشاعر التصريع من أجل إحداث تجانس صوتي يمنح النص الشعري تناغماً موسيقياً.
- 8- أن الأصوات في منجز الشاعر ابن المقرب العيوني كان لها الدور الفاعل في دعم وإسناد الدلالات، واستطاع الشاعر ترويضها ليستثمر كل طاقاتها الإيحائية مع ما تتركه من الجمال لدى المتلقي عبر موسيقاها.
- 9- مثل الإيقاع الداخلي مرتكزاً فنياً أسهم في تشكيل الصورة لدى الشاعر العيوني، فلم يقتصر دوره عند الجانب الموسيقي، بل تعداه ليؤثر فيه دلاليّاً.
- 10- جعل الشاعر العيوني الإيقاع الداخلي جزءاً من بناء الصورة وإبراز حركتها داخل المشهد الشعري.

المصادر

- [1] إشراقات غزء من خطاب الزهراء (عليها السلام) دراسة في ضوء منهج التحليل اللغوي، د. عبد الحسن علي حبيب، مركز عين للدراسات والبحوث، ط1، 2018م.
- [2] رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبد الكريم راضي جعفر.
- [3] الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار النهضة العربية، 1980م.
- [4] الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1971م.
- [5] الصومعة والشرقة الحمراء، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.
- [6] العين، خليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هندواي، دار الكتب العلمية، 2007م.
- [7] في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.
- [8] القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، تح: مكتب تحقيق التراث، 2009م.





- [9] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ط2، 1965م.
- [10] قضايا الشعرية، رومان ياكسون، تر: محمد الولي، مبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، ط1، 1988م.
- [11] قواعد الشعر، أبي العباس ثعلب، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ط2، 1995م.
- [12] التكرار في شعر نازك الملائكة، ندى سالم الطائي، الجامعة المستنصرية، بحث في مجلة كلية التربية الأساسية، العدد: 72، السنة 2011م.
- [13] الدلالة الصوتية في مشاهد يوم القيامة، فيصل مرعي حسن، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، 2006م.
- [14] التكرار في شعر محمد جربوعة، د. عيسى مدور، مجلة المدونة، المجلد: 10، العدد: 1، 2023م
- [15] الأعلام، خير الله الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.
- [16] السبك النصي في القرآن الكريم دراسة تطبيقية في سورة الأنعام، رسالة ماجستير للطلاب أحمد حسين حيال، الجامعة المستنصرية، 2011م.
- [17] لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
- [18] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تح: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.
- [19] المعجم المفصل في البلاغة البيان والبدیع والمعاني، أنعام فوال عكاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.
- [20] المنجد في اللغة، لويس معلوف، دار المشرق، ط29، بيروت، 1992م.
- [21] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981م.
- [22] موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1952م.
- [23] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1982م.
- [24] البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987م.
- [25] شعر أبي طالب دراسة أدبية، د. هناء عباس عليوي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، 2007م.
- [26] فاعلية التكرار في النص الشعري التراثي الشعر الخنساء أنموذجاً، د. عائشة أنور عمر، مجلة





آداب الفراهيدي، العدد 18 كانون الثاني، 2014.

[27] التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003م.

[28] القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، د. فرحان علي القضاة، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد: 58، 2000م

[29] شعر عبد الله شرف دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير للطالب فواز بن عبد العزيز للعبون، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، السعودية، 1995م.

[30] التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار الغريب، القاهرة، 1977م.

[31] شعرية النثر في كتاب نثر الدرافي المحاضرات لأبي سعيد الآبي (ت421هـ)، سعاد جبير حميدي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ذي قار، 2021م.

[32] تلخيص المفتاح، القزويني، مكتبة البشري، ط1، 2010م: 198.

[33] المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر، رسالة ماجستير للطالب نوفل ابو رغيف، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2008م.

[34] جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، العراق، 1980م.

[35] الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان.

[36] الديوان، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، مكتبة التعاون الثقافي، ط2، 1988م.





تحليلُ البنى النحوية ودورها في إنتاجِ المعنى النصِّ مقارنةً وظيفيةً نصيةً

أ.م.د. سُرَى طاهر هُوَيْن¹

¹ جامعة بغداد/ كلية العلوم الإسلامية

sari.taher@cois.uobaghdad.edu.iq

الملخص. يهدف البحث إلى دراسة البنى النحوية ودورها في إنتاج المعنى النصي من منظور وظيفي نصي، مع التركيز على النحو بوصفه أداة ديناميكية لبناء الدلالة داخل النصوص وليس مجرد قواعد صرفية وإعرابية جامدة. قُسم البحث على مدخل يعرف البنى النحوية، ويحدد مفهوم المعنى النصي، ويوضح الفروق بين النحو البنوي التقليدي والنحو الوظيفي النصي، ثم ينتقل إلى مناقشة البنى النحوية ووظائفها الدلالية، بما في ذلك البنى الإسنادية والوصفية والترابطية والتحويلية، ويبين كيف تسهم هذه البنى في إنتاج المعنى النصي وضمان التماسك الداخلي للنص وتوجيه القراءة وفهم السياق. كما يعرض البحث المقاربة الوظيفية للنحو، ويوضح كيف تكون البنية النحوية أداة فاعلة لتحقيق الوظائف الدلالية والتواصلية التي تربط بين عناصر النص وتيسر انتقال الأفكار بسلاسة، وأكد أن فهم النص واستيعاب معانيه يتطلبان إدراك الوظائف الدلالية للبنى النحوية وكيفية توظيفها عبر السياق النصي. وأهم ما توصل اليه البحث أن البنى النحوية ليست مجرد قواعد جامدة، بل هي أطر وظيفية تحقق المعنى النصي والتماسك الداخلي، وأن المقاربة الوظيفية للنحو توفر إطاراً علمياً فعالاً لدراسة العلاقة بين الشكل والمعنى في النصوص العربية، بما يسهم في تطوير الدراسات اللسانية الحديثة ويعزز القدرة على فهم النصوص العربية بصورة علمية حديثة. كما أشار البحث إلى أن النحو الوظيفي النصي يمكن أن يكون اعتماده أداة مركزية للباحثين في تحليل النصوص، لفهم العلاقة بين الشكل والوظيفة في سياق النصوص اللغوية المتنوعة.





الكلمات المفتاحية: البنى النحوية، المعنى النصي، النحو الوظيفي، التماسك النصي، المقاربة النصية..

Abstract. This study investigates syntactic structures and their contribution to the construction of textual meaning within a functional-textual framework. It approaches grammar as a dynamic system for organizing meaning rather than a set of prescriptive morpho-syntactic rules. The research outlines the concepts of syntactic structure and textual meaning, and clarifies the distinction between traditional structural grammar and functional-textual grammar. It then examines key syntactic configurations—predicational, descriptive, cohesive, and transformational—and demonstrates how these structures shape textual meaning, ensure coherence, and guide interpretation within context. The study further highlights the functional orientation of grammar, showing how syntactic structure operates as an instrument for fulfilling semantic and communicative purposes that connect textual components and facilitate the flow of ideas. It concludes that syntactic structures serve as functional frameworks for meaning-making and textual cohesion, and that the functional-textual approach offers an effective analytical model for understanding the interplay between form and meaning in Arabic discourse. Such an approach, the study argues, provides researchers with a valuable methodological tool for analysing diverse texts and interpreting their communicative functions.

Keywords: Syntactic Structures, Textual Meaning, Functional Grammar, Textual Cohesion, Text-Oriented Approach.

مدخل

يمثل التفاعل بين البنى النحوية والمعنى النصي محوراً مركزياً لفهم طبيعة النصوص العربية من منظور علمي دقيق، إذ لم يعد يُنظر إلى النحو على أنه مجرد مجموعة قواعد إعرابية وصرفية، بل صار يُدرك بوصفه أداة لتشكيل المعنى وتوجيه القارئ ضمن سياق النص. فالتحور - عند علماء اللغة القدماء مثل سيبويه وابن جني وابن هشام الأنصاري -، لم يكن مجرد وسيلة لضبط صحة الكلام، بل هو إطار تنظيمي يتيح إبراز العلاقات الداخلية بين الكلمات والجمل وضبط الترتيب الدلالي للأفكار (سيبويه و تحد: هارون، 1412هـ = 1962م، 2/45-52). وعد هؤلاء العلماء البنى النحوية وسيلة





لإظهار الوظائف الإسنادية في النص، بما يساهم في تحقيق تماسك منطقي وبنوي للنصوص، سواء أكانت نصوصاً شعرية أم نثرية. ومع تطور الدراسات اللسانية الحديثة، ظهر الاهتمام بالجانب الوظيفي للنحو، الذي يركز على كيفية إسهام هذه البنى في إنتاج المعنى النصي مع ضمان تماسك للنصوص داخلياً، وهو ما يُعرف اليوم بالمقاربة الوظيفية للنحو (Halliday، 2014، 23-30).

وفي هذا الإطار يركز مفهوم المعنى النصي على فهم النص بوصفه وحدة متكاملة، تتجاوز حدود الجملة المفردة لتكوين دلالة أوسع للنص، إذ تتفاعل الجمل والمقاطع النصية المختلفة لتكوّن بناءً دلاليًا متماسكًا. ويؤكد هذا المفهوم أن كل عنصر نحوي له وظيفة محددة في النص الواحد، سواء كانت هذه الوظيفة تعبيرية، أم وصفية، أم إسنادية، أو تساهم في تماسك النص، والملاحظ أن هذه الوظائف ليست ثابتة بمعزل عن السياق، بل تتكون وتتفاعل على وفق المتطلبات الدلالية المحددة للنص (Hasan، 1976، 15-22). فالجملتان الاسمية والفعلية -على سبيل المثال- تقومان بوظائف إسنادية مختلفة تحدد الفاعل والمفعول والزمان والمكان، في حين تضيف البنى الوصفية -مثل الصفات والمضاف والمضاف إليه- بعداً تفسيريًا يوسع المعنى ويغني الدلالة النصية، في حين تضمن بنى الترابط أدوات الربط مثل (الواو) و(الفاء) و(ثم) الانسياب المنطقي للأفكار وتماسك النص، وتعمل البنى التحويلية والانفعالية مثل أساليب الاستفهام والتعجب والنداء على توجيه القارئ وتحريك انتباهه نحو عناصر محددة داخل النص.

وتشير دراسات النحو الوظيفي الحديثة واللسانيات النصية إلى أن تحليل النصوص العربية لا يمكن أن يقتصر على التعرف على القواعد النحوية فحسب، بل عليها دراسة وظائف هذه البنى داخل النص وكيفية تفاعلها مع السياق العام لإنتاج المعنى المقصود منه. فالسياق يضيفي -على البنية النحوية- معناها الكامل، محوّلًا إياها من قاعدة جامدة إلى أداة ديناميكية تساهم في تماسك النص الداخلي، وإيصال المعنى بطريقة دقيقة ومفهومة، وهو ما يفسر قدرة النحو على توجيه القارئ وتحديد الأولويات الدلالية داخل النصوص اللغوية (Dressler، 1981، 34-45).

ويبرز -كذلك- التوسع في هذا المفهوم الدور المحوري للمقاربة الوظيفية للنحو في ربط الشكل النحوي بالوظيفة الدلالية، بحيث تكون البنية النحوية أداة تحليلية لا غنى عنها في فهم العلاقة بين الشكل والمعنى في النص اللغوي، مما يساهم في تطوير الدراسات اللغوية الحديثة ويمكن الباحثين من دراسة النصوص العربية عبر قراءتها قراءة دقيقة وفهمها فهمًا معمقًا. ويؤكد هذا التوجه أن اعتماد النحو الوظيفي يوافر إطارًا علميًا قادرًا على استيعاب التعقيد الدلالي للنص اللغوي، مما يعزز القدرة على





تفسير النصوص المختلفة ضمن سياقاتها اللغوية والثقافية والاجتماعية في بيانات محددة، بما يتيح الربط بين نظرية النحو التقليدي والمقاربات النصية الحديثة، ويؤكد أهمية دراسة البنى النحوية بوصفها أداة إنتاجية للمعنى لا غنى عنها في أي تحليل نصي علمي (Dik، 1978، 31-37).

1. تحليل البنى النحوية النصية وأثرها الدلالي

1.1. البنية الإسنادية وإنتاج المعنى

تُعَدُّ البنية الإسنادية في العربية -المتماثلة في الجملتين الاسمية والفعلية- من أكثر البنى النحوية التصاقاً بإنتاج المعنى النصي، إذ تتيح للمتكلم أو الكاتب اختيار صورة شكلية تركيبية تؤدي غرضاً دلالياً وسياقياً مختلفاً. فالجملتان الاسمية: الجوّ جميل، تحمل -في بنيتها- ثباتاً واستقراراً دلالياً يعكس حالة وصفية قائمة، إذ يتقدم المبتدأ (الجوّ) ليكون محوراً للخبر الذي يصفه. ومن هنا ارتبطت الجملة الاسمية -في التراث النحوي القديم- بالدوام والاستمرار، حتى ذكر ابن جني أنها تفيد الإخبار عن الثبوت (ابن جني، 1429هـ = 2008م، صفحة 55/1). أما الجملة الفعلية: (أشرقت الشمس)، فإنها تستحضر الحركة والحدوث والتجدد، إذ يُبنى معناها على الفعل الذي يعدّ عنصراً مؤلداً للدلالة الزمنية والإنجازية معاً. وبذلك يُعدُّ الانتقال من الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية ليس انتقالاً شكلياً فحسب، بل هو تحول في زاوية النظر إلى الحدث أو الظاهرة داخل النص اللغوي.

والملاحظ أن سيبويه كشف عن وعي مبكر بطبيعة هذا الاختلاف، حينما يعلل لاختيار الجملة الاسمية في بعض المواضع بأنها أدعى للثبوت والرسوخ، في حين يُلجأ إلى الفعلية لإفادة الحدوث والتجدد والتغير (سيبويه و تد: هارون، 1412هـ = 1962م، صفحة 12/1). إذ أسهم هذا التباين الوظيفي في إثراء النصوص اللغوية العربية، شعراً كانت أم نثراً، إذ يمكن للشاعر أن يوظف الجملة الاسمية لترسيخ صورة ثابتة غير قابل للتجدد، ثم يعمد إلى الفعلية لتصوير فعل متجدد أو حركة متحولة ومتغيرة داخل السياق الشعري. فقول المتنبي: (المتنبي و تد: مصطفى عبد الرحمن، 1977م، صفحة 45/2)

إذا غامرت في شَرَفٍ مَرُومٍ فَلَا تَقْنَعِ بِمَا دُونَ النُّجُومِ

يفتح بجملة شرطية فعلية تضع القارئ مباشرة في قلب الحدث، بخلاف قولنا: الليلُ مُسْتَوَجِشٌ، إذ يتم استحضار ثبات الصورة وكآبتها.





وتتجاوز العلاقة بين نوع الجملة والمعنى النصي المستوى التركيبي إلى أفق تداولي ولساني أوسع. إذ تُعدُّ البنية الاسمية -في ضوء لسانيات النص- مؤشراً على توجيه الانتباه نحو الموصوف أو الموضوع، ممَّا يعزِّز (الموضوعية النصية)، في حين تؤدي الجملة الفعلية وظيفية ديناميكية عبر إبراز الفعل والحدث ضمن سياق النص (دريسler و تر: سعيد بحيري، 1998م، صفحة 77). وهكذا، يُسهم اختيار البنية في تحديد طبيعة المعنى الذي ينتجه النص، سواء أكان معنى ثبوتياً مستقراً، أم معنى حركياً متغيراً ومتجدداً.

ويمكن القول: إن الجملتين الاسمية والفعلية تمثلان معاً ثنائية في تنظيم الدلالة النصية، إذ يتحكم توزيعها داخل النص في إيقاع المعنى وتوجيه التلقي. فإذا هيمنت الجمل الاسمية على مقطع نصي ما، دلَّ ذلك على طابعه الوصفي أو التأملي الثابت وغير المتجدد، أما إذا غلبت الجمل الفعلية، فإن ذلك يعكس حيوية النص وانخراطه في الزمن والحركة. وهذا ما يؤكد تحليل النصوص القرآنية، إذ يُلاحظ توظيف بنى الجمل الاسمية في آيات العقيدة والإخبار عن صفات الله تعالى، مثل قوله تعالى: ﴿اللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ [البقرة: 173]، في حين يكثر استعمال بنى الجمل الفعلية في مواضع تصوير الأفعال والأحداث، كقوله تعالى: ﴿فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا﴾ [البقرة: 60]، مما يعكس توازناً واستعمالاً دقيقين بين الثابت والتحول في بناء المعنى القرآني.

من هذا يتضح أن البنية الإسنادية ليست مجرد اختيار نحوي، بل هي آلية وظيفية تسهم في تنظيم النص وإنتاج معناه، عبر التفاعل بين عناصر الجملة التركيبية والدلالية والسياقية في وقت واحد. وهذا التداخل يجعلها حجر الزاوية في أي مقارنة نصية وظيفية تسعى إلى فهم كيفية تكوين الدلالة عبر البنى النحوية التركيبية.

1.2. البنى الوصفية والمعنى

تُعدُّ البنى الوصفية -ولا سيما الصفة والمضاف والمضاف إليه- من أبرز الوسائل النحوية التي تتيح للنص العربي إمكانات واسعة في تفصيل المعنى وتوسيعه. فاللغة العربية -بما تمتلكه من قدرة على بناء التراكيب الوصفية المتشابهة- تمنح النصوص ثراءً دلاليًا يتيح للكاتب أو الشاعر التحكم في درجات الإيضاح والتخصيص. فالصفة -مثلاً- لا تؤدي مجرد وظيفة نحوية تابعة للموصوف، وإنما تُدخل عليه دلالة إضافية تغير من أفق التلقي، كما في قولنا: رجل كريم، بمقابل: رجل بخيل، إذ يظل الموصوف واحداً، لكن الوصف يعيد تكوين صورته الذهنية والنصية. ولهذا عدَّ النحاة القدماء النعت باباً من أبواب المعاني بقدر ما هو من أبواب الإعراب، كما نصَّ على ذلك ابن هشام الأنصاري، إذ





أشار إلى أن النعت باب "يُفَصِّلُ المعاني ويزيدها بيانًا" (الأنصاري و تحق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، 1979م، صفحة 47/2).

أما تركيب الإضافة، فإنه من أعمق الأبنية التي تسهم في إنتاج المعنى النصي، إذ يضيف على الكلام علاقة دلالية لا تنفصل عن السياق. فقولنا: كتاب الطالب، يختلف عن قولنا: طالب الكتاب، ليس من جهة البنية التركيبية فحسب، بل من جهة العلاقات التي يخطها النص بين المضاف والمضاف إليه. هذه المرونة في بناء الإضافة -معنوية كانت أم لفظية- تمنح النص القدرة على توليد المعاني المختلفة التي تتراوح بين التخصيص والتبيين والملكية والمجاز. إذ يشير سيوييه إلى ذلك بقوله: "واعلم أنَّ الإضافة تكون على معانٍ شتى" (سيوييه و تحق: هارون، 1412هـ = 1962م، صفحة 145/2)، وهو ما يبرز إدراك النحاة الأوائل لوظيفة الإضافة في إثراء النصوص.

وعلى المستوى النصي، تسهم البنى الوصفية في تكوين ما يسميه لسانيو النص بـ(التوسيع النصي)، إذ تتيح للكاتب أن يدرج تفاصيل إضافية أعمق تخلق انسجامًا أكبر بين عناصر النص الواحد (ديسلر و تر: سعيد بحيري، 1998م، صفحة 121). ففي النص القرآني، نجد أن الصفات والإضافات تُسهم -كثيرًا- في ترسيخ المعنى وتبيينه. فقوله تعالى: ﴿فِي قُلُوبِهِمْ مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا﴾ [البقرة: 10]، يبين كيف أن وصف (المرض) للقلب ليس مجرد نعت، بل هو تأسيس لمجال دلالي يحدد طبيعة العلاقة بين الفعل الإلهي وحال المنافقين. وكذلك قولنا: أَخَوَكَ مِنْ صَدَقَكَ النصيحة، إذ يبرز دور البنية الإضافية (صدقك) في تعزيز المعنى القيمي للأخوة.

إن القيمة الوظيفية للبنى الوصفية لا تقف عند حدود الإيضاح، بل تمتد إلى صوغ نسق دلالي متماسك داخل النص. فالتركييب الوصفية تكوّن (شبكة علاقات) بين الموصوفات والصفات، بحيث تجعل النص أكثر إحكامًا وتماسكًا، وتمنع المتلقي من الانزلاق نحو الغموض أو الاحتمال المفرط. وفي هذا السياق، نجد الدراسات اللسانية الحديثة، مثل أعمال هاليدا في النحو الوظيفي، إذ تشير إلى أن الصفات والإضافات تُعدّ وسائل أساسية في بناء (المعلومات الجديدة) وربطها بـ(المعلومات المعطاة) (Halliday، 2014، صفحة 197). وهذا ما يتقاطع مع التراث النحوي العربي، الذي نظر إلى هذه البنى على أنها أدوات لتوسيع المعنى وتفصيله.

وبذلك يمكن القول: تمثل البنى الوصفية محورًا رئيسًا في التحليل النحوي النصي، إذ تتيح للنص الانفتاح على مستويات متعددة من الدلالة، بدءًا من الإيضاح اليسير وانتهاءً بتكوين المعاني المجازية





والرمزية. ومن هنا تتجلى أهميتها في أي مقارنة وظيفية تسعى إلى فهم كيف تُنتج البنى النحوية المعنى النَّصِّي وتجاوزته إلى الأفق التداولي والسياقي.

1.3. البنى الترابطية والتماسك النَّصِّي

تُعَدُّ الروابط النحوية من أبرز الأدوات التي تؤدي دورًا مركزيًا في تماسك النصوص العربية وانسجامها. فالـ(الواو) و(الفاء) و(ثم) وغيرها من أدوات العطف ليست مجرد علامات شكلية تربط بين الجمل، وإنما هي آليات نصية تُسهم في بناء العلاقات المنطقية والدلالية بين أجزاء الكلام. لذا نظر إليها النحاة منذ سيبويه على أنها مفاتيح مهمة لفهم مقاصد المتكلم، إذ قال: "واعلم أن حروف العطف إنما تدخل لربط كلام بكلام" (سيبويه و تحد: هارون، 1412هـ = 1962م، صفحة 199/2)، وهو قول يشير إلى وعي عميق بأهمية هذه الأدوات في الربط النصي.

وتكشف المقارنة بين (الواو) و(الفاء) و(ثم) عن أن كل أداة منها تحمل قيمة دلالية مخصوصة تحدد طبيعة العلاقة بين الجمل أو الأفعال. فالواو -في نحو: جاء زيد وعمرو- تُفيد مطلق الجمع من غير ترتيب زمني أو سببي، بينما تدل الفاء في (جاء زيد فعمرو) على التعقيب والترتيب الزمني، بحيث يكون مجيء عمرو لاحقًا لمجيء زيد مباشرة. أما (ثم) فتفيد التراخي الزمني، كما في قولنا: جاء زيد ثم عمرو، إذ يدل الترتيب على مهلة فاصلة بين الفعلين. وهذه الفروق الدقيقة ليست نحوية صرفًا، بل تحمل دلالات نصية تؤثر في تلقي القارئ أو السامع للمعنى اللغوي المتحصل من النص. إذ يتغير فهم الحدث وسياقه بحسب الأداة المستعملة.

ويظهر أثر الروابط النحوية بجلاء في النص القرآني، الذي يوظفها بإحكام لتحديد تسلسل المعاني وترتيبها. فقول الله تعالى: ﴿ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ ثُمَّ إِذَا شَاءَ أَنشَرَهُ﴾ [عبس: 21-22]، يكشف عن تدرج محكم في المراحل، إذ جاءت (ثم) لتدل على التراخي بين الموت والإقبار، في حين جاءت (الفاء) لتعكس التعقيب المباشر بين الإقبار والنشر (الزمخشري و تحد: علي أبي ملحم، 1987م، صفحة 87/1). وعبر هذا التوزيع، يُبنى النص على منطق متماسك يعكس رؤية كونية متدرجة، وهو ما يؤكد أن الروابط ليست مجرد تراكيب بلاغية، بل أدوات توطر المعنى النصي وتوجّه التلقي.

أما في الشعر العربي، فقد أسهمت أدوات الربط في بناء الإيقاع النَّصِّي إلى جانب المعنى. فنجد قول امرئ القيس: (امرؤ القيس و إبراهيم، 1983م، صفحة 35)

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل





إذ أسهمت الواو في (ومنزل) في جمع الحبيب والمنزل في صورة شعورية واحدة، في حين قوله: (فحومل) بالفاء تشير إلى اتصال جغرافي متعاقب، مما يُنشئ خريطة لغوية شعرية متسلسلة. وهذا التوظيف يعكس كيف يمكن للروابط أن تتحول إلى عناصر بنائية في إنتاج التماسك النصي لا على مستوى المعنى فحسب، بل على مستوى الإيقاع والبنية الشعرية معاً.

وفي ضوء لسانيات النص الحديثة، تُعد هذه الروابط من مظاهر (التماسك الشكلي)، الذي يضمن للنص وحدته الداخلية عبر وسائل نحوية ومعجمية (ديرسر و تر: سعيد بحيري، 1998م، صفحة 113). إذ صَنَّف هاليداي الروابط ضمن ما أسماه (العلاقات المنطقية)، التي تُعنى بترتيب الأحداث والأفكار في النص على وفق معايير السببية أو التتابع أو التراخي (Hasan، 1976، صفحة 238). ومن هنا فإن الروابط النحوية العربية -بثرائها وتنوعها- تحقق -للنص العربي- درجة عالية من الترابط والانسجام، مما يجعلها إحدى أهم الأدوات التي ينبغي الوقوف عندها في أي مقارنة وظيفية للنص. وعليه، فإن البنى الترابطية تكشف عن دور مزدوج: فهي من جهة أدوات نحوية تربط بين الجمل، ومن جهة أخرى وسائل نصية تتيح للكاتب أو المتكلم التحكم في مسار المعنى وتنظيمه. وهذا ما يجعلها حجر أساس في تحليل البنية النحوية للنصوص ودورها في إنتاج المعنى.

1.4. البنى التحويلية أو الانفعالية والمعنى النصي

تُعدّ البنى التحويلية أو الانفعالية (مثل الاستفهام، والنداء، والتعجب) من أهم الأدوات النحوية التي تمنح النص العربي طابعاً تداولياً وتفاعلياً، إذ لا تقف وظيفتها عند حدود بناء التركيب، بل تتجاوز إلى توجيه المعنى وإثارة استجابة المتلقي. فالاستفهام، مثلاً، لا يُستخدم دائماً لطلب الفهم أو السؤال عن المجهول، بل قد يُوظف لأغراض بلاغية شتى، كالتقرير والتوبيخ والتعجب، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني حين قال: "قد يُخَرَج الاستفهام مخرج التقرير، فيكون الغرض منه غير الغرض الظاهر" (الجرجاني و تحد: محمود شاكر، 1992م، صفحة 186). ومن هنا تتجلى الطبيعة التحويلية لهذه البنى، إذ تتحرك من وظيفتها الأصلية إلى وظائف انفعالية ودلالية متجددة.

ويكشف الاستفهام في النصوص عن قدرته على خلق ديناميكية داخل الخطاب، فهو يُدخل المتلقي في حوار ضماني، ويُعيد تشكيل النص بوصفه فضاءً تواصلياً. ففي القرآن الكريم نجد قوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبْلِ كَيْفَ خُلِقَتْ﴾ [الغاشية: 17]، إذ استعمل الله تعالى الاستفهام للتحريض على التفكير والتأمل، لا لمجرد طلب المعرفة فحسب. وهكذا يتحول البناء النحوي البسيط إلى وسيلة نصية فاعلة





لتوجيه المتلقي نحو معنى مخصوص، ينسجم مع مقاصد النص الكبرى. وفي قولنا: أَبْنَيْتُمْ دَارًا بِمُلْكٍ زَائِلٍ؟ يوظف الاستهزاء ليعكس موقفًا تهكميًا وسخرية ضمنية، تجعل النص أكثر توترًا وتأثيرًا في المتلقي. أما النداء، فإنه من البنى النحوية التي تحمل طابعًا انفعاليًا واضحًا، إذ يشير إلى علاقة مباشرة بين المتكلم والمخاطب. فالنداء - (يا) في العربية - لا يقتصر على مجرد التنبيه، بل يُحْمَلُ النَّصُّ بطابع وجداني أو حوارِي. ففي قول الشاعر: (الأصفهاني و تحد: تحقيق: سمير جابر، (ب.ت)، صفحة 235/1)

أَلَا يَا صَبَا نَجِدْ لَقَدْ هَجَتْ مِنْ نَجْدٍ فَهَيَّجَ لِي مَسْرَاكِ وَجَدًا عَلَى وَجْدٍ

إذ يبرز النداء بوصفه أداة استدعاء لعاطفة غائبة، مما يضيف على النص بعدًا وجدانيًا يتجاوز المعنى الظاهر. ويؤكد ابن يعيش أَنَّ النداء يفتح "بابًا واسعًا للتأثير في المخاطب بحسب المقام" (يعيش، يعيش بن علي بن؛ تحق: إميل بديع يعقوب؛، 2001م، صفحة 215/3)، مما يجعله أداة تداولية تُعيد صوغ النص في ضوء مقاصد المتكلم.

أما التعجب، فهو بنية نحوية دالة على الانفعال، تُوظَّف لتكثيف المعنى وإبراز الدهشة أو الاستغراب. ففي العربية صيغتان للتعجب: (ما أفعله!) و (أفعل به!)، وكلتاها تمثلان بناءً نحويًا تحويليًا يخرج عن المألوف ليعكس موقفًا وجدانيًا. فقوله تعالى: ﴿كَبُرَ مَقْتًا عِنْدَ اللَّهِ أَنْ تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ﴾ [الصف: 3]، وإن لم يأت على صيغة التعجب القياسية، إلا أنه يحمل معنى التعجب من تناقض السلوك البشري. وتبرز هنا الطبيعة الانفعالية للنحو العربي، الذي لا يكتفي بوصف العلاقات التركيبية، بل يتجاوزها إلى تمثيل الحالات النفسية والانفعالية في النص.

وفي ضوء اللسانيات النصية الحديثة، يمكن النظر إلى هذه البنى على أنها أدوات (تفاعل نصي)، تُعيد تكوين العلاقة بين المرسل والمتلقي عبر قنوات انفعالية (Beaugrande، 1980، صفحة 94). فهي لا تُنتج المعنى فحسب، بل تُعيد توجيهه بما يتناسب مع المقام والسياق. ومن هنا فإن القيمة الكبرى للبنى التحويلية تكمن في كونها تتيح للنص مستويات دلالية مترابكة، تجعل المتلقي طرفًا مشاركًا في إنتاج المعنى لا مجرد مستقيل له. وبذلك تُشكِّل هذه البنى محورًا أساسيًا في المقاربة الوظيفية للنصوص، إذ يتكامل النحو والدلالة والتداول لتكوين معنى نصي متماسك وحيوي فعال.

2. المقاربة الوظيفية النصية للبنى النحوية

2.1. وظيفة البنية النحوية في النص





تستند المقاربة الوظيفية للنحو إلى فرضية أساسية مفادها أن البنية النحوية لا تقتصر على أنها صوغ تركيبى فحسب، بل هي أداة لتنظيم المعنى النصي وإبرازه ضمن سياق دلالي متكامل. فكل اختيار نحوي -سواء في الجملتين الاسمية أم الفعلية، أم في ترتيب الكلمات والبنى الوصفية- يسهم في توجيه الانتباه إلى عناصر النص الرئيسة والثانوية، ويمنح المتلقي دلالات ضمنية حول أولويات المعنى وأفق القراءة. وفي هذا السياق، يمكن النظر إلى الجملة النحوية بوصفها وحدة نصية وظيفية، إذ يُحدّد موقع المبتدأ والخبر أو الفعل والفاعل على وفق مقاصد توجيهية لدلالة النص اللغوي. فالمبتدأ غالباً ما يحدّد الموضوع الرئيس، في حين يُسلّط الخبر أو الفعل على ما يراد إبرازه من الأحداث أو الصفات (سيبويه و تح: هارون، 1412هـ = 1962م، صفحة 18/1)، وهو ما يتضح في قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ [النور: 35]، إذ يحتل لفظ الجلالة (الله) موقع محور المعنى، في حين يبرز (نور السماوات والأرض) بوصفه عنصراً مركزياً في الدلالة، بما يحقق توازناً نصياً بين الموضوع والخبر.

وتسهم البنية النحوية أيضاً في إبراز التراتبية بين المعلومات داخل النصّ، بحيث يُميّز بين ما هو رئيس وما هو تابع أو ثانوي. ففي الشعر العربي، يمكن للشاعر استخدام الجملة الفعلية في موقع يتطلب إظهار الحدث أو الحركة، في حين تُوظّف الجملة الاسمية لإرساء الثوابت أو المعاني العامة، كما في قول أبي تمام: (تمام و التبريزي، 1994، صفحة 112)

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِّنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

إذ يبدأ الشاعر بجملة اسمية تُقدّم محور المعنى وثباته ("السيف أصدق أنباء")، وهي الجملة الرئيسة التي تُرسّخ الفكرة الجوهرية، ثم يعقبها بجملة ظرفية تفسيرية تُعزّز الدلالة وتُعمّقها (في حدّه الحدّ بين الجد واللعب)، فتأتي كطبقة ثانوية متممة للمعنى الأول. وهكذا تتكشف قدرة البنية النحوية على ضبط مسار تلقي المعنى، وتحديد ما هو أصل وما هو فرع، بحيث لا يُترك المتلقي في مستوى واحد من الدلالة، بل يُقاد وفق خريطة تنظيمية دقيقة تتيح إدراك العلاقات بين الجملة الرئيسة ومتمماتها أو قرائنها الدلالية.

وبالمثل، فإن البنى الوصفية والإضافية تسهم في توزيع المعنى بين عناصر النص، إذ تعمل على تخصيص الموصوف وتوسيع نطاق الدلالة. فإضافة صفة أو مضاف إليه يُمكن الكاتب من تفصيل المعنى أو تركيز الانتباه على جزئية محددة داخل النص، وهو ما يُعرف -في لسانيات النص الحديثة- بعملية (توجيه الانتباه الدلالي) (Dressler، 1981، صفحة 88). وهكذا، تؤدي البنية النحوية وظيفة





مزدوجة: إحداهما: تنظيم المعلومات، والأخرى: إبراز العناصر الرئيسة والثانوية، وهو ما يجعلها أداة فعالة لإنتاج نصّ متماسك.

ويظهر هذا الدور بنحو أكبر عند النظر إلى النصوص الطويلة أو المركبة، إذ يُتيح النحو الوظيفي إمكان الربط بين الجمل والفقرات على وفق منطق داخلي يحافظ على وحدة النص. فالعلاقات بين المبتدأ والخبر، وبين الفعل والفاعل، وبين الإضافة والوصف، كلها عناصر بنيوية تعمل معاً لضمان استقرار المعنى وعدم تشظي النص، وهو ما أكدّه هالديداي في دراسته النحو الوظيفي، إذ يشير إلى أن التنظيم البنيوي للنص يعتمد على اختيار البنى التي تحقق أقصى قدر من الوضوح الدلالي وإبراز المحاور الرئيسة للنص (Halliday, 2014، صفحة 53).

وهنا يمكن القول: إن وظيفة بنية النص النحوية تتجاوز حدود الشكل التقليدي لتكون أداة مركزية لإنتاج المعنى، تنسق بين التركيب والدلالة والسياق، وتحقق -للمتلقي- فهماً متدرجاً للعناصر الرئيسة والثانوية. ومن هذا المنظور، تكون المقاربة الوظيفية لنحو النص ضرورة منهجية لفهم كيفية تكوين المعنى وتوجيهه داخل النصوص اللغوية العربية.

2.2. النحو والدلالة النصّية

تتجلى أهمية المقاربة الوظيفية للنحو في تحليل العلاقة بين التركيب النحوي والدلالة النصّية، إذ يكون النحو وسيلة لإنتاج معنى يتجاوز البنية الصرفية إلى سياق دلالي وتواصل متكامل. إذ لا يقتصر اختيار الكاتب للبنية النحوية على تحقيق الصوغ الصحيح، بل يحدد كيف يفهم النص، وما الذي يُعد محورياً أساسياً للمعنى، وما يُعد تفصيلاً ثانوياً (سيبويه و تح: هارون، 1412هـ = 1962م، صفحة 21/1). ويظهر هذا بوضوح في النصوص القرآنية، إذ يُوظف الترتيب النحوي والجملة الإسنادية والروابط بنحو دقيق لتوجيه دلالات النص. على سبيل المثال، قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاءُ﴾ [النساء: 48]، يعكس ترتيب الجملة واختيار النفي والإثبات، تدرجاً دلالياً واضحاً: إذ كانت البداية بالنفي القاطع للشرك لتؤكد الحد الأعلى للمحظور، ثم يلي ذلك التفصيل المتعلق بالذنوب الأخرى، مما يخلق توازناً دلالياً داخلياً يوجه فهم المتلقي.

وتتضح هذه العلاقة بين النحو والدلالة عبر اختيار الجمل الفعلية والاسمية على وفق المقاصد التعبيرية للشاعر، فالشاعر زهير بن أبي سلمى بقوله: (زهير و قباوة، 2004، صفحة 72) وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تَعْلَمُ





يفتح البيت بجملة شرطية فعلية (ومهما تكن عند امرئ من خليقة) تعكس حركة دلالية تقوم على تعليق المعنى بشرط متجدد، مما يهيئ المتلقي لدخول مسار دلالي متحرك يقوم على الاحتمال والتكشاف. ثم تأتي جملة الجواب (تُعلم) بصيغة الفعل المضارع المبني للمجهول لتؤدي وظيفة دلالية تُبرز حتمية انكشاف الخلق، رغم محاولات إخفائه كما تُشير إليه جملة الاعتراض (وإن خالها تخفى على الناس). ومن خلال هذا التوزيع الوظيفي بين جملة الشرط وجملة الجواب، ينتظم المعنى وفق بنية نحوية متدرجة تُبرز مركزية الفكرة (انكشاف الحقيقة) ثم تلحق بها تفاصيل ثانوية مفسرة (ظن الخفاء). وهكذا تتحول البنية النحوية إلى أداة دلالية تنظم حركة المعنى من الشرط إلى النتيجة، لتبرز التوتر الدلالي بين الإخفاء والانكشاف بما يناسب مقصد الشاعر الأخلاقي والفكري.

وفضلاً عن ذلك، تسمح البنية النحوية بإحداث تعدد دلالي ضمن النص الواحد عبر التحكم في مواقع العناصر الأساسية والثانوية، كما يظهر في قوله تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ فِي الْكِتَابِ لُتُبِينَوا لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ﴾ [النحل: 44]، إذ يشير تركيب الجملة الإسنادية إلى منبع الدلالة (أنزلنا إليكم)، ثم يتم التوسع في الوظيفة النصية بإبراز الهدف (لتبينوا للناس). هذا التقل بين التركيب والدلالة يوضح الدور المحوري للنحو في صوغ المعنى النصي وتوجيهه.

وفي ضوء لسانيات النص، يؤكد العلماء مثل دي بوجراند ودريسler أن النحو لا يقتصر على البنية الشكلية فحسب، بل يسهم في إنتاج العلاقات الدلالية والتسلسلية التي تمثل التماسك الداخلي للنص، بما يشمل الجملة والفكرة والفقرات كلها (Dressler, 1981، صفحة 97). وتوضح هذه النظرية أن العلاقة بين النحو والدلالة النصية علاقة وظيفية بامتياز، إذ يُترجم الترتيب التركيبي إلى سياق دلالي متماسك يحقق مقصود النص ويضمن تلقيه على النحو المطلوب.

وبناء على ذلك، يكون النحو في المقاربة الوظيفية أداة إنتاجية للمعنى، لا مجرد أداة ضبط لغوي، فهو الوسيلة التي -عبرها- يُبنى النص دلاليًا ويُحدد مسار فهمه، سواء في النصوص الدينية أم الأدبية. وعليه يمكن القول: إن فهم هذه العلاقة ضروري لكل دراسة تسعى إلى تحليل النصوص العربية قراءة نحوية ودلالية متكاملة.

2.3. النحو بوصفه أداة لتماسك النص

يمثل التماسك النصي أحد أبرز أبعاد دراسة النصوص، إذ يُظهر كيف تتكامل الجمل والفقرات لتكوين وحدة نصية متماسكة. وفي هذا السياق، يتحول النحو من مجرد وسيلة لضبط الصوغ إلى أداة وظيفية تضمن استمرارية المعنى بين عناصر النص اللغوي. فالروابط النحوية، والضمائر، والصفات





والإضافات، أجمعها تعمل بوصفها شبكة دلالية تربط بين الجمل وتوجه فهم المتلقي بنحو متسق (Dressler، 1981، صفحة 102). ويبرز هذا الدور -بنحو واضح- عند تحليل النصوص العربية، سواء الدينية أم الأدبية، إذ يُلاحظ التوظيف الدقيق للبنى النحوية لتحقيق التماسك، وهو ما أكدّه سيبويه والزمخشري (سيبويه و تحد: هارون، 1412هـ = 1962م، صفحة 199/2) (الزمخشري و تحد: علي أبي ملح، 1987م، صفحة 87/1).

فمثلاً، استخدام أدوات العطف مثل (الواو)، و(الفاء)، و(ثم) ليس مجرد ترتيب كلامي، بل هو وسيلة لتحقيق الترابط بين الأحداث والأفكار، بما يضمن استمرار تدفق المعنى. وذلك يظهر في قوله تعالى: ﴿وَأَذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَمِيثَاقَهُ الَّذِي وَاثَقَكُمْ بِهِ﴾ [المائدة: 7]، إذ تتربط الجمل عبر (الواو) لتأكيد تتابع الأحداث وارتباط المعنى، ويتيح هذا الترتيب للمتلقي إدراك العلاقة السببية والزمانية بين النعمة والميثاق. وهكذا تكون أدوات الربط جزءاً لا يتجزأ من إنتاج التماسك النصي، ولا يقتصر دورها على الشكل بل يتعداه إلى تنظيم الفهم.

كما تؤدي الضمائر دوراً مهماً في الحفاظ على استمرار الموضوع داخل النص، إذ تشير إلى عناصر سبق ذكرها وتمنع التكرار غير الضروري. فضمير الغائب في قوله تعالى: ﴿فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهِ رَسُولَنَا﴾ [الأعراف: 59]، يحافظ على الاتصال بين الجملة الحالية وما سبقها، ويؤكد وحدة النص وترابطه الداخلي. وفي الشعر، يمكن للضمائر أن تُستخدم لربط الصور المختلفة ببعضها، كما في قول المتنبي أنف الذكر: (إذا غامرت في شرف مروم). إذ يربط الضمير (ت) بين الفعل والفاعل ليحقق انسجاماً دلالياً ووظيفياً يغني النص ويثريه لغوياً.

وتشير الدراسات الحديثة في علم النص إلى أن التماسك النصي يعتمد على مجموعة من المعايير، من بينها السبك، والتتابع المنطقي، واستخدام الإشارات التداولية، وهي كلها عناصر وظيفية تتصل بالنحو مباشرة (Beaugrande، 1980، 94-95). فالبنى النحوية تتيح توجيه العلاقات السببية، الزمنية، والمكانية بين الجمل والفقرات داخل النص الواحد، مما يجعل النص أكثر وضوحاً ويسهل تلقيه. ويؤكد هاليداي ورقية حسن أن النحو الوظيفي يوفر الأدوات المطلوبة لبناء هذه الشبكة، عبر الضمائر وأدوات الربط، والصفات، والإضافات، وغيرها من الأبنية النصية، التي تُحوّل النص من مجموعة جمل مستقلة إلى كيان دلالي متكامل (Hasan، 1976، صفحة 238).

وبناء على ذلك، يظهر أن النحو في سياق التماسك النصي ليس مجرد قاعدة تركيبية، بل هو أداة إنتاجية تمكّن النص من تحقيق وحدة المعنى واستمرار انسيابه. فهو يربط بين العناصر الرئيسية والثانوية،





وينشئ تسلسلات دلالية تتيح للمتلقى استيعاب النص ككل، ويؤكد الأهمية المركزية للبنية النحوية في أي مقارنة وظيفية نصية.

2.4. النحو والمعايير النصية

يمثل بناء التماسك الدلالي أحد أبرز أبعاد دراسة النصوص، إذ يركز على آلية تحويل البنى النحوية إلى شبكات دلالية متكاملة تضمن انسجام المعنى وتوجيه القارئ أو المتلقي نحو الفهم الصحيح. وفي هذا السياق، يكون النحو أداة إنتاجية لا غنى عنها، إذ يربط بين العناصر الرئيسة والثانوية، وينسق تدفق المعاني عبر النص بأكمله (Dressler، 1981، صفحة 105). فاختيار الجملة الإسنادية، وترتيب الجمل، والاعتماد على البنى الوصفية والإضافية، كلها وسائل تسهم في خلق تسلسل دلالي يحقق التماسك العام للنص اللغوي.

وفي النصوص القرآنية، يظهر هذا الدور بوضوح، إذ تُوظَّف البنى النحوية لضبط العلاقة بين الأحداث، والآيات، والمقاصد العامة للنص. ففي قوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ إِلَّا رِجَالًا نُوحِي إِلَيْهِمْ﴾ [الأنبياء: 7]، يعكس استخدام الجملة الاسمية والفعلية بالتوازي، بحيث يُبرز (ما أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ) بوصفه موضوعاً شاملاً، ويُفصل (رجالاً نوحى إليهم) لتحديد التفصيلات، مما يخلق انسجاماً دلالياً بين المستوى الكلي والنص الجزئي. وهذا يوضح كيف تُوظف البنية النحوية في تنظيم المعنى على مستوى النص بالكامل، وليس داخل الجملة الواحدة فحسب.

وعلى المستوى الأدبي، يُلاحظ أن الشعر العربي يستثمر البنى النحوية لتكوين تماسك دلالي متعدد الطبقات. فالمتنبي في قوله: (المتنبي و تحد: مصطفى عبد الرحمن، 1977م، صفحة 33/2)

ومن نكد الدنيا على الحرّ أن يرى عدوًّا له ما من صداقته بُدّ

يستخدم البنية الفعلية لتحديد الحدث، ثم يعتمد الوصف والنعت لتوسيع الدلالة النفسية والاجتماعية للنص اللغوي، وهو ما يعكس إدراك الشاعر أهمية تنظيم البنية النحوية لإنتاج معنى متكامل. وفي هذا السياق، يظهر النحو بوصفه أداة وظيفية تُحوّل النص من سلسلة جمل منفصلة إلى شبكة من المعاني المترابطة ترابطاً محكماً.

وتدعم البحوث الحديثة في المعايير النصية هذه الرؤية، إذ يُصنف هاليداي ورقية حسن النحو ضمن الأدوات الأساسية لتحقيق التماسك والانسجام داخل النص، بما يشمل الضمائر، وأدوات الربط، والتكرار البنيوي، والمراجع الداخلية. هذه الأدوات تعمل على ربط الجمل والفقرات وتوجيه المتلقي، بحيث تتشكل وحدة دلالية مستقرة تسهل تفسير النص (Hasan، 1976، 234-238). كما تشير دراسات





مثل دي بوجراند ودريسلر إلى أن النحو يحقق أيضًا التوازن بين المعلومات المعطاة والجديدة داخل النص، وهو مبدأ رئيس في بناء التماسك الدلالي على المستوى النصي الكامل (Beaugrande, 1980، 97-98).

ومن هذا المنطلق، يمكن القول: إن النحو -في المقاربة الوظيفية النصية- ليس مجرد وسيلة لضبط الصوغ، بل هو الأداة المركزية لإنتاج المعنى النصي في أبعاده الكلية والجزئية. فهو يربط بين الجملة والفكرة والفقرات، ويحوّل النص إلى كيان دلالي متماسك يتيح للمتلقي فهم النص عبر قراءة شاملة ومتصلة. وبالتالي، يكتسب تحليل البنى النحوية أهميته الكبرى في الدراسات النصية، إذ يُظهر كيف يمكن للتركيب أن يُنتج معنى وظيفيًا ونصًا مترابطًا، وهو ما يمثل قلب المقاربة النصية الوظيفية للنحو.

الخاتمة ونتائج البحث

- أثبت البحث أن البنية النحوية لا تقتصر على أنها ترتيب للكلمات، بل هي أداة وظيفية لإنتاج المعنى النصي وتوجيه الانتباه إلى العناصر الرئيسة والثانوية للنص.
- تحدد الجمل الاسمية والفعلية مركز الاهتمام داخل النص، إذ يبرز المبتدأ أو الفعل ما يُعدّ المحور الأساسي، في حين يكمل الخبر أو الفاعل المعنى ويُفصّل السياق.
- تعمل البنى الوصفية والإضافية على توسيع الدلالة النصية، فهي تتيح تحديد الموصوف والمضاف إليه بدقة، بما يسهم في إثراء المعنى وتوضيح التفاصيل.
- تضمن الروابط النحوية وأدوات العطف مثل (الواو)، و(الفاء)، و(ثم) التسلسل المنطقي للأحداث، وتعزز التماسك الداخلي بين الجمل والفقرات داخل النص الواحد.
- تخلق الضمائر والحروف الموصولة وحدة داخلية للنص، فهي تحافظ على استمرار الموضوع وتربط الجمل المتتابعة لتجنب التكرار غير الضروري.
- تمنح البنى التحويلية والانفعالية، بما فيها صياغات الاستفهام والنداء والتعجب؛ النص طابعًا تفاعليًا وتوجه المعنى النصي على وفق الحالة الانفعالية أو السياق البلاغي.
- يسهم اختيار البنية النحوية في إنتاج معنى متعدد الطبقات، إذ يمكن للتركيب نفسه أن يحمل دلالات أساسية وثانوية متداخلة، ما يزيد من عمق النص.





- يعتمد التماسك النصي على النحو لربط الجمل والفقرات بنحو يحقّق الاتّساق الدلالي، ويتيح للقارئ إدراك العلاقات السببية والزمنية والمكانية بين عناصر النص الواحد.
- يضمن توظيف البنى النحوية في النصوص القرآنية والأدبية؛ انسجاماً دلاليّاً بين المحتوى الجزئي والكلي، ويخلق تسلسلاً منطقيّاً يوجه المتلقي نحو فهم النصّ الكامل فهماً دقيقاً.
- يسهم النحو في توجيه المتلقي عبر تنظيم المعلومات بين ما هو معلوم وما هو جديد، وهو ما يعزّز فهم النصّ بنحوٍ متدرج ومتّسق.
- تكشف البنى الوظيفية للنحو عن العلاقة بين التركيب والدلالة، إذ تتحول البنية إلى وسيلة لتوضيح المقاصد، سواء في النصوص التعليمية أم الأدبية أم الدينية.
- تُعدّ البنية النحوية أداة استراتيجية في إبراز المحاور الرئيسة للنص، وتحديد الأولويات الدلالية داخل النصوص المعقدة أو الطويلة.
- يُبرز تحليل البنى النحوية ضمن المقاربة الوظيفية؛ أهمية النحو في تحويل النصّ إلى كيان دلالي متكامل، يُمكن المتلقي من فهم النص عبر قراءة شاملة ومتواصلة، ويؤكد التكامل بين الشكل والمضمون والدلالة..

المصادر:

القرآن الكريم.

- [1] المصادر العربية
- [2] ابن يعيش، يعيش بن علي؛ تحقّ: إميل بديع يعقوب؛. (2001م). شرح المفصل. بيروت: دار الكتب العلمية.
- [3] أبو تمام، و شرح: الخطيب التبريزي. (1994). ديوان أبي تمام. بيروت: دار الكتاب العربي.
- [4] أبو الفتح عثمان ابن جني. (1429هـ = 2008م). الخصائص. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
- [5] أبو الفرج علي بن محمد بن أحمد بن الهيثم الأصفهاني، و تحدّ: تحقيق: سمير جابر. ((ب.ت)). الأغاني. بيروت - لبنان: دار الفكر.
- [6] امرؤ القيس بن حجر الكندي امرؤ القيس، و تحدّ: محمد أبي الفضل إبراهيم. (1983م). ديوان امرؤ القيس. القاهرة: دار المعارف.
- [7] روبرت دي بوجراند وولفغانغ دريسلر، و تر: سعيد بحيري. (1998م). مقدّمة في علم النص.





القاهرة: مكتبة غريب.

[8] زهير بن أبي سلمى، و تح: فخر الدين قباوة. (2004). ديوان زهير بن أبي سلمى. بيروت: دار المعرفة.

[9] سيوييه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، و عبد السلام محمد تح: هارون. (1412هـ= 1962م). الكتاب. القاهرة: مكتبة الخانجي.

[10] عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، و تح: محمود شاكر. (1992م). دلائل الإعجاز. القاهرة: مطبعة المدني.

[11] عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله، ابن هشام الأنصاري، و تحق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله. (1979م). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. بيروت: دار الفكر.

[12] المتنبى، و تح: مصطفى عبد الرحمن. (1977م). ديوان المتنبى. القاهرة: دار المعارف.

[13] محمود بن عمر الزمخشري، و تح: علي أبي ملحم. (1987م). المفصل في علم العربية. بيروت: دار الكتب العلمية.

[14] M. A. K. Halliday. (2014). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Routledge.

[15] Ruqaiya Hasan & M.A.K. Halliday. (1976). *Cohesion in English*. Longman: London.

[16] Wolfgang Dressler & Robert-Alain de Beaugrande. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. Longman: Longman.

[17] Robert-Alain de Beaugrande. (1980). *Text, Discourse and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts*. Norwood, NJ: Ablex.

[18] Simon C. Dik. (1978). *Functional Grammar*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.





هندسة السلام عبر التعديل الجيني دراسة عن دور الادب في توظيف التكنولوجيا - نوفيلا آدم الجديد نموذجاً -

أ.د. خالدة حاتم علوان¹

¹ الجامعة العراقية /كلية العلوم الإسلامية - قسم اللغة العربية

Khalida.h.alwan@aliraqia.edu.iq

الملخص. ينصرف مضمون هذا البحث (هندسة السلام عبر التعديل الجيني، دراسة عن دور الادب في توظيف التكنولوجيا - نوفيلا آدم الجديد نموذجاً) الى بحث دور الادب ووظيفته في الكشف عن العلاقة بين بناء السلام اجتماعيا والتطور التكنولوجي المتسارع، وتحديداً في مجال تكنولوجيا الهندية الوراثية، ومحاولة بناء عالم خال من العنف، قائم على التعايش ونبذ الصراعات، وتكمن أهمية الدراسة في كشفها لإمكانية الدراسات الادبية وتحديد القصص والروايات في تقديم مقترحات لبناء السلام عبر التعديل الجيني، على ان لا يتعارض ذلك مع القيم الانسانية واخلاقيات التوظيف الجيني، لذلك سيطرح البحث مشكلته في السؤال التالي: هل للأدب دورٌ في توظيف التكنولوجيا لبناء السلام؟ وستهدف الدراسة الى تحليل نوفيلا (ادم الجديد) بوصفها حالة لفهم انعكاسات وامكانية نجاح التعديل الجيني في بناء السلام، لذلك ستبنى هيكلية الدراسة وفق محاور ثلاث - قابلة للتغيير وفقاً لمستجدات التحليل -، يتناول المحور الأول علاقة الأدب بالتكنولوجيا (الاشتباك المعرفي بين العلوم الانسانية والطبيعية)، فيما يتناول المحور الثاني (الدور الايجابي للتعديل الجيني في بناء السلام)، اما المحور الثالث فسيتناول (الدور السلبي للتعديل الجيني في تهديد السلام)، تليها الخاتمة والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: هندسة السلام، التعديل الجيني، الادب والتكنولوجيا.





Abstract. The content of this research (Engineering Peace through Genetic Modification, a Study on the Role of Literature in Employing Technology - Novella New Adam as a Model) is devoted to examining the role of literature and its function in revealing the relationship between building peace socially and rapid technological development, specifically in the field of Indian genetic technology, and the attempt to build a world free of violence, based on coexistence and rejection of conflicts. The importance of the study lies in its revelation of the possibility of literary studies, specifically stories and novels, in presenting proposals for building peace through genetic modification, provided that this does not conflict with human values and the ethics of genetic employment. Therefore, the research will pose its problem in the following question: How can literature present narratives of peace through the employment of genetic engineering instead of the state of conflict that has become the problem of the era? The study will aim to analyze the novella (New Adam) as a case to understand the implications and potential success of genetic modification in building peace. Therefore, the study structure will be built according to three axes - subject to change according to the developments of the analysis - the first axis deals with the relationship between literature and technology (literature as a cultural mediator in change), while the second axis deals with (the point of view of narrative elements in genetic modification), and the third axis will deal with (the variation in the role of genetic modification in engineering peace according to the duality of colonialism/liberation), followed by the conclusion and recommendations

Keywords: Peace Engineering, Genetic Modification, Technology and literature.

المقدمة

بعد انتهاء جائحة كوفيد-19، التي فرضت على العالم عزلة قسرية استمرت قرابة عامين، برزت الحاجة الملحة إلى مقارنة الظواهر الجديدة عبر منظور الدراسات البيئية. فالجائحة، بوصفها صدمة عالمية، أعادت تشكيل البنى الاجتماعية والثقافية وأحدثت قطيعة معرفية بين عالمي ما قبل وما بعد الجائحة، فلم تعد هذه الأزمة مجرد حدث صحي، بل تحولت إلى ظاهرة مركبة استدعت تدخل الحقول





المعرفية وتضافرها لفك شفراتها في محل مواجهتها، وتعد تلك الأزمة أكثر بعد اكتشاف التطعيمات وتداعياتها وما أثير حولها بوصفها جسيمات نانوية زرعت في جسم الافراد لتغيير صفاتهم الوراثية. وفي هذا السياق، يأتي اختيارنا لموضوع يجسد التفاعل بين الأدب والتكنولوجيا، ليس كمجرد تلفيق بين مجالين، بل كمساحة حيوية للبحث في تشكل الخطاب الثقافي الجديد. فالأدب، بوصفه سجل التجربة الإنسانية، لم يعد بمعزل عن التحولات التكنولوجية المتسارعة، بل أصبح فضاءً رحباً لتجلياتها ونقدها، مما يفرض على النقد الأدبي تبني أدواتٍ بنية تستطيع رصد هذه الديناميات الجديدة، فجاء اختيارنا لنص/ نوفيلا (آدم الجديد) للروائي (قصي الشيخ عسكر) نموذجاً لفهم تمثيلات التكنولوجيا لموضوع الهوية وحوار السلام، عبر سؤال رئيس كيف صورت الرواية الادوار السلبية والايجابية لتوظيف تكنولوجيا الهندسة الوراثية/التعديل الجيني في فهم الهوية الانسانية وتعقيدات تنوعها وتأثير التغيير على مستقبل البشرية لاحقاً؟ وتم اختيار الرواية بوصف ثيمتها الاساس قد بنيت على تقنية التعديل الجيني الذي يهدف الى بناء السلام العالمي، وتكمن أهمية الدراسة في محاولتها الخروج بخطاب معرفي جديد، تتشابه فيه العلوم الطبيعية مع العلوم الانسانية، فاذا كانت العلوم التجريبية تتعامل مع الظاهرة لحظة وقوعها، فإن العلوم الانسانية - وتحديداً الروايات- قد قدمت تصوراتها المسبقة عن تلك الظواهر، ليأتي دور العلوم التجريبية في معالجتها، ومثلما نجحت الدراسات البينية في جائحة كورونا، فيمكنها اليوم دعم السلام العالمي، بل وبناءه عبر تعزيز الحوار المجتمعي الانساني في عصر تصارع الهويات التي أوصلت العالم الى مشارف حرب عالمية، وستعتمد الدراسة الى توظيف المنهج التحليلي فضلاً عن الافادة من طروحات نظرية ما بعد الانسانية بوصفها تقوم على فكرة اعادة تعريف الانسانية عبر تفكيك العناصر المكونة للهوية ومنظومة التقاليد، فضلاً عن تركيزها على التكنولوجيا بوصفها الاداة الاساس في تحقيق اهدافها، ومنها تقنية الهندسة الوراثية - موضوع الدراسة -، لذلك ستفرع الدراسة على محاور ثلاث:

1. محور الاشتباك المعرفي بين العلوم الانسانية والتجريبية تنظمه ثلاثة محاور تعرف بالمفاهيم و طبيعة العلاقة بين الادب والتكنولوجيا وكيفية بناء السلام في عصر التكنولوجيا.
2. محور الدور الايجابي لتوظيف التكنولوجيا في هندسة السلام، وتنظمه ثلاثة محاور تعالج كشف الادب لإمكانات التكنولوجيا في بناء السلام العالمي ومحاربة التطرف والكرهية.
3. محور الدور السلبي لتوظيف التكنولوجيا في تهديد السلام، وتنظمه ثلاثة محاور تعالج كشف الادب لمخاطر التكنولوجيا وتهديدها للذات البشرية وخصوصيتها.





1. المحور الأول: الاشتباك المعرفي بين العلوم الانسانية والطبيعية

لما كانت العلاقات النظرية بين المفاهيم تتغير بتغير تعريفاتها (الخولي، 2014: 31)، أصبح لزاما ان يعاد تعريف علاقة العلوم الانسانية بالعلوم الطبيعية، لتكون علاقة تكامل، وهو ما افضت اليه الدراسات البينية، ومثلما حدثت ثورات في العلوم الطبيعية ومنها ما نعيشه اليوم في عصر التكنولوجيا واستخداماتها المتنوعة، فإننا شهدنا ثورة في المقابل في العلوم الانسانية التي غيرت مجرى التاريخ ومنها الثورة الفلسفية في القرن السابع عشر والثامن عشر والتي أسست لأفكار غيرت طريقة تفكير البشر لأنفسهم وللعالم وخرجت بقوانين يدين لها العالم أجمع منها حقوق الانسان والتطبيق الفعلي للديمقراطية، فضلا عن ثورة التحليل النفسي التي انعكست بصورة مباشرة على مجالي الطب والادب، فضلا عن الثورات الثقافية - اذا ما صح تسميتها - والتي قادها فلاسفة وعلماء اجتماع وعلماء سياسة، كانت لنظرياتهم أهمية كبيرة في صنع القرارات العالمية والتنبؤ بمستقبل الصراعات البشرية، ولاشك ان نظرية صدام الحضارات - لصموئيل هنتكتون - على سبيل المثال - الذي تنبأ بان الصراع القادم سيكون بين الحضارات الكبرى المختلفة دينيا وثقافيا وليس بين الانظمة السياسية (هنتكتون، 1999) تتربع على رأس مؤلفات هذه المجالات، وفي كل ذلك يبرز دور العلوم الانسانية واضحا، فلولما التنبؤ ومحاولة فهم تلك الصراعات لما تطورت الاسلحة البيولوجية - التي تعتمد على العلوم الطبيعية او التجريبية - المستخدمة في الحروب مثلا، لذلك فلم يعد الامر ممكنا بالقول بانفصال العلوم الانسانية والطبيعية، بل انها تتكامل بالتالي خدمة لقضايا الانسان وأزمات عصره، من هنا جاءت دراساتنا لتمثل استجابة العلوم الانسانية لمتغيرات العصر، فحاولت التركيز على مسألة بناء السلام - وهو مفهوم سياسي واجتماعي - عبر كبح مسببات العنف القابع في عناصر الهوية بتوظيف تقنية طبية لتغيير تلك الجينات، الذي تمثل في فضاء المتخيل الروائي، لذلك ستعالج الدراسة في هذا المحور مفاهيم التعديل الجيني وهندسة السلام وعلاقة الأدب بالتكنولوجيا.

1- في التعديل الجيني: او ما يسمى بالمفهوم الاوسع الهندسة الوراثية، الذي يشير الى عملية تغيير أو تعديل الحمض النووي من خلال التلاعب المباشر باستخدام التقنيات المخبرية، ومن ثم تغيير النمط الظاهري للكائن الحي (الجينوم) بطريقة معينة" (Praxilabs، 2025)، وتعتمد على تقنية (كرسير) التي تسهل تعديل الحمض النووي للكائنات الحية، ومنها البشر و تمتاز بسهولةها ورخص تكاليفها (الجزيرة، 2025)، وقد اصدرت منظمة الصحة العالمية اولى توصياتها " للمساعدة على تكريس تعديل الجينوم البشري كأداة من أدوات الصحة العامة، مع





التركيز على المأمونية والفعالية والاخلاقيات " (منظمة الصحة العالمية، 2025)، اذ تشمل استخدام هذه التقنية في " زيادة سرعة التشخيصات وتحسين توجيه العلاجات والوقاية من الامراض الوراثية" (منظمة الصحة العالمية، 2025).

ولم يقتصر توظيف الهندسة الوراثية او التعديل الجيني على المجال الطبي المتعلق بتعديل الصفات الوراثية، بل تعداه ليشمل جوانب أخرى منها: المجال الزراعي والمجال الحيواني والمجال الصناعي - تحديدا صناعة الادوية فضلا عن استخدامها في مجال مقاومة التلوث البيئي (الخطيب وحسن، 1990: 32).

ويبدو اختيار الروائي لتوظيف هذه التقنية في موضوعه بناء السلام - مستندا على قاعدة علمية طبية في علم الوراثة - تحدد وظيفة الكروموسومات في عنصرين (النموذج والمظهر - التعبير الجيني) ولما كان العنصر الثاني يشمل " ضبط نمو وتطور الجسم بدءاً من الخلية الواحدة الى الجسم البالغ بكامل أعضائه، بحيث يعمل كل جين في الوقت والمكان المحددين على تنشئة كل عضو بأنسجته وخلاياه، فبعد انقسام الخلية الأم الى مئات وآلاف الخلايا تتفرع كل مجموعة لعمل خاص ضمن عضو معين: فهذه مجموعة تكون القلب، وتلك المراكز العصبية، واخرى الرئتين.. " (المحب، 2000: 22)، فلقد ارتكز على ثيمة بناء الخلايا وليس نقل المعلومات بين خلايا اشخاص متعددين، وهو ما يقترب كثيرا من مشروع الالف جينوم الذي يقوم بدراسة الاختلافات بين البشر وانشاء قاعدة بحثية لفهم طبيعة تلك الاختلافات (مشروع الألف جينوم، 2025)، ويعود هذا المشروع الى نهاية ثمانينيات القرن المنصرم عندما عمد علماء بيولوجيين اميركيين الى تنظيم برنامج حكومي اطلقوا عليه "مشروع الجينوم البشري" الذي هدف الى الكشف عن خصائص الحمض النووي البشري الـ DNA والمسؤول عن شفرة بناء الكائن البشري وصيانتته (شريف، 2009: 7)، وعلى هذا الاساس تلقف ادب الخيال العلمي هذه المشاريع ليحولها الى وقائع في عالمه السردى.

1- الأدب والتكنولوجيا

يمكن وصف علاقة الادب بالتكنولوجيا بالعلاقة القديمة الوطيدة، التي تعود لفترات طويلة، فلولا الادب - تحديدا كتاب أدب الخيال العلمي - لما تطور سقف امنيات العلماء الذين نجحوا في استمالة صناع القرار لتحقيق تجاربهم واثبات صحتها ونجاحها.

لقد كان الادب سباقا في تقديم تصوراته عن كافة الظواهر، حتى أصبح وكأنه متنبأ بها، فضلاً عن ذلك فلقد كان الادب هو الملهم لأفلام الخيال العلمي، ولعلنا لا نجافي الصواب اذا قلنا إن احلام





البشرية والتطور الهائل والسريع في التكنولوجيا كان الأدب احد اسبابه في محاولة تحقيق تلك الاحلام للعلماء , لكن ما يثيره ادب التكنولوجيا هستيريا الخوف من تكنولوجيا المستقبل سواء في مجال الهندسة الوراثية ممثلة بروايات الجحيم/ سيد الحينات / فرانكشتاين: ماري شيلي/ ادم بلا حواء, في العام 2889 جول فيرن- التي تحدث فيها عن تجارب احياء الموتى) أم الهندسة المناخية ممثلة بروايات (شراء القارة القطبية/ تجربة د. اوكس) (الرجل الخفي/ هيربرت جورج ويلز تغيير مسار الضوء وتوظيفه على شخصية البطل), أم الهندسة الفضائية ممثلة بروايات (من الارض الى القمر, رمال على المريخ (العيش في كوكب المريخ) , عندما صرخت الارض / آرثر كونان دويل), أم الهندسة المعلوماتية ممثلة برواية الحصن الرقمي لدان براون والى حد ما رواية 1948 لجورج ارويل التي يمكننا ان نعددها الرواية المؤسسة لهذا النوع من الروايات,مرورا بفلم سنودن 2015) وغيرها كثير, ففي عرضنا السريع هذا يمكننا اثبات دور الأدب الاساس في تقديم التكنولوجيا بوصفها الملهمه لتلك الأحلام, والتكنولوجيا بوصفها أداة لتحقيق تلك الاحلام.

واذا كانت ما بعد البنيوية والتفكيكية تركز على اللغة بوصفها اساس الوجود البشري, فان ما بعد الانسانية توجه اهتمامها للجسد اذ تؤكد على أهميته في تشكيل الهوية وامام عجز العقل في توفير الدعم الكافي لبناء علاقات مفيدة مع المحيط فأن ما بعد الانسانية تطرح فكرة منح الجسد / الجسدانية اهتماما أكبر (Kowalcze, 2020: 712), والذي على أساسه تتشكل علاقة الأدب بالتكنولوجيا, فالأدب ما بعد الانساني - ومنه الرواية قيد الدراسة - يظهر ديناميكية التفاعل بين الخارجي الذي يمتص ويحول داخليا, والداخلي الذي يتقبل الجديد اثر عملية التفاعل فتذوب الحدود بين الذات والعالم وتظهر هويات الشخصيات كنتائج تفاعل مباشر مع البيئة المادية (Kowalcze, 2020), وعلى هذا الاساس تتشكل روايات الخيال العلمي التي تعتمد النظرية ما بعد الانسانية منطلقة من فكرة تفكيك مركزية الانسان بوصفه محورا للكون والتأكيد على تفكيك الهوية وإعادة صياغتها, وهو ما سنبحث تمثالاته في هذه الدراسة.

2- بناء السلام في عصر التكنولوجيا

لما كان مصطلح بناء السلام يحيل على مجمل الاجراءات التي تعمل على حماية المجموعات من العمليات والمناهج والمراحل اللازمة لتحويل الصراع الى علاقات اكثر سلمية واستدامة (عبدالله وآخرون, 2021: 119), واصبح المفهوم مطلبا عالميا في ظل تصاعد موجات التطرف والكراهية, فلاشك ان يعتمد الروائيون الى توظيفه في نتاجاتهم محاولين الافادة من دور التقنيات التكنولوجية وتحديدًا في





العصر الرقمي، اذ يمكن الحديث عن السلام التكنولوجي بوصفه مفهوماً يشير الى توظيف ادوات التكنولوجيا في تعزيز السلام، بل وفي بنائه سواء أكان على المستوى المحلي أم الاقليمي أم الدولي أم العالمي، وهو ما نحاول توضيحه في النص قيد الدراسة - أي الافادة من تقنيات التكنولوجيا والتتقيف لها عبر المتخيل الفني-، وما نريد توضيحه ان هندسة السلام في الأدب تقوم على فكرة عد الادب احدى ادوات بناء السلام بتوظيفه لإقامة حوارات وتفاهات بين الهويات المختلفة والمتصارعة تحديداً، وفي مقابل تركيزه على بناء السلام فانه سيعتمد الى تزويب اسباب الكراهية والتطرف واحيانا العنف المتمثل بالحروب وصناعة الازمات، لذلك سيعتمد بناء السلام في العصر الرقمي على وسيلتين التكنولوجيا والادب / محكيات الافراد تحديداً سواء أكانت قصص أم سير ذاتية أم كافة الانشطة الثقافية التي تتخذ من الادب مرتكزا لها، ولعل في سيرة السيدة العراقية الازيدية (نادية مراد) الحائزة على جائزة نوبل للسلام المثل الابرز لما ذهبنا اليه، فعبّر توثيقها لجرائم التنظيم الارهابي ضد ابناء جلدتها وضد نساءهم لما استطاع العالم معرفة تلك الجرائم ومعاناة النساء تحديداً.

وقبل البدء بتحليل النص اقتضت الاشارة التعريف بالروائي والنوفيل، فالروائي (د. قصي الشيخ عسكر) شاعر وروائي وأكاديمي عراقي ولد في العراق عام 1951، يعد من الكتاب العراقيين والعرب الرواد في كتابة رواية الخيال العلمي يعيش في المهجر/ نونتغهام، ومن مؤلفاته:

- 1- رؤية: ديوان شعر، 1983
- 2- صيف العطور الخرساء: ديوان شعر، 1985
- 3- رحلة الشمس والقمر: ديوان شعر
- 4- المعبر: رواية، 1985
- 5- سيرة رجل في التحولات الأولى: رواية، 1986
- 6- المكتب: رواية، 1989
- 7- عبير المرايا: ديوان شعر، 1992
- 8- المختار: رواية
- 9- شيء ما في المستنقع: رواية، 1991
- 10- نهر جاسم: رواية
- 11- الشمس تقطم مدينة الثلوج: رواية





12- آخر رحلة للسندباد: رواية

13- الموتى يزحفون: روايات اغترابية

14- الأساطير الجاهلية وعلاقتها بالديانات القديمة: أطروحة دكتوراه. (ديوان العرب، 2025)

وينفرد مؤلفه (روايات وقصص من الخيال العلمي) بتعدد اجناس النتاجات فيه، اذ ضمت نوفيلتين - وهي العمل القصير الذي يفوق القصة بأحداثه ويفترق عن الرواية بصغر حجمه، وقصتين وست قصص قصيرة جدا)، وقد جاء اختيارنا لنوفيل (آدم الجديد في هذه المجموعة).

2. المحور الثاني: الدور الايجابي لتوظيف التكنولوجيا في بناء السلام

يشكل الأدب - بوصفه بدءاً مصدرًا للإلهام - وسيلة من وسائل المعرفة واهم أدوات الاقتراب من الحقيقة عبر عملية الربط بين التأمل والظاهرة التي يبحث فيها الروائي عن قيمة جمالية- ونعني هنا القيم العليا (مركز دراسات الوحدة العربية، 1986: 30) - تشكل نزوعا انسانيا لاقتراح حل لمشكلة أو أزمة يعانيتها الفرد في مجتمعه، لذلك فانه يقترب من كل ما من شأنه تحقيق تلك الغايات، فنجده يستعين بالتقنيات التكنولوجية لتحقيقها ومنها الهندسة الوراثية، ومثلما شكلت الاخيرة ثورة في المجالات الطبية والحوية، فلقد شكلت تقنية لإرساء مبادئ السلام العالمي - عبر الفضاء المتخيل -، حين سعت الى تفكيك مصادر الصراع وآلياته عبر محاور ثلاث شكلت ظاهرة واضحة في النص الروائي، وهي:

حل النزاعات:

تعد آلية حل النزاع أهم آليات بناء السلام الذي يدور حول العلاقات الشخصية من أجل زيادة فهم الاختلافات والقواسم المشتركة بين الافراد، مثل تغيير الموقف لغرض ازالة التوتر، وتعزيز التسامح وقبول الآخر (شريك، 2019: 26)، وفي النص الروائي فلقد عمد البروفيسور الى ازالة جينات الكراهية والصراع من ذاكرة الشخصيات، بغية الوصول الى ذاكرة تألف وتصالح على المدى القريب وذاكرة صفرية على المدى البعيد، وهو ما وضحه (آدم الجديد) في حديثه عن ذوبان كافة الاختلافات بين هويات الاشخاص المتصارعة التي تمثل ندا في بعضها منها موشي الاسرائيلي ونده خالد العربي، وشوان الصيني ونده بل الامريكي، فيقول موضحا وجهة نظره في تلك الاختلافات " المهم أنا مقتنع بذلك، ومسألة لحم الخنزير لا تهمني مثلما تجد رأس خروف في تل أبيب أو في أي محل جزارة عربي، فيمكن أن تقع عينك على رأس خنزير معلقا على واجهة محل جزار في بوينس ايرس، نحن الأنأ لم أعد أفكر بمشاكل العالم الكثيرة التي قد تؤدي الى الدمار " (عسكر، 2010: 31)، فعبر اقراره بتقبل تلك





الاختلافات التي قد تؤدي الى حدة الصراع، يكون الراوي قد نجح في ايصال فكرته، وهي اساس توظيف ثيمة التعديل الجيني.

كما اننا نجد مصداقية ذلك التقبل/ تقبل الآخر في أكثر من موضع، ولا شك ان تكرار الثيمة في أكثر من موضع تشير الى التأكيد، اذ يقرر (آدم الجديد) في جزئه المتعلق بموشي اليهودي - الذي كان مراسلا صحفيا - حل تلك النزاعات والصراعات والافرار بقبول ذات واحدة تجتمع فيها كل تلك الهويات، اذ يقول " لقد شغلت بالتصوير عن كل شيء، لتكن تقاريري تورا جديدة موثقة بالصور، فجأة اهتزت الأرض قريبا مني، أنا موشي لست خالدا أو كارل، لم أكن أي أحد مني الآن في هذا الزمن المبهم، الآن أعرف أنني خالد أو كارل، بالتأكيد بل.. شوان، هذا لا يهم ما دمت أنا نحن، العربية الاسبانية هذا لا يهم الختان أو غيره، لم نعد نتعارك نحن خالد موشي لم يكن بل صديقي أنا هو، لكن ما يفرقني هو عامل الزمن" (عسكر، 2010: 30)، ولا يكتفي آدم بالتقبل فقط، لكنه يدرك ان مسألة الوقت - في اشارة الى تصالح الهويات الانسانية - هي العائق الوحيد، فهي في اعتبار ما هو كائن موجود وليس في اعتبار ما سيكون.

كما ويؤكد الراوي ومن خلفه الروائي فكرته التي تبنى على تحقيق السلام الانساني الشامل عبر فكرة الحفاظ على البشرية في عالم خال من الحروب والصراعات، متألفة يعم مجتمعاتها الأمن والسلام، وهو ما أشار اليه البروفيسور في خطابه الذي كتبه لأدم الجديد بعد صحوته من الغيبوبة التي رافق العملية " اظنني نجحت بنسبة 50%، والنصف الآخر يعتمد عليك أنت جميعاً، سينام بعضك ويصحو الآخر، وتجوع وتشبع في الوقت نفسه، أو تغضب وتهذأ في الآن معاً، وكل ذلك يخضع لأرادتك أولاً، ولعامل الزمن بالدرجة الثانية...كل ما أرجوه أن تفهم أنك آدم الجديد، الذي يمكن أن تحفظ به البشرية مجتمعة، بكل تاريخها وحضارتها " (عسكر، 2010: 57)، فالراوي يشير الى اسباب النزاع/ الصراع المؤقت عبر الاختلاف الثقافي سواء الديني منه أم العرقي أم اللغوي وايمانه بتدوين تلك الاختلافات التي أسست لصراعات انسانية على مدى طويل.

تحسين القدرات الذاتية/ المصالحة مع الذات ومساهمة الآخر

تشكل ثنائية الذات/ الآخر حجر الزاوية في هذه الرواية/ وتحديدا الذات التي تعيش صراعا تاريخيا طويلاً أرهق المنطقة والعالم، فلا يمكن بناء سلام مع الآخر ما لم يتم تحقيق سلام ذاتي ومصالحة مع النفس وتقبل جروح الماضي ومحاولة الافادة من دروسها بغية عدم تكرارها، فتقاطع أصوات الهوية في





الآن نفسه يمثل تحدياً لآدم الجديد في مدى قدرته على تقبل عدو الأُمس ومعايشته، وهو ما عرضه الراوي في وصف شعور آدم الجديد عندما تقبل جميع الذوات المتعارضة فيه منها تعارض خالد العربي وموشي الاسرائيلي " حين يتحدث كل باسمه يفهمني جيداً على الرغم من الخلافات الكثيرة، يوم تحدثت بصفتي خالداً، كنت هادئاً ومتوتراً، أقبله كونه أنا الغريب عنه، ويقبلني حين ندرك أنا جميعاً نمثل غياباً وحضوراً في الوقت نفسه، نتكلم نحن الانا بلغات مختلفة، فيفهم الآخر الآخر، لكن من هو الآخر، فجأة أفتح عيني فأجد الحدود الفاصلة التي رسمتها التوراة انهارت فجأة واختلطت مثل الزمن، المختون تداخل بالأغلف، والسامي بالهندي الاحمر، والاوربي بالصيني والعربي، جينات عبرية تطاولت على الزمن، ولغة قاومت قرون الشتات " (عسكر، 2010: 29).

وتتضح تلك الغاية بصورة أكثر في حوار البروفيسور مع شخصية (آدم الجديد) في محاولة اقناعه بأهمية العملية التي اجراها البروفيسور، مركزاً على تغيير التفكير ومصالحة الذات والآخر، وهو ما يدخل في صلب عملية بناء السلام، فيقول " لم لا يكون هناك آدم جديد.. آدم الذي يتألف مع ضده ويفهم جميع لغاته؟ آدم الذي اخترع اللغات جميعها، وأصبح يلهث وراءها، اذا عرف الصينية صعبت عليه لغاته الاخرى، واذا تحدثت العربية افتخر حين يلحق لسانه بلغة أخرى ليعرف اسرارها، ان بإمكانه ان يعرف الاسبانية ويفهم الصينية والانكليزية. دعوة مفتوحة لمصالحة آدم ولسانه!!" (عسكر، 2010: 55)، فعبّر تقنية الجسد المعدل جينياً يكون الطريق سهلاً لخلق سلام عابر للثقافات

تطوير الامكانيات البشرية

في حديثه عن الهويات المختلفة حاول (امارتيا صن) ان يؤكد على ضرورة تحكم الأفراد بهوياتهم لا العكس، فصراع الهوية وفقاً لصن يدعمه " وهم هوية منفردة، والواقع ان هناك اتجاهات متزايدة اليوم لرؤية العالم باعتباره فيدرالية أديان أو ثقافات أو حضارات، مع تجاهل الطرق الاخرى التي يرى بها الناس انفسهم والتي تختص بالطبقة او اللغة او الآداب او العلوم او الموسيقى او الاخلاقيات او السياسة " (صن، 2008)، وهو ما ينطبق على فكرة البروفيسور في مزج تلك الهويات بغية تحقيق غايتين الاولى سياسية - اجتماعية عبر انهاء مصدر الصراع المتمثل في تنوع الهويات، والثانية طبية عبر محاولة اطالة عمر الانسان - وفقاً لنظرية ما بعد الانسانية - اذ يقر البروفيسور بتلك الغاية مخاطباً آدم الجديد " أنا بصفتي طبيباً هدفي ايجاد بدائل للموت، أو تأجيله لوقت ما، لعلني أو لعل نجاحي النسبي ربما يمكن أي طبيب من توسيع دائرة الحياة الى أبعد مدى نقدر عليه، وبدلاً من أن يعيش خالد





20 سنة أو موشي 30 والآخر 80 وكارل 50، بدلا من كل ذلك يمكن أن أجعل هؤلاء مجتمعين في واحد يعيشون سنوات طويلة، لا نضطر خلالها الا الى تبديل الجسد، لأن مشكلتي الحقيقية ليست مع الجسد وحده" (عسكر، 2010: 55-56)، اذ يقدم البروفيسور فكرته في تطوير الجسد الانساني عبر الافادة من تنوع جينات كل الاشخاص الذين اخضعهم لتجربته، وهنا يتفق مع اهداف النظرية ما بعد الانسانية في اطالة عمر الانسان التي قد تكون احدى أمنيات الذات الانسانية في تحقق خلودها.

3. المحور الثالث: الدور السلبي لتوظيف التكنولوجيا في تهديد السلام

مثما كان للأدب دوره في تحديد أهمية التكنولوجيا في بناء السلام، فلقد تنبه - في المقابل - الى المخاطر المحدقة بالبشرية جراء استخدام تلك التقنيات، فالتكنولوجيا سلاح ذو حدين، اذا لم يحسن المتخصصون استخدامه لاشك انه سيقود الى نتائج لا تضر الافراد فقط على المستوى الشخصي، بل انها تهدد السلام العالمي، ولما كانت الاختلافات هي التي تميز الشعوب فيما بينها وتمنعها خصوصيتها، فلاشك ان توظيف تقنية التعديل الجيني- في النص قيد الدراسة- سيتسبب في مظاهر سلبية تهدد سلام الانسان الداخلي والعالمي، لذلك فلقد رصدت الدراسة ثلاثة جوانب سلبية لتوظيف تقنية التعديل الجيني في النوفيل، وهي:

فقدان التنوع

لما كان تنوع الأمم هو قوة تحسب لها وتوجب الاعتراف بها ودعمها - انطلاقا من وجهة نظر التعددية الثقافية (مينش، 2010: 76) -، فلقد شكل التنوع اللغوي اهم خصيصة ثراء ثقافي يميز الافراد، فضلا عن محمول اللغة المكاني والعقائدي، لذلك عمد الروائي الى توظيف لغات الشخصيات المختلفة، وتركها تعبر عن دواخلها، اذ يختار الروائي الجزء الهندي في شخصية آدم الجديد ليعرض من خلال صراعه مع الذاكرة جمالية التنوع اللغوي الذي حظي به آدم الجديد بفضل خبرات وثقافة اجزائه الشخصية، فيركز على لحظة الاحتفال بعيد ميلاد كارلو/ الهندي الاصل الامريكي الجنسية وعبارات التهنية بلغات اشخاصه، ففي "الموعد المحدد انتصبت الكعكة وتهادت على أجنحة الأضواء الخافتة موسيقى هادئة:

كل عام وانت بخير

هي بيرث دي تو يو

كود فسلس دي





بوينس دياس بوينس تارد...

أتجاهل سخرיתי كوني خالدا أو شوان، قد لا أضحك في هذا المشهد.. ويدي تلوح في الهواء: _ الى اللقاء.. آستا لويغو.. سي يو" (عسكر، 2010: 33)، اذ يعتمد الراوي إلى توظيف اللغات الحية الشرقية والغربية فيبدأ بالعربية ثم الانكليزية والارجنتينية واخيرا الإسبانية، وفي كل ذلك تأكيده للتعددية الثقافية في نصه - اشارة لتعدد الشخصيات-، التي ستوحدها لغة واحدة، وتغيب بقية اللغات، وهو ما يهدد هندسة السلام عبر محو ثقافة الآخر بمحو لغته.

وقد تتسبب تجارب التعديل الجيني في صراع ديني عندما يحاول صهر كل المعتقدات، وتحديدًا المختلفة منها، من ذلك ما في لحظة ادراك آدم لهويته الجديدة " بعد أن قرأ آدم الجديد تاريخ حياته السابق راودته انفعالات متباينة، ذاته الصيني وجدها مرحلة اخيرة لصوره المتمثلة بعوالم امتدت لملايين السنين التي تناسخت في عمر الكون، وكان كارل الفيلسوف مندهشا لصيغة الجمع تلك التي تمثله في تحول الاسطورة إلى واقع... أربع ديانات خمس قوميات تسكن رأسا تألف هو والجسد من عشرات الاشخاص، لأي بلد ينتمي وأي دين يعتنق، سيزحف اليهودي لينكر المسيحي والمسلم فيه، أم يخطف الجميع البوذي الى تحول آخر، وقد خطفه بالفعل الآن الى آخر تحول هو فيه" (عسكر، 2010: 63)، يشير تحول الهويات وانصهارها الى صراع خفي أولاً، قد يشير الى صراع الذاكرة والتاريخ الانساني، ويطرح سؤالاً ضمناً في حق كل هوية برواية تاريخها الخاص الذي سيكون مهدداً أمام تاريخ انساني شامل لكل الطوائف والايديولوجيات.

ضياح الهوية الثقافية

تشكل الاعراف والتقاليد الاجتماعية أهم عناصر الهوية الثقافية التي تمنح الافراد سمة التميز، فاذا ما تم دمجها كلها فاشك ان ذلك سيقود الى صراع اجتماعي وعقائدي في بعض الاحيان، وهو ما يهدد صلب عملية بناء السلام، اذ طرح النص تلك الثيمة في معرض رد (ادم موشي) للبروفيسور " بغض النظر عن حسن نيتك، لكن ما ذنبي ان اعيش ذكرى لا تخصني مثل ديزي، أو أعشق اختي، وربما اسمع مفهومها لا افهم صورته، كالأخرة، وذهني مشغول بأني وريث أهلي الوحيد، وكيف أرث أبي" (عسكر، 2010: 65)، لذلك فان عدم فهم آلية الدمج وفرضه عنوة وعدم تحقيق التوازن بين القيم الإنسانية لدى الافراد والانجاز العلمي يسبب خلافاً واضحاً في هندسة السلام وبنائه.





وَيَدْخُلُ ضَمْنَ سَلْبِيَّاتِ تَوْظِيفِ تَقْنِيَةِ التَّعْدِيلِ الْجِنْيِي - بِحَسَبِ النِّصِّ - ضِيَاعُ الذاكرةِ وَمَحْوُهَا، وَهُوَ مَا أَكَّدَهُ آدَمُ الْجَدِيدُ فِي مَعْرُضِ حَدِيثِهِ مَعَ حَبِيبَتِهِ السَّابِقَةِ فِي جُزْءٍ مِنْ شَخْصِيَّتِهِ الْاُولَى "بَل" فَيَخاطِبُهَا مَوْضِحًا تَغْيِيرَ الْمَشَاعِرِ وَصُعُوبَةَ التَّجَرِبَةِ الَّتِي عَاشَهَا "لَكِنَّكَ كُنْتَ بِغَيْرِ صُورَةٍ، وَكُنْتُ أَنَا وَاحِدًا بِشَكْلِ آخَرٍ، فَهَلْ يُمْكِنُكَ أَنْ تَفْهَمِي اللُّغَةَ الصِّينِيَّةَ وَالْعَبْرِيَّةَ وَالْعَرَبِيَّةَ فَضْلًا عَنِ الْإِسْبَانِيَّةِ، بِكُمْ لُغَةٌ أَحَدُكُمْ، أَمْ بِأَيَّةِ نَفْسٍ أَحْبَبْتُكَ، ثُمَّ مَاذَا عَنِي أَنَا فِي الصِّينِ، وَهَنَّاكَ حَرْبٍ فِي فَيْتَنَامٍ، وَلَمْ أَحْزَنْ إِذَا هَرَبْتَ أُخْتِي الْأُمِيرَةَ، أَوْ أَهَمُّ بِالْإِنْتِحَارِ حِينَ تَخُونَنِي زَوْجَتِي" (عسکر، 2010: 28)، فَخُصُوصِيَّةُ الذاكرةِ الْفَرْدِيَّةِ وَتَقَاظُ الْفَرْدِ تَمَحُّ فِي مَقَابِلِ ذَاكِرَةٍ أَكْثَرَ شُمُولِيَّةٍ وَجَمَاعِيَّةٍ، مَا يَهْدِدُ الشُّعُورَ بِالْإِنْتِمَاءِ وَأَقْصَاءَ الْجُذُورِ الَّتِي يَعِدُّ أَهَمُّ مَوْشُرَاتِ الْإِحْسَاسِ الْإِنْطُولُوجِي لِلذَّاتِ، فَتَتَشَكَّلُ الْهُوِيَّةُ الْجَدِيدَةُ وَفَقْ بَنِيَّةٌ فَوْقِيَّةٌ تَنْظُرُ لِلهُوِيَّاتِ الْقَدِيمَةِ بِوَصْفِهَا مَصْدَرًا لِلصَّرَاحِ فَقَطْ، لَا مَصْدَرًا لِلتَّمْيِيزِ.

فَضْلًا عَنِ ذَلِكَ - وَفِي مِثْلِ هَذِهِ الْحَالِ - فَلَقَدْ أَهْمَلُ الْمَوْقِفَ الْإِخْلَاقِي وَالْقَانُونِي فِي اسْتِخْدَامِ أَعْضَاءِ الْإِفْرَادِ وَعَدَمِ اخْذِ مَوَاقِفَتِهِمْ فِي التَّصَرُّفِ بِأَجْسَادِهِمْ بَعْدَ الْمَوْتِ، أَيْ أَنَّهُمْ لَمْ يَحْتَرَمُوا قُدْسِيَّةَ الْجَسَدِ وَحَقُوقَهُ - وَإِنْ كَانَتْ الْغَايَةُ نَبِيلَةً فَهِيَ لَا تَبْرُرُ الْوَسِيلَةَ - فَلَقَدْ تَسَبَّبَ بِضِيَاعِ نَفْسِي وَإِيدِيُولُوجِي لِلْأَفْرَادِ، وَهُوَ مَا يَحِيلُ عَلَى أَهَمِّ أبعادِ نَظَرِيَّةٍ مَا بَعْدَ الْإِنْسَانِيَّةِ وَهِيَ أَخْلَاقِيَّاتُ الْبَيُوتِكُونُولُوجِيَا فِي تَحْدِيدِ الْمَسْئُولِيَّةِ الْعِلْمِيَّةِ فِي هَذَا تَجَارِبِ.

هَيْمَنَةُ التَّكْنُولُوجِيَا وَجُشَعُ الْهَنْدَسَةِ الْوَرَاثِيَّةِ

قَدْ تَرْتَبِطُ غَايَاتُ بَعْضِ التَّجَارِبِ الْعِلْمِيَّةِ بِتَحْقِيقِ مَكَاسِبِ مَادِيَّةٍ، وَهُوَ مَا يَتَحَقَّقُ عَلَى حَسَابِ الْإِفْرَادِ الَّذِينَ سَيَعِيشُونَ تَجَرِبَةَ الضِّيَاعِ فِي عَوَالِمِهِمْ، فـ "تَغْدُو مَهْمَةُ الْبَحْثِ عَنْ مَكَانٍ يَحْمِلُ الْمَعْنَى مَهْمَةً شَاقَّةً... تَخْلُقُ غَرَبَةً لَا يُمْكِنُ تَجَاوُزَهَا، تَتْرَكَ وَرَاءَهَا شُعُورًا عَمِيقًا بِالْحُزْنِ غَيْرِ الْمَفْهُومِ" (بَاوْمَان، 2016: 14)، وَهُوَ الشُّعُورُ الَّذِي عَاشَهُ (آدَمُ الْجَدِيدُ) وَلَمْ يَسْتَطِعْ تَقْبَلُهُ بَدَأً، فَيَعْمَدُ الْبُرُوفِيْسُورَ إِلَى اقْنَاعِهِ بِفِكْرَتِهِ الَّتِي حَلَمَ بِتَحْقِيقِهَا عَلَى مَدَارِ نِصْفِ قَرْنٍ، وَهُوَ مَا أَكَّدَهُ فِي حَوَارِهِ مَعَ شَخْصِيَّةِ (آدَمُ الْجَدِيدُ) مَبِينًا لَهُ زَمَنُ انْبِثَاقِ الْفِكْرَةِ مُحَاوَلَا اقْنَاعِهِ بِتَقْبَلِ الْوَضْعِ الْجَدِيدِ قَائِلًا "أَنْكَ لَنْ تَفْهَمَنِي لَنْ تَفْهَمَنِي مَا لَمْ تَقْبَلِ الْوَضْعَ الْجَدِيدَ الَّذِي وَضَعْتُكَ فِيهِ الْعِلْمُ الْحَدِيثُ الْمَتَطَوِّرُ، الْمَنْبِقُ مِنْ حَضَارَةِ آفَهَا خَالِدٍ وَكَارِلٍ، وَمَسْمِيَّاتٍ أُخْرَى تَعَايِشَتْ وَامْتَرَجَتْ دُونَ أَنْ تَنْصَهَرَ تَمَامًا، فَجَاءَ دَوْرُ الْعِلْمِ لِجَعْلِهَا تَنْوِبًا مَعَ بَعْضِهَا وَتَكُونُ كِتْلَةً وَاحِدَةً يَصْعَبُ الْفَصْلُ بَيْنَهَا" (عسکر، 2010: 53)، وَهُوَ مَا يَجْعَلُ النِّصَّ يَشِيرُ إِلَى ثَنَائِيَّةٍ مَتَنَاقِضَةٍ





بين استعمار الجسد الانساني و تحريره، وفي ظل تمرد آدم الجديد على الفكرة فانه يشير ايضا الى صراع التكنولوجيا وحرية الافراد الشخصية.

وفي محاولة البروفيسور اقناع آدم الجديد بأهمية فكرته وزمن انبثاقها واسبابها، يستطرد قائلاً " لقد راودتني الفكرة منذ كنت طالبا في الكلية الطبية، يومها سألت نفسي عن الانسان والحضارة... ومن قبل سألت نفسي أليست حضارتنا مزيجا من حضارات مختلفة، عربية وصينية وأمريكية وإسبانية وعبرية و.. أليس العقل البشري هو الذي أبدع كل هذه الحضارة الراقية؟ اذا يمكننا مزج العقل البشري !" (عسكر، 2010: 54)، فالبروفيسور يحاول اعادة تعريف الحضارة الانسانية بوصفها نصا هجيناً قائم على حضارات قد تكون مختلفة ثقافيا لكنها بالتالي خدمت البشرية جمعاء، وهو نفس المنطلق الذي وظفه في عملية الخلق الجديدة، فهو يحاكي تقنية التناسل الحضاري في خلق انسان من كل التقاطعات الايديولوجية والدينية، فإذا كانت الحضارة الانسانية تهدف الى رقي المجتمع الانساني، فإن عملية المحاكاة هذه تهدف الى خلق السلام وادامته.

ويعود ليوضح عملية تطبيق الفكرة قائلاً " ان علاقتي بك تمتد الى زمن بعيد، فهذا الجسد الذي يحمله آدم أنت جسدك الذي شككت فيه، يتألف من أعضاء أخذت من عشرات الاشخاص، أناس ماتوا بحوادث مختلفة، أنسجة حية، ان جزءا مثل اليد تجمع من عشرة أشخاص أو أكثر، كذلك الامعاء والمعدة والكبد، حتى تجمع لدي جسد كامل يمكن أن أركبه في شخص واحد" (عسكر، 2010: 54). ولا يمكننا في كل ذلك التغاضي أو التغافل عن دور الأدب في خلق تلك الطموحات التكنولوجية وتحققها، وهو ما نجده في قول الراوي " كان البشر يخلقون أساطير، أما الان فالأسطورة خلقت الانسان" (عسكر، 2010: 63)، اذ تحقق حلم البروفيسور واعاد تشكيل جسد انساني من اعضاء بشرية لأشخاص توفوا يفصل بينهم ما يقارب الثلاثون عاماً.

واجمالاً.. فلقد أثبت الادب قدرته في استيعاب واستباق، بل واستشراف المستقبل في ظل تطوير تلك التجارب، التي ستكون سلاحا ذا حدين للبشرية وعليها.

الخاتمة

بعد الانتهاء من كشفنا لدور الأدب في توظيف التكنولوجيا اداة لبناء السلام في نوفيلا (آدم الجديد) يمكننا تلخيص الدراسة عبر التركيز على الثيمة والبنية والتقنيات:





1- فما يتعلق بالثيمة فلقد ركزت الرواية - عبر موضوعها الاساس تقنية الهندسة الوراثية - في بعدها الثقافي على الهويات المتصارعة ممثلة باليهودية والاسلام، او الشيوعية والتصوف، وقد اشارت الرواية في نسقها المضمّر في فكرة قيام بروفيسور غربي بهذه التجربة وحلمه بتحقيقها منذ العام 1966 الى تفوق الغرب او القوى العالمية التي تدير العالم تحقيقا لغايات انسانية - وأهم تلك الغايات هي بناء السلام - بعيدا عن هوية الافراد/الشخصيات - وإن كان في حقيقته يمثل بعدا ما بعد استعماري

2- ما يتعلق بالبنية فلقد تلاعب الروائي بالزمن بدءاً من العام 1966 حتى العام 1986 تاركا المستقبل مفتوحا امام آدم الجديد الذي بقي في حيرة من امره متسائلا عن تحديد هويته، أما المكان فلقد اختار أمكنة صراع ثقافي (اسرائيل/أحدى الدول الخليجية) وعسكري (امريكا / الصين)، وفيما يتعلق بالأحداث فلقد ركزت غالبيتها على حروب تركت بصمتها في الذاكرة البشرية، وعن الشخصيات فلقد قدمت وفق ثنائية النمطية/ ما بعد الحداثية، فالنمطية ممثلة بذاكرة الشخصيات الميتة، اما الشخصية ذات التفكير ما بعد الحداثي فلقد تمثلت بالبروفيسور، لتنتج نوعاً ثالثاً هجيناً بين النمطية بسبب المحمول الثقافي لذواكر الاشخاص المتوفين وبين شخصية ذات فكر ليبرالي ترفض كل تلك الذواكر.

3- وما يتعلق بالتقنيات فلقد عمد الروائي في لغته الى توظيف لغة هجينة - وان كانت على مستوى العبارات- لتحمل رمزية التنوع الثقافي لشخصياته، فضلا عن توظيفه الرؤية المتعددة في السرد - في اختيار هويات مختلفة ثقافيا - للخروج برؤية واحدة تعمق الثيمة الأساس وهي حل النزاع وهندسة السلام - أي تغيير الرؤية من المتعددة الى الاحادية -، وبغية اصفاء جو من المصادقية واقناع القارئ يتوصل الروائي بتقنيتي الرسائل - في خطابه لادم الجديد وشرح مشروعه - والتوثيق عبر الاشارة لحرب ال73 وحرب فيتنام تحديدا بوصفها محفورة في وجدان مشاركيها، والاشارة الى ان الافراد هم ضحايا هذه الحروب وهم ادوات للسلطة يخوضون حربا لمصالح خاصة لتلك السلطة على حساب انسانياتهم.

النتائج:

1- قدرة الأدب- النصوص الروائية تحديدا على مواكبة قضايا العصر وأزماته، واقتراح البدائل التي وان كانت صعبة فإنها لن تكون مستحيلة في ظل التطور التكنولوجي الهائل.





- 2- تغيير وظيفة الادب من التوعية والترفيه والنقد الى مشاركون في صنع القرارات العالمية عبر تحوله من عارض للموضوع الى فضاء للتطبيق، وتحديد ما يتعلق بصنع السلام.
- 3- نجحت الرواية عبر توظيف تقنية التعديل الجيني في تغيير ذاكرة الحروب والصراعات والمآسي الى ذاكرة جمعية تخلو من عناصر الكراهية والتطرف.
- 4- شرح طبيعة العلاقة بين الذاكرة والهوية من خلال تقنية التعديل الجيني.
- 5- اثاره النص الروائي لقضية الهوية من منظور جديد عبر اعادة تعريفها واسئلة النص عن حدود التكنولوجيا.
- 6- التنبؤ بقدرة التكنولوجيا على رسم عالم جديد.
- 7- عد التكنولوجيا والادب - بوصف الاخير آلية ثقافية - احدى ادوات بناء السلام.

التوصيات

- 1- تحديد المسؤولية الاخلاقية في اجراء هكذا عمليات على ارض الواقع.
- 2- احترام المعتقدات الدينية والايولوجية للأفراد قيد التجربة

المصادر:

- [1] قصي الشيخ عسكر. (2010). روايات وقصص من الخيال العلمي. منتدى سور الأزيكية.
- [2] الأمة والمواطنة في عصر العولمة (من روابط وهويات قومية الى أخرى متحولة). (2010). تأليف: ريتشارد مينش، ترجمة: عباس عباس، مراجعة: علي خليل، وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.
- [3] الحياة السائلة. (2016). زيجمونت باومان، ترجمة: حجاج أبو جبر، تقديم: هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت.
- [4] المدخل لدراسات السلام وحل النزاعات. (2021). خيري عبدالله وآخرون، اصدارات جمعية الأمل العراقية.
- [5] الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي. (2008). أمارتيا صن، ترجمة: سحر توفيق، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد 352، يونيو.
- [6] تقييم الصراع والتخطيط لبناء السلام، نحو نهج تشاركي للأمن الانساني. (2019). ليسا شيرك، ترجمة: حسن ناظم وآخرون، اصدارات جمعية الأمل العراقية ووزارة التعليم العالي والبحث





العلمي، العراق.

- [7] حرب الجينوم، كيف حاول كريج فينتر الامساك بشفرة الحياة وانقاذ العالم. (2009). تأليف: جيمس شريف، ترجمة: د. حسن أبو بكر، دار الياس العصرية للطباعة والنشر - كلمة، الامارات العربية المتحدة - الاردن، ط1.
- [8] دور الأدب في الوعي القومي العربي. (1986). مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط4.
- [9] صدام الحضارات: اعادة صنع النظام العالمي الجديد. (1999). صامويل هنتكتون، ترجمة: مالك عبيد أبو شهيو - محمود محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان - ليبيا، ط2.
- [10] مبادئ الاحياء المجهرية. (1990). د. غازي موسى الخطيب - د. وهاب أمين حسن، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق.
- [11] مشكلة العلوم الانسانية، تقنيها وإمكانية حلها. (2014). أ.د. يمنى طريف الخولي، مؤسسة هندواي - المملكة المتحدة.
- [12] ايجابيات وسلبيات الهندسة الوراثية في الانسان. (2025). شبكة الانترنت، تم الاطلاع بتاريخ 2025/3/31 <https://Praxilabs.com>
- [13] تقنية كريسبر للتعديل الجيني. (2025). الجزيرة، تم الاطلاع بتاريخ 2025/3/31 <https://www.aljazeera.net>
- [14] قصي الشيخ عسكر. (2025). ديوان العرب، شبكة المعلومات، تم الاطلاع بتاريخ 2025/4/4 <https://maildiwanalarb.com>
- [15] مشروع الالف جينوم. (2025). شبكة الانترنت، تم الاطلاع بتاريخ 2025/3/31 www.al.aleem.science
- [16] منظمة الصحة العالمية. (2025). توجيهات جديدة بشأن التعديل الوراثي، تم الاطلاع بتاريخ 2025/3/31 <https://www.who.int>
- [17] Kowalcze, Malgorzata. (2020). *The Post humanist Methodology in Literary Criticism. Forum for World Literature Studies*, 12(4), 712.





تحليل الخطاب الشعري في قصيدة (يا دجلة الخير) للشاعر محمد مهدي الجواهري

م.م ليث صبيح عطيه عبد الميالي¹

¹ وزارة التربية المديرية العامة للتربية في محافظة القادسية

laith199sabieh@gmail.com

الملخص. إن البحث بصدد تقصي خطاب الجواهري الشعري مستندا على القراءة التحليلية أخذاً بنظر الاعتبار البعد التأويلي وما يضيفه النص من أفق توقع للمتلقي وأهمية البحث متأتبة من الأهمية التي مني بها خطاب الجواهري في هذه القصيدة على مستوى المضامين والاعتبارات الاجتماعية واللغوية. عليه تُعدُّ قصيدة الجواهري هي بمثابة دعوة سياقية متناصّة مع الأبعاد الثورية والتوعوية الهادفة لرفع الهمّة، وبذلك يمكن عدُّ القصيدة وصف اجتماعي لبعض الرؤى الايدلوجية وأهمية إزالتها والابتعاد عنها. وإن قصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) كانت دعوة لسياقات تناصية حرص الشاعر على توظيفها وتأصيلها في خطاب؛ ليكون على تواصل وتماجية التأكيد؛ لرفع معنويات المتلقي وهذه مظاهره خطابية، سعى الشاعر لتحقيقها، وبهذا فقد افرزت بعدا تداوليا يستند في لغته وبلاغته ومضامينه على وصف اجتماعي مفعم في بعض الاحيان برؤية ايدلوجية وكان حريصا على اقتناء هذه الانماط الخطابية. وبهذه الجدلية الخطابية، تكشف عملية المقاربة الدلالية والتداولية فحوى الخطاب ومضامينه الاجتماعية.

Abstract. If an investigation into al-Jawahiri's poetic discourse is found, based on an analytical reading that takes into account the interpretive perspective and the text's anticipated horizon of reception, the importance of this research stems from the significance of al-Jawahiri's discourse in this need for a level of social and linguistic content and considerations. Therefore, al-Jawahiri's signature is its intertextual agreement with the revolutionary and awareness-raising dimensions aimed at the ambitious Ferrari, and





thus it can be considered a social description of some ideological visions, their importance, and their distancing from them. Al-Jawahiri's poem "O Tigris of Goodness" was an invitation to intertextual contexts that the poet was keen to employ and incorporate into his discourse; to be continuous and complete; a tower of the recipient's morale. This is a rhetorical phenomenon that the poet sought, as it produced a pragmatic dimension in his language, rhetoric, and content, on a social description sometimes imbued with an ideological vision, and instead prefers to acquire these rhetorical patterns. The rhetorical debate has emerged due to the semantic and pragmatic nature of the discourse, its content, and its social implications.

المقدمة

إنَّ المقاربة التحليلية لخطاب ما، يفرض أحيانا على المحلل خصوصية الدراسة الهادفة مراعيًا بذلك السياقات المرجعية، من خلال تقصي الأبعاد اللغوية التركيبية أو النحوية، ولعل ما حققته المدارس التحليلية في جوانبها الإجرائية، مراعية بذلك التحليل السيميائي والتداولي.

وعلى غرار هذه الرؤية سعى البحث إلى تقصي خطاب الجواهري، وما يتضمنه من عمل تواصلية اجتماعية من شأنه التأكيد على أهمية السياق الذي عاشه الشاعر، وقد فرض عليه سلوكاً معيناً وخطاباً خاصاً. وقد تبنى البحث المنهج الوصفي التحليلي، آخذاً بنظر الاعتبار البعد التداولي أو التأويلي وما يضيفه النص من أفق توقع للمتلقي. وأهمية البحث متأنية من الأهمية التي مُني بها خطاب الجواهري في قصيدته (يا دجلة الخير)، التي حاولت أن تعالج جملة من المضامين والاعتبارات الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك، فالشاعر بصدد توجيه الخطاب إلى بلده الذي فارقه على مضض. فالفكرة التي حرص الشاعر على إيصالها للمتلقي تكمن بمدى أهمية البلد الذي فارقه الشاعر. وانطلقاً من هذه العناية يسعى البحث إلى كشف مضامين هذا الخطاب، وما يحمله من هموم تخص أبناء وطنه، وقد جاءت خطة البحث على مقدمة وتمهيد تناول فيه (مفهوم التحليل والخطاب) ومجموعة من المطالب من قبيل (دلالة العنوان، ودلالة الإحالات المتمثلة بتكرار أسلوب النداء والضمير، ودلالة الربط بأسلوب الوصل (حرف العطف)، ودلالة التماسك الكلي للخطاب عبر أسلوب التمني والترجي وأسلوب التوكيد والاستفهام)، وخاتماً البحث بخلاصة مفادها أهم النتائج التي توصل إليها البحث





التمهيد

إن مصطلح تحليل الخطاب، يعدُّ من المصطلحات التي تتصف بمجال معرفي واسع ومتشعب وذلك تبعاً لمجموعة من الإشكاليات التي تتعلق بالمفهوم وتاريخ النشأة ومجال الدراسة؛ إذ هو "خط يعبر اللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس والأدب والتاريخ ينمو ويتجدد وتتفرع اتجاهاته وتتنوع مقارباته ما دام منفتحاً على إنجازات الحقول المعرفية المذكورة" (عبيدي، 2018: 33) ومن ذلك يمكن أن يُعدَّ تحليل الخطاب "سلسلة من المقاربات متداخلة الاختصاصات يمكن أن تستعمل في استقصاء عديد المجالات الاجتماعية المختلفة في أنواع عديدة ومختلفة من الدراسات" (يورغنسن وفيليبس، 2019: 13). وبهذا فإن تحليل الخطاب يتسم بمجموعة من المقاربات، منها المقاربة التداولية والسيمايائية والفلسفية والتلفظية (يورغنسن وفيليبس، 2019: 14-15).

وعلى غرار ما ذكر نحاول أن نبحث في مفردتي (التحليل والخطاب) وذلك من أجل الوقوف على البنية التركيبية لهذا المصطلح.

التحليل لغة:

يقول ابن فارس (ت 395هـ) في مادة (حلّ): "حلّ له فروع كثيرة ومسايل، وأصلها كلها عندي فتح الشيء، لا يشذ عنه شيء، يقال حللت العقدة أحلّها حلاً" (ابن فارس، 1979: 20/2). ومن ذلك أيضاً يُعدُّ "الأصل في هذه المادة هو رفع العقد والحُرمة ويدل عليه وقوعها في مقابل الحرمة... ويراد بالفتح ورفع المحدودية والممنوعة، وإنزال القوم برفع الحدود اللازمة" (المصطفوي، 2009: 317/2-318).

التحليل اصطلاحاً:

يكون التحليل تفكيكاً للأشياء؛ أي تفكيك مكونات الشيء ومعرفة جزئيات بنياته الداخلية (الصغرى والكبرى)، والبحث في جزئيات التفاعل الحاصل بينهما (عمارة وآخرون، 2015: 199). وبذلك عُرف (التحليل) بأنه: "كل خاص متماسك في متتالية من الأشكال اللغوية مرتبة في جمل متعاقبة" (عزي، 2008: 134) وهو كذلك "كل تقنية تبحث عن تأسيس العلاقات أو الصلات التي توجد بين الوحدات اللغوية للخطاب المكتوب أو الشفوي على مستوى أعلى من الجملة" (عزي، 2008: 143).





ومن هذا المنطلق فإن مدرسة تحليل الخطاب، تعمل على دراسة الكيفية التي على وفقها تؤدي البنيات الخطابية الوظائف، بمعنى دراسة الإنتاج القولي أو الأقوال في سياقاتها، وهذا يتم على وفق الربط المباشر بين الخطاب النحوي ودلالته (العموش، 2018: 26) وعلى وفق هذه الرؤية يرى أهل الفلسفة واللغة، بأن مصطلح (التحليل) يسعى إلى تقطيع وتفتيت المادة اللغوية إلى وحدات صغيرة، بعد أن كانت بحقيقتها مركبا أو تركيبا كليا (عكاشة، 2012: 12-16).

وعليه يشكل مصطلح (التحليل) على وفق التوجه اللغوي والاصطلاحي الدراسة الداخلية للنص ومحاورته من الداخل؛ وذلك على وفق النشاط الذي يقوم به المتلقي لإدراك البنية النصية وما تضره من دلالات؛ بمعنى الوقوف على مستويات التحليل للنص، بحثا عن الدلالة وانسجامها في بنية النص.

الخطاب لغة:

يرى ابن فارس بأن مادة (خطب) هي " أحدهما الكلام بين اثنين، يُقال خاطبه يخاطبه خطابا، والخطبة من ذلك... والخطبة: الكلام المخطوب به... وأما الأصل الآخر: فاختلاف لونين، الخطباء: الأتان الذي لها خط أسود على متنها" (ابن فارس، 1979: 198/2)، وكذلك ترد بمعنى " المخاطبة والتخاطب: المراجعة في الكلام، ومنه الخطبة والخطبة، وأصل الخطبة: الحالة التي عليها الإنسان إذا خطب، نحو الجلسة. والخطب: الأمر العظيم الذي يكثر فيه التخاطب. وفصل الخطاب ما ينفصل به الأمر من الخطاب" (الأصفهاني، د.ت: 157).

والخطب هو بمعنى " خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام. وخطب الخطيب خطبة حسنة. وخطب الخطيب خطبة جميلة وكثر خطابها... واختطب القوم فلانا: دعوة إلى أن يخطب إليهم، يقال: اختطبه فما خطب إليهم... وتقول له أنت الأخطب البين الخطبة: فتخيل إليه إنه ذو البيان في خطبته" (الزمخشري، 1998: 255/1).

ومنهم من يرى مادة (الخطب) هي بمعنى " الحضور والتكلم في قبال فرد أو أفراد فيحتاج إلى قيدين، وهذا المعنى تختلف خصوصياته باختلاف الصيغ: فالمخاطبة أو الخطاب يدل على إدانة الحضور والتكلم. والخطيب هو الذي من شأنه ذلك وهو متصف به. والخطب مصدر مجرد يدل على مطلق ذلك المعنى. والخطبة فُعلة يدل على ما يُفعل به كاللزمة والعدة. والخطبة فُعلة يدل على نوع خاص من الخطب كالقعدة والجلسة... وأما المعاني المختلفة المذكورة في اللغات والتفسير: كاللزام





بين المتكلم والسامع، والمراجعة في الكلام والشأن والأمر العظيم والسبب والحالة المخصوصة وغيرها كلها من باب التقريب بمناسبة الموارد" (المصطفوي، 2009: 92/3).

وبهذه الإشارة يتسم مفهوم الخطاب لغوياً، بأنه يعني الحضور والتكلم، أي مشاركة الشخص للناس وكلامه معهم، التي تعدُّ من مصاديق الأصل بالإضافة إلى ذلك يرد (الخطب) بمعنى الأمر العظيم (المصطفوي، 2009: 93/3).

الخطاب اصطلاحاً

إن تعريفات الخطاب الاصطلاحي متنوعة ومرد هذا التنوع يعود إلى اقتران هذا بوصف آخر كالخطاب السياسي والخطاب الثقافي والخطاب الصوفي والخطاب التاريخي والخطاب الاجتماعي (الشهري، 2004: 34).

وبناء على هذا الاختلاف في النظم، نكسب خطاباً شمولياً يفتح لنا نافذة الوقوف على خطابات شتى تتعدد دلالاتها بتعدد الاتجاهات والمجالات، ومن ذلك عُذُّ الخطاب " ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض " (بن سلامة، 2009: 16).

ويرى (ميشيل فوكو) بأن الخطاب هو " شبكة معقدة من النظم الاجتماعية السياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب " (بوقرة، 2009: 13) وقد قال (رولان بارت): " يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد شفويًا أم مكتوبًا، وعبر الصورة، ثابتًا أو متحركًا، عبر الإيماءة وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد السرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي..." (بارت، 1988: 89).

ومن خلال هذه الرؤية يحال (رولان بارت) دراسة الخطاب لسانياً؛ إذ يرى الخطاب لا يوجد في الجملة؛ لأن الجملة هي القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة كمال الخطاب، وعليه فالخطاب هو جملة كبيرة (بارت، 1988: 89). وهذا الفهم اللساني للخطاب يفترض متكلاً ومستمعاً حيث يسعى الأول إلى التأثير في الثاني عابر بمفهومه اللساني حدود الجملة.

وبعد ذكر المفهوم اللغوي والاصطلاحي (للتحليل والخطاب) نخرج على الرؤية التي مُني بها مفهوم تحليل الخطاب؛ وذلك في الدراسات التي اتخذت من الخطاب جانباً معرفياً لدراساتها، وقد تم هذا الأمر بتشكيل دراسات عديدة من شأنها وضع رؤية معرفية تُعنى بتحليل الخطاب، وتم ذلك في الدول الغربية؛





لكنها كانت غير واضحة المعالم، لكن هذه المعالم اتضحت نهاية السبعينيات من القرن العشرين (عبيدي، 2018: 37).

ومن ذلك يرى (هاريس) بأن تحليل الخطاب هو " كل خاص متماسك في متتالية من الأشكال اللغوية مرتبة في جمل متعاقبة" (عزي، 2008: 134)، ويعرفه (جورج مونان) على أنه " كل تقنية تبحث عن تأسيس العلاقات أو الصلات التي بين الوحدات اللغوية للخطاب المكتوب أو الشفوي على مستوى أعلى من الجملة" (عزي، 2008: 134).

وعليه يسعى هذا التحليل إلى دراسة البنية اللغوية للخطاب أبعد من الجملة من خلال معرفة الكيفية التي يتم بها تحديد الوظائف، وهذا يتم بدراسة إنتاج كل نظام قولي على وفق السياق الذي نشأ فيه، وهذا يتم عن طريق الربط اللغوي المباشر لنظام اللغة النحوي ودلالاته، وبذلك تكون الضرورة اللغوية لمقاربة البنى الدلالية قائمة على التحليل، والوصول إلى مقاصد الخطاب (العموش، 2018: 26).

ومن هذا المنطلق يسعى البحث إلى تقصي مقاصد الخطاب الشعري ضمن دائرة (تحليل الخطاب) متتبعا لتراكيب النحوية والمعجمية والدلالية، وربطها بسياقها التداولي؛ آخذين بنظر الاعتبار المستوى التواصل للناصر من (مرسل ومتلق ورسالة)، ومدى أثر هذه العناصر في رقد النص واستكناه الدلالات والمعاني ضمن المجال التأويلي (الخالدة، 2005: 24).

ولقراءة الخطاب الشعري أو تحليله يفرض على المتلقي مراعاة العناصر التي تفرض خصوصية الانسجام، والتماسك لبنية النص وضرورة فهمها وتحليلها، أي تحليل الخطاب الشعري ينظر إلى عناصر النص مستقلة عن البعض، وهذه العناصر باجتماعها تحيل على الدلالات الكامنة في الخطاب مع مراعاة بنية الخطاب، وضرورة البنى الصغرى وجزئياتها في تكوين خطاب شعري متكامل ومنسجم (مداس، 2007: 22).

وعليه يتضمن النص الشعري الفعل الكلامي، وهو مزود بمجموعة من العلاقات أو المستويات اللغوية كالمعجمية والصوتية والتركيبية، وهذه البنية النصية للخطاب الشعري، تحيل إلى صور وتراكيب، يسعى المتلقي إلى فهمها أو تحليلها على وفق الاستدراك التحليلي للأدوات اللغوية أو اللسانية، والتي من شأنها تعمل على اتساق النص كالوصل والاستبدال والاحالات والحذف (الخالدة، 2005: 24).

وعلى وفق الرؤية الأنفة الذكر، تهدف الدراسة إلى تحليل الخطاب الشعري لقصيدة الجواهري (يا دجلة الخير) مراعيًا في تحليلها على وفق المنهج الوصفي التحليلي المستويات المعجمية والتركيبية





والمجازية، وربطها بالمعنى الدلالي، آخذين بنظر الاعتبار أهمية التصور المرجعي لمستوى الخطاب ومضامينه الفكرية.

تحليل القصيدة (يا دجلة الخير)

1. المطلب الأول: دلالة العنوان

إن عنوان القصيدة (يا دجلة الخير) الذي ورد بأسلوب النداء؛ نلمس فيه خطاباً مركزاً على إحساس الشاعر، وشوقه لوطنه الذي فارق؛ فوظف أسلوب النداء بالعنوان؛ ليُوحى بدلالة الفراق، وألم البعد، علماً أن العنوان يتسم بفكرة تغريض الخطاب؛ فهو الذي يزود المتلقي بتوقعات شاملة لفحوى الخطاب، أي يمكن عدّه متحكماً تأويلي على غرار ما يفهم المتلقي كلية الخطاب وغايته (بنيس، 2001: 45)، وهذا المنحى الخطابي الذي نلمس فيه دلالة البعد المشحون بالغربة، كشف عنه في ثنايا قصيدته، ومن ذلك فقد استند على زمن الماضي وضمير التكلم؛ ليبوح عن حال غربته؛ فيقول:

يا دجلة الخير يا أم البساتين	"حَبِيبْتُ سَفْحَكِ عَنْ بُعْدِ فَحْيِي
لَوْدَ الحَمَائِمِ بَيْنَ المَاءِ وَالطِّينِ	حَبِيبْتُ سَفْحَكِ ظَمَانًا أَلُوْدُ بِهِ
على الكراهية بين الحين والحين	يا دجلة الخير يا نبعا أفارقة
نبعا فنبعا فما كانت لِترويني	إني وردتُ عيون الماء صافية
لَيَّ النسائم أطراف الأفانين	وأنت يا قارباً تلوي الرياح به
يُحَاك منه غداة البين يطويني	وددتُ ذاك الشراع الرخص لو كفني

(الجواهري، 1987: 112)

إن البعد السياقي لهذا النص، يحيل على دلالة ظمناً الشاعر، أو ألم الأقصاء الذي غيبه عن وطنه، ومن ذلك عبر عن دلالة الوصل، رغم بعده، وكأنه يعيش تلك الذكريات التي كان منغمساً فيها، وهو يحبو بين ثنايا وطنه، ومن هذا المنطلق استدعى في بعده التداولي عن طريق خطاب النداء (يا دجلة الخير، يا قارباً) وضمير التكلم (حبيبْتُ، وردتُ، وددتُ...) صورة المشهد، الذي ألفه في وطنه، ولم يلمسه في بلاد الغربة. ولعل الأكثر فاعلية هو توظيفه لعبارة سيميائية من قبيل (السفح، أم البساتين، الشراع، الماء، الطين، الأفانين)؛ إذ أفصح بهذه العبارات عن ماهية الحراك الاجتماعي لبلده، وهو يمتلك أدوات العطاء التي اقتدها في غيره، وبهذه الدلالية ذات البعد الرمزي لخيرات البلد، أباح الشاعر للمتلقي عن مكنون النفس، وما يعتريها نتيجة الغربة من ضياع وانقطاع؛ فالحُجب والموانع، كانت سياقاً تداولياً أشارت إليه تلك العبارات السيميائية.





2. المطلب الثاني: دلالة الإحالات الخطابية

ومن أجل تفعيل التواصل الخطابي بين الباث والمتلقي، يستعين النص بجملة من الإحالات أو الإشارات؛ وذلك لربط أجزاء الخطاب وتحقيق قراءة أو تلقي فعال، إضافة إلى جعل النص متماسك ومنسجم ومتربط (دي بوجراند ودريسler، 1992: 89).

وبذلك تُعدُّ هذه الإحالات على اختلافها من أسماء أو إشارات تحيل على البنية الكلية الناتجة لشكل الخطاب وبنيته، فالتأويل على وفق هذا المقتضى من الإحالات يشكل دوراً مهماً في انساق الخطاب وشدة انسجامه (حسن، 2003: 76).

ومن هذه الإحالات التكرار بأسلوب النداء:

يا دجلة الخير: ما يغليك من حنقٍ	يُغلي فؤادي، وما يُشجيك يشجيني...
يا دجلة الخير: أدري بالذي طفعت	به مجاريك من فوقٍ إلى دون...
يا دجلة الخير: والدنيا مُفارقةٌ	وأَيُّ شرٍّ بخير غير مقرون...
يا دجلة الخير: كم من كنز موهبةٍ	لديك في القمم المسحور مخزون
يا دجلة الخير: إن الشعر هدهدٌ	للسمع ما بين ترخيمٍ وتنوين

(الجواهري، 1987: 115)

إن التعبير في هذه الأبيات بأسلوب النداء يمثل الصرخة، التي كشفت عن ذات الصراع التي مُنيت بمقتضى حال الشوق والإحساس بالوعي الحقيقي، بخيرات البلد، فالتكرار بهذا الأسلوب، هو إشارة إلى الانصهار النفسي والذاتي بكيئونة البلد، وبهذا الإطار نلتصق سيقاً اجتماعياً، يعكس بصورته التداولية، وتشكله الخطابي منظومة الدلالات الرمزية لفاعلية الانصهار بثيمة البلد، وشدة التناغم مع كنوز هذا البلد، وهذه العبارات تحمل في طياتها دلالة التشجي والحنين وعدم الاستسلام رغم البعد المضني.

ومن الإحالات التي أفرزها الشاعر في نصه الاستعانة بالضمير؛ ليشكل تماسكاً في بنية النص ودلالة التأكيد على التحدي الذي فرضه البلد في شموخه وعنفوانه:

"وأنت يا قارباً تلوي الرياح به	لَيَ النساءِ أطراف الأفانين...
ما كنتُ في مشهدٍ يعنك متهماً	خباً، وما كنتُ في غيبٍ بظنّين...
غازلتهم خليعاتٍ وإن لبست	من الطحالب مزهو الفساتين...
لو تعلمين بأطيافي ووحشتها	وددت مثلي لو أنَّ النوم يجفوني...
وأستريح إلى كوبٍ يُطمنني	أن ليس ما فيه من ماء بغسلين...





أجسُّ يقظانَ أطرافِي أعالِجُها
مما تحرَّقت في نومي يأتون..."
(الجواهري، 1987: 118)

إن البعد التأويلي للضمير في النص، يحيل على صلة الشاعر وتعلقه؛ إذ كان المُقتضى في النص، يشكل ملمحاً إشارياً وصوتا أطلقه الشاعر؛ ليستدعي أو يجمع شتات الخطاب الجمعي في المجتمع؛ وعلى غرار ذلك استعان بضمير (المخاطب والتكلم) كما في قوله: (أنت يا قارباً، وما كنتُ، بأطيافي، وددت)، ولعل هذا النوع من الخطاب، يُعدُّ تعبيراً وإيماءة لاستراتيجية التداول الدلالي؛ بحكم إحساس الشاعر بسياق الموقف سواء أكان الأمر متعلقاً به أم بأبناء بلده، ودلالة الاستعمال لهذه الضمائر هو تواصل اجتماعي يؤكد على ضرورة الموقف المساند، وخصوصية السياق المعرفي تفرض الوقفة الجادة التفاعلية على الجميع.

3. المطلب الثالث: دلالة الربط بأسلوب الوصل (حرف العطف)

إن الخطاب التواصلية، في تحقيق مراده يتطلب اتساقاً يربط السابق باللاحق، انطلاقاً من مفهوم عدّ النص عبارة عن خطاب يتسم بمتتالية مترابطة متماسكة، فعالة في تماسك النص (دي بوجراند وديسلر، 1992: 92).

النص بهذه الخصوصية، فيه بعض المفردات أو الجمل، التي يتم الربط بينها عبر الوصل الذي يحقق صورة التماثل الدلالي في النص (حسن، 2003: 80).
ويبدو لنا في نص الجواهري أن دلالة الربط بحرف العطف؛ أخذت فاعلية الجمع الكبرى في جمع المصير وتحديده:

والخائفين إجتداع الفقر ما لهم
واللائذين بدعوى الصبر مجبنة
والصبر ما أنفك مرادةً لمحتربٍ
وأني خير بلا شرٍ يُلقَّحه
والمفضلين عليه جدع عرنين
مستعصمين بحبلٍ منه موهون
ومستमित ومنجاة لمسكين
طهُر الملائك من رجس الشياطين
(الجواهري، 1987: 121)

إن فحوى الترابط الذي يشكله حرف العطف (الواو) في هذا النص، هو عبارة متتاليات استدعائية تعول أحدهما على الأخرى، بمعنى خوض غمار الصبر، يحتم على أهل البلد رفض قانون الخوف، والسعي نحو المواجهة، وهذه الأبيات وغيرها في نص الجواهري استعانت بحرف العطف؛ ليكون





بمحوريته التداولية أقوى وأشد تماسكا لبنية النص، بالإضافة إلى ترميم أواصر السياقات الاجتماعية لأهل البلد على وفق منظومة رفض الظلم، والخروج من دائرة الخضوع والاستسلام. وعليه يضيفي الوصل على هذه النص رابطا دلاليا متناغما مع صيرورة الإحساس بمضاعفة الهمة وشد العزم، وتحقيق فكرة تداولية مفادها جمع الشتات.

4. المطلب الرابع: دلالة التماسك الكلي للخطاب

إنّ متانة الخطاب وتماسكه، تخضع إلى خاصية معينة، وقد تشير إلى الإمكانات التي تفرضها الوسائل، التي يتضمنها الخطاب أو استند عليها، وهي بحد ذاتها لها دور كبير في وحدة الخطاب وشموليته، وبذلك فإن الوسائل اللغوية، تلعب دورا في تحقيق نصية الخطاب وتماسكه (دي بوجراند ودريسلر، 1992: 93).

إنّ سياق نص الجواهري في قصيدة (يا دجلة الخير) يتضمن بكليته الخطابية نظام سيميائي يعبر عن مدلولات لغوية على وفقها يمكن " تحليل الخطاب الذي يختص بتحليل الوحدات اللسانية التي تتعلق مع الظاهرة الاجتماعية المختلفة " (عبيدي، 2018: 41).

وعليه يحاول البحث ضمن هذه الرؤية معرفة " مصطلحات التحليل النصي لتربط بين بنية الخطاب والعلاقات السلطوية في المجتمع، ولتتناول كيفية تحقيق هذه العلاقات وتثبيتها، أو مناهضتها من خلال التفاعل الخطابي " (فوكو، 1987: 52).

ومن أجل إعادة معرفة هذه الترابط اللغوي وسياق النص أو مرجعيته، يتحتم على نظام الخطاب أو تحليله معرفة الكلية الشاملة لثنائية ثانيا النص، وما يدور حوله من مرجعيات؛ لذلك اشتغل نص الجواهري على سياقات مرجعية من خلال مفردات لغوية قابلة للتأويل:

يا دجلة الخير : ليت الشك منجليا	حقيقة دون تلميح وتخمين...
أقول: ليت كفافا والكفاف به	رحب الحياة وأقوات المساجين...
لعل نجوى تداوي حرّ أفئدة	فيها الحزازات تغلي كالبراكين...

(الجواهري، 1987: 123)

يشكل خطاب التمني والترجي وسيلة لغوية بلاغية، تشير إلى فن تواصلية الباحث مع المتلقي، كون التمني يضيفي شاعرية الإحساس المفعم باليأس، وشعوره بخاصية الانبعاث أملا برفع الشك؛ لتبين الحقيقة دون الإشارة إليها أو التلميح، وعليه فإن الترجي يؤدي وظيفة الخطاب التواصلية. وعليه يكون





أسلوب الترجي والتمني يشكل ثنائية تواصلية من شأنها اضافة دلالة الإحساس بمدى ألمه وشوقه لوطنه، وهو بحد ذاته استدعاء لسلطة الخطاب وشموليته.

وقد استدعى الجواهري في خطابه فاعلية التوكيد، من خلال توظيف الحرف المشبه بالفعل (إنَّ) أو الحرف (قد) من قبيل قوله:

قذى بعين دعي الفكر ما فون...
ما لم يحقه ب (روما) عسف (نيرون)...
كفّاي أن ليس يُجدي كنزُ قارون
أنَّ الخصاصة من بعض السراطين...

"تشفيا: إنَّ لمخ الفكر منطلقا
ماذا صنعت بنفسي قد أحقت بها
أقول لو كنز قارون وقد علمت
أقول: ما كنز قارون، فيدمغني
(الجواهري، 1987: 124)

إن التركيز أو التوكيد على حيثية تواصلية لخطاب ما؛ تعزز استراتيجية التعبيرات الموحية؛ لسمو الخطاب، أخذا بنظر الاعتبار أهمية الأحداث التي يطرحها أو يتضمنها في فحوى خطابه، ولعل أسلوب التوكيد أو التأكيد بـ (إن) الحرف المشبه بالفعل مع تكراره في النص، فالشاعر يضبط العلاقة بين الذات الطامحة والمجتمع؛ ليظهر في مجمل الخطاب الكلي بُعدا تداوليا، ينظم التوجيه أشكال البعد الخطابي لهذا النص، وعليه يمكن أن نلمس في خطاب الجواهري المؤكد الأبعاد الاجتماعية المهمة التي تهمة، وتشكل هاجسا في مخيلته وإحساسه.

وكذلك استدعى أسلوب الاستفهام في خطابه، وقد حاول البحث تقصي تداوليته عبر تقنية التأويل فيقول:

بين الحشائش أو بين الرياحين؟...
ظهر الملائك من رجب الشياطين...
أني مضيفة أنياب السراطين...
ثقل الديات من الأبقار والعون " (الجواهري،

"أنضمين لي مقيلا لي سواسية
وأني خير بلا شرٍ يُلَقِّحه
فهل بحسب الليالي من صدى ألمي
لمن؟ وفيم؟ وعمّن أنت محتمل

(1987: 126)

لأسلوب الاستفهام خاصية مهمة في تداولية الخطاب الاجتماعي، ومن ذلك حرص الشاعر في مخاطبته على هذا الأسلوب لخاصيته الدلالية الإيجابية، ومن ذلك استعان به ليدفع الذات المتغافلة لتحديد مسارها، وهذه الاستعانة بدائرة الأسلوب الاستفهامي، ليشكل بهذا الخطاب تواصلية تركز على سير المفاوضات مجتمع بلده، وهذا التوجه يدفع وتيرة الإثارة لدى القارئ ويزوده بتوقعات تأويلية مهمة





من قبيل إبعاد الألم، ونشر صورة الإحساس والتخلص من موت الضمائر والكرهية، والتباهي بالمستقبل المنشود عبر تقنية التحول، والانكفاء على تصحيح المواقف وجدية الشعور بالمسؤولية. وعليه الاستقهام بطرق سمع المتلقي ويشعره بالإثارة؛ للابتعاد عن التحولات الطارئة ومن أشدها فقدان الوطن والبعد عنه.

وبناء على هذه الدلالات الأنفة الذكر إن التحليل النصي لهذا الخطاب يحيل على سياقات، ومقاربات تداولية من شأنها الخروج من دائرة النص الداخلية إلى الأسس الخطابية الشاملة بمعنى الابتعاد في بعض الأحيان عن ألسنية الخطاب ومنطقيته وهذه الاستراتيجيات، التي اشتغل عليها الجواهري في قصيدة (يا دجلة الخير) كانت دعوة لسياقات تناسلية، حرص الشاعر على توظيفها وتأصيلها في خطابه؛ ليكون على تواصل وتمامية التأكيد؛ لرفع معنويات المتلقي وهذه المظاهرة الخطابية، التي سعى الشاعر لتحقيقها، وبهذا فقد أفرزت بعدا تداوليا يستند في لغته وبلاغته ومضامينه على وصف اجتماعي مفعم في بعض الأحيان لرؤية ايدلوجية، وكان حريصا على اقتناء هذه الأنماط الخطابية. وبهذه الجدلية الخطابية، تكشف عملية المقاربة الدلالية والتداولية فحوى الخطاب ومضامينه الاجتماعية.

الخاتمة

- خطاب الجواهري غني بالدلالات القابلة للتأويل والتحليل. فعتبة العنوان توحى بدلالة تغريض الخطاب الذي يسعى إلى دلالة البوح بالبعد المشحون بألم الفراق.
- وظف عبارات تداولية مقترنة بالضمير الذاتي والجمعي كاشفا من خلاله ماهية الحراك الاجتماعي، وما يعتريه من ضياع وانقطاع.
- استعان بإحالات خطابية، كونت خطابا متماسكا، ومنسجم ومتربط كأسلوب النداء الذي وفر من خلاله الإحساس بالوعي الحقيقي؛ لضرورة الانصهار النفسي والذاتي بكيونة البلد.
- الضمائر في خطابه لها دلالة استعمالية تداولية حاملة؛ إذ تدل على ضرورة التواصل الاجتماعي، تفرضه الوقفة الجادة من المجتمع، وهو بحد ذاته إشارة إلى استراتيجية التداول، والدلالي بحكم التواصل والانصهار بين الذات ومجتمعها.





- يحقق أسلوب الوصل اتساقاً يربط السابق باللاحق، ووفر منظومة متتالية مترابطة متماسكة، وهذه التقنية توفر التماسك الدلالي بمتانة النص وتماسكه، والوصل يضاعف بتناغمه وترابطه دلالة جمع الشتات.
- استدعى الشاعر خطاب التمني والترجي لتفعيل فن التواصل مع المتلقي، وهو أسلوب يفعل دلالة الإحساس بمدى ألمه وشوقه لوطنه، وشعوره بخاصية الانبعاث أملاً برفع الشك وبيان الحقيقة.
- التوكيد في الخطاب يفعل العلاقة بين الذات الطامحة والمجتمع، ويؤكد به ضرورة الإصرار على الأبعاد الاجتماعية المهمة، كونها ضرورة ملحة، تشكل هاجساً في مخيلة الشاعر وإحساسه.
- وقد استعان بأسلوب الاستفهام؛ ليدفع الذات المتغافلة لتحديد مسارها، وتعمل عبر تقنية التحول والانكفاء على تصحيح المسار والموقف.
- قصيدة الجواهري، هي دعوة سياقية متناصدة مع الأبعاد الثورية والتوعوية الهادفة لرفع المهمة، وبذلك يمكن عدُّ القصيدة وصف اجتماعي لبعض الرؤى الأيدلوجية، وأهمية إزالتها والابتعاد عنها.

المصادر:

- [1] ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. (1979). معجم مقاييس اللغة (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون). دار الفكر.
- [2] الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد. (د.ت). المفردات في غريب القرآن (ضبط: هيثم طعيمة). دار إحياء التراث العربي.
- [3] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر. (1998). أساس البلاغة (تحقيق: محمد باسل عيون السود). دار الكتب العلمية.
- [4] الشهري، عبد الهادي بن ظافر. (2004). استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديدة المتحدة.
- [5] المصطفوي، حسن. (2009). التحقيق في كلمات القرآن الكريم (ط3). دار الكتب العلمية.
- [6] فاركلوف، نورمان. (2009). تحليل الخطاب: التحليل النصي في البحث الاجتماعي (ترجمة: طلال وهبه). المنظمة العربية للترجمة.





- [7] عكاشة، محمود (2012). تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة. دار النشر للجامعات.
- [8] يورغنسن، ماريان، وفيليبس، لويز (2019). تحليل الخطاب: النظرية والمنهج (ترجمة: شوقي بو عناني). هيئة البحرين للثقافة والآثار.
- [9] عبيدي، منية (2018). التحليل النقدي للخطاب: نماذج من الخطاب الإعلامي. دار كنوز المعرفة.
- [10] الجواهري، محمد مهدي (1967). ديوان الجواهري. المكتبة العصرية.
- [11] بوقرة، نعمان (2009). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب. جدارا للكتاب العالمي.
- [12] عمايرة، موسى، وآخرون (2015). مقدمة في اللغويات المعاصرة (ط7). عمان.
- [13] جمعان بن عبد الكريم (2016). من تحليل الخطاب إلى التحليل النقدي للخطاب: مناهج ونظريات. دار كنوز المعرفة.
- [14] خطابي، محمد (1991). لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي.
- [15] مداس، أحمد (2007). لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. جدار الكتاب العالمي.
- [16] بارت، رولان (1988). النقد البنيوي للحكاية (ترجمة: أنطوان أبو زيد). منشورات عويدات.
- [17] الرسائل والبحوث
- [18] عزي، رشيد (2008). إشكالية المصطلح في المؤلفات العربية: تحليل الخطاب نموذجاً (رسالة ماجستير). معهد اللغات والأدب العربي، الجزائر.
- [19] الخوالدة، فتحي رزق (2005). تحليل الخطاب الشعري: ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً لمحمود درويش (رسالة ماجستير). جامعة مؤتة.
- [20] حميد، رضا (1995). الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري. مجلة الحياة، (69).
- [21] بن سلامة، إكرام (2009). المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم (رسالة ماجستير). جامعة منتوري، الجزائر.
- [22] العموش، خلود إبراهيم (2018). وصايا الهداء عند الأمهات في التراث العربي حتى القرن الرابع الهجري (دراسة في تحليل الخطاب). مجلة أم القرى، (22).





الدلالة التركيبية في كفاية الأصول للشيخ الآخوند الخراساني

م.د فاطمة مشعل سالم¹

¹ جامعة القادسية /كلية الآداب /قسم اللغة العربية

fatima.meshal@qu.edu.iq

الملخص. يهدف البحث إلى تناول الدلالة التركيبية لدى أحد أصولي القرن التاسع عشر، وهو "الشيخ محمد كاظم بن المؤلى حسين الهروي الخراساني، المعروف بالآخوند الخراساني"، في كتابه (كفاية الأصول)، وتحديد طابعها، ومحاولة استثمار آراءه، وطرحها على الدرس اللغوي الحديث من خلال الموازنة بينهما، في محاولة لاستثمار ما افزره الشيخ الخراساني من آراء في الدرس اللغوي الحديث؛ لما تمثله (الدلالة) من قاسم مشترك بين الدراسات الأصولية و اللغوية، لذا سيعرض البحث مفهوم (الدلالة التركيبية)، ومن ثم يعرض جانب يسير من حياة الشيخ الخراساني، ليقف بعدها عند نماذج من التراكم في كتابه (كفاية الأصول)؛ لدراستها دلاليًا.

كلمات مفتاحية (الدلالة التركيبية، كفاية الأصول، الآخوند الخراساني).

Abstract. This research aims to address the syntactic semantics of one of the nineteenth-century scholars of Islamic jurisprudence, Sheikh Muhammad Kazim ibn al-Mawla Husayn al-Harawi al-Khorasani, known as al-Akhund al-Khorasani, in his book (Kifayat al-Usul). It also aims to define its nature and attempt to leverage his views and apply them to modern linguistic studies by comparing them. This attempt will leverage Sheikh al-Khorasani's views in modern linguistic studies, given that semantics represents a common denominator between Islamic jurisprudence and linguistic studies. Therefore, the research will present the concept of syntactic semantics, then present a brief account of Sheikh al-Khorasani's life, and then examine examples of structures in his book (Kifayat al-Usul) for semantic study.





Keywords: (Syntactic semantics, Kifayat al-Usul, Akhund al-Khorasani).

1. الدلالة التركيبية:

يدل مفهوم الدلالة التركيبية على العلم الذي مدار اهتمامه، بيان معنى الجملة، ((فعلم التركيب يهتم بدراسة الدوال في نطاق المحور السياقي، الواردة فيه دراسة تعتمد ابراز الخصائص اللغوية لتلك الدوال)) (الزبيدي، 1984: 73)، متجاوزة (الدلالة التركيبية) بذلك، البناء الشكلي للجملة، والعناية بالوظيفة الإعرابية للمفردات و الجمل، إلى هيكلية العلاقات بين أجزاء الكلام، ويكون ذلك من خلال ((إحسان استعمال المناسبة المعجمية من جهة، وقرينة الربط النحوي من جهة أخرى، واستصحاب الرتب النحوية حيث تدعو دواعي الاختيار الأسلوبي، ورعاية الاختصاص والافتقار في تركيب الجمل)) (حسن، 1995: 789)، فهذا التآزر فيما بين مركبات النص اللغوي، هو ما يمنحه فاعليته في إيصال المراد منه، و هو ما صرح به الجرجاني (ت 471 هـ) في معرض حديثه عن نظرية النظم، بقوله: ((ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقث معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل)) (الجرجاني، 1992: 42).

وأكبر شاهد على ما جاءت به تلك النظرية، هو ما تعامل به ((المفسرون و الأصوليون، مع القرآن الكريم على أنه وحدة واحدة يترابط بعضها ببعض، و تتعلق أجزاؤها على نحو تكاملي بحيث لا يستقل منها جزء عن الآخر)) (القرني، 2018: 131)، لذا يُعد الأصوليون من أوائل العلماء الذين عقدوا في كتبهم أبواباً للبحث الدلالي، سواء كان ذلك على مستوى الالفاظ المفردة، أو ضمن التراكيب، أو ضمن السياق، إذ كان لهم الجهد الكبير ((في تحليل الخطاب، و التمييز بين أنواع مختلفة من الدلالات و التعرض لأصوله التخاطبية، و المفاهيم الخطابية الاستنتاجية، و الأسس التي تستند إليها)) (علي، 2004: 9، 10)، فقد أعتد الأصوليون في استنتاجاتهم بالسياق و القرائن اللفظية، و الحالية، فما يميز دراساتهم، هو محاولتهم الوصول إلى قوانين عامة في فهم النصوص الشرعية و استنباط الأحكام، مستندين في ذلك إلى الدراسات اللغوية التي تحدد ضوابط تلك الاستنباطات والاستنتاجات؛ ((لتوقف معرفة دلالات الأدلة اللفظية، من الكتاب، والسنة، وأقوال أهل الحل والعقد من الأمة، على معرفة موضوعاتها لغةً، من جهة الحقيقة، والمجاز، والعموم، والخصوص، والاطلاق، والتقييد، والحذف، والاضمار، والمنطوق، والمفهوم، والاقتضاء، والإشارة، والتبني، والایماء، وغيره، مما لا يعرف في غير علم العربية)) (الأمدي، 1402: 7، 8).





ومن هنا آثرت أن أقدم في هذا البحث قراءة دلالية، لبعض المسائل في كتاب ((كفاية الأصول)) للشيخ "الخراساني، محمد بن كاظم بن حسين الهروي، المعروف بالآخوند " (ايعان الشيعة، 1983: 6/9)، راصدة في ذلك تأثر الشيخ الآخوند بالوعي البياني للنص القرآني، بوصف اللغة في هذا الموطن، بأنها غاية، ووسيلة في الوقت نفسه.

2. الشيخ (الآخوند الخراساني):

هو من اعلام الأصوليين في القرن التاسع عشر الميلادي، ولد عام (١٢٥٥ هـ، الموافق 1839 م) في مدينة مشهد المقدسة، وقد قرأ المبادئ في مشهد المقدسة إلى أن بلغ الثالثة والعشرين من عمره، ليخرج بعدها من مشهد إلى طهران، ومن ثم متجهاً إلى العراق، إلى الحوزة العلمية في النجف الأشرف، دار العلم، فأدرك الشيخ الأعظم "مرتضى الأنصاري"، وحضر درسه في الفقه والأصول، واستفاد منه مدة عامين حتى توفي الشيخ الأعظم عام ١٢٨١ هـ (ايعان الشيعة، 1983: 118/10)، ثم تتلمذ على يد الميرزا محمد حسن المجدد الشيرازي والعلامة الشيخ راضي. توفي الشيخ الآخوند الخراساني في العشرين من شهر ذي الحجة عام ١٣٢٩ هـ / 1911م (ايعان الشيعة، 1983: 6/9)، وله مؤلفات عدة (الآخوند، 2008: 21، 22) من أشهرها كتاب (كفاية الأصول)، إذ يُعد أحد الكتب الاصولية القيمة، الذي كان مدار التدريس في مرحلة السطوح العليا في الحوزة العلمية، بل كان محط أنظار العلماء والأساتذة، وهذا ما يفسره تأليف شروحات عدة على الكتاب المذكور، منها ((هداية العقول في شرح كفاية الأصول للأصولي المحقق الميرزا فتاح الشهيدي التبريزي، وعناية الأصول في شرح كفاية الأصول للمحقق السيد مرتضى الحسيني الفيروز آبادي))، وغيرهما الكثير مما لامجال لذكره.

3. الدلالة التركيبية في كفاية الأصول:

بعد التقديم للدلالة التركيبية في أول البحث، بوصفها من أهم وسائل إنتاج الدلالة؛ إذ لا تحقق للدلالة من دون تركيب؛ فالألفاظ المفردة لا يمكن لها أن تؤدي الوظيفة الأساسية للغة، ألا وهي التعبير عن مكونات الفكر، إلا من خلال ترتيب الألفاظ ضمن تركيب ما، على وفق المعاني و بحسب ما تقتضيه الدلالة (الزبيدي، 1984: 73)، وانطلاقاً من هذه الأسس، نقف عند بعض مصاديق الدلالة التركيبية، التي رصدها البحث ووقع عليها الاختيار في كتاب (كفاية الأصول)، ومنها:

مبحث (الاستثناء)، وهو من المباحث التي تعيد التخصيص، و يعرف التخصيص عند الأصوليين بأنه ((إخراج بعض ما تناوله العموم)) (البصري، 1403: 234، 235/1)، فيقتصر بذلك (التخصيص)





على مدلولات بعينها من الدلالة العامة للحكم، ويتم ذلك . أي ما يخص التخصيص اللغوي . بإحدى القرائن اللفظية في التراكيب اللغوية، ومنها الاستثناء، ولغويًا فقد عرّف الجرجاني، الاستثناء بقوله: هو ((إخراج الشيء من الشيء؛ و لولا الإخراج لوجب دخوله فيه، وهذا يتناول المتصل حقيقة وحكمًا، ويتناول المنفصل حكمًا فقط)) (الجرجاني، 1983: 23)، ويتم الاستثناء بأدوات هي (إلا، سوى)، أو بما يحمل دلالة الاستثناء، ومنه (إنما، لكن) (شبل، 2007: 212).

وقد تناول الشيخ الخراساني في درسه لهذا المخصص، الذي يتضمن التركيب اللغوي المحتوي معنى الاستثناء، واصفًا ذلك المخصص بأن لا شبهة فيه؛ فدلالة الاستثناء هنا تختص بحكم المستثنى منه (سلبًا كان أو إيجابًا)، ولا يدخل في ذلك المستثنى؛ ولذلك فهو يرى أن الاستثناء من النفي إثباتًا، ومن الإثبات نفيًا؛ يسهم في ذلك الحكم الانسباق عند الاطلاق قطعًا، ويزاد على ذلك، ملاحظة أن دلالة الاستثناء على الحكم في طرف المستثنى قائمة على المفهوم، بمعنى أنه ليس بمنطوق (الجملة)، في حين أنه في جانب المستثنى منه لازم خصوصية الحكم التي دلت عليها الجملة الاستثنائية، فلو كانت الدلالة في طرفه بنفس الاستثناء لكانت بالمنطوق، لا بتلك الجملة. (الأخوند، 2008: 209، 211).

وبناءً على ما تقدم، فالاستثناء هنا يقوم بمهمة التخصيص لإخراج جزء من العموم الخاص بالمستثنى منه، و((يدل على انتفاء حكم المستثنى منه عن المستثنى، ولذا يكون الاستثناء من النفي إثباتًا ومن الإثبات نفيًا)) (المروج، 1410: 537)، و المقصود بالحكم السلبى في هذا الموطن ما تحقق في المثال الآتي: "لا تكرم الأمراء إلا عادلهم"، و أمّا ما قصده بالإيجابي فهو على نحو قوله: "أكرم العلماء إلا بكرًا"، فإن الاستثناء في المثال المذكور دالّ بلا شبهة على اختصاص الحكم، سلبًا كان على نحو حرمة إكرام الأمراء، أو إيجابيًا على نحو وجوب إكرام العلماء. (المروج، 1410: 536).

فالحكم مبني هنا على فهم معنى أداة الاستثناء، و((بين أن يكون المقصود من القضية المشتبهة على الاستثناء بيان حال المستثنى منه و مثاله واضح، وبين أن يكون المقصود منها بيان حال المستثنى)) (التبريزي، 3: 189/2022) مثال على ذلك، قوله تعالى:

﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾ ففي الآية الكريمة، بيان لتنزیه الخالق سبحانه وتعالى عن الفناء، لا بيان فناء الأشياء (التبريزي، 3: 189/2022)، فالحكم يبنى على ما يقتضيه ظاهر التركيب، إذ لا غنى لنواتج الدلالة عن التفاعل النحوي الحاصل ضمن التركيب المذكور.



ويُلاحظ مما تقدّم ذكره، أن الشيخ الخراساني قد اعتمد القرائن المقالية و الحالية للوصول إلى معنى الصيغة التركيبية، فلم يغفل قصد المنشئ ولا الظروف المحيطة به، إذ يرتبط توجيه المسائل الشرعية، بتوجيه الترتيب اللفظي وبيان دلالاته، وهي تختلف من تركيب إلى آخر، و تبعاً لذلك فإن الحكم يختلف فيه تبعاً لاختلاف التركيب ومدلوله.

فملاحظة معنى الجملة في سياقها النصي هو ما يوصل إلى الحقائق اللغوية، التي تتوخى المعاني الدقيقة، وهذا ما جعل من العربية لغة، لا يمكن معها إهمال جانب المدلول اللغوي في الألفاظ و الأدوات؛ لأن ذلك يفضي إلى القصور في دقة التعبير و في أداء المعاني على الوجه الصحيح المراد من النص (الجواري، 1974: 67).

ومن الأدوات اللغوية الأخرى التي تفيد التخصيص، والتي ذكرها الشيخ الخراساني في كفاية الأصول، ما تفيد (إنما) من دلالة الحصر، فهو يرى أنها تدلّ على الحصر والاختصاص؛ نتيجة تصريح أهل اللغة بذلك، فضلاً عن تبادره قطعاً عند أهل العرف والمحاورة (الأخوند، 2008: 211)، فيستدل الشيخ في هذا المحل على التخصيص و الحصر، بتصريح أهل اللغة؛ إذ تتحقق علاقة الاستثناء بأداة القصر (إنما)، التي يُوجب مجيئها ((إثبات الحكم للمذكور ونفيه عمّا عداه)) (ابن منظور، 1414: 32/13)، مثل قوله تعالى:

﴿إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ﴾ (المائدة: 90)، فكلمة (إنما) تدل على الحصر، إذ إن الخمر و الميسر و الأنصاب من عمل الشيطان دون غيره (المروج، 1410: 3/ 536)، فضلاً عن ذلك فإن استعمال (إنما)، يأتي في ما لا يمكن انكاره، ودفعه، بمعنى أن (إنما) ((تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته، أو لا يُنزل هذه المنزلة)) (الجرجاني، 1992: 330)، فاستثمرت دلالة الاستثناء هنا؛ لإثبات المفهوم وهو ما ذكره الشيخ الخراساني، بوصفه قائلاً: ((وتبادره منها قطعاً عند أهل العرف والمحاورة)) (الأخوند، 2008: 211)، فالتبادر هو ثاني الوجهين الذي استدل بهما الشيخ الخراساني على إفادة كلمة (إنما) على الحصر (المروج، 1410: 3/ 584)، بوصف التبادر (عند الأصوليين) هو العلامة الأهم في تشخيص المعنى الحقيقي (الحسناوي، 2016: 141)، وعُرف التبادر، بأنه ((انسباق المعنى من اللفظ، بحيث يكون سماع اللفظ موجباً لحضور المعنى إلى الذهن)) (محمد رضا، 2010: 40) فالمفهوم المتبادر إلى الذهن عند إطلاق مفردة (إنما)، و المؤسس لما تشيعه هذه المفردة هو دلالة الحصر؛ وذلك لما متعارف عليه في استعمالها عند أهل اللغة.





وزيد الشيخ الخراساني على (إنما) في موضوع الحصر، دلالة الأدلة (بل) الاضرابية على الحصر،، ويذكر الشيخ الآخوند " أن الاضراب على أنحاء، منها ما كان لأجل أن المضرب عنه، إنما أتى به غفلة أو سبقه به لسانه، فيضرب عنه بها إلى ما قُصِدَ ببيانهُ، فلا دلالة له على الحصر أصلاً؛ فكأنه أتى بالمضرب إليه ابتداءً، كما لا يخفى.

ومنها، ما كان لأجل التأكيد، فيكون ذكر المضرب عنه كالتوطئة والتمهيد؛ لذكر المضرب إليه، فلا دلالة له عليه أيضاً " (الآخوند، 2008: 211).

و(بل) أداة عطف تقييد الإضراب، ويكون معنى الإضراب على نوعين في حال دخوله على الجملة، إما ابطالياً، أو انتقالياً (السامرائي، 3: 223/2007)، و يُقصد بالإضراب الإبطالي، هو أن تأتي بجملة تبطل معنى الجملة السابقة (العسكري، 2007: 138)، أما الإضراب الانتقالي، فيقصد به أن تترك الأول مع الإفادة منه إلى فائدة أخرى، فهو انتقال من مقصود إلى آخر، دون إبطال الأول (العسكري، 2007: 138).

ويرى الشيخ الخراساني أن الأدلة (بل) لا تقييد الحصر بصورة مطلقة، ففي جملة ((اشترت داراً بل دكاناً)، فالمضرب عنه حينئذٍ كالعدم، وكأنه لم يؤت به أصلاً وهذا النحو لا يفيد الحصر)) (المروج، 1410: 3 / 551)، فهذا النوع من الإضراب هو ما اشرنا إليه بالإضراب الإبطالي، و كأن المتكلم لم يخبر في بادئ الأمر، إلا بما أخبر به بعد كلمة (بل) (المروج، 1410: 3 / 551).

ويزاد على ذلك فإن كلمة (بل) الإضرابية تقييد التوكيد إذا أُريد المبالغة في التوكيد، أو أن تستعمل (بل) الإضرابية في مقام رفع اليد، و الردع عما أثبت أولاً، على النحو الآتي في المثال: (تقليد الأعمل أحوط بل واجب) (المروج، 1410: 3 / 551)، فما مرّ من الأنواع المذكورة من السياق الواقعة فيه (بل)، لا يراد بها الحصر، وإنما تعمل بما يحقق الدلالة القائمة على صحة الشكل و المضمون معاً ضمن التراكيب المذكورة.

لكن ورود (بل) في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا سُبْحَانَهُ بَلْ عِبَادٌ مُّكْرَمُونَ﴾ (الأنبياء: 26)، اتخذت منحى آخر، إذ يدل هذا النحو من أنحاء (بل) على الحصر؛ وذلك لما دلّ عليه من (("نفي الحكم عن المضرب عنه، و إثبات حكم آخر له مع الانحصار، كإثبات العبودية فقط في الآية الشريفة، لمن اتخذ الرحمن بزعمهم ولداً له سبحانه وتعالى")) (المروج، 1410: 3 / 551).

إن الرؤية المقدمة في التحليل لأنواع كلمة (بل) تظهر أهمية (المقصد) من دلالة تركيب بعينه، فضلاً عن سياقها الذي ترد فيه؛ مراعاة لأسس العلاقات التي تحكم العناصر اللغوية في نص ما؛ لنظهر





من خلالها قيمة المفردات في وظائفها الدلالية على النحو الذي يقوم ببحث العلاقات التي تربط بين الكلمات في جملة واحدة، أو نص بعينه، و الذي يبدو مما تقدّم أن دلالة التركيب في درس الشيخ تسعى إلى الوصول لكل متكامل، لا يمكن معه إغفال عنصر يمكّنه من الوصول إلى استنباط الحكم الشرعي المطلوب، عبر رصد مجموعة العلاقات الدلالية الظاهرة و الكامنة في النص، متأزرةً في ذلك الدلالة النحوية، والسياقية، لتمنح النص حيويته وفاعليته في إيصال المعنى المراد.

فيُزاد بذلك على ظاهر التركيب للوصول إلى مقاصد الدلالة التركيبية، ما أطلق عليه الأصوليون (المفهوم)، ويعرّف الشيخ الخراساني، المفهوم - بحسب موارد إطلاقه - هو ((حكمٌ إنشائي أو إخباري، تستتبعه خصوصية المعنى الذي أريد من اللفظ، بتلك الخصوصية ولو بقرينة الحكمة، وكان يلزمه؛ لذلك وافقه في الإيجاب والسلب أو خالفه)) (الآخوند، 193:2008) ويقصد به (المفهوم) ما لم يكن منطوقاً، ولكن المنطوق يُشعر به، وقد قسم الشيخ الخراساني المفهوم إلى مفهوم الموافقة و مفهوم المخالفة على ما هو عليه الحال عند الأصوليين.

ويُقصد بمفهوم الموافقة، هو موافقة الحكم المدلول عليه التزاماً للحكم في المنطوق من حيث السلب و الإيجاب، أما مفهوم المخالفة، فهو ما افادت جملته نوعين من الحكم متخالفين في الإيجاب و السلب (الحسناوي، 189، 187:2016) ففي قول الأب لأبنيه: (لك أن تلعب حتى تلك الشجرة)، استلزم خطابه ذلك ضمناً، عدم اللعب بعد تلك الشجرة. (الحسناوي، 189:2016).

ويمثّل لهذا الشيخ الخراساني، بالمثال الآتي، ((إن جاءك زيد فأكرمه)) وهو يذهب في مفهوم المثال المذكور إلى أنّ القضية الشرطية التي تكون سالبة بشرطها وجزائها، هي لازمة للقضية الشرطية التي تكون معنى للقضية اللفظية، وبذلك تكون لها خصوصية، نفسها التي كانت لها مستلزماً، ((فصح أن يقال: إن المفهوم إنما هو حكم غير مذكور، لا أنه حكمٌ لغير مذكور)) (الآخوند، 193:2008).

وهذا التمثيل، الذي ابتدأ به الشيخ الخراساني قد اعتمد فيه على قرينة الشرط، و التقديم به دون القرائن اللفظية الأخرى، قد يكون في هذا إشارة إلى قوة حجية الشرط بالنسبة إلى حجية القرائن الأخرى، و الشرط في اللغة، هو علاقة منطقية (عبد المجيد، 1998: 147)، تربط بين القضايا من خلال ((تعليق شيء بشيء، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني، وقيل: الشرط ما يتوقف عليه وجود الشيء ويكون خارجاً على ماهيته)) (الجرجاني، 125:1983)، ويتم ذلك بواسطة أدوات الربط النحوية (إذا، إن، من، لو)، فالشرط في اصطلاح النحويين هو ((ما دخل عليه شيء من الأدوات المخصوصة الدالة على سببية الأول، ومسببية الثاني ذهنياً، أو خارجاً، سواء كان لعلة الجزء، مثل: (إن كانت الشمس طالعةً، فالنهار





موجودٌ) أو معلو لاً، ومثله: (إن كان النهارُ موجوداً، فالشمسُ طالعةٌ)) (السبكي، 1984: 62/1) إذ تُعد هذه الأدوات قرينة لفظية، تدل على الترابط الواقع بين القضايا اللغوية، وتعالقها فيما بينها، إذ تكون إحدى القضيتين مترتبة على الأخرى (عبد اللطيف، 2003: 210)؛ لتعالق جملة الشرط وجوابها دلاليًا. فالتركيب الذي يتضمن شرطاً يتكون من شقين، الأول هو مدخول الشرط المتمثل في (إن جاءكَ زيدٌ) في مثال الشيخ الخراساني المذكور في النص اعلاه، و الشق الآخر هو متضمن لجزاء الشرط أو المحل الذي تعلّق به الشرط المتمثل في قوله: (فأكرمه)، ولا إشكال في حال ثبوت مدخول الجملة الشرطية، أن تدل على ثبوت الجزاء (أل الشيخ راضي، 3: 2004/293، 294)، إذ تتمثل دلالة الشرط في مدلول أداة الشرط و ((مفادها إناطة الجزاء بالشرط، وتوقفه عليه، وإن مدخولها مصداقٌ لمفهومٍ منوطٍ ومتوقفٍ)) (التبريزي، 3: 89/2022)، فالشرط النحوي هو من قبيل الأسباب التي يتوقف عليه وجود الشيء، فيلزم من وجوده الوجود ومن عدمه العدم، بمعنى أنه في المثال السابق، إن لم يتحقق المجبى، ينتفي الإكرام تبعاً لذلك (أل الشيخ راضي، 3: 2004/298)، وبذلك فإن الشرط يمثل قيداً، ((ينتفي المقيد عند انتفاء قيده، فإن كان المقيد هو المسند إليه، انتفى المسند إليه، وإذا كان المقيد هو الاسناد إلى الحكم، انتفى الحكم نفسه، و المفروض بحث هذا المفهوم أن يدل تركيب الجملة على أن القيد فيها موجودٌ للإسناد؛ لأن المدعي هو انتفاء الحكم عند انتفاء القيد، و لا يكفي أن يكون القيد راجعاً إلى المسند أو المسند إليه؛ لأن انتفاء الحكم حينئذ يكون لانتفاء أحد طرفيه، المحكوم به أو المحكوم عليه لا لانتفاء قيده، وانتفاء الحكم لانتفاء أحد طرفيه مسألة عقلية لا لفظية)) (جمال الدين، 1405: 278)، فالربط الخاص في الجملة الشرطية يدل بذلك على أن في الشرط ((- علة منحصرة ووحيدة للجزاء (الحكم)، لذا فإن انتفى، انتفى الحكم)) (الحسناوي، 2016: 193).

ويبدو جلياً أن ما يبحثه الأصوليون ومنهم الشيخ الخراساني في أسلوب الشرط، هو الجانب الدلالي الذي يعتمد ثنائية المعاني الصريحة و المعاني الضمنية، والذي صرح عنه بـ (المفهوم و المنطوق)، فيظهر ذلك واضحاً في مفهوم (المخالفة) عند الشيخ الخراساني، فيما تقدّم أعلاه، وما استتبط في الجملة محل التمثيل، من نتيجة مضمرة، و متضادة مع النتيجة الأولى. في مسألة إكرام زيدٍ وعدم إكرامه. وهو قياس يشترك مع القياس المضمر لدى اللغويين، و يقصد بالقياس المضمر، هو قياس خطابي تحذف منه مقدمة أو نتيجة، ويحتاج إلى أن يستدل عليه بضروب الاستدلال، فيستتبط من المقدمات (عادل، 2013: 56، 70، 71)، ويعتمد على المتلقي في تحليل المفهوم و استنتاج مراده، متجاوزاً بذلك المستوى





السطحي للقياس، إلى المعاني العميقة المتضمنة فيه، في مقابلة ضمنية بين ما حضر في النص وما أضر.

الخاتمة:

بعد الفراغ من دراسة الدلالة التركيبية عند الشيخ الخراساني، بشكل موجز؛ رعايةً لمندوحة البحث واقتصاراً على الأهم منها، أمكن الوصول إلى جملة من النتائج، التي منها:

1. إن الشيخ الخراساني قد تعامل مع المعنى بدقة، سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي بما تحققه القرائن السياقية في وجودها، من توجيه اللفظ بما يضمن فهم ما وراء الالفاظ، وهو يوحي بالإدراك الواعي لنظرية السياق، وأثرها في فهم المعنى.
2. المعنى النحوي لدى الشيخ الخراساني، غايته الوصول إلى المعنى القرآني، فهو سبيل لكشف الحكم الشرعي، و الالتزام بما يقصده النص القرآني المبارك.
3. افادت دلالة (المفهوم) عند الشيخ الخراساني، في الوصول إلى ما قصد ضمناً في الدلالة التركيبية لجملة ما.
4. تطابق في البحث ما يبحثه الأصوليون ومنهم الشيخ الخراساني في دلالة الشرط، مع اللغويين في (الجانب الدلالي) الذي يعتمد ثنائية المعاني الصريحة و المعاني الضمنية عند اللغويين، والذي صرح عنه الشيخ الخراساني بوصفه (المفهوم و المنطوق)، فيظهر واضحاً جلياً في مفهوم (المخالفة) عند الشيخ الخراساني، من نتيجة مضمرة، و متضادة مع النتيجة الأولى. في مسألة إكرام زيد وعدم إكرامه، الذي يتجاوز المستوى السطحي للقياس، إلى المعاني العميقة المخفية وراءه، في مقابلة ضمنية بين ما حضر في النص وما أضر.

المصادر:

القرآن الكريم .

- [1] ابن منظور، محمد بن مكرم. (1414هـ). لسان العرب (ط3). دار صادر، بيروت .
- [2] الأخوند، محمد كاظم الخراساني. (2008). كفاية الأصول (ط3). مؤسسة آل البيت، بيروت .
- [3] الأمدي، علي بن محمد. (1402هـ). الإحكام في أصول الأحكام (ط2). المكتب الإسلامي .
- [4] الأمين، حسن. (1983). أعيان الشيعة. دار التعارف، بيروت .





- [5] التبريزي، فتاح الشهدي. (2022). هداية العقول في شرح كفاية الأصول (ط1). دار الكفيل .
- [6] الجرجاني، عبد القاهر. (1992). دلائل الإعجاز (ط3). مطبعة المدني .
- [7] الجرجاني، علي بن محمد. (1983). التعريفات (ط1). دار الكتب العلمية، بيروت .
- [8] جمال الدين، مصطفى. (1405هـ). البحث النحوي عند الأصوليين (ط2). دار الهجرة .
- [9] الجواري، أحمد عبد الستار. (1974). نحو القرآن . مطبعة المجمع العلمي العراقي .
- [10] حسان، تمام. (1995). قراءة جديدة لتراثنا اللغوي . النادي الأدبي الثقافي .
- [11] الحسنائي، فضاء ذياب. (2016). الأبعاد التداولية عند الأصوليين (ط1). مركز الحضارة .
- [12] الزيدي، توفيق. (1984). أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . الدار العربية للكتاب .
- [13] السامرائي، فاضل صالح. (2007). معاني النحو (ط1). مؤسسة التاريخ العربي .
- [14] السبكي، علي بن عبد الكافي، & السبكي، تاج الدين عبد الوهاب. (1984). الإبهاج في شرح المنهاج (ط1). دار الكتب العلمية .
- [15] شبل، عزة. (2007). علم لغة النص بين النظرية والتطبيق (ط1). مكتبة الآداب .
- [16] عادل، عبد اللطيف. (2013). بلاغة الإقناع في المناظرة (ط1). دار الأمان .
- [17] عبد اللطيف، محمد حماسة. (2003). بناء الجملة العربية (ط1). دار غريب .
- [18] عبد المجيد، جميل. (1998). البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية (ط1). الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- [19] العسكري، الحسن بن عبد الله. (2007). الوجوه والنظائر (ط1). مكتبة الثقافة الدينية .
- [20] علي، محمد محمد يونس. (2004). مدخل إلى اللسانيات (ط1). دار الكتاب الجديد المتحدة .
- [21] القرني، مكي بن حوفان. (2018). اللسانيات قضايا وتطبيق . مركز الكتاب الأكاديمي .
- [22] المروج، محمد جعفر الجزائري. (1410هـ). منتهى الدراية في توضيح الكفاية (ط3). مؤسسة دار الكتاب .
- [23] المظفر، محمد رضا. (2010). أصول الفقه (ط1). أضواء الحوزة .
- [24] المعتزلي، محمد بن علي البصري. (1403هـ). المعتمد في أصول الفقه (ط1). دار الكتب العلمية .
- [25] آل الشيخ راضي، محمد طاهر. (2004). بداية الوصول في كفاية الأصول (ط1). مطبعة ستاره .





تحليل الفكاهة في الشعر الأندلسي يحيى بن الحكم الغزال أنموذجاً

م. م. عمار حاتم صاحب العبيدي¹

¹ جامعة الكوفة كلية – العلوم السياسية

amarh.al-obaidi@uokufa.edu.iq

الملخص. تعد الفكاهة من الأساليب النوعية التي يستخدمها الشعراء لتوضيح الآراء وكشف الغايات بأسلوب ساخر يظهر النظرات الفلسفية والتفاوت بين الناس، حيث يسخر من بعض جوانب الحياة والمفاهيم السائدة، وتعد الفكاهة والسخرية من العناصر الأساسية في إنتاج يحيى الغزال الشعري، وهو أسلوب يستخدمه الشاعر ليعبر عن رؤاه الفلسفية إزاء الحياة، مثل: فكرة حب المرأة لشخص عجوز، إذ يرى أن ذلك مستحيل وغير منطقي، والمقارنات والتفاضل بين الضدين، مثل: الصبر والشر، فضلاً عن التحذير من الفقر، مثل: المقارنة الشعرية بين الفقر والموت، مستخدماً لغة قوية تعبر عن استيلاء الفقر على الناس وخوفهم منه، مما يدل على الحكمة في التعبير الشعري، ويعكس تأثر الغزال بشعراء آخرين، مثل: أبي نواس، مما قد يفسر بعض جوانب التميز في أسلوبه الشعري وفهمه للفكاهة والسخرية.

الكلمات المفتاحية: الغزال، الفكاهة، السخرية، الشعر، الأندلس.

Abstract. Humor is a specific technique used by poets to clarify opinions and reveal goals in a sarcastic manner that reveals philosophical perspectives and the disparities between people. Humor and sarcasm are essential elements in Yahya al – Ghazali's poetic output. It is a style the poet uses to express his philosophical views on life, such as the idea of a woman loving an old man, which he considers impossible and illogical. It also uses comparisons and contrasts between opposites, such as patience and evil. It also warns against poverty, such as the poetic comparison between poverty and





death. This powerful language expresses the grip of poverty on people and their fear of it, demonstrating wisdom in poetic expression. It also reflects al – Ghazali influence by other poets, such as Abu Nuwas, which may explain some of the distinctive aspects of his poetic style and his understanding of humor and sarcasm.

Keywords: Ghazal, humor, sarcasm, poetry, Andalusia.

المقدمة

يحظى الشعر الأندلسي بمكانة بارزة في المدونة الأدبية العربية، إذ لم يكن مجرد امتداد للشعر المشرقي، بل كان نتاجاً لتفاعل البيئة الأندلسية وثقافتها المتنوعة، مما أفرز خصوصيات أسلوبية وموضوعية متميزة، ومن أبرز هذه الخصوصيات ظهور الفكاهة بوصفها ظاهرة فنية وأدبية تفاعلت مع الواقع الاجتماعي والسياسي والنفسي للإنسان الأندلسي، لا بوصفها عنصراً ترفيهياً، وتعد الفكاهة في الشعر الأندلسي أداة تعبير متقنة، وظفها الشعراء للترويح، والسخرية، والنقد، والتقارب الإنساني، وبلغت في بعض النماذج حداً من العمق والذكاء الفني الذي يكشف عن قدرة الشاعر على المزج بين البساطة والبلابة. وفي هذا السياق، يبرز اسم يحيى بن الحكم الغزال، أحد أوائل شعراء الأندلس، الذي عرف بفصاحته، وسرعة بديهته، وحضوره الطريف في الحياة الأدبية والسياسية لعصره.

أهمية الدراسة

تنبثق أهمية الدراسة من مظاهر الفكاهة في شعر الغزال، وتحليل أساليبها، واستكشاف دلالاتها، ووظائفها، انطلاقاً من منهج تحليلي أسلوبى، يأخذ بعين الاعتبار البعدين النصي والسياقي.

إشكالية الدراسة

تتطلب الدراسة من إشكالية مفادها: "ما هي السمات الأسلوبية والبلاغية للفكاهة في شعر الغزال؟"، وعلى هذه الأساس تبرز مجموعة من الأسئلة الفرعية، هي:

- 1- ما الأغراض الشعرية التي استُخدمت فيها الفكاهة؟
- 2- ما العلاقة بين الفكاهة والسياق الاجتماعي والسياسي في شعر الغزال؟
- 3- هل تعكس الفكاهة موقفاً نقدياً أو فلسفياً لدى الشاعر؟





فرضة الدراسة

تطلق الدراسة من فرضية أساسها أن الفكاهة في شعر الغزال ليست مجرد طرفة شكلية، بل تحمل في مضامينها أبعاداً ثقافية واجتماعية ونفسية، إذ تعبر عن رؤية الشاعر للعالم، وتكشف عن ملامح الشخصية الأندلسية في طورها التكويني.

منهجية الدراسة

تعتمد الدراسة على المنهج التحليلي - الأسلوبي، مدعوماً بقراءة سياقية تاريخية، وذلك من خلال تحليل نماذج مختارة من شعر الغزال، مع الاستعانة بالمصادر التاريخية والنقدية التي تسلط الضوء على البيئة الأندلسية في عصره.

هيكلية الدراسة

تشكل الدراسة من الملخص، والمقدمة، والخاتمة، فضلاً عن ثلاثة مطالب، في المطلب الأول: "الإطار النظري والمفاهيمي للفكاهة". والمطلب الثاني: "حياة وشعر يحيى بن الحكم الغزال". والمطلب الثالث: "مظاهر الفكاهة في شعر الغزال". والمطلب الرابع: "الدلالات الوظيفية والترفيهية والساخرة للغزال".

1. المطلب الأول: الإطار النظري والمفاهيمي للفكاهة

توصف الفكاهة بأنها ظاهرة لغوية وسلوكية تقوم على إثارة الضحك أو التسلية عبر طرائق تعبيرية متعددة، تتراوح بين الطرفة اللفظية، والمفارقة، والسخرية، والمبالغة، وهي ليست مجرد وسيلة للترفيه، بل تعد أداة تواصل تحمل أبعاداً نفسية واجتماعية وثقافية، تسهم في تفرغ التوتر والتعبير عن المواقف بطريقة غير مباشرة، واختلفت تعريفات الفكاهة بين الحقول المعرفية؛ ففي حين ركز علم النفس على وظيفتها الانفعالية، اهتم علم اللغة بأساليب إنتاجها، وانشغل النقد الأدبي بدراسة أثرها الجمالي في النص.

1.1. مفهوم الفكاهة وأنواعها

تعد الفكاهة من الظواهر الثقافية المتجذرة في الوعي الإنساني، وتتوعد مفاهيمها بحسب السياقات المعرفية، ففي المجال الأدبي تفهم الفكاهة بوصفها خطاباً يستثمر آليات السخرية والطرفة والمفارقة لإنتاج أثر جمالي ونفسي لدى المتلقي، مثل: الفكاهة اللفظية التي تقوم على التلاعب بالألفاظ والمعاني، والفكاهة الموقفية المرتبطة بالسياقات الحياتية، والسخرية الاجتماعية التي تعبر عن نقد غير مباشر





للوّاقع، وقد بين "عز الدين إسماعيل" أن "الفكاهة ليست مجرد ترف لغوي، بل هي موقف من الحياة، يتوسل الأدب ليكشف عن التناقضات واللامعقول بأسلوب فني خفيف الظل وعميق الدلالة" (إسماعيل، 1999: ص212).

وشهد التراث العربي قبل الأندلس حضوراً للفكاهة في فنون النثر، مثل: الحكايات والأخبار، والشعر، وتجلت الفكاهة عند شعراء العصر الجاهلي والإسلامي في صور متعددة، أبرزها التهكم والهجاء الساخر، كما في بعض أشعار الحطيئة وجريير، وعدت الفكاهة أداة فنية للترويح من جهة، وللتعبير عن النقد الاجتماعي، وفي هذا السياق يشير "شوقي ضيف" إلى أن "الفكاهة كانت تمثل عند العرب الأوائل حاجة إنسانية، يعبر بها الأديب عن تفاعله مع بيئته، وقدرته على النفاذ إلى أعماق الواقع بأسلوب يمزج بين الجد والهزل" (ضيف، 1987: ص45).

وتتميز المجتمع الأندلسي بخصوصية ثقافية حيث امتزجت فيه المؤثرات العربية بالمكونات الأمازيغية، والرومانية، والإسلامية، مما أفرز واقعاً أدبياً يتسم بالحيوية والتنوع والانفتاح، وكان المزاج الأندلسي ميالاً إلى المرح والأنس، بفعل الطبيعة الخلابة للأندلس، وانتشار المجالس الأدبية التي شجعت على التفكه والتنافس الشعري، في بيئة يغلب عليها الترف والرقي الحضاري، وقد وصف "إحسان عباس" الأندلس بأنها "بيئة شعرية بطبعها، تتغذى من جمال الطبيعة وثراء الحياة الاجتماعية، مما جعل من الشعر وسيلة للتعبير عن البهجة كما عن القلق والتأمل" (عباس، 1983: ص19).

وقد عرفت الأندلس على مستوى العلاقات الاجتماعية مجتمعاً مدنياً متنوعاً، حيث تداخلت فيه طبقات مختلفة من العرب، والبربر، والموالي، والمستعربين، مما أوجد ديناميكية اجتماعية وثقافية غنية، ساعدت على ازدهار الخطاب الفكاهي والنقدي في الأدب، بوصفه وسيلة للتفاعل مع الواقع وإعادة إنتاجه بأسلوب ساخر، ويؤكد ذلك "زيغريد هونكه" أن "الحياة الثقافية في الأندلس بلغت ذروة نضجها حين استطاعت أن توظف الأدب في مختلف ميادين الحياة، من التسلية إلى الفلسفة، ومن الجد إلى الهزل (هونكه، 1993: ص278).

2. المطلب الثاني: حياة وشعر يحيى بن الحكم الغزال

يعد "يحيى بن الحكم بن عثمان بن أبي العاص" المعروف بـ"الغزال"، واحداً من أوائل شعراء الأندلس الذين برزوا في مطلع القرن الثالث الهجري الموافق التاسع الميلادي.

2.1. حياة الغزال





ولد في قرطبة حوالي سنة 180هـ - 796م، وعاش في ظل الدولة الأموية في الأندلس خلال عهدي "الحكم بن هشام وعبد الرحمن الأوسط"، وهو العصر الذي شهد استقرار الدولة سياسياً وتوسعها ثقافياً، وتميز الغزال بثقافة واسعة حيث جمعت بين علوم اللغة والأدب، بالإضافة إلى خبرته في السياسة والدبلوماسية، إذ أوفده الخليفة "عبد الرحمن الأوسط" سفيراً إلى القسطنطينية، وإلى بلاط الفرنجة، مما يدل على مكانته الرفيعة وثقة الدولة به، وقد انعكست شخصيته المتفتحة وروحه المرححة في شعره، الذي جمع بين الرقة، والفكاهة، والجرأة، فكان لسان حال عصره، ومعبراً عن مزاج الأندلس الحضاري في بداياته، ويذكر المؤرخ الأندلسي "أحمد بن محمد المقرئ" أن الغزال "كان فصيح اللسان، حاضر البديهة، طروب المجلس، جمع بين الأدب والكياسة، وساد قومه بالشعر والبلاغة (المقرئ، 1968: ص185).

2.2. مكانة الغزال في الأدب الأندلسي

شغل "يحيى بن الحكم الغزال" موقعاً في بدايات الأدب الأندلسي، إذ يعد من أوائل الشعراء الذين تجاوزوا التقليد الحرفي للشعر المشرقي، وأسهموا في بلورة خطاب شعري يعكس خصوصية التجربة الأندلسية الناشئة في القرن الثالث الهجري، وامتاز الغزال بقدرته على الجمع بين الجزالة والظرف، وبين رصانة الفكرة وسلاسة التعبير، ما جعله يحظى بتقدير معاصريه ولاحقيه من النقاد والأدباء، كما أن سيرته الثقافية والدبلوماسية أضفت على شعره بعداً عالمياً، فقد كان الغزال شاعراً وسفيراً ومتقفاً، عبر عن روح الأندلس المزدهرة والمنفتحة على العالم، وهو ما يظهر في شعره الذي تميز بخفة الظل، والقدرة على التعريض السياسي، والمرونة البلاغية التي تواكب مجالسه الأدبية المتنوعة، وأشار "حسن إبراهيم حسن" أن الغزال "مثل الطليعة الأولى للشعر الأندلسي المطبوع بروح الأندلس الخاصة" (حسن، 1964: ص200).

واعتبر "إحسان عباس" أن الغزال أحد "الرواد الذين ساهموا في تكييف القصيدة العربية مع الذوق الأندلسي المحلي، فابتعدوا عن تقليد البداوة وتقاليده الصحراء، واتجهوا إلى تصوير الواقع الحسي والاجتماعي بطرائق تجمع بين الذكاء والطرافة" (عباس، المرجع السابق، ص33). إن حضور الغزال في الذاكرة الأدبية يعود إلى شخصيته المتفردة، فقد كان شاعراً وظريفاً وسفيراً، وبهذا المعنى، فإن مكانته لا تقتصر على جانب فني فحسب، بل تتعداها إلى تمثيل التحول الثقافي والسياسي الذي شهدته الأندلس في عصرها الأموي.

2.3. ملامح عامة من شعر الغزال





يتسم شعر "يحيى بن الحكم الغزال" بسمات أسلوبية ومعنوية تجمع بين التقليد والتجديد، مما يجعل تجربته الشعرية تمثيلاً حياً لمرحلة انتقالية في الأدب الأندلسي، فمن الناحية الفنية يظهر في شعره وضوح التعبير ورقة الألفاظ، إلى جانب براعة في التصوير البياني، وقد تأثر في بداياته بالشعر الأموي غير أنه استطاع أن يطور القالب التقليدي ليتماشى مع الذوق الأندلسي، والذي كان يميل إلى الخفة، والسرعة، والمباشرة في المعنى، ما يعكس طبيعة الحياة الأندلسية الحضرية ومن أبرز ما يميز شعر الغزال هو الطابع الفكاهي والظرف البديهي، وهو ما ارتبط بشخصيته الدبلوماسية وروحه المرحية، وقدرته على المزاجية بين الجد والهزل في شعره، مما أكسبه جماهيرية في المجالس الأدبية، وقد لخص "إحسان عباس" هذه الملامح بدقة قائلاً: "امتاز شعر الغزال بالسلاسة والطرافة، وارتبط بصاحبه ارتباطاً عضوياً، فكان مرآة لروحه المشرقة، وسجلاً حياً لحياته الاجتماعية، وهو أول من أعطى للشعر الأندلسي نكهته المستقلة، على الرغم من استناده إلى التقليد المشرقي" (عباس، المرجع السابق، ص34).

وإذا كان الشعر في العصر الأموي في الأندلس وسيلة تعبير ثقافي واجتماعي، فإن الغزال جسد هذه الوظيفة بأجلى صورها، من خلال شعر يعبر عن الوعي الفردي، ويستجيب للمحيط الحضري للأندلس الوليدة، بكل ما فيه من تنوع وحيوية.

3. المطلب الثالث: مظاهر الفكاهة في شعر الغزال

تعد الفكاهة اللفظية أحد أبرز الملامح الأسلوبية في شعر "يحيى بن الحكم الغزال"، حيث اعتمد الشاعر على التلاعب بالألفاظ، والازدواج الدلالي، والتورية، والإيجاز المولد للطرافة، مما منح شعره بعداً ترفيهياً وجمالياً في آنٍ واحد. ولم تكن هذه الظاهرة محض لعب لغوي، بل كانت وسيلة ذكية للتخفيف من حدة النقد، وتمير رسائل اجتماعية وسياسية تحت غطاء المزاح.

3.1. أمثلة على الفكاهة اللفظية في شعر الغزال

يشير "يحيى بن الحكم الغزال" قائلاً: "أراك تُعادي الشعرَ وهو مُعينُك وتزعمُ أن لا فضلَ فيه وديئُك كأنك إذ تُملي الهجاءَ بمدحه تقول: خذوا ما ليس منه وخونوه!"، فهنا يدمج الشاعر بين السخرية اللفظية والمفارقة المعنوية، ليحول الموقف إلى لحظة طرافة أدبية تثير الضحك والفكر معاً (الداية، 1993: ص12). ويمثل التلاعب بالألفاظ والمفارقة أحد الأساليب الفنية البارزة في شعر "يحيى بن الحكم الغزال"، حيث يظهر الشاعر براعة لغوية المدرسة البلاغية التي ازدهرت في القرن الثالث الهجري، دون أن تقع في التكلف أو الغموض، إذ اعتمد على ازدواج المعنى، والتورية الذكية، والمفارقة السياقية التي





توهم القارئ بمعنى أولي، ثم تفاجئه بانقلاب دلالي يحمل طابعاً ساخراً أو نقدياً، الأمر الذي يكسب النص عمقاً دلالياً وبهجة فنية في آنٍ واحد. إذ يشير، قائلًا: "وقد زعمت ليلى بأني فاجر وما بي من فجر سوى حبها لها" (عباس، المرجع السابق، ص38)، ونلاحظ المفارقة بين التهمة والاعتراف في قالب يضحك المتلقي من ذكاء التبرير وسخريته.

إن السخرية بوصفها أداة تعبير في شعر الغزال ليست أداة للتندر فقط، بل وسيلة تعبير نقدي راقٍ، يعبر بها عن موقف من العالم أو الأشخاص أو الظواهر الاجتماعية، بلغة غير مباشرة، تخفف من حدة النقد من دون أن تضعف رسالته، وقد وظف الغزال السخرية في الغزل، والمناسبات، والتقريض والهجاء، بأسلوب قائم على الذكاء والمفارقة أكثر من القسوة أو العنف، مما جعل سخريته محبوبة ومقبولة في الأوساط الأدبية. كما في قوله عن أحد المتفخرين: "تُطيلُ افتخارًا بالذي لم تقعله كأنك أبدعت الغزاة وأنت ساكن" (الغزال)، وهذا النوع من السخرية يصور الادعاء الخاوي بأسلوب طريف يدفع القارئ إلى الضحك، ثم إلى التأمل، وفي هذا السياق، يرى "علي الجندي" أن "السخرية عند الغزال كانت وسيلة فنية لإعادة ترتيب الواقع على نحو أكثر خفة وصدقاً، ولهذا جاءت سخريته عميقة دون أن تفقد روحها المرححة" (الجندي، 2001: ص62).

وتميز شعر "يحيى بن الحكم الغزال" باستخدام الفكاهة ليس فقط كوسيلة للتسلية أو الترفيه، بل كأداة فنية عميقة للنقد الاجتماعي والسياسي، عكست وعي الشاعر بقضايا عصره، وجراته في التعبير عن المواقف بصورة غير مباشرة، فقد كان الغزال قريباً من البلاط الأموي في الأندلس، وشغل مناصب دبلوماسية رفيعة، ما مكنه من الاطلاع على مكامن الخلل في بنية السلطة والمجتمع، فحول هذا الوعي إلى سخرية ذكية، تنتقد مظاهر النفاق، والتصنع، والادعاء، دون أن تفقد النص روح الأدب أو حدود المقبول في السياق السياسي الحساس، ويلاحظ أن الغزال يخفي نقده خلف نصوص ظاهرها المزاح، وباطنها التعريض، فيمارس وظيفة مزدوجة إضحاك المتلقي، وتنبهه إلى خلل أو تناقض، ومن أمثلة ذلك منتقداً رجلاً يتفاخر بما لا يملك: "إذا ما افتخرت، فاذكر الفعل واحداً ودعك من الأمجاد لما تُمارس" (الغزال، المرجع السابق)، وهذا البيت يعكس النقد الطبقي والاجتماعي لمظاهر التفاخر والفراغ السياسي، في شعر ساخر يخفف من حدته ببلاغة الإيقاع.

وأشار "عز الدين إسماعيل" بقوله: "كان الغزال يرى في الفكاهة وسيلة للتخفيف من وطأة الواقع، لكنه استخدمها أيضاً سلاحاً هجومياً حين يتطلب المقام ذلك، فجمع بين التهكم والسخرية بوصفهما تقنيتين للكشف عن زيف اجتماعي أو خلل سياسي" (إسماعيل، المرجع السابق، ص215).





3.2. الطرفاة والغزل الفكه عند الغزال

يعد الغزل الفكه أحد أهم الملامح الأسلوبية المميزة لشعر "يحيى بن الحكم الغزال"، إذ استطاع أن يمزج بين الرقة العاطفية والطرفاة اللغوية في قالب شعري يجمع بين المتعة والتلميح الذكي، ولم يكن الغزال شاعر غزل تقليدياً، بل طور نمطاً من الغزل يتجاوز التغني بالجمال الحسي، ليضيف إليه بعداً ساخراً يضحك القارئ بقدر ما يعجبه، من خلال تضخيم الصفات، وعكس الصور النمطية للمرأة، والسخرية من المواقف العاطفية بأسلوب مرح لا يخلو من فنية عالية، وكان حريصاً على تقديم ذاته في شعره كظريف مجلس لا كعاشق تقليدي، مما أضفى على غزله طابعاً محبباً، ومن أبرز أمثلة ذلك قوله في إحدى مقطوعاته: "وأحسن ما فيك أني كرهته وأعجب شيء فيك أن لا أعجبا!" (الغزال، المرجع السابق)، وهذا البيت يجسد المفارقة الغزلية التي تضحك المتلقي وتنعكس تردد العاشق وتقلبه، بصورة ساخرة وذكية.

وأشار "شوقي ضيف" إلى هذا اللون من الشعر بقوله: "يحيى الغزال من أوائل من مزجوا الغزل بالفكاهة، فخرج بشعره من دائرة التغني التقليدي إلى عالم الطرفاة، حيث يوظف المفارقة والتهكم بمهارة، دون أن يفرط في جمالية الصورة الشعرية" (ضيف، المرجع السابق، ص72)، وهكذا، فإن الغزل الفكه عند الغزال لم يكن انصرافاً عن الغزل الجاد، بل تجديداً فيه، يعكس تطور الذوق الأدبي الأندلسي، وميوله إلى كل ما هو مرح ومؤنس، دون الإخلال بالعمق أو البنية الفنية المحكمة.

وشكلت النوادر والمواقف الهزلية مكوناً بارزاً في شعر "يحيى بن الحكم الغزال" إذ أسهمت في ترسيخ صورته كشاعر ظريف يتمتع بسرعة بديهية، وقدرة على اقتناص المفارقات من تفاصيل الحياة اليومية وتحويلها إلى مواقف أدبية طريفة، وعرف عنه خفة ظله وذكائه في التعليق الساخر، ما جعله يخلف وراءه رصيداً من النوادر الشفهية والشعرية التي تداولها الرواة والأدباء، ودونتها كتب الأدب لاحقاً، وتتميز هذه النوادر بأنها ليست مجرد طرف مرسل، بل تعتمد على بنية شعرية محكمة تتضمن تورية، ومفارقة، وسخرية خفيفة الظل.

وغالباً ما تنبع هذه المواقف من الاحتكاك بالواقع السياسي أو الاجتماعي، أو من التجارب الدبلوماسية التي خاضها الغزال بنفسه، كما في نكتة المشهورة التي أوردها أثناء زيارته لبلاد الفرنجة، حين خاطب امرأة مترفة بلغة فيها مزاح وغزل ساخر يراعي ثقافة المكان، وهي رواية وردت في عدد من المصادر التراثية، ومنها يقول المؤرخ الأندلسي أحمد بن محمد المقري "أن الغزال يلاطف الملوك





ويضحكهم، وكان حاضر النادرة، لا يمر به مجلس إلا وترك فيه طرفة، وله في ذلك أشعار لذيدة، تدل على فطنته وظرفه" (المقري، المرجع السابق، ص187).

4. المطلب الرابع: الدلالات الوظيفية الترفيهية والساخرة للغزال

تؤدي الفكاهة في شعر "يحيى بن الحكم الغزال" وظيفة مزدوجة تجمع بين الترفيه والتعبير الساخر، وهو ما يعكس وعي الشاعر بجمهور متلق متنوع الثقافة، يتذوق الشعر لا بوصفه وسيلة للإبلاغ فقط، بل كأداة فنية تضحك وتنتقد وتمتع في آن واحد، فقد كان الغزال حاضراً في المجالس الرسمية والخاصة، وأجاد أداء دور شاعر الظرف الذي يجيد التلاعب بالكلمات وتحويل المواقف العابرة إلى لحظات أدبية مرحة.

4.1. الوظيفة النقدية والإصلاحية

إن الفكاهة في شعر "يحيى بن الحكم الغزال" لم تقتصر على الترويح والتسلية، بل اتخذت بعداً نقدياً إصلاحياً يعبر عن وعي الشاعر بقضايا عصره، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو الأخلاقي، وأشار "شوقي ضيف" إلى هذه الوظيفة قائلاً: "إن الغزال يعد من أوائل شعراء الأندلس الذين فهموا أهمية أن يكون الشعر وسيلة لإدخال السرور على القلوب، فكان يسلي مجالسه بشعرٍ ذكي مرح، يجمع فيه بين الطرافة وخفة الروح، دون أن يخرج عن جادة البلاغة" (ضيف، المرجع السابق، ص69)، فقد استخدم الغزال الفكاهة بوصفها قناعاً بلاغياً يمرر من خلاله ملاحظاته الدقيقة حول مظاهر الخلل والانحراف في السلوك الفردي والجماعي، دون أن يصادم السلطة أو القيم العامة بشكل مباشر. وهكذا، تحولت السخرية إلى أداة إصلاح، تقوم على لفت الانتباه إلى العيوب، كما في قوله: "تُجادل باللفظ الرصين وبالهنو وفعلك في الدنيا أضلُّ من الضلال!" (الغزال، المرجع السابق). ويرى "عز الدين إسماعيل" أن الغزال استخدم الفكاهة "كأداة إصلاح داخل النسق الثقافي الأندلسي، حيث كان الظرف سبيلاً للنقد، لا لتوبيخه، بل لتقريبه إلى أذهان المتلقين بلغة مألوفة مقبولة" (إسماعيل، المرجع السابق، ص217)، ولعل هذا التوظيف الواعي للفكاهة جعل من شعر الغزال أنموذجاً للخطاب الأدبي الإصلاحي غير المباشر، وهو خطاب ينهل من البلاغة، ويعتمد على الذكاء، ويهدف إلى التقييم من دون صدام أو وعظ مباشر.

وتعبر الفكاهة في شعر "يحيى بن الحكم الغزال" عن أبعاد نفسية وثقافية عميقة، تتجاوز الوظائف الجمالية والبلاغية إلى ما هو أعمق، إذ تعكس حالته النفسية، من جهة، ووعيه بثقافة عصره، من جهة





أخرى، وعلى الصعيد النفسي تظهر الفكاهة كوسيلة دفاعية راقية يستخدمها الغزال للتخفيف من وطأة الضغوط السياسية والاجتماعية، وللتعامل مع التناقضات اليومية التي تحيط به، لا سيما في ظل حياته الدبلوماسية التي تطلبت منه مرونة فكرية، وقدرة على التحايل اللغوي والمجازي. أما من الناحية الثقافية، فإن استخدامه للفكاهة يجسد الذوق الأندلسي الحضري الذي يميل إلى المزاح الراقى، والتعريض الذكي، والابتعاد عن الخطاب المباشر أو الحاد، ما يجعل شعره أنموذجاً للخطاب الأدبي الذي ينتمي إلى ثقافة مدنية متطورة تميل إلى النقد اللطيف والسخرية المهدبة، في مقابل العنف اللفظي والخطاب التقليدي الصدامي، وأشار "عبد العزيز حمودة"، قائلاً: "الفكاهة ليست مجرد مظهر فني، بل هي مؤشر على موقف نفسي وثقافي من العالم، وهي تمارس أحياناً بوصفها آلية دفاعية تجاه القبح أو الفساد أو التناقض (حمودة، 2003: ص241).

4.2. تمييز شعر الغزال بشعراء عصره

عند المقارنة بين "يحيى بن الحكم الغزال" وسائر شعراء عصره في الأندلس، يتبين أن الغزال كان أسبقهم إلى توظيف الفكاهة بوصفها عنصراً بنوياً في النص الشعري، لا مجرد طرفة عابرة، فبينما كان كثير من شعراء الأندلس يقتفون أثر الشعر المشرقي في الشكل والمضمون، سعى الغزال إلى إدخال لمسة محلية تعبر عن المزاج الأندلسي الميال إلى الظرف والتسلية، وعلى عكس شعراء البلاط الذين كانوا يغلب عليهم الطابع الرسمي أو الخطابى، مثل "عبد الملك بن قريب الأصمعي"، أو المحدثين الذين اشتغلوا على المديح والهجاء المباشر، تميز الغزال بمرونة لغوية ومزج بين الجد والهزل، مما أكسبه شخصية فنية متفردة، وأن الغزال لم يكن كغيره من شعراء عصره، بل ابتكر له أسلوباً خاصاً يقوم على التلميح والفكاهة اللاذعة، في وقت كان فيه الشعر الرسمي مقيّداً بقيود التقليد. (حسن، المرجع السابق، ص203).

أما إذا قورن الغزال بشعراء المشرق في الفترة نفسها فقد تفوق عليهم من حيث استخدام الفكاهة كخطاب اجتماعي ناقد، وليس كأداة هجاء أو لهو فحسب، مما جعله قريباً من المتلقي، ومعبراً عن بيئة ثقافية جديدة تتشكل في الأندلس، تختلف في مرجعياتها وذوقها عن بيئة الصحراء العباسية، ومن هذا المنظور، فإن الغزال مثل اتجاهها جديداً في الأدب الأندلسي، يقوم على تطويع اللغة لا لإعادة إنتاج النماذج القديمة، بل لتوليد خطاب أدبي يجمع بين الطرفة والمعنى، وبين الالتزام الفني والتحرر من الصرامة التقليدية.





وتميزت تجربة "يحيى بن الحكم الغزال" الشعرية بتفرد واضح في البنية الأسلوبية والمضمون التعبيري، جعل منها أنموذجاً في مسار تشكل الشعر الأندلسي، بل في الثقافة الأدبية العربية عموماً، فقد استطاع الغزال أن يؤسس لنبرة شعرية خاصة به، تمزج بين الظرف السياسي والاجتماعي والبعد الجمالي في التعبير، دون أن يقع في فجاجة التهكم أو سطحية التسلية، وإذا كان معاصروه قد انشغلوا بأغراض تقليدية، مثل: المديح والهجاء والغزل الرتيب، فإن الغزال طور من إمكانات اللغة الشعرية لتشمل الفكاهة الراقية، والتعريض السياسي، والتصوير الاجتماعي المرح، ما جعله يحدث انزياحاً نوعياً في وظيفة الشعر ذاته، فقد تحول شعره إلى خطاب يومي مرن، يلامس قضايا الإنسان ومزاجه، وينأى عن النمطية والمحاكاة، ومن هنا، فإن شعر الغزال لا يقرأ بوصفه إنتاجاً أدبياً فقط، بل وثيقة ثقافية تكشف طبيعة الحياة الأندلسية في طور تشكلها (عباس، المرجع السابق، ص 41). كما يرى "شوقي ضيف" أن الغزال "أنشأ نوعاً من الشعر فيه من الذكاء بقدر ما فيه من الطرافة، فبدأ شاعراً يكتب للحياة اليومية، لا للمناسبات الرسمية، ولهذا فإن تجربته تظل فريدة في قدرتها على جعل الشعر لغة الناس، لا مجرد أداة مدح أو هجاء" (ضيف، المرجع السابق، ص 70).

إن شعر "يحيى بن الحكم الغزال" لا يمثل مجرد صوت أدبي مبكر، بل يجسد مرحلة ثقافية بكاملها، حيث بدأ الأدب الأندلسي يتحرر من سلطة الأنموذج المشرقي، ويتجه نحو تأسيس ذاته عبر نماذج شعرية أكثر تنوعاً ومرونة وذكاءً. وبهذا المعنى، فإن الغزال لا يعد شاعراً ظرفياً فحسب، بل رائداً ثقافياً صاغ من الفكاهة فلسفة فنية كاملة تستحق الدراسة والتأمل.

4.3. مقارنة الغزال بشعراء عصره في توظيف الفكاهة

تعد تجربة "يحيى بن الحكم الغزال" في توظيف الفكاهة من التجارب المؤسسية والتميزية في الأدب الأندلسي، فعلى الرغم من أن الظرف والطرافة لم يكونا غريبين على الشعر العربي في عصور سابقة، فإن الغزال قدم أنموذجاً متفرداً من خلال دمج الفكاهة بالوظائف الجمالية والاجتماعية والسياسية للشعر، فعلى سبيل المثال: إذا قورن الغزال بشاعر مثل "عبادة بن ماء السماء" الذي عاش في بدايات القرن الثالث الهجري نجد أن عبادة وظف الفكاهة أحياناً في الهجاء أو في مقطوعات خفيفة، لكنها بقيت محصورة ضمن حدود المزاح الشخصي أو الفخر القبلي، ولم تتجاوز الأطر التقليدية للغرض الشعري، وفي المقابل، نجد أن الغزال استثمر الفكاهة كأداة نقد اجتماعي وثقافي، يمرر من خلالها رؤيته لما يجب أن يكون عليه المجتمع، مستخدماً في ذلك تقنيات بلاغية متعددة، مثل: المفارقة، والتورية، والتعريض، دون أن يبتعد عن الطابع الشعري.





أما بالمقارنة مع شعراء المشرق المعاصرين له، مثل: "أبي نُوَاس" فنجد استخدام الفكاهة والمجون أداة لكسر التقاليد الشعرية والاجتماعية، وتحرير اللغة من قيودها الأخلاقية، ومع أن الغزال يشترك معه في بعض المظاهر الشكلية، إلا أنه ظل ملتزماً بحدود الذوق الأندلسي المحافظ نسبياً، فكانت فكاهته رشيقة مهذبة، تميل إلى الذكاء أكثر من الجرأة، وتمثل وجهاً حضارياً مختلفاً في استخدام السخرية، إذ يرى إحسان عباس قائلاً: "كان الغزال أندلسياً في طبعه، مشرقياً في فنه، لكنه تفوق على أقرانه لأنه أدرك أن الذوق الأندلسي يحتاج إلى ترفيه لا يخلو من فكر، وإلى فكاهة لا تنزل إلى الابتذال (عباس، المرجع السابق، ص38).

وعند مقارنة الغزال بشعراء الأندلس الذين جاؤوا بعده، مثل: "ابن عبد ربه" نلاحظ أن هذا الأخير قد استفاد من الغزال في توظيف الفكاهة ضمن العقد الفريد، لكن بشكل نثري أكثر، بينما كان الغزال قد سبق إلى تأسيس خطاب شعري يجمع بين الطرافة والبنية الشعرية المحكمة، وبالتالي، فالغزال لم يكن مجرد شاعر ظرف، بل كان صاحب مشروع أدبي قائم على جعل الفكاهة مكوناً عضوياً في النص الشعري، لا ملحقاً به (سعدون، 2022: ص332)، كما أن حضور الفكاهة في شعر الغزال لم يكن محصوراً في أغراض الغزل أو الهجاء، كما عند غيره من الشعراء، بل تجاوز ذلك إلى المجال الدبلوماسي والسياسي، كما ظهر في أشعاره التي نظمها خلال رحلاته الخارجية، وهو ما أضفى على تجربته بعداً واقعياً نادراً، وحول الفكاهة إلى خطاب ثقافي يحمل بين طياته ملامح الإنسان الأندلسي من جهة، وشخصية الشاعر الذاتية من جهة أخرى.

وبهذا المعنى، فإن الغزال لم يسبق شعراء عصره فقط في استخدام الفكاهة، بل أعاد تعريفها، ونقلها من كونها لوناً شعبياً أو جانبياً في الشعر، إلى كونها استراتيجية فنية وشعرية قائمة على الوعي، والمعالجة، والبناء البلاغي المحكم، وهذا التفوق لا يرتبط بقدرته على الإضحاك فقط، بل أيضاً بقدرته على توظيف الضحك في خدمة النص والرؤية معاً.

ويرتبط تفوق "يحيى بن الحكم الغزال" في توظيف الفكاهة بعدة عوامل، أبرزها شخصيته المتكاملة ثقافياً واجتماعياً؛ فقد كان مثقفاً واسع الاطلاع، عاش في بلاط "الحكم بن هشام وعبد الرحمن الأوسط"، وقد احتك بكبار رجال الدولة والعامّة، ما منحه فهماً دقيقاً لطبيعة المجتمع الأندلسي في طور تكوينه، كما مكنته تجربته الدبلوماسية، لا سيما رحلته الشهيرة إلى القسطنطينية، من توسيع أفقه الأدبي، ومراكمة حس ساخر يوازن بين الاحترام والطرافة (أبي نصر، 1966: ص375).





وعلى المستوى الفني امتلك الغزال أدوات بلاغية متقدمة مثل التورية، والمفارقة، والمزج بين السخرية الجادة والهزل الخفيف، ما جعله يخلق تجربة فكاكية ذات بعدين: جمالي وناقد، وبهذا يكون قد سبق معاصريه في تطوير الفكاكة الشعرية من حالة انفعالية إلى بنية لغوية مقصودة ذات أثر نفسي وثقافي.

الخاتمة

إن "يحيى بن الحكم الغزال" لم يكن مجرد شاعر ظرف أو تابعاً للبلابل، بل كان شاعراً مثقفاً واعياً بأهمية الكلمة بوصفها أداة ترفيه ونقد وتوجيه، وقد تمكن من توظيف الفكاكة في سياقات متعددة غزلية، اجتماعية، وسياسية، وجعل منها عنصراً فنياً مركزياً في بنية القصيدة، لا مجرد تزيين هامشي.

الاستنتاجات

- 1- إن "يحيى بن الحكم الغزال" سبق عصره في وعيه بوظائف الفكاكة الأدبية، واستخدم اللغة بذكاء بلاغي للتعبير عن مواقفه دون مواجهة صريحة، حيث نقل الشعر من فضاء التقليد إلى فضاء الحياة اليومية، محملاً إياه أبعاداً إنسانية وثقافية واجتماعية.
- 2- بينت المقارنة بين "يحيى بن الحكم الغزال" وبين شعراء عصره في الأندلس والمشرق أنه أرسى نمطاً أدبياً جديداً يقترب من المزاج الأندلسي، ويؤسس لفكاكة ذات طابع محلي خفيف، نقدي، راقٍ، ومهذب.
- 3- دلت الظواهر الأسلوبية والموضوعية على المستوى النفسي والثقافي في شعر "يحيى بن الحكم الغزال" على أن الفكاكة كانت انعكاساً لشخصيته المرححة المنفتحة، وثقافته الحضرية المتسامحة، المحبة، والرغبة في الإصلاح والنقد غير المباشر، عبر الكلمة الموحية لا الصدامية.
- 4- إن تجربة "يحيى بن الحكم الغزال" تقف في منزلة تأسيسية في تاريخ الأدب الأندلسي، وتشكل منطلقاً مهماً للباحثين في دراسة المزاج الثقافي للأندلس، والتطور التدريجي للشعر من محاكاة المشرق إلى التعبير عن الهوية المحلية.

المصادر

- [1] أبي نصر، محمد بن فتوح. (1966). جنوة المقتبس في نكر ولاية الأندلس. الدار المصرية للتأليف والنشر. القاهرة.
- [2] إسماعيل، عز الدين. (1999). الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية.





الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

- [3] الجندي، علي. (2001). الطرافة في الشعر الأندلسي. دار الفكر العربي. القاهرة.
- [4] حسن، حسن إبراهيم. (1964). تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي. ج4. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة.
- [5] حمودة، عبد العزيز. (2003). الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- [6] الداية، محمد رضوان. (1993). ديوان يحيى بن الحكم الغزال. دار الفكر المعاصر. بيروت.
- [7] ديوان يحيى الغزال. على الموقع الإلكتروني:
- [8] <https://www.aldiwan.net>. Visited: 10/9/2025
- [9] سعدون، غيداء أحمد. (2022). الأرجوزة التاريخية لأبن عبد ربه الأندلسي: دراسة في البنية والأسلوب. مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب. جامعة الأنبار. ج2. العدد 37. ص332.
- [10] ضيف، شوقي. (1987). الفكاهة في الأدب العربي. دار المعارف. القاهرة.
- [11] عباس، إحسان. (1983). تاريخ الأدب الأندلسي. دار الثقافة. بيروت.
- [12] المقرئ، أحمد بن محمد. (1968). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج1. تحقيق: إحسان عباس. دار صادر. بيروت.
- [13] هونكه، زيغريد. (1993). شمس العرب تسطع على الغرب. ترجمة: فاروق بيضون وكمال دسوقي. دار الجيل. بيروت.





الالتفات في شعر عمار كشيش: مقارنة بلاغية تحليلية

م. علاء عبد الحسين كاظم السويطي¹

¹ وزارة التربية - مديرية تربية ذي قار - قسم تربية الشرطة - العراق

alswytyla137@gmail.com

الملخص. فقد تناول البحث فنَّ الالتفات في شعر عمار كشيش بوصفه ظاهرة بلاغية تحمل دلالاتٍ فنية وجمالية، إذ يعدُّ الالتفات من أبرز الأساليب التي تثري النصوص الأدبية وتمنحها تنوعاً في الخطاب وعمقاً في المعنى. ويهدف البحث إلى الكشف عن مظاهر الالتفات ووظائفه البلاغية والفنية في شعر عمار كشيش، من خلال دراسة تحليلية مقارنة بين ما ورد في التراث البلاغي القديم وما ظهر في النص الشعري الحديث، واشتمل البحث على فصل تمهيدي تضمن مقدمةً عامةً، بينت مشكلة البحث وأهدافه وأهميته ومنهجه وحدوده وأسئلته وفرضياته إضافة إلى استعراض الدراسات السابقة والإطار النظري الذي يستند إليه. أما الفصل الأول فقد تناول التعريف بمفهوم الالتفات في البلاغة العربية القديمة، من حيث معناه وأهميته وأنواعه ومظاهره الفنية، ثم عرض تطوُّر هذا المفهوم في الدراسات الحديثة، مع الوقوف عند نماذج من الالتفات في الحديث الشريف والقرآن الكريم، وبيان أثره في إثراء الشعر العربي وتعزيز جماليته التعبيرية، وتناول الفصل الثاني دراسة الالتفات في شعر عمار كشيش، متناولاً التعريف بالشاعر ومسيرته الأدبية، ثم تحليل مظاهر الالتفات في نصوصه الشعرية، مع تحديد أنواعه ووظائفه البلاغية، والخصائص الفنية التي تميز بها هذا الأسلوب في شعره، أما الفصل الثالث فقد انصرف إلى التحليل البلاغي التطبيقي لأنماط الالتفات لدى الشاعر، متتبّعاً تحولات الخطاب من الغيبة إلى المخاطب، ومن الغيبة إلى المتكلم، ومن المخاطب إلى المتكلم، ومن المتكلم إلى المخاطب، ثم من المتكلم أو المخاطب إلى الغائب، بغية الكشف عن الدور الجمالي الذي يؤديه هذا التحول في بنية النص ودلالته، وفي خاتمة البحث تمَّ عرض أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث، مع تقديم مقترحات وتوصيات تسهم في إثراء الدرس البلاغي الحديث وتوسيع آفاق البحث في الأساليب الفنية للشعر العربي المعاصر.





الكلمات المفتاحية: الالتفات، عمار كشيش، الأسلوب البلاغي، البلاغة العربية.

Abstract. The research examines the rhetorical device of *iltifāt* (shifts in address) in the poetry of Ammar Kashish as a stylistic phenomenon carrying artistic and aesthetic significance. *Iltifāt* is considered one of the most prominent techniques that enrich literary texts, granting them diversity in discourse and depth in meaning. The study aims to uncover the manifestations of *iltifāt* and its rhetorical and artistic functions in Ammar Kashish's poetry through a comparative analytical approach, drawing on both classical rhetorical heritage and modern poetic texts. The research includes an introductory chapter presenting a general overview, outlining the research problem, objectives, significance, methodology, scope, questions, and hypotheses, along with a review of previous studies and the theoretical framework underpinning the study. The first chapter addresses the concept of *iltifāt* in classical Arabic rhetoric in terms of its meaning, importance, types, and artistic manifestations. It also traces the development of this concept in modern studies, with examples drawn from the Prophetic Hadith and the Holy Qur'an, highlighting its role in enriching Arabic poetry and enhancing its expressive aesthetics. The second chapter focuses on the study of *iltifāt* in Ammar Kashish's poetry. It introduces the poet and his literary career, then analyzes the manifestations of *iltifāt* in his poetic texts, identifying its types, rhetorical functions, and the artistic characteristics that distinguish this technique in his work. The third chapter is devoted to an applied rhetorical analysis of the patterns of *iltifāt* in the poet's work. It traces shifts in discourse from third person to second person, from third person to first person, from second person to first person, from first person to second person, and from first or second person to third person, with the aim of revealing the aesthetic role these shifts play in the structure and meaning of the text. The conclusion presents the most important findings reached by the researcher, along with suggestions and recommendations that contribute to enriching modern rhetorical studies and expanding research horizons in the artistic techniques of contemporary Arabic poetry.

Keywords: iltifāt Ammar Kashish, rhetorical style, Arabic rhetoric.

المقدمة

وقائع المؤتمر العلمي اللغة العربية بين التراث والمعاصرة –
نيسان – 2026/April





يُعَدُّ فنُّ الالتفات من الظواهر البلاغية البارزة في التراث العربي، وقد أولاه البلاغيون القدماء عناية خاصة مهمة ضمن المباحث المختلفة في مجال علم المعاني، لما له من أثر واضح في تجديد الأسلوب وتكثيف المعنى، فالالتفات يقوم على الانتقال من صيغة أسلوبية إلى أخرى، كتحويل الضمائر من المتكلم إلى المخاطب أو من المخاطب إلى الغائب، أو الانتقال بين الأزمنة، أو التبديل بين الخبر والإنشاء، وقد عُدَّ هذا الفن وسيلة بلاغية لتحقيق الدهشة وإثارة الانتباه، فضلاً عن كونه أسلوباً، يتيح للشاعر التعبير عن تحولاته النفسية والفكرية، ويكسر رتابة الخطاب، ويضفي عليه حيوية وتجديداً، وأشار البلاغيون، ومنهم الزمخشري الذي قال: "فإن قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت: هذا يسمى الالتفات في علم البيان" (طبشي، 2013، ص137 والزمخشري، 2010، ص31)، والسكاكي الذي قال: "علم أنَّ هذا النوع، أعني نقل الكلام عن الحكاية والخطاب إلى الغيبة ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل النفاثاً عند علماء المعاني" (طبشي، 2013، ص137 والسكاكي، 2000، ص296)، وهذا يؤكد أنَّ الالتفات دليل على براعة المتكلم وقدرته على توجيه المعنى وفق مقتضيات المقام، بما يحقق أثراً فنياً ودلالياً عميقاً في المتلقي، وهذا ما يجعل الالتفات أحد أبرز مظاهر الانزياح الأسلوبي التي تكشف عن طاقات اللغة وإمكاناتها التعبيرية.

وفي الشعر العربي المعاصر، برزت الحاجة إلى دراسة الظاهرة في ضوء المناهج النقدية الحديثة، للكشف عن وظائفها البلاغية والجمالية وعن علاقتها بتجارب الشعراء الذاتية والموضوعية، ومن بين الشعراء: الشاعر عمار كشيش، حيث تتجلى في قصائده أنماط متعددة من الالتفات، تحمل أبعاداً فنية ودلالية تستحق الوقوف عندها بالدراسة والتحليل، وبناءً لما سبق، تتحدّد أهمية البحث الحالي كونه يسعى إلى مقارنة فنِّ الالتفات في شعر عمار كشيش مقارنة بلاغية تحليلية، بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف الظاهرة، كما تجلّت في النصوص الشعرية، ثم تحليلها للكشف عن وظائفها الفنية والدلالية، ويطمح البحث إلى الإجابة على الأسئلة الآتية:

- ما مفهوم الالتفات في البلاغة العربية قديماً وحديثاً؟.
- ما أبرز أنماط الالتفات في شعر عمار كشيش؟.
- ما الوظائف البلاغية والفنية التي ينهض بها الالتفات في نصوصه؟.
- كيف يسهم الالتفات في تشكيل الدلالة والإيقاع والتلقّي في شعره؟.





ويأمل الباحث أن يقدم إسهاماً علمياً في مجال الدراسات البلاغية التطبيقية، وأن يضيء جانباً مهماً من التجربة الشعرية للشاعر عمار كشيش في ضوء ما تراكم من جهود البلاغيين القدماء والمناهج النقدية الحديثة.

مشكلة البحث:

حظي فنّ الالتفات بدراسة معمقة لدى البلاغيين والنقاد القدماء، لكنّ حضوره في الشعر العربي المعاصر، لم ينل ما يستحقه من اهتمام نقدي وأكاديمي، وكثير من الدراسات انشغلت بظواهر بلاغية أو أسلوبية أخرى، في حين ظلّ الالتفات في نصوص عدد من الشعراء المعاصرين ومنهم الشاعر عمار كشيش ظاهرة لم تُدرس دراسة مستقلة، تكشف عن أبعادها البلاغية والفنية.

وتتحدّد مشكلة البحث في غياب الدراسات المنهجية التي تتناول فنّ الالتفات في شعر عمار كشيش بوصفه آلية بلاغية فاعلة في تشكيل المعنى والإيقاع، إذ لم يُكشف بعد عن أنماط الالتفات في نصوصه، ولا عن الأثر الذي تُحدثه هذه الظاهرة في توجيه دلالات الخطاب الشعري وإغناء التجربة الفنية لديه، وبناءً لذلك، فإنّ البحث يسعى إلى الإجابة على الإشكالية المركزية الآتية: كيف يوظّف الشاعر عمار كشيش فنّ الالتفات في شعره؟، وما الأبعاد البلاغية والفنية والدلالية التي يحققها هذا التوظيف؟!

أهداف البحث: يهدف البحث إلى تحقيق عدد من الأهداف العلمية والبحثية المتعلقة بفنّ الالتفات في شعر عمار كشيش، ويمكن تلخيصها فيما يلي:

- تحديد مفهوم الالتفات بلاغياً وتاريخياً، وربطه بالمفاهيم الحديثة في الدراسات النقدية والأسلوبية.
- رصد مظاهر الالتفات في نصوص شعر عمار كشيش، وتصنيفها حسب أنواعها البلاغية (لفظية وتركيبية وصوتية وسردية).
- تحليل الوظائف البلاغية والفنية للالتفات في النصوص الشعرية، بما يشمل أثره في تشكيل المعنى والإيقاع والتخييل الشعري والتفاعل مع المتلقّي.
- استنتاج دور الالتفات في بناء أسلوب الشاعر وتطوير تجربته الشعرية، وربط هذا الدور بما أشار إليه البلاغيون القدماء والمحدثون حول قيمة الالتفات في الخطاب الأدبي.
- تقديم نموذج منهجي لتوظيف المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الظواهر البلاغية في الشعر المعاصر، يمكن الاستفادة منه في دراسات مستقبلية على شعراء آخرين أو ظواهر بلاغية مشابهة.





أهمية البحث:

- تتبع أهمية البحث من جوانب متعدّدة، يمكن إجمالها فيما يأتي:
- الأهمية العلمية: يسهم البحث في إثراء الدراسات البلاغية التطبيقية لظاهرة الالتفات لدى الشاعر عمار كشيش.
- الأهمية النقدية: البحث يضيف قراءة نقدية جديدة إلى المتن الشعري المعاصر، ويكشف عن آليات التعبير البلاغي لدى الشاعر عمار كشيش.
- الأهمية الجمالية: يبرز البحث دور الالتفات في بناء جماليات النص الشعري من حيث الإيقاع والتغنيم وتكثيف المعنى وإضفاء عنصر التشويق والمفاجأة على الخطاب.
- الأهمية التطبيقية: يقدم البحث نموذجاً لتحليل ظاهرة بلاغية بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي.

منهج البحث:

يعتمد الباحث في بحثه المنهج الوصفي التحليلي: الوصفي: وصف ظاهرة الالتفات كما ترد في النصوص الشعرية، مع تحديد أنواعها: (التفات الضمائر والزمن والأسلوب)، والتحليلي: وذلك عبر تحليل عدد من النماذج المستخلصة من نصوص الديوان للكشف عن قيمتها البلاغية والدلالية والفنية.

حدود البحث:

أولاً: حدود موضوعية: يقتصر البحث على دراسة فنّ الالتفات في شعر عمار كشيش دون سواه، لبيان دوره البلاغي والفني في النصوص الشعرية.

ثانياً: الحدود الزمانية والمكانية: زمنياً: تشمل الدراسة دواوين الشاعر المنشورة، مع التركيز على النصوص الأكثر تمثيلاً لتجربته الشعرية، ومكانياً: يقتصر البحث على النصوص الشعرية العربية الفصيحة للشاعر.

ثالثاً: الحدود المنهجية: يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي.

أسئلة البحث: يسعى الباحث إلى الإجابة على مجموعة من الأسئلة الرئيسة التي تحدد اتجاه الدراسة وتحليل الظاهرة البلاغية المدروسة، وهي كما يلي:





- ما مفهوم الالتفات في البلاغة العربية، قديماً وحديثاً؟، وما أهميته في تكوين النص الشعري؟.
- ما أنماط الالتفات التي تتجلى في شعر عمار كشيش؟، وكيف يمكن تصنيفها وفقاً للمعايير البلاغية؟.
- ما الوظائف البلاغية والفنية للالتفات في نصوصه الشعرية؟، وما أثرها في المعنى والإيقاع والتلقّي؟.
- كيف يسهم الالتفات في بناء الأسلوب الشعري عند الشاعر وتطوير تجربته الفنية؟.
- إلى أي مدى يمكن استخدام المنهج الوصفي التحليلي للكشف عن أبعاد الالتفات في الشعر المعاصر بشكل منهجي وموثوق؟.

فرضيات البحث:

- يمكننا أن نصوغ مجموعة من الفرضيات التي سيتم اختبارها وتحليلها أثناء الدراسة، وهي وفق الآتي:
- الفرضية الأولى: يوظف فنّ الالتفات لدى الشاعر عمار كشيش وسيلة بلاغية أساسية لإحداث التغيير في المسار اللغوي للنص، بما يحقق عنصر المفاجأة والتشويق في الخطاب الشعري.
- الفرضية الثانية: تتعدّد أنماط الالتفات في شعر الشاعر بين لفظية وتركيبية وصوتية وسردية، ويختلف تأثير كل نمط في المعنى والإيقاع بحسب السياق الشعري.
- الفرضية الثالثة: الالتفات يمتد دوره لدى الشاعر ليكون أداة فنية لدعم التجربة الشعرية والتعبير عن التحولات النفسية والفكرية للشاعر عمار.
- الفرضية الرابعة: اعتماد المنهج الوصفي التحليلي يُمكن الباحث من الكشف بدقة عن وظائف الالتفات ودلالاته البلاغية والفنية في نصوص الشعر المعاصر، بما يسهم في صياغة قراءة نقدية منهجية.

الدراسات السابقة:

- الالتفات في البلاغة العربية: قراءة أخرى، للدكتور عبد الله بن عبد الرحمن بن صالح الجهني، من منشورات جامعة أم القرى، تناولت الدراسة مفهوم الالتفات في البلاغة العربية، مع التركيز على أبعاده الجمالية والدلالية.





- الالتفات وبلاغته في الحديث الشريف: للدكتور سعد الدين كامل عبد العزيز شحاته، منشور في مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها في العدد السادس من المجلد الثاني عشر 2008م، تناول الباحث في الدراسة ظاهرة الالتفات في الحديث الشريف، وتستعرض شروطه وأنواعه وأغراضه البلاغية.

- أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية: دراسة للدكتور حسن طبل، تم النشر عام 1990م، تناول الباحث دراسة أسلوب الالتفات في القرآن الكريم، واستعرض أنواعه ووظائفه البلاغية مع تحليل تطبيقات عملية.

- أسلوب الالتفات في الجزء الأخير من القرآن الكريم: دراسة للدكتور عبد الله بن عبد الرحمن الجهني، تناول فيها الباحث دراسة أسلوب الالتفات في الجزء الأخير من القرآن الكريم، واستعرض أنواعه ووظائفه البلاغية.

- الالتفات وأغراضه البلاغية في الخطاب القرآني: للدكتور عبد الله بن عبد الرحمن الجهني، تناول فيها الباحث الدراسة ظاهرة الالتفات في القرآن الكريم، واستعرض أغراضه البلاغية وأثره في فهم النص القرآني.

وأما الفروق بين الدراسات السابقة والدراسة الحالية: الدراسات السابقة ركزت على الالتفات في النصوص القرآنية الكريمة أو الخطاب القرآني والحديث الشريف، أو في بعض شعراء العرب الكلاسيكيين، بينما ركزت الدراسة الحالية على فن الالتفات في شعر عمار كشيش تحديداً، وهو موضوع لم يُدرس بشكل مستقل.

ومن حيث المنهجية، فإن الدراسات السابقة اعتمدت غالباً على التحليل البلاغي النظري، مع التركيز على الوصف والتفسير، بينما الدراسة الحالية تعتمد المنهج الوصفي التحليلي، بحيث تشمل الرصد الدقيق للظاهرة في النصوص الشعرية المعاصرة وتحليل أنماطها ووظائفها الإيقاعية والدلالية. وفي المجال الزمني، نجد أن الدراسات السابقة اهتمت بالنصوص الكلاسيكية أو القرآن الكريم، بينما الدراسة الحالية تركز على الشعر المعاصر وبالتحديد إنتاج عمار كشيش، ما يجعلها إضافة نوعية جديدة للمجال النقدي.

ولعلنا نجد في الأبعاد البحثية أن الدراسات السابقة تناولت الالتفات من منظور بلاغي عام أو ديني، بينما تحلل الدراسة الحالية الالتفات من منظور وظيفي شامل يشمل الجانب البلاغي الفني الإيقاعي والدلالي في النص الشعري لدى الشاعر عمار كشيش، وتوفّر الدراسة الحالية بعضاً من





المخرجات البحثية، كونها تعدّ نموذجاً منهجياً لتطبيق المنهج الوصفي التحليلي على ظاهرة بلاغية محددة في الشعر المعاصر، بما يمكن الباحثين المستقبليين من دراسة شعراء آخرين أو ظواهر بلاغية مشابهة، وهو ما لم تقدّمه الدراسات السابقة، وهو ما يُعدّ أمراً جديداً في الدراسات البلاغية.

1. الفصل الأول: التعريف بمفهوم الالتفات في البلاغة وأنواعه وأهميته ومظاهره:

1.1. المطلب الأول: تعريف الالتفات في البلاغة العربية القديمة وأهميته

يُعرّف الالتفات بأنه "الانتقال من أسلوب إلى آخر أو أنه الانصراف عنه إلى آخر" (فالح، 1984م، ص66)، وهو من الأساليب التي استغلها الأدباء والشعراء لتحقيق غايات فنية جمالية ودلالية وغيرها (طبشي، 2013، ص136)، وكان الالتفات وسيلة لإشراك المخاطب في النص وإضافة بعد تعبيرية جديد، سواء في الشعر الجاهلي أم النصوص الدينية مثل القرآن الكريم، وقال عنه ابن رشيق: "هو الاعتراض عند قوم" (طبشي، 2013، ص136)، وأطلق البلاغيون القدماء تسميات مختلفة على ظاهرة الالتفات، فقد سماه بعضهم "الاستدراك حكاة قدامة"، وسبيله أن يكون الشاعر أخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدّ الأول" (طبشي، 2013، ص136)، وتعدد التسميات يعكس غنى هذا الأسلوب وأهميته في النصوص العربية القديمة، إذ كان كل بلاغي يضع له منظوراً أو تسمية تتوافق مع رؤيته الفنية للبلاغة، كما أنّ هذا التنوع يتيح للباحثين دراسة الالتفات من زوايا متعددة، سواء من منظور لغوي صرف أم من منظور جمالي وفني.

وتتجلى أهمية الالتفات في مستويات عدة منها: المستوى الجمالي والمستوى الدلالي والمستوى البلاغي، وهو ما أسهم في تطوير البلاغة العربية وتطبيقاتها في القرآن الكريم والشعر الجاهلي، ويمكننا القول: إنّ الالتفات أصبح علامة فارقة في نصوص العرب القدماء، إذ يجمع بين التقنية الفنية والبلاغة اللفظية والمعنى العميق، ما يجعله أحد الأساليب التي تُدرس في البلاغة العربية كأداة لفهم جماليات النصوص وتحليلها.

1.2. المطلب الثاني: أنواع الالتفات في البلاغة العربية القديمة

يُصنّف إلى أنواع متعددة بحسب جهة الانتقال داخل النص، وهي تعكس غنى الأسلوب وتعدد وظائفه البلاغية، وفيما يلي عرض لأبرز تلك الأنواع:

1.2.1. الالتفات من الغيبة إلى التكلم:





يُستخدم النوع لإضفاء الحيوية على النص، وجعل المتكلم جزءاً من الحدث، ليكون أكثر تفاعلية مع القارئ، ويظهر في الشعر الجاهلي، حيث كان الشاعر ينتقل بين وصف الأبطال أو الغائبين وبين التعبير عن موقفه الشخصي أو مشاعره تجاه الحدث، ويعدّ وسيلة لإشراك المخاطب في النص، ويتيح للمتكلم فرصة التحكم في الإيقاع السردي، كما أنّه يرفع من قيمة النص التعبيرية ويمنحه بعداً نفسياً إضافياً، إذ يشعر القارئ بتقارب المتحدث مع الحدث (<https://ar.wikipedia.org/wiki/>)

1.2.2. الالتفات من التّكلم إلى المخاطب:

يتضمن الانتقال من الحديث عن الذات المتكلمة إلى مخاطبة الآخر مباشرة، ويعدّ من أبرز صور الالتفات استخداماً في النصوص الشعرية والنثرية، ويُستخدم لإشراك المخاطب في الحوار، ليكون أكثر تفاعلية وحيوية (حمد، 2016).

1.2.3. الالتفات من المخاطب إلى الغيبة:

يُستخدم لإضفاء طابع الموضوعية والحيادية على النص، ويتيح للكاتب الابتعاد عن المباشرة دون فقدان المعنى، لإيصال المعاني بوضوح ومرونة (<https://ar.wikipedia.org/wiki/>).

1.2.4. الالتفات من الغيبة إلى الغيبة:

يتضمن الانتقال بين الحديث عن غائبين مختلفين، ويُستخدم لإظهار التعددية في وجهات النظر وتوسيع دائرة الحديث، أو لتعزيز التنوع الدلالي في النص، وهو يمنح النص ثراءً وجاذبية بلاغية، كونه يتيح تقديم معلومات أو وصف أحداث متعددة دون الرجوع إلى الذات المتكلمة.

2. الفصل الثاني: الالتفات في شعر عمار كشيش

2.1. المطلب الأول: التعريف بالشاعر ومسيرته الأدبية

الشاعر عمار عبد الحسين كشيش صالح، معروف باسم: عمار كشيش، ولد في العراق الناصرية الشطرة عام 1979م، حاصل على دبلوم إدارة، له مجموعة من الإصدارات، ما يرادف النخيل (مجموعة شعراء) تاريخ الماء والنساء نص مفتوح بالاشتراك مع الشعراء أمير ناصر عن دار ميزوبوتاميا بغداد 2013م، وسماوات النص الغائم، وتلال الأمل العالية، والمشهد الشعري في ذي قار مجموعة شعراء، وسرد بكثافة الطين، والحفلة مطر طوال الليل (مخطوطة) والهارب على بساط الريح (مخطوطة)، وهو عضو في اتحاد كتاب العراق، ولديه اهتمام بالصحافة مثل إجراء الحوارات وكتابة التقارير الصحفية.





2.2. المطلب الثاني: مظاهر الالتفات في شعر عمار كشيش

برز استخدامه بشكل متقدّم في شعر عمار كشيش، حيث يتيح له الانتقال بين المتكلم والمخاطب والغائب، بما يخلق تفاعلاً شعورياً وحيوياً داخل النص الشعري، وقد وظّف الشاعر الالتفات كأداة أساسية لتوسيع أبعاد النص من الناحية النفسية والرمزية.

2.2.1. أنواع الالتفات في نصوص الشاعر كشيش:

تحليل النصوص يُظهر أنّ الالتفات يتخذ أشكالاً رئيسية، منها: الالتفات من الغيبة إلى المخاطب: وهو الشكل الأكثر شيوعاً في نصوصه، مثل: (طائر في الباب) و(نوافذ مغلقة ربما مفتوحة)، ووظيفته: تحويل الغائب إلى حاضر شعوري في النص، مما يجعل القارئ يشعر بتفاعل مباشر بين الحدث والشخصيات، ويضفي على النص كثافة رمزية عالية، والالتفات من المتكلم إلى المخاطب أو الغائب: مثل (نافذة في محارة)، ويستخدم الشاعر هذا النوع لإبراز التجربة الذاتية المكثفة، حيث يصبح المخاطب الغائب أداة لإظهار شعور الذات ومخاوفها، ويتضح هذا من خلال رموز مثل الماء والحجر أو الأجنحة، التي تعكس الحركة الداخلية والنفسية للمتكلم، والالتفات من المخاطب إلى المتكلم: مثل (نافذة الروح تشبه نافذة الجسد) في هذه الحالة، يظهر المخاطب كوسيط لتسليط الضوء على الحالة النفسية للمتكلم، وهو أسلوب يربط بين الذات الداخلية والواقع المحيط بطريقة متأملة ومكثفة.

2.2.2. الوظائف البلاغية للالتفات:

فن الالتفات لدى كشيش يمتد إلى الوظائف التالية: تعزيز التجربة الشعورية، فهو يتيح الالتفات للشاعر إبراز العلاقة بين الذات والمحيط أو الغائب، ويحوّل النص إلى تجربة حية ومباشرة، ومن الوظائف: تكثيف الرمزية، فالرموز في نصوص كشيش (مثل الطائر، الحجر، النهر، الأجنحة، المحبرة) تتفاعل مع التحولات الضميرية، مما يزيد من عمق النص واستجابته للقارئ، ولعلّ من الوظائف: دمج المشهد الخارجي بالوعي الداخلي، فالالتفات يسمح بتداخل الأحداث المادية مع الانفعال النفسي للمتكلم.

2.2.3. الخصائص الفنية للالتفات في نصوصه:

نجد من الخصائص: الاقتصاد اللغوي والتجزئة، إذ يعتمد كشيش على جمل قصيرة ومجزأة، ما يخلق إيقاعاً شعورياً متدرجاً، ويزيد من تركيز القارئ على الرموز والمشاهد، ومن الخصائص: التكرار الجزئي للضمائر والأفعال، مثل تكرار (وأشهى)، الذي يعزز الإيقاع الشعوري، ويجعل الالتفات أداة لتكثيف الانفعال النفسي، ومنها أيضاً: مزج الذات بالغائب والمخاطب، وهذا المزج يسمح ببناء نصوص





متعددة الطبقات، حيث ينتقل القارئ بين الذات والغائب والمخاطب دون انقطاع، مما يخلق شعوراً بالتماهي مع التجربة الشعرية.

وفن الالتفات لدى عمار كشيش يمثل أداة محورية في بناء نصه الشعري الحداثي، فهو وسيلة لتشكيل البنية الشعورية للنص، وإشراك القارئ في التجربة الرمزية والعاطفية، من خلال التناوب بين الضمائر والتحويلات بين الذات والمخاطب والغائب، يقدم الشاعر تجربة شعورية متكاملة تجمع بين الواقع النفسي والرموز اليومية والمخيلة الفنية، وهذا يجعل نصوصه مثلاً واضحاً على التطوير الحداثي لفن الالتفات في الشعر العربي المعاصر، حيث تتحول التقنية البلاغية إلى عنصر جوهري في بناء المشهد الشعري والتجربة النفسية للشاعر.

3. الفصل الثالث: التحليل البلاغي لأنماط الالتفات لدى الشاعر عمار كشيش

3.1. المطلب الأول: من الغيبة إلى المخاطب

1_النصّ الأول، يقول في نص بعنوان (طائر في الباب): (كشيش، 2022، ص52_53).

ضوضاء

وثمة

بذرة ذهبية

ضائعة في زاوية البيت

والغبار يتراكم

والسقي حفلة مكتوبة بخط سيء في ورقة تلونها الشتائم

أه أيتها الضوضاء صرت مثل آلة حديدية

كسرت عظمي

عظمي الأنبوب

تبدد حبر الليمون الواضح مثل أيقونة العافية

أيتها الضوضاء

من الباب المغلق تأتين

من صورة الموناليزا ذات الرقبة السمينة.





يقدّم المشهد الخارجي بلغة أقرب إلى السرد الغائب (ضوضاء، وثمة، بذرة ذهبية ضائعة في زاوية البيت، والغبار يتراكم...)، وهنا نجد أنّ الضوضاء وغيرها مذكورة على سبيل الغيبة، من دون توجيه مباشر للخطاب، والشاعر لا يلبث أن ينحرف بالأسلوب نحو المخاطبة المباشرة بقوله: (آه أيتها الضوضاء...)، فنغدو أمام الثقات بلاغي واضح من الغيبة إلى الخطاب المباشر، وهو انتقال جوهري يغيّر وجهة النص وصوته الشعري، وفي التحليل البلاغي والدلالي، فإنّ البنية اللغوية في القسم الأول: الضوضاء مذكورة بوصفها جزءاً من المشهد الخارجي: (طائر، بذرة، غبار)، وفي القسم الثاني، تتحوّل إلى كيان حاضر، يُنادى ويُخاطب، ويُجسّد بصفات حية (آلة حديدية)، وهذا الانعطاف الأسلوبي ينسجم مع الوظيفة التقليدية للاتفات في البلاغة العربية: كسر رتابة السرد وإثارة انتباه المتلقي عبر التحوّل المفاجئ في الضمائر، أما الأبعاد الدلالية، فهذا الانتقال يعكس تغيّر موقع الضوضاء من مجرد عنصر بيئي خارجي إلى خصم مباشر، وفي المستوى الأول: الضوضاء تُوصف كأثر عابر، وفي المستوى الثاني: الضوضاء تواجه الشاعر وتؤذيه جسدياً (كسرت عظمي)، ما يمنحها قوة وجودية وفاعلية في النص، وبذلك يتحوّل الاتفات من وظيفة شكلية إلى آلية كاشفة عن عمق الصراع النفسي للشاعر. وأما الوظيفة النفسية، فالمخاطبة المباشرة للضوضاء تكشف عن انفعال داخلي مكبوت؛ والشاعر لم يعد قادراً على الاكتفاء بالسرد، فاندفع نحو مواجهة صريحة، وهذا يعكس تحوّل الوعي من المراقبة الهادئة إلى الصرخة الانفعالية، ويجعل الاتفات حاملاً لبعد نفسي حاد، ومن حيث البعد الفني، فالالاتفات يُعطي للنص بعداً درامياً، إذ يُحوّل الجماد والظواهر الصوتية إلى (شخصيات) حية في مشهد شعري، وهذا الإحياء للضوضاء عبر الخطاب المباشر يذكّر بتقنيات البلاغة العربية القديمة، حيث كان الاتفات يُستثمر لتجسيد المعاني وإضفاء الحيوية على النصوص، وهذا أسلوب وارد في القرآن الكريم، كما في قوله تعالى: {حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة...} (يونس، 22)، والوظيفة في الحالتين واحدة: إشراك المتلقي في التجربة وجعلها معيشة وحاضرة.

2_ النص الثاني، بعنوان (حفلة بعد العشاء) يقول: (كشيش 2022م، ص 44_45).

لون السماء تغيره بقع الغيوم التي تشبه الوحامات:

هذه الوحمة وردة بيضاء في الجلد منذ الولادة قريبة من البلعوم حيث قرط النحاس يتدلى

ويعرف من جدول البرتقال

خطوط في يديك:

خارطة المرأة المشرقة، في المستقبل محاطة بضباب كثيف وتتحرك صوب النهر





القلب مصباح يدوي

يقع الضوء

على أحجار ناتئة فوق سقوف السراييب

ملابس للعشق معلقة بالنوافذ

ملابس للشقاء

ملابس للسفر

هذا المقطع يقدّم صورة بصرية عن المشهد الخارجي بضمير الغائب، لكن فجأة يحدث التحول في الأسلوب إلى مخاطبة مباشرة للمخاطب (خطوط في يديك: خارطة المرأة المشرقة...)، وهو التقات من السرد الغائب إلى صيغة المخاطب، ومن حيث البنية الأسلوبية يعتمد القسم الأول على السرد الغائب والوصف البصري للطبيعة (السماء، الغيوم، الوحمة، الجدول)، والقسم الثاني يتحوّل فجأة إلى خطاب مباشر، إذ يستحضر (يديك) وما فيها من خطوط، وكأن المخاطب حاضر أمامه، وهذا التحول يُعيد تنظيم النص على مستويين: مشهد خارجي كوني ثم مواجهة داخلية حميمية، أما الوظيفة الدلالية، فالانتقال إلى المخاطب يجعل النص أكثر حيوية، فالقارئ صار طرفاً في التجربة، (خطوط في يديك) تتحوّل إلى خارطة للمستقبل، ما يمنح الالتفات قيمة رمزية، تتجاوز الوصف لتصبح رؤياً وجودية، والسماء والغيوم: فضاء عام كوني، وخطوط اليد: فضاء شخصي مقدّر، والالتفات يربط بين الفضاءين: من الأعلى (السماء) إلى اليد (الجسد الفردي)، وكأن النص يريد أن يقول: إن مصير الإنسان مكتوب في الطبيعة ذاتها، وأما البعد النفسي فنلاحظ أنّ النص يتحوّل من مسافة وصفية هادئة إلى خطاب وجداني حميم، ومخاطبة (يديك) تكشف عن محاولة لاخترق العزلة وإقامة علاقة مباشرة، وهو ما يعكس توق الشاعر للتواصل وسط الغيوم والضباب والسراييب التي ترمز إلى الغموض والاعتراب، وللنص قيمة فنية، فالالتفات هنا محور بنائي، إذ يغيّر مجرى النص من وصف خارجي للطبيعة إلى خطاب شخصي، يربط الطبيعة بالإنسان، ويعطي النص إيقاعاً داخلياً متوتراً، من المشهد الكوني الكبير إلى العلامة الصغيرة (خطوط اليد)، ومن السماء إلى الجسد، في حركة بلاغية درامية لا يحققها إلا الالتفات. وبالمقارنة بين النصين ننتبين وظيفة ذلك النوع من الالتفات في شعره، وهي تحويل المشهد إلى تجربة شعورية حية، حيث يصبح الغائب حاضراً بشكل شبه مباشر في النص، وتأثيره البلاغي: يربط الأحداث الخارجية بالوعي الذاتي للمتكلم، ويخلق حضوراً حسيّاً وقوياً للرموز.

3.2. المطلب الثاني: من المخاطب إلى المتكلم





ـ النص الأول، وهو بعنوان (نافذة الروح تشبه نافذة الجسد)، ويقول فيه: (كشيش، 2021، ص22).

فذة

من جدائلك

تصنعين أجنحة لحجر

ثقل

في روعي

افتتح الشاعر النص بصيغة المخاطب المباشر، الحوار مع الغائب: (فذة، من جدائلك تصنعين أجنحة لحجر...)، والضمير في الفعل (تصنعين) يشير إلى ياء المؤنثة المخاطبة، وانتقل لاستعمال الضمير (ياء المتكلم) في (روحي)، وهو التقاء مباشر من المتكلم إلى المخاطب، ومن حيث البنية الأسلوبية، النص يتكون من جمل قصيرة ومجزأة، تكثف الصورة الشعرية، وتخلق إيقاعاً متدرجاً، يركز على الحدث النفسي الداخلي، والتكرار الجزئي والاختزال (فذة...) يضيفي وقعاً موسيقياً ورمزياً، ويبرز لحظة التركيز على فعل المخاطب على الروح، وأما الوظيفة الدلالية، فالالتفات من المخاطب إلى الذات الداخلية، يبرز تأثير الأفعال الخارجية في المشاعر والروح، أي أن ما تصنعه الغائبة، يؤثر مباشرة على المتكلم، والنص يربط الصور الرمزية (جدائل، حجر، أجنحة) بالوعي الشعوري للمتكلم، فيجعل التجربة شعورية ومباشرة. ومن حيث الأبعاد النفسية، نجد أن الحجر الثقيل يرمز إلى ثقل المشاعر أو الألم النفسي، والأجنحة الناتجة من جدائل المخاطب تشير إلى محاولة التخفيف أو الإحياء بالحركة والتحرر، والالتفات هنا يظهر العلاقة بين الذات والآخر وتأثير الآخر على الروح الداخلية، وكان للالتفات قيمة فنية فقد حوّل الالتفات النص من وصف خارجي إلى مشهد شعوري داخلي مكثف، ومنح القارئ حضوراً مباشراً لتأثير المخاطب في الذات، والشاعر عمار يوظف هذا الانتقال في سياق شعري حداثي، مع اختزال المكثف للصور والضمائر لإحداث أثر شعوري مكثف.

ـ النص الثاني، مقطع من نص بعنوان: (كيف تكتب فوق الأجنحة)، ويقول فيه: (كشيش، 2021، ص24).

لتكن روحك دافئة

وأنا أكتب فوقها نصاً

أيتها





المنقوعة بالماء

والعصائر

لا تنهكي.....خطوط نملي الأشقر الطالع من حفرة.

افتتح الشاعر نصه بصيغة المخاطب المباشر: (لتكن روحك)، وانتقل لاستعمال الضمير (أنا) في خطاب مباشر، أي الالتفات من المخاطب إلى المتكلم، يظهر الالتفات إلى الذات المتكلمة ضمن الصور الشعرية، ويضع ذاته في صلب التجربة الشعرية، وكان لذلك الالتفات وظيفته البلاغية في تفعيل الحضور الثنائي بما يحقق التوازن بين المخاطب والذات، كما يوحد التجربة، وكأن المتكلم يذوب في المخاطب، ومن حيث الأبعاد النفسية، يُبرز الالتفات الحاجة إلى إقامة علاقة وجدانية بين الشاعر والمخاطب، في حالة انصهار عاطفي، وأما البعد الدلالي فالألفاظ مثل (دافئة أو منقوعة بالماء والعصائر)، انعكس رموز الحياة والنماء مقابل صور التحذير (لا تنهكي)، والالتفات يعكس حركة بين الإيجابي (الدفء) والسلبي (الإنهاك)، وهو ما يضفي قيمة فنية في مضاعفة الشحنات والطاقات العاطفية ضمن النص، وهو ما يترك آثاره الفنية في إثراء الصور الشعرية وإيقاع النص. وبالمقارنة بين النصوص نتبين كيف يتحول التركيز من المخاطب إلى الذات، أي أن المخاطب يصبح أداة لإظهار حالة الذات الداخلية. ووظيفته: الكشف عن التوتر النفسي أو الانغماس الشعوري للمتكلم، مع الحفاظ على التواصل الرمزي مع المخاطب، وأما الأثر البلاغي، فهو يعكس حساسية النص تجاه التجربة العاطفية للشاعر ويمنح النص بعداً تأملياً، إذ يتحول المخاطب إلى عنصر محفز للذات الداخلية.

3.3. المطلب الثالث: من المتكلم أو المخاطب إلى الغائب

النص الأول: (نص أعصر الليمونة الذابلة قليلاً)، يقول: (كشيش، 2018، ص24).

أعصر الليمونة الذابلة قليلاً

فوق المحبرة

أنثر رعشات الاصابع ممالكا

وأكتب...

سأترث أتأملها بحذر أختار الحبر والتبغ

حين أرسمها

لا ترعل أحلام صديقتي الجنوبية





لاحقاً البغدادية

لا أكتب عنوانها هنا في المدينة موقد الجحيم لفطور منيح وحزين
يبدأ الشاعر النص بصيغة المتكلم الفردي، في قوله: (أعصر الليمونة الذابلة قليلاً، فوق المحبرة،
أنثر رعشات الأصابع ممالكا، وأكتب...)، وهنا ضمير المتكلم حاضر منذ البداية، والنص يقوم على
تجربة ذاتية مباشرة، ويظهر الانتقال إلى المخاطب الضمني، في قوله: (لا ترعل أحلام صديقتي
الجنوبية لاحقاً البغدادية)، وهنا يتحول النص إلى مخاطبة الغائب الآخر، ومن حيث البنية الأسلوبية،
النص يبدأ بسرد داخلي ذاتي، مع صور حسية: الليمونة والمحبرة ورعشات الأصابع، فيتحوّل فجأة إلى
مخاطبة الشخص الآخر (صديقتها)، وهو التفات يغير زاوية النظر، ويضفي حيوية على النص، وأما
الوظيفة الدلالية، فالالتفات من المتكلم إلى مخاطبة الغائب (صديقتها الجنوبية أو البغدادية) تُضفي بعداً
جغرافياً وثقافياً، وتوسّع دائرة التجربة الشعرية. والبعد النفسي في الالتفات يعكس توتر الذات بين الإبداع
الشخصي (الكتابة، الرسم بالحبر) والحذر من أثر الفعل في الآخرين، والنص يظهر رغبة في التعبير
مع التريث، والتحكم في انفعالات الذات والمحيط، وهو ما تعكسه عبارة (سأتريث أتأملها بحذر أختار
الحبر والتبغ حين أرسمها)، ولها قيمة فنية، ذلك أنّ الالتفات هنا كان أداة لبناء النص الشعري الحداثي
في خلق دينامية بين الذات والقارئ وإضفاء إيقاع داخلي متدرج، وإنّ الصور الحسية (الليمونة، المحبرة،
رعشات الأصابع) تعزّز تأثير الالتفات، وتجعل التجربة ملموسة وحية. وأما البعد الرمزي، فالليمونة
الذابلة والمحبرة: رموز للكتابة والتحول النفسي والإبداع، ورعشات الأصابع: تعبّر عن الاهتمام والتوتر
والحساسية في الفعل الإبداعي، وصديقتها الجنوبية البغدادية: تمثل الآخر الغائب الذي ينعكس عليه
أثر الكتابة، أي توسيع دائرة الالتفات لتشمل غير الحاضر جسدياً، والشاعر عمار كشيش يوظف التقنية
نفسها في سياق شعري حداثي، مع دمج الصور الحسية والتحكم الذاتي للذات المبدعة.

النص الثاني، نص بعنوان: (نافذة في محارة)، ويقول فيه: (كشيش، 2021، ص16).

اليوم

حببتي

اختارت المياه

الباردة

بريدا لرسائلها

أغمر جسدي





في النهر وأشهب

وأشهب

يبدأ الشاعر النص بصيغة المتكلم الفردي: (حبيبي)، والضمير في الفعل (اختارت) يظهر الالتفات الرمزي، وقوله أيضاً: (بريدا لرسائلها) و(أشهب، وأشهب)، الضمير ينتقل بين الذات والشخص الآخر، أي من المتكلم إلى الغائب، والنص يحتوي على جمل قصيرة منفصلة، تخلق إيقاعاً متدرجاً وبطيئاً، يعكس حالة الشعور المكثف، والتكرار للفعل (أشهب) يمثل التفاتاً شعورياً داخلياً، وكأنه استجابة نفسية للمشهد الذي تخلفه الحبيبة، ضمن الأبعاد النفسية لإظهار التوتر النفسي المكثف، وأما الوظيفة الدلالية، فالالتفات من هنا يعكس العلاقة الحميمة بين الشاعر والحبيبة، ويحوّل النص من مجرد وصف إلى تجربة عاطفية حية، والماء البارد والنهر رموز للتطهير والانغماس العاطفي والنقاء والتجديد، والرسائل البريدية: رمز للتواصل الغائب الحي، حضور الحبيبة رغم غيابها الجسدي، والالتفات يعمّق حضور هذه الرموز في المشهد الشعوري، وهذا ما كان له قيمة فنية، فالالتفات هنا يخلق دينامية بين الذات والغائب على مساحة نصية قصيرة، مما يعطي النص كثافة شعورية عالية. والشاعر عمار كشيش يوظف التقنية نفسها في سياق شعري حداثي، مع مزج الذاتية والمخاطب الرمزي لإحداث أقصى أثر شعوري على القارئ.

ونجد بالمقارنة بين النصين أنهما يوظفان الالتفات لإبراز التجربة الذاتية المكثفة، بحيث تتحول المشاهد أو الرموز الخارجية إلى محطات عاطفية مباشرة للمتكلم. ووظيفته: إعطاء القارئ إحساساً بالتجربة الداخلية للمتكلم، وتكثيف التركيز على الشاعر أو الفعل النفسي المرتبط بالمخاطب الغائب. وأما الأثر الرمزي فتعميق العلاقة بين الذات والمخاطب وتحويل الرموز الحسية (الماء، الحجر، الأجنحة) إلى أفعال شعورية.

وخلاصة الفصل نجد أنّ معظم النصوص تقع ضمن الالتفات من المتكلم إلى المخاطب أو الغائب أو من المخاطب إلى المتكلم أو من الغائب إلى المخاطب، لكن لا يوجد نص من الغيبة إلى الغيبة بشكل كامل.

المقارنة بين نصوص الشاعر عمار كشيش من حيث فن الالتفات:

تتميز نصوص الشاعر عمار كشيش بخاصية الالتفات، وهي إحدى الميزات البلاغية التي تمنح النصوص شعوراً بالحيوية والديناميكية بين المتكلم والمخاطب والغائب.





تتماثل النصوص في الحضور الرمزي المكثف، فالطبيعة والأشياء اليومية: (الماء، النهر، الطين، الأشجار، البلح) و(الأجسام والذات: الجسد، الأصابع، القلب، الحجر) والعلاقات الإنسانية والمجتمعية: (الحبيبة، الموتى، المجانين، الأم)، فالالتفات يجعل هذه الرموز أكثر حضوراً، ويحيلها إلى أدوات شعرية وبصرية تتفاعل مع القارئ.

وأما الفارق النوعي بين النصوص، فالنصوص القصيرة المكثفة مثل: (نافذة في محارة وكيف تكتب فوق الأجنحة) تركز على الالتفات الداخلي المكثف بين المتكلم والمخاطب الغائب، مع تكثيف الرموز والصور، ولا يوجد نص يندرج ضمن نوع الالتفات من الغيبة إلى الغيبة فقط، مما يبرز أن النصوص كلها تعتمد على التفاعل بين الذات والمخاطب أو الغائب لإضفاء الحيوية على النص، وتظهر نصوص الشاعر عمار كشيش مثلاً واضحاً للتوظيف الحداثي لفن الالتفات في الشعر العربي المعاصر، كونه أداة لبناء النص شعورياً ورمزياً، يمنح النص ديناميكية بين المتكلم والمخاطب والغائب، ويعمق الأبعاد النفسية والوجدانية للنصوص، ويتيح توظيف الرموز بطريقة حية ومباشرة، بحيث تتحول الأشياء اليومية إلى عناصر شعرية مؤثرة.

باختصار، يمكن القول: إن الالتفات في نصوص كشيش أداة مركزية لتشكيل الهوية الشعرية للنص، وإشراك القارئ في التجربة الشعرية والمعنوية للنصوص، وهو ما يجعله نموذجاً مثالياً لدراسة الالتفات في الشعر الحديث للأبحاث الأكاديمية ورسائل الدكتوراه.

نتائج البحث:

بعد دراسة نصوص الشاعر عمار كشيش وتحليلها وفق المنهج الوصفي التحليلي، توصل البحث إلى النتائج التالية:

- 1- تعدد أنواع الالتفات: أظهرت النصوص أن الالتفات في شعر كشيش يتخذ أشكالاً عدة:
 - من الغيبة إلى المخاطب: هو النوع الأكثر استخداماً، كما في نصوص (طائر في الباب) و(حفلة بعد العشاء)، وهو يتيح للشاعر إشراك الغائب في النص وجعل القارئ يعيش التجربة مباشرة.
 - من المتكلم إلى الغائب: موجود في نصوص مثل (أعصر الليمونة الذابلة قليلاً) و(نافذة في محارة)، ويُستخدم لإظهار التجربة الذاتية المكثفة للشاعر، مع تأثير المخاطب الغائب في الشعور الداخلي للمتكلم.





- من المخاطب إلى المتكلم: موجود في نصوص (نافذة الروح تشبه نافذة الجسد) و(كيف تكتب فوق الأجنحة) يظهر المخاطب أداة للكشف عن حالة الذات الداخلية، مما يضيف على النص طابعاً تأملياً.
- غياب الالتفات من الغيبة إلى الغيبة: لا يوجد نصوص صافية تنتمي لهذا النوع، مما يشير إلى أن التفاعل بين الذات والمخاطب والغائب هو عنصر أساسي في شعر كشيخ.
- 2- الوظائف البلاغية للالتفات:
 - تعزيز التجربة الشعورية: يجعل الالتفات النص حياً، حيث يتفاعل المتكلم والمخاطب والغائب في فضاء شعوري متصل.
 - تكثيف الرمزية: الرموز مثل (الطائر، الحجر، النهر، الأجنحة، والمحبرة) ترتبط مباشرة بالالتفات الضميري لتعميق المعنى الشعوري والفني.
 - دمج المشهد الخارجي بالوعي الداخلي: الالتفات يسمح بربط الأحداث اليومية أو المشاهد المادية بالشعور النفسي للمتكلم.
- 3- الخصائص الفنية للنصوص:
 - الاقتصاد اللغوي والتجزئة: اعتماد الجمل القصيرة والمجزأة يخلق إيقاعاً شعورياً متدرجاً، ويزيد من تركيز القارئ على الرموز والمشاهد.
 - التكرار الجزئي للضمائر والأفعال: مثل تكرر (وأشهى / وأشهى)، الذي يعزز الإيقاع الشعوري ويركز الانفعال النفسي.
 - مزج الذات بالغائب والمخاطب: هذا المزج يولد نصوصاً متعددة الطبقات، حيث ينتقل القارئ بين الذات والغائب والمخاطب بشكل سلس.
- 4- البعد الرمزي: الرموز في نصوص كشيخ تتنوع بين:
 - الأشياء اليومية: الماء، الطين، النهر، البلح.
 - الأجسام الذاتية: الجسد، القلب، الأصابع.
 - العلاقات الإنسانية والاجتماعية: الحبيبة، الموتى، الأم، المجانين.
 الالتفات يجعل هذه الرموز حية، ويحولها إلى أدوات شعورية، تعكس المشاعر الداخلية والتجارب الذاتية للشاعر.
- 5- القيمة الفنية:





- الالتفات في نصوص كشيش يمثل عنصراً جوهرياً في بناء النص الشعري الحديث.
- يساعد في إشراك القارئ في التجربة الشعرية عبر التحولات الضميرية المتعددة، مما يزيد من كثافة الصور الرمزية والإيقاع الشعري.
- يُظهر البحث أن الالتفات أداة لتشكيل البنية النفسية والرمزية للنص، ما يجعله مثلاً متميزاً للحدث في الشعر العربي المعاصر.

ويمكن القول: إن فن الالتفات في شعر عمار كشيش أداة مركزية لإنتاج النص الشعري المتعدد الطبقات، حيث يمزج بين الذات والمخاطب والغائب، ويحول الرموز اليومية والشخصية إلى عناصر شعرية مؤثرة، ويتيح هذا الأسلوب للنصوص الشعرية أن تكون ديناميكية، متحركة، وغنية بالمعاني الرمزية، وهو ما يجعلها قابلة للتحليل الأكاديمي والنقد الأدبي المعاصر.

خاتمة البحث:

أظهرت نتائج هذا البحث أن فن الالتفات في شعر الشاعر عمار كشيش يشكل إحدى الركائز الجوهرية التي تميز نصوصه الشعرية الحديثة، فالالتفات، كما تبين من تحليل النصوص، ليس مجرد حركة ضميرية بين المتكلم والمخاطب والغائب، لكنه آلية معقدة تسمح للشاعر بإنتاج نصوص شعرية متعددة الطبقات، حيث تمتزج الذات بالمشهد الخارجي، ويصبح الغائب حاضراً شعورياً وفعالاً في النص. وأظهرت الدراسة أن أنواع الالتفات المستخدمة في نصوص كشيش متنوعة، وتشمل: الالتفات من الغيبة إلى المخاطب، ومن المتكلم إلى المخاطب أو الغائب، ومن المخاطب إلى المتكلم، ويُلاحظ غياب الالتفات من الغيبة إلى الغيبة، مما يؤكد أن الشاعر يركز على التفاعل الشعري بين الذات والمخاطب والغائب، وليس مجرد سرد الغائب بمعزل عن المتكلم أو المخاطب. وهذا التنوع في الالتفات يعكس قدرة الشاعر على تحريك النص شعورياً وزمنياً، وخلق نصوص شعرية تتسم بالديناميكية والتعدد الطبقي، ما يجعل القارئ مشاركاً مباشراً في التجربة الشعرية.

ومن خلال تحليل النصوص، تبين أن الالتفات في شعر كشيش يؤدي وظائف بلاغية متكاملة، منها: تعزيز التجربة الشعرية للقارئ عبر إشراكه في التفاعل بين الشخصيات والمشاهد الرمزية، وتكثيف الرمزية، حيث تتحول الرموز اليومية والشخصية، مثل (الطيور، الأجنحة، النهر، الطين، والقلب) إلى أدوات تعبيرية تعكس الانفعالات الداخلية للشاعر، ومنها أيضاً: دمج المشهد الخارجي بالوعي النفسي للمتكلم، بما يخلق نصوصاً متشابكة بين الواقع النفسي والاجتماعي والرمزي.





كما كشفت الدراسة أنَّ أسلوب الالتفات يرتبط بشكل وثيق بالخصائص الفنية للنصوص، مثل الاقتصاد اللغوي، التكرار الجزئي للأفعال والضمائر والتجزئة الإيقاعية، وهذه الخصائص تجعل النصوص مكثفة مشحونة بالانفعالات ومفتوحة لتأويلات متعددة، كما أنها تتيح للشاعر توظيف التحولات الضميرية بطريقة تعكس التوتر النفسي والتجربة الذاتية العميقة، كما بيّنت نتائج البحث أنَّ فنَّ الالتفات في نصوص الشاعر كشيش يعكس رؤية حديثة للبلاغة العربية، حيث يحافظ على القيم التقليدية للرمز والمعنى، لكنه يعيد توظيفها بطريقة حديثة تتماشى مع التجربة الإنسانية المعاصرة. فالالتفات يصبح في نصوصه جسراً بين الماضي الشعري التقليدي والحاضر الحداثي، إذ يمزج بين الانفعال النفسي والرمزية المكثفة والتجربة الواقعية اليومية.

ويقدم البحث نموذجاً واضحاً لكيفية دراسة الالتفات، وهو أداة تحليلية لفهم النصوص الشعرية الحديثة، كما يظهر أنَّ الالتفات عنصر بنائي، يسمح بتشكيل البنية الشعورية والنفسية للنص، وإشراك القارئ في عالم النص الشعري بشكل مباشر، ويمكن القول: إنَّ التعمق في دراسة الالتفات في شعر كشيش يفتح آفاقاً جديدة لفهم التجربة الشعرية المعاصرة في الشعر العربي الحديث، ويؤكد أهمية الربط بين النظرية البلاغية والتطبيق العملي على النصوص الشعرية.

المقترحات والتوصيات:

- دراسة الالتفات في شعراء آخرين.
- تحليل الالتفات في النصوص النثرية الحديثة.
- التعمق في الدراسة الرمزية المرتبطة بالالتفات.
- الاستفادة من أدوات التحليل الرقمي.
- إجراء المزيد من الدراسات للربط بين النظرية والتطبيق في مجال الالتفات.
- توسيع الدراسات المقارنة بين عدد من الشعراء في مجال البلاغة ضمن الالتفات.
- توظيف الالتفات في النقد الأدبي المعاصر..

المصادر:

[1] الالتفات في البلاغة العربية. (2017، 23 سبتمبر). في ويكيبيديا. تم الاسترجاع من

<https://ar.wikipedia.org/wiki/>





- [2] حمد، عبد الله خضر. (2016). أسلوب الالتفات ودلالاته في الشعر العربي قبل الإسلام. تم الاسترجاع من https://www.alukah.net/literature_language/0/107637/
- [3] الزبيدي، شيماء محمد كاظم. (2005). أسلوب الالتفات في شعر الجواهري. (1920-1961) جامعة بابل، كلية التربية. تم الاسترجاع من <https://www.alukah.net/library/0/149019/>
- [4] الزمخشري. (2010). الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (يوسف الحمادي، تحقيق). مكتبة مصر.
- [5] السبكي، بهاء الدين. (د.ت). عروس الأفراح (ج1).
- [6] السكاكي. (2000). مفتاح العلوم (عبد الحميد هنداي، تحقيق). دار الكتب العلمية.
- [7] شحاتة، سعد الدين كمال عبد العزيز. (د.ت). الالتفات وبلاغته في الحديث الشريف.
- [8] طبشي، إبراهيم. (2013). جمالية الالتفات في الخطاب الشعري عند مفدي زكريا. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، (5).
- [9] طبل، حسن. (1990). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. دار الكتب العلمية. تم الاسترجاع من <https://tafsir.net/article/5631/>
- [10] فالح، جليل رشيد. (1984). فن الالتفات في مباحث البلاغيين. مجلة آداب المستنصرية، (9).
- [11] قحطان، طاهر عبد الرحمن. (2005). الالتفات في البلاغة العربية ونماذج من أسرار بلاغته في القرآن الكريم. مجلة الدراسات الاجتماعية، (19). تم الاسترجاع من <https://quran-uni.com/quran-sciences/>
- [12] كشيش، عمار. (2018). سموات النص الغائم. دار الأمل.
- [13] كشيش، عمار. (2021). تلال الأمل العالية. دار الدراويز للنشر والترجمة.
- [14] كشيش، عمار. (2022). سر بكتافة الطين. دار المفكر.
- [15] المغربي، ابن يعقوب. (د.ت). مواهب الفتاح (ج1)





مُنْطَلَقَاتُ الدَّرْسِ اللِّسَانِيِّ الْحَدِيثِ فِي الدَّلَالَةِ مِنَ الْبُنْيُوتَةِ إِلَى الْإِدْرَاكِيَّةِ

أ.د. عبد الحسن جدوع عبد¹، سارة عبد الستار علي²

^{1,2} كلية التربية الأساسية — جامعة الكوفة - العراق

Abduihasanj.alabodi@uokufa.edu.iq

saraha.zueni@student.uokufa.edu.iq

الملخص. أَنَّ الدَّلَالََةَ مِنَ الْمُرْتِكَزَاتِ الْأَسَاسِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ وَمَا زَالَتْ الشَّغْلُ الشَّاعِلَ، فِي كُلِّ اللُّغَاتِ بِمُخْتَلَفِ تَوَجُّهَاتِهِمْ مِنْ فِلَاسِفَةٍ، وَمَنَاطِقَةٍ وَفَقَهَاءٍ وَمُفَسِّرِينَ وَنَقَادٍ وَأَدْبَاءٍ وَلُغَوِيِّينَ، بَيَّذَ أَنَّهُ لِكُلِّ مِنْهُمْ مَنَهِجُهُ وَأَسْلُوبُهُ، بِحَيْثُ جَاءَتْ دِرَاسَتُهُمْ بِحَسَبِ مَا يَعْتَرِي مَرْجِعِيَّاتِهِمْ، وَمِنْ بَيْنِ هَذَا كُلِّهِ كَانَتْ اللُّغَةُ الْأَدَاةُ الَّتِي غُبِرَ بِهَا عَمَّا يَرْمُونَ الْوَلُوحَ إِلَيْهِ، فَبَيَّنَ التَّنْدِجَ التَّارِيخِيَّ الَّذِي شَهِدَهُ الدَّرْسُ اللِّسَانِيُّ مِنْ إِهْمَالٍ لِلدَّلَالَةِ؛ جَعَلَهَا مَدْعَاةً لِلنَّظَرِ فِي أَهْمِيَّتِهَا عَلَى الْمَحْوَرِّينَ الْعِلْمِيِّ وَاللُّغَوِيِّ، لَذَا رُمْنَا الْوُقُوفَ عَلَى الْمَبَادِي الْمُنَظَّمَةِ لِلْعَمَلِيَّاتِ الذَّهْنِيَّةِ الْمُؤَسَّسَةِ لِبِنَاءِ الْمَعْنَى، وَعَزَمْنَا الْبَحْثَ قُدِّمًا عِبْرَ رَابِطٍ أَسَاسِيٍّ يُدْرِكُ أَنَّ اللُّغَةَ لَيْسَتْ مُجَرَّدُ بِنَاءٍ شَكْلِيًّا؛ بَلْ هِيَ لَصِيقَةٌ بِالْمُنْطَلَقَاتِ الْإِدْرَاكِيَّةِ الْبَشَرِيَّةِ مُعْتَمِدًا عَلَى الْوُظُفَةِ الْعَقْلِيَّةِ، بِالتَّالِيِ فَمَا لَهَا أَنْ تَكُونَ إِلَّا إِنْعَكَاسًا عَنْ جَنْبَةٍ مَعْرِفِيَّةٍ يَتَحَلَّى بِهَا بَنِي الْبَشَرِ عَلَى مُخْتَلَفِ تَوَجُّهَاتِهِمْ النَّقَافِيَّةِ وَالْإِجْتِمَاعِيَّةِ ثَاوِيَةً بِذَلِكَ عَلَى التَّجَرِبَةِ الْبَشَرِيَّةِ.

الكلمات المفتاحية: الدَّرْسُ اللِّسَانِيُّ، الدَّلَالَةُ، الْبُنْيُوتَةُ، الْإِدْرَاكِيَّةُ.

Abstract. That meaning is one of the fundamental pillars that has been and still is the main concern, in all languages with their different orientations of philosophers, logicians, jurists, interpreters, critics, writers and linguists, however, each of them has his own approach and style, so that their study came according to what is in their references, and among all of this, language was the tool that was used to express what they aimed to access, so between the historical progression that linguistic study witnessed of neglect of meaning; This made it a reason to consider its importance on the scientific and





linguistic axes. Therefore, we sought to identify the organizing principles of the mental processes that establish meaning, and we resolved to search further through a basic link that recognizes that language is not merely a formal structure; rather, it is closely linked to human cognitive starting points, relying on the mental function. Consequently, it can only be a reflection of a cognitive aspect possessed by human beings in all their cultural and social orientations, thus resting on human experience.

Keywords: Linguistic Studies, Semantics, Structuralism, Cognitive Linguistics.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين جلّ وعلا، والصلاة والسلام على خير الورى مُحَمَّد وآل بيته الطيبين الطاهرين...

أما بعد:

كَانَتْ وَمَا زَالَتْ الدِّلَالَةُ قُطْبُ الرِّحَى الَّذِي تَدَوَّرُ حَوْلَهُ الدِّرَاسَاتُ الْعَرَبِيَّةُ بِمُخْتَلَفِ تَوَجُّهَاتِهَا وَمُتَبْنِيَّاتِهَا، وَلَا سِيَّمًا فِي الدَّرْسِ اللِّسَانِيِّ، عَلَى اخْتِلَافِ رَوَادِهِ وَمَرَاكِحِهِ مِنَ الْمُنْطَلِقَاتِ الْأُولَى حَتَّى الْمَرَحَلَةِ الْآخِيَّةِ، إِذْ كَانَتْ مُتَارِجَةً بَيْنَ صِفَتَيْنِ الثَّابِتِ وَالْمُتَغَيِّرِ، فَمِنْذُ بَدَايَاتِهَا كَانَتْ تَحْمِلُ سِمَةَ الثَّبَاتِ، ثُمَّ مَالِبَتْهَا رَوَادُهَا إِلَى النَّظَرِ إِلَيْهَا بِسِمَةِ الْمُتَغَيِّرِ، وَعَلَى الرَّغْمِ مِمَّا بَدَا لَنَا الْوُقُوفُ عَلَيْهِ وَذَكَرُهُ فِي هَذِهِ الْوَرَقَةِ الْبَحْثِيَّةِ، إِلَّا أَنَّهُ لَا يُمْكِنُ الْإِلِمَامُ بِجَمِيعِ مَشَارِبِ الدَّرْسِ اللِّسَانِيِّ، الَّذِي تَتَاوَل الدِّلَالَةُ لِتَشْعَبِ طُرُقِ الْمُعَالَجَةِ سَوَاءً كَانَ عَلَى مُسْتَوَى التَّحْلِيلِ أَوْ التَّفْسِيرِ، لِذَا جَاءَ الْبَحْثُ مُتَمَثِّلًا بِالْمُنْطَلِقَاتِ الَّتِي أَثَرَتْ فِي الصِّيَاغَةِ التَّحْلِيلِيَّةِ وَالتَّفْسِيرِيَّةِ لِلدِّلَالَةِ وَالْإِتِّجَاهَاتِ، الَّتِي أَثَرَتْ فِي هَذَا الدَّرْسِ ضَمَنَ مُقَدِّمَةٍ يَلِيهَا تَهْيِيدٌ وَمَرَدِفٌ إِيَّاهُ بِمَحَاوِرٍ أَرْبَعَةٍ، بَيَّنَّتِ الطَّرُقَ الْمُتَغَيِّرَةَ لِتَتَاوَلِ الدِّلَالَةَ مِنَ الْبُذُورِ الْأُولَى لِهَذِهِ الدِّرَاسَةِ حَتَّى تَتَاوَلَهَا فِي الدَّرْسِ الْخَدِيثِ، مُبَيِّنًا فِيهَا أَهَمَّ الْمُتَغَيِّرَاتِ الَّتِي طَرَأَتْ عَلَيْهِ ثُمَّ اخْتَمَمْتُ الْقَوْلَ بِخُلَاصَةٍ مَفَادِهَا أَهَمُّ مَا خُلِصَ عَلَيْهِ الدَّرْسُ اللِّسَانِيُّ وَمُذِيلَةً بِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْمَصَادِرِ الَّتِي أَعَانَتْ الْبَاحِثَ عَلَى الدِّرَاسَةِ فِي التَّشْكِيلِ وَالتَّوْثِيقِ.

التهديد:





فِي مُعْتَرِكِ التَّطَوُّرِ اللَّسَانِيِّ وَالْدِّرَاسَاتِ اللَّغَوِيَّةِ بِشَكْلِ عَامٍ، خَصَّعَتْ الدِّرَاسَاتُ اللَّسَانِيَّةُ لِحِمْلَةٍ مِنَ التَّحَوُّلَاتِ بِحَسَبِ الْمُتَبَنِّيَاتِ لِرَوَادِهَا وَمَا إِعْتَرَاهَا مِنْ جُذُورٍ تَأْسِيسِيَّةٍ، فَضْلاً عَمَّا اعْتَقَقُوهُ مِنْ تَطَلُّعَاتٍ انْعَكَسَتْ عَلَى تَجَلِّيَّاتِ الدَّرْسِ اللَّسَانِيِّ فِي الْمُسْتَوِيِّينَ الْعَرَبِيِّ وَالْغَرَبِيِّ، وَلَا سِيَّمًا مَنْ رَامَ الْخَوْصَ سُبْرَ أَغْوَارِهَا، وَالْكَشْفُ لِمَا وَرَائِهَا، فَقَدْ تَعَدَّدَتْ النِّظَرِيَّاتُ وَاخْتَلَفَتْ الرُّؤْيُ فِيمَا بَيْنَهَا، خُصُوصًا فِي الْأَسْسِ وَالْمَبَادِي الَّتِي أَنْطَوَتْ عَلَيْهَا، لَتَكُونَ نِتَاجَ مُنْتَغِيَّاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ، أَظْهَرَتْ كُلَّ مَرَحَلَةٍ بِحِلَّةٍ جَدِيدَةٍ، تَخْتَلِفُ عَنْ سَابِقِيهَا مِنَ الْمَرَاحِلِ.

المُحَوَّرُ الْأَوَّلُ:

وَبَادِيٌّ ذِي بَدْءٍ لَا يُمَكِّنُ الْعُرُوفَ عَنْ الشُّغْلَةِ الَّتِي أَثَارَ ضَوْعُهَا سَوْسِيرَ، إِذْ أُولَتْ الدَّرْسَ اللَّسَانِيَّ الْوَجْهَ الْأَوَّلِيَّةَ وَالْبِدَايَاتِ الْمُنِيرَةَ، لِيُظْهِرَ هَذَا الْعِلْمُ الَّذِي أَسْبَغَتْ عَلَيْهِ الدِّرَاسَاتُ مِنْ كُلِّ حَدَبٍ وَصُوبٍ، وَهِيَ حَقِيقَةٌ لَا يُمَكِّنُ إِنْكَارَهَا، لَقَدْ خَصَّبَ سَوْسِيرَ عِلْمَ اللَّغَةِ الْحَدِيثِ، ثُمَّ انْبَرَى تَلَامِيذُهُ عَلَى جَمْعِ مُحَاضَرَاتِهِ، وَوَضَعَ الْأَسْسَ وَالْمَبَادِيَّ حَتَّى صَارَ عَلَى يَدَيْهِ عِلْمًا مُسْتَقْلًا (دي سوسير، 1985، ص 3). نَالِ حُظْوَةً وَمَكَانَةً فِي الدِّرَاسَاتِ الْإِكَادِيمِيَّةِ، فَمِنْ الْبَدِيهِ أَنْ نَتَطَرَّقَ مِنْذُ الْبِدَايَةِ إِلَى بَاكُورَةِ الدِّرَاسَاتِ اللَّسَانِيَّةِ، وَأَنَّ إِيخْتِلَافَتْ فِي الْمَضَامِينِ إِلَى حَدِّ بَعِيدٍ عَنِ الْمُقَارِبَاتِ، الَّتِي دَعَا إِلَيْهَا مُتَبَنُّو النِّصُّورَاتِ الدِّهْنِيَّةِ، فَمِنْ النِّظَرَةِ التَّقْلِيدِيَّةِ لِلَّغَةِ، وَدِرَاسَتِهَا عَلَى أَنَّهَا شَكْلَانَةٌ وَنِظَامٌ مُسْتَقِلٌ إِلَى النِّظَرَةِ الْحَدِيثَةِ، الَّتِي عَمَلَتْ عَلَى بَلُورَةِ اللَّغَةِ وَعَدَّهَا نِظَامًا مَرْنًا، ضَمَّ تَحْتَ مَظْلَمَتِهِ مُؤَثِّرَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ، وَكَانَ ذَلِكَ عِبْرَ مَرَاحِلٍ مُتَعَدِّدَةٍ وَمُخْتَلَفَةٍ.

فَفِي مَرَحَلَةِ الدِّرَاسَاتِ الْبَنِيَوِيَّةِ كَانَتْ دِرَاسَةُ اللَّغَةِ (فِي ذَاتِهَا وَمِنْ أَجْلِ ذَاتِهَا) (دي سوسير، 1985، ص 9؛ السَّعْرَانِ، 1999، ص 47)، مِمَّا نَتَجَّ عَنْ دِرَاسَةٍ مُغْلَقَةٍ لِلَّغَةِ، بَقِيَتْ تَحَوُّمٌ حَوْلَ النَّصِّ، مِنْ مُنْطَلَقٍ مِنْهُ وَإِلَيْهِ، وَأَنَّ كَانَ تَعْبِيرُهُ عَنْ مَقْهُومِ الْمَدْلُولِ بِأَنَّهُ: (الصُّورَةُ الْمُفْهُومِيَّةُ الَّتِي تُعْبَرُ عَنْ الْمَتَّصُورِ الدِّهْنِيِّ الَّذِي يُحِيلُنَا إِلَى الدَّالِّ) (مَقْدُور، 2008، ص 23). وَلَا مَنَاصَ أَنَّهَا كَانَتْ تُعْنَى بِدِرَاسَاتٍ وَصْفِيَّةٍ قَائِمَةٍ عَلَى بُنْيَةِ اللَّغَةِ، وَالِاكْتِفَاءِ بِوَصْفِهَا وَلَا يَهْمُهَا مَا وَرَاءَ الظُّوَاهِرِ اللَّغَوِيَّةِ وَالْأَلْيَاتِ الَّتِي تُسَيِّرُهَا وَلَا بِمَا فِي ذَهْنِ الْمُتَكَلِّمِ حِينَ يَتَكَلَّمُ لُغَتَهُ (تَشُومُسْكِي، دُونِ تَارِيخٍ، ص 21).

المُحَوَّرُ الثَّانِي:

الْمَرَحَلَةُ الَّتِي صَارَ التَّعَامُلُ مَعَ اللَّغَةِ عَلَى أَنَّهَا وَظِيفَةٌ وَاتِّصَالِيَّةٌ، فَقَدْ انْحَصَرَ بَيَانُ اللَّغَةِ فِي الْوِظِيفَةِ الَّتِي تُؤَدِّيهَا ضَمْنَ الْبِيئَةِ اللَّغَوِيَّةِ، أَذْ كَانَ هَدَفُهَا فِي الْمُسْتَوَى الْكَلَامِيِّ الَّذِي يُعْبَرُ عَنْ الْقِيَمَةِ





الاتصالية للغة (مقدور، 2008، ص 298). وبالنسبة إلى المنحى السلوكي مع بلومفيلد فكانت بحلة منفصلة عن التصورات الذهنية بشكل تام؛ وذلك لأنها منعت الخوض في أهم مبادئها التي ضمت الإدراك والذاكرة وغيرها (تيرغيان وآخرون، 2013، ص 356). إذ هجر الاتجاه العقلي وسرى حذو البحث عن الدلالة في السلوك اللغوي الظاهر والقول بمبدأ المثير والاستجابة وعلى الرغم من ذلك بيد أنها لم تعط معايير علمية لضبط الصيغة اللغوية الذي ينطبق على جميع الصيغ والتراكيب (منقور، 2001، ص 87).

المحور الثالث:

انتقل إلى مرحلة أخرى شهدت المدرسة اللسانية السياقية نظرة جديدة لدراسة اللغة، وهي أن اللغة تكمن في تحديد مفردات الكلمات، وهذه الكلمات تحمل بين طياتها دلالات مُحتملة لصنوف من المعاني ولا تتضح إلا داخل السياق، ولا يمكن فهمها إلا ضمنه (عزوز، دون تاريخ، ص 144). ولعل لانطلاق المرحلة السابقة كان مفاداً لظهور اتجاه ولد فكرة الدراسة التداولية التي كانت بداياتها في كتاب أوستين "كيف نُنجز الأفعال بالكلمات" وقد تضمنت حسب غرابيس على فكرة أساس ترى أن اللغة (هي دراسة المعنى السياقي) -أي- دراسة المعنى كما يوصله المتكلم ويعمل السامع على تفسيره، مما يتبين أن التداولية هي دراسة استعمال اللغة في سياق معين (بول، 2010، ص 19). وفي ظل هذه المؤشرات ومقارنة مع معطيات المراحل الأخيرة، نجد أن الرأي الذي ساد رداً من الزمن دون معارض هو أن اللغة والفكر فعاليتين منفصلتين، فاللغة تتصل بالكلمات، والفكر يتصل بالأفكار، فيمكن للكلمات أن تعتمد على الأفكار، بيد أنه لا يمكن للأفكار أن تعتمد على الكلمات، لذا غولت الأفكار على أنها تمثل الأشياء والخواص والعلاقات الخارجية كما تدركها الحواس (هاريس، 2019، ص 33).

المحور الرابع:

إن أهم ما يعيننا في هذه التحولات هو المرحلة الشموسكية التي أحدثت ثماراً خصبا في دلالة الدرس اللساني؛ لأنها كانت مؤاد ظهور نظريات التصور الذهني وبرزت على جزأين:

1- الجزء الأول: التوليدية التحويلية

عُدَّت هذه المرحلة ثورة حقيقية على الاتجاه البنوي في تعامله مع اللغة، فبعد أن سادت الدراسات البنوية في النصف الأول من القرن العشرين، وارتبط اسمها بفردينان دي سوسير، صارت في النصف





الثَّانِي مُتَعَلِّقَةٌ بِ(نَعُومِ تَشُومُسْكِي الَّذِي وُلِدَ 1928م_ وما زال حيًّا)، لَقَدْ شَغَلَ الدَّارِسِينَ بِنَظَرِيَّاتِهِ فِي طَبِيعَةِ اللُّغَةِ وَمَنْهَجِ دِرَاسَتِهَا، فَهُوَ رَانْدُهَا بِلا مُنَارَعٍ (عزوز، دون تاريخ، ص 154)، وَالْقَائِدُ الْأَبْرُزُ لِلثَّوْرَةِ الْمَعْرِفِيَّةِ فِي الْخَمْسِينِيَّاتِ وَالسِّتِينِيَّاتِ مِنَ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ (تشومسكي، دون تاريخ، ص 61)، إِذْ قَالَ فِيهِ رَاي جَاكَنْدُوف وَهُوَ أَحَدُ تَلَامِيذِهِ (لَا أَعْرِفُ أَحَدًا اسْتَطَاعَ أَنْ يُهَيِّمَ عَلَى عِلْمٍ مُعَيَّنٍ مِثْلَ هَيْمَنَةِ تَشُومُسْكِي عَلَى اللَّسَانِيَّاتِ إِلَّا فَرْوِيْدَ عَلَى عِلْمِ النَّفْسِ) (تشومسكي، دون تاريخ، ص 17).

قَبْلَ التَّطَرُّقِ لِإِبْيَانِ مَا هِيَ هَذَا الْإِتْجَاهُ وَالتَّعَرُّفُ عَلَى آيَاتِ اسْتِغَالِهِ، يَنْبَغِي الْوُقُوفُ عَلَى الْجَوِّ الَّذِي سَاعَدَ عَلَى ظُهُورِ مِثْلِ هَذِهِ الدِّرَاسَاتِ، فَقَدْ كَانَ لِلصَّرَاحِ الدَّائِمِ بَيْنَ فِلْسَفَةِ الْقَبْلِيَّاتِ وَالْبَعْدِيَّاتِ أَثَرًا وَاضِحًا عَلَى التَّغْيِيرَاتِ الَّتِي طَرَأَتْ عَلَى الْعُلُومِ الْمُخْتَلِفَةِ وَلَا سِيَّمَا الْعِلْمَ اللَّسَانِيَّ.

يُؤَيِّدُ ذَلِكَ جَحْفَةَ بَقُولِهِ: (يُظْهَرُ هَذَا الصَّرَاحُ بِشَكْلِ بَارِزٍ فِي اللَّسَانِيَّاتِ. اللَّسَانِيَّاتُ الْمُعَاصِرَةُ عِلْمٌ مُشْبَعٌ فِلْسَفِيًّا، وَالكَثِيرُ مِنْ مُؤَسِّسِيهِ وَالْمُسْتَغْلِينَ فِيهِ الْمَعْرُوفِينَ تَدْرَبُوا فِي فِلْسَفَةِ اللُّغَةِ الْعَادِيَّةِ، أَوْ فِي الفِلْسَفَةِ الصُّورِيَّةِ... هَضَمُوا عِبْرَ مَسِيرَتِهِمُ الْجَامِعِيَّةِ، افْتِرَاضَاتُ فِلْسَفِيَّةٍ هَامَّةٍ) (لايكوف وجونسن، 2016، ص 618).

وَلَا يَخْفَى أَنَّ تَشُومُسْكِي بِإِرْثِهِ الدِّيكَارْتِي شَكَّلَ صِرَاعًا فِلْسَفِيًّا عَلَى اللَّسَانِيَّاتِ الْمُعَاصِرَةِ بِاعْتِدَادِهِ عَلَى الْمَنْطِقِ التَّحْلِيلِيِّ بِشَكْلِ عَامٍ وَالْمَنْطِقِ التَّصَوُّرِيِّ الْمَعْرِفِيِّ بِشَكْلِ خَاصٍّ، إِذْ جَمَعَ فِي ذِفَاتِ كِتَابَاتِهِ بَيْنَ الفِلْسَفَةِ الدِّيكَارْتِيَّةِ وَالتَّوَارِ النَّصُورِيِّ لِجَعْلِهِ مِنْهُ بِنَى لِسَانِيَّةً ظَلَّتْ مُسْتَمِرَّةً مَعَهُ طَوَالَ مَسِيرَتِهِ الْعِلْمِيَّةِ عَلَى الرَّغْمِ مِنَ التَّغْيِيرَاتِ الَّتِي طَرَأَتْ عَلَى مَتْنَاتِهِ (لايكوف وجونسن، 2016، ص 616). وَكَانَتْ قَائِمَةً عَلَى اعْتِبَارِ اللُّغَةِ غَيْرِ وَاعِيَةٍ فِي الذَّهْنِ الْبَشَرِيِّ حَتَّى يُثَبِّتَ جَاهِدًا شَكْلَانِيَّتَهَا (حباشة، 2008، ص 60)، وَقَدْ أَفَادَ مِنَ الْعَرَبِ مَازِنَ الْوَعْرِ بِتَصْنِيفِهِ فِي اللَّسَانِيَّاتِ الْحَدِيثَةِ بِاعْتِبَارِهَا الدِّرَاسَةَ الْعِلْمِيَّةَ لِللُّغَاتِ الْبَشَرِيَّةِ كَافَةً مِنْ خِلَالِ الْإِلْسَنَةِ الْخَاصَّةِ بِكُلِّ قَوْمٍ مِنَ الْأَقْوَامِ، بِأَنَّهَا جَنْبَةٌ بَيُولُوجِيَّةٌ تَبْحَثُ عَنْ الْعِلَاقَةِ الْقَائِمَةِ بَيْنَ اللُّغَةِ وَالذَّمَاغِ، وَأَنَّ مُهِمَّةَ هَذَا الْعِلْمِ مَعْرِفَةُ الْبَيْنَةِ اللُّغَوِيَّةِ عِنْدَ الْإِنْسَانِ وَمَقَارَنَتَهَا بِالْبَيْنَةِ الْإِدْرَاكِيَّةِ. (الوعر، 1989، ص 24-25)

فَصَلًا عَنْ كَوْنِهَا غَيْرِ مُجَسَّدةٍ فَعِنْدَمَا يَسْتَنْبِطُ الْأَشْيَاءَ، يَكُونُ هُنَاكَ نَوْعَانِ: الْأَوَّلُ جَسَدِيٌّ مَوْجُودٌ فِي الْفَضَاءِ الْخَارِجِيِّ، وَالْآخَرُ ذَهْنِيٌّ مَوْجُودٌ فِي الْفِكْرِ، فَالتَّجَسُّدُ خَارِجُ إِطَارِ الْبُنْيَةِ الْفِكْرِيَّةِ عَلَى حَدِّ اعْتِبَارَاتِ دِيكَارْتِ، الَّتِي انْطَلَقَ مِنْهَا تَشُومُسْكِي بِالْجَوْهَرِ الذَّهْنِيِّ هُوَ مُخْتَلَفٌ كُلِّيًّا عَنْ الْجَوْهَرِ الْفِيْزِيَّائِيِّ (لايكوف وجونسن، 2016، ص 532). وَلَعَلَّ وَجْهَ الْمُفَارَقَةِ صَارَ وَاضِحًا بِثَلَاثَةِ رُؤُوسٍ مُتَأَصِّلَةٍ بَيْنَ





التَّجْسِيدُ وَعَدَمُهُ فَمِنْ الْعَدَمِ مَعَ دِيكَارْت، وَتَابَعُهُ تَشُومُسْكِي بِطُرُوحَاتِهِ إِلَى التَّجْسِيدِ بِشَكْلِ مَرْكَزِيٍّ عِنْدَ تَلَامِيذِهِ سَأَذْكُرُ ذَلِكَ بِالتَّفْصِيلِ عِنْدَ الْحَدِيثِ عَنِ الرُّوْيَةِ الْجَاكَنْدُوفِيَّةِ.

مَا أَتَفَكُّ الْإِتْجَاهُ الْإِنْسَانِي الْإِدْرَاكِيَّ عَنِ أَوَّلِيَّاتِ الْإِنْسَانِيَّاتِ بِشَكْلِ عَامٍ، بَيِّدَ أَنَّهُ غَدَى يَنْظُرُ إِلَى اللُّغَةِ بِتَكْوِينِهَا وَأَسْبَابِ حَدُوثِهَا عَلَى أَنَّهَا عَقَلْنَةُ تَجْعَلُ مِنَ الذَّهْنِ مُنْطَلَقًا لِلْقِيَامِ بِهَا، إِذْ مِثْلُ الذَّهْنِ عِنْدَ تَشُومُسْكِي تَمَامًا مِثْلُ الْجِسْمِ، وَيَعُدُّهُ عَلَى أَنَّهُ نِظَامًا مِنَ الْأَعْضَاءِ الَّتِي يَجْدُرُ أَنْ تُسَمَّى بِالـ(الأعضاء الذهنية) قِيَاسًا عَلَى الْجِسْمِ (الزناد، 2008، ص 53).

لَقَدْ عَنَّ عَلَى ذَلِكَ أَنَّ تَبْدُو الْإِنْسَانِيَّاتِ التَّوَلِيدِيَّةِ التَّشُومُسْكِيَّةِ مِنْ أَكْثَرِ الْإِتْجَاهَاتِ الَّتِي تَمَسَّكَتْ بِالطَّرْحِ الْمُوسُومِ بِأَنَّ اللُّغَةَ مَوْضُوعُهَا الدِّمَاغُ وَلَيْسَتْ شَيْئًا خَارِجًا عَنْهُ وَلَا ضَيْرَ أَنَّ هَذَا التَّمَسُّكُ كَانَ مُرْتَبِطًا بِالْكَثِيرِ مِنَ الْمُسُوغَاتِ وَلَا سِيَّمَا إِرْتِبَاطِ لِسَانِيَّاتِهِ بِعِلْمِ الْأَحْيَاءِ (الزراعي، 2016، ص 24). وَيَفْنَدُ الْعِلْمُ الْإِحْيَائِيَّ بِالِاسْتِدْلَالِ الْعِلْمِيِّ الْحُجَّةَ الْبَالِغَةَ لِهَذَا الرَّأْيِ، إِذْ تَوَصَّلَتْ الدِّرَاسَاتُ إِلَى أَنَّ الْإِنْسَانَ يُوَلَّدُ وَهُوَ مَجْبُولٌ عَلَى الْفِطْرَةِ اللَّغَوِيَّةِ وَيُخْلَقُ وَهُوَ يَمْتَلِكُهَا مَعَهُ بِيُولُوجِيَا، وَقَدْ أَكَّدَتْ هَذِهِ الدِّرَاسَاتُ أَيْضًا بِوَسْطَةِ الْوَسَائِلِ التَّشْرِيحِيَّةِ لِلدِّمَاغِ أَنَّ الْفَصَ الْأَيْسَرَ لِلْإِنْسَانِ خَاوِي عَلَى مَنَاطِقٍ مَرْكَزِيَّةٍ لُغَوِيَّةٍ عِنْدَ غَالِبِيَّةِ الْبَشَرِ، تُدْعَى {بروكا} وَهِيَ مُوجُودَةٌ فِي مَقْدَمَةِ الْفَصِ الْأَيْسَرِ مِنَ الدِّمَاغِ وَتَخْتَصُّ فِي تَحْدِيدِ التَّرَاكِيِبِ وَالْجُمَلِ وَتَصْرِيفِهَا وَإِرْسَالِ الْأَوَامِرِ وَإِكْمَالِ عَمَلِيَّةِ النُّطْقِ (الزراعي، 2016، ص 25-26).

أَمَّا مِنْ حَيْثُ الظُّهُورِ وَالتَّقَعِيدِ فَقَدْ أُورِخَ ظُهُورُ الْإِتْجَاهِ التَّوَلِيدِيِّ التَّحْوِيلِيِّ عَامَ 1957م، مَعَ نَشْرِ كِتَابِ (الْبُنَى النُّحْوِيَّةِ)، لِنَعُومِ تَشُومُسْكِي، فَتَكُنْ أَهْمِيَّةُ الْكِتَابِ فِي أَنَّهُ صَارَ الدَّسْتُورُ الْأَوَّلُ لِلنَّظَرِيَّةِ الَّتِي جَاءَ بِهَا تَشُومُسْكِي، تَمَثَّلَتْ غَايَتُهُ فِي تَأْسِيسِ لِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الْقَوَاعِدِ كَانَتْ فِي غُرْتِهَا، قُدْرَةُ الْمَرْءِ عَلَى تَشْكِيلِ عَدَدٍ غَيْرِ مَحْدُودٍ مِنَ الْجُمَلِ (تَشُومُسْكِي، 1987، ص 6). وَقَدْ كَانَ لِهَذَا الْكِتَابِ مَوْقِفٌ تَارِيخِيٌّ بِدَأٍ بِالرَّفْضِ فِي الْوَهْلَةِ الْأُولَى حَتَّى أَنْ نَشْرَهُ كَانَ ضَمِيلُ الْحَجْمِ؛ وَذَلِكَ لِأَنَّهُ يَشَقُّ طَرِيقًا غَيْرَ مَأْلُوفٍ فِي الْبَحْثِ اللَّغَوِيِّ، ثُمَّ مَا لَبَثَ إِلَى أَنْ أَخَذَ نَجْمَهُ بِالصُّعُودِ وَبَدَأَ الصَّرَاعَ بَيْنَ مَنَهْجِهِ الْجَدِيدِ الَّذِي أَخَذَ بِالشُّيُوعِ وَالْإِنْتِشَارِ وَالْمَنَاهِجِ الْإِنْسَانِيَّةِ السَّائِدَةِ (تَشُومُسْكِي، دُونِ تَارِيخٍ، ص 13-14).

حَاوَلَ تَشُومُسْكِي أَنْ يَكُونَ نَمُودَجُهُ اللَّغَوِيُّ عَلَى اعْتِبَارِ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْقَوَاعِدِ الرِّيَاضِيَّةِ، الَّتِي يُمَكِّنُ لِأَيِّ جِهَازٍ أَنْ يُجْرِيَهَا، وَلَا حَاجَةَ لِلْإِنْسَانِ فِي تَفْسِيرِهَا، فَضْلًا عَنْ بَيَانِ أَنَّ هُنَاكَ صِفَاتًا مُشْتَرَكَةً بَيْنَ جَمِيعِ اللُّغَاتِ بَدَلًا مِنَ التَّأَكِيدِ عَنِ الْفُرُوقِ، كَمَا أَفَادَ بِذَلِكَ الْإِتْجَاهُ الْبُنْيَوِيَّ (مَقْدُور، 2008، ص 314). وَأَكَّدَتْ ذَلِكَ طُرُوحَاتُ دِيكَارْتِ إِذْ يَقُولُ: (إِنَّ كُلَّ الْأَفْكَارِ الَّتِي تَأْتِي إِلَى الذَّهْنِ الْبَشَرِيِّ يَنْبَغِي أَنْ تَخْضَعُ لِنِظَامٍ شَبِيهِهِ بِالنِّظَامِ الطَّبِيعِيِّ لِلْأَعْدَادِ وَفِي يَوْمٍ وَاحِدٍ يُمَكِّنُ لِلْمَرْءِ أَنْ يَعْلَمَ تَسْمِيَةَ كُلِّ سِلْسِلَةٍ مِنَ





السلاسل اللانهائية للأعداد، وبذلك كتابة عدّة ألفاظ بصورة لا نهائية... نفس الشيء يُمكن أن يحصل بالنسبة لكلّ الألفاظ الأخرى الضرورية في التعبير عن كلّ الأشياء التي تندرج في نطاق الذهن البشري (لايكوف وجونسن، 2016، ص 537). وتابعهم على هذا المنطق (فريغة)، فقد اعتقد بأن الجانب النفسي ليس سوى مظهر شكلي وفرادي ولا يمكنه أن يكون عموماً ليصل إلى فكرة ترسخت في معتقداته ترى إنكار أي دور لمظاهر الجسد والخيال في المعنى (لايكوف وجونسن، 2016، ص 613). فالتركيب عنده مستقلاً عن الدلالة وأنّ المعنى لا يمكنه أن يدخل في القواعد التركيبية، فهو خالص خالي من المعنى (لايكوف وجونسن، 2016، ص 619). ولا يخفى أن ذلك كان متأثراً من الطبيعة القالبية الثابتة غير القابلة للمرونة، ولا تتأثر بما عداها من المتغيرات، فالجانب التركيبي حاوي للجميل مقولب في قوقعة الدماغ، وكانت هذه المتنبئات من الثغرات التي أخذت على طروحاته، فمن غير الصواب عدم ربط اللغة بالأنشطة العملية من التفكير التي يتعامل معها الدماغ بطريقة آنية، والواقع أن اللغة بطبيعتها تتحلّى بالمرونة كآلية عمل بيولوجي متغير بتغير الظروف المحيطة ومحكوم بعناصر التواصل (الخطاب والمخاطب والمخاطب) (شنوقة، 2008، ص 89).

ولا يفوتنا أن ننوه على طبيعة التحليل اللغوي في دراساته التي قامت على اعتبار أن اللغة وحدات تمييزية منفصلة، بظهورها التقطيع، وهو بلا شك المنهج الذي اعتمدته أصحاب الاتجاه التوزيعي، وذلك في تحليل الجملة عبر تقطيعها إلى المكونات المباشرة، وأنه بذلك يمكن وصف النحو دون اللجوء إلى المعنى (تشومسكي، 1987، ص 6).

لعلّ المتفحص بين الدراسات اللسانية يجد أن معطيات سابير 1912م، عنده واضحة جلية، الذي عدّ رائداً في الاتجاه التوزيعي، كان تخصصه بالانثروبولوجيا وباللسانيات والأدب والفن والموسيقى وقال بعدم فصل الدراسة اللغوية عن باقي مظاهر السلوك البشري، فكان تركيزه على الجانب الإنساني للغة، وعلى أسبقية الفكر على الإرادة والأحاسيس (أحمد، 2018، ص 27).

عكف تشومسكي على تعديل مساره البحثي لمنطلقات التحليل اللغوي، وذلك بعد الأساس المركزي للغة، هو منطلق ذهني يتم تصويره دماغياً، فهو الوعاء الحاوي للغة، ولا يمكن لأي شيء من الخارج أن يؤثر فيه، إذ عده مستقلاً عن كلّ ما يدور حوله، مما يتبين أنه كان قائماً عنده على الانفصال الميداني للتجربة البشرية خلافاً لمن جاء بعده، إذ توجي طروحاته إلى انفصال دقيق بين الملكة الذهنية والسيورة البشرية بما فيها (الإدراك والانتباه والذاكرة والحركة... وغيرها) ليمثل عنده التركيب على أنه





الجزء الإبداعي في الذهن، فكانت اللغة في منظوره ما هي إلا ملكة ذهنية مستقلة كل الاستقلال عما حولها من المظاهر (لايكوف وجونسن، 2016، ص 622-623).

وبوصفها هكذا فهي لا تكون إلا صورة خالصة والتركيب هو ما يعتبره تشومسكي الدراسة الخالصة وهو الماهية التي تشكل اللغة فهو يخلق انطلاقاً مما لا يوجد خارجه (لايكوف وجونسن، 2016، ص 622)، وليس هذا فحسب فالتركيب ليس خصيصة تمتاز بها لغة دون أخرى؛ بل جاهد على أن يضع قواعد تنطبق على جميع اللغات وتعرفها بالفطرة كل الكائنات البشرية (لايكوف وجونسن، 2016، ص 628). وهي بكل تأكيد مما ورثه عن الفلسفة الديكارتية، التي خلفت له العديد من المشاكل (لايكوف وجونسن، 2016)، مما لا يتواءم مع الواقع اللغوي بشكل عام وممن تبنى اللسانيات بعده بشكل خاص ولا سيما ما يخص التجسيد والتجربة وما إلى ذلك.

فلم يربأ أصحاب التصور الذهني ممن جاؤوا بعد تشومسكي أو عاصروه السير تباعاً على خطى متبنياته، وتطبيق معالجاته، بل كان لهم رأي آخر، في النظر إلى الواقع اللغوي (لايكوف وجونسن، 2016، ص 649)، فقد جاؤوا متعهدين بدراسة مظاهر اللغة على جميع ما تحمل من جزئيات وأكدا أن لسانيات تشومسكي لا تدرس إلا جزءاً طفيفاً من اللغة (لايكوف وجونسن، 2016، ص 631)، فقد تمثل التصور حسب الرؤية التشومسكية على أنه تصور معياري مختلف عن تصور (الهندسة الثلاثية)، فالأول قائم على التركيب والشكلانية، والثاني تضمن نظرية دلالية جامعة بين دفتيها محاور ثلاثة (المعجم والنحو والدلالة) (غاليم، 2020، ص 28).

ويمكن تلخيص ذلك عبر مجموعة من المبادئ الأساسية ولا سيما فيما يخص القدرة اللغوية التي كانت مغايرة تماماً عن المبادئ اللسانية الإدراكية كان أهمها (لايكوف وجونسن، 2016، ص 660-661):

- إنها كانت مقدرة عصبية أولاً، إذ يعمل الدماغ على الربط عصبياً بين أجزائه المعنوية مع التصورات والوظائف الأخرى (الانتباه، الذاكرة، الحركة وغيرها) والأسلوب اللغوي.

- البنية اللغوية ملزمة للتجسد ولا يوجد بناء نحوي غير خاضع للمحور التجريبي فما تصورنا إلا هيكلية لمعرفة سابقة.

- يشتق البناء التركيبي عبر مقولة تصويرية وما هي إلا نشأة من الطبيعة المتجسدة إذ لا يمكن أن يكون هناك بناء خالٍ من المعنى ومن المعرفة.





-تعتبر القدرة اللغوية هي القدرة الكاملة على التعبير عن التصورات والمعارف، بناءً على هذا فما التصورات إلا جزءاً من القدرة اللغوية البشرية، لذا كانت مختلفة عما نحى إليها متبنو اللسانيات الإدراكية فمهما بدا لتشومسكي من التضييق على المقدرة اللغوية حتى يشمل كل اللغات عملت اللسانيات الإدراكية على توسيع القدرة اللغوية والنظر إليها من معناها الواسع حتى يشمل على كل أجزاء اللغة.

وبناءً على ماسبق ذكره فإن الذين جاؤوا بعد تشومسكي، كانت لهم وجهة نظر مختلفة، ورؤية شاملة للجانب اللغوي إذ حرصوا على وضع مسلمات تجمع كل الجوانب التي تملس اللغة سواء أكانت داخلية ضمن المستوى اللغوي أو خارجية بما فيها من مؤثرات.

2- الجزء الثاني: نظريات التصور الذهني

يعد التصور الذهني من المبادئ الرئيسية التي انصوت عليها النظريات اللسانية الإدراكية، إذ تبناه وفقاً لمنظوراتهم الفكرية ومبانياتهم الثقافية والفلسفية واللسانية، وقد مثلت هذه النظريات منعطفاً آخر في الدرس اللساني لتحليل ودراسة المعنى وتحديد أجزائه يختلف عما سبقها (منقور، 2001، ص 85)، لم يكن هذا المصطلح - التصور الذهني - بصيغته الحديثة متيسراً عند علماء العرب القدماء بهذا التصريح؛ بل هو وليد المنطلقات الحداثوية وتلاقح العلوم المختلفة، وهو رأي واقعي لا مناص فيه، لكن المتخصص بين أروقة أمانات الكتب العربية القديمة، يجد له جذور فكرية عميقة أوردته بالتلميح فقد ورد عند أصحاب الفكر الموسوعي، ولاسيما عند الرازي بأن: (المعنى) اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية لأن المعنى عبارة عن الشيء الذي عناه العاني وقصده القاصد، وذلك بالذات هو الأمور الذهنية، وبالعرض الأشياء الخارجية، فإذا قيل: إن القائل أراد بهذا اللفظ هذا المعنى، فالمراد أنه قصد بذكر ذلك اللفظ تعريف ذلك الأمر المتصور (الرازي، 1420هـ، 38/1). ويذهب صاحب تاج العروس بأن المعاني هي: (المعاني هي الصور الذهنية من حيث وضع بازائها الألفاظ والصور الحاصلة من حيث أنها تقصد باللفظ تسمى معنى، ومن حيث حصولها من اللفظ في العقل تسمى مفهوماً) (الزبيدي، دون تاريخ، 123/39).

ولم ينأ جهاذة اللغة والأدب بعيداً عن هذا الطرح فيذكر الجاحظ بأن: (المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة في فكرهم...) (الجاحظ، 1423هـ، 75/1). ولا غرو أنه في خطابه هذا يشير إلى مبدأ مركزي، اعتمده أصحاب اللسانيات الإدراكية فيما بعد بأن اللغة قائمة في ذهن أولاً ومتصورة داخلياً في دماغهم قبل التشكيل





الخارجي. فلا شك من أن العرب من فلاسفة ولغويين ربطوا بين الصورة الذهنية والمعنى الذي قابلته الألفاظ، منذ بواكيرهم في البحث عن ماهية التصور الذهني وعلاقتها بالمعنى.

فقد أكدوا على أن لدراسة المعنى حقيقة كامنة في الصورة الذهنية وتظهر علاقتها عبر العالم الخارجي (معلوف، 2010، ص 115). فقد أكدت جودث غرين في حقيقة التصورات التي تأتي من العالم الخارجي، على أنها مشتركة بين كثير من البشر، بيد أن التصورات الخاصة بنا (الداخلية) تكون بناءً على النسق الثقافي الذي نعيش فيه ونتلقاه (معلوف، 2010، ص 148).

وفي الصدد نفسه (التصورات) يفصل السيد محمد باقر الصدر الرأي في ذلك، بأن ذهن البشري ينطوي على قسمين من التصورات (بسيطة ومركبة)، فالبسيطة: مثل معاني الوجود والوحدة والحرارة وما إلى ذلك من مفردات التصور البشري، أما المركبة: فهي التصورات الناتجة من الجمع بين مفردات البسيطة فقد تتصور جبلاً من التراب وقطعة من الذهب ثم تركب بين هذين التصورين فينتج تصور ثالث هو جبل من الذهب وهكذا فكل التصورات المركبة هي مؤاد معاني تصورية بسيطة (الصدر، 2009، ص 99).

ثم يعرج لمجموعة نظريات كان لها دور مهم عن سبب انبثاق التصور في الإدراك الإنساني ويسترسل عبر تدرج زمني منظم أهمها النظرية الأفلاطونية التي ترى أن: (الإدراك عملية استذكار للمعلومات السابقة... فمتى أحسست بمعنى خاص انتقلت فوراً إلى الحقيقة المثالية التي كانت تدركها قبل اتصالها بالبدن وعلى هذا الأساس يكون إدراكنا للإنسان العام أي لمفهوم الإنسان بصورة كلية، عبارة عن استذكار لحقيقة مجردة قد غفلنا عنها) (الصدر، 2009، ص 100).

وقد أوضح لايكوف وجونسون موقف أفلاطون من الاستعارة وبناءها التصوري، بحسب المعطيات الموجودة عند العرب، باعتبار أن الأفكار أشياء، والمعرفة رؤية، ثم يردف قوله بتوسيع هاتين الاستعارتين؛ لتشكيل استعارة أوسع (مركبة) وهي نتاج عن درجة الوجود والمعرفة (لايكوف وجونسون، 2016، ص 487)، التي لا يمكن أن تدرك إلا بالذهن وهو بذلك لم ينأ عن الفكر العربي لتشكيل الصورة الذهنية.

ومن ثم النظرية الديكارتية والكانتية التي تأخذ المنحى نفسه في تقسيم التصورات على قسمين، إذ تتفق مع الأول بيد أنها تختلف مع الثاني، فالأول التصور عبر الحواس بما فيه من الحرارة والنور والطعم والصوت والثاني الفطرة بمعنى أن ذهن البشري يملك معانٍ وتصورات لم تثبت عن الحس وإنما هي ثابتة في صميم الفطرة، أما كانت فيرى أن التصورات كلها مدركات فطرية (الصدر، 2009، ص 100).





ص 102). فالأفكارُ عندهم فطرية -أي- (أنها خالصة من كل ما هو جسدي وليست تمثيلاً لأي شيء خارجي) (لايكوف وجونسن، 2016، ص 520).

وكان مردُّ هذا القول: رأيه في الفصل بين ما هو جسدي وما هو ذهني، فهو يعتقد أنَّ الجوهر عبارة عن نوعين: أحدهما جسدي والآخر ذهني، فكلُّ ما هو خاص بالجسد متعلق بالفضاء، وكلُّ ما هو خاص في الذهن متعلق بالفكر، فانطلاقاً من هذا يخلص إلى أنَّ الفكر غير مجسّد، وهو بذلك مختلف كلياً عن الجوهر الشكلي (الجسدي) (لايكوف وجونسن، 2016، ص 532)، أمّا مع جون لوك وصيغته الحسية، فقد قصرَ التّصورات الذهنية على منابع حسّية دون أية شيء آخر؛ وذلك لأن القوة الذهنية هي القوة العاكسة للإحساسات المختلفة في الذهن فعند إحساسنا بالشيء نستطيع أن نتصوره محاولاً إرجاع جميع التّصورات والأفكار إلى الحس (الصدر، 2009، ص 105)، وعند الفلاسفة المسلمين وجدوا أنَّ التّصورات تقع على قسمين: (أولي وثانوي) فأما الأولي فهو الأساس التّصوري للذهن البشري ومنه تنطلق التّصورات بصورة مباشرة على اعتبار أنَّه مقيد بالإحساس وهو معهُ على تلامس إذن هو مباشر وينشأ عن هذه القاعدة التّصورات الثانوية فيبدأ بدور الابتكار والإبداع فيولد مفاهيم جديدة من تلك المعاني الأولية (الصدر، 2009، ص 109-110)، بالتالي إن الكلمة أو الجملة تُعبّر عن تصوّرات ذهنية، إذ أنَّ التّصور شيئاً في داخل عقل الإنسان، لذا من الطبيعي أن يكون معنى جملة ما، هو التّصور الذي تُعبّر عنه، وهذا الكلام لا يتعدّ كثيراً؛ بل هو ذات الرأي القائل أنَّ معنى الكلمة هو الفكرة التي تُعبّر عنها، ولا ينطبق هذا على كل الأفكار والتّصورات؛ لأن هناك أفكاراً وتصورات تكون غير مقرونة بالكلمات أمّا إذا قرُنَ بلفظ ما، فهو حينها يقوم بوظيفة، بمعنى مجموعة من الأصوات المترتبة (جاكندوف، 2019، ص 134-135؛ غاليم، 2020، ص 29).

ثمَّ وضعوا مفهوميْن كانا من أهمّ المفاهيم التي قامت عليها نظريّات التّصور الذهني في العصر الحديث هي: (لايكوف وجونسن، 2016، ص 649)

- 1- لا تكون التّصورات إلا عبر الجسد والذهن ولا سيّما القدرات الإدراكية والحركية.
- 2- تكون ضمن هذه التّصورات مظاهر الذهن المتخيلة كالأطر والاستعارات والنمط النموذجي والمقولة الشعاعية والفضاءات الذهنية وغيرها وهذه الأنساق ليست ارتباطية؛ بل هي متجذرة في التجربة أيضاً.

وقد أقر جاكندوف عن العملية التي تنظم العلاقة بين التّصور واللغة بقوله: (إننا نتصور الشيء أولاً فنصنع له وجوداً في بُنيّتنا التّصورية، ثمَّ نبحثُ له عن معنى؛ كي نُحدده ونقيده ليتحول من وجودٍ





تَصَوُّرِي إِلَى وجودِ مَادِي، بِإِنْتِقَالِهِ مِنَ الْبُنْيَةِ التَّصَوُّرِيَّةِ إِلَى النِّظَامِ الْغَوِيِّ، مُتَمَثِّلًا فِي الْمَعْنَى الْمُنَاسِبِ لَهُ، فَتَلْبَسُهُ ثَوْبًا لُغَوِيًّا لَفْظِيًّا... لِهَذَا فَإِنَّ الْبُنْيَةَ التَّصَوُّرِيَّةَ أَعْمَقُ مِنَ الْبُنْيَةِ الدَّلَالِيَّةِ وَأَسْبَقُ مِنْهَا فِي الْمَخ؛ لِأَنَّ التَّصَوُّرَ يَسْبِقُ الْمَعْنَى (أحمد، 2018، ص 351). وَذَلِكَ بِإِعْتِبَارِ مَرَاهِلِ التَّأْسِيسِ لِهَذِهِ الْعَمَلِيَّةِ مِنْ هَيْكَلَةٍ وَبِنَاءٍ.

أَمَّا لِإِنْفَاكِ فَقَدْ أَكَّدَ عَلَى الْمَعْرِفَةِ الْوَاضِحَةِ بَيْنَ الْعُنَاصِرِ؛ بُغْيَةِ إِنْجَاحِ الْعَمَلِيَّةِ التَّوَاصِلِيَّةِ، إِذْ يَشْتَرِكُ الْأَفْرَادُ الْمُتَكَلِّمُونَ فِي مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْخُصَائِصِ، الَّتِي تُسَاعِدُهُمْ عَلَى جَعْلِ الْمَعْرِفَةِ مُشْتَرَكَةً، وَقَدْ عَدَّ أَصْحَابُ التَّصَوُّرِ الذِّهْنِيِّ، أَنَّ الْمَعْنَى عَلَى هَذِهِ الشَّكْلَةِ يَعُدُّ مُرَادِفًا لِلتَّصَوُّرِ، فَمَا الْمَعْنَى عِنْدَهُمْ إِلَّا رُؤْيَا تَصَوُّرِيَّةً (قريرة، 2011، ص 17). وَفِي صَدْدِ هَذَا يُورَدُ لِايكوف وجونسن قولهما: {عِنْدَمَا لَا يَشْتَرِكُ النَّاسُ الَّذِينَ يَتَحَاوَرُونَ نَفْسَ الثَّقَافَةِ وَنَفْسَ الْمَعْرِفَةِ، وَنَفْسَ الْقِيَمِ وَنَفْسَ الْمُسْلِمَاتِ فَإِنَّ الْفِهْمَ الْمُتَبَادِلَ يَكُونُ صَعْبًا، إِنَّ هَذَا الْفِهْمَ يَكُونُ مُمَكَّنًا مِنْ خِلَالِ التَّفَاوُضِ بِشَأْنِ الْمَعْنَى (لايكوف وجونسن، 2009، ص 216).

وَتَجَدُّرُ الْإِشَارَةِ إِلَى نَقْطَةٍ بَدَأَ مُهِمَّةٌ قَائِمَةٌ عَلَى الْوَضْعِ التَّأْسِيسِيِّ لِهَذَا الْإِتِّجَاهِ، فَعَلَى الرَّغْمِ مِنَ الْقَوْلِ بِأَنَّهُ لَمْ يَتَكَأ عَلَى الْجُذُورِ الْفَلَسَفِيَّةِ الْقَلْبِيَّةِ، الَّتِي كَانَتْ لَهَا جُذُورٌ ضَارِبَةٌ فِي الْمَنْطِقِ الرِّيَاضِيِّ (جاكندوف، 2010، ص 47)؛ بَلْ نَبْذَهَا وَلَا سِيَّمًا الْمَرْجِعِيَّاتِ الْفَلَسَفِيَّةِ، الَّتِي قَامَتْ عَلَيْهَا طُرُوحَاتُ تَشُومُسْكِي، بَيَدَ أَنَّ لَهَا مَنْحَى آخَرَ اقْتِضَاءَاتُ فِلَسَفِيَّةٍ وَاضِحَةٍ أَهْمُهَا (الْفَلَسَفَةُ التَّجْرِبِيَّةُ فَهِيَ تَرَى أَنَّ كُلَّ الْأَلْيَاتِ الْعَصَبِيَّةِ وَالْمَعْرِفِيَّةِ تُسَاعِدُنَا عَلَى تَشْكِيلِ أَنْسِقَتِنَا التَّصَوُّرِيَّةِ وَتَجْرِبَتِنَا) (لايكوف وجونسن، 2016، ص 663).

إِنْطِلَاقًا عَلَى مَا جَاءَ أَنْفَا: فَقَدْ وَرَدَ بِنَاءُهَا مُخْتَلَفًا عَمَّا سَبَقَهُ إِذْ لَا تَتَّفَقُ مَعَ النَّظَرِيَّاتِ التَّحْلِيلِيَّةِ فِي كِلَا التَّصَوُّرَيْنِ الْعَادِيَّ وَالصُّورِيِّ، وَلَا تَتَّفَقُ مَعَ فِلَسَفَةِ مَا بَعْدَ الْبِنْيَوِيَّةِ، وَلَا مَعَ الْمَزْجِ التَّشُومُسْكِيِّ، لِذَا جَاءَتْ بِحَلَةٍ جَدِيدَةٍ مَائِزَةٍ مُتَحَرِّرةٍ مِنَ الْفِلَسَفَاتِ الْقَلْبِيَّةِ (لايكوف وجونسن، 2016، ص 668)، مُتَوَسِّمَةٌ بِمَا يَعْرِفُ بِالطَّابَعِ التَّجْرِيدِيِّ أَرْجَعُوا الدَّلَالَاتِ كُلَّهَا إِلَى التَّصَوُّرَاتِ الَّتِي مِنْهَا يَتَحَقَّقُ الْأَثَرُ الْعِلْمِيُّ (منقور، 2001، ص 85).

الخاتمة:

إِنَّ هَذَا الْإِتِّجَاهَ مِنَ النَّظَرِيَّاتِ الْحَدِيثَةِ أَوْ مَا يُسَمَّى بِاللَّسَانِيَّاتِ الْمُتَقَدِّمَةِ، هِيَ نَظَرِيَّاتٌ نَفْسِيَّةٌ بِالْمَعْنَى شَامِلَةٌ دَلَالِيًّا، مِمَّا تَحْمِلُ عَلَى قَدَرٍ تَضْلُعُهَا بِمَعْطِيَّاتِ اللُّغَةِ فِي تَأْثِيرِهَا بِالْعُلُومِ النَّفْسِيَّةِ، وَغَيْرِ خَاضِعَةٍ لِلتَّشْكِيلِ الْهَيْكَلِيِّ لِلُّغَةِ وَلَا الْقَوْلِيَّةِ، الَّتِي اعْتَادَهَا مُتَبَنُو اللَّسَانِيَّاتِ مِمَّنْ سَبَقَهُمْ بَدَأَ مِنْ سَوَسِيرٍ وَمِنْ تَبِعِهِ





على الرغم الاختلاف في المعالجات إلا أن الدلالة لم تثمر عندهم ولم تحظ بمركزية الاهتمام كما هو الحال عند متبني نظريات التصور الذهني.

وَلَا يَخْفَى عَلَى الْقَارِءِ أَنَّ الْبُعْدَ الْمَعْرِفِيَّ مَنَحَى مُتْرَامِي الْأَطْرَافِ، مُتَشَعُّبُ الْإِجْرَاءِ، وَلَا سِيَّما فِي الْعُلُومِ اللَّغَوِيَّةِ، وَحَصْرًا فِي جَانِبِهَا الدَّلَالِي لَكِنِ الصِّفَةُ الَّتِي تَبْنِيهَا هَذِهِ النَّظَرِيَّاتُ وَلَا يُمَكِّنُ إِنْكَارَهَا، بِأَنَّ لَهَا بَصَمَاتٍ نَفْسِيَّةً وَمَعْرِفِيَّةً فِي إِنتَاجِ الْمَعْنَى وَبِنَاءِهَا. وَلَا مَنَاصَ مِنْ إِرْتِكَازِهَا عَلَى الدَّهْنِ كِبُورَةِ إِنْطِلَاقِ مَرْكَزِيَّةِ التَّلْحِيلِ

فَضْلًا عَنْ أَنَّ الْمَعْنَى مِنَ الْمُتَرْتِبَاتِ الْأَسَاسِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ وَمَا زَالَتْ الشَّغْلُ الشَّاعِلُ، فِي كُلِّ اللَّغَاتِ بِمُخْتَلَفِ تَوَجُّهَاتِهِمْ مِنْ فَلَاسِفَةٍ، وَمَنَاطِقَةٍ وَفَقَهَاءٍ وَمُفَسِّرِينَ وَنَقَادٍ وَأَدْبَاءٍ وَلِغَوِيَّيْنَ، بَيِّدَ أَنَّهُ لِكُلِّ مِنْهُمْ مَنَهْجُهُ وَأُسْلُوبُهُ، بِحَيْثُ جَاءَتْ دِرَاسَتُهُمْ بِحَسَبِ مَا يَعْتَرِي مَرْجَعِيَّاتِهِمْ، وَمِنْ بَيْنِ هَذَا كُلِّهِ كَانَتْ اللَّغَةُ الْأَدَاةُ الَّتِي غُبِرَ بِهَا عَمَّا يَرْمُونَ الْوُلُوجَ إِلَيْهِ.

المصادر:

- [1] أحمد، عطية سليمان. (2018). اللسانيات العصبية: اللغة في الدماغ (رمزية، عصبية، عرفانية). القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.
- [2] الزناد، الأزهر. (2008). نظريات لسانية عرفية. صفاقس: دار محمد علي للنشر.
- [3] الزراعي، حسين بن علي. (2016). اللسانيات وأدواتها المعرفية: تطبيقات نظرية وتجريبية على اللغة العربية. (ط1).
- [4] السعران، محمود. (1999). علم اللغة العام: مقدمة للقارئ العربي. القاهرة: دار الفكر العربي.
- [5] الصدر، محمد باقر. (2009). فلسفتنا. بيروت: دار تعارف للمطبوعات. (ط3).
- [6] العزوز، أحمد. (دون تاريخ). المدارس اللسانية: أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للخطاب التواصل. وهران: جامعة وهران.
- [7] الوعر، مازن. (1989). دراسات لسانية تطبيقية. دمشق: طلاس للدراسات والترجمة.
- [8] الجاحظ، عمرو بن بحر. (1423هـ). البيان والتبيين. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- [9] الزبيدي، محمد مرتضى. (دون تاريخ). تاج العروس في جواهر القاموس. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء.
- [10] شنوقة، السعيد. (2008). مدخل إلى المدارس اللسانية. القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث.
- [11] حباشة، صابر. (2008). اللغة والمعرفة: رؤية جديدة. دمشق: صفحات للدراسات والنشر.





- [12] قريرة، توفيق. (2011). الاسم والأسمية والإسماء في اللغة العربية: مقارنة نحوية عرفانية. تونس: مكتبة قرطاج.
- [13] مقدور، أحمد محمد. (2008). مبادئ اللسانيات. دمشق: دار الفكر.
- [14] منقور، عبد الجليل. (2001). علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- [15] معلوف، سمير أحمد. (2010). الصورة الذهنية: دراسة في تصور المعنى. مجلة جامعة دمشق، 26(1-2).
- [16] هاريس، روي. (2019). سوسير وفتجنشتين: فلسفة اللغة ولعبة الكلمات (ترجمة فلاح رحيم). بيروت: جامعة الكوفة.
- [17] تييرغيان، غي، وآخرون. (2013). قاموس العلوم المعرفية (ترجمة جمال شحيد). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- [18] تشومسكي، نعوم. (1987). البنى النحوية (ترجمة يوثيل يوسف عزيز). (ط1).
- [19] تشومسكي، نعوم. (دون تاريخ). آفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن (ترجمة عدنان حسن).
- [20] جاكندوف، راي. (2010). علم الدلالة والعرفانية (ترجمة عبد الرزاق بنور). تونس: دار سيناترا.
- [21] جاكندوف، راي. (2019). دليل ميسر إلى الفكر والمعنى (ترجمة حمزة المزيني). عمان: دار كنوز المعرفة.
- [22] دي سوسير، فردينان. (1985). علم اللغة العام (ترجمة يوثيل يوسف عزيز). (ط3).
- [23] غاليم، محمد (مترجم). (2020). اللغة والوعي والثقافة: أبحاث في البنية الذهنية. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- [24] لايكوف، جورج، وجونسن، مارك. (2009). الاستعارات التي نحيا بها (ترجمة عبد المجيد جحفة). المغرب: دار طوبقال.
- [25] لايكوف، جورج، وجونسن، مارك. (2016). الفلسفة في الجسد: الفكر المتجسد وتحديه للفكر الغربي (ترجمة عبد المجيد جحفة). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- [26] يول، جورج. (2010). التداولية (ترجمة قصي العتابي). بيروت: الدار العربية للعلوم.
- [27] الرازي، فخر الدين. (1420هـ). مفاتيح الغيب (التفسير الكبير). بيروت: دار إحياء التراث العربي.





الظواهر الصوتية في كتاب "اتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين" للزبيدي (ت 1205 هـ)

م.م. عبدالقادر محمد مطر¹ أ.د. أيمن سعود متعب²

¹ جامعة بغداد - كلية العلوم الإسلامية

² جامعة بغداد - كلية العلوم الإسلامية

abd.mattar2203p@cois.uobaghdad.edu.iq

iymanahmed@cois.uobaghdad.edu.iq

الملخص. يتناول البحث دراسة ظاهرتي النبر والتنغيم بوصفهما من أبرز الظواهر الصوتية؛ إذ تؤيدان دوراً أساسياً في إبراز المعنى وتوضيح المقاصد الدلالية، وتوصلت فيه إلى أن النبر والتنغيم وإن اختلفا من حيث طبيعة التحقق الصوتي، إلا أنهما يتكاملان في أداء دور مهم في البناء التركيبي والدلالي للخطاب اللغوي، مما يعكس الطبيعة التفاعلية بين الصوت والتركيب في اللغة العربية؛ فالنبر يُعنى بتمييز المقاطع أو الكلمات داخل الخطاب، بينما يُعنى التنغيم بتنظيم نغمة الجملة وتوضيح غرضها.

الكلمات المفتاحية: الظواهر الصوتية، الزبيدي، علم الأصوات، النبر، التنغيم..

Abstract. The research addresses the study of the two phenomena of stress and intonation as two of the most prominent phonetic phenomena; for they play an essential role in highlighting meaning and clarifying semantic intentions. The study concluded that, although stress and intonation differ in the nature of their phonetic realization, they complement each other in performing an important role in the structural and semantic construction of linguistic discourse. This reflects the interactive nature between sound and structure in the Arabic language; for stress is concerned with distinguishing syllables or words within discourse, whereas intonation is concerned with organizing the tone of the sentence and clarifying its purpose.

Keywords: phonetic phenomena, Al-Zabidi, phonology, stress, intonation.





1. المبحث الأول

1.1. النَّبَر

النُّبْر في اللُّغة: هو الهمزُ في الكلام أو قريبٌ منه. (ابن فارس (ت 395هـ)، 1979، صفحة 380) (ابن منظور (ت 711 هـ)، 1998، صفحة 189)

واصطلاحاً: هو وضوحٌ نسبِيّ لصوتٍ أو مقطعٍ إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم. (حسان ت.، مناهج البحث في اللغة، 1990، صفحة 160)

ولم تبرز هذه الظاهرة عند الزبيدي؛ إذ لم تكن عنده كما هي عليه من الوضوح عند المحدثين، إلا أنه وقف على أحد أنواع النبر وهو (الهمز)، منبهاً على ما يحقّقه من تأثير على دلالات الألفاظ، وهذا التأثير عدّه علماء اللغة المحدثون من أهم العناصر التي ينبغي توافرها في النبر ليكون واحداً من فونيمات اللغة. (الحايي، 2006، صفحة 33)

ومن الألفاظ التي وقف عندها الزبيدي مشيراً إلى ما طرأ عليها من تغيير بسبب الهمز، لفظة (النيون) في قوله تعالى: **چچ د د ت د دُ دُ دُ دُ رچ** [المائدة 44]، إذ قال الزبيدي: "وسمي نبياً لإخباره عن الله تعالى، فيكون من الإنباء، أو لرفعته، فيكون من النبوة، ولذلك قُرئ (الفارسي) (ت 377 هـ)، (2001، صفحة 305) (الدمياطي (ت 1117 هـ)، 1317، صفحة 211) مهموزاً وغير مهموز". (الزبيدي (ت 1205 هـ) ١، 2024، صفحة 508)

فالزبيدي يشير هنا إلى التغيير الدلالي الذي يحدثه الهمز في الكلمة، فمن قرأ (النبِيُّون) بالهمز فهي عنده من (أنبأ) إذا أخبر، اسم فاعله (مُنْبئ)؛ لأنه أخبر عن الله تعالى، واستدلوا لذلك بأنه يجمع على (نُبأء) (ابن عطية (ت 546 هـ)، 1993، صفحة 135) كقول الشاعر:

يا خاتِمَ النُّبأِ إِنَّكَ مُرْسَلٌ
بِالْحَقِّ كُلُّ هُدَى السَّبِيلِ هُداكا (الجبوري، 1991،

صفحة 95)

فهذا كما يجمع (فعليل) في الصحيح على (فُعلاء) نحو: ظريف وظرفاء، فإذا كان من ذوات الياء فجمعه على (أفعلاء) نحو: غني وأغنياء، ونبي وأنبياء (الزَّجَاج (ت 311 هـ)، 2005، صفحة 145) وهذا هو المعنى الأول الذي أشار إليه الزبيدي.



ونذكر بعضهم أنَّ (النيبئون) بالهمز من نبات من أرض إلى أرض، أي خرجت منها إلى أخرى، وروى من ذلك أنَّ رجلاً قال للنبي: (ﷺ) السَّلام عليك يا نبيَّ الله، وهمز، فقال له النبي: (ﷺ) لست بنبيِّ الله، وهمز، ولكني نبيُّ الله، ولم يهمز. (المقدسي (ت 507 هـ)، 1996، صفحة 1212) (الجرجاني، 2013، صفحة 367)

وفي رواية أخرى: فقال له النبي: (ﷺ) لا تتبر باسمي، فإنما أنا نبيُّ الله، أي بغير همز. (ابن منظور (ت 711 هـ)، 1998، صفحة 162) (الفيروز آبادي (ت 817 هـ)، 2005، صفحة 53) وقول الأعرابي: يا نبيَّ الله، بالهمز، أي: الخارج من مكة إلى المدينة، لذا أنكر عليه النبي (ﷺ) ذلك، كأنه كره الهمز؛ لأنَّ قريشاً لا تهمز. (ابن خالويه (ت 370 هـ)، 2007، الصفحات 80-81) (الأزهري (ت 370 هـ)، 1999، الصفحات 153-154)

أمَّا المعنى الثاني الذي أشار إليه الزبيدي فهو (النيبون) بلا همز، فهو من النُّبوة، وهي ما ارتفع من الأرض، أي أنه شرف على سائر الخلق. (الأزهري (ت 370 هـ)، 1967، صفحة 194) (الجندي، 1987، الصفحات 338-341).

وذهب الكسائي (ت 189 هـ) إلى أنَّ معنى النبي هو الطريق، سُمِّي به؛ لأنَّه يُهتدى به، وبه سُمِّي الرسول؛ لأنَّه طريقٌ إلى الله تعالى، (الأخفش (ت 215 هـ)، 1985، الصفحات 72-73) وهذا ما أشار إليه أبو حيان الأندلسي (ت 745 هـ) بقوله: "وقيل: مشتق من نبا ينبو، إذا ظهر وارتفع، قالوا: والنبيُّ الطريقُ الظَّاهر" (أبو حيان (ت 745 هـ)، 2015، صفحة 356)

وفي ضوء ما تقدّم يتضح ما للهمز من أثر في دلالة المفردة وتغيير معناها، إذ أنه أعطى للفظه معنى الإخبار والخروج، في حين أعطى ترك الهمز معنى النبو والارتفاع، والطريق الظاهر.

ويتبين من كلام الزبيدي أنَّ المعنيين صحيحان، فهو لم يرجح أحدهما على الآخر، وهذا ما أميل إليه؛ لأنَّ الوجهين قد قرئ بهما كما أثبتته البحث، فلا يمكن تضعيف قراءة ثابتة أو إنكارها، والله أعلم. ومثال آخر على هذه الظاهرة في لفظة (التثاؤب) التي وردت في الحديث النبوي الذي ساقه الغزالي بقوله: "وفي الحديث: (الترمذي (ت 297 هـ)، 1337 هـ، صفحة 463) سبعة أشياء في الصلاة من الشيطان: الرُعاف، (الفيوميّ (ت 770 هـ)، 2019، صفحة 230) (العراقي (ت 806 هـ)، 1995، الصفحات 113-114) والنُّعاس، والوسوسة، والتثاؤب، والحكاك، (ابن منظور (ت 711 هـ)، 1998، الصفحات 413-414) (الزبيدي (ت 1205 هـ)، 2024، صفحة 302) والالتفات، والعبث بالشيء". (الغزالي (ت 505 هـ)، 2005، صفحة 157)





قال الزبيدي: "والتثاؤب بالهمز على تفاعل: فترة تعتري الشخص فيفتح عندها فمه، والتثاؤب بالواو عامي". (الزبيدي (ت 1205 هـ)، ١، 2024، صفحة 302)

يشير الزبيدي في هذا النص إلى ما يؤديه الهمز من أثر دلالي؛ إذ تعطي اللفظة بالهمز معنى مختلفاً عما هي عليه من غير همز، فالتثاؤب بالهمز هو ما يصيب الإنسان عند الكسل والنعاس والهم من فتح الفم والتمطي (الفيومي (ت 770 هـ)، ١، 2019، صفحة 87) قال ابن الأثير (ت 606 هـ): "التثاؤب معروف، وهو مصدر تتأب، والاسم التَّؤْبَاءُ". (ابن الأثير (ت 606 هـ)، م، بلا تاريخ، صفحة 204) (ابن دريد (ت 321 هـ)، 1987، الصفحات 262-263).

وذكر الزبيدي أنَّ العامَّة تقول بالواو بلا همز، أي أنَّهم يبدلون الهمز بالواو، وقد وجدت أن أهل اللغة يجمعون على تغليب من يقوله بالواو، (ابن السكيت (ت 244 هـ)، ١، 2019، صفحة 232) (ابن الجوزي (ت 597 هـ)، 1983، صفحة 104) (ابن درستويه (ت 347 هـ)، 2004، صفحة 183) جاء في معجم الصَّحاح أنَّك تقول: تتأبُّ على تفاعلت، ولا تقل تتأوبت (الجوهري (ت 393 هـ)، 1990، صفحة 92)

فالزبيدي لم يخرج فيما ذكره عما قرَّره من سبقه من أهل اللغة، فالتثاؤب على تفاعل بالهمز هي اللغة الفصحى التي اقتصر عليها صاحب الفصيح في باب ما يهزم من الفعل، (ابن درستويه (ت 347 هـ)، 2004، صفحة 279) وسار على ذلك من جاء بعده، ومنعوا إبدال الهمز واوًا، وعدُّوا إبدالها من لغة العامَّة، (الزبيدي (ت 1205 هـ)، م، دت، صفحة 80) (رضا، 1958 - 1960، صفحة 421) بل صرَّح بعضهم بأنَّها غلط. (المطرزي (ت 610 هـ)، 1979، صفحة 65) (تيمور، 2002، صفحة 360)

ومن المفردات التي اختلفت دلالتها بالهمز والتخفيف في كتاب اتحاف السادة المتقين، لفظة (السور)؛ إذ أعطت هذه اللفظة بالهمز دلالة مختلفة عما هي عليه من غير همز، كما في الحديث النبوي الذي ساقه الغزالي في كلامه عن معجزات النبي (ﷺ) وهو أنَّه (ﷺ) أطعم مرَّةً أكثر من ثمانين رجلاً من أقراص شعير حملها أنس بن مالك (ﷺ) في يده (الغزالي (ت 505 هـ)، 2005، صفحة 384)

قال الزبيدي: "قال العراقي: (العراقي (ت 806 هـ)، 1995، الصفحات 689-690) رواه مسلم من حديث أنس، وفيه: حتَّى فعل ذلك بثمانين رجلاً، ثمَّ أكل النبي (ﷺ) بعد ذلك وأهل البيت وتركوا





سُوراً (النَّيسَابُورِيّ (ت 261هـ)، 2006، صفحة 119). (الزبيدي (ت 1205 هـ)، ١، 2024، صفحة 267)

ووردت هذه اللفظة من غير همز في حديث نبوي آخر ساقه الإمام الغزالي (الغزالي (ت 505 هـ)، 2005، الصفحات 383-384) في معرض كلامه عن معجزات النبي (ﷺ)، وهو أَنَّ النبي (ﷺ) أطعم النفر الكثير في منزل جابر بن عبد الله الأنصاري. (ﷺ) (العراقي (ت 806 هـ)، 1995، صفحة 689)

قال الزبيدي: "قلت: وهو أَنَّ جابراً في غزوة الخندق قال: انكفأت إلى امرأتي فقلت: هل عندك شيء؟ فَإِنِّي رَأَيْتُ بِالنَّبِيِّ (ﷺ) جوعاً شديداً. فأخرجتُ جراباً فيه صاع من شعير، ولنا بُهيمَةٌ داجنٌ- أي شاةٌ سمينَةٌ- فذبحتُها- أي أنا- وطحنْتُ- أي زوجتي- الشعير، حتَّى جعلنا اللحم في البُرمة، ثمَّ جنته (ﷺ) وأخبرته الخبر سرّاً وقلتُ له: تعالِ أَنتَ ونفَرٌ معك. فصاح: ((يا أهل الخندق، إِنَّ جابراً صنع سُوراً- بالضم وسكون الواو، فارسيَّة، أي طعاماً يدعو إليه الناس- فَحَيَّهْلا بكم)) (البخاري (ت 256 هـ)، 2018، الصفحات 115-116) (النَّيسَابُورِيّ (ت 261هـ)، 2006، صفحة 979) . (الزبيدي (ت 1205 هـ)، ١، 2024، صفحة 262)

أما دلالة لفظة (السُّور) بالهمز فينبغي الزبيدي بقوله: "بالضَّمِّ مهموزاً أي بَقِيَّة". (الزبيدي (ت 1205 هـ)، ١، 2024، صفحة 268)

فيفهم من كلام الزبيدي أَنَّ (سُوراً) بالهمز تدل على البَقِيَّة من الطَّعام، فالبَقِيَّة من الشيء يهمز؛ لأنَّه من قولهم: أسأرتَه، فأنا أسأرتُه إسئاراً، أي أَبقيته، والباقي من كلِّ شيء يسمى السَّائر، (الزَّمخْشَرِيّ (ت 538 هـ)، 1993، صفحة 41) وهو من قولهم: أعطني بعضه وخُذِ السَّائر، أو خُذ سائره، والعامة لا تهمزه، وتركُّها الهمز فيه ليس بغلطٍ ولكنَّ الهمز أَفصحُ وأعرف في (السُّور). (ابن درستويه (ت 347 هـ)، 2004، صفحة 408)

ذكر الخليل (ت 170 هـ) أَنَّكَ تقول: أسأر فلانَ طعامه وشرايه، أي: أَبقي منه بَقِيَّةً، وبَقِيَّةُ كلِّ شيءٍ: سُورُهُ، وأسأر الحاسب، أي: حسب فأفضل من حسابه شيئاً، ويقال للمرأة إذا جاوزت الشَّباب ولم يعدمها الكِبَرُ: إِنَّ فيها لِسُوراً، أي بَقِيَّةً (الفراهيدي (ت 170 هـ)، 1980، الصفحات 292-293)، ويقال: إذا شربت فأسئر، أي: أَبقي شيئاً من الشَّراب في قعر الإناء. (الزُّبَيْدِي، 1981، صفحة 286) فالسُّور عندهم بمعنى البَقِيَّة، واستدلوا لذلك بقول الأعشى:

فَبَانَتْ وَقَدْ أَسَارَتْ فِي الْفَوْأِ دِ صَدْعاً عَلَى نَاقِهَا مُسْتَطِيراً (الأعشى، 1992، صفحة 93)





أي أبقث فيه. (ابن عطية (ت 546 هـ)، 1993، صفحة 51)

ويقول ذي الرمة:

صَدْرُنْ بِمَا أَسَارَتْ مِنْ مَاءِ آجِنٍ صَرَى لَيْسَ مِنْ أَعْطَانِهِ غَيْرَ حَائِلٍ (صالح، 1982، صفحة 1345)

يعني قطعاً وردت بقية ماء أسارته في حوض سقى فيه راحلته فشربت منه. (الأزهري (ت 370 هـ) أ.، 1967، صفحة 1345)

ووردت أحاديث نبوية بهذا المعنى، منها ما روي عن النبي (ﷺ) أنه كان يدفع فضل سوره إلى مَنْ على يمينه (البخاري (ت 256 هـ)، 2018، صفحة 162، 229) (النيسابوري (ت 261 هـ)، 2006، الصفحات 974-975) (العراقي (ت 806 هـ)، 1995، صفحة 658) وفضل سوره: "أي ما بقي من الشراب". (الزبيدي (ت 1205 هـ) أ.، 2024، صفحة 130)

ويبدو أن المسوغ للهمز في هذه اللفظة هو مجاورة الواو للسین المضمومة؛ لأنَّ الساكن عندما يجاور المتحرك تصير حركته كأنها فيه (ابن جنِّي (ت 392 هـ)، 2013، صفحة 370) (النعمي، 1980، صفحة 162)

أما لفظه (السُّور) بضم السين وسكون الواو في قول النبي: (ﷺ) إِنَّ جَابِراً صَنَعَ لَكُمْ سُوراً، فمعناه اتخذ طعاماً لدعوة النَّاسِ، وقيل: معناه الطَّعام مطلقاً، و(السُّور) لفظة فارسيَّة تعني الوليمة، (ابن بطال (ت 449 هـ)، 2002) وقيل: (السُّور) صنيع الطعام بلغة الحبشة، (اليحصبي (ت 544 هـ)، 1978، صفحة 201) لكنَّ العرب تكلمت بها فصارت من كلامها (العيني (ت 855 هـ)، 2001، صفحة 15) (القسطلاني (ت 923 هـ)، 2000، صفحة 180)

وبذلك يظهر الفرق بين دلالة كل من اللفظتين، وهو ما تنبَّه إليه الزبيدي وسار فيه على خطى من سبقه من أهل اللغة وشرَّاح الحديث، وكما أثبتته البحث.

2. المبحث الثاني

2.1. التنغيم

توطئة

التنغيم لغة: من النغم، والنغمة: جرس الصوت في اللفظ، وحسن الصوت عند القراءة. (الأزهري (ت 370 هـ) أ.، 1967، صفحة 142) (ابن منظور (ت 711 هـ)، 1998، صفحة 700)





وفي الاصطلاح: هو المصطلح الصوتي الذي يدل على الارتفاع (الصعود)، والانخفاض (الهبوط) في درجة الجهر في الكلام (السَّعْران م..، 1992، صفحة 192) (أنيس إ..، 2007، صفحة 175) إذ يتغير صوت المتكلم أثناء الكلام صعوداً وهبوطاً لبيان مشاعر مختلفة، أي أن درجات الصوت تتنوع وفقاً للحالة الانفعالية للمتكلم وبحسب ما يقتضيه سياق الحال عنده، (حسان ت..، مناهج البحث في اللغة، 1990، صفحة 198) (عبد التواب ر..، 1982، صفحة 40) لذا يطلق عليه (موسيقى الكلام)، (أنيس إ..، 2007، صفحة 175) (بشر ك..، التفكير اللغوي بين القديم والحديث، 2005، صفحة 106) فالكلام عند الإلقاء تكسوه ألوان موسيقية تمتاز عن الموسيقى في درجة التوافق بين النغمات الداخلية (بشر ك..، علم الأصوات، 2000، صفحة 533) ويطلق عليه أحياناً (النبر الموسيقي)؛ لدلالته على العنصر الموسيقي ولحن الكلام (السَّعْران م..، 1992، صفحة 192) إذن فاللتغيم هو تنوعات صوتية تكسب الألفاظ نغمات موسيقية متنوعة، وهذه النغمات تمثل مستوى الصوت في الأداء ارتفاعاً وانخفاضاً واعتدالاً؛ للدلالة على أمر نسبي يقتضيه المعنى المراد من السياق (عكاشة، 2005، صفحة 49)

واللتغيم في الكلام يؤدي وظيفة دلالية لها أهمية كبيرة؛ فهو يستعمل للدلالة على معاني إضافية كالإستفهام، والتأكيد، والتهمك، والزجر، والدهشة، والاستغراب، والرضا، والغضب، والاستهزاء، والإعجاب، وما إلى ذلك، وبالتالي فهو يساعد على تحقيق فهم الخطاب اللغوي (بشر ك..، 1987، صفحة 163) إذ يستعمل لكل حالة نغم خاص بها بحسب المواقف الإنفعالية، (عمر، 1997، الصفحات 44-45) ففي قولنا: (يا سلام) صور متنوعة للتعظيم، وكل واحدة منها تفيد معنى انفعالياً مختلفاً عن غيره؛ إذ قد يدل على النداء أو الإعجاب أو التهويل أو السخرية والاحتقار. (بشر ك..، 2000، صفحة 209)

وفي قولنا: (السلام عليكم) نغم مختلف أيضاً وفقاً لمزاج المتحدث؛ إذ يعبر التغيم في هذه العبارة عن الحالة الإنفعالية للمتكلم، كالبهجة، والانشراح، والغضب، وغير ذلك، كما يدل التغيم على هوية المتحدث، فضلاً عما يؤديه من وظيفة نحوية ألا وهي تحديد الإثبات والنفي عند سماع كلام ما، كما في عبارة: (رأيت محمداً)، فإنَّ التغيم فيها للاستفهام يكون مختلفاً عنه في الإخبار وغيره، ولا شك أنَّ هناك هدفاً منشوداً أو غاية معينة وراء التغيرات في درجة الصوت عند الكلام؛ إذ عن طريقها يفرَّق بين المعاني المختلفة للجملة (عبد التواب ر..، 1982، صفحة 106) إذ تعد هذه التغيرات في نغم الصوت المسبب الوحيد في اختلاف المعاني؛ لأنَّ العبارة الواحدة مع اختلاف النغم فيها لم تتعرض





لتغيير في بنيتها، ولم يضاف لها أو يحذف منها شيء، سوى ما قد يصاحب التنغيم من تعبير الملامح الجسدية، وتحريك أعضاء الجسد، وهذا ما يدخل ضمن القرائن الحالية (حسّان ت.، اللغة العربية معناها ومبناها، ط 5، 2006، صفحة 228)

إذن فالتنغيم يحلّ كثيراً من الإشكالات الدلالية المرتبطة بالأصوات والسياقات التنظيمية، إذ بموجبه تحدد الصور النطقية، (العزاوي، 2000، صفحة 27) فهو قرينة صوتية تبين اختيار المتكلم لنوع معيّن من أنواع التغيير النحويّ الدلاليّ. (حماسة، 2000، صفحة 118)

ويمكن القول: إن التنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، بل إنّه أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى؛ لأنّ النغمات المستعملة فيه أكثر ممّا يستعمله الترقيم من علامات كتابيه، وبذلك يعد التنغيم من القيم الخلافية المفرقة بين العناصر الجمالية المختلفة في النظام اللغوي، وأهمية هذه القيم الخلافية تفوق أهمية القيم الرابطة؛ لأنها أكثر قدرة على تحقيق أمن اللبس الذي يعد الغاية القصوى من الاستعمال اللغوي، لذا فإنّ اللغات جميعها تملك مجموعة من القيم الخلافية التي بوجودها يؤمن اللبس ويكون الكلام مفهوماً (حسّان ت.، 2006، الصفحات 226-227)

فالوظيفة الأساس للتنغيم هي الوظيفة النحوية الدلالية التي تتمثل في تفرقة بين الأساليب النحوية المختلفة، أمّا وظيفته الصوتية أو هيكله الوظيفي الخارجي فهو النسق الصوتي الذي يستتبط التنغيم منه. (حسّان ت.، مناهج البحث في اللغة، 1990، صفحة 198)

وقد تنبّه العلماء الأوائل على هذه الظاهرة منذ وقت مبكر، ولم يقتصر الأمر على علماء اللغة والنحو فحسب، بل شمل البلاغي (الجاحظ، 2010، الصفحات 88-89) وعلماء القراءات والتجويد، (الطار (ت 569 هـ)، 2000، الصفحات 19-20) وفي هذا دلالة على عبقريتهم الفذة التي سبقت علماء اللغة المحدثين بقرون عدّة؛ إذ كانوا على وعي تام بأهمية هذه الظاهرة وأثرها في معاني الكلام، وتوجيه دلالة الوحدات اللغوية في السياق، بوصفه إشارات تخدم دلالة النص اللغوي في التقريب بين المعاني المختلفة للجملة الواحدة، والانتقال الأسلوبية بين الأبواب النحوية، إلا أنهم اختلفوا في أسلوب دراسته، وتحليلهم له، فضلاً عن تعدد مسمياته عندهم؛ بسبب اختلاف اتجاهاتهم العلمية في دراسته. (العبودي، 2002، صفحة 83)

وإذا ما بحثنا في مؤلفات علماء العربية يظهر بوضوح مدى التفاتهم لظاهرة التنغيم وموسيقى الكلام تنظيراً وتطبيقاً، فالخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) يعد عمله في تنظيم بحور الشعر وأوزانه رائداً من نوعه؛ إذ أدرك بوعيه الصائب وفكره الثاقب ما يتضمنه هذا الفن الأدبي من موسيقى متعددة النغمات





وفقاً لأنماط الأبنية الشعرية، وكذا الحال عند تلميذه سيوييه (ت 180هـ) الذي وُجدت عنده إشارات لما يؤديه التنغيم من تمييز بين دلالات الأساليب اللغوية، من ذلك إشارته إلى أنّ كلمة (عبداً) في قول الشاعر:

أعبدًا حَلَّ في شعبي غريباً
ألوماً لا أبالك واغتراباً (جيرير، 1986، صفحة 96)

تكون إما على النداء، أو على أنّه في حال افتخار واجترأ قد شاهده عليه، فقال: أعبدًا، أي أتفتخر عبداً، ثم حذف الفعل. (سيوييه (ت 180 هـ)، 2004، صفحة 339)

وكان لابن جني (ت 392هـ) أيضاً إشارات واضحة إلى التنغيم وأثره في دلالة الأنماط التركيبية، من ذلك قوله: "هذا العلم هو علم الأصوات والنغم"، (ابن جني (ت 392 هـ) ل.، 1993، صفحة 13) كما ذكر أنّ الصفة تحذف ويدل عليها الحال، كما في قولم: (سير عليه ليل)، يريدون: ليل طويل، فحذفت الصفة لدلالة الحال على موضعها، وإذا تأملت هذه العبارة تجد من التقهيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك (ابن جني (ت 392 هـ) أ.، 2013، الصفحات 370-371)

فيظهر ممّا تقدّم أنّ العلماء الأوائل كانوا على وعي تام بظاهرة التنغيم، وإن لم يأتوا فيها ببحوث نظرية شاملة، تحدد كنهها وطبيعتها ودرجاتها. (بشر ك.، علم الأصوات، 2000، صفحة 106)

أمّا علماؤنا المحدثون فقد شغلت ظاهرة التنغيم حيزاً كبيراً في دراساتهم الصوتية، ولم تختلف وجهات نظرهم عمّا قرّره أسلافهم من أنّ هذه الظاهرة لها وظائف دلالية ونحوية، فضلاً عن الوظيفة الصوتية وهي الأساس، وكانت أبحاثهم الصوتية أكثر دقة وطلباً في التحليل الصوتي؛ لما أسعفتهم به المخابر الصوتية والأجهزة العلمية الحديثة، فخرجوا بنتائج متقدمة في هذا الجانب بصورة خاصة وفي ميدان الدراسات الصوتية بصورة عامة (حسن ت.، مناهج البحث في اللغة، 1990، صفحة 199)

وكانت لهم مناهج مختلفة في تقسيم مستويات التنغيم في اللغة، فمنهم من جعلها ستة مستويات، (حسن ت.، مناهج البحث في اللغة، 1990، صفحة 199) ومنهم من حدّدها بخمس مستويات، (أيوب، 1986، الصفحات 153-155) ورأى بعضهم أنها أربعة، (مصلوح، 2005، الصفحات 258-260) (البديري، 1988، صفحة 168) وقسمها بعضهم على ثلاث مستويات (صاعدة، ومستوية، وهابطة) (عمارة، 1984، صفحة 172)، ويبدو أنّ التقسيم الأخير هو الأساس، وما زاد عليه يندرج ضمنه، ويمكن تلخيص هذه المستويات الثلاثة على النحو الآتي: (حسين م.، 2007، صفحة 157) (العاني س.، 1983، الصفحات 143-144)





- أ. الصاعدة: تتمثل في أساليب الأمر، والنهي المحض، والاستفهام، والتعجب، والإهانة، والظراعة، والترغيب والإثارة.
- ب. المستوية: تتمثل في أساليب الخبر، والتقدير، والنصح والإرشاد، والنداء المحض، وطلب الانتباه.
- ت. الهابطة: تتمثل في أساليب التمني، والتهمك، وإظهار الأسف والحزن.

التنغيم لدى الزبيدي:

عني الزبيدي بظاهرة التنغيم من غير أن يصرح باصطلاحها الحديث، شأنه شأن من تقدّمه من العلماء، وبرزت عنده هذه الظاهرة في التفريق بين الأساليب النحوية، وتنوع دلالاتها بين الاستفهام والإخبار والأمر والنهي والدعاء وغير ذلك، وخروج هذه الأساليب من دلالتها الحقيقية إلى دلالات أخرى، ممّا يدل على إدراكه لأهمية هذه الظاهرة في تحديد المعنى، ومن النماذج التي وقف عندها الزبيدي والتي يتضح فيها إدراكه لأثر التنغيم في المعنى ما يأتي:

خروج الاستفهام إلى دلالات أخرى:

1. دلالة التبكيت:

مثال هذه الدلالة ما جاء في حديث النبي (ﷺ) الذي ذكره الغزالي بقوله: "وروى ابن جريج (المزي (ت 742 هـ)، 1983، الصفحات 338-354) مرسلًا (الزبيدي (ت 1205 هـ)، 1، 2024، صفحة 791) (المكي (ت 386 هـ)، أ، 2001، صفحة 120) أنّ النبي (ﷺ) بينا (ابن الأثير (ت 606 هـ)، أ، بلا تاريخ، صفحة 176) (المكي (ت 386 هـ)، أ، 2001، صفحة 120) هو يخطب يوم الجمعة إذ رأى رجلاً يتخطى رقاب الناس حتّى تقدّم فجلس، فلمّا قضى النبي (ﷺ) صلاته عارض الرجل (ابن منظور (ت 711 هـ)، 1998، صفحة 167) (الزبيدي (ت 1205 هـ)، م، دت، صفحة 385) حتّى لقيه فقال: يا فلان، ما منعك أن تجمّع (الزبيدي (ت 1205 هـ)، 1، 2024، صفحة 792) اليوم معنا؟ قال: يا نبي الله، قد جمعتُ معكم. فقال النبي (ﷺ): "أَوَ لَمْ أَرَكْ تَتَخَطَّى رِقَابَ النَّاسِ؟" (العراقي (ت 806 هـ)، 1995، صفحة 135). (الغزالي (ت 505 هـ)، 2005، صفحة 182)

قال الزبيدي: "وزاد المصنف فقال: أشار بذلك إلى أنّه أحبط عمله، (الغزالي (ت 505 هـ)، 2005، صفحة 182) أي بتخطيه رقاب الناس، وفيه تسجيل عليه، حيث إنّه نفى عنه صلاته مع القوم، وأنكر عليه بضرب من التبكيت". (الزبيدي (ت 1205 هـ)، 1، 2024، صفحة 792)





فالزبيدي يشير هنا إلى التنعيم في قول النبي (ﷺ) للرجل: ((أَو لَمْ أَرَكَ تَتَخَطَّى رِقَابَ النَّاسِ؟))، فالاستفهام هنا إنكاري أفاد التبكيت، ولم يأتِ على حقيقته؛ إذ أنكر النبي (ﷺ) على الرجل تأديته لصلاة الجماعة معهم.

والدرجة النغمية تتغير عند خروج الاستفهام من معناه الحقيقي إلى معانٍ أخرى، فأدى نوع النغمة عند النطق إلى تعدد المعاني المصاحبة لأسلوب الاستفهام، فدرجة الصوت في نغمة الاستفهام عادة ما تكون صاعدة، ثم تهبط بالتدرج حتى تصل إلى أدنى مستوى لها عند دلالة الاستفهام على الإنكار، فتكون نغمته مستوية (هابطة). (العاني س.، 1983، صفحة 144)

2. دلالة العتاب:

تجلّت هذه الدلالة في خطاب الله تعالى لنبيه (ﷺ) بقوله: ﴿چ چ چ چ چ چ﴾ [التوبة 43]، إذ قال الزبيدي مشيراً إلى دلالة التنعيم في الآية الكريمة: "وهذا فيه تأنيس لخطره؛ إذ لو لا تقدّم العفو لانشقت مرارته؛ فإنّ الحبيب لا يتحمّل عتاب الحبيب لو لا أن يكون ممزوجاً بما يؤانسه" (الزبيدي ت 1205 هـ) ١، 2024، الصفحات 172-173

فالآية الكريمة فيها عتاب للنبي (ﷺ) بعد أن أذن لبعض المنافقين الذين استأذنوه في التخلف عن غزوة تبوك، فخاطبه سبحانه وتعالى مستقهماً: لِمَ أَذْنَتْ لَهُمْ؟ أي: لأي شيء، (الأخفش ت 215 هـ)، 1985، صفحة 30) وقدم العفو على العتاب إكراماً له (ﷺ)، وفي هذا من عظيم منزلته (ﷺ) ما لا يخفى على ذي لب، ومن إكرامه تعالى إيّاه، وبرّه به ما ينقطع دون معرفة غايته نياط القلب، فانظر كيف بدأ بنبأته وسلامته قبل ذكر ما عتبه عليه، وخيف أن يركن إليه، ففي أثناء عتبه براءته، وفي طي تخوفه تأمينه وكرامته (اليحصبي ت 544 هـ)، 2002، الصفحات 80-82

وذهب بعضهم إلى أنّ قوله تعالى: ﴿چ چ چ چ﴾ ليس لذنوب ولا عتاب، ولكنه استفتاح كلام كما في قولك: أصلحك الله، وأعزك الله. (القيسي ت 437 هـ)، 2008، صفحة 3011) (ابن جزي ت 741 هـ)، 1416 هـ، صفحة 601

ولقد أخطأ وأساء الأدب، وبئس ما فعل فيما قال وكتب، من زعم أنّ الكلام كناية عن الجناية، وأنّ معناه أخطأت، وبئس ما فعلت، (العمادي ت 982 هـ)، 2010، صفحة 69) فالآية الكريمة لم يتقدم فيها للنبي (ﷺ) من الله نهى، فبعد معصية، ولا عدّه الله تعالى عليه معصية، بل يعدّه أهل العلم معاتبة، وغلطوا من ذهب إلى ذلك. (اليحصبي ت 544 هـ)، 2002، صفحة 360





فهل سمعتم بعتابٍ أحسنَ من هذا؟

لقد خاطبه سبحانه بالعفو قبل أن يذكر المعفو عنه، والمراد بالعفو عدم مؤاخذته (ﷺ) في تركه الأولى والأفضل؛ لأنه كان من الأفضل له ألا يأذن لهم في التخلف عن الجهاد حتى يتبين أمرهم، وهذا القول هو الذي نختاره ونرجحه؛ لأنه قول جمهور العلماء (القشيري (ت 465 هـ)، 2007، صفحة 103) (القطان، 1982، صفحة 141) وهو المناسب لسياق الآية ولما ورد في سبب نزولها. (طنطاوي، 1992، صفحة 1962)

وغرض العتاب الذي خرج إليه الاستفهام ينماز بنوع من تألم المخاطب وتأسفه؛ لذا كان التنعيم المتسم بالهبوط هو المعلم الواضح الذي يميز هذا الغرض ويؤديه أكمل أداء كما في الآية الكريمة أنفة الذكر؛ إذ إننا نكاد نسمع ذلك التنعيم الهابط الذي عُبِّرَ به عن لطف معاتبة وهي معاتبة المحبوب للمحبوب، والتي لا يمكن أن نتصورها إلا بذلك التنعيم الهادئ المتعاطف. (حسين م.، 2007، صفحة 7)

3. دلالة التقرير:

تتضح هذه الدلالة فيما نقله الغزالي من حديث النبي (ﷺ) الذي رواه المغيرة بن شعبه (ﷺ) إذ قال: "وقال المغيرة بن شعبه: قام النبي (ﷺ) حتى تقطرت قدماه، فقيل له: أما قد غفر الله لك ما تقدم من ذنبك وما تأخر؟ فقال: أفلا أكون عبداً شكوراً؟ (البخاري (ت 256 هـ)، 2018، صفحة 380) (النيسابوري (ت 261 هـ)، 2006، صفحة 2171) " (الغزالي (ت 505 هـ)، 2005، صفحة 353) فبيّن الزبيدي دلالة التنعيم في هذا الحديث وما في الاستفهام من دلالة على التقرير، فقال: "الفاء (يعني في قوله: أفلا) للسببية عن محذوف، أي أترك تلك المشقة نظراً لتلك المغفرة فلا أكون عبداً شكوراً، لا بل ألزمها وإن غفر لي لأكون عبداً شكوراً، فالمعنى: إن المغفرة سبب لكون ذلك التكلف شكراً، فكيف أتركه؟! بل أفعله لأكون مبالغاً في الشكر بحسب الإمكان البشري ولحفظ تلك النعمة العظيمة، ومن ثم أتى بلفظ العبودية؛ لأنها أخص أوصافه (ﷺ)، ولذا ذكرها الله تعالى في أعلى المقامات وأفضل الأحوال؛ إذ هي مقتضى صحة النسبة المستلزمة لأعلى الخدمة وهو الشكر؛ إذ العبد إذا لاحظ كونه عبداً وأن مالكة مع ذلك أنعم عليه بما لم يكن في حسابه، علم تأكد وجوب الشكر والمبالغة فيه عليه ولحيازة سائر أنواع الشرف، وما ذكر من التقرير في معنى (أفلا) واضح جلي وإن زعم بعضهم أنه متكلف وأن التقدير الأول: إذا أنعم عليّ بالإنعام الواسع أفلا أكون عبداً شكوراً؟ أي يصير هذا





الإنعام سبباً لخروجي عن دائرة المبالغين في الشكر، والاستفهام لإنكار سببية مثل هذا الإنعام لعدم كونه عبداً شكوراً، وأنت خبيرٌ بأنَّ هذا هو الذي فيه التكلف، ويصحُّ أن يكون التقدير أيضاً: غفر لي ما تقدّم وما تأخّر لعلمه بأنني سأكون مبالغاً في عبادته فأكون عبداً شكوراً أفلا أكون كذلك؟ وهذا قريب من الأول، وقد ظنُّ من سأله (رحمه الله) عن سبب تحمله المشقة في العبادة أن سببها إما خوف الذنب أو رجاء المغفرة، فأفادهم أن لها سبباً آخر أتم وأكمل هو الشكر على التأهل لها مع المغفرة وإجزال النعمة، وهو - أعني الشكر - الاعتراف بالنعمة والقيام في الخدمة ببذل المجهود، فمن أدام ذلك كان شكوراً". (الزبيدي (ت 1205 هـ) ١، 2024، الصفحات 199-200)

وهذا النص الطويل الذي ساقه الزبيدي قد نقله من ابن حجر الهيتمي (ت 974 هـ) في شرح الشمائل، (الهيتمي، 1998، صفحة 372) دون أن يصرح بذلك في هذا الموضوع، لكنّه صرح به في موضع آخر من الكتاب (الزبيدي (ت 1205 هـ) ١، 2024، صفحة 118) ونقل المناوي (ت 1031 هـ) أن الاستفهام في الآية على طريق الاشفاق، وهو أولى من جعله للإنكار بلا شفاق، أي إذا أكرمني مولاي بغفرانه أفلا أكون شكوراً لأحسانه؟ أو أنه عطف على محذوف، أي أترك صلاتي لأجل تلك المغفرة فلا أكون عبداً شكوراً؟ وكيف لا أشكره وقد أنعم عليّ وخصّني بخير الدارين؟ (المناوي (ت 1031 هـ)، 2006، صفحة 239)

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها بالنقاط الآتية:

1. إن ظاهرة النبر لم تكن واضحة عند الزبيدي كما هي عند علماء اللغة المحدثين، إلّا أنّه وقف على نوعٍ من أنواع النبر وهو الهمز، فبيّن ما له من تأثيرٍ في دلالات الألفاظ.
2. إنَّ للتغيم دوراً كبيراً في التفريق بين الجمل؛ فهو جزء من النطق، ويستطيع المتكلم من طريقه التحكم في موسيقى الكلام لتأدية الغرض الذي يريده في الكلام.
3. لمستوى الصوت - صعوداً وانخفاضاً - أثر في تحديد الأساليب الكلامية؛ إذ إنَّ ارتفاع نغمة الصوت وانخفاضها يؤدي إلى تحويل الكلام من معنى إلى آخر.
4. لم يخرج الزبيدي في آرائه عمّن سبقه من علماء اللغة، فكان متابعاً لهم ناقلاً بطريقة أو أخرى لأقوالهم.





المصادر:

- [1] إبراهيم القطان. (1982). تيسير التفسير، مراجعة وضبط وإشراف: عمران أحمد أبو حجلة، ط1. عمان - الأردن.
- [2] أحمد تيمور. (2002). معجم تيمور الكبير في الألفاظ العامة تحقيق: د. حسين نصار، ط2، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.
- [3] أحمد علم الدين الجندي. (١٩٨٧). اللهجات العربية في التراث. ليبيا وتونس: الدار العربية للكتاب.
- [4] تمام حسان. (1990). مناهج البحث في اللغة. مكتبة الأنجلو المصرية.
- [5] عبد القدوس صالح. (1982). ديوان ذي الرمة، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق: بيروت: مؤسسة الإيمان.
- [6] عمرو بن بحر الجاحظ. (2010). البيان و التبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط1. القاهرة - مصر: مكتبة ابن سينا.
- [7] كمال بشر. (2000). علم الأصوات. مصر: دار غريب.
- [8] إبراهيم أنيس. (2007). الأصوات اللغوية، ط3. مكتبة الأنجلو المصرية.
- [9] ابن عدي (ت 365هـ)، عبد الله بن أحمد الجرجاني. (2013). الكامل في ضعفاء الرجال (تحقيق وتعليق مازن بن محمد السرياسي؛ تقديم أبي إسحاق الحويني وأحمد معبد عبد الكريم؛ ط1). مكتبة الرشد.
- [10] أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدي. (1981). لحن العامة، تحقيق: د. عبد العزيز مطر. القاهرة: دار المعارف.
- [11] أبو عبد الله الحسين بن أحمد ابن خالويه (ت 370 هـ). (2007). الحجة في القراءات السبع، تحقيق: أحمد فريد المزيدي. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
- [12] أبو إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج (ت 311 هـ). (2005). معاني القرآن وإعرابه، شرح و تحقيق: د. عبد الجليل عبده شليبي، (د.ط.). القاهرة - مصر: دار الحديث.
- [13] أبو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي الأخفش (ت 215 هـ). (1985). معاني القرآن، دراسة وتحقيق: د. عبد الأمير محمد أمين الورد، ط1. مكتبة النهضة العربية.
- [14] أبو الحسن علي بن خلف بن عبد الملك ابن بطلال (ت 449 هـ). (2002). شرح صحيح





البخاري، حققه وخرّج أحاديثه: الشيخ مصطفى عبد القادر عطا، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

[15] أبو الحسين أحمد بن زكريا ابن فارس (ت 395هـ). (1979). مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، المجمع العلمي العربي الإسلامي،.

[16] أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت 261 هـ). (2006). صحيح مسلم، (المجلد ط1). الرياض - السعودية: دار طيبة.

[17] أبو السعادات مجد الدين المبارك بن محمد الجزري ابن الأثير (ت 606 هـ). (بلا تاريخ). النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: محمود محمد الطناحي، وظاهر أحمد الزاوي. بيروت - لبنان: مؤسسة التاريخ العربي.

[18] أبو العلاء الحسن بن أحمد الهمداني العطار (ت 569 هـ). (2000). التمهيد في معرفة التجويد، تحقيق: د. غانم قدوري الحمد، ط1. عمان - الأردن: دار عمار.

[19] أبو الفتح ناصر الدين المطرزي (ت 610 هـ). (1979). المغرب في ترتيب المعرب، تحقيق: محمود فاخوري، وعبد الحميد مختار، ط1، حلب - سورية: مكتبة أسامة بن زيد.

[20] أبو الفتح عثمان ابن جني (ت 392 هـ). (2013). الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط4. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

[21] أبو الفرج عبد الرحمن ابن الجوزي (ت 597 هـ). (1983). تقويم اللسان، تحقيق: د. عبد العزيز مطر، ط2. القاهرة - مصر: دار المعارف.

[22] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور (ت 711 هـ). (1998). لسان العرب. دار صادر، بيروت - لبنان، ط1.

[23] أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك القشيري (ت 465 هـ). (2007). تفسير القشيري المسمى لطائف الإشارات، وضع حواشيه وعلق عليه: عبد اللطيف حسن عبدالرحمن، ط2. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

[24] أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه (ت 180 هـ). (2004). الكتاب، ط4. القاهرة - مصر: مكتبة الخانجي.

[25] أبو بكر محمد بن الحسن ابن دريد (ت 321 هـ). (1987). جمهرة اللغة، تحقيق: د. رمزي منير بعلبكي، ط1. بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.





- [26] أبو طالب محمد بن علي بن عطية المكي (ت 386 هـ). (2001). قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريقة المريدي إلى مقام التوحيد، حققه، وقدم له، وعلق حواشيه: د. محمود إبراهيم محمد الرضواني، ط1،. القاهرة: مكتبة دار التراث.
- [27] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ). (1980). العين، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، و د. مهدي المخزومي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام. بغداد: دار الرشيد للنشر-دار الشؤون الثقافية العامة.
- [28] أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي (ت 377 هـ). (2001). الحجة للقراء السبعة أئمة الأمصار بالحجاز والعراق والشام الذين ذكرهم أبو بكر بن مجاهد، وضع حواشيه وعلق عليه: كامل مصطفى الهنداوي، ط1،. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
- [29] أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي (ت 297 هـ). (1337هـ). سنن الترمذي، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ط1. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.
- [30] أبو محمد عبد الحق بن غالب الأندلسي ابن عطية (ت 546 هـ). (1993). المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (تفسير ابن عطية)، تحقيق: عبدالسلام عبدالشافى محمد، ط1،. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
- [31] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهرى (ت 370 هـ). (1999). معاني القراءات، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، تقديم د. فتحي عبد الرحمن حجازي، ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.
- [32] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهرى (ت 370 هـ). (1967). تهذيب اللغة، تحقيق: الأستاذ إبراهيم الأبياري،. دار الكاتب العربي.
- [33] أبو يوسف يعقوب بن إسحاق ابن السكيت (ت 244 هـ). (2019). إصلاح المنطق، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، ط 6،. القاهرة- مصر: دار المعارف.
- [34] أثير الدين محمد بن يوسف بن علي الأندلسي أبو حيان (ت 745 هـ). (2015). البحر المحيط، تحقيق: ماهر حبّوش، ط 1. دار الرسالة العالمية.
- [35] أحمد بن محمد بن علي المقرئ الفيومي (ت 770 هـ). (2019). المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، ط3. القاهرة- مصر: دار المعارف.
- [36] أحمد محمد الدمياطي (ت 1117 هـ). (1317). إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة





عشر . مصر .

- [37] أحمد مختار عمر . (1997). دراسة الصوت اللغوي. القاهرة- مصر: عالم الكتب.
- [38] إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393هـ). (1990). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4. دار العلم للملايين.
- [39] الإمام أبي حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي (ت 505 هـ). (2005). إحياء علوم الدين (ط1). بيروت - لبنان: دار ابن حزم.
- [40] الإمام شهاب الدين أبي العباس أحمد بن محمد القسطلاني (ت 923 هـ). (2000). إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري. بيروت: دار الفكر.
- [41] الحافظ أبي الفضل زين الدين عبدالرحيم بن الحسين العراقي (ت 806 هـ). (1995). المغني عن حمل الأسفار في الأسفار في تحريج ما في الإحياء من الأخبار، اعتنى به: أبو محمد أشرف بن عبدالمقصود، ط 1. الرياض - المملكة العربية السعودية: مكتبة دار طبرية.
- [42] الحافظ المنقن جمال الدين أبي الحجاج يوسف المزي (ت 742 هـ). (1983). تهذيب الكمال في أسماء الرجال، حققه، وضبط نصه، وعلق عليه د. بشار عواد معروف، ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة.
- [43] السيد الإمام محمد بن محمد بن محمد المرتضى الحسيني الزبيدي (ت 1205 هـ). (2024). إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، تحقيق: أشرف محمد أحمد، راجعه ودققه: عثمان أيوب البوريني، ومحمد سميح الشيخ حسين، ط 1. عمان - الأردن: دار النور المبين.
- [44] الشيخ أحمد (ت 1372هـ) رضا. (1958 - 1960). معجم متن اللغة. موسوعة لغوية حديثة، ط1،، بيروت - لبنان: دار مكتبة الحياة.
- [45] العلامة محمد عبد الرؤوف المناوي (ت 1031هـ). (2006). فيض القدير شرح الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير، تصحيح: أحمد عبد السلام، ط3،، بيروت: دار الكتب العلمية.
- [46] القاضي أبي السعود ، محمد بن محمد بن مصطفى العمادي (ت 982 هـ). (2010). إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، تحقق : خالد عبد الغني محفوظ. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- [47] القاضي أبي الفضل عياض بن موسى اليحصبي (ت 544 هـ). (2002). الشفا بتعريف حقوق المصطفى، تقديم وتحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، وخالد محمد عثمان. القاهرة: مكتبة





الصفحة

[48] بدر الدين أبي محمد محمود بن أحمد العيني (ت 855 هـ). (2001). عمدة القاري شرح صحيح البخاري، تحقيق: عبدالله محمود محمد عمر، ط1، بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

[49] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت 256 هـ). (2018). صحيح البخاري، ط3، بيروت - لبنان: مؤسسة الرسالة ناشرون.

[50] جرير بن عطية الخطفي. (1986). ديوان جرير، ط1، بيروت - لبنان: دار بيروت.

[51] تمام حسان. (1990). مناهج البحث في اللغة. مكتبة الأنجلو المصرية.

[52] تمام، حسان. (2006). اللغة العربية معناها ومبناها، ط5. القاهرة: عالم الكتب.

[53] جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت 538 هـ). (1993). الفائق في غريب الحديث والأثر، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، بيروت - لبنان: دار الفكر.

[54] حسام سعيد النعيمي. (1980). الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني. دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة - الجمهورية العراقية.

[55] خليل احمد عمارة. (1984). في نحو اللغة وتراكيبها: منهج وتطبيق، ط1. جدة: علم المعرفة للنشر والتوزيع.

[56] رشيد عبد الرحمن العبيدي. (2002). مباحث في علم اللغة واللسانيات. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

[57] رمضان عبد التواب. (1982). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوية، ط1. القاهرة: مكتبة الخانجي.

[58] سعد عبدالعزيز مصلوح. (2005). دراسة السمع والكلام. صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، ط2. القاهرة: عالم الكتب.

[59] سلمان حسن العاني. (1983). التشكيل الصوتي في اللغة العربية، تر: د. ياسر الملاح، مراجعة: د. محمد محمود غالي، ط1. جدة: مطبعة دار البلاد.

[60] سمير إبراهيم وحيد العزاوي. (2000). التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، ط1. عمان: دار الضياء.

[61] شهاب الدين أحمد بن حجر الهيتمي. (1998). أشرف الوسائل إلى فهم الشمائل، ومعه كتاب





جواهر الدرر في مناقب ابن حجر، تصنيف الشيخ أبي بكر بن محمد بن عبد الله الشافعي، تحقيق ودراسة: أبي الفوارس أحمد بن فريد المزيدي، قدم له: د. كمال عبد العظيم . بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

- [62] عبدالرحمن أيوب. (1986). أصوات اللغة، ط 2، 1986م. مطبعة الكيلاني.
- [63] عبدالله بن جعفر بن محمد ابن درستويه (ت 347 هـ). (2004). تصحيح الفصيح وشرحه: تحقيق: د. محمد بدوي المختون، و د. رمضان عبد التّواب. القاهرة - مصر.
- [64] عصام محمود كريش الحياي. (2006). المباحث الدلالية في كتب الأمالي، رسالة ماجستير. جامعة بغداد، كلية العلوم الإسلامية.
- [65] كمال بشر . (2005). التفكير اللغوي بين القديم والحديث. القاهرة: دار غريب.
- [66] كمال بشر. (2000). علم الأصوات. مصر: دار غريب.
- [67] كمال إبراهيم البدري. (1988). علم اللغة المبرمج الأصوات والنظام الصوتي، ط2. الرياض - المملكة العربية السعودية.
- [68] أبو الفتح عثمان ابن جني (ت 392 هـ). (1993). سر صناعة الإعراب، تحقيق ودراسة: د. حسن هنداوي، ط2. دمشق - سوريا: دار القلم.
- [69] مجد الدين أبي السعادات المبارك بن محمد الجزري ابن الأثير (ت 606 هـ). (بلا تاريخ). النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: محمود محمد الطناحي، وطاهر أحمد الزاوي. بيروت - لبنان: مؤسسة التاريخ العربي.
- [70] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت 817 هـ). (2005). القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط 8، بيروت - لبنان: مؤسسة الرسالة.
- [71] محمد السيد طنطاوي. (1992). التفسير الوسيط للقرآن الكريم، راجعه: د. عبدالرحمن العدوي، ط1، القاهرة: دار المعارف.
- [72] محمد بن أحمد بن عبد الله ابن جزي (ت 741 هـ). (1416هـ). التسهيل لعلوم التنزيل، تحقيق: د. عبد الله الخالدي، ط1. بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم.
- [73] محمد بن طاهر المقدسي (ت 507 هـ). (1996). ذخيرة الحفاظ المخرج على الحروف والألفاظ، تحقيق د. عبد الرحمن بن عبد الجبار الفريوائي، ط1، المملكة العربية السعودية: دار السلف.





الرياض.

[74] محمد عبد اللطيف حماسة. (2000). النحو والدلالة : مدخلٌ لدراسة المعنى النحويّ الدلالي. القاهرة - مصر : دار الشروق.

[75] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت 1205 هـ). (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العليم الطحاوي. الكويت: التراث العربي.

[76] محمود السّعران. (1992). علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربيّ، ط2. القاهرة - مصر: دار الفكر العربي.

[77] محمود عكاشة. (2005). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة . دراسة الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية. القاهرة ، مصر: دار النشر للجامعات.

[78] محمود السّعران، علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربيّ، ط2 السّعران. (1992). القاهرة - مصر: دار الفكر العربي.

[79] مزاحم مطر حسين. (2007). أثر التنعيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني (الاستقهام نموذجاً). مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد (٦)، العددان (3 - ٤).

[80] مكي بن أبي طالب، القيسي (ت 437 هـ). (2008). الهداية الى بلوغ النهاية، تحقيق: مجموعة رسائل جامعية بكلية الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الشارقة، بإشراف أ. د الشاهد البوشيخي، ط1، مجموعة بحوث الكتاب والسنة. كلية الشريعة والدراسات الإسلامية-جامعة الشارقة.

[81] ميمون بن قيس الأعشى. (1992). ديوان الأعشى الكبير، تحقيق: حنا نصر الحتي، ط1، بيروت - لبنان: دار الكتاب العربي.

[82] يحيى الجبوري. (1991). ديوان العباس بن مرداس السلمي (تحقيق يحيى الجبوري، ط1). مؤسسة الرسالة.





أساليب كسر التابو في شعر أكرم الأمير

م.د. عباس نجم عبيد وادي¹

¹ وزارة التربية / المديرية العامة للتربية في محافظة بابل

abbasnagml@uomustansiriyah.edu.iq

الملخص. يقوم هذا البحث على الأساليب التي اختطها الشاعر أكرم الأمير لنصه الشعري في كسر التابو، وكسر التابو نزعة حداثة واضحة المعالم في شعر كثير من الشعراء الشباب المعاصرين، وهي كذلك في نتاج الأجيال الشعرية العراقية السابقة، ولكنها لم تكن بهذا الوضوح الذي تشهده النصوص الشعرية الآن، وذلك بفعل القوة السلطوية التي كانت تمارس على الشعب عموماً في تلك الأزمنة المحكومة بالأنظمة الدكتاتورية. وكان إذا ما أراد الشاعر أن يعرب عن رأيه أو يظهر شيئاً مما يتبناه فكرياً في الدين أو السياسة خصوصاً، فإنه يلجأ إلى الإخفاء والتستر بضروب من الرمز والقناع، وكثيراً ما تصل إلى التعمية والغموض، أما الشاعر أكرم الأمير وكثير من شعراء الألفية الثالثة أو شعراء ما بعد التغيير فإنهم وجدوا لأنفسهم فسحة كافية من الحرية في القول وإبداء الرأي؛ لذلك نجد الأساليب المتبعة في كسر التابو عند شاعرنا لم تتركز إلى الغموض والتغيير، وإنما جاءت على درجة من الوضوح غير المخلة بدرجة الشعرية، وهي قائمة غالباً على ثلاثة أساليب: أسلوب السرد، وأسلوب التناص، وأسلوب المفارقة.

الكلمات المفتاحية: (أكرم الأمير، كسر التابو، أسلوب السرد، أسلوب التناص، أسلوب المفارقة) ..

Abstract. This study explores the stylistic strategies employed by the poet Akram Al-Ameer in his poetic discourse to break taboos—a distinctly modernist tendency that has become a defining feature of contemporary young poets. While traces of this inclination can also be found among earlier generations of Iraqi poets, it was far





less explicit than it appears in present-day poetic texts. This difference can be attributed to the authoritarian forces that dominated public life under dictatorial regimes in earlier periods. In those times, when poets sought to express personal opinions or reveal intellectual positions—particularly concerning religion or politics—they often resorted to concealment and disguise, using layers of symbolism and masks that at times reached the level of obscurity and deliberate ambiguity. In contrast, Akram Al-Ameer and many poets of the post-2003 era (or the post-regime-change generation) have enjoyed a greater degree of freedom of expression, enabling them to articulate their views more openly and directly. Accordingly, the poet's approaches to breaking taboos are not grounded in ambiguity or distortion, but rather in a lucid and transparent style that maintains the aesthetic integrity of poetic language. His work primarily employs three major stylistic techniques: the narrative mode, intertextuality, and irony. Keywords: Akram Al-Ameer; Breaking the Taboo; Narrative Technique; Intertextuality; Irony.

المقدمة

وردَ في المعجم الفلسفي أَنَّ التابو "مصطلح أنثروبولوجي يراد به الأشخاص أو الأشياء التي يكون الاتصال بها ممنوعاً وعرضة للعقاب الشديد من جانب المجتمع أو من جانب الآلهة" (إبراهيم مذكور، 1979: 36)، ويعني "في البولينية، ما هو خارج التداول الجاري" (أندريه لالاند، 2001: 1421/3) أو المعتاد، وعند (سيجموند فرويد) "يتشعب معنى التابو إلى اتجاهين متعاكسين. يعني لنا من جهة: مقدس، مبارك. ومن جهة أخرى: رهيب، خطير، محظور، مدنس" (سيجموند فرويد، 1983: 41)، فهو تسمية لكل فعل من شأنه اختراق المحظور أو تدنيس المقدس، ويُعرف التابو أو الطابو في المجتمعات الشرقية والغربية على السواء بكونه المحرم من القوانين والشرائع التي تحكم الأنظمة الدينية أو السياسية أو الثقافية" (عادة طوسون زكي، 2022: 7)، وقد ينسحب هذا المفهوم من ميدانه السوسيولوجي والأنثروبولوجي الأصيل إلى الميدان الشعري، من غير إضافة أو تعديل؛ لأنَّ الشعر نتاج فَنِّي إنساني قبل كل شيء.

ولعل الضغوط الفكرية التي مارستها حركات الحداثة جعلت مواجهة التابوهات ضرورة ملحة لا بدَّ من القيام بها، حتى صار كسر التابو نمطاً من أنماط الحداثة الشعرية التي تقوم على أساس الثورة





على التقليد، والتمسك بكل ما يدعو إلى الجديد والمغاير، بلا توصيات وأبويات ثقافية ومعرفية وأدبية؛ لأن الشعر الجديد -كما يرى أدونيس- "أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخطٍ يسيران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية. إنَّ له، بهذا المعنى، حقيقته الخاصة- حقيقة العالم الذي لا يعرف الذهن التقليدي أن يراه" (أدونيس، 1986: 9)، فيكون معطوفاً على حداثة عصره الذي أنتجه، ولا شك في أنَّ لكل عصر حداثة الخاصة.

يكتب الشاعر أكرم الأمير قصيدة النثر، ولهذا الشكل الشعري نسقان ثقافيان بالدرجة الأساس، الأول تعويضي والآخر ثوري، أما التعويض فإنه يتجلى بملء الفراغ الشاخص في بنية قصيدة النثر، نتيجة استغنائها عن أبرز عناصر الشعر العربي، وهو الوزن مصحوباً بالقافية، وأما الثورة فإنها الطعنات الأخرى التي غرستها قصيدة النثر في صدر الشعرية القديمة التي رفع رايها طويلاً عمود الشعر العربي، للقضاء على جزالة اللفظ وشرف المعنى وغير ذلك.

ولعلَّ (سؤال أساليب كسر التابو) يحرز الجواب الشافي منذ البدء، ما دنا في قبالة متن شعري مغادر للأعراف الشعرية أجمعها، متن شعري أثار سخرية الملائكة نازك، وهي القطب البارز في الحداثة الشعرية المعاصرة، فكيف يكون حال الشياطين الأوائل، والذين يعتقدون بخرافة وادي عبقر لا شك في حميتهم وحرصهم على مقدسهم العظيم وعلمهم الأوحى، أعني الشعر، بشكله وبناء إيقاعه.

إنَّ (أساليب كسر التابو) تركيب اصطلاحى، استدعته الحاجة الإجرائية لقراءة شعر أكرم الأمير؛ فهو يفرّد عناية أسلوبية خاصة في مواجهة التابوهات، ويمرّر كسرهما بخفة يد، كما يفعل ذوو المهارة والخبرة في ألعاب السرعة والخدعة، فلا يكاد يقبض المتلقي على سرّ ما يحدث إلا بالإعادة البطيئة والملاحظة الأسلوبية لشريطه الشعري، ولكنّه يظهر أحياناً وهو يشهر رضاه وقبوله ببعض التابوهات، على اختلاف أقرانه ومجايليه من شعراء الألفية الثالثة أو شعراء ما بعد التغيير، فيبدو مع الدين كأنه مريد أو مجذوب، ومع المجتمع كأنه نخلة أو شجرة سدر، كما سنلاحظ ذلك في تضاعيف قصائده عموماً، وقصيدة (الاسم الثلاثي لآدم) على وجه التخصيص:

1. المحور الأول: أسلوب السرد

يكاد السردُ يشكّل أسلوباً مهيماً في كسر التابو عند الشاعر أكرم الأمير، ولعلَّ العمل على تغيير المسار الأسلوبى لبنية القصيدة العربية المعاصرة وتحولها إلى فعل درامى يكشف عن قوة الأثر السردى في المتن الشعري، وهو الذي يؤثّر روح التمرد والتحرر من سلطة الأنظمة النصّية القديمة التي مورست





على جسد القصيدة العربية، هذا من جانب، ومن جانب آخر يأخذ الشاعر أكرم الأمير بناصية هذا الأسلوب متّجها نحو الكتل التابوية الكبرى، هادما وامتدّداً، ففي قصيدة (البناء الضوئي للاسم) يقول:

"أسكن في بيت صغير

بلا حديقة أو حتى مزهريات،

ولأنّ أبي فلاح بالأصل،

ألصق داخله صورةً لشجرة العائلة،

وكلماً مرّ بقربها

تفقد سلامة الأجداد" (أكرم الأمير، 2023: 14)

يلاحظ أنّ الشاعر يباشر منذ لحظة النص الأولى بتأنيث فضاء سرديّ، يقوم على صوت أحاديّ (مونولوج) يتجه نحو عمليّة (البناء الضوئي للاسم) أو الذات، كما هو عنوان النص، وكأنّ الشاعر في حالة من الترقّب لعمليّة صنع هذه الذات الجاثمة في بيت صغير، مثل صخرة في بركة ماء، ثم بفعل خلوّ البيت الصغير من الحديقة والمزهريات يخلق الشاعر مفارقة ساخرة بين هذا الخلوّ وحيلة الأب الفلاح الذي (ألصق صورةً لشجرة العائلة)، وشجرة العائلة بئر تابوية مدججة بالقداسة، وعليها حراسة مشددة من قبل الأب الذي (كلما مرّ بقربها تفقد سلامة الأجداد)، وقد أغاظ الشاعر تلك البئر من غير أن يتهم ذنباً، أو يترك دماً على قميص، أو يدع فرصة لسيارة تمرّ وتكشف فعلته، إنّه يستهدف البئر ذاتها، ويضع نفسه منها موضع الطريدة من الصياد، فلا شجرة العائلة تغني عن غياب الحديقة ولا تشفع لصغر البيت فلاحية الأب المغادرة لمدلولها القريب.

ثمّ يقول:

"أخي الكبير تزوّج

وظلّ يسقي الشجرة كلّ ليلة

حتى فاض المنزل بالأطفال،

وعندما كبروا ونمت أسنانهم

تشاجروا من أجل قطعة كعك،

صار أحدهم يرمي

الحجارة على اسم الآخر في الشجرة،

حينها



أُصِيبَ جَدِّي وَكُسِرَ الْغَصْنُ" (أكرم الأمير، 2023: 14-15)

هكذا يحرص الشاعر على أن يكون الأسلوب السردي رهائته الأكبر في مفاتشة تابو العرق والنسب والعائلة والآباء والأجداد، ولكنه يضيف على هذه الماثرات الحرجة صبغةً شفيفةً من المجاز العالي، فتخمد ظاهراً نارُ المواجهة التابوية، وتخفّ فيها حساسيةُ العرق القلبي، إنه يتخذ من (شجرة العائلة) بؤرةً مركزيّةً للفيض الشعري، بمجرى سرديّ فيه عناصر السرد الأبرز، مثل الشخصيات: (أنا وأبي وأجدادي وأخي وأبناء أخي) والأماكن: (البيت، الحديقة، المنزل) والأحداث الثانوية والأزمنة البسيطة التي حملتها الدوال الفعلية، مثل: (أسكن، ألصق، مرّ، تقفّذ، تزوّج، ظلّ، يسقي، فاض، كبروا، نمت، تشاجروا، صار، يرمي، أُصِيب، كُسِر)، أي: بثلاثة أفعال تشير إلى الحاضر: (أسكن في بيت صغير...، [و] يسقي الشجرة...، [و] يرمي الحجارة...)، واتشي عشرَ فعلاً ماضياً، مضيّ من تحوّلوا إلى نقوش في شجرة العائلة، وكأنّ ذلك يعزز مقولة طغيان الماضي وسلطته على الحاضر والمستقبل. ثم يخبر بعد ذلك مباشرةً بجملة اسمية:

"أنا الآن

مقطوعٌ من شجرة" (أكرم الأمير، 2023: 15)

و(مقطوع من شجرة) مثل مجتَر من التداول العامّي، جاء به الشاعر ليكون بنية الختام لنصه، والأمثال نوع أدبيّ نثريّ، يدلّ حضوره هنا على "أنّ الشعرية الحديثة قد اعتمدت في بعض مستوياتها التعبيرية التي تقلّ فيها درجتا الإيقاع والنحوية على تقنيات مثل ((تشعير النثر)) الكامن في لغة الحياة اليومية، و((تقصيد السرد)) المتمثل في بعض الأنبيّة القصصية" (صلاح فضل، 1995: 100)، والشاعر في اجتراره لهذا المثل يفكّ شفرة ارتباطه العائليّ، ويرمي نفسه بقوة الحاضر (أنا الآن) مبتعداً عن سلطة الانتماء التي يسعى إليها الآخر سعياً حثيثاً، كأنّه في حالة من السقوط الحرّ في فضاء (الأنا) الثائرة والمغامرة.

ويقول في نصّ آخر:

"في غابات نباح،

ولدتُ برنيتين عذراوين،

حيث الهواء

ناضج،

كبرتُ





وورثت سيف جدي

حديدي

أكله الهواء المعتق

حتى صار رمزَ بلاد ما قبل العقول" (أكرم الأمير، 2013: 17)

تقوم بنية هذا النص على أساس من أسلوب السرد، وبمقدار ملحوظ من البوح يتنامى الفعل الحكائي، مبدؤاً بالولادة في أول النص: (ولدتُ برئتَيْن عذراوين)، وهذه الحركة الأولى للعمل السردى داخل النص، وقد أسس الشاعر للمواجهة التابوية عن طريق مكان ولادته: (في غابات نباح)، وبعد ذلك يتوالد الصراع السردى بين الطرفين المتصادمين دلاليًا: (غابات النباح والرثتان العذراوان)، فتكون وراثته لسيف جده أولى الإسقاطات التابوية، وأقوى العتبات الأسلوبية في سير البناء السردى. ثم يأخذ الشاعر بالسيف الحديدي الذي ورثه من جده ويضعه أمام قوة (الهواء المعتق)، أي أمام قاهرية الزمن؛ فتكون بين الطرفين علاقة صراع، فالسيف المعبأ بتاريخ من الحروب والضراب والقتال سيقضي عليه الهواء: (أكله الهواء المعتق)، وهذه المواجهة التي جاء بها الشاعر الأمير تدل على النمط الأسلوبى الصعب الذي يتخذه في كسر التابو، بمعنى أنه يأتي بـ(السيف) أكثر دوال فاعلية في الكشف عن أحوال الأسلاف وطباعهم ومنزلة السيف عندهم، ثم يخرق قدسيته بحكمة (الهواء المعتق) وقوته وتفوقه على سيد آلات الحرب ورمز رجولة الأسلاف ومصدر عزهم وإرثهم الأعلى، (حتى صار رمز بلاد ما قبل العقول) كما يقول الشاعر.

وبعد ذلك يبدأ الشاعر بتوزيع المصائر بينه وبين جده:

"راح جدي لجحيمة خامداً

خاليا

من أي شيء

وبقيت سهماً مجوسياً

يخرق صدوركم الجامدة

يطفىء،

كل شيء حافظ على عفونته

حتى العقول

رائحة بقايا الأفكار المتحللة!!





مذ آخر نفس ملوث

اغتصب رثتي الصالحة!!" (أكرم الأمير، 2013: 17-18)

يلاحظ أنه يُبقي على الأداء السردِي بوصفه أسلوبًا قارًا في إثارة مواطن التابو ومواجهتها، وهنا يلجأ الشاعر إلى ثنائية سردية قائمة على شخصيتين: الشاعر وجدّه، فيلحق بالجدّ القناع تابوات الأسلاف، ويتخذ من (أنا) الشاعر معولًا لهدمها: (وبقيت سهما مجوسيا)، ثم يسند إلى هذا البقاء الصلب فعلين سرديين فيهما مواجهة مباشرة وكسر للتابو: (بخرق، ويطفي)، فيكون كسر التابو على إثرهما فعلًا ثوريًا حاسمًا، يقوم بتصفية الهواء وتنقية الرئة الصالحة المغتصبة.

ومن قصيدة (لا يوجد شيء اسمه الرقم واحد) يدخل الشاعر عبر أسلوب السرد في مواجهة تابو سياسي، يقول:

"اقتربت أكثر

كان شعورًا جنونيًا

وكأنني حصلت على تعيين في الدولة العراقية" (أكرم الأمير، 2023: 22)

والنص في الأساس ممسوس بأجواء يوميّة تحكي قصة فتاة كانت تقف بالقرب من باب الجامعة، يسرد الشاعر تلك الحكاية ويواصل السرد عبر جملة من الأفعال النفسية التي تأرجحت بين الثبات والتردد، والإقبال والإدبار، حتى وصف شعوره الجنوني وهو يقترب منها أكثر بقوله: (كأنني حصلت على تعيين في الدولة العراقية)، والشاعر هنا يوظف كسر التابو السياسي بكوميديا سوداء تذهب بالتردد الشعري بعيدًا، ولكنها تحفر عميقًا في قوة الجذب التي يتمتع بها اليومي والمألوف والمعاش، كما أنه يوفّر للعلاقة التقابلية بين الشعور الجنوني في الاقتراب والحصول على تعيين في الدولة العراقية بُعدًا دلاليًا ثالثًا، تسميه بلاغتنا العربيّة (وجه الشبه)، وهذا البعد المغاير لوجهة النصّ الأولى يثير في ذهن المتلقّي جدية الشاعر في مقصده، فيخبو جانب الكوميديا بعد التهاب سواد الحقيقة التي جعلها الشاعر بمرتبة موازية لمراتب الشعور الصادق وما ييوح به قلبُ شاعر عاشق.

2. المحور الثاني: أسلوب التناس:

التناس عند (جوليا كرسستيفيا) "أحد مميزات النصّ الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها" (سعيد علوش، 1985: 215)، وهو بذلك يشكل "واحدًا من الأدوات الإجرائية التي يُفحص من خلالها النصّ الأدبي، ليظهر ما يختزنه هذا النص من نصوصٍ تداخلت معه، وشكّلت -في النتيجة- رؤيا متكاملة تعاضدت على إخراجها مجموعة من النصوص، أو التقت مجموعة من





الثقافات في نصٍ واحدٍ للتعبير عن هموم شخصية، أو كونية، والتناص كمصطلح، واحدٌ من إفرازات المناهج النقدية الحديثة" (د. عارف الساعدي، د. خالد خليل هويدي، 2013: 204)، وقد كان لمفهومه جذور في المدونة النقدية العربية القديمة.

وفي النص المفتاح لم تكن (شجرة العائلة) مجرد فاعل شعري وسردي في وقت واحد، وإنما هي امتصاص لفكرة الخلق الأول وشجرة الخلد في الخبر القرآني من قوله تعالى: [فَوَسَّسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَذُكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى] (طه: 120)، فهو تناصٌ ديني غير مباشر، ولكنه فاعل دلاليّ ينشط مع عنوان المجموعة بوصفه نصًا موازيًا للمحتوى كله، فالبحت عن (الاسم الثلاثي لآدم) يذكر بالطريقة التي يتناص بها الشاعر عارف الساعدي مع قصة آدَمَ "عليه السلام"، حين يقول: "هل كنتَ تقبلَ أمك... عفوا... هل تعرف طعمَ الأم" (عارف الساعدي، 2018: 17)، والقطع بعدم وجود أم أو أب أو اسم ثلاثي لآدم يؤول حتماً إلى التصريح بأن الشاعر (مقطوع من شجرة)، وهذه الشبكة التناصية التي يبنيها الشاعر في متون قصائده عموماً تعمق التماسك النصي، وتزيد من وضوح المسعى الرؤيوي الذي اختطه لمشروعه الشعري.

كذلك التناص الاجتزاري الذي أحدثه الشاعر مع المثل الشعبي المتداول في العامية: (مقطوع من شجرة)، والاجترار واحد من قوانين التناص الذي يقوم على الإتيان بالنص الوافد بلفظه ومعناه، من غير امتصاص أو محاورة للفكرة، فهو "تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو" (أحمد ناهم، 2004: 43)، ولكن الشاعر استطاع أن يأتي بالمثل في بنية الختام ويحقق دهشة كبيرة عن طريق دقة التوظيف وقوة الترابط بين المقطوع من شجرة، وهو الذي "لا أهل له" (أحمد مختار عمر، 2008: 1838/3)، وشجرة العائلة التي تضر في مدلولها شجرة الخلد.

وفي قول الشاعر: (يرمي الحجارة على اسم الآخر من الشجرة) تناص امتصاصي من المأثور التداولي في رمي الأشجار بالحجارة وما يحوم حوله من أمثال وأبيات جرت مجرى الأمثال، من قبيل: (الشجرة المثمرة ترمى بالحجارة) أو قول الشاعر: (كن كالنخيل...)، وهذا مشاع ثقافي واجتماعي وشعبي، يتزود منه الشعراء قديماً وحديثاً.

ولم يكن التناص عند الشاعر أكرم الأمير على درجة من الوضوح، ولو أراد المتلقي أن يمسك بطرف من النص الغائب فإنه سيكون أمام متن تابوي وليس متناً نصياً، بمعنى أنه يكتفي من النص الآخر بمؤداه الدلالي الذي يروم استهدافه، فضلاً عن أنه في الغالب ليس نصاً أو ليس متناً معروفاً





بنصوصيته، وإنّما تكون قوّة تداوليته منتزعةً من قوّة حضوره التابويّ، أو من خزين ذاكراتي للعادات والأعراف وما تغذّيه القوانين الطوطمية وتجعله مقدّساً في نفوس الجماعات البشريّة. يقول مثلاً:

"كوني كلمتي

أنا رجلٌ جداً" (أكرم الأمير، 2023: 16)

وهو هنا يدعم ظاهراً قوّة التابو التي حوّلت الرجل بكامل كيانه البشريّ إلى كلمة، وكثيراً ما يقال -استناداً إلى التغذية العرفيّة والدينيّة- بأنّ: (الرجل كلمة)، بينما يذهب الشاعر بذلك إلى ضرب عنيف في بنية التابو حين يقول:

"أنا الآن:

رجلٌ بكل ما تحمل الكلمة من خيانة،

رجلٌ كباقي الرجال أو النوايا السيئة،

أنّ امرأةً نهائيّةً مثل التوبة" (أكرم الأمير، 2023: 18)

كأنّه منح (الكلمة/الرجل) فرصةً لتغذية مرجعيّاتنا الثقافية، ثم سحب نفسه عن مستتقع الخطاب الرجوليّ حين أوقعها بالوصف الذي استشرى فيه، حتى صار رجلاً (بكل ما تحمل الكلمة من خيانة)، فهو (رجل كباقي الرجال أو النوايا السيئة)، كما يلاحظ أنّ الشاعر يحاول أن يستقدم إلى النصّ معجماً من متون التابو، مثل: (النوايا السيئة، والتوبة)، ولكنّه لا يكتفي بمجرد حضورها اللفظي، بل يقتلع مع جذورها تربةً أصيلةً، فيكون كلّ من النوايا السيئة والتوبة طرفاً مقابلاً للرجل والمرأة:

[النوايا السيئة]

رجل:

[التوبة]

امرأة:

بمعنى أنّ جناية النوايا السيئة وفضيلة التوبة قد عمل الشاعر على بثّهما في تقوية العلاقة التقابلية التي قام بها، من غير أن يلجأ إلى تغيير مسارهما الدلالي في المتن الديني، وهذه المضايغة بين المتن التابوي والنص الشعري يتخذها الشاعر ذريعة لتمرير كسر التابو.

يقول في نص آخر:

"ما يرعيني حقاً هؤلاء الذين يترأسون شركات الطاقة في العالم

وأفكر كثيراً في جدوى المقابر

ما فائدة دفننا في مكان واحد؟!





ببساطة

المقابر ضمن احصاءات المخزون الاحتياطي من البترول!" (أكرم الأمير، 2023: 52) يثير الشاعر تساؤلاً تابوياً يضمن رفضاً ويظهر تفسيراً لعملية الدفن في مكان واحد، وعلى شكل مقابر متزاحمة، والتناص هنا بوصفه أسلوباً لكسر التابو لم يحضر عبر محاوره نص غائب بقدر ما ينشأ نتيجة استحضار ممارسة فعلية يقوم بها البشر بمنتهى الرضوخ، ولم يجرؤ أحد أن يسأل مثل هذا السؤال؛ وذلك بسبب ما تتمتع به هذه الممارسة من قوة تقليد وإتباع، حتى يأتي أكرم الأمير ويضع هذه المسألة على طاولة الشعر، فيذهب إلى أبعد من طلب الشفاعة أو التبرك بترية من الأرض دون سواها، حين يفسر ذلك بأخبار الموتى ليتحولوا بعد ذلك إلى مخزون احتياطي من البترول، ولم تكن المسألة سوى حيلة يقوم بها الذين يتراشون شركات البترول؛ لكي يحصلوا على عيون من الطاقة ناجمة عن رفاتنا بعد حين!

3. المحور الثالث: أسلوب المفارقة:

المفارقة تعني إثباتاً "قول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات" (مجدي وهبة، كامل المهندس، 1984: 376)، وهي على المستوى الدلالي تؤدي غايتها حين يتم "تفكيك بنية المفارقة إلى طرفين رئيسيين يخلقان أفق توقع المتلقي.. ويخرقان هذا الأفق في الوقت نفسه. ليحققا لذة (المفاجأة) التي هي منشأ الأثر الذي تتركه المفارقة في متلقيها. فضلاً عن تفكيك بنية كل طرف من هذين الطرفين ورصد تنوعاته الشكلية وعمقه الدلالي" (مولود محمد زايد، 2020: 68)، وهي عند (سيزا قاسم) تعني "استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية" (سيزا قاسم، 1982: 143)، وقد تجد المفارقة طريقاً سالكا في المتن الشعري أكثر منه في المتن السردية؛ لأن "البنية الشعرية هي في الأساس بنية مفارقة، على المستوى التعبيري أو الصوري أو الرؤيوي ولكن النظرة الكلية لماهية الشعرية تلتفت إلى مصطلح (الانزياح) بوصفه قانوناً جوهرياً (للشعرية)، ويبدو أن الارتياح المستقر لأسلوب المفارقة في البناء الفني هو جزء من تحقق الاستقرار الاصطلاحي لمصطلح المفارقة" (د. عارف الساعدي، د. خالد خليل هويدي، 2013: 187)، فضلاً عن ذلك أنّ المفارقة في الشعر يمكن تحقيقها عبر تقانات أسلوبية متعددة وغير مقتصرة على بنية التضاد أو الطباق أو المقابلة.

وأول ما تقع عليه عين القارئ في النص المفتاح للشاعر أكرم الأمير هو العنوان: (البناء الضوئي للاسم)، ومعروف أنّ عملية البناء الضوئي تقوم بها النباتات لتحويل طاقة الضوء إلى طاقة كيميائية





لغرض التغذية، فالإلام ذهب الشاعر في هذه الصياغة العنوانية والعنوان عتبة "تتصرف إليه رؤى القراءة؛ لأن مجساتها تنتبه إليه بدءاً، ولأن الشاعر غير التقليدي يُعنى كثيراً بجعلها؛ جزء معجمه على مستوى الدوال، وجزء تركيبه وترتيبه على مستوى الجملة، ومكونات تتصل بالمتن عضوياً على مستوى البناء العام للقصيدة" (د. رحمن غركان، 2022: 9)، يبدو أنه أخلص إلى نباتية البناء الضوئي للاسم بوصفه غصنا من شجرة، أو عضواً من أعضائها، فالمفارقة الصادمة في دلالة العنوان وتناثر دواله في التركيب تمثل تأجيلاً للذة مضمرة داخل النص الشعري، تتكشف حين تبرز على جسد القصيدة نتوءات الدوال النباتية، مثل: (حديقة، مزهرية، فلاح، شجرة، يسقي، الشجرة، الغصن)، ولكنها سخرية شعرية يروم بها الشاعر كسر تابو الانتماء النسبي الذي يربطه بشجرة العائلة.

وفي القصيدة نفسها يلجأ الشاعر إلى بث علاقات دلالية قائمة على أساس من أسلوب المفارقة، فهو يقابل بين البيت الصغير المجرد من الحديقة والأب الفلاح، وهي ثنائية ضدية تقدم المعنى الشعري بدرجة من التوتر، وإن كان ذلك بوعاء سردي؛ لأن هوية النص في الأساس هوية شعرية، فلا يلمح القارئ شيئاً من المباشرة والوضوح الذي غالباً ما يؤديه المتن السرد.

كذلك الحال مع المفارقة الناجمة عن التسبيب المعقود بالفعل الأول للأب، حين (أصق داخل البيت صورة لشجرة العائلة) لأته فلاح، إذ حصلت المفارقة بقرينة دال (الشجرة) الذي استهدف مدلولين مختلفين، الأول: الشجرة النبات، والثاني: الشجرة النسب. ولكن مناسبة خفية ماكنة في ما يشعُّ لفظ (فلاح) على المستوى السوسولوجي وفرت انسجاماً دلاليّاً للمدلولين معاً، وهذه المناسبة عززها العرف والمجتمع بقاهرته التي نمطت صورة الفلاح من جهة، وأشاعت المدلول المغاير للشجرة النبات من جهة أخرى، حتى فقد التركيب الاستعاري للمثل السابق: (مقطوع من شجرة) حيويته المجازية؛ من فرط التداول الذي حوَّله إلى استعمال حقيقي.

وقد نجد أثر ذلك في قول الشاعر: (أخي الكبير تزوج وظل يسقي الشجرة كل ليلة حتى فاض المنزل بالأطفال)، وهذا الدخول المباشر في البعد الدلالي الآخر للشجرة يجعل من الشجرة النبات قناعاً آمناً لتمرير كسر التابو النسبي أو العرقي بأسلوب مخاتل في بنيته الإخبارية التقريرية، كأن الشاعر يتحسس امتدادات شجرة العائلة أو شجرة النسب، ويخطط لها مآلات عنيفة بفعل (التشاجر بين الأطفال)، ومكسوة برداء من القبول غير المستقر بخلق أسباب مفتعلة، ولكنها قريبة آمنة: (وعندما كبروا ونمت أسنانهم تشاجروا من أجل قطعة كعك)، أو بقوة العادة الطفولية في رمي الشجرة بالحجارة: (صار أحدهم يرمي الحجارة على اسم الآخر في الشجرة)، ولكنه يثار لذاته ويكسر تابو العرق بإشهار شخصي حين





يقول أخيراً: (أنا الآن مقطوع من شجرة)، كأنَّ كلَّ ما تقدّم من القصيدة يمثّل أسباباً لفشل عمليّة (البناء الضوئيّ للاسم)، ويكون مبرّراً مقنعاً للثورة على التابو وتقديم البراءة منه.

وفي نص آخر يقول:

"حبرٌ قلمي أسود،

ورّقي أسود،

أكثرُ من حولي عميان" (أكرم الأمير، 2013: 12)

يلجأ هنا إلى المفارقة بين ثنائية السواد والعمى، فإذا كان الحبر بلون الورق، وكانا سوداوين معاً، وكان ذلك يلتبس على البصير، فكيف إذن يكون حال الأعمى، وأكثر من حوله عميان؟ هذا ظاهر أسلوب المفارقة الذي اعتمده الشاعر في كسر تابو الإفصاح، أو تابو السلطة، أيّة سلطة، التي تجعل كلاً من القول والسماع أو الكتابة والقراءة فعلاً محالاً.

ويقول في موضع آخر:

"أبشركم بـ....؟؟"

توقّف دماغي،

مجلجلاً بقدوم

وهمٍ جديدٍ

أسميته حباً" (أكرم الأمير، 2013: 14)

فالبشرى وتقضيء ما بعدها بنقاط الحذف والمزدوج العلامي الاستفهامي يخلف في النص وفي ذهن المتلقّي جوّاً مشحوناً بالترقّب، فالذي يأتي بعد ذلك من بنى لسانية غالباً ما تقوم فاعليّتها بأثر من المفارقة، وقد حدث ذلك وصارت البشرى مفارقةً لتوقّف الدماغ، أمّا الحبّ بوصفه وهمّاً جديداً فتلك بؤرة التابو؛ لأنّ الحبّ ليس وهمّاً، ولا يوجب توقّف الدماغ، وما كان ذلك سوى تجريب تابوات أمانة يسهل كسرها.

ويقول أيضاً:

"لأنهم عديمو الإرادة،

الأرضيون

مدمنون على ... الهواء!!" (أكرم الأمير، 2013: 16)





وبمثل هذه النصوص تكسب شعريّة أكرم الأمير طابعا تشاؤميّاً، يرجّح كفة العدم على الوجود، فهو يصف عمليّة التنفّس هنا بالإدمان، ويصف الأرضيين المدمنين بعدم الإرادة، أمّا المفارقة فأثرها الأسلوبّي يكمن في هذه الترابطات الوصفية المرميّة على الأرضيين، ولم يكن الهواء إدماناً إلّا على سبيل كسر تابو العيش اللا إراديّ بالموت الإراديّ، ولم تكن مثل هذه النصوص دعوةً ساديّةً إلى الموت بقدر ما هي استعزاز للروح التي ينبغي أن تتأّر من أي عمليّة إرغاميّة تمارس بحقّها، فالشاعر هنا يريد أن يسجّل انتصاراً للإرادة فحسب.

ويقول أيضاً:

"الآن وبعد كلّ هذه الألغام

كيف يمكنني أن أقنع الكرسي الذي أجلس عليه

بأن لا تتحوّل أرجله إلى عجالات!" (أكرم الأمير، 2013: 74)

أمّا أسلوب المفارقة فقد خصّها النصّ دلاليّاً منذ البدء، حتى وصل إلى قصوى درجاتها التي وقعت بين الأرجل والعجلات، وأمّا التابو فبؤرته الألغام التي استدعت حالةً من الشعر، جعلت الشاعر يتساءل عن الطريقة التي يمكن بها إقناع الكرسيّ الذي يجلس عليه (بأن لا تتحوّل أرجله إلى عجالات)، وقد لا يكون الشاعر هنا معنيّاً بالكسر المباشر للبنية التابويّة بقدر استعراضها، وجعل موقف المتلقي منها موقف كاسرٍ لها ورافضٍ، وليس موقف مؤيّدٍ قابلٍ.

الخاتمة:

بعد هذه المحاور الثلاثة التي تمت بوساطتها معاينة أساليب كسر التابو في شعر أكرم الأمير بالإمكان الوقوف على أبرز النتائج الختامية عبر الفقرات الآتية:

- 1- أكرم الأمير شاعر شاب توفاه الله وهو في عمر الشباب بعد صراع مع المرض، ينتمي إلى شعراء ما بعد التغيير أو شعراء جيل الألفية الثالثة كما يسمّيه الدكتور علي متعب جاسم في كتابه (جيل الألفية الثالثة...) (علي متعب جاسم، 2022)، ولديه من النتاج الشعري مجموعتان، الأولى: (طيور تفضّل المشي)، صدرت في حياته عام 2013م عن دار ومكتبة عدنان، والثانية: (الاسم الثلاثي لأدم) صدرت بعد وفاته عام 2023م، عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، قام بجمعها وإعدادها ودفعها إلى النشر صديقه الشاعر البصريّ علي إبراهيم الياسريّ.





- 2- أساليب كسر التابو لم تكن مقتصرة على الأساليب التي تم رصدها: (أسلوب السرد وأساليب التناص وأسلوب المفارقة)، وإنما اقتصرَت الدراسة عليها بوصفها المهيمنات الأسلوبية الأبرز في شعر أكرم الأمير.
- 3- قد تكون هذه الأساليب بارزة في غير نص من نصوص أكرم الأمير، ولكن الدراسة نظرت إلى الأساليب التي تحقق فيها كسر التابو.
- 4- يوجّه أكرم الأمير ضرباته الشعرية في جسد التابو المرتبط بالأنساب والأعراف القبليّة أكثر من أيّ تابوات أخرى.
- 5- أسلوب السرد كان المهيمن الأبرز من بين الأساليب المتبعة في كسر التابو عند الشاعر أكرم الأمير.
- 6- أسلوب التناص كان على درجة من الحرفيّة الكتابيّة عند أكرم الأمير، فالنص الغائب عادةً ما يكون غير معروف بهويّته النصوصيّة، على الرغم من رسوخه السوسيولوجي بين الجماعات البشريّة التي ينطوي تحت رايّتها الشاعر نفسه.
- 7- أسلوب المفارقة ينسجم مع بنية القصر التي اتسمت بها غالبية نصوص أكرم الأمير، فهي لعبة الحداثيين في قصد الإيجاز الدالّ وتجنّب الإطناب المخلّ.
- 8- تشكّل تجربة أكرم الأمير عموماً من بين تجارب مجاليه من الشعراء الشباب علامةً فارقةً من جانب حساسيتها الحداثيّة وابتعادها التام عن كل الأعراف الشعرية الموروثة، حتى غاب كليّاً الشعر العموديّ وشعر التفعيلة على المستوى الإيقاعيّ، وعلى المستوى الدلاليّ لم يعثر القارئ على شيء من تشبيه بعرق وراثيّ أو استعارة بلمح شواهد البلاغة أو لفظ بمواصفات الجزالة والرصانة وما شابه ذلك من الأوصاف التي تطلقها البلاغة على الألفاظ والعبارات، بل جاءت نصوصه مناسبة غير مرتكئة إلى معجم موروث في التصوير والتدليل والتعبير.
- 9- يمكن لقارئ شعر أكرم الأمير أن يتنبّه إلى مناطق جذب كثيرة، تتمثّل بقسمين غير متعارضين: القسم الأول مناطق الجذب الجمالي بالنسبة للتلقّي المحض، والقسم الثاني يتمثّل بمناطق بحثيّة أزعّم أنّها تفتح للباحثين شهية الكتابة بمجرد المرور بها، فأكرم الأمير شاعر مخلص للإبقاء على شيء غير مرئيّ من المعنى، وهو ما يدعو دائماً إلى التأويل، وهو أيضاً ما يجعلني أدعو الباحثين إلى النظر مرّاتٍ في هذه التجربة الشعرية المختلفة.





مصادر:

القرآن الكريم.

- [1] أدونيس، 1986، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت- لبنان.
- [2] الأمير، أكرم، 2013، طيور تفضل المشي، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد.
- [3] الأمير، أكرم، 2023، الاسم الثلاثي لأدم، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- [4] جاسم، علي متعب، 2022، جيل الألفية الثالثة، دراسات في شعر "ما بعد الحداثة في العراق، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- [5] زايد، مولود محمد، 2020، "بنية المفارقة ودلالاتها، قراءة ثانية"، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، ع39.
- [6] زكي، غادة طوسون، 2022، كسر التابو في شعر عبد الوهاب البياتي واكتافيويث دراسة مقارنة في الرؤيا والتشكيل، حولية كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، المجلد السادس والعشرون، الجزء الأول.
- [7] الساعدي، عارف، 2018، الأعمال الشعرية 1995-2015، ط1، دار سطور، العراق- بغداد.
- [8] الساعدي، عارف، خالد خليل هويدي، إعداد وتنسيق، 2013، مسارات المعرفة الأدبية، ط1، إعداد وتنسيق، دار ومكتبة عدنان، بغداد.
- [9] علوش، سعيد، 1985، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1.
- [10] عمر، أحمد مختار، 2008، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب، القاهرة.
- [11] غركان، رحمن، 2022، عتبات الشroud المؤجل لـ(عبد المجيد الموسوي)، ط1، دار تموز ديموزي، دمشق.
- [12] فرويد، سيغموند، ترجمة: بو علي ياسين، 1983، الطوطم والتابو، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية-اللاذقية.
- [13] فضل، صلاح، 1995، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت.
- [14] قاسم، سيزا، 1982، "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، العدد2، المجلد2،





1982م.

- [15] لالاند، أندريه، ترجمة: خليل أحمد خليل، 2001، موسوعة لالاند الفلسفية، د.ط، منشورات عويدات، بيروت.
- [16] مذكور، إبراهيم، 1979، المعجم الفلسفي، د.ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة.
- [17] ناهم، أحمد، 2004، التناص في شعر الرواد، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- [18] وهبة، مجدي، كامل المهندس، 1984، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان.





نماذج من انفرادات كراع النمل في ضبط الألفاظ ودلالاتها في معجم لسان العرب

أ.م.د. ظافر خير الله جميل¹

¹ جامعة الأنبار – كلية التربية للعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية – العراق

Ed.zafer.khairallah@uoanbar.edu.iq

الملخص. يهدف هذا البحث إلى عرض نماذج من جهود عالم من علماء اللغة ألا وهو العالم اللغوي أبو الحسن علي بن الحسن المعروف بكراع النمل الهنائي، وسنركز في هذا البحث على نماذج من انفراداته اللغوية، إذ إنني وأثناء القراءة والبحث عن جهوده وجدت بعض الدراسات التي كتبت عنه في الجوانب الصرفية فيما يخص الجموع والأوزان، والجوانب الصوتية فيما يخص المخارج والصفات والمباحث الصوتية الأخرى، والجوانب اللغوية فيما يخص المشترك اللفظي والأضداد والترادف وغيرها من المباحث، لكنني في هذا البحث سأتناول جانبين من انفراداته لم يتطرق لذكرها الدارسون، أو لم يتم عرضها بالطريقة التي سأعرضها من حيث انفراده بها وسبقه لمن جاء بعده في ضبط اللفظة أو إعطاء معنى جديد لها، واقتضت طبيعة البحث أن يحتوي على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع، أما المبحث الأول منها فكان للألفاظ التي انفرد في ضبط حركاتها أو حروفها، والمبحث الآخر: للألفاظ التي انفرد في ذكر أحد معانيها، لذلك سيكون هذا البحث متناولاً انفراده بضبط بعض الألفاظ، وانفراده بمعنى جديد لبعض الألفاظ.

المقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد

وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فيهدف هذا البحث إلى عرض نماذج من جهود عالم من علماء اللغة ألا وهو العالم اللغوي أبو





الحسن علي بن الحسن المعروف بكراع النمل الهُنائي، وسنركز في هذا البحث على نماذج من انفراداته اللغوية، إذ إنني وأثناء القراءة والبحث عن جهوده وجدت بعض الدراسات التي كتبت عنه في الجوانب الصرفية فيما يخص الجموع والأوزان، والجوانب الصوتية فيما يخص المخارج والصفات والمباحث الصوتية الأخرى، والجوانب اللغوية فيما يخص المشترك اللفظي والأضداد والترادف وغيرها من المباحث، لكنني في هذا البحث سأتناول جانبين من انفراداته لم يتطرق لذكرها الدارسون، أو لم يتم عرضها بالطريقة التي سأعرضها من حيث انفراده بها وسبقه لمن جاء بعده في ضبط اللفظة أو إعطاء معنى جديد لها، واقتضت طبيعة البحث أن يحتوي على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع، أما المبحث الأول منها فكان للألفاظ التي انفرد في ضبط حركاتها أو حروفها، والمبحث الآخر: للألفاظ التي انفرد في ذكر أحد معانيها، لذلك سيكون هذا البحث متناولاً انفراده بضبط بعض الألفاظ، وانفراده بمعنى جديد لبعض الألفاظ.

وسيكون منهجي في هذا البحث: اختيار نماذج من الألفاظ التي ذكر ابن منظور أنها مروية عن كراع والتي لم يذكرها من جاء قبله، وترتيب الألفاظ بحسب ورودها في معجم لسان العرب بحسب الباب والفصل، ثم البدء بالألفاظ الثلاثية ثم الرباعية، ثم الاستشهاد بأقوال من جاء بعده في نسبة ضبط اللفظ أو معناه له.

التمهيد

ترجمة كراع النمل (ابن النديم، 1997، 111-112؛ القفطي، 1424هـ، 240/2؛ الحموي، 1993، 1673/4؛ السيوطي، دون تاريخ، 158/2؛ البغدادي، دون تاريخ، 676/5؛ الزركلي، 2002، 272/4؛ كراع النمل، 2007، 9-11؛ القيسي، 2012، 14-20) اسمه وكنيته:

أبو الحسن علي بن الحسن بن الحسين الهُنائي الدوسي الأسدي المصري المنسوب إلى هناة بن مالك بن فهم بن غنم بن دوس بن عدنان بن عبد الله بن زهران بن كعب بن الحارث بن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد.

لقبه:

لقَّبَ ب (كراع النمل) وقد ذكروا سبب هذا اللقب أو هذه التسمية، بأنه سمي بذلك لعبه جسدي أو قبح في الخلقة، فقالوا بأنه كان دميم الخلقة (القفطي، 1424هـ، 240/2)، وقيل إنه كان دميماً وقصيراً (الفيروزآبادي، 2000، ص 207).





مولده: لم تتحدث كتب التراجم عن مولده ولم يشير أحد الى ذلك.

وفاته: اختلف في وفاته، فمنهم من ذكر أنه توفي سنة 310 هجرية (السيوطي، 1998، 467/2)، ومنهم من ذكر أنه توفي سنة 316 هجرية (كرام النمل، 1989، 15/1)، ومنهم من قال أنه توفي سنة 307 هجرية (كاتب جلي، 1941، 168/1).

مؤلفاته:

حفظت كتب اللغة والتراجم أسماء كتب الكرام النمل، لكن أغلبها مفقود من المكتبات العربية، وهي:

1- كتاب المُنْجَد في اللغة (الزركلي، 2002، 272/4)، وهو كتاب مطبوع، حققه: الدكتور أحمد مختار عمر، وضاحي عبد الباقي.

2- كتاب المُنْصَد في اللغة (الزركلي، 2002، 272/4).

3- كتاب المَجْرَد في غريب كلام العرب ولغاتها (الزركلي، 2002، 272/4)، وهو كتاب مطبوع حققه: محمد بن أحمد العمري.

4- كتاب المَجْهَد، وهو مختصر لكتاب المجرّد (الزركلي، 2002، 272/4).

5- كتاب المُصَحَّف (الزركلي، 2002، 272/4).

6- كتاب المُنْظَم (الزركلي، 2002، 272/4)..

7- كتاب الأوزان (الفيروزآبادي، 2000، ص 207)..

8- كتاب المُنْتَظَم (الفيروزآبادي، 2000، ص 207)..

9- كتاب المُنْتَخَب من غريب كلام العرب (الفيروزآبادي، 2000، ص 207)، وهو كتاب مطبوع

حققه: محمد بن أحمد العمري.

10- كتاب المُنَمَّم (الفيروزآبادي، 2000، ص 207).

11- كتاب المَوْشَى (الفيروزآبادي، 2000، ص 207)..

12- كتاب المَعْوَف (الفيروزآبادي، 2000، ص 207)

13- كتاب أمثلة غريب اللغة (الزركلي، 2002، 272/4).

14- كتاب لهجة في اللغة (البغدادى، دون تاريخ، 676/5)..

15- كتاب الفريد (البغدادى، دون تاريخ، 676/5).

16- كتاب المنصف (البغدادى، دون تاريخ، 676/5).

مذهبه اللغوي:





قيل عن مذهبه إنه كان كوفي المذهب وقد أخذ عن البصريين (ابن النديم، 1997، ص 111)، وقيل إنه ممن خلط بين المذهبين (اليمني، 1986، ص 215) فأخذ عن النحويين البصريين والكوفيين لكنه يميل إلى قول البصريين (القنطي، 1424هـ، 240/2)، وقد ذكر بعض الدارسين المحدثين أنه كان كوفي المذهب بدليل إنه ذكر في كتابيه المنتخب والمنجد اثنا عشر عالماً كوفياً مقارنةً بثمانية علماء بصريين (كراع النمل، 1988، ص 10).

مكانته العلمية:

يعد كراع النمل مصدراً من مصادر جمع اللغة والمعاجم المتقدمة، فقد وُصِفَ بأنه من جهابذه النحويين (الفاسي، 2000، 75/1)، وأنه كان أحد الأئمة في اللغة والنحو، وخير دليل على ذلك أن ابن منظور في معجم لسان العرب قد استشهد بأقواله بأكثر من 900 موضع والتي نقلها أو نقل أغلبها عن ابن سيده الذي كان بدوره هو أيضاً يستشهد بأقوال كراع النمل في كتابيه المحكم والمختص، ومن بعدهم الفيروزآبادي الذي استشهد أيضاً بأقوال كراع النمل في القاموس المحيط، فضلاً على العلماء الآخرين الذين استشهدوا بأقواله.

1. المبحث الأول: انفراداته في ضبط الألفاظ

1.1. بهراء:

انفرد كراع النمل بقوله إن لفظة (بهراء) قد تأتي مقصورة، إذ نقل ابن منظور قوله: (قال كراع: بهراء ممدودة قبيلة وقد تقصر) ثم نقل قول ابن سيده أن كراع النمل هو الوحيد الذي قال إنها قد تقصر، فقال: (قال ابن سيده: لا أعلم أحداً حكى فيه القصر إلا هو وإنما المعروف فيه المد واستدل بقول ثعلب وقد علمت ظهراء أن سيفونا سُيُوفُ النَّصَارَى لَا يَلِيقُ بِهَا الدَّمُ) وعند البحث في المعاجم لم أجد من يذكر هذه الكلمة بالمد وإنما كرروا ما نقله ابن منظور عن كراع بأنه هو الوحيد الذي قال إنها قد تقصر،

1.2. الجَزْعُ:

انفرد كراع النمل بكسر الجيم من لفظة (الجزع) بمعنى: نوع من أنواع الخرز اليماني، فضلاً عن كونها مفتوحة عنده، قال ابن منظور: (وَالْجَزْعُ وَالْجَزْعُ: الْأَخِيرَةُ عَنْ كُرَاعٍ: ضَرْبٌ مِنَ الْخَرَزِ، وَقِيلَ: هُوَ الْخَرَزُ الْيَمَانِيُّ، وَهُوَ الَّذِي فِيهِ بَيَاضٌ وَسَوَادٌ تُشَبَّهُ بِهِ الْأَعْيُنُ، قَالَ امْرُؤُ الْقَيْسِ: كَأَنَّ عَيُونَ الْوَحْشِ.. (ابن منظور، 1414هـ، 48/8). وعند الرجوع إلى المعاجم لم أجد من يضبط لفظ (الجزع) بكسر الجيم بهذا المعنى سوى ما نقله ابن منظور عن كراع، أما من نقله بفتح الجيم فهم كثر، قال الخليل: (الْجَزْعُ:





الواحدة: جَزْعَةُ من الخرز. قال امرؤ القيس:

كَأَنَّ عَيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَاتِنَا... وَأَرْخَلْنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يَنْقَبْ (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 216/1؛ امرؤ القيس، دون تاريخ، ص 87).

وقال الفارابي: (الْجَزْعُ: الْخَزْرُ الْيَمَانِي) (الفارابي، 2003، 116/1)، أما من ذكر هذا اللفظ بكسر الجيم فقد ذكر له معنى آخر هو: منعطف الوادي، قال الأزهري: (الْجَزْعُ بَفَتْحِ الْجِيمِ: الْخَزْرُ الْيَمَانِي. وَالْجَزْعُ، بِكَسْرِ الْجِيمِ: جَزَعُ الْوَادِي، وَهُوَ مَنَعُطْفُهُ. وَقَالَ الْأَصْمَعِيُّ: هُوَ مُنْحَنَاهُ) (الأزهري، 2001، 222/1؛ الجوهري، 1987، 1195/3؛ الرازي، 1986، 187/1).

1.3. النَّسَافُ:

نقل ابن منظور أن لفظة (النَّسَافُ) بفتح النون هي عن كراع، فقال: (وَالنَّسَافُ وَالنَّسَافُ: الْأَوَّلُ عَنْ سَبِيحَتِهِ وَالْآخِرُ عَنْ كُرَاعٍ: طَائِرٌ لَهُ مِنْقَارٌ كَبِيرٌ (ابن منظور، 1414هـ، 327/9)، أما ضبطها في المعجمات بهذا المعنى فهو بضم النون في غير ما ورد عن كراع، قال الأزهري: (وَضُرِبَ مِنَ الطَّيْرِ يُشَبِّهُ الْخَطَافَ يَنْتَسِفُ الشَّيْءَ فِي الْهَوَى، تَسْمَى النَّسَاسِيفُ الْوَاحِدُ نُسَافٌ (الأزهري، 2001، 7/13)، وقال الحميري: (النَّسَافُ: طَائِرٌ لَهُ مِنْقَارٌ كَبِيرٌ) (الحميري، 1999، 6579/10)، أما الزبيدي فقد أكد قول ابن منظور بأن اللفظة وردت بفتح النون عن كراع فقط، لكنه أشار إلى أنها لغة، فقال: (وَالنَّسَافُ، كَشْدَادٍ: لُغَةٌ فِي النَّسَافِ، كُرْمَانٍ، عَنْ كُرَاعٍ: طَائِرٌ لَهُ مِنْقَارٌ كَبِيرٌ (الزبيدي، دون تاريخ، 404/24).

1.4. الْإِبِلُ:

ذكر ابن منظور أن لفظة (الْإِبِلُ) بكسر الباء، ثم نقل فيها سكون الباء عن كراع، فقال: (الْإِبِلُ وَالْإِبِلُ، الْآخِرَةُ عَنْ كُرَاعٍ، مَعْرُوفٌ لَا وَاحِدَ لَهُ مِنْ لَفْظِهِ،) (ابن منظور، 1414هـ، 3/11)، وقال الجوهري: (الْإِبِلُ: لَا وَاحِدَ لَهَا مِنْ لَفْظِهَا، وَهِيَ مُؤَنَّثَةٌ لِأَنَّ أَسْمَاءَ الْجُمُوعِ الَّتِي لَا وَاحِدَ لَهَا مِنْ لَفْظِهَا إِذَا كَانَتْ لَغِيرِ الْأَدْمِيِّينَ، فَالْتَأْنِيثُ لَهَا لَازِمٌ. وَإِذَا صَغُرَتْهَا أَدْخَلْتُهَا الْهَاءَ، فَقُلْتُ أَبِيلَةً وَغَنِيمَةً، وَنَحْوُ ذَلِكَ. وَرَبِمَا قَالَ لِلْإِبِلِ إِبِلٌ، يَسْكُونُ الْبَاءَ لِلتَّخْفِيفِ (الجوهري، 1987، 1618/4؛ الرازي، 1999، 11/1)،

1.5. النَّمْلَةُ:

نقل ابن منظور ضبط هذه اللفظة عن كراع بضم الثاء وسكون الميم، فضلاً عن كونها بفتح الثاء والميم عند غيره، واللفظتان بمعنى: الصوفة أو الخرقة التي تُغَمَسُ فِي مَادَّةِ الْقَطْرَانِ ثُمَّ يَمَسَحُ بِهَا عَلَى مَنْ أُصِيبَ بِالْحَرْبِ لِيُشْفَى، قال ابن منظور: (وَالنَّمْلَةُ وَالنَّمْلَةُ، بِتَحْرِيكِ الْمِيمِ: الصُّوفَةُ أَوْ الْخَرْقَةُ الَّتِي





تُعْمَسُ فِي الْقَطِرَانِ ثُمَّ يُهْنَأُ بِهَا الْجَرَبُ وَيُذْهَنُ بِهَا السِّقَاءُ؛ الْأُولَى عَنْ كُرَاعٍ (ابن منظور، 1414هـ، 92/11).

وعند البحث في المعجمات لم أجد من يذكر ضبطها بضم الثاء وسكون الميم بمعنى الخرقعة أو الصوفة غير كراع، لكنني وجدت من ضبطها هذا الضبط لكن بمعنى آخر، هو: البقية من الطعام في البطن أو في الوعاء، ففرّقوا بين معنى الضم ومعنى الفتح.

قال ابن دريد: (والتَّمْلَةُ والتَّمْلَةُ فَأَمَّا التَّمْلَةُ فَالْبَقِيَّةُ مِنَ الطَّعَامِ فِي الْبَطْنِ، وَهِيَ التَّمْلَةُ أَيْضاً، وَالتَّمْلَةُ: خَرَقَةٌ يُهْنَأُ بِهَا الْبُعِيرُ) (ابن دريد، 1987، 1133/2)، وقال الأزهري: (التَّمْلَةُ: الْحَبُّ وَالسَّوِيْقُ وَالتَّمْرُ فِي الْوِعَاءِ، يَكُونُ نِصْفُهُ فَمَا دُونَهُ... وَأَمَّا التَّمْلَةُ، بِتَحْرِيكِ الْمِيمِ، فَهِيَ الصُّوفَةُ الَّتِي يُهْنَأُ بِهَا الْجَرَبُ؛ وَأُنْشِدَ:

مَمْفُوثَةٌ أَغْرَضَهُمْ مُمْرَطْلَهُ كَمَا ثَلَاثٌ بِالْهِنَاءِ التَّمْلَةُ

(الأزهري، 2001، 68-69؛ الحميري، 1999، 881/2؛ ابن منظور، 1414هـ، 191/2)

1.6. الخُدْلَةُ:

نقل ابن منظور ضبط هذه اللفظة عن كراع بضم الخاء، وعن غيره بفتحها، فقال: (وَالْخُدْلَةُ: الْحَبَّةُ مِنَ الْعَنْبِ إِذَا كَانَتْ صَغِيرَةً قَمِيئَةً مِنْ آفَةٍ أَوْ عَطَشٍ. وَالْخُدْلَةُ وَالْخُدْلَةُ: الْأَخِيرَةُ عَنْ كُرَاعٍ: السَّاقُ مِنَ الصَّابَةِ. وَالصَّابُ: ضَرْبٌ مِنَ الشَّجَرِ الْمُرِّ (ابن منظور، 1414هـ، 201/11)، فهي بضم الخاء تعني الساق لنوع من الشجر المر، أما بفتحها فقد وردت عند ابن منظور وغيره من العلماء بمعنى حبة العنب وبمعنى المرأة الغليظة الساق، قال ابن سيده: (وَالْخُدْلَةُ مِنَ النِّسَاءِ: الْغَلِيظَةُ السَّاقُ الْمُسْتَدِيرَتِهَا، وَجَمْعُهَا: خِدَالٌ، وَسَاقُ خُدْلَةٍ بَيْنَةُ الْخِدَالِ وَالْخُدُولَةِ... وَالْخُدْلَةُ: الْحَبَّةُ مِنَ الْعَنْبِ إِذَا كَانَتْ صَغِيرَةً قَمِيئَةً، مِنْ آفَةٍ أَوْ عَطَشٍ) (ابن سيده، 2000، 137/5)، وقال الزبيدي: (وَالْخُدْلَةُ بِالْفَتْحِ وَتُكْسَرُ دَالُّهُ: هِيَ الْمَرْأَةُ الْغَلِيظَةُ السَّاقِ الْمُسْتَدِيرَتِهَا، ج: خِدَالٌ بِالْكَسْرِ.... الْخُدْلَةُ: الْحَبَّةُ الصَّغِيرَةُ مِنَ الْعَنْبِ وَهِيَ الصَّغِيرَةُ الْقَمِيئَةُ، مِنْ آفَةٍ أَوْ عَطَشٍ (الزبيدي، دون تاريخ، 398/28)

2. المبحث الثاني: انفراداته في معنى الألفاظ

وردت عن كراع ألفاظ انفرد بإعطاء معنى لها، منها ما كان ثلاثياً، ومنها ما كان غير ثلاثي، وسأذكر نماذج للألفاظ الثلاثية، ثم غير الثلاثية فيما يأتي:

2.1. انفراده في معنى الألفاظ الثلاثية:





2.1.1. رَقًا:

نقل ابن منظور انفراد كراع بإحدى معاني هذه اللفظة بأنها بمعنى الصعود، قال: (وَرَقًا فِي الدَّرَجَةِ رَقًا: صَعَدَ، عَنْ كُرَاعٍ، نَادِرٌ.)، فضلاً عن معانيها الأصلية التي ذكرها العلماء وهي: سكون الدم والدمع أو جفافه أو انقطاعه، قال الخليل: (رقاً الدمع رقوء، وَرَقًا الدَّمُ يَرَقُّ رَقًا وَرَقُوءٌ: إِذَا انْقَطَعَ، وَرَقًا الْعِرْقُ إِذَا سَكَنَ، قَالَ (جرير، 1986، ص 455):

بكى دويل لا يرقىء الله دمعته... إلا إنما يبكي من الذل دويل) (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 210/5)

وقال الجوهري: (رَقًا الدَّمْعُ، يَرَقُّ رَقًا وَرَقُوءًا: سَكَنَ، وَكَذَلِكَ الدَّمُّ. وَأَرَقًا اللَّهُ دَمْعَهُ: سَكَنَهُ. وَالرَّقُوءُ، عَلَى فَعُولٍ بِالْفَتْحِ: مَا يُوَضَعُ عَلَى الدَّمِّ، فَيَسْكُنُ. وَفِي الْحَدِيثِ: " لَا تَسْبُوا الْإِبِلَ فَإِنَّ فِيهَا رَقُوءَ الدَّمِّ " (القرطبي، 2005، 77/2) أي إنها تُغَطَّى فِي الدِّيَاتِ، فَتُحَقَّنُ بِهَا الدِّمَاءُ (الجوهري، 1987، 53/1) وذكر ابن فارس في المقاييس أنها بمعنى: الانقطاع، قال: (الرَّاءُ وَالْقَافُ وَالْهَمْزَةُ كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ. يُقَالُ: رَقًا الدَّمُّ وَالْدَّمْعُ، إِذَا انْقَطَعَا. وَفِي كَلَامِهِمْ: " لَا تَسْبُوا الْإِبِلَ فَإِنَّ فِيهَا رَقُوءَ الدَّمِّ " أَيِ إِنَّهَا تُدْفَعُ فِي الدِّيَةِ فَيَرَقُّ دَمٌ مَنْ يَزَادُ مِنْهُ الْقُودُ (الرازي، 1979، 426/2)

وهذه اللفظة اشتهرت عند العلماء بمعانٍ أخرى، فضلاً عن كونها من ألفاظ الأضداد، قال الفيروزآبادي: (رَقًا الدَّمْعُ، كَجَعَلْ، رَقْنَا وَرَقُوءًا: جَفَّ وَسَكَنَ... وَ بَيْنَهُمْ رَقْنَا: أَفْسَدَ، وَأَصْلَحَ، ضِدٌّ) (الفيروزآبادي، 2005، ص 42).

أما ما يحمل معنى الصعود فهو الفعل (رَقِيَ، يَرَقِي) وهو أصل منفرد عن (رقاً، يرقاً) وعن (رقى يرقى) من الرقية، ذكره جميع العلماء باتفاق، قال الخليل: (وَرَقِي يَرَقِي رُقِيًا: صَعَدَ وَارْتَقَى. وَالْمِرْقَاةُ: الْوَاحِدَةُ مِنَ الْمِرَاقِي فِي الْجَبَلِ وَالدرَجَةِ، وَتَقُولُ: هَذَا جَبَلٌ لَا مَرْقَى فِيهِ وَلَا مَرْتَقَى. وَمَا زَالَ فَلَانٌ يَتَرَقَّى بِهِ الْأَمْرَ حَتَّى بَلَغَ غَايَتَهُ. وَرَقَى الرَّاقِي يَرَقِي رُقِيَةً وَرُقِيًا إِذَا عَوِذَ وَنَفَثَ فِي عَوِذَتِهِ، وَصَاحِبُهُ رَقَاءٌ وَرَاقٍ) (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 211/5)، وقال ابن دريد: (رَقِيْتُ أَرَقِي رُقِيًا مِنَ الرُّقِيَةِ، وَأَنَا رَاقٍ وَالْمَفْعُولُ بِهِ مَرْقِيٌّ. فَأَمَّا مِنَ الصُّعُودِ فَتَقُولُ: رَقِيْتُ أَرَقِي رُقِيًا وَرُقُوءًا (ابن دريد، 1987، 797/2؛ الأزهرى، 2001، 224/9؛ الجوهري، 1987، 2361/6)

2.1.2. الْجَوْبُ:

نقل ابن منظور انفراد كراع بإحدى معاني هذه اللفظة بأنها: الدَّلُو العظيمة، فقال: (وَالْجَوْبُ: الدَّلُو الصَّخْمَةُ، عَنْ كُرَاعٍ) (ابن منظور، 1414هـ، 287/1)، ولم أجد في المعجمات التي سبقت كراع النمل





من ذكر هذه اللفظة بهذا المعنى، بل ذكروا لها معانٍ أخرى، منها قول الخليل: (الجوب: قطعك الشيء كما يجاب الجيب، يقال: حبيبٌ محبوبٌ ومُجُوبٌ، وكلُّ مُجُوبٍ وسطه فهو محبوبٌ. والجوب: درعٌ تلبسه المرأة) (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 192/6؛ الأزهرى، 2001، 148/11-149) وقال الجوهري: (وجاب يجوب جوباً، إذا خرق وقطع. قال الله تعالى: (وَتَمَوَّدَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ) (سورة الفجر، الآية 9) (الجوهري، 1987، 104/1) فهو عنده أيضاً بمعنى القطع، وذكر ابن فارس أنه له معنيان ليس الدلو من ضمنهما، هما: القطع، والدرع تلبسه المرأة، فقال: (الجيمُ وَالْوَأُ وَالْبَاءُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ خَرَقُ الشَّيْءِ. يُقَالُ جُبْتُ الْأَرْضَ جُوباً، فَأَنَا جَائِبٌ وَجَوَّابٌ. قَالَ الْجَعْفِيُّ (الأصبهاني، دون تاريخ، 32/5؛ ابن منظور، 1414هـ، 385/12):

أَتَاكَ أَبُو لَيْلَى يَجُوبُ بِهِ الدُّجَى... دُجَى اللَّيْلِ جَوَّابُ الْفَلَاةِ عَمَّتَمٌ
وَيُقَالُ: "هَلْ عِنْدَكَ جَائِبَةٌ خَبَرٌ" أَيْ خَبَرٌ يَجُوبُ الْبِلَادَ. وَالْجُوبَةُ كَالْعَائِطِ ; وَهُوَ مِنَ الْبَابِ ; لِأَنَّهُ كَالْخَرَقِ فِي الْأَرْضِ. وَالْجُوبُ: دِرْعٌ تَلْبَسُهُ الْمَرْأَةُ، وَهُوَ مَحْبُوبٌ سَمِيَّ بِالْمَصْدَرِ (الرازي، 1979، 491/1)

2.1.3. الحَسَبُ:

نقل ابن منظور انفراد كراع بإحدى معاني هذه اللفظة على أنها بمعنى: البال، قال ابن منظور: (والْحَسَبُ: البال، عن كراع) (ابن منظور، 1414هـ، 310/1)، والحَسَبُ تأتي بعده معانٍ ذكرها العلماء الذين سبقوا كراع، لكن ليس منها المعنى الذي ذكره كراع، قال الخليل: (الحَسَبُ: الشَّرَفُ الثَّابِتُ فِي الْأَبَاءِ. رَجُلٌ كَرِيمٌ الْحَسَبِ حُسَيْبٌ، وَقَوْمٌ حُسَبَاءُ، وَفِي الْحَدِيثِ: "الْحَسَبُ الْمَالُ، وَالْكَرَمُ التَّقْوَى" (ابن ماجه، 1952، 1410/2) (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 148/3)، وقال الأزهرى: (الحَسَبُ: الشَّرَفُ الثَّابِتُ فِي الْأَبَاءِ، رَجُلٌ كَرِيمٌ الْحَسَبِ، وَقَوْمٌ حُسَبَاءُ... وَرُويَ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ قَالَ: تُنَكِّحُ الْمَرْأَةَ لِمَالِهَا وَحَسَبِهَا وَمِيسَمِهَا وَدِينِهَا فَعَلَيْكَ بِذَاتِ الدِّينِ، تَرَبَّتْ يَدَاكَ (ابن حبان، 1988، 345/9) ... وَالْحَسَبُ: الْفَعَالُ مِثْلُ الشَّجَاعَةِ وَالْجُودِ وَحُسْنِ الْخُلُقِ وَالْوَفَاءِ (الأزهرى، 2001، 190/4). قال ابن فارس: (الْحَاءُ وَالسِّينُ وَالْبَاءُ أَصُولٌ أَرْبَعَةٌ: فَالْأَوَّلُ: الْعُدُ. تَقُولُ: حَسَبْتُ الشَّيْءَ أَحْسَبُهُ حَسَبًا وَحُسَبَانًا.... وَمِنَ الْبَابِ: الْحَسَبُ الَّذِي يُعَدُّ مِنَ الْإِنْسَانِ. قَالَ أَهْلُ اللُّغَةِ: مَعْنَاهُ أَنْ يُعَدَّ آبَاءُ أَشْرَافًا... وَالْأَصْلُ الثَّانِي: الْكِفَايَةُ. تَقُولُ: شَيْءٌ حِسَابٌ، أَيْ كَافٍ... وَالْأَصْلُ الثَّالِثُ: الْحُسْبَانُ، وَهِيَ جَمْعُ حُسْبَانَةٍ، وَهِيَ الْوَسَادَةُ الصَّغِيرَةُ.... وَالْأَصْلُ الرَّابِعُ: الْأَحْسَبُ الَّذِي ابْتِصَتْ جِلْدَتُهُ مِنْ دَاءٍ فَفَسَدَتْ شَعْرَتُهُ، كَأَنَّهُ أَبْرَصُ) (الرازي، 1979، 59/2)، فهؤلاء كلهم لم يذكروا الحَسَبَ بمعنى: البال.

وقد فسر الزبيدي (البال) الذي نقله ابن منظور عن كراع بمعنى: الشأن، قال: (الحَسَبُ هُوَ (البال):





أَيُّ الشَّانِ، وَفِي حَدِيثِ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أَنَّهُ قَالَ: "حَسَبَ الْمَرْءِ دِينُهُ، وَمُرُوءَتُهُ خُلُقُهُ، وَأَصْلُهُ عَقْلُهُ" (ابن أبي شيبه، 1999، 296/1) وفي آخَرٍ أَنَّ النَّبِيَّ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - قَالَ: كَرُمَ الْمَرْءُ دِينُهُ، وَمُرُوءَتُهُ عَقْلُهُ، وَحَسَبُهُ خُلُقُهُ" (ابن حبان، 1988، 231/2) (الزبيدي، دون تاريخ، 270/2).

2.1.4. الحَلْبُ

نقل ابن منظور انفراد كراع بإحدى معاني هذه اللفظة على أنها بمعنى: قَشَرُ الشَّيْءِ، إذ قال: (وَحَلَبَ كُلُّ شَيْءٍ: قَشَرُهُ، عَنْ كُرَاعٍ (ابن منظور، 1414هـ، 333/1).

وقد ورد الحَلْبُ بمعانٍ أخرى غير هذا المعنى عند العلماء، منها اللبن الحليب، وجباية الأموال، وبغير (ال) اسم مدينة في دمشق، قال الخليل: (وَالْحَلْبُ: اللَّبَنُ الْحَلِيبُ... وَالْحَلْبُ مِنَ الْجَبَايَةِ مِثْلَ الصَّدَقَةِ وَنَحْوِهَا مِمَّا لَا يَكُونُ وَظِيفَةً مَعْلُومَةً) (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 237/3؛ الأزهرى، 2001، 54/5-55؛ الجوهري، 1987، 144-145)، ولم يذكر أحد من العلماء لفظ الحَلْبُ بمعنى القشر إلا ما نقلوه عن كراع، قال الزبيدي: (وَحَلَبَ كُلُّ شَيْءٍ قَشَرُهُ. عَنْ كُرَاعٍ) (الزبيدي، دون تاريخ)

2.1.5. الحُصْبُ

نقل ابن منظور انفراد كراع بإحدى معاني هذه اللفظة على أنها بمعنى: الجانب من الشَّيْءِ، إذ قال: (وَالْحُصْبُ: الْجَانِبُ، عَنْ كُرَاعٍ، وَالْجَمْعُ أَحْصَابُ (ابن منظور، 1414هـ، 357/1)، ولم يذكر أغلب العلماء هذه اللفظة بضم الخاء أو بهذا المعنى، فقد ذكرها الخليل والأزهري والجوهري بكسر الخاء وفتحها: قال الخليل: (الْحِصْبُ: نَقِيعُ الْجَدْبِ، وَهُوَ كَثْرَةُ الْعَشْبِ، وَرِفَاهَةُ الْعَيْشِ... وَالْحَصْبَةُ: الطَّلْعَةُ فِي لُغَةٍ، وَهِيَ النَخْلَةُ الْكَثِيرَةُ الْحَمْلُ فِي لُغَةٍ، وَجَمَعَهَا: خَصَابُ (الخليل بن أحمد الفراهيدي، دون تاريخ، 189/4؛ الأزهرى، 2001، 70/7؛ الجوهري، 1987، 120/1) ولم يذكرها بالضم سوى الفيروزآبادي والزبيدي عن كراع وفسروها بما ذكره ابن منظور (الفيروزآبادي، 2005، ص 80؛ الزبيدي، دون تاريخ، 365/2).

2.2. انفراده في معنى الألفاظ غير الثلاثية:

ذكر ابن منظور ألفاظاً غير ثلاثية ورد معناها عن كراع فقط، ولم يرد أغلبها في المعجمات القديمة أو الحديثة، عدا معجم القاموس المحيط أو تاج العروس منسوبة إلى كراع أيضاً، وسأذكر من تلك الألفاظ ما يأتي:

2.2.1. الحُرْزَةُ:





قال ابن منظور: (الْحُنْزَرَةُ: شُعْبَةٌ مِنَ الْجَبَلِ، عَنْ كِرَاعٍ) (ابن منظور، 1414هـ، 217/4)، وقد ذكر هذه اللفظة ونسبها الى كراع الفيروزآبادي (الفيروزآبادي، 2005، ص 380) ومن بعده الزبيدي (الزبيدي، دون تاريخ، 98/11).

2.2.2. اِخْلَنْقَتْ:

قال ابن منظور: (اِخْلَنْقَتْ الشَّيْءُ: أَفْرَطَ اعْوِجَاجُهُ) (ابن منظور، 1414هـ، 56/9)، وقد ذكر الزبيدي هذه اللفظة ناسباً إياها إلى كراع مشيراً إلى أن النون واللام زائدتان، فقال: (اِخْلَنْقَتْ الشَّيْءُ: أَفْرَطَ اعْوِجَاجُهُ. أَهْمَلُهُ الْجَمَاعَةُ، وَذَكَرَهُ كُرَاعٌ، وَأَنْشَدَ لَهُمَيَّانُ بْنُ قُحَّافَةَ: وَأَنْعَاجَتِ الْأَخْنَاءُ حَتَّى اِخْلَنْقَتْ كَذَا فِي اللِّسَانِ، قُلْتُ: وَاللَّامُ وَالنُّونُ زَائِدَتَانِ، وَأَصْلُهُ حَقَفَ (الزبيدي، دون تاريخ، 166/23).

2.2.3. الْمُعْلَهْفَةُ:

قال ابن منظور: (الْمُعْلَهْفَةُ، بِكَسْرِ الْهَاءِ: الْفَسِيلَةُ الَّتِي لَمْ تَعْلُ؛ عَنْ كِرَاعٍ) (ابن منظور، 1414هـ، 257/9)، وذكر الزبيدي ذلك أيضاً فقال: (الْمُعْلَهْفَةُ، بِكَسْرِ الْهَاءِ: أَهْمَلُهُ الْجَوْهَرِيُّ وَالصَّاعَانِيُّ وَالْمُصَنِّفُ، وَقَالَ كُرَاعٌ: هِيَ الْفَسِيلَةُ الَّتِي لَمْ تَعْلُ، نَقَلَهُ عَنْهُ صَاحِبُ اللِّسَانِ) (الزبيدي، دون تاريخ، 186/24).

2.2.4. زَهْدَن:

قال ابن منظور: (رَجُلٌ زَهْدَنٌ؛ عَنْ كِرَاعٍ: لَيْثِمٌ، بِالزَّايِ) (ابن منظور، 1414هـ، 200/13)، وهذا ما ذكره الزبيدي أيضاً ونسبه إلى كراع، فقال: (رَجُلٌ زَهْدَنٌ، كَجَعْفَرٍ: أَي لَيْثِمٌ، هَكَذَا نَقَلَهُ كُرَاعٌ بِالزَّايِ كَمَا فِي اللِّسَانِ) (الزبيدي، دون تاريخ، 159/35).

2.2.5. فَرُصَن:

قال ابن منظور: (فَرُصَنَ الشَّيْءُ: قَطَعَهُ؛ عَنْ كِرَاعٍ) (ابن منظور، 1414هـ، 323/13)، ونقل الزبيدي ذلك عن ابن منظور مشيراً إلى زيادة النون في الكلمة، فقال: (فَرُصَنَ الشَّيْءُ فَرُصَنَةً: قَطَعَهُ؛ عَنْ كِرَاعٍ. هَكَذَا ذَكَرَهُ صَاحِبُ اللِّسَانِ. وَقِيلَ: النُّونُ زَائِدَةٌ. (الزبيدي، دون تاريخ، 506/35).

الخاتمة

في ختام هذا البحث أشكر الله تعالى على نعمه التي لا تعد ولا تحصى، ومن هذه النعم، نعمة اكتمال كتابة هذا البحث.





وقد توصلت من خلاله إلى بعض النتائج، منها:

1. وجود جهود عظيمة لعالم من علماء اللغة أغفلت حياته أو سيرته كتب التراجم.
 2. تمثلت هذه الجهود بمؤلفات لغوية مهمة في حفظ الكثير من التراث اللغوي
 3. نقل ابن منظور انفرادات كراع النمل لكثير من الألفاظ اللغوية، وكان هذا الانفراد على مختلف مستويات اللغة: الصرفية والصوتية والمعجمية، لكنني اهتممت باللغوية منها لكون المستويات السابقة كانت مدروسة
 4. لم أجد من نقل معاني بعض الألفاظ غير الثلاثية غير كراع النمل، فقد انفراد في ذكر اللفظة ومعناها.
- وفي الختام أقول:
- ما كان من صواب في هذا البحث فبتوفيق من الله تعالى، وما كان فيه من خطأ فمن الشيطان ومن نفسي، وحسبي أني اجتهدت، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر:

- [1] ابن أبي شيبه، أبو بكر. (1999). الأدب (تحقيق محمد رضا القهوجي). بيروت: دار البشائر الإسلامية.
- [2] ابن النديم، محمد بن إسحاق. (1997). الفهرست (تحقيق إبراهيم رمضان). بيروت: دار المعرفة.
- [3] ابن حبان، محمد بن حبان. (1988). الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان (تحقيق شعيب الأرناؤوط). بيروت: مؤسسة الرسالة.
- [4] ابن دريد، محمد بن الحسن. (1987). جمهرة اللغة (تحقيق رمزي منير بعلبكي). بيروت: دار العلم للملايين.
- [5] ابن سيده، علي بن إسماعيل. (2000). المحكم والمحيط الأعظم (تحقيق عبد الحميد هنداوي). بيروت: دار الكتب العلمية.
- [6] ابن ماجه، محمد بن يزيد القزويني. (1952). سنن ابن ماجه (تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي). القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- [7] ابن منظور، محمد بن مكرم. (1414هـ). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- [8] الأزهرى، محمد بن أحمد. (2001). تهذيب اللغة (تحقيق محمد عوض مرعب). بيروت: دار





إحياء التراث العربي.

- [9] الأصبهاني، علي بن الحسين. (دون تاريخ). الأغاني (تحقيق سمير جابر). بيروت: دار الفكر.
- [10] البغدادي، إسماعيل بن محمد أمين. (دون تاريخ). هدية العارفين: أسماء المؤلفين وآثار المصنفين. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- [11] جرير. (1986). ديوان جرير. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.
- [12] الجوهري، إسماعيل بن حماد. (1987). الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية (تحقيق أحمد عبد الغفور عطار). بيروت: دار العلم للملايين.
- [13] الحموي، ياقوت بن عبد الله. (1993). معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (تحقيق إحسان عباس). بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- [14] الحميري، نشوان بن سعيد. (1999). شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم (تحقيق حسين العمري، ومطهر الإيراني، ويوسف عبد الله). بيروت: دار الفكر المعاصر.
- [15] الخليل بن أحمد الفراهيدي. (دون تاريخ). العين (تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي). بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- [16] الرازي، أحمد بن فارس. (1979). مقاييس اللغة (تحقيق عبد السلام محمد هارون). بيروت: دار الفكر.
- [17] الرازي، أحمد بن فارس. (1986). مجمل اللغة (تحقيق زهير عبد المحسن سلطان). بيروت: مؤسسة الرسالة.
- [18] الرازي، محمد بن أبي بكر. (1999). مختار الصحاح (تحقيق يوسف الشيخ محمد). بيروت: المكتبة العصرية.
- [19] الزبيدي، محمد مرتضى. (دون تاريخ). تاج العروس من جواهر القاموس (تحقيق مجموعة من المحققين). دار الهداية.
- [20] الزركلي، خير الدين. (2002). الأعلام. بيروت: دار العلم للملايين.
- [21] السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر. (1998). المزهري في علوم اللغة وأنواعها (تحقيق فؤاد علي منصور). بيروت: دار الكتب العلمية.
- [22] السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر. (دون تاريخ). بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم). صيدا: المكتبة العصرية.





- [23] الفارابي، إسحاق بن إبراهيم. (2003). ديوان الأدب (تحقيق أحمد مختار عمر). القاهرة: مؤسسة دار الشعب.
- [24] النفاسي، محمد بن أحمد. (2000). شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام. بيروت: دار الكتب العلمية.
- [25] الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب. (2000). البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة. بيروت: دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع.
- [26] الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب. (2005). القاموس المحيط (تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي). بيروت: مؤسسة الرسالة.
- [27] القرطبي، أحمد بن عمر. (2005). المفهم لما أشكل من تلخيص كتاب مسلم (تحقيق عبد الهادي التازي). الرباط: منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.
- [28] القفطي، علي بن يوسف. (1424هـ). إنباه الرواة على أنباه النحاة. بيروت: المكتبة العصرية.
- [29] القيسي، أحمد عبد المجيد حمد. (2012). النوادر اللغوية المنسوبة إلى كراع النمل: دراسة صوتية (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة مؤتة.
- [30] كاتب جلبي، مصطفى بن عبد الله. (1941). كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. بغداد: مكتبة المثنى.
- [31] كراع النمل، علي بن الحسن. (1988). المنجد (تحقيق أحمد مختار عمر ووضاحي عبد الباقي). القاهرة: عالم الكتب.
- [32] كراع النمل، علي بن الحسن. (1989). المنتخب من غريب كلام العرب (تحقيق محمد بن أحمد العمري). مكة المكرمة: جامعة أم القرى.
- [33] كراع النمل، علي بن الحسن. (2007). المجرد في غريب كلام العرب ولغاتها (تحقيق محمد بن أحمد العمري). القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
- [34] الكليني، محمد بن يعقوب. (2005). أصول الكافي ويليهِ الروضة. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.
- [35] اليماني، عبد الباقي بن عبد المجيد. (1986). إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين (تحقيق عبد المجيد ذياب). الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.





The Performance of Iraqi EFL University Students in Using English Compound and Complex Sentences: An Error Analysis

Lect. Assal Hani Hamza¹, Lec. Amjed Jabbar Majeed²

^{1,2} University of Babylon

assalhani0@gmail.com

amjed.jabbar@uobabylon.edu.iq

Abstract. This study looks at the errors Iraqi university students who are learning English as a second language make when using complicated and compound sentences and punctuation, which is one of the basic linguistic structures. The aim of the study is to find out how well Iraqi EFL university students can identify and employ complicated and compound phrases along with their punctuation marks, as well as how well they can master these sentences to produce grammatically correct sentences and appropriately use punctuation points. It is believed that the majority of Iraqi EFL university students struggle to comprehend and differentiate between complex and compound sentences using punctuation. Sentence construction mistakes include run-on phrases, sentence fragments, comma splices, and missing words. Any break in a sentence's grammatical structure is considered a sentence structure error. Because sentence structure errors are global in nature, they can affect students' understanding of a phrase, a clause, or an entire section of any written text. Numerous problems can lead to the faults mentioned above. Missing clause components and improperly constructed compound and complex phrases are two of the most prevalent of these. In order to help the students identify and fix the aforementioned sentence construction mistakes, the study aims to first introduce them to some fundamental ideas of English clause and sentence structure.





1. Introduction

Most Iraqi EFL university students are thought to have trouble understanding and use punctuation to differentiate between complex and compound statements. Sentence construction mistakes include run-on phrases, sentence fragments, comma splices, and missing words. A sentence structure error is any occurrence of grammatical errors in a sentence. Sentence structure errors can impact students' comprehension of a phrase, a clause, or an entire part of any written text because they are global in nature. Numerous problems can lead to the faults mentioned above. Missing clause elements and improper compound and complicated phrase structure are two of the most prevalent examples. In order to help the students identify and fix the aforementioned sentence construction mistakes, the study aims to first introduce them to some fundamental ideas of English clause and sentence structure.

A sample of forty third-stage Iraqi EFL students from the Department of English, College of Basic Education, University of Babylon will take a diagnostic test that the researchers have developed. These days, punctuation marks like commas and semicolons are used to clarify a sentence's grammatical structure rather than to indicate to the speaker when and how long to pause. These days, the placement of parentheses and brackets in a properly punctuated mathematical expression is comparable to the arrangement of these symbols in a logical assertion. The way the statement is uttered or spoken doesn't actually matter.

Some of the situations when an elementary punctuation mark is deemed appropriate are typically difficult for students to understand. Some of them are unable to determine where to place a semicolon or comma in the sentence structure. When compound and complex sentences are used, the issue may show itself clearly. As a result, commas are a problem for many college seniors, while dashes and semicolons are a problem for many graduate students, including some teachers.

Their lack of basic grammatical distinctions, such as the distinction between clauses and phrases, appositives and participles, appears to be the root of the issues. Such a study will elucidate these differences and demonstrate the relationship between the syntactical structure of the sentences that contain commas, semicolons, dashes, colons, and parentheses and their accepted usage. Rules for using each punctuation mark correctly will be provided in order to validate this study.





2. Definition of a Sentence

A sentence is typically understood to be a unit that starts with a capital letter and finishes with an exclamation point, question mark, or full stop (period). Naturally, only written sentences are covered by this. Though it's not quite clear what a "complete thought" is, sentences have also been conceptually described as units that express one. Syntactically defining a sentence as a unit made up of one or more clauses is more helpful.

A sentence is more than just a long string of speech sounds; it is composed of words and phrases that must be arranged in a certain way to achieve the speaker's goals.

In many languages, words can also be divided into smaller parts, each of which has a unique meaning and needs to be organized in a certain way. We must determine the smaller components that make up a sentence and the patterns that dictate how these components should be ordered in order to assess its structure. Students should therefore be familiar with the fundamental components of a sentence, including the verb, subject, complements, and other grammatical categories.

To create a cohesive, grammatically correct sentence, students should also be able to differentiate between words (nouns, verbs, adjectives, adverbs, prepositions, etc.), phrases, and clauses. Sentences can be classified as simple, compound, complex, or compound complex. Although their structural patterns vary, all of them contain at least one independent sentence. To make their work engaging and vibrant, seasoned authors employ a range of sentence structures. For instance, an excessive number of simple sentences would seem jagged and juvenile, while an excessive number of complex sentences will be challenging to read and comprehend. (Quirk et.al, 1985:38- 49)

The number and kind of clause relationships that a sentence exhibits determines its subcategory. The researchers will concentrate on examining the difficulties that students encounter when generating and identifying multiple sentences because simple sentences only contain one clause, whereas compound, complex, and compound-complex sentences contain multiple sentences that are easier for our students to recognize.

3. Compound Sentences

3.1. Definition of Compound Sentence

"Composite structures" refers to syntactic units that are more intricate than straightforward sentences. When compared to simple sentences, these



structures will have distinct syntactic, semantic, and even phonological characteristics because they are composites of at least two initially simple sentences.

Two or more major, coordinate clauses make up a compound sentence. Both of the sentence's clauses are usually syntactically and semantically equal when they are presented as fresh information. Compound sentences are used to convey related ideas that are about equal in weight and more or less equal. Stated otherwise, the clauses are connected by a paratactic connection. (Quirk and others, 1985: 918) Each clause has a subject and a predicate. As a result, every component is a sentence that is a part of a longer sentence. Neither clause is dependent on or inferior to the other, and each makes sense on its own. (Green: 8)

There are multiple thoughts in the compound sentence. As demonstrated in the following example, any concept expressed in this type has equal value. (Alexander, 1965: 1):

- 1- *The man knocked at the door and waited for an answer.* (Ibid)

3.2. Structural Types of Compound Sentences

A compound sentence consists of two or more independent clauses connected by coordinating conjunctions, and it may also incorporate one or more subordinate clauses. The phrase "compound sentence" may be associated with "complex sentence" to create what is referred to as a "compound-complex sentence."

From a structural perspective, compound sentences can manifest in various forms and configurations.

- 1- There are two primary clauses in a sentence.
- (2)- The horse reared and the rider was thrown.
- 2- There are three primary clauses in a sentence.
- (3) -They were fond of music, played on various kinds of instruments and indulged in much singing.
- 3- One subordinate clause and two main clauses make up a sentence (4)- They asked him, how he received the wound, but he refused to answer.
- 4- There are two main clauses and two subordinate clauses in a sentence.
- (5)- He says what he means, and he means what he says.

These sentences indicate what a compound sentence is (Close, 1993: 78).

3.3. The linguistic Relations of Compound Sentence





Each text's inferential load is crucial. in determining their interrelations throughout connected discourse. Discourse comprises sequences of inferential processes, some of which are grammatical or semantic in nature. Halliday and Hasan (1976: 2) assert that "A text is REALIZED by, or encoded in, sentences." The sentences inside the text must be interconnected to establish the integrity of the composition. A method of connecting sentences is by the utilization of conjunctions.

These conjunctives are used to link sequentially occurring language elements that don't have any other structural connections. The syntactic, meaning, and semantic relationships inside sentences as well as between clauses (or simple phrases) within sentences are the main topics of this debate.

3.3.1. Syntactic & Semantic Relations

Four comparable types of conjunctive or syntactic interactions are identified by Additive (copulative), adversative (contrast), alternative (disjunctive), and attentive (logical consequence) are described by Halliday and Hasan (1976: 238) and Close (1993: 79). Since the four categories all work together to generate a text and a sentence, they may be examined from both a syntactic and semantic perspective. The following subsections explain each category.

a- Additive (copulative)

The parallelism and resemblance of conjoined sentences that are equally relevant to the conversation are demonstrated by this kind (Halliday and Hasan, 1976: 234).

(6)- She is interested in music and enjoys poetry.

The following elements can be used to represent additive relations: and, or, additionally, in addition, by the way, etc. As in the previous example, they can be used to convey a positive addition. On the other hand, negative addition cannot be represented by nor (Halliday, 1985: 304). For instance:

(7)- Many of the settlers were unprepared for the terrible Saskatchewan Fowlers and had never farmed before. (Berube et al, 1996:21)

b- Adversative (contrast)

It is an antagonistic or contrasting connection. Only binary associations are possible. Adversative interactions can be expressed in a variety of ways, including but, nevertheless, on the other hand, and instead (Halliday and Hasan, 1976: 250). (8)- Peter did not work at all, but Mike put in a lot of effort. (It also suggests the opposite). (Ibid)

c- Alternative (Disjunctive)





Indicating a selection among two or more scenarios, with only one deemed valid. The two principal phrases are semantically disjoined, presenting a choice for acceptance between them.

(9)- She had to cry or she will perish.

d- Attentive (logical consequence)

The first clause in this kind makes reference to the second clause.

(10) He is unable to go to work because of his illness. (Close, 1993: 79)

3.4. Methods for Connecting Compound Sentences

A compound sentence consists of two or more separate clauses connected by coordinating conjunctions. Compound sentences are joined by two types of coordinators. There are two types of these connectors: Coordinators that are simple, like "and," "for," "but," etc., and those that are complex, like "both," "and," "either," or "not only," but also, etc. (Fowler, 1998: 96)

Punctuation markers like commas and semicolons are used in addition to conjunctions to clarify a sentence's grammatical structure. When and how long a person should pause while speaking the sentence is not indicated by these punctuation marks. These days, the arrangement of parentheses and brackets in a correctly punctuated mathematical phrase is comparable to the placement of these symbols in a cohesive sentence.

There are four ways to construct compound sentences:

1. Adding a comma and the coordinating conjunctions "FANBOYS."
2. Adding conjunctive adverbs to semicolons.
3. Not using conjunctive adverbs while using the semicolon.
4. Just using the colon.

1- Combining conjunctive coordinators with a comma

The collection of terms known as "FANBOYS" are included in conjunctions. The first letters of the following conjunctions combine to make this word.

F: For

(11)- I drink some water, for I was thirsty.

A: and

(12)- He was tired, and he had a headache.

N: nor

(13)- I can't whistle, nor can I sing.

B: but

(14)-Tom studied a lot, but he didn't pass the test.

O: or



(15)- He can buy the book, or he can borrow it from the library.

Y: yet

(16)- Tom studied a lot, yet he didn't pass the test.

S: so

(16) It was cold outside, so she put on a sweater. (Close, 1993: 79)

2- Using a semicolon to compound

A semicolon can connect two separate clauses when their link is evident, as demonstrated in the following sentence:

(17)- I will raise my kids to be critical thinkers; it won't be easy. (Rozakis, 2003: 167)

3- Combining conjunctive adverbs with a semicolon.

Conjunctive adverbs, also called sentence adverbs, are terms or expressions that, like conjunctions, establish a relationship between the sentences they connect. Generally speaking, a conjunctive adverb has greater weight and power than a conjunction. Conjunctive adverbs indicate how one clause relates to another. (ibid: 168)

a- Addition (besides, furthermore, moreover, in addition).

(18)- Some economists oppose legislation restricting foreign trade; in addition, they oppose plans to raise business taxes.

b- Likeness (likewise, similarly, in the same way).

19-Many young Englishmen condemned the English war against France in the 1790; likewise, many young Americans condemned the American war against North Vietnam.

c- Contrast (however, nevertheless, still, nonetheless, conversely, otherwise, instead, in contrast, on the other hand)

(20)-Einstein's theory of relativity was largely the product of speculation, experiments made within the past fifty years, however, have confirmed many of its basic points.

d-Cause and effect (accordingly, consequently, hence, therefore, as a result, for this reason)

(21)-Chamberlain made an ill – considered peace treaty with Hitler after the German invasion of Czechoslovakia; as a result, England was unprepared for the German invasion of Poland.

e-A means – and- end relation (thus, thereby, by the means, in this manner).

(22)-Florence Nightingale organized a unit of thirty – eight nurses for the Crimean War in the 1850, thus she became a legend.

f- Reinforcement (for example, for instance, in fact, in part Indeed).





(23)-Public transportation will also be vastly improved; a high – speed train, for instance, will take passengers from Montreal to Toronto in less than two hours.

g- Time (mean while, then, subsequently, afterward, earlier, later)

(24)-At first, members of the audience were overtly hostile to the speaker, later, they cheered her as one of their own. (ibid: 169)

4- Coordinated clauses with a colon

When attempting to clarify, illustrate, or expand upon the preceding independent clause, a colon can be used to join two distinct sentences, as the following sentence illustrates:

It is clear that they are connected.

(25)-I've just had some good news: I've been offered a job in a law. (Quirk et al, 1985:1615)

3.5. The Applications of Compound Sentences

The uses of compound phrases have been divided into two main categories by some grammarians. The applications fall into one of two categories: literary or generic.

3.5.1. Common Applications for Compounds Sentence

The length of compound sentences can vary; nonetheless, an increase in the number of clauses correlates with a decrease in comprehensibility. Typically, we combine phrases to create compound sentences for the following purposes:

* Compound sentences facilitate intricate conversations, enhancing information and depth beyond what a simple statement would convey.

* Compound sentences can be employed to provide justification and enhance the persuasiveness of a statement.

* Compound sentences may be intentionally employed to obfuscate by incorporating excessive details that overwhelm the listener's ability to comprehend. (Fowler, 1998: 60)

3.5.2. The Applications of Compound Sentences in Literature

To prevent the monotony that would undoubtedly arise from all sentences being the same length and brevity, sentences must be combined. Using the accessible musicality of language, which is partially derived from the rhythms produced by various sentence lengths and structures, is one of the writer's responsibilities.



Even poets who follow the technical rules of iambic pentameter occasionally stray from the rhythm, changing the length and structure of their sentences to liven up the writing and draw the reader in.

3.6. Functions of Coordinator

There are two categories of coordinator roles: major functions and auxiliary functions.

a- Primary Functions

Coordinators' main function is to join big sentences that are equally important and valuable. Run-on sentences are avoided by using the coordinator.

b- Secondary Function

To link the components in a series, coordinators are used. They could also be used to start sentences.

3-6 Meanings of Coordinators

As previously seen, the term "fan boys" is spelled out by the initial letter of each coordinate relater.

a- For is employed to provide justification for an action.

b- And s employed to denote a continuation of a concept.

c- Nor is employed as a double negative indicator.

d- But is employed to show a contrast.

e- Or is employed to denote a substitute.

f- Yet is employed to show a contrast.

g- So is employed to show a result. (Fowler, 1998: 79)

4. Complex Sentences

Although a difficult sentence comprises one main clause, it varies from a simple sentence in that it contains one or more subordinate clauses that serve as sentence elements. Subordination is an asymmetrical relationship that demonstrates how the sentence and its subordinate clauses are structured in a hypotactic structure, creating a hierarchy where the subordinate clause functions as a component of the entire sentence. (Quirketal, 1985: 987)

4.1. Components of Complicated Sentences

Each phrase in a complicated sentence contains its own subject, predicate, object, complements, modifiers, etc., just like in a simple sentence. But there is a difference: a complex sentence utilizes statements or clauses in various





roles, However, there is always a word or phrase that serves as the subject, object, complement, and modifier in a simple sentence. Chalker (1984), p. 239

A- Clause

A sentence fragment made up of a verb and its subject is called a clause. It is a linguistic utterance with a subject and a finite verb, according to Jespersen (1933:342). According to Zandvoort (1975:211), referenced in Thakur (1998: 85), it is a structure that has "the form of a two nucleus group with a subject and a finite verb in it." According to Strumpf & Douglas (1999:334-335), a clause is a collection of words that includes a predicate and a subject.

There are two types of clauses: the main clause and the subordinate clause. A primary clause can make sense on its own. For a subordinate clause to fully express its meaning, the main clause must be present. It is not a linguistically sound idea on its own (Andrews, 2006:39). The following example can help to clarify these two parts:

26- He needed the money, so I gave it to him.

There is a major clause and a subordinate clause in this sentence. "I lent him the money," which consists of the predicate (lent him the money) and the subject (I), is the primary clause. It is an entire grammatical concept. Simple sentences are made up of independent main clauses.

With the subject "he" and the predicate "needed it," the sentence's subordinate clause is "because he needed it." It is impossible for this clause to have meaning on its own. The full meaning depends on the primary sentence.

4.2. Complex Sentence Types

Relative clauses and complement clauses are the two types of complex sentences. (a) Relative clauses

The broad classification of relative sentences considers semantic criteria, which are separated into:

1-Restrictive Relative Clauses (RRCs).

2-Non – Restrictive clauses.

1-Restrictive Relative Clauses

From a semantic perspective, they describe a method of referring to a collection of objects by first selecting a broader set (the domain) and then narrowing it down to the members that possess a secondary property (the restricting clause). Therefore, the eligible set is limited by RRCs. RRCs are an essential tool for identifying entities that don't have a lexemic equivalent in the language. For the string to have meaning and sensitivity in the pertinent communication environment, the RRC is necessary.



The pragmatically inadequate usage of the unaltered nominal in the absence of the RRC results in ambiguity and even nonsensical signals. RRCs, which are composed of a head noun and a relative clause, are structural elements of complex noun phrases. RRCs therefore function as nominal modifiers, changing only the head of the antecedent. The deletion takes place in RRCs. The identical nominal in the embedded clause must be removed in RRCs. RRCs are usually written without pauses, inside a continuous intonational contour, and without commas to visibly indicate them. That is indicated by this statement. (27) Men [who drink too much] are not good husbands and fathers. (Cornilescu, 1996: 76)

2-Non- Restrictive Relative Clauses

Semantically, they are different from RRCs in that they offer more details about an antecedent that has already been established rather than limiting its area. NRRCs can be left out without affecting the message's appropriateness and clarity. While NRRCs, being appositives, alter the complete antecedent, RRCs just alter the head. Commas are used to visually distinguish NRRCs, which are frequently expressed inside a clear intonational contour.

(28) My uncle is a bad spouse and father because he drinks too much. (ibid:78)

(b)- Clauses of Complement

To identify the forms of complement clauses, it is essential to highlight a significant phenomenon: the embedded complement clause may increasingly adopt a nominal quality and diminish in sentience. Clausal complements fall within one of the following categories:

1-That Clauses

They exhibit the highest degree of sentience, retaining the majority of characteristics of an independent clause. The validity of that clauses is proved by their ability to exhibit the same distribution as non-phrase noun phrases. That clauses and noun phrases are mutually exclusive, as demonstrated by the fact that they are non-phrases.

(29)- [That Helen was nervous] was obvious.

(30)- It was obvious [that Helen was nervous] .

2-Infinitive Clauses

Certain NP locations in Complex Sentences can be occupied by sentential entities, which may then transform into an infinitive clause. Infinitive clauses have reduced sentience and greater nominality compared to THAT clauses, primarily attributable to the absence of tense distinctions.

(31) He is pleased [to be making progresses]. (Graver, 1986: 116)



3-Gerundial Clauses

Gerunds have more nominal characteristics than THAT and infinitive clauses, making them the most noun-like complement clauses.

(32) [His letting the car kill him] was obvious. (ibid: 116)

5. The Test

A test is "a systematic method of eliciting performance which is intended to be the basis for some sort of decision making," according to Skehan (1993:03). The test consists of two questions: the first is intended to gauge the subjects' recognition-level responses, while the second is intended to gauge their production-level responses. Twenty items make up the first question, which is designed to assess the participants' ability to finish sentences with an appropriate relative pronoun or adverb. The subjects are given a list and asked to add an appropriate relative pronoun or adverb to each statement. In the second question, which has twenty items, participants are asked to construct compound or complicated statements by combining basic sentences. It seeks to pinpoint the specific locations where Iraqi EFL university students struggle to use compound or complicated sentences while also analyzing the types and causes of their mistakes.

5.1. Result Analysis

This section displays the results in relation to the subjects' performance on every test question. It is the basis for accepting or rejecting the hypotheses, meaning they are either confirmed or disproven.

5.1.1. Subjects' Question Performance of the First

The purpose of this inquiry is to gauge the subjects' recognition-level responses. to assess their ability to identify the sentences and finish them with the appropriate adverb or relative pronoun. Given that the respondents' incorrect responses are 23.5%,400 and their right responses are 26.5%,450, their performance at the recognition level is subpar. This confirms the first hypothesis, which states that Iraqi EFL university students have trouble utilizing complicated and compound English sentences.

5.1.2. Subjects' Question Performance of the Second

The test's second question is designed to gauge the subjects' production-level responses. Additionally, it is designed to support or refute the second hypothesis, which holds that pupils' ignorance of fundamental grammatical



distinctions influences them. It has been noted that the overall percentage of right answers (8.7%, 148) is less than the percentage of wrong answers (41.3%, 702). This speaks to the subjects' poor proficiency with sophisticated and compound English sentences. The second hypothesis is therefore confirmed.

5.1.3. Subjects' the Whole Test

The total number of wrong replies (41.3%) at the production level was higher than the recognition level (23.5%), according to the performance of employing English compound and complicated sentences. At the recognition level, however, a greater percentage of individuals (26.5%) gave accurate answers than at the production level (8.7%). Additionally, other measures, including the mean and the coefficient variation, are employed to verify the results.

The production level's mean (6.03) is lower than the recognition level's (10.5), and the production level's coefficient variation (40.3) is larger than the recognition level's (34.4). This occurs as a result of the students' superior performance at the recognition level over the production level.

Table (1) The Frequency and Rate of Subjects' Performance at the Recognition and Production Levels in the Whole Test

Level	No. of Question	No. of Correct Responses	%	No. of Incorrect Responses	%
Recognition	Q1	450	26.5	400	23.5
Production	Q2	148	8.7	702	41.3

One kind of language analysis that concentrates on the mistakes that students make is called error analysis. It entails contrasting the mistakes produced in the target language with the language itself.

(Taylor, 1975:74)

5.2. Possible Sources of Errors

It is evident that "systematically analyzing errors made by language learners makes it possible to determine areas that need reinforcement in teaching." (Corder, 1974:120)

These blunders can be of great benefit to the learners' in order to identify the places of weaknesses since producing errors can be viewed as a method the learner utilizes in order to learn. (Source: Ibid.)





6. Conclusions

A number of pedagogical suggestions and ideas for further study on the subject are included in the section's conclusion. The previous survey and the discussion of the study's findings, objectives, and hypothesis led to the conclusion that third-stage Iraqi EFL university students struggle to identify and construct complicated and compound sentences. Their poor performance in the initial evaluation, as indicated by the percentage of right answers, is proof of this.

References

- [1] Alderson, J. C. , Clapham, C. and Wall ,D. (1995) Language Constructions and Evaluation .Cambridge : Cambridge University Press
- [2] Alexander, L.G. (1965) Essay and Letter Writing. Hong Kong: Longmans.
- [3] Andrews, R. Torgerson, C. Bever ton, S. Freeman, A., locke, T. (2006) "The effect of grammar teaching on writing development". Cambridge : Cambridge University Press
- [4] Bachman ,L.F. (1990) Fundamentals Consideration in Language Testing. New York :Oxford University Press.
- [5] Berube, M. S.; Pickett, J. P.; Pritchard, D.; Imbornoni, A.;Boyle, J. J.; and Moy, L.(1996). Book of English Usage: A Practical and Authoritative Guide to Contemporary English.New York: Houghton Mifflin Company.
- [6] Bloom , B. S. ,Madaus ,G. F. and Hastings , T. J. 1981. Evaluation to Improve Learning .New York :Harcourt ,Brace and World. British: Educational Research Journal.(http: // owl. English- purdue-edu/).
- [7] Chalker, S. (1984) A Student's English Grammar Workbook. Harlow:
- [8] Longman.
- [9] Close, R.A. (1993) A University Grammar of English. Workbook, Harlow: Longman.
- [10] Cornilescu, A. (1996) Concepts of Modern Grammar. Bucuresti: Bucharest University Press.
- [11] Davies, A. (1999) An Introduction to Applied Linguistics : from Practice to Theory .Edinburgh : Edinburgh University Press
- [12] Ebel, R. 1972. Essential of Educational Measurement. Englewood Cliffs, New Jersey : Printice Hall .





- [13] Fowler, R. (1986). Linguistic Criticism. Oxford: OUP.
- [14] Graver, B.D. (1986) Advanced English Practice, 3rd edition. London: Oxford University Press.
- [15] Green, G. M. (1980). "Some Wherefores of English Inversions". In: Language, 56/3:582-601.
- [16] Halliday, M. A. K. (1985) An Introduction to Functional Grammar. London: Edward Arnold.
- [17] Halliday, M. A. K. and Hasan, R. (1976) Cohesion in English. London: Longman.
- [18] Harries, D. P. (1969) Testing English as A Second Language . New York: McGrow –Hall.
- [19] Heaton, J. B. (1988) Writing English Language Test . London : Longman.
- [20] Jespersen, O.(1954) A Modern English Grammar on Historical Principles. Part iv: Syntax. London: Bradford and Pickens Drayton House
- [21] Quirk, , R., Greenbaum, S., Leech, G. and Svartvik J. (1985) A Comprehensive Grammar of the English language. London: Longman
- [22] Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G. and Svartvik J. (1980) A Grammar of Contemporary English. London: Longman.
- [23] Rozakis, L. (2003) The Complete Idiots Guide to Grammar and Style. Oxford: Oxford University Press.

Tasnim International Journal of Humanities, Social and Legal Sciences



**Special Issue of the Scientific Conference (Arabic
Language between Heritage and Modernity) - 2025**

Print ISSN: 2791-2248



Lebanon +961 70 016 722



tasnim.ijhs@gmail.com

Online ISSN: 2791-2256



Iraq

+964 781 017 3931

tasnim-lb.org/index.php