مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 43 . العدد 29

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
ملامحُ السَّرديَّة في شعرِ الحُطيئة القصيدة الميميّة في الكرَم أنموذجاً	عمر زكي سمسم أ.د. سمر الدَّيُّوب	40-11
أثر قانون المماثلة الصّوتيّة في علاقات الإبدال الصّرفيّ	د. صفوان سلّوم	62- 41
مشكلات الترابط الدلالي في الأداء الكتابي لطلاب اللغة الإنكليزية في جامعة طرطوس	علي احمد علي أ.د. أحمد حسن	92-63
صورة المستعمرين في أدب المستعمرين: انهاء الحياة المنظمة في رواية أشيبي (سهم الرب)	الدكتور: ابراهيم السماعيل	118-93

الصّورة الفنّيّة في شِعْر عَمْرو بن قَمِينَة	وسام تركماني د.منار العيسى د.أمينة الأيوبي	152-119

ملامحُ السَّرديَّة في شعرِ الحُطيئة

القصيدة الميميّة في الكرم أنموذجاً

طالب الدُّكتوراه: عمر زكي سمسم

قسم اللُّغة العربيَّة ـ كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ـ جامعة البعث

إشراف: أ.د. سمر الدَّيُّوب

ملخَّص البحث

يهتمُّ هذا البحث ببناء الشعر على السرد في قصيدة الحطيئة –الميمية– ويدرس الركائز التي اعتمد عليها الشاعر في صوغ قصيدته المبنية بناءً تتداخل فيه عناصر الشعرية والسردية، والسمات التي اتَّسم بها خطابه، ويحاول أن يجيب عن التساؤلات الآتية: هل ميل هذه القصيدة إلى السردية قد أثّر في شعريتها؟ وهل يمكن أن يوجد نص شعري مخلصٌ لشعريته؟ وما الأدوات التي يستعيرها الشعر من السرد ويظلّ مخلصاً لطبيعته؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يسير البحث وفق الخطة الآتية:

- **السردية: كلام في المصطلح.**
- **الشاعر والقصيدة.**
- **تجاور الخطابين السردي والشعري في القصيدة.**
- **الإيقاع السردي في القصيدة**
- **البعد الدرامي في القصيدة**
- **صِيَغُ الجملة السردية في القصيدة .**

الكلمات المفتاحيّة: السرديّة، الشعريّة، الحطيئة، البعد الدرامي، الخطاب الشعري.

Abstract

This research is concerned with building poetry on the narration in the poem of Al-Hatay'a - Al-Mimiya. In her poetry, and is it possible to find a pure poetic text which is totally poetry? What are the tools that poetry borrows from narration and remains faithful to its nature, and to achieve this end the research proceeds according to the following plan:

-Narrative: a word in the term.

-The poet and the poem.

-The juxtaposition of the narrative and poetic discourses in the poem.

-Narrative rhythm in the poem

-The dramatic dimension in the poem

-Narrative sentence forms in the poem.

Keywords: narration, poetic, Al-Hatay'a, dramatic dimension, poetic discourse.

مقدِّمة:

نقوم في بحثنا هذا بالنظر إلى النص الشعري على أنّه يشتمل على عناصر السرد مهما بلغت درجة شعريته؛ أي إنَّ الخطاب الشعري كان مجاوراً للخطاب السردي منذ القدم، فلا تكاد تخلو قصيدة من هذا التجاور في تراثنا الشعري القديم.

أهميَّةُ البحثِ ومنهجُهُ:

انصبّ اهتمامنا في إطار الشعر القديم؛ لأنّ معظم الدراسات التي تناولت جوانب الشعرية والسردية اتخذت من الشعر العربي الحديث مجالاً لتطبيق ما ذهبت إليه.

ولعلَّ تراثنا الشعري القديم لم يُنظر إليه نظرةً حداثيةً في كثيرٍ من الدراسات ولم يُعطَ حقّه من هذه الدراسات، لذا يهدف هذا البحث إلى النظر في مصطلح السردية قديماً وحديثاً، في محاولةٍ لتحديد سماته العامة في النقدين، ثم إلى تقديم أنموذجٍ تطبيقيٍّ لما ذهبنا إليه من إحدى قصائد الشعر العربي القديم، آملين أن نوفّق في تحديد مستويات كلٍّ من الخطابين السردي والشعري وكشف مواضع تجاورهما وتآلفهما في بناء هذه القصيدة.

ولا تقيّد هذه الدراسة نفسها بمنهج محدد؛ لأنّ "تبني أحد المناهج يعني إقصاء ما سواه. ولعلّ هذا الموقف المنهجي يتفق مع انفتاح الخطاب النقدي الحديث على مفاهيم كثيرة تتآلف في إطاره بقصد معالجة الأثر المدروس من شتى زواياه"[1].

ومع ذلك يميل البحث إلى المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف الظاهرة السردية في الشعر ثمّ تحليلها وبيان أركانها ومظاهرها التي تداخلت مع الجنس الشعري.

[1] انظر: الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات، سمر الديوب، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، مجلة علمية نصف سنوية، العدد 51، 2016، دبي، ص348.

- **السرد لغة:**

حظي مصطلح السرد بنصيبٍ وافرٍ من الشروح في المعاجم العربية، لما له من معانٍ متعددة، ففي لسان العرب عرّفه ابن منظور بقوله: "**السَّرْدُ فِي اللُّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا. سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا؛ أَي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وسَرَد الْقُرْآنَ: تَابِعَ قراءَته في حَذر منه. والسَّرْدُ: المُتتابع**"[1].

وجاء في الاشتقاق لابن دريد ما نصّه: "**والسَّرد: ضمُّك الشَّيء، بعضَه إلى بعض، نحو النَّظْم وما أشبهَه. ومنه قولهم: سرَدَ الدِّرعَ، أي ضمَّ حديدَ بعضِها إلى بعض**"[2].

وجاء في العين للفراهيدي ما نصّه: "**سرَدَ القراءة والحديث يَسرُدُه سَرْداً أي يُتابِعُ بعضَه بعضاً. والسَّرْدُ: اسمٌ جامع للدُّروع ونحوِها من عَمَل الحَلَق، وسُمِّيَ سَرْداً لأنّه يُسْرَّدُ فيُثْقَبُ طَرَفا كُلِّ حَلقةٍ بمِسمار فذلك الحَلَق المُسَرَّد**"[3].

---

[1] لسان العرب ، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم ، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، مادة (سرد). وأضاف: وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ؛ وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: كَانَ يَسْرُد الصَّوْمَ سَرْداً" ؛ وَفِي الْحَدِيثِ: أَنَّ رَجُلًا قَالَ لِرَسُولِ اللَّهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِني أَسْرُد الصِّيَامَ فِي السَّفَرِ، فَقَالَ: إِن شِئْتَ فصم وإِن شئت فأَفطر. وَقِيلَ لأَعرابِي: أَتعرف الأَشهر الْحُرُمَ؟ فَقَالَ: نَعَمْ، وَاحِدٌ فَرْدٌ وَثَلَاثَةٌ سَرْد، فَالْفَرْدُ رجَبٌ وَصَارَ فَرْدًا لأَنه يأْتي بَعْدَهُ شعبانُ وَشَهْرُ رمضانَ وشوّالٌ، وَالثَّلَاثَةُ السَّرْد: ذُو القَعْدة وَذُو الْحِجَّةِ والمُحرّم". انظر المصدر السابق، مادة (سرد).

[2] الاشتقاق، ابن دريد، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 461.

[3] العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. عبد الكريم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادة: سرد.

إذن، السرد هو النسج، وهو ضمُّ الأشياء بعضها في إثر بعض وتداخلها. كذلك هو الاتساق والتتابع وجودة السياق والترابط. وتشترك المعاجم في إيراد هذا المعنى للجذر اللغوي (سرد) .

- **السرد اصطلاحاً:**

أ- في النقد الغربي:

تشكلت ملامح مصطلح علم السرد "Narratology" بوصفه مصطلحاً نقدياً على يد الشكلانيين الروس؛ إذ قامت هذه الحركة (حركة الشكلانيين الروس) بالبحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، " حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي، و حللت أجزاءه المكونة له و أغنت إغناءً واسعاً معرفتنا بالتقنيات الأدبية، وأسست هياكل للدراسة الأدبية والتنظير لها"[1] وانصبّ اهتماهما على كيفية القول لا على ما يقال، وعلى رصد مقاربةٍ بنيوية (شكلية) تسعى إلى تحليل المضامين الأدبية، متخذة من أدبية "ياكبسون" مصدراً أساسياً لكلِّ مقاربة تنهجها؛ أي "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، إنما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"[2].

إنَّ أوّلَ دراسةٍ تناولت الخطاب السردي وهدفت إلى الكشف عن أسلوب بنائه، وعن نمط اشتغاله، ترجع إلى عشرينات القرن السابق مع السوفياتي" فلاديمير بروب "الذي

[1] الشكلانية الروسية، فيكتور إيرليخ ترجمة :الولي محمد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص7.

[2] تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 27.

أجرى دراسته عن الحكايات العجيبة في كتابه" **مورفولوجية الخرافة** "والذي حلل فيه متناً يتألف من مئة خرافة روسية[1].

وتشير الدراسات إلى أنّ الفضلَ في إطلاق مصطلح علم السرد Narratology يعود إلى (تزتيفان تودوروف) الذي اشتقه من كلمة Narrative وتعني السرد، وكلمة logy وتعني العلم، وعرّفه بأنّه علم القصة، ولخّصَ (تودوروف) موقف الشكلانيين الروس في قوله: "تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الغائية –أي غياب أي وظيفة خارجية– بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية، أو اليومية"[2]، ثم تطرّق إلى الحديث عن العمل الشعري فقال: "إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه بفضل ذلك ننظر إليه بذاته، أي من كونه لا يحيل على مجال آخر"[3].

وانطلاقاً من مذهبهم الذي يرى أن المهم هو البحث عن السمات المائزة للمادة الأدبية أي بنيتها الداخلية، وليس عن الظروف الخارجية التي تنتج في إطارها الآثار الأدبية، تطوّر علم السرد لديهم، ولم يعد يقتصر على النصوص ذات الطابع السردي، بل تعدّاها إلى مختلف الآداب العالمية، فتمّ تطوير القواعد والمفاهيم التي تحكم هذا الفن، حتى شملت جميع أنواع الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية والشعر وغيرها..

فأصبح علمُ السرد (أو علم الحكاية أو القصة) علماً يُعنى بمضامين الحكاية وبنائها، وأصبح كل بناء محكي يحمل طابع السرد، ويرى (يان مانغريد) أنَّ السردَ موجودٌ في كلِّ

[1] انظر: مدخل إلى السميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2001، ص 10.

[2] نقد النقد، تودوروف، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص26.

[3] المرجع السابق، ص 26.

مكان حولنا؛ لأن بناء التمثلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلاً ومعنى للواقع الذي ندركه. والسرد بعبارة أخرى طريقة أساسية للتفكير، أو أداة للمعرفة[1].

ورأى الباحث (جان أيف تاديه) أنّ كل قصيدة هي في مستوى من المستويات محكيٌ في الأصل، ولكنّها متدرّجة في نسبة المحكي فيها[2]، فكلُّ نصٍ شعريٍّ حكايةٌ في مستوى ما، ويأخذ سياقاً سردياً ما، ولا يستطيع أن يتخلى عن سرديته.[3]

ب – في النقد العربي:

حينما بحثنا في بعض كتب النقد العربي ومعاجم المصطلحات العربية وجدنا تداخلاً بين مصطلح السرد ومصطلحات عدّة كان أهمها: القصة – الحكاية – المحكي – ... وغيرها من المصطلحات التي تدخل تحت باب السردية.

ففي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش وجدنا أنّه حدّدَ قانوناً للسرد فقال: "وقانون السرد هو: كلُّ ما يخضع لمنطق الحكي والقصّ الأدبي"[4].

وعرّف السرد بأنّه: " خطابٌ مغلقٌ حيث يدخل زمن الدال في تعارض مع الوصف"[1].

---

[1] علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق،2009 ص6–7.

[2] انظر: الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات، الأستاذة الدكتورة سمر الديوب ص350.
وانظر: Jean Yves Tadié : Le récit poétique. P U F, 1978, p:6

[3] يرى د. محمد مفتاح أن كل نص شعري حكاية؛ أي رسالة تحكي صيرورة ذات، ورأى أن لعوامل غريماس دوراً مهماً في تشكيل بنية النص الشعري، لكنه لم يهتم بالسرد بوصفه بنية قائمة في ذاتها، بل ربطه بالبنية اللغوية في النص الشعري، فقد ركز على علاقات غريماس الثلاث: علاقة التواصل، وعلاقة الرغبة، وعلاقة الصراع. انظر: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، دار التنوير ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، ص149

[4] معجم المصطلحات العربية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص110.

ثـمَّ انتقـل إلـى تعريـف مصـطلح السـردية، بأنهـا: " الطريقـة التـي تـروى بهـا القصّـة والخرافة فعلياً، وهي من مشتقات الأدبية وفرعٌ عنها، وتبحث في مدى التعبير عن الشكل الأجوف العام الذي تتدرج فيه كلّ النصوص". وأضاف: " هي نمطٌ خطابيٌ متميّز "[2] .

إذن هنـاك تمـازجٌ وتمـاهٍ بـين مصـطلح السـرد ومصـطلح المحكـي فـي معجـم المصطلحات، "فكلّ ما يدرك سردياً هو حكائيٌّ وإنّ الوحدات الحكائية هي وحدات سردية وتعدُّ كمكونات للعمل الأدبي"[3].

فأصبح السرد بذلك يدخل في جميع أنواع الأدب فهو موجودٌ في فن القصة والحكاية والرواية، وفي الشعر والملاحم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون المحكية .

ونجد في كتاب " دليل الناقد الأدبي" تحت تعريف علم السرد ما نصّه: "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه"[4].

إذن هو كيفية بناء النص السردي، واستنباط عناصره ومقوماته، وليس المقصود بالنص السردي النص القصصي فحسب، بل "يتعدَّى علم السرد ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة مثل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة وكذلك الإعلانات أو الدعايات، وغير ذلك ففي كل هذه ثمّة قصص تحكى وإن لم يكن بالطريقة المعتادة"[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 110.

[2] المصدر السابق ص 111.

[3] المصدر السابق ص74– 75.

[4] دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي– د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص174.

[5]المرجع السابق، ص 174.

وبما أنّ مصطلح السرد ينتمي إلى الخطاب الروائي أو القصصي، ومصطلح الشعر ينتمي إلى الخطاب الشعري، كان هناك تقاطع واضحٌ بين هذين المصطلحين في حين استخدم شعراؤنا القدماء تقنيات السرد في نسج قصائدهم لكي يرووا قصصهم وأحداثهم ومناقبهم، فجاءت القصص التي سردها شعراؤنا القدماء شعراً نتيجةً للمزج بين جنسين أدبيين هما (السرد والشعر) وهذا المزج أظهر لنا خطاباً إبداعياً امتلك سمات الخطابين (الشعري والسردي)، فأطلقَ عليه بعضهم مصطلح (القصّة الشعرية) أو (الشعر القصصي)، وهو مصطلح نُحتَ من هذين الجنسين الأدبيين (القصة والشعر)، وهو جامعٌ لهما، وإن كانت كثافة الشعر طاغية عليه لأنّه ميدانه، "ولكنّ القصة في هذا الشعر لا تبدو على إطلاقها ولا تختفي على إطلاقها، وإنّما تظلّ في إطارٍ من ظلالِ الفنية، فتبقى متماهيةً في الشعر لتصبحَ موضوعاً لجنسيين متباعدين تَصِلُ بينهما في نسجٍ حميمي ذي فنيةٍ عالية"[1].

وأشار الدكتور صلاح فضل خلال حديثه عن تحليل النصّ السردي إلى النصوص التي نشأت نتيجة المزج بين السردية والشعرية ووسم هذا المولود باسم (السرد الشعري) وذكر أهم القضايا المتعلّقة به وهي[2]:

- الربط بين الوزن وما يقتضيه فنّ القصّ الشعري من صيغٍ وأشكالٍ.
- الاهتمام بسرد النصّ بأكمله والعناية بدرجةِ تجانسه وتماسكه.
- الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثّل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف، وهو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة.

1 تجليات السرد في الشعر العربي القديم، سواعدية عائشة، رسالة دكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، الجزائر، 2016، ص3.

2 بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، سلسلة كتب تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص259.

- مراعاة الصدق، دون تفصيلٍ واضحٍ لطبيعة هذا الصدق، هل يقوم في علاقة الكلام بالقصّة المسردة صدقاً فنياً، أم بالواقع الذي ترويه، فيكون من قبيل الصدق التاريخي؟

وهذا السرد الذي تماهَى مع الشعر وأنتج نصاً سردياً شعرياً بُنِيَ "بطواعيةٍ شعريةٍ فائقة؛ لأنَّه يرتكز على عدد من الآليات التي تضمن انتظامه وتسمح بأعلى نسبة من التماسك الظاهري "[1].

وتحدّث الدكتور (فايز عارف القرعان) عن هذا النصّ الهجين، ووسمه باسم (نصُّ السردِ الشعري)، وعرّفه بأنّه: "نصٌّ يعتمدُ على تصوّر تداخل الأنواع الأدبية[2]، ويتمتّع بخاصيّة منطقة التقاطع النصّي بين السرد بوصفه خصيصة قصصية أو روائية له تقنياته الخاصة به من الشخوص والراوي والزمان والمكان والحبكة، وبين الشعرية بوصفها سمةً أساسيّةً في القصيدة الشعرية الغنائية بوجه الخصوص وما لها من خصائص تؤشّر إلى النص بوصفه نصاً شعرياً له إيقاعه ووزنه وكثافته التعبيرية، وبعده عن الواقعيّة القصصية أو الروائية، في الوقت الذي تتوفّر فيه قصديّة الشعر"[3].

1 أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص 73.

2 والمقصود بالأنواع الأدبية هنا الأدب السردي من رواية وقصّة ومسرحية من ناحية، والأدب الشعري المتمثّل في القصيدة الغنائية المقابلة للشعر القصصي أو الملحمي أو المسرحي على وجه الخصوص من ناحية أخرى.

3 بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشعري، فايز عارف القرعان، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن، 2008، مج2 ص47.

تبيّنَ لنا مما سبق أنَّ السردية موجودةٌ في الخطابين الشعري والنثري، الأدبي وغير الأدبي، والشعر المبني على السرد هو الذي يكون مبنياً على حكاية فيها تتابع معقول في سرد الأحداث، فما هي الركائز التي أسَّس الحطيئة سرديته عليها؟

- **الشاعر والقصيدة:**

الحطيئة شاعرٌ حار الناس في اسمه نسباً ومولداً وسيرةً ديناً ووفاةً، بيد أنّه من فحول عصره، واسمه جرول بن أوس بن مالك؛ ولقِّب بالحطيئة لقربه من الأرض، وهو من فحول الشعراء وفصحائهم، وكان ذا شر، ونسبه متدافع بين القبائل كان ينتمي إلى كل واحدة منها إذا غضب على الأخرى[1]، ووُلِدَ لأَمَةٍ اسمها الضراء، كانت عند أوس بن مالك ، ونشأ الحطيئة مع ولدي أوس حتى توفّي هذا الأخير دونما علمٍ أنّ الحطيئة ابن له، وقيل في نسبه إنّه ينسبُ إلى الأفقم العبسي. والحطيئة شاعرٌ مخضرمٌ عاش في الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي، وكان راوياً لزُهير بن أبي سُلمى ولم تُعلم له وفادة على رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ولا صحبة له، واشتهر الحطيئة بالهجاء وبأنّه سليط اللسان وأنّ الجاهلية وصدر الإسلام لم يعهدا شاعراً أُثِرَ عنه ما أُثر عن الحطيئة من إخافته الناس، فقد كانت كلمته تسير على الألسن وتنفذ إلى كلِّ مجتمع، ولم يكد أحد يسلم من لسانه لدرجة أنّه قام بهجاء نفسه وأمّه[2]. وممَّا قاله في هجاء أمّه[3]:

جـــزاكِ اللهُ شـــرّاً مـــن عجـــوزٍ ولقـــاكِ العقـــوقَ مـــن البنينـــا

تنحّـــي فاجلِســـي مِنّـــا بعيـــداً أراح اللهُ منـــــــكِ العالمينـــــــا

1 انظر: فوات الوفيات، محمد بن شاكر تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1973، ج1/ص 276.

2 انظر: ديوان الحطيئة، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص7.

3 الديوان، ص 144.

أغربـــالاً إذا اســـتودعتِ سِـــرّاً وكانونـــاً علـــى المُتحـــدِّثِينا[1]

ألـم أوضـحْ لـكِ البغضَـاءَ مِنِّـي ولكـــن لا إخَالُـــكِ تعقِلِينـــا

حياتُـكِ مـا علِمـتُ حيـاة سـوءٍ وموتـك قـد يسـرُّ الصـالحينا

وتذكر الروايات أنّه عُمِّرَ مئة عام، وتوفّي سنة ستين للهجرة أو تسع وخمسين، وكان من العسير على الرواة تحديد سنة وفاته ولكن المنية وافته في زمن معاوية[2].

- **القصيدة:**

أفرد الحطيئة قصيدةً يمدح بها أعرابياً ألوفاً للفلوات لشدّة كرمه وإكرامه الضيف، فيقول من الطويل[3]:

وَطَـاوِي ثَـلاثٍ عَاصِـبِ الـبَطْنِ مُرْمِـلٍ بِتَيْهَـاءَ لَـمْ يَعْـرِفْ بِهَـا سَـاكِنٌ رَسْـما

أَخِـي جَفْـوَةٍ فِيْـهِ مِـنَ الإنْـسِ وَحْشَـةٌ يَـرَى البُـؤْسَ فِيْهَـا مِـنْ شَرَاسَـتِهِ نُعْمَـى

وَأَفْـرَدَ فـي شِـعْبٍ عَجُـوْزاً إزَاءَهـا ثَلاثَـــةُ أَشْـــبَاحٍ تَخَـــالُهُمُ بَهْمـــا

رَأَى شَـــبَحاً وَسْـــطَ الظَّـــلامِ فَرَاعَـــهُ فَلَمَّـــا بَـــدَا ضَـــيْفاً تَسَـــوَّرَ وَاهْتَمّـــا

1 الكانون هو الثقيل، وقيل أنّه كنايةً عن النمّام.

[2] الديوان، ص، 8.

[3] ديوان الحطيئة، حمدو طماس، ص133. وانظر: ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، شرح ابن السكيت والسكّري والسجستاني، شركة مصطفى البابي وأولاده، مصر، ص396-397.

وَقَـــالَ ابْنُـــهُ لَمَّـــا رَآهُ بِحَيْـــرَةٍ: أَيَـا أَبَـتِ اذْبَحْنِـي وَيَسِّـرْ لَـهُ طُعْمـا

وَلا تَعْتَـذِر بِالعُـدْمِ عَـلَّ الـذي طَـرَا يَظُـنُّ لَنَـا مَـالاً فَيُوْسِـعُنَا ذَمّـا

فَـرَوَّى قَلِـيْلاً ثُـمَّ أَجْحَـمَ بُرْهَـةً وَإِنْ هُـوَ لَـمْ يَـذْبَحْ فَتَـاهُ فَقَـدْ هَمّـا

فَبَيْنَـا هُمَـا عَنَّـتْ عَلَـى البُعْـدِ عَانَـةٌ قَـدِ انْتَظَمَـتْ مِـنْ خَلْـفِ مِسْـحَلِهَا نَظْمـا

عِطَاشـاً تُرِيْـدُ المَـاءَ فَانْسَـابَ نَحْوَهَـا عَلَـى أَنَّـهُ مِنْهَـا إلـى دَمِهَـا أَظْمـا

فَأَمْهَلَهَـا حَتَّـى تَـرَوَّتْ عِطَاشُـهَا فَأَرْسَـلَ فِيْهَـا مِـنْ كِنَانَتِـهِ سَـهْما

فَخَـرَّتْ نَحُـوْصٌ ذَاتُ جَحْـشٍ سَـمِيْنَةٌ قَـدِ اكْتَنَـزَتْ لَحْمـاً وَقَـدْ طُبِّقَـتْ شَـحْما

فَيَـا بِشْـرَهُ إِذْ جَرَّهَـا نَحْـوَ قَوْمِـهِ قَـدِ انْتَظَمَـتْ مِـنْ خَلْـفِ مِسْـحَلِهَا نَظْمـا

فَبَـاتُوا كِرَامـاً قَـدْ قَضَـوا حَـقَّ ضَـيْفِهِمْ وَلَـمْ يَغْرَمُـوا غُرْمـاً وَقَـدْ غَنِمـوا غُنْمـا

وَبَـاتَ أَبُـوْهُمْ مِـنْ بَشَاشَـتِهِ أَبَـاً لِضَـيْفِهِمُ وَالأُمُّ مِـنْ بِشْـرِها أُمّـا[1]

1 الطاوي: الرجل الجائع، ثلاث: أي ثلاث ليالٍ، عاصب البطن: الذي يتعصّب بالخرق ويشدّها على بطنه من الجوع، مرملٍ: أي محتاج، تيهاء: الصحراء، الرسم: ما بقي بالأرض من آثار الديار. جفوة: غلظ الطبع، الأنس والإنس: ألفة البيوت وهو ضد الوحشة. أفرد: اعتزل الناس، وجاء في رواية أخرى (تفرّد)، الشِّعب: الطريق في الجبل، عجوزاً بإسقاط الباء، والأصل تفرّد بعجوزٍ؛ أي بزوجه، البهم: جمع

- **تجاور الخطاب السردي والشعري في القصيدة:**

يلاحظ القارئ للقصيدة السابقة كيف اعتمد الشاعر في تأسيس قصيدته على تجاور السردي والشعري، وكيف جاءت أركان القصة مسرودةً شعراً، ولولا أنّ الشاعر التزم بضوابط القصيدة الغنائية من البحر والوزن والقافية لكان النص سردياً قصصياً خالصاً.

وهذا التجاور بين الخطابين السردي والشعري ليس بجديد؛ إذ تحدّث أرسطو قديماً عن الأناشيد البطولية والهجائية بوصفها جنساً سردياً تحول إلى الإيحائي، فربَّ كلامٍ نثريٍّ أقربُ إلى الشعر، وربَّ شعرٍ أقربُ إلى السرد[1].

فلا وجود لسردٍ نقيٍّ، أو شعرٍ نقيٍّ؛ إذ يتجاور السرد والوصف والحوار في الأثر الأدبي الواحد[2].

وبالنظر إلى النصّ الآنف نجد أنّ الحطيئة **(الراوي)** قد أورد في مبنى حكائي سردي قصصي قصّةً مكتملة العناصر، فبدأ قصيدته بسرد صفات **الشخصيات** في القصة؛ وهم: رجل عنيد يحب العزلة وعدم مخالطة الناس، جائع فقير، ومعه عجوزٌ برفقة ثلاثة أولاد كأنهم أشباح لشدّة جوعهم؛ وعابر سبيل طارئ حلَّ ضيفاً عليهم.

بَهمة، ولد الضأن والماعز. راعه: أفزعه. العُدم: الفقر، طرا: أصلها طرأ . روّى: فكّر، أحجم: امتنع، همَّ: كاد وأوشك. عنّت: عرضت، العانة: الأتان، المسحل: الحمار الوحشي، انتظامها من خلفه: انضمامها إليه، وقُربها منه. انساب: سار بهدوء على أطراف أصابعه، أظمأ: أشد ظمأً. تروّت: ارتوت: الكنانة: جعبة السهام التي توضع فيها. نحوص: الأتان الوحشية. اكتنزت: امتلأت. فيا بشره: فما أعظم سروره. كلمِها: جرحها.

[1] انظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص38

[2] الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات، سمر الديوب، ص348.

ثمَّ أشار إلى **المكان** الذي حدثت فيه هذه القصة، فهم يقطنون في شعبٍ من شِعاب البادية بعيد وناءٍ طلباً للوحدة والعزلة.

ثم ذكر **الزمان** وهو الليل المظلم الذي لا يستطيع المرءُ الرؤية فيه بشكل واضح.

ثم بدأ **الحدثُ** [1] – وهو أساس الفعل السردي– يتضح في النص، إذ طرأ طارئٌ أدّى إلى تصاعد الحدث في القصيدة وهو خيال الضيف الذي لاح للرجل من بعيد فأخافه خشية أن يكون عدواً يلحق به الأذى، وبعد اقترابه وجلاء أمره وتبيّن أنّه ضيف، استلزم عليه أداء واجب الضيافة.

وهنا بدأت **المشكلة**، وهي كيف يقري ضيفه وهو فقير لم يجد ما يسدُّ به جوعه وجوع عائلته منذ ثلاث ليال ... فاستبدَّ به الهم لشدة الموقف حتى تقدم ابنه وافتتح **الحوار** مقترحا حلاً لهذه المشكلة؛ وهو أن يذبحه الأبُ ويقدّمه للضيف حتى لا يظنّ الضيف أنهم بخلاء ، فتشكلت **العقدة**، إذ احتار الأب في الأمر وراح يفكّر وهمَّ بذبح ابنه ، لكنّ عاطفة الأبوة حالت دون ذلك و تركته يتريث و لو لبرهة، ثمّ جاء **الحل** وهو القطيع، فبينما هو على تلك الحال بدت من بعيد عانة من حمر الوحش تسعى إلى الماء، فأمهلها قليلاً حتى ارتوت، واختار واحدة مكتنزة باللحم والشحم فصوَّب سهمه نحوها وأصابها ثم جرَّها نحو أهله، فكانت **الخاتمة**، فأطعم الضيف والعائلة وباتوا مسرورين مطمئنين، لأنهم قضوا حق الضيافة.

وبذلك نجد أنّ الحطيئة قد حقّقَ أركان القصة كاملة في قصيدته، وبذلك أمكننا أن نسمّي هذه القصة بالقصّة الشعرية.

[1] يرى جيرار جينيت "G. Genette" أن المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث. انظر: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص31 .

- **الإيقاع السردي في القصيدة:**

اعتمد الحطيئة في نسج أبيات قصيدته على البحر الطويل بتفعيلاته المتعددة، وهو من البحور الشائعة الاستخدام عند شعرائنا العرب، ويعود سبب شيوعه لإمكانياته المتسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس؛ كونه سخي النغم، ويقع في ثمانية وأربعين صوتاً، وهذا الكم من الأصوات يتراوحُ بين متحرك وساكن ليعطي الشاعر حرية التصرِّف للتعبير عمَّا يجولُ في رؤياه في قوالب إيقاعية تمنحه إحساساً موسيقياً لا يكتمل في ذهنه إلا عندما تتآلف عناصر المحتوى: الشكل بألفاظه وتراكيبه، والمضمون بمعانيه وأفكاره.

وبذلك الاتساع في التفعيلات الذي قدَّمه البحر الطويل مالَ النص الشعري إلى السردية، ووفي الآن ذاته، وبحفاظه على الوزن والقافية لازمَ الشعرية، فيتجاور الخطابان الشعري والسردي في القصيدة، إذ تتيح هذه الإيقاعات إمكانيات كبيرة للسرد واستخدام تقنياته، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي، ومن ثمَّ تؤدّي لإعطاء الشاعر فضاءً نصيّاً لعرض أفكاره، ومجالاً أكبر من غيره من البحور للتعبير عمّا يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس يعبّر عنها في قصيدته.

ولعلَّ اختيار هذا البحر جاء منسجماً إلى حدٍّ بعيد مع حال الرجل الـ(طاوي) التي تكشف عن أقصى درجات المعاناة التي تتطلَّب أعلى درجات الصبر والتروّي، وسعة الصدر، وحسن التصرُّف، تلك التي لا يحوزها إلا قائد صقلته مرارة التجربة وقسوة الممارسة، فمن عاش هذه الظروف بحاجة إلى مساحة كبيرة لسرد أحداثها وتفاصيلها؛ لذلك كان البحر الطويل هو الأنسب لهذه القصيدة لاستيعاب النفس القصصي الذي يسري في الميمية، ويطبع تحولاتها المتسارعة والمفاجئة أحياناً، فضلاً عن إسهامه في الكشف عن اقتدار الشاعر ورسوخ قَدَمِه في الوصف، وتعقُّب جزئيات الحدث.

وبالنظر إلى البناء العروضي للقصيدة، نجد تغلّب الحركات على السكنات، والحركة هي أساس الفعل الدرامي، وتضاعف هذه الحركات أعطى القصيدة إيقاعاً دراماتياً أباح للشاعر حريّة التعبير عن مواقفه الداخلية تجاه واقعه ومجتمعه، وبالتالي استطاع الخروج من غنائية النص إلى سبكه بأسلوبٍ سرديٍّ درامي.

ونلاحظ أنَّ الحطيئة اعتمدَ حرف الميم حرفَ رويٍّ للقصيدة، وجاء متحركاً وموصولاً بألف الإطلاق (رسما– نعمى – ذما...).؛ فكان ذلك موازياً للحالة النفسية التي استبدَّت بالشاعر في لحظات الأزمة والفرج، فقد ترجَّح بين الحزن والإحباط حينما لاحَ له ضيف في جنح الظلام وهو غير قادر على الاستجابة لإملاءات اللحظة، ولا على القيام بواجبات الضيافة العربية، وبين الفرح والنشوة والبِشر حينما استطاع أخيراً الحفاظ على قيمة من أبرز القيم الراسخة في وجدان العربي، ولإثبات جدارته بها.

واللافت أن حرف الميم هو حرفٌ وثيق الصلة بالعواطف المشبوبة، وتم إتباع هذا الحرف بالألف لاستطالة الآهات ونبرات الأسى لحظة الأزمة والعتمة والمفاجأة غير السارة، ولترجمة أصداء الفرح والفرج أيضاً لحظة اصطياد الأتان وإزاحة الكابوس الجاثم على الصدور والخانق للأنفاس، فطريقة التلفُّظ بحرف الميم تتراوح بين انضمام الشفتين وانفراجها التي تتناسب مع حالات الاضطراب التي عاشها الشاعر. "ولمّا كانت الميم شَفَويّةً، فكأنها حرف الذات، وصَوْتٌ للنفس، إذ الشفتان تنضمّان عليه كما تنضّم الرّحِمُ على الجنين، وكما ينطوي الكِمُّ على الوَرْدَةِ قبل أن تنشق عنه، وكما يَشُدُّ كُلُّ امْرئٍ على ذي قيمة... كذلك نتمثّل أمر وظيفة هذا الصوت على حين أنّه حين يُفْتَح، يطيرُ به الصوت في الهواء، وينتشر في الفضاء"[1].

1 السَّبْع المعلّقات، مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها، عبد الملك مرتاض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 403.

- **البعد الدرامي:**

نلحظ وجود البعد الدرامي في نص الحطيئة من خلال سرده حادثةٍ وقعت في الزمن الماضي، أراد منها إظهار صفة من صفات العرب التي طالما تغنوا بها، وهي صفة الكرم، ومن المعروف عن الحطيئة البخل وهجاء الأضياف، فلماذا قدّم نصاً يمجّد به صفة الكرم؟

يمكن القول: إنّ نصّ الكرم هذا جاء ردَّ فعلٍ من الحطيئة تجاه مجتمعه، الذي نظر إليه نظرة استصغار واستحقار نتيجة نسبه الوضيع وأفعال أمّه، وعدم اعتراف والده به، هذا من جهة، وتجاه صفات البخل والهجاء التي اشتهر بها في مجتمعه من جهة أخرى، فأراد الحطيئة أن ينسف الصورة التي عُرفت عنه (الحقير الوضيع) وينتقل من خلال نصّه إلى صورة مضادة تناسب الثقافة السائدة في مجتمعه، وهي الإعلاء من شأن الكرم، بشكل ملحمي بطولي، وبذلك ينطوي هذا التمجيد لشخصية الكريم وما قام به من فعل ملحمي بطولي ليكرم ضيفه على نسقٍ مضمرٍ أراد الحطيئة من خلاله الوصول إلى المجد والمرتبة العليا في المجتمع، وبذلك يكون هذا النص شهادةً دامغةً على حضوره وعلوّ شأنه في المجتمع رغم الظروف القاسية التي رافقت نشأته.

فاعتمد الحطيئة على وقت الظلام (الليل) في سرد أحداث قصيدته، وهو الوقت الذي تشتدّ فيه الصعاب، ويزداد التوتر، فالرؤية تكاد تكون معدومة، وهذا الظلام الزمني يوازي لدى الحطيئة الظلمة التي يعيشها في مجتمعه، فهو المنبوذ خَلقاً وخُلقاً ونسباً، كما أنّ الحدث البطولي الملحمي الذي جرى ليلاً يكون أشدّ أثراً وأكثر صعوبة من الحدث الذي يجري في النهار، فخلقَ الليلُ والنفسُ الدرامي الذي شهدناه حولَ التضحية بالولد توتّراً دراماياً قرّب القصيدة من السردية أكثر فأكثر، وجعلها تغادر الغنائية.

كما أنّ المكان الذي اختاره الحطيئة لإظهار كرمه كان مكاناً يصعب فيه على أيٍّ شخصٍ أن يجود بما لديه، فهو مكان صحراوي بدوي ناء بعيد عن الناس ليس فيه زرع، قليل الموارد، ولم يكن اختيار الحطيئة لهذا المكان اختياراً عشوائياً، بل تقصّد أن يكون بهذه الصعوبة ليشتدّ الصراع في النص، ويتأزم البعد الدرامي منذ البداية (عاصب البطن)، فليس من اليسير إطعام الأولاد والزوجة، فكيف الأضياف؟!.

أراد الحطيئة أن يخلق جوّاً دراماياً صعباً ليؤكّد من خلاله فكرة كرمه وعلوّ مكانته ويستطيع تمجيد ذاته من خلال اجتياز هذه الصعاب وتحقيق القدرة على إكرام ضيفه بعد سلسلة من الأحداث الدرامية التي ساقها لنا في نصّه منذ بدايته (وطاوي ثلاث) حتّى وصوله إلى مبتغاه (فباتوا كراماً).

وأشار الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أنَّ الخاصيّة الدرامية في الشعر تتوقف على "مقدرة الشاعر على احتيار ما هو جوهري والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية في أثناء السرد القصصي"[1]، فالحدث في هذه القصيدة أساس الفعل السردي، وحين توغَّل الحطيئة في سرد تفاصيله معتمداً على أدواته (السرد) كالتشويق والتأزّم والصراع، والسارد المراوغ، أفضى ذلك كله إلى جنوح هذا النص إلى السردية، وبالتالي تجاور الخطابين السردي والشعري فيها.

فإصرار الحطيئة على وصف نفسه بالكرم رغم هذه الظروف المحيطة، ولدرجة كاد أن يصل بها إلى التضحية بولده يرسم حركة فكرية تؤكّد فكرة رفض الحطيئة للصورة التي رسمها المجتمع له، ورغبته في دحرها وتغييرها والانتقال إلى نقيضها.

1 الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص283.

تُظهر ميمية الحطيئة صراعاً داخلياً وقتالية تعبّر عن قلق الذاتين الفردية والجمعية، (ذات الشاعر والمجتمع)، وهذا الصراع القائم على رفض نظرة الآخر والرغبة في إثبات وتقديم نظرةٍ مضادة لها، غدا فاعلاً في تصحيح حركة المجتمع، وتصويب نظرته تجاهه.

- **الجملة السردية وصيغها في القصيدة:**

ميَّزَ " توماشوفسكي " المتن الحكائي، من المبنى الحكائي بقوله : " إننا نسمّي متناً ما حكائياً، إذا كان يحوي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنَّه يراعي نظام ظهورها في العمل الحكائي، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[1].

إذن؛ يوجد في النص السابق متنٌ حكائيٌّ أوصل إلينا قصةً جرت مع الحطيئة وانتهت أحداثها، أما المبنى الحكائي فهو ما يهمنا هنا، كيف استعان الشاعر بالسرد وعناصره في نسج قصيدته، وما المستويات السردية في القصيدة؟

أشار الدكتور خليل رزق في كتابه "تحولات الحبكة" إلى خمس صيغ للجملة السردية، وهي[2]:

1- **الصيغة الإخبارية:** وهي الأحداث التي وقعت فعلاً.

2- **الصيغة الإلزامية:** وتدلُّ على قانون جماعي أو إرادة جماعية .

3- **صيغة التمني:** وتدلُّ على المراد حدوثه.

[1] تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3،1997 ص27.

[2] تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، د.خليل رزق مؤسسة الأشراف للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص19.

4- **الصيغة الشرطية:** بمعنى إذا فعلت كذا سيحدث كذا.

5- **الصيغة التنبؤية:** وتدل على توقع حدوث الفعل، بمعنى في حالة معينة سيحدث كذا.

وحينما نظرنا في نص الحطيئة وجدنا أنّ **الصيغة الإخبارية** كانت أساساً في بناء قصيدته – ولا سيما أنّها قصيدة ذات قصّة مستقلة – ذات موضوع واحد، فاستخدم الشاعر السارد الجمل الإخبارية على امتداد أبيات القصيدة منذ مطلعها (وطاوي ثلاث) حتى نهايتها (وبات أبوهم)، مما أعطى القصيدة طابعاً حكائياً درامياً استخدم فيه الشاعر (السارد) أساليب الدراما من حدث وصراعٍ وحوار وزمان ومكان...، فالتزم في رواية الحدث بالزمن الماضي لمناسبته طبيعة الحكاية، ثم أظهر صراعاً بين الواقع/المراد فاستخدم ثنائيات جمّة لبيان الخبر كالفقر والغنى / الكرم والبخل/ العزلة والمجتمع / الجوع والشبع ... وهذا الصراع القائم في القصيدة والتصادم بين الثنائيات هو عصب الدراما وأساسها. وهو ما اعتمد عليه الحطيئة في قيادة حركة النص.

والملاحظ في هذه العملية السردية أنّ الحطيئة استخدم تقنية السارد الموضوعي؛ وهو السارد الذي لا يتدخّل في سير الأحداث، فجاء بصيغ الإخبار لأنها تتوافق تماماً مع هذه التقنية، فهو يروي ويسرد قصّة حدثت وتمّت في زمان ومكان معينين من دون مشاركة منه في سيرها.

ولكن تقنية السارد الموضوعي التي استخدمها الحطيئة كانت مراوغة سردية تعمّدها في بناء نصّه، فلا يوجد سرد موضوعي نقي، وخاصة في الشعر، لأن ذات الشاعر حاضرة فيما يقدّمه بصيغة الغائب لكي يوهم المتلقي بأنّه يسرد واقعة كما حدثت، في حين أنّها مرتبطة برؤيته ورؤياه، فالموضوعية مراوغة، والذاتية حاضرة في الخطاب، وتظهر هذه

الموضوعية خطاباً ذا طابع إخباري (القصة التي حدثت)، لكنها تضمر بعداً درامياً ناجماً عن صراع داخلي ومحاولة إثبات الذات للمجتمع.

ونتيجة هذا الاستخدام نجد أن السردية تداخلت بشكل رئيس في بناء النصّ الشعري، إذن فالصيغة الأولى متحققة في كامل النص.

وإذا انتقلنا إلى **الصيغ الإلزامية** نجد القوانين التي سادت المجتمع العربي منذ القدم حاضرةً وأسهمت بشكلٍ ملحوظ في خَلقِ التوتر في النص، فبالرغم من أنّ الأعرابي – الذي ذكره الحطيئة في نصِّه– يحبّ العزلة ويكره الاختلاط وابتعد بأهله عن قومه وسكن مكاناً نائياً إلّا أننا نلاحظ تمسّكه هو وابنه بعادات قومه وتقاليدهم، فالكرم وتقديم القرى للضيف من دون تردد أو اعتذار عن القلّة والفقر هو واجب على العربي أينما حلَّ وارتحل فهو ملزمٌ بأداء هذا الواجب، وليس هناك مجالٌ للتخلّي عن هذه القوانين لأنّ هناك قانوناً صارماً مضاداً يحكم من يتخلّف عن هذه القوانين وهو الذمّ، فاستخدم السارد (الحطيئة) أسلوب الحوار الخارجي (الديالوج) بين الأب وابنه لبيان هذه الصيغة الإلزامية (أيا أبتِ اذبحني ويسّر له طعما) .

إذن الشاعر السارد لا يسرد فقط أحداث قصّة جرت وانتهت، بل يتحدّث ويعبّر عن قوانين وعادات وتقاليد تحكم هذا المجتمع بشكل عام.

والجدير بالذكر هنا أنّ هذه القصيدة وما جال فيها من أحداث كالسكن في مكانٍ ناءٍ والتصاق البطون بالظهور، واعتزال الناس وذبح الولد... كلها أحداث خيالية في هذه القصيدة، تخيّلها الشاعر وسرد تفاصيلها ليؤكّد وجهة نظره ويعلي من مكانته ويمجد فضيلة الكرم من جهة، ويقوّم فكرة المجتمع الخاطئة –برأيه– تجاهه، فتكون هذه القصيدة بمثابة الشهادة على كرمه وعلّو شأنه.

ولصيغ التمنّي دورٌ فعالٌ في إضفاء جماليّة خاصّة على النص الشعري – السردي، إذ يريد الإنسان شيئاً ما ولكن يحدث الضد، مما يؤدي إلى انكسار في المتوقّع والمراد، فالأعرابي في النص هجر قبيلته ومجتمعه وتمنّى العزلة والوحدة، لكنّه لم يحظَ بها (قدوم الضيف) ، والأعرابي كريم ومن عاداته إكرام الضيف وتقديم القرى له، لكنّه كان يعاني الفقر والجفاف (طاوي ثلاث)..، فالمراد والمُتمنّى شيء والواقع شيءٌ آخر، فصيغ التمني هذه وما تحتويه من الثنائيات الضديّة، أعطت حركةً وحيويةً للنص – كما أشرنا– فهذا التماهي بين السردية والشعرية أسهم في إغناء النص والوصول به إلى درجة عالية من الإبداع، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الرحمن عبد السلام محمود في حديثه عن التداخل بين السرد والشعر بقوله "تلاقح و تجنيس يثمران فرادة إبداعية"[1] .

استخدم الحطيئة صيغ الشرط لزيادة حدّة التوتر في نصّه من جهة، ولاستحضار نصٍّ موازٍ من جهةٍ أخرى، فأولاً جاء استخدامها ليعطي طابعاً حركياً درامياً جديداً للنص، (لمّا بدا ضيفاً تسوّر واهتما) إذ كان الخطاب خطاب ريبةٍ وخوف من ذاك الخيال الذي تراءى للبدوي، وما يرافق هذا الخطاب من مشاعر التردد والتريّث، ثمّ انقلب إلى الضد، فحينما بدا أنّه ضيفٌ أصبح في حالة استقبال وترحيب وابتسام في وجه هذا الضيف، ثمّ لم يلبث هذا الشعور أن ينقلب إلى شعور همٍّ حول طريقة إكرام هذا الضيف والقيام بواجبه على أحسن وجه خشية الذم.

أمّا ثانياً فقد استحضر الحطيئة نصّاً سردياً موازياً لقصيدته وهو قصّة سيدنا إبراهيم عليه السلام حينما أراد ذبح ابنه إسماعيل عليه السلام وفداه الله بكبشٍ عظيم، قال تعالى

[1] تعالقات الخطاب، عبد الرحمن عبد السلام محمود ، مركز الحضارة العربية القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص5.

{فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاء اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ }[1] .

وهذا التداخل بين القصّتين أدّى دوراً مهماً في تشكيل بنية النص الشعري، إذ إنَّ استخدام تقنيّة التناص أحالت ذهن المتلقي إلى قصة إسماعيل عليه السلام من دون الحاجة إلى ذكرها لضيق المساحة الشعرية والتزام الشاعر بلغتها، فلم يهتم الشاعر بالسرد "بوصفه بنية قائمة في ذاتها، بل ربطه بالبنية اللغوية في النص الشعري"[2]، ليغني نصّه بخطاب سردي حكائي موازٍ لما يقدّمه في نصّه.

وبعد أنّ تصاعدت وتيرة الأحداث واشتدّ التوتر في القصة الشعرية استخدم الشاعر الصيغ التنبُّؤية للإشارة إلى ظهور الحل وانفراج الأزمة (عنت على البعد عانةٌ)، فالشاعر لم يذكر أنه الفرج، ولكن استخدام الفعل (عنت) أوحى بأنّه الحل، وتنبّأ بالحفاظ على رقبة الغلام لأنّ والده قد همَّ إلى ذبحه، كما أنبأ بأنّه سوف يصطاد هذه الأتان وسوف يكرم بها ضيفه.

وهكذا نجد أنّ الحطيئة استفاد من استخدام تقنيات السرد في سبك قصيدته على هذا الشكل بعامة، ومن تقنيات فنّ القص بخاصة؛ فالشاعر حينما يستخدم هذه التقنيات السردية في شعره فهو " يستخدمها ليبلغ بذلك وحدة شاملة للتجربة... وتناغماً بين كلّ عناصر الموضوعية والفنيّة في آن واحد"[3].

---

[1] سورة الصافّات، الآية 102.

[2] تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط3، 1992 ، ص149.

[3] جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ، ط1، 2000، ص277.

ويحدث ذلك عندما يسلم الشاعر نفسه إلى جو القص المناسب مع تدفق متماسك متراتب حتى إذا وصلنا إلى الختام نكون قد حصلنا على قصيدة قصصية تُعنى عناية فائقة بتفاصيل هذه القصة وأحداثها وشخوصها ومكانها وزمانها...

- **الخاتمة ونتائج البحث:**

أقمنا بحثنا على فكرة قيام الشعر على السرد، وتجاور هذين الخطابين في التراث الشعري العربي، وقد حاولنا تطبيق بعض ما جاء في نظرية السرد على نص الحطيئة ، لتأكيد فكرة أنّ تراثنا الشعري مازال بحاجةٍ إلى دراساتٍ أدبيةٍ ونقديةٍ تنظر إليه نظرةً حداثيةً تبيّن أهميّته، وتدرسه من زاوية القضايا النقدية الجديدة.

وأفضى البحث إلى نتائج كان أبرزها:

– استفاد شاعرنا الحطيئة من أساليب الخطاب السردي ولا سيما القصصي استفادةً كبيرة أعطته القدرة على نسج نصّه بقدرة وتمكّن مراعياً أدقّ التفاصيل في سبكه، مازجاً بين اللغة الشعرية واللغة السردية مزجاً يمكننا من أن نَسِمَ نصّه بأنّه نصٌّ شعري – سردي.

– إنّ التماهي بين السرد والشعر في قصيدة الحطيئة قد أسهمَ في استمالة الأذهان إلى الإصغاء بشوق إلى الوقائع والأحداث.

– إنّ الشاعر يستفيد من فنِّ القصة من ناحية التفصيلات المثيرة الحية عندما يصطنع لغة السرد القصصي، إذ إنّ عناصر القصة من ذكر المكان والزمان والسارد والشخوص تثري تجربة الشاعر وتعطي نصّه حيوية وتشويقاً .

– إن استقراء الشعر العربي، قديمه وحديثه، يؤكِّد حقيقة أنَّ القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقي في أغلب الأحيان، كذلك فإنَّ خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء.

– وأخيراً خلص البحث إلى وجود تماهٍ وتآلفٍ بين الخطابين الشعري والسردي في ميميّة الحطيئة، وهذا ما أعطى للباحث إمكانية قراءة النص قراءة جديدة تؤكّد حضور السمات السردية في الشعر، معتمداً في ذلك على استقراء خصائص الخطابين الشعري والسردي.

ثَبَتُ المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

أ- المصادر:

- الاشتقاق، ابن دريد، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، شرح ابن السكيت والسكّري والسجستاني، شركة مصطفى البابي وأولاده، مصر.
- ديوان الحطيئة، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. عبد الكريم هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- فوات الوفيات، محمد بن شاكر تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1973.
- لسان العرب ، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم ، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- معجم المصطلحات العربية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

ب- المراجع العربية:

- الأدب وفنونه ، د. عزّ الدّين إسماعيل، دار الفكر العربية، القاهرة ، 2002.
- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1988.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، سلسلة كتب تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشعري، فايز عارف القرعان، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن، 2008.
- تجليات السرد في الشعر العربي القديم، سواعدية عائشة، رسالة دكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، الجزائر، 2016.
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997.
- تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، دار التنوير ، المركز

الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992 .
- تحوّلات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، خليل رزق مؤسسة الأشراف للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000.
- تعالقات الخطاب، عبد الرحمن عبد السلام محمود ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ، ط1، 2000.
- دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي– د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
- السَّبْع المعلّقات، مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها، عبد الملك مرتاض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- الشعر مسروداً في همزية عبيد الله بن قيس الرقيات، الأستاذة الدكتورة سمر الديوب، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، مجلة علمية نصف سنوية، العدد 51، 2016، دبي.
- فن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.
- مدخل إلى السميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2001.

ج– المراجع الأجنبية :

- الشكلانية الروسية، فيكتور إيرليخ ، ترجمة :الولي محمد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 2000.
- علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، مكتبة الجيل العربي، الموصل، العراق،2009.
- في الشعر، كتاب أرسطوطاليس، ترجمة: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص38.
- مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

- نقد النقد، تودوروف، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
- Jean Yves Tadié : Le récit poétique. P U F, 1978

أثر قانون المماثلة الصّوتيّة في علاقات الإبدال الصّرفيّ

د. صفوان سلّوم*

الملخّص

الإبدال هو جعل عليلٍ مكان صحيحٍ أو عكسه، أو مكان صحيحٍ لا لموجبٍ، وقد وجد الباحثون أنّ الغرض من الإبدال الصّرفيّ تجاوز صعوباتٍ في اللّفظ، يمكن أن تنتج فيما لو لم يلجأ إليه، ولا يعني هذا أنّ الأصل المفترض للكلمة التي تعرّضت له كان يوماً ما مستعملاً، وإنّما يعني أنّ هذا الأصل هو ما كان يجب أن تكون عليه الكلمة، فيما لو لم يُلجأ إلى تيسير لفظها من طريق إبدال بعض الحروف.

ويعدّ الإبدال من صميم علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)، فيؤثّر في البنية الدّلاليّة للكلمة، ويسهم في تغيير دلالتها المعنويّة، وهو خصيصةٌ لغويّةٌ قابلةٌ للتّفسير على أساس تطوّر العلوم اللّغويّة، فتخضع قواعده لقوانين صوتيّةٍ يمكن الإفادة منها في تفسير بعض علاقات الإبدال الصّرفيّ، ومن أبرز هذه القوانين قانون المماثلة الصّوتيّة؛ إذ يمكننا تعليل كثيرٍ من التّغيّرات الصّوتيّة التي تصيب بنية الكلمات الخاضعة للإبدال على أساس هذا القانون.

كلمات مفتاحيّة: الإبدال الصّرفيّ، المماثلة، الصّوائت.

* مدرّس متفرّغ في قسم اللغة العربية في كلية الآداب – جامعة تشرين.

The effect of the phonemic equivalent law on the inflectional substitution relations

D. Safwan Salloum*

Abstract

Substitution is making a causal a correct place or its opposite, or a correct place not a positive, and researchers have found that the purpose of the morphological substitution is to overcome difficulties in the pronunciation, which could result if he did not resort to it, and this does not mean that the supposed origin of the word that was exposed to him was one day used, but it means that this root is what the word should have been, had it not been resorted to facilitating its pronunciation by substituting some letters. The substitution is at the core of phonology, and it affects the semantic structure of the word, and contributes to changing its semantic significance. These laws are the phonemic law; We can explain many phonetic changes that affect the structure of words subject to transposition on the basis of this law.

Keywords: morphological substitution, analogy, phonemes

* teacher in the Arabic language department at Tishreen University.

المقدّمة:

تُعدّ المماثلة الصّوتيّة إحدى ظواهر التّطور في صوائت الكلمات، فالكلمة المشتملة على حركاتٍ متباينةٍ تميل في تطوّرها إلى التّوافق والانسجام بين هذه الصّوائت؛ كي لا ينتقل اللّسان من ضمٍّ إلى كسرٍ إلى فتحٍ[1].

وقد ظهر قانون المماثلة في الدّرس اللّغويّ عند القدماء على نحوٍ غير مباشرٍ في حديثهم عن الإعلال والقلب والإدغام، فورد عندهم باسم الإتباع[2]، وكان لعلمائنا عنايةٌ بالتّماثل الصّوتيّ، فهو عند سيبويه (ت180هـ) تقريب الأصوات المتجاورة[3]، وعند ابن جني(ت392هـ) تقريب صوتٍ من صوتٍ[4]أو التّجنيس.[5]

ورأى ابن يعيش(ت743هـ) أنَّ تماثل الصّوت هو عدولٌ بالألف عن استوائه وجنوحٌ به إلى الياء، فيصير مخرجه بين مخرج الألف المفخّمة ومخرج الياء، وبحسب قرب ذلك الموضع من الياء تكون شدّة الإمالة، وبحسب بعده تكون خفَّتها[6].

وقال ابن الجزري(ت833هـ): إنَّ القارئ إذا أحكم النطق بكل حرف وأوفاه حقّه، فيجب عليه إحكام حالة التركيب؛ لأن التركيب مختلفٌ عن الإفراد، وما ينشأ عنه الإفراد، فكم مَن يُحسن الحروف مفردة لا يُحسنها مركّبة حسب ما يجاورها ويجانسها ويُقاربها[7]، وهنا يعني ابن الجزري التماثل والتقارب بالمعنى الشامل، ولا يختصره بالمماثلة فقط.

---

[1] – ينظر: عطية، خليل إبراهيم. *في البحث الصوتي عند العرب*(بغداد: دار الحرية، 1983) 76.

[2] – ينظر: المبرّد، أبو العبّاس. *المقتضب*. تح: محمد عبد الخالق عضيمة (بيروت: عالم الكتب،د.ت.ط) 108/4.

[3] – ينظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان. *الكتاب*.تح: عبد السلام هارون (بيروت: عالم الكتب، 3،1983) 477/4.

[4] – ابن جنّي، أبو الفتح عثمان.*الخصائص*.تح: محمد علي النجار(بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1990) 142/2.

[5] – ابن جنّي.أبو الفتح عثمان. *المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. تح: محمد عبد القادر أحمد عطا(بيروت: دار الكتب العلمية،1،1999) 549.

[6] – ابن يعيش، موفق الدين. *شرح المفصل للزمخشري*. (بيروت: عالم الكتب، د.ت.ط) 54/9.

[7] - ابن الجزري، أبو الخير محمّد.*النشر في القراءات العشر*. تصحيح: علي محمد الضباع (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت) 1 / 214.

ووضّح السّيوطيّ(ت911هـ) أنَّ المماثلة تجعل المنقول منه يقلب إلى معتلّ آخر من جنس الحركة المنقولة، وهذا أكثر قبولاً من قول بعض العلماء: إنَّ الواو في(أَقْوَم) قُلِبَت ألفاً؛ لتحرّكها في الأصل وانفتاح ما قبلها بعد النّقل[1].

ووفق ما رأى السّيوطيّ فإنّ القاعدة هي نقل الحركة من المعتلّ إلى الصّحيح الذي قبله، وقلب المعتلّ إلى متجانسٍ للحركة المنقولة[2].

وسمّي هذا المصطلح في ضوء الدّرس الصّوتيّ الحديث بالمماثلة (Assimilation)[3] أو المجانسة، أو التّماثل أو التّجانس، ودلالتها تأثّرُ صوتٍ بصوتٍ، صامتاً (Consonant) كان أم صائتاً (Vowel).

وتظهر المماثلة على أنّها عمليّة تفاعلٍ صوتيٍّ بين الأصوات المتجاورة أو المتقاربة، فيكسبها التّماثل خصائص صوتيّةً مشتركةً إلى درجة التطابق أحياناً، والغاية من هذه العمليّة تحقيق الانسجام بين الأصوات المتجاورة، واقتصاد الجهد في أثناء عمليّة النّطق، وتقوم الصّوائت بعملية الوصل بين الأصوات الصّامتة، ويتركّز الدّور الإضافيّ الذي تؤدّيه في هذا الموضع في التّقريب بين الأصوات المتجاورة، وذلك من أجل تحقيق أكبر قدرٍ من الانسجام النّطقيّ.

أهمّيّة البحث:

يحاول بحثنا دراسة علاقات الإبدال الصّرفيّ وتعليلها من خلال قانون المماثلة الصّوتيّ الّذي يسوّغ لنا لجوء العربيّة إلى التخلّص من هذا التّجاور الصّوتيّ الذي يولّد التّنافر، ولا سيّما أنّ هذا الموضوع لم يلقَ عنايةً من قبل علماء اللّغة القدماء الذين انصبّ تركيزهم على دراسة الإبدال الصرفيّ بوصفه مبحثاً صرفيّاً خالصاً، فلم يكن لعلم الأصوات

[1] - السيوطيّ، جلال الدّين. *همع الهوامع شرح جمع الجوامع*.تح: محمد بدر الدين النعساني(بيروت: دار المعرفة، 1327هـ،1) 2/223-224.

[2] – ينظر: *المصدر السابق*.2/224.

[3] – القرالة، د.زيد خليل. *الحركات في اللّغة العربية* (إربد: عالم الكتب الحديث، 2004،1) 66.

حضورٌ قويٌّ ورئيسٌ في تعليلاتهم بعض علاقات الإبدال الصّرفيّ التي استندت عندهم إلى مسألتي الثّقل والخفّة على نحوٍ عامٍّ؛ لذلك كلّه ظهرت الدّراسات الصّرفيّة التقليديّة قاصرةً في بعض تعليلاتها، وغير مقنعةٍ في بعضها الآخر...

وانطلاقاً من أنّ الإبدال يمثّل خصيصةً لغويّةً قابلةً للتّفسير على أساس تطوّر العلوم اللّغويّة، فتخضع قواعده لقوانين صوتيّةٍ يمكن الإفادة منها في تفسير بعض علاقات الإبدال الصّرفيّ، ومن أبرز هذه القوانين قانون المماثلة الصّوتيّة؛ إذ يمكننا تعليل بعض التّغيّرات الصّوتيّة التي تصيب بنية الكلمة على أساس هذا القانون، والتّغيّرات الصّوتيّة النّاتجة من تأثير الأصوات بعضها ببعضٍ.

منهج البحث:

نهجنا في بحثنا منهجاً وصفيّاً تحليليّاً، فكان عملنا واقعيّاً استقرائيّاً، يعتمد على تتبّع العلاقات الصّوتيّة والصّرفيّة، ووصفها وتعليلها وتحليلها، من دون أن نهمل المنهج التّاريخيّ المرتبط بتحديد مصطلح المماثلة عند القدماء والمحدثين، وتبلوره عندهم.

المشكلة العلميّة للبحث:

يعيد البحث دراسة بعض علاقات الإبدال الصرفيّ دراسةً صوتيّةً صرفيّةً، ويهدف إلى تقديم قراءةٍ علميّةٍ تنطلق من علم الأصوات بوصفه مرتكزاً أساساً لفهم كثيرٍ من العلاقات التي يبني عليها علم الصّرف قواعده.

أثر قانون المماثلة الصّوتيّة في علاقات الإبدال الصرفيّ:

تمثّل المماثلة الصّوتيّة نوعاً شائعاً من العمليات الصّوتيّة عبر اللّغات، ويمكن أن تحدث داخل الكلمة الواحدة أو بين الكلمات، إذ تتغيّر بعض الصّوتيّات تشابهاً مع

الأصوات التي تتّفق معها وتتقارب منها، وما يهمّنا في هذا الموضع التّغييرات الصّوتيّة التي تحدث ضمن الكلمة الواحدة بفعل قانون المماثلة الصّوتيّة.

ونشير إلى أنّ علماءنا القدماء وعوا حضور هذا القانون الصّوتيّ في بعض العلاقات الصّرفيّة، فتكلّموا عليه في سياق حديثهم عن الإدغام.

والمماثلة وفق تقسيمات الصّوتيّين تنقسم إلى قسمين مماثلةٍ جزئيّة ومماثلةٍ كلّيّة؛ والمماثلة الكلّيّة تعني تطابق الصّوتين مثل كلمة (وتد) حيث تنطق (ودّ)، أما المماثلة الجزئيّة فلا يتطابق فيها الصّوتان مثل كلمة (انبرى)؛ إذ تنطق النّون ميماً بتأثير صوت الباء الشّفويّة.

وللمماثلة أنماط منها: المماثلة التّقدميّة المقبلة والمماثلة التّراجعيّة المدبرة؛ ففي المماثلة التّقدميّة المقبلة تؤثّر الأصوات السّابقة في الأصوات التي تليها؛ أمّا في المماثلة التّراجعيّة المدبرة فتؤثّر الأصوات اللاحقة في الأصوات السّابقة.[1]

وسنحاول أن نفيد من علاقات المماثلة الصّوتيّة في تفسير حالاتٍ من الإبدال الصّرفيّ الذي تقوم قوانينه على مجموعةٍ من علاقات التّأثّر والتّأثير المتبادلة بين الأصوات على وفق الآتي:

- علاقات المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت.
- علاقات المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت والصّوائت.
- علاقات المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت وأنصاف الصّوائت.

[1] – عبد التواب، د.رمضان.*التّطوّر اللّغويّ " مظاهره وعلله وقوانينه* ". 22، وينظر: القرالة، د.زيد خليل.*الحركات في اللغة العربيّة*.63.

1- علاقات المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت:

يفسّر الصّرفيّون التّغييرات الصّوتيّة التي تصيب فاء (افتعل) بأنّها ناتجة عن عمليات تأثّرٍ يفرضها تشكيلٌ صوتيٌّ معيّنٌ يجمع صوت (التّاء) مع أصوات (الدّال) أو (الطّاء) أو (الذّال)، ما يولّد تشكيلاً صوتياً غير مستساغٍ تهرب العربيّة منه بقلب (التّاء) دالاً أو طاءً أو ذالاً، وذلك بحسب الصّوت الذي يجاور صوت (التّاء).

ويشترط قانون المماثلة الصّوتيّة لوقوع عملية الإبدال ما يأتي[1]:

1- ألّا يفصل بين الصّامت الأوّل والصّامت الثّاني صائتٌ قصيرٌ.

2- أن يؤثّر الصّامت الأوّل في الثّاني.

3- أن يكون الصّوتان متماثلين أو متجانسين.

وتخضع علاقات الإبدال هذه لقوانين المماثلة الآتية:

أ- قانون المماثلة الصّوتيّة التقدمية الكلّية المتّصلة:

ومن أمثلة هذا النّوع من المماثلة قلب تاء (افتعل) دالاً أو ذالاً أو طاءً بفعل تأثّر الصّامت الأوّل (التّاء) في الثّاني (الدّال) أو (الذّال) أو (الطّاء) [2]؛ إذ تقلب تاء (افتعل) دالاً في قولنا[3]:

دعا ← ادّعى ← ادّعى

---

[1] – ينظر: خليل، د.عبد القادر مرعي.*المصطلح الصّوتيّ عند علماء العربيّة القدماء في ضوء علم اللّغة المعاصر* (الأردن: جامعة مؤتة، 1993م،1) 136.

[2] – ينظر: ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*.543،546.

[3] – ابن يعيش، موفق الدين. *شرح ابن يعيش على ألفية ابن مالك*.48/10. والهمذاني، ابن عقيل العقيليّ. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*. تح: محمد محيي الدين عبد الحميد (مصر: مطبعة السعادة،1965،15) 581/2.

وتقلب تاء (افتعل) ذالاً في قولنا[1]:

ذكر ← اذْتَكر ← اذْدَكر ← اذّكر.

وتقلب تاء (افتعل) طاءً في قولنا:

طرد ← اطترد← اطّرد[2]

ويفسّر قانون المماثلة التّقدميّة الكلّيّة المتّصلة هذه التّغييرات بأنّ الأصوات النّطعيّة التي تشترك في مخرجٍ واحدٍ (الطّاء والدّال والتّاء) تتدرّج في قوّتها وضعفها من حيث نطقها، وصوت التّاء أضعفها، فهو صوتٌ مهموسٌ شديدٌ، أما الطّاء فهي صوتٌ مجهورٌ شديدٌ، لهذا أثّر في التّاء وقلبها إلى صوتٍ مماثلٍ له، الأمر الذي استوجب إدغام الصّوتيّن معاً، ومثل ذلك صوت الدّال.

وعلّة التّأثّر – كما يفسّرها قانون المماثلة – علّة صوتيّة لا صرفيّة؛ إذ إنّ تأثّر الصّوت الصّامت المهموس (التّاء) بالأصوات الصّامتة المجهورة (ط، ذ، د) جعل هذه الأصوات تنقلب إلى صوامت مجهورةٍ، وذلك من أجل تحقيق المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت المتجاورة ذات المخرج الواحد.

ب – قانون المماثلة التقدّمية الجزئيّة المتّصلة.

ومن أمثلة هذا النّوع من المماثلة قلب تاء (افتعل) صاداً أو زاياً أو ضاداً أو طاءً، بفعل تأثّر الصّامت الثاني (التّاء) في الأوّل (الصّاد) أو (الضّاد) أو (الزّاي) [3]، فيتحوّل

---

[1] – ابن جني، أبو الفتح عثمان.*المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*.546. وابن يعيش. موفق الدين. *شرح ابن يعيش على ألفية ابن مالك*. 48/10.

[2] – ابن جنّي، أبو الفتح عثمان.*المنصف شرح كتاب التّصريف للمازني*. 540، وابن عقيل. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك.2/*581–582.

[3] – ينظر: ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *سرّ صناعة الإعراب* (دمشق: دار القلم،1،1985) 217/1. وابن يعيش، موفق الدين. *شرح ابن يعيش* على ألفية ابن مالك. 46/10. وابن مالك. *شرح الكافية الشّافية*. تح: د.عبد المنعم هريدي (مكة المكرمة: دار المأمون للتّراث،1،1984) 2158/4.

الصّامت الثّاني (التّاء) إلى صامتٍ يجانس الصّامت السابق له في صفةٍ من صفاته، ولا يجانسه في المخرج[1].

إذ تقلب التّاء طاءً مع الصّاد التي قبلها وفق ما يأتي:

صنع ← اصتنع ← اصطنع[2]

والسّبب في هذا الإبدال يعود إلى أنّ التشكيل الصّوتيّ الذي ولّده اجتماع صامتين (الصّاد) و(التّاء) غير مستساغ، ما جعل الإبدال واجباً، على الرغم من كونهما من مخرجين مختلفين، فـ(الصّاد) من الحروف الأسليّة، و(التّاء) من الحروف النّطعيّة، وتوصف (الصّاد) بأنّها صوتٌ مطبقٌ، في حين توصف (التّاء) بأنّها صوتٌ منفتحٌ، وصفة الإطباق أقوى من صفة الانفتاح، لهذا السبب كان تأثير (الصّاد) أقوى من تأثير (التّاء)، فقلبه إلى صوتٍ صامتٍ من مخرجه، وهو (الطّاء)؛لأنّهما صوتان نطعيّان، وذلك بفعل قانون المماثلة الصّوتيّة التّقدميّة الجزئيّة المتّصلة التي أسهمت في تيسير عملية النّطق وتوفير الجهد فيها؛ إذ إنّ الإبدال جعل ناطق اللّغة يستخدم نوعاً واحداً من الصّوامت.

وتتأثّر (التّاء) بـ(الضّاد) التي قبلها فتقلب (طاءً)، نحو:

ضجر ← اضتجر← اضطجر[3]

والسّبب في ذلك يعود إلى أنّ التشكيل الصّوتيّ الذي ولّده اجتماع صامتين (الضّاد) و(التّاء) غير مستساغ، ما جعل الإبدال واجباً، على الرغم من كونهما من مخرجين مختلفين، وتوصف (الضّاد) بأنّها صوت مطبق، في حين توصف (التّاء) بأنّها صوتٌ منفتحٌ، وصفة الإطباق أقوى من صفة الانفتاح، لهذا السبب كان تأثير الضّاد أقوى من

[1] – ينظر: خليل، د.عبد القادر مرعي. *المصطلح الصّوتيّ عند علماء العربيّة القدماء في ضوء علم اللّغة المعاصر*. 136.

[2] – ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، *المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. 543.

[3] – *المصدر السّابق*. 543.

تأثير (التّاء)، فقلبه إلى صامتٍ من مخرجه، وهو (الطّاء)، لأنهما صوتان نطعيّان، وذلك بفعل قانون المماثلة الصّوتيّة التّقدميّة الجزئيّة المتّصلة.

وتتأثّر (التّاء) بـ(الزّاي) التي قبلها فتقلب دالاً، نحو:

زان ← ازتان← ازدان[1]

والسّبب في هذا الإبدال يعود إلى أنّ التشكيل الصّوتيّ الذي ولّده اجتماع صامتين (الزّاي) و(التّاء) غير مستساغ، على الرغم من كونهما من مخرجين مختلفين، ما جعل الإبدال واجباً، وتوصف (الزّاي) بأنّها صوت منفتحٌ رخوٌ، وهي من الحروف الأسليّة المجهورة، أمّا (التّاء) فهي صوتٌ منفتحٌ شديدٌ، وهي من الحروف النّطعيّة المهموسة، فقلبت (الزّاي) دالاً، فأبدلنا صوتاً مهموساً (التّاء) بصوتٍ مجهورٍ(الدّال) ليماثل الصّامت المجهور السّابق له (الزّاي)، وذلك بفعل قانون المماثلة الصّوتيّة التّقدميّة الجزئيّة المتّصلة.

ج- قانون المماثلة الرّاجعة الكلّيّة المتّصلة:

تقلب التّاء في مضارع (تفاعل) و(تفعّل) ذالاً أو طاءً أو ذالاً أو ثاءً، خضوعاً لقانون المماثلة الصّوتيّة الرّاجعة الكلّيّة المتّصلة، وذلك بشرط أن تكون فاء الفعل صوتاً من أصوات الصّفير أو الأسنان، وقيست عليه صيغة الماضي.

ويفسّر قانون المماثلة الرّاجعة الكلّيّة المتّصلة إبدال (التّاء) ذالاً أو طاءً أو ثاءً في مضارع صيغتي (تفعّل) و (تفاعل)، إذا كانت فاء الفعل صوتاً من أصوات الصّفير أو الأسنان، وقد قيست عليه صيغة الفعل الماضي، مثل [2]:

يتذمر ← يتْذَمّر ← يذّمّر ← اذّمّرَ

إذ تأثّرت تاء الفعل بعد تسكينها للتّخفيف بفاء الفعل (الذّال) التي جاءت صوتاً من أصوات الصّفير أو الأسنان، فأبدلت ذالاً.

---

[1] – ينظر: ابن جنّي، أبو الفتح عثمان.*المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. 545. وابن يعيش. *شرح ابن يعيش على ألفية ابن مالك*.48/10.

[2] – ينظر : ابن جني، أبو الفتح عثمان. *سرّ صناعة الإعراب*. 1 /187 .

يتطيّب ← يتْطيّبُ ← يطّيّبُ ← اطّيّبَ

إذ تأثّرت تاء الفعل بعد تسكينها للتّخفيف بفاء الفعل (الطّاء) التي جاءت صوتاً من أصوات الصّفير أو الأسنان، فأبدلت طاءً، ثمّ قيست على ذلك صيغة الفعل الماضي.

يتثاءب ←يتْثاءَبُ← يثّاءب ← اثّاءب

إذ تأثّرت تاء الفعل بعد تسكينها للتّخفيف بفاء الفعل (الثّاء) التي جاءت صوتاً من أصوات الصّفير أو الأسنان، فأبدلت ثاءً، ثمّ قيست على ذلك صيغة الفعل الماضي.

وفي الحالات جميعها أثّر الصّوت اللّاحق في الصّوت السابق، فقلبه إلى صوتٍ مماثلٍ له.

وما يمكن قوله إنّ عملية إبدال الصّوامت تهدف إلى تحقيق قدرٍ من السّهولة واليسر في أثناء عملية نطق الكلمة الخاضعة للإبدال، وهذا يقتضي دفع الثّقل على حدّ تعبير الشّريف الجرجاني[1]؛ وتتحقّق هذه العمليّة من خلال تقريب الأصوات بعضها من بعض، والوصول إلى درجةٍ من المجانسة الصّوتيّة التي تختصر الجهد العضليّ المبذول في أثناء نطق الكلمة.

2-علاقات المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت والصّوائت:

يقع الصّوت الصّامت بين صوتين صائتين قصيرين، ما يجعله يضعف أو يسقط أو يقلب؛ وتعدّ الهمزة أكثر الأصوات تأثراً بما يجاورها من صوائت، فتخضع للتّأثيرات الآتية:

أ- تضعف الهمزة فتصبح صوتاً بين الهمزة والصّوت الذي يجيء بها إليه:

[1] – ينظر: علي بن محمد.الشريف الجرجاني. *التعريفات*. تح: جماعة من العلماء(بيروت: دار الكتب العلميّة،1983،1) 491.

إذ تلفظ همزةً مضمومةً بين الهمزة المضمومة والواو، نحو: (أؤنبّئكم)[1] في قوله تعالى[2]:

{قُلْ **أؤنبّئكم** بخيرٍ من ذلكم للّذين اتّقوا عند ربّهم جنّاتٌ تجري من تحتها الأنهار}

وتلفظ مفتوحةً بين الهمزة المفتوحة والألف، نحو قولنا: (أأَنا)

وتلفظ مكسورةً بين الهمزة المكسورة والياء السّاكنة، نحو: (أئِذا)[3] في قوله تعالى[4]:

{وكانوا يقولون **أئذا** متنا وكنّا تراباً وعظاماً أإنّا لمبعوثون}

ويحكم قانون المماثلة الصّوتيّة العلاقة الصّوتيّة بين الصّوت الصّامت (الهمزة) وما تلاه من صوائت ضمن سياقٍ صوتيٍّ معيّنٍ، وهذا الإبدال يسوّغه ضعف هذا الصّامت الذي يشبه الصّوائت الطّويلة، إذ لا يمكن البدء به.

ب- تبدل الهمزة نصف صائتٍ إذا وقعت همزتان في أول مقطعين متتاليين:

إذا اجتمعت همزتان في كلمةٍ واحدةٍ فلها ثلاث صور: (الهمزة الأولى متحرّكة والثّانية ساكنة، والهمزة الأولى ساكنة والثّانية متحرّكة[5]، والهمزتان متحرّكتان).

1- الهمزة الأولى متحرّكة والثّانية ساكنة:

- إذا كانت الأولى مفتوحة تقلب الثّانية الساكنة صوتاً نصف صائتٍ من جنس حركة الهمزة الأولى، تحقيقاً لقانون المماثلة الصّوتيّة، نحو: (آمن) [6]، وأصل الكلمة: أَأْمَنَ، وهي كلمة مبدوءة بمقطع طويل (أأْ)، أوّله همزة، ما استدعى حذف الهمزة الثّانية خضوعاً لقانوني الحذف والقلب، ومن ثمّ مدّ الحركة قبلها، خضوعاً لقانون المماثلة الصّوتيّة.

---

[1] - القيسي، مكي بن أبي طالب. *الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة*، تح: د.أحمد حسن فرحات(دمشق: دار الكتب العربية، دار المعارف للطباعة، 1973) 121.

[2] - سورة (آل عمران)، الآية (15).

[3] - ينظر: القيسي، مكي بن أبي طالب. *الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق حفظ التلاوة*.119.

[4] - سورة (الواقعة)، الآية (47).

[5] - ولا تعنينا دراسة هذا النوع في هذا الموضع.

[6] - ينظر: الاستراباذي، رضي الدين. *شرح شافية ابن الحاجب*. تح: محمد نور الحسن وآخرون (القاهرة: مطبعة حجازي، د.ت.ط) 3/50-51. وابن عقيل. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*. 2/553.

– إذا كانت الأولى مضمومة تقلب الثّانية الساكنة صوتاً نصف صائتٍ من جنس حركة الهمزة الأولى، وهي الضمّة، تحقيقاً لقانون المماثلة الصّوتيّة، نحو: (أُوخذ) [1]، إذ قلبت الهمزة الثّانية الساكنة واواً، لأنّ الهمزة الأولى جاءت مضمومةً.

– إذا كانت الأولى مكسورة تقلب الثّانية الساكنة صوتاً نصف صائتٍ من جنس حركة الهمزة الأولى، وهي الكسرة، تحقيقاً لقانون المماثلة الصّوتيّة، نحو: (إيمان) [2]، إذ قلبت الهمزة الثّانية الساكنة ياءً؛ لأنّ الهمزة الأولى جاءت مكسورةً.

وقد أشار الصّرفيّون في تعليلهم حالات قلب الواو والياء همزةً أو قلب الهمزة واواً أو ياءً إلى أنّه إذا توالى همزتان، أولاهما في أوّل المقطع، والثّانية في آخره حذفت الثّانية، ومُدّت الحركة قبلها؛[3]فربطوا تعليلاتهم بقانوني الحذف والقلب الصّرفيّين، من دون أن يلتفوا إلى أنّ مدّ الحركة كان بسبب تأثير قانونٍ صوتيٍّ آخر هو قانون المماثلة الصّوتيّة.

2- الهمزتان متحرّكتان بالفتح:

– إذا جاءت الهمزة الأولى مفتوحة والثّانية مكسورة قلبت الهمزة الثّانية ياءً، نحو: (أيمّة) ؛ ويعلّل الصّرفيّون هذه الحالة بالقول: "إنّ الهمزة قلبت ياءً لثقلها؛ لأنّها حرفٌ سفل في الحلق، وبعد عن الحروف، وحصل طرفاً، فكان النّطق به تكلّفاً، فإذا كرهت الهمزة الواحدة، فهم باستكراه التّنتين ورفضهما، ولا سيّما إذا كانتا مصطحبتين غير مفرّقتين فاءً وعيناً أو عيناً ولاماً، فلهذا لم يأت في الكلام لفظةٌ توالت فيها همزتان أصلاً البتّة." [4]

والواضح أنّه تعليلٌ يستند إلى مسألتي الخفّة والثقل، لكنّه تعليلٌ عامٌّ، وخاصةً قولهم" إذا كرهت الهمزة الواحدة فهم باستكراه التّنتين ورفضهما..."[5]، وكان من الممكن أن يكون

---

[1] – ينظر: ابن يعيش، موفق الدّين. *شرح الملوكي في التّصريف*. تح: فخر الدين قباوة (قطر: دار الأوزاعيّ، الدّوحة، 1988، 2) 368.

والاستراباذي. رضي الدّين. *شرح شافية ابن الحاجب.3/50-51.*

[2] – ابن يعيش. *شرح الملوكيّ في التّصريف*.368.

[3] – ينظر: الاستراباذي. رضي الدّين. *شرح شافية ابن الحاجب*.3 /50 – 51 .

[4] – ينظر : ابن جنّي، أبو الفتح عثمان.*المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. 325 .

[5] – ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. سرّ صناعة الإعراب. 1/ 71.

التّعليل أوضح لو قالوا: نقلت كسرة الميم إلى الهمزة الساكنة وأدغمت الميمان فصارت: أئمّة، فاجتمعت همزتان في أوّل الكلمة، وكانت الأولى مفتوحة والثّانية مكسورة، فقلبت الثّانية ياءً خضوعاً لقانون المماثلة الصّوتيّة، فصارت: أَيِمَّة.

– إذا كانت الهمزة الأولى مفتوحة والثّانية مضمومة تقلب الهمزة الثّانية واواً، نحو: أَوُبّ[1].

إذ نقلت كسرة الباء إلى الهمزة الساكنة قبلها، وأدغمت الباءان فصارت: أَأُبّ، فاجتمعت همزتان متحرّكتان في أوّل الكلمة وكانت الأولى مفتوحة والثّانية مضمومة، فقلبت الثّانية واواً خضوعاً لقانون المماثلة الصّوتيّة، فصارت: أَوُبّ...

والتّعليل عينه ينطبق على حالات الإبدال الأخرى، نحو: أُوَيدم، أَينٌ، أَوُمٌ[2]

وتفسّر لنا الإبدالات الصّرفيّة التي عرضناها العلاقة القويّة التي تربط الهمزة بوصفها صوتاً صامتاً بالأصوات الصّائتة ونصف الصّائتة، إذ تؤلّف ضمن السّياق الصوتيّ الذي ترد فيه عنصراً أساساً يسمّى الفونيم، فتتبادل المواقع فيما بينها من غير أن يتأثّر المعنى.

3- علاقات المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت وأنصاف الصّوائت:

يفسّر الصّرفيّون التّغييرات الصّوتيّة التي تصيب فاء (افتعل) بأنّها ناتجةٌ عن عمليّات تأثر يفرضها تشكيلٌ صوتيٌّ معيّنٌ يجمع صوت (التّاء) مع نصف الصّائت (الواو) المسبوق بكسرةٍ، ما يولّد تشكيلاً صوتيّاً غير مستساغٍ، يُهرَبُ منه بقلب الواو تاءً بحسب الصّوت الذي يجاور صوت (التّاء).

وتخضع قوانين الإبدال هذه لقانون المماثلة الرّاجعة الكلّيّة المتّصلة؛ إذ يقلب نصف الصّائت (الواو) تاءً بسبب تأثّره بالصّامت الذي بعده (التّاء) في صيغة (افتعل)، وذلك خضوعاً لقانون المماثلة الصّوتيّة التّقدميّة الكلّيّة، ثم يدغم الصّوتان على وفق الآتي[3]:

اوتقى ← اتْتَقى ← اتّقى

---

[1] – ينظر: ابن عقيل. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*.2 /555.

[2] – ينظر : ابن جنّي، أبو الفتح عثمان.*المنصف شرح كتاب التصريف للمازني* . 325 . وابن عقيل. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*. 2/554-555.

[3] – ينظر : ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. 207.

والسّبب في ذلك يعود إلى أنّ التشكيل الصّوتيّ الذي ولّده اجتماع نصف الصائت (الواو) والصّوت الصّامت (التّاء) غير مستساغ، إذ أثّرت تاء (الافتعال) التي توصف بأنّها صوتٌ انفجاريٌّ شديد في (الواو) الهوائيّة التي توصف بأنّها صوتٌ ضعيفٌ ليّنٌ، فلمّا لم يُسمَع صوتٌ من مخرج (الواو) يناسب صفات (التّاء)، قلبت (الواو) صوتاً مماثلاً لصوت التّاء، وأدغمتا معاً، وذلك بفعل قانون المماثلة الصّوتيّة الرّاجعة الكلّيّة المتّصلة التي أسهمت في تيسير عملية النّطق وتوفير الجهد فيها.

ويتأثّر نصف الصّائت (الياء) بالصّامت الذي بعده (التّاء) في صيغة (**افْتَعَلَ**)، فتقلب صوتاً صامتاً (التّاء)، ثمّ يدغم الصّوتان معاً للسّبب ذاته، مثل[1] :

ايتَأسَ ← ائتأس ← اتَّأسَ

ونشير إلى أنّ غاية الإبدال الصّرفيّ المقيس تحقيق الانسجام بين الأصوات المتجاورة في ملامحها المختلفة، لذلك يرى الصّرفيّون أنّ الإبدال واجبٌ عندما تجتمع التّاء المهموسة مع الأحرف المجهورة في صيغة (**افْتَعَلَ**)؛ لأنّ اجتماعهما يولّد تشكيلاً صوتيّاً غير مستساغٍ من ناحية النّطق نتيجة تباعد المخارج؛ لذلك يقلب أحد الصّوتيّن، ويدغم في الآخر.

رؤية في بعض قواعد الإبدال الصّرفيّ:

لم يلتفت دارسو الصّرف إلى أنّ الإبدال بين الصّوامت في صيغة (افتعل) قد تمّ بين الأصوات الأسليّة (الصّاد والسّين والزّاي) والأصوات النّطعيّة (الطّاء و الدال والتّاء)،

[1] – ينظر : سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان.*الكتاب*.4/239. وابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. 205.

والتّحليل الصّوتيّ للمسألة يشير إلى معطياتٍ لم يذكرها الصّرف التّقليديّ في تعليلاتهم هذه العلاقات، فالأصوات النّطعيّة تخرج من طرف اللّسان وأصول الثّنايا العليا مصعداً إلى جهة الحنك الأعلى، وسميّت بالنّطعيّة نسبةً إلى النّطع، وهو سقف الحنك الأعلى[1]؛ أمّا الأصوات الأسليّة فتخرج من طرف اللّسان وفوق الثّنايا السّفلى، وسمّيت بالأسليّة نسبةً إلى أسلة اللّسان أي ما دقّ منه.[2]

ويشير علم الأصوات إلى أنّ الأصوات النّطعيّة والأصوات الأسليّة من مخرجين متجاورين، ما يسبّب صعوبة في نطق الصّوتين الصّامتين المتتاليين، وهذا ما يسوّغ عمليّة الإبدال السّائدة، وهي إبدال الصّوت الأضعف (التّاء)، صوتاً مجانساً لطبيعة الصّوت الصّامت السّابق له، فأبدلت (التّاء) طاءً أو صاداً مع (الطّاء) و(الصّاد)، ودالاً مع (الزّاي)، والسّبب في اختيار الدّال دون غيرها من الحروف عائد إلى أمرين: الأوّل أنّ الدّال صوتٌ نطعيٌّ مثل التّاء أي مخرج التّاء عينه، والثّاني أنّ الدّال مجهورة مثل الزّاي، وبذلك تتماثل معها في صفةٍ من صفاتها.

وهذا يعني أنّ القانون الذي يحكم علاقات الإبدال الصرفيّ هذه هو قانونٌ صوتيّ، ولذلك كلّه لا نجد الفصل بين الإبدال الصّرفيّ والصّوتيّ أمراً علميّاً دقيقاً، وذلك بسبب تداخل بعض حالاتهما.

نتائج البحث:

توصّل البحث إلى النتائج الآتية:

[1] – ينظر: قدور، د.أحمد. *مدخل إلى فقه اللغة العربيّة* (دمشق: دار الفكر، 1999 ،2) 187.

[2] – ينظر: *المرجع السّابق*. 187.

1- إنّ قلب تاء (افتعل) دالاً أو ذالاً أو طاءً بفعل تأثّر الصّامت الأوّل (التّاء) في الثّاني (الدّال) أو (الذّال) أو (الطّاء) تحكمه قوانين صوتيّة لا صرفيّة، إذ يشير قانون المماثلة إلى أنّ تأثّر الصّوت الصّامت المهموس (التّاء) بالأصوات الصّامتة المجهورة (ط، ذ، د) جعلها تنقلب إلى صوامت مجهورةٍ، وذلك من أجل تحقيق المماثلة الصّوتيّة بين الصّوامت المتجاورة ذات المخرج الواحد.

2- إنّ عملية إبدال الصّوامت تهدف إلى تحقيق قدر من السّهولة واليسر في أثناء عملية نطق الكلمة الخاضعة للإبدال، وهذا يقتضي دفع الثقل، وتتحقّق هذه العمليّة من خلال تقريب الأصوات بعضها من بعض، والوصول إلى درجة من المماثلة الصّوتيّة التي تختصر الجهد العضليّ المبذول في أثناء نطق الكلمة.

3- يحكم قانون المماثلة الصّوتيّة العلاقة الصّوتيّة بين الصّوت الصّامت (الهمزة) وما تلاه من صوائت ضمن سياق صوتيّ معيّن، وهذا الإبدال يسوّغه ضعف هذا الصّامت الذي يشبه الصّوائت الطويلة؛ إذ لا يمكن البدء به.

4- أشار الصّرفيّون في تعليلهم حالات قلب الواو والياء همزةً أو قلب الهمزة واواً أو ياءً إلى أنّه إذا توالى همزتان، أولاهما في أوّل المقطع، والثّانية في آخره حذفت الثّانية، ومُدّت الحركة قبلها؛ فربطوا تعليلاتهم بقانوني الحذف والقلب الصّرفيّين، من دون أن يلتفوا إلى أنّ مدّ الحركة كان بسبب تأثير قانونٍ صوتيٍّ آخر هو قانون المماثلة الصّوتيّة.

5- تفسّر لنا الإبدالات الصّرفيّة العلاقة القويّة التي تربط الهمزة بوصفها صوتاً صامتاً بالأصوات الصّائتة ونصف الصّائتة؛ إذ تؤلّف ضمن السّياق الصوتيّ الذي ترد فيه عنصراً أساساً يسمّى الفونيم، فتتبادل المواقع فيما بينها من غير أن يتأثّر المعنى.

6- يشير علم الأصوات إلى أنّ الأصوات النّطعيّة والأصوات الأسليّة من مخرجين متجاورين، ما يسبّب صعوبة في نطق الصّوتين الصّامتين المتتاليين، وهذا ما يسوّغ عمليّة الإبدال السّائدة، وهي إبدال الصّوت الأضعف، وهو (التّاء) صوتاً مجانساً لطبيعة الصّوت الصّامت السّابق له، فأبدلت (التّاء) طاءً أو صاداً مع

(الطّاء) و(الصّاد)، ودالاً مع الزّاي، والسّبب في اختيار (الدّال) دون غيرها من الحروف عائد إلى أمرين: الأوّل أنّ (الدّال) صوتٌ نطعيٌّ مثل (التّاء) أي مخرج (التّاء) عينه، والثّاني أنّ (الدّال) مجهورة مثل (الزّاي)، وبذلك تتماثل معها في صفةٍ من صفاتها.

7- إنّ القانون الذي يحكم كثيراً من علاقات الإبدال الصرفيّ هو قانون صوتيّ، ولذلك كلّه لا نجد الفصل بين الإبدال الصّرفيّ والصّوتيّ أمراً علميّاً دقيقاً، وذلك بسبب تداخل بعض حالاتهما.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن الجزري، أبو الخير محمّد. *النشر في القراءات العشر*. تصحيح: علي محمد الضباع (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت).
- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *الخصائص*. تح: محمد علي النجار (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1990).
- ابن جنّي. أبو الفتح عثمان. *المنصف شرح كتاب التصريف للمازني*. تح: محمد عبد القادر أحمد عطا (بيروت: دار الكتب العلمية، 1،1999).
- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *سرّ صناعة الإعراب* (دمشق: دار القلم،1985،1).
- خليل، د. عبد القادر مرعي. *المصطلح الصّوتيّ عند علماء العربيّة القدماء في ضوء علم اللّغة المعاصر* (الأردن: جامعة مؤتة، 1993م،1).
- الاستراباذي، رضي الدين. شرح شافية ابن الحاجب. تح: محمد نور الحسن وآخرون (القاهرة: مطبعة حجازي، د.ت.ط).
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان. *الكتاب*. تح: عبد السلام هارون (بيروت: عالم الكتب،1983،3).

- السيوطيّ، جلال الدّين. *همع الهوامع شرح جمع الجوامع*. تح: محمد بدر الدين النعساني (بيروت: دار المعرفة، 1327هـ،1).
- عطيّة، خليل إبراهيم. *في البحث الصوتي عند العرب* (بغداد: دار الحرية، 1983).
- علي بن محمد. الشريف الجرجاني. *التعريفات*. تح: جماعة من العلماء (بيروت، دار الكتب العلميّة،1983،1).
- قدور، د. أحمد. *مدخل إلى فقه اللغة العربيّة* (دمشق: دار الفكر، 2،1999).
- القرالة، د.زيد خليل. *الحركات في اللّغة العربية* (إربد: عالم الكتب الحديث، 1،2004)
- القيسي، مكي بن أبي طالب. الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: د.أحمد حسن فرحات (دمشق: دار الكتب العربية، دار المعارف للطباعة، 1973).
- ابن مالك. *شرح الكافية الشّافية*. تح: د.عبد المنعم هريدي (مكة المكرمة: دار المأمون للتّراث،1984،1).
- المبرّد، أبو العبّاس. *المقتضب*. تح: محمد عبد الخالق عضيمة (بيروت: عالم الكتب، د.ت.ط).
- الهمذاني، ابن عقيل العقيليّ. *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*. تح: محمد محيي الدين عبد الحميد (مصر: مطبعة السعادة،1965،15).
- ابن يعيش، موفق الدين: *شرح المفصل للزمخشري*. (بيروت: عالم الكتب، د.ت.ط).
- *شرح الملوكي في التّصريف*. تح: فخر الدين قباوة (قطر: دار الأوزاعيّ، الدّوحة، 1988، 2).

Sources and references:

- The Holy Quran

1. Al-Qarala, Dr. Zaid Khalil. Harkat in the Arabic language (Irbid: Modern Book World, 2004,1)

2. Explanation of the royal in the disposal. Edited by: Fakhruddin Qabawah (Qatar: Dar Al-Awzai, Doha, 1988, 2).
3. Ibn al-Jazari, Abu al-Khair Muhammad. Publishing in the Ten Readings. Correction: Ali Muhammad Al-Dabaa (Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmia, d.T).
4. Ibn Jinni. Abu Al-Fath Othman. The fair explanation of the book Al-Tasrif Al-Mazni. Edited by: Muhammad Abd al-Qadir Ahmad Atta (Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya, 1999, 1).
5. Kadour, Dr. Ahmad. Introduction to Arabic Philology (Damascus: Dar Al-Fikr, 1999,2).
6. Al-Hamadhani, Ibn Aqeel Al-Aqili. Explanation of Ibn Aqeel on the Alfiya of Ibn Malik. Edited by: Mohamed Mohi El-Din Abdel Hamid (Egypt: Al-Saada Press, 1965,15).
7. Ali bin Muhammad. Sharif Jerjani. Tariffs. Tah: A group of scholars (Beirut, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, 1981).
8. Al-Istirbazi, Radhi al-Din. Explanation of Shafia Ibn al-Hajeb. Edited by: Muhammad Nour Al-Hassan and others (Cairo: Hegazy Press, D.T.T).
9. Al-Mubarrad, Abu Al-Abbas. laconic. Edited by: Muhammad Abd al-Khaleq Udayma (Beirut: World of Books, d.t.t.).
10. Al-Qaisi, Makki bin Abi Talib. Care for the improvement of reading and the realization of the pronunciation of recitation,

edited by: Dr. Ahmed Hassan Farhat (Damascus: Dar al-Kutub al-Arabiya, Dar al-Maaref for printing, 1973).

11. Al-Suyuti, Jalal ad-Din. Hma Al-Hawawi explain the collection of mosques. Edited by: Muhammad Badr Al-Din Al-Naasani (Beirut: Dar Al-Maarifa, 1 1327 AH).
12. Attia, Khalil Ibrahim. In phonetic research among the Arabs (Baghdad: Dar Al-Hurriya, 1983).
13. Ibn Jinni, Abu al-Fath Uthman. Properties. Edited by: Muhammad Ali Al-Najjar (Baghdad: House of Cultural Affairs, 1990).
14. Ibn Jinni, Abu al-Fath Uthman. The Secret of the Syntax Industry (Damascus: Dar al-Qalam, 1985, 1).
15. Ibn Yaish, Muwaffaq al-Din: Explanation of the Mufassal by al-Zamakhshari. (Beirut: World of Books, D.T.T.).
16. Khalil, Dr. Abdel Qader Merhi. The phonetic term for the ancient scholars of Arabic in the light of contemporary linguistics (Jordan: Mutah University, 1993 AD, 1).
17. Malik's son. Explanation of sufficient healing. Edited by: Dr. Abdel Moneim Haridi (Makkah: Dar Al-Mamoun Heritage, 1984, 1).
18. Sibawayh, Abu Bishr Amr bin Othman. the book. Edited by: Abdel Salam Haroun (Beirut: World of Books, 1983, 3).

(المراجع In Arabic)

مشكلات الترابط الدلالي في الأداء الكتابي لطلاب اللغة الإنكليزية في جامعة طرطوس

الاسم: علي احمد علي الدكتور المشرف: أ.د. أحمد حسن

كلية الآداب– قسم اللغة الإنكليزية– جامعة البعث

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في المشكلات التي يواجهها طلاب اللغة الإنكليزية في جامعة طرطوس فيما يتعلق باستخدام الترابط الدلالي على وجه الخصوص حيث يُعدّ الترابط حجر الأساس للقدرة على الكتابة والإيصال المنطقي للمعنى. يكمن الهدف المحدد في إيجاد أكثر الأخطاء تكراراً والتحقيق في طبيعة هذه الأخطاء، وتشمل الدراسة (50) طالباً وطالبة في السنة الرابعة في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة طرطوس. تم إجراء اختبار لتحديد الأخطاء، وتم إجراء قياس كمي للبيانات وشرحها. توصلت الدراسة إلى أن الأخطاء في استخدام الترابط الدلالي متكررة الحدوث وبخاصة فيما يتعلق باستخدام التكرار والتضاد إذ ارتكب الطلاب أخطاء أكثر تكراراً في استخدام الإعادة مما هو عليه في استخدام المتلازمات اللفظية. لهذا فإن الانفصال الدلالي يُشكّل سمة الكتابة لدى الطلاب. بالإضافة لهذا، تستعرض الدراسة مصادر محتملة للأخطاء في الترابط الدلالي وتصنفها إلى أخطاء قواعدية ودلالية، ووفقاً لما سبق، يُوصى بتدريس أدوات الترابط الدلالي مع التركيز على استخدام القواعد الصحيحة لتوظيفها في النص بشكل سليم، ويجب إجراء ذلك أيضاً عن طريق عرض مجموعة متنوعة وواسعة من المواضيع في مقررات الكتابة.

كلمات مفتاحية: الترابط الدلالي، التكرار، التضاد، المتلازمات اللفظية، الانفصال الدلالي

Lexical Cohesion Problems in the Written Performance of Students of English at Tartous University

Abstract

In broad terms, cohesion is the cornerstone for effective writing and logical conveyance of meaning. This research is an investigation into the problems encountered by students of English at Tartous University regarding the use of cohesion, in particular lexical cohesion. The specific focus is on finding the highest frequent errors and probing into the nature of these errors. The study comprises (50) fourth-year students of English at Tartous University. A test is primarily administered to find the errors, and the data is quantified and explained. The study revealed that lexical cohesion errors are frequent, particularly in the use of repetition and opposition. Students made more errors in the use of reiteration than in collocations. Hence, semantic disconnectedness characterizes the students' writing. Furthermore, the study explores potential sources of cohesive devices errors and categorizes them according to grammatical and semantic errors. Accordingly, it is recommended to integrate the teaching of lexical cohesive devices along with focus on using correct grammar to employ them in the text. This should also be carried out by presenting the students with a wide range of topics in writing courses.

Keywords: lexical cohesion, repetition, opposition, collocations, semantic disconnectedness

1 Background of the study

It is evident that the ability to write cohesively is a challenging task for many students at the Department of English Language and Literature at Tartous University, in particular employing lexical cohesive devices. Students at this department lack the prerequisite background to produce well-organized and orderly written arguments due to the lack of linguistic knowledge when employing lexical cohesive devices. As a term, cohesion refers to the way sentences in a written piece are connected by various cohesive devices, as proposed by Halliday and Hasan (1976), including grammatical cohesion and lexical cohesion.

2 Objectives of the study

The current study attempts to explore the use of lexical cohesive devices in the written work of the students at the English Department at Tartous University. In particular, it seeks to identify the errors and problems that these students encounter regarding the use of lexical cohesion in their writing and provides insights and explanations. Crucially, the purpose of the study is to examine the frequency of errors of each type and sub-type of lexical cohesion and to provide a qualitative analysis of these errors.

3 Significance of the study

The lack of variation in employing lexical items in the written performance of the students represents a significant barrier towards

developing their writing skills, preventing them from achieving academic success in English. Accordingly, there is an urgent need to address these problems. In addition, this study contributes to the knowledge of writing in English by spotting the students' experience regarding the use of lexical cohesive devices at the English Department. The findings of this research can vitally assist in developing and reviewing the syllabus of English writing courses by integrating the learning and teaching of lexical cohesion more explicitly in the classroom. More specifically, it is hoped that this study leads the students to a deliberate employing of cohesion in writing, so that they will not make similar errors in their writing. Finally, students who live in an Arab country often tend to think in Arabic, not in English, when they write; as a consequence, they end up choosing the inappropriate words. Therefore, this research provides insights and explanations regarding the inappropriate uses of lexical cohesive devices.

4 Limitations of the study

This research is not based on investigating the flow of ideas or analyzing the written work as one unit in a paragraph or essay. Other aspects of cohesion, such as phonological cohesion, are not addressed since the research is conducted to examine the students' written performance, rather than the spoken performance. The study focuses solely on analyzing the students' errors in terms of the uses of lexical cohesive devices. Thus, the concept of

grammatical cohesion falls outside the scope of the study. In addition, the sample does not represent the entire population of English students at the English Department at Tartous University since it only comprises fourth-year students.

5 Theoretical framework

This section covers relevant terms and concepts of lexical cohesion. It classifies lexical cohesion into reiteration and collocations, and it presents the sub-types for each cohesive device, respectively.

5.1 Cohesion

Halliday and Hasan (1976) argue that cohesion refers to the semantic relations that exist in the text; it basically occurs when two linguistic units are semantically bound. The semantic binding is achieved where the interpretation of an element depends on another one; thus, the nature of the relation between items is not a structurally-based relation but a semantically-based one. It is specifically a relationship between the presupposing and the presupposed. Baker (1992, p.180) observes that cohesion is the "network of lexical, grammatical, and other relations which provide links between various parts of a text". In other words, cohesion is effected by grammatical or lexical items that generate a pattern of relations to build an integrated and logical text (Trebits, 2009). It can be deduced from Baker's observation that cohesion falls into different categories and types and is reflected through the grammar

and vocabulary. Hence, two core types of cohesion exist: grammatical cohesion and lexical cohesion. Grammatical cohesive ties include: reference, substitution, ellipsis, and conjunctions, while lexical cohesion includes: reiteration and collocations. This study addresses problems encountered by students in the use of lexical cohesion only, and it adopts mainly Halliday and Hasan's (1976) taxonomy of cohesion.

5.2 Lexical cohesion

This section discusses the concept and types of lexical cohesion. Each type of lexical cohesion is discussed separately.

5.2.1 The concept of lexical cohesion

Lexical cohesion is achieved in the text by the choice of lexical items. Hoey (1991, p.10) underscores the importance of lexical cohesion, stating that the "study of the greater part of cohesion is the study of lexis". Likewise, Halliday and Hasan (1976) argue that lexical cohesion is another fundamental part of cohesive relations, and it contributes to the overall cohesion of the writing. Lexical cohesion is primarily achieved by the choice of vocabulary. According to Baker and Ellece (2011, cited in Al-Maliki, 2014), lexical cohesion is conceptualized as a way of achieving cohesion through the repetition of the same word or using chains of related words that contribute to the semantic continuity. Lehrer (1969) presents a view to account for the structural-semantic relations

between lexical items in a text. She emphasizes that vocabulary is organized into lexical or conceptual fields. Understanding the notion of lexical fields is critical to define lexical cohesion precisely. Löbner (2002) argues that a lexical field is a group of lexemes that must be of the same functional or syntactic category, and they must share some semantic features (i.e., have something in common).

5.2.2 Types of lexical cohesion

The following sub-sections provide a comprehensive account of the two different types of lexical cohesion, in particular reiteration and collocations.

5.2.2.1 Reiteration

This section focuses on reiteration as proposed mainly by Halliday and Hasan (1976), along with reference to related literature. Reiteration is based on four major semantic relations: repetition, synonymy, opposition, and inclusion. The sub-sections below provide a thorough explanation of these lexical cohesive devices.

5.2.2.1.1 Repetition

Lieber (1979) suggests that one way of achieving lexical cohesion is through the repetition of a single word, a phrase, or a bigger textual structure. The force of repetition is effected even when there is a change in the wording. He gives an example by suggesting that

the phrase *construction plans*, which is the repeated form of *plans of construction*, still retains its repetitive force. Hoey (1991) categorizes repetition into simple and complex lexical repetition. Simple lexical repetition refers primarily to the identical repetition of a lexical unit with changes that occur for grammatical purposes only. Complex lexical repetition, on the other hand, might occur in two ways. First, it can occur when a lexical morpheme is shared by two lexical items; however, these two lexical items are not identical in form. Second, it can occur when the two lexical items have exactly the same form but different functions as in (1):

(1) They progress steadily in their life. However, they made slow progress this time.

The first occurrence of the word *progress* is a verb and the second occurrence is a noun.

As has been proposed, repetition is not restricted to the same word class. A systematic and significant way of repetition is through the process of derivation. Derivation, as a way of repeating key terms in the text, refers to the formation of new words through certain morphological processes such as affixation, compounding, and back-formation. The most common word-formation process, which pertains mostly to cohesion, is affixation and particularly in the process of suffixing a bound morpheme (i.e., adding it to the end of

another morpheme). For example, the suffix -*ify* may be attached to an adjective to derive a verb as in *pure* = *purify* (Lieber, 2009).

5.2.2.1.2 Synonymy or near-synonymy

The term synonymy may be defined as two or more forms which are associated with one meaning (Lyons, 1986) or, more accurately, synonymy is defined as items which share close semantic features (Lieber, 1979). This definition provokes the idea of how close in meaning the lexical items should be before being called synonymous. Cruse (1986, p. 267) defines synonyms as "Lexical items whose senses are identical in respect of central semantic traits, but differ, if at all, only in respect of … minor or peripheral traits". For instance, although the words *boar* and *sow* relate to one concept (i.e., pig), they are not to be regarded synonymous because they represent distinct complementary semantic opposition (male/female). Cruse (1986) also draws us to the notion of absolute synonymy (where words are 100% interchangeable). He regards it as the end point of a continuum of synonymy which extends along varying degrees of synonymy to non-synonymy. For example:

(27) A: She'd like to buy a hamburger. (Informal)
B: The company purchased the equipment. (Formal)

The words *buy* and *purchase* are synonymous, but they differ in the degree of formality. It is worth noting that for lexical items to be regarded as absolute synonyms, they should be completely synonymous in all contexts in which they occur.

5.2.2.1.3 Opposition or contrast

Cruse (1986) distinguishes four main types of opposition: complementaries, antonyms, directional opposites, and relational opposites. He (1986, p. 198) argues that the "essence of a pair of complementaries is that between them they exhaustively divide some conceptual domain into two mutually exclusive compartments". He explains that there is no possibility for a middle ground or an additional term that divides the two terms; hence, complementaries are ungradable. For instance:

(2) "John is not dead"

(3) "John is alive" (Cruse, 1986, p. 199).

The sentence in (2) entails the sentence in (3). Thus, in complementaries when one term is applicable, the other one is denied. Unlike complementaries, graded antonyms are semantically realized on a scale. Interestingly, the variation in length between antonyms, such as *long/short*, is denoted differently according to the accompanying referent. Another type of opposites is referred to as directional opposites, which denote opposite directions or

motions such as *up/down*. The last type is relational opposites or converses which refer to a relationship such as *parent/ child* or *buy/sell*.

5.2.2.1.4 Inclusion

Inclusion refers to the relationship in which a general term encompasses or covers a more specific term. On the one hand, the term used for the general word is referred to as the *superordinate*. On the other hand, the term *hyponym* is used to refer to the more specific word. Lyons (1968) provides an example of this relationship arguing that the meaning of the lexical item *tulip* is included in the meaning of *flower*. Another example is seen in the following sentence, which is taken from Halliday and Hasan (1976, p.278):

(4) "Henry's bought himself a new Jaguar. He practically lives in the car".

In this example, the term *Jaguar* is a hyponym with respect to *car*, and the term *car* itself is a superordinate of *Jaguar*.

5.2.2.2 Collocations

The final way to achieve lexical cohesion is by using collocations. Halliday and Hasan (1976) define collocations as the co-occurrence of lexical items that are typically linked due to their identical context. The use of collocations plays a pivotal role in writing because it significantly improve communication skills.

5.2.2.2.1 The notion of collocations

Scholars over the decades have examined the concept of collocations. For example, Firth (1957, p.11) argues that "You shall know a word by the company it keeps". He, particularly, defines collocations as the typical combination of words, postulating that the meaning and usage of a word can be determined by neighboring words. An example of collocation is given in the following sentence:

(5) She suffers from acute pains.

The adjective *acute* collocates with the noun *pains* (i.e., they co-occur).

Although scholars agree that the term collocations refers to the co-occurrence of two or more words, there is no consensus among scholars regarding the cohesive effect of collocations. On the one hand, Sinclair (1991) argues that this effect is typically limited to a short space within the text to a maximum of four words. On the other hand, Halliday and Hasan (1976, p. 286) explain that this effect is applicable to long cohesive chains to be built up out of

lexical relations, with word patterns such as 'poetry… literature… reader… writer… style'. This pattern occurs freely both within the same sentence and across sentence boundaries. It can be confirmed that the argument presented by Halliday and Hasan is the most appropriate since it relates more to the concept of cohesion as a semantic relation.

5.2.2.2.2 Types of collocations

O'Dell and McCarthy (2009, p. 12) propose six different types of collocations. They include the following main types:

1. Adjectives and nouns. For example:

(6) Jean always wears red, yellow, or some other

bright colour.

2. Verbs and Nouns:

(7) The price increase *poses a problem* for us.

3. Nouns and nouns: These collocations generally take the pattern (a…of…)

(8) Every parent feels *a sense of pride* when their child

does well or wins something.

4. Verbs and expressions with prepositions:

(9) When she spilt juice on her new skirt, the little girl

burst into tears.

5. Verbs and adverbs:

(10) He *placed* the beautiful vase *gently* on the

Window ledge.

6. Adverbs and adjectives:

(11) They are *happily married.*

It is clear that these examples of collocations fall within six categories according to their grammatical category or part of speech.

6 Sampling

The study follows a non-probability sampling design. Unlike probability sampling or random sampling which requires each element in the population to have an equal chance to be part of the sample, non-probability sampling designs do not adhere to the notion of probability when selecting the elements from the sampling population (Kumar, 2011). Dörnyei (2007, p.98) argues that the choice of the "non-probability samples is regarded as less-than-perfect compromises that reality forces upon the researcher''. Following this argument, purposive (also known as judgmental) sampling is adopted as the main sampling method to collect the

data. Purposive or judgmental sampling is used in quantitative methods when the researcher chooses a predetermined number of participants who are willing to provide the required information to fit the objectives of the study (Kumar, 2011). Basically, the purposive homogenous sampling technique is used in this study, and the sample comprises 50 fourth-year students at the Department of English Language and Literature at Tartous University. Purposive homogenous sampling focuses on a particular subgroup in which the participants share identical or similar characteristics. In this respect, the participants are homogenous in terms of their age (22 to 25) and language background. The language they speak in everyday conversation is Arabic, and the target language used as the language of instruction at college is English. They are also homogenous in terms of their level of education and proficiency in English. The participants comprise fourth–year students because students in their fourth-year should have acquired certain academic and grammatical skills and a satisfactory background knowledge of English. Furthermore, fourth-year students have reasonable knowledge of research methodology; thus, they are more willing to cooperate with the researcher to provide the desired results.

7 Instrument

This study uses a primary data collection instrument to answer the research questions. The most appropriate and widely-used instrument in applied linguistics is the test. As a result, the various

types and sub-types of lexical cohesive ties in the students' performance are measured and assessed by applying a test of (14) items to quantify the errors in the written work of the students and provide a descriptive and qualitative analysis of the errors.

8 Data collection procedure

The collection of the data was conducted at the English Department at Tartous University in the first semester of the academic year 2019/2020. Initially, the permission and assistance were granted by my supervisor to conduct the test at one of his lectures. I was able then to enter a classroom containing 50 fourth-year students. Initially, I introduced myself to the students and informed them of the purpose of the study. After the students accepted to be part of this study, I handed (50) test papers to the exact number of students. I informed the students of the instructions. Personally, I encouraged the students to participate and provide honest answers in the test by stressing the importance of lexical cohesive devices that are addressed in the test and informing them that cohesive skills have often been overlooked by them. Accordingly, the lack of these skills unknowingly affects their exam results and ultimately their GPAs. The students' responses to the test were submitted individually and were ready for review and analysis.

9 Findings

In this section, the results are analyzed and the rates of errors are presented. This section also examines the nature of errors and classifies them into grammatical errors and semantic errors.

9.1 Analysis of the frequency of lexical cohesion errors

It is noteworthy at this point to mention that the numbers and percentages of errors are calculated in relation to the number of items (questions) for each type and sub-type of cohesive devices. The results of the study revealed that the students made many errors of lexical cohesive devices in the test. The number of errors in lexical cohesion was high with a rate of (62%) of the total number of items. Analysis of the uses of both types of lexical cohesion was conducted to find out that, on the one hand, the total number of errors in the use of reiteration was 271 errors out of 400 items (i.e., 68%). On the other hand, the total number of errors in the use of collocations was 164 errors out of 300 items (i.e., 55%). Figure 1 presents the percentage of errors in reitteration and collocations.

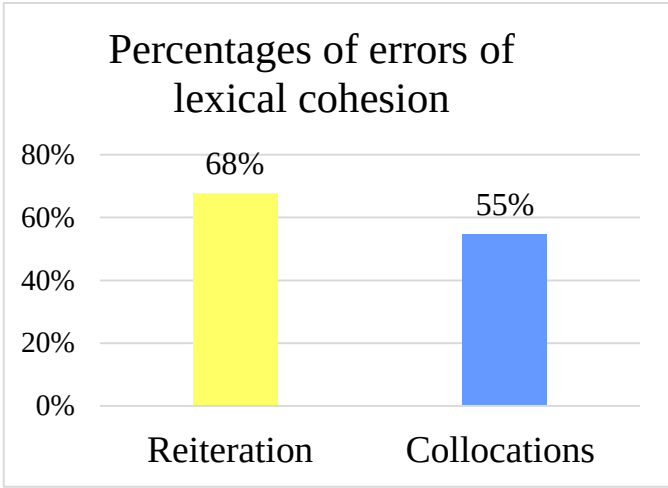

Figure1: Percentages of lexical cohesion errors

9.1.1 Analysis of the frequency of reiteration errors

Initially, it has to be noted that the number of items for each sub-type of reiteration comprises 100 items for all students. The highest frequent errors produced by students were in repetition and opposition with 90 and 89 errors for each sub-type, respectively. However, the number of errors made in the use of synonyms and inclusion were comparatively lower. The students made 43 errors in the use of synonyms; similarly, they made 49 errors in the use of inclusion. Figure 2 shows a comparison of lexical cohesive errors percentagewise.

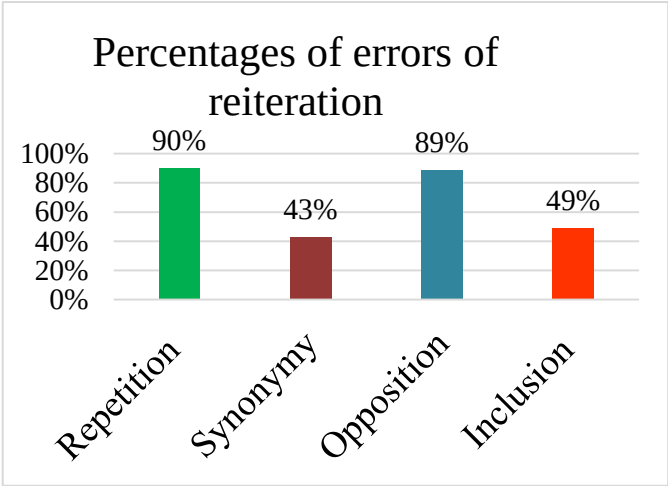

Figure 2: Percentages of reiteration errors

9.1.2 Analysis of the frequency of collocations errors

Students made (55%) of errors in terms of collocations use. More specifically, the type of collocations that requires the combination of an adjective and a noun (Adj+N) had the least occurrences of errors with (22%) of errors only. The errors in the type of verb-preposition combination (V+Prep) occurred with a percentage of (98%) out of the total number of items. Students also encountered problems in the other types of collocations but with varying degrees. Table 1 shows the results in the use of collocations.

Type	Number of errors	Number of items	Percentage
Adj+N	11	50	22%
V+N	27	50	54%

N+N	40	50	80%
V+Prep	49	50	98%
V+Adv	18	50	36%
Adv+Adj	19	50	38%

Table 1: Collocations Errors

9.2 The nature of Lexical cohesion errors

The results of the study revealed grammatical and semantic errors in the use of lexical cohesive devices.

9.2.1 Types of errors in reiteration

The types of errors in the use of reiteration can be traced back to grammatical errors and semantic errors. Each type of errors is discussed separately in the following subsections.

9.2.1.1 Grammatical errors

The grammatical errors included using the inappropriate part of speech and using incorrect affixes.

A. Inappropriate part of speech

In the use of repetition in (1), the inappropriate use of grammatical category occurred when forty students repeated the words by filling the verb slot *envisions* with adjectives such as *visual* and *visionary*:

(1) Chomsky provided a deep *vision* of language. He specifically visual/visionary that the human is born equipped with innate grammar.

The students did not take into account the requirement of a verb in the clause above after the subject *He*.

In the use of repetition in (2), students made errors as in the following sentence:

(2) *Stress* is often called a disease of contemporary life. It seems that our modern world has not only created an advanced technological environment but also a stress environment.

It can be seen from this example that students used the noun *stress* where an adjective is needed to fill the slot in the sentence.

B. Using incorrect affixes

In these errors, the students attached incorrect prefixes or suffixes when attempting to derive new words.

Repetition:

In the use of repetition in (3), the error occurred when students used the suffix *-ive* to the word *Stress* instead of using the suffix *-ful*:

(3) *Stress* is often called a disease of contemporary life. It seems that our modern world has not only

created an advanced technological environment but also a stressive environment.

Opposition:

In the use of opposition in (4), significant errors occurred as students attempted to derive the opposite *inseparable*. Students attached prefixes such as *de-*, *im-*, or *un-* to derive the opposite:

(4) Some parts are *separable* from the whole and some are deseparable/imseparable/unseparable of his cousin's death. (suddenly started crying).

9.2.1.2 Semantic errors

The students made significant errors in lexical cohesion when attempting to use words that carry distinct semantic features (i.e., semantic inappropriateness).

Synonyms:

In the use of synonyms in (5), errors were made when students used words that differed in central semantic features from those of the word *strange*. Twenty-three students used synonyms such as *unique* which means 'being the only one of its kind', *rare* which means 'not done, seen, happening, etc. very often' and *different* (Hornby, 2010), as in the following sentence:

(5) Her child's behavior was considered very *strange*. His behavior was really unique/rare/different.

Accordingly, none of the aforementioned words is synonymous with the word *strange* that carries distinct semantic features. It is basically defined as 'unusual or surprising, especially in a way that is difficult to understand' (Hornby, 2010).

Inclusion:

Finally, in inclusion, errors result from choosing inappropriate words that do not convey the meaning of the sentence as in (6):

(6) The *part of the tree* which is *used to make wood* is called the thorn/roots.

The errors occurred because of using words such as *thorn* and *roots* instead of using the word *trunk*. Apparently, this inappropriate choice of words results in semantic inappropriateness.

9.2.2 Types of errors in collocations

The types of errors made in the use of collocations can be categorized to errors in employing proper grammar.

Grammatical errors in the use of collocations include: inability to recognize word order and tense in collocations, using incorrect prepositions, and producing spelling errors.

A. Inability to recognize word order and tense in collocations

The students lack proficiency in recognizing sentence word order and tense, in particular the use of adverbs of frequency in the wrong position in the sentence with the past simple.

In the use of collocations in (7), the errors occurred when students used adverbs of frequency such as, *usually* and *sometimes* that follow the main verb *listened*:

(7) The students *listened* usually/sometimes to the teacher during the class.

In the above sentence, not only do the students show lack of word order proficiency but also they fail to realize that adverbs of frequency only occur with the present simple not past simple.

In collocational use in (8), errors occurred due to tense problems:

(8) The internet has gave *opportunities* for our business.

Instead of using the past participle of the verb after the auxiliary *has* to indicate the perfect aspect, the verb was used in the past simple *gave*.

B. Incorrect prepositions

In the use of collocations in (9), the students provided incorrect prepositions as in:

(9) He *burst* of/in/with tears when he heard the news.

This type of collocation requires a fixed preposition. However, the students used prepositions such as *of*, *in*, or *with* instead of *into* and failed to realize what preposition to use to convey the meaning of the sentence.

C. Spelling errors

The students lack proficiency in providing words with correct spelling.

In the use of collocations in (10), spelling errors occurred as in the sentence:

(10) The students *listened* quitely/curusily to the teacher during the class.

Students made errors when they wrote words such as *quietly* and *curiously* as *quitely* and *curuisly*, respectively.

In addition, in using collocations in (11), students made errors, as in:

(11) Sam bought a pocket/bocket/bonquet of *flowers***.**

Students misspelled the word *bouquet* as *pocket*, *bocket* or *bonquet*.

10 Discussion

It can be argued from the obtained results that students primarily lack the skills in employing the lexical items to sustain the semantic continuity in their writing. In the use of repetition and opposition,

students show incapacity in using prefixes or suffixes to derive new words. Accordingly, this underscores weaknesses in the use of derivational morphology to repeat or provide opposite words in order to keep track of the key lexical items in the text. Furthermore, in the use of synonyms, students show relative weakness in providing alternative lexical items with similar semantic features. They also show significant flaws in providing collocations especially when the items are of the closed class as in the use of functional items (i.e., prepositions).

11 Pedagogical implications

Based on the results obtained, the following points are recommended to tackle problems of employing lexical cohesive devices in writing:

1. Integrating the teaching of lexical cohesion more explicitly in the classroom to create an awareness for cohesion problems on the part of the students.
2. Presenting a variety of topics to the students in writing courses and addressing different themes and areas of knowledge to expand the students' lexical repertoire.
3. Instructors of writing courses should focus on teaching the students proper grammar needed to employ these devices in their writing.

4. Integrating some activities and exercises on various lexical cohesive devices into school curriculum and university English textbooks.
5. Encouraging students to read high-quality academic articles and texts and see how writers construct a text and how the ideas are linked in a systematic way.

12 Recommendations for further research

The current research has fulfilled the research objectives. The theoretical framework, methodology, and the findings point to further work in this field. An in-depth analysis and investigation of writing features along with addressing coherence problems can be conducted at Tartous University in a thorough research. Basically, a case study research strategy can be carried out in order to provide a comprehensive and thorough analysis of the writing quality and the flow of ideas in students' writing. In addition, other aspects of cohesion in the spoken performance can be addressed and researched, such as phonological cohesion. Finally, a longitudinal research can be conducted to track the progress of Syrian students in the use of cohesive devices.

References

Al-Maliki, A. (2014). *Cohesion in Charles Dickens's Hard Times* (Master's thesis). University of Basrah, Iraq.

Baker, M. (1992). *In other words: A coursebook on translation*. London: Routledge.

Cruse, D.A. (1986). *Lexical semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dorneyi, Z. (2007*). Research methods in applied linguistics: Quantitative, qualitative, and mixed methodologies*. Oxford: Oxford University Press.

Firth, J.R. (1957). *Modes of meaning*. Oxford: Oxford University Press.

Halliday, M.A.K., & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. UK: Longman Group Ltd.

Hoey, M.P. (1991). *Patterns of lexis in text*. Oxford: Oxford University Press.

Hornby, A. S. (2010). *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. Oxford: Oxford University Press.

Kumar, R. (2011). *Research methodology: A step-by-step guide*

for beginners. (3rd ed.). London: SAGE Publications Ltd.

Lehrer, A. (1969). *Semantic cuisine*. Oxford: Oxford University Press.

Lieber, P.E. (1979*). Cohesion in ESL student's expository writing: A descriptive study* (Doctoral dissertation). New York University, USA.

Lieber, R. (2009). *Introducing morphology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Löbner, S. (2002). *Understanding semantics*. USA: Routledge.

Lyons, J. (1968). *Introduction to theoretical linguistics*. London: Routledge.

O'Dell, F., & Mccarthy, M. (2009). *English collocations in use: Advanced*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sinclair, J. (1991). *Corpus, concordance, collocation*. Oxford: Oxford University Press.

Trebtis, A. (2009). Conjunctive cohesion in English language EU documents: A corpus-based analysis and its implications. *English for Specific Purposes*, 28, 199-210

صورة المستعمرين في أدب المستعمرين: انهاء الحياة المنظمة في رواية أشيبي (سهم الرب)

الدكتور: ابراهيم السماعيل

كلية: الآداب جامعة: البعث

مستلخص

يدرس هذا البحث موضوع انتهاء الحياة النظامية التقليدية في القرى الستة في نيجيريا تحت الاحتلال البريطاني. إن وصول المبشرين البيض الى نيجيريا يخرب الحياة و يحول الناس ضد بعضهم البعض. و يتعرض ايزولو الكاهن الرئيس للرب أولو الى إهانات و اعتقالات. و يبدأ بالصراع مع ابنه أودوجي الذي يعتنق الديانة المسيحية. و يصبح منصبه مهددا بالسقوط من قبل أناس من داخل و خارج القبيلة. يصبح هناك صدام حضاري بين تقاليد إفريقيا و السياسة الفاسدة للبيض. و هذا ما ينتج عنه انهيار نظام الحياة القديم في نيجيريا.

كلمات مفتاحية: الرجل الأبيض، القوى ألاستعمارية، النظام ، الفوضى ، الكاهن الرئيس، المبشرين البيض، السياسة الفاسدة، أشيبي، سهم الرب، المستعمرين، المستعمرين.

The Colonizers in the Literature of the Colonized: The Ending of Ordered Life in Achebe's *Arrow of God*

Abstract

This research explores the theme of the ending of ordered life in the six villages in Nigeria under British colonialism. The arrival of the white missionaries into Nigeria disturbs life and turns people against each other. Ezeulu, the Chief Priest of Ulu, is insulted and arrested. He fights with his own son Oduche who becomes Christian. His

Priesthood is threatened by different people from outside and inside the tribe. There is a culture conflict, a struggle between traditions and the corrupt politics. It results in the collapse of the old order.

Key words: white man, colonial forces, order, anarchy, chief priest, white missionaries, corrupt politics, Achebe, Arrow of God, colonizers, colonized.

The Colonizers in the Literature of the Colonized:

The Ending of Ordered Life in Achebe's *Arrow of God*

I will explore in this research the image of the colonizer in Chinua Achebe's *Arrow of God* and the ending of ordered life in the colonized villages in Nigeria after the coming of the colonial forces. The colonial forces leave destructive effects on Africa and the Africans . They destroy the existing traditions and the religious rites and bring many social changes on social conventions and customs.

The European missionaries arrogate to themselves the role of the torch-bearers and messengers of the God to the dark regions on earth. In *Arrow of God* as in *Things Fall Apart* the forces of colonialism, church, government and trade accelerate the coming of a crisis. The tragic resolution in the novel changes the quality of tribal life and destroys the hero of the book, Ezeulu. He is insulted despite being the Chief Priest of Ulu in the six villages. He is arrested. The narrator says:

> Ezeulu's reputation at Government Hill had suffered a sharp decline when the first day passed and the second and the third and still no news came that Captain Winterbottom had died. Now it rose again in a different way with his refusal to be a white man's chief.(Achebe, *Arrow* 499).

It is said that the white men have some kind of goodwill towards him. But the question is " what was the value of the goodwill which brought him to this shame and indignity."(Achebe, *Arrow* 499). Ezeulu refuses to cooperate with the white man. The white man tries to make him polite:

> Following Captain Winterbottom's instruction that Ezeulu should be put in his place and taught to be polite to the administration ,Mr. Clarke refused to see him on the next day as the Head Messenger had promised. In fact he refused to see him for four days.(Achebe, *Arrow 4*84).

This citation shows us the insult directed to the most important and revered person in the six villages. The Europeans see him as impolite and want to teach him how to be polite. We read another quotation in the novel: " 'As soon as he comes,' he told Clarke, 'you are to lock him up in the guardroom. I do not wish him to see me until after my return from Enugu. By that time he should have learnt good manners. I won't have any native thinking they can treat the administration with contempt.' "(Achebe, *Arrow* 473). Ezeulu lost his dignity and respect and some of the natives respect him no more. The white administrators refuse to meet him and keep him waiting for days. He gets some new enemies who refuse to obey him and think of dismissing him from the six villages:

> That night Ezeulu saw in a dream a big assembly of Umuaro elders, the same people he had spoken to a few days

> earlier. But instead of himself, it was his grandfather who rose up to speak to them. They refused to listen, they shouted together: *He shall not speak; we will not listen to him.* The Chief Priest raised his voice and pleaded with them to listen but they refused saying that they must bade the water while it was still only ankle-deep…he saved our fathers from the warriors but he cannot save us from the white man. Let us drive him away as our neighbours of Aninta drove out and burnt Ogba when he left what he was called to do and did other things…then the people seized the Chief Priest who had changed from Ezeulu's grandfather to himself and began to push him from one group to another . Some spat on his face and called him the priest of a dead god. (Achebe, *Arrow* 482-483).

This quotation shows how horrible what happens to the priest. He is not respected and he is insulted and condemned by the same people who considered him revered and holy before the coming of the white people. The white people disturb customs and traditions and make the natives suspect their gods. The natives start suspecting their religions and priests. When people stop obeying their priests , anarchy will be let loose in society and this means the end of ordered life. Even Ezeulu's son who is now Christian starts disobeying his father and puts the python inside a box.

Ezeulu breaks the box and frees the python . The son does not respect his father and the white man does not respect him. The white man "rebuked Ezeulu for showing disrespect for the orders of the government and warned him that if he showed such disrespect again he would be very severely punished."(Achebe, *Arrow* 497).

The novel was written when the forces of colonialism dominated Nigeria. This novel has the theme of the clash between Europe and traditional Africa and the effect it has had on social life and religious belief. Life changes from traditional conventions to corrupt politics. This novel draws attention to some evils in society. Europeans impose their own law on the natives and this causes the clash between them. Bruce Fetter argues in his book *The Colonial Rule in Africa*: "In colonized Africa …laws were imposed from the outside by foreigners who conquered the land."(23). The Africans feel that the white men will drive away all their customs. In a meeting one of the speakers says:

> 'I have travelled in Olu and I have travelled in Igbo, and I can tell you there is no escape from the white man…then I knew there was no escape. As daylight chases away darkness so will the white man drive away all our customs. I know that as I say it now passes by your ears but it will happen. The white man has power which comes from the true god and it burns like fire. This is the God about Whom we preach every eighth day…'..(Achebe, Arrow405).

And another speaker comments:

> Yes, we are talking about the white man's road. But when the roof and walls of a house fall in, the ceiling is not left standing. The white man, the new religion, the soldiers, the new road-they are all part of the same thing. The white man has a gun, a matchet, a bow and carries fire in his mouth. He does not fight with one weapon alone'(Achebe, Arrow 405).

Africans think that the white man can anytime take their leaders to jail and those who go to jail will not come back. They will be killed in the jail, so the white man is a dangerous monster for them.

African writers struggle against the colonial forces and continue the fight until the end. They fight until they get freedom. They try to prove the humanity of the Africans. The colonizers suspect the humanity of the Africans and see them as savages and cannibals. In *Heart of Darkness*, Marlow calls the Africans cannibals. Marlow says: "We enlisted some of these chaps on the way for a crew. Fine fellows—cannibals—in their place. They were men one could work with and I am grateful to them."(50) Marlow suspects their humanity. The text reads:"… and the men were -----No, they were not inhuman"(52) They even consider them inferior on the cultural and social levels. The American critic M. Mahood argues that the present generation of African writers "play

with the idea of re-writing " *Heart of Darkness* from the viewpoint of one of Kurtz's adherents, and "one reader of Conrad who has actually had the knowledge and initiative to do this is Chinua Achebe"(37). Achebe wants to change Marlow's idea about Africa. In literature, most of the writings were produced by the colonists. It is only after independence that native African writers have emerged in a great number and produced literature that can be compared to that of Europe. Although it is a young literature, it is at the same time a mature literature. Charles R. Larson argues that: "Maturity was forced upon it just as African societies themselves were undergoing the labor pains of old age within a few short years after they gained independence"(279). These African authors highlight the theme of the clash between Europe and traditional Africa and the effect it has had on social life and religious belief. Achebe tries to prove that Africans did not hear of culture and civilization for the first time from the invaders. Africans had their own social traditions, their religions, their religious rites and their courts. Moreover, they had dignity and self-respect and they lost their dignity and self-respect after the coming of the colonial forces. There are no Africans who are brutally aggressive as the European invaders who slaughter the Africans. African literature was born as a reaction against colonial writings like Conrad's *Heart of Darkness*.

African writers have tried to give the world a view of history and culture that went unrecognized or that was effectively rejected

by the colonial rule and its literary messengers. Hakluyt believes that it is against the perception of "Negroes, a people of beastly living , without a God, law, religion…whose women are common,"(167) that African writers try to shed light on what is prejudicially called "the Dark Continent." One of these writers is Chinua Achebe, the Nigerian novelist, who wrote three novels *Things Fall Apart*, *No Longer at Ease* and *Arrow of God*, The complexity, order, and harmony of primitive African society are the main themes of *Things Fall Apart* and *Arrow of God*. In *Things Fall Apart*, Achebe gives us a picture of a society that was reinforced by wisdom and. M. V. Moses argues in his book *The Novel and the Globalization of Culture* that Achebe's intention is to show that "traditional Igbo society, with all its limitations, shortcomings, and injustices, was nevertheless grounded upon an ethical foundation"(114).

Achebe gives us a detailed picture of a society where anarchy is let loose because of the colonizers in *Arrow of God*. The novel expresses the inexperience of the teachers and new converts in this way:

> You may be called Peter, or you may be called Paul or Barnabas; it does not pull a hair from me. And I have nothing to say to a mere boy who should be picking nuts for his mother. But since you have also become our teacher I shall be waiting for the day

> when you will have the courage to kill a python in the Umuaro(Achebe, *Arrow* 369).

The new religion created a new class of Africans: new converts, new teachers, new guards, new messengers and new cocks. The new class became worse than the white men in their dealing with their countrymen. They were also known as interpreters. They behaved ruthlessly and wronged their fellow natives. They behaved as extremists. They were selected from the poor and the lower classes.

The Africans are organized in tribes and clans; they have their own ceremonies, crops and harvests. Their life is a life full of values, traditions and customs. They have their own law and courts. The European colonizers attribute to themselves the task of civilizing the ignorant savage people, but in reality they are big liars. The Africans have their own civilization and worship many gods and everyone has his own god, *Chi*, but when they face a problem, they return to the main god. David Carroll states in his book *Chinua Achebe* that a "*Chi* was a spiritual double and a soul to which one 's fortunes and abilities were ascribed, Each individual was controlled by his *Chi*"(17-18). They may worship a piece of wood which represents the spirit of their ancestors. They even make sacrifices to them. African peoples and African societies are friendly. Europeans disgust their shapes, their color and their flatter noses, but this does not mean that they are bad or aggressive. The

African society has a highly developed system of values before the coming of Christianity.

The colonizers and the natives live in a constant state of mutual confrontation. Problems dominate society because of European exploitation of the natives and because of corruption and criminality of the colonizers. The white colonizers are instruments of destruction for the ordered life of society. They will destroy the clans and families; they are ready to kill the natives. Even the missionaries keep their children far from knowing the language and culture of the natives. Struggle starts in the six villages between brothers. Achebe gives us a description :

> The brothers began to quarrel violently , and then to fight. Very soon the fighting spread throughout Umuama and so fierce was it that the village was almost wiped out. The few survivors fled their village across the great river to the land of Olu where they are scattered today(Achebe, *Arrow* 368).

Idemili punished them because his python was killed. The elders issued a decree that killing a python is like killing a kinsman. Killing the python is a crime which will anger the god and this happens because the white man encourages it . It leads to anarchy and disorder.

The Africans are insulted in jails and in directorates and government offices by the new converts just to please the colonizers. The colonizers bring disorder and violence in the African society and encourage the natives to kill each other. They incite religious and ethnic conflicts. The natives are insulted, exploited, enslaved and even killed. Anything can be done in a colonized country. Ezeulu is arrested and insulted by the colonizers. The text reads:

> Meanwhile three policemen arrived at Ezeulu's hut. There were then no longer in the mood of playing. They spoke sharply , baring all their weapons at once.
>
> 'Which one of you is called Ezeulu?' asked the corporal,
>
> 'Which Ezeulu' asked Edogo.
>
> 'Don't ask me which Ezeulu again or I shall slap okro seeds out of your mouth. I say who is called Ezeulu here?'
>
> 'And I say which Ezeulu? Or don't you know who you are looking for?' The four other men in the hut said nothing…there was fear and anxiety in the faces. (Achebe, *Arrow* 476).

This quotation shows that the chief priest of the god Ulu is not respected. This god is worshipped in the six villages. The white men

ask him about his name and they know him. They ask him about his name just to insult him. They insist on hearing his name from his lips.

Order is missed from society and the natives live in full anarchy. The African culture is destroyed by the white missionaries in the name of civilization. In reality, the European colonizers lack civilization. They are not emissaries of religion and culture, they are messengers of trade and death to the dark regions. They suck the blood of the natives by exploiting and enslaving them.

Ezeulu in many ways differs from Okonko in *Things Fall Apar*t , but the actions take place in the same area, with the same background , the same scenery, and end with the same people. Achebe himself states:

> Ezeulu, the chief character of *Arrow of God*, is a different kind of man from Okonko. He is an intellectual. He thinks about why things happen-he is a priest and his office requires this-so he goes to the roots of things and he's ready to accept change, intellectually. He sees the value of change and therefore his reaction to Europe is completely different from Okonko's. He is ready to come to terms with it-up to a point- except where his dignity is involved. This he could not accept. He is very proud.(Achebe quoted in Cosmo and Duerden 16-17).

Ezeulu, whose name means" arrow of god," is the legitimate representative of the god Ulu.

Ezeulu is the leader of the celebration of two important rituals in the life of the Umuaro people, namely the celebration of the Pumpkin Leaves, and the Festival of the New Yam. At the festival of the Pumpkin Leaves, Ezeulu purifies the people in the ceremony of purification. He runs around from place to place in the market , while women throw on him pumpkin leaves, imploring him to purify them and cleanse them of their evil acts and make them worthy. The same thing is true for the New Yam Festival. Since it coincides with the end of the year and the beginning of a new harvest time, every man from each village brings a yam seed to the shrine of Ulu to give thanks to the good god. But these ordered celebrations cannot last any longer because the white man introduces a new order with his new rules.

Indeed the political system with its traditional rules is disturbed by the British imposed administration of "indirect rules." The British appoint "warrant chiefs" without considering the existing hierarchical system. Captain Winterbottom, the chief colonial administrator complains about the system. He says to his white aide about the local chiefs:

> We flounder from one expedient to its opposite. We do not only promise to secure old savage tyrants on

> their own thrones—or more likely filthy animal skins—we do not only do that but we now go out of our way to invent chiefs where they were none before. They make me sick.(Achebe, *Arrow* 355).

Captain Winterbottom, whose name is suggestive of his character, is afraid of the lack of firmness of British policy in Nigeria. He objects particularly to advanced ideas ruling the country. As he expressed it: "I wouldn't really mind if this dithering was left to old fossils in Lagos, but when young political officers get infected I just give up"(Achebe, *Arrow* 355). Like the Chief Priest of Ulu, he rebels against the idea of becoming simply an intermediary of power between the natives and the British government. He would prefer the French colonial policy:

> Look at the French. They are not ashamed to teach their culture to backward races under their charge. Their attitude to the native rulers is clear. They say to him: "this land has belonged to you because you have been strong enough to hold it . By the same token it now belongs to us. If you are not satisfied come and fight us (Achebe, *Arrow* 355).

Winterbottom wants to say that authority is not for savages. The French system represents for him the advantages of placing French citizens from top to bottom on the administration.

Like Almayer in Conrad's *Almayer's Folly*, Captain Winterbottom, the District Commissioner, distinguishes himself in his hatred against everything native, even the natural phenomena common in Africa. He curses the rain and the darkness of the night in Africa, etc. Similarly in *No Longer at Ease*, the white character, Mr. Green claims that "the African is corrupt through and through "because of the fact that:

> …over centuries the African has been the victim of the worst climate in the world of every imaginable disease. Hardly his fault, but he has been sapped mentally and physically. We have brought his western education. But what use is it to him?(Achebe, *No Longer* 175).

This is a pathetic elaboration of the racial view and of racism in general.

The colonial world of *Arrow of God* reveals itself to be as unproductive as that of *Heart of Darkness*. Kurtz , in *Heart of Darkness*, is busy with invading villages and collecting ivory and sending as much of it as he can to Europe. He does not care for the natives. He is an inefficient colonizer. Similarly, the small community of white men called to rule the country are busying themselves in the fight for power and ignore the colonial administration. Winterbottom is unhappy because Watkinson, the

General Governor of Nigeria, is his junior by three years and has been promoted over him ; he keeps saying over and over "any fool can be promoted provided he does nothing but try"(Achebe, *Arrow*,374). The school superintendent proclaims himself to be the king's only representative in the district and he alone "took the salute on Empire Day at the march past of all the school children in the area-one of the few occasions when he wore his white uniform and sword"(Achebe, *Arrow*, 350). Tony Clarke, Winterbottom's assistant, and Mr. Wright, Public Works Department Supervisor, spent their days at gossiping about Winterbottom's marital problem . His wife had left him while he was at war with Germany in the colony of Cameroons. The Assistant District Commissioner , Clarke tells Wright that "he has been going around lately with the woman missionary doctor at Nkisa… and the real trouble with Winterbottom is that he is too serious to sleep with native women"(Achebe, *Arrow* 426). The white men accuse the black natives of being sensuous while they rape the African women.

Sex and laziness keep the colonial rulers inefficient, as one senior officer tells his group around him " Old Tom(Winterbottom) is always reminding you that he came out to Nigeria in 1910, but he never mentions that in all that time he has not put in a day's work. It's simply amazing how much back-biting goes on at Enugu"(Achebe, *Arrow* 427). The white men have their own

girlfriends. Achebe states that"even governors have been known to keep dusky mistresses."(Achebe, *Arrow* 426).

The white men are inefficient and this is revealed in their system of appointing natives as warrant chiefs . The selection is carelessly done in Enugu without any consultation of the local administrators. The method is a disaster as the narrator recounts it:

> Three years ago they had put pressure on Captain Winterbottom to appoint a Warrant Chief for Okperi against his better judgement. After a long palaver he had chosen one James Ikedi, an intelligent fellow who had been among the very first people to receive missionary education in these parts. But what had happened? Within three months of this man receiving his warrant Captain Winterbottom began to hear rumors of his high-handedness. He had set up an illegal court and a private prison. He took any woman who caught his fancy without paying the customary bride-price.(Achebe, *Arrow* 376).

These natives who are appointed by the white administration consider themselves a selected clan. These people carried the white man's orders and most of the time executed it perfectly. They were known for their cruelty which they thought pleased the white man. They tried to imitate the white man's feelings of anger to the point

of committing cruelties. In *Arrow of God* some of them have adopted royal titles such as "His Highness Ikedi the First, Obi king of Okperi"(Achebe, *Arrow* 378).

The colonial forces disintegrate life in the six villages and in Nigeria as a whole. They bring a change and this change leads to the fall of all traditions and conventions .Although everyone in the colonial administration admits the inefficiency of the system, no one is ready to change it. This prompts Captain Winterbottom to concede that "the fault of our Administration is that they invariably appoint the wrong people and set aside the advice of us who have been here for years"(Achebe, *Arrow* 135).

There is anarchy in society . There is no order. It is the end of ordered life. Okperi and Umuaro are enemies. These two villages start a war. Achebe says:

> Those guns have a long and interesting history. The people of Okperi and their neighbours, Umuaro are great enemies. Or they were before I came into the story. A big savage war had broken out between them over a piece of land. This feud was made worse by the fact that Okperi welcomed missionaries and government while Umuaro on the other hand has remained backward.(Achebe, *Arrow* 355-356).

This citation shows us the carelessness of the colonisers. Is it true that they cannot stop this war between these two villages? Achebe gives us the starting point of the war. It is because one person drinks the wine of his friend and destroys his ***ikenga***. Achebe states that"ikenga is the most important fetish in the Ibo man's arsenal, so to speak. When he dies it is split in two; one half is buried with him and the other half is thrown away."(Achebe, *Arrow*356). Achebe provides the reader with the result of the war and how the colonizers stopped it. The text reads:

> The next day, Afo saw the war brought to a sudden close. The white man, Wintabota, brought soldiers to Umuaro and stopped it. The story of what these soldiers did in Abame was still told with fear, and so Umuaro made no effort to resist but laid down their arms. Although they were not yet satisfied they could say without shame that Akukalia's death had been avenged, that they had provided him with three men on whom to rest his head. It was also a good thing perhaps that the war was stopped. The death of Akukalia and his brother in one and the same dispute showed that Ekwensu's hand was in it.(Achebe, *Arrow* 347).

This citation shows the savagery and cruelty of the colonizers who behaved savagely to silence and pacify the natives.

A further problem for the colonial administration of the country is excessive drinking of alcohol. Many in the white community in the novel are frequently drunk with brandy . Winterbottom even suggests to his subordinate and colleagues that "you ought to drink more, it's good for malaria"(Achebe, *Arrow*356). In their meetings, two subjects made the object of their discussion;

" indirect rule" and "Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger" which has already become a standard guidebook of colonial policy in Nigeria. But the young Europeans around Winterbottom express their reserve and opposition to the continent of the book. Captain Winterbottom treats them as simple-minded persons and says to them ironically: "I see you are one of the progressive ones. When you've been here as long as Allen[the author of the book] was and understood the native a little more you might modify some of your new theories"(Achebe, *Arrow*354).

Clarke denounces the book because its author " does not allow , for instance, for there being anything of value in native institutions. He might really be one of the missionary people" (Achebe *Arrow*354)and he concluded that the book "

was open to correction"(Achebe, *Arrow* 354). Following closely "The pacification," Winterbottom insisted on the rigid hierarchy of power and warned against the wanton character that some white might have toward native women. "It was absolutely imperative," he told them, "that every European in Nigeria, particularly those in such a lonely outpost as Okperi, should not lower themselves in the eyes of the natives"(Achebe, *Arrow* 351).

But with the "indirect rule" he has to deal with Ezeulu, a savage primitive with whom he cannot share power. He is clearly pained to hand over power to the "impressive – looking fetish priest "who seems to understand the white. Ezeulu sends his son to the white man's church and school to show his approbation of the white man's "magic". He says to his son, "if there is nothing in it you will come back. But if there is something there you will have my share …those who do not befriend the white man today will be saying had we known tomorrow"(Achebe, *Arrow* 365).

Finally the traditional tribesman accuses Ezeulu of befriending the white man in his position of god's representative, he is also the guarantor of tribal institutions and as such contact should be permitted between him and the white man. At the same time pressures start to build in the clan when the priest Nuake claims precedence over people.

On the cultural level, Winterbottom wanted to keep Africans ignorant and inferior to the white man's standard. The colonial leaders had no benevolent feelings toward natives. Andre Gide states that the white man is without the qualities of a human being . He behaves like an injured predator:

> When… a man tries to make the natives obey and respect him by the spasmodic, outrageous and precarious use of brute force he gets frightened, he loses his head; having no natural authority, he tries to reign by terror. He feels his hold slipping from him and soon it becomes impossible to quell the growing discontent of the natives, who notwithstanding that they are often perfectly amenable, as goaded to fury by injustice, violent reprisals, and cruelty of all sorts.(14)

To conclude, it is safe to say that European colonizers are inefficient. They fail to control society or to keep order in it. Order is lost and anarchy is let loose in the six villages. They do not show respect for priests and religions. Teaching proves to be a complete failure and the natives are kept inferior to the white people at schools. The white men show no respect for customs , traditions and conventions. The natives rebel against their priests and create havoc and disorder. Achebe wants to draw our attention to the fact

that Africa has cultural values as valid as those of Europe. Religion, justice and law all existed before the white man took control of the continent. The Africans worship the python but the Christians kill it and society slips in complete disorder. Mr. Goodcountry says to the converts :"you address the python as Father. It is nothing but a snake, the snake that deceived our first mother, Eve. If you are afraid to kill it do not count yourself a Christian. "(Achebe, *Arrow*,366). The natives respect the python, but the new converts including Oduche the son of Ezeulu kill him. There were two pythons near his mother's hut. He plans to kill one of them.

Works Cited

Achebe, Chinua. *The African Triology :Things Fall Apart, No Longer at Ease, Arrow of God*. London: Picador, 1988.

Caroll, David. *Chinua Achebe.* London: Macmillan, 1980.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness.* Beirut: Librairie du Liban,2007.

Cosmo, Pieterse, and Dannis Deurden. *African Writers Talking*.
New York: African Publishing Corporation, 1972.

Fetter Brice,ed. *The Colonial Rule in Africa: Readings from Primary Sources.* Winconsin: The University of Winconsin Press,1972.

Gide, Andre. *Travels in the Congo*. Trans. Dorothy Bussy. New York: Alfred A. Knopf,1929.

Hakluyt, Richard. *Voyages.* Glasgow: MacPehose, 1904.

Larson, Charles R. *The Emergence of African Fiction.*
Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Mahood, N. M. *The Colonial Encounter: A Reading of Six Novels*.
Toronto.NJ: Rowman and Littlefield, 1877.

Moses,M. V. *The Novel and the Globalization of Culture*. New York: Oxford University Press, 1995.

الصّورة الفنّيّة في شِعْر عَمْرو بن قَمِيئَة

الطالبة: وسام عمر تركماني.

طالبة دكتوراه/قسم اللغة العربية/جامعة البعث.

بإشراف: د.منار العيسى، و د.أمينة الأيوبي مشرفاً مشاركاً.

الملخص

بُنِي هذا البحث على ركائز بلاغية؛ ليدرس أنواع الصّور الفنّيّة لدى شاعر قلّما وجدنا دراسات في شعره، وهو عَمْرو بن قَمِيئَة أحد شعراء العصر الجاهليّ.

ويجمع هذا البحثُ أنواعَ الصّور الفنّيّة الثّلاثة في ديوان عَمْرو بن قَمِيئَة، الصّور الانفعالية التي قوامها العاطفة والإحساس، والصّور الحِسِّيّة المُتَّكِئة على مدركات الحواس، والصّور العقليّة ذات الأدلة المنطقية والبراهين.

وتسعى هذه الدِّراسة إلى فهْمِ الوظائف التي تقوم بها هذه الصّور، وإيضاح أثرها في إيصال المعنى إلى المُتلقِّي، وما تفيده في ربط العلاقات السِّياقيّة بين أجزاء الكلام.

الكلمات المفتاحيّة: الصّور، الفنّيّة، شعر، عَمْرو بن قَمِيئَة.

The Artistic Image in the Poetry of Amr Ibn Qumiah

Abstract

This research is built on rhetorical pillars; To study the types of artistic images of a poet on whose poetry we hardly find studies, Amr Ibn Qumiah, one of the poets of the pre-Islamic era.

This research collects the three types of artistic images in the Diwan of Amr ibn Qumiah, emotional images based on emitted emotion and sensation, sensory images based on the perceptions of the senses and mental images with logical evidence and proofs.

This study seeks to understand the functions performed by these images, to clarify their role in conveying meaning to the recipient and what is useful in linking contextual relationships between parts of speech .

Key words:

Images, artistic, poetry, Amr ibn Qumiah

مشكلة البحث:

يعدّ ابن قميئة شاعراً جاهلياً من الشعراء الفحول، ولا شك في أهمية شعره وروعة صياغته ودقة أوصافه، وهنا تكمن البلاغة المنطلقة من الصّور الفنية.

وتبدو مشكلة البحث في قلة الدراسات الأدبية في شعره، وعدم الغوص في الصّور الفنية لديه ومعرفة أنواعها؛ وهذا ما يغفل الجوانب الفنية، ويطمس معالم الجمال في شعره، ويدعونا لإجلاء نقاط تميُّزه، ومعرفة السمة الغالبة على شعره بلاغياً، وبيان أنواع الصّور الفنية الطاغية عليه، فهل كان ذلك لأغراض بلاغية جمالية أو لمراعاة الدفقة الشعرية وسياق الكلام وما يناسبه من الصّور، أو لقدرة بعض أنواع الصّور وما تشتمل عليه من طاقة تعبيرية عالية لإيصال مراد الشاعر إلى المتلقي.

أهمية البحث:

تنشأ أهمية البحث من أهمية اللغة العربية في قدرتها على التصوير بأدق التفاصيل، فالتصوير والخيال من مرتكزات هذه اللغة في أنواع الأدب عامة والشعر خاصة، ودراسة أنساق الصّور الفنية في شعر ابن قميئة، تكشف عن مكامن الإبداع فيه، وتشير إلى أنواع الصّور الحسية (البصرية، اللونية، اللمسية، الذوقية، السمعية)، وما يتلاحم معها من صور انفعالية وعقلية، وتراعي المدلولات التي تنتج عن تلك الصّور.

أهداف البحث:

- دراسة الصّور الفنية في شعر عمرو بن قميئة واستقصاء أنواعها.
- تتبع القيم الجمالية والفنية في الصّور الحسية، وبيان قدرتها على الارتقاء بالنص الشعري إلى حدود البلاغة والخيال.
- التعبير عن مدى قدرة الصّور الفنية على المحاكاة والربط بين طرفي الصّورة مجازياً.
- بيان أسلوب عمرو بن قميئة التصويري، وقدرته على الجمع بين المتناقضات لوضع المتلقي أمام صور تُرسَم في المخيلة كأنها حقيقية ماثلة.

منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي لعرض الصّور الفنية وتجلي أنواعها، واستعان البحث بالمنهج الجمالي لدراسة جماليات التصوير في شعر عمرو بن قميئة.

مدخل:

من المعلوم أنّ الصّورة الفنية "طريقة خاصة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإنَّ الصّورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها – بذاتها– لا يمكن أنْ تخلق معنى، بل إنَها يمكن أنْ تحذف دون أنْ يتأثر الهيكل

الذّهنيّ المجرّد للمعنى، الذي تحسّنه أو تزيّنه".[1]وهدفها: "إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني".[2]

وإذا عدنا إلى معاجم اللغة وجدنا تعريف الصّورة أنها "ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[3]، وأما الصّورة اصطلاحاً: فهي خيال الشّيء في الذّهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجردة.[4]

والصّورة الأدبية هي "ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعراً أو نثراً من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وإما معادلاً فنياً جمالياً يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرّسوم واللوحات عن طريق الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات لتشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة".[5]

مفهوم الصّورة الفنية في النّقد العربي القديم:

[1] الصّورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي-بيروت، ط3، 1992م، ص 323.
[2] الصّورة الفنيّة في التّراث النقديّ والبلاغيّ، جابر عصفور، ص 332.
[3] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، ط3، 1414هـ، مادة (صور).
[4] قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، إيميل يعقوب وآخرون، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1987، ص 247.
[5] قاموس المصلحات اللغوية والأدبية، إيميل يعقوب، ص 247.

تنبّه الجاحظ إلى أهمية اللفظ وقدّمه على المعنى، فالبراعة في التّصور تعطي الشعر جودة ومكانة؛ لأن المعاني والأفكار مكررة لا جديد فيها، فيقول: "المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ، وإنما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع، وجودة السّبك، فإنما الشّعر صناعةٌ، وضرب من النسج، وجنسٌ من التّصوير".[1]

على أن الجرجاني يفضل المعنى على اللفظ، ويعطيه مكانة تصل من خلالها إلى مراد المتكلم، يعبر عن ذلك قائلاً: "وضربٌ آخرُ أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل."[2]

وأمّا القرطاجني فيرى أن جماليات البيان تنبع من التخييل، ويراه إلى جانب الوزن والتقفية من أهم عناصر الإبداع الشّعري "فالشعر كلام مُخَيّلٌ موزون، مختصٌّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلةٍ؛ صادقة كانت أو كاذبة، لا يُشترط فيها –بما هي شعر– غير التخييل"[3].

[1] الحيوان، الجاحظ (ت255هـ)، تح: عبد السّلام هارون، مطبعة المصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1965م، 3/131-132.

[2] أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، علَّق حواشيه محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص 86.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (674هـ)، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت، ص 89.

فالتخييل يقوم عنده على إثراء انفعال السّامع، وعلى ربط الانفعالية بالشعرية للتأثير في السّلوك، وتُبنى وظيفة التخييل على حثّ العقل الباطن لاتخاذ موقف ما أو تركه.[1]

وإنَّ أقوى الصّور "هي الصّور التّحكميّة المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزّة في العقل والحس معاً".[2]

وهي عند الخفاجي ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب وهي الشكل في النص وعلى هذا تكون الصّورة شاملة العبارة أي الأسلوب أو الخيال الذي يلون العاطفة ويصورها.[3]

مفهوم الصّورة في النقد العربي الحديث:

يرى جابر عصفور أنَّ الصّورة الفنية تشتمل على الحس والفكر والخيال، يبدو ذلك في قوله: "إنَّ الصّورة نتاجٌ لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظّواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في حدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أنّ المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السّابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى الدّرجة التي تجعل الصّورة قادرة على أنْ تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في

[1] الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور، ص 298-300.
[2] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، ط6، 2005، ص 204.
[3] النقد العربي الحديث ومذاهبه، عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية الصادقية-القاهرة، ص 46.

علاقات، لا توجد خارج حدود الصّورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلّاقاً".[1]

فهي "رسم قوامه الكلمات"[2]، ويذهب عبد القادر الرباعي إلى أنّ "الصّورة لا تعني ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرر فيه مجموعة من الصّور المفردة بعلاقاتها المتعددة، حتى تُصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضموم بعضها على بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة".[3]

ويؤكد النقد الأدبي الحديث أهمية ربط الصّورة الفنية بالخيال، فالمزج بين الحسيّ الواقعيّ والخياليّ في الذهن يُفضي إلى القدرة على جمع المتفرقات ومقاربة المتباعدات.[4]

وتتعدد وظائف الصّورة في النقد الحديث، من أهمها التأثير في المتلقي،[5] إضافة إلى الشرح والتوضيح، والمبالغة، والتّحسين والتقبيح، ومن ثمّ الوصف والمحاكاة".[6]

وتبرز المعنى، بل لها وظيفة في إثارة المتلقي ولها أثرٌ بارزٌ في إحساسه بالجمال.[1] وتتمثل أهمية الصّورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من

[1] الصّورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص 309.
[2] الصّورة الشّعرية، سيسل دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج، د.ط، 1984م، ص 81.
[3] الصّورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار العلوم- الرياض،ط1، 1984م، ص 10.
[4] الصّورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 13-14.
[5] الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص323.
[6] الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 332-363.

الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع المعنى ونتأثر به.[2]

أنواع الصّور الفنية:

1- الصّور الانفعالية:

إنَّ الوظيفة الانفعالية أولى وظائف الصّورة إذ إنّها تساعد على توضيح شخصية الكاتب أو المرسل[3]. وتصدر الصّورة الانفعالية عن العاطفة، التي تعد من مرتكزات الشعر الرئيسة، ولوقع هذه الصّورة في نفس المتلقي أثرٌ جليٌّ؛ فهي تنبئ المتلقي بالمشاعر والأحاسيس التي يريد المبدع إيصالها إلى المرسل إليه عبر العاطفة، فالأخيرة تشغل حيزاً واسعاً في الصّورة الانفعالية، إنَّ "العاطفة هي التي تستدعي لنا خواص الصّورة الأدبية الصّالحة للتعبير عنها ولإثارتها، وأوّل ما يبدو من ذلك أنّ لغة العاطفة يجب أن تكون مألوفة جزلة بعيدة عن المصطلحات العلمية، والكلمات الغريبة، ما دامت الدراسة العلمية أو التحليلية لا تجدي في بعث الإحساس الأدبي، ولا بدّ أن يكون القصد إلى العواطف عن طريق غير مباشرة، أي اقتراحات رمزية".[4]

[1] المعلقات، دراسة أسلوبية، أحمد عثمان، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ص 260.
[2] الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 327-328.
[3] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهليّة للنشّر والتوزيع-الأردن، ط1، 1997م، ص 26.
[4] أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م، ص 243.

وتتمحور الصّورة الانفعالية حول نقطة محددة تنشأ منها وهي "تصوير انفعالٍ ألمَّ بالشّاعر، أو حالة وجدانية تربط الشّاعر بالموضوع المصوّر، والأصل الحسيّ لا يغيب عن هذه الصّورة، إذ إنَّ الحسّ هو وسيلة إدراك الإنسان للعالم المحيط به".[1]

ومن الصّور الانفعالية التي وردت في شعر ابن قميئة واصفاً حاله بعد وصوله التسعين من عمره، يقول: [2]

كأنّي وقد جاوزتُ تسعين حِجَّةً خلعتُ بها يوماً عِذار لجامي[3]

على الرّاحتين مرّةً، وعلى العصا أنوءُ ثلاثاً بعدهنَّ قيامي[4]

رمتني بناتُ الدّهر من حيث لا أرى فكيف بمَن يُرمى وليس برامِ[5]

فلو أنها نبلٌ إذاً لاتقيتُها ولكنني أُرمَى بغير سِهامِ

تجلت الصّورة الانفعالية في تعبير ابن قميئة عن حاله النفسية بعد أن وصل إلى أرذل العمر، راثياً نفسه، واصفاً ضعف قوته في كبره، وقد عبر عن مشاعر الأسى والحزن لما آلت إليه حاله من خلال تركيب استعاري مكني (رمتني بنات الدّهر) حاول من خلاله رسم صورة لحوادث الزمان وتقلباته، وقد أسهمت هذه الاستعارة في إظهار الألم النفسي الذي أصابه، وفي إبراز المشهد الحسيّ الذي صوّره عندما شبه مصائب الزمان ببنات الدهر، وتشبيهه إياها بالسهام التي ترمي نبالها لتصيب به

[1] الصّورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، الصّورة الفنية، أهميتها، ووظيفتها في الشّعر، وحيد صبحي كبابه، اتحاد الكتّاب العرب، 1999م، ص 31.

[2] ديوان عمرو بن قميئة، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، د.ط، 1385هـ-1965م، ص 44-46.

[3] الحِجّة: السّنة، العذار من اللجام: ما تدلى منه على وجه الفرس.

[4] أنوء ثلاثاً: أي أنهض ثلاث مرات بانحناء ثم أستقيم.

[5] بنات الدّهر: حوادثه ومصائبه.

من تشاء، من غير إشارة مباشرة لذلك؛ فابن قميئة ينفي أن يكون لهذه السّهام نبل، بل هي تُرمَى بخفية من دون أن تُرى أو يُشعر بها.

نقف هنا أمام تشبيه آخر؛ تشبيه مصائب الدهر بالرماية من غير سهام، ولا شك أنَّ لهذه الاستعارات المتلاحقة في الأبيات الآنفة الذكر أثراً كبيراً في التأثير في المتلقي، "تؤكد النظرية الانفعالية للاستعارة قدرة الاستعارات على إثارة المشاعر، والتأثير في العواطف بشكل واضح، ومن ثم فإن وظيفة الاستعارة ليست نقل المعلومات إلى المستمع كما يحدث في بقية الجمل غير الاستعارية، إنما تذهب وراء اللغة الحرفيّة في قوتها وفاعليتها، لتؤثر في المشاعر والعواطف".[1]

إنّ أثر الصّورة الانفعالية بدا في البيتين الثالث والرابع في حديث الشاعر عن الألم الناجم عن كبره، فقد ورد ذلك من خلال صورتين تشبيهيتين؛ في الأولى كناية عن تقلبات الدهر وأحزانه، والثانية تشبيه مصائب الزمان بالرماية من غير سهام، ومفاد الصّورتين حكمة وبُعْد نظر لدى الشاعر بثها في قصيدته السابقة الذكر عمّا تؤول إليه الحياة من تغيير أحوال، ولا أحد يسلم منها.

وتبرز الناحية الانفعالية في شعر ابن قميئة في رثائه نفسَه بعد كبره، مما أشاع في الأبيات حالة من الحزن والأسى الذي حلّ في قلبه، فتغيرت أحواله وتبدّلت صفاته، فألقى اللوم كله على نوائب الدهر، فظهر الشاعر مستسلماً طائعاً، عدا نزوعه إلى الفخر الذي أضمره في سياق القصيدة في قوله:[2]

[1] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، ص 225.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 46.

إذا ما رآني النّاسُ، قالوا: ألم تكن حديثاً جديدَ البزِّ غيرَ كَهامِ[1]

نلحظ صورتين متضادتين في البيت السّابق الأولى؛ فخر بماضيه، والثّانية حزن على حاضره، مصوّراً ذلك من خلال رؤية المجتمع له ووجهة نظره.

وفي المستوى الصّوتي نجد زيادة لحسن الصّورة، وتأكيداً لمراد الشّاعر، فروي الأبيات الذي ورد على حرف الميم المكسورة أسهم في إبراز معاناته وألمه الذي يخرج من داخله ومن ذاته، "ولمّا كانت الميم حرفاً للذات، وصوتاً للنّفس، والميم حين تنكسر تظل محتفظة بالصّوت، وحين تخرجه تُلقي به نحو الأسفل، نحو القلب والجوانح".[2] فتهدف هذه الصّورة إلى التأثير في نفس المتلقي مستمدة ذلك من الخيال الممزوج بالطّابع الحسي.

وفي ذلك تعبير جليٌّ عن محور الصّورة الانفعالية، ونقلٌ للأفكار من الحيز المعروف إلى نطاق أوسع، يضفي على النص انزياحاً من الدرجة صفر في الكتابة إلى عوالم أوسع ملؤها الخيال، وإنَّ "الصّورة في الشّعر والأدب عموماً لا تترجم الشّيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدّمه تحت ضوء جديد في سياق غير متوقع".[3]

[1] البزّ: السّلاح، والبز: نوع من الثّياب، الكهام: يقال: الرّجل الكهام أي: الثّقيل المسنّ الذي لا غناء عنده.
[2] السّبع معلقات، عبد الملك مرتاض، اتحاد الكتّاب العرب-دمشق، د.ط، 1998م، ص 225.
[3] نظرية البنائية في النّقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشّروق، ط1، 1998م، ص 57.

2- الصّور الحسيّة:

تنبه القدماء إلى وجود أنواع مختلفة من التشبيه والصّور؛ فمنها المعنوي، ومنها الحسي. يقول ابن طباطبا: "من ضروب التشبيهات: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، وتشبيهه حركةً وبطأً وسرعةً، ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً"[1]

نلحظ وجود أقسام مختلفة من الصّور الحسية، فمنها التشبيه من خلال الطريقة الحركية ومنها التشبيه بالصّوت واللون، وهذه الصّور تندرج تحت مسمّى الصّور الحسية التي تحدث عنها جابر عصفور "يقول لنا علماء النّفس المحدثون أنَّ هناك أنماطاً متعددة من الصّور في الشّعر، فهناك النّمط البصري، والسّمعي، والذّوقي، والشّمي، واللمسي، والعضوي، والحركي، بل إنَّ كلّ واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع متعددة، فالنمط البصري-مثلاً- يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجات الحرارة والبرودة، أو الخشونة والملامسة، أو اللين والصّلابة، ويُقال كذلك إنَّ الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدرتهم على التخييل، مما قد يؤدي ببعضهم إلى الإلحاح على نمط بعينه من أنماط الصّورة"[2]. وفصّل جابر عصفور أكثر في أنواع الصّور الحسية، وسنفصل في أنواعها:

- **الصّورة البصرية:**

[1] عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ (322هـ)، تحقيق: عبد العزيز المانع، اتحاد الكتّاب العرب- دمشق، د.ط، 2005م، ص 25.

[2] الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص 310.

للصّور البصرية نصيب كبير في الشّعر خاصة وفي الأدب عامةً، فالبصر حاسة رئيسة، فإذا أردنا تخيل مشهد وصِف لنا، فسنعود إلى ذاكرتنا لنستمد منها صوراً ومشاهدات سابقة لنسقطها على الحدث الجديد، راسمين له صورة بصرية تساعدنا في إدراكه، عدا عن شمولية حاسة البصر للحركات والألوان والهيئات، كلّ ذلك يعطي أهمية للصورة البصرية، "فالبصر أدقّ الحواس حساسيةً وتأثراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، بل إنَّ هذه أسبق الحواسّ إلى إدراك هذا الواقع"، [1]وفي شعر ابن قميئة نموذج عنها، يقول:[2]

هل عرفْتَ الدّيارَ عن أحقابِ دارساً آيُها كخطّ الكتابِ[3]

يقف ابن قميئة على الأطلال وقفة مشهورة في العصر الجاهلي، فيصف الأطلال كأنها خط في الكتاب ونقش على صفحاته، راسماً بذلك صورة بصرية تُرسَم في ذهن المتلقي من خلال التشبيه والربط بين أمرين محسوسين (الأطلال–خط الكتاب)، لكن هذا التشبيه لم يكن غريباً وإنما أتى به كثير من الشّعراء.[4]

وفي موضع آخر من ديوانه يقول:[5]

كأنَّ الذّوائبَ في فَرْعِها حِبالٌ تُوَصّلُ فيها حبالا[6]

[1] الصّورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحسّ، ص 91.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 81.
[3] الأحقاب: الدّهور، وهو جمع الحُقُب والحُقْب، الدّارس: الذي عفا وذهب أثره، الآي: العلامات والآثار، مثل آيات؛ واحدتها آية.
[4] منهم: المرقش الأكبر والحارث بن حلّزة، وسلامة بن جندل، وعبيد بن الأبرص، وامرؤ القيس، والأخنس بن شهاب التغلبي، وعبد الله بن عنمة الضبي، وزهير بن أبي سُلمى، وحاتم الطائي، وطرفة بن العبد، وأبو ذؤيب الهذلي، ولبيد بن ربيعة العامري، وعدي بن زيد العبادي، ينظر ديوان عمرو بن قميئة، ص 81-84.
[5] ديوان عمرو بن قميئة، ص 114.
[6] الذوائب: جمع الذؤابة وهي شعر في مقدمة الرأس. الفرع: الشّعر التام.

ووجهٌ يحارُ له النّاظرون يخالونهم قد أهلّوا هِلالا

إلى كَفَلٍ مثلِ دعصِ النَّقا وكفٍّ تُقلّب بيضاً طِفالا[1]

تبدو الصّورة البصرية من خلال التشبيه بين أمور محسوسة عدة، تحيل القارئ إلى لوحة فنية متكاملة الأطراف رُسمتْ لمحبوبة الشاعر، وقد عُقدت أطراف التشبيه بين شعرها الطويل والحبال المتينة، وبين وجه المحبوبة والقمر، وبين عجزها وكثيب مجتمع من الرمل.

وربط الشاعر بين صفات معينة جمعت طرفي التشبيه؛ فقرن قوةَ الحبال وطولَها مع شعر المحبوبة، وضياءَ القمر ووجهَها، وبين جسد محبوبته وكثيب محدودب من الرمال، ليرسم صورة كاملة تتراءى لنا نتخيل من خلالها هذه المرأة التي وصفها.

- **الصّورة اللونية:**

إنَّ اللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه، فللون خاصية مميزة تعطيه قدرة على رسم صورة متكاملة، ويعد اللون من لوازم الصّورة البصرية، وهو من وسائل التخييل للتعبير عن الحس والفكر والانفعال.[2]

تتجلى الصّورة اللونية عند شاعرنا حين يصف حاله بعد أن صار شيخاً كبيراً، فيقول:[3]

[1] الكفل: العَجُز، وقيل ردف العجز. الدّعص: كثيب الرّمل المجتمع. النّقا: القطعة من الرّمل التي تنقاد محدودبة الطفال: جمع الطَّفْل: وهو البنان الرّخص الناعم.
[2] التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب- القاهرة، ط4، د.ت، ص 58-60.
[3] ديوان عمرو بن قميئة، ص 73.

بكيتَ وأنتَ اليوم شيخٌ مجرِّبٌ على رأسِه شَرخانِ من لونٍ وأصنافِ؟[1]

سوادٌ وشَيْبٌ، كلّ ذلكَ شاملٌ إذا ما صبا شيخٌ فليسَ له شافِ[2]

يعمد ابن قميئة إلى رسم صورة لونية في الأبيات السابقة، من خلال ذكر لونين في البيت الثاني؛ الأول هو اللون الأسود وقد ذكره صراحةً، أمّا اللون الثاني فلم يصرح به إنما كنى به بلفظ الشيب الذي يحيل ذهن المتلقي إلى اللون الأبيض، مما أدى إلى رسم صورة لونية تضادية، هذا ما يريده ابن قميئة فالسّواد والبياض لا يلتقيان أبداً، وهما كناية عن سني الشباب والشيخوخة، فإذا وصل الرجل إلى سن الشيخوخة فمن المحال عودته إلى الشباب وقوته.

إنَّ إسناد اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحدياً مقصوداً في وجه العقل.[3] ويعد التقابل بين الأبيض والأسود من التضاد.

وفي موضع آخر ينبه ابن قميئة على المفارقة بين الشيب والشباب، من دون ذكر الألوان، وقد شغلت تلك الفكرة حيزاً واضحاً في ذهن ابن قميئة فتجلى ذلك في شعره، يقول:[4]

جزعاً منك يا ابن سَعدٍ وقد أخـ ـلق منكَ المَشيبُ ثوبَ الشّبابِ[5]

[1] الشّرخان: المِثلان، الواحد: شرخ.
[2] صبا الرّجل: مال إلى الصّبوة أي جهلة الفتوة.
[3] بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال- المغرب، د.ط، 2015م، ص 127.
[4] ديوان عمرو بن قميئة، ص 87.
[5] أخلق الثّوب: أبلاه.

فإذا كانت الألوان تشكل صورة فيشترط أن تؤدي الغرض الذي أعدت من أجله، وأن تتناسب ألوانها مع هذا الغرض، وأن يُجعل جزء منها يتمتع بالسيادة على ما يجاوره.[1]

وهذا مالمسناه في شعر ابن قميئة فقد أدت الألوان إلى إيصال مراد الشاعر، وتناسب كل لون مع رمزه، وأما السيادة فقد كانت للأسود الدال على الشباب وعنفوانه، متحسراً عليه بعد أن وصل إلى سن المشيب.

يقول ابن قميئة في وصف العيون:[2]

كسونَ هوادجَهُنَّ السّدو لَ منهدلاً فوقهنَّ انهدالا[3]

وفيهنَّ حُورٌ كمثلِ الظّبا ءِ تقرُو بأعلى السّليل الهَدَالا[4]

يعيد ابن قميئة توظيف الألوان في شعره فيشير إلى صورة محبوبته مشبهاً إياها بالظبية، واصفاً لون عينيها بالشديدة البياض والسواد، مما أكسبها جمالية خاصة، ولم يكتفِ ابن قميئة بهذه الصّورة اللونية المصغرة؛ بل تعدّى ذلك إلى صورة أكبر وأشمل فهذه الظبية حوراء العينين تتمركز في روضة غناء ذات أغصان منهدلة، وألوان زاهية.

[1] اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ص 142.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 164.
[3] السّدول: وهو السّتر، منهدل: مسترخٍ ومتدلٍ.
[4] حور: جمع حوراء: وهي الظّبية الشّديدة بياض العين والشّديدة سواد سوادها مع استدارة الحدقة ورقّة الجفون وبياض ما حولها، تقرو: تتبع وتقصد، السليل: اسم وادٍ، الهدال: ما تهدّل أي تدلى من الأغصان.

شغلت هذه الصّورة اللونية موضعاً آخر في ديوان ابن قميئة، مؤكداً وصف عيون محبوبته بالحوراء، ويضيف إليها لون الروضة الزّاهي والنبت فيها مثل الأبيات السّابقة، يقول:[1]

وفيهنَّ خَولةُ زَينُ النّسا ءِ زادتْ على النّاسِ طُرَّاً جمالا

لها عينُ حَوراءَ في روضةٍ وتقرو مع النَّبتِ أرطًى طِوالا[2]

ولا يتوانى ابن قميئة عن توظيف صورة لونية أخرى في شعره وهي صورة سواد القدور والمفارقة بينها وبين بياضها بعد تبييضها بفقار البعير، يقول:[3]

ليالِيَ يحبونني وُدَّهُمْ ويحبونَ قِدرَكَ غُرَّ المَحالِ[4]

فتصبحُ في المَحْلِ محوَّرةً لفيء إهالتِها كالظَّلال[5]

يشبه ابن قميئة آثار الدهون على القدور بالظّلال في أيام القحط من خلال عدم التصريح بين اللونين الأبيض والأسود، وقد شغل هذان اللونان موضعاً آخر في شعر ابن قميئة فيقول:[6]

وذي لِجِبٍ يُبرِقُ النَّاظريــ ـــن كالليلِ أُلبِسَ منهُ ظلالا[7]

---

[1] ديوان عمرو بن قميئة، ص 110.
[2] الرّوضة: الأرض ذات الخضرة، الأرطى: نبات شجيري ينبت في الرمل.
[3] ديوان عمرو بن قميئة، ص 57.
[4] يحبو: يعطي، المَحال: جمع المحالة وهي الفِقرة من فقار البعير كانت تُستعمل في تبييض القدور.
[5] المَحْل: الجدْب والشّدة والجوع الشّديد، محوّرة: مبيّضة بالسنَام، الفيء: الظّل، الإهالة: ما أُذيب من الشّحم.
[6] ديوان عمرو بن قميئة، ص 177-178.
[7] اللّجب: الصّوت والصّياح والجلبة، وهو ارتفاع الأصوات واختلاطها، واللجب: صوت العسكر وبذلك يسمَّى الجيش بذي اللجب.

كأنَّ سنا البيضِ فوق الكما ةِ–فيه– المصابيح تُخبي الذُّبالا

يصف ابن قميئة الجيش بالليل الشديد السواد، مشيراً في البيت الثاني إلى الضّوء الذي سيكسر عتمة الليل وسواده، من خلال تشبيه خوذ الفرسان بالمصابيح المضيئة التي يطغى بريقها على الفتيلة في المصباح.

ويقول مشيراً إلى سواد الليل أيضاً:[1]

وليلٍ تعسَّفتُ دَيجورَهُ يخافُ به المُدلِجونَ الخبالا[2]

يظهر اللون الأسود بشكل غير مباشر فلم يصرح به ابن قميئة وإنما استمده من صورة الليل وقتامته، ويعد اللون الأسود" رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء".[3]

وقد أراد من خلال هذه الصّورة اللونية إبراز الشجاعة غير المسبوقة لدى الشاعر، فلا يخشى السير ليلاً على الرغم من خوف السائرين الضياع في سيرهم ليلاً في الصحراء.

- **الصّورة السّمعية:**

لا تقل أهمية الصّورة السمعية عن الصّورتين البصرية واللونية تأثيراً في نفس القارئ، فللصوت أثر كبير في التواصل والتلقي وتجلي الصّور والأخيلة، حتى شوقي ضيف رأى "أنَّ الشّعر فنٌّ سمعيٌّ، وليس فناً بصرياً"[1].

[1] ديوان عمرو بن قميئة، ص 122.
[2] تعسّفت الأمر: ركبه بلا تدبير وبلا رويّة، الديجور: الظّلام، المدلجون: السّائرون من أول الليل، ويقال السّائرون في آخره. الخبال: الفساد وذهاب الشيء.
[3] اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ص 186.

ومهما يكن من أمر فالميزة الرئيسة في الشعر هي المثيرات المنوعة التي تضفي على النص الخيال، كما يرى جابر عصفور "فاللغة الشعرية مجموعة من المثيرات الحسية تثير في ذهن المتلقي صوراً أو إحساسات وتحرّك انفعالاته ومشاعره".[2]

تضاهي الصّورة السمعية أهمية الصّورة البصرية، ولا تقل عنها شأناً، "فالمسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر".[3]

ومن الأبيات التي تظهر فيها الصّورة السمعية متجلية واضحة قول ابن قميئة:[4]

فسقى منازِلها وحلَّتها قَرِدُ الرّبابِ لِصوته زَجَلُ[5]

أبدى محاسِنه لناظره ذات العِشاءِ مهلَّبٌ خَضِلُ[6]

يرسم ابن قميئة صورة سمعية للسحاب في ديار محبوبته، من خلال تركيب استعاري مكني (قرد الرباب لصوته زجل) فقد جعل للسحاب صوتاً زجلاً يطرب من يسمعه، وللاستعارة أثرٌ كبيرٌ في رسم الصّور والأخيلة، ففي حديث الجرجاني عن الاستعارة: "وإنّك لترى بها الجماد حيَّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفيّة جليّة".[7]

---

[1] تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، ص 140.
[2] الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 304.
[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، ص224.
[4] ديوان عمرو بن قميئة، ص 94-95.
[5] الجلّة: المحلّة، وقيل مائة بيت. القَرَد: ما تلبّد من الصّوف والوبر والشّعر والكتان فهو قَرِد، والقَرِد من السّحاب: المتعقد المتلبّد بعضه على بعض شُبّه بالوبر القَرِد. الزّجل: الجلبة، ورفع الصّوت الطَرِب.
[6] مهلّب: كأنّ له هُلباً من هيدبه، والهيدب: الذي يتدلى ويدنو مثل هدب القطيفة، الخضِلّ: كلّ سيءٍ ندٍ يترشش من نداه.
[7] أسرار البلاغة، الجرجاني، ص35.

يقول:[1]

يُشيحُ على الفلاةِ فيَعْتليها؛ وأذرعُ ما صدعْتَ به المطيَّا[2]

كأنّي حين أزجره بصوتي زجرْتُ به مُدِلّاً أخدرِيَّا[3]

"إنَّ أصعب الصّور تصويراً صور المسموعات، إذ لا يجيد الأديب تصويرها إلا إذا سلك مسلك الإسهاب والتفصيل".[4] وهذا حال ابن قميئة عندما فصّل في قوة إبله التي يجود بها، وتكمن الصّورة السمعية في لفظ (أزجره) وما يتراءى لنا من خلال هذه اللفظة من صوت عال شديد، مشبهاً هذا الإبل بالخيل التيّاه الذي يُزجَر.

ويقول:[5]

فلمَّا قلَّصتْ عنه البقايا وأعوزَ مِن مراتِعِه اللَّويَّا[6]

أرنَّ فصَكّها صَخِبٌ دءولٌ يَعُبُّ على مناكبها الصّبيَّا[7]

تبدو الصّورة السّمعية من خلال الفعل (أرنَّ) الذي يوحي بالصّوت العالي الشّديد، الشّبيه بالصياح، فعندما ذهبت بقايا ماء العير صاحت بأعلى صوتها لتعبر عن خوفها وعطشها وتعبها، وتظهر الصّورة السّمعية من خلال كلمة (الصّخب) التي

[1] ديوان عمرو بن قميئة، ص 138-139.
[2] الإشاحة: الحذر والخوف لمن حاول أن يدفع الموت. أذرع: أقدر. صدع الفلاة: قطعها، وصدع في الأمر: مضى.
[3] زجر البعير: حثّه على المضي بصوتٍ عالٍ وشدة. المدلّ: الواثق بنفسه التيّاه. الأخدري: الحمار الوحشي.
[4] دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية- مصر د.ط، د.ت، ص 172.
[5] ديوان عمرو بن قميئة، ص 146-147.
[6] قلص الماء والدّمع: ارتفع وذهب. اللويُّ: ما ذبل وجفَّ من البقل.
[7] أرنَّ: صاح. صكها صكاً: ضربها ضرباً شديداً. الصّخب: الذي يحدث صخباً. الدءول: الذي يمشي مشياً شبيهاً بالختل وبمشي المثقل. المناكب: جمع المنكب وهو مجتمع رأس الكتف والعضد. الصّبي: طرف اللّحى مما يلي الذّقن.

تعني شدة الصّياح أيضاً، فتعددت الألفاظ الدّالة على الصّورة السّمعية؛ لتثير في الأذهان المعنى المراد من خلال إثارة خيال المتلقي بوساطة حاسة السّمع.

- **الصّورة الذّوقية:**

تعبر الصّورة الذوقية عن خيال واسع لدى الشاعر ومحاولته الربط بين متناقضين بهدف تقريب الصّورة المرجوة إلى ذهن المتلقي وإثارة خياله، وذلك من خلال تغيير نمط الصّورة التي لا تحتاج إلى حاسة الذوق وجعلها صورة ذوقية صرفة، كما نقول حلاوة العلم ومرارة الجهل، من الأبيات التي تظهر فيها الصّورة الذوقية قول ابن قميئة:[1]

فلمَّا لم يرَيْنَ كثيرَ ذُعرٍ ورَدنَ صواديا وِرداً كميَّا[2]

فأرسل، والمَقاتِلُ مُعورَاتٌ لِمَا لاقت، ذُعافاً يثربيَّا[3]

تتجلى الصّورة الذوقية في هذه الأبيات عندما شبه السّهام بالسم الزّعاف السّريع القتل، رابطاً بين أمرين ماديين محسوسين، ليستطيع المتلقي رسم الصّورة في ذهنه وتخيلها كأنها واقع جارٍ، لقد رسم الشاعر صورة الصائد لما دخل بُرأته متنظراً فرائسه، مشبهاً سهامه التي يُطلقها بالسّم الزّعاف في سرعة القضاء على من تصيبه.

[1] ديوان عمرو بن قميئة، ص 151-152.
[2] صواديا: عِطاشاً. كميّا: خفيّاً.
[3] المَقاتل: المواضع التي إذا أصيب فيها صاحبها لا يكاد يسلم. معورات: ممكنات بيّنات واضحات مكشوفات للطّعن. الذّعاف: السّم يقتل من ساعته.

إنها صورة مزدوجة تقوم على "تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرةً على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد من جرائها الأفق الأوسع للمجاز والفن على السواء".[1]

ومن الصّور الذوفية قوله:[2]

ليس طعمي طَعْمَ الأرانبِ إذ قَلَّـ ـــصَ درُّ اللِّقاحِ في الصّنبَرِ[3]

رسم ابن قميئة صورة ذوقية في البيت السابق من خلال أمرين؛ الأول: صورة لبن الأرانب والثاني: وصف كرمه في سني الجدب والقحط، فالأول منهما مادي أما الآخر فهو معنوي، وهذه المرة الأولى التي يجمع ابن قميئة بين أمر مادي وآخر معنوي، فليس طعامه كطعام الأرانب، "ويزعمون أنه ليس شيء من الوحش، في مثل جسم الأرنب أقلّ لبناً ودروراً على ولد منها."[4] ولذلك يضرب بدرّها المثل، وهذه صورة غريبة بعض الشيء لكن "كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[5].

- **الصّورة الحركية:**

تعد الصّورة الحركية جزءاً من الصّورة البصرية فهي كلّ صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها،[6] لكن للدكتور وحيد كبابه رأي مختلف؛ فقد عدّ الصّورة

[1] البلاغة العربية، نعيم اليافي، كلية اللغات، جامعة حلب، سوريا، د.ط، 1970م، ص 305.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 199.
[3] قلّص درُّها: ارتفع لبنها. اللّقاح: النّاقة الحلوب. الصّنبر: البرد؛ وقيل الرّيح الباردة في غيم.
[4] الحيوان، الجاحظ (255هـ)، 6/ 502.
[5] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.
[6] الصّورة الفنية في المفضليات، زيد الجهني، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 1425هـ، 204/1.

الحركية صورة زمانية، يقول: "الشعر فنٌّ زماني، والصّورة الشعرية لا بد أن تكون زمانية، والحركة الزمانية أحد أنماط الصّورة الفكرية، لهذا نعدّ الصّورة الحركية (وهي زمانية) أحد أنماط صور التجديد القائم على الفكر في الشعر العباسي".[1]

ومهما يكن من أمر فالصّورة الحركية جزأ لا يتجزأ من الصّور الحسية، ومن أمثلتها قوله:[2]

ونمشي رجالاً إلى الدّارعينَ كأعناقِ خورٍ تُزَجّي فِصالا[3]

ونكسو القواطعَ هَام الرّجال وتحمي الفوارسُ منا الرّجالا[4]

ويأبى لي الضّيمَ ما قد مضى وعندَ الخِصامِ فتعلو جِدالا[5]

بقولٍ يذِلُّ له الرّائضون ويفْضُلُهم إنْ أرادوا فِضالا[6]

تظهر الصّورة الحركية من خلال الأفعال الكثيرة في الأبيات السابقة (نمشي، تُزجّي، نكسو، تحمي، يأبى، تعلو، يذلّ، يفضلهم)، بمعدل فعلين في كل بيت

[1] الصّورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كبابه، ص 179.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 119-120.
[3] الرجال: جمع الراجل وهو غير الفارس؛ لأنه يحارب وهو لا يعتلي شيئاً. الدّارعون: الذين يلبسون الدّروع، وهي ثياب من زرد الحديد تلبس وقاية من سلاح العدو. الخثور: النّاقة الغزيرة اللّبن. تزجّى: تدفع برفق. الفصال: وهو ولد الناقة إذا فُصِل عنها.
[4] القواطع: السّيوف المواضي. الهام: جمع الهامة وهي الرأس، وتطلق على الجثة.
[5] الضّيم: الظّلم والقهر. الجدال: القوة في الخصام والقدرة عليه.
[6] الرّائضون: جمع الرّائض وهو الذي لم يحكم ولم يذل.

شعري، يتحدث ابن قميئة عن قومه فيظهر مفتخراً بشجاعتهم وبأسهم، وقوتهم في المعركة، وشجاعة فرسانهم، ويحيل بعدها الضمائر إلى ذاته؛ فتاريخُه يرفض الظلم والقهر.

بالغ ابن قميئة في وصفه مظهراً الصّورة الحركية فارتقى شعره إلى مرتبة الإبداع والإيحاء، ويرى د.أحمد دهمان أنَّ: "الوصف المباشر يضعف الدّلالة، وهو دون الصّور الإيحائية التي تتراءى لنا خلف الحالة النفسيّة للشاعر وضمن التجربة الشّعرية نفسها".[1]

ويقول:[2]

فلمَّا هبَطْنَ مَصَابَ الرَّبيــ ع بُدّلنَ بعد الرّحالِ الحِجالا[3]

وبيداءَ يلعبُ فيها السّرا بُ يخشى بها المُدلجون الضّلالا[4]

تجاوزتها راغباً راهباً إذا ما الظّباء اعتنقنَ الظّلالا

يورد الشاعر كَمّاً من الصّور مما أفاد في تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، وربما تحليل هذه الصّور إلى سرعة أو بطء، قوة أو ضعف، فالصّور الحركية لا تكتفي بصورة واحدة في الأبيات المتلاحقة وإنما تتألف من مجموعة من الصّور الحركية الجزئية التي تشكل متكاتفةً الصّورة الأعم والأشمل وهي الصّورة الحركية المركبة.

[1] الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانيّ (منهجاً وتطبيقاً)، أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثّقافة- دمشق، ط2، 2000م، ص 141.

[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 168-169.

[3] المَصاب: مكان صوب المطر. الرّحال: جمع الرّحل وهو مركب للبعير والنّاقة. الحِجال: ستر العروس في جوف البيت.

[4] البيداء: الفلاة، المدلجون: السّائرون من أوّل الليل، ويُقال أيضاً للسّائرين في آخره.

تظهر الصّورة الحركية من خلال وصف وصول الظعائن إلى موضع صوب المطر في الربيع، وتبدل حال النساء في الهوادج واتخاذهم القبب المزينة مكاناً للراحة، ووصف الصحراء، وسير المدلجين فيها، وتجسيد السراب على هيئة حيوان يلعب فيها، كل ذلك من خلال أفعال بثت الحركة ضمن النسق الشعري، لينتقل ابن قميئة إلى ذاته مفتخراً بنفسه فهو الذي يقطع الصحراء التي يخشى فيها السائرون الضياع، وما يتطلبه ذلك من حركة، ومما زاد في حركة النص أن ابن قميئة لم يرغب بالراحة أبداً فهو في حركة دائمة لا يرتاح إلى ظل حتى عندما تأوي الظباء لتستريح في شدة الحر في هذه الصحراء.

3- الصّورة العقلية:

يورد الشاعر الصّورة العقلية ليدعم فكرة تبناها، ومن أهم صفاتها خلوها من الخيال والإيحاء، فهي أفكار مدعومة بحجج برهانية وأدلة منطقية، ليقنع القارئ بحتمية رأيه وشموليته وواقعيته، ولمحمد غنيمي هلال رأي في الصّور العقلية فيقول: "إنَّ صور الاحتجاج الصّادق قد تلمح إذا شفَّت عن الجانب الفكري النفسي العميق، فدلّت على سلوك ومسلك فلسفي تجاه الحياة".[1]

من الصّور العقلية التي شملها ديوان ابن قميئة قوله:[2]

لا تغبِطِ المرءَ أنْ يُقال له أمسى فلانٌ لِعُمرِهِ حكماً[3]

إنْ سرَّه طُولُ عيشِه، فلقد أضحى على الوجهِ طُولُ ما سَلِما

[1] النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 419.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 51-52.
[3] يغبط المرء: يشتهي أن يكون له مثل ما له من نعمة من غير أن يريد زوالها.

إنَّ من القومِ مَن يُعاش به ومنهم مَن ترى به دسَما[1]

تبدو النزعة العقلية عند شاعرنا وتظهر حكمه مبثوثة في ثنايا قصائده، وهو هنا يعطي نصيحة وحكمة بألا يحسد المرء إذا أصبح حكيماً في مشيبه، فنحن لا ندري ما فَقَدَ مقابل ذلك، ونرى حكمة أخرى مفادها أن من أعجبه طول عمره ورغد عيشه يجب ألّا ينسى تأثير ذلك العمر الطويل في وجهه، ثم يصنف الشاعر الناس صنفين، جيد ودنس.

بنى ابن قميئة أبياته السابقة وفق بناء عقلي تجريدي خال من الصّور والتشبيهات، معتمداً على التصريح المباشر بحتمية الموت والفناء مقابل البقاء المؤقت في الدنيا.

ومن صوره العقلية قوله:[2]

يا ابنة الخير! إنَّما نحن رهنٌ لصروفِ الأيامِ بعد الليالي

جلَّح الدّهر وانتحى لي، وقِدماً كان يُنْحِي القُوى على أمثالي[3]

لا عجيب فيما رأيتِ، ولكن عَجَبٌ مِن تفرّط الآجالِ

تُدرِكُ التِّمْسَحَ المولَّعَ في اللُّجَّـ ـــةِ، والعُصْمَ في رؤوسِ الجبالِ[4]

والفريدَ المُسفَّعَ الوجهِ ذا الجُدَّ ةِ يختار آمنات الرَّمال[5]

[1] الدّسم: ما يتحلب من اللحم والشّحم، وهو الوضر والدّنس.
[2] ديوان عمرو بن قميئة، ص 65-68.
[3] جلّح: أتى. انتحى لي: اعترض لي.
[4] اللّجة من البحر: حيث لا يدرك قاعه. العصم: جمع الأعصم وهو من الظّباء والوعول يأوي الأماكن الوعرة من الجبال.
[5] الفريد: ثور الوحش المنفرد. السّفع: السّواد والشّحوب. الجُدة: طريقة كلّ شيء وعلامته.

بنى ابن قميئة صورته العقلية السّابقة وفق منحى عقلي برزت الحكمة في طياته، فلا يخفى على القارئ كم الحكم الواردة في الأبيات السابقة ومردّ ذلك جواب الشاعر عن تساؤل محبوبته عندما استغربت من تغيُّر حاله، فيوضّح لها سبب تغيُّر الحال، وهو الدهر ونوائبه، فالموت يدرك جميع النّاس.

وقد فصل ابن قميئة في شمولية الموت وحتميته على الجميع مستشهداً بذلك بالأماكن كلها، فالموت يصل لأعماق البحار ورؤوس الجبال والبقاع البعيدة، وأراد من خلال ذلك التفصيل إقناع متلقيه عن طريق العقل بدون تأثيرات وتشبيهات وصور إلا ما ذكره ابن قميئة بقوله: (جلَّح الدَّهر، انتحى لي، ينحي)، فأورد صورة واحدة للدهر على أنّه رجلٌ يسلب القوة منه ويعترض طريقه، ويتركه ضعيفاً هزيلاً منتظراً الموت، وفي ذلك كناية عن مصائب الزمن وأحداثه.

يكرر ابن قميئة حكمته في حتمية الموت، فلا خلود ولا بقاء، إنما فراق ووداع، طالباً من الدهر الرحمة بهم والعفو والإحسان، مجسداً إياه على أنه شخص يحادثه، يقول:[1]

كبرتُ، وفارقني الأقربونَ وأيقَنتِ النَّفسُ أنْ لا خُلُودا

وبانَ الأحبةُ حتى فنُوا ولم يترُكِ الدَّهرُ منهم عميدا[2]

فيا دهرُ قدْك فأسجِحْ بنا فلسنا بصخرٍ، ولسنا حديدا[3]

[1] ديوان عمرو بن قميئة، ص 188.
[2] بان: بَعُد وفارق. العميد: سيد القوم.
[3] الإسجاح: حسن العفو.

نتائج البحث:

- تنوعت الصّور الفنية الواردة في شعر ابن قميئة، فكان منها الانفعالية والحسية والعقلية.
- استطاعت الصّور الانفعالية التعبير عما يدور في نفس الشاعر، وكان للخيال دورٌ كبيرٌ فيها.

- أتت معظم الصّور الفنية حسية، بأنواعها كافة، بصرية، لونية، سمعية، ذوقية، حركية.
- غابت الصّور الشمية أو اللمسية عن شعره.
- كثرت الصّور البصرية واللونية في شعر ابن قميئة، وكان قوامها التخييل.
- في الصّور اللونية اعتمد الشاعر غالباً الإشارة إلى اللون عوضاً عن التصريح عن المعنى المراد.
- من وظائف الصّور الفنية التي ظهرت في الأبيات الشرح والتوضيح، التحسين والتقبيح، والوصف والمحاكاة.
- كثرت في شعر ابن قميئة ظاهرة تشبيه المحسوس بالمحسوس، وندرت الصّور التي برز فيها تشبيه المعنوي بالمعنوي.
- ارتكز محور الصّور العقلية على القياس والحجج البرهانية الإقناعية، ليدعم الشاعر أفكاره من خلالها، واللافت فيها خلوّها من الإيحاء والخيال واعتمادها أسلوب الشرح والتعليل.

المصادر والمراجع

- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهليّة للنشّر والتوزيع–الأردن، ط1، 1997م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، علَّق حواشيه محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية– بيروت، لبنان، ط1، 1988م.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م.
- البلاغة العربية، نعيم اليافي، كلية اللغات، جامعة حلب، سوريا، د.ط، 1970م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال– المغرب، د.ط، 2015م.
- تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف–مصر، د.ط، د.ت.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب– القاهرة، ط4، د.ت.
- الحيوان، الجاحظ (ت255هـ)، تح: عبد السّلام هارون، مطبعة المصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1965م.

- دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية– مصر د.ط، د.ت.
- ديوان عمرو بن قميئة، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، د.ط، 1385هـ–1965م.
- السّبع معلقات، عبد الملك مرتاض، اتحاد الكتّاب العرب–دمشق، د.ط، 1998م.
- الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانيّ (منهجاً وتطبيقاً)، أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثّقافة– دمشق، ط2، 2000م.
- الصّورة الشّعرية، سيسل دي لويس، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج، د.ط، 1984م.
- الصّورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي، د.جابر عصفور، المركز الثقافي العربي–بيروت، ط3، 1992م.
- الصّورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس–الصّورة الفنية، أهميتها– وظيفتها في الشّعر، وحيد صبحي كبّابه، اتحاد الكتّاب العرب، 1999م.
- الصّورة الفنية في المفضليات، زيد الجهني، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 1425هـ.
- الصّورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، دار العلوم– الرياض،ط1، 1984م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ (322هـ)، تحقيق: عبد العزيز المانع، اتحاد الكتّاب العرب– دمشق، د.ط، 2005م.

- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، إيميل يعقوب وآخرون، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1987.
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، ط3، 1414هـ.
- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب– القاهرة، ط1، 1982م.
- المعلقات، دراسة أسلوبية، أحمد عثمان، دار طيبة للنشر والتوزرع، القاهرة–مصر، د.ط، د.ت.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (674هـ)، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجه، دار الغرب الإسلامي، د.ط، د.ت.
- نظرية البنائية في النّقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشّروق، ط1، 1998م.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، ط6، 2005.
- النقد العربي الحديث ومذاهبه، عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية الصادقية–القاهرة، طباعة، ط6، 2005.