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 (١٦) العدد (١) ٢٠٢٠ م

ISSN 2520 - 7180

الرقم المتسلسل
٥٦

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 (١٦) العدد (١) ٢٠٢٠م

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 مُصنَّفِهِ
ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي
جهة حكومية أخرى

© ٢٠٢٠ 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 (١٦) العدد (١) ٢٠٢٠م

رئيس التحرير
أ.د أنور أبو سويلم

سكرتير التحرير
د. خالد الصرايرة

هيئة التحرير

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

الهيئة الاستشارية للمجلة

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

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

المتابعة
سلامة الخرشة

©حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

بسم الله الرحمن الرحيم

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 المُحَكِّمُون 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.

ب- تعليمات النشر:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [١]، [٢]،[٣] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي:

الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

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

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 (١٦) العـــدد (١) ٢٠٢٠م

	اسم البحث	الصفحات
*	إبدال الهمزة من الواو المفتوحة في فاء الكلمة لغير علّة تصريفيّة دراسة دلاليّة بينَ المعنى الواحدِ والمَعْنيين **د. خولة جعفر القرالة**	١٣-٤٢
*	تــوازي الحروف في شعر أبي تمّام **د. أحمد محمد طالب المسيعدين، أ.د خليل عبد سالم الرفوع**	٤٣-٧٤
*	عوامل الاتساق المعجمي والنحوي وأثرها في اللحمة النصية في قصيدة "الغيرة" لمسكين الدارمي: دراسة تحليلية **د. محمد عايد سعيد العواودة، د. علي عودة صالح السواعير**	٧٥-١٠٨
*	الإيقاع والصورة في المثل العربي (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا) **د. نوال سعود الفرهود**	١٠٩-١٤٠
*	التعدّي واللزوم: نظرات في التركيب والدلالة والاستعمال في إطار التعليمية (الديداكتيك) **الباحث خالد حسين طالب دلكي، أ.د. أحمد مصطفى عفيفي**	١٤١-١٦٤
*	الثنائيات الضدية في شعر عمر أبي ريشة ومحمد الماغوط مقاربة نقدية **د. إبراهيم خليل الشبلي**	١٦٥-١٩٩

إبدال الهمزة من الواو المفتوحة في فاء الكلمة لغير علّة تصريفيّة

دراسة دلاليّة بينَ المعنى الواحدِ والمَعْنيين

د. خولة جعفر القرالة*

تاريخ تقديم البحث:١١/٦/٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٥/١١/٢٠١٩م.

مُلَخَّص

جاءت هذه الدّراسة للوقوف على حقيقة ظاهرة إبدال الهمزة من الواو المُحرَّكة بالفتحة اللّازمة في فاء الكلمة لغير علّة تصريفيّة تُسوّغه أو يُعلَّلُ بها؛ لأنَّ هناك من علماءِ اللّغة مَنْ أنْكَرَه وحَمَله على النُّدرةِ والشّذوذ، ومنهم مَنْ قيّدهُ في أمثلةٍ ثلاثةٍ مُتمثلةٍ في قوْل: أنَاة، وأَحَد، وأَسْماء، في وَناة، ووَحَد، وَوَسْماء مع مجانبته لوجه الدِّقة – كما اجتهدت الدّراسة– في المثال الأوّل منها (أَنَاة) وفي أمثلة أخرى وقَفَتْ عليها، وحُملتْ على هذا الوجه من الإبدال أيضًا، مُعتمدةً في ذلك على معاييرَ للاستدلالِ على كَوْنِ الهمزة مبدلةً من الواو أو العكس، أو أنَّهما لغتان كلٌّ منهما أصلٌ قائمٌ برأسهِ، ومنها المعنى الدّلالي للمثال المحمول على هذا الوَجْه من الإبدال، وكَثْرَة استعماله أو قلّته.

كما وقفت الدّراسة من خلال البَحْث والتَّحرّي على أمثلة ليست بالقليلة جاءت على هذا الوَجْه من الإبدال، وأكَّدتْهُ فيها في مثل ذاك الموضع من الكلمة وهو فاؤها، وبالحركة ذاتها فيه وهي الفتحة اللّازمة، رادّةً في ذلك على كلّ مَنْ أنكره وجعله من القليل الشّاذِّ – كما سبق – وعلى مَنْ علّلَ وَجْه هذا الإبدال بأنَّه جاء لضعف الواو بسبب ما يدخلها مِن الحَذْف والإبدال، ووضوح الهمزة وجلادتها؛ لأنَّه قد ورد في الاستعمال اللّغويّ ما هو على النّقيضِ من ذلكَ وهو إبدالُ الواو الأضعفِ بالهمزة الأجْلد، نحو قَوْل: وَاكَل، ووَاخَذَ في: آكَل، وآخَذَ، وهي اللّغة المنسوبةِ لأهلِ اليمنِ أو لـــ (طيءٍ).

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Replacement of the Bilabial Approximant "waw" by the Glottal Stop Hamza in the Medial Consonant of the Word for Reasons Other Than Morphological: A semantic Study Between one Meaning and Two Meanings

Dr. khawla Jaa'far Al-Qaralleh

Abstract

This study aims at investigating the phenomenon of replacing the bilabial approximant "waw" by the glottal stop "hamza" in the medial consonant of the triliteral roots. The study is concerned with this phenomenon when it occurs in the medial consonant that it is followed by fatha, i.e., the lax front open unrounded vowel, and which cannot be due to morphological causes. Some linguists deny this replacement process and describe it as rare and irregular. Some restrict it to the following three examples only: [ʾanāh], [ʾaḥad], and [ʾasmāʾ] from [wanāh], [waḫad], and [wasmāʾ] respectively which seems to be an imprecise stand point. This study strives to analyze the first example [ʾanāh] and some other examples the study came across. It is concluded that, based on inference criteria, the replacement of "waw" by hamza or "hamza" by "waw" process is active in these examples, or that each one of them is a separate root based on the meaning and how commonly or rarely the form is used.

The study found through search and investigation a good number of examples in which this replacement process takes place. All these examples apply this process in the second consonant of the root when followed by fatḥa. This rebuts the argument of those who deny the occurrence of replacement in these examples or describe it as rare and irregular, or those who attribute this process to the weakness of "waw" since it is subject to deletion and replacement and the clarity and solidity of "hamza". This is so since the reverse occurs when the more solid hamza was replaced by the weaker "waw" as in [wākala] and [wāḫaḍa] from [ʾākala] and [ʾāḫaḍa] which was attested in Yemeni Arabic or the variety of Arabic spoken by the tribe of (ṭayyʾ).

التّمهيد

تُعَدُّ ظاهرة التَّبادُل بين كثير من حروف العربية لغير علّة تصريفية توجبها، أو تُسوّغها من سنن العربية وسماتها، وفي هذا أورد السيوطيّ عن أبي حيّان قوله: "قال شيخنا الأستاذ أبو الحسن بن الضائع: قلّما تجد حرفًا إلّا وقد جاء فيه البَدلُ ولو نادرًا"(١)، فهم لسبب لهجيّ أو لآخر يُضْطرّون إلى إحلال حرف محلّ حرف آخر في كلمة ما حيث يتأتّى من ذلك أنْ يكون لتلك الكلمة صورتان في اللّفظ، ولمعنى واحد فيهما.

لكنَّ هذه الظاهرة لم تكن واقعة أو موجودة بين حروف العربية على إطلاقها، بل كانت بين الحروف التي تجمعها في الأغلب علاقة تَشارُكيّة أو تَقاربيّة في الصّفة أو في المخرج أو في كليهما. ومن هذه الحروف التي تجمعها مثل هذه العلاقة ووقع بينهما تبادل في فاء الكلمة حرفا الواو غير المدّية والهمزة المُحَرَّكتين بالفتح وهو محور هذه الدّراسة، وأخصّ في المقام الأوّل إبدال الهمزة من الواو؛ لأنَّ هناك من أنكره وحمله على النَّدرة والشُّذوذ وحَصَرَهُ في أمثلة لا تتجاوز عدّتها الثلاثة – كما سيتبيَّن –.

والواقف على العلاقة الصوتيّة بينهما واجد أنَّها قائمة بينهما في الصفة وفي المخرج فعلاقة التّجانس أو التّشارك بينهما عند الأقدمين، والتّقارب عند المحدثين موضعها صفة الجهر، فهما أختان عند الأقدمين لكونهما من الأصوات المجهورة،(٢) ومبنى مذهبهم قائم على تعريفهم الصوت المجهور، فقد عرّفوه بأنَّه" حرف أُشْبِع الاعتماد في موضعه، ومَنَع النّفسَ أنْ يجريَ معه حتى ينقضيَ الاعتماد عليه ويجري الصّوت"(٣)، والهمزة والواو من الأصوات التي تمنع النَّفَسَ أنْ يجريَ معها. أمّا المحدثون فقد عرّفوه بأنَّه الحرف أو الصوت "الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان"(٤) عند

(١) السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين (ت٩١١ هـ/١٥٠٥م): المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، شرحه وضبطه وصحّحه، وعنون موضوعاته، وعلّق حواشيه: محمد أحمد جاد المولى بك، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاويّ، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ١٩٨٦م،١/٤٦١.

(٢) انظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت١٨٠ هـ – ٧٩٦م)، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٠٠هـ/٢٠٠٩م ،٤/٤٣٤، وابن جنّي، أبو الفتح عثمان(٣٩٢هـ/١٠٠١م): سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: د، حسن الهنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ٦٩/١، ٥٧٣/٢، والعكبَري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين (٦١٦هـ–١٢١٩م): اللّباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: د، عبد الإله نبهان، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م،٢/٤٦٤.

(٣) انظر: الكتاب،٤/٤٣٤، وسرّ صناعة الإعراب،٢/٧٢٩، واللّباب ،٢/٤٦٤.

(٤) أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغويّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٥، ١٩٧٩م: ص٢٠؛ وانظر: هلال، عبد الغفار، حامد: أصوات اللّغة العربيّة، مكتبة وهْبة، القاهرة، ط٣، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ص ١٣٦، وبشر، كمال محمد: الأصوات العربيّة، مكتبة الشباب، ص٨٨.

النّطق به "نتيجة انقباض فتحة المزمار، وضيق مجرى الهواء، واقتراب الوترين الصوتيين اقترابًا يسمح للهواء بالتأثير فيهما بالاهتزاز"(١)، أمّا المحدثون فوافقوا القدامى في كوْن الجهر صفة للواو فقط(٢)، أمّا الهمزة فذهبوا إلى أنّ تحديد صفة الجهر لها لا يتفق ورأيهم، إذ ذهبوا إلى أنَّها –على أرجح آراء المعاصرين– صوت "لا هو بالمجهور ولا بالمهموس"(٣)؛ لأنّ الوترين الصوتيين اللّذين يُنْسبُ الجهر والهمس إلى ذبذبتهما أو عدم ذبذبتهما يكونان حال النّطق بالهمزة في وضع لا يمكن وصفه معها بالذبذبة أو عدمها(٤)؛ "لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقا تامّا، فلا نسمع لهذا ذبذبة الوترين الصوتيين، ولا يُسمح للهواء بالمرور إلى الحَلْق إلّا حين تنفرج فتحة المزمار ذلك الانفراج الفجائي الذي يُنتج الهمزة"(٥)، وهذا الرأي لا ينقض "قول الأقدمين؛ لأنّ مدلول الهمس والجهر عند كلٍّ مختلف عمّا عند الآخر"(٦)، فالجهر عند الأقدمين –كما سبق القول– هو إشباع الاعتماد على الحرف في موضعه، ومَنْع النَّفس أنْ يجري معه، والهمزة تتصف بهذه الصفة– كما سيتبيّن– من وَصْف المحدثين لمخرجها من أنَّه من المزمار(٧)، أو من الحنجرة وهي سابقة للحَلْق(٨) ويتمُّ ذلك بانطباق الوترين الصوتيين انطباقا تامًّا، وحَبْس الهواء خلفهما ...، ثم ينفرج الوتران فيخرج الهواء فجأة(٩)، فيسمع صوت انفجاريّ هو ما نُعبّر عنه بالهمزة،(١٠) وبناء على هذا فإنّ الهمزة قاربت

(١) الأصوات اللغويّة، ص١٣٦.

(٢) انظر: الأصوات اللغويّة، ص٢١، ٨٨، ١٣٣، ورمضان، محيي الدين: في صوتيات العربيّة، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ص١٦٤، وهلال، عبد الغفار حامد: اللهجات العربيّة نشأة وتطورًا، مكتبة وهْبة، القاهرة، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ص٢١١، والأصوات اللغويّة، ص٨٨.

(٣) الأصوات اللغويّة، ص٩٠؛ وانظر: أصوات اللّغة العربيّة، ص١٥٢، واللهجات العربيّة نشأة وتطورًا، ص٢١٠، والأصوات العربيّة، ص٨٨، ١١٢.

(٤) بشر، كمال محمد: دراسات في علم اللّغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٨، ص٥٨، الأصوات العربيّة، ص١١٢.

(٥) الأصوات اللغويّة، ص٩٠.

(٦) الغوث، مختار: لغة قريش، دار المعراج الدولية للنشر، المملكة العربيّة السعودية، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ص٣٩.

(٧) انظر: الأصوات اللغويّة، ص٨٩، أصوات اللّغة العربيّة، ص١٥١،

(٨) انظر: في صوتيات العربيّة ،٨٢، والأصوات العربيّة، ص ١١٢، ١١٤. اللهجات العربيّة نشأة وتطورًا، ص٢١٠.

(٩) انظر.: دراسات في علم اللّغة، ص٧٥، والأصوات العربيّة، ص١١٢.

(١٠) الأصوات اللغويّة، ص٩٠.

الواو في صفة الجهر كما قاربت الواو الهمزةَ في صفة الشّدّة فالهمزة من الأصوات الشّديدة[١]، أمّا ما يسمّيها المحدثون الانفجاريّة (plosive) التي يجمعها قول: "أَجِدْتَ طَبَقَك"[٢] والصوت الشديد أو الانفجاريّ "هو الذي يمنع الصوت أنْ يجري فيه"[٣]، أي أنَّ جَرْيَ صوته ينحصر عند إسكانه في مخرجه فلا يجري والرِّخوة بخلافها[٤]، أو ما يسمّيها المحدثون بالأصوات الاحتكاكيّة[٥].

أمّا الواو فهي من الأصوات المتوسطة بينهما، أي بين الشّديدة والرِّخوة[٦] فهي في اصطلاح المحدثين ليست بالانفجاريّة ولا الاحتكاكيّة، وسمّوها الأصوات المائعة (liquids)[٧] في حين كان مسمّاها عند الأقدمين الأصوات "المعتدلة" أو "ما بَيْنيَّه"[٨]؛ "لأنَّها ممَّا لا يتمُّ له الانحصار ولا الجَرْي"[٩].

وإنّما جُعلت وغيرها من الأصوات التي يجمعها في اللفظ قول (لم يرْوِعَنَّا) بين هاتين الصفتين" لأنَّ الشّديدة هي التي ينحصر الصوت في مواضعها عند الوقف، وهذه الأحرف الثّمانية ينحصر الصّوت في مواضعها عند الوقف ولكنْ تعرض أعراضٌ توجب خروج الصوت مِنْ غير مواضعها"[١٠].

---

(١) انظر: الكتاب، ٤/٤٣٤، وسرّ صناعة الإعراب،١/٦١، وابن عصفور الإشبيلي، علي بن مؤمن(ت٦٦٩هـ/١٢٧٠م): الممتع في التصريف، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ٢/٦٧٢، والأصوات اللغويّة، ص٩٠، والأصوات العربيّة، ص٩٨، ٩٩، ١١٥.

(٢) انظر: الأصوات اللغويّة، ص٢٣، والأصوات العربيّة، ص ٩٨، ١٠٠، ١١٥، ١١٦، وأصوات اللّغة العربيّة، ص١٤٣.

(٣) انظر: الكتاب،٤/٤٣٤، وسرّ صناعة الإعراب،١/٦١، واللّباب،٢/٤٦٥، والممتع في التّصريف،٢/٢٧٢، والأصوات اللغويّة، ص٢٣، وأصوات اللّغة العربيّة، ص١٤٣.

(٤) الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن(ت٦٨٦هـ/١٢٨٧م): شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين رمضان، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م قسم١، ج٣/٢٥٨، وانظر: العيني، بدر الدين محمد بن أحمد (ت٨٥٥هـ/١٤٥١م): شرح المراح في التصريف، حققه وعلّق عليه: د. عبد الستار جواد، ص١٦٨، الأصوات اللغويّة، ص٢٣، ٢٤.

(٥) انظر: الأصوات اللغويّة، ص٢٤، وأصوات اللّغة العربيّة، ص١٤٣، والأصوات العربيّة، ص٩٩.

(٦) انظر: سرّ صناعة الإعراب،١/٦١، وأبو حيّان الأندلسي، محمد بن يوسف(ت٧٤٥هـ/١٣٤٤م): ارتشاف الضّرَب من لسان العرب، تحقيق وشرح ودراسة، د. رجب عثمان محمد، مراجعة، د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ /١٩٩٨م، ١/١٧.

(٧) انظر: الأصوات اللغويّة، ص٢٤، وأصوات اللّغة العربيّة، ص١٤٣.

(٨) القوشجي، علاء الدين علي بن محمد(ت٨٧٩هـ/١٤٧٤م): عنقود الزواهر في الصَّرْف، دراسة وتحقيق، أ.د أحمد عفيفي، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م، ص٢٣٦.

(٩) شرح شافية ابن الحاجب، قسم١، ج٣/٢٥٨؛ وانظر: الممتع في التصريف،٢/٦٧٣.وشرح المراح في التصريف، ص١٦٧، وعنقود الزواهر، ص٢٣٦.

(١٠) شرح شافية ابن الحاجب، قسم١، ج٣/٢٦٠؛ وانظر: الممتع في التصريف،٢/٦٧٣.

هذا ولم تقف العلاقة الصوتيّة بين ذينك الصوتين عند تينك الصفتين التَّقارُبيّتين بل تعدّتهما إلى صفتين أُخريين تشارُكيّتَين تجمعهما، أُولاهما: أنَّهما من الأصوات المُنفتحة، والأصوات المُنفتحة هي ما عدا المُطْبقة من الأصوات، أي ما عدا (الصاد، والضاد، والطاء، والظاء)[١]، و في هذا قال سيبويه معلّلا سبب التّسمية هذه" والمُنفتحة كُلّ ما سوى ذلك من الحروف؛ لأنَّك لا تُطْبق لشيءٍ منهنَّ لسانك، ترفعه إلى الحنك الأعلى"[٢]، والمعنى أنَّ "موضعها لا ينطبق مع غيره، ولا ينحصر الصوت معها كانحصاره مع المُطبقة".[٣]

وثانيهما: أنَّهما من الأصوات المسمَّاه المُنخفضة أو المُستفلة[٤]، أي التي يَسْتفِل اللّسان بها أو ينخفض عند تلفُّظها[٥]"وينخفض عن الحنك الأعلى ويمرُّ الهواء في أقصى الحنك دون أنْ يحدث أيّ نوع من الصفير، أو الحفيف"[٦]، بخلاف نقيضتها من الأصوات المُسْتَعْلِية التي يستعلِ اللّسان عند تلفّظها، ويرفع الحنك الأعلى، وهي سبعة يجمعها قول:" قظ، خص، ضغط"[٧].

أمّا فيما يتعلّق بمخرج كُلٍّ منهما فقد كان موضع خلاف بين الأقدمين والمحدثين، إذ وصفه الأقدمون وصفًا كشف عن العلاقة التّباعديّة بينهما فيه، خلافًا للوصف الدقيق الذي وصفه المحدثون له الذي تبيّن من خلاله وجود علاقة تقاربيّة بينهما فيه، وَوَجْهُ ذلك فيما يتعلّق بالهمزة أنَّ الأقدمين يرون أنَّ مخرجها من أقصى الحلق[٨]، في حين يرى المحدثون أنّها من الحنجرة أو من المزمار– كما سبق أنْ أشرنا – وذلك لأنَّه عند النّطق بها "تنطبق فتحة المزمار انطباقا تامّا، فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة، فيُسمع صوت انفجاريّ هو ما نُعبّر عنه

(١) سرّ صناعة الإعراب،٦١/١؛ وانظر: أصوات اللّغة العربيّة، ص١٤٥.
(٢) الكتاب، ٤٣٦/٤؛ وانظر: سرّ صناعة الإعراب،٦١/١.
(٣) اللّباب في علل البناء والإعراب،٤٦٦/٢.
(٤) سرّ صناعة الإعراب،٦١/١، وارتشاف الضّرَب ،١٧/١.
(٥) برجستراسرّ: التطور النحوي للغة العربيّة، أخرجه وصحّحه وعلّق عليه: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرّفاعي، الرياض، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص١٦.
(٦) خلف، عادل: أصوات اللّغة العربيّة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٤م، ص٧٠
(٧) انظر: سرّ صناعة الإعراب،٦١/١، وارتشاف الضّرَب،١٧/١، والتّطور النّحوي للغة العربيّة، ص١٦.
(٨) انظر: الكتاب،٤٣٣/٤، والفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (ت٣٧٧هـ/٩٨٧م): التكملة، تحقيق ودراسة: د. كاظم بحر المرجان، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٧ه/١٩٩٩م، ص٢٢٨، وسرّ صناعة الإعراب،٤٦/١، والممتع في التصريف، ٦٦٨/٢.

بالهمزة"[١]، ومهما يكن من أمر فقد قبل بعضهم وصف الأقدمين لمخرج الهمزة بأنَّه من أقصى الحَلْق" بافتراض واحد هو أنَّهم ربّما أطلقوا الحَلْق على منطقة واسعة تشمل الحنجرة وغيرها، وتكون الحنجرة حينئذ هي المقصودة بـــ (أقصى الحَلْق)"[٢]، وعلى أيَّة حال فالمخرجان متقاربان ومتجاوران"[٣].

أمّا الواو فمخرجها عند القدماء من بين الشفتين[٤]، لكنَّ هذا التحديد لم يتفق مع وجهة المحدثين الذين ذهبوا كما أثبتت البحوث الصوتيّة التجريبيّة إلى أنَّ مخرجها ليس الشفتين فقط كما ظنَّ القدماء بل هو في الحقيقة من أقصى اللّسان حين يقترب من أقصى الحنك، غير أنَّ الشفتين حين النّطق بها تستديران، أو بعبارة أدقّ تكمل استدارتهما... ولعلّ استدارتهما مع الواو هو الذي جعل القدماء ينسبون مخرج الواو إلى الشفتين[٥]، وعليه فإنَّ العلاقة الصوتية بينهما في المخرج تقاربية إلى حَدٍّ ما.

ومهما يكن من أمر فإنَّه لمّا كان بينهما هذا التّقارُب والتشابُه في الصفة أو في المخرج ناوبت الهمزة الواو وأبدلت منها لمّا كانت الواو فاء الكلمة في الميزان الصّرفيّ ومُحَرّكة بحركة لازمة – أي لغير علّة– ضَمّة كانت تلك الحركة أو كسرة أو فتحة لغير علّة تصريفية تكون مُسوِّغة لهذا الإبدال أو محمولًا عليها، إذ وردت الكلمة تارة بالواو على أصل وَضْعِها، وأخرى بالهمزة على الإبدال، إلَّا أنَّ ما كان جائزًا مستحسنًا من هذا الإبدال في فصيح كلام العرب هو الإبدال من الواو لمّا كانت محرّكة بحركتي الضّمة والكسرة اللازمتين – كما سبق – بخلافه منها لمّا كانت محرّكة بالفتح – كما سيتبيّن– وَوَجْه ذلك في الواو المضمومة أنَّهم ذهبوا إلى أنَّ إبدال الهمزة منها مقيس[٦] مُطَّرد[٧] في كلام العرب وأنّه جائز جوازًا حسنًا – كما سبق –وذلك استثقالًا للواو المضمومة؛ لأنّها

(١) الأصوات اللغويّة، ص٩٠؛ وانظر: هلال، عبد الغفار، أصوات اللّغة العربيّة، ص١٥١، والأصوات العربيّة، ص ١١٤، ودراسات في علم اللّغة، ص٥٧.

(٢) الأصوات العربيّة، ص١١٢.

(٣) هلال، عبد الغفار، أصوات اللّغة العربيّة، ص١٢٦.

(٤) انظر: الكتاب،٢٣٣/٤، وسرّ صناعة الإعراب ،٥٢/١–٥٣، واللّباب، ٤٦٤/٢، والممتع في التصريف،٦٧٠/٢.

(٥) الأصوات اللغويّة، ص٤٣؛ وانظر: هلال، عبد الغفار: أصوات اللّغة العربيّة، ص١٢٠، ١٢٦، والأصوات العربيّة، ص٩٥، ١٣٣.

(٦) البعليّ، محمد بن أبي الفتح (ت٧٠٩هـ/١٣٠٩م): الفاخر في شرح جمل عبد القاهر، تحقيق: د. ممدوح محمد خسارة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م،٩٤/٢.

(٧) انظر: الكتاب،٣٣١/٤، وسرّ صناعة الإعراب ،٩٢/١، ٥٩٥، وشرح المراح في التصريف، ص٢٤٠، وفي صوتيات العربيّة، ص٨٤.

كالواوين[١]، أو "لأنَّ الواو مقدّرة بضمتين فإذا انضمّت ضمًّا لازماً فكأنَّه اجتمع ثلاث ضمّات وكلٌّ ذلك مُستَثْقَل؛ فهُرِب منه إلى ما لا يُقدَّر بضمّتين وهو الهمزة"[٢]؛ لأنّها أقوى على احتمالها[٣]، وعليه فإنَّه من المستحسن على المتكلِّم أنْ يراوح بينهما فيقول مثلاً: (وُجُوه) و (وُقِّتت)، (وُعِدَ) و (وُرْقة) و (وُلِدَ) بالواو على الأصل، و (أُجُوه) و (أُقِّتت) و (اُعِد) و (أُرْقة) و (أُلد)[٤] بإبدال الهمزة منها – على الترتيب –وشاهده في قول: (أُقّتت) في (وُقّتت) قولة تعالى: ﴿وَإِذَا الرُّسُلُ أُقِّتَتْ﴾[٥]، فهي (فُعِّلت) من الوقت[٦]، ولكنَّها أُلزمت الهمزة لانضمامها، ولو كانت في غير القرآن لكان ترْك الهمز جائزًا.[٧]

وكذا الحال في الواو المكسورة –كما أشرنا–فإنَّ هناك مَنْ كَرِه الكسرة فيها فأجراها مُجْرى المضمومة فأبدلها همزة[٨]؛ لأنَّهم كما يستثقلون الواو المضمومة كذلك يستثقلون الواو المكسورة، وَوَجْه الاستثقال فيها "أنَّ طبيعة الواو الضّم فكسرها مخالف لطبيعتها، فكأنَّ الواو خالطتها الياء، وذلك شاقٌّ على اللّسان؛ فعُدِل عنها إلى الهمز كما ذكرنا في المضمومة"[٩]، وهذ ما ذهب إليه ابن جني، قال: "إذا كان قد صَحَّ أنَّ الواو المضمومة إنَّما هُمزت؛ لأنَّها أُشبِهت الواوين، وجَرَتِ الضمّة

(١) انظر الكتاب، ٣٣١/٣، وابن جنّي، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ/١٠٠١م): المنصف، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، وزارة المعارف العموميّة، إدارة إحياء التّراث القديم، ط١، ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م،٢١٢/١، ٢١٣، وعلي الأيوبي، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل (ت٧٣٢هـ/١٣٣١م): الكنّاش في فَنَّي النّحو والصَّرْف، دراسة وتحقيق، د. رياض بن حسن الخوّام، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ٢٢١/٢، وشرح المراح في التصريف، ص٢٤٠.

(٢) اللّباب ،٢٩١/٢.

(٣) كتابان في التصريف: المفتاح في التصريف لعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ/١٠٧٨م)، كتاب علل التصريف: تأليف بعض الأدباء، كتبه أبو القاسم بن عمر بن موسى المتعلم، تحقيق: أ.د. محسن بن سالم العميري الهُذَليّ، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م، ص٩١، هامش (٣).

(٤) انظر الأمثلة: الكتاب، ٣٣١/٤، والأنصاري، أبو زيد(ت٢١٥هـ/٧٣٠م): النّوادر في اللّغة، تحقيق ودراسة: د. محمد عبد القادر أحمد، دار الشروق، بيروت، والقاهرة، ط١، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص٤٨٦، والمبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت٢٨٥هـ/٨٩٨م) المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، جمهورية مصر العربيّة، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٩٩هـ، ٢٠١/١.

(٥) سورة المرسلات، الآية: (١١).

(٦) المنصف،٢١٨/١،٢١٢؛ وانظر: المقتضب،٩٣/١.

(٧) المنصف،٢١٨/١.

(٨) الكتاب،٣١/٤.

(٩) اللّباب ،٢٩٢./٢

فيها مجرى الواو، فالواو المكسورة على هذا يجب أنْ تكونَ مُشَبَّهة باجتماعِ واوٍ وياءٍ، نحو: (وَيْح)...، وإذا كان الأمرُ كذلكَ فقدْ كان القياسُ في الواو المكسورةِ ألّا تُهْمَزَ كما لا يجب الهمز إذا اجتمعت الواو والياء نحو: (وَيْح)...، ولكنَّ المكسورةَ في هذا محمولةٌ على حُكمِ المضمومةِ؛ لانَّ الكسرةَ مُستَثْقَلةٌ في الواو كما أنَّ الضمّةَ فيها كذلك".[١] وعليه فقد قالوا في مثل وِشَاح، ووِعَاء، ووِقَاء، ووِفَادة، ووِسَادة على الترتيب: إشَاح، إعَاء، إقَاء، إفَادة، إسَادة[٢]، وشاهده في (إعاء) قراءة سعيد بن جبير ﴿قَبْلَ إعَاءِ أَخِيهِ ثُمَّ اسْتَخْرَجَهَا مِن إعَاءِ أَخِيهِ﴾[٣]، وما أنشده أبو حبيب الأعلم وهو هُذَلِيٌّ[٤]:

هـــواءٌ مثـــلَ بَعْلِـــك مُسْـــتَمِيتٌ على ما فـــي إعَائـــكِ كالخيـــال

أمّا حُكْم هَمْز هذه الواو في مثل ما تقدَّم من أمثلة فمُختَلف فيه؛ لأنَّه "وإنْ كَثُر عندهم فهو أضعف قياسًا من هَمْز الواو المضمومة"[٥]؛ لذا فقد ذهب بعضهم إلى أنّه مقصور على السّماع[٦] وعليه فهو غير مقيس وغير مطّرِد[٧]، وعُزِيَ هذا الحكمُ إلى أبي عمر الجُرْميّ[٨]، وكذا قاله ابن جنّي، وعلّل ذلك بالقول: "... فمن هنا لم يطّرد الهمز في الواو المكسورة، اطّراده في

(١) المنصف،٢٢٩/١.

(٢) انظر: ابن السّكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق(ت٢٤٤هـ/٨٥٨م): إصلاح المنطق، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٣، ص١٦٠، والتكملة، ص٢٤٩، وسر صناعة الإعراب، ٩٣/١، ٩٨، ١٠٢، والمنصف، ٢٢٩/١، وابن القطّاع (ت ٥١٥هـ/١١٢١م): أبنية الأسماء والأفعال والمصادر، تحقيق ودراسة: أ.د. أحمد محمد عبد الدايم، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، ١٩٩٩م،ص١٠٧، واللّباب ٣٩٢/٢، وابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء(ت٦٤٣هـ/١٢٤٥م): شرح الملوكي في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الأوزعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٢٧٤، والكنّاش،٢٢٣/٢.

(٣) سورة يوسف، آية (٦٧)، انظر القراءة: ابن جنّي: المحتسب في تبيين وجوه شواذّ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: على النجدي ناصف، د عبد الحليم النّجار، ود. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، جمهورية مصر العربيّة ، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء كتب السنة، القاهرة، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م، ٣٤٨/١، والمنصف،٢٣٠/١، وسرّ صناعة الإعراب،١٠٢/١، والزمخشري، أبو القاسم محمد بن عمر (ت٥٣٨هـ/١١٤٣م): المفصّل في صنعة الإعراب، قدّم له وبوّبه: د. على بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م ،ص٥٠٧، وشرح الملوكي في التصريف،ص٢٧٤، وأبو حيّان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد المقصود، علي محمد معوّض، شارك في تحقيقه: د. زكريا عبد المجيد النوتي، د. أحمد النجولي الجمل، قرظه/ أ.د. عبد الحيّ الفرماويّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م، ٣٣٢/٥، وعنقود الزواهر،ص٢٩٤.

(٤) ديوان الهذليين، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م،٨٣/٢.

(٥) شرح الملوكي،٢٧٤.

(٦) انظر: الفاخر في جمل عبد القاهر،٩٤١/٢.

(٧) الكنّاش،٢٢٢/٢-٢٢٣.

(٨) التكملة، ص٢٤٨.

المضمومة...؛ لأنَّ المكسورة ليست في ثقل المضمومة"[١]، غير أنَّ المازنيّ خالفهما الرأيَ وذهب إلى أنّه مقيس مطّرد كما هو الرأي في إبدالها من الواو المضمومة، قال: "واعلم أنَّ الواو إذا كانت أولاً وكانت مكسورة فمن العرب مَنْ يُبْدِل مكانها الهمزة، ويكون ذلك مُطّردًا فيها، فيقولون في وِسَادة: إسَادة، وفي وِعَاء: إعَاء، وفي الوِفادة: إفَادة...".[٢]

أمّا عن نسبة همز الواو مضمومةً كانت أو مكسورةً في مثل ما تَقدَّم من أمثلة فقد ذهب بعض علماء اللّغة إلى أنَّها مطّردة في لسان قبيلة هُذيل[٣]، وشاهدها في لسانهم في المضمومة منها قول عمرو ذي الكَلْب الهُذَليّ[٤]:

تَمنّـــــاني وأبـــــيضَ مَشْـــــرفيّاً أُشاحَ الصّــدْرِ أُخْلِــصَ بالصّــقالِ

وقول مالك بن خالد الخناعيّ الهُذليّ [٥] أيضًا:

أحْمَى الصّــريمةَ أُحْــدان الرِّجــالِ لــه صَــيْدٌ ومُســتَمِعٌ باللّيــل هجّــاسُ

فالهمزة المضمومة في (أُشَاح) و(أُحْدان) مبدلة من الواو المضمومة أيضًا والأصل (وُشاح) و(وُحْدان).

أمّا شاهدها في لسانهم في المكسورة منها – إضافة إلى ما أنشده حبيب الأعلم فيما تقدَّم –فقول المُعَطَّل الهُذليّ[٦]

لـــه إلـــدةٌ سُـــفْعُ الوُجُـــوهِ كـــأنَّهم يُصَفِّقُهم وَعْكٌ مــن المُــوم مــاهِنُ

فالشاهد في قوله (إلدة) في (وِلدة).

إبدال الهمزة من الواو المفتوحة.

وإذا ما انتقلنا إلى وَجْه إبدال الهمزة من الواو المفتوحة فتحًا لازمًا وفي الموضع ذاته فاء الكلمة – كما أشرنا سابقًا، وهو محور هذه الدّراسة – نجد أنَّ مِنْ علماء اللّغة مَنْ أنكره، فذهب إلى

(١) المنصف،٢٢٩/١.
(٢) المصدر السّابق،٢٢٩/١.
(٣) انظر: تفسير البحر المحيط،٣٣٢/٥، وعنقود الزواهر، ص٢٩٤.
(٤) ديوان الهذليين،١١٦/٣.
(٥) المصدر السّابق،٤/٣
(٦) المصدر السابق،٤٩/٣.

أنَّه ليس فيها إبدال، وإنْ ورد شيء من ذلك فإنّه من القليل الشّاذ[١]، المقصور على السّماع[٢]، أي أنَّه ليس ممّا يُقاس عليه بالاتفاق[٣] ولا ممّا يُتَّخَذُ أصلًا، ولكنْ يُحفظ نادرًا، وهذا ما نصّ عليه أبو عثمان المازنيّ، قال: "فإذا كانت الواو أوّلًا، وكانت مفتوحة فليس فيها إبدال إلّا أنْ يَشُذّ الشيء فيجيء على غير القياس، قالوا: امرأة أَنَاةٌ، وهي وَنَاة من الوُنِيّ، وقالوا: أَحَدٌ في وَحَدٍ، وهذا شاذّ نادر ليس ممّا يُتَّخَذُ أصلًا، وإنّما يحفظ نادرًا فاعرف ذلك إن شاء الله"[٤].

وهذا ما أكَّدَه ابن السّراج أيضًا في قوله: "... فأمّا المفتوحة فليس فيها إبدال، وقد شذّ منه شيء، وقالوا: امرأة أَنَاة، وهي وَنَاة من الوَنَى، وقالوا: أَحَد في وَحَدٍ، وهذا شاذّ"[٥].

وكذا ابن جنّي، وفَصَّل القول في الهمزة في مثال (أَحَد) وبيّن متى تكون أصلًا قائمًا برأسه، ومتى تكون مبدلة من الواو، فقال: "إذا كانت الواو المكسورة مع ثِقَلِ الكسرة غير مطّرد فيها الهمز، فالمفتوحة لخفّة الفتحة يجب ألّا تهمز، فمن هنا كان شاذًا. وحكى لي بعض أصحابنا –أُراه عن أبي علي ولم اسْمَعْهُ منه–أنَّ الهمزة في قولك: (ما جاءني أَحَد)، غير مُبْدَلَةٍ من واو وهي أصل، وليس كالتي في قولك: (أَحَدَ عَشرَ) ونحوه، قال: لأنَّ معناه (واحدٌ وعَشَرَةٌ) فالهمزة فيه بدل من واو. قال: وقولهم (ما جاءني من أَحَدٍ) ليس معناه (ما جاءني من واحدٍ في شيء) إنّما هو لنَفْي الجنس أجمع، و(أَحَدٌ) ها هنا واقع على الجماعة".[٦]

إلّا أنّهَ لم يُسلِّم برأي أبي عليّ القاضي بكون الهمزة في (أحد) في مثل قول: (ما جاءني من أَحَدٍ) أصلًا قائمًا برأسه، بل ذهب إلى أنَّها قد تكون مبدلة من الواو، أي أنَّ الأصل في (أَحَد) في مثل هذا القول هو (وَحَد) بالواو، قال مُعلّلًا ذلك: "وما أنا من هذه الحكاية عن ثقة، وقد يجوز أنْ تكون الهمزة في قولهم: (ما قام أَحَدٌ) بدلًا من الواو؛ لأنَّ معناه: ما قام واحدٌ من ذوي العلم فما

(١) انظر: ابن السرّاج، أبو بكر محمد بن سهل(٣١٦هـ/٩٢٨م): الأصول في النّحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتليّ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٤، ١٤٢٠هـ /١٩٩٩م، ٣٠٧/٣، وسرّ صناعة الإعراب،٥٩٦/٢، وابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (٤٥٨هـ/١٠٦٥م): المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت ، لبنان، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، مادة (أبخ)،٢٤١/٥، وابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت٧١١هـ/١٣١١م): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط٤، ٢٠٠٧م، مادة (أبخ)،٣٢/١، والكنّاش،٢٢٣/٢، وعنقود الزواهر، ص٣٠٥.

(٢) انظر: النّوادر في اللّغة، ص٤٨٦، والتكملة،٢٤٨/٢، والممتع في التصريف،٣٣٥/١، والفاخر،٩٤١/٢.

(٣) انظر اللّباب ،٢٩٣/٢، والممتع في التصريف،٣٣٥/١.

(٤) المنصف،٢٣١/١.

(٥) الأصول في النّحو،٣٠٧/٣.

(٦) المنصف،٢٣١/١-٢٣٢.

فوقه"[١].

ولعلّ ما أُورِدَ عن أبي عليّ هو الصّواب فـ (أَحَد) إذا كانت اسمًا لمُفْتَتَح العدد، أي بدايته أو أوّله كـ (واحد) و(اثنان) فإنَّ الهمزة فيه تكون مبدلة من الواو كما ذهب الأزهري،[٢] وعليه قول الله تعالى: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ﴾[٣]؛ لأنّه من الوَحْدَة[٤] أي أنَّ "أحد [هنا] بمعنى واحد، أي فرد من جميع جهات الوحدانيّة، أي في ذاته وصفاته لا يتجزأ، وهمزة أحد هذا بدل من الواو"[٥]. وعليه أيضا ما جاء في حديث الدعاء أنَّه صلى الله عليه وسلّم" قال لسعد بن أبي وقاص، وكان يشير في دعائه بأصْبُعَيْن: أحِّدْ، أحِّدْ، أي أشِرْ بأصبُع واحدة؛ لأنَّ الذي تدعو إليه واحد، هو الله تعالى"[٦].

أمّا إذا كان دالّاً على العموم وهو المستعمل في سياق النّفي، كقولهم: ما جاءني من أحدٍ فإنّه ليس بمعنى واحد[٧]، بل إنَّ الهمزة فيه أصل قائم برأسه. ويؤكده ما قاله ثعلب فيما أورده أبو حيّان الأندلسي، ونَصُّه: "وقال ثعلب: بين واحد وأحد فرق، الواحد يدخله العدد والجمع والاثنان، والأَحَد لا يدخله، يقال: الله أَحَدٌ، ولا يقال: زيد أَحَدٌ؛ لأنَّ الله خصوصيّة له الأحد، وزيد قد تكون منه حالات".[٨]

أمّا فيما يتعلّق بثاني المثالين المحمولة فيه الهمزة المفتوحة على ذاك الوجه من الإبدال، والمتمثل في قولهم: (أَنَاة) في (وَنَاة) في صفة المرأة المباركة الحليمة والحكيمة، أو المُتَثَنيّة في

(١) المنصف،٢٣٢/١؛ وانظر: المحكم(وحد)،٤٨٩/٣، واللّسان (وحد)١٦٥/١٥

(٢) الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (٣٧٠هـ/٩٨٠م): تهذيب اللّغة، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، علي محمد البجاوي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، مادة(وحد)١٩٥/٥.

(٣) سورة الإخلاص، آية (١)

(٤) اللّباب ،٢٩٢/١٠.

(٥) تفسير البحر المحيط،٥٢٩/٨.

(٦) انظر: تهذيب اللّغة (وحد)،١٩٨/٥، وابن الأثير، مجد الدين أبو السّعادات المبارك(ت٦٠٦هـ/١٢٠٩م): النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، دار إحياء الكتب العربيّة، مادة (وحد)٢٧/١، والكناش،٢٢٣/٢، وشرح المراح في التصريف، ص٢٤٠، وعنقود الزواهر، ص٣٠٥

(٧)انظر اللّباب ،٢٩٢/٢.

(٨) تفسير البحر المحيط،٥٢٩/٨

مِشْيتها، أو التي فيها فتور عند القيام والقعود والمشي[١]، فأرى أنَّ الهمزة فيه ليست بمبدلة من الواو، بل هي أصل قائم برأسه كحال الواو فيه خلافًا لِمَا ذهب إليه كثير من علماء اللّغة مِمَّن وقفوا على هذا المثال، وحملوا الهمزة فيه على وجه الإبدال من الواو، وعلى رأسهم سيبويه في قوله في علّة إبدال الواو المضمومة همزة في مثل ما تقدَّم من أمثلة: "...، ولمّا كانوا يبدلونها وهي مفتوحة في مثل وَنَاة وأَنَاة كانوا في هذا أجدر أنْ يبدلوا حيث دخله ما يستثْقلون، فصار الإبدال فيه مطّردًا حيث كان البدل يدخل فيما هو أخفّ منه، وقالوا: وَجَمَ، وأَجَمَ، ووَنَاة وأَنَاة، وقالوا: أَحَدٌ وأصله وَحَدٌ لأنَّه واحد"[٢]. وأكّدَ هذا ثانيةً في قوله أيضًا: "... فمن ذلك قولهم: تُراث، وإنَّما هي ورث، كما أنّ أَنَاة من ونَيْت؛ لأنَّ المرأة تُجعَلُ كسولًا، كما أنَّ أَحَدًا من واحِدٍ، وأَجَمَ من وَجَم، حيث قالوا: أجم كذلك؛ لأنَّهم قد أبدلوا الهمزة مكان الواو المفتوحة"[٣].

وهذا ما ذهب إليه المازنيّ وابن السّراج فيما سبق أنْ أوردناه وكذا الفارسيّ[٤]، وابن جنّي[٥]، والزمخشريّ[٦]، وابن القطّاع[٧]، وغيرهم[٨].

وَوَجه اللّغتين في المثال هذا متأتٍّ من جانبين: أولهما: وروده وبالمعنى الوارد فيه سابقًا في بعض مصادر اللّغة في مادتي(أَنِيَ) و(وَنِيَ) على زنة(فَعِل) وبتصاريفهما اللّغويّة من ماضٍ، ومضارع، ومصدر، واسم فاعل، وغيرها، ففاؤه مرّة همزة، ومرّة واو، ومثاله ما جاء في (تهذيب اللّغة) مادة (أَنِيَ)، ونصّه: "... يقال تَأَنَّى فلان يتَأَنّى إذا تَمَكَّثَ وانتظر، قال والأَنَى من الأَنَاة والتُّؤدة ...، قال أبو عبيدة: قال الأصمعي: آنيتُ، أي أخّرت المجيء، وأبطأت ومنه قيل للمتمكّث في الأمور: مُتأنٍّ. ثعلب عن ابن الأعرابيّ: تأَنَّى: إذا رَفَقَ...والأَنَاة: التُّؤدة..."

---

(١) انظر: تهذيب اللّغة، مادة (أنى)١٥/٥٥٣، و(ونِيَ) ١٥/٥٥٥، والجوهري، إسماعيل بن حماد(ت٣٩٣هـ/١٠٠٢م): الصّحاح، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٠م، مادة (أنا)،٦/٢٢٧، و (ونى)٦/٢٥٣١، واللّباب، ٢/٢٩٢-٢٩٣، وشرح الملوكي، ص٢٧٥، واللّسان (أَنِيَ) ١/١٨٤، و(وَنِيَ)، ١٥/٢٨٧-٢٨٨.

(٢) الكتاب،٤/٣٣١.

(٣) المصدر السابق،٤/٣٣٢.

(٤) انظر: التّكملة، ص٢٤٩.

(٥) انظر: سرّ صناعة الإعراب،١/٩٢، ٥٩٥، ٥٩٦.

(٦) انظر: المفصّل في صنعة الإعراب، ص٥٠٧.

(٧) انظر: أبنية الأسماء والأفعال والمصادر، ص١٠٧.

(٨) انظر: اللّباب ،٢/٢٩٢- ٢٩٣، وشرح الملوكي ،٢٧٥، وعنقود الزواهر،٣٠٥.

وجاء فيه في المادة الثانية (وَنِيَ) ما نصّه: "اللّيث: الوَنَى: الفَتْرة في الأعمال والأمور، والتّواني. تقول: فلان لا يَنِي في أمره، أي: لا يَفْتَرُ ولا يعجِزُ. يقال ونَى يَنِي ونْيَاً فهو وانٍ ... قال ابن الأعرابي: قال أبو العباس: الوَنَى واحدته وَنيّة، وهي اللؤلؤة، قلت: واحدة (الوَنَى): وَنَاة لا وَنيّة... عمرو عن أبيه: هي الونيّة والوَنَاة للدُّرَّة... وقال غيره: جارية ونَاة كأنَّها الدُّرَّة، والوَناة التي فيهما فُتُور لنَعْمَتِها".

وهذا ما جاء في (الصّحاح) أيضا في تينك المادتين ونَصُّ القول فيه في (أنا): "... وتأنَّى في الأمر، أي ترفَّق وتنظَّرَ، واستأنى به، أي انتظر به، يقال: اسْتُؤْنِيَ به حَوْلاً، والاسم الأنَاة مثل القناة، يقال: تَأنّيْتُك حتى لا أنَاةَ بي، والأنَاة من النّساء التي فيها فُتُور عند القيام وتأنٍّ، قال الشاعر:[1]

رمَتْهُ أنَــاةٌ مــن ربيعــةِ عــامرٍ نَؤُومُ الضّحى في مَــأتمٍ أيِّ مــأْتم

ومثله ما جاء فيه في (وَنِيَ) ونصّه أيضًا: "والوَنَى الضّعف والفتور والكلال والإعياء....، يقال: ونَيْتُ في الأمر أنِيَ ونَىً ووَنْيًا، أي ضعُفْتُ، فأنا وانٍ، قال جَحْدَرٌ اليمانيّ:

وظهــرُ تَنُوفــةٍ للــرّيحِ فيهــا نَســيمٌ لا يــروعُ التّــربَ وانِــي

....، وامرأة وَنَاة فيها فتور ...".

وكذا جاء في اللّسان في تينك المادتين (أَنِي) و(وَنِيَ)؛ وعليه فإنّي أرى أنَّه لمّا كان لهذا المثال نَظْمَان أو أصلان "وقد تَصرّف كلُّ واحدٍ منهما على حدّ تصرّف الآخر، ولم يكن أحدهما مجرّدًا من الزوائد والآخر مقترنًا بهاk ولم يكن في أحد النّظمين ما يَشهد له بأنَّه مقلوب من الآخر، فإنَّ كلَّ واحد منهما أصل بنفسه"[2]، ويؤكّده ما ذهب إليه ابن جنّي من أنَّه إذا تساوت اللّفظتان في شيوع الاستعمال والتّصرُّف، وكانت كثرتهما واحدة، كانت كلّ واحدة منهما أصلًا، وأنَّ الكلمة إذا وردت عند القبيلة الواحدة بصورتين، أو بلفظين كان ذلك من قبيل التواضع[3].

ومما يُعزّز هذا الرأي أيضًا أنَّه ورد تباين في الرأي بين بعض مَنْ وقف على المعنى الوارد

(١) النّميريّ، أبو حيّة: شعره، جمعه وحقّقه، د. يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥م، ص٥٧.

(٢) الممتع في التصريف، ٦١٨/٢.

(٣) الخصائص، ٣٧٢/١.

في هذا المثال، فمنهم من ذهب إلى أنَّه يقال فيه الأنَاة بالهمز والجمع أنَوَات، ومن ثَمَّ فهو من الثلاثي(أنِيَ) ومنهم من ذهب – وعُزِيَ لأهل الكوفة – إلى أنَّه يقال فيه (وَنَاة)، ومن ثَمَّ من الثلاثي (ونِيَ)، جاء في (التهذيب) في مادة (أَنِيَ): "... أبو عبيد عن الأصمعي: الأنَاة من النّساء: التي فيها فُتُور عند القيام. اللّيث: يقال للمرأة المباركة، الحكيمة، المواتية: أنَاة، والجمع أنَوَات. قال: وقال أهل الكوفة: إنّما هي الوَنَاة من الضّعف، فهمزوا الواو... قال الشاعر:

أَنَاةٌ كأنَّ المِسْكَ تحتَ ثيابها ... وريحَ خُزَامَى الطّلِّ فى دَمِثِ الرّمْل

وهذا ما ورد في (اللّسان) في المادة ذاتها أيضا– أنِيَ – وعليه فإنّي أرى أنَّه لوْ وَرَدَ مثل هذا التبايُن في الرأي في مادة (وَنِيَ) لا غيرَ لصّح الرأي الذّاهب إلى أنَّ الواو هي الأصل وأنَّ الهمزة مبدلة منها، ولكنْ وروده في هذه المادة من جانب، وورود هذا المثال في تَيْنك المادتين من جانب آخر ما هو إلّا دليل على أنَّ الهمزة والواو فيه لغتان كلٌّ منهما أصل قائم برأسه– كما سبق القول–.

وأمَّا الجانب الثاني الدَّالُ على وَجْه اللغتين في هذا المثال فهو الاستعمال اللُّغويّ، إذ ورد هذا المثال بتَينك اللّغتين فيما وقفت عليه من شواهد شعريّة، وأمثلتها على لغة الهمز(أَنَاة) كثيرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر– إضافة إلى الشاهدين السابق ذكرهما – قول النّمرِ بنِ تولبَ[١]:

أنَـــاةٌ عليهـــا لُؤلُـــؤٌ وزَبَرجَـــدٌ ... ونَظْمٌ كـــأجْوازِ الجَـــرادِ مُفَصّـــلُ

وقول آخر[٢]:

خَـــوْدٌ أنَـــاةٌ كالمهـــاةِ عُطْبُـــولْ ... كـــأَنَّ فـــي أنْيَابِهـــا القَرَنْفُـــولْ

وكذا الحال على لغة الواو (وَنِيَ، وتوانٍ ووانياً) فأمثلتها كثيرة أيضًا، ومنها على سبيل المثال قول امرئ القيس:[٣]

مِسَحٍّ إذا ما السَّـــابحاتُ علـــى الـــوَنَى ... أثَـــرْنَ الغُبـــارَ بالكَديـــدِ المُرَكّـــلِ

وقول الأعشى:[٤]

(١) ابن تولب، النّمر، شعره، صَنْعَة. د. نوري حمودي القيسي، مطبعة دار المعارف، بغداد، ص٨٢.

(٢) انظر: الزّبيدي، أبو بكر محمد بن حسن بن مَذحَج (ت٣٧٩هـ/٩٨٩م): لحن العوام، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م، ص١١٣

(٣) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص٢٠.

(٤) الأعشى الكبير، ميمون قيس: الدّيوان، شرحهُ وقدّم له: مهدي محمد ناصرالدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٢١٣.

ولا يَـــدَعُ الحَمْـــدَ أو يَشْـــتَرِ يـــــــــــهِ بوَشْـــك الفُتُـــور ولا بـــالتَّونْ

وقوله: (١)

وآسِ ســـراةَ الحـــيّ حيـــثُ لقيـــتَهُمْ ولا تكُ عن حَمْـــلِ الرِّبَاعـــةِ وانيًـــا

ولعل ندرة استعماله بصيغة (وَنَاة) على وَجْه التحديد، وكثرته بصيغة (أَنَاة) – وهي محلُّ النّقاش في هذه الدّراسة– ما هو إلا دليلٌ على أنَّ الهمزة فيه أصل قائم برأسه– كما سبق القول – لا مبدلة من الواو، وعليه فإنَّه "إنْ كانت إحدى اللفظتين أكثر في كلامه [أي في كلام رجلٍ واحدٍ أو في لغته] من صاحبتها فأَخْلَقُ الحالين به في ذلك أنْ تكون القليلة في الاستعمال هي المُفادة، والكثيرته هي الأولـــــــى الأصلية. نعم، وقد يمكن في هذا أيضًا أنْ تكون القلّى منهما إنّما قلّت في استعماله لضَعْفِها في نفسه، وشذوذها عن قياسه، وإنْ كانتا جميعًا له ولقبيلته، وذلك أنَّ من مذهبهم أن يستعملوا من اللّغة ما غيره أقوى في القياس منه...؛ وذلك لاستخفافهم الأضعف، إذ لولا ذلك لكان الأقوى أَحقَّ وأحرى، كما أنَّهم لا يستعملون المجاز إلّا لِضَربٍ من المبالغة، إذ لولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المسامحة"(٢).

وممّا يحتّم عليَّ الوقوف عنده في هذه الدّراسة أنَّه نظرًا لتمثيل كثير من علماء اللّغة على هذا النوع من الإبدال– إبدال الهمزة من الواو– بالأمثلة الثلاثة السابق ذكرها مع مجانبته لوَجْه الدّقة في المثال المتقدِّم (أَنَاة) و (وَنَاة) – كما بيَّنَّا– فقد حصره العُكْبَريّ في الأمثلة تلك لا غير، قال: "... فإنْ كانت مفتوحةً [يريد الواو] لم تُقلب همزةً إلّا أنْ يُنْقَل ذلك لخفّة الفتحة، وأنَّ الواو المفتوحة أخفُّ من الهمزة، وقد جاء قلبها همزة في ثلاثة مواضع، وهي: (أَحَد) في (وَحَد)... ومن ذلك امرأة (أَنَاة) وأصلها (وَنَاة)...، ومن ذلك قولهم: (أَسْماء) اسم امرأة وأصلها (وَسْمَاء) من الوَسَامة وهو الحُسن، وهذا لا يقاس عليه"(٣).

وأرى أنَّ تقييد مِثْلَ هذا الإبدال في الأمثلة تلك فيه مجانبة لوَجْه الدّقة، أو لوَجْه الاستعمال اللّغويّ في هذا الباب؛ لأنَّ الواقف على كتب اللّغة، ومعجمات العربية واجد أنَّ هناك أمثلة أخرى حُملت على هذا الوَجْه من الإبدال، وتتمثل فيما وقفت عليه هذه الدّراسة في قولهم: أَبَلَةُ المال بالهَمْز

(١) المصدر السّابق، ص٢١٨.
(٢) الخصائص،١/٣٧٢-٣٧٣.
(٣) اللّباب، ٢/٣٩٢-٣٩٣.

بمعنى شرّه ومضرّته، والقياس فيه (وَبَلَتُهُ) بالواو إلّا أنّها أبدلت همزة كما ذهب مَنْ وقف عليه من علماء اللّغة وعلى رأسهم الخليل، جاء عنده في كتاب العين[١]: "(الوابِلُ): المطر الغليظ القَطْر، وسحاب وابلٌ، والوَبْلُ المطر نفسه كما تقول: ودْقٌ ووادقٌ، والوبيلُ من المراعي: الوخيم لا يُستَمْرأ، تقول: اسْتَوبلَ القومُ هذه الأرضَ، قال: لقد عَشَّيْتها كلأً وبيلًا. وقوله عزّ وجلّ: ﴿أَخْذًا وَبِيلًا﴾[٢]، أي شديدًا في العقوبة، وفي الحديث: "أيّما مالٍ أدّيتَ زكاته فقد ذهبتْ أَبَلَتُهُ" أي وَبَلَتُهُ؛ فجعل الهمزة بَدَل الواو وهي الوخامة".

وكذا جاء في (جمهرة اللّغة) فيما أورده ابن دريد[٣] عن أبي عبيدة ونصُّ القول فيه: "... وفي الحديث" كلُّ مالٍ زُكِّيَ عنه ذهبت أَبَلَتُهُ". قال أبو عبيدة: أراد وَبَلَتُه، أي فساده وثقله من قولهم: كلأٌ وبيلٌ، أي لا يُمْرِئ"، وهذا ما أورده عنه ابن جنّي[٤] أيضًا.

ومما يؤكِّد لغة القياس الواو في هذا المثال- وَبَلَة- الوارد في نصّ الحديث الشّريف أنَّه ورد في (النّهاية في غريب الحديث) باللّغة هذه، جاء فيه في مادة (وَبَلَ): "وفي حديث يحيى بن يَعْمر: (كلُّ مالٍ أدّيتَ زكاته، فقد ذهبتْ وَبَلَتُهُ)، أي: مضرّته وإثْمُهُ وهو من الوَبَال".

وكذا أُكّد ثانيةً في حديثٍ آخرَ جاءَ هذا المثالُ فيه بلغةِ الإبدالِ الهمزةِ ونُصَّ على أنَّها مبدلةٌ من الواو، كما رُوِي بلغة القياس الواو ونُصَّ على أنَّها هي الأصلُ، ونَصّه فيه – أي في النّهاية- في مادة (أَبَل): "وفي حديث الاستسقاء: "فألفّ الله بين السّحاب فَأُبِلْنا"، أي: مُطِرنا وابلًا، وهو المطر الكثير القَطْر، والهمزة فيه بَدَل من الواو... وقد جاء في بعض الروايات: "فألَّف اللهُ بين السّحاب فوَبَلَتْنَا"، جاء على الأصل".

ومما يُستَدلُّ به على كون الواو هي لغة الأصل في المثال هذا نَصُّ قوله تعالى﴿فَذَاقَتْ وَبَالَ أَمْرِهَا﴾[٥]، و﴿فَأَخَذْنَاهُ أَخْذًا وَبِيلًا﴾[٦].

ومن أمثلة هذا الوَجْه من الإبدال أيضا قولهم: أَبَّخَهُ في وبَّخَهُ بمعنى لامه وعَذله أو أنَّبه، ومنه

---

(١) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت١٧٥هـ/٧٩١م): كتاب العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، مطبعة الصّدر، ط٢، ١٢١٠هـ، مادة (وبل)،٨٩/٤.

(٢) سورة المزمل، آية (١٦)

(٣) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت٣٢١هـ/٩٣٣م): جمهرة اللّغة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٥هـ، مادة (وبل)،٣٢٩/١-٣٣٠.

(٤) المحتسب،٣٤٨/١؛ وانظر: الصّحاح، (أبل)١٦١٩/٤، والمحكم والمحيط الأعظم (وبل)٤٣٧/١٠.

(٥) سورة الطلاق، آية (٩).

(٦) سورة المزمل، آية (١٦).

التّوبيخ فالهمزة فيه لغة في الواو كما حكى ابن الأعرابيّ، أو هي مبدلة منها كما ذهب ابن سيده، جاء عنده في (المُحكم) في مادة (أبخ): "أَبَّخَهُ: لامه وعذله لغة في وبَّخَهُ؛ حكاها ابن الأعرابي، وأرى همزته إنّما هي بَدَل من واو وَبَّخَهُ على أنَّ بدل الهمزة من الواو المفتوحة قليل: كـ (وَنَاة) و(أَنَاة) و (وَحَد) و(أَحَد)". وأكّد هذا ثانية في مادة (وَبَخَ)، وكذا جاء في اللسان في تينك المادتين أيضاً (أَبَخَ) و (وَبَخَ).

ومن الأمثلة المحمولة عليه أيضًا قولهم: أَلَقَى في وَلَقى جاء في (كتاب النّوادر في اللّغة)[1]: "قال الرَّاجز:

ولا أَلَقَـــى ثَطَّـــةُ الحـــاجبينِ محرَّقـــةُ السَّـــاقِ ظَمْـــأى القَـــدَمْ

... قال أبو الحسن: هكذا روى أبو زيد (أَلَقَى) والذي نحفظه عن الأصمعيّ (وَلَقَى) ، يقال ناقة وَلَقَى إذا كانت سريعة... والمصدر الوَلْق، والوَلْق: الضَّرْب يقال وَلَقَهُ ولَقَاتٍ كما يقال: ضَرَبَهُ ضَرَبَاتٍ، والذي رواه أبو زيد حَسَنٌ؛ وذلك أنَّ الواو إذا انضمَّت من غير إعراب جاز همزها، كما قالوا في وُجُوه: أُجُوه، وفي وُقَّتَ الشيء: أُقّت، وكذلك يفعلون فيها إذا انكسرت نحو: وِسَادة يقولون إسَادة فأمّا إذا انفتحت فلا يَطْردون ذلك فيها، وإنّما يُؤخذ مِثْلُ هذا سماعًا، كقولهم في وَحَدَ: أَحَد؛ لأنَّه من الوَحْدَة، والواحد، فـ(أَلَقَى) من هذا الضّرب الذي ذكرت لك. أبو زيد".

وكذا أُكّد وَجْه الإبدال في المثال هذا في (النّهاية في غريب الحديث) جاء فيه في (ألق): "(اللّهم إنّا نعوذُ بك من الأَلَق)، هو الجنون، يقال أُلِقَ الرجل فهو مألُوق إذا أصابه جنون. وقيل أصله الأوْلَق وهو الجنون، فحذف الواو. ويجوز أنْ يكون من الكذب في قول بعض العرب: أَلَقَ الرجل يَألِق ألْقاً فهو أَلِقٌ إذا انبسط لسانه بالكذب. وقال القُتَيْبي: هو من الوَلَق: الكذب فأبدل الواو همزة، وقد أخذه عليه ابن الأنباري؛ لأنَّ إبدال الهمزة من الواو المفتوحة لا يُجْعَل أصلًا يقاس عليه، وإنّما يُتَكّلمُ بما سُمع منه"، وهذا ما جاء في اللسان أيضًا في مادة (ألق).

وأرى أنَّ الهمزة في هذا المثال، وبالمعنى الوارد فيه وهو الكذب ليست بمبدلة من الواو، بل هي أصل قائم برأسه، وهذا يعني أنَّها لغة ثانية قائمة بذاتها كما هي حال الواو فيه، أي في وَلَقَ يَلِقُ ولْقًا بمعنى كَذَب، ويعزّزه أنَّ هذا المثال ورد في اللّسان في مادتي (ألق) و (ولق) وقد تصرّف في كلٍّ منهما تصرُّفًا تامّا، ونُصَّ فيه أيضًا في مادة (ألق) على أنَّ الهمزة والواو لغتان، جاء فيه في

(١) النّوادر في اللّغة، ص٤٨٦.

(ألق): "... والألْق: الكذب وألَقَ البرقُ يألق ألقًا إذا كذب، والإلاقُ: البَرْق الكاذب الذي لا مطر فيه... قال ابن برّي: قال ابن الكلبي: الألوقة هو الزّبد بالرُّطب، وفيه لغتان: أُلوقَة ولُوقة. ورجل إلْق كذوب سيّء، وامرأة إلْقَةٌ: كذوب سيئة الخُلُق... وفي الحديث:" (اللّهم إنّي أعوذ بك من الألْس والألْق) "هو الجنون. قال أبو عبيد: ...ويجوز أنْ يكون أراد به الكذوب، وهو الألْق والأوْلق، قال: وفيه ثلاث لغات: ألْقٌ وإلْقٌ بفتح الهمزة وكسرها، وَولْقُ، والفعل من الأوّل ألَقَ يَألَقُ... ومن الثاني وَلَقَ يَلِقُ..."

وجاء فيه في (وَلق): "... وضَرَبَه ضَرْبًا ولْقًا أي متتابعًا في سُرعَة، والولْق: السّير السّهل السّريع، ويقال: جاءت الإبل تَلِقُ، أي تسرع، والوَلْق: الاستمرار في السَّير وفي الكذب، وفي حديث علي –كرّم الله وجهه–: "قال لرجل: "كذبْتَ والله ووَلَقْتَ"، والولْق والأَلْق: الاستمرار في الكذب وأعاده تأكيدًا؛ لاختلاف اللفظ. أبو عمر: الولْق: الإسراع، وَوَلَقَ في سيره ولْقًا أسرع... وناقة ولْقَى: سريعة..."

ومن الأمثلة التي جاءت على وَجْه إبدال الهمزة من الواو كما في الأمثلة السابق ذكرها (أَحَد) و(وَحَد) و(أَبَل) و(وَبَلَ) و(أبّخَ) و(وبّخ) قولهم: "أين أَخْيُهم، أي سَفَرُهم وقَصْدُهم، وأصله وَخْيُهُم"[1] لأنَّه من الثلاثي (وَخَيَ) ففاء الكلمة فيه واو، ولامها ياء. جاء في (تَهذيب اللّغة): في هذا الثلاثي (وَخَى) وبالمعنى الوارد فيه وهو القَصْدُ: "وربّما قلبوا الواو ألفًا، فقالوا تأخّيْت. قال اللّيث: تَوَخَّيْتُ أمر كذا، أي تَيَمّمتَهُ والمراد بالألف المنقلبة عن واو في نصّ القول هذا الهمزة، وهذا ما جاء في (المُحكَم) في المادة ذاتها (وَخَى)، ونَصُّه:" يقال وَخَيْتُ وَخَيَك، أي قصدتُ قصْدَك، وهذا وَخْيُ أهلِك، أي سَمْتُهم حيثُ ساروا، وما أدري أين وَخَى فلانٌ، أي أينَ توَجَّه، وَوخَتِ النّاقةُ تَخِي وَخيًا، أي: سارت سيرًا قصْدًا... وتَوَخَّيْتُ مَرضاتَك، أي تَحرَّيْتُ وقَصَدْتُ، وتقول: استوخِ لنا بني فلانٍ ما خبرهم؟ أي: استَخْبِرْهُم...".

ويؤكِّده ما جاء في (مجمل اللّغة) في المادة ذاتها – وَخَى– ونصّه فيها: "الواو والخاء والحرف المعتل كلمة تدلُّ على سَيْر وقصْدٍ، يُقال: وَخَتِ النّاقةُ تَخِي وَخْيًا، قال:

يَتْبَعْنَ وَخْيَ عَيْهَلٍ نيافٍ

وهذا وَخْيُ فلانٍ أي: سَمْتُهُ، وما أدري أين وَخَى، أي: توجّه...". وكذا جاء في اللّسان في

(١) اللّسان، (وَني)١٥/٢٨٨.

المادة ذاتها (وَخَى).

وعليه فإنَّ من تكلّم بهذا المثال بالهمزة، وبالمعنى المُتَقدِّم الوارد فيها، فقال: أَخَيْتُ أخْيَك، وتأخَّيْت فقد أبدلها من الواو.

ومما يستدعي الوقوف عنده في هذا المقام أنَّه جاء في اللّسان في مادة ثانية وهي (أخا) – بهمز أوله وبألف قائمة منقلبة عن واو في آخره، أي أنَّ أصله (أخَوَ) – أنَّ بعض النّحويين قال: إنَّ (الأخ) سُمّي أخًا؛ لأنَّ قصْدَهُ قَصْدُ أخيْهِ، وأصله من (وَخَى) أي قصَدَ، فقلبت الواو همزة". ومن النّحويين الذين ذهبوا هذا المذهب فيما وقفت عليه ابن فارس، قال: "الهمزة والخاء والواو ليس بأصل؛ لانَّ الهمزة عندنا مبدلة من واو... وكذلك الآخيّة"(١).

وأرى أنَّ هذا القول غير دقيق فـــ (الأخُ) الواحد من النَّسب، وقد يكون الصّديق والصاحب(٢)، ومثناه أخوان، والجمع إخوان، وإِخوة وأُخوة بكسر الهمزة وضمّها، وقولهم: آخَيْتُهُ وآخاه مُؤاخاة – هو من الثلاثي (أخو) – بهمز الأول على الأصل، ومَنْ قاله بالواو، أي واخَيْتُهُ وواخاه مواخاة فقد أبدل الواو من الهمزة على الوجه المضادّ أو النّقيض لما تقدَّم في (وخَى) بمعنى قصد أو تَيَمّمَ، وهذا ما ذهب إليه كثير من علماء اللّغة وعلى رأسهم الخليل وقد عزاها فيه وفيما شابهه من الأمثلة – كما سنذكر– إلى قبيلة طيءٍ، وكذا إلى أهل اليمن(٣)، جاء في كتابه (العين) مادة (أخو) "أخٌ وأخَوان وإخْوة وإخْوان، وبيني وبيْنَهُ أخُوَّة وإخاءٌ، وتقول: آخيْتُهُ ولغةُ طيءٍ واخَيْتُهُ، وهذا رجل من آخائي بوزن أفعالي، وتقول آخيْتُ على أصل التأسيس، ومن قال: واخَيْ بلغة طيءٍ أخذه من الوَخاء".

وهذا ما نصّ عليه الأزهريّ في قوله: "... وتقول آخيْتُهُ على فاعلته، ولغة طيءٍ واخيْتُهُ"(٤)، وأكّده ابن جنّي وعلَّله بالقول: "... ومن ذلك قولهم في آخيْتُ زيدًا: واخيْتُهُ، فهذه الواو بدل من الهمزة لا محالة ... وذلك أنَّ لام الفعل من واخَيْتُ في الأصل إنَّما هي الواو لقولك: أخوان وإخوة،

(١) ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت٣٩٥هـ/١٠٠٤م): مجمل اللّغة، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، (أخو)،١/٧٠

(٢) اللّسان، (أخا)،١/٨٩.

(٣) كتاب العين، (أتو)٨/١٤٧.؛ وانظر الفيومي، احمد بن محمد بن علي(ت٧٧٠هـ/١٣٦٨م): المصباح المنير، نظارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، مصر،١٩١٢م، (الأخ)،١/١٧.

(٤) تهذيب اللّغة (أخ)٧/٦٢٣؛ وانظر: اللّسان (أخا)١/٦٨.

وإنّما انقلبت في(واخيْتُ) كما انقلبت في (غازيْتُ)، فإذا كانت اللاّم كما ذكرنا واوًا لم يَجُزْ أنْ تكون الواو في (آخيْتُ) أصلا؛ لأنَّه ليس في كلامهم كلمة فاؤها واو، ولامها واو غير قولهم واوٌ. فاعرف ذلك".(١)

أمّا الجوهريّ فقد ذهب إلى أنَّ وَجْه الإبدال فيه جاء حملاً للماضي على المضارع فكما قالوا في يُؤاخي: يواخي، قالوا في الماضي منه آخيْتُ: واخْيْتُ ونصُّ قوله: "... وواخاه لغة ضعيفة في آخَاه تُبْنَى على يواخي"(٢)، وهذا ما أورده ابن منظور في هذا المثال وفيما شابهه من الأمثلة، قال: "قال ابن برّي: حكى أبو عبيد في الغريب المصنَّف، ورواه عن الزّيْديّين: آخيت وواخيْتُ، وآسيت وواسيت، وآكَلْتُ وواكلْتُ، وَوَجْه ذلك من جهة القياس هو حَمْل الماضي على المستقبل، إذ كانوا يقولون يُواخي بقَلْب الهمزة واوًا على التخفيف".(٣)

ونعت كثير من علماء اللّغة هذا الوجه من الإبدال –إبدال الواو من الهمزة– بأنَّه لغة رديئة(٤)، أو ضعيفة(٥) أو بأنَّه لغة غير مختارة ولا فصيحة(٦) وحملوها على لغة العامّة.(٧)

وعلى وَجْه إبدال الهمزة من الواو أيضًا جاء ما أورده ابن جني من قولهم في وَجٍّ: أجٌّ(٨) و(وجٌّ) هي بلدة بالطائف، وقيل هي الطائف(٩)، وفي الحديث: "آخر وَطْأةٍ وَطِئَها الله بِوجٍّ(١٠): أي

(١) سرّ صناعة الإعراب،٢/٥٩٥.

(٢) الصّحاح (وخى) ٦/٢٥٢١.

(٣) اللّسان (أخا)١/٦٨-٦٩.

(٤) ابن دُرُسْتوَيه، أبو محمد عبد الله بن جعفر(ت٣٣٧هـ/٩٤٨م): تصحيح الفصيح وشرحه، تحقيق: د. محمد بدوي المختون، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، جمهوريّة مصر العربيّة، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص٥١١.

(٥) انظر: ذيل فصيح ثعلب ضمن كتاب "فصيح ثعلب": أبو العباس ثعلب (ت٢٩١هـ/٩٠٣م) نشر وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة التوحيد بدرب الجماميز، المطبعة النموذجية، ط١، ١٣٦٨هـ/١٩٤٩م، ص٢٣.والصّحاح (وخى)٦/٢٥٢١، والمحكم (أخو)٥/٣١٤، واللّسان(أخا)١/٩٨.

(٦) البطَلْيَوسي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن السّيد(ت٥٢١هـ/١١٢٧م): الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب، تحقيق: مصطفى السّقّا، د. حامد عبد المجيد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م،٢/١٧.

(٧) انظر: تصحيح الفصيح، ص١١٥، والصّحاح(أخا)٦/٢٢٦٤، واللّسان(أخا)١/٦٨.

(٨) المحتسب،١/٣٤٨؛ وانظر: اللّسان(وني)١٥/٢٨٨.

(٩) انظر: الصّحاح (وجج) ١/٣٤٦، والحموي، شهاب الدّين أبو عبد الله ياقوت(٦٢٦هـ/١٢٢٨م): معجم البلدان، دار صادر بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٥م(وجّ)٥/٣٦١، (طائف)٤/٩، واللّسان (وجج) ١٥/٢١٧.

(١٠) انظر: الصّحاح (وجج) ١/٣٤٦-٣٤٧، ومعجم البلدان(وجّ)٥/٣٦١.

بالطائف، وأراد بالوطأة ها هنا الغزاة[١]، قال عُروة بن حزام:[٢].

أحقًّـــا يـــا حمامـــةَ بطـــنِ وَجٍّ بهـــذا النَّـــوْحِ إنَّـــكِ تَصْـــدُقِيْنا

فنُـــوحي يـــا حمامـــةَ بطـــنِ وجٍّ فقـــد هيّجْـــتِ مُشـــتاقًا حزينـــاً

وعليه أيضا ما أورده ابن سيده من قول: "ضَرَبَهُ فأَقَطَهُ، أي صَرَعه كـ (وَقَطَه) وأرى الهمزة بدلًا من الواو وإنْ قلَّ في المفتوحة".[٣]

وكذا قولهم: الأَجْنَة في الوَجْنَة، والوَجْنة: ما انحدر من المَحْجَر ونَتأ من الوَجْه، وقيل: ما نَتأ من لحم الخدّين بين الصُّدغين والمدمع من العظم الشاخص في الوجه، إذا وضعت عليه يدك وَجَدْت حَجمهُ[٤].

ومن أمثلته أيضا قولهم: أجَمَ في وَجَمَ[٥] قال سيبويه –في علّة إبدال الهمزة من الواو المضمومة على نحو ما جاء في التمهيد من قولهم: (أجُوُه) في (وُجوه) وهو الثّقل حملًا على إبدالها من الواو المفتوحة، وهي الأخفّ –" ولمّا كانوا يُبدلونها وهي مفتوحة في مثل (وَنَاة) و(أَنَاة) كانوا في هذا أجدر أنْ يُبدلوا حيث دَخَلَهُ ما يستثقلون، فصار الإبدال فيه مطّردًا حيث كان البدل يدخل فيما هو أخفّ منه، وقالوا: وَجَمَ وأجَمَ وَوَنَاة وأَنَاة، وقالوا: أحدَ وأصله وَحَدٌ، وليس ذلك مطّردًا في المفتوحة".[٦]

وهذا ما ذهب إليه ابن جنّي فيما أورده في الحروف التي أُبدلت منها الهمزة[٧]، قال: "وأبدلوا

(١) انظر: الصّحاح (وجج) ٣٤٦/١-٣٤٧، ومعجم البلدان، (وجّ)٣٦١/٥.

(٢)ابن حزام، عروة: الديوان، جمع وتحقيق وشرح: أنطون محسن القوّال، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ص٣٣.

(٣)انظر: المحكم ٦ /٤٦٨، واللّسان ١٢٥/١، مادة (أقط) في كليهما.

(٤) انظر المحكم،٥٦٠/٧، واللّسان،١٦٠/١٥مادة (وَجَنَ) في كليهما.

(٥) جاء في تهذيب اللّغة (وجم)٢٢٦/١١" والوُجُوم: السكوت على غيظ...أبو عبيد: إذا اشتدَّ حزنه حتى يُمسِك عن الكلام، وفي رواية أخرى حتى يُمسِك عن الطعام فهو الواجم". وانظر المحكم ٥٧٣/٧، واللّسان ٢٢٣/١٥ مادة(وجم)، في كليهما.

(٦) الكتاب،٣٣١/٤، ٣٣٢.

(٧) انظر: سرّ صناعة الإعراب،٧٢/١

المفتوحة [يريد الواو] أيضًا، فقالوا أَنَاة في وَنَاة... وأَجَم في وَجَم...[١] وأكَّدَ هذا ثانيةً في غير ما موضع[٢]. وممَّن حمل الهمزة في هذا المثال على هذا الوَجْه من الإبدال أيضَا ابن يعيش[٣] وابن عصفور[٤]، وشاهد لغة القياس الواو في هذا المثال، وبالمعنى الوارد فيه – المشار إليه في الهامش– ما جاء" في حديث أبي بكر أنّه لَقِيَ طلحةَ، فقال: مالي أراك واجمًا "أي: مُهَمَّا... الذي أسكنه الهمُّ، وعلَتْهُ الكآبةُ".[٥]

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنَّ الهمزة في (أجَمَ) قد تكون أصلًا قائمًا برأسه، ولكن ليس بالمعنى الوارد في (وَجَمَ) – كما تقدَّم– بل بمعنى آخر ورد فيه وهو كَرِه، ويؤكِّده ما ورد في بعض معاجم اللّغة كـــ (تهذيب اللّغة) جاء فيه في هذه المادة – أَجَمَ–: "...أبو عبيد عن الكسائي وأبي زيد: إذا كَرِه الطّعام فهوه آجِمٌ على فاعِل وقد أجَمَ يَأجَمُ... يقال: أجَمْتَ الشيء إذا لم يوافقْك فكَرِهْتَه...". وكذا جاء في اللّسان في المادة ذاتها –أجَم–: ودليله النَّقْلِيُّ ما جاء في "النهاية في غريب الحديث"(أجَمَ) "في حديث معاوية: قال له عمرو بن مسعود: ما تَسْأل عمَّن سُحِلَت مَرِيْرَتُهُ، وأجِم النساء" أي: كَرِهَهُنَّ. يقال: أجَمْتُ الطَّعام: إذا كرهته من المداومة عليه" ويعزّزهُ أيضًا ما أنشده الرّاعي النّميريّ في قوله:[٦]

يُغنِّيهـــا أبـــحُّ الصَّـــوت جـــأبٌ خَميصُ البَطنِ قد أَجِـــمَ الحَسَـــارا

أي كَرِه وملَّ الحَسَارا، والحسارُ ضربٌ من النَّبات[٧]. والله تعالى أعلم.

ومن الأمثلة التي حُملت على وَجْه إبدال الهمزة من الواو المفتوحة ما ذهب إليه ابن الأعرابيّ فيما أورده ابن منظور من أنَّ واحد آلاء الله، أي النِّعم هو (أَلَى) بهمز أوله وأصله (وَلَىً)[٨]، والرّاجح فيما أرى ليس كذلك، بل إنَّ لغة الهمزة في (أَلَىً) في هذا المعنى هي الأصل كما ذهب

(١) المصدر السّابق،٩٢/١.
(٢) المصدر السّابق،٥٩٦/٢.
(٣) انظر: شرح الملوكي، ص٢٨٦.
(٤) انظر: الممتع في التصريف،٣٣٥/١، ٧٩/٣.
(٥) النهاية في غريب الحديث(وجم)١٥٧/٥.
(٦) الراعي النميري: الديوان، شرح: د. واضح الصّمد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ص١٥٤.
(٧) أنظر: اللّسان (حسر)١٦٩/٣.
(٨) المصدر السّابق (وَنِيَ) ٢٨٨/١٥.

كثير من علماء اللّغة، وزادوا عليها لغات أخرى كلّها بهمز الأوّل مكسورة كانت الهمزة أو مضمومة، ومن هؤلاء الزّجّاج قال في واحد الآلاء في قول الله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[١]: "والآلاء واحدها ألىً وإلِىً"[٢] وكذا قاله الجوهريّ ونصُّه: "والآلاء: النِّعم واحدها ألاً بالفتح، وقد يُكْسَرُ ويُكتَبُ بالياء، مثاله مِعَىً وأمْعاء"[٣]، وأكّده ابن سِيده وزاد عليه لغتين أخريين، قال: "والآلاء النِّعم واحدها أُلْيٌ وإلْيٌ وإلِىً، وألِىً[٤]، وكذا العُكبَري[٥]، وابن منظور[٦]، وأبو حيّان الأندلسيّ[٧].

ومن الأمثلة المختَلف فيها بين علماء اللّغة فيما يتعلّق بهذا الوَجْه من الإبدال قولهم: (أَزِير) في (وَزِير) إذ جاء في اللّسان في مادة (أنِيَ) أنَّ من علماء اللّغة من ذهب إلى أنَّ الهمزة في (أزِير) مبدلة من الواو، ممَّا يعني أنَّ الواو فيه هي الأصل، وهي لغة القياس في حين ذهب آخرون إلى ما هو خلاف ذلك أي إلى أنَّ الواو في المثال ذا مبدلة من الهمزة، ممَّا يعني أنَّ قول (أزِير) هو الأصل. جاء في (المحكم) مادة (وَزَرَ): "... وَوَازَرَهُ على الأمر أعانه وقَوَّاه، والأصل آزَرَهُ؛ ومن هنا ذهب بعضهم إلى أنَّ الواو في (وزِير) بدل من الهمزة. قال أبو العبّاس: ليس بقياس؛ لأنَّه إذا قلَّ بَدَل الهمزة من الواو في هذا الضَّرب من الحركات، فَبَدل الواو من الهمزة أبْعَدُ"، وكذا ورد في اللّسان في المادة ذاتها (وَزَرَ).

وأرى أنَّ ما جاء في نصّ القول هذا غير دقيق من جانبين: أوّلهما: ما ذهب إليه بعضهم من أنَّ الواو في (وزِير) مبدلة من الهمزة، مما يعني – كما سبق القول- أنَّ الأصل فيه (أَزِير)، وثانيهما: ما ذهب إليه أبو العبّاس من أنَّ إبدال الواو من الهمزة في هذا الضَّرب من الحركات يريد

(١) سورة الرحمن، آية (١٣).
(٢) الزّجّاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السرّي (ت٣١١هـ/٩٢٣م): معاني القرآن وإعرابه، شرح وتحقيق: د. عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط١٤٠٨،١هـ/١٩٨٨م،٥/٩٨.
(٣) الصّحاح، (ألا)٦/٢٢٧٠.
(٤) المحكم (ألي)١٠/٣.
(٥) العُكْبَريّ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين(ت٦١٦هـ/١٢١٩م): التبيان في إعراب القرآن، تحقيق: على محمد البجاوي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ/١٩٧٨م، ١/٥٧٩.
(٦) اللّسان (ألا)١/١٩٥.
(٧) تفسير البحر المحيط،٨/١٨٩.

الفتحة- بَعيدٌ، ومثله ما قيل في (وَزِير) مِنْ أنَّ الواو فيه مبدلة من الهمزة؛ وذلك لقلّة الإبدال فيما هو على النّقيض منه تمامًا – كما ذهب أبو العبّاس- وهو إبدال الهمزة من الواو في الموضع ذاته فاء الكلمة، والحركة ذاتها أيضًا وهي الفتحة.

ووَجْهُ الرأي في الجانب الأوّل فيما أرى هو على النّقيض مما جاء فيه، فالواو في (وَزير) هي الأصل، وهي لغة القياس، والهمزة في (أزِير) مبدلة منها، ودليله فيما أرى من جانبين:

أوّلهما: الأصل اللُّغويّ الذي اشتُقَّت منه كلمة (وَزِير) فهو من الثلاثي (وَزَرَ) بالواو لا من (أزَرَ) بالهمزة.

وثانيهما: الاستعمال اللُّغوي إذ ورد هذا المثال في كثير من الشواهد الحيَّة المتمثّلة في آيات من الذّكر الحكيم بالواو كـ (وَزِيرٍ) و (وَزَرٍ) و (وِزْرٍ) و (وازَرَهُ) والمعني فيها جميعاً واحد وهو ما يُتَحَصَّن به، ويُلْتَجَأ إليه، ويُعْتَصَمُ به، أو يُعتمد عليه في حَمْل المسؤولية وهذا ما قاله الزَّجّاج في قوله تعالى: ﴿وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّنْ أَهْلِي﴾(١)، ﴿وكَلَّا لَا وَزَرَ﴾(٢)، ونَصُّ قوله في الآية الأولى: " فأمّا الوزير في اللّغة فاشتقاقه من الوَزَرِ، والوَزَرُ: الجبل الذي يُعْتَصمُ به لِيُنجِي من الهَلَكَة، وكذلك وزير الخليفة معناه الذي يَعْتَمد عليه في أموره، ويَلتجِئ إلى رأيه"(٣)، وقال في قوله تعالى: ﴿كَلَّا لَا وَزَرَ﴾: "الوَزَرُ في كلام العرب الجبل الذي يُلتجأ إليه، هذا أصله، وكلُّ ما التجأت إليه وتَخلّصتَ به فهو وَزَرٌ"(٤).

وهذا ما أورده الأزهريّ وأضاف عليه قائلاً: "وقال غيره: قيل لوزير السلطان: وزير؛ لأنَّه يزِر عن السلطان أعباء المملكة، أي يحمل ذلك. وقد وَزَرْتُ الشيءَ أزِرُهُ وزرًا، أيْ حملته، ومنه قول الله جلَّ وعزَّ: ﴿وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ﴾(٥)، أي لا تَحمِل نفسٌ آثِمةٌ وزرَ نفسٍ أخرى، ولكن كلٌّ يُجزى بما كَسَبَ والآثام تسمى أوزارًا؛ لأنَّها أحمال مُثقِلة، واحدها وِزْر.

وقال اللّيث: رجل مَوْزُور غير مَأْجُور، وقد وُزِر يوْزَرُ. وقال: مأزُور غير مأجُور؛ لمّا قابلوا

(١) سورة طه، آية (٢٩).

(٢) سورة القيامة، آية (١١).

(٣) معاني القرآن وإعرابه،٣٥٦/٣؛ وانظر: تهذيب اللّغة (وزر)٢٤٣/١٣.

(٤) معاني القرآن وإعرابه،٢٥٢/٥.

(٥) سورة الأنعام، آية (١٦٤).

الموزُور بالمأجُور قلبوا الواو همزة ليَأتلِف اللَفظان ويزْدَوِجا"[١].

وممّا يُعزِّز وَجْه أصل الواو في هذا المثال، أو أنَّها هي لغة القياس فيه – كما سبق– أنَّ هناك من ذهب إلى أنَّها الأفصح، جاء في اللسان (أزَرَ) ما نصّه "... ويقال وازَرنِي فلانٌ على الأمر، وآزرني والأول أفصح".

أمَّا مَنْ ذهب من علماء اللّغة إلى أنَّ الهمزة في هذا القول هي الأفصح كما جاء في (تهذيب اللّغة) مادة (وَزَرَ) في قول: "... ويقال: وازرني فلان على الأمر وآزرني، والألف أفصح" وكذا أكّده ابن سيده، ونصّ على أنَّ الواو فيه مبدلة من الهمزة على الشّذوذ[٢]، فإنَّ ذلك يكون إذا كان المعنى فيه هو التأييد، أو التّقوية، أو المعاونة، كما جاء في (التهذيب) أيضًا في مادة (وزر) فيما عُزِيَ إلى الفرّاء من قول:" ... سليمة عن الفرّاء: أَزَرْتُ فلانًا آزُرُه أزْرًا: قوَّيته، وآزرته: عاونته."

وكذا قاله الزّجّاج في معنى (أَزْري) في قوله تعالى: ﴿اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي﴾[٣]، ونَصُّ قوله: "ومعنى أزري، يقال آزَرْت فلاناً على فلان إذا أعنته عليه وقوَّيته، ومثله: ﴿كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ﴾[٤]، فتأويله: أقْوَى به وأستعينُ به على أمري"[٥]. وشاهده أيضا قول البُعَيْث[٦]:

شَدَدتُ لـه أزْري بِمـرَّة حـازمٍ على مَوقِعٍ مـن أَمْـرِه مـا يُعادلـه

وقال ابن الأعرابيّ فيما أورده عنه ابن منظور في معنى (الأَزْر) في الآية الكريمة السابقة: "الأَزْر: القوة، والأَزْر: الظَّهر، والأَزْر الضَّعف... قال: فمن جعل الأزْر القوة، أي أشْدُد به قُوتَي،

(١) تهذيب اللّغة،٢٤٣/١٣؛ وانظر: الصّحاح(وزر)٨٤٥/٢.
(٢) انظر: المحكم (وزر)٧٦/٩؛ واللّسان(أزر)٩٨/١.
(٣) سورة طه، آية (٣١).
(٤) سورة الفتح، آية (٢٩).
(٥) معاني القرآن وإعرابه،٣٥٦/٣-٣٥٧؛ وانظر: تهذيب اللّغة(وزر)٢٤٧/١٣.
(٦) البعيث المجاشعي: شعره، جمع وتحقيق: د. ناصر رشيد محمد حسين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤م/١٣٩٤هـ، ص٢١؛ وانظر: اللّسان (أزر)٩٨/١ والرواية فيه (يعاجله) بدل (يعادله).

ومن جعله الظّهر: قال شَدَّ به ظهري، ومن جعله الضّعف، قال: شَدَّ به ضعفي"[١]. وعليه فيما أرى معنى (أزري) فيما تقدّم في قول البُعيث.

ولعلّ هذا المعنى، أي معنى أعانه أو عاونه هو الذي حدا ببعض علماء اللّغة كابن سيده فيما تقدّم له من قول: "إنَّ الواو في وزير بدل من الهمزة" يريد في (أزِير).

هذا وقد ذهب ابن منظور إلى أنَّ الواو في (وازرته) المُبدلة من الهمزة في (آزرته) بمعنى عاونته هي لغة العامة[٢]، وهي لغة ضعيفة، أو رديئة، أو غير مختارة ولا فصيحة –كما سبق أنْ أوردنا– في أمثلة أخرى جاءت على هذا الوجه من الإبدال كقولهم: وَاخَيت ووَاسيت ووَاكَلت في: آخَيت، وآسيت، وآكلت، ومثلها الكثير من الأمثلة التي جاءت على هذا الوجه من الإبدال كقولهم مثلًا: وَاكَل في آكَل[٣]، وَوَاخَذ في آخذ[٤]، كما جاء في قراءة ورشٍ وحمزةَ: ﴿لا يُواخذكم﴾[٥]، وتوَخَر في تأخرَ[٦]، ووَاتَيته في آتيْته بمعنى وافَقته وطاوعته[٧]، ووَذّنْت في أّذَّنْت[٨]، ووَاجرْته الدّار في آجَرتُه، بمعنى أكْريْتها[٩]، وونّبَه في أنّبه بمعنى وبَّخه[١٠]، وَوَهَّلْته لهذا الأمر في أهّلته[١١]

(١) اللّسان (أزر)١/٩٨.

(٢) اللّسان (أزر)١/٩٧.

(٣) انظر: العين (أتو) ٨/١٤٧، وتصحيح الفصيح، ص٥١١، والصّحاح،٤/١٦٢٤، والمحكم،٧/٨٦، واللّسان،١/١٢٦، وجميعها في مادة (أكل)

(٤) انظر: الصّحاح،٢/٥٥٩، واللّسان،١/٦٣، والمصباح المنير،١/١٤، وجميعها من مادة (أخذ)، والاقتضاب في شرح الكتّاب، ٢/١٧١

(٥) سورة المائدة، آية (٨٩). وانظر القراءة: النشّار، أبو حفص عمر بن قاسم: المكرّر فيما تواتر من القراءات السَّبع وتحرّر، تحقيق: أحمد محمود عبد السّميع الشافعي الحفيان، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص١٠٧.

(٦) رابين، تشيم: اللهجات العربيّة القديمة في غرب الجزيرة العربيّة، ترجمه وقدّم له وعلّق عليه: عبد الكريم مجاهد، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، المركز الرئيسي، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط٢،٢٠٠٢م، ص٩٢.

(٧) انظر: العين، (أتو)٨/١٤٧، واللّسان(أتى)١/٥١، و(وَتي)١٥/١٥٠، واللهجات العربيّة القديمة، ص٩٢.

(٨) تصحيح الفصيح، ص٥١١.

(٩) الصّحاح،٢/٥٧٦، واللّسان،١/٥٩، مادة(أجر)في كليهما.

(١٠) انظر: جمهرة اللّغة،٣/٢١٢، والمحكم،١٠/٥٢١، واللّسان،١٥/٤٠٩ جميعها مادة (ونب).

(١١) انظر: العين(أهل)،٤/٨٩.

ووازيْته في آزيته إذا حاذيته، أو جلست بوزائه في إزائه إذا جلست قُبالته[1]. وقد نُسبتْ هذا اللّغة لأهل اليمن – كما سبق–

وعليه فإنّي أرى أنَّ في كثرة أمثلة هذا الوَجْه من الإبدال– إبدال الواو من الهمزة– ردًّا على قول أبي العباس الذي ردَّ فيه على من ذهب من علماء اللُّغة – كما سبق أن أوردنا– إلى أنّ الواو المُحَرّكة بالفتح في(وَزير) مبدلة من الهمزة، إذ نَصّ على أنَّه: "ليس بقياس؛ لأنَّه إذا قلَّ بدل الهمزة من الواو في هذا الضَّرب من الحركات، فَبَدَلُ الواو من الهمزة أبْعَدُ". وهذا هو الوجه الثاني – المشار إليه سابقًا– الذي باعد فيه قول أبي العباس عن وجه الدِّقة.

أمّا عن العلّة التي حُمل عليها وَجْه إبدال الهمزة من الواو فيما تقدم من أمثلة هذه الدّراسة فوَجْهُها عند سيبويه أنّه جاء: "لِضَعف الواو عوضًا لِمَا يدخلها من الحذف والبَدَل"[2]، فأرادوا أنْ يضعوا مكانها حرفًا أجْلدَ منها"[3]، وأرى أنَّ هذا العلّة ليست بمقياس؛ لأنَّ الواو رغم ما يدخلها من الحَذْف والبَدَل لكونها حرف علّة فقد أُبدلت من الحرف الأجلد منها – كما نعته سيبويه – وهو الهمزة، وفي الموضع ذاته فاء الكلمة، وبالحركة ذاتها أيضا وهي الفتحة، أي على النّقيض تمامًا من الوَجْه المتقدِّم، بل إنَّ إبدال الواو من الهمزة جاء أكثر من إبدال الهمزة من الواو –كما تَقدَّم– في الأمثلة التي نُسبت لغة الإبدال فيها إلى قبيلة طيءٍ وأهل اليمن. وعلّة ذلك كما ذهب مَنْ وقف على هذا الوَجْه من الإبدال تكمن في أنَّه جاء تخفيفًا[4]؛ لكون الواو أخفّ منها[5]، أمَّا إبدال الهمزة منها في الوجه المقابل فقد جاء لكون الهمزة أوضح في النّطق من الواو.

(١) انظر: الصّحاح، (أزا)٦/٢٢٦٨، والمحكم(أزي)٩/١١٧، واللّسان(أزا)١/١٠١، و(وزى)١٥/٢٠٦-٢٠٧، ابن أبيك الصفدي، صلاح الدين خليل(ت٧٦٤هـ/١٣٦٢م): تصحيح التصحيف وتحرير التخريف، تحقيق: السيد الشرقاوي، راجعه: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٥٣٨.

(٢) الكتاب،٤/٣٣١.

(٣) المصدر السّابق،٤/٣٣١.

(٤) انظر: العين (أتو)٢/٥٧٦، اللّسان (أسا)١/١٩، و(أخا)١/٦٨.

(٥) انظر: اللّباب ،٢/٢٩٢

النتائج:

وَبَعدُ: فإنَّ هذه الدِّراسة تَخْلُص في النتائج الآتية:

أولًا: إنَّ إبدال الهمزة من الواو المضمومة في فاء الكلمة كقولهم أُجُوه في وُجُوه، وكذا من المكسورة كقولهم: إعَاء في وِعَاء عند بعضهم كالمازنيّ –مقيسٌ مطّردٌ بخلافه– أي إبدالها– من الواو في المفتوحة إذ أنكره علماء اللّغة، وذهبوا إلى أنّه من القليل الشّاذ المقصور على السّماع؛ وذلك لخفّة الفتحة فيها، لكنَّه ليس محصورًا في الأمثلة الثّلاثة المتمثلة في قول: أحَد، وأَنَاة، وأسْماء –مع عدم دقّته في مثال (أَنَاة)– في وَحَدَ وَوَناة، وَوَسْماء كما ذهب العُكبَريّ، بل إنَّ هناك أمثلة أخرى وقفت عليها الدِّراسة كقولهم: أبَلْة، وأَبْخه وأَخْيهم، وأَجٌّ، وأَقَطَه، والأجْنَة، وأَجَم، وأزير، في وبَلَة، وَوَبَّخهُ وَوَخْيهم، وَوَجٍّ، وَوَقَطَهُ، والوَجْنَة، وَوَجَم، وَوَزير.

ثانياً: إنَّ الهمزة في مثال(أَنَاة) –كما نَوّهنا فيما تقدَّم– ليست بمبدلة من الواو كما ذهب كثير من علماء اللّغة وعلى رأسهم سيبويه، بل هي أصل قائم برأسه كحال الواو فيه، أي في (وناة)؛ وذلك لوروده في مادتي (أَنِيَ) و(وَنِيَ) في كثير من معاجم العربية، وبتصاريفها اللّغوية من ماضٍ، ومضارعٍ، واسم فاعل، ومصدر. إضافة إلى الاستعمال اللّغويّ الوارد بهاتين المادتين، بل إنَّ كثرة استعمال صيغة (أَنَاة) بالهمز على وَجْه التحديد في فصيح كلام العرب، وأخصُ في هذا المقام الشِّعر، وندرة استعمال (وَنَاة) بالواو، إذا لم أقف على شاهد حيٍّ استُعمِلت فيه هذه اللّغة –ما هو إلا دليل على أنَّ الهمزة فيه –كما سبق القول– أصل قائم برأسه. وكذا الحال في مثال (أَلَقَى) بمعنى الجنون أو الكذب، فالهمزة فيه لغة قائمة بذاتها كحال الواو كما ثبت بالأدلة التي سيقت في هذه الدّراسة.

ثالثًا: إنَّ الهمزة في مثال (أَلَىً) واحد الآلاء بمعنى النِّعم ليست بمبدلة من الواو أيضا كما ذهب ابن الأعرابي فيما أُورد في اللسان، بل إنَّها فيه هي الأصل، ومن قاله بالواو (وَلَىً) فقد أبدلها من الهمزة.

رابعًا: إنَّ الواو في مثال (وَزِير) هي الأصل فيه، وهي لغة القياس، كما أكّدت الدِّراسة وليست بمبدلة من الهمزة كما ذهب بعض علماء اللّغة.

خامسًا: إنَّ الذي يُحَدّد كون الهمزة مبدلة من الواو أو العكس في بعض الأمثلة هو المعنى اللّغويّ

الوارد فيها كما في مثال: وَخَيْت وَخْيَك وواخيْتُك فإذا كان بمعنى قَصَدتُ قصْدَك، أو تَحرّيْتُك أو تَيمَّمْتك فإنَّ الواو هي الأصل فيه، ومن قاله بالهمز أي أخيْتُ أَخْيَك، وأَخْيَهم، وآخَيْتُك فقد أبدلها من الواو. أمَّا إذا كان بمعنى (الأخ) بالنّسب، والذي مثناه أخوان، وجمعه إخوان، وإخوة، وأُخْوة فإنَّ الهمزة تكون فيه هي الأصل، ومن قاله بالواو أي (وَاخَيْتك) مثلًا فقد أبدلها من الهمزة. وعليه القول أيضًا في مثال: وَازَره يوازِرُه، وآزرَه يُؤازِرُه، فإنْ كان بمعنى تَحَصّنَ به، والتجأ إليه، أو اعتصم به فإنَّ الواو هي الأصل فيه –ومنه أُخذ مثال وزير كما جاء في هذه الدِّراسة– والهمزة مبدلة منها، أمَّا إذا كان بمعنى عاونَه فإنَّ الهمزة هي الأصل فيه، والواو مبدلة منها على لغة أهل اليمن، أو طيءٍ، وعليه قولهم مثلاً: واكَل، وتوَخّر، وونّبَه في آكل، وتأخَّر، وأنَّبه، كما جاء في هذا الدِّراسة.

وبَعْدُ فاللهَ أسأل أنْ أكون قد وُفِّقْت فيما آتيتُ في هذه الدِّراسة، والحَمدُ لله ربِّ العالمين.

تــوازي الحــروف في شعر أبـــي تمّـــام

د. أحمد محمد طالب المسيعدين*

أ.د خليل عبد سالم الرّفوع**

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/٦/١١م. تاريخ قبول البحث: ٢٠١٩/١١/٥م.

ملخص

الشّعر خطاب الرّوح، ونبض القلب، وحديث النّفس، يستقي ألفاظه من البيئة الثقافية ورحيقها. وقد برز مصطلح التّوازي في بلاغتنا العربية قديماً وعبّرت عن جوهره وأشكاله من خلال التّكرار والأبنية العروضيّة على الرغم من بروزه حديثاً على يد ياكبسون.

وتكمن أهمية التّوازي بوصفه ظاهرةً صوتيةً موسيقيةً دلاليةً يتكئ عليها الشّاعر في بناء نصه، ويشتمل التّوازي الصّوتيّ على: حروف المباني وحروف المعاني، وقد استغل الشّاعر أبو تمّام دلالات الحروف وأصواتها وخصائصها ليدعم فكرته ويحقق هدفه، ونلحظ قدرته على استغلال حروف المباني والمعاني وتوظيفها بما يتناسب مع المعنى الذي أراده بدلالة واضحة، لما لها من أثر جلي في الإيقاع الدّاخلي للنّصّ الشّعريّ، وإبراز ما في نفس الشاعر من رؤى فكريّة وفنيّة ليحكم بناء القصيدة وتماسك أجزائها.

وهذا البحث يسعى للوقوف على تجليات التّوازي الصّوتيّ للحروف في شعر أبي تمام، وبيان أثر التّوازي من حيث الدّلالة والإيقاع.

* وزارة التربية والتعليم، الأردن.

** قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Parallelism of Letters in the Poetry of Abu Tammam

Dr. Ahmad Mohammad Talib Al Msei'deen

Prof. Dr. Khalil Abd Salem Al Rfou'

Abstract

Poetry is the speech of the soul, beat of the heart, and the talk of the self. Poetry draws its expressions from nectar of the cultural environment. The term parallelism has emerged in our Arabic rhetoric which expressed its essence and forms through repetition and prosody structures in the past in spite of its recent prominence by Jacobson.

The importance of parallelism appears as a phonetic, musical and semantic phenomenon that a poet depends on when composing a poem. The phonetic parallelism includes: letters of construction that build the vocabulary (Horoof al mabani) and letters of meaning that have meaning (Horoof al ma'ani). The poet Abu Tammam took advantage of letters denotation, sounds, and characteristics to support his idea and to achieve his goals. His ability to make use of both of these letters to be suitable to his targeted meaning is clearly noticeable which has an obvious effect on the internal rhythm on the poem. Furthermore, his ability brings out what is in the heart of the poet such as intellectual and artistic visions to compose his poem with its components in a perfect way.

This research aims at investigating manifestations of vocal parallelism of letters in the poetry of Abu Tammam, and clarifying the impact of parallelism in terms of the semantic meaning and rhythm.

دلالة التوازي وأهميته:

يُعَدُّ مصطلح التّوازي" من المصطلحات النقدية التي لاقت استحساناً في عصرنا الحديث، واحتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب* الشّعريّ، وقد نقل هذا المصطلح من المجال الهندسي إلى مجال تحليل الخطاب شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات الرياضية والعلمية التي نقلت إلى مجالات أخرى، ففي الرياضيات توجد متوازيات الأضلاع، والخطوط المتوازية، ويظهر التّوازي بوضوح في الأشكال، والخطوط المتوازية"(١)، ثم انتقلت بعد ذلك إلى ميدان الأدب والشّعر.

ويرى ياكبسون أن "جيمس فوكس، حاول أن يكشف عن الدّلالة المعقدة جداً للتوازي المستمر في الشعر الشعبي"(٢) وتشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث أول من حلَّل في ضوء التّوازي الآيات التوراتية" في ضوء ثلاثة مظاهر من التّوازي هي: التّوازي الترادفي*، والطباقي*، والتوليفى، ومنطلق لوث في تحديد التّوازي هو: عبارة عن تماثل قائم بين الطرفين من نفس السلسة اللغوية "(٣).

وقد عرف قديماً عند النقاد والبلاغيين العرب بالموازنة، ومن الذين ألمحوا لهذه الظاهرة العسكري، فيدرجه ضمن باب السجع، بل يُعِدُّه لونا من ألوانه، ويتبين ذلك من خلال قوله: "والسجع على وجوه، فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"(٤).

وأما العلوي، فيقول: "هو الموازنة: وهي أحد أنواع السجع، فإن السجع قد يكون مع اتفاق الأواخر واتفاق الوزن، وقد يكون مع اختلاف الأواخر لا غير، فإن كل موازنة هي سجع وليس كل

---

(١) البداينة، خالد فرحان، التّكرار في شعر العصر العباسي الأول، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ص١٩. * الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنه لا يسمى خطاب

(٢) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص١٠٤.

(٣) كنوني، محمد، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع١٨م، ١٩٩٩م، انظر: البداينة، التّكرار في شعر العصر العباسي الأول، ص١٩.* التوازي الترادفي: هو شكل من أشكال التوازي نجد أن الفكرة المبسوطة في السطر الأول يجري تكرارها في السطر الثاني والثالث باستخدام المترادفات.*التوازي الطباقي: هو الجمع بين المتضادين في الكلام.

(٤) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت ٣٩٥ه)، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الباني الحلبي، القاهرة، ط١، (١٩٥٢م)، ١/ ٢٩٢.

تسجيع موازنة، وتقتصر الموازنة عنده على التوافق اللفظي وخاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريطة"[١].

ويعرّف السجلماسي الموازنة بأنها: "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن، متوخياً في كل جزء منها أن يكون برتبة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحداً"[٢].

فيُعدُّ التّوازي هو المعادلة والمناسبة، فالمعادلة هي: "إعادة اللفظ الواحد بنوع الصّور فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء مرتين فصاعداً"[٣]، ويندرج ضمنها نوعان هما: الترصيع، والموازنة، أمّا المناسبة فهي: "تركيب القول من جزأين فصاعداً كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، ومنسوب إليه من جهة الإضافة "[٤].

وأشار إليه محمد مفتاح بإدراك قدامة: "وأحسن البلاغة الترصيع*، والسجع*، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة التّمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة المقسوم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الرصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق*، وتمثيل المعاني"[٥].

---

(١) العلوي، أبو إدريس يحيى بن حمزة بن علي الحسيني، (ت٧٤٩هـ)، الطِّراز لأسرّار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد المجيد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ٣/ ٢٢.

(٢) السجلماسي، القاسم بن محمد الأنصاري، (ت٧٠٤ هـ)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط١، (١٩٨١م)، ١٤٠١هـ، ص٥١٤.

(٣) السجلماسي، المصدر السابق نفسه، ص٥٠٨ ــ ٥٠٩.

(٤) السجلماسي، المصدر السابق نفسه، ص٥١٩.

(٥) مفتاح ، محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥م .ص٣٢٣.انظر: فطوس، بسام، لذة الإيقاع: مقارنة للبنى الإيقاعية في حصار لمدائح البحر، مجلة أبحاث اليرموك، إربد،م٩، ع١.*الترصيع: هو اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع القافية.* السجع: توافق الفاصلتين أو الفواصل من النثر على حرف واحد وهو الحرف الأخير والفواصل في النثر كالقوافي في الشعر والفاصلة هي الكلمة الأخيرة من جملة مقارنة لأخرى وتسمى كل واحدة من هاتين الجملتين قرينة لمقارنتها الأخرى كما تسمى فقرة.*إرداف اللواحق: هو ازدياد الدّلالة على المعني.

ومن حيث الاصطلاح، فقد ظهرت تعريفات عديدة للتوازي، إذ عرّف مهند فرحان التّوازي بأنه" توازن المنطلقات على مستوى التطابق والتعارض"(١)، والتقاط البنيات الصّوتية البارزة التي تعكس الجانب الانفعالي لدى الشاعر وتعمل على إنتاج النغمة الإيقاعية وهو "عبارة عن عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"(٢)، وقسمه محمد مفتاح إلى قسمين: التّوازي الظاهر، والتّوازي الخفي"(٣)ويعرفه عتيق" هو أن تتفق اللفظة الأخيرة مع القرينة، أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن والروي"(٤). وأرى أن التّوازي هو: تكرار أجزاء متساويةٍ على مستوى البيت الشعري أو مجموعة أبيات شعرية صوتياً، أو تركيبياً، أو دلالياً، من خلال التشابه في الحرف أو الكلمة أو العبارة.

وقد اتفقت المعاجم جميعاً على عنصر التشابه للتّوازي الذي" هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعريّ أو في مجموعة أبيات شعرية، كما أنه التّوالي الزّمني الذي يؤدي إليه توالي السلسة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، وهو يشمل العناصر الصّوتية، والتّركيبية، والدّلالية*، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء الشّعريّ، كما أنه يفترض في العادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية"(٥)، "وهو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفنيّ، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ المتطابقة أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشّعر أو النّثر الفنيّ"(٦).

(١) فرحان، مهند محسن، التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، مهرجان المربد الشّعريّ الرابع عشر، بغداد، ١٩٩٨م، ص٢٩. انظر: إيثار شاكر وعارف الريشاوي، أنواع التوازي في شعر محمود درويش، مجلة كلية التربية للبنات، م٢٩(٢)، ٢٠١٨م .

(٢) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص١٢٧.انظر: الهبيل، عبدالرحيم محمد، ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة القدس المفتوحة ، فلسطين، ع٣٣(٢)، ٢٠١٤، ص١٠٧.

(٣) مفتاح، محمد، مدخل إلى قراءة النّصّ الشّعريّ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م١٦، ع١، ١٩٨٨ م، ص٢٥٩. انظر: العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، الدار البيضاء ،١٩٩١م.

(٤) عتيق، عبد العزّيز، علم البديع، دار الآفاق العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٧٠.

(٥) مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٧. *الدّلالية: تهتم بدراسة المعنى والرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى الصرفي أو المعجمي.

(٦) الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط١، ١٩٩٩م، ص٧.

وللتوازي معنيان في المعاجم الغربية: المعنى اللغوي: ويقصد به المحاذاة أو المجاراة، والمعنى الاصطلاحي الذي يقوم على تكرار أجزاء متساوية، على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق، وقد أخذ الغربيون دراسة هذا المصطلح، وبرزت جهود ياكبسون "الذي جعل التّوازي في أربعة مستويات أولها: مستوى تنظيم وتركيب البنى التركيبة. وثانيها: مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحوية، أما ثالثها: فهو مستوى تنظيم وترتيب المترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. ورابعها: مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزية. ويرى في هذا النسق أنه يكسب الأبيات المترابطة بوساطة التّوازي انسجاماً، وتنوعاً في الوقت نفسه "(١).

أما يوري لوتمان فيرى أن معالجة التّوازي تتم أثناء تحليل دور التّكرار في الشّعر، ويعرف التّوازي بأنه: "مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة، بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة، وليسا متطابقين تماماً، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما"(٢).

وقد أورد رأيا لـــ (جيرار مانلي هوبكنز ١٨٤٤م ــ ١٨٨٩م)، يقول فيه: "إنّه الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول: بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التّوازي، وإن بنية الشعر هي بنية التّوازي المستمر الذي يسمى التّوازي التقني للشّعر العبريّ، والتّرنيمات التّجاذبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي"(٣)، فليس التّوازي شيئاً خاصاً باللغة الشّعرية، إنّما أنماطاً من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي، إلا أننا نستطيع أن نطبق أيضاً على الرغم من كل التغيرات ملاحظة هوبكنز: حيث سيندهش الباحث عندما يتأكد من الحضور العميق للتوازي الخفي في تشكيل الآثار النثرية تشكيلاً حراً، إذ تكون البنى المتوازية غير مطردة ولا تخضع مطلقاً للمبدأ الأولي للتعاقب داخل الزمن.

ومهما يكن الأمر فإن فارقاً تراتبياً ملحوظاً بين التّوازي في الشّعر والتّوازي في النّثر، ففي الشّعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التّوازي: البنية التّطريزية للبيت في عمومه، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحوية

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ١٠٦.

(٢) لوتمان، يوري، تحليل النّصّ الشّعريّ (بنية القصيدة)، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٥م، ص١٢٩.

(٣) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٥ــ١٠٦.

والمعجمية توزيعاً متوازياً، ويحظى الصوت حتماً بالأسبقية على الدلالة على العكس من ذلك نجد في النّثر أن الوحدات الدّلالية ذات الطّاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية"(١).

ويمتلك التّوازي إمكانات تعبيرية،" يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلّا فليس أيسر من أن يتحول هذا التّكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة، إذ إنّ التّكرار يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى العام"(٢).

ويرتبط التّوازي الشّعريّ بالتحليل اللساني ارتباطاً وثيقاً، إذ "إنّ تحليلاً لسانياً صارماً يسمح بإدراك مختلف تجليات التّوازي الشّعريّ، ويقدم التّوازي الشّعريّ هو بدوره دعماً ثميناً للتحليل اللّسانيّ للّغة: إنّه يعين بدقة ما هي المقولات النحوية وما هي مكونات البنيات التّركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما، وتصبح بهذا وحدات متوازنة"(٣).

ويعمل التّوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، من خلال تجانسه الصّوتي أو الشّكلي، ويشكل عاملاً من عوامل الطّاقة الإيقاعية والحركية داخل النّصّ الشّعريّ، ورنين نغميّ موسيقي نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفية والعروضية وفي الحركات والسّكنات.

فالتّوازي بهذا المفهوم هو أسلوب من أساليب الشّعر العربيّ قديماً وحديثاً، ولا يزال ملمحاً من الملامح التي يشتمل عليها الخطاب الفني سواء أكان شعراً أم نثراً، لكنه لا يرقى إلى المستوى الفني والجمالي الرفيع إلا إذا كان طبيعياً لا تكلف فيه، ووسيلة لخدمة المعنى المراد تبليغه "لأنّه عندئذ يساعد على تنمية الصّورة الفنية، وإطراد نموها وحيويتها، كما يساعد على إبراز التّجربة الفنية للشّاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أنشئت القصيدة من أجله، بل يكون عاملاً مساعداً يجمع الجزئيات ويوحدها، وأما إذا كان متكلفاً، فإنّه سوف يصرف الشّاعر عن هدفه، ويوزع جهده في جزيئات ربما لا تتصل بموضوعه الفني، بل ربما تضيع منه الصورة الفنية بأكملها، ويصير التّوازي عبئاً على تجربته الفنية كلها"(٤). ومن الملاحظ إن التّوازي له "خاصة

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٨.

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص٢٦٣ ــ٢٦٤.

(٣) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٩.

(٤) الشيخ، البديع والتوازي، ص٢٤.

لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها شفويةً كانت أم مكتوبةً، وإنّه عنصر أساسيّ وتنظيميّ في آن واحد، ولذلك اهتم به الدارسون للآداب العالمية في مختلف أصقاع المعمورة"(١).

وسيقوم الباحثان بدراسة هذه الظّاهرة من خلال شعر أَبي تمّام، ودورها في تحقيق إيقاع النَّصّ، وإلى أيّ مدى استطاع الشّاعر أن يوفق في بنائه لجعله أداة فاعلة في نصّه الشّعريّ.

التّوازي الصوتي (الحروف)

لقد اهتم النّقاد القدماء بالصّوت ودوره في تحقيق الإيقاع الموسيقي، يقول ابن جني: "أعلم أن الصوت عرض يخرج مع النّفس مستطيلاً متصلاً، حتى يعرض له في الحلق، والفم، والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"(٢). والحروف في النطق" هي كيفيات الأصوات الخارجة من الحنجرة تعرض من تقطيع الصوت بقرع اللهاة، وأطراف اللسان مع الحنك، والحلق، والأضراس أو بقرع الشّفتين أيضا، فتتغاير كيفيات الأصوات بتغاير ذلك القرع، وتجيء الحروف متمايزة في السمع، وتتركب منها الكلمات الدالة على ما في الضمائر"(٣). وبهذه الطريقة" يجعلون الكلمة الموسيقية توحي بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذي تعارفه الناس، فزادت شعرية بعض النّصوص التي ربطت الصّوت بالمعنى، وذلك لأن البعد الإيقاعي في الشّعر عنصر أساسي"(٤). فالإيقاع يمثل "علاقة بين الكلمات، والحروف، والمفردات وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وعن علاقات غامضة تثيرها جوانب اللغة كما يثيرها النغم، فالوزن ليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن في نسق محدد الطول"(٥). والإيقاع الناتج عن تكرار الأصوات،" يميز بين النظم المعتمد على الوزن بوحداته الهندسية المنتظمة، وبين الشّعر الذي يعتمد الإيقاع بالإضافة

---

(١) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص١٤٩.

(٢) ابن جنيّ، أبو الفتح علي بن عثمان، (ت ٣٩٢هـ)، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥م، ص٦.

(٣) الميري، عبد القادر وآخرون، النظرية اللسانية الشعرية في التراث العربي من خلال النّصّوص، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨م، ص١٥٢.

(٤) الرّواشدة، سامح، مغاني النّصّ، دراسة تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٢٤.

(٥) اللاذقاني، محيي الدين، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٣، ع١، ١٩٩٧م، ص٤٤.

للوزن، حيث يصبح الإيقاع صفة ملازمة للشّعر بكل ما فيه من عمق، ورحابة لا يتسع لها إلا الإيقاع"(١).

أما الظّواهر الصّوتية" فتدخل في أطر متعددة، منها الإيقاع الموسيقي المنبعث من جرس الحروف السّائدة في النَّصّ، والبحث عن دلالاتها النّفسية، ثم الجرس الموسيقيّ الذي تقدمه الكلمات الذي ينتج من علاقات التّجاور والتّناغم بين الأصوات في الكلمة، ويساعد التّوازي الصّوتي الشّاعر على إضفاء موسيقى شعرية خاصة على أبيات قصائده الأمر الذي يساعده في إبراز مواقفه الشّعريّة وانفعالاته الوجدانية بصورة أوضح"(٢). ولعل الشّاعر قصد من وراء هذا التّكرار التّنفيس عن الانفعال الدّاخلي في نفسه، لينقل المتلقي إلى طبيعة الموقف النّفسي الذي عاشه فيكون له الأثر الواضح في التأثير في نفسية المتلقي.

تكرار الحرف:

إن تكرار الحرف "يحدث نغمة موسيقية، وينقل المتلقي إلى جو النَّصّ، وإلى طبيعة الموقف النّفسي الذي عاشه الشّاعر، ويكون له أثر واضح في ذهن المتلقي يجعله يتهيأ للدخول إلى عمق النَّصّ الشّعريّ"(٣)، فالحرف لغة هو: "طرف الشيء وجانبه، ويقال فلان على حرف من أمره: أي ناحية منه إذا رأى شيئاً لا يعجبه عدل عنه، وكل واحد من حروف المباني الثمانية والعشرين التي تتركب منها الكلمات، (وتسمى حروف الهجاء)، ويتشكل منها حروف المعاني: وهي التي تدل على معان في غيرها، وتربط بين أجزاء الكلام، وتتركب من حرف أو أكثر من حروف المباني"(٤)، ومنها الحروف المهموسة، والمجهورة. والحروف المهموسة عشرة يجمعها" سكت فحثه شخص"، والحروف المجهورة فهي ثمانية عشر حرفاً.

أما تكرار الحروف: من، إلى، عن، وكم، حتى، لم، وما شاكلها من حروف المعاني "إذا وقعت في الكلام وكان السّبك بها تاماً جارياً على جهة الانتظام فهو حسن، ومتى جاءت متقاربة أفادت التّنافر، والثّقل على اللسان، وكان ذلك مجانباً لجيد البلاغة، ومُلح الكلام ورشيقه"(٥)، أولاً:

(١) اللاذقاني، المرجع السابق نفسه، ص ٤٤.

(٢) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

(٣) البداينة، التّكرار في شعر العصر العباسي الأول، ص٢٣.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، (حرف)، انظر الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (حرف).

(٥) العلوي، الطِّراز لأسرّار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ٣٠/٣.

فيجب التركيز على موقع الحروف من السّبك والانتظام فيه، ثانياً: وأن تكون هذه الحروف مناسبة للكلام في نصّ، وغير مناسبة في نصّ آخر، ثالثاً: وإن وظيفتها مرهون بملح الكلام من عدمه فهذه الحروف إذا أدت دوراً فاعلاً في الربط بين أجزاء النَّصّ، وأسهمت في تماسك البنى الدّلالية والتّركيبية منه كان الكلام بليغاً ورشيقاً.

إن لتكرار الحرف ميزتين: الأولى: سمعية تنهض بدور فاعل في الإيقاع الدّاخلي للنّص الشّعريّ. والثانية: معنوية ترتبط بالمعنى، إذ تمثل بعداً أسلوبياً يزيد من تماسك النَّصّ وسبكه، وترابط أجزائه، وسد الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي داخل النَّصّ الشّعريّ، مما يحقق الترابط والاتساق والانسجام.

وتكرار الحرف يمثل صورةً لافتةً وواضحةً في شعر أبي تمّام ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة، وشكلت إيقاعاتٍ موسيقيةٍ متنوعةٍ ذات دلالات إيحائية كي تثير الأحاسيس، والانفعالات لدى المتلقي، وتجعله يعيش الحدث الشّعريّ، وتنقله إلى أجواء الشّاعر النّفسية.

فالجِرس الموسيقي للحرف يعدّ ملمحاً بارزاً في شعره، وسأتوقف عندها لكشف العلاقة التلازمية بين الحرف ودلالته على المعنى، والمقصود بذلك "أنّ يكون في جرس الصوت ما يذكر بالمقصود وبالكلمة، وقد ضربوا المثل لذلك بالتكرار في إخراج نطق الراء في كلمة خرير، وإنّه يذكر بخرير الماء، وبالاحتكاك والرخاوة في نطق الحاء، وإنّه يذّكر بفحيح الأفعى، وحفيف الشجر"(١).

فالتّوازي الصوتي في شعره نجده على نمطين: النمط الأفقيّ: فهو امتداد توازى الحروف في البيت الواحد، والنمط الرأسي أو العمودي: وهو امتداد التّوازي الصّوتيّ في أبيات القصيدة. ومن أمثلة النمط الأفقي نجد حضوراً لحرف السين الذي يشحن القصيدة بطاقة إيحائية، وموسيقى عذبة يشكلها تكرار هذا الحرف، كقول أبي تمّام(٢) يمدح محمد بن يوسف:(٣)

---

(١) سلّوم، تامر، الانزياح الصوتي الشّعريّ، مجلة آفاق للثقافة والتراث، بيروت، لبنان، ع، ج٤، ١٩٩٦م، ص٤٤ -٤٥.

(٢) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، (ت٢٣١ه)، (١٩٥١م)، **الديوان**، شرح: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده محمد عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، (أجزاء)، ٢/ ٣٢٤. عَبْدٌ مُجَدَّعٌ: أي جدع أنفه وأذناه والمجدع من الجدع: وهو سوء الطعام. اللسان (مادة جدع)، وسدى: مرسلة مهملة، لأنه حرم المستحق وأعطى غير المستحق. اللسان (مادة وسد).

(٣) أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي الحميدي، من أهل مرو، وكان من قواد حميد الطوسي. انظر الصولي، أخبار أبي تمّام، ص٢٢٧.

لَقَدْ سَاسَنَا هَـذا الزَّمـانُ سِيَاسَـةً سُدىً لَـمْ يَسُسْها قَطُّ عَبْـدٌ مُجَـدَّعُ

لقد كرّر الشّاعر حرف السين سبع مرات بشكل لافت للنظر، والسين صوت "احتكاكي أسناني لثوى مهموس مرقق"[(١)]، وهو من الحروف الانفجارية، فقد اكسب تكراره إيقاعاً موسيقياً، وبعداً دلالياً عميقاً يتناغم وينسجم مع حالة الشّاعر النّفسية التي يعيشها، وشكواه من الزمان الذي جار عليه، وسبب له حالة الحزن من سوء الغذاء والحرمان الذي يعيشه، وما آلت إليه حالته النّفسية المتحاملة على الزّمان التي لا يخففها إلا غزارة الدّموع، ومن قوله يمدح محمد بن يوسف:[(٢)]

فانْهَلَّ فِـــي أَسْطُـــرِهِ أَسْطُـــرٌ لِلدَّمْـعِ سَطْـرٌ فَوْقَـــهُ سَطْـــرُ

فقد تكرّر حرف السين والطاء والراء أربع مرات، مما شكل توازياً إيقاعياً ودلالياً، فأحدث ترابطاً وانسجاماً بين أجزاء البيت الشّعريّ، فالتّوازي الحقيقيّ من ذلك التّكرار يؤدي إلى أنّ في البيت الشّعري توازيين: الأول، (أسطره أسطر) في الشّطر الأول، والثّاني: (سطر فوقه سطر) في الشّطر الثّاني فهما اللذان يشكلان التّوازي الحقيقي في البيت على الرغم من ذلك فإن هذين التوازيين لا يؤديان وظيفتهما الإيقاعية إلا ضمن مبدأ التّأثر والتّأثير في النّصّ الشّعري. ومن أمثلة النّمط الأفقي تكرار حرف الدال، كقوله[(٣)] في مدح أحمد بن أبي داود:[(٤)]

أَجْدِرْ بِجَمْرَةَ لَـــوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَـــا بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُـــولَ وَقُـــودِ

فقسوة الفراق وشدة المعاناة دفعت الشّاعر إلى البكاء على الدّيار، فجمرة اللوعة تطفأ بالدمع إذ تزداد التهاباً وتوقداً لأنها نار في الصّدر، فالبكاء لا ينفع بل التعزي أجدر، وعزيمته الصّبر، فيجسد الشّاعر موقفاً انفعالياً يعكسه من خلال تكرار حرف الدال ست مرات، ففي هذا البيت الشّعريّ

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (ت ١٧٥هـ)، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق (د.ط)، ١٩٨٦م، ج١٦٩/١،٥. انظر الشّايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط١، ٢٠١٦ م، ص١٩٥.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ١٨٣/٢.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٨٧/١.

(٤) أحمد بن داود بن جرير بن مالك، (ت٢٤٠ه)، أحد القضاة المشاهير من المعتزلة، انظر النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحق الوراق البغدادي، (ت٤٣٨ه)، الفهرست، تح: رضا بن علي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م، ٢١٢/٥. النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، (ت٧٢١ه)، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: حسن نور الدين وآخرون، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤ م، ١٨٨/٢٢ــ٢١٦. انظر الذهبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان شمس الدين، (ت ٧٤٨ه)، تاريخ الإسلام ووفيات مشاهير الأعلام، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠ م، ٣٣٣/١ــ٣٤٥.

وردت الكلمات التالية التي تختص بحرف الدال: (أجدر، بالدّمع، تزداد، وقود)، "وهو صوت أسناني لثوي مجهور مرقق انفجاري"(١)، وكلمة أجدر لها دلالة على القوة لحرف الجيم مع الدال المكسورة.

ويقدم إبراهيم أنيس وصفاً بتشكل صوت الدال، بقوله: "صوت شديد مجهور يتكون بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق، والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت، فينحبس هناك فترة قصيرة جداً لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكماً، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه الدال، فالتقاء طرف اللسان، وأصول الثنايا يُعَدُّ حائلاً يعترض مجرى الهواء ولا يسمح بتسربه حتى ينفصل العضوان انفصالاً مفاجئاً يتبعه ذلك الانفجار"(٢) ويشعرنا صوت الدال بقوة التأثر والتأثير، وله دور دلالي في البنية الإيقاعية في البيت الشّعريّ رابطاً بين الجانبين النغمي والدلالي لخدمة المعنى الذي أراد الشّاعر إيصاله للمتلقي.

فالدال الانفجارية تعيد رنة الإيقاع، ويموِّجُ الحركة النّغمية والإيقاعية داخل البيت الشّعريّ، ويبين الدّور الذي أداه تكرار حرف الدال في تشكيل الموسيقى الدّاخلية، إضافة إلى معنى القوة التي ركز عليها الشّاعر بأن اللوعة لن تطفأ لأن وقودها الدمع، والجمرة نار في الصدر، وأدى تعانق هذا الحرف مع حروف وأصوات أخرى في البيت الشّعريّ، كتكرار حرف الواو أربع مرات، وحرف اللام ثلاث مرات، وحرف الجيم مرتين وحرف الراء مرتين إلى الاتساق والانسجام بين أجزائه. أما تكرار حرف الميم كقوله(٣) يمدح الواثق:(٤)

فَأَقِـمْ مُخَالِفَنَـــا بِكُـــلِّ مُقَـــوَّمِ واحسِـمْ مُعَانِـدَنا بِكـــلِّ حُســامِ

فقد تكرّر حرف الميم سبع مرات، وهو" صوت شفوي أنفي مجهور مرقق أغن"(٥). وهو وسطي بين الشّدة والرّخاوة، "يمثل إيقاعاً داخلياً منسجماً مع المشاعر والأحاسيس، فالتّكرار ينشأ عن حالةٍ شعوريةٍ شديدة التّكثيف، يرزخ الشّاعر تحتها، ولا يملك لنفسه تحولاً عنها، فتبقى ملحةً

(١) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، (ت ١٨٠ه)، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٦م، ٤٣٣/٤ــ٤٣٥.

(٢) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص٤٨.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٢٠٨/٣.

(٤) الواثق بالله الخليفة أبو جعفر هارون بن المعتصم بالله محمد، ولد سنة (١٩٦ه) تسلم الخلافة خمس سنوات ونصف، مات بسامراء سنة(ت٢٣٢ه). الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٣٠٧/٩ــ ٣١٤.

(٥) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن علي، (ت ٣٩٢ه)، الخصائص تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٠م، ٨٩/٢، ١٠٧. الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ١٨٤ــ١٨٥.

عليه لا تفارقه فتظهر ما يقول"[١]، أما الإدغام فقوّى المعنى في البيت الشّعريّ ليتناسب مع فعل الرمح ويرتبط بالسّيف من خلال حرف السين المكرّر. ومن الأمثلة على ذلك تكرار حرف الصّاد، كقول أبي تمّام:[٢]

صَمْصَامَتِي اِتَّهَمُوني مِــنْ صيانَتِها هَلْ كَانَ عَمْرٌو عَلى الصَّمْصَامِ يُتَّهَمُ؟

وكرّر الشّاعر حرف الصاد في هذا البيت خمس مرات في ثلاث كلمات (صمصامتي، صيانتها، الصّمصام)، فحرف الصّاد صوت صفيري "من الحروف المهموسة الرخوة، وهو حرف شفوي، وذلك لجمال صوته، وعذوبة موسيقاه، ولما يثيره في النفس من إيحاءات النقاء والصفاء والطهارة والبراءة والعزة والقوة"[٣]، فالشّاعر يذكر سيفه، وينفي الاتهام عنه، وعن سيفه، فهل عمرو بن معد يكرب يتهم على سيفه الصّمصامة؟ فحرف الصاد أحدث توازياً من لفظة واحدة هي: (صمصاتي والصّمصام) فمنح البيت الشّعريّ إيقاعاً موسيقياً ربط بين العجز والصدر.

يقول أبو تمّام[٤] في حرف الراء مادحاً المعتصم بالله:[٥]

لمَّا رَأَى الحَــرْبَ رَأْيَ العَيْنِ تُــوْقِلِسٌ وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ المَعْنَى مِــنَ الحَــرَبِ

لقد تكرّر حرف الراء خمس مرات، فكان تكراره بتكرار كلمتي (رأى، الحرب) فالحرب تكرّرت ثلاث مرات، ورأى تكرّرت مرتين، فتدل الحرب على معنى الغضب وعلى ذهاب المال، ويتميز حرف الراء بأنه حرف مكرّر وسُمّي بذلك "لأنّه يتكرّر عند النّطق بها، كأن طرف اللسان يرتعد بها، فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد"[٦]، وإنه صوت جانبي، و "يتم إنتاجه عن طريق عائق من نوع الغلق التام في وسط تجويف الفم، ويوجد مجرى جانبي لتيار الهواء حول أحد جانبي

(١) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنــان، بيــروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٤٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٤٩٢/٤. الصَّمْصَام: السيف الذي لا ينثني.

(٣) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشــق، ط١، ١٩٩٨م، ص١٤٩ــ١٥٣.

(٤) أبو تمّام، الدّيوان ٦٤/١.

(٥) المعتصم بالله، أبو إسحاق محمد المعتصم بالله بن هارون الرشيد ولد سنة ١٧٩ه، وتوفي سنة (٢٢٧ه) في سامراء. الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٢٩١/٩ــ٣٠٦.

(٦) ابن جنيّ، سرّ صناعة الإعراب٢٠٣/١. انظر الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٧٧ــ١٨١.

العائق أو حول جانبيه"[١]. فالراء صوت "لساني مكرّر مجهور متوسط بين الشّدة والرّخاوة، يرقق ويفخم حسب الحركة التي قبله"[٢]، فجاء تكراره منسجماً مع المشاعر العامة للقصيدة، وهي مشاعر القوة والشجاعة بفتح عمورية التي حققت ترابطاً بين أجزاء البيت الشّعريّ، وربطت أجزاء القصيدة بعضها بعضاً، فأحدثت أثراً صوتياً واضحاً من حيث الدّلالة النّفسية الشّعورية، فتعاضدت الموسيقى الدّاخلية والخارجية لتقوية الإيقاع العام للنّص، فحرف الراء مكرّر بطبيعته، فجاء التّناغم والانسجام بين السّياق ودلالته مع البنية الإيقاعية، فأحدث توازياً بين تكرار الراء في كلمتي الحرب ورأى.

وحرف العين في شعر أبي تمّام له حضور كثير في ديوانه أيضاً، ومن الأمثلة على ذلك قول أبي تمّام[٣] في مدح المأمون:[٤]

أَتَصَعْصَعت عَبَراتُ عَيْنِكَ أَن دَعَتْ وَرْقَاءُ حِينَ تَصَعْصَعَ الإِظلامُ ؟!

لقد تكرّر حرف العين سبع مرات، وهو" صوت حلقي مجهور مرقق"[٥] يأتي "بين الشديد والرخو"[٦]، والعين من حروف الحلق الذي يبدأ بالتباطؤ فيتباطأ ثم يعود ليكون صوتاً انفجارياً، فأحدث توافقاً نغمياً وجرساً موسيقياً لترديد هذا الحرف مُظهراً حزنه، وتوجعه بسبب القطيعة، ويمكن القول إن بنية التّكرار الصّوتي لحرفي العين والصّاد في كلمتي (أَتَصَعْصَعت، تَصَعْصَع) تتفقان مع حالة الشّاعر النّفسية، فأديا وظيفة جاءت منسجمةً غاية الانسجام مع المستوى الدلالي بتشكيله الإيقاعي المؤثر الذي يمثل تكثيفاً شعورياً لصدق العاطفة. ومن قوله أيضاً مكرّراً حروف اللام والباء والميم في مدح المعتصم بالله:[٧]

تَدْبِيرُ مُعْتصمٍ بِاللهِ مُنْتَقِمٍ للهِ مُرْتَقِبٍ في اللهِ مُرْتَغِبِ

(١) السّيوطي، جلال الدين بن عبد الرحمن بن أبي بكر، (ت٩١١ه)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تصحيح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ٢٠٣/٢.

(٢) عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م، ص١٠٠.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان٦٤/١. تَصَعْصَعت: تفرقت واضطربت.

(٤) المعتصم بالله، أبو إسحاق محمد المعتصم بالله بن هارون الرّشيد ولد سنة ١٧٩ه، وتوفي سنة(٢٢٧ه) في سامراء. الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٢٩١/٩ــ٣٠٦.

(٥) الفراهيدي، كتاب العين، ١٤/١. الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٩١.

(٦) سيبويه، الكتاب، ٤٣٤/٤ــ٤٣٥.

(٧) أبو تمّام، الدّيوان،٥٨/١. مرتقب: الذي يجعل ما يرقبه بين عينيه كأنه ينظر إليه. مرتغب: يرغب فيما يقربه إلى الله تعالى.

إن المادة الصّوتية "تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها، والإيقاع، والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل ذلك يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"(١). برز التكرار الصوتي في البيت الشّعريّ بحروف ترددت بشكل متناسق ومتجانس، ومتلازم، ومنفصل، وهي اللام والميم والباء، فاللام تكرر تسع مرات، والباء تكرّر أربع مرات: وهو صوت "شفهي مجهور مرقق"(٢)، يمتاز بسهولة النطق لقرب مخرجه من الفم، ويعطي قوة الجرس من خلال صفته الانفجارية "التي تمنع الصوت أن يجري منها"(٣)، وهو من حروف "قلقلة اللسان وتحريكه عن موضعه حتى يخرج صوتاً فيسمع"(٤)، ومن الحروف الشديدة، فحرف الميم تكرّر ست مرات وقد سبقت الإشارة إليه، فجمع بين الشدة والرخاوة، وكلاهما جهوري شفوي.

وقد عمد الشّاعر إلى استخدام التقسيم فقسمه أربعة أقسام جمع بينها الوزن الواحد، ونسب جميع الأفعال إلى الله تعالى، والتقرب منه، فتكرّر لفظ الجلالة ثلاث مرات، ليمنح النّصّ قوة وجدانية، وإشارات نفسية، وصفات دينية أطلقها الشّاعر على الخليفة المعتصم بالله العباسي، كونه عربياً قرشياً من نسل عبدالله بن العباس، فضلا عن تكرار اللام والباء والميم مما يجعل البيت الشّعريّ يتمتع بتوازٍ صوتي جميل في الشّطر الأول: (تَدْبِيرُ مُعْتصمٍ بِاللهِ مُنْتَقِمٍ) وفي الشّطر الثّاني (للهِ مُرْتَقِبٍ في اللهِ مُرْتَغِبِ) وبإيقاع منسجم ضمن مبدأ التّأثر والتّأثير في البيت الشّعريّ.

فتكرار حرف الباء في قافية القصيدة قد أحدث وقعاً متواتراً حقق من خلاله توازياً صوتياً متناسقاً ومتناسباً مع موضوع القصيدة (فتح عمورية)، ومنسجماً مع القافية، وبذلك "أضفى موسيقا داخلية وخارجية عند الوقف على نهاية كل بيت شعري. وبتكرار هذه الأصوات تحقق تجانس حرفي يعمل على جذب انتباه المتلقي"(٥)، وإثارة ذهنه للمعنى، ليولد نغمة متكرّرة داخل القصيدة. وأمّا تكرار حرفي الياء والصاد فيظهران في قول أبي تمّام:(٦)

وَصَارَعْتُ عَنْ مِصرٍ رَجائِي ولَمْ يكُنْ لِيَصْرَعَ عَزمي غَيرَ مَا صَرعَتْ مِصْرُ

(١) فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص٢٧.

(٢) ابن جنيّ، الخصائص، ١٣١/١. انظر الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٧٠.

(٣) سيبويه، الكتاب، ٤/ ٤٣٤.

(٤) نمر، موسى عبد المعطي، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمغني، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، عمان، ط١، ٢٠٠١م، ص٦٢.

(٥) نمر، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمغني، ص٦٢.

(٦) أبو تمّام، الدّيوان، ٥٦٨/٤.

فقد تكرّر حرف الياء خمس مرات، وهو "صوت شبه حركي غازي مجهور مرقق"[١]، أما حرف الصاد فهو من الحروف" المهموسة الرخوة وهو حرف شعوري، فجمال صوته وعذوبة موسيقاه، يثير في النّفس إيحاءات النّقاء والطّهارة والبراءة"[٢]، تكرّر هذا الصّوت الصّفيري خمس مرات، فالموسيقى المنبعثة من هذين الحرفين موحية بطاقة تعبيرية تغري السّامعين، فالشّاعر يئس من خير مصر، فارتحل عنها بعزم وقوة على الرغم من أنّه تلذذ بالحياة فيها، ونهل منها حتى ارتوى. ففي تمازج الشّين والدّال والنّون، كقوله :[٣]

وظَلَلْتُ أُنْشِدُهُ وَأُنْشِدُ أَهْلَهُ والحُزْنُ خِدْنِي ناشِداً أو مُنْشِدَا

يبدو أن من يقرأ هذا البيت الشّعريّ يلحظ توازياً واضحاً، والسبب هو تمازج الشين مع الدّال والنّون مما أوحى بموسيقى عذبة، فشكلت إيقاعاً دقيقاً متوازياً يمثل وحدة موسيقية متساوية، ففي الشّطر الأول تكرّرت الحروف الثّلاثة مرتين في: (أنشده، أنشد)، ويوازيه في الشّطر الثّاني أنها تكرّرت أيضاً مرتين في: (ناشداً، منشداً)، وزيادة على ذلك تكرّر حرف النّون مرتين أيضاً في: (الحُزْنُ، خِدْني)،" وقد يتضخم صدى الشين حين يلتقي بالدّال والنّون ذاك الحرف الانفجاري"[٤]، إذ يجسد حالة الحزن في إنشاده، فتكرّر حرف النّون ست مرات، وتكرّر حرف الدّال أربع مرات، فتكرّر حرف الشّين أربع مرات، وهو صوت "احتكاكي غازي مهموس مرقق"[٥]، له علاقة وطيدة بالمعنى العام للنّصّ، فجسد نغمة هادئة حزينة بهذا الإنشاء، معاضدة البنية الإيقاعية مع البنية الدّلالة، وأدت إلى تماسك النَّصّ وترابطه وتقوية التلاحم بين أجزائه.

حروف المعاني:

تعد حروف المعاني من الحروف التي استخدمها شاعرنا في شعره، فجاءت على نمطين: أفقي، ورأسي، ومن الأمثلة على النمط الأفقي، قوله في مدح محمد بن يوسف[٦]

---

(١) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، (ت٣٢١ه)، جمهرة اللغة، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٥م، ٢٣/١. انظر الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص٢٢٠.

(٢) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٤٩ــ١٥٣.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ١٠٢/٢. أنشده: أعرفه، وَأُنْشِدُ أَهْلَهُ: أطلب.

(٤) الكبيسي، عمران خضر، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات الحديثة، الكويت ط١، ١٩٨٢ م، ص٨٤.

(٥) ابن جنيّ، سرّ صناعة الإعراب، ص٢١٧. الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص ١٩٣ــ١٩٣.

(٦) أبو تمّام، الدّيوان، ٢٢٥/٣. جَنْبةً: ما كان في نبته بين الشجر والبقل، هو كل نبت يورق في الصيف من غير مطر.

أَلبستَ نَجْـداً الصَّـنائع لا شيـــ حـــاً ولا جَنْبـــةً ولا قَيْصُومـــا

كرّر الشّاعر حرف النفي (لا) في البيت ثلاث مرات، (لا شيحا، ولا جنبـة، ولا قيصـوما)، فخصال الممدوح الحسنة وصنائعه في الناس ألبست نجداً وأهلها الصنائع، ولم تكن كالغيوث اللاتي تظهر النبات، فصنائعه تفوق الشيح، والجنبة، والقيصوم، التي تستعمل لعلاج بعـض الأمـراض. يقول أبو تمّام:(١)

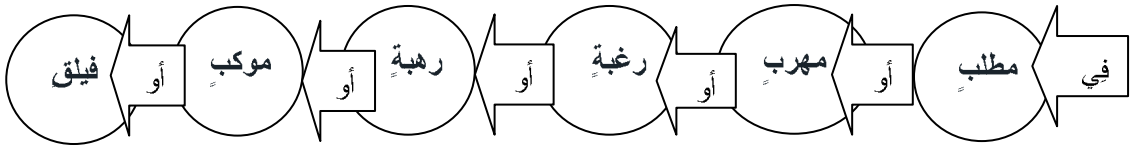
ولا حَوْلُ مُـحْتالٍ ولا وَجْـهُ مَـذْهَبٍ ولا قَـــدَرٌ يُزجِيـــه إِلَّـا المُقَـــدّرُ

لقد كرّر الشّاعر في هذا البيت حرف النفي(لا) ثلاث مرات، (لا حول، لا وجه، ولا قـدر)، فحديث الشّاعر في هذا البيت الشّعريّ عن الزهد، فالرزق معلوم مقدر من الله ــ عز وجل ــ على الإنسان، فالإنسان يسعد إذا رضي بما قسم الله ــ عز وجل ــ له، فهو العادل في تقسيم الرزق على عباده، فتكرار حرف "لا" أحدث توازياً بين أقسامه الثلاثة (ولا حولُ محتال، ولا وجه مـذهب، ولا قدر يزجيه)، فجاء الجرس الموسيقي متناغماً مع الإيقاع الدّاخلي للبيت الشّعريّ. أما النمط الرأسي فيظهر في تكرار(لا) كما في قوله يمدح محمد بن يوسف:(٢)

في حَيْـثُ لا مَرْتَـعُ البِـيضِ الرِّقـاقِ إِذا أُصْـــلِتْنَ جَـدْبٌ ولا وِرْدُ القَنَـا ثَمَـدُ
مِـنْ كـلِّ أَرْوَعَ تَرْتَـاعُ المنـونُ لَـهُ إِذا تَجـــرَّدَ لا نِـكْـــسٌ وَلا جَـحِـــدُ

لقد كرّر الشّاعر حرف النفي(لا) في هذين البيتين أربع مرات، (لا مرتع، لا ورد، لا نكس، لا جحد)، واستخدم التكرار لينفي عن ممدوحه الخصال السيئة، ويؤكد على صـفاته الحسـنة، إذ لا مرتع البيض يمثل الجدب، ولا ورد القنا ثمد، والمنون ترتاع له لا نكس ولا مجد، فالممدوح قوي البطش، والشكيمة، وذي خصال طيبة. يقول أبو تمّام في مدح الحسن بن وهب:(٣)

فـــي مَطْلَـــبٍ أَو مَهْرَبٍ أَو رَغْبَـــةٍ أَو رَهْبَـــةٍ أَو مَوْكِـــبٍ أَو فَيْلَـــق



(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٥٩٤/٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ١٢/٢، ١٤. ورد القنا: ما كان لونه بين الكميت والأشقر إذا ورد الماء، الثمد: الماء القليل الذي ليس له مدد.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٤١٧/٢.

ففي هذا البيت الشّعريّ كرّر الشّاعر حرف العطف (أو) خمس مرات، والاسم المعطوف الذي أحدث توازياً بين كلمتي (مطلب، مهرب)، و(رغبة، رهبة)، و (موكب، فيلق) خمس مرات، وتكرار تنوين الكسر خمس مرات، (مطلبٍ، مهربٍ، رغبة، رهبةٍ، موكبٍ)، فالتّوازي بين (أو) الذي جاء ليزيل الفروق بين الأفعال المتناقضة وإمكانية حدوثها في ذات اللحظة إذا صدرت عن الممدوح، وتواز بين الكلمات فكأنه ألغى الفروق بينها من خلال تكرار حرف العطف الذي يفيد المساواة بين أفعال الممدوح، وتوازي النون الساكنة (مطلبن، مهربن، رغبتن، رهبتن، موكبن)، الذي يمثل القوة في الإيقاع ليتناسب مع فعل الممدوح، وقد أفاد التّكرار أيضاً كثرة مناقب الممدوح وتعدادها ويؤكد عليها من خلال فرسه التي تميزت عن غيرها من الخيول بصفات فارسها من مثل: قوته، وجوده، وشجاعته، وصبره، وكرمه، وغيرها، فالتكرار أحدث توازياً في موسيقى البيت وإيقاعه الدّاخلي والخارجي، لحفز القارئ إلى الترنم بهذه الموسيقى العذبة. يقول أبو تمّام :(١)

لِـمْ لَـمْ أَمُتْ حَزَناً لِـمْ لَمْ أَمُتْ أَسَفاً لِمْ لَـمْ أَمُتْ جَزَعاً لِـمْ لَـمْ أَمت كَمَدا!

ففي هذا البيت تكرّرت(لِمْ) اللام المكسورة أربع مرات و(لَمْ) اللام المفتوحة أربع مرات، لأن أصلهما (لم) التي تدل على السرعة، فالبيت الشّعريّ مؤلف من أربع توازيات مثيرة جداً (لِـمْ لَـمْ أَمُتْ حَزَناً) (لِمْ لَمْ أَمُتْ أَسَفاً) (لِمْ لَـمْ أَمُتْ جَزَعاً) (لِمْ لَـمْ أَمت كَمَدا!) ولها معان بحجم معاناة الشاعر، وموقعة بإيقاع النبض في قلبه، فتكرار (لِـمْ لَـمْ) شكلتا إيقاع كبير اتسع لكامل التجربة الإنسانية المرة التي كان الشاعر قد عاناها ولم يرتح إلّا في تفريغها، وهذا جزء مهم من النص كاملاً وهو يؤثر ويتأثر بما فيه كله، فالشّاعر يشكو من فراق حبيبته التي ابتعدت عنه، فقربها صار بعداً، والنوم قد ذهب من جفونه، فالمحب يصرع ويموت إما حزناً أو أسفاً أو جزعاً أو كمداً.

ومن قوله يذم الحسن بن وهب:(٢)

تَلافَى جَدَاكَ الْمُجْتَدِينَ فَأَصْبَحُوا وَلَمْ يَبْقَ مَذْخُورٌ وَلَمْ يَبْقَ مُجْتَدِ
أَتَيْتُكَ لَمْ أَفْزَعْ إِلَى غَيْرِ مَفْزَعٍ وَلَمْ أَنْشُدِ الحَاجَاتِ فِي غَيْرِ مَنْشَدِ

وكرّر الشّاعر في البيتين السابقين حرف (لم)، أربع مرات، (ولم يبق، ولم يبق، لم أفزع، لم أنشد)، ولم حرف جزم ونفي ينفي الفعل المضارع، ويقلبه ماضيا، فلم تدل على الأفعال المضارعة،

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ١٨٧/٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان،٣١/٢. مَذْخُورٌ: أبقاه واحتفظ به لوقت الحاجة، مجتد: مدّخر.

ووظيفتها تتحول عن جميع الأشياء وضمها، إلى تجميع مضامين الأفعال وتوقف فاعليتها"[١] لقد وظفها الشّاعر في هذين البيتين لينفي عن ممدوحه الصّفات السيئة، وهو كريم معطاء تشد إليه الحاجات ويطلب منه الخير، فجاء التوازي بين نفيين ونفيين فمنح النّصّ الشّعريّ تواز وإيقاع موسيقي عذب. يقول أبو تمّام في مدح الحسن بن وهب:[٢]

بِمُحَمَّدٍ ومُكَفَّرٍ ومُحَسِّدٍ ومُسَوَّدٍ ومُمَدِّحٍ ومُعَذِّلِ

تكرّر حرف العطف (الواو) خمس مرات في هذا البيت الشّعريّ، وصيغ المبالغة (ومكفر، ومحسد، ومسود، وممدح، ومعذل)، ومن معاني هذا الحرف الفعالية والاستمرارية والمرونة، فهو من الحروف التي تمثل واقع التدافع في العطف لتؤدي مختلف الوظائف في هندسة البيت الشّعريّ، وتربط بين أجزائه ومفرداته بشكل أفقي، مما ساهم في توزيع الإيقاع والانسيابية للألفاظ.

فحرف الواو من حروف اللين والمد الذي يفيد الجمع والتتابع، ففي هذا البيت نلحظ توازياً، إذ تناوب حرفا الواو والميم بطريقة متوازية متعانقة لذكر مناقب الممدوح الذي لا يمنع من الإحسان إلى الكافر، وإقباله على فعل الخيرات، فذكر (محمّد) بدل من المستقبل، ثم عطف بعض الصّفات على بعض، فيريد من ذلك التّكرار تعظيم الممدوح والخضوع له. وإشارة إلى صيغة اسم الفاعل فوق الثّلاثي، والنّون السّاكنة التي شكلت قوة في الإيقاع الدّاخلي للبيت الشّعريّ لتتناسب مع صفات ممدوحه. وقال أيضاً:[٣]

فلَوْ شَاءَ مَنْ لَوْ شَاءَ لَمْ يَثْنِ أَمرَه لَصيَّرَ فَضْلَ المَالِ عندَ ذَوِي الفَضْلِ

فقد كرّر الشّاعر حرف التمني (لو) مرتين، في الشّطر الأول للبيت الشّعريّ، فهو يشكو من تعذر الرّزق عليه بمصر، ولو أن السّاسة وأهل المال عرفوا فضله لما تعذر عليه الرّزق، فمال أهل الفضل عند أهل الفضل مصيب، فتكرار(لو) شكل بعداً دلالياً عميقاً يتناغم وينسجم مع الجو العام

(١) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٨٧. انظر ابن هشام، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف الأنصاري، (ت٧٦١ه)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د. ط)، ١٩٩١م، ٤٠٢/١ــ٤٠٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٤٤/٣.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٥٢٥/٤.

للقصيدة، وهذا الجو المفعم بالشكوى، والألم المحض الذي عاناه الشّاعر في مصر، فيمثل حالة الشّاعر النّفسية، فجعلته يشكو الدهر والفقر معاً. يقول أبو تمّام[١] في مدح المعتصم والأفشين:[٢]

هُوَ الْحَقُّ إِنْ تَسْتَيقِظُوا فيهِ تَغْنَمُوا وإِنْ تَغْفُلُوا فالسَّيْفُ لَيْسَ بغافِلِ!

نجد الشّاعر في هذا البيت يكرّر حرف(إن) مرتين (إن يستيقظوا، وإن تغفلوا) ليؤكد مزايا ممدوحه الذي يدعو إلى الحق، ويشمل الإيمان والقرآن ويستيقظ الناس لذلك فيغنموا، وإن غفلوا عن ذلك فالسيف هو داء كل جاهل، وهو المقوم لكل مبتعد عن دين الإسلام، فيجب على الإنسان أن يتبع الوحي والحق أو يضرب بالسيف لخروجه عن دائرة الإسلام. يقول أبو تمّام:[٣]

بِحَسْبِ عُتْبَةَ دَاءٌ قد تَضَمَّنَهُ لوْ كانَ في أَسَدٍ لم يَفْرِسِ الأَسَدُ
لَوِ اعتَدَى أَعوَجٌ يُعَدُّو بهِ المَرطَي أَو لاحِقٌ لَتَمَنّى أَنّه وَتِدُ!
لَوْ كانَ يكرَهُ أَنْ تَبدو فَضِيحتُه ما كانَ أَكثرَ ما في شِعْرِه العَمَدُ
لَوَ أَنَّ عُشْرَ الذي أَمسَى وظَلّ بهِ بالعالَمِينَ مِنَ البَلْوَى إذنْ فَسَدوا

نلحظ هنا إيراد الشّاعر حرف التمني (لو) أربع مرات، (لو اعتدي، لو كان، لو أن، لو كان)، ففي هذه الأبيات التي تكرّر فيها حرف" لو" منح النَّصّ إيقاعاً وتماسكاً، فالتشكيل الصوتي لهذا الحرف المتسم بالرقة والهدوء، وارتبط بفضاءات الدلالات الإيقاعية من ناحية أخرى. فالشّاعر ينظر إلى مهجوه إنّه داء، ولو كان أسداً لم تضاهه الأسود، ولو يُعَدُّو يطلب منه الفارة تمنى لو أنّه

---

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٨٧/٣.

(٢) الأفشين: أمير فارسي اسمه خيدر بن كاوس، أصبح قائدًا مشهورًا في خلافة المعتصم، إذ تولى قيادة الحملة العسكرية ضد فتنة الخرّميّة، وكان له دور فعال في حملة المعتصم على عمورية سنة ٢٢٣ه، ولكن الأفشين لم يلبث أن حرض مازيار على العصيان في طبرستان حقدًا على نفوذ عبد الله بن طاهر هناك، وبعد قمع عصيان مازيار، أتهم الأفشين باشتراكه معه في الفتنة، وعقدت له محاكمة تاريخية مشهورة حبس بعدها بـ سامراء حتى أمر المعتصم بقطع قوته فمات جوعًا سنة ٢٢٦ه. انظر الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير،(ت٣١٠ه)، جامع البيان في تفسير القرآن، تح: مركز البحوث والدراسات الإسلامية ، دار الفكر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٨م، ٥/ ٢١٠. والأتابكي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف ابن بردي، (ت٨٧٤ه)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تح: محمد البرهامي وآخرون، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م،٢٤٠/٢.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٤/ ٣٤٢. المرطي: ضرب من عدو الخيل، العمد: الغضب.

وتد، وليس كأعوج ولا حق هما فحلان من فحول العرب قديماً، ولو بقي المهجو على خلقه لأفسده، وقال في مدح محمد بن يوسف:[١]

مَنْ كانَ أَنْكَأَ حَـدّاً فـــي كتائبِهـــم أَأَنْتَ أَمْ سـيْفُكَ الماضـــي أَم الأَحَـدُ؟
تاللهِ نَـدْري: أَأَلْإِسْـلامُ يَشـكُـرُهـا مِـن وَقْعـةٍ أَمْ بَـنو الْعَبـاسِ أَمْ أُدَدُ

فالشّاعر في البيتين السّابقين قد كرّر حرف العطف (أم) أربع مرات، التي تفيد المقابلة بين الطرفين (الماضي أَم الأَحَدُ) (بَنو الْعَباسِ أَمْ أُدَدُ) وجاءت متصلة بما قبلها، ومشاركة له في الحكم، ووقعت بعد همزة الاستفهام "أأنت أم سيفُك الماضي" فيصف قوة ممدوحه، وشدة بأسه في الحرب، وسرعة انقضاضه على عدوه، فهل النّصر بسبب السّيف الماضي القاطع؟ أو وقت وقوع هذه الموقعة التي صادفت يوم الأحد، وهي من الساعات المنحوسة عند المنجمين، ولكن هل بنو العباس، وأهل الإسلام يشكرونها؟ أم قبيلة طيء التي يساويها في بني العباس. والشّكر لهذا القائد الفذ الذي انتصر على الأعداء، على الرغم من وقوعها يوم الأحد، وانهزامهم شر هزيمة. وقال[٢] يهجو عياشاً بعد موته:[٣]

مـــا حُفْـــرةٌ وَارَاك مَلْحُودهـــا بِنَـــزْرةِ الـــرِّجْسِ ولا طـــاهِرَهْ
مـــا قَبـلَتْ شِـرْكَك يـومـاً ولا كُـفْـــرَكَ إِلاّ أَنّهـــا كـافِـــرَهْ

فكرّر الشّاعر حرف النفي(ما) مرتين في البيتين السابقين، (ما حفرة، ما قبلت)، لذا يُعَدُّ تكرار هذا الحرف أمراً لافتاً، لأنه يقوم بدور فاعل في الموسيقى الداخلية للنّصّ الشّعريّ، ويحدث توازياً بين أجزاء النَّصّ، فزاد من تماسكه وسبكه، فهذا الحرف شكل الانسجام والاتساق، فهجاء الشّاعر لممدوحه بأن لحده رجس ليس بطاهر، فهو لا يستحق الثناء. ويقول في مدح محمد بن عبد الملك الزيات: [٤]

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ١٧/٢، ١٩.
(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٦١/٤.
(٣) عياش بن لهيعة قائد الشرطة في مصر، (ت ٢١٥ه)، انظر ابن ناصر الدين، محمد بن هبة الله، (ت٨٤٢ه)، توضيح المشتبه في ضبط أسماء الرواة وأنسابهم وألقابهم، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ٢٥٢/٣.
(٤) أبو تمّام، الدّيوان،١٠٣/٣-١٠٥.

ووَاللهِ، مـــا آتِيـــكَ إلاّ فريضـــة وآتِـــي جَمِيـــعَ النّـــاس إلاّ تَـــنَفُّلا
فلـــمْ أَجِـــدِ الأَخـــلاقَ إلاّ تَخَلُّقـــاً ولَـــم أَجـــدِ الأَفضـــالَ إلاّ تَفَضُّـــلا

لقد كرّر الشّاعر في هذين البيتين حرف الاستثناء (إلاّ) أربع مرات، (إلا فريضة، إلا تـــنفلا، إلا تخلقا، إلا تفضلا)، فتوظيف الشّاعر للاستثناءات والمقابلات يدل على أهمية صـــفات ممدوحـــه التي تميز بها عن الناس، فالشّاعر يأتي ممدوحه، فكأنه فريضة مجبر عليها، وأمـــا النـــاس عنـــده كالنافلة، ويستغني عنهم، وكذلك أخلاقه الحسنة، فهو لم يتكلف بها، ولم يتكلف الفضيلة، أما ممدوحه فجمع بين الأخلاق الحسنة والفضيلة وتميَّز بها عن سائر الناس. فاستخدام الشّاعر لهذه الاستثناءات أحدث توازياً متماسكاً في البيتين، وإيقاعاً داخلياً وخارجياً التحمت أجزاء القصيدة بعضها بعضـــاً. وقال أبو تمّام:(١)

ولَقَـــــدْ رَأَيْناهـــا لَـــــهُ بِقُلُوبِنـــا وظُهُـــورُ خَطْـــبٍ دُونَـــه وبُطُـــون
ولقَـــد عَلِمْنـــا مُـــذْ تَرَعْـــرعَ أَنّـــه لِأَمِيـــنِ رَبِّ العَالَمِيـــــنَ أَمِيـــــنُ

يمدح الشّاعر في هذين البيتين الشّعربين الخليفة الواثق بالله مستخدماً حرفي التوكيد (الـــلام، وقد) وكرّرها مرتين في بداية الشّطر الأول فمنحت النَّصّ الشّعريّ توكيداً، وجرساً موسيقياً متناغماً بين حروف (الواو، واللام، وقد)، فربطت الموسيقى الدّاخلية بالخارجية، فأحدث توازياً بين أجـــزاء النَّصّ، فالواثق بالله كان النّاس ينظرون إليه بثوب الخلافة، فقدر الله له أن تصير إليـــه الخلافـــة، وكانت بينه وبينها أمداً بعيداً، ولكن أمير المؤمنين يوصى له بالخلافة، لأنّه أمين ربّ العالمين منذ نعومة أظفاره.

أما تكرار لئن الموطئة للقسم إذ تدخل على أداة الشرط لتدل على أن الجواب بعدها أنما هـــو جواب القسم مقدر قبلها ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنْتَهِ لَنَسفَعَاً بِالنَّاصِـــيَةِ﴾(٢)، وقـــد ورد تكرار لئن عند أبي تمّام بقوله:(٣)

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٢٦/٣.
(٢) سورة العلق، آية ١٥.
(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٨٣/٤ــ٨٤.

لَئِنْ أُبغِضَ الـدَّهرُ الخَـؤُونُ لِفَقْـدِه لَعَهْدِي بهِ مِمَّنْ يُحَـبُّ لـه الـدَّهْرُ
لَئِنْ غَدرَتْ في الـرَّوْعِ أَيَّامُـه بـهِ لَمَا زَالـتِ الأَيَّـامُ شِـيمتُها الغَـدْرُ
لَئِنْ أُلبِسـتْ فيـهِ المُصِيبَةَ طَيِّـىءٌ لَمَـا عُرِّيَتْ منهـا تَمِيـمٌ ولا بَكْـر

فكرّر الشّاعر حرف (لئن) ثلاث مرات، التي تتكون من لام القسم وإن الشّرطية (لئن أبغض، لئن عذرت، لئن ألبست)، وذلك ليؤكد حزنه وتفجعه على موت ممدوحه فالدّهر يبغضه والنـاس تبغضه، ولكن شيمة الأيام الغدر، فقبيلة طيء مصيبتها عظيمة بموته، فهو الشّجاع الكريم، وحزنت على فقده تميم وبكر، فلام القسم وإن الشرطية (لـ+ إنْ) منحت النَّصّ إيقاعاً داخلياً أدى إلى ترابطه وتماسكه فتحقق به الانسجام والاتساق.

حروف الجـر:

تعد حروف الجر من العوامل المساعدة على تماسك النَّصّ وترابطه، ويمكن رصد تكرارها في شعره من خلال التكرار الأفقي، والرأسي. ومن الأمثلة على ذلك قوله[١] يمدح خالد بن يزيد الشيباني ويذكر الطلل:[٢]

لمْ يُبْقِ شَـرُّ الفِراق مِنْـهُ سِـوَى شَرَّيْهِ مِـنْ نُؤْيِـهِ ومِـنْ وَتِـدِه

نلاحظ تكرار الشّاعر في هذا البيت الشّعريّ لحرف الجر(مِنْ) ثلاث مرات، فالمتأمل لتكـرار هذا الحرف، الذي يقدم نوعاً من التّوازي، والإيقاع الداخلي للبيت الشّعريّ، ليرسم صـورة حيـة تختلط فيها حاستا السمع مع البصر، فأحدث تجانساً صوتياً بين حرف الجر، والاسـم المجـرور،

(١) أبو تمّام، الدّيوان،٤٢٨/١. شريه: تثنية شر هذا الخير أشر من هذا، نؤى: حفرة تحفر حول البيت لتدفع عنه السيل.

(٢) هو خالد بن يزيد بن مزيد أحد الولاة الأجواد، ولاه المأمون مصر سنة ٢٠٦ه، وكان والياً على أرمينيـة أيـام الواثق، (ت ٢٦٠ه)، انظر الأصفهاني، كتاب الأغاني، ١٠٤/١٥. الصولي، أبو بكر محمـد بـن يحيـى، (ت ٣٣٥ه)، أخبار أبي تمام، تـح: خليـل محمـود عسـاكر وآخـرون، دار الأفـاق، بيـروت، ط٥ ١٩٨٠م، ص١٥٨/١٠٧/ ١٦٣.

فربطت بين شطري البيت الشّعريّ، وأحدثت توازياً بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، فلم يبق من منازلهم سوى النؤى والوتد. ومن قوله أيضا:(١)

فَمِـــنْ جُـــودٍ تَـــدَفَّقَ سَيْـــلُه لـــي علـــى مَطَـــرٍ ومِـــنْ جُـــودٍ أَتِـــيٍّ
ومِـــنْ جُـــودٍ لَـــهُ حَـــوْلِي صَـــريفٌ بنَابَيْـــهِ ومِـــنْ عُـــرْفٍ فتـــيٍّ

فقد كرّر الشّاعر حرف مِنْ أربع مرات، في البيتين الشّعريّين (من جود، من جود، من جود، من عرف)، نلاحظ تكرار حرف العطف ثم حرف الجر (من) والاسم المجرور، وكلمـــة (جـــود) تكرّرت ثلاث مرات، فمنح النَّصّ إيقاعاً وتوكيداً على أهمية الممدوح، فهو صاحب الفضل، والكرم على الشّاعر، ووصفه كالسيل الذي هطل المطر الغزير عليه، فهذا الكرم والجود، أصيل عرف به من قديم الزمان، فشبهه بالبازل من الإبل الذي يصرف بنابيه، فيسمع له صوت عند تحركه. وقـــال أبو تمّام (٢) في مدح موسى بن إبراهيم:(٣)

مـــاذا عَســـيْتَ ومِـــنْ أَمَامـــكَ حَيَّـــةٌ تَقِصُ الأُسُودَ ومِنْ وَرائـــكَ عِيسَـــى
مِـــنْ كُلِّ شَـــارِدَةٍ تُغَـــــادِرُ بَعْدهـــا حَظّ الرِّجـــال مِـــنَ القَصِيدِ خَسِيسَـــا

فقد كرّر الشّاعر في هذه الأبيات حرف(من) أربع مرات، فهو يتألف من حرفين همـــا المـــيم والنون، وهما صوتان متسمان بالانفتاح والانغلاق، فشكل هذا الحرف مادة معجمية مترابطة بـــين البنية السطحية، والبنية العميقة، فكثف شعرية النَّصّ، فأحدث توازيا بين أجزائه، ويقول ما ظنت أن يعمل بك، وقد حميت ومن كلا جانبيك من خلفك وأمامك، فأنت قوي في محاربة العـــدو، ولكـــنهم استولوا على حمص، وحظ الرجال أمثالك قليل، وفعلهم خسيس. من أمثلة التكرار الأفقي لحـــرف الجر، قوله في مدح أحمد بن أبي داود:(٤)

---

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٥٨/٣. صريف: صوت أنياب البازل من الإبل.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٢٧١/٢ــ٢٧٣.

(٣) أبو المغيث، موسى بن إبراهيم، ولى إمارة دمشق للمعتصم وإمارة حمص للواثق. انظر ابن عساكر، علي بن الحسن الشافعي، (ت٥٧١ه)، تاريخ مدينة دمشق، تح: عمر بن غرامة العمروري، دار الفكر، (د. ط) بيروت، لبنان، ١٩٩٥م، ٣٨٨/٦.

(٤) أبو تمّام، الدّيوان،٣٨/١. الموري: ورّى عن الشيء إذا أظهر غيره، ورى عن سفره إذا كان يريد أن يسير إلى نجد، فأظهر أنه يريد المسير إلى تهامة.

مُنَزَّهَةً عَنْ السَّرَقِ المُوَرَّى مُكَرَّمَةً عَن المْعَنى المُعَاد

تكرّر حرف الجر(عن)، مرتين، في الشطر الأول (عن السرق)، وفي الشطر الثاني (عن المعنى)، فساهم هذا الحرف في تحقيق الإيقاع المعتمد على التقسيم في البيت الشّعريّ، وعلى الربط الذي أحدثه هذا الحرف، فأحدث تجانساً إيقاعياً بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية، فالممدوح منزه، ومكرم بأخلاقه الحسنة كالصدق في القول والفعل لا كالذي يريد السفر إلى مكان معين ويظهر غيره. وقال أيضا:(١)

أَيُّ مُنَادٍ إِلى النَّدَى وإِلى الهَيْـ ـجَاءِ ناداهمُ فلَمْ يُجَبِ

لقد كرّر الشّاعر حرف الجر (إلى) مرتين، (إلى الندى، إلى الهيجاء)، فشكل تكرار هذا الحرف توازياً صوتياً وتركيبياً على مستوى ارتباطه بالمكان، فشحن النَّصّ بشحنة عاطفية خاصة في رده على عتبة الذي هجا بني عبد الكريم الطائيين، فيسأل الشّاعر هل تقاعسوا عن الندى، والحرب فلم يلبوا الدعوة؟ على الرغم من إجابتهم في ذات اللحظة إلى الحرب والكرم، فهم أهل نخوة، وقوة، وبأس في الهيجاء والندى. فأحدث توازيا بين الفعلين الندي الذي يرتبط بالكرم والهيجاء التي ترتبط بالحرب. أما من الأمثلة على التكرار الرأسي لحروف الجر، قوله:(٢)

لِلجَدْبِ في أَمْوَالِهِ مَرْتَـعٌ ومَقْنَعٌ في الْخِصْبِ لِلقَانِعِ

في حِلْيِهِ النَّابِي وفي جَفْنِه وفي مَضَاءِ الصَّارِمِ القَاطِعِ

ففي هذين البيتين يتكرّر حرف الجر(في) خمس مرات، (في أمواله، في الخصب، في حليه، في جفنه، في مضاء) والذي يفيد الظرفية المكانية، يمدح نوح بن عمرو ويستعطفه، لأنه فقير معدم، وفي أمواله جدب ومرتع، وفي ثيابه رث ولكنّ نفسه شريفة، فهو لمضائه في الأمور، ونفاده في الخطوب كالسيف الذي يسبق نهى الناهي، "ويشكل حرف الجر(في) أداة فاعلة في ضم جزيئات المعنى وتوحيدها"(٣)، لقيامه بالدور التعبيري والإيحائي "إضافة إلى دوره في خلق بنية النَّصّ وتلاحمه كما يسهم التنوع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٠٦/٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٥٤/٢ــ٣٥٥.

(٣) أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص١١٣.

خاصاً يؤكده التكرار، ليشد انتباه المتلقي إليه، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النَّصّ، ويفتح أمامه آفاقاً جديدةً للتلقي والاستقبال"[1]. ويمدح الحسن بن وهب بقوله:[2]

على أَقرَابِها وعلـــى ذُرَاها لَطائِمُ مِنْ مَدِيحٍ واشتِـــياق

مُضَاعَفَة الصَّبابَةِ مُستَبينٌ على صَـــفحاتِها أَثَرُ الفِراق

ونجده كرّر في البيتين حرف الجر(على) ثلاث مرات، (على أقرابها، وعلى ذراها، وعلـــى صفحاتها)، وهو يفيد الاستعلاء، ووظفه الشّاعر ليبين مدى علو الممدوح وشرف مجده، فيقول: هذه القوافي حملت مديحاً وثناءً مثل اللطائم التي تحمل المسك، فالصـــبابة مضـــاعفة، فظهـــر علـــى صفحاتها الفراق، وما أحدثته تباريح الشوق، فقد مكّن حرف الجر (على) من إيصال الشّاعر إلـــى الهدف الذي يرغب بالوصول إليه في تعداد مناقب الممدوح بين الرفعة، والعلو، والاستعلاء، ومـــا يلوح في نفسه من أفكار ليطرب أذن سامعه بتواز بين حرف الجر والاسم المجرور والمضاف إليه (ضمير الهاء)، فربط الإيقاع الداخلي بالخارجي في النَّصّ الشّعريّ.

حروف النّـــداء:

يُعَدُّ النّداء بناءً لغوياً يعبر عن قيمة عالية لدى المبدع، لتقديم رؤياه، وتشكليه وعمله الشّعريّ الخاص، إذ يستحضر الشّاعر شخصية ليدير معها حوارية الإقناع، لأن اللجوء لمثل هذا الأســـلوب معناه حصر الأهمية والتركيز الدلالي للكشف عن الرؤيا المكتنزة داخل أروقة الشّاعر، لذا نلحظ أن النّداء ارتكز في شعره على عدة موضوعات شعرية كالمدح والهجاء والعتاب والرثاء.

ولجأ أبو تمّام في شعره إلى استخدام أنماط أسلوبية متنوعة، ركيزتها التكرار، فتكرار حروف النّداء في أغراضه الشّعريّة المختلفة يعبر عن مشاعره وأحاسيسه، فكأنّ النّداء يحدث صـــدى فـــي نفسه، ويضفي إيقاعاً موسيقياً جراء تعانق الحرف مع الاسم، ويُعَدُّ حرف النّداء(يا) أكثر حـــروف النّداء استعمالاً، وهو حرف وضع لنداء البعيد حقيقةً أو حكماً، وقد ينادى بها للقريب توكيداً، فتكرار

(١) أبو مراد، المرجع السابق نفسه، ص١١٦.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٤٢٨/٢ــ٤٢٩. الأقراب: قرب الشيء أي دنا منه، اللطائم: وهي جمع لطيمة وهي القوافل المحملة بالبضائع كالمسك وغيرها، ذراها: جمع ذروة وهو أعلى الشيء صفحاتها: جوانبها.

حرف النّداء على صورتين، صورة التكرار الأفقي، وصورة التكرار الرأسي. ومن أمثلة التكرار الأفقي لحروف النّداء في شعره، قوله يمدح الحسن بن وهب:(١)

فيَا ثَلَجَ الفُؤادِ وكَانَ رضْفاً ويا شَبَعِي إِذَا يَمْضِي وريِّي

حرف النّداء (يا)، فتكرر في البيت الشّعريّ، مرتين (فيا، ويا) ومن خصائصه "أنّه يستخدم لنداء البعيد والاستغاثة"(٢)، ووظفه الشّاعر لإضاءة ألفاظه، وجعلها أكثر بروزا، ليؤكد مدى أهمية ممدوحه، وقلب الشّاعر قد تحول من حالة الحزن (الرضف) إلى حالة الفرح (الثلج)، فالشّاعر يعبر عن رغبته في الإفصاح عمّا بداخله، ويدعو وينبه السامع لأهمية هذا المنادى. ومن قوله يهجو عياشاً:(٣)

أَحلَى وأَعذَبُ مِنْ سَيْبٍ تَجودُ بهِ ولَنْ تَجود بهِ يا كَلْبُ يا كَلِبُ!

نلاحظ في البيت الشّعريّ تكرار حرف النّداء مرتين مع المنادى (يا كلب، يا كلب) وهذا الحرف(يا) مركب من حرفي علة وهي معروفة باتساع الصوت بها، وما امتازت به من موسيقا عند الإلقاء، واجتماعهما يزيد من قيمة الحرف الإيقاعية، ولعل ذلك مما جعلها تفيد التنبيه، وجلب انتباه السامع لما يأتي بعدها"(٤)، مما يدعم التّوازي الصوتي في البيت. فالشّاعر يهجو عياشا بأنه لا يجود بشيء، (فتكرار النّداء والمنادي) جاء للتأكيد بأنه كلب فلا يخشاه، فحوله من دائرة الإنسان إلى الحيوان وينادي نداء القريب كأنه أمامه يستحقره، فالموسيقى المنبعثة من تكرار حرف النّداء والمنادى منحت البيت إيقاعاً رفيعاً بما يتناسب مع نفسية الشّاعر ليخرج ما في نفسه من كره له حتى يشعر بالرضى. وقال أبو تمّام(٥) في مدح مالك بن طوق:(٦)

---

(١) أبو تمّام، الدّيوان،٣/٣٥٦. ثلج الفؤاد: يثلج: إذا جاءه الخبر، فبرد من حر ما يكون فيه من شوق أو وجد وكأنه مأخوذ من الثلج، لأنه بارد. أرضفا، الرضف: حجارة رقاق تلقى في النار ليخبز عليها.

(٢) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٣٢.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٤/٣١٣.

(٤) الذنيبات، أحمد عبدالرحمن، التشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، ٢٠٠٥م، ص٤٩.

(٥) أبو تمّام، الدّيوان،١/٧٩، ٩٠. الأحقاب: مفردها حقب: الزمن.

(٦) مالك بن طوق التغلبي، (ت٢٦٠ه) صاحب الرحبة؛ أحد الأشراف والفرسان الأجواد، ولي إمارة دمشق زمن المتوكل، انظر الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ٣/٣٢.

يا مَالِكَ ابنَ المَالِكِينَ ولَمْ تَزَلْ تُدْعَى لِيَوْمَــيْ نائــلٍ وعِقَابِ

يا مَالِكَ استَوْدَعْتَــني لَكَ مِنّةً تَبْقَي ذَخَائِرُهَا على الأَحْقَابِ

يا خَاطِباً مَدْحِــي إِليهِ بجُودِهِ ولَقَدْ خَطــبْتَ قَلِيلَةَ الخُطَّابِ

فالتّوازي ظاهر في تكرار الشّاعر لحرف النّداء (يا) و (مالك) يريد أن يلفت الانتباه إلى الممدوح تأكيداً على فضله وفضل آبائه، كما يقال هو الكريم ابن الكرماء الذي يدعى ليوم نائل وعقاب، وتبقي لك ذمة على مدى الأيام، فأنت صاحب الصفات الجليلة، فأنت من يستحق المدح، ولكن أهل زمانه لا يرغبون في مدحه، فتوجه بالنّداء مباشرة إلى مالك، بعد أن عدد مناقبه وخصائله ليستفز عطاءه فيجود عليه وكشف التكرار عمّا وصل الشّاعر من اعتزاز بهذا الممدوح. وقال أبو تمّام يرثي خالد بن يزيد الشيباني:(١)

فَيا عِــيَّ مَرْحُــولٍ إِليــهِ ورَاحــل وخَجْلَــــةَ مَوْقُــــودٍ إِليــــهِ ووَافِــــدِ

ويا ماجداً أوفَى بهِ المَــوْتُ نَــذْرَه فأَشْــــعَرَ رَوْعــــاً كُــــلَّ أَروَعَ ماجِــــدِ

ويا شائِماً بَرْقــاً خَــدُوعاً وســامِعاً لِرَاعِــــدَةٍ دَجّالَــــةَ فــــي الرِّواعــــد

فيا وَحْشَةَ الدُّنيا وكانَــــتْ أَنِيسَــةً ووَحْــدَةَ مَنْ فيها لِمَــصْــرِعِ واحــــدِ!

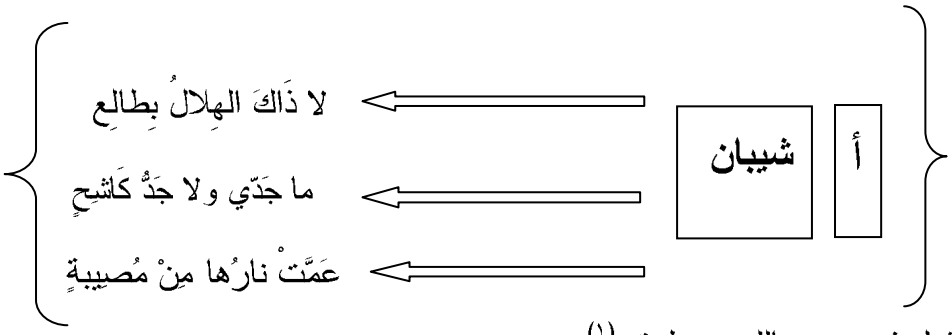
ففي الأبيات السابقة نلحظ إلحاحاً من الشّاعر على استخدام حرف النّداء (يا) بداية كل بيت شعري، فتكرّر أربع مرات وتكرّر المنادي أيضا في الكلمات (عيّ، ماجداً، شائماً، وحشة الدنيا)، وساهم تكرار الصيغ الصرفية والنحوية في التشكيل التكراري للأبيات. فالنّداء المتكرّر من اسم الفاعل (ماجد، شائم)، واسم المفعول (مرحول، موفود)، فينطلق منها الشّاعر ليكشف عما في أعماقه من توجع وحسرة على ممدوحه، فجاء الإيقاع الداخلي منسجماً ليرسم معالم التّوازي في الأبيات السابقة ويشكل هندسة للبيت الشّعريّ متعانقة مع بعضها بعضاً، وربط أجزائها ليؤكد على أهمية هذا الحدث. فالتّوازي ملمح جلي في النّداء واسم الفاعل واسم المفعول إذ يتناوبان في الصدر والعجز. أما تكرار الهمزة، فقد ورد في قول أبي تمّام(٢)

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٦٧/٤ــ٦٩.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٧١/٤.

أَشَيْبانُ لا ذَاكَ الهــلالُ بِطــالِعٍ علينــا ولا ذاكَ الغــمامُ بِعَائِــدِ
أَشَيْبانُ ما جَــدّي ولا جَدُّ كَاشِحٍ ولا جَدُّ شيءٍ يومَ وَلَّــى بصَاعِدِ
أَشَيْبانُ عَمَّتْ نارُها مِنْ مُصيبةٍ فما يُشتَكَى وَجْدٌ إِلــى غيرِ وَاجِدِ

جاء التّوازي رأسيا في هذه الأبيات التي تكرّر فيها حرف النّداء(الهمزة)، والمنــادي ثــلاث مرات (شيبان)، وتكرار لفظة (جدُّ) ثلاث مرات وتكرار حرف (ولا) مرتين، فالهمزة حرف نــداء للقريب، وتفيد القرب النفسي، والتحبب للمخاطب، إذ يخاطب شيبان، وقلبه يفيض حزناً، وكمداً على فراقه ليستنهض ما فيه من نخوة. ليرسم التّوازي لوحة فنية بشكل هندسي كما في الشكل:

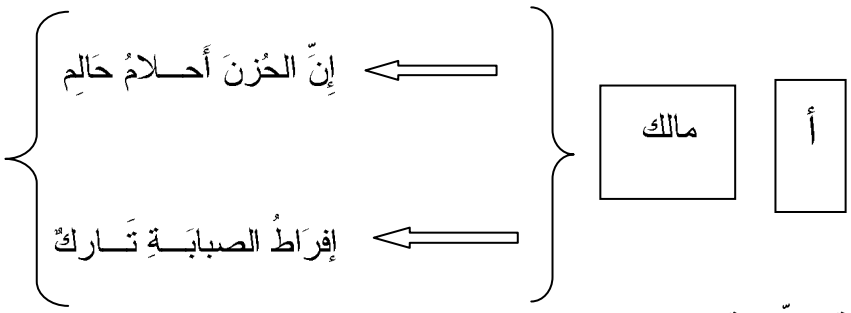


ويقول في مدح مالك بن طوق:(١)

أَمَالِكُ، إِنّ الحُــزنَ أَحــلامُ حَالِمِ ومَــهْمــا يَدُمْ فالوَجْــدُ ليــسَ بدَائِــمِ
أَمــالِكُ، إفــرَاطُ الصبابَةِ تَارِكٌ جَناً واعوِجــاجــاً فــي قَنــاةِ المَكــارم

إن إلحاح الشّاعر على أسلوب النّداء (الهمزة) في البيتين الشّعريين التي تدل على نداء القريب، وتفيد التحبب مما أضفى لغة حوارية حزينة مع مالك فينصحه، بأن كل شيء في الدنيا لا يدوم على حالة بل هو متغير، فتكرار الهمزة، واسم العلم (مالك) أعطى البيتين إيقاعاً موسيقياً عذباً من جــراء تعانق الحرف مع الاسم، فشكلا لوحة جميلة للمشاعر الحزينة، والحالة النفسية الكئيبة التــي رســم معالها تكرار حرف النّداء والمنادي، فرسم التّوازي لوحة فنية متعانقة مع حرف النّــداء، والشــكل التالي يوضح ذلك:

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٢٥٧/٣. جنا: الانحناء: اعوجاج الضلع. القناة: قناة الظهر أو الرماح.



حروف المقطوعة الشّعريّة:

يمتد تكرار الحرف على امتداد القصيدة، أو بتتابع وروده في أبيات متتابعة منها، كقول أبــي تمّام يمدح محمد بن الهيثم:(١)

كانَتْ صُرُوفُ الزّمــانِ مِنْ فَرَقِــكْ واكــتَنّ أَهْــلُ الإِعْــدَامِ فــي وَرَقْــكْ
ما السّبْقُ إلا سَــبْقٌ يُحَــازُ علــتــى جَــوَادِ قــوْمٍ لَــمْ يَجْــرِ فــي طَلَقِــكْ
يَا دَهْــرُ قَــوِّمْ أَخْــدَعَيْــكَ فَقَــدْ أَضجَجْتَ هذا الأَنامَ مِنْ خُرُقِكْ أَيُّ كريم
سَــائِلْ لَيَاليــكَ فَهْــيَ عَالِمَــةٌ أَرْسَفْنَ في حلَقِكْ جَديدَه عائِداً على خَلَقِكْ
اِقبضْ يَــداً عَنْ أَبي الحُسَــيْن تَجــدْ لِلمَجْــدِ والمكْرمــاتِ فــي قَلَقِــكْ؟
كَــمْ لَوْعــةٍ لِلنّــدَى وكَــمْ قلَــقٍ في نَوْمِــكَ المُعْترى وفــي أَرَقِــكْ
أَلْبَسَكَ اللهُ ثَوْبَ عافِيةٍ يُخرِجُ مِنْ جِسْمكَ أَخــرَجَ ذَمَّ الفَعِــال مِــنْ عُنُقِــكْ
السّقَامَ كما يَسُحُّ سَحّاً عليكَ حتّى يُــرَى خَلْقُــكَ فيهــا أَصَــحّ مِــنْ خُلُقِــكْ

تتكوّنُ مقطوعته من تسعة أبيات، وأكثر الحروف انتشاراً فيها هو حرف (اللام)، والذي يصل عدد تكراره إلى خمس وثلاثين مرة، ثم حرف (الألف) ويظهر خمسا وأربعين مــرة، ثــم حــرف (الميم) الذي تكرّر ثماني عشرة مرة، فهذه الحروف تتمظهر بنية أولى للتشكيل الصوتي للمقطوعة، وتتعالق مع أصوات أخرى كحرف (القاف) الذي تكرّر ست عشرة مرة، و (اليــاء) الــذي تكــرّر خمس عشرة مرة، وحرف (النون) الذي تكرّر أربع عشرة مرة، والعين الذي تكرّر اثنتي عشــرة مرة، ثم باقي الحروف التي شُكلت منها المقطوعة.

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٢/٤٠٤ــ٤٠٥. اكتن الشيء: ألصقه وستره، أخدعيك: استغل جهله فأخدعه في أمور كثيرة، أرسفن: السجين في القيد مشى فيه رويدا. معترى: اعتراه الهم: أصابه.

فهذه الحروف "تشكل الإيقاع الداخلي للأصوات، وهي تنمي حركة الإيقاع، وتديم التواصل بين الأبيات من خلال النغم المتولد منها معاً. وهذا التّوازي بين تكرارات الحروف ينجم عنه تنوع في الأداء الموسيقي للبيت الشعري، ويشكل حلقة أفقية من حلقات القصيدة"[١] لتقديم صورة زاهية لهذا الممدوح، وأن جياد القوم وعتاقهم إذا طلبوا شيئا منه فالكرم من طبعه، وفي آخر الأبيات يدعو له بالشفاء، وأن تدوم العافية في جسده، ويخرج السقم منه كما يخرج ذم الفعال من عنقه.

أما تكرار حروف الجر، فقد تكرّر حرف (في) ست مرات، ثم حرف (من) خمس مرات، ثم(على)، ثلاث مرات و (عن وحتى والكاف)، وقد أعطت النَّصّ الشّعريّ جرساً يوازي بين الدال والمدلول والتأثر والتأثير ويعطف بالواو أربع مرات وتفيد الجمع التتابع، فنلاحظ أن الترابط الداخلي والتعالق مع أبيات القصيدة خلق نوعاً من الإيقاع يتناسب والسياق الذي وجدت فيه والعمل بسلاسة كروابط بين أجزاء النَّصّ، لإبراز المعاني التي يرمز إليها الشّاعر.

وللحروف أثر واضح في النَّصّ الشّعريّ ولولا الحروف ما تشكلت اللغة، وإن تكرارها يخدم الشّاعر في ترجمة ما يَكنُّ في نفسه من أفكار، لجذب انتباه المتلقي، وإثارة ذهنه للمعنى ليطرب آذان سامعيه.

فالحروف تفيد معنيين: معنى لغوياً، ومعنى معنوياً، إذ تحدث تجانساً متناعماً للقصيدة والإيقاع الذي يشد القارئ إليه، ويحقق توازياً صوتياً على المستوى العام للقصيدة، وبيان أهمية وفاعلية المكون الصوتي، وارتباطه ببناء الكلمة، وأثر ذلك في جماليات الشعر، لما يضطلع من دور بارز في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النَّصّ، ورفده بالإيحاءات، فالحروف تساعد على خلق الموسيقى، وتمنح السلاسة، والسهولة، والانطلاق في الإلقاء، والإنشاد للشعر.

(١) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٣٢.

الخاتمة:

شكل التّوازي حضوراً بارزاً في شعر أبي تمّام مما أكسبه قدراً من الشّعرية، وحقق له دوراً كبيراً في الإيقاع والموسيقى، فجاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالدّلالة الشّعرية، فلم يكن التّوازي منحى جمالياً وزخرفياً وحسب، إنما أسهم بشكل كبير في إبراز القضية التي أرادها الشّاعر للظهور والانبثاق، الأمر الذي يسّر على المتلقي عملية الفهم والإدراك، والتّوازي يعمل على هندسة القصيدة بزخرفة تتناسب مع جمال الطّبيعة العباسية وحضارتها المتألقة في سماء الأدب.

وأظهر البحث أن بنية النص الشعري عنده اشتملت على نسق من العلاقات بين الحروف والكلمات وحركة النّفس الشّعورية. وقد انعكست على الدّفقات الشّعرية في القصيدة، وحرص الشّاعر على تأكيد المعاني فيها وإثارة انتباه المتلقي إليها، والعمل على رفع وتيرة الإيقاع، فقد استغل دلائل الحروف وأصواتها وخصائصها ليدعم فكرته ويحقق هدفه منها.

ونلحظ قدرة الشّاعر على استغلال حروف المعاني كالجر والنداء وتوظيفها بما يتناسب مع المعنى الذي أراده بدلالة واضحة، لما لها من أثر جلي في الإيقاع الدّاخلي للنّصّ الشّعريّ، وخدمة الشّاعر لإبراز ما في نفسه من أفكار ودلالات لنصه كي تصغي له الأسماع وتطرب له الآذان. كما نهضت بدور فاعل في سبك النّصّ وتماسكه وربط أجزائه.

يلعب تكرار الحروف دوراً إيقاعياً يسهم في إغناء موسيقى النّص، ويشكل أيضاً بعداً أسلوبياً يكشف عن دلالات نفسية وإيحائية في نصّه الشعري. لذا لعبت دوراً كبيراً في تناغم الجِرس الموسيقى الذي يبعث على الطرب والاستعذاب للكشف عن مدى إبداع الشاعر في تكرار حروفه وألفاظه، وكيف ربطها بالوظائف الدلالية والإيحائية والنفسية والإيقاعية.

عوامل الاتساق المعجمي والنحوي وأثرها في اللحمة النصية في قصيدة "الغيرة" لمسكين الدارمي: دراسة تحليلية

د. محمد عايد سعيد العواودة*

د. علي عودة صالح السواعير

تاريخ تقديم البحث: ١١/٦/ ٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ١٨/١١/٢٠١٩م.

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن عوامل الاتساق المعجمي والنحوي في قصيدة الغيرة للشاعر مسكين الدارمي، بوصفها أدوات حديثة تدخل في تحليل النصوص الأدبية.

وقد تبين بعد العرض الدقيق لمفاصل القصيدة الرئيسة أن الشاعر وظّف عوامل الاتساق بأنواعها المتعددة: كالتضام والتكرار، والإحالة والوصل والاستبدال توظيفًا سليمًا، استطاع من خلاله بناء نص أدبي متكامل في تركيبه اللغوي وصورته الفنية، ودلالته اللغوية المباشرة وغير المباشرة.

مزاوجًا في الوقت ذاته بين الدلالة الداخلية للنص، والدلالة الخارجية الماثلة في سياق المقام الخارجي.

ويدل ذلك على أن تراثنا الأدبي لا يقبع، في واقعه، تحت مظنة التقليد، والأساليب القديمة؛ بل إنَّ في بعض جوانبه أَوْجُهًا تتوافق مع الأساليب التحليلية الحديثة، وقد تحمل رؤية فنية جديدة تخضع لطور متنامٍ من الوعي، وفهم عميق للظواهر الأدبية المحفوظة في التراث.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Factors of Lexical and Grammatical Drift and its Effect in the Textual Text in the Poem of Jealousy of the Dramatic Trainee Analytical Study

Dr. Mohammed Aied Al-Awawdeh

Dr.Ali Odeh Al-Swaier

Abstract

The aim of this study is to uncover the lexical and grammatical factors in the poem of Jealousy of poet miskin drama, then modern tools involved in the analysis of literary text.

It was found after the thorough presentation of the main poems chapters that the poet has employed the factors of consistency in various types such as asscmilation, repetition referral, connection and subsitition properly, through which he built and integrated iiterary text in it's linguistic structure and artistic image, and it's direct and indirect language.

While same time combining the inner meaning of text with the external connection of the outer context.

Thise Indicates that our literary heritags is not, inreality, under the pretense of tradition and old methods, in some respect, its climax is in line with modern analytical mothed and has anew artistic vision subject to conscious study and adeep understanding literally phemoena preserved in heritage.

التمهيد:

يصدر مسكين الدارمي في حديثه عن الغيرة[١] من بنيتين متلازمتين: الأولى عِفة المرأة وطهرها وتقواها، والثانية مراعاة الرجل لزوجه بالخلق الكريم، والمعاملة الطيبة، وإكرامها أيما إكرام.

إذ إنّ البنية الخطابية لنص الدارمي تتماثل في عالم داخلي، تتكون فيه الصور والتراكيب والدلالات، مستمدة حضورها المعرفي في عقل المتلقي من العالم الخارجي الذي يرفدها بوحي الفهم والإدراك؛ فعادات المجتمع وتقاليده ومعارفه المطردة لدى الجميع هي ((مجموعة من الاستراتيجيات التي تعمل على مستوى المضمون والشكل وتسمح للنص بأن يتعرف عليه ضمن مجموعة أخرى من النصوص تشبهه، وهكذا يستدعي مفهومات حول الجنس، التيارات الأدبية أعراف الطليعة...إلخ، متوقفة على ما إذا كان النص يتوافق مع بعض الاستراتيجيات، أو أنه يخرقها))[٢].

لذلك يتكئ الدارمي في حديثه عن الغيرة على مرجعية مستمدة من مجتمعه وعاداته وتقاليده؛ فقد عُرِف عن العرب الغيرة على المحارم؛ فهي من صفات الرجولة، ومن سجاياهم المروءة والفضيلة، ومن عادتهم الذود عن الحياض، وصون الأعراض.

ولا يضير العربي الفاقة والحاجة ما دام عرضه سالمًا، وحظه من الكرامة موفورًا؛ وقد تنبه إلى تلك الثنائية كثير من الشعراء، قال زهير[٣] [الطويل]:

ومنْ يَجعلِ المَعروفَ مِنْ دونِ عِرضِـهِ يَفِـرْهُ ومَـن لا يَتَّـقِ الشَـتْمَ يُشْـتَمِ

(١) للاستزادة عن مفهوم الغيرة، انظر: النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت٧٣٣هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق: مفيد قميحة وجماعة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٤م، ج١، ص٢٧٣. الجرجاني، علي بن محمد بن علي (ت٤٧١هـ)، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ، ص٢١٠.

(٢) صاحب الرأي راندال نقلا عن الخطابي، محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦م، ص٣٠٩.

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى، زهير بن أبي سلمى بن رباح المزني (ت٦٠٩م)، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص١١٠.

وقيل في ذلك أيضا[1] [الطويل]:

وأقنـــعُ لا أنّ القناعـــةَ لـــي هَـــوىً ولكنَّ صونَ العِـرْضِ بـــالحرِّ أجمـــلُ

فهي ثنائية راسخة في الموروث، وعماد من القيم، ووجه من الفضيلة العليا، إنها عندهم مسلمة لا عبث فيها، ونهج لا يحتمل الخطأ.

وقد جعل الدارمي من الحديث عن عفة المرأة في ذاتها، ومن مراعاته لزوجه بالحفظ والرعاية والإكرام دعائمَ تقوي فكرته الرئيسة وهي الغيرة، التي تعدّ – في قصيدته التي نحن بصدد دراستها_ البنية العميقة، والبنية الجامعة لنصه كله.

ولكي تكون دراستنا واضحة المعالم يستحسن البدء بنص القصيدة؛ فهي مفتاح الدراسة، وهي البيئة الأولى لمجريات البحث والمناقشة والتحليل، قال مسكين الدارمي[2] [الطويل]:

ونـــارٍ دعـــوتُ المعتفـــين بضـــوئها فبـــاتوا عليهـــا أو هَـــدَيتُ بهـــا سَـــفْرَا
تضرَّمُ في ليـــل التِّمـــام وقـــد بـــدتْ هوادي نجـــوم الليـــل تحســـبُها جمْـــرَا

****

وضيفٍ يَخوضُ الليـــلَ خوضـــاً كأنَّمـــا يخـــوضُ بـــه حتَّـــى تـــأوّبني بحـــرَا

****

وكَـــمْ مِـــنْ كـــريمٍ بوَّأْتـــهُ رِماحُـــهُ فتـــاةَ أُنَـــاسٍ لا يَســـوقُ لهـــا مَهْـــرَا
ومـــا أنْكَحُونـــا طَـــائِعيْنَ بنـــاتِهم ولكـــنْ نَكحْنَاهـــا بأرْمَاحِنـــا قَسْـــرَا

****

وكائِنْ تَـــرى فينـــا مـــن ابـــنِ سَـــبِيْئَةٍ إذا لقـــيَ الأبطـــالَ يطعـــنُهم شـــزْرَا
فمـــا ردّهـــا فِينـــا السبـــاءُ وَضيعـــةً ولا عـــرِيَتْ فينا ولا طبخَـــتْ قِـــدْرَا

****

(١) أظن أن البيت لأبي هلال العسكري، العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت٣٩٥هـ)، جمهـرة الأمثـال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٨م، ج١، ص٩٠.

(٢) ديوان شعر مسكين الدارمي (ت٨٩هـ)، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٤٨.

ولكِـنْ جَعلْنـاهـا كَخَيْـرِ نِسَائِنـا فجاءتْ بِهم بِيضَـاً غطارِفـةً زُهْـرَا

****

ومُنْعَقِـدٍ ثِنْـي اللِّسـانِ بُعِثْتُـهُ يُخَـالُ النُعَاسَ فـي مَفَاصِـله جَمْـرا
بـأرضٍ كَسَاهـا الليـلُ ثَوْبًـا كأنَّمـا كساهـا مَسوحًا أو طَيالِسَـةً خُضْـرا
رمـاهُ الكَـرى في الرأسِ حتَّى كـأنَّه أميـمُ جـلاميدٍ تَرْكُـن بـه وَقْـرَا
إذا لـم تجـدْ بُدّاً مـن الأمـر فـاتِهِ رحيبَ الذراعِ لا تضيقَنْ بـه صَـدْرَا

****

ولا تـأمَـنِ الخُـلانَ إلاَّ أقلّهـم عَلَيْـكَ إذا كـانَتْ صداقتُهـم مَكْـرَا
وإنِّي امـرؤٌ لا آلـفُ البيـتَ قاعِـداً إلـى جنبِ عِرْسي لا أفـارقُها شِـبرَا
ولا مُقْسِـمٌ لا تَبْـرَحِ الدَّهـرَ بيتَهـا لأجْعلَـهُ قَبْـلَ المَمَـاتِ لهـا قَبْـرَا
إذا هـي لـم تُحصِنْ أمـامَ فتـائها فليـسَ يُنْجِّيها بنـائي لهـا قَصْـرَا
ولا حـامـلَ ظنِّـي ولا قـالَ قـائلٌ على غيـرةٍ حتَّى أُحيـطَ بـهِ خُبْـرَا
وهَبْني امرأ راعيتُ ما دُمْـتُ شاهِـداً فكيفَ إذا ما غِبتُ مـن بيتِهـا شَـهرَا

****

وعـوراءَ مـن قبل امـرئٍ قد رَدَدْتُها بِسَالِمَـة العَيْنَـيْن طَـالِبـةً عُـذْرَا
ولـو أنّنـي إذ قَـالَـها قُلْـتُ مِثْلَـها أو أكثـرَ مِنْـها أورثَتْ بيننـا غَمْـرَا
فأعـرضْتُ عَنْـهُ وانتظـرتُ بهِ غَـدًا لَعَـلَّ غـدًا يُبـدِي لناظِـرهِ أَمْـرَا
لأَنْـزَعَ ضَبّاً جـاثِمًا فـي فُـؤادِهِ أُقـلِّـمَ أظـفارًا أطـالَ بِهـا حَفْـرَا

****

وكـم سَيِّـدٍ مِنّـا أبـوهُ وأُمُّـهُ إذا مـا كَفَـى ثَغْرًا سَدَدْنَـا بـهِ ثَغْـرَا
حَسِبْنا شُـعاعَ الشمسِ لمـا بـدا لنـا شـقائـقَ قـد عُلَّتْ عُصْفرٍ بِأحْمَـرَا

****

عوامل الاتساق المعجمي:

سأتناول في هذا المبحث عنصرين من عناصر الاتساق المعجمي، وهما: التضام، والتكرار.

التضام:

يتشكل التضام، متكاملًا، من البنية الجامعة، التي يتمحور النصُّ كلُّه حولها. وتتجلى هذه البنية، أي: البنية الكبرى، من خلال وجود البنى الرئيسة للجمل أو المقطوعات الشعرية الخاصة بالقصيدة فـ ((المعنى الجوهري في كل جملة، هو السبب المولد لدلالات أخرى، وجمل عديدة ترتبط بالمعنى الجوهري بخواص تجميعية وإنها سبب في دفع معانٍ جديدة من الأعماق إلى السطح))[١].

إن بنية الغيرة وهي المعنى الكلي، والبؤرة النصية للقصيدة لا تتضح معالمها، ولا تدرك أسرارها، ولا تتعين بجلاء إلا بتظافر البنى الأخرى مع بعضها بعضًا فـ ((عبارة ما تحمل فكرة ما أشبه ما تكون بمركز مجرة، أي النقطة التي تنفجر منها عبارات أخرى متقاطعة، يكون مجموعها نصّاً، فهذه الجمل التي تمثل نواة نص، وتحمل في داخلها طاقة انفجارية، تتكون من مجموعات من الأفكار الفرعية ومعاني الجمل البسيطة مما يستوجب على الذهن البشري إنتاج مجموعات كبيرة من الجمل النحوية الدلالية المترابطة؛ لتأدية المعاني المشحونة بداخلها))[٢].

تتوارد مقطوعات قصيدة الغيرة لمسكين الدارمي وِفْقًا لأسئلة متخيلة، قد ترد في الخاطر إنْ لم تكن واجبة الحضور، يستدعيها المنطق وتتطلبها مجريات الحديث. وكلّها أسئلة تصدر من بنية القصيدة الرئيسة، أو البنية الجامعة؛ لأنها تداعيات محتومة، ومقرونة بها، فهي متلازمات ضرورية أثبتها الشرع، وأقرها العُرف، وألفتها النفس، وسارت مع الإنسان سيره في الحياة. قال الخطابي: ((بهذا المعنى يساهم زوج الاستفهام المقدر/ الجواب في جعل الكلام متصلا بعضه ببعض دون وجود رابط شكلي، وهو، في رأينا، وسيلة قوية من حيث الربط...))[٣]

(١) مراد، وليد محمد، ١٩٨٦م، المسار الجديد في علم اللغة العام، مطبعة الكواكب، دمشق، ص٤٧.

(٢) الهواوشة، محمود سليمان حسين، أثر عناصر الاتساق في تماسك النص، سورة يوسف مثالا، دار عماد الدين، عمان، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٥.

(٣) الخطابي، لسانيات النص، ص١٠٩.

ويبدو أن الغيرة لا تظهر قيمتها إلا إذا قُرنتْ بفضيلة أخرى وهي الكرم؛ فالكريم غيور، والغيور ذو حَمِيَّة، وذو الحَمِيَّة يرعى حقّ الله في غيره، كما يرعاه في نفسه. فتراه يجود بماله، ويُكرم الأضياف، جاعلاً من سخائه حصنًا منيعًا يحمي به عرضه، ويصونه من العيب والسوء. وإذا كان كذلك فلا شك أن أعراض الناس عنده مرعية مصونة؛ إذ يُجري عليها حقّها الذي ارتضاه لعرضه.

من هنا بدأ الدارمي حديثه عن الغيرة بذكر نار الليل، التي تُشعل إعلامًا للمحتاجين؛ لعابرِ سبيل، أو لضالٍّ فقدتْ خطاه هدْيَ الطريق، يقول(١):

ونـــارٍ دعـــوتُ المعتفيـــن بضـــــوئها فباتـــوا عليـــها أو هَـــدَيتُ بها سَـــفْرَا
تضـــرَّمُ فـــي ليـــل التِّمام وقـــد بـــدتْ هـــوادي نجـــومِ الليـــل تحسبُها جمْرَا

فالنار توقد للجائع الذي أضناه السفر، وأعياه الرحيل. والنار توقد كذلك هداية لضال بددتْ ظلمةُ الليل من عينه حدودَ الطريق. وما تجود به النار في الأرض، تجود به النجوم كذلك في السماء. ولا شك أن العلاقة بين النار والنجوم من جهة وبين الجائع المحتاج والمسافر التائه من جهة أخرى هي علاقة تضام وتلازم؛ تصنع عوالم ممكنة تقوم على رباط السببية، وهو رباط يؤدي إلى الشركة الجامعة بينهما(٢)، قال الجرجاني: ((لا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه))(٣).

وصاحب النار يرغب في إكرام الضيف، فهو يريده؛ والضيف يحتاجه أيضًا ويريده، يقول(٤):

وضيفٍ يخوض الليـــل خوضـــاً كأنَّمـــا يخـــوض بـــه حتَّـــى تأوّبنـــي بحـــرَا

إنه البحر في عين الضيف، وما بلغه الضيف إلا بالمشقة والعنت. ومتى بلغه ارتاح مما قاساه، ونال من الخير مبتغاه. إن العنت والراحة ضديتان متلازمتان، تحققان التكامل المعنوي، قال

(١) ديوان شعر مسكين الدارمي، ص٤٨.
(٢) الخطابي، لسانيات النص، ص١٣، ٣٢.
(٣) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت٤٧١/ ٤٧٤هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م، ص٢٢٤.
(٤) ديوان مسكين الدارمي، ص٤٨.

محمد الشاويش: ((كلما ازدادت الوحدتان المعجميتان قربًا في النص ازداد الاتساق الذي تحققانه قوة ومتانة))[١].

فالكرم مقياس للرفعة والتقدير، وبه ينال المرء منزلة سامية في قومه، ولا سيما عند النساء الحرائر، لأنهن يرغبن في الكريم، وينفرن من البخيل. وأن تنال بجودك ضيفًا فتلك مكرمة لا يوازيها في عرف القدماء سوى أن تصيب برمحك امرأة حسناء تؤخذ من أهلها عنوة وقسرًا. لذلك يكمل هرمية قصيدته بقوله[٢]:

وكم من كريم بوَّأْتُهُ رِماحُهُ فتاة أُناس لا يسوق لها مهرَا
وما أنكحُونا طائِعينَ بَناتِهم ولكنْ نَكَحْناها بأرمَاحِنا قَسْرَا

ولا يغيب عنا أن الشاعر كشف عن مفاتيح أفكاره ببنىً متتالية تخضع لنسق منطقي متسلسل وسليم، وقد ظهرت هذه البنى بأسلوب التنكير وفق قصدية أرادها الشاعر من ذلك.

وسرُّ اعتماد الشاعر في تعبيراته على النكرة، يرجع إلى شيوع تلك الظواهر في حياته، فضلا عن تعددها. وكأنه يجيب بها السائل الغائب، أي: المتلقي؛ فجاءت مقطوعاته أجوبة عن أسئلة ربما افترض مسبقًا أنها تدور في خلد الآخر، وهذا مفصل قوي يوحي بسلامة النسق ومتانة البناء الهرمي للنص لـ((أن العلاقة النسقية التي تحكم هذه الثنائيات في خطاب ما هي إلا علاقة التعارض أو علاقة الكل/الجزء، أو عناصر من نفس القسم العام))[٣].

والنار والكريم والسبيئة الجميلة، وابنها المغوار، كلها جواهر أفكار تبني بتكاملية متكافئة البنية الكبرى، وهي (الغيرة) لـ((أن المعنى الكلي للنص أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات

(١) الشاويش، محمد، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس "نحو النص"، بيروت، المؤسسة العربية للتوزيع، ط١، ٢٠٠١م، ص١٤٣.
(٢) ديوان مسكين الدارمي، ص٤٨.
(٣) الخطابي، لسانيات النص، ص٢٥.

الجملية التي تكونه، ولا تنجم الدلالة الكلية له إلا بوصفه بنية كبرى شاملة... والنص ينتج معناه إذن بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه))[١].

ثم يتصدى لخاطر آخر موهوم ومتوقع، بأن سبيئتك التي فرط بها أهلها لن تنجب لك إلا الضعيف الجبان، فيجيب معتدا بقوله:

وكائنْ تَـرى فينـا مـن ابـن سَـبِيئَةٍ إذا لقـيَ الأبطـالَ يطعَـنُهم شَـزْرَا

ويزيد على ذلك أن سبيئته ليست بذليلة عنده، إنها مكرمة كالحرائر كذلك، يقول:

ولكـنْ جعلناهـا كَخَيْـرِ نِسـائِنا فَجَاءَتْ بِهِم بِيضاً غطارِفـة زُهْـرَا

وهذا يستدعي بطبيعة الحال التغزل بها؛ إعلانًا منه أنه لا يتخير في سبيه إلا الجميلات الفاتنات:

ومنعقـدٍ ثنـي اللسـان بُعِثْتُـهُ يُخَال النُعَـاسُ فـي مَفَاصِـله جَمْـرَا
بـأرضٍ كسـاهـا الليـلُ ثوبًـا كأنما كساهـا مُسُوحًـا أو طَيالِسَةً خُضْـرَا
رماهُ الكَرى في الـرأسِ حتَّـى كأنَّـه أميـمُ جـلاميـدٍ تَرْكُـن بـه وَقْـرا
إذا لـم تجدْ بُـدّاً مـن الأمـر فاتِـهِ رحيبَ الذراعِ لا تضيقَنْ بـه صـدرَا

وإفصاحه بهذه التعابير يشي بحالة نفسية يعايشها، إن المعنى الدلالي يكشف ((مدركا نفسيا يترك أثره الدال عليه، ويتكشف أثره الدلالي على هيئة علاقات تتجسد في البنى اللفظية التي تعكس المعاني النفسية كأنها صورة تتجسد في البنى اللفظية التي تسبق العلامة اللغوية. وتتداخل البنيتان السطحية والعميقة بطريقة تفرض امتحان العلاقة بينهما وصولاً للفضاء الدلالي الذي تتحركان فيه))[٢]، ولا جرم أن دورة الألفاظ في فضاء يجمعها لا تتحقق إلا إذا عُلِّقت بتضام متكافئ سليم.

(١) بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص٧٥. بارت، رولان، ١٩٩٢م، لذة النص، ترجمة: منذر عياش، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ص١٠٩.

(٢) عنبر، عبد الله، التراسل بين ترتيب المعاني في النفس، وتشكيل بنية النص، مجلة دراسات: العلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد ٢٣، العدد٢، ١٩٩٦م، ص١٦١_ ١٦٦.

ويشد التشبيه[1] من متانة التركيب وقوة الصورة؛ إذ يجمع دلالتين تتمان المعنى، وتزيدان في تعالقه، يقول:

بـــأرضٍ كســـاها الليـــلُ ثوبًـــا كأنمـــا كساهـــا مُسُوحًـــا أو طَيالِسَةً خُضْـــرَا
رماهُ الكَرى في الـــرأسِ حتَّـــى كأنَّـــه أمـــيمُ جلاميـــدٍ تَـــرْكُن بـــه وَقْـــرا

فالأرض كأنها مسوح؛ والمسوح نوع من اللباس، وحرف العطف (أو) جاء وصلة تفيد التخيير، وطيالسة أيضا رديف للمسوح، والترادف هو فضل زيادةٍ في التعالقية وحسن السبك، وتمام البناء؛ لأن من وجوه التضام هو ((... توارد زوج من الكلمات بالفعل أو القوة نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك))[2].

ثم يقفل دارته بجواب يكاد يكون حوارا مع الآخر، يبنيه على الشرط المتعلق جوابُه بفعله، يقول:

إذا لم تجـــدْ بُـــدّاً مـــن الأمـــر فاتِـــهِ رحيبَ الذراعِ لا تضيقَنْ بـــه صـــدرَا

إنه سياق عاطفي، إذ ((توقظ الكلمة في الذهن شحنة يجددها السياق، وهو يتعلق بحالات نفسية متباينة للناص يكشف السياق العاطفي عن مكنوناتها بواسطة القرائن عن طريق الجريان والتحول المصاحب))[3].

(١) لتبيُّن أثر التشبيه في تماسك النص، بعدّه أداة من أدوات المقارنة، انظر: عبابنة، يحيى، صالح، آمنة، عناصر الاتساق والانسجام النصي: قراءة نصية تحليلية في قصيدة (أغنية لشهر أيار) لأحمد عبد المعطي حجازي، مجلة جامعة دمشق، العدد١+٢، ٢٠١٣م، ص٢٢، ٥٢٣.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص، ص٢٥. انظر: بوعمامة، بختي، التماسك النصي في الخطاب الشعري القديم (لامية العرب للشنفرى أنموذجا)، رسالة ماجستير، إشراف: سعد الله الزهرة، جامعة وهران ١_أحمد بن بلة_ كلية الآداب واللغات والفنون، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠١٧/ ٢٠١٨م، ص١٠٦.

(٣) الشيدي، فاطمة، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دمشق، دار نينوى للطباعة والنشر، ٢٠١١م، ص٣٦، ٣٧.

ولأن هذه السبيئة تمتاز بجمالٍ ربما يفوق حرائر قومه، فقد أُخذت عنوة؛ مما يجعلها رهينة لطمع الآخرين، وغدر المقربين، وهي فكرة واردة في ذهن مجتمعه، وحلقة مستدعاة في مقطوعات قصيدته، وعلى إثرها يقول:

ولا تـأمَـنِ الخُـلّانَ إلاَّ أقلّـهـم ... عَلَيْكَ إذا كـانَتْ صَـدَاقتُهـم مَكْـرَا
وإنِّـي امـرؤٌ لا آلفُ البَيْتَ قـاعِـداً ... إلى جَنْبِ عِـرْسي لا أُفـارِقُها شِـبْرَا
ولا مُقسِـمٌ لا تَبْـرَحُ الدَّهـرَ بَيْتَـها ... لأجْعلَـه قَبْـلَ المَمَـاتِ لهـا قَبْـرَا
إذا هـي لـم تُحصِـنْ أمـامَ فتـائها ... فليـسَ يُنْجِيها بِنائـي لهـا قَصْـرَا
ولا حامـلَ ظَنِّـي ولا قـالَ قائـلٌ ... على غيرةٍ حتَّـى أُحـيطَ بـه خُبْـرَا
وهَبْنِي امرأ راعيتُ مـا دُمْتُ شـاهِداً ... فكيفَ إذا ما غِبْتُ مِـن بيتِهـا شَـهْرَا

تقوم هذه المقطوعة على حوارية السؤال والجواب، فقد أعلن الشاعر السؤال، وترك الجواب مقدرًا. إنها تداعيات النص التي تطرح بنى دلالية مقدرة ضمنًا، قال الخطابي: ((بهذا المعنى يساهم زوج الاستفهام المقدر/ الجواب في جعل الكلام متصلاً بعضه ببعض دون وجود رابط شكلي، وهو، في رأينا، وسيلة قوية من حيث الربط...))[١].

ومن الأسئلة المقدرة؛ هل تأمن الخلان على عرسك؟، ثم هل تطمئن إليها خُلقا وسجية؟، وعلة هذه التساؤلات التي تتراءى للجميع أنها فتاة جميلة وسبية!.

يبدأ جوابه باجتزاء الخلة الصافية، وأنها قليل من كثير ظاهر، فيقول:

ولا تـأمَـنِ الخُـلّانَ إلاَّ أقلّـهـم ... عَلَيْكَ إذا كـانَتْ صَـدَاقتُهـم مَكْـرَا

يقوم النسق هنا على ثنائية (الكل/الجزء)، وهي نسقية تتبنى استقامتها على التعارض حيث صِدْقُ الخلة ومكرها، قال هاليداي ورقية حسن: ((إن العلاقة النسقية التي تحكم هذه الثنائيات في خطاب ما هي إلا علاقة التعارض أو علاقة الكل/ الجزء، أو عناصر من نفس القسم العام))[٢].

(١) الخطابي، ص١٠٩.

(٢) الخطابي، مدخل إلى انسجام النص، ص٢٥. انظر: بختي بوعمامة، التماسك النصي في الخطاب الشعري القديم، ص١٠٦.

ثم يردف البنية السابقة بأخرى، تابعة لها ليتم التركيب، ويستقيم المعنى. إنه لا يقيم علاقته على الشك والريبة بإطلاق، يقول:

وإنِّي امـــرؤٌ لا آلـــفُ البَيْـــتَ قاعِـــداً إلى جَنْبِ عِرْســـي لا أُفارِقُهـــا شِـــبْرَا
ولا مُقسِـــمٌ لا تَبْـــرَحُ الدَّهـــرَ بَيْتَـــــها لأَجْعَلَـــه قَبْـــلَ المَمَـــاتِ لهـــا قَبْـــــرَا

إنه لا يلازمها رقيبًا عليها، ولا يحملها قسرًا على المقام إنما هي حرة مخيرة. لقد بنى تركيبه على تقابل لفظي (لا آلف البيت) و(لا أفارقها شبرا)، وترادف معنوي في (لا تبرح الدهر بيتها) و(لأجعله... قبرا).

وعندي أن ذلك من جميل الانسجام، وحسن التعالق التركيبي و((ذلك للإضافات التي تضفيها للنص على مستوى المعاني سواء في طابعها الترادفي أو التقابلي أو غير ذلك ما يخدم المعنى العام للنص))[1].

ويقفل دارة مقطوعته بالبنية الثالثة للغيرة، وهي إعلان امتلاك عرسه لمطلق الإرادة والحرية. فحفظ النفس وصونها سجية لا تكتسب، يقول:

إذا هـــي لـــم تُحصِـــنْ أمـــامَ فتائهـــا فلـــيسَ يُنْجِيهـــا بِنـــائي لهـــا قَصْـــرَا

لقد أفرغ معناه في ثنائية الشرط (السبب والنتيجة)؛ لحتمية الأمر وبداهته، وهي ((من العلاقات التي تعطي معقولية لكيفية تتابع قضايا النص، ونسميها دائمًا بسمة المنطقية خاصة وأنها قضايا صغرى، وهذا يدل على أن الشاعر لا يتعامل منطقيًا بذكر سبب ما أو نتيجة إلا على مستوى الأفكار العامة والقضايا الكبرى. فقد شغل أثناء كل قضية منفصلة باستقصاء جزيئاتها وعناصرها بشكل تراكمي، ثم إنه يفسر منطقيًا سبب وجود هذه العناصر ككل، أو ما قد تؤدي إليه من وجود عناصر أخرى في قضية كبرى))[2].

(١) صالح، حوحو، إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم معلقة طرفة بن العبد أنموذجا، مجلة الأثر، العدد٢٣، جامعة محمد خضير، الجزائر، ٢٠١٥م، ص٢٢٩.

(٢) فرج، حسام أحمد، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء نص نثري، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، ٢٠٠٨م، ص١٤٣، ١٤٤.

توارد البنى الثلاث الخاصة بمفهوم الغيرة، وهي: تحري الخلة الصادقة، وعدم مراقبة المرأة، ووهبها الحصانة الذاتية، يجسد إنصافه واعتداله في حكمه وغيرته، يقول:

ولا حامـــلَ ظَنِّـــي ولا قـــالَ قائـــلٌ على غيرةٍ حتَّـــى أُحـــيطَ بـــه خُبْـــرَا
وهَبْنِي امرأ راعيتُ ما دُمْـــتُ شـــاهِداً فكيفَ إذا ما غِبْتُ مِـــن بيتِهـــا شَـــهْرَا

إنه لا يقيم غيرته إلا بحجة لا إثم فيها ولا عدوان، معتدلا في طرحها، لا تأخذه الوشاية قط، ودليله في ذلك من القرآن الكريم في الآية الكريمة ﴿كَذَلِكَ وَقَدْ أَحَطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خُبْرًا﴾ [الكهف/٩١]، وهذا تناص مع القرآن؛ ولا سيما أنه قريبُ عهدِ بالدولة الراشدية مدرسةِ محمد _صلى الله عليه وسلم_.

وقد رأى بعض الشارحين في غيرته عيبا، إذ عدوها سهلة، لم يألفها العرب الأحرار، فقد قيل فيه: ((ما نعلم أحدا من الشعراء سهّل ترك الغيرة إلى هذا الحد، ونظنه كان يقول بالإباحة، وإلا فأي شيء دعاه إلى هذا القول الذي يأنف منه الأحرار))[١].

لقد أقام السيوطي وأمثاله الحكم على بنية مقامية واحدة، وهي عادة العرب في الغيرة، وإلفِهم لأحوالها. أما الدارمي فقد أقام حكمه على بنيتين، هما: حكم الشريعة، وعادة العرب، وهو قريب عهد بالإسلام؛ فحتما سيكون حكمه مراعيًا لحال مقام الأمة الجديدة أكثر من غيره.

ثم يجنح إلى أمر آخر يردف به وجهة نظره وهي أن المرأة هي من تحصن نفسها، ولا يملك الرجل حيال ذلك شيئًا، يقول:

وهَبْنِي امرأ راعيتُ ما دُمْـــتُ شـــاهِداً فكيفَ إذا ما غِبْتُ مِـــن بيتِهـــا شَـــهْرَا

إن الشاعر يتكئ على حضور المتلقي، وعلى مخزونه المعرفي، والمقام الجمعي الذي يحكم كثيرا من هذه الأفعال، فقراءة المتلقي ((المتجاوزة أو التجاوزية هي عملية حركية ونشاط وجداني حدسي هدفه اقتناص الإشارات الكامنة (في لا نصية الدلالة) في العمق، والما وراء، وليس الموجود في السطح (الدلالة النصية)، إنه يغوص في أغوار النص ليستخرج دلالته النصية، يتصيد المرموزات والمعاني المشار إليها واعيا بالحدس والوجدان لا بالذهن، إنه في صدد البحث عن

(١) انظر: حاشية ديوان شعر مسكين الدارمي، ص٤٣.

دلالته اللانصية في النص، حتى يصل إلى ما يستشعر وجدانيا أنه عين اليقين)).[1] بمعنى أن المتلقي قادر على ملْء الفراغات الظاهرة وصولًا إلى تمامها المعنوي؛ وهذا وجه من تضام النص.

ويعلل الدارمي ما آل إليه حكمه في الغيرة ببنية تفسيرية تتبع ما تقدم عليها، يقول:

وعوراءَ من قبل امـرئ قـد رَدَدْتُهـا ... بِسَالِمَـةِ العَيْنَيْـنِ طَـالِبَـةٍ عُـذْرَا
ولـو أنَّنِـي إذ قَالَهـا قُلْـتُ مِثْلَهـا ... أو أكثرَ مِنْها أوْرَثَـتْ بَيْنَنَـا غَمْـرَا
فَـأَعْرَضْتُ عَنْـهُ وانتظـرتُ بِهِ غَدًا ... لعَـلَّ غَـدًا يُبـدِي لنَاظِـرِهِ أَمْـرِا
لأَنْـزَعَ ضَـبًّا جاثِمـا فـي فُـؤَادِهِ ... أُقَلِّـمَ أظْفـارًا أطَـالَ بِهـا حَفْـرَا

لقد انبنت مقطوعته على التضاد والتعارض (عوراء/ سالمة العينين)، والشرط كذلك؛ بتعليق النتيجة بالفعل (ولو أنني إذ قالها قلت مثلها/ أورثت بيننا غمرا)، والمقارنة بالتفضيل (أو أكثر منها)، كلها تؤكد تريثه في الحكم وعدم العجلة. فقد يصيب الآخر بتهمة باطلة تورثه الندم والحسرة، لذلك يقول (فأعرضت عنه) فربما يظهر له خلاف ذلك.

إنه يسعى إلى الألفة والسلامة، والتقريب لا التبعيد، يقول: (لأنزع ضبا جاثما/ أقلم أظفارا)، ويعني بذلك قتل الضغينة، ووأْد الكره والتفرقة والخصام؛ وبذلك يوحد صورته النفسية في أبيات القصيدة كلها، إنه كريم، وفارس، ومتغزل. لقد جمع صفات خاصة يندر أن يخالطها الحقد والبغضاء.

وهذه الصفات لا تجتمع في العادة إلا لمن ربا أصله، وعلا شأنه، وساد قومه، يقول:

وكـم سَيِّـدٍ مِنّـا أبـوهُ وأُمُّـهُ ... إذا مـا كَفَـى ثَغْرًا سَدَدْنـا بـهِ ثَغْرَا
حَسِبْنا شُـعاعَ الشمـسِ لـما بـدا لنا ... شقائقَ قـد عُلَّـتْ عُصْفُـرٍ بِأحْمَـرَا

(١) شنوان، يونس، النص عند ابن العربي بين العبارة والإشـارة: قراءة في إحدى قصـائده، مجلة دراسـات الأندلسـية، ٢٠٠١م، العدد٢٦، ٦٩-٩٠، ص٨٠. انظر، الشيدي، فاطمة، المعنى خارج النص: أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، ص١٠٨.

وبذلك يؤدي التضام إلى تنوع المعاني وتقابل الدلالات أو ترادفها؛ مما يقود النص إلى تلاحم أجزائه، واكتمال بناه. ويعدّ هذا نمطا تعبيريا يمتاز بالإيحائية والانفعالية العالية، والتلاحم بين البنية السطحية والعميقة في المقطوعة الأدبية الكاملة(١).

التكرار:

نال التكرار النصيبَ الأوفرَ من قصيدة الدارمي، إذ بنيت مقطوعاته الشعرية على تكرار بنية لازمة، وهي (واو رُبَّ) يليها النكرة المتكررة كذلك؛ لدلالة معنوية مقصودة، وبذلك يصير التكرار ((من مسببات اتساق النص واستمرارية دلالته))(٢).

وترتيب فواتح المقطوعات الشعرية كالآتي: (ونارٍ/ وضيفٍ/ وكم من كريم/ وكائن ترى/ ومنعقدٍ/ ولا تأمن/ وعوراء/ وكم سيد).

وتفيد رُبّ في عرف النحاة التقليل أو التكثير، ولكنها إنْ خلصت للمفاخرة والمباهاة فإنها لا تفيد إلا التكثير، وورد في الفصول المفيدة أن ابن عصفور ((أجاب عن ذلك كله بأن رب في هذه المواضع وأمثالها للمباهاة والافتخار، وذلك إنما يتصور فيما يقل نظيره من غير المفتخر إذ ما يكثر نظيره من المفتخر))(٣)، وذكر بعض النحاة أن رب هي جواب لكلام متقدم، وواوها عاطفة للجواب على السؤال ((قال أبو العباس المبرد: النحويون كالمجمعين على أن "رب" جواب لكلام متقدم؛ فإذا قلت: رب رجل عالم لقيته؛ فهو جواب لمن سأل: هل لقيت رجلاً عالمًا؟ أو من يقدر سؤاله بذلك؛ فتقول له: رب رجل عالم لقيته، أي: لقيت من جنس الرجال العلماء إلا أن ذلك ليس بكثير. قال: والدليل على أن "رب" جواب أن واو "رب" عاطفة؛ فيستغنى بها عن "رب" بدليل أنها لا يدخل عليها حرف عطف، والعرب تستعملها وإن لم يتقدم قبلها كلام، فتقول: ورجل أكرمته؛ ابتداء قال:

(وبلدة ليس بها أنيس ... إلا اليعافير وإلا العيس)

(١) حوحو، صالح، إسهام التضام في تماسك النص الشعري، ص٢٢٨.

(٢) بو عمامة، التماسك النصي في الخطاب الشعري القديم، ص٨٣. انظر: دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٠٦.

(٣) انظر: العلائي، صلاح الدين أبو سعيد خليلبن كيكلدي (ت٧٦١هـ)، الفصول المفيدة في الواو المزيدة، تحقيق: حسن موسى الشاعر، دار البشير، عمان، ١٩٩٠م، ص٢٥٨.

فدل على أن "رب" جواب حتى تكون الواو قد عطفت الجواب على السؤال المتقدم أو المقدر))[١].

لذا، تمثلت القصيدة بمقطوعات هرمية، تصدّرتْ كل مقطوعة فيها بـــ (واو رب)، وكأنها إجابات عن أسئلة قد طُرِحتْ مسبقاً؛ أسئلةٍ يفرضها واقع مجتمعه، ويطرحها عليه متلقيه الذي يشاركه تلك الحياة.

ونار دعوت المعتفين بضوئها/ وضيف يخوض الليل/ ومنعقد ثني اللسان/ وعوراء من قبل امرئ.

لقد تعمد الشاعر الاتكاء على واو رب فاتحةً لخطابه، وبنيةً استهلالية تكشف عن مضمون أفكاره، وعن معتقده في الغيرة على وجه الخصوص، إن (واو رب) بنية تلازمية تجمع البنى الجزئية إلى مظلة البنية الجامعة، وهي بنية الغيرة. وبذلك ((تتحول الجملة الاستهلالية إلى علامة تلازم كل مفردات النص، وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص، فيكتسب سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات))[٢].

وهو ما يطلق عليه في اتساق الخطاب بالتوازي؛ أي: ((تكرير بنية تملأ بعناصر جديدة))[٣] . وهو ((مبدأ يؤسس الوظيفة الشعرية))[٤].

ويفسر الخطابي مبدأ التوازي بأنه ((يساهم في الاتساق من خلال استمرارية بنية شكلية في سطور عدة، فإنه في الوقت نفسه يمنح فرصة لتنامي النص، وذلك بإضافة عناصر جديدة))[٥].

ومن أوجه التكرار إعادة العنصر المعجمي ذاته[٦]، ومثاله كلمة (ليل) كما في قوله:

(١) نقلا عن العلائي، الفصول المفيدة في الواو المزيدة، ٢٥٩، ٢٦٠.
(٢) انظر: خمري، حسين، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، جزائر، ص١١٩.
(٣) الخطابي، لسانيات النص، ص٢٢٩، ٢٣٠.
(٤) وصاحب الرأي دانييل بربولي نقلا عن الخطابي، ص٢٢٩، ٢٣٠.
(٥) الخطابي، لشانيات النص، ص٢٣٢٠.
(٦) شبل، عزة، علم اللغة النصي، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م، ص١٠٦.

تضرَّمُ فـــي ليـــل التِّمـــام وقـــد بـــدتْ هوادي نجوم الليـــل تحســـبُها جمْـــرَا
وضيفٍ يَخوضُ الليلَ خوضـــاً كأنَّمـــا يخوضُ بـــه حتَّـــى تـــأوّبني بحـــــرَا

لقد صار الليل المتكرر رمزا للمعاناة والفرج؛ فالضيف الذي يعبر الصحراء في الظلام المدلهم يعاني أوجاعا ثلاثة: الجوع، والتيه، والخوف. وكلما اشتدت ظلمة الليل زادت المعاناه، مطردة مع شدة إشعاع النار، وتوهج النجوم في السماء. والنار والنجوم هما نافذتا الفرج لهذا الضيف، إن النص يمتلك ((وحدة داخلية تكوّن الأنساق في مستوى الدلالة والتداول، وتتصل نصوصية النص بنسق يحقق ترتيب الأبنية في تماثل يحول التجارب إلى بنى رمزية مدارها الإنجاز اللغوي))[١].

إن الشاعر يريد بالإيحاء أن يخبرنا أن النار والنجوم تتعلقان به فهو مَن يؤول إليه الساعي في نهاية الطريق؛ إنه رمز للكرم والشجاعة.

كذلك تكرار كلمة (فينا) في قوله:

وكائِنْ تَـــرى فينـــا مـــن ابـــنِ سَـــبِيْئَةٍ إذا لقـــيَ الأبطـــالَ يطعـــنُهم شـــزْرَا
فمـــا ردّهـــا فِينـــا الســـباءُ وَضِـــيعةً ولا عـــرِيَتْ فينـــا ولا طبخَـــتْ قِـــدْرَا

إذ تضمن التكرار تأكيد أصالتهم، وعلو شأنهم، فهم يحفظـــون الســـبايا ويحســـنون إلـــيهن بالمعروف.

إنه يكشف بآلية الترادف (فتاة/ بنت/ سبيئة/ زوجة/ أما) عن هرم جمالي يمثل أحوال المرأة التي نالها، يقول:

وكـــم مـــن كـــريمِ بَوَّأْتْـــهُ رماحـــه فتـــاة أنـــاسٍ لا يســـوقُ لهـــا مَهْـــرَا
ومـــا أنكحُونـــا طـــائِعينَ بنـــاتِهم ولكـــنْ نكَـــحْناهـــا بأرمَـــاحِنا قَسْـــرَا

(١)عنبر، عبد الله، نظرية النص بين تضاريس الاحتجاب واكتناه المناهج اللسانية، اللسانية لعالم الغياب، دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١م، المجلد٢٨، عدد خاص، ١١٨-١٣١، ص١٢١. انظر: فاطمة الشيدي، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، ص٩٤.

فمـــا ردّهـــا فِينـــا الســـباءُ وَضيعـــةً ولا عـــرِيَتْ فينـــا ولا طبخَـــتْ قِـــدْرَا
ولكـــنْ جعلْناهـــا كَخَيْـــرِ نِســـائنا فجـــاءَتْ بهم بيضًا غطارِفـــةً زُهْـــرَا

إنه يقدمها للناس بأحوالها كلها، وكل حال لا تنتقص من قدر جمالها شيئًا، فهي:

- فتاة عند أهلها، إذن هي مرغوبة.
- سبيئة عندهم، إذن هي جميلة.
- واحدة من نسائهم، إذن هي محبوبة مكرمة.
- أم لأبنائه، إذن هي أصيلة المنبت، عريقة الأصل.

لقد أحسن الشاعر ((توظيف تقنية التكرار بتوظيف التشاكل والتماثل بين الكلمات السابقة وتكراراتها وإعطائها إيحاءات دلالية تخدم الترابط النصي))[1].

ثم مثل لنا المرأة التي سباها بأجمل صورة وأبهى حلة، وأظهرها متكسرة في كلامها خلال ترادف تكراري لطيف (ومنعقدٍ ثني اللسان- يخال النعاس في مفاصله جمرا/ رماه الكرى في الرأس)، إنها تتثنى في كلامها نعومة ودلالا في لحظات الليل، حيث دفقات الحب والشاعرية أقوى ما تكون، لذلك يزداد المكان جمالاً؛ لأنه يبيح للأنثى التكسر والدلال، ويسترهما كذلك عن الآخرين، فيأتي التكرار المماثل محققًا لذلك كله، يقول:

بـــأرضٍ كسَـــاها الليـــلُ ثَوْبـــاً كأنَّمـــا كَسَاها مســـوحًا أو طيالســـة خُضْـــرَا

ويظهر التكرار أيضا في قوله:

ولا تأمن الخلان إلا أقلهم/ وإني امرؤ لا آلف البيت/ لا أفارقها شبرا/ ولا مقسم لا تبرح الدهر/ ولا حامل ظني ولا قال قائل)

(١) الشرجي، علي بن شافي، اللغة وجماليات التكرار، مقاربة معجمية في نصوص كتاب (في حضرة الغياب) لمحمود درويش، المؤتمر الرابع للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية، ص٣٣.

إن تكرار (لا) الناهية والنافية يؤكد أنه لا يظلم أحدا بوشاية غير مثبتة، رغم أنه لا يجهل أحوال الناس، إنه يعرف الصادق من الكاذب، والوفي من الخائن، إلا أنه يفضل أن يترك الناس إلى طباعهم؛ فهو يريد خِلّاً وفيّاً في طبعه، وامرأة محافظة في سجيتها.

وفي المقطوعة التي تليها يفسر سبب ما ورد مقدمًا عن غيرته بذكر خصلة عامة قد تحلى بها، فأي عوراء تأتيه من غيره يردها بعين سالمة. إن العوراء في نصه رمز للشر، والسالمة كذلك رمز للخير؛ فالثنائية الضدية جاءت لتؤكد الدلالة العميقة التي يسعى لإيصالها.

إن سجيته تفرض عليه حب السلام، ونشر الألفة؛ لذلك هو صبور على خطأ الآخر، يرجئه لغد صبرًا، وكشفًا للحقيقة التي أوجدت ذاك الخطأ. لقد جعل من (غد) فيصلاً في الحكم، وردّ الأمور إلى نصابها، وهو بذلك يشير إلى أن الزمن كفيل بإبانة الحقائق، يقول:

فَأَعْرَضْتُ عَنْهُ وانتظــرتُ بِــهِ غَــدًا لعَــلَّ غَــدًا يُبــدِي لِنَــاظِرِه أمْــرَا

لقد أظهرت قيمة التكرار أن الزمن قادر على قتل وحش النفس، وقادر على تقليم أظفاره البغيضة.

كما أن تكرار كلمة (ثغر) في قوله:

وكــم سَــيِّدٍ مِنَّــا أبُــوه وأمُّــــه إذا ما كَفَى ثَغْــرَا سَــدَدْنَا بِــهِ ثَغْــرَا

تنبئ المتلقي أن الأصل الطيب، والنسب العريق يقضيان على كل عيب عند الإنسان؛ وفيهما شرف وعز لمن تمثل بهما.

إن التكرار ((عنصر من عناصر الاتساق المعجمي، وهو يعد من الروابط التي تصل بين العلاقات اللسانية، فقاعدة التكرار الخطابية تتطلب الاستمرارية في الكلام بحيث يتواصل الحديث عن الشيء نفسه بالمحافظة على الوصف الأول، أو بتعبير ذلك الوصف، ويتقدم التكرار لتوليد الحاجة والإيضاح))[١].

(١) بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٠م، ص٩٢.

عناصر الاتساق النحوي:

إن فهم النص يحتاج إلى تحليل مفرداته، وإدراك آلية تعالقها، وكيفية بنائها للدلالة الكلية المرادة من ذلك، قال روبرت دي جراند: ((ومن أجل وصف اتساق النص يسلك المحلل طريقة خطية متدرجة، من بداية النص حتى النهاية، راصدًا الضمائر والإشارات المحيلة إحالات قبلية وبعدية، مهتمًا بوسائل الربط المتنوعة كالعطف والاستبدال والحذف والمقاربة والاستدراك وغيرها...وكل ذلك من أجل البرهنة على أن النص يشكل كُلّاً متآخذا))[١].

إنّ تحليل النص بدقة يحتاج إلى قراءة شاملة تمكننا من إدراك علائق الاتساق كلها، كالضمائر، وأسماء الإشارة، والإحالة بنوعيها: القبلية والبعدية، وفهم الوظائف المسندة إلى وسائل الربط المتنوعة، إضافة إلى أثر الاتساق المعجمي، وما له من شأن في بناء هرمية المعنى الكلي للنص بوجه سليم.

ومن أهم عناصر الاتساق الواردة في القصيدة ما يأتي:

أولا_ الوصل: وهو ((وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض))[٢]، ولكي تتحقق هذه الوحدة لا بد أن يقوم الربط فيها ((على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها اللاحق...وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية))[٣].

لقد بنى الشاعر مقطوعاته على أداة وصل رئيسة، وهي: (واو رُبَّ) التي لا تتجرد من دلالة العطف من حيث المعنى، فإن استعمالها في بداية كل مقطوعة ينذر بوجود مقطوعة أخرى تابعة، وتحتاج إليها السابقة؛ ليكتمل المعنى، ويتم البناء الهرمي للدلالة الكلية.

---

(١) نقلا عن بوهادي، عابد، أثر النحو في تماسك النص، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد٤٠، العدد١، ٢٠١٣م، ص٥٤.

(٢) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٩. انظر: بو عمامة، التماسك النصي في الخطاب الشعري القديم، ص٨٩.

(٣) علاوي، العيد، التماسك النحوي أشكاله وآلياته "دراسة تطبيقية لنماذج من شعر محمد العيد آل خليفة"، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، عدد ٢٠١١، ص١٢٨.

فالواو الرابطة بين عناصر الخطاب تقوم بمهمتين: ((أولاهما ربط الأجزاء، والثانية تكثيف الخطاب عن طريق الاختزال، أي تلافي تهلهل الخطاب))[١].

لقد بدأ بقوله: (ونارٍ دعوت المعتفين بضوئها)، فأوصلت الواو داخل النص بخارجه، وربطته بمألوف مجتمعه العام.

ثم علق الضيف بالنار، وهو لازمة وضرورة تضفي على النار قيمة خاصة. إذ زاد حرف الوصل (أو) في بيان وظيفة النار في مجتمع الشاعر، التي تتلخص في إطعام الجوعى، وهداية الضالين، حالها في ذلك حال النجوم في السماء؛ إنها قطعة متكاملة البناء وافية المعنى والدلالة.

ثم تضيف واو رُبّ مع نكرتها لازمة النار وهو الضيف المحتاج إليها (وضيف يخوض الليل...)، يليها البنية التأكيدية وهي الكرم (وكم من كريم) في سياق تنكيري يفيد الشيوع. وبما أنه كريم فإن وصفه بالشجاعة أمر مقبول، والمتقدم عليه يعد تمهيدا لذلك، إنها هرمية منطقية تجري باستقامة سليمة.

وبالوصل الإضافي بـــ(الواو) والوصل العكسي بـــ(لكن) تمكن من إظهار شجاعته وبسالته من جهة، وجمال السبية من جهة أخرى.

ومـــا أنكَحُونـــا طـــائِعينَ بنـــاتِهم ولكـــنْ نكحناهـــا بأرماحِنـــا قَسْـــرَا

وبطبيعة الحال تطلب الأمر بيانًا لمنزلتها حين تحل في قومه، فأظهر أنها مكرمة عنده، قد حلت في منزل رفيع، لا يقل قدرها عن نسائهم الأخريات. وزاد في تأكيد قيمتها أنها لا تنجب كذلك إلا الفرسان الأبطال، وأداته في ذلك هي (الواو)/ الوصل الإضافي.

(وكائن ترى فينا من ابن سبيئة/ وصل إضافي)، (إذا لقي الأبطال يطعنهم شزرا/ وصل سببي)، والوصل السببي: ((يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، وتتدرج ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب))[٢].

---

(١) الخطابي، لسانيات النص، ص٢٢٨. انظر: إبراهيم خليل، قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد٣٤، العدد٣، ٢٠٠٧م، ٦٢٦.

(٢) الخطابي، لسانيات النص، ص٢٣، ٢٤. انظر: بختي بوعمامة، التماسك في الخطاب الشعري العربي القديم، ص٩٠.

مما يترتب عليه جواب لهذا الوصف (فما ردها فينا السباء وضيعة/ وصل سببي)، (ولا عريت- ولا طبخت قدرا/ وصل إضافي).

(ولكن جعلناها كخير نسائنا/ وصل إضافي وعكسي)، (فجاءت بهم بيضا/ جواب للوصل السببي).

لقد تحققت للشاعر صفتان، هما: الكرم، والشجاعة. ولكي يتحقق التكامل في شخصه على ما هو معهود في قومه شرع في التغزل بسبيته التي صارت محبوبة له مستخدمًا الوصل الإضافي (ومنعقد ثني اللسان بعثته) في مكان أضفى عليه الليل سحر التغزل وعذوبته (بأرض كساها الليل ثوبا كأنما/ كساها مسوحا أو طيالسة خضرا)، وهذه هي علة المجازفة والقتال من أجلها (إذا لم تجد بدا من الأمر فَأْته/ رحيب الذراع لا تضيقن به صدرا) في وصل سببي يتمم البنى الأخرى في هرمية متناسقة مستقيمة.

ثم ولج بعد ذلك إلى موضوع القصيدة وهو الغيرة، معتمدًا على الوصل الإضافي باستخدام (واو الاستئناف) التي تفيد العطف المعنوي فقط. وأظنه قد استخدمه عامدًا؛ ليميز البنية الرئيسة أو الجامعة عن غيرها، إذ أفرد لها حيزا أكبر من البنى الأخرى، ومنحها تفصيلاً أجزل مما تقدم.

ولا تـــــأمن الخـــــلان إلا أقلهـــــم عليـــك إذا كانـــت صـــداقتهم مكـــرا

(وصل إضافي وسببي).

لقد أسهم الوصل الإضافي والسببي في تبيان قيمة الغيرة، وجلاء صورتها، وعرض تفاصيلها بدقة.

وإنِّـــي امـــرؤٌ لا آلفُ البَيْتَ قـــاعِـــداً إلى جَنْبِ عِـــرْسي لا أُفـــارِقُها شِـــبْرَا
ولا مُقْسِـــمٌ لا تَبْـــرَحُ الدَّهـــرَ بَيْتَـــها لأجْعَلَـــه قَبْـــلَ المَمَـــاتِ لهـــا قَبْـــرَا

كذلك دعا إلى الحذر من الرفقة، وإلى استصفاء القليل منهم، فقط من ثبتت عفته. ثم بين أنه لا يقيد زوجه بالمراقبة، أو يلزمها بالمكوث في البيت، إنها حرة مخيرة؛ لأن عفة المرأة لا تكتسب إنما هي طبع وسجية.

ولأجل ذلك اتكأ على الوصل السببي ليتمكن من تعيين حقيقة المرأة ولا سيما عرسه:

إذا هـــي لـــم تُحْصِـــن أمـــامَ فتائِهـــا فلـــيسَ يُنْجِيهـــا بنـــائي لهـــا قَصْـــرَا

وعليه، فإن نهجه واضح في الغيرة؛ إذ إنها لا تقام عنده إلا على حجة ودليل، ولا تقام على الظن ومقالة الواشين.

وهنا توقع الشاعر سؤالاً قد يرد في الخاطر: لِمَ غيرتك هكذا؟، فيجيب عنه بتفصيل:

وهَبْني امرأ راعيتُ ما دُمْـتُ شـاهِداً فكيفَ إذا ما غِبتُ مـن بيتِهـا شَـهرَا

وصل إضافي (وهبني)، واستفهام بـ(كيف) قُدِّر جوابه، ووصل سببي (إذا)، وكلها أدوات تُدعِّم رأيه وترجِّح صوابه.

ثم يكمل مجيبًا فضلاً في التأكيد، ومستندًا إلى أكثر من أداة ربط (وصل إضافي/ وسببي):

وعوراء.... قد رددتها/ ولو أنني إذ قالها قلت... أورثت بيننا غمرا

إنه صبور حتى يتبين له الحق (فأعرضت عنه... لعل غدا يبدي لناظره أمرا)، فضلاً عن حبه الخير للآخرين، وكرهه الشر، وتوقه لنزعه من النفوس:

لأنْـــزَعَ ضَـــبّاً فـــي فـــؤادهُ أقلّـــمَ أظفـــارًا أطـــالَ بهـــا حَفْـــرَا

وينتهي النص إلى بنية تكاد تكون قفلة محتومة، يستدعيها النص للاكتمال، يمكن إيجازها بأن من يتمثل بهذه الصفات لا بد أنه كريم الأصل والنسب، لذلك ختم قصيدته بقوله:

وكـــم سَـــيِّدٍ مِنّـــا أبـــوهُ وأُمُّـــهُ إذا ما كفى ثغـرًا سـددنا بـه ثغـرا

حَسِبْنا شُعاعَ الشـمسِ لمـا بـدا لنـا شقائقَ قـد عُلَّـتْ عُصْـفرٍ بِـأحْمَرَا

ثانياً: الإحالة، وهي نوعان:

أ- إحالة مقامية، وهي تحيل إلى خارج النص. ولعل واو رب قد حققت في مقاطعها كلها تلك الإحالة؛ إذ إنها تجيب بورودها عن أسئلة متوقعٍ طرحُها من آخرين هم خارج النص، إنها تعلق سياق النص بالمعرفة الخارجية، ومألوف المجتمع، إن الإحالة المقامية: ((آلية تساهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام إلا أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر))[1].

فاللغة غير معزولة عن واقع مستعمليها، إنها تمثيل لحياتهم بحركاتها وسكناتها ((إن الكثير من الظواهر اللغوية ترتكز على المجتمعات بظواهرها المعرفية والعقدية والعرفية وبالطفرات والتحولات والتغيرات الاجتماعية))[2].

وظهرت الإحالة المقامية في نصه الشعري على صورتين:

أولاً- صورة تبين أوصاف شخصيته في مجتمعه، ومن أهمها عنده الكرم والشجاعة، يقول:

ونـــارٍ دعـــوتُ المُعتفـــينَ بِضَوْئِهـــــا فبَـــاتـــوا عليها أو هَـــدَيْتُ بها سَفْـــرَا
وضيفٍ يَخوضُ الليلَ خَوْضَـــا كأنَّمـــا يخـــوضُ بـــهِ حتَّـــى تأوبَني بَحْـــــرَا
وكـــم مـــن كـــريمٍ بَوَّأْتُهُ رمـــاحـــــه فتـــاة أنـــاسٍ لا يســـوقُ لهـــا مَهْـــرَا
ومـــا أنكحُـــونـــا طـــائِعـــينَ بناتِهـــم ولكـــنْ نكَـــحْناهـــا بأرمَـــاحِنا قَسْـــرَا

وغايته من هذا الوصف ضبط نظرة مجتمعه الذي يعيش فيه، وإبعاد تأويلاتهم التي لا تليق به ولا بقدره عندهم.

ثانيا_ صورة المتلقي، وهو رمزٌ لمجتمعه بما يحوي من فكرة وطبيعة وسجية وسلوك؛ لأن المجتمع على عموميته يبقى مالكًا لسلطة معنوية، تتفشى في الناس بالإيحاء، وتوجه سلوكهم وأفكارهم بالإيماء، يقول:

وكـــائِنْ تَرى فينـــا مـــن ابنِ سَبِيْئَـــــةٍ إذا لقـــيَ الأبطـــالَ يطعـــنُهم شـــــزْرَا
إذا لم تجـــدْ بُـــدّاً مـــن الأمـــر فاتِـــهِ رحيبَ الذراعِ لا تضيقَنْ بـــه صـــدرَا
ولا تـــأمَـــنِ الخُـــــلّانَ إلاَّ أقلّـــهـــــم عَلَيْكَ إذا كـــانَتْ صَـــدَاقتُهـــم مَكْـــــرَا
وهَبْنِي امرأ راعيتُ ما دُمْـــتُ شـــاهِداً فكيفَ إذا ما غِبْتُ مِـــن بيتِهـــا شَـــهْرَا

(١) الخطابي، لسانيات النص، ص١٧.

(٢) فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، ص٥٠.

وإن لم تكن البنية الخارجية مذكورة بصراحة، فإن البنية الداخلية تنوب عنها في الإعلام والإخبار. إن البنية النصية هي إحالة مقامية إذ ((تعود الكنايات في الإحالة لغير مذكور أمور تستنبط من الموقف لا من عبارات تشترك معها في الإحالة في نفس النص أو الخطاب))[١].

ب- إحالات نصية، وهي نوعان:

١- إحالة قبلية، وجلّ ما ورد عنده هو من الإحالة القبلية؛ إذ استخدم ضمائر الغائب، والظروف، وأدوات المقارنة.

٢- إحالة بعدية، وتكاد تكون نادرة الذكر في هذه القصيدة.

والإحالة بوجه عام واردة عند النحاة العرب، وإن تمثلت بمفهوم آخر إلا أن وظيفتها واحدة، قال الشاويش: ((والملاحظ أن النحو العربي تناول هذه القضية من منظور آخر يعتمد على تصنيف الألفاظ إلى ألفاظ غير مبهمة، وهي الألفاظ التي لها دلالة والتي تحيل بمفردها على خارجها في الواقع، وألفاظ مبهمة لها دلالة لكنك لا تعرف لها خارجًا إلا متى توفر مفسرها، وهذا المفسر قد يكون مقاميًا وقد يكون مقاليًا))[٢].

الكلمة المحال إليها	الكلمة المحالة	صفة المحال	نوع الإحالة
ونار	ضوئها/عليها/تضرم(هي)/تحسبها	ضمير الغائب	قبلية نصية
وضيف	يخوض(هو)/ تأوبني(هو)	ضمير الغائب	قبلية نصية
وكم من كريم	بوأته/ رماحه/ يسوق(هو)	ضمير الغائب	قبلية نصية
فتاة	لها/نكحناها	ضمير الغائب	قبلية نصية
أناس	أنكحونا/بناتهم	ضمير الغائب	قبلية نصية
ابن السبيئة	لقي(هو)/يطعنهم(هو)	ضمير الغائب	قبلية نصية
سبيئة	ردها/عريت(هي)/طبخت(هي)/فجاءت(هي)	ضمير الغائب	قبلية نصية
منعقد	بعثته/يخال(هو)/مفاصله/رماه/كأنه/فأته/به	ضمير الغائب	قبلية بعدية
أرض	كساها/ كساها	ضمير الغائب	قبلية بعدية

(١) بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص٣٣٢.

(٢) الشاويش، أصول تحليل الخطاب، ج١، ص١٢٥.

الكلمة المحال إليها	الكلمة المحالة	صفة المحال	نوع الإحالة
المتلقي (المخاطب)	تجد/فأته/تضيقن/وكائن ترى(أنت)/لا تأمن(أنت)/عليك/ هبني(أنت)/	ضمير الخطاب	إحالة مقامية
الخلان	أقلهم/ صداقتهم	ضمير الغائب	قبلية نصية
الشاعر	دعوت/هديت/تأوبني/أنكحونا/نكحناها/أرماحنا /فينا/جعلناها/نسائنا/بعثته/إني/ لا آلف(أنا)/لا أفارقها(أنا)/لا مقسم(أنا)/لأجعله(أنا)/بنائي/لا حامل(أنا)/أحيط(أنا)/هبني/راعيت/مادمت/ما غبت/رددتها/قلت/ أعرضت/ انتظرت/ لأنزع/أقلم/سددنا/حسبنا/لنا.	ضمير المتكلم (أنا) (نحن)	إحالة مقامية
العرس	أفارقها/لاتبرح(هي)/بيتها/لها/هي[1] /تحصن(هي)/فتائها/ينجيها/لها/بيتها	ضمير الغائب	قبلية نصية
عوراء وسالمة العينين	رددتها/طالبة(هي)/قالها/مثلها/منها/أورثت(ه ي)/	ضمير الغائب	قبلية نصية
كم سيد	أبوه/ أمه/ كفى(هو)/	ضمير الغائب	قبلية نصية

يلاحظ من خلال العرض السابق أن الشاعر قد بنى قصيدته على شقين، أولهما: حسن بناء بنية النص الداخلية، وثانيهما: ربط النص بالمتلقي الخارجي الممثل لمجتمعه، وللشاعر نفسه، إذ إن

(١) إظهار الضمير (هي) منفصلا يقوي دلالة التوكيد والحصر؛ لأنها ذات محورية في بنية النص الكبرى. نائل إسماعيل، الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، دراسة وصفية تحليلية، مجلة جامعة الأزهر_ غزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١١، المجلد١٣، العدد١، ص١٠٧٧، ١٠٧٨.

((معنى المنطوقات مساوٍ للتفسير المفهومي لهذه المنطوقات، وتكون العلاقة بأوجه تحقق لهذه التصورات في العوالم الممكنة المختلفة في أثناء إحالتها))[١].

إلا أن الإحالة النصية كانت أوفر حظًا من الإحالة المقامية؛ لأن الشاعر يهتم ببنية نصه لأنها أدوم من البنية المقامية، فالمتلقي في نهاية الأمر متنوع ومتغير. ونصه الشعري لن يظل حكرًا على زمنه فقط، إنما سيرتحل مع الأجيال، وسيتنقل مع الزمن؛ إنه يهتم فقط بموضوع القصيدة، أي: البنية الرئيسة وهي الغيرة ومدى حبه لتلك الفتاة، قال نائل إسماعيل: ((تقوم السُّلَّميّة الإحالية بين العناصر الإشارية ومجموعة العناصر الإحالية (الرئيسية) التي ترتبط بها في النص، وتضبط درجاتها باعتماد عدد العناصر الإحالية التي تعود على كل عنصر من العناصر الإشارية. فأهم عنصر إشاري في النص يرتبط به أكبر عدد من العناصر الإحالية التي تعود على كل عنصر منها))[٢]. قال أحمد عفيفي عن الإحالة بأنها: ((العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات، فالأسماء تحيل إلى المسميات وهي علاقة دلالية تخضع لقيد أساسي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية من العنصر المحيل والعنصر المحال إليه))[٣]. وبطبيعة الحال لن يتحقق ذلك إلا إذا كان هناك تطابق في الخصائص النحوية بينهما.

ثالثاً- الاستبدال:

وهو ((عملية تتم داخل النص، وهو تعويض عنصر بعنصر آخر، ويعد الاستبدال علاقة اتساق، شأنه في ذلك شأن الإحالة. إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتم في المستوى النحوي_ المعجمي بين كلمات أو عبارات. ويعدّ الاستبدال وسيلة أساسية تعتمد في اتساق النص لأنها تحيل على الاستمرارية، (أي وجود العنصر المستبدل، بشكل ما في الجملة اللاحقة))[٤].

---

(١) تون. أ. فان ديك، علم النص: مدخل متداخلات الاختصاص، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط٢، ٢٠٠٥م، دار القاهرة، القاهرة، ص٥٢.

(٢) نائل إسماعيل، الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، دراسة وصفية تحليلية، ص١٠٨١. انظر: الزناد، الأزهر، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيرت، ط١، ١٩٩٣م، ص١٣٤.

(٣) عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص١١٧.

(٤) عابد بوهادي، أثر النحو في تماسك النص، ص٥٩.

ومن أوجه الاستبدال الواردة في القصيدة ما يأتي:

لقد لجأ الشاعر إلى تمثيل المرأة في قصيدته بعدة صور، تتوافق مع أطوار حياتها، إذ نعتها أولا بـــ (الفتاة) في قوله:

وكـــمْ مِـــن كـــريمٍ بَوَّأَتْـــهُ رماحُـــهُ فتـــاةَ أُنـــاسٍ لا يَســـوقُ لهـــا مَهْـــرَا

وهي مرحلة تعكس جمال الأنثى ورشاقتها، ولا سيما إن كان مهرها غاليًا. ثم أعاد وصفها برديف آخر وهي البنت، في قوله:

ومـــا أَنْكَحُونـــا طَـــائِعينَ بنـــاتِهم ولكـــنْ نكَحْناهـــا بأرمَاحِنـــا قَسْـــرَا

ليظهر مدى حظوتها عند أهلها، وأنها تمتاز بقدر عال من الرعاية والإكرام؛ فهم لا ينكحون طالبيها بيسر وسهولة.

ثم ألحق بها وصفًا آخر وهو السبيئة، حين أخذها عنوة عن أهلها، قال:

فمـــا ردَّهـــا فينـــا الســـباءُ وضِـــيعةً ولا عُرِيِّـــتْ فينـــا ولا طبخَـــتْ قِـــدْرَا

وحين صارت عنده، وقد تملكها، وصفها قائلا (عرسي):

وإنِّي امـــرؤٌ لا آلـــفُ البيـــتَ قاعِـــداً إلى جنبِ عِرْســـي لا أفارقُهـــا شِـــبرَا

وكذلك ظهر الاستبدال في قوله (وضيعة، ولا عريت)، حين قال:

فمـــا ردَّهـــا فينـــا الســـباءُ وضِـــيعةً ولا عُرِيِّـــتْ فينـــا ولا طبخَـــتْ قِـــدْرَا

وأيضا في قوله (النعاس، والكرى)، من قوله:

(يخال النعاس في مفاصله جمرا/ رماه الكرى في الرأس حتى كأنه)

وكذلك في قوله (عوراء/ ومثلها)، فقد ضمن كلمة مثلها معنى العوراء، وهي هنا رمز للخطا والعيب.

أيضا ظهر الاستبدال جليا حين جمع بين العين السالمة، والعين العوراء، في قوله:

وعوراءَ من قبل امــرئٍ قــد رَدَدْتُهــا بِسَـــالِمَة العَيْنَـــيْن طَالِبـــةً عُـــذْرَا

إذ يقصد في الأولى عوراء العينين. لقد أضمر (لفظ العينين) مع الأولى، وأظهرها مع الأخرى السالمة؛ وإضمارها مع العوار، وإبقاؤها مع السالمة ألطف وأدق وأجمل من خلافها.

واستبدل أيضا من كلمة (عرسي) الضمير (هي)، في قوله:

وإنِّـــي امــرؤٌ لا آلفُ البَيْتَ قــاعِــداً إلى جَنْبِ عِــرْسي لا أُفــارِقُها شِــبْرَا

إذا هــي لــم تُحصِــنْ أمــامَ فتــائها فليــسَ يُنْجِيها بِنائــي لهــا قَصْـــرَا

ويطلق على هذا الاستبدال بـــ (الاستبدال الاسمي)[١].

إن هذا الاستبدال الحاصل بإطلاق مسميات عدة على شيء واحد، قد أوجد لحمة نصية بــين مقطوعات القصيدة، وصنع لنا صورة متكاملة لبطلة الحدث النصي، وهو يحقق ((ارتباطًــا بــين مكونين من مكونات النص، يسمح لثانيهما أن ينشط هيكــل المعلومــات المشــتركة بينــه وبــين الأول))[٢].

الخاتمة:

وبعد دراسة ظاهرة الغيرة واستكناه صورتها عند مسكين الدارمي وفق عوامل الاتساق المعجمية والنحوية نخلص إلى أهم النتائج الآتية:

١- وضوح البناء النصي في قصيدة الغيرة للشاعر مسكين الدارمي.

٢- قوة حضور المقام الخارجي في القصيدة، وأثره في تكامل الدلالة النصية.

(١) عبابنة، يحيى، صالح، آمنة، عناصر الاتساق والانسجام النصي: قراءة نصية تحليلية في قصيدة (أغنية لشهر أيار) لأحمد عبد المعطي حجازي، ص٥٢٤.

(٢) علي، عاصم شحادة، مظاهر الاتساق في تحليل الخطاب: الخطاب الديني في رقائق صحيح البخاري نموذجا، الجامعة الأردنية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد٣٦، العدد٢، ٢٠٠٩م، ص٣٦٢.

٣- فضلا عن إمكانية التفرقة بين البنية الجامعة، والبنى الأخرى المساندة.

٤- لقد استطاع الدارمي في نصه هذا أن يستكمل أجزاء الصورة الفنية، وإتمامها في كل بنية فرعية ذات اتصال بالبنية الرئيسة الجامعة.

٥- احتواء نص الغيرة على عوامل الاتساق المعجمي، كالتضام والتكرار، والتي وُظّفت بوجه دقيق، من شأنه بناء هرمية النص بأسلوب أدبي سليم.

٦- احتواء نص الغيرة على عوامل الاتساق النحوي، كالوصل، والإحالة، والاستبدال، والتي وُظّفت- أيضاً- بوجه دقيق، من شأنه بناء هرمية النص بأسلوب أدبي يماشي النصوص الأدبية الحديثة في أساليبها المستجدة.

٧- ويبدو جليا أنّ البنية الكلية لنص مسكين الدارمي الشعري تقوم على البنية الداخلية، والمقام الخارجي، وبكلتيهما تتحقق الدلالة الكلية للنص.

المراجع

بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

بارت، رولان، ١٩٩٢م، لذة النص، ترجمة: منذر عياش، ط١، حلب، مركز الإنماء الحضاري.

بوقرة، نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٠م.

تون. أ. فان ديك، علم النص: مدخل متداخلات الاختصاص، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط٢، ٢٠٠٥م، دار القاهرة، القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م.

الجرجاني، علي بن محمد بن علي (ت٨١٦هـ)، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ.

الخطابي، محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦م.

خمري، حسين، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، جزائر.

دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨م.

ديوان زهير بن أبي سلمى، زهير بن أبي سلمى بن رباح المزني (ت٦٠٩م)، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

ديوان شعر مسكين الدارمي (ت٨٩هـ)، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

الزناد، الأزهر، نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيرت، ط١، ١٩٩٣م.

الشاويش، محمد، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس "نحو النص"، بيروت، المؤسسة العربية للتوزيع، ط١، ٢٠٠١م.

شبل، عزة، علم لُغَة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م.

الشرجي، علي بن شافي، اللغة وجماليات التكرار، مقاربة معجمية في نصوص كتاب (في حضرة الغياب) لمحمود درويش، المؤتمر الرابع للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية.

الشيدي، فاطمة، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دمشق، دار نينوى للطباعة والنشر، ٢٠١١م.

عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

العلائي، صلاح الدين أبو سعيد خليل بن كيكلدي (ت٧٦١هـ)، الفصول المفيدة في الواو المزيدة، تحقيق: حسن موسى الشاعر، دار البشير، عمان، ١٩٩٠م.

فرج، حسام أحمد، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء نص نثري، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، ٢٠٠٨م.

كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

مراد، وليد محمد، ١٩٨٦م، المسار الجديد في علم اللغة العام، مطبعة الكواكب، دمشق.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت٧٣٣هـ)، نهاية الإرب في فنون الأدب، تحقيق: مفيد قميحة وجماعة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٤م.

أبو هلال العسكري، العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت٣٩٥هـ)، جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٨م.

الهواوشة، محمود سليمان حسين، أثر عناصر الاتساق في تماسك النص: سورة يوسف مثـــالا، دار عماد الدين، عمان، ط١، ٢٠٠٩م.

الرسائل الجامعية:

بوعمامة، بختي، التماسك النصي في الخطاب الشعري القديم (لامية العرب للشنفرى أنموذجا)، رســـالة ماجســـتير، إشراف: ســـعد الله الزهرة، جامعة وهران ١-أحمد بن بلة – كلية الآداب واللغـــات والفنون، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالـــي والبحث العلمـــي، ٢٠١٧/ ٢٠١٨م.

الدوريات:

إبراهيم خليل، قواعد التماسك النحوي عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم النص، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد٣٤، العدد٣، ٢٠٠٧م.

بوهادي، عابد، أثر النحو في تماسك النص، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد٤٠، العدد١، ٣٠١٣م.

شنوان، يونس، النص عند ابن العربي بين العبارة والإشارة: قراءة في إحدى قصائده، مجلة دراسات الأندلسية، ٢٠٠١م، العدد٢٦.

صالح، حوحو، إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم معلقة طرفة بن العبد أنموذجا، مجلة الأثر، العدد٢٣، جامعة محمد خضير، الجزائر، ٢٠١٥م.

عبابنة، يحيى، صالح، آمنة، عناصر الاتســـاق والانسجام النصـــي: قراءة نصـــية تحليلية في قصيدة (أغنية لشهر أيار) لأحمد عبد المعطي حجازي، مجـــلة جامعة دمشـــق، المجلـــد ٢٩، العدد ١+٢، ٢٠١٣م.

علاوي، العيد، التماسك النحوي أشكاله وآلياته "دراسة تطبيقية لنماذج من شعر محمد العيد آل خليفة"، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بســـكرة، عدد ٢٠١١.

علي، عاصم شحادة، مظاهر الاتساق في تحليل الخطاب: الخطاب الديني في رقائق صحيح البخاري نموذجا، الجامعة الأردنية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد٣٦، العدد٢، ٢٠٠٩م.

عنبر، عبد الله، التراسل بين ترتيب المعاني في النفس، وتشكيل بنية النص، مجلة دراسات: العلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد ٢٣، العدد٢، ١٩٩٦م.

نظرية النص بين تضاريس الاحتجاب واكتناه المناهج اللسانية، اللسانية لعالم الغياب، دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١م، المجلد٢٨، عدد خاص، ١١٨_١٣١.

نائل إسماعيل، الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، دراسة وصفية تحليلية، مجلة جامعة الأزهر- غزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١١، المجلد١٣، العدد١.

الإيقاع والصورة في المثل العربي (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا)

د. نوال سعود الفرهود *

تاريخ تقديم البحث: ٤/٤ /٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٢٠١٩/١٢/٢٢م.

ملخص

عنوان البحث الإيقاع والصورة في المثل العربي، حيث تخير البحث مجموعة من أشهر الأمثال العربية المتداولة في كتاب مجمع الأمثال للميداني، وقام بتحليلها وفق مستويات التحليل الأسلوبي، الدلالي والتركيبي والتصويري، وقد مهد لهذه الدراسة التحليلية ببيان مفهوم المثل في الاصطلاح اللغوي، ثم بيان أهمية المثل العربي في تفرده بسمات أسلوبية تقوم على الإيجاز المحكم الذي يختزل المعنى في كلمات قليلة وقوة سبك، وجمال تأثير وهذا ما خلده وضمن له تواترية الاستخدام، وكشف البحث عن تأثير صيغ الأوزان الاشتقاقية ودورها الإيحائي بكنه المثل ومقصده وملاحظة المشاكلة والانسجام بين أصوات الكلمة ومعانيها وهذا ما يمثل المعنى أفضل تمثيل، ومما يزيد في تجلية فكرة المثل تعاضد الإيقاع الصوتي مع الإيقاع المعنوي. كما انتقت الأمثال العربية أنسب التراكيب المتاحة لأجل تحقيق الغاية التي صيغت لأجلها، كونها من أجل مصادر تربية السلوك المجتمعي ومما ميز هذا البحث كشفه عن صفات برزت عند العرب كالقوة والصلابة والحكمة والمنطق متمثلة في مجموعة من أعضاء الجسد المختلفة كالظهر والكتف واليد والفم.

الكلمات الدالة: المثل، الميداني، الأمثال، المستوى الدلالي، الإيقاع، التركيب، التصوير، الاستعارة التمثيلية، الاشتقاق، الأوزان، الصيغ.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، المملكة العربية السعودية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Rhythm and Image in Arabic Praverbs

Dr. Nawal Su'oud Al-Farhoud

Abstract

The title of the research is the rhythm and image in the Arabic proverbs, where research is exclusively to choose a collection of the most famous Arabic proverbs of Al Maydani book the Complex of Proverbs, and analyzed them according to the levels of the methodological, semantic, structural, and pictorial analysis. The research introduces to this analytic study by explaining the concept of proverb in the linguistic term, then the importance of the Arabic proverb in its uniqueness with stylistic characteristics that are based on a strict brevity that shorten the meaning in a few words, strength of casting, and beauty of effect, and this is what immortalize it guarantee the frequency of use. The research revealed the effect of the wording derived meters and their suggestive role in the proverb essence and its purpose, and the observation of the homology and harmony between the sounds and meanings of the word, and that is how the meaning is best represented, and the idea of the proverb is more exemplified in the mutual aid of rhythm of sound with the rhythm of meaning. Arab proverbs also have the most appropriate and available structures to achieve the purpose for which they were formulated, as being sources of social behavior education. This research has revealed the qualities that emerged in the Arabs such as strength, hardness, wisdom and logic that are represented in a group of different body organs such as the back, shoulder, hand and mouth.

Keywords: Proverb, Al Maydani, Proverbs, Semantic Level, Rhythm, Structure, Picturing, Representative Metaphor, Derivation, Meters and Wording.

المقدمة

الحمد لله القائل في محكم التنزيل ﴿وَتِلكَ ٱلأَمثالُ نَضرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُم يَتَفَكَّرُونَ"﴾[١] والصلاة والسلام على النبي الأمي المعطى جوامع الكلم، أفصح الناس بيانا وأحكمهم منطقا وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد.

تعدُّ الأمثال هوية الشعوب وتراثها اللغوي المتداول عبر الأجيال، وما من شعب إلا وله أمثاله الخاصة به التي يحتفظ من خلالها بقيمه وعاداته وتقاليده، ولقد كان للعرب نصيب وافر من الأمثال التي خُلِّدت وحُفِظَت على مرّ العصور، إما متناثرة في بطون كتب التاريخ العربي، أو متخصصة جمعا وترتيبا، كمجمع الأمثال للميداني الذي تخيَّرت منه عينة – الأكثر تداولا – لتكون مجالا للبحث والتحليل.

أهمية الموضوع وأسباب اختياره:

مما لا شك فيه أَن الأمثال العربية لها أهمية بالغة في توجيه السلوك الإنساني ورفع مستوى ثقافة النشء بربطهم بحضارتهم العربية الأصيلة والنهل من معين التراث المجيد؛ ومن هذا المنطلق تم اختيار موضوع لدراسة الأمثال العربية بعنوان "الإيقاع والصورة في المثل العربي" ليكون لهذه الدراسة أهميتها في تحقيق هوية اللغة والحفاظ على الموروث العريق.

ومن أسباب اختيار هذا الموضوع:

١– القيمة الشريفة للأمثال العربية التي تعدُ قوالبٌ سكبت فيها جواهر اللغة العربية ودلالاتهُا.

٢– كون الأمثال العربية أداة من أدوات التربية والتوجيه للأجيال المتتابعة.

٣– استثمار الأمثال العربية في تقديم مادة ثريَّة قصيرة مشتملة على معانٍ ، وتوجيهات كثيرة تتناسب مع عصر الاختزال والسرعة.

٤– قلة الدراسات التحليلية مقارنة بالثروة الهائلة من الأمثال العربية.

أهداف البحث:

١– محاولة الوقوف عند بعض من السمات التي تميزت بها الأمثال، التي لم يسبق أن وقفت عندها أي دراسة سابقة وفق ما توصلت إليه الدراسة.

٢– السعي إلى إحياء الأمثال العربية عن طريق جعلها مادة للدراسة، وواقعا غضا بين أفراد المجتمع، وجسرا يربط بين أجياله.

(١) سورة الحشر آية ٢١ .

الدراسات السابقة للبحث:

هناك دراسات وأطروحات حديثة توقفت عند مجموعة من الأمثال وفق مناهج جديدة، ومن هذه الدراسات مايلي:

١- الأمثال النبوية دراسة أسلوبية، غادة يعقوب، ٢٠٠٣، الجزائر.

٢- الخصائص الفنية في الحكم والأمثال العربية دراسة تحليلية تطبيقية، أمين اليزيدي، جامعة النيلين، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٥.

٣- الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية، أماني سليمان، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، الأردن،٢٠٠٥.

٤- الأمثال العربية القديمة دراسة بلاغية، وجدان صالح عبّاس، جامعة الكوفة، كلية الآداب، ٢٠٠٨.

٥- التصوير البياني في أمثال العرب إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مرشد العقيل، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠١١.

وهذه الدراسات تختلف في كون بعضها مقصورا على الأمثال النبوية والبعض الآخر ركز على جانب الصورة الفنية، أما هذه الدراسة فسوف تتناول الأمثال في مستويات التحليل اللغوية الدلالية والتركيبية والبلاغية وهذا عماد وأساس الدراسات الأسلوبية في العصر الحديث.

بنية البحث ومنهجه:

تقوم هذه الدراسة على تمهيد وثلاثة مباحث، يسبقهما مقدمة، ويتلوهما، خاتمة وفهارس مرتبة وفق الآتي:

المقدمة

التمهيد

المبحث الأول: المستوى الدلالي والإيقاعي

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

المبحث الثالث: المستوى التصويري

الخاتمة:

الفهارس

وسوف يقوم منهج هذه الدراسة على المنهج الاستقرائي التحليلي؛ وذلك برصد أبرز الظواهر البلاغية والأسلوبية في مجموعة من الأمثال المنتقاة.

التمهيد:

من المعاني التي وردت في المعاجم العربية لمعنى مثل؛ التسوية، يقول ابن منظور: هذا مَثَلُه ومِثْلُه كما يقال شَبَهُهُ وشِبْهُهُ ويقول الفيروز آبادي: المِثْل . بالكسر والتحريك . الشبه، والجمع أمثال؛ والمَثَلُ . محرّكة . الحجة، والصفة؛ والمِثَال: المقدار والقصاص، إلى غير ذلك من المعانى.(١)

وأما في الاصطلاح فهو "جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها، فتتَّسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنتقل عما وردت فيه إلى كلّ ما يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها وعما يوجه الظاهر إلى أشباهه من المعاني فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها".(٢)

وعن أهمية الأمثال يقول أبوهلال العسكري "وَلما عرفت الْعَرَبُ أَن الْأَمْثَال تتصرف فِي أَكثر وُجُوه الْكَلَام وَتدْخل فِي جلّ أساليب القَوْل أخرجوها فِي أقواها من الْأَلْفَاظ ليخف اسْتِعْمَالهَا ويسهل تداولها فَهِيَ من أجلِّ الْكَلَام وأنبله وأشرفه وأفضله لقلَّة ألفاظها وَكَثْرَة مَعَانِيهَا ويسير مئونتها على الْمُتَكَلّم مَعَ كَبِير عنايتها وجسيم عائدتها، وَمن عجائبها أَنَّهَا مَعَ إيجازها تعْمل عمل الإطناب وَلها روعة إِذا برزت فِي أثْنَاءِ الْخطاب وَالْحِفْظ مُوكل بِمَا رَاع من اللَّفْظ وندر من الْمَعْنى، والأمثال أَيْضا نوع من الْعلم منفرد بِنَفسِهِ لَا يقدر على التَّصَرُّف فِيهِ إِلَّا من اجْتهد فِي طلبه حَتَّى أحكمه وَبَالغ فِي التماسه حَتَّى أتقنه"(٣).

ومما سبق نجد أنَّ الأمثال تنفرد بسمات أسلوبية تقوم على الإيجاز المحكم الذي يختزل المعنى في كلمات قليلة وقوة سبك، وجمال تأثير وهذا ما خلدها وضمن لها تواترية الاستخدام.

---

(١) انظر ابن منظور (ت ٧١١ هـ _ ١٣١١ م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٤١٤ هـ، معنى (م ث ل)، الفيروز ابادي

(ت ١٣٢٩ هـ _١٤١٥ م) القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، ط ٨، ٢٠٠٥.

(٢) السيوطي (٩١١ هـ _ ١٥٠٥ م)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ٣٧٥/١.

(٣)العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت ١/ ٥٠٤.

وقد انتقيت من كتاب الميداني نبذة من الأمثال الدارجة التي تمثلت فيها جملة من الظواهر الإيقاعية والأسلوبية المكثفة.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن من أسباب اختيار مجمع الأمثال للميداني دون غيره من الكتب التي صنفت في الأمثال العربية، استقصاؤه للأمثال منذ نشأتها، كما أنه من أقدمها وأكثرها شهرة.

المبحث الأول:

المستوى الدلالي والإيقاعي:

لا يخفى ما للكلمة من وميض متى ما تُخِيرَت بعناية فتكون كحبات اللؤلؤ المنتظمة في العقد الفريد.

وهذا المبحث سيركز على العناية بالكلمات من زاويتين مهمتين هما: علاقة الصوت بالمعنى والترادف.

أ/ علاقة الصوت بالمعنى:

يظهر لنا اهتمام العرب بعلاقة الصوت بالمعنى مطلع القرن الثالث الهجري منذ بدايات التأليف والعناية باللغة؛ فالصلة بن الدَّال والمدلول – بلا شك – صلة وثيقة إلى درجة أنه يستحيل على المرء أن يتصوَّر أحدهما دون الآخر، مثلما يستحيل أن يتصور الشيء بمعزل عن اسمه.(١)

فالقوة التعبيرية للمفردة لا تتأتى من معناها وحده بل من طبيعة شكلها الصوتي(٢). فلأجل هذه المِيزةِ للغة العربية جرى التطبيق على مجموعة مختارة من الأمثال العربية التي ظهر فيها هذا الجانب.

ب – الترادف:

الترادف من أهم القضايا التي شغلت دارسي العربية قديما وحديثا ما بين مُثبِتِ وَمُنكِر.

فالترادف عند السيوطي يعني: الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد(٣).

(١) انظر: احمد رمزي، اللفظ والمعنى وجمالات التعبير، الجزائر، ص ٢.

(٢) أ. ف تشيشرين، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغتة ترجمة: د حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ص ٤٥.

(٣) انظر المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ٣١٩/١ .

ولا نستطيع القول بالترادف التام بين مفردات اللغة لأن في هذا تكثير للغة بغير فائدة، فالترداف موجود في اللغة بجامع المعنى العام ولكن لكل كلمة بصمتها الخاصة بها وهذا أحد أسباب ثرائها، كما أنَّ للترادف فائدةً ذكرها السيوطي وهي أن في وجود الألفاظ المترادفة تسهيل على المتحدث فيما إذا كان مصابا بعيب من عيوب اللسان، كأن يكون ألثغَ فإنه يختار الألفاظ الخالية من حرف الراء كما حصل لأحد الخطباء العرب أنه لم يحفظ عنه أنه تكلم بألفاظ فيها حرف الراء[١].

وقد حاولت هذه الدراسة استجلاء بعض من ظلال الكلمات المترادفة في مجموعة مختارة.

ومن النماذج المختارة في هذا المستوى مايلي:

١- إن من البيان لسحرا

لقد ورد هذا المثل عن الرسول صلى الله عليه وسلم في القصة المشهورة التي رواها البخاري في صحيحه عن عبد الله بن يوسف: أخبرَنا مالك، عن زيد بن أسلمَ، عن عبد الله بن عمر –رضي الله عنهما –أنَّه قَدِمَ رجلان من المَشْرق، فخطَبا فعَجِبَ الناسُ لبيانهما، فقال رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم: "إنَّ مِنَ البَيان لَسِحرًا –أوْ إنَّ بَعْضَ البَيانِ سِحْر"[٢].

ويضرب هذا المثل في استحسان المنطق وإيراد الحجَّة البالغة [٣].

والبيان: ما بين به الشيء من الدلالة وغيرها، وبان الشيء بيانا: اتَّضح فهو بَين، وزاد الفيروزآبادي أن البيان الإفْصاحُ مع ذكاءٍ[٤]. ولا يخفى ما في هذا المثل الحديثي من دقة في اختيار مفرداته حيث نجد في كلمة بيان اجتماع الفصاحة والبلاغة وذكاء القلب مع اللسَنِ، ويذكر الجاحظ أن البيان اسمٌ جامع لكلِّ ما كَشَف لك قناع المعنى [٥] وهذا لا يتوافر في نظيراتها من الكلمات الأخرى التي تحمل معناها كالكلام مثلا الذي يطلق على القول قليله وكثيره[٦].

(١) السابق نفسه.

(٢) البخاري (ت ٢٥٦ هـ)، صحيح البخاري، تحقيق: محمد الناصر، طوق النجاة، ط ١، ١٤٢٢ هـ، ٣٧٥/١، كتاب الطب، باب (إن من البيان لسحرا)، حديث رقم (٥٧٦٧) .

(٣) انظر: الميداني (ت ٥١٨ هـ) أبو الفضل أحمد الميداني، مجمع الأمثال تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، طبعه ٢، ط ٢، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م، ١ / ٩.

(٤) انظر: ابن منظور السابق، لسان العرب الفيروز آبادي، القاموس المحيط مادة (ب ي ن).

(٥) انظر: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ / ٨٦٩م)، البيان و التبيين، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، ١١/١.

(٦) انظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط مادة، (ك ل م).

وبالنظر إلى كلمة سحر في المثل ذاته نجد أنها قد وردت متناسبة مع كلمة البيان حيث إن معنى كلمة سحر: (الأُخْذَةُ. وكلُّ ما لَطُفَ مَأْخَذُه ودَقَّ، فهو سِحْرٌ، والجمع أَسحارٌ وسُحُورٌ، وسَحَرَه يَسْحَرُه سَحْراً وسِحْراً وسَحَّرَه، ورجلٌ ساحِرٌ من قوم سَحَرَةٍ وسُحَّارٍ، وسَحَّارٌ من قوم سَحَّارِينَ، ولا يُكَسَّرُ؛ والسِّحْرُ: البيانُ في فِطْنَةٍ)[١].

وبما أن كلمة سحر في المثل تعني القول فمعنى ذلك أن المرء يمدح فيصدقُ، حتى يَصرِفَ قلوب السامعين للممدوح، ويذمُّ فيصدق فيه، حتى يَصرِفَ قلوبَهم أيضًا عنه[٢].

"وسمَّى الرسول البيان سحرًا لدقَّة مسلكه، وأوَّل مَن نطق به رسولُ الله، وهو من أجمَعِ ما مُدِح به البيان" [٣]، ونظرا لما للبيان من تأثير ممتدٌ في نفوس السامعين فإن كلمة بيان قد أوحت بهذا التأثير العميق من خلال حرف المد الألف في بنية الكلمة، وهذا ما يتوافق مع التأثير الممتد للسحر.

٢- فإن المُنْبَتَّ لا أرضا قطع، ولا ظهرا أبقى

ويضرب هذا المثل لمن يبالغ في طلب الشيء ويفرط حتى ربما يفوّته على نفسه[٤] والمثل قد اشتمل على كلمات توحي بمدى دقَّتها في التعبير عن المنقطع في سفره فجأة، وهذا ما تمثل في دلالة كلمة "مُنبَتّ" دون كلمة راحل أو مسافر، فكلمة المنبت مأخوذة (من البت وهو القطع المستأصل. يقال: بتت الحبل فانبتَّ، وبتتهُ تبتيتا: شدد للمبالغة، وبت هو يبت ويبت بتا وأبت، والانبتات: الانقطاع. ورجل منبتّ أي منقطع به. وأبت بعيره: قطعه بالسير. والمنبت في حديث: الذي أتعب دابته حتى عطب ظهره، فبقي منقطعا به، ويقال للرجل إذا انقطع في سفره وعطبت راحلته صار منبتًا)[٥]. وقد اشتملت الكلمة المختارة على صوت التاء المضعف الذي أوحى بسرعة الانقطاع و شدَّته، فالتاء من الأصوات الشديدة المنقطعة من أول التصادم، كما تعطي معنى قوة الاعتماد ولزوم موضع الحرف والتوقف حتى أن هذه الصفة تمنع الصوت من أن يجري[٦]، وهذا ما تجسد في لزوم المنبت مكانه.

(١) انظر: ابن منظور السابق، لسان العرب مادة، (س ح ر).
(٢) انظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (س ح ر).
(٣) العسكري، أبو هلال، ديوان المعاني، دار الجيل، بيروت، ١ /١٥٠.
(٤) انظر: الميداني: السابق، مجمع الأمثال، ١ /١٠.
(٥) انظر: ابن منظور، السابق: لسان العرب، مادة (ب ت ت).
(٦) انظر: الإشبيلي، أبو الإصبع، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب تركستاني، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، ط ١، ١٤٠٤ هـ، ص ٨٨ و٩٣.

كما نجد اختيار كلمة "ظهر" في هذا المثل الحديثي دون كلمة راحلة أو دابة، وعند استعراض معنى كلمة ظهر في المعاجم العربية نجد أنها تتضمن المعاني التالية:

الظَّهْرُ من الإنسان مُؤخِّر الكاهل إلى أَدنى العَجُز

الظَّهْرُ: الدَّابَّةُ التي تحمِل الأَثقال، أَو يُركب عليها

الظَّهْرُ: طريقُ البرِّ.

الظَّهْرُ: ما غَلُظ من الأَرض وارتفع.

الظَّهْرُ: ما غاب عنك[١] وهذي المعاني مجتمعة تتناسب مع حال المنبتّ الذي قد غاب عن أهله واعتلى ظهر دابته في طريق البر وحيدا. فاجتماع الكلمتين في هذا المثل يدل على أن المنبت لا قطع الأرض التي أراد سيرها كلها، ولا أبقى ظهر راحلته، لكن لو سار برفق؛ فإنه يصل ولو بعد حين.

٣- إنَّ البغاث بأرضنا يستنسر

ويضرب هذا المثل للضعيف يصير قويا، وللذليل يعز بعد الذل.[٢] واللافت اختيار المثل للبغاث والنسر دون غيرهما من أنواع الطيور، وبالرجوع إلى المعاجم نرى أن البغاث طائر أغبر بطيء الطيران صغير يُصطاد ولا يصيد [٣]وهذا ما يلائم اللئيم الذي يعز والضعيف الذي يقوى.

أما في اختيار المثل للنسر في قوله يستنسر دون غيره من الطيور الجارحة كالصقر مثلا وذلك لما للنسر من هيبة تبدو من كبر حجمه مقارنة بالصقر، كما عرف عن النسر أنه لا يحرك أجنحته كثيرا أثناء الطيران لاعتماده على ريشه الكثيف الكبير [٤] وهذا ما يعكس رصانة ومهابة العزيز في قومه. واللافت استخدام المثل لصيغة يستفعل وهذه الصيغة كما هو معلوم تفيد الطلب والصيرورة وهذا ما يعني أن الموقف يتطلَّب أن يتحوَّل الطرف الثاني إلى حالة ليست أصيلة فيه وإنما حالة يتطلبها الحدث ويستدعيها.

(١) انظر: ابن منظور، السابق: لسان العرب مادة، (ظ ه ر)، إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الدعوة، ٢ / ٥٧٨.

(٢) انظر: الميداني، السابق: مجمع الأمثال، ١٣/١.

(٣) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (ب غ ث).

(٤) انظر: في الفروق بين طائر النسر والصقر Three Basic Ways to Identify Hawks، Eagles، Falcons ، and Other Raptors"، National Audubon Society، Retrieved ٢٢-٠١-٢٠١٧

٤- اعلم من أين يؤكل الكتف

يضرب للرجل الداهي[١]، ونلحظ اختيار هذا المثل لكلمة الكتف دون غيره من أجزاء الذبيحة مع أن كل ما فيها يؤكل، وعند تتبع كلمة الكتف في المعاجم نجد أنها تطلق على عظم عريض خَلْف المَنْكِبِ، تكون للإنسان والحيوان والكَتِفُ: السِّناد والدِّعامة؛ والكتف في المثل مَعْرِفَةٌ بخَبَايَا الأَشْيَاءِ[٢].

ولعلَّ السّرّ في اختيار هذه الكلمة من بين ما يؤكل يعود لأن لهذا الجزء طريقة معينة لأكله متى ما أصابها آكلها استفاد منها أيما إفادة وإذا لم يصب ذلك فلتت منه ولم يتمكن منها، فالكتف تؤكل من أسفلها، لا من أعلاها.

قال بعضهم: تؤكل الكتف من أسفلها، ومن أعلى يشق عليك، ويقولون: تجرى المرقة بين لحم الكتف والعظم، فإذا أخذتها من أعلى جرت عليك المرقة وانصبت، وإذا أخذتها من أسفلها انقشرت عن عظمها وبقيت المرقة مكانها ثابتة[٣].

فالرجل المحنك الحاذق يعرف كيف يتعامل مع الأمور وينتهز الفرص لصالحه، وأما من لا يمتلك مثل هذه الفطنة في معالجة أمور الحياة يضيع عليه الكثير.

٥- إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا

ويضرب هذا المثل للمدلّ بنفسه إذا صُلِيَ بمن هو أدهى منه وأشد[٤] وقد اختار المثل كلمة الريح بصيغة المفرد، وصيغة الإفراد تطلق على – كما جاء في كتب التفسير واللغة[٥] – الهواء المتحرك خفيفا كان أو شديدا، والمتتبع لكلمة الريح في القرآن الكريم يجد أنها قد وردت بصيغة الإفراد دالة على العذاب نحو قوله تعالى ﴿بِرِيحٍ صَرصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾[٦]، أما مجيؤها بصيغة الجمع فتعني رياح

(١) انظر: الميداني السابق: ٣٨٧/٢.

(٢) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (ك ت ف).

(٣) انظر: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/٢٠١٢/١١/٢٦/٢٧٧٩٤٦.html .

(٤) انظر: الميداني: السابق، ٤٩/١.

(٥) انظر: الأصفهاني، الراغب (ت ١١٠٨ م)، المفردات، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ ١/ ٣٧٠، القرطبي، (ت ٦٧١ هـ / ١٢٧٣م) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤، ١٩٨/٢: .

(٦) سورة الحاقة آية ٦.

الرحمة والغيث كما جاء في قوله تعالى ﴿وَهُوَ ٱلَّذِي يُرسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشرَا بَينَ يَدَي رَحمَتِهِ﴾[١] ومن هنا يتضح تخصيص المثل بالريح دون الرياح للدلالة على الشّدّة والشّرّ.

أما كلمة الإعصار فقد وردت في المعاجم بمعنى ريحٌ تَهُبُّ بشدَّةٍ وتثيرُ الغُبارَ وترتفِعُ كالعمود إلى السماءِ[٢].

والإعْصَارُ (في الجغرافيا): منطقةٌ من الضَّغط تجذب الرِّياح إلى مركزها في اتجاه عكس عَقَارب السَّاعة في نصف الكرة الشمالي، والعكس في نصف الكرة الجنوبي[٣].

وبناء على ذلك فلا ينبغي للمندفع أن يغتر بنفسه حين يواجه الآخر فقد يلاقي من هو أقوى منه بأسا وأشد صلابة.

٦- أعطاه غيضا من فيض

ويضرب هذا المثل لمن يسمح بالقل من كثرة[٤].

والمثل قد اشتمل على كلمتي "غيض وفيض" وحين نتتبع المعاجم نجد أن معنى غيض من غاض الماء يغيض وانغاض نقص أو غار فذهب، وفي الصحاح: قل فنضب [٥].

أما بالنسبة لكلمة فيض فهي من فاض الماء والدمع ونحوهما يفيض فيضا وفيوضة وفيوضا وفيضانا وفيضوضة أي: كثر حتى سال على ضفة الوادي. وفاضت عينه تفيض فيضا إذا سالت، ويقال: أفاضت العين الدمع تفيضه إفاضة، وأفاض فلان دمعه، وفاض الماء والمطر والخير إذا كثر[٦].

(١) سورة الأعراف آية ٥٧.

(٢) انظر: الرازي، (٩٢٥ / ٣١٣هـ) مختار الصحاح الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٦٢، ط، مادة (ع ص ر).

(٣) انظر: موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة، قال الإعصار والنار تاريخ النشر: ٢٠١٠/٦/٢٢ http://quran-m.com/quran/articleم

(٤) انظر: الميداني، السابق: ٣٤٣/٢.

(٥) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (غ ي ض).

(٦) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (غ ي ض).

وبالوقوف على التشاكل والانسجام بين أصوات الكلمتين ومعنييهما في كتب اللغة والمعاجم نجد التناغم والتجانس العجيبين؛ فكلمة غيض تشتمل على صوت الغين الذي يتصف بصفة الجهر والاستعلاء [١].

وبما أن الغيض ما قل ونقص من الماء وافق هذا المعنى صوت الغين بصفاته المذكورة، فالانحباس والارتفاع يقتضيان غور الماء وقلته.

وكلمة فيض تشتمل على صوت الفاء الذي يتسم بالهمس والاستفال [٢].

وبما أن الفيض ما كثر من الماء ناغم هذا المعنى صوت الفاء بصفته المذكورة، فجريان النفس في الهمس يناظر جريان الماء في الكلمة، وانخفاض اللسان في الاستفال يتآلف مع انخفاض المكان في الكلمة، ونتيجة لذلك فإن شدة الجريان وعمق الانخفاض تستوجبان الفيضان. وخلف الإيقاع الصوتي إيقاع آخر معنوي وهو ما تشكل من تضاد بين الغيض والفيض.

وصفة اللين[٣] المتمثلة في صوت الياء تحاكي لنا العطاء الكائن في الكلمتين قليلا كان أو كثيرا.

٧- قد حمي الوطيس

يضرب للأمر إذا اشتدَّ [٤]، وهذا المثل الحديثي مما انفرد به الرسول صلى الله عليه وسلم ولم يسبقه إليه أحد، وقد وردت فيه كلمة الوطيس ومعناها -كما في المعاجم اللغوية – من وطس الشيء وطسا: كسره ودقه. والوطيس: المعركة؛ لأن الخيل تطسها بحوافرها والوطيس: التَّنور. والوطيس: حُفيرة تحتفر ويختبز فيها ويشوى، وقيل: الوطيس شيء يتخذ مثل التنور يختبز فيه، وقيل: هي تنور من حديد، وبه شبه حر الحرب. وقال النبي – صلى الله عليه وسلم – في حنين ((الآن حمي الوطيس))، وهي كلمة لم تسمع إلا منه، وهو من فصيح الكلام عبر به عن اشتباك الحرب وقيامها على ساق.

(١) انظر: بصفر، عبد الله، التجويد الميسر، ص ١٦ الجهر: انحباس النفس عند النطق بالحرف المجهور لقوة الاعتماد على المخرج، والاستعلاء. ارتفاع اللسان عند النطق بالحرف الى الحنك الأعلى.

(٢) انظر: السابق ص ١٧ الهمس جريان النَفس عندالنطق بالحرف المهموس لضعف الاعتماد على المخرج، والاستفال انخفاض اللسان عند النطق بِها عن الحنك الأعلى.

(٣) انظر: السابق ص ١٨ واللين هو خروج الحرف بسهولة ويسر وعدم كلفة على اللسان.

(٤) الميداني: السابق، ٤٩٦/٢ .

وبتدبر أصوات الكلمة نجد تكتل أصواتها مع معانيها، فالطاء –على سبيل المثال – حرف قلقلة وتفخيم[١] ويظهر على هاتين الصفتين الحركة والاهتزاز والغلظة وقوة الصدى، وصفة الصفير الظاهرة على صوت السين فيها زيادة وقوةٍ حال النطق بالحرف[٢]، واجتماع صفات الطاء والسين يجسد شدة حرارة الحرب والحجارة والتنور.

٨- يداك أوكتا وفوك نفخ

ويُضرب هذا المثل لمن يجني على نفسه، وقصة هذا المثل أن رجلا عَمدَ إلى سِقائه، فأقَلَّ النفخ فيه، وأضْعَفَ الإيكاء والربْطَ له، فلما توسَّط الماء جعلَتِ الرِّيح تخرج حتى لم يَبق في السِّقاء شيء، وأوشك على الغرق، وغَشِيه الموت، فنادى رجلاً مِن أصحابه: أن يا فلان، إني قد هلكت، فقال: ما ذنبي؟ "يداك أَوْكَتا وفوك نفَخ"، فذهب قولُه مثلاً [٣].

وقد اختار المثل كلمة أوكتا التي تعني في المعاجم اللغوية: الأثر اليسير في الشيء، يقال وكتت الدابة وكتا: أسرعت رفع قوائمها ووضعها ووكت المشي وكتا ووكتانا عند تقارب الخطو في ثقل وقبح مشي، وقد آثر المثل هذه الكلمة دون مرادفاتها كالربط مثلا لأن في معناها عدم الإحكام خلافا لكلمة ربط التي تعني شد الربط يقال يربطه ربطا، فهو مربوط وربيط أي شده.

٩- جعجعة ولا أرى طحنا

يضرب للرجل الذي يكثر الكلام ولا يعمل وللذي يعد ولا يفعل [٤] معناه أسمع جلبة ولا أرى عملا، والجعجعة هاهنا الصوت، يقال جعع: الجعجاع: الأرض، وقيل هو ما غلظ منها، الجعجاع الأرض التي لا أحد بها، وجعجع بالبعير: نحره في ذلك الموضع، ومكان جعجع وجعجاع: ضيق خشن غليظ، وفحل جعجاع: كثير الرغاء، والجعجاع من الأرض: معركة الأبطال. والجعجعة: أصوات الجمال إذا اجتمعت. وجعجع البعير أي: برك واستناخ، وتجعجع البعير وغيره أي: ضرب بنفسه

(١) انظر: السابق ص ١٨ /٢٠ التفخيم: هو غَلظٌ (سِمن) يدخل على صوت الحرف فيمتلئ الفم بصداه، والقلقلة هو اهتزاز حرف القلقلة في مخرجه حين سكونه بحيث يسمع لَه نبرة قوية.

(٢) انظر: السابق: ص ١٨، الصفير: هو صوت زائد على صوت الحرف يشبه صفير الطائر ويدل على قوة الحرف في السمع.

(٣) انظر: الميداني، السابق ٥١٩/٣.

(٤) انظر: السابق، ٢٨٥/١.

الأرض باركا من وجع أصابه أو ضرب أثخنه، والجعجاع: المحبس، والجعجعة: الحبس، والجعجع والجعجعة: صوت الرحى ونحوها [١]

وبتقصي المعاني التي تدور حولها كلمة جعجع نلحظ الحبس والشدة والغلظة والبروك والاستناخ وكلها تشير إلى لزوم الموضع، وفي هذا ما يتواءم مع لزوم الكلام موضع نطقه لا يتجاوزه إلى التنفيذ، وهذا واضح من لزوم حرف العين الحلق لا يتجارزه إلى بقية أجزاء النطق وبتكرارها في مقطعين، وتوسط حرف العين بين حروف الحلق الشديدة والرخوة ينطبق الأمر على هذا الرجل الذي لا سكت فلزم ولا هو نطق فأنفذ.

ولا تفوتنا الإشارة إلى ما يدعم انتفاء أثر هذه الجعجعة باستبعاد المثل التعبير باسم المفعول "مطحون" وإسقاط الطحن بدلا منها.

١٠- بلغ السيل الزبى

يضرب مثلا للأمر يتفاقم أو يتجاوز الحد[٢]. وقد وردت كلمة (بلغ) في المثل دون مرادفاتها كالوصول مثلا

وبالنظر إلى معنى (بلغ) في المعاجم العربية نجدها تأتي بمعنى بلغ الشيء يبلغ بلوغا وبلاغا أي: وصل وانتهى، وأمر بالغ وبلغ: نافذ يبلغ أين أريد به[٣].

أما الوصول فهو أدنى من البلوغ حيث ورد في المعاجم وصل ووصله إليه و أوصله: أنهاه إليه وأبلغه إياه[٤]. ومن هنا يبدو رونق اختيار كلمة بلغ لما تحمله من معنى الوصول المفضي إلى التمكن.

ومن الجدير بالعناية في انتقاء الكلمات أن كلمة ((زُبى)) ترمز إلى المكان المرتفع الذي يستعصي على ما ينخفض عنه، فدلالتها اللغوية مأخوذة من الزبية وهي: الرابية التي لا يعلوها الماء، وقيل: إنما أراد الحفرة التي تحفر للأسد ولا تحفر إلا في مكان عال من الأرض لئلا يبلغها السيل فتنطم[٥].

(١) انظر: ابن منظور، السابق، مادة (ج ع ع).
(٢) انظر: الميداني، السابق / ١٥٨.
(٣) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (ب ل غ).
(٤) انظر: السابق، مادة (و ص ل).
(٥) انظر: السابق، (ز ب ى).

وبالنظر إلى اتساق الإيقاع بين كلمات المثل ومعانيها يتحقق الائتلاف، حيث نجد الزيادة المتمثلة في معنى بلغ والسيل والزُّبى تتطابق مع معنى الاشتداد والزيادة المعنية في المثل خاصة، مع اتفاق كلمتي السيل والزبى في صوتي السين والزاي اللذين يحملان صفة الصفير التي تعني الصوت الزائد على صوت الحرف وبالتالي نفاذ هذا الحرف في السمع.

١١- جاء بالقض والقضيض

يقال لما تكسر من الحجارة وصغر: قضيض، ولما كبر قض، والمعنى جاء بالكبير والصغير[١]، يقال: قضضت الشيء إذا دققته، ومنه قيل للحصى الصغار قضض، والقضض: الحصى الصغار جمع قضة بالكسر والفتح. وقض الشيء يقضه قضا: كسره، جاءوا قضهم وقضيضهم، أي: بجمعهم لم يدعوا وراءهم شيئا ولا أحدا، جاءوا انقضاضا أي: كأنه يقول انقض آخرهم على أولهم، قولهم جاء بالقض والقضيض فالقض الحصى، والقضيض ما تكسر منه ودق[٢]، والمعنى المستوحى مما دار حوله هذا الجذر اللغوي هو شمولية أجزاء الجنس الواحد دقها وجلها، والضاد مليء بالصفات القوية كالاستعلاء والإطباق والاستطالة والجهر[٣] وهذه كلها صفات قوة فهي من أقوى الحروف حتى أنه بها تميزت اللغة العربية فيقولون لغة الضاد وهذا مايجانس مضرب المثل حيث لا يمكن أن يؤتى بالصغير والكبير إلا من قبل قوي متمكن، ويردف هذا الأمر ويعززه وزن الكلمة "فعيل" التي تحمل معنى المبالغة كما ذكر ذلك سيبويه.

١٢- الحق أبلج والباطل لجلج

يعني أن الحق واضح، يقال: صبح أبلج، أي مشرق، والباطل لجلج أي ملتبس، وقيل في معناها أي يتردد فيه صاحبه ولا يصيب منه مخرجا[٤].

تقول المعاجم في معنى بلج: البُلْجَة والبلج: تباعد ما بين الحاجبين، وقيل: الأبلج الأبيض الحسن الواسع الوجه والبَلْجَة: آخر الليل عند انصداع الفجر. يقال: رأيت بَلْجَة الصبح إذا رأيت ضوءه، وأبلجت الشمس: أضاءت. وأبلج الحق: ظهر، ويقال: هذا أمر أبلج أي واضح[٥].

(١) انظر: الميداني: السابق، ١/ ٢٨٦ [

(٢) انظر: ابن منظور، السابق، مادة (ق ض ض).

(٣) انظر: نجا، إبراهيم محمد، التجويد والأصوات، جامعة الأزهر، ص ٥٣.

(٤) انظر: الميداني، السابق: ٣٦٧/١.

(٥) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (ب ل ج).

أما معنى لجلج: ولجة البحر: حيث لا يدرك قعره. ولج الوادي: جانبه. ولج البحر: عرضه، قال: ولج البحر الماء الكثير الذي لا يرى طرفاه، والتج الأمر إذا عظم واختلط، ولج الليل: شدة ظلمته وسواده، ولجة القوم أصواتهم. واللجة واللجلجة: اختلاط الأصوات. والتجت الأصوات: ارتفعت فاختلطت، واللجلجة والتلجلج التردد في الكلام. ولجلج اللقمة في فيه: أدارها من غير مضغ ولا إساغة، يقال: الحق أبلج والباطل لجلج أي يردد من غير أن ينفذ(١).

وقد توافق صوت الباء – بما فيه من صفة الإذلاق(٢) – في كلمة أبلج مع معناها الذي يوحي بسرعة الخروج والنفاذ، كما أن التضعيف في كلمة "لجلج" قد أوحى بالالتباس والاضطراب والتخبط.

١٣– أ حشفا وسوء كيلة؟

أي أتجمع حشفا وسوء كيلة، يضرب لمن يجمع بين خصلتين مكروهتين(٣). ومعنى الحشف: اليابس الفاسد من التمر، وقيل: الضعيف الذي لا نوى له كالشيص، والحشف: الضرع البالي(٤) وقد توافقت معاني الحشف مع أصوات حروفها، حيث اشتملت على حروف اجتمعت فيها جمعها كل صفات الضعف من همس ورخاوة واستفال وانفتاح، كما زاد من تفشي الشين من الإيحاء بالهشاشة والتهشم وهذا كله يعكس ماهية الحشف.

١٤–الحديث ذو شجون

ويضرب هذا المثل في الحديث يُتَذَكر به غيره، وقد تخير هذا المثل كلمة شجون وتعني في كتب المعاجم: طرق، الواحد شجن بسكون الجيم، والشواجن: أودية كثيرة الشجر، الواحدة شاجنة، وأصل هذه الكلمة الاتصال والالتفاف، ومنه الشجنة، وهي الشجرة الملتفة الأغصان(٥).

ويعني كذلك: الهم والحزن، والجمع أشجان وشجون، والشجن والشجنة: عروق الشجر المتشابكة. و الشجنة: الشعبة من العنقود تدرك كلها، وفي المثل: الحديث ذو شجون، أي فنون وأغراض، وقيل: أي يدخل بعضه في بعض، أي ذو شعب وامتساك بعضه ببعض(٦).

---

(١) انظر: السابق مادة (ل ج ج).

(٢)انظر: بصفر، السابق ص ١٧ الإذلاق خفة الحرف بخروجه من ذلق اللسان أو الشفه، انظر التجويد الميسر .

(٣) انظر: الميداني، السابق: ١/ ٣٦٧ .

(٤) انظر: ابن منظور، السابق: مادة (ح ش ف).

(٥) انظر: الميداني، السابق: ١/ ٣٥١ .

(٦) انظر ابن منظور السابق: مادة (ش ج ن).

ولعل النكتة في اختيار هذه الكلمة دون غيرها اشتمالها على معنى الهم والحزن، وقد اعتاد العرب ضرب هذه المثل في أحاديث المجالس التي تشغل اهتمامهم، ولمناسبة تشعب الكلام تشعب أغصان الشجر بالإضافة لاشتمالها على صوت الشين المتصف بصفة التفشي الأقوى التي يعاضدها التشعب والتشابك، مع ما في تشعب الشجر من إحداث الظلمة في المكان الذي يتواجد فيه فإن الأمر يوحي بالظلمة والسواد في نفس الشخص الذي يكتنفه الهم والحزن.

ومما يجدر الإشارة إليه أن الكلمة جاءت على صيغة فعول – من جموع الكثرة – دون أفعال – من جموع القلة – شجون المتناسبة لكثرة التشابك والتفرع.

المستوى التركيبي:

إذا كانت الكلمة المفردة تشكل حبة اللؤلؤ في منظومة العقد فإن الجملة بمثابة اللآلئ التي يتشكل منها العقد بأكمله، وإذا كان اهتمام العرب بالكلمة قديما فإن اهتمامهم بالتركيب لا يقل عن ذلك أهمية، ولعل في نظرية النظم التي ازدان بها كتاب دلائل الإعجاز أكبر برهان على هذه العناية.

وبراعة الأديب تكمن في اختياره للتركيب المتناسب مع سياق المعنى والفكرة المراد إبلاغها للآخرين، إذ يجد أمامه أريحية الاختيار في حالات الجواز النحوية، فمرة يقدم ومرة يؤخر ومرة يعرف ومرة ينكر وقد يذكر وقد يحذف ويؤكد حينا ويستفهم حينا آخر "كل ذلك يكون بهدف ويتقصده المنشئ عن وعي وإدراك ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق، ويتطلبه السياق" (١).

ولهذه القيمة اعتنت هذه الدراسة بالتراكيب التي بنيت عليها الأمثال العربية، حيث "إن الفروق بين التراكيب والاختلاف بين الأساليب ليست فرقا في الحركات وما يطرأ على الكلمات من تغييرات، وإنما الفرق في معاني العبارات وما يحدثه هذا الوضع وذاك النظم، فليس القصد معرفة قواعد النحو وحدها، ولكن فيما تحدثه هذه القواعد وما تستتبعه من معنى وما يتولد عن النظم من مدلول"(٢).

ومن التراكيب المتجلية في الأمثال عينة الدراسة مايلي:

١/ أسلوب التوكيد

يعد التوكيد واحدا من الأساليب التي تراعي أحوال المتلقي في كيفية تلقيه للجملة المرسلة، إذ إنَّ التوكيد هو الوسيلة التي تمنح الكلام دلالات أبعد غورا وأعمق، وتوثقه في المتلقي خصوصا إذا بدر

(١) انظر: السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، ٢٠١٠، ١٧٢/١.

(٢) لاشين، عبد الفتاح، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، الرياض، ٨٥.

منه شيء من عدم التحقق من الخبر أو الإنكار له أو التشكيك فيه أو إذا كان حاملا لفكرة مغايرة للفكرة المرسلة [1].

ونظرا لأهمية الأمثال في توجيه السلوك المجتمعي؛ فقد ورد التوكيد كثيرا كداعم من دعائم تثبيت المعاني الإرشادية التي تتضمنها تلك الأمثال.

وفي ضوء العينة المنتقاة من الأمثال العربية في هذه الدراسة نلاحظ أنها قد حوت جملة من الأنماط التوكيدية والتي تعزز ما ذكرناه سالفا دورها البارز في توجيه أفراد المجتمع العربي.

فمن أبرز الأنماط التوكيدية مايلي:

١- التأكيد باسمية الجملة: حيث إنَّ التأكيد بها يجسّد التزام العربي بما شاع في بيئته من أعراف وتقاليد ومن أمثلة ذلك مايلي:

اصطناع المعروف يقي مصارع السوء، الظلم ظلمات يوم القيامة، العبد يُقْرعُ بالعصا والحر تكفيه الإشارة، أول الحزم المشورة، يداك أوكتا وفوك نفخ، آفة العلم النسيان، المرء بأصغريه القلب واللسان، مواعيد عرقوب، مُكرَهٌ أخوك لا بطل، الحرب خدعة، هو يرقم في الماء، اليد العليا خير من اليد السفلى، جعجعة ولا أرى طحنا، الحديث ذو شجون، الحق أبلج والباطل لجلج، عين الرضا عن كل عيب كليلة، الجار ثم الدار، أخرق من ناكثة.

٢- التأكيد بإن، وقد استخدمت كثيرا مع ما يوحي بالنصح والإرشاد كقولهم:

إنَّ من البيان لسحرا، إنَّ المنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى، إنَّ البغاث بأرضنا يستنسر، إنَّ السلامة منها ترك ما فيها، إنك لاتجني من الشوك العنب، إن غدا لناظره قريب.

٣- التأكيد بقد وتفيد باجتماعها مع ماضوية الزمن معنى تحقق وقوع الشيء نحو قولهم:

إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا، قد حمي الوطيس، قد أسمعت لو ناديت حيا.

ومن تتبع الأمثال المختارة نجد كثرة تأكيدها بالجملة الإسمية ولعل في معنى الثبات الذي يحمله هذا النوع من الجمل ما يلبي رغبة العرب في المحافظة على ثبات العرف والتقاليد فهم يرونها دستورا ينبغي ألا يحاد عنه ولا يخرج عن قوانينه.

(١) انظر: خفاجي، محمد وشرف، عبد العزيز، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار النشر، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ١٢٧.

كما في تصدير كثير من الأمثال العربية بإنَّ المؤكدة لما لهذا الحرف من دور ظاهر في تأكيد مضمون الجملة، وهو ما ينتهجه الأسلوب العربي في تأصيل وتقويم السلوك العربي.

أمَّا استخدام قد فيكثر في الأمثال التي تهتم بصدى المآل والنتيجة وذلك من كون قد تفيد معنى التحقيق في حال تبعها الفعل الماضي.

٢ – التقديم والتأخير

إن مخالفة الأصل –وإن كانت المخالفة جائزة نحوا –لابد وأنَ تكون له دلالة تختلف عما كان على الأصل، وهذا ما يظهر لنا في تقديم ما حقُّه التأخير رتبيا أكان أم غير رتبي.، ومن مواضع تقديم بعض أجزاء الجملة في المثل العربي ما جاء في قولهم:

على أهلها تجني براقش، في الصيف ضيعت اللبن، قبل الرّماء تُملأ الكنائن، لكلّ ساقطةٍ لاقطة، لكلّ مقام مقال، آفة العلم النسيان، من مأمنه يؤتى الحذر، من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه، إنَّ المنبتَّ لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى.

والملاحظ من هذه الأمثال تقديم بعض أركانها على بعض لنكت بلاغية مختلفة. ويظهر لنا من هذه النكت التشويق وإثارة الفكر والفضول لمعرفة ما بعد المقدم كقولهم في الصيف ضيعت اللبن وعلى أهلها تجني براقش، وتقوية الحكم وتقريره كما في قولهم لكل مقام مقال ولكل ساقطة لاقطة. أو العناية بالمقدم لما له من شأن واهتمام في حياة الرجل العربي.

ومما يندرج تحت هذا الأسلوب تقديم المتعاطفات بعضها على بعض كما في قولهم أكل عليه الدهر وشرب وقولهم إذا ضربت فأوجع وإذا زجرت فأسمع، حيث قدم في المثل الأول الأكل على الشرب نظرا لأن الأكل صعب المنال مقارنة بالشرب ولكون الفساد والاتلاف يكون في الأكل بصورة واضحة أكثر من الشرب ولذلك قُدّم، كما أن حاجة الإنسان للشرب تظهر أثناء الأكل بعكس حالة الإنسان أثناء الشرب ولذا تلاه في الذكر، والأمر يقال على تقديم الضرب على الزجر في كون الضرب ألمه أشد وأنكى من الزجر ولذا قدّم من باب تقديم الأشد تأثيرا فالذي يليه، إضافة إلى أن الضرب يجمع ألما نفسيا وجسديا بخلاف الزجر المحصور في الألم النفسي فقد فيكون من باب تقديم الأكثر فالأقل تأثيراً.

٣/أسلوب الحذف

يُعد أسلوب الحذف من الأساليب التي حفلت بها بنية المثل العربي، وقد لاقى عناية في الدرس البلاغي قديما وحديثا يقول عبد القاهر الجرجاني:

"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" (١).

وقد تمثل هذا الأسلوب في الأمثال التالية:

إذا ضربت فأوجع وإذا زجرت فأسمع، اعقل وتوكل، حُبّك الشيء يعمي ويصم، أكل عليه الدهر وشرب، قد أسمعت لو ناديت حيا، مواعيد عرقوب، جعجعة ولا أرى طحنا، الجار قبل الدار، أحشفا وسوء كيلة؟

وقد تنوعت أركان الحذف في الأمثال المذكورة آنفا ما بين حذف الفعل كما في قولهم جعجعة ولا أرى طحنا والتقدير أسمع، وقولهم الجار قبل الدار والتقدير اختر، وقولهم أحشفا وسوء كيلة والتقدير أتبيع، ولعل السرً في ذلك يعود إلى أهمية المذكور دون المحذوف، فالعرب يعنيها شأن اختيار الجار المؤتمن ؛ لذا كان ذكره أول مايرد إلى السمع والطريق إلى ذلك حذف العامل، كما أن لجودة السلعة المبتاعة قيمة عند المشتري لذا حذف الفعل أيضا إنكارا لسوئها مضافا إليه بخس كيلها فمثل هذا الأمر كان الناس يحرصون على كسب الثقة فيه، وكذلك يستدعي ضيق المقام عدم ذكر الفعل المفهوم تقديره في قولهم جعجعة، فالمستاء من كثرة الكلام دون أن يرى نتيجة يناسب ضجره حذف العامل.

كما نجد حذف المفعول في قولهم: اعقل وتوكل، يعمي ويصم، أكل عليه الدهر وشرب، قد أسمعت لو ناديت حيا، والغرض من ذلك التعميم وقد يعطي مع التعميم معنى الهيبة والشمول كما في إذا ضربت فأوجع وإذا زجرت فأسمع وقد يكون الاستهزاء وضيق المقام كما في يداك أوكتا وفوك نفخ.

وفي حذف المبتدأ سر بلاغي كما في قولهم مواعيد عرقوب، فكأن السياق يضيق عن ذكر المبتدأ نظرا لأهمية الوفاء بالعهد في حياة العرب، لذا فالأمر يعكس أثر إخلاف الوعد في نفس المتحدث حتى أن نفسه تضيق عن الإطالة في الكلام مع مخلف الوعد.

والحذف فيما سبق حذف إيجاز لإمكانية تقدير المحذوف في المثل، ويوجد في الأمثال إيجاز قصر يزخر بالمعاني الكثيرة التي لا حصر لتقديرها كما في قول الرسول صلى الله عليه وسلم "إن من

(١) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز علم المعاني، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة ٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٠٦.

البيان لسحرا" فقد بلغ المثل المنتهى في الإيجاز وشمول المعنى وينطبق الأمر كذلك على قولهم اصطناع المعروف يقي مصارع السوء.

٤/ التعريف والتنكير

أ . التعريف

حفلت الأمثال العربية بأساليب التعريف المتنوعة سواء أكان ذلك عن طريق أل التعريف أم التعريف بالإضافة أم بالموصولية.

- **التعريف بال**

وردت كلمات الأمثال العربية كثيرا معرفة بال التي تتراوح ما بين العهدية والجنسية، وفي ذلك إيحاء بأن كثيرا من الكلمات العربية قد تعاهد العرب على استعمالها فكانت معجمهم الخاص وانعكاسا لبيئتهم واهتماماتهم في تلك الفترة ومن تلك الكلمات المتداولة التي تعكس البيئة العربية: البيان – المنبتً–السلامة–البلاء– الدهر الكتف–الصيف–القوس – الرماء – الكنائن –العبد– العصا – الحر– الوطيس–الشك – الحزم – المشورة القلب – اللسان.

- **التعريف بالإضافة**

ويكثر أيضا تعريف الإضافة في الأمثال كما في إذا عز أخوك فَهُنْ، أعط القوس باريها، يداك أوكتا وفوك نفخ، المرء بأصغريه، إنً البغاث بأرضنا يستنسر، على أهلها تجني براقش، اصطناع المعروف يقي مصارع السوء، الظلم ظلمات يوم القيامة، إياكم وخضراءَ الدمَنِ، الحديث ذو شجون، أخبط من حاطب ليل، عين الرضا عن كل عيب كليلة.

وتراوحت النكتة البلاغية من التعريف بالإضافة ما بين إيماء إلى قوة الصلة والعلاقة بين الأخ وأخيه كما في "أخوك" كما وقعت في الضمير فكأن الشيئين صارا شيء واحد، ويضاف مع ذلك استهزاء وسخرية كما في "يداك وفوك" وتهويل كما في "يوم القيامة" و تحقير غايته التحذير كما في "خضراء الدمن" وشمول كما في "آفة العلم" و "بأصغريه" وكثرة كما في "ذو شجون" و تخبط وضياع وحماقة كما في "حاطب ليل" وتخصيص وإبراز كل ماهو جميل في المحبوب كما في "وعين الرضا"، وتعميم كما في "اصطناع المعروف ومصارع السوء".

ويمضي المثل العربي في التعريف عن طريق الاسم الموصول مثل "إن السلامة منها ترك ما فيها" و "من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه" ولا يخفى أنً أهمية تعريف الموصول تكمن فيما

تتيحه صلته من قالب يسقط فيه المتكلم ما يؤيد فكرته فهنا – على سبيل المثال – تحقق معنى التعميم الذي أكدته جملة الصلة "فيها" و "لايعنيه".

أ- التنكير

يستدعي المقام وقرائن الأحوال أحيانا استخدام الكلمة منكرة لأغراض بلاغية تتراوح حسب اختلاف المقام، وقد ورد التنكير بكثرة في الأمثال العربية كما في إن المنبتَّ لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى، الظلم ظلمات يوم القيامة، جعجعة ولا أرى طحنا، ضرب أخماسا لأسداس، إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا، أعطاه غيضا من فيض، إياك أعني واسمعي ياجارة، لكل ساقطة لاقطة، لكل مقام مقال، وتتنوع إيماءات التنكير بين تقليل كما في "أرضا وظهرا" و "غيضا" و "كليلة" وتكثير كما في "ظلمات" و "جعجعة" و "فيضا" وتحقير كما في "طحنا" و"حشفا" وتهويل كما في "ريحا" و "إعصارا"، وتعميم كما في "جارة" و "ساقطة ولاقطة" و"مقام ومقال" وحيرة وشك كما في "أخماسا لأسداس".

٥/الإنشاء

ولعل أكثر أسلوب إنشائي تجلى في الأمثال موضع الدراسة أسلوب الأمر باختلاف صيغه ما بين فعل صريح كما في قولهم: اعلم من أين يؤكل الكتف، إذا ضربت فأوجع وإذا زجرت فأسمع، اعقل وتوكل، أعط القوس باريها، واسم فعل كما في: إياك أعني واسمعي يا جارة، عليك نفسك، وبما أن الأمثال العربية تُعَدُّ الدستور الأخلاقي لكثير من الناس في مختلف العصور فلا غرابة أن تشتمل على أسلوب الأمر الذي يفضي إلى النصح والإرشاد.

٦/تناسب جمل الوصل

حققت الأمثال العربية تناسبا وبين الجمل الموصولة وهذا جانب مهم في فهم المثل وحفظه ومما يسهل ترديده في المواقف المماثلة.

تأمل تناسب الشرطية على سبيل المثال في إذا ضربت فأوجع وإذا زجرت فأسمع، وتناسب الاسمية والخبر مفرد كما في قولهم: الحق أبلج والباطل لجلج، وتناسب الاسمية وكون الخبر جملة فعلية فعلها مضارع في قولهم العبد يقرع بالعصا والحر تكفيه الإشارة، وتناسب الاسمية أيضا وكون الخبر فعل ماضٍ كما في يداك أوكتا وفوك نفخ، وتناسب الجملة الفعلية كما في قولهم اعقل وتوكل، وفي التناسب بلا شك جمال إيقاعي يجذب الذوق العربي إلى حفـــظه وترديده في المواقف المتشابهة.

المستوى التصويري

للتصوير شأن بالغ في تجلية المعنى في الأسلوب العربي، ويبدو ذلك واضحا في إبراز المعاني والتوجيهات في قوالب متنوعة من التصوير البديع، وقد اعتنى البلاغيون بشأن التصوير وأكدوا على أهميته في خلق صورة ذهنية وواقع محسوس. يقول الإمام عبدالقاهر: "واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تَبَيُّنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم، وسُوار من سُوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير" (١).

ومن ضروب التصوير في الأمثال العربية مايلي:

١/ التشبيه:

يقول ابن رشيق: "إن التشبيه صفة الشيء بما يقاربه ويشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"(٢).

ومن الأمثال القائمة على التشبيه مايلي:

١ – إن من البيان لسحرا

يقول الميداني "وإنما شُبِّه بالسحر لحدَّة عمله في سامعه وسرعة قبول القلب له" (٣). ويعني أن بعض البيان يعمل عمل السحر، ومعنى السحر: إظهار الباطل في صورة الحق. ونحن نعلم أنَّ النبي صلى الله عليه وسلم نبه على خطورة هذا البيان وقوَّته وتأثِيره، وأنَّه كما يُحدِث في النفس تأثيرًا سلبيًّا

(١) الجرجاني، عبد القاهر، ت (٤٧١ هـ) دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٥٠٨.

(٢) القيرواني، ابن رشيق ت (٤٥٦هـ/ ١٠٦٣م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة ٥، ص٢٨٦.

(٣) الميداني، السابق: ٩/١.

أو كاذِبًا أو مُنحرِفًا، فكذلك قد يُحدِث – إذا حسُن – أثرًا إيجابيًّا في النفس يحملها على المكارم والمحاسن والفضائل.

ويظهر لنا من تقييد البيان بمن التبعيضية أن بعضا من البيان يعادل تأثير السحر الساحق، وإطلاق السحر هنا مع تفاوته في الضرر لشناعته وقوة تأثيره سواء أكان يسيرا أو خطيرا، فعلى الخطباء أن يكونوا على درجة عالية التأثير من الفصاحة والبيان ليسلبوا عقول الجمهور.

٢- الظلم ظلمات يوم القيامة

في هذا المثل الحديثي يحذر الرسول صلى الله عليه وسلم من الظلم وعاقبته الوخيمة، فجاء به بصورة مضاعفة نتخيل فيها كيف أن الظلم قد تكاثفت عاقبته فأحاطت بصاحبه ظلمة الطريق والمآل، وفي جمع الجمع ظلمات ما يوثق هذا، ومما يقوي هذا المعنى تنكير المشبه به فهو شيء محسوس غير متناهٍ.

٣- آفة العلم النسيان

ومن التشبيهات الواردة في الأمثال العربية تشبيه النسيان بالآفة التي تقضي على المحاصيل والكائنات، فكذلك النسيان يعد الجرثومة التي تبيد العلم وتمحوه ما لم يقيده صاحبه بالكتابة وهذا تأكيد للبيت الشعري الذي يقول:

العـــلم صـــيد والـــكتابة قـــيده قيـــد صـــيودك بالحبـــال الواثقـــة
فمـــن الحماقـــة أن تصـــيد غزالـــة وتتركهـــا بـــين الخلائـــق طالقـــة [١]

فالآفة تجيء على كل شيء والمد القائم بالكلمة "آفة" يجسد ذلك.

الاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهر. ومعلوم أن الأمثال العربية نتاج قصص ومواقف واقعية وإن كان هناك من يشير إلى أنَّ بعضا منها كان وليدَ القول أو كان سابقا لقصة تمثله، فإذا كان المثل نتاجَ قصة فهذه الأمثال تقوم على الاستعارة التمثيلية بلا شك. فالجامع بين القصتين الأولى مولد المثل والأخرى المحاكية لها لا يكون وجها واحدا، بل أن يكون هيئة مجتمعة من متعدد لا يمكن فيها لا الفصل ولا الحذف وهذا هو السبب في الحكم على أن الأمثال تقوم على هذا النوع من الاستعارة، والأجمل من ذلك أن تحتوي بعض الأمثال على استعارتين إحداهما استعارة كلية وهي الاستعارة التمثيلية وأخرى جزئية منبثقة من الاستعارة الكلية.

(١) الشافعي، أبو عبد الله محمد بن ادريس ت (٢٠٤هـ /٨٢٠م)، ديوان الإمام الشافعي ص ٧٤.

فالمستعار إذا كان قولا سائرا يشبه مضربه بموروده سمي مثلا وإلا سمي تمثيلا، والأمثال ترد على سبيل الاستعارة التمثيلية إذا قيلت في أحوال تناسبها.

ومن الاستعارات الواردة في أمثال العرب مايلي:

١- حبك الشيء يعمي ويصم

يقول الشريف الرضي: "كأن المراد؛ إن الإنسان إذا أحبَّ الشيء أغضى عن مواضع عيوبه كأنه لا ينظرها، وأعرض عن الملاوم والمعاتب من أجله كأنه لا يسمعها، فصار من هذا الوجه كالأعمى لتغاضيه والأصم لتغابيه" (١).

ومما يتراءى لنا من الاستعارة هنا أنها من الاستعارات المتداخلة حيث نرى الاستعارة التصريحية التبعية "يعمي ويصم" داخل الاستعارة التمثيلية وهذا بلا شك ما يبين لنا تعاضد ظاهر الاستعارة مع باطنها.

٢- عين الرضا عن كل عيب كليلة

هذه الاستعارة تقرب كثيرا من سابقتها في مناسبة التداول وتداخل الاستعارات حيث نجد الاستعارتين المكنيتين في "عين الرضا" و"كليلة" داخل الاستعارة التمثيلية الأم. فالإنسان المحبُّ يغفل كل عيب صغير كان أم كبير في محبوبه، وقد عبر عنه بصورة العين لأنها مرسول رضا الإنسان أو غضبه.

٣- إن كنت ريحا فقد لاقيت إعصارا

وفي هذا المثل نجد حشدا من الصور البيانية حيث اختلط التشبيه في قوله كنت ريحا ولاقيت إعصارا مع الاستعارتين التمثيلية والمكنية التبعية وهذا الحشد يناسب جو المثل الذي يعطي معنى التيار القوي الذي يعصف بكل ما حوله من خلال وزن الفعل وطوله "لاقى" فحركات أصوات الكلمات بعد كلمة "فقد" تطول وتغلب –بما فيها من مدود– ما قبلها، فالإعصار كان الشخص القوي الذي يواجه ويلاقى وهذه صفة للإنسان أسقطت على الإعصار فزادته هيبة وقوة.

(١) الشريف الرضي، أبو الحسن، ت (٤٠٦هـ /١٠١٦م)، المجازات النبوية، كريم سيد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت ص ١٢٥.

٣/ الكناية

المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه(١)، وقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، فالمعنى إذا زدت في إثباته، جعلته أبلغ وآكد وأشدّ.

وقد تلألأت الأمثال العربية بكنايات متنوعة، منبثقة من البيئة العربية فمن ذلك:

١- مات حتف أنفه

الحتف: الموت، وإنما خصَّ الأنف؛ لأنه أراد أن روحه تخرج من أنفه بتتابع نفسه؛ لأن الميت على فراشه من غير قتل يتنفس حتى ينقضي رمقه فخصَّ الأنف بذلك (٢).

ومما يسترعي العناية أن هذا المثل قد ارتبط بفكرة سائدة عند العرب آنذاك، وهي أن الإنسان إذا قيل عنه أنه قد مات حتف أنفه فهذا تعبير كنائي عن أنه قد مات ميتة طبيعية ولم تكن هناك عوامل خارجية قد أدت إلى وفاته كالقتل أو المرض مثلا، فخص الأنف كدليل على الموت بتوقف النفس.

٢-ضرب أخماسا لأسداس

الخمس والسدس: من أضماء الإبل، والأصل فيه أن الرجل إذا أراد سفرا بعيدا عوَّد إبله أن تشرب خمسا، ثم سدسا حتى إذا أخذت في السير صبرت عن الماء، وضرب بمعنى بين وأظهر والمعنى: أظهر أخماسا لأجل أسداس أي: رقى إبله من الخمس إلى السدس يضرب لمن يظهر شيئا ويريد غيره (٣).

وهذا القول كناية عَمَّن يخامل ويمكُر ويظهر أمراً ويريد به غيره وأصله أنَّ بعضهم كان يرعى إبلا لأبيهم ويكذبون عليه في عدد الإبل التي يرعونها؛ لأنهم كانوا يسرقون منها فيرعون مثلاً برُبع الإبل ويقولون ما رعينا إلا بالخمُسُ أو السدُس؛ لأنهم كانوا يسرقون فَفَطِنَ أبوهم وقال لهم: ما أنتم إلا ضَرْبُ أخماسٍ لأسداس فصار مثلا للمراوغة والمكر، ثم تطورت الدلالة عبر العصور فصار كناية

(١) انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز ص ٧٠ .

(٢) انظر: الزبيدي، محيي الدين السيد محمد مرتضى ت (١٢٠٥هـ /١٧٩٠م)، تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة و النشر، ١٢/ ١٢٧.

(٣) الميداني: السابق، ٢/٢٥٩ .

عَمَّن يقلِّب الأمور ليختار أفضلها أي في الاستقصاء ومراجعة الرأي، أي أنَّ هذا القول تعبير اصطلاحي بهذا المعنى البلاغي [١].

فمعلوم أن المخادع يمكر بإظهار أمر وإرادة أمر آخر خلفه، ويسعى إلى تحقيقه بإتقان وذكاء في التعاقب والتتالي للحصول على النتيجة كما أرادها وهذا ما يظهر من العددين المذكورين المتواليين في المثل.

٣- اليد العليا خير من اليد السفلى

وتبدو الكناية في المثل الحديثي في قصر الجسر الذي يربط المعنى المقصود بالمعنى الملفوظ. فالرسول صلى الله عليه وسلم قد حثَّ ورغَّب من شأن الصدقة والإنفاق بطريقة تلامس وجدان الرجل العربي، فصحيح أن العرب يفتخرون بالكرم والعطاء إلا أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد استثمر تصويرا بديعا في بث الحماس والتفاني في دفع كل ماعند المرء من مال في سبيل الله، فلا يرضى عربي قد نشأ في بيئة تضع الباذل في أوائل و مقدمة الصفوف أن يكون في مؤخرتها، فعقد مفاضلة بين اليد العليا رمز الإنفاق واليد السفلى رمز الإمساك في الخيرية، فإذا كان الكرم شيمة يتفاخر بها العرب فإن العزة والكرامة شيمة أخرى تنشدها النفس العربية الأبية.

٤/ المجاز المرسل

يعد المجاز المرسل من أهم الظواهر البلاغية التي لقيت عناية على أيدي علماء البلاغة، ومعلوم أن المجاز المرسل نوع من المجاز اللغوي الذي يقوم على علاقات كثيرة غير المشابهة.

وقد حفلت الأمثال بهذا النوع من المجاز بعلاقاته المتنوعة التي تختلف تبعا لاختلاف السياق، نحو قولهم:

١- إن المنبتَّ لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى

يجسد المثل لنا شدة الإعياء والحسرة والخسران التي لحقت بالمنقطع عن طريق المجاز المرسل، فهذه صورة تحمل الكثير من المبالغة والتضاد وهذا مما يظهر حذق العرب في إبراز المعاني التي لها شأو في حياتهم نجد اجتماع علاقة الكلية والجزئية في مَثَلٍ واحد كما هاهنا، فهذا المسافر الذي انقطع عن أهله وديارِه ووصل إلى مكان قد نفدت فيه طاقته فلم يستطع أن يستوعب الأرض بكلها قطعا ولا هو أبقى على جزءٍ يسير من راحلته ليكمل بها السير.

(١) انظر: http://www.aleqt.com/٢٠١٨/١٢/٢٤/article_١٥١١٩٥٦.html مقال بعنوان الناس، أ. عبدالله الدايل، منشور عام ٢٠١٨ .

٢- اعلم من أين تؤكل الكتف

وهذا المثل مما ورد فيه المجاز لعلاقة الكلية، فالكتف يشتمل على لحم وعظم إلا أنه ذكر الكتف مع أن المقصود -بلا شك- اللحم، ولعل السبب في ذلك كون الكتف بكامل مافيه يخص طريقة الأكل المعينة التي يمتاز بها الحاذق إذ ينبغي على الإنسان في تعامله مع شؤون الحياة أن تكون له نظرة عامة ولا يركز على جزء بمفرده وهذا ما يعطيه إصابة لغايته، كما أن الكتف رمز للقوة والدعم ومن يصيب الأمور لابد وأن يكون مستندا إلى ما يقويه إما من غيره وإما من خبرته وتجاربه.

٣- يداك أوكتا وفوك نفخ

في هذا المثل خصَّ اليد والفم دون بقية أعضاء الجسم ولعلَّ السبب في ذلك كون اليد والفم مصدري قوة إذا ما أحسن الشخص استخدامهما كما أنهما قد يكونان سببا في هلاكه إذا لم يحسن، فاليد والفم كانا سببا في الفشل ومن ثم سخرية الناس.

ومن هذه العينة نلحظ أن ورود أعضاء الجسم المتنوعة (الظهر - الكتف -اليد - الفم) ماهي إلا رموز لصفات الرجل العربي فالظهر قوة وصلابة والكتف دعم واستناد واليد بطش وقوة والفم منطق وحكمة.

الخاتمة والنتائج:

وبعد هذه الوقفات في رحاب أكثر أمثال العرب شهرة نخلص إلى ذكر أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة ومنها:

١- مما يزيد في تجلية فكرة المثل وقع الصوت - بما فيه من صفات - على السمع مع تجسيده للمعنى.

٢- ملاحظة المشاكلة والانسجام بين أصوات الكلمة ومعانيها وهذا ما يمثل المعنى أفضل تمثيل؛ كتضعيف الأصوات ومدودها.

٣- الاتساق العجيب بين كلمات الأمثال ومعانيها المتداولة مما حفظ تواترها عبر الأجيال.

٤- انتقت الأمثال العربية أنسب التراكيب المختارة كالتأكيد والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير؛ لأجل تحقيق الغاية التي صيغت لأجلها، كونها من أجل مصادر تربية السلوك المجتمعي.

٥- لصيغ الأوزان الاشتقاقية تأثير ودور إيحائي بِكُنْهِ المثل ومقصده.

٦- تجسيد المعاني المختلفة عن طريق سكبها في قوالب تصويرية حية مستقاة من بيئة العرب.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الدعوة.

ابن منظور (ت ٧١١ هـ – ١٣١١ م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٤١٤ هـ.

احمد رمزي، اللفظ والمعنى وجمالات التعبير، الجزائر.

الأصفهاني، الراغب (ت ١١٠٨ م)، المفردات، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ.

الإشبيلي، أبو الإصبع، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب تركستاني، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، ط ١ ، ١٤٠٤.

البخاري (ت ٢٥٦ هـ)، صحيح البخاري، تحقيق: محمد الناصر، طوق النجاة، ط ١، ١٤٢٢ هـ.

بصفر، عبد الله، التجويد الميسر.

أ. ف تشيشرين، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغتة ترجمة: د حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.

الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ.

الجرجاني، عبد القاهر، ت (٤٧١ هـ) دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٥٠٨.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز علم المعاني، تحقيق: أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة ٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٠٦.

خفاجي، محمد وشرف، عبد العزيز، البلاغة العربية بين التقليد التجديد، دار النشر، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢.

الرازي، (٩٢٥ / ٣١٣هـ) مختار الصحاح، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٦٢، ط ٩.

الزبيدي، محيي الدين السيد محمد مرتضى ت (١٢٠٥هـ /١٧٩٠م)، تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر.

السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر ، ٢٠١٠.

السيوطي (٩١١ هـ – ١٥٠٥ م)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.

الشافعي، أبو عبد الله محمد بن ادريس ت (٢٠٤هـ /٨٢٠م)، ديوان الإمام الشافعي.

الشريف الرضي، أبو الحسن، ت (٤٠٦هـ/١٠١٦م)، المجازات النبوية، كريم سيد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت.

العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، دار الفكر، بيروت.

العسكري، أبو هلال، ديوان المعاني، دار الجيل، بيروت.

الفيروز ابادي (ت ١٣٢٩هـ–١٤١٥م) القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، ط ٨ ، ٢٠٠٥.

القرطبي، (ت ٦٧١ هـ/ ١٢٧٣م) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤.

القيرواني، ابن رشيق ت (٤٥٦هـ/ ١٠٦٣م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة ٥.

لاشين، عبد الفتاح، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، الرياض٧) القرطبي، (ت٦٧١ هـ/ ١٢٧٣م) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢.

الميداني (ت ٥١٨ هـ) أبو الفضل أحمد الميداني، مجمع الأمثال تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، طبعه ٢، ط ٢، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م.

نجا، إبراهيم محمد، التجويد والأصوات، جامعة الأزهر.

المقالات:

/https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/٢٠١٢/١١/٢٦/٢٧٧٩٤٦.html

Three Basic Ways to Identify Hawks, Eagles, Falcons, and Other Raptors", National Audubon Society, Retrieved ٢٢-٠١-٢٠١٧

موسوعة الإعجاز العلمي في القرآن والسنة، قال الإعصار والنار تاريخ النشر: ٢٠١٠/٦/٢٢ م http://quran-m.com/quran/article

http://www.aleqt.com/٢٠١٨/١٢/٢٤/article_١٥١١٩٥٦.html مقال بعنوان الناس، أ.عبدالله الدايل، منشور عام ٢٠١٨

التعدّي واللزوم: نظرات في التركيب والدلالة والاستعمال في إطار التعليمية (الديداكتيك)

الباحث خالد حسين طالب دلكي

أ.د. أحمد مصطفى عفيفي*

تاريخ تقديم البحث: ١٥/ ٧/ ٢٠١٩م. **تاريخ قبول البحث: ٢٢/١٢/٢٠١٩م.**

ملخص

تحاول الدراسة أن تنظر في "التعدّي (واللزوم)" من جهة التركيب والدلالة والاستعمال، من أجل الإجابة على سؤال إشكاليّ: هل التعدّي (واللزوم) مبحث تعليمي؟ وقد كلَّف ذلك الدراسة أن تنظر في تفسيراته التراثية واللسانية الحديثة وما يتعلّق بها من مقولات لغوية – تعليمية، وتقارِبها في إطار التعليمية، بوصفِها مقارَبة تربوية حديثة.

الكلمات الدالة: التعدي واللزوم، التعليمية، الدلالة المعجمية، المفعوليّة، المبني للمجهول.

(In) transitivity: Structural, Semantic and Pragmatic Perspectives within a Dialectical Framework

Khaled Hussein Dalky

Dr. Ahmed Mostafa Afify

Abstract

This study aims at exploring (in)transitivity concerning structure, semantics and pragmatics. It attempts to answer the problematic question of whether (in)transitivity is an educational subject. It, also, scrutinizes the traditional as well as the linguistic modern interpretations among other related educational linguistic perspectives. The study investigates how such perspectives are closely related in the purview of education, and therefore, it offers a modern method that contributes to enriching the field.

Keywords: Transitivity and intransitivity, Education, Denotation, Effectiveness, Passive Voice.

* جامعة الإمارات العربية المتحدة، دولة الإمارات العربية المتحدة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

(١) . على سَبيل البَدْء: هل التعدي واللزوم مبحث تعليمي؟

إن محاولات التّجديد في النّحو العربي قامت في أساسها على ملحظ خارجيّ، وهو صعوبة تعلُّم النّحو العربيّ الذي أثقلَهُ النّحويون القدامى بجهازهم التّفسيريّ[١]؛ ولا شكّ أنّ مبدأ العامل عِمادٌ فيها. وعلى هذا النّحو، فقد كان صنيع المجدِّدين بالنّظر في النّحو العربيّ انطلاقًا من مشاكل تعليمه ضربًا من الخلط المنهجيّبين المستوى النظريّ/ العلميّ والمستوى التطبيقيّ/ العمليّ، كما أنّ فيه تحاملًا كبيرًا على مبدأ العامل الذي أنصفَهُ الدرس اللساني الحديث[٢].

وممّا لا شكّ فيه أنّ صعوبات تعليم النحو وتعلمه "ليستْ دليلا عمليا في حد ذاتها على عدم كفاية ذلك النحو المعتمد"[٣]، أي الجهاز التفسيريّ لبنية النظام النحوي نفسه. ومن هنا، فإنّ السؤال عن "التعدّي واللزوم" في إطار التعليمية قد يجعل هذه الدراسة من هذا القبيل؛ وعلى هذا فإنّه من الضروري التأكيد على أنّ الدراسة ليس هدفها نقد النظام النحويّ العربيّ ـــــ فيما يخص مسألة التعدي واللزوم على الأقل ـــــ ولا تفسير النحاة القدامى، بل إنّها تهدف إلى مساءلة الغاية من تعليمه انطلاقًا مما وصل إليه الدرس اللسانيّ بخصوصها (بتفسيرها)، أو البحث عن كيفيّة مخصوصة (تقبلها التعليمية) في تعليمه.

وعلى هذا، فإنّ إعادة النظر في التعدي واللزوم من جهة التركيب والدلالة تدور في هذه الدراسة في فَلَك التعليميّة، ولا تهدف إلى مهاجمة النظام النحويّ أو جهاز النحاة التفسيريّ ومحاكمته؛ غير أنّ هذا لا ينتقص من "التعليميّة"، ذلك أنّ نتائج تفسير أيّ ظاهرة لغويّة مرتبطة بتطبيقاتها في التعليم. فأنْ تتغير وجهة النظر التفسيرية تجاه قضيّة لغويّة ما، يعني ـــــ بالضرورة ـــــ أنْ يترتب عليها موقف تعليميّ، أو هكذا يُفْتَرَض أنْ يكون الحال.

وعلى أيّة حال، فإنّ التعدي (واللزوم) ظاهرة لغويّة عالميّة ومسألة من مسائل النحو الكليّ، فَـ "لزوم الأفعال وتعدّيها ليس محصورًا في اللغة العربيّة فحسب، بل إنّ اللغات الأخرى عرفَتْ ذلك

(١) مجدوب، عز الدين: المنوال النحوي – قراءة لسانية جديدة، ط١، دار محمد علي الحامي، تونس، ١٩٩٨، ص٢١.

(٢) انظر حول طرح "تشومسكي" ومقولة الربط العامليّ: البهنساوي، حسام: نظرية النحو الكلي والتراكيب اللغوية العربية– دراسات تطبيقية، ط١، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٦٣.

(٣) مجدوب، عز الدين: المنوال النحوي – قراءة لسانية جديدة، ص١٥.

أيضًا"[١]؛ كما أنّه ليس من الحكمة المناداة بإسقاطها من النظام النحويّ، ولكنّ الحكمة تلحّ على رَجْع النظر في تفسيرها، وبالتالي في موقعها من "تعليميّة النحو العربيّ"، وفحصها من جهة كونها داخلة في المستوى العلميّ النظريّ أم المستوى العمليّ التطبيقيّ فيما يخصّ المتعلّم في هذا الزمان.

(١).(١) التعليميّة (الديداكتيك Didactic) إطارًا تنتظم فيه مسائل النحو العربيّ التعليميّ

يُنْظَر إلى التعليمية على أنّها "تفكير وبحث ضروريّ لتجديد التعلُّم والتعليم"[٢]، وهذا يعني أنّ التعليميّة منهجيّة تربويّة تأخذ بالحسبان وجهة النظر التجديديّة، فهي دائمًا تبحث عن "الجديد المفيد" في قضايا التعلّم والتعليم، وتواكب المستجدّات في عالم التربية وعالم المعرفة والمجتمع أيضًا[٣]. عدا عن ذلك، فإنّ هذه القابليّة لكل جديد ذاتُ أساسٍ تواصليّ؛ فالمعلوم في أدبيات "التعليمية" أنّها تقوم على مُثَلّثٍ أطرافُهُ ـــ بنوعٍ من التقريب ـــ هي نفسُها أهمّ عناصر الاتصال: المُتَعَلِّم، والمعرفة/ الرِّسالة (المادة التعليميّة المُقرَّرَة في ظلّ المنهاج التربويّ المختار للتطبيق)، والْمُعلِّم؛ و"يستمدّ الفعل التربويّ أهميّته من مدى تفعيل دورِها"[٤]، أيْ بإعطاء كلّ واحد من هذه الأطراف/ العناصر دورًا مهمّا في إنجاح "التعليميّة". وعلى هذا الأساس، فإن التعليميّة منهجٌ وظيفيّ– عمليّ يسعى إلى تقديم منظومة تعليميّة شرطُها الأساسيّ أن تكونَ فعّالة ومفيدة، واتّصاليّة تأخذ في إجرائها الطرف الآخر/ الطّالِب.

فإذا كانتْ وجهة النظر التي تتناول النحو مصدرُها التعليميّة، فإنّ هذا يعني أنّ:

(١) الحديث خاصٌّ بالمستوى النحويّ التعليميّ لا العلميّ،

(٢) ويعني كذلك أنّ فكرة التجديد المبنيّة على أسس "تعليميّة" ثابتة تتساوَقُ بالضرورةِ مع الهدف الذي تسعى إليه "التعليميّة" نفسُها. والسؤال الذي يطرحُ نفسَهُ هنا: ما هي الأسس التعليمية لمادّة معرفيّة ما؟ أو ـــ بطرحٍ أكثرَ تخصيصًا ـــ ما هو المعيار الذي يجعل مبحثًا نحويًا ما تعليميًا وآخرَ ليس تعليميًا؟

---

(١) مصطفى، عمر: "بين اللازم والمتعدّي"، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، العدد ٩٩ – ١٠٠، سنة ٢٥، ٢٠٠٥، ص١٦٢.

(٢) بوفلاقة، محمد سيف الإسلام: "مفهوم التعليمية–نحو مقاربة معرفية جديدة"، ٢٠١٨/٢/١٣، (https://elbassair.org/2131/)، تاريخ الاطّلاع: تاريخ الاطّلاع ٣٠ /٤/ ٢٠١٩.

(٣) انظر: المرجع السابق نفسه.

(٤) بوهادي، عابد: تحليل الفعل الديداكتيكي [مقاربَة لسانية بيداغوجية]"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٣٩، العدد ٢، سنة ٢٠١٢، ص٣٧٠.

لا غروَ أنّموقع هذا السؤال من الدراسة مهم، إذ إنّ الأساس النقديّ لمحاولات النّحو التجديديّة ـــ كما بيّنَها "المجدوب" ـــ قامَ على "التجريبية"، وهي ـــ بشكل أكثر وضوحا ـــ عدم التمييز في منطلقات المشروع التجديديّ بين ما هو عمليّ/تعليميّ وما هو علميّ؛ لأجل ذلك، فإنّ أصابعَ النقد التي اتجهتْ صوبَ محاولات التجديد أبانَتْ عن معيارٍ ليسَ علميًا (ولا حتى تعليميًا)، إذ إنّهم كانوا ينطلقون من إشكاليّة "صعوبة النحو" التي يكونُ حلُّها الوحيد ـــ بحسب إجراءاتهم ـــبـــ "التخفيف". والمؤسف أنّ هذه الفلسفة التخفيفية تبنَّتْها المناهجُ الدراسية في الوطن العربي، "فاعتمدَ منهج الكتاب المدرسيّ على منهج كُتّاب نحو الصَّنْعَة [أي النحاة القدامى المتأخّرين، مثل ابن مالك] بلا اختلاف إلا في إسقاط بعض الأبواب التي رأى المؤلّفون إسقاطَها تسهيلًا على الطلبة، انطلاقًا مما نادَتْ به إحدى الدعوات التجديديّة للنحو العربيّ في العصر الحديث – في مبالغة واضحة عند بعضهم – من إسقاط ما لا يفيد ... وهو إسقاطٌ لا مُبَرِّرَ له إلا التخفيف الغائب عن القصد المنهجيّ الذي جدَّدَ الموضوعات وأهملَ الاكتساب المعرفيّ الشّامِل"[1]. وفي حقيقة الحال، لم يكن التجديد في الموضوعات، بقدر ما كان في الأبواب؛ وبالتالي، فإنّ محاولاتهم النقدية للنحو العربي ـــ كما بيّن "المجدوب" ـــ ليستْ علميّة، كما أنّها كذلك ـــ كما بيّنتْ "الصّالح" ـــ ليستْ "تعليميّة".

وعودةً إلى السؤال السابق، فإنّ "التعليمية" تنحو منحى إجرائيًا في التعامل مع المادّة العلمية المعرفية ونقلِها إلى المستوى التعليمي؛ ويُعْرَف هذا الإجراء بِـ "النقل الديداكتيكي/ التعليمي"، وهو ـــ بحسب "شوفلر" ـــ "العمل الذي يجعل موضوع معرفة ما موضوعًا تعليميّا"[2]. إنّ هذا الإجراء ـــ كما لا يخفى ـــ يميّز بين مستويين من المعرفة: العلميّة والتعليميّة، ويؤكّد ضرورة أنْ تخضعَ المعرفة العلمية ـــ إذا ما أُرِيْدَ لها أنْ تكون درسًا تعليميًا ـــ لغربال "التعليميّة" بواسطة "النقل الديداكتيكيّ". معنى هذا أنّ أية معرفة نحويّة في بطون الكتب الأولى ليستْ بالضرورة قابلة للديداكتيك؛ إنّ ثمة شروطا معياريّة تلزم أيّة محاولة لنقل مادة نحويّة معرفيّة من المستوى العلميّ إلى المستوى التعليميّ، "فإنّ هذا النقل الديداكتيكيّ يَنتُج عن مجموعة من التأثيرات،

(١) الصالح، خلود صالح عثمان: "رؤية لتأسيس منهج وظيفي دلاليّ حديث في النحو التعليمي"، مجلة جامعة الملك عبد العزيز (الآداب والعلوم الإنسانية)، المجلد ١٩، العدد٢، سنة ٢٠١١، ص ١٨٨ – ١٨٩.

(٢) عمراني، إدريس: "استراتيجية التعليم والتعلم: نحو مقاربة وظيفية لديداكتيك نحو اللغة العربية من خلال كتاب "اللسانيات والديداكتيك" لِعلي آيتأوشان"، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، العدد٣، الجزء ٢، سنة ٢٠١٨، ص ٤٣٦.

أهمُّها: التبسيط، والنفعيّة ... "[١]. ولا بدّ من التنبيه هنا على أنّ "التعليميّة" بهذا الإجراء لا شأنَ لها بالمادة المعرفيّة العالِمَة إلا من جهة تعليمها، أما المادّة نفسُها فهي مِن شأن العلماء المتخصصين بالعلم، غير أنّ المفيد في هذا أنّ أيَّ تدخل علميّ تقويميّ للمعرفة العلميّة يساعد بالضرورة في عمليّة النقل الديداكتيكيّ؛ ولذلك كانتْ الدعوة كبيرة ومهمة لإعادة النظر في الجهاز التفسيريّ للتراكيب اللغويّة العربيّة من وجهة لسانيّة بحتة، تراعي المستجدّات والتطوّرات النظريّة.

إذن، فإنّ معيار نقل محتوى علميّ إلى المستوى التعليميّ قائِم في الأساس على "المردود النفعيّ" على الطالب، الذي تهدف التعليميّة إلى إكسابه تمثّلات معرفية مُبَسَّطة وواضحة وعمليّة. من هذا المنطلق، "اتجه تعليم اللغة إلى الوظيفيّة والنفعيّة الاجتماعيّة، إذ لا فائدة من تعلّم أيّ مادة إذا لم يكن لها نفع اجتماعيّ وفائدة للمتعلّم في تفاعله مع المجتمع الذي يحيا فيه"[٢]. عدا عن هذا المعيار، فإنّ المادة المعرفيّة ستكون عبئًا على الطّالب، وإكسابًا غير مشروع له.

باتَ مقررًا إذن أنّ المادّة النَّحْويّة التعليميّة هي المادّة التي تساعِدُ الطّالب على بناء الكفاية اللغويّة اللازمة، التي من شأنها أن تقوّي عنده المهارات الاستقباليّة والإرساليّة. وبالتالي، فإنّ النحو التعليميّ المقدَّم ينبغي أن يكون ذا نفعٍ تواصليّ؛ مع العلم بأن الطالَب المُسْتَهْدَف هنا هو ابن العربيّة الناطِق بها. وبتعبير آخر، فإنّ ما ينبغي أن يُقَدَّم للطلبة من أنماط نحويّة، ينبغي أنْ يكون ممّا هو حَيّ وشائع أولا[٣]، وذا علاقة جوهرية بالنَّظم (تِلْكَ النظرة التي بدأت وانتهت عند الجرجاني). والشيء بالشيء يُذْكَر، فإنّه يُشَدَّد في أدبيات تدريس اللغة الإنجليزيّة للناطقين بغيرها على تقديم القواعد ذات البُعْد الوظيفيّ كأزمنة الفعل، على القواعد التي لا تؤثّر تأثيرًا واضحًا في المعنى مثل إلحاق المضارع بـــ"S" إذا كان الفاعل مفردًا[٤]. والسؤال الذي يعودُ مرَّة أخرى بإلحاحٍ هو: هل التعدّي (واللزوم) مبحثٌ تعليميّ؟ إنَّ الإجابة على هذا السؤال يكلِّفُ جهدًا كبيرًا من البحث في "تفسيرات النحاة" و"تفسيرات اللسانيات الحديثة" من جهة، وتطبيقاتها النظميّة من جهة أخرى. ولكن

(١) بوهادي، عابد: تحليل الفعل الديداكتيكي [مقاربَة لسانية بيداغوجية]"، ص٣٧٤.

(٢) السيد، محمود: "المنحى الوظيفي في تعليم النحو"، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨٦، العدد٣، سنة ٢٠١١، ص٦٢٥.

(٣) انظر: قادري، دولة: "النحو بين التقعيد النحوي والممارسة اللغوية: منهاج النحو في الجامعة نموذجًا"، مجلة مخبر الممارسات اللغوية (عدد خاص)، جامعة مولود معمري، العدد ٧ – ٨ – ٩، ديسمبر سنة ٢٠١٠، ص٥٣١.

(4) See: Lynn Savage, K., Bitterlin, Gretchen, and Price, Donna: Grammar Matters: Teaching Grammar in Adult ESL Programs, Cambridge University press, New York, 2010. P14.

قبل المحاولة في الإجابة، لا بدَّ من التطرُّق إلى موقع "المسائل النحوية" المطروحة في التراث من "العلم" و"التعليم".

(١). (٢) التعدّي (واللزوم): بين المستويين العلميّ والتعليميّ.

مهما حاولَ "الْباحِثون" أنْ يدافعوا عن "نظريّة علميّة" في التراث النحويّ العربيّ، فإنَّهم يصطدمون بالسِّمَة التعليميّة التي طَبَعَتْ الحركة التأليفيّة في التراث النَّحْويّ. والحقّ أنَّ نظرة مُنْصِفة إلى المُنْجَز التراثيّ للنحو، تدفعنا جميعًا لئلا نصفّق لِمَنْ "رمى النحو العربيّ برمّته، بالتقليد والتعليميّة، ونفى الطابع التنظيريّ عن كل مجالاته"(١)، كما أنّه ليسَ من السهل الحديث عن "نظرية نحويّة تراثيّة" بنفس المقارَبات الحديثة للنظريّة؛ ذلك أنَّ من أَهمِّ شروط النظريّة أنْ تكون صالحة للتعميم، أمّا "نَظَر النحاة" فكانَ مطبوعًا بخصوصيّة عربيّة دينيّة لم يوفّر النحاة جهدًا في تأكيدِها.

فمنذ أن نشَأَ النَّحْو وكان "انتحاء سمت كلام العرب"، إلى أن اِكْتَمَلَ الْعِلْمُ به وصارَ عملًا موسوعيًا كما عند "السيوطي (٩١١ه)" في مُزْهِرِه مثلا، والنحاة كانَ عملُهُم مصروفًا على درس لُغَةٍ حصروها في زمان ومكان معيَّنين، وحصروا الدرس النحويّ معهما. يقول "البوحسيني" عن هذا: "هذا الشعور ذاته انقلبَ فيما بعدُ، إلى عائِق أمام تقوية الدرس اللغويّ، بتوقّفهِ عندَ ما اعتبرَهُ القُدامى كمالَ نضج اللغة العربيّة، حيث صرفوا جهودَهُم إلى الحِفاظ على هذا المستوى من النضج والكمال"(٢).

وعلى أيّة حال، فإنّ التسليم بهذه الخصوصيّة الإبيستمولوجيّة لتراثِنا النحويّ، لا ينفي عنه النشاط العلميّ، كما أنّه يؤكّد النشاط التعليميّ. وفي هذا المقام، تشير "الشمّري" ليسَ إلى نشاط تعليميّ فقط، بل إلى وعي كبير في قضايا التعليم حَظِيَ المُتَعَلِّم فيه بشيء من الاهتمام؛ فتقول: "اختصرَ بعض النحاة في مؤلّفاتهم التعليميّة بعض المسائل، فرأوا عدم حاجة المتعلّم إلى ذكرها، ومن ثَمَّ أعرضوا عنها. فعلَ ذلك ابن جنّي في اللمع، فلم يذكر علامات الإعراب الفرعيّة أو الأصليّة، ولم يَذْكُر في باب الحال إلا الحال المفردة، وأعرض عن ذكر الحال الجملة وشبه الجملة..."(٣).

---

(١) البوحسيني، رفيق: معالم نظرية للفكر اللغوي العربي: مقاربة ابيستمولوجية، المزهر نموذجًا، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣، ص٩٥.

(٢) البوحسيني، رفيق: معالم نظرية للفكر اللغوي العربي: مقاربة ابيستمولوجية، المزهر نموذجًا، ص١٦٣.

(٣) الشمّري، آمنة رشيد: "الخصائص التعليمية في التراث النحويّ"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الحولية ٣٦، الرسالة ٤٥١، سنة ٢٠١٦، ص ٧٢.

وفي هذا الإطار، يمكن الاستشهاد بقول "الجاحظ (٢٥٥م)"في تعليم الصّبيّ النحوَّ: "وأمّا النّحو فلا تُشْغِل قلبه منه إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، ومن مقدار جهل العوام في كتاب إنْ كتبه، وشعر إنْ أنشده، وشيء إنْ وصفه. وما زاد على ذلك فهو مَشْغَلة عمّا هو أولى به، ومُذْهِل عمّا هو أرد عليه منه من رواية المثل والشاهد، والخبر الصادق، والتعبير البارع... وعويصُ النحو لا يجري في المعاملات ولا يضطر إليهشيء"(١). فالجاحظ (ابن القرن الثامن الميلاديّ!) كان يميّز بين نحو علميّ وآخر تعليميّ، ويراعي في التعليميّ حاجات المتعلّمين. ولعلّ ما استشهدَتْ به "الشمّريّ" من التراث النحّوي، وما صرَّحَ به "الجاحظ" من وصايا تعليم النحو للصغار، يشبه إلى حدٍّ كبير عمل مُجَدِّدي النحو في زمننا هذا، إذ "راحوا يروّجون لتعليم النحو بطريقة يسيرة على الطّلّاب، بعيدين عن عويصة وغامضه، وكثرة المصطلحات، والشروح النظريّة"(٢)؛ غير أنَّ ثمة فرقَيْنِ مَنْهَجيِّيَن مهمّين بين العَمَلَيْن: فعلماؤنا القُدامى خفَّفوا عن الطلبة دون أن يهاجموا "الصنعة النحوية" نفسَها على خلاف مُجَدِّدي النحو كَـ "إبراهيم مصطفى"، كما أنَّ وعيَهُم التعليمي كان خاصًّا بالمتعلِّم آنذاك.

ويمكن الخلوص من كل ذلك إلى أنّ النشاط اللغويّ في تراثِنا ـــ بحتميّة الخصوصيّة الإبيستمولجيّة ـــ مَرَّ بمرحلتين طبيعيّتين متزامنتين إلى حدٍّ بعيد(٣): المرحلة العلمية القائمة على الوصف والتقعيد، وما استتبع ذلك وقام عليه من مجادلات في التفسير والتقويم، والمرحلة التعليميّة. وبالتالي، فإنّ أيّة ظاهرة نحويّة لحَظَها النحاة في "المسموع" وسجّلوها في كتُبِهِم وقعّدوا لها، تكون قدْ مرَّتْ بالعلميّة فالتعليميّة؛ ومما لا شكّ فيه أنّ تعليم المادّة النحويّة يكون قائمًا على تفسيرِها في "المدوّنة النحويّة".

فإذا كانتْ مسألة التعدّي (واللزوم) قد حظيتْ باهتمام علمائنا القدامى، فإنّه يكون موقعها ـــ شأنها شأن غيرها من المسائل النحويّة ـــ بين مستويين: المستوى العلميّ والمستوى التعليميّ، ذلك أنّ الفصل بين المستويين في مسألةٍ نحوية تناولَها التراث يعدّ صعبا، لما سلف ذكرُهُ مِنْ أنّ

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ/٧٧١م): رسائل الجاحظ: الفصول المختارة من كتب الجاحظ، اختيار الإمام عبيدالله بن حسان، شرحه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، المجلد ٣-٤، ص ٣: ٣١.

(٢) جاسم، جاسم علي: "الجاحظ عالِم اللغة التطبيقي"، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ماليزيا، الجامعة الإسلامية العالمية، المجلد ٣، العدد ٢، سنة ٢٠١٢، ص ٥٨.

(٣) انظر: الشمري، آمنة رشيد: الخصائص التعليمية في التراث النحوي، ص ٧١.

المستويين متداخلان إلى حدٍّ كَبير، على الرغم من أنّ المستوى التعليميّ مبنيّ على العلميّ كما سنرى ذلك في المقولات المتكئة على التعدّي (واللزوم).

وعلى أية حال، فإنّ الجهاز التفسيريّ في التراث النحويّ تناولَ مسألة التعدّي (واللزوم) في أكثر من موضع: منها درس الفعل، ودرس المفعول، ودرس المبنيّ للمجهول، والصيغ الصرفيّة؛ على أنَّ الجامع بينها جميعًا هو "العامِل"، فـَ "ليسَ التعدّي واللزوم في جانب من جوانبه إلا وصفًا لعمل الفعل في المفعول به، فالفعل الذي يعمل هو المتعدّي والذي لا يعمل هو اللازم"(١). يقول "السيّد": "أصل العوامل النحويّة ـــــ بلا شك ـــــ هو الفعل، وما بما معناه من المصادر والمشتقّات، وهي تتفق جميعا في رفعها الفاعل، فإنْ تعدى أثرها إلى نصب المفعول سُمِّيَ ذلك العامل متعدّيًا، وإلا سُمِّيَ لازمًا ... فالتعدّي واللزوم مبناه متوقّف على نصب الفعل المفعول به في الكلام"(٢).

إنَّ ملحظَ "الشّمسان" التراثيّ، والذي يقرّه "السيّد، ١٩٩٠"، بربطه مسألة التعدّي (واللزوم) بالعامل في غاية الأهمية. فهذا يعني أنَّ النُّحاة كانوا على وعي كبيرٍ بالعلاقات التركيبية القائمَة على الربط بين العامِل وما يتسلَّطُ عليهِ، لكنَّ هذا الوعي كان مُؤَطَّرًا بقضايا الشكل (السطح) أكثر من الدلالة (الْعُمْق)، لذلك أفرزوا في مبحث "التعدي و(اللزوم) عددًا من أشكال التعدية: منها ما يتعدّى بنفسه، ومنها ما يتعدّى بالواسطة، ومنها ما يتعدّى بالتضمين، ومنها ما يتعدى إلى مفعولين وثلاثة، وهكذا...؛ وقد عالجوها كُلَّها معالجة شكليّة سطحيّة، نظروا فيها أثر العامل وما تعلَّقَ بهِ، وموقع "المفعول" إذا ما كان ممتلئًا أو شاغرًا. وعلى هذا، "فالراجح أنّ درس التعدّي واللزوم عند النحاة، اعتمدّ على مبدأ الشكل والتركيب، دون إبداء كبير اهتمام لجانب الدلالة والمعنى"(٣).

ومهما يكن الأمر، فإنّه من المُلاحَظ أنّ مبدأ العامِل مقولة نظرية كان لها حضورُها الكبير في "الجهاز التفسيريّ" عند نحاتنا القُدامى؛ وقد انبنَتْ عليها صولات وجولات علميّة، على أساسِها صار "التعدّي واللزوم" كواحد من مباحِث النحو درسًا للتلاميذ يقدّمه الأساتذة بنفس التفاصيل (الشكلية) ولكنْ بشيء من التبسيط، كما نرى في المناهج الدراسية، وكتب التأليف النحوية القديم منها والجديد.

(١) الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدّي واللزوم في الدرس النحوي، ط١، دار المدنيّ، جدّة – السعودية، ١٩٨٧، ص٧.

(٢) السيد، صلاح عبد العزيز علي: بحث في فلسفة التعدّي واللزوم في اللغة العربية، ط١، مطبعة ومكتبة الرضا بطلخا، مصر، ١٩٩٠، ص١١.

(٣) محمد، العدوي محمد راضي: "تعدّي الفعل في العربية بين تقعيد النحاة ومعطيات المعجم"، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، مصر، ص ٢٤٢.

فالإعراب (الذي هو بأثر من العامل) كان الموجِّه الأكبر لمسألة التعدّي واللزوم، وما أرساهُ من ملاحِظَ شكلية من حيث الاكتفاء بالمرفوع/ الفاعل أو التعدّي إلى المنصوب/ المفعول به. وعلى الرغم من عدم الفصل بين "العامل" كمقولة تركيبيّة تفسيرية والإعراب الذي هو أثر للعامل من جهة، وبين "المسائل التعليمية" من جهة أخرى، فإنه قد ترتّب على هذا الموروث التفسيري ـــــ كما سبق ذكره ـــــ حديث عن المبني للمجهول لتعلّقه بمقولة المفعول به، وحديث عن الصيغ المتعدّية بالزيادة لتبرير "المفعول به" كذلك (فكانت الزيادة في مبنى الفعل زيادة في شكل التركيب (للتعدية!).

إذن، فثمّة مقولات (ذاعتْ في التعليم) متعلّقة بالتعدّي واللزوم:

١- مقولة المفعوليّة
٢- مقولة المبنيّ للمجهول
٣- مقولة الصيغة المتعديّة

سأعمل على مناقَشَتها وفحصها للوصول إلى "فهم" وظيفيّ "للتعدّي (واللزوم)"، على أساسِه يمكن التعامل مع سؤال البحث.

(٢). المقولات اللغوية المتعلّقة بالتعدّي واللزوم: فحص وتحقيق

لمسألةِ التعدّي (واللزوم) حضور واضِح في التراث النحويّ، وكذا في الدرس اللساني الحديث، لاتصالها الوثيق بأصل من أصول التركيب، وهو "العامل" (بمصطلحات النحويين القدماء) أو "الربط العامليّ" (بمصطلحات النحوييّن التوليديين). وعلى الرغم من أنّ كُلًّا من النَّظَرَيْن يصدر عن وجهة نظر تقويميّة مختلفة، غير أنّ مقولة "العامل" هي الحاضرة دومًا، بشكل أو بآخر. والمقرر في هذا الأمر أنّ ما استتبع "التعدّي (واللزوم)" من مسائلَ هي ذاتُ ارتباطٍ واضحٍ بالعامل، من جهة حضور المفعول أو غيابه.

(٢). (١) مقولة المفعوليّة

إنّ الاختلاف بين التعدّي واللزوم ليس في "عمَل" الفعل، وإنّما في عملِهِ النصبَ بالمفعول به، أو ما سمّاه النحاة فيما بعدُ بـِ "التعدّي المُباشِر"[(١)]. يقول "سيبويه" (١٨٠ هـ): "هذا باب الفاعل الذي يتعدّاه فعله إلى مفعولٍ، وذلك قولك: ضرب عبدُ الله زيدًا، فعبدُ الله ارتفع ها هنا، كما ارتفع في ذهب، وشُغِلتْ ضرب به كما شُغِلت به ذهب، وانتصب زيدٌ، لأنَّه مفعول تعدَّى إليه فعلُ

(١) انظر: شمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحويّ، ص٩.

الفاعل"[١]، بينما يقول في اللازم: "هذا باب الفاعل الذي لم يتعدَّهُ فعلُهُ إلى مفعول"[٢]. ولعل تناول "سيبويه" للتعدّي واللزوم بهذه الطريقة من الشرح، فيه إشارة قويّة إلى أهمية "المسند إليه" في الجملة الفعليّة؛ لذلك فهو يتحدّث عن "باب الفاعل"، ومن خلاله يميّز ما يقابِل المُسْنَد إليه، أي المسند/الفعل المتعدّي واللازم والمبني للمجهول، وربّما كل ما تعلَّق به كذلك، وفي هذا يقول: "هذا باب الفاعل الذي لم يتعدَّهُ فعلُهُ إلى مفعول، والمفعولِ الذي لم يتعدّ إليه فعلُ فاعل، ولم يتعدَّه فعلُه إلى مفعول آخر، والفاعل والمفعول في هذا سواء، يرتفع المفعول كما يرتفع الفاعل لأنَّك لم تَشْغَل الفعل بغيره وفرَّغْتَه له ... فَقَوْلُكَ ضُرِبَ زَيْدٌ وَيُضْرَبُ عَمرٌو"[٣].

ثمّة ملحوظة مهمة في "تفسير" سيبويه للمتعدّي واللازم، فهو حين يذكر اللازم والمتعدّي لمفعول واحد يقول: "فعل الفاعل"، وحين يذكر المبنيّ للمجهول أو المتعدي لمفعولين أو أكثر يقول: "فعل المفعول"؛ ألا يدل ذلك على أنّ تصوّر "سيبويه" لهذه التراكيب تصوُّرٌ خَطِّيٌّ(استدعاه الانشغال بالعامل) وليس تصوّرًا بنيويًا عميقًا؟ ربما يكون ذلك بأثر من العامل، وربما يكون كذلك بسبب من شكل الجملة (طولها). لا أدري في حقيقة الحال، لكن "الفاسي الفهري" يؤكّد هذا المَلْحَظ في قوله: "فالتعدية جاءت عنده [أي سيبويه] بالنظر إلى السطح بتعبير حديث، ولم تكن تنصب على العمق"[٤].

إذن، فَـــ "سيبويه" حين يذكر "المتعدّي (لمفعول واحد) واللازم" فإنّه يتناوَلُهُ في باب "الْمُسْنَد إلَيه/ الفاعِل"، دون أنْ يُغْفِل "العامل" الذي يتعدّى "الفاعل" أو لا يتعدّاه. فَمَيْسَم "المتعدّي" عند "سيبويه" هو استدعاء فِعْلِ الفاعل مفعولًا به يقع عليه وقوعًا مُباشرًا، واللازم ما لا يستدعي فعلُ الفاعِلِ حضورَ مفعولٍ به يُلامِسُهُ ويقعُ عليه. عدا عن هذه الحالة، "فقد اتفق النحويون على أنّ اللازم والمتعدّي في التعدّي إليها سواء"[٥]، فإنّ "الفعل الذي لا يتعدّى الفاعل والذي يتعدّاه جميعًا

(١) سيبويه، أبو عثمان بشر بن قنبر (ت ١٨٠ هـــ/٧٩٦م): الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٣، ١٩٨٨، مطبعة الخانجي، القاهرة، ج١، ص٣٤.

(٢) المرجع السابق، ص٣٣.

(٣) سيبويه، أبو عثمان بشر بن قنبر: الكتاب، ج١، ص ٣٣ – ٣٤.

(٤) الفهري، عبد القادر الفاسي: المعجم العربي: نماذج تحليلية جديدة، ط٢، دور توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩٩، ص١٣٣– ١٣٤.

(٥) الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، ص٩.

يشتركان في التعدّي إلى المفاعيل الأربعة، وهي المصدر، والظرف من الزمان، والظرف من المكان، والحال"[١]؛ وهي التتمّات ممّا ليسَتْ مفعولا به.

إنّ ما يستلفتُ الانتباه في كلامِ "سيبويه" فصلُهُ بين "تعدية" إلى "مفعول به" و"تعدية" إلى "غيره"؛ وفي هذا ـــ كما لا يغيب ـــ تنصيص كبير على "موقع" المفعول به داخل التركيب من جهة، وإشارَة واضحة إلى "قُوَّة دلاليّة" في الفعل المتعدّي وضعفِها في الفعل اللازم. يقول "عفيفي": "التفرقة بين الفعل اللازم والمتعدّي بُنِيَتْ على أساس مُهِمّ، وهو قوّة الحدث في الفعل المتعدّي، وضعفه مع الفعل اللازم"[٢]؛ ولذلك فإنّ اللغة العربيّة توفّرتْ على زيادات بنائية للفعل اللازم تعمل على تقويته حتى يتعدّى، وفي ذلك يقول صاحِب الإنصاف: "ألا ترى أنّ الهمزة والتضعيف يُعَدِّيان وليسا عامِلَين؟، وليسا هما إلا لتقوية الفعل"[٣]؛ وقد وردَ هذا القول في حجّة البصريين على عمل الفعل في ذاته وما يقوّي دلالتَهُ من أدوات.

إذن، فلدى النحاةِ القُدامى، لا سيما النظر البَصْرِيّ، إحساسٌ كَبيرٌ بأنّ في الفعل ذاتِهِ ما ينهضُ بِمَهَمَّة تعليق ما يتَّصِل به والتأثير فيه، وأنّ هذه الدلالة في الفعل تتحصّل في التركيب مما تسمحُ لما يردُ إلى سياق التركيب أنْ يؤثِّرَ في "حركِيَّة" هذه الدلالة، ولكنْ ربّما الذي منَعَهم من التعمّق بالمعنى والدلالة التصوّرات الخطيّة للتراكيب العربية. وعلى أيّة حال، ففي معرِض حديثِهِ عن الأفعال التي حقُّها أن تتعدّى بحرف، لكنّها تعدَّتْ في بعض الاستعمالات بلا حرف مثل: أمرتُكَ الخيرَ – أمرتُكَ بالخيرِ، يقول "سيبويه": "وليسَ كُلُّ الفعل يُفْعَل به هذا، كما أنّه ليس كل فعل يتعدّى الفاعل ولا يتعدّى إلى مفعولين" [أي ولا كل فعل يتعدى إلى مفعولين][٤]. والذي يُفْهَم من كلام "سيبويه" أنّ كل فعل لديه مقوّماتُهُ الخاصّة التي تؤهّله في سياق تركيبيّ ما إلى أنْ يعلّق محلًّا أو اثنين أو ثلاثة ... وهكذا؛ ولعلّ هذا يُظْهِر الدور الدلاليّ الغائب للنظر في تعدّي الفعل ولزومه.

---

(١) هذا القول لـــ "ابن يعيش" (ت ٦٤٣ هـــ/١٢٤٦م) نقلا عن: صافار، صالح أحمد: "التعدية من منظور لساني"، مجلة كلية الآداب، جامعة مصراتة، ليبيا، العدد الثاني، ٢٠١٤، ص ١٠٨.

(٢) عفيفي، أحمد: الحدث النحويّ في الجملة العربية: دراسة في المفهوم والوظيفة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤، ص١٩.

(٣) الأنباري، كمال الدين أبو البركات (ت ٥٧٧هـــ/١١٨١م): الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، الجزء ١، ص ٢٦٢.

(٤) سيبويه، أبو عثمان بشر بن قنبر: الكتاب، ج١، ص٣٩.

وعلى هذا السبيل، فإنّ "سيبويه" يستشهد في حديثِهِ السابق ببيت شعر جاءَ فيه الفعل "نُبِّئْتُ" متعدّيا تعديًّا مُباشِرًا بدون أداة: "وقال الفرزدق أيضًا:

نُبِّئْتُ عبــدَ الله بــالجوِّ أَصْــبَحَتْ كِرامًا مواليهــا لئيمًــا صَــميمُها"

ويعقِّبُ المُحَقِّق على هذا بقوله: "ويرى سيبويه أنّ نُبِّئْت يتعدّى بالحرف فقط مع أنّه يتعدّى بنفسِه وبالحرف، كما في اللسان"(١). ومعنى هذا أنَّ موقع المفعول به ـــ كما يقرّه الاستعمال ـــ في هذا الفعل يظلُّ اختيارًا بين مُمْكِنَين (الآخر أن يكون شبه جملة)، على الرغم من أنَّ الفعل يظلُّ في الحالتين هُوَ هُوَ! وهذا يدفع إلى القول بأنَّ "سياق التركيب" الخاص (والتركيب يخضع لجنس الكلام كذلك من حيث الأسلوب) والسياق المقاميّ (الموقف) لهما دورٌ أيضًا في مسألة التعدّي واللزوم من حيث كونُهما حدثَيْن ينضويان على دلالة حركيّة قابلة لأنْ تُشْحَن فتزداد قُوّة.

إنَّ ما يمكن التأكيد عليه فيما سبق أن "معنى الحدث هو الذي يوصَف بالتعدية وغيرها"(٢)، وأنّ هذا المعنى حركيّ يأخذُ دلالته في سياقِ التركيب ويخضع لسياق الموقف كذلك. وبما أنّ الحديث أصبح متجهًا بالضرورةِ إلى "الدلالة والمعنى"، فإن هذا يستدعي بالضرورة مقولة "التمثّلات الذهنيّة"؛ وهي أن اللغة لها تمثيل في الذهن، فحين تُكْتَسَب لا تُكْتَسَب مُجرَّدَة بدون تمثيلاتها وسياقاتها وتآليفها؛ فاللغة تُكْتَسَب كَنِظام كامِل، وما الكلام إلا تجسيدًا ماديًا لهذا النِّظام. فحين نسمع الفِعْلَ "خَرَجَ" فإن كثيرًا من الأفكار والتمثيلات الذهنية تحضُر فورًا، وكذلك الخصائص المعجميّة تحضُر، بحيث تكون منمازة تمامًا عن الفعل "أَخْرَجَ". بكلامٍ آخرَ، إنَّ الاستخدام نفسَهُ كفيلٌ بتوفير منظومة لغوية كاملة تساعِدُنا على مَلْء شواغِر الموضوعات للمحمول الفعليّ ونقنَع به؛ خُذْ مثلًا على ذلك هاتين الجملتين:

١ –هل أَكَل زيد؟ نَعَم، قبل أن تأتي بساعَتين.

١.أ –هل أَكَل زيد التُّفاحَة؟ للأسف، أكل نصفَها ورمى الباقي.

فمن المعروف أنّ الفعل "أَكَل" فعلٌ متعدٍ لِمفعول به، وهذا ما تمثّله الجملة [١.أ]، لكنّ الجملة [١] لم يتعدَّ الفعلُ فيها إلى مفعول، فالسؤال كان متجهًا إلى "العمليّة" نفسِها وليس إلى "الطعام" كجنس؛ وليس من الصواب أنْ نملأ في [١] مفعولًا من عندِنا لم يحضُر في ذهنِنا حين السؤال. ولا

(١) سيبويه، أبو عثمان بشر بن قنبر: الكتاب، ج١، ص٣٩.

(٢) عفيفي، أحمد: الحدث النحويّ في الجملة العربية: دراسة في المفهوم والوظيفة، ص١٩.

يعني ذلك أنّ الفعل "أكل" ليس متعدّيًا، بل إنّه في هذا السياق الموقفيّ لا يحتاجُ لأنْ يتعدّى، وتمثُّلنا الذهني ساعدَنا وكفانا مؤونة التأويل.

وقد لاحظَ "الجواري" مثلَ هذا في القرآن الكريم، كما في قوله تعالى: ﴿وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ﴾ (البقرة: ٢٠). فهو يرى أنّ تأويل النحاة مفعولًا به تقديره "أنْ يذهب" يدل عليه الجواب، فيه تعسّف على اللغة، إذ إنّ "المألوف أنْ يُحْذَف الجواب لدلالة الشرط عليه، أو أنْ يُحْذَف جزءٌ من الكلام لدلالة ما قبله عليه. والحق أنّ ورود الفعل المستحق للمفعول بلا مفعول، إنّما يكون مقصودًا به إطلاق الفعل في كل ما يسمح المقامُ بتصوّره مفعولا لذلك الفعل دون النص على اسم بعينه... إنّ هذا الأسلوب ... يدلّ على أنّ الفعل وحدَهُ قد يكون وافرَ الدلالة واسع المعنى بحيث يقوم وحدَهُ مقام التركيب بطرفيه"(١).

إنّ الملاحظة التي انتهى إليها "الجواري" في كلامه السابق، تسجّلها نفسَها "لسانيّاتُ تشومسكي" ولكنْ بشكلٍ مختلف قليلًا. فالتصوّر التوليدي للتركيب الفعليّ يُبيْنُ عن علاقة تركيبية – دلاليّة قائمة بين "الرأس الفعليّ" وحدودِهِ المعجميّة، فقد تطلبُ دلالة الفعل حدًّا واحِدًا أو حدّين، كما أنّ الدلالة نفسَها تختارُ خصائصَ معجميّة لكلا الحدّين بحيث تنسجم مع دلالة الفعل نفسه. وبالمثال يتَّضِحُ المقال:

٢– سَدَّدَ اللاعِبُ الْكُرَةَ.

٣ – اِبْتَسَمَت الْفتاة.

ففي المِثال [٣] تتحرَّكُ دلالة الفعل نحو حدٍّ واحِد هو المتَّصِفُ بالحدَث (الفاعِل)، بينما دلالة "سَدَّدَ" المعجمية تتحرَّكُ نحو حدَّين: حدٌّ يُنَفِّذُ معنى الحدث، وحدٌّ يقعُ عليه معنى الحدث. معنى هذا أنّ كُلّ فعل يحمل حدثًا مشحونًا بدلالات معجمية حركيّة، وظيفتُها داخل التركيب أن تنتقي الحدود وتوزّع الأدوار النحويّة وتعلّقها برأس التركيب الفعليّ (أيْ الفعل نفسه). يقول "عادل فاخوري": "إنّ كل عبارة لغويّة، من حيث هي كذلك، تتضمّن نسبة إلى مضمون أو معنى ما"(٢)، وهذا المعنى يحمل كل خصائصه الدلالية التي تحضر في التركيب لتضْمَن "الانسجام" بين الوحدات اللغويّة جمعاء داخل التركيب، ومن المعلوم بالضرورة أنّ هذا الانسجام يعتمد على السياق المقاميّ كذلك، فلا تكفيه الدلالة المعجميّة فقط؛ فمثلًا:

(١) الجواري، أحمد عبد الستار: نحو القرآن، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٧٤، ص ٣٥ – ٣٦.

(٢) فاخوري، عادل: اللسانية التوليدية والتحويلية، ط١، منشورات لبنان الجديد، بيروت – لبنان، ١٩٨٠، ص٣٣.

٢.أ – سَدَّدَ اللاعِبُ.

إنّ الجملة السابقة تُبيْنُ عن فعل متعدٍّ اكتفى بحدٍّ واحد منسجم معه في ضوءِ سياق مقامي يطَّرِحُ الحدّ الثالث، إذ إنّ السياق معنيٌّ بالعمليّة فقط؛ فحركيّة الحدث للفعل "سَدَّدَ" انتزعَ منها "السياق المقامي" الحدَّ الثالث ولم تكن لاحِنَة. بينما لا يمكن أنْ نقبل الجملة الآتية:

٢.ب* – سُدِّدَ اللاعِبُ!

والذي جعل هذه الجملة ملحونة ليسَ "القاعِدَة"، ذلك أنّ شكل التركيب صحيح؛ إنّما صنَّفَها ملحونةً "البياناتُ المعجميّة – الدلاليّة" للرأس الفعليّ "سُدِّدَ"، إذ إنَّ الحدَّ "اللاعِب" لا ينسجم مع دلالة الرأس الفعليّ الذي يحمل خاصيَّة البناء للمجهول. إذن، فَـ "مفهوم التعدّي واللزوم يتوقّف على طبيعة المعنى المعجميّ الذي تدلّ عليه المفردة"(١)، بالإضافة إلى دلالة المقام نفسِهِ.

وخلاصة القول في مقولة المفعوليّة أنها مقولة لا يمكن وصفها اعتمادًا على التركيب وحدَه، بل نحن محتاجون دومًا إلى استحضار البيانات المعجمية للفعل (معنى الحدث اللغويّ) والسياق المقاميّ (وما يصحبها من قصديّة المتكلِّم) الذي يتفعّل فيه التركيب الفعليّ (المقوليّ). وليسَ هذا بغائِب تمامًا عن تصوّر النحاة، غير أنَّ "التصوّر الخطيّ" للتراكيب في أذهان النحاة يجعل تفسيرَهم مقتصرًا على الشكل وما يستدعيه من مواقع ممتلئَة وشاغِرَة. فـ "القوشجي" (٨٧٩هـ) يتناول "التعدّي واللزوم" من حيث "اقتضاء المعنى داخل الفعل"، فيقول: "اللازم ما اقتصرَ معناهُ على ما يقوم به لا يقتضي شيئًا يقع عليه كقامَ وذهبَ، والمتعدّي ما يقتضي معناه شيئين، يقوم بأحدهما ويُقال له الفاعل، ويقع على الآخر ويُقال له المفعول به"(٢). أما "العكبري"(٦١٦هـ) فقد ذهبَ أبعدَ من ذلك، وأقربَ إلى روح "النحويّين التوليديّين"، فجعلَ المتعدّي ما يتعلَّقُ بمعنى الفعل نفسِهِ من "منصوبات"؛ وقد وردَ رأيُهُ في شرحِهِ المِثال: "قمتُ وزيدًا". يقول: "فإنْ قيلَ: الفعل هنا لازم، والواو غيرُ معديّة له إلى المنصوب، قيل: المتعدّي إلى الاسم ما تعلّق معناهُ به، والواو علّقت الفعل بالاسم، فكان الناصب هو الفعل بواسطة الواو، كما كان الفعل عاملًا في المستثنى بواسطة إلا، لأنّها علّقتْ الفعل بما بعدها، ولم تَصلُح هي للعمل"(٣).

---

(١) محمد، العدوي محمد راضي: "تعدّي الفعل في العربية بين تقعيد النحاة ومعطيات المعجم"، ص٢٤٥.

(٢) القوشجي، علاء الدين (ت ٨٧٩هـ/ ١٤٧٤م): عنقود الزواهر في الصرف، ط١، تحقيق أحمد عفيفي، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة – مصر، ٢٠٠١، ص٣٥٠.

(٣) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (ت٦١٦هـ/١٢١٩م): اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: غازي مختار طليمات، ط١، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٥، الجزء ١، ص٢٧٩.

والسؤال الديداكتيكيّ الذي يمكن أنْ يقدِّم نفسه في نهاية الحديث هنا: كيف يمكن أن يكتسبَ الطالب هذا الأمر؟ الجواب بكل بساطة هو "الممارسَة اللغويّة للمهارات" التي تعينُهُ على بناء تمثّلات ذهنيّة صحيحة للعبارات اللغويّة. وبدورها، تعمل التمثّلات الذهنيّة للعبارات اللغويّة على رَصْد صحيحِ الاستعمال لكلِّ فِعْلٍ من خلال المخزون المعجميّ لكلِّ فِعْل، فيكون من المستبعَد على الناطق بالعربية أنْ يقول:

٤* – ذهبَ عليٌّ خالدًا إلى المدرسة،

ذلك أنّ هذا الفعل تتحرّكُ دلالتُه الاستعماليّة القارّة فيه إلى حدٍّ مُتَقَبَّل بواسطة أداة: ذهب علي بخالد إلى المدرسة، ومع ذلك فهو فعلٌ متعدٍّ. وعلى هذا، فإنّ تعليميّة المتعدّي واللازم تصبح عبثيّة لا طائِل من ورائِها ما دام التعدّي بشكل أو بآخر ليس إلا مَلْحَظًا شكليًا، أمّا وظيفيًا فكُلُّ الأفعال تتعدّى. يقول "عمر مصطفى": "إنّ معنى الحدث هو الأصل في مفهوم المفعوليّة التي يقتضيها، وإنّ تأثيّر الفعل اللّازم لا يصل إلى المفعول وحدَه، وإنّما يحتاج إلى ما يُعينُهُ على الوصول إلى ذلك، لكن هذا لا يمنع من كونه أخذ مفعولًا، وإنْ كانت الصناعةُ تقتضي أنْ يُتَوَصَّل إلى ذلك بمساعدة حرف"[(١)]؛ ولعلّ هذا ما يفسّر تعدّي بعض الأفعال اللازمة إلى مفعول به مباشِر من خلال مقولة النحاة "نزع الخافض"، مثل:

٥ – سافرتُ الشامَ وَمِصْرَ عشرين مرّة = (سافرتُ إلى الشامِ ...).

(٢). (٢) مقولة المبنيّ للمجهول

ينتمي المبنيّ للمجهول إلى "النحوّ الكليّ" الذي قدَّمَهُ لنا "تشومسكي" في محاوَلةٍ منه أنْ يتحدَّث عن بنية نحويّة ذهنيّة مُطْلَقة. فالبناء للمجهول مما هُوَ مُشْتَرَك بين اللغات، لكنّها تختلف في طريقة بنائِه وصياغته؛ ففي اللغة الإنجليزيّة (خلافًا للغات كثيرة) توصَّل "تشومسكي" إلى أنّ المبنيّ للمجهول يكون من الأفعال المتعدية فقط[(٢)]. غير أنّ" البهنساوي" يرى أنّ المبنيّ للمجهول ليس مقصورًا على الأفعال المتعدّية، بل هو في اللازمة كذلك، على أنّ هذا المعيار ليس خاصًا ببيانات اللغة العربيّة، بل هو من بيانات اللغة الإنجليزيّة كذلك؛ ويورد أمثلته في الإنجليزيّة، كما في العربيّة: ضُحِكَ عَلَيْهِ/ Laught at، اُعْتَمِدَ عليكَ (Rely upon)[(٣)]، وهذا من التعديلات التي يطالِب بها "البهنساوي" في نظريّة النحو الكليّ.

(١) مصطفى، عمر: "بين اللازم والمتعدّي"، ص١٦٣.

(٢) انظر: البهنساوي، حسام: نظرية النحو الكلي والتراكيب اللغوية العربية– دراسات تطبيقية، ص٢٨.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٢٩.

والتصوّر نفسه كان عند نحاتِنا القُدامى، إذ نظروا إلى المبنيّ للمجهول في مجمله نظرة خطيّة، يُحْذَف الفاعِل فيحل محلَّه الشاغرَ المفعولُ به؛ لذلك فقد سمّاه النحاة "المبنيّ للمفعول" و "ما لم يُسَمَّ فاعِلُه". يقول "سيبويه": "هذا باب الفاعل الذي لم يتعدَّهُ فعلُهُ إلى مفعول، والمفعولِ الذي لم يتعدّ إليه فعلُ فاعل، ولم يتعدَّه فعلُه إلى مفعول آخر، والفاعل والمفعول في هذا سواء، يرتفع المفعول كما يرتفع الفاعل لأنَّك لم تَشْغَل الفعل بغيره وفرَّغْتَه له ... فَقَوْلُكَ ضُرِبَ زَيْدٌ وَيُضْرَبُ عَمرٌو"(١). فقد ترسَّخَ منذ "سيبويه" أنّ "حُكْمَ ما لم يسمّ فاعله أنْ يُبنى الفعل للمفعول ويُحذف الفاعل ويُقام المفعول مقامَه"(٢)؛ ولا يخفى ما في هذا التصور من نظرة خطيّة إلى البنية التركيبيّة تستدعي ملاحظة الشكل فقط.

فلا شكّ، والأمر كذلك، أنْ يستدعي النظر في "المبنيّ للمجهول" مقولة المفعوليّة التي هي في أساسِها ـــــ كما نظر إليها النحاة ـــــ قائمة على "الفعل المتعدّي"؛ فجمهور النحاة متفقون في المبنيّ للمجهول "على أنّه محوّل عن المبنيّ للفاعل"(٣). وليسَ بخافٍ أنْ تعليم النحو العربيّ قد استفادَ من هذا الإجراء، وراح يعمل به في مناهِج الدراسة. على أنّه ثمّة رأي آخر لِـــ "البطليوسي" (٥٢١هـ) جديرٌ بالنظر، ينهض على رُكام من استعمالات المبنيّ للمجهول في اللغة العربيّة وتأويلات النحويين الإعرابية لها، فذهبَ صاحبنا "إلى أن صيغةَ المبنيّ للمفعول قائمة برأسها"(٤). يقول صاحِب كتاب الحُلَل: "باب المفعول الذي لم يُسَمَّ فاعله أصل قائم بنفسِهِ"(٥)، ويستدل على ذلك بأنّ ثمّة "أفعالًا مصوغة للمفعول مخصوصة به، لا حظَّ فيها للفاعل كقولهم: "بُهِتَ الرجل" و "نُفِسَتِ المرأة""(٦).

(١) سيبويه، أبو عثمان بشر بن قنبر: الكتاب، ج١، ص٣٣-٣٤.
(٢) القول لأبي سعيد السيرافي (ت٣٦٨هـ/٩٧٩م) في شرحه للكتاب، نقلا عن: الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، ص١٣٩.
(٣) الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، ص١٤١.
(٤) المرجع السابق، ص١٤٠.
(٥) البطليوسي، أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد (ت): كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل، تحقيق: سعيد عبدالكريم سعّودي، وزارة الثقافة، بغداد – العراق، ١٩٨٠، ص٢١١.
(٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

والباحثان يريان مع "البطليوسي" الرأيَ نفسَه؛ فبالإضافة إلى أنَّ ثمَّة أفعالا خاصة مُلازِمَة في صيغَتِها ودلالتها المبنيّ للمجهول، مثل: جُنَّ الليل، بُهِتَ الرجلُ، غُشِيَ عليه، بُرَّ حَجُّك، وغيرها الكثيرُ[١] بالإضافة إلى ذلك، فإنّ العربية المعاصِرَة قد تحرَّرَتْ من صيغة "فُعِلَ" في كثير من استعمالات "المبني للمجهول"، هذا إنْ لم يكن كلّها، وحلَّتْ محلَّها صيغتا المطاوعة "انفعلَ" و"افتعل".

زِدْ على ذلك أنَّ البناء للمجهول ـــ كما استدرك "البهنساوي" على "تشومسكي" ذلك ـــ يكون من المتعدّي ومن اللازم على السواء على الرغم مما ثار بين النحاة من خلاف في أمر اللازم[٢]. ومن أمثلة المبني للمجهول من اللازم: ضُحِكَ عليكَ، سيرَ يومٌ كامِل، جيءَ إليكَ بالهديّة، أُحْتُفِلَ احتفالٌ عَظيم؛ وقد اشترط النحاةُ أنْ يكون نائِب الفاعِل فيه ظرفًا مختصًا أو جارًّا ومجرورا أو مصدرًا متصرِّفًا، أيْ "أنْ يكون قابلًا للنيابة، أيْ صالحًا لها، واحتُرِزَ بذلك مما لا يصلح للنيابة ... مما لا فائِدَة فيه"[٣]. وهذا يعني أنَّ المبنيّ للمجهول ـــ لا سيما في العربية التي لا تذكر الفاعِل ولا تشيرُ إليهِ في تركيب المبنيّ للمجهول ـــ تنهضُ بتركيب خاصٍّ فيها لا سبيلَ إليه من باب التمييز بين التعدّي واللزوم؛ فبالحالَتين، ثمة حدَثٌ ينضوي على بيانات معجمية وسياقية ومقامية تعمل على انتقاء الحدود التي تنسجم معها. وإذا كان المهم والغرض في جميع الأحوال الإشارة إلى ذلك الإسناد والانتباه إليه، فإنَّ مسألة التحويل أو النقل من "المفعول" إلى "الفاعِل" تظلُّ في حدود التمارين والتدريبات ليسَ إلا.

وخلاصَة الأمر أنَّ المبنيّ للمجهول في اللغة العربية لا ينبني على المتعدّي فقط، والاهتمام به من هذه الجهة فيه تهميشٌ كبيرٌ لحالات كثيرة من الاستعمال العربيّ الفصيح، وتجاهُل لا يبرِّرُه واقعُ اللغة في الاستعمال المعاصر الذي تجسّده صيغتا المُطاوَعَة. فضلًا عمّا سبق، فإنّ الإجراء الخطّي الذي يكون بحذف الفاعل ورفع المفعول (مع تغيير ضبط الفعل) يجعل تركيب "المبنيّ للمعلوم" بنية عميقة لتركيب "المبني للمجهول"، والأمر ليسَ كذلك، بل إنّ المُخاطَب لا يستدعي هذا الإجراء البتَّة. إذن، فمن الصحيح أنْ يُتعامَل مع المبنيّ للمجهول معامَلَة خاصَّة ومنفصلة عن ظاهرة التعدّي واللزوم.

---

(١) انظر: الشوّا، أيمن عبد الرزّاق: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية، سلسلة دراسات لغوية (٢)، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ٣٢ – ٣٨.

(٢) انظر كذلك في: الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، ص١٤٦ – ١٤٩.

(٣) البهنساوي، حسام: نظرية النحو الكلي والتراكيب اللغوية العربية– دراسات تطبيقية، ص٢٩.

(٢). (٣) مقولة الصيغة المتعديّة

من المفيد أنْ يُبْتَدَأ هذا المبحث بسؤال جوهريّ فيما يخص الوظيفة اللغويّة والأداء الوظيفيّ للغة: هل في اللغة وظيفة اسمُها التعديَة؟ بسؤال أكثر مُباشَرة: هل يمكن أنْ نعتبر الـــ "الهمزة" و"التضعيف" زيادتين في المبنى يزوّدانه بمعنى مخصوص هو "التعديّة"؟ والسؤال بشكل نهائيّ: هل التعدية دلالة (صرفيّة)؟

٦ – نَزَلَ المطر.

٦أ– أَنْزَلَ اللهُ المطر.

٧– دخل شادي السجن.

٧أ– أَدْخَلَ عمّي شادي السجن.

٨–برَزَ أحمد في الساحة اللسانيّة.

٨أ– أحمد برّزَتْهُ أبحاثُهُ الرصينةُ في الساحة اللسانية.

إنَّ المتأمِّل في أزواج الأمثلة السالفة، يستطيع أنْ يلمح ما قالَهُ النَّحاةُ في شأنِ اللازم وتعدّيه بدخول الهمزة عليه وتضعيف وسطه؛ فَـــ "نَزَلَ" فعلٌ لازِم، بينما "أَنْزَلَ" فعلٌ متعدٍّ إلى مفعول: أَنْزَلَ .... الْمَطَرَ. يقول صاحب عنقود الزواهر: "وأفعل للتعدية في الأكثر"[١]، فيما يذهب الجمهور إلى تخليص صيغتي أفعلَ وفعّل من المعاني الأخرى التي قد تصاحِبها (مثل التضعيف والتكرار والمصاحبة) واقتصارها على"التعدية"[٢].

ويرى الباحثان أنّ مَلْحَظ التعدية عند النحاة كان بسبب من معالجة التراكيب اللغويّة معالجة خطيّة – شكليةّ، إذ إنّ ما هو واضح من أمر هذه الصيغة أنّ دخول الهمزة وتضعيف الوسط أنتجَ موقعًا منصوبًا ملأه "المفعول به"، وبالتالي فإنّ هذه الزيادات الصرفيّة كانت سببًا في تحويل صنف اللازم من الأفعال إلى المتعدّي. معنى هذا أنّ مقولة الصيغة المتعدّية بالزيادة تستدعي بالضرورة مقولة المفعوليّة.

(١) القوشجي، علاء الدين (ت ٨٧٩هـــ/ ١٤٧٤م): عنقود الزواهر في الصرف، ص٣٥٠.

(٢) انظر: الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، ص٤٨.

لا أحد يستطيع أنْ ينكر هذه الحقيقة التركيبيّة، لكنْ أنْ تكون "التعدية" دلالة صرفيّة للصيغة فهذا محلُّ نقاش. فمن الملاحظ في الأمثلة السابقة ـــــ وغيرها كثير ـــــ أنّ دخول الهمزة وتضعيف الوسط في الفعل اللازم نجم عنهما دلالة معجميّة تحملها الصيغة، وهي مُغايرة للدلالة الأولى إمّا استكمالًا أو إضافةً أو توجيهًا مغايرًا للمعنى، هي دلالة "السببية"(١)؛ فمثلًا:

٦ أ – الله سببٌ في إنزال المطر،

٧ أ – عمّي سببٌ في إدخال شادي السجن،

٨ أ – أبحاث أحمد الرصينة سببٌ بتبريزه في الساحة اللسانية.

يقول "الفهري": "كلُّ وَضْعٍ جعليٍّ أو سببيٍّ يقتضي دلاليًا وجودَ جاعِلٍ أو مُسبِّب (causer) وجعْل أو سبب (cause)، أي ما يقوم به المسبِّب أو الجاعل، ومُسَبَّب أو أثر (effect)، وهو الوضع الناتج عمّا قام به المسبِّب"(٢). وقد أحسَّ سيبويه من قبلُ بهذه الدلالة، كما أنّه انتبه إلى نفس المفهوم والإجراء الواردين عند "الفهري، فَـ "فرَّق ... من حيث المعنى بين صيغة اللازم (فَعَلَ) والمتعدّي بالهمزة (أفعل)، ومردّ هذا الفرق إلى ما يطرأ على الصيغة من معنى التصيير. يقول سيبويه: "تقول دَخَل وخرجَ وجلس، فإذا أخبرتَ أنّ غيرَه صيَّرَه إلى شيء من هذا قلت: أخرجه وأدخله وأجلسه""(٣).

إذن، فمعنى الحدث المتولّد بالهمزة والتضعيف داخل الصيغة المخصوصة هو الذي استدعى حدًّا آخر (غير الفاعل)، وهو "المفعول به" تعلّق به تعلّقًا تركيبيًا؛ ودليلُ ذلك أنّ الهمزة قد تكون في صيغة ما أخرى ولكنّها لا تنقلُها إلى "التعدية"، مثل: أَيْنَعَ الزَّرع، ذلك أن معنى الحدث فيها لا يستدعي إلا حدًّا واحدًا يتَّصِف به.

خلاصة الأمر أنَّ دلالة التعدية ليستْ دلالة صرفيّة لها وظيفة مخصوصة داخل التركيب، إنّما الدلالةُ المتولّدة هي دلالةُ السببيّة (وهو المعنى المخصوص المُوَجَّه في الأمثلة السابقة)؛ ومعنى الحدث المتولّد بالهمزة والتضعيف هو الذي يقتضي حدًّا مُتَقَبَّلًا يقع عليه وينسجم في الدلالة معه. وبهذا الفهم، يكون للهمزة والتضعيف دورٌ خلّاق في إنشاء انسجام تركيبيّ بين معنى الحدث المتحرّك (المشحون بهما) والحدّ الذي اقتضاه بوقوعِهِ عليه.

---

(١) انظر: الفهري، عبد القادر الفاسي: المعجم العربي: نماذج تحليلية جديدة، ص١٥٤.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) الشمسان، أبو أوس إبراهيم: قضايا التعدي واللزوم في الدرس النحوي، ص٤٩. انظر أيضًا: سيبويه، أبو عثمان بشر بن قنبر: الكتاب، ج٤، ص٥٥.

(٤). على سبيل الْمُنْتهى: هل التعدّي (واللزوم) مبحث تعليمي؟

باتَ من اليسير الإجابة على السؤال الذي انطلقَ منه البحث: هل التعدّي (واللزوم) مبحث تعليميّ؟ فقد تبيَّنَ أنّ "التعدّي (واللزوم)" مفهوم نحويّ ذهنيّ تطبيقاتُهُ معجميّة دلالية قائمة على "معنى الحدث" في الرأس الفعلي وما يقتضيه من محمولات يتعلَّقُها؛ فتحقق انسجامًا نوعيًا داخلَ التركيب في سياق مقاميّ ما. وبالتالي، فإنَّ هذا المبحث بما ينهض به من تفسيرات يكون أقرب إلى "العلم" منه إلى "التعليم".

أنْ يكون هذا المبحث ـــــ بتفسيره التركيبيّ التقليديّ ـــــ تعليميًا، فإنّه لن يكون إلا عبئًا على الطالب، ذلك أنَّه لن يكونَ وظيفيًا يمكن أنْ يساعِدَ الطالب على التفسير والإبداع. والشيء بالشيء يُذْكَر، فقد بيَّنَتْ دراسة مسحيّة أنّ الفعل اللازم والفعل المتعدّي لم يرد في كتب السعودية للمرحلة الأساسية[١]؛ ولعلَ في هذه الخطوة إحساسًا بعدم وظيفيّة هذا المبحث على الأقل للمرحلة الأساسيّة.

ومن لازم القول أنّ التعليمية الحديثة تعوّل على الذاكرة التي تكتسب أكثر من الذاكرة التي تتعلَّم، ذلك أنّ الاكتساب أَخْلَد في الذاكِرَة؛ لذلك فقد كانت المقارَبة التواصليّة روحَ التعليميّة، بحيث يكون الطالبُ حاضِرًا في كل خطوة من خطوات التعليم. فإنّ أفضل طريقة ليتعلَّم فيها الطالب الاستخدامات الصحيحة للغة ـــــ هذا على اعتبار أن الغرض من تعليم التعدي واللزوم معرفة موقع المفعول به وما يستتبعه من إعراب ـــــ هي خضوعُهُ لنماذِجَ صحيحةٍ من المقروء والمسموع، بحيث تنمو في ذهنه التمثيلات الصحيحة للعبارات اللغويّة.

وبما أنّ التعدي واللزوم ليسَ نموذجًا تركيبيًا تتنوَّع به اللغة بقدر ما هو ظاهرة ضمنية في التراكيب اللغوية، تخضع لتبدّلات في الاستعمال شأنها شأن اللغة نفسِها، كما أنّها في بعض الاستخدامات تكون اختيارًا يصلح فيها التعدّي واللزوم، فإنّه من المفيد أن يطّلع الطالب على الاستخدامات المعاصرة للتراكيب اللغوية، حتى يكون قادرًا على التعامل معها فيما بعدُ دون الشعور بالتناقُض بين ما تعلَّم من نماذِج فصيحة أقرَّتها القاعِدة وما يوجَد فعليًا في المستعمل من اللغة العربية المعاصِرَة. فمن الطبيعي أنْ تتغيّر الخصائص المعجميّة لأيّ عبارة لغويّة، طالما أنّ اللغة في حدّ ذاتها ليستْ بمنأى عن التطوّر؛ ويستتبع هذا التغيير المادّيَّ تغييرٌ في التمثيل الذهنيّ عند مستخدمي اللغة، حتى نتفادى ـــــ كما قلتُ ـــــ الوقوع في مسألة "اللحن".

(١) انظر: مجادلة، هيفاء: "تقييم مناهج النحو العربي للمرحلة الأساسية في ضوء نظرية النحو الوظيفي"، المؤتمر السادس للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية، دبي – الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٧، ص١٦٥.

وفي هذا، يقول "عفيفي رمضان": "هنا كاختلاف واضح وظاهر في استخدام الأفعال في لغة الصحافة عما ه وعليه في الفصحى؛ حيث تحولت كثير من الأفعال من التعدّي إلى اللزوم ومن اللزوم إلى التعدّي، وأيضا اختلفت حروف الجر مع الأفعال اللازمة عمّا هو معتاد عليه في الفصحى"(١). ويضربُ مِثالا على ذلك بالفعل "احتاجَ"، فهو في استعمالاته الشائعة كما وردَ في المعاجم العربية يأتي لازمًا ويتعدّى بحرف الجرِّ "إلى"، غير أنَّه جاء في لغة الصحافة متعدّيًا تعديًا مباشرًا بدون حرف الجر "إلى"، من مثل: مصر تحتاجُ أيضا الأمن لتحمي تاريخها المعنوي(٢).

وسواءٌ أتعدى الفعل "احتاج" بلا واسطة أم بحرف الجر، فإنّ ذلك اختيارٌ ينسجم مع خصائصِهِ الدلاليّة المعجميّة، إذ إنّه في بنيته الدلاليّة اقتضى حدًّا يقعُ عليه، لكنّ الاستخدام أفرزَ تنويعًا تركيبيًا لهذا الحدِّ. وعلى هذا، فإنّ ما يلزم الطالب أن يْكتَسِبَهُ هو هذه السياقات التركيبية المتنوّعة بالإضافة إلى توظيفه ضمن سياقات مقاميّة قادِرَة على الإشارَة إلى هذه التنويعات. أمّا مسألة أنّ المتعدّي ينصب مفعولا واللازم فلا، فإنّ هذا مما ليسَ من موارِدِ المتعلِّم؛ لأنّه بات واضحًا أنّ المتعدّي قد لا ينصبُ مفعولًا، لكنّه متعدٍّ اقتضى محمولًا آخرَ غير المفعول.

الخاتِمَة:

لقد ناقشت الدراسة السابقة جملة من القضايا التي تخص المتعدّي و(اللازم) في إطار التعليمية، وقد خلصت إلى أنّ:

١- التعدي واللزوم ليس مبحثًا تعليميًا وظيفيًا، يمكن أن يحقق للطالب فائدة.
٢- التعدي واللزوم من المظاهر الضمنية في التراكيب العربية، لكنها ليست تنويعات وظيفية يمكن أن تساعد الطالب في التفسير والإبداع.
٣- مناقشة النحاة في جلّها كانت مبنية على تصوّر خطي للتركيب العربي، يقتضي شكل "فعل + فاعل + مفعول به"، مع إغفال لمسائل معنى الحدث والدلالة المعجمية للعبارة اللغوية وما يقتضيه المعنى من محمولات يتكفّل الاستخدام بتنويعها.

(١) عفيفي أحمد، عفيفي رمضان: "نظرات في تعدّي الفعل ولزومه في الصحافة المصرية (١)"، مجلة نجم الدين أربكان، كلية الإلهيات – جامعة نجم الدين أربكان، تركيّا، عدد ٣٧، ٢٠١٤، ص٩٦.

(٢) انظر: عفيفي أحمد، عفيفي رمضان: نظرات في تعدّي الفعل ولزومه في الصحافة المصرية (١)، ص١٠٢-١٠٣.

٤- التصوّر الخطيّ عند النحاة استدعى الاهتمام بمقولة المفعولية، التي ترتَّب عليها مبحث المبني للمجهول والزيادات الصرفية التي وسمَها النحاة بصيغ التعدّي؛ وقد تبيّن أن الأمرَ في كل هذه المباحث ليس كذلك. فالمفعوليّة من مقتضيات معنى الحدث التي تشكّل معه بنية تركيبية منسجمة، والمبني للمجهول مبحث خاص مستقل عن التعدّي واللزوم بانعدام تصوّر أنه محوّل عن مبني للمعلوم، والتعدية في الهمزة والتضعيف ليست دلالة، إنما الدلالة هي السببية، وهي دلالة قارّة في معنى الحدث استدعت محمولًا بالضرورة.

٥- الاهتمام بالدلالة المعجميّة ومعنى الحدث يفرز مبحثًا جديرًا بالذكر والاهتمام، وهو الانسجام التركيبيّ.

٦- التعدّي واللزوم مفهوم ذهني، يمكن أنْ يتغيّر في ذهن المستخدمين بتغيّره المادي في اللغة.

٧- المبني للمجهول في اللغة العربية لا ينبني على المتعدّي فقط، والاهتمام به من هذه الجهة فيه تهميشٌ كبيرٌ لحالات كثيرة من الاستعمال العربي الفصيح، وتجاهُل لا يبرره واقعُ اللغة في الاستعمال المعاصر الذي تجسّده صيغتا المُطاوَعَة.

المراجع

الأنباري، كمال الدين أبو البركات. (بلا). الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الفكر.

البطليوسي، أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد. (١٩٨٠). كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل. تحقيق: سعيد عبدالكريم سعّودي. بغداد، العراق، وزارة الثقافة.

البهنساوي، حسام. (٢٠٠٤). نظرية النحو الكلي والتراكيب اللغوية العربية: دراسات تطبيقية. مصر، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ط١.

البوحسيني، رفيق. (٢٠١٣). معالم نظرية للفكر اللغوي العربي: مقاربة ابيستمولوجية، المزهر نموذجًا. المغرب، أفريقيا الشرق.

بوفلاقة، محمد سيف الإسلام. (٢٠١٨/٢/١٣). مفهوم التعليمية – نحو مقاربة معرفية جديدة. تاريخ الاطّلاع ٣٠ / ٤/ ٢٠١٩ (https://elbassair.org/2131/).

بوهادي، عابد. (٢٠١٢). تحليل الفعل الديداكتيكي [مقاربَة لسانية بيداغوجية]. الجامعة الأردنية، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية)، ٣٩ (٢)، ٣٦٧ – ٣٧٩.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (٢٠٠٠). رسائل الجاحظ: الفصول المختارة من كتب الجاحظ، اختيار الإمام عبيدالله بن حسان، شرحه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، المجلد ٣-٤. بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية، ط١.

جاسم، جاسم علي. (٢٠١٢). الجاحظ عالِم اللغة التطبيقي. ماليزيا، الجامعة الإسلامية العالمية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ٣ (٢)، ٣٩ – ٦٦.

الجواري، أحمد عبد الستار. (١٩٧٤). نحو القرآن. بغداد، المجمع العلمي العراقي.

سيبويه، أبو عثمان بشر بن قُنبر. (١٩٨٨). الكِتاب، تحقيق الشيخ عبدالسلام هارون. القاهرة، مطبعة الخانجي، ط٣.

السيد، صلاح عبد العزيز علي. (١٩٩٠). بحث في فلسفة التعدّي واللزوم في اللغة العربية. مصر، مطبعة ومكتبة الرضا بطلخا، ط١.

السيد، محمود. (٢٠١١). المنحى الوظيفي في تعليم النحو. سورية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٨٦ (٣)، ٦١٩ – ٦٤٤.

الشمري، آمنة رشيد. (٢٠١٦). الخصائص التعليمية في التراث النحويّ. الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٣٦، الرسالة ٤٥١.

الشمسان، أبو أوس إبراهيم. (١٩٨٧). قضايا التعدّي واللزوم في الدرس النحوي. جدّة – المملكة العربية السعوديّة، دار المدنيّ، ط١.

الشّوا، أيمن عبدالرزّاق. (؟). الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية. دراسات لغوية (٢).

صافار، صالح أحمد. (٢٠١٤). التعدية من منظور لساني. ليبيا، جامعة مصراتة، مجلة كلية الآداب، العدد الثاني، ١٠٦ – ١٤١.

الصالح، خلود صالح عثمان. (٢٠١١). رؤية لتأسيس منهج وظيفي دلاليّ حديث في النحو التعليمي. المملكة العربية السعودية، مجلة جامعة الملك عبد العزيز (الآداب والعلوم الإنسانية)، ١٩ (٢)، ١٦٧ – ٢٠٨.

عفيفي أحمد، عفيفي رمضان. (٢٠١٤). نظرات في تعدّي الفعل ولزومه في الصحافة المصرية (١). تركيّا، جامعة نجم الدين أربكان، كلية الإلهيات، مجلة نجم الدين أربكان، عدد ٣٧، ٩٥ – ١٣٤.

عفيفي، أحمد. (٢٠٠٤). الحدث النحويّ في الجملة العربية: دراسة في المفهوم والوظيفة. القاهرة – مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.

العكبري، أبو البقاء عبدالله بن الحسين. (١٩٩٥). اللباب في علل البناء والإعراب. تحقيق: غازي مختار طليمات. دمشق، سورية، دار الفكر؛ بيروت، لبنان، دار الفكر المعاصر، ط١.

عمراني، إدريس. (٢٠١٨). استراتيجية التعليم والتعلم: نحو مقاربة وظيفية لديداكتيك نحو اللغة العربية من خلال كتاب "اللسانيات والديداكتيك"، علي آيتأوشان. الجزائر، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخِطاب، ع٣، ج ٢، ٤٣٤ – ٤٤٤.

فاخوري، عادل. (١٩٨٠). اللسانية التوليدية والتحويلية. بيروت – لبنان، منشورات لبنان الجديد، ط١.

الفهري، عبدالقادر الفاسي. (١٩٩٩). المعجم العربي: نماذج تحليلية جديدة. الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، ط٢.

قادري، دلولة. (٢٠١٠). النحو بين التقعيد النحوي والممارسة اللغوية: منهاج النحو في الجامعة نموذجًا. الجزائر، تيزي وزو، جامعة مولود معمري، مخبر الممارسات اللغوية، عدد خاص بأعمال ملتقى الممارسات اللغوية: التعليمية والتعلّمية (٧، ٨، ٩ – ديسمبر – ٢٠١٠)، ٥٢٧– ٥٣٦.

القوشجي، علاء الدين. (٢٠٠١). عنقود الزواهر في الصرف. تحقيق: د.أحمد عفيفي. القاهرة – مصر، مطبعة دار الكتب المصرية، ط١.

مجادلة، هيفاء. (٢٠١٧). تقييم مناهج النحو العربي للمرحلة الأساسية في ضوء نظرية النحو الوظيفي. الإمارات العربية المتحدة، دبي، المجلس الدولي للغة العربية، المؤتمر السادس للغة العربية، ١٦٠ – ١٧٢.

مجدوب، عزالدين. (١٩٩٨). المنوال النحوي العربي، قراءة لسانية جديدة. تونس، سوسة، دار محمد علي الحامي، ط١.

محمد، العدوي محمد راضي. ( ). تعدّي الفعل في العربية بين تقعيد النحاة ومعطيات المعجم.

مصطفى، عمر. (٢٠٠٥). بين اللازم والمتعدّي. دمشق – سورية، اتحاد الكتاب العرب، مجلة التراث العربي، العدد ٩٩–١٠٠، السنة ٢٥، ١٦٢ – ١٧٤.

Lynn Savage, K., Bitterlin, Gretchen, and Price, Donna. (2010). Grammar Matters: Teaching Grammar in Adult ESL Programs. New York, Cambridge University press.

الثنائيات الضدية في شعر عمر أبي ريشة ومحمد الماغوط مقاربة نقدية

د. إبراهيم خليل الشبلي *

تاريخ تقديم البحث: ٤/٤ /٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٢٠١٩/١٢/٢٢م.

ملخص

حضرت الثنائيات الضدية في شعر محمد الماغوط وعمر أبو ريشة بوصفها وسيلةً فنيّةً محمّلة بدلالات مختلفة تتصل بالجانب الرؤيوي في تجربتهما الشعرية، وقد جاء اختيار الشاعرين انطلاقاً من ثنائية (التقليد/ الحداثة)، فهما ينتميان إلى تجربتين مختلفتين؛ إذ يغلب على تجربة أبي ريشة السياق التقليدي في بنيتها وشكلها، بينما يتجاوز شكل القصيدة عند الماغوط النسق التقليدي؛ ليفيدَ في بناء قصيدته من الشعر الحر وقصيدة النثر، وينشدُ البحث إظهار دور الشكل الشعري في اختلاف دلالات الثنائيات الضدية عند الشاعرين.

كما يروم البحث تحليل الأنساق الشعرية التي وظفت فيها الثنائيات الضدية في شعر أبي ريشة والماغوط، ولا سيما أن تجربتهما مختلفتين من حيث الشكل (التقليد/الحداثة)، ومن حيث السياقات الرؤيوية ومن هذا المنطلق تم اختيار الشاعرين للوقوف على الوظائف التي تؤديه االثنائيات الضدية في تشكيل الرؤيا في تجربتهما الشعرية، ويتبع البحث المنهج الوصفي الذي يقوم على أدواتٍ من أهمها التحليل والمقارنة.

الكلمات الدالة: الثنائيات– الضديَّة– الماغوط– أبو ريشة– الشعر

* جامعة ماردين أرتوكلو، تركيا.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Binary Oppositions in The Poetry of Omar Abu Risha And Muhammad Al Maghut as a critical approach

Dr. Ibrahim Khaleel Alshbli

Abstract

The Binary opposition was appeared in the poetry of Muhammad Almaghut and Omar Abu Risha as an artitical mean with different connotations which are related to the visionary side in their poetic experiences.

The choice of the two poets was based on the dualism of (tradition/ modernity), where they belong to two different experiences.

The experience of Abu Risha dominates the traditional context in its structure and form, while the shape of poem according Almaghut exceeds the traditional format aiming to build his own free and prose poem.

The research aimes to show the role of the poetic form in the different connotations of the binary oppositions in the poetry of the two poets.

The search also seeks to analys the poetic patterns in which these paradoxical duals were employed in the poetry of Omar Abu Risha and Almaghut, espically their experiences that are different in the form (tradition/ modernity) and in the visionary contexts.

On this point the two poets were selected to find out the binary oppositions in forming the visions of their poetic experiences.

The search follows the descriptive method based on its most important tools analysis and coparision.

Keywords: The Binary -opposition - Almaghoot - Abu Risha - poetry

مقدمة:

تتَّسم الثنائيات الضدية بأنها كونية؛ إذ تتفاعل مع الوجود بمختلف أبعاده (الليل /النهار)، و(الظلام/ النور)، و(الحياة/الموت)، ويرتبط طرفا الثنائية بعلاقة ضدية تتحقق من خلالها الدلالات التي ينهض بها السياق؛ ليؤديَ وظائفَ جماليةً ودلاليةً تتفاعل مع الطاقة التعبيرية التي يحملها النص الشعري.

وقد حضرت الثنائيات الضدية في شعر محمد الماغوط وعمر أبو ريشة بوصفها وسيلةً فنيّةً محمّلة بدلالات مختلفة تتصل بالجانب الرؤيوي في تجربتهما الشعرية، وقد جاء اختيار الشاعرين انطلاقاً من ثنائية (التقليد/ الحداثة)، فهما ينتميان إلى تجربتين مختلفتين؛ إذ يغلب على تجربة أبي ريشة السياق التقليدي في بنيتها وشكلها، بينما يتجاوز شكل القصيدة عند الماغوط النسق التقليدي؛ ليفيدَ في بناء قصيدته من الشعر الحر وقصيدة النثر، وينشدُ البحث إظهار دور الشكل الشعري في اختلاف دلالات الثنائيات الضدية عند الشاعرين.

وقد قسم البحث إلى أربعة مباحث، فأمّا المبحث الأول فقد وقف على الثنائيات الضدية لغةً واصطلاحاً، وتناول المبحث الثاني دور الثنائيات الضديّة في رسم لوحة التضاد بين الموت والحياة، ووقف المبحث الثالث على صورة الليل والنهار بين تضادهما الشعري، وتناول المبحث الرابع التضاد الشعري بين التشاؤم والتفاؤل وفق أسلوب كل شاعر وتصوره، ثم انتهى البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج، ثم ثبت للمصادر والمراجع.

المبحث الأول: الثنائيات الضديّة بين اللغة والاصطلاح.

إذا كانت الدلالة الكلية لنظام البنية هي ما يشد العناصر المكوِّنة إلى مركز واحد، وهي كما يصورها البنيويون أشبه ما تكون بأسلاك عجلة الدراجة التي ترتبط جميعها بنقطة رئيسة في مرتكز دائرته. فإنّ النص الشعري يتميز بأن فيه بؤراً أخرى تختلف من حيث أهميتها، فإذا كان العنصر ذا هيمنة وقوة فاعلة، فإنّه يضع دائرة خاصة له، ولكن الدوائر تنتمي إلى المحيط الذي يشملها جميعاً، وليس شرطاً أن تكون العلاقات بين دوائر النص أو عناصره قائمة على التوافق، بل قد يبنى النظام على التناقض بين الأجزاء، وتشترك علاقات التماثل والتناقض في صناعة النظام على نحوٍ متساوٍ، وقد تزيد إحداهما على الأخرى، فينطبع النص بطابعها.(١)

(١) انظر: زاير، نرجس، "الثنائيات المتضادة في النواحي الأخلاقية في شعر زهير بن أبي سلمى"، **مجلة مداد الآداب**، العدد الرابع، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١٨، ص١٨٤.

١- الثنائيات الضدية لغةً:

لقد دلت لفظة التضاد في معناها اللغوي على معانٍ عديدة، فهي تعني عند صاحب الصناعتين "المطابقة في الكلام، وهي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة؛ مثل الجمع بين الحرّ والبرد"(١) ويذكر ابن منظور "ضد الشيء: خلافه، وقد ضادّه وهما متضادّان، يقال: ضادني فلان إذا خالفني، فأردت طولاً وأراد قصراً، وأردت ظلمة وأراد نورا، فهو ضدك، والضد: الجمع بين الشيء وضده... مثل الليل والنهار والحياة والموت والسواد والبياض"(٢) وقد سماه ابن المعتز "المطابقة" وهو الفن الثالث من بديعه، قال: قال الخليل: يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد، وكذلك قال أبو سعيد: فالقائل لصاحبه: أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع، فأدخلتنا في ضيق الضمان. وقد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب"(٣) من خلال هذه التعريفات اللغويّة يتبيّن لنا أن جلَّ هذه التعريفات قائمة بربط معنى التضاد بالعلاقة بين الشيء وضده، وقد حضرت مصطلحات أخرى تشير إلى المعنى ذاته مثل المطابقة عند قدامة بن جعفر، والتضاد عند الجرجاني وسواهما.

٢- الثنائيات الضديّة اصطلاحاً:

تنوعت التعريفات الاصطلاحيّة للثنائيات الضدية؛ إذ يعرفها البعض بـــأنها "المفهوم الذي يدل على الخلاف والتمايز بين طرفين، يثير اهتمام المبدع ويستحوذ على جانب أساسي من تفكيره وملكته الإبداعيّة حينما يوظفه في بنية نصه ويخرجه بصبغة فنيّة تمنح النص خلقاً وإبداعاً وحياة"(٤)

بينما يعرّف المعجم الفلسفي الثنائية بأنّها: "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائيّة الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة، أو ثنائية

(١) العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ/١٠٠٥م)، **الصناعتين**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ت، ص ٣٠٧.

(٢) انظر: ابن منظور، جمال الدين (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مادة: ضدد.

(٣) مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، عام: ٢٠٠٦م، ج٢، ص٢٥٢.

(٤) انظر: زاير، نرجس، "الثنائيات المتضادة في النواحي الأخلاقية في شعر زهير بن أبي سلمى"، ص١٩٤.

الواحد وغير المتناهي عند فيثاغورس، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون.. والثنائية هي كون الطبيعة ذات مبدأين، ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد، أو عدة مبادئ"(١)

على أنّ الخطاب الشعري يعتمد كل الاعتماد على الثنائيات الضدية في مشهد البناء التحليلي والتكاملي؛ إذ "تتبع الثنائية من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدد من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدليّة؛ إذ إنّ من الواضح أن التكرار ظاهرة لا نهائية؛ لأن لا نهائية تعني انتهاءه؛ إذ إنها تمنع التمايز والتضاد اللذين لا بد أن يتوفرا من أجل أن يتشكل نسق ما بالدرجة الأولى"(٢)

ويرى صلاح فضل أن التضاد في المعنى الاصطلاحي هو فيما يقدمه من قيمة للدراسات الأسلوبية الحديثة، تلك الدراسات التي تقوم في صلبها على التضاد ودوره في رسم معالم الشعور وأنماطه، فالتضاد الأسلوبي تأتي أهميته من خلاله قدرته على نظم العلاقات التي تقيمه بين العنصرين المتقابلين فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداعَ في توالٍ لغوي، وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل التقابلات المستمرة في اللغة.(٣)

كما أن الثنائية مصطلح مشتق من ثنائي (Binary)، الذي يعني التأليف بين شيئين(٤)، وقد رأى جاك دريدا أنَّ الفكر الغربي كان متمحوراً حول الثنائيات الضدية، التي تحيل على العلاقات المحكومة بالتوزُّع إلى "أعلى/أسفل، واقعي/خيالي، الواقع/الحلم، الخير/الشر، الباطن/ البرانيَّة، الكلام/ الكتابة، المثال/ المادة، الشرق/ الغرب، المذكر/المؤنث...."(٥)، كما دعا دريدا إلى ضرورة مقاربة النصوص الأدبية انطلاقاً من تلك الثنائيات للكشف عن المعاني التي حطت الميتافيزيقا الغربية من قيمتها، فضلاً عن دور الثنائيات في كشف المضمر والمهمَّش الذي يتستر خلف الأنساق المضمرة المتعارضة في النص الأدبي(٦).

---

(١) انظر: الديوب، سمر، **الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص٤.

(٢) أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، عام: ١٩٨٤م، ص١٠٩.

(٣) انظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٩٣.

(٤) انظر: أشروفت وآخرون، **الدراسات ما بعد الكولونيالية**، ترجمة أحمد الرويبي وآخرون، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٧٥.

(٥) دريدا، جاك (٢٠٠٤م)، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، ص ٢٧.

(٦) انظر: دريدا، الكتابة والاختلاف، ص٢٨-٣٠.

المبحث الثاني: أنساق تشكيل الثنائيات الضدية:

يستقي الشاعران الثنائيات الضدية من مصادر متنوعة تنوعَ الكون ومظاهره؛ إذ قد تأتي الثنائيات من مرجعية طبيعية كالليل/ النهار، السماء/الأرض، أو من مصدر وجودي مثل: الموت/الحياة، الوجود/ العدم، أو من مصدر ذاتي كالحزن/الفرح، التفاؤل/ التشاؤم، وغيرها من الأنساق المؤسِّسة للثنائيات عند الشاعرين، وسنقوم بدراسة الثنائيات وفقاً للأنساق التي تسهم في خلقها وتشكيلها، كالنسق الوجودي، والنسق الطبيعي، والنسق الذاتي.

١- النسق الوجودي: الحياة/ الموت:

دخل الموت في تشكيل فلسفات الأمم والشعوب، فالموت والحياة وجهان لحقيقة واحدة تعكس سنن الطبيعة في التغير والتحول والتلاشي، وقد حضرت ثنائية الحياة/ الموت في أغلب التجارب الأدبية منذ أقدم العصور(١)، ولكن زاوية التعاطي مع تلك القضية وطريقة تصويرها تختلف من شاعر إلى آخر، وعلى الرغم من اكتشاف حتمية الموت، "فإنّه يؤدي إلى صدمة عميقة، وأنّ الإنسان لم يتقبل مشهد انفصاله عن الأرض، وكل بهائها، أو الفقدان الحتمي لأحبائه، فإنّ هناك عزاء تمثل في الإيمان بالبعث والموت"(٢) فالناس في مثل هذه المعاني يتشابهون دون فوارق، وفجوات، والقول بالخلود الأبدي هو وليد حبّ البقاء، والزوال مصير مشترك بين الجميع، والذوبان الروحي يسير شيئاً فشيئاً حتى تأتي ساعة الموت، وقد وجد أبو ريشة في الماضي مظهراً من مظاهر الموت البطيء؛ إذ لا يقف الموت عند حدود الفقد الجسدي فقط، بل يتمثل في سيرورة الزمن؛ لتنطوي الثنائية الكبرى (الحياة /الموت) على ثنائيات تنطلق منها وتنبني عليها، فثنائية الحاضر /الماضي تشير إلى صراع الشاعر مع الزمن وسيرورته، وكما تنتهي الأحلام والأمنيات بموتها، تنتهي الأمم والحضارات؛ لتغدو محض آثار دارسة، يقول في قصيدته "أوغاريت":(٣)

يـــا روعـــةَ الماضـــي البعيـــ ـــــدِ المستســـرّ المُبهـــمِ
كيـــف انطلقـــتِ مـــن الســـلا سِـــلِ والعقـــال المحكـــمِ
أقـــبلتِ، فالتفـــت الزمـــا نُ تلـــفُّتَ المـــتوهـــمِ

(١) انظر: الشبلي، إبراهيم، **رؤيا الموت والحياة بين لوركا ونازك الملائكة**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩، ص١٧.

(٢) شورون، جاك، **الموت في الفكر الغربي**، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤م، ص١٨.

(٣) أبو ريشة، عمر (١٩٩٠م)، الديوان، ط١، دار العودة، بيروت، لبنان، عام: ١٩٩٨م، ص١١٨- ١١٩- ١٢٠.

والمـــــوت دونـــــك واقـــــفٌ ... فـــــي ذلَّـــــةِ المـستســـــلمِ
مـــا تبـصريـــــنَ ؟ تأمَّلـــــي! ... مـــــا تشـــــعرينَ؟ تكلمـــــي !
الربـــــعُ ربـــــعُك فانـحنـــــي ... عطفـــــاً عليـــــه وسلّمـــــي!
لا تتكـــــــــريه إن تتكَّـــــــــ ... ـــــر بعـــدَ طـــولِ تجـــهُّمِ
لـــــم يبـــــقَ فيـــه مـــن بينـــكِ ... ســـــوى الطّيـــــوف الحـــــوَّمِ
أنســـــيتِ كـــــم فرعـــــون دا ... سَ علـــــى ثـــــراك الأكـــــرمِ
أنـــا يـــا ابنـــة الأمجـــادِ مثْـــ ... ـــــلكِ واقـــفٌ فـــي مـــأتمي.

ويلوذ الماغوط بالكتابة لصقل تجربته في تصوير لوحة الموت ورموزها، فاللون الأصفر مشبع بدلالات الخوف، ودنو الأجل، والقتل المنعكس من الطبيعة الصامتة على الذات الإنسانيّة، وذلك على الرغم من جميع القيود والحواجز الماثلة أمامه، يقول في قصيدته "اصفرار العشب"[١]

أيّها القاتل

أسناني أحنتها الرّيح

من غرفتي النتنه

من بين جذور القمح وأظافر الموتى

أخاطبك أيّها القاتل

على لساني خمسةُ عصافير

من الدّهن والمطر

نواةُ غابة تغطيها الثّلوج

بين أسناني خمسُ سفنٍ من الدّموع

وغزال يتأبّط صحراءه كالتلميذ.

عبر الإصبع والإصبع... الآف الجثث والخرائب

عبر النّاب والنّاب

الآف الجبال والأودية والزجاج المحطّم.

(١) الماغوط، محمد (٢٠٠٦م)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٠٦.

تحضر العاطفة في شعر الماغوط بوصفها أحد عوامل تشكيل القصيدة، وقد انبثقت الثنائيات الضدية عبر جمل شعرية تحمل أبعاداً دلالية تتصل بالعلاقة بين الشاعر والحزن؛ لتغدو ثنائية الحزن/ الفرح مركزية في قصائده، وقد أسهم شكل القصيدة في منح تلك الثنائية طاقة تعبيرية تختلف عن الإطار التقليدي الذي اتسمت به قصيدة أبي ريشة، فقد حضرت الثنائيات الضدية ضمن أنساق تعبيرية تنطوي على غموض يجذب القارئ إلى النص، فالمطر يشير إلى السماء، والجبال تتلصق بالأرض، والصحراء تقابل البحر، والذات تواجه العالم.

ويتناول أبو ريشة مشهد الموت بشكل أكثر تفصيلاً بالمشافهة والخطابيّة من خلال مشهد الفدائي القابع تحت كلمات الموت وحروفها بحثاً عن سياق يشمل معانيها ومضامينها، سعياً إلى التواصل مع الآخرين، وإثبات الذات، ولكن ليس بوسع أيّ كان ممارسة ذلك، فهي؛ إي: الشفاهية مواجهة مفتوحة لا تتقيد بنظام وقتي، ولا بمكان محدد، ولا بموضوع معين، فهناك- دائماً- ما لا نتوقع مصادفته، وملاقاته، وسماعه، وسؤاله، يقول في قصيدته "فدائي":(١)

أمضـــي ويـــذهلني طلابـــي عنـــي، وعـــن دنيـــا شبابـــي
أمضـــي! ويســـألني الرَّبيـــ ـــع ولا أجيـــبُ، متـــى إيـــابي
أمضـــي، ومـــا روَّتْ فمـــي كأســـي ولا أفنـــتْ شـــرابي!
بينـــي وبـــين المـــوت ميـــ ـــعادٌ أحـــثُّ لـــه ركابـــي
عبِـــقٌ بأنفـــاس النعـــيم الســـمح والمجـــد اللبـــابِ
هـــذي الرّبـــوع ربـــوع آ بـــائي وأجـــدادي الغضـــابِ
عطِّـــرْ، فـــداك العمـــر، يـــا ميعـــاد مـــن جرحـــي ترابـــي.

يسهم التكرار في رسم صورة الصراع مع الموت، فالثنائية الضدية تنبثق من العلاقة بين الذات/الموت؛ إذ يُسلِّم الشاعر بحتمية الموت ودنو الرحيل، وقد أدى الفعل (أَمْضي) في كل بيت شعري دوراً في توكيد المعنى وتكريس النهاية الحتمية، التي لا يقوى الشاعر على إنكارها؛ ليضرب موعداً مع الموت (بيني وبين الموت ميعادٌ)، ومما يلاحظ في بنية الثنائيات الضدية عند أبي ريشة أنها تجنح نحو الوضوح، والبعد عن الغموض، وخلوها من الإبهام(٢)، مما يجعل عملية التلقي مباشرة؛ لأنه يضع القارئ في مواجهة النص بلغة تخلو من التعقيد والتكلُّف.

(١) أبو ريشة، الديوان، ص ٢٨- ٢٩.

(٢) انظر: الحبيلات، حامد كساب عياط، **الصورة الشعرية في شعر عمر أبو ريشة**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٤، ص ١١١.

وقد اتخذ الماغوط من البكاء وسيلة من وسائل مواجهة الموت عبر مونولوج يخاطب فيه الشاعر قلبه الحزين، وقد ارتبط الموت عنده بالاغتراب عن عالمٍ أضحى لا يمت إليه بأية صلة؛ لتطفو على السطح ثنائية الذات/ المجتمع، التي تصور حال الشاعر وما وصل إليه بسبب إحساسه بعدم القدرة على الانسجام مع الواقع المعيش، يقول في قصيدته "الرجل الميّت":(١)

يا قلبِي الجريح الخائن

في أظفاري تبكي نواقيسُ الغبار

هنا أريدُ أنْ أضعَ بندقيتي وحذائي

هنا أريدُ أنْ أحرقَ هشيمَ الحبرِ والضحكات

أوربا القانية تنزفُ دماً على سريري

تهرولُ في أحشائِي كنسرٍ من الصَّقيع

لن نرى شوارعَ الوطنِ بعدَ اليومِ

البواخرُ التي أحبُّها تبصقُ دماً

البواخرُ التي أحبُّها تجذبُ سلاسلها وتمضي

كلبوةٍ تجلدُ في ضوءِ القمر.

للعنوان منزلة كبرى في تجربة الماغوط؛ إذ كانت استراتيجية العنونة لديه تقوم على اختصار الجو العام للقصيدة وإغراء القارئ بقراءتها؛ ذلك أن العنوان له جانبه الإغرائي، فعنوان القصيدة (الرجل الميت) يشي بما يقاسيه الشاعر من آلام سكبها في قصيدته، وهذا فعلٌ ينطوي على توتُّرات دلالية تتخذ من الصور وسيلة للتعبير عن مكنوات النص، ونمثل للتوتُّرات بالشكل الآتي:

بداية التوتر (يا قلبي الحزين) ← أضع بندقيتي ← أحرق هشيم الحبر ← لن نرى شوارع الوطن ← نهاية التوتر (الاستسلام للواقع).

ولم تكن نظرة أبي ريشة إلى الموت بعيدة عن منابع الذات ومداخلها، ففي حجرته تكمن لوحة السكون والموت بالبعد عمن يحب، فكأنها ظلمات أحاطت بالنفس واشتملت عليها، وقد تأثرت

(١) الماغوط، محمد (٢٠٠٦)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي، ط٢، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٦م، ص٤٦.

الثنائيات بالرموز وما تنطوي عليه من إحالات تتصل بمرجعيات مختلفة، وقد استثمر أبو ريشة الرموز ليبني الثنائيات الضدية، وذلك على الرغم من شكل القصيدة التقليدي الذي يغلب على شعره، فقد جدد أبو ريشة في المضامين، ولا سيما في مرحلة عودته من الغرب(١)، يقول في قصيدته "اقرأيها":(٢)

إنّها حجرتي.. لقد صـــدئ النســـيا نُ فيها.. وشـــاخ بهـــا الســـكوتُ!
ادخلي بالشموع.. فهي من الظلـــــ ـــمة وكرٌ في صـــدرها منحـــوتُ
وانقلي الخطو باتئـــادٍ فقـــد يجـــــ ـــفل منك الغبارُ والعنكبـــــوتُ !!
عند كأسي المكســـور حزمـــة أورا قٍ وعُمـــرٌ فـــي دفَّتيهـــــا شـــتيتُ
احمليها.. ماضي شـــبابك فيهـــا.. والفتـــون الـــذي علـــــيه شـــقيتُ
إقرأيها.. لاتحجبي الخـــــلد عنـــــ ـــي انشريها .. لا تتركيني أموتُ.

هكذا عبّر الشاعران عن مشاهد الموت ومظاهره بأسلوبهما الإبداعي، ففي حين وجد أبو ريشة في لوحة الموت مظهراً من مظاهر الماضي والذكريات، وفقد الخلان والأحبة، أو بالمشافهة والخطابيّة من خلال لوحة الفدائي، وجد الماغوط فيه نوعاً من المناجاة البحريّة على شواطئ تنقله إلى البحر المعشوق الذي يعكس حبَّ الوطن والشوق إليه، كذلك كانت الدموع هي الوسيلة لترجمة لوحة الموت بألوانها المتعددة، ولعلّه لم ينسَ أن يربطها بالكتابة التي كانت ملاذاً للهرب من عوالم الموت ومساربها.

تشكل لوحة التضاد ملمحاً جمالياً وأسلوباً يعبّر عن نضوجٍ في التصوير والرؤيا الشعرية، فالموت والحياة جعلا الماغوط يجد في الموت حياة، بل هو غاية ووسيلة للحياة، ويربطه برمز الآلهة، وهو الملاذ المنشود الذي يعيد للفقراء طعم الإحساس بالحياة، والإقبال عليها، يقول في قصيدته "الشتاء الضائع":(٣)

غداً يحنُّ إليّ الأقحوان

والمطر المتراكم بين الصّخور

---

(١) الحيصة، محمد خالد، **البناء الفني في شعر أبو ريشة**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١١، ص ٢٢.

(٢) أبو ريشة، الديوان، ص٢٠٥- ٢٠٦.

(٣) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٧.

والصنوبرةُ التي في دارنا

ستفتقدني الغرفات المسنّه

وهي تئن في الصباح الباكر

حيث القطعانُ الذاهبةُ إلى المروج والتلال.

تنهض الثنائيات الضدية على جملة من الأفعال: (يحن، ستفتقدني، تئن)، كما تنطوي الجمل الشعرية السابقة على دلالات تتصل بالمستقبل: (غداً، ستفتقدني)، ومن هذا نستشفّ أن الثنائية الضدية في المقطع السابق تقوم على ركنين رئيسين: الحاضر/ المستقبل، وقد حمَّل الماغوطُ الشتاءَ جملة من مشاعره وأفكاره، كما صوّر لحظات غيابه عن كل ما يجذبه إلى التمسك بالحياة: ذكرياته، وطفولته، وجدران البيت، وصنوبرة الدار، والغرف المنسية؛ لتبكي جميعها في مأتم جماعي يكرس هول لحظة الرحيل.

ويسهم شكل القصيدة عند أبي ريشة في منح الثنائيات قدرة دلالية وإيحائية تختلف عن تلك التي ينضح بها شعر الماغوط؛ ذلك أن القصيدة عنده تمثل وحدة كاملة، ولا نستطيع أن نقتطف منها بعض أبياتها، وذلك لتماسك أبياتها تماسكاً عضوياً، فالقصيدة عنده مجموعة صور تؤدي المعنى الكلي للقصيدة[١]، والذكرى هي الناقوس الذي يدفق في ملمح الحياة ودروبها، فالحياة وفق هذه المعاني هي ما ارتبط بالذاكرة الوجودية الحاضرة في المكان والموقف، يقول في قصيدته"دروب":[٢]

وقفتُ أمامَ دروب الحيا ... ة مثارَ الأماني، شريد الفِكَرْ

فتلك ليالٍ... على كبرها ... تخطّفُ منها أعزُّ الثمرْ

وأرسلتها في شفاه الحيا ... ة نشيدَ فتونٍ، ونجوى سمرْ

وهذي ليالٍ... على زهدها ... أرتني النّعيمَ غريبَ الصورْ

فرحت أسائل عن موعدٍ ... أضمّد فيه جراح البشرْ.

(١) انظر: عبود، مارون (١٩٦٢م)، **مجددون ومجترون**، ط٥، دار مارون عبود، دا الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٠٥-٢٠٦

(٢) أبو ريشة، الديوان، ١٩٦- ١٩٧- ١٩٨.

بينما يذهب الماغوط بصورة الحياة لديه إلى عوالم أخرى ساكنة كسكون الروح في جسد يشعر بالحزن العميق، والحياة الفانية في واقع تتكسر فيه القلوب لوعةً وشوقاً إلى الأهل والأحباب، من نوافذ ذاكرته تفوح تلك الرائحة التي سكنت فؤاده ومخيلته، لتربط بين جمال الحياة ومرارة العيش، والسكون يظهر في وجوده الذاتي الحزين "فهو أظهر من كل ظاهر، وأخفى من كل خفي، بجهة وجهة، أمّا ظهوره فلأن من يشعر بذاته يشعر بوجوده، وكلّ من شعر بفعله شعر معه بذاته الفاعلة ووجودها ووجود ما يوجد عنها ويصدر من الفعل"(١) يقول في قصيدته "الخطوات الذهبيّة"(٢)

يقولونَ إنَّ شِعرَكَ ذهبيٌّ ولامعٌ أيّها الحزن
وكتفيكَ قويانِ، كالأرصفة المُستديرة
لفَّني يا حبيبي
لفَّني أيّها الفارسُ الوثني الهزيل
إنَّني أكثرُ حركةً
من زهرة الخوخِ العاليه
من زورقينِ أخضرينِ في عيني طفلة.
أمام المرآة أقفُ حافياً وخجولاً
أتامّلُ وجهي وأصابعي
كنسرٍ رمادي تَعِس
أحلمُ بأهلِي وأخوتِي
بلونِ عيونِهم وثيابِهم وجواربِهم.

ولعلّ أبو ريشة قد أرهف السمع نحو هاتف العزلة، فشعر بمرارة اللحظات وحركة الزمن المؤلمة، وبذلك أبدع في نقل التجربة الشعريّة الصّادقة لكل قارئ، وبذلك نقل أيضا تلك الضوضاء والفوضى الحركيّة العارمة التي صوّرت العزلة بكل معانيها، وهنا تكمن لحظة الإلهام الشعري، يقول في قصيدته "فراق":(٣)

أيعود الرَّبيع ينقـــل فـــوق الأرْ ضِ أقـــدام زهـــوةٍ وافتنـــانِ؟
ويمـــوج الجمـــال أنّـــى هفـــا قلـــبٌ وأنّـــى تلفتـــت مقلتـــانِ

(١) بدوي، عبد الرحمن(٢٠٠٢م)، **الزمان الوجودي**، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٤.
(٢) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٠.
(٣) أبو ريشة، الديوان، ص٤٠٣.

وتــسيل الحيــاةُ مشـــــبوبةَ الـــــ أنفاس خلفَ المنـــى بغيــر عنـــانِ
أين منك الرّبيع يـــا ناســـجاً مـــن طيـــب دنيـــــاه أفجـــعَ الأكفـــــانِ

وعلى الرغم من النسق التقليدي الذي اتسمت به القصيدة عند أبي ريشة، فقد أولى الإيقاع الداخلي عناية كبرى، وقد تمثل الإيقاع الداخلي بصور مختلفة كالتصريع، والتكرار(١)، وقد استطاع الشاعران أن يبدعا في خلق عوالم خياليّة تصور مشهد الموت والحياة ودلالاتهما؛ إذ اتسمت صفات الحياة عند أبي ريشة كمشهد من مشاهد الفقد واللوعة، أو نظرته للزمن الذاتي بالصفة التي لا يمكن له أن يتخلّى عنها، ووجد فيها ملاذاً للوقوف أمام الحاجة ووفاءً لمعاني الحياة بكل معانيها، بينما اتسمت عند الماغوط بمرحلة من مراحل الهدوء النفسي للتأمل والتفكّر، وكانت أيضاً مصدراً من مصادر جمال الحياة بوجود الأحبة، كذلك كانت علاقته بالحياة نابعة من صورة الموت التي وجد فيها حياة أخرى لا حدود لوصفها، أو مقارنتها بحياة أخرى.

٢-النسق الطبيعي: الليل / النهار:

تعد الثنائيات الضديّة مرتكزاً أساسياً من مرتكزات الصورة الفنية عند الشاعرين، وتكمن جمالية التضاد في آفاق الصورة والكلمة وما يقابلها من معانٍ، فمن المعهود أنه بضدها تعرف الأشياء، وفي هذا المبحث سيقف البحث على ظاهرة الثنائيات الضديّة في مشهدي الليل والنّهار، وقد كان لكل شاعر أسلوبه وتصوره الخاص الذي نسج من خلاله نصه الشعري.

على الرغم من أنّ الليل ظاهرة زمنية تتكرر كل يوم في حياتنا إلا أنّ له دلالاتٍ وحضوراً يختلف لدى الشعراء عن حياتنا اليوميّة، ففيه دلالات وإشارات قد تكون سلبية أو إيجابيّة، ولعلّ شيوع الصورة الليلية في الشعر المعاصر كان سبباً من الأسباب التي أملت الالتفات إلى الليل بوصفه نسقاً شعرياً منفتحاً على دلالات متعددة، فعند مقارنة مشهد الليل بين الماغوط وأبي ريشة، نجد أنَّ لكل شاعر منهما أسلوباً وإحساساً يشكل تلك الصورة ويركبها في نسيج شعري جمالي، فالماغوط وجد في الليل صورة للظلمة والظلم، مما يلاقي من فعل الآخر، وقد استمر الليل بوصلةً للألم والعذاب والمكر والخديعة، حتى مزقه الفجر بصبح من المحو والإشراق، يقول الماغوط في قصيدة "الغرباء":(٢)

قبورنا معتمةٌ على الرّابية

(١) الحيصة، البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة، ص ٧٠.
(٢) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣٧.

واللّيل يتساقطُ في الوادي

يسير بين الثلوج والخنادق

وأبي يعود قتيلاً على جواده الذّهبي

ومن صدره الهزيل

ينتفضُ سعالُ الغابات

وحفيفُ العجلات المحطّمه

والأنينُ التائه بين الصّخور

ينشدُ أغنيةً جديدة للرّجل الضائع

أيتها الجبال المكسوةُ بالثلوج والحجاره

أيّها النّهرُ الذي يرافقُ أبي في غربته

دعونِي أنطفئ كشمعةٍ أمام الرّيح

أتألّمُ كالماء حول السّفينه.

تمتزج ذات الشاعر بالذات الجمعية من خلال توظيف (نا) التي تحيل على المجتمع الذي ينتمي إليه؛ لتظهر الثنائية الضدية من خلال علاقة الذات بالطبيعة (الرابية، الوادي، الليل)، وعبر العلاقة مع الآخر، وقد اصطبغت قصائده بالذاتية؛ ذلك أن "الماغوط شاعر ذاتي بامتياز؛ إذ إن شعريته تتمحور كثيراً حول ذاته وعلاقتها بالآخر المحيط والمكان"(١)، وقد فاق الإيقاع الدلالة المباشرة لقصائده، فبانكسار الذات الحالمة بالحرية تتبدد الرغبة في الحياة ويبقى الحزن(٢).

على أنّ الولوج إلى عتمة الليل كان وسيلةً سعى من خلالها الشاعران إلى تشكيل رؤيا الليل البهيم الكئيب، فالصباح منشود، لتنتهي الآهات بعد ليل مذبذب مترامي الأطراف، وبهذا الأسلوب

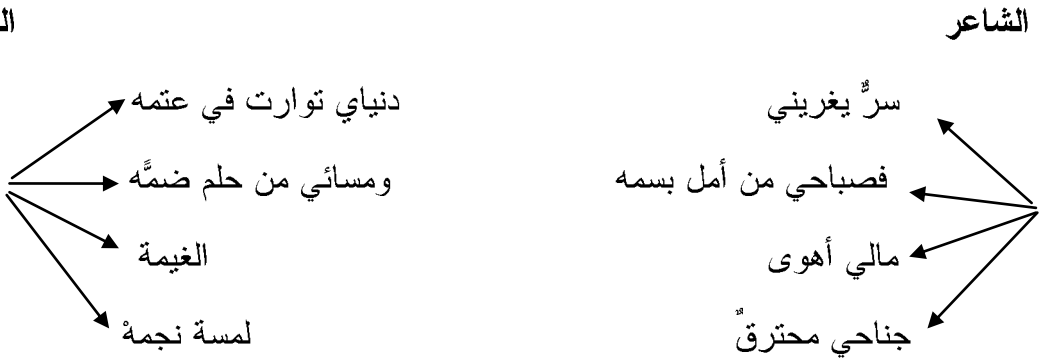
(١) الخلف، ساجدة عبد الكريم، "ملامح الشخصية الدرامية في شعر محمد الماغوط"، **مجلة جامعة تكريت**، المجلد ١٩، عدد ٣، آذار، ٢٠١٢، ص ٣٧.

(٢) دراجي، نور الهدى، **شعرية الإيقاع في ديوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، ٢٠١٥، ص ٦٦.

صور أبو ريشة الليل بمشهد العتمة وأسرارها، وهنا تكمن التجربة الشعريّة التي هي أساس الانفعال الذي يحدثه النّص في المتلقي، يقول في قصيدته"ما بعدك"[١]

مابعـــدَك؟ يـــا أفقـــي الأعلـــى ... دنيـــاي تـــوارتْ فـــي العتـــمهْ !
ســـــرٌّ يغرينـــــي بالتصـــــعيد ... وأنـــتَ تحبِّـــبُ لـــــي كَتمـــــهْ..
أعطتنـــــي أيامـــــي أشـــــهى ... مـــامرَّ علـــى خـــاطرِ نعمـــــهْ !
فصـــباحي مـــن أمـــــل بســـــمهْ ... ومســـائي مـــن حلـــــم ضـــمَّهْ !
ومساحبُ أقدامـــــي فـــي التـــرب ... حـــديثُ العطـــرِ إلـــى النســـمهْ !
بغـــيٌ منـــي أظـــن لا أرعـــــى ... لعطايـــــا أيامـــــي حُرْمـــــهْ !
مابعـــدك يـــا أفقـــي... إنّـــــي ... منطلـــــقٌ مشـــــبوب الهمّـــــهْ
ويحـــي مـــالي أنهـــارُ... ومـــــا ... لطـــــافي يســـــتنزف حُلـــــمهْ
مالي أهـــوي.. وأحـــــسّ الغيمـــةَ ... تقـــذف بـــــي إثـــــر الغيمـــــهْ
لأظـــــنّ.. جناحـــــي محتـــــرقٌ ... محترقٌ .. مـــن لمســـةِ نجمـــهْ !!

ترتكز الثنائيات الضدية في النص السابق على العلاقة بين الذات والوجود في مسعى يتشابه فيه مع الماغوط من حيث تأطير العلاقة عبر ثنائية الذات/ الوجود، وقد ظلت رموز أبي ريشة شفافة وأكثر وضوحاً مما هي عليه عند الماغوط؛ إذ لم تصل إلى درجة الغموض والإغلاق[٢]، ويمكننا أن نشير إلى ملامح تلك العلاقة عبر الشكل الآتي:



(١) أبو ريشة، ص١٨١- ١٨٢.

(٢) الحيصة، البناء الفني في شعر عمر أو ريشة، ص ٣٥.

ولاريبَ أنَّ علاقة الماغوط بالليل علاقة زمنية لا تقفُ عند الزمن الحاضر، ذلك أن "الماضي غير منفصل عن الحاضر"، وكذلك المستقبل منظور إليه بعين الحاضر، الحاضر هو اللحظة الزمنيّة المشبعة؛ لأنّه هو التجربة، والماضي والمستقبل كلاهما حاضر في التجربة، وليسا بذلك تعبيراً عن بعدين ولا اتجاهين، فالزمن في التجربة الإنسانيّة ديمومة واستمرار، البداية فيه لا تنفصل عن النهاية، يقول في قصيدة "القتل":(١)

الليالي طويلة والشتاءُ كالجمر

يومٌ واحد

وهزيمةٌ واحدةٌ للشعب الأصفر الهزيل

إنني ألمسُ لحيتي المدبَّبه

احلمُ برائحةِ الأرض وسطوح المنازل

واليدُ البرونزيةُ تلمس صفحة القلب

الشفاه الغليظةُ تفرز الأسماء الدمويه

وأنا مستلق على قفاي

لا أحد يزورني أثرثرُ كالأرمله

لاشيء يذكر

أننّا نبتسم وأهدابنا قاتمةٌ كالفحم

هجعتُ أبكي أتوسَّلُ للأرض الميتة بخشوع.

يؤدي اللون الأصفر في المقطع السابق وظيفة جمالية؛ إذ إن الشعب الأصفر يمسي هزيلاً مهزوماً، واليد البرونزية تلامس شغاف القلب، وقد تشكلت ثنائية الهزيمة/ المقاومة عبر اللون الأصفر، الذي ينطوي على دلالات المرض، والضعف، والموات، وتكشف لنا "الصور التي قامت على اللون الأصفر ودرجاته عند الماغوط عن الأثر الرمزي الفني لهذا اللون، ومدى إسهامه في

(١) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٣- ٦٤.

تشكيل جمالية شعرية، هي نواة وجوده في البنية الشعرية"[١]، كما اعتمد الماغوط على حرف الباء في النص السابق بوصفه أداة تسهم في تكشيل القصيدة وتماسكها[٢].

ولم تكن الطبيعة العاكسة لصورة الليل عند أبي ريشة إلا صورة للزمن المفتوح، وهي إذ تلتقي مع علاقة الماغوط بالزمن، إلا أنّها تختلف عنها بأسلوبها، فهي التي شكلت الرموز والملامح وكشفت الأحاسيس لديه، فهي الزمن المفتوح للنفس الغاضبة الحاقدة بانعكاس الظلمات والليالي، كما كانت من النّص إلى النّص، يقول في قصيدة "جبل"[٣]

معاذ خلال الكبر ماكنتُ حاقداً ... ولا غاضباً إن عابَ مسراي عائبُ
فكم جبلٍ يغفو على النّجم خدُّه ... وأذياله للسائمات ملاعبُ !
نظرتُ إلى الدّنيا فلم ألفَ عندها ... كبيراً أداري أو صغيراً أعاتبُ
وماهان لي في موقف العز موقف ... ولا لانَ لي في جانب الحقّ جانبُ
فيا غربةَ الأحرار ما أطول السّرى ... ومِلء غيابات الدروبِ غياهبُ.

بينما يذهب الماغوط بمشهد الليل إلى أحضان الطبيعة المنبثقة من الإحساس المفعم والمنحل بالبكاء والنحيب فطعم الحياة أضحى كطعم العلقم، وتبلغ "حرية الشاعر في التعامل مع اللغة مداها عندما يتعلق الأمر باختيار المفردات أو الألفاظ، تلك الحرية التي تتقلَّص كثيراً في حالة البناء النحوي/التركيبي، حيث يصبح إحداث تغييرات في بناء الجملة محدوداً وضيق النطاق إلى حدٍ كبير، أما في حالة اختيار المفردات (أي الوحدات المعجمية)، فالشاعر ينتقي من مفردات اللغة ما يشاء بما يتلاءم مع تجاربه"[٤]، يقول في قصيدة "في الليل":[٥]

هناك نحلٌ.. وهناك أزهار
ومع ذلك فالعلقمُ يملأ فمي.

(١) جريكوس، تيسير، وفاديا سليمان، "سيميائية اللون في شعر الماغوط"، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، العدد ٢٤، جامعة تشرين، سوريا، ٢٠١٧، ص ٤٤.

(٢) انظر: عماني، سعيدة، **قصيدة (القتل) لمحمد الماغوط مقاربة لسانية نصية**، ماجستير، المركز الجامعي ألكي محند البويرة، الجزائر، ٢٠١٢، ص ٩١.

(٣) أبو ريشة، الديوان، ص١٩٠- ١٩١.

(٤) سعدية، نعيمة، **الخطاب الشعري بين سلطة القصد وفاعلية القراءة استنطاق لنص (أمير من المطر وحاشية الغبار) لمحمد الماغوط**، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد السابع، الجزائر، ٢٠١١، ص ٢٥٦.

(٥) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٩٥- ١٩٦.

هناك طُرَفٌ وأعراسٌ ومهرجون

ومع ذلك فالنحيب يملأ قلبي.

أيها الحارسُ العجوزُ ياجدّي

أعطني كلبك السلوقي لأتعقَّب حزني

أعرني مصباحك الكهربائي

لأبحث عن وطني.

من أزقة طويلة كسياط أجدادي

آتي إليكَ.

والاستغاثاتُ مصطفَّةٌ في حنجرتي كالمجاذيف

لأشكوَ لك الغبار والجماهير

الليلَ والزهور والموسيقى.

ولا تنفصل صورة الليل عند أبي ريشة عن مشهد الاغتراب المكاني فهي روح النص لديه، وجوهر المشاعر؛ لأنّ الأمل يرمي به في بحور لا ساحل لها، والزمان لا يعود إلى ما كان عليه سابقاً، وليس من خيار أمامه إلا مناجاة النفس بحديثٍ لمن يحب ويطلب رؤيته ولو طيفاً، وفي هذا المنهج تكمن براعته في الوصف؛ إذ إنّ "جمال القطعة الفنية لا يقاس بمدى مطابقته للواقع، فإنّ هذا هو معيار الصدق في العلم لا في الفن، وإذا كنا ننشد الصدق في الفن، فإنّ هذا الصدق معنى يختلف عن معناه في العلم أو الفلسفة، يراد به في الفن صدق التعبير عن شعور فردي سليم، وفن أصيل صادر عن فنان مبدع أصيل"[١] ، يقول في قصيدته"طيبة"[٢]

أين السّرى يا ليـــل، يـــا نزهـــةَ الأشباح، يـــا أرجوحـــة المرهـــق

أضـــرمت أشـــجاني، ولا نجمـــة أسري علـــى إيمائهـــا المشـــفق

هذا قيـــادي، فـــامضِ بـــي مثلمـــا يمضي النّسيم الرّخـــو، بـــالزورق

أيـــن السّـــرى ياليـــل، أي شـــذا هذا الـــذي مـــن فيضـــه أســـتقي

(١) عبده، مصطفى، **المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقديّة وتحليلية وتأصيلية**، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، عام: ١٩٩٩م، ص٢٦.

(٢) أبو ريشة، ص٣٥٢- ٣٥٣.

سـمّر أقـدامي علـى وهنهـا ... وسـلّني مـن أفقـيَ الضّـيق
وهـزَّ مـن أمسـيَ أطيافـه ... فانتفضت عن سـحرها المشـرق
أرنـو إليهـا بالعيـون التـي ... حنّت إلى الحلم ... ولـم تُطبـق!
هنـا الهـوى ياليـل، روّيتـه ... بالأمـل الحلـو ولـم يـورق.

وسواء أكنّا نصغي إلى صوت التضاد في مشهد النهار أم لا نلتفت إليه، فإنّ تمثيله لذاته في النصّ الشعري لا مناص منه، فالماغوط قد عبرّ عنه بمشهد الغياب والذهاب لليل بقمره، بهمومه وأحزانه وأتراحه في انتظارٍ ثابتٍ يحمل في طيات النفس ما يحمل، وهو يعكس بذلك التصوير حقيقته الذاتية، يقول:(١)

القمرُ يذهبُ إلى حجرته
وشقائق النعمان تحترقُ على الأسفلت
قشٌّ يلتهبُ في الممرات
وصريرُ الحطبِ يئنُّ في زوايا خفيه
آلآفُ العيون الصفراء
ياربُ تشرقُ الشمسُ، ياإلهي يطلع النجم
دعهُ يغني لنا إننا تعساء.

بينما ربط أبو ريشة التضاد بمشهد النهار برحلة الطير التي هي من أعظم صفات النهار والدأب والعمل، وكذلك بحزن الورد الذي يحمل كثيراً من الدلالات والرموز بتعددٍ للحالات وانعكاساتٍ للنفس، علاوة على الدلالات اللونيّة، فالقدرة الوصفية والتصويرية تتضح من خلال الصورة التي "لا تغيّر من طبيعة الفكر ولكنّها تغيّر طريقة عرضها وتقديمها وتقريبها للأذهان، وتكمن أهميتها في الأثر النفسي الذي تحدثه لدى المتلقي وقارئ النّص؛ إذ تقوم بنقل صورة تخييلية إلى عالم محسوس، بما تتضمنه من الدهشة والغرابة في نفس متلقيها؛ إذ إنّ النادرَ والغريب من الصّور الشعريّة يثير فضول النفس، ويغذّي توقها إلى التعرّف على ما تجهله فتقبل عليه لعلها تجد مايشبع فضولها وتوقها(٢) يقول في قصيدته" بعض الطيور":(٣)

(١) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٧.

(٢) انظر: الشهواني، هيا، **صورة الرّجل في المتخيّل النّسوي في الرواية الخليجية نماذج منقاة**، رسالة ماجستير، إشراف: حبيب بوهرور، جامعة قطر، كلية الآداب، عام: ٢٠١٤م، ص٩.

(٣) أبو ريشة، الديوان، ص٢٢٦- ٢٢٧.

تصغين؟ .. أغنيتي رفَّاتُ أجنحـــةٍ ما مسها في ليالي شـــوقه وتـــــرُ !
نثرتُها مـــن جراحـــــاتٍ مضـــمّدةٍ ومن منىً ليس لي في جودها وطَـــرُ
ردَّت إليكِ عهوداً ما نعمـــتِ بهـــــا أيام... أنتِ الصبا والزهو والخفـــرُ
ما أحزن الورد لم يُعرف لـــه عبـــقٌ وأضيعَ الغصن، لم يُقطف له ثمـــرُ!
تصغين؟ أي إيـــابٍ تحلمـــــين بـــه وأي دربٍ بـــه من خطونـــا أثـــــرُ
لا تســـأليني ما ترجـــــوه أغنيتـــي بعض الطيور تغني...وهي تُحتَضرُ!.

وعندما نتوجّه مصحوبين بهذا التّصور أو غيره نجد الماغوط يترنم في وصف التضاد الشعري بالجميل وأثره على المتلقي في مشهد الشمس والسماء والحرير، وفي قدرة الجميل على استخدام كل الأجزاء في تلك الصورة، فعندما "نقرأ قصائد الماغوط، نجدها تحفر بعيداً في طبقات عالم القسوة المتراصة فتعمق من مفارقات الواقع في استثمارها وتجليتها فنيًّا"(١)، يقول في قصيدة "رجل على الرصيف": (٢)

لقد كانت الشّمس
أكثر استدارةً ونعومة في الأيام الخوالي
والسماء الزرقاء
تتسلل من النوافذ والكوى العتيقه
كشرانقَ من الحرير
يوم كان تاريخنا
دماً وقاراتٍ مفروشه بالجثث والمصاحف.

غير أنّ أبا ريشة ينطلق بلوحة النهار من خلال معالمها فهي صورة للجلال والجمال، للقدرة والكمال، للإبداع والخيال، وهنا تكمن قدرة النص التصويريّة؛ فالنص في هذه المعاني هو تناقضات للتضاد الشعري في الآراء والمعتقدات للنسيج الداخلي والفحوى، ولا يمكننا أن نغفل أثر البيئة المحيطة في شعره؛ إذ تأثر أبو ريشة "بأسرته وبالبيئة التي عاشها سواء في سني عمره الأولى، أو

(١) سعدية، نعيمة، "فاعلية القبول وقصد القراءة لنصوص شعر محمد الماغوط"، **مجلة قراءات**، العدد الرابع، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢، ص ١٣٣.
(٢) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٣١.

خلال مراحل دراسته، أو بعد أن دخل المعترك السياسي، وحتى خريف عمره، ثم كانت سماته الخاصة واضحة أشد الوضوح في شعره"[١]، وقد نضحت قصيدته (كوبا كبانا) بالنسق الصوفي عبر ثنائية الجلال/ الجمال، يقول فيها:[٢]

مطافَ الجمالِ، مطاف الجلالْ
ملكتَ عليَّ عنانَ الخيالْ
وموَّجتَ روحي بغير الرّمالْ
وزهرِ التلال وخضر الجبالْ
وزرقة يمٍّ رحيب المجالْ..
وأنتَ على عاديات الضلالْ
صلاةُ احتمال ونجوى ابتهالْ
طويتَ العصور الخوالي الطوالْ
مطافَ الجمالِ، مطاف الجلالْ
ملكتَ عليَّ عنانَ الخيالْ
فإني أحسّ بهذي الرمالْ
وهذي التلال وهذي الجبالْ
طيوفَ الأوالي الغوالي الحوالْ.

وقد اتخذ الماغوط من الشكل الجديد للقصيدة وسلة فنية للتعبير عن رؤاه؛ إذ وجد فيه نسقاً جمالياً يتجاوز الشكل التقليدي للقصيدة، الذي يعني الجمود والثبات في مقابل التحولات التي تبشر بها الحداثة الشعرية، يقول في قصيدة "الليل والنهار":[٣]

كان بيتنا غايةً في الاصفرار

(١) مرحوم، إيمان، **جون كيتس وعمر ابو ريشة دراسة مقارنة**، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، ٢٠١٢، ص ٤٦.

(٢) أبو ريشة، الديوان، ص١٤٧- ١٥١.

(٣) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٤٨.

يموتُ فيه المساء

ينام على أنين القطارات البعيده

وفي وسطه

تنوح أشجارُ الرُّمان المظلمةُ العاريه

تتكسَّر ولا تنتجُ أزهاراً في الرَّبيع

حتّى العصافيرُ الحنونه

لاتغرِّدُ على شبابيكنا

ولاتقفزُ في باحة الدّار.

تتشكل الصورة الوصفية عند الماغوط عبر العلاقات المنطقية[1] التي تنهض بها قصيدته (تغريد العصافير، أنين القطار، موت المساء، نوح الأشجار)؛ ليرسم مشهد المأساة الذي يشمل كل شيء حوله، ولم يكن أبو ريشة ببعيد عن تلك الصورة الوصفية لمشهد النهار ودورها في التضاد الشعري وما تحمله من دلالات يقول في قصيدته "نسر":[2]

أصبح السفحُ ملعباً للنسو ... رِ فاغضبي ياذرى الجبال وثوري

إن للجراح صيحةً فابعثيها ... في سماع الدنى فحيحَ سعير

لملمي ياذرى الجبال بقايا النسـ ... ـر وارمي بها صدور العصور

إنه لم يعد يكحّل جفنَ النجـ ... ـم تيهاً بريشه المنثور

هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيـ ... ـه شيءٌ من الوداع الأخير

تاركاً خلفه مواكبَ سحبٍ ... تتهاوى من أفقها المسحورِ

وقفَ النسر جائعاً يتلوى ... فوق شلوٍ على الرمال نثيرِ

وعجافُ البغاث تدفعه ... بالمخلب الغض والجناح القصيرِ

فسرت فيه رعشةٌ من جنو ... نِ الكبر واهتزّ هزَّةَ المقرورِ

أيها النسرُ هل أعود كما عد ... تَ أم السفح قد أمات شعوري؟.

(١) انظر: عوض، رحاب، **السخرية عند الماغوط**، ط١، دار الغدير، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٠.

(٢) أبو ريشة، الديوان، ص١٥٨– ١٦٢.

لعلّ من نافلة القول: إن الشاعرين قد عبّرا عن التضاد الشعري بأسلوبهما في صورة النهار والتي هي نقيض الليل أصلاً، فكان التصور ورسم لوحة الشعر وفق العوالم والآفاق الشعريّة لديهما، ففي حين وجد أبو ريشة في مشهد النهار رحلة للطير، وصورة للدلالة على حزن الورد للبوح عما يعتمل في صدره، كما كانت صورةً للجلال والجمال، للقدرة والكمال، للإبداع والخيال، وهي تظهر في تصوير معالم السفح وملعب النسور، وجد فيها الماغوط مشهداً للغياب والذهاب لليل بقمره، بهمومه وأحزانه وأتراحه، كما كان صورةً لليبت في دلالات اللون الأصفر في مزج حسي نفسي تصويري.

المبحث الرابع: النسق الذاتي: التفاؤل/ التشاؤم.

للثنائيات الضدية دور كبير في التعبير وفي الإقناع؛ فمن وسائل الإقناع الحجة العقلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين لتبيين المفارقة الشاسعة بينهما، فتعمل النفس على الاتصاف الإيجابي الحسن، والنفور من السلبي القبيح، وقد عبّر الشاعران عن ثنائية التفاؤل/ التشاؤم من خلال نصوص شعرية تفاوتت واختلفت فيها الوجهات والصور، وانحلّت فيها الأخيلة والكلمات لترسم لوحة التفاؤل الشعرية بمضمونها الجديد.

ومعلوم أنّ الرؤيا في الشعر تقوم بوظيفة نقل الحوار الفردي للشخصيّة، كما تستهل حوار الشخصية مع غيرها، في صراع من التفاؤل والتشاؤم؛ إذ تبنى الرؤيا الشعرية بصور مضطربة، تحلق بالمتلقي في أجواء من الفكر والتخييل، ويتمثل الجوهر التفاؤلي عند الماغوط في محبة الوطن؛ إذ ربط التفاؤل بحب الوطن الماثل بعشق دمشق وأجوائها، يقول:(١)

أظنّها من الوطن

هذه السحابةُ المقبلةُ كعينين مسيحيتين

أظنُّها من دمشق

هذه الطفلةُ المقرونةُ الحواجب

هذه العيونُ الأكثرُ صفاءً

من نيرانٍ زرقاءَ بين السّفن.

أيّها الحزن.. ياسيفيَ الطويل المجعد

(١) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦.

الرصيفُ الحامل طفلة الأشقر

يسأل عن وردة أو أسير

عن سفينة وغيمة من الوطن.

وتنطوي ثنائية التفاؤل/التشاؤم عند أبي ريشة على إحالات تتصل بالسياق الخارجي للنصوص الشعرية، ولا سيما في ظل المعاناة التي واجهها في أوروبا وإخفاقه في دراسته وعودته إلى الوطن؛ ليواجه خيبات عاطفية أشاعت نغمة الحزن في قصائده، ولكنه على الرغم من ذلك يستمد الأمل من فراشة تداعب الأزهار، يقول: في قصيدة (إيمان):(١)

فراشـــة قالـــت لأخـــتٍ لهـــا ... مـــا أبهـــجَ الكـــونَ ومـــا أســـنى
لكننـــي يـــا أخـــت فـــي حيـــرةٍ ... من أمـــره ســـرعانَ مـــا يفنـــى!
رفيقـــةَ العمـــر لنـــا يومنـــا ... فلـــنجنِ مـــن نعمـــاه مـــا يُجنـــى
لا تســـألي عـــن غـــدنا ربَّمـــا ... أيقظـــتِ مـــن أشـــباحه الوســـنى.

وكذلك ينطلق الماغوط بالتفاؤل في عوالم رحبة يدعو من خلالها إلى نبذ كلّ ما يحطّ من العزائم والهمم ويدنو بها من الهزيمة والاستسلام، فهو ينسج صورة للبطل الفردي بلوحته الشعريّة؛ ومن هنا كانت قصائده "مثالية ونادرة التطابق في حياة المبدع بين إحساسه الخاص وموقفه العام، أو بين هاجسه الشخصي وهاجسه الجماعي، وهما الهاجسان اللذان لم يكونا لدى الماغوط إلا بنية شعورية وفكرية ونفسية واحدة"(٢)، يقول:(٣)

لن أقرع الباب أبداً
سأصغي للريح..
وهي تحمل نجوى السفن وبكاء العصافير
وهي تحمل رائحتكم الطيبة
لأرى وسادتي
وهي تنزف دمها كالطفل
والعيون الزرق الحافيه

(١) أبو ريشة، الديوان، ص٢٢١-٢٢٢.

(٢) عبد المولى، علاء الدين، "محمد الماغوط حصّن النثر من بلاغة الشعر"، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٣٢، السنة ٣٥، ٢٠٠٧، ص ١٣.

(٣) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٣٤.

تبكي مع عيون أخرى
في قاع الفراش
في قاع الوطن.

إنّ الشعر تجارب ترفع الإنسان وتسمو به فوق مستوى حياته العادية، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال- أيّاً كان نوعه- حتى تصلَ إلى درجة التوهج والإشراق أو قريباً منهما، وذلك يعني أنّه كلّما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير والرؤيا الشعرية أكثر إفصاحاً وتصويراً وتشكيلاً لرؤياه الشعريّة، فأبو ريشة يبحث في ذاته عن دفقات التفاؤل بالبعد عن مدارج الحيرة ومسالكها، كما لا يجد باباً للمجد إلا من خلال انصهار الذات في صلب موضوعها، يقول في قصيدته "أم":(١)

أمشـــي علـــى رِســـلي ... فـــي مـــدرج الرَّمـــل
حيـــران أستقصـــي ... دربـــي، وأســـتجلي
والـــريح فـــي ســـخر ... منـــي، ومـــن ظلـــي!
ماالمجـــدُ، يـــادأبي ... ماالخلـــد، ياشـــغلي
مانشـــوة الـــدّنيا ... مـــن موســـمي الجـــزلِ!
ياطيـــب أهـــواءٍ ... تغـــري ولا تُســـلي!!
لـــم يغننـــي عنهـــا ... مَـــن ســـار مِـــن قبلـــي
كـــم موكـــب بعـــدي ... فـــي لهفـــة الســـؤلِ
يمشـــي علـــى دربـــي ... للبحـــث عـــن ظلـــي

في مدرج الرّمل.

تنهض الصور في المقطع السابق على جملة من الأسئلة التي تمثل أحد أركان الرؤيا، والتي تتشكل بوساطتها ثنائية الأمل/ الخيبة؛ إذ "تتسرب الأيام الجميلة من بين يديه مخلفة من ورائها السراب، لقد أصبح وهماً يشبه الحقيقة، وحقيقة أشبه بالوهم فكيف تدوم؟"(٢)، على أنّ الماغوط لم ينسَ في كل مشهد من مشاهد الحزن والألم أن كل هذه الآهات والصرخات لا بد لها من بزوغ فجر جديد، يقول في قصيدة "من العتبة إلى السماء":(٣)

(١) أبو ريشة، الديوان، ص ١٩٢- ١٩٣.

(٢) نور، عصام الدين يوسف، **الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة**، رسالة ماجستير، جامعة أمدرمان الإسلامية، السودان، ٢٠١٠، ص ٦٣.

(٣) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٥٩.

الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلمٍ من الغبار

من الظهور المحدود به

والراحاتِ المضغوطةِ على الركب

لأصعد إلى أعالي السماء

وأعرف

أين تذهبُ آهاتنا وصلواتنا؟

آهٍ يا حبيبتي

لا بد أن تكون

كل الآهاتِ والصلوات

كل التنهدات والاستغاثات

المنطلقة

من ملايين الأفواه والصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

مجتمعة في مكان ما من السماء .... كالغيوم.

للشكل الشعري أهمية كبرى في تجربة الماغوط؛ إذ كان أحد أهم دعاة تحرير الشعر من الشكل التقليدي(١)، الذي يعني العبودية للقديم، وقد دعا إلى تجاوزه إلى الأنساق الحداثية التي تمثل شكلاً من أشكال الحرية.

(١) انظر: نجم، حازم محمد، "دراسة جمالية في شعر محمد الماغوط"، **مجلة ذي قار**، العراق، المجلد ١٤، العدد ٢، حزيران، ٢٠١٩، ص ٢٠

وتموج لوحة التفاؤل عند أبي ريشة بمجموعة من النصائح والتعاليم إلى كل إنسان وجد في نفسه معنى للاستسلام والانقياد، للبحث عن معناها الصحيح المشمول بالتفاؤل والنظر إلى الكأس المملوءة دون الفارغة بعيداً عن الندم والحسرة، فالشاعر يمثّل مهمة الأدب الإنساني بتعابيره وصوره الشعريّة، يقول في قصيدة "لا تندمي":(١)

لا تنـــدمي يـــا أخـــت، لا تنـــدمي ... مازال بعض الطيب فـــي الموســـمِ
ولم تزالـــي فـــي ســـــماع الـــدّنى ... أشهى أغـــاني الشـــــاعر الملهـــمِ
ســـــللتني مـــــن عالـــــمٍ بـــيَّنٍ ... وسرتِ بـــي فـــي عالـــــم مـــبهمِ
أنا ابن هـــذي الأرض لـــم ينثنـــي ... عن فمها مـــا جرَّحتْ مـــن فمـــي
حسبي فكم أفرغـــت فـــي وحشـــي ... كأسي، وكم غنّيتُ في مأتمـــــي!.

ويبحث الماغوط في ذاته للتعبير عن واقع منسلخ بالصفات والأفعال عن مرارة وحزن عميقين يصربان في وجدانه، فكيف لا يكون التشاؤم ديدنه؟ وقد وجد وطنه مسلوباً مباحاً في كل مجال وحال، وهنا تظهر قدرته الوصفية في نقل المتلقي إلى عالمه الداخلي ببراعة؛ إذ تهدف "المفارقة الساخرة لدى الماغوط إلى كشف الغطاء عن الواقع لرؤية ما يسوده من متعارضات ومتناقضات تحكمه وتحدد وجهته"(٢)، يقول في قصيدة "حزن في ضوء القمر":(٣)

إنّني هنا شبح غريبٌ مجهول
تحت أظفاري العطريه
يقبعُ مجدك الطّاعن في السن
في عيون الأطفال
لن تلتقي عيوننا بعد الآن
لقد أنشدتك مافيه الكفايه
سأطل عليك كالقرنفلةِ الحمراء البعيده
كالسحابة التي لا وطن لها.

(١) أبو ريشة، الديوان، ص٢٩٦- ٢٩٧.

(٢) مدقن، سناء، **السخرية ودلالتها في مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط**، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ٢٠١٧، ص ٧٤.

(٣) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤.

وقد طرقت الوحدة والعزلة الأبواب وقرعت الأجراس في مشهد التشاؤم عند أبي ريشة، فالغربة حتى في الحلم لم تترك له وسيلة للتفاؤل ولو في الحلم؛ ليسري الألم المعنوي على المحسوس(١)، يقول في قصيدة"عام جديد":(٢)

وحـــدي، هنـــا، فـــي حجرتـــي ... والليـــــل والعـــــام الوليـــــدْ
والكـــأس والغصـــص الحـــرار ... وغربـــــةُ الحلـــــم البعيـــــدْ
وتســـــاؤل القلـــــق المريـــــر ... ووطـــــأة الصـــــمت المديـــــدْ
وحـــــدي، وأشـــــباح الســـــنين ... العشـــــر ماثلـــــة الوعيـــــدْ
كـــم حطَّمـــتْ منـــي ومـــن ... زهـــوي ومـــن مجـــدي التليـــدْ
وقفـــتْ لتنثـــرَ كـــلَّ جـــرح ... كـــان فـــي صـــدري وئيـــدْ
مـــن صـــيحة الـــوطن الطعـــين ... ورقـــــدةِ الـــــوطن الشـــــهيدْ
وحـــدي، هنـــا، فـــي حجرتـــي ... والجـــرح والفجـــر الجديـــدْ
ورســـــائل شـــــتّى تقـــــول ... جميعهـــــا.. عامـــــاً ســـــعيدْ !!.

بينما لم يجد الماغوط أكثر دلالةً على التشاؤم من نحيب القلم وموت الكلمات الشعريّة والتي هي قتل للإحساس والشعور، فليس له إلا الخيال فهو الوحيد المباح، ولعلّ الخيال بالنسبة إلى الفنان يعلو على أية موهبة أخرى، ويفوق كل المَلَكَات الأخرى، فالعالم الظاهري الموجود عبارة عن المجال الذي ينشط فيه الفنان كيما ينتقي آلاته وأدواته، ويختار النماذج والصور التي تعبّر عن رؤيته، فالمجال الحيوي لنفسية الفنان هو الأشياء الخارجية.(٣) يقول في قصيدته "النسور العالية تفترق بغضب":(٤)

لأن ما كُتب قد كُتب
وما يجبُ أن يقالَ قد قيل
أنت للشارع
وأنت للنار

(١) انظر: العبد الله، ياسر حسن، **جماليات الخبر والإنشاء في شعر عمر أبو ريشة**، رسالة ماجستير، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، ٢٠١٨، ص ٢٥.
(٢) أبو ريشة، الديوان، ص ٦٤– ٦٥.
(٣) انظر: الديدي، عبد الفتاح، "بودلير وفن الشعر"، مقال، **مجلة الرسالة**، عدد ٨٦٠، تاريخ: ١٩٤٩/١٢/٢٦.
(٤) الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٣.

يا أشعار المنفى ياأجراس العار

إنّ لك رائحة الثياب العتيقه

ورائحة الضمادات المنزوعة بغضب

أأنتِ عربات الريح... وأسنان المطر؟

إنّكِ لستِ إلا بضع أقّاتٍ

من الحبر والكسل والفوضى

أقذفكِ في وجه الرمال السّافيه كورق اللعب

ولكنّكِ خاسرةٌ أبداً !!.

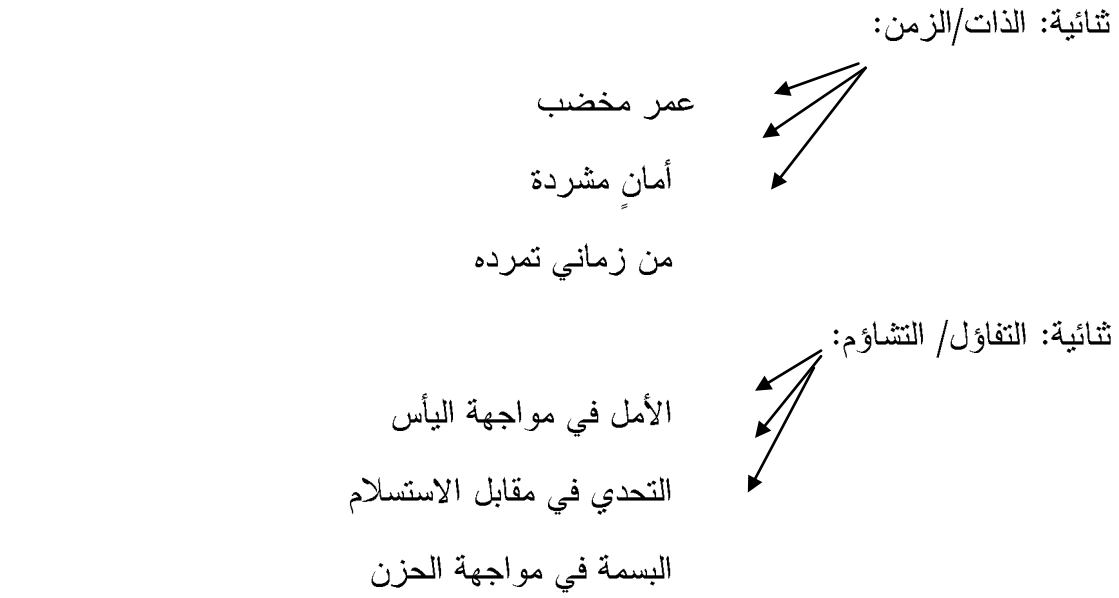
ولولا التشاؤم بعوالمه وصوره المبثوثة بين ثنايا الخيال والصورة لما أمكن لأبي ريشة أن يبوح بما في الصدر من خلال السطور، فالواقع الذي يعيشه الشاعر ينضح بالآلام والأحزان(١)، يقول في قصيدة "وجراحي"(٢)

أنـــــا عمـــــرٌ مخضَّـــــبٌ وأمـــــــــانٍ مشـــــــــردهْ
ونشـــــيدٌ خنقـــــتُ فـــــي كبريـــــــــائي تنهُّـــــــدهْ
ربٌّ مازلـــــــت ضـــــــارباً مـــــن زمـــــاني تمـــــرّدهْ
صـــــغرُ اليـــــأس لـــــن يـــــرى بـــــين جفنـــــيّ مقصـــــدهْ
بســـــــــماتي ســـــــــخيّةٌ وجراحـــــــــي مضـــــــمدهْ.

تشكلت الثنائية الضدية في المقطع السابق عبر العلاقة بين الذات والزمن، ويمكننا أن نمثل لها من خلال الشكل الآتي:

(١) انظر: سايبي، مروة، **البنية الأسلوبية في ديوان عمر أبو ريشة المجلد الأول أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، ٢٠١٨، ص ٥٠.

(٢) أبو ريشة، الديوان، ص٣١- ٣٢.



عبَّر الشاعران عن ثنائية التشاؤم/التفاؤل كلٌّ بأسلوبه وملكته الشعرية، فقد شكّلت صورته عند الماغوط ملمحاً بارزاً لمظاهر التعبير عن واقع منسلخ بالصفات والأفعال عن مرارة وحزن عميقين يضربان في جدران وجدانه، كما كانت تظهر بمظاهر مطلب الرحيل والبعد عن ذلك العالم الذي أضحى نهاية سريعة لا مكان للتفاؤل فيها ولو بشيء بسيط، كما كانت أكثر دلالةً على التشاؤم من نحيب القلم وموت الكلمات الشعريّة والتي هي قتل للإحساس والشعور، في حين شكّلت لدى أبي ريشة ما يحسّ به الشعب والجماهير وهو ليس إلا حصاداً للخنوع والذل الذي وقعوا فيه عند الاختيار، كما كانت صورةً للغربة حتى في الحلم الذي لم يترك له وسيلة للتفاؤل ولو بالخيال، كما كانت مشهداً للبوح بما في الصدور من خلال السطور، فلم يكن السلاح الأفضل في مثل هذه المواقف إلا الدعاء.

خاتمة:

حاول هذا البحث أن يقف على الوسائل الفنية التي اتكأ عليها الشاعران في توظيف الثنائيات الضدية وما تؤديه من وظائف دلالية وجمالية في شعرهما، وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج نجملها فيما يأتي:

- حضرت الثنائيات الضدية في تجربة الشاعرين بوصفها وسيلة فنية تختزل المعنى وتكثف الدلالة، كما أنها شكلت معلما مركزياً في شعرهما، وقد اختلفت دلالات الثنائيات نظراً لاختلاف الشكل الشعري الذي مثل بحد ذاته ثنائية مركزية التقليد/الحداثة شكل أحد أهم مسوغات اختيار التجربتين الشعريتين مدار البحث.
- أسهم شكل القصيدة عند أبي ريشة في منح الثنائيات قدرة دلالية وإيحائية تختلف عن تلك التي نضح بها شعر الماغوط؛ ذلك أن القصيدة عنده تمثل وحدة كاملة، ولا نستطيع أن نقتطف منها بعض أبياتها، وذلك لتماسك أبياتها تماسكاً عضوياً، فالقصيدة عنده مجموعة صور تؤدي المعنى الكلي للقصيدة، وعلى الرغم من الشكل التقليدي للقصيدة عنده، فإن التجديد في تجربته اتضح في تشكيل الصور عبر جملة من الرموز التي تحمل طاقات دلالية تتوالد منها المعاني المختفلة.
- أظهر البحث أن الشاعرين عبرا عن ثنائية الموت/ الحياة بأسلوبين مختلفين، ففي حين وجد أبو ريشة في لوحة الموت مظهراً من مظاهر الماضي والذكرى له، كذلك بفقد الخلان والأحبة، أو بالمشافهة والخطابيّة من خلال لوحة الفدائي، وجد الماغوط فيها نوعاً من المناجاة البحريّة على شواطئ تنقله إلى البحر المعشوق الذي يعكس حبَّ الوطن والشوق إليه، كما كانت الدموع وسيلة لمواجهة الموت، ولعلّه لم ينسَ أن يربطها بالكتابة التي كانت ملاذاً للهرب من عوالم الموت ومدارجها.
- بيَّن البحث تشابه الشاعرين في تأثرهما بالعامل الخارجي، الذي يتمثل في الظروف المحيطة بهما، ولا سيما أن النسق الشعري عندهما جاء متسقاً بين الشعور الذاتي والشعور الجمعي؛ لتغدو ذات الشاعر متماهية مع روح المجتمع، وليعبر النسق الشعري عن هموم المجتمع وقضاياه وتطلعاته نحو الحرية والعدالة.
- اصطبغت تجربة الماغوط بالحزن والألم المنبثق من ذاتية الشاعر التي تفاعلت مع الآخر والمكان والزمان؛ لتسهم الثنائيات الضدية في تشكيل الرؤيا وتقديمها، كما حضرت المفارقة الساخرة بوصفها أحد أشكال تعرية الواقع المترع بالمتناقضات والمتعارضات التي كبلت حركة المجتمع وحدت من إمكانية التغيير.

- كانت الصورة الشعرية في قصائد أبي ريشة أقل غموضاً وتعقيداً من تلك التي نلمحها في تجربة الماغوط، ومرد ذلك إلى أن شكل القصيدة يفرض علاقة محددة بين اللغة والصورة، بينما استطاع الماغوط في تحرره من الشكل التقليدي للقصيدة أن يبتكر صوراً جديدةً أسهم شكل القصيدة الحديث على تشكيلها وبلورتها.
- وأخيراً فإنّ رؤيا الشاعرين لقضية التضاد الشعري بين الليل والنهار قد ارتسمت بصور متفاوتة ومختلفة؛ إذ ربط الماغوط مشهد الليل بالظلم والقهر، وزمن الهدوء النفسي، والخيال، بينما وجد أبو ريشة في الليل حديثاً عن العشق السرمدي، كما كانت صورة النهار متفاوتة بينهما؛ إذ عبرت حيناً عن الطبيعة بأحضانها، وحيناً عن الأمكنة ودورها في الإفصاح عما يكمن في الصدور.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

أشروفت وآخرون، الدراسات ما بعد الكولونيالية، ترجمة أحمد الرويبي وآخرون، ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.

بدوي، عبد الرحمن (٢٠٠٢م)، الزمان الوجودي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥

الحبيلات، حامد كساب عياط، الصورة الشعرية في شعر عمر أبو ريشة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٤

الحيصة، محمد خالد، البناء الفني في شعر أبو ريشة، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١١

دراجي، نور الهدى، شعرية الإيقاع في ديوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، ٢٠١٥

دريدا، جاك (٢٠٠٤م)، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب،

أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، عام: ١٩٨٤.

الديوب، سمر، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩.

أبو ريشة، عمر (١٩٩٠م)، الديوان، ط١، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٨.

سايبي، مروة، البنية الأسلوبية في ديوان عمر أبو ريشة المجلد الأول أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، ٢٠١٨.

سعدية، نعيمة، الخطاب الشعري بين سلطة القصد وفاعلية القراءة استنطاق لنص (أمير من المطر وحاشية الغبار) لمحمد الماغوط، مجلة المخبر، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد السابع، الجزائر، ٢٠١١

الشبلي، إبراهيم، رؤيا الموت والحياة بين لوركا ونازك الملائكة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩.

الشهواني، هيا، صورة الرّجل في المتخيّل النّسوي في الرواية الخليجية نماذج منقاة، رسالة ماجستير، إشراف: حبيب بو هرور، جامعة قطر، كلية الآداب، ٢٠١٤

شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤.

العبد الله، ياسر حسن، جماليات الخبر والإنشاء في شعر عمر أبو ريشة، رسالة ماجستير، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، ٢٠١٨.

عبده، مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقديّة وتحليلية وتأصيلية، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، عام: ١٩٩٩

عبود، مارون (١٩٦٢م)، مجددون ومجترون، ط٥، دار مارون عبود، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩

العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ/١٠٠٥م)، الصناعتين، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ت.

عماني، سعيدة، قصيدة (القتل) لمحمد الماغوط مقاربة لسانية نصية، ماجستير، المركز الجامعي ألكي محند البويرة، الجزائر، ٢٠١٢

عوض، رحاب، السخرية عند الماغوط، ط١، دار الغدير، دمشق، ٢٠٠١

فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨

الماغوط، محمد (٢٠٠٦)، الأعمال الشعرية الكاملة، حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي، ط٢، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٦.

مدقن، سناء، السخرية ودلالتها في مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ٢٠١٧

مرحوم، إيمان، جون كيتس وعمر أبو ريشة دراسة مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، ٢٠١٢

مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، عام: ٢٠٠٦م

ابن منظور، جمال الدين (٧١١هـ/١٣١١م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

نور، عصام الدين يوسف، الصورة الفنية في شعر عمر أبي ريشة، رسالة ماجستير، جامعة أمدرمان الإسلامية، السودان، ٢٠١٠

ثانياً: الدوريات

جريكوس، تيسير، وفاديا سليمان، "سيميائية اللون في شعر الماغوط"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٢٤، جامعة تشرين، سوريا، ٢٠١٧

الخلف، ساجدة عبد الكريم، "ملامح الشخصية الدرامية في شعر محمد الماغوط"، مجلة جامعة تكريت، المجلد ١٩، عدد ٣، آذار، ٢٠١٢

الديدي، عبد الفتاح، "بودلير وفن الشعر"، مقال، مجلة الرسالة، عدد ٨٦٠، تاريخ: ١٩٤٩/١٢/٢٦.

زاير، نرجس، "الثنائيات المتضادة في النواحي الأخلاقية في شعر زهير بن أبي سلمى"، مجلة مداد الآداب، العدد الرابع، الجامعة المستنصرية، العراق، ٢٠١٨.

سعدية، نعيمة، "فاعلية القبول وقصد القراءة لنصوص شعر محمد الماغوط"، مجلة قراءات، العدد الرابع، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢

عبد المولى، علاء الدين، "محمد الماغوط حصَّن النثر من بلاغة الشعر"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٣٢، السنة ٣٥، ٢٠٠٧.

نجم، حازم محمد، "دراسة جمالية في شعر محمد الماغوط"، مجـــلة ذي قار، العراق، المجلد ١٤، العدد ٢، حزيران، ٢٠١٩.

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 Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.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 (c. 5 words) should appear at the bottom of the two pages.

Jordanian Journal of
Arabic Language and Literature
An International Refereed Research Journal

Vol. (16), No. (1), 2020

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, Mu'tah University, Karak, Jordan.

Editor-in Chief: Professor: Anwar Abu Swailim
Secretary: Dr. Khaled A. Al-Sarairah

Editorial Board:

Professor Mohammad Mhmoud Al-Droubi
Professor Mohammed Ali F. Shawabkeh
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

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-rfooh
English Proofreader Prof. Atef Saraireh

Director of Publications
Seham Al-Tarawneh

Editing
Dr. Mahmoud N. Qazaq

Typing & Layout Specialist
Orouba Sarairah

Follow Up
Salamah A. Al-Khresheh

©All Rights Reseved for Mu'tah University, Karak, Jordan

Publisher
Mu'tah University
Deanship of Academic Research (DAR)
Karak 61710 Jordan
Fax: 00962–3-2397170
E-mail: jjarabic@mutah.edu.io

© 2020 DAR 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

The Hashemite Kingdom of Jordan
Ministry of Higher Education
Research

Mutan University
Deanship of Academic

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (16) No. (1), 2020

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

Ministry of Higher Education
and Scientific Research

جامعة مؤتة ١٩٨١ ١٤٠١
Mu'tah University

Jordanian Journal of

ARABIC

LANGUAGE & LITERATURE

An International Refereed Research Journal
Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (16), No. (1), (2020)

S. No
56

ISSN 2520 – 7180