مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 43 . العدد 11

1442 هـ - 2021 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. ناصر سعد الدين	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

قيمة العدد الواحد : 100 ل.س داخل القطر العربي السوري

25 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

قيمة الاشتراك السنوي : 1000 ل.س للعموم

500 ل.س لأعضاء الهيئة التدريسية والطلاب

250 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

توجه الطلبات الخاصة بالاشتراك في المجلة إلى العنوان المبين أعلاه.

يرسل المبلغ المطلوب من خارج القطر بالدولارات الأمريكية بموجب شيكات باسم جامعة البعث.

تضاف نسبة 50% إذا كان الاشتراك أكثر من نسخة.

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
التشخيص في وصف العمران في نماذج من شعر البحتري(-284هـ) والصنوبري(-334هـ)	هناء قناطري أ.د: سوسن اللبابيدي	42-11
القوالب النمطية في صفوف اللغة الفرنسية كلغة أجنبية	منال سعد	62-43
المكان الدّراميّ في مسرح العبث دراسة تطبيقيَّة على مسرحيَّة (ميدوزا تحدّق في الحياة) لسعد الله ونّوس	حسن الحسن المصريّ أ.د. فخري بوش	98-63
التَّمثيل عند البلاغيِّين المتقدمين	خديجة الياسين د.خلدون صبح	122-99

نَكْتُ الهِميان في نُكَت العميان بين التَّراجم وموسوعيَّة التَّأليف	فاتن كوكة	160-123

التشخيص في وصف العمران في نماذج من شعر البحتري(-284هـ) والصنوبري(-334هـ) .

طالبة الماجستير: هناء عبد الحكيم قناطري

كلية الآداب-جامعة البعث

إشراف أ.د: سوسن اللبابيدي

ملخص البحث

يتناول هذا البحث (التشخيص)، وهو أحد المظاهر التي كانت مثاراً للجدل والأخذ والرد في محاولة لتقريب هذا المفهوم، وقد خصصته أكثر من خلال تتبعه في وصف العمران لدى شاعرين مجيدين، هما (البحتري) و(الصنوبري).

وقد اكتفيت بدراسة بعض الأبيات المختارة فقط من شعرهما، إذ لم أر موضوعاً أكثر مناسبة من وصف العمران لتتبع التشخيص فيه.

أوردت في المبحث الأول نبذة عن الشاعرين ومذهبيهما، وتناولت في الثاني مفهوم التشخيص ونظرة النقاد له، أما الثالث فكان تطبيقياً تناولت فيه أنماط التشخيص و أساليبه في نماذج من شعر الشاعرين مع عرضٍ لأوجه الشبه والاختلاف بينهما، وقد توصلت الدراسة إلى أهمية التشخيص في توضيح المعاني، والتعبير عن اللغة بأسلوب المجاز مما يجعلها لغة شعرية، وقد أسهم التشخيص عند البحتري في إبراز موصوفاته من العمران وتقريبها من خيال المتلقي، كما ساعد عند الصنوبري في تشكيل صورة حية للمدن التي وصفها، وتوصلت الدراسة إلى قوة لغة البحتري مقارنةً بالصنوبري، وهو الذي أتى من البداوة إلى الحضارة، أما الصنوبري فلم يكن له اتصالٌ بالبيئة البدويّة.

الكلمات المفتاحية: التشخيص-الوصف-العمران-البحتري-الصنوبري

Abstract

This research is about (The personification) which is one of the most controversial topics as a treatment to clearfy this term.

I have specialized this term by following it in Urban description at AL-Buhtoree and al-sanawbaree poetry.

The first chapter is about the poets and their method. The second one is about the personification meaning and the opinions of critics about it. The third one is analytic and it deals with some similar and differences points of the poets method.

Keys words: The personification- The description- The urban- al Buhtoree- al sanawbaree.

دوافع اختيار البحث:

دُرِسَ التشخيصُ كثيراً، ولكن اختلفت الدراسات في تحديد ماهيته، فآثرت دراسته من خلال الاطلاع على آراء بعض النقاد القدماء، والدارسين المعاصرين، وقد لاحظت أنّ استخدام التشخيص في الأدب أمرٌ لا مناص منه في كثيرٍ من الأحيان، وخاصة في غرض الوصف لأنّ يضفي الحيوية على النص ويغنيه من الناحية البلاغية، وخاصةً عندما يحسن المبدع استخدامه وتضمينه في نصه، إلاّ أنّه يصبح مسيئاً للنص إن لم يُحسَن استخدامه.

أهمية البحث:

كثيرةٌ هي الدراسات التي تناولت الأدب في العصر العباسي، فهو عصر التجديد عموماً ولطالما كان معرِضاً لكثيرٍ من القضايا المهمة، إلا أنَّ هذه القضية هي قضية طريفة يستطيع أصحابها إبراز جمال العمران من خلالها، فتأتي أهمية هذا البحث من دراستها وإبراز أثرها لدى شاعرين مُجيدَيْن، استناداً إلى آراء عددٍ من الباحثين، المتقدمين منهم والمحدثين.

الهدف من البحث:

غاية البحث بيان بلاغية التشخيص من خلال إضفاء الصفات الحسية والبشرية على الجمادات، وأنّه من العناصر الأساسية في الشَعر ومن الأدوات المهمة في وصف العمران.

الدراسات السابقة:

يجب أن أشير إلى أن عدداً من الباحثين قد درسوا التشخيص وأشكاله وجوانبه، من بينهم: ثائر الشمري في دراسته (التشخيص في الشعر العباسي) و د.محمد خليل الخلايلة في بحثه المعنون (التشخيص- قراءة في ديوان الخنساء)، و مسلم مالك وبشرى حنون محسن في بحثهما (التشخيص في القرآن الكريم-دراسة فنية)، وحصة سحمي محمد السبيعي في رسالتها التي تقدمت بها لنيل درجة الماجستير (أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة)، إضافةً إلى عدنان عبدو المناجرة في رسالته (التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام).

منهج البحث:

اتبعت في هذه الدراسة (المنهج النقدي التطبيقي)[1]، فقد رأيت أنّه المنهج الأنسب لأنّه يُمَكِن الدراس من تشكيل نظرة ثنائية عن النص من خلال النظرية أولاً ثمّ التطبيق، فهو يقوم على "استيعاب كل مقومات النص الأدبي وجوانبه، سواء منها البلاغية واللغوية، أو التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية"[2]، ولا يجب أن يُدرس النص من منظورٍ نظري فقط أو تطبيقي فقط، "فكل من النقد النظري والتطبيقي يسعى لخدمة النص الإبداعي في نهاية المطاف"[3]، ومن هذا المنطلق حاولت استكشاف مواطن الصورة نظريا ثم تحليلها.

التعريف بالمصطلحات إجرائياً:

الصنعة: "هي المرحلة الثالثة من مراحل الخلق الشِّعري... وتسمى مرحلة التثقيف... كما أن الصنعة وحدها غير كافية فإن كلاً من الطبع والصنعة يقوِّي الآخر".[(4)]

الوصف: "إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية من مشهد، أو شخص، أو إحساس، أو زمان القارئ، أو المستمع، وفي العمل الأدبي يخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصص"[(5)]

الطبع: "طبع: الطّبع والطّبيعة: الخليقة والسّجيّة التي جُبِلَ عليها الإنسان، والطّباع: كالطّبيعة، مؤنثة...قال الأزهري: ويجمع طبع الإنسان طباعاً، وهو ما طُبع عليه من طِباع الإنسان في مأكله ومشربه وسهولة أخلاقه ..وعسرها ويسرها...والطبع: الختم وهو التأثير في الطين ونحوه، ...قال الأزهري: ويجمع الطّبع بمعنى النهر على الطّبوع... قال أبو عبيد: الطبعُ: الدنس والعيب، بالتحريك"[6].

العمران: العَمْر والعُمُر والعُمْر: الحياة يقال طال عَمْرُه وعُمْرُه، لغتان فصيحتان، فإذا أقسموا فقالوا: لَعَمْرُك! فتحوا لا غير، والجمع أعمار، وسميّ الرجل عَمْراً تفاؤلاً أن يبقى ... والعِمارة والعَمارة: أصغر من القبيلة، وقيل: هو الحي العظيم الذي يقوم بنفسه، ينفرد بظعنها وإقامتها ونُجعتها، وهي من الإنان الصدر، سُميّ الحيّ العظيم عمارة بعمارة الصدر، وجمعها عمائر."[7]

---

[1] - النقد التطبيقي في القرن الخامس الهجري: سامي العتلي، جامعة منتوري، قسنطينة-2009، انظر أيضاً حول المنهج النقدي التطبيقي: الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد، محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية-1983، ص143، وأيضاً: التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية، محمد عبد الحي، الإسكندرية، منشأة المعارف، ص9.

[2] -النقد التطبيقي في القرن الخامس الهجري: سامي العتلي، ص14.

[3] - المرجع السابق، ص15.

[4] -معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان-بيروت، ط2، 1984، ص226.

[5] - المرجع السابق ص433.

[6] - لسان العرب: أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر بيروت، 1956ج4-مادة طبع.

[7] - لسان العرب: ج4، مادة عمر.

نبذة عن مذهب الشّاعرين في الوصف

أشاد الكثير من الشعراء والنقاد بالبحتري[8] كأبي تمام(-231) الذي لقبه بأمير الشّعراء وعبد الله بن المعتز(-296هـ)الذي أشاد بقصيدته السينية وبوصفه للبركة[9]، ومنهم أيضاً ابن رشيق القيرواني(-456هـ) في كتابه العمدة، عنما تحدث عن الوصف "الشعر –إلا أقله - راجع إلى باب الوصف، فلا سبيل إلى حصره واستقصائه وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه...وأحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثّله للسامع...والناس يتفاضلون في الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف: فمنهم من يجيد وصف شيء، ولا يجيد وصف آخر، ومنهم من يجيد الأوصاف كلّها، وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها: كامرئ القيس قديماً وأبي نواس في عصره، والبحتري و ابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز، وكشاجم، فإن هؤلاء كانوا متصرّفين مجيدين الأوصاف"[10]. إذاً، يرى القيرواني أن البحتري أحد الشّعراء البارعين في الوصف، وهذا ما يراه الآمدي (-370) في موازنته إذ أُعجِبَ بوصف (البحتري) للعمران معبراً عن ذلك بقوله: "وقد قال البحتري في ذلك وأحسن كل الإحسان، وأتى فيه من ذكر الرياض والمياه بما رحب"[(11)].

أما الصنوبري[12] فهو شاعر الروضيات حسب ما اتفق على تسميته كثير من النقاد مثل (مصطفى صادق الرافعي)، الذي يقول: "واشتهر كشاجم بآلات المنادمة، والصنوبري بالروضيات"[13]، وكذلك محمود الحلاوي في كتابه (الروضيات)[14]، فقد كثر في شعره "وصف الحدائق والنباتات والطبيعة"[15] .

وقد نسبه (عبد الرحمن عطبة) إلى طبقة شعراء مدرسة الأصالة والتجديد في بلاد الشام[16].

---

[8] - للاستزادة حول البحتري وفيات الأعيان لابن خلكان، تح:إحسان عباس، ج6، دار صادر-بيروت، ص21 وما بعدها....

[9] -انظر..أخبار البحتري للصولي: تح:صالح الأشتر، المجمع العلمي العربي، دمشق، ط1-195، ص72/69.

[10] -انظر... العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تح:محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1994، ص 1059 وما بعدها.

[11]- الموازنة: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي،تح: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، ط1، 1990، ص660.

[12] - للاستزادة حول الصنوبري تهذيب تاريخ ابن عساكر، تح:عبد القادر أفندي بدران-مطبعة روضة الشام، 1329هـ، المجلد الأول، ص456 ومابعدها.

[13]-تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، مؤسسة هنداوي، مصر،2012، ص 740 .

[14]-معجم الشعراء العباسيين: عبد الرحمن عفيف، جروس برس، لبنان، ط1، 2000، ص 244.

[15]- المرجع السايق، ص 244.

[16] -تطور الشّعر في بلاد الشّام: عبد الرحمن عطبة، دار الأوزاعي، بيروت،1987-ص127.

تنقل في المدن السورية متتبعاً كل أثر للجمال والطبيعة "عاش الصنوبري معظم حياته في منطقة الرقة، لذلك استأثرت مغانيها بأكثر شعره الوصفي وامتد مجال وصفه إلى حلب وحمص"[17]، وما يميزه أيضاً التأثر "بالطبيعة المائية من حوله، فقد تهيأت له المقومات التي جعلته شاعر الطبيعة"[18].

التشخيص لغةً-اصطلاحاً

التشخيص لغةً:

عرفه ابن منظور(ت711هـ) في لسان العرب بقوله: "تدل مادة شخصَ -وما اشتق منها- على الارتفاع والظهور فالشَخصُ كل جسم له ارتفاع وظهور، وهو سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، والشَخيصُ العظيمُ الشَخصِ، وشخصَ (بالفتح) شخوصاً: ارتفعَ، والشُّخوصُ ضد الهبوط، وشخصَ السهم علا الهدف، والشُّخوصُ خروج المسافر من بيته والسَّير من بلد إلى بلد، وشخصَ بصر فلان فهو شاخصٌ إذا فتح عينيه وجعل لايطرف، وشخوصُ البصر: ارتفاع الأجفان، وشخصَتْ الكلمة في الفم تشخصُ إذا لم يقدر على خفض صوته بها"[19].

ويقول الفراهيدي(ت170هـ) في مادة شخصَ:" وكل شيء رأيت جسمانه فقد شخصتهُ وجمعه، الشُّخوصُ والأشخاص"[20]، ويقول الزمخشري(ت538هـ): "وأشخصْتُ له في المنطق إذا تجهَّمته، ومنطقٌ شخيصٌ: أي فيه تجهُّم"[21].

التشخيصُ اصطلاحاً: هو "إبراز الجماد أو المجرد من الحياة، من خلال الصورة، بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة"[22]، ومن تعريفاته الأخرى "تشخيص الجمادات وبث الحياة فيها ومنها الحركة بشتى مظاهرها"[23].

---

[17]- الصنوبري شاعر الطبيعة: حسن النميري، مجلة المعرفة، العدد510، دمشق،2006، ص 160.

[18] -انظر..الطبيعة المائية في شعر الصنوبري: محمد فداء غنيم، جامعة عمان الأهلية، الأردن، 2013، ص84.

[19]- لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي بن منظور-مادة شخص، دار صادر، بيروت، د.ط، ص46/45.

[20] -كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح د.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط- ص314.

[21]-أساس البلاغة: جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

[22] -المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان-ط1، 1979، ص76.

التشخيص في القرآن الكريم:

نرى الكثير من الصور القرآنية تقوم على التشخيص "وهو يُعدُّ أسلوباً من أساليب الإعجاز البياني، وقد عرض القرآن الكريم صوراً بيانية حية متحركة وناطقة...وخاصة ما يتصل بتجسيد عناصر الطبيعة وظواهرها، والصور كانت صوراً

حسية وبصرية أكثر منها عقلية في التعبير القرآني، ومن ثم تأتي الصورة التشخيصية النفسية، تحمل الناس على الإيمان بالله عز وجل"[24]

التشخيص عند العرب القدماء:

لم يكن العرب القدماء يعرضون للتشخيص بهذا الاسم، بل كانوا يدلون عليه بمسميات أخرى، كالمجاز، والاستعارة، والتشبيه، مع الاختلاف الواضح بين تسمية وأخرى، فقد تباينت آراؤهم بشأنه ومنهم من قبله و أخذ به و آخرون لم يقبلوه و ربما يعود سبب رفضهم له "لأسباب تتعلق بطبيعة اللغة المجازية، ومنهم تخوفَ من المجاز في تفسير آيات

---

[23] -البلاغة و التطبيق: أحمد مطلوب و حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-بغداد، ط2، 1999، ص356.

[24] -التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام: عدنان عبدو المناجرة، جامعة جرش، الأردن، 2014- ص36-37.

ومن هذه الآيات القرآنية: من سورة الأعراف آية 154:

"ولما سكت عن موسى الغضبُ أخذَ الألواح وفي نسختها هدى ورحمة للذين هم لربهم يرهبون"[24]

في الآية السابقة تجسيدُ للغضب حيث أظهره التعبير القرآني كائنا شديد الانفعال يشتعل غضباً ثم يهدأ، إذ أعطى المجال الاستعاري هنا كما يقول محمد قطب عبد العال في كتابه: جماليات التصوير في القرآن الكريم، ص42 "علاقات بين الانفعال والإنسان ...وجعل الإحساس خصباً والصورة حية مؤثرة"، لاحظنا أن هذه الصورة التشخيصية حسية فالغضب لا يدرك بالحواس الخمسة.

يقول تعالى في سورة التكوير17-18: "والليل إذا عسعس، والصبح إذا تنفس"، نجد في هذه الآية صورةً تشخيصيةً حسية، إذ يصورُ لنا هذا التعبير القرآني الليل كحارس يسير في الليل ، والصباح كإنسان يتنفس، يعلق عبد العال على هذه الآيات بقوله: "لكن أنفاس الصباح ليست كأنفاس الإنسان الذي شخص به، إنها أنفاس من النور والحياة، للكون والإنسان معاً"، ويقول سيد قطب في كتابه (في ظلال القرآن)، ط32، 2003، دار الشروق، مصر، ج3836/6 وما بعدها عن هذه الصورة محتفياً بها "وأكاد أجزم أن اللغة العربية بكل مأثوراتها التعبيرية، لا تحتوي نظيراً لهذا التعبير عن الصبح، ورؤية الفجر تكاد تشعر القلب المتفتح بأنه الفعل (يتنفس)..إنه ثروة شعورية وتعبيرية...تضاف إلى رصيد البشرية من المشاعر.."

المصحف الشريف حرصاً على الإيمان،...ولكنهم من جهة أخرى كانوا على درجة عالية من الحس الأدبي الذي يتقبل الظاهرة"[25].

ولعلَّ من أوائل الّذين أشاروا إليه الفرّاء(ت207هـ)، لكنّه أشار إلى معناه فقط "(جداراً يريد أن ينقض) يُقال: كيف يريد الجدار أن ينقض؟ وذلك من كلام العرب أن يقولوا الجدار يريد أن يسقط ومثله قوله تعالى (لما سكت عن موسى الغضب) والغضب لا يسكت، وإنما يسكت صاحبه، وإنما معناه سكن، وقوله تعالى: (فإذا عزم الأمر)، وإنما يعزم الأمر أهله"[26].

ومن الذين أشاروا إلى التشخيص الجاحظ (ت255هـ)، في تعليقه على قول الشاعر:

"وطفقت سحابة تغشاها تبكي على عراصها عيناها

وطفقت، يعني ظلّت تبكي على عراصها عيناها، عيناها هاهنا للسّحاب، وجعل المطر بكاءً من السّحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء بغيره إذا قام مقامه"[27].

تحدث قدامة بن جعفر(ت337هـ) عن التشخيص، من دون ذكر المسمى، بل في سياق (المعاظلة) وهي من عيوب اللفظ، وتعني "مداخلة الشيء في الشيء"[28]، يقول مبيناً استنكاره "فمحالٌ أن ينكر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض، أو فيما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة، مثل قول أوس بن حجر:

وذات هدمٍ عار نواشرُها تُصمتُ بالماء تولباً جدعا

فسمى الصبي تولباً وهو ولد الحمار"[29]، وإن كان قدامة بن جعفر يستقبح مثل هذه الاستعارات إلا أنه يتقبل الجيد منها " وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه وفيها لهم معاذير...فمن ذلك قول امرئ القيس يصف الليل:

[25]- في ظلال القرآن: سيد قطب، ج6، دار الشروق، مصر، ط32-2003-ص52.
[26] -معاني القرآن: أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء، ج2، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، ص155/156.
[27] البيان والتبيين: عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط7، 1998، ج1، ص152/153.
[28] -نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963، ص201.
[29] -انظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص201.

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل[30]

فقد استحسن قدامة تشخيص امرئ القيس الليل لأنه أخرجه هنا مخرج التشبيه، "فكأنه أراد: أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطّى بصلبه، لا أن له صلباً"[31].

كما أشار إليه ابن جني (ت392هـ) بقوله: "ألا ترى قول بعضهم في الترغيب في الجميل: ولو رأيتم المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جميلاً وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه، ويعظم من قدره بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنوه صفاته، وذلك بأن يتخيّله متجسّماً، لا عرضاً متوهماً"[32]، فهو يرى أن الشعراء يقومون بتشخيص الأشياء إن أرادوا التعبير عن جمالها، فبرأيهم أن كمال الأشياء يكون بإعطائها صفات الإنسان.

أما عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)، فنلاحظ أنه يدرج التشخيص ضمن الاستعارة المكنية، ونراه يتقبل هذا النوع من التصوير، ويوجد له مخرجا وتفسيرا، يقول عن بيت أوس بن حجر السابق، "فأجرى التولب على ولد المرأة وهو لولد الحمار في الأصل، وذلك لأنه يصف حالة ضر وبؤس...ليكون أبلغ في سوء الحالة و شدة الاختلال"[33]، فكما نرى اختلف رأيه عن رأي قدامة بن جعفر الذي استقبح هذه الصورة، ويرى الجرجاني في الاستعارة الكثير من الفوائد، فمّما يميزها في رأيه أنها تعطي "الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ"[34]، كما أنه يرى فيها ما يشكل صوراً للحس وصوراً للعقل، ويشير إلى التشخيص –ولكن ليس صراحةً- في حديثه عن أقسام الاستعارة "فليس لها في الحسن حظ كامل، فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية، بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها"[35].

التشخيص عند الدارسين المعاصرين العرب والغربيِّين:

وبالانتقال إلى حديث الدارسين المعاصرين عن التشخيص يعلق (جابر عصفور) على آراء الجرجاني السابقة، وعلى آراء غيره من النقاد القدماء، بقوله: "وقد كان يمكن لعبد القاهر أن يعالج الاستعارات المكنية على أنها نوع من التشخيص...ولكن الحديث عن التشخيص لا

[30] -المصدر السابق، ص202.
[31] -المصدر السابق، ص202.
[32] -الخصائص، عثمان بن جني، تح:محمد علي النجار، بيروت، عالم الكتب، ط2، 2010، ص443/444.
[33] -أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ط-د.ت، ص36-37.
[34] -المصدر السابق
[35] -أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص40.

يمكن أن يغري عبد القاهر بالخوض فيه كثيراً لأنه متكلم أشعري، وهذه صفة تجعله يشعر أن المضي في التسليم بالتشخيص، والإلحاح عليه، قد ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد وغيرهما من الأمور التي تتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة"[36].

ولا يوافق شوقي ضيف على إدخال التشخيص في باب الاستعارة ويفصل بينهما على الرغم من معارضة دارسين معاصرين له ومخالفتهم لرأيه، " لأن الشاعر حين يجعل السحابة تبكي

مثلاً-لايُشبِّه ولا يستعير، وإنما يشخِّص ويبث الحياة والمشاعر في عنصر من عناصر الطبيعة"[37] فهو يرى أن التشخيص يقوم على "بث الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة"[38]

ويدخل التشخيص عنده في باب التصوير، وقد أطلق عليه اسم "الإغراب في التصوير"[39]

فرق الغربيون بين مسميات عدّة تتداخل في معانيها فيما يخصُّ التشخيص، هي:

"animation"، ويعني: "إحياء، تحريك، حيوية، نشاط، الرسوم المتحركة وإعدادها"[40]، والمصطلح الثاني هو: "animism"، ويعني: "الاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الأساسي المنظم للكون"[41]، ولدينا أيضا مصطلح: "personification"، ويعني تماماً التشخيص، "إضفاء الصفات البشرية على شيء ما أو على مفهومٍ تجريدي"[42].

وتطالعنا العديد من أراء نقاد الغرب حول التشخيص والصور الاستعارية منها ما قاله (هنري بكلي تشارلتن): "وما هذا التشخيص إلا واحد من طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء، يريدون بها ألا يقتصروا في أداء المعاني على مجرد سرده وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة، لأنهم إن فعلوا كانوا يخاطبون العقل، ومهمتهم ان يثيروا بألفاظهم المختارة، وصورهم الجيدة، كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القرّاء من مشاعر وذكريات"[43]

[36] -الصورة الفنية، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص239.
[37] - الفن ومذاهبه في الشعر العربي-شوقي ضيف-دار المعارف-مصر-ط11-د.ت-ص236.
[38] -المرجع السابق-ص236.
[39] -المرجع السابق-ص237.
[40] -المورد، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ص60.
[41] - المورد، منير البعلبكي، ص60.
[42] - المرجع السابق، ص853.
[43] - التشخيص والإسقاط في شعر أبي تمام، ص53 وما بعدها، وقد نقله عن كتاب فنون الأدب، هنري بكلي تشارلتن، تر: زكي نجيب محمود، ص94 ولكن لم أقع على الكتاب المذكور.

ويذهب (جان كوهين) إلى أن الصور والاستعارات الجيدة تتحقق من خلال قدرة الشاعر على الإبداع و استخدام الكلمات المناسبة في موضعها المناسب على صواب، "وعندما يخلق الشاعر، إذن، استعارة أصيلة فإنما يخلق الكلمات وليس العلاقة، إنه يجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري،...إن الصور الإبداعية ليست جديدة في شكلها بل في الكلمات التي جسدتها فيها عبقرية الشاعر"[44]، ولكن إن كان رأي الناقد صحيحا من ناحية تأكيده قدرة الشاعر في استخدام الكلمات، فإننا نحسب أن الإبداع لا يقتصر على هذا فحسب بل لابد من بروز مقدرة الشاعر في ابتكار الصور الطريفة وغير المألوفة أيضاً.

أنماط التشخيص وأساليبه في وصف العمران لدى الشاعرين

كثُرَ الوصف في شعر كلٍّ من البحتري والصنوبري، وقد اختلف أسلوبهما فيه، ففي حين تنوّعت موصوفات البحتري من القصور والمدن والبرك والطبيعة والمجالس والمراكب والمعارك والخيل...، تركزت موصوفات الصنوبري على الطبيعة والرياض وبعض مظاهر العمران.

يقول مصطفى صادق الرافعي عن فن الوصف أنّه "أرقى ما يكون في اللغة من صناعة الأصباغ والتلوين، كان لا يقع إلا على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، وكان أجوده لذلك ما استجمع أكثر المعاني التي يتركب منها الشيء الموصوف، وأظهرها فيه وأولاها بتمثيل حقيقته".[45]

[44] - بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص44.

[45] -تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، 2013، ص735.

ونجد أن هذه الصفات المجيدة في الوصف تتمثل في وصف (البحتري) للعمران، ففي وصفه (لإيوان كسرى) فتح باباً جديداً في الوصف وهو البكاء على الممالك الزائلة، إذ يرتبط اسم البحتري بقصيدته في وصف الإيوان؛ تلك القصيدة التي اتحدت به واتحد بها، إذ أكثر فيها من استخدام ضمير المتكلم، ويعبر حرف الروي السين عما يدور في خلجات النفس من حزن وأسى ولوعة، يقول في مطلعها: -من البحر الخفيف-

صنتُ نفسي عما يدنّسُ نفسي وترفّعتُ عن جدا[46] كلِّ جبس[47][48]

وفي هذه القصيدة أيضاً يصور لنا اشتباك الفرسان ووقع الأسنة والحراب، يقول:

حضرَت رحلي الهموم فوجَّهـ ـتُ إلى "أبيض المدائن" عنسي[49]

أتسلَّى عن الحظوظِ وآسى لمحلٍّ من "آل ساسان" درسِ

لو تراهُ علمْت أن اللّيالي جعلَت فيه مأتماً بعد عرسِ[50]

هنا يشخص البحتري الهموم، ويجعلها إنساناً في حضورها، إذ حذف المشبه به وهو الإنسان وصرح بالمشبه، وهو الهموم على سبيل الاستعارة المكنية[51]، كما يشخص البحتري أحد عناصر الزمان وهو اللّيل، ويبين لنا قدرته على جعل المسرات أحزاناً، مستخدماً في تشخيصه الأضداد "مأتم/عرس" مما يجعل الصورة التشخيصية أكثر أثراً في نفس المتلقي، فقد ولدت هذه الثنائية الضدية صورة مفعمة بالحركة، إذ كانت هذه الليالي قادرةً على تغيير ملامح الإيوان، لتجعله مكاناً موحشاً حزيناً، بعد أن كان يضج بالحياة، وربما نلاحظ في هذه الصورة إسقاطاً، فهي تعبر عن حال البحتري البائسة بعد أن كان في وضعٍ يُحسد عليه من السرور.

وإذا ما رأيتَ صورةَ أنطا كية ارتعْت بين رومٍ وفرسِ

---

[46]) جدا: العطاء.

[47]) جبس: اللئيم.

[48]- ديوانه، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص1152.

[49]) العنس: الناقة القوية.

[50] -ديوانه، 1154-1156.

[51] ـ انظر... ـ العمدة، أبو الحسن بن رشيق القيرواني(ت456هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، باب الاستعارة: ص268 الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع وليس في حلي الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها، ص269 والناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه. وأيضاً: الاستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، كقوله تعالى: "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة" دروس البلاغة، حفني ناصف وآخرون ، شرح محمد بن صالح العثيمين ، ط1، 2004، مكتبة أهل الأثر، الكويت ص 126.

والمنايا مواثلٌ، وأنوشر وانَ يزجي الصفوفَ تحت الدّرفس[52]
في اخضرارٍ من اللباسِ على أصـ فرَ يختالُ في صبيغة ورسِ
وعراكُ الرّجال بين يديه في خفوتٍ منهم وإغماضُ جَرْسِ
من مشيحٍ يهوي بعامل رمحٍ، ومليحٍ من السِّنان بترس[53]

يصف البحتري في هذه الأبيات "معركة أنطاكية التي جرت عام 540م، بين الفرس والروم وصُوِّرَت على جدران القصر"[54]، يتوهج التشخيص هنا ويصل إلى ذروته إذ تبدو صورة هذه المعركة التي رُسِمت على جدران الإيوان وكأنها لوحةٌ حية، إذ تظهر جيوش الفريقين مرعبة في قتالها المحتدم، ونكاد نرى ظلال الموت المخيِّم، وكذلك نكاد نرى صورة القيصر أنو شروان وهو يسيِّر الجيوش، ونلاحظ تشخيصه للمحسوسات من خلال الاستعارة، وقد استخدم هنا الاستعارة المكنية على وجه الخصوص، إذ شبه الحصان بإنسان يختال فحذف المشبه به وأبقى على شيءٍ من لوازمه وهو الاختيال والتبختر على سبيل الاستعارة المكنية.

جعل البحتري لوحة معركة " أنطاكية"[55] صورةً حية ناطقة تعكس معركةً ضارية، واتخذ من الرسم فرساناً وجيوشاً حيّة.

ملاحظاً اللّونين (الأخضر والأصفر) دلالةً على ملابس الجيشين.

يقول أيضاً في القصيدة ذاتها:

وكأنَّ الإيوانَ من عجب الصَّنـ عة جوبٌ[56] في جنبِ أرعنَ جِلْسِ
مُزعجاً بالفِراق عن أُنسِ إلفٍ عزَّ، أو مرهقاً بتطليق عِرْسِ
عكست حظَّهُ اللَّيالي، وبات الـ مشتري فيه وهو كوكبُ نحس
فهو يبدي تجلُّدا وعليه كلكلٌ من كلاكل الدَّهر مرسِي[57]

[52]) الدّرفس: العلم الكبير معرّب من "درفش" بالفارسية.
[53] -ديوان البحتري، 2/1156-1157.
[54] -ديوانه، 2/1156.
[55] -انظر...حول معركة أنطاكية: تاريخ الأمم والملوك، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري(ت310هـ)، تح: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، السعودية، د.ت، ص243 وما بعدها.
[56]) جوب: من معانيه الترس.
[57] -ديوانه-2/1159.

هنا يبدو لنا التشخيص من خلال تشبيه البحتري للإيوان، هذا البناء الجامد الغارق في القدم بإنسان مفعم بمشاعر الحزن واليأس والحرقة لفراق خليله، ".يعبر عن امتزاجه به فما آلام الإيوان هذه سوى آلام الشاعر، وما كبرياؤه وشموخه سوى كبرياء الشاعر وإبائه وشموخه....إن حركة الحياة في الإيوان المتجسّدة في اللحظة الحاضرة، ماهي إلاّ صورة حياة الشاعر الماضية، وقد تجلت له في لحظة حزن وأسى حاضرة، إن الشاعر إذ يضفي على صورة الجماد شيئاً من الحركة الحية كأنما يحاول أن يعود إلى شبابه..لحظة الماضي تمثل النشوة والسرور، ولحظة الحاضر تمثل الألم والحزن....بل إن القصيدة بكاملها تدور حول هاتين اللحظتين"[58]، وتعود لفظة الليالي مرة أخرى لتخيِّم على الإيوان وتجعله بائساً، إلا أنّه قادرٌ على الصبر رغم كل ما يحيط به من ظلام، نلاحظ أن حال الإيوان تحاكي حال الشاعر، فكأنّه يتحدث عن نفسه متخفيّاً في هذه الإيحاءات، يصورُ البحتري في هذه الأبيات أيضاً الإيوان إنساناً أضناه الاكتئاب والشّوق لخليله الذي افترق عنه، كما يصور الليالي إنساناً يجلب الشؤم على هذا الإيوان، وشخصَ ردة فعل الإيوان الذي أبدى صبراً وتجلداً كما يفعل الإنسان العاقل.

ورد وصف العمران لدى البحتري غير مرة في سياق غرض الرثاء، فقد وصف قصر الجعفري بعد مقتل الخليفة المتوكل، وممّا قاله: -من البحر الطويل-

مَحَلٌّ على القاطول أخلق داثره ... وعادت صروفُ الدّهر جيشاً تغاوره

كأنّ الصّبا توفي نذوراً إذا انبرت ... تراوحه أذيالها وتباكره

وربّ زمانٍ ناعمٍ -ثمّ- عهدُه ... ترقّ حواشيه ويونق ناضرُه

تغيّر حسنُ "الجعفريّ" وأنسُه ... وقوّض بادي "الجعفري" وحاضره

تحمّل عنه ساكنوه فُجاءةً ... فعادت سواءً دورُه ومقابرُه

إذا نحن زرناه أجدّ لنا الأسى ... وقد كان قبل اليوم يبهجُ زائرُه

ولم أنسَ وحشَ القصر إذ ريع سربه ... وإذ ذُعرت أطلاؤه[59] وجآذره[60][61]

"ونلاحظ أن القصور غالبا ما تثير المشاعر الحزينة في نفس البحتري، وكأنها باتت عنده نظير الأطلال عند الجاهلي"[62].

[58] - الصورة الفنية في شعر الطائيين: وحيد صبحي كبابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص68.
[59]) الأطلاء: جمع الطلا وهو الظبي.
[60]) الجآذر: جمع الجؤذر وهو البقر الوحشي.
[61]) ديوانه، ص 1046.

فالجعفري هنا إنسان يبعث الحزن واليأس، بعد أن كان يبعث السّعادة والمسرات، وتدب الحركة في بنيان القصر الصامت، إلاّ أنّها حركةٌ مشبعةٌ بالحزن، ونراه يقارن بين القصر في أيام المتوكل، عندما كانت المسرات تغمره، وبين حال القصر الآن بعد مقتل المتوكل، والحزن يخيّم على جوانبه، ويبرع البحتري في لعبة الثنائيات الضدية ويُكثِر من استخدامها، ففي هذه الأبيات تبرز هذه الثنائية في، قوله: بادي/ حاضر، وأيضاً الأسى/ البهجة، وقد أفادته هنا أيضاً في إبراز الفرق بين ماضي القصر الذي غمرته البهجة والحياة عندما كان يقطنه المتوكل، وحاضره الذي تخيم عليه الكآبة والوحشة بعد مقتله، كما يشير إلى حال حيوانات القصر، وحالة الذعر حين هوجِمَ القصر وقُتِلَ المتوكل.

لم يرتبط وصف القصور لدى الشاعر بالحزن فقط، بل أورده في أغراض أخرى، كالمدح، ووصف الطبيعة وغير ذلك، إذ تستوقفنا..."العلاقة الشعورية بين غناء الحمام وغناء الغريض ومعبد"[63]، فقد جعل من القصرين إنساناً يغني، كما زين أبياته ببعض وجوه البديع كالتصريع في (مجددا، مقعدا) إذ انتهى الشطر الأول من البيت الأول كنهاية الشطر الثاني من البيت الأول أيضا، وقد تفرّد باستخدام ألفاظ المطر، فاستخدم هنا للدلالة عليه لفظة "الطل"[64] الذي روّى الروض فزاده رونقاً، وتحول إلى مصدر من مصادر الترويح عن النفس، يقول: -من الطويل-

وروضٍ كساه الطّل وشياً مجدداً فأضحى مقيماً للنفوس ومُقعدا

وغنّت به ورق الحمائم حولنا غناءً يُنسّيك "الغريض" و "معبدا"[65]

واتخذت الطّبيعة في شعر البحتري طابعاً رمزياً في كثيرٍ من الأحيان، إذ أصبحت رمزاً لذاته، فها هو اللّيل يشارك البحتري همومه ويسهر معه، كما في قوله: -من البحر الطويل-

أبيتُ وليلي في "نصيبين" ساهرٌ لهمٍّ عناني في نصيبين ناصبه[66]

في هذه الصورة تشخيص للّيل وامتزاج به، فالساهر المهموم هو الشاعر وليس الليل.

يتجلى في هذه الصّورة تأثُر البحتري بالنابغة الذبياني، عندما كان يشكو همومه إلى ابنته أميمة، في قوله:

كليني لهُمْ، يا أُميمة، ناصب وليلٍ أُقاسيه، بطيء الكواكبْ[67]

---

[62] - الصورة الفنية في شعر الطائيين: وحيد صبحي كبابة ، ص69

[63] - المرجع نفسه، ص48.

[64] -الطّلّ: المطر الصّغار القطر الدائم، وهو أرسخ المطر ندّى...لسان العرب، ابن منظور، ج11، مادة طلّ.

[65] -ديوان البحتري، ص840.

[66] -ديوانه، ص219.

نلاحظ أن العناصر التي يصفها البحتري تعكس حاله إلى حد بعيد، ففي فرحه، تضج الموصوفات بالبهجة والحياة، وفي حزنه تخيم الكآبة والعتمة على موصوفاته.

وفي أبياتٍ أخرى، يصوِّر لنا الشاعر قصري المتوكل (الصبيح والمليح): -من الطويل-

قد صفا جانبُ الهواء، ولذَّت ... رقَّة الماءِ في مزاج المدام

واستُتِمَ الصّبيح في خير وقتٍ ... فهو مغنى أنس ودار مقام

ناظرٌ وجهةَ المليح فلو ينـ ... طقُ حيّاه معلناً بالسلام

أُلبسا بهجةً، وقابل ذا ذا ... ك فمن ضاحكٍ ومن بسّام

كالمحبَّين لو أطاقا التقاءً ... أفرطا في العناق والإلتزام[68]

يشّخص القصرين، ويظهرهما عاشقين بنظراتهما، وبهجتهما معاً، فيعود لاستخدام الاستعارة المكنية، إذ حذف المشبه وهو الإنسان، وأبقى على شيء من لوازمه وهو الضحك والتبسم على سبيل الاستعارة المكنية، وقد اعتمد في هذه المرة على الترادف لإيصال المعنى، الترادف في كلمتي (ضاحك وبسّام)، يقول العسكري: "وليس لأحدٍ في الخيال ما للبحتري كثرة"[69]، وقد برز خياله وتجلى في مواضع كثيرة من شعره وهذه الصورة مثال على ذلك، إذ يتعمق في تصوير حالة القصرين العاشقين، مخيِّلاً نظراتهما وعناقهما.

وفي قوله: -من البحر الكامل-

قد تمَّ حسن "الجعفريُّ" ولم يكن ... ليتمّ إلاّ بالخليفة "جعفر"

عالٍ على لحظ العيون كأنّما ... ينظرن منه إلى بياض المشتري

ملأت جوانبُه الفضاء، وعانقَت ... شرفاتُه قطع السَّحاب الممطر[70]

الجعفري هو القصر نفسه الذي رثاه فيما بعد، ويلاحظ القارئ للقصيدتين مدى تأثر البحتري وتمثله لكل حالة من حالات القصر.

---

[67]) ديوان النابغة الذبياني (ت604م)، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص29.

[68] -ديوانه، 2005-2006.

[69] -ديوان المعاني: أبو هلال العسكري، تح: محمد الشنقيطي ومحمد عبده، ج1، عالم الكتب، ص287.

[70] -ديوان البحتري، 1040/2-1041.

يتجلى التشخيص هنا من خلال هذه الصورة البديعة التي شبه الشاعر من خلالها شرفات قصر الجعفري بإنسان يعانق، وهذا ليدل على علو القصر ورفعته، وقد أورد البحتري حالة العناق في شعره غير مرة، فقد تمت بلاغة الصورة حين جعل هذه الشرفات تعانق السحاب، وفي الحقيقة هذه الصورة أكثر عمقاً، ففي قوله "عانقت" استعارة، حيث شبه الشاعر الملامسة بالمعانقة وذلك بجامع الاتصال في كل، واستعير اللفظ الدال على المشبه به "المعانقة"، للمشبه "الملامسة" ثم استعير "عانق" لـ"لامس" تبعاً لاستعارة المصدر للمصدر على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية[71].

وقد عاد لإدخال عنصر المطر، ليعطي صورته المزيد من النضارة، نظراً لما تحمله دلالة المطر، كما عمل على استخدام الجناس في بداية القصيدة (الجعفري، جعفر).

مدح البحتري الخليفةَ المعتمد في قصيدة مطلعها: -من البحر السريع-

أريتكَ الآن ألمعُ البروق أم شعلٌ مرفضّة عن حريق[72]

تطرق في هذه القصيدة إلى وصف قصريه (المعشوق والمشوق) بأبيات، منها:

لا زال معشوقُك يسقى الحيا من كل داني المزن واهي الخروق

فما خلونا مذ رأيناه من فتحٍ جد يد وزمانٍ أنيق

أشرقَ نظَّاراً إلى مُلتقى دجلة يلقاها بوجهٍ طليق

وطالع الشمسَ على موعد بمثل ضوء الشمس عند الشروق

لم أرَ كالمعشوق قصراً بدا لأعين الرائين غير المشوق

هذاك قد برَّز في حسنه سبقا و هذا مسرعٌ باللحوق[73]

يبعثُ البحتري الحياة والحركة في القصرين، فيرى أن قصر المعشوق يلقى نهر دجلة بوجهٍ بشوش، كما قدم صورةً طريفة تمثلت بتوهجه عند شروق الشّمس، ويصور قصر المشوق إنسانا ينافس قصر المعشوق ويضاهيه جمالا، وقد أكثر في أبياته هذه من استخدام الاستعارات المكنية، التي مُزِجَت بالتشخيص، من خلال إعطاء صفات الإنسان للقصرين، كبشاشة الوجه، وإبرام

[71] - البلاغة العربية: محمد عيسى و أحمد دهمان، منشورات جامعة البعث، 2003/2004، ص189، انظر أيضاً حول الاستعارة التبعية دروس البلاغة حفني ناصف وآخرون ص127.

[72] -ديوانه-1464/3.

[73] -ديوان البحتري،1467و1468.

العهود والمواثيق (وطالع الشمس على موعد)، إضافة إلى بروز صفات التنافس والغيرة في البيت الأخير.

وفي وصفه لقصرٍ الكامل، يقول: -من البحر الكامل-

لـمـا كَمَلْتَ رويّـةً وعزيـمـةً أعملت رأيك في ابتناء الكامل

وغدوت من بين الملوك موفّقاً منـه لأيـمـن حلة ومـنـازل

ذُعـر الحمام وقـد ترنمّ فوقه من منظر خَطِرِ المِزلَّة هائـل[74]

ربط الشاعر بين رجاحة عقل الخليفة وكماله وبين اسم القصر، وقد استخدم لهذا الجناس[75]، في لفظتي (كملت، الكامل)، وقد وُفِقَ البحتري في نقل صورة ارتفاع القصر للمتلقي من خلال استخدامه للحمام الذي شعر بالذعر والخوف من مدى ارتفاع هذا القصر، وقد أكسب الحمام صفات الإنسان، وفي القصيدة نفسها يصف حديقة القصر:

فترى العيون يجلن في ذي رونق ملتهب العالي أنيق السافل

وتنفست فيه الصبا فتعطفت أشجاره من حيل وحوامل

مَشْى العذارى الغيد رحن عشية من بين حالِيَةِ اليدين وعاطل[76]

تدب الحركة في هذه الحديقة، فيلجأ البحتري إلى التشخيص لنقل هذه الصورة الحركيّة، فقد جعل رياح الصبا إنساناً يتنفس، والأشجار نساء متبخترات، كما استخدم لنقل هذه الصورة الثنائية الضدية (أنيق/ سافل) للدلالة على التنوُّع الطبيعي في الروض.

ولا يسعنا أن نتحدث عن التشخيص في وصف البحتري للعمران من دون التطرق إلى وصفه لبركة المتوكل، التي يقول فيها: -من البحر البسيط-

يامن رأى البركة الحسناء رؤيتها والآنسات إذا لاحت مغانيها

بحسبها أنها من فضل رتبتها تعدُّ واحدةً، والبحر ثانيها

ما بال دجلة كالغيرى تنافسها في الحسن طورا وأطواراً تباهيها

---

[74] -ديوانه، 1648

[75] -يقول أبو العباس عبد الله بن المعتز(ت399هـ): التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تآليف حروفها...ص36 من كتابه البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، السعودية، ط1، 2012.
وانظر أيضاً: دروس البلاغة ص173.الجناس هو تشابه اللفظين في النطق لا في المعنى.

[76] -ديوان البحتري، 1648-1649.

تنـحـطُّ فـيـها وفـودُ الـماءِ معجلـةً كالخيـلِ خارجـةً مـن بحـرِ مجريها[77]

ما يميز هذه الأبيات هو تشخيص البحتري للبركة وتشبيهها بالفتاة الحسناء التي تتفاخر بنفسها، وتبرز هنا سعة خياله، ولم يكتف بهذا بل شخصَّ نهر دجلة إذ شبهه أيضاً بالفتاة، حيث حذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه وهو الغيرة على سبيل الاستعارة المكنية، ويقدم لنا البحتري صورة تشخيصية حركية متقنة حين جعل حركة تدفق المياه على البركة من جهات مختلفة بالخيل التي تتدافع في حلبة السباق[78].

كما أفرد البحتري قصيدةً ميمية لمدح الخليفة المتوكل، ووصف فيها مدينة المتوكلية التي بناها الخليفة المتوكل قرب سامراء، يقول في بداية وصفها: -من البحر الوافر-

أرى "المتوكّليّةَ" قد تعالت محاسنُها، وأكملت التمّاما [79]

يستعير للمتوكلية صفات الفتاة الحسناء، التي تشبه القمر في ليلة تمامه بجمالها، كثيراً ما قرأنا في موروثنا العربي من الشعر تشبيه جمال الفتاة بالقمر ليلة تمامه، إلاّ أن تشبيه البحتري هذا للمدينة يبدو تشبيهاً فيه جدّة وطرافة.

يشبه قصورها بالنجوم المتلألئة التي تنير ليل المسافرين، ووصف برّها بقماش البردة المزين بالأزهار من كل صنف، ولون، "ثمّ استجمع لصورته آحاد الأزهار الغريبة"[80]، كما أضفى الحياة على البركة من خلال تشخيصها، إذ استعار لها صفات الإنسان، وجعل الضحى تضاحكها تارة، وينهل عليها الغيث تارةً أخرى، فتبدو منسجمة معه ثم يتخيل برهة أن الغمام لم يصبها بالمطر، ليسم ممدوحه المتوكل بسمة الغمام، متلاعباً بحلية الجناس "[81]، يقول:

قـصـورٌ كالـكـواكب لامـعـاتٌ يكدْنَ يُضِئنَ للسّاري الظّلامـا

وبرٌّ مـثلُ بـُرد الـوشـي فـيـه جنى الحوذان يُنشَر والخزامى

غـرائبُ من فـنونِ النّبتِ فيـها حتى الزّهرُ الفرادى والـتـؤاما

تضاحكُها الضّحى طوراً وطوراً عليها الغيثُ ينسجـمُ انسـجـاما

[77] -ديوانه، 2416-2417.

[78] -انظر...البحتري وشعره في الوصف: عبد الله بن سليمان العقل، جامعة الأزهر،مصر،1974.

[79] - ديوان البحتري 2011/3.

[80] - الشعر العباسي أعلامه وقضاياه: أحمد علي محمد وسوسن لبابيدي، منشورات جامعة البعث، حمص،2011، ص155.

[81] -انظر...المرجع السّابق، ص155.

ولـو لـم يستـهلْ بـهـا غـمـامٌ بـريّقَـه لكُـنـتَ لـها غـمـاما[82]

وبالانتقال إلى الصنوبري، تطالعنا العديد من الأشعار التي وصف فيها المدن وبعض مظاهر العمران، وقد استخدم الصور والاستعارات والتشبيهات والتشخيص في أوصافه، وقد أكثر من وصف البرك، يقول في وصف إحداها: -من السريع-

وبـركةٍ منظـرُها يُـطرِب للماء فيها ألسُنٌ تُعربُ

تحسبُها من طولِ ترجيعِها دائمةً تنشد أو تخطُب[83]

جعل الصنوبري من صوت تدفق المياه في البركة ألحاناً ترددها البركة، إذ شخصَّ البركة وأعطاها صفات الإنسان المسرور، الآمن، الذي يردد الأغاني والألحان، وأحسن الشاعر توظيف صورته التشخيصية.

وفي وصفه لقصر فارث، الذي جاء في معرض مدحه لأبي الحسين الهاشمي، يقول: -من مجزوء الكامل-

يومٌ بفارثَ حسنُه لا يُدفّع يومٌ أغرّ من الزمانِ ملمّع

يومٌ بديباج الغيوم ووشيه يا صاحبيّ مجلّلٌ ومبرقع

في فيء بستان يؤزّر روضه بمفوّفات بروده ويُقنّع

للطير فيه صنوفُ أصواتٍ فذا يدعو، وذا يحدو، وهذا يسجَع[84]

نراه هنا يصف مجلساً من مجالس الأنس في رحاب القصر، إذ افتتح قصيدته باستخدام أحد المحسنات البديعية، وهو هنا التصريع (يدفع، ملمع)، ثم يمزج مظاهر الطبيعة الحية مع الصامتة، إذ يذكر أزهار البستان والطيور، ثمّ يصف بركة القصر، بقوله:

والبركة الحسناء فيما بيننا ملأى تُجَوشَن تارةً وتدرّع

رأت الحضور لعرسها فتصنّعت إنّ العروسَ لعُرسِها تتصنّع

يا نُبلها من بركةٍ لم تعدُ بل لم يَعْدُها في النبل بحرٌ مترع

لكنّها في جنب جودك دمعةٌ من مقلة لم يحتسبها المدمع[85]

---

[82] ديوان البحتري 2012/3.

[83] - ديوان الصنوبري، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1998، ص387.

[84] -ديوان الصنوبري، ص276 وما بعدها.

يتجلّى التشخيص عندما جعل البركة فتاة حسناء في ليلة عرسها، وتُعد هذه الصورة من الصور الطريفة والبديعة، فما يميزها حسن توظيف الصنوبري لها، إذ شبه البركة بالفتاة التي تختال في ليلة زفافها، وتبالغ في وضع الزينة لإبراز جمالها، ويذكرنا هذا بوصف مشابه لما جاء عند البحتري، ثم يقرن عطاء البركة وجودها بعطاء الممدوح وجوده.

ويقول في وصف بركة أيضا: -من السريع-

يا حُسنها من بركة أُفرِدت بالحسن إحسانا من الواهب

بين بساتين ميادينها من سارقٍ للُّب أو غاصب[86]

فهو يتحدث عن البركة التي تقع وسط بساتين ميادينها كالفتاة التي تسرق العقول لشدة جمالها، وقد استخدم الترادف بين لفظتي (سارق، وغاصب) لإبراز مقصده بشكل أوضح، نلاحظ أن أغلب أوصاف الصنوبري للبرك كانت عن طريق تشبيهها بالحسناوات.

وللصنوبري قصائد عديدة في وصف المدن السورية، فقد وصف حلب في قصيدة مطوّلة، منها: -من المتقارب-

وكم مستطابٍ من العيش لذَّ بها لي إذ العيشُ لم يُستطَب

إذ نشر الزهرُ أعلامَه بها ومطارفَه والعذب

غدا وحواشيه من فضةٍ تروقُ وأوساطُه من ذهب[87]

يشخص الصنوبري الزهرَ ويشبهه هنا بالإنسان الذي ينشر أشياءه كالرايات والبرود الفاخرة، فالزهر منتشر في أراضي حلب مما يبعث فيها الجمال والعطر والألوان، وقد استخدم في البيت الأول الجناس (مستطاب، يستطب) لإظهار متعة العيش في مدينة حلب.

ويصف في قصيدة أخرى ميادين حلب، بقوله: -من المتقارب-

سقى حلباً سافكٌ دمْعُهُ بطيءُ الرقوءِ إذا ما سفكْ

ميادينُه بُسُطُهنّ الرياضُ وساحاتُه بينهن البركْ

ترى الريحَ تنسجُ من مائه دروعاً مضاعفةً أو شبكْ

[85] -ديوانه، ص277.
[86] -ديوانه،387.
[87] -ديوان الصنوبري،392.

كأن الــزجاجَ عليها أذيـب وماءَ اللـجين بها قد سبـكْ

كما درج المـاءُ مر الصـبا ودبَّج وجه السماء الحبكْ[88]

أكثر شاعرنا من التمثيل في هذه الأبيات، محاولاً تصوير جمال المدينة، مشبهاً المطر بإنسان يبكي بغزارة، والريح بإنسان ينسج، فهي ترسم أشكالاً بديعة عند مرورها بالماء.

وقد استخدم الكثير من الألفاظ التي تدل على المياه كالسفك[89]، والبرك، والماء، وهو الشّاعر الذي عُرِف عنه اهتمامه بالمائيات، كما استخدم ما يدل على الغيم كالحبك.

يبدو أن الصنوبري اهتم بصور الماء والمطر كثيراً، وتأثر بها ففي شعره الكثير من الموصوفات التي أدخل فيها صورة مياه المطر، ومن تلك النماذج أيضاً، وصفه لبيت انهمر عليه المطر، فغمره: -من المنسرح-

وواكـفٍ ظلّ طـول ليلتــه يهطلُ حتى تبلّج الفجرُ

ما زال حتى الصّباح منهملاً من سقف بيتٍ كأنّه قبرُ

إذا التماعُ البـروقِ ضاحكَـه بكى بعينٍ دموعُها القطرُ

كأنما سـقفــه السّحــاب إذا جاد سحابٌ وأرضه البحر[90]

ففي هذه الصورة الطّريفة، جعل البيت إنساناً، والبرق إنساناً آخر وصورَ العلاقة بينهما أثناء هطول المطر ما بين ضحكٍ وبكاء، وقد أفاد التشخيص هنا، التناقض، فتنقلنا الصورة إلى "ساحة واسعة، أو شاطئ بحر، وعندما تفيق بعد انحسار موجات الخيال تجد نفسك داخل بيت ضيق كالقبر تتمثل فيه كل صور المأساة على حقيقتها، مع كل برقة تنهمر الأمطار من السقف"[91]

وقال واصفاً دير زكي: -من الوافر-

أراقَ ســجــالَه بـالـرّقـتـيــن جنوبيٌّ صخوبُ الجـانبين

ولا اعـتزلت عزاليه المـصلــى بلى خرّت على الخرّارتـين

وأهدى للرصيفِ رصيفَ مزن يعاوده طـريــرُ الـطُـرتيــن

[88] -ديوانه،432.

[89] -السّفك: صبّ الدم ونثر الكلام. وسفك الدم والدمع والماء يسفكه سفكاً فهو مسفوك...السّفك: الإراقة والإجراء لكل مائع، انظر...لسان العرب، ابن منظور، ج10، مادة سفك0

[90] -ديوانه، ص25

[91] التشكيل الحسي في شعر الطبيعة العباسي: بسام إسماعيل صيام، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017.

يضاحـكُهـا الـفراتُ بـكـلّ فـج فيضحك عن نضارٍ أو لجين

كأن الأرض مـن صفرٍ وحمـرٍ عـروسٌ تُجتلى في حُـلّـتين

كأن عـناق نهـري ديـر زكـّى إذا اعتنقا عنـاقُ متيّـمـين[92]

هذه الأبيات غنية بأسلوب التشخيص، إذ يصوِّر النهر إنساناً يقدم الهدايا، ويصوِّر لنا منطقة المصلى إنساناً يعانق، والفرات إنسانا يضاحك، والأرض عروساً مزدانة بأبهى حلة، ونهري دير زكي عاشقين حميمين

مما أدى إلى إثارة خيال المتلقي وإلى إكساب المشهد الذي ينقله الشّاعر المزيد من الحياة، كما استخدم التدبيج، والذي يعني استخدام الألوان ذات الدلالات الإيحائية، كما في قوله (صفر، حمر...) ويعني هنا ألوان الأزهار.

وكعادته فإنّ الأبيات حافلةٌ بالألفاظ التي تدل على المياه و أصواتها المختلفة (كأراق، خرّ...)

وقال أيضا في الدير نفسه ولكن في موضع آخر: -من الكامل-

يا دير زكّي كنت أحسن مألـفٍ مـنَّ الزمانُ به على إلفـين

وبنفسيَ المرج الذي ابتسمت لنا جنباته عن عسجدٍ و لُجين

لـو حُمّل الثقلان ما حـمّلت من شـوقٍ لأثقل حملُه الثقلين[93]

فقد صور لنا الدير صديقاً حميماً، وإنساناً مفعماً بالمشاعر ومحملاً بالأشواق، وبرز الخيال لديه عندما بدأ أبياته بمخاطبة الدير وكأنّه أحد أصدقائه، مع إيراده الجناس في قوله (مألف، إلفين)

وقال الصنوبري في دير آخر، وهو دير العذارى " بين سرَّ من رأى وبغداد بجانب العلث ودجلة"[94]: -من الوافر-

أيُسـكرنا بأجـفانٍ سـكارى ونُعذلُ أن نحور مع الحُبارى

يدين مع النصارى وهو عندي جديرٌ أن يدينَ مع النـصـارى

أقـول لمـشبه العذراء حـسنـا علامَ رغبتَ عن دين العذارى

فما وحدي أغارُ عليك لـكـن جميع العالمين معـي غـيـارى[95]

[92] -ديوان الصنوبري-ص443.

[93] -ديوانه-ص449.

[94] -الروضيات، محمد راغب الطباخ، 1932، مطبعة الطباخ العلمية، حلب، ص31.

فالدير هنا فتاة جميلة، بهية العيون، تجعل الناظر إليه يسكر ويتجاوز واقعه، وهو امرأة يغار عليها الشاعر، وقد حاور الدير في قوله (أقول لمشبه العذراء حسناً...)، كما أنّه روح إنسان حي، وما يستجد في أبياته هذه هو الإسقاط الديني من خلال تأثره بالديانة المسيحية، ويتجلى هذه بالألفاظ: (الحبارى، النصارى، العذارى).

وقد وصف الصنوبري مدينة حمص بقصيدة، يقول فيها: -من الهزج-

دعتني حمـص عن عفـر ... فلبّيـت هـوى حـمـص
بنفسي شخص باب الرّسـ ... ـتن المستحسن الشّخص
فـكـم ألـفـت لـنـا فيـــه ... ظباء الإنس من شـخـص
فمن شمسٍ على غـصـنٍ ... ومن غصنٍ على دعصِ
أبـــيـحَ الـوردُ لـلـــشمّ ... ومـــاءُ الـورد لـلـمـص
نســـيـمٌ يسـرقُ الـشـّم ... نـداهُ ســـرق الـلـصّ[96]

يتغزل الصنوبري بالمكان ويحيل مكاناً مترفاً بالألفة ويصف مفرداته ببراعة وكأنه يرسم لوحة فنية، ويستخدم الاستعارات (دعتني حمص)، ويكرر حروف الهمس (السين، الشين، الصاد).

ويستخدم الجناس، (يسرق، سرق)، وتبدو بعض وجوه البديع غير مألوفة وإن أضفت طابعاً جمالياً على الأبيات، فقد صوّرت لنا المكان، نسرق ما رأته عين الشاعر، فضلاً عن أنّه نوّع بين استخدامه للألفاظ العذبة المألوفة، مثل (دعتني، لبيت، هوى، غصن...) وتلك الجزلة ليظهر لنا براعته اللغوية (عفر، دعص، اللصّ).

"كما يلجأ غالبا إلى (تشخيص) المعنويات والمجسمات، وإلى إغداقه عليها حياة وحركة، وغرضه من ذلك إشراك أكثر من حاسة في تمليها"[97]، ويتجلى هذا في وصفه لمجلس ممدوحه علي بن محمد بن حمزة الهاشمي: -من مجزوء الكامل-

أطيبْ بـه يـوماً تـزوّ ... جُ فيه بالماء العقـار
والرعدُ يخطب من خلا ... ل الغيم والبرد النثّار
في مجلسِ حفّ السرو ... ر بـه وغشّـاه الدّثـار[98]

[95] -ديوان الصنوبري-ص45.
[96] -ديوانه، ص198.
[97] -الصنوبري شاعر الطبيعة، عبد الرحمن عطبة، دار الأوزاعي، حلب، سوريا،2005، ص325.

نلاحظ صورة متناقضة رسمها الصنوبري تتمثل في برودة الطقس ودفء المجلس الذي وصفه، وهي صورة مبتكرة استطاع من خلالها مشاركة هذه المظاهر تفصيلات صور السّعادة في مجلسه.

وصف الصنوبري المجالس مرات عدة في ديوانه، واعتمد في وصفه على التصوير "أما التصوير فهو عملية فنية دقيقة يعيد فيها الشاعر عَرض مشاهداته وتصوراته مطعّمة بانطباعاته ملوّنة بخياله، وقد يعتمد فيها على الصورة المباشرة التي سكب

فيها مشاهداته دون تنميق أو تزويق، وكأنه يرسمها بقلم واحد، ولم يلجأ الصنوبري إلى التصوير المباشر كثيراً، ولكنه استخدمه في بعض الأحيان "[99].

يقول: -من مخلع البسيط-

ذا يومُ طلٍّ ويوم رشّ قد نقش الروض أيّ نـقش

قال لدمعِ الغمام دبّــج يا دمعُ قمص الثّرى ووشّ

يمشي بكاساتــنــا إلينا ساقٍ إليـه القلـوبُ تمــشــي[100]

ففي هذه الأبيات يصوّر مجلساً مع أصحابه في يوم ربيعي ماطر، ويشخص عناصر الطبيعة من خلال الحوار بين الروض والغمام، فالروض يطلب من الغمام أن يسقي التراب ليزدان بالألوان، وتبرز أهمية تصويره من خلال المزج بين المطر والربيع، وكأنّه أراد أن يصور لنا الطبيعة وهي في أقصى درجات جمالها.

أكثر الصنوبري من استخدام أساليب البديع في شعره، ففي الأبيات التالية يستخدم حسن التعليل[101] في "دفاعه اللطيف عن نهر قويق خصوصاً، ليجعل مظاهر هزاله مظاهر مستحبة ومنه قوله في الدفاع عن شح مائه صيفاً وغزارته شتاء"[102]: -من الطويل-

قويقٌ على الصفراء ركّب جسمه رُبــاه بهذا شُـهّدٌ وحـدائقُه

فإن جَدّ جِدُّ الصيفِ غادرَ جسمـه ضئيلاً ولكنّ الشتاء يوافقُه[103]

[98] -ديوان الصنوبري-25/24.
[99] -الصنوبري شاعر الطبيعة، عبد الرحمن عطبة، ص232.
[100] -ديوان الصنوبري -ص188.
[101] -حسن التعليل هو أن يُدّعى لوصف علّة غير حقيقية فيها غرابة، انظر. دروس البلاغة ص167.
[102] -المرجع نفسه ص338.
[103] -ديوان الصنوبري، ص359.

كما استخدم في أبياته الجناس (جَدّ، جِدُّ)، والتضاد (الصيف، الشتاء)، ممّا أسهم في إيضاح المعنى أكثر.

ويتحدث عن النهر في موضعٍ آخر مشخصاً إياه، إذ يشبهه بإنسانٍ يبرم العهود والمواثيق، ويعد من يقصده أنّه لن يغرق فيه: -من الطويل-

قـويـقٌ لـه عهـدٌ لدينا ومـيـثاق وهذي العهود والمواثيقُ أطـواقُ

نفى الخوف أنّاّ لا غريقَ حياله فنحنُ على أمنٍ وذا الأمـن أرزاق [104]

ولإيضاح مقصده أكثر، قام باستخدام التصريع (ميثاق، أطواق)، والترادف (عهد، ميثاق)، والتكرار(أمن).

بعض وجوه التشابه والاختلاف بين مذهب الشاعرين الفني في وصف مظاهر العمران:

-يتشابه الشاعران من ناحية اهتمامهما بوصف مظاهر الطبيعة الحية، من رياض ومياه ونضارة، ووصف بعض مظاهر الطبيعة الصامتة، ولعلّ أبرز هذه الموصوفات البرك، وقد تشابهت صورهما للبرك، فجعلها كل منهما فتاة حسناء، أو فتاة تتصف بالغيرة، أو عروساً.

-اهتمّا بإيراد الألفاظ التي تتصل بالمياه، من مطر وأنهار وغيوم، وكانت المياه لديهما الجزء الذي يبعث الحيوية والحياة.

-استعملا الحوار، وابتكرا صورا جديدة، جعلت موصوفاتهم تضج بالحياة، وجاءت أكثرها في تشبيه ما وصفوه بالإنسان، واستعارة صفاته من فرح، وحزن، وعشق، وغيرة، وتنافس، إذ ارتبط التشخيص في أكثر الأحيان بالاستعارات

-استخدم الشاعران ألواناً مختلفة من البديع بالإضافة إلى التشخيص في موصوفاتهما، وأبرزها التصريع والجناس.

-برز وصف القصور وتشخيصها لدى البحتري، في حين لم نجد وصفاً للقصور لدى الصنوبري.

-عُنِيَّ الصنوبري بوصف الأديرة ولم نجد ذلك عند البحتري.

-استخدم البحتري الثنائيات الضدية أكثر مما استخدمها الصنوبري، الذي اعتمد على الترادف لإبراز معانيه، واستقصاء تفصيلاتها.

[104] -ديوانه، ص357.

-تميز البحتري عن الصنوبري بسلامة طبعه، فاتصل التشخيص بوصفه بالحالة التي كان يعيشها وبالغرض الذي أراد التعبير عنه، بينما اقتصر استخدام التشخيص عند الصنوبري لغرض الوصف فقط.

النتائج

1-تحدث النقّاد العرب القدماء عن التشخيص، ولكنهم لم يوردوا المصطلح نفسه، فقد كان لديهم ضرباً من ضروب الاستعارة، فقد استساغ بعض النُقّاد القدماء الصور التي برز فيها التشخيص، ورفضها بعضهم، بوصفها صوراً قبيحة وغلوّاً، و كان الدارسون المعاصرون أكثر تقبُلاً للتشخيص، وحاولوا الرد على القدماء، والتوسُع في دراسته وتفسيره، لكن من منظورهم المعاصر، كما لاحظ عددٌ من الدارسين "القدماء والمحدثون" أهمية التشخيص وجماليته، وأثره في إبراز العديد من الصور والموصوفات، وفي جميع الحالات فإنّ للتشخيص أثراً في إكساب المعاني بعداً آخر، يبرز أهمية الألفاظ والتراكيب واللغة على نحو غير مباشر.

2-اهتم الشّاعران بتشخيص عناصر الطّبيعة الحية من ليلٍ، ورياض، وغيرها، إضافةً إلى الطّبيعة الصّامتة من قصورٍ وبرك وغيرها من المحسوسات، إذ اهتم البحتري في وصف صروح عمرانية بعينها كالقصور وغيرها، بينما اهتم الصنوبري في وصف المدن عموماً، فقد كان البحتري أكثر ارتباطاً بموصوفاته من الصنوبري، وفي كثيرٍ من الأحيان كان تشخيصه قريباً من حالته النفسية، والملاحظ أن الصنوبري وصف الأديرة، بينما أغفلها البحتري، ولعلّ للبيئة التي عاش فيها الصنوبري أثرٌ في ذلك.

3-استخدم الشّاعران التشخيص، بأساليبه، وأنماطه المختلفة، مع تفرُّد طريقة كل شاعر في توظيفه، وقد أسهم لدى الشّاعرين في إيصال الأفكار التي أرادوا التعبير عنها، كما أسهم في تخييل موصوفاتهم للقارئ.

4-كان الشّاعران من الشّعراء السّبّاقِين في إفراد مظاهر العمران بقصائد مطوّلة، كما كان التشخيص لبنةً رئيسةً في بنائها الفني.

المصادر والمراجع

..القرآن الكريم.

المصادر:

1. أخبار البحتري – محمد بن يحيى بن عبد الله أبو بكرالصولي (-335هـ) - تح: صالح الأشتر-المجمع العلمي العربي-دمشق- ط1-1958.
2. أساس البلاغة- جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (-538هـ) - تح: محمد باسل عيون السود- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- ط1-1984.
3. أسرار البلاغة-عبد القاهرالجرجاني (-471هـ) - تح: محمد رشيد رضا- المكتبة التوفيقية- القاهرة- د.ط- د.ت.
4. البديع- أبو العباس عبد الله بن المعتز (- 399هـ) تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، السعودية، ط1، 2012.
5. البيان والتبيين- عمرو بن بحر الجاحظ (-255هـ) - تح: عبد السلام هارون- ج1- القاهرة- مكتبة الخانجي- ط7-1998.
6. تهذيب تاريخ ابن عساكر(-571هـ) - تح: عبد القادر أفندي بدران- ج1- مطبعة روضة الشام- د.ط-1329هـ.
7. الخصائص- عثمان بن جني (-392هـ)- تح: محمد علي النجار- بيروت- عالم الكتب- ط2-2010.
8. ديوان أبو بكر الضبي الصنوبري أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار(364هـ) - تح: إحسان عباس- دار صادر-بيروت- د.ط- 1998.
9. ديوان أبي عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري (-284هـ) - تح: حسن كامل الصيرفي- دار المعارف، مصر- د.ط- د.ت.
10. ديوان المعاني- أبو هلال العسكري (-395هـ)- تح: محمد الشنقيطي- محمد عبده- ج1- عالم الكتب- د.ط- د.ت.
11. العمدة في محاسن الشعر وآدابه - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(-456هـ) - تح: محمد قرقزان- دار المعرفة- بيروت- ط2- 1994.
12. كتاب العين- الخليل بن أحمد الفراهيدي(-170هـ) – تح: د.عبد الحميد هنداوي- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان-د.ط.
13. لسان العرب- محمد بن مكرم بن علي بن منظور(-711هـ) - دار صادر- بيروت- د.ط- د.ت.
14. معاني القرآن- أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء(-207هـ)- ج2- عالم الكتب- بيروت- ط3-1983.
15. الموازنة بين الطائيين- القاسم الحسن بن بشرالآمدي (-370هـ) - تح: عبد الله حمد محارب- مكتبة الخانجي- ط1- 1990م.

16. نقد الشعر- قدامة بن جعفر(-337هـ)- تح: كمال مصطفى- مكتبة الخانجي- القاهرة-د.ط -1963.
17. وفيات الأعيان- أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان(-681هـ) - تح: إحسان عباس-ج6-دار صادر- بيروت - د.ط- د.ت.

المراجع:

1. البلاغة العربية- محمد عيسى و أحمد دهمان- منشورات جامعة البعث- د.ط- 2004/2003.
2. البلاغة والتطبيق- أحمد مطلوب وحسن البصير- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- بغداد- ط2-1999.
3. بنية اللغة الشعرية- جان كوهين- تر:محمد الولي و محمد العمري- دار توبقال- الدار البيضاء- المغرب-ط1-1986.
4. تاريخ الأمم والملوك أبو جعفر بن محمد الطبري(-310هـ)- تح: أبو صهيب الكرمي- بيت الأفكار الدولية- السعودية- د.ط- د.ت.
5. تاريخ آداب العرب- مصطفى صادق الرافعي- مؤسسة هنداوي- مصر- د.ط- 2012.
6. تطور الشّعر في بلاد الشّام- عبد الرحمن عطبة- دار الأوزاعي- بيروت- د.ط- 1987.
7. دروس البلاغة ـ حفني ناصف وآخرون ـ شرح محمد بن صالح العثيمين ـ ط1ـ2004ـ مكتبة أهل الأثر ـ الكويت.
8. الروضيات- محمد راغب الطباخ- مطبعة الطباخ العلمية- حلب- د.ط- 1932.
9. الشعر العباسي أعلامه وقضاياه - د.سوسن لبابيدي وأحمد علي محمد - منشورات جامعة البعث- حمص-2011.
10. الصنوبري شاعر الطّبيعة-عبد الرحمن عطبة- دار الأوزاعي – حلب- سوريا- د.ط- 2005.
11. الصورة الفنية- جابرعصفور- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط3-1992.
12. الصورة الفنية في شعر الطائيين- وحيد صبحي كبابة- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- د.ط- 1999.
13. الفن ومذاهبه في الشعر العربي-شوقي ضيف-دار المعارف-مصر-ط11-د.ت.
14. في ظلال القرآن- سيد قطب- ج6- دار الشروق- مصر- ط32-2003.
15. معجم الشعراء العباسيين- عبد الرحمن عفيف-جروس برس- لبنان-ط1- 2000.
16. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- مجدي وهبة وكامل المهندس- مكتبة لبنان- بيروت- ط2-1984.
17. المورد- منير البعلبكي- دار العلم للملايين- بيروت- د.ط- د.ت.

الرسائل والبحوث العلمية:

1- البحتري وشعره في الوصف- رسالة ماجستير- عبد الله بن سليمان العقل- جامعة الأزهر- مصر-1974.
2- التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام- رسالة ماجستير-عدنان عبدو المناجرة- جامعة جرش- الأردن-2014.
3-التشكيل الحسي في شعر الطبيعة العباسي- رسالة دكتوراه- بسام إسماعيل صيام- الجامعة الإسلامية- غزة-2007.
4-الصنوبري شاعر الطبيعة- حسن النميري- مجلة المعرفة- العدد510- دمشق-2006.
5-الطبيعة المائية في شعر الصنوبري-محمد فداء غنيم-جامعة عمان الأهلية- الأردن-2013.
6-النقد التطبيقي في القرن الخامس الهجري – سامي العتلي- جامعة منتوري- قسنطينة-2009.

Les stéréotypes en classe du français langue étrangère

Manal ASSAAD[1]

Résumé

Tout enseignement/apprentissage des langues est une mise en relation avec d'autres comportements, d'autres croyances, et habitudes. En fait, la construction de l'objet culturel est bien plus problématique que celle de l'objet langue qui est facilement transportable alors qu'une culture ne l'est pas. Il est indispensable d'opérer des sélections dans les informations disponibles. Par conséquent, nous ne pouvons en introduire en classe que des représentations ou des morceaux ou extraits, objets arrachés au quotidien. Quelle est donc cette image dans la tête ? Quelles sont les fonctions des stéréotypes dans les relations intergroupes ? Quels seraient l'intérêt et les limites de leur exploitation dans la pédagogie interculturelle ? Quelle démarche devra-t-on adopter pour faire place à l'intercompréhension ? Et enfin, quelle place leur accorder dans une classe de français langue étrangère?

Mots-clés :

Français langue étrangère, culture, représentation, stéréotype, relativisme culturel, apprenants.

[1] Professeur adjoint au département de français à l'Institut Supérieur des Langues, Université Tichrine, Lattaquié, Syrie, courriel : manalassaad@yahoo.fr.

Stereotypes in French Foreign Language Class

Manal ASSAAD[2]

Abstract

All teaching/learning of languages is a connection with other behaviors, other beliefs, and habits. In fact, the construction of the cultural object is much more problematic than that of the object language which is easily transportable while a culture is not. It is essential to make selections in the available information. Consequently, we can only introduce in class representations or pieces or extracts, objects torn from everyday life, images and speeches. So what is this image in your head ? What are the functions of stereotypes in intergroup relations ? What would be the interest and the limits of their use in intercultural pedagogy ? What approach should we adopt to made room for intercomprehension ? And finally, what place should be given to them in a French Foreign Language Class ?

Keywords :

French foreign language, culture, representation, stereotype, relativism cultural, learners.

[2] Associate Professor to the higher institute of the languages, Tishreen University, Latakia, Syria, mail : manalassaad@yahoo.fr.

القوالب النمطية في صفوف اللغة الفرنسية كلغة أجنبية

منال أسعد[3]

ملخص

إن كل عملية تعليم/تعلم لغة ترتبط بالسلوكيات والمعتقدات والعادات الأخرى. في الواقع، يعتبر بناء المادة الثقافية أكثر إشكالية من بناء المادة اللغوية التي يمكن نقلها بسهولة بينما الثقافة ليست كذلك. إذ أنه من الضروري أن نقوم بمجموعة من الخيارات ضمن المعلومات الثقافية المتوفرة. وبالتالي، لا يمكننا أن نقدم سوى تصورات أو أجزاء أو مقتطفات، مأخوذة من الحياة اليومية. ما هي هذه الصورة في الرأس ؟ ما هي وظائف القوالب النمطية في العلاقات بين المجموعات ؟ ما هي مزايا استخدامها وحدودها في التعليم التربوي بين الثقافات ؟ ما هو النهج الذي يجب أن نتبناه لإفساح المجال للتفاهم المتبادل ؟ وأخيراً، ما المكان الذي يجب أن يعطى لها في صفوف تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية ؟

كلمات مفتاحية :

اللغة الفرنسية كلغة أجنبية، ثقافة، تصور، مقولب، نسبية ثقافية، متعلمين.

[3]أستاذ مساعد في قسم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للغات، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، بريد الكتروني : manalassaad@yahoo.fr.

Introduction :

Un homme n'est jamais un voyageur sans bagage. Ses représentations concernant l'étranger résulte de la famille, de l'école, du groupe d'appartenance, de l'histoire, des lectures et des images transmises par les médias et le discours social. Lorsqu'il s'agit du groupe d'appartenance, ces représentations tendent souvent à être positives (autostéréotypes) contrairement à celles que l'on se fait des autres groupes (hétérostéréotypes). Elles peuvent alors être à l'origine des dysfonctionnements et des jugements aberrants. Ainsi elles entraînent souvent des appréciations négatives qui sont la source d'incompréhension et de malentendus. En effet, notre regard sur l'Autre est toujours marqué d'ethnocentrisme, il n'est donc jamais neutre ou objectif.

En fait, quand les hommes appartenant à des univers sociaux et culturels différents entrent en relation c'est tout un jeu d'images réciproques qui s'établit. Ces images peuvent être des représentations stéréotypées qui déterminent d'une façon synthétique les caractéristiques des sujets de communication et ils permettent de définir le rôle et les attentes sur le plan comportemental. Ces représentations sont analysées en vue de comprendre leur fonctionnement au sein des processus de construction des connaissances culturelles. Quelles sont donc les fonctions des stéréotypes dans les relations intergroupes ? Quels seraient l'intérêt et les limites de leur exploitation dans la pédagogie interculturelle ? Quelle démarche devra-t-on adopter pour faire place à l'intercompréhension ? Et enfin, quelle place leur accorder dans une classe de français langue étrangère ?

Objectif et intérêt de l'article :

L'objectif du présent article est donc de mettre l'accent sur les stéréotypes dans les relations intergroupes, de voir comment les exploiter dans l'enseignement / apprentissage du français langue étrangère, et enfin voir les inconvénients et les avantages de leur utilisation dans la classe de langue.

L'objectif est, d'ailleurs, de sensibiliser l'apprenant au repérage des différences culturelles, puis à leur compréhension, en prenant en même temps conscience de son propre mode de perception, ainsi que des problèmes de compréhension et de communication posés par celui-ci. Mais aussi d'aider

les apprenants à prendre conscience des représentations qu'ils ont de la culture étrangère ; réaliser que certaines de leurs représentations sont superficielles et stéréotypiques, mais que leur transformation est possible ; et enfin sensibiliser les apprenants à la relativité de tout système de référence, de manière à favoriser, en classe, une réflexion interculturelle.

Méthodologie :

Tout enseignement/apprentissage des langues est une mise en relation avec d'autres comportements, d'autres croyances, rythmes et habitudes, d'autres paysages, d'autres mémoires.

Dans ce présent article, nous essayons de tenir compte des représentations que les apprenants ont de la culture étrangère en les sensibilisant au fait que certaines de leurs représentations sont superficielles et stéréotypiques, mais qu'il est possible de les transformer ; pour arriver enfin à ce que les apprenants puissent relativiser leur propre culture et apprendre à accepter les autres cultures.

Discussion et résultats :

Les contacts avec les langues étrangères s'opèrent nécessairement par l'intermédiaire de locuteurs de ces langues. Nous connaissons, en effet, la plupart des cultures étrangères non pas par notre expérience personnelle mais plutôt par leur réputation qui circule dans notre entourage et nous est transmise au cours de l'éducation aussi bien scolaire que familiale et sociale. Nous avons des images des Français, des Espagnols, des Allemands, des Russes, etc., même si nous n'avions jamais connu personne d'aucune de ces nations. Quelle est donc cette image dans la tête ? La réponse paraît simple et s'impose immédiatement : le stéréotype.

Le terme est né en milieu typographique, vers la fin du XVIII^{ème} siècle pour indiquer la reproduction d'images imprimées par le biais de formes fixes. Par analogie, W. Lippmann désirait insister sur la rigidité de nos croyances, en particulier celles qui concernent les groupes sociaux. Il introduit le mot dans les sciences sociales pour affirmer que la connaissance de la réalité extérieure ne se réalise pas de façon directe, mais par des représentations mentales. Dans son livre *Public Opinion* (1922), W. Lippmann est le premier à donner une définition du mot « stéréotype » dénué

du sens original qu'il avait dans le domaine de l'imprimerie. Pour lui ce sont « *des images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel, il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante.* »[4] Selon W. Lippmann, les stéréotypes sont indispensables à notre compréhension du monde, ils permettent de simplifier et d'ordonner les informations extrêmement nombreuses que l'on reçoit à chaque instant.

Grâce aux stéréotypes nous pouvons comprendre et interpréter le monde plus facilement, ils constituent en quelque sorte un raccourci vers le sens. W. Lippmann explique d'abord ce phénomène par l'existence d'un principe d'économie en vertu duquel l'individu penserait par stéréotypes pour éviter de réfléchir à chaque aspect de la réalité. En effet, les stéréotypes ont une influence importante sur nos relations avec les autres peuples parce qu'ils déterminent la façon dont nous percevons ou nous jugeons les autres. Quoiqu'il en soit, il estimait ces « images dans la tête » indispensables pour faire face à l'abondance des informations issues de notre environnement. En revanche, John Harding, socio-psychologue américain, considère dans son *Encyclopédie Internationale des Sciences Sociales* (1968) que « *le stéréotype est simple plutôt que complexe et différencié, erroné plutôt que correct, acquis de seconde main plutôt que par une expérience directe avec la réalité qu'il est censé représenter.* »[5] Ainsi, il insiste surtout sur le caractère réducteur et nocif des stéréotypes qui, selon lui, conduisent à un processus de catégorisation et de généralisation qui peut générer trop facilement des erreurs d'appréciation.

Ces deux définitions de la notion de stéréotype s'opposent quant aux conséquences qu'ils auraient sur notre façon de penser. Nous adopterons une attitude plus nuancée face à l'impact des stéréotypes : les stéréotypes catégorisent effectivement le monde, les référents, les personnes, etc., mais cela ne doit pas être considéré systématiquement comme négatif. En effet, nous avons besoin d'associer les éléments nouveaux à nos connaissances antérieures.

[4] http://www.worldnet.fr/~patrocle/socio7.html, page consultée le 10.05.2020.

[5] http://www.worldnet.fr/~patrocle/socio7.html, page consultée le 10.05.2020.

Le stéréotype se définit, d'après Charaudeau P. et Maingueneau D., comme « *les images préconçues et figées que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social.* » (2002 : 546) Le stéréotype est effectivement une structure cognitive acquise et non innée, soumise à l'influence du milieu culturel, de l'expérience personnelle, d'instances d'influences privilégiées comme les communications de masse. Par conséquent, et selon Amossy R. et Herschberg Pierrot A., « *la vision que l'on se fait d'un groupe est le résultat d'un contact répété avec des représentations tantôt construites de toutes pièces, tantôt filtrées par le discours des médias. Le stéréotype serait principalement le fait d'un apprentissage social.* » (1997 : 37). Il plonge ses racines dans l'affectif et l'émotionnel.

Nous parlons de stéréotype pour désigner une représentation rudimentaire et simplificatrice, relativement figée, servant à caractériser un objet ou un groupe. Les stéréotypes ne sont pas seulement de l'ordre des préjugés. D'autres peuvent naître du contact lui-même. Pendant le cours du FLE, par exemple, l'apprenant va rencontrer certains habitants de ce pays ; par un mécanisme de généralisation, il va en tirer une certaine image des Français. Il s'agit de prendre la partie pour le tout. Cette généralisation est déjà présente dans l'énoncé « Les Français sont... », « Les Français ont… », etc.

Les fonctions des stéréotypes dans les relations intergroupes :

Malgré de nombreuses critiques des stéréotypes, nous ne pouvons pas nier le fait qu'ils existent toujours et il ne peut pas être question de leur effacement. Ainsi, les stéréotypes reflètent surtout les relations qui s'instaurent entre groupes socio-culturels. Ils sont largement induits par les caractéristiques de ces relations présentes ou passées. Ainsi, une situation de conflit entre deux pays entraînera habituellement des représentations négatives.

Les fonctions des stéréotypes sont multiples. Nous pouvons considérer que les stéréotypes se développent à trois niveaux[6] :

[6] http://www.linguascope.com/staffroom/stereotypes.htm, page consultée le 04.12.2020.

- Le stéréotype répond avant tout à un principe d'économie. Il offre une interprétation toute faite, et constitue une sorte de « prêt à penser » sémantique. Par là, « *les stéréotypes fonctionneraient comme des 'prêt-à-parler' puisqu'ils constituent un moyen immédiatement disponible pour maintenir la communication et pour participer discursivement à l'argumentation.* » (Moore D., 2001 : 16). Ainsi, le stéréotype fournit un raccourci conceptuel, et participe de ce fait à la construction de sens par effet de catégorisation. Par ses vertus simplifiantes et globalisantes, le stéréotype constitue un outil primordial pour notre « lecture » du monde.

- Le stéréotype reflète la superposition du vécu culturel de l'individu et de celui de la communauté à laquelle il appartient. Il nous donne une identité de classe et de culture distincte. Il permet d'opérer des classements dans nos perceptions de soi, des autres, et des choses. Les stéréotypes assurent une certaine cohérence au groupe considéré ; « *ils servent de ciment national contre 'l'ennemi', rassurent la collectivité nationale sur la validité de ses comportements culturels.* » (Ladmiral J.-R. et Lipiansky E. M., 1989 : 263). Il sert à sauvegarder la spécificité du groupe national et favorise l'intégration culturelle. De fait, il produit un effet immédiat de reconnaissance culturelle entre les individus d'un même groupe national. Le stéréotype permet ainsi, selon Moore D., « *d'asseoir symboliquement les frontières de groupes.* » (2001 : 14) Par ailleurs, il affiche les perceptions identitaires (les auto-stéréotypes) et la cohésion des groupes par la comparaison avec les traits attribués à d'autres groupes (les hétéro-stéréotypes).

- Il arrive que l'on nourrisse à l'égard d'une race, d'une nationalité, d'un pays, d'une profession, d'une classe sociale, d'un groupe, etc. des sentiments hostiles ou au contraire bienveillants. Il s'agit alors de remettre en cause ou d'adhérer à un système de valeurs différent. Ces attitudes sont liées à la dimension émotionnelle de chaque individu, elles découlent d'expériences positives ou négatives vécues à un niveau affectif. Lorsqu'un apprenant a une vision négative d'une culture, il se construit inconsciemment une barrière cognitive bloquant l'acquisition de nouveaux savoirs. Nous voyons alors l'importance d'abattre

progressivement cette barrière pour l'aider à aborder sereinement la langue étrangère.

Une fois établi et intégré, le stéréotype devient un modèle transmis dans l'héritage culturel. C'est pourquoi, il est difficile de le remettre en question par de nouvelles informations. Au contraire, ce sont les schémas anciens qui détermineront souvent la lecture des données nouvelles. Cependant, et comme toute représentation, le stéréotype peut évoluer ce qui joue en faveur de son exploitation en classe de langue. Le stéréotype change, mais très lentement, plus lentement que les modèles qu'il est censé représenter. Des changements de conditions politiques, économiques ainsi que des documents « authentiques » pourraient conduire à une évolution des stéréotypes ancrés dans l'imaginaire des apprenants. La modification du contenu de certaines connaissances stéréotypées pourrait également découler du contact avec des membres « *contre-stéréotypiques* » (Yzerbyt V. et Schadron G., 1994 : 129) du groupe stéréotypé, ce qui pourrait améliorer à terme les relations intergroupes. Le stéréotype est, certes, susceptible de se modifier, mais on remarque toujours la lenteur de son évolution.

Intérêt et limites d'exploitation des stéréotypes dans la pédagogie interculturelle :

L'apprentissage d'une langue étrangère conduit inévitablement à l'apprentissage de la culture. Et si l'apprentissage d'une langue pourrait s'acquérir grâce à de bonnes méthodes d'enseignement, l'apprentissage de la culture n'est pas si facile que cela. En effet l'enseignement de la culture reste un exercice délicat qui conduit très souvent à des représentations erronées. En effet, on se nourrit quotidiennement de stéréotypes ethniques si évidents et naturels qu'ils passent inaperçus. Les stéréotypes constituent une réalité incontournable dans le système des représentations. Les stéréotypes, tiennent une place prépondérante dans la vie de tout homme et en particulier de tout apprenant d'une langue et d'une culture étrangère. Tout apprenant débutant a déjà acquis certains savoirs sur la culture dont il est en train d'apprendre la langue. Il convient donc de ne pas le considérer comme un verre vide à remplir. Il convient dans tous les cas, comme le souligne G. Zarate, « *de ne pas associer absence de compétence linguistique et virginité culturelle.* » (1986 : 141).

Bien qu'il importe de reconnaître que les débutants ont des savoirs sur la culture étrangère avant même le début de l'apprentissage de la langue, ces savoirs sont trop souvent imprécis et réduits généralement à quelques stéréotypes. La classe de langue doit donc être un lieu où il faut « démasquer » ou « démonter » le stéréotype tout en essayant de comprendre quelle est la fonction de ce dernier à un niveau cognitif dans la perception et la compréhension de la réalité et quelle est sa fonction à un niveau psychologique dans la construction de l'identité sociale d'un individu. C'est pourquoi l'apport d'autres disciplines pour la réflexion en didactique des langues et des cultures étrangères a été bénéfique : l'anthropologie culturelle, la sémiologie, la sociologie et la psychologie sociale.

Selon la psychologie sociale, les principales caractéristiques du stéréotype comme : la **généralisation**, la **simplification**, la **catégorisation** sont des processus cognitifs naturels, propres à l'activité humaine : « *Les hommes tendent naturellement à organiser l'information provenant de leur environnement selon des critères qui dépendent de leurs buts, de leurs besoins et de leurs valeurs. Ces processus répondent à la nécessité d'opérer une simplification de la réalité, qui serait trop complexe pour être gérée dans la totalité de ses variantes, selon un critère d'économie qui nous permet de recourir à une grille d'interprétation et de comportement face aux expériences nouvelles.* » (Carlo M. de, 1998 : 85).

Si les processus mentionnés ci-dessus sont naturels et propres à l'homme, et en même temps ils sont spécifiques à l'activité de stéréotyper, quelle serait donc leur place dans la construction des représentations sur les pays et les peuples dont les apprenants acquièrent la langue ? Comment la pédagogie interculturelle peut manier les stéréotypes pour qu'ils deviennent un bon outil et non pas un obstacle sur la voie d'accès à la culture étrangère ?

En effet, l'apprenant n'est pas une page blanche que l'on peut remplir par de nouvelles connaissances. Il construit son savoir par rapport à ses connaissances antérieures. L'enseignement doit donc tenir compte de l'acquis de l'apprenant qui arrive en classe en ayant ses propres représentations de la langue, une image du pays. Cette image peut être plus ou moins réaliste ou plus ou moins stéréotypée. Par conséquent, en observant la culture étrangère, l'apprenant reste à l'extérieur et donc influencé par sa culture maternelle. Il

est donc fort probable que l'apprenant observe l'Autre avec une « *paire de lunettes culturelles* » (Salins G.-D., 1992 : 14) de ses propres valeurs qui risque de fausser sa perception. L'action pédagogique doit donc tendre à combattre les stéréotypes pour que les apprenants aient une perception réaliste de l'Autre. Il faut donc que la didactique des langues envisage la décentration et la compréhension de l'Autre au détriment de la seule description et de la simple connaissance théorique.

Inconvénients de l'utilisation des stéréotypes en classe de langue :

Le stéréotype reflète une part de vérité. Ainsi, toute information, quelles que soient ses limites, est bonne à prendre en considération. Cette thèse tend cependant à légitimer l'usage des stéréotypes. Il est clair qu'il rassure nos croyances et renforce nos convictions quant au bien-fondé de nos propres valeurs. Mais notre vision du monde recouvre-t-elle le monde tel qu'il est ? Mais il ne faut pas oublier que certains stéréotypes peuvent être fondés sur des données obsolètes. En effet, combien de Français aujourd'hui portent un béret ? Les réalités sociales et culturelles changent plus vite que les stéréotypes qui leur sont attribués.

Le traitement linguistique de nos perceptions suppose inévitablement un phénomène de simplification. En effet, stéréotyper consiste à généraliser un trait ou un élément d'un membre du groupe à l'ensemble de ce groupe. Avec la généralisation, l'image est réduite à quelques traits saillants qui tendent à en faire une caricature de la réalité « *vidée de son contenu réel et complexe* » (Abdallah-Pretceille M., 1990 : 124). Ces traits sélectionnés tendent à perdurer et à orienter notre perception de soi, des choses et des autres et qui parfois s'y substituent. Face à l'affirmation : « Les Français portent un béret », nous pouvons tout d'abord dégager la part de réalité contenue dans cette affirmation et déterminer si *tous* les Français portent *toujours* un béret.

Ces mécanismes qui régissent la formation du stéréotype sont induits par l'affectivité et la subjectivité, ce qui confère au stéréotype un caractère dangereux et nuisible. D'ailleurs, le stéréotype empêche de voir l'autre tel qu'il est car, selon G. Verbunt, « *On trouve chez lui ce qu'on pense de lui.* » (1994 : 42). L'individu est donc perçu pour l'étiquette qu'on lui colle, ce qui empêche de le voir dans sa réalité. De plus, les croyances stéréotypées

influencent le jugement social et font obstacles à la connaissance dans la mesure où ils influencent la perception et l'expérience.

Les hétéro-stéréotypes sont la plupart du temps négatifs, c'est pourquoi ils ne sont pas souhaitables car ils font obstacle à l'ouverture à l'autre ; ce ne sont que des opinions simplifiées qui sont loin de refléter la vérité telle qu'elle est. Il est très difficile d'être objectif, que ce soit sur soi ou sur les autres. Cependant, il semble qu'un travail ne concernant que les auto-stéréotypes ne peut être suffisant, même il peut s'avérer dangereux en raison du risque du renforcement de l'ethnocentrisme. Nous avons l'habitude de percevoir les autres par le prisme de notre propre système de valeurs. Nous regardons toujours l'autre à travers notre échelle de valeurs, nos convictions, nos expériences et notre réalité. « *Objet à double dimension, sociale et individuelle, de l'ordre du cognitif et de l'affectif, le stéréotype renseigne plus sur son émetteur que sur son objet, sur la culture source que sur la culture cible.* » (Cecilia Bertoletti M., 1997 : 31).

Nous sommes guidés dans nos perceptions de l'Autre par nos schémas de pensée. Nous interprétons les codes culturels par rapport à nos propres codes. Les stéréotypes, concernant l'autrui, disent souvent plus sur les personnes qui les expriment que sur les groupes visés. Il faut que les apprenants apprennent à relativiser la portée des stéréotypes et qu'ils ne les considèrent pas comme ayant un caractère universel. Devons-nous donc renoncer à initier les apprenants du FLE au stéréotype ? Certes, non.

Avantages de l'utilisation des stéréotypes en classe de langue :

Pourquoi s'intéresser au stéréotype en classe de français langue étrangère ? Parce qu'il fait partie intégrante du système culturel d'une communauté, parce qu'il joue un rôle particulièrement important dans l'acte de communication en véhiculant un savoir stabilisé ; il s'avère indispensable pour porter un regard sur le mode de fonctionnement de cette communauté.

Ce sont effectivement les effets nuisibles du stéréotype qui sont dénoncés. Il ne serait cependant pas judicieux de ne considérer que le versant négatif du stéréotype. Bien plus, les psychologues sociaux en viennent à

reconnaître le caractère inévitable, voire indispensable, du stéréotype. Il est même « *un passage obligé dans l'approche de l'autre* » (Carlo M. de, 1997 : 281) et vers la compréhension des systèmes de références différents. Schématiser et catégoriser sont des démarches indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois excessives.

Omettre et renoncer aux représentations stéréotypées pendant les cours de langues n'est pas le moyen efficace pour travailler la compétence interculturelle chez l'apprenant, car les stéréotypes font partie de la réalité sociale, et en tant qu'image de l'altérité, il est constitutif de l'identité de chacun. Il comporte, de toute façon, selon les termes de Preiswerk R. et Perrot D., « *une part de vérité, un noyau de réalité qui justifierait son emploi occasionnel et expliquerait son existence.* » (1975 : 239). Il n'existe pas de stéréotype sans fondement. Le stéréotype est, d'après L. Porcher, « *une vue partielle, et donc, relativement fausse de la réalité, mais qui a toujours quelque chose à voir avec la réalité qu'elle caricature.* » (1995 : 64). Il est donc impératif de ne pas les passer sous silence. Mais il faut les situer comme stéréotypes, c'est à dire comme une vue partielle d'une réalité culturelle globale et complexe.

Nous pouvons dire qu'il s'agit de prendre une partie du réel pour le réel. Il est question d'une vue partiale investie d'une forte charge de simplification qui donne l'impression de savoir quelques chose, en s'appuyant sur des certitudes. Sorte d'habitus, comme une réalité collective externe, c'est une grille sélective. Ces manières figées de voir et de représenter l'étranger font partie du capital social et culturel de chacun. Ainsi, d'après Wilczynska W., le stéréotype nous dispense de « *réfléchir chaque fois à nouveau sur des questions quotidiennes et pourtant fondamentales de notre existence.* » (1990 : 74). Ces habitus sont intégrés dans la réalité sociale. Ils sont à exploiter dans l'enseignement de la culture étrangère.

Le stéréotype affiche ainsi les perceptions identitaires et la cohésion des groupes. Il donne des grilles de lecture par la comparaison et l'opposition aux traits attribués à d'autres groupes. L'important n'est ainsi pas de décider si le stéréotype est « vrai » mais de savoir le reconnaître comme tel et de

reconnaître sa validité pour un groupe donné, dans la manière dont il affecte les relations entre les groupes et corollairement, par exemple, l'apprentissage des langues pratiquées par ces groupes.

Le stéréotype peut avoir des vertus positives lorsqu'il se décline sur le mode de l'humour en offrant une vision des Français vus par des Français avec un certain détachement et objectivité. De plus, les stéréotypes capent l'imagination des apprenants et peuvent s'avérer motivants : « *ils correspondent souvent, d'une façon ou d'une autre, à l'image que le pays en question se donne de lui-même, et on les protège et les promeut dans des festivals.* » (CECRL, 2001 : 114). Nous pouvons donc estimer qu'à travers l'étude des stéréotypes qui circulent dans le pays de la langue étudiée, l'apprenant pourra se constituer une excellente grille de perception de la communauté en question. En effet, les apprenants étrangers, ne possédant pas le même imaginaire social, ne verront pas ce que les Français voient, il faudra donc guider leur regard, par exemple à travers l'étude des stéréotypes.

Partir des stéréotypes a également l'avantage de s'appuyer sur le connu et le déjà là pour se diriger progressivement vers une connaissance plus approfondie. L'étranger n'est pas véritablement étrange puisqu'on le perçoit selon les stéréotypes qu'on en a déjà. Utiliser le stéréotype comme un point de départ inspire de l'assurance aux apprenants en diminuant l'angoisse devant l'étrangeté. En effet, les apprenants se sentent rassurés quand ils reconnaissent des éléments qu'ils possèdent déjà sur un pays. Le travail sur les stéréotypes répertoriés chez les apprenants joue également en faveur d'une pédagogie centrée sur l'apprenant à la place de celle centrée essentiellement sur la langue. En début d'apprentissage, le recours aux stéréotypes peut également être considéré comme une forme de connaissance première sur laquelle l'enseignant peut s'appuyer pour construire la suite de son enseignement.

Le stéréotype présente également un intérêt lorsqu'il formule une perception de façon positive. En effet, tous les stéréotypes à l'égard de l'étranger ne sont pas toujours négatifs. Ils peuvent même être tout à fait positifs, surtout concernant le peuple auquel on appartient qui n'a que des

qualités majeures et des défauts mineurs. Il s'agit donc d'une évolution dans le sens où les hétéro-stéréotypes seront teintés de positif, car une attitude positive envers les autres constitue le premier pas vers l'ouverture à l'Autre. Ainsi, le stéréotype exotique offre un ancrage positif qui permet d'aborder l'Autre positivement.

Se pencher sur les stéréotypes amène les apprenants à comprendre les mécanismes qui sous-tendent l'appartenance à une culture. Un travail de mise en perspective leur permet, d'après Charaudeau P., de se sensibiliser au « *caractère incertain, précaire ou désuet du stéréotype.* » (1990 : 51). Dès lors se fait jour la nécessité de renoncer à une relation de jugement pour passer à une relation d'échanges. C'est dans ce cadre qu'un travail sur les représentations stéréotypées s'avère nécessaire pour faire place à l'intercompréhension.

En vue d'atteindre cet objectif, M. Denis[7] propose une démarche à cinq étapes :

- **sensibilisation** – il s'agit ici d'entrevoir d'autres classifications de la réalité ainsi que de faire ressortir des représentations sur sa propre culture et sur celles des Autres,
- **conscientisation** – cette étape doit conduire les apprenants à prendre conscience de la non-universalité de leur propre culture, et à situer leurs représentations sur la culture étrangère et sur leur propre culture,
- **organisation** – c'est l'établissement des liens et la distinction des valeurs et des principes organisateurs au sein de la culture étrangère en question,
- **relativisation –** mettre en rapport différents points de vue présents dans la culture de l'Autre, les interpréter et négocier,
- **implication – intériorisation** – s'investir dans la découverte et dans l'approfondissement des connaissances sur la culture en question, et se

[7] http://www.fipf.org/actes_des_colloques, page consultée le 26.06.2020.

construire un système de références à partir des différentes cultures en présence.

La tâche consiste en effet à briser l'évidence en culture maternelle en travaillant sur les représentations, les stéréotypes et les implicites. Il s'agit de mieux connaître l'Autre et de mieux se connaître soi-même par la mise en rapport et la comparaison des cultures qui s'éclairent et s'explicitent mutuellement. Là, le rôle de l'enseignant est important parce qu'il doit aider les élèves à comprendre que toutes ces images sont relatives. Il peut y arriver en proposant des textes de sources extrêmement variées. De cette façon l'enseignant peut favoriser l'éclatement des stéréotypes.

Pour ce faire, il doit montrer l'ambivalence et la relativité des stéréotypes et souligner le fait que « *leur stabilité temporelle ne correspond pas nécessairement à la réalité actuelle.* » (Santoni G. 1983 : 85). Un travail de mise en relation de documents de sources diverses permet à l'apprenant l'approche des différentes écritures d'un seul événement. La confrontation régulière avec des sources extrêmement variées peut aussi favoriser l'éclatement des stéréotypes : non, la France n'est pas réduite à Paris avec ses monuments ; non, tous les Français ne partent pas en vacances ; non, tous les Français ne portent pas le béret, etc.

Pour relativiser les représentations que l'apprenant a des Français, nous pouvons le confronter avec celles en vigueur dans différents pays comme le proposent Gruère J.-P. et Morel P. (1991)[8]:

Les Français vus par…	**Stéréotypes concernant les Français**
Les Allemands	Prétentieux et désinvoltes. Mode, femmes, frivolités, légèreté, savoir-vivre, débrouillards.
Les Britanniques	Nationalistes, chauvins, intransigeants, centralisateurs, assistés par l'Etat, polis mais peu ouverts, sans humour, sans flegme.
Les Hollandais	Cultivés, art de vivre, agités, bavards, peu sérieux, sentiments de supériorité.
Les Espagnols	Prétentieux, couche-tôt, froids et distants, hypocrites, malpolis, ton protecteur, travailleurs.
Les Suédois	Complexe de supériorité, méprisants, vaniteux, bavards, immoraux,

[8] http://www.linguascope.com/members/staffroom/stereotypes.htm, page consultée le 15.12.2020.

	sales, néocolonialistes, inorganisés, cultivés, gastronomie. Hiérarchie pesante.
Les Finlandais	Xénophobes, superficiels, méprisants, chauvins, courtois, romantiques, bons vivants, patriotes, désordonnés.
Les Américains	Chauvins, savoir-vivre. Combinaison de bons repas et de bonne conversation. Paris. Curiosité intellectuelle. Prétentieux, bavards, sympathiques, intelligents.
Les Russes	Bavards, contents d'eux, paresseux. Luxe, injustice, culture, sympathiques, intelligents, débrouillards.
Les Maghrébins	Assez racistes. Pas très généreux. Honnêtes sans plus. Bon enseignement et bonne cuisine. Egoïstes.
Les Asiatiques	Exhibitionnistes, peu discrets. Avares de leur amitié. Bureaucrates et paperassiers.
Les Africains noirs	Racistes, honnêtes, mépris des aînés et des vieillards. Désaccordés avec eux-mêmes, avec la nature. Peu accueillants spontané.

L'interculturel, c'est donc ce regard sur l'Autre en oubliant nos propres références, en mettant à côté nos lunettes culturelles déformantes qui nous font interpréter le monde par le prisme de notre propre système de valeurs. C'est donc une approche qui consiste à promouvoir la diversité culturelle par une intercompréhension, qui peut aussi s'apprendre en classe, pour rendre le monde meilleur. C'est une démarche d'ouverture à la différence qui aide l'apprenant à accepter les différences et ne pas chercher à les gommer.

Conclusion :

En tant que pré-acquis, les représentations stéréotypées ne sont donc pas sans intérêt dans le cadre d'un apprentissage interculturel. Mais, s'il est vain, pédagogiquement, de vouloir combattre les stéréotypes, il est indispensable néanmoins de s'appuyer sur eux pour les dépasser et les compléter et de montrer ainsi qu'ils ne représentent qu'un aspect de la réalité considérée. Pour ce faire, les méthodologues semblent presque unanimes aujourd'hui pour prêcher à cet égard une démarche de distanciation et de relativisation par rapport à la culture de départ. Le stéréotype est omniprésent dans les discours, il est inévitable, c'est pourquoi, il est nécessaire d'exercer les apprenants à une mise à distance critique de ces idées reçues pour pouvoir les dépasser. Il s'agit donc, pédagogiquement, de les utiliser comme point de départ d'un apprentissage qui les dépasse. Les stéréotypes sont donc à la fois nécessaires et insuffisants pour comprendre une culture. L'enseignement de la culture étrangère doit leur donner toute leur place.

En apprenant une langue étrangère, nous apprenons à voir une autre réalité et en tous cas à voir la même réalité autrement. Ceci revient à dire que le cours de français langue étrangère a pour but de rendre acceptable ce qui choque les apprenants, de les familiariser avec ce qu'ils ne connaissent pas. La classe de français langue étrangère, sert donc à enseigner une autre vision de la réalité. Ce qui amène à dire que la compréhension d'une culture étrangère qui fait partie intégrante d'une vraie compétence de communication aboutit à une modification de la culture personnelle de l'apprenant. En termes éducatifs, il s'agit d'amener l'apprenant à réfléchir sur sa propre vision du monde, sur la langue, sur les représentations et les stéréotypes qui l'empêchent de découvrir une réalité.

Bibliographie :

Abdallah-Pretceille M., (1990), *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris, Publication de la Sorbonne.

Amossy R. et Herschberg Pierrot A., (1997), *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan.

Carlo M. de, (1997), « Stéréotype et identité », in *Etudes de linguistique appliquée*, N°107.

Carlo M. de, (1998), *L'interculturel*, Paris, Clé International.

Cecilia Bertoletti M., (1997), « Nous Vous Ils… Stéréotypes identitaires et compétence interculturelle », in *Le français dans le monde*, N°291.

Charaudeau P., (1990), « L'interculturel entre mythe et réalité », in *Le français dans le monde*, N°230.

Charaudeau P. et Maingueneau D. (Dir.), (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

Conseil de l'Europe, (2001), *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Paris, Didier.

Demorgon J. et Lipiansky E. M. (Dir.), (1999), *Guide de l'interculturel en formation*, Paris, Retz.

Ladmiral J.-R. et Lipiansky E. M., (1989), *La communication interculturelle*, Paris, A. Colin.

Moore D., (2001), « Les représentations des langues et de leur apprentissage : itinéraires théoriques et trajets méthodologiques », in Moore D., *Les représentations des langues et de leur apprentissage*, Paris, Didier.

Preiswerk R. et Perrot D., (1975), *Ethnocentrisme et Histoire*, Paris, Anthropos.

Salins G.-D. de, (1992), *Une introduction à l'ethnographie de la communication*, Paris, Didier.

Wilczynska W., (1990), « Avez-vous vu la même chose que les Français ? Stéréotypes et documents authentiques vidéo », in *Le français dans le monde*, N°236.

Yzerbyt V. et Schadron G., (1994), « Stéréotypes et jugement social », in Bourhis R.Y. et Leyens J.-P., *Stéréotypes, discrimination et relations intergroupes*, Paris, Mardaga.

Sitographie :

http://www.worldnet.fr/~patrocle/socio7.htm, page consultée le 10.05.2020.

http://www.fipf.org/actes_des_colloques.htm, page consultée le 26.06.2020.

http://www.linguascope.com/members/staffroom/stereotypes.htm, page consultée le 15.12.2020.

المكان الدّراميّ في مسرح العبث
دراسة تطبيقيَّة على مسرحيَّة (ميدوزا تحدّق في الحياة) لسعد الله ونّوس

حسن صالح الحسن المصريّ*

أ.د. فخري بوش**

ملخّص:

يشارك المكان الدّراميّ بحضوره الفنّيّ في العمل المسرحيّ، بما يحمله من أبعاد اجتماعيَّة ونفسيَّة وتاريخيَّة وفكريَّة، يسهمُ في إنتاج دلالة الأحداث الدّراميَّة، ورسم الشّخصيَّات الدّراميَّة، وتحديد أبعادها، وتشكيل صورة مثلى للموقف الدّرامي، وإبراز الرّؤية المعبّرة عن موقف المؤلّف المسرحيّ.

أولى **سعدالله ونّوس** المكان الدّراميّ عناية فائقة، فلم يبق المكان عنده بعداً جغرافيّاً يتمثّل في سينوغرافيا المسرح فحسب، بل أصبح بعداً نفسيّاً واجتماعيّاً وتاريخيّاً وفكريّاً، واستطاع من خلال المكان الدّراميّ أن يؤطّرَ الشَّخصيَّة الدّراميَّة؛ إذ جعل المكان الدّراميّ ينبضُ بالحياة.

الكلمات المفتاحيَّة:

– المكان، الدّراميّ، مسرح العبث، سعدالله ونّوس.

* طالب دكتوراه، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة دمشق، دمشق.

** أستاذ دكتور، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة دمشق، دمشق.

The drama place in Theatre of Absurd

An applied study on the play (Medusa stared at life) by Saadallah Wannos

Hassan Saleh Al-Hassan Al-Masri*

Prof. Fakhry Bush**

Abstract:

The dramatic place participates with its artistic presence in the theatrical work, with its social, psychological, historical and intellectual dimensions. It contributes to producing the significance of the dramatic events, drawing the dramatic characters, defining their dimensions, forming an ideal picture of the dramatic situation, and highlighting the vision expressing the position of the playwright.

Saadallah Wannos gave the dramatic place great care. The place did not have a geographical dimension, represented in the scenography of the theater only, but it became a psychological, social, historical and intellectual dimension, and through the dramatic place he was able to frame the dramatic character. As he made the dramatic place come to life.

Keywords: Location- drama- Theatre of Absurd - Medusa staredat life - Saadallah Wannos.

المقدّمة:

* PhD student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Damascus, Damascus.
** Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Damascus University , Damascus, Syria.

يشكّلُ المكان الحاضن الرّئيس للإنسان، وهو شرط من شروط وجوده، والعلاقة بينَ المكان والإنسان علاقة أزليَّة؛ إذ يشهد المكان انبثاق كينونة الإنسان؛ لتبدأ حينئذٍ علاقة الإنسان بمحيطه مكانيّاً وزمانيّاً.

إنَّ النّصّ المسرحيّ المكتوب لغرض العرض المسرحيّ يفترضُ وجود تصوّر مسرحيّ سابق عليه، ويتكاملُ هذا التّصوّر خلال عمليَّة الكتابة المسرحيَّة، ويعدُّ المكان الدّراميّ عنصراً رئيساً من عناصر البناء الفنّيّ للعمل المسرحيّ، ويختاره المؤلّف المسرحيّ بدقّة وعناية؛ إذ من خلاله يُتصوّر المشهد الدّراميّ، ويكتسبُ عمقاً وشمولاً.

يدركُ المؤلّف المسرحيّ أنَّ وظيفة المكان الدّراميّ لا تقتصر على تأطير الأحداث الدّراميَّة، وإضفاء بعداً فيزيولوجيّاً أو نفسيّاً أو اجتماعيّاً على الشّخصيَّات الدّراميَّة، بل يتعدَّى ذلك من خلال إدراك قيمته الفنّيّة، وأبعاده الدّراميَّة الَّتي يضيفها على النّصّ الدّراميّ، فالعلاقة بينَ النّصّ المسرحيّ والمكان الدّراميّ علاقة جدليَّة.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدفُ البحث إلى تقديم قراءة جماليَّة للمكان الدّرامي في مسرح العبث الَّذي يعتمدُ آليَّة عدم مطابقة المكان الدّراميّ مع الواقع، وعدم التّقيّد بالقواعد الأرسطيَّة، وكسر الأعراف المسرحيَّة، فضلاً عن تحديد الأبعاد الفنّيّة والدّلاليَّة للمكان الدّراميّ، أمَّا الأسئلة الَّتي سيحاول البحث الإجابة عنها فتتمثّل في الآتي:

أ- كيف يتجلّى المكان الدّراميّ في مسرح العبث؟

ب- ما مستويات المكان الدّراميّ في مسرح العبث؟

ج- ما الأبعاد الدّراميَّة للمكان في مسرح العبث؟

حدود البحث:

تتحدّدُ الحدود الزّمانيَّة للبحث في عام (1963م)، وهو زمن تأليف مسرحيَّة (ميدوزا تحدّق في الحياة).

منهج البحث وإجراءاته:

يعتمدُ البحث على المنهج الوصفي الَّذي يقومُ على ملاحظةِ الظّاهرة واستقرائها ووصفها وتحليلها واستخلاص النّتائج المرجوة، فضلاً عن الاستعانة أيضاً بأدوات التّحليل السّيميائيّ.

- **مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيَّة:**

- **مفهوم المكان الدّراميّ:**

لا بُدَّ في بداية هذه الدّراسة من تحديد لمفهوم المكان الدّراميّ في الخلفيَّة اللّغويَّة والاصطلاحيَّة.

أ- المكان لغةً:

نجدُ في المعاجم اللّغة العربيّة أنَّ عدداً من العلماء مَنْ حدّد دلالة المكان، ومنهم مَنْ توسَّع في عرض مفهوم المكان، فمن الَّذينَ حدّدوا دلالة المكان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) الَّذي عرَّفَ المكان بأنَّهُ ((**في أصل تقدير الفعل مَفْعَل؛ لأنَّهُ موضع للكينونة**))[1]، وكذلك الأزهريّ[*] (ت 370هـ)، والجوهريّ[*] (ت 393هـ)، وابن فارس[*] (ت395هـ)، وابن منظور (ت711هـ) لم يخرجوا عن التّحديد اللُّغويّ للفظة (المكان) الَّذي حدّده الفراهيدي، فابن منظور يعرّف المكان بقوله: ((**المكان [هو]**

---

[1] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، 1982م، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائيّ، دار الرّشيد للنشر، بغداد، مادّة (مكن).

[*] الأزهري، أبو منصور محمّد بن أحمد، د.ت، **تهذيب اللُّغة**، تحق: علي حسن هلالي، مراجعة: محمّد عليّ النّجّار، الدّار المصريَّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، د.ط، مادّة (مكن).

[*] الجوهري الفارابي، أبو نصر إسماعيل بن حماد، 1987م، **الصّحاح "تاج اللّغة وصحاح العربيَّة"**، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، مادّة (مكن).

[*] ابن فارس، أحمد، 1979م، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السّلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، مادّة (مكن).

الموضع، والجمع أمكنة [...]، وأماكن جمع الجمع)) [1]، فركّزوا هؤلاء العلماء على معنى الموضع في تحديد معنى المكان.

ومن العلماء الَّذينَ توسّعوا في دلالة مفهوم المكان نذكرُ ابن دريد (ت321هـ) الَّذي أدرجَ معنى المكان تحت الجذر اللّغويّ (كمن): **((كمن الشّيء في الشّيء، وكمن يكمنُ كموناً إذا توارى فيه، [...]، وكلّ شيءٍ استتر بشيءٍ، فقد كمن فيه [...] والمكان مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السّلطان؛ أي منزلة))** [2]، فعدَّ لفظة (المكان) متضمّنة في مادّة (كمن) الَّتي تدلُّ على الإحاطة والاستتار، فحدّدَ المفهوم الواقعيّ لها، ثمّ حدَّدَ المفهوم المجازيّ الدّال على المنزلة الرّفيعة.

أمَّا الزّبيدي (ت1205هـ) فقد قرَّبَ مفهوم المكان اللُّغويّ إلى المفهوم الاصطلاحيّ؛ إذ اعتمدَ آراء الفلاسفة وأهل المنطق في تعريفه للمكان: **((المكان الموضع الحاوي للشيء، وعندَ بعض المتكلّمين أنَّهُ [...] اجتماع جسمين حاوٍ ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطاً بالمحوي. فالمكان عندهم هو المناسبة بينَ هذَين الجسمين))** [3]، فقد حاولَ الزّبيدي الوصول إلى المفهوم الاصطلاحيّ للفظة (المكان).

ينتظمُ الجذر اللّغويّ لمفهوم (المكان) معنى المكان المُتجسّد بالأشياء المادّيّة، مثل منزل أو مسرح، والمكان المتمثّل بالأمور الرّوحيَّة، مثل مكانة الإنسان في قلبي.

ب- المكان اصطلاحاً:

---

[1] ابن منظور، 2005م، **لسان العرب**، مؤسّسة الأعلمي للمنشورات، بيروت، لبنان، مادّة (مكن).

[2] ابن دريد، أبو بكر محمّد بن الحسن الأزدي البصريّ، د.ت، **جمهرة اللُّغة**، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة، حيدر آباد، مادّة (مكن).

[3] الزّبيدي، مرتضى، 1966م، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار ليبيا للنشر والتّوزيع، بنغازي، ليبيا، د.ط، مادّة (مكن).

شغلَ مصطلح المكان اهتمام النّقّاد والمفكّرين والفلاسفة عبر التّاريخ، وتعدّدَتْ تسمياته، فامتزجَ مفهوم المكان بالفضاء والحيّز، ومنهم مَنْ ربطَهُ بالمفاهيم الرّياضيَّة والفيزيائيَّة من خلال تأكيدهم أنَّ المكان متحرّك وغير ثابت؛ لإمكان تأثّره بالجاذبيَّة[1]، ومنهم مَنْ اهتمَّ بالمكان هندسيًّاً، وجعلَهُ وسطاً غير محدود، يشتملُ على الأشياء، وله ثلاثة أبعاد هي: الطّول والعرض والارتفاع[2]، ولم يكن اهتمام الجغرافيين بالمكان أقلّ من اهتمام غيرهم؛ إذ إنّهم عرّفوا الجغرافية على أنَّها **((علم المكان من حيثُ خصائصه وعلاقاته))** [3]، فعلماء الجغرافية اهتموا بدراسة المكان ومتعلّقاته.

وقد أفادَتْ الدّراسات الأدبيَّة في تعاملها مع المكان الدّراميّ من مختلف مجالات العلوم المختلفة، مُسخّرة إيّاها لما يمكن أن يقودَ أفضل إنتاجٍ لتحليل النّصّ الدّراميّ، والغوص في أعماقه، واكتشاف خفاياه، وفكّ شفراته.

إنَّ مفهوم المكان الدّراميّ في الدّراسات المسرحيَّة كثير التّباين والتّنوّع؛ لأنَّ فنّ المسرح فنّ مزدوجٌ بينَ التّأليف والإخراج؛ أي بينَ النّصّ الدّراميّ والعرض المسرحيّ، فالمكان الدّراميّ يتعالقُ بينَ النّصّ والعرض؛ إذ يُعرَّفُ بأنَّهُ **((الموضع الَّذي تجري فيه وقائع الحدث المُتخيّل، وهو ما تحدّده الإرشادات الإخراجيَّة في بداية المسرحيَّة، وفي**

---

[1] ينظرُ: ايزنبرغ، هاوارد، 2001م، **الفضاءات الدّاخليَّة للاستكشافات الباراسايكلوجية العقل**، تر: الحارث عبد الحميد، وأسيل عبد الرّزاق، بغداد، العراق، ص22.

[2] ينظرُ: صليبا، جميل، د.ت، **المعجم الفلسفيّ (بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة واللاتينيَّة)**، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، لبنان، ص191.

[3] خير، صفوح، 2002م، **الجغرافية موضوعها ومناهجها وأهدافها**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، د.ط، ص54.

بداية المَشاهِد والفصول، أو يُستَشفُّ من الحوار، ويُسمَّى [أيضاً] مكان الحدث)) [1]، فالمكان الدّراميّ يصوّرُ من خلاله الكاتب المسرحيّ مكان الأحداث الدّراميَّة، من خلال علامات تُدرَكُ بالحواس، وتتمثّل في عناصر السِّينوغرافيا[2](*)؛ إذ إنَّ الكاتب المسرحيّ يُحدِّدُ المكان الدّراميّ من خلال ذكره الموضّحات الإخراجيَّة، فالنّصّ الدّراميّ **((يعدُّ نصّين فالكلمات الَّتي تنطق بها الشّخصيَّات تكوّن النّصّ الرّئيسي(*)، والإرشادات المسرحيَّة الَّتي يوردها المؤلّف تعتبر(*) نصّاً ثانويَّاً))** [3]، والمكوّنات الدّراميَّة بوصفها لها قدرة كبيرة في التّأثير في مجرى الأحداث الدّراميَّة، فإنّها قد تختزلُ من قبل المؤلّف المسرحيّ؛ ليتركَ حرّيّة إنشاء المكان الدّراميّ للمتلقّي، وذلك كأن يرمز بمجموعة صغيرة من الورود إلى حديقة عامّة، مثلما فعل **سعد الله ونّوس** في مسرحيّة **(عندما يلعب الرّجال)**؛ إذ أشارَ إلى الحديقة العامّة بمجموعة من الأشجار والأزهار.

لذا فإنَّ اندماج مكوّنات السِّينوغرافيا يكشفُ عن جمال النّصّ الدّراميّ الَّذي يبلورُ رؤية الكاتب المسرحيّ، ومنظوره الجماليّ.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصّاب، 1997م، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ص474.

(*) السّينوغرافيا هي **((فنُّ تشكيل فضاء العرض والصّورة المشهديَّة في المسرح [...]، وهي نشاط إبداعيّ فنّيّ يفترض معرفة بالرّسم والعمارة [...] وبالتّقنيَّات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصّوت) إضافة إلى(*) القدرة على تحليل العمل لتجسيده))**. (ينظر: المرجع السّابق، ص265).

(*) هكذا وردت، والصّواب (الرّئيس).

(*) هكذا وردت، والصّواب (تُعدُّ).

[3] أسعد، سامية أحمد، 1980م، **الدلالات المسرحيَّة**، مجلّة عالم الفكر، مج:10، ع:4، ص69.

- **الإطار النّظريّ:**

- **مستويات المكان الدّراميّ:**

أخذَ المكان الدّراميّ صوراً مختلفة في تجسيد الأعمال المسرحيَّة، فمن هذه الصّور ما هو موجّه للمشاهدين عبر مجموعة من الممثّلين على خشبة المسرح، ومنها ما هو موجّه للقائمين على العرض المسرحيّ.

يمكنُ تقسيم المكان الدّراميّ في العمل المسرحيّ بحسب الاتّساع والانفتاح إلى قسمَين: أمكنة مفتوحة، وأمكنة مغلقة.

أ- الأمكنة المفتوحة:

كثيراً ما يتحدّدُ المكان المفتوح بأنَّهُ المكان الواسع وغير المحدود، ولكن هذا المعنى لا يغطي جوانب المكان الدّراميّ جميعاً، فقد يتحوّلُ السّجن المغلق إلى مكانٍ دراميّ مفتوح؛ لأنّهُ مكان للتخطيط والتّفكير والثّورة على الذّات، فيخرج من انغلاقه إلى آفاق مفتوحة، فالمقصود بالمكان الدّرامي المفتوح، هو **((الحيّز المكانيّ، واحتضانه لنوعيّات مختلفة من البشر، وأشكال متنوّعة من الأحداث))** [1]، فالكاتب المسرحيّ يسعى من خلال المكان الدّراميّ المفتوح أَنْ يبحثَ في التحوّلات الاجتماعيَّة والثّقافيَّة والإنسانيَّة، ومدى تفاعلها مع المكان الدّراميّ، وهذه الأمكنة الدّراميَّة المفتوحة تسهم بانفتاحها في تطوّر الأحداث، ومن أمثلة الأمكنة الدّراميَّة المفتوحة (السّوق، والحديقة، والمدينة، والشَّارع، والمقبرة، والسّاحة، و...).

[1] بورايو، عبد الحميد، 1994م، **منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائريَّة الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، د.ط، ص146.

ب- الأمكنة المغلقة:

تتمثّلُ الأمكنة المغلقة بالأمكنة الّتي تُحدَّدُ بحدود هندسيّة يحيط بها جدران، مثل البيت، فهو مكان مؤطّر بحدود هندسيَّة وجغرافيَّة[1].

وتعدُّ الأمكنة المغلقة ظاهرة مكانيَّة مجتمعيَّة، تؤثّر في أشخاصها، ويؤثّرون فيها، بما يملكون من عادات اجتماعيَّة وأخلاقيَّة، ومن أمثلة الأمكنة الدّراميَّة المغلقة (الصّالة المسرحيَّة، والبيت، والسّجن، والقصر، ودور العبادة، والمقهى، و...).

- **عرض البحث والمناقشة والتَّحليل:**

- مسرح العبث: (Theatre of Absurd)

يُعدُّ مسرح العبث نوعاً من أنواع المسرح التّجريبيّ الحديث، فقد ظهرَ بوصفه نوعاً مستقلّاً بعد الحرب العالميَّة الثّانية، وجاء ردّة فعل على اختلال الموازين الفكريَّة، والنّظم المنطقيَّة، الّتي أدَّتْ إلى زعزعت ثقة الإنسان بنفسِهِ.

أوّل ما يطالعنا عند دراسة مصطلح العبث هو التّسميات الاصطلاحيَّة المتعدّدة والمتنوّعة، وهذا الاختلاف ناتج من تعدّد الإرهاصات النّقديَّة والمرجعيَّات المعرفيَّة لهذا الفنّ المسرحيّ، فأوّل ما يواجه من يشتغل في هذا الفنّ المسرحيّ هو اللّبس النّاتج من تعدّد المصطلحات واختلافها من باحثٍ إلى آخرَ، ومن كتاب إلى آخرَ، ولكن هل هذا

[1] ينظر: حسين، فهد، 2003م، **المكان في الرّواية البحرينيَّة (دراسة في ثلاث روايات "الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنّار")**، فراديس، البحرين، ط1، ص163.

الاختلاف في المصطلحات يعودُ إلى اختلاف جذريّ بينَها؟ أو أنَّ الاختلاف بينَ هذه المصطلحات هو اختلافٌ سطحيٌّ؟

لعلَّ السّبب في اختلاف التّسميات الاصطلاحيَّة لهذا الفنّ المسرحيّ يعودُ إلى انتشار النُّقَّاد في أنحاء العالَم، وعملهم في مؤسّساتٍ مختلفة؛ لذا فهم لا يلتقون على نحوٍ منتظمٍ، فلا يحدث لهم التّدارس والاصطلاح على وضع مصطلح واحد مشترك تُبنى عليه المفاهيم والتّصوّرات.

وقد أوردَ النّقّاد مسمّيات عديدة للدلالة على هذا الفنّ المسرحيّ، ومن أبرز تلك المسمّيات: **(المسرح العبثيّ)**[*] الَّذي يدلُّ على شكل الكتابة المسرحيَّة الَّتي ظهرَتْ بعد الحرب العالميَّة الثّانية[1]، وأوّل من أطلقَ اسم مسرح العبث الكاتب الإنكليزيّ **مارتن إيسلن (M. Esslin) (1918–2002م)** في كتابه (مسرح العبث)، واستعملَ **ألبير**

[*] من أهمّ روّاد مسرح العبث الكاتب الإيرلنديّ **صموئيل بيكيت (Samuel Beckett)** (1906–1989م)، الَّذي اشتهرَ بمسرحيّته (في انتظار غودو)، والكاتب الرّوماني **يوجين يونسكو** (1912–1994م)، ومن أهمّ أعماله مسرحيّة (المغنّية الصّلعاء)، الَّذي أوضحَ من خلال العنوان عن فكرة العبث في المسرحيَّة، عندما سأله النّقّاد: لماذا اخترت هذا العنوان؟ فأجاب: لأنّه لا توجد في المسرحيَّة أيّة مغنّية... لا صلعاء ولا كثيفة الشّعر! أليسَ ذلك سبباً كافياً لاختيار هذا العنوان؟

ومن الرّوّاد الكاتب الرّوسيّ **آرثر أدامـوف (Arthur Adamov)** (1908–1970م)، الَّذي كتبَ مسرحيّة (الأستاذ تاران)، ومن الكُتَّاب أيضاً: **جان جينيه (Jean Genet)** (1910–1986م)، وهارولد بنتر **(Harold Pinter)** (1930–2008م).

[1] ينظرُ: آرون، بول – وآخرون، 2012م، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، تر: محمّد حمود، المؤسّسة الجامعيَّة للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، ص729.

كامو (A. Gamus) كلمة العبث في كتابه (أسطورة سيزيف)، الَّذي يصفُ عمل سيزيف بأنَّهُ لا جدوى منهُ[1].

وأُستُخدِمَ مصطلح **اللامسرح أو المسرح المضادّ (Anti Theatre)** الَّذي يحملُ طابع العدميَّة، ويثير بُعداً تشكيكيّاً من الثّوابت الاجتماعيَّة كلّها[2]، وهذا المصطلح أُستُعمِلَ للدلالة على **((كلّ شكل كتابة يقومُ على رفض المسرح السَّائد شكلاً ومضموناً، من خلال رفض مبدأ المحاكاة والإيهام والتمثّل ومشابهة الحقيقة، وبالتّالي فإنَّ العناصر الَّتي تكوّنُ المسرح التّقليديّ مثل الفعل الدّراميّ المبني على وجود تسلسل أحداث وشخصيّات فاعلة في الحدث طُرِحَتْ فيه بشكلٍ مغاير *))**[3]، ويعمل الكاتب المسرحيّ فيه على تغييب البطل الدّراميّ.

ومن المُسمّيات الَّتي أُطلِقَتْ على هذا الفنّ اسم **المسرح الطّليعيّ (Avant Garade Theatre)**، فقط أطلق الفرنسيُّون **((على كُلِّ عملٍ أو تيّارٍ أدبيٍّ أو فنّيٍّ يكسرُ الأعراف السَّائدة، ويمهّدُ لمنظورٍ جديدٍ))** [4] اسم المسرح الطّليعيّ؛ للدلالة على العبث.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص303.

[2] ينظرُ: المرجع السَّابق، ص394.

[*] هكذا وردتْ، والصّواب (على نحو مغاير).

[3] المرجع السَّابق، ص394.

[4] المرجع السَّابق، ص300.

ومن النّقّاد العرب من أطلقَ على هذا الفنّ تسمية (**اللامعقول**) الّتي ((**تعبّرُ عن موقف المتفرّج ممّا يراهُ وعدم إمكانيَّة مطابقة ما يراه معَ ما يحدث في الواقع**)) [1]، فمسرح اللامعقول هو مسرحٌ حرٌّ، تشيرُ كلمة (العبث) أو (اللامعقول) إلى الدّلالة على كلّ ما هو غير منطقيّ[2].

ومن أهمّ من كتبَ ونظّرَ لهذا الفنّ المسرحيّ عند العرب الكاتب المصريّ **توفيق الحكيم** (1898–1987م) الّذي اقترحَ تسمية هذا الفنّ باسم مسرح اللامعقول، ومن أشهر مسرحيّاته العبثيّة (يا طالع الشّجرة)، و(الطّعام لكلّ فم).

وقد كتبَ الكاتب السّوريّ **سعد الله ونّوس** (1941–1997م) عدداً من المسرحيّات العبثيَّة في بدايات حياته، منها (ميدوزا تُحدّق في الحياة)، و(الجراد)، و(المقهى الزّجاجيّ)، و(عندما يلعبُ الرّجال)، وغيرها.

تتّسمُ جميع المسرحيَّات العبثيَّة – الَّتي ألّفها كُتّاب المسرح في مختلف أنحاء العالَم – بسماتٍ ميّزَتْ أعمال هؤلاء الكُتَّاب، ومن أهمّ تلك السّمات:

((1– عدم التّقيّد بالقواعد وكسر الأعراف المسرحيَّة.

2– عدم المطابقة مع الواقع في المكان والزّمان وفي بناء الشّخصيَّة [...].

3– شخصيَّات هذا المسرح لا تعي أنَّها تعيش العبث [...] ففعل الشّخصيَّة يفقدُ كلّ معنى.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص306.

[2] ينظرُ: المرجع السَّابق، ص303.

4- البنيـة الدّراميَّـة هـي بنيـة سـطحيّة بحتـة لا ترجـع إلـى شـيء مُحـدّدٍ فـي الحيـاة، وبالتّـالي فـإنَّ الحـدث الَّـذي يُقـدَّمُ لا يـرتبطُ بصيـرورة تاريخيَّـة، ولا يسـمحُ بـالرّبط بسياقٍ مُحدّدٍ)) [1].

ارتبطَ ظهور مسرح العبث بالمعايير الَّتي تُقاسُ بها المسرحيَّة، وبالتّالي فإنَّ المسرحيَّة العبثيَّة هي مسرحيَّة محكمة الصّنع[2].

- **المكان الدّراميّ في مسرحيَّة (ميدوزا* تُحدّق في الحياة):**

يصوّرُ الكاتب **سعد الله ونّوس** في مسرحيّته **(ميدوزا تُحدّق في الحياة)** الصّراع القائم بينَ العلمِ والفنِّ، لسيطرة أحدهما على الآخر، وعلى مقاليد الحياة، من دون تعاون أو اتّفاق بينَهما، ويجعلُ **ونّوس** خيوط اللّعبة الدّراميَّة بيد حاكمٍ متسلّطٍ ومستبدٍّ، لا يهمّه شيء سوى السّيطرة، وإحكام قبضته على الشّعب.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص305.

[2] ينظرُ: إيسلين، مارتن، **دراما اللامعقول**، تر: صدقي عبد الله حطَّاب، مراجعة: د. محمّد إسماعيل الموافي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2009م، ص1.

[*] ميدوزا (Meduse): أسطورة يونانيَّة، وهي فتاة شديدة المبالغة بجمال شعرها، فعاقبتها الآلهة أثينا على مبالغتها وغرورها، فحوّلت شعرها إلى حزمة من الأفاعي، ويُقال: إنَّ الآلهة أثينا مسختها؛ لأنَّها تزوّجت بالآله بوزيدون، فأصبحت تلقي الخوف والهلع في قلوب من يراها، وكانت نظرتها تحيل من تقع عليه صخراً، وهي فتاة غير خالدة، فقد قام بقطع رأسها البطل (بيرسينوس) الَّذي أمرته بذلك الآلهة أثينا، وتمكّنَ من قتلها من دون أن يتعرّضَ لنظرها؛ إذ كانَ ينظر إليها من خلال ترسه المصقول كالمرآة.

ينظرُ: عثمان، سهيل – الأصفر، عبد الرّزاق، 1982م، **معجم الأساطير اليونانيَّة والرّومانيَّة**، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، سورية، ص397.

يوجزُ **سعد الله ونّوس** في وصف سينوغرافيا المسرحيَّة، ويجعلُ أحداث المسرحيَّة تدورُ كلّها في مكانٍ دراميٍّ واحدٍ، ألا وهو الصّالة، فالمكان الدّراميّ غالباً ما يكون مغلقاً إلَّا في بعض المَشاهِد ينفتحُ المكان على فضاءٍ أوسع من حيّز تلك الصّالة.

سنُحدِّدُ من خلال الجدول الآتي المكان الدّراميّ، ومستوياته، وأبعاده[1]:

الفصل	المكان الدّراميّ وسينوغرافيا المسرح	الصّفحة	مستوى المكان الدّرامي	البُعد الدّراميّ للمكان
الأوّل	كانت الشمس تزحف للمغيب وعلى الكون يهطل ضوء ذو عبق مسائيٍّ حزينٍ	463	مفتوح	نفسيّ
الأوّل	عبر ستار الصّالة، كانت الصّالة منعزلة تماماً عن العالَم	463	مغلق	واقعيّ – اجتماعيّ
الأوّل	تغمرها أضواء خافتة كانت تزيد الأثاث رهافة	463	مغلق	واقعيّ – اجتماعيّ
الأوّل	غرقت قاعة النّظارة في الظّلام، أنَّتْ ربابة في عزف حزين لدقيقةٍ	463	مغلق	نفسيّ
الأوّل	كان مستشاره – فيدوس – يقتعد الكنبة المقابلة لهيرا	463	مغلق	واقعيّ – نفسيّ
الأوّل	سيلتقيان في هذه الغرفة	466	مغلق	واقعيّ – نفسيّ

[1] ونّوس، سعد الله، 2004م، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، مج:1، لقد أوردتُ صفحات الاستشهاد في حينِهِ.

الأوّل	حيّ واحد في المدينة	467	مفتوح	اجتماعيّ
الأوّل	ألحانه تنساب في جوف المدينة، وتتسرّب إلى هدأة بيوتها	467	مفتوح	نفسيّ
الأوّل	كانت الشّمس خارج الجدران ما تزال تزحف نازفة نجيعها	471	مفتوح	نفسيّ
الأوّل	وخفَتَ نور الصّالة قليلاً حتَّى تحوّل شحوباً محمرّاً	471	مغلق	نفسيّ
الأوّل	ما كفّ الحاكم خلالها عن التّمشّي في رواح وغدو عبرَ المساحة الكائنة بينَ الأرائك	471	مغلق	واقعيّ – نفسيّ
الأوّل	وخفّ الحاكم صوب طاولة صغيرة في الرّكن	471	مغلق	واقعيّ
الأوّل	حين انفتح باب لا يكاد يميز في الجدار المقابل للنافذة	472	مغلق	واقعيّ
الأوّل	وخفَتَ الضّوء قليلاً، ومع انسياب النّغمات دبّتْ رجفة في عيني هيرا	475	مغلق	نفسيّ
الأوّل	تناهى الضّوء للتلاشي، وسالَتْ مدامعُ الرّبابة حزناً، [...] حتَّى صار للمسرح ملمح لوحة صامتة مغبرة.	483	مغلق	نفسيّ

بتأمّل الجدول السَّابق يتّضح أنَّ **سعد الله ونّوس** يشارك من خلال هذا الوصف في تشكيل صورة للمكان الدّراميّ، ولوحة لسينوغرافيا المسرحيَّة، على الرّغم من أنَّ **سعد الله ونّوس** لم يحدّدْ سوى المكان الدّراميّ، من دون التّفصيل في ذكر عناصر

السّينوغرافيا، وكأنّه يهدفُ إلى العموميَّة، وأنَّ أحداث هذه المسرحيَّة يمكن أن تحدث في كلّ زمانٍ ومكانٍ، ولاسيَّما أنَّها تتعلّق بمغزى المسرحيَّة الَّذي أراد طرحه **ونّوس**.

يحدّدُ **سعد الله ونّوس** المكان الدّراميّ في بداية المسرحيَّة بأنّه مكانٌ مفتوحٌ؛ إذ إنَّ الشّمسَ تُسقِطُ أشعّتها على ستائر الصّالة، وتتكسّر هذه الأشعّة على جدرانها، ويحدّد **ونّوس** درجة إضاءة المشهد من خلال التّحكُّم بدرجة حدّة الضّوء، وتخفيفها تدريجيَّاً؛ ليناسبَ ذلك مشهد غروب الشّمس، وهذا الغروب يشي بحال النّفس الإنسانيَّة اليائسة والمتألّمة، الَّتي تُضفي على المكان الشّحوب والقلق النّفسيّ، ويمثّل هنا المكان الدّراميّ مشهد افتتاح العرض المسرحيّ، الَّذي يقومَ **سعد الله ونّوس** بتوظيفه لصالح العمل المسرحيّ.

ينقلُ **سعد الله ونّوس** أحداثه الدّراميَّة إلى الصّالة، الَّتي تُعدُّ مكاناً مغلقاً ذات بعدٍ واقعيٍّ واجتماعيٍّ، يصوّر من خلاله قاعة في قصر الحاكم **(كورش)**، وهذه القاعة تقعُ فيها الأحداث الدّراميَّة للمسرحيَّة، ويجتمعُ فيها شخصيّات المسرحيَّة كلّها، متمثّلة في الحاكم **(كورش)**، وابنته **(هيرا)**، ومستشاره **(فيدوس)**، ثمّ يأتي رجل الفنّ **(داريو)**، ويأتي أخيراً العالِم المخترع **(هراري)**.

يصوّرُ **سعد الله ونّوس** سينوغرافيا هذه القاعة بدءاً من التّحكّم بدرجة الضّوء، ووصف أثاث القاعة الفاخر، وقد أعطاه الضّوء **((مسحة من السّحر الأبكم))** [1]، وتدرّج اللّون فيما بينَ الأبيض في صفائه وجماله، والأسود في كثافته وغزارته، وقد كشف **ونّوس** الحال المادّيّة والاجتماعيَّة الَّتي يعيش فيها الحاكم وابنته، حيثُ رغد العيش، والثّراء

[1] ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص463.

الفاحش؛ ممّا أضفى البُعد الواقعيّ على الأحداث الدّراميَّة؛ إذ إنَّ المشهد في قصر الحاكم، ولا بُدَّ من أن يكونَ بهذا السّحر والجمال.

بعد تصوير مشهد التّرف والبذخ والثّراء، ينقل **سعد الله ونّوس** مَشاهده ضمن حبكة دراميّة مُحكمة، يبثّ صوت أنين الرّبابة، الَّتي تمثّل نقطة تحوّل بينَ حال الاستقرار الَّتي كان يعيشها ساكنو القصر، وحال القلق والاضطراب والتّوتّر الَّتي انتابتهم بعد أن نجح العالِم **(هراري)** باختراعه، فجاءَ أنين الرّبابة لمدّة دقيقة أو دقيقتين؛ ليجعل المُشاهد في حال صمت مقلق، وليحرّكَ أفق التّوقّع لديه لملء الفجوات الكامنة في هذا المشهد الدّراميّ، وتثير فيه حال من التّرقّب والانتظار بحذرٍ لما سيؤول إليه المشهد.

بعد أن تظهرَ ابنة الحاكم **(هيرا)** **((وهي نموذج كامل للجمال العصريّ))** [1]، والحاكم **(كورش)** الَّذي يصفه **ونّوس** بأنَّه **((رأسه كبير، وعيناه [...] مستنقعان من الخبث واللّؤم والجشع...))** [2]، يظهر المستشار **(فيدوس)**، وهو يجلسُ على كنبة أمام **(هيرا)**؛ ليوحي ذلك بواقعيّة المشهد الدّراميّ من خلال الرّتابة والأناقة في تصميم القاعة.

عندما أطلق **سعد الله ونّوس** أنين الرّبابة جعلَ المُشاهِد في حال اضطراب، ثمّ حاول أن يخفّفَ حدّة هذا الاضطراب من خلال تصوير مشهد الرّتابة في القاعة، ولكنّ حركة الحاكم **(كورش)** الَّذي يتمشّى في القاعة على نحو عصبيّ، والحوار الَّذي دار بينَهُ وبينَ مستشاره **(فيدوس)** عن الأمر الجلل* الَّذي حدث في المدينة، جعل المُشاهِد في حال قلق واضطراب مُجدّداً.

---

[1] ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص463.

[2] المصدر السّابق، ص463.

(*) الأمر الجلل: العالِم **(هراري)** نجح في اختراع الآلة.

تبدأُ خيوط اللّعبة تتكشّف عندما قالت **(هيرا)** بأنَّ **(داريو وهراري)** **((سيلتقيان في هذه الغرفة))** [1]، فكأنَّ هذا المكان المغلق الاختياريّ سيتحوّل إلى مكانٍ مغلقٍ إجباريّ متمثّل بالسّجن لأحدهما، وهذا السّجن **((هو استلاب [الحرّيّة أحدهما]، وبالتّالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة))** [2]، فمن خلال هذا اللّقاء سيحكم لأحدهما بالبقاء، بينما ستسدلُ السّتارة على الآخر.

يتساءل الحاكم **(كورش)**: لماذا طلبَتْ **(هيرا)** من **(داريو)** أن يأتي إلى القاعة، وهي تعلم بمجيء العالِم **(هراري)**؟

فتجيب **(هيرا)** بأنَّهما **((من حيٍّ واحدٍ في المدينة))** [3]، وتعاديا بعد أن كانا صديقين، وكانت ألحان **(داريو)** تنساب في جوف المدينة، بينما كان **(هراري)** يسخر من صديقه، وينعته بالأحمق.

في منتصف العمل الدّراميّ يجمع **سعد الله ونّوس** الشّخصيّات الدّراميَّة، وتتلاقي مفردات الأحداث كلّها، ويعود إلى نقطة البداية، وكأنَّ هذه المسرحيَّة لوحة بانوراميَّة متعدّدة المشارب، ومتنوّعة المشاهد؛ إذ ينتقل **ونّوس** من المكان المغلق إلى المكان الدّراميّ المفتوح، المتمثّل في مشهد الشّمس الَّتي تتكسّر أشعتها على جدران الصّالة، وهي تزحف مغادرة المكان الدّراميّ؛ لتنشرَ الحزن والأسى في أرجاء المكان، ويحدّد السّينوغراف

---

[1] ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص466.

[2] التّواتي، مصطفى، 2008م، **دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللّص والكلاب، الطّريق، الشّحاذ)**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، ص106-107.

[3] ونّوس، سعدالله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص467.

درجة الإضاءة؛ ليخفّفَ حدّتها تدريجيّاً حتَّى تتحوّل شحوباً محمرّاً، فيجمع **ونّوس** بينَ المكانين المفتوح والمغلق، عندما انتقل من وصف أشعّة الشّمس إلى وصف الإضاءة.

يُسقِطُ **ونّوس** البُعد النّفسيّ للمكان الدّراميّ من خلال عنصرَي السّينوغرافيا؛ (الإضاءة والموسيقا)؛ إذ توحي الإضاءة الخافتة ذات اللّون الأحمر الشّاحب، وأنّات الرّبابة بحالة الحزن والقلق لدى المُشاهِد، ممّا يضاعف هذه الحالة حركة الحاكم **(كورش)**، الّذي أظهر التّوتّر والقلق لديه من خلال مشيته ذهاباً وإياباً عبر الأرائك بسرعة، فقد استثمرَ **ونّوس** إمكانياته كلّها – بما فيها جسد الممثّل – ليظهرَ حالة الاضطراب والتّوتر.

يضفي **ونّوس** البُعد الواقعيّ على مشهده الدّراميّ من خلال تصوير رنين الهاتف، وإضاءة الخشبة على نحو قويّ، واتّجاه الحاكم **(كورش)** نحو طاولة صغيرة في ركن القاعة، وقد عَمِلَ **سعد الله ونّوس** بإضفاء الواقعيَّة في بناء الحبكة الدّراميَّة من خلال هذا التّصوير؛ إذ إنَّ رنين الهاتف أوضح بأنَّ **(درايو)** آتٍ إلى القصر.

عندما ينفتح الباب يدخل رجل هزيل، يحمل في يده اليسرى كماناً فاخراً، ويوحي هذا الكمان إلى اهتمامه بالفنّ والموسيقا، ممّا يعدّ ذلك رمزاً إلى انتشار الفنّ في عصر الحاكم **(كورش)**.

تنشأ المفارقة الدّراميَّة في شخصيّة العالِم **(هراري)** الّذي يبدو رجلاً نحيلاً، ولكن **((قسماته قاسية ... صلبة يمور فيها قلق حادّ))** [1]، ويظهر جليّاً اهتمام الحاكم **(كورش)** بالعالِم **(هراري)** على حساب الفنّان **(داريو)**.

[1] ونّوس، سعدالله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص476.

هذه المفارقة يصوّرها **ونّوس** عندما يخفّ الضّوء قليلاً، وتنساب النّغمات الحزينة إلى مسامع **(هيرا)**، فيدبّ الخوف في عينيها ممّا سيحدث، بل ممّا سيصيب فتاها **(داريو)**، وقد تمكّنَ **ونّوس** من خلال المشهد الأخير في المسرحيَّة، عندما تلاشى الضّوء، وسالت مدامع الرّبابة حزناً، وسكنت كلّ حركة، وصار المسرح صامتاً، وانسدلَ السّتار على تخليد موت الفنّان **(داريو)**.

يتنازع في هذه المسرحيّة صراع دراميّ بين **داريو** والعالِم **هراري** من أجل إثبات الوجود، وامتلاك قلب **هيرا**، وفي النّهاية ينتصر العلم على الحبّ؛ فكلاهما يمثّلان صوتين؛ صوت المعرفة العلميَّة، وصوت المشاعر البشريَّة، وكان النّصر لصوت العالِم **هراري**؛ لأنَّ الملك **كورش** يريده؛ ليدجج باختراع العالِم **هراري** قوّته، ويخضع الدّول المجاورة لسلطانه.

- **نتائج البحث:**

وممّا تقدّم نجدُ أنَّ:

1- **سعد الله ونّوس** يمنح المكان الدّراميّ في مسرح العبث وظيفة نفسيَّة؛ إذ يجعل المكان الواقعيّ والطّبيعيّ مكاناً غير طبيعيّ من خلال إسقاط أبعاد نفسيَّة عليه تجعله يفوق أطر المكان العاديّ.

2- **سعد الله ونّوس** عمد إلى العموميَّة والتّجريد في تصوير المكان الدّراميّ.

3- **سعد الله ونّوس** طابق الواقع في بعض مشاهد المسرحيَّة، وابتعد عن مطابقته في بعضها الآخر.

4- الأمكنة المغلقة غلبت على مشاهد المسرحيَّة، فكأنَّ **سعد الله ونّوس** اتّجه في مسرحيّته نحو الانغلاق والتّقوقّع على ذاته.

5- عبثيَّة المكان الدّراميّ في المسرحيَّة برزت من خلال سيطرة المعاناة النّفسيَّة على شخصيَّات المسرحيَّة.

6- **سعد الله ونّوس** أعطى مصمم السّينوغرافيا دوراً بارزاً في تصميم سينوغرافيا المكان الدّراميّ.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

- **المصادر:**

1. الأزهري، أبو منصور محمّد بن أحمد، د.ت، **تهذيب اللُّغة**، تحق: علي حسن هلالي، مراجعة: محمّد عليّ النّجّار، الدّار المصريَّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، د.ط.
2. الجوهري الفارابي، أبو نصر إسماعيل بن حماد، 1987م، **الصّحاح "تاج اللّغة وصحاح العربيَّة"**، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4.
3. ابن دريد، أبو بكر محمّد بن الحسن الأزدي البصريّ، د.ت، **جمهرة اللُّغة**، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة، حيدر آباد.
4. الزّبيدي، مرتضى، 1966م، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار ليبيا للنشر والتّوزيع، بنغازي، ليبيا، د.ط.
5. ابن فارس، أحمد، 1979م، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السّلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط.
6. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، 1982م، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائيّ، دار الرّشيد للنشر، بغداد.
7. ابن منظور، 2005م، **لسان العرب**، مؤسّسة الأعلمي للمنشورات، بيروت، لبنان.
8. ونّوس، سعد الله، 2004م، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1.

- **المراجع:**

1. آرون، بول – وآخرون، 2012م، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، تر: محمّد حمود، المؤسّسة الجامعيَّة للدراسات، بيروت، لبنان، ط1.

2. إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، 1997م، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.
3. ايزنبرغ، هاوارد، 2001م، **الفضاءات الدّاخليَّة للاستكشافات الباراسايكلوجية العقل**، تر: الحارث عبد الحميد، وأسيل عبد الرّزاق، بغداد، العراق.
4. إيسلين، مارتن، **دراما اللامعقول**، تر: صدقي عبد الله حطَّاب، مراجعة: د. محمّد إسماعيل الموافي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2009م.
5. بورايو، عبد الحميد، 1994م، **منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائريَّة الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، د.ط.
6. التّواتي، مصطفى، 2008م، **دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللّص والكلاب، الطّريق، الشّحاذ)**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3.
7. حسين، فهد، 2003م، **المكان في الرّواية البحرينيَّة (دراسة في ثلاث روايات "الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنّار")**، فراديس، البحرين، ط1.
8. خير، صفوح، 2002م، **الجغرافية موضوعها ومناهجها وأهدافها**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، د.ط.
9. عثمان، سهيل – الأصفر، عبد الرّزاق، 1982م، **معجم الأساطير اليونانيَّة والرّومانيَّة**، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، سورية.

- **الدّوريات:**

1. أسعد، سامية أحمد، 1980م، **الدلالات المسرحيَّة**، مجلّة عالم الفكر، مج:10، ع:4.

- **List of sources and references:**

- **Sources:**

1. Al-Azhari, Abu Mansour Muhammad bin Ahmed, dt, Tahdheeb al-Lugha, right: Ali Hassan Hilali, Revision by: Muhammad Ali al-Najjar, The Egyptian House for Authorship and Translation, Cairo, Egypt, d.
2. Al-Jawhari Al-Farabi, Abu Nasr Ismail bin Hammad, 1987 AD, the Sahih "Taj Al-Lugha and Sahih Al-Arabia", U: Ahmad Abdul-Ghafoor Attar, House of Knowledge for the Millions, Beirut, Lebanon, 4th Edition.
3. Ibn Duraid, Abu Bakr Muhammad ibn Al-Hassan Al-Azdi Al-Basri, dt, Al-Lughah, Ottoman Encyclopedia Council Press, Hyderabad.
4. Al-Zubaidi, Mortada, 1966 AD, Crown of the Bride from the Jewels of the Dictionary, Libya House for Publishing and Distribution, Benghazi, Libya, d.
5. Ibn Faris, Ahmad, 1979 AD, Dictionary of Language Standards, under: Abd al-Salam Haroun, Dar al-Fikr, Beirut, Lebanon, d.
6. Al-Farahidi, Al-Khalil Bin Ahmed, 1982 AD, Kitab Al-Ain, under: Mahdi Al-Makhzoumi and Ibrahim Al-Samarrai, Al-Rasheed Publishing House, Baghdad.
7. Ibn Manzur, 2005 AD, Lisan Al Arab, Al-Alami Foundation for Publications, Beirut, Lebanon.
8. News, Saadallah, 2004 AD, Complete Works (Medusa Staring at Life), Dar Al-Adab, Beirut, Lebanon, 1st ed.

- **References:**

1. Aaron, Paul - et al., 2012 AD, Glossary of Literary Terms, TR: Muhammad Hammoud, University Studies Foundation, Beirut, Lebanon, 1st Edition.
2. Elias, Mary-Hassan, Hanan Kassab, 1997, Theatrical Lexicon (Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts), Lebanon Library, Beirut, Lebanon.

3. Eisenberg, Howard, 2001, Inner Spaces for the Parasecological Exploration of the Mind, TR: Al-Harith Abdul-Hamid and Aseel Abdul-Razzaq, Baghdad, Iraq.
4. Easlin, Martin, Drama of the Unreasonable, Tr: Sidqi Abdullah Hattab, Review: Dr. Muhammad Ismail Al-Mawafi, The National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, Edition 2, 2009 AD.
5. Borayo, Abdel-Hamid, 1994 AD, The Logic of Narration, Studies in the Modern Algerian Story, University Press, Algeria, Dr. T.
6. Al-Touati, Mustafa, 2008 AD, a study in the novels of Naguib Mahfouz (The Thief and the Dogs, The Path, the Beggar), Dar Al-Farabi, Beirut, Lebanon, 3rd Edition.
7. Hussain, Fahd, 2003 AD, The Place in the Bahraini Novel (a study in three novels, "The Devil, The Siege, and the Song of Water and Fire"), Fradis, Bahrain, ed1.
8. Khair, Safouh, 2002 AD, Geography: Its Subject, Curricula and Objectives, House of Contemporary Thought, Beirut, Lebanon, Dr. T.
9. Othman, Suhail-Asfar, Abdul-Razzaq, 1982 AD, Dictionary of Greek and Roman Mythology, Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, Syria.

- **Patrols:**

1. Asaad, Samia Ahmed, 1980 A.D., Theatrical Signs, Alam Al-Fikr Magazine, Vol .: 10, P: 4.

التَّمثيل عند البلاغيِّين المتقدمين

الطالبة:خديجة الياسين.المشرف:د.خلدون صبح.جامعة دمشق.

ملخص البحث:

يُعدُّ التَّمثيل فنًّا بلاغيًّا مهمًّا يضفي على الكلام جمالًا خاصًّا؛ ذلك أنَّه بعيدٌ عن المباشرة قريب من التَّخييل.

تناول البحث مفهوم التَّمثيل لغة، كما ورد في معاجم اللُّغة، ثمَّ تطرَّق إلى مفهوم التَّمثيل كما ورد عند البلاغيِّين ابتداءً بقدامة بن جعفر وانتهاءً بابن أبي الأصبع.

بيَّن البحث من أضاف إلى مفهوم هذا الفنّ من البلاغيِّين، ومن نقل عن سابقيه مع إبداء بعض الملاحظات الَّتي تُغني البحث،وخُتم البحث بذكر أهمِّ النَّتائج الَّتي توصَّل إليها.

الكلمات المفتاحيَّة: التَّمثيل لغة – التَّمثيل اصطلاحًا.

Analogy as seen by advanced rhetoricalists

:Summery of Research

Analogyis considered as an important rhetorical art that adds a distinct beauty to speech; especially as it is imaginative more than direct.

The research dealt with the concept of analogy as a language as mentioned in dictionaries. Then it dealt with the concept of analogy as mentioned by rhetoric writers starting from Qudama Ibn Jaafer ending with Ibn Abi Alasba.

The research showed the rhetoric writers who added the concept of this art and those who just reported from their predecessors; with showing some notes that enrich the research.

The research ends up with mentioning the most important results.

Key words: analogy as a language – similarity in term

المقدِّمة:

يُعـدُّالتَّمثيل مـن الفنـون البلاغيَّـة المهمَّـة الَّتـي تناولهـا البلاغيُّـون، وذلـك للتشـابه الكبيـر بينـه وبـين التَّشـبيه، ولمنـع اللَّـبس الكبيـر بينهمـا وجـب البحـث حـول التَّمثيـل، لمعرفـة مفهومـه، إذ ورد كثيـرًا فـي كـلام العـرب، ولمـا لـه مـن أهمِّيَّـة فـي وإيصـال أفكـارهم بطريقـة فنيِّـة مبتكـرة بعيـدة عـن التَّقريـر والمباشـرة، ممَّـايثير خيـال المتلقِّـي ويحثُّـه علـى إعمـال عقلـه للوصـول إلـى المعنـى المـراد، ومعلـومٌ أنَّ مـا يـأتي بعـد الطَّلـب والتَّفكيـر يكون أشدَّ تأثيرًا في نفس المتلقِّي وأكثر إمتاعًا لعقله.

أهمِّيَّة البحث وأهدافه:

يهدفُ البحث إلى الكشف عن هذا الفنِّ البلاغيِّ، وتقصي وجوده عند البلاغيِّين المتقدِّمين، والبحث حول أوَّل من نظر لهذا المفهوم ومعرفة أساليب طرحه له، ومعرفة ماذا أضاف من اتَّبعه في دراسة هذا الفنِّ، وبيان مدى الاختلاف في طرح هذا المفهوم عند كلٍّ منهم، وكذلك أهمُّ نقاط التَّشابه الواردة في تعريفاتهم له، وذكر بعض الأمثلة الَّتي أوردوها لتُعينَ القارئ على فهم هذا المصطلح فهمًا دقيقًا.

وقد حاول البحث الإجابة عن بعض التَّساؤلات وأبرزها:

1- ما التَّمثيل؟

2- كيف تناول البلاغيُّون هذا المفهوم؟

3- ما مدى الاختلاف والتَّشابه في طرح البلاغيِّين له؟

منهج البحث:

اتَّبع البحث المنهج الاستقرائيَّ التَّاريخيَّ فبدأ بتقصي هذا المفهوم منذ بداية ظهوره مع قدامة ابن جعفر، مرورًا بشيخ البلاغيِّين عبد القاهر الجرجانيِّ، وانتهاء بابن أبي الإصبع.

التَّمثيل لغة:

"مثل: كلمة تسوية. يقال: هذا مِثْله ومَثَله كما يقال شِبهه وشَبَهه بمعنى، قال ابن بري: الفرق بين المماثلة والمساواة أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأنَّ التَّساوي هو التَّكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، وأمَّا المماثلة فلا تكون إلَّا بين المتفقين، تقول: نَحْوَهُ كنَحْوِهِ، وفِقْهَهُ كَفِقْهِهِ، ولَوْنُهُ كَلَوْنِهِ، وطَعْمُهُ كَطَعْمِهِ، فإذا قيل: هو مِثْله على الإطلاق فمعناه أنه يسدُّ مسدَّه، وإذا قيل: هو مِثْله في كذا فهو مساوٍ له في جهة دون جهة، والعرب تقول: هو مُثَيْلَ هذا وهو أمَيثَالُهم، يريدُ أنَّ المشبه به حقير كما أنَّ هذا حقير. والمِثْلُ: الشَّبهُ. يقال: مِثْل ومُثْل، وشِبه وشَبَه بمعنى واحد، قال ابن جني: وقوله عز وجل: ﴿فَوَرَبِّ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنْطِقُوْنَ﴾ {الذَّاريات:23}، جعل (مِثْلَ وَمَا) اسمًا واحدًا فبنى الأوَّل على الفتح، وهما جميعًا عندهم في موضع رفع لكونهما صفة (لحقٌّ)، وقوله تعالى:

﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيءٌ﴾ {الشُّورى: 11}، أرادليس مثله، لا يكون إلَّا ذلك، لأنَّه إن لم يقل هذا أثبت له مِثلًا تعالى الله عن ذلك.

والمَثْل والمثِيْل: كالمِثل، والجمع أمثال، وهما يتماثلان، وقولهم فلان مِستَرادٌ لمثله، وفلانة مسترادةٌ لمثِلها، أي مثلَه يطلب ويُشَحُّ عليه، وقيل: معناه مستراد مثله أو مثلها، واللَّام زائدة، والمثل: الحديث نفسه، قال تعالى: ﴿وَلِلهِ المَثَلُ الأَعْلَى﴾ {النَّحل: 60}،قال ابن سيده: وقد مَثَّل به وامتَثَلَهُ وتَمَثَّل به، وتَمَثَّلَهُ، قال جرير: والتَّغلبيُّ إذا تنحنح للقِربحكَّ استه وتمثَّل الأمثال، على أن هذا قد يجوز أن يريد به تَمَثَّلَ بالأمثالِثمَّ حذف وأوصل، وقال الجواهري: وِمِثْلُ الشيء أيضًا صفته،وقال ابن سيده: وقوله عز وجل من قائل: ﴿مَثَلُ الجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ المُتَّقُون﴾ {الرَّعد: 35}، قال اللَّيث: مثلها هو الخبر عنها، وقال أبو إسحق: معناه صفة الجنَّة، وردّ ذلك أبو علي قال: لأن المثل الصِّفة غير معروف في كلام العرب،إنَّما معناه التَّمثيل"[1].

و"مثَّلَ بفلان: مَثَلَ، والتَّشديد للمبالغة، ومثَّل الشيء بالشيء تَمْثِيْلًا وتِمْثَالًا: شبهه به وقَدَّرَه على قَدْرِه، مثّل الشيء لفلان: صوره له بكتابة أو غيرها متى كأنَّه ينظر إليه، مثَّلَ قومَهُ في دولةٍ أو مؤتمرٍ ناب

[1]لسان العرب: محمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي، مادة (مثل).

عنه، مثَّلَ المسرحيَّة: عرضها على المسرح عرضًا يُمثِّلُ الواقع للعِظَةِ والعِبرة، مثَّلالتَّمثيل: صورها"[1].

أوَّلًا: التَّمثيل عند قدامة بن جعفر"ت337هـ":

في البداية لابدَّ من التَّنويه إلى أنَّ التَّمثيل سبق ذكره عند أبي عبيدة معمَّر ابن المثنى "ت209هـ"، وهو عنده التَّشبيه أو تشبيه التَّمثيل، ولكن نظرًا لضيق المفهوم عنده ولعدم توسُّعه في شرحه فإنَّ قدامة يعدُّ من أوائل العلماء الَّذين وضعوا حدًّا تعريفيًّا للتمثيل، وقد أدرجه تحت باب "ائتلاف اللَّفظ والمعنى"؛ فقال: هو "أن يريد الشَّاعر إشارة إلى معنى فيضع كلامًا يدلُّ على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عمَّا أراد أن يشير إليه؛ وذلك كقول عمير ابن الأيهم:

رَاحَ القَطِيْن من الثَّغراء أو بكروا وصدَّقوا من نهارِ الأمسِ ما ذكروا

قالوا لنا وعرفنا بعض بينهم قولًا فما وردوا عنه وما

قد كان يُستغنى عن قوله: فما وردوا عنه وما صدروا، بأن يقول: (فما تعدوه)، أو (فما تجاوزوه)، ولكن لم يكن له من موقع الإيضاح وغرابة المثل ما لقوله: فما وردوا عنه وما صدروا"[1].

[1]معجم الوسيط: مجمع اللُّغة العربيَّة، مادة "م ث ل"، مكتبة الشُّروق الدُّوليَّة، مصر، ط5، 2011م.

يفهم من كلام قدامة أن التَّمثيل يؤدِّي وظيفة بلاغيَّة في الكلام، وهي توضيح المعنى، كما أنَّه يؤدِّي وظيفة جماليَّة، وهي إخراج الكلمِ من حيِّز المألوف المبتذل إلى حيِّز الغريب الخاصيِّ.

وقال بعض العرب كما ورد عن قدامة:

فَتًى صَدَمَتْهُ الكَأْسُ حَتَّى كَأَنَّمَا بِهِ فَالِجٌ مِن دَائِهَا فَهُوَ يُرْعَشُ

"والكأس لا تصدم، ولكنه أشار بهذا التَّمثيل إشارة حسنة إلى سُكره"[2].

ثانيًا: التَّمثيل عند الباقلاني "ت403هـ":

وسمَّاه المماثلة وعدَّها "ضربًا من الاستعارة، وذلك أن يقصد الإشارة إلى معنى فيضع ألفاظًا تدلُّ عليه، وذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الَّذي قصد الإشارة إليه، نظيره من المنثور أنَّ يزيد بن الوليد بلغه أنَّ مروان بن محمَّد يتلكأ عن بيعته فكتب إليه: (أمَّا بعد فإني أراك تقدِّم رجلًا وتأخر أخرى فاعتمد على أيُّهما شئت)"[3].

[1] نقد الشِّعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، 158- 159

[2] نقد الشِّعر: 161

[3] الإتقان في علوم القرآن: جلال الدِّين عبد الرحمن السُّيوطي، وبالهامش: إعجاز القرآن: أبو بكر الباقلّاني، المكتبة الثَّقافيَّة، بيروت – لبنان، 1973م، 2151/1 216

نلحظ أن الباقلاني قد ذكر تعريف التَّمثيل وذكر مثالًا له دون أن يشرح أو يفصل الكلام.

ثالثًا: التَّمثيل عند ابن سنان الخفاجي "ت 466هـ":

يرى الخفاجي أنَّ "من نعوت البلاغة والفصاحة أن يراد معنى فيوضَّح بألفاظ تدلُّ على معنى آخر وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود، وسبب حُسن هذا مع ما يكون فيه من الإيجاز أنَّ تمثيل المعنى يوضِّحه ويخرجه إلى الحسِّ والمشاهدة، وهذا فائدة التَّمثيل في جميع العلوم؛ لأنَّ المثال لا بدَّ من أن يكون أظهر من الممثل، فالغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه، ومن هذا الفنِّ قول الرَّماح بن ميَّادة:

ألم تكُ في يمنى يديك جعلتني فلا تجعلني بعدها في شمالكا

فأراد، إنِّي كنتُ عندك مقدَّمًا فلا تؤخِّرني، ومقرَّبًا فلا تبعدني، فعدَّل في العبارة عن ذلك إلى أنِّي كنت في يمينك فلا تجعلني في شمالك؛ لأن هذا المثال أظهر إلى الحسِّ"[1].

لقد اتَّبع الخفاجيُّ قدامة في تعريفه للتمثيل إلَّا أنَّه أعاد صياغة التَّعريف بألفاظ أخرى، وذكر مزيَّةً أخرى للتمثيل هي الإيجاز، فالألفاظ الَّتي يحملها التَّمثيل موجزة إلَّا أَّنها تؤدِّي معاني كبيرة لما تحمله من دلالات قد لا تحملها دلالات الكلام لو أوردناه مباشرًا.

ويرى الخفاجيُّ أنَّ الاستدلال بالتَّمثيل "يزيد في الكلام معنى يدلُّ على صحته بذكر مثال له، نحو قول أبي العلاء:

لو اختصرتم من الإحسانِ زرتكم والعذبُ يُهجَرُ للإفراطِ في الحضرِ

فدلَّ على أنَّ الزِّيادة فيما يطلب ربَّما كانت سببًا للامتناع منه، بتمثيل ذلك بالماء الَّذي لا يشرب لفرط برده وإن كان البرد فيه مطلوبًامحمودًا"[2].

[1] سرُّ الفصاحة: أبو محمَّد عبد الله بن محمَّد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، دار الكتب العلميَّة، بيروت – لبنان، ط1، 1982م، 232–233

[2] سرُّ الفصاحة: 275

لقد أضاف ابن سنان إضافة لطيفة إلى مفهوم التَّمثيل هي (الاستدلال بالتَّمثيل) وفائدته في الكلام هي تأكيد صحة المعنى الَّذي قصده القائل ممَّايجعله أكثر إقناعًا للمتلقِّي.

رابعًا: التَّمثيل عند عبد القاهر الجرجاني "ت 471هـ":

التَّمثيل كما ورد عن الجرجاني "الأصل في كونه مِثْلًا وتَمْثِيْلًا، وهو التَّشبيه المنتزع من مجموع أمور، والَّذي لا يُحصِّله لك إلَّا جملة من الكلام أو أكثر؛ لأنَّك قد تجد الألفاظ في الجمل الَّتي يُعقد منها جارية على أصولها وحقائقها في اللُّغة"[1]، فالتَّمثيل هنا ليس داخلًا في باب المجاز.

والجرجاني يُفرِّق بين التَّمثيل والتَّشبيه الصَّريح، فالتَّمثيل كما ورد عنه "يعطيك مثلًا من طريق المشاهدة، وذلك أنَّك في التَّمثيل بحكم من يرى صورة واحدة إلَّا أنَّه يراها تارة في المرآة وتارة على ظاهر الأمر، وأمَّا في التَّشبيه الصَّريح فإنك ترى صورتين على الحقيقة"[2].

[1] أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمَّد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، 238.

[2] أسرار البلاغة: 237

الفرق بين التَّشبيه والتَّمثيل، أنَّه في التَّشبيه نجد صورتين محسوستين، أمَّا في التَّمثيل نجد صورتين واحدة حسيِّة والثَّانية عقليَّة. ومن الشَّواهد الَّتي أتى بها ليدلَّ على صحة ادِّعائه، قول قيس ابن الخطيم:

وقد لاحَ في الصبحِ الثريةُ لمن رأى كعنقودِ مُلّاحيةً حينَ نوَرا

يرى أنَّ هذا البيت يحتوي على تشبيه، وهو "تشبيهٌ حسنٌ، ولا تقول هو تمثيل. وكذلك تقول: (ابن المعتز حَسَنُ التَّشبيهات بَدِيعُها) لأنَّك تعني تشبيهه المبصرات بعضها مع بعض، وكلُّما لا يوجد الشَّبه فيه من طريق التَّأوُّل، كقوله:

كَأَنَّ عُيُونَ النَّرْجِسِ الغَضِ حَولَهَا مداهنُ در حشوهُن عقيقُ

أمَّا شاهده عن التَّمثيل فهو قول ابن المعتز:

اصْبِرْ عَلَى مَضَضِ الحُسُو دِ فَإِنَّ صَبْرَكَ قَاتلُه

فالنَّارُ تأكلُ نفسَها إن لم تجد ما تأكُلُه

إنَّه تمثيل؛ لأنَّ تشبيه الحسود-إذا صبر عليه، وسكت عنه، وترك غيظه يتردَّد فيه- بالنَّار الَّتي لا تمدُّ بالحطب حتَّى يأكل بعضها بعضًا، ممَّاحاجته إلى التَّأوُّل ظاهرة بينة"[1].

من خلال ما سبق نتبيَّن وجود فارق آخر بينهما ألا وهو:أنَّ وجه الشَّبه في التَّشبيه واضحٌ بيِّنٌ لا يحتاج إلى إعمال الفكر لأنَّه مبصر يمكن إدراكه عن طريق المشاهدة الحسيَّة.

أمَّا وجه الشَّبه في التَّمثيل لابدَّ فيه من إعمال العقل لا الحواس، على اعتبار أن عنصر التَّخييل موجود فيه على خلاف التَّشبيه.

ويرى الجرجاني أنَّ "التَّمثيل الَّذي يكون مجازًا لمجيئك به على حدِّ الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردَّد في الشيء بين فعله وتركه: أراك تقدِّم رِجلًا وتأخرُ أخرى، فالأصل في هذا: أراك في تردُّدك كمن يقدِّم رِجلًا ويؤخِّر أخرى، ثمَّ أُختُصِر الكلام وجُعِلَ كأنَّه يقدِّم الرِّجل ويؤخِّرها على الحقيقة، كما كان الأصل في قولك: (رأيتُ أسدًا)، رأيتُ رجلًا كالأسد،ثمَّ جعل كأنَّه الأسد على الحقيقة، وتقول للرَّجُل يعمل

[1]أسرار البلاغة: 95، 97.

الحيلة حتَّى يميل صاحبه إلى الشيء قد كان يأباه ويمتنع منه: (ما زال يفتلُ في الذُّروةِ والغاربِ حتَّى بلغَ منه ما أرادَ)، فتجعله بظاهر اللَّفظ كأنَّه كان منه فتل في ذروة وغارب، والمعنى على أنَّه: لم يزل يرفق بصاحبه رفقًا يشبه حاله في حال الرجل يجيءُ إلى البعير الصَّعب، فيحكَّه ويفتل الشَّعر في ذروته وغاربه حتَّى يسكن ويستأنس، وهو في المعنى نظير قولهم: (فلانٌ يقردُّ فلانًا)، يعني: أنَّه يتلطف به، فعلُ الرَّجل ينزع القُرَادة من البعير ليُلِذهُ ذلك، فيسكن ويثبت في مكانه حتَّى يتمكن من أخذه"[1].

نلحظ من كلام الجرجاني أنَّ التَّمثيل هنا داخلٌ في مفهوم المجاز، إذ أنَّهم يذكرون اللَّفظ الحقيقيَّ ولا يريدونه إنَّما يريدون معنى آخر، ولا يريدونه على وجه الحقيقة، كما أنَّهم يستعيرون تركيبًا كاملًا للدلالة على تركيب ثانٍ يُفهمُ من السِّياق ممَّايزيد المعنى بهاءً ورونقًا.وهذا ما اصطلح على تسميته عند المتأخرين بالاستعارة التَّمثيليَّة.

لم يكتفِ الجرجاني التَّفصيل في القول في التَّمثيل وإنَّما بيَّنَ مزيَّةالتَّمثيل عن غيره من الكلام؛ويقول: "وهكذا قياس التَّمثيل، ترى المزيَّة أبدًا في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه. فإذا

[1] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 61-62

سمعتهم يقولون: إنَّ من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني نُبلًا وفضلًا، وتُوجب له شرفًا، وأن تفخِّمها في نفوس السَّامعين وترفع أقدارها عند المخَاطَبين، فإنَّهم لا يريدون الشَّجاعة والقِرى وأشباه ذلك من معاني الكلِم المفردة، وإنَّما يعنون إثبات معاني هذه الكلِم لمن تثبت له ويُخبرُ بها عنه، فإنَّك إذا قلت: (أراك تقدِّم رجلًا وتؤخِّر أخرى)، فأوجبت له الصورة الَّتي يُقطع معها بالتَّحيُّر والتَّردُّد، كان أبلغ لا محالة من أن تجري على الظاهر؛ فتقول: قد جعلت تتردَّد في أمرك، فأنت كمن يقول: (أخرج ولا أخرج)، فيقدِّم رجلًا ويؤخِّر أخرى"[1].

فما يميِّز التَّمثيل عن غيره من الكلام هو الطَّريقة الَّتي يثبت من خلالها المعنى عن طريق المثال، الَّذي يؤدِّي الفكرة والمعنى المراد إيصاله إلى المتلقِّي.

خامسًا: التَّمثيل عند ضياء الدِّين ابن الأثير "ت558هـ":

لقد عدَّ ابن الأثير التَّمثيل والتَّشبيه شيئًا واحدًا كما أنَّه استغرب من تفريق البلاغيِّين بينهما؛ فقال: "وجدت علماء البيان قد فرَّقوا بين التَّشبيه والتَّمثيل، وجعلوا لهذا بابًا مفردًا، وهما شيء واحد لا فرق بينهما

[1] دلائل الإعجاز: 73

في أصل الوضع؛يقال: شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال: مثَّلته به، وما أعلم كيف خَفي ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه"[1].

نجد من أقوال ابن الأثير أنَّه لم يفصِّل الحديث حول التَّمثيل؛ لأنَّه عدَّه والتَّشبيه لونًا بلاغيًّا واحدًا، وحجَّته في ذلك تعود إلى الأصل اللُّغوي لكلا المصطلحين، ودلالَتيهما اللُّغويَّة الواحدة، وربَّما أغفل ابن الأثير المعنى الاصطلاحيَّ للتمثيل الَّذي تطرق إليه علماء البلاغة.

سادسًا:التَّمثيل عند فخر الدِّين الرازي "ت 606هـ":

نحا الرازي منحًى مختلفًا عن سابقيه، فقد أدرج تحت مصطلح التَّمثيل ثلاثة فنون بلاغيَّة، وهي: (التَّشبيه التَّمثيليُّ، والاستعارة التَّمثيليَّة، والتَّمثيل باعتباره لونًا بلاغيًّا مستقلًا)؛ فقال: "وقد خصُّوا التَّشبيه المنتزع من اجتماع أمور، يتقيَّد البعض بالبعض باسم التَّمثيل، فقد يكون ذلك على حدِّ الاستعارة، كقولهم لمن يتردَّد في الأمر: أراك تقدِّم رجلًا وتؤخِّر أخرى. والأصل: أراك في تردُّدك كمن يقدِّم رجلًا و يؤخِّر أخرى. وقد يكون لا على حدِّ الاستعارة، كما أوردناه في قوله

[1]المثل السَّائر: ضياء الدِّين ابن الأثير، تحقيق: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، المكتبة العصريَّة، صيدا – بيروت، 1990م، 373/1

تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِيْنَ حَمَلُوا التَّورَاةِ﴾ {الجمعة: 5}"[1]، فقد قصد بقوله حول تخصيص التَّشبيه المنتزع من اجتماع الأمور: هو ذاته ما اصطلح عليه بالتَّشبيه التَّمثيلي، أمَّا التَّمثيل على حدِّ الاستعارة فالمقصود به الاستعارة التَّمثيليَّة، وأمَّا التَّمثيل الَّذي لا يكون على حدِّ الاستعارة فالمقصود به ما ضُرِبَ مثلًا.

سابعًا: التَّمثيل عند السَّكّاكي "ت626هـ":

يرى السَّكاكي أنَّ "التَّشبيه متى كان وجهه وصفًا غير حقيقيٍّ وكان منتزعًا من عدَّة أمور خصَّ باسم التَّمثيل، كالَّذي في قوله:

اصبر على مضضِ الحسو دِ فإن صبرك قاتله

فالنَّار تأكلُ نفسها إن لم تجد ما تأكله

فإنَّ تشبيه الحسود المتروك مقاولته بالنَّار الَّتي لا تمدُّ بالحطب، فيسرع فيها الفناء ليس إلَّا في أمر متوهَّم له، وهو ما تتوهَّم إذ لم تأخذ معه في المقاولة، مع علمك بتطلُّبه إيَّاها، عسى أن يتوصَّل بها إلى نفثة مصدور،من قيامه إذ ذاك مقام أن تمنعه مايمدُّ حياته ليسرع فيه الهلاك، وإنَّه كما ترى منتزع من عدَّة أمور؛ أو كالَّذي في قوله

[1]نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدِّين الرازي، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط1، 1985م، 229– 230

تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَولَهُ ذَهَبَ اللهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ﴾{البقرة: 17}، فإنَّ وجه تشبيه المنافقين بالَّذين شبهوا بهم في الآية، هو رفع الطَّمع إلى تسنِّي مطلوب بسبب مباشرة أسبابه القريبة مع تعقب الحرمان والخيبة، لانقلاب الأسباب، وإنَّه أمرٌ توهميٌّ كما ترى منتزع من أمور جمَّة؛ وكالَّذي في قوله تعالى أيضًا: ﴿أَو كَصَيِّبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيْهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرِ المَوْتِ﴾{البقرة: 19}، وأصل النَّظم: (أو كمثل ذوي صيب)، فحذف ذوي لدلالة ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم﴾ عليه، وحذف (مثل) لما دلَّ عليه عطفه على قوله: ﴿كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوقَدَ نَارًا﴾ إذ لا يخفى أنَّ التَّشبيه ليس بين مثل المستوقدين، وهو صفتهم العجيبة الشَّأن وبين ذوات ذوي الصَّيب، إنَّما التَّشبيه بين صفة أولئك، وبين صفة هؤلاء"[1].

نلحظ ممَّاسبق أنَّ التَّمثيل عند السَّكاكي هو ما اصطلح عليه فيما بعد باسم التَّشبيه التَّمثيليِّ.

ثامنًا: التَّمثيل عند ابن أبي الإصبع المصري "ت 654" هـ:

[1]مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن محمَّد بن علي السَّكاكي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميَّة، بيروت – لبنان، ط1، 2000م، 455-456

التَّمثيل عند ابن أبي الإصبع مأخوذ ممَّا قاله قدامة بن جعفر، وذلك عندما فسَّر قول قدامة بقوله:"باب التَّمثيل: هذا الباب أيضًاممَّافرَّعه قدامة من ائتلاف اللَّفظ مع المعنى، وقال: هو أن يريد المتكلم معنًى فلا يدلُّ عليه بلفظه الموضوع له، ولا بلفظٍ قريبٍ من لفظه، وإنَّما يأتي بلفظ هو أبعد من لفظ الإرداف قليلًا، يصلح أن يكون مثالًا للفظ المعنى المراد، مثل قوله تعالى: ﴿وَقُضِيَ الأَمْر﴾ {هود: 44}، وحقيقة هذا: أي هلك من قضي هلاكه، ونجا من قدِّرت نجاته، وإنَّما عدل عن اللَّفظ الخاصِّ إلى لفظ التَّمثيل لأمرين: أحدهمااختصار أمر اللَّفظ، والثَّاني كون الهلاك والنَّجاة كان بأمر مطاع، إذ الأمر يستدعي آمرًا وقضاؤه يدلُّ على قدرة الآمر وطاعة المأمور، ولا يحصل ذلك من اللَّفظ الخاصِّ"[1].

يخالف ابن أبي الأصبع الصَّواب فيما نقله عن قدامة، وما نقله إنَّما هو تعريف قدامة للإرداف لا التَّمثيل، علمًا أنَّ قدامة قد خصَّ التَّمثيل بتعريف يختلف عن تعريف الإرداف، وهو نوع آخر من أنواع

[1]تحرير التَّحبير: ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: حنفي محمَّد شرف، القاهرة، 1995م، 214.

ائتلاف اللَّفظ والمعنى، ولكلَّ منهما أمثلته الخاصَّة الَّتي تفسره وتوضحه.[1]

وقد أورد ابن أبي الإصبع الشَّاهد الشِّعري ذاته الَّذي أورده الخفاجي مع غنى في الشَّرح والتَّفصيل:

ألم أكُ في يمنى يديك جعلتني فلا تجعلني بعدها في شمالكا

فإنَّ هذا الشَّاعر أراد أن يقول: ألم أكن قريبًا منك، فلا تجعلني بعيدًاعنك، فعدل عن هذا اللَّفظ الخاصِّ إلى لفظ التَّمثيل، لما فيه من الزِّيادة في المعنى، ولما تعطيه لفظتا اليمين والشِّمال من الأوصاف الَّتي لا تحصل إلَّا بذكرهما؛وذلك لأنَّ اليمين أشدُّ قوَّةً من الشَّمال غالبًا وهي أقرب إلى ربِّها من الشَّمال؛ لأنَّها بها يأخذ، وبها يعطي، وبها يبطش، وهي مكرمَّة عنده، قد أهلَّت لطعامه وشرابه واستغفاره وأذكاره، والشِّمال مؤهلة لاستنجائه واستتثاره، والمهنة الدَّنيَّة، واسم اليمين مشتق من اليمن وهو البركة، واسم الشِّمال مشتق من الشُّؤم، ولهذا حضَّ النَّبي صلَّ الله عليه وسلَّم على التيامن"[2].

[1]انظر باب ائتلاف اللَّفظ والمعنى في كتاب قدامة بن جعفر "نقد الشِّعر

[2]تحرير التَّحبير: 216

نلحظ من خلال المثال السَّابق أن التَّمثيل قد أدَّى معاني كثيرة بما تحمله ألفاظه القليلة من دلالات وإيحاءات تُغني المعنى وتبرزه في أحلى صورة.

وقد أُلحق بالتَّمثيل "باب ما يخرجه المتكلِّم مخرج المثل السَّائر، كقوله تعالى: ﴿لَيْسَ لَهَا مِنْ دُوْنِ اللهِ كَاشِفَةٌ﴾{النَّجم: 52} وقوله تبارك وتعالى: ﴿إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا﴾{الإسراء: 7}"[1].

الخاتمة:

نجد ممَّاسبق اضطراب المفهوم عند معظم البلاغيِّين فألحقه البعض بالتَّشبيه، والبعض الآخر بالاستعارة ولم يتخذ مفهومًا واضحًاإلَّا مع عبد القاهر الجرجاني لاسيَّما في كتابه أسرار البلاغة الَّذي توسع فيه بشرح التَّمثيل.

وقد توصل البحث إلى العديد من النَّتائج وأهمُّها:

1- أدرج قدامة بن جعفر التَّمثيل تحت باب ائتلاف اللَّفظ والمعنى.

[1] تحرير التحَّبير: 217

2- نقل ابن أبي الإصبع المصريّ عن قدامة إلَّا أنَّه جانب الصَّواب فنقل تعريف الإرداف متوهِّمًا أنَّه التَّمثيل.

3- عدَّ ابن الأثيرالتَّشبيه والتَّمثيل بابًا واحدًاوفقًا للأصل اللُّغويِّ الواحد.

4- فصَّل فخر الدِّين الرَّازي الكلام في التَّمثيل، وفرَّعه إلى ثلاثة أنواع بلاغيَّة: (تشبيه تمثيليٌّ، واستعارة تمثيليَّة، وما ضُرِب مثلًا).

5- سمَّى الباقلَّاني التَّمثيل بالمماثلة وعدَّه ضربًا من الاستعارة.

6_كان الجرجاني أكثرهم توسعًا في طرح هذا المفهوم وبيان مزيته وجماليته البلاغيَّة والفنيَّة، ويمكن القول إن الجرجاني قد بلوره وجعله فنًّا متكاملًا.

قائمة المصادر والمراجع:

1- الإتقان في علوم القرآن: جلال الدِّين السُّيوطي، مؤسَّسة الرِّسالة، سوريا، ط1، 2008م.

2- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمَّد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م.

3- إعجاز القرآن: أبو بكر الباقلّاني، المكتبة الثقافيَّة، بيروت – لبنان، لاط، 1973م.

4- تحرير التَّحبير: ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: حنفي محمَّد شرف، القاهرة، لاط، 1995م.

5- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، لاط، لات.

6- سرُّ الفصاحة: أبو محمَّد عبد الله بن محمَّد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، دار الكتب العلميَّة، بيروت – لبنان، ط1، 1982م.

7- لسانالعرب: محمَّد بن مكرم بن علي جمال الدِّين بن منظور، دار إحياء التُّراث العربيِّ، بيروت، ط1، 1416هـ- 1995م.

8- المثل السَّائر: ضياء الدِّين ابن الأثير، تحقيق: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، المكتبة العصريَّة، صيدا – بيروت، لاط، 1990م.

9- معجم الوسيط: مجمع اللُّغة العربيَّة، مكتبة الشُّروق الدوليَّة، مصر، ط5، 2011م.

10- مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن محمَّد بن علي السَّكاكي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميَّة، بيروت – لبنان، ط1، 2000م.

11- نقد الشعر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، لات.

12- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدِّين الرازي، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1985م.

نَكْتُ الهِميان في نُكَت العميان بين التَّراجم وموسوعيَّة التَّأليف

الدكتورة: فاتن كوكة أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة كلية الآداب _ جامعة دمشق

الاختصاص: المكتبة العربيّة مصادر التُّراث والكتاب القديم

الملخّص

يرتكزُ هذا البحث على دراسة كتاب (نُكت الهميان) للصّفديّ 764هـ، وبيان صفته التّأليفيّة، فقد حرصَ المؤلّف على العرضِ الموسوعيّ لعلّة العمى، وذكر تراجم كلّ من عرف أنّه وُلد أعمى، أو طرأ عليه العمى لمرضٍ أو حادثٍ، فكانت مشكلة البحث مرتبطة بتحديد تلك الصّفة وتوضيح منهج المُؤلّف في كتابه ضمن المقدّمات الّتي عرض فيها وفق المنهج الوصفي التّحليليّ الّذي ناسب الموضوع.

حاولنا أن نظهر التّنظيم والدّقة والأمانة العلميّة والموسوعيّة في منهجِ المُؤلف لنصل إلى النّتائج في ختامِ البحثِ بعد اعتمادِ الأدوات البحثيّة مثل الشّرح والتّحليل والاستنتاج.

الكلمات المفتاحيّة: _نَكْت ، _نُكَت ، _الهِميان ، _موسوعيَّة.

The summary

This research studies safadi's book (nakt al himean) and explains the kind of authoring. Alsafadi speek about blind nes, and persons they were born in that situation, or they have another reasons caused blindness, the kind of authoring was the matter of this research, wetry to explain the method of safadi in the book, and we use the description and analyzis to stu organization, punctuality, scientific integrity, original culture in safadi's method to explain conclusion of this study, we don't forget argumentation, explainatiotoc.

أهميّة موضوع البحث:

للعنوان والمضمون أثر واضح في الإقبالِ على قراءة أي كتاب ودراسته وفقاً للغايةِ المرجوّة منه، وهذه هي حالُ الباحثِ مع كتابِ (نكت الهميان في نكت العميان) للصّفديّ[1]، فقد عرضَ موضوعاً إنسانيّاً _علّة العمى_ عرضاً احترافيّاً راقياً تناول فيه العمى من جوانب متعدّدة، ثمّ دلف إلى ذكر تراجم من وقع اختياره عليهم من مشاهير العميان وأعلامهم، فأوردَ ثلاثمئة وعشر ترجمة، واختار للكتابِ عنواناً طريفاً لا يخلو من لمسة بلاغيّة تجلّت في الجناسِ التّام بين النَّكْت[2] والنُّكَت[3]، وفي الجناس النّاقص بين الهِمْيَان[4] والعميان، فكان عرض مادّة الكتاب المُتعلّقة بأخبار العميان وشؤونهم ولطائفهم مشهداً جعله الصّفديّ مشابهاً لإفراغ الهِميان من محتوياته، للكشفِ عمّا في داخله.

ومع أنّ فكرة التّأليف في العللِ الجسدية، وعرض تراجم أصحابها ليست من ابتكار الصّفدي، لكنّ مضمون الكتاب يستحق الدّراسة لغنى مادّته وتنوّعها، وارتباطها بفئة من النّاسِ تركت أثرها في المجتمع مع صعوبة حال العمى، وجعلت فَقْدَ نعمة الإبصار دافعاً للنّجاحِ والإنجازِ.

(1) صلاح الدّين خليل بن أيبك الصّفديّ، كنيته أبو الصّفا، وُلد ببيت علمٍ وأدب لأحدِ أحرارِ المماليك في مدينةِ صفد بفلسطين 696ه، ونشأ في دمشق، ودرس على يد كبار علمائها، ولتقّى علوم اللغة العربيّة، ومال إلى الأدب، ونظم الشّعر، وبرع في الرّسم والخط، واشتغل في ضروبِ التّأليف، تولّى ديوان الإنشاء في حلب وصفد ومصر، وتسلّم وكالة بيت المال في دمشق وتوفّي فيها 764هـ. انظر ترجمته في الدّرر الكامنة لابن حجر العسقلاني 176/2، النّجوم الزّاهرة لابن تغري بردي 19/11، وهدية العارفين للبغدادي 351/1، والأعلام للزركلي 135/2.

(2) النَّكْت: تقليب الشّيء على وجوهه، وإخراج ما كان مخفيّاً فيه، وأصل النّكت أن تضرب في الأرض بقضيب فيؤثر بطرفه فيها، أو أن ترمي بالشّيء وتلقي ما فيه، انظر اللسان (نكت)، والمعجم الوسيط (نكت).

(3) النُّكَت: جمع نُكتة، وهي المسألة الدقيقة، والموقف الطّريف، والفكرة اللطيفة المؤثرة في النفس، انظر اللسان (نكت)، والمعجم الوسيط (نكت).

(4) الهِمْيَان: هو الجراب أو الكيس الّذي يُوضع فيه المال، ويُشد على الخصر، انظر اللسان (همي).

فقد سبقه إليها علماء أجلاء كالجاحظِ[1] 255هـ في كتابه (البرصان والعرجان والعميان والحولان)[2]، وابن قتيبة[3] 276هـ الّذي ساق فصلاً عن المكفوفين والعُور في آخر كتابه (المعارف)[4]، وأتى على ذكرهم أيضاً في كتابه (عيون الأخبار)[5] ضمن الكتاب العاشر الذي تحدّث فيه عن العيون[6].

وابن الجوزي[7] الذي عقد فصلاً في آخر كتابه (تلقيح فهوم أهل الأثر في عيون التّاريخ والسير)[8] وابن بابه[9] في كتابه (رأس مال النّديم).

وقد ذكرهم الصّفدي في مقدّمةِ كتابه نكت الهميان[1]، ونقل عنهم وعن غيرهم في مواضع مواضع كثيرة ضمن كتابه، شأنه في ذلك شأن كثير من المؤلّفين المُتأخّرين، كالسّيوطي

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، مولده ووفاته بالبصرة، صاحب الفرقة الجاحظيّة في الاعتزال، من أبرز أدباء العصر العبّاسي، عرف بأسلوبه الساحر، عاصر الخليفة المأمون، له مؤلّفات كثيرة منها: البيان والتبيين، الحيوان، رسالة التربيع والتدوير، انظر وفيات الأعيان لابن خلّكان 388/1، والأعلام للزّركلي 74/5.

(2) الكتاب مطبوع بتحقيق أ. عبد السلام هارون، وقد ألّفه انتصاراً لأصحاب العاهات، وردّاً على الهيثم بن عديّ الّذي كان راوية وأخبارياً وعالماً في الأنساب، وقد نقل كثيراً من كلامِ العربِ وعلومها وأشعارها، وكان يتعرض لمعرفة أصول النّاس، وذكر معايبهم، ألّف كتاباً حطّ فيه من شأن ذوي العلل كالعور والعمى والعرج وغيرها.

من مصنّفاته: المثالب، نسب طيئ، انظر وفيات الأعيان 1/ 106، وانظر مقدّمة كتاب البرصان والعرجان العميان والحولان ص15.16.

(3) عبد الله بن مسلم الدِّينَوري نسبة إلى دينور في بلاد فارس، كان عالماً في اللغة والأدب والنّقد وغريب القرآن وأخبار النّاس، له ملفات كثيرة، توفّي عام 276هـ. انظر: وفيات الأعيان لابن خلّكان 1/ 251هـ والأعلام للزركلي 137/4.

(4) الكتاب مطبوع بتحقيق د. ثروت عكاشة، وصادر عن دار المعارف بالقاهرة، وثمّة طبعة أخرى صادرة عن الهيئة العامّة المصرية للكتابِ _الطّبعة الثّانية_ 1992م، ذكر ابن قتيبة في كتابه العميان ضمن فصل المكافيف.

(5) الكتاب مطبوع، من طبعاته طبعة حقّقها د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلميّة- بيروت 1416هـ - 1995م.

(6) انظر عيون الأخبار 4/ 57 ضمن كتاب النّساء، وانظر الشّعور بالعور للصّفديّ، مقدّمة المحقّق ص16.

(7) الحافظ جمال الدّين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي الجوزي، فقيه حنبلي، محدّث ومؤرّخ ومتكلّم، وُلد وتوفّي في بغداد، اشتهر بالخطابة والوعظ، وله مؤلّفات كثيرة، عُرف بابن الجوزي لجوزة كانت في داره بواسط، أو نسبة إلى فرضة الجوز في البصرة، من مصنّفاته: صيد الخاطر، صفوة الصّفوة، توفّي 597هـ، انظر وفيات الأعيان لابن خلكان 140/3، وشذرات الذّهب لابن العماد 47/1_50، وسير أعلام النّبلاء للذّهبي 365/21 الطّبعة الحادية والثلاثون برقم 192.

(8) الكتاب مطبوع، الناشر: دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت- لبنان، 1997، دون تحقيق وقد ذكر ابن الجوزي فيه العميان الأشراف والعوران الأشراف، انظر ص324، 325.

(9) ورد في كتاب (نكت الهميان) ابن بانة ولعلّه وهم من المحقق، والصّواب ابن بابه وهو أحمد بن عليّ أبو العبّاس القاشي نسبة إلى إلى قاشان قرب أصفهان، كان أديباً قدم مرو وأقام فيها إلى أن مات بها سنة 510هـ. صنف رأس مال النديم في التّاريخ، فرغ منه سنة 501هـ. انظر اللباب في تهذيب الأنساب لابن الأثير 193/2، وهديّة العارفين لإسماعيل باشا البغدادي 82/1.

والبغدادي وغيرهما، ولكنّه أثرى مضمون كتابه بكلّ ما يتعلّق بالعمى من حيث اللغة والنّحو والأدب والبلاغة والطّب والفقه والفلسفة وتراجم الأعيان والأشراف والمشاهير من العميان، فأغناه ممّا اختاره من الفوائد والأخبار والأشعار والأمثال والنّوادر والفرائد المتعلّقة بهم، مُظهراً دقة استقصائه، وبعد نظره، وموسوعيّة معارفه، وأمانة نقوله، ومهارة تأليفه، وحسن اختياره، وهذا كلّه يعطي الكتاب أهميّة تدفع الباحث إلى دراسته، إذ لم يكتفِ الصّفدي بالتّرجمة للعميان بل أعطى علّة العمى حقّها من الاهتمام والإحاطة بكلّ جوانبها، وقد ألّف بعد كتابه هذا كتابه (الشّعور بالعُور)[2] وخصّصه لأصحاب علّة العُور متّبعاً الطّريقة نفسها في عرض المادة.

(1) نكت الهميان 15- 17.

(2) الشعور بالعور، مطبوع، حقّقه واستدرك عليه د.عبد الرّزاق حسين، دار عمار، الطّبعة الأولى 1409هـ - 1988م، الأردن – عمان.

مشكلة البحث:

تتلخّص مشكلة البحث في السّؤال الآتي:

هل يُعدّ كتاب (نكت الهميان) من كتب تراجم العميان أو من الكتب الموسوعيّة التي تناولت أخباهم وأحوالهم؟

ويمكن أين يتفرّع عن هذا السؤال ما يأتي:

1. هل وُفق الصّفديّ في الجمعِ بين تراجم العميان والتّوسّع في علّة العمى؟

2. ما الذي ساعد الصّفدي على الجمع بين تراجم العميان والموسوعيّة في علّة العمى؟

سنسعى إلى حلّ مشكلة البحث عن طريق الإجراءات البحثيّة الّتي يتطلّبها موضوع البحث كالاستقصاء والتّحليل والاستنتاج والشّرح والتّوضيح والتّعليل، وسنعرض نتائج البحث في الختام.

هدف البحث:

دراسة كتاب له أهميّته وقيمته في المكتبة العربيّة، وبيان فكر المُؤلّف ومنهجه، وقدرته على التّأليف التّراجمي والموسوعي، والجمع بينهما، فضلاً عن إظهارِ جهودِ الصّفدي في ذكر كل من عرف أنّه وُلد أعمى، أو طرأ عليه العمى بمرضٍ أو غيره، وهو أمرٌ يبرزُ صبر الصّفدي، ودقّته في التّقصّي، والاصطفاء الصّحيح لمادّة الكتاب.

علّنا نقدّم صورة واضحة لملّف موسوعي الثّقافة ترك بصمة في ضروب التّأليف المتنوّعة[1].

(1) فقد ألّف الصّفديّ في الأدبِ ومن ذلك: التّذكرة الصّفديّة، تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون، وفي الشّعر: ديوان شعره، وما اختاره لشعراء عصره (ديوان العصماء)، وفي النّقد: ذخيرة الثّائر على المثل السّائر، وفي اللغة: غوامض الصحاح، وفي التّراجم: منها ما هو في التّراجم العامّة كالوافي بالوفيات، ومنها ما هو مختص برجال عصره كأعيان العصر وأعوان النّصر، ومنها ما هو مختصّ بفئة معيّنة من النّاس كنكت الهيمان وهو في تراجمِ العميان، والشعور بالعُور وهو في تراجم العوان.

منهج البحث:

اعتمدنا المنهج الوصفي التّحليليّ لمناسبته طبيعة موضوع البحث، وما يحتاج إليه من إجراءات بحثيّة كالاستقراء والتّحليل والاستنتاج والاستشهاد والوصف والبرهنة، وتتبع الجزئيات، بغية وصف الكتاب بدقّة وبيان منهج الصّفديّ في عرض مادته التي جمعت بين توضيح علّة العمى وعرض تراجم أصحابها من المشاهير وغيرهم وصولاً إلى الحكم على الكتاب حكماً دقيقاً وموضوعيّاً يتضمّن حل مشكلة البحث.

منهج الصّفديّ في نكت الهميان:

عرض الصّفدي كتابه ضمن خطبة، وعشر مقدّمات، وخاتمة لهذه المقدّمات، ونتيجة وضّح فيها غرضه من تأليف الكتاب، وساق بعدها تراجم من وقع اختياره عليهم من العميان وفق الترتيب الهجائي.

تفضي القراءة المعمقة لمادة الكتاب وطريقة الصّفدي في عرضها إلى ملاحظة الأمور الآتية المتعلّقة بمنهجه؛ التّنظيم والدّقة والأمانة العلميّة والموسوعية.

أوّلاً: التّنظيم

اتّبع الصّفديّ منهجاً واضحاً، وطريقة منظّمة في عرض مادّة الكتاب بدءاً من الخطبة وانتهاءً بآخر ترجمة وردت فيه.

فقد ابتدأ بخطبة ناسبت موضوع الكتاب والغرض منم تأليفه، قال فيها: "الحمد لله الّذي لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار، ولا يحتاج في تدبير ملكه إلى المؤازرين ولا إلى الأنصار، ... نحمده على نعمه الّتي نوّرت بصائرنا فرفعتنا إلى معالم الهدى، وفتحت

انظر الدّرر الكامنة لابن حجر 176/2، وشذرات الذّهب 201/6 ذكر ابن العماد أنّه وقف على ترجمة للصّفدي كتبها بنفسه، وانظر النّقد الأدبي في القرن الثّامن الهجري بين الصفدي ومعاصريه، د. محمد علي سلطاني ص78-85 أحصى له ستّة وأربعين مصنفاً، وانظر الشّعور بالعور 9-3.

أبصارنا فجرّتنا عن مغارمِ الهدى، ... ونشهدُ أنّ سيدنا محمّداً عبده ورسوله الّذي جعل رسالته إلى الخلق نعمى، ورمى به الباطل فأصاب شاكلته وأصمى، وأنزل عليه في محكم الّذكرِ ﴿عَبَسَ وَتَوَلَّى* أنْ جَاَهُ الأعْمَى[1]﴾". [2]

أشار إلى أنّه اطّلع على بعض كتب سابقيه الّذين ذكروا العميان فيها كالمعرفِ لابن قتيبة.

وتلقيح فهوم أهل الأثر لابن الجوزي، ورأس مال النّديم لابن بانه، ووضّح سبب تأليف الكتاب بقوله: "وجرى يوماً في بعض اجتماعاتي بجماعة من الأفاضل ذكر فصل استطردت بذكره في (شرح لامية العجم)[3] ذكرت فيه جماعة من أشراف العميان، فقال لي بعض من كان حاضراً: لو أفردت للعميان تصنيفاً تخصّهم فيه بالذّكر، لكان ذلك حسناً، فحداني ذلك الكلام، وهزّت عِطفي نشوة هذا المدام، على أن عزمت على جمع هذه الأوراق في ذكر من أمكن ذكره أو وقع إليّ خبره، وسميته: (نكت الهميان في نكت العميان".[4]

وبيّن أنّه رتّبه على مقدّمات ونتيجة، وأغناه بالفوائد الّتي لا يستغني الفاضل عن ذكرها، وانتقل الصّفديّ بعد ذلك انتقالاً سلساً منظماً إلى تلك المقّدمات الّتي بلغ عددها عشراً، تناول فيها علّة العمى، وخصص كل مقدمة للكلام على هذه العلة من جانب محدّد، **وساقها على النّحو الآتي:**

_المقدّمة الأولى: [5] فيما يتعلّق به من اللغة والاشتقاق.

(1) عبس: 1- 2.

(2) نكت الهميان ص 15.

(3) الغيث المسجم في شرح لامية العجم من مؤلفات الصفدي المطبوعة، وشرح فيها لامية العجم وهي منظومة أدبيّة للحسين بن علي الأصبهاني الملقّب بالطغرائي 515هـ، ونظّمها ببغداد 505هـ في وصف حاله وشكاية ومانه، شرحها الصّفديّ واعتنى بها من حيث اللغة والإعراب والبلاغة ورواية الأشعار.

(4) نكت الهميان ص 17. 18.

(5) نكت الهميان ص19.

_والمقدمة الثّانية: [1] فيما يتعلّق بذلك من جهة التّصريف والإعراب.

_والمقدمة الثّالثة: [2] في حدّ العمى.

_والمقدمة الرابعة: [3] في توجيه الآيات الكريمة من سورة عبس ﴿عَبَسَ وَتَوَلّى* أنْ جَاءَهُ الأَعمَى﴾[4] ﴿أَمَّا مَنْ اسْتَغنَى فَأَنْتَ لَهُ تَصَدَّى﴾[5]، والآيات الكريمة من سُورة فاطر ﴿وَمَا يَسْتَوِيْ الأَعْمَى وَالْبَصِير* وَلا الظُّلُمَاتُ وَلا النُّورُ * وَلا الظِّلُّ وَلا الْحَرُورُ * وَمَا يَسْتَوِي الأَحْيَاءُ وَلا الأَمْوَاتُ إِنَّ اللَّهَ يُسْمِعُ مَنْ يَشَاءُ وَمَا أَنْتَ بِمُسْمِعٍ مَنْ فِي الْقُبُورِ﴾[6]. فذكر سبب نزولها، وبيّن ما فيها من جوانب لغويّة وبلاغيّة[7].

_والمُقدّمة الخامسة: [8] فيما جاء في ذلك من الأخبار والآثار.

_والمُقدّمة السّادسة: [9] في مسألة جوار عمى الأنبياء والأئمة والقضاة، وامتناعه، أمّا

_المُقدّمة السّابعة: [10] فهي فيما يتعلّق بالأعمى من أحكام في الفروع فيما يُخالف فيه البصراء، وهي على مذهب الإمام محمّد بن إدريس الشّافعي رضي الله عنه.

_والمُقدّمة الثّامنة: [11] فيما يعتقده المنجمون في سبب عمى المولود.

_والمُقدّمة التّاسعة: [12] في نوادر العميان.

_والمُقدّمة العاشرة والأخيرة: [13] في شعر العميان وما قيل فيهم من الغزل وغيره.

(1) نكت الهميان ص23.
(2) نكت الهميان ص 26.
(3) نكت الهميان ص30.
(4) عبس 1-2.
(5) عبس 5-6.
(6) فاطر 19- 22.
(7) نكت الهميان ص 33.
(8) نكت الهميان ص 37.
(9) نكت الهميان ص 43.
(10) نكت الهميان ص 44.
(11) نكت الهميان ص 56.
(12) نكت الهميان ص 58.
(13) نكت الهميان ص 61.

أتبع الصّفدي المُقدّمات السّابقة بخاتمة[1] أشار فيها إلى ذكاء العميان، وسرعة بديهتهم مؤيداً كلامه ببعضِ الأشعار والأخبار الّتي تُؤكّد ذلك وجاء بعدها بنتيجة[2] ذكر فيها الغرض المطلوب من تأليف الكتاب.

وقد أحكم الصّفدي بسط المادة المعرفية المعلقة بالعمى والعميان على مقدّمات ذات عنوانان ناسبت المضمون، وحص على التّناسب المنطقي بين المقدّمات نفسها.

يتّضح التّوالي الصّحيح والمُنظّم بين المُقدّمتين الأولى والثّانية إذ بدأ بالعمى من حيث اللغة والاشتقاق ثُمّ تحدّث عنه من حيث التّصريف والإعراب، وبدأ أيضاً بين المقدّمتين التّاسعة والعاشرة إذ عرض بعض نوادر العميان ثُمّ أتى بما قيل في العميان من شعر غزلي وغيره وما نظموه هم من أشعار.

ومن جهة أُخرى عرض الصّفديّ المادة المعرفيّة ضمن المقدّمة نفسها عرضاً منظماً، فهو إمّا أن يأتي بالفكرة ثُمّ يسوق الشواهد لتأكيدها وإمّا أن يأتي بالشّاهد ثُمّ يشرحه ضمن الفكرة المرتبطة به، وهذا ما بدا جليّاً في المُقدّمة الرّابعة[3] والمقدّمة الثّامنة[4].

وبدأ بعد ذلك بعرض تراجم العميان من المشاهير والأعلام مرتبة على حروف المعجم، والتزم هذا التّرتيب في أسمائهم من الألف إلى الياء، باستثناء الحروف التّاء والثاء والذال والضاد والظاء واللام، والظاهر أنّه لم يقع على أحدٍ ممّن أصابته علّة العمى يبدأ اسمه بأحد الحروف السّابقة.

فمن ذلك الأسماء الّتي أوردها في حرف الهمزة: [5]

إبراهيم بن إسحاق، ثمّ إبراهيم بن جعفر، ثمّ إبراهيم بن سعيد، ثمّ إبراهيم بن سليمان، ثمّ إبراهيم بن محاسن، ثمّ إبراهيم بن محمّد، ثمّ إبراهيم بن مسعود، وقد التزم الصّفدي

(1) نكت الهميان ص 68.
(2) نكت الهميان ص 71.
(3) نكت الهميان ص 30.
(4) نكت الهميان ص 56.
(5) نكت الهميان ص 71- 74.

التّرتيب الهجائي في أسماء الآباء، أيضاً إذا تشابهت أسماء الأبناء زيادة في التّنظيم والتّرتيب كما في المثال السّابق، والأمر نفسه في المثال الآتي الّذي أورد فيه أصحاب التراجم الذين تبدأ أسماؤهم بحرف العين[1]، إذ راعى التّرتيب الهجائي في أسمائهم وأسماء آبائهم.

علي بن محمد بن إبراهيم، ثم علي بن محمد بن الحسين، ثم علي بن محمد بن خلف، ثم علي بن محمد بن علي، وفي المثال الأوّل أنهى التّرجمة لمن اسمه إبراهيم، وانتقل إلى الترجمة من اسمه أحمد، إبراهيم بن مسعود، ثمّ أحمد بن إبراهيم بن حسن، ثم أحمد بن إبراهيم بن عبد الواحد، ثم أحمد الحسن، ثم أحمد بن يوسف، ثم انتقل إلى إدريس بن أحمد[2]، إسحاق بن خاروت، إسماعيل بن أحمد... إلخ.

وسار على هذا التّرتيب في جميعِ مواضع الكتاب، وهو ترتيب محمود ومرغوب في أي كتاب للتراجم؛ لأنّه يقدّم للقارئ مطلبه بيسر وسهولة، ويبعد عنه مشقّة البحث عن الترجمة المطلوبة في حال لم يلتزم المؤلف الترتيب الهجائي في أسماءِ الأبناءِ والآباء.

ثانياً: الدِّقَّة

حرص الصّفديّ على توخّي الدّقّة في مواضع كثيرة في كتابه، بدا ذلك جليّاً في ضبط الألفاظ والعناية بالتّفاصيل والجزئيّات والتّعليل.

1. **ضبط الألفاظ:** عني الصّفديّ بضبط الألفاظ ضمن الشّواهد والنّصوص، والأسماء الواردة في التّراجمِ حرصاً على القراءةِ الصّحيحةِ والسّليمةِ، وتجنّباً للتّصحيفِ النّاجمِ عن إهمالِ الضّبطِ الدّقيق، وهذا ما يلحظه الباحث في المقدمات والتراجم.

(1) نكت الهميان ص 184- 186.

(2) نكت الهميان ص 97.

فمن ذلك: "عَمَسَ: العَمَاس بالفتح الحرب الشديدة، ... عَمَرَّس مشدّد الرّاء هو السّديد الرّأي، القوي من الرجال".[1]

وفي موضع آخر: "أعمى يقود شجعه بالشين المعجمة المفتوحة والجيم المفتوحة والعين المهملة، وقيل: الشِجْعة بسكون الجيم الضّعيف".[2]

وفي التّراجم يضبط أسماء العميان ضبطاً دقيقاً فمن ذلك:

"إبراهيم بن محمّد التُطَيْلي بضمّ التاء ثالثة الحروف، وفتح الطاء المهملة، وسكون الياء آخر الحروف وبعدها لام وياء النسب".[3]

وفي موضع آخر "أحمد بن سليمان بن زبّان بالباء ثانية الحروف وقبلها زاي".[4]

فقد تُصَحَّف الكلمة "تقرأ زيّان أو رُبَّان أو رنّان"، لذلك عُني الصّفديّ بضبط ما يراه مستحقاً، ولم يكتفِ بالضّبط الدّقيق لكلّ حرفٍ، بل ذكر موقعه بين حروف الهجاءِ، وصفته من حيث الإعجام والإهمال زيادة في الدّقة.

2. التّفاصيل والجزئيّات: عني الصّفديّ برصدِ التّفاصيل، وتتبّع الجزئيّات المرتبطة بما يتحدّث عنه، وهذا ما يلحظه الباحث بإمعان النّظر في عباراته، إذ يبدو الاهتمام بعرض الفكرة الرئيسة وما يتشعّب عنها، فمن ذلك ما ذكره في المقدّمة السّادسة عن فكرة العمى عند الأنبياء،[5] فقد عرضها بتفاصيلها، وضرب قصّة النّبيّ يعقوب عليه السّلام مثالاً عليها، ولم يكتفِ بذكر النّتيجة أو الرّأي المرجّح في ذلك، وإنّما ذكر كل الجزئيّات المتعلّقة بها، فأوردّ الرّأي القائل إنّ العمى لا يجور على الأنبياء، والدّليل قوله تعالى: ﴿وابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحزْنِ﴾.[6]

(1) نكت الهميان ص 20، وانظر اللسان (عمس).

(2) نكت الهميان ص 25،26، وانظر مجمع الأمثال للميداني 363/2.

(3) نكت الهميان ص 74.

(4) نكت الهميان ص 81.

(5) نكت الهميان ص 43.

(6) يُوسف: 84.

وقولـه أيضـاً: ﴿فَارْتَدَّ بَصِيْرَا﴾،[1] وفصّـل الصّـفديّ فـي القول فـي ذلـك، فذكر أنّ بيـاضَ عينـي النّبـي يعقوب يعنـي ذهـاب السّواد، وهذا يدلّ علـى أنّ الحالـة الّتـي ارتدّ عنها كـان فيها أعمى.[2]

عرض الصّفديّ بعد ذلك الرّأي الآخر القائل إنّ بياض العين الّذي ذكر في الآيـةِ كناية عن غلبة البُكاء، وامتلاء العين بالدّموع، وأورد بيتي مجنون ليلى[3] ليؤكّد ذلك المعنى:

نظــرت كــأنّي مــن وراء زجاجــة إلــى الـدّار مـن فـرط الصّـبابة أنظـرُ

فعينــاي طــوراً تغرقــان مــن البكــا فأغشــى وطــوراً يحسِــران فأُبصِــرُ

واستفاض الصّفدي في شرح هذا المعنى، ورجّح أنّه هو المقصودُ ببياض العين.

فالنّبيّ يعقوب ما كان أعمى، بل ضعف بصره لكثرة الحزن والبكاء، وحين علم بحياة ابنه النّبـيّ يوسف، وأُلقي قميصه على عينيه، زال حزنه وقوي بصره، وهذا ما يليق بجناب النّبوّة وهو أن يكون النّبيّ كامل الأعضاءِ وصحيح الجوارح وبريئاً من العاهات.[4]

فالصّفديّ يجنحُ كثيراً إلى التّفصيلِ وعرض الجزئيّات في المواضعِ الّتي تحتاج إلى ذلك حرصاً منه على دقّة كلّ معلومة يذكرها في كتابه.

وهذا ما يلحظه الباحثُ أيضاً ضمن التّراجمِ، إذ كان يذكر صفات المترجَم له ذكراً دقيقاً مفصلاً يشعر القارئ فيه كأنّ صاحب التّرجمة ماثل أمام ناظريه.

---

(1) يوسف 96.

(2) نكت الهميان ص 43.

(3) قيس بن الملوّح، عاش في أيّام الدّولة الأمويّة، من أهل نجد، أحب ليلى العامريّة، ورفض أهله تزويجها له، فهام على وجهه ينشد الأشعار، ويتغنّى بحبّه العذريّ، توفّي سنة 68هـ. الأغاني للأصفهاني 1/2-10.

والبيات في ديوان مجنون ليلى ص105 طبعة دار مصر، والرواية:

نظــــرت كــــأنّي مــــن وراء زجاجــــة إلــــى الــــدّار مــــن مــــاء الصّــــبابة أنظــــرُ

فعينــــاي طــــوراً تغرقــــان مــــن البكــــا فأغشــــى وطــــوراً تحسِــــران فأُبصِــــرُ

(4) نكت الهميان ص 44.

فمن ذلك ما ذكره في ترجمة أبي حيّان الغرناطي المفسّر صاحب البحر المحيط محمّد بن يوسف "كان شيخاً حسن العِمّة، مليح الوجه، ظاهر اللون، مشرباً بالحمرة، منور الشّيبة، كبير اللحية، مسترسل الشعر فيها، لم تكون كثة، عبارته فصيحة لغة الأندلس، يعقد القاف قريباً من الكاف على أنّه ينطق بها في القرآن فصيحة، ... وكان أوّلاً يرى رأي الظّاهريّة، ثمّ إنّه تمذهب للشّافعي رضي الله عنه".[1]

لعلّ سبب اهتمام الصّفدي بالعرض المفصّل الّذي اجتزأنا منه السّطور السّابقة أنّ أبا حيّان كان شيخه، فالصّفديّ لازمه، وحفظ عنه، وقرأ عليه، ولكنّ هذه العناية بالتّفاصيل والجزئيّات سمة عامّة في الكتاب، إذ نجدها في كثير من التّراجمِ الّتي لم يكن الصّفديّ على صلة بأصحابها، فمن ذلك ترجمة عبد الله بن عليّ أمير المؤمنين المستكفي بالله، فقد ذكر كثيراً من التّفاصيل في صفاته وحياته، ومن ذلك: [2]

"بويع له عند خلع أخيه في صفر سنة ثلاث وثلاثين وثلاثمئة، وقبض عليه في جُمادى الآخرة سنة أربع وثلاثين، وسملت عيناه، وسجن في هذه السّنة إلى أن مات سنة ثمان وثلاثين وثلاثمئة، عن ست وأربعين سنة، وكان أبيض جميلاً، رَبْعَة من الرّجال، خفيف العارضين، أكحل أقنى، ابن أمة اسمها غصن، ولم تدرك خلافته، وبايعوه بعد المطيع لله الفضل بن المقتدر، وكان يلقب الوسيم، ويسمى بإمام الحق، وخُطب له بالمستكفي، وكنيته أبو القاسم، ولم ينل الخلافة قبله من بني العباس أكبر سنّاً منه ومن المنصور، وخلعه معز الدّولة أحمد بن بويه، ولم يزل محبوساً في دار السّلطان إلى أن مات، فكانت خلافته سنة وأربعة أشهر ويومين، وأقام في السّجنِ ثلاث سنين وأربعة أشهر وأربعة عشر يوماً".

(1) نكت الهميان ص 239.

(2) نكت الهميان ص 153، 154.

وثمّة مواضع كثيرة في الكتابِ تدلّ على اهتمام الصّفديّ بالتّفاصيل والجزئيّات، لكنّ المقام لا يسمح بالتّوسّع فيها، لأنّ ثمّة أموراً أخرى في منهجِ الصّفديّ تحتاجُ إلى بيان وتوضيح.

3. التّعليل: إنّ دقّةَ الصّفديّ في كتابه دفعته إلى تعليل ما يحتاج في نظره وتقديره إلى ذلك وقد ربط تعليل بعض المواقف، وتفسير بعض الأمور في مادّة كتابه بالتّفاصيل والجزئيّات الّتي عني بذكرها، فكأنّه يريد أن يقدّم للقارئ مادّة كافية وافية واضحة المعالم من جميع جوانبها وزواياها، وهذا ما يبدو جليّاً في مقدّمات الكتاب والتّراجم فيه.

فمن ذلك أنّه ذكر في ترجمةِ أبي العلاء المعرّي أنّه سمّى نفسه رهين المحبسين، وعلّل الصّفدي ذلك لأنّه حبس نفسه في داره، وحبس عينيه في العمى.[1]

وفي موضع آخر علّل إصابة أبي جعفر القلعي المغربي بالعمى "بسبب ما نزل في عينيه لأنّه كان يُغتذى باللبن كثيراً يقصد بذلك ترطيب بدنه".[2]

وكان بإمكان الصّفدي ألّا يذكر علّة ما يذكره من الأحداث، ولكن لذكر العلّة ضرورة وفائدة، فهي تدلّ على تمكّن الصّفديّ من حفظه، ودقّته في تتبّع ما يذكره، وتقنع القارئ ويُرضي فضوله المعرفي، وتجذبه لتلقّي المعلومة وتثبيتها في الذّهنِ.

وهذا من مظاهرِ دقّة الصّفديّ الّتي يلحظها الباحث في مواضع كثيرة من الكتاب، منها أيضاً ما ذكره حين تحدّث عن حجّ الأعمى: "ومنها أنّه لا يجب عليه الحج إذا لم يجد قائداً متبرّعاً، أو كان عاجزاً عن أجرته، لأنّ ذلك من عدمِ الاستطاعةِ، ولا يجوز له الاستنابة عنه".[3]

(1) نكت الهميان ص 86.

(2) نكت الهميان ص 188.

(3) نكت الهميان ص 48.

وفي موضع آخر ذكر أن سنة أربع وتسعين للهجرة سمّيت سنة الفقهاء، وعلل التّسمية بوفاة سبعة من الفقهاء في هذه السّنة، وعنهم انتشر العلم والفقه. (1)

ومن ذلك أيضاً تعليله ضعف رأي الكوفيين في جواز صياغة التّفضيل والتّعجّب من الأسود والأبيض، أي: ما أسوده! ما أبيضه! بقوله: "لأنّ غالب أفعال الألوان لا تأتي إلّا على افعلّ وافعالّ بتشديد اللام فيهما، وهُما زائدان على الثّلاثي، ولا تُبنى أفعل التّعجّب وأفعل التّفضيل إلّا من الثّلاثيّ المجرّد من الزّيادة، لأنّ أفعل في مثل (ما أحسن زيداً!) الهمزة فيه زائدة، ودخلت عليه لتنقل اللازم إلى المتعدّي، فيصير الفاعل مفعولاً، إذ أصله: حَسُنَ زيدٌ، فلمّا دخلت الهمزة على الفعلِ صار الكلام شيءٌ حسّن زيداً". (2)

فمن الواضح أنّ التّعليل الّذي اهتمّ الصّفديّ لم يقتصرْ على جوانب محدّدة، فهو يعلّل كثيراً من الظّواهر والمواقفِ والآراء والتّوجيهات في الموضوعات الّتي ناقشها ضمن مقدّمات الكتاب، وفي التّراجم الّتي أتى بها بعد ذلك.

ثالثاً: الأمانة العلميّة

بدا الصّفدي في كتابه مؤلّفاً جليلاً وأميناً في النّقلِ والاقتباس والتّوثيق، وقد ظهر ذلك بذكر أسماء العلماء الّذين نقل عنهم، وعزو الآراء والأقوال إلى أصحابها.

_عزو الآراء إلى أصحابها:

حرص الصفديّ على نسبة الآراء والأقوال إلى أصحابها من العلماءِ والأدباءِ والفقراءِ، وهذه سمة عامّة مهمّة يَلحظها الدارس في (نكت الهميان) وغيره من مؤلّفات الصّفديّ.

فمن ذلك ذكره رأي سيبويه حين وقف على التّركيب (ما أعطاه للدّينارِ والدّرهم!).

(1) نكت الهميان ص 108.

(2) نكت الهميان ص 24.

"وشذّ قولهم: (ما أعطاه للدّنيا والدّرهم!) فتعجّبوا بالرباعي، وأجازه سيبويه، وكذا ما أولاه للمعروف! وما أفقره! جمله على أنّه ثلاثي، والصّحيح أنّه رباعي فلذلك حُكم بشذوذه".[1]

وفي موضع آخر ذكر رأي الإمام فخر الدّين الرّازي في تفسير قوله تعالى: ﴿عَبَسَ وَتَوَلّى﴾. [2]

"المسألة الثّانية: القائلون بصدور الذّنب عن الأنبياء تمسّكوا بهذه الآية، وقالوا: لما عاتبه اللهُ في ذلك الفعل دلّ على أنّ ذلك الفعل كان معصية، وهذا بعيد، فإنّا قد بيّنا أنّ ذلك كان هو الجواب المتعيّن، وهذا جارٍ مجرى ترك الأفضل وترك الاحتياط، فلم يكن هذا ذنباً البتّة".[3]

وفي موضع آخر ذكر رأي الإمام الذّهبي في عقيدة المعرّي فقال:

"وأمّا الشّيخ شمس الدّين الذّهبي فحكم بزندقته في ترجمة لها طولها في تاريخ الإسلام له". [4]

تحسن الإشارة إلى أن الصّفدي ناقل أمين وموضوعي في عرض الأخبار والآراءِ، فهو نسب القول إلى صاحبه، ولا يتزيّد في النقل، ولا يؤول في الكلام ليناسب ما يريده، وما يدلّ على ذلك نقوله الكثيرة في الكتاب، ومن ذلك ما أورده عن المعرّي، ممّا يُحسب له أوة يحسب عليه، فقد ذكر ما قاله الذّهبي عنه، وذكر أيضاً ما قاله غيره.

"وحُكي لي عن الشّيخ كمال الدّين بن الزملكاني _رحمه الله تعالى_ أنّه قال في حقّه:

(1) نكت الهميان ص 24. 25، للتّوسع في مسألة بناء أفعل التّعجب انظر الكتاب لسيبويه 72/1، وأوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك 224/3.

(2) عبس: (1).

(3) نكت الهميان ص 33 والكلام للرازي، وقد أورده الصّفدي نقلاً عنه، وانظر مفاتيح الغيب (التّفسير الكبير) للرّازي المجلد 16 الجزء 31 ص60 المسألة الثّانية، وانظر للتّوسع تفسير القاسمي 9/ 406.

(4) نكت الهميان ص 87، وانظر تاريخ الإسلام للذّهبي 200/30 وما بعدها.

هو جوهرة جاءت إلى الوجود وذهبت، وسألت الحافظ فتح الدين محمّد بن سيد النّاس، فقلت له: ما كان رأي الشّيخ تقي الدّين بن دقيق العيد في أبي العلاء، فقال: كان يقولُ: هو في حَيرة". [1]

ويتابع الصّفديّ تاركاً أمر المعريّ إلى اللهِ عزّ وجلّ: "وهذا أحسن ما يُقال في أمره لأنّه قال: [2]

خُلِــقَ النّــاسُ للبقــاءِ فضــلّتْ أمّــــةٌ يحســــبونهم للنفــــادِ

إنّمــا ينقلــون مــن دار أعمــا لٍ إلــى دارِ شَــقوةٍ أو رشــادِ

ثُمّ قال [3] في لزوم ما لا يلزم:

ضـحكنا وكـان الضّـحك منّـا سـفاهة وحُـقّ لسـكّان البسـيطة أن يبكـوا

تُحطّمنــا الأيّــام حتّــى كأنّنــا زجــاج لا يُعــاد لنــا سَــبْكُ

فالأوّل اعتراف بالمعاد، والثّاني إنكار له، وهذه الأشياء في كلامه كثيرة، وهو تناقض منه وإلى اللهِ ترجع الأمور". [4]

فلم يكتفِ الصّفدي برأي واحد في المعريّ، وإنّما ذكر رأي من يؤيده ومن يعارضه، فلم يحكم عليه، بل ترك أمره لله، فلعلّه كان زنديقاً وتاب وغفر اللهُ ذنبه، ولعلّه لم يكن على تلك الحال، وما ورد في شعره من شطحات الشّعراء ومبالغاتهم.

فهذا العرض يدلّ على أمانة الصّفديّ وموضوعيته وقدرته على إظهار شخصيّته العلميّة في المواضع المناسبة، فهو يذكر آراء غيره ذكراً دقيقاً أميناً فلا يتكلّم بلسانهم، ولا يغفل أسماءهم، وفي الوقت نفسه يعبّر عن رأيه وتوجيهه الخاصّ على نحو يبدو فيه تواضع العالم وأمانته وثقته بصحّةِ ما يقدّمه.

(1) نكت الهميان ص 88.

(2) ديوان سقط الزند للمعري ص51.

(3) لزوم ما لايلزم للمعرّي 147/2 وفيه ورد يحطمنا ريب الزّمان.

(4) نكت الهميان ص 88.

وتكتمل أمانة الصّفديّ بذكر المصادر التي استقى منها الاقتباسات والنّصوص الّتي أغنى بها كتابه، فمنذ ابتدأ كتابه ظهرت أمانته العلميّة في رد المعلومة إلى مصدرها، وذكر عنوانات الكتب الّتي نقل عنها، فقد ذكر في خطبة الكتاب [1] أنّه عاد إلى كتاب "المعارف" لابن قتيبة، وكتاب "رأس مال النديم" لابن الجوزي، وكتاب (تلقيح فهوم أهل الأثر) لابن الجوزي، وفي موضع آخر [2] نقل عن كتاب "الحيوان" لأرسطو، ونقل أيضاً عن "مجمع الأمثال" للميداني كثيراً من الأمثال منها: (أحفظ من العميان)، [3] وفي مواضع كثيرة من الكتاب ذكر الصّفديّ المصادر التي عاد إليها، وأخذ منها ما يناسب مادّة كتابه فمن ذلك "تحفة القادم" لابن الأبار، و"البيان والتبيين" [4] للجاحظ، و"الأم" [5] للإمام الشّافعي، و"النسب" [6] للسمعاني، وغيرها كثير.

رابعاً: الموسوعيّة

ظهرت موسوعيّة الصّفدي ضمن (نكت الهميان) في مقدمات الكتاب، والشواهد المتنوعة، والفوائد التي ذكرها ضمن تعقيباته وشروحه وردوده وتراجمه.

ولم تكن السّمة الموسوعيّة سبباً في اضطراب منهج الصّفديّ كالاضطراب الّذي نلحظه في كتب الثّقافة الأدبيّة العامّة، إنّما كانت متضافرة مع التّنظيم وحسن التّنسيق في الكتاب، وهذا ما يبدو جليّاً في عرض علّة العمى من جوانب متعدّدة، كاللغوية والنحوية الصّرفية والأدبيّة والفلسفية والاجتماعيّة والطبية وغيرها.

(1) نكت الهميان خطبة الكتاب ص17

(2) نكت الهميان ص 28.

(3) نكت الهميان ص 68، وانظر مجمع الأمثال للميداني 406/1.

(4) نكت الهميان ص 68.

(5) نكت الهميان 47.

(6) نكت الهميان ص 84.

وهي جوانب تستحق أن تكون في كتابٍ مُستقلّ يتناول العمى والعميان بالبحث والدّراسة، **وسنقف عند هذه الجوانب لنبيّن موسوعيّة الصّفدي في الكتاب:**

_الجوانب اللغوية:

عرضها الصّفدي ضمن المقدمة الأولى، واجتهدَ في تقصّي الجذور اللغوية الّتي بدأت بالحرفين الأوليين من الجذر (عمي) العين والميم واجتمعت مع سائر حروف الهجاء، وعن ذلك يقول: "فيما يتعلّق به من اللغة والاشتقاق، قد تتبعت أفراد وضع اللغة العربيّة، فرأيت العين المهملة والميم كيفما وقعتا في الغالب وبعدها حرف من حروف المعجم، ولا يدلّ المجموع إلّا على ما فيه من معنى السّتر، أو ذهاب الصّواب على الرّأي". [1]

فقد وضّح الصّفديّ أنّ الجذور اللغويّة الّتي بدأت بالعين والميم وانتهت بحرف ثالث وأكثر من سائر حروف المعجم اشتركت في معنى الخفاء والسّتر والتّلاشي والزّوال، وهو معنى مرتبط بالعمى؛ لما فيه من معنى فقد البصر، فأورد الجذور: [2]

"عمج، عمّر، عمس، عمرّس، عملّس، عمش، عملّص، عمط، عمرط، عملّط، عمق، عمل، عمم، عمن، عمه، عمي"، وبسط القول في كلّ جذر منها، وما يُشتق منه وذكر وجود معنى الخفاء والسّتر فيها، ففي معنى الجذر (عمس): "وليل عماس أي مُظلم يعني ساتر للأشخاص". [3] وفي الجذر "عمم" "العِمامة ما توضع على الرأس، وهي تستره... وعمّ اللبن إذا علته الرّغوة كالعمامة فسترته"، [4] وفي الجذر "عمي" "العمى: ذهاب البصر وعدم الرؤية واستتار المرئيّات عن النّاظر". [5]

(1) نكت الهميان ص 19.
(2) نكت الهميان ص 19-23
(3) نكت الهميان ص 20.
(4) نكت الهميان ص 22.
(5) نكت الهميان ص 22.

وضمن المنحى اللغوي عُني الصّفدي بالمفرد والمثنى والجمع، والمذكّر والمؤنّث، والاشتقاق والمصادر، فمن ذلك:

"رجل أعمى وأعميان وأعمَون، وأعمون جمع سلامة، وأجاز الكوفيّون ضمّ الميم في الجمعِ، ونقول في جمع التّكسير عميان وعُمي".[1] و"رجلٌ عمّي القلب أي جاهل وامرأة عَمِية بتخفيف الياء على وزن فَعِلة". [2] وفي الاشتقاق: "عمل: اعتمل الرجل إذا اضطرب، ورجل عَمِلَ إذا كان مطبوعاً على العملِ، ورجل عمول أيضاً، وطريق مُعمّل كحب مسلوك، قيل فيه ذلك لما كثُرَ ركوبه من كلّ أحد على غير تبصّر لموضوع الأقدام، واليعمُلة النّاقة النّجيبة الصّبورة على المشي". [3]

وفي المصادر: "عمر: عَمِرَ يَعْمَرُ عمْراً وعُمْراً على غير قياس؛ لأنّ قياس مصدره التّحريك إذا عاش زماناً طويلاً". [4]

_الجوانب النّحوية والصّرفية:

بسط الصفدي القول في مادّةِ (عمي) من حيث التّصريف والإعراب وخصّص المقدّمة الثّانية لذلك، فوقف عند منع لفظ "أعمى" من الصّرف فقال: "أعمى لا ينصرف لما فيه من العلّتين الفرعيّتين وهُما: الصّفة ووزن الفعل" [5] وتابع شرحه من النّاحيةِ الصّرفيّة قائلاً: "ويكتب بالياء لأنّ مؤنّثه عمياء" [6] ويقصد الياء غير المنقوطة لأنّها على وزن أفعل مؤنّثه فعلاء مثل أعرج عرجاء.

(1) نكت الهميان ص 25.
(2) نكت الهميان ص 22.
(3) نكت الهميان ص 22.
(4) نكت الهميان ص20.
(5) نكت الهميان ص 23.
(6) نكت الهميان ص 23.

وضمن السّياق الصّرفي تحدّث عن صيغتي أفعل التّعجّب وأفعل التّفضيل في الألوان والعاهات، وذكر أنّه: "لا يُقال: هذا أسود من هذا، ولا يُقال: هذا أعور من هذا، بل الصَّواب هذا أشدّ سواداً، وهذا أشدّ عوراً". (1)

وتوسّع في مسألة صرفيّة خلافيّة بين البصريين والكوفيين مضمونها التّفضيل والتّعجّب من اللونين الأبيض والأسود، (2) وفي موضعٍ آخرَ ذكر النّسبة إلى أعمى فقال: "أعْموي والنّسبة إلى عمٍ عمَوي" (3) وذكر تصغيره فقال: "أتيته صكة عُمَيّ أي وقت الهاجرة، وهو تصغير أعمى، ثمّ إنّه صغر تصغير التّرخيم، كما صغّروا أسود وأزهر، فقالوا: سُويد وزُهير". (4)

_الجوانب البلاغيّة والأدبيّة:

يلحظ القارئ لنكت الهميان براعة الاستهلال عند الصّفديّ، بدءاً من المقدّمةِ التي تدلّ على امتلاكه ناصية الأدب، وميله نحو فنون البلاغة، فقد بدأ بمقدمة اختار فيها الألفاظ والتّراكيب والصّور الّتي تناسب موضوع كفّ البصر، منها:

"...صلّى الله عليه وعلى آله وصحبه صلاة يتضوَّع منها الأرجُ، وتُرفع بها لهم الدرج، ما أفضى مضيق إلى فضاء الفرج، وسقط عن الأعمى ثقل الحرج".

فمن الواضح قدرة الصّفدي على رصف الكلام، وتوشيته بجميل الجناس والسّجع دون مبالغة وإفراط.

وفي مواضع كثيرة بدا اهتمام الصّفديّ بالجوانبِ الأدبيّة والبلاغيّة، فمن ذلك وقوفه عند التّقديم والتّأخير في قوله تعالى: ﴿وَمَا يَسْتَوِيْ الأَعْمَى وَالْبَصِير* وَلا الظُّلُمَاتُ وَلا النُّورُ *

(1) نكت الهميان ص 23.
(2) نكت الهميان ص 24.
(3) نكت الهميان ص 25.
(4) نكت الهميان ص 23.

وَلا الظِّلُّ وَلا الْحَرُورُ * وَمَا يَسْتَوِي الأَحْيَاءُ وَلا الأَمْوَاتُ﴾، [1] إذ استفاض في بيان ذلك: "فإن قلت: كيف أخّر الأشرف (والبصير) و(ولا النور) وقدّم الأخس (الأعمى) و(الظّلمات) قلت: جاء به على أصل الواقع، لأنّ الكافر أعمى والكفار كانوا قبل البعثة، فلما بُعث النّبي صلّى الله عليه وسلّم انتقل من العمى إلى البصر، فإن قلت: وهذا ينقض عليك بقية الآية، وهو تقديم الأشرف على الأخس في مكانين وهو (الظل) و(الأحياء) و(الأحياء) و(الأموات)، قلت: لما ضرب المثل للمؤمن والكافر بالأعمى والبصير .. انتقل إلى بيان حاليهما، فأتى به على القاعدة في تقديم الأشرف على الأخس، ... ومن قال: إنّما أتى بذلك طلباً للمناسبة بين رؤوس الآي، ليناسب بين البصر البصير والنور والحرور فليس في شيء، والّذي ذكرته أدخل في أقسام البلاغة وأثبت على محل الإعجاز". [2]

وفي الموضع السّابق نفسه تحدّث عن تكرار (لا) وعدم تكرارها في الآيات الكريمة السابقة موضحاً أنّ تكرار حرف النّفي يكون حين تكون المناخاة متحقّقة وللتوكيد أيضاً، وفي هذا إشارة بلاغيّة لطيفة.

وقد ظهر الجانب الأدبيّ بجلاء في المقدّمة السّادسة التي عرض فيه الصّفدي اختياراته من شعر العميان، وما قيل فيهم من الغزل وغيره، فمن ذلك:

"قال بشّار بن برد: [3]

يا قومُ أذني لبعض الحيّ عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم: الأذن كالعين توفي القلب ما كانا" [4]

(1) فاطر: 19_22.

(2) نكت الهميان ص34،35.

(3) بشار بن برد بن يرجوخ العقيلي أبو معاذ، شاعر مطبوع من مخضرمي الدّولتين الأمويّة والعبّاسية، إمام شُعراء المولدين، ولد أعمى، نبغ في الشّعر ولا شيما المدح والهجاء، كان حاد المزاج، فضيح اللسان، قليل التّكلّف، توفّي 167هـ، انظر وفيات الأعيان لابن خلكان 271/1 والأعلام للزركلي 52/2.

(4) نكت الهميان ص62، وانظر ديوان بشار بن برد ص 194، 195.

وفي موضع آخر ذكر ما قاله ابن سناء الملك [1] في عمياء:

وثمّة أبيات كثيرة تضمّنت مواقف المكفوفين ومشاعرهم بسبب العمى، وإيمانهم بأنّ الله عزّ وجل عوضهم عن البصرِ بنور البصيرة، لكن المقام هاهنا لا يسمح بذكرها خشية الإطالة، وما يمكن قوله: إنّ هذه الاختيارات منحت مادّة الكتاب جماليّة فريدة، لأنّها لامست أحاسيس العميان ومشاعرهم المرهفة، وقدرتهم على التّفاعل مع كلّ ما يحيط بهم، فكان الشّعر خير معبّر عنهم وعن كثير من التّفاصيل المرتبطة بهم.

_الجوانب الفلسفيّة:

تحدّث الصّفديّ في المُقدّمة الثّالثة عن حدّ العمى، وأشارَ إلى اختلاف الفلاسفة والمتكلّمين في مفهوم العمى والصّمم، وهما معنيان وجوديان متضادان لأنّ العمى عدم البصر عما من شأنه أن يبصر، وكذا الصّمم عدم السّمع عما من شأنه أن يُسمع، ويتابع قائلاً: "تاريخ الفلاسفة في هذا المتكلمين نزاعاً شديداً، وقالوا: إنّ تقابل السّمع والصمم، وتقابل العمى والبصر تقابل العدم والمَلَكة لا تقابل الضّدين". [2]

وفي قضيّة فضل السّمع على البصر قال: "ومن قال إنّ البصرَ أفضل استدلّ بأن قال: متعلق الباصرة هو النّور، ومتعلّق القوّة السّامعة هو الريح، والنّور أفضل من الرّيح". [3]

ويبدو الصّفديّ حريصاً على المُناقشة الموضوعيّة الّتي تُخاطبُ العقول وتقنعها، فمن ذلك: "قالوا: وبالسّمع تصل نتائج العقول، فالسّمع كأنّه سبب لاستكمال العقل بالمعارفِ

(1) القاضي البليغ أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن القاضي سناء الملك محمّد بن هبة الله، له رسائل مع القاضي الفاضي، له مصنّفات أدبيّة وديوان شعر، توفّي عام 608هـ. انظر: وفيات الأعيان لابن خلّكان 61/6، وشذرات الذّهب لابن العماد 36/5،35 – 65/7. وسير أعلام النبلاء للذّهبي 480/21.

(2) نكت الهميان ص26.

(3) نكت الهميان ص27.

والعلوم، وهو مُتصّرف في الجهات السّت، والبصر لا يتصّرف إلّا فيما يُقابله من الجزئيّات". (1)

_الجوانب الدّينيّة والفقهيّة:

ففي المُقدّمة الرّابعة (2) تحدّث عن سبب نزول الآية الكريمة: ﴿عَبَسَ وَتَوَلّى* أَنْ جَاءَهُ الأَعْمَى﴾. (3) فذكر قصّة هذا الأعمى وهو ابن أم مكتوم الّذي حضر مجلس رسول الله صلّى اللهُ عليه وسلّم، وكان عنده صناديد قريش يدعوهم إلى الإسلام، فطلب منه الأعمى أن يقرئه ويعلمه ممّا علّمه الله، وكرر ذلك، فقطع رسولُ الله كلامه وعبس وأعرض عنه، فنزلت الآيات الكريمة، وكان رسول الله بعد تلك الحادثة يكرمه ويقول إذ رآه: "مرحباً بمن عاتبني فيه ربي، ويقول له: هل لك من حاجة؟ واستخلفه على المدينةِ مرّتين". (4)

توسّع الصّفديّ ضمن هذه الجوانب، وأتى بما ذكره الإمام فخر الدّين الرّازي من الأسئلة المتعلّقة بتفسير العتاب الرّباني الّذي وقع على النّبيّ الكريم بشأن الأعمى مع الأجوبة، وكان الصّفديّ يذكر رأيه أيضاً ويقدم ردّه على الأسئلة ووقف على الآيات الكريمة: ﴿وَمَا يَسْتَوِيْ الأَعْمَى وَالْبَصِير* وَلا الظُّلُمَاتُ وَلا النُّورُ﴾ (5) وفسّر قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَعْرَضَ عَنْ ذِكْرِي فإنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنْكَا* ونَحْشرهُ يَوْمَ القِيَامَةِ أَعْمَى﴾. (6) وممّا قاله: "قال مجاهد والضّحاك ومقاتل: أعمى عن الحجّة". (7)

(1) نكت الهميان ص27.

(2) نكت الهميان ص30 -32.

(3) عبس: 1-2.

(4) نكت الهميان ص 31، وانظر أسباب النّزول للواحدي ص304 مكتبة القرآن، وتفسير ابن كثير 470/4.

(5) فاطر: 19 -22، وانظر نكت الهميان ص33.

(6) طه: 124، 125 وانظر نكت الهميان ص33.

(7) نكت الهميان ص36 وانظر تفسير الطّبري 165/16، والدرر المنثور للسيوطي 312/4.

وفي كلّ من المُقدّمتين [1] السّادسة والسّابعة تناول بعض القضايا والمسائل الفقهية والأمور الشّرعيّة المُتعلّقة بالعمى، منها: العمى لا يجوز على الأنبياء لأنّ مقام النّبوّة أشرف من ذلك، ووقف عند موضوعات متعلّقة بالكفيف منها: حجّه وإمامته وبيعه وشراؤه وزواجه ووصيّته وجهاده وشهادته وروايته، وما قيل منهما، وساقها ضمن أسئلة وأجوبة.[2]

_الجوانب الطبيّة والحيويّة والصّحيّة:

أورد الصّفديّ بعض الإشارات الطّبيّة والصّحيّة المُتعلّقة بالحواس، ومنها السّمع أيضاً، أيضاً الرؤية عند الإنسان والحيوان، فمن ذلك:

"السّمع أصل النّطق، لهذا لا نرى الأخرس إلا أصم، وقيل: سبب خرسه أنّه لم يسمع شيئاً ليحكيه، والبصر إذا بطل لم يبطل النّطق". [3]

وفي موضع آخر ذكر رأي الطّبيب الرئيس ابن سينا في رؤيا المولود:

"إنّ المولد يضحك بعد الأربعين يوماً، ويرى الرّؤيا بعد أربعة أشهر"، [4] وذكر أيضاً ما قاله عن حيوان الخِلد: "وكل حيوان يلد حيواناً فله عينان إلا الخلد، ويشبه أن يكونَ له عينان، لكنّهما مغشيّتان بجلدٍ رقيق لضعفهما، وإنّما يدركان الأظلال دور الألوان والأشكال". [5]

فاهتمام الصّفديّ بذكر هذه الحقائق الحيويّة يشيرُ إلى رغبته في تقديمِ الفوائد ضمن المنحى الموسوعيّ الّذي اتّبعه في الكتاب، وضمن هذا المنحى أوردَ سؤالاً مهمّاً مُتعلّقاً بحيلةِ الأعمى وأثرها في رؤية المنامات، فهل الأعمى حظّ في الرؤيا؟

(1) نكت الهميان ص43، 44.
(2) نكت الهميان ص50 56.
(3) نكت الهميان ص 27.
(4) نكت الهميان ص 27.
(5) نكت الهميان ص 30.

وضّح الصّفديّ "أنّ المسألةَ ذات تفصيل، وهو أنّ الأعمى إن كان قد طرأ عليه العمى بعدما ميّز الأشياء، فهذا يرى لأنّ القوّة المُتخيّلة منه ارتسم فيها صور الأشياء من المرئيّات،... وإذا كان الأعمى قد ولد أكمه ولم ير الوجود وما فيه من المرئيّات، فهذا يرى الأحوال التي يقابلها ويباشرها، كما يرى أنّه يأكل، أو أنّه يشرب، أو أنّه راكب على فرس، إلى غيرِ ذلك من الأحوال الّتي يُباشرها". (1)

ومن ذلك أنّه أورد ما ذكره أرسطو في كتابه "الحيوان" عن الخطاطيف، (2) فقال: "الخطاطيف إذا عَمِين أكلن من شجرة يُقال لها عين شمس فيبصرنَ بعد العمى، وهذه الشّجرة لها منفعة في العين الّتي لا تبصر والتي يخاف عليها من اجتماع الماء". (3)

فالصّفديّ حريص على البقاءِ ضمن دائرة العمى العميان، فكلّ ما أتى به ضمن الجانب الطّبي والحيوي لم يخرج عن محيطها، وهذا يدلّ على موسوعيّة منظّمة، نأت بالصّفدي عن الاستطرادِ والاضطراب والخروج عن الموضوع المطلوب.

_الجوانب الفلكيّة:

خصّص الصّفدي المقدّمة الثّامنة لبيان ما يعتقده المنجمون في سبب عمى المولود وعرض أقوالهم في صفات المواليد الجسدية والمعنوية وإصاباتهم بالعلل العضوية نتيجة لارتباط ولاداتهم بالأبراج وحركة الكواكب، ومع ردّ الصّفديّ عليهم وتفنيده مزاعمهم نجده قد ذكر ما ذهبوا إليه حرصاً منه على اكتمال المعرفة الموسوعية المرتبطة بعلة العمى، فمن ذلك:

"يزعم المنجمون أن المولود إذا ولد وأحد النّيرين في الكسوف أو الخسوف فإنّه يولد أعمى، وإذا ولد المولد والطالع الحوت وزُحل والمريخ فيه كان أعمى ناتئ العينين". (1)

(1) نكت الهميان ص 27.

(2) جمع خطاف، ضرب من الطّيور القواطع يُدعى السّنونو، عريض المنقار، دقيق الجناح طويل، المعجم الوسيط (خطب).

(3) نكت الهميان ص 30.

وساق كثيراً من مزاعمهم الفلكيّة الغريبة وردّ عليها ردّاً منطقيّاً مُقنعاً فقال:

"قلت هكذا يعتقدُ المنجون، وليس لهم على ذلك دليل قطعة يذكرونه، ولكنّهم يزعمون أنّ ذلك مبنيٌّ على التجربة والإلهام، والّذي يدلّ من حيث النّظر والبحث على أنّ هذه الأشياء الّتي يقولون إنّ المولود إذا ولد في الدّرجة الفلانيّة من البرج الفلاني دلّ على أن يكون كذا وكذا باطلة لا أصل لها يرجع إليه أولو العقول السّليمة". [2]

_الجوانب الاجتماعيّة والإنسانيّة:

لم يغفل الصّفديّ هذه الجوانب المرتبطة بالعمى والعميان، فأشار إلى تعبيرات الرؤى وتأويلاتها، فمن ذلك: "قال العابرون: من رأي أنّه أعمى فإنّه ينسى القرآن، لقوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِي أَعْمَى وَقَدْ كُنْتُ بَصِيرًا* قَالَ كَذَلِكَ أَتَتْكَ آيَاتُنَا فَنَسِيتَهَا وَكَذَلِكَ الْيَوْمَ تُنْسَى﴾، [3] ومن رأى أنّ إنساناً أعماه فإنّه يضله"، [4] وفي موضع آخر: "وأما فقء العين فمن رأي أن عينه فُقِئت فإنّه يُتقاضى أو يُجازى بشيء كان منه لقوله تعالى: ﴿والعَينُ بالعَيْنِ﴾[5]". [6]

وقد عرضَ الصّفديّ أيضاً اختياراته من أخبار العميان وقصصهم ونوادرهم مُظهراً ذكاءهم وسرعة بديهتهم وحضور جوابهم، وكرم أخلاقهم، ولعلّ في ذلك أثراً اجتماعياً طيباً للمكفوفين يجيد كلّ من يقرأ ما كتبه الصّفديّ عنهم، فكأنّه أراد أن يكوّن انطباعاً لطيفاً عنهم، ويمحو الصّورة غير المحبّبة الّتي رسمها بعض النّاس لهم، فمن نوادرهم:

(1) نكت الهميان ص56.
(2) نكت الهميان ص57.
(3) طه 125،126.
(4) نكت الهميان ص 28.
(5) المائدة: 45.
(6) نكت الهميان ص28،29

"قال بعضهم لبشار بن برد: ما أذهب الله كريمتي مؤمن إلّا عوّضه خيراً منهما، فبمَ عوضك؟ قال: بعدم رؤية الثّقلاء مثلك" (1)

ومن ذلك أيضاً: "قال المتوكّل يوماً: لولا ذهاب بصر أبي العيناء لنادمته، فبلغه ذلك، فقال: قولوا له: إن أغفيتني من قراءةِ نقوش الخواتيم، ورؤية الأهلّة صلحت لغير ذلك، فبلغ المتوكّل ذلك فضحك ونادمه". (2)

وفي ذلك إشارة من الصّفدي إلى مرونة النّفس، وقفة الرّوح، ولطف المعشر.

ومن كرم أخلاقهم ووقارهم ما قاله أحد العميان ردّاً على من قال له: سُلبت أحسن ما في وجهك: "صدقت غير أنّي مُنعت النّظر إلى ما يلهمني، وعُوضت الفكرة في العملِ فيما يجدي". (3)

ومن ذكائهم أنّ احدَ العميان كان يصيد الطّائر الغريب، فسئل عن ذلك فقال: "إنّ طيوري أبخرها ببخور أعرفه وأطيرها، فإذا طارت ونزلت ومعها الطّير الغريب هدرت حوله فأعرف أنّ معها غريباً، فأرمي العبّ (4) على الجميع، وآخذها واحداً بعد واحد، فأشمه، فالّذي ليس فيه شيء من بخوري أعرفه أنّه غريب فأصطاده". (5)

وفي مواضع كثيرة من تراجم المكفوفين أشار الصّفديّ إلى ذكائهم وفطنتهم، ففي ترجمة شافع بن عليّ بن عبّاس بن عساكر730هـ ذكر أنّه "كان إذا أراد أيّ مجلد كان قام إلى الخزانة الّتي هو فيها وتناوله منها، كأنّه الآن وضعه فيها". (6)

وفي خاتمة مقدّمات الكتاب قال الصّفديّ: "قلّ أن وجد أعمى بليداً، ولا يُرى أعمى إلّا وهو ذكيّ منهم التّرمذي الكبير الحافظ، والفقيه منصور المصري الشّاعر، وأبو العيناء،

(1) نكت الهميان ص 58.
(2) نكت الهميان ص59.
(3) نكت الهميان 41.
(4) الشبك.
(5) نكت الهميان ص70.
(6) نكت الهميان ص 136.

والشّاطبي المقري، وأبو العلاء المعرّي، والسّهيلي صاحب الرّوض الأُنف، وابن سيده اللغوي، وأبو البقاء العكبري...". (1)

فهذا إقرار واضح من الصّفديّ بذكاء المكفوفين وتميزهم وتمكنهم من إثبات قدراتهم في كثير من الحقول المعرفيّة.

وعزا ذلك التّفوق إلى: "أنّ ذهن الأعمى وفكره يجتمع عليه، ولا يعود متشعّبا بما يراه، ونحن نرى الإنسان إذا أراد أن يتذكّر شيئاً نسيه، أغمض عينيه وفكر، فيقع على ما شرد من حافظته". (2)

من الواضح أنّ الصّفديّ بذل جهداً كبيراً في العرض لعلّة العمى وأصحابها عرضاً موسوعيّاً لم يهمل فيه جانباً يغني ثقافة القارئ ومعرفته بهذا الموضوع.

وهو مع ذلك يُضفي على مادّة الكتاب الّتي جمعها ونسّقها من علمه وخبرته وثقافته ما يثريها ويزيدها موسوعيّة، وقد ظهر ذلك في تعليقاته وتعقيباته ومداخلاته وآرائه الّتي زخر بها الكتاب ضمن التّراجم والمُقدّمات.

فمن ذلك ردوده على الإمام فخر الدّين حين فسّر المعاتبة الرّبانيّة الّتي وقعت على النبي الكريم عندما أعرض عن الأعمى (3) ففيها من الفوائد والنّفع ما فيها. ومن ذلك أيضاً الفوائد والتّعقيبات ضمن التّراجم ففي ترجمة الثّمانيني عمر بن ثابت ذكر الصّفدي زيادة في الفائدة أن "الثّمانين قرية وقيل بليدة بجزيرة ابن عمر بأرض الموصل، ولها الثمانون الذين كانوا في سفينة نوح عليه السلام، وهي أول بلدة بنيت بعد الطوفان". (4)

(1) نكت الهميان ص68.

(2) نكت الهميان ص68.

(3) نكت الهميان ص33

(4) نكت الهميان ص187.

ومن ذلك أيضاً قوله في مادّة عملق: "العمالقة قوم كانوا في قديم الزّمان، يذكر أنّهم كانوا في غاية من الطّول منسوبون إلى عمليق بن لاوذ بن إرم بن سام بن نوح...". [1]

ومن ذلك: "قلت الرازيانج هو السّمرُ وينبغي أن يُغسل قبل أكله في أوّل دخوله لهذه العلّة، والضّب إذا خرج من جحره لا يبصر شيئاً إلى أن يستقبل الشمس ساعة فحينئذ يبصر". [2]

ومن مظاهر الموسوعيّة في "نكت الهميان" تنوّع الشّواهد الّتي ساقها الصّفديّ ليؤكّد أفكاره ويعززها، فهي مُستمدّة من القرآن الكريم والحديث الشّريف والشّعر والرجز والأمثال والأخبار، والنّصوص والأقوال المقتطفة من المصادر والمظان الكثيرة.

فالصّفحة الواحدة في الكتاب غنيّة بشواهدها وغزارة معلوماتها فتجد الآيات الكريمة والحديث الشريف والشعر في موضع واحد، [3] وتجد مقدّمة كاملة في الكتاب خصّصها الصّفدي لتفسير ما اختاره من الآيات القرآنيّة الّتي تناسب موضوع العمى، [4] أو للشعر الّذي نظمه العميان والّذي قيل فيهم أيضاً، [5] مع الشّواهد الأخرى الّتي تُعزز الفكرة، وتغني الثّقافة العامّة، وتناسب الموضع الّذي أتت فيه، من ذلك حديث رسول الله المعروف عن عين قتادة رضي الله عنه، [6] وغيره كثر من الأحاديث الشّريفة، والأمثال كأحفظ من العميان، [7] والرّجز كقول رُؤبة [8] فيما بعد عن أطراف المفاوز:

(1) نكت الهميان ص21.

(2) نكت الهميان ص30.

(3) انظر على سبيل المثال نكت الهميان ص 46،47

(4) المقدمة الرّابعة ص30 وما بعدا، ولم يهمل القراءات.

(5) المقدّمة التّاسعة ص58 وما بعدها.

(6) نكت الهميان ص 40 وانظر مجمع الزّوائد للهيثميّ 113/6.

(7) نكت الهميان ص 68، وانظر مجمع الأمثال للميداني 1/ 406.

(8) رؤبة بن عبد الله التّميمي السّعديّ راجز من الفصحاء المشهورين، ومن مخضرمي الدّولتين الأمويّة والعبّاسيّة، كان أكثر مقامه في البصرة، وأخذ عنه أعيان أهل اللغة، وكانوا يحتجون بشعره، ويقولون بإمامته في اللغة، مات في البادية 65هـ وقد أسن، وله ديوان رجز مطبوع. انظر وفيات الأعيان لابن خلّكان 303/2 والأعلام للزّركلي 34/3.

وقاتم الأعماقِ خاوي المُخترَق [1]

وما ذكرناه غيض من فيض الشّواهد الّتي دلّت على موسوعيّة الصّفديّ في كتابه، ولا يمكن الإحاطة بها إلّا بعملٍ إحصائي دقيق في جداول خاضعة، وهذا قد يزيد البحث اتّساعاً غير محمود، لذلك اكتفينا بما ذكرناه من الشّواهد مع إحالات الحواشي لتكون دليلاً على المعرفة الموسوعية الّتي سعى إليها الصّفديّ في كتابه.

(1) ديوان رؤبة بن العجاج ص 104، مجموع أشعار العرب، وانظر طبقات فحول الشّعراء لابن سلام 761/2، وقال بعده مشتبه الأعلام لمّاع المخفق.

خاتمة:

وصلنا إلى ختام دراسة مفيدة شائعة لكتاب فريد في مادّته ومنهجه، قد يقف أمامه الباحث حائراً، فهو مصدرٌ ملهم لتراجم المكفوفين وأخبارهم، ومصدر مهم أيضاً لدراسة على العمى من جوانبها وزواياها المُتعدّدة، مع غزارة في المعارف وعوض منطقي ضمن منهج واضح خلف منه كثير من كتب الثّقافة العامّة.

وقد اجتهدنا في دراسة هذه الكتاب، وسعينا _قدر الإمكان_ إلى النّتائجِ الآتية:

_كان الصّفديّ في "تكت الهميان" ناقلاً وجامعاً، لكنّه لم يكتف بالجمع والنّقل، بل أظهر شخصيّته البحثيّة والموسوعيّة ضمن أرائه ومناقشاته وتعقيباته وردوده.

_كان منظّماً في كتابه من حيث الشّكل والمضمون، ظهر ذلك في منهجه وطريقة عرض المادّة المعرفيّة، والمحاكمة المنطقيّة للأمور، والتّسلسل في عرض الأفكار.

_لم يكن الكتاب مخصّصاً لتراجمِ المكفوفين فحسب، بل سعى الصّفدي إلى إخراجه في صورة موسوعة مصغّرة مرتبطة بالعمى والعميان مع فوائد ولطائف وإشارات معرفيّة مرتبطة بجوانب أخرى، فجعل القارئ الباحث عن هذه العلّة مكتفياً بكتابه.

_كان الصّفديّ موفّقاً في الجمع بين التّراجمِ والجوانب الموسوعيّة ضمن موضوع العمى والعميان، فبدأ المؤلّف واثقاً ممكناً، ابتعدَ عن الإيجاز المخل، أو الإطناب الممل.

_أراد الصّفدي أن يقدّم صورة مشرقة لذوي العاهات، ومنهم العميان (مبصرو الرّوح) واستطاع تحقيق ذلك، فكان التناول إنسانيّا راقياً، ابتعد فيه عن الشّفقة واقترب كثيراً من الدّليل والحجّة، مع بيان القدرة الإلهيّة في تفوّق المكفوفين وعلو شأنهم.

_لعلّ الصّفدي أراد تغيير النّظرة الدّونيّة التي امتلكها بعض من يجهل حقيقة العمى وأصحابه، والحكمة الإلهيّة من وجود هذه العلّة، فالكتاب بعيدٌ عن التّشهير بهم، أو الانتقاص من قدرهم، أو السّخرية منهم، وهذا هدف سام استطاع الصّفديّ أن يحقّقه في الكتاب، فأكّد أنّهم أصحاب همم عالية وبصيرة نافذة.

المصادر والمراجع:

_القرآن الكريم.

_أسباب نزول القرآن لأبي الحسن علي بن أحمد الواحدي، تحقيق: كمال بسيوني زغلول، الطّبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت _ لبنان 1411هـ _1990م.

_الأعلام لخير الدّين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، 1984.

_الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، دار الكتب المصريّة، 1925م.

_أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك لابن هشام الأنصاري، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت.

_البرصان والعرجان والعميان والحولان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السّلام هارون، الطّبعة الأولى دار الجيل، بيروت– لبنان، 1410هـ– 1990م.

_تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام لشمس الدّين الذّهبي، تحقيق: د. عمر عبد السّلام تدمري، الطّبعة الثّانية، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان 1413هـ –1993م.

_تفسير الطّبري (جامع البيان في تأويل القرآن) لمحمّد بن جرير الطّبري، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، الطّبعة الأولى، مؤسّسة الرّسالة، 1420هـ 2000م.

_تفسير القاسمي المسمى محاسن التّأويل لمحمّد جمال الدّين القاسمي، ضبطه وخرج آياته محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان، منشورات محمد علي بيضون.

_تفسير القرآن العظيم، لابن كثير الدّمشقي، الطّبعة الأولى، إشراف مكتب البحوث والدّراسات في دار الفكر– لبنان، 1417هـ – 1984م.

_التّفسير الكبير ومفاتيح الغيب لفخر الدّين الرّازي، دار الكتب العلميّة. بيروت– لبنان.

_تلقيح فهوم أهل الأثر في عيون التّاريخ والسّير لأبي الفرج بن الجوزي، الطّبعة الأولى، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت– لبنان، 1997.

_تهذيب اللغة لأبي منصور الأزهري، تحقيق: عبد السّلام هارون، مراجعة: محمد علي النجار، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، 1384هـ – 1964م.

الدّرر الكامنة في أعيان المئة الثّامنة لابن حجر العسقلاني، الطّبعة الثّانية، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الهند، 1392هـ – 1972م.

_الدر المنثور في التفسير بالمأثور لجلال الدّين السّيوطي، دار الفكر، بيروت– لبنان، 1432هـ – 2011م.

_ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق وشرح الشّيخ محمّد الطّاهر بن عاشور، راجعه ووضّحه محمّد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 1386هـ – 1966م.

_ديوان رؤبة بن العجاج (مجموع أشعار العرب) اعتنى بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد العروسي، دار قتيبة للطّباعة والنّشر، الكويت.

_ديوان سقط الزّند لأبي العلاء المعرّي، شرحه وقدّم له: د. عمر فاروق الطباع، الطّبعة الأولى، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت– لبنان 1488هـ – 1998م.

_ديوان ابن سناء الملك، تحقيق: محمّد إبراهيم نصر، مراجعة: د. حسين نصّا وزارة الثّقافة المصريّة/ الكاتب العربيّ للطّباعةِ والنّشر، القاهرة، 1388هـ – 1969م.

_ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد السّتار فراج، الطّبعة الأولى، دار مصر للطباعة.

_رأس مال النديم في تاريخ أعيان أهل الإسلام لأحمد بن علي بابه القاشي، تحقيق: د. أحمد عبد القادر خريسات، مركز زايد للتّراث والتّاريخ، العين– الإمارات، 1421هـ 0 2001م.

_سير أعلام النّبلاء لشمس الدّين الذّهبي، حققه: بشّار عواد معروف، د. محيي هلال السّرحان، الطّبعة الأولى، مؤسّسة الرّسالة، بيروت – لبنان، 1404هـ _1984م.

_الشعور بالعور لصلاح الدين خليل بن أيبك الصّفدي، حقّقه واستدرك عليه: د. عبد الرزاق حسن، الطبعة الأولى، دار عمان، 1409هـ *1988م، عمان* الأردن .

شذرات الذّهب في أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلي، دار الإحياء للتّراث العربيّ، بيروت لبنان .طبعة أخرى بتحقيق محمود الأرناؤوط وعبد القادر الأرناؤوط، الطّبعة الأولى، دار ابن كثير، دمشق_ بيروت، 1406هـ_ 1986م .

طبقات فحول الشّعراء لمحمّد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني للطّباعة جدّة، شركة القدس_ القاهرة.

_عيون الأخبار لابن قتيبة، تحقيق: د. يوسف علي طويل. دار الكتب العلميّة، بيروت 1416هـ _ 1995م _الكتاب لسيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر)، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي، القاهرة 1988م.

_اللباب في تهذيب الأنساب لابن الأثير الجزري عز الدّين عليّ بن محمد، ضبطه وحقّق أصوله عبد اللطيف حسن عبد الرحمن، دار الكتب العلميّة، بيروت _لبنان، منشورات محمد علي بيضون.

_لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، تحقيق: د. طه حسين، د. إبراهيم الأنباري. دار المعارف، مصر _ .لسان العرب لابن منظور، دار صادر_ بيروت .

_مجمع الأمثال للميداني، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، الطّبعة الثالثة، 1972م.

_مجمع الزّوائد ومنبع الفوائد لعلي بن أبي بكر الهيثمي، حقّقه وخرج أحاديثه: حسين سليم أسد الداراني، دار المأمون للتّراث.

المعارف لابن قتيبة، حقّقه وقدم له: ثروت عكاشة، الطّبعة الرّابعة، دار المعارف مصر، وطبعة أخرى صادرة عن الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، الطّبعة الثّانية_ مصر، 1992م .

_المعجم الوسيط، أعدّ مواده إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزّيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، أشرف عليه عبد السّلام هارون، صادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة.

_ النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابن تعزي بردي، طبعة دار الكتب المصرية 1930م _ .

_ النّقد الأدبي في القرن الثّامن الهجري بين الصّفدي ومعاصريه، للدّكتور محمّد علي سلطاني، دار الحكمة_ دمشق، 1974م .

نكت الهميان في نكت العميان لصلاح الدين الخليل بن أيبك الصّفدي، حقّقه وعلّق عليه: طارق الطنطاوي، دار الطّلائع، القاهرة مصر .

_هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين لإسماعيل باشا البغدادي، مؤسّسة التّاريخ العربي .

وفيان الأعيان لابن خلّكان، تحقيق: د. إحسان عبّاس، طبعة دار الثّقافة، بيروت لبنان 1986.