مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 44 . العدد 2

1443 هـ - 2022 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
المعايير النصية ودورها في تحقيق التماسك النصي -المتنبي أنموذجاً-	أماني الناصر د. نزار عبشي	36-11
نظرة في نشأة الحدود النحوية	أ.د. عصام الكوسي مناح الخوري حنّا	60- 37
البطلُ الصوفيُّ في رواية الرابطة القلميّة ميخائيل نعيمة ـ جبران خليل جبران (بين الأسطورة والواقع)	أ. د جودت إبراهيم يوسف جورج حداد	100-61
صور التّشبيه و بَلَاغَـةُ النّصّ	.د. تيسير جريكوس زكوان مزيق	130-101

الصّوتيّة وشعريّة الجناس (قراءة في تيمة السّاقي عند أبي نواس)	أ.د. تيسير جريكوس زكوان مزيق	152-131

المعايير النصية ودورها في تحقيق التماسك النصي

-المتنبي أنموذجاً-

الباحثة: أماني الناصر + د. نزار عبشي

شُعبَةُ الدِرَاسَاتِ الأدبية

كُليَّةُ الآدابِ ، قسمُ اللُغَةِ العَرَبيَّةِ – جَامِعَةُ البَعثِ

ملخص البحث

تناولنا في بحثنا هذا المعايير البنيوية النصية، محاولين رصد أهم الوسائل والأدوات التي عَمَدَ الشاعر إليها، لتحقيق تماسك قصائده وترابطها، محاولين الإجابة عن التساؤلات الآتية:

– ما مدى تحقق ترابط قصائد الديوان وانسجامها ؟

– ماهي الأدوات والوسائل التي استعملها الشاعر ليربط قصائده، ويجعلها كلاً منسجماً ؟

ظهرت الدراسات التي تسمح بكشف بنى النص السطحية والعميقة، فأصبح موضوعها هو النص بعدما كان الجملة، وسعت إلى الكشف عن القوانين والمعايير التي يستقيم النص بها والتي تجعل منه كلاً مترابطاً.

الكلمات المفتاحية: البنية، اللغة، النص، التكرار، الإحالة، الحذف.

Abstract

In our research، we dealt with structural standards، trying to monitor the most important means and tools that the poet used to achieve the coherence and coherence of his poems and trying to answer the following questions:

- To what extent is the coherence and harmony of the poems of the Diwan achieved ؟

- What are the tools and means that the poet used to connect his poems and make them a harmonious whole؟

Studies have appeared to allow revealing the superficial and deep structures of the text، so its subject becomes the text after the sentence. They also sought to reveal the laws and standards by which the text is straightened، made it a coherent entity.

Key words: structure، language، text، repetition، elision and coherence.

1- مقدمة :

تهدف الدراسة إلى إمكانية قراءة نِصٍ شعريٍ تراثيٍ من خلال علم البنى النصية، وبيان أوجه الربط النصي المختلفة في اللفظ والمعنى، محاولة تسليط الضوء على التماسك النصي، و دوره في الوصول إلى البنى النصية المكونة للبنية الكلية للنص، بتطبيق وسائل تحقيق التماسك داخل النص سواء أكانت لفظية أم معنوية، و التي تسهم في الربط بين قضايا النص الداخلية، محاولين فك شيفرة النص عبر التحليل النصي بالنظرة الكلية للنص.

اتبعت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي القائم على الوصف و التحليل، و الذي يعتمد على الملاحظة والاستقراء لبعض مستويات الربط النصي على مستوى اللفظة والتركيب والمعنى، إنَّ بنى النص الشكلية جاءت في وحداتٍ معنويةٍ متصلةٍ، وأنَّ الربط النصي تمثل في اللفظ والمعنى بأدوات الربط المختلفة، كما أنَّه وظَّف الأساليب الفنية في جذب الانتباه وتثبيت المعنى.

2- أسباب اختيار البحث :

إنَ البُنى الأسلوبية في شعر المتنبي دفعتنا لنقوم بهذه الدراسة، فشعره يستحق الدراسة لقوته وجماله، فهو ماتع و مفيد، ونحن نبحث عن الإفادة والمتعة في الوقت نفسه، وكذلك الدراسة التحليلية تترك مساحة للباحث في التحليل والنقد، وجاءت هذه الدراسة موسومة ب" المعايير النصية ودورها في تحقيق التماسك النصي – المتنبي أنموذجاً–"

3- أهداف البحث :

نسعى من خلال هذا البحث أن نقدم للمتلقي دراسة تفيده، تكشف عن البنى الأسلوبية في شعر المتنبي، محاولين تقريبه من القارئ حتى يفهم مغزاه و يعمل به، وكذلك تقديم هذا الشعر بطريقةٍ تحليليةٍ تمكن المتلقي وتساعده في فهم هذه الأشعار.

4- أهمية البحث :

وتكمن أهمية البحث في تناول شعر شاعرٍ كبيرٍ، اسمه " المتنبي "، وكذلك أشعاره الغنية بالمعاني التي يستفيد منها المتلقي، إذ كل بيتٍ من شعره يمثل درساً في الحياة.

و التركيز على البنى النصية في فهم النص و العلائق بين أجزائه، ودورها في إثارة ذهن المتلقي لملء الفراغات، كما تساعد الكاتب على استخدام مخزونه اللغوي داخل النص.

5- منهج البحث :

تعتمد الدراسة على تضافر مجموعةٍ من المناهج في سبر أغوار النص الشعري، من خلال منهجٍ علميٍ لدراسته يتماشى وطبيعة الموضوع، فخضعت النصوص لآليات التحليل الوصفي، حيث لا نستطيع البدء في التحليل دون الوصف فقد وصفنا هذه المعايير ثم قمنا بتحليلها في الديوان، و المنهج التحليلي اصطلاحاً: " **منهجٌ نقديٌ يتبنى كقدرة لشرح أغلب العلوم الخاصة به، وهي التي تعتمد على قواعد، أو أنسقةٍ محددةٍ ترتكز عليها في التحليل، ويعطي أوليةً للقواعد، والأنسقة التي يحلل في ضوئها شارحاً لها أولاً، ثم يحددُ في بابٍ تالٍ الظاهرة أو القضية حجماً وأبعاداً، وينتهي بمقارنة بين القاعدة والتنسيق** " [1]

1 - جودت إبراهيم، منهجيةٌ البحث والتحقيقٌ ، ص 377

6- الدراسات السابقة :

وثمّةَ دراساتٌ عديدةٌ اهتم أصحابها بشعر المتنبي، وسيبقى شعره يستقطب الدارسين والنقاد، وهذا ما دعانا كي نقوم بدراسة تحليلية لشعره، متبعين الدراسة الأسلوبية ومركّزين على بعض ظواهرها البارزة بشكل لافت، وأيضا إنَّ الإجراء الأسلوبي يترك مساحةً للدارس كي يبدي رأيه، وأيضا ينقد إذا تسنى له ذلك. ومن هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر :

*دلالة الأساليب الإنشائية مختارات شعرية من ديوان المتنبي أنموذجاً ([2])

* البنى الأسلوبية في شعر المتنبي ([3]) ، البنية اللغوية لميمة المتنبي ([4])

* التشكيل الشعري ودلالته عند أبي الطيب المتنبي ([5]) ، جمالية التكرار لدى المتنبي ([6])

* بناء الأسلوب في قصيدة المتنبي (لا تشتر العبد) ([7])

ومن أهم المصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة :

جوليا كريستيفا، "علم النص"([8])، صبحي إبراهيم الفقي، "علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق"([9])، صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"([10])، محمد خطابي، "لسانيات النص"([11])، نهلة فيصل الأحمد، "التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج" ([12]).

2 - درع نصر الدين ، دلالة الأساليب الإنشائية مختارات شعرية من ديوان المتنبي أنموذجا ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد الصديق بن يحيى ، 2020

3 - عبد الحميد معيفي ،البنى الأسلوبية في شعر المتنبي ، رسالة دكتوراه ، جامعة العربي بن مهيدي ، 2016

4 - عمرية مخاطرية ،البنية اللغوية لميمية المتنبي ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد خضير . 2015

5 - مصطفى مفتاح ، التشكيل الشعري ودلالته عند أبي الطيب المتنبي ، رسالة ماجستير ، جامعة العربي بن مهيدي، 2010

6 - سندس كرد أبادي ، جمالية التكرار لدى المتنبي ، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية و آدابها، فصلية محكمة، العدد ١٦ ، خريف ١٣٨٩ هـ / ٢٠١٠ م ص 33 - 50

7 - فاطمة الزهراء عمايري ، بناء الأسلوب في قصيدة المتنبي (لا تشتر العبد) ، رسالة ماجستير' جامعة محمد خضير ، 2013

8 - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، ط 2 ، 1992

9 - صبحي إبراهيم الفقي،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط 1 ، 2000

10 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط،1978

11 - محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1991،1

- عرض البحث و المناقشة والتحليل :

المتأمل لشعر "المتنبي" يلاحظ الاتساقَ والتماسكَ الشديدَ والواضح في ديوانه، حيث عمد في قصائده إلى استخدام كل الوسائل التي تجعلها متسقةً ومنسجمةً، ويظهر فيها الترابط بين أجزائها من أول قراءة لها، وإذا حاولنا أن نبرز مدى موافقة شعر المتنبي لمعايير النصية سنجد الكثير من الأدوات التي وظَّفها، فمن جانب الاتساق نجد الشاعر استعمل التكرارات، الحذف، أدوات الربط، وسنحاول أن نُبرِزَ هذه الوسائل كل على حدى وبنوع من التفصيل فيما يلي:

من أهم الأدوات الإتساقية :

أولاً- التكـــرار :

يعُد التكرار من الظواهر الأسلوبيةٌ في النص الأدبي، ووسيلّته في إثراء العمليةٌ التواصليةٌ مع صاحب النّص وبينٌ المتلقي، " **و المقصود بالتكرار تناوب الألفاظ وإعادتها في سياّقات خاصة، لتشكّل نظاما موسيقّياً ذا ميزة غنائية، تفيدٌ في تقويةٌ الصورة، وجعلها تتحّرك على مساحة النّص بحيوّيةٌ جذّابة**"([13])

وهذه الحيوّيةٌ تُعدّ الرابط الذي شّدّ المتلقي، ليتّابع هذا التكرار و يتّمتع به من جانبه التصويرّي والصوتي، بحثاً عن المغزى من وراء توظيفُه، لأنّ المتلقي في تساؤل مستمر، فما دام يحّاور النصّ الأدب فهو في حقيقّة الأمر يحّاور صاحبه أي كاتب النّص، وهذه المحاورة ترتكز على مجموعة من العناصر، وهذه العناصر يجّب أن تكون بارزةً في النّصّ، لأنّ ظهورها يجّعل المتلقي يتّساءل عن الأسباب التي أدت بصاحب النص الذي

12 - نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور العلم، مصر القاهرة، ط1 ، د.ت.

13- سامي شهاب أحمد الجبوري، شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبيةٌ، ص 162

أعطى اهتماماً خاصًّا لبعض العناصر، وهل التكرار كان مقصوداً أم عفوياً، فإذا كان مقصوداً فلماذا ؟ وإذا كان عفوياً فلماذا ؟ ويبّقى المتلقي يتّساءل و لا يصّل إلى الإجابات إلاَّ بعدما يتّحول إلى دارسٍ و محللٍّ، و يحّاور النص محاورةً مباشرةً، ومن خلال هذه المحاورة قد يصّل إلى الأسباب والدواع التي تركت صاحب النص يهّتم بهذه العناصر، وقد لا يصّل إلى جواب.

لذلك على الشاعر أن يفكّر مع نفسه و يحاورها طويلا حتى يتسنّى له متابعة كلّ ما تجيش به هذه النفس، فما كان موافقا لما آمَنَ به عقله يؤخذ به، وما كان ينّافي عقله تركه حتى و إن أعجبه في البناء الفني، لأنَّ العقل هو أداة التمييز، و كذلك العقل حدّد الوجهة الصحيحة ،لأنَّه لا يجامل ولا يتعاطف، لذلك على الشاعر استعمال العقل قبل البوح، رغم أنَّ الصورة الشعرية نابعة من الوجدان " **فالشاعر يفكر في أمرٍ نفسيٍ أو كونيٍ، وهذا التفكير يملك عليه شعوره و إحساسه، إلى أن يخرجه في صورةٍ شعريةٍ، يرضي بها نفسه أولاً كتعبيرٌ ملفوظ عما فُكرّ فيهٌ، ثم إنّه يكشف لغيره حديثٌ النفس و الحياّة وما في ذلك من إحساسٍ بالمتعة و الجمال**" ([14]) و لكن ليسٌ في كلّ الأغراض الشعرية.

استخدم الشاعر التكرار من أجل الربط بين أجزاء قصائده، و يظهر الاستعمال الكثير عند الشاعر للتكرار كوسيلة من وسائل اتساق النصوص ففي قوله:

أحببتها و الدُّموع تنجدني شؤونها و الظَّلام ينجدها ([15])

التكرار جزئي حيث كرر الكلمة نفسها " ننجد" لكن بشكلين مختلفين، ففي الأولى "تنجدني" الفاعل ضمير مستتر يقدر ب "هي"، والياء المتصلة تحيل إلى الشاعر، أما

14- طه حسينٌ أبو كريشّة : أصول النقد الأدب ، الشركة المصريةٌ العالميةٌ للنشر لونجمان، مصر، ط 1، 1996 ، ص219

15 - شرح ديوان المتنبي للواحدي ، ص5

"ينجدها" الفاعل ضمير مستتر تقديره "هو"، أما الهاء فهي تحيل على الشخص الذي يمدحه الشاعر "هي".

وأيضا قوله: **بأبي من ودته فافترقنا وقضى الله بعد ذلك اجتماعا**

فافترقنا حولاً فلما التقينا كان تسليمه علي وداعا ([16])

كرر الشاعر لفظة "افترقنا" في صدر البيت ثم غابت في عجز نفس البيت، وذكرها مرة أخرى في صدر البيت الثاني، دون أي تغير في بنيتها على أنَّها تكرار تام، وهذا ما أحدث تماسكاً بين البيتين، فامتداد لفظة "افترقنا" من بداية البيت الأول إلى البيت الثاني خلق تماسكاً بين هذين البيتين وجعلهما أكثر ترابطاً و تعالقاً.

كما أورد أيضاً تكرار المعنى باختلاف اللفظ ويظهر ذلك في قوله:

أطعنها بالقناة أضربها بالسيف جحجاحها ومسودها([17])

فلفظتا" جحجاح " و" مسود " متساويتان في المعنى لكن مختلفتان في اللفظ، فالجحجاح هو السيد الشريف، و"المسود" هو الشخص الذي جعله قومه سيداً، فكلتا اللفظتين تحملان معنى السيادة.

وكذلك قوله: **ويهم فيك إذا نطقت فصاحةً منكل عضو منك أن يتكلما** ([18])

لفظتا "نطقت" و"تتكلم" تحملان معنى التحدث، إلاَّ أنَّهما تختلفان من حيث اللفظ، والملاحظ في قصائد الديوان أيضاً كثرة استخدام الشاعر للتكرار التام، حيث نجد في قصيدةٍ واحدةٍ عدد كبير من الأبيات التي اعتمد فيها الشاعر على التكرار التام.

16 - ديوان المتنبي دار بيروت للطباعة و النشر 1983م – 1403هـ ، ص 7
17 - شرح ديوان المتنبي للواحدي ص6
18 - ديوان المتنبي ص16

فقد ورد بنسبة أكبر منها من التكرار الجزئي، أما تكرار المعنى مع اختلاف اللفظ فالشاعر استخدمه بنسبةٍ قليلةٍ جداً.

ومن الأمثلة أنَّ التكرار قد احتل أغراض المدح بكثرة، لما يمّتاز به هذا الغرض من الشهرة، و مما له من وقعٍ على نفس الممدوح، لما فيهٌ من ملامحَ فنية ذاتُ تأثيرٍ كبيرٍ، لأنَّ جلّ قصائد المدح كانت موجهةً إلى سيف الدّولة، والعلاقة الّتي تربط الشاعر بالممدوح قويةٌ وأسبابها عديدةٌ ومتنوعةٌ، فلو تأمّلنا الأبياّت التي ذكر فيهًا الشاعر صفات "العظيمٌ"، وكذلك صفات "الصّغيرٌ" والتي يقّوم بتقديمًها في شكلٍ شعريٍ حكميٍ دالٍّ و موحي مما زاد لهذه الأبيات مكانةً عند المتأملينَ والدارسينَ حينَ يقول :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم و تأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عينٌ الصَّغير صغارها و تصغر في عينْ العظيم العظائم

يكلّف سيف الدَّولة الجيش همَّته وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم([19])

وهذه الأبيات هي في حقيقّة الأمر مقدمةٌ تتضمن البيتين الأولين، وبعد ذلك تّناول الشاعر المدح، وهذا ما نجده في الشطر الثاني من البيت الثالث وهذا التكرار المتعددّ يدلّ على أنَّ الشاعر يظُهر فيهٌ الإصرار على هذا الموضوع، والتأكيد من طرف الشاعر وهدفه الآخر بأنَّ هذه الأمور صحيحّة، و التكرار مجموعة من العبارات و كلٌّ عبارةٍ ذكرت مرتين، وفي كل مرّة يغيرٌّ من موضع اللفظة .

فلفظة "على" جاءت في الصدر هي الأولى وجاءت في العجز هي الثانية ولفظة "قدر" جاءت في الصدر هي الثانيةٌ وجاءت في العجز هي الثالثة، ولفظة " تأتي " جاءت في الصدر هي الثالثة و جاءت في العجز هي الأولى، و نلاحظ أنَّ تغيير أماكن الألفاظ

19 - ديوان المتنبي ص 385

المكررة أزاح تلك الرتابة التي يحّدثها التكرار الذي يأتي بالكيفية نفسها و خاصة إذا كان حشواً، فوضع الألفاظ في الحالة السابقة زاد الأبيات قوةً و أكدّت الدلالة، " **لأنّ الاستعمال هو الذي يدفع الألفاظ في سياق معين من دلالتها الوضعية إلى مجال الدلالة العقلية بحيثٌ تعطي هذه الألفاظ معانٍ جديدةً لم يتم التواضع عليها، وبهذا تكون لها دلالتان : الأولى هي الوضعية، و الثانية هي العقلية** "([20])

ويمكننا القول إنَّ استخدام الشاعر للتكرار بأنواعه ساعد على تحقيق اتساق قصائده بنسبةٍ كبيرةٍ جداً، كما أضاف توضيحاً للمعنى أيضاً، وأكسبه قوةً أكثر لدى السامع كما ساعد على تضام أجزاء القصيدة.

ومن خلال ما تقدّم يمكن القول: إنّ المتنبّي شاعرٌ مُبرِّزٌ في التّلاعبِ بالأساليبِ التّعبيريّةِ، وقد كانَ التّكرار شَفعاً منها، وعلى الرَّغمِ ممّا انضوتْ عليه كثير من أبياته وقصائده مِنَ تكرارات أدّت إلى التّكلّف، والمَيلِ إلى التّعقيد اللّفظيّ، لكنّها مُسَخَّرَةٌ لإبرازِ المقدرةِ اللّغويّةِ، وتحقيقِ المتعةِ الجماليّة.

وبكذا نجد أن التّكرار من أهمّ العناصر في بناء النّص الشعري وفي تماسكه وانسجامه؛ إذ بواسطته يتجاوز النّص الشعري، حدود الجملة إلى المقطع.

ثانياً– الإحالة:

تُعدُّ الإحالة من أهم وسائل التماسك النصي، لأثرها الفعال في تماسك النص اللغوي وتجسيد وحدته العامة ([21])، وتقوم الإحالة في الأصل بدورٍ دلاليٍ، ولا تخضع لقيود

20 -يوسف أبو العدوس: الأسلوبيةٌ الرؤية و التطبيقٌ، دار المسيرّة للنشر و التوزيعٌ و الطباعة، ط 3، عمان، الأردن2010. ص 84

21 - أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة" في كتاب: العربية بين نحو الجملة و نحو النص، كتاب المؤتمر الثالث للعربية و الدراسات النحوية ، كلية دار العلوم جامعة القاهرة ، 2005، ص554/2

النحو، ولكنها تخضع لقيدٍ دلاليٍ هو وجوب التطابق بين الخصائص الدلالية و بين العنصر المُحِيل و العنصر المُحَال إليه ([22]).

وتمكن من صياغة أكبر كمية من الصور باستخدام أقل ما يمكن من وسائل التعبير، وقيل إنَّ الإحالة هي علاقةٌ بين عناصرَ لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ أنَّها عناصرٌ لغويةٌ مبهمةُ الدلالةِ ، أو فارغةُ المحتوى، تسمى عناصرَ مُحِيلة، و بين عناصر أخرى تفسرها و تسمى عناصر مُحَال إليها، إذ لا بدَّ من العودة إلى ما تشير إليه هذه العناصر المحيلة من أجل تأويلها، و تشمل العناصر المُحِيلة الضمائر الشخصية، وضمائر الإشارة، و الضمائر الموصولة، وأداة التعريف، و بعض الألفاظ الدالة على المقارنة .([23])

لا يخلو ديوان المتنبي من الإحالات بأنواعها فيظهر إكثار الشاعر من استعمال الضمائر المتصلة حيث لا تخلو قصيدة منها، مع اختلاف المُحِيل إليه ومنها: الياء، الهاء، النون للمخاطب، الكاف، التاء.

أ- **الإحالة بالضمائر :**

الضمائر أسماءٌ جامدةٌ تدل على متكلمٍ أو مخاطب أو غائب، وتتسم بالإبهام و الافتقار، و تغني عن ذكر الاسم الظاهر، فتحقق الإيجاز و الاختصار و الخفة وهي من أهم سمات اللغة العربية ([24]).

ويسهم الضمير في التماسك الدلالي حيث يحقق استمرارية الدلالة لبعض المفاهيم من خلال الإحالة اليهم، كما تقدم نموذجا من الالتفات على مستوى النص، حيث يكتشف

22 - محمد خطابي، لسانيات النص: طبعة المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006، ص 17
23 - عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية و التطبيق ، تقديم سليمان العار ، مطبعة مكتبة الآداب ' القاهرة ، الطبعة الأولى 2007 ، ص 22
24 - تمام حسان، انظر اللغة العربية معناها و مبناها، طبعة عالم الكتب القاهرة الطبعة الخامسة 2006، ص 108

المتلقي أشكالاً و أبعادًا و دلالاتٍ أخرى للالتفات إذا ما تدبره من منظور النص ([25])، وقد وردت الإحالة بالضمير في قوله :

أَلاَ لاَ أرَى الأَحداثَ حَمداً و لا ذَمَّا فَما بَطشُها جَهلاً وَلا كَفُّها حِلما([26])

وردت الإحالة الداخلية بضمير الغيبة (ها) في قوله فما بطشها و لا كفها، وهذان الضميران يرجعان إلى الاسم الظاهر في الشطر الأول آلا وهو الأحداث، وقد ربطت الشطرين ربطاً متناسقاً، و بينت لماذا لا يرى المتنبي للحوادث السارة إحساناً فيمدحها، ولا للحوادث الضارة ذنباً فيذمها([27])، ولعل الربط بين الشطرين عن طريق الإحالة القبلية بضمير الغائب جعل الشطر الثاني معللاً للشطر الأول، و أبرز مدى أسى الشاعر و لوعته مما لاقاه من الأحداث و قسوتها، وبذلك لم يرد تكرار لفظة الاحداث وما تحمله من دلالات و اكتفى بضميرها و جعله غائباً للدلالة على ضجره منه .

ب – الإحالة بأسماء الإشارة :

ومن الوسائل التي ساعدت على اتساق قصائد الديوان أسماء الإشارة ومن هذه الأسماء: ذا، هذا، فقد وردا في الكثير من قصائد الديوان كما استعمل أدوات المقارنة مثل: صيغ التفضيل وأدوات التشبيه أيضا ومنها: مثل، غير، أكثر، وذلك ليقارن بين شيئين فلفظة أكثر هي صيغة تفضيل استعملها الشاعر ليبين أن الشيء الأول أكثر استيعابا للأمر من الثاني، أما "غير" و"مثل" فقد استعملهما للمقارنة .

إنّ اسم الإشارة بطبيعة دلالته يحدد المراد منه تحدياً ظاهراً و يميزه تمييزاً كاشفا، وهذا التحديد يعد مقصداً مهماً للمتكلم، وبذلك تكون أسماء الاشارة عناصر إحالية لها أهمية

25 - سعد عبد العزيز مصلوح، انظر نحو اجرومية النص الشعري دراسة في القصيدة الجاهلية ، مجلة فصول المجلد العاشر ، العدد الاول و الثاني لعام 1991 ص 156

26 - ديوان المتنبي ص 174

27 - عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان المتنبي ، 226/4

كبيرة في تحقيق تماسك بنية النص، وهي تشارك الضمير في الابهام و الافتقار، حيث لا تمتلك دلالة مستقلة، بل تشير إلى عنصر أو عناصر تفسرها وتزيل ابهامها و تجعلها دالة على محدد معين ([28])، وردت الإحالة باسم الاشارة في قول المتنبي :

كَذا أنَا يا دُنيا إذا شِئتِ فاذهَبي ويَا نَفسِ زيدي في كرائـهِها قدمَا([29])

وردت الإحالة باسم الاشارة وهي احالةٌ قبليةٌ داخليةٌ، وذلك في قوله (كذا أنا يا دنيا) و كذا هنا مركبة من كاف التشبيه و ذا الاشارية ([30]).

فالمتنبي هنا أراد أن يقول هذا أنا كما وصفت نفسي لا أقبل ضيما ولا أسفا لدنيا، فاذهبي عني إنّ شئت لا أبالي بك، ويا نفس زيدي تقدما فيما تكرهه الدنيا من التعزز و التعظم عليها، و اتركي الانقياد لها ([31])

جـ- الإحالة بالأسماء الموصولة:

الاسم الموصول من الألفاظ المبهمة فهو كالضمير و اسم الاشارة يتسم بالإبهام و الافتقار و الحاجة إلى مفسر يفسره و يحدد مقصوده ([32])، وهو يشارك ضمير الغائب في الدلالة بيد أنه يختلف عنه في ارتباطه بمرجعه، حيث يرتبط ضمير الغائب بمرجعه بقرينة ذهنية، بينما يرتبط الموصول بقرينة لفظية، وهي صلة الموصول، اضافة إلى ما تنتجه

28 - الكتاب لابي بشر عمر بن عثمان بن قنبر الحارثي الملقب بسيبويه تحقيق عبد السلام محمد هارون طبعة مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الثالثة 1408 ، ص 77/2

29 - ديوان المتنبي ص 176

30 - مصطفى بن محمد سعيد الغلاييني ، جامع الدروس العربية، طبعة المكتبة العصرية صيدا بيروت الطبعة 28 لعام 1999 و ص 146

31 - ابي الحسن علي بن احمد بن محمد بن علي الواحدي النيسابوري الشافعي، شرح ديوان المتنبي، علق عليه ياسين الايوبي طبعة دار الرائد العربي بيروت لبنان ص 133/1

32 - علي بن محمد بن عيسى الاشموني ، شرح الأشموني على الفية ابن مالك ، قدم له حسن حمد ، طبعة دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الاولى 1998 ص 147/1

جملة صلة الموصول من دلالات لا تتوفر في اسم الاشارة او في الضمير، حيث يمكن من خلال الصلة وصف المرجع بصفات متعددة ([33]).

و الموصوف يختلف في احالته عن احالة الضمير الشخصي و اسم الاشارة، إذ تأتي وسائل الإحالة معينة للمحال اليه أو معوضة عنه، بينما لا ترد الأسماء الموصولة إلا معوضة عن المحال إليه([34])، ولا يتم المعنى إلاَّ بصلة موصول توضحه و تخصصه ولا تكون إلاّ جملة أو شبهها، و ولا بد في الصلة من ضمير رابط يعود إلى الموصول ([35])

يقول المتنبي :

إلى مثلِ ما كانَ الفتى مرجعُ الفتى يَعُودُ كما أبدَى و يُكرِي كما أرمَى ([36])

وردت الإحالة بالاسم المبهم الموصول (ما) وهذه الإحالة وان كان اللفظ يقضي بأنها احالة داخلية لان المحال اليه (مثل) وهو مذكور قبل ما الموصولة الا انها يمكن ان تكون احالة خارجية إلى خارج القصيدة، لأنَّها إحالة إلى البعث وهو غير مذكور، وإنَّما يفهم من خلال السياق و المقام، إذ إنَّ المتنبي يشير إلى حقيقةٍ ثابتةٍ وهي أنَّ كلَّ حيٍ سيعود بعد الموت إلى حالته الأولى، وما كان عليه من العدم ([37]).

ويقول المتنبي في موضع آخر :

أَحِنُ إلى الكَأسِ التي شَرِبَت بها وأهوَى لمثَواها التُرَابَ ومَا ضَمَّا([38])

33 - تمام حسان، البيان في روائع القران ، ص 141/1
34 - سعيد بحيري، دراسات لغوية تطبيقية ، ص 99
35 - ابي الفتح عثمان بن جني الموصلي، اللمع في العربية، تح فائز فارس ' دار الكتب الثقافية الكويت ص 189
36 -ديوان المتنبي، ص174
37 - انظر شرح ديوان المتنبي للواحدي ص 131/1
38 -ديوان المتنبي ص 174

وردت الإحالة بالاسم الموصول في موضعين الأول في الشطر الأول حيث أحال بالاسم الموصول (التي) إلى المحيل عليه (الكأس) و الكلام هنا ليس حقيقياً وإنَّما هو مجاز إذ أراد بالكاس التي شربت بها كأس المنايا وهي الموت ([39]).

أمَّا الإحالة الثانية فجاءت في الشطر الثاني في قوله (وأهوى لمثواها التراب وما ضمَّا) حيث جاء الاسم الموصول المبهم (ما) حيث حققت الإحالة هنا المعنى المراد فلربما قصد المتنبي أنَّ ما ضمه التراب هي أمه نفسها فهو يحب التراب الذي ضمها ([40]).

إذن الإحالة وسيلةٌ ساعدت على اتساق القصائد كما ساعدت الشاعر على التخلص من التكرار غير المفيد وساعدته على الإيجاز.

وبهذا يكون المتنبي واعياً لوسائل الربط في الكلام، ومدركاً لأهمية التراكيب النحوية في تأسيس البنى النصية، بحيث يتنقل بين المعاني في يسر و سهولة، لأنَّه يعرف الروابط بين آخر الكلام وأوله، و بذلك يجيد اتقان البنية و إحكام العقد .

3- الحذف:

الحذف ظاهرةٌ لغويةٌ تشترك فيها اللغات الإنسانية، لكنَّها في اللغة العربية أكثر ثباتًا ووضوحًا، لأنَّ اللغة العربية من خصائصها الأصيلة الميل إلى الإيجاز والاختصار، والحذف يُعَدُ أحد نوعي الإيجاز وهما : القصر والحذف، وقد نفرت العرب مما هو ثقيل في لسانها، ومالت إلى ما هو خفيف([41]).

تناولها النحاة والبلاغيّون والمفسّرون، وعقد لها ابن جني باباً سمّاه " بابٌ في شجاعة العربيّة " قائلاً في مستهلّ حديثه: " **اعلم أنّ معظم ذلك إنّما هو الحذف، والزيادة،**

39 - شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي ص 544/3
40 - شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي 227/4
41 -طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، جامعة الاسكندرية، الدار الجامعية للطباعة و النشر ،1998، ص 4

والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف. " ([42]) فهي ظاهرةٌ ترتبط كثيراً بالمستويات اللغويّة، كالمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، ولا يمكن إقامة هذين المستويين في الجملة دون تقدير ما هو محذوف وردّه إلى مكانه على ضوء ما تمّ وضعه من قواعد وقوانين. ([43])

- **تعريف الحذف:**

الحذف في اللغة: القطع والإسقاط، جاء في الصحاح: " حَذْفُ الشيءِ : إسقاطُه، يقال: حَذَفْتُ من شَعْري، ومن ذَنَبِ الدابَة، أي أخذت ... وحَذَفْتُ رأسَه بالسيف إذا ضربته فقطعتَ منه قطعةً ([44]). وفي لسان العرب: "حذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفاً قَطَعَه من طَرَفه والحَذْفُ الرَّمْيُ عن جانِبٍ والضرْبُ "([45]).

لقد عني القدماء – من نحاةٍ وبلاغيينَ – بدراسة هذه الظاهرة، لكنَّ بعضهم خلط بين الحذف والإضمار، ولذلك قال أبو حيان([46]): "وهو موجود في اصطلاح النحويين، أعني أن يسمى الحذفُ إضماراً "([47]).

ونجد ابن مضاء القرطبي ينتقد هذا الخلط بين المصطلحين واستعمالهما بمعنى واحد، ويفرق بينهما قائلاً : "الفاعل يضمر ولا يحذف "([48])، وذلك حيثما أمكن تقديره بضمير مستتر فهم يقصدون بالمضمر ما لا بد منه ، وبالمحذوف ما يمكن الاستغناء عنه.

---

[42] - ابن حني، الخصائص، تحقيق: محمّد على النجّار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، الطبعة الثالثة، 1986م : 2 / 360

[43] - محمود سليمان ياقوت، قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين، د. دار المعارف، 1985م: ص 209

[44] - الصحاح في اللغة : 1 / 120 .

[45] - ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، تحقيق عبد الله علي الكبير ومجموعة .: 9 / 40.

[46] - محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي ، البحر المحيط في التفسير ، تدقيق مكتب البحوث والدراسات ، دار الفكر ، الجزء السادس ، بيروت ، 1992 م : 1/ 642.

[47] - البحر المحيط: 1/ 643.

[48] - ابن مضاء ،الرد على النحاة ، تحقيق شوقي ضيف ، القاهرة دار المعارف:130.

ويذكر البلاغيون ضرورة تقدير المحذوف ؛ حتى لا يُحمل الكلام على ظاهره ، وحتى يكون امتناع ترك الكلام على ظاهره ولزوم الحكم بالحذف راجع إلى الكلام نفسه ، لا إلى غرض المتكلم ([49]).

قال عبد القاهر الجرجاني: "هو بابٌ دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن " ([50]) .

ونظراً لأهميته "الحذف" في تحقيق ترابط النص، فإنَّ الشعراء العرب وظَّفوه كثيراً في قصائدهم، والمتنبي واحدٌ من هؤلاء فقد استعمل الحذف في شعره.

1- حذف الفاعل :

أَزِلْ حَسَدَ الحسَّادِ عني بِكَبْتِهِم فأنت الذي صيَّرتهم لي حَسَّدا ([51])

حذف الفاعل نحويا والمقدر بالضمير" أنت" التقدير أنت أزل حسد الحساد عني بكبتهم، وقد حذف الفاعل لأنَّ الآمر أدنى مرتبة من المأمور " المتنبي هنا أدنى مرتبة من سيف الدولة"، لهذا استوجب الموقف استعمال الألفاظ الفخمة، أو حذف الضمائر عكس التخاطب مع هو من المستوى نفسه أو أدنى مستوى فيجوز ذكر الأسماء أو الضمائر، الشطر الأول من البيت إجابة عن السؤال ماذا أزيل عنك؟ فكانت الإجابة أزل حسد الحساد عني لهذا صرَّح بالجديد حسد فالمتنبي هنا لا يأمر سيف الدولة و إنَّما يترجاه فجاء الحذف للترجي و طلب الرحمة.

وفي بيت الشعر المشهور :

لاَ تَشْتَرِ العَبْدَ إلاَّ وَالعَصَا مَعَه إنَّ العَبِيدَ لَأَنْجَاسٌ مناكِيدْ ([52])

---

[49] - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق د محمد الاسكندراني ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، 1998م: 380/379.

[50] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، الطبعة الأولى ، 2000م.: 121/1

[51] - ديوان أبي الطيب المتنبي، دار البدر للطباعة والنشر والتوزيع ص99

يحتمل هذا البيت تفسيرين الأول حذف الفاعل المقدر ب "أنت" وتقدير الكلام لا تشتر أنت وهذا لتساوي المتكلم والمستمع في المنزلة .

أما التفسير الثاني فهو حذف الكائن المنادى مع أداة النداء وتقدير الكلام لا تشتر " يا سيد" العبد وقد حذف النداء لأن الموقف الكلامي هو موقف عتاب وتنبيه وكأن السيد قد أَفضَى للشاعر بتمرد عبد من عبيده فعاتبه الشاعر ونبهه في هذا البيت حاذفا المنادى لقرب منزلة الشاعر منه.

وفي قوله : **تَرَكتَ دخَّانَ الرَمتِ في أوْطَانهَا طَلَبًا لقوم يوقِدونَ الْعِنْبَرا** ([53])

التقدير "تَرَكتَ أَنتَ" دخان، حذف الضمير أنت وهو الفاعل الأساسي، لأنَّ المخَاطبَ وجها لوجه لا يوجد بينهما حيز مكاني و يتحدثون عن حادثة لم تقع في الزمن البعيد.

2- **حذف حرف النداء:**

يقول المتنبي : **أبا المِسْكِ هل في الكأس فضلٌ أناله فإني منذٌ حينٍ وتَشرَب** ([54])

حذف حرف النداء "يا" و التقدير: يا أبا المسك هل في الكأس فضل أناله، فلغلبة طابع النداء على اللغة العربية يكثر استعمال النداء بلا أداة نداء ويكثر استعمالها لغلبة أسلوب النداء في اللغة العربية بكثرة .

وكذلك في قوله : **أبَا سعيد جَنْبَ العِتابَا فَربُّ رأيٍ أخطأ الصَّوابا** [55]

حذف أداة النداء "يا" لأنَّ الاستعمال يميل إلى النداء بلا أداة النداء وهذا لقرب منزلة المنادي فلكثرة النداء في لغتنا العربية غلبت كثرة الاستعمال القاعدة النحوية فجاز النداء بدون أداة.

3-**حذف المنادى:**

يقول المتنبي : **لاَ تَشْرِ العَبْدَ إلاَّ وَالعَصَا مَعَه إنَّ العَبِيدَ لَأنْجَاس مَناكِيدْ** [56]

---

[52] - المتنبي :الديوان ص 106
[53] - المصدر نفسه، ص 104
[54] - المصدر نفسه، ص40
[55] - المصدر نفسه، ص63

التقدير لا تشتر "أنت" العبد والتقدير: لا تشتر يا سيد العبد حذف المنادى مع أداة النداء لأنَّ الموقف الكلامي موقف عتاب وتنبيه كأنَّ السيد قد أفضى للشاعر بتمرد عبد من عبيده وعاتبه الشاعر ونبهه في هذا البيت مع حذف المنادى لقرب منزلة الشاعر منه.

حذف المنادى بسبب دخول النداء على الحرف، وذلك في قول المتنبي :

يا ربَّ لج جعِلت سفِينَة وعَازِبِ الرَّوضِ توفَّت عونَه ([57])

في هذا البيت دخل حرف النداء "يا" على حرف" رب"، لأنَّ النحاة لم يألفوا دخول هذه الأداة على الحرف وانَّما هي مختصة بالأسماء وقدر المنادى لغرض بلاغي قد يكون للتعظيم أو للصون له من الابتذال دل عليه حرف النداء لأنَّ النداء يختص بالكائن الحي فلا يجوز النداء على الحرف أو الجماد إلا للضرورة.

4-حذف الفعل و الفاعل:

يقول المتنبي في بيت الشعر المشهور في تعظيم الأنا :

الخيلُ والليلُ والبيداء تعرفني والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ.

التقدير: الخيل والليل والبيداء تعرفني، والسيف و الرمح والقرطاس والقلم تعرفني أيضاَ، حذفت لفظة تعرفني تفاديا للتكرار الذي يؤدي إلى طول الكلام الذي يعد سبباً من أسباب الحذف، والكلام هنا إجابة عن سؤال سائل من يعرفك؟ فحذف الفاعل و المفعول به في كلمة تعرفني لتفادي تكرارها في نهاية الشطر وتقدير الكلام كيف لا تعرفني أنت وأنا الفارس، الشجاع، الشاعر.

5-حذف المفعول به:

قال المتنبي : **قال الزمَان له قولا فأفهمه إنَّ الزمَان على الإمساك عدَّال ([58])**

[56] -المتنبي :الديوان ص 106
[57] - المصدر نفسه، ص 314
[58] - المصدر السابق، ص 228

الشطر الأول من البيت جملة فعلية وهي جملة تشتمل على فعل متعدٍ لمفعولين "قال " وتقدير الكلام: قال الزمان له قولا " مفهوما" فأفهمه والغرض من الحذف هنا هو الضرورة الشعرية وحفاظاً على توازن البيت الشعري فلو أبقى الشاعر المفعول به الثاني لما كانت التفعيلات متساوية بين الصدر والعجز.

وفي قوله : **أتنكِر يابْنَ اسْحقَ إخائِي وتَحسِب ماءَ غَيْري من إنائي** ([59])

حدث الحذف في عجز البيت والتقدير: وتحسب ماء غيري "جاريا" من إنائي حذف المفعول به جارياً لوجود قرينة لفظية دالة عليه هي لفظة ماء فصرح الشاعر بلفظة ماء و حذف جارياً .

وفي مكان آخر يقول المتنبي :

تفَضَّلتِ الأيَّام بالجَمْعِ بَينَنَا فَلَمَّا حَمِدْنَا لم تَدمْنا على الحَمْدِ ([60])

في قراءة هذا البيت تلمح جلياً دور السياق في فهم المحذوف فكلمة الحمد تدل على أنَّ اللفظ الذي حُذِفَ هو لفظ الجلالة " الله" لأنَّ الحمد لا يكون إلا "لله" سبحانه ذلك أنَّ اللفظ المحذوف يدل على الذات الإلهية فيجوز حذفه والتصريح بألفاظ لا يختص غيره بها مثل الحمد.

كذلك في قوله : **رَجَوْنَ الذي يَرْجونَ في كلِّ جنَّةٍ بِأَرْجَانٍ مَتَى مَا يَنسُنَا مِنَ الخلدِ** ([61])

والتقدير " رجون الله" حذف المفعول به لفظ الجلالة دلالة على الكينونة والوجدانية مع ترك قرينة لفظية دالة عليه وهي الرجاء لأنَّه لا رجاء إلاَّ هو سبحانه وتعالى.

ضمن ديوان المتنبي العديد من أساليب الحذف، فالحذف ظاهرةٌ لغويةٌ و اجتماعيةٌ من ظواهر النحو العربي، تمَّ تداولها قديماً و حديثاً، و القرائن السياقية لها أثرٌ كبيرٌ في الكشف عن المحذوف و تقديره، والحذف وسيلةٌ من وسائل الاختصار، لأنّ اللغة العربية

[59] - المصدر السابق، ص332
[60] - ديوان المتنبي ص124
[61] - ديوان المتنبي ص123

من خصائصها الأصلية الميل إلى الإيجاز والاختصار، لأنّ الحذف هو إمّا إسقاط لصيغ داخل التركيب اللغوي أو حذف العامل، وإما إسقاطٌ لجزءٍ من أجزاء النص أو حرفٍ من الحروف مع ترك دليلٍ على المحذوف، وقد تعددت أنواع الحذف وأغراضه و أساليبه وشروطه من حذف الكلمة وحذف الكلمة و الحرف .

الخاتمة :

حاولنا من خلال هذا البحث الكشف عن المعايير والقوانين التي تستقيم بها النصوص مركزين على وسائل الترابط والتماسك النصي التي جمعت بين عناصر النص بوصفه وحدةً لغويةً، ونخلص في ختام بحثنا إلى مجموعة من النتائج:

– إنّ المقصود بالتماسك النصي هو البحث عن المعايير و الوسائل التي تربط النص ببعضه و تشد أجزاءه حتى تتقارب المعاني الكلية، و الاتساق والانسجام من المعايير التي تعنى بالجانب الدلالي للنص.

– الاتساق يعتمد على أدوات هي: الإحالة، التكرار، الحذف، ويكشف عن العلاقات القائمة بين ألفاظ النص وتراكيبه، وقد كان المتنبي واعياً لوسائل الربط في الكلام و أدوات التماسك النصي.

– تمثل الربط النصي من خلال ارتباط التراكيب النحوية بالعالم الخارجي ذلك بوسائل الحذف والاحالة اللذين يحيلان إلى العالم الخارجي.

_أسهمت ظاهرة الحذف في ديوان الشاعر في إطلاق المعنى، وتقويته، وبيانه بعد إبهامه.

– أحصينا في ديوان المتنبي أنواعاً عدةً من الحذف، فذكرنا نماذج عنها، وقد تباينت نسبة ورود هذه الأنواع في الديوان، فالحذف لا يكون دائماً لغايةٍ جماليةٍ فقد يكون للتخلص من التكرار والرتابة.

– في جميع أنواع الحذف وكل أنماطه وصوره لا بدَّ من وجود قرينةٍ –أو أكثر– تدل على العنصر أو العناصر المحذوفة، حيث أنّ وجود هذه القرينة هو ما يجعل الحذف سائغاً ومقبولاً، وبدونها يعد الحذف عبثا لا يجوز بوجه ولا سبب، وهذا ما أبرزه البحث وأكده في جميع أنواع الحذف التي تعرض لها، وفي كل الشواهد التي استشهد بها.

– التكرار في شعر المتنبي حُمل أهداف دلالية، وطاقات جماليةٌ وجاء لبلورة فكر الشاعر فهو أداة لتوضيحٌ المعاني و إيصالها إلى ذهن المتلقي .

–إحاطة الشاعر بالتكرار وتمكنه من مختلف أنواعه خلق توازناً داخل النص وأسهم في تماسكه وانسجامه بصورةٍ لافتةٍ، وحضوره ليس عابراً بل مقصوداً ليصبح التكرار بذلك أداةً موسيقيةً ودلاليةً.

– إنَّ للإحالة دوراً مهماً بوصفها وسيلةً من وسائل تماسك البنية النصية و لاتقل أهميتها عن المعايير الاخرى فالإحالة الخارجية تربط النص بالعالم الذهني للمبدع وتكشف خبايا النفس وما يدور فيها و تشكل المرجعية للاشعورية للمبدع.

– إنَّ احالات الضمائر مثلاً هي الاكثر شيوعاً و انتشاراً وهذا ما يؤكد المهمة التي تؤديها الضمائر في عملية ربط الكلام ووصل اجزائه.

من خلال هذه الدراسة نخلص تحقق فيه الترابط النصي في ديوان المتنبي من خلال مطابقته لمعايير النصية في معظم قصائده.

المصادر و المراجع :

1- الاشموني، علي بن محمد بن عيسى، 1998، **شرح الأشموني على الفية ابن مالك،** قدم له حسن حمد، طبعة دار الكتب العلمية بيروت لبنان الطبعة الاولى ،عدد الاجزاء 4

2- الأندلسي، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الموصلي،1992، **البحر المحيط في التفسير،** تدقيق مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر، الجزء السادس، بيروت ،عدد الصفحات6817.

3- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي جمال الدين الأنصاري، **لسان العرب،** دار المعارف، القاهرة، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله ، عدد المجلدات 6 ، عدد الصفحات 4978.

4- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، 1986 ، **الخصائص،** تحقيق: محمّد على النجّار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، الطبعة الثالثة.

5- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني ،2004 ، **الفسر "شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي"**، حققه د رضا رجب، طبعة دار الينابيع دمشق الطبعة الأولى ،عدد المجلدات 5 .

6-البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي ،** طبعة دار الكتاب العربي بيروت لبنان دط ، د ت ،عدد المجلدات 4.

7- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، 1988، **أسرار البلاغة في علم البيان،** تحقيق السيد محمد رشيد رضا، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتاب العربي ،عدد الصفحات 403.

8- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، 2011، **دلائل الإعجاز،** مطبعة الخانكي مطبعة المدني، عدد المجلدات 3 ،عدد الصفحات 723.

9- سيبويه، أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر الحارثي، 1988، **الكتاب،** تحقيق عبد السلام محمد هارون طبعة مكتبة الخانجي القاهرة الطبعة الثالثة.

10- القرطبي ، أحمد بن عبد الرحمن بن مضاء،1982، **الرد على النحاة،** تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة ، عدد الصفحات154.

11- المتنبي،أحمد بن الحسين الجعفي الكندي الكوفي،1983 ، **الديوان**، دار بيروت للطباعة و النشر،عدد الصفحات 583.

12- الموصلي، أبي الفتح عثمان بن جني، 1972، **اللمع في العربية**، تحقيق فائز فارس ' دار الكتب الثقافية الكويت ، عدد الصفحات 295 .

13- الواحدي، أبي الحسن علي بن أحمد بن محمد بن علي، 2018، **شرح ديوان المتنبي**، علق عليه ياسين الأيوبي طبعة دار الرائد العربي بيروت لبنان،عدد الصفحات2592.

14- ياقوت، محمود سليمان،1985، **قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين**، دار المعارف، عدد الصفحات423.

.....

1- إبراهيم، جودت، 2007، 2008، **منهجية البحث والتحقيق**، منشورات جامعة البعث، عدد الصفحات 411.

2- أبو كريشّة، طه مصطفى، 1999، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى،عدد الصفحات500 .

3- أبو العدوس، يوسف، 2013، **الأسلوبية الرؤية و التطبيق**، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، الطبعة الثالثة، عمان، الأردن عدد الصفحات328 .

4- الأحمد، نهلة، 2010، **التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر القاهرة، الطبعة الأولى ، عدد الصفحات 327.

5- بحيري، سعيد حسن، 2005 ، **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة**، طبعة مكتبة الآداب القاهرة الطبعة الاولى ،عدد الصفحات 306.

6- حسان، تمام، 2009، **البيان في روائع القران** ، طبعة عالم الكتب القاهرة الطبعة الثالثة ،عدد الصفحات611.

7- حسان، تمام، 1994، **اللغة العربية معناها و مبناها**، طبعة دار الثقافة الدار البيضاء ،عدد الصفحات373.

8- خطابي، محمد، 1991، **لسانيات النص:** طبعة المركز الثقافي المغربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ،عدد الصفحات416.

9-الجبوري، سامي شهاب أحمد،2011 ، **شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبيةٌ،** دار غيداء للنشر و التوزيع، عدد الصفحات230.

10- درع، نصر الدين، 2020، **دلالة الأساليب الإنشائية مختارات شعرية من ديوان المتنبي أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة محمد الصديق بن يحيى.

11- عمايري، فاطمة الزهراء، 2013، **بناء الأسلوب في قصيدة المتنبي** (لا تشتر العبد)، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير، عدد الصفحات 76.

12- عفيفي، أحمد، 2005، **الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة**" في كتاب: **العربية بين نحو الجملة و نحو النص**، كتاب المؤتمر الثالث للعربية و الدراسات النحوية، كلية دار العلوم جامعة القاهرة عدد الصفحات73.

13- الغلاييني، مصطفى بن محمد سعيد، 1994 ، **جامع الدروس العربية**، طبعة المكتبة العصرية صيدا بيروت الطبعة 30 ،عدد الصفحات902.

14- الفقي، صبحي إبراهيم، 2015، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على الصور المكية** ، دار النابغة للنشر و التوزيع عدد الصفحات 588.

15- فضل، صلاح، 1978، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، العدد 164، عدد الصفحات317.

16- كرد أبادي، سندس، **جمالية التكرار لدى المتنبي**، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية و آدابها، فصلية محكمة، العدد ١٦ ، خريف ١٣٨٩ هـ / ٢٠١٠ .

17- كريستيفا، جوليا، 1992، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط 2، عدد الصفحات 94.

18- معيفي،عبد الحميد، 2016، **البنى الأسلوبية في شعر المتنبي**، رسالة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي، عدد الصفحات 285.

19- مخاطرية، عمرية، 2015، **البنية اللغوية لميمية المتنبي**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير، عدد الصفحات 70.

20- مفتاح، مصطفى، 2010، **التشكيل الشعري ودلالته عند أبي الطيب المتنبي**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، عدد الصفحات 156.

21- محمد، عزة شبل،2018، **علم لغة النص النظرية و التطبيق**، تقديم سليمان العطار، مطبعة مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثالثة ،عدد الصفحات320.

22- مصلوح، سعد عبد العزيز،1991، **نحو اجرومية النص الشعري دراسة في القصيدة الجاهلية**، مجلة فصول المجلد العاشر، العدد الاول و الثاني ،عدد الصفحات من 151-166.

نظرة في نشأة الحدود النحوية

إعداد طالب الدكتوراه: مناح الخوري حنّا

بإشراف: أ.د. عصام الكوسى

ملخص البحث

يتناول هذا البحث مراحل نشأة الحدود النّحويّة من لدن سيبويه حتى نهاية القرن الرّابع الهجري، مبيّناً أنّ الحدود المنطقية ظهرت بتأثير من تلاقح بين علم النّحو وعلوم الفلسفة والمنطق والكلام.

من المسلّم به أنّ الحدود النّحويّة نشأت عند النّحاة الأوائل كالخليل بن أحمد وسيبويه بعيدة عن علم المنطق والفلسفة إذ كان للمثال وللرّسم دورٌ مهمٌّ في شرح المصطلح النّحوي، وسار معظم نحويّي القرن الثّالث الهجري على نهج سيبويه متّكئين على التّمثيل والوصف في شرح مصطلحاتهم النّحويّة.

يعدّ القرن الرّابع المولد الحقيقيّ للحدود النّحويّة المنطقيةبعد أنأثّر المنطق في علم النّحو إلى حدٍّ كبير، وأصبحت التّعريفات النّحويّة تستند إلى الحدّ المنطقي الأرسطيّ القائم على الجنس والفصل. وذهب بعض النّحويّين إلىتصنيف كتبهم وفق مذهب المتكلّمين والمنطقيّين، فاستعملوا مصطلحات المنطق في عرض مسائلهم، وشاعت في مصنّفاتهم القسمة العقليّة، والقياس المنطقيّ،والحدود المنطقيّة، وقام بعض منهمبتصنيف المصنّفات الخاصّة بالحدود.

A look at the genesis of grammatical boundaries

Abstract

This research deals with the stages of the emergence of grammatical boundaries from the time of Sibawayh until the end of the fourth century AH, indicating that the logical boundaries appeared under the influence of a cross-fertilizatio between grammar, philosophy, logic and speaking.

It is recognized that grammatical boundaries originated with the early grammarians such as Al-Khalil bin Ahmed and Sibawayh, far from logic and philosophy, since example and drawing had an important role in explaining the grammatical term. Most of the grammarians of the third century AH followed Sibawayh's approach, relying on representation and description in explaining their grammatical terms.

The fourth century is considered the real birth of the logical grammatical boundary, after being logic had influenced the science of grammar to a large extent, and grammatical definitions became based on the Aristotelian logical boundary based on gender and separation. Some grammarians went to classify their books according to the doctrine of theologians and logicians.there fore, they used the terminology of logic in presenting their issues, and their works were common in mental division, logical measurement, and logical boundaries, and some of them went to classify works related to boundaries.

مقدمة:

إنّ تحديد المصطلح وضبطه أمر مهمٌّ في كلِّ علم من العلوم، وتعريف المصطلح لا يستقرُّ إلّا بعد نضوجه، فالغرض من تعريفه توضيح المفهوم الّذي يدلّ عليه لكيلا يختلط بغيره، إذ يجب في التّعريف أن يكون مانعاً جامعاً، فلا يشمل إلّا أفراد المعرَّف، ويمنع دخول أفراد غيره فيه.

وسأعرض في هذا البحث بدايات نشأة الحدود النّحوية من لدن الخليل بن أحمد (ت 170هـ) إلى بدايات القرن الرّابع الهجريّ، على الرّغم من أنّ هناك صحيفة نسبت إلى الإمام عليّ بن أبي طالب تضمّنت عدداً من الحدود النّحوية الدّقيقة، ولكنّ الدّارس المتفحّص يخلص من دراسة هذه الصحيفة أنّها ليست له، وإنّما نسبها إليه أحد النّحويّين المتأخرين.

إنّ المصطلحات النّحويّة هي مفتاح علم النّحو، ولابدّ من تفسير هذه المصطلحات وتوضيحها، ولجأ النّحويّون إلى طرق عدّة لتفسيرها وشرحها، بيد أنّ هدفهم الرئيس كان الوصول إلى التّعريف الجامع المانع، وهذا التّعريف لا يتحقق إلّا بالحدّ الّذي يستند في بنائه إلى الجنس والفصل، وكان للمنطق والفلسفة أثر لافت في بناء هذه الحدود، ولا سيّما عند النّحويّين الّذين وجدوا في المنطق ضالّتهم لشرح المصطلحات النّحويّة،فقد اهتموا بوضع الحدود النّحويّة والتّعاريف المستندة إلى ثقافتهم المنطقية، وسيرصد البحث بدايات نشوء هذه الحدود وموقف النّحويين من الحدود المنطقية.

مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.

مشكلة البحث الأساسيّة الوقوف على بداية نشأة الحدّ النّحويّ المنطقيّ، إذ إنّ النّحاة الأوائل لجؤوا في شرحهم المصطلحات النّحويّة إلى التّمثيل في أحسن الأحوال، أو التّعريف اللّغوي، والجديد في البحث بيان أهمية الحدّ النّحويّ المنطقيّ، وموقف النّحاة منه.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدف البحث إلى تبيان التّطوّر التّاريخيّ لنشأة الحدود النّحويّة من لدن سيبويه حتى القرن الرّابع الهجريّ، إذ فرض الحدّ النّحويّ المنطقيّ وجوده في الدّرس النّحويّ، وصنّفت فيه المصنّفات الخاصّة به وبشرحه.

الدّراسات السّابقة:

ثمّة دراسات عرضتلنشأة المصطلح النّحويّ والحدود النّحوية، منها:

1- البذور الأولى للحدود النّحويّة، عبد الحميد وقّاف، مجلة جامعة تشرين، المجلّد 29، العدد 2، 2007م.

2- تطوّر المصطلح النّحويّ البصريّ من سيبويه حتّى الزّمخشريّ، يحيى عطيّة عبابنة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م.

3- جهود النّحويّين في تأسيس الحدود النّحوية، يوسف عبود، مجلة جامعة تشرين، المجلّد 37، العدد1، 2015.

4- الحدود النّحويّة في التّراث، كتاب التّعريفات للجرجاني أنموذجاً، جنان التميميّ، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، 1429هـ.

5- الحدود النّحويّة من النّشأة إلى الاستقرار دراسة ومعجم ، زاهدة عبد الله العبيدي،رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، 1996م.

6- الخلاف في الحدود النّحويّة، خالد صالح العزاني، رسالة دكتوراه، جامعة صنعاء، اليمن، 2009م.

7- المصطلح النّحويّ وأصل الدّلالة، دراسة إبستمولوجية لتسمية المصطلحات النّحويّة من خلال الزّمخشري، د. رياض عثمان، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2010م.

8- مقدّمة في صنع الحدود والتّعريفات، دراسة أصولية تعرض أسس وضع المصطلحات، عبد الرحمن معمّر السّنوسي، دار التّراث ناشرون، الجزائر، 2004م.

عرض البحث:

لابدّ قبل الولوج إلى إشكاليّة البحث الرئيسة؛ وهي نشأة الحدود النّحويّة وتطوّرها، من الوقوف عند معنى الحدّ لغة واصطلاحاً.

الحدُّ في اللغة:

قال ابن منظور: " الحَدُّ: الْفَصْلُ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ لِئَلَّا يَخْتَلِطَ أَحدهما بِالْآخَرِ، أَو لِئَلَّا يَتَعَدَّى أَحدهما عَلَى الْآخَرِ، وَجَمْعُهُ حُدود. وَفَصْلُ مَا بَيْنَ كُلِّ شَيْئَيْنِ: حَدٌّ بَيْنَهُمَا. وَمُنْتَهَى كُلِّ شَيْءٍ: حَدُّه... وحدَّ الشيءَ مِنْ غَيْرِهِ يَحُدُّه حَدًّا وحدَّدَه: مَيَّزَهُ. وحَدُّ كُلِّ شيءٍ: مُنْتَهَاهُ؛ لأَنّه يَرُدُّهُ وَيَمْنَعُهُ عَنِ التَّمَادِي".[1]

الحدّ اصطلاحاً:

لا يبتعد المعنى الاصطلاحي للحدّ عن المعنى اللّغويّ، فقد عرّفه النّحاة والأصوليّون والمناطقة بتعريفات عدّة اختلفت ألفاظها واتّفقت معانيها، قال الزَّجّاجي: "الحدُّ هو الدَّالُ على حقيقةِ الشَّيءِ"[2].

[1] لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري (المتوفى: 711هـ)، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة – 1414 هـ، (حدد)

[2] الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزَّجَّاجي (337 هـ)، المحقق: الدكتور مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط5، 1406 هـ -1986 م. ص 46.

أمّا ابن السِّيْد فقال:"قولٌ وجيز يستغرق المحدود ويحيط به"[3]،وقال الشّريف الجرجاني: " الحدّ: قولٌ دالٌّ على ماهية الشّيء، ... وقولٌ يشتمل على ما به الاشتراك، وعلى ما به الامتياز."[4] وقال السّيوطي: وَقيل: إِنَّه قَول دَال على مَا بِهِ الشَّيْء هُوَ مَا هُوَ، وَقيل: هُوَ قَول يقوم مقَام الِاسْم فِي الدّلَالَة على الْمَاهِيّة"[5].

وقد فصّل أبو البقاء الكفوي في الكلّيّات في شرح معنى الحدّ، فقال: " وَهُوَ الْحَدّ المرادف للمعرف عِنْد الْأُصُولِيِّينَ، وحدّ الشَّيْء: هُوَ الْوَصْف الْمُحِيط بِمَعْنَاهُ، الْمُمَيّز لَهُ من غَيره، ... وحدّ الْحَدّ: الْجَامِع الْمَانِع الَّذِي يجمع الْمَحْدُود وَيمْنَع غَيره من الدُّخُول فِيهِ وَمن شَرطه أَن يكون مطّرداً ومنعكساً، وَمعنى الاطّراد أَنه مَتى وجد الْحَد وجد الْمَحْدُود، وَمعنى الانعكاس أَنّه إِذا عدم الْحَدّ عدم الْمَحْدُود وَلَو لم يكن مطّردا لما كَانَ مَانِعا لكَونه أَعمّ من الْمَحْدُود، وَلَو لم يكن منعكسا لما كَانَ جَامعا لكَونه أخصّ من الْمَحْدُود وعَلى التَّقْدِيرَيْنِ لَا يحصل التَّعْرِيف. وعلامة استقامته دُخُول كلمة " كلّ " فِي الطَّرَفَيْنِ جَمِيعا،

---

[3] كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل، محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي (المتوفى: 521هـ)، تحقيق: سعيد عبد الكريم سعودي، بلا ط، بلا ت. ص60

[4] كتاب التّعريفات، علي بن محمد بن علي الزّين الشّريف الجرجاني (المتوفى: 816هـ)، المحقّق: ضبطه وصحّحه جماعة من العلماء بإشراف النّاشر، دار الكتب العلميّة بيروت –لبنان، الطّبعة: الأولى 1403هـ –1983م ص83.

[5] معجم مقاليد العلوم في الحدود والرّسوم، عبد الرّحمن بن أبي بكر، جلال الدّين السّيوطي (المتوفّى: 911هـ)، المحقّق: أ. د محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب – القاهرة، مصر، الطّبعة: الأولى، 1424هـ – 2004 م. ص34.

كَمَا يُقَال فِي تَحْدِيد النَّار: كل نَار فَهُوَ جَوْهَر محرق، وكل جَوْهَر محرق فَهُوَ نَار. وَالْحَدّ: تَعْرِيف الشَّيْء بِالذَّاتِ، كتعريف الْإِنْسَان بِالْحَيَوَانِ النَّاطِق"[6].

نشأة الحدود:

ذاع بين النّحاة والمترجمين أنّ ثمّة صحيفة نسبت إلى الإمام عليّ (كرّم الله وجهه) جاء فيها": الكلام كلّه اسم وفعل وحرف؛ فالاسم ما أنبأ عن المسمّى، والفعل ما أنبأ عن حركة المسمّى، والحرف ما أنبأ عن معنى ليس باسم ولا فعل... واعلم أن الأشياء ثلاثة: ظاهر، ومضمر، وشيء ليس بظاهر ولا مضمر؛ وإنما يتفاضل العلماء في معرفة ما ليس بمضمر ولا ظاهر."[7]

إنّ هذه الحدود الدّقيقة الواردة في هذه الصحيفة ولدت في عصر متأخر عن عصر عليّ بن أبي طالب (كرّم الله وجهه)، بل متأخرة عن عصر الخليل وسيبويه، فهذه الحدود تتطلّب عناصر ثقافيّة لم تكن موجودة في عصر عليّ بن أبي طالب تمكّن النّحويّ من فصل عنصر من سياقه لتحليله ووضع مفهوم له، فهي تتّسم بالتّجريد، وفيها مسحة منطقية، وتبيّن أنّ التقعيد النّحويّ قطع مرحلة طويلة بعد سيبويه، فالنّحاة الأوائل لم يعنوا بالحدود، بل كان جلّ همّهم السّماع والجمع وتأصيل المسائل النّحويّة، ولو صدقت هذه الصحيفة لوجدنا آثارها عند النّحاة بعد أبي الأسود أو في أوّل كتاب نحويّ وصل إلينا، أعني كتاب سيبويه، فسيبويه لم يحدّ الاسم، واكتفى بالتّمثيل له، قال الزّجاجي: " وأمّا سيبويه فلم يحدّ الاسم حداً يفصله من غيره، ولكن مثّله، فقال "والاسم رجل وفرس". فقال أصحابه ترك تحديده ظناً منه أنه غير مشكل، وحدّ الفعل؛ لأنّه عنده أصعب من

---

[6] الكلّيّات معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية، أيوب بن موسى الحسينيّالكفويّ، أبو البقاء الحنفي (المتوفّى: 1094هـ)، المحقّق: عدنان درويش – محمّد المصريّ، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ص 390-391.

[7] كنز العمّال في سنن الأقوال والأفعال، تأليف علي بن حسام الدّين المتّقي الهنديّ، مؤسسة الرّسالة، بيروت1989م، 500/10.

الاسم"[8]. ومن جاء بعده من العلماء حدّوه بحدود كثيرة، فلو كانت الصّحيفة معروفة عندهم لأشاروا إليها، ولما اختلفوا هذا الاختلاف الكبير في حدّه،إذ ذكروا فيه حدوداً كثيرة، قال أبو البركات الأنباريّ: "فإن قيل: ما حدّ الاسم؟ قيل: كلّ لفظة دلّت على معنى تحتها غير مقترن بزمان محصل، وقيل: ما دلّ على معنى، وكان ذلك المعنى شخصاً، أو غير شخص، وقيل: ما استحقّ الإعراب أوّل وضعه. وقد ذكر فيه النّحويّون حدوداً كثيرة، تنيف على سبعين حدّاً؛ وأحصرها أن تقول: "كلّ لفظ دلّ على معنى مفرد يمكن أن يفهم بنفسه وحدّه من غير أن يدلّ ببنيته لا بالعَرَض على الزّمان المحصل الّذي فيه ذلك المعنى"، ومنهم من قال: لا حدّ له؛ ولهذا، لم يحدّه سيبويه، وإنما اكتفى فيه بالمثال؛ فقال: الاسم: "رجل وفرس"".[9]

أمّا حدّه للفعل فهو مغاير للحدّ الدقيق الوارد في الصحيفة، إذ لم يذكر لفظ (الحركة) الوارد في الصّحيفة، واكتفى بالقول: "وأمّا الفعل فأمثلةٌ أُخذتْ من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيتْ لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينَقطع."[10]، وجاء النّحاة بعده فلم يذكروا حدّاً شبيهاً بحدّ الصّحيفة.

ما سلف يدفعنا إلى القول: إنّ الصحيفة مختلقةٌ، وإنّ مَنْ صاغها ونسبها إلى الإمام عليّ قد يكون نحويّاً متأخراً عن سيبويه كثيراً، إذ إنّ أوّل ما ذكرت في أمالي

---

[8] الإيضاح في علل النحو ص49.

[9] أسرار العربية، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (المتوفى: 577هـ)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1420هـ- 1999م ص 38-39.

[10] الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: 180هـ)، المحقق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408 هـ - 1988 م .12/1.

الزّجاجي(337هـ) نقلاً عن أبي جعفر أحمد بن محمد ابن رستم الطّبري الّذي حدّثه بها أبو حاتم السّجستاني (250هـ).[11]

إنّ البدايات الخجولة للحدود ظهرت عند الخليل وفق ما نقل عنه الخوارزمي في حدّه لمصطلحات الرّفع والنّصب والخفض، وهذه الحدود حدود لغويّة بعيدة عن المنطق، وقد لجأ في معظمها إلى التّمثيل. فقد نقل الخوارزميّ عن الخليل عدداً من المصطلحات وحدودها، فقال: " في وجوه الإعراب وما يتبعها على ما يحكى عن الخليل بن أحمد:

الرّفع: ما وقع في أعجاز الكلم منوّناً نحو قولك: زيد.

والضّمّ: ما وقع في أعجاز الكلم غير منون نحو: يفعل.

والتّوجيه: ما وقع في صدور الكلم نحو: عين عمر وقاف "قتم[12]."

والحشو: ما وقع في الأوساط نحو جيم "رجل".

والبخر: ما وقع في أعجاز الأسماء دون الأفعال مما ينوّن مثل اللّام من قولك: هذا الجبل.

الإشمام: ما وقع في صدور الكلم المنقوصة نحو قاف "قيل" إذا أشمّ ضمّة.

---

[11] الأمالي، عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، أبو القاسم (المتوفى: 337هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2،1407 هـ - 1987 م الجزء المنسوب من الأمالي 238/1.

(12) جاء في التعريفات للجرجاني ص 69: " التوجيه: هو إيراد الكلام محتملًا لوجهين مختلفين، كقول من قال لأعور يسمى عمرًا: خاط لي عمرو قباء ليت عينيه سواء. والتوجيه: إيراد الكلام على وجهٍ يندفع به كلام الخصم، وقيل: عبارة على وجه ينافي كلام الخصم."

.

النّصب: ما وقع في أعجاز الكلم منوّناً نحو: زيداً.

الفتح: ما وقع في أعجاز الكلم غير منون نحو: باء "ضرب."

القعر: ما وقع في صدور الكلم نحو ضاد "ضرب."

والتفخيم: ما وقع في أوساط الكلم على الألفات المهموزة نحو سأل.

الإرسال: ما وقع في أعجازها على الألفات المهموزة نحو ألف "قرأ".

والتّيسير: هو الألفات المستخرجة من أعجاز الكلم نحو قول الله تعالى: {فَأَضَلُّونَا السَّبِيلا}.

الخفض: ما وقع في أعجاز الكلم منوّناً نحو: زيد.

والكسر: ما وقع في أعجاز الكلم غير منوّن نحو لام "الجمل."

والإضجاع: ما وقع في أوساط الكلم نحو باء "الإبل."

والجرّ: ما وقع في أعجاز الأفعال المجزومة عند استقبال ألف الوصل نحو: يذهبِ الرّجلُ (التقاء السّاكنين).

والجزم: ما وقع في إعجاز الأفعال المجزومة نحو باء "اضربْ."

والتّسكين: ما وقع في أوساط الأفعال نحو فاء "يفعل."

والتّوقيف: ما وقع في إعجاز الأدوات نحو ميم "نعم."

والإمالة: ما وقع على الحروف التي قبل الياءات المرسلة، نحو عيسى وموسى. وضدّها: التّفخيم.

النبرة: الهمزة التي تقع في أواخر الأفعال والأسماء نحو: سبأ وقرأ وملأ."[13]

أمّا كتاب سيبويه الّذي جمع فيه بأمانة أقوال من تقدّمه من العلماء الأفذاذ كأبي عمرو ابن العلاء(154هـ)، والخليل(174هـ)، والأخفش(177هـ)، ويونس (183هـ) فلم أقف فيه على الحدّ بمعناه الاصطلاحيّ المنطقيّ، وهذا أمر بدهيّ، إذ لم يفشُ علم المنطق والفلسفة إلّا في القرن الرّابع الهجريّ، فقلّما نجد تعريفاً دقيقاً ما خلا تعريفات قليلة كقوله في حدّ الفعل بأنه " أمثلة أُخذتْ من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيتْ لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع."[14] وكقوله في حدّ المبتدأ: " المبتدأ كلّ اسم ابتُدئ ليُبنى عليه كلامٌ. والمبتدأ والمبني عليه رفعٌ. فالابتداء لا يكون إلّا بمبني عليه. فالمبتدأ الأوّل والمبنى ما بعده عليه فهو مسنَد ومسنَد إليه." [15] أضف إلى ذلك أنه يمكننا القول: إنّ ثمّة حدوداً نستنبطها من تراجمه لأبواب الكتاب، كقوله في تعريف المفعول لأجله: " باب ما يَنتصب من المصادر لأنَّه عُذْرٌ لوقوع الأمر فانتَصبَ لأنَّه موقوع له، ولأنَّه تفسيرٌ لما قبلَهِ لِمَ كان؟ وليس بصفةٍ لمَا قبله ولا منه".[16]

إنّ التّعريفات الّتي جاء بها سيبويه ومن قبله الخليل هي تعريفات لغويّة تتناسب ومرحلة الاستقراء والتّحليل الّتي مرّ بها النّحو؛ لأنّ طبيعة المرحلة الّتي عاشها سيبويه لم تكن تتطلب حدوداً جامعة مانعة، إذ إنّ المصطلحات لم تستقرّ، فبعد جمع المادّة اللّغويّة لجأ سيبويه إلى طريقة التّقسيم الّتي قد تكون قريبة إلى الحدود الّتي نطمح إليها، فلمّا حدّ الكلم قسّمه إلى اسم وفعل وحرف، وفعل الأمر عينه لمّا حدّ الفعل، فوضع أمثلة لتكون

---

[13] مفاتيح العلوم، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، الكاتب البلخي الخوارزمي (المتوفى: 387هـ)، المحقق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط2، ص 65-67. لم أجد أياً من هذه المصطلحات في كتاب العين للخليل.

[14] الكتاب 1/ 12.

[15] الكتاب 126/2.

[16] الكتاب 367/1.

حداً لأقسامه، إضافة إلى ذلك فقد استخدم سيبويه طرقاً عدّة لتوضيح المفهومات والمصطلحات الّتي جاءت في كتابه، من ذلك:

1- **التّعريف بالمثال**، وهو الأكثر استخداماً، نحو قوله: " فالاسمُ: رجلٌ، وفرسٌ، وحائط."[17] وكقوله في تعريف الإضمار: " وأمّا الإضمار فنحو: هو، وإياه، وأنتَ، وأنا، ونحن، وأنتم، وأنتنّ، وهنّ، وهم، وهي، والتّاء الّتي في فعَلتُ وفعلَتْ وفعلْتِ."[18]

2- **التّعريف بالشّبه**: وهو تشبيه شيء بشيء أوضح منه في ذهن المتلقّي كقوله حينما حاول توضيح معنى حروف النّفي: " باب حروفٍ أُجريتْ مُجرى حروف الاستفهام وحروفِ الأمر والنّهى وهي حروف النّفي، شبّهوها بحروف الاستفهام حيث قُدِّم الاسمُ قبل الفعل، لأنَّهنَّ غيرُ واجبات، كما أنّ الألف وحروف الجزاء غير واجبة، وكما أنَّ الأمر والنّهى غير واجبَيْنِ. وسَهُل تقديم الأسماء فيها لأنّها نفيٌ لواجبٍ، وليست كحروف الاستفهام والجزاء، وإنّما هي مضارعة، وإنّما تجيء لخلاف قوله: قد كان. وذلك قولك: ما زيداً ضربتُه ولا زيداً قتلتُه، وما عَمْراً لقيتُ أباه ولا عمراً مررتُ به ولا بِشراً اشتريتُ له ثوباً. وكذلك إذا قلت: ما زيداً أنا ضاربُه، إذا لم تجعله اسماً معروفا."[19]

3- **التّعريف بالرّسم النّاقص**: إذ يذكر خصيصة من خصائص المعرّف أو علامة من علاماته المميّزة، كقوله في حدّ الابتداء: " المبتدأ كلّ اسم ابتُدئ ليُبنى عليه كلامٌ، والمبتدأ والمبني عليه رفعٌ، فالابتداء لا يكون إلا بمبنى عليه. فالمبتدأ الأوّل والمبني ما بعده عليه، فهو مسنَد ومسنَد إليه"[20]. وكقوله: " اعلم أنَّ التّثنية

17 الكتاب 12/1.

18 الكتاب 6/2.

(19) الكتاب 145/1.

(20) الكتاب 2/ 126.

تكون في الرّفع بالألف والنّون، وفي النّصب والجرّ بالياء والنّون، ويكون الحرف الّذي تليه، الياء والألف مفتوحاً."[21] فنراه يصف المثنّى مبيّناً علاماته الّتي يتّسم بها، فهو وصف يكاد يكون حسيّاً.

4- **التّعريف بالضدّ أو النّقيض:** كتعريفه الحرف بقوله: " حَرْفٌ جاء لمعنًى ليس باسم ولا فعل".[22]

وإذا ما انتقلنا إلى القرن الثّالث الهجريّ نجد أنّ كثيراً من المصطلحات قد ثبتت، ولا بدّ من شرحها وتوضيحها، فسار أغلب النّحاة على نهج سيبويه، فالمبرّد (285هـ) لم يضف في الأعم الأغلب على ما ذكره سيبويه إلا زيادات طفيفة دفعه إليها تحقيق التّمييز بين المحدود وغيره، ففي تعريف الضّمير ذكر أمثلة فحسب، فقال: " وَمن الْمعرفَة الْمُضمر نَحْو الْهَاء فِي ضَربته ومررت بِهِ، وَالْكَاف فِي ضربتك ومررت بك، وَالتَّاء فِي قُمْت وَقمت وَقمت يَا امْرَأَة، والمضمر الْمُنْفَصِل نَحْو هُوَ وَأَنت وإيّاه وَإِيَّاك."[23] وحينما عرّف الفاعل لجأ إلى التّعريف بالرّسم والأمثلة، فقال: " (هَذَا بَاب الْفَاعِل)، وَهُوَ رَفْع وَذَلِكَ قَوْلك قَامَ عبدُ الله وَجلسَ زيدٌ، وإنَّما كَانَ الْفَاعِل رفعاً؛ لأَنَّه هُوَ وَالْفِعْل جملةٌ يحسن عَلَيْهَا السُّكُوت، وَتجب بهَا الفائدةُ للمخاطب فالفاعل وَالْفِعْل بِمَنْزِلَة الِابْتِدَاء وَالْخَبَر إِذا قلت قَامَ زيد فَهُوَ بِمَنْزِلَة قَوْلك الْقَائِم زيدٌ".[24] ومع استقرار بعض المصطلحات حاول أن يزيد في توضيح بعضها، فقال في تعريف الاسم: " أمّا الْأَسْمَاء فَمَا كَانَ وَاقعاً على معنى نَحْو رجل وَفرس وَزيد وَعَمْرو وَمَا أشبه ذَلِك وتعْتَبرُ الأسماءَ بِوَاحِدَة كلُّ مَا دخل عَلَيْهِ حرف من حُرُوف الجرِّ فَهُوَ اسْم، وَإِن

(21) المصدر نفسه 385/3.

(22) المصدر نفسه 12/1.

[23]المصدر نفسه 279/4.

[24]المقتضب محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرد (المتوفى: 285هـ) المحقق: محمد عبد الخالق عظيمة. عالم الكتب. – بيروت 8/1.

امْتنع من ذَلِك فَلَيْسَ باسم".[25] فنراه بدأه بتعريف غير جامع مانع، إذ إنّ الأفعال تدلّ على معنى، وأردفه ببعض الأمثلة كما فعل سيبويه، وذكر بعد ذلك علامة من علاماته، وهي دخول حروف الجرّ عليه، وأنهى التّعريف بقول مشكل أخرج به بعض الأسماء مثل " كيف" الّتي لا تقبل حروف الجرّ.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ بعض العلوم الّتي ازدهرت في القرن الثّالث، كعلم الأصولوعلم المنطق والفلسفة كان لها أثر واضح في التّفكير النّحويّ[26]،فالمناطقة هم أصحاب نظريّة الحدّ الأرسطيّ، وأثر المنطق في النّحويّين البصريّين والكوفيّين، " وليس صحيحاً ما ذكره بعض الباحثين المعاصرين من أنّ الكوفيّين كانوا أقلّ من البّصريّين انتفاعاً بعلوم المنطق والفلسفة، فقد كان للفرّاء أثر واسع في التّفسير وفي اللّغة وفي النّحو... فضبط النّحو وفلسفه، فألّف فيه كتاب الحدود، واسم الكتاب يدل على تأثّره بالمنطق".[27]

"والأصوليّون لم يكونوا بعيدين عن نظريةُ الحدِّالأرسطيّة، فقد ساووا بين الحدّ والتّعريف،"[28] يقول التّهانويّ: " الحدّ عند الأصوليّين مرادف للمعرِّف؛ وهو ما يميّز

---

[25] المقتضب، 3/1.

[26] ينظر: النزعة المنطقية في النحو العربي، تأليف: فتحي عبد الفتاح الدجني، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢. (ص 58).

[27] الثقافة المنطقية عند نحاة البصرة والكوفة، د. محمود محمد علي، كتاب إلكتروني، ص10.

[28] فرّق الفلاسفة بين الحدّ والتّعريف، **فهم يرون أنّ الغرض من التعريف تمييز المعرَّف وتوضيحه بأي شيء كان، أي سواء كان بالذاتيات أو بالعرضيات، فالمهم تحصيل صورة الشيء في الذهن أو توضيحها، أمّا الغرض من الحدّ فمحصور في بيان ذاتيات الشيء التي يتم بها قوامه، أي الدلالة على ماهية الشيء، وهو يتركب من الجنس والفصل، فذاتيات**

الشّيء عن غيره"[29]. وقال أبو هلال العسكريّ: "وقال المتكلّمون: الحدّ ما أبان الشيء وفَصَلَه من أقرب الأشياء شبهاً به" [30].

وقد بيّن الدّكتور المخزوميّ أنّ التّلاقح بين العلوم المختلفة واقعٌ ولا يمكن تجاهله أو إغفال أثره، فجُلَّ المشتغلين بالنّحو كان لهم دراية بهذه العلوم "فأراد النُّحاةُ أن يكون لموضوع دراستهم مثل ما لموضوعات المنطق وأصول الفقه من تعريفات، فلم يكادوا يتركون موضوعاً بدون أن يحدّوه حدّاً منطقيّاً جامعاً مانعًا"[31]

ويعدُّ المنطق عنصراً مهماً في تكوين فكر المعتزلة، فلجأ بعضهم إلى تبيان ثقافتهم المنطقيّة

الإنسان هي الحيوانية والنطق، أي الحياة والفكر. فكل حدٍّ تعريفٌ، وليس كل تعريف حداً تاماً، فقد يكون حداً ناقصاً أو رسماً تاماً أو غير تام. ينظر رسالة الآداب في آداب البحث والمناظرة، محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة الأزهريّة، مصر، بلا، ط، ص 25–52 والمعجم الفلسفي، جمال صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971م، ص305

[29]ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمّد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي (المتوفى: بعد 1158هـ)، تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط1، 1996م. (مادة حد).

[30]ينظر: الفروق (ص142) الفروق اللغوية، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (المتوفى: نحو 395هـ)، حققه وعلق عليه محمد إبراهيم سليم،دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر،

[31] ينظر: قضايا نحوية. تأليف: مهدي المخزومي. المجمع الثقافي، أبوظبي، 2002. (ص120).

والفلسفيّة من خلال إخضاعهم الحدود النّحويّة لقوانين المنطق، فظهرت آثار المنطق في ألفاظهم وحدودهم، فقد قال الزجاج (311هـ) في حدّ الاسم: " صوتٌ مُقَطَّعٌ مفهومٌ دالٌ عَلَى معنى غيرُ دالّ عَلَى زمان ولا مكان."[32]

فابن كيسان (299هـ) الّذي يعدّ من أهم نحويّي القرن الثّالث الهجريّ كان لكلام المنطقيّين أثر واضح في فكره النّحويّ وفي حدوده، فقد حدّ الاسم غير حدّ، سار تارة على أوضاع النّحويين، وتارة أخرى على أوضاع المنطقيّين، قال الزّجاجي: " وكان ممّا اختاره أبو الحسن بن كيسان عند تحصيله وتحقيقه أن قال حاكياً عن بعض النحويين: الأسماء ما أبانت عن الأشخاص، وتضمّنت معانيها نحو رجل وفرس، ثمّ قال: وهذا قول جامع. وعوار هذا الحدّ أظهر من أن نكثر الكلام فيه، لأنّ من الأسماء ما لا يقع على الأشخاص وهي المصادر كلّها. ولابن كيسان في كتبه حدود للاسم غير هذا هي من جنس حدود النّحويّين. وحدّه في الكتاب المختار بمثل الحدّ الّذي ذكرناه من كلام المنطقيّين."[33]

أمّا القرن الرّابع الهجريّ فهو يعدّ من القرون المفصليّة في استقرار المصطلح وظهور الحدود الفلسفيّة والمنطقية وانتشار مذهب الاعتزال،الذي ظهر في القرن الثّاني الهجريّ وانتشر بقوة في القرن الرّابع، ومن المسلّم به عناية المعتزلة باللّغة العربيّة واهتمامهم بها لترويج بضاعتهم الفكريّة، وممّن اشتهر بهذا المنهج الاعتزاليّ قطرب" (ت 206هـ)، والأخفش الأوسط (ت 215هـ)، وأبو عليّ الفارسيّ(ت 377هـ)، وابن جنّي (ت 392هـ)، والرّماني (ت 384هـ)، وجار الله محمود بن عمر الزّمخشريّ(ت 538هـ)، وغيرهم.

---

[32] الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (395هـ)، الناشر: محمد علي بيضون، ط1، 1418هـ-1997م ص49.

[33] الإيضاح في علل النحو ص50.

أمّا ابن السّراج (316هـ) فقد تأثر بأفكار المناطقة على الرغم من سيره على خطا المبرد وسيبويه في معظم حدوده، فقد استعمل الجنس والفصل[34] في بعض حدوده، إذ قال في تعريف الاسم: " الاسم ما دلّ على معنى مفرد، ... وإنّما قلت: "ما دل" على معنى مفرد لأفرّق بينه وبين الفعل، إذا كان الفعل يدل على معنى وزمان، وذلك الزّمان إما ماض، وإما حاضر، وإما مستقبل."[35]

وفي حديثه عن الاسم المفرد المعرب قال: " الجنس: الاسم الدّالّ على كلّ ما له ذلك الاسم، ويتساوى الجميع في المعنى، نحو: الرّجل، والإنسان، والمرأة، والجمل، والحمار، والدّينار، والدّرهم، والضّرب، والأكل، والنّوم، والحمرة، والصفرة، والحسن، والقبح وجميع ما أردت به العموم، لما يتفق في المعنى، بأيّ لفظ كان فهو جنس، وإذا قلت: ما هذا؟ فقيل لك: إنسان، فإنمّا يراد به الجنس، فإذا قال: الإنسان فالألف واللّام لعهد الجنس، وليست لتعريف الإنسان بعينه،... ومعنى قول النّحويّين: الألف واللّام لعهد الجنس أنك تشير بالألف واللّام إلى ما في النّفس من معرفة الجنس؛ لأنه شيء لا يدرك بالعيان والحس."[36]

---

[34]كتعريف الْإِنْسَان بالحيوان النَّاطِق. ومن أمثلته في النحو قول ابن يعيش: "والحرف كلمة دلّت على معنى في غيرها. فقولُنا: "كلمة" جنسٌ عامٌّ يشمل الاسمَ والفعلَ والحرفَ، وقولُنا: "دلّت على معنى في غيرها" فصل ميّزه من الاسم والفعل، إذ معنى الاسم والفعل في أنفسهما، ومعنى الحرف في غيره. ينظر شرح المفصّل للزمخشري، يعيش بن علي بن يعيش، قدّم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان،ط1، 1422هـ –2001م.447/4.

[35]الأصول في النحو، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي المعروف بابن السراج (316هـ) المحقق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت. 36/1.

[36] الأصول في النحو 111/2.

وحينما عرّف الزّجاجي (337هـ) الاسم أشار إلى أثر المنطق في النّحو، فقال: " الاسم في كلام العرب ما كان فاعلاً أو مفعولاً أو واقعاً في حيّز الفاعل والمفعول به. هذا الحدّ داخل في مقاييس النّحو وأوضاعه، وليس يخرج عنه اسم البتّة. ولا يدخل فيه ما ليس باسم، وإنّما قلنا في كلام العرب، لأنّا له نقصد، وعليه نتكلّم، ولأنَّ المنطقيّين وبعض النّحويّين قد حدُّوه حدّاً خارجاً عن أوضاع النّحو، فقالوا: الاسم صوت موضوع دالّ باتّفاق على معنى غير مقرون بزمان. وليس هذا من ألفاظ النّحويّين ولا أوضاعهم، وإنّما هو من كلام المنطقيّين وإنْ كان قد تعلّق به جماعة من النّحويّين. وهو صحيح على أوضاع المنطقيّين ومذهبهم؛ لأنّ غرضهم غير غرضنا، ومغزاهم غير مغزانا، وهو عندنا على أوضاع النّحو غير صحيح، لأنّه يلزم منه أنه يكون كثير من الحروف أسماء، لأنّ من الحروف ما يدلّ على معنى دلالة غير مقرونة بزمان، نحو: إن ولكن وما أشبه ذلك."[37]

إنّ قول الزّجاجيّ السّابق لا ينفي تأثّره بالمنطقيّين، فعلل النّحو الّتي صنّف لها كتاب الإيضاح تعدّ من أبرز القضايا الّتي تأثّر بها النّحو العربيّ بالمنطق.

وخير من يمثّل هؤلاء النّحويّين المناطقة نحويّان اثنان، أوّلهما: أبو سعيد السّيرافي (368هـ) الّذي قال فيه الزبيديّ: " وينتحلُ العلمَ بالمجَسْطِي وإقليدس والمنطق"[38] وقد بيّن تأثّره بالمنطق واهتمامه بالحدود المبيّنة للماهية والقائمة على الجنس والفصل في قوله: " والأسماء والأفعال معانيها في أنفسها، قائمة صحيحة، والدّليل على ذلك أنّه إذا قيل: ما الإنسان؟ كان الجواب عن ذلك أن يقال: الذي يكون حيّا ناطقا كاتبا، وإذا قيل ما الفرس؟ قال: الّذي يكون حيّا له أربع قوائم وصهيل، وغير

[37] الإيضاح في علل النحو، ص42.

[38] طبقات النحويين واللغويين محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي الإشبيلي، أبو بكر (المتوفى: 379هـ)، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص119.

ذلك من الأوصاف، التي تخصّ المسمّى... وأمّا " الاسم " فإنّ سيبويه لم يحدّه بحدٍّ ينفصلُ به عن غيره، وينماز من الفعل والحرف، وذكر منه مثالاً اكتفى به عن غيره، فقال: " الاسم رجل وفرس... إن سأل سائل عن حدّ الاسم، فإنّ الجواب في ذلك أن يقال: كل شيء دلّ لفظه على معنى غير مقترن بزمان محصّل، من مضىّ أو غيره فهو اسم. فهذا الحدّ الّذي لا يخرج منه اسم البتّة، ولا يدخل فيه غير اسم."[39]

وثانيهما أبو الحسن الرمّاني (384هـ) الذي عرف عنه أنّه " كَانَ يمزج النَّحْو بالْمَنْطق؛ حَتَّى قَالَ الْفَارِسِي: إِن كَانَ النَّحْو مَا يَقُوله الرماني فَلَيْسَ مَعنا مِنْهُ شَيْء؛ وَإِن كَانَ النَّحْو مَا نقُوله نَحن فَلَيْسَ مَعَه مِنْهُ شَيْء."[40] وخير دليل على صدق ما عرف عنه كتابه في الحدود، فقد جمع فيه حدوداً نحويّة كالاسم والفعل وحدوداً منطقيّة كالجنس والنوع وحدوداً أصوليّة كالحكم والسّبب والعلّة.

فمن حدوده النّحويّة التي قامت على فكرة الحدّ الجامع المانع القائم على الجنس والفصل قوله في تعريف الاسم: " الِاسْم كلمة تدلّ على معنى من غير اخْتِصَاص بِزَمَان دلَالَة الْبَيَان وحذار اسْم لِأَنَّهُ يدلّ دلَالَة الْبَيَان"، وقال في تعريف الفعل: "

[39] شرح كتاب سيبويه، أبو سعيد السيرافي الحسن بن عبد الله بن المرزبان (المتوفى: 368 هـ)، المحقق: أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2008،1 م 14/1.

[40] بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (911هـ)، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – لبنان، صيدا. 181/2.

الْفِعْلُ كلمةٌ تدلّ على معنى مُخْتَصّ بِزَمَان دلَالَة الإفادة".[41] وقال في تعريف الكلام: " الْكَلَام مَا كَانَ من الْحُرُوف دَالا بتأليفه على معنى".[42]

إنّنا نستطيع القول بجلاء إنّ القرن الرّابع الهجري يعدّ من أهمّ القرون لعلم النّحو، فقد استقرّ معظم مصطلحاته، وغدا تعريف هذه المصطلحات وشرحها يأخذ حيّزاً مهمّاً في فكر النّحاة لإيصال هذا العلم إلى كلّ راغب بتعلّمه، وأزعم أنّ هذا الأمر دفع الرّمّانيّ ومن جاء بعده إلى تصنيف مؤلّفات تعنى بحدود المصطلحات.

نتائج البحث:

1- أوائل النّحاة البصريّين الأوائل كالخليل وسيبويه لم يكن يعنيهم ضبط الحدّأو التّعريف، فجلّ همّهم ترسيخ القواعد النّحوية، ولجؤوا إلى طرق عدة لشرح مصطلحاتهم، ولا سيّما المثال، والرّسم النّاقص.
2- كان لتأثّر النّحويّين المتأخرين من البصريّين في القرنين الثّالث والرّابع بالفلسفة والمنطق أثر كبير في نشوء الحدّالأرسطيّ المنطقيّ.
3- يعدّ القرن الثّالث بداية ظهور الحدّ الأرسطيّ في مصنّفات النّحويّين، وكان هذا الحدّ مثار خلاف بين النّحويّين بين مؤيد له ورافض، وخير من يمثّل هؤلاء الزّجّاجيّ.
4- يعدّ القرن الرّابع من أهمّ القرون للحدّ النّحويّ المنطقيّ، فقد طغا وانتشر، ومزج النّحو بالمنطق على يد أبي سعيد السّيرافي وأبي علي الرّمانيّ، وصنّفت بعض التآليف الّتي تعنى بالحدود فحسب.

---

[41] رسالة الحدود، علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن الرماني المعتزلي (384هـ)، المحقق: إبراهيم السامرائي، الناشر: دار الفكر – عمان، ص67.

[42] رسالة الحدود 74.

فهرس المصادر والمراجع:

1- **أسرار العربيّة**، عبد الرّحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاريّ، أبو البركات، كمال الدّين الأنباريّ (المتوفّى: 577هـ)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1420هـ-1999م.

2- **الأصول في النّحو**، أبو بكر محمد بن السّرّيّ بن سهل النّحويّ المعروف بابن السّرّاج (316هـ) المحقّق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرّسالة، لبنان، بيروت.

3- **الأمالي**، عبد الرّحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزّجاجي، أبو القاسم (المتوفّى: 337هـ)، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2،1407 هـ - 1987 م الجزء المنسوب من الأمالي.

4- **الإيضاح في علل النّحو**، أبو القاسم الزَّجَّاجي (337 هـ)، المحقّق: الدّكتور مازن المبارك، دار النّفائس، بيروت، ط5، 1406 هـ -1986 م.

5- **بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة**، عبد الرّحمن بن أبي بكر، جلال الدّين السّيوطيّ (911هـ)، المحقّق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، لبنان، صيدا. 181/2.

6- **الثّقافة المنطقيّة عند نحاة البصرة والكوفة**، د. محمود محمّد علي، كتاب إلكتروني.

7- **رسالة الآداب في آداب البحث والمناظرة**، محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة الأزهريّة، مصر، بلا، ط، ص 25-52.

8- **رسالة الحدود**، عليّ بن عيسى بن عليّ بن عبد الله، أبو الحسن الرّمانيّالمعتزليّ (384هـ)، المحقق: إبراهيم السامرّائيّ، النّاشر: دار الفكر، عمان.

9- **شرح كتاب سيبويه**، أبو سعيد السّيرافي الحسن بن عبد الله بن المرزبان (المتوفّى: 368 هـ)، المحقق: أحمد حسن مهدلي، علي سيّد علي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2008،1 م.

10- **شرح المفصّل للزمخشري**، يعيش بن علي بن يعيش، قدّم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان،ط1، 1422هـ -2001م.447/4.

11- **الصّاحبيّ في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، أحمد بن فارس بن زكريّا القزوينيّ الرّازيّ، أبو الحسين (395هـ)، النّاشر: محمّد علي بيضون، ط1، 1418هـ-1997م.

12- **طبقات النّحويّين واللّغويّين**، محمد بن الحسن الزّبيديّ الأندلسيّ الإشبيليّ، أبو بكر (المتوفّى: 379هـ)، المحقّق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

13- **الفروق اللّغوية**، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكريّ (المتوفىّ: نحو 395هـ)، حقّقه وعلّق عليه: محمد إبراهيم سليم،دار العلم والثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر.

14- **قضايا نحويّة**، تأليف: مهدي المخزومي. المجمع الثّقافي، أبو ظبي، 2002.

15- **كتاب التّعريفات**، علي بن محمد بن علي الزين الشّريف الجرجانيّ (المتوفّى: 816هـ)، المحقّق: ضبطه وصحّحه جماعة من العلماء بإشراف النّاشر، دار الكتب العلميّة بيروت -لبنان، الطّبعة: الأولى 1403هـ -1983م.

16- **كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل**، محمّد عبد الله بن محمّد بن السّيّد البطليوسي (المتوفّى: 521هـ)، تحقيق: سعيد عبد الكريم سعودي، بلا ط، بلا ت.

17- **الكتاب**، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملّقب سيبويه (المتوفّى: 180هـ)، المحقّق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ - 1988 م

18- **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، محمّد بن علي ابن القاضي محمّد حامد بن محمّد صابر الفاروقي الحنفي التّهانوي (المتوفى: بعد 1158هـ)، تقديم وإشراف ومراجعة: د. رفيق العجم، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، ط1، 1996م.

19- **الكلّيّات معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية**، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، أبو البقاء الحنفي (المتوفّى: 1094هـ)، المحقّق: عدنان درويش - محمد المصريّ، مؤسسة الرّسالة، بيروت.

20- **كنز العمّال في سنن الأقوال والأفعال**، تأليف علي بن حسام الدّين المتّقي الهندي، مؤسسة الرّسالة، بيروت1989م، 500/10.

21- **لسان العرب**، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدّين ابن منظور الأنصاريّ (المتوفّى: 711هـ)، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ.

22- **المعجم الفلسفي، جمال صليبا**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971م، ص305.

23- **معجم مقاليد العلوم في الحدود والرّسوم**، عبد الرّحمن بن أبي بكر، جلال الدّين السّيوطي (المتوفّى: 911هـ)، المحقّق: أ. د محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب – القاهرة، مصر، الطّبعة: الأولى، 1424هـ - 2004 م.

24- **مفاتيح العلوم**، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، الكاتب البلخي الخوارزمي (المتوفّى: 387هـ)، المحقّق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربيّ، ط2.

25- **المقتضب**، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرّد (المتوفّى: 285هـ)، المحقّق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت.

26- **النّزعة المنطقيّة في النّحو العربيّ**، تأليف: فتحي عبد الفتّاح الدّجني، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢.

البطلُ الصوفيُّ في رواية الرابطة القلميّة

ميخائيل نعيمة ـ جبران خليل جبران

(بين الأسطورة والواقع)

طالب الدراسات العليا: يوسف جورج حداد

كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة ـ قسم اللّغة العربيّة – جامعة البعث

إشراف: أ. د جودت إبراهيم

ملخص البحث:

خضعَ مفهومُ البطلِ في الأدب العربي لتطوراتٍ كثيرة تشبهُ تلك التطوراتِ التي حصلت له في الآداب العالمية، ولكنّه في المجملِ تجاوبَ مع تطوّر الأدبِ العالميِّ من الأسطورةِ إلى الملحمةِ إلى التراجيديا ثمّ الروايةِ فيما يتعلق بالجنس النثري، وظلّ يحتفظُ في هذه الأشكال الأدبيّة بمعالم شخصيته التي ارتسمتْ في شخصيةِ البطل الأسطوريِّ من غير أن تختفي الأصولُ المضمونيّةُ لهذه الشخصيّة، وقد عمد هذا البحث إلى إظهارِ المرجعية الأسطورية لشخصية البطل الصوفي فضلا عن طريقة هذا البطلِ بالتعامل مع الواقع في رواية الرابطة القلمية التي عملت على إعادة بناء الشّخصّيةِ وفقَ نظرة صوفيةٍ تتعامل مع الواقع بطريقة خاصةٍ، تقوم على معرفة الإنسان نفسه بوصفه كائناً جمالياً، وقد صوّر كلٌّ من الأديبين ميخائيل وجبران هذه الشخصية بتقلباتها العاطفية و الوجدانية وظهرت من خلال المضمون الفلسفي معالمُ تلك الشخصيةِ وأصولُها الأسطوريّةُ بوصفها شخصيةً كونيّةً.

الكلمات مفتاحية: البطل، الصوفي، رواية، الرابطة القلمية، نعيمة، جبران، أسطورة، واقع.

The Sufi hero in a novel in the Pencil League Michael Naima - Gibran Khalil Gibran. (Between myth and reality)

Research Summary:

The concept of the hero in Arabic literature has undergone many developments similar to those that happened to him in world literature, but in general he responded with the development of world literature from myth to epic to tragedy and then novel in relation to the prose gender, and he kept in these literary forms the features of his personality that was painted in The personality of the legendary hero without disappearing the content origins of this personality, and this research has aimed to show the legendary reference to the personality of the mystical hero as well as the way this hero deals with reality in the novel of the Pencil League, which worked to rebuild the personality according to a mystical view that deals with reality in a special way, It is based on the knowledge of man himself as an aesthetic being, and the two writers Mikhail and Gibran portrayed This personality with its emotional and emotional fluctuations, and through the philosophical content, the features of that personality and its legendary origins as a cosmic personality appeared.

Keywords: The hero, the mystic, a novel, the pendulum, Naima, Gibran, myth, reality

المقدمة:

يعد هذا البحث المعنون بـ (البطل الصوفي في رواية الرابطة القلمية) من الأبحاث التي تضيف بعض الأفكار فيما يتعلق بمفهوم البطل الصوفي في رواية الرابطة القلمية التي راح الدارسون يلتفتون إلى المضامين الفلسفية لهذه الشخصية من غير تقصّي الأصول الفكرية التي تنبثق من عالم الأسطورة والأنماط الأولية، أما الروايات التي سيتوقف عندها البحث فهي: (اليوم الأخير) و(مذكرات الأرقش) و(مرداد)[1] للأديب ميخائيل نعيمة ورواية (النبي) و(الأجنحة المتكسرة)[2] للأديب جبران خليل جبران، وقد اختار هذا البحث الوقوف عند هذه الروايات لأنّ فيها من سمات شخصية البطل الصوفي الكثير، وفيها يمكن تتبّع حركة الشخصية وأفعالها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وما تؤديه من دلالات، ويضاف إلى ذلك أنّه يمكن من خلال تعدد النصوص إثبات وحدة تجلي الشخصية، فهي واحدة في جوهرها مختلفة في طريقة بنائها، وقد ارتسمت ملامحُ شخصية البطل الصوفي متأثرةً بالآداب الغربية من حيث الأسلوبُ، فيما حافظت على مقومات الشخصيةِ العربية المتصوفة، ولهذا كانت مراجعة الأصول الأسطورية لشخصية هذا البطل تكشف عن موقعه في الأدب العربي، وما يقابلُه من معطيات الحداثة الصناعيّة التي فرضت على الأدب معالمَها من غير أن تغيّر شيئاً في ماهية هذه الشخصية التي اتّخذت من الواقع المحجة الأولى في رحلة هذا البطل المتخيلة صوب تحقيق الذات، ومن هذا المنطلق يركّز البحث على نقاط معينة أهمُّها بروزُ الأنا الصوفية وعلاقتُها القديمةُ بمفهومِ البطولة وأهدافِها.

ـ أهمية البحث:

إنّ تتبّع الأصول الأسطوريّة للبطل الصوفيّ يكشف الآليةَ الأدبيةَ في صناعة الأبطال، وهي تبين أنّ البطل في ظهوره الأول لا يسعى إلى أدلجة الأفكار التي يعتنقها بل يخوض غمار رحلته عن قناعة تامة وإيمان خاص، ومن خلال هذه البحث نجد أنَّ البطلَ الصوفيَّ هو البطلُ الذي يسعى إلى تأسيس عالمه الجماليّ الأفلاطونيّ كحالة عليا، ولهذا ستبين الدراسة أنّ هذا البطلَ هو خلاصة عمل أدبيٍّ، أي إنّه متابعة وإضافة تصوّرٍ لماهية الشخصية الصوفية، **وعلى هذا تتحدد أهمية هذا البحث في إيضاح العلاقة بين البطل الأسطوري الذي يعدّ أقدم صورة لهذا المفهوم، وبين البطل الصوفيّ بوصفه بطلاً كونياً يسهم في رسم معالم شخصيته اللاشعورُ الجمعيُّ، بغض النظر عن وجود هذا البطل في الواقع أو في المخيّلة الأدبيّة التي ينشأ في وسطها.**

(1): يُحصر هذا البحث في الأعمال الروائية السابقة، أمّا بقية مؤلفات الأديب فهي كثيرة ويمكن أن تحتوي على العديد من الأفكار التي ترتبط بموضوع البحث، إلّا أنها لا تدخل في حيّز الفن الروائي. واستثنينا منها قصة (لقاء) التي تقترب من الفن القصصيّ، ويضاف إلى ذلك الجوهر الفكري فيها لا يبتعد عن جوهر الروايات السابقة.

(2): أعمال الأديب تميل إلى القصة و القصة القصيرة و الأمثولة، والعملان السابقان أقرب ما يمكن إلى الفن الروائي، من حيث وجود الشخصيات المتخيلة، والحدث، والسرد، والوصف.

ـ مشكلة البحث:

في الرواية الرابطيَّة تتموضع المعارف الصوفية كما يتحدد الرمز الشعري في التركيب و الجملة، و يصبح السؤال بعد ذلك ما أدوات الرواية في التعبير عن تلك الحقائق؟، وهذا الأمر يتطلب البحثَ في أصول الفنِّ الروائيِّ التي يرى بعض الباحثين أنّها أقدم مما تتوقعه الآراء التي تقول بأنّها تعود إلى الطقوس المقدسة التي كان الإنسانُ يؤدّيها حولَ الآلهة والمعبودات، ولهذا يثير هذا البحث بعضَ التساؤلاتِ عن كيفية انتقال هذه الشخصية من البطل الأسطوريّ إلى البطل الملحميِّ فالبطل التراجيدي ثمّ الشخصية الرئيسة في الرواية **فيما يتعلق بالأشكال الأدبية،** فهل تغيرت صفاتُ هذا البطل عبرَ الزمن أم كان الزمن عاملاً مهملاً في تطور شخصيته؟ وكيف استطاع أدباءُ الرابطة أن يخلقوا هذا البطل ولا سيما بعد حركة الحداثة الصناعية التي شاركت في إعادة ظهور البطل الصوفي، وبعد ذلك كيف تعامل هذا البطل مع الواقع وما الواقع عنده؟، وعليه تحاول الدراسة الوقوفَ عند هذه التساؤلات ومعالجتَها معالجةً دقيقةً على ضوء المؤثرات الغربية، ولاسيما فيما يتعلق في رواية الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه (هكذا تكلم زرادشت).

وتبعاً فإن مشكلة البحث تكمن في معرفة التشكيلات النفسيّة و الثقافيّة لشخصيّة البطل الصوفي في الروايات السابقة، فهو فيما يتعلق بالشكل الأدبي شخصية متصلة بما قبلها، فيها الحضور الأسطوريّ والملحميّ والتراجيديّ، أي إنّه نمط موجود في كينونة الأدب، لكنّه في الأدب الصوفي العربي والغربي يمكن أن يعدّ من أبرز الشخصيات التي تظهر فيها المعالم السابقة، وفي الانتقال إلى الفن الروائي تصبح مشكلة (الوقع والمتخيل) هي ذاتها مشكلة (التاريخي و الأسطوري)، فما هو واقعي يتحول إلى خيال و ما هو خيال يتحول إلى واقع.[1]

ـ هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحليل شخصية البطل الصوفيّ في روايات الأديبين ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران، والوقوف على أهم سمات هذه الشخصيةِ، و متابعةِ التشابه في تصوير هذه الشخصية عند الأديبين و المؤثرات الأجنبية و العربية التي شاركت في بنائها، ومناقشةِ بعض المفهومات الصوفيّةِ التي يتبناها هذا البطلُ، وطريقة تعامله مع الواقع المادي المحيط به،

(1): ينظر في: السواح، (فراس): 2001م (الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانة المشرقية)، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط:2، ص14 وما بعدها، ويمكن تحديد تعريف الأسطورة بأنها: **من حيث الشكل هي قصةٌ، غالبا ما يجري صياغتُها بقالَبٍ شعري"**، هذا النص الأسطوريُّ يحافظ على ثباته لمدّة زمنية معينة ثم يخضع للحذف أو الزيادة بما تقتضيه الحاجة الإيحائية للتعبير عن مواقف الحياة، وفوقَ ذلك فإنّ مؤلفَ الأساطيرِ القديمةِ مجهولٌ وغيرُ معروفٍ، لأنها لا فردية يتدخل فيها الخيال الجمعيّ، وهذا لا يمنعُ خضوع الأسطورةِ لطفراتٍ فرديةٍ يمكن أن تضيف عناصرَ جديدةً فتطبعُ الأسطورةَ بطابَعِها الخاص، ويرى الباحثُ أيضا أن الأسطورةَ تختلفُ عن الفلسفةِ بأسلوبها الفنيِّ بما فيه من ترميز و تخييل وعاطفة، أما أحداثُها فهي تجري في زمنٍ غيرِ الزمنِ الحاليِّ مما يكسبُها البعدَ السرمديَّ الدائمَ فهي متجددةٌ في كلِّ زمان، كما في أسطورةِ خلق الإنسان، فهو من تراب ودم إله قتيل، وهي توحي بفكرة الطبيعة المزدوجة للإنسان المادية والروحية. ويخلص الباحث إلى تعريف أكثرَ تحديداً فيقول: **" إنّ الأسطورة هي حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشفّ عن معانٍ ذات صلة بالكون و الوجود وحياة الإنسان"**

والعقلية الخاصة التي يتمكّن من خلالها البطل أن يتجاوز المحيط المادي المقيّد، والوقوف على مفهوم الأنا الصوفيّةِ وماهية الذات عند هذا البطلِ.

ـ منهجية البحث:

يمكن أنْ تُصنف منهجيةُ البحث في هذه الدراسة تحتَ لواء المنهج الأسطوريِّ الذي يقترب في مضمونه من المنهج الثقافي[1]، وفي هذا وذاك يتم تتبع العمل الأدبي وفق تسلسل ثقافيٍّ للظاهرةِ الأدبيّة، ولكنّ النقطةَ الأساسيةَ في هذا المنهج تقرر أنّ الأدبَ يخضع لنظام صارم يرفض النظرية التطورية في الأدب، ويرى أنّ الأدب منذ العصور الأولى لم يتغير فيه شيء سوى طريقة التعبير، لإنّ هذا المنهج يحيل الأعمالَ الأدبية إلى نماذجَ عليا منمّطةٍ يتحكم فيها اللاشعور الجمعيّ[2]، وعلى هذا يمكن متابعة شخصيّة هذا البطل الصوفي وفق الزمن النصّي الذي يعيد تشكيل هذه الشخصية وفق عملية الإبداع الأدبي، أما التاريخ والظروف المحيط بهذا البطل ليست إلا عوامل تنبيه لا تخلو منها مدّة زمنية.

ـ هيكليّة البحث:

تقسم الدراسة مبحثين، في الأول: يتم تحديد المصطلح بما يتلاءم مع غاية البحث، والثاني يخوض في روايات الرابطة القلمية عند الأدبين، ويتابع شخصية البطل الصوفي والدلالاتِ الرمزيةَ لأفعال هذه الشخصية، و مضامينَها الفلسفية، وعلاقتَها بالتعبير الأدبي.

أولاً: المصطلح والمفهوم:

1ـ تطور مصطلح البطل:

إن مصطلح البطل مرتبط بتاريخ ظهور الرواية أو القصة بوصفه فعلاً سردياً أخذ يتحددُ ويتحول في العصور المتتالية، ويرى بعض الباحثين ومنهم الناقد حنا عبود في كتابه (من تاريخ الرواية) أن الفعل الروائي نشأ في بدايته من رحلة الصيد القديمة إذ كانت تعقد الحلقات بعد انتهاء الصيد فيروي أحد الأفراد ما جرى خلال هذه الرحلة مستعينا بخياله لإثارة دهشة المستمعين، وفي هذا الصدد يقول الناقد:

(2): أيزابرجر، (أرثر): 2003م، (النقد الثقافي)، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط :1، ص 179 وما بعدها.

(3): عبود، (حنا): 1999م، (النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د. ط ، ص25 وما بعدها. وأيضا: إبراهيم، (جودت): 2008م، (منهجية البحث والتحقيق)، منشورات جامعة البعث، سورية، حمص، د. ط ، ص 234.

"من الفرق بين واقع الصيد وصورة الصيد كما يقدمها الصياد، انبثق فنّ خيالي هو فن جعل المألوف يبدو غريبا، حفاظا على دهشة المستمعين(...)"[1]

ومن الواضح أنّ الناقد يقدم العديدَ من الفرضيات التي تفسر نشوءَ فن الرواية، ولكنّ هذه التفسيرات تدور حول محور واحد هو إضفاء عنصر الخيال على الأحداث التي وقعت بالفعل، فمهما اختلفت في مواضيعها يظل الخيال هو عنصرُها الإجرائي، وبمجرد وجود هذا العنصر يحال الأمر إلى آليات التخييل النفسية، ومن هذا المنطلق يرى الناقد أن هناك أشياء مشتركة بين الرواية القديمة والرواية الحديثة، وعليه فإنّ شخصية البطل أيضا ظلت تحتفظ بأشياءَ مشتركةٍ بينها وبين شخصيّة البطل في الرواية الحديثة.

وفيما يتعلق بمفهوم البطل ثمّة دراسة قيمة للكاتب الميثولوجيِّ (جوزيف كامبل) يثير فيها العديد من القضايا المعقدة التي تخصّ الأسطورة والبطل الأسطوري ومن أهم هذه القضايا ما نجده في قوله:

"(...) ولأنّ الآلهة لم يعودوا مرئيين، يجب الآن أن تدفع الدورة الكونية إلى الأمام من قبل الأبطال الذين يستحوذون في قليل أو كثير على جوهرٍ إنساني والذين من خلالهم يتحقق مصير العالم، وهذا هو الخط الحدودي الذي تنتقل فيه أساطير الخلق إلى السير والقصص السردية. ولقد تجلى هذا واضحا في سفر التكوين في الطرد من الجنة. الميتافيزيك تُخلي مكانا لما قبل التاريخ الذي يكون في البداية غير واضحٍ وغير محددٍ، ولكن بعد طول انتظار يبدأ بأن يقدم لنا التفاصيل الدقيقة، الأبطال تتناقص طبيعتُهم القائمة على القوة الخارقة، حتى في النهاية في المراحل الأخيرة للموروثات المكانية المختلفة تأتي السيرة لتصبّ في ضوء نهار التاريخ المكتوب"[2]

إن الشيء الجدير بإلقاء الضوء عليه في الاقتباس السابق أنّ مفهوم البطل كما تصوّرُه الملاحم القديمة كجلجامش و أخيل وغيرِهما، لا يقصد من إثبات الخوارق في أفعال البطل أنّه فقط قريب الآلهة أو منها بل يقصد تفرّده بهذه البطولة إذ لا يمكن لأي شخص عادي في المجتمع أن يصل إلى مستواه بمجرد امتلك قوة البطل، ومن هنا يكون البطل قدراً سبق أن تحدد مصيره، وترافق حياته العديد من الخوارق التي تبدأ من الولادة العجيبة ومرحلة الطفولة إلى أن تصل إلى ذروتها عند تبليغ الرسالة أو ما يتعلق بذلك.[3]

ويربط علماء النفس مفهوم البطل بثقافة العصر، فكل عصر له أبطاله الذين يتميزون من العصر الآخر، مع احتفاظ البطل بأصوله الأسطورية التي تفرض شكلا من الأفعال يمكن الكشف عن

(1): عبود، (حنا): 2002م، (من تاريخ الرواية)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، د. ط ، ص 6 وما بعدها.
(2): كامبل، (جوزيف): 2003م، (البطل بألف وجه)، تر: حسن صقر، دار الكلمة، سورية، دمشق. ط : 1 ، ص 319.
(3): المرجع السابق: ص 322.

مرجعيتها من خلال المقارنة بين العناصر الثقافية، وأفعال تلك الشخصية، لأن البطل يمثّل حضوراً ثقافياً في المقام الأول كما يرى علماء النفس.[1]

وأهمّ أعمال البطل في الأساطير القديمة أنه يصارع الوحش الذي يُعجز عامة الناس، أما الوحش المصروع فهو يمثل مرحلة من مراحل تغلّب البطل على ظاهرة مخيفة في المجتمع أو الطبيعة، وهو في مستواه الرمزيِّ يأخذ تجليات كثيرة، فالبطل يصرع التنين، أو يثور على قدر الآلهة أو على النظم الاجتماعية السائدة التي تقيد حريته وتمنعه من متابعة رحلته، وكل عصر له وحشه الخاص، وعلى سبيل المثال نجد الأديب ميخائيل نعيمة يتحدث عن المدنية الحديثة مستخدماً الرمز الأسطوريَّ القديم بوصفها تنينا يحطم كلّ شيء يجده في طريقه، وفي مقاله يضع الأديب جبل صنين كرمز للطبيعة التي تواجه ذلك التنين، فالبطل إذ ذاك هو الذي يعاشر الطبيعة و يعرف قيمتها ولا يسعى إلى خرابها.[2]

والبطل الملحمي لا يختلف كثيرا عن البطل الأسطوريِّ، إلّا أنّ البطل أخذ يتخلى شيئاً فشيئاً عن عنصر الألوهة ليصبح بطلا بشرياً يريد تحقيق هدفه وفق مفهوم القوة العجيبة أو الدهاء العجيب كما في شخصية عنترة بن شداد، وشخصية الزير سالم وغيرهما وشخصية أوديب، ففي هذه الشخصيات ظلّ البطل يصول ويجول في ميدان القصص والملاحم من غير أن يقف في وجهه شيء.[3]

والمميز في تطوّر مفهوم البطل أنه في مرحلة التعبير الملحمي كان يتلقى المساعدة من الآلهة ويتصل بها من غير عائق، كما في ملحمة جلجامش في النصوص الأسطوريّة السومرية، وأخيل في الإلياذة وأوديسيوس في الأوديسة الذي كان بشرياً عادياً و كانت الآلهة تدعمه وتدفع عنه.

أما البطل التراجيدي الذي حدد سماته أرسطو في كتابه فن الشعر فهو بطل يجب أن يكون من عائلة مشهورة وسامية، ويجب أن يكون أحسن مما هو في الواقع لأنه يقدم نموذجاً يحتذى به، وهو يرتكب فعل الخطأ الذي يثير مشاعر الخوف والرحمة ليُكسب المشاهدين خاصية المقابلة بين الممثل والمشاهد، والبطل عنده يجب أن تتوزع شخصيته بين الخير والشر، لأنّ الخير إذا زاد خرجت التراجيديا عن هدفها و أيضا الشر[4]، ومن الملاحظ في ذلك كلّه أن البطل ظلّ يحتفظ بالهدف الذي كان يفهم من دوره في الأسطورة، وهو إعادة صياغة الواقع وفق نظرة فردية، لأن البطل أكثرُ ما يتجلى فيه الإحساس بالمأساة أو بالأمر المدنس، بغض النظر عن اقترافه هذا الفعل أو لا، وبعدها يحاول إعادة صياغة هذا الواقع كما يمليه عليه تصورُه للكون

(4): عبد الحميد جابر، (جابر)، كفافي، (علاء الدين): 1988م، (معجم علم النفس والطب النفسي)، ج2، مطابع الزهراء للإعلام العربي، مصر، القاهرة، بدون رقم طبعة، ص 831 وما بعدها.

(5): نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج: 5، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ص 51 .

(1): زمالي، (نسيمة): (البطل في الآداب العالمية، من الأسطورة إلى الحداثة)، مقال من الشابكة، مجلة الذكرة، الجزائر، جامعة تبسة، العدد (5)، ص 363.

(2):المرجع السابق: ص 365.

والمجتمع البشري وعلاقتِه بالآلهة، وهو فوق ذلك في التراجيديا عند أرسطو لا يكون مثالياً إلى حد الكمال بل معرضاً للخطأ وسوء التقدير.[1]

وقد تتابعت التطورات على مفهوم البطل مع مرور الزمن، ففي الأدب الكلاسيكي نجد البطل يتمثّل بالشخصية التي تحافظ على القيام بالواجب الذي حلّ محل القدر، فالبطل يدري ما يفعل، ويختار مصلحة الجماعة ليرضي الواجب كما في مسرحية (فيدرا) لـ (راسين).[2]

وبعد الكلاسيكية جاءت الرومانسية التي أعادت للبطل السمةَ الفردية من حيث النظرُ إلى الواقع، فالبطل الرومانسي بات يتوق إلى التحرر من المجتمع الإقطاعي ومعطياته التي تحدّ من حرية الفرد، وبذلك نشأت الذاتية التي تتخذ من العاطفة الفردية نواة للتعبير عن هموم البطل و تطلعاته، ويتضح هذا في رواية (هليويز الجديدة) لـ (جان جاك روسو).[3]

وبعد إسراف الرومانسية في الذاتية جاءت الواقعيّة التي أخضعت البطل إلى مفهوم تأثير البيئة و المجتمع، وفي هذا المنعطف أخذت شخصية البطل المؤثر تتلاشى ليحلَّ مكانه مجموعةٌ من الشخصيات التي تتناوب التأثير في مجريات الأحداث، ولكن ظل البطل الأسطوريُّ يتردّد في بعض الأعمال الأدبيّة الواقعيّة كما في سلسلة (سلافان) للكاتب الفرنسي (جورج ديهامل).[4]

ومع بداية عصر الحداثة الصناعية عاد البطل الأسطوريُّ ليظهر بقوة بوصفه نوعاً من التحديد الثقافي الزمني، لأن التطوراتِ التي حصلتْ له سابقاً ما هي إلا تغيراتٌ شكليةٌ ظاهرية، وقد أفسحت عبقرية بعض الأدباء المجال إلى عقد المقابلة بين البطل الحديث والبطل الأسطوري القديم كما في مسرحية الكاتب الأمريكي (آرثر ميلر) التي تحمل عنوان (موت بائع متجول)، وقصيدة (الأرض الخراب) لـ (توماس إليوت) وغيرهما.[5]

أمّا العمل الأدبيّ الذي أثار ضجة في عالم الرواية والنقد فهو رواية (أوليس) للكاتب الإيرلندي (جيمس جويس)، وفيه سعى الكاتب إلى إثارة التساؤل الفلسفيّ الكبير حول طبيعة الأنماط الأوليّة وقدرتها على أن تكرر نفسها بأشكال تتناسب مع عصر الحداثة، وهل هذه الأنماط تتغير أم لا وإذا كانت تتغيّر فما الذي يغيرها؟ وقد اتخذ الكاتب من ملحمة (الأوديسة) معادلاً فنّياً او مخبراً تجريبياً لمناقشة هذه الأنماط والإجابة عن التساؤلات التي أثارها.[6]

وقد ناقش هذا العمل الناقد حنا عبود وأورد العديد من النقاط التي تبيّن التطابق بين الأنماط الأولية المتمثلةِ في الشخصيات كما في شخصية (سرسي) الساحرة التي تستبقي (أوليس) عندها لمتعتها وفي هذا الموضع يقول الناقد:

---

(3): ينظر في: أرسطو : د. ت، (فن الشعر)، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، القاهرة، د. ط ، ص 34.

(4): زمالي، (نسيمة): (البطل في الآداب العالمية، من الأسطورة إلى الحداثة)، ص 369.

(5): المرجع السابق: ص 370.

(6): المرجع السابق: ص 371.

(7): المرجع السابق: ص 371، 372.

(1): عبود، (حنا): (من تاريخ الرواية)، ص 210.

" سرسي هي الساحرة الجميلة التي تحوّل بحارة أوليس إلى خنازير، وتستبقي أوليس عندها لمتعتها. ويكاد ينسى العودة إلى موطنه إيثاكا، لكنّه يتنبّه إلى وضعه ويجعلها تعيد الخنازير إلى رجال. أين ـ في العصر الحديث ـ يتحول الناس إلى خنازير فينسون كل مجاهدة للترفع و السمو؟ في الماخور (الفصل الخامس عشر) فهناك كل شيء يتبدّل وينحط، فيخف التفكير وتلتهب الغرائز ويتحول الإنسان إلى فم وقضيب، إلى ما يجعله خنزيرا لا يرى الوجود إلا في هذين المخرجين"[1]

وهكذا يستطلع الناقد حنا عبود شخصيات هذه الرواية التي تحيل إلى الأنماط الأولية، أمّا شخصية البطل فهي الشخصية المقابلة لـ (أوليس)، وهو (بلوم) اليهودي الذي يتميّز بصفات الدهاء والحيلة، من أجل نفسه لا من أجل بناء عالم جمالي، تسود فيه قيم العدالة و المساواة، وهذا البطل لا يجسد اليهوديّة كدين بل كسلوك، وهو يظهر النزعة المادية التي سادت البشرية في هذا العصر، وتتجسد في صفات الإله اليهودي الذي تحدث عنه يونغ.[2]

وفي المجمل استطاع هذا العمل الروائي بعبقريّة الكاتب أن يضع تلك الأنماط في قالب المقارنة ليصل إلى نتيجة تؤكد أن الأنماط الأوليّة تتكرر ولكن بطريقة مختلفة، وهذا يعني أنّ ظهور البطل المخلص شيء حتمي، أمّا دوره فيتلخص في إعادة تنظيم العلاقات البشرية التي سادت الفوضى على معالمها نتيجة سيطرةِ مدنية الحداثة الصناعية التي سعت إلى إنشاء المدن المستهلكة، وحولت الأخلاق إلى سلعة تجارية، وكل ذلك كان في صدد وضع هذه التجربة المدنية تحت المجهر ليكتشف القارئ أنها مدنية مزيفة كرّست النظرة العبثية للوجود.[3]

أما فيما يتعلق بغياب دور البطل أو الشخصية الرئيسة، فيرى الناقد طه وادي أنّ غياب البطل يرجع إلى تدهور الواقعية إذ أغفلت وجود نمط البطل في الواقع، واتّجهت إلى الإسراف في الموضوعية من غير أن تلقي اعتباراً لوجود هذه الشخصية في الحياة الواقعية الحقيقة، وأن موت البطل أو اختفاءه أدى إلى التراجع الفني في الرواية، فغياب هذه الشخصيّة عنده يعني فقدان النموذج الثوري الذي من شأنه أن يجدد القيمَ الفنية بعدّ هذه الشخصية قادرةً على خلق عالمها المثاليّ أو عالمها الخاص الذي يعتمد على المقدرات الإبداعية في عملية الخلق، وقد تابع الناقد هذه القضية عند مجموعة من الأدباء الغربيين في سياق الحديث عن الأنظمة البرجوازية والرأسمالية التي كان لها الدور الأكبر في التأثير في غياب هذه الشخصية.[4]

ويؤكد ذلك أن شخصية البطل لا تمثل الرؤيا الفردية بقدر ما تمثل الخصوصية في النظر للأمور، فالبطل بوصفه شخصيةً فنيةً في الرواية هو حالة من النماء الفكري التي لا يمكن تجاهلها، ولا سيما عندما تبرز شخصيّة هذا البطل من زاوية مغايرة للواقع المتداول، لأنه يرى

(2): المرجع السابق: 212.
(2): المرجع السابق: ص 213.
(3): المرجع السابق: ص 216.
(4): وادي، (طه): 1994م، (دراسات في نقد الرواية)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط : 3، ص 187 وما بعدها

الواقع بطريقة مختلفة، ومن هذا المنطلق يأتي دور البطل الصوفيّ لا كردّ على تطرّف الفلسفة الماديّة بل للدلالة على فكر خاص يكمن في إيضاح العلاقة بين هذا البطل والزمن، فهو بطل يتجدد وينبعث عندما تتهيأ له الظروف لا من الواقع الخارجي فحسب بل من وعي هذا البطل لشخصيته الداخلية وقوامه الذاتية.

2ـ البطل الصوفي:

المتصوّف هو الشخص الذي ينفتح على عالم المعاني الروحية، ويرى الوجود حالةً جماليةً رامزة، ويدخل في علاقة حميمة مع الطبيعة التي لا تفتأ تحدّثه بلغتها الخاصة، لغة الكشف الحيّ التي يختص بفهمها وفكّ شفرتها، من غير الحصر اللّغوي لهذه الكلمة (الصوفي) التي تمتلك دلالات مختلفة عند العديد من الباحثين[1]، فليس الزهد والفقر هو شرط التصوف، وليست العقيدة الدينة وحدُها ميدانَ الشخصيّة الصوفيّة، بل على العكس، فإنّ أكثر ما يقيّد هذه الشخصيّة أن تنحصر في مذهب معيّن، بينما ينظر الصوفيُّ إلى المذهب أو الدين كوحدة تنطوي على رسالات تختلف في طريقة التعبير عن الحقيقة الواحدة[2]، فعلى سبيل المثال نجد المتصوّف الكبير ابن عربي يقول في أحد قصائده:

" كلٌّ من أحـيا حقيقتَه وشفـى من علّة الحُجُبِ

فهو عيسى لا يُناط به عندنا شيءٌ من الريبِ

فلقد أعطـت سجـيتُه رتبةً تسمو على الرُّتَبِ"[3]

فرتبة العيسويّ عنده تتشابه مع رتبة المحمّديّ أو تساويها، وثمّة العديد من القصائد المنظومة و الأفكار المنثورة التي يتحدث فيها ابن عربي عن عقائد الرسالة المسيحية والموسوية وغيرهما[4] والتي يتبين من خلالها أنّ الشخصيّة الصوفيّة حالة انفتاح روحيّ لا همّ لها إلا أن تستمع إلى الصوت الجماليّ لموجودات الطبيعة، والمتصوفون في هذا درجات، منهم من يأخذ بالحب الإلهي ومؤثرات الطبيعة، فينطلق لسانه في وصف تلك الأحوال، مستخدما المصطلحاتِ

(1): بدوي، (عبد الرحمن): 1975م، (تاريخ التصوف الإسلامي)، وكالة المطبوعات، الكويت، ط: 1 ، ص 14.

(2): زيدان، (يوسف): 2010م، (اللاهوت العربي وأصول العنف الديني)، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط: 3، ص 23.

(3): ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي، ت 638هـ): د . ت، (الفتوحات المكية)، ج: 3. دار الكتب العلمية، لبنان ، بيروت، د . ط، ص 338.

(4): جودة نصر، (عاطف): 1983م، (الرمز الشعري عند الصوفية)، دار الأندلس، لبنان، بيروت، ط : 3، ص 480 وما بعدها

الصوفيّة الكثيرة، كما في مصطلح (الاصطلام) الذي يعني **"الوله الغالب على القلب وهو قريب من الهيمان"**[1]، ومنهم من تصل به الحال إلى التعبير عن التوحد المطلق بالذات الإلهية، وقد شرح هذه الحال المتصوف والشاعر جلال الدين الرومي بأسلوب بلاغيّ تمثيليّ في قوله:

" (...) عندما يسقط في الدَّنّ، وتقول له: اخرج. يقول: مبتهجاً: أنا الدّنّ لا تلمني.

فإذن (أنا الدّنّ) هي نفسها (أنا الحقّ) يحمل لون النار رغم أنّه حديد.

مُحي لون الحديد بلون النار: يتبجّج الحديد بالنار، ومع ذلك يبقى صامتا.

عندما يحمرّ كذهب المنجم يتعالى بالقول (أنا النار).

لقد كسب الشرف عبر لون وطبيعة النار. يقول (أنا نار، أنا نار).

أنا نار. وإذا شككت أو ارتبت، اختبرني! المسني بيدك! (...)".[2]

فالتعبير عن أعلى درجات التصوّف يكون على هذه الشاكلة، فالحديد يكتسب من النار صفتها، ولكنّه هو في ذاته ليس بنار، بل فيه من العناصر ما يسمح له أن يمتصّ حرارة النار التي تمنحه لونها، وهذه العبارة (أنا الحق) نجدها تتردد على لسان الحسين بن منصور الحلاج[3]، وعلى لسان عيسى بن مريم عليه السلام حينما قال:(أنا هو)[4]، فالجوهر الإلهي يتنامى في ذات هذه الشخصيّة، فيكتسب بذلك خاصية البطولة، **كما اكتسبها بطل الأساطير حينما كان على اتصال مباشر بالآلهة.**

ومن الشخصيات الصوفية التاريخية التي تشبه في سيرتها شخصيّة الحلّاج (الشيخ السهرودي شهاب الدين) المعروف بـ(الشيخ المقتول) ، تمييزا له من لقب (الشهيد) الذي أُطلِق على الحلاج (شهيد التصوف)، وقد ارتحل في أنحاء الأرض طلباً للعلم، واستقرّ به الأمر في حلب، وفيها اصطدم بفقهاء السّلطة التابعين للدولة الأيوبية، ومثلما الحلاج كان مآل الأمر أن يحكم عليه بالإعدام، بعد أن حرّض عليه أولئك الفقهاء عند صلاح الدين الأيوبي الذي كان يعمل على تجنّب إثارة الفتن بين عامة الشعب، مما حدا به أن ينهي حياته، خوفاً من أفكاره وآرائه التي

(5): الكاشاني، (عبد الرزاق، ت 730هـ): 1992م،(معجم اصطلاحات الصوفية)،تح: عبد العال شاهين، دار المنار، مصر، القاهرة، ط : 1، ص55.

(6): تشتيك، (وليام): 2017م، (الطريق إلى العشق الصّوفي التعاليم الروحية عند جلال الدين الرّومي)، تر: شيماء ملّا يوسف، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، القاهرة، ط : 1 ، ص 267.

(7): سرور، (طه عبد الباقي): 2019م،(الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي)،دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط: 1، ص124.

(8): الكتاب المقدس: العهد الجديد، مرقس : (14: 62).

تثير الجدل والبلبلة[1]، وقد نسب إليه ما نسب إلى الحلّاج من التّهم التي توحي بالكفر والحلول، ولقي حتفه جرّاء أقواله و أفكاره التي كان يبثها في مؤلفاتها وبين الناس. [2]

ومن أهمّ أفكاره ما يعرف بـمصطلح (الإشراق) الذي يعدّ تطويراً لنظرة الحلّاج للوجود بوصفه حالة من الإشعاع النوري، ويرى السهرودي في صدد شرحه هذا المصطلح أنّ **"النفس الناطقة (العاقلة) هبطت من العالم العلوي إلى العالم السفلي لكي تستكمل العلوم والمعارف الحقيقيّة بصورتها الروحانية المجردة المطلقة في أوّل الأمور، ثمّ لمّا تعذّر ذلك، إلّا مع الجهد المستمر في زمن طويل، تلبست النفس الناطقة في الجسم وركب فيها الرأس والأحاسيس التي ينبغي على الإنسان أن يستهلكها في الوصول إلى العلوم الإلهية، وهذه هي الغاية من خلق الإنسان"**[3]، فلذلك ينبغي عليه أن يعي هذه الحقيقة التي يتعيّن من خلالها الغرض من الخلق الإنساني، فليست اللّذة غاية في ذاتها بل تعدّ وسيلةً لاستمرار ذلك الوجود الماديّ، ومنه لابدّ للنفس من تخفيف الأحمال التي ترافقها في رحلتها المعرفية، وكلّما تخلّت عن ملذاتها وتعلّقها بالعالم السفلي، زادت قدرتها على استيعاب الجمال الأزليّ والبهاء الأبدي، إلى أن تبلغ أقصى الدرجات في ذلك متحدة بالذات العليا التي انفصلت عنها.

ومن أقواله المنثورة التي توجز معتقده في النفس والخالق:

" العقل نور الله ولا يهتدي إلى النور غير النور، ولا تظهر صورة نورانية إلا في مرآة فردانية، النفس مرآة الله، ومرآة الله لا تشبهها مرآة الأجسام ، إذا انحل التركيب يرجع الواحد إلى التوحيد"[4]

وفيما يلي بعض العناصر التي تلخّص مفهوم البطولة الصوفية أو ما يمكن أن يطلق عليه (رحلة البطل الصوفي):

1ـ البطل الصوفيّ يمتلك قوة غير اعتيادية (قدرة اللّغة في التعبير عن الحقائق الروحية فهو بذلك أقرب الشخصيات التي تعنى بالكشف عن الحقائق الإلهية).

2ـ البطل الصوفي مخلّص الشعب (يعيد صياغة العلاقة بين الإنسان و الإله).

(1): السهرودي، (شهاب الدين يحيى بن حبش، ت 586 هـ): 2005م، (ديوان السهرودي المقتول)، صنعه وشرحه وأصلحه: كامل مصطفى الشيبي، المكتبة الوطنيّة، العراق، بغداد، د. ط، ص 4. وما بعدها.
(2): المصدر السابق: ص 8.ط
(3): المصدر السابق: ص9، 10.
(4): المصدر السابق: ص 12.

3ـ البطل الصوفي يتعرّض للمخاطر (يواجه السلطة الدينية أو السياسية التي تحاول أن تثنيه عن هدفه).

4ـ البطل الصوفي يحذّر من الوقوع في الأمر المدنس.

5ـ السلطة تكتشف مكامن الضعف في شخصية هذا البطل (الكلمة بوصفها سلاحاً لا يمكن أن تواجه مكر السلطة).

6ـ مأساة البطل (موت البطل الفيزيائي).

7ـ البعث والتوالد في شخصية جديدة تواصل مهمتها في الكشف الإلهي.

ولو عرضنا هذه العناصر وقابلنها برحلة البطل الأسطوريّ أو الملحميّ في الأساطير والملاحم القديمة، سنجد أنها لا تختلف كثيرا، فعلى سبيل المثال نجد من هذه العناصر (نمط العاذلة) التي تحاول أن تثني البطل عن هدفه كما في ملحمة جلجامش، إذ تدعو ساقية الحانة (سيدوري) جلجامش إلى التوقف عن بحثه المحفوف بالمخاطر وتقول له:

"إلى أين تمضي يا جلجامش؟

إنّ الحياة التي تبحث عنها لن تجدها!

فعندما خلقت الآلهة البشر،

قسمت الموت للبشر

واستأثرت في أيديها بالحياة

(أما) أنت يا جلجامش فاملأ بطنك،

متع نفسك ليل نهار!

واجعل أيامك أعيادا!

ارقص والعب ليل نهار!(...)

هذا هو حظ البشر..."[1]

وكما يرى الباحث المستشرق ياروسلاف ستيتكيفتش أنّ هذا النمط لا يفسر على نحو نفسيٍّ ظاهر بأنّه دعوة إلى الامتثال إلى صوت الغريزة والمتعة الجسديّة في نزعة (أبيقوريّة) تقنع باللحظة الحاضرة، بل يشير إلى مفترقات طرق بطولية، فالبطل عليه الاختيار بين ممر واسع

(1): ستستكيفتش، (ياروسلاف): 2005م، (العرب والغصن الذهبي)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، ص219، 220، وأيضا: بشور، (وديع)1989م ، (الميثولوجيا السورية أساطير آرام)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط: 2 ، ص 319، 320

أوممر ضيق[1]، ومفترق الطرق عند البطل الصوفي يتمثل في المضي قدماً حيث الوحشة والخطر أو الامتثال لأمر السلطة الدينية و السياسية التي ستنزع عنه صفة البطولة وتجعله كعامة الناس.

والشيء الأهم من هذه العناصر ينحصر في تحديد قوتين تتجاذبان وجود هذا البطل، الأولى قوة العقل والثانية قوة الغريزة، هذا ببساطة ما يمكن قوله، وما يبنى عليه أنّ قوّة العقل يصاحبها تطرّف البطل في استخدامها، وقوّة الغريزة تتجسّد في السلطة الحاكمة أو العقل المحدود، الذي يحيل إلى القوة الكبرى التي لا يمكن اختراقها (قوة الأكثرية)، إنّها الثنائية الأبدية التي تختصر الوجود الإنساني، وبعد ذلك يتضح دور هذا البطل في دفع الحدث الكوني إلى الأمام، ولاسيما عندما نقارنه بدور البطل في الحكايات الأسطورية القديمة، كما في أسطورة شمشون ودليلة [2] التي تستخدم الأسلوب الرامز في التعبير عن الأحداث التاريخية الواقعية، وما يتصل بهذا البحث التأكيدُ أنّ الصراع في هذه الأسطورة بين الشخصيتين صراعٌ ميثولوجيّ بين عبادتين كانتا في زمنها (عبادة الإله شمش وعبادة آلهة العقل المقة) كما يظنّ الباحث فاضل الربيعي، أو بين الخصب والجدب، الليل والنهار.[3]

و يضاف إلى ذلك أنّ الشخصيّة الصوفيّة تفهم الرموز الأسطورية لأنها تدرك دور اللغة في التعبير عن الحقائق الروحية بطريقة رامزة، فابن الفارض يقول في إحدى قصائده:

" وإن عبدَ النارَ المجوس وما انطفت كما جاء في الأخبار في ألف حجة

فما عبدوا غيري و إن كان قصدهم سواي و إن لم يضمروا عقد نيتي"[4]

فالذات الصوفية تنطق باسم الذات الإلهية و تفسر الرموز التي تشكل على العقول العادية، فهذه النار التي ترمز إلى القدرة المطلقة ليست معبودة في ذاتها بل هي تجسيد رمزيّ للذات الإلهية، ويضاف إلى ذلك ما يحتويه قول الشاعر من تفصيل لمستويات ذلك الرمز، فإنّ القائل بتطابق الرمز مع مرموزه لا يلام على ذلك، فمن عبد النار دون معرفته بدلالتها الرمزيّة لا يصبح

(2): المرجع السابق: ص 221.

(3): الكتاب المقدس: العهد القديم، سفر القضاة: (16: 13– 22).

(4): اللاذقاني، (محيي الدين): 2012م،(الأنثى مصباح الكون أوديسة النساء بين الحرية والحرملك)،دار مدارك للنشر، لبنان، بيروت، ط : 5، ص 41.

ويمكن الرجوع إلى مقابلات الباحث فاضل الربيعي على الشابكة عن طريق الرابط التالي: https://youtu.be/y5-Me5QOTxQ، وفي هذه المقابلة يتحدث الباحث مستفيضاً عن أسطورة شمشون و دلالتها الرمزية، وملخص القصة فيما يتعلق بهذا البحث أنّ دليلة (ذو ليلة) استطاعت أن تتعرف على نقطة ضعف شمشون(شمش أو شمس) الكامنة في شعره وقامت بقص خصلات منه، فخارت قواه وتمكنت من السيطرة عليه والتخلص منه، فالكهنة الذين كانوا على عبادة الإله شمش تصوروا أنّ الظلام أو الليل هو الذي قهر هذه العبادة، وبذلك يمكن أن تتضح علاقة القصة الأسطورية بالتاريخ ويفهم دور البطل وصلته بالواقع بوصفه نوعاً من تمثيل الصراع الثقافي بين الحضارات القائم على طبيعة الخلق الكوني.

(1): ابن الفارض، (أبو حفص عمر بن أبي الحسن، ت 632هـ)، د.ت، (ديوان ابن الفارض)، دار صادر، لبنان، بيروت، د.ط، ص 115.

كافراً، لأنّ كلّ إنسان يفهم دلالة الرّمز بما يوافق مستوى إدراكه العقلي، وهذا المبدأ الصوفي نجده عند ابن عربي مفصلاً على أكمل وجه في حديثه عن الكون و وحدة الوجود، وذلك في قوله الآتي:

"(...) إذا كان الحقّ وقاية للحق بوجه، والعبد وقاية للحق بوجه، فقل في الكون ما شئت، إن شئت قلت هو الخلق، و إن شئت قلت هو الحق، و إن شئت قلت هو الحق و الخلق، وإن شئت قلت لا حق من كل وجه و لا خلق من كلّ وجه، وإن شئت قلت بالحيرة في ذلك."[1]

فتصور العلاقة بين الكون والخالق عند ابن عربي قائم على تحديد المراتب السابقة التي يفهم منها طبيعة الرمز الصوفي، والدلالة المترتبة عليه، فالكون هو الوجود المادي المخلوق ، أو هو تجل للخالق بموجوداته، فوحدة الوجود تفضي إلى تصور الكون حالة من التفاعل الفكري الذي لا يثبت على حال، لأنّه إن فعل يعني ذلك تحوّل إلى عدم، والاختلاف في مستويات الإدراك هو سرّ هذا التفاعل.

ومن هذا المنطلق يمكن أن تعدّ الشخصيّة الصوفية بملمحها البطولي مادةً فكرية تنتقل عبر الأجيال كلما سمحت لها الظروف الواقعية بالظهور، فكل عصر تطغى فيه النزعة المادية سينبري هذا البطل لمواجهتها مهما كانت العواقب.

ثانياً: البطل الصوفي في رواية الرابطة القلمية:

في العصر الحديث حينما بدأ الحكم العثماني يتراجع، تاركاً البلاد العربية غارقة في الجهل والفقر والتخلف، بدأت حركة الهجرة باتجاه الغرب و أمريكا تتصاعد، وكان من بين هؤلاء المهاجرين مجموعة من الشبان من سورية ولبنان (سورية الكبرى)، استطاعوا بإمكانياتهم المحدودة إنشاء الرابطة القلمية في الولايات المتحدة الأمريكية في مدينة (نيويورك)، وقد حملت على عاتقها نقل ما وصلت إليه الآداب الغربية بعد نهضتها الثقافية الكبيرة إلى الأدب العربي، ومن أعضاء هذه الرابطة: جبران خليل جبران(لبنان ـ بشرّي)، وميخائيل نعيمة (لبنان ـ بسكنتا) و إيليا أبو ماضي (لبنان ـ المحيدثة) ونسيب عريضة (سورية ـ حمص)، ورشيد أيوب (لبنان، بسكنتا) وغيرهم.[2]

من أهم الأنماط لشخصية البطلِ في روايات الرابطة القلمية هي نمط البطل الصوفي الذي عرفه الأدب العربي من خلال شخصيات عرفانية تاريخية كشخصية الحلاج الحسين بن منصور وابن عربي والسهرودي كما مرّ سابقا، والبطل الصوفي هو الذي يمثل الشخصية التي تحمل الفكر

(2): ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي، ت 638هـ): 2016م، (فصوص الحكم)، دار آفاق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط: 1، ص112.

(3): نعيمة، (ميخائيل) : 1979 (سبعون، المرحلة الثانية)، المجموعة الكاملة، مج: 1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط: 2، ص445 وما بعدها. و أيضا: نعيمة، (ميخائيل): 1934م(جبران خليل جبران، حياته ـ موته ـ أدبه ـ فنه)، مطبعة (لسان الحال)، لبنان، بيروت، د. ط ، ص 169 وما بعدها.

الفلسفي الخاص بالتوجه الصوفي، فهي شخصية فلسفية في المقام الأوّل، ومن ثم لا ينعزل هذا التوجه عن معطيات العصر الذي نشأ فيه، فظهور هذا البطل لا يعني انفصالَه عن سائر التوجهات الموجودة في المجتمع، فعند مراجعة السير الشعبية لشخصية الحلاج سنجد أنها تمثل مطلباً ثقافياً يصدر عن نبوءة تشبه النبوءات التي توجد في القصص الأسطورية كما في شخصية (كساندر بريام) التي حذرت قومها من دخول الحصان الخشبي إلى طروادة[1]، هذا المطلب هو إيجاد الشخصية التي تقوم بتحذير المجتمع من الوقوع في الخطيئة التي يتكفّل هذا البطل الصوفي بمواجهتها بأسلحته الخاصة وتنتهي بمصرعه. والقارئ يمكن أن يستشف عند قراءة سيرة الحلاج أنّها تقوم على نبوءة مركزيّة يسبقها الجانب المقدس لولادة البطل، فقد نذرته أمّه لخدمة الفقراء و المساكين في المسجد، وحينما بدأ عمله فيه وقع على ورقة فيها اسم الله الأعظم فأخذ الورقة وابتلعها، وكانت هذه الورقة تخص شيخه أبو القاسم الجنيد، وحينما طلبها ولم يجدها أخذ يخوّف طلابه بأن يقطع يد الفاعل اليمنى إن لم يردّها فلم يستجب أحد، وطلبها مرة أخرى مخوفاً الذي هي بحوزته إن لم يردها سيقطع يده اليسرى فلم يستجب له أحد، فقال: **"من سمعني أطلبها ولم يردَّها قطعت رجليه، وصُلبَ، ورجم، وأحرق، وذرّي في الهواء"**[2] وبعد ذلك تتحقق النبوءة، و يقتل الحلاج بعد قطع أطرافه، وصلبه، ويحرق، ويذرى رماده، أما الأفعال التي يقوم بها هذا البطل هي مواجهة المجتمع المنحرف المتمثل بالسلطة السياسية أو الدينية التي تعمل جاهدة على مواجهة ذلك البطل بكل الوسائل، وأدواته الكلمة والنفس الحساسة التي تنظر إلى الموجودات بطريقتها الشعرية الجمالية، وحيثما توجد المدينة يوجد الخطر، لأن التمدن سلاح ذو حدين، ينزلق نحو الهمجية عندما لا يعبأ إلا بالطبقات الرأسمالية التي تحتكر الأموال والثروات، وبعد ذلك يخلق البطل من رحم هذه المخاطر التي تنذر بزوال هذه المدنية المزيفة، ويبدأ معركته دون أن يثنيه شيء ويقدم عليها حتى يلقى مصيرَه، وأول معارك هذا البطل هي معركته مع نفسه فبعد أن يثبت انتصاره فيها ينطلق لتحقيق النصر الخارجي الذي يتجسد بالانتصار على جهل العامة، ويحاول جاهداً أن يبثّ الروح فيها عن طريق مقدرته التعبيرية الخارقة، ويبدأ الناس يتأثرون بهذه القدرة العجيبة ويتجمعون حولَه ليأتي الوحش الكبير أو التنين الظالم الذي لا يريد أن يزعجه أحد فيقدم على البطل الذي لا يحاول الفرار لأنه يعرف في قرارة نفسه أن جسده ما هو إلا حالة عرضية زائلة، فيتقبل الموت برحابة صدر.

والبطل الصوفي هو تمثيل للذات العليا وهو بذلك يحتوي على الصفة الإلهية التي احتفظت فيها القصص الأسطورية للأبطال، ومن هذا الموقع يمكن ربط البطل الصوفي بالبطل الأسطوري مع احتفاظه بالصفة البشرية التي تتجلى بطريقة تعامله مع الواقع في مختلف المراحل الزمنية،

(4): عبود، (حنا): 1997م، (فصول في علم الاقتصاد الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د. ن ، ص6 وما بعدها.

(1): السح، (رضوان):1998م، (السيرة الشعبية للحلاج)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط : 1 ، ص 33.

لأن البطل هو صورة مثالية للإنسان المطلوب في المجتمع، وهو يحاول خلقَ واقعه أو مجتمعه الخاص الذي يستطيع العيش فيه.[1]

1ـ ملامح وصفات البطل الصوفي في رواية (مذكرات الأرقش):

أول شخصية يمكن استجلاءُ معالمِها البطوليَّةِ الصوفية في روايات أدباء الرابطة القلمية هي شخصية (الأرقش) التي خلقها الأديب في مخيلته، وصنع لها الظروف المناسبةَ في أحد المقاهي في مدينة نيويورك[2]، وكلمة الأرقش أطلقها الأديب على هذه الشخصية بسبب وجهه المشوه من آثار الجدري[3] وهذه الصفة هي إشارة إلى تفرّد شخصية (الأرقش) وتميّزه من غيره. وقد وجد مذكراته في مكان نومه بعد أن غادر المقهى ،وغاب في ظروف غامضة، وترك وراءَه هذه المذكراتِ، فأخذها الأديب وبدأ بسردها على شكل مقاطع صغيرة تبدأ باليوم الذي دون فيه الأرقش دون ذكر تاريخ السنة أو الشهر، ويبقى ترتيب هذه المذكرات يوافق المضمون الفكري الذي أراده الأديب أن يبثّه فيها، ومع إغفال عنصر الزمن يمكن أن يعوَّض عنه بتسلسل الأفكار وكأنّ الشخصية تبنى من داخلها.

أما شخصية صاحب المقهى فيقدم الأديب من خلالها صفات شخصية الأرقش فهو كثير السكوت، ويعرف مجموعة من اللغات وهو لا يأكل اللحم والسمك، فهذه الشخصيّة الثانويّة ليس لها أثر في بناء شخصيّة الأرقش، وإنما تتكشف هذه الشخصيّة عبر مجموعة من الحقائق الصوفيّة التي يثبتها الأديب من خلال هذه المذكرات، وصاحب المقهى هو شخصيّة النقيض الفلسفي لشخصيّة البطل، ولكنها لا تتدخل في تكوينها الذاتي، وبذلك يتمكن الأديب من تحقيق الخصوصية الفنية للشخصية الرئيسة، أما سائر الشخصيات فتولد بحسب حاجة الشخصية الرئيسة إلى استكمال أفكارها، ويناقش (الأرقش) مجموعةً من القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة، ويخلق الشخصيات بحسب الأفكار التي يريد إثباتها، وكأن (الأرقش) يراقب تلك الشخصيات من مكان مرتفع ويسجل ردة فعلها على الأحداث. ويبدأ الأديب هذه المذكرات بقول الأرقش:

" الاثنين

الناس قسمان: متكلمون وساكتون.

(2): زويغ، (علي): 1982م، (قطاع البطولة والنرجسية في الذات العبية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط : 1، ص 35 وما بعدها.

(3): نعيمة، (ميخائيل): 1979م،(سبعون، المرحلة الثانية)،المجموعة الكاملة، مج:1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ص 356. وما بعدها.

(4): المصدر السابق: ص 344.

أنا قسم الإنسانية الساكت. وما بقي فمتكلمون. أمّا البكم والرّضع فلغاية ختمت الحكمة الأزلية على أفواههم فلا يتكلمون. في حين أنّي ختمتُ على فمي بيدي. وقد أدركت حلاوة السكوت ولم يدرك المتكلمون مرارة الكلام.لذاك سكتّ والناس يتكلمون"[1]

فالصمت في عرف المتصوفين صمت معرفي عن البوح بالأسرار التي لا يقبلها عامة الناس[2]، وشخصية الأرقش تفضل السكوت على الكلام، لأنّ الكلام الحقيقي لا يمكن أن تستوعبه الحروف، والكلام عنده" **مزيج من الصدق والكذب أما السكوت فصدق لا غشّ فيه"**[3]، والصمت هو فعل تعجبيّ يأخذ البطل الصوفي الذي يمتنع عن التدخل في ما يرى أنه رغوة الحياة، فهو ناسك يبتعد عن الخوض في مهاتراتِ العامة، له جسد نحيل، و وجه كرقعة من الخشب نخرها السوس ولكنّ روحه تمتلك من القوة ما يجعلُه يضبط نفسه عن سخرية الناس فيه لأنه يسيج روحه بالسكوت.

و(الأرقش) يؤمن بوحدة الوجود، ويرى الكون بوصفه سحلّاً عظيماً يدون كل شاردة و واردة، ولذلك يرى أن على الناس أن تلتفت إلى فهم هذا الحقائق كي تدرك أن لا وجود خارج الذات العليا التي يحيط علمُها بكل شيء.[4]

والحياة في نظر (الأرقش) **" مدرسة إلهية تعنى بتربية الآلهة. ولا ينال شهادتها النهائية إلّا الآلهة"**[5] وبهذا يرسم الأديب حدود شخصية البطل النهائية، وهي البلوغ إلى درجة الإله أو العودة إلى حالة الإنسان الأولى قبل السقوط.

وهو يؤمن بالتقمص بوصفه حلاً للغز الموت، وتفاوت الحظوظ بين الناس، مما يكسب الحياة العدالة المطلقة، وهذه العقيدة تفسح المجال أمام شخصية ا(لأرقش) كي يسعى في دأب باتجاه الانعتاق من كل شيء.

أما فيما يتعلّق بفنية الرواية فإنّ تقبّل (الأرقش) لفكرة الموت يقابله تطرف شخصية صاحب المقهى الذي يسرف في حب المال ولاسيّما في المقطع الذي يصور غضبَه بعد أن أعاد الأرقش المحفظة التي تحتوي المال إلى صاحبها،[6] وهذه المقابلة توضح درجة المعاناة التي تصيب الأرقش في مواجهة العالم المقابل لعالمه، فهو غارق في نزعته التأملية في أسرار الوجود و صاحب المقهى يجري بشغف وراء شهوته في حب المال، وعن طريق هذه المقابلة بين الشخصيتين يستطيع الأديب أن يثبت حجم المأساة من غير أن تبرز في الرواية شخصية أخرى تساند شخصية البطل، فالعقدة تتجسد في العناصر التي تتنازع شخصية (الأرقش)، فهو عندما

(1): نعيمة، (ميخائيل): 1979م،(سبعون، المرحلة الثانية)، : ص 349.
(2): العفيفي، (أبو العلا): د. ت (التصوف الثورة الروحية في الإسلام)، دار الشعب للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، د. ط،ص136.
(3): نعيمة، (ميخائيل): (مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة، مج: 4، ص 351.
(4):المصدر السابق: ص353.
(5):المصدر السابق: ص 378.
(6): المصدر السابق: ص 387، 388.

يظهر في تعاليمه الطوباوية لا يفتأ أن يزج له الأديب بشخصية صاحب المقهى التي تفسد عليه عالمه المثالي الذي يحاول خلقه، وتعود فتضعه أمام أحداث أخرى يرى نفسَه يعاني منها من جديد، وبذلك تصبح شخصية صاحب المقهى تجسيداً للمفهوم المضاد للبطولة، لأن البطل هو تجسيد لجدلية الواقع والرؤيا المثالية له.[1]

أما تمثيل الصراع الداخلي الذي يعانيه البطل في هذه الروية فنجده في مونولوجات الأرقش الكثيرة، منها ما نجده في قوله:**"(...)أنأ أنا. ما أعرفه في هذه اللحظة عن نفسي هو كل ما أحتاج إلى معرفته. فالأرقش الذي كان من عشرين جيلا، والأرقش الذي كان من ألف جيل قد اجتمعوا في أرقش هذه اللحظة. وأرقش هذه اللّحظة ليس بغريبٍ عني. فصوت من يسألني: من أنا؟(...) وانا بين تلك وهذه أرقشٌ يعرف نفسه وأرقش يجهلها فيسأل: (من أنا؟) وكأن الأرقش الثاني قد أفاق أو يوشك أن يفيق، من سبات عميق. فهو يعرف من أين جاء ليعود من حيث جاء.**

الحرب سجال. فأي الأرقشين يغلب؟"[2]

فالبطل الصوفي يركز على معالجة المعاني الفلسفيةِ التي تتعلق بالتشكيل النفسي للإنسان، وهذا الأرقش تتنازع شخصيتَه قوتان قوة تجذبه إلى الأرض، وقوة ترتفع به إلى السماء، والأديب يمعن في تصوير ذلك الصراعِ الذي يعانيه (الأرقش)، والغاية هي أن يخلق منه الإنسان الكامل الذي يمثل عالم الوسيط بين الذات الإلهية و الإنسان[3]، ولهذا يقرر أن الأنا الخاصةَ بتلك الذاتِ الإلهية قد حان لها أن تعود إلى مصدرها، ويشدد الأديب على حالة الصراع التي يعانيها هذا البطل من خلال المقابلة بين العالم الذي يطمح إليه، و العالم الذي هو فيه وهذه سمة جوهرية في شخصية (الأرقش).

وفي بداية هذا البحث تبين أن دور البطل الأسطوريِّ يكمن في دفع الدورة الكونية إلى الأمام بعد أن غابت الآلهة، وهذا لا يبتعد كثيراً عن ما يريده (الأرقش)، فهو يبحث في عالمه الواقعيِّ عن الأسباب التي تمكنُّه من خلق عالم يوازي ذلك العالمَ الذي يصنعُه في مخيلته، عالمَ الجمال المطلق، ولكنه لا يستطيع، وذلك ما نجدُه في عبارة الأرقش: **"نبحت حبي بيدي. لأنّه فوق ما يتحملُه جسدي ودون ما تشتاقه روحي"**[4] وهكذا كل من يريد أن ينعتق من أثقال الحياة التي لا لا نهاية لها، عليه أن يرفضَ ذلك العالم الذي يقيّدُ روحه وينطلق مع عالم المعنى الذي يخلو من ثنائية الألم واللذة، لأنّ هذه الثنائية عنده مجرّد وهم يسعى إلى تجاوزه، فكلّ لذة تؤدي إلى ألم، وكل ألم يطلب لذة تزيله، فالتركيب الثنائي الذي يحكم مبدأ الوجود لا بدّ له من خلق إفرادي يتوالد عنه، وشخصية (الأرقش) هي إثبات لهذه الوحدة الفردية، وهي في هذا تمثّل أهم الملامح

(7): زويغ، (علي): (قطاع البطولة والنرجسية في الذات العبية)، ص41.
(8): نعيمة، (ميخائيل): (مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة، مج: 4، ص 391، 392.
(1): ينظرفي:أبو زيد، (نصر حامد): 2002م (هكذا تكلّم ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د. ط، ص 180. وما بعدها
(2): نعيمة، (ميخائيل): (مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة، مج:4، ص 446.

الصوفية لهذا البطل، فهو بطل يتعالى فوق الثنائية المضللة، ولا يخفى عن القارئ ما في هذه الرواية من تأثّر كبير بأفكار أئمة الأدب الصوفي في مفهوم (الأنا) ولاسيما ما نجده في قصيدة للشاعر الصوفي مولانا جلال الدين الرومي التي يقول فيها:

" أنا الشيخ ، أنا الشاب، أنا السهم ، أنا القوس

أنا الدولةُ الخالدة: ألستُ أنا أنا .. بل أنا أنا

أنا سروة في بستان، أنا روح في بدن، أنا نطقه في الفم

أنا في دهشة من هذه الواقعة،أنا في وعي، وفي غير وعي

أنا ناطقٌ صامت،أنا نوح مسكت

ومن ذلك اللونِ لماذا أنا بلا لون

وأيُّ تشبث لي بتلك الجدائل

أنا الرئيس، أنا الإقبال معا

أنا الملك، أنا العرش معا

(...)"[1]

هذه القصيدة تصور الحالة الوجدانية التي يصل إليها الشاعر بعد تخلّيه عن أناه الذاتية التي تقبع فيها المشاعر المتضادة، ويخلق منها الأنا العليا التي تشبه الدولة الخالدة، وهي الأنا المجردة من وهم الثنائية، والأديب ميخائيل نعيمة يخلق من ذاته هذه الشخصية التي تُقدم على البحث عن الأنا العليا، والتي تجدها في العالم المثالي الذي لا يتأثر بمنازعة الواقع لها، وهذه الشخصية التي خلقها الأديب تشبه شخصية (البوذا) التي خصص لها الأديب مقالاً في كتابه (المراحل)، وحكى قصّته بشيء من الإيجاز فقد ترك زوجه وطفلَه الحديثَ الولادةِ وطلب العزلة منقطعا للتأمل، وعنده النرفانا هي الحقيقة المطلقة التي يرى الأديب أنّها تشبه ملكوت السموات الذي بشر به السيد المسيح، والجنة التي وعد بها الرسول محمد (ص)، أما الطريق إلى هذه الحقائق فيكون بالعزلة التامة وقمع النفس عن الشهوات التي من شأنها أن تصرفَ الإنسان عن بلوغ هذه المرحلة، وتعمل على تأخيره في اكتشاف نفسه التي هي جزء من الذات العليا كما يرى الأديب.[2]

(3): الرومي، (جلال الدين بن محمد البلخي، ت672هـ):1997م (المثنوي) الكتاب الرابع، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، القاهرة، د.ط ص 6، 7.

(2): نعيمة، (ميخائيل): 1979م (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج:5، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط:2، ص 9، 15، 26.

والبطل الصوفي هو صورة للأنا المحررة في رواية الأديب، وهو محاولة لخرق الاعتيادي في المجتمع الذي يسير على وتيرة واحدة، وبانعتاق هذا البطل وانتصاره يصبح أمثولة تقتدى فيتحرك شعور الجماعة، ويدفع من خلال الحركة الثقافية وفعل القراءة إلى تحرّي تلك المعاني والحقائق التي عني بها أدباء الرابطة القلمية.

2ـ التركيب الثلاثي في رواية (اليوم الأخير):

لا يبتعد أسلوب (مذكرات الرقش) عن رواية (اليوم الأخير) للأديب ميخائيل نعيمة، وفيها نجد شخصية البطل أستاذ للفلسفة يستيقظ على صوت يدعوه إلى أن يتلمّس حياتَه في يومها الأخير، ويبدأ الأديب في بثِّ الأفكار الصوفية عن طريقه وعن طريق شخصيات أخرى كشخصية (اللامسمى) وشخصية (هشام)، وقد جعل الأديب أحداث الرواية تجري في يوم واحد وهو إشارة إلى عمر واحد من أعمار الإنسان التي يؤمن الأديب أنها تكرر على الإنسان إلى أن يصل إلى الدرجة التي تمكنه من الانعتاق الكلي الذي لا يضطره إلى ولادة جديدة، ويركز هذا البطل على المفاهيم الفلسفية التي تتعلق بمسألة الموت والحياة ومفهوم الثواب والعقاب، وفي المجمل يعد الإنسان بوصفه العالم الأصغرَ، هو الفكرة المحورية في هذه الرواية لأنه صورة مصغرة للكون، ومن ذلك ما نجده في قول الأديب على لسان شخصية البطل (موسى العسكري) في حوار مع نفسه يصف جسد الإنسان:

" لكأنه ـ وهو من ضآلة الحجم ما هو ـ يطمح إلى جمع الأكوان كلها في قبضة يده أو في بؤبؤ عينه. ذلك هو العجب العجب. ألعلّ الإنسان أعظم من سائر الأكوان؟ أم لعلّ الأكوان كلها في الإنسان؟ (...)"[1]

ويمكن للقارئ أن يتابع التدرج الفلسفي في أفكار الرواية، ولكنّ الشيء المهمّ في ذلك أنّ تقسيم الأديب الشخصيات جاء على ثلاثة مستويات:

شخصية الأب ـــــــــ الآب

شخصية الابن ـــــــــ الابن

شخصية اللامسمى ـــــــ الروح القدس

ويؤكد ذلك أنّ شخصية الأب عندما بدأت باكتشاف الحقائق التي كانت مخفية عنها انتقل ذلك إلى شخصية الابن الذي بدأ بدوره يتعافى من أمراضه، فأصبح يتكلم ويمشي، وبعد ذلك يصوره الأديب في رحلة مع (اللامسمى) في زورق يجدف عكس تيار نهر زمان[2]، وهذه الطبيعة الثلاثية لبناء الشخصيات أمر مألوف عند الأديب ميخائيل نعيمة نجده في أغلب مؤلفاته كما في كتابه البيادر و المراحل وغيرهما، وعقيدة التثليث من الأمور المهمة التي توقف عندها كبار

(2): نعيمة، (ميخائيل): 1979 م(اليوم الأخير)، المجموعة الكاملة، مج:2، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ص55.

(3):المصدر السابق: ض 208..

المتصوفين من أمثال ابن عربي في الفتوحات المكية،[1] والتركيب الثلاثي قديم قدم نشوء الأديان كالديانة المصرية القديمة التي تقسم الآلهة إلى (إيزس الزوجة، أوزيريس الزوج، وحورس الابن) وأيضا في الديانة السومرية (آنو، وانليل، وآيا) وغيرها من المعتقدات الأسطورية القديمة التي تصوّر الوجود في حالة من التفاعل بين هذه الثلاثية الإلهية[2]، أما في الديانة الهندوسية القديمة التي كان الأديب يجلّها في مؤلفاته[3]، فنجد (براهما وفشنو وسيفا) **" يمثل تجليات ثلاثة للمطلق"**[4] وفيما يتعلق بعقيدة التثليث في الرسالة المسيحية فينقل لنا الباحث عاطف جودة نصر آراء ابن عربي فيها ومن ذلك قوله:

" أما في العقل فأصحاب الموازين ـ ويعني بهم المشتغلين بالمنطق الأرسطي ـ يعرفون ذلك، وأما في الشرع فإنّ قوله : (إنمّا قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون) (النحل آية 40) فهذا ضمير (نا) عين وجود ذاته.. فهذا أمر واحد، وقوله، (إذا أردناه) أمر ثان، وقوله، (أن نقول له كن)أمر ثالث ... فالاقتدار الإلهي على التكوين لم يقم إلا من اعتبار ثلاثة أمور شرعاً، وكذلك هو الإنتاج في العلوم بترتيب المقدمات، وإن كانت كل مقدمة مركبة من محمول وموضوع، فلا بدّ أن يكون أحد الأربعة يتكرر فيكون المعنى ثلاثة... فوقع التكوين عن الفردية وهي الثلاثة لقوة نسبة الفرديّة إلى الأحديّة".[5]

و الذي يتصل بالدراسة أنّ عقيدة التثليث تعطي البطل الصوفي المتمثل بشخصية الأب القدرة على كشف الحقائق الفلسفية والدفع بها إلى مجاراة أحداث الرواية، فالبطل الصوفي هو بطل معرفي، يهتمّ بالحقائق الكبرى التي تسيّر الكون، ويصوغها بطريقة فنية جمالية، فوجود هذه الشخصيات الثلاث هو عبارة عن خطة البطل في الخروج من العقدة المتمثلة في حصر الإنسان في مجال مادي ضيق، وتغلّب البطل على هذه العقدة أعقبه تغيّر شامل في أحداث الرواية، فمن خصائص البطولة في نص الرواية أنها تجعل مصير الإنسان مرتبطاً لا بشخصيّة البطل في ذاته، بل في قدرته على تحقيق التغلّب على نفسه أولا ومن ثمّ تُدفع حركة الشخصية إلى باقي الشخصيات، ولاسيما أنّ الأديب لا يؤمن بالزمن والواقع بقدر ما يؤمن بغاية الزمن من الإنسان، ولذلك كان زمن هذه الرواية هو يوم واحد فقط، ولكنّ هذا اليومَ يتصل بعمر الشخصيات السابق، و مستقبلها المرتقب، ولأن هذا التغيير الطارئ على شخصية البطل هو جوهر هذا العمل الروائي، بات التركيز على الخلاصة من عمره، وهي تنحصر في ذلك اليوم الذي سيتغير فيه كلّ شيء، حتى الإحساس بالزمن سيتلاشى لأنّه زمن وهمي بالنسبة للحقيقة الذاتية للإنسان، وذلك ما عبّر عنه الأديب في نهاية الراوية، في ذلك المشهد الذي يفتح فيه حوارا مع أحد الأشخاص الذي كان ينتظر في المطار، ويتبين من هذا الحوار الفرق بين الزمن الذي بات

(4): جودة نصر، (عاطف): (الرمز الشعري عند الصوفية)، ص 481. في هذه الصفحات يشرح الباحث ما ذهب إليه ابن عربي في حديثه عن عقيدة التثليث، فأهل التثليث داخلون في الرحمة المركّبة بحكم أنّهم موحدون توحيد تركيب، وهم يلحقون بالموحدين في حضرة الفردانية لا في حضرة الوحدانية.

(5): المرجع السابق: ص 482.

(1): نعيمة، (ميخائيل): (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج:5، ص 9 وما بعدها.

(2): جودة نصر، (عاطف): (الرمزاشعري عند الصوفية)، ص 483.

(3):المرجع السابق: ص 481.

موسى العسكري يفهمه بطريقته، وبين الزمن عند عامة الناس الذين ينظرون إليه تلك النظرة المادية، ويظنّون من خلال هذه النظرة أنهم يسودون على الطبيعة بتلك الأدوات التي تختصر الزمن (الطائرة). وبعد ذلك تحدث المأساة بسقوطها، واحتراقها، وموت ركابها، وكأن الأديب يقول: هذا هو مصير من يفكر بالسيادة على الزمن بالقوة أو التعالي، فمهما بلغ ذكاء الإنسان وقدرتُه على التحكم بالطبيعة فإنه يظلّ عاجزاً عن الإحاطة بكل ما في الكون من أسرار خفيّة، وهو لا يبلغها بحواسه بل بقلبه وعاطفته، وهنا يأتي المشهد الجمالي الذي يقابل مشهد المأساة، وهو ذلك الزورق الذي يجري عكس تيار النهر، وهو زورق النجاة إذ يجدف الثلاثة وكأنهم واحد، فيجري النهر إلى حيثما قدر له أن يصل ويتجه الثلاثة إلى منبع ذلك النهر وهو المطلق الذي لا يحدّه زمن ولا تحيط به قدرة.

فقد استطاع هذا البطل أن يوجد طوق النجاة معتمدا على حدسه، وأن يتغلب على نفسه ليتغلب بعدها على كل شيء، ويمسك في قبضته بمجريات الواقع لأنّه يؤمن أنّ الإنسان عالم صغير، فإن استطاع أن يتحكم بنفسه صار بوسعه أن يتحكم حتى بالزمن، أما الأداة فهي الزورق الكوني الذي يسير عكس تيار الزمن، ولا يخفى ما في هذا المشهد من تشابه في استخدام مصطلحات الأسطورة القديمة، فمن المعروف أن الإله المصري (رع) الشمس كان ينتقل في نهر السماء عن طريق زورق، إذ كانت الديانة المصرية القديمة تتصوّر وجود نهر كبير في السماء تجري فيه الشّمس، ومهما اختلفت مقاصد الأسطورة فالشيء المتفق عليه أنّ الإنسان القديم كان يرى وجود عالم ميتافيزيقي يقبع خلف العالم المحسوس، ولهذا كان استيعاب الزمن وفهمُه يتطلب معرفة أسرار تلك الدورة المستمرة المتكررة[1]، والنزوع الصوفي عند البطل هو محاولة لخرق الزمن، بعد أن يبلغ الشعور بالثنائية أوجَه ليأتي البطل بوصفه تجسيداً إفرادياً مولودا من تفاعل تلك الثنائية، والكل يأتلف في تركيب ثلاثيّ، ويضاف إلى ذلك أنّ الأديب استطاع أن يعبر عن ذلك كلّه بقصة واقعية، يمكن أن تحصل لأيّ إنسان وحوّلها إلى واقع يعكس الرؤيا الجمالية مستخدماً لغة المفارقة والمجاز.[2]

3ـ رواية مرداد:

ـ دلالة العدد والزمن في الرواية وعلاقتها بالفكر الصوفي:

من الروايات المهمّة في أعمال أدباء الرابطة القلمية رواية (مرداد) للأديب ميخائيل نعيمة، وفيها يعاود الأديب إثارة معارفه الفلسفية والصوفية التي نجدها تتردد في أغلب مؤلفاته، ويبدأ الأديب هذه الرواية بمشهد متخيل يحيل إلى أسطورة الطوفان وفلك نوح التي تتردد في معظم الميثولوجيات العالمية، وهي تركز على الخطأ الذي ارتكبه البشر مما جعل الآلهة ترسل عقابها

(4): القمني، (سيد): 2020م، (الإسرائيليات)، مؤسسة الهنداوي، مصر، القاهرة، د. ط، ص 192.
(5): جودة نصر، (عاطف): (الرمز اشعري عند الصوفية)، ص 73 وما بعدها.

فتبيدهم عن بكرة أبيهم إلا زوجين أو مجموعة صغيرة منهم، ويقع على عاتق الناجين أن يعاودوا إعمارَ الأرض بالشكل الذي لا يؤول إلى خرابها من جديد.[1]

وطريقة الأديب في صياغة أحداث الرواية تشبه طريقته في رواية (الأرقش)، فهو يبدأ سرد الأحداث من زمن الطوفان، والسارد هو صوت المؤلف الذي يقرر أنه سيبحث عن الراهب المسحور الذي يوجد على قمة جبال الآس واللّبان، وبعد ذلك تبدأ رحلة الأديبِ الرمزيّةُ بصعود ذلك الجبل في أسلوب مشبع بالخيال، يصوّر فيه الأديب صعوبة الوصول إلى تلك القمة، وهو يقصد فيها المشاق الكبيرة التي يتكبدها الإنسان حينما يختار طريق الانعتاق، وفي هذه الرحلة يغرق الأديب في استخدام الرموز الصوفية العرفانية من مثل حواره مع الراعي الذي صادفه في طريقه، إذ تخرج شخصية السارد المنديل الذي يحتوي على زاد رحلته وهو سبعة أرغفة، ولكنّه عندما يخرجها يأخذها الراعي ويلقي بها إلى الماعز التي كانت معه، ويضاف إلى ذلك الإشارة إلى جنس هذا الراعي الذي ينتمي إلى الصنف الذي لا يأكل الطعام[2]، وفي هذا الحوار أيضاً يدعوه الراعي إلى تلمّس الطريق التي لا تحتاج إلى زاد ماديّ ولا سيما أنّ هذا الطريقَ التي يسلكه يستغرق سبع حيوات، ومعروف أن للعدد سبعة رمزية دينية وأسطوريّة ترجع إلى الرؤية الفلكية للكون كما في مجموعة الدب الأكبر و الدب الأصغر، ومجموعة بنات أطلس السبع، وهو في الثقافة العبرية يعني النصر وله الكثير من الدلالات في الثقافات الأخرى[3]، ولكنّ الأمر الأهم أنّ الأديب قد استخدمه ليشير إلى تخلصه من الحيوات التي يظنّ أنها فرضت عليه قبل أن يتخذ درب الانعتاق الأخير الذي لا يضطره إلى ولادة جديدة حسب ما يرى، وفي هذا وذاك نلمح عند الأديب التوق الشديد إلى العالم الروحي أو عالم المثل كما يرى أفلاطون.

أمّا رمزية العدد (7) في الفكر الصوفي وفلسفته الغنوصية، فهي ترتبط بعقيدة التناسخ وتشير إلى سبعة من الرجال يسمّون بالبدلاء الأفراد، يمكن لكل واحد منهم أن يفارق جسده بالصورة من غير أن يعرف أحد منهم أنّه فقد، وهم على قلب إبراهيم عليه السلام (إبراهيم، موسى، وهارون بتأييد محمد(ص)، و إدرس، ويوسف، وعيسى ويحيى، وآدم) فهؤلاء الأنبياء عليهم السلام يختصرون البناء الروحيّ في الفكر الصوفي، ولكلّ واحد منهم دوره الكوني الذي يناط به، ويشكّل المجموع النفس الكلية للعالم الإنساني، وقد شرح هذه المراتب ابن عربي وأوضح أدوارها على أتمّ تفصيل[4]، وفي المجمل فإنّ التلميح في رواية الأديب إلى هذا العدد يشير إلى سموّ المرتبة الروحية بما يتوافق مع دلالته في اكتمال دورة النفس ووصولها إلى القمّة حيث تتحد بالذات العليا.

ومن خلال هذه النظرة الدقيقة للأعداد ودلالتها الفلسفية، نرى أنّ الأديب في هذا العمل يجنح إلى تمثيل العالم الروحي الذي يودّ أن يكون فيه، ولذلك يخلق من نفسه عن طريق الأسلوب الرمزي

(1):مباركي، (هشام محمد): 2016م (قصة الطوفان بين الأسطورة والدين)، دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط: 1، ، ص 34، 35 وما بعدهما.
(2): نعيمة، (ميخائيل): 2010م (مرداد)، مؤسسة نوفل، لبنان، بيروت، ط : 11 ، ص 18.
(3): جودة نصر، (عاطف): (الرمز الشعري عند الصوفية)، ص 390 وما بعدها.
(4): ابن عربي، (الفتوحات المكية)، ص 236 وما بعدها.

تلك الشخصية التي بإمكانها أن تتوافق مع هذا العالم المثالي، وقد وجدنا في (الأرقش) أنّ ذاتية الأديب من حيث البناء الفنّيّ كانت متخفية، وفي معزل عن معاناة (الأرقش) ونضاله الروحي، وهذا ما نجده أيضا في (اليوم الأخير) ، أما في هذه الرواية نجد الأديب يروي الأحداث بلسانه وكأنّ الأحداث وقعت له بطريقة واقعية، فالأحداث عند شخصية البطل الصوفي هي حقيقية، لأنّه يدخل في عالمه الميتافيزيقيّ ويحاول فهمه، وبذلك تقسم الرواية ثلاثة أزمنة:

الطوفان ـــــ الأديب ـــــ مرداد

الماضي ـــــ الحاضر ـــــ المستقبل

وفي هذه المحطات حاول الأديب أن يجعل منها خطّاً واحداً متصلاً، وقد بدأ من أبعد نقطة يمكن أن يتذكرها التاريخ وهي قصة الطوفان وفلك نوح إلى أن وصل إلى قمة الجبل، وتمكن من الحصول على الكتاب، وقد قابل ذلك بالفلك المصغر عندما أعلن (مرداد) أنه هو الفلك والمذبح والنار[1]، وبذلك يعد البطل الصوفيّ بروزاً متعالياً في الشخصية الإنسانية عبر الزمن، تعيد ترتيب سمات هذه الشخصية كذات متألقة و نوعية.

ـ الإنسان الكامل و السوبرمان:

فيما يتعلق بأسلوب الأديب في هذه الرواية نجده يقترب من أسلوب الفيلسوف الألماني نيتشه في كتابه (هكذا تكلم زرادشت)، ويظهر ذلك جليّاً في محاورته للراعي، فهي تشبه مشهد البهلوان الذي مرّ به زرادشت في إحدى الساحات حيث كان الناس يتفرجون عليه، وسقوط ذلك البهلوان يشير إلى سقوط الإنسان المتوازن الذي يشبّهه نيتشه بالبهلوان، فهو يمتع الناس عند مشاهدته حين يمشي على الحبل ممسكا بعصا طويلةٍ كي يحافظ على توازنه، ولكن في فلسفة (نيتشه) لا مكان إلا للإنسان المتعالي أو الخارق (السوبرمان) والذي تبشر به شخصية زارا، أما الأديب نعيمة في محاورته ذلك الراعي فيجعله من الجنس الذي لا يأكل الطعام، أي الذي بلغ مرحلة الإنسان المستغني عن الآخر وعن الطبيعة الجسدية، فعند (نيتشه) الإنسان ما هو إلّا حبل موصول بين الحيوان و الإنسان المتفوق[2]، والتشابه بين الأديب و (نيتشه) يكمن في طريقة خلق الشخصية وطبيعة المشهد الخيالي، ويمكن ان نلاحظ أيضا التشابه في العنوان وتقديم الكتاب، ففي مرداد يقول الأديب في تقديمه:

" منارة وميناء للتواقين إلى التغلّب، أما غيرُ التواقين فليحذروه!"[3] فيما نجد عند الفيلسوف (نيتشه) العبارة التالية **" كتاب للكل ولا لأحد"** والأديب (نعيمة) يقرر أنّ الطريق لهذا الكتاب

(1): نعيمة، (ميخائيل): (مرداد)، ص 140.
(2): ينظر في: نيتشه، (فريديريك): 1938م (هكذا تكلم زرادشت)، تر: فيلكس فارس، مكتبة جريدة البصير، مصر، الإسكندرية، د. ط، ص 8 وما بعدها.
(3): نعيمة، (ميخائيل): (مرداد)، ص 55.

مباح لكل إنسان يجد في نفسه تلك القدرة التي تمكنه من الانعتاق، فهو منارة و ميناء له، وغير ذلك سيكون الكتاب مجرّد طلاسم لا يفهم منها شيء، وأمّا الفيلسوف (نيتشه) يستخدم أسلوب الاستفزاز، فمن غير المعقول أن يؤلف هذا العالم كتاباً لا يمكن ان يعتنق أفكارَه أحد، ولكن لندرة هؤلاء يستخدم الفيلسوف هذا التعبير، والتشابه بين شخصية (زرادشت) عند (نيتشه) و شخصية (مرداد) لا يمكن إثباته في مثل هذا الموضع، ولكنّ الشيء المميّز في شخصية مرداد وتجاوزِها للزمن بالمفهوم الفيزيائي أنّه كائن في الوجود لا يموت كما شرح (شمادم) لشخصية الأديب عندما قابله على قمة الجبل[1] وهو سيظهر فعلَه كلّما دعاه القدر ليعيد ترتيب العلاقات البشريّة بما يتناسب مع مستوياتها في التسلسل الهرمي فهو يطهر الأنا من السموم كلها ويعلّم الناس كيف تزان هذه الأنا لمعرفة سر التوازن الكامل(...).[2]

وفي ذلك يتضح الفرقُ بين شخصية مرداد وشخصية السوبرمان عند نيتشه، ولاسيما أن الأديب ميخائيل نعيمة يرفض ذلك التطرّف في مفهوم القوة التي دعا إليها نيتشه، وقد أفرد له مقالاً خاصاً في (الغربال الجديد) وفي هذا الموضع يقول:

"أمّا كيف للإنسانية أن تخلق السوبرمان؟ و ما نفعها من بعد أن تخلقَه ما دام الموت له بالمرصاد؟ وكيف تكون الجماهير بغير قيمة ما دامت هي التربة التي فيها ينبت ومنها يغتذي السوبرمان؟ ثم كيف للسوبرمان أن يخضع كل الناس وكل ما في الكون لإرادته حتى يكونَ سوبرمانا، وهذا هو خالقه قد ذاق ألوان الوجع، ثمّ جنّ جنونه، ثمّ مات كما يموت الناس؟ ألعلّه توجع بإرادته، ثمّ جنّ بإرادته، ثم مات بإرادته،؟ ومن أين السوبرمان وإلى أين، ولماذا؟"[3]

ويرى الأديب أن عظمة (نيتشه) لا ترتكز على فلسفته بقدر ما ترتكز على مقدرته البيانيّة التي خولته أن يصبح أحد أعظم فلاسفة العصر الحديث.

ومن خلال الإقرار بكينونة الشخصية عند مرداد، تصبح فكرة البطل الصوفيِّ فكرةً مجردة أكثر من كونها شخصيةً واقعيةً إلا أنّ الأديب يسعى إلى زج مرداد في شؤون الحياة كلّها، بوصفه مصلحاً اجتماعياً وروحياً، فهو منظر اجتماعي يتدخل في المشاكل التي تصيب المجتمع ويحاول حلَّها كما في حديثه عن الزواج و الطعام وإلى ما هنالك.

والشيء الجدير بالذكر أنّ الأديب تحدّث عن هذه الرواية في غير موضع من مؤلفاته أهمُّها ما جاء في المجلد الثامن من مجموعته الكاملة في إحدى الرسائل إلى (مريانا دعبول فاخوري) صاحبة مجلة المراحل في سان باولو في ذلك الوقت ، وفيها يتكلم الأديب على معنى اسم مرداد

(4): المصدر السابق: ص 47.
(5): المصدر السابق: ص 67.
(6): نعيمة، (ميخائيل): 1979م ،(الغربال الجديد)، المجموعة الكاملة، مج: 4، دار العلم للملايين ، لبنان، بيروت، ط : 2، ، ص 381.

و الأسماء الأخرى التي صاغها الأديب من المعارف اللغوية و الأسطورية، كـ (مرداد)الذي يحمل معنى العودة، وميكايون الذي يعني شبيه الله وغيرها من الأسماء.[1]

فالإنسان الكامل الذي حاول الأديب تجسيده في شخصيّة (مرداد)، والإنسان السوبرمان عند (نيتشه) الذي تأثر فيه الأديب كما مرّ سابقا، سنجده في الفكر الصوفي عند (ابن عربي) و(عند عبد الكريم الجيلاني ت 832 هـ) وغيرهما، إذ يقصد به الإنسانُ المطلقُ الجمال الذي يستمدّ منه البشر صفاتهم، ولولا وجوده لما وجد الإنسان، لأنّ انتفاء المثال الأعلى يعني عدم القدرة على وجود الهيئة الأرضية للكائن البشري [2]، وهو يوافق الرؤيا الفردية لهذا المفهوم، أي إنّه إثبات لنموذج مثاليّ لهذا الإنسان يخضع لذاتية الأديب أو الفيلسوف في عمله، وفي هذا الموضع تؤثّر التقنية الأدبية الرامزة إذ تختلف عملية التجسيد لهذه الشخصية باختلاف طريقة بنائها، ومن هذا المنطلق فقد كان (لنيتشه) الأثر الأكبر في بناء هذه الشخصية، مما أدى إلى امتزاج ثقافي في تكوين الشخصيّة البطوليّة، فقد عمد الأديب إلى نزع صفة البطل المتعالي في السوبرمان، وأعاده إلى سياقه الشرقي المستمد من الفلسفة الصوفية، فهو بطل إنساني يؤمن بتدرّج مستويات البشر، فيقدّم لنا وكأنّه أب حكيم يراعي تفاوت أولاده في العقول والحظوظ ويسعى إلى توفير السعادة لهم.

وهكذا نجد أنّ البطل الصوفي عند (نعيمة) في حالة من الدهشة بسبب مؤثرات الطبيعة التي تحدثه بلغتها الخاصة، وتكشف له عن سحرها و جمالها الذي ينبع من مصدرها الإلهي، وهو أيضاً بطل إنسانيّ همّه الارتقاء فوق عالم الثنائيات المضللة التي يشعر بثقلها على كيانه، ولأنّ هذا الأمر مستحيل في واقع الحياة الإنسانيّة، اكتسب البطل الطابع الرومانسيّ وأوجد لنفسه عالمه الخاص، من غير أن ينسى عالمه الآخر، فعمل على إعادة تنظيم العلاقات البشرية وفق منظور شمولي يراعي مستويات الوعي البشري كافة، ولهذا تنطوي رسالة هذا البطل على أفكار الإصلاح الاجتماعيّ والاقتصاديّ والنفسيّ في أرقى النماذج المثالية.

4ـ التشابه والاختلاف بين (المصطفى) و (مرداد):

في رواية (النبي) يمزج الأديب بين الأسلوب النيتشوي وأسلوب الكتاب المقدس[3] ليعرض فلسفته الصوفيةَ التي تُعدُّ خلاصة تجربته الفلسفية و الأدبيّة، والشيء الذي قيل في مرداد يمكن أن يقال في النبي من حيث بروز شخصيةِ البطل الصوفي الذي يعيد صياغة أفكاره عن الإنسان

(1): نعيمة، (ميخائيل): 1979م (رسائل)، المجموعة الكاملة، مج: 8، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط : 2، ، ص 379.

(2): سرور، (طه عبد الباقي): 1955م، (محيي الدين ابن عربي)، ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ط : 2، ص 169 وما بعدها.

(3): نعيمة، (ميخائيل): 1979م (جبران خليل جبران)، المجموعة الكاملة، مج: 3، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2، ، ص 266. وما بعدها.

والكون وينقلُها إلى القارئ بوصفها تجربةً فرديةً شموليةً، إذ يؤكد منذ الصفحات الأولى أنه في آخر دورات حياته عندما يقول:

" أنت أيها البحر العظيم الذي فيك وحدك يجد النهر والجدول سلامهما وحريتهما. فاعلم أن هذا الجدول لن يدور إلا دورةً واحدة بعد ولن يسمع أحدٌ خريره على هذا المعبر بعد اليوم، وحينئذ آتي إليك، نقطة طليقة إلى أوقيانوس طليق."[1]

فهو يقدم نموذجاً للبطل الذي أدرك غاية الزمن من الفرد وغاية الحياة لا في جانب من جوانبها بل في نظامها الكامل، وتِبعاً لهذه الرؤيا يشرع المصطفى في مناقشة كبريات الموضوعات التي تتعلق بحياة الإنسان كالمحبة، و الزواج، والأبناء، والعطاء، والدين، و الموت وغيرها، وهو أيضاً كمرداد سيعود عندما تتطلب الحاجة، وهذا ما أعلنه في نهاية روايته قائلا:

"فالوداع الوداع يا أبناء أورفليس.

قد غربت شمس هذا اليوم.

وأغلق علينا أبوابه كما تغلق زنبقة الغور أوراقها على غدها.

فكل ما أعطيناه ههنا سنحتفظ به.

وإذا لم يكن كافيا لسد حاجاتنا، فإننا نأتي ثانية إلى هذا المكان ونمدّ أيدِيَنا معا لمن أعطانا.

ولا تنسوا أنني سآتي إليكم مرةً أخرى.

فلن يمرَّ زمن قليل حتى يشرع حنيني في جمع الطين والزبد لجسد آخر.

قليلا ولا تروني، وقليلا تروني.

لأنّ امرأة أخرى ستلدني."[2]

فميزة هذه الشخصيةِ أنها لا تموت فهي ـ وإن أعلنت عدم نجاحها في إحداث التغيير الكامل ـ تبشر بالعودة المستمرة، فالشخصية الأدبية في هذه الرواية خلقت من رحم الرومانسية الصوفية التي لا تفتأ تجدد ذاتَها كلما سمحت العبقرية الأدبية أن تلدها.[3]

ويضاف إلى عقيدة التقمص[1] ثمّة شيء آخرُ يمكن الإشارة إليه فيما يتعلق بعودة البطل ألا وهو فكرة العود الأبدي[2] التي نجدها عند (نيتشه) الذي تأثر به الأديب جبران كما مرّ سابقاً، وهذه

(4): جبران، (خليل جبران): 2017م، (النبي) الأعمال الكاملة المعربة، دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط 1: ص 82، 83.

(1): جبران، (خليل جبران): (النبي) الأعمال الكاملة المعربة، ص

(2): عبود، (حنا): (من تاريخ الرواية)، ص 164، 165.

الفكرة تؤكد أن الزمن لا يتغير ويكرر نفسه بطريقة مستمرة وأنّه لا مجال في حياة الإنسان لتجاوز هذه الصيرورة المحكمة، ولهذا يخلق الفن عملية التوازن عندما يجسد البطل الحلم بالانعتاق و مجاراة الإنسان الأعلى الذي يتجاوز كل الثنائيات، ولهذا فإنّ عملية خلق البطل ليست إلا حلماً واقعياً تبرز فيه الشخصية بوصفها ذاتاً عليا.

أمّا نقاط التشابه و الاختلاف بين شخصية (المصطفى) و شخصية (مرداد) يمكن إيجازها فيما يلي:

1ـ وحدة تجلّي الشخصية من خلال مرجعيتها الثقافية الشرقية.

2ـ المصطفى شخصية شاعرية(يمكن ملاحظة ذلك في تركيب الكلمات الذي يتشابه مع أسلوب الكتاب المقدس) أما مرداد شخصية فلسفية تفصّل وتشرح ولا تعنى بالتركيب الشعري.

3ـ عاطفة المصطفى قوية، ويتعلّق ذلك بنظرة الأديب وموقفه من مجتمعه، فهو يميل إلى خلق الشخصية الرومانسية (كما سيتبيّن في رواية الأجنحة المتكسرة)، وبطله يقترب أكثر إلى سوبرمان نيتشه الذي حاول فيه تجسيد فكرة الإنسان المتفوق، بينما نجد الأديب نعيمة يصوّر مرداد صاحب فكر أكثر شمولاً، ويعود ذلك إلى العمر المديد الذي عاشه الأديب ميخائيل نعيمة، ولكنّ قوة العاطفة عند جبران قد عوّضت عن ذلك، فأكسبت نصّه خاصية التكثيف.

5ـ البطل الصوفي في رواية (الأجنحة المتكسّرة):

في رواية (الأجنحة المتكسرة) سنجد النّفس الصوفية الأقلّ تفاؤلاً، إذ يعمد الأديب إلى تصوير البطل بحالة الانكسار العاطفيّ، وهو تصوير وظيفي يناسب التوجه الصوفي في وحدة الوجود، فالشر و الألم هما جزء من الطبيعة البشرية، ويسعى الأديب في هذه الرواية إلى إثبات الجانب المأساوي في الحياة، إذ يصبح الألم أداةً للتطهير، ويفضي إلى معرفة النظام العادل الذي تقوم عليه الطبيعة بكلّيتها والطبيعة النفسية بخصوصيتها، ولهذا نجد الأديب يلجأ إلى عقيدة التقمص والرموز الأسطورية التي تثبت هذه الحقيقة، مبتدئا من العنوان، إذ يقترن بدلالة الطير ذات الأصول الأسطورية، فهذا التركيب (الأجنحة المتكسرة) يلمح إلى الطبيعة الإنسانية التي تتألف من العنصر الترابيّ و العنصر الهوائي، وقديما عبّرتِ الأساطير عن هذا المعنى بأن جعلت الإنسان مخلوقا على صورة الآلهة، أو من دم إله قتيل[3]، ويطلعنا الكاتب إسكندر نجار في قاموس جبران على قصة اختيار هذا العنون، فقد وجد الكاتب أن الأديب جبران استوحى فكرة

(3): يونغ، (كارل غوستاف): (النماذج البدئية و اللاوعي الجمعي)، ترجمة: متيم الضايع، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط(1)، 2016م، ص 140 . وأيضا: العظمة، (د. نذير): 1987م (جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مقارنة)، دار طلاس، سورية، دمشق، ط :1
ص 183و251.

(4): إلياد، (مرسيا): 1987م، (أسطورة العود الأبدي)، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس، سورية، دمشق، ط :1، ص 7 وما بعدها.

(1): بشور، (د. وديع): (الميثولوجيا السورية)، ص 85.

العنوان من الأدب الصوفي الذي يقدم الذات كقدرة مجنّحة تستطيع تخطي العالم المحسوس وتطير باتجاه اللانهائي.[1]

و يعدّ العنوان، من خلال إشارته إلى دلالة الطير المقترن بالجناح المكسور، تركيباً بلاغياً كنائياً يقرر أنّ الإنسان لا يستطيع الطيران لأنّ الشيء الذي يمكّنه منه معطّل، وسائر القصة يشرح كيفيّة تعطل هذا الأجنحة، مما يكسب العنوان خاصية المفتاح النصي[2] الذي يعد مدخل الرواية، ويمكن أن يجسّد نبوءة شعرية مأساوية، الغرض منها إحراز التأثير النفسي عن طريق تصوير الألم الذي أجبر الأديب على الاعتراف بتكسّر الأجنحة، ويوافق ذلك الصيغة الأسمية للعنوان إذ توحي بالاستدامة والحتمية فهذه الأجنحة متكسرة في الأمس و في اليوم وفي المستقبل.

ـ الجدل مع الأسطورة:

نلاحظ في توطئة الأديب للقصة أنّه يحاور أسطورة خلق آدم وحواء ويقيم معها علاقة جدلية تتضح في قوله:

" (...)حواء الأولى أخرجت آدم من الفردوس بإرادتها وانقياده، أما سلمى فأدخلتني إلى جنة الحب والطهر بحلاوتها واستعدادي، ولكن ما أصاب الإنسان الأوّل قد أصابني، والسيف الناري الذي طرده من الفردوس هو كالسيف الذي أخافني بلمعان حده، وأبعدني كرها عن جنة المحلة قبل أن أخالف وصية، وقبل أن أذوق طعم ثمرة الخير والشر."[3]

ويقدم هذا المقطع التمثيليّ جدلاً فكرياً مع الأسطورة، من خلال التساؤل عن سبب الألم، فلماذا يتألم المرء من غير ذنب اقترفه وبلا معرفة بأساليب الشرّ، وهو يرى في حوّائه جنة خالصة لا سبباً في العذاب و الألم، و نتيجة هذا الجدل تنمو فكرة في النص تقول: إنّ الألم النفسي الناتج عن الحوادث العاطفية أو المادية في حياة الإنسان قد تصيبه من غير سبب، وفي هذا تلميح إلى عقيدة التقمص، فالألم الذي يقع على الإنسان يصيبه بسبب ارتكابه لإثم ما في حياة سابقة، أما الخير و الشر الذي يشير إليهما الأديب، فهما المبدآن الكونيان اللذان يسير في مقتضاهما الكون على مبدأ التفاعل، والنّفس هي الصفحة التي فيها سجلّ الشر والخير، حسب مفهومها الفردي الخاص عن الشر وعن الخير، ومن خلال هذا الجدل يقدّم الأديب هذا التساؤل، ويجعل منه نقطة البداية لأحداث الرواية، ثمّ يشرع في سرد الأحداث مستخدماً تقنية الخطف خلفاً، وقد منحت هذه التقنية للسرد جماليةً خاصة نابعة من تصوّر الأديب للأحداث، فتقديم النهاية المأساويّة التي احتوت مصير (سلمى كرامة) يعد إقراراً ضمنياً بعقيدة التقمص، والحالة الوجدانية في الفصول التالية تشير إلى أثر تلك المأساة في نفس الأديب، وبعد ذلك في نفس المتلقّي، فأما أثرها في نفس

(2): نجار، (إسكندر): 2008م، (قاموس جبران خليل جبران)، تر: ماري طوق، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط : 1، ص 9.

(3): العلي، (د. رشا): 2016م (قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي)، منشورات جامعة البعث، سورية، حمص، د.ط، ص 26.

(4): جبران، (خليل جبران): 2014م، (الأجنحة المتكسرة)، الأعمال الكاملة العربية، دار الخياط، سورية، دمشق، ط: 1، ص 92.

الأديب فينسحب إلى الرضى والتسليم بحتمية المأساة، وأما أثرها في نفس المتلقي فيقوم على خاصية التطعيم[1] من خلال تصوير الشر بشخصيات وأفعال ذات دلالة اجتماعية تتعلق برغبة الأديب في تخليص المجتمع منها.

الأجنحة المتكسّرة

الأجنحة في رسم من رسوم جبران (١٩١٨)

ويضاف إلى ذلك أن الأديب في استحضاره لأسطورة آدم وحواء يحقّق للنّص معنى الديمومة الفنيّة، وكأنّ هذه القصة تتكرر منذ وجد آدم وحواء، وتقديم النهاية في الفنّ الروائي يضفي على النّص عنصر الواقعيّة، ويساعد في الإيهام بتصوّر أحداث وقعت فعلا وإن لم تقع، إذ تقطع السرد عن توقع الأحداث ومناقشتها، وترسل المتلقّي إلى تتبع سبب وقوع الأحداث حتّى يندمج بالنص بكلية.[2]

(5): هلال، (د. محمد غنيمي): 1987م، (ألنقد الأدبي الحديث)، دار العودة، لبنان، بيروت، د. ط، ص 83.
(2): العيد، (يمنى): 2010م (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، لبنان، بيروت، ط: 3، ص 113. وما بعدها

ـ الرومانسيّة:

تتميز هذه الرواية بحبكتها الرومانسية البسيطة التي تحكي قصّة شابّ وقع في حب فتات حالت بينهما ظروف أدّت إلى زواج الفتاة (سلمى كرامة) برجل غريب عن مشاعرها لا تحبه، وبسبب السلطة القوية عند رجال الدين والأغنياء، لا تستطيع سلمى رفض ذلك الزواج الذي فرض عليها، وتبقى على اتصال مع شخصية السارد الذي يمثّلها الأديب، وبعد ذلك يمرض الأب (فارس كرامة) ويدركه الموت، وتبقى سلمى وحيدة بعد أن تمنع من لقاء شخصية السارد في ذلك المعبد القديم، ثم تنجب سلمى طفلاً يموت من فوره وتتبعه الأم أيضا وتنتهي القصة بهذا المشهد.

وعليه يبدأ الأديب بإثارة العقدة في أحداث الرواية، ويشخّص المشكلة من وجهة نظر فرديّة، لتظهر بعد ذلك الآراء الصوفية ممتزجة بالطابع الرومانسي الغربي، في سياقها الفني كما سيتبين في النقاط الآتية:

ـ يلاحظ في هذه الرواية غياب الدور الفاعل لشخصيّة الأب و موته، وفي ذلك نلمح فكرة احتجاب الإله التي أفرزتها معطيات عصر النهضة الأوربية،[1] ويوافق ذلك أنّه عندما غابت شخصية الأب، بدأت حال سلمى تسوء أكثر فأكثر إلى أن ولد الطفل الذي لم يقوَ على الحياة.

ـ يبدع الأديب في تصوير براءة سلمى التي تجسّد مفهوم المرأة والطبيعة في الفكر الصوفي، فهما يتوافقان في مبدأ البراءة، وعندما ينفعل الجوهر الأنثوي للشر سيكون نتاجه غير صالح للحياة، ويتداعى إلى الأذهان ما جاء به ابن عربي في تصوره للعلاقة المقدّسة، ومفهوم الحبّ بين الرجل والمرأة بوصفه مبدأً كونياً شاملاً، وأيّ خلل يطرأ على قدسيّة هذه العلاقة، ينتقل إلى الطبيعة الوجودية بأسرها،[2] ولذلك يقحم الأديب على عادته دلالة (عشتروت) المقترنة بشخصية المسيح عليه السلام لتجسيد القداسة بين الفاعل والمنفعل، أمّا قمة المأساة فتكمن في موت الأم و الطفل، و عدم تأثّر شخصية الزوج التي تمثّل القوة الشريرة في المجتمع، في إشارة إلى استمرار الشر وعدم توقّفه.[3]

---

(1): عبود، (حنا): 1989م، (الحداثة عبر التاريخ)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، ط:1، ص175 وما بعدها.

ـ الإله المحتجب أو المتخفّي هو مصطلح فلسفي رافق ظهوره انهيار الكنيسة بوصفها مؤسسة دينية متسلطة، وأدى إلى تصاعد فلسفات عقلية منفتحة، ويوافق هذا المصطلح الفكرة التي كان الغرب يتصورها عن الإله، وهي أقرب ما تكون إلى الإله يهوه. ولم يتوقف هذا المصطلح عند الفلسفة بل انتقل إلى الأدب في الكثير من الأعمال التي يعلجها الباحث وفق تسلسلها التاريخي (...).

(2):ابن عربي: (فصوص الحكم)، ص 215. وما بعدها.

(3): العظمة، (نذير): 1987م، (جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية)، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، سورية، دمشق، ط: 1، ص148وما بعدها، يعرض الباحث في هذه الصفحات تأثّر جبران بوليم بليك في فكرة وحدة الخير والشر، وهي لا تبتعد كثيرا عن أفكار ابن عربي في وحدة الوجود و تساوي الخير والشر بوصفهما قطبين متعادلين لا يطغى أحدهما على الآخر.

ـ يصور الأديب هذه الدلالات في مشهد تراجيدي لموت الطفل الذي يلمح إلى شخصية المسيح نتاج الطبيعة المنفعلة للشر، ولهذا جعله يموت فور ولادته، ويحيل ذلك إلى هدفه في خلق شخصيّة تحمل صفات المسيح الذي يتصوره في مخيلته.

ـ تمجيد الألم، فهو عنده السبيل إلى تطهير النفس من الشرور، وقد جاء ذلك عن طريق مقاطع وصفية في مشهد احتضار الأم والطفل.

ـ مما يلاحظ أيضاً تشبيه المرأة بالنّار المقدّسة التي تتوافق مع رمزية عشتار، فهي ترمز إلى الخصوبة الدائمة، وهذه النار المقدسة لا بد أن تبقى مشتعلة لأنّ غيابها يعني العدم، والرمز الأنثوي عند جبران له أهمية كبيرة، فهو الوسيلة التي من خلالها يتوالد الفكر، ويوافق هذا رمزية النار في الديانة الزرادشتية حيث تشير إلى الألوهة الخافية.[1]

ـ ومن المقاطع الوصفية التي يتخللها الرمز الأسطوري قول الأديب يصف سلمى:

" (...) والتفتت إلي سلمى وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها فبانت كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبد لعشتروت ربة الحسن والمحبة"[2]

فهذا المزج البياني في الصورة بين نور القمر الذي يغمر وجه سلمى، والتمثال العاجي المصنوع بأصابع متعبد لعشتروت، يشير إلى وعي الأديب في استخدام الرموز الأسطورية، وفاعليتها في بناء ذلك الوصف، إذ يعمد من خلال المقاطع الوصفيّة الممتزجة بالرمز الأسطوري إلى التقليل من إيقاع الحدث، وبعد ذلك يكون الرمز الأسطوريّ بوصفه نوعاً من الحدث الكوني، أداة فنيّة تتفلّت من إيقاع الأحداث في الرواية وتدخل في حيز اللازمان وتصبح مطلقة.

ـ أما صفات البطل الصوفي في هذه الرواية، فهو رومانسيّ متأثر بنزعته الفردية في النظر إلى الوجود، وهو منفعل بعواطفه، يرى الإنسان غارق في الثنائيات المضللة، فجبران الثائر سابقاً في هذه الرواية يخلق بطله مغلوباً على أمره لأنّ فعل الخطأ يقع له من غير أن يكون له يد في حدوثه، فهو يعترف بعدم جدوى محاربة العيوب الاجتماعية، وينتقل من محاولة إصلاح المجتمع إلى التأمّل في المبدأ الوجودي الذي يختبئ خلف الشر والخير، ليقتنع في النهاية أنّهما نسبيان.

وأخيرا يمكن القول إنّ الواقع الروائي الذي ظهر فيه البطل الصوفي عند أدباء الرابطة القلمية ،يجسّد الواقع الجمالي الذي جاء تلبية لمتطلبات العصر بعد الحداثة الصناعية، وما أنتجته من رؤيا خاصة للإنسان والطبيعة، فمن أهم صفات هذا البطل أنه يعيد صياغة علاقة الإنسان بالكون والطبيعة، ويؤسس أسطورته الخاصة عن الزمن، فهو بطل صوفي رومانسي يبحث عن ذاته المستقلة من خلال خلق الشخصية الموازية لشعوره الجمالي.

(4): السواح، (فراس): (ورقة بحثية من الشابكة، زرادشت نبي التوحيد، نبي الثنوية)، ص 13.
(5): جبران، (خليل جبران): (الأجنحة المتكسرة)، الأعمال الكاملة العربية، ص 103.

ثالثاً: نتائج البحث:

ـ يعد البطل الصوفي امتداداً لمفهوم البطل الأسطوري الذي يمثّل أقدم صورة للبطل في الآداب العالمية.

ـ تشكل الأنماط الأولية العالم الافتراضي الذي يتحرك فيه البطل مع إغفال عامل الزمن لأن العمل الأدبي يسير بخط متصل.

ـ بروز الأنا الصوفية في رواية الرابطة القلمية على شكل شخصية تواجه مدنية عصر الحداثة يشكّل المنطلق الفكري والجوهر الفلسفي لهذه الرواية.

ـ البطل الصوفي هو مظهر ثقافي ومطلب يفرزه واقع معين ولكنّه يخضع لمفهوم كينونة الشخصية الذي يعني أنّه موجود قبل أن يوجد وهذه القضية ركّز عليها كل من الأديبين.

ـ الرواية عالم فنّي والبطل الصوفي مطلب فنّي لأنّه يعيد صياغة عالمه الجمالي مما ينعكس على الخصائص الفنية للروية فهو يمهد لظهور طريقة خاصة بالتعبير من أهم مقوماتها التوازن النفسي، والرؤيا الصوفيّة للعالم وفق الحقائق العرفانية.

ـ الزمن في روايات الأديبين ينسحب إلى دلالات فنية توافق مفهوم الزمن في الفكر الصوفي وبذلك لا تفصل الدلالة الفنية عن المضمون الفكري مما يثبت المقدرة الفنية عند الأديبين.

ـ الواقع الجمالي بالنسبة للبطل الصوفي هو حقيقة أما الواقع التاريخي هو تجربة وبهذا يمكن سد الفجوة بين المثالية والواقعية، و قد شغلت هذه القضية الأديبين، فقد عمدا إلى مناقشة القضايا الاجتماعية و الاقتصادية والنفسية فاتصفت (مرداد) و(النّبي) بالمشروع الشمولي ولكنّهما في قالبهما العام يحملان مقومات العمل الفنيِّ الجماليّ.

رابعاً: المصادر والمراجع:

1ـ المصادر:

1ـ الكتاب المقدّس.

2ـ جبران، (خليل جبران): 2014م، (الأجنحة المتكسرة)، الأعمال الكاملة العربية، دار الخياط، سورية، دمشق، ط: 1.

3ـ جبران، (خليل جبران): 2017م (النبي) الأعمال الكاملة المعربة، دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط:1.

4ـ السهرودي، (شهاب الدين يحيى بن حبش، ت 586 هـ): 2005م، (ديوان السهرودي المقتول)، صنعه وشرحه وأصلحه: كامل مصطفى الشيبي، المكتبة الوطنيّة، العراق، بغداد، د. ط.

5ـ ابن عربي، (محيي الدين محمد بن علي، ت 638هـ): د . ت، (الفتوحات المكية)، ج: 3. دار الكتب العلمية، لبنان ، بيروت'، د . ط.

6ـ ابن الفارض، (أبو حفص عمر بن أبي الحسن، ت 632هـ)، د.ت، (ديوان ابن الفارض)، دار صادر، لبنان، بيروت، د.ط.

7ـ الكاشاني، (عبد الرزاق، ت 730هـ): 1992م،(معجم اصطلاحات الصوفية)،تح: عبد العال شاهين، دار المنار، مصر، القاهرة، ط : 1.

8ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (جبران خليل جبران)، المجموعة الكاملة، مج:3، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،

ط:2.

9ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (سبعون، المرحلة الثانية)، المجموعة الكاملة، مج:1، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،

ط :2.

10ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (رسائل)، المجموعة الكاملة، مج:8، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2.

11ـ نعيمة، (ميخائيل): 2010م، (مرداد)، مؤسسة نوفل، لبنان، بيروت، ط :11.

12ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (المراحل)، المجموعة الكاملة، مج:5، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2.

13ـ نعيمة، (ميخائيل): 1979م ،(مذكرات الأرقش)، المجموعة الكاملة،مج:4، دار العلم للملايين، لبنلن بيروت، ط:2.

14– نعيمة، (ميخائيل): 1979م، (اليوم الأخير)، المجموعة الكاملة، مج:2، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط :2.

2– المراجع العربية:

1– إبراهيم، (جودت): 2008م (منهجية البحث والتحقيق)، منشورات جامعة البعث، سوريا، حمص، د. ط.

2– بشور، (وديع)1989م ، (الميثولوجيا السورية أساطير آرام)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط: 2

3– جودة نصر، (عاطف): 1983م (الرمز الشعري عند الصوفية)، دار الأندلس، لبنان، بيروت، ط :3.

4– اللاذقاني، (محيي الدين): 2012م،(الأنثى مصباح الكون أوديسة النساء بين الحرية والحرملك)،دار مدارك للنشر، لبنان، بيروت،

ط : 5.

5– زويغ، (علي): 1982م (قطاع البطولة والنرجسية في الذات العبية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط :1.

6– أبو زيد، (نصر حامد): 2002م (هكذا تكلّم ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د.ط.

7– زيدان، (يوسف): 2010م، (اللاهوت العربي وأصول العنف الديني)، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط: 3.

8– سرور، (طه عبد الباقي): 2019م،(الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامي)،دار التنوع الثقافي، سورية، دمشق، ط: 1.

9– السح، (رضوان): 1998م (السيرة الشعبية للحلاج)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط:1.

10– عبد الحميد جابر، (جابر)، كفافي، (د. علاء الدين): 1988م. (معجم علم النفس والطب النفسي)، الجزء الثاني، مطابع الزهراء للإعلام العربي، مصر، القاهرة، د.ط.

11– عبود، (حنا): 1997م (فصول في علم الاقتصاد الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د.ط.

12– عبود، (حنا): (من تاريخ الرواية)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، د.ط، 2002م.

13– عبود، (حنا): 1999م (النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري)، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق،د.ط.

14– العظمة، (د. نذير): 1987م. (جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مقارنة)، دار طلاس، سورية، دمشق، ط :1..

15– العفيفي، (د. أبو العلا): د.ت (التصوف الثورة الروحية في الإسلام)، دار الشعب للطباعة والنشر، لبنان، بيروت،د.ط.

16– العلي، (د. رشا): 2016م (قراءات تحليلية في النص الروائي والمسرحي)، منشورات جامعة البعث، سوريا، حمص، د.ط.

17–العيد، (يمنى): 2010م (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، لبنان، بيروت، ط: 3

18– القمني، (سيد): 2020م. (الإسرائيليات)، مؤسسة الهنداوي، مصر، القاهرة، د.ط.

19– مباركي، (هشام محمد): 2016م. (قصة الطوفان بين الأسطورة والدين)، دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط:1

20– . نجار، (إسكندر): 2008م، (قاموس جبران خليل جبران)، تر: ماري طوق، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط : 1.

21– هلال، (د. محمد غنيمي): 1987م، (ألنقد الأدبي الحديث)، دار العودة، لبنان، بيروت، د. ط.

22– وادي، (طه): 1994م. (دراسات في نقد الرواية)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط :3.

3– المراجع المترجمة:

1– أيزابرجر، (أرثر): 2003م، (النقد الثقافي)، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط :1.

2– أرسطو: (فن الشعر)، تر: د إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، القاهرة، بدون رقم طبعة، بدون تاريخ.

3– إلياد، (مرسيا): (أسطورة العود الأبدي)، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس، سوريا، دمشق، ط (1)، 1987م.

4– تشتيك، (وليام): 2017م، (الطريق إلى العشق الصّوفي التعاليم الروحية عند جلال الدين الرّومي)، تر: شيماء ملّا يوسف، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، القاهرة، ط : 1.

5– ستستكيفتش، (ياروسلاف): 2005م، (العرب والغصن الذهبي)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1.

6– الرومي، (جلال الدين): (المثنوي) الكتاب الرابع، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، القاهرة، بدون رقم طبعة، 1997م.

7– كامبل، (جوزيف): (البطل بألف وجه)، ترجمة: حسن صقر، دار الكلمة، سوريا، دمشق. ط (1)، 2003م.

8– نيتشه، (فريديريك): (هكذا تكلم زرادشت)، تر: فيلكس فارس، مكتبة جريدة البصير، مصر، الإسكندرية، بدون رقم طبعة، 1938م.

9ـ يونغ، (كارل غوستاف): (النماذج البدئية و اللاوعي الجمعي)، تر: متيم الضايع، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط(1)، 2016م.

4ـ الدوريات والأبحاث:

1ـ زمالي، (نسيمة): (البطل في الآداب العالمية، من الأسطورة إلى الحداثة)، مقال من الشابكة، مجلة الذكرة، الجزائر، جامعة تبسة، العدد (5).

2ـ السواح، (فراس): (ورقة بحثية من الشابكة، زرادشت نبي التوحيد، نبي الثنوية)، بحث من الشابكة.

صور التّشبيه و بَلَاغَـةُ النّصّ

*إعداد الطّالب: زكوان مزيق

**إشراف: أ.د. تيسير جريكوس

الملخّص

يدخلُ البحثُ إلى شِعْرِ المُتَنَبِّي مِنْ زاويةٍ بلاغيّةٍ محورُها الرّئيسُ صورةُ التّشبيهِ؛ فيبدأُ بمقدّمةٍ، ثمَّ بمهادٍ نظريّ تأصيليّ مُوجَزٍ قَدْرَ الإمكانِ، وَفِي هَذِهِ الأثناءِ تُعَرَّفُ الصّورةُ الشِّعْرِيَّةُ عَلَى نَحْوٍ عَامّ، وَدَائِرَةُ المُشَابَهَةِ، ثُمَّ صورةُ التّشبيهِ عَلَى نَحْوٍ خَاصّ، وينتقلُ البحثُ بعدَ ذلكَ ليتحرّكَ فِي المَسَاحَةِ الإبداعيَّةِ الكُبْرَى، أَيْ فِي مَجَالِ الدِّرَاسَةِ التَّطبيقيَّةِ لِشِعْرِ المُتَنَبّي، وَهُنَا يَتَخَيَّرُ البَاحِثُ القَصَائِدَ المَعْروفَةَ بِـ **(الكَافُورِيَّات)**، وَيُحَدّدُ تِيْمَةَ (اللَّوْن) دَاخِلَ تِلكَ القَصَائِدِ، وَيُجْرِي مُقَارَبَتَهُ الإِحْصَائِيَّةَ، وَيَعقبُ ذلكَ استنطاقُ نَمَاذِجَ مِنْ صُوَرِ التَّشبيهِ المُتَحَقّقَةِ. وَعَمَلِيَّةُ القراءةِ التّحليليّةِ تنطلقُ مِنَ النَّصّ نَحْوَ فَضَاءَاتِهِ، وَهِيَ بذلكَ تعالقُ بينَ الدَّاخِلِ–الخَارِجِ النَّصّيّ بِمَا تُتِيحُهُ إِمْكَانَاتُ لُغَةِ الشَّاعِرِ. وَإِثْرَ القِرَاءَةِ الحَدْسِيَّةِ التَّحْلِيلِيَّةِ تَتَجَلَّى شِعْرِيَّةُ النَّصّ بِوَصْفِهِ كُلاًّ فَنّيّاً مُتَفَاعِلاً، وَتُخْتَتَمُ الدّرَاسَةُ بِخَاتِمَةٍ تُكَثّفُ نَتَائِجَ البَحْثِ.

الكَلِمَاتُ المِفْتَاحِيَّةُ: الصُّورَةُ؛ المَجَازُ، التَّشْبِيْهُ، الشّعْرِيَّةُ، التّيْمَةُ.

***إعداد الطّالب: زكوان مزيق / طالب دراسات عليا(دكتور**

****د. تيسير جريكوس* أستاذ في قسم اللّغة العربيّة ، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللّاذقيّة ، سوريّة.**

The Image of analogy and rhetorical of the texes

Dr. Taiyseer Jreikous*

Abstract

This piece of research handles al-Mutannabi's poetry from the rhetorical perspective that basically focuses on the parameter of the analogy. It commences with an introduction, followed by concrete telegraphic theoretical survey during which the poetical image acquires a global definion, and the circle of similarity next to analogy a specific implication. Afterwards, this research moves to mobilise within the broadened creative atmosphere; i.e. the applied study of al-Mutannabi's poetry. Here, the research selects those poems known as Kafouriyyatk and identifies the microtext of colour within those poems. He pursues the statistical approach that has been followed by varieties of the traceable images of analogy. However, the process of analytical reading springs from the text toward its horizons; thus, it intermingles the textual inside-outside in asmuch as it is allowable by the poet's language. In the light of the analytical intuitive study, the poeticality of the text emerges as one effectively artistic unity. It closes with a conclusion that encompasses the findings of the research.

Keywords: Image; Figure of Speech; Analogy; Poeticality; Microtext.

مقَدْمة:

لم يشهد مصطلحٌ أدبيّ . عَلَى نَحْوٍ يكاد يكونُ عامّاً . ما شهدته الحواراتُ الدّائرةُ حولَ مفهُوَمِ الصّورة الفنّية؛ أَيْ الصّورة ذاتِ المواصفات الجماليّة السّاحرة الهاربة، وإِذْا كنّا نتحّدثٌ عن الصّورة فِي النّصّ اللّغويّ ؛ فهِيَ تلك الصّورة ذات المواصفاتِ الشّعريّة (poetics) .

وعَلَى ما تقَدْم فإنَّ المُسْتَوَى الَّذِي تتحرّكُ فِيه الصّورةُ الموسومةُ بالنّوى الفاعلةِ الَّتِي ترتقي بها اللّغةُ المتّحقّقةُ ، هُوَ مُسْتَوَى ينمُّ عَلَى حداثةٍ نابعةٍ منَ الحوارِ مع التّراثِ بعدَ هضمِهِ، ومن مثاقفةِ الآخر الواعية، وإثْر ذلك تكونُ القطيعةُ مع الماضي محدثةً مسافةً حداثيّةً حقيقيّةً تولّدُ نصّاً أثراً لا نصّاً خبراً[1].

ومهما اختلفتْ مداخيلُ قراءةِ الصّورةِ الفنيّةِ فِي اللّغةِ بغية تحديدِ جوهرها، فإنَّ مفهُوَمَ الصّورةِ فِي هَذَا المقامِ يَنّدُ عنِ القبضِ، كيفَ لا والصّورةُ فِي جوهرِها هَذَا متحٌ مِنَ اللّامتحّققِ الإبداعيِّ ؟ وهَذَا المتحُ يُظهرهُ أداءٌ تتجلَّى سماتُهُ المجاوِزَةُ فِي المُعْطَى المضمونيِّ للنَّصِّ موضعِ القراءةِ والتّحليلِ.

فجوهرُ الصّورةِ فِي بعدِها التّخييليّ ينبني عَلَى انزياحٍ فاعلٍ ينتهكُ الاستخدامَ العاديَّ للّغةِ؛ ويتمُّ وفقَ قوانينَ خاصَّة أدبيّاً واجتماعيّاً، وتاريخيّاً، فِيمتلكُ رؤيةً للعالمِ موحّدةً ومتكاملةً، حيثُ يتّمُ التّلاحمُ بَيْنَ ما هُوَ داخل النَّصِّ وخارجه، فالصّورةُ بنيةٌ لغويّةٌ متميّزةٌ تشيرُ إِلَى بنيةٍ تاريخيّةٍ – اجتماعيّةٍ[2].

أَوّلاً: مَهَادٌ نَظَرِيٌّ (نَحْوَ تَأْصِيْلٍ حَدَاثِيٍّ):

تؤكّدُ القراءةُ النّافذةُ لنصِّ المُتَنَبِّي أَنَّ لهَذَا الشّاعرِ طريقةً خاصّةً فِي استعمالِ اللّغةِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وأَنَّ طريقةَ عرضِهِ لِلُغةِ إنشائِهِ تعجُّ بالمركّباتِ التّصويريّةِ الَّتِي يُدْهَشُ لها القارئُ مِنْ نَاحِيَةٍ ثانيةٍ. ويبدو أَنَّ أسلوبَ المُتَنَبِّي فِي شعرِهِ ؛ أَيْ فِي اللّغةِ المنتجةِ الخاصّةِ بقريحتِهِ الإبداعيّةِ ، يبدو أَنَّ ذلك الأسلوبَ تتقاسمُهُ ثلاثُ دوائرَ تصويريّةٍ كُبرى:

---

[1] – انظر: الخطيئة والتكفِير، من البنيويّة إِلَى التّشريحيّة ، عبد الله الغذّامي، دار سعاد الصّباح ، القاهرة، الكويت،ط2، 1412هـ–1991م، ص53.

[2]– انظر: مفاهِيَم الصّورة الشّعريّة فِي النّقْدْ العربيّ المعاصر ، إعداد لطفِية برهم ، إشراف أ. د . جابر عصفور ، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة 1996م ، ص434.

دائرةُ المشابهةِ، ودائرةُ المجاورةِ، ودائرةُ البُنَى التّخييليّةِ الّتِي تقومُ عَلَى تداخلاتٍ تشعُّ بالمشابهةِ والمجاورةِ فِي آنٍ معاً. وفِي بحثِنا هَذَا سنركِّزُ عَلَى الصّورِ الّتِي تتبنى علاقاتُها عَلَى التّماثلِ والمشابهةِ .

أ- دائِرَةُ المُشَابَهَةِ:

تتدرجُ فِي هذهِ الدّائرةِ صورتا التّشبيهِ والاستعارة، وكلتاهما تُبنَيانِ عَلَى علاقةِ المشابهةِ؛ أَيْ الاشتراك فِي وجهٍ ما أو أوجهٍ متعدّدةٍ، والثّنتان تستدعيان ازدواجيّةَ الرّؤيةِ؛ أَيْ استحضار عنصرين، أو شيئين، أو كيانين ذهنيّين لإنشاءِ علاقةٍ مبنيّةٍ عَلَى التّشابهِ، وهَذَان العنصران الرّئيسان هما: المشبّهُ والمُشَبَّه بِهِ، بالنّسبة إِلَى صورة التّشبيه، والمستعارُ لَهُ، والمستعارُ مِنْهُ بالنّسبةِ إِلَى الاستعارة. (المشبّه = المستعار له، والمُشَبَّه بِهِ = المستعار مِنْهُ). والاستعارةُ تمزجُ بين شيئين وتُسَمِّي أحدَهما باسمِ الآخر[3] .

وممّا يُلحظُ أَنَّ القواعدَ المعياريّةَ الثّابتةَ الّتِي انتهتْ إليها علومُ البلاغةِ العربيّةِ القَدْيمةِ قَدْ فرضتْ رؤيتَها المنطقيّةَ الملزمةَ عَلَى كثيرٍ منَ الدّراساتِ التّقليديّة، فلم تجاوزْ تلك الدّراساتُ فِي أثناءِ تحليلاتِها للشّواهدِ المُؤَمْثَلَةِ القائمةِ عَلَى المشابهةِ مفاهِيَمَ المقارنةِ، والتّثبيتِ، والتّفصيلِ والادّعاءِ...إلخ، وكلُّ ذلك قَدْ أُطِّرَ بغائيّةٍ قوامُها الإِيْضاحُ العقليُّ، وهنا يحضرُ عبدُ القاهرِ الجرجانيّ فِي واحدٍ من شواهدِهِ: "ومِنْهُ قولُكَ: خدٌّ كالوردِ. فالشّبهُ فِيهِ منْ جهةِ الحمرةِ؛ أَيْ منْ جهةِ الصِّفَةِ نفسِها، وترى فِيهِ _منْ غيرِ تأوّلٍ_ صورتين عَلَى الحقيقةِ. وأَيْ تأويلٍ يجري فِي مشابهةِ الخدِّ للوردِ فِي الحمرةِ وأنتَ تجدُها فِي الموضعين بحقيقتِها وتراها ههنا كما تراها هناكَ؟!"[4] ولا يُحَلِّقُ الجرجانيُّ بعيداً عنْ فكرةِ الإِيْضاحُ الّتِي هِيَ وظيفةُ الصّورِ القائمةِ عَلَى المشابهةِ عنده، و المتتبّعُ لحديثِهِ عنِ التّمثيلِ والاستعارةِ يدركُ الحقيقةَ السّابقةَ عَلَى الرّغمِ من تركيزِ الجرجانيّ عَلَى معاني النّحوِ، ووجهِ تنظيمِ الكلماتِ. إِنَّ المشكلةَ فِي الاستعارةِ لَدَى الجرجانيّ تكمنُ فِي طريقةِ فهمِهِ لبناءِ الاستعارةِ النّحويّ، فالعلاقةُ بين التّركيبِ النّحويِّ والاستعارةِ تُؤْخَذُ عَلَى نَحْوٍ

---

[3]- انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، الهِيَئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م، ص22 .

[4]- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق:هـ .ريتر. وزارة المعارف، استانبول، 1954م، ومكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979م، ص87-89 .

عقليّ مُقَيَّدٍ بتصوّراتِ معيّنةٍ فرضتْها البيئةُ الزّمكانيّةُ للكاتب النّاقَدْ، وهنا يُلْحَظُ أَنَّ عبد القاهرِ الجرجانيّ حينَ يفكِّرُ فِي شؤونِ جماليّاتِ الاستعارةِ يكونُ مدفوعاً بنزعةٍ شكليّةٍ موضوعيّةٍ تهملُ فاعليّةَ اللّغةِ وتبتعدُ عن الجوانبِ الذّاتيّةِ فِي الكلمات. ففكرةُ تنظيمِ الكلماتِ مِنْ حيث هِيَ مظهرٌ لفاعليّةِ المشابهةِ (الاستعارة) كانتْ بعيدةً كلَّ البعدِ عنِ الموروثِ النّقَدْيِّ والبلاغيّ[5] .

أمّا الحديثُ عن بلاغةِ صورِ المُشَابَهَةِ حِيْنَ يُقَالُ: إِنَّ الاستعارةَ أكثرُ شِعْرِيَّةً منَ التّشبيهِ، فَإِنَّ ذلكَ ينطبقُ عَلَى المُسْتَوَى النّظريِّ التّجريديِّ القواعديِّ، "وليستْ هناكَ مفاضلةٌ بَيْنَ أنواعِ الصّورةِ، ولكنَّ الصّورةَ تفضلُ غيرَها بِقَدْر ما فِيها مِنَ الدّلالاتِ والإِيْحَاءَاتِ ، وتفضلُ بمدَى توفِيقِ الشّاعرِ فِي صياغةِ موقفِهِ مَهْمَا كانَ نوعُ الصّورةِ، أَوْ مَهْمَا كانتْ مصادرُها التّخيّليّةُ، فقَدْ يكونُ التّشبيهُ أكثرَ تصويراً من الاستعارةِ فِي سياقٍ مُحَدَّدٍ، والعكسُ صحيحٌ. وليسَ معنَى تفضيلِ الاستعارةِ عَلَى التّشبيهِ عجزَ التّشبيهِ عن أداءِ دورِهِ، وَإِّما لمرونةِ الاستعارةِ وَتَخَطِّيهَا للعلاقاتِ المَنطقيّةِ فِي الواقعِ وَفِي اللّغةِ" [6] . ويكادُ يجمعُ البلاغيّونَ العربُ قَدْيماً وحديثاً عَلَى عَدِّ التّشبيهِ مجازاً، يقولُ ابنُ رشيق:" وَأَمَّا كونُ التّشبيهِ داخلاً تحتَ المجازِ؛ فَلِأَنَّ المُتَشَابِهِيَنِ فِي أكثرِ الأشياءِ إِنَّمَا يَتَشَابَهَانِ بالمقارنةِ عَلَى المُسَامَحَةِ والاصطلاحِ لا عَلَى الحقيقةِ"[7].

وصورُ التّشبيهِ تتبأَيْنُ فِي محاكاةِ موضوعاتِها، وَكُلَّمَا تحرّكتْ مدلولاتُها بعيداً عَنْ مطابقةِ مرجعِهَا الخارجيِّ يُلْحَظُ توسُّعُ مَجَازِيَّتِهَا، والتّشبيهاتُ الخلّاقةُ تُوَلِّدُ الدّهشةَ والإغرابَ، وَلَا يستطيعُ المُتَلَقِّي أَنْ يلاحقَ الإِيْحَاءَاتِ الخِصْبَةَ المُشِعَّةَ إلّا مِنْ خلالِ قراءةِ تفاعلاتِ البُنَى و العناصرِ داخلَ سياقاتِها النَّصِّيَّةِ[8]. ويتّفقُ البلاغيّونَ جميعاً عَلَى عَدِّ الاستعارةِ مَجَازاً لغوّياً. وَلَمْ ينسَ نُقَّادُ الأدبِ أَنَّ ثُمَّةَ تشبيهاتٍ واستعاراتٍ تموتُ، وأَنَّ ثُمَّةَ

---

[5]– انظر: نَظَرِيَّةُ اللّغة والجمال فِي النَّقَدْ العربيّ، د. تامر سلوم، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، ط1، 1983م، ص309.

[6]– الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابيّ، د. مدحت الجيّار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص133.

[7]– العمدة ، القيرواني(أبو عليّ الحسن ابن رشيق) ، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5 ،1414هـ– 1981م، 268/1

[8]– انظر، المجاز المرسل وعلاقاته الدّلاليّة واللّغويّة – دراسة تحليليّة تطبيقيّة فِي شعر أبي القاسم الشّابّيّ– إعداد إبراهِيَم علي زينو، إشراف د. طلال علامة، رسالة ماجستير، الجامعة اللّبنانيّة، بيروت، 1997م، ص39.

صوراً أُخْرَى تكسرُ قوالبَ اللّغةِ الاستهَلْاكيّةِ المستعملةِ المكرورةِ لتحيا بفعلِ الإبداعِ، إنَّها حالةٌ دراميّةٌ يشهدُها المجازُ فِي حركتِهِ التّنازعيّةِ الدّيناميّةِ . وفِي هَذَا البحثِ آثرْنا أن نقفَ عَلَى إحدى شعبتيّ دائرةِ المُشَابَهَةِ؛ أَيْ عَلَى صورةِ التّشبيهِ فِي تجربةِ أبي الطّيّبِ المُتَنَبِّي مُرَكِّزِين عَلَى الجانبين النّظريِّ والتّطبيقيِّ بغيةَ التّدليلِ عَلَى شعريّةِ اللّغةِ فِي بلاغتِها النّصّيَّةِ المتحقّقةِ.

ب- التّشبيهُ:

1- التّشبيهُ فِي اللّغةِ: جاءَ فِي التّنزيلِ قولُهُ تَعَالَى: " **مِنْهُ أَيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الكتابِ وأُخَرُ مُتَشَابِهاتٌ**"(آل عمران:7)؛ أَيْ يشبهُ بعضُهُ بعضاً ، والشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبيهُ: المِثْلُ. وَأَشْبَهَ الشَّيءَ: مَاثَلَهُ . وشَبَّهَ عليه: خَلَّطَ عليه الأمرَ حتّى اشتبهَ بغيرِهِ. وعن أبي العبّاسِ عن ابنِ الأعرابيِّ :"شبّه الشّيءُ إِذْا أَشْكَلَ، وَشَبَّهَ إِذْا ساوى بَيْنَ شيءٍ وشيءٍ، قالَ: وسألتُهُ عن قولهِ تَعَالَى: " **وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهاً** " (البقرة:25)، فقالَ: ليسَ من الاشتباهِ المُشْكِلِ، إِنَّمَا هُوَ مِنَ التَّشَابُهِ الَّذِي هُوَ بِمَعْنَى الاستواءِ. وتقولُ : شَبَّهْتَ عَلَيَّ يَا فُلَانُ إِذْا خَلَّطَ عليكَ، واشتبهَ الأمرُ إِذْا اختلطَ[9] ، ويُلْحَظُ أَنَّ المعاني اللّغويّةَ للتّشبيهِ تتضمّنُ التّمثيلَ، والمماثلةَ، والمساواةَ، والاستواءَ، وكلُّ ذلكَ يدلُّ عَلَى ما بين طرفِي التّشبيهِ الرّئيسين مِنْ شِبْهٍ يزدادُ أحياناً إِلَى درجةٍ قَدْ يتولّدُ فِي أثنائِها إشكالٌ يجعلُ الصّورةَ تختلطُ فِي ذهنِ المتلقّي. ويرتبطُ التّعريفُ الاصطلاحيُّ للتّشبيهِ بِهَذِهِ الجذورِ اللّغويّةِ ودلالاتِها المعجميّةِ عَلَى نَحْوٍ مِنَ الأنحاءِ.

2- التّشْبِيْهُ فِي الاصطِلَاحِ : ثُمَّةَ تعريفاتٌ كثيرةٌ لصورةِ التّشبيهِ فِي البلاغةِ العربيّةِ سَعَتْ إِلَى تعيينِهِ ووضعِ حدٍّ لَهُ، وهذهِ التّعريفاتُ، وإنْ اختلفتْ مداخيلُها التّعبيريّةُ، إلاّ أَنَّها تتّحدُ فِي جوهرِها. يقولُ السّكاكيُّ فِي مفتاحِ العلومِ: "لا نُخفِي عليكَ أَنَّ التّشبيهَ مُسْتَدْعٍ طرفِين، مُشَبَّهاً ومُشَبَّهاً به، واشتراكاً بينهما مِنْ وجهٍ، وافتراقاً مِنْ آخَرَ، مثل أَنْ يَشْتَرِكَا فِي الحَقِيقةِ، وَيَخْتَلِفَا فِي الصِّفَةِ أَوْ بِالعكسِ: فالأوّلُ كالإنسانين إِذْا اختلفا طُوْلاً وَقَصْراً، والثَّانِي كالطَّويلين إِذْا اختلَفَا حقيقةً إنساناً وَفَرساً. وإلّا فَأَنْتَ خَبيرٌ بِأَنَّ ارتفاعَ الاختلافِ مِنْ جميعِ الوجوهِ حَتَّى التَّعَيُّن يَأبَى التَّعَدُّدَ، فَيبطل التَّشبيه؛ لِأَنَّ تشبيهَ الشَّيءِ لَا يكونُ إلّا وَصْفاً لَهُ

[9]- انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادّة: (ش ب ه).

بمشاركةِ المُشَبَّه بِهِ فِي أمرٍ، والشّيءُ لَا يتّصفُ بنفسِهِ، كَمَا أَنَّ المُتَتَبِّعَ لِتَعْرِيفِ السّكاكيّ السّابقِ يدركُ البُعْدَ المَنْطِقِيَّ الفلسفِي الرّياضيَّ لمسألةِ التّشبيه لَدَيْهِ، فَثُمَّةَ مُشتركٌ ينبغِي أَنْ يكونَ حاضراً فِي العُنصرينِ الرّئيسينِ، وَثَمَّةَ تَبَايُنٌ متوجّبٌ، بَيْدَ أَنَّ الأمثلةَ المضروبةَ هِيَ نماذِجُ ذاتُ مرجعيّاتٍ خارجيّةٍ حسيّةٍ موصوفةٍ ومتعيّنةٍ مسبّقاً. وتشهدُ حركيّةُ الإبداعِ اللّغويِّ كسراً لهذهِ الحدودِ الحدّيّةِ للتّعريفاتِ الاستاتيكيّةِ الثّابتة، و"فِي التّشبيهاتِ الخلّاقةِ يُلحظُ الغموضُ المولِّدُ للدّهشةِ؛ إِذْ يعوم الدّالُّ وينزلقُ المدلول" [10]. وهنا تبدو الصّورةُ حيّةً؛ أَيْ تثورُ عَلَى ملامحِ الصّورةِ الميّتةِ الَّتِي تقتربُ من المعجميّةِ إِلَى درجةِ أَنَّها لَمْ تعدْ مميّزةً، وتغدُو كأَنَّها تعبيرٌ عن مصطلحٍ خاصٍّ (كليشيهات جاهزة)، وبِهَذِهِ الحركيّةِ يتخلّقُ فعلُ الإبداعِ إنجازاً لغويّاً متحقّقاً. وَقَدْ اهتمّتِ البلاغةُ المعاصرةُ بالتّشبيهِ ، وَعُدَّ مِنْ أهمِّ عناصرِ الصّورةِ ، "لاعتمادِهِ عَلَى مَلَكَةِ تَدَاعِي الفكرِ؛ إِذْ يضمُّ إِلَى الخَاطِرِ ويصلُ بَيْنَ طَرَفَيْنِ مُتَبَاعِدَيْنِ أَوْ مُتَنَاقِضَيْنِ يلتمسُ بهمَا المُشَابَهَةَ ، وربّما أدّى هَذَا إِلَى قوّةِ تأثيرِ الصّورةِ وتعميقِ مشاعرِ التّجربة"[11] وَلَئِنْ كانتِ البلاغةُ العربيّةُ تفرضُ فِي صورةِ التّشبيهِ حضورَ العنصرين الرّئيسين (المشبّه + المُشَبَّه بِهِ) فِي البنيةِ السّطحيّةِ الظّاهرةِ ، فَإِنَّ ذلكَ مِنَ المداخلِ الشّكلانيّةِ لتمييزِ هَذَا النّوعِ من الصّورِ البيانيّةِ، وهَذَا أمرٌ مهمٌّ لتعيينِ مُسَمَّى الصّورةِ، ولا يمنعُ القولُ السّابقُ مِنَ الإشارةِ إِلَى أَنَّ التّشبيهَ مصطلحٌ ذُو مَعْنًى عامٍّ أوسع بكثيرٍ من المعنى الَّذِي تُعَيِّنُهُ لهُ البلاغةُ داخلَ الحدودِ الضّيّقة، نوعاً ما، لمفرداتها[12].

10- بلاغة الصّورة فِي شعر عبد الوهاب البيّاتي، دراسة تحليليّة جماليّة، إعداد تيسير جريكوس، إشراف: د.أحمد كمال زكي، رسالة دكتوراه ، القاهرة، جامعة عين شمس، 1996م، ص98.

11- الصّورة بين القَدْماء والمعاصرين ، د. محمد إبراهِيَم عبد العزيز شادي ، مطبعة السّعادة ،الدّوحة، 1411هـ-1991م، ص52.

12- انظر: الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي إبراهِيَم، دار الينابيع، دمشق ، 1995م، ص 35.

13- انظر، أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانيّ، ص 83-84.

ويُقرأُ التّشبيهُ تِبْعاً لموقعِهِ داخلَ سياقِهِ النّصيِّ الَّذِي قَدْ تتقاطعُ عَلَى أرضيّتِهِ سياقاتٌ مولّدةٌ متعدّدةٌ تنتجُ الدّلالاتِ النّصيّةَ. وهنا يتمدّدُ فضاءُ المُعطى المضمونيّ الَّذِي تشعُّ بِهِ اللّغةُ المتحقّقةُ. وقَدْ التَفَتَ البلاغيّون العربُ من خلالِ قراءاتِهِم التّطبيقيّةِ إِلَى أنواعٍ متعدّدةٍ لصورِ التّشبيهِ، وذلكَ وفاقاً لمحورين رئيسين :

أ- المحورُ التّراصفِيّ / الامتدادُ الأفقيُّ للبنيةِ .

ب-المحورُ الاستبداليُّ / العلاقاتُ الإسناديّةُ غيرُ الطّبيعيّةِ .

وفِي دائرةِ المحورِ الأوّلِ تقعُ نماذِجُ متنوّعةٌ ،مِنْ مثلِ: التّشبيه المفرد ، التّشبيه المركّب ، التّشبيه المقلوب... إلخ ، وفِي الدّائرةِ الثّانيةِ نلحظُ التّشبيهَ ذا البعدِ المجازيِّ المشوّشِ الغامضِ المبنيِّ عَلَى إمكاناتٍ استبداليّةٍ، ولا ننكرُ وجودَ نوعٍ من التّشبيهِ يُسمّى التّشبيهَ التّمثيليَّ رَاكَمَتْهُ حَرَكَةُ اللُّغَةِ الأَدَبِيَّةِ مِنْ نَاحِيَةٍ ، وَأَطَّرَتْهُ الرُّؤَى النَّقْدِيَّةُ البَلَاغِيَّةُ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى . فالجرجانيُّ – عَلَى سبيلِ المثالِ – يَرَى التَّمثيلَ ضَرْباً مِنْ ضروبِ التّشبيهِ، وَيَرَى أَنَّ التّشبيهَ عامٌّ والتّمثيلَ أَخَصُّ مِنْهُ ، فَكُلُّ تمثيلٍ تشبيهٌ ، وَلَيْسَ كُلُّ تشبيهٍ تَمثيلاً .(13)

وتتفاوتُ بلاغةُ التّشبيهِ بَيْنَ نصٍّ وآخر ، ففِي مُسْتَوَى الكلامِ الإلهِيَ/ القرآن تنفتحُ الدّلالةُ عَلَى المطلقِ ، بينما تظلُّ دلالةُ لغةِ المخلوقين مقيّدةً بفضاءاتِ لغتِهِم الَّتِي يُنْتِجُهَا انفعالٌ مُعَقْلَنٌ فِي أثناءِ إبداعِهم لِنَصِّهم النّسبيِّ الخاصِّ، ولكلِّ أديبٍ بَصْمَتُهُ الفَنِّيَّةُ الَّتِي تميّزُ نتاجَهُ عَنْ نتاجِ غيرِهِ.

والَّذِي يسبرُ شِعْرَ المُتَنَبِّي فِي أسلوبِهِ التّعبيريِّ الخاصِّ يلحظُ أَنَّهُ قَدْ بُنِيَ عَلَى إيْهامٍ خَلَّاقٍ نَضَّاخٍ بِالدِّلالاتِ الهَارِبَةِ الَّتِي يَصْعبُ عَلَى المُتَلَقِّي أَنْ يُحِيْطَ بِحَرَكِيَّةِ سِحْرِهَا؛ سَوَاءٌ أَكَانَ ذَلِكَ عَلَى مُسْتَوَى الصِّيَاغَةِ، أَوْ عَلَى مُسْتَوَى المَعَانِي النَّصِّيَّةِ المُتَفَاعِلَة.

ثَانِياً: الدِّرَاسَةُ التَّطْبِيْقِيَّةُ (قِرَاءَةٌ فِي كَافُورِيَّاتِ المُتَنَبِّي) :

تشيرُ قراءةُ بعضِ النَّمَاذِجِ المتحقّقةِ لصورِ التّشبيهِ فِي كَافُورِيَّاتِ المُتَنَبِّي إِلَى تنوّعِ كيفِياتِ العَرْضِ اللّغويِّ عَلَى مُسْتَوَى البنيةِ الأفقيّةِ الظّاهرةِ مِنْ نَاحِيَةٍ، كما تدلُّ عَلَى أهميّةِ

المُحَاكَاةِ التّشبيهِيَةِ فِي الإِثْرَاءِ الدِّلَالِيِّ عَلَى مُسْتَوَى البنيةِ العموديّةِ العَميقةِ لنصِّ المُتَنَبِّي الإبداعيِّ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى .

وَيُظْهِرُ استقراءُ نَمَاذِجِ صُوَرِ التّشبيهِ فِي لُغَةِ المُتَنَبِّي أَنَّها متنّوعةٌ مِنْ حيثُ: الطُّوْلُ، وَالقِصَرُ، وَالبَسَاطَةُ والتَّرْكِيبُ، والتّقْدِيمُ، والتّأخيرُ، والوُضُوحُ، وَالغُمُوضُ، وَالطَّبِيْعِيَّةُ، وَالمُنَافَرَةُ الدِّلالِيَّةُ....إلخ. وفِي أثناءِ تناولِ صورِ التّشبيهِ النَّصِّيَّةِ يَجري التَّحليلُ مُجاوزاً الوصفَ الجزئيَّ للظّاهرةِ عَلَى الرّغمِ مِن انطلاقِهِ مِنْهُا، وتؤكّدُ طبيعةُ التّفاعلاتِ السّياقيّةِ للغةِ النّصِّ عندَ المُتَنَبِّي أَنَّ دَوَالَّهُ تتعالقُ مع دوائرِها الفكريّةِ المنتجةِ فِي حركةٍ تفاعليّةٍ تربطُ الشّكلَ بالمضمونِ عَلَى نَحْوٍ يُشْبِهُ نتاجَ التّفاعلاتِ الكيميائيّةِ؛ إِذْ يبدو التّركيبُ الحاصلُ عَنْ عَمَلِيَّةِ التّفَاعُلِ النَّصِّيِّ ذَا خصائصَ مُفَارِقَةٍ للدّوالِّ فِي مَدْلُولَاتِهَا المعجميَّةِ الحَدِّيَّةِ المُقَيَّدَةِ.

والتَّنَوُّعُ عَلَى المُسْتَوَى الظّاهريِّ التّركيبيِّ للبنيةِ التّراصفِيةِ المتّحققةِ يتوازى مع تنوّعٍ آخر عَلَى المُسْتَوَى المضمونيِّ ؛ أَيْ من حيثُ المعاني والدّلالات المولّدة ، فاللّغةُ الإبداعيّةُ "حركةٌ مِنَ الخَلْقِ مستمرّةٌ لا تنتهِيَ عندَ غأَيْةٍ، ولا تُحَدُّ بِنِهَايَةٍ، وأَنَّ الأمرَ فِي ارتباطِ الكلامِ بعضِهِ ببعضٍ، ليسَ أمرَ تقَدْيرٍ وإعرابٍ، أَوْ بيان صحّةِ الكلامِ، وسلامتِهِ مِنَ الخَطَأ فَحَسبْ؛ فتلكَ ناحيةٌ شكليّةُ أو ثانويّةُ إِذْا قِيْسَتْ بما تقَدْمُهُ اللّغةُ إِلَى قارئِها أو سامعِها من دلالاتٍ وفاعليّاتٍ إِذْا هِيَ خرجتْ مِنْ يدِ أديبٍ فنّانٍ"[14]. وتنطلقُ الرّؤى البنيويّةُ الحداثيّةُ المتنوّعةُ مِنَ النّصِّ بغيةَ الوصولِ إِلَى البنيةِ الخفِيةِ القابعةِ فِي أعماقِهِ؛ ولذلكَ يَشترطُ هؤلاءِ فِي النّصِّ أَنْ يكونَ طبقاتٍ، فأَيْ نصٍّ بلا أعماقٍ فهُوَ سطحيٌّ؛ أَيْ فقيرٌ[15]،... ثُمَّ تتحرّكُ جماليّاتُ الشعرّيةِ فِيما بعد البنيويّةِ مِنْ خلالِ سلطةِ القارئِ الَّذِي تربَّعَ عَلَى عرشِ النّصِّ، وبدأَ يقرأُ ذاتَهُ مِنْ خلالِ التّناصِّ والتّفكيكيّةِ والتّأويليّةِ، كما بدأَ يَقْرَأُ الغائبَ وما ليسَ مكتوباً، فَوَصَلَ بذلكَ كلِّهِ إِلَى أعَلَى جماليّاتِ عصرِ الكتابةِ بمشاركتِهِ

[14]– قَضَايَا النّقدِ الأَدَبِيِّ بينَ القَدْيمِ والحديثِ، د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1997م، ص284.

[15]– جَمَالِيَّاتُ الشِّعْرِيَّةِ ، د . خليل الموسى، ص256 .

الفعّالةِ فِي القراءةِ وإعادةِ إنتاجِ النّصِّ الشّعريِّ، وهنا انفتحَ الدّالُّ عَلَى مدلولاتٍ لانهائيّةٍ[16].

وَعَلَى مَا تَقَدّمَ فَإِنَّ تحليلَنَا لِبَعْضِ صُوَرِ التَّشْبِيْهِ عندَ المُتَنَبِّي جاءَ نتيجةَ قراءاتٍ طويلةٍ لِلُغَتِهِ الشِّعْرِيَّةِ عَلَى امتدادِ دِيْوَانِهِ عَلَى نَحْوٍ عَامٍّ، وَفِي قَصَائِدِهِ المَعْرُوْفَةِ بالكَافُورِيَّاتِ عَلَى نَحْوٍ خَاصٍّ.

وَفِي هذهِ الفقرةِ مِنَ البحثِ سَندخلُ إِلَى الصّورةِ مِنْ مدخلِ الموضوعِ/ المضمونِ الَّذِي يأخذُ بعينِ التّقْدِيرِ طريقةَ العَرْضِ الأدائيِّ المتحقِّقِ، وَمِنْ خلالِ الوقوفِ عَلَى فضاءاتِ التّشبيهِ فِي دلالاتِهِ النّصيّةِ نقرأُ شِعْرِيَّةَ اللّغةِ، وخصوصيّةَ التّجربةِ فِي بعضِ أبعادِها الفَنِّيَّةِ المُتَحَقِّقَةِ عندَ أَبِي الطّيّبِ المُتَنَبِّي. وَقَدْ تَخَيَّرْنَا تيمةَ/ موضوعةَ **(اللّون)**، ثُمَّ قُمْنَا بإحصاءِ دوالِّ اللّونِ وتكراراتِها فِي قصائدِ المُتَنَبِّي (المصريّات/ الكافوريّات)، والجدولُ الآتِي يُظْهِرُ الإحصاءَ المذكورَ:

اللَّوْنُ	العَدَدُ الكُلِّيُّ	الدَّالُّ الرَّئِيسُ(الذِّكْرُ الصَّرِيْحُ)	الدّوالّ الأُخْرَى(الذِّكْرُ بِالمَعْنَى)
الأَسْوَدُ	55	عددُ اللّونِ الصّريحِ=(14)، ومِنْهُ (أسود، سوداء، سَوَاد،...إلخ)	عددُ الدّوالِّ الأُخْرَى غيرِ الصّريحةِ=(40)، ومِنْهُا: (الكَدرَ، العبد، العبيد، الأعبد، العبيديّ،اللّيل، الظّلام، الأَحَمّ، كالحات، الدّخان،الرّبد، الكسوف، غراب، القَتَام.
الأَبْيَضُ	38	عدد اللّون الصّريح=(17)، ومِنْهُ: (البِيْض، أبيض، بيضاء، ابيضاض، البَيَاض...إلخ)	عددُ الدّوالِّ الأُخْرَى غيرِ الصّريحةِ=(21)، ومن تلك الدّوالّ: (الضّوء، الفضّة، الشّيب، أشيب، الرّعابيب، الأغرّ، الضّحى، الصّباح، الشّمس، السّنا...إلخ).
الأَصْفَرُ	17	لَمْ يُذكرْ هَذَا اللّونُ عَلَى نَحْوٍ صريح فِي القصائد	(النّجوم، العسجد، النّار، البدر، القمران، الكواكب، النّيّر، يَلْمَعُ...إلخ)
الأَحْمَرُ	9	عددُ اللّونِ الصّريحِ =(2)، وهَذَان الدّالّان هُمَا: (حُمْر، الحَمْرَاء).	الدّوالُّ غيرُ الصّريحةِ: (الدمّ، نجيع، خضاب، كُمَيت اللّونِ، رَاعِفٌ...إلخ).

[16]– انظر: جماليّاتُ الشّعريّةِ ، د . خليل الموسى ،ص372 .

الأَخْضَرُ	7	الذِّكْرُ الصّريحُ لِلَّوْنِ=(1)	اللّونُ غيرُ الصّريحِ = 6 (مَنبت، الرَّياحين، الغَيْث، غيوث، تُسقى بساكنها، ينبتُ العزّ، أَنْبَتَ الزّمانُ قناةً، غَيثها)
الأَسْمَرُ	5	الذِّكْرُ الصَّريحُ =(5)؛ (سُمْر، أَسمر، سَمراء)	ــــــــــــــــ
المُغْبَرُّ	3	الذِّكْرُ الصّريحُ=(3)؛ (يَغْبَرُّ، غُبار، الغَبراء)	ــــــــــــــــ
اللَّوْنُ المُخْتَلَطُ	3	الذِّكْرُ الصَّريحُ لِلَّوْنِ=(0)	الذِّكْرُ غَيرُ الصَّريحِ=(3)؛ (المُبَرْقع، الضّباب، الشِّياة)

إِنَّ القراءةَ لحركيّةِ اللّونِ النّصيّةِ تثبتُ أَنَّ دالَّ اللَّونِ قَدْ شُحِنَ عِنْدَ المُتَنَبِّي بكثيرٍ مِنَ المَعَانِي النّفسيّةِ والاجتماعيّةِ، والدّينيّةِ، والسّياسيّةِ؛ مِمَّا جَعَلَ دوالَّ اللّونِ بِنْتَ تفاعلاتِها السّياقيّةِ النّصّيّةِ. ويحْضرُ اللّونان: الأسودُ والأبيضُ لِيحتَلَّا صَدارةَ الأعدادِ مِنْ حيثُ التّكرار، وَيبدو أَنَّ كافوريّاتِ المُتَنَبِّي هِيَ تنازعٌ مستمرٌّ بينَ الدِّلالاتِ السّلبيّةِ لِلّونِ والدِّلالاتِ الإيْجابيَّةِ، وقَدْ يكونُ هَذَا التّنازعُ الحَادُّ قائماً بَيْنَ اللّونِ وذاتِهِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وبَيْنَ اللّونِ ونقيضِهِ الظّاهرِ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى (البَيَاض والسَّوَاد). وَلَا تَخرجُ بقيّةُ الألوانِ: الأَصْفَرُ، والأَحْمَرُ، والأَسْمَرُ، وَكَذَلِكَ الألوانُ الإشْكَالِيَّةُ عَلَى المُسْتَوَى الخَارجيِّ (المُغْبَرّ، وَالمُخْتَلَطُ)؛ لا تخرجُ هذه الألوانُ عن دائرةِ الجَدَلِ الفَنِّيِّ بَيْنَ عَنَاصِرِ السَّلْبِ وَالإِيْجَابِ لَدَى المُتَنَبِّي الشَّاعِرِ، وَلَعَلَّ الصِّرَاعَ الجُوَّانِيَّ بَيْنَ النَّفْسِ الشَّاعريّةِ المُشْرَئِبَّةِ بِطموحِها نَحْوَ عَوالمَ مُتَخَيَّلَةٍ مِنْ نَاحِيَةٍ، والواقعِ الَّذِي عَاشَهُ المُتَنَبِّي مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى؛ لَعَلَّ هَذَا الصِّرَاعَ هُوَ الَّذِي لَوَّنَ بِنَكْهَتِهِ المُمَيَّزَةِ دِلَالَاتِ هَذِهِ النِّيْمَةِ؛ أَقصدُ مَوضُوْعَةَ (الألوان) عِنْدَ المُتَنَبِّي.

وثُمَّةَ أشياءٌ كثيرةٌ تُسْتَنْطَقُ مِنْ خلالِ قراءةِ نَتَائِجِ الإحصاءِ السَّابقِ، بَيْدَ أَنَّ كَلَامَنَا يَكونُ نَظَرِيّاً مَا لَمْ يُشْفَعْ بالنَّمَاذِجِ المُؤَمْثَلَةِ الَّتِي تُبَيِّنُ فَاعليَّةَ الانزياحِ المُتَحَقِّقِ داخلَ هذهِ الْتِيمةِ النَّصِّيَّةِ المُتَرَابِطَةِ عُضْوِيّاً مَعْ نَسِيجِ النَّصِّ؛ أَيْ القَصَائِدِ المِصْرِيَّات **(الكَافُورِيَّات)** عَلَى نَحْوٍ كَامِلٍ. يَقولُ المُتَنَبِّي مِنْ إِحْدَى قَصَائِدِهِ:

وَتُعجِبُنِـي رِجْـلَاكَ فِـي النَّعْـلِ، إنَّنِـي رَأَيْتُـكَ ذَا نَعْـلٍ إذْا كُنْـتَ حَافِيَـا
وَأَنَّـكَ لَا تَـدْرِي أَلَوْنُـكَ أَسْـوَدٌ مِـنَ الجَهَـلْ أَمْ قَـدْ صَـارَ أَبْـيَضَ صَـافِيا؟![17]

فِي هذينِ البيتينِ ترتبطُ حركةُ اللّونِ بالدّلالةِ الاجتماعيّةِ، وَبِالبُعْدِ النّفسيِّ لَدَى المُتَنَبِّي؛ فَالفعلُ (**تُعْجِبُنِي**) فِيه سُخْريَةٌ دراميّةٌ تَنْبَنِي عَلَى تَشبيهٍ مُضْحِكٍ؛ مَفَادُهُ أَنَّ حَالَ رِجْلَيِّ كَافُور فِي أثناءِ لُبْسِ النَّعْلِ/ الحِذاَءِ لَا تَختلفانِ مِنْ حَيْثُ الشَّكْل الخَارِجِيّ عَنْ منظرِ رِجليهِ إذْا كانَ حافِياً، فإذْا كانَ لُبْسُ الخُفِّ وَنَزْعُهُ؛ أَيْ وَعَدَمُ لُبْسِهِ، سِيَّانِ بِالنّسبةِ إِلَى الرَّائِي (المُتَنَبِّي)، فَلِمَاذَا كَانَ ارتداءُ كَافور لِلحِذَاءِ، هَلْ ظَنَّ بِنَفْسِهِ، وَهُوَ مَلِكٌ أَنَّهُ قَدْ تَحَوَّلَ عَنْ أصلِهِ؛ أَيْ عَنْ كَوْنِهِ عَبْداً؟!

إنَّ المُتَنَبِّي يُحَرِّكُ اللّونين: الأَبْيَض وَالأَسْوَد مِنْ منطقةِ المُوَاضَعَةِ الدِّلاليّةِ العُرْفِيةِ لِلَّوْنِ إِلَى دَائِرةِ انزاحَ فِيها اللّونُ عَنِ العُرْفِ، وَصَارَتِ المُعَادَلَةُ الدِّلاليَّةُ المُتَحَقِّقَةُ عَلَى النَّحْوِ الآتِي:

الأَسْوَدُ = الأَبْيَض = عَدَم الدِّرَايَة = جَهْل كَافُور ⟸ العَبْدُ = المَلِك = عَدَم الدِّرايَة = جَهْل كَافُور

فالشّاعرُ يُذكِّرُ النَّاسَ بِأَصْلِ الإخشيديّ، وَيُحَمِّلُ اللّونَ دلالةً اجتماعيّةً تتمُّ عَلَى أبعادٍ سياسيّةٍ تُحيلُ إِلَى التَّمَايُزِ بَيْنَ النَّاسِ تِبْعاً لِطَبْعِهِم الأَصْلِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَلِتَرَاكُمَاتِ إِذْلالِهِم المَاضَوِيَّةِ الَّتِي أَثَّرَتْ فِي تَكْوِينِ شَخْصِيَّاتِهِمْ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى.

وَلَا تَغيبُ عَنْ مُتَأَمِّلِ اللّونينِ السَّابقينِ الدِّلالاتُ النَّفْسِيَّةُ الَّتِي أَرَادَ أَنْ يُعَبِّرَ مِنْ خلالِها الشّاعرُ/ المُتَنَبِّي عَنْ منبتِهِ العَرَبيِّ الأَصيلِ الحُرِّ البَعيدِ عَنْ منبتِ العُبوديّةِ/ العَبْدِ المَذْمُومِ المُسَخَّرِ الأَسْوَدِ؛ وَكأَنَّهُ يَقولُ: إِنَّنِي رَجُلٌ حُرٌّ أَصيلٌ عَارِفٌ عَرَبِيٌّ أَبْيَضُ الصِّفَاتِ حَقِيقَةً فَأَنَا أَوْلَى مِنْهُ بِالمُلْكِ وَالسِّيَادَةِ...إلخ. وَهَذِهِ الإِيْمَاءَةُ الدِّلاليَّةُ تَنْسَرِبُ إِلَى النُّصُوصِ الكُبرى؛ أَيْ إِلَى القَصَائِدِ الطَّويلةِ الَّتِي ظَاهِرُهَا المَديحُ، وَلكنَّ بَعْضَ مَا يَتَخَلَّلُهَا بَيْنَ الفَيْنَةِ والأُخْرَى يَعدلُ بِهَا إِلَى سِيَاقَاتِ الذَّمِّ المُبَطَّنِ الَّذِي لَا يُدْرِكُهُ إِلَّا العَارِفُ.

وَتَكثرُ الصُّورُ التَّشْبِيْهِيَةُ لِلسَّوادِ بِصِيغَةِ (**العَبْد**)؛ يَقُولُ المُتَنَبِّي:

[17]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 33/4.

العَبْـــــدُ لَا تَفضُـــــلُ أَخْلَاقُـــــهُ عَـــنْ فَرجِـــهِ المُنِـــتِنِ أَوْ ضِرسِـــهِ
لا يُنجِـــزُ المِيْعَـــادَ فِـــي يَومِـــهِ وَلا يَعِـــي مَـــا قَـــالَ فِـــي أَمسِـــهِ
وَإِنَّمَـــا تَحْتَـــالُ فِـــي جَذْبِـــهِ كَأَنَّـــكَ المَـــلَّاحُ فِـــي قَلْسِـــهِ
فَـــلَا تُـــرَجِّ الخَيْـــرَ عِنْـــدَ امِـــرِئٍ مَـــرَّتْ يَـــدُ النَخَّـــاسِ فِـــي رَأسِـــهِ
وَإِنْ عَـــرَاكَ الشَّـــكُّ فِـــي نَفسِـــهِ بِحالِـــهِ فَـــانْظُرْ إِلَـــى جِنْسِـــهِ
فَقَلَّمَـــا يَلْـــوُمُ فِـــي ثَوبِـــهِ إِلّا الَّـــذِي يَلْـــوُمُ فِـــي غِرْسِـــهِ
مَـــنْ وَجَـــدَ المَـــذْهَبَ عَـــنْ قَـــدْرِهِ لَـــمْ يَجِـــدِ المَـــذْهَبَ عَـــنْ قَنْسِـــهِ[18]

إِنَّ لونَ السّوادِ المَعنَوِيِّ السَّلْبِيِّ شَعَّتْ بِهِ دِلَالَةُ (العَبْد)، فَالسَّوَادُ نَتَانَةُ ضِرْسٍ وَفَرْجٍ، وَإِخْلَافُ مِيْعَادٍ، وَعَدَمُ تذكّرٍ نَاجِمٍ عَنِ انعدامِ الوَعْيِ (الجَهْل)، وَلُؤمٌ فِي الغِرْسِ (الوِلَادة/ الأَصْل). وفِي البيتِ الثّالثِ تشبيهٌ فِيْهِ تركيزٌ عَلَى الوَعْدِ؛ أَيْ عَلَى وَعْدِ كافور العَبْدِ؛ إِذْ إِنَّهُ حينَ يَعِدُ بشيءٍ تَحتاجُ إِلَى الاحتيالِ فِي جَذبِهِ إِلَى ذلكَ الموعودِ، فَإِنْ أَغْفَلْتَ جَرَّهُ تَأَخَّرَ، وَهَذَا يشبهُ حالَ المَلَّاحِ الَّذِي يَحتاجُ إِلَى جَرِّ السَّفِيْنَةِ فِي النَّهْرِ مُصْعِداً لَهَا، فَإِنْ أَلقَى الحَبْلَ مِنْ يدِهِ انجَرَّتْ مَعَ المَاءِ. فالمُتَنَبِّي هُوَ القَائِدُ الَّذِي بِجَرِّهِ للسّفِينةِ نَحْوَ مصعدِ النّهرِ يحقّقُ وَعْدَ كافور كلَّ مَرَّةٍ مِنَ المَرَّاتِ، وَلَمَّا كَانَ وَعْدُ كافور إِخْلافاً مِنْ جِهَتِهِ عَلَى نَحْوٍ دَائِمٍ تِجَاهَ المُتَنَبِّي الطَّمُوحِ، وَلَمَّا كَانَ عَلَى المُتَنَبِّي أَنْ يُلاحقَ وعودَ كافورٍ وَيَتَعَذَّبَ فِي تَحقيقِهَا، لَمَّا كَانَ ذلكَ كذلكَ فِي واقعِ الشَّاعرِ المَعِيشِ، فَلَيْسَ صَعْباً عَلَى المتلقِّي النّاضجِ أَنْ يُدركَ مِنْ خلالِ هَذِهِ الصّورةِ التّشبيهِيَّةِ حَجْمَ السّوداويّةِ المُطْبِقَةِ الَّتِي تَوَسَّدَتْ قلبَ الشّاعرِ الفارسِ الَّذِي ثَارَ عَلَى قَيْدَيِّ الحِصَارِ، وَالأَمَلِ/ الوعدِ بِالوِلايَةِ، مِنْ هُنَا أَرَانَا نلمحُ فِي التّشبيهِ السَّابِقِ ثورةَ المُتَنَبِّي عَلَى كافور العَبْد؛ فَفِي قولِ المُتَنَبِّي: **كَأَنَّكَ المَلَّاحُ فِي قَلْسِهِ** – والقَلْسُ حبلُ السَّفِينةِ –[19]نجدُ **أَنَا المُتَنَبِّي/ أَنَا الشَّاعِر** الطَّاغِيَة؛ إِذْ بِيَدِهَا التَّحَكُّمُ بسيرِ السَّفِينةِ، وبفاعليّةِ إنجازِ وَعْدِ كافور عَلَى المُسْتَوَى التَّخييليِّ، وذلكَ باستخدامِ الحِيلَةِ/ المَكْرِ الإِيْجابيِّ الَّذِي يحوّلُ الإخلافَ بِالوَعْدِ إِلَى إِنْجَازٍ لَهُ، والَّذِي ينمُّ

[18]- شرح ديوان المُتَنَبِّي، (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 4/88-90.
[19]- انظر: لسان العرب، مادّة: (ق،ل،س) .

فِي اللّحظةِ ذاتِهَا عَنْ غفلةِ صاحبِ الوعدِ وانغماسِهِ فِي أشيائِهِ الغَرَائزيّةِ الدُّونيَّةِ، وفِي هذهِ الحَالِ يغيبُ العقلُ ويمرُّ المَكْرُ عَلَى نَحْوٍ يَسِيرٍ.

إنَّ لَوْنَ السّوادِ اقترنَ بالعبوديّةِ فِي هَذَا المقامِ، فَمَنْ مَرَّتْ يَدُ النَّخَّاسِ فِي رأسِهِ، وَصُفِعَ بها فِي هَذَا المَوْضِعِ مِنَ الجَسَدِ لا يُرَجَّى الخيرُ مِنْهُ، والشّيءُ يُنْمَى إِلَى جنسِهِ، وكافور الإخشيديّ عَبْدٌ عَلَينَا أَنْ ننظرَ إِلَى جنسِهِ مِنَ العبيدِ فَخُلُقَهُ كَأَخْلاقِهِمْ، وَاللُّؤْمُ دَيْدَنُهُ؛ لأَنَّهُ مِنْ أَصْلِهِ، وَهُوَ مَطبوعٌ عليهِ.

ولعلَّ تراكماتِ المعاناةِ الاجتماعيّةِ الحياتيّةِ جَعَلَتْ تتاليات الأحداثِ المُتَشَابِهَةِ عَلَى مَرِّ التّاريخِ تصنعُ مورّثاتٍ نفسيّةً فِي فئةِ العبيدِ لا يخرجُ عَنْهَا كَافُور، وقَدْ يكونُ تركيزُ المُتَنَبِّي عَلَى السّوادِ المعنويِّ، السّوادِ الَّذِي مفرداتُهُ خِصَالٌ روحيّةٌ نفسيّةٌ فِي فئةِ عَبِيْدِ النَّاسِ لِلنَّاس، وقَدْ يكونُ جزءاً مِنْ مُعْتَقَدِ المُتَنَبِّي الرّوحيّ؛ إِذْ يحيلُ كُلَّ السّوءِ الموجودِ عندَ كافور (العَبْد الأَسْود الَّذِي لَمْ يستطعْ رَغْمَ أَنَّه كانَ مَلِكاً أَنْ يجدَ طريقاً يتجاوزُ أصلَهُ وينحرفُ بِهِ عَنْ لُؤْمِهِ) إِلَى طبعِهِ فِي أَصْلِ خِلْقَتِهِ، وَهُنَا يُدْخِلُنَا المُتَنَبِّي إِلَى دائرةِ الفلسفةِ المثاليّةِ، وإِلَى الخطيئةِ الأُوْلَى لِلمخلوقين، أَوْ إِلَى عَالَمِ العقلِ أَوْ عَالَمِ المُثُلِ الأَفلاطونيِّ، أَوْ إِلَى روًى فَلْسَفِيَّةٍ باطنيَّةٍ دينيّةٍ عميقةٍ تحاولُ قراءةَ جَدَلِ التّحقّقِ الَّذِي أَنْتَجَ بِفِعْلِ السّلبِ مُوجباتِ المَظَاهِرِ الكَونيَّةِ الحياتيَّةِ فِي هذهِ الحَيَاةِ الدُّنيَا. لقَدْ خرجَ لونُ السَّوَادِ عَنْ حَدِّهِ الفِيزيقيِّ/ الماديِّ/ السّطحيِّ/ الخارجيِّ؛ فَالسَّوَادُ يُمَثِّلُ دنَاءَةَ العَبْدِ الَّذِي لا يمكنُ أَنْ تكونَ أفعالُهُ خارجَ دائرةِ طبعِهِ ومورّثاتِهِ الأصليَّةِ، فَاللّونُ لَا يُوَصِّفُ البَشَرَةَ الظَّاهِرَةَ؛ إِنَّهُ يلاحقُ مُفرداتِ الرُّوْحِ عبرَ سلوكيّاتِهَا المَحْسُوسَةِ المُعَايَنَةِ.

وَيتَحَرَّكُ اللَّوْنُ داخلَ تشبيهاتِ المُتَنَبِّي وِفَاقاً لِلَوْنِ اللّحظةِ الإبداعيّةِ؛ قالَ أَبُو الطَّيِّبِ مِنْ إِحْدَى كَافُوْرِيَّاتِهِ:

وَجُـرْداً مَـدَدْنا بَـيْنَ آذَانِهَـا القَنَـا ... فَبِـتْنَ خِفَافـاً يتَّـبِعْنَ العَوَالِيَـا

تَمَاشَـى بِأَيْـدٍ كُلَّمَـا وَافَـتِ الصَّـفَا ... نَقَشْـنَ بِـهِ صَـدْرَ الْبُـزَاةِ حَوَافِيَـا

وَتَنْظُرُ مِـنْ سُـوْدٍ صَـوَادِقَ فِـي الـدُّجَى ... يَـرَيْنَ بَعِيْـدَاتِ الشُّـخُوْصِ كَمَـا هِيَـا

وَتَنْصِـبُ لِلْجَـرْسِ الخَفِـيِّ سَـوَامِعاً ... يَخَلْـنَ مُنَاجَـاةَ الضَّـمِيْرِ تَنَادِيَـا

تُجَـاذِبُ فُرْسَـانَ الصَّـبَاحِ أَعِنَّـةً ... كَـأَنَّ عَلَـى الأَعْنَـاقِ مِنْهَـا أَفَاعِيَـا

بِعَـزْمٍ يَسِـيْرُ الجِسْـمُ فِـي السَّـرْجِ رَاكِبـاً ... بِـهِ وَيَسِـيْرُ القَلْـبُ فِـي الجِسْـمِ مَاشِـيَا

قُوَاصِـــدَ كَـــافُورٍ تَـــوَارِكَ غَيْـــرِهِ وَمَـــنْ قَصَـــدَ البَحْـــرَ اسْـــتَقَلَّ السَّـــوَاقِيَا
فَجَـــاءَتْ بِنَـــا إِنْسَـــانَ عَـــيْنِ زَمَانِـــهِ وَخَلَّـــتْ بَيَاضـــاً خَلْفَهَـــا وَمَآقِيَـــا[20]

يُصَوِّرُ المُتَنَبِّي فِي الأبياتِ السّابقةِ الخيلَ الجُرْدَ، وفِي كلِّ جزئيّةٍ مِنْ مكوّناتِ اللّوحةِ/ الصّورةِ الكاملةِ يكشفُ أبو الطّيّبِ عَنْ سمةٍ مِنْ سماتِ هذهِ الخيلِ الَّتِي تحرّكتْ بِفْعلِ فَارِسِهَا (المُتَنَبِّي)؛ إِذْ إِنَّ الفعلَ (مَدَدْنَا) بمفعولِهِ (القَنَا) وبالمكانِ المتخيّلِ (بينَ آذَانِها) المنفتحِ عَلَى مَدَى حركةِ القَنَا/ العَوَالِي، إِنَّ كُلَّ ذلكَ جعلَ الخَيْلَ الموسومةَ هِيَ الصّورةُ المُؤَمَّلَةُ لِحَرَكَةِ الذّاتِ؛ أَيْ ذاتِ فارسِهَا؛ مِنْ هُنَا غَدَتْ الخيلُ جُرْداً، قويّةً إِذَا وَطِئَتِ الصَّفَا بأَيْدِيْهَا وهِيَ حوافٍ أَثَّرَتْ فِيهِ آثارَ نَقْشِ صَدْرِ البَازِ، وَالخَيْلُ هذهِ لَهَا بَصَرٌ حَادٌّ لا عَتَبَةَ لَهُ، وَسَمْعُهَا يلتقطُ الصَّوْتَ الخَفِيَّ، وَحَرَكَتُهَا نَشِطَةٌ عَلَى نَحْوٍ هَائِلٍ؛ تَبدُو فِي أثنائِها الأَعِنَّةُ كَأَنَّهَا أَفَاعٍ لِلِيْنِهَا وَدِقَّتِهَا.

لَقَدْ بَدَتْ صورةُ الخيلِ فِي الأبياتِ السّابقةِ أَقْرَبَ إِلَى الأنموذجِ/ المِثَالِ؛ إِنَّهَا ابنةُ طُمُوحِ المُتَنَبِّي؛ تِلْكَ الَّتِي حَمَّلَهَا شحناتِ نَفْسِهِ الوجدانيّة المُجنّحة المجاوزة لحالِ اللّحظةِ الواقعيّةِ المعيشةِ، فقوّةُ الخيلِ هِيَ قوّةُ الشَّاعِرِ، وكذلكَ بَصَرُهَا بَصَرُهُ، وَسَمْعُهَا سَمْعُهُ، وَحَرَكَتُهَا فِي القِتَالِ حَرَكَتُهُ، وَفَضْلاً عَنْ ذَلِكَ فَإِنَّ السِّمَاتِ المرسومةَ للخيلِ/ الفارسِ/ الشّاعرِ لا تحاكِي المرجعَ الماديَّ الخارجيَّ المألوفَ، سَواءٌ أكانَ ذلكَ فِي الطّبيعةِ أَمْ فِي المعجمِ الذّهنيِّ الجمعيِّ المُتَدَاوَلِ لَدَى النّاسِ. وَفِي قَوْلِ أَبِي الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي:

وَتَنْظُرُ مِـنْ سُـوْدٍ صَـوَادِقَ فِـي الـدُّجَى يَـــرَيْنَ بَعِيْـــدَاتِ الشُّـــخُوصِ كَمَـــا هِيَـــا

نلمحُ تشبيهاً يمكنُ أَنْ نكثّفَ مقولاتِهِ الخارجيّةَ فِي حَدِّهَا الدِّلالِيِّ الأفقيِّ عَلَى النَّحْوِ الآتِي:

– رؤيةُ الخيلِ أَوْ سُوْد عيونِ الخَيْلِ للأشياءِ البعيدةِ فِي الدُّجَى عَلَى هِيْئَةٍ تُحَاكِي وجودَ الأشياءِ فِي الخَارِجِ؛ أَيْ تُمَاثِلُ حَالَ الشَّيْءِ فِي الواقعِ الحَقِيقِيِّ.

– مَظْهَرُ الأشياءِ البعيدةِ فِي الدُّجَى يَبْدُو فِي رؤيةِ الخَيْلِ أَوْ سُوْدِ عُيُونِهَا = مَظْهَرِ الأشياءِ الحقيقيّةِ الَّتِي تَبدو فِي الرّؤيةِ الطَّبيعيَّةِ الصِّحِّيَّةِ.

[20]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (مُعْجِز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 4/22-24.

– رؤية الخيل أو سود عيون الخيل + الدّجى + البعد المكانيّ = رؤية الإنسان للأشياء فِي حدودها الحقيقيّة وصفاتها الواقعيّة.

– رؤيةُ الخَيْلِ أَوْ رُؤْيَةُ سَوَادِ عُيُونِ الخَيْلِ + المُعَوِّقَات المَادِّيَّة + البُعْد = رُؤية العَيْنِ الحقيقيّةِ + عَدَم وجودِ مُعَوِّقَاتٍ + تَوَفُّر العَتَبَةِ الطَّبيعيَّةِ.

لقَدْ أَنْسَنَ المُتَنَبِّي رؤيةَ الخيلِ، وَجَعَلَ سَوَادَ عيونِهَا صَادِقَ الرُّؤيَةِ البَصَرِيَّةِ عَلَى مُسْتَوَى المُتَخَيَّلِ الفَنِّيِّ لَا الواقعِ الخَارجيِّ الطَّبيعيِّ؛ مِنْ هُنَا صَارَ البَصَرُ مُفَارِقاً وَمُجَاوِزاً وَمُنْتَهِكاً لِسُنَنِ المألوفِ: فَأَيُّ سَوَادِ عَيْنٍ أَوْ أَيَّةُ خَيْلٍ يُمْكِنُ أَنْ تَرَى الأشياءَ البعيدةَ عَلَى حقيقتِهَا لَا أَصْغَرَ وَلَا أَكْبَرَ وَلَا مُختلفةَ اللّونِ؟ بَلْ أَيَّةُ عَيْنِ خَيْلٍ يمكنُ أَنْ تَرَى الأشياءَ فِي الظَّلامِ الشّديدِ عَلَى هِيْئتِهَا الطَّبيعيَّةِ المُضَاءَةِ؟!

إِذَنْ لَا سُوْدُ عُيُونِ الخَيْلِ فِي الأبياتِ السّابقةِ طبيعيّةٌ، وَلَا الخَيْلُ ذاتُهَا طَبيعِيَّةٌ، وَلَا البَصَرُ المَوسُومُ يمكنُ أَنْ يكونَ طَبيعيّاً، وَالأَصْوَبُ أَنَّ ذلكَ يشيرُ إِلَى سَوَادِ عَيْنِ بَصِيرَةِ الرَّائِي/ المُتَنَبِّي/ الشَّاعِرِ، وهُوَ إِذْ يُرَكِّزُ عَلَى دِقَّةِ رؤيةِ الأشياءِ عَلَى حقيقتِهَا ينفذُ مِنَ الحِسّيِّ المَادِّيِّ إِلَى مَا وراء ذلكَ ليقولَ: إِنَّ خَيْلِيَ هِيَ ذَاتِي فَبَصَرُهَا وَبَصَرِي مُعَلَّقَانِ بِبَصِيْرَتِي، وَلَئِنْ قَطَعْتُ بِخَيْلِي المَسَافَاتِ المُتَخَيَّلَةَ وَعَانَيْتُ مَا عَانَيْتُ، فإنّني لَا أُبَارى فِي صِفَاتِي، وَلَا أَرَى كَافُورَ الإخشيديّ إِلَّا حيثُ هُوَ فِي الحَجْمِ والشَّكْلِ واللَّوْنِ وَالمُوَاصَفَاتِ الأُخْرَى. وَالكَلَامُ فِي هذهِ القصيدةِ، وهِيَ قصيدةُ مدحٍ لكافور فِي الظَّاهِرِ، يحتملُ أوجهاً دِلاليَّةً متعدّدةً قَدْ تَجْعَلُ النَّصَّ برُمَّتِهِ ينقلبُ إِلَى ذَمٍّ حقيقيٍّ بلغةِ المَدْحِ الظّاهرِ؛ وَلَا سِيَّمَا أَنَّ هذهِ الخيلَ الجُرْدَ قَدْ قَصَدَتْ شخصاً بعينِهِ، وهُوَ كافور، فَالمَقْصُودُ مَرئِيٌّ بسودِ عيونِ تلكَ الخيلِ عَلَى حقيقتِهِ الأصليّةِ لَا المصطنعةِ المُسْتَجِدَّةِ، وفِي هَذَا ما فِيْهِ مِنَ الدّلالةِ عَلَى شموخِ الشّاعرِ وفخرِهِ بأصلِهِ فِي مقابلِ وَضَاعَةِ الممدوحِ واقترانِهِ بأصلِهِ كَعَبْدٍ، وَإِنْ كانَ مَلِكاً فِي لَحْظَةِ إنشادِ القصيدةِ.

وَمَا قيلَ فِي حركيَّةِ اللَّوْنِ الأَسْوَدِ الإِيْجَابِيَّةِ الفاعلةِ (فِي سُودِ عيونِ الخَيْلِ مِنْ خِلَالِ سِيَادَةِ رُؤيَتِهَا) يمكنُ أَنْ يُقَالَ فِي جَدَلِيَّةِ البَيَاضِ والسَّوَادِ فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ:

فَجَـاءَتْ بِنَـا إِنْسَـانَ عَـيْنِ زَمَانِـهِ وَخَلَّـتْ بَيَاضـاً خَلْفَهَـا وَمَآقِيَـا

إذْ إنَّ الضّميرَ فِي قولِ المُتَنَبِّي (فَجَاءَتْ) يعودُ إِلَى الخَيْلِ الجُرْدِ المُؤَسْطَرَةُ فِي مُوَاصفَاتِهَا، وَهُوَ – بهذهِ الحالِ– يشبّهُ الأَسْوَدَ (كافور) بـ(الأَسْوَد/ إنسان العَيْنِ)، ولكنَّ الشّاعرَ حينَ أضافَ فِي قولِهِ: (...**إِنْسَانَ عَيْنِ زمانِهِ**) نراهُ عَرَّفَ بالإضافةِ؛ فَكَافُور هُوَ إنسانُ عينِ زمانِهِ المَخْصُوصِ؛ أَيْ الزّمان الَّذِي أصبحَ فِيْهِ مَلِكاً، فإضافةُ (الهاء) العَائِدَة إِلَى كافور الإخشيدي، عَلَى كلمةِ زَمَان، وإضافةُ كلمةِ زمانٍ عَلَى كلمةِ عَيْن، وإضافةُ كلمةِ عَيْن عَلَى كلمةِ إِنْسان؛ إنَّ سلسلةَ الإضافاتِ تلكَ قَيَّدَتِ الزَّمَانَ بزمنٍ محدودٍ هُوَ فِي العمقِ ليسَ محموداً عندَ المُتَنَبِّي عَلَى مساحةِ التّجربةِ؛ لأنَّه زَمَنُ حُكْمِ كَافُور الإخشيديّ/ العَبْد/ الأَسْوَد/ المَخْصِيّ/ الَّذِي لَمْ يستجبْ لطموحِ المُتَنَبِّي الشّاعرِ، بَلْ حَبَسَهُ وَقَيَّدَهُ فاضطرَّ إِلَى الهَرَبِ؛ مِنْ هُنَا قَدْ يَجِدُ القارئُ الأُفُقِيُّ غَيْرُ النَّاضِجِ أَنَّ إِنْسَانَ العَيْنِ المَقْصُودَ هُوَ أَشْرَفُ أبناءِ زَمَانِهِ، فَيَذْهَبُ إِلَى أَنَّ البَيَاضَ وَالمَآقِي لَا تُجَاوِزُ دِلالاتِهَا المعجميَّةَ القريبةَ، بَيْنَمَا نَرَى أَنَّ البياضَ والمآقِي الَّتِي خَلَّتْهَا تلكَ الخيولُ قَدْ تكونُ ذِكْرَيَاتِ الأَيَّامِ الخَوَالِي حيثُ الممدوحُ الحقيقيُّ الأبيضُ بِفِعَالِهِ (سيف الدّولةِ الحمدانيّ)، وَالمَآقِي هِيَ صورةُ مَجَازِيَّةِ دُمُوعِ عُيُونِ الأَحِبَّةِ الَّذِين عَلِقُوا فِي ذَاكِرةِ ذَلِكَ الجَوَادِ الأَصِيْلِ؛ أَعْنِي المُتَنَبِّي/ الشَّاعِرَ.

والَّذِي يَدلّ عَلَى مَا ذَهَبْنَا إليهِ فِي تحليلِنَا هَذَا إشاراتُ أَبِي العَلَاءِ المَعَرِّيِّ فِي غَيْرِ موضعٍ مِنْ شَرْحِهِ لديوانِ المُتَنَبِّي؛ فَفِي أثناءِ وقوفِهِ عَلَى بيتِ المُتَنَبِّي مِنَ القصيدةِ ذاتِهَا:

أَبَـا المِسْـكِ ذَا الوَجْـهُ الَّـذِي كُنْـتُ تَائِقـاً إِلَيْــهِ وَذَا الوَقْــتُ الَّــذِي كُنْــتُ رَاجِيَــا

يَقُولُ المَعَرِّيُّ: "وَهَذَا بِالهُزْءِ أَوْلَى مِنْ قُبْحِ كَافُور وَسَوَادِ وَجْهِهِ"[21].

وَحِيْنَ يَقِفُ أَبُو العَلَاءِ عَلَى بَيْتٍ آخَرَ مِنْ هَذِهِ القَصِيْدَةِ:

يُــدِلُّ بِمِغْنًــى وَاحِــدٍ كُــلُّ فَــاخِرٍ وَقَــدْ جَمَــعَ الــرَّحْمَنُ فِيــكَ المَعَانِيَــا

نَرَى المَعَرِّيَّ يَقُولُ: "وهَذَا مِمَّا ينقلبُ هِجَاءً فَكَأَنَّهُ يقولُ: جَمَعَ اللهُ فِيْكَ كُلَّ المَقَابِحِ. وَعَنِ ابنِ جِنِّيّ قَالَ: لَمَّا وَصَلْتُ إِلَى هَذَا البَيْتِ ضَحِكْتُ فَضَحِكَ أَيْضاً، وَعَرَفَ غَرَضِي؛

[21]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 26/4.

وَهُوَ أَنَّهُ قَصَدَ بِهِ الهِجَاءَ"[22]. ولعلَّ البيتَ السّابقَ يتلاقَى فِي البنيةِ العميقةِ (Deeb structure) مِنْ حيثُ المُعْطَى الدّلاليّ، مَعْ قَوْلِ المُتَنَبِّي:

أَمَيْنَـــاً وَإِخْلَاقَـــاً وَغَـــدْراً وَخِسَّـــةً وَجُبْنـاً؟ أَشَخْصاً لُحْتَ لِـيْ أَمْ مَخَازِيَا[23]

وَلِلمُتَنَبِّي فَلْسَفَةٌ تَقَعُ فِي دَائِرَةِ البَيَاضِ ذِي المَلَامِحِ الصُّوفِيَّةِ الإِسْلَامِيَّةِ المُرَمَّزَةِ؛ إِذْ يَقُولُ:

مُنًـــى كُـــنَّ لِـــيْ أَنَّ البَيَـــاضَ خِضَـــابُ فَيَخْفِـــي بِتَبْيِـــيْضِ القُـــرُونِ شَـــبَابُ
لَيَـــالِيَ عِنْـــدَ البِـــيْضِ فَـــوْدَايَ فِتْنَـــةٌ وَفَخْـــرٌ وَذَاكَ الفَخْـــرُ عِنْـــدِيَ عَـــابُ
فَكَيْـفَ أَذُمُّ اليَـوْمَ مَـا كُنْـتُ أَشْـتَهِيَ وَأَدْعُـو بِمَـا أَشْـكُوهُ حِـيْنَ أُجَـابُ؟!
جَلَا اللَّوْنُ عَنْ لَوْنٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ كَمَـا انْجَـابَ عَـنْ ضَـوْءِ النَّهَـارِ ضَبَابُ
وَفِـي الْجِسْـمِ نَفْـسٌ لَا تَشِـيْبُ بِشَـيْبِهِ وَلَـوْ أَنَّ مَـا فِـي الْوَجْـهِ مِنْـهُ جِـرَابُ
لَهَـــا ظُفُـــرٌ إِنْ كَـــلَّ ظُفْـــرٌ أُعِـــدُّهُ وَنَـــابٌ إِذَا لَـــمْ يَبْـــقَ فِـــي الفَـــمِ نَـــابُ
يُغَيِّـــرُ مِنِّـــي الـــدَّهْرُ مَـــا شَـــاءَ غَيرَهَـــا وَأَبْلُـــغُ أَقْصَـــى العُمْـــرِ وَهِـــيَ كَعَـــابُ
وَإِنِّـــي لَـــنَجْمٌ تَهْتَـــدِيْ صُـــحْبَتِي بِـــهِ إِذَا حَـــالَ مِـــنْ دُوْنِ النُّجُـــومِ سَـــحَابُ

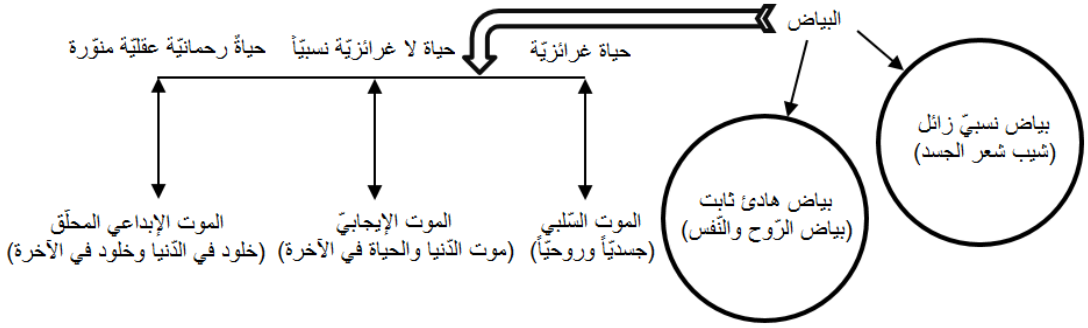
فَبَيَاضُ الشَّيْبِ كَانَ مُنًى عِنْدَ المُتَنَبِّي حينَ كانَ سوادُ الفَوْدَيْنِ يُغْرِي الإِنَاثَ البِيْضَ؛ لِذَا تَمَنَّى أَنْ يكونَ البَيَاضُ خِضَاباً لِلسَّوَادِ، كَمَا يُخَضَّبُ البَيَاضُ بِالسَّوَادِ؛ لأَنَّ ظُهُوْرَ الشَّيْبِ الأبيضِ وَقْتَ الشّبابِ؛ أَيْ فِي غيرِ حينِهِ، مَدْعَاةٌ لِمَعَانِي الجَلَالةِ والوقَارِ والحِلْمِ، وَلَا سِيَّمَا إِذْا كانَ صَاحِبُهُ شابّاً هُوَ المُتَنَبِّي.

وَيَسْتَنْكِرُ الشَّاعِرُ فِي البيتِ الثَّالِثِ بأسلوبِ الاستفهامِ ذَمَّهُ للشَّيْبِ حِيْنَ جَاءَهُ مُتَأَخِّراً، وَشَكْوَاه مِنْهُ.

إِنَّ اللّونَ الأبيضَ الَّذِي جَلَا عَنْ لونٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ؛ أَيْ الَّذِي أَزَالَ السَّوَادَ والظّلمةَ؛ لأَنَّهُ حَليفُ الهِدَايَةِ، والمانعُ مِنَ الغوايْةِ، والَّذِي يُشْبِهُ بإزالتِهِ للسَّوَادِ حَالَ انكشَافِ الضَّبَابِ عَنْ ضَوْءِ النَّهَارِ؛ إِنَّ البياضَ الهَادِي لَمْ يَعُدْ لَوْناً مَحْسُوساً؛ إِنَّه لونٌ لَهُ دِلالاتُهُ الرّوحيّةُ المُثْلَى. فَأَمَانيُّ المُتَنَبِّي بِأَنْ يَكُونَ مُخَضَّباً بِالبَيَاضِ فِي عَهْدِ الشَّبَابِ لَا تَتَعَالَقُ

[22]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 27/4.
[23] - المصدر السّابق نفسه، 4/ 32.

بالشَّكْلِ والمَنْظَرِ بِقَدْرِ مَا تَتَعَالَقُ بالرُّوحِ والجَوْهَرِ؛ وَعَلَى هَذَا فالبياضُ لَدَيْهِ هُوَ مِنَ المَعَانِي الرّاقيةِ العَالِيَةِ الَّتِي تنتسبُ إِلَى العَقْلِ والنَّفْسِ والرُّوحِ لَا إِلَى الجَسَدِ العَرَضِ الزَّائِلِ. فَالنَّفْسُ لَا تَشيبُ بِشَيْبِ الجَسَدِ؛ لِأَنَّها هِيَ الأَصْلُ الثَّابِتُ؛ فقوّةُ الجَسَدِ مِنْ قوّةِ الجَوْهَرِ/ الرُّوحِ وَلَيْسَ العَكْس؛ وَهَذِهِ المقولةُ تجعلُ المُتَنَبِّي واحداً مِنَ المُنْتَمِيْنَ إِلَى الفِكْرِ المِثَاليِّ؛ لَا إِلَى دَائِرَةِ الفلسفةِ المَادِّيَّةِ الَّتِي تُقَدِّمُ المَادَّةَ المُقَيَّدَةَ عَلَى العَقْلِ والرُّوحِ والفِكْرَةِ، فَثَمَّةَ أَشْيَاءُ كثيرةٌ لَا تَجِدُ مُبَرِّرَاتِهَا المَنْطِقِيَّةَ إِلَّا فِي عَالَمِ الغَيْبِ؛ فَرُوحُ المُتَنَبِّي/ نَفْسُهُ –عَلَى سَبيلِ المِثَالِ– تَبْقَى فتيّةً وَقَوِيَّةً عَلَى الرَّغْمِ مِنَ التَّقَدُّمِ الجَسَدِيِّ فِي السِّنِّ، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنَ الشَّيْبِ وَالوَهَنِ. وَهَذَا يقودُنا إِلَى مَا يَأتِي:



فالمُتَنَبِّي الشَّاعِرُ أبيضُ اللَّوْنِ، لَا لِأَنَّ بَشَرَتَهُ بَيْضَاءُ فربَّمَا كَانَ أَسْمَرَ دَاكِناً؛ بَلْ لأَنَّهُ بَيَاضٌ مُنْفَتِحٌ عَلَى ديناميّةِ الإبداعِ، والاستشرافِ، والتَّنَبُّؤِ العَقْلِيِّ المُجَاوِزِ؛ إِنَّهُ صفحةٌ بيضاءُ لَمْ يحدَّهَا سَوَادُ الكتابةِ، وَلَوْ حَدَّتِ الكتابةُ الخَطِيَّةُ أَوِ التَّحَقُّقُ الصَّوْتِيُّ مَعانيهِ النَّصِّيَّةَ لَمَاتَ أَبُو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي وَلَانْدَرَسَتْ مَعَالِمُهُ مِنَ الذَّاكِرَةِ الإنسانيَّةِ، وَلَانْتَفَى أَنْ يَكُونَ مُبْدِعاً.

وَعَلَى هَذَا صارَ الشّاعِرُ، بِبَيَاضِ هُدَاهُ وَعَقْلِهِ وَحِلْمِهِ، كَمَا قَالَ:

وَإِنِّـــي لَـــنَجْمٌ يَهْتَـــدِي صُـــحْبَتِي بِـــهِ إِذَا حَـــالَ مِـــنْ دُوْنِ النُّجُـــوْمِ سَـــحَابُ

والنَّجْمُ هُنَا رُبَّمَا تَقَاطَعَ مَع رُؤًى رُوحِيَّةٍ إسلاميّةٍ تُذَكِّرُ القارئَ بقولَ النَّبِيِّ العَرَبِيِّ الكَرِيْمِ مُحَمَّدٍ ﷺ: "**أَصْحَابِي كَالنُّجُومِ بِأَيِّهِم اقتَدَيْتُم اهتَدَيْتُم**"[24] هَذَا مِنْ نَاحِيَةٍ، وَمِنْ نَاحِيَةٍ

[24]- شرح صحيح مسلم، النَّوَوِيّ (محي الدّين أَبو زكريّا يحيى بن شرم، 631-676هـ)،خَرَّجَ أحاديثه: صلاح عويضة، وراجعه لغويّاً:محمّد شحاته،دار المنار، القاهرة، 1418- 1997م،486/15.

أُخْرَى فَإِنَّ المُتَنَبِّي يُشَبِّهُ ذَاتَهُ بِالنَّجْمِ؛ وَفِي هَذَا تَمَيُّزٌ عَنْ أَصْحَابِهِ؛ فَهُوَ القَائِدُ وَالآخَرُونَ تَابِعُون، وَنُورُ النَّجْمِ فِي هَذَا المقامِ مُشِعٌّ نَافِذٌ، وَهُوَ بذلكَ يختلفُ عَنْ بَقِيَّةِ النُّجُومِ الَّتِي يَحُولُ السَّحَابُ دُوْنَ رُؤْيَتِهَا؛ إِنَّ النَّجْمَ هُنَا مُسْتَقَرُّهُ الفَضَاءُ المُنْتَمِي إِلَى الاسْتِشْرَافِ وَالكَشْفِ وَالرُّؤْيَا، فَنُجُومِيَّةُ المُتَنَبِّي مُتَأَلِّقَةٌ ثابتةٌ؛ لأَنَّهُ يستمدُّها مِنَ نَجْمِ النّورِ الَّذِي ليسَ كمثلِهِ شيءٌ، وَعَلَى هَذَا تكونُ وَقْدَةُ جُذْوَتِهِ دَائِمَةً، ومستمرّةً، وَخَالِدَةً، وَلَعَلَّ مَا ذُكِرَ يشيرُ إِلَى الرُّوحِ المُنَوَّرَةِ الَّتِي مَدَدُهَا يَعودُ إِلَى النَّبِيِّ الكريمِ (مُحَمَّد) الَّذِي يَعُودُ مَدَدُهُ ﷺ إِلَى اللهِ جَلَّ وَعَلَا؛ فَالألوانُ – هُنَا – هِيَ ألوانُ النُّورِ المُضِيئَةُ لَا ألوانُ الظُّلُمَاتِ السَّوْدَاوِيَّةِ المُكَدِّرَةِ.

إِنَّ مَنْ يَقِفْ عِنْدَ القصيدةِ الَّتِي اقْتُطِعَتْ مِنْهَا الأبياتُ السَّابِقَةُ يَجِد مَا يَأْتِي:

1– طغيانُ لغةِ **الأَنَا** الَّتِي تعودُ إِلَى الشّاعرِ/ المُتَنَبِّي قياساً بِلُغَةِ الآخَرِ المَمْدُوحِ/ كافور الإخشيديّ.

2– تَتَكَرَّرُ بَعْضُ مَوَاطِنِ الذَّمِّ بِلُغَةِ المَدْحِ، مِمَّا يَجْعَلُ النَّصَّ الكَافُورِيَّ لَا يخرجُ عَنْ كَوْنِهِ هِجَاءً مُضْمَراً، (انظرْ – عَلَى سبيلِ المِثَالِ – الأبيات:26، 27، 28، 29...إلخ).

وَإِذَا مَا قَرَأْنَا قَوْلَ المُتَنَبِّي مِنَ القَصِيدَةِ المَذكُورَةِ:

أَيَـا أَسَـداً فِـي جِسْـمِهِ رُوْحُ ضَـيْغَمٍ وَكَـمْ أُسُـدٍ أَرْوَاحُهُـنَّ كِـلَابُ[25]

فَإِنَّنا نَرَى لِلوَهْلَةِ الأولَى مَدْحاً، فَكَافُورُ الإخشيديّ أَسَدٌ ضَيْغَمٌ، وَغَيْرُهُ أُسُوْدٌ كلابٌ والضَّيْغَم لُغَةً: هُوَ الأَسَدُ الوَاسِعُ الشِّدْقِ الَّذِي يَعَضُّ عَضّاً شَديداً بِمِلءِ الفَمِ، والَّذِي يكثرُ لُعَابُ فَمِهِ، أَلَيْسَتْ تلكَ الصِّفَات تحملُ تركيزاً عَلَى سلبيّةِ كافورٍ الطَّمَّاعِ اللّئيمِ المُخْلِفِ بِالوَعْدِ فِي مقابلِ الأُسُوْدِ الَّتِي أرواحُهُنَّ أَرْوَاحُ كِلَابٍ؟! أَلَا يمكنُ أَنْ يكونَ المُتَنَبِّي قَدِ استَلَّ مِنَ الأُسْدِ الكِلَابِ سِمَاتِ الوَفَاءِ، واللِّينِ، والمَحَبَّةِ، والصُّحْبَةِ، والدِّفَاعِ عَنِ الصّديقِ، والأُلْفَةِ، وَنُبْلِ الموقفِ...إلخ، بَدَلاً مِنَ السِّمَاتِ السّلبيّةِ الَّتِي تُوَلِّدُهَا القراءةُ السّطحيّةُ الأفقيّةُ، وَلاسِيَّمَا أَنَّ البيتَ الثّامنَ وَالعِشرين المُتَعَالِقَ بالبيتِ السَّابقِ فِيهِ تَعْرِيضٌ بـ (كافور

[25]- شرح ديوان المُتَنَبّي، (معجز أحمد)، 154/4.

الإخشيديّ) الَّذِي طَالَ عِتَابُهُ واستبطاؤُهُ فِيمَا كَانَ يَعِدُ الشَّاعِرَ (المُتَنَبِّي) بِهِ مِنَ الوِلَايَةِ؟ يَقُولُ المُتَنَبِّي:

لَنَــا عِنْــدَ هَــذَا الــدَّهْرِ حَــقٌّ يَلُطُّــهُ وَقَــدْ قَــلَّ إِعْتَــابٌ وَطَــالَ عِتَــابُ[26]

وفِي نِهَايَةِ هذهِ الوقفةِ التّحليليّةِ الموجزةِ نَجِدُ أَنَّ لونيّ البَيَاض والسّواد، ولونَ إضاءاتِ النّجمِ، مَا هِيَ إلَّا أَلْوَانٌ مُرَمَّزَةٌ شَحَنَتْهَا لَحْظَةُ الخَلْقِ الإبداعيِّ فَجَاءَتْ مَلَامِحُهَا بنتَ الأَنَا الشّاعرةِ، الأَنَا الطَّموحةِ، الأَنَا المحكومةِ بالأملِ، الآنِيَّةِ تَارَةً، وَالجَمِيلَةِ السَّاحِرَةِ المُؤَثِّرَةِ الهَارِبَةِ دَائِماً.

وَعَلَى مَا تَقَدَّمَ فَالبَيَاضُ أخلاقيٌّ عَرَبِيٌّ أصيلٌ أَثِيْرٌ وَثَّابٌ حينَ يكونُ لَصيقاً بالمُتَنَبِّي، وَهُوَ – عَلَى الحقيقةِ – نقيضُ ذلكَ حينَ يقترنُ بكافور الإخشيديّ سَوَاءٌ أكانَ النَّصُّ نَصَّ مَدْحٍ أَمْ نَصَّ ذَمٍّ.

وَفِي القَصَائِدِ المِصْرِيَّاتِ (الكَافُورِيَّات) نجدُ اقترانَ السَّوَادِ السَّلبيِّ –عَلَى نَحْوٍ عَامٍّ– بِدَوَالِّ العُبودِيَّةِ، والظَّلَامِ...إلخ. يَقُولُ المُتَنَبِّي مِنْ نَصٍّ آخرَ:

مِــنْ أَيَّــةِ الطُّــرْقِ يَــأْتِي نَحْــوَكَ الكَــرَمُ أَيْــنَ المَحَــاجِمُ يَــا كَــافُورُ وَالجَلَــمُ؟
سَــادَاتُ كُــلِّ أُنَــاسٍ مِــنْ نُفُوسِــهِمُ وَسَــادَةُ المُســلِمِيْنَ الأَعْبُــدُ القَــزَمُ
أَغَايْــةُ الــدِّيْنِ أَنْ تُحْفُــوا شَــوَارِبَكُمْ يَا أُمَّــةً ضَـحِكَتْ مِـنْ جَهْلِهَـا الأُمَـمُ؟![27]

إنَّ المُتَنَبِّي يصفُ عصرَ كافور الإخشيديّ؛ فهُوَ عَصْرٌ لَمْ يحكمِ العربُ أَوِ النّاسُ فِيهِ أنفسَهُمْ بِأَنْفُسِهِمْ، إِنَّهُ عَصْرُ الأَعْبُدِ (جمع يَحْملُ دِلالاتِ العُبُودِيَّةِ والسَّوَادِ...)، وَلكِنَّهُم العَبيدُ السُّودُ اللِّئَامُ الرَّديئونَ؛ لأَنَّهُمْ عبيدُ العَبِيدِ... وَلَمْ يكونُوا عبيداً خُلَّصاً للهِ وَحْدَهُ؛ إِذْ لَوْ كانُوا كذلكَ لانقلبَ سوادُهُمُ الخَارِجِيُّ/ سَوَادُ البَشَرَةِ إِلَى بياضٍ خُلُقِيٍّ إِيْجابيٍّ رَفِيعٍ. وَقَدْ حَمَّلَ المُتَنَبِّي اللَّونَ /الأسودَ/ العبدَ السَّلبِيَّ دِلالاتٍ سيسيولوجيّةً (اجتماعيّة) تُذَكِّرُنَا بالتَّكْفِيريّينَ اليومَ ؛ بِشُذَّاذِ الآفاقِ الَّذِين لَمْ يأخذُوا مِنَ الدِّيْنِ إلّا المَظْهَرَ الخَارِجِيَّ السَّطحيَّ كَحَفِّ الشَّوَارِبِ، وَتَقْصِيرِ العَبَاءَةِ...إلخ، فَتَحَجَّرَ فِكْرُهُم وَمَاتَتْ إنسانيّتُهُمْ، وَعَمَّ جَهْلُهُم

[26]- المصدر السّابق نفسه، 155/4.
[27]- شرح ديوان أبي الطّيّب المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ ، 159/4، 161.

وانقيادُهُمْ لِسَيِّدِهِم المَعْبُودِ لَدَيْهِمْ، فَصَارُوا دُمًى صَامِتَةً مَيِّتَةً عَلَى المُسْتَوَى الفِكْرِيِّ، وَلَكنَّهَا مُجْرِمَةٌ مُؤذِيَةٌ عَلَى المُسْتَوَى الاجتماعيِّ الإنسانيِّ.

وتقترنُ العروبةُ والإسلامُ بِالبَيَاضِ دَائِماً عِنْدَ المُتَنَبِّي، بينَمَا يَظَلُّ لَوْنُ السَّوَادِ لَصِيقاً بِكَافُور العَبْدِ عَلَى المُسْتَوَى العَمِيقِ لِلنَّصِّ، وَيَظْهَرُ ذلكَ جَلِيّاً فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ:

لَا تَشْـــتَرِ العَبْـــدَ إلاّ وَالعَصَـــا مَعَـــهُ ... إنَّ العَبِيْـــــدَ لَأَنْجَـــــاسٌ مَنَاكِيْـــــدُ

مَـــا كُنْـــتُ أَحْسَـــبُنِي أحْيَـــا إِلَـــى زَمَـــنٍ ... يُسِـــيءُ بِـــيْ فِيْـــهِ كَلْـــبٌ وَهْـــوَ مَحْمُـــودُ

وَلَا تَوَهَّمْـــتُ أَنَّ النَّـــاسَ قَـــدْ فُقِـــدُوا ... وَأَنَّ مِثْـــلَ أَبِـــي البَيْضَـــاءِ مَوْجُـــودُ

وَأَنَّ ذَا الأَسْـــوَدَ المَثْقُـــوْبَ مِشْـــفَرُهُ ... تُطِيْعُـــهُ ذِي الْعَضَـــارِيْطِ الرَّعَادِيْـــدُ

مَـــنْ عَلَّـــمَ الأَسْـــوَدَ المَخْصِـــيَّ مَكْرُمَـــةً ... أَقَوْمُـــهُ البِـــيْضُ أَمْ آبَـــاؤُهُ الصِّـــيْدُ؟![28]

فالعبدُ (كافور الإخشيديّ) = (الكَلْبُ السّلبيّ حقيقةً والمحمودُ لَدَى النّاسِ فِي زمنِ حُكْمِهِ) = (أبو البيضاءِ) = (الأَسْوَد المَثْقُوب مِشْفَرُهُ) = (الأَسْوَدُ المَخْصِيّ). وَفِي هذهِ المعادلةِ تشبيهٌ لكافور بالكلبِ المذمومِ لَدَى المُتَنَبِّي المَحْمُودِ لَدَى عَامَّةِ النَّاسِ فِي عَصْرِ حُكْمِ كافور الإخشيديّ، فالكلبُ الموسومُ – وَإِنْ حَمَدَهُ النَّاسُ– هُوَ فِي الحقيقةِ ،وِفَاقاً لرؤيةِ المُتَنَبِّي، كَمَا وصَّفَهُ الجَاحِظُ حَيْثُ قَالَ: "الكَلْبُ لَيْسَ لَهُ خَطَرٌ ثمينٌ وَلَا قَدْرٌ فِي الصَّدْرِ جَلِيْلٌ"[29]؛ إِنَّ الكلبَ سَلْبِيُّ الدِّلَالَةِ فِي الأبياتِ السَّابقةِ، وَهَذَا يَنْجَرُّ إِلَى المُشَبَّهِ (كافور) فيزيدهُ سَوَاداً مَعْنَوِيّاً عَلَى سَوَادِهِ الظَّاهِرِ، ويبلغُ التّهكّمُ ذروتَهُ حينَ يُلَقَّبُ كافور بِضِدِّهِ؛ أَيْ **بأبي البَيْضَاء**، فَالبَيَاضُ مَجَازِيٌّ هُنَا؛ لأَنَّه سَوَادٌ عَلَى الحَقِيقَةِ، كَمَا يُقَالُ للمريضِ (سَلِيمٌ)، وَلِلأَعْمَى (بَصِيرٌ). وَرُبَّمَا كانتْ انزياحاتُ لَوْنَيِّ السَّوَادِ وَالبَيَاضِ تِبْعاً لِتَنَازُعَاتِ الحَرَكَةِ الَّتِي تَمَثَّلَتْ فِي الصِّرَاعِ الحَادِّ بَيْنَ الدِّلالاتِ الاجتماعيَّةِ المعجميَّةِ الصَّامِتَةِ المَفْرُوضَةِ بِحُكْمِ قوانينِ القُوَّةِ وَالسِّيَاسَةِ الدّكتاتوريّةِ مِنْ جِهَةٍ، والدِّلالاتِ النّفسيّةِ الجُوَّانِيَّةِ الأَصْلِيَّةِ لَدَى الشَّاعِرِ المُتَنَبِّي الَّذِي مَا انفكَّ أَمَلُهُ المُجَنِّحُ وهُوَ عَلَى صهْوَةِ الطُّمُوحِ

[28]- المصدر السّابق نفسه ، 4/173-175.

[29]- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحرِ الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط3، 1388هـ-1969م، 1/217.

بِالمَجْدِ يَرَى الأشياءَ عَلَى حَالِهَا؛ أَيْ كَمَا هِيَ، لَمْ تُفَارِقْ مقامَهَا، وَإِنْ جَلْبَبَهَا الزَّمَنُ بِمَا هُوَ خِلَافُ ذلكَ، مِنْ جِهَةٍ ثانيةٍ.

ولا تبتعدُ حركيّةُ الألوانِ الأُخْرَى عن السَّمْتِ النَّصِّيِّ الشَّاعِرِيِّ؛ إِذْ يَتَحَرَّكُ اللَّوْنُ خَارِجَ المألوفِ بوَسَاطةِ تفاعلاتِهِ السّياقيَّةِ، وَ"الدَّالُّ– فِي هذهِ الحالةِ – يحتملُ أكثرَ مِنْ مَدْلُولٍ عَلَى حِسَابِ الرَّجَحانِ، وَتَثْبتُ دِلالتُهُ عَنْ طَرِيقِ البَحْثِ فِي القرائنِ المَقَالِيَّةِ أَوِ الحَالِيَّةِ"[30]. قَالَ أَبُو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي:

مَـــنِ الجَـــآذِرُ فِـــي زِيِّ الأعَارِيْـــبِ حُمْـــرُ الحُلَـــى وَالمَطَايْـــا وَالجَلَابِيْـــبِ؟!

إِنْ كُنْـــتَ تَسْـــأَلُ شَـــكّاً فِـــي مَعارِفِهَـــا فَمَـــنْ بَـــلَاكَ بِتَسْـــهِيْدٍ وَتَعْـــذِيْبِ؟![31]

إِنَّ البيتينِ السّابقينِ يشكّلانِ مَطلعَ وَاحِدةٍ مِنَ القَصَائِدِ الكافوريّاتِ المَشْهُوَرَاتِ؛ وَقَدْ جَعَلَ المُتَنَبِّي (الجَآذِر) حَقيقةً، وَكَوْنَهُنَّ أَعَارِيْبَ مَجَازاً وَتَشْبِيهاً، وَهُنَا يَغْدُو التّشبيهُ مَعْكُوساً عَلَى المُسْتَوَى التَّشْكِيْلِيِّ الفَنِّيِّ، وُهُنَّ؛ أَيْ الجَآذِرُ (أولادُ البَقَرَةِ الوَحْشِيَّةِ) فِي زِيِّ الأَعَارِيبِ، وُهُنَّ حُمْرُ الحُلَى، والمَطَايْا، والجَلَابيبِ؛ فَحُمْرُ الحُلَى مُرَكَّبٌ إضافِيٌّ ينمُّ عَلَى دِلالاتِ اللَّوْنِ الأَحْمَرِ المُشِعِّ الَّذِي يَسْتَحْضِرُ الذَّهَبَ أَوِ اليَاقُوتَ أَوْ كِلَيْهِمَا، وَحُمْرُ المطايْا؛ أَيْ أَنَّ إبلهنَّ كَرِيْمَةٌ، وَحُمْرُ الجَلَابِيبِ عَلَى لُبْسِ المُعَصْفَرَاتِ وَثِيَابِ المُلُوكِ.

فَهَذِهِ الجَآذِرُ/ النِّسَاءُ المَحْبُوبَاتُ، وَرُبَّمَا كَانَ الخِطَابُ إِلَى حَبِيبَةٍ بِعَيْنِهَا، وَقَدْ تَكُونُ هَذِهِ الحَبِيبَةُ جُؤْذُراً مُتَخَيَّلاً تَلَوَّنَتْ كُلُّ حيثيّاتِهِ بِحَرَكَةِ رُوحِ المُتَنَبِّي/ الشَّاعِرِ، فَجَاءَتِ الجَآذِرُ عَلَى هَيْئَةِ الأَعَارِيْبِ، والأَعَارِيْبُ جَمْعُ الأَعْرَابِ، والأَعْرَابُ جَمْعُ أَعْرَابِيٍّ، فَالنِّسَاءُ/ المَحْبُوبَاتُ هُنَّ أَعْرَابِيَّاتٌ؛ أَيْ يَنْتَمِيْنَ إِلَى البَدَاوَةِ. وَتَدُلُّ مُتَابَعَةُ مَشْهَدِيَّاتِ القَصِيدَةِ فِي أَبْيَاتِهَا المُتَعَاقِبَةِ عَلَى أَنَّ استخدامَ المُتَنَبِّي لِدَالِّ (الأَعَارِيب) كَانَ مَرْكَزِيّاً وَمِحْوَرِيّاً عَلَى امْتِدَادِ النَّصِّ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَكَانَ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى ذَا دِلَالَةٍ إِيْجَابِيَّةٍ مُفَارِقَةٍ لِبَعْضِ مَا عَلَقَ فِي الذَّاكِرَةِ الاجتِمَاعِيَّةِ مِنْ تَوَجُّهٍ دِلَالِيٍّ سَلْبِيٍّ لِهَذِهِ الكَلِمَةِ[32].

---

[30]- نظريّة النّصّ مِنْ بنيةِ المعنى إِلَى سيميائيّةِ الدّالِّ، حسين الخمريّ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، ص163.

[31]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 41/4.

[32]- جَاءَ فِي القرآنِ الكريمِ قَولُهُ تَعَالَى: (الأَعْرابُ أَشَدُّ كُفْراً وَنِفَاقاً وَأَجْدَرُ أَلَّا يَعْلَمُوا حُدُودَ مَا أَنْزَلَ اللهُ عَلَى رَسُولِهِ وَاللهُ عَلِيمٌ حَكِيم) التّوبة: 97. وعَلَى الرغم مِنْ تكرارِ كلمةِ (الأعراب) فِي عَشرَةِ مَواضعَ قرآنيّةٍ، وعَلَى الرّغم مِنْ غَلَبَةِ دلالاتِ السّلبِ اللّصيقةِ بِهَذَا الدّالِّ، فَإِنَّ الثّنائيّةَ الضّديّةَ المستثناةَ، قَدْ ذَكَرَهَا اللهُ سبحانَهُ، وَلَعَلّ المُتَنَبِّي ينسبُ

وَيَجِيءُ استخدامُ دَالِّ الأَعَارِيْبِ بَدَلاً مِنَ الأَعْرَابِ لِيُشِيرَ مِنْ خِلالِ مَادَّتِهِ اللُّغَوِيَّةِ وَإِيْقَاعِهِ الصَّوْتِيِّ (...**فِي زيِّ الأَعَارِيْبِ**) (— × — ∪ — × — ×) إِلَى اسْتِغْرَاقِ المُبْدِعِ/ المُتَنَبِّي/ القَارِئِ الأَوَّلِ، وَكَذَلِكَ بَقِيَّةُ القُرَّاءِ أَوِ المُسْتَمِعِيْنَ التَّالِينَ فِي اسْتِكْنَاهِ المُعْطَى المَضْمُونِيِّ لِدَالِّ الأَعَارِيبِ الَّذِي تَكَرَّرَ ذِكْرُهُ فِي القَصِيْدَةِ بِلَفْظَتَيْنِ: [**الأَعْرَابْ** (فِي البَيْتِ السَّادِسِ)، **وَالبَدَوِيَّاتِ** (فِي البَيْتِ الحَادِي عَشَرَ)]، وَقَدْ أَحَالَتْ تَفَاعُلَاتُ البُنَى السِّيَاقِيَّةِ دِلَالَةَ الأَعْرَابِ صَوْبَ مَعْنًى رَئِيسٍ يُوَجِّهُ سَمْتَ الفَضَاءِ الدِّلَالِيِّ بِاتِّجَاهِ دَائِرَةِ مَعَانِي البَدَاوَةِ، والطَّبِيْعِيَّةِ، والنَّقَاءِ، والصِّدْقِ، وَالصَّفَاءِ، وَالجَمَالِ غَيْرِ المُتَكَلَّفِ أَوِ المُصْطَنَعِ، فِي مُقَابِلِ التَّكَلُّفِ، وَالتَّصَنُّعِ، وَالكَذِبِ، وَالزَّيْفِ، وَالتَّمْوِيْهِ. يَقُوْلُ المُتَنَبِّي مِنَ القَصِيْدَةِ ذَاتِهَا:

مَـا أَوْجُـهُ الحَضَـرِ المُسْتَحسَـنَاتُ بِـهِ ... كَأَوْجُـــهِ البَـــدَوِيَّاتِ الرَّعَابِيْـــبِ
حُسْـنُ الحَضَـارَةِ مَجْلُـوبٌ بِتَطْرِيَـةٍ ... وَفِـي البَـدَاوَةِ حُسْـنٌ غَيْـرُ مَجْلُـوبِ
أَيْـنَ المَعِيْـزُ مِـنَ الآرَامِ نَـاظِرَةً ... وَغَيْـرَ نَـاظِرَةٍ فِـي الحُسْـنِ وَالطِّيْـبِ
أَفْـدِي ظِبَـاءَ فَـلَاةٍ مَـا عَـرَفْنَ بِهَـا ... مَضْـغَ الكَـلَامِ وَلَا صَـبْغَ الحَوَاجِيْـبِ
وَلَا بَـرَزْنَ مِـنَ الحَمَّـامِ مَاثِلَـةً ... أَوْرَاكُهُـنَّ صَـقِيْلَاتِ العَرَاقِيْـبِ
وَمِـنْ هُـوَى كُـلِّ مَـنْ لَيْسَـتْ مُمَوَّهَـةً ... تَرَكْـتُ لَـوْنَ مَشِـيْبِي غَيْـرَ مَخْضُـوبِ
لَيْـتَ الحَـوَادِثَ بَـاعَتْنِي الَّـذِي أَخَـذَتْ ... مِنِّـي بِحِلْمِـي الَّـذِي أَعْطَـتْ وَتَجْرِيبِـي[33]

يَبْدُو أَنَّ الشَّاعِرَ رَغْمَ تَمَازُجِ أَلْوَانِهِ واخْتِلَافِهَا دَاخِلَ بَوْتَقَةِ المَضْمُونِ الَّذِي يَعُجُّ بِصَخَبِ العُرُوبَةِ وَالأَصَالَةِ وَالصَّحْرَاوِيَّةِ وَالنَّقَاءِ وَالطَّبِيْعِيَّةِ الصَّادِقَةِ... فَإِنَّ صَهْرَ الدَّوَالِّ وَتَفَاعُلَاتِهَا النَّصِّيَّةِ السِّيَاقِيَّةِ جَعَلَتِ الأَلْوَانَ مُتَمَايِزَةً ظَاهِرِيّاً/ عَرَضِيّاً، مُتَّفِقَةً مَضْمُوْنِيّاً/ جَوْهَرِيّاً، وَعَلَى هَذَا:

– فـ (الجَآذِرُ حُمُرُ الحُلَى وَالمَطَايَا وَالجَلَابِيْبِ = البَدَوِيَّات الرّعابيب / البَيْضَاوَات المُمْتَلِئَات الجِسْمِ) = (ظِبَاء الفَلَاةِ اللَّائِي لَا يَصْبَغْنَ الحَوَاجِيْبَ بِالسَّوَادِ) = (لَوْن المَشِيْبِ غَيْرِ المَخْضُوْبِ) = (اللَّوْن الطَّبِيعِيّ الأَصْلِيّ الصَّادِق).

الأعاريبَ/ الأعرابَ فِي قصيدتِهِ إِلَى دائرةِ الإِيْجَابِ والصّدقِ الَّتِي جاءتْ بِهَا الآيَة الكريمةُ: "وَمِنَ الأَعْرَابِ مَنْ يومنُ باللهِ واليوم الآخرِ ويتّخذُ مَا يُنْفِقُ قُرُباتٍ عندَ اللهِ وصلواتِ الرّسولِ أَلَا أَنَّهَا قُرْبَةٌ لَهُمْ سَيُدْخِلُهُم اللهُ فِي رَحْمَتِهِ أَنَّ اللهَ غَفُورٌ رَحِيم" التّوبة: 99.

[33]- شرحُ دِيوانِ المُتَنَبِّي (مُعجز أحمد)، أبو العَلَاءِ المَعَرِّيِّ، 4/46- 48.

– **(اللَّونُ الأَحْمَرُ = اللَّوْن الأَبْيَض ≠ اللَّوْن الأَسْوَد) (العُرُوْبَةُ + الصِّدْق + الطَّيِّبْعَة + الأَصَالَة+ البَسَاطَة...إلخ)** .

إِنَّ دَالَّ اللَّوْنِ ذُو مَلَامِحَ شِعْرِيَّةٍ فَنِّيَّةٍ، وَقَدْ اتَّحَدَ فِي مَضْمُونِهِ مَعَ الفِكْرَةِ الرَّئِيسةِ الكُبْرَى الَّتِي تَسْتَبْطِنُ العُرُوبَةَ، وَالأَصَالَةَ، وَالصِّدْقَ وَهَذِهِ مَدْلُولاتٌ نَفْسِيَّةٌ فِي المقامِ الأوّلِ وَلَوْ أَنَّهَا حَمَلَتْ أَبْعَاداً اجتماعيَّةً قَوْمِيَّةً، إِنَّهَا المَعَانِي الَّتِي يُرِيدُ الشَّاعِرُ أَنْ تَتَفَرَّدَ **(أَنَاهُ)** بِهَا كَيْ يَظْهَرَ لَيْسَ نَدّاً لِلمَمْدُوحِ (كافور) عَلَى المُسْتَوَى الظَّاهِرِيِّ فَحَسب، وَإِنَّما لِيُظْهِرَ أَيْضاً فَخْرَهُ وَاعْتِدَادَهُ بِشَخْصِيَّتِهِ، وَمُقَوِّمَاتِهِ النَّبِيلَةِ الَّتِي فُطِرَ عَلَيْهَا، لَقَدْ لُوِّنَتِ الكَلِمَةُ عِنْدَ المُتَنَبِّي بَدْءاً مِنَ البيتِ الأَوَّلِ وَحَتَّى البيتِ التَّاسِعَ عَشرَ بِالأَلْوَانِ الإِيْجَابِيَّةِ؛ إِذْ لَا نَكُونُ مُخطئينَ إِذَا قُلْنَا: إِنَّ اللَّوْنَ الأَحْمَرَ= اللَّوْن الأَبْيَض= اللَّوْن الأَسْوَد= لَوْن الأَعَارِيب= لَوْن البَدَاوَة= لَوْن الصِّدْقِ= لَوْن النُّوْرِ. وَكُلُّ هَذِهِ الألوانِ تشبهُ حَالَةَ تَلَوُّنِ رُوحِ المُتَنَبِّي الشَّاعِرِ فِي أَثْنَاءِ إِنْشَادِهِ لِهَذِهِ القَصِيْدَةِ، وَالتَّلَوُّنُ هُنَا لَا يَعْنِي التَّزْيِيفَ بِقَدْرِ مَا يَعْنِي تَقَمُّصَ الذَّاتِ لِحَرَكَةِ الدَّالِّ وَقِيَادَتَها لِجَوَادِ المُتَخَيَّلِ الشِّعْرِيِّ الصَّادِقِ وُجْدَانِيّاً وَمَوْضُوعِيّاً؛ وَهُنَا تستطيعُ أَنْ تُفَسِّرَ التَّعْرِيْضَ بِكَافُورٍ الَّذِي وَعَدَ الشَّاعِرَ بِتَسْلِيمِهِ وِلَايَةً/ مُقَاطَعَةً، وَلَكِنَّهُ مَاطَلَ وَأَخْلَفَ؛ يَقُولُ أَبُو الطَّيِّبِ:

إِلَــى الَّــذِي تَهَــبُ الــدَّوْلَاتِ رَاحَتُــهُ وَلَا يَمُــنُّ عَلَــى آثَــارِ مَوْهُــوَبِ[34]

وفِي هَذَا البيتِ تَعْرِيْضٌ فِيْهِ تَحْرِيْضٌ لِكَافُور أَنْ يُوَلِّيْهِ وِلَايَةً؛ وَهَذَا مَا لَمْ يَحْصَلْ، وَبَقِيَ حُلماً لَدَى المُتَنَبِّي طَوَالَ حَيَاتِهِ.

إِنَّ جَاذِرَ الشَّاعِرِ المُوْغِلَةَ فِي عُرُوبَتِهَا، وَأَصَالَتِهَا، وَصَحْرَاوِيَّتِهَا وَبَدَاوَتِهَا، وَصِدْقِهَا، مَا هِيَ إِلَّا مَرْمُوْزَاتٌ شَاعِرِيَّةٌ فِي لحظةٍ وجدانيّةٍ مُجَاوِزَةٍ تَمَاهَتْ فِي أثنائِهَا الدَّوَالُّ، ومِنْهُا دَوَالُّ اللَّوْنِ، فَانْزَلَقَتْ مَدْلولاتُهَا تِبْعاً لِسِفْرِ طُمُوحِ المُتَنَبِّي الشِّعْرِيِّ الخَالِدِ الَّذِي لَا تُقَيِّدُهُ صَفَحَاتٌ مَكْتُوبَةٌ وَلَا كَلِمَاتٌ معجميَّةٌ استاتيكيَّةٌ (ثَابِتَةٌ).

قَالَ أَبُو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي:

أَنْــتَ أَعْلَــى مَحِلَّــةً أَنْ تُهَنَّــا بِمَكَــانٍ فِــي الأَرْضِ أَوْ فِــي السَّــمَاءِ
وَلَــكَ النَّــاسُ وَالــبِلَادُ وَمَــا يَسْــ ــرَحُ بَــيْنَ الغَبْــرَاءِ وَالْخَضْــرَاءِ

[34]- شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعريّ، 53/4.

وَبَسَـــاتِيْنُكَ الجِيَـــادُ وَمَـــا تَحْـــ ـــمِلُ مِـــنْ سَـــمْهَرِيَّةٍ سَـــمْرَاءِ[35]

لَقَدِ اسْتَعْمَلَ المُتَنَبِّي الأَلْوَانَ الآتِيَةَ: الأَغْبَر، الأَخْضَر، الأَسْمَر؛ فَالأَرْضُ هِيَ الغَبْرَاءُ، وَالسَّمَاءُ هِيَ الخَضْرَاءُ، وَجَاءَ اللَّوْنُ **(سَمْرَاء)** فِي أَضَامِيْمِ صُوْرَةِ التَّشْبِيْهِ؛ إِذْ بَسَاتِيْنُ كَافُوْرٍ جِيَادٌ فَوْقَهَا رِمَاحٌ سَمْرَاءُ، وَهُنَا حُذِفَتِ الأَدَاةُ، ووجهُ الشّبهِ، فَجَاءَ التّشبيهُ بليغاً؛ وَلكنّهُ حُمِّلَ دِلالاتٍ ارتَقَتْ بِالصّورةِ مِنْ عَالَمِ الحِسِّ وَالمَادَّةِ إِلَى العَالَمِ المَعْنَوِيِّ الرُّوحِيِّ، وَكَأَنَّ أَبَا الطَّيِّبِ أَرَادَ أَنْ يَقُولَ: إِنَّ بَسَاتِينَكَ الجِيَادُ مِنَ الخَيْلِ، وَثِمَارُهَا الرِّمَاحُ، فَكَيْفَ أُهَنِّئُكَ بِالدَّارِ وَالبَساتِيْنِ المَادِّيَّةِ الزَّائِلَةِ؟ فَفِعْلُ الجِيَادِ مِنَ الخَيْلِ المُثْمِرَةِ بِالسَّمْهَرِيَّةِ السَّمْرَاءِ يَذْكُرُهُ الدَّهْرُ؛ لِأَنَّهُ يَكْتَنِزُ بِمَعَانِي الفُرُوسِيَّةِ النَّبِيْلَةِ الَّتِيلا تَغِيْبُ عَنِ الأَحْيَاءِ.

وَالمَدِيْحُ فِي ظَاهِرِهِ حَمَلَ كَثِيراً مِنَ المُبَالَغَةِ الَّتِي قَدْ تُخْفِي وَرَاءَهَا مَقْصدِيَّةً مُمَوّهَةً مُنَاقِضَةً، فالَّذِي مَكَانُهُ لَا فِي الأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ مِنَ المَخْلُوقِيْنَ يَكَادُ أَنْ يَكُونَ عَدَماً، أَوْ يَبْدُو كَأَنَّهُ لَا شيءٌ، وَاللَّاشَيْءُ مَذْمُومٌ؛ إِذْ لَا وُجُودَ لَهُ فِي الحَقِيقَةِ، وَلَا وُجُوْدَ لَهُ فِي الطَّرْحِ المُتَخَيَّلِ المُمْكِنِ الوُجُودِ، وَلَا يُعْقَلُ أَنْ تَصِلَ المُبَالَغَةُ الشِّعْرِيَّةُ إِلَى حَدِّ الكُفْرِ وَعَدِّ المَمْدُوحِ إِلَهً يندُّ عَنِ الجِهَاتِ وَالأَمَاكِنِ، وَلَا سِيَّمَا إِذَا كَانَ الشَّاعِرُ هُوَ المُتَنَبِّي، وَالمَمْدُوحُ هُوَ كَافُور الإخشيديّ. وَلَا يَخرجُ البيتُ الثَّانِي عَنْ ذلكَ؛ إِذْ إِنَّ مَنْ لَهُ مَا بَيْنَ الغَبْرَاءِ وَالخَضْرَاءِ هُوَ اللهُ وحدهُ؛ وَعَلَى مَا تَقَدَّمَ لَمْ تَعُدِ الدَّوَالُّ النَّصِّيَّةُ بِنْتَ المَرجعيَّةِ المُعْجَمِيَّةِ القَامُوسِيَّةِ، بَلْ صَارَتْ رُمُوزاً مُشِعَّةً حُبْلَى بالدِّلالاتِ، يُرِيدُ أَنْ يَفْجَأَ بِهَا الشَّاعِرُ مَمْدُوحَهُ (كَافُور) بُغْيَةَ الحُصُولِ عَلَى المُؤَمَّلِ؛ وَلِذَلِكَ حَاوَلَ المُتَنَبِّي أَنْ يُجَنِّحَ بِخَيَالِهِ وَبِكَلِمَاتِهِ عَلَى نَحْوٍ حَادٍّ وَمُثِيْرٍ، فَجَاءَتْ رُمُوزُهُ اللُّغَوِيَّةُ صَادِقَةً عَلَى المُسْتَوَى الفَنِّي وَكَاذِبَةً مِنْ حيثُ المَرْجعيَّة الخَارجيَّة المَحْدُودَةُ. وَقَدْ يَكُونُ المُعَادِلُ الوُجْدَانِيُّ بَيْنَ الوَاقِعِ (سُلْطَة كَافُور) وَالطُّمُوحِ المُتَخَيَّلِ (سُلْطَة المُتَنَبِّي عَلَى وِلايَةٍ مَوْعُوْدَةٍ) هُوَ الَّذِي عَدَلَ بِاللُّغَةِ صَوْبَ صُوَرِ المُبَالَغَةِ اللَّامَنْطِقِيَّةِ الَّتِي لَا وُجُودَ لَهَا فِي عَالَمِ الوَاقِعِ الخَارِجِيِّ، بَيْنَمَا تَشعُّ خُصُوبَةً وَثَرَاءً فِي عَالَمِ التَّخَيُّلِ، وَاللَّهْفَةِ، والانْتِظارِ، وَالحُلْمِ، وَالبَدِيْلِ المُؤَمَّلِ. وَإِذَا مَا تَأَمَّلَ المُتَلَقِّي إِيْقَاعَاتِ اللُّغَةِ فِي القَصِيْدَةِ الَّتِي تَنْتَمِي إِلَيْهَا الأَبْيَاتُ السَّابِقَةُ فَلَرُبَّمَا وَجَدَ أَنَّ التَّفْخِيْمَ المُبَالَغَ بِهِ لِشَخْصِيَّةِ المَمْدُوْحِ وَسِمَاتِهَا الخَارِقَةِ هُوَ نَوْعٌ مِنَ الذَّمِّ المُبَطَّنِ؛ لِأَنَّهُ مُقَدِّمَةٌ لِغَايَةٍ نَفْعِيَّةٍ

[35]- المصدر السّابق نفسه، 36/4.

عِنْدَ مُنْشِئِهِ مِنْ نَاحِيَةٍ، وَلِأَنَّ الوَاقِعَ المَوْضُوْعِيَّ يَشِي بِنَقِيْضِ ذَلِكَ مِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى، وَيَبْدُو أَنَّ القَصِيْدَةَ تَحْتَوِي عَلَى نوًى إِيْمَائِيَّةٍ سَلْبِيَّةٍ مِنْ نَاحِيَةٍ ثَالِثَةٍ؛ مِنْ مِثْلِ قَوْلِ المُتَنَبِّي:

تَفْضَـــحُ الشَّـــمْسَ كُلَّمَـــا ذَرّتِ الشَّمْـــ ـــسُ بِشَـــمْسٍ مُنِيْـــرةٍ سَـــوْدَاءِ[36]

وَيُعِيدُنا المُتَنَبِّي –عَلَى نَحْوٍ غَيْرِ مُبَاشِرٍ– إِلَى ثَقَافَتِهِ الإِسْلَامِيَّةِ الَّتِي تَنْتَمِي إِلَى دائرةٍ مُنْحَازةٍ إِلَى الفُقَرَاءِ الَّذِين قَضوا وَهُمْ يُنَافِحُونَ عَنْ فِكْرَةِ العَدَالَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ وَالاقتِصَادِيَّةِ وَالسِّيَاسِيَّةِ، فَالغَبْرَاءُ وَالخَضْرَاءُ دَالَّانِ يَتَنَاصَّانِ مَع قَوْلِ رَسُولِ اللهِ محمّدٍ ﷺ فِي الصَّحَابِيِّ الجَلِيْلِ أَبِي ذَرٍّ الغفَارِيِّ ﷺ: "مَا أَظَلَّتِ الخَضْرَاءُ وَلَا أَقَلَّتِ الغَبْرَاءُ مِنْ ذِيْ لَهْجَةٍ أَصْدَقَ مِنْ أَبِي ذَرّ"[37]. وَعَلَى هَذَا فالمُتَنَبِّي الشَّاعِرُ صَادِقٌ مِنْ جِهَتِهِ، وَكَافُور (السُّلْطَةُ) لَا يُصَدِّقُهُ وَلَوْ أَنَّهُ شَنَّفَ مَسَامِعَهُ بِأَعْظَمِ الكَلَامِ، كَذَا كَانَ حَالُ الخَلِيْفَةِ الثَّالِثِ عثمان بنِ عَفَّانَ ﷺ فِي أَثْنَاءِ مُنَاسَبَةِ ذِكْرِ الحَدِيثِ السَّابِقِ؛ إِذْ لَمْ يَكُنْ مُصَدِّقاً لِلصَّحَابِيِّ الجَلِيلِ أَبِي ذَرٍّ الغفارِيِّ ﷺ.

إِنَّ مُتَابَعَةَ تَكْرَارَاتِ صُوَرِ التَّشبيهِ الَّتِي تَحْتَوِي أَلْوَاناً أَوَ تتعالقُ فِي امتداداتِها البنائيّةِ النَّصيَّةِ مع دوالِّ الألوانِ، سَوَاءٌ أَكَانَتْ ألواناً أساسيَّةً أَمْ كَانَتْ ثانويّةً، سَوَاءٌ أَكَانَتْ صَافِيَةً أَمْ مُتَمَازِجَةً عَلَى نَحْوٍ جزئِيٍّ، أَمْ مختلطةً عَلَى نَحْوٍ إِشْكَاليٍّ؛ إِنَّ التَّفَاعُلاتِ السِّيَاقِيَّةَ للبُنَى النَّصيَّةِ تشيرُ إِلَى نُقَاطٍ مُهِمَّةٍ تُكَثِّفُ نَتَائِجَ هَذَا البَحْثِ؛ وَهِيَ:

1– انْزَاحَ دَالُّ اللَّوْنِ فِي نسبتِهِ العُظْمَى عَنْ دِلالاتِهِ المعجميَّةِ والعُرْفِيةِ المُقَيّدَةِ، وَقَدْ تَنَوَّعَتْ دَرَجَاتُ انزياحِهِ عَلَى المُسْتَوَى الدِّلَاليِّ، وَلَكِنَّ مُعْظَمَ الانزياحاتِ كَانَتْ فَعَّالَةً، وَخَلَّاقَةً، وَشِعْرِيَّةً (Poetics).

---

[36]- يقول أبو العلاء المعرّيّ فِي أثناء شرحه لهَذَا البيت: "وهَذَا فِي ظاهره مَدْحٌ، وهُوَ مضمر الهجو؛ إِذْ الشّمس لا تكون سوداء"، شرح ديوان المُتَنَبِّي (معجز أحمد)، أبو العلاء المعرّيّ، 38/4. وأرانا نقول فِي هَذَا المقام: ربّما كان المُتَنَبِّي صادقاً عَلَى المُسْتَوَى الفنيّ فِي هذه اللّحظة الإشراقيّة، وصورة الشمس المنيرة السّوداء فيها إبداعٌ ينمّ عَلَى تجديدٍ فِي زمانه، فهذه الصّورة وليدة لحظة الشّعور بالأمل عَلَى المُسْتَوَى التخيّليّ للأداء اللّغويّ المتحقّق، وفِي هذه اللّحظات الأيْجابيّة يغدو كلّ ما فِي الكون حمّالاً للحالة الوجدانيّة الخاصّة، ويبدو أَنَّ الواقع كان سلبيّاً؛ من هنا غدا المديح عَلَى مساحة الكافوريّات منزاحاً إِلَى دائرة الذّمّ، ولا سيّما حينما يقرأ المرء قصائد الهجاء المصريّات (الكافوريّات).

[37]- شرحُ نهجِ البلاغةِ الجَامِعِ لِخُطَبِ وَحِكَمِ ورسائلِ أميرِ المؤمنينَ عليّ بن أبي طالب، ابن أبي الحديد المعتزليّ (عزّ الدين أبو حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائنيّ، ت656هـ)، مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، ط2، 1425هـ، 2004م، 42/3، و377/8.

2- التَصَقَ لَوْنُ السَّوَادِ السَّلبِيّ بِصُورَةِ كَافُور عَلَى نَحْوٍ طَاغٍ، وَقَدِ اقترنَ هَذَا اللّونُ بِأَصْلِ كَافُور الاجتماعيِّ؛ فَهُوَ (عَبْدٌ)، كَمَا حُمِّلَ بِالإِيْحاءاتِ النَّفْسِيَّةِ، والرُّوحِيَّةِ، والفَلْسَفِيَّةِ؛ فانْعَتَقَ مِنْ بُعْدِهِ المَادِّيِّ المَرْجِعِيِّ الخَارِجِيِّ، وَلَئِنِ انزاحَ هَذَا اللّونُ آنِيّاً عَنِ الدّلالاتِ السَّلبِيَّةِ نَحْوَ مَعَانِي البَيَاضِ، فَإِنَّهُ سُرْعَانَ مَا يَعُودُ إِلَى مِحْوَرِهِ الرَّئِيْسِ المُتَعَلِّقِ بِالسِّمَاتِ المَعْنَوِيَّةِ مُعَبِّراً عَنْ دِلَالَاتِ اللُّؤْمِ، وَالكَذِبِ، وَالغَدْرِ، وَالإِخْلَافِ بِالوَعْدِ الَّتِي جَعَلَتْ كَافُورَ الإخشيديّ تمثَالاً يُجَسِّدُ مَخَازِيَ الكَوْنِ.

3- عَلَى الرَّغْمِ مِنِ احتلالِ لَوْنِ السَّوَادِ مَسَاحَةً كُبْرَى مِنْ شِعْرِ الكَافُورِيَّاتِ عِنْدَ المُتَنَبِّي فَإِنَّ الغَلَبَةَ كَانَتْ لِلَّوْنِ الأَبْيَضِ الَّذِي اقتَرَنَ بِدلالاتِ الأَصْل النَّبِيلِ، وَالفُرُوسِيَّةِ، وَالعُرُوْبَةِ، وَالكَرَمِ، وَالصِّدْقِ، وَالطَّبِيْعِيَّةِ، والصَّفَاءِ، وَالطُّهْرِ، وَكَرَمِ المَحْتِدِ/ الأَصْلِ...إلخ، وَقَدْ جَذَبَ هَذَا اللَّوْنُ إِلَى دَائِرَتِهِ كُلَّ الأَلْوَانِ المُنوِّرَةِ نَصِيّاً مِنْ مِثْلِ: الأَحْمَر، الأَصْفَر، الفِضِّيّ/ الشَّمْس/ الفضَّة، لَوْن النُّجُومِ، لَوْن القَمَرِ...إلخ. كَمَا ضَمَّ إليهِ دِلالاتِ اللَّوْنِ الأَسْمَرِ؛ الَّذِي تُشْتَمُّ مِنْهُ رائحةُ العُرُوبَةِ وَقَدْ جَسَّدَتْهَا حَرَكَةُ الرِّمَاحِ دَاخِلَ النِّتَاجِ الشِّعْرِيِّ فِي تَفَاعُلَاتِهَا السِّيَاقِيَّةِ المُنْفَتِحَةِ عَلَى الإِيْحَاءِ الثَّرِيِّ.

4- قَلَّمَا تَكَرَّرَ لَوْنٌ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَنْضَوِيَ دَاخِلَ دَائِرَةِ صُوَرِ المُشَابَهَةِ، وَلَا سِيَّمَا صُوَرُ التَّشْبِيْهِ، أَوْ أَنْ يَتَعَالَقَ مَعَ الدَّوَالِّ الَّتِي بُنِيَتْ عَلَى المُشَابَهَةِ، وَمَعَ ذَلِكَ فَقَدْ جَاءَ دَالُّ اللَّوْنِ – وِفَاقاً لِنِتَاجَاتِ التَّحْلِيْلِ النَّصِّيِّ – ذَا سِيْمِيَاءَ خَاصَّةٍ لَهَا بَصْمَةُ المُتَنَبِّي الشِّعْرِيَّةُ؛ إِنْ عَلَى مُسْتَوَى طَرِيقةِ العَرْضِ اللّغويِّ (الأُسْلُوبُ التَّعْبِيْرِيُّ)، أَوْ عَلَى مُسْتَوَى المَضْمُوْنِ النَّصِّيِّ النَّضَّاحِ بِوَثْبَةِ الأَمَلِ الَّذِي سَيَظَلُّ مُشْرَئِبّاً مَا دَامَ هُنَاكَ شَاعِرٌ اسمُهُ المُتَنَبِّي، وَمَا دَامَ هُنَاكَ قَارِئٌ يَتَذَوَّقُ الكَلِمَةَ الشَّاعِرَةَ .

المَصَادِرُ وَالمَرَاجِعُ

القُرْآنُ الكَرِيْمُ:

1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، تحقيق:هـ .ريتر. وزارة المعارف، استانبول، 1954م، ومكتبة المثنَّى، بغداد، ط2، 1979م.
2) بلاغةُ الصّورةِ فِي شعرِ عبد الوهَّاب البيّاتيّ، دراسة تحليليّة جماليّة، إعداد تيسير جريكوس، إشراف: د.أحمد كمال زكي، رسالة دكتوراه ، القاهرة، جامعة عين شمس، 1996م.
3) جماليّات الشعريّة، د. خليل المُوسَى، اتّحاد الكتَّاب العرب، دمشق (سلسلة دراسات 4)، ط1،2008 م .
4) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحرٍ الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط3، 1388هـ-1969م .
5) الخطيئة والتَّكفِير، من البنيويّة إِلَى التّشريحيّة ، عبد الله الغذّامي، دار سعاد الصّباح ، القاهرة، الكويت،ط2، 1412هـ-1991م.
6) شرحُ صحيحِ مسلم، النَّوَوِيّ (محي الدّين أَبو زكريّا يحيى بن شرف، 631-676هـ)،خَرَّجَ أحاديثه: صلاح عويضة، وراجعه لغويّاً:محمّد شحاته، دار المنار، القاهرة، 1418- 1997م .
7) شرحُ نهجِ البلاغةِ الجَامِعِ لِخُطَبِ وَحِكَمِ ورسائلِ أميرِ المؤمنينَ عليّ بن أبي طالب، ابن أبي الحديد المعتزليّ (عزّ الدين أبو حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائنيّ، ت656هـ)، مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات، بيروت، ط2، 1425هـ ، 2004م .
8) الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو، ترجمة د. علي إبراهِيَم، دار الينابيع، دمشق ، 1995م .
9) الصّورةُ بينَ القُدَمَاءِ وَالمُعَاصِرِين ، د. محمد إبراهِيَم عبد العزيز شادي ، مطبعة السّعادة ،الدّوحة، 1411هـ-1991م .

10)الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابيّ، د. مدحت الجيّار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

11)علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، الهِيَئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م.

12)العمدة، القيرواني(أبو عليّ الحسن ابن رشيق) ، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5،1414هـ- 1981م .

13)قَضَايَا النّقدِ الأَدَبِيِّ بينَ القَدْيمِ والحديثِ، د. محمد زكي العشماويّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1997م .

14)لسان العرب، ابن منظور(جَمَال الدِّيْن محمَّد بن مَكرم)، دَار صَادر، بيروت، 1955م .

15)المجازُ المرسلُ وعلاقاتُهُ الدِّلاليَّةُ واللُّغَوِيَّةُ – دراسةٌ تحليليّةٌ تطبيقيّةٌ فِي شعر أبي القاسم الشّابّيّ- إعداد إبراهِيَم علي زينو، إشراف: د. طلال علامة، رسالة ماجستير، الجامعة اللّبنانيّة، بيروت، 1997م .

16)مفاهِيَمُ الصّورةِ الشّعريّةِ فِي النّقَدِ العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ ، إعداد: لطفِيّة برهم ، إشراف: أ. د . جابر عصفور، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1996م.

17)نَظَرِيَّةُ اللُّغَةِ وَالجَمَالِ فِي النّقَدِ العَرَبِيِّ، د. تامر سلّوم، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، ط1، 1983م .

18)نظريّةُ النَّصِّ مِنْ بنيةِ المَعنَى إِلَى سِيميائيّةِ الدّالِّ، حسين الخمريّ، الدّار العربيّة للعلوم – ناشرون، بيروت، ط1، 1428هـ – 2007م .

الصّوتيّة وشعريّة الجناس

(قراءة في تيمة السّاقي عند أبي نواس)

*إعداد الطّالب: زكوان مزيق

**إشراف: أ.د. تيسير جريكوس

المُلَخَّصُ:

تحاولُ هذهِ الدّراسةُ قراءةَ تجربةِ أبي نواس الشّعريَّةِ مِنْ خلالِ النّفاذِ إليها مِنْ زاويةٍ لغويَّةٍ عضويَّةٍ تشكِّلُ التّماثلات الصّوتيّة عُمْدَتَهَا، وبالاعتمادِ عَلَى هذا المَدخَلِ الإجرائيِّ ينبنِي التّحليلُ النّصِّيُّ الذّي يقومُ عَلَى تَخَيُّرِ إحدى التّيماتِ (صورة السّاقي)؛ تلكَ التّيمةُ التّي تسعَى الدّراسةُ إلى تَتَبُّعِهَا في ديوان أبي نواس، وَقَدْ تَنَوَّعَتِ الامتداداتُ التّراصفيَّةُ لبنيةِ هذهِ التّيمةِ؛ أي تيمة (السّاقي) بينَ الجُملةِ، فالمَقْطَعِ، فالقصيدةِ.

ويدلُّ التّناولُ النّصِّيُّ عَلَى دَوْرِ (صورة السّاقي)الفاعلِ فِيْ نَسْجِ اللُّغةِ المُتَحَقِّقَةِ مِنْ ناحيةٍ، وَفِي الإسْهَامِ بِعَمَلِيَّةِ الخَلْقِ الأَدَبِيِّ؛ تلكَ العمليَّةُ التّي تتمُّ عَلَى تفاعلاتٍ سياقيَّةٍ منتجةٍ لفضاءاتٍ دلاليَّةٍ توسِّعُ دائرةَ الإيحاءِ مِنْ ناحيةٍ ثانيةٍ. وَقَدْ تكرَّرتِ التّماثلات الصّوتيّة على مساحةِ النّصِّ المقروءِ، وَظَهَرَ عَلَى نَحْوٍ جَلِيٍّ . الانزياحُ الإيجابيُّ الذّي عَدَلَ بالعلاقةِ الثّابتةِ الصّامِتَةِ نَحْوَ عَلَاقَاتٍ ديناميَّةٍ متحرِّكةٍ كَسَرَتِ المَألوفَ مُوَلِّدَةً علاقاتٍ متوازيَّةً أحياناً، ومتكافئةَ الدّلالةِ، أو متخالفةً لَمْ تَصِلْ إلى حَدِّ المعانِي الضّدّيَّةِ، في أحيانٍ أخرى؛ وهنا يُلْحَظُ أنَّ الدّالَّ النّصِّيَّ يعومُ بينَمَا المدلولُ ينزلقُ بفعلِ تَفَاعُلَاتِ البُنَى السّياقيَّةِ النّصيَّةِ المُتَحَقِّقَةِ، فَتَتَخَلَّقُ شعريَّةُ اللُّغةِ النّواسيّة بِدَهْشَتِهَا، وَإِغْرَابِهَا، وَمُجَاوَزَتِهَا الفنّيَّةِ.

الكلماتُ المفاتيحُ : التّماثلات الصّوتيّة، الشّعْرِيَّةُ ، الانزياحُ ، التّيمةُ ، النّصُّ ، المُعْطَى المَضْمُونِيُّ ، السّيَاقُ.

*إعداد الطّالب: زكوان مزيق / طالب دراسات عليا(دكتور

**د. تيسير جريكوس* أستاذ في قسم اللّغة العربيّة ، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللّاذقيّة ، سوريّة.

Dr. Taiyseer Jreikous*

Abstract

This piece of research attempts to study the poetical experience of Abe nwas through examining the linguistic aspect that the binary dichotomies form its basis. Due to this procedural parameter, it is necessary to conduct textual analysis that depends on choosing some microtexts (for example, the image of alsake); those that this research seeks to pursue in the late anthology of poetry of the poet Abe nwas .the collocational hierarchies of this microtext - the image of alsake i.e. - have apparently varied from sentence, through paragraph to an entire poem.

The textual analysis pinpoints the influential role of the binary dichotomies in the alsake of the manipulated language on the one hand, and in contributing to the process of literary creativeness; such a process that builds on contextual conconrdences designed for semantic interpretations that extend the domain of inference on the other hand. The binary dichotomies recur throughout the readable text, and quite obviously, the positive connotativeness has transferred the silent static relationship into active dynamic relationships that have exceeded the norm toward creating parallelistic relations sometimes, and toward balanced or imbalanced semanticity that have not reached the binary synonyms at other times. Here, we realize that textual signifier (the binary dichotomies) floats whereas the signified connotes owing to the achievable textual and contextual structures, thus emerges the poeticality of Dunqol's language in its extravagance, strangeness and artistic adjacency.

Keywords

Poeticality; Connotativeness; Microtext; Binary Dichotomies; Text; Inference; Context.

هدف البحث:

يمكننا إيجاز هدف البحث بما يأتي:

1- ستحاولُ هذه الدّراسة في مجملها السّعي الحثيث للبرهنة على أنّ شعرَ أبي نواسٍ ينمّ على شعريّةٍ لها سيماؤها الخاصّة شكلاً ومضموناً.
2- يتبنّى البحثُ قراءةً منهجيّةً تأخذ بعين التّقدير المعطى المضمونيّ لظاهرة الجناس وتعاقاتها النّصّيّة على مساحة شعر أبي نواس.
3- تعتمدُ الدّراسةُ على معطياتٍ تأخذُ من التّراثِ وتحاورهُ وتحاولُ الإضافةَ عليهِ بعد إحداثِ قطيعةٍ عارفةٍ واعية، ولعلّ القراءةُ التّطبيقيّةَ المنطلقةُ من النّصِّ ستستنطقُ كوامنَه وأغوارَه، وبهذا ستشكّلُ – أي القراءة الجديدة– إضافةً حداثيةً مؤثّرةً في حينها.

أسباب اختيار البحث:

دفعتني نحو اختيارِ هذا البحثِ أمورٌ متعدّدةٌ؛ منها: تحسّس ثقافةٍ شعريّةٍ لا تزال مؤثّرةً في سياقِ شعرنا العربيّ؛ إذ شكّلت في حينها تمفصلاً فاعلاً في حركيّة تجديد الشّعر العربيّ، كما نضخت قصيدةُ أبي نواسٍ بكثيرٍ من النّوى الحداثيّة الّتي نسعى إلى مقاربتها بدافعِ الحبِّ، والّتي متحت من ثقافةِ الشّاعر العامّة، ومن الذّوق الأدبيّ السّائد، فعكست شكلاً مضمونيّاً أخّاذاً

منهج البحث :

إنّ المنهجَ الّذي نراه مناسباً لهذه الدّراسة الأدبيّة هو المنهج الوصفيّ المتّكئ على تقنيّة التّحليل النّصّيّ الّذي يطلق اللّغةَ المتحقّقةَ نحو فضاءاتها الدّلاليّة.

مقدّمة:

تعرّج هذه القراءةُ للتّماثلات الصّوتيّة على المعطيات النّظريّة المهمّة المتعالقة بالبحث آخذةً بعين التّقدير المفهومات الاصطلاحيّة؛ من مثل: (الشّعريّة، وبلاغة النّصّ، والبديع،

والجناس...)، ثمّ تنتقلُ إلى القراءة التّحليليّة النّصّيّةِ لظاهرةِ التماثلاتِ الصّوتيّةِ القائمةِ على الجناسِ في شعرِ أبي نواسٍ من خلالِ موضوعةٍ مكرورةٍ(تيمة)؛ وهي تيمةُ السّاقي؛ إذ تلاحقُ القراءةُ النّصّيّةُ ظاهرةَ الجناسِ المتحقّقةَ على مساحةِ نتاجِ أبي نواسٍ، ويحاول القارئُ استنطاقَ النّصّ ومقاربةَ إيحاءاتِهِ السّاحرةِ ذي المواصفاتِ الشّعريّةِ(poetics) الخلّاقة المؤثّرة.

أوّلاً: قراءةٌ في المصطلح:

في هذا المقام نبدأ الحديث بالمصطلحات المفتاحية الآتية:

1- الشّعريّة:

الشّعريّة مصدرٌ صناعي من (الشّعر)، والشّعرُ مصدر (شعَرَ به وشَعُرَ) أي عَلِم وعَقِلَ، والشّعرُ "منظومُ القول، غلب عليه لِشرَفِهِ بالوزن والقافية، وإن كانَ كلّ علمٍ شعراً"[1]. فالجذر اللغويّ يحمل معنى العلم والإدراك، وقد أُطلقَ اسمُ الشّعر مجازاً على العلم الموزون المقفّى من باب تسمية الجزء باسم الكلّ.

أما الشّعريّة poetics فهي عند **جاكبسون:** "ذلك الفرع من اللسانيات الذّي يعالج الوظيفة الشّعريّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتمّ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر فحسب حيثُ تهيمن هذه الوظيفة على الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشّعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[2]. فالشّعرية وإنْ كانت مشتقّةً من الشّعر في العربية واللاتينية، إلا أنها لا تختص بالشّعر وحده، وإنما هي وظيفة أو خصيصةً فنية تنتشر في الشّعر أكثر من غيره، لكنها موجودةٌ أيضاً في فنون القول الأخرى أدبيّة كانت أم تواصُلية.

وقد بدأت فكرة الشّعرية مع أرسطو حين دعا إلى معالجة النّص الأدبي – أو الفن عامّةً– في ذاته من خلال البحثِ في خصائصه ومكوّناته الذّاتية، ومن هذا الفهم انطلقت فكرة الشّعرية حديثاً[3].

---

[1] لسانالعرب: ابنمنظور، دارصادر، بيروت، مادة (شعر).

[2] الشعرياتفيالنقدالعربيالمعاصركمالأبوديبنموذجاً: حنصاليمحمد، رسالةماجستيربإشرافد. ابنحليعبدالله، جامعةالسانيا، وهران، الجزائر، 2009- 2010م، ص 8

[3] السابق، ص2

وانطلاقاً مما سبق، تكون الشّعرية "مقاربة للأدب مجردة وباطنيةً في الآن نفسه"[4] ، فهي تبحث داخل العمل الأدبي عن القوانين التّي تنظم ولادته، فالعمل الأدبي– كما يرى تودوروف– ليس هو ذاته موضوع الشّعرية؛ فهي لا تُعنى بالأدب المتحقق وإنما بالأدب الممكن، أي إنّها تعنى "بتلك الخصائص المجردة التّي تصنع فرادة الحدث الأدبي، اي الأدبية"[5]، وهذه الخصائص ليست هي التّي تصنع الشّعرية في ذاتها؛ وإنما تستقى الشّعرية من العلاقات التّي تربط الخصائص بعضها ببعضٍ داخل فضاء النّص الأدبي.[6]

وقد عدّ كمال أبو ديب الشّعريّة وظيفةً من وظائف "الفجوة: مسافة التّوتر"[7]، إذْ يستقي النّصّ شعريته من تعامله مع الأشياء "تعاملاً ينقلها من وجودها الثّابت في الطّبيعة إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التّي تتدرج من خلالها في بنيةٍ وجودية جديدة"[8]. فالنّصّ الشّعري عنده هو الذّي يخلق علاقاتٍ غير طبيعية بينه وبين الموجودات الخارجية، ويقارب بين المتناقضات إلى درجة الاتحاد أحياناً، هذا التّقارب هو العامل الأكثر فاعليّةً في خلق الفجوة: مسافة التّوتر، وفي حال غياب هذه التّعالقات والمفارقات عن النّص تنعدم الفجوة: مسافة التّوتر، وتنعدم معها الشّعرية[9].

مما سبق يمكن التّوصل إلى مفهوم عام للشعرية في النّص الأدبي؛ وهو أنّها مجموعة الخصائص التّي تجعلُ من الأدب أدباً. أما ما هيّة تلك الخصائص فشيء يحدده النّصّ وبنيته بالدّرجة الأولى، وكثيراً ما تتمثل بالعلاقات الدّلالية التّي تحكم ظاهر النّصّ وصولاً إلى مضمونه، والتّي سمّاها القدماء: البديع.

2– بلاغةُ النّصّ:

يُفهم من المُركّب الإضافيّ "بلاغة النّصّ" الوقوف على العناصر البلاغية في نصّ ما، والتّي تؤدي دورها في تحقيق جماليّته ووظيفته المرجُوّة تواصُليّةً كانت أمْ أدبيةً إبداعيّة.

---

[4]الشعرية: تزفيطانطودوروف، تر: شكريالمبخوتورجاءبنسلامة، سلسلةالمعرفةالأدبية، ط2، دارتوبقال، الدارالبيضاء، المغرب، 1990م ص23.

[5]الشعرية، ص23.

[6]فيالشعرية: كمالأبوديب، ط1، مؤسسةالأبحاثالعربية، بيروت، لبنان، 1987م، ص58.

[7]السابق، ص21.

[8]السابق، ص23.

[9]السابق، ص24.

أمّا المفهوم الأخصّ الذّي دعا إليه بعض الباحثين في دراساتهم لتجديد البلاغة؛ فيقصدُ به امتدادُ البحث البلاغي من مستوى الجملة إلى مستوى النّص كاملاً مروراً بفقراته وأجزائه، فلا تدرس العناصر البلاغيّة في جملةٍ واحدة منعزلةً عن سياقها كما كان يفعل البلاغيون قديماً؛ وإنّما يجب دراستها في سياقها النّصيّ وحدة كلية من غير تجزئة[10].

والحق أنّ هذه النّظرة للدرس البلاغي العربي القديم قد تصح بالنّسبة للمصنفات المتأخرة التّي سيطرت عليها الغاية التّعليمية فأكثرت من التّقسيم والتّفريع في الأنماط البلاغية، وقعّدت لها وحصرتها في حدود لا تخرج عنها، لكن دراسات الأوائل لم تكن كذلك، بل قد روعي فيها السّياق بنوعيه (النّصّي والمقامي)، وخير مثالٍ على ذلك عبد القاهر الجرجاني الذّي اهتم بسياقات الكلام المختلفة وضرورة مراعاتها، وتحدث عن أن الفصاحة ليست في الكلمة مفردةً بل في نظمها وتأليفها[11].

وبالعودة إلى بلاغة النّص نجد أن هذه الفكرة تتمثل بـ " اتخاذ النّص كلّه وحدةً للتحليل اللغوي، بوصف النّص وحدةً واحدة تتعالق أجزاؤها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالةً كلّية للنص"[12]، فلا يقوم الدّراس باقتطاع جملة أو فقرة واحدة ودراستها منعزلة، وإنّما يتناول النّص كاملاً في تعالقات أجزائه بعضها ببعض، وإن أراد دراسة ظاهرةٍ معيّنة فإنه يستقرئها على مستوى النّص في ظهورها وتكرارها وترابطها بين موضع وآخر من النّص ذاته، للوصول إلى توضيح دورها في إثراء النّص وتحقيق شعريّته.

3- البديع :

البديع في اللغة هو " الشّيء الذّي يكون أولاً"، وهو الشّيء المحدث العجيب، وقد بدع الشّيء وابتدعه" أي أنشأه وبدأه[13]، ومنه سمّي كلّ جديدٍ في الدّين خارج عنه: بدعة. فالمعاني اللغوية تدور حول الإحداث والابتكار والإنشاء الجديد.

ويرى **د. جميل عبد المجيد** أن مصطلح "البديع" مر بمرحلتين في تراثنا النّقدي والبلاغي، أولهما قبل القرن السّابع الهجري استخدم فيها بمعنى "الجديد في بلاغة الشّعر الذّي أتى

[10] بلاغةالنصمدخلنظريودراسةتطبيقية: د. جميلعبدالمجيد، دار غريب، القاهرة، 1999 ص12 – 13.
[11] دلائلالإعجازفيعلمالمعاني: عبدالقاهر الجرجاني، وقفعلىتصحيحطبعهو علقحواشيه: محمدرشيدرضا، مديريةالكتبوالمطبوعات، 1989م مثلاً ص35-36.
[12] بلاغة النص مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص30
[13] لسان العرب، مج 8، مادة (بدع).

به الشّعراء المحدثون في العصر العباسي"[14]، أما المرحلة الثّانية فهي مرحلة "الضّبط والتّصنيف والتّقنين"[15]، **ورائدها السّكاكي**، وقد اتخذ فيها البديع مع غيره من فنون البلاغة مساراً محدداً بقواعد وقوانين غدا فيها علماً من العلوم.

ويعدّ **ابن المعتزّ** أول من أفرد البديع بكتاب مستقل رأي فيه أن تسمية البديع حديثة– في حينه– لكن فنونه كانت موجودةً، في كلام المتقدمين وكثيرةً، تجري بسلاسةٍ وحسن حتى في الكلام المنثور، إلا أن الشّعراء المحدثين شغفوا به وأكثروا منه[16]، ويلاحظ أن ابن المعتزّ قد ضمن كتابه أصنافاً لا تعدّ بديعيةً فيما بعد كالاستعارة والكناية.

أما السّكاكي فقد رأى أن البديع يساق في الكلام لتحسينه، وهو قسمان: معنوي ولفظي[17]، وعرّفه **الخطيب القزويني** بأنه: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد مراعاة المطابقة ووضوح الدّلالة"[18]. وبهذا استقر مفهوم البديع الأساس بوصفه مجرد محسن للكلام،

أما حديثاً، فقد نظر إلى البديع على أنه" مجموعة التّنويعات اللغوية التّي تتأتى على مستوى السّطح، منتجة دلالةً خاصة، وهو مجموعة من المؤثرات... تتبدل وتتغير، وتتصادم لتخرج من إطار المحفوظ اللغوي لتشكل في لانهاية تنوعاً فردياً أو جماعياً أسماه البلاغيون: البديع"[19]. فهو وإن كان سطحياً في ظاهره إلاّ أنه يشكل عنصراً مضمونياً مهمّاً، فالتّصادمات على مستوى السّطح يقابلها ويصاحبها تغييرات على مستوى المضمون، لذلك لا بدّ من تحقيق التّلازم بين المستويين: السّطحي والعميق في دراسة البنى البديعية، والتّي تحكمها ثنائية توافق/ تخالف[20].

وترى اللسانيات النّصية أن أي نص تحكمه صفة أساسية قارة فيه هي "الاطّراد أو الاستمرارية" continuity وهي صفة تعني التّواصل والتّتابع والتّرابط بين الأجزاء المكونة للنص... وهذه الاستمرارية تتجسد في سطح أو ظاهر النّص surface text[21]وسطح

---

[14]البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ص13.

[15]السابق ص22.

[16]ينظر: كتاب البديع، مقدمة المؤلف ص9 – 10.

[17]مفتاحالعلوم: السكاكي، ضبطهوعلقعليه: نعيمزرزور، ط2، دارالكتبالعلمية، بيروت، لبنان، 1987م، ص423.

[18]الإيضاحفيعلومالبلاغة: الخطيبالقزويني، شرح: د. عبدالمنعمخفاجي، الشركةالعالميةللكتاب، 1989م.ص 92.

[19]البلاغةالعربيةقراءةأخرى: محمدعبدالمطلب، ط2، الشركةالمصريةالعالمية، لونجمان، 2007م، ص350 -351.

[20]ملامحتجديدالبلاغةفيكتاب (البلاغةالعربيةقراءةأخرى) لمحمدعبدالمطلب: عثمانيعمار، رسالةدكتوراهبإشراف: أ.د. قدورإبراهيمعمار، جامعةوهران، الجزائر، العام 2015- 2016م.، ص238.

[21]البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص76.

النّص أو ظاهر النّص يعني الشّكل الخارجي – منطوقاً أو مكتوباً– الذّي تنتظم به الكلمات، والتّي لا تشكّل نصّاً إلا "إذا تحقق لها من وسائل السّبك ما يجعل النّص محتفظاً بكينونته واستمراريته"[22]، ومن هذه الوسائل: المكونات البديعية بأشكالها المتنوعة وإنْ اتخذت أسماء مختلفة عمّا عهده علم البلاغة التّقليدي.

4– الجناس:

الجِنْسُ: الضّربُ من كلّ شيء، بمعنى النّوع، ويقال: "هذا يجُانِسُ هذا، أي يشاكلُه"[23]، فالجناس مصدرٌ سماعي من الفعل جانس بمعنى شاكل وماثل. وهذه المماثلة قد تكون في اللفظ والمعنى، وقد تكونُ في تأليف الحروف دونَ المعنى[24].

والجناسُ من فنون البديع اللفظية في البلاغة العربية القديمة، والتّي أُطلقَ عليها جميعاً اسم " المُحسّنات" بنوعيها لفظية ومعنوية، وفي هذه التّسمية ما يوحي بثانويّة هذه الأشكال البديعةِ وهامشِيّتها في تشكيل بلاغية النّصّ الأدبيّ– أو شاعريّته بالمفهوم الحديث – وخاصّةً التّشكليّة منها.

ويعرّفه ابن المعتزّ: "التّجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أنْ تشبهها في تأليف حروفها"[25]، يُلاحظ أنّ ابن المعتزّ لم يقصر الجناس على المنظوم، بل قد يأتي الجناس في "الكلام"، وهذا الكلام قد يكون نثراً أو كلاماً خطابيّاً عاديّاً.

وعلى هذا، فالجناس باختصار هو تشابه لفظين شكلاً أو نطقاً واختلافهما معنى، وسنفصّل القولَ فيه لاحقاً.

5– الجناس بين تحسين الشّكل واتساق الشّكل والمضمون:

إن الدّراسات البلاغية التّقليدية تتناول الجناس وفق تقسيماته المتشعّبة التّي انتهت إليها دراسة "المحسّنات البديعية اللفظية"، وقد أحصى **د. عبد العزيز عتيق** هذه التّقسيمات من

---

[22] السابق نفسها.

[23] لسان العرب، مج5، مادة (جنس).

[24] فيالبلاغةالعربية – علمالبديع: د. عبدالعزيزعتيقودارالنهضةالعربية، بيروت، لبنان. ص195.

[25] كتابالبديع: ابنالمعتز، شرحهوحققه: عرفانمطرجي، موسوعةعلومواللغةالعربية (علمالبلاغة)، ط1، مؤسسةالكتبالثقافية، بيروت، 2012م، ص36

كتب البلاغيين القدماء[26]، وهي كثرة ومتداخلة تنضوي تحت ركنين أساسيين: **الجناس التّام، والجناس النّاقص.**

فالجناسُ التّام يعد من المشترك اللفظي حيث تلتقي الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى، والنّاقص منه ما يختلف لفظه ومعناه، ومنه ما تكون الكلمتان من اشتقاق واحد فتختلفان في بعض الحروف وتتشابهان في المعنى الظّاهر مع وجود بعض الفروق الدّلالية بينهما.

والأصل في عد الجناس وغيره "محسّنات" هو مراعاة المعنى، فلا يكون متكلّفاً يطغى فيه الاهتمام بالشّكل على حساب المضمون، أي "أن تكون الألفاظ توابع للمعاني لا أن تكون المعاني لها توابع"[27]، وفي ذلك يقول الجرجانيّ: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذّي طلبه واستدعاه وساق نحوه... ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاده: ما وقع من غير قصدٍ المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه"[28]، فما كان من الجناس لا يقوّي المعنى في عرف البلاغيين فإنه غير مقبولٍ ولا مستحسن، ومدار ذلك كله أن يوظف اللفظ في خدمة المعنى، فكانوا يتعاملون معه "فطرياً دون وعي بأبعاده الوظيفية"[29].

فالجناس في ظاهره يوحي بالتّكرار والتّماثل، وهذا التّكرار على المستوى الصّياغي السّطحي يقابله تخالف على المستوى المضموني العميق. وقد قسّم **محمد عبد المطلب** البنى البديعية إلى أربع وفق ثنائية **(توافق/تخالف)** على مستويي البنية السّطحية والبنية العميقة، فكان الجناس عنده بنية بديعية تقوم على توافق في السّطح وتخالف في العمق، هذا التّوافق السّطحي الظّاهر يتوصل من خلال تحليله إلى التّخالف العميق الخفي"[30]

وبما أن دراسة الجناس تنطلق من السّجح إلى العمق، فهو ظاهرة صوتية إيقاعية بالدّرجة الأولى، وبصرية بالدّرجة الثّانية؛ حيث يتتبع السّمع إيقاع الحروف في تجاورها وتكرارها،

---

[26] ينظر: علم البديع ص197 – 215.

[27] مفتاح العلوم، ص432.

[28] أسرار البلاغةفيعلمالبيان: عبدالقاهر الجرجاني، علّقجواشيه: محمدرشيدرضا، ط1. دار الكتبالعلمية، بيروت، لبنان، 1988م، ص7.

[29] البلاغة العربية قراءة أحرى، ص345.

[30] ينظر: السابق، ص353 – 354.

ويتتبع البصر رسم الحروف المتوافقة، وهنا يأتي دور المتلقي الذّي يستقرئ الظّاهرة سطحياً ليصل منها إلى المستوى العميق المقصود[31]، وبالتّالي إلى إنتاج "الدّلالة التّجانسية الدّاخلية"[32].

وقد مر بنا أن اللسانيات النّصية تدرس صفة الاطراد أو الاستمرارية التّي تتجلى في ظاهر النّص، ولا يكون ذلك إلا بتحقق وسائل السّبك أو **الاتساق** بأشكالها المختلفة، ومن هذه الأشكال: **الاتساق المعجميّ** بنوعية: **التّكرير أو التّكرار reiteration والتّضامّ أو المصاحبة collecation**[33]

والتّكرار شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادفٍ أو عنصراً مطلقاً أو اسماً عاماً"[34]. فأول مستوى من مستويات التّكرار وأوضحها على صعيد البنية الظّاهرة: إعادة العنصر المعجمي، والتّي قد تكون إعادة تامة من دون تغيير، وقد تكون مع بعض التّغيير في الصّيغة وهو ما سماه **ديبوغراند:** التّكرار الجزئي" الذّي يقابل الاشتقاق عند القدماء الذّين اختلفوا حوله؛ فمنهم من عده من ملحقات الجناس ومنهم من لم يعده كذلك[35].

وهكذا يمكن أن نستنتج تصنيفاً عاماً للجناس وفق اللسانيات النّصية يتضمن فرعين: الأول: **التّشاكل** الذّي يقابل الجناس التّام، ويقوم على التّشابه التّام في الشّكل صوتاً وصورةً، ويضم نوعاً من التّكرار يختلف من حيث متعلّق كلّ من الكلمتين المكررتين، وهو ما يسمى بـ "التّرديد" كما في: (أسباب المنايا– أسباب السّماء)[36].

والثّاني: **التّماثل:** الذّي يقابل الجناس النّاقص ويقوم على التّشابه في بعض الحروف/الأصوات مع استبدال بعضها الآخر بحروف أخرى بين الكلمتين، ويضمّ إليه الجناس الاشتقاقي/التّكرار الجزئي.

---

[31] السابق، ص373.

[32] أثر التكرار في التماسك النصي مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات د. خالد منيف: د. نوال البنتابراهيم الحلو، مجلة جامعة أم القرى للعلوم اللغة وآدابها، العدد 8، 2012م. ص240.

[33] ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1991م، ص24.

[34] لسانيات النص، ص24.

[35] البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص100.

[36] ينظر: أثر التكرار في التماسك النصي، ص21.

وما دامت الاستمرارية على مستوى النّص شرطاً أساسياً لحسن سبكه واتساقه، فالجناس – بعده شكلاً من أشكال التّكرار الصّوتي– يكون عاملاً مهماً في تحقيق هذه الاستمرارية، وبالتّالي تحقيق الاتساق بين عناصر النّص المختلفة، والانسجام بين بنيته السّطحية والعميقة، بالإضافة إلى مهمة أخرى يقوم بها الجناس تتعلق بالمتلقي، حيث ينتج ما يشبه الصّدمة الشّعورية بين ملفوظين متشابهين ومضمونين متخالفين، مما يساعد المتلقي على تفتيق مكنونات النّص غير المحدودة مرة تلو أخرى، وبذلك يسهم في تكوين معاني النّص وخلقه من جديد.

أما القيمة الحقيقة التّي يضفيها الجناس إلى نص ما، فيحددها النّص ذاته في تعالقات عناصره ومعطياته الشّكلية والمضمونية، فلكل نص خصوصية يختلف فيها عن غيره من النّصوص وإن تشابه معها أحياناً.

ثانياً: دراسة تطبيقية في شعر أبي نواس:

إن المستقرئ لنتاج أبي نواس الشّعري يلاحظ وفرة الفنون البديعية فيه، وكثافة الجناس بشكل خاص، لذلك ستحاول الدّراسة الوقوف على إشاعات هذه الكثافة ودور الجناس في العملية الإبداعية– الإيصالية، وذلك من خلال قراءة تيمة/موضوعية **السّاقي** على مستوى النّتاج الشّعري كاملاً، ثم إحصاء الجناس الواردة فيها وتكرارها للوصول إلى نتائج قد تصلح للتعميم على شعر أبي نواس ككل.

فتميةُ السّاقي مبثوثة في كثير من القصائد، منها ما يبدأ صراحة بـ (اسقني) أو ما يشبهه من أفعال مثل (أدِرْها) أو (عاطِني) ونحوه، كما في قوله:

اسْقِنِيْها يا نديمي بغلسْ لا بضوء الصّبح بل ضوء القبسْ[37]

ومنا ما يتناول مشهد السّاقي واصفاً إيّاه وحركته في مجلس النّدماء، وأحياناً يكون النّديم هو السّاقي، وقد يتبادل السّقاية مع الشّاعر:

ما زلتُ أسقيهم من مُشعْشعةٍ يَخدُرُ من وقعِ كأسِها الجسَدُ[38]

وقد تكرّر حضور الجناس على امتداد هذه التّيمة بنسبة (88%) وهي نسبة مرتفعة، إذْ لا تكاد تخلو من القصائد المستقرأة من استخدام الجناس، وبعضُ القصائد تكون جلّ أبياتها

[37]ديوانأبينواس: نقحهوصححه: أ. محمدعلوة، ط1، المركزالثقافياللبناني، بيروت، 2004م، ص278.
[38]السابق، 174/1.

مبنيّة على التّماثلات الصّوتية التّجانسية، وأكثر ما يكون من الجناس النّاقص (التّماثل) وبخاصّة الاشتقاق كما في:

"وَ لاحٍ لَحاني كي يجيءَ ببِدعةٍ"[39]

أما الجناس التّام(التّشاكل) فهو قليل الورود– لانتمائه إلى الاشتراك اللفظي– وأكثر ما يكون من نوع الجناس المردد، كما في قوله:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ كانت تحلّ بها هندٌ وأسماءُ[40]

فكلمة "أبكي" تكررت مرتين، إلا أن علاقاتها السّياقية تمنحها دلالاتٍ مختلفة فالبكاء الثّاني المرفوض هو بكاء الأطلال، أما الأول المطلوب فهو بكاء الخمرة شوقاً إليها.

من هنا يخالف المستوى العميق المستوى السّطحي مكوّناً مفارقةً دلاليةً بين دلالتّي البكاء في الحالتّين، فلا يغدو الثّاني بكاءً، بل هو نشوةٌ وتلهّفٌ لتلك "الدّرّة" التّي تنشر النّور حينما حلّت.

وفيما يلي جدول يوضح أبرز الجناسات وأكثرها وروداً في النّتاج المستقرأ مع الاستعانة ببعض المعاني المكررة وأمثلةٍ عليها:

المعنى المكرر	التّشاكل/ الجناس التّام (وضمنه التّرديد)	التّماثل/الجناس النّاقص (وضمنه الاشتقاق)
الخمر- الرّاح- المدام	(من عينها خمراً- من يدها خمراً)	(خمار- الخمر)، (خمر- جمر)، (الرّاح- الرّوح)، (الرّاح- رحراح)، (المدام- الهمام)، المدام- ملام)
الشّرب- السّقيا	(اسقني خمراً- لا تسقني سراً) (أشرب- أشربُ أخرى)	(غرب- حَرْب- شرب)، (شراب- شهاب)، (يسقي- يُسقى)، (اسقِنا- السّقاة)
النّور- النّار- اللّهَب	(لم تُعاين غير نار الشّمس نارا) (بالنّار قد طبخت- كُردية النّار)	(نور- أنوار)، (نار- النّهار)، (النّهار- النّار-زنار)، (اللهب- الذّهب)

[39] السابق، 43/2.
[40] الديوان، 7/1.

اللوم- اللحو	(لومي- اللوم) (ألومك- لا ألوم القلب)	(لوم – يُلمّ)، (لائم- لامني)، (اللاحي- الرّاح)، (لحاني- اللاحون)
الدّاء- لدواء	(تقسم داءً- نفعت من صولةِ الدّاء)	(داوني- الدّاء)، (الماء- داء)
الصّحو- السّكر	(سَكرةً بعدَ سكرةٍ)	(أتصحو- غير صاحٍ)، (سُكر- سِتر
الكرَم- الكرْم- العَصْر	(عصر- أعصار)	(كريم- لئيم)، (الكرْم- الكرَم)، (الكروم- الكريم)، (تعتصرها- الأعاصير)
الصّبْح- الشّمس	(صباح العقار- صباح الحروب) (عندَ الصّباح- هي الصّباحُ (صورة الشّمس على صورته	(أشباح- إصباح)، (الصّباح- الصّبوح)

فالمعاني الواردة في الجدول السّابق تتكرر باستمرار على مستوى النّصوص (سواءٌ بلفظها أم يلفظِ لوازمها ومتعلقاتها)، مع التّنبيه على وجود معانٍ أخرى لا تقل عنها ثراءً، لكنّ تكرار التّجانس فيها كان قليلاً، من مثل: المَزْج والمزاج، النّديم والنّدماء، الدّهر ومجانساته، الدّرّ والبدر، الجنون واشتقاقاته، وغيرها.

وفيما يلي قراءة تحليلية لنماذج مختارةٍ من الجناسات المحْصاة مع ضرورة التّأكيد على ملحوظتين مهمتين:

1- كي تكون القراءة وافيةً صحيحة، يجب أن تتناول الظّواهر النّصية كلّها في إطار تفاعلاتها الخلاقة، وأيّة قراءةٍ انتقائيةٍ ستكون قاصرة على الإلمام بمكنونات النّص أو الإحاطة بآفاقها المتعددة.

2- سيحاول البحث استنطاق النّصوص المختارة في إطار محدد بالمكوّنات الجناسية الواردة في كل نص، ولن يتناول أية عناصر أخرى إلا إذا كانت شديدة الارتباط بالجناس المدروس، وبالتّالي فهذه النّصوص ستظل بحاجة إلى قراءاتٍ أخرى كثيرة واستنطاقاتٍ متنوعة.

- يقول أبو نواس في إحدى قصائده: [41]

[41] الديوان، 7/1.

دعْ عنك لومي، فإنّ اللومَ إغراءُ وداوني بالتّي كانت هي الدّاءُ
صفراءُ لا تنزلُ الأحزانُ ساحتها لو مسّها حجرٌ مسّته سرّاء
فلو مزجتَ بها نوراً لمازجها حتّى تولّدُ أنوارٌ وأضواءُ
دارت على فتيةٍ دان الزّمانُ لهم فما يُصيبهمُ إلاّ بما شاؤوا
لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ كانَتْ تحلّ بها هندٌ وأسماءُ
فقُل لمَن يدّعي في العِلم فلسفةً حفظتَ شيئاً وغابت عنكَ أشياءُ

يطالعنا في هذه الأبيات جناسات عدّة: (لومي– اللوم)، (داوني – الدّاء)، (داوِني– دانَ)، (مسّها حجرٌ– مسّته سرّاء)، (مزَجت– مازجها)، (نور– أنوار)، (دارت– دانَ)، (أبكي– لا أبكي)، (شيئاً– أشياء).

يبتدئ النّص بطلب الكف عن اللوم لأنه إغراء للملوم، والجناس المردّدُ هنا يوحي بالتّكرار على المستوى السّطحي، لكن نسبة اللوم الأول إلى المتكلم/الشّاعر، وإطلاق اللوم الثّاني على عموم اللوم يظهر التّخالف بينهما، فاللوم في عمومه لا يردع الملوم عن فعله وإنما يزيده إغراءً به، لكن لوم اللائمين لأبي نواس ليس كذلك؛ لأنه لا يهتم أصلاً بلومهم، بل يشرع بسرد الحديث عن "تلك" التّي يلامُ عليها، ويكنّي عنها بأسماء وصفاتٍ تدل عليها: (صفراء، صافية، درة)، وهي الدّاء والدّواء...

كيف تكون داءً ودواءً في آنٍ؟ إن اللائمين يرونها داءً منكراً لكنه يراها دواءً لكلّ داء، والتّماثل السّطحي هنا يحيل إلى تخالف في العميق، ذلك التّخالف الذّي يحل أحد الطّرفين في الآخر، فالدّاء لم يعد داء في عرف الشّاعر، وإنما هو الدّواء الذّي يقضي على كل داء. وهناك كلمة أخرى في بيت تالٍ تجانس الدّاء والدّواء، وهي "دان" التّي تتجانس مع "دارت" مما يربط معاني النّص بدايته بنهايته: الخمرة التّي يراها اللائمون داءً تعود بالمنافع على شاربيها، فتطرد عنهم نوائب الزّمان، وبدلاً من أن تدور عليهم الأيام: تدور عليهم كؤوس الخمر، ويتمكنون من إيقاف الزّمن والتّحكم به، فلا موجود إلا الحاضر: لا بكاء على ماضٍ منصرم، ولا خوفُ من مستقبل قادم.

وتعمل الجناسات الأخرى على تقوية الدّلالة وإيضاحها؛ فبإسناد الفعل "مَسّ" مرّة إلى الحجر وأخرى إلى السّراء نرى الحجر الذّي لا يعقل ولا يشعر ينتشي ويسرّ حين يقرب الخمر، فكيف لا تفعل ذلك بشاربها؟

وفي قوله (مزجت بها نوراً لمازجها) جناس ناقص/اشتقاقيّ بين "مزج" و "مازَجَ" فأصل الاشتقاق واحد لكن دلالة المشاركة في وزن "فاعل" تضيف معان أخر، فالنّور والخمرة يتشاركان فعل المزاج بكل رقّة ويسر، وينتجان أنواراً أيضاً؛ ولو لم تكن الخمرة من جنس النّور لما تمت هذه الممازجة وأثمرت، فالخمرة المقصودة وليدة النّور ووالدّته.

أما الجناس في قوله (لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلةٍ) فهو عبارة عن "طباق سلب" وفق التّصنيف البلاغي التّقليدي إن تناولناه مفرداً، لكن القراءة السّياقية تنتج أن الفعلين متشابهان في السّطح متخالفان في العمق؛ فالأول مرتبط بـ "بتلك" وهي الخمرة التّي من سلالة النّور، والثّاني مرتبط بالمنازل الدّراسة التّي كان الشّعراء، بيكونها طويلاً، مما يؤدي إلى أن الفعلين متخالفان على مستويي الشّكل والمضمون معاً: فالشّاعر يلتذّ بالبكاء في مجالسّ الخمرة النّورانية ويرفض تماماً بكاء الماضي الغابر لأنه لا يجلب إلاّ السّوء والبلاء، أما بكاء مجالسّ الخمرة فهو من نوع أخر: إنه من "نور" و"سراء" و"دواء"، ولعله البكاء الذّي يجلى العيون على الحقائق والمعارف المختلفة، يدعم تلك الرّؤيا الجناس بين (شيء واشياء). فالشّيء الذّي حفظه ذلك المدعي لا ينتمي إلى الأشياء الغائبة عنه وإن كان يبدو كذلك في ظاهر النّص، فسياق القصيدة كاملاً يؤكد أن هذا المدعي/ اللائم لا يعرف شيئاً في الحقيقة، لأنّ "الحفظ" والتّقليد الأعمى لا ينتجان علماً، وإنما تطلب العلوم والمعارف العميقة من هذه الدّرة المكنونة التّي يتعاطاها أبو نواس وجلاّسه، وقد غابت عن ذهن المدعي/اللائم لجهله بجواهر الأمور.

– ويقول من قصيدةٍ أخرى:[42]

ولاحٍ لحاني كي يجيء بِبِدعَةٍ وتلكَ لعَمري خُطةٌ لا أطيقها
فما زادني اللاّحون إلاّ لجاجَةً عليها لأني ما حييت رفيقها
هي الشّمس إلا أنّ للشمس وقدةً وقهوتنا في كلّ حسنٍ تفوقها

[42]الديوان، 43/2.

فنحن وإن لم نسكن الخلد عاجلاً فما خلدنا في الدّهر إلاّ رحيقها
فيا أيها اللاحي اسقني ثمّ غنّني فإني إلى وقت الممات شقيقها
إذا متّ فادفني إلى جنب كرمةٍ تروّي عظامي بعد موتي عروقها

نلاحظ على مستوى الأبيات عامةً تكرار اشتقاقات كلمات بعينها: (لاح، لحاني، اللاحون)، و (الممات، متّ، موتي)، بالإضافة إلى حضور جناس مردّد (هي الشّمس، للشمس وقدة) وجناسين ناقصين (رفيقها، رحيقها) و (الخلد، خلدنا)

يبدأ الشّاعر بذكر اللاحي الذّي يلحوه/ يلومه على معاقرة الخمر، ثم يربط اللحو بالبدعة ، فكأن كل محاولات ثنيه عن الخمر ضربٌ من الأباطيل، ولن تثمر إلا عن شدة التّعلق بها، وسيبقى الشّاعر "رفيقها" طوال حياته، هذه الرّفقة تودي به إلى الخلود مدى الدّهر؛ فارتباط "الرّفيق" بـ " الرّحيق" عن طريق الجناس، وإسناد هذا الرّحيق إلى "الخلود" الذّي يتكرر مرتين بدلالتّين مختلفتين، كل هذا ينتج الدّلالة المقصودة من الإلحاح على الخمرة ورفض اللوم والعذل:

فالخلد الاول– بوجود (أل) العهدية– مقصود به الجنة التّي يمني النّاس أنفسهم بها بعد الموت، لكن الشّاعر لا يريد جنتهم تلك، بل يريد ارتشاف رحيق الخمرة العذب الذّي يمنحه خلوداً مدى الدّهر، فهي شمس لا كالشّموس، بل هي الشّمس الحقيقية، وما شمس السّماء إلا نجماً يتّقد ويأفل، ولذلك يقول عن الخمر: "هي الشّمس" وفي هذا الشّطر الشّعري يبدو الجناس– على المستوى السّطحي– مجرد تكرار عادي لكلمة الشّمس، لكن قراءته على المستوى العميق مع مراعاة السّياق يوضح المعاني الثّواني المقصودة؛ فالقهوة (أحد أسماء الخمرة) هي الشّمس التّامّة ولا شمس غيرها، هكذا يتضح التّخالف بين الشّمس الأولى التّي تحيل إلى الخمرة، والشّمس الثّانية التّي تحيل إلى النّجم المعروف، فتغدو الشّمس المعروفة نجماً عادياً، وتصبح الخمرة هي المشمس الحقيقية، ولا يخفى ما لاستحضار الشّمس من دلالات نورانية وإشراقية، وبذلك يرتبط نصّنا هذا بالنّص السّابق من حيث إشعاعات الخمرة وارتباطها بالنّور والضّياء.

أمّا الجناس الأخير فهو اشتقاقات كلمة موت، فأبو نواسٍ سيبقى "شقيق" الخمرة حتي حين موته، ويطلب من اللاحي دفنه عندما يموت بالقرب من كرمةٍ كي يستقي منها وينتشي

حتى بعد الممات. نلاحظ أنه ذكر أولاً "رفيقها" ثم تالياً "شقيقها"، فهو رفيق الخمرة طوال حياته، وشقيقها إلى أن يموت، وفي هذا انتقلت الدّلالة متصاعدةً من الرّفيق/ المصاحب إلى الأخ/ الشّقيق، وكأن الخمرة تهبُ أنوارها من يرافقها حتى يغدو شقيقها حقّاً وينتسب مثلها إلى النّور والضّياء، فليس غريباً بعد ذلك أن يرتبط بها شاعرنا في حياته ومماته، وفي ذلك يقول في موضع آخر:

أنا ابن الخمْرِ مالي عن غذاها إلى وقت المنيّة من فطامِ[43]

فهو في حاجة إليها ما دام حيّاً، وبها تكون حياته، فلا عجب أن يطلب التّزود منها بعد الموت أيضاً، بل إنّ تعاطيها في الحياة سبيلٌ إلى مرافقتها له بعد الموت كي تستمر حياته ويتحقق الخلود المذكور سابقاً، بِذا يكون الموت نافذةً إلى الحياة من جديد، بل قد ينتفي الموت أصلاً لأن شقيق الخمرة يرشف رحيقها، ويكتسب النّور والصّفاء منها، والنّور خالدّ أبدَ الدّهر، فهي خالدّةٌ كذلك وتعطي الخلود كلّ ندمائها.

– وما دام الشّيء بالشّيء يذكر، فإن الكرمة المذكورة فيما سبق تحيل إلى مجانساتها المنثورة على امتداد تيمة السّاقي، من كرمٍ وكَرَمٍ وكَريمٍ وكُرُم، من مثل قوله:

وأسقيها من الفتيان مثلي فتختال الكريمةُ بالكرامِ

فالجناس بين الكريمة (كناية عن الخمرة) والكرام (وهم الشّاعر ورفاقه) يستحضر تشابهاً على مستويي السّطح والعمق معاً، لكنه ليس تشابهاً تامّاً لأن الكريمة تزدهي بمجالسّة الكرماء لكنّها في جوهرها أسمى منهم وأعظم، فهي التّي قال فيها:

دقّ معنى الخَمر حتّى هو في رَجمِ الظّنون [44]

فليس من اليسر لأيّ كان أن يحيط بكنهها.

وهي التّي تمنحهم النّور والصّفاء، لذلك تختار جلاّسها بعناية، وتنتقد أخلاقهم وطباعهم:

ولا تسق المدام فتىً لئيماً فلستُ أجلّ هذه للّئيم

لأنّ الكرْمَ وجودٍ وماء الكرم للرّجل الكريمِ

ولا تجعلْ نديمَك في شرابٍ سخيفَ العقلِ أو دَنسَ الأديمِ[45]

[43] الديوان، 147/2.
[44] الديوان، 169/2.
[45] السابق، 129/2.

فالاشتقاقات الأربعة من الجذر (كرم): "الكرم، كرم، ماء الكرم، الكريم" ترتكّز شيمة الكرم في تلك المجالسّ التّي يرتادها أبو نواس مع بعض الفروق الدّلالية على المستوى العميق، فالكرم– وهو أصل الخمر ومنشؤها– مشتقّ اسمه من الكرم في رأي الشّاعر، فالكرم صفةٌ ثابتةٌ فيه لذلك لا يستحقّ رحيقه إلا من امتلك هذه الصّفة، ولعلها لا تشمل الكرم بمعنى الجود فحسب، وإنما كرم الأخلاق وشرفها بشكل عام، وشرف العقول والأفهام أيضاً: "ولا تجعل نديمك سخيف العقل..." فمن لم يتمتع بهذه الخلال الكريمة لا يحقّ له معاقرةُ الخمر والرّكون إلى مجالسّتها.

– ويقول في مقطعةٍ يصف الخمرة وساقيتها:

لا تبكِ ليلى ولا تطرب إلى هندِ واشرب على الوردِ من حمراء كالوردِ
كأساً إذا انحدرت في حلق شاربها أجدته حمرتها في العين والخدّ
فالخمرُ ياقوتهُ والكأس لؤلوةً من كفّ جارية ممشوقة القدّ
تسقيك من عينها خمراً ومن يدها خمراً، فما لك من سكرين من بدّ
لي نشوتانِ، وللنّدمان واحدةٌ شيء خصصتُ به من بينهم وحدي

يطالعنا هنا جناس تام (الورد– الورد)، وجناسان اشتقاقيّان (حمراء– حمرتها) و (واحدة – وحدي) وجناس مرددّ (من عينها خمراً – من يدها خمراً)

في هذا المشهد يستحضر أبو نواس مجلساً من مجالسّ خمرته الكريمة المكرمة، مع وصف السّاقي وهو هنا جاريةٌ تمتاز بالرّقّة والجمال، وتشارك الخمرة في سقاية الشّاعر. (الورد) الثّانية تعني تلك النّبتة العطرية المعرفة، ذكرها ليستحضر لونها الأحمر وينسبه إلى الخمرة، أما الأولى فتعني معجمياً: الفرس الحمراء الضّاربة إلى الصّفرة (لونها يحاكي لون الخمر)، ولعله كنّى بها عن السّاقية.

وفي الجناس بين (حمراء0 حمرتها) تنتقل علامات اللون من الشّراب إلى شاربه، وتظهر في عينه وخدّة، وكأنها دخلت في تكوينه وغدت جزءاً منه، وتعود دلالة الكرم من خلال الفعل (أَجْدَتْهُ) ويغدو اللون أكثر من مجرد لونٍ، بل يغدو جوهراً في أصل الخمرة، هذا الجوهر لهب يتقّد حسناً ويشعّ بالأنوار، فكيف بالشّارب ألاّ يسكر حتى من قبل أن يشرب؟ وكيف لشاعرنا ألاّ يفعل وقد أحاطت به خمرتان: واحدةُ من لحظ السّاقية،

والأخرى من الشّراب في يدها؟ فالخمرة التّي تسري في عروق شاربها تنقل تأثيرها إليه، فيغدو مسكراً هو الآخر، ويكتسب السّاقي رمزية خاصة بهذه المكانة التّي يضفيها الخمر عليه، فإن كانت الخمرة ناراً أو نوراً فالسّاقي هو حامل هذا النّور شعلةً مقدّسة في طريق الشّاربين، وإن كانت روحاً سماويةً فالسّاقي هو الجسد الذّي يحوي هذه الرّوح ويفيض بأنوارها، وإن كانت علماً إلهياً يكون السّاقي هو مستودع هذا العلم وناقلة إلى النّدماء بلفظ ظريف أو لحظِ طريف، وما عليهم إلاّ أن يتتبعوا هذه الإشارات الخلاقة في حركات السّاقي وأفعاله وأقواله، لكن ذلك غير متاح للجميع، فما بين (واحدة) و (وحدي) تشع دلالة الخصوصية والتّفرد التّي يمتاز بها الشّاعر من ندمائه، فهم لهم نشوة واحدة هي النّشوة بظاهر الخمر، أما هو فله وحدة نشوتان، أي أنه يحيط بظاهر الخمرة وباطنها، سطحها وعميقها، ويملك ما لا يملكه الآخرون

هكذا يتأكد يقيناً أن الخمرة المقصودة في أشعار أبي نواس ليست مجرد ذلك الشّراب الذّي تلتذّ به الحواس وتنتشي حتى يذهب العقل ويطرد الأخلاق، فهي شرابٌ نوراني روحي غير مادي أو محسوس، يشعّ بدلالات خصبةٍ لا متناهية، وفي هذا السّياق– سياق إثبات المعاني وإيضاحها– تأتي الأشكال البديعية لتربط بين الشّكل والمضمون /اللفظ والمعنى/ السّطح والعمق باختلاف التّسميات، وتؤدي دورها في ترابط الدّلالات وإفساح المجال لمختلف التّأويلات والقراءات النّصية المولّدة.

الخاتمة:

لعل خير ما نختتم به المحاولة القرائية السّابقة عرضُ لأبرز النّتائج المبثوثة في أركان البحث:

1– تتأتّى شعرية نصّ ما/ أو ظاهرةٍ فنية معينة انطلاقاً من خصوصية ذلك النّص/ تلك الظّاهرة وعلاقة مكوّناتها/ بعضها ببعض، وفي دراستنا هذه تركزت شعرية الجناس في استنطاق العلاقات السّطحية وصولاً إلى أعماقها أولاً، وفي ارتباط الجناسات المتعددة على امتداد النّصوص وبالتّالي ربط النّصوص بدلالات متقاربة في النّتائج الشّعرية المستقرأ ثانياً.

2- تعتمد نصوص أبي نواس الشّعرية بكثرة على فنون البديع المختلفة، ولا سيما الجناس الذّي يحضر بكثافة تغطي مساحة واسعة تكاد تسم شعره بخاصية التّوظيف البديعي، أو خاصية التّكرار الصّوتي التّجانسي، وربما تتناول ذلك دراسات أخرى.

3- جاءت أغلب الجناسات في النّصوص المستقرأة متوافقة مع الدّلالات النّصية، غير متكلفة أو مضطربة، بل منسجمةً ومستحسنة، ما انعكس إيجاباً على حسن تماسك النّص الشّعري وانسجامه على مستويي الشّكل والمضمون من خلال ربط المعاني المتخالفة بالألفاظ المتوافقة الدّالة عليها.

4- كثيراً ما يخرج الجناس عن حده المعرف بالتّشابه الشّكلي والتّخالف المضموني، فتارةً يكون التّخالف في السّطح والعمق معاً، وأخرى يكون التّشابه في السّطح والعمق مكوّناً إيقاعاً تكرارياً يحمل دلالتّين أو أكثر، والمحدد الأول والأخير لذلك هو **النّص** ذاته كما ورد في النّتيجة الأولى

هكذا يكون الجناس عنصراً رئيسياً من عناصر فنيّة النّص وجماليته لا مجرد محسن شكلي يمكن الاستغناء عنه، فالشّعر عموماً لا بد له من عناصر تغنيه شكلاً ومضموناً وإلا كان مجرّد نظم لا شعرٌ فيه ولا حياة.

فهرس المصادر والمراجع:

1- أثر التّكرار في التّماسك النّصي مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات د. خالدّ منيف: د. نوال بنت ابراهيم الحلو، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 8، 2012م.

2- أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني، علّق جواشيه: محمد رشيد رضا، ط1. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988م.

3- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح: د. عبد المنعم خفاجي، الشّركة العالمية للكتاب، 1989م.

4- البلاغة العربية قراءة أخرى: محمد عبد المطلب، ط2، الشّركة المصرية العالمية، لونجمان، 2007م

5- بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. جميل عبد المجيد، دار غريب، القاهرة، 1999

6- دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه: محمد رشيد رضا، مديرية الكتب والمطبوعات، 1989م

7- ديوان أبي نواس: نقحة وصححه: أ. محمد علوة، ط1، المركز الثّقافي اللبناني، بيروت، 2004م

8- الشّعريات في النّقد العربي المعاصر كمال أبو ديب نموذجاً: حنصالي محمد، رسالة ماجستير بإشراف د. ابن حلي عبدالله، جامعة السّانيا، وهران، الجزائر، 2009- 2010م، ص 8

9- الشّعرية: تزفيطانطودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط2، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1990م
10- في البلاغة العربية – علم البديع: د. عبد العزيز عتيقو دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان.
11- في الشّعرية: كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م
12- كتاب البديع: ابن المعتز، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، موسوعة علوم اللغة العربية (علم البلاغة)، ط1، مؤسسة الكتب الثّقافية، بيروت، 2012م
13- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت
14- لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت- الدّار البيضاء، 1991م
15- مفتاح العلوم: السّكاكي، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م
16- ملامح تجديد البلاغة في كتاب (البلاغة العربية قراءة أخرى) لمحمد عبد المطلب: عثماني عمار، رسالة دكتوراه بإشراف: أ.د. قدور إبراهيم عمار، جامعة وهران، الجزائر، العام 2015- 2016م.