جامعة مؤتة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

المجلة الأردنية في

اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية متخصصة ومحكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

وزارة التعليم العالي

المجلد (١٧) العدد (١) ٢٠٢١ م

الرقم المتسلسل

٦٠

ISSN 2520 - 7180

المملكة الأردنية الهاشمية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مؤتة
عمادة البحث العلمي

المجلَّة الأردنيَّة في

اللغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة متخصصة ومحكّمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المجلد (١٧) العدد (١) ٢٠٢١م

الناشر
عمادة البحث العلمي
جامعة مؤتة
الكرك / ٦١٧١٠ الأردن
فاكس: ٠٠٩٦٢ ٣ ٢٣٩٧١٧٠
البريد الالكتروني : jjarabic@mutah.edujo

المملكة الأردنية الهاشميـــة
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٣٦٣٥ / ٢٠٠٧ / د)

رقم التصنيف الدولي
ISSN 2520-7180
Key title: Jordanian journal of Arabic language and literature Abbreviated key title: Jordan. J. Arab. lang. lit.

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مُصَنَّفِهِ
ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي
جهة حكومية أخرى

© ٢٠٢١ عمادة البحث العلمي
جميع الحقوق محفوظة، فلا يسمح بإعادة طباعة هذه المادة أو النقل منها أو تخزينها، سواء كان ذلك عن طريق النسخ أو التصوير أو التسجيل أو غيره، وبأية وسيلة كانت: إلكترونية، أو ميكانيكية، إلا بإذن خطي من الناشر نفسه.

جامعة مؤتة

المجلد (١٧) العدد (١) ٢٠٢١م

رئيس التحرير
أ.د أنور أبو سويلم

سكرتير التحرير
د. خالد الصرايرة

هيئة التحرير

أ.د محمد محمود الدروبي	أ.د. جزاء محمد المصاروة
أ.د. إبراهيم محمد الكوفحي	أ.د. عبدالحليم حسين الهروط
أ.د عمر عبدالله أحمد الفجّاوي	أ.د. حسين عباس محمود الرفايعة
أ.د. فايز عارف سليمان القرعان	أ.د. سيف الدين طه الفقراء

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ.د. عبد الكريم خليفة	أ.د. عبد الملك مرتاض
أ.د. عبد السلام المسدي	أ.د. عبد العزيز المانع
أ.د. أحمد الضبيب	أ.د. عبد الجليل عبد المهدي
أ.د. محمد بن شريفة	أ.د. بكري محمد الحاج
أ.د. صلاح فضل	

التدقيق اللغويّ
أ.د خليل عبد الرفوع (عربي)
د. عاطف الصرايرة (إنجليزي)

مديرة المطبوعات
سهام الطراونة

الإشراف
د. محمود نايف قزق

التنضيد والإخراج الضوئيّ
عروبة الصرايرة

©حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

أ- شروط النشر:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على (Flash) او (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمسافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢.٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A4)، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المُحكّمُون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

أ- تعليمات النشر:

١- لغة النشر المعتمدة في المجلة هي اللغة العربيةّ، ويجوز أن تُقبل بحوث بالانجليزية أو الفرنسية بموافقة من هيئة التحرير.

٢- يقبل للنشر في المجلة البحوث، والنصوص المحقّقة، والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.

٣- يشترط في البحث المقدّم للمجلة أن يكون أصيلاً وغير منشور أو مقدّم للنشر لدى أي جهة أخرى. ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.

٤- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي، ومستوفياً شروط البحث العلمي من حيث الأصالة، والإحاطة، والاستقصاء، والإضافة المعرفية، والمنهجية، والتوثيق، وسلامة اللغة، ودقة التعبير، واستيفاء المصادر والمراجع وحداثتها.

٥- أن يصبح البحث بعد قبوله للنشر حقّاً محفوظاً للمجلة، ولا يجوز النقل منه إلا بالإشارة إلى المجلة.

٦- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه في كتاب بعد مضي سنتين على نشره في المجلة، وبموافقة خطية من رئيس هيئة التحرير، على أن يشار إلى المجلة عند نشره مرة ثانية حسب الأصول.

٧- يتولى تحكيم البحث محكمان مختصان أو أكثر على حسب تقدير هيئة التحرير.

٨- أن يكون البحث المقدّم للمجلة مطبوعًا بوساطة برنامج(MSWORD) ، بمسافات (سطر ونصف بين الأسطر) وهوامش (٢.٥سم) ، وأن لا يزيد عدد الكلمات على (٨٠٠٠) كلمة، ويستثنى من هذا العدد المصادر والمراجع، ونوع الخط لبحوث اللغة العربيّة هو (Simplified Arabic) بنط (١٤) في المتن وبنط(١٦) في العناوين، وبنط (١٢) في الهوامش، ويكون نوع الخط في بحوث اللغة الإنجليزيّة Times New Roman، بنط (١٤)، والهوامش بنط(١٢).

٩- يقدّم البحث إلى هيئة المجلة الكترونياً على موقع المجلة الالكتروني حسب الأصول.

١٠-يدخل الباحث بياناته الشخصية المقررة على موقع المجلة، وتشمل اسم الباحث/ الباحثين، الرتبة الأكاديمية، والمؤسسة التي يعمل فيها، وعنوان البحث، وبيانات الاتصال.

١١-أن يكتب الباحث/ الباحثون ملخصاً للبحث باللغة العربيّة وآخر باللغة الإنجليزية بما لا يزيد على (٢٠٠) كلمة لكلّ منهما، ويتمّ إدخالهما في المكان المخصص لذلك على الموقع حسب الأصول.

١٢-أن يكتب الباحث/ الباحثون الكلمات الدالة (keywords) من ٣-٦ كلمات باللغتين العربية والانجليزية، ويتمّ إدخالها في المكان المخصص لذلك على الموقع حسب الأصول.

١٣-تحتفظ هيئة التحرير بحقها في عدم نشر أي بحث، وتُعد قراراتها نهائية وغير مبرّرة .

١٤-يلتزم الباحث/ الباحثون بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.

١٥-يلتزم الباحث/ الباحثون بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهر من تاريخ تسلمه القرار.

١٦-يخضع ترتيب البحوث وتنظيمها في المجلة لمعايير فنية تحددها هيئة التحرير.

١٧-البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعكس آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسة اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشميّة.

ب- النواحي الفنيّة والشّكل:

١- يراعي الباحث/ الباحثون العناصر الآتية عند كتابة البحث: المقدّمة، (وتشمل مشكلة الدراسة، والأهداف، والدّراسات السّابقة، والمنهج، وأهمية الدراسة) والمناقشة والتحليل، والنّتائج والتّوصيات. وقائمة المصادر والمراجع.

٣- يكون التوثيق بطريقة MLA وهي (Modern Language Association) ويكون متسلسلا، توضع أرقام الهوامش بين قوسين إلى الأعلى هكذا : (١)، (٢)، (٣)، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كلّ صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٧) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

أ- الكتب المطبوعة

اسم شهرة المؤلف، يتلوه اسمه الأول والثاني، ويذكر تاريخ وفاته بالتاريخ الهجري أو الميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط المائل، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر، وسنة النشر، ورقم الجزء إن تعددت الأجزاء- والصفحة، مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٧٧١م). الحيوان. تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: الجاحظ، الحيوان، ج، ص.

٢- الكتب المخطوطة

اسم شهرة الكاتب يتلوه اسمه الأول والثاني، مع ذكر تاريخ وفاته بالتاريخ الهجري أو الميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط المائل، واسم المكتبة التي تحفظ المخطوط، ورقم المخطوط، ورقم الورقة.

مثال: الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/١٣٣٠م). الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

٣- البحوث المنشورة في الدوريات

اللقب، اسم المؤلف، "عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص"، واسم الدورية مكتوباً بالبنط المائل، ورقم المجلد، والعدد، والسنة، وأرقام الصفحات.

مثال: جرار، صلاح. "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي". مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الثاني، لسنة ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

٤- البحوث المنشورة ضمن كتب:

اللقب، اسم المؤلف. "عنوان المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص" ". واسم الكتاب كاملاً بالبنط المائل، واسم المحرر أو المحررين، ورقم الطبعة، الناشر، مكان النشر، سنة النشر، ورقم الصفحة.

مثال : الحياري، مصطفى."توطين القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

٤- البحوث المنشورة في وقائع المؤتمرات:

اللقب، اسم المؤلف. "عنوان المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص" ". واسم المؤتمر بالبنط المائل، مكان المؤتمر، السنة، والتاريخ.

٥- تكتب أسماء الأعلام الأجنبية في متن البحث بحروف عربية (ولاتينية بين قوسين).

٦- توضع الآيات القرآنية بالرسم القرآني بين قوسين مزهرين مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية مثال ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾ (الإسراء:٢٣) وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين (( )) بعد تخريجها من مصادرها.

٧- يوضع الرمز (ص) للدلالة على الصفحة أو الصفحات المقتبس منها إذا كان المصدر أو المرجع عربياً، والحرف (p) للصفحة الواحدة، و (pp) لأكثر من صفحة إذا كان المصدر أو المرجع أجنبياً.

٨- عند ورود بيت أو أبيات من الشعر، يذكر اسم الشاعر، والبحر.

٩- تدرج المصادر والمراجع في نهاية البحث متسلسلة على حسب المؤلف ومرتبة على وفق الحروف الهجائية، ووفق نظام (MLA) . ولا يعتد بلفظ(أبو وابن وأم ولا ب(أل التعريف) مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٧٧١م) . الحيوان. تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥.

١٠- تترجم قائمة المصادر والمراجع إلى اللغة الإنجليزية، ويعاد ترتيبها وفق الأبجدية الإنجليزية، فإذا كان للمراجع العربيّة ترجمة إنجليزيّة معتمدة، فيجبُ اعتماد ذلك، أمّا المراجع التي ليس لها ترجمة إنجليزيّة معتمدة مثل: حديث فيتمّ عمل Transliterationفيكتب المرجع بالأحرف اللاتينية كتابةً حرفيّةً ((Hadith): (الرومنة) مع إعادةُ ترتيب المراجع كافّة – التي يُفترضُ أنّها قد أصبحت باللّغة الإنجليزيّة – حسب ترتيب الأحرف الإنجليزيّ

الدوريات:

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص " "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- **تكون المراسلات على النحو الآتي:**

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٩٧١٧٠ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك– الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

– للافراد:

- داخل الأردن: (١٠) دنانير
- خارج الأردن: (٣٠) دولاراً

– للمؤسسات:

- داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
- خارج الأردن: (٤٠) دولاراً

– للطلبة: (٥) دنانير سنوياً

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع : **التاريخ :** / / ٢٠١

محتويات العدد

المجـــلد (١٧) العـــدد (١) ٢٠٢١م

	اسم البحث	الصفحات
*	الرموز التراثية في ديوان حبيب الزيودي "الشيخ يحلم بالمطر" **د. ريم خليف المرايات**	١٣-٤٢
*	قصيدة "حكاية إبريق الزيت" دراسة تحليليّة **د. حنان إبراهيم العمايرة، د. سائدة مصلح الضمور**	٤٣-٦٤
*	"رسالة إلى شاعر شاب" لفرجينيا وولف: ترجمة وتحليل **د. أحمد زهير رحاحلة، عدنان أبو محفوظ**	٦٥-٩٤
*	تَوْظِيفُ الأَبْنِيَة الصَّرْفِيَّة دَلَالِيًّا فِي السُّلَّم الحِجَاجِي فِي لَامِيَةِ الْعَجَمِ عِنْدَ الطُّغْرَائِي **د. محمد مصطفى القطاوي**	٩٥-١٢٦
*	النقد الروائي في الأردن إبراهيم خليل نموذجا **د.هناء عمر خليل**	١٢٧-١٥٨
*	أسطورة الـوَعِـل في الـشِّـعْـرِ الـجاهِلِـيّ: دراسة في ضَـوْء المـيـثـولـوجـيـا **د. حمود الدغيشي**	١٥٩-١٩٨
*	صالِحَة يَعْقوب الماليزيّة والتَّأثيرات الأَجنبيّة في النَّحو العربيّ **أ. د. يوسف عبدالله الجوارنة**	١٩٩-٢٢٤
*	"كافّة" بين القاعدة والاستعمال **د. سـاهر حمد مسلم القرالـة**	٢٢٥-٢٦٢

الرموز التراثية في ديوان حبيب الزيودي "الشيخ يحلم بالمطر"

د. ريم خليف المرايات*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/٩/٩م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٣/١م.

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى الوقوف على ظاهرة توظيف الموروث في ديوان الشاعر "حبيب الزيودي" الأول "الشيخ يحلم بالمطر" وبيان دورها في خدمة تجربته الشعرية، وإضاءة جوانبها من الناحيتين النظرية والتطبيقية، وتناولت: مفهوم الرمز التراثي، وكيفية توظيفه في النص الشعري، وبناء القصيدة من خلال: التركيب اللغوي، والحركة. وتوقفت عند عدد من الرموز التراثية في شعر الزيودي، وتوظيفه الحداثي لها بصورة تجمع بين الماضي والحاضر، لتعطي معاني جديدة، كالرمز الديني والأدبي والتاريخي والشعبي.

ولقد استلهم حبيب الزيودي التراث العربي والإسلامي، والتراث الديني العالمي، والتراث التاريخي الإنساني في التعبير عن القضايا التي شغلته في مطلع تجربته الشعرية، مما يحيل إلى ثقافة الشاعر العميقة وأصالة موهبته وبراعته الشعرية، ومساهمته في تطور حركة الشعر العربي الأردني في العصر الحديث.

* قسم اللغة العربية، جامعة مؤتة، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Heritage Symbols in Habib Al-Zeyoudi's Poetry collection "Al-Shaykh Yahlom BilMattar (The Elder Dreams of Rain)"

Reem Khleef Al-Mraayat

Abstract

This paper lingered on the phenomena of the utilization of heritage in Habib Al-Zeyoudi's Poetry collection "Al-Shaykh Yahlom BilMattar (The Elder Dreams of Rain)" and its manifestation in his poetic experience as well as enlightening both theoretical and practical aspects. The paper presented the concept of heritage symbol, poem construction through linguistic structure, and movement.

The paper also examined a number of heritage symbols in Al-Zeyoudi's poetry and his modern usage of them in which he combines the past and present to shed light on different aspects of heritage such as the religious, literary, historical, and folkloric aspects. Al-Zeyoudi was greatly inspired by various types of heritage; the Islamic-Arabic, the international religious along with the humane historical. He was able to use all of these in expressing his beliefs and the causes he defended in the beginning of his literary experience; revealing his deep authentic knowledge, talent and poetic genius which resulted in a major contribution to the development of the Arabic Jordanian poetic movement in modern times.

المقدمة:

الشاعر حبيب الزيودي (١٩٦٣ – ٢٠١٢) من أبرز شعراء الأردن في حقبة الثمانينيات وحتى وفاته رحمه الله، ساهم في الحركة الأدبية الأردنية، وقدم من خلال مسيرته الشعرية إضافات إبداعية، كان من أبرزها تعامله مع الموروث، ورموزه: الدينية والأدبية والتاريخية والشعبية، عبر توظيفه لها في نصوصه الشعرية، لتؤدي معاني جديدة، وأغراضا عديدة.

لهذا جاءت هذه الدراسة التي تهدف إلى الوقوف على ظاهرة توظيف الموروث في ديوان الشاعر "حبيب الزيودي" الأول "الشيخ يحلم بالمطر" ووظيفتها في النص، ومدى استيعاب الشاعر لرموز التراث في التعبير عن الواقع، وبيان دورها في خدمة تجربته الشعرية، وإضاءة جوانبها من الناحيتين النظرية والتطبيقية، ومساعدة القارئ على فهم النصوص وتحليلها وإدراك أبعاد توظيف الرموز فيها.

وتناولت هذه الدراسة مفهوم الرمز التراثي، وبناء القصيدة من خلال: التركيب اللغوي، والحركة، وأنواع الرموز التي استخدمها الشاعر، كالرمز الديني والأدبي والتاريخي والشعبي.

ولقد تم تحليل القصيدة التي حمل الديوان عنوانها "الشيخ يحلم بالمطر" لأنها زخرت بالرموز من الأنواع المذكورة أعلاه، فصلحت نموذجا.

مفهوم الرمز التراثي:

استخدم الشعراء العرب الرمز للتعبير عن أفكارهم وتجاربهم ومشاعرهم ومواقفهم من قضايا بعينها، بطريقة غير مباشرة، وذلك "للدلالة على ما وراء المعنى الظاهري"[١] والرمز ظاهرة فنية، وتقنية من تقنيات الشعر المعروفة منذ القدم، وهو عبارة عن "إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس"[٢] ولهذا فهو" يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع تحصل على الرمز"[٣] ويرتبط الرمز الشعري عادة "بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح

(١) إحسان عباس، فن الشعر، ط١، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، ١٩٩٦، ص٢٠٠.

(٢) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١١١.

(٣) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤٠.

الأشياء مغزى خاصا"[١]. وحين يستخدم الشاعر رمزا جديدا عليه "أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز"[٢].

ولما كان التراث زاخرا بالرموز، فقد عمد الشعراء للنهل منه، وبناء نصوصهم الشعرية متكئين على بث الحياة في رموزه، وإعادة تقديمها من جديد في رؤى جديدة.

والتراث بشكله العام هو "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[٣]. وهو بهذا المفهوم العمود الفقري للرؤية المعاصرة، ولا تغني إعادة صياغته عن الأصل. لا سيما "إن استدعاء رمز ما، لا بد وأن يعني ما تعنيه الشخصية التي يخلقها روائي أو مسرحي، أي إعطاء الرمز حياته المتشكلة من واقعه التاريخي أو الاجتماعي، ومن رؤية الشاعر الفنية. هذا مع التأكيد على أن الشاعر قد يخلق شخصية متخيلة ثم تصبح رمزا" [٤].

وقد وظف الشعراء العرب التراث في أشعارهم، بوصفه شكلاً من أشكال الحداثة، متأثرين بحركة الشعر في العالم، ولا سيما الشعر الغربي، إذ دعا الشاعر الإنجليزي T. S. Eliot (١٨٨٨–١٩٦٥) في مقالته الشهيرة "التراث والموهبة الفردية" إلى الاهتمام بالموروث وتجديده، وبعث الحياة فيه مجددا، من خلال الموهبة الفردية للشاعر[٥].

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص١٩٨.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٠.

(٣). جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٦٣. وانظر مادة (ورث)عند الجوهري، إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٩٥.

(٤). خالد عبد العزيز الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ط ١، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٨٩، ص ١٥٢.

(٥) محمد شاهين، ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، السياب، صلاح عبد الصبور، محمود درويش، دراسة مقارنة، ط١، دار آفاق للنشر والتوزيع، ص ١٢.

ولقد استجاب الكتاب العرب عاطفيا للتجربة المأساوية الخاصة بنكبة فلسطين، والتي تشبه في شموليتها تجربة إليوت في ردة فعله والملايين من أمثاله على كارثة الحرب العالمية الأولى، فقد وجد الكتاب العرب توازيا بين معاناتهم إثر نكبة فلسطين، ومعاناة إليوت من تداعيات الحرب، حتى أصبحت أرضهم مثل أرض (إليوت) Eliot "يبابا" تنتظر الغيث حتى يعيد لها الحياة. ولعل عنوان ديوان الشاعر حبيب الزيودي "الشيخ يحلم بالمطر" يشي بشيء من ذلك.

الرموز التراثية في ديوان "الشيخ يحلم بالمطر"[١]

توالت الهزائم والخيبات على العرب والمسلمين في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد ضياع فلسطين الأول عام ١٩٤٨، وعانى الناس بسبب ذلك معاناة كبيرة، خاصة بعد حرب ١٩٦٧، وضياع القدس، والضفة الغربية، والجولان، وجزء من صحراء سيناء، والمجازر الإسرائيلية في لبنان، وصولا إلى حصار بيروت عام ١٩٨٢، واستمر الواقع العربي المؤلم حتى اليوم، وحين صدور الديوان. وقد شغلت قضية عدم امتلاك السلاح الناس على اختلاف مستوياتهم، وخاصة الشعراء منهم، لارتباطها بحق العرب في السيادة على أراضيهم، والعيش بكرامة، والانتصاف من أعدائهم. وقد اختلف الشعراء في التعبير عن هذه القضية، فمن رفض الظلم، إلى جلد الذات، والتمرد على السلطة، والدعوة للمقاومة،... إلخ. وكان القاسم المشترك بين الشعراء هو الحزن على واقع الأمة، والغضب من تخاذلها، والسخرية أحيانا من تردي الحال الذي وصلت إليه. واستحضر كثير من الشعراء العرب الرموز التراثية العربية والإسلامية ووظفوها في التعبير عن القضايا المعاصرة، كما هي عادة الأمم في الانكفاء على ماضيها، والنهل منه عند اشتداد المخاطر. ومن هؤلاء الشعراء حبيب الزيودي، الذي حفل ديوانه الأول بالرموز، التي تنوعت بين الديني، والتاريخي، والأدبي، والشعبي. وستناقش الدراسة هذه الرموز ودلالاتها، بدءاً بالعنوان.

---

(١) أصدر الشاعر حبيب حميدان الزيودي ديوانه الأول "الشيخ يحلم بالمطر" عن (دار كتابكم) شقير وعكشة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦، ويضم عشرين قصيدة، في ثمان وثمانين صفحة. وقد اعتمد البحث هذه النسخة. وكان الشاعر قد جمع قصائد هذا الديوان لاحقاً مع قصائد ديوانه الثاني "طواف المغني"، وديوانه الثالث "منازل أهلي" والقصائد الأخرى التي كتبها حتى عام ٢٠٠٢ ومنها "إيقاعات الراء" ونشرها في عمل واحد أسماه "ناي الراعي"، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٢. وصدر له ديوان آخر عنوانه "غيمٌ على العالوك" في عمان، المعد، عام ٢٠١٢، وهو آخر ديوان له.

رمزية العنوان "الشيخ يحلم بالمطر":

إن الذي يمعن النظر في عنوان الديوان يجده يشي بالرؤية الحالمة والرومانسية للشاعر الذي يحلم بالتغيير، ولكنه يشعر بالعجز، إذ يرى الواقع مجدباً، ويحتاج إلى فعل كي يتغير، ولكن هذا الفعل يبدو بعيد المنال، مما يشيع إيقاع الأسف والانتظار، فالشيخ الذي يملك الحكمة وتقع على عاتقه مهمة نقل المعرفة والخبرات المتراكمة للأجيال اللاحقة، ويتولى مهمة قيادتها ورسم معالم العبور لها نحو واقع أفضل، يستبدل الفعل بالحلم، في إشارة إلى العجز والأمل في الوقت ذاته، إذ يستخدم الشاعر رمزاً مركباً يعبر عن التناقض الذي سيتجلى لاحقاً في الرغبة في الانتصار والعجز عن تحقيقه، لأن لفظة (المطر) تحيل إلى الخصب، خصب المكان، ولكن التحول إلى الحلم بهذا المطر يؤكد استمرار حالة الجدب التي تستدعي حكمة الشيوخ للخروج منها ومفارقتها. ويختزن العنوان دلالة زمن الشاعر الذي يرفضه لأنه ساكن ومجدب يقود إلى الضيق والانحدار، لهذا فهو في شوق للماضي بما فيه من مطر وخصب، هذا الشوق هو العلة الكبرى التي وضعت سني الشاعر في دائرة الهرم، فهو كهل في ثياب فتى، ومن أجل أن يرجح كفة الكهولة ابتدأ بالشيخ، وأردف هذه اللفظة ب(يحلم)، وهي من خصائص الروح الشابة التي ترنو نحو المستقبل وتضع آمالها فيه، وتمثل ذلك بلفظة المطر، ليعبر العنوان عن حركة الشاعر النفسية ورفضه وطأة الواقع، وتمثلت ب (أنا/ هو) أي (أنا الفتى/ الشيخ). وهو في ذلك يبحث عن معادل يطهر روحه من ذنوب الواقع، ويخرجها من مسؤولية ما يجري في الزمن الحاضر الذي استقرت فيه الأوضاع على نحو لا يرضيه. إذ تشكل كلمة (يحلم) في هذا السياق زمناً إيقاعيا غير منتظم، يتساوق مع اضطراب النفس وقلقها العميق، ورغبتها في الانعتاق وإعادة بناء الواقع.

يقول الشاعر في القصيدة التي حملت العنوان نفسه:

"الشيخُ يَحلمُ بالمطر

فدعيه يُكملُ حلمَه

ليضيءَ في ليل العرب

ودعيه يحلم

رب أحلام تصير بنادق غضبى

دعيه يشكل الدنيا

ويفعل ما يشاء " [١].

تنفتح صورة الشيخ وهو يحلم بالمطر على علاقة الفرد بالجماعة، وقدرة الفرد الملهم على قيادة الجماعة وجلب الخير لها. والشخص الموكل بهذه المهمة هو الشيخ ذو الحكمة والجلال والوقار الذي يعد بمستقبل أفضل، وهذا الوعد يبدأ بالحلم الذي ينشد فيه الشاعر الإضاءة والبنادق التي تشكل الدنيا على النحو الذي يرضيه، فالشاعر في الأبيات يتطلع بثقة لواقع قادم يراه رأي العين يَفْضُل الواقع الحالي، ويستدعي حلمه حالة من التأهب والتفاؤل، إذ تحمل "رب" في النص إمكانية تحقق الفعل.

إن حلم الشيخ بالمطر على هذا النحو يحيل إلى الأمل في التغيير. خاصة أن المقصود هنا هو أحلام اليقظة التي لا يملك غيرها في هذه المرحلة. وكأن الشاعر ينسحب من هذه الحالة ليحرض على الفعل كما سنرى في تفاصيل القصيدة التي حملت نفس عنوان الديوان، إذ سيكون من المفيد أن نعرضها نموذجاً لكيفية توظيف الشاعر للرموز المختلفة التي حفلت بها، واتساقها مع هذه الرؤية، يقول الزبودي في هذه القصيدة [٢]:

"دُقي على بابي إذا نامتْ عيونُ الدنجوان..

دقي لنعطيَ عنترَ العبسيَ

سيفاً أو حصان

ما زال يصرخُ في البراري

يا عبلُ، أدمنتُ التّشردَ

ما احتوى جرحي مكان

يا عبلُ

أدمنتُ العذابَ ومهجتي صارتْ دخان

"يا عبلُ رسم الدار لم يتكلم

حتى تكلم كالأصم الأعجمي"

(١) الديوان، ص ٣٣ ــ ٣٤.

(٢) حفلت هذه القصيدة بالرموز، واشتملت على الأنواع المذكورة أعلاه، فقد استخدم فيها الشاعر الرمز الديني، والتاريخي، والأدبي، والشعبي. مما جعلها تصلح نموذجا على كيفية توظيف الشاعر للرموز التراثية.

وأنا أريدك بلسماً للجرح في

زمن السكاكين التي شربت دمي

فلتملأي روحي صبا

ولتملأي نبضات قلبي عنفوان

دقي على بابي إذا نامت عيون "الدنجوان"

فالنفطُ ينجبُ كلَ يوم ألف سالومي

ويصلبني على ألواح يحيي المعمدان

ويظل يصلبني على ألواح يحيي المعمدان

ويظل يصلبني على ألواح يحيي المعمدان... " (١).

لقد كتب الشاعر نصا غنيا بالرموز والدلالات ويشتمل على أكثر من قضية، وقام بتكثيف هذه الرموز ودمجها في القصيدة، لتعبر عن معنى واحد أحيانا أو عن معان متعددة أحيانا أخرى. لا سيما أن كل رمز من هذه الرموز يستدعي رمزا آخر، ليكمله ويسانده في إكمال المعنى الذي لا يتم إلا بذلك، إذ يستدعي رمز يوحنا المعمدان الراقصة سالومي، ويستدعي وجود عنترة، وجود عبلة، من حيث لا يكتمل الرمز إلا بوجودهما معا.

وتبرز رموز أخرى مكملة من مثل: الصليب، والسيف، والحصان.

ولأن النص غني بالرموز يمكن دراسة الرئيسية منها في ضوء بناء القصيدة، وذلك على النحو التالي:

عنترة العبسي

قد يحدث الاختلاف بين النقاد حول رمزية شخصية ما تبعا لاختلاف وجهات النظر حولها، أو توظيف الشاعر لها وقد تتعدد وجوه الرمز الواحد "ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى رمز عنترة الراغب في الدخول إلى عالم القبيلة من أجل عبلة، وعنترة الفارس الذي يحمل قضيته الخاصة ويقتل من أجلها، وعنترة البطل في السيرة الشعبية"(٢) ولسيرة "عنترة الشاعر والفارس حضور متميز في

(١) الديوان، ص ٣١ ــ ٣٢.

(٢) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية، ص ٢٦.

الحياة الأدبية المعاصرة، ومسرحية شوقي "عنترة" شاهد مبكر على هذا الحضور"[١]. أما في قصيدة الزيودي فيظهر عنترة بوصفه رمزاً للمقاتل الذي وقع عليه القهر فأصبح بلا سيف أو حصان، وهو عنترة المنتظر ليرد على الأعداء كما جاءت صورته في سيرته الشعبية، لأن الشاعر يدعو (عبلة) لمساعدته في إعطاء عنترة عدة الحرب، وهي صورة ليست جديدة، بل وردت عند نزار قباني في قصيدته "حوار مع أعرابي أضاع فرسه" [٢]. وفي قصيدة الشاعر أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" [٣]، التي يعود تاريخها إلى عام ١٩٦٧، حيث أنبأ هذا التاريخ عن "معادل عنترة، وهو المقاتل العربي (والإنسان العربي) الذي ظل خارج دائرة التأثير في القرار، وعندما نشبت الحرب طلب إليه أن يقاتل وأن يرد الأعداء، لقد أهملوه وعند الحرب تذكروه، فأي نصر نتوقع منه؟" [٤] .

لقد قدم الزيودي شخصية عنترة بوصفها مستلبة ومجروحة وشاكية وشريدة، تفتقد أدواتها الشخصية التي حققت البطولة من خلالها، وهي السيف والحصان، وتطلب العون من الحبيبة التي كان عنترة يفخر أمامها بفروسيته.

إنّ فكرة إعطاء عنترة سيفا أو حصاناً تشي بتحول دلالي في النص، فهذا البطل رمز البطولة العربية لم يعد قادرا اليوم. إذن عنترة هنا في النص أصبح رمزا للعربي المجرد من السلاح (البطل الذي فقد سلاحه) وهذه مفارقة، لأنّ العربي تجري به دماء عنترة، فهو يختزن البطولة من جهة، ولكنه مهزوم من جهة أخرى.

والشاعر حين ينادي بإعطاء عنترة سيفا أو حصاناً، فإنما يسعى لإثارة المشاعر الدفينة لدى المتلقي المعجب بالبطل، ليكسب تعاطفه معه، ويشخص الحالة من أجل إعادة بعث البطولة.

ويمكن فهم النص وتوظيف رمز عنترة فيه، من خلال دراسة بناء القصيدة، وذلك على النحو التالي:

١. الصورة الشعرية

يقول الشاعر عن عنترة:

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢) قصيدة نزار قباني "حوار مع أعرابي أضاع فرسه" (المقطع منشور مع الخطاب في ديوان واحد) ط٢، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٢.

(٣) أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مكتبة مدبولي ــ القاهرة، ودار العودة ــ بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٨ ــ ٢٩.

(٤) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية، ص ٥٦.

"ما زال يصرخُ في البراري

يا عبلُ أدمنتُ التشردَ

ما احتوى جرحي مكان" (١).

أسبغ الشاعر على المكان صفة الاحتواء، فالمكان كالإنسان له يدان يحتوي فيهما كل شيء حتى الجروح، كناية عن الضم والألفة والحميمية. لتصبح لفظة (مكان) هنا رمزا للوطن الذي يشفي الجروح (باحتوائه لها) واتساعه لكل شيء.

ولكن الصورة حملت المعنى النفسي المتمثل في شعور عنترة المعاصر بالغربة والضياع والألم والفجيعة، فمثله لا يشرّد. ولكن المفارقة صارخة هنا إذ تجاوز آلام التشرد إلى حد إدمانه، وقد أصبح بلا وطن، ولا يستقر على حال. فهذا الفارس الذي يجيد الدفاع عن حماه، والقادر على حماية حبيبته، مجروح متشرد، قد أصبح لديه التّنقل من مكان إلى مكان عادة، بسبب الرفض وفقدان الدعم والمساندة.

وتعود إلينا ذكريات البطل القديمة المؤلمة والرغبات الحزينة حية في الوقت الراهن عبر صوت الصراخ " ما زال يصرخ في البراري" ولا يسمعه أحد. وصرخة عنترة (العربي المعاصر) لا يسمعها أحد أيضاً حيث الوحدة والتشتت والضياع، ومبعث الصراخ هو الحزن والغضب والشعور بالمرارة.

إن حزن عنترة (البطل/ الرمز) و (الماضي الحي) هنا هو حزن الضياع والغربة والاغتراب، وقد تخلى عنه الجميع، فالبراري تبعث على فتح جروح البطل الضائع، ومبعث ضياعه أنه يفتقد المكان (الوطن)، الذي ترتبط به إمكانية بناء القوة التي تمكنه من النصر (فالمكان هنا ساحة المعركة أيضا بالنسبة للفارس) التي يخوض فيها بطولاته، ويحقق نفسه، فيجلب النصر لقومه.

فالجرح هو جرح الفارس المبعد عن ميادين القتال. وقد التقط حبيب هذا الإيحاء، وصنع منه هذه الصورة بشاعرية، إيحاء يولد إثارة، لا علاقة مطابقة بين الواقع المحسوس، والخيال الذهني.

وتحيل لفظة (مكان) إلى الحيز المادي، أي الأرض والسكن والمستقر، وليس قلب محبوبته فحسب ولكنه لا يحصل على أي من ذلك، لهذا يحمل صوته التفجع (يصرخ في البراري). ومن خلال هذه الصورة الصوتية يحاول الشاعر كسب التأييد وتصعيد الدوافع لاتخاذ موقف من الظلم. فهو يفتقد السلاح (كما افتقد عنترة القديم مهر حبيبته) وهو في الوقت نفسه مطلوب من أعدائه. والصحراء التي

(١) الديوان ص ٣١.

تشرد فيها(البراري) حيث الوحوش الضواري، ليست مكان حبه واستقراره. وليست مكان الاحتواء لديه.

والمكان هنا أيضا الأرض التي تنتظر الفارس والقائد المخلص، الذي يجلب لها السلاح ويدافع عنها، ويحقق النصر، وما لم يستعد عنترة سيفه وحصانه، فإنه سيبقى شريداً طريداً. ومما يدل على ذلك في النص مخاطبة الشاعر لحبيبته باسمها، مؤكدا لها أن السيف (أي القوة) هو الحامي. ويستدعي حضور عنترة حبيبته عبلة، وذلك على النحو التالي:

عبـــلـــة:

تصبح عبلة في اقترانها بالنص الدال على المكان، هي محل ومكان أيضا، وهي رمز المحبوبة المحبة لعنترة، الذي في تشرده عنها افتقد مكانه، مكان الألفة والحب والتواصل، لتشي عبلة الجميلة القريبة من قلب العاشق وروحه بموطنه الذي تشرد عنه. وسبب تشرد عنترة المعاصر وغربته في وطنه هو افتقاد السلاح، ودليل ذلك في النّص، تكرار الشاعر لذكر عبلة واستعادة مشهد البطل القديم بتضمين القصيدة بيتاً من شعر عنترة، حيث يقول:

"يا عبلُ رسم الدار لم يتكلم

حتى تكلم كالأصم الأعجمي"(١).

فالدار وهي رمز السكن والاستقرار تحتاج إلى الحماية والقوة كي تكتسب قيمتها الروحية والمعنوية والثقافية(تتكلم)، فالقوة وحدها قادرة على إعادة الروح للطلل البالي.

والطلل البالي هنا هو الدار المفارقة حاليا التي أصبحت طللا ورسما، بسبب عدم القدرة على حمايتها، وإذا كان عنترة القديم قد ربط تكلم الرسم البالي أي طلل المحبوبة بالسيف (الأصم الأعجمي) فإنّ هذا الحال ينطبق على ما هو معاصر أيضا. إذ يفيد معنى التضمين هنا أن ما انطبق على القديم، ينطبق على ما هو معاصر من الحاجة إلى السلاح لحماية الأوطان بكل معطياتها التاريخية والمادية والمعنوية، بوصفها مكان السكن والاستقرار والتواصل والتناسل والاستمرارية.

(١) الديوان، ص ٣١، وانظر البيت الشعري في ديوان عنترة العبسي، ط١، تحقيق: محمد مولوي، مطبعة الكتب الإسلامية، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٤١.

والعربي المشرد هنا هو المفجوع بضياع أرضه، والموجوع لما آل إليه حاله، حيث تطغى ملامح الضعف والتشرد، وقد تعرض للنكران من إخوته العرب ومن غيرهم من الشعوب والأمم، ولم يشعر بعلته وآلامه أحد. إذ يتبدى الرمز السياسي واضحا جليا منطبقا على موقف الشعب العربي من فلسطين(١).

واستلهام حبيب لقصة عنترة هدفه التحريض، تحريض العربي الغيور على حاله المعاصر، بوصف عنترة رمزا للمحارب/ المقاتل العربي الجسور، وهو نوع من تأثير الشعراء بعضهم ببعض أو تأثر الشاعر المحدث بشاعر قديم، ويأتي هذا التأثر من خلال تشرب التراث قديما كان أم حديثا. لتحمل رموزه رؤية الشاعر الذي يطمح أن يرى أمته ذات مكانة وهيبة، ويرى أن الأنا الفردية غير قادرة على تحقيق هذه المكانة وحدها، فهو ينظر إلى الحياة عبر رؤية الجماعة، والمشاركة الفاعلة بين النساء والرجال، إذ يستنجد الشاعر بالجماعة ليحتمي بها، وتتماهى نفسه "مع روح أمته فيشعر وكأنه ذاب في كيانها، ويحس أنه حقق وحدة صوفية مع جميع أبناء أمته"(٢) كما يستنجد عنترة بحبيبته، بوصفها رمزاً للعون والسند والمشاركة، يستمد منها العزيمة والقدرة على الفعل والاستمرار والانتصار. ويثير هذا الاستنجاد حالة حزينة تشير إلى قتامة الحدث في وجدانه، ويشيع في الوقت نفسه معنى نفسياً يشير إلى أهمية الحب في التكوين الروحي، بوصفه نشاطا خلاقا، وحركة تطهير للنفس، يدفع نحو إعادة بناء الذات والمجتمع، وتجديد الحياة برمتها.

سالومي (Salome)(٣)

(١) يوسف أبو صبيح، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠، ص٢٠٤ -٢٠٧.

(٢) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩، ص ٦٥.

(٣) تعود قصة سالومي إلى حقبة حكم هيرودتس للقدس، وليا لروما، وحسب العهد الجديد في الكتاب المقدس فقد طلبت سالومي من هيرودتس رأس يوحنا المعمدان بطلب من أمها هيرودية، وقد نفذ هيرودتس طلبها. ويكيبيديا. وملخص ما جاء في المصادر الأخرى أن الملك قد أراد حينها فتوى من النبي يحيي – عليه السلام- تتيح له الزواج بابنة أخيه، التي وقعت في غرام النبي، وراودته عن نفسه، ولكنه استعصم وأبى، فقد كان حصورا (لا يأتي النساء، ليس عن نقص رجولة وإنما بأمر الله) وقد استشاطت سالومي غضبا واوغرت صدر الملك حتى اعتقله في قلعة مكاور قريبا من مأدبا، وحين أقام الملك حفلا راقصا، ذهبت سالومي للنبي في سجنه تساومه، ولكنه رفضها مجددا، فعادت إلى الحفل غاضبة ويائسة، وحين طلب منها الملك أن ترقص، وكانت راقصة بارعة رفضت، إلا بشرط أن ينفذ الملك ما في رأسها، فوافق، وبدأت ترقص ووالدتها تصب الخمر للملك حتى دارت برأسه، ثم توقفت فجأة، فطلب منها الملك أن تكمل رقصها فذكرته بالشرط، وهو رأس يحيي عليه السلام، فأمر الملك تحت تأثير الخمر بقتله،

أما الصورة الأخرى التي جاء بها الشاعر لإكمال المعنى، وأوضح من خلالها سبب تشرد عنترة (العربي المعاصر) وافتقاده للسلاح، فتتمثل في قوله:

"فالنفطُ ينجبُ كلَ يوم ألفَ سالومي

ويصلبُني على ألواح يحيي المعمدان

ويظل يصلبني على ألواح يحيي المعمدان" (١).

فإن كان حبيب قد وجد في عنترة رمزا للتعبير عن الأزمة العربية الحالية، فإنه يعبر عن منطقة يشكل فيها غياب السلاح، وضعف الموارد وضعف إدارتها وعدم استغلالها، خطرا مباشرا على حياة الناس، وقوت يومهم ومستقبلهم، لأن الثروة الطبيعية في الأرض العربية المتمثلة (بالنفط) سلاح، إذا وظف لخدمة الأمة وقضاياها والنهوض بمستقبلها، وقد اختار الشاعر النفط ضرورة ملحة بسبب حضوره في البيئة الطبيعية والإنسانية.

والنفط رمز الغنى والثروة والقوة، ولكنه في هذا النص حمل دلالة مغايرة، إذ بدلا من أن يوظف ويستخدم أداة للضغط على أعداء الأمة، أصبح مسخرا لغير العرب وسلاحا فتاكا في أيدي الأعداء، تماما كما فعلت " الراقصة (سالومي) في الزمن القديم حين أودت برأس النبي يحيي عليه السلام، لأنه رفض الانصياع لمطالبها. وقد برزت (سالومي) في النص بوصفها رمزاً للمرأة الشريرة بتقافتها المتآمرة على الحقوق العربية والإنسانية.

لقد شبه الشاعر النفط بالإنسان الذي ينجب، كناية عن الخصوبة والولادة التي يتحقق شرطها كل يوم، فتحمل معنى الاستمرارية، ولكنه إنجاب لم تتحقق شروطه ليكون نافعاً، فالنفط ثروة عظيمة، الأصل أن تولد أفراحا وعزا وكرامة، وقد علق العرب عليه آمالا ليمدهم بالسلاح، أي ليتمكنوا من شراء السلاح من عوائده، وأن يساعدهم بذلك على إنجاب الفرسان وإعدادهم ليوم الوقيعة، وأن يجلب لهم النصر.

إن إنجاب النفط هنا بدلا من أن يأتي بالأفراح ويجددها، فقد جاء بالعذاب والآلام والقتل للعربي المعاصر، كما حملت الراقصة للنبي يحيي عليه السلام الصلب والألم، لأنه لم يستجب لرغباتها،

فجاءوا برأسه للملك والمحتفلين معه على طبق من فضة، فصعق حين رآه، وعاقبهم الله تعالى وانتصر لنبيه بأن خسف بهم الأرض فابتلعتهم جميعاً لم يخرج منهم أحد. وعاشت سالومي في الفترة الواقعة بين (١٤ – ٦٢ وقيل ٧١) بعد الميلاد.

(١) الديوان، ص ٣٢.

ورفض الانصياع لأوامرها. إذ مصير كل من يرفض واقع حال العرب المعاصر هو الإقصاء والقتل، كما ردت الراقصة من قبل على رفض يحيي بن زكريا (عليهما السلام) لها. وحملت لفظة (ويظل) معنى الاستمرار في ذلك.

٢. التركيب اللغوي

إن الإثارة في القصيدة تكمن في انتقاء الألفاظ، واستثارة السحر البدائي فيها: دقي.. وهي صورة سمعية وبصرية، تحمل معنى الاستمرار والتواصل والترداد، وتثير معاني الاستعداد والمبادرة والعزم والقوة والفعل، إذ دقي... لنصل إلى ما نريد. فالحياة لا تتحقق بغير الحركة، والدق على الباب يحمل معنى التواصل، وهو يصر على تحقيق الرد، لهذا يستمر في الدق والطرق على الباب حتى تتولد عن الصوت استجابة، واستمرار القرع والدق على الأبواب معناه التأخر في فتحها والإبطاء في الاستجابة، وفي ذلك إيحاء بغياب الوعي والاستعداد، فالناس تعيش حالة غفلة تقتضي تكرار فعل الطلب، لأن الذي يطرق يفعل ذلك أكثر من مرة، حتى يستجيب الآخر، والطرق هنا بجامع مشترك وهو طلب العون والمساعدة والمشاركة في تجهيز البطل وإعطائه سيفاً أو حصاناً.

والخطاب في النص موجه للأنثى، لأن المرأة هي أساس الدعم، وهي الرفيقة والمساندة، وهي التي تنشئ الأبطال وتلهمهم فعل البطولة، سواء أكان الدافع حمايتها والذود عن حماها، أو بوصفها رمزا للخصوبة والإنجاب، لأن الفارس حين يدافع عن المرأة، فهو يصون عرضه وكرامته، لا سيما أن الحروب التي خاضها عنترة في الزمن القديم وانتصر فيها (في جانب منها)، إنما ليكسب إعجاب حبيبته وابنة عمه عبلة، ويحظى بودها، فهي سبب في شجاعته، لأنها ملهمته ومصدر قوته الروحية والمعنوية. ويتضمن النص دعوة لتكاتف جهود الرجال والنساء للوقوف في وجوه قوى الشر والطغيان عبر إعلاء دور المرأة في الحياة والكفاح فيها. وفي كل الأحوال يظهر النص موقف الشاعر الزيودي من المرأة التي يراها حبيبة وشريكة. وقد هيمنت ضمائر (أنت ــ أنا ــ نحن) في (دقي ــ بابي ــ لنعطي) بدلاً من ضمير الغائب (هو) في العنوان، لتعبر عن هذه المعاني، وتفيد معنى أهمية تكامل الأدوار في مواجهة قوى الشر والاستغلال، والعمل لتغيير الواقع المجدب عبر الفعل متمثلاً بالدعم والمساندة. وقد اتكأ الشاعر على تجربة عاطفية من الزمن القديم، استلهم من خلالها فكرة الحياة والموت بكل أبعادها لتقديم زمن ذاتي ذي أبعاد إنسانية يمتد من (الماضي الجميل) إلى الحاضر الذي يصعب احتماله، فالمستقبل. ساعيا نحو إحداث توازن قوى يمكن من خلاله تحقيق الكرامة وإحلال الطمأنينة والسلام.

وقد تحررت اللغة لديه من القيود التقليدية التي تتمثل غالبا في اختيار العبارات الشعرية المألوفة.

٣. الحركة في الشعر

يبدع الشعراء في تصوير الأشياء في حالة حركة، مما يعطي أشعارهم قوة التأثير التي يحتاجونها لإثارة المتلقي، وإيقاظ حواسه، وتحفيز استجابته. وقد استخدم حبيب ذلك في هذه القصيدة التي ركز فيها على الفعل، وذلك على النحو التالي، إذ يقول:

دقي على بابي..

إن لفظة (دقي) التي تعبر عن الأمر في الظاهر، تحمل معنى التوسل في الحقيقة، لأن الإنسان لا يأمر حبيبه، بل يرجوه، وهذا الخطاب يتعدى توسل الحبيب للحبيبة للتعبير عن الرغبة العميقة في التواصل وعدم الانقطاع بينه وبين من يحب، الرغبة العميقة في المساندة والعمل مع الآخر، والمشاركة التي لا يمكن أن يتم شيء بدونها، والعمل معا من أجل تحقيق النصر، فالشاعر يشعر بالخذلان بدون حبيبته وبدون دعمها ووقوفها إلى جانبه، ولقد استثمر الشاعر الموسيقا واللغة الشعرية لتوليد الإيحاء بما يرغب، وهو العمل من أجل النصر القادم على المستويين الشخصي والعام. فالانتصار في المعركة هو غاية عنترة، ولا يمكن أن يتم إذا بقي مخذولا ممن يحب.

والدق هنا مشروط بنوم الدونجوان، وهو زير النساء، المشغول بهن، وبحب مجالستهن، والذي لا يسمح بتواصل الشاعر مع حبيبته، إذ يقول حبيب: "دقي على بابي، إذا نامت عيون الدونجوان"[١] أي إن استطعت، ولكن الحركة معطلة، ولن تتحقق إذا بقي الدونجوان يقظا. وقد استخدم الشاعر المصطلح الأجنبي ليشير إلى سيادة (الغريب) الذي يطلق عيونه أي جواسيسه ليراقبوا كل شيء، ليستأثر بكل شيء، فيضيقون على الناس حركتهم إلى درجة أن تواصل الأحبة والأقران يصبح صعبا، وهذا (الدونجوان) لا تشغله مصالح الناس وهمومهم، ولا تلتقي أهدافه مع أهدافهم رغم أنه قد يكون واحدا منهم، ولكنه منفصل عنهم كالغريب، فهو مشغول بشهواته، ويحتاج إلى رقابة معاكسة، أي رصد نوم عيونه، ليتمكن الشاعر وأمثاله من الحركة وتجهيز الفارس بعدة الحرب (سيفا وحصانا) التي تساعد على تحقيق السيادة.

دقي.. لنعطي عنتر العبسي سيفا أو حصان"".

وسبب الدق هو العطاء والمناولة والفعل، وهذا يحتاج إلى جهد جماعي ليتحقق، والغاية العظمى وهي استعادة البطولة المفقودة أو المهدورة والمحاصرة، تبرر فعل الأمر (دقي) الذي ينطوي على

(١) الديوان، ص ٣١.

رجاء مملوءاً بشحنة شعورية. والتجربة العاطفية هنا تنطلق من الخارج إلى الداخل (من حركة الدق إلى العطاء) ومن الحاضر إلى الماضي لحماية المستقبل. إذ من شأن التركيز على المستقبل أن يقود إلى الجذور العاطفية المتشكلة في الماضي لتشكيل صورة لهيمنة عنصر الزمن بأبعاده الثلاثة على الذات. وتعميق العلاقة العاطفية إلى حد التوحد في الفعل، هو الذي يعطي القوة اللازمة لبناء حياة الناس وبث الروح فيها من جديد.

ويمكن الوقوف على الرموز التي استخدمها الشاعر في ديوانه الأول، على النحو التالي:

الرموز الدينية

يستدعي الشعراء الشخصيات التراثية في نصوصهم الشعرية بآليات كثيرة، كآلية العلم بأقسامه المختلفة (اسم مباشر/ كنية/ لقب). وآلية الدور، التي تتمثل في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أفعالها الدالة فقط، دون التصريح باسمها في سياق القصيدة. وآلية القول، التي تتمثل في استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها فقط، دون تصريح باسمها في سياق القصيدة[1]. وقد استدعى الشاعر شخصيات الأنبياء عليهم السلام ــومتعلقاتهم، ليقيم روابط وثيقة بين تجربته وتجاربهم، وليختزل حالة شعورية أو موقفاً ما، وذلك على النحو التالي:

النبي نوح ــ عليه السلام ــ والطوفان

يستحضر الشاعر في قصيدة "أنشودة النهار" حادثة الطوفان وهي حادثة مرتبطة بالنبي "نوح" عليه السلام، الذي صنع سفينة بأمر الله وحمل فيها زوجين من كل جنس، ولكن الشاعر استحضر الحادثة، ليعبر عن العلاقة الخاصة بينه وبين حبيبته بوصفها تحمل المعنى الذي جاء لأجله الطوفان وهو إعادة الإحياء والإنبات على الأرض، ولهذا يعد الشاعر هذه العلاقة مقدسة لأن فيها حفاظاً على النوع البشري، فحادثة الطوفان العامة جعلها الشاعر خاصة، والطوفان الذي يعلو على كل شيء هنا هو طوفان المشاعر واللقاء بينهما، فالحب والوصل سبب في الحياة والاستمرار فيها، يقول:

"تعالي أضمك...حين نذوبُ معاً في العناق

يصيرُ الترابُ غماماً... ويبتدي الطوفان

ويمتد شهراً.... ويمتد شهرين.... عاماً

(١) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨.

ونطفو على الماء، نحملُ زوجين من كل جنس

لتنمو الحياة على راحتينا" (١).

ورغم أن الطوفان شكل من أشكال العذاب كما جاء في الآية رقم ٤٣ في سورة هود، ويرمز إلى عصيان ابن نوح، وغرق قومه عقابا من الله، فإن الزيودي في المقطع السابق تعامل مع الوجه الآخر للطوفان وهو إعادة الحياة إلى الأرض وتعامل معه بوصفه شكلاً من أشكال الخير، يعبر عن المشاعر الكامنة في نفوس الأحبة. وقد يرمز الطوفان إلى الثورة التي تجدد كل شيء. ثم يعرض إلى صورة من يواجه المواقف الصعبة منفرداً، فاستخدم السفينة رمزاً للنجاة إذ يستقر فوقها في عالم مضطرب ويفتقد الاستقرار، مع ما يقتضي ذلك من حاجة إلى الصبر والتحمل والانتظار الطويل، والعمل الجاد أملاً بالفرج، يقول في قصيدة "يا طائر الأفق الرمادي":

" وحدي على سطح السفينة واقفُ...

موجٌ يهددني، وريحٌ تعصفُ" (٢).

المسيح والعذراء عليهما السلام

استحضر الشاعر شخصية النبي عيسى الملقب بالسيد المسيح عليه السلام، ووظفه بطريقة رمزية بوصفه صاحب معجزة إبراء المرضى، في إشارة إلى مكانته ومنزلته بما حباه الله من معجزات، وفي ذلك يقول:

"وكأنما مسحَ المسيحُ بكفه وجهي فغاب الهمُ والإعياءُ" (٣)

لقد وظف الشاعر المسيح عليه السلام بوصفه رمزاً للقدرة الفائقة، والمعجزة الربانية، وذلك في إشارة إلى مكانته ومنزلته عند الله سبحانه وتعالى الذي وهبه القدرة على شفاء الأكمه والأبرص، وقد جاء ذلك في قوله تعالى: {أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله} (٤).

(١) الديوان، ص ٣٨.

(٢) الديوان، ص ٤٦.

(٣) الديوان، ص ٨٥.

(٤) سورة آل عمران، آية ٤٩.

أما أمه العذراء (مريم) عليها السلام فقد جاءت صورتها في معرض الاستخدام المباشر في قصيدة "يا قدس" واستحضرها الشاعر بصورتها اللطيفة العذبة' فهي رمز للوداعة والرقة والنقاء، والجمال الروحي والخير وفي ذلك يقول:

وتبَسمَ الأقصى وجففَ دمعَه عن عارضيه ورقتِ العذراء" (١)

في إشارة إلى توحد الهم الفلسطيني بين المسلمين والمسيحيين، وتعايشهما السلمي القائم على التعاطف والمحبة، واشتراكهما بنفس المصير، إذ تقع كنيسة القيامة التي تعرف أيضاً باسم كنيسة العذراء إلى جانب المسجد العمري الذي بناه عمر بن الخطاب عند دخوله القدس فاتحاً. فالعذراء رق قلبها للمسجد الباكي وقد مسح دمعه. وتحيل الصورة إلى قداسة القدس بالنسبة للطرفين.

يوحنا المعمدان (يحيي بن زكريا عليهما السلام)

استحضر الشاعر رمز "يوحنا المعمدان"(٢) وموته على يد الملك اليهودي هيرودتس بسبب الراقصة سالومي، وذكره الزيودي متلازما مع الصليب الذي كان أحد رموزه، وبسبب نهايته المفجعة لأنه لم ينصع للمطالب الظالمة التي أرادها الملك والراقصة. وقد ساوى الشاعر بين النبي عليه السلام في صدقه وبين من يسير على طريقه في رفض الظلم والمجاهرة به، إذ يدفع الرافضون، أصحاب المواقف الثابتة الشجاعة، حياتهم ثمنا في ظل الجور والزيف، وقد يتعرضون للإقصاء والتعذيب والتهميش والقتل الذي عبر عنه الشاعر بالصلب وجعله رمزاً للمعاناة والألم يقول:

"ويصلبني على ألواح يحيي المعمدان"(٣).

الإنجيل والتوراة:

وهي رموز دينية، استخدمها الزيودي بوصفها كتباً مقدسة، ليعبر عن مبلغ حبه لوطنه، وتعامل معها على مستوى التعبير المجازي، إذ اكتسب تعلقه بحبيبته صفة القداسة لصدق مشاعره وعمقها،

(١) الديوان، ص ٨٥.

(٢) يوحنا المعمدان هو ابن خالة المسيح عليه السلام، وهو النبي يحيي بن زكريا عليهما السلام عند المسلمين، وقد قام بتعميد المسيح في مياه نهر الأردن، ومن هنا اكتسب اللقب "المعمدان". وقد هيأ لظهور المسيح، وكان موته سببا في اتباع الناس له.

(٣) الديوان، ص ٣٢.

حتى أصبح له في حبها كتب تصل إلى قداسة الإنجيل والتوراة مجتمعين، حيث ترمز الحبيبة هنا إلى المدينة (مادبا) التي يعشقها ويعشق فتياتها وجمالها، يقول الزيودي في قصيدة "ارتعاشات":

أتيتُ يا مادبـــا صبـــا تُحَرقـــه في عشق غيدك أهدابٌ وقاماتُ

ماذا ساكتبُ عن عينيك يا وجعي لي في غرامك إنجيل وتوراةُ [١].

الرموز التاريخية:

استحضر الزيودي عدداً من الرموز التاريخية في قصائده، ليعبر كل رمز منها عن معنى مختلف، أو معان متشابهة "والشاعر ليس محايدا أمام النص التاريخي، فزوايا النظر في الشخصية التاريخية مختلفة في النصوص التاريخية نفسها، وبعضها مشبع بخيال شعبي لاحق على حضورها الأساسي"[٢] وقد يختلف تناول الشعراء لهذه الشخصيات وتوظيفها تبعاً لرؤاهم الخاصة، ومن هذه الرموز ما يلي:

خالد بن الوليد وابن العاص:

يحمل استحضار الزيودي لشخصيات القادة العرب والمسلمين، من مثل: خالد بن الوليد، وعمرو بن العاص، توقه إلى زمن الانتصارات، وأسفه على الواقع العربي المعاصر، حيث تموت الأحلام، ولا يوجد غير الهزيمة والهوان، في ظل غياب الأهداف الكبرى وعقد الألوية في حياة الناس، إذ تغيب القيادة الشجاعة(خالد) والحكيمة إلى درجة الدهاء (ابن العاص) في وقت استباحة القدس من قبل الأعداء، يقول في قصيدة "يا قدس":

أسقيتُ أحلامي فلم يـــورقْ علـــى درب الهزيمة والهـــوان رجاءُ

لا خالدٌ شقَ الغبارَ حصانـــه لتنامَ تحت ردائه الفيحـــاءُ

كلا ولا ابنُ العاص يسحبُ جيشَه نشوانَ، يزهو في يديه لواء [٣].

وقد وظفهم الشاعر للإشارة إلى الفتوحات والمعارك التي خاضها هؤلاء الأبطال في الزمن البعيد وانتصروا فيها، ورغبة (الشاعر والناس في استعادتها. إذ تبرز الحاجة في زمن الهوان إلى مثل (خالد) الذي يرمز إلى الشجاع والمنقذ والفاتح الذي يأتي على حصانه ليزيل الغمة واللُبس والحيرة،

(١) الديوان، ص ٢٣.

(٢) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية، ص ١٥٣.

(٣) الديوان، ص ٨٦.

ويحقق الأمن والطمأنينة. في حين يرمز (ابن العاص) إلى القائد المظفر الذي يقود الجيش ويرفع الراية. ولكن الزمن لا يجود بمثلهما، ولهذا أجدبت الهزيمة حياة الناس.

داحس والغبراء:

من الرموز التاريخية التي تعود إلى أيام الجاهلية، اسم الحرب التي دارت بين قبيلتي عبس وذبيان العربيتين، واستمرت زهاء أربعين عاماً، وقيل عشرين[1] وداحس والغبراء[2] في الأصل أسماء لخيول شاركت في سباق وكانت سبباً في تناحر القبيلتين المذكورتين، فاكتسبت بذلك صفة الشؤم وطول المدة في استمرار حالة التطاحن بين الإخوة.

وقد استحضر الشاعر هذا الرمز لوصف حالة الشقاق بين العرب المعاصرين، وتناحرهم وتباعدهم، لأسباب واهية لا ترقى إلى الخصومة، ولا تستدعي كل هذا العداء، وتعدى الأمر ذلك إلى لجوء الأطراف المتناحرة إلى مناصرة الأعداء الذين استباحوا المقدسات، وعملوا على ترسيخ حالة الشقاق والتباعد بين الإخوة لتحقيق مطامعهم الخاصة. وقد أورد الشاعر هذا الرمز أيضاً للتذكير بهذه الحادثة التاريخية وللاعتبار بها من حيث لم تجلب للعرب في ذلك الحين سوى الويل والدمار، في إشارة إلى أن ما يحدث الآن من شواهد مشابهة، لا يختلف عن ذلك. يقول الزيودي:

"عادتْ على أرض الجزيرة داحسٌ وتبخترتْ في نخلهـــا الغبراءُ

والنفطُ يقتلُ كلَ يـــوم عاشقـــاً صباً فيصلب جسمَه الأعداءُ" [3].

الفرس والروم:

هي أسماء لشعبين أو حضارتين قديمتين، وظفهما الشاعر بوصفهما رموزا، وذلك على النحو التالي:

الروم:

(١) استند من قال بذلك إلى معلقة الشاعر زهير بن أبي سلمى الذي امتدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان لتدخلهما في الصلح بين القبيلتين وإنهاء الحرب. إذ قال: وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأياً عرفت الدار بعد توهم

تداركتما عبساً وذبيان بعدمـــا تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

(٢) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج١، ص ٣٤٣ ــ ٣٥٥. وانظر: د. السيد عبد العزيز سالم، دراسات في تاريخ العرب، تاريخ العرب قبل الإسلام، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الإسكندرية، ١٩٦٧، ص٣٨١-٣٨٢.

(٣) الديوان، ص ٨٦ ــ ٨٧.

استخدم الشاعر لفظة (الروم) رمزاً للأعداء، وقد اختزلت اللفظة الصراع القديم بين العرب والمسلمين من جهة، والروم من جهة أخرى، الذي استمر قروناً طويلة، منذ أخضع "تراجان" مملكة الأنباط لروما عام (١٠٦) للميلاد، مروراً بمعارك "مؤته" و "اليرموك" وأيام سيف الدولة الحمداني، والحروب الصليبية، وحتى عهد قريب، في إشارة إلى استمرار الصراع.

يقول الزيودي في قصيدة "يا أيها الأفق الرمادي"

النصرُ أينَ النصرُ يا ابن أخي"

الرومُ داستْ عزةَ العرب

الرومُ داستْ عزةَ العرب" (١).

وقد أصبحت اللفظة ترمز لجميع الأعداء على اختلاف أصولهم، وإلى استمرار العداوة والصراع. وقد استخدم الشاعر لفظة "الرومان" أيضا بهذا المعنى، حين قال:

"هذه الأرضُ التي أحببتُ بلوطاتها

واحدة، واحدة

طاردها الرومانُ في قلبي.. وما استسلمت" (٢).

واستخدمها أيضا بهذا المعنى، أي العداوة وقصد بها اليهود، في قصيدة "يا طائر الأفق الرمادي"، ويقصد بالذي مات "سليمان خاطر" الذي أهدى إليه القصيدة، وقد قام سليمان بقتل عدد من اليهود على الحدود المصرية، ثم ما لبث أن وجد مقتولاً في زنزانته، مما أثار غضب الناس والشارع العربي، يقول الزيودي:

"وقلتُ للسفن القريبة من بلاد الروم

صدري كعبةُ العشاق، فاحترقي عليه

لا تغمضوا عينيه..

لا تغمضوا عينيه لما مات، ماتَ وملء عينيه البلاد" (٣).

(١) الديوان، ص ٥٣.

(٢) الديوان، ص ٤٣ ــ ٤٤.

(٣) الديوان، ص ٤٥ ــ ٤٦.

وقد استخدم الشاعر في قصيدة "خرابيش للمرأة والوطن" لفظة "قيصر" وهو لقب استخدم للحكام في أوروبا وروسيا، وظفه الشاعر رمزاً لمن سار على طريق القياصرة من المعاصرين في استعباد الناس، يقول:

"كانوا يقولون

كل الطيور متاع لقيصر

وكل النساء، الرجال

متاع لقيصر

تجرع كؤوس الأسى في هواك تجرع

وكنتُ أحبُ الضياءَ، البنفسجَ، شدوَ العصافير

كانوا يقولون

كل الطيور، الحقول، العصافير، أشياء قيصر

بها وحده يتمتع"(١).

أما الفرس، فتشير هذه اللفظة إلى الإمبراطورية الفارسية قبل الإسلام، وقد شهد التاريخ العربي في ذلك الحين صراعات وحروباً كبيرة بين العرب والفرس، من مثل "وقعة ذي قار"، وقصيدة الشاعر "لقيط بن يعمر الإيادي" الذي كان يعمل في قصر كسرى مشهورة في هذا السياق، فأوجه الشبه كثيرة بين وضع قبيلة الشاعر، إياد، وانغماسها في اللهو والملذات، ووضع الأمة في هذه الأيام، وقصة لقيط بن يعمر الإيادي تحيل إلى العداوة الراسخة قديماً بين العرب والفرس، وقد كان العرب المناذرة يوالون الفرس، في حين كان العرب الغساسنة موالين للروم، وكثيراً ما كانت القبائل العربية تتناحر في سبيل هذا الولاء. ولهذا يشبه الشاعر الزيودي حالة التشرذم والتشظي والانقسام بين العرب المعاصرين بذلك الحال القديم، مستحضراً رموز الفرس والروم، التي تغلغلت في الوجدان العربي، لتحيل إلى مفهوم العداوة الشديدة من جهة، وموالاة الأعداء، وعداء الإخوة، بعضهم لبعض بما يحقق مصالح الأعداء من

(١) انظر الديوان ص ٦٨.

جهة أخرى، في ظل غياب الوعي وفقدان البوصلة، مما يرسخ واقع الهزيمة والانكسار، ويثير مشاعر الحزن والألم نتيجة الشعور بالوحدة وفقدان الأمن والضياع والخذلان على المستويين الفردي والعام.

يقول الزيودي في قصيدة "ارتعاشات":

"دب الخلاف وما بانت مطوقةٌ وأحكمتْ قبضةَ الباغي الخلافاتُ

إن لم توحدْ بواريدُ العدى وطناً فلن توحدَهُ في الضيم اعتقادات

حتى قوله:

لم يبق في الدار لي ركنٌ ولا حجرٌ ووزعتني على الريح الولاءاتُ

هذا إلى الفرس قد سارت ركائبُه وذاك للروم قادته الوساطاتُ "[١].

الرموز الشعبية

مَثَلُ سنمار

استخدم الشاعر لفظة "سنمار" مأخوذة من المثل الشعبي (جازاه جزاء سنمار). ويقال للذي يجازي المحسن بالسوأى، والسنمار من الرجال الذي لا ينام في الليل، وهو اللص في كلام هذيل، وفي لغة ثقيف الهر. و (سنمار) الموجود في المثل هو اسم لرجل رومي. وهو بهذه الصفة ليس من التراث الشعبي العربي، ولكن الشاعر استخدمه استنادا إلى المثل الذي شاع عند العرب.

يقول الزيودي في قصيدة "يا طائر الأفق الرمادي" متأسفا على ما آل إليه حال العرب:

"يا سنمار،

كفاك مضيعةً للوقت بالإنجاز والتعب

النصرُ أين النصرُ يا ابن أخي

الرومُ داست عزةَ العرب" [١].

(١) الديوان، ص ٢٤.

وقد ذكر الشاعر (سنمار) رمزا لسوء عاقبة الإنسان المميز رغم جمال إنجازه، والإنجاز الجميل المتعب الذي لا يصل صاحبه إلى نتيجة سعيدة. أي استخدمه بوصفه رمزاً للمخلصين من الناس، الذين لا يلاقون النتيجة التي يأملونها ويستحقونها، لأن هناك من هو متربص بهم، ليهزمهم، ويعاقبهم، مثلما حدث "لسنمار" المهندس الذي يقال أنه بنى قصر الخورنق أو إيوان كسرى، وحين كان ينتظر المكافأة على إنجازه وفعله الجميل، جوزي بالعقوبة والقتل، بأن ألقي من فوق القصر. إن طلب الشاعر من المخلصين التوقف عن الفعل لأن الهزيمة جاثمة بكل ثقلها، والأعداء يتربصون بالصادقين فيه كشف للواقع، ولكن في الوقت نفسه فيه جلد للذات التي تتوق للنصر، وفي ذلك تعبير عن حالة عميقة من الإحباط واليأس.

المنجـــل:

يستحضر الشاعر من الشعر الشعبي الأغنية التي كان يغنيها الفلاحون في مواسم الحصاد، وفيها يتغنى الفلاح بمنجله (أداة الحصاد) الذي يعينه على إنجاز مهمة الحصاد وتسهيل الحصول على الرزق، وتثير الأغنية عادة الشعور بالفرح إذ يسلو الفلاح بها عن العمل الشاق وتؤذن بغلال القمح، ولكن الشاعر يستحضرها في قصيدة "فراشة عمري المحروق" لتثير الحزن والألم، بسبب تسلط الجباة والسماسرة على رزق الناس وحرمانهم منه، وفي ذلك يقول حبيب:

"حبيبة جوعي المجبول بالعرق البدائي

الذي ينصب من جبهاتنا أواهُ

لو تدرين كم تتقزمُ الكلمات، كم تصغر

هنا غنى حجيجُ القمح

رغيف الخبز عن أفواهنا مقصى، فمن أقصاه؟

وكم جفت وراءَ رحيله أفواه..

هنا غنى حجيج القمح

(١) الديوان، ص ٥٣.

"منجلاه.. منجلي وآ.. منجلاه.."

وكم طلبوا الغلالَ، وقمحُهم أخضر

وحين أتاهم السمسارُ

قش الملحَ والسكر

وقش حجارةَ البيدر

هنا غنى حجيجُ القمح

"منجلي.. منجلي وآمنجلا...هـــ..

منجلي.. وآ..منجلا..هـــ.. منجلي.. وآ..منجلاه..." (١).

ليتحول المنجل بذلك إلى رمز شعبي يستخدمه الشاعر للتعبير عن الأسى والأسف حيث تطغى في النص زفرات الآه، لاختلال معادلة الرزق، فالفلاحون يحصدون رزقهم بالمنجل وبعرق الجباه، ثم يأتي من يحصد ما حصدوا، ويتركهم جوعى.

الرموز الأدبية:

استدعى الزيودي عدداً من الشخصيات الأدبية (القديمة خاصة) بما يخدم تجربته المعاصرة، فهذه الرموز تساعد الشاعر على إيضاح رؤيته، وإيصال رسالته الإبداعية إلى المتلقي، لوضوحها وتغلغلها في وجدان الناس، وحضورها في حياتهم الفكرية والثقافية. ومن هذه الرموز:

ليلى العامرية والخنساء

استحضر الشاعر الخنساء بوصفها رمزاً للحزن العربي والصبر، واقترنت في شعره بليلى العامرية، وهي "شاعرة عربية من قبيلة هوازن، وهي أيضاً ابنة عم المجنون قيس بن الملوح، وصاحبته وعشيقته، عاشت في بادية العرب في فترة خلافة مروان بن الحكم وعبد الملك بن

(١) الديوان، ص ٧٩ ــ ٨٠.

مروان"[١]، ويحمل اسم ليلى رمز المعشوقة العربية، التي استمات الملوح في محاولات الوصول إليها حتى فقد عقله، واستحضرها الشاعر ليستخدمها رمزاً للقدس الجريحة، والأنوثة المعطلة، وليدين من خلالها الرجولة العربية التي توانت عن تحريرها ونجدتها، يقول الزيودي في قصيدة "يا قدس":

"ستظلُ ليلى العامـــرية دمعـــة وكأنها في حزنها الخنساءُ

ولسوف تعتزل الرجال جميعهم عشاقُ ليلى كلُهم جبنـــاء" [٢] .

المطوقة:

قصة الحمامة مع النبي نوح إبان الطوفان مشهورة [٣]، إذ حين عادت بغصن الزيتون، وقد تلهى الغراب قبل ذلك بجيفة ولم يعد، سألها النبي عن المكافأة التي تريدها، فطلبت منه أن يضع لها علامة تبقى خالدة في نسلها إلى الأبد، فطوقها، والتطويق للحمام هو اختلاف لون ريش العنق عن باقي لون الحمامة. والتطويق للمرأة رمز للسيادة. وقد استخدم الشاعر هذه اللفظة مستوحياً ورودها في كتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع، في باب "الحمامة المطوقة" لا سيما وقوع سرب الحمام في شبكة الصياد، وانبراء المطوقة لإنقاذ الجموع بحكمتها وإيثارها، ولكن في واقعنا العربي تغيب هذه الشخصية القائدة، لتصبح الجماعة بلا قيادة حقيقية، وتترك لتواجه الخراب والضياع، في جو من السلبية، ليتسيد المشهد الباغي والمعتدي، في حين يعتقل الأحرار، يقول في قصيدة "ارتعاشات":

"حَمامُ واديك يشدو في مضاربنـــا فتصبح الأرضُ جذلى والـــسمواتُ

رمى الشباكَ على الأسراب معتدياً فأُلقيـــت في الزنـــازين الحَمامـــاتُ

دب الخـــلافُ فما بانت مطوقـــةٌ وأحكمتْ قبضةَ الباغي الخلافاتُ"[٤].

(١) ويكيبيديا.

(٢) الديوان، ص ٨٧.

(٣) هذه القصة من الإسرائيليات وهي ليست مثبتة في الكتب التاريخية.

(٤) الديوان، ص ٢٣ ــ ٢٤.

الرموز الفنية:

غناء زرياب

لقد وصف حبيب غناء البلبل بأنه (زرياب) نسبة لمغن وموسيقي، اشتهر في العصر العباسي بجمال صوته، وقد اضطر للارتحال من بغداد إلى الأندلس، وعلى الرغم من أنه حقق شهرة واسعة هناك، إلا أنه بقي يحن لبغداد ويأسف لمغادرتها حتى أصبح غناؤه رمزاً للحزن والشوق والشجن، استحضر الزيودي اسمه ليعبر من خلاله عن الشوق والحزن والعمل بلا طائل، والمرحلة التاريخية والظروف السائدة لا تعين على تقدير الموهبة الفريدة، ومثلما ارتحل زرياب عن بغداد في الزمن القديم، فقد ارتحل (سليمان خاطر) دون أن يقدر فعله أحد محكوماً بسوء التقدير والفهم، في إشارة إلى سيادة مشاعر الإحباط واليأس والظلم، وتعبيراً عن الأفعال الفردية الجميلة في الزمن الخطأ. يقول الشاعر في قصيدة يا طائر الأفق الرمادي:

"يا طائرَ الأفق الرمادي

لو تعرفُ الظلماتُ سرَ غناك

لانفلتَ السوادُ من السواد

وحتى قوله:

يا بلبلاً،

غنى على أوطانه

ماذا يفيدُ غناؤك الزريابي" [(١)] .

والصورة الشعرية والوصف من أجمل الصور الفنية، خاصة أن زرياب "هو اسم طائر أسود اللون، عذب الصوت يعرف بالشحرور"[(٢)].

(١) الديوان، ص ٤٩ ــ ٥٠.

(٢) ويكيبيديا. وجاء فيها أيضاً أنه: أبو الحسن علي بن نافع الموصلي، موسيقي ومطرب عذب الصوت من بلاد الرافدين من العصر العباسي، كانت له إسهامات كبيرة وعديدة وبارزة في الموسيقى العربية والشرقية، لقب

ومن الرموز الأخرى التي استخدمها الشاعر ويضيق المقام عن التوقف عندها: السرداب، والصحراء.

الخاتمة:

استلهم الشاعر حبيب الزيودي التراث العربي والإسلامي، والتراث الديني العالمي، والتراث التاريخي الإنساني في التعبير عن القضايا التي شغلته في مطلع تجربته الشعرية وباكورة أعماله "الشيخ يحلم بالمطر". وقد استطاع توظيف الرموز التي استخدمها في بناء القصيدة توظيفا جديدا لتعبر عن قضايا العصر الحديث أو الحقبة التي عاش فيها الشاعر، بصورة إبداعية مدهشة، ودقيقة وواضحة، وبشكل أفاد المعنى وعمقه وجعله زاخرا بالدلالات، حين جعل الرموز تشع عبر المستويات العليا للقصيدة فمنح المتلقي بذلك فن الوصول إلى نتيجة إيجابية وهي تحقيق التفاعل المطلوب بينه وبين الرموز الموظفة في النص، وهذا يحيل إلى ثقافة الشاعر وبراعته في توظيف الرموز، وعمق فهمه لدلالاتها الأصلية، وقدرته على وضعها في صور جديدة تحمل المعنى وتقربه إلى المتلقي دون تشويش أو إزعاج، لأنه مستمد من البيئة العربية التي يألفها ومن البيئة العالمية من حيث اتخذ عدد من الرموز صفة الانتشار البالغ والقدرة على التغلغل في وجدان الناس في كل مكان في العالم بوصفه جزءا من الثقافة العالمية.

ولقد نوع الشاعر في استخدام الرموز إذ منها الدينية والأدبية والتاريخية، وقد امتازت نصوصه الشعرية في ديوانه الأول بكثافة الرموز واحتشادها في النص، دون أن يقود ذلك إلى إجهاض دلالات الرمز بسبب المجاورة الرمزية، فقد أضاء كل رمز من الرموز مجاوره، مما وسع الفضاء النصي، وساعد المتلقي على استقبال الرموز واستيعاب وظيفتها ضمن سياق التلقي.

ولم يرم الزيودي من حشد الرموز إلى تحويل النص الأدبي ميدانا لاستعراض ثقافته، بدليل أن الرمز اللاحق كان يزيد إشعاع الرمز السابق له بدلا من أن يطفئه، واحتشدت الرموز في قصيدتين هما: (الشيخ يحلم بالمطر) و (يا قدس) للتعبير عن فكرة وصورة، لم تكن لتكتمل لولا هذه الكثافة،

بزرياب لعذوبة صوته وفصاحة لسانه ولون بشرته القاتم. كان ميلاده عام ٧٨٩ م في الموصل/العراق، ووفاته عام ٨٧٥م في قرطبة/ الأندلس.

وهي ميزة فنية، ووجه من وجوه براعة الشاعر في بناء نص متناغم، غني بالدلالات والرموز التي لم يطغ فيها واحد على الآخر، بل كمل كل رمز منها إشعاع الرمز المجاور له.

ويحتاج توظيف الرموز واحتشادها إلى قارئ أو متلق مثقف قادر على قراءة النص بمستوياته المتعددة وتحليله وفهمه. دون أن نغفل أن المبدع يميل إلى قول كل شيء مرة واحدة في إنتاجه الأول.

إن استخدام الرموز وحسن توظيفها في إنتاج صور جديدة ومعان مبتكرة في الشعر، يحيل إلى تطور حركة الشعر الأردني، وقدرة الشعراء على التخلص من الرقابة في التعبير عن القضايا التي أقلقتهم، والتعبير عما يختلج في نفوسهم، ومساهمة الشاعر في تطور حركة الشعر العربي الأردني في العصر الحديث.

قصيدة "حكاية إبريق الزيت" دراسة تحليليّة

د. حنان إبراهيم العمايرة *

د. سائدة مصلح الضمور

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/١٢/٨م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٨/١١م.

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل قصيدة "حكاية إبريق الزيت" للشاعر "وليد سيف"، فتبدأ بالوقوف عند سيمياء العنوان، وتحللّ عناصر الحكاية الشعرية، وتبيّن أثر البناء المقطعيّ الشعريّ على بُنية القصيدة الدرامية، وتكشف عن تفاصيل الحكاية الشعريّة وعلاقتها بطول النصّ الشعريّ، وتنتهي بالكشف عن أثر المنبّهات البصرية في تحقيق انسجام القارئ مع النصّ الشعريّ.

الكلمات الدالة: النصّ الحكائي، الفراغ البصريّ، تقنيات السرد، القصيدة السرديّة.

* قسم اللغة العربية، كلية السلط للعلوم الإنسانية، كلية السلط الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Poem "The Tale Of Olive Oil Juge": An Analytical Study

Dr. Hanan Ebrahim Amayrah

Dr. Saidah Musleh Domour

Abstract

This study seeks to analyze the poem "The Tale of Olive Oil Jug" by the poet Walid Saif. It begins with standing at the title and analyzing the elements of the poetic tale, showing the effect of the poetic stanza on the structure of the study's poem, detecting the details of the poetic story and its relationship to the length of the poetic stanza, ending with revealing the effect of visual stimuli in achieving the harmony of the reader with a poetic stanza.

Keyword: Textual Narrative, Optical Vacuum, Narrative Techniques, Narrative Poem.

المقدمة:

يعدّ البناء القصصيّ ملمحًا أسلوبيًّا مرافقًا للشعر منذ القدم، فالمعلقات لم تخلُ من دراميّة الحدث رغم غنائيّتها؛ فهي قصائد تروي معاناة الوقوف على أطلال المحبوبة، والسعي وراء ها في رحلةٍ مليئةٍ بالتّعب، والشقاء وصولًا للممدوح الذي يرجو الشاعر مطلبة عنده، ويمكن للقارئ أن يتمثّلها في وعيه وينقلها بصورة تمثيليّةٍ على خشبةٍ مسرحيّةٍ. وقد كان البناء الدرامي عماد المسرح الشعريّ عند الإغريق والرومان، إذ كانت تكتب مسرحياتهم شعرًا لا نثرًا، وبقي هذا الملمح موجودًا في القصيدة الحديثة التي اختطّت نهجًا يقوم على المزاوجة بين المنطلق الغنائيّ، والتفكير الدراميّ ومعالجته؛ فشكّلت المقوّمات الدراميّة رابطًا يجمع بين الذاتيّ والموضوعيّ، والغنائيّة والدراميّة [١].

ولعلّ القارئ يلحظ كثرة توظيف البناء القصصيّ في القصيدة العربيّة الحديثة، وهي محاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث، وتحويله إلى كائنٍ حي يضجّ بالحركة على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام الخيال الشعري الحرّ بطاقته المغامرة [٢].

ويمكننا أن نقرأ القصيدة، ونلحظ الفعل الدراميّ الذي لا يمتدّ امتداد مسرحيةٍ تستغرق ساعتين أو ثلاثٍ، بل يضغط ويكثّف، ويعمل طاقته عن طريق التشبيه والتناقض، والنكتة والإيقاع والقافية وغير ذلك من معتمدات الفن الشعريّ [٣].

ووليد سيف أديبٌ شاعرٌ وقاصٌّ ومسرحيٌّ، وأكاديميّ وكاتب درامي*، وقد ظهر حسّه الدرامي في نصوصه الشعريّة، إذ نجد أن القصيدة الشعرية قادرة على استبطان الأبعاد النفسيّة، ويفعّل عنصر الحوار، وينتقل من جوّ الخطابيّة والغنائيّة إلى جوّ الحكاية التي تشكّل ملمحًا أسلوبيًا بارزًا في قصائده الشعريّة، فالشّاعر يعلن عن حكايته الشعرية من العتبة النصيّة الأولى، من العنوان الذي جاء واضحاً

(١) كندي، محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط (١)، بيروت، دار الكتاب الجديدة، ٢٠٠٣، ص(٢٥٤).

(٢) غنيم، كمال: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير، فلسطين، جامعة النجاح، ١٩٩٧م، ص(١٥٢).

(٣) حسيب، عماد: البناء الدرامي في الشعر القديم، http:www.alquds.com

*) ولد في باقة الغربية في قضاء طولكرم عام ١٩٤٨، تخرج في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية عام ١٩٧٠م، سافر بعدها إلى بريطانيا لإكمال دراسته ، فحصل على الدكتوراة في اللسانيات من جامعة لندن، عمل ١٩٨٧م مديرا للإنتاج التعليمي في جامعة القدس المفتوحة، نشر ثلاث مجموعات شعرية على التوالي: "قصائد في زمن الفتح عام ١٩٦٩ ومن هذه المجموعة أخذت هذه القصيدة، و "وشم على ذراع خضرة" ١٩٧٠م و "تغريبة بني فلسطين" ١٩٨٠، وكتب في المسرح "ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ" وله في الدراما مجموعة كبيرة من الأعمال التاريخية؛ مثل الزير سالم، والخنساء، وصلاح الدين الأيوبي، وثلاثية الأندلس، والتغريبة الفلسطينية، وعمر بن الخطاب. وله سيرة ذاتية بعنوانا: "الشاهد والمشهود" انظر: الشاهد والمشهود سيرة ومراجعات فكرية، ط١، دار ناشر، ٢٠١٦م.

في الإعلان عن الحكاية الشعرية إنها :) حكاية إبريق الزيت[1]. وقد حرص الشاعر على أن يزوّد القارئ بنصّ الحكاية قبل الولوج إلى النص الشعري في القصيدة حرصًا منه على تفاعل المتلقيّ مع نصّه؛ فيزوّدنا بالنص الآتي:) عندما كنا صغاراً، كانت الأم تمسك أصابعنا وتقول: هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت؟ فنقول: نعم، فتقول إن قلتم نعم أو لم تقولوا، هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت؟ فنقول: لا، فتقول: إن قلتم لا أو لم تقولوا، هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت؟! وهكذا كانت تفعل مع كل إجابة نجيبها، ويظلّ السؤال قائماً على شفتيها، دون أن يكون هناك حكاية تقال.. أو تسمع.. وعندما نتعب، كنا نهرب من رتابة السؤال بالصمت، لكنّها تستمرّ فتقول: إن صمتم أو لم تصمتوا، هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت ؟!

وهذه الحكاية من الحكايا (الخراريف) المعروفة في بلاد الشام، وتستخدم بكثرةٍ للدّلالة على حالةٍ متكررةٍ قد لا تنتهي، كمن يدور حول حلقةٍ مفرغةٍ، لا يجد سبيلًا إلى كسرها أو الخروج منها، ولا شكّ أن الشاعر ارتقى بالنص من بنية الحكاية العامية (المحكيّة) التي تتداولها ألسنة العامّة، إلى النصّ المُحكَم البناء باللغة الفصيحة؛ ليجعلها مقدّمة تمهيديّة للنصّ الشعريّ الذي بدأ بالسؤال الاستفهاميّ الذي بدأ بالإحالة لهذه الحكاية، فجاء في مقدمة القصيدة:

- هل أحكي قصة إبريق الزيت؟!
- إنْ قُلْتُم نَسْمَعُها أَو قُلْتُم لا
- هل أحكي قِصّة إبْرِيق الزّيت؟!
- هلْ أحكي قصّة إبْريق الزّيت؟!
- هلْ أحْكي قصّةَ إبريق الزّيت؟!

إن هذه المتوالية الاستفهاميّة التعجبيّة توحي بالإيقاعيّة الموسيقيّة المتناغمة مع أحداث الحكاية التي توحي بسيرورة الأحداث اللامتناهية التي تمرّ على الشّعب الفلسطينيّ، الذي تتوالى عبر الأجيال رسالته في المقاومة.

فهذه الحكاية من الخراريف الشعبية حيث يتحلّق الأطفال حول أمهم ويقولون:) خرّفينا خرّيفية، فتقول الأم: أخرّفكم إبريق الزيت؟

(١) سيف، وليد: قصائد في زمن الفتح، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩، ص (٩).

- الأطفال: خرفي
- الأم: وحدوا الله، لا إله الله، أخرّف ولا ما أخرّف؟ أخرّفكم إبريق الزيت؟
- الأطفال: احكي.

الأم: أحكي ولا ما أحكي؟ أحكي لكم إبريق الزيت؟

- الأطفال (بضجر): قولي
- الأم: أقول ولا ما أقول؟ أخرفكم إبريق الزيت؟
- الأطفال: بدناش
- الأم: بدناش ولا ما بدناش، أخرفكم إبريق الزيت
- الأطفال: أف عاد، ما بدنا.
- الأم: أف عاد ما بدنا ولا ما أف عاد. أخرفكم إبريق الزيت؟
- الأطفال: بدنا انـــّام.
- الأم: بدنا انّام ولا ما بدنا انّام، أخرّفكم إبريق الزيت.

وهكذا ييأس الأطفال وينامون دون سماع الحكاية.

يلاحظ الدّارس مدى التباين في المستوى اللغويّ للنصّ الحكائيّ، فالشاعر ارتقـــى بـــالنصّ مـــن بعدين؛ الاختصار في مستويات التّكرار للنصّ الاستفهاميّ، والانتقال من بنية النصّ المحكـــيّ للـــنصّ الفّصيح؛ ليجعله منسجمًا مع الجملة الشعريّة في قصيدته.

والحكاية الشعبيّة مرجعٌ جمعيٌّ مشتركٌ في الفكر الإنسانيّ؛ فهي في صورتها الأولى خبرٌ ينتقـــل بين مجموعة من الأشخاص، ثم تبدأ كلُّ مجموعةٍ بإضافة ما يتواءم مع معتقداتها وأفكارها إلـــى هـــذا الخبر، فقد كانت الحكاية) في صورتها الأولى مجرد خبر أو مجموعة أخبار التي تتصـــل بتجـــارب روحية ونفسية عاشها الناس منذ القدم، وحرصوا على الاحتفاظ بها، ونقلها عبر الأجيال عن طريـــق الرواية الشفوية، وترتبط الحكاية في معظم الأحيان بالأساطير وحكايـــات البطولـــة تعطيهـــا حيويّـــةً وجدة[١].

(١) انظر: دير لاين فريد ريش فون، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عزالدين اسماعيل، ط١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٣، ص (٦-١١).

وعادة ما ترتبط الحكاية بالمرأة بشكل عام كالأم أو الجدة، وهما تمثلان مرسل النصّ الحكـائيّ، وتشكّلان المرجع المعرفيّ في إصدار النصّ الذي يحمل أبعادًا توعويّة، فالنصّ الحكائيّ لا يأتي عبثًا، بل غاياته القصديّة تتجدد في كل مرّة يروى فيها، وكما يقال الحكاية من أقدر الآداب علـى التّوعيـة والنّصح والإرشاد:) فالحكايات والقصص الشعبية كانت وما زالت شائعةً، وكانت النساء يقصصن على الصغار حكاياتهنّ، وتلك الحكايات بشكل عام خرافية، والحكايات تعتبر من أقدر الآداب على تمثيـل الأخلاق والعادات، إذ تخزّن تراث الأمة، وتصون اللهجات من الاندثار) ولا شكّ أنّ العنـوان أحـال المتلقّي إلى ثيمةِ القصيدة، وهذا ما يدفعنا إلى البحث في سيميائيّة العنوان، وأثره في بنية الحكاية فـي هذه القصيدة ؟

أولًا: سيميائيّة العنوان:

لم تكن (عنونة) القصائد أمرًا مألوفًا عند الشّعراء القدماء؛ فالقصيدة عندهم عُرفت بمطلعها، فشكل المطلع عتبة نصيّة للمحور العام الذي يسعى الشاعر لإيصاله؛ لذلك أولى النّقاد اهتمامًا بالغًا بالمطلع، ووضعوا الشروط التي تحكمه فرأوا أن الشاعر لا بد أن يحسن الابتداء بالكلام، فالابتداء أوّل ما يقع في السمع من الكلام، فينبغي أن يكون مونقًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا؛ لأنَ ذلك يدعو إلى الاسـتماع لمـا يجيء بعده من الكلام[1]؛ أمّا ابن قتيبة فقد جعل مطلع القصيدة غالبًا ما يدور حول النسيب؛ وقد علّـل ذلك بأن هذا الموضوع يجذب السامعين إليه؛ لما قد جعل الله تعالى في تركيب العباد من محبّة الغـزل وإلف النساء[2].

ومن أهميّة المطلع عند القدماء جاءت أهميّة العنوان عند المحدثين، فأصبح الشـاعر يفكّـر فـي تسمية القصيدة ليؤدي وظيفته في لحمة النص؛ ولعلّ اهتمام الشاعر بهذه التسمية يعود إلـى إعطـاء العمل الأدبي سمة إبداعيّة، تمنحه البقاء؛ "فالعنوان ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نص موازٍ[3]. "فكثير من القصائد قد تختفي ويبقى عنوانها؛ ليـوحي بدلالات القصيدة، وقد يكون العنوان موازيًا لقصيدةٍ بأكملها لأن فيه خصائص إيحائيةٍ وثراء وطاقـات فنيّةٍ؛ فهو مدخل لفهم المضمون النصيّ للقصيدة، وإضاءة للمحتوى الشعريّ. وهذا ما نجده في عنوان هذه القصيدة القائم على الإعلان الصيح عن المضمون والغاية من هذا التوظيف الإيحائي للعنوان؛ فـ "حكاية إبريق الزيت" جملة اسمية ذات تكثيف إيحائي؛ تكررّت في صيغتها البنائية الاستفهامية في ثلاثة

(١) انظر: العسكري، أبو هلال، ت١٠٠٥م/٣٩٥ه: الصناعتين، الكتابة والشعر، ص (٤٨٩-٤٩٤-٤٩٦).

(٢) انظر: ابن قتيبة، ت٨٩٩م/ ٢٧٦ه، الشعر والشعراء، (ج١/ ص(٧٠).

(٣) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ص (٣٧)

عشر موضعاً في القصيدة، ولا شكّ أن هذا التكرار البنائي لجملة العنوان يحمل أثره في دلالة النص، فالعنوان يحيل إلى حكاية ذهبت مذهب المثل، وهو مستوحى من الموروث التاريخيّ والشعبيّ، وقد وظّفها الشاعر؛ ليحيل إلى أبعادٍ جديدةٍ تتجاوز حدود الدلالة القديمة، ولذا نجد الشاعر حرص على تزويد القارئ بنص الحكاية حتى لا نقف عند حدود المعنى التقليدي، لنتجاوز دلالات ما وراء النص المباشر، فالقارئ يستدعي هنا نصّين النص الأصلي للحكاية والنص الشعري في القصيدة ويوازي بين النصّين لتتحق الدلالات الجديدة التي تتجدد بالقراءات التأويلية عند فئة القرّاء، ومن هنا فإننا نشير إلى وظائف العنوان؛ وهي كثيرة ، نذكر منها؛ تعيين الأثر "العمل، النص"، والدلالة على محتواه، وإعطاؤه قيمة، وجذب القارئ، وإغراؤه[1]. ولا شكّ أنّ هذه الوظائف تحقّقت في عنوان هذه القصيدة.

ثانياً: العناصر الحكائيّة في القصّة الشّعريّة

يلحظ الدارس أنّ عناصر الحكاية في بنيتها الأصلية ثابتةٌ، ومن هذه العناصر تتولّد عناصرَ جديدة فالأمّ والأطفال هم الأبطال الرئيسيون لهذه الحكاية، وهناك راوٍ متغيّر لهذه الحكاية، فالراوي الأول لهذه الحكاية هي الأم، وهناك راوٍ ثانٍ ينقل الحكاية للمتلقي، وهذا الراوي متغيّر فقد تعدد الرواة لهذه الحكاية، والراوي الذي ينقل الحكاية للقارئ هنا الشاعر "وليد سيف".

وفي ضمن هذه الحكاية تتولّد حكايات فرعية أخرى، ففي المقطع الرابع يروي لنا الشاعر قصته حين ودّع الأهل وكرم اللوز وسور الدار وحمل قيثارته على كتفه وهاجر؛ ليلقى في هجرته كل إنسان تائه، وفي المقطع الخامس يتابع قصة المعاناة في الاغتراب ويضيف تفاصيل زمانية لقصّته، فهو في مساء بارد مضبب العيون يبحث عن من يساعده، فالعالم كبير وملفّع بالثلج، فيأتي الصديق الذي يسانده في الرحلة ليمدّه بالعزم، ويذكّره بحكاية إبريق الزيت.

في بنية الحكاية الأصلية نجد عنصر الحوار يتغلّب على السرد، ولكننا حين نلِج القصّة الشعريّة المتولّدة من هذه الحكاية نجدها تقوم على السّرد الغنائيّ، حيث تتحكم التفعيلة والوزن والإيقاع في صياغة الجملة الشعرية، أما العناصر الأخرى فنجدها محدودة، فالزمان يبدأ بجملة": عندما كنّا صغارًا" وتنتهي في زمن مفتوح.

وفي التفاصيل الزمنية للحكاية الفرعية نجد الشاعر يهتمّ بالإحالات الزمنية التي تساهم في بناء الصورة الشعريّة، فالمساء باردٌ مضبب العيون، يوحي بمعنى الخوف والوحدة، ويزيد الصورة تفصيلاً

(١) انظر: يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النصي، ص (١١٣).

حين يرسم ويوضّح المعالم المكانيّة التي يواجهها هذا المغترب، فهو خلف كوة الكوخ قانعاً على جبل، ليأتي بتفاصيل جديدة تعكس مرارة الفلسطينيّ الذي يواجه الغربة والوحدة، فهو حين تلفّع بالثلج، نادى:) من يمنح الغريب دفء ليلة)؟. وأعلن أنه لو أنصف الزمان لما شقي الفلسطيني بالسفر، ولكن كان يأتي صوت صاحبه كشخصية ثانوية تسانده في غربته، هذا الصوت كان يذكره بحكاية إبريق الزيق.

ثالثاً: البناء المقطعيّ

يلحظ الدّارس أنّ الشّاعر قسّم قصيدته تسعة مقاطع، وكل مقطع يفضي إلى المقطع الذي يليه، لتشكّل كلّاً متكاملاً": والبناء المقطعي أسلوب تتشكّل القصيدة وفقه في أجزاء عدّة، كل جزء يعدّ وحدة شعرية واحدة مترابطة، تمهّد للجزء الذي يليه [1].

فالشاعر ابتدأ مقطعه الأوّل بالنصّ الاستفهامي الذي جاء على لسان الأم في صيغته الأولى: "هل أحكي قصة إبريق الزيت"؟ ثم ينتقل السؤال من الأم إلى الشاعر ليلقي هذا السؤال على المتلقي لقصيدته، ويبقى السؤال قائمًا ومتكررًا بعدد تكرارات قرّائه، وينتهي المقطع الأول بسطرين فارغين يشغلهما نقاط تدلّ على هذا الفراغ، وفي ذلك إيحاء بتكرار السؤال الذي لا ينتهي

أما المقطع الثاني؛ فيكمل ثنائية اللوم للنفس واستحالة الأمر إلى اللاشيء لأننا في حالة السقوط لا نملك إلا الأماني كاعتذار عن التقصير عن تقديم التضحيات للوطن، يقول:

– وليس لي إذا قَثُرت عن طريق

–.. أن أقول: شائكاً

– لكن لي إذا سقطتُ أن أقول:

– وددت ... كم وددت

– لكنما.. وددت ...كم وددت!!

– "هل أحكي قصة إبريق الزيت"؟!!

فكما نام الأولاد قبل أن يعرفوا قصة إبريق الزيت، فإن الأماني التي نود أن نحققها كثيرة ولم تظهر وتظلّ هذه الأماني مجهولةً كقصّة الإبريق؛ فهذه القصّة تظلّ لازمةً موسيقيّةً، ومضمونيّةً تجمع المقاطع الشعريّة في كلٍّ متكاملٍ، فالمقطع الثالث يحكي قصة الطفل البريء الذي ضحك منه أطفال

(١) انظر: الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف–دراسة تحليلية، ص (٣٥-٣٦).

الدنيا؛ لأنّه أراد أن يستذكر معاناته، وأرضه وإرثه فبكى؛ لأنّ الأطفال ضحكوا من قصّة الإبريق؛ يقول:

- لكني حين رأيت الدنيا .. قلت
- "هل أحكي قصة إبريق الزيت"
- ضحك الأطفال على جنبي
- وأنا أطبقت الكفّ على وجهي ..
- وبكيت!

إنّ بكاء الطفل الذي انتهى به المقطع الثالث، مدخلًا للحزن والوداع الذي ابتدأ به المقطع الرابع، فبكاء الطفل الذي جاء صوته على لسان الشاعر، فتحدّث بضمير المتكلّم يوحي بحجم الألم الذي حمله الشاعر في حين كان الأطفال الآخرون يضحكون اختار هو البكاء، فالبكاء على ضياع القصة، قصة الأرض والوطن؛ فتأتي فاتحة المقطع الرابع حزينة لأنها حافلة بمشهد الوداع، فالوداع يتناسب مع البكاء في المقطع السابق؛ يقول الشاعر:

- ودّعت الأهل وكرم اللّوز وسور الدار
- وكلاب الحارة تنبح في باب الجزّار
- وحملت على كتفيّ القيتار

ورغم الوداع والألم إلا أنّ الشاعر أعطى لنفسه فرصةً للأمل؛ لكي يبثّ شكواه عبر قيثارةٍ تبعث أنغام الأمل، والتجدّد، فيصبح الموروث الحكائي عاملًا يوحّد أبناء الشعب الفلسطيني، وهذا ما نجده في نهاية المقطع الرابع؛ يقول:

- يخصب غيم بالأمطار
- فاخضرّي يا هذي الشمس العريانة
- حتى يلقى هذا الإنسان التائه إنسانه
- يعرف منها قصة إبريق الزيت
- يحكيها للجمع الملتفّ على أرض البيت.

فالحكاية التي يحكيها الإنسان التائه للجمع الملتفّ هي حكاية "إبريق الزيت"، فتشكّل الحكاية هنا عامل وحدة لجميع التائهين الذين يبحثون عن تاريخهم وأرض، ويستمّر نداؤه في المقطع

الخامس لجميع أصدقائه التائهين؛ لعلّه يجد العون في رحلة البحث عمّن يعود معه لوطنه وذاكرته وتاريخه؛ يقول:

- فيا صديق لا تخف ...
- ما جئت طاويًا لـــسوء
- ولا أتيت هاربًا... يتبعني الرجال والكلاب
- ولست يا صديق طامعًا بغير ليلة ...

فالشاعر يطمع بمن يشاركه رحلة العودة إلى الوطن، إلى الأرض؛ إلى الحبيبة؛ وهكذا ابتـــدأ المقطع السادس بإعلان العودة إلى الحبيبة، يقول:

- يا حبي
- ها أنا جئتك ليس لديّ سوى قيثار
- يمطرني حُـــلْماً حين يحزّ على قلبي الضوء
- قصصاً عن عنترة العبسيّ ...
- وأوذيسيوس الجبّار
- فافتح لي بابك لا تبخل

فالشاعر عبر قيثارته وأغانيه وموروثه الأدبي والتاريخي ينشُد العودة إلى الوطن، ويتمنـــى أن يفتح له الوطن الأبواب ليعود رغم كل الظروف، وتستمرّ رحلة المقاومة من أجـــل العـــودة إلـــى الأرض، ويلتفّ مع أبناء وطنه في حضنٍ دافئ يستحضرون فيه حديث الموروث في "حكاية إبريق الزيت" فتصبح الحكاية ملاذًا ومرجعًا للتائهين عن وطنهم، يقول:

- ها أنا أغفو في عينيك
- مسّح شعري ... هدهدني بين يديك
- واحكي لي قصة إبريق الزيت
- ما زال الجمع الملتف على أرض البيت
- يا حزني، يا حزن الجمع الملتفّ على أرض البيت

إن الجمع الذي التف حول الشاعر أعاد ذكرياته الحزينة، فرسالة المقاومة مـــا زالـــت مســـتمرّة، وحكاية الإبريق ما زالت مجهولة، وما زال الأطفال يبحثون عن الحقائق فلا يجـــدونها؛ لـــذلك نجـــد المقطع السابع ينتهي بالبكاء رغم العودة إلى الوطن، يقول:

- هل أحكي قصة إبريق الزيت؟
- .....
- دفن الوجه بكفّيه حبيبي ... وبكى!
- وأنا أخفيت الوجه بكفّـــي ... وبكيت!

فالبكاء هو القاسم المشترك بين الأطفال الذين ينتظرون حكاية النصر، فكلّما سمعوا حكاية إبريق الزيت، تذكّروا المجهول الذي لم ينتهِ رغم محاولات المقاومة، فالبكاء الذي حاول الشاعر أن يخفيـــه بين أحضان حبيبه في نهاية المقطع السابع، انسجم مع نداءاته في مطلع المقطع الثامن؛ يقول:

- يا حزني ... يا حزن حبيبي
- وأنا أحمل فوق الكتف القيثار
- لا ترفع كفّك يا حبّي ...
- يا وهج النار ويا دفقة أمطار
- فأنا إن كنت سأرحل هذا الفجر
- لن أعزف قصصاً عن عنترة العبسي ...
- وأوذيسيوس الجبّار
- سأحدّث عن هذي الليلة بالأشعار
- فإذا كان الحزن يظل ... وليس مفرّ

فالشاعر يقرر أن يحمل حزنه ويعبّر عن نصوصه الشعرية، فيحمل القيثارة ليواجه الحقائق كمـــا هي، فلا مفرّ من المقاومة، ولن يكتفي باستعادة أمجاد الماضي وقصص بطولات عنترة والأقـــدمين، فهو يرى أنّ العالم الذي أدار ظهره للشعب الفلسطيني لن يثنيَ هذا الشعب عن مسيرة المقاومة، رغـــم كل البكاء والحزن؛ يقول في نهاية المقطع الثامن:

- يكفيني يا حبّي عالمنا الواحد
- يكفيني أنّي من بعد الليلة

- إذ أرسل فوق العالم نظره
- فسأبصر ظهرك .. لا ظهري
- يكفيني أنك بعد سؤالي: أنت سألت
- يكفيني أني – حين بكيت –
- أنا يا روح بكيت!

في كل مرّة يتأمل الشاعر العودة نجده ينتهي بالبكاء، ليعود في بكائه إلى الجمع الملتفّ على أرض البيت حيث ينتظر والدته لتكمل له الحكاية، ولكنها لن تكتمل، لهذا نجده ينهي قصيدته كما بدأها باستمرار الحكاية للجمع الملتف في البيت، يقول:

- يا هذا الجمع الملتف على أرض البيت
- هل أحكي قصّة إبريق الزيت
- إن قلتم لا ... أو نسمعها
- هل أحكي قصّة إبريق الزيت
- هل أحكي قصّة إبريق الزيت؟!!

وهكذا نجد القصيدة بمقاطعها التسعة تمثّل كلًّا متكاملا، ولا شكّ أنّ القصيدة لا تمثّل موضوعًا ذاتيًا، بل هو موضوعٌ جمعيٌّ يصوّر قضيّةً إنسانيّةً، فالأرض المسلوبة، وحكايات المقاومة والغربة مواضيع جماعية، تتطلب أبعادًا توضيحيّة، لذلك لجأ الشاعر إلى تعدد المقاطع، إذ إن "هناك علاقة بين طول القصيدة وموضوعها" (١).

فالتعدّد في المقاطع الشعريّة لم يأتِ عبثًا، بل جاء على نظام مرقّم لغايات قصديّةٍ، إذ حرص على أن يسبق كلّ مقطعٍ برقمٍ يشكّل مدخلاً للنصّ، بحيث يستطيع القارئ أن يترجم المضمون الذي يحمله رقم كلّ مقطعٍ؛ فنجد أنّ المقطع الأول والتاسع "الأخير" يحملان الفكرة ذاتها، وكأنّ المقطع الأخير صورة مكررةٌ للمقطع الأوّل، وهذه هي الحكاية التي تبقى مستمرّةً كالدائرة التي لا تنتهي.

(١) انظر: بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، السابق، ص (٢٥٧-٢٥٨) .

ويلحظ أن جميع المقاطع حافظت على ثيمةٍ واحدةٍ وهي البحث عن الوحدة في جمع ملتفٍّ حول البيت من أجل استمرار رسالة المقاومة، ولتبقى حكاية الأم متداولة بين الأجيال، حكاية لا تكتمل إلا بالنصر، ورغم البكاء والحزن الذي ظهر جليّا في معظم المقاطع الشعرية إلا أنّ الأمل لم يغب عن هذه القصيدة، فالقيثارة التي حملها الشاعر جاءت بألحان الشوق والحنين للماضي بتاريخه وموروثه، وتبقى حكاية الحب للأرض رغم غموضها مستمرّة من أجل المقاومة والأمل في الأجيال القادمة.

- المنبّهات البصرية:

يمثّل التّشكيل البصري للنصّ الشعري الحديث ملمحاً دالاً على المضمون، إذ بإمكان الشاعر أن يستغلّ طاقات اللغة بعدة صور؛ كالتّقطيع للحروف وتوزيعها على السطر الشعري بشكل عمودي أو أفقي، ولكلّ شكل دلالة ؛ إضافةً إلى استغلال علامات الترقيم وتوظيفها في النص الشعري لتساعد في إيصال الدلالة للقارئ وكذلك الإزاحة الجانبية، وللفراغ أو "الصمت الكتابي" أيضاً دلالته القصدية في بنية السطر والمقطع واللوحة الشعرية؛ فتشكيل فضاء النص الشعري محاولة تعكس الذات الشاعرة في علاقتها الإشكالية بمحيطها، وهذا يجعل النص متجاذباً بين حركتين، الأولى داخلية تتمثل في المضمون وترتبط بحركة الذات، والثانية خارجية، تتمثل في الشكل، وترتبط ببنية الواقع[١].

فما من شكّ أنّ الشاعر يحاول استغلال جميع حروف اللغة، وعلامات الترقيم، وتقنيات الطباعة على المساحة البيضاء في الورقة ليشكّل الدلالة ويبني المضمون، فيوظّف هذه المهارة ويستغلّ كل التقنيات البنائية من أجل جذب القارئ لنصّه، وضمان التفاعل بين عناصر العملية الإبداعية "الشعرية"؛ ولأن المنبّهات البصرية تساهم في تشكيل الدلالة فهي تساهم في الكشف عن التفاعلات في الأحداث السرية داخل القصة الشعرية، فعلامات الترقيم غالبًا توظّف في النصّ النثري؛ ولكن بعض الشعراء المحدثين أصبحوا يوظّفون علامات الترقيم لغايات المساهمة في تحقيق وتأكيدها، لا سيّما إذا كان البعد القصصي متجليّاً في القصيدة الشعرية، مثل هذه القصيدة؛ وقد لجأ الشاعر لعدة تقنيات بصرية في هذه القصيدة؛ يمكننا إجمالها بما يأتي:

أ- الصّمت الكتابيّ المتمثّل بالفراغ أو نظام النقاط:

الصّمت الكتابيّ هو المساحة البيضاء التي يستغلها الشاعر في مساحة الصفحة، ويوظّفها توظيفًا قصديًّا ليحقّق دلالةً محدّدةً، ويتحقق ذلك من خلال علاقتها بالحروف المكتوبة باللون الأسود، فتصبح

(١) انظر: الهاشمي، علوي: تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً – نموذج التجربة الشعرية في البحرين، مجلة الوحدة، ع (٨٢-٨٣) ١٩٩١، ص (٨٢).

الثنائية الضدية بين الأبيض والأسود ذات دلالة مضمونية إيحائية، ونلحظ في هذه القصيدة توظيف عدّة صور وأنماط للفراغ، وهي:

أولاً: الفراغ المنقوط

لجأ الشاعر إلى نظام الفراغ المنقوط كتعبير رمزي عن الكلام المحذوف الذي يحمل عدة دلالات؛ فقد لجأ إلى ذلك لكي لا يكرر الكلام لأن التكرار يسير في دائرةٍ مغلقةٍ لا تنتهي؛ وهذه هي قصة إبريق الزيت؛ ففي نهاية المقطع الأول يقول:

- إن قلتم نسمعها أو قلتم لا
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!! ؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت !!؟
- . . . . . .
- . . . . . .

إن الفراغ المنقوط الموازي في بنائه شكل الكتابة يشير إلى نصّ غائب يدعو القارئ لاستعادته وهكذا يضمن الشاعر استمرار الحكاية، وهنا تصبح عملية الإبداع الشعري عملية مشتركة بين القارئ والشاعر، وهذا ما يحقق جماليّة النصّ.

وقد تكون النقاط في السطر الشعري عنصر تسريعٍ للنصّ، ولإشراك القارئ في التخيّل للمشهد الشعريّ، ومن ذلك قول الشاعر:

- دفنت الوجه بكفّيه حبيبي . . وبكى
- وأنا أخفيت الوجه بكفّي . . وبكيتّ
- يا حزني . . يا حزن حبيبي . . .

نلحظ في المقطع السابق أن النقاط تمثّل عملية اختصار للمشهد ، لكي يحفّز مخيّلة المتلقي لتعبئة هذا الفراغ بما يتواءم مع طبيعة هذا المشهد، فلنا أن نتخيل أن الحبيب دفن وجهه بكلتا كفّتيه وأجهش بالبكاء، وقد كانت يداه متعبتين من الألم، إنّ هذا التحليل قد يكون من قبيل الاجتهاد عند القارئ، وقد يكون لقارئ تفسير آخر لهذه النقاط التي توحي بمعنى المعاناة نتيجة تكرار كلمات الحزن والبكاء، ولا

شكّ أن المحذوف قصديًا هنا يدلّ على كثرة المعاناة من الحزن، وفي موضع آخر جاءت النقاط لتدلّ على مرور الزمن والانتقال إلى مرحلةٍ جديدةٍ، ومن ذلك قول وليد سيف:

- ولا تعطي نورك حيث النار
- واغفي حيناً . . .
- يخصب غيم الأمطار

وفي موضعٍ آخر يقول:

- فاتركني أبحر في عينيك . .
- وأبحِـر ... أبحِرْ في عينيّ .

إنّ القارئ يشعر من خلال هذه النقاط المسكوت عنها بمرور الزمن، وكأنّها توحي بمرور وقت النوم في المقطع الأولّ، وبعد الغفوة تكون الصحوة فتأتي الأمطار بالخصب.

أمّا المقطع الثاني فيسير إلى امتداد الزمن في إبحار الشاعر في عينيّ المحبوبة، حتى وصل إلى حقيقة التّماهي بين عينيه وعينيها، إن هذا التّماهي، والتّوحّد، والتأملّ الذي لم تغب عنه البنية الإيقاعية احتاج إلى زمن استوعبه القارئ من خلال هذه النّقاط.

ثانياً: المساحة البيضاء الفارغة التي تحيط بالبناء الرقمي للمقاطع الشعرية

لقد اتخذ الشاعر أسلوب البناء المقطعي لقصيدته، فجاء كلّ مقطعٍ مرقمًا بأرقام مرتبةٍ بالتدرّج من (١-٩)، فالشاعر لم يختر صيغة الأرقام بصورة كلمات فصيحة، فلم يقل أولاً، ثانياً.. الخ. إضافة إلى أنه جعل كلّ رقم محاطاً بمساحة بيضاء بارزةٍ، ليعلن بذلك الانتقال من محور لآخر، ولعلّ في البناء الرياضي صورة رقمية أكثر جاذبية للقارئ وكأنها محفّزٌ ذهني داخلي في بنية هذه القصيدة لهذا الانتقال، وبهذا يصبح القارئ أكثر استعدادًا للانتقال من محور لآخر، فالربط بين هذه المحاور يتطلّب جهداً إضافيًّا من المتلقّي؛ ويبقى هذا البناء الرقمي المحاط بمساحة من البياض" حقيقةً شكليّةً مستقلّةً عن اللغة والأسلوب[١].

(١) انظر: بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، ص(٣٢).

ب- الإزاحة الجانبية:

حافظت القصيدة العربية القديمة ذات الشطرين على بناء بصري ثابت يلحظه الدارس في القصائد الجاهلية وما تبعه من عصور، ولعلّ من أوائل ملامح التجديد الشكلي والإيقاعي كانت تتمثل في الموشحات التي غايرت الترتيب المألوف، فلجأت إلى توزيع متباين على الصفحة البيضاء بين المطلع والقفل والأدوار وغيرها، وتطوّرت البنية الشكلية للقصيدة العربية في الشعر الحديث فقد لجأ الشاعر إلى نظام السطر المتباين في طوله تبعاً للتدفق العاطفي، واستطاع الشاعر أن يستغل التقنيات الطباعية ويميل إلى التعامل مع النص الشعري بصورة بصرية، إذْ لجأ إلى تغيير صورة السطر الشعريّ الواحد، فمنهم من يلجأ إلى تفتيت حروف الكلمات الشعرية، ومنهم من يقوم بإسقاط كلمات القصيدة بصورةٍ أفقيةٍ أو عموديّةٍ، ومنهم من يلجأ إلى الإزاحة البصرية مثل الشاعر وليد سيف، وفي هذه الإزاحة مفارقةٌ للمألوف؛ لتنبيه القارئ للمعنى الذي يريد إيصاله ؛ فالمنبّه البصري له إيحاء وفاعليّة ، ومن ذلك قوله :

- "هل أحكي قصة إبريق الزيت ؟!"
- ضحك الأطفال على جنبي
- وأنا أطبقت الكفّ على وجهي ...
- وبكيت![1]

يلجأ الشاعر في المقطع السابق إلى استرجاع الزمن الماضي الذي كان فيه طفلاً تُروى له قصة "إبريق الزيت"؛ إذ كان الأطفال يضحكون أما هو فقد خالفهم في ردّة فعله، فلجأ إلى البكاء، وقد تجلّت مخالفته لأصدقائه في التعبير والشكل؛ فقد ترك مساحة بيضاء وأزاح كلمة "بكيت" ليجعلها آخر السطر؛ وفي هذه الإزاحة لفت للنظر وتعبيرٌ عن الحالة النفسيّة التي كان يمرّ بها الشاعر الذي كان يعيش حالة من الوحدة والفراغ والحزن والألم عبّر عنها بكلمة بكيت التي جاءت

(١) سيف، قصائد من زمن الفتح، السابق، ص (١١).

في آخر السطر، فالبناء للأسطر السابقة كان يسير في بناء خطّيّ متوازنٍ، وحين أتى على كلمة " بكيت"؛ نجد البناء الخطي تناقص وأخذت المساحة البيضاء تزداد ليعبّر في بنيته السياقية عن الوحدة والألم؛ ولعلّ الشكل الآتي يوضّح هذا البعد البصريّ:

- ـــ
- ـــ
- ـــ

في المثال السابق جاءت الإزاحة على مستوى الكلمة، ودلّت على التناقض في الحدث؛ وقد تكون الإزاحة على مستوى الجملة؛ وهنا تصبح المساحة لغاية توضيحية تفسيريّة؛ كما في قول الشاعر:

- فيا صديق لا تخف ...
- ما جئت طاوياً لسوء
- ولا أتيت هارباً .. يتبعني الرجال والكلاب
- ولست يا صديق طامعاً بغير ليلة
- فالريح عاصفة

فهو يعلن عن نيّته الطيبة لصديقه، ويوضّح سرّ التقارب بينهما لأنه ما جاء طاويًا للسوء؛ ويعلن عن التغيّر في ظروف الحياة بعد النكبة بصورة بصرية تنزاح فيها عبارة "الريح عاصفة" ليفسّر سبب طلبه الاقتراب من صديقه؛ ولعلّ ترك مسافة بيضاء قبل الجملة تجعل العين تتجه إلى الجملة المحورية التي تكشف السبب في النزوح والخروج من وطنه؛ وقد تكون الإزاحة للتعبير عن الأمنيات المستحيلة التي من الصعب تحقيقها؛ فيترك لنفسه مسافة يتمنى فيها المستحيل؛ ويعبّر عنه بقوله:

- لو عرفت أن أسير ما صفعت صمتك البريء
- أو نومك الهنيء
- فمد كفك الحنون لي ..
- لو أنصف الزمان

وفي المقطع السابق جاءت الإزاحة لتحفّز القارئ ليكمل النص، فلو أنصف الزمان لتحققت كثير من الأمنيات الغائبة؛ فالشاعر بدأ المقطع بحرف الشرط "لو" وقدّم فعله وجوابه؛ ثم جاء في آخر المقطع بحرف شرط؛ وتلاعب في التّشكيل البصريّ، لكي يساهم القارئ في تشكيل جواب الشرط ولعلّ الفراغ يتناسب مع حجم الأمنيات.

ج- توظيف علامات الترقيم "استفهام، وتعجب، ونقطتان رأسيتان، والأقواس"

تشكّل علامات الترقيم جزءا من البناء الشكليّ للنصّ النثريّ، وهي إنْ كان لها دلالات؛ فإنّ هذه الدلالات غالباً ما ترتبط بالنص النثري وتكون دلالاتها سياقية مضمونية؛ فالقوسان يشيران إلى أنّ النصّ منقولٌ، والاستفهام والتعجُّب يوضعان بعد أدواتٍ محددةٍ؛ وأحياناً تخرج هذه العلامات عن الدلالة المضمونية إلى الدلالة الفنية، فيصبح الاستفهام تعجبيًّا أو إنكاريًّا ...إلخ .

ولا شكّ أن علامات الترقيم في النصّ الشعريّ من باب الانزياح الشكليّ في الكتابة، وهي تقدّم توظيفًا جديدًا لم يعهده المتلقّي، وكلّما زادت قوة الانزياح زاد انتباه القارئ لهذا المنبّه البصريّ الذي ينعكس على الدلالة السياقيّة، والفنيّة للنصّ الشعريّ القصصيّ؛ وهنا تتحقّق الغاية التفاعليّة مع هذه العلامات، وفيها يظهر إبداع الشاعر في التّوظيف؛ فقد ابتدأ الشاعر قصيدته باستفهام تعجبيٍّ عن قصة إبريق الزيت، وحيثما ورد الاستفهام كانت تتبعه علامة التعجب؛ ليثير الدهشة في نفس المتلقي الذي لا يعرف هذه القصة، يقول:

- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟

إن هذه المتوالية الإيقاعية من الأسئلة تحمل بعدًا نفسيًّا يوحي بعمق المعاناة عند الشاعر من تكرار المعاناة التي لا تنتهي، وهو حين يضيف علامة التعجب إليها، ويكرّرها مرة أخرى، ثم تأتي علامة الاستفهام لتكشف عن الانفعال النفسيّ التعجبيّ من المتواليات التي تتكرر في حياتنا دون انتهاء، إذ إن لهذه العلامات وظيفة خطابيّة، ودلالةً فنيّة في النصّ الشعريّ، إذ تتفاعل مع غيرها من

الدلالات؛ لتشحن العبارات بطاقاتٍ من التّوتّر تجاه النصّ الشعريّ؛ لذلك كانت علامات الترقيم في آخر سطرٍ من النصّ تضع النصّ موضع تساؤلٍ واندهاشٍ[١].

وفي موضعٍ آخر يكشف الشاعر من خلال علامة التعجب عن الحالة النفسيّة من الفرح والاندهاش، فقد ظهرت له المفاجأة من رؤية وجهها، قائلاً:

- وأمطر الندى في دمي
- جدائل التوقع الرهيف والحنان
- يا ... ياه ... وارتعشت
- قد كان وجهها الذي انتظرت!!

تتناغم مفردات المعجم الحسيّ مع علامات البناء البصريّ لتعبّر عن حجم هذا الفرح، فالشاعر يطلق النداء ويتبعه بمتوالية من النقاط، ثم يكرر النداء والنقاط؛ ليعبّر عن الفرحة بصورة صوتيّة وبصريّة، وكأن صدى الصوت عند رؤية المحبوبة امتدّ إلى اللانهاية، ثم تأتي علامة التعجب؛ لتعبّر عن حجم هذه الفرحة من رؤية وجه المحبوبة، فيأتي الارتعاش نتيجة طبيعية للحنان والانتظار والشوق، فالتعجب كان منسجماً مع الحالة النفسية للشاعر.

ومن علامات الترقيم التي وظّفها الشاعر مرّة واحدة هي علامة الشرطتان المعترضتان التي وظّفها من باب الاحتراس؛ لكي يؤكّد على مدى تضحياته من أجل المحبوبة التي حرّكت فيه كلّ العواطف الحزينة حين بكت، وتعجّب من ذلك عندما لجأ إلى البكاء؛ يقول وليد سيف:

يكفيني أنكِ بعد سؤالي: أنت سألت

يكفيني أني ــ حين بكيتِ ــ

أنا يا روحُ بكيت!

يلحظ الدّارس في المقطع السابق التّناغم في توظيف المنبهات البصريّة؛ للتّعبير في حواريّته البسيطة عن مدى الانسجام، والتّفاعل بينه وبين الحبيبة، فقد أشار في النقطتين الرأسيتين إلى ثنائية

(١) عبد اللطيف، محمد منال: الخطاب في الشعر، ص (٧٢)

التساؤل بينه وبين المحبوبة، وتأتي علامة الشرطتين المعترضتين لتدلّ على مفارقة غير مألوفة، فالجملة المعترضة قد تحذف من السياق دون أن تؤثّر فيه، ولكننا هنا نجد أنّ السياق يتكئ عليها إذ هي جملة معترضة وضعها الشاعر من باب الاحتراس الدلاليّ؛ ليؤكد أنّ بكاء المحبوبة حرّك كل السّواكن في نفسه؛ لذا جاء بعلامة بصرية جديدة هي الإزاحة الجانبيّة، فجعل البياض في بداية السطر الثالث، ليؤكّد أن البكاء أثّر بشكلٍ عميق في نفسية الشاعر، وتأتي علامة التعجّب في آخر السطر الثالث؛ لتوحي بمدى استغراب وتعجّب الشاعر من مدى الانسجام العاطفيّ بينه وبين المحبوبة لدرجة التّماهي في البكاء.

الخاتمة:

وقف هذا البحث عند دراسة أحد النصوص الشعرية التي تنتمي إلى الشعر الحديث "شعر التفعيلة"، وهي قصيدة "حكاية إبريق الزيت" للشاعر وليد سيف، وهي من النصوص التي تمثّل البناء القصصي في النص الشعري. واهتم البحث في الكشف عن عناصر القصة في بنية القصيدة الشعرية، وتكفل بالكشف عن سيميائية العنوان، وأثرها في تحقيق الدلالة، وتناغمية الموسيقى الشعرية، إذ تمّت الإشارة إلى أهمية الحكاية الشعبية في الموروث الفكريّ بشكلٍ عامٍّ، وأثّر ذلك في تلقي القارئ لمثل هذا النّوع من النصوص الشعريّة المرتبطة في الوعي الجمعي بالحكاية الشعبية، وقدم البحث تفصيلا لعناصر الحكاية الشعرية في هذه القصيدة، وأشار إلى جزئيات تتعلق بتغلب عنصر الحوار في الحضور.

يتغلّب عنصر الحوار في النصّ الشعريّ، وأثّر ذلك على فاعليّة المتلقّي مع النصّ.

وفي المحور الثالث من البحث تم توضيح بنية التّشكيل للنص الشعري، بحيث سيطر على البناء المقطعيّ عدّة تقنياتٍ أسلوبيّةٍ ساهمت فاعلية القصة الشعريّة بحيث اتكأ الشاعر على فاعلية دور المتلقي لاستقبال النص الشعري، والتفاعل معه من خلال العينات الآتية:

١- الصمت الكتابي المتمثل بالفراغ، أو نظام النقاط لعدة غايات أهمها تقليل إعادة الكلام ولعلمه بأن القارئ يدرك المسكوت عنه فلا داعي لذكره.

٢- الإزاحة الجانبية، وأهميتها في لفت انتباه القارئ للحدث الذي يريد الشاعر تسليط الضوء عليه.

٣- الاتكاء على علامات الترقيم، مما يجعل النص الشعري متناغما مع النص النثري القصصي في البناء، فالشعر عادة لا يحتاج إلى علامات الترقيم، وإنّما النثر من يلزمه ذلك، والشاعر وظّف علامات الترقيم كالنقطتين بعد القول، وعلامتي الاعتراض؛ ليذكر القارئ أنه يتعامل مع نص استثنائي عليه أن يربط بين دلالته صورة ومضمونا.

٤- ولا شكّ أنّ هذه الملامح البنائية ساهمت في خلق التماسك النصيّ للقصيدة، وتفاعل القارئ مع الحكاية الشعريّة.

"رسالة إلى شاعر شاب" لفرجينيا وولف: ترجمة وتحليل

د. أحمد زهير رحاحلة*

عدنان أبو محفوظ

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٣/٦م. **تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٠/١٢م.**

ملخص

تهدف هذه الورقة إلى تقديم ترجمة عربية وتحليل لرسالة عنوانها "رسالة إلى شاعر شاب"، وهي رسالة أدبية ونقدية، قامت بكتابتها الروائية الإنجليزية فرجينيا وولف عام ١٩٣١، ردا على رسالة وصلتها من شاعر إنجليزي شاب، وتعرض صاحبة الرسالة رؤيتها النقدية الخاصة بالشعر الحداثي، وتستشهد على ذلك بنماذج مختارة لعدد من شعراء الحداثة، وتعقد مقارنات بين شعراء الحداثة ومن سبقهم من أعلام الشعر العالمي.

وتكتسب هذه الترجمة أهميته من عدة نواح، يمكن إجمالها في أنها أول ترجمة عربية للرسالة، وأنها تكشف عن الرؤى النقدية للشعر الحداثي من قبل رائدة من رائدات الأدب الحداثي، والحركة النسوية، وكذلك ترفد القارئ العربي بنموذج متقدم من نماذج فن كتابة الرسائل الأدبية الحديث.

الكلمات الدالة: الرسائل، النقد الأدبي، فرجينيا وولف، الترجمة.

* كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

"A Letter to a Young Poet" by Virginia Woolf: Translation and analysis

Dr. Ahmad Zuhair Rahahleh

Dr. Adnan Abu Mahfouth

Abstract

The paper aims at introducing an Arabic translation of a letter entitled "A letter to a young poet". The letter is a literary and critical one written by the English novelist Virginia Woolf in 1931 as a reply to a letter she received from a young English poet. In the letter, Woolf introduces her critical stand concerning the modernist poetry. She cites some models of modernist poems and holds a contrast between modernist poets and their prominent poets of the past. However, this translation is of great value as it is the first Arabic translation of the letter. It shows the critical perspective of the modernist poetry by a pioneer modernist and feminist. The translation also introduces a pilot model of modern literary letters to the Arab readers.

Keywords: Letters, Literary Criticism, Virginia Woolf, Translation

المقدمة:

تنهض هذه الورقة بمسؤولية ترجمة واحدة من أهم رسائل الكاتبة والروائية الإنجليزية فرجينيا وولف، وهي الرسالة التي عنوانها "رسالة إلى شاعر شاب"[(١)]، من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، بعد أن غفل أو تشاغل أو تجاوز النقاد والأدباء والمترجمون العرب ترجمة هذه الرسالة – وغيرها – من رسائل فرجينيا وولف في حدود بحثنا واجتهادنا في الوقوف على ترجمة لها، على الرغم من أهمية كتابات فرجينيا النثرية – غير الروائية – بوصفها رائدة من رواد الحداثة الأدبية الغربية في مطلع القرن الماضي، إلى جانب اشتهار فرجينيا وولف بوصفها روائية حداثية طليعية، وتحديدا في توظيفها لتقنية تيار الوعي في أعمالها السردية، وكذلك فإنها تعد واحدة من أعمدة الحركة النسوية، والأدب النسوي، والحركات النقدية المتصل به، والتي يتجلى تأثيرها الكبير في كتابيها: "غرفة تخص المرء وحده" و"ثلاث جنيهات"، وفيهما تختبر وولف إمكانية المطالبة بإنشاء تاريخ وأدب خاص بالنساء فقط، إلى جانب دعوات العدالة والمساواة، والدعوة إلى السلام، ومناقشة القضايا السياسية، والحرب ومرارتها.

أما "رسالة إلى شاعر شاب" فقد كانت رسالة نقدية لفيرجينيا وولف، كتبتها في عام ١٩٣١ إلى الشاعر والناشر الشاب "جون ليمان"، تعرِضُ فيها وجهات نظرها حول الشعر الحديث، ثم في عام ١٩٣٢ تم نشر الرسالة، فقد استجابت فرجينيا وولف لرسالة من الكاتب جون ليمان عن روايتها "الأمواج"، وفي الرسالة طلب منها أن تكتب عن وجهات نظرها حول الشعر الحديث، وكان ليمان مهتما بإعادة إحياء الشعر الحديث، وأظهرت فرجينيا حماسة لاقتراحه في "رسالة إلى شاعر شاب"، والتي أخذت شكل رسالة بريدية موجهة إلى ليمان، ونشرت لأول مرة في أمريكا الشمالية في مجلة "ييل ريفيو" (The Yale Review) في يونيو١٩٣٢، ثم تم طباعتها من قبل مطبعة "هوغارث" التي

(1) Woolf, Virginia (1985) [1932 Hogarth Press]. "A Letter to a Young Poet," The Hogarth Letters. London: Chatto & Windus, 211-236.

هذه الرسالة ليست محمية بموجب قانون حقوق الملكية الخاصة، أو حقوق التأليف والنشر، وقد اعتمدنا في الترجمة على النسخة إلكترونية من الرسالة المنشورة من قبل (A Distributed Proofreaders Canada eBook)، وهذه النسخة:
produced by: Delphine Lettau, Dianna Adair & the online Distributed Proofreaders Canada team at http://www.pgdpcanada.net

عمل فيها "ليمان" مع فرجينيا وزوجها "ليونارد وولف"، وكان ترتيب هذه الرسالة هو الثامنة من سلسلة (The Hogart Letters)، والمكونة من (١٢) رسالة كتبتها فرجينيا بين الأعوام ١٩٣١و١٩٣٣، وبعد وفاة فرجينيا قام ليونارد وولف بتضمين الرسالة في مجموعة من المقالات المنشورة تحت عنوان "موت العثة، ومقالات أخرى" (The Death of the Moth, and other essays)، ثم توالى طباعة هذه الرسالة وغيرها عشرات المرات ضمن الأعمال التي دارت حول فرجينيا وولف.

فرجينيا وولف في سطور [(١)]

هي "فرجينيا ستيفن" قبل أن تتزوج، وابنة السير "لزلي ستيفن" محرر "معجم السير القومية"، ولدت في ٢٥ كانون الثاني ١٨٨٢، في "هايدبارك غيت"، ...، "كانت فرجينيا طفلة غير اعتيادية من جهة واحدة، فهي لم تتعلم الكلام صحيحا إلا بعد مدة طويلة، تعلمت ذلك في الثالثة من عمرها"[(٢)]، وفي عام ١٩١٢ اقترنت "بليونارد وولف"، الذي كان خير سند لها، وعملا معا في مطبعة "هوغارث" التي نشرت معظم أعمال فرجينيا، قدمت فرجينيا وولف خلال حياتها "واحدا وعشرين عملا في النقد والسيرة والرواية"[(٣)].

كانت حياة فرجينيا مليئة بالتحولات والصدمات التي أثرت في حالتها النفسية والعقلية والتي أدت بها في نهاية المطاف إلى الانتحار في نهر قريب من سكنها بعد أن ملأت جيوب معطفها بالحجارة، وتلخص الباحثة فاطمة ناعوت ذلك بالقول: "ثمة صدمات في طفولة فرجينيا وشبابها ظللت حياتها بمسحة من الحزن لازمتها حتى لحظة انتحارها، أولها التحرش الجسدي من قبل أخيها غير الشقيق، ثم موت أمها في فجر مراهقتها، ثم موت شقيقتها الكبرى "ستيللا داكوورث" بعد أقل من عامين على وفاة

(١) كتب عدد كبير من الكتّاب والباحثين عن فرجينيا وولف، عن حياتها، وأعمالها، وتأثيرها في الحركة الأدبية، وقد اعتمدنا في كتابة هذه السطور المختارة على عدد منها، في مقدمتها سيرة حياتها التي كتبها ابن شقيقتها "فنيسيا" الأستاذ "كوينتين بيل"، وهي أضخم سيرة كُتبت عن فرجينيا وولف، إلى جانب سيرتها التي نشرها "جون ليمان"، وغيرها.

(٢) بيل، كوينتين. (١٩٩٣). فرجينيا وولف- سيرة حياة، ترجمة: عطا عبد الوهاب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٤٥.

(٣) وولف، فرجينيا. (٢٠٠٩). الأمواج، ترجمة: عطا عبد الوهاب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٥.

أمها، ثم إصابة والدها بالسرطان وموته البطيء، الذي تزامن أخيرا مع موت شقيقها "ثوبي"، مع توغل الانهيار النفسي والعقلي المزمن بها"[١]، ويضاف إلى ما سبق حالة الرعب والخوف العامة التي تركتها الحرب العالمية الأولى، واشتعال الحرب الأهلية الإسبانية والتي قتل فيها "جوليان بيل" ابن شقيقها وغيره من معارفها، ثم بوادر اشتعال الحرب العالمية الثانية.

تولد الشغف الأدبي لفرجينيا مبكرا، من خلال القراءة والمطالعة، ثم انضمامها إلى جماعة "بلوومز بيري" الأدبية، التي أسسها شقيقها "دورثي" عام ١٩٠٦، وبدأت في كتابة تحقيقات ومقالات لصحيفة "الغارديان"، وملحق "التايمز" الأدبي، وأدرك الناس بعد أن نشرت روايتها الأولى "الرحلة البحرية إلى الخارج –١٩١٥" أنها كاتبة مرموقة، وسرعان ما أردفت النجاح الذي لاقته برواية "الليل والنهار– ١٩١٩"، ثم رواية "غرفة يعقوب – ١٩٢٢"، في هذه الأثناء كانت قد نشرت تجارب أخرى عديدة مكتوبة على نحو جيد، جمعتها في كتابها المسمى "الاثنين والثلاثاء – ١٩٢١"، وبهذا الأسلوب الجديد كتبت روايتها التالية "السيدة دالواي– ١٩٢٥"، و "نحو المنارة– ١٩٢٧"، وإلى حد ما "أورلاندو– ١٩٢٨" التي تعد سيرة، ومما استحسنه النقاد لها أيضا رواية "السنوات – ١٩٣٧" ، إلى جانب رواية "رواية لم تكتب بعد" التي نشرت بعد وفاتها"[٢]، ولعل أكثر عمل لها صلة بالرسالة التي نترجمها هو رواية "الأمواج – ١٩٣١"، التي كتبتها فرجينيا بلغة شعرية مرهفة.

تعددت اهتمامات فرجينيا وولف الاجتماعية والسياسية والأدبية، وكانت تشعر بحالة عامة من السخط وعدم الرضا على الواقع، وكذلك "اشتهرت فرجينيا بالكتابة عن حقوق المرأة، ومناهضة التمايز النوعي، تلقت تعليمها في المنزل حسب البروتوكولات الفيكتورية السائدة آنذاك، واشتهرت بمنهجها السردي الجانح نحو التجريب، والخارق لاستقرار الواقعية الذي برز في القرن التاسع عشر، وتقف على قدم المساواة من حيث التميز الروائي مع "جيمس جويس" و" مارسيل بروست" وغيرهما من قامات الحداثة في ذلك العصر"[٣].

---

(١) وولف، فرجينيا. (٢٠٠٤). جيوب مثقلة بالحجارة ورواية "رواية لم تكتب بعد"، ترجمة: فاطمة ناعوت، مراجعة: ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، العدد (٧٦١)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص ٣٦ وما بعدها بتصرف.

(٢) وولف، جيوب مثقلة بالحجارة ورواية "رواية لم تكتب بعد"، ص ١٣ وما بعدها بتصرف.

(٣) وولف، جيوب مثقلة بالحجارة ورواية "رواية لم تكتب بعد"، ص ٢٢٢ بتصرف.

رسالة إلى شاعر شاب

عزيزي جون [١]،،،

هل سبق لك وأن قابلت – أو أظنّه كان قبل أن تولد – ذلك العجوز المحترم الذي لا يحضرني اسمه، الذي كان يبث الحياة في الحديث– خصوصا وقت الإفطار وعندما يأتي البريد – باستفساره عمّا إذا كان فنّ كتابة الرسائل قد مات؟ كان العجوز المحترم يقول: "لقد قضى (البريد مقابل بنس)[٢] على فن كتابة الرسائل". ويمضي قائلا – وهو يتفحص أحد المغلفات من وراء نظارته – "ليس عند أحد

(١) Rudolf John Frederick Lehmann (١٩٠٧-١٩٨٧)، شاعر إنجليزي، وكاتب رسائل، وناشر، ومحرر لعدد من الدوريات والمجلات، وهو الطفل الرابع للصحفي رودولف ليمان، وشقيق هيلين ليمان، والروائية روزاموند ليمان والممثلة بيتريكس ليمان، تلقى تعليمه في إيتون ودرس اللغة الإنجليزية في كلية ترينيتي في كامبريدج، في عام ١٩٣١ عمل جون لدى فرجينيا وزوجها في دار (Hogarth Press)، ثم أصبح مديرا مسؤولا عن دار النشر، ثم شريكا لهما بين عام ١٩٣٨ و١٩٤٦، لاحقا، أسس شركته الخاصة للنشر، جون ليمان المحدودة (John Lehmann Limited)، مع شقيقته الروائية روزاموند ليمان (Rosamond Lehmann) التي كان لها علاقة غرامية لمدة تسع سنوات مع أحد الشعراء المساهمين في دار النشر، وهو سيسيل داي لويس (Cecil Day Lewis). نشروا مؤلفات متنوعة لمؤلفين مثل سارتر (Sartre) وستنديل (Stendhal)، واكتشفوا مواهب جديدة مثل توم غان (Thom Gunn) ولوري لي (Laurie Lee). في عام ١٩٥٤ أسس مجلة (The London Magazine)، وظل محررها حتى عام ١٩٦١، وبعد ذلك عمل محاضرا، واستكمل سيرته الذاتية المكونة من ثلاثة مجلدات، كما كتب السيرة الذاتية إيديث سيتويل (Edith Sitwell)، وفرجينيا وولف وعالمها (Virginia Woolf and her World)، وروبرت بروك (Rupert Brooke)، كما نشر مجموعة شعرية عنوانها (The Reader at Night)، للمزيد، انظر:

- http://en.wikipedia.org/wiki/John_Lehmann
- https://wn.com/john_lehmann/news
- Tolley, A. T. (٢٠١٤). John Lehman : A Tribute. Ottawa: MQUP. ISBN 0780886290634

.

(٢) (The Penny Post) هو أحد الأنظمة البريدية العديدة التي يمكن فيها إرسال رسائل عادية مقابل بنس واحد. خمسة من هذه الأنظمة موجودة في المملكة المتحدة في حين أن الولايات المتحدة بدأت ثلاثة على الأقل من مثل هذا النظام البريدي مقابل تعرفة ثابتة. أسس ويليام دوكورا وشريكه روبرت موراي صحيفة "بيني بوست لندن" في عام ١٦٨٠. وأنشأوا مركزًا محليًا استخدم سعرا موحدًا يبلغ قرشًا واحدًا لتوصيل الرسائل والحزم التي يصل وزنها إلى رطل واحد داخل مدينتي ويستمنستر ولندن وكذلك في ساوثوارك، وتم إجراء العديد من عمليات التسليم يوميًا داخل المدينة، كما تم تسليم البريد إلى عناوين تصل إلى عشرة أميال خارج لندن مقابل تكلفة إضافية قدرها بنس واحد، وتطور هذا النظام، ومر بمراحل مختلفة، وانتهى العمل به في بريطانيا عام ١٩١٨.

الوقت حتى لوضع النقاط على حرف التاء"[١]، "إننا نهرع إلى الهاتف"، قالها وهو يدهن قطعة الخبز بمربى البرتقال، فنحن نقحم في أفكارنا غير المكتملة جُملا مفعمة بالأخطاء القواعدية ونرسلها بالبريد، واسترسل قائلا: إن "غراي"[٢] قد مات، و"هوريس ولبول"[٣] مات، و"مدام دي سيفينيه"[٤] قد ماتت أيضا، وأظنه كان على وشك أن يضيف شيئا، لكن حشرجة في حلقه منعته، واضطر لمغادرة الغرفة قبل أن ينعي كل الفنون – وقد كان من دواعي سروره – أن يذهب إلى المقبرة.

ولكن عندما أتى البريد هذا الصباح، وفتحت رسالتك المحشوة بعدد قليل من الأوراق الزرقاء، بما فيها من كتابة بخط يد غير مقروء، والمتراكمة فوق بعضها بعضا، وأستميحك عذرا أن أقول أن بعض أحرف التاء فيها ليست منقوطة، كما إن إحدى الجمل يشوبها الغموض واللبس، إجابتي بعد كل هذه السنوات إلى ذلك الرجل الكبير بالسن و"المهووس بمضاجعة الموتى"[٥] إن كلامك محض هراء. إن فنّ كتابة الرسائل قد ظهر للتو إلى عالم الوجود، فهو ابن "البريد مقابل بنس"، وفي اعتقادي ثمّة شيء من الحقيقة في تلك الملاحظة، فمن الطبيعي أنه عندما كانت تكلفة الرسالة تساوي نصف كراون إنجليزي كان لا بدّ أن تُعدّ وثيقة لها أهمية من نوع ما، وكانت تقرأ بصوت مرتفع، وتربط بالحرير الأخضر، وبعد عدة سنوات تنشر حتى تقدر قيمتها الأجيال المتعاقبة.

---

(١) المعنى الحرفي لكلامها هو إسقاط رسم الخط الأفقي من حرف (T)، وهي تقصد الإشارة إلى الأخطاء الإملائية في الكتابة، أو ما يقابل في العربية معنى عدم وضع النقاط فوق الحروف.

(٢) Thomas Gray: (١٧١٦ – ١٧٧١) شاعر وناقد إنجليزي، وكاتب رسائل، وباحث كلاسيكي، وأستاذ في كلية بيمبروك– كامبريدج. يشتهر على نطاق واسع من خلال كتابه: Elegy Written in Country Churchyard الذي نشر في عام ١٧٥١. كان غراي كاتبًا شديد الانتقاد للذات، ولم ينشر سوى ١٣ قصيدة في حياته على الرغم من شعبيته الكبيرة، وتعد كتاباته إلى حد كبير كلاسيكية.

(٣) Horace Walpole: (١٧١٧ – ١٧٩٧)، كان كاتبًا إنجليزيًا، ومؤرخًا فنيًا، وضليعا في كتابة الرسائل، وسياسيًا مشهورا، أخذ شهرته الأدبية من الرواية القوطية الأولى قلعة أوترانتو (١٧٦٤)، ومن رسائله التي لها أهمية اجتماعية وسياسية كبيرة.

(٤) Madame de Sévigné: ماري دي رابيتان– شانتال والمعروفة باسم الماركيزة دي سيفينيه de Sévigné هي أديبة فرنسية من أدبيات القرن السابع عشر، ولدت في ٥ فبراير ١٦٢٦م، باريس – وتوفيت في ١٧ إبريل ١٦٩٦م في بريتانيه، كان ابتعاد ابنتها عنها التي كانت شديدة التعلق بها المحنة الأصعب في حياتها. في ٦ فبراير ١٦٧١م بعثت مدام دي سيفينيه برسالتها الأولى لابنتها، وهذا كان بداية مشوار مراسلتها الطويلة التي استمرت إلى وفاتها في عام ١٦٩٦م. وكانت رسائلها مزيجًا من التاريخ والسياسة والفلسفة والحب وغير ذلك، وكانت تضع لكل رسالة عنوانا يلخص مضمون الرسالة.

(٥) يدل مصطلح (necrophilist) ومشتقاته –الذي تُكثر فرجينيا وولف من استخدامه في هذه الرسالة وغيرها من أعمالها– على حالة مرضية، يصاب المريض به بهوس في إشباع رغباته الجنسية وغرائزه مع جثث الموتى، والترجمات العربية للمصطلح كلها جاءت باللفظ الذي أثبتناه، باستثناء ترجمة واحدة كانت "الجدثية" الذي رأينا قصور دلالته فتركناه.

لكن رسالتك على العكس من ذلك تماما، وحريّ بها بأن تحرق في النار، فتكلفت إرسالها بالكاد تكون "ثلاث أنصاف البنس"(١)، لذلك يمكن أن تكون عاطفيا، وغير متحفظ، ومتهورا إلى أقصى الحدود، فالذي نقلته لي عن المسكين (س)، ومغامراته في قارب "الشانيل" لا يعدو أن يكون أمرا سريا وخاصا جدا، وكذلك النكات البذيئة التي أطلقتها على (م)، فهذا سيدمر علاقتك معهما إذا هما عرفا عن ذلك، وأشك أن الأجيال القادمة– إلا إذا كانت أكثر ذكاء مما أتوقع– يمكنها أن تتبع نسق تفكيرك من خلال "السطح الذي يرشح منه" (يتناثر قطرة قطرة قطرة في صحن الصابون)، مرورا بالسيدة "قيب"(٢) العاملة المنزلية التي في ردها على بائع الخضار تغدق عليّ بسعادة منقطعة النظير، إلى الآنسة "كورتيس" وتقتها غير الاعتيادية وهي تصعد درجات الحافلة، وإلى أن نصل إلى القطط السياميّة ("قالت عمتي: اربط أنوفها بالجوارب القديمة إن هي بدأت بالمواء")، وهذا ينسحب على قيمة النقد للكاتب، وينسحب على "دوون"(٣)، و"جيرارد هوبكنز"(٤)، وشاهد القبر(٥)، والسمكة الذهبية، وينسحب

(١) three -halfpence: عملة معدنية فضية، تساوي (١.٥) بنس، تم إنتاجها للتداول في المستعمرات البريطانية، وخاصة في سيلان وجزر الهند الشرقية، للمزيد، انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Three_halfpence_(British_coin)

(٢) يتكرر اسم السيدة قيب (Mrs Gape) في هذه الرسالة أكثر من مرة، كما أنه يرد في رسائل أخرى لفرجينيا، وانتهى البحث عن هذا الاسم عند كثير من النقاد للذهاب أنه يمثل شخصية خيالية ابتكرتها فرجينيا لتكون رمزا للحياة اليومية العادية، بما فيها من صعوبة وعدائية، وللتعبير عن اهتمام شعراء الحداثة الكبير بالقضايا العادية واليومية والشخصية أكثر من سواها، للمزيد، انظر:

Hussey, Mark (2010). "W.H.Day Spender" had a Sister: Joan Adeney Easdale. pp. 29-51. in Helen South worth(ed.), Leonard and Virginia Woolf, The Hogarth Press and the Networks of Modernism. Ed. by , Edinburgh: Edinburgh University Press, p.33.

(٣) John Donn : (١٥٧٢– ١٦٣١) هو شاعر إنجليزي، وواعظ عاش في عهد الملك جيمس الأول وهو ممثل للشعراء الميتافيزيقيين في تلك الفترة. وصفت أعماله بأنها جديرة وواقعية، واتسمت بأسلوبها الحسي، ومنها سوناتا شعر الحب والقصائد الدينية، والترجمة للاتينية، والقصائد الساخرة، والمرثيات، والأغاني، والهجاء والخطب، تتسم لغته بالحيوية والمجاز، وتعبيراته بالابتكار، مقارنةً بأشعار معاصريه.

(٤) Gerard Manley Hopkins: (١٨٤٤–١٨٨٩) يصنف شاعرًا كبيرًا لإنجلترا في العصر الفكتوري، رغم أن أعماله بقيت تقريبًا غير معروفة حتى عام ١٩١٨، عندما نشرت لأول مرة. كتب هوبكنز معظم أشعاره في الوزن الشعري الخفيف، وأشعاره تؤكد على استخدام التناغم الطبيعي، وجرس الكلمات، كان يملأ قصيدته بالجناس الاستهلالي وبالتراكيب غير المألوفة، وله قصائد ذات تأثير نفسي بصفة خاصة عند قراءتها بصوت عال.

(٥) تتحدث فرجينيا هنا عن قيمة بعض التقاليد والأمور والأفكار المتوارثة في سياق نقدي للواقع والمجتمع، ومنها الأهمية التي كان يحظى بها شاهد القبر في فكر ذلك الجيل، ونفهم ذلك من خلال مقال آخر لفرجينيا عنوانه "آل باستون وتشوسر" تقول فيه: "لم يكونوا واثقين ثقة الجيل القديم من حقوق الإنسان وفروض الدين ورهبة الموت وأهمية شاهد القبر،...، ويتناولهم الناس [آل باستون] في القرية بسوء في حديث كل يوم؛ لأنهم تركوا جون باستون يرقد في مثواه وقبره دون شاهد"، انظر:

أيضا على الانقضاض المرعب والمباغت في: "هيّا اكتبي، وقولي لي: إلى أين يذهب الشعر؟ أم تراه قد مات؟". كلا، فرسالتك –لأنها رسالة حقيقية– لا يمكن أن تقرأ بصوت عالٍ الآن، ولا يمكن لها أن تُنشر مستقبلا، ولذا يجب أن تحرق، فالأجيال القادمة ينبغي لها أن تعيش وتكبر على إرث "هوريس ولبول" و "مدام دو سيفينيه"، فالعصر الذهبي لكتابة الرسائل – والذي هو بالطبع الوقت الحاضر– لن يترك خلفه رسائل، وفي صياغتي لردي هذا ثمّة سؤال واحد يمكنني الإجابة عنه أو محاولة الإجابة عنه للعموم: عن الشعر وموته.

بدايةً، ينبغي لي أن أعترف بالأخطاء سواء أكانت طبيعية أو مكتسبة التي – كما سوف ترى – تشوه ما سأقوله عن الشعر وتحيّده، فعدم حصولي على تعليم جامعي متقن لطالما جعل من الصعب علي أن أميّز بين بحر الشعر الأيامبي[١] وبين نظام التفعيلة الشعريّة (داكتيل). وإن لم يكن هذا كافيا للحكم على المرء إلى الأبد، فإن كتابة النثر قد أورثتني – كما هو الحال بالنسبة لكثير من الكتاب– غيرة حمقاء، ونوعا من النقمة المبررة أخلاقيا، ومشاعر لا ينبغي للناقد أن يحملها بين جنباته.

فنحن معشر الكتاب المحتقَرين نتساءل عندما نجتمع كيف يمكن للكاتب أن يقول ما يعنيه وفي الوقت ذاته يراعي قواعد الشعر؟ فالشاعر مضطر لأن يأتي بألفاظ معينة فقط لأن الوزن الشعري يقتضي ذلك، كأن تأتي بكلمة "حزن sorrow" لأنك استخدمت كلمة "يقترض borrow"؟ (تخيل الوعورة في استخدام كلمة "نصل blade "لأن أحدهم استخدم قبلها كلمة "فتاة maid"، إن القافية ليست فقط أمرا سخيفا فحسب، بل مخادعة أيضا، هذا ما نقوله نحن كتاب النثر، ونقول أيضا ما أسهل أن تكون شاعرا! انظروا إلى قواعدهم الشعرية، كم هي صارمة وجامدة طريق الشعر! يتوجب أن تفعل هذا، وبتوجب ألا تفعل ذلك.

وولف، فرجينيا .(١٩٧١).القارئ العادي، ترجمة: عقيلة رمضان، مراجعة: سهير قلماوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص١٥-١٦.

(١) iambic: وزن من أوزان الشعر الغربي، أصله يوناني، يتكون من ثلاث وحدات، وكل وحدة تتكون من قدمين، ويمكن استبدال المقطع القصير في بداية كل وحدة، والوزن الإيامبي أكثر قربا من الحديث العادي، أي من الكلام الذي لا ينشد ولا يغني مما يناسب المؤلفات التي تروى في حديث يبدو كأنه عادي مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. للمزيد، انظر: عثمان، أحمد. (١٩٨٤). الشعر الإغريقي: تراثا إنسانيا وعالميا، سلسلة عالم المعرفة (٧٧)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ١٢٠.

أنا أفضل أن أكون طفلا يمشي في طابور طويل في طرق الضواحي على أن أكتب شعرا. وسمعت كتاب النثر يقولون: إن الشعر مثل لبس الحجاب، والانخراط في مذهب ديني، وإقامة الشعائر الصارمة لقواعد الوزن الشعري. وهذا يفسر لماذا يعيدون الشيء نفسه مرارا وتكرارا، أمّا نحن كتاب النثر –أنا أنقل لك الترهات التي يقولها كتاب النثر في خلواتهم– فنحن أسياد اللغة لا عبيدها، لا أحد يستطيع أن يعلمنا، ولا أحد يستطيع أن يخضعنا، ونحن نقول ما نعنيه، الحياة كلها في قبضتنا، نحن المبدعون، والمستكشفون...، وأعترف أننا نتمادى في ترهاتنا هذه.

وبعد هذه النفثة لتلك العيوب، دعنا نستكمل، أستشفُ من بعض الجمل في رسالتك أنك تشعر أن ثمّة خطرا يحدق بالشعر، وأن حالتك بوصفك شاعرا خصوصا في هذا الخريف من عام ١٩٣١ أصعب بكثير مما كانت عليه حالة "شكسبير"، و "درايدن"(١)، و"بوب"(٢) أو "تنيسون"(٣)، في الواقع، إن حالتك هي أصعب حالة عرفت على الإطلاق، وأنت هنا تعطيني مدخلا سأغتنمه لكي ألقي محاضرة مقتضبة. لا تظن أبدا أنك وحدك، ولا تظن أن حالتك أصعب بكثير من حالة الناس الآخرين، وأنا أعترف أن العصر الذي نحن فيه يجعل الأمر صعبا، فلأول مرة في التاريخ يوجد عدد من القراء، فكثير من الناس كانوا منغمسين في الأعمال التجارية والرياضة، ورعاية أجدادهم، وفي ربط المغلفات وإعدادها من وراء مكاتبهم. أما الآن فإنهم يقرأون، وهم تواقون لمعرفة كيف يقرأون وما الذي عليهم أن يقرأوه، والواجب على المعلمين والمحكمين والمحاضرين والمذيعين – الواجب عليهم جميعا، بكل إنسانية– أن يسهلوا عليهم القراءة، وينبغي أيضا أن يؤكدوا للقراء أن الأدب عنيف كما هو مثير، وهو مليء بالأبطال كما هو مليء أيضا بالأوغاد، وبالقوى المتناحرة في صراع محتدم، وبساحات القتال

(١) John Dryden: (١٦٣١-١٧٠٠) شخصية إنجليزية مشهورة، ويعد درايدن أحد أشهر شعراء وأدباء إنجلترا خلال عصره، لكن إبداعه لم يقتصر على الشعر فقط، بل أبدع في مجالات أخرى كالمسرح، والنقد الأدبي، وكذلك الترجمة، وكان كاتبا لامعا خلال عصر عودة الملكية.

(٢) Alexander Pope: (١٦٨٨– ١٧٤٤) هو شاعر إنجليزي شهير من القرن الثامن عشر، واشتهر بمقاطع شعرية ساخرة وبترجمته لأعمال هوميروس. وهو ثالث كاتب يتم الاقتباس منه في قاموس أكسفورد للاقتباسات، بعد شكسبير وألفريد تنيسون. واشتهر بوب بإبداع مقاطع الشعر البطولي.

(٣) Alfred Tennyson: ولد في٦ أغسطس ١٨٠٩ وتوفي في٦ أكتوبر١٨٩٢ شاعر إنجليزي من أبرز شعراء القرن التاسع عشر، عين شاعراً للبلاط ١٨٥٠، نظم عدة قصائد في المناسبات، ويعد تنيسون أستاذا للشعر الغنائي كما يعد الشاعر الذي يمثل عصره.

التي تطرزها العظام البشرية، وبالمنتصرين المنفردين على صهوة خيول بيضاء متشحة بأغطية سوداء لكي تلقى حتفها عند أول التفافة في الطريق.

أزيز طلقة مسدس يدوي: "عصر الرومانسية قد انتهى، عصر الواقعية قد بدأ "– وأنت تعرف ما أقصد، والآن الكتّاب أنفسهم يعرفون معرفة جيدة أنه لا يوجد أي كلمة حق في ذلك – لا يوجد معارك، ولا جرائم قتل، ولا هزائم، ولا انتصارات، وبما أنه من الأهمية بمكان التسرية عن القارئ فإن الكتّاب يعترفون بذلك، فهم يتقمصون الأدوار، ويلعبونها، هذا يقود، وهذا يتبع أمره، هذا رومانسي، وهذا واقعي، هذا تقدمي، وهذا رجعي، ولا ضير في ذلك كله طالما أنك تتعامل معه كنكتة.

ولكن بمجرد أن تؤمن بذلك، وعندما تأخذ الأمور على محمل الجد كقائد أو تابع، كحداثي أو محافظ، فإنك ستصبح حيوانا صغيرا واعيا ومسعورا، ومؤذيا، لا قيمة لعمله أو أهمية عند أحد. اجعل نفسك إنسانا متواضعا وأقل إثارة للإعجاب. لكن في رأيي الأكثر إثارة للاهتمام –أن تكون شاعرا يعيش فيه كل شعراء الماضي، ومنه ينبعث كل الشعراء في الوقت المناسب، في داخلك لمسة من "تشوسر"[١]، وشيء من "شكسبير"، ومن "درايدن"، و "بوب"، و "تنيسون"– وأنا أذكر فقط من لهم احترامهم من بين أسلافك العظماء– الذين يجب أن يجروا في دمائك، ويحركوا قلمك لليمين قليلا أو لليسار، وباختصار، فأنت شخصية من الطراز العتيق، ومعقّدة، ومتواصلة، لذلك، قم باحترام نفسك، وفكر مليا قبل أن ترتدي زي[٢] "غاي فاوكس"[٣]، وتنطلق باتجاه العجائز، وتفزعهن بالشوارع وتهددهن بالموت مقابل قرش[١].

---

(١) Geoffrey Chaucer: عاش في القرن ١٤ ما بين أعوام (١٣٤٣–١٤٠٠) شاعر إنجليزي يُعدّ من أبرز الشعراء الإنجليز في العصور الوسطى، قبل عهد شكسبير، وأكبر الشعراء الهزليين في تاريخ الأدب الإنجليزي. لقب بأب الشعر الإنجليزي، ويُعدّ من أقدم الشعراء الإنجليز المعروفين.

(٢) تقصد الكاتبة قناعا لغاي فاوكس Guy Fawkes وهو تصوير منمق لغاي فوكس، أشهر عضو في مؤامرة البارود، كانت المؤامرة محاولة لتفجير مجلس اللوردات في لندن في ٥ نوفمبر ١٦٠٥، من أجل تنصيب رئيس دولة كاثوليكي. وبعد فشل المؤامرة أصبح البريطانيون يحتفلون بيوم غاي فوكس باستخدام قناع على شكل دمية تمثل صورة منقوشة لوجه بابتسامة وخدين أحمرين، وشارب واسع مقلوب من كلا الطرفين، ولحية رأسية مدببة رقيقة، صممها المصور ديفيد لويد، ولاحقا أصبح القناع يمثل احتجاجا أوسع بعد استخدامه كعنصر مؤامرة رئيس.

(٣) Guy Fawkes: (١٥٧٠ – ١٦٠٦)، والمعروف أيضا باسم Guido Fawkes، كان عضوًا في مجموعة من الكاثوليك الإنجليز في المقاطعات، ومن الذين خططوا لمؤامرة البارود الفاشلة سنة ١٦٠٥، كان هدفها تفجير

وعلى أي حال، بما أنك تقول إنك في وضع صعب، ("لم يسبق وأن كانت كتابة الشعر بالصعوبة التي هي عليه الحال اليوم، وربما تعتقد أن الشعر اليوم في إنجلترا يلفظ أنفاسه الأخيرة، فالروائيون يقومون بكل الأشياء المثيرة للاهتمام والممتعة الآن")، وبما أن الوقت طويل قبل أن يذهب البريد، دعني الآن أتخيل حالتك، وأن أخاطر بطرح تخمين أو تخمينين، وبما أنها رسالة فيجب أن لا تؤخذ كثيرا على محمل الجد، ولا تبالغ بالتركيز عليهما كثيرا، دعني أحاول أن أضع نفسي مكانك، دعني أحاول أن أتخيل- مستعينة برسالتك- كيف يكون إحساسك كشاعر شاب في خريف العام ١٩٣١. (والنصيحة لك هي أنني لن أعاملك كشاعر واحد على وجه الخصوص، وإنما كعدة شعراء في شاعر واحد). في قرارة نفسك، إذن- أليس الذي يجعلك شاعرا - هو إيقاع القافية، الذي يحافظ على ألقه الدائم، والذي أحيانا يضمحل ويتلاشى ليصبح لا شيء، وهو الذي فيجعلك تأكل، وتنام، وتتحدث مثل الآخرين، ثم مرة أخرى يزداد ويتصاعد ويحاول أن يجتاح كل كيانك في إيقاع راقص يهيمن عليك.

هذه الليلة هي الليلة المناسبة لذلك، وعلى الرغم من أنك وحدك، وقد خلعت أحد نعليك، وعلى وشك أن تخلع الآخر، فإنك لن تستطيع أن تستمر في خلع ملابسك، بل يجب عليك أن تكتب وأنت في ذروة النشوة الطربية المهيمنة، فتلتقط قلما وأوراقا دون أن تفكر في شيء، وبينما أنت تكتب، وبينما أول سطر شعري من ذلك الطرب يبدأ ارتكازه، سأنسحبُ قليلا وأنظرُ من النافذة. هناك امرأة تعبر الطريق، ثم رجل، وسيارة تتهادى كي تتوقف، ولكن لا داعي أن أسرد ما أراه من النافذة، ولا يوجد حتى وقت لذلك، لأنني أستفيق فجأة من مشاهداتي على وقع صرخة غضب أو إحباط، ثم إن ورقتك تتكوم مثل الكرة، وينتصب قلمك منغرسا رأسه في السجادة، وإذا كان هناك قطة لتلويح بها، أو زوجة لقتلها فسيكون هذا هو الوقت المناسب، لذا، - على الأقل- هذا ما استنتجته من ضراوة تعبيرك.

القصر في وستمنستر في أثناء افتتاح البرلمان، في الوقت الذي يكون فيه جيمس الأول ورئيس وزرائه ووزراؤه في الداخل، انتقاما لتزايد قمع الروم الكاثوليك في إنجلترا، ولم تنجح المؤامرة، وقبض عليه، وأدين بجريمته.

(١) تقصد الكاتبة الإشارة إلى تقليدي بريطاني يتضمنه الاحتفال بيوم غاي فوكس (٥ نوفمبر)، ففيه تطلق الألعاب النارية، ويخرج أطفال يرتدون الأقنعة، ويتسولون ويرددون عبارة: "a penny for the guy" "قرش واحد للرجل"، ويحرقون دمية صغيرة تمثل فاوكس، وتطور الاسم "guy " وأصبح خلال القرن التاسع عشر مُصطلحا يدل على: شخص يرتدي ملابس غريبة، ولكنه في اللغة الإنجليزية الأمريكية فقد دلالاته التحقيرية وأصبح يُستخدم للإشارة إلى أي شخصٍ مذكر.

أسنانك تصطك، وأنت متخبط، وصدرك يتهدج، ولست في مزاجك بصورة تامة، وإذا كان لي أن أخمن السبب، فيجب أن أقول إن الإيقاع الذي كان ينفتح ثم ينغلق بقوة مرسلا صدمات الإثارة والانفعال من رأسك إلى أخمص قدميك، قد واجه بعض الصعوبات والأشياء العدائية التي حولت نفسها إلى أشلاء. إن شيئا ما طرأ لا يمكن له أن يصير شعرا، جسم غريب، ومدبب، وحاد الأطراف، ورملي يأبى الانخراط في نشوة الطرب تلك.

من الواضح أن الشكوك تحوم حول السيدة "قيب" فقد طلبت منك أن تكتب لها قصيدة، وبعدها كتبتَ للآنسة "كورتيس" واصفا ثقتها وهي تصعد درجات الحافلة، وبعد ذلك للسيد (س) الذي جعلك تصاب برغبة في سرد قصته – التي كانت قصة مسلية للغاية– شعرا، ولكن لسبب ما لم تتمكن من تلبية رغباتهم. ولكن "تشوسر" استطاع، و "شكسبير" استطاع، وكذلك "كراب"[١]، و "بايرون"[٢]، وربما أيضا "روبرت براونينغ"[٣]. لكنه الآن شهر تشرين الأول من عام ١٩٣١، ومنذ زمن بعيد حتى الآن والشعر في قطيعة مع شيء لا أدري ماذا أسميه! هل نسميه تجاوزا وعلى نحو غير دقيق "الحياة"؟ وهل ستساعدني بمحاولة فهم ما أرمي إليه؟ حسنا، إن كل ذلك صنعة الروائي. ها أنت ذا ترى كم هو سهل عليّ أن أكتب مجلدين أو أكثر في إجلال النثر، وتهكما بالشعر، لأبين كم وارف ووافر مجال الأول، وكم ضحل وهزيل فضاء الآخر. ولكن قد يكون بسيطا وعادلا أن تتحقق من هذه الأدبيات من خلال تصفح أي كتاب صغير من كتب الشعر الحديث التي فوق طاولتك. أنا فعلت ذلك، ووجدتني

---

(١) George Crabbe: (١٧٥٤ – ١٨٣٢) كان شاعرًا وجراحًا ورجل دين إنجليزيًا. اشتهر باستعماله المبكر للشكل السردي الواقعي وأوصافه لحياة الناس من الطبقة الوسطى والطبقة العاملة، قام بتطوير صداقات مع العديد من الرجال الأدبيين العظماء في زمنه، بما في ذلك السير والتر سكوت، الذي زاره في إدنبرة، ووليام وردز وورث وبعض زملائه من "بحيرة الشعراء"، الذين كانوا يزورون كراب في كثير من الأحيان.

(٢) George Gordon Byron, Lord Byron: (١٧٨٨– ١٨٢٤)، سادس بارون بايرون أو اللورد بايرون شاعر بريطاني من رواد الشعر الرومانسي. كانت قصائده تعكس معتقداته وخبرته. شعره تارة ما يكون عنيفاً وتارة أخرى رقيقاً، وتتصف قصائده في أغلب الأحيان بالغرابة.

(٣) Robert Browning: (١٨١٢– ١٨٨٩) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، يعد من أشهر شعراء العصر الفيكتوري، جعله إتقانه للمونولوج الدرامي أحد أهم الشعراء الفيكتوريين. تُعرف قصائده بالسخرية والتوصيف والفكاهة المظلمة والنقد الاجتماعي، كان يعد شاعرًا وفيلسوفًا حكيمًا، وقد ساهم في كتابته في الخطاب الاجتماعي والسياسي الفيكتوري على نحو غير عادي بالنسبة لشاعر.

سريعا في حيرة من أمري، وفيما يلي بعض الموضوعات الشائعة في النثر اليومي: الدراجة الهوائية، والباص العمومي، ومن الواضح أن الشاعر يجعل مصدر إلهامه يواجه الحقائق. فاستمع لهذا:

من يستيقظ منكم باكرا ويراقب بزوغ النهار

سيبقى هادئ القلب، أنيقا، واعيا للمعجزات

عندما يطلق الضوء العنان، متقدما، قائدا للحركات

بازغا مثل الموج على المروج والسقف والطرقات

أو مطاردا هبوط الظل مثل الكلاب المتسابقات

وصخرة ساكنة تتوقف عند حدود رموش العين

وتترك في الوجه خطوطا من سوء الاستخدام كعلامات

يضرب مرارا ودونما صبر مصراع شباك غرفة النوم

حيث لم تستيقظ الحياة القديمة بعد على وقع شعاع النور

الذي يستكشف الأرضية العفنة للطاحونة المفككة

ولا تولد الحياة القديمة مرة أخرى أبدا [1]

نعم، ولكن كيف سينهي هذه القصيدة؟ وعندما قرأتُ وجدتُ:

ويصفر بعد أن يغلق

خلفه بابه ليذهب إلى العمل عبر النفق

(١) القصيدة للشاعر ويستن هيو أودين (١٩٠٧- ١٩٧٣) (Wystan Hugh Auden) شاعر إنكليزي أمريكي، ولد في يورك في إنكلترا واكتسب الجنسية الأمريكية في سنة ١٩٤٦. يعده كثيرون من أعظم أدباء اللغة الإنكليزية في القرن العشرين. تُقدّر أعماله في إنجازاتها الأسلوبية والفنية ومعالجتها للقضايا الأخلاقية والسياسية وعلى تنوعها من حيث الشكل والمضمون، والمواضيع الرئيسة في شعره هي: الحب والسياسة والمواطنة والدين والأخلاق والعلاقة بين الكائن البشري الفريد وبين الطبيعة المجردة من الاسم والشخصية، وقد وصفه جوزيف برودسكي بأنه «أعظم عقول القرن العشرين».

أو يمشي إلى المنتزه كي يفرغ أمعاءه

وأقرأُ أيضا، وأجدُ مرة أخرى:

كصبيّ قد أتى مؤخرا من الريف إلى المدينة

وعاد يوما إلى قريته ينتعل حذاء غاليا

وأيضا مرة أخرى:

بحثا عن الجنة في الأرض هو يلاحق ظلّه

ويضيّع ماله وصحته في المحاولة

هذا الذي يريده صاحب اليخت والمستكشفون والمتسلقون اللوطيون

إن تلك السطور والكلمات التي شددت عليها بالتظليل كافية لتأكيد جزء من تخميني على الأقل. فالشاعر يحاول أن يقحم السيدة "قيب"، فهو يرى أنه يمكن لها أن تنتقل إلى الشعر، وسوف يكون لها شأن فيه. وهو يرى أن الشعر يمكن أن يتطور بتضمين العامية فيه، وعلى الرغم من أنني أحييه على المحاولة، إلا أنني أشك في نجاحها. فأنا مصدومة، وأشعر بألم كما لو أن إصبع قدمي قد ارتطمت بحافة خزانة، فهل لي أن أتساءل، أن أكون مصدومة، بحسب معايير الاحتشام والتقاليد من الكلمات نفسها؟ لا أعتقد ذلك، فالصدمة هي في حقيقتها صدمة، والشاعر على ما أعتقد قد كلف نفسه لتضمين عاطفة لا تتماهى ولا تتناغم مع الشعر، وهذا الجهد أفقده توازنه، وإذا ما قمتُ بتقليب الصفحة فأنا متأكدة أنني سأجده قد قام بتصحيح نفسه باللجوء العنيف للشاعرية، باستحضار صورة القمر، وطائر العندليب. وعلى أي حال فإن هذا التحول عميق، والقصيدة تتصدع في منتصفها، وهي تتفكك بين يدي، فهي واقعية في جانب، وجمالية في جانب آخر، وبدلا من أن تكتسب موضوعا متكاملا تدور حوله، فإني وجدت أجزاء متبعثرة بين يديّ، وبما أن منطقي قد تم استفزازه، ومخيلتي لم تعد تسمح لي بالاستحواذ التام على نفسي، فإنني أتأمل ببرود، وانتقاد، مع نفور وكراهية.

على الأقل، هذا تحليل على عجل لأحاسيسي كقارئ، ولكن مرة أخرى أنا مشوشة. فأنا أرى أنك قد تغلبت على مصاعبك، أيا كانت، فقد عاد قلمك إلى النشاط، وبعد أن مزقت قصيدتك الأولى، ها أنت تعمل على واحدة أخرى، وإذا ما أردت أن أفهم حالتك الذهنية الآن، فعليّ أن أبتكر تفسيرا لبيان أسباب

هذا الاسترجاع للطلاقة التعبيرية. أظن أنك تركت كل أنواع الأشياء التي من الممكن أن تأتي طواعية إلى أحضان قلمك عندما تكتب النثر، مثل العاملة المنزلية، والحافلة، وأحداث قارب الشانيل. ويمكنني الحكم على آفاقك، من خلال تعابيرك، بأنها ضيقة ومكثفة ومركزة، وأجازف بالتخمين أنك الآن لا تفكر بعموم الأشياء ولكن بنفسك بشكل خاص. هناك ثبات وكآبة، ولكن ثمّة توقد داخلي، يشفّ عن إشارة أنك تنظر إلى الداخل لا إلى الخارج. ولكن في السعي إلى الجمع بين هذا التخمينات الواهية حول معنى التعبير في وجه ما، دعني أفتح كتابا آخر من الكتب المترامية على طاولتك وأتفحصه حسب ما أجد فيه. ومرة أخرى أتصفح بشكل عشوائي وأقرأ هذا:

إن لي رغبة أن أخترق تلك الغرفة

العليّة البعيدة للذهن والمتموضعة

على مقربة من الانحناء الأخير للممر

الكتابة التي أقوم بها، والعبارات والقصائد هي المفاتيح

والمحبة هي طريق أخرى (وأنا لست متأكدا)

ثمّة نار، وأرى هناك حقيقية على الأقل

غائرة في أعماق صندوق، في بعض الأحيان أنا قريب

ولكن التيارات تنفث أعواد الثقاب، وأنا ضائع

أحيانا أكون محظوظا، أجد مفتاحا لأديره

أفتح مقدار بوصة أو بوصتين، وبعدها دوما

يقرع جرس، ينادي أحدهم، أو يصيح "نار"

يمسك يدي حين لا يُعرف شيء ولا يُرى

ومحزونا أنزل الدرج راكضا تارة أخرى [1]

(١) قصيدة لجون ليمان، عنوانها: To penetrate that room.

ثم هذا:

هناك غرفة مظلمة

ورحم مغلق ومتشرذم

حين يصبح السلب إيجابا

غرفة مظلمة أخرى

قبر أعمى ومغلق

يستحيل فيه الإيجاب سلبا

فلا نحن نستطيع التراجع عن ذاك، ولا الهروب من هذا، مَن

ذا الذي خلق الموت والحياة في عظامنا

فلا نملك أن نفعل شيئا

يجعل أسفنا الصادق أحلى

الذي بدأناه، وأنهيناه، في الآهات [١]

ثم هذا:

لم أكن أبدا، ولكن دائما على حافة أن أكون

رأسي، مثل قناع الموت، يتم جلبه إلى الشمس

وسبابة الظل تشير إلى وجنتي

وأحرك شفتيّ لكي أتذوق، وأحرك يديّ لكي ألمس

ولكني لست أقرب من اللمس

ومع أن الروح تنحني خارجي كي ترى

(١) قصيدة لسيسيل داي لويس C. Day Lewis: (١٩٠٤– ١٩٧٢) هو شاعر، وروائي، وكاتب سيناريو، وأستاذ جامعي، وناقد أدبي، وكاتب للأطفال بريطاني، ولد في مقاطعة ليتش، توفي في منطقة أنفيلد عن عمر يناهز ٦٨ عاماً، بسبب سرطان البنكرياس، The Complete Poems of C. Day Lewis ص ١١٣، من قصيدة عنوانها: from feathers to iron.

ترقب الوردة، الذهب، الأعين، والطبيعة الخلابة

وحواسي توثق رغباتي

الرغبة في الوجود.

وردة، وذهب، وطبيعة خلابة أو أشياء أخرى

وندعي الكمال في فعل المحبة [١]

وبما أن هذه الاقتباسات عشوائية الاختيار، فإنني قد وجدت ثلاثة شعراء مختلفين يكتبون عن لا شيء، أو عن أنفسهم، وأعتقد أنك أيضا قد وقعت في الفخّ نفسه، واستنتجت أن الذات ليست عائقا، بل إنها جزء من الإيقاع الراقص المهيمن، فالذات تنخرط مع الإيقاع، ويبدو واضحا أن كتابة قصيدة عن نفسك أسهل بكثير من الكتابة في موضوعات أخرى. ولكن ماذا نعني بكلمة "الذات"؟ إنها ليست الذات التي وصفها "وردز وورث"[٢]، و "كيتس"[٣]، و "شيلي"[٤]. ولا الذات التي تعشق المرأة، أو تكره الطغاة، ولا تلك التي تتأمل في أسرار الكون، لا، فالذات التي انشغلت في وصفها خارجة عن ذلك كله. إنها ذات تجلس في غرفتها ليلا وحيدة وتغلق الستائر، وبمعنى آخر، الشعراء الآخرون أقل

(١) القصيدة للشاعر ستيفن سبندر Stephen Harold Spender: (١٩٠٩ – ١٩٩٥)، هو شاعر وروائي وكاتب إنجليزي. ولد في لندن يوم ٢٨ فبراير ١٩٠٩ وتلقى تعليمه في أوكسفورد وانتمى إلى جماعة شعراء أوكسفورد التي كانت تضم ويستن هيو أودين، ولويس ماكنيس، وسيسيل داي، وكريستوفر إشيروود. عمل صحافيا حيث شارك في الحرب الأهلية الإسبانية بهذه الصفة وأسهم في إصدار مجلة «الأمن» خلال الحرب العالمية الثانية.

(٢) William Wordsworth: شاعر إنجليزي رومانسي (١٧٧٠– ١٨٥٠) التقى وردزوورث بالشاعر صموئيل تايلور كوليردج وكونا صداقة حميمة واشتركا في عمل مجلد يحوي الأشعار الرومانسية سمياه Lyrical Ballads أو القصائد الغنائية والذي حاولا فيه استخدام اللغة العادية في شكل شعري، في ١٨٠٧ نشر مجلدين شعريين له قوبلا بعدم المبالاة من بعض الناس وبانتقادات من البعض الآخر، وبالرغم من أن أشعاره كانت تقابل بالنقد إلا أنها أكسبته شعبية واسعة.

(٣) John Keats: (١٧٩٥ – ١٨٢١) شاعر إنكليزي بارز أصبح واحداً من شعراء الحركة الرومانتيكية الإنكليزية المهمين في مطلع القرن التاسع عشر. خلال حياته القصيرة هوجمت أعماله من قبل نقاد الدوريات في ذلك العهد، لكن تأثيره بعد وفاته على شعراء مثل ألفرد تينيسون كان كبيرا.

(٤) Percy Bysshe Shelley: (١٧٩٢ – ١٨٢٢) شاعر إنكليزي رومانتيكي مهم، ويعد واحداً من أفضل الشعراء الغنائيين باللغة الإنكليزية. يُعرف بقصائده القصيرة، ومع ذلك فإن أعماله الهامة تتضمن قصائده الرؤيوية الطويلة، حياة شيلي غير العادية وتفاؤله العنيد وصوته القوي المعترض عوامل ساهمت في جعله شخصية مؤثرة، وعرضته للتشويه خلال حياته وبعد مماته. أصبح شيلي أيقونة للجيلين الشعريين اللذين تلياه، كما اشتهر بصحبته لكل من جون كيتس ولورد بايرون. وكانت الروائية ماري شيلي زوجته الثانية.

اهتماما بالمشترك العام مقابل فرديتهم، من هنا، أفترض الصعوبة البالغة التي تواجه هذه القصائد– وأعترف أنه قد أربكني لأقصى حد معرفة ما تعنيه هذه القصائد من خلال قرأتها مرة، أو مرتين أو حتى ثلاث مرات.

فالشاعر يحاول بصدق أن يصف بدقة لا متناهية عالما ربما لا يوجد إلا في خيال شخص ما بعينه في لحظة معينة. وكلما كان متفانيا في مراعاة أدق التفاصيل – في شكل الورود الجورية، وحبات الملفوف الخاصة بعالمه – زاد إرباكه لنا، عندما خضعنا بروح المهادنة الكسولة، لكي نرى الورود الجورية وحبات الملفوف، بالطريقة التي تبدو عليها لما يزيد أو ينقص عن ستة وعشرين مسافرا على متن حافلة مكشوفة. فهو يجهَد كي يصف، ونحن نجهَد كي نفهم، وهو يوقد شعلته، ونحن نلمس ضوءا طائرا، إنه مثير، إنه محفز، ولكننا نتساءل: أهو شجرة؟ أم تراها عجوز تلبس حذاءها عند مجرى المياه؟

حسنا، إذا كان ثمّة حقيقة فيما أقول، أعني إذا كنتَ لا تستطيع الكتابة عن الواقع، والعامية، والسيدة "قيب"، أو قارب "الشانيل"، أو الآنسة "كورتيس" في الحافلة دون أن تجهد آلة الشعر. وإذا كنت مدفوعا لتأمل الطبيعة، والمشاعر الداخلية، ويتوجب عليك أن تكشف للعالم بأسره عن الرؤية التي تستطيع وحدك أن تراها، إذاً فحالتك صعبة بالفعل. وعلى الرغم أن الشعر ما زال على قيد الحياة، فإن مشاهدة هذه الكتب الصغيرة تقلل من أنفاسه.

ومع ذلك، ما زال بالإمكان التفكير بالأعراض، فهي ليست أعراض الموت على الأقل. إن الموت في الأدب – ولست بحاجة أن أخبرك كم مرة مات الأدب في هذا البلد أو ذاك – يأتي بأمان وسلاسة وهدوء. فالسطور تغور بسهولة في الأخاديد المعهودة، والأنماط القديمة تُستنسَخ بشكل سطحي لدرجة أننا نميل إلى الاعتقاد بأصالتها، بمقدار سطحيتها.

ولكن هنا يحدث العكس تماما، ففي الاقتباس الأول يكسر الشاعر آلته الشعرية لأنه سوف يعطلها بحقائق باردة، وفي الاقتباس الثاني، فإن الشاعر مبهم، بسبب تصميمه اليائس على قول الحقيقية عن نفسه، وبالتالي، لا أستطيع أن أتوقف عن التفكير في أنه على الرغم من أنك محق في الحديث عن صعوبات الزمن، إلا أنك مخطئ في يأسك.

ألا يوجد – للأسف – سبب وجيه للأمل؟ أقول "للأسف" لأنه عليّ أن أقدم أسبابي والتي لا بد أن تكون سخيفة، ومن المؤكد أيضا أنها تسبب الألم لجمع غفير ومحترم من المهووسين بمضاجعة الموتى، كالسيد "بيبودي" ومن كان مثله، والذي يفضل الموت كثيرا على الحياة، وما زال للآن يردد الكلمات المقدسة، والمريحة، "فكيتس" قد مات، و "شيلي" قد مات، و "بايرون" قد مات. ولكن الأوان قد فات، فالهوس بالموتى يبعث السبات، فكبار السن المحترمون قد غلبهم النوم على كلاسيكياتهم. وإذا كان ما سأقوله يحمل لهجة من التفاؤل، فأنا لا أؤمن أن الشعراء يموتون، "فكيتس"، و"شيلي"، و "بايرون" أحياء هنا في هذه الغرفة، أحياء في داخلك، وفي داخل كل شاعر. وأستطيع الشعور بالارتياح للتفكير بأن أملي لن يزعج سباتهم.

ودعني أكمل، لماذا لا ينبغي أن تكون الشعرية– الآن بما أنها وبكل صدق قد كشفت نفسها خالية من الأكاذيب المؤكدة، وحطام العصر الفكتوري العظيم، الآن، وبعد وصولها بإخلاص إلى أعماق عقل الشاعر، ورسمها لخطوطها العريضة – عملا تجديديا يجب القيام به من وقت لآخر، وكانت أيضا حاجة مؤكدة، فالشعرية الرديئة هي دائما تكاد تكون نتيجة لنسيان الذات – كل شيء يصبح مشوها ومدنسا إذا أنت فقدت رؤية هذه الحقيقة المحورية– الآن، أقول: إن الشعرية قد قامت بكل هذا، فلماذا لا ينبغي لها أن تفتح عينيها مرة أخرى، وتنظر للخارج من النافذة، وتكتب عن أناس آخرين؟ فقبل مئتين أو ثلاثمئة عام كنتم [الشعراء] تكتبون عن أناس آخرين.

كانت صفحاتكم مزدحمة بأكثر الشخصيات تناقضا، وتعددا في الأنواع، من مثل "هاملت"[١]، و"كليوبترا"[٢]، و"فالستاف[١]. لم يكن ذهابنا إليكم من أجل الدراما فقط، ولخفايا الشخصية الإنسانية، بل

(١) Hamlet: هو بطل مسرحية هاملت أمير الدنمارك، وهي مسرحية تراجيدية (مأساوية) كتبها وليام شكسبير تقع أحداثها في الدنمارك، تدور حول قصة انتقام الأمير هاملت من عمه كلوديوس، هاملت هي أطول مسرحية لشكسبير، وتعد من بين أكثر الأعمال الأدبية قوة وتأثيراً في العالم، كانت من أكثر أعمال شكسبير شهرة خلال حياته، وما زالت تحتل المرتبة الأولى بين مؤلفاته، ألهمت العديد من الكتاب، مثل يوهان فولفجانج فون جوته وتشارلز ديكنز و جيمس جويس.

(٢) Cleopatra: شخصية من شخصيات المسرحية المأساوية لشكسبير "أنطونيوا وكليوبترا"، وهي تاريخيا الملكة كليوباترا السابعة وهي آخر ملوك الأسرة المقدونية، التي حكمت مصر منذ وفاة الإسكندر الأكبر في عام ٣٢٣ قبل الميلاد، وحتى احتلال مصر من قِبَل روما عام ٣٠ قبل الميلاد، كانت كليوباترا ابنة بطليموس الثاني عشر، وقد خلفته كملكة سنة ٥١ ق.م مشاطرة العرش أخاها بطليموس الثالث عشر، وقد وصُفـت بأنها كانت جميلة وساحرة، أما الرجال الذين وقعوا في غرامها فقد أسرتهم بشخصيتها القوية الظريفة وبذكائها ودهائها، ومنهم يوليوس قيصر،

ذهبنا إليكم أيضا – على نحو لا يصدق وإن كان يبدو الآن كذلك – للفكاهة والضحك، لقد جعلتمونا ننفجر بالضحك، وبعد ذلك، بما لا يزيد على مئة عام مضت، كنت تنتقدون حماقتنا، وتعاقبون بشدة نفاقنا[٢]، وتتألقون من خلال براعتكم الشديدة في الهجاء، كنتم مثل "بيرون"، وتذكرون، كتبتم "دون جوان"[٣]. وكنتم أيضا "كراب"، كنتم تأخذون التفاصيل الأكثر بؤسا في حياة القرويين لموضوعاتكم، ولذلك من الواضح أن فيك القدرة على التعامل مع مجموعة واسعة من الموضوعات، إنها مجرد ضرورة طارئة جعلتك تنغلق على نفسك في غرفة واحدة، وحيدا، مع ذاتك.

ولكن كيف ستتمكن من الخروج، الخروج إلى عالم الناس الآخرين؟ وإن كان لي أن أجازف بالتخمين، فإن مشكلتك الآن هي أن تجد العلاقة الصحيحة – الآن بعد أن عرفت نفسك– بين تلك الذات التي تعرفها وبين العالم الخارجي. وهذه مشكلة صعبة للغاية، ولا أعلم شاعرا حيا استطاع أن يجد لها حلا، وهناك آلاف الأصوات التي تتنبأ بالقنوط، ويقولون إن العلم قد جعل من الشعرية أمرا مستحيلا، فلا يوجد شعر في السيارات، ولا في شبكة الاتصال اللاسلكي، وليس لدينا دين، وكل شيء مضطرب وانتقالي. لذلك، كما يقول الناس، لا يمكن أن تكون هناك علاقة بين الشاعر والعصر الحالي، ولكن بالتأكيد هذا هراء، فهذه الحوادث سطحية، إنهم لا يذهبون عميقا على نحو وثيق بما يكفي لتدمير

الذي ساعدها في التغلب على بطليموس. وقد أحب ماركوس أنطونيوس أيضا كليوباترا، وكلّفته علاقته الغرامية هذه فقدان حظوته في روما، وانتهى أمر أنطونيوس بالانتحار إثر الهزيمة التي أنزلها به أوكتافيوس في معركة أكتيوم سنة ٣١ ق.م . فلما سمعت كليوباترا بالنبأ انتحـــرت هي الأخرى.

(١) Falstaff السير جون فالستاف هو شخصية خيالية ورد ذكرها في أربع مسرحيات من تأليف ويليام شكسبير وتظهر على خشبة المسرح في ثلاث منها، تتشكل أهميته كشخصية متطورة بالكامل لدى شكسبير بشكل أساسي في مسرحيات هنري الرابع، الجزء ١ والجزء ٢، وفي هنري الخامس، وزوجات ويندسور المرحات، على الرغم من كونه شخصية هزلية في المقام الأول، لا يزال Falstaff يجسد نوعا من العمق المشترك لشخصيات شكسبير الرئيسة.

(٢) المقصود من كلامها ما يعرف بنظرية "نفاق الجماهير"، ويمكن التأمل في واقع النظرية المعاصر من خلال كتابات الفيلسوف فريدرك نيتشة على سبيل المثال.

(٣) Don Juan: هو شخصية أسطورية من الفولكلور الإسباني. ذاع صيته في أوروبا في القرن السابع عشر قبل أن تنتقل شهرته للعالم أجمع، ويؤكد أغلب الرواة أنه شخصية خيالية مطلقة، بينما يصر القليلون على وجود أصل حقيقي لتلك الشخصية، وتنسب صناعة هذه الشخصية للكاتب والشاعر تيرسو دي مولينا، وتحديدا في رواية ماجن إشبيليا عام ١٦١٦. في الفترة الممتدة من ١٨١٩ إلى ١٨٢٤ كتب بايرون أبرز أعماله الشعرية: دون جوان، وهي ملحمة شعرية استلهمها من قصة دون خوان الشعبية الإسبانية، تدور حول البطل الذي يغوي النساء، ويرى كثير من النقاد أن دون خوان لم يكن سوى قناعٍ أخفى تحته بايرون سيرته الذاتية.

الغرائز الأكثر عمقا والأكثر فطرية، كغريزة الإيقاع. وكل ما تحتاج إليه الآن هو أن تقف عند النافذة، وتجعل إحساسك الإيقاعي يبدأ وينتهي ثم يبدأ وينتهي بكل جراءة وحرية، حتى تنصهر الأشياء في بعضها بعضا، وحتى تراقص سيارات الأجرة أزهار النرجس، وحتى يُصنع كل متكامل من جميع هذه الأشلاء المفككة، أنا أتحدث بهراء، وأعلم ذلك، ما أريد قوله أن عليك أن تستجمع كل شجاعتك، وأن تبدي كل يقظة، وأن تستجمع كل العطايا التي حبتك بها الطبيعة وحثتك على استعمالها. ثمّ أطلق العنان لإحساسك الإيقاعي ليوجه ذاته داخلا وخارجا بين الرجال والنساء، والحافلات، والعصافير – وكل ما يمكن له أن يكون على امتداد الطريق– حتى يمتزج الجميع معا في كيان واحد متناغم.

ربما تكون هذه هي مهمتك –أن تجد علاقة بين الأشياء التي تبدو غير متجانسة، ومع ذلك لها تقارب غامض ببعضها، وأن تستوعب كل تجربة تعترض طريقك دونما هوادة وتتشبعها تماما، لتكون قصيدتك جسما واحدا لا أشلاء متناثرة، ولتعيد صوغ الحياة شعرا، ومن ثم تقدم لنا مرة أخرى المأساة والملهاة عن طريق شخصيات لا يتفكك نسيجها بالإسهاب الموجود في أسلوب الروائي، بل شخصيات مكثفة ومؤتلفة من خلال أسلوب الشاعر، وهذا ما ننتظر منك القيام به الآن. وبما أنني لا أعرف ما أعني بالإيقاع، ولا ما أعني بالحياة، وبما أنني بكل تأكيد لا أستطيع أن أخبرك ما هي الموضوعات التي يمكن حقا دمجها مع بعضها بعضا في القصيدة، فهذه هي كليا مهمتك أنت، وبما أنني لا أجيد التمييز بين بحر الشعر الأيامبي وبين التفعيلة الشعرية، فإنني بالتالي لا أستطيع أن أقول كيف ينبغي لك أن تعدل وتتوسع في طقوس وشعائر فنّك الغامض القديم، وسأنتقل إلى بر آمن وأعود مرة أخرى إلى هذه الكتب الصغيرة ذاتها.

وعندما أعود إليها فأنا – كما اعترفت – أمتلئ ليس بهواجس الموت، لكن بأمل في المستقبل. ولكن المرء لا يود أن يفكر دائما بالمستقبل، وهذا يحصل أحيانا، لشخص يعيش في الحاضر. عندما قرأت هذه القصائد، الآن، وفي الوقت الحاضر، وجدت نفسي أقرأ على نحو يشبه فتح باب أمام حشد من الثائرين يتدافعون من كل مكان، ويهاجمون شخصا واحدا من عشرين مكان في وقت واحد، يبرحونه ضربا، ودفعا، وكشطا، وتمزيقا، ويقذفونه في الهواء حتى تكون الحياة بالنسبة له ومضة ضوء تظهر سريعا، ثم يعصبون عينيه، ويضربونه على رأسه، وتلك كلها عبارة عن أحاسيس يقبلها القارئ (لأنه لا يوجد شيء أكثر إحباطا من أن تفتح بابا ولا تجد شيئا) وكل هذا دليل أكيد على أن

الشاعر على قيد الحياة وما زال يتحرك، ويخلط مع هذا صرخات البهجة والانتصار، وأسجل أيضا كما قرأت، كلمة واحدة تتكرر وتترتل مرارا وتكرارا من قبل بعض: "الاستياء"، وأخيرا، إسكات الآخرين. وأخاطب هذا الاستياء: "حسنا، ما الذي تريده أنت؟". وعندها يجيب منفجرا، بدلا من إزعاجي: "الجمال"، – دعني أكرر، أنا لا أتحمل أي مسؤولية عما تقوله لي أحاسيسي عندما أقرأ، أنا فقط أوثّق حقيقة أن هناك استياء في داخلي يشكو من أنه يبدو غريبا– وبالنظر إلى أن اللغة الإنجليزية لغة مختلطة، لغة غنية، لغة لا تجارى في أصواتها وألوانها وفي قوتها وقدرتها على التخيّل والطرح، يبدو لاستيائي أنه من الغريب أن الشعراء الحداثيين يجب عليهم أن يكتبوا كما لو أنه ليس لديهم عيون أو آذان، وكما لو أنه ليس لديهم أخمص قدمين، ولا راحات لأيديهم، بل كما لو أن لهم عقولا ملأتها الكتب فقط، لهم أجساد أحادية الجنس، وأقاطع استيائي هنا؛ لأنه عند القول إن الشاعر يجب أن يكون ثنائي الجنس– وهذا الذي أظنه كان على وشك أن يقوله – أنا التي لم تسنح لها فرصة التعليم على الإطلاق، أرسم حدا، وأقول لذلك الصوت أن يلتزم الصمت.

ولكن إلى أي مدى، إذا ما اختصرنا هذه الترهات الواضحة، تعتقد أن ثمّة حقيقة في هذه الشكوى؟ من جهتي الآن بعد أن توقفتُ عن القراءة، أستطيع أن أرى القصائد تقريبا ككل واحد، وأعتقد أنه صحيح أن العين والأذن تتضوران جوعا لحقوقهما، فقد غاب الإحساس بالغنى المحفوظ وراء الدقة الباهرة في الأسطر التي اقتبستها، كما هو عليه الحال خلف دقة السيد "ييتس"[١] على سبيل المثال، فالشاعر متشبث بكلمته، كلمته الوحيدة، كما يتشبث رجل على وشك الغرق بالسارية، وإذا كان الأمر كذلك، وأنا مستعدة جدا للمجازفة بطرح سبب لذلك بسهولة أكبر، لأنني أعتقد أنه يوضح ما كنت قلته للتو.

(١) William Butler Yeats: (١٨٦٥ -١٩٣٩) شاعر إنجليزي وكاتب مسرحي ومدير مسرح، وشخصية وطنية، وعضو مجلس العموم، كان مؤمنا بالأشباح والجنيات والسحر، بدأ كتابة الشعر في حوالي عمر الخامسة عشرة، قصائده الأولى كانت عن الساحرات وفرسان العصور الوسطى الذين يلبسون الدروع، ولم تكن هذه القصائد عالية الجودة، لكن شعره بدأ بالتحسن عندما صار يكتب عن الأساطير والخرافات الأيرلندية، كتلك التي كتبها عن البطل المدعو كوجولاين الذي له قدرات بشرية خارقة، إلى جانب قصائده الرومانسية الرائعة، وفي عام ١٩٢٣ حاز ييتس على جائزة نوبل في الآداب، وواصل الكتابة حتى موته عام ١٩٣٩ عن عمر ثلاث وسبعين سنة.

إن فنّ الكتابة – وهذا الذي ربما يعنيه استيائي بكلمة "الجمال" – هو الفن الذي تمتلك فيه كل كلمة في اللغة وتستدعيها تحت إمرتك، وتعرف أوزانها، وألوانها، وأصواتها، وارتباطاتها، وتلك بالتالي – كما هو عليه الحال بالضرورة في اللغة الإنجليزية – تجعلها توحي بأكثر مما تقول. وهذا الأمر يمكن تعلمه إلى حد ما عن طريق المطالعة، ومن المستحيل قراءة الكثير، ولكن يمكن القراءة بشكل عميق أكثر وفعال عن طريق تخيل أنك لست ذاتك بل شخصا مختلفا. كيف تتعلم الكتابة إذا كنت تكتب فقط عن شخص واحد؟ سأعطيك مثالا واضحا، هل يساورك الشك في السبب الذي جعل شكسبير يعرف كل حرف ومقطع في اللغة، وكيف استطاع أن يفعل بدقة كل ما يريده بالقواعد والنحو، هل كان "هاملت"، أو "فلستاف"، أو "كليوبترا" هو الذي دفعه إلى تلك المعرفة؟ أو كان السادة، والضباط، والتابعون، والقتلة والجنود البسطاء في المسرحيات هم الذين جعلوه مصرا أن يقول بالضبط ما كانوا يشعرن به في العبارات التي تعبر عن مشاعرهم؟ لقد كانوا هم الذين علموه الكتابة، وليس العبقري الرباني لسوناتات شكسبير[1]. لدرجة أنه أذا ما أردت أن ترضي كل هذه الحواس التي تتصاعد في حشد كلما ألقينا قصيدة عليهم، فالسبب هو الخيال، والأعين، والآذان، وراحات الأيدي، وأخمص القدمين، ناهيك عن مليون شيء آخر يمكن أن يسميها لنا علماء النفس، سوف تبلي بلاء حسنا على امتداد قصيدة طويلة يكون فيها الناس الذين هم على غير شاكلتك قدر الإمكان يتحدثون بأعلى أصواتهم، لذا، أناشدك الله ألا تكتب شيئا قبل بلوغ الثلاثين.

وأنا متأكدة من أن ذلك له أهمية كبيرة، وأعتقد أن معظم الأخطاء في القصائد التي كنت قد قرأتها يمكن تفسيرها من خلال حقيقة أنها تعرضت بضراوة لأضواء الشهرة بينما كانت لا تزال يافعة جدا لتتحمل هذا الضغط، وقد أوهنتها في هيكل قوامه التقشف العاطفي واللفظي، وهذا لا ينبغي أن يكون من سمات الشباب.

(١) تقصد الكاتبة السيد (Mr. W.H)، وهو شخص لا يعرف سوى الأحرف الأولى من اسمه، والذي كرست له الطبعة الأولى من سوناتات ويليام شكسبير (١٦٠٩): وجاءت تحت عنوان: "To the onlie begetter of"، ودار جدل كبير بين الباحثين حول هذا الشخص، وحول السونيت، وناشره، يمكن الرجوع إلى المصادر المتخصصة لمزيد من الاستيضاح.

فالشاعر يكتب بطريقة جيدة، يكتب لعين جمهور حاد الذكاء، ولكن كم كان سيكون من الأفضل لو أن ما كتبه خلال عشر سنوات لم يكن لأي عين وإنما لنفسه فقط!، بعد كل شيء، فالسنوات من العشرين إلى الثلاثين هي سنوات –دعني أشير إلى رسالتك مرة أخرى– الإثارة العاطفية، فوقع المطر، ووميض الأجنحة، وشخص ما يعبر، هي الأصوات والمشاهد الشائعة وذات القدرة على أن تقذف المرء – كما يبدو أنني أتذكر– من قمم النشوة إلى أعماق اليأس. وإذا كانت الحياة الواقعية متطرفة إلى هذا الحد، فإن الحياة الخيالية يجب أن تتضمن حرية في تتبعها، بعد ذلك اكتبْ – فأنت الآن شاب – قراطيس من الهراء. كن تافها، وكن عاطفيا، قلّد "شيلي"، وقلد "صاموئيل سمايلز"[١]، أطلق العنان لكل رغباتك، واقترف كل الأخطاء الأسلوبية والقواعدية والنحوية والذوقية، تدفق، وانقلب رأسا على عقب، أطلق غضبك، أحببْ، أهجُ بكل الكلمات التي يمكنك الإمساك بها، راوغ وابتدع بأي مقياس شعري تريد، نثرا، شعرا، أو أي ثرثرة في متناول اليد، وبالتالي سوف تتعلم الكتابة، ولكن إذا قمت بالنشر، فإن حريتك ستخضع للمراجعة والنظر.

ستفكر فيما سيقوله الناس، ستكتب للآخرين في حين ينبغي أن تكتب لنفسك، فما هي الجدوى التي يمكن أن تكون، لكبح السيل الجامح من الهراء العفوي الذي هو الآن – لسنوات محدودة جدا فقط – هبتك السماوية من أجل نشر كتيبات رصينة من الشعر التجريبي؟ هل من أجل المال؟ كلانا يعرف أن ذلك لا صلة له بالسؤال، هل من أجل أن تتلقى النقد؟ ولكن أصدقاءك سوف يمطرون مخطوطاتك بالنقد اللاذع والفاحص أكثر مما سوف تتلقى من المحكمين.

أما بالنسبة للشهرة، اسمع! أنا سأتوسل لك عند المشاهير، وانظر لمياه البلادة كيف تنتشر حولهم عندما يدخلون، لاحظ استعلاءهم، وأجواءهم النبوية، وذلك يعكس أن أعظم الشعراء كانوا مجهولين عندهم. فكر كيف لم يكن "شكسبير" آبهًا بالشهرة، وكيف ألقى "دون" قصائده في سلة المهملات، أكتبْ

(١) Samuel Smiles: (١٨١٢ – ١٩٠٤) مؤلف اسكتلندي ومصلح سياسي، كان سكرتيرًا لجمعية الإصلاح البرلماني في مدينة ليدز، وهي منظمة تطالب بالأهداف الستة: الحق بالاقتراع العام لجميع الرجال فوق سن ٢١؛ ودوائر انتخابية متساوية الحجم؛ والتصويت بالاقتراع السري؛ وجعل الفوز بالانتخابات المؤهل الوحيد لضمان الدخول إلى البرلمان؛ ودفع رواتب للنواب والبرلمانيين، دافع أيضًا عن قضايا جوهرية تتراوح بين حق المرأة في التصويت، إلى التجارة الحرة والإصلاح البرلماني، ساعد كتابه "الاعتماد على الذات" في الوصول إلى الشهرة بين ليلة وضحاها تقريبًا، فقد أصبح ناقدًا بارزًا ومعلمًا، وتُطلَب استشارته كثيرًا.

لي مقالة تعطيني مثالا على كاتب إنجليزي حداثي استطاع أن ينجو من التلاميذ والمعجبين، ومن محبي التواقيع والمقابلات، ومن حفلات العشاء والغداء، ومن الاحتفالات، واحتفاءات تخليد الذكرى، التي يسد بها المجتمع الإنجليزي بكل براعة أفواه المغنين فيها، ويقطع أغانيهم.

ولكن كفى، فأنا وبكل المعايير أرفض مضاجعة الموتى، وطالما أنكم أنتم، وأنتم، وأنتم، المبجلون، ومن الممثلين القدامى "لسافو"[١]، و"شكسبير"، و"شيلي"، وقد بلغت أعماركم على وجه التحديد الثلاثة والعشرين وتقدمون مقترحات – تحسدون عليها كثيرا– تقتضي تمضية الخمسين سنة القادمة من حياتكم في كتابة الشعر.

أنا أرفض التفكير في أن الفن قد مات، وإذا ما اعترتكم في أي وقت رغبة بمضاجعة الموتى، فليكن لكم عبرة في مصير ذلك العجوز الأنيق الذي نسيت اسمه وأظنه "بيبودي"، ففي أثناء إقدامه على إيداع جميع الفنون إلى المقبرة، اختنق بقطعة كبيرة من خبز التوست التي تعلوها الزبدة الساخنة، وحسب الإسعاف الذي قُدم له فإنه كان على وشك أن يلحق "بليني الأكبر" [٢] في الظلال التي منحه إياها، وقيل لي إنه لا يوجد أي نوع من الرضا على الإطلاق.

والآن، لننتقل إلى الأجزاء الصميمية، والأجزاء الخفية، والتي هي حقا، الأجزاء المثيرة فقط للاهتمام من هذه الرسالة ...

---

(١) Sappho: شاعرة إغريقية ولدت في جزيرة لسبوس في بحر إيجة باليونان بين عامي ٦٣٠ و ٦١٢ قبل الميلاد وتوفيت عام ٥٧٠ قبل الميلاد، تزوجت برجل وولدت له طفلة، ولكنها فشلت في الحياة الزوجية مع زوجها حيث أصيب بالعجز الجنسي، فلم يستطع أن يشبع غريزتها، ولم تستطع هي الأخرى كبت الغريزة، فنفرت من الرجال واتجهت نحو بنات جنسها من العذارى فمارست معهن السحاق حتى عشقته وألفته معهن واستغنت به عن الرجال، وفي آخر حياتها رحلت إلى صقلية وماتت هناك وأُحرقت ونقل رمادها إلى بلدها، كما خلّد اسمها برسم صورتها على الأنية والنقود.

(٢) گايوس پلينيوس سـكوندوس Gaius Plinius Secundus (٢٣- ٧٩) اشتهر باسم پليني الأكبر Pliny the Elder ، كتب كثيرا من الأعمال التاريخية والفنية التي لم يتبق منها سوى ٣٧ مجلدًا في التاريخ الطبيعي، علمًا بأن هذا العمل كان يُستخدم في العصور الوسطى، وقيمته الوحيدة الآن هي أنه يكشف عن المعرفة العلمية خلال فترة پليني، ويعد پليني الأكبر أشهر مؤرخ روماني على الإطلاق فقد كانت كتاباته الجغرافية والتاريخية والطبيعية لها حيّز كبير في إثراء الثقافة الرومانيّة في تلك الحقبة.

انتهت:

فرجينيا وولف في "رسالة إلى شاعر شاب"

قد يبدو الحديث عن الشعر ونقده من قبل روائي أمرا دقيقا ويحتاج إلى نظر، لكننا في هذا المقام نؤكد جدارة فرجينيا وولف واقتدارها على نقد الشعر وتذوقه، فهي كما ذكرنا لم تكن مجرد روائية، وإنما كانت ناقدة، وكاتبة أدبية، وعلما من أعلام الحداثة الغربية في زمانها، كما أنها على مستوى أعمالها النثرية لم تكن بعيدة عن روح الشعر وجماليات الكتابة الشعرية، ونقد الشعر، وهذا أمر أكده عدد كبير من الباحثين الغربيين والعرب الذين وقفوا على أعمالها، فقد تعرضت فرجينيا لنقد الشعر الحديث في زمنها قبل كتابة "رسالة إلى شاعر شاب"، ونقف على شيء من ذلك في كتابها "غرفة تخص المرء وحده"، وفيه تستعرض مجموعة من المقارنات الشعرية بين القدماء والمحدثين، وتنتقد نصوصا شعرية مختارة، وتقول على نحو متصل: "أتساءل عما إذا كان في مقدورنا أن نسمي من بين الأحياء الذين يكتبون اليوم بصدق وأمانة، شاعرين على الدرجة نفسها من العظمة التي كان عليها "تنيسون" و"كريستينا روزيتي"[١] "، أما على مستوى الكتابة الشعرية، فقد "اشتهرت وولف باستدعاءاتها الشعرية التي تستخلصها من ميكانيزم التفكير والشعور البشري"[٢]، وإلى جانب ذلك فإن تقنية تيار الوعي التي أتقنت الروائية توظيفها في رواياتها تتقاطع في حد ذاتها مع أسلوب التعبير الشعري، مما جعل "الرواية في يد وولف أكثر بريقا والتباسا وتوترا، موشاة بخيط رهيف من الفوضوية والتحرر والشعرية أيضا"[٣]، وهذا الأمر جعل الناقد "كرونبيرج" يكتب في نيويورك تايمز: "إن وولف لم تكن مهتمة حقا بالبشر، لكن اهتمامها الأكبر كان بالإشارات الشعرية في الحياة"[٤]، أما رواية الأمواج التي كان نشرها سببا في كتابة هذه الرسالة، فقد قال عنها النقاد: "تعتبر الرواية تحديا للقراء لأنها كلها مكتوبة بلغة شاعرية مرهفة، حتى إن بعض النقاد قال إن الرواية بأسرها هي بمثابة قصيدة شعرية طويلة"[٥]، ومن هنا استشعر "جون ليمان" اقتدارها على الحديث عن الشعر الحديث وإبداء الرأي فيه.

---

(١) وولف، فرجينيا. (٢٠٠٩). غرفة تخص المرء وحده، ترجمة: سمية رمضان، القاهرة: مكتبة مدبولي، ص ٤١.

(٢) وولف، جيوب مثقلة بالحجارة ورواية "رواية لم تكتب بعد"، ص ٢٠.

(٣) وولف، جيوب مثقلة بالحجارة ورواية "رواية لم تكتب بعد"، ص 22.

(٤) وولف، جيوب مثقلة بالحجارة ورواية "رواية لم تكتب بعد"، ص ٤٧.

(٥) وولف. الأمواج، ص ٥.

توسّعت فرجينيا وولف في حدود الرسالة التي كتبتها إلى "ليمان" لتشمل فن الشعر، والأدب الإنجليزي، وفن كتابة الرسائل أيضا، فمن وجهة نظرها، فإن كتابة الرسالة كفن "قد ظهرت للتو"، أما من وجهة نظرها الشعرية "فالشعر يتطلب كلا من الموهبة في التأمل، وكذلك يتطلب فهما عميقا للأنواع البشرية. وعلى الرغم من أن الرسالة موجه إلى "ليمان"، إلا أنها قد قامت بتوجيه نقدها إلى عدد من الشعراء الشباب في ذلك الوقت، بما في ذلك ابن أخيها "جوليان بيل"، و "ستيفن سبندر"، و"سيسيل داي لويس" و"دبليو أودن"[١].

أما عن نتيجة الرسالة فإن جمهور الدارسين يؤكد أن "جون ليمان" لم يكن راضيا عن مضمون الرسالة، و"شَعَرَ ليمان أن فرجينيا لم تكن مؤهلة كفاية لفهم الشعر، ثم فض لاحقا شراكته معها ومع زوجها في دار (Hogarth Press). وقد تم انتقاد الأمثلة الشعرية المقتبسة في رسالتها، لأنها ليست من بين أفضل الاقتباسات للشعراء المذكورين في الرسالة، وهو النقد الذي قبلته فرجينيا لاحقًا"[٢]

اتّبعت فرجينيا وولف في هذه الرسالة أسلوبا مقاربا جدا لكتاباتها الروائية، فالرسالة تتجاوز حدود الرسالة البريدية المعتادة من حيث الصوغ والمضمون، وتأخذ إلى جانب ذلك صورة الرسالة الأدبية، الموشاة بلغة شعرية، مغرقة في العديد من المواضع بالجمل المجازية، والتشبيهات البلاغية، والاستعارات البديعية، وإذا ما أردنا حصر أبرز سمات الرسالة التي تمثل إلى حدّ ما جانبا من سمات الأسلوب الكتابي لفرجينيا وولف فيمكن إجمالها في النقاط الآتية:

- اتسم البناء التركيبي لجملها بالطول النسبي، بل إن بعض الجمل في الرسالة تمتد لتشكل فقرة كاملة.
- أكثرت الكاتبة من الجمل المعترضة في متن الجملة الأساسية، والتي كانت هي الأخرى تطول في بعض المواضع أو تتعدد في مواضع أخرى.

(1) Olson, Liesl (2009). Modernism and the Ordinary. Oxford :Oxford University Press. ISBN:978-0-19-970972-4., p60.

(2) Hussey, Mark (2010). "W. H. Day Spender" had a Sister: Joan Adeney Easdale. Pp29-51. in Helen Southworth (ed.), Leonard and Virginia Woolf, The Hogarth Press and the Networks of Modernism. Ed. by, Edinburgh: Edinburgh University Press., p40.

- برز أسلوب الاستفهام بصورة واضحة وجلية في الرسالة، إلى جانب أسلوب التعجب وأسلوب الشرط، على نحو يكشف عن مشاعرها تجاه الأفكار التي تكتب عنها.
- غلب على الكاتبة الإفراط في استخدام المجازات والاستعارات والتشبيهات وغيرها من الأساليب البلاغية، على نحو جعلها كتابتها تقترب من الكتابة الشعرية الحداثية.
- برز في الرسالة توظيف أسلوب السرد الروائي في أغلب مواضع الرسالة، وتحديدا في سياق الوصف الدقيق للشخصيات، والفضاء، والمونولوجات الداخلية، إلى جانب تصويرها الدقيق للمجتمع الإنجليزي وعاداته وتقاليده ورموزه في ذلك الوقت.
- لجأت الكاتبة إلى توظيف أسلوب تيار الوعي والتداعي الحر للأفكار، مما جعل الغموض صفة تتجلى في بعض المواضع.
- بالغت الكاتبة –نتيجة طبيعية للنقطة السابقة– من الالتفات في ضمائر الخطاب، على نحو يتعذر معه في بعض المواضع تحديد المخاطب بسهولة.
- استدعت الكاتبة حشدا كبيرا من أعلام الأدب الإنجليزي والأدب العالمي، على نحو يتطلب وعيا معرفيا واسعا لفهم المقاصد والدلالات.
- يتكرر استخدام بعض الأعلام، والإشارات، والرموز، والعادات، والأحداث، والأفكار، وحتى المصطلحات، في أكثر من عمل من أعمال فرجينيا وولف، مما يجعل من الوقوف على الفهم الدقيق لهذه الرسالة عملا يتطلب الوقوف على أعمال أخرى لها.

ومن خلال ذلك الأسلوب والسمات التي أشرنا إلى أبرزها برزت الثيمة الأساسية للرسالة متمثلة في نقد الشعر الحديث، وأساليب الشعرية الجديدة عند شعراء الحداثة، الذين اختارت الكاتبة بعض النماذج الشعرية لهم في سياق الاستشهاد والاستدلال، وعقدت مقارنات متعددة بين شعراء الحداثة ومن سبقهم من أعلام الشعر الإنجليزي، كما تضمنت الرسالة وقفة متأنية على ما تسميه الكاتبة "فن كتابة الرسائل"، وكذلك مقارنات عامة بين الشعراء والروائيين، ولم تترك الكاتبة فرصة إلا واستثمرتها لبيان استيائها وسخطها وامتعاضها الشديد من الشعراء الحداثيين، ومن أساليبهم الجديدة، وبلغ الحد بها في بعض المواضع أن تستخدم ألفاظا جارحة، ونعوتا قاسية.

كلمة أخيرة:

إن القارئ البصير بكتابات فرجينيا وولف يدرك تماما مقدار الجهد الذي يتطلبه فهم معانيها وإدراك مقاصدها، وفي ضوء ما سبق بيانه، فإننا حرصنا على ترجمة هذه الرسالة ترجمة وافية قدر المستطاع، على نحو يؤدى إلى المعنى الذي تقصده الكاتبة، والأفكار التي تحاول بسطها، ومن هنا فإننا قد تخلينا عن الترجمة الحرفية في بعض المواضع– وخصوصا تلك التي تتضمن تشبيها أو مجازا أو استعارة– لتقديرنا أن التقيد بالنص واللفظ الحرفي للكلمة في هذا المقام قد لا يؤدي بالضرورة إلى المعنى المراد، أو قد تكون عاقبته ترجمة مختلفة، وكذلك فإن الصور المجازية والتراكيب الاستعارية تفقد جزءا كبيرا من جمالياتها، وطاقاتها التعبيرية في حال الترجمة الحرفية، وتقود إلى اختلال في أمانة الترجمة الواجب على من يقوم بها أن يرعاها حق رعايتها.

كما أننا قد قمنا في متن الترجمة بعمل يماثل تحقيق النص، من خلال إثبات تراجم موجزة لكل علم ورد ذكره في الرسالة [1]، إلى جانب توضيح دلالات بعض التراكيب أو المصطلحات، وتوضيح بعض القضايا والمسائل التي تعين على فهم دقيق لنص الرسالة، مع ثبت ملائم لأبرز المصادر والمراجع التي يمكن أن يعود القارئ إليها إذا ما استشعر حاجة إضافية للوقوف على التفاصيل أكثر، ولا ننزه هذا الجهد –كما هو حال كل جهد بشري– من الخطأ أو الزلل أو النسيان، راجين أن يقدم هذا العمل إضافة معرفية جديدة للقارئ العربي.

(١) قمنا بترجمة موجزة للأعلام الواردة في الرسالة من خلال الموقع الإلكتروني لدائرة المعارف البريطانية، https://www.britannica.com/. وكذلك موسوعة الويكيبيديا:
https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

تَوْظِيفُ الأَبْنِيَة الصَّرفيَّة دَلَالِيًّا فِي السُّلَّم الحِجَاجي فِي لَامِيَةِ الْعَجَمِ عِنْدَ الطُّغْرَائِي

د. محمد مصطفى القطاوي*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٥/٢٨م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٠/١٢م.

ملخص

يهدف هذا البحث إلى محاولة الكشف عن الأبعاد الجمالية والقيم الفنية وذلك كأدوات في السلم الحجاجي عند الطغرائي، وذلك في قصيدته الشهيرة بين المنتدبين باسم المئة العجم.

وفي هذا الصدد سيعمد البحث إلى انتخاب مجموعة منتقاة من الصيغ الصرفية المختلفة، والتي توزعت في ثنايا قصيدته تلك، ثم بيان كيفية توظيفها في السلم الحجاجي عند الطغرائي.

وقد ثبت لدينا من عدة وجوه أن هناك حضورا بارزا الصيغ المصرفية في شعره. فقد احتلت بعض الصيغ عنده مواضع خاصة وبارزة حيث لجأ إليها مرارا وفي أكثر من سياق وعرض شعري حتى يصل إلى طريقته الفنية في تصميم المعاني بالقوالب والأبنية الصرفية.

وقد وفق الشاعر كثيرا في استلهام الأبعاد الجمالية للعديد من الصيغ والأبنية والتي وظفت عنده بدقة فائقة وذلك كوسيلة إقناعية في إثبات فرضيات ونتائج سلمه الحجاجي.

يشار إلى أن الشاعر قد تخطى بعض الصيغ على حساب بعضها الآخر، إذْ سجل بعضها حضورًا بارزًا أكثر من غيرها وذلك لتحقيق أغراض فنية في السلم الحجاجي.

الكلمات الدالة: الخطاب الجمالي، السلم الحجاجي، اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة.

* قسم اللغة العربية، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Morphological Patterns and their Semantic Role in the Argumentation Style: A study of Lamiyyat Al-Ajam of Al-Taghrai Poet

Dr. Mohammad Mustafa Al-Qattawi

Abstract

This paper aims at discovering the role of the morphological patterns in the famous poem known in literary criticism as "Lamiyyat Alajam" by alTughrai as opposed to the main Arabic poem "Lamiyyat al-Arab" by al-Shanfara.

This study also tries to point out the argumentational style used by al-Tughrai in his poem. In order to fulfill this purpose, we have quoted many examples selected according to the various patterns in his "Lamiyyah".

We have come to a conclusion that al-taghrai have implemented many morphological patterns in his "Lamiyya" as a means of argumentation throughout a stylistic features context. This has , of course, been shown throughout his "Lamiyyah" by comparing the patterns and its position in the whole "Lamiyyah".

It should be noted that we have found some morphological patterns that appear occasionally in the "Lamiyyah" when compared with other patterns. This ,of course, shows the importance of these patterns when compared with others.

Keywords: Argumentational address, Argumentational ladder, Past participle, Ism alfail, Intensive forms.

تقديم:

يمثل السُّلَّم الحِجَاجي محورًا رئيسًا من محاور التداولية المعاصرة، حيث ثبت من عدة وجـــوه أنَّ السُّلَّم الحِجَاجي يمكن اللجوء إليه في مواقف كثيرة للوصول إلى كُنْهَ الخِطَاب التداولي الحديث، حيـــث تحتل الصِّيَغ الصَّرفيَّة بأبنيتها المتعدِّدة ومعانيها الرحبة مكانًا بارزًا في الخِطَاب التداولي الحديث، وفي هذا البحث سجَّلنا عدَّة صيغ صرفية لتكون أنموذجاً على السُّلَّم الحِجَاجي في قصـــيدة مشـــهورة فـــي التراث العربي وهي لامية العَجَم للإمام الطُّغرائي.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في:

١. أنَّها تتعامل مع طرح جديد في التناول الأدبي يُعنى بالسُّلَّم الحِجَاجي.
٢. إعادة تناول لامية العجم الشهيرة من وجهة نظر لغويَّة معاصرة.

أهداف الدراسة:

تروم هذه الدراسة:

١. للكشف عن أدوات السُّلَّم الحِجَاجي عند الطُّغرائي وطريقة توظيفها في الأنموذج الشِّعري عنده.
٢. متابعة الأبنية الصَّرفيَّة والصِّيَغ المختلفة وطريقة انتظامها في اللامية.

أسباب الدراسة:

لعلَّ من أسباب هذه الدراسة هو:

١. التعرف على البنية النظمية للصِّيَغ الصَّرفيَّة في لامية العجم.
٢. إمكانية الوصول إلى بنية المعجم الشِّعري عند الطُّغرائي.

حدود الدراسة:

اقتصرت حدود الدراسة على اللامية المشهورة بين المتأدبين بلامية العجم للإمام الطُّغرائي.

منهج الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة السير وفق المنهج الوصفي الاستقرائي للصِّيَغ والأبنية الصَّرفيَّة المختلفة في لامية العجم.

صاحب نظرية الحِجَاج ونشأتها:

ترجع أصول نظرية الحِجَاج إلى واضعها العالِم اللُّغوي الفرنسي أوزناك ديكرو الذي قام بوضع أسسها في عام ١٩٣٧م، من أجل الاهتمام بالوسائل اللُّغويَّة، والاعتماد على الإمكانيات الطبيعية القائمة على التوجيه، الذي يعتبر غاية الخطاب الحِجَاجي، بحيث يحرص المتكلم من خلاله على " توجيه المتلقي إلى وجهةٍ واحدة دون سواها، والتي يمكن للمخاطَب أن يسير فيها"(١).

الحِجَاجُ لغةً:

إنَّ مصطلح الحِجَاج عند المعجميين هو "مفهوم يجعله قاسمًا مشتركًا بين الجدل والخطابة"(٢)، حيث يتم فيه معالجة المشكلات الكلامية عبر الحُجَّةُ الكلامية التي يتخذها المتكلِّم على خصمه في المجالس والمناظرات أمام الناس، وهو "وَجْهُ الظَّفْرِ عند الخصومة، والفِعل حاجَجْتُه فَحَجَجْتُهُ، واحتَجَجْتُ عليه بكذا، وجمع الحُجَّة: حُجَجٌ، والحِجَاجُ المصدر"(٣).

وقد أرجع الخليل بن أحمد مفهوم الحج إلى "كثرة القصد إلى مَنْ يُعَظَّم، قال:

كَانَتْ تَحُجُّ بَنُو سَعْدٍ عِمَامَتَهُ إِذَا أَهَلُّوا عَلَى أَنْصَابِهِم رَجَبَا(٤)

(١) الدريدي، سامية. (٢٠٠٨). الحِجَاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة: بنيته وأساليبه، ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص٢٣.

(٢) صوله، عبد الله. (٢٠٠١). الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط١، دار الفارابي، بيروت، ص٨.

(٣) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد. (١٩٨١). معجم كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ط١، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، مادة "حَجَجَ"، (١٠/٣).

(٤) المصدر السابق، مادة "حَجَجَ"، (٩/٣).

وإلى ذلك ذهب ابن منظور، حيث قال: "والحجُّ: قصد التوجه إلى البيت بالأعمال المشروعة فرضًا وسنةً، تقول: حججتُ البيتَ أَحُجُّهُ حَجًّا إذا قصدته"(١).

وجاء في المثل من كلام العرب "لَجَّ فَحَجَّ"(٢)، فهو "رجل مِحْجَاج بالكسر؛ أي: جَدِلٌ"(٣)، وعلى ذلك يكون مصطلح الحِجَاج هو المرادف لـ "النزاع والخصام بواسطة الأدلة والبراهين والحُجَج، فيكون مرادفًا للجدل"(٤).

ونظير ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ﴾(٥)، إلَّا أنَّ هناك "فرقًا دقيقًا رقيقًا بين معنييّ اللفظين في استخدام القرآن"(٦)، أشار إليه ابن عاشور حيث قال: "معنى حاجَّ خاصم، وهو فعل جاء على زنة المفاعلة...، ومن العجيب أن الحُجَّة في كلام العرب البرهان المصدق للدعوى، مع أنَّ حاجَّ لا يستعمل غالبًا إلا في المخاصمة...، والأغلب أنَّه يفيد الخصام بباطل"(٧)، ثم عقَّب على ذلك عبد الله صوله بقوله: "الجامع بين معنييّ اللفظين هو المخاصمة، لكنَّها في الحِجَاج قائمة على الباطل...، في حين أنَّ الجدل منه ما هو حقٌّ، ومنه ما هو باطل..."(٨).

وقد شاع ذلك في العصر العباسي "شيوعًا يسوغ لنا أنْ نسميه عصر المناظرات، حيث كانت قصور الخلفاء وبيوت الوزراء والكبار من رجال الشعب وحوانيت الورَّاقة مجالس علم ومقامات للتناظر بين العلماء، وكان الناس يهتمون بنتائج هذه المناظرات بين أصحاب المذاهب الفقهية، ورجال

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (١٩٩٠). لسان العرب، ط١، دار الفكر، بيروت، مادة "حَجَجَ"، (٢٢٦/٢).

(٢) الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد. (٢٠٠١). تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (٢٥١/٣)؛ والميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد. (د.ت). مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، دار المعرفة، بيروت، (١٩٧/٢).

(٣) الرازي، محمد بن أبي بكر. (د.ت). مختار الصحاح، عين بترتيبه: محمود خاطر بيك، (د.ط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، مادة "حَجَجَ"، ص١١٦.

(٤) صوله، عبد الله. الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص١٠.

(٥) [البقرة: ٢٥٨].

(٦) صوله، عبد الله. الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص١١.

(٧) ابن عاشور، محمد الطاهر. (١٩٨٤). التحرير والتنوير، ط١، الدار التونسية للنشر، تونس، (٣١/٣-٣٢).

(٨) صوله، عبد الله. الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص١١.

الكلام، والنحويين واللغويين، ولعلَّ هؤلاء كانوا أكثر من غيرهم، إذ كان منهم المؤدبون لأولاد الخلفاء والوزراء، وكلٌّ يريد أن يظهر على نظيره؛ لينال بشهرته خطوة أكثر، ومكانة أرسخ وأجر أعظم"(١).

الحِجَاجُ اصطلاحًا:

لقد وُجِدَ الحِجَاج في كل نتاج الشعوب سواء أكان ذلك عند العرب أم عند الغرب.

أولًا: الحِجَاج عند العرب:

أمَّا عند العرب فقد وجد الحِجَاج منذ العصر الجاهلي، ولقد "تمثل ذلك في المنجزات الخِطَابية والمناظرات القبلية، ثم تنامت الخِطَابات التي تجسِّد هذه الاستراتيجية بعد البعثة المُحَمَّدِيَّة في كثير من السياقات، وتبلورت في كثير من العلوم، مثل: علوم الفقه وأصوله، وعلم الكلام، والعلوم اللغوية، كما أنَّ الإقناع كان مطية أطراف الخِطَاب في المسامرات وعقد الندوات والنقاشات، فكانت استراتيجية الإقناع بمختلف آلياتها هي السبيل الأقوم؛ لإبراز مقاصد تلك العلوم وأفكارها وآرائها"(٢).

ولعلَّ الحِجَاج كان هو الاستراتيجية المتبعة في تراثنا اللغوي، فها هو الجاحظ في كتابه "البيان والتبين"، يفصِّل الحديث فيما يخصُّ الخطيب من أمور يكون لها أعظم الأثر في وصول مبتغاه إلى السامعين، يقول الجاحظ: "إذا كان المعنى شريفًا، واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع بعيدًا عن الاستكراه، ومنزَّهًا عن الاختلال مصونًا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة"(٣).

وقد تحدث الباجي في منهاجه واصفًا الحِجَاج بأنَّه: "من أرفع العلوم قدرًا وأعظمها شأنًا؛ لأنَّه السبيل إلى معرفة الاستدلال وتمييز الحق من المحال، ولولا تصحيح الوضع في الجدل لما قامت حُجَّة ولا اتضحت محجَّة، ولا عُلِمَ الصحيح من السقيم ولا المعوج من المستقيم"(٤).

---

(١) الزَّجَّاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السَّري. (١٩٨٨). معاني القرآن وإعرابه، شرح وتحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، ط١، عالم الكتب، بيروت، (١٥/١).

(٢) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. (٢٠٠٤). استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ص٤٤٧.

(٣) الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر. (١٩٩٨). البيان والتبيين، تحقيق: موفق شهاب الدين، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٩٩.

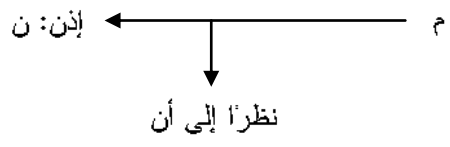
(٤) الباجي، أبو الوليد. (١٩٨٧). المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق: عبد المجيد التركي، ط٢، دار الغرب الإسلامي، المغرب، ص٨.

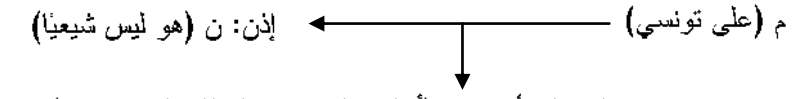
ولقد عرَّفه ابن أبي الإصبع المصري بتعريف يقترب به من مفهوم الجدل وذلك على أنَّه: "احتجاج المتكلِّم على ما يريد إثباته، بحجة تقطع المعاند له فيه على طريقة أرباب الكلام، ومنه نوع منطقي تُستنتج فيه النتائج الصحيحة من المقدمات الصادقة"(١).

ثانيًا: الحِجَاج عند الغرب

أخذ الحِجَاج عند الغربين النصيب الأكبر من البحث والدرس في الدراسات اللسانية المعاصرة، وعليه يمكن القول إنَّ المصطلح (Argumentation) في الدراسات اللسانية الحديثة تُرْجِمَ بالحِجَاج"(٢)، والذي يقصد به عند الباحثين "سلسلة من الحِجَج تتجه جميعها نحو نفس النتيجة"(٣)، ولقد تم عرض ذلك بعدة رسومات بيانية، عُبِّر من خلالها إلى مفاهيم ثلاثة مراحل قام بترجمتها عبد الله صوله مع بعض التصرف في كتابه "الحِجَاجُ في القرآن"(٤)، وذلك على النحو التالي:

الأول: يمثل حِجَاجًا ذا ثلاثة أركان أساسية، هي: المعطي أو المصرَّح به، ويرمز له بـ "م"، والنتيجة ويرمز لها بـ "ن"، والضمان – يكون ضمنيًا – ويرمز له بـ "ض"، ويصاغ على النحو:





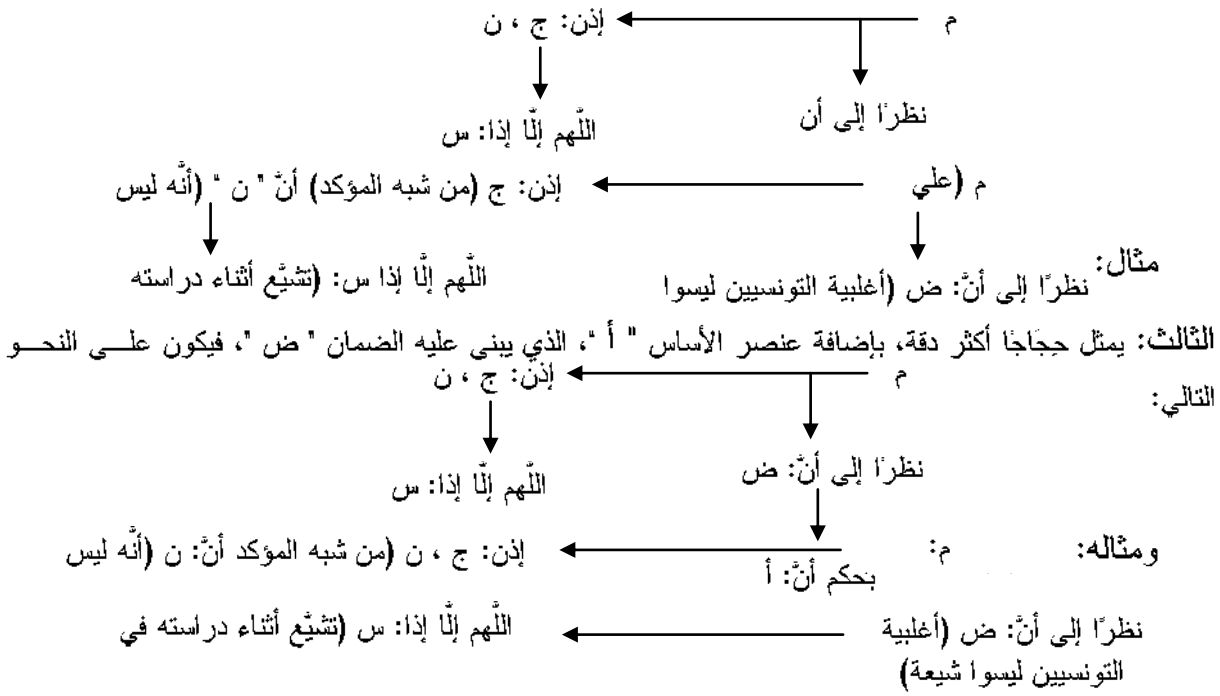
الثاني: يمثل حِجَاجًا أدق من السابق بإضافة الموجِّه ويرمز له بـ " ج "، والاستثناء ويرمز له بـ " س "، الذي يحمل عناصر رفض القضية، ويصاغ على النحو التالي:

(١) ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر المصري. (١٩٥٧). بديع القرآن، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، ط١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص٣٧٠.

(٢) بوخشة، خديجة. (٢٠١٠). الروابط الحجاجية في شعر أبي الطيب المتنبي، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، ص٢١.

(٣) طروس، محمد. (٢٠٠٥). النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص٨.

(٤) صوله، عبد الله. الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص٢٣-٢٥؛ وبوجادي، خليفة. (٢٠٠٩). في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط١، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ص١٠٨-١١٠.



بحكم أنّ: أ (نسبة الشيعة لا تكاد تذكر في تونس) "فقد تكون أقل من ١% وهو إحصاء تقريبي"

وعلى الرغم من دقة هذا المفهوم، إلّا أنّنا وجدنا لعبد الله صوله تحفُّظًا عليه، حيث يقول: "... وقد آتى اجتهاد تولمين هذا أُكله وبدأ في صورته المنضجة في الرسم الثالث خاصَّة من الرسوم الثلاثة المعروضة آنفًا.

لكنّ اللافت للانتباه في نموذج تولمين الحِجَاجي هذا أنّه ويا للمفارقة غير حِجَاجي إذا اعتبرنا أنّ الحِجَاج يرمي إلى إقناع الغير، وإنّما هو أقرب إلى صناعة البرهان في المنطق"[1].

ولقد انبنت بعض الأعمال العربية التي تناولت الحِجَاج في الدراسات اللسانية الحديثة على المزاوجة بين القديم العربي والحديث الغربي، ومن أبرز هذه الأعمال ما قام به الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن، فعرّفه بقوله: "الحِجَاج كل منطوق به موجّه إلى الغير؛ لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[2]، ولكنّه عاد فيما بعد فوضع مفهومًا أكثر دقة من التعريف السابق، فقال: "لا خطاب بغير حِجَاج، ولا مُخاطِب (بكسر الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المدعي، ولا مخاطَب

(١) صوله، عبد الله. الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص٢٦.

(٢) عبد الرحمن، طه. (١٩٩٨). اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص٢٢٦.

(بفتح الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المعترض"[١]، وبناءً على هذا التعريف تكون العلاقة الحِجَاجية أصلًا في كل خطاب لغوي يقوم على العملية التواصلية التي من خواصه أنَّه "يأتي كشكل من أشكال التواصل والتخاطب والحوار"[٢] بين المتكلم والسامع مركزين على المعاني اللُّغويَّة للحِجَاج في المتمثل في القصد والغلبة بالحجة.

أولًا: الفرق ما بين الحُجَّة والنتيجة:

فرق اللسانيون ما بين الحُجَّة والنتيجة بالآتي:

أ. **مفهوم الحُجَّة:**

هي نظريةٌ لسانيةٌ اهتمت باستراتيجية الخِطَاب الهادف إلى الاستمالة، وذلك "بغية التأثير في السامع أو المخاطَب أو مواساته أو إقناعه بالوسائل اللسانية، والمقومات السياقية التي تجتمع لدى المتكلم أثناء القول، من أجل توجيه خطابه والوصول إلى بعض الأهداف الحِجَاجية"[٣].

ب. **مفهوم النتيجة:**

هي ما يتوصل إليه البحث في نهايته، وذلك من خلال شرط " تتابع المقدمات وحيثيات البحث وإجراءاته"[٤].

ثانيًا – الفرق ما بين الحِجَاج والمنطق:

فرق اللسانيون بين مصطلحي الحِجَاج والمنطق بما يأتي:

أ. الحِجَاج هو:

أدلةٌ وبراهين يخلص إليها الباحث بعد مجموعةٍ تسرد من الحقائق أو المسلَّمات التي تفضي إلى رأي ذي حجَّة.

(١) عبد الرحمن، طه. (٢٠٠٠). في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص٨١.

(٢) عشير، عبد السلام. (٢٠٠٧). عندما نتواصل نغيِّر: مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، ط١، دار إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، المغرب، ص١٢.

(٣) عشير، عبد السلام. عندما نتواصل نغيِّر: مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، ص٧٦.

(٤) الحباشة، صابر. (٢٠٠٨). التداولية والحجاج: مداخل ونصوص، ط١، مركز صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ص٢٣.

ب. المنطق هو:

نوعٌ من الاستدلال العقلي، وليس شرطًا أن يكون مستندًا إلى أدلةٍ واقعية يقوم بها المتكلم، بل يُكْتَفى فيه بالنظر والاستدلال العقلي.

أصناف الحِجَاج:

يمكن تقسيم الحِجَاج إلى ضربين، وهما: (الحِجَاج التوجيهي، والحِجَاج التقويمي):

أولًا: الحِجَاج التوجيهي

ويتمثل هذا الحِجَاج في "إقامة المتكلم على الدعوى بالبناء على فعل التوجيه الذي يختص به المستدل، عِلْمًا بأنَّ التوجيه يقرُّ فعل إيصال المستدل لحجَّته إلى غيره، فقد ينشغل المستدل بحجته لأقواله، ولا ينشغل بنفس المقدار بتلقي المُخَاطب لها ورد فعله عليها، مما يجعله يولي اهتمامًا لقصده وأفعاله المصاحبة لأقواله الخاصة، متناسيًا الجانب العلائقي للاستدلال، هذا الجانب الذي يصله بالمُخَاطب، ويجعل هذا الأخير متمتعًا بحق الاعتراض"(١).

ويتمثل هذا "النوع من الحِجَاج بالأفعال اللُّغويَّة التي تفي فقط بالجزء الذي يخصُّ المرسل من الاستدلال...، ويعدُّ هذا الصنف في مستوى أدنى من مستوى الحِجَاج التقويمي، وذلك لأنَّ المرسل يكتفي بقصده فقط في تكوين حِجَجَه وتنظيم خِطَابه...، وكأنَّ المرسل في هذا العمل لا يقيم وزنًا كبيرًا للمرسل إليه، إذ يكتفي فقط بمجرد إيصال حِجَجَه للمرسل إليه دون توقُّع أي اعتراضات منه"(٢).

وهنا يبرز اهتمام المرسل أو المتكلِّم ببناء خِطَابه من ناحية الاهتمام بالجوانب اللُّغويَّة وبالحديث عن الأدوات اللُّغويَّة كـ "حروف العطف التي تعمل على ترتيب حِجَجَه ووصل بعضها ببعض، واستعمالها بوصفها روابط حِجَاجِيَّة...، وهنا يكمن دور الروابط الحِجَاجية واستثمار دلالاتها في ترتيب الحِجَج، ونسجها في خطاب واحد متكامل، إذ تفصِّل مواضع الحِجَج، بل وتقوِّي كل حجة منها الحجة الأخرى"(٣).

(١) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٦٢-٢٦٣.

(٢) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٧٠-٤٧١.

(٣) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٧٢-٤٧٣.

ثانيًا: الحِجَاج التقويمي

قد يفترض المرسل أثناء حِجَاجه افتراضًا متخيلًا من المرسل إليه، وذلك تحسُّبًا لأي اعتراضاتٍ قد يُواجَه به خطاب المرسل، من خلال معارضتها بالحِجَج التي يتوقعها من المرسل إليه، والمقصود بالحِجَاج التقويمي: "هو إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرِّد من نفسه ذاتًا ثانية ينزلها منزلة المعترض على دعواه، فها هنا لا يكتفي المستدل بالنظر إلى فعل إلقاء الحُجَّة إلى المُخَاطب...، بل يتعدَّى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أوَّل متلقٍّ لما يلقى ... وهكذا، فإنَّ المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه، مراعيًا كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية ..."[١].

وبناءً على ذلك يكون دور "المُخَاطب المُتخيَّل الذي يحتويه المتكلِّم فعليًا، يؤدي أساسًا وظيفتين: إحداهما حِجَاجية والأخرى حوارية، وأولاهما منبثقة من الثانية؛ لأنَّه انطلاقًا من الأجوبة المتخيلة التي يفترض أن تكون مطروحة في المقام يكون مسار الكلام وطبيعة مكوناته البلاغية واللُّغويَّة...، فعامل الحضور العياني فيه يعدُّ مصدر إلهام الصور وأساس التفاعل مع المقام، ذلك التفاعل الذي يعمل على تشكيل الحوار"[٢].

وقد يعمد المرسل على مواكبة الخِطَاب الحِجَاجي باستراتيجيات أخرى، يهدف من استعمالها إلى ما يسمى عند البلاغيين بالاستدراج، وهو ما يطلق على: "بعض أساليب الكلام وهو ما يكون موضوعًا لتقريب المخاطب والتلطُّف به، والاحتيال عليه بالإذعان إلى المقصود منه، ومساعدته له بالقول الرقيق والعبارة الرشيقة، كما يحتال على خصمه عند الجدال والمناظرة بأنواع الإلزامات؛ ليكون مسرعًا إلى قبول المسألة"[٣]، وبهذا يتوصل المتكلِّم إلى هدفه الإقناعي من خلال خِطَابه.

مميزات الحِجَاج:

يتميز الحِجَاج بخمسة ملامح رئيسة[٤]، وهي:

---

(١) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٢٨.

(٢) الأمين، محمد سالم ولد محمد. (٢٠٠٠). مفهوم الحِجَاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٨(٣)، ص٧٠.

(٣) العلوي، يحيى بن حمزة. (١٩٩٥). كتاب الطراز، مراجعة وضبط وتدقيق: محمد عبد السلام شاهين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٣٣٧.

(٤) روبول، أوليفي. (١٩٩٦). هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟، ترجمة: محمد العمري، مجلة علامات في النقد، جدة، ٦(٢٢)، ص٧٧.

أولاً: توجيه الحِجَاج إلى مستمع: يتوجَّه الحِجَاج بواسطة المرسل الذي "يوجِّه خِطَابه نحو المرسل إليه، سواء أكان سامعًا أم قارئًا"(١)، إذ إنَّ "غاية كل حِجَاج أن يجعل العقول تذعن بما يطرح عليها من آراء، أو أن تزيد في درجة ذلك الإذعان، فأنجع الحِجَاج ما وُفِّق في جعل حد الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب (إنجازه أو الإمساك عنه)، أو هو ما وُفِّق على الأقل في جعل السامعين مهيئين للقيام بذلك العمل في اللحظة المناسبة"(٢).

ثانياً: التعبير عن الحِجَاج بلغة طبيعية؛ لأنَّ من طبيعة الخِطَاب الحِجَاجي خلق الصِّيَغ اللُّغويَّة التي تكون "أقدر على التأثير في اعتقاد المُخاطب وتوجيه سلوكه، لما يهبه هذا الإقناع من قوة واستحضار، كأنَّه يراها رأي العين"(٣)، وذلك لئلا يدعُ " للشك أو التساؤل مجالًا حتى عند الحديث عن البدهيات، باستباقه أسئلة المرسل إليه المتوقعة بالجواب الذي هو عبارة عن الحِجَاج ذاته...، وبهذا يكون المرسل إليه على بَيِّنَةٍ من أمره"(٤).

ثالثاً: الحِجَاج هو مسلَّمات لا تعدو أن تكون احتمالية، وهذا يقتضي الاتصال ما "بين الخطيب والمستمع، والاستدلال اللازم والمناسب في خطابه"(٥)، بحيث ينطلق المرسل أو المخاطِب "من مُسَلَّماتٍ تكون في أغلبها احتمالية، ويبني عليها حِجَاجه للوصول إلى أهدافه وغاياته، والتي عادةً ما تجعل المتلقي أو المُخَاطب يقتنع ويذعن لما يقوله المتكلِّم، وبهذا كان ميدان الحِجَاج هو الاحتمال ومجاله الحوار والنقاش والخطاب"(٦).

رابعاً: عدم افتقار الحِجَاج في تقدُّمه (تناميه) إلى ضرورة منطقية، إذ إن الخِطَاب الحِجَاجي ليس خطابًا حاملًا لأدلة وبراهين فـ "ليس من الضروري أن يكون لكل تعبير صحة حِجَاجية"(٧)،

---

(١) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٥٨.

(٢) الطلبة، محمد سالم محمد الأمين. (٢٠٠٨). الحِجَاج في البلاغة المعاصرة: بحث في بلاغة النقد المعاصر، (د.ط)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ص١٠٧-١٠٨.

(٣) عبد الرحمن، طه. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص٣٨.

(٤) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٥٨.

(٥) حامدة، ثقبايث. (٢٠١٢). قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، (رسالة ماجستير)، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ص٤١.

(٦) غبار، مليكة وآخرون. (٢٠٠٦). الحِجَاج في درس الفلسفة، (د.ط)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص٤٢.

(٧) شارودو، باتريك. (٢٠١٢). الحِجَاج وإشكال التأثير، ترجمة: ربيعة العربي، مجلة الحوار المتمدن، ع(٣٥٩٧)، ص٢٩٩.

مما يعني أنَّه "يمكن ملاحظة ملفوظات غير مقبولة منطقيًا، ومع ذلك فهي مقبولة وموجودة في الخطاب"(١)، ولكنَّ هذا الخِطَاب ربما لا يخضع للمنطق، ولكنه ربما يعبِّر "عن تصوُّر معيَّن اعتمادًا على بعض المعطيات الخاصَّة بكلٍّ من المُحَاجِج والمقام، وبالتالي يكون الحِجَاج عرضة للتغيير والتحوير في بنائه وأنساقه التي يقوم عليها، وذلك تبعًا لتغيُّر المقام وتغيُّر ظروف المحاجج"(٢).

خامسًا: نتائج الحِجَاج ليست ملزمة، الخِطَاب الحِجَاجي عرضة للتغيير، فهو قراءة للواقع وتبعًا لتعدد الرؤى، إذ إنَّه "قد يتباين فعل الحِجَاج ونوعه...، وهذا عائد إلى ما تستدعيه العناصر السياقية بكل تنوعاتها واختلافاتها...، ولكن من الأفضل أن يُعزى هذا الاختلاف في المعنى إلى المعرفة المشتركة حول أهداف كل من طرفي الخِطَاب أو المحادثة"(٣)، فقد يتفق الطرفان وقد يختلفان، ولكنَّ الاختلاف يظلُّ بينهما ملازمًا للاقتناع بالحِجَج المقدمة وإثباتها، وذلك من خلال "القضايا التي تعرض عليهما أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة، ويُبنى – كذلك – على التفاعل والاختلاف في الرأي، وأن يظل مفتوحًا أمام النقاش والتقويم، وأن يحضر في أنماط الخِطَاب كلها التي تفزع منزعًا تأثيريًا، لا يقين فيه، ولا إلزام لنتائج الخِطَاب الحِجَاجي"(٤).

السُّلَّم الحِجَاجي:

قدَّم ديكرو (Ducrot) مفهومًا فنيًا للحِجَاج، وهذا المفهوم يستند فيه على دلالة "العلاقات المودعة في الخِطَاب والمدرجة في اللسان ضمن المحتويات الدلالية، والخاصية الأساسية للعلاقة الحِجَاجية لتكون قابلة للقياس بالدرجات؛ أي أن تكون واصلة بين سلالم"(٥).

وعليه يرى الباحث بأنَّ السُّلَّم الحِجَاجي هو بمثابة الأدلة أو الآراء التي يتكئ تاليها على سابقها، بحيث يشكل في النهاية قاعدةً قوية متينة يركن إليها في الدراسات الحِجَاجية.

(١) بوخشة، خديجة. (د.ت). محاضرات في اللسانيات التداولية، (د.ط)، (د.ن)، الجزائر، ص٦٦.

(٢) الأمين، محمد سالم ولد محمد. مفهوم الحِجَاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، ص٦١.

(٣) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٦٣.

(٤) مجموعة من الباحثين. (٢٠١٠). الحِجَاج مفهومه ومجالاته: دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إعداد وتقديم: د. حافظ إسماعيلي علوي، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (٤/١).

(٥) الحباشة، صابر. التداولية والحجاج: مداخل ونصوص، ص٢١.

ثمَّ جاء بعد ذلك (بيرلمان وزميله وتيتيكاه) فوضعا عدة تعريفات للحِجَاج من أهمها، قولهما: "موضوع نظرية الحِجَاج هو درس تقنيات الخِطَاب"(١)، ... حيث يعتمد الخِطَاب الحِجَاجي على تقنيات مخصوصة، إذ إنَّ وظيفة الحِجَاج تكون حينئذٍ هي وظيفة اللُّغة الأولى، معتمدًا على توظيف السُّلَّم الحِجَاجي في تحليله للخطاب، ويمكن تقسيم تقنيات الحِجَاج إلى(٢):

١. الأدوات اللُّغويَّة الصَّرفة، مثل: ألفاظ التعليل، بما فيها الوصل السببي، والتركيب الشرطي، وكذلك الأفعال اللُّغوية، والحِجَاج بالتبادل، والوصف، وتحصيل الحاصل.
٢. الآليات البلاغية، مثل: تقسيم الكل إلى أجزائه، والاستعارة، والبديع، والتمثيل.
٣. الآليات شبه المنطقية، ويجسدها السُّلَّم الحِجَاجي بأدواته وآلياته اللُّغوية، ويندرج ضمنه كثير منها، مثل: الروابط الحِجَاجية: (لكن، حتى، فضلًا عن، ليس كذا فحسب، أدوات التوكيد)، ودرجات التوكيد، والإحصاءات، وبعض الآليات التي منها الصِّيَغ الصَّرفية، مثل: التعدِّية بأفعل التفضيل، والقياس، وصيغ المبالغة"(٣)، ولقد ركَّز اللسانيون "على السُّلَّم الحِجَاجي بوصفه عمدة في الحِجَاج"(٤).

آلية الخِطَاب الحِجَاجي:

يعتمد الخِطَاب الحِجَاجي في أساسه على العلاقات التي ترتبط بقصد المتكلِّم، وتدفع بالمتلقي إلى الاقتناع وفقًا لما يقتضيه السياق، وذلك من خلال الأدوات اللُّغويَّة المتمثلة في تأثير "صلب فعل الحِجَاج في تدافع الحِجَج وترتيبها حسب قوتها، إذ لا يثبت غالبًا إلَّا الحُجَّة التي تفرض ذاتها على أنَّها أقوى الحِجَج"(٥) الذي يرسلها المتكلِّم، ويرى أنَّها تمثل القوة اللازمة التي تدعم حجته، وهذا الترتيب يسمى السُّلَّم الحِجَاجي(٦).

(١) صوله، عبد الله. الحِجَاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص٢٧.
(٢) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٥٣.
(٣) المرجع السابق، ص٤٧٧.
(٤) المرجع السابق، ص٤٥١.
(٥) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٩٩-٥٠٠.
(٦) المرجع السابق، ص٥٠٠.

سمات السُّلَّم الحِجَاجي:

يتَّسم السُّلَّم الحِجَاجي بسمتين، هما:

١. كل قول يردُ في درجة "ما" من السُّلَّم، يكون القول الذي يعلوه دليلًا أقوى منه بالنسبة إلى "ن".
٢. إذا كان القول "ب" يؤدي إلى النتيجة "ن"، فهذا يستلزم أنَّ "ج" أو "د" الذي يعلوه درجة يؤدي إليها، والعكس غير صحيح، إذا:
   - حصل زيد على الشهادة الثانوية.
   - حصل زيد على شهادة الإجازة.
   - حصل زيد على شهادة الدكتوراه.

فإنَّ هذه الجمل تتضمن حِجَجًا تنتمي إلى نفس الفئة الحِجَاجية، وتنتمي – أيضًا – إلى نفس السُّلَّم الحِجَاجي، فكلها تؤدي إلى نتيجة مضمرة من قبيل كفاءة زيد أو مكانته العلمية، ولكنَّ القول الأخير هو الذي سيرد في أعلى درجات السُّلَّم الحِجَاجي، وهو حصول زيد على درجة الدكتوراه، إذ إنَّه يعتبر هو أقوى دليلٌ على مقدرة زيد وعلى مكانته العلمية، ويمكن الترميز لهذا السُّلَّم كما يلي:

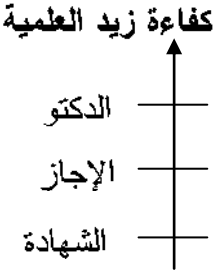
ن = الكفاءة العلمية.

د = الدكتوراه.

ج = الإجازة.

ب = الشهادة الثانوية[١].

ويمكن تمثيل هذا في السُّلَّم الحِجَاجي التالي:



(١) العزاوي، أبو بكر. (٢٠٠٩). اللغة والحجاج، (د.ط)، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت – لبنان، ص٦١ وما بعدها.

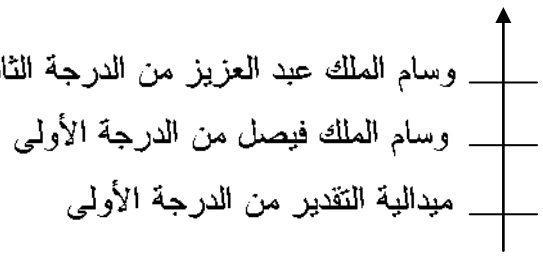
قوانين السُّلَّم الحِجَاجي:

أجمع اللسانيون على أنَّ هناك ثلاثة قوانين تَحْكُم السُّلَّم الحِجَاجي، وهي:

١. قانون الخفض: وهذه تسمية أطلقها الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن، ومقتضاه "أنَّه إذا صدق القول في مراتب معيَّنة من السُّلَّم، فإنَّ نقيضه يصدق في المراتب التي تقع تحتها[١]، ويمكن تمثيلها بالسُّلَّم الحِجَاجي الآتي:

ناصر من أكفأ الضباط؛ فقد: نال ميدالية التقدير من الدرجة الأولى، ونال وسامَ الملك فيصل من الدرجة الأولى، ونال مؤخرًا وسامَ الملك عبد العزيز من الدرجة الثانية.

كفاءة ناصر



وهذا يعني أن نيل ناصر لـــ " ميدالية التقدير هي حُجَّة أولى على كفاءته، كما أن حصوله على الوسام الثاني هو حُجَّة أقوى من الحُجَّة الأولى، أما الوسام الثالث المتمثل بنيله وسامَ الملك عبد العزيز؛ فهو أقوى الأدلة أو الحُجج على كفاءته، ونيل ناصر لأحد الأنواط أو الجوائز مبنيٌّ على نيله لما دونه، حسب ما تقتضيه الأنظمة"[٢].

هنا نجد المرسل يختار "حِجَجَه التي تنتسب إلى سُلَّم واحد، بما يضمن له التسلسل وصولًا إلى قصده، وعدم تناقضها، بل ليؤكد كل منها ما قيل قبلها، أو ليؤكد ما هو مضمر في درجات السُّلَّم لمدلول واحد، ولذلك فإنَّ المرسل يبدأ بأدناها مرتبةً، فيرتِّب المرسل حِجَجَه في سلَّميَّة واحدة"[٣]، إذ إنَّ "الحِجَّة الأعلى هي الحِجَّة الأقوى في دلالاتها على كفاءة ناصر، وبهذا فكلُّ دليل يستلزم منطقيًا ما تحته من أدلة"[٤].

(١) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٧٧.

(٢) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٠٠-٥٠١.

(٣) المرجع السابق، ص٥٠٢.

(٤) المرجع السابق، ص٥٠٣.

٢. قانون النفي: أو ما يسمه طه عبد الرحمن بقانون تبديل السُّلَّم ومقتضاه "أنَّه إذا كان القول دليلًا على مدلول معيَّن، فإنَّ نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله"(١)، فلو أخذنا المثال السابق وطبقناه على قانون النفي بالقول: ليس طيِّبًا مع جيرانه، "لكنَّ قوة النفي تترتَّب ترتيبًا عكسيًا، إذ إنَّ نفي ما يقع في أدنى السُّلَّم، هو نفيٌ أقوى لمدلول الخِطَاب، فنفي طيبته مع والديه دليل أقوى من كل الأدلة الأخرى على عدم فعل أخلاقه، ونفي طيبته مع أصهاره نفي أقوى لطيبته مع خصومه"(٢).

٣. قانون القلب: ومقتضى هذا القانون أنَّه "إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر في التدليل على مدلول معيَّن، فإنَّ نقيض الثاني أقوى من نقيض الأوَّل في التدليل على نقيض المدلول"(٣)، ولهذا القانون ارتباط وثيق بالقانون السابق؛ أي قانون النفي، حيث إنَّ "السُّلَّم الحِجَاجي للأقوال المنفية هو عكس الأقوال الإثباتية"(٤).

الجانب التطبيقي:

توظيف المشتقات الصَّرفية دلاليًا في السُّلَّم الحِجَاجي في لامية العجم عند الطُّغرَّائي:

طرائق تحقق السُّلَّم الحِجَاجي في لامية العجم:

يتحقَّق الحِجَاج الخِطَابي في اللُّغة باستخدام المرسل والدفع بالمتلقي للاقتناع وفق ما يقتضيه السياق بإحدى استراتيجيات الإقناع وترتيبها المتمثلة في آليات السُّلَّم الحِجَاجي، من خلال استخدام إحدى الصِّيَغ الصَّرفيَّة وتوجيهها في محور الدراسات الحِجَاجية، وذلك عن طريق استعمال الأدوات اللغوية، منها: (الصفة، واسم الفاعل، واسم المفعول، وأفعل التفضيل، وصيغ المبالغة، والمصدر)، وفيما يلي عرض لكل منها مع بيان دوره في الخِطَاب الحِجَاجي.

(١) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٧٨.

(٢) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٠٣.

(٣) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص٢٧٨.

(٤) مجلة المنارة. (د.ت). الحِجَاج في اللغة، الصفحة الثقافية، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢٠/٤/٥م، منشور على الموقع الإلكتروني:www.al-manarah.com ، ص٥.

أولاً: توظيف الصفة المشبهة

تأتي الصفة المشبهة بوصفها إحدى الصِّيَغ الصَّرفيَّة "المصوغة لغير تفضيل؛ لإفادة نسبة الحدث إلى موصوفها، دون إفادة الحدوث"(١)، وهي إحدى استراتيجيات الإقناع "التي تمثل حِجَّة للمرسل في خِطَابه، وذلك بإطلاقه لنعت معيَّن في سبيل إقناع المرسل إليه"(٢)، في أحد مقامات الخِطَاب والمحادثة والحوار والتفاعل بين المتخاطبين، إذ لا يمكن للمرسل أن يقصد بالخِطَاب الحِجَاجي "تصنيف الموصوف بالنظر إلى السمات التي تشركه مع العناصر التي ينتمي إليها فحسب، ولكنَّه يعبِّر غالبًا عن تحديد موقفه منه، وطريقة الحكم عليه ومعالجته لها؛ ليؤسِّس عليها المرسل فعلًا حِجَاجيًا، وبهذا فإنَّ "الصفة تمثل أداة في الفعل الحِجَاجي وعلامة عليه، فلا يقتصر المرسل على توظيف معناها المعجمي، أو تأويله، بل يبتغي التقويم والتصنيف واقتراح النتائج التي يريد حصولها أو فرضها، وهذا ما يمكن اعتباره من خصائص الخِطَاب الطبيعي في الممارسة الحِجَاجية؛ ليمارس المرسل أكثر من فعل واحد، بالتصنيف وبتوجيه انتباه المرسل إليه ما يريد أن يقنعه به في حِجَاجه"(٣)، وذلك من خلال توظيف الصفة وتتبع استعمالاتها، إذ يُعدُّ اختيار النعوت والصفات من مظاهر اختيار المعطيات وجعلها ملائمة للحِجَاج الخطابي، فالصفات تنهض بدورٍ حِجَاجي يتمثَّل في كون الصفة إذ نختارها تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع، ويبدو أنَّ هذا خاصية حين نجد صفتين متناظرتين، ولكنهما متعارضتان(٤)، ونظير ذلك ما جاء في قول الطُّغرائي:

حُلْوُ الفُكَاهَةِ مُرُّ الجِدِّ قَدْ مُزِجَتْ بِشِدَّةِ البَأْسِ مِنْهُ رِقَّةُ الْغَزَلِ(٥)

حيث تتمثل المُحَاجَجَة الإقناعية في المقابلة الصريحة في اختيار الشاعر لصيغتين مشهورتين متقابلتين، تتمثل في قوله: "الحلو والمر" في صدر البيت "حُلْوُ الفُكَاهَةِ مُرُّ الجِدِّ"، ثم استطاع أن ينفذ الشاعر إلى مبتغاه عن طريق المزج بين الصفتين الضدّين في قوله: "حُلْوُ الفُكَاهَةِ مُرُّ الجِدِّ"، ويتمثَّل هذا في قمة السُّلَّم المتمثِّل في شدة البأس، فهي الذروة التي يصبو الشاعر للوصول إليها، لكنَّه مرَّ

(١) ابن هشام، أبو عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري. (١٩٩٧). شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق وشرح: محمد خير طعمة حلبي، ط١، دار المعرفة، بيروت، ص٢٣٦.

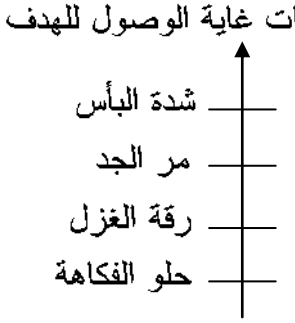
(٢) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٨٦.

(٣) المرجع السابق، ص٤٨٧.

(٤) المرجع السابق، ص٤٨٨.

(٥) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. (د.ت). شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، شرح: الإمام جلال الدين السيوطي، تدقيق: أحمد علي حسن، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٧.

بمراحل أخرى تتمثل في حلاوة الفكاهة، ومرارة الجد، وشدة البأس، ورقّة الغزل، وعليه يكون السُّلَّم الحجاجي:

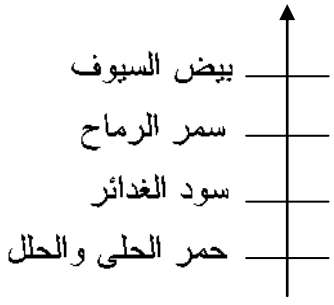


ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر:

يَحْمُونَ بِـــالْبِيضِ وَالسُّـــمْرِ اللَّـــذَانِ بِـــهِ سُـــودُ الغَـــدَائِرِ حُمْـــرُ الحُلَـــى وَالحُلَـــلِ[1]

حيث جاءت الصفتان المشبَّهتان "سُودَ الغَدَائِرِ حُمْرَ الحُلَى" متقابلتين في الشطر الأخير من البيت الثامن عشر؛ لتشغل في السُّلَّم الحِجَاجي ذروة القوة والفتوة التي يتحلى بها مقاتلو قومه، ويوجد في البيت مقابلات جميلة بين "البِيْضِ وَالسُّمْرِ"؛ لتمثل بذلك الأطراف الأربعة للسُّلَّم الحِجَاجي، حيث ابتدأ الشاعر ببيان المنعة والقوة التي يتحلَّى بها الرُّماة من أبناء قومه، وكما أنَّها تتمثَّل في السيوف والرِّماح المتينة غير اللَّينة، وكذلك توظيفه المظهر المخيف للرُّماة المتمثِّل في الغدائر السود؛ لتأتي بعد ذلك الصفتان المشبَّهتان المتقابلتان في قوله: "سُوْدَ، وَحُمْرَ" في غاية بيان منعة وقوة الرُّماة من أبناء قومه، وعليه يكون السُّلَّم الحِجَاجي كالآتي:

شمائل ومؤهلات رماة قبيلة ثعل الطائية



(١) المرجع السابق، ص٨.

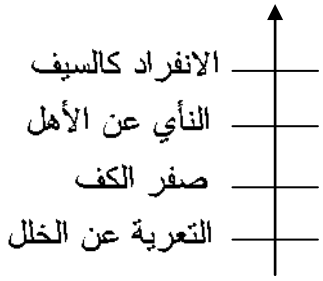
ثانياً: توظيف اسم الفاعل

لمَّا كان الإقناع هو لبُّ العملية الحِجَاجية، باعتباره أثرًا مستقبليًا يتحقق بعد التلفظ من قِبَل المرسل، فإنَّ لاسم الفاعل نماذج وصفية يرسلها "المرسل في خِطَابه بوصفها حُجَّة؛ ليسوِّغ لنفسه إصدار الحكم الذي يريد، لتتبني عليه النتيجة التي يرومها"(١)، وذلك انطلاقًا من أنَّه أحد الأوصاف الدالة على "المعنى المجرد الحادث وعلى فاعله"(٢)، وأمَّا دلالة "اسم الفاعل على المعنى المجرد الحادث، أغلبية فلأنَّه قد يدلُّ – قليلًا – على المعنى الدائم أو شبه الدائم...، ودلالته على ذلك المعنى المجرد مطلقة؛ أي لا تفيد النص على أنَّ المعنى قليل أو كثير، فصياغته الأساسية محتملة لكلٍّ واحد منهما"(٣)، ونظير ذلك مجيء اسم الفاعل كأداة من أدوات السُّلَّم الحِجَاجي، وذلك بتوظيفه لصيغتي اسم الفاعل في البيت الرابع من قصيدة الطُّغرائي في قوله:

نَاءٍ عَنِ الأَهْـلِ صِـفْرُ الكَـفِّ مُنْفَـرِدٌ كَالسَّـيْفِ عُـرِّيَ مَتْنَـاهُ عَـنِ الْخِلَـلِ

حيث إنَّ "نَاءٍ" اسم فاعل من الفعل الثلاثي "نأى"، إذ إنَّ الشاعر استطاع أن يوظِّفه للدلالـة علـى استغراق البُعد عن الأهل، وأردف بعد ذلك بقوله باسم فاعل آخر "مُنْفَرِدٌ"، وهو مُؤكدٌ حِجَاجيًا للبُعد عن الأهل والاتسام بالانفراد، مثل: السيف الذي عُرِّيَ عن الصدأ والخِلَلِ، ويتمثل التَّدرج السُّلَّمي الحِجَاجي عند الشاعر فيما يلي: في أنَّه جعل الانفراد كالسيف هي قمة السُّلَّم الهرمي، ويسبقها النأي عن الأهـل وهو ما ابتدأ به الشاعر قوله في البيت، ثم عقَّب بخلو كفيه وذلك من خلال قوله: "صِفْرُ الكَفِّ" دلالـةً على الإفلاس، في حين تأتي التعرية عن الخلل في ذيل السُّلَّم الحِجَاجي، وعليه يكون السُّلَّم الحِجَاجي:

ذروة الانفراد والتفرد عن القريب والصديق



(١) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٨٨.

(٢) الفوزان، عبد الله صالح. (٢٠٠١). تعجيل الندى بشرح قطر الندى، ط٢، مكتبة الرشيد، الرياض، ص٢٦٧.

(٣) حسن، عباس. (د.ت). النحو الوافي، ط٤، دار المعارف، القاهرة، (٢٣٨/٣).

ومنه ما جاء في البيت التاسع عشر من قصيدته، حيث قال:

فَسِـرْ بِنَـا فِـي ذِمَـامِ اللَّيْـلِ مُعْتَسِـفًا فَنَفْحَـةُ الطِّيـبِ تَهْـدِينَا إِلَـى الْحِلَـلِ[١]

استعمل الشاعر صيغة اسم الفاعل "مُعْتَسِفًا" الذي صِيْغَ من الفعل الخماسي "اعتسف"، وهو يُعنى به السير على غير هُدًى؛ أي خبط عشواء، حيث أُقْحِمَ في السُّلَّم الحِجَاجي بعد ذِمَام الليل، ففي غمرة ظلال الليل وحُلْكتهِ يأتي المشي المُعْتَسِف على غير هُدًى، ولا شكَّ أنَّ الشاعر بلغ بهذه الصِّيغة غايةً حِجَاجية تتمثَّل في عدم الاهتداء وانعدام الهدى، لكنَّ الأمل والبريق يأتي من نفحة الطيب التي جاءت في الشطر الثاني من البيت؛ فهي التي ستُخرج الشاعر من هذا النفق المظلم، ويمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي كما يلي:

الوصول إلى الغاية التي يرومها الشاعر في تحقيق مبتغاه

- الاهتداء إلى طريق قومه الذي يرومهم
- نفحة الطيب
- المشي على غير هدى "المشي المعتسف"
- السير في ظلمة الليل

ذَيَّلَ الشاعر سُلَّمَه الحِجَاجي بالسير في ظلمة الليل، وقد اتبع ذلك في المرحلة الثانية بالمشي المُعْتَسِف، الذي هو على غير هُدًى، لكنَّ الشاعر في الشطر الثاني بدأ يُلَوِّح ببارقة الأمل، حيث جاءت نفحة الطيب في المرحلة الثالثة في هذا السُّلَّم؛ كي تُبَشِّر بوجود بارقة الأمل، والتي تتمثل في نهاية المطاف إلى الوصول والاهتداء لطريق قومه، ومثله ما جاء – أيضًا– في البيت العشرين، وذلك في قوله:

فَالحِـبُّ حَيْـثُ العِـدَا وَالأُسْـدُ رَابِضَـةٌ حَوْلَ الكِنَاسِ لَهَـا غَـابٌ مِـنَ الأَسَـلِ[٢]

يأتي اسم الفاعل "رَابِضَةٌ" في البيت في المرحلة الثانية من السُّلَّم الحِجَاجي، والذي استطاع الشاعر أن يوظِّفه هنا في سبيل إبراز مدى إظهار الصعوبة والمشقة في الوصول إلى محبوبته، فدون المحبوبة

(١) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص٩.

(٢) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص٩.

سيكون الأعداء في المرحلة الأولى، والمضارب الأُسْد في المرحلة الثانية، ثمَّ الكِنَاس الملتفة للظبي، وأخيرًا تأتي الغابة الشائكة المحيطة بهذه الكِنَاس، ويمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي متمثلًا كما يلي:

الوصول إلى بيت المحبوبة

- الغابة الوعرة بالكِنَاس "أي بيت المحبوبة"
- الأُسْد الرابضة
- الكِنَاس في الغابات الملتفة
- الأعداء المحيطة ببيت المحبوبة

حيث ابتدأ الشاعر سُلَّمَه الحِجَاجي ببيان مدى صعوبة ووعورة الاهتداء إلى مكان المحبوبة المُحَاط في مطلع هذا السُّلَّم الحِجَاجي بالأعداء، وهي كلمة عامة تشمل كافة الأعداء، لكنَّه بدأ يُخَصِّص في الدرجة الثانية من السُّلَّم، حيث استعمل واو الحال في الجملة الرئيسية "الأُسْدُ رَابِضَةٌ"؛ ليوظِّف صيغة اسم الفاعل "رَابِضَة" في جملة الحال؛ لتكون بذلك هي الصيغة المسندة إلى "الأُسْد" في هذه الجملة، وأمَّا الدرجة الثالثة فهي الكِنَاس الملتفة، وهي هنا جُحْرُ الظباء، وهذا يشي بوعورة الوصول والاهتداء إليها، وكل ذلك جاء وسط ذيل السُّلَّم المتمثل في الغابات الوعرة المحيطة ببيت المحبوبة.

ثالثًا: توظيف المصدر الميمي

هو اسمٌ " يدل على معنى المصدر مبدوء بميم زائدة لغير المفاعَلَة، نحو: أهلًا بمقدومكم؛ أي: بقدومكم"[1]، ويستعمل المصدر الميمي كأحد أصناف الخطاب الحِجَاجي، الذي يستخدمه المرسل إلى الاستدلال على أقواله بالحِجَاج اللُّغوي، الذي يلجأ من خلاله لإقناع المتلقي، وهو أحد الصِّيَغ الصَّرفيَّة التي وظَّفها الطُّغرَّائي في خطابه الحِجَاجي الدال على المصدر الميمي، ونظير ذلك ما جاء في قوله:

فَلَا صَدِيقٌ إِلَيْهِ مُشْتَكَى حَزَنِي وَلَا أَنِيسٌ إِلَيْهِ مُنْتَهَى جَذَلِي[2]

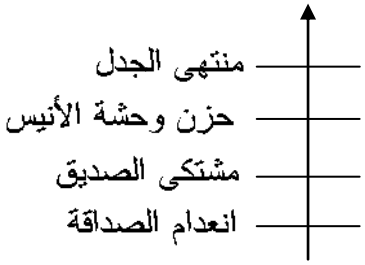
فقد استطاع الشاعر أَنْ يوظِّف صيغتي اسمي المفعول في صدر وعجز البيت بمقابلة إبداعية، تمثَّلت في قوله: "مُشْتَكَى حَزَنِي"، و"مُنْتَهَى جَذَلِي"، بل إنَّه قابل ذلك بصيغتي النفي المتمثلة في "لَا صَدِيقٌ وَلَا أَنِيسٌ"، وعليه تتم المقابلة المتكاملة بين العناصر الأربعة الصَدِيقٌ، والمُشْتَكَى، والأَنِيسٌ،

(١) الأشموني، أبو الحسن. (١٩٥٥). شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج٢، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، دار الفكر العربي، بيروت، (٣٣٦/٢).

(٢) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص٥.

والمُنْتَهَى، وعليه يكون السُّلَّم الحِجَاجي متمثلًا في شكوى الصديق، وحزن المشتكي، ومنتهى الجدل، ووحشة الأنيس، ويمكن أنْ يكون الترتيب السُّلَّمي كما يلي: يأتي في قمة السُّلَّم الحِجَاجي المنتهى الجدلي، ثم يأتي في الدرجة الثانية حزن ووحشة الأنيس، ثم مشتكى الصديق، ومن ثمَّ انعدام الصداقة في المرتبة الأخيرة بحيث تكون في ذيل السُّلَّم الحِجَاجي، وعليه يكون شكل السُّلَّم الحجاجي:

قمَّة اليأس والقنوط عند الشاعر



رابعًا: توظيف اسم المفعول

ارتبط مفهوم الخِطَاب الحِجَاجي في الأصل بطرح قضية وإحداث نقاش فيها، بحيث يسعى المُخَاطِب فيها إلى الاستدلال على أقواله بقصد حصول الإقناع لدى المتلقي وهو المُخَاطَب؛ أي المفعول، "ويصنَّف اسم المفعول على أنَّه من الأوصاف الحِجَاجية المستعملة"(١)، وهو أحد الصِّيَغ الصَّرفيَّة الدالة "على معنًى مجردٍ، غير دائم"(٢)، "للدلالة على ما وقع عليه الفعل"(٣)، فلابدَّ من الدلالة على الأمرين معًا(٤)، ومن ذلك ما أنشد قوله:

غَلَّـــى بِنَفْسِـــي عِرْفَـــانِي بِقِيمَتِهَـــا فَصُـــنْتُهَا عَـــنْ رَخِـــيصِ الْقَـــدْرِ مُبْتَـــذَلِ(٥)

جاءت صيغة اسم المفعول في البيت الحادي والأربعين قافيةً للبيت؛ فهي منتهية بحرف اللام، وعلاوةً على أنَّها صيغة اسم المفعول من الفعل "ابتذل" إلَّا أنَّها جاءت صفةً ثانيةً للإنسان الوغد الحقير بعد الصفة الأولى، وهي "رَخِيصِ الْقَدْرِ"؛ لتمثِّل هنا اسم المفعول قمة الابتذال في السُّلَّم الحِجَاجي الذي وظَّفه الشاعر في هذا البيت، فمن الواضح أنَّ الشاعر معتدٌّ بنفسه فوق المعتاد لدرجة أنَّه ترفَّعت

(١) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٤٨٩.

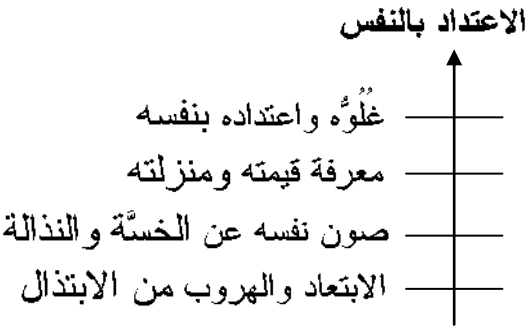
(٢) حسن، عباس. النحو الوافي، (٢٧١/٣).

(٣) شاهين، عبد الصبور. (١٩٨٠). المنهج الصوتي للبنية العربية: "رؤية جديدة في الصرف العربي"، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١١٦.

(٤) حسن، عباس. النحو الوافي، (٢٧١/٣).

(٥) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص١٣.

شخصيته عن كل سفاسف الأمور ورخيصها ومبتذلها، ويمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي لهذا البيت كما يلي:



إذْ ابتدأ الشاعر بدايةً قويةً معتدًّا بنفسه، وغاليًا بها، ومعترفًا بقيمة منزلته وشخصيته؛ ليصل بعد ذلك إلى هدفه وهو صيانة نفسهِ عن الخسَّة والدناءة، وعليه يكون الشاعر استطاع أن يوظِّف صيغة اسم المفعول "مُبْتَذَل" في خِطَابه الحِجَاجي، وذيَّل بها البيت إشارةً إلى صون نفسه عن الخسَّة والدناءة.

خامساً: توظيف أفعل التفضيل

ومن ملامح استعمال المُخَاطِب لأفعل التفضيل كأحد وسائل الإقناع في الخِطَاب الحِجَاجي الذي يستخدمه المرسل من أجل إقناع المرسل إليه بـ "استعماله في الإثباتات"(١)، وهو أحد الأوصاف المشتقة المبنية "على أفعل؛ لزيادة صاحبه على غيره في أصل الفعل"(٢)، وذلك "للدلالة على التفضيل"(٣)، ولاسم التفضيل من حيث المعنى ثلاث دعائم يقوم عليها:

١. أنَّه يأتي على صيغة أفعل، وهو اسم مشتق.
٢. شيئان يشتركان في معنًى خاص، زاد أحدهما في صفته الخاصَّة على الآخر في الصفة نفسها.
٣. أن يتجرد عن معنى التفضيل، ويُراد به ثبوت الوصف لصاحبه(٤).

(١) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٢٦.

(٢) الأزهري، خالد. (د.ت). شرح التصريح على التوضيح، تصحيح ومراجعة: لجنة من العلماء، (د.ط)، دار الفكر، بيروت، (١٠٠/٢).

(٣) محمد، أبو عبد الله بدر الدين. (د.ت). شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم، تحقيق وضبط وشرح: عبد الحميد السيد عبد الحميد، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، ص٤٧٨.

(٤) النجار، محمد عبد العزيز. (١٩٨١). ضياء السالك إلى أوضح المسالك، (د.ط)، مطبعة مصر الجديدة، القاهرة، (١١١/٣).

وقد قلَّ استعمال اسم التفضيل في السُّلَّم الحِجَاجي، إذ لم يتمكن الطُّغرائي استثماره في قصيدته في حِجَاجه الخِطَابي مستعملًا إيَّاه علمًا بأنَّ صيغة الثلاث التي نصت عليها كتب النحاة، وهي:

- أن يكون مجردًا من أل والإضافة.
- أن يكون محلًى بأل.
- أن يكون مضافًا[١].

وبناءً على ذلك يكون لاسم التفضيل ثلاث استعمالات، وهي:

الاستعمال الأول: قد يستعمل المُخَاطِب القسم الأول بشروطه، ذاكرًا المفضل منه، مثل:

السكر أحلى من الملح، والصيف أحر من الشتاء

والمقصود أنَّ "السكر في حلاوته أقوى من الملح في ملوحته، والصيف في حرارته أشد من الشتاء في برودته، فليس بين كل اثنين اشتراك في المعنى إلَّا في مطلق الزيادة المجردة المقصورة على صاحبها"[٢].

فالمشترك بين المعنيين "هو حِجَاجيَّته سُلَّميًّا، وذلك بتصنيفه وقت التَّلفُّظ بالخِطَاب"[٣]، في درجة أعلى من سُلَّم المشروبات في الأوَّل، وشدة الحرارة وبرودتها في الثاني.

الاستعمال الثاني: وقد "يستعمل المرسل القسم الثاني من أفعل التفضيل وهو المقرون بأل"[٤]، ومثال على ذلك:

- زيد الأفضل.
- منتجاتنا الأجود.
- المملكة العربية السعودية الأولى في إنتاج النفط.

(١) ابن هشام، جمال الدين بن عبد الله الأنصاري. (١٩٩٤). أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: بركات يوسف هبود، مراجعة وتصحيح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، ج٣، (د.ط)، دار الفكر، بيروت، (٣/٢٥٦-٢٦٤).

(٢) النجار، محمد عبد العزيز. ضياء السالك إلى أوضح المسالك، (٣/١١١).

(٣) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٢٧.

(٤) المرجع السابق، ص٥٢٧.

فائدة هذا الاستعمال: تكمن فائدة الاستعمال الثاني في "وضع ذاته في أعلى السُّلَّم بما تفيده (أل)، وثانيها عدم ذكر المفضل عليه، وفي هذا منجاة من المسؤولية، إذ إنَّه لا يتلفظ بما يُعدُّ جريرة في حقه..."[١].

الاستعمال الثالث: ولربما "يستعمل المُخَاطِب في خطابه الحِجَاجي القسم الثالث، وهو اسم التفضيل المضاف"، إذ إنَّ المرسل – هنا – يستعمل "اللفظ (أفضل) مضافًا إلى المفضل إليه"[٢]، شريطه "ألَّا يقع بعد أفعل (مِنْ) الجارَّة للمفضول"[٣]، وذلك "للدلالة على تصنيفه إيَّاه في أعلى السُّلَّم، مثل: أبرز أديب تركي الحمد"[٤]، ونظير ذلك قولك: الباحثون أنفع الناس لخدمة الوطن، ومنه ما جاء في قول الطُّغرائي في البيت الثامن والعشرين في قوله:

أَعْدَى عَدُوِّكَ أَدْنَى مَنْ وَثِقْتَ بِه فَحَاذِرِ النَّاسَ وَاصْحَبْهُمْ عَلَى دَخَلِ[٥]

حيث تجلَّت المقابلة في قول الشاعر في فعلي التفضيل المضافين في قوله "أَعْدَى عَدُوِّكَ أَدْنَى مَنْ وَثِقْتَ بِهِ"؛ ليسطِّر بذلك مُحَاجَّةً مُلْزِمةً وصلت حدَّ الحكمة والحقيقة في التقرير الملزم، حيث أضاف الشاعر أفعل التفضيل الأوَّل إلى العدو، في حين أضاف أفعل التفضيل الثاني إلى الاسم الموصول؛ لأنَّ صلته الثقات من الأصدقاء وما أقلَّهم، وعليه يمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي في قول الشاعر متمثلة فيما يأتي: محاذرة الناس، ثمَّ أعدى الأعداء، ومن ثمَّ المصاحبة على دخل، وبعد ذلك أدنى الثقات، فتكون قمَّة السُّلَّم الحِجَاجي متمثلة في محاذرة الناس، ثمَّ يأتي بعدها مباشرة تصنيف أعدى الأعداء، ثمَّ في الدرجة الثالثة مخالطة الناس ومصاحبتهم على دخل، وأخيرًا تأتي أدنى الثقات من الأصدقاء، وكما تجلَّت المقابلة في إلزام الحُجَّة بأنَّ "أَعْدَى عَدُوِّكَ" وهو أفعل التفضيل هو أقرب وأوثق من تثق به، وهذا يظهر العنصر الحِجَاجي الملزم في المقابلة بين "أعدى العدو وأدنى الثقات من الأصدقاء"، وعليه يكون السُّلَّم الحِجَاجي كالآتي:

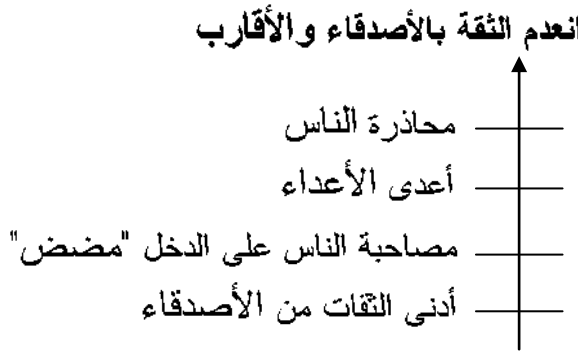
(١) المرجع السابق، ص٥٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص٥٢٧.

(٣) النجار، محمد عبد العزيز. ضياء السالك إلى أوضح المسالك، (١١٨/٣).

(٤) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٢٧.

(٥) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص١٤.



ولعلَّ في استعمال الشاعر للجملة الاسمية المسند والمسند إليه وتصديرهما للبيت وهما صيغتا أفعل التفضيل "الأعدى والأدنى"؛ ليوظِّفهما في إقرار الحقيقة المُرَّة التي انغرست في كيان الشاعر؛ نتيجةً لمخالطته، ومعاملته للناس، والحذر منهم وخاصَّةً الأصحاب والأقرباء.

أهمية أفعل التفضيل:

وتكمن أهمية أفعل التفضيل في الخِطَاب الحِجَاجي في:

١. "أنَّه يتضمن صيغًا تمكِّن المرسل من إيجاد العلاقة بين أطراف ليس بينها أي علاقة"(١)، وذلك عن طريق "اشتراك ثلاثة أطراف في العلاقة؛ وذلك لاشتراك الطرف الأوَّل مع الطرف الثاني في خاصيَّة معيَّنة، واشتراك الطرف الثاني مع الطرف الثالث في خاصيَّة معيَّنة، فينتج عنه علاقة بين الطرف الأوَّل وبين الطرف الثالث، وهذا ما ينصُّ عليه بيرلمان وزميله على أنَّه من صور التعدية، مثل: من يدَّعي تفوُّق العدَّاء عطية.

إذ يفهم أنَّه وضع تفوُّق عطيَّة في أعلى السُّلَّم بوصفها الحُجَّة الأقوى، وكان الاحتجاج بها عن طريق القياس والتَّعدِّي، إذ إنَّ عطية أسبق من نور ومن سعيد – أيضًا – "وهذا ما يسمى عند طه عبد الرحمن بقاعدة تعدِّي التفاضل"(٢).

٢. كما أنَّه "يُمَكِّن المرسل من ترتيب الأشياء ترتيبًا معيَّنًا، فبدون استعماله ما كان لها أن تترتَّب، ولذلك يصنِّفُهُ بيرلمان في حِجَجِ التَّعدِّية"(٣).

(١) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٢٨.

(٢) عبد الرحمن، طه. (١٩٨٧). مراتب الحِجَاج وقياس التمثيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، ع(٩)، ص١٤.

(٣) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٢٨.

ولذلك يُعدُّ مجرد "تلفظ المرسل بالحُجَّة من أسباب تصنيفها في أعلى السُّلَّم، وذلك لاختيارها دون غيرها، ولهذا فهو يضع كل ما عداها دونها في الترتيب السُّلَّمي"(١).

سادساً: توظيف صيغ المبالغة

من التقنيات التي يلجأ إليها المرسل في إقناع متلقيه، "توظيف المتكلم للطرائق الاستدلالية المختلفة بحيث يجعل خطابه يتحقَّق في العالم الخارجي كفعل حِجَاجي؛ أي من اللُّغة إلى التداول"(٢)، وذلك يكون باستخدام الشاعر لصيغ المبالغة كإحدى وسائل آليات الإقناع للمتلقي، إذ إنَّها تُعدُّ من "الأوصاف المشتقة من الصِّيَغ الصَّرفيَّة التي تمكِّن المرسل من بناء السُّلَّم الحِجَاجي، إذ يمكن استعمال تلك التي تحمل سِمَة هذا الترتيب في تكوينها الصَّرفي...، فرغم شروطها الأصلية التي تتحد فيها، إلَّا أنَّها تفضُل غيرها من الأوصاف، مثل: اسم الفاعل، كما تتفاضل فيما بينها، ولإدراك المرسل لهذا التفاضل بحكم تكوينه اللُّغوي ومهارته التداولية، فإنَّه يستعمل منها ما يعبِّر عن درجة الحُجَّة التي يريد أن يعبِّر بها في خِطَابه"(٣)، وذلك من أجل تحقيق الهدف الذي يريد تحقيقه وهو حصول الإقناع لدى المُخَاطب، وهذا ما جعله يستخدم "صيغ المبالغة، وهي: فعول، وفعَّال، ومفعال، وفَعِلٌ، وقد جاء: فعيل كرحيم وعليم وقدير وسميع وبصير"(٤)، فهذه الصِّيَغ الخمس أجمع معظم الصَّرفيين على أنَّها أشهر أوزان صيغ المبالغة، والأصل في "صيغ المبالغة أنَّها تُؤخذ من مصدر الفعل الثلاثي"(٥)، ولهذا قيل بأنَّها "محوَّلة عن صيغة فاعل"(٦)، من أجل تحقيق هدفين، هما:

١. الدلالة على الوصف بإيقاع الحدث(٧).
٢. دلالتها على قصد المبالغة والتكثير(٨).

---

(١) المرجع السابق، ص٥٢٨.

(٢) عبد الرحمن، طه. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ض٣٧.

(٣) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٢٩.

(٤) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. (١٩٨٨). الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج١، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١/١١٠).

(٥) الفوزان، عبد الله صالح. تعجيل الندى بشرح قطر الندى، ص٢٧٢.

(٦) ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري. (١٩٦٨). شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١١، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص٣٩٢.

(٧) شاهين، عبد الصبور. المنهج الصوتي للبنية العربية: "رؤية جديدة في الصرف العربي"، ص١١٥.

(٨) الأندلسي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن جابر الهواري. (١٩٩٩). شرح ألفية ابن مالك، تعليق وتحقيق: عبد الحميد السيد عبد الحميد، ط٢، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، (٣/١٤٣).

ويعقب الشهري على استعمال صيغ المبالغة بقوله: "بيد أنَّه يمكن استعمال صيغ المبالغة حِجَاجيًا باعتبارها أوصافًا تستلزم فعلًا معيَّنًا ذا درجات سُلَّميَّة، إذ ليس المهم في الحِجَاج التصنيف فحسب، بل المهم دلالة التصنيف"(١)، ومثل ذلك ما جاء في قوله:

وَذِي شِـــطَاطٍ كَصَـــدْرِ الـــرُّمْحِ مُعْتَقَـــلٍ لِمِثْلِـــهِ غَيْـــرِ هَيَّـــابٍ وَلَـــا وَكِـــلِ(٢)

حيث تتمثل صيغ المبالغة – هنا – في قول الشاعر "هَيَّاب، ووَكِل" وهما صيغتان مشهورتان من صيغ المبالغة، جاءتا على وزن فعَّال ووزن فَعِل، وقد ذيَّل الشاعر بهما البيت كنتيجة حتمية في إثبات الحِجَاج العقلي، وأنَّه كما قد قرَّر في الأبيات السابقة من انعكاس الآمال وعـــدم تحقُّقهـــا رغـــم الكـــد والاجتهاد، وعليه يمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي مُتمثلًا في المراحل التالية: ذوي الشِـــطاط، وصـــدر الرمح، وغير هَيَّاب، ولا وَكِل، فتكون "لَا وَكِل" هي قمة الهرم رغم مجيئها في ذيل البيت، يليها غيـــر هَيَّاب، ثمَّ صدر الرمح، وأخيرًا ذوي الشَّطط في ذيل السُّلَّم، ويمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي كالآتي:

غاية التجريد في الأنا عند الشاعر

ومنه ما جاء في قوله:

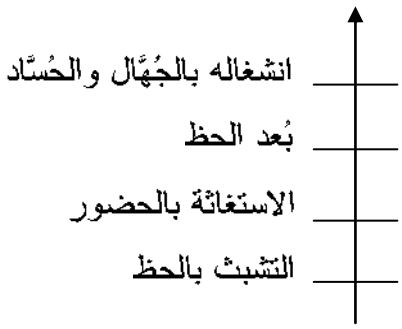
أَهَبْتُ بِالْحَظِّ لَوْ نَادَيْتُ مُسْتَمِعـــــــاً وَالْحَظُّ عَنِّيَ بِالجُهَّالِ فِي شَـــــغَلِ(٣)

لقد استعمل الشاعر صيغة اسم المبالغة "بِالجُهَّالِ" في البيت السابع والثلاثين؛ لتمثل مرحلة اليـــأس والقنوط عند الشاعر من أعدائه، فجاءت هذه الصيغة في ذيل السُّلَّم الحِجَاجي كتبريرٍ منه لموقفه وحالته

(١) الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، ص٥٣٠.
(٢) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص٦.
(٣) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص١٢.

من هؤلاء الحُسَّاد والجُهَّال من أبناء قومه، حيث لَعِبَ الحَظُّ شوطًا بعيدًا في عدم وصوله إلى هدفه الذين وقفوا دون تحقيقه وهم أعداؤه، ويمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي كالآتي:

الوصول إلى الغاية والهدف



ابتدأ الشاعر سُلَّمَه الحِجَاجي بالتشبث بالحظ ومنادته وجعله ذيلًا للهرم من سلَّمه، لكنَّه بعد ذلك سرعان ما تبدَّلت حظوظه وأمانيه بمناكفة مستمعيه وتنكُّبهم له، ثمَّ يأتي الحظ مرة ثالثة؛ ليسجل مرحلة القنوط واليأس عند الشاعر، وتوَّج الشاعر ذلك بتوظيفه لصيغة المبالغة "بِالجُهَّالِ" بانشغاله والحسَّاد في نهاية السُّلَّم الحِجَاجي، إشارةً إلى اليأس والقنوط التي أحاطت بموقف الشاعر. وتجدر الإشارة إلى افتقار اللامية من توظيف صيغ المبالغة سوى البيتين اللذين تعرضنا لهما هنا.

سابعاً: توظيف المصدر:

يُعدُّ المصدر في المشتقات العربية أصل الاشتقاق، الذي تؤخذ منه بقية المشتقات عند البصريين، إذ إنَّه يدلُّ على "زمان مطلق والفعل مقيد بزمانه، وأنَّ المصدر يدلُّ على معنًى واحد، والفعل يدلُّ على معنيين: الحدث والزمان، والواحد يكون قبل الاثنين، وأنَّ المصدر اسم، والاسم أولى أنْ يكون أصلًا.

وذهب الكوفيون إلى أنَّ الفعل هو أصل، ولهم أدلتهم منها: أنَّ الأفعال عاملة في المصادر، والعامل أصل للمعمول، وأنَّ المصدر يؤكَّد به الفعل"[1]، ولذلك يمكن الاعتماد عليه كأداة حِجَاجية، ينفذ من صيغته الشاعرُ للوصول إلى هدفه ضمن البُنية العامة الصِّياغية في النص الشِّعري؛ فهو يحتلُّ أصل الاشتقاق، ومن ثمَّ يمكن التبويب عليه ضمن أبنية الصِّيَغ الصَّرفيَّة التي لجأ إليها الطُّغرائي في هذه اللامية، ومنه ما جاء في قوله في البيت الخامس والخمسين:

(١) الأنباري، كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد. (د.ت). الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، دار الجيل، بيروت، (١/٢٣٥-٢٤٥).

فِيْمَ اقْتِحَامُكَ لُجَّ الْبَحْرِ تَرْكَبُهُ وأَنْتَ يَكْفِيكَ مِنْهُ مَصَّةُ الْوَشَلِ[١]

حيث وظَّف الطُّغرائي صيغة "اقْتِحَامُكَ" المصدرية المضافة لكاف الخِطَاب، والتي يقصد به نَفْسَه المُخَاطَبة في مقام التجريد، فهو يُجرِّد من نفسه شخصًا آخر يخاطبه ويؤنِّبه، وعليه يمكن أن يكون السُّلَّم الحِجَاجي في هذا البيت كما يلي:

حيث استفهم الشاعر في صدر البيت سرَّ اقتحامه للصِّعاب والمشاق التي جشَّمته هذه الأهوال والصِّعاب في سبيل تحقيق غايته، ولكن دون جدوى، فيندرج السُّلَّم الحِجَاجي في هذا البيت فيما يُعرف عند المتأدبين بتأنيب الضمير والندم على ما جرى، وقد جعل الشاعر ركوب الصِّعاب قمَّةً للسُّلَّم الحِجَاجي وغايةً منشودةً له، في حين جاء المصدر "اقْتِحَامُكَ" مضافًا لكاف الخِطَاب (يقصد به الشاعر نفسه)، كفاتحة استهلَّ بها هذا التأنيب المُزْجِر له عن ركوب البحر في المرتبة الثالثة للسُّلَّم الحِجَاجي، وقد كان يكفيه من جميع ذلك في المرتبة الرابعة من السُّلَّم الحِجَاجي، وهي المصَّة اليسيرة من الوشل، ولعلَّ الشاعر قد استلهم هذا البيت من الفكرة السائدة لاقتحام الأهوال؛ ليبرِّر متاعب وآفات الوصال إلى مبتغاه.

نتائج البحث:

بعد هذه الرحلة الممتعة في ثنايا لامية الإمام العميد فخر الكتاب أبو إسماعيل الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصَّمد الملقب بـ "مؤيد الدين الأصبهاني" الطُّغرائي (ت ٥١٣هـ). وتطوافنا مع توظيفه للصِّيَغ الصَّرفيَّة المختلفة كبدائل وركائز في السُّلَّم الحِجَاجي الذي لجأ إليه الشاعر للوصول إلى أهدافه في هذه القصيدة الغرَّاء تبيَّن لنا ما يلي:

(١) الطُّغرائي، أبو إسماعيل الحسين بن علي بن عبد الصمد. شرح لامية العَجَم للطُّغرائي، ص١٦.

١. لقد ثبت لدينا من عدَّة وجوه مدى براعة الشاعر في توظيف الصِّيَغ والأبنية الصَّرفيَّة كَمَعْلَمٍ حِجَاجي لجأ إليه مرارًا في لاميته.

٢. لما كانت الصِّيَغ الصَّرفيَّة المختلفة كأدوات حِجَاجية بارزة في اللامية، فيمكن القول أن يكون للصِّيَغ الصَّرفيَّة أثرٌ واضحٌ في التداولية الحديثة، فقد استطاع الشاعر أن يوظِّفها مِرارًا في القصيدة، كما أنَّها احتلَّت مواضع رئيسة على السُّلَّم الحِجَاجي، فكونها وسائل حِجَاجية يفصح من خلالها بما لا يدعِ للشك أنَّه يمكن للتداولية الحديثة الاستفادة من المباني الصَّرفيَّة المختلفة في إبراز الأبعاد التداولية المختلفة كمحاور رئيسة في السُّلَّم الحِجَاجي.

٣. لقد أحسن الشاعر توظيف الصِّيَغ الصَّرفيَّة المختلفة كأدوات في إثبات السُّلَّم الحِجَاجي ومراحله، وصولًا إلى هدفه الأصيل المتمثل في إيصال الرسالة للمتلقين.

٤. أثبتت الدراسة الحضور البارز لصيغ اسم الفاعل في القصيدة، حيث أفرط الشاعر في توظيف هذه الصِّيغة على حساب الصِّيَغ الأخرى، وإن كان لذلك من دلالة فهي تشير إلى مدى اعتداد الشاعر بالأنا.

النقد الروائي في الأردن إبراهيم خليل نموذجا

د.هناء عمر خليل*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٨/١٣م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٢/١٤م.

ملخص

يسعى البحث إلى قراءة الجهود النقدية للأستاذ الدكتور إبراهيم خليل في حقل الرواية، وفق معطيات منهج نقد النقد، ومن المعروف أن د. خليل له الكثير من الدراسات والبحوث التي تشهد على وفرة نتاجه العلمي، ومتابعته الجديد من الأعمال الروائية في الساحة العربية والعالمية في آن، لذلك جاءت هذه الدراسة لتعيد قراءة رؤيته النقدية في إطار الجانب التنظيري الذي قدم له خليل عن الرواية، والجانب التطبيقي الذي يكشف عن غزارة دراساته للروايات العربية وغير العربية.

الكلمات الدالة: خليل، الرواية، البنيوية، اللغة، التاريخ، ما بعد البنيوية.

* قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Novel Criticism in Jordan: Ibrahim Khalil as a Model

Dr. Hana Omar Khalil

Abstract

This study aims at reviewing the critical works of the novelist Prof. Ibrahim Khalil using the 'Metacriticism' approach. Prof. Khalil's effort in the field of scientific studies is a proof of his scientific research achievements in addition to his following up to the recent novels written in both Arabic and foreign languages. Therefore, this study revisits his critical view in both aspects; namely, the theoretical aspect of novels introduced by Khalil, and the empirical aspect which proves the abundance of his studies in both Arabic and non-Arabic novels.

Keywords: Khalil, Novel, Structuralism, Language, History, Post-structuralism**.**

المقدمة:

يبرز إبراهيم خليل علمًا مُهمًا من أعلام النقد الأدبي في الأردن وفي الوطن العربي، فقد واكب حركة النقد الأدبي منذ بدايتها في الأردن، ليرفد المكتبة العربية بسيل وفير من الدراسات النقدية في حقول شتى، فكتب في الشعر، والقصة، والرواية، ونحو النص، وعلم الأصوات، والعروض، ونقد النقد، وغيرها، ولم تقتصر هذه الدراسات على مؤلفاته التي يصدرها تباعًا، وإنما نجد له الكثير من المقالات والأبحاث المنشورة في المجلات العلمية، والصحف، علاوة على مشاركاته النقدية في المؤتمرات، والندوات الأدبية، وغيرها.

يحظى خليل باعتناء الدارسين لمؤلفاته في ساحة النقد الأدبي بعامة، والنقد الروائي بخاصّة، فقد تناوله الباحثون في دراسات ومقالات متنوعة، في ما يُعرف بنقد النقد، ومن هذه الدراسات: كتاب "إبراهيم خليل ناقدًا – قراءات وبحوث[١]"، وكتاب "مرافئ التأويل– إبراهيم خليل بين الأدب والنقد"[٢]، وبحث بعنوان "قراءة في إنتاج إبراهيم خليل، للباحثة د. سعاد أبو ركب[٣]، ومنها دراسة أماني بسيسو الموسومة بعنوان: "القراءة الشعرية الفاحصة"[٤]، وغيرها من الدراسات. وأهم ما يميز الدراسات السابقة هو أنها تناولت نقده الأدبي في حقول متنوعة من الأدب، إلا أن الدراسة الواحدة لم تتجاوز أربع إلى خمس الصفحات حول جزئية معينة في نقده، باستثناء الباحثة سعاد أبو ركب، التي أشارت إلى نقده في المجالات جميعا فتناولت أعماله في شيء من التحليل والتطبيق.

وتأتي جدّة هذه الدراسة وأهميتها، من حيث كونها تتفرّد في تناول المجهود النقدي الروائي للناقد، الذي امتد اهتمامه في هذا الحقل من الأردن وفلسطين إلى الوطن العربي، ومنه إلى الأعمال الروائية غير العربية، وقد اغتنت الدراسة كثيرا بالتطبيقات النصية النقدية لخليل، وهذا يدلّ على متابعة مطردة

(١) أبو لبن، زياد(معدّ)، زياد أبو لبن، إبراهيم خليل ناقدا ط١، دار أمواج للطباعة والنشر: عمّان، ٢٠١٢.

(٢) القاسم، نضال(معدّ)، مرافئ التأويل– إبراهيم خليل بين الأدب والنقد، المكتبة الوطنية: عمّان، ٢٠١٩.

(٣) أبو ركب، سعاد، قراءة في إنتاج إبراهيم خليل، نشر في الكتاب السابع من موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث التي تصدر تباعا عن مجمع القاسمي للغة العربية: فلسطـين المحتلة، الجزء السابع، ص(٤٥-٦٦).

(٤) بسيسو، أماني، القراءة الشعرية الفاحصة، ط١، د.ن: عمّان، ٢٠١٩.

ومستمرة للأعمال الروائية الصادرة، فنشهد في نقده ذكرا لروائيين معروفين وآخرين مغمورين، في أنحاء العالم العربي، وفي كلتا الحالتين يحرص على انتقاء النموذج القيّم لتلك الروايات على صعيد الموضوع والتقنيات الفنية السردية.

يقول خليل عن ممارسته النقدية: "إن القراءة توسّع مدارك البحث، وتضع بين يديه المفاتيح التي بها يستطيع أن يسبر غور أشد الأعمال استغلاقا"(١)، وبفعل القراءة ينفتح المجهود النقدي الكبير الذي ارتآه خليل في دراساته النقدية.

ويحتاج الفن الروائي إلى طريقة في التحليل والدرس، تختلف عن سائر الأعمال الأدبية الأخرى، لذلك ينبغي للدارس أن يُلمّ بفكرة العمل الروائي، وبالتقنيات التي يقوم عليها، وفي هذا الجانب يطرح خليل إشكالية التعامل مع الرواية بوصفها تتطلب وقتا لقراءتها، فيصيب الدارس النسيان لبعض أحداثها وإشاراتها الدقيقة، فيقدم لمعالجة هذه المعضلة أسلوبا للقراءة بما يضمن لصوق أحداثها في الذاكرة، فيقول: "ومن هنا فإن ذاكرتنا ينبغي لها أن تعمل في اتجاهين؛ أولهما هو متابعة متقدمة للحوادث (forward)، و(ثانيهما هو) استعادة متزامنة مع ذلك التقدم لما جرى، وذُكر من وقائع فيما سبق (backward). ولكي نتغلب على هذه العقدة، ينبغي أن ندوّن في هوامش الكتاب ما نعدّه مهما وله تأثيره في تفعيل الذاكرة، واستعادة التفصيلات"(٢).

ويفسّر الرأي السابق المنهجيّة التي سار عليها خليل في دراساته النقدية، ففي جلّ الروايات استقراء وتتبع دقيق لأهم الأحداث، حيث جاءت أشبه ما تكون بتلخيص وافٍ للمضمون الروائي، ثم الإشارة إلى دور التقنيات السردية من زمان، ومكان، وشخصيات، وزوايا النظر، في النسيج النصي السردي في إطار الموضوع العام الذي غلب على كل رواية على حدة.

وخليل في نقده، إمّا أن يتناول بالتحلـــيل والدرس كاتبا بعينه، فيخصص لـــه مؤلفاً كامـــلاً، كما في كتبه: "تيسير ســـبول من الشعر إلى الرواية"(٣)، و"جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش"(٤)،

(١) القاسم، نضال (معدّ)، مرافئ التأويل- إبراهيم خليل بين الأدب والنقد، ص١٢.
(٢) خليل، إبراهيم، نحو النص النظرية والتطبيق، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١٤، ص١٥٣.
(٣) تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان، ٢٠٠٥.
(٤) جولات حرّة في مرويّات ليلى الأطرش، ط١، الآن ناشرون وموزعون: عمّان، ٢٠١٧.

و"جمال أبو حمدان قريب من الذاكرة بعيد عن النسيان"[١]، وإما أن يجمع في كتاب واحد الكثير من الدراسات لروائيين وروائيات من مختلف الأقطار ومختلف المضامين، وهذا النوع الأخير كثير في مؤلفاته، ومنها: "تأملات في السرد العربي"[٢]، و"روايات عربية تحت المجهر"[٣]، و "أساسيات الرواية"[٤]، و"الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي"[٥]. وقد حظي الأدب النسوي في نقده بنصيب كبير، وله في هذا الجانب كتابان مهمّان هما: "في الرواية النسوية العربية"،[٦] و"في السّرد والسّرد النسويّ"[٧]، ويعدّ كتاب "بنية النصّ الروائيّ"[٨] من أهم الكتب التي نظّرت لفن الرواية، بحيث يمكن عدّه مرجعًا مهمًّا يضاف إلى المكتبة العربية، ليَفيد منه الباحثون والدارسون في حقل الرواية.

بناءً على ما سبق، ستتجه هذه الدراسة إلى تتبع النقد الروائي عند خليل، على وفق منهجية نقد النقد الذي هو في الأصل "بحث في النقد وتفكيك له، وتقليب للنظر في كلّ قضاياه وأسئلته"[٩]، فجاء الكشف هنا شاملا المتن الروائي من الأردن أم من فلسطين أم من الأدب العربي، مع توخّي الطرح المنهجي لأهم الموضوعات (الثيمات)، والبناء الفني للروايات، كما سينال الأدب النسوي حيزا مهما في هذه الدراسة، وهو مؤشر مهمّ يدل على اهتمام خليل بهذا النوع من الأدب، وما ينبثق منه من حوار الأنا والآخر، والهوية الثقافية للمرأة العربية. لذا ينطلق البحث من الجانب النظري أولا ثم الجانب التطبيقيّ في مستوياته المذكورة.

(١) جمال أبو حمدان (١٩٧٠-٢٠١٥) قريب من الذاكرة بعيد عن النسيان، ط١، دار ورد الأردنية: عمّان، ٢٠١٧.
(٢) تأملات في السرد العربي، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١٠.
(٣) روايات عربية تحت المجهر، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠٢٠.
(٤) أساسيات الرواية، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١٥.
(٥) الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط١، دار أمواج للطباعة والنشر: عمّان، ٢٠١٩.
(٦) في الرواية النسوية العربية، ط١، دار ورد الأردنية: عمّان، ٢٠٠٧.
(٧) في السرد والسرد النسوي، وزارة الثقافة: عمّان، ٢٠٠٨.
(٨) بنية النص الروائي، ط١، منشورات الاختلاف: الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، ٢٠١٠.
(٩) الكبيسي، طراد، مداخل في النقد الأدبي، ط١، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠٠٩، ص٧٦.

أولا: الجهد التنظيري

لا شك في أن كثيرا من المؤلفات والدراسات تناولت الرواية بالدرس والتحليل، غير أن ما يميز كتاب "بنية النص الروائي" لخليل، هو أنّه كتاب يؤسس للرواية بوصفها نوعًا أدبيًّا له مقوماته وبنائيته الخاصة، فيعد هذا الكتاب– بحقّ– مرجعًا أساسيًّا للباحثين والدارسين والمتعلمين؛ كونه يؤطر لهذا الفن بعناصره وتقنياته، ولا يخلو هذا التأطير النظري من بعض النماذج التطبيقية التي يلجأ إليها خليل، ليوضح الفكرة التي يطرحها.

ويمكن القول، إنّ كتاب "بنية النص الروائي"، يقوم على ثلاثة خطوط أساسية، وزّعها خليل في مقدمة وثمانية فصول، بالإضافة إلى مسرد لأهم المصطلحات التي تتعلق بفن الرواية. وهذه الخطوط العامة يمكن إجمالها بما يأتي:

١. الإشارة إلى المحاولات النقدية للنقاد العرب في تناولهم فن الرواية، ومنهم محمد عزام، وعبد الملك مرتاض، ويمنى العيد....إلخ، مؤكدا أن معظم المحاولات النقدية لا تتجاوز، في أحسن الأحوال، الاقتباس، والترجمة المباشرة من المصادر، والمراجع الغربية، أو غير الغربية، وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقا آليا في بعض الأحيان، وجدليا في أحيان أخرى، وقلّ أن نجد بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية الكشف عمّا فيها من أساليب سردية، ووسائط تعبير، وتخييل، يختص الكاتب العربي، ويختلف بها عن غيره من كتاب الرواية[١].

ويسوق خليل –بعد هذا الطرح– الإرث النقدي لنقاد الرواية الغربيين، أمثال هنري جيمس، وفورستر، وبيرسي لوبوك، وغيرهم، ليوضح آراءهم النظرية بأمثلة من روايات عربية، كما فعل عندما مثّل على أساليب عرض الشخصية في رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ[٢]. ثم يعرّج على الدراسات التي تناولت خطاب الحكاية، وهدفها هو دراسة الوظيفة الأدبية للغة، وأهم من قدم له دراسة وافية في هذا المجال هو جيرار جنيت، وعرَض آراءه في التبئير، والمفارقة الزمنية،

(١) يُنظر: خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، ص٣٠.

(٢) السابق، ص٣٧ و٣٨.

ووظائف السارد. والملاحظ في هذا الطرح المنهجي المنظم هو تركيز خليل على الآراء النقدية التي تناولت البنية الداخلية للرواية، أو فيما يعرف بالدراسة البنيوية، التي تلجأ إلى النص من داخله، فاستنطاق الدلالة يكون من الداخل لا من الخارج.

٢. وقد نال هذا الجزء الحيز الأكبر في الدراسة، فقد نهض خليل بمقومات الرواية وتقنياتها السردية، وهي بالترتيب: الراوي بأنواعه المشارك، والعليم، والعليم المشارك، وتعدد الرواة، والزمن، وما يقتضيه من توضيح المقارنة بين زمن القصة وزمن الحكاية، وذكر المفارقات الزمنية، والتواتر، والفضاء (المكان)، عارضا فيه أنواع المكان، ومفارقاته، وتأثيره في أركان الحكاية، والشخصية، وطرائق تقديمها، وإشكالية التصنيف من جهة القراءة، والوظيفة، والزمن، والعرض، والحبكة، بذكر شروطها، وعيوبها، وعلاقتها بالمكان والقارئ، واللغة، بذكر التعدد اللغوي، ولغة المشهد الحواري واللغة المونولوجية. ويعد هذا الجزء من الدراسة القاعدة التأسيسية التي انطلقت منها تطبيقاته في مؤلفاته الأخرى.

٣. الرواية وعلاقتها بالقارئ، والدور الذي يقوم به في إنتاج الدلالة، والحديث عن موقع الرواية من نظرية الأنواع الأدبية، وما يرافقها من تصنيف موضوعي، مثل: الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية، والرواية الرمزية، والرواية الحداثية، والرواية النسوية، ورواية السيرة، والرواية الغرائبية.

ويعدّ كتاب خليل "بنية النصّ الروائي" من الكتب المهمة التي ألقت الضوء على فنّ الرواية، بما يتضمنه من عرض مفصل وشامل للتقنيات السردية التي تشكل النسيج النصي، بالإضافة إلى إشكالية التصنيف الموضوعي للرواية، بما ينطوي عليه من فعل القراءة الذي هو في حقيقة الأمر إعادة إنتاج المعنى، فإننا نشهد من جانب آخر للناقد جهدًا آخر يتمثل بالترجمة التي قدمها في كتابه "الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي" تحت عنوان "رواية الحداثة الإنجليزية في القرن الماضي"، وهو في الأصل مقدمة لكتاب لفردريك كارل، ومارفن ماجلانير، بعنوان " A Readers Guide to Grate Twentieth Century". وتبدو قيمة هذه المقدمة في أهمية الموضوع الذي اختاره للترجمة، فهي تتحدث عن مسيرة رواية الحداثة الإنجليزية، بدءًا من الرواية التاريخية مرورا بالرواية

الواقعية والطبيعية، ثم الرمزية، وصولا إلى مفهوم الحداثة وما يعترض الفن الروائي من إشكاليات وطرائق متنوعة[1].

ولا شك في أنّ مثل هذه الترجمة تقدم إضاءة معرفية وتنويرية للدارس العربي، استطاع فيها خليل أن يجسّر أفق التواصل مع النقد الغربي الذي تعد اللغة نفسها إحدى أهم إشكالياته، فخليل استطاع من خلال هذه الترجمة الدقيقة أن ينقل إلى القارئ العربي مسيرة النقد الروائي الغربي في فترة التأسيس إلى الحداثة وما بعدها بأسلوب لغوي متين يشف عن دراية وتمكن، وبأفكار متسلسلة مترابطة تتوخى دقة المعنى، من غير إخلال بالنص الأصلي، أو تقصير في أداء الفكرة.

ثانياً: الجهد التطبيقي

ويمثل هذا القسم الحيز الأكبر من الدراسة، وهو في الوقت نفسه الانطلاقة التي أسس لها خليل في دراساته التنظيرية، وسيلحظ القارئ أنّ خليلا –في منحاه التطبيقي– لا يكتفي بتناول الرواية فقط، وإنما يبث آراءه النقدية في ثنايا التطبيق، كما أنه يعتمد في بعض الأحيان منهجية الموازنة بين النصوص الروائية التي يتناولها، ليطلق حكمه النقدي بجودة العمل الروائي أو تقصيره. ولأن مثل هذا الجهد التطبيقي ضخم يحتاج إلى استقراء وتفهم شديدين، فقد آثرتُ تقسيمه إلى عدة أجزاء يتناول كل جزء منها موضوعًا بعينه، ليسهل تنظيم تلك الدراسات في أطر محددة تجمعها، فكانت البداية من النقد البنيوي، مرورًا بعلاقة الرواية بالتاريخ، وتراسل الأجناس، والأدب النسوي، وانتهاء بدراسات نقد ما بعد البنيوية. وتوضيح ذلك في ما يأتي من هذا البحث.

أ– القراءة البنيوية وأدوات النسيج السرديّ

يتضح لمن ينظر في الدراسات التطبيقية التي تناول فيها خليل الروايات من جانب النقد البنيوي أنه يعتمد دراسة البنية من داخلها، بما يعتورها من شبكة العلاقات النصية، وتفاعل بعضها ببعض، فنجد في عناوين قراءاته إشارة نصية لهذا التناول، ومنها مثلا "السرد المؤطر"، و"السرد المكثف"، و"السرد المركب"، وآليات السرد الروائي"، وغيرها الكثير، إلى جانب ذلك، يحدد خليل تقنية معينة مبرزا أثرها في النص الروائي، فمثلا نجد لديه "تعدد الأصوات"، و"البطل الكاريكاتوري"، و"الراوي

(١) ينظر: خليل، إبراهيم، الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي، المكتبة الوطنية: عمّان، ٢٠١٢، ص٢٣١.

الملتبس"، و"رواية تعتمد زوايا النظر"، و"فانتازيا السرد والمكان"، و"اللغة في السرد العربي"، وغيرها ممّا لا يمكن حصره في هذه الدراسة.

ويشي هذا الزخم الوافر لدراساته بعمق صلة الناقد بما يستجد في الساحة الأدبية من نتاج روائيّ وقصصيّ، ويكشف عن دراية وخبرة في تناول الإبداعات الأدبية بغير قليل من النقد الموضوعي الذي يجمع بين إبراز محاسن الأداء، والكشف عن مظاهر القصور، في تأمل موضوعي ينأى به عن الإسفاف والإجحاف.

ويبدو الجهد النقدي لخليل في هذا الجانب من خلال تسليطه الضوء على مقومات الرواية اعتمادًا على التحليل التطبيقي والنقد الوظيفي، باثا آراءه النظرية في متون النصوص الروائية التي تناولها درسا وتحليلا، وهذا ما يؤكده بقوله في واحد من كتبه: إنه "لا يعتمد في دراسته هذه على ما يقوله الخبراء، والمعلقون المهتمون بالسرد، ولا على ما ذكره مؤرخو الرواية، أو من كتبوا في نظرية القصة، وإنما عماده التحليل الذاتي، الساعي لاستنباط النظري من الواقع التطبيقي، وليس العكس"(١). وهذا الرأي بما فيه من تغليب النظرة الذاتية، والرؤية الخاصّة للناقد، أبعده عن التحليل العلميّ الدقيق، ومقاربة الأدوات البنيوية للتحليل السرديّ من جهة علمية، فجاء تحليله وصفيّا بحتًا.

من ذلك مثلا، مقاربة خليل الزمن الروائي في دراسته الموسومة بـــ "أبناء القلعة لزياد قاسم، وانكسار السرد النمطي"، التي يشير فيها إلى أهميتها التاريخية، والاجتماعية، إذ إنّها اتكأت على مرحلتين تاريخيتين: "مرحلة ما قبل الاستقلال، ومرحلة ما بعده، وهي مرحلة شهدت تكوّن كيانات سياسية قطرية، ونشأة أحزاب سياسية، أو تطورت أحزاب كانت قد ظهرت في الحقبة السابقة"(٢). ويركز في قراءته تلك على المفارقة الزمنية التي عدل فيها المؤلف عن نمطية السرد، إلى الاسترجاع والحذف، أو الإشارة إلى المشهد البانورامي الذي يتباطأ فيه السرد تباطؤا ملحوظا. وقد نبّه خليل إلى أن بعض الاسترجاعات تأتي خارجة عن الحكاية الرئيسة؛ معللا ذلك بأن الراوي أراد أن يرفه عن القارئ، وأن يجنبه الإحساس بالرتابة(٣)، ويعلل حضور المشهد البانورامي بإشراك أكبر عدد من الشخوص في الحدث، مثلما أنه يلهب مشاعر القارئ، وكل هذه الإضاءات النقدية تكسب الرواية أهمية خاصة من حيث البناء السردي.

(١) أساسيات الرواية، ص٩.

(٢) في السرد والسرد النسوي، ص١٣.

(٣) السابق، ص١٧-١٨.

وفي دراسته لرواية "ذئب الله" لجهاد أبو حشيش، يستعرض شخصيات الرواية ملخصًا ما جاء فيها من أحداث، ليعطي الطابع العام لثيمة الرواية، ومشيرًا- في الوقت نفسه – إلى تقنية الإيقاع السريع الذي انطبعت به الرواية، وهو إيقاعٌ يقوم على الفجوات الزمنية، وفي الوقت نفسه نشوء تقنية التواتر التي تقوم على تكرار رواية الحدث غير مرة، مشيرًا في نهاية القراءة إلى أنّ هذا التكرار يمنح الرواية "بعض التشويق الذي يسم الكتابة الجادة الأصيلة والمتفردة"(١).

ويركز خليل في رواية "خبز وشاي" لأحمد الطراونة على الموضوع الأساسي للرواية القائمة على فكرة الإرهاب، موطئا لقراءته بأهم الروايات التي تناولت هذا الموضوع، غير أنّ الناقد- وهذا ديدنه في كل قراءة نقدية- يتعرض إلى آليات السرد والشخصيات، في مسعىً منه لمراعاة الطابع الشمولي لقراءته، فنراه يعترف للمؤلف بقدرته على تنميط الشخصيات، وفي جانب آخر يأخذ عليه ميله الظاهر للحوار، والتصنع في استخدام التشبيهات، غير أنّ الرواية بالمجمل تتفرد عن غيرها من الروايات "باتخاذها موقفا أبعد شأوا في تنديدها بالإرهاب الجهادي"(٢)، القائم على القتل الذي لا علاقة له بالدين، الأمر الذي منح لثيمة الرواية مزية تحسب للمؤلف.

أما على صعيد الشخصيات، فيرصد خليل إضاءات للشخصيات التي تناولها بالدرس، من خلال النموذج الذي ظهرت عليه، بالإضافة إلى ما تتمتع به من صفات وتصرفات، وفي هذا المقام نشير إلى دراسته التي تحدث فيه عن صورة الآخر (اليهودي) في ثلاثية أحمد حرب: إسماعيل (١٩٨٧)، والجانب الآخر (١٩٩٢)، وبقايا (١٩٩٦)، واصفا هذه الرواية، بأجزائها الثلاثة، أنّها أضخم عمل روائي فلسطيني يركز على الآخر الإسرائيلي، وما تحيط به من علاقات أسرية(٣).

ففي الجزء الأول من الرواية، يستقرئ خليل شخصية (يعقوب) المستوطن الإسرائيلي، ليخلص إلى الملاحظ على هذه الشخصية، ومنها: توجه الكاتب إلى اختيار هذه الشخصية، مبتعدا عن الشخصية الجاهزة النمطية المألوفة، وكشفه الوجه الآخر له، وزيف مشاعره في علاقاته الأسرية(٤)، لذلك اتسمت الأسرة بعلاقات غير طبيعية، مردّها إلى الشخصية نفسها.

(١) روايات عربية تحت المجهر، ص٨٠.

(٢) السابق، ص٨٤.

(٣) ينظر: خليل، إبراهيم، أقنعة الراوي دراسات في الخطاب الروائي العربي، المكتبة الوطنية: عمّان، ٢٠٠٢، ص١١٣.

(٤) السابق، ص١١٧-١١٨.

أما الجزء الثاني من الرواية، فيصنفها خليل ضمن الدور الذي تقوم به الشخصية، فهي إما شخصيات جاهزة، أو شخصيات نامية، أما الجزء الثالث فيتمحور في شخصية (أرنونا) الإسرائيلية التي بدت متقلبة، ومرتبكة، غير أنّ خليلا يضعها هي الأخرى بصورة الآخر العدائي للعربي، فالعداء بينهما "ليس عداء آنيًّا، شبيهًا بالاعتداء على قطعة أرض، إنما هو عداء ثقافي تاريخي، متراكم عبر أزمان طويلة، وقرون عديدة"(١). وبصورة عامة، تبدو صورة الآخر في هذه الرواية بأجزائها بعيدة عن النمطية، بالإضافة إلى تمتعها بالنمو والامتداد، وتصويرها بأسلوب فيه قدرٌ غير قليل من التجرد والحيادية.

أما اللغة، فقد حظيت هي الأخرى بنصيب وافر في نقده الروائي، غير أنّ اهتمامه في هذا الجانب بالذات، جعله يؤطر للغة في الرواية تاريخيًا، دامجًا ذلك بآراء أهم النقاد الغربيين والعرب حول اللغة الروائية، وما يهمنا هو الرأي الذي استقر عليه، فهو يرى أنّ لغة الرواية تختلف عن لغة الشعر، ذلك لأن فنّ الرواية، "عماده محاكاة الواقع، فهو موضوعيٌّ لا يعبر عن ذات الكاتب، مثلما هي الحال في الشعر الغنائي"(٢)، ولأنّ الرواية فنٌّ مكانيّ أيضًا، فمن الطبيعي أن تنعكس فيه المستويات اللغوية للأشخاص بحسب بيئاتهم المختلفة.

ويمكن استخلاص هذه الرؤية لدى الناقد، في تعليقاته السريعة المبثوثة حول الروائيين الأردنيين ورواياتهم، فنجده يقول – مثلا – إنّ رواية سبول "أنت منذ اليوم" أحدثت هزة في لغة النثر القصصي، بالإضافة إلى اقتراب لغة السرد من الواقع في روايات غالب هلسا، وهاشم غرايبة، وعماد مدانات، وعلى النقيض من ذلك، نجده يأخذ على لغة الفلاحين والبدو ما فيها من الفصاحة وتوخي الإعراب في رواية وجه الزمان لطاهر العدوان(٣).

وفي إطار حديثه عن لغة التجريب في الرواية، نجده يسوق عددًا من الأمثلة الجزئية لروائيين، أمثال إبراهيم عقرباوي، وفاروق وادي، ويحيى القيسي، يبين فيها قصور تلك اللغة التي تبتعد كثيرًا عن اللغة الواقعية إلى اللغة الشعرية، بما فيها من مجازات وإشارات رمزية لا تتناسب مع الشخصية الناطقة بها، أو تقدّم خدمة في النسيج السردي بعامة.

ولا يفوت الناقد في ما يتعلق بهذا الموقف من اللغة أن يفرق بين لغة القصة القصيرة والرواية، فهي–أي القصة القصيرة– "أقرب منها إلى الشعر، فقد تكون ذاتية أكثر من الرواية، وقد تعبر عن

(١) السابق، ص١٢٦.

(٢) تأملات في السرد العربي، ص٢٣.

(٣) تأملات في السرد العربي، ص٣٢-٣٣.

صوت القاصّ بما فيها من تكثيف وما يعتمده من الإيحاء والتضمين، والتعبير الغني بالدلالات لا بالمعاني"[١]. وانطلاقا من هذا الرأي، كان من الأولى أن يوضح الناقد أوجه المقاربة بين فني القصة القصيرة والرواية توضيحا شموليا يعتمد على دراسة كاملة للنص الروائي بأكمله، لا الاكتفاء بنماذج وشواهد مجتزأة، فيبني حكمه النقدي عليها.

ومن جانب آخر، نجده ينتهج في إطار دراسته اللغة الروائية نهج الموازنة بين أعمال الكاتب الواحد، من ذلك مثلا دراسته أعمال سالم النحاس، فروايته "الساحات" مثلًا نقلة كبيرة في تطوير الكاتب لبنائه الروائي، على الرغم من أنه لم يقع تحت تأثير الاتجاه التجريبي الذي تأثر به في قصصه القصيرة، وروايته الأولى. فمن يوازن بين "أوراق عاقر"، ورواية "الساحات" يجد البون شاسعًا بينهما في البناء اللغوي للرواية[٢].

ويأتي تفصيل هذا البناء اللغوي في مقاربته رواية "الساحات"، التي جاءت شاملة وعميقة، فنراه يرصد لغة الراوي، ثم يتابع لإبراز لغة الأشخاص، ويستفيض في تحليل اللغة المونولوجية، إلى اللغة الوصفية، وأخيرًا لغة السرد، ليصل بعدها إلى خاتمة الدراسة، مقدمًا خلاصة قراءته للرواية، فهي تقدم ملمحًا تغييريًّا واضحًا من حيث "عدم التباس الراوي بالشخوص، والاقتراب بها من رواية تعدد الأصوات، بحيث تكون لكل شخصية فيها طريقتها الخاصة في الكلام والتفكير تناسب طباعها وتناسب الدور الذي أسنده إليها الكاتب"[٣]. وهذه النتائج التي توصل إليها خليل هي مصداق ما ارتآه لشروط اللغة في البناء الروائي، بحيث تكون لها خصوصية تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى، لا سيما لغة الشعر.

ومن يتتبع الدراسات النقدية لخليل في مؤلفاته الكثيرة، يجد نصيبًا وافرًا لتحليل الأمكنة بنوعيها المفتوحة والمغلقة، إلى جانب إشاراته لجزئيات المكان ودورها في منظومة السرد، ويأتي تحليله للأمكنة –في أغلب الأحيان– مندغمًا بتحليله الشخصيات وتقنية السارد بمختلف أنواعه: العليم، والمشارك، والسرد الذي يعتمد على تعدد الأصوات. ونظرًا لوفرة هذه الدراسات النقدية لديه، فإننا

(١) السابق، ص٤١.

(٢) ينظر: خليل، إبراهيم، في لغة الأدب وأدب اللغة بحوث ودراسات، ط١، دار مجدلاوي للنشـــر والتوزيـــع: عمّان، ٢٠٠٨، ص٢٠٧.

(٣) في لغة الأدب وأدب اللغة، ص٢٢٠.

سنكتفي بالإشارة إلى أهم الدراسات التي تناولت فضاء الأمكنة، باعتبار المكان موضوعًا عامًّا يكتنف العمل الروائي، أو باعتباره تقنية سردية موجهة في بنائية الخطاب السردي.

تمثل مدينة عمّان موضوعًا مهمًّا لدى الروائيين الأردنيين، وظاهرة أثيرة جعلت خليلا يقدم لمحة بانورامية لأهم الروايات التي تناولت هذه المدينة، ثم نجده يقدم دراسة مفصلة لهذا الموضوع في رواية "عندما تشيخ الذئاب" لجمال ناجي(١). ففي هذه الرواية يقدم رأيه النقدي واصفًا إياها بأنها رواية شخصيات في المقام الأول لا رواية مكان كما أشار إليها البعض(٢)، بل إنّ تقنية تعدد الأصوات فيها احتلت النصيب الأوفى. أما ذكره المكان فيقتصر على جعله عاملًا مؤثرًا في مواقف الشخصيات وأخلاقهم وقيمهم؛ كالانتقال من الحيّ الفقير الشعبيّ إلى المكان الراقي في المدينة، فنجده بعد استقراء حوادث الرواية يقول: "ألا يؤكد ذلك أنّ تغيير المكان، والارتقاء من موقع لآخر أكثر رقيًّا، يستلزم تغييرًا في المواقع والمواقف؟ ألا ينمّ ذلك على أن الأمكنة تتصارع مثلما الطبقات الاجتماعية تتصارع على الثروة؟"(٣)، وهذا السؤال التقريري من جانبه يؤكد الفكرة التي وصل إليها داعيًا القارئ إلى مشاركته في الرأي.

ولا يقتصر أثر الأمكنة في مواقف الشخصيات، وإنما ينسحب على النسيج اللغوي للرواية، فلغة الحيّ الراقي غير لغة الحيّ الشعبيّ، ولا ينسى تأكيد فكرته بذكر أسماء لأحياء عمّان وشوارعها مؤكدًا إضفاء الطابع المحلي الذي اكتنف الرواية، وميزها بخاصية الفضاء المؤطر لها.

من جانب آخر، يصف خليل رواية جمال أبو حمدان "الموت الجميل" بأنها رواية مكان في المقام الأول، متخذًا من عبارة الإهداء التي وردت في مستهلّ الرواية، بالإضافة إلى العبارة الأولى في الشذرة الموسومة بعنوان (سراج)، دليلًا على صدق مقولته(٤). وتوظيف المكان هنا يختلف عن سابقتها، فهو محمّل برموز ودلالات تحيل إلى شيء من الخيال والغرائبية مع محاكاة للواقع، فثنائية القرية

(١) وردت هذه الدراسة في كتاب "من أدب البلدان في القدس وعمان" تحت عنوان "عمان في الرواية: مثل من "عندما تشيخ الذئاب" لجمال ناجي"، ص١٠٥، وفي كتاب "تأملات في السرد العربي" تحت عنوان "تعدد الأمكنة والأصوات في رواية عندما تشيخ الذئاب لجمال ناجي"، ص١٠٣.

(٢) خليل، إبراهيم، من أدب البلدان في القدس وعمان، المكتبة الوطنية: عمان، ٢٠٠٩، ص١٠٨.

(٣) السابق، ص١١٥.

(٤) جمال أبو حمدان (١٩٧٠-٢٠١٥) قريب من الذاكرة بعيد عن النسيان، ص٣٩.

والمدينة بالإضافة إلى التفصيلات الدقيقة للأمكنة، تحيل إلى علاقة الإنسان بالمكان، دون أن يبتعد عن علاقته بالزمن، وهذه الإشارات النصية للمكان "لا تكتفي بمحاكاة الواقع، بل تتجاوزه في الحدود التي يسمح بها الخيال العجائبي، مما يضفي على فضاء النص بعدًا دائريًّا، فما بدأت الحكاية به تنتهي به"[١]. به"[١]. وهذا الاختلاف في تناول الأمكنة ودلالاتها عند خليل مردّه إلى منهجية الناقد في تناوله الرواية رابطًا المكان بشبكة النسيج السردي، مظهرًا علاقته بغيرها من التقنيات، لذلك جاءت دراسته شاملة وصفيّة.

وإذا كان للمكان دوره الفاعل في الدراستين السابقتين، فإننا نجد الناقد يؤكد غياب الأمكنة في دراسته المفصلة لرواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم"، ويحيل السبب في ذلك إلى غلبة الشعور بالزمن على سرده وقائع متشظية[٢]، فجاء تركيزه في هذا الجانب على المنظور السردي للشخصيات، والسرد المختلط، والحوار، والوصف، ليقدم خلاصة دراسته للرواية القائمة على التوظيف المتكرر للحوافز، وغلبة الفجوات المبثوثة في الرواية، بالإضافة إلى الاعتماد على تقنيات التلخيص والحذف، وتعدد الأصوات، وهذا النوع من السرد في رأيه "يلائم البطل "عربي" الذي يعاني من شرخ نفسي يجعله على خلاف تام مع الواقع"[٣] فغياب الأمكنة في هذه الرواية وسيلة من الكاتب ليحفظ لها تدفقها الزمني.

ولأدب السجون نصيبٌ في هذا النقد، وقد نوّه إلى أهمية العناية بأدب الأسرى، لا سيما إذا كانت الرواية تحمل تجربة السجن التي عاشها المؤلف، كرواية "سجن السجن، لعصمت منصور، التي قدم لها خليل بذكر معاناة الكاتب نفسه في السجون الإسرائيلية، متنقلًا من السجن العادي إلى الزنزانة الانفرادية، وشبيه بهذه المعاناة أزمة البطل النفسية والإنسانية والمعيشية التي شكلت خيوط الرواية ونسيجها البسيط.

يتناول خليل في دراسته تلك الرواية آلام البطل، وعذاباته في سجن الاحتلال، واصفًا ما يمرّ به الأسير من ممارسات وضغوطات، وما يفرضه عليه قانون السجن؛ كالتحليق في فضاءات بعيدة أرحب حيث الذكريات. وقد غلب على تحليل خليل– في هذه الدراسة تحديدًا–الجانب الموضوعي للرواية على

(١) السابق، ص٤٩.

(٢) ينظر: تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ص١٠٠.

(٣) السابق، ص١٠٦.

حساب الجانب التقني، واصفًا ما فيها من أفكار وثيمات تصلح لأن تكون مادة ثرية تتضاف إلى أدب السجون، فمن يقرأ هذه الرواية "يجد في خطابها الإنساني، والوطني، والثوري، ما يصرف الانتباه عمّا يعوزها من تقنيات روائية، وعمّا فيها من هفوات لغوية من حين لآخر، وقد يعثر فيها على شهادة غنية بالدلالات غنيً يشير لأساسيات يقوم عليها أدب الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال الإسرائيلي"(١)، وبذا يكون المكان بوصفه موضوعًا مطروحًا للدراسة يشكل الفكرة الرئيسة التي قامت عليها الرواية، وجانبًا أساسيًّا في التحليل النقدي.

ويلجأ خليل في بعض الأحيان إلى طرح إشكالية على شكل سؤال موجّه، لتكون مدخلًا له لمقاربة النص الروائي، من ذلك مثلا السؤال الآتي: ما مدى التفاضل بين الرواية وغيرها، وكيف نميز الرواية عن اللا– رواية؟ ويأتي رده موجزا في بداية دراسته لرواية "أبناء الريح" لليلى الأطرش، حيث يؤكد أنّ مناط الأمر هو الخطاب الأدبي الذي تتمظهر فيه الرواية لا الحكاية نفسها، لذلك لا يعول خليل على الفكرة، أو الموضوع نفسه بقدر ما تثيره التقنيات السردية التي تميزت بها الرواية المذكورة، فهي تجمع "مستويات من الأداء اللغوي تتناسب مع اعتمادها تعدد الأصوات، والمونولوج، والحوار. وتنضيد الحكايات في إطار جامع يصح أن يوصف بالسرد المؤطر"(٢).

وثاني المساءلات التي يطرحها يدور حول السرد المكثف في الرواية الجديدة، بادئًا بالفروق التي تميز الرواية التقليدية عن الرواية الجديدة، موظفًا لتطبيق هذه النظرية على رواية "المطر الأصفر" للكاتب الإسبانيّ (خوليو ياماناريس). وجدّة هذا التحليل وأهميته تكمن في العينة التي انتخبها خليل للتحليل، فالكاتب مغمور وروايته لم يكتب لها الانتشار كغيرها من الروايات، غير أنّها لم تخل من مزية، وهي أنّها "لا تروي حكاية بالمعنى الدقيق، وليست قائمة على علاقات تصادم، أو تراضٍ بين الشخوص الذين نكاد لا نعرفهم، وهم نادرًا ما يتكلمون، والزمن في هذه الرواية ثابت لا يتحرك.. والمكان هو الآخر يخلو من الناس، فلا لغة تعبر عنه إلا لغة الراوي البطل الذي يختلط في ذهنه المشوش المضطرب كل شيء"(٣)، كل هذه الأمور تتآزر مع رمزية العنوان نفسه، واللغة الشعرية التي تقترب بصورة كبيرة من لغة الشعر التي تعتمد كثيرًا على التصوير والمجازات.

(١)خليل، إبراهيم، بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ط١، دار فضاءات للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١٦، ص٢٠١.

(٢) أساسيات الرواية، ص١٩.

(٣) أساسيات الرواية، ص٥٢.

ب- الرواية والتاريخ

يشير خليل في مواضع كثيرة من دراساته إلى أهمية العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ، فقد نشأت الرواية ورسخت جذورها في تربة التاريخ الخصبة، ولذا انبرى في إطار مقارباته النصية إلى تلمّس أوجه التلاقي والاختلاف بين الرواية والتاريخ في الفن الروائي، وكيف يتم استحضار التاريخ الذي يشف عن حقائق وأشخاص واقعيين في المتخيل السردي الروائي.

ومن الملاحظ في مقاربات خليل للرواية التاريخية أنّه ينطلق من التعريف الذي وُسمت به الرواية التاريخية بأنها "تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تُقدّم وفق قواعد الخطاب الروائيّ القائم على البُعد التخييلي مهما كان واقعيًّا أو حقيقيًّا، وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخيّ"[(١)]، وبناءً على هذا التعريف يُحدّد خليل الرواية التاريخية بالثيمة التي تنطلقت منها، ثمّ نجده يعرض تباين الروايات التاريخية المدروسة من حيثُ تناولها لمكوّنات الرواية الفنية.

يرصد خليل في قراءته لرواية "لعبة الدم" لخميس النجار الإشارات التي تدل القارئ على تاريخية هذه الرواية، فموضوعها تاريخ فلسطين: فلسطين النكبة، وفلسطين النكسة، كما أن المؤلف يسرد الحوادث سردًا تتابعيًّا مضمنًا بين الحين والآخر أسماء المواقع التي تدل على وجودها الفعلي في أرض الواقع[(٢)]. أما جمالية السرد في الرواية فتتمثل في شخصية البطل المتخيلة التي جعلها الكاتب تعكس وجهة نظر المؤلف نفسه، يدلّ على ذلك موقفه الإيديولوجي، والشيء الآخر الذي زاد من القيمة التاريخية والفنية للرواية أنها-برأي خليل- كتبت على شكل اعترافات يعيد فيها المؤلف كتابة تاريخ فلسطين، "فعلاقته بالقارئ علاقة وثيقة، متينة، كونه يصحح له بعض ما لديه من معرفة بذلك التاريخ"[(٣)]، فحازت الرواية -برأيه- على ثقة القارئ بمجريات الحوادث، فجاءت بمثابة وثيقة صادقة للواقع، يؤطرها الراوي الموضوعي المتخيل.

وفي إطار علاقة الرواية بالتاريخ، يقدم خليل جملة من التساؤلات حول الرواية من حيث هي متخيل سردي والتاريخ من حيث هو بناء معرفي، متخذا من رواية "كل أصباح العالم" للروائي

(١) يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ط١، منشورات الاختلاف: الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، ٢٠١٢، ص١٥٩.

(٢) ينظر: بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ص٢٠٤.

(٣) بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ص ٢٠٩.

الفرنسي "باسكال كينيارد"[١] نموذجا؛ لأنّ بطلها إنسان حقيقي عاش في بطون التاريخ، كما أن المؤلف اتخذ من التاريخ فضاءً وإطارًا يكتنفان الأحداث، ويحيطان بالوقائع[٢]، وهذه الرؤية النقدية أفرزها خليل من خلال مقولته عن الكاتب المبدع الذي يتحكم بالتاريخ، فهو لا يذعن لأحكامه الصارمة، لا سيما فيما يتعلق بالزمن.

ثم يورد موازنة بين رواية "باسكال كينيارد" السابقة "كل أصباح العالم"، ورواية "أصل وفصل" لسحر خليفة[٣]، من جهة، وبين رواية "باسكال" السابقة ورواية "سفر برلك" لسليمان قوابعة من جهة أخرى، مظهرًا البون الشاسع بينهما في طريقة تناول التاريخ، فبينما أظهرت رواية "باسكال كينيارد" قدرة الكاتب على تناول التاريخ تناولًا لا يخلّ بالفن الروائي والتقنيات السردية، كشف في رواية "أصل وفصل" عن مدى الإخلال البيّن في تناول التاريخ الذي لجأت إليه الكاتبة، علاوة على التقصير في تقنيات السرد الممثلة بالزمن، وعدم دراية الكاتبة بتفصيلات المكان التي تناولته، بالإضافة إلى نفور القرّاء مما يبثه الراوي من تفسيرات إيديولوجية تعبر عن وجهة نظر المؤلفة، "فينفرون من التزوير المتعمد للتاريخ الموثق، وكان بإمكان الكاتبة أن تنتزع من السياق التاريخي جزءًا تسلط عليه الضوء، وأن تضرب صفحًا عن سائر التفاصيل، وأن تتجنب التفسير الذي يفرض قسرًا على المجريات، وأن تتأكد من سلامة المقاييس والأبعاد التي طغت على الحكاية، لا سيما على مستوى الزمان والمكان"[٤].

وعلى المنوال نفسه، يرى خليل أنّ رواية "سفر برلك" تتراجع من حيث القيمة الفنية عن رواية "باسكال كينيارد" في عدة أمور، أهمها تقييد الكاتب نفسه بفضاء البادية الذي يحدّ من حريته في سرد الحوادث، باعتبار البادية فضاءً لا تتعدد فيه العلاقات العاطفية، أو تظهر فيه الطبقات الاجتماعية، علاوة على ذلك، عدم اهتمام المؤلف بتصوير العالم الداخلي للشخوص، وإظهار الطابع التقليدي للنظرة التاريخية، فالمؤلف يتبنى عبر السارد المشارك النظرة السائدة للتاريخ غاضًّا النظر عن رؤيته الخاصة لما وقع[٥].

---

(١) باسكال كينيارد من أشهر الروائيين الفرنسيين في الأدب الحديث، فاز بجائزة (الغونكور)، وهي أعرق جائزة أدبية فرنسية، وهو يُعدّ من أصعب الكتّاب أسلوبا، فهو يعتني جيّدا بنصوصه الروائية ويشذّبها وينقّحها. من مؤلفاته الروائية: "فيلا آماليا"، و"كلّ أصباح العالم"، و"كارس"، و"أقراص شمشاد"، وغيرها.

(٢) أساسيات الرواية، ص٥٧.

(٣) وردت هذه الدراسة في كتابين: الأول: "أساسيات الرواية" ص٦٦، والثاني: "الرواية، التاريخ، السيرة، دراسات في السرد الروائي" ص٢٥.

(٤) أساسيات الرواية، ص٧٣.

(٥) أساسيات الرواية، ص٨٠.

مما سبق نستطيع تبيّن الرؤية النقدية لخليل في إطار دراسته العلاقة بين التاريخ والرواية، ومن هذه الأمور حرص الكاتب الروائي على التركيز وتجنب التفصيلات التي قد توقع الروائي في مزالق الحوادث الصغرى، بالإضافة إلى عدم التزام الكاتب بالمدونات التاريخية التزامًا كاملًا، فـــ "كلما كان الكاتب بعيدًا من حيث الزمن عن الحقبة التاريخية التي تبنى عليها الرواية ازداد قبول القارئ، وحسُن تلقيه"(١). علاوة على استبعاد الشخصيات النمطية ما أمكن في مثل هذا النوع من الروايات، والتزام دقة المقاييس في تناول الزمان والمكان، مع حرية الراوي في تفسير الأحداث التي يتجاوز بها نظرة المؤرخ، أو النظرة الإيديولوجية المسبقة لقارئ التاريخ، لتغدو علاقته بالقارئ علاقة وثيقة قوامها التفاعل والانسجام.

جـــ- تراسل الأنواع في الجنس الروائيّ

نجد في التطبيقات النصية لخليل عددًا وفيرًا، حول علاقة الرواية من حيث هي نوع أدبي ينتمي إلى الجنس السرديّ التخييلي بالأجناس الأدبية الأخرى، مثل السيرة، والقصيدة، والمذكرات، لذلك تتكرر لديه عناوين؛ مثل: "السيرة بقناع روائي"، و"التاريخ والسيرة بقناع روائي"، و"السيرة الذاتية بقناع روائي"، وغيرها. بالإضافة إلى علاقة الرواية أيضًا بالفنّ السابع القائم على التصوير السينمائي والسيناريو الحواري، الأمر الذي يدل على مرونة الشكل الروائي وانفتاحه على الأجناس الأدبية الأخرى.

فهو يرصد الآراء المتضاربة والمتنوعة حول تسمية عمل أدبي معين بالرواية، أو السيرة، أو المذكرات، غير أنّ أكثر الآراء التي ركز عليها هي طبيعة العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، فعلى الرغم من أنّ كلا النوعين الأدبيين ينتميان إلى السرد، إلا أن ثمة فروقًا كثيرة بينهما أشار إليها من خلال استلهامه رأي الناقد (فيليب لوغون) الذي رأى أن السيرة الذاتية "لا تعدو أن تكون سردًا نثريًّا يستعيد فيه الكاتب المتماهي بالراوي بعض ما جرى له، ووقع من أحداث في الماضي، وموضوع السيرة شخصية المؤلف، والسارد في السيرة هو المؤلف، حتى ولو أطلق عليه اسم آخر، والشخصية الرئيسة هي المؤلف أيضًا، وهذه السمات الأربع ليست من مزايا النوع أو الفن الروائي"(٢). ويطرح خليل جملة من التساؤلات حول حدود التصنيف الأجناسيّ للعمل الأدبي السردي، محيلًا هذا التصنيف إلى القارئ تارة، أو المؤلف تارة أخرى.

(١) السابق، ص٨٠.

(٢) أساسيات الرواية، ص١٥١.

غير أننا نجده يذكرُ في إطار تطبيقاته النصية الإشارات التي تقرّب العمل السردي إلى السيرة الذاتية، كما أشار في دراسته رواية "الحديقة السرية" لمحمد القيسي[١] التي تتقاطع فيها ثلاثة أجناس أدبية، هي: السيرة، والرحلة، والقصيدة، ودلائل اقترابها من السيرة هو تماهي كلّ من البطل والمؤلف بالآخر، وذكر القيسي في روايته تلك بعض أشعاره، وأسفاره، واسم المكان الذي عاش فيه طفولته، بالإضافة إلى إبراز ثقافته الأدبية في قالب توثيقي، والرواية من حيث هي نوع أدبي "لا تحتمل مثل هذا التوثيق القائم على تتبع حياة المؤلف والراوي"[٢]، ولا يفتأ خليل يدلل على كل إشارة بأمثلة من الرواية نفسها، موضحًا من خلالها أوجه الاختلاف بين السيرة والرواية.

وتقترب الحديقة السرية من فن الرحلة كذلك، ويدلل على ذلك بحرص المؤلف على تضمين النص انطباعات عن الأماكن، وذكره المكثف أسماء المدن والبلاد التي زارها، مسجلًا ملاحظاته ومشاهداته في قالب توثيقي. وتتقارب الرواية أخيرًا مع القصيدة، أو ما يسمّيه خليل السيرة المرتبكة بين الشعر والنثر[٣]، وبتحليل للغة الرواية، يرى الناقد أنّ الرواية آنفة الذكر تقترب كثيرًا من الأسلوب الشعري؛ لما فيها من توظيف مكثف للمجاز والاستعارة، وعدم التقيد بالترتيب المعياري لعناصر الجملة، مثل توظيف التقديم والتأخير، والحذف، والتكرير وفق ما يتطلبه الإحساس والشعور، وغلبة الرمز والإيحاء، وتوافر الجرس الموسيقي، والتعبير بالصور تجنبًا للوقوع في المباشرة[٤]. ولأنّ الرواية غلبت عليها اللغة الشعرية المكثفة، بالإضافة إلى اقترابها إلى حدّ كبير من السيرة والرحلة والمذكرات، فقد أدرجها خليل تحت مسمّى النص الجامع الذي أطلقه (جنيت)، واصفًا إياه بأنه نصّ استثنائيّ يتخطى قواعد التصنيف، وهذا يدلّ على مرونة الجنس الروائي، وقدرته على الالتحام بالأجناس الأدبية الأخرى، بما يحتويه من تقنيات وآليات يستطيع الكاتب أن يتعامل معها بحرية ومهارة.

وعلى النقيض من ذلك، يسوق خليل في دراسته رواية "حيث لا تسقط الأمطار" لأمجد ناصر، تحت عنوان "السيرة الذاتية بقناع روائي"، الإشارات والدلائل النصية التي تقرّب هذا العمل إلى فن الرواية، وتبعده عن فن السيرة من خلال الإشارة إلى "الطريقة التي اتبعها الكاتب الشاعر في سرد

---

(١) وردت هذه الدراسة في ثلاثة مؤلفات، الأول: "أساسيات الرواية" تحت عنوان "الرواية وتراسل الأجناس" ص١٥٧، والثاني: "محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن" تحت عنوان "لغز الأنا وسؤال التجنيس في الحديقة السرية ص١٤٣، والثالث: "تأملات في السرد العربي" تحت عنوان "الحديقة السرية بين الرواية والشعر والسيرة" ص١٥٩.

(٢) خليل إبراهيم، محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن دراسة في شعره ونثره، ط١، المكتبة الوطنية: عمّان، ٢٠١٩، ص١٥٥.

(٣) السابق، ص١٥٨.

(٤) محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ص١٥٩.

حوادث هذه السيرة، ورسم ملامح الشخوص، الإيجابيين منهم والسلبيين، ...وعن طريق الخلط بين الأزمنة والأمكنة، واللجوء المكثف للتداعيات، والاسترسال المفرط في الاسترجاع،... كذلك قسمة البطل على اثنين... ومجاورة الراوي القرين لهما في الموقع، وفي زاوية النظر"(١). ويتضح مما سبق أنّ المفاصل الرئيسة لتمييز الرواية عن السيرة الذاتية عند خليل تتحدد بمدى إتقان المؤلف للعبة السرد، وإبراز الجانب التخييلي على الأحداث حتى تقرّبه من فن الرواية، وبمدى مقاربة الحوادث للواقع المعيش للمؤلف، وتماهي الراوي بالمؤلف حتى تقربه من فن السيرة الذاتية.

ويأتي التفات خليل إلى تأثير الفن السابع بالرواية، بما يحتويه من أساليب تصويرية وتقنيات فنية، والتأليف الذي يقترب كثيرًا من السيناريو الحواري للأفلام المشاهدة، وهو بهذا التحليل يقترب من تأكيد مفهوم الصورة السينمائية بوصفها "إمكانية تمثيلية موازية للإمكانيات المتاحة في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري، غير أنها تمتاز عنها بكونها تمتلك القدرة على التواصل بأكثر من لغة"(٢). ولعل أهم الدراسات له في هذا الجانب ثلاث دراسات: الأولى رواية "شقراوات" لجان أشينوز، والثانية رواية "موفيولا" لتيسير خلف، والثالثة رواية "بيت الكراهية" لمحمد برهان، وفي هذه الدراسات، أشار خليل إلى حبال الوصل التي تربط هاتيك الروايات بالفن السابع، فمثلا تقوم رواية "شقراوات" على المغامرة والعقدة البوليسية بما فيها من تشويق، وتقطيع الحوادث إلى أجزاء من حوادث، مع الانتقال السريع من مشهد لآخر، ووضع البطل أو البطلة تحت الضوء، وذلك يقابل ما يعرف في نقد الرواية باسم "التبئير"، وهو تكنيك بموجبه توضع الشخصية المهمة في موضع البؤرة من المرآة أو العدسة المحدبة؛ لتبدو أكبر وأوضح مما هي في الواقع.(٣)

ويعدّ عنوان رواية موفيولا" بؤرة نصية ترمز إلى الآلة التي يعتمدها البطل في تصوير المشاهد والأحداث السياسية، وقد أفادت الرواية من تقنية السيناريو، فيتكون الفحوى التسلسلي للرواية على نحو ما يتألف الفيلم من لقطات سينمائية متعددة، يجري لصق بعضها ببعض فيما يعرف بالمونتاج أو التوليف(٤). أما الزمن فتظهر قدرة الكاتب في الربط بين حدثين وقعا في زمنين متباعدين عن طريق

(١) الرواية، التاريخ، السيرة، ص٥٦-٥٧.

(٢) ماجدولين، شرف الدين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ط١، منشورات الاختلاف: الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون: بيروت، ٢٠١٠، ص١١٣.

(٣) أساسيات الرواية، ص١٢٦-١٢٧.

(٤) السابق، ص١٤٤-١٤٥.

الحركة السريعة التي تشبه حركة الصور على الشاشة للحظة ثم تستأنف حركتها الطبيعية، بالإضافة إلى شغف الكاتب في استخدام الزمن القادم وسيطًا لرواية الخبر عن الماضي[١].

وشبيه بهذه التقنيات السينمائية ما قاربه خليل في تحليله رواية "بيت الكراهية"، وهي رواية تاريخية أندلسية، غير أنّ الكاتب استطاع من خلال السيناريو أن يثير عنصر التشويق لدى القارئ في الرواية التي تميزت بخاصية الإدماج الحكائي، والإيحاء بوجود رباط بين الماضي والحاضر عن طريق التبديل بين المشاهد بسرعة، والإيحاء بوجود الأشخاص الذين كتبوا تلك المحاضر في زمن الأحداث، وهؤلاء الأشخاص يظهرون للقارئ مثلما تظهر مشاهد تاريخية قديمة في إطار مسلسل غير تاريخي[٢]. وبدهيّ أن يكون للمؤثرات الصوتية واللونية، وطريقة اللباس لإظهار تاريخية الأحداث في قالب الفن الروائي أثره في اقتراب الرواية من التصوير السينمائي، ناهيك عن توظيف اللغة التي تستأثر باهتمام القارئ، وصدق تمثيلها للشخصيات المتحاورة على اختلاف أصولهم.

د- النقد النسويّ

ظهر النقد النسويّ/ النسائيّ (Feminist Criticism) في ستينيات القرن العشرين، كخطاب منظّم اعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، وأهمّ مميزات هذا النقد إنّ الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر "(الأب)؛ أي ثقافة تتمركز على المذكر الذي يحكمها[٣] وما يتبع ذلك من فرض السيطرة الذكورية على الآخر الأنثوي المتّسم بالدونية والتهميش.

وبناءً على ما سبق، فإنّ النقد النسويّ يثير قضية المرأة في إطار علاقتها بالرجل، ويؤكّد سعيها الدائم نحو نيل حقوقها المهضومة، وإثبات دونيتها من حيث الجنس النوعيّ، وضعفها أمام قوة الآخر وهيمنته، ويُطالب أيضًا "بإنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل، خاصّة فيما يتعلّق بالموروث الثقافي الأدبيّ، وإبراز الكيفية المتحيّزة التي بها يتمّ تهميش المرأة ثقافيًّا لأسباب طبيعية بيولوجية"[٤].

(١) السابق، ص١٤٦-١٤٧.

(٢) روايات عربية تحت المجهر، ص١١٨.

(٣) الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢، ص٣٢٩-٣٣٠.

(٤) المرجع السابق، ص٣٣١.

ويميز "إدوارد سعيد" في هذا النقد الجديد بين الكتابة النسائية والنقد الأنثوي (النسويّ)، "فالنقد الأنثوي قد يكتبه رجلٌ لا أنثى، أما الأدب النسويّ فهو من إنتاج امرأة/ أنثى تحديدًا، موازيًا للأدب الذي يكتبه الرجل"[1] وإذا سلّمنا بأنّ الأدب النسويّ هو الذي تنهض به المرأة معبّرة عن قضايا المرأة وهمومها، فإن مصطلح النقد النسوي شاع استعماله في الكتابات التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام المرأة[2]، وهذا يعني أنّ النقد النسويّ ينهض به كلا الجنسين: الرجل والمرأة، ويعتمد الاختلاف في القراءة على زاوية النظر التي يبحث فيها الناقد/ الناقدة قضية المرأة في إطار علاقتها بالآخر أو بالمرأة نفسها.

يلمح القارئ في مؤلفات خليل النقدية نصيبًا وافرًا للأدب الذي قدمته المرأة العربية فيما يوصف بالأدب النسويّ، وهذا الاهتمام الذي استأثر على عنايته بلغ به حدًّا خصص فيه مؤلفًا لدراسة أعمال كاتبة بعينها، وهي الكاتبة الأردنية ليلى الأطرش، دون أن يغفل عن مؤلفات أخريات في كتبه الأخرى، وهذا التكثيف النقدي من جانبه يشي بأهمية خاصة تستحق الإشارة إليها في دراستنا لجهوده النقدية.

يشير خليل إلى أن اضطلاع المرأة في التأليف الأدبيّ بات أكثر وضوحًا في ستينات القرن الماضي، فاستخدمت نتيجة لذلك مصطلحات جديدة في وصف الأدب النسويّ من حيث الأسلوب والفحوى، لذا فهو يرى بأنّ النقد النسوي "يهتم بقراءة الأدب بصفة عامة، ويتتبع ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة؛ بغية الكشف عما فيه من الانسجام مع الإيديولوجيا الأبوية أو الاختلاف"[3]. ويبدي الناقد من جانبه تعليلًا لتناوله الأدب النسويّ فهو لا يخلو من فوائد، "إذ الدارس يستطيع- بابتعاده عن حمّى الأنوثة – أن يرصد خفايا العمل الأدبي بموضوعية أكبر، وحياد أكثر ضماناً من حياد المرأة إزاء المرأة"[4]، وعلى ما في هذا الرأي من طرافة، إلاّ أنّ خليلًا استطاع من خلال دراساته المتعددة للأدب النسويّ أن يتناول الثيمات (الأفكار) التي تناولتها الروائية العربية، بالإضافة إلى حرصه أيضًا على جلاء طرق السرد التي لجأت إليها الكاتبة جلاءً شمل مكونات الرواية من زمان، ومكان، ولغة، وأحداث.

(١) بعلي، حفناوي رشيد، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ط١، دروب للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١١، ص١٧٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٧٠.

(٣) في الرواية النسوية العربية، ص٨.

(٤) السابق، ص٩.

ويشير خليل إلى قضية مهمّة غفل عنها النقاد، وهي الفرق بين المرأة بصفتها موضوعًا والمرأة بصفتها عنصرًا أساسيًّا من عناصر بناء النص الروائيّ والقصصيّ، ويخلص إلى القول بأنّ المرأة قد تكون في النص السردي رمزًا وموضوعًا في الوقت نفسه، "وهذا ينطبق على أعمال روائية وقصصية قليلة، تصدر عن رغبة معلنة من الكاتب أو الكاتبة، لكي يطرح إشكالية المرأة من خلال نموذج نسوي"(١)، الأمر الذي تُحدّد للمرأة طبيعتين: المرأة من حيث هي كيان وإنسان له اهتماماته وتحدياته، والمرأة من حيث هي أنثى في إطار علاقتها بالآخر، وكلتا الطبيعتين للمرأة كشفتها ليلى الأطرش في رواياتها بوصفها تنتمي إلى الكتابة النسائية؛ أي الأدب الذي تكتبه امرأة في معالجة قضايا المرأة والتحديات التي تواجهها في علاقتها بالآخر.

من هنا جاء تناوُه لمعالجة الكاتبة ليلى الأطرش لقضية المرأة في روايتي "وتشرق غربا"، و"امرأة للفصول الخمسة"، على الرغم من أنّها صورت المرأة تصويرًا إيجابيًّا في الرواية الأولى، وتصويرا سلبيًّا في الرواية الثانية، ويعود هذا الاختلاف في نظره إلى القضية المركزية التي تعالجها المؤلفة، ففي "وتشرق غربا" ألقت المؤلفة الضوء على الدور الذي نهضت به المرأة في مقاومة الاحتلال، وهذا يتطلب نموذجًا نسائيًّا يتلاءم مع هذه الوظيفة، وأما في "امرأة للفصول الخمسة"، فكانت القضية المركزية فيها إدانة شريحة اجتماعية معينة، وإدانة ممارساتها وصفقاتها المشبوهة، وعلاقاتها التي تقوم على الانتهازية والنفاق، لهذا جاء النموذج النسوي متلائمًا مع هذه الوظيفة(٢)، وفي إطار هذه النقطة التنويرية التي كشف عنها الناقد، يتجلى الفرق الشاسع بين تناول الأطرش للمرأة وتناول جمال ناجي لها في رواية "الطريق إلى بلحارث"، ليكشف في تناول ناجي غياب دور المرأة في الرواية، بحيث بدت شبحًا لا يتم ذكره إلا من خلال وعي البطل وتفكيره بها، وخليل بهذه الموازاة النصية بين روايتي الأطرش ينتقد رأيًا سائدًا في النقد الروائي كاشفًا عن خطئه وهو وجود علاقة انسجام حتمية بين رغبة الكاتب المعلنة والدور الوظيفي الذي قامت أو تقوم به الشخصية النسوية، كما أظهر خطأ الرأي القائل بإيجابية النموذج النسوي الذي تتخذ فيه المرأة موقفًا معاديًا للرجل، والمحك الأساسي في رأيه يعود إلى الموقف أو الدور الوظيفي الذي تنهض به المرأة في الرواية بما ينسجم مع التحليل النصي(٣)، وشبكة العلاقات النصية التي تتدعم في سردية الخطاب، الأمر الذي يجعل التناول يتصف بالشمولية والواقعية بعيدًا عن الانتقائية أو عن ذاتية المؤلف.

---

(١) جولات حرّة في مرويّات ليلى الأطرش، ص٢٢.

(٢) جولات حرّة في مرويّات ليلى الأطرش، ص٥٨-٥٩.

(٣) السابق، ص٥٩.

ويحرص خليل في تناوله للروايات النسوية على استجلاء الخيوط الأساسية لكل رواية بما فيها من أحداث، وشخصيات، ومراوحات في الأزمنة والأمكنة، بالإضافة إلى طرح الفكرة التي جسدتها الروائية، وهذه الأفكار في الدراسات مجتمعة تنحصر في مقاربات خليل لها ضمن أربعة اتجاهات:

الأول: تجربة المرأة ضمن الواقع السياسي الذي تعيشه، ومدى قدرة الكاتبة على استجلاء القضايا السياسية لمجتمعها.

الثاني: تجربة المرأة في حياتها الاجتماعية، والدينية، والاقتصادية، ضمن علاقتها بالرجل.

الثالث: تجربة المرأة مع المرأة، وانكفائها على ذاتها.

الرابع: تجربة سؤال الهوية، وعلاقة الأنا بالآخر (الرجل العربي، والرجل الأجنبي).

ففي الاتجاه الأول يستقرئ خليل تجربة المرأة في الإطار السياسي الذي عاشته وتفاعلت معه، وهو لا ينبي، بين الحين والآخر، يستجلي الوعي السياسي الذي تميزت به المرأة المبدعة، من ذلك- مثلا – إشارته إلى وعي الكاتبة ليلى الأطرش في روايتها "امرأة للفصول الخمسة" بفكرة الرواية الأساسية التي نادت بها، وهي" إبلاغ القارئ رسالة عنيفة وقاسية، تتضمن نقدًا مباشرًا لبعض الفلسطينيين ممن استمرأوا الجري وراء الأموال في الخليج وفي غيره، إلى درجة نسوا فيها الوطن أو تناسوه.. بل استغلوه لزيادة ثرواتهم"(١).

وشبيه بهذا الوعي السياسي ما أبرزه في فكر شهلا العجيلي من تجسيدها لقضية اللاجئين السوريين والمآسي التي يتعرضون لها في الهجرة، ومن ذلك معالجتها قضية الإرهاب والتطرف في رواية "سماء قريبة من بيتنا" من خلال شخصية المرأة الرئيسة "جمان"، وما تعرضت له من مآسٍ نفسية وجسدية، ضاعف من واقعيتها – على رأي خليل- بحيث بدت أكثر لصوقًا بالكائن لا بالمُمْكن، فمثل هذه الشخصيات التي صورتها الكاتبة "شخصيات حقيقية يمكننا أن نلتقي بها في حياتنا اليومية، وليست شخصيات مصطنعة أو مفتعلة"(٢)، وهذا الرأي بحدّ ذاته يحيل إلى موضوعية الطرح والتناول لدى المرأة الكاتبة إزاء مواجهة القضايا العامة.

(١) جولات حرّة في مرويّات ليلى الأطرش، ص٦٣-٦٤.

(٢) خليل، إبراهيم، اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، ط١، الألفية للنشر والتوزيع: عمّان، ٢٠١٨، ص٢٢٣.

شيء آخر نجده في نقده النسوي في وصفه رواية العجيلي الأخيرة "صيف مع العدو" بأنها تقوم على "ركنين أساسيين من أركان الرواية، هما المكان (الرقة)، والذاكرة بصفتها إحدى التقنيات السردية التي يلجأ إليها الروائيون لاستبطان عوالم الراوي المشارك"(١)، وبعد تتبع من الناقد لأهم الأحداث التي تعرضت لها البطلة الساردة، يختتم استقراءه بنتيجة مهمّة، وهي أنّ المآسي تلاحق الشخصيات النسوية وقلّما تلاحق الرجال..، في المقابل جعلت من فعل الخيانة مسندًا ومن الرجل المسند إليه(٢)، فسواء في حالتي السلم والحرب تبقى المرأة هي الضحية.

وفي إطار هذا الاتجاه أيضًا، يرى خليل في حكاية حبيبة الأفغانية مع منذر الفلسطيني في رواية "لا تشبه ذاتها" للأطرش، مناورة من الكاتبة لتتئال ذكريات الماضي في ذهن الشخصية الرئيسة، كاشفة من خلال هذه التقنية أجواء المعضلة الأفغانية والمسألة الفلسطينية على حدّ سواء(٣).

ويعدّ الاتجاه الثاني، بما يطرحه من قضايا مهمة تخص المرأة تحديدًا، من أبرز الاتجاهات التي تناولها درسًا وتحليلًا، فلا يكتفي بإظهار قضية في رواية بعينها، بل نراه يعدد المزالق الاجتماعية والاقتصادية التي تتعرض لها المرأة في الروايات النسوية مظهرًا علاقتها بالرجل، ومصورًا إياها في حالة قوتها وضعفها، وهو في هذا الجانب يؤكد أهم القضايا التي لقيت رواجًا بين الروائيات، وأهمها: المرأة الضحية، والتمييز الجنسيّ للرجل على حساب المرأة، أو كما يسميه علماء النفس (حسد الذكورة)، وصدمة الحبّ، ففي المرأة الضحية يستعرض خليل نموذج الرجل الانتهازي، أو الوصولي، أو الرجعي، في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش، التي صورت الرجل عابثًا مستهترًا بالقيم والتقاليد والأخلاق(٤)، ووقوع المرأة ضحية لهذا النموذج من الرجال.

ولم تسلم المرأة المتعلمة والموظفة من نظرة الرجل الدونية لها ومنافستها في عملها، وهذا ما بيّنه في دراسته لرواية "ليل ونهار" لسلوى بكر، فيسوق في البداية رأي الكاتبة حول رفضها تصنيف الأدب إلى نسائي، وغير نسائي، مؤكدة أنها لا يعنيها التعبير المباشر عن صوت الأنثى في رواياتها، إلا أنّها – في رأيه– تصور تصويرًا غير مباشر العالم الداخلي للمرأة، لا سيما إذا وضعت في ظروف تضطرها إلى التعامل مع الجنس الآخر(٥). ففي هذه الرواية تسلط الكاتبة الضوء على نمطين من

(١) الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ص٤٣.

(٢) السابق، ص٥٩.

(٣) السابق، ص٢١.

(٤) في الرواية النسوية العربية، ص٣٣.

(٥) السابق، ص٣٥.

الذكور "أحدهما يمثله حسن عبد الفتاح، وله السيطرة على كل شيء، والآخر يمثله زاهر كريم وليس له سوى الموت قهرًا"[١]، ويطرح خليل المزية التي تميزت بها الكاتبة، وهي احتفالها بلغة الأنثى في وصف الأشخاص والأماكن أو في المونولوج.

وأما فكرة التمييز بين الرجل والمرأة، فقد ظهرت في غير رواية، ولعل منها ما أشار إليه خليل في رواية "عين الهر" لشهلا العجيلي، ففي هذه الرواية تتجاوز العجيلي هذه الفكرة لتحلق في قضايا أخرى كثيرة تهمّ المرأة لتجسد معاناتها في مجتمع ذكوري متزمّت وظالم، بالإضافة إلى تجسيدها نظرة المرأة إلى المرأة، على اعتبار "أن المرأة نفسها لها ضلع في ترسيخ هذه المأساة، وتوطيد النظرة الدونية للمرأة"[٢]، ويترك خليل جملة من التساؤلات حول تصوير العجيلي لشخصية البطلة أيوبة، واصفًا تصويرها للشخصية بالمسار العبثي، الذي ينطوي على جملة من المفارقات في تفكير المرأة وسلوكها، غير أنّ مثل هذه التساؤلات من قبل الناقد لا تؤثر على قيمة الرواية الفنية، فالعجيلي استطاعت –في رأيه– أن تخترع حبكة غير مألوفة وهي تقديم ساردة تحاول أن تكتب قصة أو رواية، فوجدت في شخصية (أيوبة) وما جرى لها مادة مناسبة لهذه الرواية[٣]، وهذه التقنية التي أشار إليها خليل تكررت لدى بعض الروائيات في النصوص التي تناولها بالتحليل وهي ظاهرة أطلق عليها السرديون تعبير الميتا– قص (meta-fiction).

ويأتي الاتجاه الثالث الذي يصور المرأة من داخلها تصويرًا متوائمًا مع التحديات المجتمعية التي تواجهها الأنثى في إطار علاقتها بالرجل، وتدنّي النظرة إليها، وسوء معاملتها من قبل الأب أو الزوج، فتأتي رواية "امرأة ليس إلا" للمغربية باهية الطرابلسي، صورة حقيقية لتعرية الرجل الشرقي من قشوره، والنفاذ إلى العالم الجواني للشخصية الرئيسة من خلال علاقتها بالآخر، في إطار الاعترافات التي تتوالى على لسان الساردة، فجاءت أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للمؤلفة للساردة، التي تميزت "بصراحتها المطلقة، ليس لأنها تصف بلغة مباشرة علاقة الرجل بالمرأة، وإنما لأنها ألقت الضوء على جوانب من المرأة تظل غالبا في الزوايا المعتمة"[٤]، وبتسليط الضوء على الجانب النفسي الداخلي للمرأة في هذه الرواية باعتبارها العنصر الأساسي، لم يحل بين الناقد وبين أن يصف حبكتها بالبسيطة،

(١) السابق، ص٤٨.

(٢) في السرد والسرد النسوي، ص١٧٥.

(٣) في السرد والسرد النسوي، ص١٨٣.

(٤) في الرواية النسوية العربية، ص١٣٣.

وبخطية الزمن الكرونولوجي (التسلسلي). بالإضافة إلى أنّ الشخصيات الأخرى جاء تقديمها من منظور وعي البطلة نفسها.

أما الاتجاه الرابع فيشير إلى أن الرواية النسوية عرضت سؤال الهوية بصورة معكوسة عمّا عرضتها الروايات الأخرى التي تناولت سؤال الهوية وعلاقتها بالذات، فالرواية النسوية تطرح سؤال الهوية "وتنظر له من زاوية العلاقة بين الذات والآخر، من باب الصراع والتناقض الداخلي الذاتي؛ فمن نظرة المرأة الأنثى للرجل، إلى نظرة الرجل للمرأة، ونظرة المرأة للآخر الأجنبي، ونظرة الآخر لها"(١). وتتجه الدراسة التي قام بها خليل في سؤال الهوية إلى علاقة المرأة العربية السعودية بالرجل العربي، وبالرجل الأجنبي، في روايتين: الأولى "سيقان ملتوية" لزينب حفني، والثانية "عيون قذرة" لقماشة العليان، وكلتا الروايتين تطرحان المشكلات التي يواجهها السعوديون المقيمون في المهجر، ولا سيما لندن، وما يترتب على ذلك مما يصيب هوية المرأة السعودية من ارتباك وأزمة أخلاقية، وقيمية، وما يصيب الرجل باعتباره الآخر من تذبذب الهوية وانحلال قيمي ديني، فشخصيات رواية "سيقان ملتوية"، بما فيها المرأة، تعاني من ارتباك الهوية، "فلا أحد منهم متمسّك بهويته، أو متقبّل لحدودها، والأسس التي تقوم عليها، وبدلًا من ذلك يبحثون عن هوية أخرى، أو يطمحون على أقل تقدير، لهوية تتسع لشيء من التنوع والتعدد"(٢). وهذا هو السبب الذي أدى إلى القلق والارتباك الذي يعزوه خليل إلى المكان في المقام الأول.

أما الرواية الثانية "عيون قذرة"، فقد بدا الهاجس النسوي فيها واضحًا من خلال الإشارات النصية التي قدمها خليل، حول علاقة المرأة بمجتمعها السعودي، وما يتمخّض عن ذلك من تحكم الآخر بالمرأة تحكما يلغي شخصيتها، لا سيما في ما يتعلق باختيار الزوج، وهذا الظلم الاجتماعي يقع أيضا من المرأة على المرأة، وهي ظاهرة تكررت كثيرًا في جلّ الروايات النسوية الأخرى. وعلى الرغم من ذلك، يرى الناقد في هذه الرواية روايةً لا تقدم الرواية النسوية بالمعنى الدقيق للكلمة، لا سيما في علاقة المرأة بالآخر الأجنبي، فوجهة النظر التي قدمتها البطلة (الصوت الثاني للمؤلفة) لا تؤدي إلى ضرورة تحرر وعي المرأة، والانتقال بها من موقع رد الفعل إلى المبادرة، بل على العكس من ذلك، فإنّ رغبتها الداخلية في التحرر من القيود الاجتماعية والدينية لم تستطع أن تتجاوزها البطلة، وكذا

(١) روايات عربية تحت المجهر، ص١٩١.

(٢) خليل، إبراهيم، الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، المؤلف: عمّان، ٢٠١١، ص٢٢٠.

الرجل أيضًا، الأمر الذي جعل خليلًا يصف وجهة النظر تلك بأنها أقرب إلى الذكورة المقنعة بقناع الأنثى[١].

وبناء على ما سبق، نستطيع القول إنّ اتجاه خليل النقدي في مقاربته الأدب الروائي النسوي، اعتمد بالدرجة الأولى على الإشكاليات والأزمات التي تعانيها المرأة العربية، في محاولة منها لتقف بمواجهتها، غير أنها في الروايات لم تتل سوى الإخفاق على المستوى العملي أو النفسي في مجتمع له عاداته وقيمه الخاصة.

هـــ- ما بعد البنيوية

واكب النقد الأدبي العربي الاتجاهات والدراسات النقدية بما في ذلك ما بعد البنيوية، وأخذ يتلمس ما لأصداء هذه الدراسات في الأدب العربي ومقاربتها مقاربة منهجية جادة، وخليل أحد أعلام النقد المبرزين في الساحة النقدية، ولذا كانت أهم مقارباته في هذا الجانب من الدراسة موضوع التناص والانفتاح على النصوص، وقد قدم في دراسته رواية "بقايا" لأحمد حرب، مفهومًا شاملًا للتناص، يقول فيه إنّه "التقاطع الذي يتجلى في النص مع نصوص أخرى موروثة، أو غير موروثة، سواء أحال إليها المبدع إحالة مباشرة، أم لم يحل، وهو تقاطع يساعد الكاتب والقارئ على إنتاج الدلالة الأدبية"[٢]. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الدراسة هي الثانية التي نشرها حول رواية "بقايا" لأحمد حرب، ولكنها جاءت بمنظور مغاير يتوخى التقاط أوجه انفتاح الكاتب على نصوص أدبية ودينية وتاريخية تلقي الضوء على شخصية الآخر الإسرائيلي، وتوضح موقفه من الصراع التاريخي بين العربي والإسرائيلي، ففي هذه القراءة الاستقرائية يتتبع أوجه الانفتاح على نصوص خارجية، منها: اختيار الأسماء التي تحيل إلى الكتاب المقدس، والانفتاح على نصوص أدبية، مثل قصيدة ت.س. إليوت "الأرض اليباب"، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، أما أهم هذه الإشارات فهي انفتاح الكاتب على قصة من قصص "حانوخ بارطوف" لا سيما في نهاية الرواية[٣]، بالإضافة إلى قصة شولميت أروبين الموسومة بعنوان "شكسبير". بالإضافة إلى مقاربة "البيت"- وهو فيلم إسرائيلي – في الرواية بحكاية البيت الفخم في "الغريب وأنا" و"البيت" في كتاب يوليوس قيصر، ومقاربة بيت النشاشيبي من مشاهد الفيلم المذكور الذي أخرجه (عاموس جيتاي)[٤].

---

(١) الصوت المنفرد، ص٢٢٦-٢٢٧.

(٢) الرواية، التاريخ، السيرة: دراسات في السرد الروائي، ص١٦٩.

(٣) الرواية، التاريخ، السيرة، ص١٧١.

(٤) السابق، ص١٨٦.

فالكاتب بانفتاحه على هاتيك النصوص إمّا أن يكون مباشرًا، يقتبس النص اقتباسًا مباشرًا، أو يشير إلى ما يلمح إليه من خلال الدلالات النصية، وعلاقتها بالنص المرجعي، والمهم من هذا كله أنّ تقنية التناص في "بقايا" أحمد حرب، "تساند ما حشده الكاتب أحمد حرب من رموز توحي بالحكاية الرئيسة؛ حكاية "البقايا" والموقف الذي يتخذه الآخر في تطرفه واعتداله من الصراع"(١)، وهذا التداخل النصي المتشعب في الرواية ينصبّ في ثيمة الرواية التي أراد الكاتب أن يبرزها، وهي الثيمة نفسها التي قاربها خليل في تحليله صورة الآخر في دراسة نوهنا إليها فيما سبق.

ويأتي النقد الثقافي ثاني إسهامات خليل في التعريف به واعتماده في التطبيق، فبعد تتبعه ظهور النقد الثقافي تاريخيًّا، يكشف لنا عن تعريف بيّن له، فهو–أي النقد الثقافي–: "يبحث عمّا هو مضمر، وهو بلا ريب عناصر متشابكة، متفاعلة، متمايزة، وكل شيء في هذه العناصر له خاصية دينامية، بمعنى أنه يتفاعل مع العناصر الأخرى داخل النسق، ويتفاعل كذلك مع العناصر الأخرى التي تحيط به من الخارج"(٢). وبهذا التعريف يبين الفرق بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، فالأول يتسم بسمة التحول والدينامية، بينما يتسم الثاني بسمة الثبات.

وإذا كانت الثقافة الشعبية مجالًا يتجه إليه النقد الثقافي، فهي في أدب فلسطين تكتسبُ قيمة خاصة برأيه، فهي تدل على التمسك بالهوية المحصنة للذات من الاستلاب، والذوبان في الآخر(٣)، لذا كانت عينة الدراسة التي اعتمدها خليل في هذا الجانب هي رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي. ويؤسس خليل لمنهجه التطبيقي بالعتبة الأولى للرواية وهي العنوان، وما يرافقها من أسماء وأماكن تدل دلالة خاصة على الثقافة الشعبية الفلسطينية مقارنًا بها الأسماء والأماكن التي تحيل إلى الثقافة العبرية، وهي بمجملها تقدم نموذجًا لامتزاج الثقافة الأدبية الرفيعة بالثقافة الشعبية في إطار التنوع اللغوي المتمثل بتقنية تعدد الأصوات.

أما القراءة النسقية التي تعد أداة مهمة من أدوات النقد الثقافي، فقد تعامل معها خليل في طرحه أزمة البطل، والدور الفاعل للمرأة فيها، مؤكدًا بذلك أن البنية الظاهرة في الرواية تخفي وراءها بنية أخرى، تتمثل بأنّ الجيل المهزوم المتهاوي ينبثق منه جيل آخر يستنكر الهزيمة والنكسة(٤). وهذه القراءة الثقافية الموجزة لخليل، يشوبها بعض النقص والقصور، فهو لم يحدّد لنا الدلالة النصية

(١) السابق، ص١٨٥.

(٢) الرواية، التاريخ، السيرة، ص٢٠٧.

(٣) السابق، ص٢٠٩.

(٤) السابق، ص٢١٥.

المضمرة الكامنة خلف الثقافة الشعبية التي تجلت في تلك الرواية، ومن المعروف أنّ من شروط النقد الثقافي وجود نسقين: "يكون أحدهما مُضمرًا والآخر علنيًّا، ويكون المُضمر منهما نقيضًا ومُضادًا للعلنيّ، فإنْ لم يكن هُناك نسق مُضمر من تحت العلنيّ، فحينئذ لا يدخل النصّ في مجال النقد الثقافيّ"(١)، فقد اعتمد خليل هنا على أدوات الثقافة الشعبية بدءًا من العنوان، مرورًا بأسماء الأعلام والأمكنة، ليُحيل من خلالها إلى تاريخ تلك الثقافة الكامنة في وعي الشخصيات، ولكنه لم يُفرز لنا في قراءته النسقية الدلالة المضمرة للرواية المدروسة آنفة الذكر، وإنما اكتفى بتصنيف الشخصيات من حيث ولاؤها وخيانتها، والدور الذي تنهض به المرأة، في أركان أربعة أساسية ألزم نفسه بها وهي: الذات، والآخر، والمرأة، والهوية. غير أنّ هذه القراءة اليتيمة الثقافية لخليل، تقدم إضاءة معرفية لأدوات النقد الثقافي وتحيل إلى الثقافة الشعبية للأدب الفلسطيني في نصه التطبيقي، فكانت العينة منتقاة انتقاءً يُبرز الثقافة الشعبية التي ظلت لدى الكثير من النقاد في إطار التنظير والتعميم.

الخاتمة:

يمكن القول إنّ تجربة النقد الروائي لدى إبراهيم خليل اعتمدت بصورة أساسية على أدوات القراءة البنيوية التي تتناول النص من داخله، ودراسة عناصر النسيج السردي وتفاعلها بعضها ببعض، وكان للنقد النسوي دوره المهم في هذه الدراسة، فقد حرص خليل على إزالة اللبس حول الأدب النسوي، بما يعالجه من ثيمات تهم المرأة العربية في علاقتها بالآخر، وفي ما يتمخض عن ذلك من تحديات اجتماعية واقتصادية.

أما في ما يتعلق بتراسل الرواية مع كل من الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، لا سيما السيرة، والقصيدة، فهذا يدلّ على مرونة الشكل الروائي، وانفتاحه على أدوات الأنواع والأجناس الأخرى ومنها التصوير السينمائي، واللقطات المشهدية، ويأتي نقد ما بعد البنيوية ليحتل المرتبة الأخيرة في نقد خليل، إذ تعرض خليل لدراسة التناص والنقد الثقافي بوصفه نشاطًا معرفيًا بما ينسجم مع معطيات النص الروائي، وإن اتسمت دراسته للنقد الثقافي بنوع من القصور.

وحرص خليل في معالجاته النظرية والتطبيقية، على تقصّي الفكرة والموضوع بصورة استقرائية، ليبني حكمه النقدي على الأعمال الروائية، وتوسّل في بعض الأحيان على طريقة الموازنة بين

(١) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٣، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ٢٠٠٥، ص٧٨.

النصوص ليفاضل بينها معتمدًا على ما استنبطه من توظيف أدوات النص الروائي، والموضوع الذي سار عليه المؤلف.

وبعد، فإنّ تعدد المناهج النقدية لخليل في دراساته التطبيقية، إنما يدل على حرص الناقد في تحويله الدراسات النظرية إلى مقاربات تطبيقية لتغدو أقرب إلى الفهم، وقد دلّ ذلك على زخم تلك الدراسات الموزعة في كتبه الكثيرة، الأمر الذي يدل أيضاً على أهمية الفن الروائي لديه.

أسطورة الوَعِل في الشِّعْرِ الجاهلِيّ: دراسة في ضَوْء الميثولوجيا

د. حمود الدغيشي*

تاريخ تقديم البحث: ١٨/٨/٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث: ١٤/١٢/٢٠٢٠م.

ملخص

يناقش البحث مكانة حيوان الوعِل عند الأمم القديمة عامة، والعرب خاصة؛ حيث نظر الإنسان القديم إلى الجبال التي تصعد إليها الوعول بهالةٍ من التقديس؛ حيث تسكن آلهته التي تهبه البركة، فاعتقد الإنسان القديم بالوَعِل، بصفتِه رمزًا من رموز المطر والخِصب، وأفضلَ قربان للآلهة في معابد جنوب الجزيرة العربية خاصة، إلى جانب شكل قرونه الملتوية التي تشبه تدوير الهلال والقمر، فكان الرمز الحيواني المقدّس للإله (القمر)، ورمزًا مقدّساً للإله (عثتر) إله المطر والخِصب، فضلًا عن أهمية الوَعل في البحث عن المناطق المطيرة ذات العشب الأخضر، كما ارتبط اسم الوعل بالصيد المُقدّس. وتجسّدت تلك الأفكار العَقدية في الشِّعر الجاهلي؛ من حيث منعة الوعل بالجبال، ونزوله أثناء المطر، وعلاقته بالأنثى؛ لمَا يرمز إليه من معاني الفحولة والخصوبة. وكانت فكرة موت الوَعِل عند الإنسان الجاهلي صادمة ومربكة؛ إذ إنَّ في موتِ الوَعِل موتاً اللطبيعة والخِصب؛ من هنا كان حضورُ الصيّاد والوَعِل مع فكرة موت الإنسان في الرثاء تتكرر كثيرًا في الشِّعر الجاهلي.

* جامعة التقنية والعلوم التطبيقية، كلية التربية بالرستاق، سلطنة عمان.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Legend of the Ibex in Pre-Islamic Poetry: A Mythological Study

Dr. Hmoud Al-Dighaishi

Abstract

The paper discusses the status of the ibex among ancient nations generally, and the Arab nation in particular. The ancient man looked at the mountains which the ibexes climb to it with holiness; where his Gods live, which gives him the blessing. So, the ancient man believed in the ibex, as a symbol of rain and fertility, and the best eucharist in the temples of southern Arabia in particular, in addition to the shape of its twisted horns that resemble the rotation of the crescent and the moon, so it was sacred animal symbol of God (the moon), and sacred symbol of the God (Athtar), the God of rain and fertility, as well as the importance of the ibex in the search for rainy areas and pasture, and the name of ibex was associated with sacred hunting. These ideological ideas embodied in pre-Islamic poetry; where the ibex takes refuge in themountain, and goes down during the rain, and relationship with the female; what is symbolizes to virility. The idea of the ibex death among pre-Islamic people was shocking and confusing. Because Nature dies when the ibex dies, so because of that we find the hunter and the ibex with the idea of a person dying in lamentation poetry was frequently repeated.

المقدمة:

تعدَّدت النظريات التي حاولت تفسير الأسطورة عند الإنسان القديم، وتقديم وجهات نظر علمية في ممارسة الإنسان القديم طقوسَه؛ بوصف الممارسة عاملًا فِعليًّا يقوم بتثبيت العامل النظري (الأسطورة) على مراحل التاريخ.(١)

لقد استُمِدَّت الأسطورةُ من الطقس، وحين يتراكم غبار الزمن على طقسٍ ما، ويفقد الاتصال بمُؤسِّسيه، يصبح ذلك الطقس منزوع المعنى والدلالة، فيأتي دورُ الأسطورة لتقدِّم تفسيرًا له، ومسوِّغًا هذه الممارسةَ الطقسية المشدودة إلى عمق التاريخ.(٢) وهو ما قال به "سميث" حين رأى أنَّ الأسطورة قيمتُها ثانوية؛ فهي تقوم بتفسير الطقس، وهي في كل الحالات تستقي من الطقس، لا العكس. فالطقس ثابت، أما الأسطورة فمتغيّرة، كما أنَّ الطقس إلزاميّ، في حين أنَّ الإيمان بالأسطورة يعتمد على اختيار المُتَعبِّد.(٣)

والأسطورة _ في جانب آخر _ لا تعبِّر عن نفسها كثيرًا في أفكارٍ ومعانٍ محدَّدة مثلما تعبِّر عن نفسها في الأفعال ... فالطقس عنصر عميق باقٍ في حياة الناس الدينية أكثر من الأسطورة.(٤) وإنَّ هذه البقايا والمخلفات الثقافية في المعتقدات والعادات والتقاليد التي تتشابه عند الشعوب الحديثة _ كما يرى تايلر و فريزر _ تُعَدُّ آثارًا للماضي الثقافي، وتعود جميعها إلى "وحدة الأصل"، وإنَّ الإنسان البدائيّ (القديم) أضفى صفة الحياة على ظواهر الطبيعة.(٥) ويرى "كلود ريفيير" أنه يبدو من الوهلة الأولى أنّ "الإحيائية" التي ذهب إليها "تايلر و فريزر" لم تجئ بأكثر من تعريف هزيل للدين في أدنى صوره، إلا أنّ هذا التعريف يبدو كافيًا من الناحية العملية. فما دُمْنا قد عثرنا على الجذر، فمن السهل معرفة كيف

(١) للاطلاع على النظريات ومدارسها المختلفة، انظر: عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط١، دار المناهل، بيروت ١٩٨٧م، (الفصل الأول ص ١٣ – ٨٨).

(٢) انظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ط١٢، منشورات دار علاء الدين، دمشق ٢٠٠٠م، ص١٥.

(٣) سميث، روبرتسن، محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة، عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٧م، ص١٨.

(٤) كاسيرر، إرنست، الدولة والأسطورة، ترجمة، أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥م، ص ٤٣. يقول كاسيرر: لم نصادف تاريخيًّا أيّة حضارة كبيرة لم تخضع لجوانبَ أسطورية، ولم تتشبّع بها. ص١٩.

(٥) انظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ٣٨– ٣٩.

انبثقت الفروع ... فالمذهب الإحيائي فلسفة منتشرة في سائر البقاع، يمثّل الإيمان فيها الناحية النظرية، كما تمثّل العبادة الناحية العملية.(١)

لقد شَـدَّ الوجودُ بمظاهره المتعددة، وظواهره المختلفة، الإنسانَ القديم بالدهشة، والقلق والخوف، ولم يكن شيءٌ أثـقـل على الإنسان القديم من القلق على وجودِه من مجهولٍ لا يستطيعُ أنْ يَسْتَبِينَ ملامحَه، أو يَتعرَّفَ مصدرَه، وقد حاولَ البحثَ عن آليّةٍ يُوقِفُ بها نزيف القلق، ويُبَدِّد بها هاجس الخوف، فـقادَهُ تفكيرُه، في ظلّ البحث عن توازنات فكرية ونفسية لِما يجري حوله، إلى قُـوى عُليا، وعوالِمَ خفيّة، تتحكّم في مصائره، فـدفَعَهُ خوفُه إلى التواصل معها بإشاراته البدئيّة في الكهوف، والصخور، وعلى قمم الجبال؛ اتّـقاءَ غضبِها، وجَلْب استرضائها، وأقامَ لها الطقوسَ؛ لِـتَتَنَزَّلَ عليه بركاتُها بالسكينة والاطمئنان، والخير والخِصْب.(٢)

فكانت الأمكنة العلوية تتّخذ رهبة في النفوس، ونظرت إليها الشعوب من خلال معتقداتها بمركزية الاتصال بين الأرض والسماء، وشكّلتْ هذه المراكز الأرضية نماذج من المراكز السماوية.(٣) فالجبل المقدّس _ حيث يجري الاتصال بين السماء والأرض _ يوجد في مركز العالم. وتشير المعتقدات الهندية إلى أنَّ جبل "ميرو" ينتصب وسط العالم. وعرف سكان "الأورال ألتاي" جبل "سوميرو". وفي المعتقدات الإيرانية هناك على الأرض الجبلُ المقدّس "هاربير زاين" (إيلبورز) وهو على اتّصال مع السماء. وكان السكّان البوذيون المقيمون في "لاوس" وشمال "سيام"، يعتقدون أنَّ جبل "زينالو" يقع في مركز العالم.(٤) وفي بلاد الرافدين اعتقد الإنسان القديم أنَّ "جبل البلدان" يعمل على الجمع بين أطراف العالم بعضها ببعض. وقد كان معبد الإله "مردوخ" في بابل المُسمَّى " الإيزاكيل Esagila" تناطح ذروته السحاب.(٥) ويتجسّد الإله "إنليل" في الأساطير السومرية في الجبل، حيث تقول الأسطورة السومرية: "مليكك هو الجبل العظيم الأب "إنليل".(٦) وكان الإله إنليل يُشبَّه بالوعل في نزوله من الجبل،

---

(١) ريفيير، كلود، الأنثربولوجيا الاجتماعية للأديان، ترجمة، أسـامة نبيل، ط١، المركـز القومـي للترجـمة، القاهـرة ٢٠١٥م، ص٢٨.

(٢) يتساءل "ريفيير" في كتابه: الأنثروبولوجيا الاجتماعية للأديان: هل المجهول الغامض سابق على فكرة الإله؟ وهل الدّين نشأ من تجربة الأحلام أم من تجربة الخوف من ظواهر الطبيعة الغامضة؟ ص٣٣. ويرى كاسيرر أنَّ الإنسان القديم لم يكن قلقه من الأشياء ذاتها، ولكن من آرائه فيها، وخيالاته عنها. انظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص٦٣_٦٤.

(٣) إلياد، ميرسيا، أسطورة العود الأبدي، ترجمة، حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠م، ص١٥.

(٤) انظر: إلياد، ميرسيا، أسطورة العود الأبدي، ص٢٣-٢٥.

(٥) بارندر، جفري، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة، إمام عبد الفتاح إمام، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٦م، ص٥١. ص٥١.

(٦) السوّاح، مغامرة العقل الأولى، ص٤٣.

الجبلِ، مقرّ الآلهة.(١) وكلّمَ موسى ربّه من جبل سيناء.(٢) وكان النبيّ محمد يتعبّد في غار حراء في جبل من جبال مكّة.(٣) فكان يُنظَر إلى الجبل الذي تسكنه الوعول على أنه نقطة اتّصال بالسماء والآلهة صانعة المطر والخِصب، ولربّما اعتقد الإنسان القديم في الجزيرة العربية بالدور الذي يقوم به الوَعِل مقام الآلهة في استنزال المطر، وإخصاب الأرض. فعلى الجبال كانت تُمارَس طقوس الأضاحي للآلهة؛ لاستنزال المطر، وممّا رُوِي عن عرب الجاهلية أنهم كانوا إذا تتابعت عليهم الأزمات وركَد عليهم البلاء، واشتدّ الجَدْب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجَمَعوا ما قَدَرُوا عليه من البَقَر، ثمَّ عَقَدوا في أذنابِها وبينَ عراقيبها، السَّلَع والعُشَر، ثمَّ صعدوا بها في جبلٍ وعْرٍ، وأشْعَلوا فيها النِّيْران، وضَجُّوا بالدُّعاء والتّضرُّع. فكانوا يرَوْن أنّ ذلك من أسباب السُّقْيا.(٤)

إنّ كثيرًا من المعتقدات والممارسات التي ظلت حاضرة حتى عهد قريب، والتي يبدو بعضها _ حتى يومنا الراهن _ حاضرًا في العادات والتقاليد، والمظاهر الاجتماعية، والفولكلور الشعبي، هي من مخلّفات الثقافة الأولى، تعود إلى تلك الجذور الأولى حين كان الإنسان القديم يحاول أن يعيش متوازنات الخوف والرجاء، الشّكّ واليقين، القحط والخِصْب، وكان الخارج بمظاهره الجاثمة، وظواهره المتقلّبة _ التي تتحكّم فيها قُــوى عليا، كما يعتقد هو– يدفعه دفعًا إلى الاتحاد معه، والانصهار فيه بممارسات طقوسية تربط الخارج بالداخل، وتُوحِّــد الجسد بالروح. وكثيرٌ من تلك المعتقدات والممارسات الطقوسية كانت تتعلق بالحيوان، وتحكي الرسوماتُ والنقوش مظاهر التقديس التي حظِيَ بها هذا الكائن الحيواني في التاريخ القديم، واستمرّت تلك المظاهر في المعتقد الشعبي، والفولكلور حتى

(١) قاسم الشواف، ديوان الأساطير، ط١، دار الساقي، بيروت ١٩٩٦م، ج٢، ص١٠٠.

(٢) الكتاب المقدّس، ط٦، دار الكتاب المقدّس، القاهرة ١٩٩٩م، العهد القديم، سِفر الخُرُوج، ٣/١٩.

(٣) الزبيدي، أحمد بن أحمد بن عبد اللطيف الشرجي (هـ ٨٩٣ / ١٤٨٨م): مختصر صحيح البخاري المسمّى التجريد الصريح (مختصر الزبيدي)، تحقيق، مصطفى ديب البغا، ط٧، دار اليمامة، دمشق ١٩٩٩م، كتاب بدء الوحي، رقم ٣، ص٤.

(٤) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (هـ ٢٥٥/ ٨٦٨م): الحيوان، تحقيق، عبد السلام هارون، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت١٩٦٩م، ج٤، ص٤٦٦. وانظر: النويري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهـاب (هـ٧٣٣/ ١٣٣٢م): نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، مصر (د.ت)، ج١، ص١١٠. والقلقشندي، أحمد بن علي (هـ٨٢١ / ١٤١٨م): صُبْح الأعشى في صناعة الإنشا، شرح، محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت١٩٨٧م، ج١، ص٤٦٦. السلع والعُشَر: ضربان من الشّجر، كان العرب يأخذون حطبهما للغرض الذي ذكره الجاحظ.

يومنا هذا، بعد أنْ تشظّت الأسطورةُ عبر مراحل التاريخ[١] فتصبغ الثقافةُ الجديدة الأسطورةَ بصباغ البيئة التي أُعيدَ فيها نسجُها، وقد تُـلبِسها ثوبًا محليًّا مميزًا، إلا أنَّه من المستبعَد أنْ تمسّ مضمونها الأصيل.[٢]

يذهب "السوَّاح" إلى أنَّ معظم ما يستعمله الإنسان ويفيد منه لحياته وحضارته، إنْ هو إلا نتاج نموذج بدئي مقدّس صنعته الآلهة بيدها، أو أوحت به، وأنَّ معظم ما يقوم به الإنسان ويمارسه في حياته، ما هو إلا تقليد أوّلي قامت به الآلهة؛ لذا فإنَّ ميثولوجيا الأصول تغدو أداةَ كشف ومعرفة وتعليل، من جهة، ومن جهة أخرى تثبيتًا للنماذج البدئيّة لمعظم النشاطات المهمَّة في حياة الإنسان والمجتمع.[٣]

فالإنسان فانٍ؛ لأنَّ شيئًا قد حدث في ذلك الزمان. فلو أنَّ هذا الشيء لم يحدث، لما كان الإنسانُ فانيًا، ولأَمْكَنَهُ أنْ يُوجَدَ أبدًا كالحجارة، أو أنْ يُبدِّلَ جلده دوريًّا كالأفعى؛ وبالتالي أنْ يُجدِّدَ حياته، وأنْ يرجع عُودُه على بدئه. وأسطورة نشأة الموت تروي ما قد حدث في ذلك الزمان، وفيما هي تروي ما قد حدث تفسِّر لماذا أصبح الإنسانُ فانيًا.[٤]

الـوَعِـل في الرسومات والنقوش الأثريّة

ظهر الحيوانُ بأجناسه المتعدّدة في رسوم الحضارات القديمة ونقوشها، وأساطيرها كائنًا مُقدّسًا يُتَعَبَّدُ به، وفي جبال الجزيرة العربية وصخورها حظيت رسوماتُ الحيوان ونقوشه بنصيب وافر؛ منها

(١) هناك دراسات علمية كثيرة تربط بين الممارسات في تراث الأمم غير المادي الذي تمارسه الشعوب في عصرنا الحاضر وأساطير الشعوب القديمة، حيثُ تعود هذه الممارسات إلى أصول ميثولوجية، على سبيل المثال، تُخصِّص مجلة الثقافة الشعبية التي تصدر في مملكة البحرين أعدادَها للثقافة الشعبية والطقوس التي ما زالت تُمارسُها الشّعوب في الوقت الراهن، وهناك دراسات في الأساطير والطقوس التي تتعلق بالحيوان، منها دراسات: عبد الكريم بركة، طقوس الاحتفال بالمناسبات والأعياد بشمال إفريقيا، العدد ١٩، السنة ٥، خريف ٢٠١٢م، ص ص ٩١ – ١٠٣. وأشرف أيوب معوض، طقوس الخصوبة في المجتمع المصري، العدد ٢٨، السنة ٨، شتاء ٢٠١٥م، ص ص ٩٠-١٠٧. ومختار رحاب، رمزية المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية، العدد ٣٣، السنة ٩، ربيع ٢٠١٦م، ص ص ٤٠ – ٥٩.

(٢) الجوزو، مصطفى، من الأساطير العربية والخرافات، ط٢، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠م، ص١٣.

(٣) مغامرة العقل الأولى، ص٢٩.

(٤) إلياد، ميرسيا، مظاهر الأسطورة، ترجمة، نهاد خياطة، ط١، دار كنعان، دمشق ١٩٩١م. ص١٥.

رسومات الثور، والخيل، والجمال، والوُعول ... .[١] وقد قدَّسَ العربُ الحيوانات، وجعلوا لها أصنامًا؛ منها "نسر" على صورة الطائر النسر، و "يغوث" على هيئة الأسد، و "يعوق" على صورة الفرس.[٢] وكان أنْ جعلوا لهذه الأصنام وظيفة رئيسة في حياتهم " ... نعبدُها، فنستمطِرها فتمطرنا، ونستنصرها فتنصرنا".[٣] وقد مثَّلت هذه الأصنام معبوداتهم الكونية؛ من شمس ونجوم وغيرها، واستمدّوا هذه الصُّوَر من "العالم الميثولوجي" عالم الكواكب على النحو الذي تصوَّروه وطبعوه في أفهامهم، وما كان يقابله في عالمهم المادّي من حيوان، ونبات، وطير، .. .[٤]

لقد دلّت الرسوم الصخرية والنقوش وفنون النحت على اهتمام الإنسان القديم في جنوب الجزيرة العربية وشمالها بحيوان الوعل (Capra Ibex) فأظهرت الرسومُ الصخرية التي تعود إلى عصور ما

(١) انظر- على سبيل المثال – حولية الآثار "أطلال" التي تصدرها المملكة العربية السعودية في دراسات: دانيال بوتس، ثاج في ضوء الأبحاث الحديثة، ق٢، ع٧، ١٩٨٣م. وخالد عبد العزيز الدايل، دومة الجندل، ق١، ع١٠، ١٩٨٦م. وحامد إبراهيم أبو درك، حفرية موقع الصناعية، ق٢، ع١٣، ١٩٩٠م. وانظر الدراسات الأسطورية عن بعض الحيوانات في الجزيرة العربية: أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ط١، دار عمّار، الأردن، ١٩٨٧م. الفصل الرابع " قصة الثور الوحشي ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي ". والإبل في الشّعر الجاهلي، ط١، دار العلوم، الرياض ١٩٨٣م. وانظر: الدغيشي، حمود، الخيل في الشعر الجاهلي، ط١، دار جرير، الأردن ٢٠٠٧م. والنّسر في الشعر الجاهلي، مج٣٩، حوليات آداب عين شمس، القاهرة. (إبريل – يونيو ٢٠١١م). ص ص ٩٩ _ ١١٧. والنّاقة في الشعر الجاهلي، مج٤٠، حوليات آداب عين شمس، القاهرة. (يوليو – سبتمبر ٢٠١٢م). ص ص ١٦٧ _ ١٨٢. و الأسد في الشعر الجاهلي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، جامعة مؤتة، مج١٢، العدد٢، ٢٠١٦م، ص ١٣-٣٢.

(٢) انظر: الكلبي، هشام بن محمد السائب (٢٠٦هـ / ٨٢١م): الأصنام، تحقيق، أحمد زكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص٧ _ ٨. والطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن (القرن السادس الهجري): مجمع البيان في تفسير القرآن، تحقيق، هاشم الرسولي المحلّاتي، وفضل الله اليزدي الطباطبائي، ج٩، دار المعرفة، بيروت، ص٥٤٨.

(٣) انظر: الكلبي، ص٨. واليعقوبي، أحمد بن إسحاق بن جعفر بن وهب (٢٩٢هـ / ٩٠٤م): تاريخ اليعقوبي، ط٢، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٢م، ص٢١٧. والسهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبدالله بن أحمد (٥٨١هـ / ١١٨٥م): الرّوض الأنـف في شرح السيرة النبوية لابن هشام، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت ٢٠٠٠م، ج١، ص٢١٠.

(٤) انظر: الدغيشي، حمود، الخيل في الشعر الجاهلي، ص٥٤. وإبراهيم عبد الرحمن، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، م١، ع٣، مجلة فصول، القاهرة ١٩٨١م. ص١٣٤.

قبل التاريخ مناظرَ صيد الوعل، ومناظرَ في حالة بحث الوعول عن الرعي، كما أظهرت مناظر احتفال الصيادين بالصيد في مشهد رقص.(١)

وقد تعددت رسوم الوعل الصخرية في شمال الجزيرة العربية، في الأودية والجبال والسهول في شمال منطقة المدينة المنورة.(٢)

ومن الرسوم الصخرية التي وُجِدت في جنوب غرب السعودية أشكال تخطيطية لـــ تَيْس الجبل قد ترجع إلى عصر بعد البلايستوسين.(٣)

كما وُجِد الوعل مرسومًا في أحدَ عشرَ منظرًا من الرسوم الصخرية في وادي (ضم) بمنطقة تبوك، شمال السعودية، وقد وُجِد كذلك مرسومًا مع مناظر طقوسيّة، وهو ما يدلّ على تقديس الوعل عن سائر الحيوانات.(٤)

ووُجِدت رسوم الوَعل في مناطق عدّة في الجزيرة العربية تنتمي إلى فترة العصر الحجري الحديث، ووعول بقرون طويلة ومعكوفة، ورسوم تنتمي إلى فترة العصر الحجري النحاسي، ورسوم للوَعِل أيضًا بقَرنٍ واحد وقَرْنَيْن، وبقرون ملتوية، كما عُثِر على منظر صَيْد الوَعِل بالرّمح تعود إلى العصر الحديدي.(٥)

---

(١) انظر دراسة: طعيمان، علي بن مبارك صالح، مصائد الوعول في مدينة صرواح القديمة وما حولها (دراسة أثرية معمارية)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية السياحة والآثار، جامعة الملك سعود ٢٠١٤م، في الفصل الخاص بـــ (الوعل في الفنون العربية الجنوبية) ص٥٦ -٩٢.

(٢) السناني، رحمة بنت عواد، دراسة وصفية تحليلية لمجموعة من الرسوم الصخرية في منطقة المدينة المنورة، مجلة دراسات في علم الآثار والتراث، الرياض، ع٤، ٢٠١٣م، ص٣٢.

(٣) تقرير مبدئي عن مسح مناطق التعدين القديمة بجنوب غرب المملكة العربية السعودية (الموسم الثالث)، أطلال، حولية الآثار العربية السعودية، الرياض، ق٢، ع٨، ١٩٨٤م، ص١١٩.

(٤) خان، مجيد، الرسوم الصخرية لما قبل التاريخ في شمال المملكة العربية السعودية، رسالة دكتوراه منشورة، جامعة ساوثمبتون، بريطانيا، الرياض، وزارة المعارف، الإدارة العامة للآثار والمتاحف ١٩٩٣م، ص١٤١.

(٥) انظر: الأطلال، تقارير المسح العام، تقرير مبدئي عن مسح الرسوم والنقوش الصخرية، حولية الآثار العربية السعودية، الرياض، ق٢، ع١٣، ١٩٩٠م، ص٤٩_٥١. وانظر أيضًا الرسوم الصخرية في منطقة ظهران الجنوب: رسومات الوَعِل، ورسومات الوَعِل بقرون مستقيمة، ومنظر صيد الوعول عن طريق الرّماح، ومنظر صيد الوعول عن طريق الكلاب: عبد الرحمن كباوي وآخرون، تقرير عن الرسوم والنقوش الصخرية جنوب غرب المملكة، الموسم السابع ١٩٩٢م، أطلال، حولية الآثار العربية السعودية، الرياض، ق٢، ع١٥، ٢٠٠٠م، ص٩٩_١٠٦.

وأظهرت بعض الزخارف في المباخر اليمنية القديمة صورة رأس الوعل، وكان يكتب اسم مقدِّم هذه المبخرة (المجمرة) إذ كانت تُقدَّم كقربان إلى الإله المعبود في المعبد.(١) ومن القطع التي عُثِر عليها، وهي تعود إلى حضارة سبأ، مصباحٌ من البرونز ينتهي مقعده بجسم إيِّـل يقفـز.(٢) كما تُظهِر بعض المشاهد الصخرية من ظفار في جنوب عُمان، أنشطة صيد الوَعل.(٣) ولم تقتصر رسومات الوعل على الجزيرة العربية فحسب بل ظهر الوعل في الفن الإيراني كذلك، وفي منطقة ما يُعرف بالشرق الأدنى.(٤)

الـــوَعِـــل في لغة العرب

أطلق العرب في لغتهم أسماء الحيوانات بما يحمله من صفات، أو بما يقوم به من وظائف، أو بما يرتبط به من مكان أو زمان، ولعلَّ الأسماء التي كان يطلقها العربُ على الحيوانات حملت مضمونًا رمزيًّا أكثر منه نعتيًّا. والعمل على الأسطورة يصبح في لحظة من اللحظات عملًا على الأسماء، فالأسماء أسطورة مضغوطة في كلمات.(٥) فجاءت تسمية الوَعِل الذي يسكن الجبال، تحمل في دلالاتها دلالاتها أفكارَ العزّة والمنعة، والخلود والأبديّة، فاشتقُّوا من اسمِه المكان المنيع، فقالوا: الوَعْلَة للمَوْضِعِ المَنِيعِ مِنَ الجَبَل، أو الصَخْرَة المُشْرِفَة على الجَبَل. واسْتَوْعَلَ الوَعْلُ: إذا لَجَأَ في قُـلَّتِه. واسْتَوْعَلَتِ الأَوْعالُ: ذَهَبَتْ في قُلَلِ الجِبَال. والوَعْلُ: تَيْسُ الجَبَلِ، وذَكَرُ الأُرْوِيِّ،(٦) وهي تسكن الجبال ولا تُسْهِل.(٧) وأضافوا الوعل إلى الجبل، وألصقوه به، فقالوا: الوَعِلُ: تَيْسُ الجَبَل.(٨) وقالوا في أمثالهم:

(١) القحطاني، محمد سعد عبده، تقدمات مباخر ومسارج للمعبودات في اليمن القديم (دراسة من خلال النقوش والآثار)، مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، يناير _ يونيو، ع١، ٢٠١٠م. ص١٠٤.

(٢) نيلسن، ديتلف، التاريخ العربي القديم، ترجمة، فؤاد حسنين، مكتبة النهضة المصرية، مصر ١٩٥٨م . ص١٦٧.

(٣) الماحي، علي التجاني، صيد الوعل في الفن الصخري في عُمان، مجلة نزوى، سلطنة عُمان، ع٢٧، ٢٠٠١م. ص١٢.

(4) Avanzini,A.(2005).Some Thoughts on Ibex on plinths in Early South Arabian Art. Arabian Archaeology and epigraphy,16:144_153.p.141.

(٥) زكريا محمد، عبادة إيزيس وأوزيريس في مكة الجاهلية، ط١، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٩م. ص٩.

(٦) الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (١٢٠٥هـ / ١٧٩٠م): تاج العروس، تحقيق، عبد العليم الطحاوي، ط١، المجلس الوطني الوطني للثقافة والعلوم، الكويت ٢٠٠٠م، ج٣١، مادة: وَعَلَ.

(٧) الجاحظ، الحيوان، ج٤، ص ٣٥٢ _ ٣٥٣.

(٨) ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري (٧١١هـ / ١٣١١م): لسان العرب، تحقيق، عامر أحمد حيدر، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٣م، مادة: وعل.

أَرْهَى مِنْ وَعِلٍ. لتَرَفُّعِه وعلُوِّ مكانته، وذهبوا إلى أنّ اسمَ الوَعل مشتقٌّ من الوعلة، وهي البقعة المنيفة من الجبل.(١) ولعلّ تسمية الوَعل نفسه مشتقة من الأعالي.

وقد نسبوا بعض أماكنهم إلى الوعول، يقول امرؤ القيس(٢)

وتَحْسَبُ سَلْمَى لا تَزَالُ كَعَهْدِنا بِوَادِي الخُزَامَى أوْ عَلَى رَأْسِ أوْعالِ

وأطلقوا على جبل بين الشام والعراق "وُعال"، يقول النابغة الذبياني(٣)

أمِنْ ظلَّامَةَ الدِّمْنُ البَوَالي بمُرْفضِّ الحُبَيِّ إلى وُعالِ

ويقول أوس بن حجر(٤)

أَمْ مَنْ لِعادِيَةٍ تُرْدِي مُلَمْلَمَةً كأنَّها عارِضٌ مِن هضْبِ أوْعالِ

والوَعِلُ: الشَّرِيفُ.(٥) فأطلقوا الوَعِل على الرّجل الشريف الممتنع بقوّته ونسبه، وكان الشَّريفُ عندهم يحظى بقدسيّة أسطوريّة.(٦) ولابن منظور في لسان العرب ما يشير إلى هذا الرابط بين المكانة العلوية التي كان يتمتّع بها الشريفُ عند العرب والوَعِل في مسكنِه الجبلي: والأوْعالُ والوُعُولُ: الأشرافُ والرُّؤوسُ يُشَبَّهُون بالأوعالِ التي لا تُرى إلا في رُؤوسِ الجِبال.(٧)

ومن أسماء الوَعِل التي تدلّ على المنعة والقوّة: الأعْصَم، وهو ما يكون في ذِرَاعَيْهِ أو فِي أحَدِهِما بَيَاضٌ. وعَصَمَ يَعْصِمُ عَصْمًا: مَنَعَ، وعَصَمَ: وَقَى. وأعْصَمَ فُلانًا: إذا هَيَّأَ له في السَّرْجِ والرَّحْلِ ما يَعْتَصِمُ بِهِ، لِئَلَّا يَسْقُطَ.(٨)

---

(١) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم (هـ ٥١٨ / ١١٢٤م): مجمع الأمثال، تحقيق، محيى الدين عبد الحميد، ج١، ص٣٢٧.

(٢) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، ديوانه، تحقيق، أنور أبو سويلم، محمد الشوابكة، ط١، مركز زايد للتراث، العين ٢٠٠٠م، ج١، ص٣٠٨.

(٣) النابغة الذبياني، زياد بن معاوية بن ضباب، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، مصر، ص١٤٩.

(٤) أوس بن حجر، ديوانه، تحقيق، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت (د.ت)، ص١٠٤.

(٥) تاج العروس، ج٣١، مادة: وَعَلَ .

(٦) من ذلك أنّ بعض العرب كانت تعتقد بطهارة دَمِ أشرافِها؛ فكانت المرأة المقلات عندهم إذا وطئت قتيلًا شريفًا بقيَ أولادُها. النّويري، نهاية الأرب، ج٢، ص١٢٤. وانظر: الدغيشي، حمود، الملوك والسادة في الشعر الجاهلي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م٤، ع٣، الأردن، جامعة مؤتة، تموز ٢٠٠٨م، ص ص ٢٠٥ -٢٣٥.

(٧) لسان العرب، مادة: وَعَلَ.

(٨) تاج العروس، تحقيق، إبراهيم الترزي، ط١، ج٣٣، الكويت ٢٠٠٠م، مادة: عصم.

يصف أبو خراش الهذلي صغر الجبل الكبير في ليلة مظلمة، وقد ابتلّت الأرض بالندى، وفرق الوعول العُصْم التي تسكن الجبل الكبير[١]

تراها صِغارًا يَحْسِرُ الطَّرْفُ دُونَها ولَوْ كانَ طَوْدًا فَوْقَهُ فِرَقُ العُصْمِ

ولعلَّ تسمية الأعصم جاءت من اعتصامِه بالجبال. يقول الشَّنْفَرَى في لاميّته[٢] مشبِّهًا نفسه في السيادة والشَّرف بالأعصم من الوعول:

ويَرْكُدْنَ بالآصالِ حَوْلِي كأَنَّني مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكَيْحَ أَعْقَلُ

وفي القرآن نلحظ الربط بين فكرة الاعتصام والجَبَل، حين أراد ابنُ النبيّ نُوح النجاةَ من الطّوفان: "قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ".[٣] وأطلقوا على الوعل الكبير السنّ: الفادِر؛ تشبيهًا له بـــ "الفادرة"، وهي الصخرة الضخمة الصمّاء في رأس الجبل.[٤]

ويفتخر امرؤ القيس بمنعته في بني ثُعَل، ويشبِّه منعته، ومنعة إبلِه في حيِّهم بمنعة الوعول في أعالي الجبال، يقول[٥]

تَبِيتُ لَبُونِـــي بالقُرَيَّةِ أَمَّنًـــا وأَسْـــرَحُها غِبًّا لأكنَـــافِ حائِـــلِ
بَنُو ثُعَلٍ جِيرانُها وحُماتُهـــا وتُمْنَعُ مِنْ رِجـــالِ ســـعدٍ ونَابِلِ
تُلاعِبُ أولادَ الوُعُولِ رِباعُها دُوَيْنَ السَّماءِ في رُؤُوسِ المَجادِلِ

(١) السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين (ه ٢٧٥ / ٨٨٨م): شرح أشعار الهذليين، تحقيق، عبد الستار أحمد فراج، دار العروبة، القاهرة، ج٣، ص١٣٠٣.

(٢) لاميّة العرب، تحقيق محمد بديع شريف، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٤م، ص٦٤ – ٦٥، وانظر: ديوانه، تحقيق إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩١م، ص٧٢ – ٧٣، العصم: هو الذي في ذراعيه بياض، وقيل في إحدى يديه بياض. أدفى: الذي طال قرنه جدًّا. الكيح: عرض الجبل. الأعقل: الممتنع.

(٣) سورة هود، الآية ٤٣.

(٤) لسان العرب، مادة: فدر.

(٥) ديوانه، ج٢، ص٥٧٢_٥٧٣.

ويقول النابغة نافيًا عن نفسه الخوف؛ لأنه متحصّن مثل الوعل[١]

وقد خِفْتُ حتى ما تزيدُ مخافتي على وَعِلٍ مِن ذي المَطَارَةِ عاقِلِ

والإيَّـلُ: الوَعلُ الذَّكَـرُ. والإيَّـلُ: هُوَ ذُو القَـرْنِ الـشَّـعِـث الضَّـخْـم، مثل الثَّوْر الأهْلِيّ. وإنَّما سُمِّيَ إيَّـلًا كذلك؛ لأنه يَـؤُولُ إلى الجِبال، يَتَحَصَّنُ فيها.[٢] وقد عرف الكنعانيون الإله "ايل EL"، على أنه أبو الآلهة، وأبو الإنسان، ووالد الأعوام ... .[٣]

الـوَعـلُ وآلهة القمر:

إنّ المئات من مواقع النقوش الصخرية في شبه الجزيرة العربية التي تضمّ آلاف الأشكال البشرية والحيوانية تُـعَـدُّ رموزًا، ورسومًا تخطيطية ذات أفكار معيّنة مرتبطة بها؛ بمعنى آخر، فهي تُـعَدُّ جزءًا من نظام اتصالات رمزي، حيث يمكن لعناصر هذا النظام الفني تقديم نطاق عريض من المعاني، وتكون هذه المعاني مفهومة للمجتمع الذي رُسِمت فيه تلك الرسومات.[٤]

فكانت للوعل مكانة مرموقة عند الإنسان في التاريخ القديم لشبه الجزيرة العربية، وفي اليمن بشكل خاص، فهو رمز من رموز ما كان يُعرف بـ "آلهة القمر". لقد كان حيوانًا مقدّسًا؛ نُحت في أفاريز المعابد، وحول النقوش الكتابية التي تقوم نذرًا للمعبد، وكان يُقدَّم تماثيل قربانية من مواد مختلفة، وفي مواضع كثيرة إلى جانب الثور أحيانًا. ويمكن العثور على الوعل بشكل كبير مرسومًا، ومنقوشًا، ومحفورًا على الصخور في الأودية، وقرب الجبال، وفي طرق القوافل بين المناطق.[٥]

لقد أوحى قَرْنَا الوَعل واعتكافهما إلى الإنسان القديم صورة القمر ودورانه، وكانت عبادة القمر أوسع انتشارًا في بلاد العرب؛ لأنه رفيق البدو الرّحّل في تحرّكاتهم، وحامي القوافل وحاديها. وعُرِفَ بأسماء متعددة، أقدمها "سين" عند قتبان، و"أب" و"عم" و"كهل"، و"المقه"، و"ود" و"يارح" أو "رخ".[٦]

---

(١) ديوانه، ص١٩٨.

(٢) تاج العروس، تحقيق، محمود محمد الطناحي، ج٢٨، الكويت ١٩٩٣م. مادة: أول.

(٣) عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد، العراق ١٩٨٠. ص٨٩.

(٤) انظر: خان، مجيد، التركيب والشكل في الرسوم الصخرية في شمال المملكة العربية السعودية، الأطلال، حولية الآثار العربية السعودية، الرياض، ق٣، ع١١، ١٩٨٨م، ص١١٥.

(٥) العيدروس، حسين أبو بكر، صيد الوعول، طقوس تعلّمتها الكلاب السلوقية (معلومات مقارنة من خلال لوحة حجرية منحوتة من متحف سينون للآثار)، مجلة المتحف اليمني، وزارة الثقافة، اليمن، ع٣، ٢٠٠٩م، ص٤٧.

(٦) عواطف سلامة، أهل مدين، دراسة للخصائص والعلاقات، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض ٢٠٠١م، ص٢٠٣.

ويبدو أنَّ القَرْنَيْن اكتسبا ميزة أسطوريّة في التاريخ القديم، وقد بقيت قرون الثور النيوليتي تُزيِّن رؤوس الآلهة الأبناء حتى العصور المتأخرة.(١) وكان "ديونيوس" إله الخصب والحياة عند الإغريق يُلَقَّب بـــ "المعبود ذو القرون".(٢) يظهر الإله بعل الكنعاني في رسومه ومنحوتاته بقرون بارزة.(٣) وظهر الإله (آشور) في لوحة رافدية قديمة، وهو يلبس قلنسوة ذات قرنَيْن.(٤) ورأى سكان العراق القديم بقرون الهلال، كقرون الثور، قوّة الإخصاب.(٥) وكانت الحيوانات المُقدّسة للإله "آمون" في طيبة في مصر تتميّز بقرون ملتوية، وعُدَّ التيس في شمال مصر مُقدّسًا ومعبودًا.*(٦) كذلك كان المعبود الإيراني إله الخير "أهورامزدا" يرمز له بقَرْنَيْن.(٧)

وفي اللغة تجتمع دلالات الخِصْب والقدسية في المرأة والربّة "شمس"، إذ يرد في لسان العرب: القَرْنُ: ذُؤابةُ المرأةِ، وضفيرتُها. وقَرْنُ الشّمسِ: أوّلُها عند طلوعِ الشّمس، وأعلاها، وقيل أوّلُ شعاعها. وكان يُتَصَوَّرُ أنّ للشّمسِ قَرْنَيْنِ. وقَرْنُ القَوْمِ: سيّدُهم. وقرينةُ الرّجُل: امرأتُه. ويُطلَق لفظة "اقتران" على اقتران الشمس بالقمر، وعلى اقتران الكواكب بعضها ببعض، وفي هذه اللفظة معنى الازدواج. ومن هذا الزواج بين الذكر "القمر" والأنثى "الشمس" نتجَ ولدٌ عند العرب الجنوبيين، وهو "عثتر".(٨) واتُّخِذَتْ قرون الوعل نذورًا عند عرب الجنوب.(٩)

وذكر "جواد علي" صورةَ تاج في أحد الأعمدة، وقد زُخْرِفَ بحيث ظهر وكأنه كتلة من رؤوس خرفان، أو حيوانات لها قرنان كالوعل، ولعلّه يرمز إلى الإله القمر.(١٠) ومارسَ العرب بشكل عام،

(١) فراس السواح، لغز عشتار، ط٨، دار علاء الدين، دمشق ٢٠٠٢م، ص٧٤.

(٢) مواقف في الأدب والنقد، ص٩٥. ولغز عشتار، ص٢٧٥.

(٣) لغز عشتار، ص٧٤.

(٤) انظر: موسكاتي، سبيتنو، الحضارات السامية، ترجمة، يعقوب بكر، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة ١٩٥٧م، ص٢٦٤. وسيّد القمني، الأسطورة والتراث، ط٢، سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٣م، ص٢٢٧.

(٥) مواقف في الأدب والنقد، ص٩٤.

(٦) إرمان، أدولف، ديانة مصر القديمة، ترجمة، عبد المنعم أبو بكر، ومحمد أنور شكري، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٥م، ١٩٩٥م، ص٧٧_٧٨. * ذكر أحد الباحثين في حديثه عن تجارة الكحل الأسود في شبه الجزيرة والعلاقة التجارية مع مصر أنّ إقليمًا تسمّى بـــ " إقليم الوعل " في مصر الوسطى في أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد. انظر: صالح عبد العزيز، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة، مجلة عالم الفكر، الكويت، م١٥، ع١، ١٩٨٤م، ص٣٠١.

(٧) الأسطورة والتراث، ٢٢٨.

(٨) انظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، بغداد ١٩٩٣م، ج٤، ص١٧٤.

(٩) باسلامة، محمد، صيد الوعل في الحضارة اليمنية القديمة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع١، يناير-يونيو ٢٠١٠م، ص١٣٩.

(١٠) انظر: المفصل في تاريخ العرب، ج٨، ص٣٨.

واليمنيون بشكل خاص تعليق رؤوس الوعول، ورَفْع قَرْنَي الوعل في زوايا المنازل والبيوت، وهي من الممارسات التي تعود إلى أصول قديمة ومشتركة بين الأمم، وتجسّد صورةً من صور الحماية التي كان يُرمَز إليها، حيث كانوا يضعونها على المداخل الخاصة بالمعابد والمنازل.(١)

وكان الوعل ذا مكانة مهمة ليس لصفته الحيوانية بأنه أفضل قربان للآلهة في معابدها فحسب، وإنما لما يمثّله بصفته الطبيعية، إلى جانب شكل قرونه الملتوية التي تشبه تدوير الهلال والقمر، لذلك كان اهتمام الفنان اليمني القديم بشكل الوعل،(٢) فضلًا عن أهمية الوَعل في عملية الكشف عن المراعي، والبحث عن المناطق المطيرة ذات العشب الأخضر التي كان يقوم بها الوعل، خلقَ كُلُّ ذلك حظوة ومكانة قدسيّة لهذا الحيوان الجبلي لدى الإنسان اليمني القديم.(٣) فكانت بعض الثقافات تعدُّ القمر القمر هو المسؤول عن خصوبة النساء، فضلًا عن خصوبة الأرض، ويرجع ذلك في الأصل إلى الإيمان القديم بالقوة الخالقة للأمّ القمرية الكبرى، التي تنفخ الحياة في أرحام النساء، وتهب الجنسين خصوبتهما، كما تفعل في الطبيعة النباتية.(٤)

يقول النابغة الجعدي يصف بقر الوحش، ويذكر قَرْنَيْها، واعتكافهما كالقمر(٥)

ووَجْهًا كَبَرْقُوعِ الفَتاةِ مُلَمَّعًا ورَوْقَـيْـنِ لمّا يَـعْـدُوَا أنْ تَـقَـمَّـرَا

وكان الرمز الحيواني المقدّس لدى سكان جنوب الجزيرة العربية القدماء، للإله (القمر) هو الوعل، فقد كان رمزًا للإله (المقه) في حضارة سبأ، وكان رمزًا للإله (عم) في قتبان، ورمزًا للإله (ود) في معين، ورمزًا للإله (سين) في حضرموت.(٦)

---

(١) بركات، أبو العيون، الفن اليمني القديم، مجلة الإكليل، وزارة الإعلام والثقافة، صنعاء، السنة ٦، ع ١، ١٩٨٨م، ص٨٦. وبن وبن عقيل، قنيص الوعل في حضرموت، ط١، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض ٢٠٠٤م، ص٣٣.

(٢) صيد الوعل في الحضارة اليمنية القديمة، مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، يناير _ يونيو اليمن، م٣، ع١، ٢٠١٠م، ص١٣٧- ١٣٨.

(٣) الفن اليمني القديم، ص٨٦.

(٤) انظر: لغز عشتار، ص٨٣ و ص٨٤.

(٥) النابغة الجعدي، ديوانه، تحقيق، واضح الصمد، ط١، دار صادر، بيروت ١٩٩٨م. ص٨٠. والقُـرَشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب (أوائل القرن الرابع): جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق، محمد علي الهاشمي، ط٢، ج٢، دار القلم، دمشق ١٩٨٦م، ص٧٧٧.

(٦) انظر: طعيمان، ص٥٠. *سبأ الأولى: من بداية الألف الأول قبل الميلاد إلى دخول عصر الإسلام. قتبان: من القرن السابع السابع قبل الميلاد إلى القرن الثالث الميلادي. معين: من بداية القرن الثامن قبل الميلاد إلى القرن الثاني الميلادي. حضرموت: من القرن الرابع قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادي.

وقد عبّر الحضرميون عن معبودهم الأكبر الذي تخيّلوه يُهيمن على القمر باسم "سين" .. وسبق أن أطلق الأكاديون والبابليون كذلك في العراق على معبودهم القمر "سين"؛ مما يعني أنه كان ساميًّا قديمًا، واسع الانتشار... .[١]

لعلَّ الخصائص والصفات التي لاحظها الإنسان القديم في الوعل هي التي جعلته يصبح رمزًا للإله (عثتر) في الأرض، ليقابله نجم الزهرة رمزًا للإله "عـــثـــتر" في السماء، وقد عُرِف عن الوعل أيضًا أنه يعيش ويقاوم أصعب ظروف الحياة، مستلقيًا أعلى شناخيب الجبال. وينطلق الوعل في فترة الجدب ويصعد إلى أعالي قمم الجبال ليتحسس الأماكن الممطرة.[٢] ونظرًا لما يمثله الوعل من مظاهر القوة والشموخ، أصبح في حضارة جنوب الجزيرة العربية القديمة رمزًا مقدَّسًا للإله (عثتر).[٣]* إله المطر والخِصب. وارتبط اسم الوعل (الأغنام الجبلية) بالصيد المُقدَّس، بل إنّ بعض المعبودات جعلت من أسماء تلك الحيوانات صفات لها، فـــ "المقه" (سيد الوعول).[٤]

يشير "اشميدت Chmidt" إلى أنّ المعبد المُسمَّى (اوعال صرواح) أُقيم للإله المقه، في العاصمة السبئية (صرواح وهذا يؤكد ارتباط الوعل في مناطق (صرواح) كحيوان مقدّس للإله المقه.[٥]

---

(١) صالح عبد العزيز، تاريخ شبه الجزيرة العربية في عصورها القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٨٩. وقد كانت شبه جزيرة العرب حلقة اتصال بين شعوب العالم القديم. وقامت بين سكانها وهذه الشعوب علاقات تجارية، وصراعات وحروب، وتبادل ثقافي وحضاري. فقد كان السومريون يحصلون على النحاس من عُمان. ووُجدت صلات بينهم وبين السبأيين والحميريين ... . حسين العودات، الموت في الديانات الشرقية، ط٢، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٢م، ص١٢٥. وانظر في تفصيل العلاقة بين جزيرة العرب والحضارة المصرية والرافدينية قديمًا: فيليب حتّي، تاريخ العرب، ط٨، دار غندور للطباعة والنشر، بيروت. ص٥٩_٧٠.

(٢) الإرياني، مادة الوعل في الموسوعة اليمنية، ط٢، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء ٢٠٠٣م، ج٤، ص٣١٦٨.

(٣) مصائد الوعول ..، ص٤٠. * هو إله الزهرة أو نجمة الصباح والمساء المعروف عند اليمنيين القدماء، وكان واحدًا من آلهة اليمن القديم الأساسية والرئيسة وأقدمها، وكانت عبادته واسعة الانتشار في اليمن القديم، وكان يرتبط في عقيدة الناس عند أهل اليمن القدامى بالمطر والغيث، وحماية الناس والممتلكات، والشفاء والوقاية من الأمراض والكوارث الطبيعية .... . انظر: تقدمات مباخر ومسارج للمعبودات ..، ص١١٥. وقد تعبَّدَ العربُ الجنوبيون الثالوث السماوي الذي تألّفَ من القمر، والشمس، ومن عثتر، وهو الزهرة. وعُرِفَ عثتر بـــ "عثتر" عند المعنيين والسبئيين، وعند قتبان وأهل حضرموت والأوسانيين. انظر: المفصّل في تاريخ العرب، ج٦، ص١٧٦. كما اعتقد البابليون بأنّ الشمس تمثّل الإله "شمش"، والقمر الإله "سين"، والزهرة الآلهة "عشتار". انظر: فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تمُّوز ، ط٢، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص٤٢.

(٤) النعيم، نورة بنت عبدالله، التشريعات في جنوب غرب الجزيرة العربية حتى نهاية دولة حمير، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض ٢٠٠٠م، ص١٧٧.

(٥) انظر: القحطاني، محمد سعد، آلهة اليمن القديم، ورموزها حتى القرن الرابع الميلادي، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة صنعاء ١٩٩٧م، ص٣٤.

وتأكيدًا لقداسة أصلهم تلقَّب حكّام سبأ بلقب "ولد إلمقه"؛ أي أنهم أبناؤه، وخصَّ السّبئيّون معبودهم الأكبر هذا بربوبية القمر، وعَـدُّوه "سيِّد وعول صرواح".

واتّخذ الإله عمّ (في الدولة القتبانية) صفة صاحب الوعول، واهتمَّ الفنان القتباني بتصوير الوعل، فقد كان أحد الرموز الخاصة بالإله عمّ، ووُجُودُ رسوم الوعل على عتبات الأبواب وجدران المباني، وعلى القطع الفنية في القبور، هو إشارة على وضعها في حماية الإله عمّ، ورعايته وحفظه لأصحابها... .(١)

الـوَعِـل والخِصْب:

تشير بعض أسماء الوَعل بما يتعلَّق بالخِصْب والجِنْس فمن ذلك ولَد الوَعل، وهو: الفُرْهُود، وقد اشْتُقَّ اسْمُ الفُرْهُد للغُلامِ المُمْتَلِئِ الجِسْمِ، الحَسَنِ الوَجْهِ؛(٢). والشَّيْخُ: الوَعِلُ المُسِنُّ. والشَّيْخُ لِلْمَرْأَةِ: زَوْجُها.(٣) ورُوِيَ أنَّ الخيلَ إذا شربت ألبان الأيائل _ وهو الذَّكَر من الأوعال _ اغتلمت.(٤) يقول النابغة الجعدي(٥)

بُرَيْذِينَةٌ بَلَّ البَرَاذِينَ ثَفْرُها وقَدْ شَرِبَتْ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ أُيَّـلا

وأطلقوا على الوَعل المُسِنّ: الفَادِر؛ ذلك أنَّه انقطع عنِ الضِّراب؛ أي الجماع.(٦) وفي طباع الوعل الوعل أنه إذا اجتمع في ضرع الأنثى لبنٌ امتّصتْه، والذكر إذا ضعف عن النزو أكل البلوط فتقوى شهوته، وإذا لم يجد الأنثى انتزع المني بالامتصاص بفيه، وذلك إذا وجد به الشبق.(٧) وتظهر العلاقة بين الوَعِل والجنس والخِصْب من جهة، والوَعِل والعزَّة والمنعة من جهة أخرى؛ فالمُخَدَّم: مَوْضِعُ

(١) الحسني، جمال محمد ناصر عوض، الإله عم وآلهة قتبان (٧٠٠ ق.م _١٧٠م)، رسالة دكتوراه، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة طنطا ٢٠١٢م، ص١٥١_١٥٢.

(٢) تاج العروس، ج٨، تحقيق، عبد العزيز مطر، ط٢، ١٩٩٤م، مادة: فرهد. وهو ما يجمع بين الخِصْب (الامتلاء) والمعبود القمر (الحسن الوجه) الذي كان الوَعِل أحد رموزه الحيوانية المقدّسة.

(٣) تاج العروس، ج٧، تحقيق، عبد السلام هارون، ط٢، ١٩٩٤م، مادة: شيخ.

(٤) لسان العرب، مادة: أول.

(٥) النابغة الجعدي، ديوانه، تحقيق، واضح الصّمد، ط١، دار صادر، بيروت ١٩٩٨م، ص١٣٤. الأُيَّـل: اللبن الخاثر؛ أي: لبن أيّل.

(٦) لسان العرب، مادة: فَـدَرَ.

(٧) حياة الحيوان الكبرى، ج٤، ص٤٨١.

الخَلْخالِ مِنْ ساقِ المَرْأةِ. ومِنَ المَجاز: المُخَدَّم، وهو رِباطُ السَّراويل. ومِنَ المَجاز كذلك: الخَدْماءُ، وهي الشَّاةُ البَيْضاءُ الأَوْظِفَة، وكذلك الوُعُول تُشَبَّه بالخَدَمِ مِنَ الخَلاخِيل. يقول الأعشى[١]

ولَوْ أَنَّ عِزَّ النَّاسِ في رَأْسِ صَخْرَةٍ مُلَمْلَمَةٍ تُعْيِي الأَرَحَّ المُـــخَـــدَّمـــا

لَأَعْطاكَ رَبُّ النَّاسِ مِفْتاحَ بابِها ولَوْ لَمْ يَكُنْ بابٌ لَأَعْطَاكَ سُلَّما

وقد كان الوَعل يرمز إلى القدرة الجنسية، حيث ارتبط بديونيسوس الإغريقي الذي ارتبطت عبادته بالطبيعة المتوحّشة، بالجبال ووعولها، فكان يسقي عابداته حليب الوعول. [٢]

وظهر الوَعلُ بصحبة "عشتار" في الأختام السومرية في رسومات العصر النيوليتي، وكذلك في نحت أوغاريت.[٣] وهناك ختمٌ آشوريّ يعود تاريخه إلى النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد، صُوِّرَ عليه مشهد ... تظهر فيه الآلهة عشتار وهي تحمل أسلحتها ... ويظهر بالقرب منها مشهدٌ لِوَعلَيْنِ متشابكَيْنِ.[٤] وفي بعض الأختام السومرية تظهر الآلهة عشتار واقفة فوق تَيْسَيْن. وفي نحت أوغاريتي يشبّ تَيْسان على أقدامهما الخلفية من اليمين والشمال.[٥] فقد كانت الآلهة "عشتار" تجسيدًا للخِصب في مظاهر الطبيعة المختلفة.[٦] والآلهة "عشتار" السومرية الأنثى هي نفسها الآلهة "عشتر" الأكدية، و"عشترت" لدى الفينقيين والعبريين، وعشتروت، وهي ابنة الأب آلهة القمر "سين"، وهي تمثّل كوكب الزهرة، وقد انتقلت إلى عرب الجنوب بـــمسمَّى "عثتر"[٧]، على أنه إله ذكر، وهو ابن آلهة القمر "سين"، ويمثّل كوكب الزهرة. وتجسّد هذه الآلهة في مراحلها الزمنية وجغرافيتها المتنوعة فكرة الخِصب.

يذهب "تيلسن" إلى أنّ عبادة العرب كانت عبادة طبيعية؛ لهذا تعبّدوا الأجرام السماوية والنجوم، لا سيما النجم الثاقب "الزهرة"، وقد بالغوا في تقديسه، واعتبروه إلهًا ذكرًا، وليس بعجيب أنْ تكون

---

(١) انظر: تاج العروس، تحقيق، عبد الكريم العزباوي، الكويت ٢٠٠٠م، ج٣٢، مادة: خدم. والأعشى، ميمون بن قيس، ديوانه، تحقيق، محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ص٢٩٧.

(٢) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط١، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢م، ص٢٣٨. وانظر: Edith, H. (1953). Mythology. Calcutta 9: Vidyodaya Library Private LTD. p 57.

(٣) انظر: لغز عشتار، ص١٤٥ _ ١٤٦.

(٤) عشتار ومأساة تموز، ص٥١.

(٥) لغز عشتار، ص١٤٧.

(٦) عشتار ومأساة تموز، ص١٢٩.

(٧) انظر: الحضارات السامية، ص٢٥٦.

"الزهرة" إلهًا ذكرًا في الديانة العربية القديمة، ويُستثنى من ذلك بعض القبائل العربية المتأثرة بطقوس عبادة "عشتروت" الآشورية، والتي كانت مستعملة عند الآراميين. وقد ذكرَ الشِّعرُ العربي الزهرةَ مذكّرًا.(١) وعُرِفَ "عثتر" بأسماء مختلفةَ اللفظ طبقًا للهجات العربية المختلفة، مثل: "عثتر" و "عشتر" و "اثر" و"عشتار" و "عشتروت" و "اشتار".(٢) ويرى جواد علي أنّ تذكير الزهرة "عثتر" من جملة الفروق الموجودة بين ديانة سكان العربية الجنوبية وديانات الساكنين في شمال العربية الجنوبية، فإنّ الزهرة هي أنثى عندهم، إذْ كان القمر احتلّ مركزًا أكبر في ديانة العرب الجنوبية.(٣)

وكان الوعل يمثِّل رمزًا للماء الذي يُعَدُّ أمرًا ضروريًّا للزراعة التي تعتمد على مياه الأمطار، وتُعَدُّ من أهم المقومات الأساسية لنشوء الممالك في جنوب الجزيرة العربية وتطوّرها، ومن خلال ذلك أصبح الوعل أساسًا في عمليات الصيد المُقدَّس.(٤) فضلًا عن اعتقادهم أنَّ الوعل يجلب لهم خصوبة الأرض.(٥)

وكان الصيد في سبأ يُـقام من أجل الإله "عثتر" إله المطر والخِصب، الذي يمثِّل الوَعِـلُ رمزه المقدَّس.(٦) والذي هو يعود في الأصل إلى حضارة بلاد الرافدين بـالآلهة المؤنثة "عشتر" أو "عشتار". "عشتار".

الـصَّـيْد المُـقَـدَّس:

كانت الجماعات الإنسانية البدائية حريصة على إنجاح رحلات رجالها ابتغاءً للصيد؛ بإقامة الطقوس والشعائر، ويطلق عليها "براندون" بالسحر الدينية.(٧) وكان يُطلَق على الصيدِ المقدَّس الصَّيْدُ الدِّينيّ أيضًا؛ وهو يختص بـصَيْد حيوانات معينة، يمارسه الملوك والكهنة وبعض المرافقين؛ لغرض

(١) التاريخ العربي القديم، ص١٩٩_٢٠٠.

(٢) انظر: منذر عبد الكريم، دراسة في الميثولوجيا العربية: الديانة الوثنية في بلاد جنوب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، الكويت، م٨، ع٣٠، ١٩٨٨م، ص١١٦.

(٣) المفصّل في تاريخ العرب، ج٦، ص٥٧.

(٤) انظر: مصائد الوعول ...، ص٤١.

(٥) الجاويش، عبد الرحمن يوسف عبد الرحمن، الموارد الطبيعية في اليمن القديم (حضارة سبأ نموذجًا)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الآثار، جامعة صنعاء، اليمن ٢٠١٢م، ص٢٢٩.

(٦) الإله عم وآلهة قتبان، ص٣٢٧.

(٧) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، شركة الفجر العربي، بيروت. ص١٢٤. وانظر:
Brandon, S.G.F. (1969). Religion in Ancient History: Studies in ideas, men and events. New York: Charles Scribner's Sons. Pag:3.

دينيّ في استرضاء الإله؛ لتحقيق بعض المسائل العامة والخاصة.[١] وكان الأيّل البرّي الحيوان المقدّس لإلهة الصيد الإغريقية "آرتميس".[٢]

والصيد من الشعائر الدينية، في حضارة جنوب الجزيرة العربية، وكانت ممارسته رغبةً في الحصول على رضا المعبود وحظوته، وهو شعيرة سنوية تُؤَدَّى في أوقاتٍ معيَّنة، والفشل في عدم إنجازها يجلب غضب المعبود وانتقامه.[٣]

وكان يقام باسم عدد من الآلهة الرئيسة،[٤] حيث ظهور الديانة الكوكبية في تلك الفترة، ورافق ذلك الازدهار الحضاري بداية تأسيس ممالك جنوب الجزيرة العربية، وقد قامت الديانة الكوكبية على آلهة مجسدة تُقدَّم لها القرابين والهدايا؛ من أجل طلب الرضا والمعونة، ومن بين تلك الشعائر الدينية التي تقام لتلك الآلهة هو الصيد المقدّس.[٥] وهذا الصيد تقليد قديم في جزيرة العرب، وله صلة بمواسم الأمطار.[٦] فكانت بعض هذه الآلهة تقترن بالحماية والخصوبة، ويُرمز لها بالوعل ... .[٧] كما هي الحال في جنوب الجزيرة العربية.

وكانت مشاهد طقوس الصيد شائعة في الجزيرة العربية، ومنقوشة على الصخور، وتُشير إلى طقوس سحريّة، تجري ممارستها كنوعٍ من المباريات في أماكن محددة، يُشرِف عليها كاهن، أو ساحر من السحرة.[٨] وقد عُثِرَ على صُوَر مرسومة على جدران الكهوف، رسمها الفنان القديم، تُظهر عددًا من الحيوانات، وقد غُرِست سهامٌ في جسدها؛ بقصد صيدها*.[٩] إلا أنه لا يمكن – بحال من

---

(١) العريقي، منير عبد الجليل، الفن المعماري والفكر الديني في اليمن القديم من ١٥٠٠ ق.م إلى ٦٠٠م، ط١، مصر القاهرة، مكتبة مدبولي ٢٠٠٢م، ص٩٦.

(٢) لغز عشتار، ص٨١.

(٣) التشريعات في جنوب غرب الجزيرة العربية ... . ص٧٨.

(٤) الزبيري، خليل وائل محمد، الإله عثتر في ديانة سبأ (دراسة من خلال النقوش والآثار)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، قسم التاريخ والآثار، جامعة عدن، اليمن ٢٠٠٠، ص١١٥.

(٥) انظر: الفن المعماري والفكر الديني ...، ص٤٢.

(٦) صيد الوعل في الحضارة ...، ص١٣٣.

(٧) مصائد الوعول ...، ص٤٤.

(٨) الكباوي، عبد الرحمن، وآخرون، التقرير المبدئي عن المرحلة الثانية للنقوش والرسوم الصخرية في المنطقة الشمالية للسعودية، مجلة أطلال، ع١٠، ١٩٨٦م، ص١٠٤.

(9) Campbell, J. (1960). The Masks of God: Primitive Mythology. London: Secker & Warburg.p 305.

* أطلق فريزر على هذه العملية السِّحْر التشاكلي، انطلاقًا من مبدأ التشابه "الشّبيه يُنتج الشبيه"؛ إذ إنّ ما يلحق بالصُّورة من شرّ وضرر يلحق بصاحبها، وأنه حين تُدمَّر الصُّورة يموت الأصل بالضرورة. انظر: فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، ترجمة، أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١م، ص١٠٩.

الأحوال – أن تكون تلك اللوحات في هذه الأماكن المظلمة والقصيّة مجرد ممارسة سحريّة فقط دون أنْ تختزل عمقًا دينيًّا، وطقوسًا معينة كان العربي القديم يمارسها تقرّبًا لآلهته.

وقد ظهرت لوحة فنية بأعداد كبيرة تمثّل انتشار شعائر الصيد المقدّس في ممالك جنوب الجزيرة العربية، فـصُوِّرَ الوعلُ على أعمدة المعابد، مثل: معابد مدن دولة معين، شمال اليمن، فضلًا عن أفاريز الوعول التي كانت تزيِّن الجدران العليا من معبَدَيْ (آوام) في مأرب، ومعبد (أوعال صرواح) في مدينة صرواح.(١) حيث كانت (مدينة صرواح) مرتبطة بالصيد الديني.(٢)

وقد ورد عند الزبيدي: ذاتُ أوعالٍ: موضعٌ.(٣) ولعل له علاقة بالمناطق الجبلية، وبصيد الوعول (صيد عثتر) المتعلّق بهطول الأمطار، وسَقْي الأرض المزروعة في (سهل صرواح).(٤) وارتبطت مواسم الصيد بالإله (عثتر)، وغالبًا ما ترد عبارة (ويوم صاد صيد عثتر)، مما يدلّ على استمرارية الصيد للإله عثتر دون غيره من الآلهة.(٥)

كان المجتمع كلّه يشارك في صيد الوعول؛ وذلك لغرض طلب الإله بنزول المطر، وهو المعروف بـــ (صيد عثتر).(٦) وذكر أحد النقوش أنّ الملك (أبي كرب أسعد) أدّى الصيد باسم رب السماء (رحمنن) "سيد السماء".(٧) وفضلًا عن الإله "عثتر" و "رحمنن" كونهما من معبودات آلهة الصيد في جنوب الجزيرة العربية، فقد كان هناك الإله "حلـــفان" وقد عُرِف في مدينة هرم، وهي إحدى مدن دولة معين التي تمركزت شمال اليمن، وقد وردَ في نقشٍ يدلّ على أنّ هناك صيدًا كان يُقام باسم حلفان

(١) صيد الوعل في الحضارة.. ، ص١٣٨ .

(٢) الفن المعماري والفكر الديني ..، ص٩٦. وانظر: رسومات الوعل أيضًا في التقرير المبدئي عن المرحلة الثانية للنقوش والرسوم الصخرية في المنطقة الشمالية للسعودية، الكباوي، وآخرون، مجلة أطلال، ع١٠، ١٩٨٦م، ص١٠٤. حيث مشاهد صيد الوعول، كما ظهرت رسمة لوعل بحجم كبي . وهناك مناظر صيد الوعول، تعود إلى العصر البرونزي/ الحديدي، ونقوش صخرية للوعول، تعود إلى العصر الحديدي المتأخر. ص١٠٧. وانظر: جون هيلي، الأنباط ومدائن صالح، مجلة أطلال، ع١٠، ١٩٨٦م، ص١٤٠. حيث عُثِر على كثير من الرسوم الصخرية للوعول في مشاهد صيد.

(٣) تاج العروس، مادة: وعل.

(٤) الفن المعماري والفكر الديني.. ، ص٥٦.

(٥) الفن المعماري والفكر الديني ..، ص٩٦.

(٦) العتيبي، محمد بن سلطان، المعبد قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية (العراق _ بلاد الشام _مصر)، ط١، دار الوراق، بيروت ٢٠١٤م، ص١٢١.

(٧) صيد الوعل في الحضارة ..، ١٣٢-١٣٣.

نسبة إلى الإله "حلفان".[١] والإله "تـــألـــب"، وهو المعبود الرئيس في اتحاد (شعب سمعي).[٢] وقد أُقيم للإله "تألب" العديد من المعابد في نطاق المنطقة التي يسيطر عليها (اتحاد سمعي) وما جاورها، وكانت تُقام له القرابين، وتُهدى له الهدايا؛ حتّى أصبح الإله الرئيس، والإله المُقدَّس لديهم ... وقد أوردت النقوش عددًا من التشريعات الخاصة بالصيد المُقدَّس للإله "تألب".[٣] من ذلك ما ورد: "يحظر المعبود "تالب" حراس بوابات المدينة من طرد قطيع (الأغنام الجبلية) التي ترعى (أمامها)؛ لأنها مُقَدَّسَة.[٤]

وكانت الكلاب إحدى الطرق التي يُصطادُ بها الوعول، وظهر في إحدى الصخور منظرُ اعتلاءِ كلبٍ ظَهْرَ وعلٍ يركض إلى الأمام.[٥] قد بقيت عادة صيد الوعول هذه مستمرة في وادي حضرموت حتى العصر الحاضر في جميع مدن الوادي وقراه، حيث تُقام سنويًّا مراسيم خاصة، يُـــوَدَّع من خلالها الصيّادون الذين يذهبون إلى الجبال لصيد الوعول بالطبول والأناشيد الشعرية.[٦] كما يرددون الشِّعر والأغاني أثناء الاحتفال بالصيد.[٧] وكان الصيادون أثناء الاحتفال بالصيد يرفعون قرون الوعل عاليًا، وهم يقومون بالرقص والغناء.[٨] كما كانوا يعرضون رؤوس الوعول وقرونها في البيت.[٩]

وعادةً ينتهي الصيد المُقدَّس بإقامة ولائم مُقدَّسة تُنحر فيها تلك الحيوانات، وتُقدَّم أجزاء منها للمعبود.[١٠] أمَّا الوعل الكبير الذي يتقدّم القطيع فليس من بين الحيوانات التي تُنحر أثناء الوصول إلى المعبد؛ ربما لقداسته أكثر من غيره؛ كونه يمثّل قائد القطيع. وقد اتخذوا من الوعل الفحل قائد القطيع رمزًا يجسّد الإله "عثتر" آلهة المطر والخِصب والإخصاب.[١١] وليس في صيد الحيوان وعبادته أو

(١) الإله عثتر في ديانة سبأ، ص١١٥.

(٢) الإله عم وآلهة قتبان، ص٣٢٧ .

(٣) التشريعات في جنوب غرب الجزيرة العربية ..، ص١٧٧. وانظر: مصائد الوعول ..، ص٤٨ .

(٤) انظر: التشريعات في جنوب غرب الجزيرة العربية ..، ص١٧٧.

(٥) صيد الوعل في الحضارة .. ، ص١٤٤.

(٦) صيد الوعول، طقوس تعلّمتها الكلاب السلوقية، ص٤٩ .

(7)Rodionov,M.(1994).The Ibex Hunt Cermony in Hadramawt Today.In R.L. Bidwell,G.Rex Bidwell,G.Rex Smith & J.R.Smart (Ed.), New Arabian Studies (pp.123-129). Exter:University of Exeter Press.p125.

وانظر طريقة الصيد أيضًا:

Jacques,R.(1976).An Ancient Stone Structure of Ibex in western Saudi Araia. Proceedings of the Seminar for Arabian Studies,6,161-165.

(٨) صيد الوعل في الحضارة ..، ص١٣٩.

(9) Rodionov,M. p125.

(١٠) التشريعات في جنوب غرب الجزيرة العربية.. . ص١٧٧.

(١١) صيد الوعل في الحضارة ..، ص١٣٠.

الانتساب إليه تناقض في سلوك الإنسان القديم وعقائده.(١) فقد كان يرى أنّ تناول لحم الضحية المقدسة يجعل مَن يأكله متلقّيًا حياةً بصفات إلهية، ويحلّ قوى هذه الآلهة في جسده ... .(٢)

أسطورة الـوَعِـل في الشِّعْر الجاهليّ:

لقد آمن الإنسانُ القديم بقوى ماورائية تتحكّم في مصائره، تتّخذ الأفق السماوي مقرًّا لها، ولم يجد مفرًّا من أنْ يجسِّدها مِمَّا هو على الأرض؛ كي يحافظ على توازنه الفكري والنفسي. فالإنسان القديم مجرد شخص عملي غير معقّد يعيش في بيئة محفوفة بالمخاطر، ويواجه باستمرار مواقف محيرة يسعى إلى مواجهتها بالوسائل الطبيعية والخارقة للطبيعة.(٣)

لقد كان انطلاق الإنسان العربي القديم في فكره حول الكون والطبيعة ممتزجًا بين ما هو أرضيّ وما هو سماويّ؛ فالثور القويّ _على سبيل المثال_ وخصمه الصياد، وصراع الثور مع الكلاب لوحةٌ تبرز في قصيدة الرثاء في الشعر الجاهلي، وهي اللوحة نفسها المعلّقة في السماء، ولا ريبَ في أنها لوحة تصدر عن رؤية عقدية قديمة. ولقد شاهدت الشعوب صيادًا في مجموعة "الجبار" والثور الذي لا يبعد كثيرًا في السماء عن "الجبار" به نجم أحمر ساطع جدًّا هو "الدبران" وبه أيضًا مجموعتان صغيرتان من النجوم تسمّى "القلاص والثريا". فأطلقت الشعوب القديمة اسم الصياد على مجموعة من النجوم، وأطلقوا على المجموعات القريبة منها والأصغر اسم "الكلاب".(٤) فإذا كان الثور يجسّد آلهة القمر عند الإنسان القديم فإنّ موتَه يعني بالنسبة له الجدب والقحط؛ لأن القمر هو المسؤول عن الخِصب، وبالمقابل فإنّ الوَعل يجسِّد "عثتر" آلهة الخِصب عند إنسان الجزيرة العربية، وهو "الزهرة" ابن "سين" ربّ الخِصب، وفي ظهوره ونزوله من أعالي الجبال هو بشارة المطر والخِصب، وفي موته بالمقابل الجدب والقحط، بل إنّ موته يشكّل نوعًا من الاضطراب الذهني، والفوضى الفكرية لدى الإنسان القديم في قضية الحياة والموت والخلود؛ فالآلهة لا تموت، والوعل واحد من الآلهة التي لا

---

(١) انظر: الصورة في الشعر العربي، ص١٢٤. ومبادئ السّحر عند فريزر: الغصن الذهبي، ص١٠٤_١٠٨.

(2) James.E.O, (1973). The Beginnings of Religion (An Introductory and Scientific Study). New York: Greenwood Press Inc.p 87. وانظر: الصورة في الشعر العربي، ص١٢٤.

(3) James,The Beginnings of Religion, p137.

(٤) باركر، موريس، ما وراء المجموعة الشمسية، ترجمة، إدوار رياض، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ص١٣. كان الناس في الأزمنة القديمة يتصورون أنّ كلّ مجموعة من النجوم يشاهدونها، كانت لصورة شيء أو شخص، ولقد كان لهذه المجموعة أسماء مختلفة في التاريخ، فالإيطاليون يسمّونها "عربة الصباح". والإسكندنافيون يطلقون عليها "مركبة الثور". انظر: ما وراء المجموعة الشمسية، ص١٠-١١.

تموت؛ لهذا كانت رؤية "الوعل" الرمز الحيواني المقدّس للآلهة "عشتر" وهو يموت ويفنى، تشكّلُ حزنًا جماعيًّا لدى الإنسان المؤمن برمزيته المقدّسة.

يرى "فرانكفورت" أنّ الأسطورة عندما تقدّم نفسها في قالبٍ شِعري، مكتظٍّ بالصُّور الشعرية، والتعابير المجازية فإنّ ذلك بمثابة ثوب اختاره البدائيّ بعنايةٍ للفكر المجرّد. فهذه الصُّوَرُ الشعرية _ كما يرى _ لا يمكن فصلُها عن الفِكر؛ إنها تمثّل الشكل الذي أصبحت التجربةُ فيه واعية بذاتِها.(١) ودراسة الأسطورة في الشعر _ كما يرى النعيمي _ هي دراسة الفكر العربي قبل الإسلام تحديدًا، بوصفها _ أي الأسطورة _ تمثّل جوهره، وجانبًا مهمًّا من جوانبه النفسية والوجدانية، وتصوراته للكون والحياة.(٢)

ولعلّ الشِّعْر استطاع نبش صورة الإنسان العربي في الجاهلية أكثر ممّا فعله التاريخ. ولم يكن الشاعر الجاهلي، وهو ينسج خيوط الشِّعر، يصدر عن واقعٍ معزولٍ عن ثقافته، وعقيدته، وأخلاقه، بل كان يصدر من خلال وَعْيه وخبرته في الحياة عن واقعٍ مكتظٍّ بمظاهر الحياة، بأفكارها، وهواجسها، وعقائدها، ولعلّ الأخيرة كانت بالغة الأثر في حياة الجاهلي، وقد صدرت في كثيرٍ من أشعاره.

إنّ العالم الداخلي للقصيدة الجاهلية قد تستقر في أعماقه، كما تستقرّ في أعماق قائلها وفي عقله غير الواعي، بقايا مخاوف وأشواق وعبادات تضرب أصولها في التاريخ الموغل في القدم.(٣) وتبدو اللغة في ثوبها القديم كمستحاثات طقوسية. بل إنها تبدو أحيانًا كما لو كانت نفايا طقوسية.(٤) وهكذا تُظهِر لغة الشِّعر الجاهلي هذه المستحاثات، على أنها بقايا طقوسٍ وصلوات يكاد يُظهِر منها الزمنُ خيطًا رفيعًا. ويمكن أنْ نطرح فكرة انتقال هذه المستحاثات عبر الأزمنة السحيقة من خلال تعريف "يونج" اللاوعي الجمعي، إذ يُعَرِّفُه بأنه الجزء من النفس الذي يمكن تمييزه سلبيًّا عن "اللاوعي الشخصي" من خلال حقيقة أنه لا يدين بوجوده للتجربة الشخصية، فهو ليس مكتسبًا شخصيًّا. بينما يتألف "اللاوعي الشخصي" جوهريًّا من محتويات كانت واعية في السابق واختفت من الوعي؛ بسبب النسيان أو الكبت. لم تكن محتويات "اللاوعي الجمعي" يومًا في الوعي، ولم تكن اكتسابًا شخصيًّا بل

(١) فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠م، ص١٨.

(٢) النعيمي، أحمد إسماعيل، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط١، دار سينا، القاهرة ١٩٩٥م، ص١٣.

(٣) مواقف في الأدب والنقد، ص٦٧.

(٤) عبادة إيزيس وأوزيريس ...، ص١٠.

تدين بوجودها للوراثة حصرًا.(١) فـ "يونج" لا يشترط حدوث التجربة على مستوى فردي لكي تستقر في اللاوعي بعد ذلك، ولكنه يفترض إمكانية حدوثها في أزمنة سحيقة من حياة البشرية، بحيث تظهر إسقاطات هذا اللاوعي الجمعي في التعبير الفردي فيما بعد.(٢)

الـوَعِـل والمطَـر:

نظر الإنسان الجاهلي إلى الأمكنة الشاهقة بجلال وقدسية؛ إذ إنها مواطن الآلهة، ومصانع المطر الذي يترقّبه باستمرار؛ لتخصب أرضه، وينبت مرعاه، فضلًا عن أنها توحي إليه بالمنعة والقوّة، فكان أنِ استمدّ صورة مساكن الوعول، وامتناعها في تلك الأماكن الشامخة، فأضفاها على نفسه؛ إذ تستحضر تلك الصورة في وَعْي المجتمع هالة الجلال والقدسية. وقد وصف عَدِيّ بن زيد العبادي رحلة الوُعُول إلى الجبلِ المُقدَّس، والصّخور المنزلقة التي تُنهِك الوعول في الوصول إلى الأفق الآمِن(٣):

أَسْفَلٌ حُفَّ بالعِضاهِ وأَعْلا ... هُ صَفَا يُلْغِبُ الوُعُولَ دَلُـوقُ

لم يجد النابغة الذبياني لنفسه بَعْدَ وعيدِ النعمان بن المنذر، وتهديدِه، مكانًا آمَنَ من مسكن الوعول، ومصنع الأمطار، فيشبّه منعته في تلك الأماكن العالية بمِنعة الوعول العُصْم التي تعتصم بالجبال(٤)

وحَلَّتْ بُيُوتِي فِي يَفَاعٍ مُمَنَّعٍ ... تَخَالُ بِهِ رَاعِي الحَمُولَةِ طائِرا

تَزِلُّ الوُعُولُ العُصْمُ عَنْ قُـذُفَاتِهِ ... وتُضْحِي ذُرَاهُ بالسَّحابِ كَوافِرَا

ويقول عَمْرُو بن قَمِيئة متلهّفًا على شبابه، وواصفًا أيام الشباب الماضية وقوّته عندما كان يُهْبِط الوعول العُصْمَ من أعالي الجبال؛ ليضفي على ماضي شبابه القوّة والمنعة(٥)

يا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ، ... ولَمْ أَفْقِدْ بِهِ إِذْ فَقَدْتُهُ أَمَمَـا

قَدْ كُنْتُ فِي مَيْعَةٍ أُسَرُّ بِها ... أَمْنَعُ ضَيْمِي وأُهْبِطُ العُصُما

---

(١) يونج، كارل غوستاف، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، ترجمة، متيم الضائع، ط١، دار الحوار، اللاذقية، سورية ٢٠١٦م، ص٥٨.

(٢) انظر: ثناء الوجود، رمز الأفاعي في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٤م، ص٤٨_٤٩.

(٣) عَدِي بن زيد العبادي، ديوانه، تحقيق، محمد جبّار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد ١٩٦٥م، ص٧٩.

(٤) النابغة الذبياني، ديوانه، ص٦٩ – ٧٠ .

(٥) عَمْرُو بن قَمِيئة، ديوانه، تحقيق حسـن كامل الصيرفي، ط٢، معهد المخطوطات العربية، القاهرة ١٩٩٧م، ص٤٨ – ٤٩ .

اعتقدَ إنسان المجتمعات القديمة أنّ ما حدث في الأصل قابل للتكرار بقوة الطقوس، فالأساس في نظره أنْ يعرف الأساطير، ليس لأنَّ الأساطير تتيح له تفسيرًا للعالم، ولأسلوب وجوده الخاص فيه فحسب، وإنما لأنها تتيح له، إذْ يتذكرها، قدرة على تكرار ما فعلته الآلهة، أو الأبطال، أو الأسلاف في الأصل.(١) وهو ما فعلَه بشر بن أبي خازم الأسدي حين مارس إحدى الطقوس السحرية في استنزال المطر من الجبل، فقد ورد أنَّه خرج في سنة أَسْنَتْ فيها قومه، وجهدوا. فمَرَّ بصُوَارٍ من البقر، وإجل من الأَرْوَى. فذعرت منه، فركبت جبلًا وعرًا ليس له منفذ. فلما نظر إليها قام على شِعْب من الجبل، وأخرج قوسه، وجعل يشير إليها كأنه يرميها، فجعلت تُلقي أنفسها فَتَتَكَسَّر، وجعل يقول: تتابعي بقر، تتابعي بقر، حتّى تكسَّرت ... ثم قال(٢)

أَنْتَ الذي تَصْنَعُ ما لَمْ يُصْنَعِ
أَنْتَ حَطَطْتَ مِنْ ذُرَى مُقَنَّـــعِ
كُلَّ شَبُوبٍ لَهَقٍ مُوَلَّـــعِ

فقد كان تساقط البقر والأروى ـ إناث الوعول ـ من أعلى الجبال من التعاويذ السحرية الجاهلية المهمة في الاستسقاء.. .(٣) وكثيرًا ما كان الإنسان الجاهلي يترقّب نزول المطر ليلًا؛ حيث ظهور الأبُ إله القمر، والابن "عثتر" أو "عشتر" صانع المطر والخِصب. وتتكرر ثنائية الوعل والمطر، حين تبرز صورة الجبل والسيول التي تُنزِل الوعول من قمم الجبال؛ على أنّ نزول الوعول العُصْم ـ رمز الآلهة ـ من مسكنها العلويّ إشارة بشرى بنزول آلهة المطر والخِصْب.

وفي الأساطير العراقية القديمة "أكاد وسومر" تُسرَد قصّة نزول الآلهة "عشتار أو عشتر/ انانا" إلى العالم السفلي، وهو ما يقابله عند عرب جنوب الجزيرة العربية، الإله "عثتر"، ويصف الشعر الجاهلي نزول الوعل المعادل الرمزي المقدّس لـــ الإله "عثتر" من الجبال أثناء الأمطار والسيول؛ لتسقي الأرض، وتبعث الحياة في الصحراء، بينما في المقابل، نجد في الرثاء عند شعراء الجاهلية أنّ موت الوعول معادلٌ لفناء الحياة.(٤)

(١) مظاهر الأسطورة، ص١٧.

(٢) بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه، تحقيق، عزّة حسن، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق١٩٧٢م، ص٢٣٢، ملحق١٠.

(٣) المطر في الشعر الجاهلي، ص١٦٠.

(٤) وهذا لا يعني أنّ العرب تصوّروا فكرة عالم خاصّ بالموتى شبيه بالعالم السفلي. انظر: محمد عبد السلام، الموت في الشعر العربي، ترجمة، مبروك المنّاعي، ط١، مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب ٢٠١٧م، ص١٢٢.

لقد صوَّرَ الشِّعرُ الجاهلي ترقُّبَ الإنسانِ القديم ليلًا السيولَ والأمطار التي تسيل من الجبال، وتَنزُّلَ الوعولِ بالمطر في مشاهدَ متكررة، وصورةٍ تكاد تكون واحدة. إنها مستحاثات طقوسية دينية ضاربة بجذورها في تاريخ الإنسان المقدَّس، تتمظهر في هذه المقدّمات التكرارية، أو قل الصلوات المتوحّدة بالنداء، والبرق، والصّحبة، والسيول، والوعول.. إنها حالة من القلق العام على جدب الأرض، وفناء الإنسان، تستدعي تنبيه الجماعة، ومشاركتهم في الصلاة والدعاء حين يتجلّى "عشتر" في أفق السماء، فتهبط الوعول، ويتنزّل المطر. إنَّ مشاهد الترقُّب الجماعي ليلًا، وصُوَرَ البرق، وسَحَّ السّيول، وإصرار الشاعر على هبوط الوعول تُشيرُ في رموزها الماثلة في الشعر الجاهلي إلى جذور طقسية ضاربة في القدم، حين كان الإنسان يبحث عن وسائلَ للقدرة على البقاء في ظلّ محيطٍ يخشى خوافيه. فكان الزمنُ الذي يُتَرَقَّب فيه المطرُ واحدًا ومقدَّسًا؛ بظهور كوكب "الزهرة" الإله "عشتر". فامرؤ القيس يشبِّه البرقَ في ليلة الترقُّبِ بمصباح راهبٍ قامَ ليله مصلِّيًا للإله، فيصف قوّة السَّيْل الذي يجرفُ كل شيءٍ أمامه، لِتَتَنَزّل الوعولُ العُصْم من علياء، وتُبْعَث الحياة في السهول والوديان[1]

أصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَه ... كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

يُضِيءُ سَنَاهُ أو مَصَابِيحَ رَاهِبٍ ... أَمَالَ السَّلِيطَ بالذُّبَالِ المُفَتَّلِ

قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ ... وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْدَ مُتَأَمَّلِ

فأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ ... يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

ومَرَّ عَلَى القَنَانِ مِن نَفَيَانِهِ ... فأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

وفي تَرَقُّبِ لبيد بن ربيعة البرقَ والمطر مع أصحابه ليلًا، يصوّر مرحلتين زمنيّتَيْن، مرحلة أولى: تجلّي الآلهة في السماء، حيثُ الترقّب والتوجّس والأرق في صورةٍ من صوره، ونواح النساء الذي يتضمن معاني الفقد والفناء، فتضجّ النسوة بالدّعاء والبكاء والصلاة، لاستعطاف الآلهة. ومرحلة ثانية: استجابة الآلهة، حيث تهبط الوعولُ المُقدّسة من مواطنها الجبلية بالأمطار والسيول، فتسقي الأرض، وتخصب الحياة:[2]

(١)امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق أنور أبو سويلم، محمد الشوابكة، ط١، مركز زايد للتراث، أبو ظبي ٢٠٠٠م، ج١، ص٢٧٧ – ٢٨٦. الكَنَهْبَل: شجرٌ، وهو أعظم العِضاهِ. القنان: جبل.

(٢) لبيد بن ربيعة، ديوانه، تحقيق إحسان عباس، ط٢، مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٤م، ص٨٨_٩١. الإلال: الحراب. المصفحات: الإبل اللواتي قد صفحت عن أولادها أي عزلت عنها. المآلي: الخرق التي تكون مع المرأة تندب بها. الرّضام: حجارة شبه الجزر واحدها رضمة. صاحة: جبل. رمك: سود.

أصاحِ ترَى بريقًا هَبَّ وهْنًـــا كمِصباحِ الشَّعِيلَةِ فِي الذُّبـــالِ

أرِقْتُ لهُ وأنْجَـــدَ بَعْدَ هَـــدْءٍ وأصْحَابِي علَى شُعَبِ الرِّحـــالِ

يُضِيءُ رَبَابُهُ في المُزْنِ حُبْشًا قِيامًا بالحِـــرابِ وبـــالإلالِ

كـــأنَّ مُصفَّحاتٍ في ذُرَاهُ وأنْواحًا علَيْهِنَّ المآلِـــي

وأصْبَحَ راسِيًا بِرُضامِ دَهْـــرٍ وسالَ به الخمائلُ في الرِّمـــالِ

وحَطَّ وُحُوشَ صاحةَ مِن ذُراها كأنَّ وُعُولَها رُمْـــكُ الجِمـــالِ

وفي نصٍّ آخر، يتمنى لبيدُ بن ربيعة العامري المطرَ الذي يمثّله في مخياله بأنه بات يترقّبه، فأنزلَ العُصْمَ من مساكنها الجبلية إلى السّهل. فهذا النصّ لم يقع حقيقةً، وإنما يسرد الشاعر ممارسة الطقس بأحداثها في تسلسلها الدرامي؛ من ترقُّبٍ، وبرقٍ، وهطول المطر، ونزول الوعول، وسَقْي الأرض، وهو يحاكي الأحداث من خلال الكلمة، والكلمة هي المفتاح الأول للتواصل مع الآلهة، وقد اعتقد الإنسانُ القديم بطاقتها الإيحائية، وقدرتها على التحكم بظواهر الطبيعة، وفي الوقت نفسه لم تكن الكلمةُ مفرغة من طقسٍ يصاحبها ويفعّلها، والشاعر هنا إذ يمثّل تسلسل الأحداث بالكلمات فإنما يمارس طقس الاستسقاء، متضرّعًا للآلهة من أجل المطر، ومع المطر تتجلّى الوعول:(١)

يـــا هَلْ تَرَى البَرْقَ بِتُّ أَرْقُـــبُهُ يُزْجِي حَبِـــيًّا إذا خَـــبَا ثَـــقَـــبا

فجَادَ رَهْوًا إلى مداخلَ فالصُّحْـــ ـــرَةَ أَمْسَتْ نِعاجُهُ عُصَبَـــا

فَحَدَّرَ العُصْمَ مِنْ عَمَايَةَ للـــسَّـــهْـــ ـــلِ وقَضَّى بصاحَةَ الأَرَبا

فالمَاءُ يَجْلُو مُتُونَهُنَّ كَمَـــا يَجْلُو التلاميذُ لُؤْلُؤًا قَشِـــبا

كما يتحدث سُحَيْم عَبْد بني الحَسْحَاس عن البرق الذي يُضيء مواطن الآلهة، حيثُ الجبالُ التي تطال السُّحب، وحيثُ تعيش الوعولُ آلهة المطر والخِصب، فتَتَنَزّلُ الأمطار والسُّيول منه(٢)

فَدَعْ ذا، ولكِنْ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ يُضِيءُ حَبِيًّا مُنْجِدًا مُتَعَالِيـــا

يُضِيءُ سَنَاهُ الهَضْبَ هَضْبَ مُتَالِعٍ وحُبَّ بِذاكَ الهَضْبِ لَوْ كَانَ دَانِيا

(١) لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، ص٢٩ – ٣١. حَبِـــيًّا: سحابًا. خَـــبَا: سكنَ. ثَّـــقَـــبا: أضاء. رَهْوًا: ساكنًا. عُصَبَا: قطعًا. صاحَة: جبل. التلاميذ: غلمان الصاغة.

(٢) سُحَيْم عَبْد بني الحَسْحَاس، ديوانه، تحقيق أنور أبو سويلم، ط١، دار جرير، الأردن٢٠١٤م، ص٢٠١ – ٢٠٢. حبيّا: عاليًا على وجه الأرض. منجدًا: من ناحية نَجْد. متالع: جبل في أرض قيس.

نَعِمْـتُ بِهِ عَيْنًا وأَيْقَنْتُ أَنَّـهُ يَحُطُّ الوُعُولَ والصُّخُورَ الرَّواسِـيا

ويقول تميم بن أبيّ بن مقبل في وصْف البرق الذي لاح من تهامة واليمن، والأمطار والسيول التي أنزلت الوعول من أعالي الجبال(١)

تَأَمَّلْ خَلِيلِـي هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ يَمَـانٍ، مَرَتْهُ رِيـحُ نَجْدٍ فَفَتَّرَا
مَرَتْهُ الصَّبَا بالغَوْرِ غَوْرِ تِهَامَـةٍ فَلَمَّا وَنَتْ عَنْهُ بِشَعْفَيْنِ أَمْطَـرَا
يَمَانِيَةٌ تَمْـرِي الرَّبَـابَ كَأَنَّـهُ رِئَـالُ نَعَامٍ بَيْضُـهُ قَدْ تَكَسَّـرَا
وطَبَّقَ لَوْذَانَ القَبَائِـلِ بَعْدَمَـا سَقَى الجِزْعَ مِنْ لَوْذَانَ صَفْوًا وأَكْدَرَا
فَأَمْسَى يَحُطُّ المُعْصِمَاتِ حَبِيُّـهُ وأَصْبَحَ زَيَّافَ الغَمَامَـةِ أَقْمَـرَا

الـوَعِـل والأنثى:

تظهر الأنثى على مرّ الأحداث الميثولوجية في التاريخ القديم صورةً للجِنس والخِصب، وتقوم بدور خطير للغاية في متوازنات القحط والخِصب، والحياة والموت، وقد ظهر بعض الحيوان رفيقًا لها في ثنائية الجِنس والخِصب؛ كالثور، والحصان، والوعل .. لمَا يرمز إليه ذلك الحيوان من معاني الفحولة والخصوبة. ولقد بدا الوَعِلُ في الميثولوجيا الحيوانَ المقدّس للآلهة الأنثى، ورمزًا للخصوبة. وإذا كان الرجال في التاريخ القديم يتعبّدون المرأة، فإنهم يتعبّدون فيها الخصوبة؛ إذ كانت نموذجًا في حبلها كما الأرض في حملها، ونماء نباتاتها.(٢)

وفي اللغة يقترن الوعل بالماء؛ فتُسَمَّى أنثى الوعل بـ "الأروى"، ومنها سُمِّيَت المرأة "أَرْوَى"، والرَّاوِيةُ: مَزَادَةُ الماء. ويَوْم التَّرْوِيَة عند المسلمين في طقوس الحجّ. والرَّوِيُّ: سحابةٌ عظيمةُ القَطْر، شديدةُ الوَقْع. وجَبَلُ الرَّيَّانِ: بِبِلادِ طَيِّءٍ؛ سُمِّيَ به لأنه لا يزال يَسيلُ منه الماءُ. وماءٌ رَوَاءٌ: إذا كانَ لا

(١) تميم بن أبيّ بن مقبل، ديوانه، تحقيق عزّة حسن، مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم، دمشق ١٩٦٢م، ص١٢٩، ١٣٠، ١٣٢. مرَتْه: استدرّتْه وأنزلت منه المطر. فَتَّرا: تحيّر لا يسير وتهيّأ للمطر. شعفان: أكْمَتان في نَجْد. الرِّئال: جمْعُ رَأْل، وهو الحَوَلِي من ولد النّعام. لوذان: اسم موضع، جبل أو واد. الحَبِيّ: السّحاب الذي يتراكم بعضه فوق بعض. زيّاف: سريع في سَيْرِه.

(٢) فريشاور، بول، الجنس في العالم القديم، ترجمة، فائق دحدوح، ط١، دار علاء الدين، دمشق ١٩٩٣م، ص٣٨.

يَنْزَحُ، ولا ينقطِعُ. والــرَّوُّ: الخِصْبُ.[١] يقول الجاحظ: والأرْوَى: إناث الأوعال، واحدتها أرويّة. والنّاسُ يُسمُّون بناتِهم باسم الجماعة ... لا يسمُّون بأرويَّة، ويسمُّون بأروَى.[٢]

ولقد لفتت أنثى الوَعل الإنسانَ الجاهلي بأنوثتها وجمالها. وكان أنِ ارتبطت "الأرْوَى" أنثى الوَعِل في الشِّعر الجاهلي بأنثى الإنسان، من حيث بُعْد المنزلة والتمنّع من جهة، والجمال والجِنس والخصوبة من جهة أخرى، وكان الشاعر الجاهلي ينظر إلى "المرأة" في رمزها المقدّس إلى الجِنس والخصوبة أيضًا حين يربطها بأنثى الوَعل، يقول الشَّنْفَرَى في لاميّته مشبِّهًا الأواري بالفتيات العذارى بلبسهنّ الطويل الملوَّن[٣]

تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كأنَّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاءُ المُذَيَّلُ

وتتداخل صورةُ "الأروى" أنثى الوَعِل وصورة "الأروى" أنثى الإنسان، إذ يرصد الشمّاخ بن ضرار الذبياني سلوك الحبيبة في سلوك أنثى الوعِل؛ من العلوّ والتمنّع، والهروب من الصياد كما تفعل الحبيبة حين تهرب من الوصال[٤]

كِلَا يَوْمَيْ طُوالَةَ وَصْلُ أَرْوَى ظَنُونٌ آنَ مَطَّــرَحُ الظَّنُونِ
ومَــا أَرْوَى وإنْ كَرُمَتْ عَلَيْنا بِأَدْنَــى مِنْ مُوَقَّــفَةٍ حَرُونِ
تُطِيفُ بِها الرُّمــاةُ وتَــتَّــقِيهِم بِأَوْعــالٍ مُعَطَّفَةِ القُــرُونِ
وماءٍ قَدْ وردْتُ لوَصْلِ أَرْوَى عليهِ الطَّيْرُ كالوَرَقِ اللَّجِينِ

(١) انظر: تاج العروس، تحقيق، عبد الصبور شاهين، ط١، الكويت ٢٠٠١م، ج٣٨، مادة: روي. والحموي، أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله (٦٢٦هـ / ١٢٢٩م): معجم البلدان، تحقيق، فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣، ص١٢٥.

(٢) الحيوان، ج٣، ص٤٩٨.

(٣) لاميّة العرب، ص٦٤ – ٦٥. وانظر: الشَّنْفَرَى، ديوانه، ص٧٢ – ٧٣. الصُّحْم: السواد الضارب لونها إلى الصّقرة، وقيل: الحمراء الضارب لونها إلى السّواد. الملاء: ضرب من الثياب. المذيّل: الطويل. يركدن: يثبتن. العصم: هو الذي في ذراعيه بياض، وقيل في إحدى يديه بياض. أدفى: الذي طال قرنه جدًّا. الكيح: عرض الجبل. الأعقل: الممتنع.

(٤) الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، تحقيق، صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ص٣١٩_٣٢٠. طُوالَة: موضع. أرْوى: اسم المحبوبة. الظنون: كلّ ما يوثق به من ماءٍ أو غيره. موقفة حرون: يريد هنا الأروية، أنثى الوعول، والتوقيف هو البياض مع السواد، والحرون من الدواب التي إذا استدرّ جريُها وقفت فلم تبرح، والمراد هنا: الأروية التي لا تبرح أعلى الجبل حذرًا من أن تُصاد.

أمّا سُويد بن أبي كاهل اليشكري فإنّه يسهر الليل، يراقب طلوع النّجم، حيث تتجلّى الآلهة في السماء، ويتجلّى حُبُّ سلمى على الأرض، وحين تتجلّى المرأة يُصيرُّ الشاعرُ على هبوط الوعول من علياء الجبل. هذا الإصرار _ في عُمقِه الدّينيّ _ ممارسة سحرية بالكلمات لاستنزال المطر؛ حيث تَتَنَزَّلُ آلهة المطر والخِصب "عنْتر" متجسِّدة في رمزها المُقدّس "الوَعِل"، وحيث تتجلّى محبوبة الشاعر "سلمى" ذات الجمال فتُنَزِّل الوَعل، رمز الخصوبة من عليائه[1]

فأَبِيتُ اللَّيــلَ ما أرْقــدُه وبِعَيْنَيَّ إذا النّجــمُ طلــعْ
فدَعانِي حُبُّ سلمى بَعْدَ ما ذهبَ الجــدّةُ منّي والرّيَــعْ
خَبَلَتْنِي، ثمّ لمّــا تَشْفِنــي فَفُؤَادِي كُلَّ أَوْبٍ مَا اجْتَمَــعْ
ودَعَتْنِي بِرقاهــا، إنّهــا تُنْزِلُ الأَعْصَمَ مِن رأْسِ اليَفَعْ

يكثّف حميد بن ثور الهلالي، صورة الجمال لدى المحبوبة، في سلوك الوَعل، رمز الفحولة والخِصب تجاه ربّة الخِصب "الأنثى"؛ إذ يقدّر فتنة المحبوبة الأنثى بمدى تهوُّر الوَعِل في النّزول من الجبلِ من أجل هذه الأنثى، غير مبالٍ بترصُّدِ الموت له من الصياد، "إذ إنّ الخيال الشعري الخلاق يحيل المرأة إلى مصدر للخير والخِصب، بحيث يصير تعلّق الشاعر بها وعشقه إياها، تعلّقًا بمعاني توليد الحياة والثمر".[2] يقول[3]

فَلَوْ أنّهــا كانَتْ بَدَتْ يَوْمَ حَيَّةٍ لِمُنْعَطِفِ القَرْنَيْنِ وَعْرٍ مَطَامِــرُهْ
مِنَ الهَائِباتِ السَّهْلَ فِي مُشْمَخِرَّةٍ بِحَيْدِ وعُولٍ يَأْمَنُ القَــوْمَ فَادِرُهْ
أَتَاهَا ولَوْ قامَ الرُّماةُ وسَــاقَــهُ حِبالُ الصِّبَا حَتَّى تَحِينَ مَقَادِرُهْ
تَهادَى كَسَيْلِ الرَّكِّ يَجْرِي حَبابُهُ بِبَطْحاءَ ذِي وَعْثٍ قَلِيلٍ نَهابِــرُهْ
خَلُوبٌ لِأَلْبابِ الرِّجــالِ بِدَلِّهــا حِماهَا حَرَامٌ أَنْ تُحَلَّ مَحَاجِــرُهْ

(١) سُويد بن أبي كاهل اليشكري، ديوانه، تحقيق، شاكر العاشور، ط١، ١٩٧٢م، ص٢٥. اليفع: المرتفع.
(٢) محمد أحمد بريري، الليل والنهار، في معلقة امرئ القيس، مجلة فصول، القاهرة، م١٤، ع٢، ١٩٩٥م، ص٢٢.
(٣) حميد بن ثور الهلالي، ديوانه، تحقيق، محمد شفيق البيطار، ط١، التراث العربي، الكويت ٢٠٠٢م، ص١٠٠. حَيَّةٍ: من مخاليف اليمن، وجبل من جبال طيّئ. مُنْعطفِ القَرْنَيْنِ: أراد به الوعل. مَطَامِر: اسم مكان. الهَائِباتِ السَّهْلَ: الوعول تتّقي السهل والنزول إليه؛ خشية الصيادين المُشْمَخِرّة: الجبال العالية. حَيْد الجبل: الحرف الشاخص الذي يخرج منه كأنّه جناح. الفادر: الوَعِلُ المُسِنُّ العاقل في الجبل؛ أي اللاجئ فيه. تهادَى: تَتَمايَلُ في مَشْيتها. الرَّكّ: المطرُ القليل. حبابُ السّيْل: الفقاقيعُ التي تطفُو عليه. الوَعْثُ: الرَّمْلُ القليل. النّهابِرُ: جَمْعُ النُّهْبُرَةِ، وهي الحُفْرَةُ العميقة. المَحاجِرُ: جَمْعُ المَحْجَرِ، وهو الحِمى.

يتجه النابغة الذبياني بالصورة الشعرية إلى منحىً آخرَ، حين يضفي صورة دينيّة قديمة، ويجمع في النصّ مقدّسات الخِصب (المرأة (ربّة الخِصب) / الراهب الأشيب المتعبّد (صانع المطر)/ الوعول (رمز الإله عشتر "إله المطر والخِصب") مستمدًّا صورة الراهب المعتكف في صومعته الذي صام عن النساء، ولم يحرّك غريزتَه جمالُ المرأةِ، ولا فتنتُها، لكنّه أمام جمال المرأة التي يصفها الشاعر، وحُسْن حديثها سيُعطِّل هذا الراهب لغةَ الصمت، واعتزالَ الناس، وينجذب إلى هذه المرأة، بل إنّ إناثَ الوعول نفسَها تغامر بنزولها من الجبل، منجذبةً إلى هذا الجمال. كما أنَّ الحديثَ عن الشَّعْر عند المرأة إشارةٌ إلى الخصوبة نفسها، حيثُ يجسِّد الشَّعْر عبادة الخصوبة عند الإنسان القديم. وهو إذ يضع "الأراوي" مع المرأة فإنما يكثِّف مشهد الخصوبة، ليصبح أكثر جاذبية. يقول[١]

لَوْ أنَّها عَرَضَتْ لِأَشْمَطَ راهبٍ عَبَــدَ الإلــهَ صَــرُورَةٍ مُتَعَبِّــدِ
لَــرَنَــا لِرُؤْيَتِها وحُسْنِ حَدِيثِهــا ولَخَالَــه رَشَــدًا وإنْ لم يَرْشُــدِ
بِتَكَلُّمٍ لو تستطــيعُ كلامَــهُ لَدَنَتْ لَهُ أَرْوَى الهِضابِ الصُّــخَّــدِ
وبِفاحِمٍ رَجْــلٍ أَثِيــثٍ نَبْتُــه كالكَرْمِ مالَ علَى الدِّعامِ المُسْــنَدِ

ويتابع النابغةُ الذبياني في نصٍّ آخرَ فكرة الخِصب؛ بضَحِكِ المرأة وتبسُّمِها، بقوله[٢]

وإنْ ضَحِكَتْ لِلْعُصْمِ ظَلَّتْ رَوَانِيًا إليها وإنْ تَبْسَمْ إلى المُزْنِ يَبْرُقِ

أمَّا العبّاس بن مرداس فإنَّه يختار صفة أخرى في المرأة تُهْبِط الوعول من الجبال، وهو الأُنس، يقول:[٣]

لَيالِيَ سَلْمَى لا أرَى مِثْلَ دَلِّها دَلالًا وأُنْسًا يُهْبِطُ العُصْمَ آنِسَــا

أمَّا "دهماء" المرأةُ، محبوبة تميم بن أبيّ بن مقبل فيدعو لها الشاعر بسقيا المطر الذي يُهبِط الوعول؛ لأنَّ هبوط الوعول يرمز إلى الصلاة لها؛ من أجل أنْ تخصب حياة المحبوبة أينما كانت، وأينما بَعُدَ مكانها عن الشاعر[٤]

(١) النابغة الذبياني، ديوانه، ص٩٥_٩٦. الأشمط: الأشيب. الصّرورة: اللازم لصومعته، والذي لا يأتي النساء. رنا لرؤيتها: أدام النظر إليها. الهضاب الصُّخّد: الجبال الصغار الملساء. بفاحمٍ رَجْلٍ: الشَّعْر الشديد السواد. الرَّجْل: المُرَجَّل المَمْشُوط. الأثيث: الكثير الذي ركب بعضُه بعضًا.

(٢) النابغة الذبياني، ديوانه، ص١٨١.

(٣) العبّاس بن مرداس، ديوانه، تحقيق، يحيى الجبُّوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص٩١.

(٤) تميم بن أبيّ بن مقبل، ديوانه، ص١٤٢، ١٤٤، ١٤٥. غَنِينا: أي افترقْنا، وغَنِي أحدنا عن الآخر. تبتّر: أي انقطع. أقاد: اتّسع وتقدّم. عسكر: موضع في رسْم الفُرُع بين مكّة والمدينة.

أَبَى القَلْبُ إلّا ذِكْرَ دَهْماءَ بَعْدَمَـا غَنِينَا، وأَضْحَى حَبْلُها قَدْ تَبَتَّرَا
سَـقَاهَا، وإِنْ كَانَتْ عَلَيْنَا بَخِيلَةً، أَغَرُّ سِمَاكِيٌّ أَقَـادَ وأَمْطَرَا
تَهَـلَّلَ بِالغَوْرَيْنِ غَوْرَيْ تِهَامَةٍ، وحُلَّتْ رَوَايَاهُ بِنَجْدٍ وعَسْـكَرَا
وبَاتَ يَحُطُّ العُصْمَ مِنْ أَجْبُلِ الحِمَى وهَمَّتْ رَوَاسِي صَخْرِهِ أَنْ تَحَدَّرَا

الـوَعِـل والموت:

شغلت فكرة الموت الإنسان القديم، وأربكت حضوره ووجوده في الحياة، وسعى إلى تجاوز ذلك بأنْ أقام الطقوس لآلهةٍ توهَّمَ أنْ يجدَ الخلاصَ فيها مِن تلك الربكة. وقد أثَّرت فكرة الموت في حياة الإنسان القديم في مجالين؛ في الأول، وفيما قبل حدوث الموت، حاول عن طريق العقل فهم فكرة الموت وتفسيرها، ومِن ثَمَّ تحديد موقفه منها، وفي الثاني، فيما بعد حدوث الموت، مارسَ عمليًّا التخلّص من الجثّة، ومِن ثمّ ممارسة الطقوس الخاصة بالموت.(١)

في النّصّ الأكادي، حاول جلجامش أنْ يُظْهِر شجاعته أمام صديقه "إنكيدو" في قضية الموت، وأنْ يبحث عن خلود آخر غير الجسد؛ بتخليد اسمه وذِكْره، فالآلهةُ فقط الذين يستحقون الاستمرار في الحياة، أمَّا مخلوقاتهم فمصيرها الموت:(٢)

الآلهة هم الخالِدون في مرتَع الشّمس، أمَّا البَشَر فأيّامهم معدودات ..

....

وعندما مات صديقه "إنكيدو" بدأت رحلة الإنسان في البحث عن ماهية الموت(٣)

صَدِيقِي الذي أَحْبَبْتُه جَمًّا ومضَى مَعِي عبْرَ المَهَالِك

أَدْرَكَه مَصِيرُ البَشَر

فانْتَابَنِي هَلَعُ المَوْت حتَّى همْتُ فِي البَرَارِي

كانت عملية قَتْل الآلهة في الأساطير الرافدينية القديمة التي تُنَفَّذُ مِن آلهةٍ أخرى في أحداث تدمير عنيفة، تتعلق بعملية التكوين والظواهر الطبيعية، ولم تكن نتيجة لحلول أَجَلِ الآلهة. كما أنَّ نزول

(١) انظر: نائل حنّون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م، ص٢٧.

(٢) السواح، جلجامش، ط٢، دار علاء الدين، دمشق ٢٠٠٢م، ص٤٧.

(٣) جلجامش، ص٦٣_٦٤.

"عشتار" إلى العالم السفلي لم يكن موتًا بشريًّا؛ بانفصال الروح عن الجسد، وإنما كان موتًا للطبيعة والخِصْب.(١) ليتشكَّل الوَعْي الشِّعري عند الجاهلي في رثائه نفسَه، ورثائه الآخرَ القريبَ والحبيب، من ازدواجية الموت؛ موت الجسد، وموت الطبيعة، ليُعيد تشكيله وفق الصورة الدينية لمجتمعه.

كان أمية بن أبي الصلت، حين وافته المنية، تمنى أن يكون مع الوعول حيث تسكن؛ حتى لا يلحقه الموت؛ إذ اعتقدت العرب بخلود الوعل:(٢)

لَيْتَنِي كُنْتُ قَبْلَ ما بَدَا لِي فِي قِلالِ الجِبالِ أَرْعَى الوُعُولا

يشتغلُ الشاعرُ الجاهلي في قضية الموت على عناصر الطبيعةِ المُقدَّسة، بوصفِها عناصر رامزة من شأنها أنْ تُخفِّف من مأساة الواقع، أو قُل من شأنها أنْ تمنحه شيئًا من المواراة والمواربة في سبيل أنْ ينجوَ بنفسه من مرارة الانهيار والفقد. فالعُلُوُّ الذي يتطلَّع إليه الإنسانُ القديم، على أنَّه مسكنُ الوعول الخالدة يمكن أنْ يطالَه الموتُ. ولكنْ هل يطالُ الموتُ رموز الآلهة؟! وهل الإجابةُ _ بأنه يفعل ذلك _ اعترافٌ عقِديٌّ بمَوْت الإله أو أنَّه محاولة للتّواري عن مأساة الجسد الإنساني؟

يتّخذ الشاعر الجاهلي عَمْرُو بن قَمِيئة رموز الآلهة مسوِّغًا قويًّا لمَوْتِ بني البشَر، حين يصف إدراكَ المَوْتِ التّمساحَ والوَعل*، وهُما الرمزان المُقدَّسان للآلهة عند الإنسان القديم(٣)

لا عَجِيــبٌ فِيما رَأَيْتِ، ولكنْ عَجَــبٌ مِنْ تَفَرُّطِ الآجَــالِ

تُدْرِكُ التِّمْسَحَ المُوَلَّعَ فِي اللُّــجَّــ ــةِ، والعُصْمَ فِي رُؤُوسِ الجِبالِ

يحاولُ الوَعْيُ الشِّعريّ أنْ يُعيدَ تشكيل واقعِه حين يُنَظِّر لفكرة الموت، بتوظيفِه رموزًا دينية؛ لتُسهمَ بشكلٍ كبير في بلورة حقيقة الموت عند الإنسان الجاهلي، وتُخفِّــفَ من شدّة وَقْــعِها المدوِّي عليه.

يؤمن الشاعر الجاهلي بأنَّ ظاهرة الموت حقيقةٌ فاعِلة ومستمرة، لكنَّ فكرة موت الآلهة التي تهبه المطرَ والخِصب، بالنسبة له، صادمة ومربكةٌ؛ إذ إنَّ في موتِ الوَعِل رمزِ الآلهة "عشتر" موتًا للطبيعة والخِصب؛ من هنا كان حضورُ الوَعِل مع فكرة الموت الإنساني تتكرر كثيرًا في الشِّعر الجاهلي،

(١) عقائد ما بعد الموت ...، ص٥٣ و ص٥٦.

(٢) أمية بن أبي الصلت، ديوانه، ص٤٥١. القِلال: مفردها قُلّة، وهي أعلى الجبل.

(٣) عَمْرُو بن قَمِيئة، ديوانه، ص٦٦. التِّمْسح: التِّمساح. المُوَلَّع: الذي به توليع؛ نُقَط تُخالف سائر لونه. * وُجِدت عبادة التِّمساح في مراكز عدّة في مِصر. انظر عبادة التمساح: لوركر، مانفرد، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة، صلاح الدين رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة ٢٠٠٠م. ص٩٠_٩١.

فالشاعرُ يُنَظِّـرُ لفكرة الموت، بشكلٍ عام، بموت الوَعِل المُقدَّس الذي يسكنُ الجبال، حيث موطنُ الآلهة، والذي اعتقد فيه الإنسانُ العربي القديم الخلودَ والأبدية، وإذ يفعل الشاعر الجاهلي ذلك إنما يرثي ذاته، ويبكي الطبيعةَ حياتَها، والأرضَ خِصبَها. يشير النَّمر بن تَوْلَب إلى هذا التنظير، بقوله[١]

فَلَوْ أنَّ مِنْ حَتْفِهِ نَاجِيًا لأَلْفَيْتَـــهُ الـــصَّـــدْعَ الأَعْـــصَـــما

وتبرز قضية الموت مرتبطة بحيوان الوعل، عند لبيد بن ربيعة، حيثُ يقرر أنَّ موتَ الوَعل هو فناء كُلِّ شيء؛ ليس بصفتِه الحيوانية، وإنما بصفتِه الدِّينيّة، وقيمتِه الألوهيّة المباركة في الطبيعة والأرض[٢]

لَوْ كَانَ شَيْءٌ خَالِدًا لَتَوَاعَلَتْ عَصْمَاءُ مُؤْلِفَةٌ ضَوَاحِيَ مَأْسَلِ

وفيما بعد الموت، موت الإنسان، يوظِّف المُرَقِّش الأكبر عناصر الطبيعة المُقدَّسة؛ الجبل والوَعِل، في بلورة حقيقة الموت، حين يرثي ابنَ عمِّه الذي قُتِل في إحدى الحروب. إنه يُعيد تشكيل واقعه المأساوي بصورةٍ دينية تلتفُّ على فجائعية الموت؛ حيثُ يومًا يَزِلُّ الوَعِلُ _ وهو الخالِد _ عن سمائه مهما طالَ بهِ العُمر[٣]

لَوْ كَانَ حَـــيٌّ ناجِيًا لَنَجَـــا مِنْ يَوْمِهِ المُـــزَلَّـــمُ الأَعْصَمْ
فِي باذِخَـــاتٍ مِنْ عَمَايَةَ أَوْ يَرْفَعُهُ دُونَ السَّـــماءِ خِيَمْ
مِنْ دُونِهِ بَيْضُ الأُنُوقِ وفَـــوْ قَهُ* طويلُ المَنْكِبَيْنِ أَشَمّْ
يَرْقَاهُ حَيْثُ شَـــاءَ مِنْهُ وإِ مَّا تُنْسِـــهِ مَنِيَّةٌ يَهْـــرَمْ

(١) النَّمر بن تَوْلَب، ديوانه، تحقيق، نوري القيسي، مطبعة المعارف، بغداد. ص١٠٣.

(٢) لبيد بن ربيعة، ديوانه، ص٢٧٢. تواعلت: نَجَتْ. الضواحي: من كلّ شيءٍ نواحيه البارزة. مأسل: اسم جبل. مؤلفة: أي تألف الإقامة، وتلزمها.

(٣) الضبّي، المُفَضّل بن محمد بن يعلى (هـ ١٦٨/ ٧٨٤م): المُفَضّليّات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ص٢٣٨ – ٢٣٩. المُـزَلَّـمُ: الوَعِـل اللطيف الخلق المجتمع. الأعصم: الذي في يديه بياض. الباذخات: الجبال الطوال. عماية وخيم: جبلان. الأنوق: الرخم، وهو لا يبيض إلا في أبعد ما يقدر عليه من الأمكنة. طويل المنكبين: يريد جبلًا. الأشم: المشرف. تُنْسِه: تؤخره. الأرياد: جمع ريد، وهو الشمراخ الأعلى من الجبل.

* وردت الكلمة في المصدر السابق هكذا: "قَـوْقَه" بالقاف، وهو خطأ طباعي، والتصحيح من كتاب: ابن ميمون، محمد بن المبارك بن محمد (بعد ٥٨٩هـ/ بعد ١١٩٣م): منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق، محمد نبيل طريفي، ط١، دار صادر، بيروت ١٩٩٩م، ج٤، ص٦٣.

فَغَالَهُ رَيْبُ الحــوادِثِ حــ ـــتَّى زَلَّ عَنْ أَرْيادِهِ فَحُطِمْ

يرثي صَخْرُ الغَيِّ بنُ عبدالله الخُثَميُّ ابْنَه تَلِيدًا؛ على أنَّ ابنَه ليس خالِدًا كالوَعل المُقدَّس الذي يعتصم بالجِبال المُقدَّسة، وبالرغم من ذلك فإنَّ الوَعل يموت[١]

أرَى الأيّامَ لا تُبْقِي كَرِيمــاً ولا العُصْمَ الأوابِدَ والنَّعامَا

ولا العُصْمَ العَواقِلَ فِي صُخُورٍ كُسِينَ عَلَى فَرَاسِنِها خِدَامَا

أمَّا البُرَيْق بن عياض الخُناعِيّ فيرثي أخاه، ويدعو له بالسقيا والمطر الذي يُنزِّل الوعول من الجبال، وهو ما يتناسب هنا مع الدّعاء بنزول الآلهة للرحمة[٢]

سَــقَى الرحمنُ حَزْمَ نُبائِعاتٍ مِنَ الجَــوْزاءِ أنْــوَاءً غِزارَا

بِمُرْتَجِزٍ كــأنَّ على ذُراهُ رِكابَ الشَّأْمِ يَحْمِلْنَ البُهارَا

يَحُطُّ العُصْمَ مِنْ أكْنافِ شِعْرٍ ولَمْ يَتْرُكْ بِذِي سَلْــعٍ حِمارَا

وفي بكائيات الموت تبرز صورة الصيّاد المُتَرَبِّص بسِهامِه التي تخترق جسد الوَعِل، وتقتله. وقد ذكر ابن رشيق أنَّ من عادة القدماء أنْ يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعِزّة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قُلَل الجبال ... .[٣] وارتباط الوُعُول بالملوك ارتباطٌ دِيني مشترك في صناعة الخِصب؛ فقد كانت الأمم القديمة تقدِّس ملوكها؛ لأنها تعتقد فيها القدرة على صناعة المطر، كما اعتقدت في الوَعل، وكانت معظم الطقوس التي تمارسها الأمم القديمة للاستمطار تتركز في قضية صانع المطر؛ إذ يشير فريزر إلى أنَّ امتلاك القدرة على صنع المطر يُعدّ من أهمّ الأمجاد الرئيسة التي يمكن أن تُنسب إلى الرؤساء والأبطال القدامى، وهي أصل نظام الرياسة؛ فيعتقد البانجار في غرب إفريقيا _ على سبيل المثال _ أنّه يمكن للملك أنْ يجلب لهم المطر أو الطقس المعتدل حين يشاء؛ لذا يُغْرِقونه بالهدايا من الماشية والحبوب، بل إنَّ بعض القبائل لا تعترف بملكية الأشخاص إلا الذين يمتلكون القدرة على استنزال المطر في الوقت المناسب، ويطلقون عليهم ملوك المطر.[٤] وقد حملتْ

(١) شرح أشعار الهذليين، ج١، ص٢٨٧. الفراسن: الأكارِع. والخِدام: البَياض.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ج٢، ص٧٤٢. نبائعات: بلدة. مرتجز: يَرْعُد. البهار: متاع البحر. شِعر: جبل. سلع: جبل.

(٣) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي (هـ ٤٥٦/ ١٠٦٣م): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة ٢٠٠٠م، ج٢، ص٨٣٦.

(٤) انظر: الغصن الذهبي، ص٣١٥ وص٣١٧ وص٣٧٦.

أسماءُ بعض ملوكِ العرب وزعمائها فكرة الماء والمطر؛ من ذلك قالوا لرجلٍ من الأزد "ماء السماء"؛ لأنه كان إذا قحط القطر احتبى، فأقام ماله مقام القطر، فسُمِّيَ: ماء السماء.(١) وليست صورة صيد الوَعِل _ الضحيّة المُقدَّسة _ أو قتلِه مجرّد عادةٍ مَثَـلٍ على ألسنةِ الناس، وإنما هي ممارسة دينية قديمة، وإنْ تُـنُوسِيَ أصلُها القديم، تصاحبُها طقوسٌ وشعائرُ، واحتفالاتُ رقصٍ وغناء، ويُعَدُّ لَحْمُ الضحيةِ طعامًا مُقدَّسًا تنتقلُ، من خلال تناوله، إلى الصيادين، الصفاتُ السامية التي تتصف بها الضحية المُقدَّسة، وصيدُ الحيوان المُقدَّس إذا لم يُراعَ فيهِ الطقوس فهو صيدٌ مُدنَّس، يجلبُ لعنةَ الآلهة وغضبَها، ويُنْبِئ بعهدٍ قاحِط، يحتبِسُ فيه المطرُ؛ وتموتُ المراعِي، وتقحلُ الطبيعة؛ لهذا كان الإنسانُ القديم يمارس الطقوس والشعائر الدينية أثناء عملية الحصاد؛ تجنّبًا لسخط الآلهة، وجلبًا لرضاها، وهو ما يبعث الرّضا النفسي عنده.

يستحضِرُ الشاعرُ الجاهليّ قَـتْـلَ الوَعِل في رثائِه الإنساني، ويرصد عملية قتْلِه، وهو إذ يفعل ذلك فإنما يخفِّف من حدّة كارثته الإنسانية؛ بالحديث عن موتِ الوَعِل الخالد في الجبال، فيبكي سَاعِدَةُ بنُ جُؤَيَّـةَ الهُذَلِيّ نفسَه إثرَ قَتْلِ بعضِ قومِه في الحرب، وهو يتفجَّع على نفسِه الصائرةِ إلى الهرم شيئًا فشيئًا، لينقضّ عليها الموتُ. إنَّه واقعٌ مُنَغَّصٌ بالضّعف والانكسار والهزيمة أمام سريان الزمن، وجبروت الواقع، يقول(٢)

يا لَيْتَ شِعْرِي أَلا مَنْجَى مِنَ الهَرَمِ أَمْ هَلْ عَلَى العَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِن نَدَمِ

والشَّيْبُ دَاءٌ نَجِيسٌ لا دَوَاءَ لَـهُ لِلْمَرْءِ كَـانَ صَحِيحًا صائِبَ القُـحَمِ

وأمام هذا الانهيار النفسي يستحضر الشاعرُ الوَعلَ، ثيمةَ الخلودِ المقدَّسة، حيث الجبالُ، موطنُ الآلهة "مُشْمَخِرَّات، مُصَعِّدَة، شُمّ، شَعَـف" وصورةَ القُوّة والصلابة والشموخ "ذُو حِيَد، صَلُود" وعناصر المطر والخِصب "جِيّ، الظَّيَّان، العُـتُـم"، يقول(٣)

---

(١) ابن قتيبة، أبو محمد، عبدالله بن مسلم الدينوري (هـ ٢٧٦/ ٨٨٩م): المعارف، تحقيق، ثروت عكاشة، ط٤، دار المعارف، مصر، ص٤٦٧.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ج٣، ص١١٢٢.

(٣) شرح أشعار الهذليين، ج٣، ص١١٢٤_١١٢٥. تَاللهِ يَبْقَى: يريد: تالله لا يبقى، فحذف لا النافية في جواب القسم. الحِيَد في القَرْن: أي في قَرْنِه حُيود. الأدْفَى: الذي في قَرْنِه دَفَى، وهو الحَدَب، وهو الذي يَنْحَنِي قَرْناه إلى ظَهْرِه. الصَّلُود: الذي يَصِلُدُ بِرِجْلِه، أي يَضْرِب بها عَلى الصَّخْرَة فَتَسْمَعُ لها صَوْتًا. مُشْمَخِرَّات: مُرْتَفِعات. القَانِ والنَّشَم: شَجَرَانِ تُتَّخَذ منهما القِسِيُّ العَرَبِيَّةُ. جِيٌّ: جِماع جِيَّة، وهي مناقِعُ ماءٍ. الظَّيَّان: شَجَرٌ. العُـتُـم: شَجَر الزّيتون البرّيّ (الجَبَلِيّ).

تَاللهِ يَبْقَى عَلَى الأَيَّــامِ ذُو حِيَدٍ أَدْفَــى صَلُودٌ مِنَ الأَوْعَالِ ذُو خَــدِمِ
يَأْوِي إِلَى مُشْمَخِرَّاتٍ مُصَــعَّدَةٍ شُــمٍّ بِهِنَّ قُرُوعُ القَانِ والنَّشَــمِ
مِنْ فَوْقِهِ شَعَــفٌ قَرٌّ وأَسْــفَلُهُ جِيٌّ تَتَطَّــقَ بِالظَّــيَّانِ والعُــتُــمِ

وإذ يستحضر كلَّ ذلك فإنّما يمهّد للحديث عن عملية القتل المُدَنَّسة التي يقوم بها الصيّاد، وهو يترصّدُ الوَعِلَ بسهامه في الوقتِ المُقَدَّس ذاتِه الذي تطلع فيه "الزهرة". يشكّل الصيادُ – في الوقت نفسه _ معادلًا موضوعيًّا لآلهة القحط بأدواتها المُدمِّرة لتُحوّل الطبيعة الخِصبة أرضًا قاحلة؛ بقَتْلِها الوَعل؛ رمز "عشتر" آلهة الخِصب. فالشاعرُ هنا يُسْقِط هذه العملية على حاله مع الموت الذي يترصده هو أيضًا:(١)

مُوَكَّلٌ بِشُدُوفِ الصَّوْمِ يَنْظُرُهَا مِنَ المَغَارِبِ مَخْطُوفُ الحَشَا زَرِمُ
حَتَّى أُتِيحَ لَــهُ رَامٍ بِمُحْدَلَةٍ جَشْءٍ وبِيضٍ نَوَاحِيهِنَّ كَالسَّــحَمِ
فَظَلَّ يَرْقُبُهُ حَتَّى إِذَا دَمَســتْ ذَاتُ العِشَاءِ بِأَسْدَافٍ مِنَ الغَسَــمِ
ثُمَّ يَنُوشُ إِذَا آدَ النَّهَــارُ لَهُ بَعْدَ التَّرَقُّبِ مِنْ نِيــمٍ ومِنْ كَــتَمِ

حتَّى أدركَه الصيّادُ بسهامِه فقتَلَه؛ ليموتَ في أعلى الجبل، حيثُ مرقدُ الآلهة، صانعة المطَرِ والخِصْب:(٢)

دَلَّى يَدَيْهِ لَهُ سَــيْرًا فَأَلْزَمَهُ نَفَّاحَةً غَيْرَ إِنْبَــاءٍ وَلَا شَــرَمِ
فَرَاغَ مِنْهُ بِجَنْبِ الرِّيْدِ ثُمَّ كَبَا عَلَى نَضِيٍّ خِلَالَ الصَّدْرِ مُنْحَطِمِ

إنَّ الوعي الشعري يتبصّر في الفوضى المدمِّرة ليستنبط قانونها ويكشف عن جوهرها وحقيقتها المأساوية الممضّة في ألمها وقسوتها. لقد كشف الوعيُ أنَّ الإنسانَ نفسَه مشاركٌ في هذا الدّمار الذي

(١) شرح أشعار الهذليين، ج٣، ص١١٢٥_١١٢٧. الشُّدُوف: الشُّخُوص. الصَّوْم: شَجَرٌ يُشبه النَّاسَ. زَرِم: أَزْرَمَهُ؛ أي أنْ يقطعَ عليهِ البَوْلَ أو الحاجةَ قبلَ أنْ يُتِمّه. المُحْدَلَة: التي غُمِزَ طائفاها حتّى اطْمأنّا، وانْحِطاطٌ في المَنكِب، وهو أنْ يرتفع أحد المنكبين ويَطْمَئِنّ الآخرُ. الجَشْءُ: القضيب الخفيف. السَّحَم: شَجَرٌ له وَرَقٌ كوَرَق الخِلاف. أسداف: جمع سَدَفٍ وهي الظُّلمة. الغَسَم: اختلاط الظُّلْمَة. السَّرْطَم: الطويل. آدَ النّهار: مَالَ للزّوال. النيم والكَتَم: شَجَران.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ج٣، ص١١٢٧. نَفّاحَة: أي تَنْفَحُ بالدَّم. غيرَ إنباءٍ: لم يَنْبُ سَهْمُه حينَ رَماه. ولا شَرَم: أي لم يُصِب بعضَ جِلْدِه فيَشُــقّــه، ولكنّه نَفَذ حتّى خَرَجَ من الشِّقِّ الآخر. نَضِيّ: في الأصل هو قِدْحٌ بِغَيْر رِيشٍ ولا نَصْل، ثُمّ صارَ كُلُّ نَضِيٍّ سَهْمًا.

يصيب الطبيعي "والمُقدَّس" حتى لو كان منيعًا قويًّا كالوَعل الذي يقيم في أعالي الجبال ويكتسب منها رسوّها وخلودها.(١)

فإذا كانت هذه حال الوَعِل المُقدَّس مع الموت، الوَعِل الذي اعتقدَه الإنسانُ القديم خالِدًا، فكيف هي حال الإنسان؟! فهل يفتتي الموتُ أحدًا؟ هكذا يتساءل الشاعر في النهاية(٢)

هَلِ اقْتَنَى حَدَثَانُ الدَّهْرِ مِنْ أَنَـسٍ كانُوا بِمَعْيَطَ لا وَخْشٍ ولا قَـزَمِ

جاءت دراميّة القتل هذه في سياق رثائي، فالشاعر يرثي ذاته ووجوده الذي بدّده الدهر؛ ولذا فإنه يجعل الوعل اشتقاقًا جماليًّا من ذاتيّته التي تموت الآن وتندثر في اللامعنى. وهذا جوهر الطابع المأساوي الذي يميّز رؤية الوعي لذاته في العالم والذي يتظاهر في الوعل.(٣)

والخلاصة أنَّ الوعِلَ تجلّى عند الإنسان القديم كائنًا مقدّسًا ليس بصفته الحيوانية فحسب بل بما صار إليه من ارتباط وثيق – عنده – بظواهر الخِصب، فأصبحت الرابطة روحية أكثر منها مادية. فرسم الإنسانُ القديم الوَعِل بأشكالٍ مختلفة ومتعددة على الجبال، متّصلًا بالسماء والآلهة. ولقد أطلق العرب على هذا الحيوان الجبليّ الوَعِلَ؛ لِعُلُوّ مكانِه ومكانتِه، ونسبوا بعض أماكنهم إليه، كما أطلقوا عليه "الأعصم"؛ لاعتصامه بالأماكن الشاهقة. وفي جنوب الجزيرة العربية عُرِف الوَعِلُ رمزًا من رموز آلهة القمر؛ لاعتكاف قَـرْنَيْه، وهو ما يشير إلى دلالة الخِصب، كما عَرَّفُـوه رمزًا للإله "المقه"، ورمزًا للإله "عم"، وللإله "سين"، وكان رمزًا مقدّسًا للإله "عثتر" إله المطر والخِصب.

لقد ورث العربُ قبل الإسلام هذه الصورة الجماعية المتحدة لحيوان "الوَعِل"، والمعتقد فيه، ولعلّه قد تُنُوسِيَ بعضُها، واندثرَ بعضُها الآخر، لكنّ الأسطورة تُنُوقِلَت في "اللاوعي الجمعي" عبر الزمن _

(١) هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت ٢٠٠٧م، ص٣٥٤_٣٥٥.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ج٣، ص١١٣١. الوَخْش: الرِّزال. القَزَم: اللِّئام. أوردَ السكّري قصيدة أخرى، فيها البيت الآتي: يا مَيُّ لَنْ يُعْجِزَ الأيّامَ ذُو خَدَمٍ ... بِمُسْمَخِرٍّ بهِ الظَّيّانُ والآسُ. وقد نسبها مرة لـــ أبي ذؤيب الهُذَلي (ج١، ص٢٢٧) ومرة أخرة إلى مالك بن خالدٍ الخُنَاعِيّ (ج١، ص٤٣٩). وانظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر (هـــ ١٠٩٣/ ١٦٨٢م): خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق، عبد السلام هارون، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة ٢٠٠٠م، ج٨، ص١٦٢.

(٣) جماليات الشّعر العربي، ص٣٥٥.

وإن خفتَ الإيمانُ بها، أو قل ضعفَ إلى حدٍّ كبير _ فصدرَ الشعراء الجاهليون عن ذلك المصدر الجمعي بطقوسه الممتدة عبر الزمن؛ مِمَّا يفسِّر لنا صورة الوَعِل التي تكاد تكون متحدة في شِعْر الجاهليين، وهي صورة لا ريبَ أنها تعود إلى أسطورة الوَعِل الموغلة في القدم. فكثيرٌ من العادات والممارسات التي ما زالت تعيش في يومنا الحاضر تعود إلى طقوسٍ قديمة نُسِجَت عنها أساطير اندثرت أو تشظّت ولم يتبقَ منها سوى ثوبٍ بالٍ، وخالٍ من حرارة الإيمان.

صالِحَة يَعْقوب الماليزيَّة والتَّأثيرات الأَجنبيَّة في النَّحو العربيّ

أ.د. يوسف عبدالله الجوارنة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٢/٦م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٢/١٤م.

ملخّص

يَدْرس هذا البحثُ قضيَّةَ تأثُّرِ النَّحوِ العربيِّ بالفكرِ اليونانيِّ في أربعةِ أعمالٍ لغويَّةٍ للباحثةِ الماليزيَّةِ صالحة يعقوب، وهي قضيَّةٌ طالَما حامَ حولَها بعضُ المستشرقين، يَهْدفون منها إلى تَجْريدِ العلومِ الإسلاميّةِ، ومنها العلومُ العربيّةُ، مِنْ كلِّ أصالةٍ وإبداع؛ ذلك أنَّ هذه العلومَ نَشَأَتْ في سياق القُرْآنِ الكريمِ، ما يَدْفعهم إلى الطَّعنِ في قُدُسيّةِ القُرْآن، وإثارةِ الجدلِ في إعْجازِه، والقولِ بإنشائه مِن قِبَلِ مُحمّدٍ –صلّى الله عليه وسلّم– وأنّه مَسْبوقٌ وجاءَ على نَمطٍ سابق.

لذلك، تَغيَّا البحثُ إبرازَ الجانبِ الخَلّاق من عمليّةِ التأثيرِ والتأثُّرِ فيما يَتَّصلُ بظاهرةِ "التَّمَلُّك"، التي تُتيحُ جانبًا أَوْسعَ في خصوصيّةِ اللغاتِ وعلاقاتِها ببعض، وتُخْرِجُ الباحثين والدّارسين مِن إطارِ الادِّعاءِ والاتِّهامِ إلى حيث التَّمَلُّك، ثُمَّ الإبداعُ والإنتاجُ في سياق كلِّ لغةٍ بِما يَتَماشى وثقافةَ أهلِها وحضارتَهم.

الكلمات الدالة: صالحة، النَّحو العربيّ، المنطق، التأثّر، التَّملُّك.

* قسم اللغة العربية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طيبة، المملكة العربية السعودية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Saliḥ a Yaʿ qoub Almaleeziyyah (The Malaysian) and the Foreign Impacts on Arabic Syntax

Prof. Yousuf A. Al-jawarneh

Abstract

This research studies the issue of how the Arabic Syntax was influenced by the Greek thought in four linguistics works by the Malaysian researcher Saliḥ a Yaʿ qoub. This issue has been targeted by some Orientalists. They aimed to tarnish the image of Islamic sciences (including Arabic sciences) of any trace of creativity and originality, only because these sciences were developed in the context of the Holy Qurʾ an. They also aimed to tarnish the image of the Qurʾ anic holiness and to raise skepticism in its unimitatability in order to prove that it was composed by Mohammed-peace be upon him and that it imitated previous works.

That is why this research aimed to focus on the creative side of the process of influencing and being influenced by the "possessing" phenomenon which avails a broader side in the language's specificity and its relations within its different parts, and it aids the researchers and linguists from the framework of pretence and accusation to “possessing”, then creativity and production in the context of each language which matches with the culture and civilization of its native users.

Keywords: Saliḥ a, Arabic Syntax, logic, impact, possessing.

مقدّمة:

يتناول هذ البحث ظاهرة تأثّر النّحو العربيّ بالفكر اليونانيّ في بعض الأعمال العلميَّة اللغويَّة للباحثة الماليزيّة الدُّكتورة صالحة حاج يعقوب، أستاذة اللغة وفلسفة النَّحو العربيّ بالجامعة الإسلاميَّة العالميَّة بماليزية، الجامعةِ التي تَخرّجت فيها بمراحلها الثّلاث العلميَّة.

ومنذ أنْ انتهت من إعداد أطروحتها العلميَّة "نظريَّة العَمَل في النَّحو العربيّ: دراسة تحليليَّة ونقديَّة" في مرحلة الدّكتوراه عام ٢٠٠٥م، ولم يتسنَّ لي الاطّلاع عليها، مع حاجةِ البحث الماسَّةِ إليها فيما يتّصل بنظريَّة النَّظم؛ إذْ جعلت المبحث الأوّل من الفصل الخامس خاصًّا بها، ووَسَمَتْه بـــ "شمول النَّظم عند الجُرْجانيّ"، فضلاً عن أنَّ نظريَّة العامل التي تناولتها، جعلتها دليلاً مباشرًا على عدم تأثُّر النَّحو العربيّ بأيّ نحوٍ أجنبيّ، لأنّها نظريَّة لم توجد في لغات أخرى غير العربيَّة- منذ ذلك الوقت نَشِطت صالِحة باحثةً في اللغة العربيَّة، ونشرت دراساتٍ متنوّعةً في علومها اللغويَّة، وفلسفة النَّحو العربيّ، منها: "نظرات النّحويّين في الإعراب والعوامل"، و"الاحتجاج اللغوي لدى القدماء والمحدثين: دراسة نقديَّة في ضوء المعاصرة"، و"الكوفيّون والبصريّون: المنهج المتبادل في قضايا القياس والسّماع: دراسة قرآنيَّة تحليليَّة"، و"المقام والقرينة الحاليَّة ودورهما في المعنى" الوثيق الصلة ببحث النَّظرات، أو هو خارج من رحمه وصورة عنه، و"المنطق الفقهي وعلاقته بالدّلالة النَّحويَّة"، و"أوهام نظريّة رفض الاحتجاج بالأحاديث النبويَّة بقبول القراءات الشّاذّة والشّعر المجهول في الاحتجاج اللغويّ"، و"موقف النّحاة من الأحاديث النبويَّة في استنباط القواعد النحويَّة"، و"دلالات أسماء الفاعلين في رياض الصّالحين".

أمّا الأبحاث العلميّة التي تَناوَلَتْها صالحة ويناقشها هذا البحث، فهي: "موقف النّحاة من فلسفة النّحو العربيّ"، و"صفاء النّحو العربيّ من التأثيرات الأجنبيّة"، و"موقف المستشرقين من اللغة العربيّة: جولدتسيهر نموذجًا"، و"النُّقوش النبطيَّة وعلاقتها بقواعد النَّحو العربيّ".

وحاولت صالحةُ في هذه الأبحاث أنْ تَكْشف اللثام عن قضيّة تَأثُّرِ اللغة العربيّة بشكل عام، والنّحوِ العربيّ بشكل خاصّ، بالفكر اليوناني نحوًا ومنطقًا وفلسفة، وهي قضيّة طالما حام حولها المستشرقون، يهدفون بها -إلاّ قليلاً منهم- إلى تجريد العلوم الإسلاميّة، ومنها العربيّة، من كلّ أصالة وإبداع وإتقان.

وتأتي أهميَّةُ هذا البحثِ -الذي اتّبعتُ فيه منهجًا يزاوج بين الوصف للظاهرة ومناقشة الآراء وتحليلها في سياقها الخاص بها- في أنّه تغيًا أنْ يُبرز الجانب الخلاّق من عمليّة التأثير والتأثّر فيما يتّصل بظاهرة "التملّك"، التي تتيح جانبًا أوسع في خصوصيّة اللغات وعلاقاتها ببعض، وتُخْرج الباحثين والدّارسين من إطار الادّعاء والاتّهام إلى حيث التَّملّك، ثمّ الإبداع والإنتاج في سياق كل لغةٍ

بما يتماشى وثقافةَ أهلها وحضارتَهم؛ ذلك أنّه إذا كانت العلوم عند العرب قد نشأت في سياق القرآن الكريم والسنّة النبويّة، فإنّ ديدن بعض المستشرقين وحرصَهم على الخوض في قضيّة تأثّر العلوم العربيّة بغيرها من غير كَلَل ولا مَلَل، يرجع في ظنّي -فضلاً عن التّجريد المشار إليه- إلى الطّعن في قدسيّة القرآن، وإثارةِ الجدل في إعجازه، والقول بإنشائه من قبل محمّد -صلّى الله عليه وسلّم-، وذلك يُفْضي إلى القول: إنّه مسبوقٌ، وجاءَ على نَمَط سابق.

وقد اشتمل هذا البحث على ستّ مسائل بين المقدّمة والخاتمة؛ تناولتُ فيها طروحاتِ الباحثةِ في مُدوّناتِها من حيثُ الأصالةُ والتأثير، وهي: انطلاقة أبي الأسود في نشأة النّحو، ونظرة المستشرق جولدتسيهر نموذجًا، وما يدلّ على أصالة النّحو العربيّ، ووقوع التأثّر، ونظريّة النّظم نموذجًا، وظاهرة التّملُّك في سياق الأصالة والتأثّر. وعرضت في الخاتمة لأهمّ النتائج التي توصّلت إليها. وفيما يأتي تفصيل لهذه المسائل.

أولًا: انطلاقة أبي الأسود الدّؤليّ

انطلقت صالِحةُ في إثبات أصالة علوم العربيّة وعدم تأثُّرها -في بداياتها الأولى- بالفكر اليونانيّ والفلسفة اليونانيّة، من فرضيّة بَدْءِ نشأة النّحو العربيّ على يد أبي الأسود الدُّؤلي (ت٦٩هـ/ ٦٨٨م) بأمرٍ من الإمام عَلِيّ (ت٤٠هـ/ ٦٥٧م)، وذلك عندها أصحُّ الأقوال بصرف النّظر عن الأقوال الأخرى في هذه النّشأة[١].

وإذا كان يُقبل القول: إنّ انطلاقة النّحو بدأت بأبي الأسود من غير تعاريف ولا تقاسيم، وكان "أوّلَ من أسّس العربيّة، وفَتَحَ بابها، وأَنْهَجَ سبيلها، وَوَضَع قياسها"[٢] على حدّ ابن سلام الجُمحيّ (ت٢٣١هـ/ ٨٤٥م)، وذلك في ضَبْطه الشّهير "نَقْط الإعراب"، المُجْمع على نسبته إليه، إذْ قال لكاتبه: "إذا رَأَيْتَني قد فتحتُ فمي بالحرف فانقط نُقْطة فوقه على أعلاه، فإنْ ضممتُ فمي فانقط

(١) انظر: يعقوب، صالحة: "صفاء النّحو العربيّ من التأثيرات الأجنبيّة"، **مجلة مجمع اللغة العربيّة الأردنيّ**، س٢٥، ع٨١، ٢٠١١م، ص١٨، و"موقف المستشرقين من اللغة العربيّة: جولدتسيهر نموذجًا"، **المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة**، الكويت، مج٣٣، ع١٢٩، ٢٠١٥م، ص٢٠، و"النُّقوش النبطيّة وعلاقتها بقواعد النّحو العربيّ: دراسة وصفيّة"، **مجلّة الدّراسات اللغويّة والأدبيّة**، الجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزية، س٦، ع١، ٢٠١٥م، ص٧٥، ٧٦، وانظر في الأقوال الأخرى: الجوارنة، يوسف: **سعيد الأفغاني وجهوده في علم العربيّة**، ط١، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنشر، إربد الأردن، ٢٠٠٨م، ص٨٧ وما بعدها.

(٢) الجمحي، محمد بن سلام (٢٣١هـ/ ٨٤٥م): **طبقات فحول الشّعراء**، قرأه وشرحه محمود محمّد شاكر، دار المدني بجدّة، (د.ت)، ١/ ١٢.

نُقْطة بين يدي الحرف، وإنْ كسرتُ فاجعل النقطة تحت الحرف، فإن أتبعتُ شيئًا من ذلك غُنَّةً (تنوينًا) فاجعل مكان النُّقْطة نقطتين"[١]- فإذا كان ذلك، فإنَّ القول بنسبة الأوَّليّة على ما ترى صالحة؛ أي: أوَّليَّة وَضْع النَّحو للإمام عليّ- لا يستقيم بحال؛ لخصوصيَّة المرحلة التي مرَّ بها رضي الله عنه، وهي مرحلة حَرِجة تنأى به أنْ ينشغل بتأسيس العلوم فضلاً عن تَفْريعها.

وقد جعل الأستاذ أحمد أمين نسبة وضع النَّحو إليه من بابة التشيّع[٢]، وهي بابةٌ متراحبة سعى فيها الشّيعة وأعيانُهم أنْ يجعلوا كلَّ ذي بالٍ منسوبًا إلى الإمام عليّ وأتباعه؛ فقد نُقِلَ عن أحد أعيان الشّيعة قوله: "إنَّ أوَّل من وَضَع النَّحو أبو الأسود أستاذ الحسن والحسين، فقيل: أخذ النَّحو عن عليّ عليه السّلام"[٣]، بيد أنَّ أبا الفرج الأصفهانيّ (ت٣٥٦هـ/ ٩٦٦م) المتشيّع قد أنكرها، ونَصَّ على أنَّ أبا الأسود هو الأصلُ في بناء النَّحو وعَقْدِ أصوله[٤]، ومثله جعل المستشرق اليهوديّ المجريّ اجْنَتْس جولدتسيهر (I. Goldziher) في دراسةٍ نقديَّةٍ -له- لأعمال أبي الأسود، جعل أبا الأسود مؤسّسًا للنحو، ونفى ذلك عن الإمام عليّ، الذي ما انفكّ جولدتسيهر نفسه يُقرّ بوجود علاقة أو تبادل حَصَل بينه وبين يوحنّا الدّمشقيّ (ت١٣١هـ/ ٧٤٨م)[٥]، المولود بعد وفاة الإمام بخمس عشرة سنة تقريبًا، وذي النَّزعة الأرسطيَّة التي يؤمن بها جولدتسيهر نفسه.

وإنَّ صنيع أبي الأسود في ضَبْط القرآن، يكاد يكون "أعظم خدمة قُدّمت للعربيَّة حتى الآن"[٦]، بل إنّه الانطلاقة الحقيقيّة لكلّ نشاط لغويّ، وهي سبيلٌ تُشَكّل -في يقيني- ارتكازًا؛ ارتكز عليها كلُّ مَنْ خَلَفَه من تلاميذه؛ فقيل في عبد الرَّحمن بن هرمز (ت١١٧هـ/ ٧٢٥م): إنَّه أوَّل من وَضَع علم العربيَّة... بالمدينة، أي: أوَّل من أظهره وتكلَّم به في المدينة[٧]- وتلاميذِ تلاميذِه؛ فقيل في عبدالله بن

(١) السيرافيّ، أبو سعيد الحسن بن عبدالله (٣٦٨هـ/ ٩٧٨م): **أخبار النّحويين البصريين**، تحقيق محمّد إبراهيم البنّا، ط١، دار الاعتصام بالقاهرة، ١٩٨٥م، ص٣٥.

(٢) انظر: أمين، أحمد (١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م): **ضحى الإسلام**، ط١٠، دار الكتاب العربيّ، بيروت، (د.ت)، ٢/ ٢٨٥.

(٣) الصدر، السيّد حسن (١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥م): **تأسيس الشّيعة لعلوم الإسلام**، دار الكتب العراقيّة، الكاظميّة، ١٩٥١م، ص٤٨.

(٤) انظر: الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦هـ/ ٩٦٦م): **الأغاني**، تحقيق إحسان عباس وزميليه، ط٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٨م، ١٢/ ٢١٥.

(٥) انظر: "جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٢، ١٤.

(٦) الأفغاني، سعيد (١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م): **من تاريخ النّحو**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م، ص٢٨.

(٧) انظر: القفطيّ، أبو الحسن علي بن يوسف (٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م): **إنباه الرُّواة على أنباه النُّحاة**، تحقيق محمّد أبو الفضل، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ٢/ ١٧٢.

أبي إسحاق الحضرميّ (ت١١٧هـ/ ٧٢٥م): إنّه أوّل مَن بَعَج النّحو، ومَدَّ القياس، وشَرَحَ العلل[١]؛ أي: وسّع النّحو وبيّن علله، ووسّع أصول قياس العربيّة وأحكامها.

لذلك خَلَطت صالحةُ أوراقها وهي تتحدّث عن القياس عند الحضرميّ، فقالت عنه: "يبدو أنّه الواضع الأوّل لعلم النّحو"[٢]، أو أنّها لم تخرج عن عبارة ابن سلام كغيرها من الباحثين، وثمّة فرق بين العبارتين. ثمّ رأت في سياق حديثها عن تلامذة الدُّؤليّ، أنّ عمليّة وضع القواعد النحويّة انتشرت بأيدي أوائل القرّاء من تلاميذه[٣]، وهم: نصر بن عاصم (ت٨٩هـ/ ٧٠٧م)، وابن هرمز، وابن يعمر (ت١٢٩هـ/ ٧٤٦م)، وعنبسة، وميمون، وهذا ليس بدقيق، لأنّ تلامذته نقلوا عن أبي الأسود نقطَ الإعراب -ثمّ من بعدُ نقطَ الإعجام- إلى مَن يلونهم. وفِعْلُهم هذا لا يقلّ أهميّة عن فِعْل شيخهم، وذلك جَعَل بعضَ القدماء "يظنّ أنّهم وضعوا قواعد الإعراب أو أطرافًا منها، وهم إنّما رسموا في دقّة نَقْطَ الإعراب لا قواعده، كما رسموا نَقْط الحروف المعجمة"[٤].

وعليه، فإذا كانت الانطلاقة إنّما بدأها أبو الأسود، وقد أشارت صالحة إلى شيء من هذا بقولها: "إنّ نظام النحو في زمن أبي الأسود لم يتمّ فيه مناقشة العامل نفسه، فهو لم يكن مألوفًا على الرغم من وجوده في كلام العرب"[٥]- إذا كان ذلك كذلك، فإنّ ابن أبي إسحاق يبدأ به التّأريخ العلميّ للنّحو، ثمّ بمن جاء بعده من النّحويين، ومنهم عيسى بن عمر (ت١٤٩هـ/ ٧٦٦م)، وأبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ/ ٧٧١م) وغيرهما، لأنّ هؤلاء يشكّلون طبقة "قامت الدّلائل على أنّ رجالها كانوا يتناولون بالدّرس مسائلَ نحويّة، وإنْ كان نَحْوُهم لا يَنْتظمُ أبوابَ النّحو ومسائلَه"[٦]، حتى استقرّ وانتظم وتَطَوّر بعد الخليل (ت١٧٥هـ/ ٧٩١م) في كتاب سيبويه (ت١٨٠هـ/ ٧٩٦م).

---

(١) انظر: طبقات فحول الشّعراء، ١/ ١٤، والزّبيديّ، أبو بكر محمد بن الحسن (٣٧٩هـ/ ٩٨٩م): **طبقات النّحويين واللغويين**، تحقيق محمّد أبو الفضل، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤م، ص٣١.

(٢) "صفاء النّحو العربيّ"، ص٢٥.

(٣) "صفاء النّحو العربيّ"، ص١٨، و"جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٨، و"النُّقوش النبطيّة"، ص٨٦.

(٤) ضيف، محمد شوقي (١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م): **المدارس النحويّة**، ط٧، دار المعارف بمصر، (د.ت)، ص١٧.

(٥) "النُّقوش النبطيّة"، ص٧٧.

(٦) المخزومي، مهدي (١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م): **الفراهيديّ عبقري من البصرة**، ط٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العامة، ١٩٨٩م، ص٧٥، وانظر: المهيريّ، عبد القادر (١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م): **نظرات في التراث اللغوي العربي**، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م، ص٩٠.

ونَحْوُ هذه الطَّبقةِ والطَّبقةِ التي تليها، إلى سيبويه وتلامذته، نَحْوٌ عربيّ خالص؛ لا تَشوبُه شائبة من شوائب التأثُّر، وهو هدفٌ سعَت إلى تحقيقه صالِحةُ، اعتقادًا منها أنَّ النَّحو ارتبط في نشأته بالقرآن الكريم، وأنَّ هذه النَّشأة قام بها أوائل القُرّاء لا غيرهم.

ثانيًا: جولدتسيهر نموذجًا

تُعيد صالِحةُ اهتمامَ المستشرقين إطلاقَ دعوى تأثير الفكر اليونانيّ في النّحو العربيّ إلى عاملين اثنين(١): أوّلهما اعتمادُهم على نظريَّة العقل لا النَّقل، وثانيهما: تَشْكيكُهم في ظهور كتاب سيبويه بصورة مفاجئة على حَدِّهم، وذلك يعني أنَّ النَّحو العربيَّ وُلد ناضجًا، وأنَّه لا يكون كذلك إلاّ إذا نُقِل من نَحْو لغة أخرى، على حدِّ الدكتور أحمد مختار عمر(٢).

ويبدو أنَّ هذين العاملين دندن ويدندن حولهما المستشرقون؛ ذلك أنَّهم يعيدون كلَّ ما يَصْدر عن العرب من علوم إلى مصادرَ أخرى سابقةٍ عليهم، اعتقادًا منهم أنَّ الحضارة الإسلاميَّة ليس بمقدورها أنْ تُبدع على غير نَسَقٍ سابق، يُحاكيه علماؤها ويَصوغون علومهم على طرازه.

ولعلّ المستشرق الفرنسيّ إرنست رينان (E. Renan) واحد من ثلّة منهم، كان يدور في فلك تجريد العرب والمسلمين من الإبداع والاستقلال الفكري في صياغة العلوم فضلاً عن تأسيسها، لأنَّهم يَحْملون ملامح القصور التي اتَّسمت بها العقليَّة الساميَّة(٣).

غير أنَّ صالِحةَ وهي تَعْرض لموقف المستشرق جولدتسيهر من اللغة العربيَّة، نَقَلت عنه في كتابه (History of Grammar among the Arabs)، أنَّ رينانَ افترض أنَّ القرآنَ نقطةٌ محوريَّة، وأساسٌ لكلِّ دراسة مهتمَّة بقواعد اللغة العربيَّة الفصيحة والنَّحو، وأنَّه أَلْهَمَ أعمالَ أوائل النّحاة العرب؛ وذلك يعني استقلال النّحو عن ارتباطه بأيّ عامل أجنبيّ مؤثر؛ قال: "فيما يتعلّق بالعلوم الأخرى، فإنَّ العرب أنفسهم يعترفون بما يدينون للإغريق به، فهم مقتنعون بأنَّ قواعد اللغة امتيازٌ حفظه الربُّ لهم، ومن العلامات الموكّدة على التفوُّق على بقيَّة الأمم كما يعتقدون"(٤).

---

(١) "صفاء النَّحو العربيّ"، ص٢٠.

(٢) انظر: عمر، أحمد مختار (١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م): **البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضيّة التأثير والتأثر**، ط٦، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨م، ص٣٥٤.

(٣) انظر: عمايرة، إسماعيل (١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م): **المستشرقون ونظرياتهم في نشأة الدراسات اللغويّة**، ط٢، عمّان: دار حنين، ١٩٩٢م، ص٣٨، والبحث اللغوي عند العرب، ص٣٥٤، والنّشار، علي سامي (١٤٠١هـ/ ١٩٨٠م): **نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام**، ط٩، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠م، ١/ ٤٩، ٥٠.

(٤) "جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٣.

أثار كلام ريِنان هذا حفيظة جولدتسيهر الذي يرى أنّ النّحو العربيّ لم يتأثّر بالنّحو الإغريقي فقط، بل تأثّر بطريقة التفكير الإغريقيّ عن طريق السُّريانيّة؛ اللغة المحكيّة في المناطق المحصورة بين بلاد العرب وأوروبّة، ويرى أنّ عبقريّةَ قواعدِ اللغة العربيّة الخارقة التي تَستخدم نَظَريات، هي مبنيّةٌ على المنطق الأرسطي، وأنّ اليونانيّة أثّرت في العربيّة بشكل فَعّال، وأنّ الاختلافات في التّقسيم الثلاثي لم تنشأ في الحجاز، إشارة منه إلى نشوئها في العراق، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين جعل مدرسة البصرة تمثّل القياس، وأنّ مدرسة الكوفة تقاصرت عنها في هذا الأصل وتمثّل الحالاتِ الفرديّة في النّحو(١).

والذي فات صالِحةَ، هو أنّ ريِنان من أوائل من قال بتأثُّر النّحو العربيّ بالنّحو اليونانيّ عن طريق السُّريان؛ إذْ تناول في كتابه "تاريخ اللغات السّاميّة" علاقة النّحو العربيّ بمنطق أرسطو(٢)، وما قام به جولدتسيهر هو أنّه استرجع كلام ريِنان؛ فما العلوم التي يَدين بها العرب للإغريق غير علوم العربيّة القائمة على فهم القرآن ومن وحي القرآن؟ ثم كيف تكون امتيازًا حفظها الربُّ لهم، ومن العلامات المؤكّدة على تفوّقهم على بقيّة الأمم، وهم يَدينون بها للإغريق؟

والدّليل على زَيْف ما يقوله ريِنان هو أنّه يَصف فِعْل العرب في نَقْله بقوله: "فهم مُقْتنعون"، و"كما يَعْتقدون"؛ بمعنى: أنّ ما تَقْتنعون به وتَعْتقدونه، إنّما هو باطل لا يَرْقى إلى منجزاتِ يونان.

ويبدو أنّ اهتمام صالِحةَ بجولدتسيهر وسعيَها إلى دَحْض مزاعمه القائمة على الخلط والتّشويه والبُعد عن الموضوعيّة والحياديّة صَرَفَها عن ريِنان، وظنّت أنّه يغاير في آرائه جولدتسيهر فأثاره وانتقده، وهما –في الحقيقة– إنّما يَصْدران مِن مِشْكاة واحدة، وما ذهبت إليه في قولها: "لم يكن ريِنان اللغويّ الوحيد الذي أيّد أصالة النّحو العربيّ ومبادئه"(٣)، يحتاج إلى مزيد بحث.

وكان جولدتسيهر يرمي في مزاعمه التي بثّها في كتبه، إلى عَزْل العرب والمسلمين في قدرتهم على إنتاج علوم، وأن يكون لهم نهضة نحويّة –إنْ صح التعبير– من غير مثال سابق، اعتقادًا منه أنّ العالم العربيّ لم يكن قادرًا على إبداعٍ فكريّ فعليّ.

وأشارت صالِحةُ في رَدّها آراءَ جولدتسيهر إلى أنّ العربَ في بدايات تأسيس النّحو كانوا معزولين بشكل تام عن مراكز الحضارة الرئيسيّة –مع ما يصاحب هذا الاستنتاج من حَذَر– وأنّ زَعْمَه الانتقالَ

(١) انظر المصدر نفسه، ص١٢، ١٣، ١٥، ١٧، ٢٢، ٣١.

(٢) انظر: المستشرقون ونظرياتهم في نشأة الدراسات اللغويّة، ص٣٨، والعقيقي، نجيب (١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م): **المستشرقون**، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م، ١/ ٢٠٢م.

(٣) انظر: "جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٥.

الصّامت لقواعد لغة أجنبيّة، واندماجَها في قواعد اللغة العربيَّة زَعْمٌ مَغْلوط، ولو كان حَصَل شيءٌ من هذا القبيل لَذَكَره علماء النَّحو المسلمون، وإنَّ عدم ذِكْرهم إيّاه –وهم أمَّة تَقوم على الإسناد– فذلك يعني أنَّه غير موجود حقيقة على حدّ قولها(١).

ومع أنّها حاولت الردّ على جولدتسيهر في سياق حديثه عن المدرستين البصرة والكوفة، وأشارت إلى أنّ البصرة تميل إلى الفلسفة في صياغتها لنظام القواعد، وأنّ الكوفة بَنَت قواعدها على آيات من الذّكر الحكيم مع حفظ النّصوص القديمة، وأطالت في الإجابة عن سؤالها: إلى أيِّ مدىً ذهبت البصرة في قبولها القياس؟(٢)، واستعانت بغير واحد من الباحثين الذين درسوا البصرة والكوفة، أو تناولوهما في دراساتهم، لإبطال مزاعم جولدتسيهر– فيبدو أنَّه غاب عنها هدفه في التقليل من شأن الكوفة في دراسة النَّحو، وذلك له دلالة مقصودة عنده، وهو أنَّ تأثُّر العربيَّة بغيرها من اللغات إنّما كان عن طريق البصرة لا الكوفة.

وإنَّ الحديث عن المدرستين ومنهجهما في دراسة النّحو ذو شجون، وإنَّ البصرة أسبق من الكوفة، والكوفيّون راحوا يسابقون الزّمن لِلّحاق بالبصريين، دَفَعهم قربُهم من مراكز الدَّولة في بغداد إلى تحقيق هدفهم؛ فإذا كانوا أكثر قياسًا من حيث الكمّ، لأنّهم يقيسون على القليل والكثير والنّادر والشّاذ، فإنَّ البصريين هم أقيسُ من حيث الكيف، لأنّهم يقيسون على الأعمّ الأغلب(٣). وعليه، فإنّه يمكن القول: لو أنّ الكوفيين "احترزوا في النَّقل عن الأعْراب، ولم يَخْلطوا الفصيح بالهجين حين توسَّعوا في السَّماع، لخدموا النَّحو خدمة جليلة كسروا بها ما كان ضيَّقه البصريّون وحجَّروه"(٤).

وأشارت صالحة إلى أنَّ ابتكار الحركاتِ القصيرة عربيّ خالصٌ، مستدلَّة بطريقة أبي الأسود الدّؤليّ مع كاتبه، ردًّا منها على زَعْم جولدتسيهر بأنّها مأخوذة عن الحركات في اللغة السّريانيَّة، في إشارة منه إلى أنَّ العربَ لم يُطوّروا المبادئ الأساسيّة للقواعد من وَحْي إبداعهم(٥). لكنّ صالحة افترضت في موضع آخر أنَّ أجزاء النَّحو المتمثّلةَ بالحركات؛ الكسرةِ والضَّمّةِ والفتحة، يمكن أنْ تكون

(١) انظر: المصدر نفسه، ص١٥، ١٩.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٩، ٢٢.

(٣) انظر: من تاريخ النّحو، ص٧٣.

(٤) سعيد الأفغاني وجهوده في علم العربيّة، ص١٠٣.

(٥) انظر: "جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٣، ١٤، ١٧.

أُخِذت من لغات قديمة، منها السّريانيّة والعبريّة والفارسيّة والسّنسكريتيّة، لتقرّر أنّ النظام الجزئيّ لقواعد اللغة العربيّة صادر عن العرب أنفسهم(١).

وكان يكفي صالِحة أن تشير إلى السّريانيّة حسب من دون اللغات الأخرى، لأنّها الوحيدة التي يشار إليها من بينها، وإنّ ما ذهب إليه جولدتسيهر من تأثّر أبي الأسود في نَقْطه بالسّريان، قد أعاده المستشرق الإيطاليّ أغناطيوس جويدي (A. Guidi)، فرأى أنّ انطلاقة أبي الأسود في النّقط تُشْبه نقط السّريان حفاظًا على كتابهم المقدّس(٢)، وانتصر لهذا الرأي الدكتور حسن عون، وأخذ به ودَلّل عليه(٣).

ثالثًا: ما يدلّ على أصالة النّحو

عرضت صالِحة في دراساتها المتعلّقة بعلاقة العربيّة بغيرها من اللغات مجموعةً من الأمور، رأت أنّها تصبّ في أصالة النّحو، بل وتدلّ عليها، ومن هذه الأدلّة:

١. التّرجمة:

شكّلت عمليّة نقل العلوم والمعارف (الترجمة) مَعْلمًا بارزًا من معالم التواصل بين الحضارة العربيّة الإسلاميّة وغيرها من الحضارات الأخرى، وكانت علامة من علامات إبداع العرب والمسلمين في امتلاكِ هذه المعارف وصَهْرِها في سياق حضارتهم الناهضة.

وعدَّ بعض المستشرقين هذه العمليّة في الدّراسات اللغويّة العربيّة صورة من صور تأثُّر هذه الدّراسات في نشأتها بالفكر اليوناني بشكل عام، وقد رأت صالِحةُ أنّ دعوى تأثّر النّحو العربيّ بالفكر اليونانيّ عن طريق ترجمة الكتب اليونانيّة إلى العربيّة، دعوى يَحفُّها الشّك والرّيب، وذلك لأنّ عصر التّرجمة تأخّر قليلاً بعد وضع النّحو العربيّ، بل عَدّت الترجمة –بناءً على ذلك– مؤشّرًا من مؤشّرات أصالة النّحو(٤)، دونما إيضاح مفصّل منها لحيثيّات عمليّة التّرجمة والشّبهات التي تُثار حولها في سياق الحديث عن نشأة النّحو العربيّ والدراسات اللغويّة.

ويبدو أنّ دعوى التأثّر عن طريق الترجمة مَرَدُّها إلى أنّ ابن المقفّع (ت١٤٢هـ/ ٧٥٩م) هو مَن قام بترجمة منطق أرسطو، وقد بيّن المستعرب اليهوديّ بول كراوس (P. Kraus)، أنّ محمّد بن عبدالله

(١) انظر: "النُّقوش النبطيّة"، ص٧٧.

(٢) انظر: زغلول، الشّحات: **السّريان والحضارة الإسلاميّة**، الهيأة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٧٥م، ص١٢٤.

(٣) انظر: عون، حسن، **اللغة والنّحو**، ط١، مطبعة رويال، الإسكندريّة، ١٩٥٢م، ص٢٤٨.

(٤) انظر: "صفاء النّحو العربيّ"، ص١٩، ٢٠، و"جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٥، و"النُّقوش النبطيّة"، ص٨٥.

بن المقفَّع هو صاحب التَّرجمة[١]، ما دعا المستشرق الألمانيّ إنّو لتمان (E. Littmann) إلى قوله عن العرب: "ابتدعوا علم النّحو في الابتداء، وأنّه لا يوجد في كتاب سيبويه إلا ما اخترعه هو والذين تَقَدَموه"، وقال في السّياق ذاته: "إنّه –أي: علم النَّحو– نَبَت عند العرب كما تَنْبت الشّجرة في أرْضها"[٢]، وقال المستشرق الفرنسي جيرار تروبو(G. Troupeau): "أعتقد أنَّ علم النَّحو أعربُ العلوم الإسلاميَّة، وأبعدُها عن التأثير الأجنبيّ في طوره الأوّل"[٣]. لذلك، كثرت مزاعم المستشرقين في أنَّ التأثُّر كان من طريق غير مباشرة، طريق السُّريان.

ويبدو أنَّ أبا سعيد السّيرافي (ت٣٦٨هـ/ ٩٧٩م) في مناظرته متَّى بن يونس (ت٣٢٨هـ/ ٩٣٩م) الذي ادَّعى معرفة علوم اليونان من طريق التَّرجمة، التي رآها "حفظت الأغراض، وأدَّت المعاني، وأخلصت الحقائق"، كان يعي تمامًا قُصور التَّرجمة في نَقْل العلوم بصورتها المُثلى إلى لغة أخرى، مهما أوتي حُذاقها المتقنون من مهارة واقتدار، قال: "وإذا سلَّمنا أنَّ التّرجمة صَدَقتْ وما كَذَبت، وقَوَّمت وما حَرَّفت، ووزّنت وما جَزَّفت، وأنَّها ما الْتاثَتْ ولا حافَتْ، ولا نَقَصت ولا زادت، ولا قَدَّمت ولا أخَّرت، ولا أخَلَّت بمعنى الخاصّ والعام، ولا بأخصّ الخاصّ ولا بأعمّ العام؛ وإنْ كان هذا لا يكون، وليس في طبائع اللغات، ولا مقادير المعاني"[٤].

وإنَّ المدقّق في كلام السّيرافي يلحظ أنّه كان على بصيرة بالحالة الفكريّة السّائدة في عصره، بل بحالة المترجمين أنفسهم، فهل كان النَّقَلَة المترجمون على معرفة –ولو جزئيَّة– بالعلوم التي ينقلونها إلى العربيّة؟ وهل كانوا على وعْي –ولو يسير– بالعربيَّة وأساليبها، حتَّى يكون المنقول صورةً تُماثل النصَّ الأصليّ؟ والذي دفع إلى هذه التساؤلات أنَّ مترجماتِ أرسطو قَلِقَ من عبارتِها أبو الوليد محمّد بنُ رُشد (ت٥٩٥هـ/ ١١٩٨م) نفسُه، ووجد فيها غموضًا، وطُلبَ منه أنْ يَفُكّ قَلَقَها ويُزيل غموضَها، وهو مَنْ هو في المنطق والفلسفة؟!

(١) انظر: الفراهيديّ عبقري من البصرة، ص٨٨، وعبدالرّحمن بدوي (١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م)، **موسوعة المستشرقين**، ط٣، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٣م، ص٤٦٤.

(٢) نقلاً عن: ضحى الإسلام، ٢/ ٢٩٢، ٢٩٣، وانظر: موسوعة المستشرقين، ص٥١٢.

(٣) تروبو، جيرار: "نشأة النّحو العربيّ في ضوء كتاب سيبويه"، **مجلّة مجمع اللغة العربيّة الأردني**، ع١، ١٩٧٨م، ص١٣٨.

(٤) انظر: التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد (٤١٤هـ/ ١٠٢٣م)، **المقابسات**، تحقيق حسن السّندوبي، ط٢، دار سعاد الصّباح، الكويت، ١٩٩٢م، ص٧٢.

وقد تصدّى الدكتور طه عبد الرّحمن لهذه المسألة المنهجيّة في حركيّة التّرجمة إلى العربيّة في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وهو يَدْرسُ لغةَ ابنِ رُشد من خلال عَرْضه للمقولات الأرسطيّة، ورأى أنّ هناك أربعة عوامل لها أثر في تقويم أعمال التّرجمة العربيّة، هي:

- "التّرجمة الحرفيّة" وما يصاحبها من جناية المعنى وَوَأْدِه.
- و"النّقصُ في امتلاك ناصية العربيّة".
- و"الضّعف في التّكوين الفلسفي".
- و"قوّة المُعتقد غير الإسلامي".

ويَقْصد بالأخير منها أنّ النّقَلَة كانوا نصارى، ليس لهم احتكاك مباشر بالنّص القرآنيّ، لأنّ هذا الاحتكاك "هو الذي سيعمل على تكوينِ (اللغات الاصطلاحيّة) العربيّة، أو (اللغيّات) التقنيّة العربيّة، وتسديدِ أساليبها وَفْق المقتضيات البيانيّة للتعبير العربيّ السليم"(١).

وبناءً على ما تقدّم، من أنّ التّرجمةَ لا يمكنُ بحالٍ أنْ تكونَ دليلًا على التأثّر والتّأثير، بل هي دليلٌ على أصالةِ النّحو خالصًا من شوائبهما، فإنّ صالحة أخفقتْ في الإجابة عن أسئلةِ "التّرجمة" وهي تأخذ منه دليلًا على أصالة النّحو العربيّ في نشأته. و"التّرجمة" ما زال المنظّرون في الدّرس اللسانيّ العربيّ الحديث يَعدّونها من إشكاليّات إعاقته، ذلك أنّ اللسانيّات –عِلْمًا– نَشَأ في الغرب وتطوّر بسرعة متناهية، ما يُحْوج علماءَ العربيّةِ إلى مُتابعته ونَقْله.

٢. القياس النّحويّ

إذا كان المُحْدثون جعلوا عوامل عدّة تصل النّحو العربيّ بمنطق أرسطو، منها: القياس، والتعليل، واستخدام المقولات، والتقسيم الثلاثي، وغيرها، فإنّ صالحةَ نظرت إلى القياس على أنّه من الأدلّة القويّة على عدم تأثُّر النّحو العربيّ بمؤثّرات أجنبيّة(٢).

ويَكاد يُجْمع الباحثون على أنّ ابن أبي إسحاق الحضرميّ هو أوّل من بدأ القياس النّحويّ، ويُمثّل مرحلة القياس الاستقرائيّ، فكان لذلك "أوّل من بَعَجَ النّحو، ومدّ القياس والعلل"، وقام منهجُه فيها على "تَحْديد الظواهر اللغويّة المطّردة، وجَعْلِها مقاييس لا تَصحّ مخالفتُها ولا الخروجُ عليها، ووقف

(١) عبد الرّحمن، طه: **اللسان والميزان أو التّكوثر العقلي**، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ٢٠٠٦م، ص٣٢٨.

(٢) انظر: "صفاء النّحو العربيّ"، ص٢٥–٢٧، و "جولدتسيهر نموذجًا"، ص١٥، ١٨.

بالمرصاد لكلّ من ينحرف عنها"[١]، وضربت صالحةُ أمثلة من قياس الحضرميّ الذي غَدَت طريقته فيه مهادًا لكلّ من جاء بعده من النّحويين، منهم تلميذه عيسى بن عمر، وأبو عمرو، حتى آل الأمر بين يَدَي الخليل وتلميذه سيبويه، فأظهرا القياس، ووضعا رسومه ومناهجه[٢]، بل إنّ الخليل وَصَفه ابن جنّي (ت٣٩٢هـ/ ١٠٠١م) بأنّه "كاشف قناع القياس في علمه"[٣]، بل هو "المؤثّل الحقيقيّ له وموطّد أركانه"[٤].

هذه الأمثلة التي ساقتها أكّدت فيها أنّ القياس بدأ في نشأة النّحو مُستعارًا من القياس الفقهيّ لا القياس الأرسطي (التمثيليّ)، وكان المستشرقُ ميكائيل كارتر (M. Carter) قد أثبت هذه الحقيقة، وهي أنّ المنحى الفقهيّ القياسيّ كان طاغيًا على قواعد سيبويه، واستبعد النظر إليها من زاوية منطقيّة يونانيّة[٥]، وأيّده فيما ذهب إليه جيرار تروبو في مقالته[٦]، والمستشرق الألماني فولفديتريش فيشر (W. Fischer) في مقالته[٧] أيضًا، فخالف بها المستشرق الهولنديّ كيس فيرستيغ (K. Versteegh)، الذي أكّد تأثّر النّحاة العرب في القياس النّحويّ بالمنطق الأرسطيّ[٨].

وسار على نهج فيرستيغ غير واحد من الباحثين العرب، أُشيرُ إلى طليعتهم الدكتور إبراهيم مدكور؛ ففي مقالته "منطق أرسطو والنّحو العربيّ"، رأى أنّ القياس النّحويّ موضوعٌ على نحو ما وُضع القياس المنطقيّ من الناحية المنهجيّة، وأنّ النّحاة الأُول فَزِعوا إليه بحكم سَجِيّتهم وفطرتهم، وأنّه لم يَجئْ عبثًا، بل كان وليدَ تأثّرٍ بمنطق أرسطو[٩].

---

(١) نحلة، محمود أحمد: **أصول النّحو العربي**، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، ٢٠٠٤م، ص١٠٣.

(٢) انظر: الأفغاني، سعيد: **في أصول النّحو**، ط٤، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٧م، ص٨٤، ٨٥.

(٣) ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (٣٩٢هـ/ ١٠٠١م): **الخصائص**، ٣ج، تحقيق محمّد علي النّجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ١/ ٣٦١.

(٤) إلياس، منى: **القياس في النّحو**، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥م، ص٢٢.

(٥) انظر: جهاميّ، جيرار: **الإشكاليّة اللغويّة في الفلسفة العربيّة**، ط١، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٢٦.

(٦) "نشأة النّحو العربيّ في ضوء كتاب سيبويه"، ص١٢٥.

(٧) فيشر فولفديتريش (١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م): **"نظرات في نشأة النّحو العربيّ"**، نشرها وعلّق عليها يوسف الجوارنة، **مجلة العلوم العربيّة** بجامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة بالرّياض، ع٤١، ١٤٣٧هـ، ص٤٢.

(٨) انظر: فرستيغ، كيس: **عناصر يونانيّة في الفكر اللغوي العربي**، ترجمة محمود كناكري، ط٢، عالم الكتب الحديث، الحديث، إربد-الأردن، ٢٠٠٣م، ص١٧٦، ١٧٧.

(٩) انظر: مدكور، إبراهيم بيومي (١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م): "منطق أرسطو والنّحو العربيّ"، **مجلة مجمع اللغة العربية** بالقاهرة، ج٧، ١٩٥٣م، ص٣٤٢، ٣٤٣، ونظرات في التراث اللغوي العربي للمهيري، ص٨٨.

وما ذهب إليه غير صحيح؛ لأنّ النّحاة المتقدّمين كانوا لا يَنْفكّون عن منطق الفقه الإسلامي، وطبّقوه على علوم العربيّة، ويكفي أنْ يشير غير واحد من المستشرقين إلى هذه الحقيقة التي باتت من أبجديّات البحث في سياق الحديث عن نشأة النّحو العربيّ على وجه الخصوص.

٣. ربط المنهج النّحويّ العربيّ بالمنهج التّحويليّ

تحاول صالِحةُ –اعتمادًا منها على دراسة الدّكتور عبده الراجحيّ "النّحو العربيّ والدّرس الحديث"، التي لم تَخرج إلاّ من عباءته– رَبْطَ القياس النّحويّ بالبنيتينِ العميقة والسّطحيّة عند تشومسكي، حين تحدّث عن عمليّة التّفكير في وجهيها الداخليّ (العميق) والخارجيّ (السّطحيّ)[١]، لأنّ نظريّته تناسب عمليّة إخراج القواعد في العربيّة، ولأنّ النّحو العربيّ –في أحد جانبيه– والنّحو التّحويليّ يَصْدران عن أساس عقليّ، وهذا فرق جوهريّ بين هذين النّحوينِ والنّحو الوصفيّ، ذلك أنّ الأوّلينَ يَرَوْن أنّ العقل الإنسانيّ هو وسيلة المعرفة، في حين ينتمي الوصفيّون إلى التّجريبيّين الذين يَرونَ الوصول إلى المعرفة عن طريق التّجربة[٢].

وضربت صالِحة –لإثبات صحّة ما ذهبت إليه– نموذجًا من شعر امرئ القيس في باب التنازع، قال:

ولو أنّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ كفاني، ولم أطلبْ، قليلٌ من المالِ[٣]

وترى أنّ قوله هذا يمثّل الجانب الداخليّ (الحَدْسيّ) في العمل النّحويّ، وذلك يعني في نظرها أنّ فكرة النّحو بدأت في اللحظة التي أنشأ فيها العرب كلامهم داخليًّا عميقًا، ثم إنّ حوارات النّحويّين في هذا النّموذج وأضرابه، مثل: العامل في (قليلٌ) هو(كَفاني)، وليس (ولم أطلبْ)– تعود إلى قضيّة الافتراضات المرتبطة بالقدرات الأساسيّة للعقل الإنسانيّ، وهي "قدرات عامّة بين النّاس ودراسة النّظام الأساسيّ الذي تتولّد به قوانين البنية العميقة قبل تحويلها إلى الكلام السّطحي، ثمّ تنتقل إلى فكرة

(١) انظر: "صفاء النّحو العربيّ"، ص٣٠.

(٢) انظر: الراجحيّ، عبده (١٤٣٠هـ/ ٢٠١٠م): **النحو العربيّ والدرس الحديث**، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٧٩م، ص١١٨.

(٣) الكنديّ، امرؤ القيس بن حُجْر (٥٤٠م): **ديوانه**، تحقيق محمّد أبو الفضل، ط٥، دار المعارف بمصر، ١٩٩٠م، ص٣٩، وانظر: "النُّقوش النبطيّة"، ص٧٨.

الكليّات"[١]، لذلك كان النّظر في "المعنى" ملازمًا لهم عند النّظر في الأشكال والتراكيب، على حدّ تعبير الراجحيّ[٢].

أمّا الجانب الخارجيّ، فقد استعرضت صالحةُ بعض القواعد النّحويّة القياسيّة مما طُبّق لدى النّحاة القدماء –أو ما أطْلق عليه الراجحيّ: "الجوانب التّحويليّة في النّحو العربي"[٣]– منها قضيّة الأصليّة والفرعيّة، وقضيّة العامل، وقواعد الحذف، وقواعد الزّيادة، وقواعد إعادة التّرتيب، مع أنّ النّحو العربيّ فيما يتراءى لكلّ صاحب نظر، نَحوٌ تحويليّ، وإنْ لم يُطلق عليه ذلك.

وصالحة إذْ خاضت غمار الرّبط بين بنية اللغة العربيّة وفكرة العميق والسّطحيّ عند تشومسكي، إنّما تهدف إلى الوصول إلى نتيجةٍ؛ مُؤدّاها رفضُ دعوى تأثُّر النّحو العربيّ في بداياته بالفكر اليوناني ورَدّه، وأنّ قواعد النّحو العربيّ تبدأ من قدرة تفكير العرب أنفسهم، ولا علاقة لعمليّة تقعيدها بتأثير خارجيّ.

والظّاهر أنّ هذا الرّبطَ له ما يسوّغُه، ويَصبُّ في مَصلحةِ القضيّة التي تناقشها صالحةُ، وهي أصالةُ الدّراسات اللغويّة عند العرب، واستقلالُها عن الفكر اليونانيّ، ذلك أنّ نظرية تشومسكي تشبه في بعض تفصيلاتها نظريّة النّحو العربيّ ومتأثرة فيها[٤]؛ فإنّ ما انكشف لتشومسكيّ وللتحويليّين في المستوى الدّلاليّ للجملة في بنيتها العميقة والسّطحيّة، قد انكشف –على حدّ تعبير الدكتور نهاد الموسى– لابن هشام الأنصاريّ (ت٧٦١هـ/ ١٣٥٩م)، ويظهر ذلك في احتكامه إلى المعنى في تراكيب لغويّة متعدّدة[٥]. وفي هذا السّياق قال الدكتور فوزي الشّايب وهو يشير إلى المنهج المُتّبع في مباحث التّحويليين: "والقواعد التّحويليّة التي ارتبطت باسم تشومسكيّ ليست شيئًا من مبتكرات هذا العصر، فمفهومُ التّحويل معروفٌ في القواعد التقليديّة شرقًا وغربًا على حدّ سواء؛ فنحن في العربيّة لسنا بحاجة إلى قراءة تشومسكيّ لنعرف: أنّ جملةً مثل: نَجَح زيدٌ وعمرو، آتيةٌ من جملتين هما: نَجَح زيد ونَجَح عمرو. وأنّ أساليب الإغراء والتّحذير مثل: الصّلاةَ الصّلاةَ، والأسدَ الأسدَ، ناشئةٌ عن تحويلٍ قِوامُه حذفُ الجملة الفعليّة. وأنّ مثل: إيّاك نعبد، محوّلة عن "نعبدك". ولسنا بحاجة إلى قراءة

(١) "صفاء النّحو العربيّ"، ص٣٣.

(٢) انظر: النّحو العربي والدّرس الحديث، ص١٥٧.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٤٢ وما بعدها

(٤) انظر: جاسم، جاسم علي: "تأثير الخليل والجرجاني في نظريّة تشومسكي"، **مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، س٢٩، ع١١٦، ٢٠٠٩م، ص٧٧ وما بعدها.

(٥) انظر: الموسى، نهاد: **نظريّة النّحو العربي في ضوء مناهج النّظر اللغوي الحديث**، ط٢، دار البشير، عمّان، ١٩٨٧م، ص٦١، ٦٢، ٧١.

شومسكيّ حتى نعرف أنّ أصل: قال وباع، هو: قَوَلَ وبَيَعَ، وأنّ أصل: اصطلحَ وازدهرَ، هو: اصْتَلَحَ وازْتَهر"(١).

وقول الشّايب هذا، هو في صميم ظاهرة "التأثّر والتأثير"، وتَجْدرُ الإشارة إليه، مع أنّه لم يَسُقه ليدلّل به على الظاهرة، لكنّ فيه ما يَدْعمُ وجهةَ نظر الباحثة، غير أنّها إذْ حَذَتْ حَذْوَ الرّاجحيّ؛ فثمّة فرق كبير بين الدّراستين؛ ففي الوقت الذي سَعَت فيه دراسة الراجحيّ إلى البحث عن منهجٍ نُطوِّرُ به النّحو العربيّ؛ من خلال النّظر في أصول المنهج النّحوي عند العرب، على ضوء المناهج اللغويّة الحديثة؛ لأنّ النّحو العربيّ القديم بما يقوم عليه من أسس لغويّة وإنسانيّة صحيحة، "صالحٌ أنْ يَمدّنا الآن بأصول المنهج الذي نبتغيه"(٢)– ذهبت صالحةُ بما أخذته من وَحْي نظريّة تشومسكي إلى القول: "إنّ عمليّة تقعيد النّحو العربيّ لا علاقة لها بالفكرة اليونانيّة، ولا بتأثير مباشر منها"(٣).

وهنا، في سياق حديث صالحةَ عن البنيتَينِ العميقةِ والسّطحيّة وربطِ القياس النّحويّ عند العرب بهما، تستوقفني عبارة المستشرق الألماني فولفديتريش فيشر عند حديثه عن المنهج النّحوي الجديد (الإنتاجي التّحويلي) الذي يتزعّمه تشومسكي، قال: "إنّ بعض العلماء يَعدّون المنهج الذي يَتّبعه سيبويهِ في كتابه شبيهًا بالمنهج التحويلي الحديث"(٤)، وذلك خطأ في المقارنة والمقاربة؛ فإنّ الصّوابَ في رأيي أنْ يُقال: إنّ المنهج التحويلي الحديث، يشبه في كثير من مسائله المنهج المتّبع في كتابِ "سيبويه"، الكتابِ الذي كان –على حدّ مازن الوعر(٥)– قرأه تشومسكي مرجعًا له، وبيّن أنّ النّحو العربيّ كانت له تأثيرات كبيرة على نظريّته في دراسة اللغة، وأنّه كان مهتمًّا بالتراث النّحوي العربيّ والعبريّ الذي نشأ في بعض ما كان قرأه من المرحلة الجامعيّة، وأنّه لا يَشْعر أنّه كُفْءٌ للحديث عن البحوث اللسانيّة التي كان العربُ قد أسهموا بها، لبناء علم اللسان الحديث.

---

(١) الشّايب، فوزي: **محاضرات في اللسانيّات**، ط١، منشورات وزارة الثقافة الأردنيّة، عمّان، ١٩٩٩م، ص٣٨١-٣٨٢.

(٢) النّحو العربي والدرس الحديث، ص١٦١.

(٣) "صفاء النّحو العربيّ"، ص٣٣.

(٤) "نظرات في نشأة النّحو العربيّ"، ص٣٦.

(٥) انظر مقابلة مازن الوعر تشومسكي في كتابه "دراسات لسانيّة تطبيقيّة"، ص٢٩١-٣١١، نقلاً عن: عمايرة، حليمة: **الاتجاهات النّحويّة لدى القدماء في ضوء المناهج المعاصرة**، ط١، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٦م، ص٢٥١.

وعليه، فإنَّ الاعتمادَ على نظريَّة تشومسكي للتدليلِ بها على أصالةِ النّحو العربيِّ، وخُلوّه من تأثيرات المنطق، منهجٌ صحيحٌ في المقاربةِ والتأصيلِ ولا ينعكس، مع أنَّ مسألةَ تأثّر تشومسكي بالنّحو العربيّ لها مؤيّدوها، ومنهم أستاذنا الدكتور نهاد الموسى، ومعارضوها، ومنهم: مازن الوعر، وحمزة المزينيّ. لذلك، إذا حصلَ منه، فذلك أدعى. وإذا لم يكنْ، فذلك يدلُّ على عالميَّة اللغة، وأنّها تؤولُ في نهاية المَطاف إلى مُشتركٍ ما بين اللغات.

رابعًا: وقوع التأثّر

تُعدُّ المناظرة[١] التي عقدها الوزير ابن الفرات (ت٣٢٧هـ/ ٩٣٨م) بين أبي بشر متّى بن يونس القنّائي وأبي سعيد السّيرافي بشأن المنطق اليونانيّ، من بين المناظرات الشهيرة في التراث العربيّ واتّصالة بثقافات عصره؛ أثارت أحاسيس العلماء وانعطفت بمباحثهم وجهةً جديدةً في سياق علاقة العلوم بعضِها ببعض، فراح المنطقيّون ينتصرون لمتّى مع أنَّه أَخْفَقَ في الإجابة عن أسئلة السّيرافي، وانتشى النّحويّون الذين انكشف لهم زيفُ ادعاء مَتّى؛ أن المنطق ميزان يُعْرف به صحيحُ الكلام من سقيمه.

وتأثّرَ الفيلسوف أبو نصر الفارابيّ (ت٣٣٩هـ/ ٩٥٠م) من بين العلماء بهذه المناظرة، فدفعته إلى الاهتمام بعلوم اللغة واتّصالها بعلوم المنطق؛ ورأى أنَّ الأسئلة التي أخفق فيها مَتّى تَسْهل الإجابةُ عنها، وأنَّ أَمْرَ الفَصْل بين علم المنطق وعلوم اللغة، وحاجةَ النّحوي إلى المنطق، غيرُ مسلّم بها عنده، لأنّه كان يعتقدُ أنّ دراسةَ اللغةِ والنّحو طريقٌ موصِلةٌ لتحصيل علوم المنطق وفَهْمِها[٢]، قال في حديثه عن صناعة المنطق: "وهذه الصّناعة تناسب صناعة النّحو، وذلك أنّ نسبة صناعة المنطق إلى العقل والمعقولات، كنسبة صناعة النّحو إلى اللسان والألفاظ، فكلّ ما يُعطيناه علمُ النّحو من القوانين في الألفاظ، فإنّ علم المنطق يعطينا نظائرها في المعقولات"[٣]، ذلك ليثبت للتيار القائل بتعذّر التوفيق بين منطق اليونان والنحو العربي؛ أنّ الفلسفة في نهاية الأمر عبقريّة لغويّة ويقين منطقي[٤]، مع أنَّ صلة

(١) انظر نصّها: التوحيدي، **المقابسات**، ص٦٨-٨٦.

(٢) انظر: الجوارنة، يوسف: "موقف الدارسين من نصّ الفارابي: حنّا حدّاد نموذجًا"، **مجلة الجامعة الإسلاميَّة** بالمدينة المنوّرة، س٤٦، ع ١٦٥، ٢٠١٣م، ص٦٢٠.

(٣) الفارابي، أبو نصر محمّد بن محمّد (٣٣٩هـ/ ٩٥٠م): **إحصاء العلوم**، تحقيق علي بو ملحم، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٨.

(٤) انظر: عفيفي، زينب: **فلسفة اللغة عند الفارابي**، ط١، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢١٤.

النَّحو باللغة أقوى من صلة المنطق بها، قال أبو سليمان المنطقيّ (ت٣٧١هـ/ ٩٨١م): "النَّحو تحقيق المعنى باللفظ، والمنطق تحقيق المعنى بالعقل"(١).

وقد بدا أنّ صالِحة أخذت بالرأي الشائع بين العلماء والباحثين، من تأثر العلوم اللغويّة بالمنطق والفلسفة في القرن الرابع الهجري، القرنِ الذي راجت فيه بضاعة المناطقة والفلاسفة فضلاً عن العلوم الأخرى التي لها اتّصالٌ ما بهما، ومنها النّحو العربيّ، ورأت أنّه "لا مجال لإنكار تأثير المنطق والفلسفة في النّحو العربيّ"، وأنّ الهجوم على المنطق لا يؤثّر في هذه المرحلة على الحقيقة، وهي "خضوع البحوث النّحويّة للقواعد والأساليب المنطقيّة، لأنّ المهاجمين –في ظنّها– تأثّروا في بحوثهم بالمنطق"، لأنّها مرحلة "امتزجت فيها الخصائص الإسلاميّة بالملامح المنطقيّة"(٢).

وقد استدلّت صالِحةُ بما ذَهَبَ إليه متّى في المناظرة المشار إليها، إذْ قال: "يَكْفيني من لغتكم هذا "الاسمُ" و"الفعلُ" و"الحرف"، فإنّي أتبلّغُ بهذا القدر إلى أغراضٍ قد هذّبتها لي يونان"، وتبيّن لها أنّ ردّ السيرافيّ إذْ قال لِمتّى: "أخطأتَ، لأنّك في هذا "الاسم" و"الفعل" و"الحرف" فقيرٌ إلى رَصفِها –أي: أغراضِ اللغة ومعانيها– وبنائها على الترتيب الواقع في غرائز أهلها"– إنّما هو من طبيعة لغة العصر الذي تأثّر بالفلسفة والمنطق(٣) وذلك صحيح، لأنّ السّيرافيّ هو ابن العصر، عصرِ الثّقافة المنطقيّة في النّحو، وشيخُه أبو بكر بن السّراج (ت٣١٦هـ/ ٩٢٨م) أَخَذَ المنطق عن الفارابي الفيلسوف، بل كان أَمْيَلَ إلى المنطق منه إلى النَّحو إذْ كان تلميذًا لأبي إسحاق الزّجاج (ت٣١١هـ/ ٩٢٣م)، ومعنى هذا أنّ السّيرافيّ لم يُفْلِت من حُمَّى الثّقافة المنطقيّة، وإنّ رَفْضَ النّحويين المنطقَ يَرْجع –على حدّ الدكتور المهيري– إلى عدم وَعْيِهم بأنّه أصبح من مكوّنات ثقافتهم، أو إلى عدم تَمكّنهم منه التّمكّن الذي يُجنّبهم التّناقض(٤).

وصالِحةُ وهي تقدّم لمبحثها هذا، نقلت ما سطَّرة الدكتور علي سامي النشّار في حديثه عن "الإسلام وفلسفة النَّحو"، الذي رأى أنّ مباحث اللغة ازدهرت في العالم الإسلاميّ ازدهارًا كبيرًا، مستندةً إلى تفكير فلسفيّ نابع من بنية اللغة(٥)، ومعنى هذا أنّ فلسفة النَّحو والتَّفكير الفلسفيّ فيه نابع من

(١) المقابسات، ص١٧٢.

(٢) "موقف النّحاة من فلسفة النّحو العربيّ"، ص١٢٣، ١٣٩، ١٤٠ على الترتيب.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٣٩.

(٤) انظر: المهيري، عبدالقادر: "النحو والمنطق بين الرّفض والمهادنة"، **حوليّات الجامعة التونسيّة**، ع٥١، ٢٠٠٦م، ص٢٠.

(٥) انظر: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ١/ ٤٩، ٥٦، و"موقف النّحاة من فلسفة النّحو العربيّ"، ص١٢٢.

بنية اللغة نفسها، وليس متأثرًا فيه بعلوم يونان، أيّ أنَّ اللغة والنَّحو صارا أداةً لكلّ طوائف المفكّرين في المجتمع الإسلاميّ، بل إنَّ المذاهب الفقهيَّة إنّما نشأت عن اختلافات البنية اللغويّة الصّادرة عن هذا المجتمع، على حدّ تعبير النشّار.

أمّا أنْ تجعل صالِحة من كلام النشار هذا علامةً على تأثّر النَّحو العربيّ بالنّحو اليونانيّ، وتَسوقَ رأي كلّ من المستشرق فيرستيغ، والمستشرق الألماني أدلبارتوس ميركس (A. Merx)، والدكتور مهدي المخزوميّ، وإبراهيم مدكور في هذه القضيّة- فذلك خروج عن السياق الذي استشهدت له بكلام النشّار، واضطرابٌ في فهم المقصد الذي رمى إليه، ورأت أنَّ ما عليه النَّحو في القرن الرّابع من علل وأقيسة في معرفة الظّواهر النّحويّة وتعليلها، يعود إلى تطبيق المنهج الفلسفيّ على الدّراسة النّحويّة[١].

خامسًا: نظريَّة النَّظم

تحدَّثت صالِحةُ بحديث موجز عن أثر الفلاسفة المسلمين في تناول اللغة والمنطق، منهم الفارابي الفيلسوف، وابن سينا الرّئيس (ت٤٢٨هـ/ ١٠٣٦م)، وابن رشد، غير أنَّها وقعت في خطأ وهي تَعْرض لجهود ابن سينا، وقيامِه بترجمة مقدّمة كتابه "الشّفاء" من العربيَّة إلى اللاتينيّة ممّا يتعلّق بمنطق أرسطو، إذْ ذهبت إلى أنَّ تلميذه عبد القاهر الجرجانيّ (ت٤٧١هـ/ ١٠٧٨م) قد ساعده في هذه التّرجمة، واستنتجت لذلك أنَّ الجرجانيّ في نظريَّة النَّظم، تأثّر بالفكرة الفلسفيّة والمنطقيّة لأرسطو تأثّرًا مباشرًا، لأنَّ كتاب "الشّفاء" تأثّر بها[٢].

أمَّا أنَّ الجُرْجانيّ تلميذ ابن سينا، فلم يثبت فيما وقع بين يديَّ من مصادر أنَّه تتلمذ عليه، مع أنَّ ابن سينا أقام بجرجان فترة، والذي أوقع صالِحةَ في هذا الخطأ، هو أنَّ تلميذه الملازم له -أبا عُبيد الجُوزَجانيّ (ت٤٢٨هـ/ ١٠٣٦م)- هو من ساعده في ترجمة مقدمة "الشّفاء"، الذي ألفه تلبية لرغبته[٣]، قال أبو عُبيد: "وكان من عجائب أمر الشَّيخ أنّي صحبته خمسًا وعشرين سنة، فما رأيتُه إذا وقع له كتابٌ مُجدَّد ينظر فيه على الولاء، بل كان يقصد فيه المواضع الصَّعبة منه والمسائل المشكلة،

(١) انظر: "موقف النّحاة من فلسفة النّحو العربيّ"، ص١٢٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٢٨.

(٣) انظر: بدوي، عبد الرّحمن (١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م): **الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربيّة**، ط١، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٨، ١٩.

فينظر ما قاله مصنّفه فيها، فيتبيّن مَرْتبتَه في العلم، ودرجتَه في الفهم"[1]، فَتَشابَهَ الرَّسمُ عليها، فحرّفت "الجُوزَجانِيّ" إلى "الجُرْجانيّ".

والذي يدعو إلى الدّهشة والاستغراب أنّ صالِحةَ عَزَت تَرْجمة الجُرْجانيّ لمقدّمة "الشّفاء" إلى الباحثة زينب الخضيري في كتابها "ابن سينا وتلاميذه اللاتين"، قالت صالِحة: "وقيل بأنّ عبد القاهر الجُرجانيّ من أوائل تلاميذه قد ساعده في ترجمة هذه المقدّمة في الكتاب إلى اللاتينيّة"، وأحالت إلى كتاب زينب السّالف الذي خلا من هذه السّقطة، قالت زينب: "أمّا هذا الجزء الذي تُرْجم إلى اللاتينيّة فلا يزيد عن عدّة صفحات، هي مقدّمة قصيرة بقلم تلميذِ ابن سينا وصديقِه الجُوزَجانِيّ"[2]؛ فهذا خلط منها وتشويه، وخروج بالمقصد عن الجادّة التي تتناولها.

وعليه، فإنّ تأثُّر الجرجانيّ بالفكر اليونانيّ في نظريّة النظم كما أشارت صالِحةُ إذْ قالت: "إنّ رأي عبد القاهر الجرجانيّ في "النّظم" أشملُ نظريّة في تطبيق الفكرة الفلسفيّة والمنطقيّة في النّحو العربيّ"[3]، فليس لأنّه تلميذُ ابن سينا، فذلك لم يثبت، وأُستاذ عبد القاهر الذي يُشار إليه، ولم يكن له أستاذ سواه على حدّ ياقوت، فهو نزيل جُرجان أبو الحسين محمّد بن الحسين الفارسيّ (ت٤٤٨هـ/ ١٠٥٦م)، ابن أخت الشّيخ أبي علي الفارسيّ (ت٣٧٧هـ/ ٩٨٧م)[4]- بل لأنّ عصر الجُرجانيّ عصرٌ تلاقحت فيه العلوم والثّقافات، ومنها النّحو العربيّ، والجُرْجانيّ ليس بِدْعًا بين العلماء، فقد تأثّر في مباحثه البلاغيّة والنّقديّة بالثّقافة الإغريقيّة وفي مقدّمتها بحوث أرسطو؛ فقد تُرجم كتابه "الخطابة" إلى العربيّة في القرن الثّالث الهجريّ، وتُرجم كتابه "الشّعر" في القرن الرابع[5].

ونظريّة "النّظم" التي انعطفَ الجرجاني بالنّحو من خلالها مُنْعطَفًا جديدًا في كتابه "دلائل الإعجاز"، تقوم على نَظْم الكلام وترتيب المعاني من خلال تعليق بعضها ببعض، وذلك يقتضي ترتيب الألفاظ في العبارة، إذْ لا يكون للّفظ مزيّةٌ في ذاته، وإنّما في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في

(١) ابن أبي أصيبعة، أبو العباس أحمد بن سديد الدين (٦٦٨هـ/ ١٢٧٠م): **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، تحقيق نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت)، ص٤٤٢.

(٢) الخضيري، زينب محمود: **ابن سينا وتلاميذه اللاتين**، ط١، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، ص١٩.

(٣) "موقف النّحاة من فلسفة النّحو العربيّ"، ص١٣١، ١٣٢.

(٤) انظر: الحموي، أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله (٦٢٦هـ/ ١٢٢٨م): **معجم الأدباء**، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م، ٦/ ٢٥٢٣، ٢٥٢٤، وإنباه الرّواة، ٢/ ١٨٨، ٣/ ١١٦.

(٥) انظر: الجندي، درويش: **نظريّة عبد القاهر في النّظم**، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠م، ص٧، ٨.

النَّظم[١]، ولا عجب في ذلك؛ لأنّ "اللفظ والمعنى هما عماد الظّاهرة اللغويّة وأسس العبارة، وكلٌّ كلام عن الكلام، من أيّ زاوية كان، هو في جوهره تحديدٌ لماهيّة كلّ منهما، وتحليل للكيفيّات التي يتمّ بها تلاحمهما سواء في مستوى اللفظ المفرد، أو في مستوى التركيب"[٢].

وهذه الطَّريقة تغاير منهج النَّحويين القائمَ على الجانب الشّكليّ في تسويغ الحركات الإعرابيّة على أواخر الكلم- في أنّها تقومُ على المعنى في التراكيب، من خلال مباحث التقديم والتأخير، والحذف والذّكر، والتعريف والتنكير وغيرها، ولعلّ هذا الطّابعَ الذي اتّسم به علم المعاني عند البلاغيين، جَعَلَه نحوًا من النَّحو، وصيَّره كالنَّحو صناعةً مضبوطةً لا منهجًا ذوقيًّا للنَّقد الأدبيّ على ما يرى الدكتور تمّام حسّان، الذي جعل "العلاقات السّياقيّة" عنده تُقابل "التَّعليق" الذي تقوم عليه نظريّة الجُرجاني[٣].

وضَرَبتْ صالِحةُ أمثلة على طريقة الجرجانيّ في قراءة الجمل والتراكيب من خلال الدّقّة في توخّي معاني النَّحو، منها قولُه (على الصّورة المنقولة عنها): "إنَّ إضافة المصدر إلى العامل تقتضي وجوده، أي: وجود المصدر ووقوعه، ولذلك يقول: أمرت زيداً بأن يخرج غداً ولا يقول: أمرته بخروجه غدًا"، وقالت في التعقيب على هذا النصّ: "معنى ذلك أنَّك إذا كنت دقيقًا فاستخدمت (أنْ + الفعل المضارع)، فهذا في معناه النَّحويّ استقبال، ولكنَّك غير دقيق لو أتيتَ بالمصدر وهو الخروج، لأنّ هذا في معناه النَّحوي: وقوعُ الخروج ووجوده في الماضي، فلا يصح استقبالاً"[٤].

وقد اجتزأت صالِحةُ كلام الجرجانيّ فجاء مبتورًا. أمَّا النصّ كاملاً، فصوابه قولُ الجرجانيّ: "ولا يَصحُّ قِياس المصدر في هذا على الفعل، أعني أنَّه لا ينبغي أنْ يُظنّ أنّه كما يجوز أن يُقال: "ما مِن عادتها أنْ تَحْفظَ الأشياء"، كذلك ينبغي أنْ يجوز: "ما من عادتها حِفْظها الأشياء"، ذاك أنَّ إضافة المصدر إلى الفاعل يقتضي وجوده، وأنه قد كان منه، يُبَيِّن ذلك أنك تقول: أمرت زيداً بأن يخرج غداً ولا تقول: أمرته بخروجه غدًا"[٥].

---

(١) انظر: قطب، سيّد (١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م): **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، ط٦، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٢٦.

(٢) صمّود، حمادي: **التّفكير البلاغي عند العرب**، منشورات الجامعة التونسيّة، ١٩٨١م، ص٤٦٠-٤٦١.

(٣) انظر: حسان، تمّام (١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م)، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص١٩، ١٨١.

(٤) انظر: "موقف النّحاة من فلسفة النّحو العربيّ"، ص١٣٣، ١٣٤.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: (٤٧١هـ/ ١٠٧٨م)، **دلائل الإعجاز**، قَرَأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٤م، ص٥٥٢.

وهذا النّص –بصورته هذه– متّصل بنصّ سابق له، ساقه الجرجانيّ لبيان خَطإ في بيت المتنبّي:

عَجَبًا له! حَفِظَ العِنانَ بأَنْمُلٍ ما حِفْظُها الأشياءَ مِنْ عاداتِها[1]

وأشار إلى أنّ المعنى فيه لا يتّفق ومعاني النّحو، قال: "مضى الدّهرُ الطّويلُ ونحن نقرؤه فلا ننكر منه شيئًا، ولا يقع لنا أنّ فيه خطأً، ثمّ بانَ بأَخَرَةٍ أنّه قد أخطأ؛ وذلك أنّه كان ينبغي أنْ يقول: "ما حِفظُ الأشياءِ من عاداتها"، فيضيف المصدر إلى المفعول، فلا يذكر الفاعل، ذاك لأنّ المعنى على أنّه يَنْفي الحِفظ عن أنامله جملةً، وأنّه يزعم أنّه لا يكون منها أصلاً، وإضافته الحِفظ إلى ضميرها في قوله: "ما حِفْظُها الأشياءَ"، يقتضي أنْ يكون قد أثبت لها حفظًا"[2].

وللرّبط بين النصّين، جاء قوله: "ولا يَصحُّ قياس المصدر في هذا على الفعل"، أي: إذا كانت إضافة المصدر إلى الفاعل تقتضي وجوده، فالصّواب قوله: "ما حِفظُ الأشياءِ من عاداتها".

ونَسَبت صالحةُ إلى الجرجانيّ قولَه: "إنّ إضافة المصدر إلى العامل تقتضي وجوده"، وذلك خطأ؛ لأنّ المصدر لا يضاف إلى عامله على ما نَسَبت، بل يضاف إلى معموله فاعلاً كان أو مفعولاً، ومع الفاعل يقع المصدر ولا يقع عند إضافته إلى المفعول؛ لذلك رأى الجرجانيّ أنّ إضافة المصدر إلى ضمير الفاعل لا تتّفق ومعاني النّحو في بيت المتنبّي، ومثله في عدم صحّة قولك: "أمرته بخروجه غدًا"؛ لأنّ وقوع الحدث بإضافة المصدر إلى ضمير الفاعل، لا يتّفق والمعنى المراد من كلمة "غدًا".

سادسًا: تَذييل (التَّملُّك وظاهرة التأثّر)

يمكن أنْ تُدْرس ظاهرة التأثير والتأثّر بين الأمم والحضارات، في إطار مغاير لموضوع "الأصالة" و"التّقليد"، لأنّ هذه الظّاهرة لا تنفكّ أُمّةٌ من الوقوع في طُغْيانها، بصرف النّظر عن الحالة التي تتشكّل فيها وتؤول إليها؛ إمّا ذوبانٌ وانصهار، وإمّا صَهْرٌ وانطلاق، وليس القصد من الدّراسة أن تكون في إطار أحدهما، بل إنّ من مستلزمات الموقف العلميّ أن نتناول الظاهرة خارج حدودهما، أي: الصّهر والانصهار، أو خارج مركّبات "الغرور والاستعلاء"، و"النّقص والاحتواء" على حدّ تعبير الدكتور المسدّي[3].

---

(١) المتنبي، أبو الطيّب أحمد بن الحسين (٣٥٤هـ/ ٩٦٥م)، **ديوانه**، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ص١٨٦.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٥٥١-٥٥٢.

(٣) انظر: المسدّي، عبد السلام: **اللسانيّات وأسسها المعرفيّة**، ط١، الدار التونسيّة للنشر، ١٩٨٦م، ص١٧٦.

وأقصد بالإطار الجديد ما يُطلِقُ عليه أنصارُه "التَّملُّك"، وقد تبنّى هذا النَّهج الدكتور عبد الحميد صبرة، وهو يؤرّخ لـــ "العلم العربيّ في حضارة الإسلام"، وهو نَهْج يقوم على أنَّ العرب بدؤوا حركة علميَّة، واتَّصلوا بما كان مثلهم وتَملَّكوه، وتَصرَّفوا فيه تَصرُّفًا جديدًا، وقد حاول الدّكتور عبده الرّاجحي أنْ ينطلق من هذا الاتّجاه وهو يعرض لقضيَّة "النَّحو العربيّ وأرسطو"[١]، ظنًّا منه أنَّ هذه الطريقةَ تعين على عَرْض القضيَّة في إطارها الصَّحيح.

وكان العرب استحضروا العلوم والثقافات الأخرى، ونَشِطت في بلدانهم حركةُ ترجمةٍ قويَّة، نَقَلوا بها العلومَ من اللغات الأخرى، ومنها اليونانيّة والسّريانيّة والفارسيّة والهنديّة إلى اللغة العربيّة، وتَصرَّفوا فيها، وطَبَعوها بطابعهم وما يتوافق وثقافتَهم، وإلى هذا أشار فولفديتريش فيشر بقوله: "ومن المعروف أنّ المسلمين عَرَبًا كانوا أم غير عَرَب، سرعان ما أَخَذوا ما يَبدو لهم صالحًا من هذه العلوم واستفادوا منها، فبدؤوا ينقلون الكتب والرسائل المكتوبة باللغة اليونانيّة أو السّريانيّة أو الفارسيّة إلى العربيّة، ونتيجة لذلك كانت الحضارة الإسلاميّة تَتصرّف في مجموعةٍ واسعةٍ من الكتب العلميّة، التي تتناول جميع مواضيع العلوم باللغة العربيّة"[٢].

وهذا التصرّف لم يكن عفويًّا، بل نَتَجَ عن حركة منظّمة سَعَت إلى صَهْر العلوم في سياق الحضارة العربيّة والإسلاميّة، فأبدعوا في سياقهم وأجادوا؛ إذْ لم يقفوا عند حدود النَّقل والتَّرجمة حَسْبُ، بل تصرَّفوا بالعلوم زيادة وشرحًا.

وكان السّيرافي قد أشار إلى شيء من هذا القبيل في مناظرته مَتَّى، وهو أنّه لا توجد لغةٌ من اللغات تُطابق لغة أخرى "من جميع جهاتِها بحدودِ صفاتِها، في أسمائِها وأفعالِها وحروفِها، وتأليفِها وتقديمِها وتأخيرِها، واستعارتِها وتحقيقِها، وتشديدِها وتخفيفِها، وسعتِها وضيقِها، ونَظْمِها ونَثْرِها، وسَجْعِها ووزنِها ومَيْلِها، وغير ذلك مما يطول ذكره؛ وما أظنُّ أحدًا يَدْفعُ هذا الحُكْمَ أو يَشُكّ في صوابه مِمَّن يَرْجع إلى مُسْكةٍ من عقل أو نَصيبٍ من إنصاف"، ثمَّ أضاف يسأل مَتَّى: "فَمِنْ أين يَجِبُ أَنْ تثق بشيء تُرْجِم لك على هذا الوصف"؟[٣]

وعليه، فإنَّ طريقة الجرجانيّ في النّظم، وإنْ كان قد انتفع بها بما ذكره أرسطو في كتابه "الخطابة"، فليس لأنّه نقل عنه، على ما يقوله إبراهيم سلامة، بل لأنه كان يفهم كما يفهم أرسطو أنَّ

(١) انظر: النّحو العربي والدّرس الحديث، ص١٠ هـــ٢، ١٥٩، ١٦٠.

(٢) "نظرات في نشأة النّحو العربيّ"، ص٣٧، ٣٨.

(٣) المقابسات، ص٧٥.

النّحو صُلْب البلاغة[١]، بيد أنّه كان له من تذوّقه الأدبيّ عاصمٌ قويّ، أبقاه في دائرة المنهج الذي تناول "النّظم" على أساسه في "دلائل الإعجاز"، وهو محاولته وضع قواعد فنيّة للبلاغة والجمال الفنّي[٢].

وقال محمّد خلف الله أحمد في حديثه عن نظريّة النظم ومدى تأثّر الجرجانيّ فيها بكتابَيْ أرسطو "الخطابة" و"الشّعر"، قال: "إنّ هذا التأثير لا ينافي الأصالة، ولا ينفي عن عبد القاهر صفة العالم المبتكِر، ولا يُقلّل من أهمية نظريّته التي لم يَسْبقه سابقٌ إلى عَرْضِها، وتحقيقِها، وإفرادِ موضوعها بالدّرس...، فمنهجُه وطريقةُ تأليفه إذن، من أبرز المعالم في الدّراسات العربيّة النقديّة، وشخصيتُه العلميّةُ في نظريّته واضحةٌ حقًّا بجانب شخصيّة "أرسطو"، وإنّ قدرتَه على تسخير العلم في كشف أسرار الذوق لدليل على أصالته كفيل بخلوده"[٣].

ولذلك، يمكن القول: إنّ ما صنَعه من مباحث في "دلائل الإعجاز" يفوق موضوع التأثّر، ويتجاوزه إلى أنّه أبدع نظريّته وأنتجها في سياق الثقافة العربيّة والحضارة الإسلاميّة، اللتين كانتا نتيجة حتميّة للظاهرة القرآنيّة، وهذا ما فات صالحةَ التّنبُّه إليه، والتّنبيه عليه في سياق نظريّة التأثير والتأثُّر.

وإذا صحّ أنّ أبا الأسود تأثّر بنَقْطِه "الإعراب" بطريقة السُّريان في نَقْط كتابهم المقدّس حفاظًا عليه، فليس في ذلك ضير، بل إنّه في صنيعه هذا فَجَّرَ حركةً لغويّة، تبنّاها تلاميذه ونقلوها إلى تلاميذهم الذين صاغوا العربيّة في أحضان ثقافتهم القرآنيّة، خالصة من كلّ شائبة. والعربُ مسبوقون بهذا الحراك اللغويّ القائم على أساس دينيّ؛ وليس السُّريان بدعًا في ذلك، بل إنّ النّحو عند الهنود قام على هذا الأساس خادمًا لأقدم الآداب الدّينيّة في العالم (الفيدا)[٤].

وإذا كان العالم الأمريكي تشومسكيّ قرأ "كتاب" سيبويه، وتأثّر بالنّحو العربيّ، واعترف بأنّه ليس كُفْئًا للحديث عن البحوث اللسانيّة التي كان العربُ قد أسهموا بها، لبناء علم اللسان الحديث، على ما أشرت، فإنّنا –نحن العربَ– لا نستطيع بحال أن نقلّل من جهوده العلميّة في دراسة اللغة في العصر الحديث، ولا نقف عند حدود الاتّهام والادّعاء، على الطّريقة التي مارسها غير واحد من المستشرقين في التقليل من شأن العرب في إنتاج العلوم والتأسيس لها.

---

(١) انظر: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص٣٦٨، نقلاً عن: نظريّة عبد القاهر في النّظم، ص١٢٢، ١٢٣.

(٢) انظر: النقد الأدبي، قطب، ص١٢٦.

(٣) أحمد، محمّد خلف الله (١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م): **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، ١٩٧٠م، ص٤٢-٤٣.

(٤) عمر، أحمد مختار: **البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م، ص٧٣.

ولعلّ هذا الإحساس يقود إلى القول –من خلال فكرة التَّملُّك التي أراها تَفْرض نفسها: إنَّ الأمم والحضارات في نَهَضاتها المختلفة ومنها اللغوية، لا تبدأ من نقطة الصّفر إلاّ في حالات ضيّقة، منها عدم القدرة في الوصول إلى الآخر ونَقْل علومه– وإنّما تنطلق من مواضع القوّة فيما وَصَل إليها من معارفِ الآخرين وعلومهم، والجنسُ البشريُّ –على ما يرى روبرت روبنز (R. Robins)– يبقى مَدينًا لكلّ الثّقافات التي رَعَتْ تَطوّرَ العلوم بطريقة أو بأخرى، وذهب في مقدّمته التي صدّر بها موجزه في تاريخ علم اللغة، إلى أنَّ علم اللغة في أوروبّة لا يُمْكنه أن يكون على صورته الآن، لولا الأفكار التي رفدته بها الأعمال اللغويّة من خارجها، يشير بذلك إلى الأعمال اللغويّة الصّينيّة والعربيَّة والهنديَّة في سياقاتها الثّقافيّة والأدبيّة، ويَقْصد إلى إنتاج دراسة لغويّة تَسدّ ثغرة في فهم تاريخ العالم الثّقافي[١].

وقد صَدَرَ الدكتور نهاد الموسى في دراسته القيّمة "نظريّة النّحو العربيّ" من هذه البابة –بابة التّملّك– التي تدفع باتّجاه عالميّة اللغة، من خلال الكشف عن أنظار النّحويين العرب في سياق الدّرس اللغوي الحديث، وما قَدّموه من معارف أفاد منها الدّرس اللغويّ الحديث بمستوياته المختلفة، قال: "ويُصبح لِذُؤابتَيْ سيبويه، وعِمامتَيِ ابن الأنباري وابن هشام وأضرابِهم موقعٌ مقرّر، ومنزلةٌ جليلة، وترتيبٌ مُتَّسق بين القُبَّعات الغربيَّة؛ على وجه التقدّم والسَّبق والتأثير، أو على وجه الموازاة والتّقابل"[٢]. أقولُ: وبعبارته الأخيرة "على وجه التقدّم والسَّبق والتأثير، أو على وجه الموازاة والتّقابل"، خرج بالنّحويين العرب من دائرة الذّات إلى العالميَّة.

وبعد، فأجدني مضطرًّا لقفل هذا البحث بمقولةٍ للدكتور حسن عون، تَصُبّ في هذا السّياق، فإنّه بعد أن ساق الأدلّة على تَأثُّرِ أبي الأسود بِنَقْطِه بالسُّريان، وأنَّ ذلك لا يُقلِّل من مجهوده فيه، قال: "إنَّ الحضارة الإغريقيَّة القديمة قد أُسّست على صلاتها بالحضارة البابليّة – الآشوريّة من ناحية، وبالحضارة المصريّة القديمة من ناحية أخرى؛ ومع هذا، فلم يَمْنعها ذلك مِن أنْ تَسود العالم، وتَمْلأ شُعوبَه بِمبادئِها العديدة، ومعارفِها المختلفة"[٣]. نعم، هذا هو منطقُ حركيَّة العلوم ونشوئها وارتقائها.

---

(١) انظر: روبنز، روبرت: **موجز تاريخ علم اللغة في الغرب**، ترجمة أحمد عوض، عالم المعرفة (٢٢٧)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٣، ١٩٩٧م، ص١٢، ١٦، ٢١.

(٢) انظر: نظريّة النّحو العربيّ، ص١٨.

(٣) اللغة والنحو، حسن عون، ص٢٤٩.

الخاتِمة:

تناول البحث التأثيرات الأجنبيّة في النّحو العربيّ في كتابات الدكتورة صالِحة يعقوب، الباحثة الماليزيّة في فلسفة النّحو العربيّ، وقد خلصتُ فيه إلى بعض النتائج أُجْملها فيما يأتي:

١. لم تخرج صالِحة عمّا تواتر عليه معظم الباحثين في:

- ما اختارته من أنّ المرحلة الأولى من مراحل تأسيس النّحو العربيّ في مَطالعه، خاليةٌ من أيّ شائبة من شوائب التأثر، وهي ابتكار عربيّ خالص، وذلك لبعد العهد بالثّقافات الجديدة الطارئة في العصر العباسيّ، وانتقال علوم الآخرين إلى اللغة العربيّة من طريق التّرجمة- مستدلّة فيما ذهبت إليه بغير دليل من دلائل الحجاج، ومنها التّرجمة، وقياس الحضرميّ النّحويّ، والبنية اللغويّة وغيرها.
- ما رأته من أنَّ المرحلة التي امتزجت فيها الخصائص الإسلاميّة بالملامح المنطقيّة في القرن الرابع الهجريّ؛ فتداخلت العلوم، وتلاقحت الفُهوم، هي مرحلة ظَهَر فيها تأثر النّحو العربيّ بالفلسفة والمنطق.

٢. لعلّ إقحامَ الباحثةِ الإمامَ عليّ -رضي الله عنه- في مسألة وَضْع النّحو في نشأته، يَعْتوره الظنّ والتّخمين والعاطفة الدّينيّة، وذلك مَرجوح في دراسات التّأثيل والتّأسيس الخاصّة بالنّحو العربيّ.

٣. لا تختلف طروحات "جولدتسيهر" الخاصّة بالنّحو العربيّ عن طروحات "رينان"؛ فكلاهما يصدران من مشكاة واحدة.

٤. ربط المنهج النّحوي العربيّ بالمنهج التّحويليّ الشومسكيّ لإثبات أصالته، منهج مقبولٌ في سياق الظّاهرة؛ فإذا حَصلَ، فذلك أدعى، وإذا لم يكنْ، فذلك يدلُّ على عالميَّة اللغة، وأنّها تؤولُ في نهاية المَطاف إلى مُشتركٍ ما بين اللغات.

٥. تبنّى البحث دراسة ظاهرة التأثير والتأثّر في سياق "التّملُّك" لا "الأصالة والتّقليد" التي انطلقت منها الباحثة، وبذلك توضع نظريّة النّظم التي تأثّر فيها الجرجانيّ بالفكر الأرسطيّ في سياقها الحقيقيّ، وهو أنّه لم يَخْرج عن المنهج الذي تَناوَلَ "النّظم" على أساسه، وهو مَنْهج إسلاميّ خالص يُؤَكّدُ الأصالةَ، ويُثْبتُ له الإبداعَ والابتكار.

٦. ثمَّ إنّ نَقْط أبي الأسود الذي تأثّر فيه بنَقْط السّريان وما نَتَجَ عنه من نَهْضةٍ لغويّة، يُؤكّدُ هذا المبدأ ويُجلّيه، لأنّ هذا النّهضةَ في نشأتِها خالصةٌ من كلّ شوائب التأثُّر.

"كافَّة" بين القاعدة والاستعمال

د. ســـاهر حمد مسلم القرالـــة*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٤/٨م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٢/١٤م.

ملخص

تعد لفظة (كافَّة) إحدى الألفاظ التي كانت مدار أخذٍ ورد بين اللغويين والمفسرين، ولاسيما فيما يتعلق بمعناها، وإعرابها، واستعمالها، والتاء المتصلة بها، وتعريفها، وإضافتها، وجرها بحرف جرٍّ، وغير ذلك من القضايا التي ذهب فيها اللغويون والمفسرون مذاهب شتى، لذلك حاولت الدراسة الوقوف على حقيقة هذه الأمور، ومحاولة تفسيرها.

وخلصت الدراسة إلى أن المعنيين: المعجمي والاصطلاحي لهذه اللفظة على تعددهما إلا أنهما يدوران في فلك معنى (المنع)، وهو ما ينسجم مع جميع السياقات الواردة لهذه اللفظة.

هذا فضلا عن أن الوجه الشائع والمعروف في إعرابها لدى اللغويين جميعهم أنها حال، بعيداً عن الرأي الذي انفرد به الزمخشري وهو أنها صفة لمصدر محذوف، معتمداً على التأويل، وليِّ النص لتحقيق المعنى المراد. وأن هنالك أسلوبين لاستعمالها، يمكن وصفهما بالفصاحة، وإن اشترط نحاتنا القدماء لاستعمالها شروطا مخصوصة لا ينبغي تجاوزها. وأن التاء المتصلة بها أصلية ليست للمبالغة، أو التأنيث.

الكلمات الدالة: كافَّة، المنع، القاعدة، الاستعمال، التأويل).

* كلية الآداب، جامعة الزرقاء، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

''Kaaffa''(All) between Rule and Use

Dr. Saher Hamad Musallam Algarallah

Abstract

The word "Kaaffaa" has been a debatable issue among linguists and interpreters for a long time. Debate involved issues related to its meaning, parsing, the use of 't' suffix attached to it, its defiantness addition, and when it followed a preposition as well as other debatable issues among linguists and interpreters who had different views. The present study attempted to identify and explain these views.

The study found out that though there are various lexicographic and terminological meanings for this word, they all share the concept of (prevention) which agrees with all common contexts.

The most common view is parsing this word as an adverb of manner though Alzamakhshari parsed it as an adjective for an elided gerund basing his view on the principle of interpretation and twisting text to achieve the intended meaning. Furthermore, there are eloquent two ways to use this word that have to abide by the rules set by our ancient grammarians. Finally, the 't' is part of the word that is not used for exaggeration or to mark feminine gender.

Keywords :Kaaffa, Prevention, rule, use, interpretation

المقدمة:

الحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات، والصلاة والسلام على سيد الخلق والأنام محمد بن عبدالله، وعلى آله وصحبه الأخيار.

فقد استرعت لفظة (كافة) انتباهي؛ لكثرة ما دار حولها من خلاف بين النحاة والمفسرين، في العديد من الأمور، حيث تعددت صورها الاستعمالية، وجاء بعضها مخالفا لما عهده النحاة واللغويون القدماء، الذين اعتمدوا شروطا مخصوصة لاستعمالها، وهي ما عليه لغة القرآن والحديث، ولغة فصحاء العرب، لذا كثُر الحديث حولها ، ولاسيما في إعرابها، واستعمالها، والتاء المتصلة بها، وجرها بحرف جرٍّ، وإضافتها، وغيرها من القضايا التي جاءت مبثوثة في مظان اللغة (النحو والتفسير)؛ وهذا ما حدا بي ليكون هذا الموضوع ميدانا لدراستي التي وسمتها بـــ "كافة" بين القاعدة والاستعمال" إذ إن المطالع لمصنفات اللغة، والتفسير لا يكاد يطالع أحدها، إلا ويجد فيضا من الكلام والتأويل حولها، وحول ما يعتريها من أقاويل النحاة واللغويين والمفسرين على حد سواء.

لذا كان الهدف من هذه الدراسة الاطلاع على تلك الآراء وتمحيصها، ومحاولة تفسيرها، والوقوف على كنهها وحقيقتها، لدى علماء اللغة القدماء منهم والمحدثين.

أما أهمية الدراسة فتكمن برفد المكتبة العربية بما هو جديد في ميدانه، وبما أن هذه اللفظة كانت مدار خلاف بين اللغويين والدارسين، من حيث: الاستعمال، والإعراب، والتاء المتصلة بها، وغيرها من القضايا التي سُلِّط عليها الضوء في ثنايا هذه الدراسة فلا بدَّ من وضع حدٍّ فاصل لتلك القضايا؛ لتكون واضحة أمام الدارس للعربية؛ وتحقيقا لذلك جاءت هذه الدراسة.

ولهذا فقد تطلبت خطة البحث اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تناول الآراء، ومحاولة تفسيرها؛ بغية الوصول إلى النتائج المرجوة من هذه الدراسة.

أما فيما يتعلق بالدراسات السابقة، فكانت على النحو الآتي:

(أ) مقال الأستاذ الدكتور ياسر الملاح الذي نشره على الشابكة، بعنوان (أنقذوا كلمة كافة قبل فوات الأوان).

وملخص هذا المقال على النحو الآتي:

(١) يرى أن المعنى المجمع عليه لهذه اللفظة، هو (الجمع)، واستشهد على ذلك بما ورد في لسان العرب من قوله:" كف الشيء يكفه كفا جمعه"، وبحديث الحسن، أن رجلا كانت به جراحة؛ فسأله: كيف يتوضأ؟ فقال: كفه بخرقة: أي اجمعها حوله".

(٢) ركز الباحث على الاستعمال الصحيح والفصيح للفظة كافة، فهو يرى أنه ينبغي أن تنون، وتتأخر عن الاسم المؤكَّد؛ لتعرب حالا من ذلك الاسم، وطرح على ذلك مثالا بيَّن من خلاله وجهي الصواب والخطأ في ذلك، وهو: (سيُعلن الإضراب العام في كافة المؤسسات الحكومية يوم كذا وكذا)، وقد نعت هذا الاستعمال بالخطأ البيِّن، وأنه مخالف للاستعمال القرآني، وأن الصواب هو (سيُعلن الإضراب العام في المؤسسات الحكومية كافة يوم كذا وكذا)، وللباحث على ما أورده الكاتب عدة ملاحظات:

(١) أن المعنى الذي أورده الكاتب على أنه المُجمع عليه من قبل اللغويين للفظة (كافة)، وهو (الجمع)، في حقيقته لا يخرج عن معنى (المنع)، وهو ما وقفت عليه الدراسة.

(٢) المثال الذي طرحه الباحث في مقاله على أنه الاستعمال الفصيح لهذه اللفظة، وما عليه لغة القرآن، وهو: (سيُعلن الإضراب العام في المؤسسات الحكومية كافة يوم كذا وكذا)، هو في حقيقته لا يمثل الاستعمال الفصيح لتلك اللفظة؛ إذ إن الاستعمال الفصيح لها يقتضي ألا يؤكد بها إلا العاقل، وهو ما عليه القرآن والسنة، وأقوال الصحابة، وأما المثال فقد أكِّد بها غير العاقل، وهو كلمة (المؤسسات).

(٣) نعت الباحث استعمال لفظة كافة مجرورة، ومضافة إلى ما بعدها بالخطأ، ونسي أن هذا الاستعمال ورد في مصنفات علماء العربية سواء في ذلك علماء اللغة، والنحو والفقه والتفسير، وأصحاب المعاجم، حتى إن بعض المجامع اللغوية أقرت بفصاحته.

(ب) (الحال في المفضليات دراسة نحوية تحليلية تطبيقية)، للباحث محمد يوسف محمد يوسف، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في النحو والصرف، ١٤٣٠هـ ــ ٢٠٠٩ م، جامعة أم درمان الإسلامية.

عرض الباحث في دراسته لمصطلح الحال عند اللغويين والنحويين، وكذلك عرض لبعض القضايا المتعلقة بالحال، نحو: التذكير والتأنيث، والتعريف والتنكير، والاشتقاق والجمود، والانتقال والثبوت، وغيرها من القضايا ذات الصلة، مدللا على ذلك من ديوان المفضليات، ودون أدنى إشارة لموضوع دراستي.

(ج) مشكل إعراب (كافة) من منطلق قوله تعالى: (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا).

للباحث حبيب أحمد علي العزاوي، بحث منشور في مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد(١٩)، العدد(١١)، تشرين الثاني.

- عرض الباحث في دراسته للمعنى المعجمي للفظة كافة، وبين أنه يدور حول معنى المنع.

- عرض الباحث لأشهر استعمالات هذه اللفظة، وهما استعمالان، أحدهما وهو ما عليه لغة القرآن، عندما تتأخر لفظة (كافة) عن الاسم المؤكد بها، والآخر عندما تضاف لما بعدها، أو تجر بحرف جر، أو تضاف لغير العاقل، وقد وصف الباحث كلا الاستعمالين بالفصيح.
- عرض الباحث للأوجه المتعددة لإعراب هذه اللفظة، من خلال إيراد آراء النحاة في ذلك، دون أن يرجح أحدها على الآخر.

ما تميزت به دراستي عن هذه الدراسة:

إن معنى (المنع) لا يقتصر فقط على المعنى المعجمي لهذه اللفظة كما بينت الدراسة السابقة، ولكن هذا المعنى جاء متواترا أيضا ليشمل المعنى الاصطلاحي أيضا، فكلا المعنيين يدور في فلك معنى المنع، فعندما نقول جاء المدعوون كافة، بمعنى (عامة أو جميعا)، فهذا يعني أنه مُنع من أن يشذ منهم أحد عن عدم المجيء.

أثبتت دراستي من خلال معطيات النظرية التوليدية التحويلية أن الآية (وما أرسلناك إلا كافة للناس)، فيها عنصرا تحويل، تمثل أحدهما بالتقديم والتأخير، من خلال تقديم الحال (كافة) على صاحبها المجرور بحرف جر أصلي (للناس)، حيث إن الآية في بنيتها العميقة على النحو الآتي: (أرسلناك للناس كافة)، فقدمت الحال على صاحبها من باب الأهمية، والعناية، ذلك أنها كلمة محورية في السياق، فلا بدّ من تقديمها من باب جذب الانتباه.

أما عنصر التحويل الآخر فمن خلال زيادة، (ما + إلا)، اللذان يفيدان معنى الحصر، والتوكيد، وهذا أيضا ما غفلته الدراسة السابقة تماما.

ذكر الباحث في دراسته السابقة أن لكافة استعمالين وصفهما بالفصاحة، والحقيقة أن الاستعمال الوارد لهذه اللفظة وجاء مطابقا لما عليه القرآن والحديث، وأقوال الصحابة، والذي ترد فيه لفظة (كافة) غير متصرفة أبدا؛ أي تأتي على صيغة واحدة، فلا يختلف لفظها باختلاف المؤكد بها من إفراد، وتثنية، وجمع، وتذكير، وتأنيث، شأنها في ذلك شأن المصدر، نحو: العاقبة والعافية، والخاصة، وترد نكرة، متصدرة اسما قبلها تلتزم فيه النصب على الحالية، ويكون موصوفها مما يعقل هو الأكثر فصاحة، وما دون ذلك من استعمالات تعد أقل فصاحة من الاستعمال الأول، وإن ورد على ألسنة وأقلام جهابذة اللغة.

أثبتت دراستي أن التاء المتصلة بكافة أصلية من بنية الكلمة، ليست للتأنيث، أو المبالغة، وهذا ما غفلته الدراسة السابقة أيضا.

(د) الحال في القرآن الكريم للباحث حسين يوسف لافي قزق، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك/١٩٨١م. تتألف الدراسة من بابين، خصص الباحث الباب الأول للحديث بشكل موجز عن المنهجين الوصفي والمعياري اللذين اتخذهما الباحث وسيلة لتحليل النماذج المعتمدة للحال في القرآن الكريم.

أما الباب الثاني فخصصه الباحث للحديث عن بعض القضايا المتعلقة بالحال، ووسمه بـــ(قضايا تركيبية)، تناول فيه تعدد الحال، ورتبتها، والحالات التي يجوز ويجب فيها حذف الحال، وقضايا أخرى ذات صلة بالموضوع، أما موضوع دراستي فلم يتطرق له مطلقا سوى إشارة بسيطة عندما تحدث عن تقديم الحال وتأخيرها، حيث أشار للآية القرآنية (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا)، وبيّن أن في الآية تقديم وتأخير مفاده إبراز أهمية الحال، وأن التقدير فيها (وما أرسلناك إلا للناس كافة).

(د) التمرد على القاعدة النحوية في استعمال الحال (دراسة تطبيقية في قصائد مختارة)، للباحث سليمان مختار إسماعيل، بحث مقدم للنشر في مجلة شم الجنوب جامعة مصراته، يونيو ٢٠١٩.

بدأ الباحث دراسته بعرض نظري موجز لأبرز القضايا المتعلقة بالحال من تعريف بها وبصاحبها، وأنواعها، والصور التي تأتي عليها، وخصائصها، وغير ذلك من قضايا ذات صلة بموضوع الدراسة، بعد ذلك شرع بالجانب التطبيقي من خلال عرض نماذج للحال وقضاياها من قصيدة المرار بن منقذ، وقصيدة المزرد أخو الشماخ، وقصيدة عبده بن الطيب، وقصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري، دون أن يعرض لموضوع دراستي مطلقا.

وما عدا ذلك فلم أعثر على دراسات مستقلة تناولت لفظة(كافة)، وما يتعلق بها من قضايا، سوى بعض الآراء المبثوثة في كتب اللغة، ولاسيما القديمة منها، وقد أفادت الدراسة منها، وأثبتها في قائمة المصادر والمراجع.

أما أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في إنجاز هذه الدراسه، فقد كانت تجمع ما بين القديم والحديث من كتب النحو، واللغة، والفقه، والتفسير، هذا فضلا عن المعاجم اللغوية التي اعتمدت عليها في تفسير المعنى المعجمي للجذر اللغوي (ك ف ف)، وتتبُّع بعض استعمالاتها في تلك المصنفات، وقد أعددت لها ثبتا خاصا في نهاية الدراسة.

أما محتويات الدراسة فكانت على النحو الآتي: افتتحتها بمقدمة بينت فيها سبب اختياري للموضوع، والهدف من الدراسة، وأهمية الدراسة، والمنهج الذي اعتُمِد، وثبت بأبرز المصادر والمراجع التي اتكأت عليها أثناء إعداد الدراسة، وختمتها بخاتمة بينت فيها أبرز النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث.

أما المطالب التي عالجتها الدراسة، فكانت على النحو الآتي:

المطلب الأول: بحثت فيه أبرز المعاني المعجمية والاصطلاحية التي وردت للجذر اللغوي (كَ فَ فَ) في معاجم اللغة.

المطلب الثاني: بحثت فيه إعراب لفظة (كافة) من منطلق قوله تعالى: (وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا كَافَّةً لِلنَّاسِ بَشِيْرًا وَنَذِيْراً)، لاسيما أن هذه الآية كانت مدار حديث طويل لدى النحاة، واللغويين، والمفسرين؛ نظرا لاستعمالها لفظة (كافة) بطريقة مغايرة للعرف اللغوي الذي ألفه هؤلاء العلماء، حيث خصوا استعمالها بشروط مخصوصة، خرقت هذه الآية تلك الشروط، لذا كانت مدار أخذ ورد بينهم.

المطلب الثالث: دار الحديث فيه حول (التاء) المتصلة بلفظة كافة، هل هي أصلية، أم للتأنيث، أم للمبالغة، على حد رأي بعضهم.

أما المطلب الرابع والأخير: فقد خصصته للحديث حول استعمال هذه اللفظة، حيث ورد لها استعمالان عند العرب، وكلاهما يمكن وصفه بالفصاحة وفقا لما أقرته مجامع اللغة العربية، وإن فاق أحدهما الآخر في درجة فصاحته؛ نظرا لمواكبته لغة القرآن والسنة، وفصحاء اللغة.

وأخراً، فحسبي أني قد اجتهدت، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمني، وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين.

المطلب الأول: المعنى اللغوي للجذر (كَفَفَ).

أما أبرز المعاني التي خرج إليها الجذر اللغوي (كَ فَ فَ)، من خلال تتبعه في معجمات اللغة المتعددة، فكانت على النحو الآتي:

بمعنى (رَدَّ)، ورد في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠ هـ)، " وكَفَّ الرَّجُلُ عن أمرِ كذا يَكُفُّ كَفًّا، وكَفَفْتُهُ كَفًّا، والكَفْكَفَةُ: كَفُّكَ الشَّيءَ، أي: رَدُّكَ الشَّيءَ عن الشَّيءِ"[(١)].

(١) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد(١٧٠هـ)، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د ت ط)، ج(٢٨٣/٥).

بمعنى (مَنَعَ)، ورد في تهذيب اللغة للأزهري(٣٧٠هـ)، قوله: "ومعنى كافّة في اشتقاق اللغة يَكُفُّ الشَّيءَ في آخرِه. ومن ذلك كَفَّةُ القميص: وهي حاشيتُهُ، وكلُّ مُستطيلٍ فَحرفُهُ كَفَّةٌ، وكلُّ مستديرٍ كَفَّةٌ، نحو كَفَّةُ الميزان. قال: وسميت كُفَّةُ الثوب؛ لأنها تمنعُهُ أن ينتشر، وأصل الكفِّ المنع"(١).

بمعنى (كَبُرَ)، ورد في الصحاح للجوهري (٣٩٥هـ)، "ويقال للبعيرِ إذا كَبُرَ، فَقَصُرَت أسنانُهُ حتى تكادُ تذهبُ: هو كافٌّ. والناقةُ كافٌّ أيضاً. وقد كَفَّتِ النَّاقةُ تَكُفُّ كُفُوفاً"(٢).

بمعنى (قَبَضَ)، ورد في مقاييس اللغة لابن فارس(٣٩٥هـ)، (كَفَّ) الكاف والفاء أصلٌ صحيحٌ، يدل على قبضٍ وانقباضٍ. من ذلك الكفُّ للإنسان، سميت بذلك لأنها تقبضُ الشيءَ. ثم تقول: كَفَفْتُ فُلاناً عن الأمرِ وكَفَفْتُهُ"(٣).

بمعنى (جَمَعَ)، ورد في لسان العرب لابن منظور(٧١١هـ)، أن الكَّف بمعنى الجمع، حيث قال: "كَفَّ الشَّيءَ يَكُفُّهُ كَفّاً: جَمَعَهُ. وفي حديث الحسن: أنَّ رجلاً كانت به جِراحة فسأله: كيف يتوضأ؟ فقال: كُفَّهُ بِخِرقَةٍ، أي اجمعها حوله"(٤).

يتراءى لي من خلال ما تقدم من معانٍ معجميةٍ متعددة للجذر اللغوي (كَ فَ فَ) في معجمات اللغة، أنها جميعها تدور في فلك معنى واحد، هو (المنع)، فعندما نقول: كَفَّ الرَّجل عن أمر كذا، أي امتنع. وعندما نقول: كَفَّ الثوب أو القميص، فهو بمعنى منعه من أن ينتشر. ورد الشيء عن الشيء بمعنى منعه، وعندما يقال للبعيرِ إذا كَبُرَ، فَقَصُرَت أسنانُهُ حتى تكادُ تذهبُ: هو كافٌّ. والناقةُ كافٌّ أيضاً، أي مُنِع أو مُنِعَتْ من البقاء على حالة معينة. وكذلك سُمِيت كَفُّ الإنسان كَفّاً؛ لأنها تقبض الأشياء، وتحيط بها، وتمنعها من السقوط. وعندما نقول أيضا: كَفَّ الرجل ثيابَه، بمعنى جمعها، أي

(١) الأزهري، محمد بن أحمد(٣٧٠هـ)، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/٢٠٠١، ج(٣٣٦/٩).

(٢) الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد(٣٩٣هـ)، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤/ ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م، مادة (كفف)، ج (١٤٢٢/٤).

(٣) ابن فارس، أحمد بن زكريا القزويني الرازي(٣٩٥هـ)، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، (د.ط)، ١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩م، ج(١٢٩/٥).

(٤) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي(٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣/ ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م، مادة (كَفَّ)، ج(٩/ ٣٠١).

منعها من النزول؛ لأن الإنسان عندما يجمع الأشياء، فإنه يمنعها من الانتشار والتمدد. أما المعنى الاصطلاحي لهذه اللفظة فهي تفيد معنى الشمول والعموم والإحاطة، وعليه فلا أرى فرقا بيّنا بين المعنيين المعجمي والاصطلاحي، فكلاهما في بنيته العميقة يفيد معنى (المنع)، فعندما نقول: جاءت الدعوة الإسلامية للناس كافة، أي شاملة وعامة لهم جميعا، بمعنى أنها مانعة من أن يشذ أحدٌ عنها من الأمم الأخرى.

المطلب الثاني: إعراب لفظة (كافة).

للنحاة والمفسرين في إعراب لفظة (كافة)، رأيان:

الرأي الأول: إعراب لفظة (كافة) في الآية القرآنية حالا، وهو ما عليه غالبية النحاة[1].

(١) انظر الزجاج، إبراهيم بن السري بن سهل(٣١١هـ)، معاني القرآن وإعرابه، عالم الكتب، بيروت، ط١/ ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م، ج(٤٤٦/٢)، النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل(٣٣٨هـ)، إعراب القرآن، تحقيق: عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م، ج(٣/ ٢٣٧)، ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١/ ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م، ج(٣٣٤/٢ ـ٣٤٢)، الإستراباذي، رضي الدين(٦٨٦هـ)، شرح الرضي على الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، (د ط)، ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م، ج(٢/ ٣٠، ٥٢)، المرادي المصري، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم ٧٧٩هـ، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبدالرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، بيروت، ط١/ ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٨م، ج(٧٠٤/٢ ـ ٧٠٧)، السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، (د ت ط)، ج(٢/ ٣٥٩ ـ ٣٦٢)، ابن هشام، عبدالله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد، دار الفكر، دمشق، ط٦/ ١٩٨٥م ـ ١٤٠٥هـ ، ص(٧٣٣)، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي(٧٩٦هـ)، المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق: محمد بركات كامل، دار الفكر العربي، دمشق، ط١/ ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م، ج(21/2)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين(٩٠٠هـ)، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م، ج(٢/ ١٤ ـ١٩)، الأزهري، خالد بن عبدالله بن أبي بكر(٩٠٥هـ)، شرح التصريح على التوضيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م، ج(١/ ٥٨٩ ـ ٥٩٣)، السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، (د ت ط)، ج(٢/ ٣٠٦ ـ ٣٠٨)، الصبان الشافعي، أبو العرفان محمد بن علي(١٢٠٦هـ)، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م، ج(٢/ ٢٦٢ ـ ٢٦٣)، الدقر، عبد الغني بن علي(١٤٢٣هـ)، معجم القواعد العربية، (د ت ط)، (١٣/٢)، العزاوي، حبيب أحمد علي، مشكل إعراب كافة في قوله تعالى: (وما أرسلناك إلا كافة للناس)، بحث منشور، جامعة تكريت، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد(١٩)، العدد(١١) تشرين الثاني.

الرأي الثاني: إعراب لفظة(كافة)، نعتا لمصدر محذوف تقديره (إرساله كافة)، وهو الرأي الذي انفرد به الزمخشري[1].

أما النحاة والمفسرون الذين قالوا بإعرابها حالا، فقد اختلفوا في صاحب الحال، هل هي حال من الجار والمجرور(للناس)، أم هي حال من الضمير المتصل الكاف في (أرسلناك)، ولكل منهما حجته التي اتكأ عليها في إثبات رأيه، وهو ما سنسلط عليه الضوء تاليا.

أمَّا الذين أعربوا (كافة) حالا من الجار والمجرو (للناس)، على اعتبار أن في الآية تقديماً وتأخيراً[2] إذ التقدير (وما أرسلناك إلا للناس كافة)، فيأتي في مقدمتهم ابن كيسان النحوي(٣٢٠هـ)، الذي أجاز تقدم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر غير زائد، حيث قال: " العامل في الحال على الحقيقة هو مررت، في قولك: (مررت بزيد قائما)، وإذا كان العامل هو الفعل لم يمتنع تقديم الحال، (واحتج بالآية نفسها)، ثم أكمل تعليقه قائلا:" أراد إلا للناس كافة، أي إلى الناس"[3]. كذلك أبو

(١) انظر رأي الزمخشري، جار الله أبو القاسم(٥٣٨هـ) في الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (د ت ط)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج(٥٩٢/٣)، ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات(٥٤٢هـ)، أمالي ابن الشجري، تحقيق: محمود محمد الطناجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١/ ١٤١٣هـ ـ ١٩٩١م، ج(٣/ ١٥)، ابن مالك، شرح التسهيل، ج(٢/ ٣٣٤)، السمين الحلبي، الدر المصون، ج(٣٦٠/٢)، الأزهري، خالد، شرح التصريح على التوضيح، ج(١/ ٥٨٩)، الصبان، أبو العرفان محمد بن علي، ج(٢/ ٢٦٢)، ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد(١٣٩٣هـ)، التحرير والتنوير" تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، الدار التونسية للنشر، تونس، (د ط)، ١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٤م، ج(٢/ ٢٧٩).

(٢) انظر الحريري، القاسم بن علي بن عثمان(٥١٦هـ)، درة الغواص في أوهام الخواص، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١/ ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م، ص(٥٢،٥٣)، ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج(٥٩٧هـ)، زاد المسير في علم التفسير، تحقيق: عبد الرزاق عبد المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١/ ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م، ابن مالك، شرح التسهيل، ج(٢/ ٣٣٤)، وانظر كذلك ابن مالك، شرح تسهيل الفوائد، ج(٣٣٤/٢)، الصبان، أبو العرفان محمد بن علي(١٢٠٦هـ)، حاشية الصبان، ج(٢٦٢/٢)، ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد(١٣٩٣هـ)، التحرير والتنوير، ج(٢٨٠/٢).

(٣) انظر رأي ابن كيسان في ابن الشجري، أمالي ابن الشجري، ج(٣/ ٣١٦)، ابن مالك، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/ ٣٤٢)، الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠)، المرادي، توضيح المقاصد والمسالك، ج(٢/ ٧٠٤ ـ٧٠٧)، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي(٧٩٦هـ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث العربي، القاهرة، ط٢٠/ ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م، ج(2/٢٦٣)، وكذلك المساعد على تسهيل الفوائد، ج(٢١/٢)، الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(١٤/٢)، الأزهري خالد، شرح التصريح على التوضيح، ج(٥٨٩/١)، الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ج(٢٦٢/٢).

علي الفارسي(٣٧٧هـ)، الذي ورد رأيه في مختار تذكرة أبي علي الفارسي لابن جني، حيث قال: " زيدٌ خيرُ ما يكون خيرٌ منك، على أن المراد: زيدٌ خيرٌ منك خيرُ ما يكون، فجعل (خير ما يكون)، حالا من الكاف المجرور وقدمها"[١]. وابن برهان (٤٥٦هـ) ذهب أيضا إلى أن (كافة) في قوله تعالى[٢]: (وما أرسلناك إلا كافة للناس) حال من الجار والمجرور (للناس)، ويتضح ذلك من خلال قوله: "وكافة حال من الناس، وقد تقدم على المجرور باللام، وما استعملت العرب كافة إلا حالا"[٣].

وتابعهم في ذلك أيضا ابن مالك(٦٧٢هـ)، فقد فصَّل في القضية عندما عرض لحجج المانعين من تقدم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر أصلي، حيث قال: "وهذه شبه وتخيُّلات لا تستميل إلا نفس من لا تثبت له، بل الصحيح جواز التقدم في نحو (مررت بهند جالسة)، وإنما حكمت بالجواز لثبوته سماعا؛ ولضعف دليل المنع، أما ثبوته سماعا ففي قوله تعالى: (وما أرسلناك إلا كافة للناس)... أي أن (كافة) حال من الناس، والأصل للناس كافة، أي جميعا"[٤].

ووافقهم كذلك الأستراباذي (٦٨٦هـ)، الذي يتضح رأيه من خلال قوله: "وبعضهم يجعل (كافة)، حالا من الكاف، والتاء للمبالغة، وهو تعسف"[٥].

أما المفسرون الذين وافقوا النحويين في أن لفظة (كافة) في الآية مدار الحديث حال من الجار والمجرور (للناس)، وليست من الضمير المتصل الكاف في قوله: (أرسلناك)، فيأتي في مقدمتهم ابن عطية الأندلسي(٥٤٢هـ)، حيث قال: "هذا إعلام من الله تعالى، بأنه بعث محمداً ــ صلى الله عليه وسلم ــ إلى جميع العالم، و(الكافة)، الجمع الأكمل من الناس، و(كافة) نصب على الحال، وقدمها

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان(٣٩٢هـ)، مختار تذكرة أبي علي الفارسي وتهذيبها، تحقيق: حسين أحمد بو عباس، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط١/ ١٤٣٢هـ ــ ٢٠١٠، ص(٨٨)، انظر رأي الفارسي في الأندلسي، أبوحيان محمد بن يوسف(٧٤٥هـ)، البحر المحيط في التفسير، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت(د ط)، ١٤٢٠هـ ــ ٢٠٠٠م، ج(٥٤٩/٨).

(٢) سورة سبأ، آية ٢٨.

(٣) العكبري، ابن برهان الإمام أبو القاسم عبد الواحد بن علي الأسدي(٤٥٦هـ)، شرح اللمع، تحقيق: فايز فارس، ط١/ ١٤٠٤هـ ــ ١٩٨٤م، الكويت، ج(١٣٨/١)، ابن مالك، شرح التسهيل، ج(٢/ ٣٣٤)، الأشموني، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(١٤/٢)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(٢/ ١٤ ــ١٩)، الصبان، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ج(٢٦٢/٢).

(٤) المراجع السابقة.

(٥) الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠).

للاهتمام".[1] وابن الجوزي(٥٩٧هـ)، حيث قال: "أي عامة لجميع الخلائق، وفي الكلام تقديم تقديره: وما أرسلناك إلا للناس كافة"[2]. وتبعهما السَّمين الحلبي(٧٥٦هـ)، الذي رجح رأي أبي علي الفارسي، وابن كيسان، وابن برهان على غيره من الآراء، قال: "واعلم أن أصل (كافة) اسم فاعل من كفَّ يكف، أي منع، ومنه كف الإنسان؛ لأنها تمنع ما يقتضيه، وكف الميزان؛ لجمعها الموزون... وقوله: كافة فيه أوجه... الرابع: أن قوله (كافة) حال من (للناس)، أي للناس كافة... فقد ذهب الجمهور إلى أنه لا يجوز، وذهب أبو علي، وابن كيسان، وابن برهان، وابن ملكون إلى جوازه، وهو الصحيح"[3]. ووافقهم أيضا ابن عاشور(١٣٩٢هـ)، بقوله: "إن كافة من ألفاظ العموم، وتفيد مفاد ألفاظ التوكيد الدالة على الشمول والإحاطة، ووقعت هنا حالا من (الناس)، مستثنى من عموم الأحوال، وهي حال مقدمة على صاحبها المجرور بالحرف، والتقدير في هذه الآية: وما أرسلناك للناس إلا كافة، وقدم الحال على صاحبه؛ للاهتمام بها لأنها تجمع بين الذين كفروا برسالته كلهم. وتقديم الحال من المجرور جائز على رأي المحققين من أهل اللغة العربية"[4]. قال الألوسي (١٢٧٠هـ)،: "إن (كافة) حال من (للناس)، قدم (إلا كافة) عليه للاهتمام، وأصله من الكف بمعنى المنع، وأريد به العموم؛ لما فيه من المنع من الخروج، واشتهر في ذلك حتى قطع فيه النظر عن معنى المنع بالكلية، فمعنى جاء الناس كافة، جاؤوا جميعا"[5].

يتضح من خلال عرض آراء النحاة والمفسرين الذين جاءت آراؤهم متوافقة، على أن لفظة (كافة) في الآية القرآنية تعرب حالا، وأنها تقدمت على صاحبها (للناس) المجرور بحرف أصلي من باب الاهتمام، وإعطائها مزيدا من العناية أو جلب الانتباه؛ كونها هي الكلمة المحورية[6] في الآية كما، أنها تدور كلها حول معنى محوري واحد، وإن اختلف أسلوب التعبير، ألا وهو (الحجر، والمنع) [7]، وهو المعنى المعجمي لهذه الكلمة، كما ورد في معاجم اللغة، وكتب التفسير. وأما ورودها بمعنى (جميع)،

(١) الأندلسي ابن عطية، أبو محمد عبد الحق بن غالب(٥٤٢هـ)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠٢م، ج(٤/٤٢٠).
(٢) ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، ج(٧/٣٠).
(٣) السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٢/٣٦٠).
(٤) ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد، التحرير والتنوير، ج(٢/٢٨٠).
(٥) الألوسي، شهاب الدين محمود بن عبد الله الحسيني(١٢٧٠هـ)، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، تحقيق: علي عبد الباقي عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م، ج(١١/٣١٦).
(٦) انظر الحموز، عبدالفتاح، أسلوب الاستثناء والمعنى والمحورية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١/ ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م، ص(٨ ـ١٠).
(٧) للمزيد من الإفادة انظر الهروي، أبو عبيد أحمد بن محم(٤٠١هـ)،الغريبين في القرآن والحديث، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية، ط١/ ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م، ج(٥/١٦٤٤)، أبو إسحاق الثعلبي، أحمد بن محمد بن إبراهيم(٤٢٧هـ)، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، تحقيق: الإمام إبي محمد بن عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/ ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠٢م، ج(٢/١٢٧)، النووي، أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف(٦٧٦هـ)، تهذيب الأسماء واللغات، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت ط)، (٤/١١٥)، ابن منظور، محمد بن مكرم(٧١١هـ) لسان العرب، فصل (الكاف)، مادة(كفف)، ج(٩/٣٠٥).

و(كل)، فهو لا يخرجها عن معنى المنع، وهو ما أكده السمين الحلبي بقوله: " كافة ليست للتأنيث، وإن كان أصلها أن تدل عليه، والأصل في معناها الدلالة على المنع، ولكنها نقلت إلى معنى (جميع وكل) نقلاً محضاً، كما نقلت (قاطبة، وعامة) إلى معنى جميعا"[١] لذلك هم مجمعون على أن التقدير في البنية العميقة للآية: (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا)، إذ التقدير: (وما أرسلناك إلا مانعا، أو حاجزا للناس بشيرا ونذيرا)، أي أنه مرسل إلى جميع البشر بشيرا ونذيرا، دون أن يستثنى منهم أحدا، وبما أن هذه الرسالة جامعة للناس جميعا، فهي في الوقت نفسه مانعة من أن يشذ أو يخرج منهم أحد عن فحواها ومقتضاها. وهذا ما أكده السمين الحلبي في رده على الزجاج الذي يرى أن (كافة) في الآية القرآنية جاءت بمعنى (جامعا)، حيث قال: "إن اللغة لا تساعده على ذلك؛ لأن كف ليس معناه محفوظا بمعنى جمع، وإنما منع". وبناء على ذلك نلحظ توافقا واضحا بين المعنيين المعجمي والاصطلاحي للكلمة.

أما الذين أعربوا لفظة (كافة) في الآية القرآنية حالا من الضمير المتصل (الكاف) في (أرسلناك)، وأن التاء فيها للمبالغة، كنسّابة، وعلّامة، فيأتي الزجاج(٣١١هـ) في مقدمتهم، فهو أول من تبنى هذا الرأي، الذي مفاده أن معنى كافة الإحاطة، والمعنى أرسلناك جامعا للناس في الإنذار والإبلاغ، فجعل كافة حالا من الكاف في (أرسلناك)، وحق التاء أن تكون للمبالغة، كتاء الراوية، والعلامة[٢] وتبعه في رأيه الزمخشري(٥٣٨هـ)، حيث قال: "وحق التاء على هذا أن تكون للمبالغة كتاء الراوية والعلامة، ومن جعله حالا من المجرور متقدما عليه فقد أخطأ؛ لأن تقدم حال المجرور عليه في الإحالة بمنزلة تقدم المجرور على الجار"[٣]، ووافقه ابن الشجري(٥٤٢هـ) أيضا الذي يتضح رأيه من خلال مخالفته لما ذهب إليه ابن كيسان من أن (كافة) حال من الجار والمجرور(للناس)، حيث قال: " وأما ما تعلق به ابن كيسان... فإن كافة ليس بحال من الناس كما توهم، وإنما هو على ما قاله أبو إسحاق الزجاج، حال من الكاف في (أرسلناك)، والمراد كافًّا، وإنما دخلته الهاء للمبالغة في الوصف، كدخولها في علامة،

(١) السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٢/٣٥٩)، ج(٢/٣٦٠).

(٢) الزجاج، إبراهيم بن السري بن سهل(٣١١هـ)، معاني القرآن وإعرابه، ج(٢/٤٤٦)، انظر رأي الزجاج في الزمخشري، جار الله أبو القاسم (٥٣٨هـ) في الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٣/٥٩٢)، الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠).

(٣) الزمخشري، جار الله أبو القاسم، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٣/٥٩٢).

ونسابة، وراوية"[1]. وتبعهم كذلك العكبري(٦١٦هـ) بقوله: "(إلا كافة) هو حال من المفعول في (أرسلناك)، والهاء زائدة للمبالغة، و(للناس) متعلق به، أي وما أرسلناك إلا كافة للناس عن الكفر والمعاصي".[2] وابن هشام الأنصاري(٧٦١هـ)، حيث قال: " إن كافة حال من الكاف، والتاء للمبالغة لا للتأنيث"[3].

أما من خالف من العلماء الزجاج في رأيه فيأتي رضي الدين الأستراباذي(٦٨٦هـ) في مقدمتهم، الذي يتضح رأيه من خلال قوله: وبعضهم يجعل كافة حالا من الكاف، والتاء للمبالغة، وهو تعسف"[4]. وخالفه أيضا ابن مالك(٦٧٢هـ)، الذي تتضح مخالفته له من خلال قوله: "وأما الزجاج فبطلان قوله بيِّن أيضا؛ لأنه جعل (كافة) حالا مفردا، ولا يعرف ذلك من غير محل النزاع، وجعله من مذكر مع كونه مؤنثا، ولا يتأتى ذلك إلا بجعل تائه للمبالغة وبابه مقصور على السماع، ولا يتأتى غالبا ماهي فيه إلا على أحد أمثلة المبالغة كـنسابة، وفروقة، ومهذارة، وكافة بخلاف ذلك، فبطل أن تكون منها؛ لكونها على فاعلة، فإن حملت على راوية فهو حمل على شاذ الشاذ؛ لأن إلحاق تاء المبالغة لأحد أمثلة المبالغة شاذ، ولما لا مبالغة فيه أشذ فيعبر عنه بشاذ الشاذ، والحمل على الشاذ مكروه فكيف على شاذ الشاذ"[5].

يبدو لي أن ما ذهب إليه ابن مالك في دحضه لرأي الزجاج هو الأقرب للصواب؛ لأنه قائم على الحجة ومحاكاة المنطق، فقد بدأ محاججته للزجاج من خلال السماع، والقياس في جواز تقدم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر غير زائد، وهما من الأصول اللغوية المعوّل عليهما في التقعيد، والاحتجاج على صحة القواعد، وسيأتي الحديث عنهما لاحقا عند الحديث عن حجج من أجازوا تقدم

(١) ابن الشجري، أمالي ابن الشجري، ج(٣/ ٣١٦).
(٢) العكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين(٦١٦هـ)، التبيان في إعراب القرآن، تحقيق: علي محمد البجاوي، الناشر: عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د ت ط)، ج(١٠٦٩/٢).
(٣) ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، (٧٦١هـ)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ت ط)، ج(٢،٢٦٨).
(٤) الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠).
(٥) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/ ٣٤٢).

الحال على صاحبها المجرور بحرف جر غير زائد، أو الذين أعربوا (كافة) في الآية القرآنية حالا من الجار والمجرور (للناس).

أما رد ابن مالك لقول الزجاج إن (كافة) حال من الضمير المتصل الكاف في (أرسلناك)، وأنه لم يعرف ذلك إلا في موضع النزاع، هو عين الصواب؛ وذلك أن لفظة كافة لا تعود إلا على الجمع[١]، حتى إنها فُسِّرت في كثير من المواضع بمعنى الجماعة، وليس أدل على ذلك من أقوال النحاة والمفسرين، وأصحاب المعاجم. أما أن ترد حالا من مفرد، كما هو الحال في قول الزجاج أنها حال من الضمير المتصل الكاف، فلم يرد ذلك إلا في هذا الموضع. وكذلك أنه جعلها مذكرة، أيضا فيه نظر؛ وذلك أن لفظة (كافة) بإجماع النحاة لاتتصرف، فلا تُعرَّف، ولا تثنى، ولاتجمع، ولا يقال فيها: كافين أو كافات، شأنها في ذلك شأن عامة[٢]، لذلك تلتزم حالة واحدة سواء كانت حالا من مفرد، أو مثنى، أو جمع، أو مذكر، أو مؤنث، فهي من الألفاظ التي لا تتصرف، فتلتزم صيغة واحدة مع جميع المتغيرات في الجملة، وهي (كافة). أما قوله إن التاء في كافة للمبالغة، فسيأتي الحديث عنه في موضعه بإذن الله.

وخالفه كذلك أبو حيان الأندلسي(٧٤٥هـ)، حيث قال: "وأما قول الزجاج إن كافة بمعنى جامعا، والهاء فيه للمبالغة، فإن اللغة لا تساعده على ذلك؛ لأن كف ليس بمحفوظ أن معناه جمع"[٣]. لأن

(١) انظر في ذلك الحريري، القاسم بن علي بن عثمان(٥١٦هـ)، درة الغواص في أوهام الخواص، ص(٥٢)، ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/ ٣٤٢)، الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، شرح المفصل، ج(١٧/١)، الصبان الشافعي، أبو العرفان محمد بن علي(١٢٠٦هـ)، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ج(٢/ ٢٦٣) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(٢٠٧هـ)، معاني القرآن، تحقيق: أحمد يوسف النجاتي وآخرون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط١(د ت ط)، ج(٤٣٦/١)، السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٣٩٥/٢)، أثير الدين، أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي،(٧٤٥هـ)، البحر المحيط في التفسير، ج(٥٤٩/٨)، ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي(٧١١هـ)، لسان العرب، مادة (كفف)، ج(٣٠١/٩)، الفيروز أبادي، مجد الدين أبو طاهر(٨١٧هـ)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨/ ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م، ج(١/ ٨٨٩) (فصل الكاف)، الزبيدي، مرتضى(١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، (د ت ط)، ج(٢٤/ ٣٢٠) (مادة كفف).

(٢) انظر الزجاج، إبراهيم بن السري بن سهل(٣١١هـ)، معاني القرآن وإعرابه، ج(٤٤٦/٢)، الهروي، أبو عبيد أحمد بن محم(٤٠١هـ)،الغريبين في القرآن والحديث، ج(١٦٤٤/٥)، النووي، أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف(٦٧٦هـ)، تهذيب الأسماء واللغات، ج(١١٥/٤)، ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي(٧١١هـ)، لسان العرب، مادة (كَفَّ)، ج(٩/ ٣٠٥).

(٣) أثير الدين، أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي، (٧٤٥هـ)، البحر المحيط في التفسير، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م، ج(٥٤٩/٨).

المحفوظ في معناه منع[1]. يقال: كف يكف أي منع، والمعنى: إلا مانعا لهم من الكفر، وأن يشذوا من تبليغك، ومنه الكف؛ لأنها تمنع خروج ما فيه.

والحق أن مخالفة أبي حيان للزجاج في رأيه، من منطلق أن كافة لا تأتي بمعنى جامعا، فليس من الصواب في شيء؛ لأن معاجم اللغة أوردت أن من المعاني التي تعتور هذه اللفظة المعنى (جمع)، وهو ما ورد في بداية الدراسة عند الحديث عن المعنى اللغوي للجذر (ك ف ف)، هذا فضلا عن قول الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ الذي يؤيد ورود لفظة (كافة) بمعنى جامعا، وهو قوله ــ صلى الله عليه وسلم" الحمد لله الذي أرسلني رحمة للعالمين وكافة للناس بشيرا ونذيرا"[2]، فـ (كافة) حال من الياء في أرسلني، عطفت على (رحمة)، لتدل على معنى (جامعا)، والتقدير: الحمد لله الذي أرسلني رحمة للعالمين وجامعا للناس بشيرا ونذيرا[3].

أما الحجة التي اعتمدها مؤيدو الرأي الأول الذين سبق ذكرهم في أن (كافة) في الآية القرآنية حال من الجار والمجرور (للناس)، وأن في الآية تقديماً وتأخيراً، علما أن غالبية النحاة[4] لا يجيزون تقدم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر غير زائد[5]. فتقوم حجتهم على أساسين، هما:

السماع، والقياس:

أما السماع، فتمثل أولا بالآية الثامنة والعشرين من سورة سبأ التي هي مدار الحديث، وهي قوله تعالى: (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً)[6]، على اعتبار أن (كافة) حال من الجار والمجرور

(١) السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٢/٣٩٥)، ج(٢/٣٩٥).
(٢) البزار، أبو بكر أحمد بن عمرو بن عبد الخالق(٢٩٢هـ)، مسند البزار المشهور بالبحر الزخار، تحقيق: محفوظ عبد الرحمن زين الله وآخرون، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط١/ ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٨م، (باب مسند أبي حمزة أنس بن مالك)، ج(١٧/ ٨)، (٦٩/١).
(٣) العزاوي، حبيب أحمد علي، مشكل إعراب كافة، ص(١٩٨).
(٤) انظر سيبويه، أبو بشر عثمان بن قنبر(١٨٠هـ)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣/ ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٨م، ج(٢/ ١٢٤)، المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد(٢٨٥هـ)، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، (د ت ط)، ج(٤/١٧١)، ابن مالك، شرح التسهيل، ج(٢/ ٣٣٤ ــ٣٤٢)، الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠)، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج(٢/٢٦٧)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(٢/ ١٤ ــ١٩)، حسن، عباس(١٣٩٨هـ)، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط ١٥/، (د ت)، ج(٢/ ٣٧٨ ــ ٣٨٠).
(٥) الحالات التي تتأخر فيها الحال عن صاحبها وجوبا وفق إجماع النحاة:
١ــ إذا كانت الحال محصورة في صاحبها، نحو قوله تعالى: (وما نرسل المرسلين إلا مبشرين ومنذرين)، (سورة الأنعام: الآية ٤٨).
٢ــ أن يكون صاحبها مجرورا بحرف جر غير زائد، نحو: (مررت بهند جالسة).
٣ــ أن يكون صاحب الحال مضافا، نحو قوله تعالى: (ثم أوحينا إليك أن اتبع ملة إبراهيم حنيفا). (سورة النحل، الآية: ١٢٣). وهناك تفصيلات أخرى في هذا الباب لا يتسع المقام لذكرها، سأكتفي بالإشارة لمواضعها من باب الإفادة، انظر في ذلك الأستراباذي، رضي الدين، شرح الرضي على الكافية، ج(٢/٣٠)، المرادي المصري، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، ج(٢/٧٠٤ ــ٧٠٧)، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج(٢/٢٦٧)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(٢/ ١٤ ــ١٩)، الغلاييني، مصطفى بن محمد سليم(١٣٦٤هـ)، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا ــ بيروت، ط٨/ ١٤١٤هـ ــ ١٩٩٣م، ج(٣/ ٩٠ــ٩٣)، بيطار، عاصم، النحو والصرف، جامعة دمشق، (د ت ط)، ص(١٩٩).
(٦) سورة سبأ، آية ٢٨.

(للناس)، فتقدمت الحال على صاحبها المجرور بحرف جر أصلي. وهو ما منعه جمهور النحاه، فهم لا يجيزون القول في: " مررت بهند جالسة. مررت جالسة بهند". وحجتهم في ذلك قائمة على عدة مرتكزات من أبرزها اعتبار هذا التقديم مخالف لعرف اللغة، إذ إن تقديم حال المجرور بحرف جر أصلي عليه يعد بمثابة تقدم المجرور على الجار، وهذا مالا تسمح به اللغة مطلقا، كذلك يؤدي إلى أن تكون اللام بمعنى إلى، والفعل (أرسل) لا يتعدى بـــ (إلى)، وإنما يتعدى باللام، وإلى ذلك ذهب الزمخشري بقوله: "ومن جعله حالا من المجرور متقدما عليه فقد أخطأ؛ لأن تقدم حال المجرور عليه في الإحالة بمنزلة تقدم المجرور على الجار، وكم ترى ممن يرتكب هذا بالخطأ ثم لا يقنع به حتى يضم إليه أن يجعل اللام بمعنى إلى؛ لأنه لايستوي له الخطأ الأول إلا بالخطأ الثاني، فلا بد له من ارتكاب الخطأين"(١). كذلك يرى المانعون من ذلك أن تعلق العامل بالحال ثانٍ لا أول؛ لتعلقه بصاحبه، فحقه إذا تعدى لصاحبه بواسطة أن يتعدى إليه بتلك الواسطة، لكن منع من ذلك أن الفعل لا يتعدى بحرف واحد إلى شيئين، فجعلوا عوضا عن الاشتراك في الواسطة التزام التأخير الذي يمنع تقدم المجرور على الجار"(٢). أما المجيزون فقد اعتمدوا هذه الآية أولا للاستدلال بها على صحة مذهبهم المجيز لذلك، وكذلك لضعف دليل المنع الذي اعتمده المانعون حجة لهم لمنع التقدم، وهو ما أشار إليه ابن مالك في الألفية، من أنه لا يمنع هذا التقدم، على الرغم من إجماع النحاة على مخالفة رأيه؛ وحجته في ذلك وروده في الفصيح من كلام العرب، ولاسيما القرآن الكريم، والشعر العربي، وإلى ذلك أشار بقوله(٣):

وَسَبْقُ حالٍ ما بحرفِ جرٍّ قد // أبَو ولا أَمْنَعُــهُ فقــد ورَد.

قال ابن مالك في تفصيل ذلك: "والتقديم هو الصحيح لوروده في الفصيح، كقوله تعالى: وما أرسلناك إلا كافة للناس)، فـــ (كافة) حال من المجرور، وهو (الناس)، وقد تقدم على صاحبه المجرور

(١) الزمخشري، جار الله أبو القاسم(٥٣٨هـــ) في الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٥٩٢/٣).

(٢) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني، شرح تسهيل الفوائد، ج(٣٣٤/٢ ــ ٣٤٢)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(٢/ ١٤ ــ١٩)، الأزهري خالد، شرح التصريح على التوضيح، ج(٥٨٩/١ــ ٥٩٣)، السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر(٩١١هـــ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج(٢/ ٣٠٦ ــ٣٠٨).

(٣) انظر ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني، شرح تسهيل الفوائد، ج(٣٣٤).

باللام"[1]. وقال أيضا في رده على المانعين: "وهذه شبه وتخيلات لا تستميل إلا نفس من لا تثبت له، بل الصحيح جواز التقديم في نحو: مررت بهند جالسة، وإنما حكمت بالجواز لثبوته سماعا، ولضعف دليل المنع، أما ثبوته سماعا ففي قوله تعالى: (وما أرسلناك إلا كافة للناس)"[2].

ومن السماع الذي اعتمده ابن مالك في رده على حجج المانعين من أن تكون لفظة (كافة) حال من الجار والمجرور (للناس)، قوله تعالى[3]: (وأرسلناك للناس رسولا)، وقد اعتمد ابن مالك هذه الآية في الرد على القائلين بأن الفعل أرسل يتعدى بـــ (إلى) ولا يتعدى باللام، وهو ما عليه أكثر النحاة، عندئذ جاء رد ابن مالك من خلال قوله: " إن مخالفة الأكثر لا تضر، فإن تعدي (أرسل) باللام كثير فصيح، واقع في التنزيل، كقوله تعالى: (وأرسلناك للناس رسولا)"[4].

ومن السماع الذي اتكأ عليه ابن مالك في رده لحجج المانعين، وإثبات رأيه،

قول الشاعر:

لَئِنْ كانَ برد المَاءِ هَيْمانَ صَادِياً إلــيَّ حَبِيبــاً إنَّــها لــحبيبُ[5]

والشاهد فيه في قوله: (هيمان صاديا)، فقد وردتا حالين متقدمتين على صاحبهما الضمير المتصل (الياء) المجرور في (إليَّ).

وكذلك قول الشاعر[6]:

غافلاً تعرض المنية للمــر ء فيدعى ولات حين إبــاء

والشاهد فيه أيضا ورود كلمة (غافلا) حالا متقدمة على صاحبها(المرء) المجرور بحرف جر أصلي.

وقول الشاعر:

---

(١) المرجع نفسه، ج(٢/٣٣٤)، خالد، شرح التصريح على التوضيح، ج(١/٥٨٩)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(٢/ ١٤ ــ١٩).

(٢) سورة سبأ، آية: ٢٨.

(٣) سورة النساء، الآية: ٧٩.

(٤) انظر رأي ابن مالك في الأزهري خالد، شرح التصريح على التوضيح، ج(١/٥٨٩).

(٥)البيت لكثيِّر عزة في ديوانه، شرح عدنان زكي درويش، دار صادر، بيروت، ط١/ ١٤١٤هـــ ــ ١٩٩٤م، ج(٢/١٩٢)، وفي البغدادي، عبد القادر بن عمر(١٠٩٣هـــ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: محمد نبيل طريف وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٨هـــ ــ ١٩٩٨م، ج(٣/ ٢٠٧).

(٦) لم أعثر على قائلة في المصنفات المتخصصة، والمعاجم، والدوواوين الشعرية.

فإن تك أذوادٌ أُصيبْنَ ونسوةٌ// فلنْ يذهبوا فَرغاً بِقَتْلِ حِيالِ[١].

والشاهد فيه مجيء كلمة (فرغا) حالا متقدمة على صاحبها (قتل) المجرور بحرف جر أصلي.

وقول الشاعر:

مشغوفةً بك قد شُغِفتُ وإنَّما// حُمَّ الفراق فما إليك سبيل[٢].

والشاهد فيه مجيء كلمة (مشغوفة) حالا متقدمة على صاحبها (بك) الضمير المتصل المجرور بحرف جر أصلي.

وكذلك قول الشاعر[٣]:

إذا المرءُ أعيته المروءةُ ناشئاً// فمطلبُها كهلاً عليه شديدُ[٤].

والشاهد فيه مجيء كلمة (كهلا) حالا متقدمة على صاحبها الضمير المتصل (الهاء) المجرور بحرف جر أصلي.

أما القياس الذي اتكأ عليه ابن مالك ومن تبعه لإجازة تقدم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر غير زائد، فمن خلال حمل الاسم المجرور بحرف جر في المعنى على المفعول به، وذلك من

(١) البيت لطليحة بن خويلد الأسدي في العكبري، أبو البقاء(٦١٦هـ)، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: غازي مختار طليمات وآخرون، دار الفكر، دمشق، ط١/ ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م، ج(٢٩٢/١)، وابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل(٥٥٨هـ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/ ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م، ج(١٣٦/٥).

(٢) البيت لعبد الله بن عنمة الضبي في ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي(٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣/ ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م، مادة(ضرر)، ج(٤٨٤/٤)، ومادة (حسن)، ١١٨/١٣)، وفي الأزهري، محمد بن أحمد(٣٧٠هـ)، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/ ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠١م، ج(٣١٦/٤)، وج(٤٦٠/١١).

(٣) المخبل السعدي، هو ربيع بن مالك بن ربيعة. شاعر فحل من مخضرمي الجاهلية والإسلام، هاجر إلى البصرة، وعمر طويلا، ومات في خلافة عمر أو عثمان رضي الله عنهما، توفي سنة (٣٣هـ). انظر ترجمته في ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر(٧٧٤هـ)، البداية والنهاية، ج(٢/ ١١٥).

(٤) البيت للمخبل السعدي في البغدادي، عبد القادر بن عمر(١٠٩٣هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج(٢٢١/٣)، وفي ناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد(٧٧٨هـ)، شرح التسهيل المسمى(تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد)، تحقيق: علي محمد فاخر، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، ط١/ ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٨م، ج(٢٢٨٧/٥)، وفي ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط١/ ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م، ج(٧٤٦/٢).

منطلق أن المجرور بحرف جر هو في حقيقته مفعول به في المعنى، وبما أنه جاز تقدم حال المفعول به عليه بالإجماع، وكذلك المجرور بحرف يجوز أن تتقدم حاله عليه، ولوروده أيضا عن العرب.

قال ابن مالك في ذلك:" ولا أمنعه، أي بل أجيزه وفاقا لأبي علي، وابن كيسان، وابن برهان؛ لأن المجرور بالحرف مفعول به في المعنى، فلا يمتنع تقديم حاله عليه، كما لا يمتنع تقديم حال المفعول به، وأيضا فقد ورد"[١].

وقد جاء ذلك ردا من ابن مالك على الذين منعوا تقدم حال المجرور بحرف جر أصلي عليه، فهم يرون أن علة المنع أن العامل في الحال هو نفسه العامل في صاحبها، وهنا عمل حرف الجر في الحال، وفي صاحبها معا، وبما أنه جاز تقدم حال الفاعل والمفعول به عليهما، إذا كان العامل فيها الفعل، والفعل متصرف في نفسه وفي عامله، وحرف الجر لا يقوى على ذلك؛ عندئذ لابد من المخالفة بينهما بوجوب التأخير للحال إذا كان العامل فيها حرف الجر؛ لأن الحرف لايقوى على العمل كما هو حال الفعل[٢].

أما الباحث فيرى أن ماذهب إليه ابن مالك، ومن تبعه من النحاة من جواز تقدم الحال المجرور صاحبها بحرف جر غير زائد هو الأقرب للصواب، كيف لا وقد برهن على ماذهب إليه بأدلة بلغت غايتها من القوة والفصاحة، وليس أدل على ذلك من ورودها في القرآن الكريم، وهو النص الوحيد الذي لاخلاف بين النحاة واللغويين على صحة الاحتجاج به، وهو عمادُ الأدلة النقليّة جميعِها[٣]، فلا خلافَ في حجيَّة النَّص القرآني، فهم مجمعون على أنَّه أفصحُ ما نطق به العربُ، وأصحُّ منه نقلاً، وأبعد عن تحريف، مع أنَّه نزل بلسانٍ عربيٍّ مبينٍ[٤]. وهو ما أكده السَّيوطي بقوله: "فكل ما ورد أنَّه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية، سواء كان متواتراً أم آحاداً أم شاذاً"[٥]. وكذلك وروده في الشعر

(١) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/٣٣٤ ــ ٣٤٢)، الأشموني، أبو الحسن نور الدين، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج(٢/ ١٤ ــ١٩)، الأزهري خالد، شرح التصريح على التوضيح، ج(١/٥٨٩ــ ٥٩٣)، السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر(٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج(٢/ ٣٠٦ ــ٣٠٨).

(٢) انظر في ذلك ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات(٥٤٢هـ)، أمالي ابن الشجري، ج(٣/١٥).

(٣) حسانين، عفاف، في أدلة النحو العربي، المكتبة الأكاديمية، ط١/ ١٤١٦هـ ــ ١٩٩٦م، ص(٣٠).

(٤) نحلة، محمود أحمد، أصول النحو العربي، دار العلوم العربية، بيروت، ط١/ ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٧م، ص(٣٣).

(٥) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (٩١١هـ)، الاقتراح في أصول النحو، تحقيق عبد الحكيم عطية، دار البيروني، ط٣/١٤٢٧هـ ــ ٢٠٠٦م، ص(٣٩).

العربي، على ألسنة أناس أجمع على صحة الاحتجاج بأشعارهم، لاسيما أنهم واكبوا عصور الاحتجاج، وكذلك قوة القياس الذي برهن من خلاله على صحة مذهبه، كل هذه الأمور تجعل لا مجال للشك لدينا لترجيح ما ذهب إليه ابن مالك، ورد من قال بخلاف ذلك، لاسيما أن الذين وقفوا خلاف ذلك اعتمدوا على التأويل والتمحل للنصوص المعروضة، والذي مازاد الأمر إلا تعقيدا وغموضا.

وهذا يدعونا أيضا إلى التوقف مليا عند قضية مهمة، وهي أنه ينبغي علينا ألا نتوقف فقط عند ما استعملته العرب، وترك ما دون ذلك، ولاسيما إذا كان موافقا لقواعد اللغة وأقيستها، حيث إن ترك ذلك فيه تضييق وتحجير لما لم يستعمله العرب، وفيه مخالفة لروح اللغة وفلسفتها القائمة على التيسير والتسهيل على الناطقين بها، وكذلك مواكبة التطور اللغوي في كل زمان ومكان، وإنما يكون استعمال ماورد عن العرب أكثر مدخلا في باب الفصاحة، وليس موجبا لعدم تجاوزه، ولاسيما إذا كان واردا في أقدس نص على مر الزمن ألا وهو القرآن الكريم.

وهذا ما أكده المازني بقوله[١]: "ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب. ألا ترى أنك لم تسمع أنت ولا غيرك اسم كل فاعل ولا مفعول، وإنما سمعت البعض فقست عليه غيره، فإذا سمعت (قام زيد)، أجزت (ظرف بشر)، و(كرم خالد".

الرأي الثاني انفرد به الزمخشري(٥٣٨هـ)، ويقضي بإعراب لفظة (كافة) في الآية القرآنية، نعتا لمصدر محذوف، وأن تقدير الكلام بناء على هذا التقدير (وما أرسلناك إلا إرسالة كافة للناس بشيرا ونذيرا). قال الزمخشري: "إلا إرسالة عامة لهم محيطة بهم؛ لأنها إذا شملتهم فقد كفتهم أن يخرج منها أحد منهم".

ووافقه في رأيه البيضاوي[٢] حيث جاء رأيه مطابقا تماما لما قاله الزمخشري، وذلك من خلال تكرار عبارة الزمخشري السابقة الذكر نفسها.

(١) نقلا عن الاقتراح: ص(٩٢).

(٢) البيضاوي، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي(٦٨٥هـ)، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/ ١٤١٨ هـ ـ ١٩٩٨م، ج(٤/٢٤٧).

وخالفه في ذلك ابن مالك[١]، والسمين الحلبي[٢]، وابن هشام[٣]، وكان مقتضى رأيهم جميعا يدور حول أنه ينبغي ألا يُلتفت إلى رأي الزمخشري؛ لأن فيه مجموعة من المخالفات لعل من أبرزها: أنه أخرج لفظة (كافة) عن العرف اللغوي المتعارف عليه، من حيث إنها لا تعرب إلا حالا، فهو جعلها صفة لمصدر محذوف، وهذا لم يرد عن النحاة مطلقا، ومنها: أن من حق الصفة التي تنوب عن الموصوف أن تذكر معه قبل الحذف، إذ لا يجوز الإضمار قبل الذكر، وهو ما لم يشر إليه في هذا السياق مطلقا، وأن تكون ملازمة له، بحيث لا تصلح لغيره، كما استعملها مفردة والعرب تستعملها في سياق الجمع، أيضا استعمالها مع مالا يعقل، وهذا فيه مغالطة أخرى، سأقف عليها عند الحديث عن استعمال كافة.

قال ابن مالك: "ولا يلتفت إلى قول الزمخشري والزجاج، أما الزمخشري فلأنه جعل كافة صفة ولم تستعمله العرب إلا حالا... وليته إذ أخرج كافة عن استعمال العرب سلك به سبيل القياس، بل جعله صفة موصوف محذوف، ولم تستعمله العرب مفردا، ولا مقرونا بالصفة، أعني إرسالة، وحق الموصوف المستغني بصفته أن يعاد ذكره مع صفته قبل الحذف، وألا تصلح الصفة لغيره، والمشار إليه بخلاف ذلك، فوجب الإعراض عما أفضى"[٤].

أما الباحث فيرى أنه كان من الأجدر لمسايرة اللغة، ومن أجل طرد الباب على وتيرة واحدة؛ بغية التيسير والتسهيل، توحيد الرأي حول هذه المسألة، من خلال اعتماد إجماع النحاة حول إعراب هذه اللفظة على أنها حال، لاسيما أن العرف اللغوي أكثر قبولا لهذا الرأي من غيره الذي يعتمد على التقدير والتأويل، الذي مازاد المسألة إلا غموضا وإبهاما.

يمكن القول إن الحاصل في الآية مدار الحديث من وجهة نظر النظرية التوليدية التحويلية[٥]، أنها عبارة عن بنية لغوية محولة، وأصلها التوليدي(بنيتها العميقة) (Deep structure) ، (أرسلناك للناس

(١) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/٣٣٤).

(٢) السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٢/٣٦٠).

(٣) ابن هشام، عبدالله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص(٧٣٣).

(٤) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/٣٣٤).

(٥) انظر بو معزة، رابح، نظرية النحو العربي ورؤيتها لتحليل البنى اللغوية، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١/ ٢٠١١، ص(٤٧).

كافة)، ثم حُوِّلت بواسطة عنصري الزيادة[١] (ما) و (إلا) فأصبحت (وما أرسلناك إلا للناس كافة)، ثم طرأ عليها تحويل آخر عن طريق عنصر آخر من عناصر التحويل وهو الترتيب(التقديم والتأخير)، وذلك بتقديم الحال على صاحبها، فأصبحت في بنيتها السطحية (Surface structure) (وما أرسلناك إلا كافة للناس)، وقدمت الحال على صاحبها في هذا السياق؛ لأن الحال(كافة) كلمة محورية؛ وذلك من باب التوكيد، وإعطائها مزيدا من العناية والاهتمام بها أكثر من بقية مفردات الجملة، وهو ما أشار إليه ابن عطية بقوله: " كافة حال من الناس قدمت للاهتمام"[٢].

وأكده كذلك إبراهيم أنيس بقوله: "ويظهر أن نظام النثر العربي لايكاد يبيح لموضع الحال في الجملة المثبتة إلا التأخير، أما الجمل التي تعتمد على نفي أو استفهام فقد تقدم فيها الحال على صاحبها وعاملها معا، ويترتب على هذا التقديم اختلاف في معنى الجملة أو بعبارة أدق اختلاف في ما تهدف إليه الجملة"[٣].

وأكده كذلك علي جعفر في دراسته حيث قال: "والأصل في الحال أن تتأخر عن صاحبها وعاملها، فالآية بترتيبها الأصل هي قولنا: (أرسلناك للناس كافة)، وهي جملة توليدية لا تركيز فيها على جزء من أجزائها، فإذا سمعها السامع أدرك المطلوب وهو الإخبار لا غير، ولكن نقل الحال من مكانها الأصل إلى مكان متقدم في الجملة(أرسلناك كافة للناس)، يؤدي معنى جديدا، فالسامع يدرك أن التركيز فيها على الحال، والجملة بصورتها هذه جملة تحويلية، جرى عليها التحويل بعنصر التركيب، وهذا التحويل إنما جرى لغرض يتعلق بالمعنى، وهو توكيد الحال، ثم دخل عنصر تحويل آخر وهو الزيادة إذ أضيف إلى الجملة أسلوب من أساليب الحصر والتوكيد، وهو(ما+ إلا)، فأصبحت الحال مؤكدة مرتين، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف في معنى الجملة عن معناها عند وقوع الحال في مكانها الأصل"[٤].

---

(١) ينظر حول عناصر التحويل، عمايرة، خليل أحمد، كتاب في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة ــ جدة، ط١/ ١٤٠٤هـ ــ ١٩٨٤م، ص(٩٨)، انظر قزق، حسين لافي، االحال في القرآن الكريم، رسالة ماجستير/ جامعة اليرموك، ص(١١٤).

(٢) الأندلسي، أبوحيان محمد بن يوسف(٧٤٥هـ)، البحر المحيط في التفسير، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت (د ط)، ١٤٢٠هـ ــ ٢٠٠٠م، ج(٨/٥٥٠)، سالم، علي جعفر محمود، ظاهرة التقديم والتأخير بين المبنى والمعنى في القرآن الكريم، رسالة ماجستير/ جامعة اليرموك ١٩٨٦، ص(٩٧).

(٣) أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣/١٩٦٦، ص(٣١٧).

(٤) سالم، علي جعفر محمود، ظاهرة التقديم والتأخير بين المبنى والمعنى في القرآن الكريم، رسالة ماجستير/ جامعة اليرموك ١٩٨٦، ص(٩٧).

المطلب الثالث: القول في (تاء) كافة:

اختلف النحاة في (تاء) كافة، وهم في ذلك على رأيين، فمنهم من ذهب إلى أنها للمبالغة، على اعتبار أنَّ كافة مصدر على زنة (فاعلة)، كما قالوا: العافية، والعاقبة، والراوية. ويعد الزجاج (٣١١هـ)[١] أول من قال بذلك، وتبعه في رأيه الزمخشري(٥٣٨هـ)[٢]، وابن الشجري(٥٤٢هـ)[٣]، وابن هشام(٧٦١هـ)[٤]. أما الزجاج فقد حمل (كافة) على (راوية)، على اعتبار أنهما معا على زنة (فاعلة)، وأن التاء في راوية للمبالغة، وكذلك (كافة)، عندئذ رد عليه ابن مالك وهو من المنكرين أن التاء في كافة للمبالغة، أن (راوية) ليست من ألفاظ المبالغة؛ لأنها على زنة فاعلة، وعدها من ألفاظ المبالغة شاذا، لأن السماع الوارد عن العرب هو الفيصل الذي يعتمد في مثل هذه الفاظ، ولمَّا لم ترد (راوية) من ضمن تلك الألفاظ المسموعة عن العرب، فهي إذن ليست للمبالغة. وأن إلحاق تاء التأنيث للذي لا مبالغة فيه أكثر شذوذا، لذا الزجاج حمل على شاذ الشاذ وهذا ما لا يمكن قبوله في عرف اللغة.

قال ابن مالك: "وأما الزجاج فبطلان قوله بيِّن؛ لأنه جعل كافة حالا من مفرد، ولا يعرف ذلك من غير محل النزاع، وجعله من مذكر مع كونه مؤنثا، ولا يتأتى ذلك إلا بجعل تائه للمبالغة، وبابه مقصور على السماع، ولا يتأتى غالبا ما هي فيه إلا على أحد أمثلة المبالغة كنسابة، وفروقة، ومهذارة، وكافة بخلاف ذلك، فبطل أن تكون منها؛ لكونها على فاعلة، فإن حملت على راوية حملت على شاذ الشاذ؛ لأن إلحاق تاء المبالغة لأحد أمثلة المبالغة شاذٌّ، ولما لا مبالغة فيه أشذ، فيعبر عنه بشاذ الشاذ، والحمل على الشاذ مكروه، فكيف على شاذ الشاذ"[٥].

أما أصحاب الرأي الثاني الذين قالوا إنها ليست للمبالغة، وإنما هي أصلية في بنيتها في أصل الوضع، فيأتي ابن مالك (٦٧٢هـ) في مقدمتهم، والذي اتضح رأيه من خلال رده على الزجاج. ويتضح كذلك من قول الأستراباذي(٦٨٦هـ): "وبعضهم يجعل (كافة) حالا من الكاف، والتاء للمبالغة

---

(١) انظر الزجاج، إبراهيم بن السري بن سهل(٣١١هـ)، معاني القرآن وإعرابه، ج(٤٤٦/٢).

(٢) الزمخشري، جار الله أبو القاسم (٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٥٩٢/٣).

(٣) ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات(٥٤٢هـ)، أمالي ابن الشجري، ج(٣/ ١٥).

(٤) ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، (٧٦١هـ)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج(٢٠٢٦٨).

(٥) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، ج(٢/ ٣٤٢).

وهو تعسف"[١]. وابن عاشور(١٣٩٣هـ): " والتاء المقترنة بها ملازمة لها في جميع الأحوال كيفما كان المؤكد بها مؤنثا كان أو مذكرا، مفردا، أو جمعا"[٢].

هذا وتجدر الإشارة إلى أن مجيء لفظة (كافة) على زنة فاعلة من (كفَّ)، بمعنى الإحاطة ليس أصيلا في بنيتها المعنوية، وإنما من باب المصادفة في صيغة الوضع، وهذا ماأكده ابن عاشور في قوله:" كافة اسم يفيد الإحاطة بأجزاء ما وصف به، وهو في صورة صوغه كصوغ اسم الفاعلة من كفَّ، ولكن ذلك مصادفة في صيغة الوضع، وليس فيها معنى الكف، ولا حاجة إلى تكلف بيان المناسبة بين صورة لفظها وبنى معناها المقصود في الكلام؛ لقلة جدوى ذلك"[٣].

أما الباحث فيتراءى له أن ما ذهب إليه أصحاب الرأي الثاني من أن التاء في لفظة كافة أصلية وليست للمبالغة، على حد رأي أصحاب الرأي الأول، الأقرب للصواب، وذلك من عدة منطلقات، من أبرزها:

- من خلال تتبع مظان اللغة القديمة والحديثة لم يرد في أي منها رأي مفاده أن التاء في لفظة (كافة) للمبالغة، باستثناء رأي الزجاج ومن تبعه من النحاة، وقد رد عليهم ابن مالك في موضعه.
- كل ماورد بخصوص الألفاظ التي دخلتها (تاء) التأنيث للمبالغة، مجموعة محددة من الكلمات اعتُمد فيها على السماع، وقد تتبعتها في مظانها[٤]، وهي مكررة في كتب اللغة القديمة والحديثة، وبينوا أن الهدف من دخولها على تلك الألفاظ ليس فصل الجنس، وهي الغاية الأساسية من تاء التأنيث، وإنما بيان أن الموصوف بتلك الصفات قد بلغ غايته الكاملة في تلك

(١) الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠).

(٢) ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد(١٣٩٣هـ)، "التحرير والتنوير" تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ج(٢٧٨/٢ ــ ٢٧٩).

(٣) المصدر نفسه، ج(٢٧٨/٢).

(٤) انظر السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبدالله(٣٦٨هـ)، شرح كتاب سيبويه، تحقيق: أحمد حسن مهدلي وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤٢٨هـ ــ٢٠٠٨م، ج(٣٢٥/١)،ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح تسهيل الفوائد، ج(٣٣٤/٢)، ناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد(٧٧٨هـ)، شرح التسهيل المسمى(تمهيد القواعد بشرح التسهيل)، تحقيق: علي محمد فاخر وآخرون، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/ ١٤٢٨هـ ــ ٢٠٠٨م، ج(٥/ ٢٢٨٦)، بديكنقوز، شمس الدين أحمد(٨٥٥هـ)، شرحان على مراح الأرواح في علم الصرف، مكتبة البابي الحلبي، مصر، ط٣/ ١٣٧٩هـ ــ ١٩٥٩م، ج(٧٢/١)، العيني، بدر الدين محمود بن أحمد(٨٥٥هـ)، المقاصد النحوية المعروف بشرح الشواهد الكبرى، تحقيق: علي محمد فاخر وآخرون، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/ ١٤٣١هـ ــ ٢٠١٠م، ج(٣/ ١١٢٦).

الصفة، والألفاظ هي[1]: (علَّامة، ونسَّابة، ومُلولة، ومِطراقة، وفرُوقة، وهُمَزة، ولُمَزَة، وهِلباجة، وصَرُورة، وحَمُولة، وسأَلة)، أما كافة فلم ترد ضمن هذه الألفاظ.

- عندما حدد اللغويون الهدف من إلحاق تاء التأنيث بعض الصفات دون غيرها، قالوا: إن الهدف منها فصل جنس المذكر من جنس المؤنث، لذلك قالوا: (رجل كريم)، و(امرأة كريمة). و(رجل صادق)، و(امرأة صادقة)، ولمّا لم يقولوا مطلقا: (رجل كافٌ)، و(امرأة كافَّة)، دل ذلك على أن التاء في كافة ليست للتأنيث؛ لأنها لو كانت للتأنيث للحقت المؤنث دون المذكر.

- بناء على ما تقدم من أن التاء في (كافة) ليست للتأنيث، وليست للمبالغة فإني أرى أن التاء فيها أصلية في بنيتها، وليس أدل على ذلك من ورودها على صيغة واحدة سواء أكان مذكرا المخاطب بها، أم مؤنثا، مفردا، أو جمعا، وهذا ما أكده قول ابن عاشور: " والتاء المقترنة بها ملازمة لها في جميع الأحوال كيفما كان المؤكد بها مؤنثا كان أو مذكرا، مفردا، أو جمعا"[2].

المطلب الرابع: استعمال لفظة (كافَّة).

بعد تتبع استعمال لفظة (كافة) في القرآن الكريم، والحديث الشريف، ومظان اللغة ومعاجمها، وكتب الفقه، والتفسير، تبين لي أن لها استعمالين، كلاهما يمكن وصفه بالفصاحة[3]، لأنهما صادران

---

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني(٣٩٢هـ)، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، (د ت ط)، ج(٢٠٣/٢)، الزمخشري، جار الله أبو القاسم (٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٣/ ٥٩٢)، ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات(٥٤٢هـ)، أمالي ابن الشجري، ج(٣/ ١٥)، ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي الجياني(٦٧٢هـ)، شرح الكافية الشافية، تحقيق: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط١/ ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م، ج(٤/ ١٧٣٦)، أثير الدين، أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي،(٧٤٥هـ)، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١/ ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م، ج(٣/ ٦٣٩)، ابن هشام، عبدالله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج(٤/ ٢٧٧ ـ ٢٨٨)، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي(٧٩٦هـ)، المساعد على تسهيل الفوائد، ج(٣/ ٢٩٣)، الأزهري، خالد بن عبدالله بن أبي بكر(٩٠٥هـ)، شرح التصريح على التوضيح، ج(١/ ٥٨٩ ـ ٥٩٣).

(٢) ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد(١٣٩٣هـ)، التحرير والتنوير" تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ج(٢٧٨/٢ ـ ٢٧٩).

(٣) انظر عمر، أحمد مختار (١٤٢٤هـ)، معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، عالم الكتب، القاهرة، ط١/١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م، ج(١٥١/١)، مطر، عبد العزيز، تثقيف اللسان العربي(بحوث لغوية)، ط١/ ١٣١٢هـ ـ ١٩٩١م، ص(١٠ ـ ١٥).

عن ثقات اللغة وجهابذتها، أما الأول فقد جاء موافقا للقواعد المعيارية التي اصطُلح عليها من قبل اللغويين[١]، وهذا الاستعمال يمكن وصفه بأنه أكثر فصاحة من الآخر. أما أبرز السمات التي تواترت في هذا الاستعمال حتى عدّ أكثر فصاحة من الاستعمال الآخر، فهو الذي ترد فيه لفظة (كافة) غير متصرفة أبدا؛ أي تأتي على صيغة واحدة، فلا يختلف لفظها باختلاف المؤكد بها من إفراد، وتثنية، وجمع، وتذكير، وتأنيث، شأنها في ذلك شأن المصدر، نحو: العاقبة والعافية، والخاصة، وترد نكرة، متصدرة اسما قبلها تلتزم فيه النصب على الحالية، ويكون موصوفها مما يعقل، وإن أخرجها بعض النحاة من ذلك، وهو ما سنسلط عليه الضوء لاحقا، ولا يدخلها التعريف، والجر والإضافة.

قال الفراء:" وكافة لا تكون مذكرة، ولا مجموعة على عدد الرجال، فتقول: كافين، أو كافات للنسوة، ولكنها كافة بالهاء والتوحيد، لأنها وإن كانت على لفظ فاعلة فإنها في مذهب مصدر، مثل: الخاصة، والعاقبة، والعافية، ولذلك لم تدخل فيها العرب الألف واللام" [٢]. وقال السمين الحلبي:" واعلم أن كافة وقاطبة مما لزم نصبهما على الحال، فإخراجهما عن ذلك لحن"[٣]. وقال الرضي في شرحه للكافية: "وقد يلزم بعض الأسماء الحالية، نحو: كافة، وقاطبة، ولا تضافان، وتقع كافة في كلام من لا يوثق بعربيته مضافة غير حال"[٤].

وقال ابن هشام: "وتجويز الزمخشري الوجهين في (ادخلوا في السلم كافة)، وهْمٌ؛ لأن كافة مختص بمن يعقل، ووهمه في قوله: (وما أرسلناك إلا كافة للناس)، إذ قدر كافة نعتا لمصدر محذوف أشد؛ لأنه إضاف إلى استعماله فيما لا يعقل إخراجه عما التزم فيه من الحالية، ووهمه في خطبة المفصل إذ

(١) انظر الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(٢٠٧هـ)، معاني القرآن، ج(٤٣٦/١)، الزجاج، إبراهيم بن السري بن سهل(٣١١هـ)، معاني القرآن وإعرابه، ج(٤/ ٢٥٤)، الحريري، القاسم بن علي بن عثمان(٥١٦هـ)، درة الغواص في أوهام الخواص، ج(٥٢/١، ٥٣)، النووي، أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف(٦٧٦هـ)، تهذيب الأسماء واللغات، ج(١١٥/٤)، الأستراباذي، رضي الدين(٦٨٦هـ)، شرح الرضي على الكافية، ج(٣٠/٢)، السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(١٨٥/٩)، ابن هشام، عبدالله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص(٧٣٣)، الفيروز أبادي، مجد الدين أبو طاهر(٨١٧هـ)، القاموس المحيط، (فصل الكاف)، ج(٨٨٩/١)، حسن، عباس(١٣٩٨هـ)، النحو الوافي، ج(١٣/٢)، عمر، أحمد مختار (١٤٢٤هـ)، معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، ج(١٥١/١).

(٢) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(٢٠٧هـ)، معاني القرآن، ج(٤٣٦/١).

(٣) السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٤٥/٦).

(٤) الأستراباذي، شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، ج(٢/ ٣٠).

قال: محيط بكافة الأبواب، أشد وأشد؛ لإخراجه إياه عن النصب البتة"[١]. وقال الزبيدي في التاج:" وجاء الناس كافة: أي جاءوا كلهم، ولا يقال: جاءت الكافة؛ لأنه لا يدخلها أل، ولا تضاف"[٢].

وهذا الاستعمال جاءت به لغة القرآن الكريم، والحديث الشريف، وهما أقدس نصين يمكن الاطمئنان لصحة مصداقيتهما دون سواهما من النصوص الأخرى، وكذلك خطب الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ وخطب كبار الصحابة.

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة (كافة) سبع مرات، مرتان منها وردت بصيغة الفعل، و خمس مرات بصيغة الاسم(كافة)، أما المرتان اللتان وردت فيهما بصيغة الفعل، فالأولى منهما جاءت بصيغة الفعل الماضي، وهي قوله تعالى[٣]: (وهو الذي كَفَّ أَيْدِيَهُم عَنْكم وأيديَكُم عنهم ببطنِ مكَّةَ مِنْ بعدِ أنْ أَظْفَركُم عليهم وكان اللهُ بما تعملون بصيرا).

أما المرة الثانية فقد وردت فيها بصيغة الفعل المضارع، وهي في قوله تعالى[٤]: (عسى اللهُ أنْ يَكفَّ بأسَ الذين كفروا والله أشدُّ بأساً وأَشدُّ تنكيلا). والمنع هو المعنى الواضح في كلتا الآيتين.

أما المواضع التي وردت فيها بصيغة الاسم، فهي:

قوله تعالى[٥]: (يا أَيُّها الذين آمنوا ادخلوا في السِّلمِ كافَّة).

وقوله تعالى[٦]: (وقاتلوا المشركين كافَّة كما يقاتلونكم كافَّة).

وقوله تعالى[٧]: (وما كان المؤمنون لينفروا كافَّة).

وقوله تعالى[٨]: (وما أرسلناك إلا كافَّة للناس بشيرا ونذيرا). وقد جاءت فيها كافة بمعنى (جميعا).

وأما ورودها في الحديث الشريف، فمن خلال تتبعي للصحيحين، فكانت أبرز الأحاديث التي وردت فيها على النحو الآتي:

---

(١) ابن هشام، عبدالله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص(٧٣٣).

(٢) الزبيدي، مرتضى(١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، ج(٢٤/ ٣٢٠) (مادة كفف).

(٣) سورة الفتح، الآية: ٢٤.

(٤) سورة النساء، الآية: ٨٤.

(٥) سورة البقرة، الآية: ٢٠٨.

(٦) سورة التوبة، الآية: ٣٦.

(٧) سورة التوبة، الآية: ١٢٢.

(٨) سورة سبأ، الآية: ٢٨.

عن أبي هريرة، أنَّ رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم قَال: "فُضِّلْتُ على الأنبياء بست: أُعطيتُ جوامع الكلمِ، ونُصِرْتُ بالرُّعب، وأُحِلَّتْ لي الغنائمُ، وجُعِلت لي الأَرضُ طهورًا ومسجدا، وأُرسلتُ إِلى الخَلق كافَّةً، وخُتِم بي النبيون".

وعن عبد الله، قال: جاء رجل إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فقال يا رسول الله إني عالجت امرأَة في أَقصى المدينة، وإني أَصبْتُ منها ما دون أَن أَمسَّها، فأَنا هذا، فاقضِ فِيَّ ما شئت، فقال له عمر: لقد سترك الله، لوسترت نفسك، قال: فلم يرُدَّ النبي صلى الله عليه وسلم شيئا، فقام الرجل فانطلق، فأَتبعَهُ النبي صلى الله عليه وسلَّم رجلا دعاهُ، وتلا عليهِ هذه الآية:(أَقِمِ الصَّلَاةَ طَرَفَيِ النَّهَارِ وَزُلَفًا مِنَ اللَّيْلِ، إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّيِّئَاتِ ذَلِكَ ذِكْرَى لِلذَّاكِرِينَ)، فقال رجُلٌ مِنَ القوم: يا نبيَّ الله هذا له خاصَّةً؟ قال: "بل للنَّاسِ كافَّةً".

وعن جابر بن عبد اللَّه، قال: قال رسول اللَّه صلَّى الله عليه وسلَّم: " أُعْطِيتُ خمسًا لم يُعْطَهُنَّ أَحَدٌ من الأَنبياء قبلي: نُصِرْتُ بالرُّعْبِ مسيرة شهر، وجُعِلَتْ لي الأَرضُ مسجدًا وطهورًا، وأَيُّما رجُلٍ من أُمَّتي أَدْرَكَتْهُ الصَّلَاةُ فَلْيُصَلِّ، وأُحلَّتْ لي الغنائمُ، وكان النَّبي يُبْعَثُ إِلى قومه خاصَّةً، وَبُعِثْتُ إِلَى النَّاسِ كَافَّةً، وَأُعطيتُ الشفاعة "(١).

وأما في خطب الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ فقد وردت على النحو الآتي:

"والله الذي لا إله إلا هو إني لرسول الله إليكم خاصة، وإلى الناس كافة"(٢)، وقوله: "وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله، أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون، إلى الناس كافة".

ووردت كذلك في خطب كبار الصحابة على النحو ذاته، ومثال ذلك، قول علي بن أبي طالب: "إن الله قبض نبيه ــ صلى الله عليه وآله ــ فاستأثرت علينا قريش بالأمر، ودفعتنا عن حق نحن أحق به من الناس كافة"(٣). وكذلك قوله: "ما خَصَّنَا رسولُ اللهِ صلَّى اللهُ عليه وسلَّم بشيء لَمْ يعُمَّ به النَّاس كافَّةً". وقول معاوية: "فالحمد لله ولي النعم، ومنزل النقم، وأشهد أن لا إله إلا الله، المتعالي عما يقول

(١) البخاري الجعفي، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله(٢٥٦هـ)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١/ ١٤٢٢هـ ــ ٢٠٠٢م، باب قول النبي (ص)، ج(١/٩٥).

(٢) صفوت، أحمد زكي(١٣٨٠هـ)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، (د ت ط)، ج(١/١٤٧)، ج(١/١٨٤).

(٣) صفوت، أحمد زكي(١٣٨٠هـ)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ج(١/٣٠٢)، ج(١/١٥٦٧)، ج(٢/٢٥٣)، ج(٢/٤٩٢).

الملحدون علوا كبيرا، وأن محمدًا عبده المختص المبعوث إلى الجن والإنس كافة". وقول الحسن البصري: "ما عهد إلينا رسولُ الله صلَّى الله عليه وسلَّم شيئًا لم يعهده إلى النَّاس كافةً".

نلاحظ من خلال عرض طائفة من الأمثلة على استعمال لفظة (كافة)، في القرآن الكريم، والحديث الشريف، وخطب الرسول (ص)، وأقوال الصحابة، أنها جاءت متوافقة بشكل تام مع الاستعمال الأول، الذي وُصف بأنه أكثر فصاحة من الاستعمال الآخر، الذي خرجت فيه لفظة كافة في استعمالها عن المألوف، من حيث تعريفها، وإضافتها، وجرها بحرف جر، فقد وردت في الأمثلة السابقة جميعها، مفردة غير مثناة، ولا مجموعة، وغير متصرفة، ولم تذكر، ولم تؤنث وفقا للمؤكد بها، وكذلك أنها جاءت متصدرة اسما قبلها، وأعربت حالا في جميع السياقات، وأُكد بها العاقل فقط.

أما الاستعمال الآخر للفظة (كافة)، وهو ما وُصِف بالأقل فصاحة؛ وذلك لأن فيه خروجا عما ألف من استعمال هذه اللفظة، وهو ما أشرت إليه سابقا، من ورودها في بعض الاستعمالات، مجرورة بحرف جر، أو بإضافتها إلى ما بعدها، أو أن يوصف بها غير العاقل، والأصل يقتضي، ألا يوصف بها إلا العاقل، وهو ماعليه لغة القرآن والحديث، وأقوال الصحابة، وما أجمع عليه النحاة[1].

أولاً: استعال لفظة (كافة) مجرورة بحرف جر:

على الرغم من إجماع النحاة على منع جرها مطلقا، إلا أن هذا لم يمنع من ورودها في بعض الاستعمالات على هذه الشاكلة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الخروج على الإجماع في استعمال لفظة كافة لم يقتصر على فئة معينة دون أخرى، وإنما شمل اللغويين، والنحويين، والمعجميين، والمفسرين، ولهذا فالأصل يقتضي عدم نعت هذا الاستعمال بالخطأ، أو اللحن؛ كونه صادرا عن أهل اللغة، وجهابذتها، ولعل هذا هو السبب الرئيس الذي دفع بعض العلماء، والمجامع اللغوية في العصر الحديث بنعت هذا الاستعمال بالفصيح. جاء في معجم الصواب اللغوي لأحمد مختار عمر: "هذا أمر اطلع عليه

(١) انظر الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(٢٠٧هـ)، معاني القرآن، ج(٤٣٦/١)، الزجاج، إبراهيم بن السري بن سهل(٣١١هـ)، معاني القرآن وإعرابه، ج(٤/ ٢٥٤)، الحريري، القاسم بن علي بن عثمان(٥١٦هـ)، درة الغواص في أوهام الخواص، ج(٥٢/١، ٥٣)، النووي، أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف(٦٧٦هـ)، تهذيب الأسماء واللغات، ج(١١٥/٤)، الأستراباذي، رضي الدين(٦٨٦هـ)، شرح الرضي على الكافية، ج(٣٠/٢)، السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(١٨٥/٩)، ابن هشام، عبدالله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص(٧٣٣)، الفيروز أبادي، مجد الدين أبو طاهر(٨١٧هـ)، القاموس المحيط، (فصل الكاف)، ج(٨٨٩/١)، حسن، عباس(١٣٩٨هـ)، النحو الوافي، ج(١٣/٢)، عمر، أحمد مختار (١٤٢٤هـ)، معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، ج(١٥١/١).

الكافة، (فصيحة). وهذا أمر اطلع عليه الناس كافة (فصيحة). استخدام (كافة) نكرة منصوبة على الحالية أمر متفق على فصاحته، ولكن أثبت الاستقراء صحة استعمالها معرفة بـــ(أل)، وورودها كذلك في كتابات اللغويين، كقول ابن سيده: "والكافة الجماعة"، وقول المصنفين: "مذهب الكافة، أو ترويه الكافة عن الكافة"، وهو ما أقره مجمع اللغة المصري"[١]. وكذلك النص الذي أورده التفتازاني[٢] الذي نُسب لأمير المؤمنين عمر بن الخطاب ــ رضي الله عنه ــ ووردت فيه لفظة (كافة) مجرورة، ومضافة لما بعدها. وحسبنا في ذلك أن تستعمل من قبل أمير المؤمنين ــ عمر بن الخطاب مضافة إلى جمع مذكر سالم، ويعتمدها إمام الفصاحة والبيان علي بن أبي طالب، لندحض بذلك حُجج جميع من أنكروا ذلك[٣].

ومن النماذج التي تثبت صحة الاستقراء الذي يبين أن علماء العربية قديما لم يلتزموا بإسلوب واحد في استعمال لفظة(كافة)، فلم يلتزموا بالشروط السابقة الذكر لاستعمالها، وخير شاهد على ذلك ورودها مجرورة بحرف جر، في العديد من المصنفات، وهذا مخالف للإجماع، ومن ذلك في:

المعاجم اللغوية:

ورد في المخصص: "شائعة المعرفة في الكافة"[٤]. وفي التاج: "عن كافة شيوخنا"[٥].

(١) عمر، أحمد مختار (١٤٢٤هـــ)، معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، ج (١/١٥١).

(٢) قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه: " وقد جعلت لآل بني كاكلة على كافة المسلمين لكل عام مائتي مثقال ذهبا إبريزا". ولما آلت الخلافة إلى علي بن أبي طالب، عرض عليه هذا الكتاب، فنفذ لهم ما فيه، وكتب بخطه: "لله الأمر من قبل ومن بعد، يومئذ يفرح المؤمنون. أنا أول من اتبع أمر من أعز الإسلام، ونصر الدين والأحكام، عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ورسمت لآل بني كاكلة بمثل ما رسم". انظر النص في التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر(٧٩١هـــ)، شرح المقاصد في علم الكلام، دار المعارف النعمانية، ط١/ ١٤٠١هـــ ــ ١٩٨١م، ج(٢/٢٨٨).

(٣) انظر العدناني، محمد، معجم الأخطاء الشائعة، مكتبة لبنان، ط٢/ ١٤٠٥هـــ ــ ١٩٨٥م، ص (٢١٨، ٢١٩).

(٤) ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل(٤٥٨هـــ)، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١/ ١٤١٧هـــ ــ ١٩٩٦م، ج(٤/ ٤٥٢).

(٥) الزبيدي، مرتضى(١٢٠٥هـــ)، تاج العروس من جواهر القاموس، ج(١٠/٣٩).

كتب اللغويين:

ورد في درة الغواص: "لأن العرب لم تلحق لام التعريف بكافة"[١] وورد في شرح الدرة: "على كافة المسلمين"[٢].. وورد في المفصل للزمخشري: "محيط بكافة الأبواب"[٣]. وورد في شرح المقاصد في علم الكلام: " على كافة البشر"[٤]. و"إلى كافة الخلائق". وفي الجمهرة: "إلى كافة خلقه"[٥].

كتب المفسرين:

ورد في تفسير أحكام القرآن: "وإن كان رسولا إلى كافة الناس"[٦]، و "من كافة الناس"، و"على كافة الناس" و"في كافة الصحابة". وورد في الكشاف: "في كافة أحوالكم"[٧]، و"إلى كافة الإنس"، و"من كافة أولي العقل"، و "في كافة الأوقات".

وورد في المحرر الوجيز: "منقول بكافة القوم"[٨]. وورد في الدر المصون: "المراد بالكافة الجماعة التي تكف مخالفيها"[٩].

وكذلك مُعَرَّفة بأل التعريف، وهذا أيضا مخالف لما عليه الإجماع، ومن ذلك في:

---

(١) الحريري، القاسم بن علي بن عثمان(٥١٦هـ)، درة الغواص في أوهام الخواص، ج(٥٢/١).

(٢) الخفاجي المصري، أحمد بن محمد(١٠٦٩ هـ)، شرح درة الغواص في أوهام الخواص، تحقيق: عبد الحفيظ فرغلي، دار الجيل، بيروت، ط١/ ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م، ج(٢٠٠/١).

(٣) الزمخشري، جار الله أبو القاسم(٥٣٨هـ)، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط١/ ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م، ج(٢٠/١).

(٤) التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر(٧٩١هـ)، شرح المقاصد في علم الكلام، ج(١٩٢/٢)، ج(٢/ ٢١٢).

(٥) صفوت، أحمد زكي(١٣٨٠هـ)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ج(٤٩٢/٢).

(٦) الجصاص، أحمد بن علي أبو بكر الرازي(٣٧٠هـ)، أحكام القرآن، تحقيق: محمد صادق قمحاوي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د ط)، ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥م، ج(٦٩/١)، ج(٢٥٢/١)، ج(٣٢١/٥). ج(٢٨٧/٤).

(٧) الزمخشري، جار الله أبو القاسم(٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٥٩٤/١).، ج(١٥٧/٢)، ج(٣٥٦/٣)، ج(٥٥٤/٣).

(٨) الأندلسي ابن عطية، أبو محمد عبد الحق بن غالب(٥٤٢هـ)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج(٣٢٠/٢).

(٩) السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٣٥٩/٢).

المعاجم اللغوية:

فقد ورد في صحاح الجوهري: "والكافة الجميع من الناس"[١]

وورد في المخصص: "وكذلك الكافة والظائرة"[٢].

و"الكافة الجماعة". وفي لسان العرب: "والجمعاء: الناقة الكافة الهرمة"[٣]، و"قول الكافة"، و" كما ذهب إليه الكافة"، و"الكافة: الجماعة، وقيل: الجماعة من الناس"، "والكافة قولهم: زيد منطلق". وفي القاموس المحيط: "وغير الكافة"[٤].

وكتب اللغويين: فقد ورد في معاني القرآن: "والكافة لا تكون مذكرة، ولا مؤنثة"[٥]. وفي الخصائص: "والوجه فيه ما عليه الكافة"[٦]، و"لاستخراج الكافة على مفاعلة" و "في قول الكافة"، و"عند الكافة"، و "ما ذهبت إليه الكافة". وفي سر صناعة الإعراب: "اعلم أن أصول حروف المعجم عند الكافة تسعة وعشرون حرفا"[٧]، و"وهذا عندنا على إجماع الكافة"، و "ومخالفتها لما عليه الكافة"، و"كما ذهبت إليه الكافة". وفي المغني: "أحدهما الكافة عن العمل"[٨]، و"الكافة التي مع إنْ النافية"، و"غير

(١) الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد(٣٩٣هـ)، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، ج(١٤٢٢/٤).

(٢) ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل(٤٥٨هـ)، المخصص، ج(٩٦/٥)، ج(٣١٦/١).

(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي(٧١١هـ)، لسان العرب، ج(٥٩/٨)، ج(١٤٢/١٤)، ج(١٥/ ٣١٤)، ج(٣٠٥/٩)، ج(٤٧٢/١٥).

(٤) الفيروز أبادي، مجد الدين أبو طاهر(٨١٧هـ)، القاموس المحيط، ج(١٣٥٣/١).

(٥) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد(٢٠٧هـ)، معاني القرآن، ج(٤٣٦/١) .

(٦) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني(٣٩٢هـ)، الخصائص، ج(١٠/١)، ج(٥٢/١)، ج(١٨٣/١)، ج(٢٤٤/١)، ج(٢٢٣/٣).

(٧) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني(٣٩٢هـ)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، ط١/ ١٣٢١هـ ـ ٢٠٠٠م، دار الكتب العلمية، بيروت، ج(٤١/١)، ج(٤٠١/١)، ج(٥٩٦/٢)، ج(٦٢٠/٢).

(٨) ابن هشام، عبد الله بن يوسف بن أحمد(٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج(١/ ٤٠٣)، ج(٦٠٤/١)، ج(٤١٠/١).

الكافة". وفي شرح الشافية: "ومخالفة ما عليه الكافة"[١]، و"وأنشدت الكافة" وفي الجنى الداني: "وغير الكافة"[٢]، و"وقد جاءت ما الكافة"، و"وهي الكافة".

والمفسرين: فقد ورد في تفسير أحكام القرآن للجصّاص: "لعرفته الكافة"[٣]، و"لعرفت الكافة موضعها"، و"تقل الكافة"، و"مأمورون بتعريف الكافة"، و"تلزم الكافة". وورد في الكشف والبيان عن تفسير القرآن: "ومعنى الكافة هو أن ينتهي إليه ويكفه من أن يجاوره"[٤]. وفي الوسيط في تفسير القرآن المجيد: "الكافة اسم للجملة الجامعة"[٥]. وفي المحرر الوجيز: "الذي صح فيه نقل الكافة"[٦]، و"وكذلك نقل الكافة"، و "ما ورد من إلزام الكافة النفير والقتال". وفي الدر المصون: "وليست الكافة"[٧]، و "المراد بالكافة الجماعة التي تكف مخالفيها". وفي التفسير الوسيط للقرآن الكريم: "الزائدة الكافة"[٨]، و"موجب لنفير الكافة"

ومضافة: وهذا أيضا مخالف لما عليه الإجماع، ومن ذلك:

في المعاجم: فقد ورد في التاج: " كافة شيوخنا"[٩].

---

(١) الإستراباذي، رضي الدين(٦٨٦هـ)، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م، ج(٤/٥٤)، ج(٤/١٦٩).

(٢) المرادي المصري، أبو محمد بدر الدين حسن بن القاسم(٧٤٩هـ)، الجنى الداني من حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م، ج(١/٢١٠)، ج(١/٣٣٣)، ج(١/٣٣٥).

(٣) الجصاص، أحمد بن علي أبو بكر الرازي(٣٧٠هـ)، أحكام القرآن، ج(١/١٠)، ج(١/١٠)، ج(١/١٠)، ج(١/١٠)، ج(١/٦٩)، ج(١/٢٥٠).

(٤) أبو إسحاق الثعلبي، أحمد بن محمد بن إبراهيم(٤٢٧هـ)، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، ج(٢/١٢٧).

(٥) الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد(٤٦٨هـ)، الوسيط في تفسير القرآن المجيد، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م، ج(١/٣١٣).

(٦) الأندلسي ابن عطية، أبو محمد عبد الحق بن غالب(٥٤٢هـ)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج(٢/١٣٤)، ج(٣/٣١)، ج(٣/٩٧).

(٧) السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٥/١٥٧)، ج(٢/٣٥٩).

(٨) طنطاوي، محمد سعيد، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/ (د ت)، ج(٢/٣٤٩)، ج(٦/٤٢٧).

(٩) الزبيدي، مرتضى(١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، ج(١٠/٣٩).

وفي كتب اللغويين: فقد ورد في عمدة الكتاب: "وشكر ما عند كافة الرعية"[١]. وورد في الخصائص: "كافة اللغات"[٢]، و"كافة أصحابنا" وفي سر صناعة الإعراب: "كما يقول كافة أصحابنا"[٣]، و"وهو قول كافة أصحابنا". وورد في دلائل الإعجاز: "كافة الأوقات"[٤]، و"كافة العلماء". وورد في درة الغواص: "كافة أهل الملل"[٥]. وورد في نتائج الفكر: "كافة الحروف"[٦]، و"كافة الموحدين". وورد في مفصل الزمخشري: " محيط بكافة الأبواب"[٧]. وورد في الممتع: "وخالف المبرد كافة النحويين"[٨]، و"قلا يحفظ فيه كافة النحويين إلا التصحيح". وورد في شرح الشافية: "وهو قول كافة أصحابنا"[٩]. وورد في شرح المقاصد: "على كافة البشر"[١٠]، و"أساس كافة الخيرات"، و"إلى كافة الخلائق" وورد في الجمهرة: "إلى كافة خلقه"[١١].

المفسرون: ورد في جامع البيان: "كافة المسلمين"[١٢]، و"كافة عبدة الأوثان" وورد في الكشاف: "من بين كافة البشر"[١٣]، و"في كافة أحوالكم"، و"فأخذ كافة العلماء"، و"كافة الأصول"، و: "كافة القرى". وورد في المحرر الوجيز: "لم تختلف كافة العرب"[١٤]، و"وقد نقلت كافة العرب"، و"نقل كافة اليهود"،

(١) النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد(٣٣٨هـ)، عمدة الكتاب، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي، دار ابن حزم، ط١/ ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م، ج(١/٣٨٣).
(٢) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني(٣٩٢هـ)، الخصائص، ج(٢/١٧)، ج(٢/٣٩٠).
(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني(٣٩٢هـ)، سر صناعة الإعراب، ج(١/١٣٨)، ج(١/١٩٣).
(٤) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر(٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١/ ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥، ج(١/٢٢٣)، ج(١/٣٧٩).
(٥) الحريري، القاسم بن علي بن عثمان(٥١٦هـ)، درة الغواص في أوهام الخواص، ج(١/ ٢١٤).
(٦) السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله(٥٨١هـ)، نتائج الفكر في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/ ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م، ص:(١٤٦)، ص:(٣٢).
(٧) الزمخشري، جار الله أبو القاسم(٥٣٨هـ)، المفصل في صنعة الإعراب، ج(١/٢٠).
(٨) ابن عصفور، علي بن مؤمن(٦٦٩هـ)، الممتع في التصريف،مكتبة لبنان، ط١/ ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م، ص:(٣٠٠)، ص: (٣١١).
(٩) الإستراباذي، رضي الدين(٦٨٦هـ)، شرح شافية ابن الحاجب، ج(٤/ ٤٢٠).
(١٠) التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر(٧٩١هـ)، شرح المقاصد في علم الكلام، ج(٢/١٩٢)، ج(٢/٢٠١)، ج(٢/٢١٢).
(١١) صفوت، أحمد زكي(١٣٨٠هـ)، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، ج(٢/٤٩٢).
(١٢) الطبري، محمد بن جرير(٣١٠هـ)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط١/١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م، ج(٣/٤١٨)، ج(١١/٥٤٧).
(١٣) الزمخشري، جار الله، أبو القاسم، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج(٤/٥٣١)، ج(١/٥٩٤)، ج(١/٦٤٤)، ج(٣/١٨٠)، ج(٣/٢٩٢).
(١٤) الأندلسي ابن عطية، أبو محمد عبد الحق بن غالب(٥٤٢هـ)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج(١/٤٧٥)، ج(١/٤٧٥)، ج(٢/١٣٤)، ج(٥/٣٣٥).

و"هذا قول كافة الممفسرين". وفي الدر المصون: "من كونه نذير كافة القرى"[1]. وفي التفسير الوسيط: "كافة اليهود"[2]، و"كافة القادرين عليه"، و"كافة المؤمنين"، و"كافة الطرق".

هذا وتجدر الإشارة إلى أن المواضع التي وردت فيها لفظة كافة معرَّفة بـــ أل، ومضافة، ومجرورة بحرف جر، في مصنفات اللغة المتعددة أكبر من أن تحصى، وما هذه الأمثلة المطروحة في الدراسة إلا غيض من فيض؛ للدلالة فقط على عدم التزام لغوييننا القدماء على اختلاف عصورهم بمنهج واحد في استعمالهم لهذه اللفظة، على الرغم من أن القرآن، والسنة، وكبار التابعين من الصحابة التزموا آلية واحدة في استعمالها، حيث جاءت متوافقة تماما مع الشروط التي سُنّت لاستعمالها، وسبق الإشارة إليها في ثنايا الدراسة.

ومن باب الاستزادة، فقد سجل الباحث أثناء تصفحه لبعض مظان اللغة بعض المواضع[3] التي فيها خروج في استعمال لفظة كافة عما ألف من شروط سبق الإجماع عليها من قبل النحاة في استعمال هذه اللفظة.

الخاتمة:

أما أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، فهي على النحو الآتي:

١. هناك توافق بين المعنيين والمعجمي الاصطلاحي للفظة (كافة)، فكلاهما وإن تعددا في السياق إلا أنهما يدوران في فلك معنى (المنع)، وهو ما ينسجم مع جميع السياقات التي ترد فيها هذه اللفظة.

٢. إجماع النحاة على أن لفظة (كافة) تعرب حالا أينما وردت، وأما الرأي الذي انفرد به الزمخشري، والذي مفاده إعرابها صفة لمصدر محذوف، وفقا للآية الكريمة (وما

---

(١) السمين الحلبي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يوسف(٧٥٦هـــ)، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج(٤٩٠/٨).

(٢) طنطاوي، محمد سعيد، التفسير الوسيط للقرآن الكريم، ج(١٨٢/١)، ج(٢٠٤/٢)، ج(٣٠٣/٢)، ج(٣٧٩/٣).

(٣) انظر: الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج(٣١٦/١، ٨١/٢، ٢٨٢/٢)، السيوطي، همع الهوامع، ج(٢٢٤/١، ٣٤٨/٢، ١٨/٣)، الصبان، حاشية الصبان، ج(٣٨٢/٢، ٤١٣/٣)، الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربية، ج(٥٧/١، ٣٠٨/٢، ٢، ٣٠٩، ٣١٠/٢)، حسن، عباس، النحو الوافي، ج(١/ ٣٥٣، ٦٣٦/١، ١/ ٦٦٤، ١٧٢/٢، ٢٨٨/٢، ٥١٨/٢، ٥٢٦/٥، ٥٣١/٢، ٦٠٣/٢).

أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً)، ففيه مخالفة لإجماع النحاة، واللغويين؛ لأنه لم يعهد من قبل أن خرجت لفظة (كافة) في إعرابها عن الوجه المجمع عليه؛ هذا فضلا عن أنه يعتمد على التأويل والتمحل ولي النص ليستقيم المعنى.

٣. التاء في لفظة (كافة) أصلية، أي ليست للمبالغة، أو للتأنيث كما زعم بعض النحاة، واللغويين، والمفسرين، وليس أدل على ذلك من أن السماع الوارد عن العرب، وهو الفيصل في هذه القضية لم يسعفهم فيما ذهبوا إليه، ذلك أن الألفاظ التي لحقتها التاء للمبالغة، والتأنيث، هي ألفاظ مخصوصة، ولم تكن لفظة (كافة) من بينها. هذا فضلا عن أن لفظة كافة تلتزم صيغة واحدة بغض النظر عن المؤكد بها سواء أكان مفردا أم مثنى أم جمعا، مذكرا، أم مؤنثا، وبما أنها تلتزم حالة واحدة مع الجميع، فهذا دليل واضح على أن التاء فيها أصلية ليست للتأنيث، أو للمبالغة. إذ إنها لو كانت للتأنيث لكان ينبغي أن نقول للتفريق بين المذكر والمؤنث، هذا رجل كافٌّ، وهذه امرأة كافَّةٌ، ولمَّا لم نقل ذلك دل على بطلان من قال إن التاء فيها للتأنيث.

٤. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لو كانت التاء فيها للمبالغة لورد في أحد مصنفات اللغة على كثرتها، وكثرت مذاهب أصحابها أن التاء في لفظة (كافة) للمبالغة، لاسيما أن الألفاظ التي لحقتها التاء للمبالغة، هي ألفاظ مخصوصة، ومكررة في كل مظان اللغة، وبما أنها لم ترد من بين تلك الألفاظ دل أيضا على بطلان دعوى من قال: إن التاء فيها للمبالغة.

٥. بعد تتبع لفظة (كافَّة) في مظان اللغة، ابتداء بالقرآن الكريم، والحديث الشريف، وخطب الرسول(ص)، والصحابة، والتابعين، ومصنفات النحويين، واللغويين، والمفسرين، تبين لي أن هنالك استعمالين للفظة (كافة)، يمكن وصفهما بالفصاحة، إلا أن أحدهما، وهو الذي جاءت عليه لغة القرآن والحديث، وخطب الرسول(ص)، والصحابة والتابعين، يمكن وصفه بالأكثر فصاحة؛ بناء على رأي مجامع اللغة؛ لاعتماده الشروط التي أجمع عليها النحاة كافة في استعمال هذه اللفظة، أما الاستعمال الآخر، الذي يمكن وصفة بالأقل فصاحة، وهو الذي فيه خروج على عُرف اللغويين في استعمال هذه اللفظة، وهو الذي وردت فيه هذه اللفظة مضافة، ومجرورة، ومعرفة بأل التعريف.

٦. تقدمت الحال (كافة) على صاحبها المجرور بحرف جر أصلي (للناس)؛ كونها كلمة محورية (بؤرة)، من باب الاهتمام، وجذب الانتباه والتوكيد.

٧. بما أن العرف اللغوي يقتضي أن اللغة القوية هي التي تواكب التطور في كل زمان ومكان، وتسير وفق سَنن التيسير والتسهيل على الناطقين بها، فيمكن القول بأن الاستعمال الآخر للفظة (كافة)، وهو الذي وُصف بأنه الأقل فصاحة من الآخر، لا يقل أهمية عن الاستعمال الأول، ولاسيما إن كان هو الاستعمال الشائع في الوقت الحاضر في مؤلفاتنا الحديثة، وحتى في عدد كبير من كتب اللغة، والفقه، والتفسير، والمعجمات اللغوية القديمة والحديثة، ومما يقوي هذا الاستعمال ويجعلة على درجة عالية من الفصاحة، وروده على لسان من لا تنكر فصاحتُهُ، وبلاغتُهُ، أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، وإقراره من قبل أحد واضعي علم النحو علي بن أبي طالب _ رضي الله عنه_.

٨. يمكن تفسير الاستعمال الآخر للفظة كافة، وهو الذي فيه خروج عما ألفه أهل اللغة من شروط لاستعمال هذه اللفظة، على أنه من باب التوسع في اللغة، أو من باب التعدد اللهجي، وهو ما عليه بعض المجامع اللغوية التي أقرت هذا الاستعمال.

٩. إنّ الاختلاف في التوجيه النحوي والصرفي لكلمة كافة عند القدامى (لغويين ومفسرين) لم يمنع من وضوح دلالتها على معانيها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف على المنع والتقييد وضوحاً يجعلنا نغض الطرف عن الخلاف الصناعي المفتعل الذي لا نجد فيه قيمة دلالية زائدة عن دلالة اللفظ المعجمية.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD 3)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

[JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date: / /20**

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,
Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Academic Research
P.O. Box (19)
Mu'tah University, Mu'tah (61710),
Karak, Jordan.
Tel: (03–2372380)
Fax. ++962–3–2370706
E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.3, p. 40.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d 730 AH./1330 AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number 424, folio 50.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mutah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee of Scientific Research or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of 150 words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (5 words) should appear at the bottom of the two pages.

Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (17), No. (1), 2021

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mutah University, Karak, Jordan.

Editor-in Chief: Professor: Anwar Abu Swailim
Secretary: Dr. Khaled A. Al-Sarairah

Editorial Board:

Professor Mohammad Mahmoud Al-Droubi
Professor Ibrahim Al-Kofahi
Professor Abdalhaleem Hussein Alhroot
Professor Omar Abdallah Ahmad Fajjawi
Professor Hussein Abass M. Al-Rafaya
Professor Fayez Aref Soliman Al-Quraan
Professor Saif Al-Dain Taha Al-Fugara
Professor Jaza Mohammed Al-Masarwah

Editorial Advisory Board

Professor Abdulkarim Khalifah
Professor Abdulsalam Al-Masadi`
Professor Abdulaziz Al-Mani'
Professor Mohammad Bin Shareefah
Professor Salah Fadl
Professor Abdulmalak Murtad
Professor Ahmad Al-Dhbaib
Professor Abduljalil Abdulmuhdi
Professor Bakrey Mohamed Al-haj

Arabic Proofreader: Dr. Khalil Al-Rfoo'
English Proofreader Prof. Atef Saraireh

Director of Publications
Seham Al-Tarawneh

Editing
Dr. Mahmoud N. Qazaq

Typing & Layout Specialist
Orouba Sarairah

©All Rights Reseved for Mutah University, Karak, Jordan

Publisher
Mutah University
Deanship of Scientific Research (DSR)
Karak 61710 Jordan
Fax: 00962–3-2397170
E-mail: jjarabic@mutah.edu.io

© 2021 DSR Publishers
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means: electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Mu'tah University

Jordanian Journal of

The Hashemite Kingdom of Jordan
Ministry of Higher Education

Mutah University
Deanship of Scientific Research

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (17) No. (1), 2021

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

Ministry of Higher Education
and Scientific Research

جامعة مؤتة ١٩٨١
Mu'tah University

Jordanian Journal of

ARABIC

LANGUAGE & LITERATURE

An International Refereed Research Journal
Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (17), No. (1), (2021)

S. No
60

ISSN 2520 – 7180