جامعة مؤتة

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي

المجلة الأردنية في

اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية متخصصة ومحكمة

تصدر بدعم من صندوق دعم البحث العلمي

وزارة التعليم العالي

المجلد (١٦) العدد (٣) ٢٠٢٠ م

ISSN 2520 - 7180

الرقم المتسلسل

٥٨

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 (٣) 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 (٣) ٢٠٢٠م

رئيس التحرير
أ.د أنور أبو سويلم

سكرتير التحرير
د. خالد الصرايرة

هيئة التحرير

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

الهيئة الاستشارية للمجلة

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

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

مديرة المطبوعات
سهام الطراونة

الإشراف
د. محمود نايف قزق

التنضيد والإخراج الضوئيّ
عروبة الصرايرة

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 ونسـخة إلكترونية على (Flash) او (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمسـافات 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 الكِتاَب 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 الآيـــة. وتثبـــت 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 ٠٩٩- 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

المجـــــــلد (١٦) العـــــدد (٣) ٢٠٢٠م

	اسم البحث	الصفحات
*	التّناص الدّيني والشعريّ في شِعر صالح بن عبد القدوس (ت ١٦٧ هـــ) القصيدة "الزينبيّة" أنموذجًا **د. عامر محمود ربيع**	١٣-٣٤
*	مسارات حركة الشعر المعاصر على تويتر: حدث استشهاد محمد الدرة نموذجاً **د.عبدالرحمن بن حسن المحسني**	٣٥-٦٦
*	استلهام التراث في شعر حيدر محمود عالم الصعاليك أنموذجاً **أ. د ماجد الجعافرة**	٦٧-٨٤
*	هاجس الوطن في ديوان "حديث الهدهد" **د. مجدي بن عيد الأحمدي**	٨٥-١١٠
*	رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب: دراسة تحليلية مقارنة **د. أحمد زهير رحاحلة، د. ناديا حسين هارون الطويسات**	١١١-١٤٤
*	الواو "المقحمة" في اللّغة العربيّة واو الموصول أنموذجاً **أ. د. عُمر يوسُف عُكاشة**	١٤٥-١٨٤

التّناص الدّيني والشعريّ في شِعر صالح بن عبد القدوس (ت ١٦٧ هـ)
القصيدة "الزينبيّة" أنموذجًا

د. عامر محمود ربيع*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/١٢/٢٠م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٣/١م.

ملخص

لقد انصبّ اهتمام هذا البحث على تقنية التناص الديني والشعريّ في قصيدة الشاعر صالح ابن عبد القدوس، الموسومة بـ "القصيدة الزينبيّة"، وتناول مواطن تجلياتها، وكيفية إفادة الشاعر منها، ومن ثم جاءت أفكاره ومعانيه ملبية لتجربته الشعرية والشعورية من جهة، ومحملة بالدلالات والإيحاءات ذات القدرة على اقناع المتلقي، وحمله على تغيير وجهة نظره بما يتواءم مع وجهة نظر الشاعر من جهة أخرى. وقد جاء البحث في مقدمة عرضت محاور القصيدة وأفكارها الرئيسة، والدافع لدراستها دراسة تناصية، والمنهج الذي اتبعه الباحث؛ من أجل الوصول إلى النتائج المتوخَّاة. وتمهيد تناول التناص لغة واصطلاحًا، وأهميته في الدراسات النقدية الحديثة. ودراسة تطبيقية عالجت بعض أوجه التناص في القصيدة المشار إليها؛ إذ توقفت عند التناص الديني، ممثلًا في: القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والتناص الأدبي، ممثلًا في: التناص الشعري، وإفادته ممن سبقه من الشعراء، وخُتم البحث بخاتمة دون فيها الباحث أهم النتائج التي توصل إليها. ثم أعقبها بقائمة المصادر والمراجع التي أفاد منها.

الكلمات الدالة: التناص، ابن عبد القدوس، القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، الشعر العربي القديم.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جرش، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Technique of Religious and Literary Intertextuality in a Poem by Poet Saleh Ibn Abdul-Qudous, Known as “the Zainabia Poem”

Dr. Amer Mahmoud Rabee’

Abstract

This research focuses on the technique of religious and literary intertextuality in a poem by poet Saleh Ibn Abdul-Qudous, known as "the Zainabia poem", and on the way the poet benefitted from it, and hence came his ideas and meanings that are inspired by his emotional and poetic experience on the one hand, and supported by indications and gestures that are capable of persuading the recipient reader or listener. It makes him change his view in a way that matches the poet's point of view on the other hand. The research came in an introduction that presented the main themes and ideas of the poem, the motive for studying it through a textual study. This is the approach followed by the researcher, in order to reach the desired results. And it paves the way for dealing with textually as a language and a term, and its importance in modern critical studies. It included an applied study with certain aspects of the textuality mentioned in the poem; it stopped at the religious textuality, represented by The Holy Qur'an, the Prophet's hadith, and the literary textuality, represented by poetic textuality, and the benefit from other poetic studies. The research concluded with statements about the main findings of the research, and a list of references and sources follows.

Keywords: Textuality, Ibn Abdul Kudous, Al Zaianabia Poem, the Holy Koran, the Sayings of the Prophet. Ancient Arab Poetry.

مقدمة:

تعد القصيدة الزينبية من القصائد التي يمكن تصنيفها ضمن المنظومات التعليمية؛ نظرًا لما تضمنتها من حكم وأمثال وخبرة وُظفت في النصح والإرشاد[١] يبدأ الشاعر قصيدته بالحديث عن صاحبته زينب، وتقطع حبال ودّها بعد صرمها (الأبيات ١-٤). ثم يتحدث – بعد ذلك – عن أيام الصِّبا التي انقضى زمنها، وحلّ محلها زمن الشيب الذي لا مفرَّ منه، ثم يأتي يوم الحساب الذي تُحصى فيه الذنوب والكبائر، فالروح وديعة لدى خالقها، والحياة متاع الغرور، ونعيمها لا محالة زائل (الأبيات ٥-١٤). ثم ينقل الحديث إلى تقديم الوعظ والنصح؛ حيث غدر الزمان، وتقلبه من حال إلى أخرى، ولزوم تقوى الله عز وجل، والعمل بطاعته، والقناعة بما يتوفر، واليأس ممّا فات، وتوقي الطمع وغدر النساء، والحذر من العدو، ووصل الكرام، واصطفاء الخليل...، وخفض الجناح لذوي القربى...، والصبر على المكروه...، والضرب في الأرض طلبًا للرزق (١٥-٥٧).

وسيعمد الباحث إلى دراسة التناص في شعر ابن عبد القدوس، متخذًا قصيدته الزينبية أنموذجًا؛ نظرًا لما تمثله من خلاصة تجربته في الحياة، واكتنازها بالحكم، ونفاسة خصائصها وفوائدها، علاوة على أنها من روائع الشعر العربي، وهذا ما حدا بالباحث إلى استكناه بعض خصائصها الأسلوبية؛ ممثلًا بما وقع فيها من التناصات التي أثرت أسلوبها الشعري الرفيع والبليغ، وهو ما لم يشر إليها باحث من قبل، متوسلًا بالمنهج الأسلوبي، الذي يُعنى بالتعالقات النصية بين النصوص الأدبية، والكشف عن جماليتها.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة تمت الإشارة فيها إلى المحاور الرئيسة في القصيدة، والدافع إلى تناولها؛ ممثلًا في عدم وجود دراسة علمية سُبق إليها الباحث، والمنهج الذي اتخذته الدراسة؛ بغية الوصول إلى النتائج المتوخاة، وتمهيد عرض لمفهوم التناص لغة واصطلاحًا، وأهميته في الدراسات النقدية الحديثة. وأخيراً الدراسة التطبيقية التي تناولت أشكال التناص في هذه القصيدة، مقسمة إلى التناص الديني سواء أكان قرآناً كريماً أم حديثاً نبويّاً شريفاً، وإلى تناص شعري، ممثلاً في الشعر العربي القديم. وختمت الدراسة بأهم النتائج التي تمّ التوصل إليها، وقائمة المصادر والمراجع التي أفادت منها.

(١) ينظر: الناصر، مازن طلال، المنظومات التعليمية في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٦م، ص١٤٥.

التمهيد:

التناص لغة واصطلاحاً

التناص لغة:

يرتبط التناص بصيغته المصدرية – في المعاجم العربية – بالجذر اللغوي (نصص)، وتدور دلالاته حول: (الاتصال، والتعالق، والتشابك، والازدحام، والظهور، والرفع، والانتهاء، والغاية، والسؤال عن الشيء، وكثرة الحركة)[١] فالمعاجم العربية لم تتناول مفهوم التناص كمصطلح نقدي، كما استقر في النقد الحديث، ولعل إسناد الحديث ورفعه إلى فلان، من أقرب المعاني المتعلقة بمفهوم التناص من الناحية الاصطلاحية؛ نظراً لما يستهدفه التناص– كمصطلح نقدي– من النص وعلاقته بالنصوص الأخرى المنتجة له.

التناص اصطلاحاً (intertexuality):

أو (التناصية/ النصوصية/ تداخل النصوص/ بينصية)، وقد شاع وانتشر مصطلح (التناص) بين الدارسين والنقاد أكثر من غيره، ولكنه بقي عصياً على التعريف والحدّ على الرغم من كثرة الحديث عنه؛ بمعنى ليس ثمة تعريف جامع مانع، خلص إليه المعنيون بتعالق النصوص اللغوية، وتداخل بعضها ببعض.

ومن هنا فقد انصب اهتمامهم على النص، وما يحيط به من مرجعيات ثقافية، وفكرية، وأدبية، ودينية، وأسطورية...، سواء أكان ذلك اقتباساً، أم تلميحاً، أم إشارة؛ بحيث تندغم معاً لتكوّن نصاً جديداً.[٢] ؛ حيث "يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي امّحت الحدود بينها، وكأنها حطام لمعدن ما، أو حطام لأنواع من المعادن أُعيد تشكيلها، وصياغتها تشكيلاً جديداً؛ بحيث لا يبقى

(١) ينظر: الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر (ت ٥٣٨ه)، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، مادة (نصص). ابن منظور، محمد بن مكرّم (ت ٧١١ه)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (نصص). الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب (ت ٨١٧ه)، القاموس المحيط، تحقيق، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (نصص). الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥ه)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق، عبد الكريم العزباوي، مراجعة، عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط١، ١٩٧٩م، مادة (نصص). مجمع اللغة العربية (القاهرة) المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م، مادة (نصص).

(٢) ينظر: الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٥م، ص٩.

بين النص الجديد، وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة، وبعض البقع التي تشير، أو تومئ إلى النص الغائب، كأن تأخذ أشكالاً مختلفة من الزجاج المحطم، وما يقاربه ويتفاعل معه، ثم تعيد صهرها؛ لتصنع منها مادة جديدة، وأشكالاً جديدة؛ ولذلك يدخل الشعري في اللاشعري، ويتفاعل معه، ويتضامّ ويتواشج ويتعاقد ويتناسل؛ حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة."[١]

فالنصوص الأدبية لا يمكن أن تنهض وحدها، دون أن يكون لها خلفيات، أو مرجعيات شتى، قديمة أو معاصرة، ومن ثم لا يمكن فهم النص الحاضر، دون استدعاء النصوص الغائبة، وشبكة العلاقات المتداخلة، والوقوف على مدى التقاطع والتصادم بين النص الحاضر، والنص الغائب؛ "لهذا فإن كل نص تأويلي، أو كل نص إبداعي، مزيج من تراكمات سابقة، بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف."[٢]، وقد جعل الناقد محمد مفتاح التناص ست درجات: (التطابق، التفاعل، التداخل، التحاذي، التباعد، التعاصي)[٣]. ومهما يكن من أمر، فإن تعالق النصوص وتداخلها أمر لازب ولا مفرّ منه، وعلينا أن ننظر إلى النص المستتر بعين ثاقبة، بصفته يمثل مدخلاً مهماً في سبر أغوار النص الحاضر، واستكشاف أبعاده، والوقوف على مراميه البعيدة ودلالاته القصية.

أهمية التناص في الدراسات النقدية الحديثة:

لقد أولت الدراسات النقدية، لا سيما الحديثة منها تعالق النصوص اللغوية، وتداخلها اهتماماً خاصاً، فالأديب بصورة عامة "ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره...، ولذلك ، فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما تقتضي أن تُوازن بينها؛ لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعاً، وأن تتجنب الاكتفاء بنص واحد، واعتباره كياناً مغلقاً على نفسه، كما أنه من المبتذل أن يقال: إن الشاعر يمتص نصوص غيره"[٤] فحسب، بل يتطلب ذلك الحفر في أعماق النص، واستنطاق مكوناته الداخلية، وشبكة العلاقات

(١) الموسى، خليل، التناص والإجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع(٣٠٥)، أيلول، ١٩٩٦م، ص٧٨.

(٢) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م، ص٤٠.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٤٠-٤٣.

(٤) الزواهرة، ظاهر محمد، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٦.

المكونة له، والتعامل معه على أساس أنه بنية لغوية متحركة، وقابلة إلى الانفتاح على كافة الأجناس الأدبية واللغوية.

وتتجلى قيمة التناص كمنهج تحليلي – إذا جاز القول – أو أداة مفهومية، وآلية إجرائية، في الوقوف على حقيقة التفاعل بين النصوص، وانفتاح بعضها على بعض، ورفض النظرة القاصرة إلى النص على أنه بنية لغوية مغلقة، ومن هنا فقد أصبح النص لدى جوليا كرستيفا (Julia Kristeva): "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرُّب، وتحويل لنصوص أخرى."[١] فالعلاقة بين النصوص علاقة جدلية كل يؤثر في الآخر؛ بحيث يبقى لكل نص استقلاليته وشخصيته المميزة له عن غيره. وخلاصة القول: لا يمكن فهم دلالات النصوص، وإيحاءاتها الخفية إلا من خلال العلاقة التي تجمع بين النص الحاضر والنص الغائب، واستحضار المؤثرات المحيطة بالنص الجديد، والحقول المعرفية والفكرية والأدبية التي ساهمت في انتاجه.

يقول صالح بن عبد القدوس:[٢] من [الكامل] [٣]

١- صَرَمتِ حِبالَكِ بَعدَ وَصلِكِ زَينَبُ وَالـدَّهرُ فيهِ تَغَيُّرٌ وَتَقَلُّبُ

٢- نَشَرَتْ ذاوئِبَها الَّتي تَزهو بِها سُوداً وَرَأسُكَ كالثُّغامَةِ[٤] أَشيَبُ

٣- وَاِستَنفَرَتْ لَما رَأَتكَ وَطَالَما كانَتْ تَحِنُّ إِلى لُقاكَ وَتَرغَبُ

٤- وَكَذاكَ وَصلُ الغانِياتِ فَإِنَّهُ آلٌ بِبَلقَعَةٍ وَبَرقٌ خُلَّبُ

٥- فَدَعِ الصِّبا فَلَقَد عَداكَ زَمانُهُ وَاِزهَدْ فَعُمرُكَ مَرَّ مِنهُ الأَطيَبُ

---

(١) الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م، ص٣٢٦.

(٢) هو: صالح بن عبد القدوس بن عبد الله بن عبد القدوس، الأزدي الجذامي، شاعر حكيم، ومتكلم، كان يعظ الناس في البصرة، وشعره مليء بالأمثال والحكم والآداب، أُتّهم عند الخليفة العباسي المهدي بالزندقة، فقتله ببغداد سنة (١٦٧هـ). تنظر ترجمته في: الخطيب البغدادي، أبو بكر، أحمد بن علي (ت ٤٦٣هـ)، تاريخ بغداد، تحقيق، بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، مج(١٠)، ص٤١٣. ابن آيبك الصفدي، صلاح الدين خليل (ت ٧٦٤هـ)، نكت الهميان في نكت العميان، وقف على طبعه، أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، القاهرة، ط١، ١٩١١م، ص١٧١. الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦م، مج(٣)، ص١٩٢.

(٣) الخطيب، عبد الله، صالح بن عبد القدوس البصري، حياته وشعره (تأليف وجمع وتحقيق)، دار منشورات البصري، بغداد، ط١، ١٩٦٧م، ص١٢٣-١٢٧.

(٤) الثغامة: نبت أبيض الزهر والثمر.

٦- ذَهَبَ الشَبابُ فَما لَــهُ مِــن عَــودَةٍ وَأَتى المَشيبُ فَــأَينَ مِنــهُ المَهــرَبُ

٧- دَعْ عَنكَ ما قَد كانَ في زَمَنِ الصِّبا وَاُذكُر ذُنوبَــكَ وَابكِهــا يــا مُــذنِبُ

٨- واذْكُــرْ مُناقَشَــةَ الحِســابِ فَإِنَّــهُ لا بُدَّ يُحصَى مــا جَنَيــتَ وَيُكْتَــبُ

٩- لَم يَنسَــهُ المَلَكــانِ حــينَ نَسـيتَهُ بَــل أَثبَتــاهُ وَأَنــتَ لاهٍ تَلعَــبُ

١٠- وَالــرُوحُ فيــكَ وَديعَــةٌ أَودَعتُهــا سَــنَرُدُها بِــالرَغمِ مِنــكَ وَتُســلَبُ

١١- وَغَرورُ دُنياكَ الَّتــي تَسـعى لَهــا دارٌ حَقيقَتُهــا مَتــاعٌ يَــذهَبُ

١٢- وَاللَّيــلُ فَــاعلَمْ وَالنَّهــارُ كِلاهُمــا أَنفاسُــنا بهمــا تُعَــدُّ وَتُحسَــبُ

١٣- وَجَميــعُ مــا خَلَّفْتَــهُ وَجَمَعتَــهُ حَقّــاً يَقينــاً بَعــدَ مَوتِــكَ يُنهَــبُ

١٤- تَبّــاً لِــدارٍ لا يَــدومُ نَعيمُهــا وَمَشــيدُها عَمّــا قَليــلٍ يُخــرَبُ

١٥- فَاسمَع هُــدِيتَ نَصــيحةً أَولاكَهــا بَــرٌ نَصــوحٌ لِلأَنــامِ مُجَــرِّبُ

١٦- صَحِبَ الزَمانَ وَأَهلَــهُ مُستَبصِــراً وَرَأى الأُمورَ بِما تَــؤوبُ وَتَعقُــبُ

١٧- لا تَــأمَنِ الــدَهرَ الخَــؤونَ فَإِنَّــهُ لا زالَ قِــدماً لِلرِجــالِ يُــؤَدِّبُ

١٨- وعَواقِــبُ الأَيّــامِ فــي غَصَّــاتِها مَضَضٌ يُذَلُّ لَــهُ الأَعَــزُّ الأَنجَــبُ

١٩- فَعَلَيكَ تَقــوى اللَــهِ فَالزَمهــا تَفُــز إِنَّ التَقِــيَّ هُــوَ البَهِــيُّ الأَهيَــبُ

٢٠- وَاِعمَل بِطاعَتِهِ تَنَل مِنــهُ الرِضــا إِنَّ المُطيــعَ لَــهُ لَدَيْــهِ مُقَــرَّبُ

٢١- وَاِقنَع فَفي بَعــضِ القَناعَــةِ راحَــةٌ وَاليَأسُ مِمّــا فــاتَ فَهــوَ المَطلَــبُ

٢٢- فَإِذا طَمِعتَ كُسِــيتَ ثَــوبَ مَذَلَّــةٍ فَلَقَد كُسِــي ثَــوبَ المَذَلَّــةِ أَشــعَبُ

٢٣- وَتَوَقَّ مِــن غَــدرِ النِســاءِ خِيانَــةً فَجَمــيعُهُنَ مَكائِــدٌ لَــكَ تُنصَــبُ

٢٤- لا تَــأمَنِ الأُنثــى حَياتَــكَ إِنَّهــا كَــالأُفعُوانِ يُــراعُ مِنــهُ الأَنيَــبُ

٢٥- لا تَــأَمَنِ الأُنثــى زَمانَــكَ كُلَّــهُ يَومــاً وَلَــو حَلَفَــتْ يَمينــاً تَكــذِبُ

٢٦- تُغــري بِلــينِ حَــديثِها وَكَلامِهــا وَإِذا سَطَت فَهِيَ الصَقيلُ الأَشــطَبُ[1]

٢٧- وأبــدأ عَــدُوَّكَ بِالتَّحِيَــةِ ولــتَكُن مِنــهُ زَمانَــكَ خائِفــاً تَتَرَقَّــبُ

(١) الأشطب: الحاد القاطع.

٢٨- وَاحذَرهُ يَوماً إِن لاقيتَهُ مُتَبَسِّماً فَاللّيثُ يَبدو نابُهُ إِذ يَغضَبُ

٢٩- إِنَّ الحَقودَ وَإِن تَقادَمَ عَهدُهُ فَالحِقدُ باقٍ في الصُدورِ مُغَيَّبُ

٣٠- وَإِذا الصَديقَ لَقِيتَهُ مُتَمَلِّقاً فَهوَ العَدُوُّ وَحَقُّهُ يُتَجَنَّبُ

٣١- لا خَيرَ في وُدِّ اِمرِئٍ مُتَمَلِّقٍ حُلوِ اللِّسانِ وَقَلبُهُ يَتَلَهَّبُ

٣٢- يَلقاكَ يَحلِفُ أَنَّهُ بِكَ واثِقٌ وَإِذا تَوارى عَنكَ فَهوَ العَقرَبُ

٣٣- يُعطيكَ مِن طَرَفِ اللِّسانِ حَلاوَةً وَيَروغُ مِنكَ كَما يَروغُ الثَعلَبُ

٣٤- وَصِلِ الكِرامَ وإِنْ رَمَوكَ بِجَفْوَةٍ فالصَّفْحُ عَنْهُم بالتَّجاوُزِ أصْوَبُ

٣٥- وَاِختَر قَرينَكَ وَاِصطَفيهِ تَفاخُراً إِنَّ القَرينَ إِلى المُقارَنِ يُنسَبُ

٣٦- إِنَّ الغَنِيَّ مِنَ الرِجالِ مُكَرَّمٌ وَتَراهُ يُرجى ما لَدَيهِ وَيُرهَبُ

٣٧- وَيَبُشُّ بِالتَّرحيبِ عِندَ قُدومِهِ وَيُقامُ عِندَ سَلامِهِ وَيُقَرَّبُ

٣٨- وَالفَقرُ شَينٌ لِلرِجالِ فَإِنَّهُ حَقّاً يَهونُ بِهِ الشَّريفُ الأَنسَبُ

٣٩- وَاِخفِض جَناحَكَ لِلأَقارِبِ كِلِّهِم بِتَذَلُّلٍ وَاِسمَح لَهُم إِن أَذنَبوا

٤٠- وَدَعِ الكَذوبَ فَلا يَكُن لَكَ صاحِباً إِنَّ الكَذوبَ يَشينُ حُرّاً يَصحَبُ

٤١- وَزِنِ الكَلامَ إِذا نَطَقتَ وَلا تَكُن ثَرثارَةً في كُلِّ نادٍ تَخطُبُ

٤٢- وَاِحفَظ لِسانَكَ وَاِحتَرِز مِن لَفظِهِ فَالمَرءُ يَسلَمُ بِاللِّسانِ وَيُعطَبُ

٤٣- وَالسِّرَّ فَاِكتُمهُ وَلا تَنطِق بِهِ فَهوَ الأَسيرُ لَدَيكَ إِذ لا يُنشَبُ[1]

٤٤- وَكَذاكَ سِرُّ المَرءِ إِن لَم يَطوِهِ نَشَرَتهُ أَلسِنَةٌ تَزيدُ وَتَكذِبُ

٤٥- لا تَحرِصَنَّ فَالحِرصُ لَيسَ بِزائِدٍ في الرِزقِ بَل يَشقى الحَريصُ وَيَتعَبُ

٤٦- وَيَظَلُّ مَلهوفاً يَرومُ تَحَيُّلاً وَالرِزقُ لَيسَ بِحيلَةٍ يُستَجلَبُ

٤٧- كَم عاجِزٍ في النّاسِ يَأتِيْ رِزقُهُ رَغَداً وَيُحرَمُ كَيِّسٌ وَيَخيَّبُ

٤٨- وَارْعَ الأَمانَةَ وَالخيانَةَ فَاِجتَنِب وَاِعدِل وَلا تَظلِم يَطِبْ لَكَ مَكسَبُ

٤٩- وَإِذا أَصابَكَ نَكبَةٌ فَاِصبِر لَها مَن ذا رَأَيتَ مُسلِّماً لا يُنكَبُ

٥٠- وإِذا رُمِيتَ مِنَ الزَّمانِ بِريبَةٍ أو نَالَكَ الأَمْرُ الأَشَقُّ الأَصْعَبُ

٥١- فَاضرَعْ لِرَبِّكَ إِنَّهُ أَدنى لِمَن يَدعوهُ مِن حَبلِ الوَريدِ وَأَقرَبُ

(١) لاينشب : لا يهرب

٥٢- كُن ما اِستَطَعتَ عَنِ الأَنامِ بِمَعــزِلٍ إِنَّ الكَثيرَ مِنَ الــوَرى لا يُصــحَبُ
٥٣- واحــذَرْ مُصــاحَبَةَ اللَّئــيْمِ فَإِنَّــهُ يُعدِي كما يُعْدِي الصَّحيحَ الأجــرَبُ
٥٤- وَاِحذَر مِن المَظلومِ سَــهماً صــائِباً وَاعلَــم بِــأَنَّ دُعــاءَهُ لا يُحجَــبُ
٥٥- وَإِذا رَأَيــتَ الــرِّزقَ عَــزَّ بِبَلــدَةٍ وَخَشيتَ فيها أَن يَضــيقَ المَكسَــبُ
٥٦- فَارِحَل فَأَرضُ اللَهِ واسِــعَةُ الفَضــا طُولاً وَعَرضــاً شَــرقُها وَالمَغــرِبُ
٥٧- فَلَقَد نَصَحتُكَ إِن قَبِلــتَ نَصــيحَتي فَالنُصحُ أَغلى مــا يُبــاعُ وَيُوهَــبُ

لدى تأمل القصيدة "الزينبية"، يمكن الوقوف على ينابيع النصوص التراثية، ومصادرها الخفيــة – في هذه القصيدة – من خلال حركة هذه النصوص، وما تحمله من دلالات. وسنحاول عَبر هذه القراءة الكشف عن مصادر هذه النصوص، وتداخلها مع النص الحاضر، ودورها في إعادة تشــكيل معانيــه الداخلية.

الدراسة التطبيقية

ولدى العودة إلى هذه المصادر الأصلية الغائبة، وتناصها وتعالقها مع القصيدة الزينبيــة، نجــدها تتمثل في ما يلي:

أولاً: التناص الديني

ونعني به: "تداخل نصوص دينية مختارة، عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الخطب، أو الأخبار الدينية.... مع النص الأصلي؛ بحيث تنسجم هذه النصــوص مع السياق [الجديد]، وتؤدي غرضاً فكرياً، أو فنياً، أو كليهما معاً."[(١)] وقد تجلى ذلك في قصــيدة ابــن عبد القدوس الموسومة بـــ"الزينبية" وذلك على النحو الآتي:

أ- التناص القرآني:

استلهم الشاعر – في قصيدته – كثيراً من جماليات النصوص القرآنية، وضمنها في قصيدته؛ مما عزز معانيها، وقوى من مصداقية هذه المعاني. ومن ذلك قوله:

وَغُرورُ دُنياكَ الَّتــي تَســعى لَهــا دارٌ حَقيقَتُهــا مَتــاعٌ يَــذهَبُ

(١) الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص٣٧.

حيث استوحى قوله تعالى: ﴿وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ١٨٥﴾ [آل عمران: ١٨٥]، فالدنيا تغرّ وتخدع، وتسوّل للنفس أنها باقية خالدة، وما هي في حقيقتها إلا فانية زائلة؛ ولذا ينبغي على المسلم أن يأخذ منها ما يعينه على طاعة الله تعالى، فما لذاتها وشهواتها وزينتها إلا متع سرعان ما يضمحل ويتلاشى. ومن هنا فقد مزج الشاعر بين كلامه والقرآن الكريم؛ بغية توكيد المعنى الذي أراده. ويؤكد هذا المعنى مرة أخرى بقوله:

تَبّــاً لِــدارٍ لا يَــدومُ نَعيمُهــا وَمَشــيدُها عَمّــا قَليــلٍ يُخــرَبُ

فالهلاك والتباب يطال الدنيا وملذاتها، والموت يطوق أعناق كل من يعلي بناءها، فلا يدوم نعيمها من مأكل وملبس ومشرب، ولا يبقى على ظهرها بانٍ ومشيدٍ؛ ولهذا فلا أسف ولا ندم عليها، إلا ما يزوّد المؤمن من تقوى وخير ليوم لاينجو منه إلا من أتى الله بقلب سليم. ويلمح إلى قوله تعالى: ومــا ﴿مَّا يَلفِظُ مِن قَولٍ إِلَّا لَدَيهِ رَقِيبٌ عَتِيد١٨﴾ [ق: ١٧-١٨]، وذلك في قوله:

واذْكُــرْ مُناقَشَــةَ الحِســابِ فَإِنَّــهُ لا بُدَّ يُحصَى مــا جَنَيــتَ وَيُكْتَــبُ
لم يَنسَــهُ المَلَكــانِ حــينَ نسـيتهُ بَــل اثبَتــاهُ وَانــت لاهٍ تلعَــبُ

فالإنسان – لا شك – يعاقب ويحاسب يوم القيامة على ما اقترفت يداه في الحياة الدنيا، سواء أكانت ذنوبه صغيرة أم كبيرة، جليلة أم عظيمة، ولا ينجو من ذلك إلا من استثنى الله سبحانه وتعالى: فالملائكة الموكلة بالمرء تضبط وتحصي وتكتب ما اكتسب من قول وفعل: فالشاعر عندما أراد أن يعمق هذه المعاني في نفس المتلقي وذهنه، ويثبتها في فؤاده، لم يجد بداً من أن يضمن هذه المعاني المتوافرة في قوله تعالى السابق الذكر. فاستلهام المعنى القرآني العميق والمؤثر معاً، يجعل المعاني المستوحاة منه أشدّ تأثيراً في النفس.

ويستثمر قوله تعالى: ﴿وَتَزَوَّدُواْ فَإِنَّ خَيرَ ٱلزَّادِ ٱلتَّقوَىٰ١٩٧﴾ [البقرة: ١٩٧]، وكذلك قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ حَقَّ تُقَاتِهِۦ وَلَا تَمُوتُنَّ إِلَّا وَأَنتُم مُّسلِمُونَ١٠٢﴾ [آل عمران: ١٠٢]، وذلك في قوله:

فعَليكَ تقــوى اللــهِ فالزَمهــا تفــز إنّ التقِــيّ هُــوَ البَهــيّ الاهيَــبُ
وَاعمَل بِطاعَتِهِ تنل مِنــهُ الرِضــا إنّ المُطيــعَ لــهُ لدَيْــهِ مُقــرّبُ

وفي ذلك حض على تقوى الله تعالى، ولزوم طاعته، ونيل رضاه؛ لأن التقوى أساس كل أمر، وفي هذا فوز بالأجر الجزيل، والثواب العظيم، فالتقي موقر لدى الناس، فضلاً عن مكانته عند ربه عز وجل، وقربه منه تعالى. واستثمار معاني هاتين الآيتين القرآنيتين وغيرهما مما دار حول هذه المعاني

يتناغم أشد التناغم مع ما هو قارّ في ذهن المؤمن واعتقاده، فالمعاني التي أتى بها الشاعر ترتقي إلى درجة اليقين؛ لأنها وجدت ملاذاً قوياً في المعاني القرآنية.

ونلاحظ استدعاءه لقوله تعالى: ﴿وَٱخفِض لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرحَمهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرا٢٤﴾ [الإسراء: ٢٤]، وذلك في قوله:

وَاخفِض جَناحَكَ لِلأَقارِبِ كِلِّهِم ... بِتَذَلُّلٍ وَاسمَحْ لَهُم إِن أَذنَبوا

ففي الآية دعوة وحض على إلانة الجانب والخضوع للوالدين، ومعاملتهما بمنتهى الشفقة والرحمة والعطف، والدعوة لهما بالرحمة والمغفرة على تربيتهما لنا في صغرنا، ففي رضاهما رضى الله، وفي سخطهما سخط الله. وقد نقل الشاعر هذا المعنى بكل عمقه وقوته، وما يفضي إليه من إيمان كبير، واعتقاد جازم من قبل المؤمن، إلى معاملة ذوي الأرحام وصلتهم، والتأكيد على مسامحتهم إن قصروا، وعدم قطيعتهم إن أذنبوا.

ويستحضر قوله تعالى: ﴿۞إِنَّ ٱللَّهَ يَأمُرُكُم أَن تُؤَدُّواْ ٱلأَمَٰنَٰتِ إِلَىٰٓ أَهلِهَا٥٨﴾ [النساء: ٥٨]، وقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَخُونُواْ ٱللَّهَ وَٱلرَّسُولَ وَتَخُونُوٓاْ أَمَٰنَٰتِكُم ٢٧﴾ [الأنفال: ٢٧] وغير ذلك من الآيات التي تحض على أداء الأمانة، والعدل، وتجنب الظلم. تدعو هاتان الآيتان إلى المحافظة على الأمانة، وإحسان رعايتها، ويدخل في ذلك معاملة الإنسان مع ربه عز وجل، ونفسه التي بين جنبيه، وسائر عباد الله تعالى، وبذلك تشمل العبادات والمعاملات والأخلاق. كل ذلك يجب أن يصان وينبغي المحافظة عليه، خشية العقاب، وخوفاً من الحساب، وقريب من ذلك قول الشاعر:

وَارْعَ الأَمانَةَ وَالخيانَةَ فَاجتَنِبْ ... وَاعدِلْ وَلا تَظلِمْ يَطِبْ لَكَ مَكسَبُ

وقد فسّر التناص موقف الشاعر ورؤيته من الأمانة والعدل والخيانة، ومن أجل أن يعضد موقفه/ ويقوّي وجهة نظره أحالنا، بطريقة التلميح والإيماء إلى مكانة هذه المبادئ وسموها، على ما ورد في كتاب الله تعالى من الآيات الدالة على عظمها وجلالها وأثر المحافظة عليها.

وعندما أراد أن يعظم أهمية الصبر ومكانته، ويكبر دوره في تحمل الشدائد، وتجاوز المصائب، وتحدي نوائب الدهر، ولا يسلم من ذلك أي إنسان، لاسيما المؤمن؛ فهو الأشد بلاءً وامتحاناً في هذه الحياة، وكذلك بيان فضل التضرع إلى الله تعالى والاستعانة به، يحيلنا إلى ما ورد في القرآن الكريم من الحض على الصبر، والإفادة من هذه المعاني القيمة، وذلك في مثل قوله تعالى: ﴿ٱستَعِينُواْ بِٱللَّهِ وَٱصبِرُواْ ١٢٨﴾ [الأعراف: ١٢٨]، وقوله تعالى: ﴿وَمَا ضَعُفُواْ وَمَا ٱستَكَانُواْ وَٱللَّهُ يُحِبُّ

ٱلصَّٰبِرِينَ١٤٦﴾ [آل عمران: ١٤٦]، وقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱستَعِينُواْ بِٱلصَّبرِ وَٱلصَّلَوٰةِ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلصَّٰبِرِينَ١٥٣﴾[البقرة: ١٥٣]، وقد ضمن الشاعر هذه المعاني السامية في قوله:

وإذا اصـــابَكَ نكبَـــة فاِصـــبِرْ لهـــا مَـــن ذا رَايـــت مُســـلما لا يُنكـــبُ
وإذا رُمِيت مِـــنَ الزّمـــانِ بِريبَـــةٍ او نالكَ الامْـــرُ الاشـــق الاصْـــعَبُ
فاضرَعْ لِرَبِّـــكَ إِنـــهُ ادنـــى لِمَـــن يَدعوهُ مِن حَبـــلِ الوَريـــدِ وَاقـــرَبُ

فانفتاح قوله المتقدم على الآيات القرآنية الكريمة يزيد من إقناع المتلقـــي بـــالفكرة التـــي يـــروم إيصالها، ويقوّي أيضاً من درجة قبولها لديه.

ونلحظ امتصاصه لقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَقُولُواْ قَولا سَدِيدا٧٠﴾ [الأحزاب: ٧٠]، وقوله تعالى: ﴿إِذ تَلَقَّونَهُۥ بِأَلسِنَتِكُم وَتَقُولُونَ بِأَفوَاهِكُم مَّا لَيسَ لَكُم بِهِۦ عِلم وَتَحسَبُونَهُۥ هَيِّنا وَهُـــوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيم١٥﴾ [النور: ١٥]، وقوله تعالى: ﴿مَّا يَلفِظُ مِن قَولٍ إِلَّا لَدَيهِ رَقِيبٌ عَتِيد١٨﴾ [ق: ١٨]، وقوله تعالى: ﴿وَلَا تَقُولُواْ لِمَا تَصِفُ أَلسِنَتُكُمُ ٱلكَذِبَ هَٰذَا حَلَٰل وَهَٰذَا حَرَام لِّتَفتَرُواْ عَلَـــى ٱللَّـــهِ ٱلكَـــذِبَ ١١٦﴾ [النحل: ١١٦]، وذلك في قوله:

وَزِنِ الكلامَ إِذا نطقـــت وَلا تكـــنْ ثرثـــارَة فـــي كـــل نـــادٍ تخطـــبُ
وَاِحفظ لِسانكَ وَاِحترِزْ مِـــن لفظِـــهِ فالمَرءُ يَســـلمُ بِاللِســـانِ وَيُعطـــبُ

وهذه دعوة إلى حفظ اللسان، وتحذير من الكذب والغيبة والنميمة، وشهادة الزور...، وحث على قول الحق، ونهي عن المنكر، وأمر بالمعروف، وإصلاح بين الناس، فإطلاق المرء لسانه فيما لا يعنيه هلاك له ومضرة وفتنة.

ويستوحي الشاعر قوله تعالى: ﴿ إِنَّ كَيدَكُنَّ عَظِيم٢٨﴾ [يوسف: ٢٨]، ثم يوظفه بكل ما يحمله من دلالات وإيحاءات واسعة، وذلك في قوله في وصف الأنثى التي رمز بها إلى الدنيا:

لا تـــامَنِ الانثـــى حَياتـــكَ إِنهـــا كـــالافعُوانِ يُـــراعُ مِنـــهُ الانيَـــبُ
لا تـــامَنِ الانثـــى زَمانـــكَ كلـــهُ يَوما وَلَـــو حَلفـــت يَمينـــا تكـــذِبُ
تغـــري بِلـــينِ حَـــديثِها وَكلامِهـــا وَإِذا سَطت فهِيَ الصّقيل الاشـــطبُ

فقد نقل معنى قوله تعالى إلى الحديث عن الدنيا، إذ يشبهها بالأفعوان، بجامع الشر والأذى، وسوء العاقبة، والنهاية الوخيمة، فهي لا تصفو لأحد، تغريه، وتمد له يد الخداع والمخاتلة؛ حتى إذا أمن فيها، واطمأن لها، انغمس في اللهو واللعب، فنسي آخرته، فإذا ما جاءه اليقين ندم غاية الندم، وتحسر علـــى

ما فاته من عمل الخير والبر. فصدى هذه الآيات ماثل في قول الشاعر، وذلك عبر الإيحاء والتلميح والتكثيف، وهذا لا شك يعضد من قول الشاعر، ويجعله أكثر تأثيراً.

ب-التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني الديني بعد القرآن الكريم، الذي استلهم الشعراء القدامى والمحدثون معانيه، وضمّنوها في أشعارهم؛ إذ استطاعوا استيعاب دلالات الأحاديث وإيحاءاتها، وتوظيفها بما يخدم تجربتهم النفسية والشعرية، فالحديث الشريف شكل رافداً مهماً – بفضل فصاحته، وسمو معانيه – للشعراء قديماً وحديثاً، ومن هؤلاء الشعراء ابن عبد القدوس؛ إذ يقول:

دَعْ عَنكَ ما قد كانَ في زَمَنِ الصِّبا وَاذكرْ ذنوبَكَ وَابْكِها يا مُذنِبُ

أي اترك ما قد فات من زمن الصبا من اللهو واللعب، وتذكر الذنوب صغيرها وكبيرها، والندم عليها، ومن ثم التوبة، والعمل الصالح وقد استوحى – في هذا البيت – قول الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "كل بني آدم خطّاء، وخير الخطّائين التوّابون"(١) .

ويضمن معنى قوله – صلى الله عليه وسلم –: "من حُوسب عذّب... مَن نُوقش الحساب يَهلك"(٢)، وذلك في قوله:

واذْكُرْ مُناقَشَةَ الحِسابِ فَإِنَّهُ لا بُدَّ يُحصَى ما جَنَيتَ وَيُكْتَبُ

وهذا مدعاة إلى الحيطة والحذر من يوم الحساب، فالمناقشة جليلة وعظيمة؛ إذ سيجد المرء كل شيء أمامه، وإن كان مثقال ذرة، إن خيراً، أو شراً.

ونلحظ قول الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "يقول ابن آدم: مالي، مالي (قال) وهل لك، يا بن آدم من مالك إلا ما أكلت فأفنيت، أو لبست فأبليت، أو تصدّقت فأمضيت؟"(٣) وذلك في قوله:

(١) ينظر: الألباني، محمد ناصر الدين: صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط٣، ١٩٨٨م، مج١، ص٨٣١، حديث رقم (٤٥١٥).

(٢) ينظر: البخاري، أبو عبد الله، محمد بن اسماعيل (ت ٢٥٦ه): صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٩، حديث رقم (١٠٣).

(٣) ينظر: مسلم، أبو الحسين، بن الحجاج النيسابوري (ت ٢٦١ه)، صحيح مسلم، اعتنى به، نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٣٥٣، حديث رقم (٢٩٥٨).

وَجَميـــعُ مـــا خَلّفْتَـــهُ وَجَمَعتَـــهُ حَقّـــاً يَقينـــاً بَعـــدَ مَوتِـــكَ يُنهَـــبُ

فجميع ما يحصله المرء، ويجمعه من مال ومتاع، سواء أكان من حرام أم حلال، سيأخذه الورثة وغيرهم، وسيحاسب عليه وحده.

ويتناص مع قول الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "الدين النصيحة، قلنا: لمن؟ قال: لله ولكتابه ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم."(١) ويظهر هذا المعنى في قوله:

فَاِسمَعْ هُـديتَ نَصـيحةً أَولاكَهـا بَـــرٌ نَصـــوحٌ لِلأَنـــامِ مُجَـــرِّبُ

فَلَقَد نَصَحتُكَ إِن قَبِلـتَ نَصـيحَتي فَالنُّصحُ أَغلى مـا يُبـاعُ وَيُوهَـبُ

وفي قول الشاعر – هذا – إشارة إلى ما تقدم في الأبيات من النصائح التي أسداها لكل مستمع وقارئ؛ أي ضياع العمر واللعب واللهو، وذهاب الشباب، والحذر من مناقشة الحساب...الخ، وفي إهدائه للنصيحة إشعار بأنه يحب الخير للجميع، ويحرص على نجاتهم وفوزهم، امتثالاً لما أمر به الله عز وجل، ورسوله الكريم عليه السلام.

ويفيد من قول الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "الرجل على دين خليله، فلينظر أحدكم مَن يخالل."(٢)، وذلك في قوله:

وَاِختَرْ قرينكَ وَاِصـطفيهِ تفـاخرا إِنّ القرينَ إِلـى المَقـارَنِ يُنسَـبُ

وَدَعِ الكذوبَ فلا يَكنْ لكَ صـاحِبا إِنّ الكذوبَ يَشـينُ حُـرّا يَصْـحَبُ

واحـذرْ مُصـاحَبَةَ اللئـيْمِ فإنـهُ يُعدِي كما يُعْدِي الصّحيحَ الاجـرَبُ

وفي ذلك حث على الصداقة، واختيار الخُلَّص والأوفياء منهم؛ لأنه يحزن لحزنك، ويفرح لفرحك، فالقرين يسوق قرينه إما إلى الهدى والرشاد، أو إلى الشرّ والهلاك، ويعدي كل منهما الآخر، ويشين أحدهما صاحبه، فإن كان أحدهما كاذباً، أو لئيماً، تطبّع الآخر بطباع صاحبه؛ وذلك يجب على المرء أن ينتقي صديقه بحذر وعناية.

---

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٤٤، حديث رقم (٩٥).

(٢) ينظر: أبو عيسى، محمد بن عيسى مسورة (ت ٢٩٧ه)، سنن الترمذي (الجامع الصحيح)، تحقيق، إبراهيم عطوة عوض، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٦٢م، ج٤، ص٥٩٨، حديث رقم (٢٣٧٨).

ويستدعي – بإيجاز وتكثيف شديدين، وإيحاء خفي – قول النبي – صلى الله عليه وسلم –: "إن الله يقول: يا ابن آدم تفرغ لعبادتي أملأ صدرك غنى، وأسد فقرك، وإن لا تفعل ملأت يديك شغلاً، ولم أسد فقرك"(١) وهذا ما نجده في قوله:

لا تحرِصَنّ فالحِرصُ لـيسَ بِزائِـدٍ ... في الرِّزقِ بَل يَشقى الحَريصُ وَيَتعَبُ

وَيَظـل مَلهوفـا يَـرومُ تحَـيّلا ... وَالـرِزق لـيسَ بِحيلـةٍ يُسـتجلبُ

كمْ عاجِزٍ في النـاسِ يَـاتِيْ رِزقـهُ ... رَغـدا وَيُحـرَمُ كـيِّسٌ وَيَخيّـبُ

فالحرص الزائد على الرزق، والمبالغة في طلبه، يشقي الحريص، ويتعبه، ولا يفيده في الحصـول على أكثر مما قد قسمه الله تعالى له، وليس طلب الرزق بحاجة ماسة إلى الحيل، والذكاء، وكـذلك إلـى القدرة والقوة، فكم من عاجز يأتيه رزقه رغداً من حيث لا يدري، وكم من قوي وفطـن وذكـي يحـرم، ويخيب سعيه في تحصيل رزقه، فالرزق مقدّر من لدنه عز وجلّ، وليس للمرء إلا اتخاذ أسبابه فحسب.

ويستحضر قول الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "عن عقبة بن عامر قال: قلت يا رسول الله: ما النجاة؟ قال: أمسك عليك لسانك، وليسعك بيتك، وابك على خطيئتك."(٢)، وذلك في قوله:

كُنْ ما اِستَطَعتَ عَنِ الأَنامِ بِمَعـزِلٍ ... إِنَّ الكَثيرَ مِنَ الـوَرى لا يُصـحَبُ

ولعل في ذلك فرار المسلم بدينه، عندما تكون الفتن كقطع الليل المظلم؛ حتى يـأذن الله تعـالى بزوال الغُمَم، وانكشاف الظُّلَم، وحين ذلك يكون اختلاط المسلم بالتائهين لا جدوى منه، ولا فائدة فيـه، فالعزلة مرهونة بتجدد فرص الأمل، وانزياح الظلمة، وتوافر الأقران الصالحين.

ويفيد من قول الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "ثلاث دعوات مستجابات لا شك فيهن، دعوة المظلوم، ودعوة المسافر، ودعوة الوالد على ولده"(٣)، وذلك في قوله:

وَاِحذَرْ مِن المَظلومِ سَـهماً صـائِباً ... وَاعلَـمْ بِـأَنَّ دُعـاءَهُ لا يُحجَـبُ

فدعوة المظلوم قاتلة، ليس بينها وبين الله حجاب، إذا أصابت الظالم تزلزل أركانـه وعروشـه، والظالم تصيبه دعوة المظلوم في الدنيا والآخرة معاً، فتجعله عبرة لمن اعتبر، ولذلك نهى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – عن الظلم، وحرمه الله تعالى على نفسه، وفيما بين الناس كذلك.

(١) ينظر : المصدر نفسه ، ج٤ ، ص ٦٤٢-٦٤٣ ، حدايث رقم (٢٤٦٦).

(٢) ينظر: أبو عيسى، الجامع الصحيح، مصدر سابق، ج٤، ص٦٠٥، حديث رقم (٢٤٠٦).

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ج٤، ص٣١٤، حديث رقم (١٩٠٥).

ونلحظ تناصه – إيحاءً لا تصريحاً – مع قوله – صلى الله عليه وسلم –: "قد أفلح من أسلم، ورُزق كِفافاً، وقنَّعه الله مما آتاه."[١]، وذلك في قوله:

وَاقنَعْ فَفي بَعضِ القَناعَةِ راحَةٌ وَاليَأسُ مِمّا فاتَ فَهوَ المَطلَبُ

فَإِذا طَمِعتَ كُسيتَ ثَوبَ مَذَلَّةٍ فَلَقَد كُسِي ثَوبَ المَذَلَّةِ أَشعَبُ

وفي ذلك رضى بما قسم الله تعالى لعبده منذ أن نفخ فيه الروح، ففيه راحة بال، وهدوء نفس، فلا ينال الرزق بالكد والتعب فحسب، بل بالتوكل على الله، ولكن يستحب السعي والطلب.

ونلحظ أنه أفاد من قول الرسول – صلى الله عليه وسلم – في حديث الاستعاذة من الفقر ولقلة؛ حيث يقول: "تعوّذوا بالله من الفقر، ومن القلة والذلة..."[٢] وذلك في قوله:

وَالفَقرُ شَينٌ لِلرِجالِ فَإِنَّهُ حَقّاً يَهونُ بِهِ الشَّريفُ الأَنسَبُ

فالفقر قبيح وشين للرجل، يزري به، ويؤدي إلى خسته، ويكاد يصل به إلى الكفر؛ ولهذا أُمرنا أن نستعيذ منه، والتغلب عليه بالعمل وطلب الرزق ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.

ويتضح مما سبق أن الشاعر ابن عبد القدوس قد تأثر بالحديث الشريف في بناء معانيه، وجمله الشعرية، وأعاد تشكيل بعض جمل هذه النصوص الغائبة في صور جديدة تتناغم مع أفكاره التي يروم إيصالها إلى المتلقي؛ لما لهذه الجمل من قوة تأثير في السامع والقارئ على حدّ سواء؛ وذلك لفصاحة الأحاديث النبوية الشريفة وبلاغتها من جهة، ولصلة المتلقين المتينة مع هذه الأحاديث من جهة أخرى. ومن ثم تقوّي فاعلية النصوص الحاضرة، وتزيد جمالها في وجدناهم.

ثانياً: التناص مع الشعر القديم

يعد الشاعر صالح بن عبد القدوس – شأنه شأن غيره – من الشعراء الذين استوحوا معاني وصور وأساليب الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه وصورهم وأساليبهم، وهذا يدل على مدى ارتباطه بغيره من الشعراء سواء أكان ذلك حفظاً أم قراءة أم استيعاباً، فتقاطعه مع شعراء آخرين – عن طريق الاقتباس، أو التضمين – أمر بَدهِي، ويمنح النص الجديد ثراءً يسهم في نأيه عن المباشرة والخطابية. وقد تبدى ذلك التناص في قصيدة الشاعر في غير موضع. ومن ذلك قوله:

---

(١) ينظر: مسلم، صحيح مسلم، مصدر سابق، ص٤٦، حديث رقم (١٠٥٤).

(٢) ينظر: النسائي، أبو عبد الرحمن بن شعيب (ت ٣٠٣هـ)، سنن النسائي (المجتبى)، خرج أحاديثه وعلق عليه: عماد الطيار وآخرون، مؤسسة الرسالة: ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤م، ص٥٤٦٦، حديث رقم (٥٤٦٣).

صَرَمتِ حِبالَكِ بَعدَ وَصلِكِ زَينَبُ وَالدَّهرُ فيهِ تَغَيُّرٌ وَتَقَلُّبُ

وزينب ليست امرأة حقيقية أو متوهمة يوجه الشاعر حديثه إليها، بل هي رمز للدنيا كما تفيد معاني القصيدة، فهو يشبهها بالدنيا، فالدنيا كالمرأة تتسم بالتغير والتقلب، وطالبها أو عاشقها غالباً ما يبوء بالحسرة والندامة. وافتتاح الشعراء بالحديث عن صرم المحبوبة وبينهما معهود لدى كثير من الشعراء. ومن ذلك – مثلاً – قول متمِّم بن نُويرة من [الطويل]:(١)

صَرَمَتْ زُنَيْبَةُ حَبْلَ مَن لا يَقْطَعُ حَبْلَ الخَليلِ وَلَلأَمانَةِ تَفْجَعُ

وكذلك قول كعب بن زهير، حيث يقول من [البسيط]:(٢)

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ

ونلحظ في قوله:

نشرَت ذاوئبَها التي تزهو بِها سُودا وَرَأسُكَ كالثغامَةِ أشيَبُ

وَاِستنفرَت لما رَأتكَ وَطالما كانت تحِنُّ إِلى لقاكَ وَترغبُ

وَكذاكَ وَصل الغانِياتِ فإِنهُ آل بِبَلقعَةٍ وَبَرق خلبُ

الإحالة غير المباشرة إلى غير شاعر جاهلي تناول الشيب وصدّ الغانيات عنه بسبب ذلك فعلى سبيل المثال نرى امرأ القيس يقول قريباً من ذلك من [الطويل]:(٣)

أَراهُنَّ لا يُحبِبنَ مَن قَلَّ مالُهُ وَلا مَن رَأَينَ الشَيبَ فيهِ وَقَوَّسا

وقول علقمة الفحل من [الطويل]:(٤)

إِذا شابَ رَأسُ المَرءِ أَو قَلَّ مالُهُ فَلَيسَ لَهُ مِن وُدِّهِنَّ نَصيبُ

(١) ينظر: المفضل الضبي، محمد بن يعلى (ت ١٧٨ه)، المفضليات، شرح وتحقيق، أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط٦، (د.ت)، ص٤٨.

(٢) ابن زهير، كعب (ت ٢٦ه)، ديوانه، تحقيق، درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٢٣.

(٣) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، (د.ت)، ص١٠٧.

(٤) علقة الفحل، ديوانه، شرح، السيد أحمد صقر، المطبعة المحمودية، القاهرة، ط١، ١٩٣٥م، ص١١.

وكذلك قول الأسود بن يعفر النهشلي من [الطويل]:(١)

وأحكمهُ شيبُ القَذالِ عــن الصِّــبا فكيف تَصابيهِ وقــدْ صَــارَ أَشــيَبا

فالغواني يرغبن في الشباب، ويهوين حديث السِّن، ويصدنَّ عن المشيب، ولا يرغبن فــي كِبَــرِ سنه، وكذلك في من قلّ ماله، وانحنى ظهره، فما إن يرين الشيب، والهرم والفقر، حتى ينفرن بعيــداً، ويستبدلن القرب والود والوصال بالبعد والفراق والنفور.

ونلحظ في قوله:

فَدَعِ الصِّــبا فَلَقَــد عَــداكَ زَمانُــهُ وَازهَدْ فَعُمرُكَ مَرَّ مِنْــهُ الأَطيَــبُ

ذَهَبَ الشَّبابُ فَما لَــهُ مِــن عَــودَةٍ وَأَتى المَشيبُ فَأَينَ مِنــهُ المَهــرَبُ

إشارة إلى قول عدي بن زيد من [الكامل]:(٢)

نَزَلَ المشــيبُ بِوَفــدِهِ لا مَرحَبَــا ورَأَى الشَّــبابُ مَكَانَــهُ فَتَجَنَّبَــا

وقوله كذلك من [الكامل]:(٣)

بَــانَ الشَــبابُ فَمــا لَــهُ مَــردودُ وعليَّ مِــن سِــمَةِ الكَبيــرِ شُــهودُ

لَيْسَ الشَّبَابُ وَإِنْ جَزِعْــتَ بِرَاجِــعٍ أَبَــدًا وَلَــيْسَ لَــهُ عَلَيْــكَ مُعِيــدُ

وقول سلامة بن جندل السعدي من [البسيط]:(٤)

أَوْدَى الشَّبابُ الَّذِي مَجْــدٌ عَوَاقِبُــهُ فيــهِ نَلَــذُّ، ولا لَــذَّاتِ لِلشِّــيبِ

فالتحسر الشديد على أيام الشباب المنصرم إحساس عام يحسه كل الناس، ولا سيما الشعراء، كما أنهم يشعرون بالعجز القوي حيال الضيف القادم (المشيب) الذي لا يمكن دفع غوائله، ومقاومة مقدمه، ولهذا نجدهم يحسون بالأسى والحزن الشديدين حالما يشعرون بتسرب الشباب، وانقضاء عهد الفتــوة والقوة. فلا الشباب براجع، ولا فترة العجز والضعف. يمكن التغلب عليها، أو دفعها.

(١) الأسود بن يعفر، ديوانه، صنعه، نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د.ط)، (د.ت)، ص٢٠.

(٢) عدي بن زيد العبادي، ديوانه، تحقيق، محمد جبــار المعيبــد، وزارة الثقافــة والإرشــاد، بغــداد، ط١، ١٩٦٥م،

(٣) المصدر نفسه، ص١٢٣.

(٤) سلامة بن جندل، ديوانه، تحقيق، فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص

ويستوحي في قوله:

وَالــرُوحُ فيــكَ وَديعَــةٌ أَودَعتُهــا سَــنَرُدُها بِــالرِّغمِ مِنــكَ وَتُســلَبُ

قول لبيد بن ربيعة العامري من [الطويل]:(١)

ومَا المــالُ والأهْلُــونَ إلاَّ وَديعَــةٌ وَلابُــدَّ يَوْمــاً أنْ تُــرَدَّ الوَدائِــعُ

فالروح سر من الأسرار الإلهية، وهي أمر من الله تعالى، أودعها في جسد الإنسان لحين ما، ثم يقبضها ملك الموت بإذن الله عز وجل، فما أن يموت المرء؛ حتى تعود الروح إلى باريها.

ويلاحظ أن الشاعر يلتقط قوله:

لا تَــأمَنِ الــدَّهرَ الخَــؤون فَإِنَّــهُ لا زالَ قِــدماً لِلرِجــالِ يُــؤدِّبُ

من قول الإمام عليّ كرّم الله وجهه من [الطويل]:(٢)

وَمَنْ يَأْمَنِ الدُّنْيَا يَكُنْ مِثْــلَ قَــابِضٍ عَلَى الْمَاءِ خَانَتْهُ فُــرُوجُ الأَصَــابِعِ

ولم يكتف الشاعر في تناصه مع هذا البيت في الفكرة فحسب، والمتمثلة في الجانب السلبي للدهر أو الدنيا، بل أضاف إليها معنىً آخر إيجابياً، وهو أن الدهر يمنح الفتى أو الرجل مزيداً من الخبــرات والتجارب التي يستعين بها على قابل الأيام ومشاكلها.

ويتبين مما تقدم أن الشاعر يحسن استمداد الأفكار والمعاني من غيره من الشعراء، ولكنه – في الوقت نفسه – يحاول تعزيزها بما يمنحها من رؤية ذات دلالات وإيحاءات أكثر سعة، ويــدخلها فــي سياقات شعرية جديدة تنسجم وتتناغم مع وجهة نظره.

(١) لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٨٩.

(٢) علي بن أبي طالب، ديوانه، جمعه وضبطه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص١٢٣.

الخاتمة:

وفي ختام هذا البحث يمكننا التأكيد على أن التناص الداخلي في قصيدة ابن عبد القدوس الموسومة بـ "الزينبية" كان استجابة لدوافع التجربة الشعرية والشعورية، وأن هذا التناص كذلك قد اعتمد على مخزون ثقافي وديني وأدبي. فالشاعر عندما يستحضر معنى أو فكرة، يعرضها في ثوب جديد، ورؤية مغايرة، ولا يكررها أو يعيدها كما هي. لقد كان تفاعله مع النصوص الدينية والأدبية الغائبة دافعاً قوياً لتخصيب نصه الجديد، وانفتاحه على مزيد من القراءات التي تحمل دلالات وإيحاءات جديدة، علاوة على أن هذه التناصات كان لها دور فاعل ومؤثر في التأثير في المتلقي، وزيادة درجة إقناعه، وتأكيد الفكرة في ذهنه.

المراجع

ابن آيبك الصفدي، صلاح الدين خليل (ت ٧٦٤هـ)، نكت الهميان في نكت العميان، وقف على طبعه، أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، القاهرة، ط١، ١٩١١م.

البخاري، أبو عبد الله، محمد بن إسماعيل (ت ٢٥٦هـ)، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

الأسود بن يعفر، ديوانه، صنعه، نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د.ط)، (د.ت).

الألباني، محمد ناصر الدين، صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط٣، ١٩٨٨م.

امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، (د.ت).

الخطيب البغدادي، أبو بكر، أحمد بن علي (ت ٤٦٣هـ)، تاريخ بغداد، تحقيق، بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

الخطيب، عبد الله، صالح بن عبد القدوس البصري، حياته وشعره (تأليف وجمع وتحقيق)، دار منشورات البصري، بغداد، ط١، ١٩٦٧م.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مراجعة: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط١، ١٩٧٩م.

الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٦م.

الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٥م.

الزمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ)، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

ابن زهير، كعب (ت ٢٦هـ)، ديوانه، تحقيق، درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

الزواهرة، ظاهر محمد، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٠م.

سلامة بن جندل، ديوانه، تحقيق، فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

(١) عدي بن زيد العبادي، ديوانه، تحقيق، محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ط١، ١٩٦٥م.

(٢) علقمة الفحل، ديوانه، شرح، السيد أحمد صقر، المطبعة المحمودية، القاهرة، ط١، ١٩٣٥م.

علي بن أبي طالب، ديوانه، جمعه وضبطه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

أبو عيسى، محمد بن عيسى بن سورة (ت ٢٩٧ه)، سنن الترمذي (الجامع الصحيح)، تحقيق، إبراهيم عطوة عوض، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٦٢م.

الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م.

الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب (ت ٨١٧ه)، القاموس المحيط، تحقيق، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م.

لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

مجمع اللغة العربية (القاهرة)، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م.

مسلم، أبو الحسين، بن الحجاج النيسابوري (ت ٢٦١ه)، صحيح مسلم، اعتنى به، نظر محمد الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ٢٠٠٦م.

مفتاح، محمد، المفاهيم والمعالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م.

المفضل الضبي، محمد بن يعلى (ت ١٧٨ه)، المفضليات، شرح وتحقيق، أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، (د.ت).

ابن منظور، محمد بن مكرَّم (ت ٧١١ه)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

الموسى، خليل، التناص والإجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع(٣٠٥)، أيلول، ١٩٩٦م.

الناصر، مازن طلال، المنظومات التعليمية في الشعر العبسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٦م.

النسائي، أبو عبد الرحمن بن شعيب (ت ٣٠٣ه)، سنن النسائي (المجتبى)، خرج أحاديثه وعلق عليه، عماد الطيار وآخرون، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

مسارات حركة الشعر المعاصر على تويتر: حدث استشهاد محمد الدرة نموذجاً

د.عبدالرحمن بن حسن المحسني *

تاريخ تقديم البحث: ٢/١/٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث: ١٤/٦/٢٠٢٠م.

ملخص

تهدف الدراسة إلى تبين سيميائية حركة الشعر على تويتر، من خلال حدث ذكرى استشهاد محمد الدرة في عدة مسارات يتعالق فيها النص الشعري مع الآلة، يوظف فيها المغرد في المسار الأول مع الكلمة الشعرية عناصر الملتيميديا، ويعتمد نموذج التغريدة مقطعاً يبنى على الكلمة والصوت والصورة والحركة، مع رابط يفتح التغريدة على إلقاء للنص بصوت الشاعر، مصاحب بعدة صور متصلة بحدث محمد الدرة. والمسار الثاني يقوم على نص شعري مدعوم بتوظيف رابط وسيط الآلة الموسيقية والغناء، ومضاف له أيضاً عدة صور من الحدث. ويتناول المسار الثالث حركة (النص الشعري/ تشكيل الصورة). أما المسار الرابع فيعتمد على توظيف الكلمة الشعرية مع توظيف (الصورة/الشعار). وفي المسار الأخير تعتمد الدراسة تحليل نموذج يتكئ على الكلمة الشعرية وحدها.

تستضيء الدراسة لتحقيق هدفها بالمنهج السيميائي الذي يدرس العلامات اللغوية وغير اللغوية، كما تفيد من بعض آليات نظرية التلقي المعاصرة والمنهج الفني. وبنيت على تخير نماذج شعرية لعدة أعلام في المشهد الشعري المعاصر اهتموا بهذه القضية، وحضرت تجربتهم على تويتر وهاشتاق محمد الدرة.

انتهت هذه الدراسة إلى تبيان دور تقنية تويتر في نسج مسارات تتقاطع فيها الكلمة الشعرية والتقنية. كما تم في الدراسة مناقشة تلك المسارات، وتحليل جمالياتها وأبعادها السيميائية.

الكلمات الدالة: مسارات حركة الشعر العربي. تويتر. محمد الدرة.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Paths of the Contemporary Poetry Movement on Twitter: Muhammad al-Durrah Martyrdom Incident as an Example

Dr. AbdulRahman bin Hasan al-Mheisni

Abstract

The study aims to demonstrate the semiotics of poetry movement on Twitter through an event commemorating the martyrdom of Muhammad al-Durrah in several paths in which the poetic text relates to the machine, in which the Twitter user in the first path with the poetic word employs the elements of complete multimedia, and the tweet model adopts a passage (part) based on the word, sound, photo and motion, with a link that opens the Tweet to run a text with the poet's voice, accompanied by several photos related to the event of Muhammad al-Durrah. The second path is based on a poetic text supported by employing the musical instrument's medium and singing link, and several photos of the incident are also added to it. The third path deals with movement of (poetic text / image formation). As for the fourth path, it depends on the employment of the poetic word with the employment of (image / logo). In the last path, the study relies on analyzing a model based on the poetic word alone.

The study illuminates to achieve its objective with the semiotic approach that studies linguistic and non-linguistic signs, as it benefits from some mechanisms of contemporary reception theory. It was based on the choice of poetic models of several famous poets in the contemporary poetic scene that took care of this issue, and displayed their experiences on Twitter and hashtag Muhammad al-Durrah.

This study ended with explaining the role of Twitter technology in weaving paths in which the poetic and technical words intersect. The study also discussed these paths, and analyzed their semiotic aesthetics and dimensions.

Keywords: Paths of Arab Poetry Movement – Twitter - Muhammad al-Durrah

المقدمة:

أولاً: الاختيار والإشكالية:

يعد استشهاد محمد الدرة واحداً من أهم الأحداث المتصلة بقضية فلسطين، بما تضمنه الحدث من وحشية الموقف من جهة، وما صاحبه من حضور إعلامي ومواقف سياسية من جهة أخرى. وهو حدث آلم الإنسانية؛ حيث مقتل طفل فلسطيني في حضن والده وهو يتوسل إليه أن ينقذه من وحشية وابل الرصاص الذي أودى به في ٣٠/سبتمبر/٢٠٠٠م. وكان الحدث مصوَّراً في لحظاته المؤلمة كلها، ونشرته قناة فرنسا ٢، ثم تناقلته وسائل الإعلام العالمية، ما كان له دوره في إذكاء المشاعر الإنسانية التي تفاعلت مع الحدث في حينه، ثم جاءت تقنية تويتر ومنصات التواصل الاجتماعي، من بعد، ليتجدد الحدث ويستمر حتى تحول إلى أيقونة عابرة للأجيال.

تمثّل تقنية تويتر واحدة من أهم المنصات الشبكية التي استعادت الحدث وفعّلته بصورة لافتة، وأسهمت نافذة (Hashtag/ الوسم)، على تويتر بدور مهم في ذلك، إذ ساعدت هذه النافذة–التي تقوم على موضعة الأحداث– في إعادة تدوير الحدث وصوره المؤلمة، واجتلاب نصوص شعرية متفاعلة عبر (الهاشتاقات) التي تنشَط في ذكراه كل عام، مستدعية نصوصاً شعرية تماسّت مع الحدث لحظة وقوعه أو ما تبعه، ومحاولة توظيفها في التغريد، مع توظيفٍ لعناصر التقنية المختلفة لمزيد من التأثير بالنص والوسيط، الأمر الذي دفع لاختيار الموضوع وإشكاليته التي تسعى فيها هذه الدراسة إلى الإجابة عن أسئلة مؤداها:

- كيف أسهمت منصة تويتر في تجدد حدث استشهاد محمد الدرة، وما هو دورها في توجيه مسارات حركة النص الشعري وتلقيه؟
- ما هي أبرز ملامح التشكل الفني والوسائطي للنص الشعري عليه؟ وما أهم ملامح التفاعلية الجديدة لتلقي حدث محمد الدرة على هذه التقنية؟

ثانياً– المتن:

يتناول هذا البحث حركة الشعر على تويتر لحدث ذكرى استشهاد محمد الدرة في عدة مسارات مختارة لنخبة من الرموز الشعرية التي ارتبطت بقضية فلسطين وحضرت تجربتهم على تويتر، إذ يوظف المغرد في تلك المسارات وسائط التقنية المعاصرة مع النص الشعري.

ففي المسار الأول يوظف المغرد مع الكلمة الشعرية عناصر الملتيميديا الكاملة تقريباً في تغريدته من (الصورة/ الصوت/ الحركة/ الإضاءة...الخ)، ونموذجه مقطع شعري لمحمود درويش مصحوب

بالصوت والصورة والحركة، مع رابط يفتح التغريدة على إلقاء للنص بصوت الشاعر، مصاحب بعدة صور متصلة بحدث محمد الدرة. ويقوم المسار الثاني على نص شعري ليوسف الخطيب، مدعوم بتوظيف النص الشعري المغنَّى، ومضاف له أيضاً عدة صور من الحدث. ويتناول المسار الثالث حركة (النص الشعري/ تشكيل الصورة)، إذْ يعتمد على نموذج نص شعري لغازي القصيبي، متصل بصور حدث استشهاد الدرة. أما المسار الرابع فيعتمد على توظيف الكلمة الشعرية مع توظيف (العلم الفلسطيني/ الشعار) من خلال نموذج نص شعري لعبد العزيز جويدة. وفي المسار الأخير تعتمد الدراسة تحليل نموذج يتكئ على الكلمة الشعرية وحدها، وعرض البحث هنا لنموذج لعبد الرحمن العشماوي. والدراسة في الجملة تسعى بنماذجها إلى تبين سيميائية الحركة الشعرية على تويتر ووسائطها التقنية، ومدى قدرتها على تجديد الحدث، ودور التقنية في نسج خصائصها النصية والفنية.

ثالثاً–آليات الدراسة ومنهجها:

تستضيء الدراسة بمعطيات المنهج السيميائي، كما تفيد من بعض آليات نظرية التلقي المعاصرة، والمنهج الفني.

وإذ تُبنى هذه الدراسة على نماذج النص/ الكلمة من ناحية، والوسيط الذي يعتمد على عناصر الملتيميديا من ناحية ثانية؛ فإن الدراسة قد استدعت المنهج السيميائي الذي يعد منهجاً مناسباً في تناول تلك العلامات غير اللغوية التي يوظف فيها المغرد مع الكلمة الشعرية الصورة والصوت والنغم والحركة والإضاءة وغيرها (انظر: حمداوي، ٢٠٠٩، ص ١١٧). كما أنّ المغرّد على تويتر يعد متلقياً مهماً للنص وصانعاً لتأثيره، ولاشك أن تحليل ذلك التلقي وتوقعاته يستدعي الإفادة من بعض معطيات نظرية التلقي (انظر: إبراهيم.٢٠٠١. ص ٥ وما بعدها). ومع قيمة هذه المناهج والنظريات في مقاربة النص الرقمي إلا أن الدراسة ترى ضرورة نهوض المؤسسات لتأسيس منهج جديد، يفيد من مسارات عدة مناهج، ويفيد أيضاً من مستجدات النص والواقع المعاصر، ليستطيع أن يتفاعل مع تجدد حركة النص الشعري المدعوم بالوسائط المتعددة.

ولئن كان حدث محمد الدرة سابقاً لظهور منصة تويتر– إذ كان الحدث في عام ٢٠٠٠، بينما تم تأسيس موقع تويتر في عام ٢٠٠٦– بيد أن ظهور تويتر قدّم للحدث تكويناً ثقافياً شعبياً متجدداً، تلتقي عليه الأقلام العربية في كلّ ذكرى، على حدّ رأي عبدالله الغذامي في تغريدة له على وسم لـــ(محمد–الدرة)، إذ يقول:

كل قطرة دم لطفل فلسطيني هي سطر في كتاب النضال نضال تزيده الدماء توقدا وحرارة، وتبنيه طاقة وعزيمة[١] .

وبمثل وسم (محمد الدره) على تويتر، وما يتصل به من تعليقات الجمهور يبقى الحدث والقضية حاضرين في الوجدان العربي كل حين، وكأنه بعْث له كل عام، لاستنهاض الهمة والتذكير بمحورية القضية.

تركّز هذه الدراسة عملها على تتبع تأثير حدث محمد الدرة وصورته على الوجدان العربي الشعري على تويتر، الذي يعد منفذاً له خصوصيته التقنية والفنية، التي يختلف بها عن أي خطاب سابق، كما أنّ التلفاز ليس كالكتاب، لا في خطابه ولا في مفردات تعبيره، ولا في طرح الأفكار ولا في صيغ التبادل والتواصل (انظر: الغذامي،٢٠١٦، ثقافة تويتر، ص٣٦-٥١).

رابعاً- مصطلحات الدراسة:

أ.تويتر: Twitter

تدور المعاني اللغوية لتويتر Twitter في المعجم الإنجليزي حول تغريد الطيور(الغذامي، ٢٠١٦، ثقافة تويتر، ص ٥٦)، وهو موقع للتواصل على شبكة الإنترنت[٢] يمثل منصة للتواصل الإعلامي والاجتماعي ومحفزاً مهماً للكتابة، إذ يجيب الأفراد عبر منصته عن سؤال ماذا يحدث؟ في إيجاز لا يتجاوز (١٤٠) حرفاً تطورت من بعد إلى ضعفها. وهذا الموقع- مع مواقع التواصل الأخرى- يعد جزءاً من رؤية حلم القرية العالمية كما يشير ميشال ماكلوهون، إذ إنّ عملية الترابط الإلكتروني تعيد تشكيل العالم في صورة القرية العالمية (ميرثي، ٢٠١٤، ص ٧، ٨).

ب- هاشتاق: Hashtag

تقنية أو نافذة تتصل بمنصة تويتر عرفت بالوسم Hashtag ابتكرها كريس ميسينا في عام ٢٠٠٧، خصيصاً لتويتر لتكون وسيلة للتعبير الجماهيري (الغذامي، ثقافة تويتر، ص ٥٩)، وكان

(١) الغذامي، عبد الله: هاشتاق: #محمد_الدرة. ٢٠١٨/٩/٣٠. موقع تويتر. تاريخ الدخول ٢٠١٩/١٠/٢٥، رابط: https://twitter.com/ghathami/status/1046436277753720832?s=20

(٢) تم تأسيسه في مارس عام ٢٠٠٦ من قبل جاك دورسي ونوح غلاس، وبيز ستون وإيفان ويليامز انظر: موسوعة ويكبيديا العالمية. موضوع تويتر. تاريخ الدخول١٤/ ١٢/ ٢٠١٩، رابط:(https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%88%D9%8A%D8%AA%D8%B1)،

دورها كبيراً في حصر الاهتمام بقضايا بعينها في إطار مجموعة متفاعلة، وهذا ما تمّ، مثلاً، مع وسم محمد الدرة في ذكراه كل عام.

ج- الرابط Link:

يرتبط الأدب الرقمي بتوظيف وسائط وعناصر الملتيميديا، وبانفتاح النص بروابط على مشاركات تفاعلية من موقع يوتيوب أو من اتجاهات أخرى يتوصل إليها بالرابط الإلكتروني، الذي يفتح النص على مكونات جديدة للتجربة.

د. الملتيميديا Multimedia:

مجموعة من مكونات البيانات المتنوعة الأنواع والمدمجة سوية، كالفيديو والصوت والصورة والنصوص وعناصر الحركة (بصبوص وآخرون، ٢٠٠٤، ص ١٥).

هـ. الرقمي/ التفاعلي: Interactive digital

تتعدد آراء النقاد الرقميين حول مفهوم المصطلح، والدراسة تميل إلى مفهوم فيليب بوتز الذي يقول عن الأدب الرقمي[١]: "نسمي "أدبا رقمياً" كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطاً ويوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط" (بوتز، فيليب، ٢٠١٦، ص ٢٩). وأمّا التفاعلية فرغم تعدد مفهوماتها هي الأخرى إلا أني أراها متصلة بمصطلح الرقمية، من حيث كونها صفة تتصل بتفاعلية النص مع الوسيط، وتفاعلية الجمهور مع النص.

خامساً-الدراسات السابقة:

أفادت هذه الدراسة من عدة دراسات سابقة، بعضها قارب ظاهرة تويتر باعتبارها خطاباً جديداً، ومنها كتاب ميراج ميرثي (تويتر/التواصل الاجتماعي في عصر تويتر)، وكتاب عبدالله الغذامي (ثقافة تويتر/ حرية التعبير أو مسئولية التعبير)، كما يشير البحث باهتمام إلى عدة دراسات أخرى واجهت الظواهر النصية والأدب الرقمي التفاعلي باستخدام الوسائط المتعددة، ومنها دراسات حسام الخطيب

(١) يقع مصطلح (الأدب الرقمي) بين عدة مصطلحات: منها (الأدب التفاعلي) كما هو عند فاطمة البريكي. و(النص المترابط) عند سعيد يقطين. وقد يطلق عليه (الرقمي التفاعلي) إلى غير ذلك من المصطلحات التي أشار البحث إلى بعضها. ويرى البحث أنّ مصطلح (الأدب الرقمي) يمثل مظلة واسعة يمكن أن تشمل حركة النص الرقمي في كافة تشكلاتها المتصلة بالشبكة، بحسب أن كل حرف يتحول إلى رقم 01 حال كتابته على جهاز إلكتروني، فإذا كان الحرف جمالياً فهو (أدب رقمي)، ثم يأخذ تفرعاته تحت هذا المصطلح.

وسعيد يقطين وفاطمة البريكي وزهور كرام وإيمان يونس ومحمد العنوز وغيرهم، وهي دراسات تركّز في عمومها؛ إمّا على تقري الظاهرة، أو قصَرت عملها على النص الحاسوبي ولم يول أغلبها عناية كبيرة بتجدد حركة النص الإبداعي على مواقع التواصل الاجتماعي، وتأتي هذه الدراسة لتشكل إضافة أحسبها مهمة تضيف لبنة لتقري حركة النص على مواقع التوصل الاجتماعي.

مسارات حركة الشعر المعاصر على تويتر لحدث محمد الدرة:

تتصل الحالة الشعرية المعاصرة على تويتر بالملتيميديا بصورة كبيرة، تأخذ بها حركة الشعر عدة مسارات تتصل بتقاطع الكلمة الشعرية وعناصر تقنية توظف الصوت والصورة والحركة... وغيرها. ومن المهم أن نشير هنا إلى التحولات التي تشهدها حالة التلقي المعاصرة، ونؤكد على متلقٍ جديد باتت التقنيات تفعل فعلها في التأثير في حياته بعامة، وأدبه جزء منها؛ إذ أصبح الشاعر والمتلقي يعيشان زمن الصورة التي تحولت إلى أداة ثقافية مهيمنة كما يقول عبدالله الغذامي (الغذامي، الثقافة التلفزيونية، ٢٠٠٥، ص ١٣). وعطفاً على ذلك يأتي استدعاء النص الشعري متلبساً بعصره وتقنياته المختلفة. ولأنّ المساحة محدودة على تويتر، يسعى المغردون إلى تجاوز هذا القيد بتوظيف عدة آليات لتمرير الرسالة الطويلة أو النص الشعري الطويل، في ظل شعور المغرد بقيمة حضور النص كاملاً، ما يدعوه إلى نقل بعض النص مكتوباً على مساحة تويتر المتاحة، ثم الإحالة إلى روابط ومقاطع وصور، أو دعمه بصورة لواجهة النص أو غيرها من الوسائل، وتتحقق التفاعلية من جملة ذلك. وهنا تثور إشكالية الأدب الرقمي، وسؤال قيمة النص، إذْ "إن تداخل الفعل الكتابي بالمعطى التكنولوجي قد أثار الكثير من النقد، خاصة ما يتعلق بجماليات التصوير في الشـــعر، وهكذا فـــإذا كان النص التفاعلي لا يستكـــمل ولا نراه مفعلاً إلا بإضافة المؤثرات الصوتية والتصويرية إلى نص شعري، فإنّ هذا الأخير كان في زمن ما من تاريخه يحقق ذلك دون أن يضـــاف إليه أيٌّ من المؤثـــرات" (يخلف، ٢٠١٣، ص١٧). وفي ظني أننا إذا نظرنا بتجرد إلى بعض نماذج النصوص الشعرية التي وُظفت في هذه التغريدات نرى أنها كانت قد حققت بنفسها من قبل حضوراً جيداً، بيد أنّه يحسن أيضاً ألا نغفل تطور حالة التلقي والاستجابة لدى المتلقي المعاصر ما يجعل هذه المؤثرات فاعلة عليه. وهو توظيف للوسائط ينمّ عن وعي دفع المغرد إلى استدعاء بعينه مواز ومناسب للحدث، أسهم في بناء النص وتكوينه.

إن تلك التفاعلية للصورة – ثابتة ومتحركة – لها قيمتها الكبيرة والمؤثرة في الفكر الإنساني على امتداد تاريخه لكنها تتأكد في الحياة المعاصرة، ويؤكد ريجيس دوبري أنّ "التقاطع الذي وقع بين تاريخ الصورة وتاريخ التقنية قد برز بشكل كبير في السنوات الأخيرة، على أن دوبري يؤكد أن التقنية لم

تتأسس في الحياة المعاصرة، بل تعود في رأيه، إلى العهود القديمة، بدءاً بالحجارة كوسيلة لصنع الصورة وصولاً إلى عصر الشاشة، حيث عرفت التقنية ثورتها الكبرى (عالمي، ٢٠٠٤، ص ٨-١٠). وقد شهدت في العصر الحديث تحولات كبيرة جعلت الصورة ذات بعد تكنولوجي مؤثر تطور من الصورة الثابتة إلى تسريع عدة عناصر من الصوت والصورة واللون والحركة وتفعيلها، كما أسهمت حركة الإعلام المصاحبة لها في تحريك مدى الصورة إلى بعد أوسع تأثيراً.

ويتبين لنا من النظر في سياق تقاطع الصورة والشعر عمق العلاقة بين الشعر والصورة؛ إذ الشعر رسم بالكلمة (قباني، ١٩٦٦)، والنص الشعري يغنى بتشكلات صوْرية أداتها الحرف، وتعتمد الاستعمال الاستعاري للكلمات (انظر: ناصف، ١٩٩٦، ص٣). وعلى هذا، فالصورة الشعرية المكتوبة واحدة من أنواع التشكيل الصوري، ينقل بها المبدع تصوراته وتصورات الإنسانية، مدعومة بالأحاسيس والمشاعر المحيطة بالنص.

تمثل التقنية المعاصرة بيئة الشعراء الجديدة ومثيراً مهماً لكثير من نصوص المبدعين. وإذا كانت التجربة الشعرية العربية قد شهدت تداخلاً مهماً بين البيئة والنص وصوره الشعرية، معتمدة في بنائها على خصائص البيئة العربية وقتها (انظر: ميرزابي، ٢٠١٠، ص ١٠١-١٢٣)، فإنّ تفرس دواوين الشعراء المعاصرين ليكشف بجلاء مدى تأثير البيئة التقنية والصورة المعاصرة في تحفيز النص الإبداعي، وإغراء الشعراء بالكتابة، فنجد أنّ كثيراً من النصوص التي يكتبها الشعراء المعاصرون، عند تأملها، تستلهم تجربتها، غالباً، إمّا من صورة تلفازية أو مقطع فيديو (انظر: المحسني، ٢٠١٢، ص١١٤-١٣٦)؛ إذ التقنية المعاصرة تمثل بيئة ذهنية وتكوينية للمبدع المعاصر، لها أثرها البالغ على النص كما كان للطبيعة أثرها على المبدعين في كل عصر.

وخلافاً لما يراه الدكتور مصطفى ناصف من قلق العلاقة بين الحسيات الحضارية وخيال الشاعر، إذ يقول: "المشكلة التي يثيرها استخدام الحسيات الحضارية الجديدة هي علاقتها بالخيال العام، وهو فيما يبدو، ضيق المجال، إذ لا تعاني الأدوات الحضارية معاناة روحية... والشاعر لذلك، إذا اتجه إلى كثير من المستحدثات وجد الخيال العام مقفراً أو فاتراً" (ناصف، ص ١٩٢)، وهو رأي في اعتقادي لا يثبت، إذ الملاحظ على واقع التجربة المعاصرة خلاف ذلك؛ فالتقاطع الذي نراه جلياً بين الصورة وخيال الشعراء يجعل الصورة تضرب في عمق التأثير على التجربة المعاصرة. ويكفي النظر مثلاً إلى نموذج حدث محمد الدرة الذي نحن بصدده لنعلم مدى تأثير المشهد والصورة التقنية في صنع خيالات الشعراء والتأثير فيهم وتحريك تجربتهم إلى آماد إبداعية واسعة، من لدن الحدث إلى وقتنا المعاصر، إذْ كان للصورة تأثيرها البالغ والمحوري في تفعيل الحدث شعراً. وقد جُمع من بعد في

مجلدات شعرية كبيرة تحمل اسم محمد الدرة، قامت مؤسسة البابطين في الكويت بإخراجها في ثلاثة مجلدات كبيرة، تتناول كلّها قصائد من وحي صورة محمد الدرة، تنوعت بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. بعضها لشعراء كبار، وأخرى لشعراء معروفين، وثالثة لأصوات شعرية بدأت تشق طريقها على دروب الإبداع" (انظر: كراد، ٢٠١٧، ص ٢٥، ٢٦)، ناهيك عن تأثير تلك الصورة في اتجاهات إبداعية سردية أخرى، وهي تدين في كل ذلك لتأثير تفاصيل صورة الحدث على المبدع. وإنْ هي إلا شاهد واحد على عدة صور قادت حركة الإبداع في المشهد النصي المعاصر، وكانت واحدة من أهم محفزاته. وقد عززت مواقع التواصل الاجتماعي تلك القيمة للصورة وتنوع حضورها وقيمتها، ومنها موقع تويتر على الشبكة العالمية، الذي تنوعت مسارات حركة الشعر عليه بالنظر إلى التعالق بين النص الشعري ووسائط التقنية، حيث برزت عدة مسارات، منها:

١-مسار النص الشعري التفاعلي(الكلمة/ الصورة/ الرابط):

يعتمد المغرد في هذا المسار على توظيف الكلمة الشعرية مدعومة بعناصر الملتيميديا الكاملة، فتأتي التغريدة في هيئة لوحة متكاملة من النص الشعري والصوت والصورة والحركة...الخ، مع رابط يفتح التغريدة على مقطع متصل، وتسهم اللوحة بجمعها في بناء التغريدة وتأثيرها على المتلقي. ومن نماذج ذلك تغريدة في ذكرى محمد الدرة، وظفت نصاً شعرياً لمحمود درويش، نقل فيه المغرد جزءاً من النص المكتوب على صفحة تويتر ليكون محفزاً لفتح رابط النص، ثم أحال إلى رابط النص الكامل بإلقاء الشاعر نفسه. والروابط في الأدب الرقمي ذات قيمة كبيرة، تقول زهور كرام: و"الرابط lieu [١] تقنية أساسية في تنشيط النص المترابط" (انظر: كرام، ٢٠٠٥، ص ٤٦). وتعد تلك الروابط "أقوى الوسائط المتعددة-المتفاعلة- تأثيراً في العملية التفاعلية، وتشكل جماع مكونات الوسائط المتفاعلة، النص، الصوت، الصورة، الحركة... (العنوز، ٢٠١٦، ص ٥٨).

تعتمد التغريدة هنا على توظيف المغرد النص الشعري والصورة في واجهة التغريدة، وبالإحالة إلى رابط إلكتروني يحوي عدة وسائط، ونرى هنا أنّ النص الشعري يتحول من أحادية التأثير المعتمد على الكلمة وحدها إلى لوحة ذات مسارات تأثيرية متعددة، تلقي بظلالها على المتلقي. وهذه (اللوحة/ النموذج) أسهمت عدة عوامل في بنائها، لتصبح الكلمة جزءاً من كلية اللوحة؛ ففي محور الكلمة في اللوحة نرى المغرد يوظف نصاً مكتوباً يضعه على واجهة التغريدة لمحمود درويش، يقول: " محمد،

(١) هكذا ورد عند الباحثة، وترجمته في اللغة الإنجليزية Link.

يعشعش في حضن والده/ طائراً خائفاً من جحيم السماء/ احمني يا أبي من الطيران إلى فوق!/ إن جناحي صغير/ والضوء أسود....." [١]، ثم تأتي التغريدة بفراغ نقطي يحيل إلى الرابط:

شكل (١) واجهة تغريدة معتمدة على نص لمحمود درويش (٢٠١٨) " محمود درويش يرثي محمد الدرة" موقع تويتر". تاريخ الدخول.١٩/ ١٢/ ٢٠١٨، رابط:

(https://twitter.com/RawaeeAdab/status/1059224394365652992?s=20)

يشير الفراغ النقطي في التغريدة (انظر: شكل١) إلى استمرارية النص الشعري، وإلى وجود رابط مقطع على يوتيوب[٢] ينتقل به المتلقي إلى فيديو بصوت الشاعر، ملقياً نصه الشعري، مع مؤثرات موسيقية مناسبة للحدث. مترجَماً إلى اللغة الإنجليزية، لغايات تتصل بتوسيع دائرة الحدث والمشاركة له.

ونلاحظ في محور الصورة في هذه التغريدة أنها تركز على ثلاث صور سيميائية دالة؛ الأولى: صورة ضوئية للشاعر محمود درويش، تقوم على انتقاء صورة شخصية تعبيرية له حال إلقائه شعره، لتضفي حركية. وتوظيف هذه الصورة يدل على وعي المغرد بالتعاضد المتين بين درويش والحدث الفلسطيني لإعطاء إشارات سيميائية مهمة لمدى التماهي بين الشاعر وقضيته. والصورة الضوئية الثانية على صفحة التغريدة تتضمن صورتين للطفل محمد الدرة (صورة الأمل/ صورة الشهادة). ودلالات توظيفها ظاهرة ومتصلة بتفاصيل اللوحة العامة وصورها.

---

(١) نلاحظ وجود أخطاء في نقل النص على تويتر (أبي/ إلى /إن). وينبه البحث إلى ضرورة الاعتناء بالتغريدة التي تمثل تاريخ انية مهمة للمغرد.

(٢) لمزيد معلومات عن موقع يوتيوب (انظر: تشاد، هيرلي."يوتيوب". 2005، (https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%AA%D9%8A%D9%88%D8%A8

أما الصورة الثالثة في ذات اللوحة المغردة فهي (الصورة الشعرية/الكلمة) التي اقتبسها المغرد من النص الشعري الذي كتبه درويش وتخيرها لتعطي المتلقي دافعاً لفتح الرابط ومتابعة الاستماع. وهي صورة شعرية حاولت –بالشعر- تفتيق بنيات الصورة الحدث. وقد نأى بنصه الشعري في جملته عن تقري الحدث الظاهر في حيثيات الصورة باتجاه تقري مشاعر الطفل وأبيه، وهو مدخل واعٍ، يحدث تكاملاً بين الصورة الضوئية المادية والصورة الشعرية القائمة على الأحاسيس والمشاعر. وقد تضمنت لغة درويش ونصه عدة صور شعرية، منها:

- **الصورة الشعرية الأولى:** يصور بها الشاعر حالة الطفل محمد الدرة، وهو يعشعش في حضن والده، كطائر صغير خائف من جحيم الرصاص، متوسلاً إلى أبيه أن يحميه من الموت وطيران روحه إلى الآخرة. وهذا المقطع جزء مما وضعه المغرد على صفحة تويتر، إذ يقول النص:

  احمني يا أبي من الطيران إلى فوق/ إنّ جناحي صغير على الريح/والضوء أسود.
- **الصورة الثانية:** (مونولوج نصي داخلي)؛ حيث تقري هواجس الطفل المتأملة للرجوع إلى البيت لألعابه ودروسه:

  محمد/ يريد الرجوع إلى البيت من/ دون دراجة.. أو قميص جديد/ يريد الذهاب إلى المقعد المدرسي/ إلى دفتر الصرف والنحو.../ خذني إلى بيتنا يا أبي/ كي أعد دروسي/ وأكمل عمري...
- **الصورة الثالثة:** رسالة من الطفل إلى أمته العربية والإسلامية التي حمل اسمها معه:

  وما زال يولد/ يولد في اسم يحمّله لعنة الاسم كم/ مرة سوف يولد من نفسه ولداً/ ناقصاً بلداً ناقصاً موعداً للطفولة؟
- **الصورة الرابعة:** صورة شراسة الإنسان حتى في مقارنته بحيوان مفترس؛ حين الطفل (يرى موته قادماً لا محالة)، ثم ينعش الأمل في روحه، تذكر مشاهدته، قبلاً، لظبي نجا من فهد هصور رحم حالة الطفولة، في الوقت الذي لسان حال النص يحيل إلى مشهد وحشية الإنسان في هذا الحدث، الذي لم يرحم الطفل وتوسلات والده:

  يرى موته قادماً لا محالة، لكنه/ يتذكر فهداً رآه على شاشة التلفزيون/ فهداً قوياً يحاصر ظبياً رضيعاً/ وحين دنا منه شم الحليب/ فلم يفترسه.../ كان الحليب يروض وحش الفلاة/ إذن سوف أنجو– يقول الصبي/ ويبكي، فإنّ حياتي هناك مخبأة/ في خزانة أمي، سأنجو.. وأشهدْ/!!!
- **الصورة الخامسة:** تتصل هي الأخرى بوحشية الإنسان تجاه طفولة ما زالت لما تُجِد نطق كلمة (فلسطين)، ناهيك عن تبَنٍ لقضيتها، ولكنها وحشية الموقف التي لا تفرق بين براءة الطفولة وغيرها:

كان في وسع صياده أن يفكّر في الأمر ثانية.../ ويقول: سأتركه ريثما يتهجى فلسطينه دون ما خطأ.

- **الصورة السادسة: صورة لخلود الموقف وإحيائه شعباً بأكمله:**

يسوع صغير ينام ويحلم في/ قلب أيقونة/ صنعت من نحاس/ ومن غصن زيتونة/ ومن روح شعب تجدد/ محمد/ دم راد عن حاجة الأنبياء/ إلى ما يريدون، فاصعد/ إلى سدرة المنتهى يا محمد..

وفيما سبق، نلاحظ أن درويش حاول أن ينأى بنصه عن تقري الجوانب المادية للحدث، باتجاه فتح نوافذ وإضاءات جديدة له.

وفي جانب الإيقاع نرى أن اسم (محمد) يضبط الإيقاع الموسيقي لهذا لنص، وقد وُظف بقصدية، جعلت منه مفردة مفتاحية وختامية، كما تُخير روي النص وفق هذه المقصدية. ويمكن من تتبع بعض التراكيب أن نرى أنّ تلك المفردة (محمد) توجّه حركة النص (محمدْ، يعشعش/ والضوء أسودْ/ ومازال يولد في اسم يحمله لعنة الاسم/ كم مرة سوف يولد من نفسه ولدا/ سأنجو وأشهدْ/ ومن روح شعب تجددْ/ إلى ما يريدون فاصعدْ/ إلى سدرة المنتهى يا محمدْ). وجاء به مقيداً لاعتبارات فنية ودلالية تخص قيود القضية الفلسطينية.

ونشير هنا أيضاً لقيمة الصوت والإلقاء للنص الشعري، حيث اعتماد الشاعر إلقاء نصه بنفسه منوِّعاً- بالطبع- في النبر الصوتSaund Stress، القائم على درجة الضغط على مقاطع بعينها (انظر: بولخطوط، ٢٠١٨، ص ٢٥١)، وهو أمر مؤثر يلقي بتأثيره على عطاء النص وانبعاثه في آفاق دلالية متعددة. وقد وعى الشاعر العربي قديماً قيمة الصوت والتغني بالشعر، إذ كان يفضل إنشاد شعره على قراءته أو كتابته، إيماناً منه بقيمة ذلك، وأن الصوت يعطي بعداً مهماً للتلقي، وهو أمر يتناسب وطبيعة الشعر العربي الذي "وُضع للغناء والترنم والحداء" كما يقول الأخفش (انظر: القوافي: ص ٨٦).

وقراءة محمود درويش لنصوصه، بعامة، لا ترتفع إلى مستوى الغناء والترنم، لكنه حريص أنْ يعبّر بالصوت عن انعكاس الدلالة، كما أنه يستخدم لغة الإشارة لدعم تصوير النص للحالة، من حيث إنّ التماس والحميمية بين الإلقاء الشعري والنص له أهميته التي تستنفر عدة حواس لدى المتلقي، وتسهم بدرجة كبيرة في تحقيق رؤية النص وتأثيره.

٢- النص الشعري التفاعلي (الكلمة/ الصورة/ الأغنية):

تعتمد التغريدة في هذا المسار على نص شعري يكتب على واجهة صفحة تويتر تحيل به التغريدة من بعد إلى رابط فيديو من موقع يوتيوب لتفعيل صوت نص شعري فصيح مغنّى. وهو مدخل في التغريدة، غايته تحريك الحدث في اتجاهات تسهم في بناء مؤثرات داعمة للنص ورؤيته، مستفيدة من ممكنات التقنية.

ولئن كان الشعر العربي في طبيعته غنائياً، بأنّ "الشاعر يتغنى فيه بعواطفه الجياشة أو حماسياته حد الإفراط" (الفيفي، ٢٠٠٧، ص ٨٣٥)، بيد أن النموذج هنا يعتمد على غناء النص الشعري ذاته باستخدام أدوات موسيقية لتحقيق شعرية أوسع تأثيراً. ومن المعلوم أنّ الشعر يكتسب بالغناء والإنشاد بعداً مؤثرًا، يؤكده لنا قول الشاعر العربي:

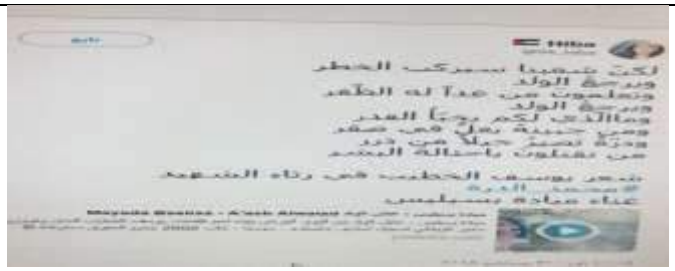
تغَنَّ في كُلِّ شِعرٍ أَنتَ قائِلُهُ
إِنَّ الغِناءَ لِهَذا الشِعرَ مِضمارُ
يَميزُ مُكفَأَهُ عَنهُ وَيَعزِلُهُ
كَما تَميزُ خَبيثَ الفِضَّةِ النارُ[١]

فوعي الشاعر العربي بقيمة الغناء المتصل بالنص الشعري مبكرة، كما أنه يكشف-في رأي الشاعر- كفاءة النص وخلوّه من العيوب الإيقاعية. ولا يتضح مفهوم الغناء في مقصديته إلا أنه درجة أعلى من الإلقاء والإنشاد، وهذا ما يمكن أن نلتمس نموذجه تماماً في هذه التغريدة التي حاولت أن توظف الأغنية واللحن مع نص للشاعر يوسف الخطيب (جبريل، ٢٠١٥).

النص الذي بنيت عليه التغريدة للشاعر الخطيب جعل منه على واجهة تويتر الكلمة الشعرية الآتية:

لكن شعبنا سيركب الخطر/ ويرجع الولد/ وتعلمون من غداً له الظفر/ ويرجع الولد/ وما الذي لكم يخبئ القدر/ومن جبينه يغل في سقر/ ودرة تصير جيلاً من درر/ من تقتلون يا حثالة البشر.

(١)البيتان ينسبان إلى حسان بن ثابت رضي الله عنه، انظر: موسوعة الديوان، رابط: https://www.aldiwan.net/poem21505.html ، (ولم أجدهما في ديوانه بتحقيق البرقوقي عبد الرحمن. ١٩٩٠. ط١. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. قافية الراء من ص ٢١٧-٢٨٥). وورد عند ابن رشيق غير منسوب لقائل. (العمدة. تحقيق: عبد الحميد، محمد محي الدين. ط١. دار الجيل. بيروت. لبنان. ج٢ ص٣١٣).



- **شكل (٢) واجهة تغريدة معتمدة على نص يوسف الخطيب (الخطيب، يوسف. ٢٠١٨ "هاشتاق #محمد_الدرة، موقع تويتر". تاريخ الدخول٢٠١٩/٧/٢٧)**
https://twitter.com/94_hiba/status/1046446698896199680

في هذه التغريد (انظر: شكل٢) نلاحظ أيضاً تحول النص من كونه نصاً شعرياً يؤدي رسالته منفرداً، إلى (النص/ اللوحة)، ويؤدي دلالته بمجموع وسائطه. وإذا كان واحداً من قيم النص قدرتُه على التأثير على المتلقي، فإن تأثيره من خلال توظيف الوسائط المغناة يذهب إلى آماد قد لا يحققها النص وحده، إذ تأخذ هنا أفقاً أوسع في التأثير، كونها تخاطب متلقياً معاصراً يعيش عصر الصورة وتأثيراتها من جهة، وكونها توظف معطيات تقنية وفنية من جهة أخرى.

عنوان التغريدة في الرابط المغنّى "عاش الولد" (الخطيب، ٢٠٠٢" موقع يوتيوب) https://twitter.com/94_hiba/status/1046446698896199680 وتحمل روح المفارقة؛ فالدرة عند الشاعر لم يمت– كما تصوَّره من قتله– بما تحمله مفردة (عاش) من أبعاد دينية، حيث الشهداء عند ربهم يرزقون، ومن أبعاد دنيوية شريفة، إذ إن حياته لا تمثل موتاً، بل تمثل حياة أخرى لأمة ما زال الدرة يشعل فيها القضية ورغبة التضحية لها. ومن العتبات الصورية المهمة التي تحسن الإشارة إليها هنا: الأنثى، صورة وغناء، حيث يحمل توظيفها بعداً له دلالات سيميائية مهمة؛ فالمعركة لا يقودها الرجال والفتيان فحسب، بل جبهتها الأخرى هي القوة الناعمة التي تمثل دعماً مهماً للصراع.

وقد أضاف المغرد على واجهة تويتر عدة صور؛ لكل صورة بعدها السيميائي المهم، انتُقيت بعناية بالغة. ولعل الصورة الأكثر وهجاً هي صورة جمعت (المسجد الأقصى وقبة الصخرة وأجراس بيت لحم)، وهو تكوين للصورة يعبر عن اتحاد الأديان جميعها في رفض الحدث. وترتبط الصورة الثانية بصوت المطربة نفسها في هيئة رفع صوتها بالأغنية، معطياً دلالة مقصودة تتصل برفض الحدث، وقد أشرنا، قبلاً، إلى قيمة إدخال المرأة في عمق الصراع بقوتها الناعمة التي تنقل أفق المعركة باتجاه الأنثى، وتمثل ثنائية رافضة للحدث ورافعة لصوت الإنكار. كما تتضمن واجهة التغريدة أيضاً إشارة إلى كلمات الشاعر والملحن، وكل ذلك ينقل الإجماع البشري والديني المتحد في (العنوان/ الصورة)، المحتفية بالعنوان الكلمة (عاش الولد) وقد كتب باللون الأسود، حيث يخلق هو

الآخر روح المفارقة. فالمشهد وإن كان مظلماً لكنه يتلبس بالحياة، ولسان الحال لا يرى في الموقف نعياً، بل احتفاء بشجاعة الحدث.

أما بُعْد الكلمة الشاعرة في الأغنية فلا تبدأ بالنص الذي كتب على واجهة تويتر، وهذا ما يؤكد قصدية الاختيار لدى المغرد، بل يبدأ مقطع الفيديو بالنص الشعري الأصل الذي منه قوله: "ووالد في غزة وما ولد/نداء جرح صارخ إلى الأبد/ مات الولد". والملاحظ أن الملحن قد جعل الجوقة المصاحبة تكرر إنشاد المقطع جماعياً، وهي رؤية واعية من الملحن تجعل الحشد والتجييش جماعياً بصوت عال يبعث على الحماس.

النص الشعري في ذاته يحمل إيقاعاً حزيناً بدأ بتناص جلي مع القرآن الكريم يحيل إلى قول الله تعالى: (لا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ. وَأَنْتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ. وَوَالِدٍ وَمَا وَلَدَ)[١]، حيث الإحالة الذهنية إلى مكة والبلد الحرام لتوثيق ربط القضية به. وهو تناص لافت، له دلالته التي تربط المقدسات الإسلامية ببعضها في القضية والمصير، ثم الإشارة بمفردة الولد إلى التناص القرآني من جهة استدعاء معاني الرحمة والشفقة مقابل وحشية الموقف من جهة أخرى.

وقد بُني على هذا النص المفتتح مفردات كثيرة في مدى النص، حيث كرر مفردة الولد ثلاثاً وعشرين مرة في النص، وهو تكرار ليس عبثياً؛ حيث (الولد/الدرة) مرتكز النص، ومن لازمه تلك المفردة التي توحي بفداحة الجريمة المتصلة باغتيال براءة الأطفال. ويؤكده باستدعاءات تركيبية أخرى لا تقل تأثيراً (اغتلْتم الندى/ سحقتم الزهر/ مات الولد/ كل شموع عمره اثنتا عشر/ يا جبناء كل سيفه حجر). وأيضاً بني على دلالة حدث (الولد/ محمد) اتخاذ الإيقاع (الولد/ الأبد/ رقد/ أحد...الخ).

ومفتتح النص يحيل إلى البنية الدلالية المقابلة المرتبطة بالحياة والبقاء؛ فعنوان الأغنية يصدح بـــ(عاش الولد)، كما يفصح مفتتح النص (ووالد في غزة وما ولد/ نداء جرح صارخ إلى الأبد)، عن رؤية النص في قوله:(وما ولد/ نداء جرح صارخ إلى الأبد)؛ ففكرة النص ليست تأبيناً بكائياً، بل احتفاء بالموت الذي بعث الحياة، مدعِماً الرؤية بجملة من التراكيب في النص تؤكد الفكرة كقوله مثلاً: (لكن شعبنا سيركب الخطر/ ويرجع الولد/ ودرة تصير جيلاً من درر/ كأن رووووووحاً قد سرت إلى الجسد/ عاد الولد/ ردت له حياته إلى الأبد/ في الأرض والسماء حل واتحد).

(١) سورة البلد، آية ١-٣.

قدم المسار السابق نموذجا تويترياً على تعاضد الوسائط التقنية المختلفة في بناء تأثير النص الشعري، وقد ظهر من خلال تفتيق بنيات النص وسيميائيته تحول النص الشعري من التأثير الأحادي بالكلمة وحدها إلى توظيف عدة وسائط تقنية لمزيد تأثير على المتلقي وتعزيز توجيه رؤية النص.

٣-(الشعر/ تشكيل الصورة):

يبنى المسار هنا على توظيف المغرد الصورة الضوئية المركبة مع النص الشعري. ولأن تويتر مؤسس على محدودية الكلمات التي تحدّ من توسع العرض والكتابة، ما يدفع المغرد، بالطبع، إلى أن يتوسل ببعض العناصر لنقل رسالته، ومن ذلك هنا تصوير النص الشعري ومعالجته مع صورة حدث محمد الدرة في هــذا النموذج، الذي وظف نصــاً لغازي القصيبي، عنوَنه بـــ(يا فدى ناظريك (القصيبي، ٢٠٠٣)، دُعم بصور من حدث استشهاد محمد الدرة:

شكل (٣) واجهة تغريدة معتمدة على نص لغازي القصيبي. (الشثري. ٢٠١٢. "قصيدة غازي القصيبي عن محمد الدرة. موقع تويتر. تاريخ الدخول ١٨/ ديسمبر/ ٢٠١٨، رابط: https://twitter.com/Alshathry/status/267055549798027264).

نشير ابتداء إلى قيمة هذا الإنتاج القائم على (الصورة/النص)، وهو وإن كان إنتاجاً فردياً بسيطاً، لكنّ له قيمته في توسيع دائرة التأثير (انظر: شكل٣)؛ فالمتلقي لا يقف تأثره عند الصورة فحسب، أو عند النص وحده، بل تتداخل عناصر الصورة والكلمة واللون وغيرها لتشكل البعد النصي.

سيميائية تلك (الصورة/ الإنتاج) التي وظفها المغرد هي اللوحة الرقمية الجديدة التي لا تمثل النص وحده ولا الصورة وحدها، بل تنقل للمتلقي لوحة جديدة تداخلت عدة وسائط في تكوينها، تضم هنا

ثلاث صور متعاضدة؛ الصورتان الأوليان ضوئيتان، والثالثة شعرية بما يصاحبها من توظيف لعدة معطيات من اللون والصورة والكلمة.

الصورة الضوئية الأولى، تحتل المربع الأعلى في يمين اللوحة، ودلالاتها السيميائية تمثل مجاذبات وصراعات ثنائية بين السكون والحركة، وتُظهر التوجس والتوقي الحذر من طلقات الرصاص، وفيها دلالات انعطافات أبوية، تجعل الوالد في واجهة الرصاص فداء لابنه، متسلحاً بالصمت حتى لا يثيره أو يدل عليه، بينما الطفل محمد الدرة يظهر في الصورة صارخاً من رهب الموقف وانهمار الرصاص من حوله. وتوظيف هذه الصورة الضوئية يبعث في المتلقي تحسس لحظات المعاناة للأب والطفل في ثنائيات متقاتلة، ثنائية (الأمل /الخوف) من الموت، ثنائيات (الصمت/ والصراخ). وما بينهما من مشاعر متناقضة أفضت خاتمتها إلى الصورة الضوئية الثانية، التي أهم دلالاتها السيميائية هي الصمت، إذ تمّ الحدث باستشهاد الابن وإغماءة الأب من هول الموقف، وهو صمت يستنطق القارئ، ليظهر تحليله وتوجعه وتأمله، وقد أفضت الصورتان إلى التفاعلية الشعرية الثالثة التي تمتد على طول الصورتين في الجانب الأيسر من اللوحة. وهي الصورة الناطقة المفصحة عن دلالات الصمت والتوجس التي ظهرت في الصورتين الضوئيتين، حيث تنطق قصيدة غازي القصيبي بما كان يهجس به الوالد وولده في تلك اللحظات القلقة، كما تفصح عما يشعر به والدٌ مغبون من فقد طفل لعمره الذي يتبدد أمامه وهو ينظر إلى النجاء الذي لم يجده، ناطقاً النص برسائله الصامتة. الصورة الثالثة يتماس فيها الشاعر مع رسالة النص الكبرى التي فعّلتها صور الحدث التي طافت العالم، فنرى الشاعر هنا يركز على لازمة نصيّة تتصل بالصورة البصرية التي ناظرها العالم لطفل يُقتل بوحشية، ويعمد إلى تركيبٍ جعله عنواناً وكرره لازمة نصية تتكرر في مطلع الأبيات، إذ يكرر قوله: (يا فدى ناظريك)، والنقد الحديث يعطي أهمية كبيرة للعنوان وللكلمات المفتاحية في النص، وللوازم التركيبية التي تتكرر (بنيس، ٢٠١٤، ص ١٤٩-١٦٠).

يعمد الشاعر في نصه الشعري إلى ثنائية تقابلية يتخيل بها نظرات الأب وابنه للعالم التي لم تجْد نفعاً، ويجعل كلّ من نظَر لها ولم يتفاعل بإيجابية معها فدى لنظرات هذا الطفل وأبيه، لكن الشاعر يحيلها في السياق النصي إلى خطاب بين الدرة وابنه محمد.

النص مشحون بزخم كبير من الحسرة والحزن، يتأكد بتوجيه رسالة النص في عدة أبعاد؛ منها السياسي الذي دعمه بعدة تراكيب تتصل به: (كل زعيم حظه في الوغى أدان وندد/ كل جبان راح من ألف فرسخ يتوعد/ كل بيان بمعاني هواننا يتردد/كل اجتماع ليس فيه سوى خضوع يجدد)، وبعد إعلامي نجده في مثل قوله: (يا فدى ناظريك كل يراع صحفي على الجرائد عربد/ كل مذيع في سكون

الأثير أرغى وأزبد)، وبعد ثقافي: (يا فدى ناظريك كل حكيم/ فيلسوف بثاقب الرأي أنجد)، كما ربطها بالشعر والشاعر أيضاً بقوله: (يا فدى ناظريك ناظم هذا القول شعر المناسبات المقدد). ثم يشير من بعد إلى عدد المسلمين ويُلمح إلى حالة الضعف العام التي تسود العالم الإسلامي، وتجعله غير قادر على نصرته، موظفاً صورة مركبة تعبر عن ذلك: (ألف مليون مسلم لو نفخنا...كلنا لم يدم بناء مشيد).

وقد حرص الشاعر أن يغلف تلك الرسائل بجمالية فنية، تعطي النص بعداً تأثيرياً أقوى على مستوى اللغة والصورة والإيقاع؛ شملت عدة مستويات تبدأ من المستوى اللغوي الذي يقوم على بنية لغوية منفعلة من الموقف، تحاول أن تبعث الحياة بطريق اللغة، من خلال عدة تراكيب دالة بدءاً من التركيب المفتاحي للنص (هدراً متّ يا صغيري محمد)، الذي يحمل عدة دلالات محفزة؛ فالموت هدراً لطفل صغير يعد افتتاحاً مؤلماً يبعث على الحزن والألم والخيبة من الواقع. وهو افتتاح في الصورة يتصل بعلاقتها الختامية (أولم يبق معشر ما تهود؟!)، وصولاً إلى اللازمة النصية (يا فدى ناظريك) التي كررها ثماني مرات، بما يحمله ذلك من حشد نفسي ونداءات لم تستثن أحداً من الساسة والإعلام والمثقفين. وقد بنى صوره الشعرية على معطيات (الحدث/ الصورة)، وما يحيط بالمواقف العربية والإسلامية من القضية الفلسطينية، نجد لذلك مثلاً في قوله:(هدراً متّ يا صغيري/ كل جبان راح من ألف فرسخ يتوعد/ كل يراع صحفي على الجرائد عربد/ ألف مليون مسلم لو نفخنا–كلنا لم يدم بناء مشيد/ لو صرخنا زمجر الفضاء وأرعد/ لو بكينا كلنا– ماجت السيول على اللد...). وعلى مستوى الإيقاع، يتأكد ما يقوله ريتشاردز من أن الإيقاع عملية نفسية (الناعم،١٩٩٠، ص ٢٢٧)، إذ يلفت الانتباه مجيء النص على قافية مقيدة رغم انطلاق دلالات النص وحرية حركتها، وربما كان ذلك التقييد علامة على ما يشعر به الشاعر في واقع الحال، وأنّ رسالته ستبقى رهن القيد، أو أنه تشبث بما يطلق عليه علوي الهاشمي البنية الإيقاعية الصلبة (الهاشمي، ١٩٩٣، ص ١٢٦)، لتعكس صلابة الموقف وثباته. وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام، حين تمارس دلالة الحدث سلطتها على رؤية النص وإيقاعه.

وإذا سلمنا بالقيمة النفسية للإيقاع نرى أن عمْد الشاعر إلى تخير روي بعينه لا يأتي اعتباطاً أيضاً، بل له ارتباطاته النفسية، ولا تبدو هذه القيمة الإيقاعية زخرفاً فائضاً في الشكل (الناعم، ١٩٩٠، ص ٢٢٦)، بل لها قيمها التي تتصل بعمق الدلالة.

وفي اتجاه سيميائية الشكل الكتابي نرى أن كاتب التغريدة أو صانع العمل قد تخير كتابة النص باللون الأسود على مساحة صفراء، وتخيّرُ اللون الأسود في كتابته على اللوحة هنا للتعبير عن

سوداوية الفعل المرتكب، ويتبدى اللون الأصفر وقد عم خلفية الصورة، وهو لون من ضمن ارتباطاته الحزن (انظر: الزيود، والزواهرة، ٢٠١٤، ص ٥٦٩).

٤-النص المقتبس (الكلمة/ الشعار):

يوظف المغرد مع الكلمة الشعرية شعار العلم الفلسطيني بدءاً وختاماً، وهو ليس توظيفاً اعتباطياً، بل له دلالاته المهمة التي يسعى بها المغرد إلى تثبيت قيمة المكان من خلال الاعتناء بعلَمه. كما نلاحظ تمازج الشعار مع النص، وربما كان أحد أسباب اختيار نماذج النصوص المقتبسة في هذا المسار، ومنها نص للشاعر عبد العزيز جويدة يقول:

شكل (٥) واجهة تغريدة معتمدة على نص لعبدالعزيز جويدة (النجار نبيل، ٣٠#محمد_الدرة/ ٣٠سبتمبر/٢٠١٨ تاريخ الدخول ٢٠١٩/١/١٣، موقع تويتر)

/#محمد_الدرة

https://twitter.com/NABILELNAGAR4/status/1046627126298980352

تكشف الرؤية السيميائية لهذه التغريدة المقتبسة عن وعي المغرد باختياره للنص المقتبس، إذ يكشف قدرته على تخير مقطع نصي ذي فنية عالية ودلالة ترتبط بالحدث، وإنْ كان يلام المغرد كما يلام سابقه بعدم إشارتهم لصاحب النص. وعدم التوثيق مظهر من مظاهر الاقتباس على تويتر، وهو يوقع المتلقي في جدلية نسبة النص، ولا سيما إذا كان المغرد نفسه شاعراً. وربما كان مصدر شيوع هذه الظاهرة في المقتبسات على تويتر قناعة المغرد بمعرفة المتلقي للنص، أو اعتقاده بأن المعرفة على الشبكة حرة لا قيود لها، وأيّما كان الأمر فهو يعد انتهاكا لحقوق المؤلف يجب أن تسعى القوانين والتشريعات إلى ضبطه.

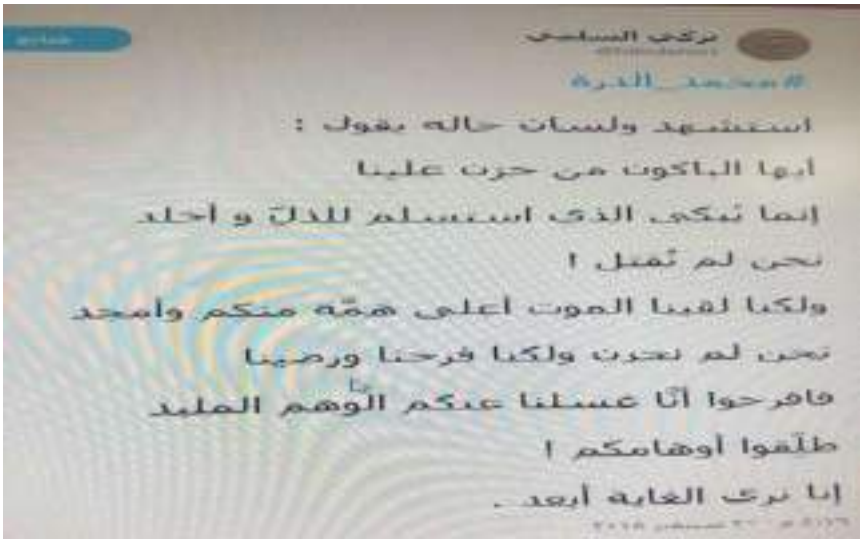
النص الشعري المقتبس لعبد العزيز جويدة من نص طويل له، تخير منه المغرد ما يتصل بالموضوع لتباشر دلالته المتلقي من أول سطر، والاجتزاء هنا يفصل النص عن سياقاته الورقية ويجعل المقتبس شبه منعتق عن مكانه، متصل بمكانه الجديد على وسم تويتر. وكأنه "قصيدة قصيرة مكثفة موحية تترك أثراً يشبه الوميض..."(الديوب، ص ٢٩) في قوله: "لأن محمد الدرة... الخ"، كما نرى أن المغرد أضاف بعداً سيميائياً دالاً من خلال إضافته لعلم فلسطين، وهي إضافة نابهة مقصودة الاتصال بالنص الذي ركز على تمازج لون الشعار والنص، ويغنى بالصور الشعرية المجسدة لارتباط الدرة بالروح العربية جمعاء، " له عينان يسكن فيهما وطني/ له شفتان لونهما بلون القدس/ ورأس دائماً مرفوع يشبه قبة الصخرة".

٥- (النص الكلمة/ الاقتباس) على تويتر:

يعتمد المسار هنا على نص شعري يقتبسه المغرد وينقله إلى منصة تويتر، موظفاً إياه في سياق الحدث[١]. والكتابة النصية هنا تعتمد على قصدية الاختيار، وتقوم على ما يقترب من مصطلح التداعي الحر (طه، فرَج، وآخرون، ص ٢٠) في استدعاء النصوص المقتبسة المتجانسة مع الحدث والمعبرة عنه؛ إذ يستدعي المغرد أبياتاً أو أسطراً شعرية بعينها من نص شعري كامل لغايات دلالية متصلة.

نموذج التغريدة التي معنا هنا قائم على ذلك الاختيار، حيث اقتبس المغرد مقطعاً في إطار محدودية كلمات تويتر، وهو من نص طويل لعبد الرحمن العشماوي كان قد تزامن مع لحظة الحدث (العشماوي، ٢٠٠٧، ص ٧٧)، وارتبط بوجدان المغرد حتى استدعاه وفرض حضوره في هذا المقام، بما يحتويه من حماسة التجربة، مشتملة على بعض الملامح الفنية على مستوى الصورة، كقوله: (فافرحوا إنّا غسلنا عنكم الوهم الملبد/ طلقوا أوهامكم). وقد تم توظيف ذلك النص في وسم محمد الدرة في سياق اللوم لردود الأفعال تجاه الموقف من الحدث. تقول التغريدة: "استشهد ولسان حاله يقول... الخ":

(١) حاول الباحث الوصول لنصوص جديدة كتبت من وحي تأثير الهاشتاق لتكون مساراً فلم يجد إلا أبياتا ضعيفة فنياً، أو أبياتاً من الشعر الشعبي.



شكل (٤) واجهة تغريدة معتمدة على نص لعبدالرحمن العشماوي (السلمي، ٢٠١٨. #محمد_الدرة ٣٠ /سبتمبر/٢٠١٨. موقع تويتر. تاريخ الدخول ٢٠١٩/١/١٣، رابط: https://twitter.com/talsulame1/status/1046539281148317701).

النص الشعري الأصل طويل فاقتبس منه المغرد مقطعاً، وقد أبان في بداية تغريدته عن هدف الاختيار لهذا المقطع تحديداً وربطه بالحدث، إذ يقول مقدماً للنص: "استشهد ولسان حاله يقول..."، فهو يوجه النص، رؤية واستشهاداً، لهذا المنحى، وعمد إلى اجتزاء قصدي، وكأنه باختياره يوجه رسالة جديدة موجهة تكاد تنعتق عن مكانها في النص، وتتلبس بمكانها التقني الجديد، يعمد فيها إلى الاستنهاض والخروج من البكائيات باتجاه فعل يحرر من الذل كما ينطق الاقتباس.

يمثل النص المقتبس هنا على تويتر اختزالاً مهماً لرؤية النص وربما لرؤية الشاعر العشماوي نفسه الذي أخلص شعره، جلّه، للقضية الفلسطينية.

وظاهرة التكثيف والاختزال ظاهرة عصرية فرضتها سرعة العصر، إذ يبدو أنّ ثمة تحولاً طال الذائقة العربية المعاصرة بالاتجاه إلى التكثيف وعدم استساغة الطول عموماً، وكأنها لم تعد تتقبل القصائد الطوال في عصر طابعه السرعة والتطور التقني المتسارع، ولابد من تغيير الأدوات الفنية تبعاً لحالة العصر السائدة برأي سمر الديوب (انظر: الديوب، ص ٣١). وهي ظاهرة في الخطاب المعاصر جديرة بالتوقف عندها لتقريها، وقراءة أثر سرعة العصر في تكوين النص ورؤيته وآلية كتابته. وإذا كان الشاعر العربي في الصحراء قد فرضت رحابة صحرائه وامتدادها وطول المسير طولاً موازياً للقصيدة، فإن مظهر التكثيف والاختصار في النص المعاصر، يمكن أن ينظر إليه من زاوية سمة الحياة المعاصرة وميكنة العصر واستجابة الحياة والنص لها.

خاتمة:

تناول هذا البحث حركة الشعر على تويتر لحدث ذكرى استشهاد محمد الدرة في عدة مسارات، بدأت من توظيف المغرد عناصر الملتيميديا الكاملة تقريباً (الكلمة/ الصورة/ الصوت، الحركة...) في التغريدة لإحداث تأثير أوسع، في نموذج اتكأ على نص لمحمود درويش مصحوب بعناصر الصوت والصورة والحركة من خلال الرابط الذي يفتح التغريدة على إلقاء النص بصوت الشاعر، وعدة صور لحدث محمد الدرة. واعتمد المسار الثاني على نص شعري ليوسف الخطيب مدعوم بتوظيف الصوت الغنائي، ومضاف له عدة صور من الحدث. وجاء المسار الثالث ليوظف فيه المغرد مع النص الشعري صوراً من مقتل الدرة، واعتمد النموذج على نص شعري لغازي القصيبي. وفي المسار الرابع جمعت التغريدة بين نص عبد العزيز جويدة الشعري والعلم الفلسطيني/ الشعار. وفي المسار الأخير اتكأت التغريدة على تاريخانية (النص المقتبس/ الكلمة) وتأثيرها، إذ اعتمد المسار على توظيف الكلمة الشعرية فقط من نصوص مقتبسة للعشماوي.

انتهت الدراسة إلى النتائج التالية:

- أثبت البحث دور تويتر في تجديد حدث محمد الدرة من خلال وسم يحمل اسمه، يتجدد كل عام، ونماذج من حركة التفاعلية النصية عليه.
- أظهرت الدراسة مدى إسهام عناصر الملتيميديا، التي وظفها الشعراء والمغردون، في إحداث تأثير أوسع للنص الشعري على تويتر، طرحاً وتلقياً.
- تبين من معطيات البحث كثرة النصوص التي تعتمد الاقتباس من نصوص تفاعلت مع لحظة الحدث حين وقوعه، مقارنة بالنصوص الجديدة المتفاعلة مع القضية عبر وسم محمد الدرة، باستثناء نماذج من الشعر الشعبي الذي حول الدرة إلى أيقونة.
- كشف البحث عن مظاهر تفاعلية مهمة على موقع تويتر لأسماء شعرية كبيرة عرفت في المشهد الشعري العربي المعاصر، برزوا من خلال مواقعهم الخاصة وتغريداتهم، ومنهم محمود درويش ويوسف الخطيب وغازي القصيبي وعبد العزيز جويدة وعبد الرحمن العشماوي الذين اعتمدت عليهم الدراسة.
- أبان البحث عن فنيات جديدة للحضور الشعري على تقنية تويتر، عطفاً على محدودية الكلمات، كما بين سعي المغردين لتجاوز ذلك وتوسيع دائرة الرسالة من خلال الكتابة الموازية على الصورة أو من خلال تفعيل وظيفة الرابط.

- تبين من تتبع مسارات النصوص بعض ثغرات التغريد على تويتر، ومنها ما أشارت له الدراسة من عدم الدقة اللغوية في بعض الاقتباسات، وعدم الإشارة إلى الشاعر المقتَبَس نصه. والأمران جديران بتوجيه المغردين إلى مراعاة الصحة اللغوية، وحق المؤلف، وضرورة سَن القوانين التي تحميها.

المراجع

أولاً: المصادر الإلكترونية:

تشاد، هيرلي وآخرون. (١٤ فبراير سنة 2005) "موسوعة ويكيبيديا". يوتيوب. تاريخ الدخول ٢٦/نوفمبر/٢٠١٩".
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%AA%D9%8A%D9%88%D8%A8

جاك دورسي وآخرون. "موسوعة ويكيبيديا العالمية. موضوع تويتر. تاريخ الدخول١٤/ ديسمبر٢٠١٩".
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%88%D9%8A%D8%AA%D8%B1

الخطيب، يوسف. (٢٠١٨/١٠/٣٠) "هاشتاق#محمد_الدرة. موقع تويتر. تاريخ الدخول ٢٠١٩/٧/٢٧".https://twitter.com/94_hiba/status/1046446698896199680

روائع الأدب العربي. (٤/نوفمبر ٢٠١٨) "محمود درويش يرثي محمد الدرة.. موقع تويتر. تاريخ الدخول.١٩/ ١٢/ ٢٠١٨".

https://twitter.com/RawaeeAdab/status/1059224394365652992?s=20

السلمي، تركي. (٣٠/سبتمبر/٢٠١٨) "هاشتاق" (# محمد–الدرة). موقع تويتر. تاريخ الدخول ٢٠١٩/١/١٣".

https://twitter.com/talsulame1/status/1046539281148317701

الشثري، طلال. (٣٠/نوفمبر/ ٢٠١٢) قصيدة غازي القصيبي عن محمد الدرة. موقع تويتر. تاريخ الدخول١٨/ديسمبر/ ٢٠١٨.

.https://twitter.com/Alshathry/status/267055549798027264

العشماوي، عبدالرحمن. (٦/يوليو/٢٠١٥) "قصيدة صوتية له عنوانها: يا رامي.. موقع تويتر. تاريخ الدخول:٢٧/٧/٢٠١٩".

https://twitter.com/Dr_Ashmawi/status/618226325162070016?s=20

الغذامي، عبدالله. (٣٠/٩/٢٠١٨) "هاشتاق" #محمد–الدرة. موقع تويتر. تاريخ الدخول ٢٥/١٠/٢٠١٩".

https://twitter.com/ghathami/status/1046436277753720832?s=20

مخلوف، محمد. (٢٠١١/١/١٣) "محمد الدرة وشجاعة أندرلان". صحيفة الوطن السعودية. تاريخ الدخول ١٢/ ديسمبر/٢٠١٨م".

http://www.alwatan.com.sa/Articles/Detail.aspx?ArticleId=3998.

النجار نبيل. (٣٠سبتمبر/٢٠١٨) هاشتاق: (#محمد_الدرة). تاريخ الدخول ٢٠١٩/١/١٣".
https://twitter.com/NABILELNAGAR4/status/1046627126298980352

نشوان، محمد. (٣٠/سبتمبر/٢٠١٨) "(مقطع فيديو لحدث استشهاد محمد الدرة) هاشتاق" (#مات-الولد). تويتر"

https://twitter.com/MohamdNashwan/status/1046306610619060224

ثانيا: الكتب:

إبراهيم، عبدالله. (٢٠٠١). التلقي والسياقات الثقافية. ط١. مؤسسة اليمامة الصحفية. الرياض. السعودية.

الأخفش، سعيد. (١٩٧٤). كتاب القوافي. تحقيق، النفاخ، أحمد. ط١. دار الأمانة. بيروت. لبنان.

بنيس، محمد. (٢٠١٤). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته.3. الشعر المعاصر. ط٤. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب.

بصبوص، محمد حسين، وآخرون. (٢٠٠٤). الوسائط المتعددة تصميم وتطبيقات. ط١. دار اليازوري العلمية. عمان. الأردن.

بوتز، فيليب، وآخرون. (٢٠١٦). الأدب الرقمي. ترجمة أسليم، محمد. ط١. الدار المغربية العربية. الرباط. المغرب.

ثابت، حسان. (١٩٩٠). شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. تحقيق: البرقوقي، عبدالرحمن. ط١. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان.

حمداوي، جميل. (٢٠٠٩). مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر. ط١. من إصدارات نادي القصيم الأدبي. القصيم. السعودية.

الناعم، عبد الكريم. (١٩٩٠). في أقانيم الشعر. ط١. دار الذاكرة. حمص. سوريا.

الهاشمي، علوي. (١٩٩٣). السكون المتحرك، ج١. بنية الإيقاع. ط١. البحرين.

طه، فرج عبد القادر وآخرون. معجم علم النفس والتحليل النفسي. ط١. دار النهضة. بيروت.

عالمي، سعاد. (٢٠٠٤). مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري. دار أفريقيا الشرق. المغرب.

العشماوي، عبدالرحمن. (٢٠٠٧). ديوان قوافل الراحلين. ط١. مكتبة العبيكان. الرياض. السعودية.

العنوز، محمد. (٢٠١٦). تفاعل الأدب والتكنلوجيا. ط١. كنوز المعرفة. عمان. الأردن.

الغذامي، عبدالله. (٢٠٠٥). الثقافة التلفزيونية. ط٢. المركز الثقافي العربي. المغرب ولبنان.

الغذامي، عبدالله. (٢٠١٦). ثقافة تويتر حرية التعبير أو مسؤولية التغيير. ط١. المركز الثقافي العربي. المغرب ولبنان.

قباني، نزار. (١٩٦٦). الرسم بالكلمات. ط١. منشورات نزار قباني. بيروت. لبنان.

القصيبي، غازي. (٢٠٠٣). يا فدى ناظريك. ط٢. مكتبة العبيكان. الرياض. السعودية.

القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر ونقده. ط١. دار الجيل. بيروت. لبنان.

كرام، زهور. (٢٠٠٥). الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية. ط٢. الرباط. منشورات دار الأمان. الرباط. المغرب.

المحسني، عبد الرحمن. (٢٠١٢). توظيف التقنية في العمل الشعري. ط١. مطبوعات نادي الباحة الأدبي. السعودية.

ميرثي، ميراج. (٢٠١٤). تويتر التواصل الاجتماعي في عصر تويتر. ترجمة مهران، محمد. ط١.دار الفجر. القاهرة. مصر.

ناصف، مصطفى. (١٩٦٦). الصورة الأدبية. ط١. دار الأندلس. لبنان.

ثالثا: المجلات العلمية والدوريات:

بولخطوط، محمد. (٢٠١٨). "النبر في اللغة العربية، مفهومه وقواعد حدوثه". حوليات الآداب واللغات. (جامعة محمد جيجل): المجلد٥ العدد١٠.

الديوب، سمر. (٢٠٠٥). " قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية". مجلة دواة المحكمة. سوريا. (دون بيانات أخرى).

https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=131649 .

الزيود، عبد الباسط محمد. الزواهرة ظاهر محمد. (٢٠١٤). "دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان (أنشودة المطر نموذجا)". مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (الجامعة الأردنية. الأردن): ٤١(٢):٥٨٩- ٦٠٠.

الفيفي، عبد الله أحمد. (٢٠٠٧). " الشعر الجاهلي بين الغنائية والموضوعية". حوليات آداب عين شمس. (جامعة عين شمس. القاهرة): (٣٥(يوليو-سبتمبر ٢٠٠٧):٨٢٧-٨٦٥.

كراد، موسى. (٢٠١٧). "مراثي محمد الدرة في الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الموقف والتشكيل"درة الشهداء للزبير دردوخ نموذجاً". مجلة حوليات الآداب واللغات. (جامعة محمد بوضياف. كلية الآداب واللغات، المسيلة، الجزائر):٩(١٦).

ميرزابي، فرامز. (٢٠١٠). "تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري من الرؤية البصرية إلى الرؤية الفكرية. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها. (جامعة بوعلي. همدان. إيران): ١ (١): ١٠٣-١٢٣.

يخلف، فايزة. (٢٠١٣). الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر. مجلة الخطاب. (جامعة مولود معمري تيزي وزو.كلية الآداب واللغات، مختبر تحليل الخطاب):١٥ (٩): ٩٩-١١١.

رابعاً: الكتب الإلكترونية والرسائل الجامعية:

ثابت، حسان: موسوعة الديوان، رابط: (https://www.aldiwan.net/poem21505.html).

جبريل، خميس. (٢٠١٥). "التناص في شعر يوسف الخطيب دراسة وصفية تحليلية"، رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة الأزهر. غزة. فلسطين.

Sources and References:

First: Electronic Sources:

Chad, Hurley et al. (February 14, 2005) “Wikipedia. YouTube. Entry Date November 26, 2019.”

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D8%AA%D9%8A%D9%88%D8%A8

Jack Dorsey et al. "Wikipedia World Encyclopedia. Twitter topic. Entry date December 14, 2019". https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%88%D9%8A%D8%AA%D8%B1

Al-Khatib, Youssef. (10/30/2018) "Hashtaq # Muhammad al-Durrah. Twitter. Entry Date 7/27/2019".

https://twitter.com/94_hiba/status/1046446698896199680

Darwish, Mahmoud. (September 20, 2019) “Is there enough "forgetting" to be forgotten?. # Hashtag: # Muhammad al-Durrah. Twitter. Entry date

11/27/2019."
https://twitter.com/Mh_Darwish/status/1178780428578312192?s=20

Masterpieces of Arabic Literature. (November 4, 2018) "Mahmoud Darwish laments Muhammad al-Durrah.. Twitter. Entry Date. 12/19/2018".

https://twitter.com/RawaeeAdab/status/1059224394365652992?s=20

Al Salmi, Turki. (September 30, 2018) "Hashtaq # Muhammad al-Durrah. Twitter. Entry Date 13/1/2019".

https://twitter.com/talsulame1/status/1046539281148317701

Al-Shethri, Talal. (November 30, 2012) Ghazi Al-Qossabi's poem on Muhammad al-Durrah. Twitter. Entry Date December 18, 2018 ".

Https://twitter.com/Alshathry/status/267055549798027264

Al-Ashmawi, Abdul Rahman. (July 06, 2015) "An audio poem entitled: Ya Rami ... Twitter. Entry Date: 7/27/2019."

https://twitter.com/Dr_Ashmawi/status/618226325162070016?s=20

Al-ghathami, Abdullah. (9/30/2018) "Hashtaq: # Muhammad al-Durrah... Twitter. Entry Date 10/25/2019".

https://twitter.com/ghathami/status/1046436277753720832?s=20

Makhlouf, Mohamed. (13/1/2011) "Muhammad Al-Durrah and the Courage of Anderlan". Saudi-based Al-Watan Newspaper. Date of entry 12 / December / 2018 http://www.alwatan.com.sa/Articles/Detail.aspx?ArticleId=3998.

Al Nagar Nabil. (September 30, 2018) hashtag: # Muhammad Al-Durrah. Entry date 13/1/2019 ".
Https://twitter.com/NABILELNAGAR4/status/1046627126298980352

Nashwan, Mohamad. (September 30, 2018) "(Video clip of the martyrdom of Muhammad Al-Durrah) hashtag: (Young body martyred. Twitter" https://twitter.com/MohamdNashwan/status/1046306610619060224

Second: Books:

Bennis, Mohamed. (2014). Modern Arabic Poetry, Its Structures and Substitutions. 3. Contemporary poetry. Edition 4. Toubkal Publishing House. Casablanca, Morocco.

Basbous, Mohamed Hussein et al. (2004). Multimedia - design and applications. Edition 1. Al-Yazouri Scientific House. Oman. Jordan.

Putz, Philippe et al. (2016). Digital literature. Translation by Aslim, Mohammed. Edition 1, Al Dar Al Maghribia Al Arabia, Rabat, Morocco.

Al Naem, Abdul Karim. (1990). In the Persons of Poetry. Edition 1. Al Zakerah House. Homs, Syria.

Al Hashemi, Alawi. (1993). Dynamic Silence, Part 1. Rhythm structure. Edition 1. Kingdom of Bahrain.

Taha, Faraj Abdul Qadir et al. Dictionary of Psychology and Psychoanalysis. Edition 1. Dar Al-Nahda. Beirut.

Alami, Souad. (2004). Image concept from Regis Dupree's viewpoint. East Africa House, Morocco.

Al-Ashmawi, Abdul Rahman. (2007). Diwan of Caravans of Immigrants. Edition 1. Obeikan Library. Riyadh, Saudi Arabia.

Al-Anooz, Muhammad. (2016). Interaction of literature and technology. Edition 1. Treasures of knowledge. Oman, Jordan.

Al-ghathami, Abdullah. (2005). Television culture. Edition 2. Arab Cultural Center. Morocco and Lebanon.

Al-ghathami, Abdullah. (2016). Twitter culture, freedom of expression or responsibility for change. Edition 1. Arab Cultural Center. Morocco and Lebanon.

Qabbani, Nizar. (1966). Drawing with words. Edition 1. Publications of Nizar Qabbani. Beirut, Lebanon.

Algosaibi, Ghazi. (2003). "Ya Fada Nazireek". Edition 2. Obeikan Library. Riyadh, Saudi Arabia.

Keram, Zohour. (2005). Digital Literature - cultural questions and conceptual reflections. Edition 2. Rabat. Dar Al-Aman Publications. Rabat, Morocco.

Al Mohseni, Abdul Rahman. (2012). Using technology in poetic work. Edition 1. Al-Baha Literary Club Publications, Saudi Arabia.

Murthy, Mirage. (2014). Twitter of social media in the Twitter era. Translated by Mahran, Muhammad. Edition 1. Dar Al Fajr. Cairo. Egypt.

Nassef, Mostafa. (1966). Literary image. Edition 1. Dar Al-Andalus. Lebanon.

Third: Scientific Journals and Periodicals:

Polakhtout, Muhammad. (2018). "Accentuation in Arabic language, its concept and the rules for its occurrence." Annals of Arts and Languages. (University of Muhammad Jijel): Volume 5, Issue 10

Al Dayoub, Samar. (2005). "Al Wamdah Poem between Poetry and Narration." Journal of Court inkstand. Syria. (Without other data). https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=131649.

Al-Zyoud, Abdel-Baset Mohamed. Al-Zawahra Zahir Muhammad. (2014). "The significance of color in the poetry of Badr Shaker Al-Sayyab Diwan (Rain Song as an Example)". Journal of Humanities and Social Sciences Studies (University of Jordan. Jordan): 41 (2): 600-589.

Al-Fifi, Abdullah Ahmad. (2007). Pre-Islamic poetry between lyricism and objectivity. Annals of Faculty of Arts, Ain Shams University. (Ain Shams University. Cairo): 35 (July - September 2007): 827-865.

Krad, Mosa. (2017). “The Lamentations of Muhammad Al-Durrah in Modern Algerian Poetry, A Study in Attitude and Formation” The Durrat of the Martyrs by Zubair Dardukh as a Model. ”Journal of Annals of Arts and Languages. (University of Mohamed Boudiaf. College of Arts and Languages, Messila, Algeria): 9 (16).

Mirzaby, Framz. (2010). "Receiving the image in the poem of Iwan Kasra by Al-Bahtari from visual to intellectual vision. Journal of Studies in Arabic Language and Literature. (Bouali University, Hamadan, Iran): 1 (1): 103-123.

Yakhlof, Faiza. (2013). Electronic literature and records of contemporary criticism. Khattab Magazine. (University of Mouloud Mamari Tizi-Ouzou. Faculty of Arts and Languages, Discourse Analysis Lab): 15 (9): 99-111.

Fourth: E-books and University Theses:

Al-Akhfash Al Awsat: rhymes, New comprehensive library, Electronic reference, link: https://al-maktaba.org/book/737

Thabet, Hassan: Al-Diwan Encyclopedia, link:

(https://www.aldiwan.net/poem21505.html).

Gabriel, Khamis. (2015). "Intertextuality in the Poetry of Youssef Al-Khatib, Descriptive and Analytical Study", unpublished Master Thesis. Al Azhar University, Gaza, Palestine.

استلهام التراث في شعر حيدر محمود عالم الصعاليك أنموذجاً

أ. د ماجد الجعافرة*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٢/٥م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/١٤م.

ملخص

اتخذ حيدر محمود من الموروث الديني والتاريخي والأدبي وسيلة للتجديد في القصيدة الحديثة. ولا تخلو قصيدة له من الإشارة إلى ذلك التراث.

وركّزت هذه الدراسة على عالم الصعليك في شعره، من خلال ثلاث قصائد، كشف من خلالها عن موقفه من الحياة والمجتمع، وأبان عن رؤيته الشعرية وتجربته الحياتية.

Inspiration of Heritage in the Poetry of Haider Mahmoud: The World of Tramps as a Model

Prof. Majid al-Ja'afreh

Abstract

Haider Mahmoud used the religious, historical and literary heritage as a means for the renewal of the modern poem. Hence, no one of his poems was empty of reference to that heritage.

This study focused on the world of Al-Saalik (Tramps), in three of his poems, through which he revealed his position towards life and society, and showed his poetic vision and life experience.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

استلهام التراث في شعر حيدر محمود(*) عالم الصعاليك أنموذجاً

يعدّ حيدر محمود من الشعراء الذين افتتنوا بالتراث، وآمنوا به طريقاً إلى التجديد في القصيدة الحديثة.

لقد اتخذ منه وسيلة تعبير وإيحاء مهمة في النص الشعري، كان لها دورها في تأكيد جانب الشعريّة فيه، ومدّ آفاق الدلالية، مما يسهم في جعل النص أكثر ثراء وخصوبة، وقدرة على إثارة المتلقي وتفعيل دوره ليصبح مشاركاً منتجاً بدلاً من أن يكون مستهلكاً وحسب. (الكوفحي: ٧٠).

اتكأ "حيدر محمود"في شعره على الموروث الديني والتاريخي بشكل واضح وبارز، وتدفّق هذا الموروث في قصائده بشكل لافت للنظر، وهذا عائد إلى ثقافة الشاعر القرآنية المتميزة، ومحاولته ربط هذا التراث بطبيعة الأحداث والمواقف التي تشهدها الأمّة العربيّة في الوقت الرّاهن، لا لضرب الأمثال والمواعظ للناس؛ وإنما لأن آمال الشاعر والجمهور تكتسب درجة عالية من الثقة حين تمر على هذا التراث فتستجليه. (المجالي: ٨٩).

إن الدارس لشعر حيدر محمود يلحظ أنه قد أفاد من مصادر تراثية عديدة دينية وأدبية وتاريخية وغيرها، كان لها أثرها الكبير في تعميق تجربته الشعريّة وإرهاف أدواته التعبيريّة (الكوفحي: ٤٦).

كان "حيدر محمود" وهو يتغلغل في أعماق التراث يبحث له عن شخصية مستقلة، يكون لها اسمها وعالمها في الشعر الحديث، شخصيّة لا تغيب عن نصوصها بل تكون حاضرة وليس هذا وحسب بل طاغية على النص الجديد المشكل من نصوص غائبة كثيرة.

والشاعر المقتدر وهو يستمدّ من التراث ويتعامل معه لا تغيب شخصيتهُ أبداً، بل هو دائم الحضور في إبداعه الشعري وعميق الإحساس بشخصيته، باعتبارها العنصر الجديد الفاعل الذي يتحكم بطبيعة العناصر القديمة وتشكيلها، بدءاً من اختيار العناصر إلى دخولها في علاقةٍ ما مع النص الذي ينشئه. (الكوفحي ص ٤٨).

ومما يجدر ذكره أن الشاعر تربطه علاقة متينة بالقرآن الكريم، وهذه العلاقة تندرج ضمن رؤية فكريّة تتصل بمفهومه للتجديد، وأنه ينبغي أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل الثقافة العربية الإسلامية؛ وذلك باستيعاب تراثها ومحاولة فهمه وسبر أغواره وربطه بالحياة المعاصرة، والرجوع للقرآن والحديث النبوي الشريف تمثل العودة إلى المنابع الأولى التي انشقت عنها هذه الثقافة، وتشكّل تراثنا

(*) حيدر محمود شاعر أردني، شغل منصب وزير وسفير في الحكومة الأردنية.

في إطارها، إضافة إلى أنهما يحتويان على أعظم طاقة روحية وفكريّة وفنيّة يمكن أن يستغلها الشاعر لتحقيق التواصل المنشود. (الكوفحي: ٤٨).

التوظيف الفني للتراث

يعنون الشاعر قصيدة له بـــ (لست من مازن) يستحضر قول الشاعر العربي القديم قُريط بن أُنيف (أبو تمام: ١٧).

لو كنتُ من مازنٍ لم تستبح إبلي بنو اللّقيطة من ذُهْــل بــن شيبــانِ

إنه يدخل المتلقى معه في أعماق التراث من خلال العنوان، ليحدث تشوقاً لدى القارئ، وتشوّقاً لما يحمله هذا المفتتح الذي سيطلّ من خلاله على النص، فإذا هو يقول: (حيدر محمود: ١٨٠).

جسدي

واحدٌ

والسكاكين مختلفة

وأنا

لست من مازنٍ

فاستبيحوا الذي تستبيحونه!

واذبحوني على مهلٍ،

وسرعان ما يمثل في مخيلته عالم الصعاليك الذي يفضله ليعبر من خلاله عن المضمون الذي يريد، فالصعاليك الثائرون هم من يأخذ بالثأر، ولكن الشاعر ينقلهم إلى واقع جديد يتماثل مع رؤيته الشعريّة، ومع الموقف الذي يريد؛ فإذا هم يستسلمون للقبائل، ويعيشون حياة مترفة بسبب الدّم الأسود، فيستبدلون الخمرَ بالجَمْرِ، ويركنون إلى الدّعة والخنوع فينسون الثأر، ويتنكرون لحياتهم الحقيقية، فلا أحد يأخذ بثأره ولا بدمه.

يقول: (حيدر محمود: ١٨١)

وانثروني على الأرصفة

لن يطالبكم بدمي

أحد

ليس يحاربكم أحد

فالصعاليك

بعد اكتشاف الدّم الأسود

استسلموا للقبائل،

واستبدلوا الخمْرَ بالجَمْرِ

واختلفوا

أيّ قافية

يمتطون إلى صاحب الأمر

والخيلُ هاجعة

أو .. مضاجعة

والمروءات مستنكِفة

إن الشاعر يلجأ إلى أسلوب المفارقة، فأحياناً نجده يعكس الواقع، ليولّد نصّاً جديداً يخالف النص الغائب، فتبدو جماعة الصعاليك عنده من أهم الوسائل التي يستعين بها ليعبر عن موقفه الشعوري أو عن رأيه في واقع الحياة الجديدة.

إن في جوّانيّةِ "حيدر محمود" صعلوكاً كامناً، يمدّه بطاقات الثورة ومواقف الرّفض، ومن هنا سرّ حضور الصعاليك في شعره بقوة. إنا نقرأ بوضوح تلك الرؤيا السياسية التي ينظر من خلالها إلى أكبر قضايا أمته، وأشدّها حساسيّة. (الكواملة: ١٩٦).

يقول:

ونحن– يا الله– كم نحن مع الأعداء طيبون ..!

حتى حدود الذّبح .. طيّبون ..!

حتى حدود الصلح طيبون ..!!

إلى أن يقول:

كل كلام غير كلام السيف

يُغلّفه الزّيف

وحينما يبتعد عن وطنه بفعل حفنةٍ من الفاسدين والأدعياء الذين سيطروا على الوطن، يُهرع إلى الماضي يستذكره، ويستدعيه، فيمثل له شاعر الأردن الثائر "عرار" الذي وجد فيه معادلاً موضوعيّاً لشخصيته، ويحضر مع "عرار" عالم الصعاليك، بل يرى الشاعر أنه أميرهم، يتأبط شرّه ليواجه أولئك الفاسدين. إنه "لا يتوانى في الذّود عن مصالح الوطن والمواطنين من خلال شعره، وقد تجسّد ذلك في قصيدته (محاولة اعتذار لعرار)، إذ جسّد ذروة الحضور الأردني في هذا الماضي العريق، واستطاع في مدنٍ تاريخيّة أن يكون له حضوره ومكانته على الرّغم من أنه يعيش حالة من البعد والألم والضياع الذي تسبب به مجموعة من الأدعياء ممن سيطروا على مكتسبات الوطن". (الويس: ٦٦).

يقول: (حيدر محمود: ٣١٥)

سأجنح للرمز
كي لا يؤاخذني أحدٌ
من ذوي الشأن
أو ... يعتب المشرفون
على (المهرجان)!
فحسبي الذي كان
من "وجع القلب"
لما "تأبطت شَرّي"
وأعلنت أني
أمير صعاليك هذا الزمان!!

فالشاعر في بعض شعره يركّز على أفكار الصعاليك والصعلكة، فيلجأ إلى هذه الرموز التراثية في سبيل بعض المعطيات المضمونية. (الويس: ٣٣).

وعادةً ما يلجأ إلى تقنية التناص كي يحدث إنسجاماً بين النصوص الغائبة ونصه الجديد، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً. (الزعبي: ٣٧).

ولهذا نراه يعبر عن موقفه من قومه مستحضراً مطلع لاميّة الشنفرى الذي راح فيه يوجه تصريحه الثوري تجاه بني أمه، بأنه عازم على مفارقتهم، ولكن "حيدر محمود" يُحوّر في مطلع اللاميّة من خلال هذا الوداع المتكرر لبني أمه، عازماً النية أنه متجه إلى عالم أنقى، وإذا كان الشنفرى أبان

عن سبب الفراق في عدة أبيات شرح فيها ما لاقاه من ويلات كثيرة من بني أمه، عبر "حيدر محمود" عن هذا كله في سطر شعري واحد، وهذا هو التكثيف الذي يصل إليه الشاعر المقتدر من خلال تقنية التناص.

يقول: (حيدر محمود: ٦٣):

وداعاً بني أمي .. وداعاً فإنني

إلى عالمٍ أنقى شددت رحاليا

وقول الشنفرى: (الشنفرى: ٣٨)

أقيمو بنى أمي صدور مطيّكم

فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ

قصيدة "في انتظار تأبط شرّاً"

ما يلفت النظر في قصيدة "في انتظار تأبط شراً" طولها، وهو طول يتقاطع مع عنوان القصيدة، إنه انتظار طويل، طويل، امتد نفس المبدع في القصيدة ليأتي في مائة وثلاثة وخمسين سطراً.

ويومئ العنوان "في انتظار تأبط شراً" إلى وظيفة إقامة الاتصال التي قال بها ماليتوفسكي، وتبناها ياكبسون معرفاً إياها بأن "هناك رسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه" (بنيس: ١٣٠).

فالتواصل في النص من العنوان يشير إلى الانتظار والترقب والتربص لمجيء تأبط شراً، وقد يجيء وقد لا يجيء، ومن هنا ونحن في حالة انتظار دائم.

في سيمياء العنوان ثمة ما يدهش، فهو مؤلف من شبه جملة؛ لأن الجملة لا تكتمل إلا عندما ينتهي القارئ من قراءة النص حتى يتبين له أن الانتظار محور النص، ولكن العنوان ليس فقط بتشكيله اللغوي، وإنما بما يحمل من دلالات تحيل إلى الخارج، فالشاعر يحيلنا إلى شخصية تراثية تجعل التفاعل بين الماضي والحاضر لعبة فنية يتأسس عليها وعي المبدع ووعي المتلقي، إلى درجة التماهي، فأفق انتظار القارئ يتطابق في توتره وتشربه لشخصية تأبط شراً مع أفق النص، الذي يحيل على حالة من الوعي بالذات في زمن التفتت والتلاشي والفوضى.

فالعنوان مفتتح النص وغرته، واغواؤه وإغراؤه، يطل بالقارئ على فضاءات وفراغات وبياضات، تفضي إلى إقامة الحوار بين القارئ وبين النص، وهو حوار تفاعلي تشاركي يقود إلى الإمساك بالدلالة الأولى التي تنتشر في وعي القارئ، ويتعانق هاجس الانتظار مع هاجس الخوف، وهو خوف متشعب، ومركب ومعقد، وتجسد القلق على مصير الأمة، لذلك يغدو انتظار تأبط شراً متولداً من هاجس القلق نفسه.

يقول الشاعر: (حيدر محمود: ٣٢)

خوفي
ليس على أوطانٍ ضاعت
لكنّ الخوفَ
على وطنٍ آخر،
سوف يضيعُ،
وشعبٍ عربيٍّ آخر،
سوف يبيعُ،
العلكةَ،
والكولا،
ومجلاّت العرب،
الصادرة بأوروبا ..
للمصطافين الجُدُدِ،

وإذا اتفقنا مع بارت على أن النص نسيج، وفيه فكرة توليدية يتخذها النص نفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وإن الذات تكون ضائعة في هذا النسيج، تنحل فيه كما لو أنه عنكبوت، تذوب في الإفرازات البانية لنسجها، فإن الفكرة المسيطرة على هذا النص هي: "قلق الانتظار للمخلص".

وتتسع دائرة الخوف لتشمل في المقطع الثاني من النص الخوف من اجتثاث الأمة، ولكن كل المحاولات تبوء بالفشل؛ لأن الإمساك بلحظة إثبات الذات والمحافظة على هويتها، ما هي إلا لحظة ضبابية، ناتجة عن التبعية للآخر، ولهذا تغدو مواجهة هذه اللحظة بتأسيس فضاء صعلوكي، يمثل انطلاقاً من حالة السكون والركود إلى حالة الحركة والتمرد من خلال اكتساب ثقافة الصعاليك، المتمثلة

بمعالم شخصية شاعر صعلوك اشتهر بالتمرد والانفلات من كل القيود، رغبة جامحة في التعبير والتحول، وامتلاك الأنا، بعد أن تلاشت وذابت وانصهرت، تلك الأنا التي تتغنى بحريتها حتى ولو اضطرت لأن تكون أنا حاقدة مجنونة عنيفة، تسعى إلى التحرر وإثبات الهوية.

يقول الشاعر (حيدر محمود: ٣٣)

خوفي
من مذبحةٍ أُخرى
للنُّطَفِ المتبقيةِ
لهذي الأمةِ ..
في الأصلابْ!

إلى أن يقول:

خلّونا نُنجبْ أطفالا
يَستَعْصون على الذّبحِ،
فلا نسقيهم (مثلا)
لبنَ السريلانكياتِ،
ولا نطعمُهُمْ خُبزَ القمحِ الأمريكيّ،
ولا نُلبسُهُمْ..
إلا ما تنسجهُ
الأنوال الوطنيّةُ
مهما كان رديئاً..
ونعلّمهُم شعر "تأبط شراً"
ونُنمي فيهم حسّ الصعلكةِ
المتمرّدةِ ... على الأشياءْ
فعسى أنْ يتأبطَ
ولدٌ عربيٌّ ... ما

في بلدٍ عربيٍّ ما

في زمنٍ عربيٍّ ما

"شراً"..

ويغيّرُ وجهَ الصحراء!!

يحضر الصعاليك بقوة في شعر حيد محمود وفي هذه القصيدة بالذات؛ لأن الصعلوك ينشد عالماً جديداً، متغيراً عن العالم الذي يعيشه، ولهذا يظل في حالة سفر دائم في المجهول لعله يبلغ ذلك الحلم، حلم التغيير، إنه سفر يشكل الصورة النمطية العليا لكل سفرٍ في المجهول مارسه فنان أو رافض أو خارجي عبر التاريخ. (كمال: ٥٧٩).

إن الصعلوك يسعى إلى تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة، في ترسيخ النظام من أجل تفكيك كلي لكل ما هو قائم سلطوي. (كمال: ٥٨٠).

إن الفاعل الحقيقي الذي يولد حركة الزمن في النص هو الإنسان، الصعلوك نفسه، وهو يولد حركة متجهة إلى الأمام دائماً، إلى المستقبل، تبحث عن سبيل لتغيير العالم، لا تهدأ ولا تكـــل (كمال: ٥٨٠).

إن التشوق يجعل من قلق الانتظار حلماً يلتقي مع طقسٍ انتظاري آخر وهو المهدي المنتظر، ليتجدد العنوان مرة أخرى، وينتشر في فضاء النص معلناً البوح بتباشير الحلم الذي يخلص الذات، ويحررها من الواقع المأزوم.

ليكُنْ

هذا "المهديُّ المنتظرُ"

الطعنةَ في حلق العالمِ،

واللعنةَ في كل جبين ..!

وإن الركون إلى الآخر قد قاد إلى الاستلاب والنفي والتغريب والهيمنة بأشكال مختلفة، وهو نموذج متجدد بأنماط مختلفة، مما يثير فجائعية من طراز خاص.

فهل مَرّ بكم مقتولٌ

يشكو قاتَلهُ للسّكينِ؟!

فالمفارقة التي يحملها النص، وتنتشر بين ثناياه ليست مفارقة نصية فقط، وإنما هي مفارقة تكشف وجع الواقع، ولهذا فإن مفارقة الواقع أكثر فنية من المفارقة التي تتشكل في نسيج النص وتشابك حقوله الدلالية.

ولكن فضل النص يتمثل في استنباهه لوعي الذات، ووعي الإنسان العربي في رحلة عذاباته التي جعلته يعيش قلق الانتظار السرمدي.

وتتنامى حدود المأساة عندما يؤمن الإنسان بالطيبة التي قتلته مرةً تلو المرة، وهو يواجه عالماً متوحشاً له أنياب سوداء تشي بمكنونات الحقد والكراهية.

فالطيبة والتوحش ثنائية لا يمكن حلها إلا بالتخلص من قلق الانتظار وحلول تأبط شراً، عندها ينكسر الشعار الأبدي الذي نادى به حمورابي العين بالعين والسن بالسن ليصبح السن بألف فم، والعين بمرج عيون.

يقول الشاعر:

قتلتنا طيبتُنا

فمتى نتخلّص من هذا المرض

الملعون؟!

ومتى

"نتأبط شراً" ..

وتكونُ السّنُّ بألفِ فمٍ،

والعَيْنُ بمرج عيون!!

وعندما يصل القارئ إلى المقطع الأخير من النص، يجد نفسه أمام الجراحات والضياع، ويعيش ثنائية جديدة تتمثل بالتفرق والتوحد، لرصد إشاعات أو محاولات دلالية، مؤسسة على مفارقة جديدة تخرج من دائرة الممكن إلى دائرة المستحيل، والحلم بحيث يصبح إنساننا العربي عاجزاً عن الحلم بالقمر والربيع.

قُلْ لي يا وطني:

هل يمكن يوماً ما

أن يجمعنا شيءٌ ما

ويوحّدنا رغماً عنّا

أحدٌ .. ما

ويصير لنا ..

كبقيّة أوطانِ الدُّنيا

قمرٌ ..

وربيعْ؟!

وتظل نهاية النص دلالة سيميوزيسِيّة لا متناهية التأويل؛ لأن الانتظار لم يحمل معه لحظة الانفراج، وإنما حمل معه تكريساً للتشتت والتفرق وضياع الحلم، ولذلك انتظار تأبط شراً انتظار طويل طويل، مما يوحي بسوداوية المشهد القائمة على المفارقة السوداء، القائمة على التهكم والسخرية من الواقع المرير.

ويظل سؤال النص قائماً وماثلاً متى يتحقق الحلم ونتحرر من قلق الانتظار:

يا وطني

يا وطنَ الفقراءْ

هل نتوحدُ موتى

من بعد تفرّقنا أحياء؟!

قصيدة "وجهٌ آخر للصعلكة"

وفي قصيدة له يعنونها بـــ "وجه آخر للصعلكة" يشير إلى أنه يستجلي وجهاً جديداً للصعلكة لم تكن تعرفه من قبل، ولكن الشاعر يحوّر في صورة الصعاليك لتتلاءم مع رؤيته الشعريّة التي يعبر عنها، ويتبناها ويدافع عنها، فما هذا الوجه الجديد للصعلكة؟.

يقول: (حيدر محمود: ٣٢٦)

وأنا في طريقي إليكِ

وقَعْتُ بأيدي "الصعاليك"

فاحتجزوا الشّوقَ،

وانتزعوا لونَ عينيّ،

خفتُ عليك..

وقايضتُ خوفي عليكِ

بجوعي

وبعتُ المناديل

بعتُ المواويل

غازلت قافية اللام،

في مجلس "الشنفرى"

وطربتُ لتقسيمه النهوندِ،

تطلّ صورة الصعاليك في هذه القصيدة بثوبٍ جديد يعبر عن موقف الشاعر وعن حالته وما آل إليه، والثوب الجديد يحمل قيمة سلبية عن الصعاليك؛ لأنهم حالوا بينه وبين محبوبته، وانتزعوا لونَ عينيه، واحتجزوا شوقه، فراح يقايضهم ويتحمل الجوع ويلجأ إلى أشياء لا يقبلها، ولكنه يقبلها من أجل محبوبته، فيقبل مجاملتهم ومدحهم ومغازلة أشعارهم ومجالسهم.

ويبدو لنا أن الشاعر يرمز بالمحبوبة إلى "فلسطين"، وخوفه على المحبوبة جعله يبارك مجلس الخليفة "تأبط شرّاً"، ويبارك ما يقوم به من أعمال، ويرضى بأن يكون واحداً من بلاط حريمه، بل أن يكون نديماً لزوجاته الألف. ومزج التراث بالمعاصرة، وتغيير سياق النص المستفاد جعل النص يتمتع بطاقات شعريّة إيحائية عالية. (الويس: ١٧٠).

يقول: (حيدر محمود: ٣٣٩)

وباركتُ زعم "تأبّط شَرّاً"...

عن العَدْوِ

واللهوِ

والغزوِ

فاختارني "لبلاط الحريم"

نديماً لزوجاته الألف ..

أروي لهنّ الحكايات في الليل،

أختار لون العباءات، في الليل،

اضبط وقت الزّياراتِ،

في الليل...
والخيلُ نائمةٌ،
والقبيلةُ نائمة
وتأبّط يلهو ... يلهو
وكل الممرات مسكونة بالأفاعي

وعلى الرّغم من هذه الصورة السلبيّة للصعاليك، الذين صادروه على باب عيني المحبوبة، فإنه يدعو محبوبته ألا تفقد الأمل منهم، وألا تكسر الرّمح الذي طالما حمله الصعاليك ليغيروا من خلاله وجه العالم؛ لأنه سيولد من أصلابهم من يعيد الأمور إلى نصابها، والقوافي إلى عفافها، والعباءات إلى طهرها. إن الشاعر وهو يستلهم أفكار الصعاليك الخالدة كالانتصار للضعيف من القوي، يجعل قصائده عموماً تتسمُ بالأمل. (الويس: ٣٤).

يقول: (حيدر محمود)

لا تكسري الرّمحَ،
لا تكسري الرّمحَ، ..
يولد من صُلبهِ (ذاتَ زوبعةٍ)
ماردٌ ..
يستردّ عفافَ القوافي
وطُهرَ العباءات

لقد كان "حيدر محمود" يستلهم التراث بوعي تام بدءاً من إدراكه لما تزخر به النصوص من وسائل تعبيرية إيحائية لها فاعليتها وقدرتها على التأثير في وجدان المتلقى العربي، إلى استخدامها استخداماً فنيّاً له وظيفته وغايته، مما يدلّ على فهم الشاعر العميق للموروث، وقدرته على محاورته واستغلال إمكاناته. (الكوفحي: ٧٠).

قصيدة "تشيد الصعاليك"

ولما استشرى الفساد في البلاد، وانقلبت الموازين، واهتزت القيم في المجتمع، استلهم الشاعر عالم الصعاليك، وعنون قصيدة له بعنوان "تشيد الصعاليك"، وكأنه يومئ برفع صوت الناس بشكل واضحٍ، ووتيرة عالية، حتى أضحت المطالبات بتحسين الأوضاع والتنبيه إلى خطورتها بمثابة النشيد الذي ترتفع به الحناجر، حنجرة الشاعر الثائر عرار وحناجر الجياع الغاضبين ذؤيان الصحراء. يقول: (حيدر محمود: ١١٣)

عفا الصقا .. وانتفى .. يا مصطفى(*) .. وعلَتْ

ظهورَ خير المطايا .. شرُّ فرسانِ

"إن هذه القصيدة صرخة من أعماق الشاعر حيدر محمود في مواجهة الحالة التي وصل إليها الأردن عشيّة التحول إلى الحلم الذي أخذ يتحقق. وتحسّ في هذه القصيدة عمق المرارة التي يحس بها الشاعر، ونراه يتلمس جرح الوطن فيتذكر أسماء بقاعه، ويستمد من لغة ناسه التي تلائم نقد هذا الواقع المر، ولا ينسى أن يعضد صرخته بصرخة عرار، لتأتي صرخة الشاعرين عالية مدويّة" (جرار:١٧٣).

يقول: (حيدر محمود: ١١٣)

فلا تلُمْ شعْبكَ المقهور، إنْ وقَعَتْ

عيناكَ فيه، على مليون سكْرانِ!

قَد حكّموا فيه أفّاقينَ.. ما وقَفوا

يوماً "بإربد" .. أو طافوا "بشيحانِ"

ولا "بوادي الشّتا" ناموا .. ولا شربوا

من ماءِ "راحوب" .. أو هاموا "بشيحَانِ"!

فأمعنوا فيه "تشليحاً" .. "وبَهْدَلةً"

ولم يَقلْ أحدٌ "كاني .. ولا ماني"!

(*) مصطفى هو عرار الشاعر الأردني الثائر دوماً.

ومن يقولُ؟ .. وكلُّ الناطقين مَضَوا

ولم يَعُدْ في بلادي .. غير خُرسانِ!

ومن نعاتبُ؟ .. والسكين مِنْ دَمِنا

ومن نحاسِبُ؟ .. والقاضي هو الجاني

يا شاعِرَ الشّعب ..

صار الشعَبُ .. مزرعةً،

لحفنةٍ من "عكاريتٍ" .. "وزُعرانِ"!

لا يخجلون ..

وقد باعوا شواربَنا ..

من أن يبيعوا اللحى،

في أيّ دكّانِ!!

فليس يردعُهُمْ شيءٌ، وليس لهمْ

همٌّ .. سوى جمعِ أموالٍ، وأعوانِ!

لقد استمر "حيدر محمود" في حمل رسالة، بتوجيه النقد إلى مواطن الخلل والفساد في السلوك الاجتماعي وفي أنماط التفكير السائد، وعرض صور هذا الخلل بصور كاريكاتيرية ساخرة، كما رأينا في هذه القصيدة. (جرار: ١٧٣).

لم تكن هذه القصيدة عادّية؛ وإنما تشكل واحدة من الرّصاصات الأولى في جسم الفساد الذي يلفظ أنفاسه الآن، جاءت لتعلن التحول عما كان عليه الوطن إلى ما ينبغي أن يكون عليه، إنها واحدة من الأيدي العملاقة التي علّقت الجرس وقرعته بعد أن صمت هذا الجرس طويلاً في انتظار اليد التي تعلّقه وتقرعه. (جرار: ١٧٣).

والشاعر لا يعلق الجرس بنفسه، بل يبدأ عمليّة انزياح مضموني ليَخْرج من القصيدة – تماماً– "حيدر محمود" (الراهن)، ويحل محله – بالكامل مضمونياً– "حيدر محمود" (المفترض) أو (المنشود).. وعادة يكون هذا المنشود هو (عرار) أو (تأبط شر) أو (الشنفرى) أو (المتنبي) أو غيرهم من أولئك الصعاليك الرافضين الثوريين الذين يتربع الواحد منهم داخل النص ويكتب قصيدته. (الأزرعي: ٢٤١).

إن الذي يدق جرس التغيير هم الصعاليك.

يقول: (حيدر محمود)

وللصعاليك يومٌ،

يرفعون به ..

راياتِهِمْ ... فاحذرينا، يا يد الجاني

وهكذا وظّف "حيدر محمود" الرموز التراثية المختلفة ومنهم الصعاليك بشكل خاص لتعبر عن موقفه من الحياة ومن المجتمع، ولتعبر عن رؤيته الشعريّة، ويتخذ من تلك الرّموز نافذة تطل على التجديد والمعاصرة في القصيدة الحديثة، ويوجد لنفسه شخصيّة فنية مستقلة وسط الشعراء الحداثيين.

المراجع

الأزرعي: سليمان، قراءة في تجربة حيدر محمود الشعرية، ثنائية (الأنا) و (الآخر)!. من الذي يكتب القصيدة، ضمن قراءات شعريّة، د. زياد الزعبي، عالم الكتب الجديد- إربد- الأردن، ٢٠١٧م.

بنيس: محمد، الشعر العربي الحديث: بنائياته وإبدالاته، المغرب، مطبعة فضالة المحمدية، ١٩٨٩م.

أبو تمام: حبيب بن أوس (ت ٢٣١هـ)، ديوان الحماسة.

جرار: صلاح، البيئة الأردنية في شعر حيدر محمود، ضمن كتاب قراءات، عالم الكتب الجديد- إربد- الأردن، ٢٠١٧م.

حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، ١٩٩٠م.

الزعبي، أحمد، التناص نظريّاً وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٥م.

الشنفرى، ديوان الصعاليك، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل- بيروت، ٢٠٠٤م.

كمال: أبو ديب، الرؤى المقنّعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦م.

الكواملة: أحمد، حيدر محمود شاعراً لكلمة، ضمن كتاب قراءات شعرية، عالم الكتب الحديث- عمان، ٢٠١٧م.

الكوفحي، إبراهيم، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، ضمن قراءات شعرية، عالم الكتب الحديث- عمان- ٢٠١٧م.

المجالي: محمد، اللغة الشعريّة عند حيدر محمود، ضمن كتاب قراءات شعريّة، توزيع عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن- ٢٠١٧م.

الويس: مولود مرعي، عالم حيدر محمود الشعري: خصب الحياة وسحر الإبداع، دار الحوار- اللاذقية- سوريا، ط١، ٢٠١٢م.

هاجس الوطن في ديوان "حديث الهدهد"

د. مجدي بن عيد الأحمدي*

تاريخ تقديم البحث: ١/٧ /٢٠٢٠م. تاريخ قبول البحث:١٥/٦/٢٠٢٠م.

ملخص

هدفتِ الدّراسةُ إلى تتبّعِ هاجسِ الوطنِ في ديوانِ "حديثُ الهدهدِ" للشّاعر محمّد جبر الحربيّ، مستعينةً الاستدعاءِ والتّناصِّ في العنوانِ الرئيسِ وعنواناتِ القصائدِ ومضامينِها، وجلّت الدراسةُ دورَ الاستدعاءِ والتّناصِ في تعزيزِ هذا الهاجسِ الّذي رافقَ الشاعرَ، كما كشفَتِ الدراسةُ الدلالاتِ المتواريةَ خلفَ الشخصياتِ المستدعاة، والتقطت الأبعادَ الكامنةَ في الأبياتِ الشعريةِ المتقاطعةِ مع قصائدِه، لتدلّلَ على أنّ هذا الاستثمارَ جاء متّسقًا ونسقَ الهاجسِ، مرتبطًا بالوطن العربيّ، وما يحدثُ فيه من تداعياتٍ، أدّت إلى البحثِ عن الحكمة، التي رأى الشاعر أنّها غائبةٌ عن هذا الوطن، لكنّه وجدَها عند الهدهد، ليكتشف أنّ الأخطاءَ التي ارتكبتْها الأمّةُ أقلُّ بكثير ممّا تعرضت له من خسائرَ ومصائبَ، تجلّت كبرى هذه المصائبِ في ضياعِ فلسطينَ، التي نسجَ من رمزيّتها كلَّ ما أرادَ تبيانَه من أفكار.

الكلمات المفاتيح: التناص–الاستدعاء–الشخصيات–العنوان–الهدهد

* قسم اللغة العربية، جامعة تبوك، المملكة العربية السعودية.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Obsession with the Homeland in Hadeeth Al-Hudhud (Hoopoe's Speech) Collection

Dr. Majdi bin Eid Al-Ahmadi

Abstract

The purpose of this study is to track the premonition of the homeland in the Hoopoe Talks "Hadeeth AlHudhud" in the poems' collection that was written by the poet Muhammad Jaber Al-Harbi, by using summons'and intertextuality's tools in the collection's main title, the poems' titles, and their contents. The study showed in detail the roles of summons and intertextuality in reinforcing this premonition that predominated the poet. As the study revealed hidden indications behind the summoned characters and picked the inherent dimensions of poetic verses in his poems, to demonstrate that this investment was consistent with the premonition mode, linked to the Arab world, and its repercussions. It led to a search for wisdom, which Al-Harbi did not find it on this homeland, but found it with Hoopoe. Then, he discovered that the mistakes committed by the nation are much less than what the nation suffered from losses and calamities, and the greatest of these calamities manifested in lost Palestine, which woven from its symbolism all that he wanted to show from his ideas.

Keywords: Intertextuality- recollection-characters-title-Hudhud (Hoopoes)

مدخل:

تقف هذه الدراسة على هاجس يُسيطر على الإنسان العربي، ويترك أثرًا في داخله، يتمثّل في الإحساس بالوطن العربي، وما تعانيه الأمّة العربية، وتختلف ردة الفعل من شخص لآخر، كما يتفاوت التعاطي مع الأحداث، والأديب يمتلك الأداة التي يُعبّر من خلالها عمّا يحتدم في داخله، ويرى الباحث أنّ الشعراء يختلفون في تعاطيهم مع الصراعات في الوطن العربي، وكان الهاجس المتعلّق بالوطن العربي، سببًا لهذه الدراسة من خلال المقاربة بين هذا الهاجس، والتناص، والكشف عن العلاقة بينهما، في ديوان "حديث الهدهد" الصادر عن دار أعراف الرياض عام ٢٠١٠م، للشاعر محمد بن جبر بن جابر الحربي(١).

يُعدّ الهاجس الوطني من المؤثرات في الشعر العربي الحديث، فالوطن هو المكان الذي ينتمي إليه الإنسان انطلاقاً من مكان ولادته والبيئة التي عاش فيها، ويكبر هذا الوطن حتى يشمل الوطن الذي تعيش فيه الأمّة التي ينتمي إليها هذا الإنسان، ومنها يصبح مشاركًا لهذه الأمّة في جميع أحداثها، فالهاجس في المعاجم العربية ورد بمعنى الخاطر، وهجس في صدري شيء يهجس، أي حدس، والهجسُ ما وقع في خَلَدِك، وهَجَسَني عن الأمْرِ، وهو يَهْجِسُني: أي عاقني، ووَقَعُوا في مَهْجُوْسة من أمرهم: أي اختلاط(٢) فالهاجس هو ما سكن الخاطر، وأدّى إلى إشغال المرء فيما حدث، وما سيحدث،

(١) ولد في مدينة الطائف، عام ١٩٥٧م، وعمل في الصحافة السعودية، وكان مؤسسًا لمجلة فواصل مع طلال الرشيد عام ١٩٩٤م، كما أسّس وكالة أعراف الرياض للدعاية والإعلان والنشر والإنتاج عام ٢٠٠٣م، ومجلة "هُنا الرياض" عام ٢٠١٥م، وله عدة دواوين، منها: "بين الصمت والجنون١٩٨٣م"، و "ما لم تقله الحرب١٩٨٥م"، و"خديجة١٩٩٧م"، كما حصل على جائزة وزارة الثقافة والإعلام للكتاب عام ٢٠١٣م عن ديوان "جنان حنايا١٩٨٥" في مجال الشعر، و "أعراف الرياض" في مجال النشر، يُنظر:

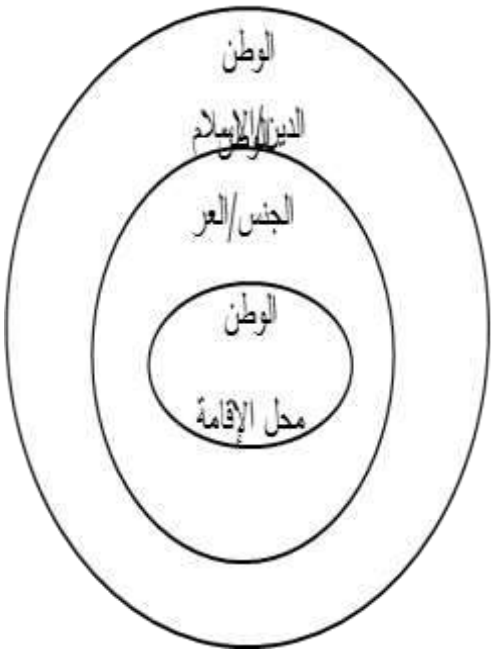
- الهمشري، محمد علي، شعراء الخليج، أشعارهم، حياتهم، دار الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م، ص٤١٧.
- الموقع الرسمي للشاعر محمد جبر الحربي:

https://mjharbi.com/index.php/2009-08-07-18-50-19

(٢) يُنظر: -الجوهري، إسماعيل حمّاد (ت٣٩٣هـ/١٠٠٣م) **تاج اللغة وصحّاح العربية**، مادة (ه ج س)، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٦م.

- ابن منظور، جمال الدين محمد (ت٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، مادة (ه ج س)، ط٣، دار صادر، بيروت،١٩٩٤م.

أمّا الوطن فهو محلُّ الإنسان، ومنزله الذي يُقيم به[١]، لذا عندما يرتبط الإنسان بوطنه، فالهاجس الذي يؤرقه يتفاوت تأثيره وفق ما يحدث على أرض الوطن، والوطن عند الإنسان العربي لا يمكن تحديده بشكل قطعي، لأنّ الانتماء لهذا الوطن يتوسع، والشكل الآتي يُبين ذلك:



الشكل (١) الانتماء والوطن

فالإنسان العربي–بعامة–تتسع دائرة الانتماء لديه، وفق المعطيات المذكورة في الشكل السابق، والشعراء–بخاصة–تظهر وطنيتهم من خلال القومية التي تُعبّر عن "مجموعة الصفات والمميزات والإرادات التي ألّفت بين العرب، وكونت منهم أمة: كوحدة الموطن، واللغة، والثقافة، والتاريخ، والمطامع...والمصلحة المشتركة"[٢]، فالأمّة "تجد أساسها قبل كلّ شيء في وحدة الأرض"[٣]، ولا يتم ذلك إلّا من خلال الاستقلال، والتحرّر من سلطة الآخر الذي لا ينتمي لهذه الأمّة[٤]، لذا تستهدف

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وط ن).

(٢) أبو نوار، معن، **بين القومية والوطنية**، دار اللام، لندن، ١٩٩١م، ص١٨٩.

(٣) رفاعة، أنور، وآخرون، **دراسات في المجتمع العربي**، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، ١٩٦٧م، ص٥٤–٥٥.

(٤) عبدالرزاق، سهلي، ومنير، بين بيتش، **البعد الوطني في شعر حافظ إبراهيم**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف–المسيلة، الجزائر، ٢٠١٨م، ص١٤.

الدراسة[١] ما جاء في ديوان ((حديث الهدهد))، وهي متعلقة بالدائرة الثانية، المرتبطة بالوطن العربي، وسيعمدُ هذا البحث إلى تتبع هاجس الوطن العربي من خلال التناص.

مفهوم التناص:

التناص من التقنيات التي اسهمت في ثراء النص الأدبي، ومنحت المبدع مساحة، يستطيع أن يستثمرها في إضفاء الدلالات المواكبة؛ لما يختزله من مشاعر، فالتناص عُرف قديمًا، لكنه ظلَّ تحت مُسمّيات، منها: الاقتباس، والتضمين، والأخذ[٢]، إلّا أنّه لم يأخذ البعد الذي يحمله هذا المصطلح، وتُعدُّ (جوليا كرستيفا) أوّل من استخدم هذا المصطلح[٣]، إذ ترى أنّ التناص عبارة عن تقاطعات نصّية من خلال عبارات ووحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، فهو "ترحال للنصوص وتداخل نصّي ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[٤]"، ويُعرّفه محمد مفتاح بأنّه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[٥]، ويقول أحمد الزعبي: "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شبه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتُدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[٦]، كما يذكر سعيد علوش عدة تعريفات[٧] للتناص، لا

---

(١) هناك دراسات تتقاطع مع هذه الدراسة، وهي:
- عيسى، راشد، "**الشجن العالي في هدهد الحربي**"، جريدة الرياض، العدد ١٧٠٧١
- القثامية، أمل، **ما بين عنترة والهدهد:** قراءة للسياقات التراثية في شعر محمد جبر الحربي، ١٨ فبراير، ٢٠١٤م
- الحقباني، نداء، **تجليات السرد في ديوان حديث الهدهد للشاعر محمد جبر الحربي**، المجلة العلمية لكلية الآداب، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ع٦٤، ٢٠١٧ ص ٤٧٩.
- الثقفي، منال، **شعر محمد جبر الحربي بين الفكر والفن**، رسالة ماجستير، جامعة الطائف، ٢٠١٣.
- جاسم، محمد، **سيميائية الهدهد**، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد١٤٤-١٤٥، ٢٠٠٨م.

(٢) الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية** (دراسة في ديوان أمل دنقل)، ط١، المركز القومي للنشر، إربد، ١٩٩٩م، ص٧٧.

(٣) تودوروف، تزفيتان، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة: أحمد المديني، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص١٠٢.

(٤) كرستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة: فريد زاهي، ط٢، دار طوبقال، المغرب، ١٩٩٧م، ص٢١.

(٥) مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري**، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٢١.

(٦) الزعبي، أحمد، **التناص: نظريا وتطبيقيا**، ط١، مكتبة الكتاني، أربد، ١٩٩٥م، ص٩ .

(٧) يري (سوليرس) كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة تشديداً وتكثيفاً، ويري (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيراً آخر، يُنظر: علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٢١٥.

تخرج عن دائرة التعريفات الواردة آنفا، لذا يتبيّن أنّ التعريفات المتعددة تتّفق على "أنّ التناص يتكئ على الثقافة المعرفية، التي تجعل من اللغة ومضامينها وسيلة توصيل"(١)، وستتناول هذه الدراسة التناص(٢) في هذا الديوان، وتتبع دوره في جانبين:

أولًا: العنوان:

يُعدّ المدخل إلى النصّ باعتباره إحدى عتبات النصّ، ومن خلاله يتم الكشف عن الدلالات، وبات بمثابة النافذة للناقد، التي تُمهّد لدخوله إلى النصّ، وبيان عالمه(٣)، ويرى (جون كوهن) أنّ من أهم وظائف العنوان الأساسية الإسناد والوصل، ويتمّ بواسطته الربط المنطقي(٤)، ويجعل (جيرار جينت) للعنوان أربعة وظائف، تتمثّل في: (التعيين، والوصف، والإيحاء، والإغراء)(٥)، ممّا يدلّ على أنّ العنوان ذو أهمية لا يمكن تجاوزها في الدواوين الشعرية، وتتجلّى للمتلقي في الآتي:

أ-عنوان الديوان:

يعنون الشاعر محمد الحربي ديوانه بـــ((حديث الهدهد))، وهذا العنوان يُمثّل استدعاء مكثّفا لعدة أشكال من التناص، بداية من استدعاء الموروث الديني والتاريخي الذي يضمُّ التقاطعات التي تتم بين المبدع وبين ثقافته الدينية والتاريخية، وتتجلّى في نصوصه وعناوينها(٦)، ممّا تُسهم في زيادة الدلالات، والإيحاء الأسطوري، يقول راشد عيسى: إنّ هذا العنوان غنيٌّ "بالإيحاء والخصب المعرفي

---

(١) الرواشدة، **فضاءات الشعرية**، ص٧٨.

(٢) هذا المصطلح عند ترجمته للعربية ظهر بعدة مسميات منها:(التناص- النصوصية- تداخل النصوص-النصوص المتداخلة- النص الغائب- النصوص المهاجرة...)، وللتناص أشكال منها: الديني، والأدبي، والتاريخي، والأسطوري، والشعبي، والبعدي.

(٣) يُنظر:- الثامري، ضياء، "العنوان في الشعر العراقي المعاصر: أنماطه ووظائفه"، **مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية**، المجلد ٩، العدد٢، ٢٠١٠م، ص١٣.

-حمداوي، جميل، "السيموطقيا والعنونة"، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣، يناير/مارس ١٩٩٧م، ص٩٦.

(٤) كوهن، جون، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص١٦١.

(٥) بلعابد، عبدالحق، **عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)**، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار للعلوم، بيروت، ٢٠٠٨م، ص ٧٨-٨٨.

(٦) الأحمدي، مجدي، **الرؤيا والتشكيل: دراسة في شعر محمد لافي**، ط١، نادي تبوك الأدبي/مؤسسة الانتشار، بيروت، ٢٠١٧م، بيروت، ص١٦٥. بتصرّف.

الأسطوري"[١]، فهذا الطائر وحديثه، جاء ذكره في قوله تعالى ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ*لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ*فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ*إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ*وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾[٢]، إذ كان الهدهد وسيطا بين النبي سليمان–عليه السّلام– وملكة سبأ، وتقول نداء الحقباني: إنّ الشاعر منذ البداية يحاول إخبار المتلقي بأنّ الحديث سيكون على لسان الهدهد[٣].

فالهدهد من الطيور البارزة التي حكيت حولها الكثير من الأساطير والأخبار، ومن ذلك ما جاء في كتاب الحيوان: بأنّ العرب كانوا يزعمون أنّ (القنزعة)[٤] التي على رأس الهدهد، ثواب من الله عز وجل على ما كان من بره لأمه، إذ جعل قبرها على رأسه، إضافة إلى شهرته كطائر ذي خطوط وألوان كثيرة، والكُنى المتعددة له:(أبو الأخبار–أبو ثمامة–أبو سجاد)، وذكروا أنّ الهدهد كان دليل سليمان على الماء[٥]، وجاء الهدهد في كتاب (منطق الطير) لفريد الدين العطار مرتبطًا بالهداية، وحسن المنطق والسيرة، وصاحب الدليل، ومالك أسرار النبي سليمان عليه السّلام[٦]، فقدّمه العطار على كلّ الطيور، وجعله الوسيط بين الطيور، وطائر(simurgh) السيمرغ[٧]، ويجانس العطّار بين حكمة الهدهد، ومحاورته لثلاثين طائر من أجل طلب السمرغ، وهذا دلالة على قيمة هذا الطائر، وامتلاكه للمنطق[٨].

---

(١) عيسى ، راشد، "**الشجن العالي في هدهد الحربي**"، جريدة الرياض، العدد ١٧٠٧١، ٢٠١٥/٣/٢١م: http://www.alriyadh.com/1031925

(٢) سورة النمل، آية ٢٠–٢٥.

(٣) الحقباني، نداء، **تجليات السرد في ديوان حديث الهدهد للشاعر محمد جبر الحربي**، المجلة العلمية لكلية الآداب، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ع٦٤ ، ٢٠١٧ ص ٢٢٣.

(٤) الخُصْلَةُ من الشعَر تُتْرَكُ على رأْس الصبيّ، وهي كالذّوائِبِ في نواحي الرأْس، والقَنْزَعةُ التي تتخذها المرأَة على رأْسها، يُنظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ق ز ع).

(٥) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/٨٦٩م) **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨م، ج١، ص٢٩٧.

(٦) العطار، فريد الدين، منطق الطير، ترجمة: بديع محمد جمعه، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م، ص١٨٠.

(٧) بالفارسية (simurgh) سمروغ إله الطيور، وأيضًا (سي مرغ)، تعني: ثلاثون طائر

(٨) العطّار، منطق الطير، مرجع سابق، ص١٨٤.

إذ يستدعي هذا العنوان ما رسخ في الذاكرة العربية الإسلامية من قصص تدور حول هذا الطائر، بداية من قصة النبي سليمان-عليه السّلام-وبلقيس ملكة سبأ، التي تحوي بعض المعاني الرمزية المتداولة عند العرب قبل الإسلام، فرمزيته القديمة، وبره بوالديه لم تمح من الخطاب الإسلامي، وبها فسر بعض المفسرين نجاته من عقاب سليمان، كما أن اقترانه بالعلم والمعرفة قد تدعم من خلال بعض الأحاديث المأثورة مثل ما رواه ابن عباس -رضي الله عنهما- قال: ((إنّ النبي -صلى الله عليه وسلم- نهى عن قتل أربع من الدّواب: النملة والنحلة والهدهد والصرد))[1]، وهو خطاب يطوق الهدهد بهالة من القداسة[2]، يقول محمد عجينة: إنّ رمزية الهدهد في قصة سليمان-عليه السّلام-تقترن بدلالتين، هما: دلالة الماء، ودلالة الشمس، كما تقترن بالمُلك إذ كان الهدهد طائر سليمان، وطائر بلقيس، وصاحب تاج يعلو رأسه[3].

فعنوان الديوان يفتح النصّ للمتلقي؛ لأنّه يتقاطع مع أحداث وروايات تاريخية، ودينية، تجعل كلّ ما جاء في ثنايا الديوان يندرج تحت حديث الهدهد، وهو عودة إلى الماضي من خلال اللجوء لحكمة الهدهد، من أجل التعبير عمّا يجول في خاطر الشاعر، والبحث عمّن يمنح الوطن العربي الحكمة.

ب-عناوين القصائد:

لم تخل العناوين من الاستدعاء التاريخي والديني والأدبي، لذا سيقف البحث على أهم العناوين ذات العلاقة بالتناص، ومنها:

أ- عودة الهدهد:

يُمثّل هذا العنوان ارتباط هذا الطائر بحالة الشاعر، إذ لم يكتف الشاعر بحضور الهدهد في عنوان الديوان، بل يجعله عنوانا لإحدى قصائده، فحديث الهدهد لا يتأكّد إلّا بعودته، وكأنّ الهدهد انبعث من الموت بعد أن قتله الشاعر في الحادثة التي ذكرها، ويرى راشد عيسى: أنّ قصيدة عودة الهدهد هي استمرار لدفق تداعيات الزمن الطفولي في القصيدة الأولى (جبرة) حين استدعى الشاعر طفولة المكان في حنين وجداني يُبعده عن زمن العقل وعذاب الكهولة، فالحنين للمرحلة الطفولية إنما هو عيش وهمي

(١) السجستاني، أبو داود سليمان (ت٢٧٥هـ/٨٨٨م)، **سُنن أبي داود**، الجزء السابع، حققه وضبطه وخرّج أحاديثه: شعيب الأرنؤوط، وآخرون، ط١(طبعة خاصة)، حديث ٥٢٦٧، دار الرسالة، دمشق، ٢٠٠٩م، ص ٥٣٩.

(٢)عجينة، محمد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ط١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٥م، ص ٣٢٧.

(٣) عجينة، محمد، **حفريات في الأدب والأساطير**، ط١، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٦م ، ص ١٢٤-١٢٥.

لذيذ ضد حتمية الموت[١]، وهو عنوان يتعاضد مع عنوان الديوان في البحث، وهو أشبه بعنوان فرعي للعنوان الرئيس[٢].

ب-لم أنم:

يرتبط العنوان القائم على جملة النفي، ببيت بشار بن برد:

لم يطل ليلي ولكن لم أنم ... ونفى عني الكرى طيفٌ ألم[٣]

إذ يظهر هذا النفي، وعدم القدرة على النوم، متعاضد مع عودة الهدهد وحديثه، وكأنّه لا يستطيع النوم بسبب حديثه مع الهدهد، الذي يندرج تحت هاجس يسيطر عليه تجاه هذا الوطن، وما يحدث فيه من صراعات وتفكك، أدّى إلى استغراقه في الحديث.

ج-فلسطين:

لم تعد فلسطين اسما لمكان؛ بل تجاوزته إلى الرمزية الدالة على ضياع الأمّة، فباتت أيقونة لضعف الأمّة الإسلامية، والشاعر يعنون قصيدته باسم هذا البلد، الذي يسكن في وجدان الإنسان العربي، فالعنوان يستدعي كلّ ما يرتبط به من أحداث وقصص.

د-الخلافة:

هذا العنوان يعود بالذاكرة إلى الوراء، إذ يُمثّل حقبا زمنية من سيطرة الأمّة الإسلامية، المتمثلة في وحدتها وقوتها، وعصورا من الفخر، فالشاعر يحاول الخروج عن الواقع من خلال العودة للماضي، لتسلية النفس عمّا يحدث في الوطن العربي.

ه-حزن كنعان:

العنوان جاء مخالفًا لما عُرف به الكنعانيون، فالعودة إلى التاريخ تُبيّن أنّ الكنعانيين قاموا بتجريد بني إسرائيل من سلاحهم، ومنعهم من صناعة السلاح "ولم يوجد صانع في كلّ أرض إسرائيل، لأنّ الفلسطينيين قالوا لئلا يعمل العبرانيون سيفاً أو رمحاً... وكان في يوم الحرب أنّه لم يوجد سيف ولا

(١) عيسى، **الشجن العالي**، http://www.alriyadh.com/1031925 بتصرّف

(٢) الحقباني، تجليات السرد...، مرجع سابق، ص٢٢٣.

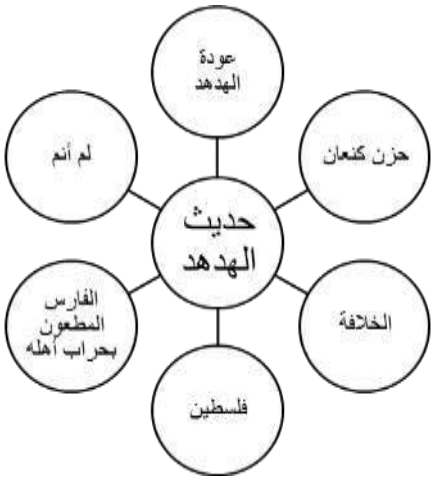
(٣) ابن برد، بشار (ت١٦٦هـ/٧٨٥م)، **الديوان**، شرح وتكميل: محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه وصححه: محمد شوقي أمين، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، الجزء الرابع، ص١٦٦.

رمح بيد جميع الشعب"[1]، فالمفارقة تحضر في إضافة الحزن إلى كنعان، الذي يرمز إلى الغلبة على العبرانيين، وهو أمرٌ يكشف حالة الأمّة، وضعفها في الحفاظ على مكتسباتها.

و-الفارس المطعون بحراب أهله:

العنوان يُحفّز المتلقي، لكنّه لا يتجلّى إلّا بعد قراءة النص، إذ يرتبط بشخصية عنترة بن شداد، وما مرّ به من أحداث، فهذا الفارس لا يشكو من طعن الأعداء، بل من غدر الأهل، وهذا العنوان يكشف عن المأساة التي تتبدّى من خلال تخلّي الأقرباء، وهي بمثابة طعنة لا يمكن تجاوزها، إذ يُمثّل اسقاطًا على التفكك العربي تجاه قضايا الأمّة، وخذلان بعضهم بعض.

يتبيّن أنّ العناوين السابقة ترتبط بشكل مباشر مع عنوان الديوان، والشكل التالي يُبيّن هذه العلاقة:



الشكل (٢) عنوان الديوان، وعناوين القصائد

يُبيّن الشكل السابق مدى العلاقة بين عنوان الديوان، وعناوين القصائد، فحديث الهدهد يُمثّل محوراً رئيسًا، لذا جاء الديوان موسومًا به، ولن يتحقق هذا الحديث إلّا بعودته، هذه العودة التي تتبدّى من خلالها حالة الأمّة الإسلامية، فالحزن وعدم القدرة على النوم، يتجلّى في ضياع فلسطين، والتخاذل المتفشيّ في الأمة، ممّا أدّى إلى ضياع المكتسبات التي حققها العرب في الماضي زمن الخلافة.

(١) الكتاب المقدّس، **سفر صموئيل الأول**، الإصحاح الثالث عشر، ص ٤٤٦.

ثانيًا: القصائد:

لم يقف التناص والاستدعاء عند حدود العناوين، بل ظهر في القصائد، وجاء تأكيدًا للهاجس الذي يؤرق الشاعر، ممّا أدّى إلى حضور الهدهد في قصيدة ((جبرة)) عندما يقول:

أحنّ إلى هدهدٍ عالمٍ بالحياةِ
اصطفيتُ له الموتَ عصريةً
عصرَ(جَبْرةَ)
والعمرُ طفلٌ ووحدي أصوّبُ برداً حديداً
على الخضرةِ البكرِ والماءِ
والهدهدُ المطمئنُّ إلى حكمةٍ
يتهادى على ماءِ حكمتِهِ(١)

يعنون الشاعر قصيدته بـــ(جبرة) وهو منبع ماء في الطائف، فالماء والهدهد يرتبطان بعلاقة قديمة، تناقلتها الأخبار، يقول راشد عيسى: إنّ الدراما تُسيطر على النص، إذ يعمد الشاعر إلى توظيف الهدهد في حديث نفسي فلسفي يُحمله الكثير من القيم الإنسانية والحياتية والفكرية وصراعات النفس الذاتية مرتكزاً في توظيفه على رمزيات الهدهد التراثية فهو دليل المعرفة والماء(٢)، فالشاعر يعود بذاكرته إلى مرحلة الطفولة، لكنّ العودة مُغلّفة بالحزن، إذ يذكر تلك اللحظة التي تسببت في موت الهدهد، فجهل الطفولة لم يجعله يعي قيمة هذا الطائر، وكأنّ الشاعر يُسقط على نفسه أحد أسباب الحالة المأساوية للوطن العربي، فجهل الطفولة أدّى إلى قتل الحكمة، ممّا يدلّ على تمكّن هاجس الوطن من مشاعره، فبات جزءًا من الضياع.

ويواصل التناص المتعلّق بالهدهد في الحضور، وذلك في قصيدة ((عودة الهدهد)) يقول:

فمن أين جئت

(١) الحربي، محمد جبر، **حديث الهدهد**، ط١، دار أعراف الرياض، ٢٠١٠م، نسخة مصوّرة من الديوان على الموقع الرسمي للشاعر: http://online.fliphtml5.com/lrcv/uboq/#p=2

(٢) عيسى، **الشجن العالي في هدهد الحربي**:http://www.alriyadh.com/1031925

وكيف انطلقتَ من العقلِ

قد كنت أحكمتُهُ

كنت أحكمتُ بالجهلِ دفنَكَ

من أين جئت؟

هل جئت من سبأٍ باليقين؟![1]

تحضر في المقطع السابق ثنائية متضادة، تتمثّل في الجهل والحكمة، إذ يظهر الجهل في طفولة الشاعر، التي أدّت إلى قتل الهدهد، في حين ترتبط الحكمة بالهدهد، فحديث النفس، والحوار مع الذات، يكشف الدهشة التي تعتري الشاعر؛ لأنّ جهله أدى إلى قتل الحكمة، ثم يحضر التناص الديني مع قوله تعالى:(مَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ)[2]، للدلالة على ارتباط هذا الطائر بالحكمة، وقدرته على الحصول على الأخبار، ممّا يدلّ على ندم الشاعر من جهله، الذي أودى بالحكمة.

ثم يقول في القصيدة نفسها:

هل أتيت تعذّبني أيها الهدهد العذبُ

قد كنت طفلاً

فكيف على آخر العمر تأتي

تهدد بالصحو نومي[3]

يواصل الشاعر معاتبة الذات، من خلال سؤال الهدهد، ومحاولة تبرير ما حدث، وإلصاق هذا الخطأ بجهل الطفولة، ثمّ يقول:

سأخبرك الآن عن قصتي فاروِها:

أخبر الناس

(١) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٧.

(٢) سورة النمل، آية ٢٢.

(٣) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٨.

أخبرْ سليمانَ أنّا

تقطّعت الأرضُ من حولنا

ومادت بنا السفن الغاديات

وما أثمرت سحبنا بالرّواحِ،

وما كان فينا يهود

لكي تتشابه أبقار تلك القرى.

ما اعتدينا بسبتٍ

لكي نتمزّق في التيه،

سبحانهُ..

كيف ضاعت بلاد تعبنا على فتح أسوارها،

كيف صِرنا أسارى،

وضاع خراج السّحابْ..؟

سليمان مات،

أتذكرُ..؟!

والجنّ مستعبدٌ رأسهم

كيف صِرنا على الوهم مُستعبدات ضمائرُنا

وما مِن قيودٍ لتحْجُبَ عزتنا

نحن قوم لنا الأرضُ طاهرةٌ

والصفوفُ لنا كانتظامِ ملائكةٍ للإلهْ.(١)

يبيّن الشاعر ما يجول في خاطره، فيلجأ إلى الهدهد؛ لأنّه يثق في حكمته وإيصال الأخبار، فالوضع الراهن يدعو إلى تبرير ما يحدث في هذه الأمّة، لذا حضرت الأحداث التاريخية، وتجلّت من خلال

(١) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٩-١٠.

الاستدعاء، فالمقطع السابق يحفل بالأحداث، إذ يبدأ برواية القصة للهدهد، مستدعيا شخصية سليمان–عليه السّلام–، وذلك لارتباط الهدهد بهذه الشخصية من جهة، ورمزية الملك، والسيطرة التي كان يتمتع بها نبي الله، ثمّ تأتي عدة حوادث تاريخية، تتمثّل في:

- قصة اليهود والبقرة: وهي استدعاء لما ورد في قوله تعالى ﴿ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُون﴾(١).
- حادثة السبت: وهي استدعاء لما ورد في قوله تعالى ﴿وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ لَا تَأْتِيهِمْ كَذَلِكَ نَبْلُوهُمْ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾(٢).

يستدعي الشاعر هذه الحادثتين اللتين كانتا سببًا في غضب الله من اليهود، لتبرير الموقف، ومحاولة الكشف عن أخطاء الأمّة، التي لم تصل إلى فداحة هذه الحادثتين، ثمّ يستدعي قصة خراج السحاب(٣)، وهارون الرشيد، متسائلًا عن سبب ضياع هذه الأمجاد التي حققتها الأمّة، فالأخطاء لم تكن بقدر ما ضاع من أمجاد.

كما يستحضر موت سليمان–عليه السّلام–، للتأكيد على ضياع السيطرة، وعدم الحفاظ على مكانة الأمّة، ويتبيّن أنّ الهدهد المخاطب ليس إلّا طائر أعاده خيال الشاعر للحياة، بعد أن كان سببًا في موته، والرسالة موجّهة للنبي سليمان–عليه السّلام–ممّا يكشف عن حالة من التوتر، والضياع، فحامل الرسالة (الهدهد)، ومُتلقي الرسالة (النبي سليمان)، ليسا على قيد الحياة، فتتجلّى مأساوية الأمر، إذ لم يجد الشاعر من يشعر به، فعمد لهذه الاستدعاءات من أجل مواكبة ما يراه في الأمّة، ويرى راشد عيسى أنّ الشاعر يتقمّص شخصية الهدهد بكل صفاتها من حكمة وصبر واستقلال وخبرة، وهي قناع روحاني للذات المتشظية، فالشاعر كان يتمنى لو أن الهدهد الحكيم (فيه) ظل غافلاً؛ لتتم الغفلة المؤنسة بدلاً من الصحو الذي يحمل معه العذاب(٤).

---

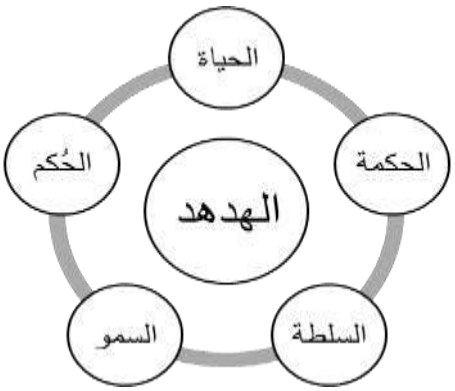
(١) سورة البقرة، آية ٧٠.

(٢) سورة الأعراف، آية ١٦٣.

(٣) يُقال أنّه نظر في يوم من الأيام لسحابة، وقال: أمطري حيثما شئت فسوف يأتيني خراجك، وهي دلالة على اتساع رقعة الدولة في ذلك الوقت.

(٤) عيسى، **الشجن العالي في هدهد الحربي**، http://www.alriyadh.com/١٠٣١٩٢٥

فالهدهد في المقاطع السابقة، يمُثّل دلالات رمزية، يمكن بيانها في الشكل الآتي:



الشكل (٣) دلالات الهدهد

هذه الدلالات توافرت في النصّين (جبرة–عودة الهدهد)، لكن الحضور المميّز لهذا الطائر، بدأ بلحظة انكسار تعتري الشاعر، من خلال الحنين إلى الماضي، والعودة إلى ذلك المكان الذي يضمّ ذكريات الطفولة التي لا تخلو من حزن بسبب العمر، والتصرفات الطفولية، ومنها: قتل الهدهد، وكأنّه يُحمّل نفسه المأساة التي تعانيها الأمّة، فالطائر الذي قتله له قيمة في التراث القديم، ومنه نتعلم الكثير، فالهدهد يُمثّل معادلًا موضوعيا للشاعر، وحضوره في الديوان استدعى التاريخ والدين والأساطير، ممّا منح النصّ دلالات، تتجلّى من خلالها القيم المفقودة في الوطن العربي.

ويستمرّ الشاعر في التقاطعات النصية، والاستدعاءات التاريخية، المواكبة للهاجس المتغلغل في أعماقه، إذ يقول في قصيدة ((حزن كنعان)):

هو شاعر ما مات

أبصر ليله يذوي فأشعل صبحه

شدته يافا

من مزاج الخيل

لم تسأله ماذا يفعل الشعراء عند الفجر

ماذا يفعل الغرباء في ليل شديد الهول

ماذا يفعل الإنسان

ولا وطن

ولا منفى

ولا رأس

ولا بأس

ولا شمع

ولا أشلاء

...

هي كف يافا

لا تكف عن العطاء إذا تجهمت السماء

هي التمام لنقص أيام الصحاري

واكتمال القادرين على العطاء[١]

تحضر مدينة يافا[٢] الفلسطينية في المقطع السابق، وهو حضور مرتبط بـــ(كنعان)، إذ أسس الكنعانيون هذه المدينة، وارتباط الحزن بكنعان دلالة على ضياع هذه المدينة، التي باتت تحت يد المغتصبين، لكنّ الشاعر يحاول إبعاد هذا الحزن، والشعور بالألم، ممّا يحدث في فلسطين، من خلال تسلية النفس بذكر مناقبها، وقيمتها، فـــ (يافا) في نظر الشاعر تحولت إلى مدينة أسطورية، تتجلّى قدرتها في احتواء الإنسان، وعدم رفضها لأي شخص، فهي صامدة في وجه الأعداء، ولا تتغيّر طبيعتها، لذا لا تسأل عن أيّ شيءٍ، وهذه الصفات التي تتمتع بها يافا، قادت الشاعر إلى التناص مع بيت المتنبي:

---

(١) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٤٥.

(٢) من أقدم وأهم مدن فلسطين التاريخية على الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، ويمتدّ تاريخ يافا القديم إلى حوالي ٤٠٠٠ آلافِ سنةٍ، فاسمُها في الأساس مشتق من الاسم الكنعانيّ "يافي Yafi"، ومعناه الجميلة، كانت لفترة طويلة تحتل =مكانة هامة بين المدن الفلسطينية الكبرى من حيث المساحة، وعدد السكان، والموقع الاستراتيجي، حتى تاريخ وقوع النكبة عام ١٩٤٨م، وتهجير معظم أهلها، يُنظر:

- الأحمد، سامي، **تاريخ فلسطين القديم**، ط١، مركز الدراسات الفلسطينية، بغداد، ١٩٧٩م.
- المرعشلي، أحمد، وآخرون، **الموسوعة الفلسطينية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤م.

وَلم أرَ في عُيُوبِ النّاسِ شَيْئاً كَنَقصِ القادِرِينَ على التّمَامِ[١]

لكنّه يخالف هذا التناص، لأنّه يرى أنّ يافا لا نقص فيها، فهي الكمال والتمام، إلّا أنّها لم تتمكن من تحرير نفسها، وهي دلالة على السخرية من حالة الأمّة التي لم تعرف قيمة هذه المدينة، وغيرها من المدن، التي سقطت في يد الأعداء.

ويقول في قصيدة ((كم أحب السنين)):

شِخْتُ..؟!

لا..

ربّما داهمتني الكهولةْ

ربّما داهم اللّيل فينا نهارْ..

غيرَ أنّ الرّفاق الكبار بِهِمْ مَن تقدَّم:

كُثر من السّادة الأولين:

الأبُ المتنبي العظيمُ بكِندةَ،

والشنفرى المتكبّر كالنّخل في جُرحهِ،

وابنُ ريْب على غربةِ وأنينْ

...

آه يا أيُّها المتنبي المكينْ

جُد علينا بختم رزين:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تمنّيتها لما تمنّيت أن ترى

صديقًا فأعيا أو عدوا مداجِيا[٢]

(١) المتنبي، أبو الطيب أحمد (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م) **الديوان**، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م، الجزء الرابع، ص ٢٧٥.

(٢) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٢٥-٢٦.

يتجلّى الإحساس بالعمر في النصّ السابق؛ لأنّ مرور الزمن يترك أثره على الشاعر، إلّا أنّه يحاول مقاومة هذا الشعور، ويحاول أن يُلقي هذا الشعور على رفاقٍ اصطفاهم من ذاكرة التاريخ، فتحضر ثلاث شخصيات، تتمثّل في:

- المتنبي: ويجعله الأب العظيم، لأنّه يُمثّل الاعتداد بالنفس، والسعي لتحقيق الحلم.
- الشنفرى: يُمثّل الرفض، والتمرّد على الواقع.
- مالك بن الريب: يُمثّل الرفض والتمرّد، ثمّ الخروج عن هذا النطاق، الذي أدّى غربته.

يتبيّن أنّ الشاعر استدعى شخصيات، تواكب حالته في محاولة الخروج عن واقع العمر، والهروب من الحقيقة المتمثّلة في حالة الأمّة رغم مرور الزمن، ثمّ يعود إلى التناص من خلال نداء المتنبي، واستدعاء قوله:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا

تَمَنَّيتَها لَما تَمَنَّيتَ أَن تَرى صَديقاً فَأَعيا أَو عَدُوّاً مُداجِيا[1]

وهذا التناص يكشف عدم القدرة على تحقيق الحلم، فالمتنبي لم يصل إلى مبتغاه، والشاعر يحاول أن يُعزي النفس، ويقنعها بأنّ الأحلام، والأماني قد لا تتحقق.

ويواصل الشاعر التناص الأدبي، حينما يستدعي شطرًا من بيت شعر للشنفرى في قصيدة ((البيت))، إذ يقول:

بسمل حين استفاق فقال:

اترِك البيت

قلتُ: أنا..؟

نعم أنت ردّ

فلمْ اضطربْ

كان حلْمًا

ربّما كان وهمًا

ولكنّني

وإيمان من قال:

(١) المتنبي، ديوان، مرجع سابق، ص ٤١٧.

وفي الأرض منأى للكريمِ عن الأذى
تركتُ له البيتَ والأمنياتْ[١]

يُمثّل المقطع السابق حدثًا لم يكن يتوقعه الشاعر، فالخروج من المكان الذي سكن فيه، وبشكل مفاجئ، أدّى إلى التناص مع صدر بيت الشنفرى:

وفي الأرضِ مَنْأى للكريمِ عن الأذى وفيها لمنْ خافَ القِلَى مُتَعزّلُ[٢]

ممّا يعكس فداحة الأمر الذي عانى منه، لكنّه تمكّن من تجاوزه، وتحقيق ما يريد، فهذا التناص يُبيّن إيمان الشاعر بذاته، وهي فرصة لاكتشاف الآخرين، وتقييم العلاقات، في جميع مناحي الحياة، ومن ضمنها العلاقات بين الدول، وهذا أدّى إلى التناص الديني من خلال استحضار قصة يوسف–عليه السّلام–وأخوته، التي تُمثّل توتر العلاقة والروابط بين الإخوة، عندما يقول في القصيدة نفسها:

فرصة لاكتشاف الوجوهِ
الرِّجالِ
الصّداقات
إخوة يوسف
ها أنّني ها هنا
هكذا يا حبيبي
ومسكي
وطيبي
أخاطبُكَ اليوم من بيتِ شعر
أتعرفُهُ..؟![٣]

فالترحال وعدم الاستسلام لهذه المواقف، أدّى إلى كشف زيف هذه العلاقات، كما يُبيّن نجاحه في تحقيقه أحد أحلامه، فالأحلام مشروعة لكلّ امرئ، لكنّ تحقيقها يتوقف على المعطيات المتوفرة.

(١) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٣١.
(٢) الشنفرى، عمرو بن مالك، (ت٧٠ ق.هـ/٥٢٥م) **الديوان**، جمعه وحقّقه وشرحه: أميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص٥٨.
(٣) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٣٢.

ويقول في قصيدة ((الفارس المطعون بحراب الأهل)):

لا تحزني يا حرةً عربيّةً ملكتْ زِمامَ منيّتي

فلقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلٌ

مني وبيض الهندِ تقطر من دمي

فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها

لمعتْ..

ولم يحضرْ أحدْ..[1]

يوجّه الشاعر خطابه لكلّ حرة عربية، محاولًا أن يجعلها تشعر بالطمأنينة، ثمّ يتناص مع بيت عنترة بن شداد:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل وبيض الهند تقطر من دمي

فودتت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم[2]

هذا التناص المتوّج بفارسٍ يعاني من غدر الأهل، يؤدي إلى عدم اكتمل عجز البيت الثاني من بيت عنترة، إذ تحضر المفارقة مع هذا الاستدعاء، لأنّ هذه العربية لم يلتفت إليها أحد، فالكلّ تخاذل عن جدتها، فالتناص والمفارقة في المقطع السابق يكشف عن السخرية من حالة الأمّة، وضياع حقوقها، تقول أمل القثامية: إنّ الشاعر يكرر جملة (لم يحضر أحد) ستة مرات، دلالة على استسلام المواطن العربي لهذا الضعف الذي تعيشه الأمة العربية[3].

ثمّ يقول في القصيدة نفسها:

هي فتنة عظمى

لصوص مارقون تمكنوا منا ومن أشياعِهمْ

شيعٌ وتجارٌ وأشباح شواحبُ من غثاءِ السيل

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٢) العبسي، عنترة بن شدّاد (٢٢ق.هـ/٦٠٠م)، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، قدّمه ووضع هوامشه: مجيد طراد، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٩١.

(٣) القثامية، أمل، **ما بين عنترة والهدهد: قراءة للسياقات التراثية في شعر محمد جبر الحربي**، ١٨ فبراير، ٢٠١٤م، دراسة منشورة في الموقع الرسمي للشاعر، نقلًا عن الرابط الإلكتروني:/https://mjharbi.com/index.php

باعوا عرشنا

لا دودةٌ حفلتْ بمنسأةٍ

ولا إنسٌ أفاقوا

فتنة كبرى ولم يحضرْ أحدْ..[١]

يحضر التناص الديني من خلال حادثة الدودة في قصة سليمان-عليه السّلام-التي وردت في قوله تعالى (فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ)[٢]، تقول أمل القثامية: "إنّ الدود في أمتنا لم تبال بآلة الزمن وعصا الملك، كما هي في تاريخ حادثة سليمان-عليه السّلام-، وهي شفرة قوية للدلالة على مدى ما وصلت إليه الأمة العربية من ضعف وفشل، مكنت اللصوص، والمارقين، والأشباح، من بيع عرشنا، وملكنا، وهويتنا، ومع هذا لم يشعر، ولم يحضر أحد[٣]، ممّا يعكس الصراع مع هاجس الوطن، الذي يلّحُ عليه.

الخاتمة:

قراءة ديوان (حديث الهدهد) تكشف الانتماء للوطن العربي، والمتجذّر في ذهن الشاعر، فالشاعر ينتمي لهذا الوطن، الذي عانى الويلات، وفقد السيطرة على مكتسبات الماضي، وعجز عن الحفاظ على الأمجاد، وفي هذا الديوان تجلّت النزعة القومية عند الشاعر محمد جبر الحربي من خلال هاجس الوطن، وسيطرته على قصائد الديوان، وكان الاستدعاء التاريخي، والأدبي، والديني، من الأدوات التي نقلت هذه المشاعر المتغلغلة في الشاعر، إذ جاء عنوان الديوان، إيذانًا لعودة الهدهد، لأنّ الشاعر يبحث عن الحكمة المفقودة في الوطن العربي، كما يحاول الوصول إلى الخلاص من الوضع المأساوي لهذه الأمّة، وترى أمل القثامية: إنّ الوجودية تسيطر على ذات الشاعر من خلال البحث عن الحقائق الكونية التي تمزقت بين الحسية والروحية، فالغربة الروحية تتبدّى مع الرمز الشعري المتمثّل في الهدهد، ودلالات الماء (الحياة-المعرفة-الخلاص)[٤]، ثمّ جاءت عناوين القصائد مرتبطة بالأمّة، فكان (حزن

(١) الحربي، **حديث الهدهد**، ص٦٢.

(٢) سورة سبأ، أية ١٤.

(٣) القثامية، **ما بين عنترة والهدهد...**، مرجع سابق، (بتصرف)

(٤) القثامية، **ما بين عنترة والهدهد...**، مرجع سابق.

كنعان) دلالة على فقدان يافا، التي تُمثّل رمزية لكلّ شبر فقدته الأمّة من أرضها، وكذلك عناوين: (فلسطين، والخلافة، لم أنم، والفارس المطعون بحراب أهله)، تمثّل مرارة الفقد، والحسرة على تمزّق الأمّة، وجاء التناص الأدبي مرتبط بثلاثة شعراء، هم: المتنبي، وعنترة، والشنفرى، تتجلّى من خلالهم البحث عن العزة، والكرامة، والشجاعة، ورفض الواقع، والتمرّد على الوضع الراهن، في حين يحضر مالك بن الريب للدلالة على الإحساس بالغربة، والأنين على هذا الألم، كما جاء التناص الديني مُعززًا لحالة الدهشة التي تعتريه، فتضافرت التقاطعات النصية، والرموز، والشخصيات التراثية، مُشكّلة هاجسًا يعتري الشاعر، تجاه الوطن العربي، فما يحدث من صراع، وتفكك، وضياع، تجلّى في هذا الديوان، مُعززًا الانتماء لهذا الوطن من جهة، ومبيناً الوضع المأساوي بصورة تراثية تعتمد على التناص.

المراجع

ابن برد، بشار (ت١٦٦هـ/٧٨٥م)، الديوان، شرح: محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه وصححه: محمد شوقي أمين، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، الجزء الرابع.

ابن منظور، جمال الدين محمد (ت٧١١هـ/١٣١١م)، لسان العرب، مادة (ه ج س)، ط٣، دار صادر، بيروت،١٩٩٤م.

أبو نوار، معن، بين القومية والوطنية، دار اللام، لندن، ١٩٩١م، ص١٨٩.

الأحمد، سامي، تاريخ فلسطين القديم، ط١، مركز الدراسات الفلسطينية، بغداد، ١٩٧٩م.

الأحمدي، مجدي، الرؤيا والتشكيل: دراسة في شعر محمد لافي، ط١، نادي تبوك الأدبي/مؤسسة الانتشار، بيروت، ٢٠١٧م، بيروت.

بلعابد، عبدالحق، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٨م.

ابن سيده، علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨هـ/١٠٦٦م)، المُحكم والمحيط الأعظم، مادة (ه ج س)، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء الرابع، ٢٠٠٠م.

تودوروف، تزفيتان، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

الثامري، ضياء، "العنوان في الشعر العراقي المعاصر: أنماطه ووظائفه"، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد ٩، العدد٢، ٢٠١٠م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/٨٦٩م) الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨م، ج١.

الجوهري، إسماعيل حمّاد (ت٣٩٣هـ/١٠٠٣م) تاج اللغة وصحّاح العربية، مادة (ه ج س)، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٦م.

الحربي، محمد جبر، الموقع الرسمي:-https://mjharbi.com/index.php/2009-08-07-18-50-19

الحربي، محمد جبر، حديث الهدهد، ط١، دار أعراف الرياض، ٢٠١٠م، نسخة مصوّرة من الديوان على الموقع الرسمي للشاعر: http://online.fliphtml5.com/lrcv/uboq/#p=2

الحقباني، نداء، تجليات السرد في ديوان حديث الهدهد للشاعر محمد جبر الحربي، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة أسيوط، ع٦٤ ، ٢٠١٧م.

حمداوي، جميل، "السيموطقيا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد٣، يناير/مارس ١٩٩٧م.

رفاعة، أنور، وآخرون، دراسات في المجتمع العربي، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، ١٩٦٧م.

الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، ط١، المركز القومي للنشر، إربد، ١٩٩٩م.

الزعبي، أحمد، التناص: نظريا وتطبيقيا، ط١، مكتبة الكتاني، أربد، ١٩٩٥م.

السجستاني، أبو داود سليمان بن الأشعث (ت٢٧٥هـ/٨٨٨م)، سُنن أبي داود، الجزء السابع، حققه وضبطه وخرّج أحاديثه: شعيب الأرنؤوط، وآخرون، ط١(طبعة خاصة)، حديث ٥٢٦٧، دار الرسالة، دمشق، ٢٠٠٩م.

الشنفرى، عمرو بن مالك، (ت٧٠ ق.هـ/٥٢٥م) الديوان، جمعه وحقّقه وشرحه: أميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م.

عبدالرزاق، سهلي، ومنير، بين بيتش، البعد الوطني في شعر حافظ إبراهيم، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف–المسيلة، الجزائر، ٢٠١٨م.

العبسي، عنترة بن شدّاد (٢٢ق.هـ/٦٠٠م)، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، قدّمه ووضع هوامشه: مجيد طراد، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

عجينة، محمد، حفريات في الأدب والأساطير، ط١، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٦م.

عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٥م.

العطار، فريد الدين، منطق الطير، ترجمة: بديع محمد جمعه، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

عيسى، راشد، "الشجن العالي في هدهد الحربي"، جريدة الرياض، العدد ١٧٠٧١، ٢٠١٥/٣/٢١م: http://www.alriyadh.com/1031925

القثامية، أمل، ما بين عنترة والهدهد: قراءة للسياقات التراثية في شعر محمد جبر الحربي، ١٨ فبراير، ٢٠١٤م، دراسة منشورة في الموقع الرسمي للشاعر محمد جبر الحربي، نقلًا عن الرابط الإلكتروني: https://mjharbi.com/index.php/

الكتاب المقدّس، سفر صموئيل الأول، الإصحاح الثالث عشر.

كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد زاهي، ط٢، دار طوبقال، المغرب، ١٩٩٧م.

كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

المتنبي، أبو الطيب أحمد (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م) الديوان، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م، الجزء الرابع.

المرعشلي، أحمد، وآخرون، الموسوعة الفلسطينية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤م.

مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

الشمري، محمد علي، شعراء الخليج، أشعارهم، حياتهم، دار الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.

رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب: دراسة تحليلية مقارنة

د. أحمد زهير رحاحلة *

د. ناديا حسين هارون الطويسات**

تاريخ تقديم البحث:٢٠٢٠/١/٢٣م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٦/١٥م.

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع ظاهرة أدبية ضمن حدود الأدب الحديث، تتمثل في ظاهرة الرسائل التي يكتبها الشعراء ويوجهونها إلى الشعراء الشباب، في مسعى لتحليل أبعاد الظاهرة، وبيان تجلياتها، وأثرها الأدبي العام والخاص، إلى جانب ترسيم واضح لحدود التأثر والتأثير بين الأدب الغربي الحديث والأدب العربي الحديث ضمن نطاق الظاهرة المحدد، ولتحقيق مسعاها، فإن هذه الدراسة تنتهج الابتداء في رصد تاريخي للظاهرة في حدود الأدب الحديث، وتتبعه بمحور توصيفي لها في الأدب الغربي، ثم محور خاص بالأدب العربي، لتستعين في أثناء وبعد ذلك بأدوات المنهج المقارن اللازمة للمعالجة.

وانتهت الدراسة إلى ربط الظاهرة بأبرز أعلام الشعر الغربي الحديث أمثال: ريلكه، وفرجينا وولف، وهيرمان هيسَه وغيرهم، وكذلك أعلام من الشعر العربي الحديث أمثال: نازك الملائكة، وأدونيس، ومحمود درويش وغيرهم، إلى جانب بيان أبرز ملامح الاتفاق والافتراق في الظاهرة بين الأدبين العربي والغربي.

الكلمات الدالة: الرسائل، الشعر الغربي، الشعر العربي، المقارنة.

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

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

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Letters of the Poets to the Young Ones: An Analytical and Comparative study

Dr. Ahmad Zuhair Rahaleh

Nadia Husien HaroonTwaissat

Abstract

The study aims to trace a literary phenomenon which is the letters which are written by poets to the young ones. The study investigates this phenomenon by exploring its dimension, its types, and its general literary effect. It also draws the boundaries of interrelationship between the Western and Arabic modern literature in so far as this phenomenon is concerned.

To achieve its goals, the study explores the history and boundaries of the phenomenon and introduces a descriptive approach as well as an approach which is peculiar to the Arabic literature.

The study concludes by making a strong connection between the phenomenon in question and the most prominent Western modern poets like Rilke, Hermann Hesse, Virginia Woolf, among others. It also makes such a connection with the prominent Arab poets like Nazik Al-malaeka, Adonis, Mahmood Darweesh, among others. The study shows the most prominent features of similarities and differences relating to the phenomenon in the Arabic and Western literature.

Keywords: letters, Western Literature, Arabic literature, comparative

مقدمة:

تعالج هذه الدراسة ظاهرة فنية وأدبية اتصلت بالأدب بصورة عامة، وبالشعر بصورة خاصة، هي ظاهر انتشار الرسائل الموجهة من الشعراء الكبار إلى الشعراء الشباب أو الناشئين، وهي رسائل تسعى الدراسة لكشف تجلياتها المختلفة، وما تحمله من دلالات متنوعة، إلى جانب ما تقدمه الإجابة عن أسئلة أبرزها: لماذا يكتب الشعراء رسائل إلى الشعراء؟ ومن يحق له أن يكتب هذه الرسائل؟ وكيف بدأت الظاهرة وإلى أين انتهت؟ وما هي حدود تأثير هذه الظاهرة الغربية الحديثة بالشعر العربي الحديث؟ وغيرها من الأسئلة ذات الصلة.

واقتصرت حدود الدراسة على الأدب في العصر الحديث، وشملت على مستوى الأدب الغربي أعلاما من شعراء الرومانسية والحداثة، في حين اكتفت على مستوى الأدب العربي بشعراء من زمن الحداثة، لسبب أساسي هو محدودية انتشار هذه الظاهرة بين الشعراء العرب قبل مرحلة الحداثة، وكذلك اتخاذ النماذج الممثلة للظاهرة قبل مرحلة الحداثة تجليات مختلفة يمكن القول إنها أخذت طابع المزج بين السيرة الذاتية والكتابة النقدية أكثر من تحولها إلى ظاهرة فنية، أما على مستوى مسوغات اختيار الشعراء والأدباء فقد كانت الريادة والجدة والحضور هي أبرز مسوغات هذا الاختيار، دون أن يقلل ذلك من قيمة الأعلام أو التجارب التي لا تستطع الدراسة استيعابها كلها.

واجتهدت الدراسة في البحث عن دراسات وترجمات سابقة تؤسس من خلالها لسيرورتها الخاصة، فكان أغلب ما وقفت عليه نظرات وشذرات متفرقة كما سيظهر في ثنايا المعالجة، باستثناء الفصل السابع من دراسة ثائر زين الدين التي عنوانها "مغامرات في أرض حرام" التي تعد من أقرب الدراسات إلى موضوع هذه الدراسة، فالباحث في هذا الجزء من كتابه يستعرض بصورة عامة رسائل الأدباء إلى الشعراء وإلى الروائيين (زين الدين، ٢٠١٦، ص ١١٤)، وما يميز هذه الدراسة عن دراسة زين الدين أنها تختص برسائل الشعراء دون غيرهم من الأدباء، كما أنها تحقق توسعا أكثر في حدودها على خلاف دراسة زين الدين التي كان صاحبها مهتما بالأدب الروسي أكثر من سواه، كما أن هذه الدراسة تتتبع هذه الظاهرة عند شعراء الحداثة العربية وروادها، إلى جانب اختلاف التحليل والتفسير والأسئلة.

واتبعتْ الدراسة منهجا استقرائيا للظاهرة في الأدبين الغربي والعربي، بدءًا بتمهيد خاص حول الظاهرة، ثم محور لرسائل الشعراء للشعراء في الأدب الغربي الحديث، ثم رسائل الشعراء للشعراء في الأدب العربي الحديث، يلي ذلك محور خاص بالقراءة والتحليل والمقارنة اللازمة، وخاتمة تلخص أبرز النتائج والتوصيات.

تمهيد:

لا شك أن الآداب بمختلف هوياتها، وتعدد أزمانها وتقلبها قد احتوت على خطابات متخصصة وجهها أصحاب التميز والإبداع في كل زمان ومكان إلى أقرانهم من المبدعين الكبار أو الناشئين، وعلى مستوى الشعر والشعراء اشتهرت هذه الظاهرة بين الدارسين بأنها تمثل في إرهاصاتها الأولية وصايا الشعراء ومواعظهم، غير أن موضع الاختلاف بينها وبين الظاهرة الحديثة يتمثل في أساليبها، وأسباب إنشائها، والمخاطبين فيها، وعلى سبيل المثال نجد في الأدب العربي القديم كثيرا من الشعراء "الذين تركوا وصايا ومواعظ شعرية لأبنائهم، لتكون لهم زادا روحيا يسعفهم،...، وضمنوا قصائدهم كثيرا من القيم الإنسانية والخلُقية والتربوية والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" (منصور، ٢٠٠٧، ص ٧)، بل إن الشاعر القديم كان كثيرا ما يلجأ في ختام قصيدته أو حتى في قصائد متخصصة للوقوف على قضية الحكمة، على نحو يجعلها مكونا من مكونات بنية القصيدة التقليدية، ومن أشهر وأقدم ما يمثل ذلك أبيات الحكمة التي اختتم بها زهير بن أبي سلمى معلقته، ولو تتبعنا غرض الحكمة عند الشعراء القدماء لوجدناه حاضرا عند كثير منهم، كطرفة بن العبد، والإمام علي بن أبي طالب، والإمام الشافعي، وأبي العتاهية، والمتنبي، وأبي فراس الحمداني، وأبي تمام، وأبي البقاء الرندي، وغيرهم، وفي العصر الحديث نجد مجموعة كبيرة من الشعراء نذكر منهم مثالا لا حصرا: أحمد شوقي، وجبران خليل جبران، والشابي، والجواهري، والبردوني وغيرهم، أما عند الكتاب القدماء فلا بد لنا من الإشارة إلى عبد الحميد الكاتب في "رسالة إلى الكتاب"، وابن قتيبة في "أدب الكاتب"، والجاحظ في بعض رسائله، وغيرهم كثير.

تبين للدراسة من تتبع هذه الظاهرة أن الأدب العربي القديم قد احتوى على ثلاثة أنماط مقاربة لما تبحث فيه الدراسة، وهي:

- أدب الوصايا والمواعظ والحكم الشعرية، ويمثله الأشعار والرسائل والكتابات التي كان محتواها قائما على تقديم الحكمة، وصوغ الوصايا، وتقديم المواعظ، اتساقا مع غرض توجيهي، وبطابع خطابي، دافعه رغبة من الشاعر في النظم في هذه المسائل.
- كتابات بعض المتصوفة، وتحديدا تلك الكتابات الشعرية والنثرية التي ضمت وصايا وحكما تتوافق مع أسس التصوف وقيم المتصوفة، ويشمل ما كتبه علماء المتصوفة ومشايخهم، وكذلك أدباء المتصوفة، ومن أمثلة ذلك ما نقف عليه في كتاب: فصوص الحكم لابن عربي، و"الحكم العطائية لابن عطاء الله السكندري، وفي شعر ابن الفارض، ورابعة العدوية وغيرهم كثير.

- قصص الحيوان، أو ما يطلق عليه "أدب الأمثولة"، ويعد كتاب كليلة ودمنة المصدر الأساسي الذي انبثق منه هذا اللون الأدبي الرامي إلى الوعظ والتوجيه والإرشاد، وضرب الحكم والأمثال.

عند التأمل أكثر في تحليل أبعاد الظاهرة الفنية السابقة، يمكن لنا استنباط مجموعة من الخصائص والسمات والغايات التي ارتبطت بها، ومن أبرزها:

- كانت مقاصدها إصلاحية، وعظية، توجيهية، تربوية عامة، ولم يكن للجانب الفني أو الإبداعي أو النقدي حضور بارز فيها، أو مقصد أساسي.
- جاءت أغلبها بدافع ذاتي، واستجابة لرغبة خاصة من الشعراء في إظهار ما لديهم من حكم ووصايا ورؤى، وفي مرحلة عمرية متقدمة، تقدم خلاصة التجربة في الحياة.
- اتسمت فنيا بالمباشرة، والخطابية، والوضوح، وكذلك العموم الذي أخرجها من خصوصية الفئة المخاطبة إلى عموم المتلقين.
- غلب عليها الإيجاز والمحدودية، وكثيرا ما كانت تمتزج بمضامين شعرية أخرى، أو موضوعات نثرية متعددة.

ومع ذلك فإن الدراسة تشير إلى وجود نماذج محدودة لرسائل أدبية جاءت في أساسها ردا على رسائل الشعراء لأقرانهم الشعراء، وأبرزها رسالة الغفران لأبي العلاء المعري التي وضعها ردا على رسالة وصلته من صديقه الشاعر ابن القارح، وما شاكلها من رسائل معروفة في أدبنا العربي القديم، ومع ذلك فإن رسالة الغفران ومثيلاتها تبقى بعيدة كل البعد عن حدود الظاهرة الحديثة التي هي موضع البحث في هذه الدراسة، وعلى نحو ما سيتضح من المحاور الآتية:

أولاً: رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب في الأدب الغربي الحديث

لا تزعم هذه الدراسة أن الشعر الغربي لم يعرف ظاهرة الرسائل الشعرية إلا في العصر الحديث، غير أن التجربة الغربية الحديثة كانت أكثر غنى وتنوعا في مرحلة الحداثة وقُبيلها، وهو ما يتوافق كذلك مع حدود الدراسة، وإذا ما أضفنا عامل التأثر والتأثير بين الأدبين العربي والغربي في العصر الحديث، سيتبين لنا أن الشعراء العرب والغربيين لم تظهر لديهم ملامح للتأثر والتأثير سابقة على حدود العصر الحديث وعلى مرحلة الحداثة منه، ويمكن لنا تتبع ملامح هذه الظاهرة وتفسيرها في الأدب الغربي الحديث من خلال أعلامها الرئيسة، وعلى النحو الآتي:

راينر ماريا ريلكه (١٨٧٥-١٩٢٦) – رسائل إلى شاعر شاب

ترى هذه الدراسة أن ظاهرة كتابة الشعراء للرسائل الموجهة إلى الشعراء الشباب قد استوت ملامحها، ونضجت فنيا في الشعر الغربي الحديث على يد الشاعر الألماني ريلكه، ذلك الذي كتب أكثر من ١٠ آلاف رسالة متنوعة في حياته، وكونت رسائله إلى شاعر شاب كتابا مستقلا منها، وترى الدراسة أن كتابه "رسائل إلى شاعر شاب" كان الأشهر في هذا المضمار، والأكثر تأثيرا في أدباء الغرب والشرق، على نحو يختلف تماما عما كان سائدا في كتابة الشعراء للحكم والوصايا أو حتى المقالات النقدية شكلا ومضمونا، ومن جملة الأسباب الموجبة لهذا الرأي:

- ارتباط العنوان العام "رسائل إلى شاعر شاب" براينر ريلكه أكثر ممن سبقه أو عاصره أو جاء بعده من الشعراء والأدباء على نحو شائع وثابت بين الدارسين والنقاد والمبدعين.
- رسائل ريلكه ممتدة، وليست رسالة أو رسالتين، والحديث في هذا المقام عن رسائل متبادلة بين الشاعر الكبير، وشاعر شاب يطلب النصح في كتابة الشعر على الرغم من عمله في العسكرية، بدأ تبادلها في عام ١٩٠٢ وامتد إلى نهاية ١٩٠٨(ريلكه، ٢٠١٨، ص ٦).
- مقدار الأهمية التي تكتسبها الرسائل والمتمثلة في "إعطائنا نظرة على العالم الذي عاش فيه راينر ماريا ريلكه" (ريلكه، ٢٠١٨، ص ٦)، ورؤاه النقدية للشعر، وخاصة الرسائل العشرة الأولى.
- تعبر هذه الرسائل تعبيرا حقيقيا عن مرحلة النضج الفني، والتطور الإبداعي، والتبصر النقدي التي بلغها الشاعر ريلكه على نحو دفع الشاب "فرانتس زافر كابوس" الذي تبادل معه ريلكه الرسائل للقول في مقدمة طبعة الرسائل في عام ١٩٢٩ "عندما يتكلم شخص عظيم وفذّ، فعلى الصغار أن يصمتوا" (ريلكه، ٢٠١٨، ص ٧).
- جمال اللغة، وشعرية الأسلوب الكتابي النثري الذي اتبعه ريلكه في كتابته، على نحو كان مؤثرا في القارئ تأثيرا يقارب تأثير القصيدة الشعرية ذاته.

كانت هذه الرسائل مصدر توجيه وإلهام وإرشاد لكثير من الناشئين والكبار، ويمكن القول إنها قد أسهمت إلى حد كبير في التأسيس لظاهرة رسائل الشعراء إلى الشعراء، ويمكن القول أيضا إن الأمر تحول بإيحاء من صنعته إلى مضمون وغرض فني، ولم يعد يقتصر على كتابة رسالة على نحو يماثل مبدأ الرد على رسالة، فالقيم والتوجيهات والرؤى التي أودعها ريلكه في رسائله التي كتبها، كانت من العمق والشمولية بمقدار أسس لجعلها دستورا شعريا، وتلك الحميمية والود التي فاضت به الرسائل

جعلت أسلوب الحرص والمحبة هو الصوت الغالب عليها، ونستشهد على ذلك باقتباس من عبارات ريلكه الواردة في الرسالة الأولى، وفيها يقول:

"لا يسعني أن أقيّم جودة أشعارك؛ لأنني بمنأى تماما عن أي نية نقدية، إن أقل ما يمكن للمرء أن يلامس به عملا فنيا هو الكلمات الناقدة،...، ليست الأشياء كلها قابلة للفهم أو القول كما يحب الناس عادة أن يجعلونا نعتقد، فمعظم الأحداث لا يمكن التعبير عنها بالكلمات، وتحدث في مكان لم تطأه يوما كلمة، وأكثر الأشياء التي نعجز عن التعبير عنها هي الأعمال الفنية، فهي موجودات غامضة، وحياتها مقارنة بحياتنا الفانية أبقى" (ريلكه، ٢٠١٠، ص ٨).

ومع ذلك، فإن السؤال الذي يقتضيه ما ذهبت إليه الدراسة هو: إلى أي حد كان تأثير ريلكه في كتابه "رسائل إلى شاعر شاب" في ترسيم ملامح الظاهرة وانتشارها في الأدب؟ ويمكن القول إن "رسائل إلى شاعر شاب" التي كتبها ريلكه كانت نقطة مركزية في أي حديث عن "ظاهرة كتابة الرسائل إلى الشعراء الشباب"، ونقول ظاهرة لأننا نعاين بعد انتشار ما قام به ريلكه واشتهاره عدة مظاهر تعزز رؤية تحول الأمر إلى ظاهرة، ومن ملامحها الأبرز ما يأتي:

- اقتباس عدد غير قليل من الشعراء الغربيين عنوان ريلكه "رسائل إلى شاعر شاب" ليكون عنوان كثير من القصائد الشعرية، والرسائل النثرية، والمقالات النقدية، مع تغيير بعضهم في العنوان فيجعل كلمة "رسالة" عوضا عن "رسائل" أو كلمة "ناشئ" عوضا عن "شاب" وهكذا.
- اختلفت حدود المضمون عند الشعراء الذين اقتبسوا عنوان "رسائل إلى شاعر شاب" ما بين محاكاة وتقليد لفكرة التوجيه والنصح التي قام بها ريلكه، وما بين محاولة التجديد في مخاطبة الشعراء الشباب، وإن غلب على الشعراء تقليد مضمون وصايا ريلكه في أشعارهم.
- دفعت هذه الرسائل عددا من الأدباء والكتاب إلى تقليد صنعته، من خلال كتابة رسائل أدبية، وتوجيهها إلى الشعراء، ومن ذلك ما صنعته الأديبة الإنجليزية "فرجينيا وولف Virginia Woolf" (١٨٨٢-١٩٤١) التي تعد رائدة الرواية الحداثية، في كتابها الذي حمل أيضا عنوان "رسالة إلى شاعر شاب" (A Letter to a Young Poet)، وقد اتبعت وولف في كتابها منهج ريلكه، فجاء خطابها النقدي للشعر عاما وليس خاصا، ويعبر عن رؤيتها للقضايا ذات الصلة بالإبداع الشعري، ويمكن القول إن هذا المستوى من التأثير كان مبكرا مقارنة بغيره من المظاهر ذات الصلة.
- دفعت رسائل ريلكه إلى شاعر شاب كثيرا من الأدباء والمبدعين والفنانين من غير الشعراء إلى إنشاء رسائلهم الخاصة في مجالات إبداعهم تماما كما فعل ريلكه، ولعل أشهر كتاب في

هذا المضمار هو كتاب (رسائل إلى روائي ناشئ) "لماريو بارغاس يوسا"، ويتوزع هذا الكتاب على ١٢ رسالة، كل رسالة تحمل عنوانا منفصلا، ويعرض فيها الكاتب لرؤيته ونصيحته حول مسألة تتعلق بالسرد (يوسا،٢٠١٠، ص ٥).

إن ما سبق كله يؤسس على نحو صريح للقول إن ريلكه يعد إلى حد كبير رائد رسائل الشعراء إلى الشعراء والأدباء ومؤسسها الحداثي، إلى جانب مجموعة مجايلة له من الأدباء لا يمكن التغافل عن أعمالهم، ودورهم في نشوء الظاهرة وانتشارها، وتستعرض الدراسة آتيا أبرز من سجل حضورا في هذه الظاهرة سواء بأعمالهم النثرية أو الشعرية.

هيرمان هيسه Hermann Hesse (١٨٧٧- ١٩٦٢)- رسالة إلى شاعر شاب

ما يميز رسالة هيسه أنها جاءت بطريقة مماثلة إلى حد كبير لرسائل ريلكه، لأنها تمثل في أساسها ردا من هيسه على رسالة وصلته من شاعر شاب أيضا، يسأله فيها التوجيه والنصح والإرشاد، على نحو مشابه للأساس الذي ألفيناه عند ريلكه، غير أن الأمر في هذا المقام اقتصر على رسالة واحدة، ورد واحد لا يتجاوز أن يماثل مفهوم الرد على الرسالة برسالة.

يكشف لنا عنوان الرسالة أن هيسه لا يغيب عنه تجربة سلفه ريلكه، فيجعل العنوان واحدا دون حرج، بل متقصدا إحياء ما بدأ به ريلكه، وكذلك المحتوى الفكري متطابق، وواحد أيضا، وإن اختلفت بعض التفاصيل، وحاول هيسه أن يظهر شخصيته، ويلقي جانبا من ذاته على مسارات الكلام ووجهات النظر والآراء التي يطرحها.

يبدأ هيسه رسالته كما بدأ ريلكه مؤكدا للشاعر الشاب – كما أكد ريلكه من قبله – أنه لا يملك قدرة على نقد أشعاره وتقييمها، أو الحكم على الشاب إن كان شاعرا أو لا، وفي هذا يقول في مقدمة رسالته: "ليس هناك ما يسعدني أكثر من أن أكون قادرا على إعطاء جواب بسيط لهذا السؤال، غير أن هذا مستحيل" (هيسه، ٢٠١٢، ص ٢٣).

لكن هيسه يتجاوز تأثير ريلكه حين يبلغ في الرسالة الجزء الذي يعرض فيه آراءه النقدية، ورؤيته الخاصة للحالة الشعرية، وفي هذا السياق يقول: "لعلك قررت فجأة أن تصبح شاعرا لأنك تعتبر الشاعر إنسانا أصيلا، حاد الملاحظة، وورعا، نقيا، قادرا على إيقاع الرهبة في النفس، ويتوق إلى وجود ملهم، ونبيل بصورة ما، لعلك تتصور الشاعر القطب المقابل لرجل الأعمال، أو لصاحب النفوذ، لعلك تكافح لتصبح شاعرا محترفا ليس لتكتب الشعر وتحقق الشهرة، بل فقط لأنك تعتقد أن

الشاعر يبدو متمتعا بقدر من الحرية وبعزلة، لكنه في الواقع إنسان مسؤول إلى أقصى درجة، ويجب أن يكرس نفسه بشكل تام إذا كانت موهبته الشعرية ليست مجرد قناع" (هيسه، ٢٠١٢، ص ٢٣)، وهذا في حقيقته يعبر عن رؤية هيسه ذاته وتصوره للشاعر، وهنا تبرز خصوصية خطاب هيسه النقدي في الرسالة.

يمكن القول إن ريلكه ترك أثرا في هيسه عاما يتمثل في الالتفات إلى ظاهرة الرد على الشعراء الشباب، والسعي إلى توجيههم والأخذ على أيديهم، دون أن يكون للخبرة والمكانة التي بلغها هيسه دورها في صوغ تجربته الخاصة، ورؤيتها العميقة لقضايا الإبداع الشعري.

فرجينيا وولف "Virginia Woolf" (١٨٨٢-١٩٤١) – رسالة إلى شاعر شاب

تعد فرجينيا وولف من أيقونات الأدب الحديث، ومن أوائل من استخدم تيار الوعي في السرد، ومع أن فرجينيا وولف مشتهرة بأنها روائية وكاتبة قصصية إلا أن ذلك لم يكن عائقا أمامها لوضع رسالة –تكاد تكون كتابا– عنوانها "رسالة إلى شاعر شاب"، ويمكن تفسير ذلك بالبدايات التي كانت فرجينيا وولف تكتب فيها أشعارا، إضافة إلى كتابة الشعر واللغة الشعرية التي ظهرت في بعض رواياتها مثل "أورلاندو"، "والأمواج"، إلى جانب اشتغالها النقدي العميق الذي عرفت به وخاصة في النقد النسوي الحداثي والنقد الأدبي بصورة عامة، ويرى بعض النقاد في أرائها الشعرية أنها لا تليق إلا "بشاعر عارف بدقائق الشعر، ثمة بالأحرى قصائد بل مجاميع شعرية مكتوبة كما لو أنها بقلمها، وفي ذلك دلالة كبيرة، ومما له دلالة أعظم أن عملها (الأمواج) قد وُصف بأنه أقرب إلى القصيدة الشعرية رغم أن الرواية ليست شعراً، وأن هذه الرواية "قصيدة شعرية طويلة، وموقف وولف من الشعر، لا يُفهم فحسب من وجهة نظرٍ نسوية عالية الثقافة، ففيه شيء كثير من ذلك، وهي مسألة يتوجب التفكير بها جدّيا" (لعيبي، ٢٠١٩، ص٩).

كتبت فرجينيا وولف "رسالة إلى شاعر شاب" في عام ١٩٣٢، وهي موجه إلى (جون ليمان) تعرض فيها آراءها ووجهات نظرها حول الشعر الحديث استجابة لطلب جون ليمان، ويقول محرر موقع ويكيبيديا باللغة الإنجليزية " In her view letter writing as an art "has only just come into existence" (ويكبيديا، ٢٠١٩)، فإن كان المحرر يرى أن أدب "كتابة الرسائل الفنية" كان قد ظهر لتوه، فإنه لا يمكن أن نفهم منه أنه ينسب ظهوره إلى فرجينيا وولف، وإنما يسند تحوله إلى ظاهرة فنية وأدبية في ذلك العصر، على يد ريلكه، وهيسه، وفرجينيا وغيرهم.

تبدأ فرجينيا كتابها بما يشبه مقارنة بين الشعر والنثر، ومحاولة للفصل بين قواعد الإبداع الشعري وقواعد الإبداع النثري، على نحو يكشف استشعار الشعراء علوا في المنزلة عن الكتاب النثريين (Woolf ، ٢٠١٣، ص ٣).

ومما يمكن اقتباسه وترجمته من هذا الكتاب قولها مخاطبة الشاعر الشاب: "بعض عبارات رسالتك تعطيني المفتتح الذي أنا على وشك اغتنامه لمحاضرة صغيرة، لا تفكر أبدا في نفسك وحيدا، ولا تعتقد أبدا أن قضيتك الخاصة أصعب بكثير من الآخرين، أنا أعترف أن العصر الذي نعيش فيه يجعل الأمر صعبا، لأول مرة في التاريخ، هناك قرّاء – مجموعة كبيرة من الناس– كانوا منشغلين في مجال الأعمال التجارية، في الرياضة، في رعاية أجدادهم،...، هم يقرؤون جميعًا الآن؛ ويريدون أن يسمعوا ممن يقول لهم كيف يقرؤون، وماذا يقرؤون" (Woolf ، ٢٠١٣، ص ٤–٥). ويتبين لنا أن عناية فرجينيا بالنثر والسرد لم تكن غائبة تماما عن طروحاتها النقدية، إلا أن ذلك لم يمنعها من التعمق في الشعر ونقده.

ثم نجدها تقول: "اجعل نفسك إنسانا متواضعا وأقل لمعانا، فأنا أرى أن الشـــاعر الماتع هو شاعر يحيا فيه كل شعراء الماضي، ومنه ينبعث كل شعراء المستقبل، فيجب أن يكون فيك لمـــسة من (تشـــوسر Chaucer) وشكســـبير، ومن (درايـــدن Dryden)، و (بـــوب Pope)، و(تنيســـون Tennyson)، وهؤلاء فقط بعض الأمثلة من أسلافك" (Woolf ، ٢٠١٣، ص ٤).

إن أبرز اختلاف بين رسالة فرجينيا ورسائل من سبقوها هو احتواء رسالة فرجينيا على كثير من النقد، والأمثلة والشروحات والتوضيحات، والنماذج الشعرية المنتقاة بعناية، على نحو يتجاوز حدود استعراض الرأي وبيان وجهة النظر إلى حدود الحجاج والاستشهاد على كل رأي أو وجهة نظر، مما حقق تعددا وتنوعا في الخطاب النقدي عندها، ولم تقتصر توجيهاتها النقدية على شاعر واحد أو نموذج منفرد، وإنما تجاوز ذلك إلى خمسة شعراء، وعدد متنوع من نصوصهم الشعرية.

توالت بعد هذه الحقبة رسائل الأدباء إلى الشعراء الشباب، على نحو يرتبط بمكانة كاتب الرسالة الأدبية، ومقدار وعيه بالحداثة وتحولاتها على مستوى الأدب، وأصبحت كتابة هذه الرسائل الأدبية وفقا لهذا المنظور عملا فنيا وأدبيا له أسس وقواعد وحدود.

بعد استواء الظاهرة الفنية وبروز روادها، اتخذت ظاهرة الرسائل إلى الشعراء الشباب شكلا جديدا، ولم تعد تقتصر ظاهرة كتابة الرسائل إلى الشعراء على حدود الكتابة النثرية، بل إنها تحولت على يد بعض الشعراء إلى مضمون وغرض شعري، يتفاوت في دوافعه، وتشكيلاته، وطرائق إبداعه،

والجامع بين ذلك كله وعي الشعراء بهذه الظاهرة، والرغبة في توظيفها في قصائدهم، ونعرض فيما يأتي لنماذج متنوعة تكشف عن تجليات الظاهرة في الشعر وأبعادها.

فاليري بريوسوف (١٨٧٣- ١٩٢٤) – إلى شاعر شاب

بدأ هذا الشاعر كتابة قصائده في سن الثالثة عشرة، وتأثر بالرمزية الفرنسية، وسعى لتحقيق الرمزية الأدبية الروسية، وكتب فيها مؤلفات قيمة، ترك نتاجا أدبيا وعلميا متميزا، وعمل محاضرا في جامعة موسكو حتى وفاته، ويظهر أن هذا الشاعر من أوائل شعراء الحداثة الذين التفتوا إلى ظاهرة رسائل الشعراء إلى الشعراء، وجعلها مضمونا لقصيدته، فجاءت رسالته بقالب شعري، يقول فيها:

أيها الشاب الشاحب ذا النظرة المحرقة

سأعطيك اليوم ثلاث وصايا

الأولى: يجب ألا تعيش في الحاضر

فقط المستقبل هو ميدان الشاعر

احفظ الثانية جيدا: لا تأسف على أحد

ولكن أحب نفسك بلا حدود

الثالثة: فلتكن عندك عبادة الفن

الفن وحده دون تحفظ ودون نهاية

أيها الشاب الشاحب ذا النظرة المنفعلة

إذا تبعت جيدا وصاياي الثلاث

فسأسقط دون شكوى محاربا منتصرا

عالما أنني أترك للعالم شاعرا. (بريوسوف، ٢٠٠١، ص ١٢٥-١٢٦)

يقصد الشاعر إلى غرضه من القصيدة على نحو يتطابق مع عنوانها، إذ نجده يخاطب شاعرا شابا مؤكدا أنه سيعطيه ثلاث وصايا هي ما ستجعله يطمئن إلى أن الشعر سيستمر في مسيرته، وبعيدا عن مناقشة الوصايا الثلاث، وما فيها من توجيهات، يبقى الغرض الأساسي للقصيدة هو محور التأثير الفني الذي تبحث الدراسة فيه، وهنا يتكشف لنا أن هذا الغرض الشعري الجديد سيغري كثيرا من

الشعراء، وإذا تأملنا جيدا فسندرك أن الفرق الأساسي بين رسائل ريلكه، وهيسه، وفرجينيا وولف، وغيرهم وهذه القصيدة إنما هو فقط في النوع الكتابي الذي هو هنا الشعر.

بيير ألبير- بيرو (1876- ١٩٦٧) - إلى شاعر ناشئ:

يعد بيير ألبير بيرو واحدا من كبار شعراء الحداثة الغربية، وكاتبا مسرحيا، وعلما من أعلام السوريالية، ويظهر لنا أنه قد التفت إلى ظاهرة كتابة الرسائل إلى الشعراء الشباب وتأثر بها – ونرجح أن يكون متأثرا بريلكه أكثر من سواه- وجعل من الظاهرة غرضا لقصيدة شعرية حملت هي أيضا العنوان التقليدي "إلى شاعر ناشئ"، يقول فيها:

لكي تكتبَ قصيدة

-واعذرني على هذا اللغو-

يكفي أن تقومَ بنزهات

دون أن تبرح مكانَك

انظر إلى الخارج والداخل

انظر بكل خلاياك

بكامل كينونتك

وها أنت ذا قد صرتَ غنياً

لكن لا تبحْ بذلك لأحد

في الوقت الحالي

لا تتصرفْ مثل شخص حديث الغنى

لأن الثروة لا تعني شيئا ذا بال

لمن يسيء استعمالَها

وها أنت ذا قد صرتَ ملقَّحاً

عليك أن تشتغل

أنْ تُشَكلَ وتصقلَ وترتبَ

كلَّ هذه المواد اللامادية

والآن

وبعد أن استقبلتَ العالمَ بداخلك

عليك أن تَحمل العالمَ الذي سوف يولَد

وعندئذ

ستعشقك الكلمات والأصوات والإيقاعات

وسوف تنتظم تلقائيا كي تحظى بإعجابك

لكنْ كان علي أن أقول لك

بكل بساطة:

ينبغي أن تنسخَ وتنسخَ

–على طريقة المتعبدين–

الحقيقةَ التي هي أنتَ

وعندئذ

ستكون قد كتبتَ قصيدة

شرط أن تكُون شاعرا (بيرو، ٢٠١٦)

إن حدود تأثر الشاعر بيرو بالشاعر ريلكه أو بالظاهرة الفنية بصورة عامة واضح على مستوى الشكل والمضمون، فلو تجاوزنا العنوان، وتأملنا في محتوى القصيدة لوجدنا أسلوب ريلكه وفكره مختلطا مع صوت الشاعر، وسنجد أسلوب النصح الرقيق، وصيغ الأمر المفعمة بالحميمية، وعمومية الخطاب التي تخرج من حدود المخاطب المفرد إلى حدود الخطاب العام، على نحو يؤكد أن الشاعر في هذا المقام لم يكن مبتكرا، لكنه كان – على الأقل– مجددا في التعبير عن ظاهرة فنية أخذت تشيع وتنتشر شعرا ونثرا.

صموئيل (ساموبل) مارشاك (١٨٨٦- 1964) - إلى شاعر ناشئ

يعد مارشاك واحدا من أشهر أدباء عصره، وكان مبدعا في الشعر والمسرح، ومؤسسا لأدب الأطفال السوفيتي، إلى جانب اشتغاله في الترجمة الأدبية، حاز على جائزة لينين في عام ١٩٦٣، ومع هذا الشاعر نقف على مظهر آخر من مظاهر انتقال الظاهرة وتأثيرها في الشعراء، على نحو يكشف أن الأمر لم يستغرق وقتا طويلا حتى أصبح ظاهرة شعرية في القصيدة الحداثية وما بعد الحداثية، ولم يعد مفاجئا الوقوف على قصيدة شعرية عنوانها "رسالة إلى شاعر شاب" أو ما قارب هذا العنوان، يقول مارشاك في قصيدته:

لماذا يا صديقي تعلن للقارئ

عن أعوام الشباب؟

ذاك الذي لم يبدأ ليس شاعرا

ومن بدأ الشعر لم يعد مبتدئا (مارشاك، ٢٠٠٥).

يظهر لنا أن القصيدة قصيرة جدا، ولا تتسع لخطاب نقدي شمولي يمكن أن يوجه إلى الشعراء، لكن العنوان وحده كان كافيا للاستدلال على تأثير الظاهرة في الشعراء، وإن لم يكن المحتوى متوافقا تماما مع ما كان شائعا في الظاهرة الفنية، وهو ما يدفعنا للسؤال: إلى أي حد كان العنوان "رسالة إلى شاعر شاب" مغريا للشعراء والأدباء؟ وهل استشعر الأدباء حاجة فعلية للقيام بما قام به ريلكه وسواه؟

ياروسلاف سيفرت (١٩٠١-١٩٨٦)- كي تكون شاعرا

يعد ياروسلاف سيفرت أديبا وشاعرا تشيكيا متميزا، وقد توج هذا التميز بالحصول على جائزة نوبل في الآداب لسنة ١٩٨٤، ومع أن سيفرت ليس أول من اتخذ من أسلوب كتابة الرسائل مضمونا لأشعاره إلا أن ما يميز حضوره المرتبط بهذه الظاهرة أنه قد خصص ديوانه الأخير لهذا الغرض، ولعله تيقن من اكتمال تجربته ونضجه الوافي على نحو يسمح له بإيداع أفكاره ورؤاه النقدية الخاصة للشعر والشاعر وما يتصل بهما في ديوان شعري.

يكشف عنوان الديوان وعنوان بعض القصائد أن سيفرت على وعي بظاهرة الرسائل الفنية الموجهة للشعراء، ولأنه كان مخلصا لصنعته الشعرية فإن الاشتغال النقدي لم يكن جزءا من تراثه الإبداعي، وهو ما انعكس على شعره الذي اكتفى فيه بعرض مفهومه الذاتي للشعر، ولأن تكون شاعرا، وهو ما نعاينه في قصيدة "أن تكون شاعرا" والتي حمل الديوان عنوانها أيضا وفيها يقول:

علمتني الحياة منذ زمن طويل

أن أجمل الأشياء

التي يمكنها منحنا إياها

الموسيقى والشعر

إن استثنينا الحب بالطبع.

في كتاب مختارات قديم

نشره مستودع كتب صاحب الجلالة الملكية والإمبراطورية

سنة وفاة فرشيكلي

وجدت بحثا عن الفن الشعري

والمحسنات الأسلوبية

إذ ذاك وضعتُ زرّ ورد في كأس

أشعلت شمعة

وبدأت كتابة قصائدي الأولى (سيفرت، ٢٠٠٧، ص١٩)

في هذا المقطع من القصيدة يؤكد لنا الشاعر القيمة الجمالية للشعر، لكنه يلمح بطريقة غير مباشرة إلى أهمية الإطلاع وقراءة البحوث والدراسات التي تتحدث عن فن الشعر، والأساليب الشعرية، وهذه المعرفة النقدية هي التي دفعت الشاعر للبدء بكتابة قصائده، ويستمر الشاعر بنسق شعري مفعم بتقديم رؤيته للشعر فيقول:

لتتبثقي إذا يا شعلة الكلام،

ولتضطرمي

ما همّ إن أحرقت أصابعي.

استعارة مدهشة تساوي أكثر

أكثر من خاتم ذهبي في اليد.

ومع ذلك فإن موجز عروض بوشماجر

لم يقدم لي أي مساعدة

سدى، لملمتُ الأفكار

وأطبقت جفني بتشنّج

لأسمع أول بيت عجائبي

بدلا من الكلمات، شاهدتُ

في الظلام ضحكة امرأة وشعرا

طافيا في الهواء

ذاك هو قدري

ركضتُ خلفها- حتى انقطعت أنفاسي-

حياتي كلها. (سيفرت، ٢٠٠٧، ص ٢٠-٢١)

نلمح في هذه القصيدة اختلافا عن الأسلوب الذي ألفيناه في الرسائل النثرية التي عرضنا لنماذج منها، وهذا يمثل شكلا من أشكال الوعي بالظاهرة التي نتحدث عنها، وسنرى أنه ينتقل من شاعر إلى شاعر، ثم سنجد أثره واضحا في الشعر العربي الحديث من خلال كثير من القصائد التي تحدث فيها الشعراء العرب الحداثيون عن مفهوم الشعر، أو وظيفة الشاعر، أو رسالة الشعر والشعراء، وغيرها من القضايا والموضوعات التي شغلت شعراء الحداثة.

إن ما سبق الوقوف عليه يؤكد أن كتابة الرسائل للشعراء الشباب قد نضجت واستوت في الأدب الغربي وتحولت إلى ظاهرة فنية حداثية ذات ملامح وأبعاد محددة، تتجاوز حدود كتابة الرسالة الجوابية ومعاييرها، وتتجاوز حدود المقالة النقدية بمفهومها التقليدي والمألوف، وتختلف عن أسلوب الوصايا أو الوصاية الذي عرفه الشعر والشعراء قبل أزمنة الحداثة.

وكذلك أسهمت نماذج الرسائل الأولى وفي مقدمتها رسائل راينر ريلكه، وهيرمان هيسه، وفرجينا وولف وغيرهم في تعميم الظاهرة وانتشارها، إذ لم تعد مقتصرة على الشعر والشعراء، وإنما تجاوزت ذلك إلى الأنواع الأدبية كافة، وكذلك الفنون، ومما لا شك فيه أن التجربة الغربية للشعراء في كتابة الرسائل للشعراء الشباب قد تركت أثرا كبيرا في الشعر العربي الحداثي، امتدادا للأثر العام للشعر الغربي الحديث في الشعر العربي الحديث، فالشاعر العربي الحداثي كان يغلب عليه النزوع للتحرر من التراث والماضي والإقبال على التقاليد الغربية، والتجارب الحداثية، ومما يعزز هذا الطرح

أننا لا نجد تجليات هذه الظاهرة في الشعر العربي قبل مرحلة الحداثة، وإنما نجد ملامح الظاهرة في مرحلة تالية للحداثة الغربية، وعلى النحو الذي تكشفه المعالجة الآتية.

ثانيا: رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب في الأدب العربي الحديث

أشرنا في مقدمة هذه الدراسة إلى أننا سنقتصر في معالجة ظاهرة رسائل الشعراء إلى الشعراء في الأدب العربي الحديث على رواد شعر الحداثة، لأسباب ذكرناها في موضعها، ونضيف إليها أن بدايات الأدب العربي الحديث كما هو معلوم كانت كلاسيكية ترمي إلى المحاكاة والتقليد كما ظهر في ملامح مدرسة البعث والإحياء، وعلى نحو جعل رسائل الشعراء فيها مبنية على التقليد والمحاكاة للظاهرة التي احتواها الشعر العربي قديما فجاءت في مجملها تختص في خطابها فئة الأبناء، والأهل، وذوي القربى، وذوي السلطان، وخاصة الأصدقاء، أما مضمونها فظل وعظيا توجيهيا غايته الإرشاد والإصلاح، وهذا يمثل تجليها الشعري، أما الرسائل التي كان تجليها نثريا سرديا فلم تختلف كثيرا في مخاطبها أو مضمونها، وكانت في أول أمرها "لا تدخل في عالم المشاعر والأحاسيس بل تعنى بأمور الحياة العامة" (الأرناؤوط، ٢٠١٢، ص٦).

ومع أن الرومانسية الشعرية العربية كانت –تقريبا – مزامنة للحداثة الشعرية العربية، إلا أن الحداثة الشعرية العربية لم تؤثر كثيرا في الرومانسية على هذا الصعيد، ولذلك غلب على جل رسائل الشعراء والأدباء الذين اتبعوا الرومانسية سواء أكانت رسائل بقوالب شعرية أم نثرية الاقتصار على المحتوى الرومانسي، والانغماس في التعبير الوجداني، والانشغال الشخصي، وهو ما نلمس نماذج له في تلك الرسائل التي تبادلها جبران ومي زيادة، وكذلك العقاد، وغسان كنفاني وغادة السمان، وغيرهم من الأدباء.

مع دخول الأدب العربي الحديث مرحلة الحداثة بدأ أمر الرسائل التي يكتبها الشعراء والأدباء العرب يتغير، وإن كان هذا التغيير تدريجيا، فلم تعد الوصايا والحكم مباشرة وواضحة كما كانت عند القدماء، لكنها كما يقول يوسف نوفل أصبحت "أكثر بلاغة من الحكم المباشرة القديمة" (تيم، ٢٠١٦)، وبقي أساسها الخبرة في الحياة، وعصارة التجربة، والقيم الذاتية التي يصدر الشاعر عنها.

وبتغير معطيات الحياة، ونظرة الناس للمعارف والثقافات، يرى الباحث يوسف نوفل أنه في العصر الحديث أصبح لدينا بديل عن أدب الحكمة هو "الأدب الهادف" الذي يهدف إلى غاية سامية كبيرة "يحاول الأديب أن يتجه بها إلى جمهوره بطريقة غير مباشرة، بالرمز والإيحاء؛ لأن الفن الأدبي يرفض الأدب الصريح، فهذه المصارحة والوضوح يليقان أكثر بالخطبة"، ويحدد نوفل"ثلاثة أشكال

يظهر فيها أدب الحكمة في الآداب الحديثة أولها: في "الحكم المباشرة" من خلال بيت أو أبيات من الشعر،...، وثاني هذه الأشكال التي تظهر فيها الحكمة في الآداب الحديثة "الحكمة المستنتجة" من موقف أو حدث أو أي عبارة في فن السرد، سواء كان قصة قصيرة أو طويلة أو رواية أو مسرحية، أما ثالث هذه النماذج فيظهر الحكمة في فن "الإيبجراما"، وهو نص شعري مكثف ومركز وموجز يقدم فيه الشاعر فكرة ثم يفاجئ بتغيير المعنى إلى عكس المتوقع؛ ليقدم في النهاية خلاصة تجربة حياة تكون هي الحكمة المستوحاة من النص" (تيم، ٢٠١٦).

يمكن القول إن ما سبق بيانه يكشف عن فاعلية المؤثرات الموروثة في ظاهرة رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب، وهي مؤثرات – على مستوى الشعر الحداثي– محدودة وتقليدية الطابع، تقتصر على حضور الحكمة، وهاجس الوصايا. لكن الشعر العربي الحداثي كان يتناول الظاهرة بمقدار ارتباطها بالمؤثرات الغربية والتي يمكن الوقوف عليها من خلال تحليل حضور الظاهرة في الشعر العربي الحديث، ورصد السمات والملامح التي تتسم بها النماذج العربية، وآتيا تفصيلها.

نازك الملائكة– رسالة إلى الشاعر العربي اليافع

كتبت الشاعرة والناقدة الحداثية الرائدة رسالتها (رسالة إلى الشاعر العربي اليافع) ردا على مجموعة من الرسائل التي كانت قد وصلت إليها من شعراء شباب، يسألونها عن قضايا تتصل بالقصيدة الحديثة وأوزانها، ولا يخفى على الدارس أن حصيلة التجربة الشعرية الممتدة عند نازك الملائكة قد أسهمت إسهاما واضحا في تحديد ملامح خطابها النقدي، كما أن ذلك أعطى لتوجيهاتها شرعية وقبولا بين الشعراء الناشئين، ومما نلمحه في هذا المقام خروجها من تخصيص الخطاب لشاعر بعينه إلى تعميمه، إلى جانب استخدام لغة تتسم بالرقة والتلطف في التوجيه، ومن ذلك ما نقف عليه في قولها: "واعلم أيها الشاعر الناشئ، أن الشعر معاناة روحية موصولة يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى. ومثل هذه المعاناة الخصبة لا تستطيع أن تعيش في الضجيج، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة والفراغ، لكي تنبثق ورودها وينضج عطرها. ولذلك تحتاج إلى أن تتيح لنفسك شيئا من انفراد تستسلم فيه إلى التأمل وحياة الفكر، واحتشاد الشعور" (الملائكة، ٢٠٠٧).

تأتي وصايا نازك وتوجيهاتها متسقة مع رؤاها النقدية التي عرضتها في كثير من كتبها النقدية، وفي مقدمتها كتاب قضايا الشعر المعاصر، ومن ذلك على سبيل المثال موقفها من شعر الشطرين، فتقول في رسالتها: "إن الشعر الحر سيساعدك على التعبير عن موضوعات العصر، ويمنحك الروح

المعاصرة، ذلك لأن اختلاف أطوال الأشطر بين مسترسل ومتوسط وقصير يساعد على تلوين العبارات ومنحها الحياة، وليس يخفى عليك أن العبارة في شعر الشطرين لا بد أن تنتهي في آخر البيت، فهي على ذلك محددة الطول، في حين أن الشعر الحر قد حطم استقلال البيت تحطيما تاما وجعل الشطر يفضي إلى ما بعده" (الملائكة، ٢٠٠٧).

عند عرض رسالة نازك الملائكة على ظاهرة الرسائل الفنية للشعراء كما رصدناها في الأدب الغربي، يمكن القول إن نازك الملائكة تحمل وعيا ضمنيا بوجود هذا الظاهرة في الأدب الغربي، لكنها لم تكن مشغولة بتقليد تجربة من التجارب الغربية التي عرضناها أو مثيلاتها، بل كانت رسالتها استجابة وردا على رسائل وصلتها من شعراء عدة، وهذا يعني أن معيار الأصالة في صنعتها يغلب على المحتوى، ويبقى حدود التأثر بالشكل – أي رسالة فنية– أمرا هامشيا، وامتدادا لتأثر الشعر العربي الحداثي بالمؤثرات الغربية كافة.

إلى جانب ما سبق، فإن نازك الملائكة على امتداد مسيرتها الشعرية قد حبّرت عددا غير قليل من الرسائل، منها ما كان موجها لشاعر أو ناقد أو شخص بعينه، ومنها ما كان عاما، يحمل طابعا نقديا، ويتبع أسلوبا أدبيا، مما يجعلنا نحكم على أن مستوى التأثير الغربي كان حاضرا في نازك الملائكة، لكنه لم يكن مباشرا أو تقليديا.

أدونيس – رسالة إلى شاعر

عند استقراء تجربة أدونيس الشعرية والنقدية يتبين لنا أنه لم يكن بعيدا عن مخاطبة الشعراء في قصائده، كما لم يكن بخيلا في بيان رأيه في الحداثة الشعرية، ومفهوم الشعر، ووظيفته، وتوصيف الشاعر ودوره، وغير ذلك كثير من الموضوعات التي وقف عليها الدارسون مرارا وتكرارا في تجربته، غير أن التفات أدونيس لظاهرة الرسائل الفنية الموجهة إلى الشعراء الشباب، وتخصيص مساحة لها في تجربته لم يكن عملا متكاملا أو وافيا، ذلك أن أدونيس قد قرر في وقت متأخر من تجربته الشعرية – ٢٠١٣– أن يخوض غمار التجربة عبر مشاركة نشرها في صحيفة الحياة اللندنية تحت عنوان "رسالة إلى شاعر".

تبدأ ملامح اختلاف التجربة عند أدونيس من خلال العنوان والذي يسقط منه الفئة العمرية من الشعراء التي يتوجه إليها بخطابه، وعند الوقوف على نص الرسالة، نجد أدونيس يجعلها في (١٤) مقطعا، تظهر أرقامها على نحو متسلسل، وتتراوح بين النص الشعري الموزون والنص النثري، والخطاب اليومي المعتاد، وينوع بين الوضوح وبين الغموض، ويراوغ في خطابه على نحو يتجاوز

حدود الظاهرة الفنية التي تبين لنا أبرز ملامحها فيما تقدم عرضه، ومن شواهد ذلك المقطع الأول، وفيه يقول:

من أين، أيها الشاعر،

تجيئك هذه الشجاعة:

تتحدّث عن المستقبل

كما لو أنّك تحفظُه

عن ظهرِ قلْب؟ (أدونيس، ٢٠١٣، ص ٨)

وعلى عكس ما ألفناه في رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب من نهوض الرسائل بالإجابات، نجد أدونيس يغرق رسالته بالأسئلة التي يختلط فيها الأدبي بالسياسي بالثقافي بالحضاري، وعلى نحو يشبه تداعيا حرا للأفكار – أو تقنية تيار الوعي– ولا نكاد نلمح بين الرسائل وبين العنوان أي صلة تذكر إلا حين كان أدونيس يستخدم كلمة الشاعر لتوجيه الخطاب أو طرح السؤال، ونلمح ذلك في قوله:

اسمحْ لي أن أستشيركَ في هذه المسألة:

في أثناء حديث عن الحبّ مع محلّل نفسيّ صديق، طلبَ إليّ بإلحاحٍ، أن يحلّل علاقتي بالغطاء في سرير

النّوم، وبالوسادة، على نحوٍ خاصّ.

غير أنني تردّدتُ. ولا أزال متَردِّداً.

ما رأيُك؟ هل أغّير رأيي؟

***

أعيد كثيراً قراءة الجملةِ التي قلتَها جواباً عن سؤالٍ حولَ هويّتك:

تشبهني تلك الموجة التي لا تُشبه أيّةَ موجة.

***

أسألُكَ:

" لماذا يبدو الوقتُ كأنّه قصيدةٌ غامضة، مع أنّه يقطرُ دماً،

ولماذا تحبّ هذا الغموض؟" (أدونيس، ٢٠١٣، ص ٨)

وكثيرا ما تكشف بعض المقاطع عن غموض في محتواها، وغايتها، والمخاطب فيها، بل يراود القارئ في بعضها أن أدونيس كان يخاطب نفسه أحيانا، وأن الشاعر الذي كان يسأله هو ذاته، ومن شواهد ذلك المقطع الذي يقول فيه:

وصَفْتَ، مرّةً، اللغة العربية بأنّها لغةٌ نائمة،

وقلتَ: لن تنهضَ من نومها،

إلاّ إذا نهضَتِ اللحظةُ الحاضرة،

ونهض معها المكان.

هل وصفُك ما يزال قائماً، وصالحاً؟ (أدونيس، ٢٠١٣، ص ٨)

إننا نفهم أن الشخص/الشاعر المخاطب هو أدونيس ذاته؛ لأنه هو ذاته صاحب القول بأن اللغة العربية لغة نائمة، ولا تصلح للحداثة، وهذا ينسحب على كثير من الأسئلة التي يطرحها أدونيس في رسالته، ولعل أكثر انزياح عن نسق الظاهرة الفنية والأدبية نلمحه في بعض المقاطع التي تتحول إلى خطاب نقد سياسي ومعرفي حضاري، وتخرج عن حدود الرسالة الأدبية، كما نجد في قوله:

وسؤالي الذي أطرحه على نفسي دائماً، وأطرحه عليك هنا، هو:

هل هذا الغرب الثّقافيّ – السياسيّ مريضٌ، إزاءنا، بفصام الشخصيّة؟ أم أنّه يحتقر العرب، فعلاً؟ وبدلاً من أن يعلّمَنا كيفيّة التخلّي عن العنف، وضرورات الاعتراف بالآخر المختلف، وكيف يتوجّب إنسانيّاً، أن نناضل بسلميّةٍ وباحترامٍ للإنسان وحقوقه، لا يعلّمنا، على العكس، إلاّ العنفَ، والتسلّح، وقتال بعضنا بعضاً. هكذا يسهر على هذا المسرح العربيّ الحديث المتواصل: باسم الديمقراطيّة، وحقوق الإنسان وحرّيّاته، وباسم الدفاع عن الحقيقة والحقّ، يتمّ القضاء كلّيّاً على جميع الأسس التي تؤدّي إلى هذا كلّه.

ونظراً إلى أنّ الدين الإسلاميّ هو المكوِّن الأساس لعقليّة العرب وثقافتهم، فإنّ هذا الغرب لا يؤيّد عمليّاً إلاّ ما يخلق المناخات السياسيّة والفكريّة التي تزعم أنّ هذا الدين خصم للتفكير الحرّ.

ولا أريد هنا أن أتحدّث عن موقف هذا الغرب الثقافيّ – السياسيّ من إسرائيل، وكيف يشارك ساسةَ هذه الدولة في صنع واحدةٍ من المآسي التاريخيّة – الإنسانيّة الكبرى.

سؤالٌ طويل؟ ماذا؟ لا تريد أن تبحثَ فيه الآن؟ حسناً. نرجئه إلى وقتٍ آخر. (أدونيس، ٢٠١٣، ص٨)

عند هذا الحد يتبين لنا أن أدونيس لم يأخذ من الظاهرة الفنية إلا عنوانها، ولم يكن معنيا بتقديم نصيحة أو وصية أو بيان رأي نقدي، واكتفى بالعنوان مدخلا لكتابة مقالة متنوعة بين نقدية وأدبية وسياسية، على نحو لا يجعل لتجربة أدونيس أدنى حظ من الانتساب الحقيقي للظاهرة سوى في عنوان المقال، لكن دلالة العنوان كانت عاملا كافيا لجذب القارئ وشده نحو قراءة ما جاء تحته.

محمود درويش – إلى شاعر شاب

احتوى ديوان محمود درويش الأخير والصادر بعد وفاته على قصيدة عنوانها "إلى شاعر شاب"، أودع فيها محمود درويش عصارة تجربته الشعرية والأدبية، وصاغ نفائس نصائحه لشاعر شاب، ولا شك أنها تمثل نموذجا عربيا رائدا دالا على ظاهرة كتابة الرسائل الفنية للشعراء الشباب، التي اختار لها درويش أسلوبا شعريا.

تحدث كثير من الباحثين والدارسين عن ملامح تأثر محمود درويش برسائل ريلكه إلى شاعر شاب، ومن أكثر الدراسات عمقا في هذا السياق الفصل الأخير من كتاب ثائر زين الدين الذي عنوانه "مغامرات في أرض حرام"، ومما لا شك فيه أن محمود درويش على وعي تام بظاهرة كتابة الرسائل الفنية للشعراء الشباب، وكذلك لا شك في اطلاعه على رسائل ريلكه، لكن السؤال الذي تطرحه هذه الدراسة: هل كان تأثر محمود درويش مقتصرا على رسائل ريلكه أم أن هناك مصادر أخرى يحتمل أن يكون درويش قد اطلع عليها وتركت أثرها في تجربته؟ وكيف كانت ملامح هذا التأثر؟

يبدو التأثر الأكبر عند محمود درويش كما رصده الدارسون متجليا في الرسالة الأولى التي يقول ريلكه فيها: "ليس بوسع أحد أن ينصحك ويساعدك، لا أحد. لا توجد إلا وسيلة واحدة: عليك بسبر أغوار ذاتك، عليك بالبحث في السبب الذي يدفعك إلى الكتابة، انظر إذا كانت جذوره متوغلة في أعمق مكان في قلبك، واسأل نفسك إذا كانت الكتابة بالنسبة إليك دُونها الموت. والأهم، اسأل نفسك في أكثر ساعات الليل سكونًا: هل عليَّ أن أكتب؟ نَقِّب في نفسك عن إجابة عميقة. وإذا كان الرد بالإيجاب، إذا كان ردك على هذا السؤال الجاد هو قولك بقوة وبساطة: "عليَّ أن أكتب" فعليك أن تبني حياتك تبعا لتلك الضرورة يجب أن تصبح حياتك، حتى لحظاتها التي لا تكترث لها تماما تعبيرا عن هذه

الضرورة الملحة وشاهدا عليها" (ريلكه، ٢٠١٨، ص٩)، فنحن نجد درويش قد نقل كثيرا من معاني وأفكار ريلكه وأعاد صوغها بأسلوبه الشعري الخاص، وبرؤيته الشعرية الممتدة.

إلا أننا حين نعاين أيضا كتاب ماريو يوسا "رسالة إلى روائي ناشئ" نلمح بعض التقاطعات بين ما جاء في هذا الكتاب وبعض مقاطع قصيدة درويش، تماما كما سنلمح بين القصيدة ورسالة ريلكه، ومن ذلك – مثلا– قول يوسا في ختام كتابه رسالة إلى روائي شاب: "لا يمكن لأحد أن يعلم أحدا الإبداع، وأقصى ما يمكن تعليمه هو القراءة والكتابة، وما تبقى يعلّمه المرء لنفسه بنفسه، وهو يتعثر، ويسقط، وينهض دون توقف. صديقي العزيز: إنني أحاول أن أقول لك أن تنسى كل ما قرأته في رسائلي، حول الشكل الروائي، وأن تبدأ بدفعة واحدة، بكتابة الروايات" (يوسا، ٢٠١٠، ص ١٣٠)، وما سبق من أفكار ومعان نجده ماثلا في كثير من مقاطع قصيدة درويش كما سنجد تاليا.

يظهر لهذه الدراسة وجود ملامح تأثر ليست يسيرة بين رسائل يوسا وقصيدة درويش "إلى شاعر شاب"، ونحن في هذا المقام لا ننفي تأثر درويش برسائل ريلكه، لكننا نحاول أن نتبين بما لا يحتمل تكلفا تأثر درويش أيضا بيوسا.

ويمكن أن نرصد شواهد الطرح السابق من خلال بعض المقارنات بين العملين، ومن ذلك تلك الفكرة التي تبدو فيها المفارقة حادة وخارجة عن المألوف فيما يتوجب أن تكون عليه الوصية، نجد ذلك عندما يقول يوسا: "إنني أحاول أن أقول لك أن تنسى كل ما قرأته في رسائلي حول الشكل الروائي، وأن تبدأ بدفعة واحدة، بكتابة الروايات"(يوسا، ٢٠١٠، ص ١٣٠)، والمفارقة أن يوسا بعد كل ذلك الشرح والتوجيه يختم كتابه بنصيحة غير متوقعة ويطلب من الشاب أن يتجاهل كلامه ويكتب الروايات دون أن يهتم لمن كتبوا قبله، والأمر ذاته نقف عليه في قصيدة درويش حين يقول:

لا تصدق خلاصاتنا

وابتدئ من كلامك أنت، كأنك

أول من يكتب الشعر

أو آخر الشعراء! (درويش، ٢٠٠٩، ص١٤١)

ومع أن يوسا يتحدث عن الرواية ودرويش عن القصيدة، إلا أن المعنى واحد، والفكرة مردها كلام يوسا، ويكرر درويش المعنى حين يقول:

لن تخيَّب ظني

إذا ما ابتعدتَ عن الآخرين، وعني

فما ليس يشبهني أجملُ. (درويش، ٢٠٠٩، ص١٤٢)

ودون أن ننكر جماليات أسلوب درويش، واقتداره الشعري، فإن المفارقة التي ظهرت في آخر وصية يوسا، تحولت على يد درويش إلى عمل إبداعي، وجعلته يتوسع في فكرة يوسا من خلال هوامش تعبيرية منطلقة من الفكرة المركزية، ويظهر لنا ذلك في قوله:

شُذّ، شُذّ بكل قواك عن القاعدة

لا تضع نجمتين على لفظة واحدة

وضع الهامشيّ إلى جانب الجوهريّ

لتكتمل النشوة الصاعدة

لا تصدّق صواب تعاليمنا

لا تصدّق سوى أثر القافلة

الخُلاصة، مثل الرصاصة في قلب شاعرها

حكمة قاتلة (درويش، ٢٠٠٩، ص١٤٥)

وفي مقطع آخر من رسائل يوسا نجده يقول ناصحا وموجها للروائي الشاب: "لا يمكن لأحد أن يعلم أحدا الإبداع" (يوسا، ٢٠١٠، ص ١٣٠)، وهو ذات المعنى الذي يلح عليه درويش على امتداد قصيدته، ونجده حاضرا على سبيل المثال في قول درويش:

لا نصيحة في الحبّ، لكنها التجربة

لا نصيحة في الشّعر، لكنها الموهبة (درويش، ٢٠٠٩، ص١٤٦)

ويشير يوسا إلى مسألة مبتكرة وفي غاية الفرادة، هي أن المبدع سيتعلم ما يحتاجه من خلال تجربته، وسيتعلم بنفسه دون حاجة إلى من يعلمه، وهو ما نعاينه في قوله: "وما تبقى يعلّمه المرء لنفسه بنفسه، وهو يتعثر، ويسقط، وينهض دون توقف" (يوسا، ٢٠١٠، ص ١٣٠)، هذه الفكرة نجد صداها يتردد في جنبات قصيدة درويش، على نحو ما يظهر في قوله:

المثالُ عسير المنال،

فكن أنت أنت وغيرك

خلف حدود الصدى

للحماسة وقت انتهاء بعيد المدى
فتحمّسْ تحمّسْ لقلبك واتبعه
قبل بلوغ الهدى
لا تقل للحبيبة: أنتِ أنا
وأنا أنتِ،
قلْ عكس ذلك: ضيفان نحْنُ
على غيمةٍ شاردة (درويش، ٢٠٠٩، ص١٤٣)

ويأخذ درويش من ريلكه ويوسا فكرة تجاهل القراء والناشرين والصحف والنقاد وما يشبه هذا، يقول ريلكه "تسأل إذا كانت أشعارك جيدة، تسألني أنا، ولعلك سألت غيري قبل ذلك، وأرسلتها إلى مجلات وشعرت بالقلق حين رفضت بعض هيئات التحرير محاولاتك" (ريلكه، ٢٠١٨، ص ٩)، والمعنى ذاته نجده عند يوسا في قوله: "هناك على الدوام في الرواية أو القصيدة الناجحة عنصر أو بُعد لا يمكن للتحليل العقلاني أن يمسك به" (يوسا، ٢٠١٠، ص ١٣٠)، ودون أن نقدر على تحديد المصدر الأساسي نجد درويش يدعو الشاعر الشاب ألا يفكر وهو يبدع قصيدته بمن سيقرأ، ويوجهه للتفكير بنفسه فقط، لأن القصيدة ستبقى ناقصة ولن يكملها إلا الجمال، وهو ما نجده في قول درويش:

لا تفكّر، وأنت تذوب أسىً
كدموع الشموع، بمن سيراك
ويمشي على ضوء حدسك،
فكّر بنفسك: هل هذه كلّها؟
القصيدة ناقصة... والفراشات تكملها (درويش، ٢٠٠٩، ص١٤٤)

وختاما، فلا شك أن الأسلوب الشعري يتدخل على نحو كبير ليخلق تميزا في وصية درويش ورسالته، ويختلط ذلك أيضا بالنزعة الذاتية التي لا تغادر خطابه، على نحو يجعلنا نذهب للقول إن قصيدة درويش رسالة إلى شاعر شاب تعتمد على عدة مصادر في بنائها وتكوينها، أبرزها، رسائل ريلكه، ورسالة يوسا، ورسالة درويش الذاتية، وتجربته الخاصة، كلها اجتمعت لتجعل من رسالة درويش للشعراء عملا فنيا متميزا، ومصدرا لإلهام كثير من الشعراء الشباب والناشئين.

ومما لا شك فيه أن درويش قد تأثر بظاهرة كتابة الرسائل الفنية إلى الشعراء على مستوى الشكل والمضمون، لكنه تأثرٌ ضمن نطاق العمل الإبداعي المقبول، لأن درويش أخذ أساليب غيره واختط بها طريقه المميزة لمسيرته.

وبصورة عامة، يتبين لنا أن الشعر العربي الحداثي قد عرف هذه الظاهرة، واجتهد بعض الشعراء العرب في الإنتاج الإبداعي ضمنها، وأصبح للعنوان "رسالة إلى شاعر" دلالة فنية وأدبية ونقدية متميزة في حدود الظاهرة التي نعاينها، ونؤكد في هذا السياق أن هذا العنوان كان عنوانا لعدد كبير من قصائد الشعراء العرب أمثال: البياتي، وصلاح عبد الصبور، وعدنان الصايغ، وأدونيس وغيرهم، وإن كانت المعالجة والمحتوى تختلف في مقاصدها عن الظاهرة التي نعاينها.

ومن ناحية أخرى التفتَ بعض الشعراء والأدباء إلى المحتوى والمضمون الفني والأدبي والنقدي الذي تتميز به الرسائل الموجهة للشعراء الشباب، وأتبع ذلك بكتابات خاصة بهذا الاشتغال، ونذكر منهم – على سبيل المثال– الشاعر فوزي كريم الذي كتب رسالة نثرية قصيرة عنوانها "من البرج العاجي: رسالة إلى شاعر شاب"، وكذلك صدر للأديب والموسيقي عادل خزام كتاب حمل عنوان "٦٠رسالة إلى شاعر" قدم فيه رؤاه الخاصة وتوجيهاته للشعراء بأساليب فنية متميزة، إلى جانب عدد لا يحصى من المقالات الصحفية والكتابات المنوعة التي حملت عنوان "رسالة إلى شاعر".

ثالثاً: في التحليل والقراءة المقارنة

يكشف لنا تتبع الظاهرة ورصدها عن بعض الملامح والسمات الأساسية التي أشرنا إلى بعضها في سياق المعالجة، وأخرى تحتاج إلى عرض وتوضيح، يمكن إيجازها بالقول: إن رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب مظهر يمثل المقابل الحداثي لأسلوب الحكم والوصايا والنقد الذي كان سائدا في العصور الأدبية قبل الحداثة، ويكمن الاختلاف والتمايز بين أبعاد الظاهرة قديما وحديثا على مستويين: الشكل والمضمون، وعلى مستوى الشكل يمكن لنا أن نعاين شكلين: الرسائل النثرية، والقصائد الشعرية، وهذه أيضا يظهر تميزها مرتبطا بالاختلاف على مستوى المضمون والمحتوى.

كانت الرسائل النثرية هي الأساس الذي انطلقت منه تشكيلات الظاهرة، وحصرنا ريادتها في ريلكه ومن عاصره من الكتاب دون أن نذهب إلى أنه مؤسسها، وتميزت هذه الرسائل بعدد من الخصائص والسمات التي تجعلها أسلوبا كتابيا مبتكرا يمكن تلخيص أبرزها في النقاط الآتية:

- شاعت في هذه الرسائل الأساليب اللغوية الفنية، التي تجمع بين صرامة الرأي وموضوعيته وبين الذاتية والنزعة الوجدانية في الخطاب، فجمعت بين أسلوب الخطاب الشخصي بما فيه من خصوصية، وأسلوب الخطاب العام بما فيه من شمولية، وخطاب الإبداع بما فيه من جوانب فنية.
- كانت هذه الرسائل تأكيدا على أن من حرروها قد بلغوا قمة النضج في تجاربهم، وحققوا ثقة جماهيرية لا يستهان بها، ويؤكد ذلك أن هذه الرسائل في أساسها استجابة لرسائل كتبها شعراء شباب لهؤلاء الشعراء يطلبون النصح والتوجيه، ويسألون عما يؤرقهم في خوض غمار التجربة بعد أن تأكد لهم مكانة هؤلاء الشعراء.
- اشتملت هذه الرسائل على خلاصة الخبرة الذاتية، وعمق التجربة الشخصية، إلى جانب الطبيعة العلمية المتمثلة في الرؤى النقدية الأساسية للإبداع الأدبي.
- أظهرت هذه الرسائل جانبا جديدا في طبيعة العلاقة التي تربط بين المبدع والقارئ، ذلك أن استجابة الشعراء الكبار تدل على مستوى التحول في العلاقات التي تربط المبدع بجمهوره من جهة، وتدل من جهة أخرى على ظهور وظائف جديدة للمبدع تتجاوز الإنتاج الإبداعي.
- ظهر في هذه الرسائل حرص الشعراء الكبار على مد يد العون للشعراء الشباب، من خلال أساليب متعددة تمثل أبرزها في الآتي:

١. استخدام صيغ الخطاب المحببة، والابتعاد عن الطابع الرسمي.
٢. إظهار التواضع والتقدير للمخاطب، وتأكيد الحرص على الدعم والمساندة.
٣. أغلبهم كان يؤكد منذ البداية أو في النهاية أنه لا يستطيع أن يقدم حكما ولكنها النصيحة.
٤. أغلبهم كان يؤكد في رسالته أنه لا يستطيع أن يعلم أحدا الكتابة لكنه يضرب أمثلة.
٥. أغلبهم كان يؤكد أن الأمر لا يتجاوز أن يكون رأيا خاصا به، وليس من الضروري أن يكون صحيحا.

وكذلك كانت القصائد الشعرية من ضمن التشكيلات التي اتخذها الشعراء لكتابة رسائلهم إلى الشعراء الشباب، وعند هذا المستوى ترى الدراسة أن تجارب الكتابات النثرية لرسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب هي التي ألهمت الشعراء أن يجعلوا من فكرة هذه الرسائل غرضا ومضمونا شعريا، وهذا يدل في عمومه على عدة أمور منها:

- ليس بالضرورة أن تكون كتابة هذه الرسائل شعرا استجابة فعلية لرسالة حقيقية وصلت للشاعر، ولكنها على الأغلب استجابة لحاجة فنية عند الشاعر.
- ولأسباب فنية لم يكن بالإمكان إيداع هذه الأعمال الشعرية سوى أفق محدود من الآراء أو الأفكار أو الوصايا أو الحكم.
- غلب على هذه القصائد الشعرية النزعة الذاتية المفرطة، على نحو جعل وقع الخطاب فيها أقل تأثيرا مما كان في الرسائل النثرية.

مما سبق يتبين لنا المكاسب التي يمكن الوقوف عليها من خلال انتشار ظاهرة كتابة الرسائل إلى الشعراء الشباب، والتي يمكن إيجازها في النقاط الآتية:

- تعطي حافزا ودعما معنويا للشعراء الشباب يحتاجون إليه جدا في البدايات.
- تقدم للشعراء الشباب خلاصة الآراء النقدية المبنية على خبرة عملية وعلمية.
- تساعد الشعراء الكبار على معرفة المؤثرات والاتجاهات الناشئة عن الجيل الجديد.
- تؤسس لمفاهيم جديدة في العلاقة بين المبدعين والجماهير.
- أضافت غرضا ومضمونا للشعر الحداثي يعطي قيمة فنية وجمالية للنقد الأدبي.

وعند مقارنة ظاهرة كتابة الرسائل للشعراء الشباب في الأدب الغربي والأدب العربي، يمكن لنا أن نرصد بعض النقاط الأساسية في مظاهر الاتفاق أو الافتراق، يكمن أبرزها في الآتي:

تعد ظاهرة كتابة الرسائل إلى الشعراء الشباب مظهرا من مظاهر تأثير الشعر الغربي في الشعر العربي التي لا يمكن إنكارها على الرغم من الملامح التقليدية التي عرفها الشعر العربي في هذا السياق من شعر الحكمة أو الوصايا أو ما قاربها، ذلك أن الاختلاف الأبرز يكمن في المحتوى، وفي أسلوب التعبير عنه، وإن كان هذا التأثير قد بدأ تقليديا بامتياز إلا أنه تطور مع تطور تجارب الشعراء العرب، وحاول أن يتجاوز حدود التقليد إلى التجديد والإبداع على مستوى المحتوى والمضمون على الأقل.

كذلك شملت ظاهرة كتابة الرسائل الفنية إلى الشعراء كتابات الشعراء وغير الشعراء كالروائيين مثلا في الأدب الغربي الحديث، في حين اقتصرت كتابتها في الشعر العربي الحديث بصورة غالبة على الشعراء دون غيرهم.

تبدو ملامح الأصالة والواقعية غالبة على رسائل الشعراء النثرية في الأدب الغربي أكثر من مماثلاتها في الأدب العربي، ذلك أن الأدباء الغربيين الذين كتبوا رسائل يردون فيها على رسائل الشعراء الشباب التي وصلتهم، قد ذكروا الأسماء الصريحة لأسماء الشعراء الشباب الذي أرسلوا لهم الرسائل، في حين يغيب هذا الأمر تماما عن رسائل الشعراء العرب النثرية، ولم تستطع هذه الدراسة أن تتوصل إلى اسم صريح واحد، وهذا أمر يلقي بظلال استفهام حول واقعية الاستجابة في كتابة هذه الرسائل، ولأننا لا نذهب إلى حد تكذيب الأديب أو الشاعر العربي في أنه يكتب ردا على رسالة وصلته، فإننا نسأل عن طبيعة العلاقة التي تحكم بين المبدع والجمهور، والأساليب التي ينتهجها الشعراء الكبار مع الشباب الواعدين.

تأثر بعض الشعراء العرب بالمضمون لكنه خلط في الأساليب، وخرج عن المألوف، كأن نجد مزج بعض الشعراء العرب بين الرسالة الفنية الإبداعية، وبين الرسالة النقدية، والرسالة الذاتية، وهو ما لمسنا جانبا منه مع الشاعر الحداثي أدونيس.

ظهرت ملامح التأثر بالظاهرة شكلية في بعض الأحيان، مقتصرة على العنوان وحده، أو من خلال الرغبة في كتابة رسالة فقط، كما في حالة أدونيس مثلا دون أن يكون المحتوى جادا أو هادفا أو مؤسسا لمسار إبداعي أو نقدي، أو ضمن ملامح تقليد فني يحاول أن يرسم خصوصية الشاعر، أو يصلح أن يكون مرجعا للشعراء الشباب يستعينون به في رسم طريقهم.

أظهر أدباء الغرب عناية أعمق بكثير من سواهم في صوغ ردودهم النثرية، وشمولية وتكاملا في بيان آرائهم النقدية، وأحكامهم التقييمية، فجاءت عند كثير منهم في غاية التفصيل والإسهاب، وظهر فيها طول نسبي جعلها في بعض الأحيان تصل إلى حدود كتاب مستقل، في حين اتصفت عند الأدباء العرب بالإيجاز والتكثيف والعموم.

ظهرت ملامح أصالة فنية في تجارب بعض الشعراء العرب كما في حالة نازك الملائكة، فالشاعرة تكتب رسالة ترد فيها على رسالة وصلتها من شاعر شاب، ومضمونها يمثل الخطاب النقدي الذي حرصت فيه الشاعرة على بيان موقفها ورأيها من الشعر الحديث، إلى جانب بيان موقفها من الاشتغال النقدي ذاته، ومن جملة ذلك قولها: "يوشك النقد المعاصر أن يكون محض اتجاهات ذاتية، ألا ترى أن المجلة التي يديرها ناقد أدبي تستطيع أن توجه النقد توجيها فعالا" (الأرناؤوط، ٢٠١٢، ص ٢٤٨)، وهو ما يذكرنا بتجربة ريلكه وما فيها من أصالة وتميز.

وأخيرا، فإن الدراسة تختم بسؤال قد يحتاج من الباحثين إلى التعمق في الإجابة عنه: هل تعد ظاهرة كتابة الشعراء رسائل شعرية أو قصيدة رسالة إلى الشعراء الشباب ظاهرة فنية أم نقدية؟ إن البحث في الفرق بين مضمون هذه الرسائل وأسلوبها والكتابات النقدية لا بد أن يعطي الإجابة، ونوجز ذلك بالقول إنها تمثل في الأساس كتابة فنية نقدية تعتمد على كثير من الذاتية، وقليلا ما تستند إلى موضوعية النقد، والعلمية الصارمة في منهجه، ولا تتبع منهجا نقديا محددا، فالقيمة الفنية والانطباعات الذاتية والجماليات الأدبية هي الطابع الغالب عليها بعيدا عن صرامة المناهج النقدية وموضوعيتها، مما يجعلها كتابات فنية بمضامين ورؤى نقدية.

الخاتمة:

تبين للدراسة مستوى التحول الذي أصاب ظاهرة كتابة الحكم والوصايا والوعظ والإرشاد، بدوافع حداثية، واستحقاقات عصرية، أسهمت في تكوين ظاهرة فنية حداثية تتمثل في كتابة الرسائل الأدبية للأدباء الشباب، وذاعت هذه الظاهرة على مستوى الشعر والشعراء في الأدبين الغربي والعربي.

وظهر لنا غلبة الأسلوب النثري في كتابة الرسائل للشعراء الشباب على الأسلوب الشعري سواء عند الشعراء العرب أو الشعراء الغربيين، ويمكن تفسير المسألة على مستوى الأدب الغربي بأن أغلب ما يكتب هو ردود حقيقية وواقعية لرسائل استلمها الشعراء من الشعراء الشباب، في حين كانت التجارب الشعرية الفنية في كتابة الرسائل الشعرية عند المبدعين العرب قليلة جدا مقارنة بالتجارب الشعرية الغربية.

وترى الدراسة أن ظاهرة كتابة الرسائل من قبل المبدعين والمشاهير وأصحاب الخبرة والاختصاص ما زالت في تطور واتساع، ويمكن للباحثين رصدها على مستوى أنواع أدبية مختلفة كالرواية، أو القصة أو المسرحية أو غيرها، وكذلك على مستوى الفنون كافة، دون أن يعوق وصولها إلى مختلف العلوم عائق.

وتوصي الدراسة الباحثين باختيار نماذج ريادة من رسائل الشعراء إلى الشعراء الشباب – نثرا وشعرا– بغية إخضاعها للتحليل الدقيق، والعمل على استخراج ما فيها من أفكار وآراء ومعارف وعلوم، وتقييمها، ثم بيان أساليبها، ومنهجياتها، لبيان مدى الإفادة والإضافة التي تقدمها على المستوى النقدي التحليلي، وعلى المستوى الفني الإبداعي.

المراجع

أدونيس، علي أحمد. (٢٠١٣). رسالة إلى شاعر، صحيفة الحياة، العدد ١٥٠١٩٥، ٢٤ أكتوبر ٢٠١٣، الموقع الإلكتروني:
http://www.alhayat.com/author/150195/8/%D8%A3%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%B3

الأرناؤوط، عبد اللطيف. (٢٠١٢). تأملات في رسائل الأدباء، سلسلة آفاق ثقافية، العدد ١٠٩، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

بريوسوف، فاليري. (٢٠٠١). بين هاويتين: قصائد مختارة، ترجمة: ثائر زين الدين، دمشق: دار علاء الدين.

بيرو، بيير ألبير. (٢٠١٦). إلى شاعر ناشئ، ترجمة: عبد القادر وساط، تم استرجاعه بتاريخ ٢٤-١٢-٢٠١٩ من:
https://kasedat-elnathr.com/%D8%A5%D9%84%D9%89%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D9%86%D8%A7%D8%B4%D8%A6-

تيم، محمد. (٢٠١٦). أدب الحكمة: رسائل تحفيزية وكنوز معرفية، صحيفة البيان، ١٢ أغسطس ٢٠١٦، تم استرجاعه بتاريخ ٢٠١٩/١٢/١٥ من الموقع:
https://www.albayan.ae/books/library-visit/2016-08-12-1.2694923

درويش، محمود. (٢٠٠٩). لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

ريلكه، راينر. (٢٠١٨). رسائل إلى شاعر شاب، ترجمة: صلاح هلال، القاهرة: دار الكرمة للنشر.

زين الدين، ثائر. (٢٠١٦). مغامرات في أرض حرام: في الترجمة والأدب المقارن، دمشق: دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع.

سيفرت، ياروسلاف. (٢٠٠٧). أن تكون شاعرا، ترجمة: إسكندر حبش، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

لعيبي، شاكر. (٢٠١٩). فرجينيا وولف تنتصر للقصة على الشعر، جريدة بين نهرين، بغداد، العدد ١١٠، ص٨-١١.

مارشاك، صموئيل. (٢٠٠٥). إلى شاعر ناشئ، ترجمة: إبراهيم الجرادي، تم استرجاعه بتاريخ ٢٤-١٢-٢٠١٩ من الموقع:
http://www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=82907&r=&rc=

الملائكة، نازك. (٢٠٠٧). رسالة إلى شاعر ناشئ، مجلة السنونو الإلكترونية، العدد ٩، تم استرجاعه بتاريخ ٢٨-١٢-٢٠١٩ من الموقع:
http://alsununu.blogspot.com/2015/11/blog-post_325.html

منصور، لطفي. (٢٠٠٧). من وصايا الشعراء ومواعظهم، مجلة الرسالة، معهد بيت بيرل، ص٧-٣٠.

السكندري، ابن عطاء. (١٩٨٨). الحكم العطائية لابن عطاء الله السكندري: شرح ابن عباد النفزي الرندي، إعداد محمد هيكل، القاهرة مركز الأهرام للترجمة والنشر.

هيسه، هيرمان. (٢٠١٢). رسالة إلى شاعر شاب، ترجمة: أسامة منزلجي، صحيفة الحياة الجديدة، العدد ٥٩١٣.

ويكيبيديا. (٢٠١٩). A Letter to a Young Poet، تم استرجاعه بتاريخ ٢٥-١٢-٢٠١٩ من الموقع: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Letter_to_a_Young_Poet

يوسا، ماريو. (٢٠١٠)، رسائل إلى روائي شاب، ترجمة: صالح علماني، ط٢، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

Woolf, Virginia. (2013). A Letter to a Young Poet, London: Tansill Press.

الواو "المقحمة" في اللّغة العربيّة واو الموصول أنموذجاً

أ. د. عُمر يوسُف عُكاشة*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٢٠/٢/٢م. تاريخ قبول البحث:٢٠٢٠/٦/١٥م.

ملخص

يُوَجِّهُ الْباحِثُ أَكْبَرَ هَمِّهِ إلى اسْتِعْمالٍ لِلْواوِ في اللّغةِ العربيَّةِ يَرْفُضُهُ نَفَرٌ مِنَ الْباحِثِينَ الْعَرَبِ الْمُحْدَثِين، يَتَمَثَّلُ في مَجيءِ واوٍ قيلَ إنَّها "زائِدَة" قبْلَ المَوْصول عَلى نَحْوٍ يُظَنُّ مَعَهُ بِأَنَّها مُخالِفَةٌ سنَنَ الاسْتِعْمالِ العَرَبِيّ، كَما في التَّرْكيب: (سيبدأ قريباً الفصلُ الدِّراسيُّ الثّاني وَالَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر)، على اعْتِبارِ أَنَّ مُرَكّبَ الصِّلَة (الموصول+صلته) في الجُمْلَةِ واقِعٌ مَوْقِعَ الصِّفة، ولا يَجوزُ الفصل بين الموصوف وصفته بالواو. وَمِنَ الواضِحِ أَنَّ التَّرْكيبَ يستقيمُ بإسْقاطِ الواو هكذا: (سيبدأ قريباً الفصلُ الدِّراسيُّ الثّاني الَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر). ولكنَّ الباحِثَ الحاليَّ يَتَناوَلُ التَّرْكيبَ الّذي بالواو مِنْ وِجهةِ نظر اللّغويّات التّاريخيَّة، فَيَرْصُدُ اسْتِعْمالَهُ مِنْ قَديم، وَيُرَجِّحَ أَن يَكون المَوْصول مِنْ حَيْثُ عَلاقَتُهُ بِمرجعِهِ قَدْ مَرَّ تَرْكيبيّاً بِخَمْسِ مَراحِلَ لغويَّةٍ مُخْتَلِفَة، كما يَلْمَحُ في اجْتِلابِ هذهِ الْواوِ للتَّرْكيب دِقَّةً تركيبيَّةً وَدلاليَّةً مُتَناهِيَة.

الكلمات الدّالّة: الواو، الواو الزّائدة، الواو المقحمة، الواو المرفوضة، واو الّذي، واو الموصول.

* مركز اللغات وَقِسْمُ اللُّغَةِ العَرَبِيَّة، جامعة اليرموك، إربد/الأردنّ، الرَّمز البريديّ: (٦٣-٢١١)، ص.ب: (١٢٠٥).
قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة الإمارات العربيّة المتّحدة، العين/الإمارات العربيّة المتّحدة، ص.ب: (١٥٥٥١).

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Superfluous ‘Wāw’ in Arabic: “Relative's ‘Wāw’” as an Example

Prof. Omar Yousef Okasha

Abstract

The researcher's main concern is with the use of "wāw" in Arabic language that is rejected by a group of modern Arab researchers. It is reflected in the position of **wāw** (وَ) – said to be superfluous **wāw** - before a relative, in a way thought to be contradictory to Arabic uses (e.g. sayabda'-u qriib-an 'al-faSl-u ddiraasiyy-u θθaaniiwa-llaðii muddat-u-huθalaaθat-u 'ashhur-en, The Second Semester will start soon, and which lasts three months), considering that the position of the relative phrase (the relative+its subordinate) in the structure replaces the adjective's position. Though it is not permissible to separate between the relative and its subordinate using **wāw** (وَ), and that the structure would be grammatically correct upon removing this **wāw** (وَ), as in (sayabda'-u qariib-an 'al-faSl-u ddiraasiyy-uθθaanii llaðii muddat-u-hu θalaaθat-u 'ashhur-en, The Second Semester will start soon, whose duration is three months), the researcher addresses this structure from a historical linguistics perspective. In this response, he detects its ancient uses, and assumes that "the relative", in terms of its relation with its subordinate, has structurally passed through five different linguistic phases. The researcher also hints that adding this "**wāw**" (وَ) to such structures added a structural accuracy and an endless semantics.

Keywords: wāw, superfluous wa, Rejected wāw, 'Allaðii wāw, Relative's wāw.

الواو "المقحمة" في اللّغة العربيّة[١] واو الموصول أنموذجاً

استهلال

"الواو المقحمة"، في عُرف الباحث الحاليّ، هي كلّ واو ظَنَّ نفرٌ مِن الباحثين المحْدثين أنّها مُخالِفة سنن الاستعمال العربيّ، أو أنّ استعمالها "خطأ"، أو أنّه لا مُسوِّغ لاستعمالها في التّركيب، أو أنّها جاءت بِلا معنى. منها الواو الّتي هي مَدار الحديث في هذا البحث: "واو الموصول" أو "واو الّذي"، كما في المثالينِ اللّذَينِ سيَكونانِ محور حديثنا في ما يلي مِن صفحات البحث: (يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ وَالَّتي تُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض)، و(سيبدأ قريباً الفصلُ الدِّراسيُّ الثّاني وَالَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر). ومن "الواو المقحمة"، كذلك، "واو (حتّى) القَبليّة"، كما في الجملة: (نَفْتَحُ مِنَ السّاعَةِ العاشِرَةِ صباحاً وَحَتّى الثّالِثَة مساءً)، و"واو (حتّى) البَعديّة" كما نجدُ في الجملة: (كلامه خطير حتّى ولو لم يُنفّذه).

كما أَعُدّ مِن "الواو المقحمة" ما يمكن تسميته "واو الاستغراق الزّمنيّ"، وهي الواو الآتية ضِمن المتوالية التّركيبيّة: (منذ+زمن+و+إسناد)، على نحو ما نَجِد في الجملتين: (منذ سنة وأنا أعمل لأعيش هذه اللّحظة)، و(أكّد صاحب المتجر أنّ الأسواق منذ أشهر وهي تشهد حالة مِن الرّكود). وأَجِدُ مِن "الواو المقحمة"، أيضاً، الواو الّتي أُسمّيها"واو سَبْق القول"، على نحو ما نَجِد في الجملتين: (كما سَبَقَ وقلتُ: إنَّ التّعليم يبدأ في المنزل، لكنّه يستمرّ خارجه)، و(يُذْكَرُ أنّ الرّئيس الأمريكيّ سَبَقَ وأفادَ بأنّ بلاده ستنسحب مِن معاهدة الصّواريخ المتوسّطة والقصيرة المَدى). كما أنّ منها"واو بل"، أو الواوَ الآتيةَ بَعد (بل) في: (بَلْ وَ...)[٢]، كالقول: (لا يتنافى

---

(١) أَنْجَزْتُ هذا الْبَحْثَ في أَثْناءِ خدمتي في **قِسْمِ اللُّغَةِ العربيَّة وَآدابها مِنْكُلِّيَّة العُلومِ الإِنْسانيَّة وَالاجْتِماعِيَّة في جامعة الإمارات العربيَّة المتَّحدة.**

(٢) قدْ يَحْسُنُ أنْ نُسارِعَ إلى تسمية هذه الواو "**واو الحَلْوى**" تَظَرُّفاً، وتَحسُّباً مِن أنْ يُبادِرَ أحد "المُخطّئين" فيَنعى علينا استخدامَنا هذه الواو بتسميته إيّاها "**واو البَلْوى**" تشنيعاً وتنفيراً مِن استعمالها، مستفيداً مِن الإيقاع أو التّناسُب الصّوتيّ الملموح لمَجيء الواو عَقِب الأداة (بل): **(بل و...)** الّذي قد يُحيل الذِّهن إلى **(البلوى)!**

تناوُل المُنشِّطات مع القيم الأخلاقيّة فقط، بل ويُؤدّي إلى المنافسة غير المتكافئة بين الرّياضيّين ويَعكس نوعاً من الغشّ والخداع والمنافسة غير الشّريفة).

مبتدأ الحكاية

لَحَظَ (أَحْمَد مُخْتار عُمَر) اسْتِخْداماً مُعَيَّناً لِلْواوِ في لُغَةِ الإِعْلام، تَمَثَّلَ في مَجيءِ الْواوِ قَبْلَ الاسْمِ الْمَوْصول كَما في الجُمْلَة:

(١) يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ وَالَّتي تُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض.

وَقَدْ خَطَّأَ (مُخْتار عُمَر) هذا الاسْتِخْدامَ، وَحَكَمَ بِزِيادَةِ الْواو ذاكِراً أَنَّ الصَّوابَ حَذْفُها. قال: "وَواضِحٌ أَنَّ الاسْمَ الْمَوْصول هُنا يَقَعُ نَعْتاً لِمَنْعوتٍ قَبْلَه، فَلا مَعْنى لِسَبْق النَّعْتِ بِالْواو"[(١)].

كَما ذَهَبَ (مَكّي الحَسَني) الْمَذْهَبَ نَفْسَهُ في تَخْطِئَةِ هذا الاسْتِخْدامِ الَّذي لِلْواو، حَيْثُ قال: "كثيراً ما يُزاد هذا الحرفُ حيثُ لا داعِيَ لوجوده"، وَمِمّا مَثَّلَ لَه الجُمْلَةُ:

(٢) سيبدأ قريباً الفصلُ الدِّراسيُّ الثّاني وَالَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر.

(١) عُمَر، أَحْمَد مُخْتار، **أَخْطاءُ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ الْمُعاصِرَة: عِنْدَ الكُتّابِ وَالإِذاعِيّين**، ط٤، عالَم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٨٦. وقد أعادَ (أحمد مختار عمر) المثالَ نفسَه في (معجم الصّواب اللّغوي) دون تغيير إلّا ما كانَ مِن تغييره وصف "سوق القاهرة" بـــ "الدوليّ" لا "الدّوليّة"، وظلَّ على الاعتقادِ بخطأ مجيء الواو قبل الموصول على هذا النّحو، قال: ""يَفْتتح الرّئيس سوق القاهرة الدّوليّ والذي يُقام بأرض المَعارِض" [مرفوضة] لإقحام الواو قَبْلَ الاسم الموصول "الذي". الرّأي والرّتبة: "يَفْتتح الرّئيس سوق القاهرة الدّوليّ الذي يُقام بأرض المَعارِض" [فصيحة] الاسم الموصول "الذي" وَصْفٌ لسوق القاهرة الدّوليّ، والصّفة لا تُعْطَفُ على الموصوف، ولا يَصِحّ تخريج المثال على عطف الاسم الموصول على "أل" الموصولة، كما أمكنَ في أمثلة أُخْرى، لأنّ الاسم الموصول هنا لم يُسْبَقْ بمشتقّ محلّى بأل" (عُمر، أحمد مختار (بمساعدة فريق عمل)، **معجم الصّواب اللّغويّ**، ط١، عالَم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨، ٤٥٦/١، المادّة (٣٠٦٧): سوق القاهرة والذي)، وانظر الرأي نفسه بل الكلام نفسه دون تغيير في قسم القضايا مِن المعجم عينِه: (عُمر، أحمد مختار (بمساعدة فريق عمل): معجم الصّواب اللّغويّ، قسم القضايا، ٩٨٨/٢، المادّة (٧٢٩)، مَنْع زيادة الواو قبل الاسم الموصول).

ورَأى (الحَسَني) أنَّ إقحامَ الواو في هذا المثال وأشباهِهِ لا مُسَوِّغَ له[١].

وإذا كانَ مِنَ الْيَسيرِ جِدّاً أنْ يُسارِعَ أيُّنا إلى الحُكْمِ بِخَطَأِ التَّرْكيبَيْنِ (١) و(٢)، بِحُجَّةِ أنَّهُما يَسْتَقيمانِ باطِّراحِ الْواوِ على النَّحْو:

(١أ) يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ الَّتي تُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض.

(٢أ) سيبدأ قريباً الفصل الدِّراسيُّ الثّاني الَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر.

فَإنَّ مِنَ الْعَسيرِ على كُلِّ أحَدٍ أنْ يَتَوَصَّلَ إلى السَّبَبِ الَّذي مِنْ أجْلِهِ جيءَ بِهذِهِ الْواوِ في هذا الْمَوْقِع! أمِنَ الْمَعْقولِ أنَّ عَرَبِيَّتَنا الْمُعاصِرَةَ أوْ عَرَبِيَّتَنا الْمُعاصِرَةَ أوْ غَيْرَها- تَعْتَبِطُ في أمْرِ هذِهِ الْواوِ أوْ تَعْبَث، مَعَ أنَّها-أيْ عَرَبِيَّة الإعْلام- آخِرُ مَعاقِلِ العَرَبِيَّةِ الْفُصْحى في وَقْتِنا الْحاضِرِ، في ما يَرى نَفَرٌ مِنَ الدّارِسين[٢]؟ أيُمْكِنُ أنْ يَكونَ ذلِكَ الاسْتِخْدامُ الَّذي لِلْواوِ لِغَيْرِ ما سَبَب؟!

مِنَ الْمَعْروفِ أنَّهُ ما مِنْ شَيْءٍ إلّا ولَهُ سَبَب، حَتّى الأَخْطاء أوِ الأَغْلاط لَها مُسَبِّباتٌ تَقِفُ مَسْؤولَةً عَنْ إنْتاجِها أوِ اجْتِراحِها، فَلَيْسَت تَأْتي مِنْ فَراغ. وكم أعجَب مِنَ المُخَطِّئين المُكتفينَ بالتّخطيء، أوِ المُنتهِجينَ منهج التّخطيء لا يَتَجاوزونه إلى غيره في سياق تناوُلِهِمُ "الأخطاء"! فلوْ صَحَّ تخطيئهم-جدَلاً-، فإنّ هناك عِلماً عظيماً يقف خلف تلك "الأخطاء" المفترَضة، عِلماً يتغيّى معرفة الأسباب الكامنة وراء "الأخطاء" المفترَضةِ المتكلَّمِ عنها، يمكن أن نُطْلق عليه "علم الأخطاء" أو "علم أسباب الخطأ" أو "علم مسبِّبات الخطأ"! مَنْ سيتكلَّم عن الدّافع أو المُحرِّك إلى

(١) الحَسَني، مَكّي، **نحو إتقان الكتابة العِلميَّة باللغة العربيَّة**، ط١، مطبوعات مَجْمَع اللّغة العربيّة، دمشق، ٢٠٠٩، ص٩٢.

(٢) مِنْ حَديثٍ شِفاهيٍّ دارَ، ذاتَ يَوْمٍ، بَيْني وبَيْنَ أَحَدِ الأَصْدِقاء، هُوَ الأستاذ الدّكتور (جمال مقابلة) مِن قِسْمِ اللّغةِ العربيَّة وآدابِها في الْجامِعَةِ الْهاشِميَّة في الأردنّ وَجامِعَةِ الإماراتِ العربيَّةِ المتَّحِدة، حيثُ يَنْظُرُ د. جمال إلى تَأْثيرِ الإعْلام في العربيَّةِ المعاصِرَة نَظْرَةً تَفاؤليَّة، فيَرى أنّ العربيَّة قد حَصَّلَت مِنَ الإعْلامِ خَيْراً لَمْ تَحْظَ بِهِ مِنْ قَبْل، ذلِكَ أنَّ الإعْلامَ اسْتَطاعَ-على امْتِدادِ الْوَطَنِ العَرَبِيّ- تَوْحيدَ العربيَّةِ لِتَكونَ لُغَةً واحِدَةً تقريباً لِمَجْموعٍ بَشَريٍّ يَزيدُ على٣٠٠ مِليون نَسَمَة، وَهِيَ لُغَةٌ فَصيحَةٌ إلى حَدٍّ ما، خاصَّةً إذا ما تَعَلَّقَ الأَمْرُ بِلُغَةِ الأَخْبارِ وَالبرامِجِ الحِواريَّة والثّقافيَّة.

تلك "الأخطاء اللّغويّة" إن لم يتكلّم عنها المُخَطِّئون أو غيرهم مِن العُلماء والباحثين اللّغويّين، وهي دوافع لا يمكن إلّا أن تَكون–في كلّ مرّة– دوافع لغويّة؟! الحقيقة أنّ هُجران التّخطيء، واستبدالَ الوصفِ به والتّفسير، فيهما–أي في الهجران والاستبدال– خيرٌ عظيم وعِلم وفير.

فَإذا ما افْتَرَضْنا–جَدَلاً– أَنَّ اسْتِخْدامَ الْواوِ في (١) وَ(٢) خَطَأٌ، فَإِنَّ الْعِلْمَ بِالْمَسْأَلَةِ–في رَأيي– يَبْدَأُ بَعْدَ تِلْكَ التَّخْطِئَة، وَلا يُمْكِنُ أَنْ يَتَوَقَّفَ عِنْدَها بِحالٍ مِنَ الأَحْوال، لأَنَّهُ لا يَصْعُبُ عَلى طَلَبَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَشُداتِها، فَضْلاً عَنْ دارِسيها وَالْباحِثينَ في عُلومِها، التَّوَصُّلُ إِلى كَوْنِ الْواوِ "زائِدَةً" في ذلِكَ الاسْتِخْدام! التَّوَصُّلُ إِلى كَوْنِها "زائِدَةً" لَيْسَ شَيْئاً ذا بالٍ في الحقيقة، المهمُّ في المسألةِ مَعْرِفَةُ لِمَ زيدَتِ الْواو؟! هذا هُوَ بِالتَّحْديدِ عَيْنُ ما يَجِبُ التَّوَقُّفُ عِنْدَهُ في الْمَسْأَلَةِ وَدِراسَتُه، لا أَنْ يُكْتَفى بِالتَّخْطِئَةِ وَالْقَوْلِ: "لا مَعْنى لِسَبْقِ النَّعْتِ بِالْواو"، أَو "لا داعِيَ لوجودِ الْواو"!

وَمِمّا تَجْدُرُ الإشارة إليه، والتّنبيه كثيراً عليه، أنَّ (أحمد مختار عُمر) و(مكّي الحَسَني) لم يَكونا الوحيدَين اللّذَيْنِ رَفضا "واو الموصول"، أو "واو الّذي"، أوِ "الواو المقحمة"، فثمّة أربعة وعشرون باحثاً على الشّابكة، مِمّا يُسمّى "مَجْمع اللّغة العربيّة الافتراضِيّ"، قد رفضوا استخدام هذه الواو قولاً واحداً، على اعتبارِ أنّ "استعمالها في هذا الأسلوب الشائع مع الاسم الموصول لا يستقيم؛ لكون المراد من استعمال الواو العاطِفة المغايَرة. وعطف الصّفة على موصوفها في العموم يخالف الأصل، فلا يقال: شَهِدَ بهذا زيدٌ والفقيهُ، على أنّ الفقيه صفةٌ لزيد، إنما: شَهِدَ بهذا زيدٌ الفقيهُ، "ولم تُعْطَف الصفةُ على الموصوف من حيث كان الشيء لا يعطف على نفسه لفساده"، لأنّ "الصفة والموصوف كالشيء الواحد""[1].

(١)موقع مَجمع اللّغة العربيّة الافتراضيّ، **القرار الخامس والعشرون:**

https://almajma3.blogspot.com/search/label/02%20؟٢٠الافتراضي٢٠المجمع٪٢٠قراراتupdated-max=2018-01-19T09:59:00%2B03:00&max-results=20&start=4&by-date=false

وقد نَصَّ قرار الرّفض على ما يأتي: "بعد الاطّلاع على الورقات الأربع المقدَّمة في هذا الموضوع وما أثارته من نقاشات علميَّة، عُرضَتْ مسوَّدة القرار على لجنةٍ علميّة فرأت بالإجماع أنَّ هذه الواو المقحمة بين الصّفة الموصولة وموصوفها تُغيِّر بإقحامها المعنى وتُحوّله من النّعت إلى عطف المتغايرات؛ لأنّها توهِمُ العطف خلافاً لمراد المتكلِّم، فوَجَبَ حذفُها والاستغناء عنها دفعاً للّبس وموافقةً للشائع الفصيح مِن كلام العرب القائم على الوضوح والبيان لا على الإشكال والإيهام، فإنْ تكرَّر الاسم الموصول جاز دخول الواو عليه، لأنّها حينئذ تَخْرج من الوصف إلى عطف الصفات.

مجمع اللّغة الافتراضيّ

المدينة المنوَّرة

١٨ صفر ١٤٣٨هـ الموافق ١٨ نوفمبر ٢٠١٦م"[(١)].

زيادة الحرف أو الأداة لا تَعني عبث النّاطِق أو خطأ التّركيب

وإذا كانَ صَحيحاً جِدّاً ما قالَهُ (أَحْمَد مُخْتار عُمَر)، مِنْ أَنَّ الْمَوْصول في (١) يَقَعُ نَعْتاً لِمَنْعوتٍ قَبْلَه، وَهُوَ الْحاصِلُ في (٢) أَيْضاً، فإنَّهُ لا يَصِحُّ قَوْلُه: إِنَّهُ "لا مَعْنى لِسَبْقِ النَّعْتِ بِالْواو"، مِنْ ثَلاثِ جِهات: الأولى أَنَّ بَعْضَ السّادَةِ الْعُلَماءِ، وَهُمُ "الْكوفِيّونَ وَالأَخْفَش وَجَماعَة"[(٢)]، قَدْ جَوَّزوا زِيادَةَ

(١) السّابق نفسه.

(٢)ابْن هِشام الأَنْصارِيّ، أبو محمَّد عبد الله جَمال الدّين بن يوسف (ت٧٦١هـ/١٣٦٠م)، **مُغْني اللَّبيب عَنْ كُتُب الأَعاريب**، تَحْقيق وَشَرْح: عَبْد اللَّطيف مُحَمَّد الْخَطيب، ط١، الْمَجْلِس الْوَطَنِيُّ لِلثَّقافَةِ وَالْفُنون وَالآداب، السِّلْسِلَةُ التُّراثِيَّةُ: (٢١)،٢٠٠٠م، ٣٨٨/٤ (وانظر: البغدادِيّ، عبد القادر بن عمر (ت١٠٩٣هـ/١٦٨٢م)، **خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب**، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٣م، ٤٣/١١، الشّاهد (٨٩١): فَلَمّا أَجَزْنا ساحَةَ الحيّ). وَأَمّا صاحِبُ (الإنْصاف)، فَقد صرَّحَ بأسماء جماعة البصريّين الذّاهبين إلى القول بزيادة الواو: "ذَهَبَ الْكوفِيّونَ إِلى أَنَّ الْواوَ العاطِفَةَ يَجوزُ أَنْ تَقَعَ زائِدَةً، **وَإِلَيْهِ ذَهَبَ أَبو الْحَسَنِ الأَخْفَش وَأَبو الْعَبّاس الْمُبَرِّد وَأَبو الْقاسِمِ بن بَرْهان مِنَ الْبَصْرِيّين**" (الأنباريّ، كَمال الدّين أبو البَرَكات عَبد الرّحمن بن محمَّد بن أبي سَعيد(ت٥٧٧هـ/١١٨١م)،**الإنْصاف في مَسائِلِ الْخِلاف بَيْنَ النَّحْوِيّينَ الْبَصْرِيّينَ وَالْكوفِيّين، ومعه كتاب: الانْتِصاف مِنَ الإنْصاف لمحمَّد مُحْيي الدّين عبد الحَميد**، المكتبة العصريَّة، صيدا– بيروت، ٢٠٠٧م، الْمَسْأَلَة (٦٤)، ٣٧٤/٢). وَأَمّا (ابْنُ يَعيش) فَقَدْ أَشارَ إِلى تجويز البغداديّينَ زيادة الواو، قال: "وَاعْلَمْ أَنَّ **الْبَغْداديّينَ** قَدْ أَجازوا في الْواوِ أَنْ تَكونَ زائِدَةً" (ابن يعيش، موفَّق الدّين يَعيش بن عَلِيّ بْنِ يَعيش (ت٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، **شرح المُفَصَّل**، عالم الكتب، بيروت، دونَ تاريخ، ٩٣/٨).

الْواو[١]، احْتِجاجاً بِقَوْلِ مَوْلانا-سبحانه-: ﴿وَكَذلِكَ نُري إِبْراهيمَ مَلَكوتَ السَّماواتِ وَالأَرْضِ وَلِيَكونَ مِنَ الْموقِنين﴾[٢]، وَقَوْلِه-تَبارك وتعالى-: ﴿فَلَمّا أَسْلَما وَتَلَّهُ لِلْجَبينِ. وَنادَيْناهُ أن يا إِبْراهيم﴾[٣]، وَقَوْلِ الشّاعِر:

حَتّى إِذا قَمِلَتْ بُطونُكُمُ ... وَرَأَيْتُمْ أَبْناءَكُمْ شَبّوا

وَقَلَبْتُمُ ظَهْرَ الْمِجَنِّ لَنا ... إِنَّ اللَّئيمَ الْعاجِزُ الْخَبُّ[٤]

وقد جاء هذان البيتان في (لسان العرب) مثالاً للواوات "التي تَدْخُل في الأجوبة فتَكون جواباً مع الجواب، ولو حُذِفت كانَ الجواب مكتفِياً بنفسه"[٥].

كما قيلَ بِزِيادَةِ الْواوِ في ﴿وَمِنْ﴾ مِنْ قَوْلِ رَبِّنا-جَلَّ جَلالُه وعزّ جمالُه-: ﴿فَلَمَّا جَاء أَمْرُنَا نَجَّيْنَا صَالِحاً وَالَّذِينَ ءامَنُواْ مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مّنَّا وَمِنْ خِزْيِ يَوْمِئِذٍ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ الْقَوِيُّ الْعَزِيزُ﴾[٦]، أَيْ: "(مِنْ خِزْيِ يَوْمِئِذٍ) فيتعلَّق ﴿مِنْ﴾ بـ﴿نَجَّيْنا﴾"[٧].

---

(١) قَوْلي بِأَنَّ الكوفِيّينَ قالوا بِـ"**زِيادَةِ**" الحرف، إِنَّما هُوَ مِنْ بابِ التَّجَوُّزِ وَالتَّسَمُّحِ عَلى ما شاعَ مِنْ أَمْرِ المُصْطَلَح، ذلِكَ أَنَّ (ابْنَ يَعيش) قالَ شارِحاً: "يُريدُ بِالصِّلَةِ أَنَّها زائِدَة، وَيَعْني بِالزّائِدِ أَنْ يَكونَ دُخولُهُ كَخُروجِهِ مِنْ غَيْرِ إِحْداثِ مَعْنى، **وَالصِّلَةُ وَالْحَشْو مِنْ عِباراتِ الكوفِيّين، وَالزِّيادَةُ وَالإِلْغاء مِنْ عِباراتِ البَصْرِيّين**" (ابن يَعيش، شرح المُفَصَّل، ١٢٨/٨).

(٢) الأَنْعام ٦: ٧٥.

(٣) الصّافّات ٣٧: ١٠٣-١٠٤.

(٤) اُنْظُر: العلائيّ، صَلاح الدّين خَليل بن كَيْكَلْدي (ت٧٦١هـ/١٣٥٩م)، **الْفُصولُ الْمُفيدَة في الْواوِ الْمَزيدَة**، تَحْقيق: حَسَن موسى الشّاعِر، ط١، دار البَشير لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزيع، عَمّان/ الأُرْدُنّ، ١٩٩٠م، ص١٤٦ و٥٣. وَأَمّا البَصْرِيّون، فَلَمْ يَقولوا بِزِيادَةِ الْواو. قالَ (العَلائيّ): "وَالَّذي ذَهَبَ إِلَيْهِ جُمْهورُ البَصْرِيّينَ أَنَّها لَيْسَتْ زائِدَة، وَإِنَّما هِيَ عاطِفَةٌ عَلى مَحْذوفٍ مُقَدَّر" (العلائيّ، الْفُصولُ الْمُفيدَة في الْواوِ الْمَزيدَة، ص٥٤).

(٥) ابن منظور، أَبو الفَضْلِ جَمال الدّين محمَّد بن مكرم (ت٧١١هـ/١٣١١م)، **لِسان العرب**، ط١، دار صادِر، بيروت، ١٩٩٠م، و (حرف الواو).

(٦) هود ١١: ٦٦.

(٧) أَبو حَيّان الأَنْدَلُسيّ، مُحَمَّد بن يوسُف (ت٧٤٥هـ/١٣٤٤م)، **تَفْسير البَحْر المُحيط**، دراسة وتحقيق وتعليق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمَّد معوض، شارَكَ في تحقيقه: زكريّا عبد المجيد النوتي وأحمد النجولي الجمل، قرّظه: عبد الحيّ الفرماوي، ط١، دار الكتب العلميَّة- لُبْنان/ بيروت،١٩٩٣م، ٢٤١/٥.

وَجاءَ، في كِتاب (الْجُمَل في النَّحْو) المَنْسوبِ لِلْخَليلِ بْنِ أَحْمَد (١٧٥ه)، ذِكْرٌ لِواوٍ سَمّاها (واو الإِقْحام)، فَحَكَمَ عَلى (الْواوِ) في قَوْلِهِ-تَبارَكَ-: ﴿إِنَّ الَّذينَ كَفَروا وَيَصُدّونَ عَنْ سَبيلِ اللهِ﴾[١] بِأَنَّها "واو إِقْحام"[٢]، وَالْمَعْنى: "يَصُدّون"[٣]، وَمِثْلُه: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنا موسى وَهارونَ الفُرْقانَ وَضِياءً﴾[٤]، "مَعْناهُ: آتَيْنا آتَيْنا موسى وَهارونَ الفُرْقانَ ضِياءً. لا مَوْضِعَ لِلْواوِ هٰهُنا، إِلّا أَنَّها أُدْخِلَتْ حَشْواً"[٥]. وَمِنْهُ قَوْلُ امْرِئِ القَيْس:

فَلَمّــا أَجَـــزْنا ســاحَةَ الْحَــيِّ وَانْتَحــى بِنا بَطْنُ خَبْتٍ ذي قِفافٍ عَــقَــنْــقَــلِ[٦]

"مَعْناهُ: انْتَحى. فَأَدْخَلَ الْواوَ حَشْواً، وَإِقْحاماً"[٧]. وَجاءَ في شَرْحِ الْبَيْت: "وَالْواو في قَوْلِهِ: "وَانْتَحى" "وَانْتَحى" زائِدَةٌ عِنْدَ الْكوفِيّينَ، وَهِيَ عِنْدَ الْبَصْرِيّينَ لِلْعَطْف. وَجَوابُ (لَمّا) مَحْذوفٌ لِعِلْمِ السّامِعِ"[٨].

ولقد ذَكَرَ (البغدادِيّ) أنّ الخلاف مَبْنِيّ على أنّ ما بعد البيتِ هو قوله:

إِذا قُلْتِ هاتي نَوِّليني تَمايَلَتْ ... عَلَيَّ هَضيمَ الكَشْحِ رَيّا المُخَلْخَلِ

فإنَّ (لَمّا) تقتضي جواباً، ولا شيءَ في البيتين: البيتِ مَوْطِنِ الشّاهد والبيتِ الذي يَليه، صالِحٌ لأنْ يَكونَ جواباً، ومِن هُنا قال الكوفِيّون: "(انتحى) هو الجواب والواو زائدة. وقال البصْرِيّون: الواو عاطفة والجَوابُ مَحْذوف تقديرُهُ: "فَلَمّا أجَزْنا وَانتَحى بِنا بطن خبتٍ أمِنّا"، أوْ "نِلْتُ مَأْمولي"، ونحو ذلك"[٩].

---

(١) الحجّ ٢٢: ٢٥.

(٢) الفَراهيدِيّ، الخَليل بن أحمد (ت١٧٠ه/٧٨٦م)، **الْجُمَلُ في النَّحْو**، تَحْقيق: فَخْر الدّين قَباوَة، ط١، مُؤَسَّسَةُ الرِّسالَة، بَيْروت، ١٩٨٥م، ص٢٨٨.

(٣) السّابق نفسه، وَانْظُرْ: بسندي، خالِد، **تَعَدُّد المُصْطَلَح وَتَداخُلُه: قِراءة في التُّراثِ اللُّغَوِيّ**، مجلّة التُّراث العربيّ، السّنة (٢٥)، العَدَد (٩٨)، اتّحاد الكُتّاب العَرَب، دِمَشْق، (حزيران) ٢٠٠٥م، ص٢٤-٤٩.

(٤) الأَنبياء ٢١: ٤٨.

(٥) الفَراهيدِيّ، الْجُمَلُ في النَّحْو، ص٢٨٨.

(٦) امرؤ القيس، **ديوان امرئِ القَيْس** (سِلْسِلَة ذَخائِرِ الْعَرَب: ٢٤)، تحقيق: محمَّد أبو الفضل إبْراهيم، ط٥، دار المَعارِف، القاهِرَة، القاهِرَة، ص١٥.

(٧)الفَراهيدِيّ، الْجُمَلُ في النَّحْو، ص٢٨٨.

(٨)امرؤ القيس، ديوان امرئِ القَيْس، ص١٥.

(٩) البغدادِيّ، خزانة الأدب ولُبّ لُباب لِسان العرب، ٤٣/١١، الشّاهد (٨٩١): فَلَمّا أجَزْنا ساحَةَ الحيّ. وقد أشار (البغدادِيّ) إلى رواية أُخرى للبيت الذي يلي البيتَ مَوْطِنَ الشّاهد، هكذا:

هَصَرْتُ بِفودَيْ رأسِها فَتَمايَلَتْ ... عَلَيَّ هضيمَ الكَشْحِ رَيّا الْمُخَلْخَلِ

وعلى هذه الرِّواية تَكونُ "هَصَرْتُ" جوابَ (لَمّا) عند الفريقَيْن، "فلا زيدة ولا نَقص" (البغدادِيّ، خزانة الأدب ولُبّ لُباب لِسان العرب، ٤٣/١١، الشّاهد (٨٩١): فَلَمّا أجَزْنا ساحَةَ الحيّ).

وَقَدْ وَجَدْنا (الْهَرَوِيّ) (٤١٥ه)، وَهُوَ يُعَدِّدُ مَواضِعَ الْواو، يَذْكُرُ الْواوَ المُقْحَمَةَ وَيُفَسِّرُها بِأَنَّها هِيَ الزّائِدَة، ولم يَكْتَفِ بهذا، فَضَرَبَ مِثالاً على هذِهِ الواو الزّائِدَةِ مِنْ كِتابِ رَبِّنا–سُبْحانَه–،قال: "وَتَكونُ مُقْحَمَةً–أَيْ زائِدَةً في الْكَلام–، لَوْ لَمْ تَجِئْ بِها لَكانَ الْكَلامُ تامّاً، كَقَوْلِهِ–عَزَّ وَجَلَّ–: ﴿فَلَمّا ذَهَبوا بِهِ، وَأَجْمَعوا أَنْ يَجْعَلوهُ في غَيابَةِ الْجُبِّ، وَأَوْحَيْنا إِلَيْه﴾[١]، الْمَعْنى: أَوْحَيْنا إِلَيْه، فَتَكونُ: (أَوْحَيْنا) جَوابَ ﴿فَلَمّا﴾. وكَذلكَ قَوْله: ﴿فَلَمّا أَسْلَما وَتَلَّهُ لِلْجَبينِ وَنادَيْناهُ﴾[٢]، المَعْنى: نادَيْناهُ، وَالْواوُ فيهِ مُقْحَمَة. وَمِثْلُهُ قَوْلُه: ﴿حَتّى إِذا جاؤوها وَفُتِحَتْ أَبْوابُها﴾[٣]، المَعْنى: حَتّى إِذا جاؤوها فُتِحَتْ أَبْوابُها، فَتَكون (فُتِحَتْ) جَوابَ (حَتّى)"[٤]. ولقد يترتّب، بكلّ بساطة، على هذا الرّأي في الآية السّابقة مِن سورة يوسف: ﴿فَلَمّا ذَهَبوا بِهِ، وَأَجْمَعوا أَنْ يَجْعَلوهُ في غَيابَةِ الْجُبِّ، وَأَوْحَيْنا إِلَيْه﴾، أن لا توضَعَ علامة الوقف الجائز (ج) في المصحف الشّريف فوق آخر كلمة (الجُبّ)، ذلك أنّ هذا الموطن لا يُشكِّل نهايةً للجملة حسب الرّأي القائل بزيادة الواو في ﴿وأوحينا﴾، وكَونِ (أوحينا) جواباً لـــ(لَمّا) في الآية.

وَقَدْ أَكَّدَ (الهَرَوِيُّ) مَجيءَ الْواوِ مُقْحَمَةً حينَما ذَهَبَ إِلى أَنَّها "لا تُقْحَمُ إِلّا مَعَ (لَمّا) وَ(حَتّى)، وَلا تُقْحَمُ مَعَ غَيْرِهِما إِلّا في الشّاذّ، كَقَوْلِهِمْ: "رَبَّنا وَلَكَ الْحَمْد"، المَعْنى: رَبَّنا لَكَ الْحَمْد، وَالْواوُ مُقْحَمَة. وَقالَ قَتادَة: إِنَّ جَوابَ الجَزاءِ في قَوْلِهِ–عَزَّ وَجَلَّ–: ﴿إِذا السَّماءُ انْشَقَّتْ﴾ قَوْلُهُ: ﴿وَأَذِنَتْ لِرَبِّها وَحُقَّتْ﴾، يَعْني أَنَّ الْواوَ في قَوْلِهِ: ﴿وَأَذِنَتْ لِرَبِّها﴾ مُقْحَمَة"[٥]، ثُمَّ فَسَّرَ (الهَرَوِيّ) الْمُقْحَمَ مَرَّةً ثانِيَةً بَعْدَ ذلِكَ مُباشَرَةً في في قَوْلِه: "وَمَعْنى الْمُقْحَمِ أَنْ يَكونَ الْحَرْفُ مَذْكوراً على نِيَّةِ السُّقوط"[٦].

ولا أدري كيف حَكَمَ (الهَرَوِيّ) بشُذوذ الواو في (رَبَّنا وَلَكَ الحمد)، ونحن نَقرأ في التّنزيل آياتٍ عِدّة فيها: ﴿رَبَّنا و...﴾، كما في:

﴿رَبَّنا وَاجْعَلْنا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِنْ ذُرِّيَّتِنا أُمَّةً مُسْلِمَةً لَكَ﴾[٧]،

﴿رَبَّنا وَابْعَثْ فيهِمْ رَسولاً مِنْهُمْ يَتْلو عَلَيْهِمْ آياتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الكِتابَ وَالحِكْمَةَ وَيُزَكّيهِم﴾[٨]،

---

(١) يوسف ١٢: ١٥.
(٢) الصّافّات ٣٧: ١٠٣–١٠٤.
(٣) الزُّمَر ٣٩: ٧٣.
(٤) الهَرَوِيّ، **كِتاب الأُزْهِيَّة في عِلْمِ الْحُروف**، تحقيق: عبد المُعين الملّوحي، ط٢، مطبوعات مَجْمَع اللّغة العربيَّة، دِمَشْق، ١٩٩٣م، ص٢٣٤.
(٥) السّابق، ص٢٣٦.
(٦) السّابق نفسه.
(٧) البقرة ٢: ١٢٨.
(٨) البقرة ٢: ١٢٩.

﴿رَبَّنا وَلا تَحْمِلْ عَلَيْنا إِصْراً كَما حَمَلْتَهُ عَلى الَّذينَ مِنْ قَبْلِنا. رَبَّنا وَلا تُحَمِّلْنا ما لا طاقَةَ لَنا بِهِ﴾(١)،

﴿رَبَّنا وَآتِنا ما وَعَدتَّنا عَلى رُسُلِكَ﴾(٢)،

﴿رَبَّنا وَتَقَبَّلْ دُعاءِ﴾(٣)،

﴿رَبَّنا وَأَدْخِلْهُمْ جَنّاتِ عَدْنٍ الَّتي وَعَدتَّهُمْ وَمَنْ صَلَحَ مِنْ آبائِهِمْ وَأَزْواجِهِمْ وَذُرِّيّاتِهِم﴾(٤)؟!

وَإِنَّ اسْتِعْمالَ الْواوِ عَلى هذا النَّحْو، يُذَكِّرُني بِمُناقَشَةٍ لِرِسالَةِ ماجِسْتير قبلَ سَنَوات، اعْتَرَض فيها أَحَدُ الأَساتِذَةِ الْمُناقِشينَ عَلى واوٍ واقعة بعد اسم الإشارة، قالَ الأستاذ المناقِش إنّ الطّالِب أَكْثَرَ مِنِ اسْتِخْدامِها في رسالته، مِثْل: (هذا وَقَدْ قالَ بَعْضُ العُلَماءِ...)، (هذا وقد بَيَّنَ...)! وقد حَكَمَ الأستاذ على هذا الاستعمال بأنّه تأثُّر بعربيّة الإعلام، مَعَ أَنَّهُ أُسْلوبٌ عَرَبِيٌّ أَصيلٌ رَصينٌ لا شِيَةَ فيهِ الْبَتَّة، نَجِدُهُ في عدّة مَواطِن مِن كتاب ربِّنا–عَزَّ وَجَلَّ– نفسِه، كقوله–سبحانه–:

- ﴿كَذلِكَ وَقَدْ أَحَطْنا بِما لَدَيْهِ خُبْراً﴾(٥)،
- ﴿ذلِكَ وَمَنْ يُعَظِّمْ حُرُماتِ اللهِ فَهُوَ خَيْرٌ لَهُ عِنْدَ رَبِّهِ﴾(٦)،
- ﴿ذلِكَ وَمَنْ يُعَظِّمْ شَعائِرَ اللهِ فَإِنَّها مِنْ تَقْوى القُلوبِ﴾(٧)،
- ﴿كَذلِكَ وَأَوْرَثْناها بَني إِسْرائيلَ﴾(٨)،
- ﴿هذا وَإِنَّ لِلطّاغينَ لَشَرَّ مَآب﴾(٩)،
- ﴿كَذلِكَ وَأَوْرَثْناها قَوْماً آخَرينَ﴾(١٠)،

(١) البَقَرَة ٢: ٢٨٦.
(٢) آل عِمْران ٣: ١٩٤.
(٣) إبراهيم ١٤: ٤٠.
(٤) غافِر ٤٠: ٨.
(٥) الْكَهْف ١٨: ٩١.
(٦) الحَجّ ٢٢: ٣٠.
(٧) الحَجّ ٢٢: ٣٢.
(٨) الشُّعَراء ٢٦: ٥٩.
(٩) ص ٣٨: ٥٥.
(١٠) الدُّخان ٤٤: ٢٨.

- ﴿كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحورٍ عين﴾[1].

وَذَكَرَ (المُرادِيّ) (٧٤٩ه) الْواوَ الزّائِدَةَ في قَوْلِه: "ذَهَبَ الْكوفِيّونَ وَالأَخْفَش، وَتَبِعَهُمُ ابْنُ مالِك، إِلى أَنَّ الْواوَ قَد تَكونُ زائِدَة"[2]. وَالظّاهِرُ أَنَّ (الْمُرادِيّ) لَمْ يَرُدَّ القولَ بزيادة الواو على عادَتِهِ في رَدِّ ما لا يَسْتَسيغُه، بَلِ اكْتَفى بِالْقَوْل: "وَمَذْهَبُ جُمْهورِ البَصْرِيّينَ أَنَّ الْواوَ لا تُزاد، وَتَأَوَّلوا هذِهِ الآياتِ وَنَحْوَها، عَلى حَذْفِ الْجَواب"[3].

وَجَديرٌ بِالإِشارَةِ أَنَّ (ابْنَ هِشامٍ الأَنْصارِيَّ) (٧٦١ه) ذَكَرَ (الْواوَ الزّائِدَةَ)، وَعَرَّفَها بِقَوْلِهِ: إِنَّها "واوٌ دُخولُها كَخُروجِها"[4]. وَحَكَمَ بِزِيادَةِ الْواوِ في الْبَيْتِ المُوالي قائِلاً: "وَالزِّيادَةُ ظاهِرَةٌ في قَوْلِه"[5]:

وَلَقَدْ رَمَقْتُكَ فِي الْمَجالِسِ كُلِّها ... فَإِذا وَأَنْتَ تُعِينُ مَنْ يَبْغِينِي

وَعَلَّقَ مُحَقِّقُ (مُغْني اللَّبيب) بِقَوْلِهِ: "وَالشّاهِدُ فيهِ أَنَّ الْواوَ زائِدَة، وَالزِّيادَة حَتْم، لأَنَّ (إِذا) الفجائِيَّة لا تَدْخُلُ إِلّا عَلى جُمْلَةٍ اسْمِيَّةٍ مُبْتَدَؤُها مُجَرَّدٌ مِنْ حَرْفِ الْعَطْف"[6].

كَما حَكَمَ (العلائِيّ) (٧٦١ه) على الواوِ بِأَنَّها زائِدة[7] في قول أبي كبير الهُذَلِيّ:

فَإِذا وَذَلِكَ لَيْسَ إِلّا حِينَهُ ... وَإِذا مَضى شَيْءٌ كَأَنْ لَمْ يُفْعَلِ

"قال الأزهريّ: أَرادَ "فَإِذا ذلِكَ"، يَعْني شَبابَه وَما مَضى مِنْ أَيّام تمتُّعِه"[8].

أَخْلُصُ إِلى الْقَوْلِ: إِنَّهُ لا يَجوزُ أَنْ يُرْفَضَ أَيُّ تَرْكيبٍ أَوْ يُخَطَّأَ لِمُجَرَّدِ كَوْنِ الْواوِ فيهِ زائِدَة، فَجلَّةَ الْعُلَماءِ قَدْ قالوا بِزِيادَةِ الْواوِ الَّتي هي "على نيّة السّقوط" حسب لفظ (الهرويّ)، أو الّتي "دُخولُها كَخُروجِها" حسب لفظ (ابن هشام الأنصاريّ). وَلَيْسَ الْمُرادُ مِنَ الزِّيادَةِ–بِطَبيعَةِ الحال– أَنَّ الزّائِدَ قَد دَخَلَ لِغَيْرِ مَعْنى، "بَلْ يَزيدُ لِضَرْبٍ مِنَ التَّأْكيد، والتَّأْكيدُ مَعْنى صَحيح. قالَ سيبَوَيْهِ عُقَيْبَ ﴿فَبِما نَقْضِهِمْ

(١) الدُّخان ٤٤: ٢٥.

(٢) المُرادِيّ، الحسن بن قاسم (ت٧٤٩ه/١٣٤٨م)، **الجَنى الدّاني في حُروفِ الْمَعاني**، تَحقيق: فخر الدّين قَباوَة وَمُحَمَّد نَديم فاضِل، ط١، دار الكُتُب العلميَّة–بَيْروت، ١٩٩٢، ص١٦٤–١٦٥.

(٣) السّابق، ص١٦٦.

(٤) اِبْن هِشامٍ الأَنْصارِيّ، مُغْني اللَّبيب عَنْ كُتُبِ الأَعاريب، ٣٨٨/٤.

(٥) السّابق، ٣٨٩/٤.

(٦) السّابق، ٣٩٠/٤، الحاشِيَة (٢).

(٧) العلائِيّ، الفُصول المُفيدة في الواو المَزيدة، ص٥٣–٥٤.

(٨) السّابق، ص٥٤.

ميثاقَهُم﴾[١] وَنَظائِرِهِ: فَهُوَ لَغْوٌ مِنْ حَيْثُ إِنَّها لَمْ تُحْدِثْ شَيْئاً لم يَكُن قَبْلَ أَنْ تَجيء مِنَ الْمَعْنى سِوى تَأْكيدِ الْكَلام"[٢].

وَأَمّا الْجِهَةُ الثّانِيَةُ الَّتي لا يَصِحُّ مَعَها الْقَوْلُ: "لا مَعْنى لِسَبْقِ النَّعْتِ بِالْواو" في المِثالَيْنِ المُتَقَدِّمَيْنِ (١) و(٢) وغيرِهِما، فَهِيَ أَنَّ هذا الْقَوْلَ يَصِمُ عَرَبِيَّتَنا–الْمُعاصِرَةَ وَغَيْرَها– بِالاعْتِباطِ وَالْعَبَث، وَهِيَ بَرِيئَةٌ كُلَّ البَراءَةِ مِنْ هذا الاتِّهام في المَوْطِنِ الْمَدْروسِ عَلى الأَقَلّ–كَما سَيَتَوَضَّح تباعاً–. وَأَمّا الْجِهَةُ الثّالِثَة، فَذلِكَ أَنَّ قاعِدَةَ عَدَمِ فَصْلِ النَّعْتِ عَنْ مَنْعوتِهِ بِالْواوِ أَوْ بِغَيْرِها، هِيَ–في الْحَقيقَةِ– مِنَ الْقَواعِدِ الَّتي يَكْتَسِبُها النّاطِقُ بِالْعَرَبِيَّةِ الْمُعاصِرُ مِنْ لَهْجَتِهِ الْمَحْكِيَّة، فَتَسْتَحْكِمُ بِهِ سَليقَةً، فَيَعيها وَيَتَمَثَّلُها عَمَلِيّاً، وَيُطَبِّقُها وَلا يُخْطِئُ وَجْهَ الصَّوابِ فيها!

فَلا أَظُنُّ أَنَّ ناطِقاً بِالْعَرَبِيَّةِ، أَكْمَلَ اكْتِسابَ الْعَرَبِيَّةِ بِنَجاحٍ، يُمْكِنُ أَنْ يَفْصِلَ النَّعْتَ عَنِ الْمَنْعوتِ بِالْواوِ فيقولَ: (اِلْتَقَيْتُ بِالمُدَرِّسِ وَالْيابانِيِّ) قاصِداً أَنَّهُ الْتَقى بِالْمُدَرِّسِ الياباني! لا يُمْكِنُ لأَيِّ ناطِقٍ بِالْعَرَبِيَّةِ أَنْ يُنْتِجَ هذا التَّرْكيبَ الأَخيرَ إِلّا قَصْدَ أَنْ يُفْهِمَ أَنَّهُ الْتَقى بِشَخْصَيْنِ يَعْرِفُهُما المتلقّي: أَحَدُهُما مُدَرِّسٌ وَالآخَرُ ياباني. إِذَن، فَعَرَبِيَّتُنا التي تَقولُ: (اِلْتَقَيْتُ بِالمُدَرِّسِ الياباني)، وَلا تُجيزُ القَوْلَ: (*اِلْتَقَيْتُ بِالمُدَرِّسِ والياباني) عَلى مَعْنى الأولى (أَيْ كَوْنِ المُلْتَقى بِهِ شَخْصاً واحِداً)، لا يُمْكِنُ أَنْ تُجَوِّزَ التَّرْكيبَيْنِ الماضِيَيْنِ (١، ٢) عَبَثاً أَوِ اعْتِباطاً أَوْ دونَما سَبَب!

وَبِالْعَوْدَةِ إِلى الْجُمْلَةِ (١)، جُمْلَةِ (أَحْمَد مُخْتار عُمَر): (يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ وَالَّتيتُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض)، وَالْجُمْلَةِ (٢) جُمْلَةِ (مَكّي الحَسَني): (سيبدأ قريباً الفصلُ الدِّراسيُّ الثّاني وَالَّذيمُدَّتُهُ ثلاثة أشهر)، نَجِدُهُما مُشْتَمِلَتَيْنِ عَلى نَعْتٍ آخَرَ لِلْمَنْعوتِ نَفْسِهِ وَلكنَّهُ يَرِدُ في الْجُمْلَةِ سابِقاً الْمَوْصولَ وَصِلَتَه، وَهُوَ كَلِمَةُ (الدَّوْلِيَّة) في (١)، وَكَلِمَةُ (الثّاني) في (٢)، فَالسُّؤالُ الْجَوْهَرِيُّ هُنا: إِذا كانَتْ عَرَبِيَّتُنا الْمُعاصِرَةُ تَعْتَبِطُ، فَلِمَ لَمْ تَسْمَحْ بِمَوْضَعَةِ الواوِ قَبْلَ هذَيْنِ النَّعْتَيْنَ: (الدَّوْلِيَّة) وَ(الثّاني) عَلى التَّوالي هكَذا:

(١ب) *يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ وَالدَّوْلِيَّةَ[٣].

(٢ب) *سيبدأ قريباً الفصل الدِّراسيُّ وَالثّاني.

---

(١) النِّساء ٤: ١٥٥، والمائدَة ٥: ١٣.

(٢) ابن يَعيش، شرح المُفَصَّل، ١٢٩/٨. وَانْظُر: السّامرّائيّ، **دِراسَةٌ في حُروف الْمَعاني الزّائِدَة**، ط١، مطبعة جامعة بغداد، بَغْداد، ١٩٨٧، المُقَدِّمة، ص (د).

(٣) تُشيرُ النَّجْمَةُ الْواقِعَةُ مِنَ التَّرْكيبِ صَدْراً إِلى أَنَّهُ مِنَ التَّراكيبِ اللّاحِنَة.

وَهُوَ اسْتِخْدامٌ لا مِراءَ في أَنَّهُ خَطَأٌ تَمُجُّهُ سَلائِقُ النّاطِقينَ بِالْعَرَبِيَّةِ الْيَوْمَ وَكُلَّ يَوْم، وَلا نَجِدُ–في الْحقيقَةِ– مَنْ يَلْهَجُ بِهِ أَوْ مَنْ يُمْكِنُ أَنْ يُسَوِّغَه! فَلِمَ لَمْ يَسْتَسِغِ النّاطِقُ نَفْسُهُ أَنْ يَسْبِقَ هذا النَّعْتَ بِالْواوِ فيما وَجَدْناهُ يَسْبِقُ الاسْمَ الْمَوْصول بِالْواو؟!

هذا مِمّا يَجْعَلُني أُغَلِّبُ الظَّنَّ بِأَنَّ عَرَبِيَّتَنا الَّتي تَرْفُضُ سَبْقَ النَّعْتِ بِالْواوِ في الْقَوْلَيْن: (*يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ وَالدَّوْلِيَّة) و (*سيبدأ قريباً الفصل الدِّراسيُّ وَالثّاني)، وَتَقْبَلُ–هِيَ نَفْسُها– سَبْقَ النَّعْتِ بِالْواوِ حينَما يَكونُ النَّعْتُ الاسْمَ الْمَوْصول وَصِلَتَه كَما في: (يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ وَالَّتي تُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض) وَ (سيبدأ قريباً الفصل الدِّراسيُّ الثّاني وَالَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر)، لا يُمْكِنُ أَنْ توسَمَ بِميسم الْعَبَثِ أَوِ الاعْتِباطِ أَوِ الْخَطَأ في حالٍ مِنَ الأحوال! كَما لا يُمْكِنُ–في الآنِ نَفْسِهِ– الاكْتِفاءُ مِنَ الظّاهِرَةِ بِمُجَرَّدِ الْقَوْل: "لا مَعْنى لِسَبْقِ النَّعْتِ بِالْواو"، عَلى حَدِّ عِبارَةِ (أَحْمَد مُخْتار عُمَر)، أَوِ الْقَوْل: "إِنَّ إِقحامَ الواو في هذا المثال وأشباهِهِ لا مُسَوِّغ له"، كَما قالَ (مَكّي الحَسَني)!

يتّضح مِنْ بَعْضِ ما سَلَفَ أَنَّ مَنْ خَطَّأَ مَجيءَ الْواوِ عَلى النَّحْوِ الْمَوْصوفِ، قَدِ اتَّخَذَ مِنْ إِمْكانِ حَذْفِ الْواوِ رائِزاً، وَلا شَيْءَ آخَر! وَهذا النَّهْجُ–لَعَمْري– خَطيرٌ جِدّاً، لأَنَّ كَثيراً مِنَ الْحُروفِ الَّتي "حُكِمَ عَلَيْها بِالزِّيادَةِ" في اللُّغَةِ، سواء كانَ ذلكَ في كِتابِ اللهِ الْعَزيزِ أَوْ في غَيْرِه، قَدْ قيلَ فيها بِالزِّيادَةِ مِنْ أَجْلِ أَنَّ حَذْفَها يُنْتِجُ تَراكيبَ سَليمَةً، وَلَمْ يَقُلْ أَحَدٌ بِأَنَّ زِيادَةَ الْحَرْفِ في تَرْكيبٍ تَجْعَلُهُ–أَيِ التَّرْكيب– خاطِئاً، فَلا أَظُنُّ هذا الْعِيارَ كافِياً لِلْقَوْلِ بِخَطَأِ اسْتِعْمالِ الْحَرْفِ الزّائِد.

وَمَهْما يَكُن، فَإِنَّ زِيادَةَ الْواوِ لَيْسَتْ بِدْعاً مِنَ الأَمْرِ في الْحَقيقة، ذلكَ أَنَّ الْمُتَتَبِّعَ لِلْمُدَوَّنَةِ النَّحْوِيَّةِ، والْبَلاغِيَّة، والتَّفسيريَّة، يَجِدُ أَنَّ الحُكْمَ بِالزِّيادَةِ لمْ يَتَوَقَّفْ عِنْدَ حَدِّ الْواو، فَقَدْ أَوْرَدَ الْعُلَماءُ أَحْكاماً بِالزِّيادَةِ بِحَقِّ خَمْسَةَ عَشَرَ حَرْفاً، هي: (أَل، إِنْ، أَنْ، الباء، الفاء، الكاف، اللّام، لا، ما، مِن، الواو، إِلّا، أَمْ، مَن، عَلى)[1].

أُسْلوبٌ عَرَبِيٌّ أَصيل

نَجِدُ–مِن جهةٍ أُخرى– التَّرْكيبَ "المُخَطَّأَ" الْمَدْروسَ، المتمثِّلَ في مَجيءِ الواوِ "زائِدَةً" قَبْلَ الْمَوْصول، مَرْصوداً في اسْتِخْداماتِ نَفَرٍ مِنْ أكابر أَئِمَّةِ الْعَرَبِيَّةِ الأوائل. وَقَدْ سَبَقَ إِلى هذا الْمَلْحَظِ

(١) انْظُر: السّامرّائيّ، دِراسَةٌ في حُروف الْمَعاني الزّائِدَة، المُقَدِّمة، ص (د).

(عَبّاس السّوسوة)[١]، غَيْرَ أَنَّ أَقْدَمَ نَصٍّ لهذا التَّرْكيبِ وَجَدَهُ عِنْدَ الْجاحِظِ (٢٥٥ه)[٢]. وَلكِنْ، مِمّا وَقَعَ لي مِنْهُ بِالْعَرَضِ، تَبَيَّنَ أَنَّ الظّاهِرَةَ وَرَدَتْ لَدى سيبَوَيْهِ (١٨٠ه)، كما وردَتْ لدى كلٍّ مِنَ المبرّد (٢٨٥ه)، وَابْنِ جِنّيّ (٣٩٢ه)، وَالْجُرْجانِيّ (٤٧١ه)، وَالسُّيوطِيّ (٩١١ه)[٣]! وَهذا يَدْفَعُ بِقُوَّةٍ أَكْبَرَ إِلى ضَرورَةِ التَّفَكُّرِ بِهذا الاسْتِخْدامِ الَّذي لِلْواو وَعَدَمِ التَّوَقُّفِ عِنْدَ حَدِّ تَخْطِئَتِه.

ومِنْ أمثلة مجيء الواو زائدةً على النّحو الموصوف لدى (سيبَوَيْه) (١٨٠ه) قولُه: "اِعْلَمْ أَنَّ كُلَّ مُذَكَّرٍ سَمَّيْتَهُ بِمُؤَنَّثٍ عَلى أَرْبَعَةِ أَحْرُفٍ فَصاعِداً لَمْ يَنْصَرِف. وَذلِكَ أَنَّ أَصْلَ الْمُذَكَّرِ عِنْدَهُمْ أَنْ يُسَمّى بِالمُذَكَّر، وَهُوَ شَكْلُهُ وَالَّذي يُلائِمُه"[٤]، وَقَدْ كانَ بِمُكْنَةِ سيبَوَيْهِ الْقَوْل: (وَهُوَ شَكْلُهُ الَّذي يُلائِمُه) دونَ الواو، وَقَدْ كانَ هذا هُوَ المُتَوَقَّع–حسب بعضنا– لا غَيْره، وَلَعَلَّهُ–عِنْدَ بَعْضِنا– أَنْسَب، لكنَّ سيبويه لَمْ يَفْعَلْ، وَلَمْ يَكُنْ–بِالتَّأْكيدِ– عاجِزاً عَنْ قَوْلِ ذلك، إِنَّما كُلُّ ما في الأَمْرِ أَنَّ الْقَوْلَ بِاطِّراحِ الْواوِ: (وَهُوَ شَكْلُهُ الَّذي يُلائِمُه)، لا يُؤَدّي الْمَعْنى الَّذي أَرادَهُ وَالْغَرَضَ الَّذي رامَه: "وَهُوَ شَكْلُهُ وَالَّذي يُلائِمُه"[٥].

---

(١) السّوسوة، **العربيَّة الفصحى المُعاصِرَة وأُصولها التّراثيَّة**، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهِرة، ٢٠٠٢، ص١٧٢.

(٢) وذلكَ حَيْثُ قالَ: "وَمِنَ الْكَلامِ الْمَتْروكِ **وَالَّذي** زالَتْ أَسْماؤُهُ مَعَ زَوالِ مَعانيهِ: المرباع وَالنَّشيطة"، **ولكنّي وَجَدتُّ النَّصَّ مختلفاً لَيْسَ فيهِ (وَالَّذي)**، هكَذا: "**هذا مِنَ الكَلامِ المَتْروكِ، وَأَسْماؤُهُ زالَتْ مَعَ زَوالِ مَعانيها**، المِرْباعِ وَالنَّشيطَة" (الجاحِظ، كِتاب الحَيَوان، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥ه/٨٦٨م)، **كِتاب الحَيَوان**، تَحْقيق وَشَرْح: عبد السَّلام محمَّد هارون، ط٢، ١٩٦٥، ١/٣٣٠). كَما وَجَدَ (السّوسوة) التَّرْكيبَ تالِياً لَدى ابْنِ جِنّيّ (٣٩٢ه)، فَابْنِ سينا (٤٢٨ه)، فَابْنِ رشيق (٤٥٦ه)، فالجرجانِيّ (٤٧١ه)، فَالْوَزيرِ ابْنِ شدّاد (٦٣٢ه)، ثُمَّ ابن تغرى بردى (٨٧٤ه).

(٣) هذا إذا افترضنا خلوّ تلك المصادر مِن أخطاء النّسّاخين في الأصل، أو عثرات المحقّقين، أو هنات الطّبّاعين!

(٤) سيبَوَيْه، أبو بِشْر عَمْرو بن عُثْمان بن قنبر (ت١٨٠ه/٧٩٦م)، **الكِتاب**، تَحْقيق وَشَرْح: عبد السَّلام محمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهِرَة، ١٩٩٢م، ٣/٢٣٥.

(٥) وَإِذا قيلَ: إِنَّ قَوْلَ سيبَوَيْهِ السّالِفَ عَلى تَقْديرِ (هُوَ) بَيْنَ الْواوِ وَالْمَوْصول، هكَذا: (وَهُوَ شَكْلُهُ وَ "**هُوَ**" **الَّذي** يُلائِمُه)، قُلْتُ: فَما مِنْ شَيْءٍ يَحولُ دونَ تَقْديرِ الشَّيْءِ نَفْسِهِ في أَيّ تركيب قريب أو مماثل، ففي: (حَضَرَ الطّالِبُ الطَّويلُ **وَالذي** قابَلْتُهُ أَمْس في المَكْتَبَة)، يَكونُ التّقْديرِ: (حَضَرَ الطّالِبُ الطَّويلُ **وَ"هُوَ" الذي** قابَلْتُهُ أَمْس في المَكْتَبَة)، بل يُقالُ الشَّيْءُ نَفْسُهُ في: (جاءَ رَجُلٌ أَشْقَرُ **وَطَويل**)، إِذْ يمكن الْقَوْل في تَقْديرِهِ: (جاءَ رَجُلٌ أَشْقَرُ **وَ"هُوَ" طَويل**).

وَمِنه قولُهُ أَيْضاً: "وَإِنَّما جاءَ هذا مُفْتَرِقاً هُوَ وَالأَوَّل لأَنَّ أَصْلَ التَّسْمِيَةِ وَالَّذي وَقَعَ عَلَيْهِ الأَسْماء، أَنْ يَكونَ لِلرَّجُلِ اسْمان: أَحَدُهُما مُضاف، وَالآخَرُ مُفْرَدٌ أَوْ مُضاف، وَيَكونُ أَحَدُهُما وَصْفاً لِلآخَر، وَذلِكَ الاسْمُ وَالْكُنْيَة، وَهُوَ قَوْلُكَ: زَيْدٌ أَبو عَمْرو، وَأَبو عَمْرٍو زَيْدٌ، فَهذا أَصْلُ التَّسْمِيَةِ وَحَدُّها"(١).

وَمِنْهُ، كذلك، قَوْلُهُ: "وَأَمّا أَهْلُ الْحِجازِ فَمِنْهُم مَنْ يَقول: آإِنَّكَ، وَآأَنت، وَهِيَ الَّتي يَخْتارُ أَبو عَمْرو، وَذلِكَ لأَنَّهُم يُخَفِّفونَ الهَمْزَةَ كَما يُخَفِّفُ بَنو تَميم في اجْتِماعِ الْهَمْزَتَيْنِ، فَكَرِهوا الْتِقاءَ الْهَمْزَةِ وَالَّذي هُوَ بَيْنَ بَيْن، فَأَدْخَلوا الأَلِفَ كَما أَدْخَلَتْهُ بَنو تَميم في التَّحْقيق"(٢).

وَمِثال آخَرُ قَوْلُه: "قالَ: فَإِنْ قُلْتَ في مَلْهىً: مَلْهيٌّ لَمْ أَرَ بِذلِكَ بَأْساً، كَما لَمْ أَرَ بِحُبْلَويٍّ بَأْساً. وَكما قالوا: مَدارى فَجاؤوا بِهِ عَلى مِثالِ حَبالى وَعَذارى وَنَحْوِهِما مِنْ فَعالى، وَكَما تَسْتَوي الزِّيادَةُ غَيْرُ الْمُنَوَّنَةِ وَالَّتي مِن نَفْسِ الْحَرْف إِذا كانَتْ كُلُّ واحِدَةٍ مِنْهما خامِسَة"(٣).

وَأَمّا ما جاءَ لَدى المُبرّد (٢٨٥ه)، فَكَقَوْلِه: "وَهذِهِ الْحُروفُ الَّتي تَعْتَرِضُ بَيْنَ الرّخوةِ وَالشَّديدة هِيَ شَديدَةٌ في الأَصْل، وَإِنَّما يَجْري فيها النَّفَسُ، لاسْتِعانَتِها بِصَوْتِ ما جاوَرَها مِنَ الرّخوة، كَالْعَيْنِ الَّتي يَسْتَعينُ المُتَكَلِّمُ عِنْدَ اللَّفْظَةِ بِها بِصَوْتِ الْحاءِ وَالَّتي يَجْري فيها الصَّوْتُ، لانْحِرافِها وَاتِّصالِها بِما قَد تَقَدّمنا في ذِكْرِهِ مِنَ الْحُروف، وَكَالنّونِ الَّتي يَسْتَعينُ بِصَوْتِ الْخَياشيم، لِما فيها مِنَ الْغُنَّة"(٤).فَما الَّذي مَنَعَ (المُبَرّد) مِنَ القَوْل: (كَالْعَيْنِ الَّتي يَسْتَعينُ المُتَكَلِّمُ عِنْدَ اللَّفْظَةِ بِها بِصَوْتِ الْحاءِ الَّتي يَجْري فيها الصَّوْتُ)؟!

وَقالَ ابْن جِنّيّ (٣٩٢ه): "وَقالَ لي أَبو عَلِيٍّ–رَحِمَهُ اللهُ– بِحَلَب سَنَةَ سِتٍّ وَأَرْبَعين: إِنَّ الْهَمْزَةَ في قَوْلِهِمْ: ما بِها أَحَد، وَنَحْوِ ذلِكَ مِمّا (أَحَد) فيهِ لِلْعُموم، لَيْسَتْ بَدَلاً مِنْ واو، بَلْ هِيَ أَصْلٌ في مَوْضِعِها. قالَ: وَذلِكَ أَنَّهُ لَيْسَ مِنْ مَعْنى (أَحَد) في قَوْلِنا: أَحَدَ عَشَرَ وَأَحَد وَعِشْرون. قالَ: لأَنَّ الْغَرَضَ في هذِهِ

(١) سيبَوَيْه، الكِتاب، ٢٩٥/٣.

(٢) السّابق، ٥٥١/٣.

(٣) سيبَوَيْه، الكِتاب، ٣٥٣/٣.

(٤) المبرّد، أَبو العَبّاس محمّد بن يزيد (ت٢٨٥ه/٨٩٨م)، **المُقْتَضب**، تحقيق: محمّد عبد الخالق عُضَيْمَة، جمهوريّة مصر العربيّة، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشّؤونِ الإسلاميّة، لجنة إحياء التّراث الإسْلامِيّ، القاهِرَة، ١٩٩٤، ٣٣١/١-٣٣٢.

الانفِرادُ وَالَّذي هُوَ نِصفُ الاثْنَيْنِ، قال: وَأَمّا (أَحَد) في نَحْوِ قَوْلِنا: ما بِها أَحَد وَدَيّار فَإِنَّما هِيَ للإِحاطَةِ وَالعُموم"[(١)].

أَلَيْسَ الأَصلُ في قَوْلِ ابْنِ جنّيّ الآتي هُنا بِالْواوِ السّابِقَةِ لِلْمَوْصولِ: "لأَنَّ الْغَرَضَ في هذِهِ الانْفِرادُ وَالَّذي هُوَ نِصفُ الاثْنَيْنِ"، أَنْ يَأْتِيَ خلْواً مِنَ الْواو هكَذا: (لأَنَّ الْغَرَضَ في هذِهِ الانْفِرادُ الَّذي هُوَ نِصفُ الاثْنَيْنِ)؟! فَأَيُّ شَيْءٍ يُمْكِنُ أَنْ يَكونَ أَوْضَحَ مِنَ الْقَوْل: (الانْفِراد الَّذي هُوَ نِصفُ الاثْنَيْنِ)؟! وَالْحَظْ أَنَّ تَقْديرَ (هُوَ) هُنا، بَيْنَ الْواوِ وَالْمَوْصولِ عَلى نَحْوِ ما فَعَلْنا–جَدَلاً– في قَوْلِ سيبَوَيْه السّالف، لا يَسْتَقيم:

لأَنَّ الْغَرَضَ في هذِهِ الانْفِرادُ وَالَّذي هُوَ نِصفُ الاثْنَيْنِ–>

*لأَنَّ الْغَرَضَ في هذِهِ الانْفِرادُ وَ"هُوَ" الَّذي هُوَ نِصفُ الاثْنَيْنِ.

كَما وَرَدَ في (المُنْصِف) قوله: "وَقَوْل أَبي عُثْمان: "الأَسْماء"، يَعْني الأسماء المتمكِّنة وَالَّتي يُمْكِنُ تَصْريفُها واشتِقاقُها، نحو (رَجُل وفَرَس)"[(٢)]. وَكانَ يُمْكِنُهُ–بِطَبيعَةِ الْحال– القَوْل دونَ الواو: (يَعْني الأسماء المتمكِّنة الَّتي يُمْكِنُ تَصْريفُها واشتِقاقُها)، لكنَّهُ لم يَفْعَل!

كَيْفَ ستَكونُ رَدَّةُ فِعْلِ "المُخَطِّئين" اسْتِخْدامَ الواو المقحمة، أو واو الموصول، إِنْ هُم عَرَفوا أَنَّ الإمامَ عبدَ القاهرِ الْجُرْجانِيَّ (٤٧١ه) قَدِ استخدمَ هذِهِ الْواوَ الَّتي قيلَ إِنَّها "لا مَعْنى لَها" أَوْ "لا لُزومَ لَها" أو إنّ استعمالها "لا يستقيم"؟!الحقيقة أنّه اسْتَخْدَمَها سابِقَةً الْمَوْصولَ مِراراً، أَيُمْكِنُ أَنْ يَكونَ صاحِبُ نَظَرِيَّةِ النَّظْمِ الَّذي قَدَّمَ مَلاحِظَ وَأَنْظاراً في التَّراكيبِ وَالدّلالاتِ لَمْ يَسْبِقْهُ إِلَيْها أَحَدٌ أَيُّ أَحَد، قَدْ أَخْطَأَ؟!

مِنْ ذلكَ قَوْلُهُ–مَثَلاً–: "وَمِنْهُ[(٣)] ما أنتَ تَرى الحُسْنَ يَهْجُمُ عَلَيْكَ دَفْعَةً، وَيَأْتيكَ مِنْهُ ما يَمْلأُ الْعَيْنَ ضَرْبَةً،... وَذلِكَ إِذا ما أَنْشَدتَّهُ وَضَعْتَ فيهِ اليَدَ عَلى شَيْءٍ فَقُلْتَ: هذا هذا، وَما كانَ كَذلِكَ فَهُوَ الشِّعْرُ

(١) ابْن جنّيّ، أَبو الفَتْحِ عُثْمانُ بْن جنّيّ (ت٣٩٢ه/١٠٠١م)، **الْخَصائِص**، تَحْقيق: محمّد عليّ النَّجّار، دار الكُتُب الْمِصْرِيَّة – الْقِسْم الأَدَبِيّ، المكتبة العلميّة، د.ت، ٢٦٢/٣.

(٢) ابْن جنّيّ، أَبو الفَتْحِ عُثْمانُ بْن جنّيّ (ت٣٩٢ه/١٠٠١م)، **المنصف: شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جنّيّ النّحويّ لكتاب التّصريف للإمام أبي عثمان المازنيّ النّحويّ البصريّ**، تحقيق: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، ط١، وزارة المعارف العموميَّة– إدارة إحياء التّراث القديم– إدار الثّقافة العامّة، ١٩٥٤، ٨/١. وانظر: السّوسوة، العربيّة الفصحى المُعاصِرَة وأصولها التّراثيّة: ص١٧٢.

(٣) "وَمِنْهُ" أَيْ: (وَمِنَ الْكَلام...).

الشّاعِرِ وَالْكَلامُ الْفاخِرِ وَالنَّمَطُ الْعالي الشَّريف، وَالَّذي لا تَجِدُهُ إِلّا في شِعْرِ الْفُحولِ البُزَّلِ[1] ثُمَّ المَطْبوعين"[2]. وَمِنْهُ: "وَاعْلَمْ أَنَّ الدّاءَ الدَّوِيَّ، وَالَّذي أَعْيى أَمْرُهُ في هذا الباب، غَلَطُ مَنْ قَدَّمَ الشِّعْرَ بِمَعْناه، وَأَقَلَّ الاحْتِفالَ بِاللَّفْظ..."[3]، وَقَوْله: "وَجُمْلَةُ الأَمْرِ أَنَّهُ ما مِنْ كَلامٍ كانَ فيهِ أَمْرٌ زائِد عَلى مُجَرَّدِ إِثْباتِ المَعْنى لِلشَّيْءِ، إِلّا كانَ الغَرَضَ الخاصَّ مِنَ الكَلام، وَالَّذي يُقْصَدُ إليه ويُزَجّى القولُ فيه"[4]، وَقَوْله: "وَاعْلَمْ أَنَّهُ قَدْ آنَ لَنا نَعود[5] إِلى ما هُوَ الأَمْرُ الأَعْظَمُ وَالغَرَضُ الأَهَمّ، وَالَّذي كَأَنَّهُ هُوَ الطِّلْبَة، وَكُلُّ ما عَداهُ ذَرائِع إِلَيْه"[6].

وَلعلّ من واو الموصول ما نَجِدُهُ لَدى السُّيوطِيّ (٩١١ه) في قوله: "وَقالَ ابْنُ عَطِيَّة: الصَّحيحُ وَالَّذي عَلَيْهِ الْجُمْهورُ وَالْحُذّاقُ في وَجْهِ إِعْجازِهِ، أَنَّهُ بِنَظْمِهِ وَصِحَّةِ مَعانيهِ وَتَوالي فَصاحَةِ أَلْفاظِهِ"[7].

وقدْ رَجَّحَ (يوسف السّنّاري)، بِبُعْدِ نَظَرِهِ، جواز التّركيب المشتمل على "واو الاسم الموصول"، اعتماداً على قولِ ربِّنا–سبحانه–: ﴿إِذْ يَقولُ المُنافِقونَ وَالَّذينَ في قُلوبِهِم مَرَضٌ غَرَّ هؤُلاءِ دينُهُمْ﴾[8]، على اعْتِبارِ أَنَّ المُنافِقينَ هُمُ الَّذينَ في قُلوبِهِم مَرَض، قال: "إِنْ قُلْنا هنا بأنّ المُنافِقينَ هُمُ الّذينَ في قلوبهم مرض، ولم نفرّق بينهما، صَحَّ لنا التّركيب، وقد قال بذلك جماعة من المفسِّرين، وعلى هذا تكون الواو عطفت الشيء على نفسه. ولو قلنا: بأن الواو زائدة على مذهب الكوفيّين، والتّقدير: [إذ يقول المنافقون الذين في قلوبهم مرض] على جَعْل "الّذين" نعتًا للمنافقين، صَحَّ لنا التّركيب أيضاً"[9].

---

(١) (البُزّل) جَمْعٌ، مُفْرَدُهُ: (بازِل)، وَهُوَ الْبَعيرُ الَّذي انْفَطَرَ نابُهُ أَيِ انْشَقَّ،"وقد قالوا: رجل بازل، على التشبيه بالبعير، وربما قالوا ذلك يَعْنونَ به كمالَهُ في عقله وتَجْربته" (ابْن منظور، لِسان العرب، (بزل)).

(٢) الجُرْجانِيّ، عبد القاهِر (ت٤٧١ه/١٠٧٨)، **دَلائِلُ الإِعْجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكِر، ط٣، مَطبعة المدني– القاهرة، دار المدني– جَدّة، ١٩٩٢م، ص٨٩.

(٣) السّابق، ص٢٥١.

(٤) السّابق، ص٢٨٠.

(٥) هكَذا، وَلَعَلَّ الأَشْيَعَ أَنْ يُقالَ: (آنَ لَنا **أَن** نَعودَ).

(٦) الجُرْجانِيّ، دَلائِلُ الإِعْجاز: ص٥٢٤.

(٧) السُّيوطِيُّ، الحافِظ أبو الفَضْل جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر (ت٩١١ه/١٥٠٥م)، **الإِتْقان في عُلومِ القُرْآن**، تحقيق: مركز الدّراسات القرآنيَّة، وزارة الشّؤون الإسلاميَّة والأوقاف والدّعوة والإرشاد، مجمع الملك فهد لطباعة المُصْحَفِ الشّريف، المملكة العربيَّة السّعوديَّة، ١٨٨٢/٥.

(٨) الأَنفال: ٤٩.

(٩) السّنّاري، **واو الاسم الموصول**:https://vb.tafsir.net/tafsir49048/#.XQYsl_ZuLIU.

اسْتِشْرافُ الْحَلّ

أَلْفى الْباحِثُ الْحالِيُّ سَبَباً تَرْكيبيّاً يَدِقُّ وَيَخْفى كَثيراً، لاسْتِجْلابِ هذِهِ الْواوِ في هذا الْمَوْقِعِ الَّذي يَسْبِقُ الْمَوْصول، الأَمْرُ الَّذي يَجْعَلُ لِسَبْقِ النَّعْتِ بِالْواوِ حينَ يَكونُ النَّعْتُ اسْمَ مَوْصول، مَعْنى كَبيراً وَمُسَوِّغاً جَديراً بِالتَّقْدير. وَإِنَّ عَدَمَ مَعْرِفَةِ الْعالِمَيْنِ الْعَلَمَيْنِ (أحمد مختار عمر ومكّي الحَسَني) وغَيْرِهِما، لِهذا الْمَعْنى أَوْ لِهذا الْمُسَوِّغِ الَّذي مِنْ أَجْلِهِ جيءَ بِالْواو، لا يُمْكِنُ أَنْ يُلْغِيَهُ أَوْ يَنْفِيَ وُجودَه! وَكُنّا نَتَوَقَّعُ أَنْ يُرَدَّ الأَمْرُ–كَما جَرَتِ الْعادَةُ– إِلى التَّأَثُّرِ بِاللُّغاتِ الأَجْنَبِيَّة، غَيْرَ أَنَّ شَيْئاً مِنْ هذا أَوْ مِنْ غَيْرِهِ لَمْ يُقَل–حسب علمي–! أَلا يُقالُ سَبَبٌ أَيُّ سَبَبٍ هُنا؟

وَلَعَلَّ مِنَ الطَّبيعِيِّ أَنَّهُ لَيْسَ يُرادُ هُنا كُلُّ واوٍ تَرِدُ قَبْلَ كُلِّ اسْمِ مَوْصول، فَمَجيءُ الْواوِ قَبْلَ الاسْمِ الْمَوْصولِ في نَحْو:

(٣) زارَنا أَمْسِ الضَّيْفُ الذي وَصَلَ الأُرْدُنَّ الأُسْبوعَ الماضي، وَالذي كَلَّمَني بِالهاتِفِ قَبْلَ قَليل.

مِمّا لا بَحْثَ لَنا فيهِ وَلا عَلاقَةَ تَرْبِطُنا بِه، وَلا يَقْوى أَحَدٌ عَلى تَخْطِئَتِه، إِذْ هُوَ مِنْ قَبيلِ العَطْفِ لَيْسَ غَيْر: (الّذي وَصَلَ... والّذي كَلَّمَ...). تأمّل كذلك:

(٤) أَصْدَرَتْ وِزارَةُ التَّعْليمِ أَسْماءَ الطُّلّابِ الْعَرَبِ وَالأَجانِبِ الْمَقْبولينَ بِنَتيجَةِ الْمُفاضَلَةِ الْخاصَّة بِهِمْ، وَالَّذينَ تَقَدَّموا إِلَيْها بِالانْتِسابِ إِلى الْجامِعاتِ وَالْمَعاهِدِ السّوريَّة.

(٥) وَتَحْتَفي حَلَبُ هذِهِ الأَيّامَ بِزُوّارِها مِنَ الأَطِبّاءِ الْعَرَبِ الْمُقيمينَ في أوروبّا، وَالَّذينَ يُشارِكونَ في الْمُؤْتَمَرِ السَّنَويِّ الثّالِثِ وَالْعِشْرينَ لاتِّحادِهِمْ.

فمِنَ الْواضِحِ أَنَّ الْواوَ في هذه الجُمل (٣–٥) عاطِفَة، وَالَّذي جَوَّزَ الْعَطْفَ في المثالين (٤، ٥) هُوَ أَنَّ الواوَ وَالمَوْصولَ وَجُمْلَةَ الصِّلَة مَسْبوقَةٌ بِمُشْتَقٍّ مُعَرَّف، فَأَضْحى الْعَطْفُ عَطْفَ مَوْصولٍ مَعَ صِلَتِهِ عَلى ما هو بمنزلة المَوْصول مَعَ صِلَتِه، وَالتَّقْديرُ فيهما عَلى التَّوالي:

(٤أ) أَصْدَرَتْ وِزارَةُ التَّعْليمِ أَسْماءَ الطُّلّابِ الْعَرَبِ وَالأَجانِبِ الَّذينَ قُبِلوا بِنَتيجَةِ الْمُفاضَلَةِ الْخاصَّة بِهِمْ، وَالَّذينَ تَقَدَّموا إِلَيْها بِالانْتِسابِ إِلى الْجامِعاتِ وَالْمَعاهِدِ السّوريَّة.

(٥أ) تَحْتَفي حَلَبُ هذِهِ الأَيّامَ بِزُوّارِها مِنَ الأَطِبّاءِ الْعَرَبِ الَّذينَ يُقيمونَ في أوروبّا، وَالَّذينَ يُشارِكونَ في الْمُؤْتَمَرِ السَّنَويِّ الثّالِثِ وَالْعِشْرينَ لاتِّحادِهِمْ.

وقد عدَّ (أحمد مختار عُمر) القول: (أحد إنجازاتك القديمة الّتي تمتدّ لعدّة أجيال) فصيحة، كما عدَّ (أحد إنجازاتك القديمة والّتي تمتدّ لعدّة أجيال)–بالواو– صحيحة على اعتبارِ أنّ "(أل) قبل الاسم

المشتقّ (القديمة) موصولة، ومِن ثَمّ تَكون الواو عاطفة للاسم الموصول الثّاني على (أل) الموصولة"[1].

أقول: إنّما يَتركّزُ حَديثُنا حَوْلَ تِلْكَ الواوِ التي يُظَنُّ أَنّها مُخالِفَةٌ سنَنَ الاسْتِعْمالِ العَرَبِيّ وَلا وَجْـهَ لَها في الصِّحَّةِ اللغَوِيَّة، كَما ظَهَرَ في التَّرْكيبَيْنِ: (١) وَ(٢).

أَقولُ مُسْتَعيناً بِاللهِ رَبّي وَمَوْلايَ: إنَّ الاكْتِفاءَ بِإيرادِ أَمْثِلَةٍ مِنْ قَبيلِ الْوارِدِ في (١) وَ(٢) لا يَضَعُ الْمَسْأَلَةَ في نِصابِها الصَّحيح، وَلا يَكْشِفُ شَيْئاً مِنْ وَجْهِ الاسْتِعْمالِ الأَصْلِيِّ الَّذي لِهذِهِ الْواوِ في مَوْطِنِها السّابِقِ لِلاسْمِ الْمَوْصول. إنَّ التَّوَقُّفَ عِنْدَ حدّ الْجُمْلَتَيْنِ (١) وَ(٢) وَأَضْرابِهِما مِنَ الْجُمَلِ الْمُشْتَمِلَةِ على هذِهِ الْواو، لا يُفيدُ شَيْئاً كَثيراً في تَجْلِيَةِ أَمْرِ هذِهِ الْواو، فَلا مَناصَ مِنْ تَجاوُزِهِما إِلى غَيْرِهِما. وَالحَقيقَةُ أَنَّهُ إِذا كانَتِ التَّراكيبُ كُلُّها الْمُحْتَضِنَةُ هذِهِ الْواوَ آتِيَةً عَلى وِفاقِ ما ظَهَرَ في (١) وَ(٢)، فَلَرُبَّما كانَ في هذا ما يُغْري بِأَنْ يُسَلِّمَ المَرْءُ بِما ذَهَبَ إِلَيْهِ (أَحمد مُخْتار عُمر، وَمَكّي الْحَسَني)، غَيْرَ أَنَّ مُبْتَدَأَ الأَمْـرِ مَعَ ظاهِرَةِ اجْتِلابِ هذِهِ الْواوِ السّابِقَةِ لِلْمَوْصول، لَمْ يَكُنْ في تَراكيبَ كَالتَّراكيبِ الَّتي أَوْرَداها.

فَإِذا تَجاوَزْنا الجُمْلَتَيْنِ (١، ٢)، وَتَأَمَّلْنا–مَثَلاً– الجُمْلَةَ (٦) الآتِيَةَ:

(٦) حَذَّرَت دائِرَةُ الأَرْصادِ الجَوِّيَّة مِنْ شِدَّةِ الرِّياحِ خاصَّةً في المَناطِقِ الجَبَلِيَّةِ وَالباديَة وَالتي قَد تُسَبِّبُ عَواصِفَ رَمْلِيَّة.

أَدْرَكْنا أَنَّ الْواوَ فيها تَسْبِقُ أَيْضاً الْمَوْصولَ: (وَالتي قَد تُسَبِّبُ عَواصِفَ رَمْلِيَّة)، وَأَنَّ المَوْصـولَ مَعَ صِلَتِهِ صِفَةٌ لِلرِّياح[2]، فَالرِّياحُ–دونَ غَيْرِها– هِيَ الَّتي قَد تُسَبِّبُ عَواصِفَ رَمْلِيَّةً، وَما مِن احْتِمـالٍ آخَر، ولكِنَّ الْمَلْحوظَ أَنَّهُ قَدْ بَعُدَتِ الشُّقَّةُ–هَوْناً– ما بَيْنَ المَوْصوفِ (الرِّياح) وَالصِّفَة: (التي قَد تُسَـبِّبُ عَواصِفَ رَمْلِيَّة)، وَذلِكَ بِأَنْ فَصَلَ تَرْكيبٌ كامِلٌ ما بَيْنَ الصِّفَةِ وَالْمَوْصوف، وَهُوَ: (خاصَّةً في المَناطِقِ الجَبَلِيَّةِ وَالباديَة). وَلَيْسَ هذا حَسْب، بَلْ سُبِقَ الْمَوْصولُ في (٦) بِما يُمْكِنُ أَنْ يَكونَ مُلْبِساً بِاتِّصـافِهِ بِالصِّفَةِ نَفْسِها إِنْ نحْنُ حَذَفْنا الْواو، لِتَغْدُوَ (الْمَناطِقِ الْجَبَلِيَّة وَالْباديَة) لِلْخاطِرِ الأَوَّل هِيَ (التي قَد تُسَبِّبُ عَواصِفَ رَمْلِيَّة)، وَهُوَ غَيْرُ الْمُرادِ بِالتَّأْكيد! اِلْحَظ التّركيب حينَ نَحْذِفُ الْواو:

(١) عمر (بمساعدة فريق عمل)، معجم الصّواب اللّغوي، الرّقم (٥٥٤)، إنجازاتك القديمة والتي، ٨٢/١.

(٢) يَنْطَلِقُ الْباحِثُ الْحالِيُّ مِنْ رُؤْيَةِ (داود عَبْدُه) الْقاضِيَةِ بِأَنَّ الْمَوْصولَ (الَّذي) إِنْ هُوَ إِلّا أَداة تَعْريفٍ لِلْجُمَل، لا أَكْثَر وَلا أَقَلّ، فَلا تَسْتَقِلّ بِوَظيفَةٍ داخِلَ التَّرْكيبِ دونَ الْجُمْلَةِ الَّتي تَبْدَهُها (صِلَة المَوْصول). انظر: عبده، أَبْحاثٌ في الْكَلِمَةِ وَالْجُمْلَة، ط١، دار الكرمل، عَمّان، ٢٠٠٨، ص٧–١٥.

(١٦) *حَذَّرَت دائِرَةُ الأَرْصادِ الجَوِّيَّةِ مِنْ شِدَّةِ الرِّياحِ خاصَّةً في المَناطِقِ الجَبَلِيَّةِ وَالباديَةِ التي قَد تُسَبِّبُ عَواصِفَ رَمْلِيَّة.

فَحَذْفُ الْواوِ هُنا أَفْضى إِلى تَرْكيبٍ مَلْحون، لأَنَّهُ أَوْقَعَ في مُشْكِلٍ تَرْكيبِيٍّ كَبير وَلَبْسٍ دِلالِيٍّ مُحَتَّم، إِذْ بِحَذْفِ الْواوِ أَضْحَتِ الصِّفَةُ تابِعَةً مِنَ النّاحِيَةِ التَّرْكيبِيَّةِ لأَقْرَبِ اسْمٍ مَذْكورٍ قَبْلَها، وَهُوَ: (المَناطِق الجَبَلِيَّة وَالباديَة)، وَهُوَ ما لا يَصِحُّ وَلا يَسْتَقيم، وَهذا–تَحْديداً وَتَعْيينا– هُوَ الإِشْكالُ الَّذي سَعَتْ إِلى فَضِّهِ، بِكلِّ اقتدارٍ، عَرَبِيَّتُنا الْمُعاصِرَةُ أَوْ عَرَبِيَّةُ الإِعْلامِ الْفَذَّةُ–أَوْ غَيْرُها–، فَكانَ التَّدْبيرُ بِأَنْ أَقْحَمَتِ اللّغةُ هذِهِ الْواوَ لِتَدْفَعَ بِها احْتِمالَ اتِّصالِ الصِّفَةِ بِالاسْمِ الْمَذْكورِ قبلَها مُباشَرَة، أَوْ تَرْفَعَ إِمْكانَ اتِّصافِ الاسْمِ الْمَذْكورِ قَبْلَ الْمَوْصولِ بِالْمَوْصولِ وَصِلَتِه. إِذَن، فَلا يَخْفى أَنَّ ثَمَّةَ حاجَةً تَرْكيبِيَّةً وَضَرورَةً دِلالِيَّة دَفَعَتا في اتِّجاهِ هذا التَّدْبيرِ الْمُتَمَثِّلِ في اجْتِلابِ الْواوِ الَّتي تَسْبِقُ الْمَوْصول. وَفي الْمُحَصِّلَةِ، لا يُتَصَوَّرُ مَجيءُ التَّرْكيبِ دونَ هذِهِ الْواو، عَلى الْعَكْسِ مِمّا قَدْ يَظُنُّهُ بَعْضُ الْباحِثين.

وَالشَّيْءُ نَفْسُهُ يُقالُ في الْجُمْلَةِ (٧) الْمُواليَة، أَنْعِمِ النَّظَر:

(٧) اِجْتَمَعَتِ اللَّجْنَةُ الْمُؤَلَّفَةُ مِنْ قِبَلِ مَجْلِسِ مَركزِ اللُّغات، بِجلستِهِ رَقم...، تاريخ...، لِدِراسَةِ طَلَبِ التَّحْويل وَالنَّظَر في الإِنْتاجِ الْعِلْمِيِّ لِلْمُتَقَدِّمَة وَالّتي تتكوّن مِن الدّكتور...، والدَّكتور...، وَالدّكتور...

تَجِدْ أَنَّ جَلْبَ الْواوِ هُنا أَيْضاً ضَرورَةٌ تَرْكيبِيَّةٌ دِلالِيَّةٌ مِنْ أَجْلِ اسْتِقامَةِ الْمَعْنى والتّركيب، فَإِنَّ الْمَقْصودَ هُوَ أَنَّ (اللجنة المؤلّفة مِن قِبَل مجلس مركز اللّغات) هي "الّتي تتكوّن مِن...". فَإِذا ما حُذِفَت الواو فقيلَ:

(٧أ) اِجْتَمَعَتِ اللَّجْنَةُ الْمُؤَلَّفَةُ مِنْ قِبَلِ مَجْلِسِ مَركزِ اللُّغات، بِجلستِهِ رَقم...، تاريخ...، لِدِراسَةِ طَلَبِ التَّحْويل وَالنَّظَر في الإِنْتاجِ الْعِلْمِيِّ لِلْمُتَقَدِّمَة الّتي تتكوّن مِن الدّكتور...، والدَّكتور...، وَالدّكتور...

كانَ اللَّبْسُ في مَرْجِعِ الاسْمِ الْمَوْصولِ محتمِلاً–للخاطر الأوّل– أَنْ يَعودَ إِلى (المتقدِّمة)، والمتقدِّمة إِنْ هِيَ إِلّا زميلة دكتورة متقدِّمة للتّرقية بطلب إلى مجلس مركز اللّغات!

ولو أبقينا الجملة الآتية (٨) بلا واوٍ قَبْل الكلام المُغمَّق:

(٨) تُقدِّم منظومة الرّعاية والأنشطة الطّلّابيّة البرامج والمبادرات والمعسكرات المتعلّقة بالصّحّة والتّغذية الّتي تخدم منظومة التّعليم الإماراتيّة لتوفير بيئات تعليميّة آمنة وداعمة ومحفّزة للتّعلّم.

لَتَأَدّى بنا الكلام في الجملة إلى السّؤال: ما هي "الّتي تخدم منظومة التّعليم الإماراتيّة"؟ أهي الصّحّة أم التّغذية؟ في الحقيقة أنّه لا هذه ولا تلك، بل هي "البرامج والمبادرات والمعسكرات المتعلّقة بالصّحّة والتّغذية"، ولذلك كانَ الإتيان بالواو قبل التّركيب هنا واجباً لرفع هذا الغموض ودَفْع اللّبس:

(أ٨) تُقدِّم منظومة الرّعاية والأنشطة الطّلّابيّة البرامج والمبادرات والمعسكرات المتعلّقة بالصّحّة والتّغذية والّتي تخدم منظومة التّعليم الإماراتيّة لتوفير بيئات تعليميّة آمنة وداعمة ومحفّزة للتّعلّم.

فَيَتَّضِحُ مِمّا سَلَفَ أَنَّ الجُمْلَةَ المُنْطَوِيَةَ عَلى مُرَكَّبِ الصِّلَةِ: (المَرْجِع+المَوْصول+جُمْلَة الصِّلَةِ) تَطولُ هَوْناً بِأَنْ يَفْصِلَ بَيْنَ الْمَرْجِعِ مِن ناحِيَةٍ، وَالْمَوْصولِ وَصِلَتِهِ مِن ناحِيَةٍ أُخْرى، فاصِلٌ مِنْ تَرْكيب، فَتَبْعُد المَسافَةُ الزَّمَنِيَّة حينَ النُّطْق، أَوِ المَسافَةُ البَصَرِيَّةُ حينَ القِراءَة، بَيْنَ المَرْجِعِ وَالمَوْصول، فَيَقَع اللَّبْسُ وَيَحِلّ الإِشْكال، فَتَأْتي هذِهِ الواو لِتَحُلَّ الإِشْكال وتُزيلَ الإبهام.

"واو الموصول": أداة فصلٍ وربطٍ تركيبيَّيْنِ في آنٍ معاً

وَأَجْلَ ذلك، أَسْتَحِبُّ النَّظَرَ إِلى هذِهِ الْواوِ بِوَصْفِها أَداةً فاصِلَةً رابِطَةً في الْوَقْتِ نَفْسِه، وَهذا راجِعٌ إِلى أَنَّها تَقومُ بِوَظيفَتَيْنِ تَرْكيبِيَّتَيْنِ ظاهِرَتَيْنِ في آنٍ مَعاً، وَهذا مَوْطِنُ اسْتِغْرابٍ أَوَّل، وَهاتانِ الْوَظيفَتانِ التَّرْكيبِيَّتانِ تَبْدُوانِ مُتَعاكِسَتَيْنِ مُتَناقِضَتَيْنِ، وَهذا مَوْطِنٌ ثانٍ لاسْتِغْرابِنا! بِطَريقَةٍ أُخْرى: تَقومُ هذِهِ الْواوُ بِتَبْعيدِ الْقَريبِ أَوَّلاً، وَإِدْناءِ الْبَعيدِ ثانِياً، أَيْ تَعْمَلُ الْواوُ عَلى فَصْلِ ما يَليها مُباشَرَةً مِنَ الصِّفَة (الْمَوْصول وَصِلَته) عَمّا هُوَ قَبْلَها مُباشَرَة، لِئَلّا يُتَوَهَّمَ اتِّصالُهُما مِنْ سَبيلِ اتِّصالِ الصِّفَةِ بِمَوْصوفِها. وَفي اللَّحْظَةِ نَفْسِها تَعْمَلُ عَلى رَبْطِ ما بَعْدَها مُباشَرَةً (الْمَوْصول وَصِلَته) بِالْمَوْصوفِ الْبَعيد. وَهذِهِ الْوَظيفَةُ القائِمَةُ عَلى ثُنائِيَّةِ الفَصْلِ وَالرَّبْط، أَوْ جَدَلِيَّةِ تَبْعيدِ الْقَريبِ وَتَقْريبِ الْبَعيد، أَحْسَبُ أَنَّها وَظيفَةٌ فَريدَةٌ قَدْ يَعِزُّ أَن نَعْثُرَ عَلى مَثيلٍ لَها في الأَدَوات، وَهِيَ الَّتي جَعَلَتْني أَنْظُرُ بِعَيْنِ الإِعْجابِ الشَّديدِ لِعَرَبِيَّتِنا الَّتي تَوَسَّلَتْ بِهذِهِ الْواو، لأَنَّ في هذا الْمَوْطِنِ دَليلاً ساطِعاً عَلى ما تَتَمَتَّعُ بِهِ عَرَبِيَّتُنا مِنْ حَيَوِيَّةٍ وَدينامِيكيَّةٍ بِاقْتِدارِها عَلى فَضِّ الْمُشْكِلِ التَّرْكيبِيّ عَلى نَحْوٍ مُعْجِب[1].

(١) تجدر الإشارة إلى أنّ (عبد الرّزّاق الصّاعديّ)، أستاذ اللّغويّات والدّراسات العُلْيا في الجامعة الإسلاميّة بالمدينة المنوّرة، ورئيس مجمع اللّغة العربيّ الافتراضيّ، قد اقتَرَحَ تسمية هذه الواو بـ"**الواو الطّفيليّة، أو الواو المندسّة، أو واو الّذي**"، انظر: السّنّاري، واو الاسم الموصول:

https://vb.tafsir.net/tafsir49048/#.XQYsI_ZuLIU

وَمِثالٌ آخَرُ يُمكن أن يُساقَ عَلى مَجيءِ تَرْكيبٍ فاصِلٍ بَيْنَ المَرْجِعِ وَالمَوْصولِ، الأَمْرُ الَّذي قَدْ يُسَبِّبُ لَبْساً أَوْ تَوَهُّماً في المَرْجِعِ. تَأَمَّل (٩):

(٩) تَكَلَّمْتُ مَعَ البِنْتِ صَديقَةِ أُخْتي التي رَأَيْتُها أَمْس في السّوق.

أَفَنُرْجِعُ المَوْصولَ (الَّتي)، وَالضَّميرَ (ها) في صِلَةِ الْمَوْصول: (رَأَيْتُها)، إِلى الاسْمِ القَريبِ المَذْكورِ مُؤَخَّراً (أُخْت) في (أُخْتي)، أَمْ إِلى (الْبِنْتِ) المَذْكورَةِ بَعيداً نِسْبِيّاً؟ تَوَسَّلَتِ الْعَرَبِيَّةُ بِالواوِ لِفَضِّ إِشْكالِ الإِحالَةِ في هذا التَّرْكيبِ وَنَحْوِهِ، وَهُوَ تَدَبُّرٌ–كَما قيلَ ماضِياً– لا يَسْتَطيعُ الْمَرْءُ إِلا أَنْ يَعْجَبَ لَهُ وَيُعْجَبَ به، لأَنَّهُ يَنْطَوي عَلى بَراعَةٍ واضِحَةٍ تَمَثَّلَت في تَوْظيفِ الْواوِ لِلانْتِقالِ مِنَ المَحْظورِ اللُّغَوِيّ إِلى الْمَسْموحِ بِه. اِلْحَظْ:

(٩أ) تَكَلَّمْتُ مَعَ البِنْتِ صَديقَةِ أُخْتي وَالتي رَأَيْتُها أَمْس في السّوق.

إِذْ يَرْتَفِعُ الإِشْكالُ بِاجْتِلابِ هذِهِ الواوِ المقحمة، فَلا يَنْصَرِفُ الذِّهْنُ بَعْدَها إِلا إِلى (الْبِنْت) أَوْ (صَديقَةِ) في (صَديقَةِ أُخْتي). وَيَتَبَيَّنُ هُنا أَنَّ المُرَكَّبَ الإِضافِيَّ، (أُخْتي) أَوْ (صَديقَةِ أُخْتي)، هُوَ الذي فَصَلَ بَيْنَ المَرْجِعِ (الصَّديقَة) وَالمَوْصول (التي). وَقَدْ نَجِدُ غَيْرَ المُرَكَّبِ الإِضافِيِّ فاصِلاً، كَالمُرَكَّبِ الوَصْفِيّ (المَوْصوف+الصِّفَة) كَما سَيَأْتي.

مَرْحَلِيَّة الرَّبْطِ بَيْنَ الْمَوْصولِ وَمَرْجِعِه

يَسْتَطيعُ الْباحِثُ، في هذا السِّياق، أَنْ يُرَجِّحَ أَنَّ المَوْصولَ مِنْ حَيْثُ عَلاقَتُهُ بِالمَرْجِعِ الذي يَعودُ إِلَيْهِ، قَدْ مَرَّ تَرْكيبِيّاً بِخَمْسِ مَراحِلَ مُخْتَلِفَةٍ في اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّة، لَيْسَ بِالضَّرورَةِ أَنْ تَكونَ مَراحِلَ مُتَعاقِبَةً مُتَفاصِلَةً تاريخِيّاً، بَل لا شَيْءَ يَمْنَعُ مِنْ تَصَوُّرِ أَنْ يَكونَ بَعْضُ هذِهِ المَراحِلِ مُتَداخِلاً أو مُتَزامِناً، بَلْ هُوَ واقِعٌ حَتْماً في ما تَنْطقُ بِهِ السَّيْرورَةُ الْفِعْلِيَّةُ الحاليّة لِلُّغَة:

المَرْحَلَة الأولى: (–واو / –فَصْل / –لَبْس)[1]

هِيَ الْمَرْحَلَةُ التّاريخِيَّةُ الأولى، أَوِ الأَصْلِيَّة، الَّتي باشَرَ فيها المَوْصولُ مَرْجِعَهُ، دونَ أَنْ يَكونَ ثَمَّ فاصِلٌ بَيْنَهُما مِنْ واو، إِذْ لَمْ تَكُنِ الْحاجَةُ، لاجْتِلابِ الواوِ بُغْيَةَ فَضِّ اللَّبْسِ في الإِحالَةِ إِلى الْمَرْجِعِ، قَدْ ظَهَرَتْ بَعْدُ، كَأَن نَقول:

(١) تَدُلُّ الإِشارَةُ (–) عَلى أَنَّ التَّرْكيبَ (يَخْلو مِن...)، بَيْنَما تومِئُ الإِشارَةُ (+) إِلى أَنَّ التَّرْكيبَ (يَشْتَمِلُ عَلى...)، الأَمْرُ الَّذي يَعْني أَنَّ وَصْفي الاخْتِصاريَّ لِلْمَرْحَلَةِ الأولى لاسْتِخْدامِ الْمَوْصولِ في الْعَرَبِيَّةِ عَلى النَّحْو: **(–واو/ –فَصْل/ –لَبْس)**، إِنَّما مَعْناهُ أَنَّ تَراكيبَ هذِهِ الْمَرْحَلَةِ **(تَخْلو مِنَ الْواوِ/ تَخْلو مِنَ الْفَصْلِ التّركيبيّ/ لا لَبْسَ فيها)**.

(١٠) وَصَلَ الرَّجُلُ الذي أَحْتَرِمُه كَثيراً.

المَرْحَلَة الثّانِيَة: (+واو / +فَصْل / +لَبْس)

هِيَ المرحلة الَّتي وَجَدْنا فيها المَوْصولَ مُبْتَعِداً مِنَ المَرْجِعِ هَوْناً، أَوْ مَفْصولاً عَنْهُ بِفاصِلٍ، مَعَ إِمْكانِ عَوْدَةِ المَوْصولِ إِلى غَيْرِ مَرْجِعٍ، الأَمْرُ الذي أَفْضى إِلى لَبْس. فَكانَ مِنَ اللازِمِ أَنْ تَتَدَبَّرَ اللغَةُ الأَمْرَ باصْطِناعِ علاقَتَي الفصل والرّبط التّركيبيّين في آنٍ مَعاً–كَما سَلَفَ مِنّا الْقَوْل–، فَجيءَ بِالْواوِ مِنْ أَجْلِ: الْفَصْلِ–أَوَّلاً– بَيْنَ الْمَوْصولِ وَالاسْمِ الْمَذْكورِ قَبْلَهُ مُباشَرَةً الْمُتَوَهَّمِ مَجيئُهُ مَرْجِعاً، ومِن أجل الرَّبْطِ–ثانياً–، أَوْ مَزيدٍ مِنَ الرَّبْطِ بَيْنَ المَوْصولِ وَصِلَتِهِ (ما بَعْدَ الْواو)، وَالمَرْجِعِ الْواقِعِ قَبْلَ الواوِ بَعيداً بُعْداً نِسْبِيّاً–لا قَبْلَهُ مُباشَرَةً–، كأَنْ يُقال:

(١١) *وَصَلَ الرَّجُلُ جارُ والِدي الَّذي أَحْتَرِمُهُ كَثيراً. –>

(١١أ) وَصَلَ الرَّجُلُ جار والِدي وَالَّذي أَحْتَرِمُهُ كَثيراً.

حَيْثُ كانَ يَتَنازَعُ الْمَوْصولَ في (١١) مَرْجِعان: الأَوّل هُو (الرَّجُلُ أَوِ الْجار)، وَالثّاني هُو (والِد) مِنْ (والِدي). أَمّا في (١١أ)، فَقَدْ أَصْبَحَ الْمَفْهومُ–بِفَضْلِ الْواوِ– أَمْراً واحِداً ليس غير، وَهُوَ عَوْدَة الْمَوْصول إِلى (الرَّجُلِ الْجار) لا إِلى (الْوالِد).

أَلْطِفِ النَّظَرَ في الْمِثالِ الآتي الطّويل نسبيّاً:

(١٢) "استقبل صاحب السّموّ الشّيخ محمّد بن زايد آل نهيان وليّ عهد أبوظبي نائب القائد الأعلى للقوّات المسلّحة، اليوم في قصر البحر، معالي (باربرة إيبينجر ميدل) وزيرة الاقتصاد والسياحة والعلوم والأبحاث في إقليم ستيريا بجمهورية النّمسا والتي تزور الدّولة لحضور توقيع مذكّرة تفاهم بين اللّجنة المحلّيّة المنظّمة لدورة الألعاب العالميّة للأولمبياد الخاصّ ٢٠١٩ في أبوظبي، واللّجنة المحلّيّة المنظّمة لدورة الألعاب العالميّة الشّتويّة للأولمبياد الخاصّ ٢٠١٧ في النّمسا والتي جرت صباح اليوم، إضافة إلى حضورها مسابقة المهارات العالميّة التي تقام في أبوظبي حاليّاً"[١].

(١) جريدة الاتّحاد (الإماراتيّة)، الإثنين ٢٠١٧/١٠/١٦:
http://www.alittihad.ae/details.php?id=60955&y=2017

يَتَّضِحْ لَكَ أَنَّ الاسْمَ الْمَوْصولَ الأَوَّلَ (الَّتي) قَدْ سُبِقَ بِأَكْثَرَ مِن اسْمٍ يُمْكِنُ أَنْ يُشَكِّلَ–وَإِنْ ظاهِراً– مَرْجِعاً لَه، فَقَدْ يَعودُ الموصولُ (الَّتي) إلى (جُمْهوريَّة النّمسا)، كَما قَدْ يَعودُ إلى (وزيرة الاقتصاد والسّياحة والعلوم والأبحاث). فَكانَ لِزاماً، وَقَدِ ابْتَعَدَ المَوْصولُ عَنْ مَرْجِعِهِ أَوَّلاً، فَأوهَمَ الانْفِصال ثانِياً، اصْطِناعُ مَزيدٍ مِنَ الرَّبْطِ أَوْ تَقْوِيَة الرَّبْطِ بَيْنَ المَوْصولِ وَمَرْجِعِهِ مِنْ جِهَة، وَالْفَصْل–في الْوَقْتِ نَفْسِهِ– بَيْنَ الْمَوْصولِ وَما أَوْهَمَ اتِّصالهُ بِهِ مِنَ الاسْمِ السّابِقِ لَهُ مُباشَرَةً مِنْ جِهَةٍ ثانِيَة. فَوَجَدَتِ اللُّغَةُ ضالَّتَها في (الْواو)، فكانَ أَنْ قيل: (وَالَّتي).

وَأَمّا الاسْمُ الْمَوْصول الثّاني (الَّتي) في النَّصِّ السّابِقِ نَفْسِهِ، المَذْكورِ في السَّطْرِ السّادِس، فَقَدِ ابْتَعَدَ عَنْ مَرْجِعِهِ ابْتِعاداً كَبيراً يُضاعِفُ احْتِمالَ اللَّبْس، إِذْ يَفْصِلُ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَرْجِعِهِ أَكْثَرُ مِنْ سَطْرَيْن، فَما هِيَ "التي جرت صباح اليوم"؟ إِنَّها–لا شَكَّ– "مذكِّرة التَّفاهم" المَذْكورة في السَّطْرِ الثّالث، بِدَليلِ أَنَّنا واجِدونَ تالِياً مِنَ الْخَبَرِ نَفْسِهِ ما يُفيدُ ذلك، فَقَدْ "بارك سموّه توقيع اتّفاقيّة التّعاون بين الجانبين". وَهُناكَ عَشْرَةٌ مِنَ الأَسْماءِ المُحْتَمَلِ–ظاهراً– عَوْدَةُ المَوْصول إليها مِمّا ذُكِرَ قبلاً، مِنْها: (الدولة/ مذكّرة تفاهم/ اللّجنة المحلّيّة/ دورة الألعاب العالميّة/ الأولمبياد الخاصّ ٢٠١٩/ أبو ظبي/ اللّجنة المحلّيّة/ دورة الألعاب العالميّة الشّتويّة/ الأولمبياد الخاصّ ٢٠١٧/ النّمسا). فَكانَ اللُّجوءُ إلى الْواوِ (وَالَّتي) لِلتَّخَلُّصِ مِنْ هذا المُشْكِلِ التَّرْكيبيِّ، إِجْراءً تَرْكيبيّاً حَتْمِيّاً، أَراهُ مِنْ أَكْثَرِ التَّدْبيراتِ اللُّغَويَّةِ الَّتي تبعثُ على الإعجابِ بِحَيَويَّةِ اللُّغَةِ وَديناميكِيَّتِها وَقُدْرَتِها عَلى فَكِّ الْمُعْضِلاتِ التَّرْكيبِيَّةِ النّاشِئَة.

وَمِنْهُ:

(١٣) "جَديرٌ بِالذِّكْرِ أَنَّ فعاليات العيد لفنون المدينة شهدت ٢٥ فعالية في الحيّ التّراثِيّ بحديقة الملك فهد المركزيَّة، وتنوَّعَتْ ما بَيْنَ العُروضِ الشَّعبيَّة والموروث الشَّعبيّ والمسرحيّات الكوميديَّة الهادِفَة ومسابقات الأطفال والعادات الاجتماعيَّة عن العيد والأفلام السّينمائيَّة، والَّتي بَلَغَ زُوّارُها حتّى اليومِ الثّامِن أكثرَ مِن ٢٥ ألف زائر[١] في الحيّ التّراثِيّ وبمشاركة أكثر مِن ١٠٠ ممثِّل ومنظِّم لفعاليات العيد لمختلف[٢] شرائح المجتمع"[٣].

(١) في الأصل: (زائراً).

(٢) في الأصل: لجميع مختلف.

(٣) جريدة الرِّياض (السّعوديَّة)، الجمعة ١٥/شوّال/١٤٣٩ه الموافق ٢٩/يونيو/٢٠١٨م:
www.alriyadh.com/1690235

فإنَّ الاسم الموصول (التي) في: (والَّتي بَلَغَ زُوّارُها)، يَعودُ إلى (فعاليات العيد) المذكورة في أوائل السّطر الأوّل، ويَفْصِل بينهما أسماء مُلْبِسَة عديدة قد يَقَعُ الوهم باتّصال الموصول بها، إنْ أسقطنا الواو مِنْ موقعها السّابق للموصول، هذه الأسماء هي: (العُروض الشّعبيّة، المسرحيّات الكوميديّة، مُسابقات الأطفال، العادات الاجتماعيّة، الأفلام السّينمائيّة).

ويَرى الْباحِثُ الْحالِيُّ أَنَّ الظّاهِرَةَ المَدْروسَةَ قَدِ ابْتَدَأَتْ في هذِهِ الْمَرْحَلَةِ تَعْيِيناً، أي المرحلة الثّانية، وَأَنَّ هذا الْمَوْطِنَ تَحْديداً هُوَ المَسْؤولُ عَن نُشوءِ ظاهِرَةِ اجْتِلابِ الْواوِ الَّتي ظَنَّ بَعْضُ الدّارِسينَ أَنّه "لا لُزومَ أو لا مُسوِّغَ لَها" أو "لا داعِيَ لوجودها".

وَأَجِدُ مَجيءَ الواوِ المقحمة، أو واو (الّذي) في عَرَبِيَّةِ الْإِعْلام، غَيْرَ مُنْحَصِرٍ في المَوْصولِ مَعَ ما يَتْلوهُ مِنْ (جُمْلَةِ الصِّلَة)، كَما يوهِمُ كَلامُ (أَحْمَد مُخْتار عُمَر) وَ(مَكّي الْحَسَني) و(مجمع اللّغة العربيّة الافتراضيّ)، بَلْ مُتَعَدّيهِ إلى بِنىً أَوْ صيَغٍ لُغَوِيَّةٍ أُخْرى، كَاسْمِ الفاعِلِ الْمُعَرَّف[1]، وَهُوَ الَّذي لَهُ القيمَةُ الإِحْلالِيَّةُ نَفْسُها الَّتي يَتَمَتَّعُ بِها المَوْصولُ وَما بَعْدَهُ مِنْ (جُمْلَةِ الصِّلَة). اُنْظُر–مَثَلاً– في (١٤):

(١٤) أَكَّدَ المُهَنْدِسُ يوسف عبيدات رَئيسُ جَمْعِيَّةِ البيئَة الأُرْدُنِيَّة/ فَرْع إِرْبِد عَلى ضَرورَةِ تَرْشيدِ اسْتِهْلاكِ المِياه سيَّما في ظِلِّ الظُّروفِ التي تَشْهَدُها المنْطقَة وَالمُتَمَثِّلَةِ في شحِّ المَواردِ المائِيَّة وَعَدَمِ تَوَفُّرِها في بَعْضِ الأَحْيان.

فَلا شَكَّ أَنَّ الْكَلِمَةَ (الْمُتَمَثِّلَةِ) إِنَّما هِيَ صِفَةٌ لِكَلِمَةِ (الظُّروفِ)، وَلا شَيْءَ آخَر، غَيْرَ أَنَّ هذِهِ الصِّفَةَ مَسْبوقَةٌ بِما يُمْكِنُ أَنْ يَكونَ–للوهلة الأولى– موهِماً بِأَنَّهُ هُوَ الْمَوْصوفُ الْمَقْصودُ مِنْ هذِهِ الصِّفَةِ، أَعْني كَلِمَةَ (الْمَنْطقَة). وَلأَنَّ الأَمْرَ كَذلِكَ، جاءَتِ الْواوُ في التَّرْكيبِ لِتَرْفَعَ تَوَهُّمَ الاتِّصافِ الْخاطِئِ هذا، وَتُعينَ في قَصْرِ الْفَهْمِ الصَّحيحِ عَلى احْتِمالٍ واحِدٍ هُوَ الْمُبْتَغى.

وَيَنْبَغي الاعْتِرافُ بِأَنَّ هذِهِ الْمَرْحَلَةَ، الثّانِيَة، هِيَ–حَتّى الآن– الْمَرْحَلَةُ الَّتي يَلُفُّها وَحْدَها التَّفْسيرُ الْمُقَدَّمُ لِلْواوِ في الْبَحْثِ خالِياً، وهو لا يُفَسِّرُ الْمَراحِلَ الآتِيَة.

المَرْحَلَة الثّالِثَة: (+واو/ +فَصْل/ –لَبْس)

وَجَدْنا فيها المَوْصولَ، أَوِ اسْمَ الْفاعِلِ الْمُعَرَّفَ، يَبْتَعِدُ عَنِ المَرْجِعِ بِأَيِّ مِقْدارٍ أَوْ بِأَدْنى مِقْدار، حَتّى لَوْ كانَ الفاصِلُ بَيْنَهُما كَلِمَةً واحِدَةً، كَأَنْ تَكونَ صِفَةَ المَرْجِعِ، أَوْ مُضافاً إِلَيْهِ مُضافُهُ هُوَ المَرْجِعُ

(١) أو أيّ مِن المشتقّات الواصِفة، كمبالغة اسم الفاعِل، أو اسم المفعول، أو الصّفة المشبَّهة... وَلا بأس في أن نسحب المصطلح (واو الذي/ الواو المقحمة) لنقصد به الواو التي تسبق المشتقَّ الواصِف.

نَفْسُهُ، وَلكِنْ–وَهذا هُوَ فُرْقانُ ما بَيْنَ الْمَرْحَلَةِ الثّانِيَةِ وَهذِهِ الْمَرْحَلَة– مِنْ غَيْرِ أَنْ تَنْطَوِيَ الجُمْلَةُ عَلى أَيِّ لَبْس، غَيْرَ أَنَّ مُجَرَّدَ الابْتِعادِ–وَإِنْ قَليلاً– كانَ كَفيلاً بِاصْطِناعِ مَزيدٍ مِنَ الرَّبْطِ بِالواوِ نَفْسِها:

(١٥) عادَ المُدَرِّبانِ عَبْدُ الجَليلِ جُمعَة وَسليمان حمد الغويري، بَعْدَ مُشارَكَتِهما في دَوْرَةِ التَّضامُنِ الأولمْبي وَالتي أُقيمَتْ خِلالَ الفَتْرَةِ مِنْ ٢٧ تَمّوز إِلى ٤ آب الجاري.

فَصَحيحٌ أَنَّهُ لا لَبْسَ هُنا في فَهْمِ الإِحالَة، مِنْ أَجْلِ أَنَّ المَوْصولَ (التي) لا يُمْكِنُ أَنْ يَرْجِعَ إِلى الْمَذْكورِ قَبْلَهُ مُباشَرَةً: (التَّضامُن الأولمبيّ)، لافْتِراقِهِما في النَّوْعِ أَوِ الْجِنْس، وَلكِنْ يَبْقى صَحيحاً أَنَّ ثَمَّةَ بُعْداً نِسْبِيّاً يَفْصِلُ بَيْنَ المَرْجِعِ (الدَّوْرَة) وَالاسْمِ المَوْصولِ (التي). فَهُما مَفْصولانِ هُنا بِالمُرَكَّبِ الوَصْفِيّ (التَّضامُن الأولمبيّ). وَأَصْبَحَ دَيْدَنُ العَرَبِيَّةِ الإِتْيانَ بِهذِهِ الواوِ طالَما كانَ التَّرْكيبُ مُنْطَوِياً عَلى البُعْدِ النِّسْبِيّ.

وَلَعَلَّ مِنْ هذِهِ الْمَرْحَلَةِ الشّاهِدَ الآتِيَ–في لُغَةِ مَنْ ذَكَّرَ (الْمُسْتَشْفى)–:

(١٦) أَنْتِ المُمَرِّضَةُ الوَحيدَةُ في هذا المُسْتَشْفى وَالتي تَعْرِفُ العِلاجَ اللّازِمَ لِحالَتي.

وَمِمّا يُماثِلُ ذلِكَ، مِنْ أَمْثِلَةِ اسْمِ الْفاعِلِ الْمُعَرَّفِ الآتي بَعْدَ الْواوِ صِفَةً لِمَوْصوفٍ مَفْصولٍ عَنْهُ بِفاصِلٍ دونَما لَبْس:

(١٧) قامَ بَنْكُ الأُرْدُنِّ في إِرْبِد بِالسَّحْبِ عَلى الجائِزَةِ الكُبْرى في السَّحْبِ الشَّهْرِي وَالبالِغَة ٣٠ أَلْفَ دينار[1].

وَفي الْحَقيقَةِ، قَد تَنْتَمي إِلى هذِهِ الْمَرْحَلَةِ (الثّالثة) الْجُمْلَتانِ الْواردَتانِ لَدى (أَحْمَد مُخْتار عُمر، وَمَكّي الْحَسَني)، الْمُعادَتانِ هُنا لِلتَّذْكيرِ وَالْمُقارَنَة:

(١) يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ وَالَّتي تُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض.

(٢) سيبدأ قريباً الفصلُ الدِّراسيُّ الثّاني وَالَّذي مُدَّتُهُ ثلاثة أشهر.

(١) لهذه الجملة تكملة اشتملَتْ على استخدام ثانٍ للواو الواقعة قبل اسم الفاعل، غيرَ أنّ الاستخدام الثّاني يُرَدُّ إلى المرحلة الثّانية السّابقة التي فيها فصل ولبس. تأمّل الجملة كاملةً:
"قامَ بَنْكُ الأُرْدُنِّ في إِرْبِد بِالسَّحْبِ عَلى الجائِزَةِ الكُبْرى في السَّحْبِ الشَّهْرِيِّ **وَالبالِغَة ٣٠ أَلْفَ دينار**، فازَ بِها الرَّقْم ٧٤٠١٦٩٨ فَرْع البَنْك دَوّار النَّسيم **وَالعائِد لِلسَّيِّدَة مَيْسون عويس**".
فما عساهُ يَكونُ هذا العائد للسّيّدة (ميسون عويس): أهُوَ (دوّار النّسيم) أم (فرع البنك) أم (الرَّقْم ٧٤٠١٦٩٨)؟ الواو أَفْهَمَت عودة الصّفة المشتقّة (العائد) إلى هذا الأخير دون غيره!

المَرْحَلَة الرّابِعَة: (+واو/ -فَصْل/ -لَبْس)

شَهِدْنا في هذه المرحلة مَجيءَ الواوِ بَيْنَ المَرْجِعِ وَالْمَوْصول[1] مِنْ غَيْرِ أَنْ يَفْصِلَ بَيْنَهُما أَيُّ فاصِلٍ، وَمِنْ غَيْرِ أَنْ يَكونَ ثَمَّ لَبْسٌ في الإحالة، مِثْلَ:

(١٨) حَضَرَ الطّالِبُ الطَّويلُ وَالذي قابَلْتُهُ أَمْس في المَكْتَبَة.

(١٩) تَعَرَّضَتْ مُعَلِّمَةٌ لِلْعَضِّ مِنْ قِبَلِ إِحْدى الطّالِبات وَالَّتي تُعاني مِنْ مَشاكِلَ عَقْلِيَّة.

فالفصلُ وداعي اللَّبْسِ هُنا مَفْقودانِ بِطَبيعَةِ الْحال، وَما مِن احْتِمالٍ في إِحالَةِ الْمَوْصولِ إِلّا إِلى مَرْجِعٍ واحِدٍ هُوَ (الطّالِبُ أَوِ الطّالِبُ الطَّويلُ) في الأولى، و(إحدى الطّالبات) في الثّانية.

ولنتأمّل المثال:

(٢٠) اِنْتَهَت دَرْدَشَتُنا مَعَ الدُّكْتور فَلاح وَالذي انْطَلَقَ لِيُتابِعَ عمَلَهُ الدَّؤوب.

فمِنَ الْواضِحِ أَنَّ ما تَفْتَرِقُ بِهِ هذِهِ الْمَرْحَلَةُ الرّابِعَة، عَن سابقتها الثّالِثَة، يَكْمُنُ في أَنَّهُ ما مِنْ فاصِلٍ تَرْكيبِيٍّ يَفْصِلُ الْمَوْصولَ عَنْ مَرْجِعِهِ-في الرّابِعَة-، وَتَشْتَرِكانِ في أَن لا لَبْسَ ماثِلٌ في التَّرْكيب. وَمِنْ هُنا اقْتَضى الأَمْرُ تَقْديمَ تَفْسيرٍ آخَرَ غَيْرِ الْمُقَدَّمِ آنِفاً في تَفْسيرِ مَجيءِ الْواوِ في الْمَرْحَلَةِ الثّانِيَةِ الَّتي تَشْتَمِلُ فيها التَّراكيبُ عَلى اللَّبْس! فَإِذا لَمْ يَكُنْ مِنْ لَبْسٍ في التَّرْكيب، في الْمَرْحَلَتَيْنِ الثّالِثَةِ وَالرّابِعَة، فَما الْمُحْوِجُ-إِذَن- إِلى جَلْبِ هذه الْواوِ (المقحمة)؟! أَيَحِقُّ لنا وَصْمُ عَرَبِيَّةِ الإِعْلامِ هُنا بِالْعَبَث؟!

قَدْ يَصْلُحُ الْقَوْل: إِنَّهُ يُؤْتى بِهذِهِ الواوِ في حالَيْن: حالِ اللَّبْس (الْمَرْحَلَة الثّانِيَة)، وَحالِ الْبُعْدِ أَوِ الانْفِصالِ التَّرْكيبِيّ بَيْنَ المَوْصولِ وَالمَرْجِع (الْمَرْحَلَة الثّالِثَة). وَإِذا صَحَّ أَنْ يُتَّخَذَ هذا الرَّأْيُ تَفْسيراً لِلْحالِ في الْمَرْحَلَةِ الثّالِثَةِ المُشْتَمِلَةِ عَلى الفَصْلِ دونَ لَبْس، فَما عَسى التَّفْسيرُ أَنْ يَكونَ لِما عَلَيْهِ الْحالُ في الْمَرْحَلَةِ الرّابِعَةِ الَّتي لا فَصْلَ فيها وَلا لَبْس؟!

وَلكِنّي، في الْحَقِّ، أَرى أَنَّهُ لَيْسَ بِذي مَقْنَعٍ أَنْ يُكْتَفى بِرَدِّ الْواوِ في تَراكيبِ الْمَرْحَلَةِ الثّالِثَةِ إِلى الْفَصْلِ التَّرْكيبِيِّ أَوِ الْبُعْدِ ما بَيْنَ الْمَوْصولِ وَمَرْجِعِه، لِسَبَبَيْن: الأَوَّل، أَنَّ مُبْتَدَأَ الظّاهِرَةِ-حسبَ زَعْمِ الباحِث- كانَ مَعَ رَفْعِ اللَّبْسِ الْمُتَوَهَّم (في الْمَرْحَلَة الثّانِيَة)، فَيَكونُ الْقَوْلُ بِالانْفِصالِ التَّرْكيبِيّ أَوِ الْبُعْدِ سَبَباً في حالِ الْمَرْحَلَةِ الثّالِثَةِ الَّتي لا لَبْسَ فيها، خُروجاً عَمّا قيلَ في الْبَدْء. وَأَمّا السَّبَبُ الثّاني الَّذي يَجْعَلُنا لا نَقْنَعُ مِنَ الأَمْرِ في الْمَرْحَلَةِ الثّالِثَةِ بِإِرجاعِهِ إِلى الْبُعْدِ وَالانْفِصال، أَنَّ تَراكيبَ الْمَرْحَلَتَيْنِ الثّالِثَةِ

(١) أَوْ مَجيءَ الْواوِ بَيْنَ اسْمِ الْفاعِلِ الْمُعَرَّفِ الْواقِعِ صِفَةً، وَمَوْصوفِهِ.

وَالرّابعَةِ مُشْتَرِكَةٌ في أَمْرٍ واحِدٍ هُوَ خُلُوُّها أَوْ أَمْنُها مِنَ اللَّبْسِ، فَيَتَعَيَّنُ الانْطِلاقُ مِنْ هذِهِ الْحَقيقَةِ لا مِنْ غَيْرِها بُغْيَةَ التَّفْسيرِ الآخَرِ الْمَرْجُوّ، أَيْ مِنْ حَقيقَةِ كَوْنِ تَراكيبِ الْمَرْحَلَتَيْنِ الثّالِثَةِ وَالرّابِعَةِ خالِيَةً مِنَ اللَّبْسِ وَمَعَ ذلِكَ اجْتُلِبَتِ الْواوُ إِلَيْها، وَما هذا إِلّا مِنْ أَجْلِ أَنْ يَنْتَظِمَهُما التَّفْسيرُ نَفْسُه!

تَفْسيرُ وُجودِ "واو الموصول" مَعَ ارْتِفاعِ اللَّبْس (في الْمَرْحَلَتَيْنِ الثّالِثَةِ وَالرّابِعَة)

"واو النّعت"/ "واو التّوكيد"/ "واو الذِّكْرِ والأهمّيّة"

نَخْلُصُ مِنْ بعضِ السّابِقِ إِلى أَنَّنا في مَسيسِ الْحاجَةِ إِلى تَفْسيرِ مَجيءِ الْواوِ فاصِلَةً بَيْنَ الصِّفَةِ وَالْمَوْصوف حينَما لا يَكونُ ثَمَّ لَبْس، سَواء كانَتِ الصِّفَةُ مَوْصولاً (مَعَ صِلَتِه)، كما في (١٨) و(٢٠) المُعادَيْنِ هُنا:

(١٨) حَضَرَ الطّالِبُ الطَّويلُ وَالذي قابَلْتُهُ أَمْس في المَكْتَبَة.

(٢٠) اِنْتَهَت دَرْدَشَتُنا مَعَ الدُّكْتور فَلاح وَالذي انْطَلَقَ لِيُتابِعَ عمَلَهُ الدَّؤوب.

وأَرى أنّ مِمّا يَتَّصِلُ مِن هذه الظّاهرة بِسبيل، مَجيءَ الصِّفَةِ الثّانية–حينَ تَعدُّد الصّفات– اسْماً مِنْ غَيْرِ الْمَوْصول (وَصِلَتِه)، كَما في:

(٢١) جاءَ رَجُلٌ أَشْقَرُ وَطَويل.

ومِنْ هذا الأَخيرِ يَتَبَيَّنُ أَنَّ التَّفْسيرَ الْمُبْتَغى يَجِبُ أَنْ يَلُفَّ ظاهِرَةَ فَصْلِ الصِّفَةِ الثّانِيَةِ عَنِ الأولى بِالْواو حينَ تَعَدُّدِ الصِّفاتِ–صِفَتَيْنِ أَوْ أَكْثَر– لِمَوْصوفٍ واحِد، وأَنَّ الظّاهرة ليست محصورةً في "واو الموصول" أو "واو الّذي".

أَقولُ مُسْتَعيناً بِاللهِ وحدَهُ رَبّي وَمَوْلاي–سُبْحانَه–: أحسب أَنَّهُ ما جيءَ بِالْواوِ إِلّا لإِعْطاءِ مَزيدٍ مِنَ الاهْتِمامِ لِلصِّفَة، أَوِ الْحَدَثِ أَوِ الإِسْنادِ الذي تَشْتَمِلُ عَلَيْهِ جُمْلَةُ صِلَةِ المَوْصول. بِعِبارَةٍ أُخْرى: يُؤْتى بِالْواوِ لِإِبْرازِ قيمَةِ المَعْلومَةِ التي يَشْتَمِلُ عَلَيْها التَّرْكيبُ اللغَويُّ الَّذي بَعْدَ الواو. فَإِنَّ هذا الإِبْرازَ، الَّذي بالواو، يُضْفي عَلى التَّرْكيبِ قيمَةً رَئيسَةً، لا ثانَويَّةً وَلا تابِعَةً وَلا خاضِعَة. فإنّ مِنَ الْمَعْروفَ أَنَّ الجُمْلَةَ التي تَتْبَعُ المَوْصول، أَوْ ما سُمِّيَ بِجُمْلَةِ الصِّلَة، إِنَّما هِيَ جُمْلَةٌ تابِعَةٌ خاضِعَةٌ لِما قَبْلَها مُحْتَضَنَةٌ فيها، لِكَوْنِها صِفَة، ولكنَّ النّاطِقَ اللغَويَّ أَرادَ أَنْ يُضْفِيَ مَزيداً مِنَ الاهْتِمامِ عَلى "جُمْلَةِ الصِّلَة"–أَوِ الصِّفَةِ عُموماً–، وَيُعْطِيَها صِفَةَ الأَصالَة، وَيَلْفِتَ النَّظَرَ إِلى أَنَّها جملَةٌ تُكافِئُ–عِنْدَهُ– سابِقَتَها وَلا تَقِلُّ عَنْها

أَهَمِّيَّةً، وَهِيَ تَحْتَوي عَلى مَعْلومَةٍ لا تَقِلُّ عِنْدَ المُتَكَلِّم عَنِ المَذْكورِ قَبْلاً. فَيُوَظِّف الْواو لِتَحْقيق ذلك، مُسْتَثْمِراً مَعْرِفَتَهُ الضِّمْنِيَّةَ بِها مِنْ أَنَّها تَنْهَضُ لِلْعَطْفِ بَيْنَ العَناصِرِ المُتَساوِيَةِ لُغَوِيّاً.

إِنَّ الْفَصْلَ بَيْنَ الصِّفَتَيْنِ بِالْواو كَما في (جاءَ رَجُلٌ أَشْقَرُ وَطَويل)، أَوِ الْفَصْلَ بَيْنَ الْمَوْصولِ وَمَرْجِعِهِ كَما في (اِنْتَهَت دَرْدَشَتُنا مَعَ الدُّكْتور فَلاح وَالذي انْطَلَقَ لِيُتابِعَ عمَلَهُ الدَّؤوب)، ما كانَ لِيَكونَ إِلّا لِإِقامَةِ الاعْتِبارِ لِما بَعْدَ الْواو (الصِّفَة الثّانِيَة أَوِ الإِسْناد الَّذي يَلي الموصول) وَلَفْتِ نَظَرِ الْمُتَلَقّي إِلَيْه، وَلِلإِشارَةِ إِلى أَنَّه لا يَقِلُّ أَهَمِّيَّةً عَنِ الَّذي قبلَ الْواو. وَكَأَنَّ النّاطِقَ اللُّغَويَّ بِصَنيعِهِ هذا، أَرادَ أَنْ يُشيرَ إِلى أَنَّهُ لَيْسَ يَعْني مَجيءُ الصِّفَةِ الثّانِيَةِ مُتَأَخِّرَةً عَنِ الأولى أَن لا تولى الأَهَمِّيَّةَ نَفْسَها، أَوْ أَنَّها تَقِلُّ عَنْها أَهَمِّيَّةً. لَمْ يُرِدِ النّاطِقُ اللُّغَويُّ لِلصِّفَةِ الثّانِيَةِ أَنْ تَظَلَّ تابِعَةً لِلصِّفَةِ الأولى حائِمَةً في فَلَكِها تَنْهَضُ بِسَبَبٍ مِنْ ذِكْرِها الْبَعْدِيِّ المُتَأَخِّرِ بِدَوْرٍ ثانَويّ.

أَرادَ النّاطِقُ اللُّغَويُّ، بِجَلْبِ هذِهِ الْواوِ قبلَ الموصول هنا أو قَبْلَ الصِّفَةِ الثّانِيَة، أَنْ يُقيمَ لِما بعد الواو كَياناً لُغَوِيّاً مُسْتَقِلّاً هَوْناً ما، لِئَلّا يُسْتَقَلَّ أو يُقَلَّلَ شَأْنُه بِسَبَبٍ مِنْ ذِكْرِها تالِياً أو بَعْداً أَوْ ثانِياً. بِطَريقَةٍ أُخْرى: أرادَ النّاطِقُ أَنْ يَلْفِتَ الانْتِباهَ بِاسْتِخْدامِهِ هذِهِ الْواو، إِلى أَنَّ الصّفة التي يَذْكُرُها، أوِ الصِّفاتِ الَّتي يُعَدِّدُها لَيْسَتْ مُنبَنِيَةً عِنْدَهُ عَلى تَرْتيبٍ قائِمٍ في النَّفْسِ حَسبَ الأَوْلَوِيَّة أَوِ الأَهَمِّيَّة، إِنَّما هِيَ صِفاتٌ عَلى دَرَجَةٍ واحِدَةٍ مِنَ الأَهَمِّيَّةِ عِنْدَه، وَيُمْكِنُ لَكَ أَنْ تَعْكِسَ التَّرْتيبَ فَتُقَدِّمَ أَيَّ صِفَةٍ عَلى أَيِّ صِفَةٍ إِنْ شِئْتَ. أَرادَ، مِنِ اسْتِخْدامِهِ هذِهِ الْواوَ، أَنْ يُسَوِّيَ بَيْنَ الصِّفاتِ الَّتي يَذْكُرُها تَسْوِيَةً تامَّة، وَأَنْ يَنْفِيَ ما قَدْ يَعْلَقُ بِالأَفْهامِ مِنْ تَرْتيبِ هذِهِ الصِّفاتِ في الذِّكْرِ أَوَّلاً فَثانِياً، وَهكَذا.

إِذَنْ، فَالنّاطِقُ اللُّغَويُّ قد يَسْتَجْلِبُ هذِهِ الْواوَ حينَ تَعَدُّدِ الصِّفاتِ لِمَوْصوفٍ واحِدٍ بِحَيْثُ تَكونُ الْواوُ سابِقَةَ الصِّفَةَ الثّانِيَةَ وَالثّالِثَةَ، وَهكَذا. والأَمْرُ–كَما هُوَ واضِح– قائِمٌ عَلى افْتِراضِ أَنَّ النّاطِقَ بِالْعَرَبِيَّةِ لا يَعْبَث، شَأْنُهُ في هذا شَأْنُ النّاطِقينَ بِاللُّغاتِ الأُخْرى كُلِّهِم. أَعْني أَنَّ مَوْضَعَةَ الْواوِ لَمْ يَكُنْ إِلّا لِعِلَّة، بِدَليلِ أَنَّهُ لَمْ يَضَعِ الْواوَ بَيْنَ الْمَوْصوفِ وَالصِّفَة، فَلَمْ يَقُل–مَثَلاً–: (*جاءَ رَجُلٌ وَأَشْقَر)، بَل قال: (جاءَ رَجُلٌ أَشْقَرُ وَطَويل وَيتكلَّم بلغةٍ غير مفهومة).

وَمِمّا يُفيدُ كَثيراً في ما نَحْنُ فيهِ مِنْ حَديث، وَهُوَ أَمْرٌ لافِتٌ لِلنَّظَرِ كَثيراً، أَنَّ (ابْنَ هِشامٍ الأنصاريّ) يَنْقُلُ عَنِ (الزَّمخشَرِيّ) (٥٣٨هـ) القَوْلَ بِوُجودِ واوٍ لِلتَّوْكيدِ هِيَ "الْواوُ الدّاخِلَةُ عَلى

الْجُمْلَةِ الْمَوْصوفِ بِها لِتَأْكيدِ لُصوقِها بِمَوْصوفِها، وإِفادَةِ أَنَّ اتِّصافَهُ بِها أَمْرٌ ثابِت. وَهذِهِ الْـواو أَثْبَتَها الزَّمخشريُّ وَمَنْ قَلَّدَه"(١). وهذا إنَّما يَعْني أنّ الزّمخشريّ يَقولُ بواوٍ تَفْصِلُ بَيْنَ الموصوف والصّفة، مِنْها–مَثَلاً– ما جاءَ في قَوْلِ رَبِّنا–تَبارَكَ وتَعالى–: ﴿وَما أَهْلَكْنا مِنْ قَرْيَةٍ إِلّا ولَها كِتابٌ مَعْلوم﴾(٢).

وإنَّنا لَواجدون، قَبْل ذلك، لدى (الفرّاء) (٢٠٧ه)، ذِكْراً للواو التي تَنْعَتُ بِها العرب، وساقَ لهذه الواو قراءةَ عبد الله بن مسعود–رَضِيَ اللهُ عنه– في قولِهِ–تَعالى–: ﴿وَبناتِ خالِكَ وبناتِ خالاتِكَ واللّاتي هاجَرْنَ مَعَكَ﴾(٣)، قائلاً: "فقد تَكون المهاجرات مِن بنات الخال والخالَة، وإنْ كانَ فيه الواو، فقال: ﴿وَاللّاتي﴾. والعرب تنعت بالواو وبغير الواو كما قال الشّاعر:

فَإِنَّ رُشَيْداً وابنَ مَرْوان لم يَكُنْ ... لِيَفْعَلَ حتّى يُصدر الأمرَ مُصْدَرا"(٤).

والجَميلُ بِحَقٍّ أنّ الفرّاء لم يَكْتَفِ بذلك، فقدْ مثَّل لِـ(واو النّعت) بشيءٍ مِن الكلامِ المتداوَل في عصره: "وأنت تَقول في الكلام: إنْ زُرْتَني زُرْت أَخاكَ وابنَ عَمِّكَ القريب لك، وإنْ قلتَ: والقريب لكَ كانَ صَواباً"(٥).

وَقدْ قَوّى (محمَّد الرّيحانِيّ) القول بِـ(واو النّعت) مِنْ خلال رأي الفرّاء الذي رأى أنّ الواو في قول مولانا–سبحانه–: ﴿مَثَلُ الفَريقَيْنِ كَالأَعْمى والأَصَمِّ وَالبَصيرِ وَالسَّميعِ﴾(٦)، "مِن نمط

(١) اِبْن هِشامٍ الأَنْصارِيّ، مُغْني اللَّبيب عَنْ كُتُب الأَعاريب، ٣٩٨/٤. وَقَدْ رَفَضَ (ابْنُ هِشامٍ)–في ما يَبْدو–القَوْلَ بِواوِ التَّوْكيدِ مُعْتَبِراً أَنَّ الْواوَ، في الْمَواضِعِ كُلِّها الَّتي قيلَ إِنَّها واوُ التَّوْكيدِ، إِنَّما هِيَ واوُ الْحال (اِبْن هِشامٍ الأَنْصارِيّ، مُغْني اللَّبيب عَنْ كُتُب الأَعاريب، ٣٩٨/٤).

(٢) الحِجْر ١٥: ٤.

(٣) الأحزاب ٣٣: ٥٠.

(٤) الفرّاء، أبو زكريّاء يحيى بن زياد (ت٢٠٧ه/٨٢٢م)، **مَعاني القرآن**، تحقيق ومراجعة: محمَّد علي النّجّار، الدّار المصريَّة للتّأليف والتّرجمة، د.ت، ٣٤٥/٢. وانظر: الرّيحانيّ، واو الرّبط: وظائفها ودلالتها، علوم اللّغة، مج١، ع٤، ١٩٩٨، ص١٦٥.

(٥) الفرّاء، مَعاني القرآن، ٣٤٥/٢.

(٦) هود ١١: ٢٥.

واو النّعت بدليل السِّياق في عَجُز الآية ﴿هَلْ يَسْتَوِيانِ مَثَلاً﴾، فتَحَدَّثَ بالتّثنية، ولو كانَ جمعاً على ما ذكر في الآية لَكانَ السّياق غير ذلك"(١). وقد مثَّل الفرّاء لذلك بقول القائل: "مَرَرْتُ بِالعاقِلِ وَاللّبيبِ وهو يَعْني واحداً"(٢).

ولعلّ مِنَ الواو الدّاخلة على الجملة الموصوف بها لِتأكيد لُصوقها بِمَوْصوفها، وإفادَةِ أَنَّ اتِّصافَهُ بِها أَمْرٌ ثابِت، الجُملَ الآتِيَة:

(٢٢) "وأنشدَنا أبو عبد الله الشجري يوماً لنفسه شعراً مرفوعاً وهو قوله..."(٣).

(٢٣) "...مع فارق واحد وهو أنَّ الهمزة..."(٤).

(٢٤) حصل فلانٌ على مكافأة وقدْرها ١٠ آلاف درهم(٥).

(٢٥) كَلامٌ قَوِيٌّ وَيَسْتَحِقُّ الْمُشاهَدَةَ(٦).

حيث يَصِحّ فيها كلِّها الاستغناءُ عن الواو، فالقولُ-على التّرتيب-:

(٢٢أ) وأنشدَنا أبو عبد الله الشجريّ يوماً لنفسه شعراً مرفوعاً هو قوله...

(٢٣أ) مع فارق واحد هو أنَّ الهمزة...

(٢٤أ) حصل فلانٌ على مكافأة قدْرها ١٠ آلاف درهم.

(٢٥أ) كَلامٌ قَوِيٌّ يَسْتَحِقُّ الْمُشاهَدَة.

---

(١) الرّيحانيّ، محمَّد عبد الرّحمن محمَّد، واو الرّبط: وظائفها ودلالتها، ص١٦٥.

(٢) الفرّاء، مَعاني القرآن، ٧/٢.

(٣) ابْن جِنّيّ، الْخَصائِص، ٢٤٠/١.

(٤) ستيتيّة، الشَّرط والاستفهام في الأَساليبِ العربيَّة، ط١، دار القَلَم للنَّشْرِ وَالتَّوْزيع، دبيّ- الإمارات العربيَّة المتَّحِدَة،١٩٩٥م، ص١٠٠.

(٥) وهي مِمّا حَكَمَ (مَكّي الحَسَني) على الواو فيها بِأَنَّها مُقْحَمَةٌ إقْحاماً لا مُسَوِّغ لَه! انظر: الحَسَني، نحو إتقان الكتابة العِلميَّة باللغة العربيَّة: ص٩٢.

(٦) مِنْ بريد إلكترونيّ وَصلَني يوماً.

وبالعودة إلى الجملة (٢٠): (اِنْتَهَت دَرْدَشَتُنا مَعَ الدُّكْتور فَلاح وَالذي انْطَلَقَ لِيُتابِعَ عملَهُ الدَّؤوب)، نجدُ لها في مصدرها تكملةً اشتملَت على تعدُّدِ الصّفات المتعاطفة أو المفصولة بالواو:

(٢٠أ) اِنْتَهَتْ دَرَدَشَتُنا مَعَ الدُّكْتور فَلاح وَالذي انْطَلَقَ لِيُتابِعَ عملَهُ الدَّؤوب وَالخَلاق وَالإِنْسانِيّ في المُسْتَشْفى.

فيَكون قد اجتمع فيها النّمطان: "واو الموصول"، وواو النّعت الواقِعَة قبل المشتقّات الواصفة المتعاطِفة التي أرادَها النّاطق متساويةً.

وإنّ التّفسير السّابق لا يتوقّف عند (واو النّعت)، بل يلُفّ الكثير مِن التّراكيب التي نجدُ فيها هذه الواو حالّةً قبل تراكيبَ مِن غير الصّفات أو المشتقّات، كأن يَكونَ التّركيبُ شبهَ جملة (مِن الجارّ والمجرور) دالّة على الهيئة. فقد قَرَأْتُ يوماً، عَلى أَحَدِ الجُدْرانِ، مُلْصَقاً إِعْلانِيّاً يُروِّجُ لأَحَدِ المَعاهِدِ:

(٢٦) يُقَدِّمُ لَكَ المَعْهَدُ كافَّةَ الاسْتِشارات التي تَتَعَلَّقُ بِالدِّراسَةِ في أَلْمانيا وَبِشَكْلٍ مَجّانِيّ.

ولو اكتُفِيَ بالقول: (بِشَكْلٍ مَجّانِيّ) دون الواو، لَكان الكلام–لا ريب– مستقيماً مُفْهِماً أنّ تقديم المعهد للاستشارات إنّما هو مجّانِيّ، بَيْدَ أنّ المُنشِئَ الباثّ أرادَ أنْ يَلفت الانتباه لهذه المعلومة: (بِشَكْلٍ مَجّانِيّ)، ويُعْطِيَها مزيداً مِن القيمة والاهتمام لِيَجْعَلَها لا تَقِلُّ أهمّيّةً عن المعلومة التي تَسبقها والتي فيها ذِكْرٌ للدّراسة في ألمانيا، وذلك لِما تنطوي عليه العبارة (بِشَكْلٍ مَجّانِيّ) مِن تحفيزٍ للطّلّاب للإقبال على المعهد دون تردُّد أو إبطاء، فإنَّهم بإقبالهم عليه لن يَخْسروا شيئاً إنْ لَمْ يستفيدوا مِن خبرةِ أصحابه في موضوع الدّراسة في ألمانيا، أمّا المعهد فسيُصيبُ مِن هذا كلِّهِ–على الأقلّ– ذُيوع الصّيت المفضي إلى ربح عاجل أو آجل.

ومِن القَبيلِ نفسِه لا يَحيد عنه قَيْدَ أنملة:

(٢٧) قريباً سَيَتِمّ توضيح الكثير مِن الحقائق وبالأدلّة القاطعة[١].

(٢٨) إنّ المؤلفَينِ أرادا ببساطة أن يُوضّحا أنّ مثقّفينَ مشهورينَ من فلاسفةِ ما بعد الحداثة يَستخدمون في كتاباتهم، وبشكل متكرّر، المفاهيم والمصطلحات العلميّة بطريقة خاطئة: إمّا باستخدام أفكار علميّة خارجة عن السّياق تمامًا، ودون أيّ تبرير.

(٢٩) التّقرير أثبت وبالوثائق الدّامغة، وبما لا يَدَعُ مجالاً للشّكّ، عدّة اتّهامات تكفي إحداها لإعدامهم.

(٣٠) هي أداة مجّانيّة لا تحتاج إلى تحميل، يمكنك من خلالها إنشاء إنفوجرافيك رائع وفي دقائق قليلة، مِن خلال نماذج جاهزة ومُعَدَّة مسبقاً.

(٣١) نفت الحكومة الأردنيّة عرض محميّة ضانا الطّبيعيّة بمحافظة الطَّفيلة الجنوبيّة للبيع لمستثمر أجنبيّ. وذَكَر إبراهيم الشحاحدة، مدير أراضي لواء بصيرا، الّتي تتبعها المحميّة، أنّها مسجّلة بخزنة المملكة بمسمّى «أراضي حراج» والتّشريعات تمنع بيعها إلاّ للمنفعة العامّة وبموافقات رسميّة.

وإنّي لَأَحْسَبُ أَنَّ أوّلَ أمرِ دُخول هذه الواو إلى اللّغة (واو الموصول، واو النّعت، واو التّوكيد، واو الذِّكر والأهمّيّة) كانَ عبر المستوى الشّفاهِيّ، ومِنهُ انسربَتْ إلى اللّغة المكتوبة! وفي الحقيقة، كثيراً ما أَسْتَحْضِرُ صورةَ النّاطق اللّغويّ، أوْ هيئتَه، وهو واقِف يَلْهَجُ بِتلك الجملة وأشباهها، قائلاً–مثلاً–: "قريباً سَيَتِمّ توضيح الكثير مِن الحقائق..."، مُحَقِّقاً سَكْتَةً خفيفة بعدها، لِيُواصِلَ تالِياً البثَّ رافِعاً يدَه بشيءٍ مِنَ التّحدّي قائلاً تكملة الجملة: "...وبالأدلّة القاطِعة!".

وَمِنْهُ قَوْل (سعيد يقطين) مُعلِّقاً على رواية (صقيع) التَّرابُطيَّة لمحمّد سناجلة:

---

(١)هذا يختلف عن مثل قولهم: "شَرْح كامِل **وبالصُّوَر** لِطريقة ركن السّيّارة بالطّريقة الصّحيحة"، ذلك أنّ الواو هنا آتية– في ما يَظهر– للعطف الخالص، فالتّركيب يَعْني أنّ ثمّة شرحاً لغويّاً لطريقة ركن السّيّارة، وهو مشفوع بالصُّوَر المُعينة، فكأنّ التّقدير: "شرح كامِل **باللّغةِ وبالصُّوَر**...". ولو حُذِفتِ الواو، لاستعلى خطأ الاقتصار على الصُّوَر: "شرح كامِل بالصُّوَر..."! وأنّى للشّرح أنْ يَكونَ كامِلاً بالصُّوَر وحدَها!

(٣٢) "يتخلَّقُ النَّصُّ المتعدِّد بواسطة وسيط جديد للإعلام والتَّواصل هو الحاسوب، عبر عَتَـادِهِ وبرمجيّاته وبفضاء شبكيّ (cyberspace) يَسْمَحُ لكلِّ مُستعمِل أنْ يراهُ وفي الوقت نفسه حيثما كانَ في العالم"(١).

فَمِنْ غَيْرِ الْمَشْكوكِ فيهِ أَنَّ الْكَلامَ يَسْتَقيمُ حينَ اطِّراحِ الْواو:

(٣٢أ) ...بفضاءٍ شبكيٍّ يَسْمَحُ لكلِّ مُستعمِلٍ أنْ يَراهُ في الوقت نفسه حيثما كانَ في العالم.

ولكنَّ هذا الاطِّراحَ (في ٣٢أ) لا يُحَقِّقُ لِلْكاتِبِ المَعْنى الَّذي أرادَهُ (في ٣٢) وَهُوَ يُعَدِّدُ الخَصائِصَ الَّتي يَتَمَتَّعُ بِها الْوسيطُ الإلكترونِيُّ الذي أَخَذَ يَحْتَضِنُ النَّصَّ الجديدَ في عَصْرِ المَعْلومات، فَالفَضاء الشّبكِيّ يَفْعَلُ شَيْئَيْنِ اثْنَيْن لا شَيْئاً واحِداً:

١. يَسْمَحُ لِكُلِّ مُسْتَعْمِلٍ لِلْحاسوبِ أنْ يَرى هذا النَّصَّ الجديد،

٢. وَهُوَ إِنَّما يُتيحُ ذلك لِلْمُسْتَعْمِلِينَ كافَّةً في وَقْتٍ واحِدٍ دونَ إِبْطاءٍ أَوْ تَأْخيرٍ كما هِيَ الحالُ في الْكِتابِ الْوَرَقِيّ. وكَأَنَّ تَقْديرَ الكَلام: (...بِفَضاء شبَكِيّ يَسْمَحُ لِكُلِّ مُسْتَعْمِلٍ أَنْ يَرى النَّصَّ الجَديد، وهُوَ إِنَّما يَفْعل ذلِكَ في الوَقْتِ نَفْسِه لكلِّ المستعمِلين في العالَم).

ولعلَّ في بعض السّابِق تفسيراً لِما نجده مكتوباً بخطِّ اليدِ تعْليقاً أَوْ شرْحاً على بعضِ الكُتُبِ والمُعامَلاتِ الرَّسميَّة مِنْ مِثل:

(٣٣) إعداد المطلوب وَبِسُرْعَةٍ.

ولا يَخْرُجُ عنه بأيّ مقدارٍ استعمالُ الواو في الجمل الآتِيَة:

(٣٤) عَلى مَنْ يرغَبُ، مِنْ طَلَبَةِ كُلِّيَّةِ الآثار والأنثروبولوجيا الخِرّيجين، في إِلقاء كلمة الخِرّيجين، مُراجَعَة عميد كُلِّيَّةِ الآثار، وَبِالسُّرْعَةِ المُمْكِنَة.

(٣٥) يُسْعِدُني، وَمِنْ خِلالِ مَوْقِعِ الْميناء، أَنْ أُرَحِّبَ بِكُمْ في ميناءِ الْعَقَبَةِ أَجْمَلَ تَرْحيب.

(١) يقطين، **(صَقيع) تَجْرِبَةٌ إِبْداعِيَّةٌ عَرَبِيَّةٌ جَديدَة**، http://archive.li/0GZS7.

(٣٦) تَقَرَّرَ إيقافُ الْخُصوماتِ عَلى الأَدْوِيَة، عِلْماً بِأَنَّهُ، وَبِنَصِّ الْقانون، يُعاقَبُ الصَّيْدَلانِيّ بِغَرامَةٍ ماليَّة في حال تقديمِهِ الخصم.

والحقّ أنّ العجب لا ينقضي–مِنْ قَبْلُ ومِن بَعْدُ– مِمّن يُخَطِّئ استِعمال الواو الآتية على نحوٍ مِن ذلك، ذلك أنّه يُمكِن النّظر إلى الجملة التي تتصدّرها الواو–في أقلِّ تقدير– بوصفها جملةً معترِضةً، ولو مِنْ أحد الوُجوه! تَأَمَّل–مثلَيْنِ–:

(٣٥أ) يُسْعِدُني–وَمِنْ خِلالِ مَوْقِعِ الْميناءِ– أَنْ أُرَحِّبَ بِكُمْ في ميناءِ الْعَقَبَةِ أَجْمَلَ تَرْحيب.

(٣٦أ) تَقَرَّرَ إيقافُ الْخُصوماتِ عَلى الأَدْوِيَة، عِلْماً بِأَنَّهُ–وَبِنَصِّ الْقانون– يُعاقَبُ الصَّيْدَلانِيّ بِغَرامَةٍ ماليَّة في حال تقديمِهِ الخصم.

الْمَرْحَلَة الْخامِسَة: (+واو/ –الَّذي)

يَبْدو للمرءِ أَنَّهُ لِكَثْرَةِ التَّلازُمِ أَوِ الاقْتِرانِ بَيْنَ الْواوِ وَالْمَوْصول في نَحْوِ: (وَالَّذي، وَالَّتي، وَالَّذينَ، وَاللّواتي...)، أَخَذَتِ اللُّغَةُ في الْمَرْحَلَةِ الْخامِسَة، تُماهي بَيْنَ الأَداتَيْنِ إِلى دَرَجَةٍ حَلَّتْ مَعَها الْواوُ–في المرحلة الخامِسة– مَحَلَّ الْمَوْصولِ لِيُسْتَغْنى عَنِ الْمَوْصولِ تَماماً بِإِسْقاطِهِ مِنَ التَّرْكيب، اعتماداً–ربَّما– على وُجودٍ ضمنيّ لَهُ في الذّهن، الأَمْرُ الَّذي أَصْبَحَتْ مَعَهُ الْواوُ تَقومُ بِوَظيفَةِ الرَّبْطِ بَدَلاً مِنَ الْمَوْصول. إِذْ كَثيراً ما يُقالُ نَحْوٌ مِن:

(٣٧) عَلى الطّالِبِ (...)، وَرَقْمُهُ الجامِعِيّ (...)، مُراجَعَة عَميد كُلِّيَّةِ الآداب لِلضَّرورة.

(٣٨) قابَلَتْ فاطِمَةُ صاحِبَ الدُّكّانِ وَاسْمُهُ أَبو هاشِم.

فَالواو فيهما تُساوي (الذي) تَماماً، إِذِ التَّقْدير:

(٣٧أ) عَلى الطّالِبِ (...)، الذي رقمُهُ الجامِعِيُّ (...)، مُراجَعَة عَميد كُلِّيَّةِ الآداب لِلضَّرورة.

(٣٨أ) قابَلَتْ فاطِمَةُ صاحِبَ الدُّكّانِ الذي اسْمُهُ أَبو هاشِم.

وَفي المظنون أنّه ما ساغَ إحلال الواو هُنا محلّ الموصول في هذه التّراكيب وأشباهِها، إلّا لأَنَّ ثمّة اقتراناً أو تلازماً أَضْحى في ذهن النّاطق اللّغويّ بينَ الواو والموصول، وهو مُنْحَدِرٌ مِنَ التّراكيب التي جَمَعَت بَيْنَ (الْواو) وَ(الَّذي) على النّحو:

(٣٧ب) عَلى الطّالِبِ (...)، وَالَّذي رَقْمُهُ الجامِعِيّ (...)، مُراجَعَة عَميد كُلِّيَّةِ الآداب لِلضَّرورة.

(٣٨ب) قابَلَتْ فاطِمَةُ صاحِبَ الدُّكّانِ وَالّذي اسْمُهُ أَبو هاشِم.

والملموح أنّ التّركيبَ هُنا، مِنْ حَيْثُ اقترانُ الواو بِاسم الموصول وعدمه، قدْ مرَّ–حسَب تَصَوُّر الباحِث– بثلاث المراحل التّاريخيّة الآتِيَة:

المرحلة الأولى: قابَلَتْ فاطِمَةُ صاحِبَ الدُّكّانِ الذي اسْمُهُ أَبو هاشِم.

المرحلة الثّانية: قابَلَتْ فاطِمَةُ صاحِبَ الدُّكّانِ والذي اسْمُهُ أَبو هاشِم.

المرحلة الثّالثة: قابَلَتْ فاطِمَةُ صاحِبَ الدُّكّانِ وَاسْمُهُ أَبو هاشِم.

ولا يَستغرِبَنَّ امرؤٌ قِيامَ الواو مقام الموصول في العربيّة تماماً وكمالاً، فهو ليس أمراً طارئاً فيها إطلاقاً، ولا هو بغريب عنها، إذْ نجده واقعاً فيها مِن قديم، كقول (ابن جنّيّ)–مثلاً–:

(٣٩) "فأمّا (ثيرة) ففي إعلال واوِه ثلاثة أقوال:...، وأمّا العبّاس فذكَرَ أنّهم أعلّوهُ لِيَفْصِلوا بذلك بين الثّور مِن الحيوان وبين الثّور[١] وهو القطعة مِن الأَقِط، لأنهم لا يقولون فيه إلا ثِوَرة بالتّصحيح لا غير"[٢].

فالواو هنا واقعة موقع (الذي)، والكلام على إيقاع:

(٣٩أ) أعلّوهُ لِيَفْصِلوا بذلك بين الثّور مِن الحيوان وبين الثّور الذي هو القطعة من الأَقِط.

(١) أرجو أن يَلْحَظَ القارئ الكريم تكرار (ابن جنّيّ) للظّرف (بَيْنَ)، وهو الاستخدام الذي نفّرَنا منه بشدّة بعض الأساتذة والزّملاء والباحثين، وصَدَّعوا رؤوسَنا بِعَدَمِ جوازِ وقوعه!

(٢) ابْن جِنّيّ، الْخَصائِص، ١١٢/١.

خاتمة ونتائج:

سَعى الْبَحْثُ إلى دراسة أحد أنواع الواو الزّائدة الّتي يُظَنّ أحياناً أنّها زائدة خطأً أو عبثاً دون مُسوِّغ، وَمِنْ أَبْرَزِ ما تَوَصَّلَ إِلَيْه ما يأتي:

١. دَعا الباحث إلى تَبَنّي مصطلح (الواو المقحمة) للدّلالة على تلك الواو الّتي يُظَنّ أنّ استعمالها "خطأ" أو لا مُسَوِّغ لها في التّركيب العربيّ، وهي على أنواع عدّة، منها (واو الموصول) الّتي هي مَدار البحث الحاليّ، واكتفى الباحث بالإشارة السّريعة إلى بعض الأنواع الأُخرى مِن (الواو المقحمة)، مثل: (واو "حتّى" القَبليّة)، و(واو "حتّى" البَعديّة)، و(واو الاستغراق الزّمنيّ)، وواو (بل). على أنّ المأمول أنْ يُفْرِدَ الباحث للأنواع الأُخرى بحثاً مستقبليّاً بحول الله ومشيئته.

٢. لَفَتَ الباحث الأنظار إلى ضرورة عدم الاكتفاء بالتّخطيء اللّغويّ، وتَجاوُزه إلى الوصف والتّفسير، وذلك للوقوف على الأسباب الكامنة وراء "الأخطاء" المفترضة، ففي هذا الكثير مِن الخير إلى حدٍّ ظَهَرَ معه للباحث أهمّيّة تَبَنّي قيامِ علمٍ لأسباب "الخطأ".

٣. أكَّد الباحث على أنّ تجويز التّراكيب المحتضِنة لواو الموصول أمر بدهيّ جدّاً، لأسباب كثيرة منها أنّ القول بزيادة الحرف أوِ الأداة مشتهِر لدى طائفةٍ مِن العُلماء، فقد قالَ العُلَماء بزيادة ١٥ حرفاً. وصرَّح نفرٌ منهم بزيادة الواو، فقد سَمّاها (الخليل بن أحمد) (واو الإقحام)، وسَمّاها (الهرويّ) (الواو المُقْحَمة) أو الّتي هي "على نيّة السّقوط"، وعرَّفها (ابن هشام الأنصاريّ) بأنّها "الواو الّتي دخولها كخروجها".

٤. غَلَّبَ الباحث الظّنّ بأنّ النّاطق اللّغويّ بالعربيّة لم يكُنْ عابثاً في زيادته (واو الموصول) في نحو: (يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ الدَّوْلِيَّةَ وَالَّتي تُقامُ بِأَرْضِ الْمَعارِض)، ذلك أنّه إذا كانَ قد فَصَلَ بين الموصوف وصفته الّتي هي الموصول وصلته، فإنّه لم يُجوِّز هو نفسه

الفصل بين كلّ موصوف وصفته، فلمْ يُجوِّز القول في التّركيبِ السّابق نفسه-مثلاً-: (يَفْتَتِحُ الرَّئيسُ غَداً سوقَ القاهِرَةِ والدَّوْلِيَّةَ).

٥. أشار الباحث إلى وجود الظّاهرة التّركيبيّة المدروسة (واو الموصول) لدى أكابر العلماء القدامى، كسيبويه والمبرّد وابن جنّيّ والجرجانيّ والسّيوطيّ.

٦. رأى الباحث أنّ (واو الموصول) الأصل فيها أنْ تَكون تدبيراً تركيبيّاً تَدْفَعُ به اللّغة احْتِمالَ اتِّصال الصِّفَةِ بِالاسْمِ الْمَذْكورِ قبلَها مُباشَرَة، أَوْ تَرْفَع إِمْكان اتِّصافِ الاسْمِ الْمَذْكورِ قَبْلَ الْمَوْصول بِالْمَوْصولِ وَصِلَتِه.

٧. صَرَّحَ الباحث بأنّ السّرّ في براعة (واو الموصول)-حَسَبَ الأصل- كامِن في أنّها تَعْمَلُ في التّركيب الواحد بوصفها أداةَ فصل وربْط في الآنِ نفسِه معاً، فهي تقوم بتبعيد القريب أوّلاً، وإدناء البَعيد ثانياً، أَيْ تَعْمَلُ هذه الْواوُ عَلى فَصْل ما يَليها مُباشَرَةً مِنَ الصِّفَة (الْمَوْصول وَصِلَته) عَمّا هُوَ قَبْلَها مُباشَرَة، لِئَلّا يُتَوَهَّمَ اتِّصالُهُما مِنْ سَبيلِ اتِّصالِ الصِّفَةِ بِمَوْصوفِها. وَفي اللَّحْظَةِ نَفْسِها تَعْمَلُ الواو عَلى رَبْطِ ما بَعْدَها مُباشَرَةً (الْمَوْصول وَصِلَته) بِالْمَوْصوفِ الْبَعيد.

٨.رَجَّحَ الباحث أنْ يَكون الموصول في علاقته مع مرجعه قد مَرَّ تركيبيّاً بخمس مَراحل مختلفة في اللّغة العربيّة.

٩. ذَهَبَ الباحث إلى أنّ (واو الموصول) الّتي تُوَظَّفُ في التّراكيبِ غَيْرِ المُلْبِسَة المنتمية إلى المرحلتين الثّالثة والرّابعة، كما في (اِنْتَهَت دَرْدَشَتُنا مَعَ الدُّكْتور فَلاح وَالذي انْطَلَقَ لِيُتابِعَ عمَلَهُ الدَّؤوب)، إنَّما هي "واو الذِّكْرِ والأهمّيّة"، إذْ يُؤْتى بها لإِبْرازِ قيمة المَعْلومَةِ التي يَشْتَمِلُ عَلَيْها التَّرْكيبُ اللّغَويُّ الَّذي بَعْدَ الواو، فإِنَّ هذا الإِبْراز، الّذي هو بالواو، يُضْفي عَلى التَّرْكيبِ أهمّيّةً أو قيمَةً رَئيسَةً، لا ثانَويَّةً وَلا تابِعَةً وَلا خاضِعَة.

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. (3), 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

Mutah University
Deanship of Academic Research

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

Published with the Support of Scientific
Research Support Fund

Vol. (16) No. (3), 2020

صندوق دعم البحث العلمي
Scientific Research Support Fund

Ministry of Higher Education
and Scientific Research

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. (3), (2020)

S. No
58

ISSN 2520 – 7180