مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 14

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**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

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 (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة 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 (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
السرد اللغوي ضمن سيرورة البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد	د. فاخر ميا د. محمد مروشية ديما ميهوب	50-11
عظماء شرقيون و غربيون بوصفهم أبطالاً في عيون النقاد4	كريستينا العبد الله د. الياس خلف	84-51
تحقيق الهمزة، وتخفيفها	د. محمود الحديد	124-85
مجازيّة صُوَر المُجاوَرة في نماذج مِن شعر ابن الرّوميّ	نغم خضرة د. تيسير جريكوس	154-125

السرد اللغوي ضمن سيرورة البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد

أ. د. فاخر ميا أ. د. محمد مروشية ديما ميهوب إسماعيل

ملخص البحث:

للزمن أهمية كبيرة في العمل الروائي، وأوَّل ما يفكِّرُ بهِ الروائي في بدايةِ كتابتهِ هو تحديد الزمن الروائي، وهو محور الوجود وروحه الحقيقية، و" لابد للعمل الفني من بيئة زمانية تعبِّرُ عن حركتهِ الباطنية، ومدلولهِ الروحي بوصفهِ عملاً إنسانياً حيَّاً، والزمن يحدِّد طبيعة الرواية وشكلها، فشكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن، الذي لا وجود مستقل له في النص الروائي كما في حالة دراسة الشخصية أو الأشياء التي تشغل حيزاً، إنَّما نستخرجهُ من باقي العناصر الخاضعة لهُ في حركيتها ضمن أحداث الرواية . يتناول البحث دراسة عنصر (الزمن) وعلاقته مع خاصية السرد الروائي في رواية (ذاكرة الجسد)، للكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) بوصفهِما عنصرين هامين من عناصر الرواية، يجيبُ البحث على التساؤلاتِ التالية: هل يتطابقُ زمن السرد مع زمن القصة في رواية ذاكرة الجسد؟ ما تأثير المفارقات الزمنية على البنية الهيكلية للرواية؟ ما هو التأثير المتبَادَلُ بين البنى الزمنية والدلالاتِ السردية؟ مجموعةٌ من التساؤلات نطرحها ونجيب عنها في معرض دراسة التأثير المتبادلَ بين السرد الروائي و البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، حيث يتعمَّق هذا البحث في توصيفِ الزَّمنِ الطبيعي والزَّمنِ النفسي وطرحِ أشكالِ حركةِ السَّردِ الزَّمني في الرواية، وذلك من خلالِ استعراضِ شواهدَ منها ودراستها.

الكلمات المفتاحية : الزمن، الرواية، الأحداث، ذاكرة الجسد، الشخصيات، عناصر.

---

* أستاذ في قسم اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الحديث، كلية الآداب- جامعة تشرين - اللاذقية – سورية.
** أستاذ في قسم اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الحديث، كلية الآداب- جامعة تشرين - اللاذقية – سورية.
*** طالبة دراسات عليا: دكتوراه - قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية .

Time and Military Novel
Novel (Memory in the Flesh) as model

Dr. Fakher Mia
Dr. Mohamamed Maroushia
Dima Mihoub Ismail

A BSTRACT

Time has a great importance in any novelist work. The first thing a novelist thinks about at the very beginning start of his/her writing is to specify the novelist time, which is the centre of existence and it's true life." A work of art must have a time surrounding expresses its motion and spiritual connotation as a vivid, human work. Time specifies the nature of a novel and its form. The form highly interrelates with processing the element of time, which doesn't have an independent existence in the narrative text, as it is the case in studying the character, or things that have a space. On the contrary, we extract it from the remaining elements that depend on in its motion within the novel's events. The research covers the study of (time) element in the novel of (The memory in the Flesh) by Algerian novelist Ahlam Mostganmi as one of the important elements of it and gives answers to the following questions

Does narration time associate with the story time in the novel? What are the effects of time paradoxes on the structure of the novel? What is the mutual influence between the time structures and narrative connotations? We pose and answer these set of questions in our study to the time structure in (memory in the flesh) where the research takes a deep look in delineation of the natural and psychological time and presenting the forms of time narrative motion in the novel by taking evidences from the novel and studying them.

Keywords: time, novel, events, Memory in the Flesh, characters, elements

---

[*] **Professor In Arabic department language , literary professor, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

[*] **Professor In Arabic department language , literary professor, Tishreen University, Lattakia, Syria.** [*]

Postgraduate student: PhD, dept of Arabic, literary studies, Tishreen University,

[*][**] **Lattakia, Syria.**

أهمية البحث وأهدافه:

تتبع أهمية البحث من خلال دراسته لعنصر الزمن حيث لا يرتبط الزمان الروائي ببنية الرواية فحسب ، وإنما يتدخَّل فيرسمِ أبعادها الدلالية ، من خلال اشتمال مكوِّناته على مؤثراتٍ عديدة يخلقها الاختلاف في مواقيت جريان الأحداث على الشخصيات وارتباطها بالأمكنة والقيم والبنى الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، ويحدِّدُ طريقة السرد التي تعبِّر عن الحالات المختلفة للشخصيات الروائية ، ويرتبط عنصر الزمن بعملية التَّلقي عند القارئ الذي ينفذ من خلاله إلى أعماقِ الرواية ، فيكشف عن بنياتها الدلالية العميقة. يحاول هذا البحث دراسة حالة تبادل التأثير، والتلازم بين البنية الزمنية والدلالية في رواية (ذاكرة الجسد)، لتحقيق فهمٍ أعمقَ وأوسعَ لها، والدراسة تحاول أن تكشف عن بنية توظيف الزمن الروائي وخصوصيته ودلالاته أيضاً، وإذ تغيَّر بناء الحدث الروائي في الرواية الحديثة، ولم يعد يخضع لمنطق السببية؛ فإنَّ هذه الدراسة ستوضح هذا التغيُّر عبر الغوص في أعماقِ البنية الزمنية للرواية وتعمل على تبيان المفارقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي. فالسرد يحتاج إلى الامتداد الزماني بوساطة المعاني والدلالات التي يحملها النص الروائي، وبيان الدور الإقناعي الذي حملته الرواية؛ لإقناع القارئ وإشراكه بأفكارها ، والقضايا التي ناقشتها في متنها الروائي والتي تهدف إلى تغييرها على أرض الواقع.

ويأتي اختياري لهذه الرواية المتميزة، لما تحتويهِ من غنىً في اتباعِ أساليبَ متنوعة لموضوع الزمن، الذي يرخي بظلاله على البنية السردية والدلالات اللغوية والصور الفنية الشاعرية و المفرداتِ والمصطلحاتِ والحيثياتِ والأحداثِ فيها.

وقد اطلعت على مجموعة من الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع ومنها: "المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي " بلحر ياقوت ".[1] حيث بحثت هذه الدراسة المفارقات السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي، لاكتشاف مدى اختراق الروائية لخطية الزمن، حيث تأتي الأحداث مرتبة تباعاً من خلال المفارقات السردية التي تتمثل في الاسترجاعات و الاستباقات، ويصبح لكل مفارقة مدى واتساعاً، تتراوح بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث.

وكذلك دراسة " جماليات الرواية النسوية الجزائرية" [2]للأستاذ الدكتور حفناوي بعلي.

و دراسة " تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).[3]

و قراءة " دراسة التقنيات الزمنية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي على ضوء الشكلانية"[4] للكاتب سعيد سواري.، وهي محاولة لدراسة الزمن في رواية "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي "وذلك على ضوء زمن القصة والسرد اعتباراً من اللغة بوظائفها. فيتطرق البحث إلى تبيان كيفية تحوير الكاتبة الزمن شكلاً دائرياً وتناسبه بالخطاب تمثيلاً بتاريخ الجزائر المعاصر، وإلى تتبع توافق التقنيات الزمنية بالسرد، توصَّل البحث إلى أن زمن الرواية رغم اللا ترتيب في سرد الأحداث يفضي إلى تناسب التقنيات الزمنية والسرد وأن الزمن يوجه خطاب الكاتبة مما يكمن فيه طيات تجسد تاريخ الجزائر المعاصرة"

[1] - بلحر: ياقوت، المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، جامعة وهران 2 ، محمد بن أحمد، الجزائر

[2] - أ. د. بعلي: حفناوي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية.

[3] - طويل: زهرة، وأ.د: بن السايح: لخضر، " تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، مجلة آفاق علمية ، الجزائر، العدد 11، حزيران 2016

[4] - سواري: سعيد، " دراسة التقنيات الزمنية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي على ضوء الشكلانية، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، جامعة آزاد الإسلامية العدد 27، مجلد 7، أيلول 2017.

و من الدراسات "بنية المدة الزمنية في رواية ذاكرة الجسد" [5] للكاتب رابح الأطرش

وكذلك "البنية الزمنية والمكانية في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي" [6]للباحثة سعاد بن مقري، ، وهناك كثير من الدراسات التي تناولت نفس الموضوع . إنَّ دراستي هذه محاولة بسيطة لتسليط الضوء على موضوع محدَّد وآمل أن يفتح الباب أمام دراسات جديدة أكثر عمقاً .

منهجية البحث:

يعتمد هذا البحث المنهج الوصفي، الذي يبحث في تحليل الزمن وأنواعه ، ووظائفه في رواية (ذاكرة الجسد). حيثُ تمَّت متابعةُ الأحداثِ الواقعيةِ للرواية ورصدِ تسلسلها الواقعي من جهة، ومقارنتها كما جاءت في عمليةِ السرد القصصي، والبحث في معنى الانزياح الزمني بينهما، أي بين الزمن القصصي والزمن السردي، عبرَ شواهدَ من الرواية، تخصُّ البُنى الزمنية فيها، ولم تخلُ هذه المهمة من مشكلات وصعوبات عانيت منها، تجسدت بكثرة المراجع حول موضوع الزمن في الرواية ممَّا جعلني أمام صعوبة التصنيف والجمع والفرز والتدقيق.

مقدمة:

يُعَد الزمن هو العنصر الغائب الحاضر، القريب البعيد، الذي شغل ذهن الفلاسفة والنقَّاد في الدراسات الفلسفية والنقدية في العالم الغربي، إنَّ عنصر الزمن من أكثر عناصر الفن الروائي أهمية، وأعلاها قدراً، ويرجع ذلك لعلاقةِ الزمن الوثيقة بحياةِ

[5] - الأطرش: رابح، بنية المدة الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر،2013/1/1

[6] - بن مقري: سعاد، البنية الزمنية والمكانية في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي في جامعة محمد بوضياف في الجزائر، لعام 2017

الإنسان في مختلفِ العصور والبلدان، ومن اللافت للنظر أنّ معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية ونموها من حيث الشكل والمضمون كانوا مشغولي الذهن بالزمن وطبيعته ، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية "في خلق نصٍ إبداعي يمتلك شخصيته المتفردة ببعديها الذاتي والزمني"[7]. وقد وقع اختيارنا على رواية ذاكرة الجسد ، نظراً لغناها بالأشكال الزمنية والمفارقات الاسترجاعية والاستباقية التي عملت على خلخلة البنية الزمنية وغيَّرت في بنية السرد الروائي، حيثُ يُعَد الزمن عنصراً ضرورياً لا يمكن الاستغناء عنه في بناء الحدث القصصي، ويمثِّل محوراً أساسياً في تشكيل الخطاب الروائي، باعتباره من الفنون الزمنية، فيتحدَّد ويتبلور شكل البنية الروائية معتمداً على شكل البنية الزمنية لها ويؤثِّر في توصيل دلالاته؛ وهذا ما تسعى إليه هذه الدراسة السريعة للرواية ،

وللوقوف على عنصر الزمن في رواية (ذاكرة الجسد) للكاتبة أحلام مستغانمي نقدِّمُ هذا الملخَّص لأحداث الرواية:

ملخَّص الرواية:

تبدأُ الرواية ببعضِ المقولاتِ المُمهِّدة للتأكيدِ على عنصرِ الكتابةِ التي ستكونُ هي المحورُ الأساسي في البنية الهيكلية للرواية، ذلكَ أنَّ لا أحداثَ مباشرة تجري فتتحدَّثُ عنها، إنَّما قراءة من دفاترِ الذكرياتِ لما خطَّتهُ يدُ البطل ودوَّنتهُ لأحداثٍ مضتْ، يحاولُ استرجاعها بسردٍ مباشرٍ متواصل، موزَّعٍ على ستةِ فصولٍ يفصلُ بينها خيطٌ وهميٌ ضعيف، يكادُ لا يُرَى، لذلك جاءتْ هذه الكلمات و التعابير التي تتعلَّقُ بالكتابة مثل: القلم، الروايات، رسائل وبطاقات، عناوين، الحبر الأسود.....

[7]- ميا: فاخر، مجلة المعرفة السورية، العدد 431، دمشق، آب، 1999 ص208

" ها هو القلمُ إذن.. الأكثرُ بوحاً والأكثرُ جرحاً" [8]

" في النهاية ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسباتِ المعلنة.. لنعلنَ نشرتنا النفسية، لمَن يهمهم أمرنا."[9]

عناوين كبرى.. كثير من الحبرِ الأسود. كثير من الدم. وقليل من الحياء." [10]

25 أكتوبر 1988.

تُسطِّرُ الروائية أحلام مستغانمي هذا التاريخ في بداية الرواية ص15 وحينَ نقرأُ في آخر صفحةٍ من الرواية ص 404 نجدُ أنَّها قد ختمت الرواية بالعبارة التالية" باريس، تموز 1988. وبالمقارنة والتدقيق بين التاريخين نجدُ أنَّ تاريخَ انتهاءِ كتابةِ الرواية هو قبلُ تاريخِ بدايتها، وهذا اللعبُ المكشوفُ والمباشَرُ لزمنِ الكتابةِ وزمنِ الانتهاءِ ، لهُ مدلولاتٍ عِدَّة، أوَّلُها : كسرَ تراتبية الزمن الروائي، وعدمِ الالتزام بخَطِّ السيرِ التقليدي الذي ينطلقُ من الماضي باتجاهِ الحاضرِ فالمستقبل، وثانيها: إعطاءَ الرواية خاصيَّةَ الاستمرارية وخروجها من بين دفَّتَي الكتاب لتستمرَّ في تعقُّبِ الأحداثِ ومتابعتها على أرضِ الواقع، وثالثها : رسمَ إطارٍ زمني محدَّد للبنية الزَّمنية للرواية. في هذه الرواية عبّرت الكاتبة أحلام مستغانمي عن واقع الجزائر بصورة عامة ومدينة (قسنطينة) بصورة خاصة، وهي تخوض كفاحها المرير للتخلُّصِ من الاحتلال الفرنسي، والبَدْءِ بمرحلةِ بناءِ الدَّولة وتحدياتها بعد إنجازِ الاستقلال، فجاءت الرواية بمثابة وقفة مراجعة واستذكار بين طموح الإنسان والنقطة التي وصل إليها في كفاحهِ من أجلِ مبادئهِ وأهدافهِ وبين ماضيه وأحلامهِ التي رسمها في رأسهِ ، وسخَّرَ لها حياتهُ كلِّها، إنَّها سردة أدبية لما اكتنفَ الجزائرَ من أحداث قبل وبعد الاستقلال من خلال أبطال الرواية ، وبِدءاً من

[8] ، مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ط16، 2001، دار الآداب، ص10
[9] الرواية، ص11
[10] الرواية، ص15

العنوان "ذاكرة" الذي يعبِّر عن المخزون الحامل للأسرار والخفايا والأحداث المدفونة، مرتبطاً بـ "الجسد" الذي يعبّر عن الارتباط بالشخصية وعلاقتها بالمكان، فإنَّنا نستشفُّ محورَ الرواية وبؤرتها التي انفرجت عنها جميعُ الأحداث عبر أبطالها الرئيسيين والثانويين. حيثُ تدور أحداث رواية "ذاكرة الجسد" ، بين عدد من الشخصيات الرئيسية، وهي: شخصية" خالد بن طوبال " وهو البطل والسارد في الرواية، وهو شخصية حزينة طموحة ، تمتلك ذاكرة مشتتة بين الماضي والحاضر ، و"حياة – أحلام" : شابة جزائرية كاتبة ، تدرس في باريس، أحبَّها خالد ، وهي ابنة (سي الطاهر)، "زياد الخليل": شاعر فلسطيني صديق خالد ، يشترك معه في حب الوطن والتضحية، ويمثل الشخصية الثانوية التي كانت ذاكرة خالد تسترجعها، يستشهدُ في بيروت، ويتركُ خبرُ استشهادهِ أثراً حزيناً ومؤلماً عند البطل خالد بن طوبال. "سي الطاهر عبد المولى": هو والد (حياة – أحلام) وصديق خالد وقائده في وقت الكفاح، فكان مُجاهدًا وشهيدًا همّه الوحيد حرية بلده. الذي استشهد عام 1960م" مات (سي الطاهر) على عتبات الاستقلال، لا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها.. لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة،... استشهد هكذا في صيف 1960، دون أن يتمتَّع بالنصر ولا يقطف ثماره"[11] "كاترين": هي امرأة غربية شقراء طالبة في مدرسة الفنون الجميلة، تسكن في الضاحية الجنوبية لباريس، و كانت صديقة خالد. "حسان": هو الأخ الأصغر لخالد، فَقَد والده منذ أن كان صغيرًا، لذا كان متعلقًا بخالد لتعويضه عن حنان الأب، يعملُ مدرِّساً للُّغة للعربية. "ناصر": هو الابن الأصغر لسي الطاهر، أخ (حياة) تخلى عن دراسته الجامعية واختار أن يسلك طريق التجارة، وهو شخصية متمسكة بأرضها ووطنها.

تحكي الكاتبة في هذه الرواية قصة (خالد بن طوبال)، الذي شارك في الثورة الجزائرية وهو في الخامسة والعشرين من عمره تحت قيادة (السي طاهر عبد المولى)، وكلاهما من

[11] الرواية، ص45

مدينة (قسنطينة)، يُصاب خالد برصاصتين في كتفه اليسرى في إحدى المعارك ويُنقل مع الجرحى إلى تونس للعلاج، ويُعطيه (سي الطاهر) رسالة يوصلها إلى عائلته المقيمة في تونس،" وبعدما دخل خالد المستشفى وبدأ العلاج، رسم لوحة اسمها "حنين" وهي عبارة عن(جسر الحبال) وهو جسر معروف في المدينة، لهُ تأثير كبير على خالد وهو في غربته في فرنسا، يخاطب (خالد بن طوبال) هذا الجسر من خلال لوحتهِ وكأنَّهُ يخاطبُ نفسهُ قائلاً:" صباح الخير قسنطينة، كيف أنتِ يا جسري المعلَّق، يا حزني المعلَّق منذ ربع قرن؟"[12]

تبدأ أحداث الرواية بعودة الشاب خالد بن طوبال إلى الجزائر بعد سنوات طويلة قضاها في بلاد الغربة (فرنسا) ، للمشاركة في مراسم دفن أخيه حسَّان الذي قُتِل برصاصة طائشة في أحداث شهر أكتوبر من عام 1988م، وفي تلك الفترة يقرِّر أن يكتب القصة التي عاشها مع "حياة"، لأنه يريد أن يمسَحها من ذاكرته بعد خبرِ زواجها من شخصية جزائرية معروفة ب سي...

يستعيدُ البطل خالد ذكرياتِ حياتهِ حينَ فقدَ ذراعهُ فأحسَّ أنَّهُ فقدَ كيانهُ وطفولتهُ ووطنهُ حيثُ ارتبطت هذهِ المكوِّنات المكانية بجزءٍ حميمٍ من شخصيتهِ وجسدهِ و تماهى الاثنان مع بعضهما فجاءتْ لوحةُ الجسرِ لتعبِّرَ عن هذا الفقد وتراكم الخسارات في روحهِ وجسدهِ ، فحملها حزناً دائماً في عقلهِ الباطن وضميرهِ المترَع بالألم والأسى بعدَ رحيلهِ عن وطنهِ الأم ، " كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلَّق دائماً، ومنذ الأزل، كنت أعكسُ عليهِ قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري. ولهذا كان الجسرُ هو أول ما رسمتُ يومَ فقدتُ ذراعي."[13] لعبَ منظرُ الجسر حالةً تعويضية عن الفقدِ والهزائم الجسدية والروحية والنفسية للبطل ، في حين سيرينا السردُ الروائي لاحقاً كيفَ أنَّ هذه اللوحة إنَّما كانت

[12] الرواية، ص79
[13] المرجع السابق، ص208

حالة احتفالية بولادة (حياة– أحلام) بعد أسبوعين. عبَّر فيها عن شوقه لبلده (قسنطينة)، سافر خالد إلى باريس ويده اليسرى مبتورة، ليُقيمَ هناك معرضًا للرسم. يلتقي فيه ب(حياة) ابنة سي الطاهر التي زارها في تونس وهي ما زالت طفلة، والآن بعد مرور 25 سنة يراها مرة أخرى شابة جميلة تزور معرضه في باريس، وقد نشأت بينهما قصة حب ، وعادت به الذاكرة 25 سنة إلى الوراء، وأصبح (خالد وحياة) يلتقيان دائمًا، لكنَّهما أكثرَ اضطراباً وقلقاً واغتراباً، تطاردهم الأمكنة في باريس،: " أين نلتقي؟ كان هذا هو السؤال الأهم الذي قرَّرنا أن نجيبَ عليه بجديَّة..... ولكن باريس ضاقت بنا" [14] كان يرى في ملامح (حياة) ولهجتها مدينته (قسنطينة)، " أنتِ مدينة.. ولستِ امرأة، وكلَّما رسمتُ قسنطينة رسمتكِ أنتِ، ووحدكِ ستعرفين هذا.." [15] بعد ذلك ترحل (حياة) إلى الجزائر وتترك فراغًا كبيرًا في قلب خالد، في يوم من الأيام يأتي اتصال ل(خالد) من (سي شريف) يُخبره فيه أنه سيأخذه معه إلى قسنطينة لحضور زفاف حياة، يقولُ متذكِّراً: " ولكن صوته أعادني إلى الواقع عندما سألني: – أتدري لماذا طلبتكَ اللّيلة؟ إنَّني قرَّرتُ أن أصحبَكَ معي إلى قسنطينة.. لقد أهديتني لوحةً عن قسنطينة وأنا سأهديكَ سفرةً إليها..

صحتُ متعجِّباً: – قسنطينة.. قسنطينة؟ قال وكأنَّهُ يزفُّ لي بشرى:

- لحضورِ عرسِ ابنةِ أخي الطاهر..–ثمَّ أضافَ بعد شيءٍ من التفكير.
- .. ربَّما تذكرها. لقد حضرتْ افتتاحَ معرضك منذ شهور مع ابنتي ناديا.. شعرتُ فجأةً أنَّ صوتي انفصلَ عن جسدي، وإنَّني عاجز أن أجيب بكلمةٍ واحدة."[16]

[14] المرجع السابق،ص139
[15] الرواية، ص164
[16] الرواية، ص268

يدخلُ البطل خالد في حالةٍ من الذهولِ والارتيابِ والقلقِ ، فقد شكَّلَ لهُ هذا الخبر صدمةً كبيرةً، يتحدَّثُ عنها بحوارٍ نفسي يجترُّ فيهِ جزءاً من حياتهِ التي قضاها مع (حياة) في العاصمة الفرنسية باريس، وهنا تلجأ الكاتبة إلى تقنيةِ الاسترجاعِ لتعودَ بحديثِ البطل خالد للوراءِ فيستعيد اللحظاتِ والأفعالِ والأحداثِ التي عاشها مع (حياة)، ويقارنها معَ الحالة التي استجدَّت لديهِ بعدَ سماعهِ بنبأِ عرسها والتحضيرِ للزواجِ من شخصٍ آخر.

" أجبتهُ وأنا أبحث عن مخرجٍ لتوتُّري:

- الحقيقة أنَّني لستُ مستعدًّاً نفسياً بعد لزيارةٍ كهذهِ.. وأفضِّلُ أن تكونَ في ظروفٍ أخرى.." [17]

بعد سماعه بهذا الخبر يُعلن (خالد) حينها خروج (حياة) من حياته، وعندما يصل إلى الجزائر ويزور مدينته – قسنطينة – يتجول فيها مُستعيداً ذكرياته التي عاشها هناك، وبعدها يعود إلى فرنسا، وفي يوم من الأيام يأتيه خبر موت شقيقه (حسَّان) ، وبذلك زار خالد قسنطينة مُكرهًا مرتين، مرة ليحضر عرس (حياة)، ومرة ليدفن أخاه، فبقيت ذاكرته مترعةً بالحزن والألم." سأحدِّثكِ عن تلك المدينة التي كانت طرفاً في حبِّنا، والتي أصبحت بعد ذلكَ سبباً في فراقنا، وانتهى فيها مشهدُ خرابنا الجميل." [18]

هذا ملخَّص سريع لرواية (ذاكرة الجسد) ، وعند المرورِ عليها بكلِّ تفاصيلها وقراءةِ أحداثها نجدُ تنوع الأحداثِ فيها، وتعدُّد الأماكن، من قسنطينة إلى باريس إلى بيروت وغرناطة والمعارك في الجزائر عموماً ، وكانت الأماكنُ مفتوحةً تارةً ومغلقةً تارةً أخرى، وتبعاً لها كان يتجدَّدُ الزمن ويتوالد و يتحوَّرُ ليناسبَ تموضعِ الشخصياتِ في تلكَ

[17] الرواية، ص269
[18] المرجع السابق، ص48

الأماكنِ المفتوحةِ منها والمغلقة. الأمر الذي ساهم في إثراء دلالة النص الروائي، و كانَ من السهلِ على البطل أن يتحرَّكَ عبرَ فضاءٍ زمنيٍ واسعٍ ومدهش، " اليوم وبعدَ ستِّ سنواتٍ على تلكَ الزيارة، أستعيدُ ذلك اليوم، وكأنَّني أعيشهُ مرَّةً أخرى، بكلِّ هزَّاتهِ النفسيّة المتقلِّبة." [19] إنَّهُ العودة بالزَّمن إلى لحظةٍ مفقودة توقَّفَ عندها سابقاً ويريدُ أن يستعيدها بكلِّ ما تحملُ من عواطفَ وانفعالات.

تتأثر البنى الزمنية في رواية (ذاكرة الجسد) بنوعية السرد الروائي للأحداث و كيفية تصوير نمو الشخصيات بفعلِ الزمن وانغماسها في تفاصيل المكان، حيثُ يرتبطُ المكانُ بالزمانِ بشكلٍ عضوي، " كيفَ أصبحنا نسخة من بعضِنا.. و كيف يمكن لنا أن نغادرَ هذا المكان، الذي أصبحَ جزءاً من ذاكرتِنا؟ كيف..؟ وهو الذي وضَعَنَا لعدَّةِ أيَّام، خارج حدودِ الزَّمانِ والمكان، في قاعةٍ شاسعة، يسكنُها الصَّمتُ ويؤثِّثُها الفن، وربع قرن من المعاناةِ والجنون؟ "[20] فاللقاءاتِ الحميمة في قاعةِ عرض اللوحات التي رسمها خالد وغناها المعرفي والثقافي أجَّجَ الحوار بكل أشكالهِ بينهما مما استدعى طريقةً مناسبةً لتخليدِها والاحتفاظِ بها عن طريقِ رَكنِها في قاعِ الذَّاكرة والعودةِ إليها متى أرادا ذلك، فجاءَ السردُ المباشَر المتَّكئُ على المفارقة الزَّمنية المتعلِّقة بعمليةِ الاسترجاعِ، مناسباً لمثلِ هذه الحالة.

الزمن وأشكالهُ في رواية ذاكرة الجسد:

الزمن الروائي هو سير الأحداث الروائية المتتابعة وفق نظام لغوي محدد، يرتكز على التواتر والتتابع والترتيب، للتعبير عن الواقع الحياتي المعاش وفق الزمن الواقعي أو

[19] الرواية، ص158
[20] الرواية، ص129

السيكولوجي أو الفلسفي، وقد قسَّمَ الروائي "ميشال بوتور" الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي:

" زمن الكتابة، وزمن المغامرة ، وزمن الكاتب، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الروائي خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة ، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين"[21]. فزمن الكتابة في الرواية المحدَّد بحالة السرد يتقدَّم على زمن المغامرة التي وقعت قبل سنوات من تاريخ الكتابة، فيوم الاستقلال سابق ليوم الكتابة ويوم الكتابة سابق لزمن السرد، (" يوم الاستقلال بكت جدتي كما لم تبكِ يوماً. سألتها" أمَّا.. لماذا تبكين وقد استقلَّتِ الجزائر؟" قالت: " كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر، اليوم أدركتُ أنَّني لم أعد أنتظرُ شيئاً".)[22]

وحسب رأي الشكلانيين الروس في معرض تناولهم لمسألة السرد الزمني في بنية الخطاب الروائي فإنَّ"(المتن الحكائي) هو مجموع الأحداث نفسها مع مراعاة نظام ظهورها في العمل وما يتبعها من معلومات تُعيِّنها لنا"[23]، يقولُ البطل خالد "انتهى معرضي إذاً. لم تهتم به غير صحافة فرنسية مختصة كالعادة. وبعض المجلاَّت العربية المهاجرة. ولكن يمكن أن أقول إنه حصل على تغطية إعلامية كافية،" [24] يشكِّلُ (معرض الرسم) الحدث الرئيسي المهم الذي قام به البطل خالد في باريس، وعنهُ انبثقتْ أحداثٌ جديدة وتوالدتْ قصصٌ كثيرة شكَّلت المتنَ الحكائي في الرواية إضافةً لما سبقه من أحداثٍ مختلفة للبطل قبل المعرض، فمنحتْ الرواية الزَّخمَ الأكبر في عملية

[21]- بوتور: ميشال ، بحوث في الرواية الجديدة، سلسلة زدني علماً، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ، ص101
[22] الرواية، ص107
[23]- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982 ص180
[24] الرواية ص179

الاشتغال البنائي وحيوية السرد والوصف والحيوية الزمنية، وفق نظامٍ سردي زمني يتعلَّقُ بتكسير رتابة الزمن، فحيناً يسترجعُ الأحداثَ ليسردَ ما مضى منها وما غفِلَ عن القارئ، وحيناً يستبقها، و يستشرفها أحياناً في عمليةٍ تنبؤية لما سيقعُ في المستقبل، ليمهِّدَ للقارئ ما سيشاهده لاحقاً، " فزمن القصة هو ترتيب الأحداث المتصلة المخبَر عنها كما وقعت، وزمن السرد هو ترتيبها ونظام ظهورها في العمل؛ فنياً من قبل الكاتب" [25] يستعيد البطل إحدى جلساتِ العشاءِ مع سي الشريف ذات يوم من أيام شهر فبراير/ شباط / فماذا جرى؟ ولماذا يتذكر هذا اليوم؟ وما علاقتهُ بأحداثِ الرواية؟ " ما زلتُ أذكرُ ذلك اليوم من فبراير، عندما جاءِ صوت سي الشريف على الهاتف، ليدعوني إلى العشاء في منزلهِ. فوجئتُ بدعوتهِ،"[26] ولكننا لن نتفاجأ حين نعرف بعد ذلك أن سي الشريف هذا قد باركَ زواج حبيبة خالد(حياة) من سي ...والذي لم يوضِّح اسمه أكثر من ذلك.

وبعد عدة صفحاتٍ من السرد التخيُّلي الذاتي يفسِّرُ لنا خالد موقفه من هذه السهرة في "المجلس (الراقي) الذي يضمُّ نخبةً من وجهاءِ المهجر، الذين يحترفون الشعاراتِ العلنية.. والصفقاتِ السرِّية . من الواضح أنَّني كنتُ في كوكب ليس كوكبي" [27] يبدو أنَّ الكاتبة تعرضُ الأحداثَ وفقَ تراتبية زمنية كلاسيكية، ولكن استخدمت عملية التداعي والتذكُّر للعودة إلى أحداثٍ ماضية ومنها فسَّرت مواقف البطل المتعدِّدة من كل ما يجري على الصعيد الشخصي له وعلى صعيد الوطن وأبنائه بعد الاستقلال، فاستمرَّ في سردِهِ للسهرة التي ضمَّت متنفذين وضبَّاطَ سابقين وتجار جزائريين على أرضٍ فرنسية، فهو غير مرتاح ولا مطمئن لهؤلاء الأشخاص الذين ركبوا موجة الاستفادة الشخصية من مجريات الثورة وتحولاتها فكانوا جاهزين لتسويقِ الشعارات البرَّاقةِ اللَّامعة والتي تناقضَ محتواها من أجلِ الحصولِ على مكاسبَ أكبر من العقارات والأموال والسلطات وحياة

[25] يقطين: سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، 1997م، ص 70
[26] الرواية، ص229
[27] الرواية، ص232

الكيف والبذخ على حساب دماء الشهداء. وقد عبَّرَ عنهم خالد في معرضِ توصيفهِ لتلكَ السهرة " وكنت أتساءل طوال تلك السهرة، ماذا كنت أفعل وسط ذلك المجلس العجيب؟ كنتُ أتوقَّعُ أن تكون تلك الدعوة عائلية، أو على الأقل موعداً نادراً لي مع الوطن ، أستعيدُ فيه مع سي الشريف ذكرياتنا البعيدة. ولكنَّ الوطن كان غائباً من تلك السهرة . نابَ عنهُ جرحهُ ، ووجههُ الجديد المشوَّه."[28]

أمَّا" زمن الخطاب فهو زمن السرد، أي زمن تقديم الأحداث والذي لا يتقيَّد بترتيبها المنطقي التسلسلي، فيتلاعب بترتيب الأحداث، وزمن الخطاب زمن متأخِّر عن زمن القصة، إذ تكون الأحداث قد اكتملت بشكلٍ نهائي، ما يتيح للسَّارد إمكانيات التلاعب في تقديمها."[29] يقولُ بطل الرواية خالد : " في ذلك الشهر الأخير من الصيف، كنت ما أزال أتوقَّعُ رسالة منك، تعطيني شيئاً من القوة والحماسة اللتين افتقدتهما خلال الشهرين الماضيين لغيابك. عندما فاجأتني رسالة من زياد." [30] إنه يتحدث عن زمن حدده بوضوح ب"الشهر الأخير من الصيف" والحدث المنتظر هو "توقُّع وصول رسالة من حياة"، فالرسالة لم تصل بعد وزمنها لم يحن، وما زال ينتظر، ولحظتها وصلت رسالة زياد، إنه التداخل بين الزمنين المحكي والمروي. فزمن الخطاب يدور حول الوقت الحاضر أي لحظة التكلُّم، وقد "تقاربت رؤية النقَّاد والروائيِّين حول مفهوم الزمن الروائي، حيث تتمثَّل هذه الرؤية في زمنين روائيَّين: الأوَّل : الزمن الذي تشغله الأحداث المسرودة، والثاني: الزمن الذي يستغرقه قراءة هذا الحدث، أي العلاقة بين الزَّمنين".[31]

[28] الرواية، ص234
[29]- أ. بكوش: يوسف، بلاغة البناء الزمني في الخطاب الروائي، جامعة سيدي بلعباس، مجلة تاريخ العلوم عند العرب، العدد الرابع، ص142
[30] الرواية، ص191
[31]- د. مبروك: مراد عبد الرحمن، (بناء الزَّمن في الرواية المعاصرة) تيار الوعي نموذجاً، صادر عن الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، ضمن سلسلة دراسات أدبية، عام ،1998 ، ص10

وكي نفهم الزمن السردي في العمل الروائي، لا بدَّ من التفريق في الخطاب السردي بين زمن القصة، وزمن السرد، فزمن القصة "يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[32] ، استعادَ خالد ذكرياتهِ عن زياد الذي عاد مرةً ثانية إليه بعد غياب فشرعَ بالسرد والوصف لتلك اللقاءات الجديدة بأسلوبِ ضميرِ المتكلِّم متحدِّثاً عنه وعن زياد "عُدنا تلقائياً إلى عاداتنا القديمة التي تعودُ إلى خمسِ سنوات، عندما زارني لأول مرة في باريس. رحنا من جديد إلى المطاعم نفسها تقريباً. جلسنا وتحدَّثنا في الموضوعاتِ نفسها تقريباً، فلا شيء تغيَّر منذ ذلك الحين." [33] ويتابعُ تذكَّرَ ما مضى من أحداثٍ مرَّت في حياتهِ يسردها الآن ولكنها حدثت من قبل:

" اليوم بعد ربع قرن ..، أنت تخجلُ من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك. وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل مَن لا ماضي لهم."34

" وعدتُ إلى دهشتي الأولى معكِ.. إلى كلِّ التفاصيل الأولى التي لفتت نظري إليكِ منذ البدء."[35]

وقال متحدثاً إلى (حياة) ابنة (السي طاهر):

" كان والدكِ رفيقاً فوق العادة. كان استثنائياً في حياته وفي موتهِ. فهل أنسى ذلك؟ لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة، ليضمنوا مستقبلهم، مجاهدي (62) وأبطال المعارك الأخيرة." [36] فالحديث هنا لحظة السرد إنما يخالف سير الأحداث، لذلك يستعيد زمناً مضى ليضيءَ شخصية السي طاهر ويتحدث عن قيمه النضالية وأخلاقه

[32] لحمداني: حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص 73
[33] الرواية، ص196
[34] المرجع السابق، ص 72
[35] الرواية، ص58
[36] الرواية، ص44

الثورية، ويصفَ لنا مالم نعرفهُ، إنَّ القارئ للرواية يلاحظ التفاوت,والتَّغيُّر والانقطاع في الأزمنة، فهناك أحداث أطالت الكاتبة في سردها، وهناك أحداث تم تخطِّيها والتجاوزِ عنها ، فروت الأحداث بعيداً عن القواعد النحوية التي تتداخل فيها أزمنة مختلفة، ممَّا يجعل نظام السرد يقوم على الانقطاعات وهذا " ما يسمى بتقنية الانقطاع "[37] ، وهكذا تختزل القصة حقباً من الزمن الواقعي إلى زمن مضغوط" أو زمن مزيف يجعل القارئ حياله يتجاوز زمن الحياة الاعتيادي ليدخل في نظام زمني مختلف"[38] فيشكل الحدث بنيات سردية صغرى، تشكل في الأخير بنية سردية كبرى من خلال أزمنة متداخلة.

في حوار خالد مع أخيهِ حَسَّان في بيتهِ بعد عودة خالد إلى قسنطينة، " يستمر السرد الخيالي كما هو منسكباً من تلافيف الذاكرة، عندما عاد خالد إلى بيته الذي صار بيت أخيه حسان في قسنطينة بعد غيابٍ طويل فشعر بالقلق الذي راح يتساءل عن سببه هل " هو صدمة لقائي العاطفي الآخر مع ذلك البيت، الذي ولدتُ فيه وتربيت ، والذي على جدرانه وأدراجه ونوافذه وغرفه وممراته، كثير من ذاكرتي، من أفراح ومآتم وأعياد.. وأيام عادية أخرى، تراكمت ذكراها في أعماقي لتطفو الآن فجأة.. كذكريات فوق العادة تلغي كل شيء عداها؟ ها أنا أسكن ذاكرتي وأنا أسكن هذا البيت، فكيف ينام مَن يتوسد ذاكرته؟ [39] إنه يسرقُ من لحظةٍ حاضرة فسحةً من الزمن يعودُ فيها إلى سنواتٍ طويلةٍ مضتْ يستعيدُ أحداثها وما علقت بها في تلافيف الذاكرة، بين حدثين ماضٍ وحاضر، ينوسُ فعلُ السرد الحكائي ليؤلِّفَ وحدةً زمنيةً متكاملة ضمن وحداتٍ سردية أخرى منبثقاً عنها، لذلك أوقفَ الساردُ حديثهُ عن (حياة) التي جاءَ ليحضرَ عرسها، ويؤجِّلَ هذا الحديث لعدة صفحاتٍ يسردُ خلالها الحدثَ الجديدَ ويضيئ عليه، ألا وهو لحظةَ لقائهِ

[37] بوتور: ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1981 م، ص 10
[38] ملك: عزة آغا، القراءة والكتابة في الرواية الحديثة، الفكر العربي المعاصر، ص84
[39] الرواية، ص288

ببيت الطفولة والذكريات، وهنا أتاحَ المجالَ لتقنيةِ السردِ المباشر الاسترجاعي مع لغةٍ وصفية قادرة على إيصالِ المعنى بصورٍ مؤثرة ومعبرة صاغتها كلماتٍ شاعرية أحاطت بما يعتملها من مشاعر وأحاسيس ألمَّت بالبطل وهو يعرضها علينا بدفقٍ عاطفي ونفسي مؤثِّر وحزين، تقتضيه الحالةُ تلك، وبعدها انصرفَ خالد للحديثِ عن أخيهِ حَسَّان وعن ناصر وعن قسنطينة فيصفُ ذكرياتَهُ في شوارعها وسجنها (الكديا) ومقاهيها ومقبرتها وغير ذلك، فتحدَّثَ عمَّا أسماهُ يتمُ الأوطان وتداخلِ المعاناةِ الفردية مع معاناةِ المجتمع والشعب والدولة والوطن فكلُّهُ واحدٌ لا يتجزَّأ" وأجهشّ بالبكاء، ها هو الوطن الذي استبدلته بأمي يوماً. كنت أعتقد أنه وحده قادر على شفائي من عقدة الطفولة، من يتمي ومن ذلِّي. اليوم .. بعد كل هذا العمر، بعد أكثر من صدمة وأكثر من جرح، أدري.. أن هنالك يُتمُ الأوطان أيضاً. هنالكَ مذلَّةُ الأوطان، ظلمها وقسوتها، هنالك جبروتها وأنانيتها. هنالك أوطان لا أمومة لها.. أوطان شبيهة بالآباء." [40] وبعد استعراضِ تاريخِ مدينته قسنطينة وعرضهِ لتراثها ومبانيها ومعاركها ضد الغزاة والمحتلين، وطبيعةِ أهلها وطريقة عيشهم ومعتقداتهم، بأسلوبٍ وصفي رشيق يذكِّرُ بمقالاتِ أدبِ الرحلات، ها هي مدينة تتربّص بكلِّ فاتح.. تلفُّ نفسها بملاءتها السوداء وتخفي سرَّها عن كلِّ سائح. تحرسها الوهادُ العميقة من كلِّ جانب، تحرسها كهوفها السريَّة وأكثرُ من ولي صالح، تبعثرتْ أضرحتهم على المنعرجات الخضراء تحت الجسور. هنا القنطرة أقرب جسر لبيتي وذاكرتي". ويطولُ السردُ ويمتدُّ الوصفُ "هذه هي قسنطينة.. لا فرق بين لعنتها ورحمتها، لا حاجزَ بين حبها وكراهيتها، لا مقاييسَ معروفة لمنطقها. تمنحُ الخلودَ لمن تشاء، وتنزل العقاب بمن تشاء."[41] وصفٌ أطالَ فيهِ السارِدُ قليلاً حتى يخفِّفَ من ضغطِ الزمن وهو يسردُ أحداثهُ المتواترة سريعاً، إلى أن يستدركَ الحديثَ و يعودُ إلى (حياة) التي جاءَ ليحضرَ عرسها، فيبدأُ جولةً جديدةً من سردِ أحزانهِ وآلامهِ وهروبهِ منها إلى التشبُّهِ

[40] الرواية، ص289
[41] المرجع السابق ، ص297

بأمها (أمّا) . " لقد كان الأمر المدهشُ حقّاً في قصَّتي معكِ، أن تكونَ المبرِّرات التي جعلتني أحبُّكِ، هي التي كان يجبُ أن تجعلني أعدلُ عن حبكِ. "[42] ويستمرُّ في تداعي أفكارهِ حول حياة التي سيكونُ غداً حفلُ عرسها ،

" فليكن.. غداً تبدأُ طقوسُ أفراحكِ.. وينتهي ذلك الزمنُ الذي سرقناهُ من الزَّمن.

أجملُ الأحلام إذن سيِّدتي في انتظارِ غدكِ.

ولتصبح على خير.. أيُّها الحزن! "[43]

وعندما ينهي مراسمَ خروجِ (حياة) من حياتهِ يعودُ مرةً ثانية للحديثِ عن مدينتهِ وذكرياتهِ فيدورُ فيها ما يشاءُ وكما يشاءُ بذاكرةٍ اختزنت كلَّ شيْء " ها هي الذاكرة سياجٌ دائري يحيط بي من كل جانب.

تطوِّقني أوَّل ما أضعُ قدميَّ خارج البيت. وفي كلِّ اتجاهٍ أسلكهُ تمشي إلى جواري الذكرياتُ البعيدة.."[44]

وللوقوف على دراسةٍ شاملة للبنية الزمنية في رواية (ذاكرة الجسد) لابدَّ من الاطلاع على أنواع الزمن الذي تمَّ توظيفهُ في المبنى الروائي، حيثُ نجد من **أنواع الزمن:**

- **الزمن الطبيعي :**

هو الزمن الذي تدور فيه الأحداث، ويعبّر به الروائي عن اتّجاه سير الزمن إلى الأمام باستمرار ولا يعود إلى الوراء أبداً، إنه منسجم مع المسار الموضوعي في الطبيعة،"

[42] المرجع السابق ، ص308
[43] المرجع السابق، ص309
[44] المرجع السابق، ص311

حيث يتجلَّى في تعاقب الفصول، والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض (المكان)،أي يتحرك الزمان و يتعاقب مجدَّداً"

" وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلبَ يوماً كلَّ شيء.. فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنتُ فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغيَّر فجأةً، وأنا أجدُ نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن يُنقَلوا على وجهِ السرعة إلى الحدودِ التونسية للعلاج. ولم يكن العلاج بالنسبة لي.. سوى بتر ذراعي اليسرى،... وهأنذا أمام واقع آخر.."[45]

والزمن الطبيعي يسير بصورة متوازية بالنسبة لجميع الشخصيات ، ومعلوم أنّ الرواية تتكوّن من خطوط و شخصيات عدّةٍ ؛ فما يكون من الروائي إلّا أن يوقف الزمن الطبيعي بالنسبة لخط ما تشغله شخصية ما ، ليستكمل مسيرة هذا النوع من الزمن في خطّ تشغله شخصية أخرى، وهكذا ينتقل السارد من خطّ إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى حتى يصل بالخطوط كلها إلى نقطة معينة من الزمن الطبيعي الذي يختاره الروائي نقطة النهاية للرواية . يقولُ خالد" مرَّ يوم السبت وسط مشاغل عودتي، وانشغال زياد بترتيب تفاصيلِ سفرهِ.

حاولتُ أن أتحاشى الجلوس إليه ذلك المساء. ولكن كان يوم الأحد يتربَّص بنا ويضعنا وجهاً لوجه نحن الثلاثة في ذلك الغداءِ الحاسم."[46] لأن زياد سيسافر يوم الأحد وبسفرهِ يعودُ خالد لترتيبِ العلاقة بينه وبين حياة من جديد، فسفر زياد يعني استعادة حياة من قبل خالد، وهي مسألةُ وقت طارئ تركَّزت فيه علاقة ما بين زياد وحياة وسط ابتعاد خالد

[45] الرواية، ص35.
[46] المرجع السابق: ص221.

فالزمن الطبيعي يمر بمواقيتهِ الصحيحة حيث يقتضي الزمن المحكي لكن يتغيَّرُ الزمنُ حينَ يتدخل الزمن المروي فيسردُ علينا ما أُضمِرَ في تضاعيفهِ وما يُستَرَدُّ لاحقاً.

" تحوَّل غداؤنا فجأةً إلى وجبةِ صمتٍ مربك تتخلَّلهُ أحياناً أحاديث مفتعلة، كنتِ تخترعينها أنتِ بفطرةٍ نسائية لترطيبِ الجو.. وربَّما للمراوغة. ولكن عبثاً.

كان هناك شيئ من البلّور قد انكسرَ بيننا. ولم يعد هناك من أمل لترميمه.

سألتكِ بعدها:

- هل ستأتين معي لنرافق زياد إلى المطار؟

أجبتِ:

- لا.. لا يمكنُ أن أذهب إلى المطار.. قد ألتقي بعمّي هناك،"

إنه وصفٌ نفسي لحالةِ القلق والتوتر التي سادت بين الثلاثة ، على وجبة غداء هي الأخيرة بينهم وبعدها سيسافرُ زياد، وإذا أردنا الحديثَ عنهُ الآن سنقولُ: (إنه سافرَ)، هذا الحدثُ الخاضعُ للّتعبيرِ في زمنين مختلفين يعودُ إلى اختلافِ الزمنِ الحكائي عن الزمنِ السردي في بنية الرواية، الذي له مدلوله في تعميقِ الشعورِ بالحدثِ والغوص في تفاصيلهِ وشموليتهِ النفسية في أزمنةٍ نفسية متعددة يؤكِّدها السرد الروائي في حبكةٍ متماسكة ومتقنة .

الزمن النفسي :

يختلف الإحساس بالزمن من شخص لآخر ، مع إنّ سرعة الزمن في جريانه ثابتة لا تتغير في الأوقات جميعها ، وتحت الظروف كلها، فلماذا يولد الإحساس المتباين بالزمن؟ الرواية غنية بهذا النوع من الأزمنة بسبب ضغط المواقف وتغيرها حسب

الحالات التي تعيشها الشخصيات " كنت أدري أن لا مقياس للوقتِ سوى قلبَينا، ولذا فالوقتُ لا يركضُ بنا إلاَّ عندما يركضُ بنا القلبُ لاهثاً، أيضاً من فرحةٍ إلى أخرى، ومن دهشةٍ إلى أخرى." [47] فنجدُ أنَّ الكاتبة نقلت إحساس الوقت من حيزه الطبيعي (الواقعي) إلى الحيز النفسي العاطفي وصار يجري مع الفرحة والحب للبطلين خالد وحياة، وحينَ يمرُّ البطل خالد في حالةِ الانتظار والقلقِ والخوفِ يشعرُ أنَّ الوقتَ يمرُّ بطيئاً جداً ، إذ يتغيَّر إحساسهُ بالزمن، يقولُ " أطولُ نهايةِ أسبوعٍ على الإطلاق كانت تلك التي قضيتُها في انتظار هاتفكِ صباحَ الأثنين" [48]

فالإنسان الحزين يشعر بأن الوقت يمرَ عليه ببطء ثقيل ، وكأن الدقائق قد استغرقت أكثر من وقتها بكثير ، وهذا ما يصطلح عليه " الزمن النفسي " أو " الزمن السيكولوجي " ."إن تجربة الزمن الطويل تنقلنا إلى ما وراء الواقع حيث تتضاعف العناصر الحسية فنتألم من امتلائنا بالذكريات القديمة والمرتبطة بالحركة الشمولية للعالم."[49]

البناء الزمني للأحداث في روايةِ ذاكرةِ الجسد:

يقوم الروائي ببناء العمل الروائي بكل أجزائه وتفاصيله، ومن أبرز هذه التفاصيل "الزمن" ، فكيف يبني الكاتب الزمن الروائي؟

(إنّ نسق الترتيب الزمني في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني، وهو نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق ، ويتم فيه تحديد المكان والزمان على نحو دقيق،

[47] الرواية، ص96.
[48] الرواية، ص131.
[49]- ميا: فاخر ، مذكرات نقدية، ط 1 ، دار الينابيع للنشر و التوزيع، دمشق، 1997، ص115.

تمهيداً لسيلان الحكاية عبر خطية الزمان ، ولكن هذا النسق في الرواية الحديثة فقدَ خطِّيتهُ "[50]

وهنا كان الزمنُ مخلخلاً غيرَ منضبط وفق الترتيب العادي، إنَّما وفقَ ما تقتضيهِ حالةُ السردِ الروائي، فينطلقُ من النهايات ويعودُ إلى البدايات، ثم يتقدَّمُ نحو الأمام ويتراجعُ في مرَّاتٍ أخرى ويعودُ إلى التقدُّم مرة ثانية وهكذا حتى تصلَ الأمورُ إلى خواتيمِها، " أحسستُ لحظتها، أنَّ الوقت قد أصبح مناسباً، لأقصَّ عليكِ أخيراً قصَّة يومي الأخير في الجبهة، ذلك اليوم الذي لفظ فيه سي الطاهر اسمك أمامي لأوَّلِ مرَّة، وهو يودِّعني ويكلِّفني إذا ما وصلتُ إلى تونس على قيد الحياة أن أقوم بتسجيلك نيابةً عنهُ."[51]

فالزمن الروائي ليس زمنًا متواصلاً، هناك تقنيات استرجاعية، واستباقية، يخضعُ لها، فيبطئ من سرعة الأحداث أو يزيدها، وغيرها من التقنيات السردية ، وبذلك يختلف الزمن الروائي عن الزمن الكوني السرمدي المنصرف إلى تكوين عمر الإنسان ، وكل ماله عمر، ومن ثم انتهاء مساره الزمني حتماً إلى الفناء .

الماضي والحاضر، هما العنصران الأساسيان في الرواية ، يبدأ وقت السرد، حين فتح "خالد بن طوبال" باب الذاكرة لتعود الرواية إلى الوراء ربما لسنوات طويلة، لإعطاء القارئ الخلفية التي صنعتها والعالم الذي تدور فيهّ أحداث الرواية، في شيءٍ من تكثيف الزمن وضغطهِ ، " أجمع الأوراق المبعثرة امامي، لأترك مكاناً لفنجان القهوة وكأنني أفسح مكاناً لك.

بعضها مسودات قديمة، وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط.. كي تدبَّ فيها الحياة، وتتحول من ورق إلى أيّام.

[50]- د. مرشد: أحمد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصرالله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005م، ص237.
[51] الرواية، ص111.

كلمات فقط، أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان، ولكن.." [52]

يتحضَّر البطل ليبدأ روايتهُ فيجمع الأوراق المبعثرة والتي تحوي الأفكار المهمّة التي ستكونُ لبَّ الرواية، ويستحضر فنجان القهوة على الطاولة إلى جانب الوراق لتهيئة الحالة الشعورية لطقس الكتابة ، هذا الفنجان يشكِّلُ رابطاً نفسياً وروحياً بينهما، مما يعني أنّه سيتوجه بالكتابة إليها ولها فهي المقصدُ وهي الغاية، وهذا ما سندركهُ لاحقاً، ويعقِّبُ بعدها أنَّ هناكَ مسودات قديمة أي هناك فعلٌ سابق لموضوع الكتابة ، يُضَافُ إليها بعضُ الكلمات الحديثة التي سيسطّرها على أوراقٍ بيضاء جديدة، ثمَّ تكونُ الرواية. يقول" تتزاحمُ الجمل في ذهني. كلّ تلك التي لم تتوقَّعيها. وتمطرُ الذاكرة فجأةً.. فأبتلعُ قهوتي على عجل. وأشرعُ نافذتي لأهرب منك إلى السماء الخريفية.. إلى الشجر والجسور والمارّة. إلى مدينة أصبحت مدينتي مرَّةً أخرى. بعدما أخذت لي موعداً معها لسبب آخر هذه المرّة. ها هي ذي قسنطينة.. وها هو كلُّ شيئ أنت."[53] إذاً المكان هو قسنطينة والزمان هو كلُّ الأزمنة المختزنة في الذهن وتجودُ به الذاكرة والخيال حيث يتداعى صوراً حزينةً أحياناً وقليلة الفرح أحياناً أخرى.

" ماكنتُ أنتهي من لوحة حتى تولد أخرى، وما أنتهي من حيّ حتَّى يستيقظَ آخر، وما أكاد أنتهي من قنطرة، حتى تصعد من داخلي أخرى.." [54] حيثُ يتسارعُ الإيقاع الزمني مع سرعة السرد وتلاحق الصور التي تعبِّرُ عن الحالة النفسية المتوترة للبطل، وهي تتفاعلُ مع الصور المختزنة في أعماق الذاكرة يقول خالد: " كيف حدث كل هذا؟ لم أعد أدري.

[52] الرواية، ص8.
[53] المرجع السابق، ص11.
[54] الرواية، ص190.

كان الزّمن يركض بنا من موعد إلى آخر، والحبّ ينقلنا من شهقةٍ إلى أخرى، وكنت أستسلم لحبِّكِ دون جدل.

كان حبّك قدري.. وربّما كان حتفي، فهل من قوّةٍ تقف في وجهِ القدر؟"[55]

فالزمن المنغمسُ بالحب والشوق يمرّ سريعاً لجماليته ، تفصحُ عنهُ الصّور الفنية المُصاغَة بلغةٍ شاعريّة تكسبهُ القوّة والجلال والشغف، يندمجُ مع سرديّاتِ الرواية كلها فيمنحُ صفاتهُ لها ويؤطِّرها بخواصه ويشملها خصائصه.

ولكن بعد ورود الخبرِ المؤلم باستشهادِ زياد، تتغيّرُ تقنية السرد عند الكاتبة فتميلُ سرعةُ السرد إلى الاعتدالِ و تتباطأ تاركةً المجالَ لها لتستعرضَ أفكارها بلسانِ البطل خالد حولَ الموت، فلسفتهُ وطبيعتهُ وعلاقتهُ بالشعراءِ وبالصَّيفِ والزمن.. إلى آخرِ ما هنالكَ من أفكار بثَّتها في سرديتها التخيلية وهي تُبطِّئُ من انحدارِ الزمن الروائي حتى تقيمَ التوازنَ المطلوبَ بينِ جميعِ مكوِّناتِ البناء الروائي، فتتحدَّثُ عنهُ صفحاتٍ طوال حتى تحيطَ بهِ وتدخلَ لُجَّةَ موتِ الشاعر زياد "مات زياد.. و ها هو خبر نعيه يقفز مصادفةً من مربَّعٍ صغير في جريدة إلى العين.. ثمَّ إلى القلب.. فيتوقَّفُ الزمن. يتكوَّرُ النبأُ غصَّةً في حلقي، فلا أصرخ.. ولا أبكي. أُصابُ بشللِ الذُّهولِ فقط، وصاعقةِ الفجيعة."[56] نلاحظُ الدقة في وصف خبر موت زياد والنقلاتِ النفسية والحركية والإدراكية المترافقة معها ، إذ تتلقَّفهُ العين أولاً وهي مركز البصر واستقطاب الأفكار عن طريق الصور ، ثم ينتقلُ إلى القلب وهو مركز الإدراك العاطفي ليستقرَّ بهِ وعندها يتوقف الزمن. الزمن الواقعي لم يتوقف إنَّما إحساسُ البطل بلحظتها أن الزمن توقف ولم يعد يتحرك بموت

[55] الرواية، ص100.
[56] الرواية، ص247.

زياد إنه أعمقُ تعبيرٍ وأعنفهُ وأسرعهُ عن الفجيعة.. وقد عبَّرَ عنها البطل قائلاً: (أُصابُ بصاعقة الفجيعة.) ومعروفٌ كم هي قوية ومؤلمة وسريعة التدمير هي الصاعقة.

وإذا عدنا إلى الرواية التقليدية نجد أنها تبدأ بترتيب ثابت ومحدَّد، فتنطلقُ من البداية وتستمر في توالي الأحداث بمنطقية حتى تصل إلى النهاية، والتمثيل الطبيعي لأي مسار زمني في أي عمل سردي هو أن يكون على هذا النحو من التصور في الشكل الوارد:

الماضي ← الحاضر ← المستقبل

لكن في مقتضيات السرد يجري تبادل بين هذه الأزمنة ، فيأتي المستقبل قبل الحاضر والماضي يحلُّ مكان الحاضر بسبب التضليل الحكائي الذي يمارسهُ الكاتب لسببٍ ما، وهذا نجدهُ في الرواية الحديثة التي لا تلتزمُ النسقَ التراتبي السابق ، والكتابة فيها لا تمشي على خطٍ مستقيمٍ، بل مجموعة من الخطوطِ المتشابكة تؤلِّفُ فضاءَ الرواية بمجمل أحداثِها. " هل توقَّعتُ يومَ كنتُ شاباً بحماسهِ وعنفوانهِ وتطرُّفِ أحلامهِ أنهُ سيأتي بعد ربعِ قرن، يوم عجيب كهذا، يجرِّدني فيهِ جزائري مثلي من ثيابي.. وحتَّى من ساعتي وأشيائي ، ليزجَّ بي في زنزانة (فردية هذه المرة) زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة.. الثورة التي سبق أن جرَّدتني من ذراعي!" [57]

نلاحظُ الرؤية التنبؤية، رؤية الاستشراف المستقبلي، التي عصفت بالبطل بعد ربع قرن من سني شبابه وعنفوانه وجمال أحلامه وكأنه تنبَّأ ما ستؤول إليه الأوضاع في الجزائر فطرح فكرته بحسرةٍ وأسى.. وهو يتذكرُ أيامَ مضت من عمره، ليحدِّد أين وصلَ وما تحقَّقَ من مشاريعه وطموحاته.

وعلى ضوء دراستنا حول أقسام الزّمن في العمل الروائي فإننا نجدُ عدة أنساقٍ له :

[57] الرواية، ص243.

أولاً : نسق زمني متقدّم :

يعتمد هذا النوع من الزمن الروائي على توالي الأحداث وتعاقبها ، وعلى تفكير منظّم ومرتّب ، ويُعَدُّ هذا النسق من الأنساق التقليدية التي ترمي إلى تسليط الضوء على أيديولوجيات الكاتب ، وإيصال أفكاره سواء أكانت هذه الأفكار سياسيّة أم اجتماعيّة أم عقدية ، مع مراعاة المستوى الفني في تصاعد الأحداث وإضفاء الإثارة المناسبة عليها، " لقد بدأ كل الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح اليابان (ياباناً) وأصبحت أوروبا ماهي عليه اليوم. وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمُّون الجدران ثورة. ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذاك، ويسمّون هذا ثورة."[58] وقد هيمن هذا النَّوع من الأنساق مدة طويلة على فنّ القص بكل أشكاله، حيث كانت الأحداث تُسرَد للقارئ في نفس ترتيب حدوثها الزمني، بحيث تعطيه الفكرة اللازمة لاستشراف الأحداث وربطها ببعضها إلى أن يصل إلى الهدف النهائي في الرواية، " حيث إنَّ دراسة النظام الزمني لقصة ما، هو مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام ترتيب هذه الحداث في الحكاية (كما جرت) وتستدعي هذه المقارنة وجود نقطة تكون نقطة الصفر التي يتَّفق فيها الزمنان، وغالباً ما تكون هذه النقطة هي نقطة انطلاق رواية الأحداث" [59]

" دعيني أتزوَّدُ منكِ لسنواتِ الصَّقيع. دعيني أخبِّئُ رأسي في عنقكِ. أختبئُ طفلاً حزيناً في حضنكِ. دعيني أسرقُ من العمرِ الهاربِ لحظةً واحدةً، وأحلمُ أنَّ كلَّ هذهِ المساحاتِ المحرقة.. لي. فاحرقيني عشقاً ، قسنطينة!"[60]

ثانياً: نسق زمني متراجع(متأخّر):

[58] المرجع السابق، ص 148.
[59] أ. بكوش: يوسف، جامعة سيدي بلعباس، بلاغة البناء الزمني في الخطاب الروائي العربي، مجلة تاريخ العلوم، العدد الرابع، ص141.
[60] الرواية ، ص173.

وفيها يقع اختيار الروائي على حدث متقدِّم في الرواية أو نهائي، ثم العودة بالأحداث إلى الوراء .(إنّ مكوّنات المتن الروائي في هذا النمط من البناء تتناثر و تتشظّى، ولا تتّضح مكوّناتها إلا بعد إخضاعها لعملية ترتيب في ذهن المتلقي)[61]

يستحضرُ البطل "خالد" في حديثهِ إلى " حياة " أهميةَ أن يخبرها بحدثٍ أساسيٍ مضى في حياتهِ ، وهذا الحدثُ يخصُّها، وهي لا تعرفُ عنهُ شيئاً، فقال:

" أحسستُ لحظتها، أنَّ الوقتَ قد أصبحَ مناسباً ، لأقصَّ عليكِ أخيراً قصَّةَ يومي الأخيرِ في الجبهة، ذلك اليومُ الَّذي لفظَ فيهِ سي الطاهر اسمكِ أمامي لأوَّلِ مرَّة، وهو يودِّعني ويكلِّفني إذا ما وصلتُ إلى تونس على قيدِ الحياة أن أقومَ بتسجيلكِ نيابةً عنهُ " [62]

المفارقات الزمنية:

تواجه الرواية إشكالية توظيف الزّمن السردي على مستوى تتابع الأحداث ، وهي لا تقنع بالتتابع المتسلسل ؛ لذلك تلجأُ الكاتبة إلى عرض الأحداث الروائية بطريقة تلغي فيها التسلسل والترتيب . من خلال التقنيات الزمنية السردية، مما يسبب تقديماً وتأخيراً أو تكثيفاً في عرض الأحداث؛ وبالتالي ينتج من ذلك ما يسمى "بالمفارقات السردية". فـ "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولِّد مفارقات سردية" [63]

تميزت المفارقات الزمنية في هذه الرواية ببلاغة سردية عالية، إذ شكلت انكسارات الزمن فيها انزياحاً عن الزمن الحاضر في الخط السردي، وخلخلة فيه، فأسهمت بذلك في تفكيك العالَم المَحكي وتشظية أنظمته الدلالية بغية كسر رتابة التسلسل المنطقي للمَروي،

[61]- د. جنداري: ابراهيم ، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ، ط1، 2013م، دمشق، مطبعة تموز، ص88.
[62] الرواية، ص111.
[63] لحمداني: حميد، 1991م، ص.74.

وأقنعت القارئ بأهمية الموضوعات التي طُرِحَت فيها، بأسلوبٍ ممتعٍ ومشوِّقٍ وهنا كمنت بلاغة المفارقات الزمنية فيها. يقول خالد عن موتِ زياد" ها أنا أملك حجَّة حضوره، وحجَّة غيابه. حجَّةَ موتهِ.. وحجَّةَ حياتهِ. وها هي رائحةُ الحياة والموت تتبعثانِ معاً وبالقوة نفسها من ثنايا تلك الحقيبة. ها أنا معه ودونه.. أمام بقاياه."[64] وتوردُ الكاتبة مستغانمي خلال سرديتها الروائية كثيراً من التقابلاتِ المتضادة لتخلقَ أثراً أعمق وإحساساً أدقّ وأجمل بما تريد التعبير عنه عملاً بالمثل القائل: والضّدُّ يبرزُ حسنَهُ الضّدُّ. " كنتِ تبكينَ أمامي لأوّل مرّة، أنت التي ضحكتِ معي في ذلك المكانِ نفسهِ كثيراً. " [65]هذه المتناقضات الثنائية المتضادة تولِّدُ في نفسِ قائلها وقارئها أحاسيسَ جميلة يزيدُ إدراكها أكثر فيما لو وردت بمفردها وهي بذلك تؤلِّفُ بين وحداتٍ زمنيةٍ مختلفة لتطرحَ الأفكار المتعلقة بالحدثِ الرئيسي ألا وهو موت زياد. فزيادٌ ماتَ وهذا فعلٌ ماضٍ يتلوهُ فعلان مضارعان (تتبعثان، أملكُ) يحاكيانِ لحظةَ الزمن السردي وهو يتأمَّلُ حقيبته التي تركها أمانةً عندهُ فحوَّل إليها ذاكرته لينبشَ منها ما يريدُ أن يقولهُ حول أحداثٍ مضت وأفكارٍ غابت يستحضرها ويمنحنا فرصة الاطلاع عليها ومعرفتها.

فالكاتبة لا تكتب عن الزمن الآني " الحاضر" وتنطلق منه إلى الأمام فقط ، وإنّما تحاول أن تنتقل بالأحداث إلى أزمنة مختلفة ، فنجدها في بعض الأحيان تتقهقر بالأحداث وتوغل في التأمل بالماضي ، أو قد يمرّ الماضي على خاطرها مروراً سريعاً كومضة البرق ، وفي أحيان أخرى تنقل الحدث إلى المستقبل وتتفاعل مع تفاصيله ، "كنتُ أشهدُ تحوُّلكِ التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل.. كنت أشهد تغيُّركِ المفاجئ، وأنت تأخذين يوماً بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السريَّة، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخُّورها، ترتدين قندورة عنَّابي من القطيفة،

[64] الرواية، ص255.
[65] الرواية، ص116.

.... فأكادُ أسمعُ وقعَ خلخالك الذهبي يرنُّ في كهوفِ الذَّاكرة."[66] وكأن الروائي يمتلك " آلة الزمن " التي نقرأ عنها في كتب الخيال تمكِّنه من السفر والانتقال عبر الأزمنة المختلفة. "فالزَّمن مظهر نفسي لامادي، ومجرَّد لا محسوس، ويتجسَّد الوعي به من خلال ما يتسلَّط عليه بتأثيرهِ الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهرهِ في حدِّ ذاته، فهو وعي خفي، لكنَّهُ متسلِّط، ومجرَّد، لكنَّهُ يتمظهر في الأشياء المجسَّدة."[67]

" أذكرُ ذلك اليوم الذي وقفتُ فيهِ لأوَّلِ مرَّةٍ أدقُّ بابَ بيتكم في شارعِ التوفيق بتونس. أذكرُ تلك الزيارة بكلِّ تفاصيلها وكأنَّ ذاكرتي كانت تقرأُ مسبقاً ما سيُكتَبُ لي معك، فأفرغتُ مساحةً كافيةً لها." [68]

إنَّ دراسة حركة السرد الروائي تقودُ إلى اكتشاف " التلاعب الزمني " الذي أصبح من التقنيات الضرورية في الرواية المعاصرة، ويتم هذا على ثلاثة أنماطٍ هما:

الاسترجاع :

"الاسترجاع مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولِّد نوعاً من الحكاية الثانوية. ولا شيء يمنع أن تتضمَّن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية."[69] وقد يكون الاسترجاع حديثاً مع النفس أو مونولوجاً داخلياً أو بوحاً لشخص آخر فهو شديد الارتباط بشخوص الرواية ، عن طريق السرد الاستذكاري لتقديم معلومات مخفية وطرح أفكار ومواقف لا يعرفها القارئ وخلق حالة من التشويق والإثارة لديه، إنَّ "ارتباطُ

[66] المرجع السابق، ص141.
[67]- د. مرتاض: عبد الملك ، في نظرية الرواية،" بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240 سنة 1998 ، ص173.
[68] الرواية، ص111.
[69] د. زيتوني: لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، الطبعة الأولى ، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، 2002 ، ص18

الاسترجاع يكون في معظمه بالشخصية، سواء بالرواية، أم إحدى الشخصيات الأخرى المشاركة في السرد، إذ أن خلخلة ترتيب الزمن، كثيراً ما يأخذ شكل العودة إلى الوراء، ليذكر الأحداث التي تركت أثراً في نفس الشخصية"[70]

" سألتكِ من أين تعرفين كل هذه القصص؟

قلتِ:

منها هي.. ومن أمي أيضاً. تصوَّر أنَّها يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار (سيدي محمد الغراب) بقسنطينة، حتَّى إنَّها كادت تلده هناك.. ولذا سمَّتهُ (محمد الطاهر) تباركاً به .. ثمَّ سمَّت عمّي (محمد الشريف) تباركاً به ايضاً. بعدها عرفتُ أنَّ نصف رجال تلك المدينة أسماؤهم هكذا.. وأنَّ أهل تلك المدينة يولون اهتماماً كبيراً للأسماء "[71]

والاسترجاع " هي تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل ، أو بعد بداية الرواية." [72] وقد استدعت فكرة توثيق تاريخ الجزائر والأحداث الهامة إلى الاسترجاع الخارجي ، من قبل الكاتبة فتحدثت عن الأمير عبد القادر الجزائري والفدائية جميلة بو حيرد وغيرهما .. وقد عمدت الكاتبة أحلام مستغانمي إلى كسر زمن القص الحاضر وفتحته على ماضٍ متعلِّق به بغيةَ خلقِ فضاءاتٍ فنيَّة لروايتها منها التشويق والتماسك والتنبيه ، باستخدام أسلوب التَّذكُّرِ والتداعي، أو إدخال قصةٍ بقصَّةٍ أخرى غيرها،" سنة 1969، وفي عزِّ الفراغ والبؤس الثقافي الذي كان يعيشه الوطن، اخترع أحدهم في بضعةِ أيَّام، أكبر مهرجان عرفته الجزائر وإفريقيا، كان اسمه" المهرجان

[70] - د. زيد: فضل يحي، العماري: أنيسة محمد محسن أحمد، بلاغة المفارقات الزمنية في رواية (عقيلات). مجلة الآداب للدراسات الفنية والأدبية، العدد 12، ديسمبر 2021.
[71] الرواية، ص109.
[72] - د. يوسف: آمنة ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، ص104.

الإفريقي الأوَّل"، دُ عيَت إليهِ قارَّة وقبائل إفريقية بأكملها لتغنِّي وترقص –عارية أحياناً– في شوارعِ الجزائر لمدَّة أسبوع كامل على شرفِ الثورة!"[73]

تستدركُ " حياة " ما نسيتهُ، فتسألُ " خالد" عن سببِ مجيئهِ إلى فرنسا، فيقرأُ لنا ما سجَّلهُ من قبلُ عن هذا الحوار بينهما ليفصحَ ما خبَّأهُ ولم يبُحْ بهِ لأحد، حتى جاء سؤال حياة فاستخرجَ الأسبابَ من أماكنها بقولهِ: "قلتِ وأنتِ تقاطعينني:

- صحيح.. نسيتُ أن أسألكَ لماذا جِئتَ إلى فرنسا؟
- أجبْتكِ و تنهيدة تسبقني، وكأنَّها تفتح أبواب صدرٍ أوصدتْهُ الخيبات:
- قد لا تقنعكِ أسبابي.. ولكنَّني مثل ذلك الصديق، أكرهُ الجلوسَ على القممِ التي يسهلُ السقوطُ منها...لقد كنتُ بعد الاستقلال أهربُ من المناصبِ السياسية التي عُرِضَت عليَّ، والتي كانَ الجميعُ يلهثونَ للوصولِ إليها."[74]
- –يحاول السرد خلق انسجام بين مجموعة أحداث دفعة واحدة وهذا يُسمَّى: مجاورة الماضي للحاضر وقد ذكرتهُ الكاتبة مستغانمي في الرواية حين كتبت: " فما أوجعَ هذه الصدفة التي تعودُ بي، بعد كل هذه السنوات إلى هنا، للمكانِ نفسهِ، لأجدّ جثَّةَ مَن أحبُّهُم في انتظاري، بتوقيتِ الذاكرةِ الأولى"[75]

وتتداخلُ الأزمنة تنافراً وانسجاماً مع تداخلِ الأحداثِ وزيادةِ حِدَّةِ الصراعِ في الجزائر، ولكنها تبقى مرتبطةً مع بعضها بخيطٍ روائي أبدعت الكاتبة نسجهُ بدقةٍ وفنيَّةٍ عالية، استخدمت فيها صيغة الاسترجاعِ الزمني، يقولُ خالد:" غداً ستكونُ قد مرَّت 34 سنة على انطلاقِ الرَّصاصةِ الأولى لحربِ التحريرِ، ويكون قد مرَّ على وجودي هنا ثلاثةُ

[73] الرواية ، ص180.
[74] الرواية، ص147.
[75] - المرجع السابق، ص24.

أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوطِ آخرِ دفعةٍ من الشهداء.." [76] مما سبق نخلص إلى أن الكاتبة اعتمدت الاسترجاع الخارجي أداةً للتوثيق التاريخي من خلال النص الأدبي لتاريخ وأحداث الجزائر.

الاستباق :

هو" مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[77]

وهو أحد أشكال المفارقات الزمنية ، الذي ينطلق من الحاضر إلى المستقبل ، بغية استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر، ومثل هذا نقرأُ في رواية ذاكرة الجسد حيثُ يستعيدُ البطل خالد ذكرى إقامةِ مهرجانٍ كبير في الجزائر عام 1969 ، وذلكَ ليفسِّرُ سبب إقامةِ هذا المهرجان ، ويصفُ أحوالَ الجزائر بعد الاستقلال، فيستكملُ ما وصفهُ سابقاً عنهُ ويقول:" كم من ملايين أُنفِقَت وقتها، على مهرجانٍ للفرح ظلَّ الأوَّل والأخير. وكانت أهمُّ إنجازاتهِ التعتيمُ على محاكمةِ قائدٍ تاريخي كان أثناءَ ذلك، يستجوبُ ويُعذِّبُ رجالهُ في الجلساتِ المغلقة.. باسمِ الثَّورة نفسها."[78]

إنّه حالة من حالات التنبؤ بالأحداث يقوم بها الراوي ، أو تتقدح في ذهن الشخصية على شكل حوار مع النفس " مونولوج " ، أو في أثناء الحوار مع شخصية أخرى . فالبناء العام للخطاب الروائي في رواية ذاكرة الجسد يقوم على فعل العودة إلى الأحداث الماضية من خلال الذاكرة التي تختزن كل شيء فتنهلُ منها ما تريدُ وتعودُ بهِ إلى النص الحالي.

[76] الرواية، ص24.
[77] د. زيتوني: لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص15.
[78] الرواية ، ص181

الحذف و الإضمار:

وهي "تقنية من تقنيات السّرد تتيح للروائي اختزال مدد زمنية طويلة أو قصيرة من زمن السرد ، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[79]. يستخدمها الكاتب حين يريد تسريع السرد بتكثيف الزمن غير المفيد واختزاله والقفز فوقه ، وهنا قد يدل الروائي بإشارة معينة على ذلك أو لا يحتاج إليها.

يقول خالد" لا أصعب من أن تبدأ الكتابة، في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كلِّ شيئ. الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة.. شيئٌ شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة." [80] يردُ الحذفُ في رواية ذاكرة الجسد باستخدام النقاط لإكمالِ حديثٍ ما ، حيثُ تشيرُ النقاطُ الوردة بعد حديثٍ ما إلى أن يستعيدَ القارئُ المعنى الذي تمَّ حذفهُ من قبلِ الكاتبة على لسانِ أبطالِ الرواية وشخوصها،" قلت له وأنا أنتقلُ من دهشةٍ إلى أخرى:

- علاش.. هل تنوي الحج؟
- قال:
- طبعاً.. ولمَ لا.. ألستُ مسلماً؟"[81]

هناكَ كلامٌ بدلَ النقاط يجبُ وضعهُ لتفسيرِ الكلامِ أكثر، فبعدَ: طبعاً يجب القولُ: طبعاً أنوي الحج، وبعد: ولمَ لا.. نقولُ: ولمَ لا أحج؟ وهكذا ..

وفي حديثهِ عن مدينتهِ يحذفُ اسمها في البداية، ويستحضرُ صفاتِ مدنٍ تشابهُ صفاتها دون أن يذكرها إنَّهُ حذفٌ مضمَر ، غيرُ معلَن: " هنالك مدنٌ منافقة.. وأخرى أقلُّ نفاقاً فقط .."

[79]- بحراوي: حسن، بنية الشكل الروائي، ط1 ،المركز الثقافي العربي، ، م1990، ص156
[80] الرواية، ص23
[81] الرواية، ص306

وليسَ هناك من مدنٍ بوجهٍ واحد.. وحرفةٍ واحدة. وقسنطينة أكثرُ المدنِ وجوهاً.. وتناقضاً."[82]

إلاَّ أنَّهُ عادَ وأعلنَ عن اسم مدينتهِ بعد إضمارهِ في البداية ممَّا جعلَ الحديثَ أكثرَ تأثيراً وشموليةً والمعنى أكثر اتساعاً، ولا تُخفى دلالةُ الحذفُ المضمر الذي جاءَ التعبيرُ عنهُ بالنقاطِ الواردةِ بعد مسمياتها في النص السابق. وفي مكانٍ آخر يختصرُ البطل خالد سنواتٍ طويلة من غربتهِ في باريس ويسرِّعَ الزمن بنقلةٍ واحدة، ليعلنَ فجأةً " ها هي قسنطينة إذن.. وها أنذا أحملُ بيدي الوحيدة حقيبة يد، ولوحة تسافرُ معي سفرها الأخير، بعد خمس وعشرينَ سنة من الحياةِ المشتركة." [83] فقد حذفَ فترةً زمنيةً طويلة كان يستطيعُ أن يسردها بتفاصيلِها ولكن الحالة الزمنية هنا تتطلَّبُ الحذفِ للوصولِ فوراً إلى الحالةِ الراهنة. ويختصرُ البطل الحديثَ عن بدءِ حرب التحرير الجزائرية وما رافقها من أحداث وتضحيات بعبارة صغيرة يحدّد فيها الزمن السردي الذي يتقدَّمُ 34 سنة على الزمن الواقعي لحدث بدء الحرب ، وقد حذف الفترة الزمنية السابقة كلِّها واستعاضَ عنها بجملةٍ واحدة، " غداً ستكون قد مرَّت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مرَّ على وجودي هنا ثلاثة اسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعةٍ من الشهداء.."[84] كما أوردَ زمن وجوده الذي يحدّدُ من خلالهِ تاريخ استشهاد آخر دفعة من الثوار بأسلوبِ المقارنة والتوافق بين الحدثين.

إنّ أحداث رواية (ذاكرة الجسد) وليدة الذاكرة المرتبطة بالجسد، وهي حافظة لأسراره وأحداثه الماضية ، هذا الجسد صار ذاكرة لما يختزنه من معاناة

[82] المرجع السابق، ص315
[83] الرواية، ص284
[84] المرجع السابق، ص24

وانكسارات وخفايا متعلقة بماضي الجزائر وهي تنتفض ضد الاستعمار ، فاتكأت ثورتها على معمودية الجسد الذي تحول إلى ذاكرة تحمل أسراره ومضامينه المخفية خاصة تلك اليد المبتورة لخالد بطل الرواية، والتي حمَّلها كثيراً من المعاني النضالية على الصعيد الفردي والاجتماعي والسياسي فنراهُ يشهرها في كلِّ موقف يريدُ أن يثبتَ فيهِ حضورهُ سواءَ بالتأييدِ لموقفٍ ما أو بالاستنكارِ والشجبِ لمواقفَ يرفضُها أساساً، وقد اعتمدت الرواية على ذاكرة جسد الرَّاوي وهو الشاهد على أسرار البيئات المتنوعة (الجزائر.. باريس.. الجزائر مرةً ثانية – قسنطينة) التي عاشَ فيها ، في أزمنةٍ مختلفة، وإذ تنطلق الرواية من الحاضر بالرجوع إلى الماضي عن طريق الذاكرة لاستحضار جوانب من هذا الماضي معتمدةً على التداعي في عملية استرجاع هذا الماضي، "وهي تقنية اعتمدتها كثيراً الكاتبة "أحلام مستغانمي" في روايتها هذه، مما أضفى عليها تشكيلاً جديداً وممازجةً بين الماضي والحاضر " [85]

نتائج البحث:

توصَّلت الباحثة في موضوع دراسة البنية الزمنية في رواية(ذاكرة الجسد) إلى النتائج التالية:

أولاً: تبادل التأثير بين البنية الزمنية والبنى الدلالية في الرواية :

ساهمت المحكيات الاسترجاعية على مستوى البناء السردي في تحديد الاشتغال الدلالي ، فشاركت في تشكيل دلالات النص الروائي، حيث تمددت على مساحة الحكي في النص الروائي، الذي ارتبط بمحتوى سياقه الحكائي المرتبط أساساً بنشاط الذاكرة في استعادة

[85]- د. زعموش: عمار، الخطاب الروائي في رواية(ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، مجلة الثقافة،1997،ص11

الماضي، إذ أنَّ حركة الحكي كانت تدورُ بين زمنين محكيين أحدهما زمن الحكي المستَرجَع والآخر زمن السرد الحاضر المبني على الحدث الراهن متَّجهاً نحو المستقبل.

استخدمت الكاتبة الزمن النفسي إلى جانبِ الزمن الواقعي، فلحظت التغيرات المختلفة للشخصيات الروائية حسب البيئات التي استقرَّت فيها وتفاعلت معها، فعمَّقت الإحساس النفسي بالزمن لهذه الشخصيات حسب حالتها الشعورية التي تتراوح بين الحزن والفرح والقلق والاستقرار وشعور الهزيمة والخيبة والانكسار. بينما كان التعبير عن الإحساس بالزمن الواقعي تعبيراً انفعالياً متطابقاً مع بنية الحدث الفعلية.

ثانياً: لعبت المفارقات الزمنية دوراً كبيراً في تشكيل البنية الزمنية داخل النص الروائي، على مستوى الحكاية والسرد، فعملت على إضاءة بعض الشخصيات الروائية وذكر أحداثٍ مضت، وأسهمت في سد الفجوات الحكائية، لتبدو المشاهد الحكائية أقرب إلى التماسك والترابط المنطقي ، وكان لمفارقة الاسترجاع حضوراً كبيراً، وتأثيراً مديداً على طول الخط السردي للرواية لارتباطهِ بتداعي الخيال واستحضار الصور والأحداثِ من الماضي الذي اعتمدت عليه بشكلٍ أساسي، وقد استخدمت الكاتبة الذاكرة التخيلية التي لعبت دوراً مهماً في عملية الإبانة والكشف عمَّا يعتمل في ذوات الشخصيات الروائية، فرسمتْ صوراً لغويةً أساسها الخيال الذي احتفظَ ببقايا من الواقع المبتعد شيئاً فشيئاً إلى الوراء، وبنت هيكلَ السرد على ما يُسمَّى: الزمن الدائري التوليفي الذي يتوالد منبثقاً دوائر صغيرة من دوائر أكبر، عبرَ تقنيةِ السردِ المباشَر المتَّكئة على ما يمتحهُ فكرُ البطلِ ممَّا نقشَ في دفاترِ مذكِّراتهِ، وليسَ ممَّ يشاهدهُ على أرضِ الواقعِ من أحداثٍ وأفعالٍ وتجاربَ حقيقية، لترصدَ حركةَ النفسِ البشرية في صراعاتها الداخلية وفي مواجهتها لأقدارها القاسية، فاستطاعت الكاتبة أن تطرح قضاياها الخاصة والعامة ، تلك القضايا المشحونة بالحزن والألم والاستلاب نتيجة معاناتها في مجتمعها،

ثالثاً: قدَّمت الكاتبة نسيجاً روائياً متماسكاً بين الوحدات الزمنية الأساسية(الماضي والحاضر والمستقبل)، وعملتْ توليفة منسجمة بين هذه العناصر الزمنية لتتكامل وتتقدم وهي ترسم لوحاتٍ متنوعة لأحداثِ الشخصيات التي تنمو وتتضج وتتطور في سياقِ كلاسيكي متراتب للزمن: ماضٍ.. حاضر.. مستقبل.

رابعاً: رافقت اللغة السردية التخيلية حركة السرد الروائي فكانت منسجمة ومتناسقة مع البنى الزمنية المختلفة، فعند الحديث عن الزمن الماضي كانت تكثرُ من الأفعالِ الماضية، خصوصاً الفعل الماضي ناقص الدلالة(كان وكانت)، وقد أوردته في صفحةٍ واحدة /7/ مرات ص140 وحين أرادت الحديث عن الزمن الحالي الواقعي أكثرت من إيراد الفعل المضارع، ففي سطرين ص338 استخدمت خمسة أفعالٍ مضارعة، وحينَ أرادت الحديثَ عن المستقبل، لجأت إلى أحرف التسويف الدالة على المستقبل (س وسوف)ص331 وهذا يعطي الدلالة على ارتباط البنى اللفظية مع البنى اللغوية وتأطير البنى الحكائية في الرواية .

مراجع البحث:

- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.

- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ط1،المركز الثقافي العربي، 1990 م.

- بوتور، ميشال ، بحوث في الرواية الجديدة، سلسلة زدني علماً، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.

- بكوش، أ.يوسف، بلاغة البناء الزمني في الخطاب الروائي، جامعة سيدي بلعباس، مجلة تاريخ العلوم عند العرب، العدد الرابع.

- جنداري، د.ابراهيم ، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا. ط1، 2013م، دمشق، مطبعة تموز.

- زعموش، د. عمار، الخطاب الروائي في رواية(ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، مجلة الثقافة ،1997.

- زيتوني، د. لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار، الطبعة الأولى 2002.

- مبروك ، د مراد عبد الرحمن، (بناء الزَّمن في الرواية المعاصرة) تيار الوعي نموذجاً، صادر عن الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، ضمن سلسلة دراسات أدبية، عام 1998.

- لحمداني: حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، 1991م.

- مستغانمي، أحلام، رواية ذاكرة الجسد، ط16، دار الآداب، 2001 .

– ملك: عزة آغا، القراءة والكتابة في الرواية الحديثة، الفكر العربي المعاصر .

– ميا: فاخر، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد 431، آب، 1999.

-- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، 1997م

عظماء شرقيون و غربيون بوصفهم أبطالاً في عيون النقاد4

جامعة البعث – كلية الآداب و العلوم الإنسانية – قسم اللغة الإنكليزية

طالبة الماجستير: كريستينا العبدالله المشرف: الأستاذ الدكتور الياس خلف

الملخص

يسعى هذا البحث إلى معالجة شخصية البطل في الأعمال المختارة التي تركز على بعض الأفراد الشرقيين و الغربيين، الذين اشتهروا ببطولاتهم التي اتخذت أشكالاً مختلفة. و سيبدأ البحث بتعريف نقدي لمصطلح البطل ثم سينتقل إلى الكشف عن الكيفية التي يؤكد بها النبلاء شخصياتهم البطولية بسبب مآثرهم البارزة في الشجاعة و 8النبل.

Colossal Eastern and Western Figures as Heroes in the Eyes of Critics

Abstract

This paper seeks to explore the hero figure in selected works that focus on certain Eastern and Western individuals who were famed for their heroism that took different forms. It will start with a critical definition of the term "hero" and then proceed to reveal how magnanimous people assert their heroic characters by reason of their outstanding attributes of courage and nobility.

Introduction

This paper will first look at the concept of the "hero" in definitive dictionaries of literary terms. First of all, according to *Cuddon's Dictionary of Literary Terms*, "A hero and heroine are the principal male and female characters in a work of literature" [1]. If we continue to explore the meaning of the hero and his characteristics in ancient and modern Eastern and Western dictionaries, we will find that the hero in general is a person with physical and psychological features that distinguish him from other people and his characteristics are related to courage. Secondly, according to *Fowler's Dictionary of Literary Terms*, "In the classical myth, heroes had superhuman powers; they conversed with gods (sometimes, like Achilles or Theseus, they were demigods)" [2]. In addition, *The Oxford Dictionary of Literary Terms* defines the hero as: "The main character in a narrative or dramatic work" [3]. Thus, we find that the hero is a person who is famous for his bravery and nobility, and he is the main character

in poems, stories and plays. For Northrop Frye, heroes can be classified into certain categories. He states:

> The first type is "the mythical hero". This hero is god-like, superior in kind to both his environment and other men; the second is the "romantic hero", who is superior in degree both to other men and to the environment; the high mimetic hero is superior in degree to other men but not to his environment; the low mimetic hero is superior neither to other men nor to his environment; and the last is the ironic hero, who is inferior to other men and to his environment. [4]

We can see that through time, the hero has diminished in stature from a god-like man to one who is inferior to the average person. Even the meaning of the word "hero" has changed, as W. H.

Auden indicates:

> Heroes are divided into three parts: the "epic hero", the "tragic hero", and the "comic hero". The "epic hero" is similar to Frye's "mythical and romantic types", the "tragic hero" would

correspond to the "high mimetic mode", and the "comic hero" would correspond to the "low mimetic and absurd types". [5]

Having looked at these definitions of the hero as a figure, I believe that it is apt to discuss some examples of the heroic figures from certain Western and Eastern works. Here I have chosen to follow the hero's career in order to formulate a proper vision of his heroism. The heroes of Uruk, Gilgamesh and Enkidu, are our first heroic figures.

Enkidu and Gilgamesh

The Epic of Gilgamesh consists of two parts and each part is concerned with one of the heroes (Enkidu and Gilgamesh). However, the first part gives us Enkidu who is a young man favored above all others in animal strength, manly enterprise and high spirits, until he is struck down with a fatal sickness in punishment for having trespassed against the gods. Enkidu can

be regarded as the first hero in literature who is closely linked to the gods, and he often deals with strange beings. He is partly human, partly animal and partly divine. At the same time, we find him dealing with the forces of nature, which are depicted in a lively way. Enkidu is a legendary hero and if the legendary hero is the first stage of the image of heroes in literature, then the epic hero is the middle stage between the legendary and tragic heroes. Looking at the stages between the legendary hero and the tragic hero, we can find that the qualities of the legendary hero begin to disappear from the hero and turn into a tragic hero. It is known that the epic hero existed earlier than the tragic hero. However, the legendary hero existed much earlier than both epic and tragic heroes. We can conclude that even epic and legendary heroes can undergo tragic experiences and become completely tragic heroes. While reading the story of Enkidu, we can feel that Enkidu is not only a legendary hero, but he is also a great noble tragic hero because he fought like a tiger, helped his

best friend, and taught him the meaning of morals and friendship. Moreover, he stopped Gilgamesh from raping women and girls in Uruk. Nevertheless, Enkidu made a mistake by standing against the gods and this mistake leads to his own suffering and death and hence, he becomes a tragic hero. We feel pity on Enkidu because he is a great warrior, man and friend who died for his own friend. But we are afraid of facing such a tragic end especially after sacrificing everything for our friends and family.

Hope Nash Wolff says:

> At this tragedy, Gilgamesh loses all his unthinking self-satisfaction and becomes a raging, questioning Achilles; and yet he suffers no tragic or glorious end, but he returns quietly home, defeated in his demand for a better life. [6]

We can say that a hero stops to be a hero when he loses force. Therefore, Enkidu, in his sickness, mourns his ability to act until the moment he dies. In addition, Gilgamesh returns defeated to

Uruk because he could not attain immortality and was not able to do anything:

> Gilgamesh saw a pond whose water was cool,
> He went down into it to bathe in the water.
> A snake caught the scent of the plant,
>
> It came up and carried the plant away,
>
> On its way back it shed its skin. [7]

After Enkidu's death, Gilgamesh was controlled by fear, not force. A question arises here: Can we regard Gilgamesh or Enkidu as heroes then? Wolff says: "Gilgamesh doesn't keep our faith at the last, because he continues to live, after accepting death. We look at Gilgamesh who still sleeps" [8]. However, I believe that Enkidu's death changes Gilgamesh forever. Before Gilgamesh's journey, immortality for him was to conquer death, to live forever. After his journey, he realizes two things: first, when he saw immortality in front of him, he realized that immortality is boring because doing the same thing every day is boring. Secondly, immortality only suits the gods and our immortality is in our

heroic and noble actions and achievements. In other words, to have a good reputation among people is our immortality as human beings. According to *The New Encyclopedia Americana*: "A hero is a half-god or a person who is immortalized by his deeds and achievements" [9].

The role of the gods in *The Epic of Gilgamesh* is great. The gods created Gilgamesh as two-third divine and one-third human and gave him extraordinary strength and good looks. After people complain about Gilgamesh for being a ruler who does not treat his people well, the gods created Enkidu who is equal to Gilgamesh.

Ishtar plays a great role and creates many problems in the epic. As a result, we see that gods are real characters who control the fate of the hero. The epic hero may depend on his mind in solving the problems that confront him, but before that he depends on the help and support of the supernatural powers and gods. The gods even warn the hero of his enemies as in

Enkidu's dreams. Enkidu gives us a lesson that we have to be loyal to our friends and Gilgamesh teaches us the meaning of immortality. Both of them are famous until nowadays and we can view them as great heroes who gave the world the foundation of the concept of friendship and immortality and changed the world by their fights and lessons. However, some people like Wolff, do not regard Gilgamesh and Enkidu as heroes because they failed in their missions in searching for immortality, in fighting against the gods and because they were supported by the gods; their victories were the outcome of the gods, not the outcome of their own power and will. They also fell due to their excessive disrespectful arrogance which offended the gods. Therefore, they died because they suffered as part of their divine retribution.

Thus, the concept of the hero here is controversial, but in addition, the common thing among heroes is a journey or an adventure. Both Gilgamesh and Enkidu went on different journeys to achieve mortality. If we follow Frye's and Auden's

classifications of the heroes, we can view Gilgamesh and Enkidu as "Mythical or Epic heroes". If we continue to look for the details of the hero's journey, we will find that the hero's journey is really complex and this complexity is represented in the journey of Shakyamuni Buddha, a colossal Eastern hero, to reach the stage of enlightenment.

Shakyamuni Buddha

A majestic representation of the difficulties of the adventure in the hero-task is presented in the traditional legend of the Great Struggle of Buddha. Shakyamuni Buddha is the founder of the Buddhist religion and was the crown prince of the great Shakya Kingdom. Campbell says: "The young Buddha was groomed to be a king in accordance with the wishes of the royal family. However, when he was about 29 years old, he learned the deep suffering experienced in life by people" [10]. Therefore, he left his palace life in order to find the causes of the suffering

and the means to overcome it. He went and saw, for the first time: sickness, old age and death. Joseph Campbell says:

> The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation initiation–return. A hero leaves the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. [11]

He even reduced himself to a mere skeleton by living on a few dried beans and a sip of water a day, but then he realized that extreme asceticism (namely, living a simple life without physical pleasure) cannot bring him spiritual enlightenment. He understood that being neither a prince nor an ascetic would enable him to attain enlightenment. He gave up everything to discover the depths and truths of suffering. To have the heart to care so much about others and to sacrifice willingly for them, is an ability to create a positive impact on people's lives. Therefore,

he spoke to everyone with equal respect and made a long and lasting effect on people's lives. Thus, a hero is one who gives and asks for nothing in return. After his tough journey to achieve that spiritual awakening, he taught us four noble truths: everyone in this life is suffering in one way or another, suffering comes from desire. But it is possible to stop suffering and achieve enlightenment. And the last truth is about the Middle Way. In other words, neither extreme asceticism nor extreme wealth was the path to the enlightenment. Campbell says:

> When Buddha was sitting beneath the tree, he was approached by the god of love and death. The dangerous god approached on an elephant and carrying weapons in his thousand hands. He was surrounded by his army, which extended twelve leagues before him, twelve to the right, twelve to the left, but Buddha remained unmoved beneath the Tree. And the god then assailed him, seeking to break his concentration. [12]

We can see a clash between Buddha on the one hand, and the god and the god's army on the other hand. Almost all heroes,

like Enkidu, have a clash with the gods. The role of the gods is significant in these works because the gods influence human beings through dreams and visions. They are the ultimate governing force for human beings and the reason of their suffering or victories. However,

> The god finally flung his razor-sharp discus angrily, and bid the towering host of the army to let fly at him with mountain crags. But Buddha only moved his hand to touch the ground with his fingertips, and thus bid the goddess Earth bear witness to his right to be sitting where he was. The elephant fell upon its knees in obeisance to Buddha. The army was immediately dispersed, and the gods of the worlds scattered garlands. [13]

Thus, after winning this victory before sunset, Buddha acquired knowledge of his previous existence and the chain of causation. He achieved the perfect enlightenment.

Each person has a certain aim and dream and he or she works hard to achieve that aim. Nevertheless, some heroes fail to

achieve it after sacrificing everything they had and that is why they experience tragic suffering and such heroes are tragic heroes. On the other hand, other heroes can achieve what they want and teach people all around the world. Hence, all kinds of heroes can offer us a certain message and we understand this message differently. Buddha is similar to Gilgamesh in a way. Both of them had a long, tough and impossible journey to complete and they are heroes to some people. Buddha is a hero to some people because he gave up everything he had and tried to stop people's suffering. On the other hand, people in China do not like Buddha at all because Buddha calls for ending the social structure of China by encouraging people to leave their families and jobs to become monks and nuns. Moreover, Chinese people have destroyed about 6.000 Buddhist temples. However, according to Frye's and Auden's classifications of the heroes, we can think of Buddha as a "Romantic hero" or "Epic hero" because his journeys were made to attain a spiritual enlightenment and to

make people acquire and understand the moral lessons in life. Having looked at these Eastern heroes, let us proceed to consider some Western heroes.

Socrates

The best examples of Western heroes were presented during the classical Greek period. I think that the first hero philosopher was Socrates. Socrates was an ancient Greek philosopher. His style of philosophizing was to share his thoughts in public conversations about some human ideas and through skillful questioning, he showed that his listeners did not know what they were talking about. Will Durant says: "Athens condemned Socrates to death, accusing him of moral corruption" [14]. Socrates was widely hated in Athens, because he embarrassed people by making them appear ignorant and foolish. However, he was a critic of democracy, he rejected the city's gods, and he inspired disrespect for the authority among his youthful followers (though that was not his intention). He was

convicted and sentenced to death by poison. He had two choices: either to go on an exile or to die. He chose to die rather than to be exiled, because escaping would show disrespect for the laws and would harm the reputation of his family. Socrates believed in deity, but this conception is completely different from the typical Athenians' belief. While to Athenians, gods were human-like and confused figures, Socrates believed gods to be perfectly wise. Moreover, he saved Alcibiodes's life. Kenneth Seeskin remarks: "Socrates showed his heroism when he risked his own life to save Alcibiodes during the Potidea, Delium, and Amphipolis war" [15]. Additionally, Socrates aimed at creating a better society. A hero is someone who is just and derives motivation from injustice in the community to fight for the rights of the helpless and voiceless people. A hero is one who chooses to go against the state to promote the welfare of the weak. Socrates spent his entire life seeking to understand society's beliefs. Heroes are often humble people who do not even know how

great they are. Socrates did not see himself any wiser or better than others, because he believed that all people have knowledge. A hero is not necessarily a perfect human being: since human beings can make mistakes, so can heroes. Although heroes seem to have a superior thinking ability, their thinking can be flawed. Although the act of taking poison can be seen in terms of weakness from one point of view, it is also a heroic act. A hero is an individual who is able to stand for what is right regardless of pressure or death. Socrates refused to run away and accepted to face the death penalty as a lesson to others. I have already indicated that a hero goes against the state and society, but heroism is not necessarily about going against the law. We can see that Socrates' acceptance of the death sentence demonstrates his respect to laws. Socrates motivated so many people to always stand for what is right regardless of the situation. Socrates had a passion for truth. Even when facing death, he chose truth. I believe that true heroism is standing by

the truth and seeking what is right. However, some people ignore Socrates because he was hated by Athenians as a result of being poor and with no political influence and he did not pay attention to his family members. I think Socrates can fit in with Frye's term of "High Mimetic heroes", or under Auden's term of "Tragic heroes". He sacrificed everything for defending the truth. His environment killed him because of its fear. On the other hand, Socrates' student, Plato, presented a different version of heroism.

Plato

Plato associated the concept of heroism with politics, not morals. Plato was deeply influenced by Socrates. Moreover, we can see Plato's admiration for Socrates throughout his works. Ari Kohen says:

> Plato manages to turn the ignoble death of his mentor into a virtuous triumph for two reasons: first, he suggests that Socrates has an intimate

> understanding–perhaps even an appreciation– of his morality and actively choose to die. Secondly, he demonstrates that in choosing to give up his life– Socrates sacrifices himself for those with whom he identifies, both his friends and even the Athenians at large who seem to be his enemies. In Socrates' trial and execution, Plato establishes his mentor as a moral hero who gives up his life to benefit others. [16]

Plato did not only talk about heroes, but also talked about gender distinction. Plato plays a major role in establishing the traditional gender distinction. Dominic Stefanson notes: "For Plato, the female is irrational and man is rational. As the hero is the supreme rationalist, it is incumbent upon the hero to expunge any feminine traits from his character" [17]. Hence, for Plato, the hero is a male of exceptional ability who is just talented in his activities and in being so, he becomes a model of inspiration for others.

Stefanson says:

> Plato politicizes the notion of heroism by compelling the hero to enter into the service of

> the state. Plato transforms the heroic man into a citizen. Plato wants heroism to continue to prosper in an era that came to see political activity as an unavoidable component of man's existence. Yet the ideals of heroism in Plato remain hierarchical and aristocratic. [18]

In other words, if someone wants to be a hero, he/she has to be a politician or to be a skillful citizen for the benefit of the state. Plato demonstrates how a great man can and must contribute to the well-being of the city-state. The hero becomes a ruling citizen. He is a citizen in the sense that his actions contribute to the wellbeing of the city-state. Plato believes that Socrates died in the name of truth. He was fully aware of what he needed to do to avoid death, and no one doubts his intellectual ability to have done so, but he chose to die for truth. A well-balanced life where reason and truth control everything is the key to the heroic life for Plato. Plato associates the hero with the political position and he believes that a successful community is one that is equally balanced. The hero can do anything to the highest

standard, but he is obliged to exercise his heroism in the unavoidable theatre of the state action. Plato talks about this idea in his work *The Republic*. He talks about the concept of the "philosopher king", whose key notion is that the philosopher is the only person who can be trusted to rule the state well. Philosophers are both morally and intellectually suited to rule: morally because it is in their nature to love truth and learn so much that they are free from the greed and lust that tempt others to abuse power and are so intellectual that they can gain full knowledge of reality by themselves. The city can get such knowledge by putting aspiring philosophers through a demanding education, and the philosophers will use their knowledge of goodness and virtue to help other citizens achieve their best.

According to Plato, the hero is dictated by the demands of true knowledge and the interests of the common knowledge. Moreover, the hero has a rational mind that gains access to the highest level of truth and knowledge. Armed with true knowledge,

any person can bring internal harmony to his life and to the community. Many historical figures have been put forward as examples of philosopher kings. For example, one of the most important people who is related to the philosopher kings is Archytas. Not only was Archytas a philosopher, mathematician, music theorist and astronomer, but he was also a skillful military general and a popular political leader. However, although Aristotle revered his teacher, Plato, his philosophy departed from Plato's in many important aspects. Such a contrast is famously suggested in the painting of the Italian Renaissance painter Raffaello Santi. This painting comes under the title "The School of Athens" which depicts Plato and Aristotle together in a conversation, surrounded by scientists, philosophers and artists. Plato, holding a copy of his dialogue Timeo, points upward to the Heavens; Aristotle, holding his Etica, points outward to the world. Hence, we note that Aristotle talked about the hero, or rather the tragic hero in a different way.

Aristotle

Aristotle gives a complete definition of the tragic hero:

> A Tragic Hero is a literary character who makes an error in judgment that inevitably leads to his/her own destruction. A man does not become a hero until he can see the root of his own downfall. [19]

Moreover, Richard Dutton gives a definition of the tragic hero and remarks:

> This is a sort of man who is not conspicuously virtuous or just and whose decline into misery is not caused by vice and depravity, but rather by some flaw or error: a man who enjoys prosperity and an eminent reputation, like Oedipus and Thyestes. [20]

For Aristotle, a tragic hero is a man of some social standing and personal reputation, however, he is flawed and this flaw leads to his downfall. We assume that this downfall leads to the hero's death but it can lead to the hero's awful suffering. Almost all

tragic heroes come from a place of elevated status in the society; tragic heroes' experiences are more dramatic than those of common men because tragic heroes are falling from grace. Moreover, tragic heroes are too proud and too stubborn to take the advice of those who are warning them. All tragic heroes experience a sharp turning point during their journey. Once the climax in the plot has occurred, the tragic hero will find out that he or she, in fact, has caused the central suffering. In tragedy, the meaningful existence of the hero is created by his death or suffering. Unfortunately, in spite of this self-realization, the hero is unable to change his or her tragic fate. The best example of a tragic hero is Oedipus the King. Oedipus is superior to the people who are around him because he is the king, but at the end of the play, his environment rejects him because of his flaw. Therefore, he becomes inferior to his environment. We can think of him as a "High Mimetic hero", according to Frye's classifications of the heroes. However, the hero's image is really

and truly represented in Homer's works and we can see a detailed representation of the hero through Homeric figures.

Homeric Heroes

Homer created a different kind of heroes in his works *The Iliad* and *The Odyssey*, as Stefanson says:

> The Homeric hero is a man of transparent action who is never incapacitated because he acts upon his instincts. He soars above humanity and performs deeds that assure him of everlasting fame and glory. The Homeric hero is a warrior prince who lives in the absence of the state. He rules his community as a patriarch who places his personal quest for glory above the dictates of the common good. The Homeric hero is consequently limited in his ability to act as a model of emulation from those who live in the state. [21]

The Homeric hero is a man, only a warrior can be heroic and only a male is physiologically capable of being a warrior. Homeric heroes are not interested in politics; they are community leaders

whose individual brilliance serves primarily themselves. Homeric heroes cannot serve as models for citizenship because they lack self-restraint and the subordination to the common interests of the community that mark a citizen. Stefanson says:

> The definition of the hero is inextricably linked to Homer. Hero comes directly from the Greek "hērōś" (singular) and "hērōeś" (plural), as used by Homer to describe his main protagonist. In the ancient world, the term "heros" was already in use to describe the great men of the Homeric epics. [22]

The meaning of the word "hero" is derived from the Homeric epics. The understanding of the notion of heroism throughout ages depends on the understanding of the protagonists of the Homeric epics. The greatness of the Homeric hero rests on his ability to act in all circumstances. The Homeric hero is never incapacitated, regardless of how difficult circumstances become. Besides, he has the ability to tackle a problem quickly, decide what to do, articulate that decision and then enact it. The

Homeric hero goes to the battle and risks his own life to defend the community and at the same time, attain glory and fame for himself. In other words, helping the community is not the hero's primary motivation or intent. Heroes sometimes defend their communities against external aggression, yet at other times, they pull their communities into unnecessary conflicts. However, in both cases the hero is driven by personal interests. For instance, the conflict between Paris and Menelaus over Helen shows us how heroes can pull entire communities into essentially private conflicts with disastrous consequences for the whole community. Besides, the conflict between Agamemnon and Achilles occurs over a woman called Briseis. Both Agamemnon and Achilles are awarded a woman as a trophy of war. This conflict emerges as an interesting parallel to the cause of the Trojan War itself. Both heroes killed a great number of people because of one woman. We may say that the quarrel between Achilles and Agamemnon characterizes both men. Agamemnon, for all his greatness as a

king and military commander, is jealous, greedy and selfish. At the same time, Achilles shows firm determination and stubbornness. The Homeric hero lacks the drive for self-sacrifice that is necessary for citizenship. Definitely, Homeric heroes, according to Frye's and Auden's characterization of the heroes, come under "Mythical or Epic heroes".

As a conclusion, we can note that there are many kinds of heroes and each kind is unique and has its own qualities and characteristics. We have an obvious change in the concept of heroism throughout different ages. All heroes have nobility, courage and power and are willing to face different difficulties and obstacles in order to help people and the state. However, Homeric heroes are different. They want to assist people and the state so that they can achieve fame and glory for themselves and they are a little bit far from nobility. They are selfish and mean, however, they are admired by people because of their power and authority.

Notes

1. CUDDON, J2013- **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Wiley-Blackwell, Oxford, p406.
2. FOWLER, R1998- **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. Horizon, London, p105.
3. HORNBY, A2004- **Oxford Dictionary**. Oxford University Press, Oxford, p112.
4. FRYE, N1961- **Fictional Modes: Approaches to the Novel**. Ed. Robert Scholes. Chanler Publishing Company, San Francisco, p304.
5. AUDEN, W1949- **Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote**. Horizon, London, p9.
6. WOLFF, H1969- **Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life**. Journal of the American Oriental Society, London, p10.
7. FOSTER. R. B. Trans.2001- **The Epic of Gilgamesh**. Norton & Company, New York, p225.
8. WOLFF, H1969- **Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life**. Journal of the American Oriental Society, London, p10.

9. RING, A1997- **The New Encyclopedia Americana**. York Press, New York, p503.

10. CAMPBELL, J2004- **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton University Press, Princeton, p203.

11. CAMPBELL, J2004- **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton University Press, Princeton, p210.

12. CAMPBELL, J2004- **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton University Press, Princeton, p211.

13. CAMPBELL, J2004- **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton University Press, Princeton, p212.

14. DURANT, W1962- **The Story of Philosophy: The Lives and Opinion of the Greater Philosophers**. York Press, New York, p177.

15. SEESKIN, K1987- **Dialogue and Discovery: A Study in Socratic Mythology**. Sunny Press, New York, p179.

16. KOHEN, A2011- **Plato's Heroic Vision: The Difficult Choices of the Socratic Life**. Faculty Publications, Lincoln, p30.

17. STEFANSON, D2004- **Man as Hero-Hero as Citizen: Models of Heroic Thought and Action in Homer, Plato and Rousseau**. Adelaide University Press, Adelaide, p286.

18. STEFANSON, D2004- **Man as Hero-Hero as Citizen: Models of Heroic Thought and Action in Homer, Plato and Rousseau**. Adelaide University Press, Adelaide, p288.

19. ARISTOTLE, 1997- **Poetics**. Trans. Malcolm Heath. Pengiun Classics, London, p144.

20. DUTTON, R1984- **An Introduction to Literary Criticism**. York Press, New York, p127.

21. STEFANSON, D2004- **Man as Hero-Hero as Citizen: Models of Heroic Thought and Action in Homer, Plato and Rousseau**. Adelaide University Press, Adelaide, p286.

22. STEFANSON, D2004- **Man as Hero-Hero as Citizen: Models of Heroic Thought and Action in Homer, Plato and Rousseau**. Adelaide University Press, Adelaide, p288.

Bibliography

- ARISTOTLE. **Poetics**. Trans. Malcolm Heath. London: Pengiun Classics, 1997.
- AUDEN, W. H. **Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote**. London: Horizon, 1949.
- CAMPBELL, J. **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- CUDDON, J. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- DURANT, W. **The Story of Philosophy: The Lives and Opinion of the Greater Philosophers**. New York: York Press, 1962.
- DUTTON, R. **An Introduction to Literary Criticism**. New York: York Press, 1984.
- FOSTER. R. B. Trans. **The Epic of Gilgamesh**. New York: Norton & Company, 2001.
- FOWLER, R. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. London: Horizon, 1998.

- FRYE, N. **Fictional Modes: Approaches to the Novel**. Ed. Robert Scholes. San Francisco: Chanler Publishing Company, 1961.
- HORNBY, A. **Oxford Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- KOHEN, A. **Plato's Heroic Vision: The Difficult Choices of the Socratic Life**. Lincoln: Faculty Publications, 2011.
- RING, A. **The New Encyclopedia Americana**. New York: York Press, 1997.
- SEESKIN, K. **Dialogue and Discovery: A Study in Socratic Mythology**. New York: Sunny Press, 1987.
- STEFANSON, D. **Man as Hero-Hero as Citizen: Models of Heroic Thought and Action in Homer, Plato and Rousseau**. Adelaide: Adelaide University Press, 2004.
- WOLFF, H. **Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life**. London: Journal of the American Oriental Society, 1969.

تحقيق الهمزة، وتخفيفها

الباحث: د. محمود محمد الحديد*

ملخَّص البحث

تعدُّ الهمزة صوتاً فريداً بين أصوات اللغات كلِّها، وقد احتفت علماء العربية قديماً وحديثاً بهذا الصوت؛ لأهميَّته في تكوين الكلمة، وعلاقته مع غيره من الأصوات، وقمت في هذا البحث بتجلية جانب مهمٍّ من مباحث الهمزة، وهو تحقيقها وتخفيفها؛ فبيَّنت آراء العلماء واختلافهم في مخرج الهمزة قديماً وحديثاً، ثمَّ تحدَّثت عن أهل التحقيق، والقبائل التي كانت تأخذ به في نطقها، وعن بعض الصور التي بالغ فيها بعضهم في تحقيق الهمز، ثم أوضحت معنى تخفيف الهمزة، وبيَّنت صوره بإيجاز.

الكلمات المفتاحية: همزة – تحقيق – تخفيف.

* كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة البعث.

Assertion and lightening of "hamza"

Abstract

"Hamza", which is a sound in Arabic ,is to be considered a unique one compared to all languages .The former linguistics of Arabic cared a lot about it because of its importance in making words and its relation with other sounds . In this research I illustrated a very important side of 'hamza' studies such as its assertion and lightening .Therefore I brought all the new and former opinions of the linguistics concerning the place of articulation ,then I talked about the scholars who wrote about its assertion and the tribes who pronounced 'hamza' in this way. I also mentioned some examples in which there was exaggeration in assertion. Then I clarified the meaning of lightening and explained its features briefly.

Keywords: "hamza" – Assertion – lightening.

مقدِّمة

إنَّ ظاهرة الهمز وتخفيفه من الظواهر المهمَّة في الدرس اللغويِّ في لغتنا العربيَّة؛ لاهتمام العلماء به قديماً وحديثاً، وقد حدَّد علماء العربيَّة القبائل التي تهمز، والتي لا تهمز، ووجدوا أنَّ من العرب مَن يحقِّق الهمزة إيثاراً للشدة والصلابة، ومنهم من يخفِّفها بإحدى صور التخفيف المختلفة؛ ليسهل النطق بها؛ إيثاراً لتقليل الجهد عند النطق، وقد أمدتنا القراءات القرآنيَّة بمختلف رواياتها، وكتب اللغة بكثير من الشواهد التي تمثِّل كلَّ أشكال التخفيف.

وتعدُّ الهمزة صوتاً فريداً بين أصوات اللغات كلِّها، وقد احتفت علماء العربية بها؛ لأهميَّتها في تكوين الكلمة، وعلاقتها مع غيرها من الأصوات، وبدا ذلك واضحاً في إفراد العلماء مباحث عنها، تحدَّثت عن قواعد رسمها، وتسهيلها، وحذفها، وإبدالها...؛ ولذلك ما تكاد تجد مؤلفاً من المؤلفات العربية يخلو من الكلام عنها، فتجدها مبثوثة في كتب النحو والصرف، واللغة وفقهها، والمعاجم، وكتب القراءات وتوجيهها.

وقمت في هذا البحث بتجلية جانب مهمٍّ من مباحث الهمزة، وهو تحقيقها وتخفيفها؛ فقسَّمت البحث إلى أربعة مطالب، تحدَّثت في المطلب الأوَّل عن تعريف الهمزة، وبيَّنت في المطلب الثاني آراء العلماء واختلافهم في مخرج الهمزة قديماً وحديثاً، ثمَّ تحدَّثت عن أهل التحقيق، والقبائل التي كانت تأخذ به في نطقها، وعن بعض الصور التي بالغ فيها بعضهم في تحقيق الهمز، ثم عقدت مطلباً لتخفيف الهمزة، فأوضحت فيه معناه، وبيَّنت صوره بشكل موجز، وفي الخاتمة عرضت للنتائج التي توصَّل إليها هذا البحث.

أهميَّة البحث: تأتي أهميَّة هذا البحث في التعرُّف على ظاهرة من الظواهر اللغويَّة؛ إذ تتبيَّن صور تخفيف الهمزة؛ ممَّا يمكِّن القارئ في كتب التراث من معرفة طرائق نطق الكلمة محقَّقة ومخففة، ويمكِّنه من معرفة بقايا هذه الظاهرة في اللهجات العربيَّة المعاصرة.

منهج البحثِ: تقوم الدِّراسةُ على المنهج الوصفيِّ الذي يعتمد على جمع المادَّة العلميَّة لظاهرة ما، ثمَّ القيام بتصنيفِها، وترتيبها، وتحليلِها بدقَّةٍ، لاستخلاص النتائج منها.

المطلب الأوّل: تعريف الهمزة

أولاً: الهمزة لغة: هو الغمز، وهمزَ القناةَ: ضغطها، ومنه الهمز في الكلام؛ لأنَّه يضغَط، وقد همزَ الحرفَ فانهمَزَ، وهمزَه: دفَعَهُ وضربَه، والهمَّاز: العيَّاب، والهُمَزَةُ مثله، والهمزُ: الغيبة والوقيعة بالناس. ومن معانيها: الشِّدةُ، والضرب، والهمزة: النقرة[1].

ثانياً: لقب الهمزة: عرَّفها واضعو المعجم الوسيط بقولهم: "صوتٌ شديدٌ مخرجه من الحنجرة، ولا يوصف بالجهر أو الهمس"[2]. والهمزة أوَّل حروف الهجاء، وكانت تسمَّى أيضاً الألف عند بعضهم، وهي تساوي عددياً الرقم(1) في حساب الجُمَّل؛ إذ هي الحرف الأبجديُّ الأوَّل، وفي الترتيب الصوتيِّ القديم تقع الهمزة في الترتيب التاسع والعشرين عند الخليل في معجمه العين[3].

والهمزة أحد حروف الإبدال، وهي أحد حروف الزيادة، المجموعة في قولك "سألتمونيها"، التي يمكن أن تكون ليست من أصل الكلمة، وهو أحد حروف الإظهار التي تُظهر النون أو التنوين قبلها عند القرَّاء، وحروف الحلق عندهم مجموعة في أوائل كلمات قولك: "أخي هاك علماً حازه غير خاسر"؛ فيكون ترتيبها عندهم: "أ–هـ–ع–ح–غ–خ".

ويُطلق عليها أيضاً "النبْر"، قال ابن منظور: "النَّبْرُ بالكلامِ: الهَمْز... والنبْرُ: مصدر نَبَرَ الحرفَ يَنْبِرُه نَبْراً هَمَزَه"[4]. ويؤيِّد ذلك ما روي أن رجلاً قال: يا نبيء الله، فقال النبي صلى الله عليه وسلم: "لا تنبر باسمي"[5]؛ أي لا تهمز، ومن ذلك ما روي عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب أنَّه قال: "نزل القرآن بلسان قريش، وليسوا بأصحاب نبر، ولولا أنَّ جبرائيل –عليه السلام– نزل بالهمزة على النبي صلى الله عليه وسلم– ما همزنا"[6]. فقد استعمل علي بن أبي طالب رضي الله عنه الهمزة والنبر بمعنى مترادف.

---

1 انظر: لسان العرب: ابن منظور، مادة "همز"، 425/5–427.

2 المعجم الوسيط: 1/1.

3 انظر: العين، 48/1، 57/1.

4 لسان العرب، مادة "نبر"، 189/5.

5 كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة "نبر"، 296/8. ولم أجده بهذا اللفظ في كتب الحديث التي بين يدي، وهو بهذا اللفظ في الفائق في غريب الحديث والأثر: الزمخشري، مادة (نبر)، 401/3. والنهاية في غريب الحديث والأثر: ابن الأثير الجزري، مادة (نبأ)، 3/5، مادة (نبر)، 7/5.

6 شرح شافية ابن الحاجب: الرضي الاستراباذي، 32/3. ولم أجده في كتب الحديث التي بين يدي.

ويجب علينا هنا التمييز بين النبر بمعنى الهمزة، وبين مصطلح "النبر" عند علماء اللسانيات المحدثين؛ وإن كان بينهما عموم وخصوص من وجه[1]؛ فالنبر ضغط المتكلِّم على الحرف، و"هو نشاط فجائيٌّ يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع ما من مقاطع الكلمة، ويؤدي هذا النشاط إلى زيادة في واحد أو أكثر من عناصر المقطع الآتية، وهي المدَّة والشِّدَّة، والحدَّة"[2].

المطلب الثاني: مخرج الهمزة

مخرج الحرف "هو الموضع الذي يتقطَّع ذلك الحرف عنده ولا يشاركه فيه غيره، فإنْ شاركه فلا بدَّ من امتيازه بصفة غير عمل اللسان"[3]. واختلف القدماء والمحدثون في تحديد مخرج الهمزة وصفاتها، وإليك إيجاز ذلك:

أولاً: عند القدماء:

الهمزة عند النحاة القدماء صوت مستقل يخرج من أقصى الحلق، مما يلي الصدر، وهي أبعد الحروف مخرجاً؛ لذلك سمَّاها بعضهم بالحرف الخفيِّ؛ لأنَّه كلَّما سفل الحرفُ، خفي جَرْسُه[4]. قال الخليل: "الهمز صوتٌ مهتوتٌ في أقصى الحلق... وتقول: يَهْتُّ الإنسانُ الهمزة هتّاً إذا تكلَّم بها"[5]. وقد ذكر السيوطيُّ للهتِّ معنيين؛ فهو من عصر الصَّوت، أو من الحطم والكسر؛ لأنَّها تبدل كثيراً فتتحطم وتتكسر[6].

وأقصى الحلق عند القدماء يقابل الحَنجرة عند المحدثين؛ فهو وصف صحيح مقبول، ونقل الأزهريُّ عن الخليل أنَّ مخرج الهمزة "من أقصى الحلق من عند العين"[7]، ويؤيِّد هذا النقلَ النقلَ أنَّه بدأ ترتيبه المخرجيَّ للحروف بالعين، مخالفاً في ذلك أكثر علماء العربيَّة،

---

1 انظر: القراءات القرآنيّة في ضوء علم اللغة الحديث: د. عبد الصبور شاهين، ص28–29.

2 المحيط: محمد الأنطاكي، 22/1. وانظر: قواعد النبر في المرجع نفسه، 52/1–53. ودراسة الصوت اللغوي: أحمد مختار عمر، ص220–225. والقراءات القرآنيّة في ضوء علم اللغة الحديث، ص25–27.

3 شرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 915/2.

4 انظر: العين: الخليل، 52/1. والكتاب، 548/3، 433/4. وسر صناعة الإعراب: ابن جني، 46/1. وشرح المفصل: ابن يعيش، 428/4، 219/5، 265، 516. وارتشاف الضرب من لسان العرب، 16/1–17. وكتاب الإقناع في القراءات السبع: ابن الباذش، 258/1.

5 كتاب العين، باب الهاء مع التاء، 349/3. وانظر: الكتاب، 548/3. ولسان العرب، مادة "همز"، 427/5. ويرى ابن جني، ونقل عنه ذلك ابن عصفور، أنَّ الهمزة ليست مهتوتة، وإنَّما المهتوت هو الهاء فقط. انظر: سر صناعة الإعراب: ابن جني، 64/1. والممتع الكبير في التصريف: ابن عصفور، ص333.

6 انظر: همع الهوامع، 456/3. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 935/2.

7 تهذيب اللغة، 43/1.

والسبب في ذلك فيما نُقل عنه "لأنَّها يلحقها النقصُ والتغييرُ والحذفُ. ولا بالألف لأنَّها لا تكون في ابتداءِ كلمة، ولا في اسم ولا فعل إلَّا زائدة أو مُبدَلةً. ولا بالهاءِ لأنَّها مهموسة خفيَّة لا صوتَ لها؛ فنزلتُ إلى الحيِّز الثاني وفيه العين والحاء فوجدتُ العين أنصعَ الحرفين فابتدأتُ به؛ ليكون أحسنَ في التأليف"[1]، فهذا النص –إن صحَّت روايته– يدلُّ على أنَّ الخليل كان يدرك أنَّ الهمزة هي أول الأصوات العربية مخرجاً. وبذلك يتَّفق مع غيره من العلماء، ولكنَّه لم يبدأ بها؛ لأنَّها في نظره غير مستقرَّة نطقيَّاً، والنظر العلميُّ يوجب علينا أخذ الظواهر التي تبدل الهمزة فيها وحدها، لا ما يُظنُّ أنَّها أصل تلك الظواهر، أي ننظر للهمزة فقط حين تحقَّق وتنطق بالفعل[2]، ولكن يعارض ما نُقل عنه هنا ما جاء في مقدِّمة كتابه "العين"؛ إذ جعل "أقصى الحروف كلِّها العين، ثم الحاء... ثم الهاء"[3]، وهي عنده "لا تقعُ في مدرجة من مدارِج اللِّسان، ولا من مدارِج الحَلْق، ولا من مدرِج اللهاة، إنَّما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيِّز تُنسب إليه إلَّا الجوف"[4]، فهنا الخليل لم ينسب الهمزة إلى منطقة معيَّنة من مدارج النطق، وعدَّها مع حروف المدِّ هوائيَّة[5].

وادَّعى كمال بشر عدم امتلاك القدماء للتعبير الفني الحديث للحنجرة[6]، وهذا غير صحيح؛ فقد ورد في معجم العين أنَّ "الحَنْجَرَة: جوفُ الحلقوم"[7]، وذهب الزركشيُّ إلى "أنَّ "أنَّ الهمزةَ من الرِّئةِ فهي أعمقُ الحروفِ[8]"، وذلك بسبب شعوره القويِّ بالحفز الواضح على هذا الجزء نتيجة لضغط الهواء وانحصاره في الحنجرة وما تحتها؛ بسبب انطباق الوترين الصوتيين الواقعين فيها[9]، وهذا شبيه بما عبَّر عنه القدماء بأنَّها "كالتهوُّع"، والتهوُّع والتهوُّع هو التقيُّؤ؛ إذ ينحبس الشيء ثمَّ ينفجر فجأةً.

1 المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين السيوطي، 70/1.

2 انظر: دراسات في علم اللغة: كمال بشر، ص69.

3 كتاب العين، 57/1. وانظر: تهذيب اللغة، 40/1.

4 كتاب العين، 57/1.

5 انظر: دراسات في علم اللغة: كمال بشر، ص74–79.

6 انظر: المرجع نفسه، ص80.

7 العين، باب الحاء والجيم، 3/ 327. وانظر: لسان العرب، مادة (حنجر)، 216/4.

8 البرهان في علوم القرآن: الزركسي، 168/1.

9 انظر: دراسات في علم اللغة، ص80.

ويرى القدماء أنَّها حرف مجهور، شديد، منفتح، منخفض، غير مكرَّر، مصمت، غير مستطيل، غير منحرف، وليس فيه غنَّة[1]، وسمَّاها ابن الجزري شمس الدين (ت833هـ) الحرفَ المهتوف الجرسيَّ؛ فقال: "وهو في المعنى بمنزلة تسميتهم للهمزة بالجرسيِّ؛ لأنَّ الجرس الصوت الشديد، والهتف الصوت الشديد"[2]. فوصفها بالهتف هنا يوافق وصفها بالانفجاريَّة في علم الصوتيات الحديث كما سيأتي.

والهمزة حرف صحيح عند جمهور العلماء؛ لأنَّهُ يقبل الحركات الثَّلاث، ومنهم من رأى أنَّه مشبَّه بحروف العلَّة؛ لطروء الإعلال والإقلاب عليه[3]. وأمَّا الخليل فقد جعلها من حروف حروف العلَّة، ودليل ذلك ترتيبه للحروف في كتابه[4]، وقد فصَّل كمال بشر رأي القدماء في مخرج الهمزة وناقشه من وجهة النظر الحديثة[5].

ثانياً: عند المحدثين:

مخرج الهمزة المحقَّقة عند المحدَثين فتحة المزمار؛ إذ يلتقي الوتران الصوتيان أحدهما بالآخر التقاء محكماً، يحبس خلفهما الهواء الخارج من الرئتين حبساً تامَّاً، وينتج عن هذا الحبس أن يضغط الهواء؛ فإذا زال هذا الالتقاء يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة؛ فيندفع الهواء محدثاً الصوت الانفجاريَّ الذي نسميه بالهمزة المحقَّقة[6].

واتَّفق المحدَثون على أنَّ الهمزة صوت صامت حنجريٌّ انفجاريٌّ (شديد)[7]، ولكن منهم من ذهب إلى أنَّ الهمزة صوت ليس بالمجهور ولا المهموس؛ فلا يوجد صوت من الأصوات إلَّا يوصف بالجهر أو الهمس باستثناء الهمزة، وإلى هذا الرأي ذهب "دانيال جونز"[8]، وتبعه على ذلك إبراهيم أنيس[1]. ومحمود السعران[2]، وأحمد مختار عمر[3]، وسمير

1 انظر: الكتاب، 434/4–436. والمقتضب، 196/1. وسر صناعة الإعراب، 62/1–64. والممتع الكبير في التصريف: ابن عصفور، ص331–334.

2 التمهيد في علم التجويد: ابن الجزري، ص97.

3 انظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، 456/3.

4 انظر: العين، 47/1–48. 57/1. وتصحيح الفصيح وشرحه: ابن درستويه، ص176. ونقل الأزهريُّ قوله: "الحروف المعتلَّة، وهي أربعة أحرف: الهمزة، والألف اللينة، والياء، والواو". تهذيب اللغة، 42/1.

5 انظر: دراسات في علم اللغة، ص61–82.

6 انظر: في اللهجات العربيَّة: إبراهيم أنيس، ص77، ص110. والأصوات اللغويَّة: إبراهيم أنيس، ص77. وعلم اللغة، مقدمة للقارئ العربي: د. محمود السعران، ص153، ص157. ومشكلة ومشكلة الهمزة، ص24. والمحيط: محمد الأنطاكي، ص84.

7 انظر: دراسات في علم اللغة: كمال بشر، ص60.

8 انظر: القراءات القرآنيَّة في ضوء علم اللغة الحديث: عبد الصبور شاهين، ص24.

وسمير إستيتية[4]، وواضعو المعجم الوسيط[5]. وهذا هو الرأي الراجح عند كمال بشر[6]، وعبد الغفار هلال[7].

وذهب "هفنر"[8]، و"برتيل مالمبرج"[9] إلى أنَّ الهمزة صوت مهموس دائماً، وتبعهما على ذلك تمَّام حسان[10]، ورمضان عبد التواب[11]، ومحمد الأنطاكي[12]، ورجَّح هذا الرأي عبد الرحمن أيوب[13].

ويرى عبد الصبور شاهين أنْ لا تعارض بين الرأيين؛ فقد ذهب "جونز" إلى أنَّ للحنجرة ثلاث وظائف: 1- الاحتباس، 2- الانفتاح من دون ذبذبة، 3- الانفتاح مع الذبذبة، وأولى هذه الوظائف للهمزة، والثانية للمهموسات، والثالثة للمجهورات؛ وبذلك تكون الهمزة ليست مجهورة ولا مهموسة. وأمَّا "هفنر"، و"مالمبرج"؛ فيريان أنَّ للحنجرة وظيفتين: الذبذبة، وعدمها، وفي حالة عدم الذبذبة يحدث الاحتباس الهوائي في الحنجرة ثم ينفجر فتحدث الهمزة. وهذا الوصف العلميُّ للهمزة يميزها عن الألف؛ إذ الألف صوت انطلاقيٌّ مجهور، وتكون الهاء أقرب الأصوات إليها؛ إذ هو حنجريٌّ مهموس[14].

ممَّا سبق نستنتج أنَّ القدماء والمحدثين اتَّفقوا على أنَّ الهمزة تخرج من أوَّل مواضع النطق، غير أنَّهم اختلفوا في صفتها من حيث الجهر والهمس، وعلَّل بعضهم سبب ذلك إلى أنَّ القدماء قد خلطوا بين اللهجات، فلعلَّهم وصفوها في حالة تسهيلها بين بين؛

---

1 انظر: في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ص77. والأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص77.

2 انظر: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي: د. محمود السعران، ص157.

3 انظر: دراسة الصوت اللغوي، ص128-129.

4 انظر: الأصوات اللغويَّة، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائيَّة: د سمير استيتية، ص87-88، ص107-109.

5 انظر: المعجم الوسيط، 1/1.

6 انظر: دراسات في علم اللغة: د. كمال بشر، ص57-60. وعلم الأصوات: د. كمال بشر، ص175.

7 انظر: اللهجات العربية نشأة وتطوراً: د. عبد الغفار حامد هلال، ص210.

8 انظر: القراءات القرآنيَّة في ضوء علم اللغة الحديث: عبد الصبور شاهين، ص24.

9 انظر: علم الأصوات: برتيل مالمبرج، تعريب ودراسة: د. عبد الصبور شاهين، ص111-112، ص126.

10 انظر: مناهج البحث في اللغة: د. تمام حسان، ص97.

11 انظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: د. رمضان عبد التواب، ص56. ومشكلة الهمزة، ص24.

12 انظر: المحيط، 26/1.

13 انظر: أصوات اللغة: د. عبد الرحمن أيوب، ص183-184. مع الهامش (2) ص183.

14 انظر: القراءات القرآنيَّة في ضوء علم اللغة الحديث، ص24-25. ودراسات في علم اللغة: كمال بشر، ص58-59.

فتصبح مجهورة؛ إذ تشبه عندئذٍ أصوات حروف العلَّة[1]. ففي هذه الحالة لا تُقفل الأوتار الصوتيَّة إقفالاً تامَّاً، بل يكون تقريبيَّاً؛ فيحدث الجهر، وربَّما وضعوا الهمزة متبوعة بحركة؛ فكان الجهر بسبب وجود الحركة؛ إذ الحركات مجهورات[2].

ومنهم من قال بأنَّ المتقدمين قيدوا وصف الجهر والهمس بجري النفس، دون ذكر الوترين الصوتيين، أمَّا المتأخرون فقيدوا ذلك باهتزاز الوترين الصوتيين واسترخائهما؛ فما اهتز الوتران لحدوثه وصف بالجهر، وما لم يهتز عند حدوثه وصف بالهمس، من دون أن يكون لجري النفس شأن في ذلك[3]؛ فخطأ القدماء يكون في عدم معرفتهم لآلية عمل الوترين الاهتزازيين.

المطلب الثالث: تحقيق الهمزة

أولا: التحقيق لغة: هو مصدر من حقَّق تحقيقاً، وبلغ حقيقةَ الأمر أي يقينَ شأنه. ويَحُقُّ عليك أنْ تفعل كذا: يجب، ومعناه أن يؤتى بالشيء على حقِّه، من غير زيادة ولا نقصان[4].

ثانيا: لقب التحقيق:

تحقيق الهمزة: "هو الإتيان بالهمزة أو بالهمزتين خارجات من مخارجهنَّ، مندفعات عنهنَّ، كاملات في صفاتهنَّ"[5]، ويراد به نطق الهمزة بتبيينها بكامل صفاتها، ونسب أغلب الباحثين هذه ظاهرة إلى الساكنين في البيئة البدويَّة الصعبة الوعرة، لتنسجم بذلك ثقل النطق مع ثقل الحياة في هذه البيئة، وأثَّرت هذه الظاهرة على النجديِّين، وأشهرهم قبيلة تميم التي ينسب إليها هذا التحقيق الغالب، وينسب أيضاً إلى تميم الرباب، وغنى، وعكل، وعقيل، وقيس، وبني سلامة من أسد[6]، ويؤيِّد ذلك نصوص كثيرة مبثوثة في كتب اللغة والنحو، وقد صرَّح بذلك سيبويه وكثير من النحاة، منها قوله: "اعلم أن كل همزةٍ مفتوحة كانت قبلها فتحةٌ فإنَّك تجعلها إذا أردت تخفيفها بين الهمزة والألف الساكنة... وذلك

1 انظر: مناهج البحث في اللغة: د. تمام حسان، ص97.

2 انظر: دراسات في علم اللغة، ص61-62، ص65-66.

3 انظر: في صوتيات العربية: محي الدين رمضان، ص64-65.

4 انظر: لسان العرب، مادة "حقق"، 10/49-58. والتمهيد في علم التجويد: ابن الجزري، ص48.

5 التمهيد في علم التجويد، ص57.

6 انظر: اللهجات العربية في التراث: الجندي، 1/333-336. والقراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، ص30.

قولك: سال في لغة أهل الحجاز إذا لم تحقَّق كما يحقِّق بنو تميم"[1]، ويؤيد هذا أيضاً نصوص كثيرة عرضت للكلمات مفردة، نذكر منها: قال أبو عمرو بن العلاء: "أهل الحجاز لا يهمزون (رؤيا)، وبكر وتميم تهمزها"[2]، وقال الأخفش: "قولك: (لا تَجْزِي عنك شاة)... فهذه لغة أهل الحجاز لا يهمزون. وبنو تميم يقولون في هذا المعنى: أجزأَتْ عنهُ وتُجزِىءُ عنه شاة"[3].

وهذا كثير في الشعر أيضاً؛ لأنَّ العربية الفصحى المشتركة قد تبنت هذا التحقيق للهمز، وسارت فيه على الأصل، إلَّا في كلمات قليلة نراها في الفصحى غير مهموزة، مثل "ناس"؛ فإن الأصل فيها أناس المستعملة في الفصحى كذلك[4]. وكذلك استعمال الفصحى لفعلي الأمر "خذ" و"كُلْ" بلا همز في الوصل والابتداء، و"مر" و"سل" بلا همز في الابتداء فقط، وماضي هذه الأفعال مهموز، وهو "أخذ" و"أكل" و"أمر" و"سأل".

وعلى الرَّغم من أنَّ القبائل العربية الحجازيَّة وعلى رأسها قريش كانت تسقط الهمزة من نطقها في غير أوَّل الكلمة في غالب الأحيان، إلَّا أن القرآن نزل في بعض رواياته بتحقيق الهمزة؛ لأنَّه نزل على سبعة أحرف كما في بعض الأحاديث الواردة عن النبي صلى الله عليه وسلم، وقال ابن عبد البر: "قولُ مَنْ قال إنَّ القرآن نزل بلغة قريش معناهُ عندي في الأغلبِ، واللَّه أعلم؛ لأنَّ غير لغة قريشٍ موجودة في صحيح القراءات من تحقيق الهَمَزَات ونحوها وقريشٌ لا تهمزُ"[5]، وروى الأنباريُّ عن خلف بن هشام البغدادي (ت229هـ) أنَّه قال: "قريش لا تهمز، ليس الهمز من لغتها، وإنَّما همزت القراء بلغة غير قريش من العرب"[6].

وهذا يتفق مع المنطق الإسلامي العام الذي يتلخص في يسر هذا الدين؛ فقد اشتمل في كثير من أحكامه وتعاليمه على الرخص حين يشقُّ على الناس أمرٌ من الأمور، وهذا

---

1 الكتاب، 541/3–542، وانظر: 548/3–549، 553/3–554، 555/3. وشرح المفصل، 265/5. 279/5. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 31/3–32. ولسان العرب، مادة "حرف الهمزة"، 22/1.

2 إعراب القرآن: أبو جعفر النَّحَّاس، 192/2.

3 معاني القرآن: الأخفش، 95/1.

4 انظر: مشكلة الهمزة، 25–26.

5 التمهيد: ابن عبد البر، 280/8. وانظر: شرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 31/3–32.

6 إيضاح الوقف والابتداء: أبو بكر الأنباري، 392/1.

القرآن نزل لكل القبائل، لشاعرهم وخطيبهم وعامِّهم؛ فمن مبدأ التيسير أن ينزل على غير لغة قريش تسهيلاً لهم ورفعاً للمشقَّة عنهم.

وأمَّا ما رواه الحاكم في المستدرك عن أبي ذرٍّ قال: جاء أعرابيٌّ إلى رسول اللَّه صلَّى اللهُ عليه وسلَّم فقال: يا نبيءَ اللَّه. فقال رسول اللَّه صلَّى اللهُ عليه وسلَّم: "لستُ بنبيءِ اللَّه، ولكنِّي نبيُّ اللَّه"[1]؛ فهو حديث ضعيف لم يثبت وروده، وقال أبو بكر بن الخلال: سألت أحمد بن يحيى ثعلباً عن هذا الحديث ففسَّره بقوله: "يقول النبي صلى الله عليه وسلم: أنا من الارتفاع، ليس أنا من النباء"[2]. فقد يكون إنَّما كره "النبيء" بالهمز لئلَّا يُتوهم منها أنَّها من "نبأ من أرض إلى أرض"؛ أي خرج منها؛ فقد يحمله بعض من يضمر السوء على خروجه من مكة إلى المدينة على غير وجه التكريم[3]، وممَّا يقوي تضعيفه أنَّ مَن مدح النبيَّ صلَّى الله عليه وسلَّم فقال: "يا خاتم النبآء" لم يُنكَر عليه قوله، ولو كان في المفرد نكير لكان الجمع مثله[4]. وأيضاً محال أن يكلِّف النبي صلى الله عليه وسلم رجلاً أن ينتقل ينتقل من لهجته إلى لهجة أخرى، وهو بالمؤمنين رؤوف رحيم، قال أبو علي الفارسيُّ: "لم نعلم أنَّه عليه السَّلام أنكر على الناس أن يتكلَّموا بلغاتهم"[5]. وبعض الحجازيين الذين هم هم أهل التسهيل يهمزه[6]، والحجَّة لمن همز أنَّه من أصل الكلمة، فجاء به على أصله[7].

وأمَّا ما رواه الحاكم أيضاً في مستدركه عن موسى بن عبيدة، عن نافع، عن ابن عمر رضي اللَّه عنهما، قال: "ما همز رسول اللَّه صلَّى اللهُ عليه وسلَّم، ولا أبو بكرٍ، ولا عمرُ ولا الخلفاءُ، وإنَّما الهمزُ بدعةٌ، ابتدعوها مِنْ بعدِهم"[8]؛ فهذا الحديث ضعيف أيضاً، وكيف وكيف يكون الهمز بدعة، وهو سمة لهجية لا يستطيع العربيُّ أن يتخلَّى عنها إذا كان من

1 المستدرك على الصحيحين: الحاكم النيسابوري، رقم (2906) 251/2. قال الحاكم: "هذا حديثٌ صحيحٌ على شرط الشَّيخين، ولم يخرِّجاه، وله شاهدٌ مفسَّرٌ بإسناد ليس من شرط هذا الكتاب"، قال الذهبيُّ: بل منكر لم يصحّ. المصدر نفسه، 251/2.

2 السنة: أبو بكر بن الخلال، رقم (208)، 192/1.

3 انظر: الحجة للقراء السبعة، 88/2. واللهجات العربية في التراث: الجندي، 317/1-318.

4 انظر: الحجة للقراء السبعة، أبو علي الفارسي، 92/2.

5 الحجة للقراء السبعة: أبو علي الفارسي، 92/2.

6 انظر: الكتاب، 555/3.

7 انظر: الكتاب، 460/3. والحجة للقراء السبعة، 91/2.

8 المستدرك، كتاب قراءات النبي صلى الله عليه وسلم، 251/2. وروى بسنده عن أحمد بن حنبلٍ، يقول: "لا أكتب حديث موسى بن عبيدة الرَّبذيِّ، ولا حديث عبد الرَّحمن بن زيادٍ الأفريقيِّ"، المصدر نفسه، 251/2.

أهل التحقيق، وهذا يتعارض مع ما تواتر من الآيات القرآنية التي جاءت بتحقيق الهمزة[1].
ومن الجدير ذكره هنا أنَّ صبحي صالح زعم أنَّ لقب التحقيق قد أطلقه ابن سيدة في مخصَّصه، ويقصد منه "أهل الصواب والحق"، وأنَّه ليس مرادفاً للقب "أهل النبر" في نظره[2]، واستدلَّ لذلك بقول ابن سيدة: "اعلم أن الهمزة الَّتي يحقِّق أمثالها أهل التَّحقيق من بني تميم وأهل الحجاز وتجعل في لغة أهل التَّخفيف بين بين قد يُبدَل مكانها الألف"[3].
وقال بأن ابن سيدة لم يكن يجهل أن تحقيق الهمزة بمعنى "نبرها" لم يكن شائعاً لدى الحجازيين عامَّة، وإنَّما عرفه منهم المحقِّقون الذين استلطفوا فيه لهجة تميم، ولولا ذلك لقال ابن سيدة: "اعلم أن الهمزة التي يحقِّق أمثالها بنو تميم وبعض أهل الحجاز"[4]. وهذا الزعم غلط من وجوه:
1 – إنَّ لقب أهل التحقيق معروف منذ سيبويه، وذكر هذا اللقب في مواضع متعدِّدة[5]. كما مرَّ سابقاً، ولم يطلقه ابن سيدة على محقِّقي الهمزة.
2 – هذا النصُّ الذي نقله الدكتور صبحي عن ابن سيدة هو لسيبويه في الكتاب، نقله ابن سيدة في المخصَّص ولم ينسبه[6].
3 – وأمَّا قوله "ولولا ذلك لقال ابن سيدة..." فهذا لا يلزمنا؛ لأنَّه قد يكون تقدير كلامه: الهمزة التي يحقق أمثالها أهل التحقيق من بني تميم وأهل التحقيق من أهل الحجاز؛ أي بعض أهل الحجاز الذين حقَّقوا الهمزة، وتكون "من" للتبعيض.
4 – خالفه أحمد راتب النفاخ الذي لا يرتاب في أنَّ لقب أهل التحقيق يرادف أهل النبر[7].
النبر[7].

ثالثاً: المبالغة في تحقيق الهمزة:

1 انظر: اللهجات العربية في التراث: الجندي، 317/1.

2 انظر: دراسات في فقه اللغة: د. صبحي الصالح، ص80–81.

3 المخصص،204/4.

4 انظر: دراسات في فقه اللغة، ص 80–81. مع الحاشية.

5 انظر: الكتاب، 548/3–549. 551/3. 553/3–554. 555/3.

6 قارن: الكتاب، 553/3–554. والمخصَّص، 204/4–205.

7 انظر: دراسات في فقه اللغة، ص81، الهامش رقم (1).

بعض العرب بالغ في تحقيق الهمزة؛ لتبيينها وإظهارها، ومن ذلك ما يعرف بعنعنة تميم، وهي إبدال الهمزة عيناً، وعلَّل العكبري ذلك بقوله: "والوجه فيه أنَّ العين تقرب من مخرج الهمزة، وهي أبينُ من الهمزة ففرُّوا إليها خصوصاً عند اجتماعِ الهمزتين"[1]. وهذه الظاهرة تعزى إلى تميم وقيس وأسد ومن جاورهم، قال الفراء: "وتميمٌ وقيسٌ وأسدٌ ومَن لا يحصى ممَّن جاورهم يقولون: (عَنْ)، فيجعلونها مكان كلِّ (أَنْ) مفتوحةٍ، وكذلك: أشهد عَنَّك رسولُ اللهِ، فإذا كسروا رجعوا إلى لغة أهل الحجازِ بالألف"[2]. وعلى ذلك فهذا الإبدال ليس من الضرورات؛ لأنَّه إحدى لهجات العرب؛ قال السيرافي: "قد تبدل بعض العرب حروفاً من حروف لا يجري ذلك مجرى الضرورة؛ لأنَّ ذلك لغتهم، كإبدال بني تميم العين من الهمزة"[3].

وقد جعل الفراء، وثعلب[4]، وابن جني[5]، وابن يعيش[6] هذا اللقب خاصَّاً بالحرف "أنَّ" وأنْ" وأنْ" المفتوحة الهمزة[7]. وعلَّل ابن يعيش الاختصاص بهذين الحرفين "إيثاراً للتخفيف؛ لكثرة لكثرة استعمالهما وطولهما بالصلة"[8]. وعدَّ السيوطي هذه اللغة من اللغات المستبشعة المستقبحة، فهي مرجوحة أمام لغة قريش، ويفهم من كلامه أنَّها ليست خاصَّة في أنَّ وأنْ؛ إذ ضرب ثلاثة أمثلة له؛ فقال: "يقولون في أنَّك: عنَّك، وفي أسلم: عسلم، وفي إذن: عِذَن"[9].

ويرى إبراهيم أنيس ورمضان عبد التواب أنَّ هذا الإبدال عامٌّ عندهم في كلِّ همزة سواء كان مبدوءاً بها أم غير ذلك، وليس خاصاً بـ"أنْ، وأنَّ"، وأنَّ استقراءهم كان ناقصاً لهذه الظاهرة الصوتيَّة[10].

1 اللباب في علل البناء والإعراب، 301/2.

2 كتاب فيه لغات القرآن: الفراء، ص26. وانظر: تهذيب اللغة: الأزهري، 83/1.

3 شرح كتاب سيبويه: أبو سعيد السيرافي، 231/1.

4 مجالس ثعلب، 80/1-81.

5 انظر: الخصائص، 11/2.

6 انظر: شرح المفصل، 97/5-98.

7 انظر: مشكلة الهمزة، ص41-42.

8 شرح المفصل: ابن يعيش، 97/5.

9 انظر: الاقتراح، ص425.

10 انظر: في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ص110. ومشكلة الهمزة، ص44-45.

وهذه الظاهرة منتشرة في بعض اللهجات العربيَّة في هذا العصر، ويمكن أن نجدها في أنحاء مختلفة من تهامة إلى جنوبي بلاد الشام إلى صعيد مصر؛ فيقولون: " لع بدلاً من لأ"، وسُعال بدلاً من سؤال[1].

وهذا الإبدال يعدُّ مبالغة في تحقيق الهمزة، فقد ورد في الجمهرة: "ويقال: كَعَصْنا عند فلان ما شِئْنا وكَأَصْنا، أي أكلنَا. قال أبو حاتم: هي همزة قُلبت عيناً؛ لأنَّ بني تميم ومن يليهم يحقِّقون الهمزة حتَّى تصير عيناً، وذلك قولهم: عَنّي، في معنى أنَّي... وتقول بنو تميم: هذا خِباعنا، يريدون: خباؤنا"[2]، وقال الخليل: "الخَبْعُ: الخَبْءُ في لغة تميمٍ، يجعلون بدل الهمزة عيناً"[3].

وقد يبالغون في الهمز فيهمزون ما ليس بمهموز، ومن ذلك فرارهم من التقاء الساكنين بجعل الألف همزةً في مثل قولهم لامرأة من العرب: ما أذهب أسنانك؟ قالت: "أكلُ الحأرِّ وشرب القأرِّ"، و"هذا إنَّما يهمزونه كراهية اجتماع الساكنين. وهي في بني تميم وعكل، يقرأ الأعرابي منهم: {عليهِم ولا الضَّأَلِّينَ}[4]. وقرأ عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير: {إنسٌ {إنسٌ ولا جأَنٌّ}"[5]. ومن ذلك قول العرب شأبَّة، ودأبَّة[6].

ومن المبالغة في تحقيق الهمزة أيضاً إبدال بعض الصوائت من الهمزة، قال الجوهري: "ولبَّأت بالحج تلبئة، وأصله لبَّيت غير مهموز. الفراء: ربَّما خرجت بهم فصاحتهم إلى أن يهمزوا ما ليس بمهموز"[7] "ويقال: قد حلأت السويق. قال الفراء: قد همزوا ما ليس بمهموز، لأنَّه من الحلواء"[8]. وعدَّ الفراء ذلك من غلط العرب ونسب هذه اللغة إلى طيئ[9]. طيئ[9]. ومن ذلك بعض القراءات المتواترة وغير المتواترة، فمن المتواترة قراءة قنبل عن

1 انظر: في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ص111. اللهجات العربية نشأة وتطوراً: د. عبد الغفار حامد هلال، ص169.

2 جمهرة اللغة: ابن دريد، مادة (صعك)، 886/2. وانظر: مادة (خبع)، 292/1.

3 العين، مادة (خبع)، 123/1.

4 الفاتحة: 7.

5 كتاب الألفاظ: ابن السكيت، ص499. وانظر: ارتشاف الضرب، 717/2.

6 انظر: المحتسب، 46/1-48. الخصائص، 126/3. وسر صناعة الإعراب، 72/1-74. 728/2.

7 الصحاح، مادة (لبأ)، 70/1. وانظر: 2532/6.

8 المصدر نفسه، مادة (حلأ)، 45/1. وانظر: كتاب فيه لغات القرآن: الفراء، ص98-99.

9 معاني القرآن، 459/1. وانظر: 216/2.

ابن كثير لقوله تعالى {ولقد آتينا موسى وهارونَ الفرقَانَ وضياءً وذكراً للمتَّقِينَ}[1]، قرأ (وَضِئَاء) بهمزتين[2]، وقوله جلَّ وعزَّ: {بالسُّوقِ والأعنَاقِ}[3]، روى البزّي بإسناده عن ابن كثير (بِالسُّؤقِ) مهموزاً[4]. وَكذلك روى عنه {كشفَتْ عَنْ سَأْقَيْهَا}[5]. "وكلُّ العربِ يدع الهمز الهمز في {يَأجُوجَ ومأجُوجَ}[6]، إلَّا بعض بني أسدٍ؛ فإنَّه يهمزُه، وهمزه عاصمٌ أيضاً"[7]. وفي وفي هذه القراءات لابن كثير دليل على أن القراءة سنَّة متبعة، وقد يخالف القارئ ما عليه لهجة البلد الذي يقرأ فيه؛ إذ إن ابن كثير مقرئ أهل مكة وهم لا يهمزون.

وأمَّا القراءات الشاذة؛ فمنها ما حكى قطرب في قوله تعالى: {وَأصبح فؤادُ أُمِّ موسى فارغاً}[8]؛ فقد قرأ بعضهم "مؤسى"، بالهمز[9]. و"يُونُسُ، ويُوسُفُ لغة أهل الحجاز، وبعض بني أسدٍ يقول: يُؤْنَسُ، ويُؤْسَفُ، وبعض العربِ: يُؤْنِسُ، ويُؤْسِفُ، فيهمز ويكسر، وبعض بني عُقَيْل: يُوسَفُ، ويُونَسُ"[10]، وقرأ طلحة بن مصرّف {إذ قال يؤسف}[11] بالهمز وكسر السين[12]، وروي أنَّ العجاج كان يهمز العالم والخاتم؛ فيقول: العألم والخأتم[13].

ومن المبالغة في تحقيق الهمزة إبدال الألف همزة عند الوقف؛ فقد حكى الخليل أنَّ بعضهم يقول: رأيت رجلأ فيهمز؛ وهذه حُبْلأ؛ هو يضربهأ؛ فيهمز كلَّ ألف في الوقف؛ وأمَّا في حالة وصل الكلام فإنَّهم لا يهمزون؛ لأنَّ الأخذ في ابتداء صوت آخر يمنع

1 الأنبياء:48.

2 انظر: معاني القراءات: الأزهري، 167/2.

3 ص: 33.

4 انظر: معاني القراءات: الأزهري، 326/2. والمحتسب، 147/1.

5 النمل:44. وانظر: معاني القراءات، 326/2.

6 الكهف:94. والأنبياء: 96.

7 كتاب فيه لغات القرآن، ص88. وانظر: معاني القرآن: الفراء، 159/2. معاني القراءات: الأزهري، 123/2.

8 القصص: 10.

9 انظر: المحتسب، 147/2–149.

10 كتاب فيه لغات القرآن، ص59.

11 سورة يوسف: 4.

12 إعراب القرآن: النحاس، 190/2. وانظر: 20/2.

13 انظر: سر صناعة الإعراب، 90/1. وشرح المفصل: ابن يعيش، 353/5.

صوت المدِّ أن يبلغ غايته في الطول[1]. ومعنى هذا الكلام أنَّ حروف المدِّ تجري في الفراغ فينقطِع عند مخرج الهمزة[2].

وعدَّ رمضان عبد التواب هذا الإبدال من القياس الخاطئ والحذلقة[3] مبالغة منهم في التفصح وتقعيراً في الكلام حرصاً منهم على محاكاة اللغة الأدبيَّة ممَّن لا يملكها من عامَّة الناس[4]؛ فقال: "وعلى هذا النحو يمكن تفسير همز ما ليس أصله الهمز... لأنَّ أولئك الطائيين يتركون الهمز في كلامهم.. فيقولون مثلاً: فقيت عينه، ووجيت بطنه، بلا همز، ولكنَّهم يسمعون اللغة الأدبية في شعر الشعراء، ومواقف الجدِّ من القول، وفيها: فقأت عينه، ووجأت بطنه، بالهمز، فيقولون بناء على هذا: حلأت السويق، ولبأت بالحج، ورثأت الميت، عن طريق القياس الخاطئ، مبالغة في التفصُّح، بدلاً من: حليت ولبيت ورثيت... وبمثل هذا أيضاً يمكن أن يفسَّر الهمز عند طيئ للألف المقصورة، في مثل: حُبْلأ، بدلا من: حُبْلَى"[5].

ويمكن عدُّ كثير من صور شواذِّ الهمزات المبثوثة في كتب اللغة والقراءات صوراً من صور المبالغة في تحقيق الهمز عند بعض القبائل[6].

ومن المبالغة في تحقيق الهمزة عند تميم وأسد أنَّهم ينقلون حركتها إلى الساكن قبلها عند الوقف إذا كانت الكلمة مهموزة الآخر، قال سيبويه: "واعلم أن ناساً من العرب كثيراً ما يلقون على الساكن الذي قبل الهمزة حركةَ الهمزة، سمعنا ذلك من تميم وأسدٍ، يريدون بذلك بيانَ الهمزة، وهو أبين لها إذا وليت صوتاً... فلمَّا كانت الهمزة أبعد الحروف وأخفاها في الوقف؛ حرَّكوا ما قبلها؛ ليكون أبين لها، وذلك قولهم: هو الوثُؤْ، ومنَ الوثِئْ، ورأيت الوثَأْ"[7].

---

1 انظر: الكتاب، 176/4-177. وسر صناعة الإعراب، 74/1-75.

2 انظر: شرح المفصل: ابن يعيش، 225/5. وشرح كتاب سيبويه: أبو سعيد السيرافي، 49/5.

3 الحَذْلَقةُ: التصرُّف بالظَّرف. والمتَحَذْلِق: المُتَكَيِّس، وقيل: المتحذلق هو المُتَكَيِّسُ الَّذي يريدُ أنْ يزداد على قدره. وإنَّه ليَتَحَذْلَق في كلامه ويتَبَلْتَع أي يتظرَّف ويتكيَّس. ورجلٌ حِذْلَقٌ: كثيرُ الكلام الكلام صلفٌ وليس وراء ذلك شيء"، اللسان، مادة (حذلق)، 41/10.

4 انظر: بحوث ومقالات في اللغة، ص232-234.

5 المرجع نفسه، ص234.

6 الخصائص، 142/3-149.

7 الكتاب، 177/4.

ومن المبالغة في تحقيق الهمزة مدُّ المقصور، وهو الاسم المعرب الذي آخره ألف ثابتة ليس بعدها همزة، وسُميَّت بذلك لأنَّها أقصر من أختها الممدودة التي يأتي بعدها همزة[1]، وذلك مثل جمعهم "لهاة" على "لهاء"، وإنَّما هو "لها"، مثل "قطاة وقطاً"[2].

ومن المبالغة في تحقيق الهمزة عند القراء السكتة الخفيفة عند حمزة الزَّيات؛ إذ كان يسكت على كلِّ ساكن بعده همزة من كلمة أخرى، وليس بحرف مدٍّ، سكتة خفيفة من غير قطعٍ لنَفَسه؛ يريد بذلك التجويد والتحقيق وتبيين الهمزة لا الوقف، نحو {قَدْ أَفْلَحَ}[3]. وكذلك لام التعريف نحو "الْأرض"؛ لأنَّ ذلك في حكم ما كان من كلمتين؛ إذ "لامُ التَّعريف، وإن اشتدَّ اتِّصالُها بما دخلتْ عليه وكُتِبَتْ معه كالكلمة الواحدة، فإنَّها مع ذلك في حكم المنفصل الَّذي يُنقَلُ إليه، فلم يُوجِبِ اتِّصالُها خطّاً أنْ تصيرَ بمنزلةِ ما هو من نفس البنية؛ لأنَّها إذا أسقطْتَها لم يختلَّ معنى الكلمةِ، وإنَّما يزولُ بزوالها المعنى الَّذي دخلت بسببه خاصَّةً وهو التَّعريف"[4]، وكذلك سكت حمزة في لفظ "شيء، وشيئاً" لا غير، وكذلك كلمة {يسْأَمونَ}[5] في سورة "فصِّلت" وحدها[6]. قال الأندرابيُّ: "العلَّة في السكت على الساكن قبل الهمز؛ للتمكين للهمزة، والمبالغة في تحقيقها وتبيينها"[7]. فنبر الهمزة هنا كان في حبس الهواء؛ فتطول السكتة؛ فتتبيَّن الهمزة، وهذا مأخوذ عن بعض فصحاء العرب ممَّن كانوا يتعمَّدون شدة النبر[8]. فالسكتة هنا وقفة خفيفة من غير أخذ نَفَس؛ إظهاراً للهمزة، ومبالغة في تحقيقها وتبيينها، وهي ليست للوقف، فلا يجوز أن نقف في وسط الكلمة من "شيء" مثلاً، وقد وهم عبد البديع النيرباني في ذلك وعدَّها من الوقف على

1 انظر: المحيط: محمد الأنطاكي، 194/1-195.

2 انظر: ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، ص216-217.

3 طه: 64. والمؤمنون: 1، والأعلى: 14. والشمس: 9.

4 النشر في القراءات العشر: ابن الجزري، 414/1.

5 فصلت: 38

6 انظر: كتاب الإقناع في القراءات السبع: ابن الباذش، 482/1-483.

7 الإيضاح في القراءات: أحمد بن أبي عمر الأَنْدَرابِيّ، ص606. وانظر: الحجة للقراء السبعة، 391/1.

8 انظر: القراءات القرآنيّة في ضوء علم اللغة الحديث: عبد الصبور شاهين، ص29.

الهمزة[1]، وبينهما فرق؛ إذ الوقف قطع للصوت وفيه تنفس بنية استئناف الكلام، ولا يأتي في وسط الكلمة، والسكت يكون زمنه أقلَّ من زمن الوقف، ومن دون أخذ نفس فيه[2].

ومن المبالغة في تحقيق الهمزة ما يسميه علماء التجويد المدَّ المتصل والمدَّ المنفصل، وهو أن يأتي حرف المدِّ وبعده همزة؛ فإذا كان في كلمة واحدة؛ فيسمَّى المتصل، وإذا جاء المدُّ في آخر الكلمة وبعده الهمزة في بداية الكلمة التي بعدها فهو المنفصل، مثل "سماء، سوء، سِيء"، و"يا أيُّها"، قال أبو علي الفارسي: "قد زادوا مدَّ الألف إذا وقعت قبل الهمزة نحو: أَنْزَلَ مِنَ السَّماءِ ماءً}[3]... ليكون ذلك أبين للهمزة"[4].

ومن أجل ذلك كان حمزة لا يسكت سكتة خفيفة إذا جاء قبل الهمزة حرف مدٍّ؛ لأنَّ المدَّ قد بيَّن الهمزة وحقَّقها[5].

المطلب الرابع: تخفيف الهمزة

أوَّلاً: التخفيف لغةً:

الخَفَّةُ والخِفَّةُ: ضدُّ الثِّقل والرُّجُوح، ويكون في الجسمِ والعقلِ والعملِ، واستخفَّ به: أهانه[6].

أهانه[6].

ثانياً: لقب التخفيف:

تخفيف الهمزة عند النحاة والقرَّاء ثلاثة أنواع: التسهيل بين بين، والإبدال، والحذف[7]، ومنهم مَن عبَّر عن الحذف بالنقل[8]، ومنهم من جعل الحذفَ إسقاطَ الهمزة من غير عوض، بخلاف النقل[9]. وقال ابن الطحان: "التخفيف: عبارة عن معنى التسهيل"[10]،

1 انظر: الوقف في العربية على ضوء اللسانيات: د. عبد البديع النيرياني، ص119.

2 انظر: النشر في القراءات العشر، 240/1-243.

3 الحج: 63.

4 الحجة للقراء السبعة، 391/1-392.

5 انظر: الحجة للقراء السبعة، 391/1-392. جامع البيان في القراءات السبع: أبو عمرو الداني، 623/2. والنشر في القراءات العشر، 422/1.

6 انظر: لسان العرب، مادة (خفف)، 79/9-82. ومختار الصحاح، مادة (خفف)، ص182.

7 انظر: الكتاب، 541/3. وشرح المفصل: ابن يعيش، 265/5. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 683/2. والقواعد والإشارات في أصول القراءات: أحمد بن عمر الحموي الحلبي، ص46-47.

8 انظر: القواعد والإشارات في أصول القراءات، ص49.

9 انظر: مرشد القارئ إلى تحقيق معالم المقارئ: ابن الطحان السُماتي ، ص69-70.

10 المصدر نفسه، ص69. وانظر: القواعد والإشارات في أصول القراءات، ص47.

وعرَّفه بأنَّه: "عبارة عن تغيير يدخل الهمزة، وهو على أربعة ضروب: بين بين، وبدل، وحذف، وتخفيف"[1]. فالتخفيف يأتي بمعنى والتسهيل[2]، "إلَّا أنَّ التسهيل صار في اصطلاح القرَّاء وكثرة استعمالهم له، وتردِّده في كلامهم كالمختصِّ ببين بين"[3].

وتبيَّن سابقاً أنَّ الهمزة مستثقلة في النطق، وتقتضي من المتكلِّم جهداً أكبر في نطقها من أي جهد يبذله في نطق الأصوات الأخرى؛ لذلك مالت كثير من لغات العالم إلى تسهيلها وتخفيفها، فالهمزة توجد في الفرنسية مثلاً، ولكنَّها لا تنطق إلَّا في ابتداء الكلام، أمَّا في الإدراج والوصل فهي دائما إمَّا مخفَّفة أو مسهلة[4]. وكذلك مالت كثير من القبائل الحضريَّة في الحجاز إلى تخفيفها، مثل قريش، وأهل المدينة، وكنانة، وسعد بن بكر، والدليل على ذلك نصوص كثيرة، وقد ذكرت بعضها في مبحث التحقيق، ومنها قول الرضي: "التحقيق هو الأصل كسائر الحروف، والتخفيف استحسان"[5]؛ فالأصل والقياس أن تكون الهمزة محقَّقة عند النحاة، والتخفيف هو خروج على الأصل لعلَّة استحساناً، وعلَّة الخروج هنا هو استثقال الهمزة في النطق.

كما يمكننا أن نستدلَّ على الهمزة المخفَّفة إذا رجعنا إلى كتب اللغة والمعاجم؛ ففيها كثير من الروايات لكلمات مفردة تبيِّن نسبة هذه الظاهرة إلى تلك القبائل[6].

كما جاءت كثير من أحرف القراءات بتسهيل الهمزة على هذه اللغة، وأخصُّ منهم قراء الحجاز، مكة والمدينة، فقد أُثر عنهم ذلك، "ولمَّا حجَّ المهديُّ قدَّم الكسائيَّ يصلِّي بالمدينة، فهمز فأنكر عليه أهلُ المدينة، وقالُوا: إنَّه يَنْبِرُ في مسجد رسول اللَّهِ صلَّى اللَّهُ عليه وسلَّم بالقُرآن"[7]. ولا تخلو قراءة من القراءات من التخفيف، قال ابن الجزري: "وكانتْ

1 مرشد القارئ: ابن الطحان السُّماتي، ص68. وانظر: التمهيد في علم التجويد، ص56. وعرفه أحمد بن عمر الحموي بأنَّه: "صرف الهمزة عن حدِّها نطقاً وهو ثلاث أضرب..."، القواعد والإشارات، ص46. ويبدو لي أنَّ الضرب الرابع ليس التخفيف عند ابن الطحان، بل هو النقل؛ إذ التخفيف هو التسهيل عنده، ولا يمكن أن يكون الشيء أحد أقسامه، وقد نقل محقِّق الكتاب هذا= الضرب الرابع من التمهيد في علم التجويد لابن الجزري (ص56)، وربَّما يكون سهواً من ناسخ هذا الكتاب، وأيضاً قال ابن الطحان: "والنقل عبارة عن حكم مستقلٌ ينصرف عند الحذف أحد الضروب الأربعة في التسهيل"، ص70. فهذا النصُّ دليلٌ على أنَّ النقل عنده هو أحد أقسام الهمزة المسهلة أو المخفَّفة.

2 انظر: البرهان في علوم القرآن، 320/1.

3 انظر: إبراز المعاني من حرز الأماني في القراءات السبع: أبو شامة المقدسيُّ، ص127.

4 انظر: المحيط: محمد الأنطاكي، 84/1.

5 شرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 31/3–32. وانظر: الإيضاح في القراءات، ص542. وشرح المفصل، 265/5، 279/5. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 31/3–32.

6 انظر: اللهجات العربية في التراث: الجندي، 321/1–329.

7 النهاية في غريب الحديث والأثر: ابن الأثير الجزريُّ، 7/5. وانظر: لسان العرب، مادة "نبر"، 189/5.

"وكانتْ قريشٌ وأهلُ الحجازِ أكثرَهم لـه تخفيفاً ولذلك أكثر ما يردُ تخفيفهُ من طرقِهم كابن كثيرٍ من رواية قُلَيْحٍ، وكنافعٍ من روايةِ وَرْشٍ وغيره، وكأبي جعفرٍ من أكثرِ رواياتـهِ... والقصدُ أنَّ تخفيفَ الهمزِ ليس بمنكرٍ ولا غريبٍ، فما أحدٌ من القرَّاءِ إلَّا وقد وردَ عنهُ تخفيفُ الهمزِ، إمَّا عموماً وإمَّا خصوصاً"[1]. ومن القراء الذين روي عنهم التسهيل خصوصاً عاصم الكوفي، فقد قرأ حفص عن عاصم بتسهيل الهمزة الثانية في قوله تعالى: {أاعجميٌّ وعربيٌّ}[2].

كما يمكننا أن نستدلَّ على التسهيل بقواعد رسم المصحف الشريف الذي كتب على لغة قريش، قال أبو عمرو الداني: "الهمزة قد تصوَّر على المذهبين من التحقيق والتسهيل، دلالة على فشوِّهما واستعمالهما فيها، إلَّا أن أكثر الرسم ورد على التخفيف، والسبب في ذلك كونه لغة الذين وَلُوا نسخ المصاحف زمن عثمان، رحمه الله، وهم قريش"[3]، وقال يوهان فك: "فها هي قواعد رسم المصحف تدلُّ على أنَّ مكة قد تحرَّرت من تحقيق الهمزة"[4].

وأمَّا الشعر فقد جاء فيه كثير بترك الهمزة وتسهيلها، محاكاة للغة الحجازيين؛ وفراراً من كسر موسيقى البيت في بعض الأحيان[5]. وقد روي كثير من الشعر القديم فيه قصر الممدود ومدُّ المقصور؛ وهما لغتا التسهيل والتحقيق عند بعضهم[6].

وينبغي لنا هنا أن نؤكد على أنَّ التخلص من الهمز عند الحجازيين لم يكن عند كلِّ قبائلها، بل منهم من كان يؤثر تحقيقها في بعض المواطن[7]، قال سيبويه: "وقد بلغنا أنَّ قوماً من أهل الحجاز من أهل التحقيق يحققون نبيْء وبريئةٌ، وذلك قليلٌ رديء"[8]، وتحقيق وتحقيق الهمزة في "نبيء" هي قراءة نافع وأهل المدينة، وهم من الحجازيين[9].

1 النشر في القراءات العشر، 428/1-429. وانظر: معاني القراءات: الأزهري، 435/1.

2 فصّلت: 44.

3 المحكم في نقط المصحف: أبو عمرو الداني، ص151. وانظر: البرهان في علوم القرآن: الزركشي، 321/1.

4 العربية: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، ص16.

5 انظر: مشكلة الهمزة، ص39-40.

6 انظر: المرجع نفسه، ص157-164.

7 انظر: في اللهجات العربيّة: إبراهيم أنيس، ص75-79. ومشكلة الهمزة: رمضان عبد التواب، ص36-40.

8 الكتاب،555/3. وانظر: الكتاب، 553/3-554.

9 انظر: شرح كتاب سيبويه: السيرافي، 200/4-201. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 687/2.

ومن الجدير ذكره هنا أنَّ بعض العرب ممَّن يحقِّقون الهمزة كانوا يقفون عليها بالتخفيف[1]. بالتخفيف[1]. واشتُهر حمزة الزيَّات من القرَّاء بتخفيف الهمزة عند الوقف[2]؛ لأنَّ قراءته كانت كانت على التحقيق، فناسب التخفيف عند الوقف للاستراحة[3]. وهذا التسهيل لغة لبعض قبائل العرب؛ إذ يقفون على الهمزة المفتوح ما قبلها بحذف حركتها ثم قلبها إلى حرف علَّة يجانس حركتها التي كانت عليها، مثل: رعت الماشية الكلأَ=رعتِ الكلا، وهذا كلأٌ=هذا كلَوْ، ومررت بالكلَإِ=مررت بالكلَيْ[4].

والهمزة إمَّا أن تكون في ابتداء الكلام، وإمَّا في درجه، وهي إمَّا مفردة، وإمَّا مع همزة أخرى، وإمَّا متحركة وإمَّا ساكنة، وهي إمَّا بعد متحرك، وإمَّا بعد ساكن، ولها في كلِّ وضعٍ من هذه الأوضاع أحكام خاصة في التخفيف وعدمه، وهذا كلُّه مفصل في كتب النحو وأصول القراءات القرآنيَّة[5].

ثالثاً: صور تخفيف الهمزة[6]:

1- همزة بين بين:

هذه التسمية لسيبويه[7]، وبعضهم سمَّى ذلك التليين[8]، ومعنى بين بين؛ أنَّك تضعف صوت صوت الهمزة، ولا تتمُّه وتخفيه؛ لأنَّك تقرِّبه من الساكن؛ فتجعل الحركة مختلسة سهلة؛ فتنطق بينها وبين حرف حركتها؛ أي بين الهمزة والحرف المجانس لحركتها، وهو الألف إنْ كانت مفتوحة، والواو إنْ كانت مضمومة، والياء إنْ كانت مكسورة، وهذا هو بين بين المشهور، مثل: "سأَل=سال، يئِسَ=ييس، لَؤُمَ=لَوم[9].

1 انظر: النشر في القراءات العشر، 429/1.

2 انظر: مذهب حمزة في الوقف على الهمز في كتاب الإقناع في القراءات السبع، 414/1-433.

3 انظر: النشر في القراءات العشر، 429/1-430.

4 انظر: الكتاب، 178/4-179. وشرح المفصل: ابن يعيش، 218/5-220. شرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 554/1-557. والمحيط: محمد الأنطاكي، 72/1.

5 انظر: الكتاب، 541/3-556. وشرح المفصل: ابن يعيش، 265/5-285. وكتاب الإقناع في القراءات السبع، 358/1-459. والنشر في القراءات العشر، 362/1-491. واللهجات العربية في التراث: الجندي، 333/1-336. والمحيط: محمد الأنطاكي، 85-90.

6 الغرض هنا بيان صور التخفيف فقط، من دون التوسع في بيان جميع حالات الهمزة وحصرها، من حيث إفرادها أو اجتماعها مع غيرها، أو حركتها وسكونها...

7 انظر: الكتاب، 541/3-542.

8 انظر: الإيضاح في القراءات، ص542.

9 انظر: الكتاب، 541/3-542. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 30/3-31.

وأمَّا غير المشهور فهو البعيد الشاذُّ، وهو أن تجعل الهمزة بين الهمزة وبين الحرف الذي منه حركة ما قبلها، في ما قياسه أن يكون بينها وبين حرف حركتها، وذلك مثل "مستهزِئُون"، فالمشهور أن تجعل الهمزة بين الهمزة والحرف الذي منه حركتها؛ فتكون همزة "مستهزئون" بين الهمزة والواو، وهمزة "سئل" بين الهمزة والياء. وأمَّا بين بين الشاذ فتكون بحسب حركة ما قبلها؛ فتصير همزة: مستهزئون بين الهمزة والياء، وهمزة: سئل بين الهمزة والواو[1].

وهذا البعيد نسبه بعضهم إلى الأخفش، ونُسب إليه أيضاً قلب الأولى ياء محضة، وذلك إذا كانت مضمومة بعد كسر فـ"مستهزِئُون"؛ تصبح "مستهزِيون"، والثانية واواً محضة إذا كانت مكسورة بعد ضمٍّ فـ"سُئِل"؛ تصبح "سُوِل".

ولم يجز الأخفش التسهيل المشهور كما فعل سيبويه[2]؛ لأنَّه لو سُهِّلتَا لكانت الأولى كالواو كالواو الساكنة، ولا تأتي بعد الكسرة؛ إذ لو جاءت بعدها لقلبت ياء كما في "ميزان"، والثانية كالياء الساكنة، ولا تأتي بعد الضمَّة؛ إذ لو جاءت بعدها لقلبت واواً مثل "موقن"، كما لا تأتي الألف بعد الضمَّة والكسرة؛ لأنَّها حروف مدٍّ؛ فيكون حركة ما قبلها من جنسها وهذا الذي ذهب إليه قياساً على "مُؤَجَّل ومِئَة".

ويمكن أن يُحتجَّ لسيبويه بأنَّه يستحيل أن يأتي الألف الصريح بعد الكسرة والضمة؛ فمنع مجيء شبه الألف أيضاً بعدهما، كما في "مُؤَجَّل ومِئَة؛ لأنَّه يستحيل التلفظ بها، وأصلهما من الهمز يمنعهما من الحمل على الياء والواو في الإعلال. وأمَّا الواو الساكنة فلا يستحيل مجيئها بعد الكسرة، بل يستثقل النطق بها، وكذلك الياء الساكنة بعد الضمة، فلم يمنع مجيء شبه الواو الساكنة بعد الكسرة وشبه الياء الساكنة بعد الضمة.

وإنَّما ارتكب الأخفش الوجه البعيد من التسهيل فراراً ممَّا لزم سيبويه في بين بين المشهور من مجيء شبه الواو الساكنة بعد الكسر وشبه الياء الساكنة بعد الضم، وممَّا لزم الأخفش على الرأي الثاني له من مجيء الواو الصريحة متحرِّكة بالكسر بعد الضم في "سول"، ومن مجيء الياء الصريحة متحرِّكة بالضم بعد الكسر في "مستهزيون"، وذلك مرفوض في

1 انظر: شرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 696/2. وشرح الجاربردي على الشافية، ص266.

2 انظر: الكتاب، 542/3.

كلامهم[1]. قال الرضي: "وليس بشيء؛ لأنَّه لا يلزم سيبويه على ما ذكرنا محذور في مجيء شبه الواو الساكنة بعد الكسر وشبه الياء الساكنة بعد الضم، وكذا لا يلزم الأخفش فيما ذهب إليه أمر شنيع، لأنَّ تخفيف الهمزة عارض غير لازم"[2]

وهمزة بين بين عند الكوفيين ساكنة؛ لأنَّها لا تكون في بداية الكلام، وعند البصريِّين متحرِّكة بحركة ضعيفة، يُنحَى بها نحو الساكن، ولذلك لا تقع إلَّا حيث يجوز وقوع الساكن غالباً، فلا تقع في أوَّل الكلام[3]، وهذا الرأي لسيبويه[4]، وتابعه عليه كثير من النحاة، منهم المبرد[5]، وابن السراج[6]، وأبو علي الفارسي[7]، وابن جني[8]. واحْتَجَّ سيبويه وابن وابن جني على تحريكها بحجَّة لا يمكن دفعها، وهي أنَّها تُسَهَّل في الشعر وبعدها ساكن في الموضع الذي لو اجتمع فيه ساكنان لانكسر البيت[9].

والهمزة المسهلة عند سيبويه حرف واحد وعند أبي سعيد السيرافي ثلاثة حروف بينها وبين الألف وبينها وبين الواو وبينها وبين الياء، فلما كانت الياء غير الواو وجب أن يكون الحرف الذي بين الهمزة والياء غير الحرف الذي بين الهمزة والواو[10]. قال أبو حيَّان الأندلسيُّ: "وكلا القولين صواب لأنَّك إن أخذتها من حيث مطلق التسهيل فهي حرف واحد، وإن أخذتها من حيث التسهيل الخاصُّ كانت ثلاثة أحرف"[11].

1 انظر: كتاب الإقناع في القراءات السبع، 438/1–439. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 46/3–47. والمحيط: محمد الأنطاكي، 92/1.

2 شرح شافية ابن الحاجب، 47/3.

3 انظر: المسألة الخامسة بعد المئة في كتاب "الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، 726/2–731. وشرح المفصل: ابن يعيش، 274/5–276. وشرح الجاربردي على الشافية في الصرف: فخر الدين الجاربردي، ص257. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 45/3.

4 انظر: الكتاب، 541/3، 549/3–550.

5 المقتضب، 155/1–156.

6 انظر: الأصول في النحو: ابن السراج، 404/2–405.

7 انظر: الحجة للقراء السبعة: أبوعلي الفارسي، 285/1–286.

8 انظر: سر صناعة الإعراب: ابن جني، 48/1–49.

9 انظر: الكتاب، 549/3–550. وسر صناعة الإعراب: ابن جني، 48/1–49.

10 انظر: شرح كتاب سيبويه: أبوسعيد السيرافي، 388/5.

11 همع الهوامع، 452/3–453. وانظر: ارتشاف الضرب من لسان العرب، 12/1.

والأصل في تخفيف الهمزة أنْ يكون بينَ بين، لأنَّه تخفيف مع بقاء الهمزة بوجهٍ، إذ يدلُّ على أصلها من الهمز، ثم الإبدال؛ لأنَّه إذهاب الهمزة بعوض، ثم الحذفُ؛ لأنَّه إذهابها بغير عوض[1]، فكرهوا تخفيفها بالبدل لئلا يظنَّ أنَّها من بنات الياء والواو[2].

وإنَّما تخفَّف بالبدل إذا امتنع تخفيفها بين بين وساغ البدل؛ لأنَّه لا يوجد لها ما تقرب منه، كما لا تخفَّف بالحذف إلَّا إذا امتنع تخفيفها بين بين وبالبدل؛ إذ تخفيفها هو المقصود. قال ابن الباذش: "فهذه طريقة تخفيفها على القياس، فإذا خفِّفت بالبدل حيث يجوز بين بين، أو الحذف حيث يجوز البدل أو بين بين، فهو من التخفيف الشاذِّ الذي لا يقاس عليه"[3].

فهمزة بين بين في رأي القدماء صوت ضعيف ساكن، وهي على الرغم من هذا تقع مواقع المحقَّقة وبزنتها عروضياً، ويرى إبراهيم أنيس وعبد الصبور شاهين أنَّ الهمزة ليست لها سوى صورة واحدة، هي ما أطلقه عليها المحدَثون بـ"الحبسة الحنجرية"، فإذا اختلَّ أداء هذه الحبسة فقدت الهمزة وجودها، وأثبتوا بالتجارب المعمليَّة أنَّ همزة بين بين ليست سوى حركة؛ أي إنَّ الهمزة قد سقطت أساساً، واتَّصلت الحركتان قبلها وبعدها مباشرة، ويؤكِّد أنَّ الهمزة ليست في الغالب سوى وظيفة صوتيَّة يعمد إليها المحققون ليؤكِّدوا نبرهم للمقطع المنبور، وأمَّا المخفِّفون فلم يريدوا هذا التأكيد، واكتفوا بهذا التتابع للحركتين[4].

2- **الإبدال:**

لغة: جعل شيء مكان آخر، وبدلُ الشيء: غيرُه، وتبديل الشيء: تغييره[5]. واصطلاحاً: هو "إقامة الألف والواو والياء مقام الهمزة؛ عوضاً عنها"[6]؛ أي إبدال الهمزة حرفَ مدٍّ من جنس حركة ما قبلها، وهو يقع في الساكنة، والمتحرِّكة.

فإذا سكِّنت الهمزةُ، وأُريد تخفيفها؛ فننظر إلى حركة ما قبلها؛ فإنْ كانت فتحةً أُبدلت الهمزة ألفاً، وذلك نحو قولك في "رَأْس": "رَاسٌ"، وفي "فَأْس": "فَاسٌ"، وفي "قَرَأْتُ": "قَرَاتُ".

1 انظر: شرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 683/2. والإيضاح في القراءات، ص542. وكتاب الإقناع في القراءات السبع، 435/1.

2 انظر: الكتاب، 542/3. وكتاب الإقناع في القراءات السبع، 435/1. وشرح شافية ابن الحاجب، 45/3.

3 كتاب الإقناع في القراءات السبع، 435/1.

4 انظر: الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، ص78-79. والقراءات القرآنيَّة في ضوء علم اللغة الحديث: د. عبد الصبور شاهين، ص105-107.

5 انظر: مختار الصحاح: أبو بكر الرازي، مادة (بدل)، ص44.

6 مرشد القارئ إلى تحقيق معالم المقارئ: ابن الطحان، ص69.

وإن كانت ضمَّة أُبدلت الهمزة واواً، وفي "لُؤْم": "لُومٌ"، وفي "سُؤْتُ": "سُوتُ". وإن كانت كسرة أُبدلت الهمزة ياءً؛ فتقول في "ذِئْب": "ذِيبٌ"، وفي "بِئْر": "بِيرٌ". والإبدال هنا قياس مطَّرد في كلِّ ما كان بهذه الصفة، وحكمُ المنفصل من كلمتين في ذلك كحكم المتَّصل[1].

ولا يجوز هنا أن تسهَّل بين بين، مع أنَّها الأصل في التسهيل؛ لأنّها ساكنةٌ، ولا يتأتَّى ذلك في الساكنة؛ إذ همزة "بين بين تقريب المتحرك من الساكن الذي هو أخفُّ منه، وليس بعد الساكن ما هو أخفُّ منه"[2]، ولا يجوز الحذف أيضاً؛ لأنَّه لا يبقى شيء يدلُّ عليها؛ ممَّا يؤدِّي إلى الالتباس[3].

وإذا كانت متحرِّكة، وقبلها متحرِّك؛ فإنَّها تسهل بين بين إلَّا في حالتين:

أ – المفتوحة المكسور ما قبلها؛ فتُبدل الهمزة ياءً محضة، مثل "مِئَة"؛ فنقول "مِيَة"، ومن ذلك في المنفصل: من غلامِ يَبيك، إذا أردت: من غلامِ أَبيك.

ولا يمكن تسهيلها هنا لأنَّها تصير بين الهمزة والألف، ولا يمكن النطق بالألف بعد الكسرة، وكذلك لا يمكن النطق بما هو شبيه بالألف بعدها. ويتعذَّر أيضاً حذفها؛ لأنَّ الحذف يكون بعد نقل حركتها، ولا تنقل الحركة إلى متحرك، فلم يبق إلَّا قلبها ياء.

ب – المفتوحة المضموم ما قبلها؛ فتبدل واواً محضة، مثل: "مُؤَجَّل"؛ فنقول: "مُوَجَّل"، وفي المنفصل تقول: غلامُ وَبيك، إذا أردت: غلامُ أَبيك[4]. قال سيبويه: "وإنَّما منعك أن تجعل الهمزة ههنا بين بين من قبل أنَّها مفتوحة، فلم تستطع أن تنحو بها نحو الألف وقبلها كسرة أو ضمة، كما أنَّ الألف لا يكون ما قبلها مكسوراً ولا مضموماً، فكذلك لم يجيء ما يقرب منها في هذه الحال. ولم يحذفوا الهمزة إذا كانت لا تحذف وما قبلها متحرِّك"[5].

وقد يلجأ إلى هذا الإبدال الشاعر ضرورة لإقامة الوزن، ومن ذلك قول الفرزدق[6]:

---

1 انظر: الكتاب، 543/3–544. وشرح المفصل: ابن يعيش، 266/5–267.

2 كتاب الإقناع في القراءات السبع، 436/1.

3 انظر: الكتاب، 544/3.

4 انظر: الكتاب، 543/3. وكتاب الإقناع في القراءات السبع، 435/1–436. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 45/3. والمحيط: محمد الأنطاكي، 87/1.

5 الكتاب، 543/3.

6 البيت من البحر الكامل، وهو للفرزدق في شرح ديوانه، 53/2. والبيت في الكتاب، 554/3. والمقتضب، 167/1. والأصول في النحو: ابن السراج، 469/3. وشرح كتاب سيبويه: السيرافي، السيرافي، 227/1. وشرح المفصل: ابن يعيش، 159/3، 275/5. وشرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 47/3.

راحَتْ بمسْلَمَة البِغَالُ عشيَّةً فارْعَيْ فزارةُ لا هَنَاكِ المَرْتَعُ

قال سيبويه: "فأبدل الألف مكانها. ولو جعلها بين بين لانكسر البيت"[1]، فقياسها أن تجعل بين بين؛ لأنَّها متحرِّكة وقبلها متحرِّك، ولكنَّه عدل عن ذلك وأبدلها ألفاً لإقامة الوزن.

وقال الزركشيُّ: "هذا البدلُ قراءةُ أبي عمرو بن العلاء، ونافعٍ من طريق ورشٍ في فاءِ الفعلِ وحمزة إذا وقف على ذلك"[2].

3- الحذف:

ويقال له الإسقاط أيضاً[3]، وهو لغة: إسقاط الشيء[4]، واصطلاحاً: إعدام الهمزة، من دون التعويض عنها بشيء، بحيث لا تبقى لها صورة. قال ابن الطحان: "الحذف إعدامها دون خلفٍ لها"[5]. والحذف لم يأت إلَّا في المتحركة. وينقسم قسمين: حذف الهمز مع حركته، هو الذي يعبَّر عنه بالإسقاط غالباً، وحذف الهمزة بعد نقل حركتها إلى ما قبلها وهو النقل الآتي ذكره، قال ناظر الجيش: "الحذف دون نقلٍ فرعٌ عن النقل والحذف"[6]، فالأصل هو النقل؛ لأنَّه يبقى ما يدلُّ على الهمزة المحذوفة، والحذف رأساً فرعٌ؛ لأنَّه إعدام للهمزة من غير عوض عنها.

ومن أماكن سقوط الهمزة من دون عوض عنها إذا جاءت همزة التعدية بعد همزة المضارع؛ فتُحذف الهمزة الثانية، نحو "أُؤَكرم" تصبح "أُكرم"، ويسيري هذا الحذف على باقي تصريفات الفعل[7]. وإذا تطرَّفت الهمزة بعد الألف، ولم تكن منصوبة منونة؛ حذفت، مثل "يشاءُ–يشا"، "سماء–سما"[8]، وقياسها أن تخفَّف بين بين.

1 الكتاب، 554/3.

2 البرهان في علوم القرآن: الزركشي، 320/1.

3 انظر: المصدر نفسه، 321/1.

4 انظر: مختار الصحاح، مادة (حذف)، ص127.

5 مرشد القارئ، ص69.

6 تمهيد القواعد، 5056/10.

7 انظر: الخصائص، 111/1. والمحيط، 88/1.

8 انظر: المحيط، 86/1.

والقياس في تخفيف الهمزة المتحركة إذا كان قبلها ياء أو واو تكون بالنقل والحذف، وفي الشاذِّ القليل يكون بالحذف من دون نقل، فيقال: في "يغزوْ أدد، ويرمي أدد": يغزوْ دَد، ويرمي دَد[1].

وقرأ بعض القراء بحذف الهمزة في "متكئين"، "متكين"، وفي "الصابئين": "الصابين"، وفي "الخاطِئون": "الخاطون"، وهذا عند سيبويه[2] بين بين كما مرَّ معنا؛ فهو عند النحاة من الشذوذ.

وإذا كانت الهمزتان متفقتين بالفتح والكسر والضم في كلمتين فقد نقل القرَّاء عن أبي عمر بن العلاء أنَّه كان يحذف الهمزة الأولى؛ لأنَّ أواخر الكلم محلُّ التغيير غالباً[3]، مثل: {جاءَ أَشراطُها}[4]، و{منَ السَّماءِ إِنْ}[5]، وفي موضع واحد جاءتا مضمومتين في القرآن، في في قوله تعالى: {أَوْلِيَاءُ أُولَئِكَ}[6]، وأمَّا النحاة فقد روى سيبويه عن أبي عمرو أنَّه كان يخفِّف الأولى بين بين على ما يوجبه القياس في المتفقتين بالحركة والمختلفتين بها[7]. قال قال أبو سعيد السيرافي في تعليل ذلك: "وقد رويت عن أبي عمرو روايات كثيرة مختلفة، ولعلَّه كان يختار اختيارات في أوقات فينقل كلُّ فريق ما يسمعونه"[8].

وإذا كانت الهمزتان مختلفتين في الحركة فيسري عليها ما تقتضيه مقاييس العربيَّة من وجوه التسهيل[9].

واستحبَّ الخليل وسيبويه تسهيل الهمزة الثانية في هذا؛ لأنَّ الثقل حصل بها، ويحتجان بأنَّ التخفيف وقع على الثانية إذا كانتا في كلمة واحدة، نحو آدم، فكذلك إذا كانتا من كلمتين[1].

---

1 انظر: ارتشاف الضرب، 274/1–275. وتمهيد القواعد، 5056/10–5057.

2 انظر: الكتاب، 542/3.

3 انظر: كتاب الإقناع في القراءات السبع، 379/1–382. ومثل سيبويه للمختلفتين بقوله تعالى: {يا زكرياءُ إنَّا}، مريم:7. انظر: الكتاب، 549/3.

4 محمد:18.

5 الشعراء: 187.

66 الأحقاف: 32.

7 انظر: الكتاب، 549/3. والمقتضب، 158/1–159. والأصول في النحو: ابن السراج، 404/2–405.

8 شرح كتاب سيبويه، 286/4.

9 انظر: كتاب الإقناع في القراءات السبع، 382/1–385. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 714/2–719.

وتخفيف إحدى الهمزتين هنا هي لغة أهل التحقيق؛ بينما أهل الحجاز فإنَّهم يخففون الهمزتين؛ لأنَّه لو لم تكن إلَّا همزة واحدة لخفِّفت[2]. "وقد اختار جماعة وهم قُرَّاء الكوفة وابن عامر التحقيقَ فيهما معاً، كما فعلوا ذلك بالهمزتين في كلمة، وهو ههنا أولى، لافتراق الهمزتين تقديراً"[3].

وفي قراءة عن عبد الله بن كثير أنَّه قرأ قوله تعالى {إنَّها لَإِحدى الكبر}[4]: "إنَّها لَحدى الكبر"، لا يهمز ولا يكسر؛ استثقالاً لها[5]، قال أبو علي: "التخفيف في {لَإِحدى الكبر} أن تجعل الهمزة فيها بين بين نحو: (سَيِمَ)... فأمَّا حذف الهمزة فليس بقياس... ويشبه أن يكون الذي حسَّن ذلك لقائله، أنَّه وجد الهمزة تحذف حذفاً في بعض المواضع في التخفيف، وليس هذا منها، ولكنَّه مثل: ويلُ أمّها، كان القياس أن تجعل بين الهمزة والواو، فحذفت حذفاً، وقد جاء ذلك في غير موضع في الشعر..."[6]. وقال الزركشيُّ: "تخفيف الإسقاط... قد قرأ به أبو عمرٍو في الهمزتين من كلمتين إذا اتَّفقتا في الحركة فأسقط الأولى منهما على رأي الشَّاطبيِّ، وقيل الثَّانية... ووافقه على ذلك في المفتوحتين نَافِعٌ من طرِيقِ قالونَ، وابن كثير من طريق البزِّيِّ"[7].

4- النقل:

نقلُ الحركة أحدُ طرُق التخفيف التي استعمتلها العربُ في كلامهم. ومن استعمالاته نقل حركة الهمزة إلى الساكن قبلَها، وهو المقصود هنا، وهناك استعمالات أخرى لنقل الحركة ليست من موضوع بحثنا.

والنقل لغةً: تحويل الشيء من موضع إلى موضع[8]، واصطلاحاً: هو نقلُ حركة الهمزةِ إلى الساكن قبلها، مع حذف الهمزة، قال ابن الطحان: "هو تعطيل الحرف المتقدِّم للهمزة

---

1 انظر: الكتاب، 459/3. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 718/2. ويظهر فائدة الخلاف في حكم المدّ في نحو: {جَاءَ أَمْرُنَا}؛ فإن قيل الساقطة هي الأولى كان المدُّ فيه من قبيل المنفصل، وإن قيل هي الثانية كان المد من قبيل المتصل. انظر: إبراز المعاني من حرز الأماني، ص140-141.

2 انظر: الكتاب، 548/3-550.

3 شرح شافية ابن الحاجب: الرضي، 65/3.

4 المدثِّر: 35.

5 انظر: الحجة للقراء السبعة، 339/6. وكتاب الإقناع في القراءات السبع، 440/1.

6 الحجة للقراء السبعة، 339/6-340.

7 البرهان في علوم القرآن: الزركشي، 321/1.

8 انظر: مختار الصحاح، مادة (نقل)، ص677-678.

من شكله، وتحليته بشكل الهمزة في نوعي الأداء من وقفه ووصله"[1]، ويطلق عليه الإلقاء أيضاً، قال سيبويه: "وتقولُ: (أَقْرِئَ بَاكَ السَّلامَ)، بلغة أهل الحجاز؛ لأنَّهم يخفِّفونهما. فإنَّما قلتَ: (أَقْرِي)، ثمَّ جِئتَ بـ: (الأب)، فحذفْتَ الهمزةَ، وألقيتَ الحركةَ على الياء"[2]. ويقولون في {قدْ أَفلح من زكَّاها}[3]: {قدَ فْلَح}. ومن ذلك نقل حركة الهمزة إلى اللام من "ال" التعريف، مثل "الْأَرض، والْأَحمر"؛ فيقولون: "الَرض، والَحمر"[4].

وإذا جاءت الهمزة متحرِّكة، وما قبلها ساكن؛ فإمَّا أن يكون الساكن حرفاً صحيحاً أو حرف علَّة:

أ – فإن كان حرفاً صحيحاً خفِّفت الهمزة بنقل حركتها مع حذفها، مثل "مسْأَلة"؛ فنقول: "مَسَلَة" نقلت حركة الهمزة إلى السين، وحذفت الهمزة، ونحو: "الجزءُ، والخبْءُ، والمرْأَة، والنشْأَة"؛ فتقول في التخفيف: الجزُ، والخبُ، والمرَةُ، والنشَة. وحكم المنفصل كحكم المتَّصل هنا. وهنا لا يمكننا تخفيفها بين بين أو بالبدل؛ لأنَّه لا يجتمع ساكنان في الوصل، وكذلك لا يجتمع ساكن ومقرَّب من ساكن، كما لم يجز أن يبتدأ بساكن ولا بمقرَّب منه؛ لأنَّ ما بعد الساكن في حكم ما يبتدأ به[5]، ونقل سيبويه أنَّ منهم من يخفِّف الهمزة هنا بالبدل لسكون ما قبلها؛ فيقول: "الكمَاة والمرَاة"، وقال بأنَّه قليل[6]، وقال الزمخشريُّ بأنَّه ليس بمطَّرد؛ فهو من الشاذِّ، وقد رآه الكوفيون مطَّرداً؛ فيقاس عليه جرياً على مذهبهم في بناء القواعد على ما قلَّ وندر[7].

---

1 مرشد القارئ، ص70.

2 الكتاب، 550/3.

3 الأعلى: 14.

4 الهمزة في (ال) التعريف عند سيبويه همزة وصل تسقط في درج الكلام، وهي عند الخليل همزة قطع وحذفت وصلاً تخفيفاً لكثرة الاستعمال، والتعريف حصل بهما، ويتفرَّع عليه إذا ابتدأت بنحو: "الرض"، و"الحمر" بعد نقل حركة الهمزة وحذفها؛ فعلى مذهب الخليل نبتدئ بالهمزة وبعدها اللام متحركة؛ فنقول "ألرض"، لأنَّه نوى سكونها؛ إذ الحركة في الهمزة وهي عارضة طارئة على اللام؛ فلم يُعتدَّ بها. وقد يحرك الحرف لمعنى عارض فلا يجري على حكم المتحرِّك في جميع جهاته. وعلى مذهب سيبويه إن اعتُدَّ بالحركة العارضة ابتدئ باللام؛ فيقول "لحْمر"؛ لأنَّ الداعي إلى الهمزة إنَّما هو ضرورةُ سكون اللام، واللامُ قد تحرَّكت، فوقع الاستغناء عنها، وإن لم يعتدَّ به ابتدئ بالهمز. وحذف همزة الوصل هنا هو القياس، ولكنَّ إبقاءها الأكثر في كلام العرب. قال ابن عصفور: " إثبات الهمزة في مثل (الَحمر) أنها مفتوحة فأشبهت همزة القطع؛ لأنَّ همزة الوصل بابها أن تكون مكسورة، أو مضمومة إن تعذَّر كسرها". الممتع الكبير في التصريف، ص317. انظر: الكتاب، 545/3. وشرح كتاب سيبويه: السيرافي، 278/4–279. والحجة للقراء السبعة، 392/1–393، 296/4–297. وشرح المفصل: ابن يعيش، 277/5–278. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 700/2–703. وتمهيد القواعد: ناظر الجيش، 5054/10–5056. وإتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر: شهاب الدين البناء، ص83.

5 انظر: الكتاب، 545/3–546.

6 انظر: المصدر نفسه، 545/3.

7 انظر: شرح المفصل: ابن يعيش، 270/5–272. وتمهيد القواعد: ناظر الجيش، 5053/10–5054.

ب – وإن كان الساكن حرف علَّة؛ فهو إمَّا أن يكون ألفاً، أو واواً، أو ياء: فالألف تخفَّف معها الهمزة بين بين، كما تخفَّف مع المتحرِّك ما قبلها؛ لأنَّ طول مدِّ الألف ينوب مناب الحركة وأكثر، وقد تعذَّر نقل حركة الهمزة إلى ما قبلها؛ لأنَّ الألف لا يمكن تحريكها؛ لذلك تعذَّر بين بين البعيد، وتعذَّر الإدغام أيضاً، فلم يبق سوى بين بين المشهور، نحو: ساءَل، ويُسائِل[1].

وإن كان حرف العلَّة ياء أو واواً؛ فلا يخلو أن يكونا زائدين للمدِّ، أو أصلين، أو ملحقين بالأصل: فالزائدان تبدل معهما الهمزة ويدغمان، تقول في "قروء، بريء": "قروّ، وبريّ"، ولا تخفَّف الهمزة معهما بين بين لقصر مدِّهما عن مدِّ الألف.

وأما الأصليتان نحو قوله تعالى: {سَوْءَةَ}[2]، و {كَهَيْئَةِ}[3]، والملحقتان نحو "حوأب، وجيئل"، وجيئل"، فالواو والياء زائدتان للإلحاق بـ"جعفر"؛ فتخفف بنقل حركتها إلى الواو والياء، وحذف الهمزة، على قياس الساكن الصحيح، فتقول: سَوَة، وكهَيَة، وحوَب، وجيَل[4].

ونقل حركة الهمزة إلى الساكن قبلها ثم حذفها مقيس وإن كان خلاف الأفصح[5]، ولكنَّه التُزم النقل في باب: يَرَى، وَأَرَى: يُرِي"؛ لكثرة استعمالهم إيَّاه في كلامهم، فإنَّ "يرى" أصله: يَرْأَى؛ فنقلت حركة الهمزة إلى الراء وحذفت الهمزة فصار: يَرَى. وكذلك أصل "أرى، يُرِي": "أرأي، يرئي". وكذلك كثر في كلمة "سَلْ"؛ إذ أصلها "اسْأَل"؛ فنُقلت حركة الهمزة إلى ما قبلها وهو السين، وحذفت الهمزة؛ فصار "اسَلْ"، ثم حذفت همزة الوصل استغناءً عنها بحركة ما بعدها[6].

ونقلُ حركة الهمزة إلى الحرف الساكن الملاصق لها من آخر الكلمة التي قبلها؛ مع إسقاط الهمزة بشرط أن يكون الساكن غير حرف مدٍّ هو قراءةُ ورش عن نافعٍ في حال الوصلِ والوقفِ وقراءة حمزةَ في حال الوقف[7].

---

1 انظر: شرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 688/2.

2 المائدة: 31.

3 آل عمران: 49، والمائدة: 110

4 انظر: كتاب الإقناع في القراءات السبع، 436/1–438. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 689/2. وتمهيد القواعد: ناظر الجيش، 5048/10–5053.

5 انظر: شرح درة الغواص في أوهام الخواص: أحمد بن محمد الخفاجي، ص215.

6 انظر: الكتاب، 546/3. وشرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، 690/2–691.

7 انظر: الحجة للقراء السبعة، 392/1–393. والبرهان في علوم القرآن، 320/1. واتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر: شهاب الدين البناء، ص83.

ومن الشذوذ على غير قياس إلقاء حركة الهمزة إلى المتحرِّك قبلها، فقد قرئ في الشذوذ {بما أنز لَّيك}[1]، "وقياسه في تخفيف الهمزة أن تجعل الهمزة بين بين... لكنَّه حذف الهمزة حذفاً، وألقى حركتها على لام أنزل، وقد كانت مفتوحة؛ فغلبت الكسرة الفتحة على الموضع، فصار تقديره: بما أنزلِلَيك، فالتقت اللامان متحرِّكتين، فأسكنت الأولى وادَّغمت في الثانية"[2].

تبين معنا ممَّا سبق أنَّ تخفيف الهمزة وتسهيلها من الظواهر اللغويَّة الشائعة في كثير من القبائل العربيَّة، والقراءات القرآنيَّة، ونلاحظ آثار هذه الظاهرة في كثير من اللهجات العاميَّة المنتشرة في جميع أقطار الوطن العربيِّ، وفي بعضها تسقط الهمزة من أوائل الكلمات العاميَّة، فيقولون: سنان، في أسنان، وبراهيم، في إبراهيم[3]، قال ابن الأنباري: "السنٌ: مؤنثة... ويقال في جمعها: أسنان، والعوام تخطيء فتقول في جمع السن: سِنانٌ؛ لأنَّ السنان: سِنانُ الرمح وهو مذكرٌ"[4]، وقال: "والعامَّةُ تخطيءُ في الإبهام، فتقول: الْبِهام، الْبِهام، وهذا خطأ في الإصبع. إنَّما البِهَامُ جَمْعُ البَهْم"[5]. قال ابن درستويه: "والعرب تحقِّق تحقِّق الهمزة أحياناً، وتخفضها أحياناً، في مواضع معلومة؛ لعلل عارضة؛ ولذلك حدود مفهومة. والعامَّة تنزل الهمزة في أكثر الكلام لثقلها، وتجعل بدلها الواو والياء والألف. فربَّما وافقت بذلك تخفيف العرب، أو لغة قريش، أو غيرها من العرب؛ فيكون لذلك قياس ووجه. وربَّما كان خطأ العامَّة، مخالفاً لكلام العرب، وخارجاً عن حدِّ العربيَّة؛ لجهل العامَّة بصواب الكلام[6]".

1 البقرة: 4.

2 الخصائص، 141/3.

3 انظر: بحوث ومقالات في اللغة: رمضان عبد التواب، ص272–275. والتطور اللغوي: مظاهره وعلله، رمضان عبد التواب، ص76–77.

4 المذكر والمؤنث: أبو بكر الأنباري، 374/1.

5 المصدر نفسه، 400/1.

6 تصحيح الفصيح وشرحه: ابن درستويه، ص176.

النتائج

بعد هذه الدراسة المقتضبة لتحقيق الهمزة وتخفيفها يمكن استخلاص بعض النتائج، منها:

- القدماء والمحدثون اتَّفقوا على أنَّ الهمزة تخرج من أوَّل مواضع النطق، غير أنَّهم اختلفوا في صفتها من حيث الجهر والهمس.
- تحقيق الهمزة هو الأصل عند النحاة، وتسهيلها استحسان وخروج عليه.
- غلط صبحي صالح في قوله إنَّ لقب التحقيق قد أطلقه ابن سيدة في مخصصه، ويقصد منه "أهل الصواب والحقِّ"، وأنَّه ليس مرادفاً للقب "أهل النبر".
- تحقيق الهمزة هو الذي ساد اللغة العربيَّة المشتركة التي ينشد بها الشعر، ويتكلَّم بها في المحافل، وعلى ذلك فالعربيَّة المشتركة ليست لهجة قريش وحدها، كما ظنَّ كثير من القدماء والمحدثين، بل هي لهجة قريش مع اقتراض بعض الظواهر من اللهجات الأخرى، ومن ذلك ظاهرة تحقيق الهمز.
- بعض العرب جنح نحو الصعب فبالغ في تحقيق الهمزة؛ لتبيينها وإظهارها، ومن ذلك عنعنة تميم، وهمز ما ليس بمهموز، ومن ذلك إبدال بعض الصوائت من الهمزة، ومن المبالغة عند تميم وأسد أنَّهم ينقلون حركتها إلى الساكن قبلها عند الوقف إذا كانت الكلمة مهموزة الآخر، ومنه أيضاً مدُّ المقصور، ومنه عند القرَّاء المدَّ المتصل والمدَّ المنفصل، والسكتة الخفيفة عند حمزة الزَّيات؛ إذ كان يسكت على كلِّ ساكن بعده همزة من كلمة أخرى، وليس بحرف مدٍّ. ومنه كثير من صور شواذِّ الهمزات المبثوثة في كتب اللغة والقراءات.

- غلط عبد البديع النيرباني في عدِّ السكتة الخفيفة عند حمزة الزَّيات من الوقف على الهمزة.
- القراءة سنَّة متَّبعة، وقد يخالف القارئ في بعض الصور ما عليه لهجة البلد الذي يقرأ فيه.
- نقل القرَّاء عن أبي عمر بن العلاء أنَّه كان يحذف الهمزة الأولى؛ من الهمزتين المتَّفقتين بالفتح والكسر والضمِّ في كلمتين، وأمَّا النحاة فقد رووا أنَّه كان يخفِّف الأولى بين بين على ما يوجبه القياس في المتَّفقتين بالحركة والمختلفتين بها.
- الأصل في تخفيف الهمزة المتحرِّكة الساكن ما قبلها هو النقل؛ لأنَّه يبقى ما يدلُّ على الهمزة المحذوفة، والحذف رأساً فرعٌ؛ لأنَّه إعدام للهمزة من غير عوض عنها.

المصادر، والمراجع

- إبراز المعاني من حرز الأماني في القراءات السبع: أبو شامة المقدسيُّ الدمشقيُّ، أبو القاسم شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل بن إبراهيم، (ت665هـ)، ت: إبراهيم عطوه عوض، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت.
- إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر: أحمد بن محمد بن أحمد بن عبد الغني الدمياطيّ، شهاب الدين الشهير بالبناء (ت1117هـ)، ت: أنس مهرة، دار الكتب العلمية – لبنان، ط:3، 2006م – 1427هـ.
- ارتشاف الضرب من لسان العرب: أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف بن علي بن يوسف، أثير الدين (ت745هـ)، ت: رجب عثمان محمد، مراجعة: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط:1، 1418هـ-1998م.
- أصوات اللغة: د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، ط:2، 1968م.
- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، د.ط، د.ت.
- الأصوات اللغويَّة، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائيَّة: د سميرشريف استيتية، دار وائل، عمَّان-الأردن، ط:1، 2003م.
- الأصول في النحو: ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل (ت316هـ)، ت: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت، ط:3، 1417هـ-1996م.
- إعراب القرآن: أبو جعفر النَّحَّاس، أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المرادي النحوي (ت338هـ)، وضع حواشيه وعلق عليه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1421هـ.
- الاقتراح في علم أصول النَّحو: جلال الدين السيوطي (ت 911هـ)، ت: محمود سليمان ياقوت، دار المعرَّفَة الجامعية، 1426هـ – 2006م.
- كتاب الإقناع في القراءات السبع: ابن الباذش، أبو جعفر أحمد بن علي الأنصاري، (ت540هـ)، ت: عبد المجيد قطامش، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ط:2، 1422هـ-2001م.
- كتاب الألفاظ: ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (ت244هـ)، د. فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، ط:1، 1998م.

- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويِّين البصريِّين والكوفيِّين: ابن الأنباريِّ، أبو البركات عبد الرحمن كمال الدين بن محمد (ت 577هـ)، ومعه كتاب الانتصاف من الإنصاف: محمد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة الرَّوضة النموذجيَّة، حمص، 1989م، د. ط.
- إيضاح الوقف والابتداء: أبو بكر الأنباري، محمد بن القاسم بن محمد بن بشار (ت328هـ)، ت: محيي الدين عبد الرحمن رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1390هـ-1971م.
- بحوث ومقالات في اللغة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط:3، 1415هـ-1995م.
- البرهان في علوم القرآن: الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر (ت794هـ)، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبي وشركائه، ط:1، 1376هـ-1957م.
- البرهان في علوم القرآن: الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت794هـ)، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم،، دار إحياء الكتب العربية، ط:1، 1376هـ-1957م.
- تصحيح الفصيح وشرحه: ابن درستويه، أَبُو محمد، عبد الله بن جعفر (ت347هـ)، ت: د. محمد بدوي المختون، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية-القاهرة، د.ط، 1419هـ-1998م.
- التطور اللغوي، مظاهره وعلله وقوانينه: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط:2، 1410هـ-1990م.
- تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد: ناظر الجيش، محمد بن يوسف بن أحمد، محب الدين (ت778 هـ)، ت: أ. د. علي محمد فاخر وآخرين، دار السلام، القاهرة – مصر، 1428هـ-2007م.
- التمهيد في علم التجويد: شمس الدين أبو الخير ابن الجزري، محمد بن محمد بن يوسف (ت833هـ)، ت: د. على حسين البواب، مكتبة المعارف-الرياض، ط:1، 1405هـ-1985م.
- التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد: ابن عبد البر، أبو عمر يوسف بن عبد الله النمري القرطبي (ت463هـ)، مصطفى بن أحمد العلوي، محمد عبد الكبير البكري، وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية-المغرب، 1387هـ.

- تهذيب اللغة: محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت370هـ)، ت: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط:1، 2001م.
- جامع البيان في القراءات السبع: أبو عمرو الداني، عثمان بن سعيد بن عثمان بن عمر (ت444هـ)، ت: عبد المهيمن عبد السلام طحان، ططلحة محمد توفيق، سامي إبراهيم، خالد الغامدي، جامعة الشارقة – الإمارات، ط:1، 1428هـ-2007م.
- جمهرة اللغة: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت321هـ)، ت: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين-بيروت، ط:1، 1987م.
- الحجَّة للقراء السبعة: أبو علي، الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسيّ، (ت377هـ)، ت: بدر الدين قهوجي – بشير جويجابي، راجعه ودققه: عبد العزيز رباح – أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث – دمشق – بيروت، ط:2، 1413هـ-1993م.
- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنِّي (ت392هـ)، ت: محمد علي النجار، مطبعة الروضة النموذجية، حمص، ط: 2، د. ت.
- دراسات في علم اللغة: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1998م.
- دراسات في فقه اللغة: د. صبحي الصالح، منشورات جامعة البعث، د.ط. 2002-2003م.
- دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب-القاهرة، د.ط، 1418هـ-1997م.
- سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت392هـ)، ت: د. حسن هنداوي، دار القلم – دمشق، ط:1، 1985م.
- السنة: أبو بكر الخلَّال، أحمد بن محمد بن هارون البغدادي الحنبلي (ت311هـ)، د. عطية الزهراني، دار الراية – الرياض، ط:1، 1410هـ-1989م.
- شرح الجاربردي على الشافية في الصرف: فخر الدين أحمد بن حسين الجاربردي (ت746هـ)، ت: د. جميل عبد الله عويضة، 1434هـ-2013م.
- شرح المفصل: ابن يعيش، يعيش بن علي بن يعيش بن محمد بن علي، أبو البقاء، موفق الدين (ت643هـ)، تقديم: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط: 1، 1422هـ-2001.

- شرح درة الغواص في أوهام الخواص (مطبوع ضمن «درة الغواص وشرحها وحواشيها وتكملتها»): أحمد بن محمد الخفاجي المصري، ت: عبد الحفيظ فرغلي علي قرني، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط:1، 1417هـ-1996م.
- شرح ديوان الفرزدق، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليًّا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ط:1، 1983م.
- شرح شافية ابن الحاجب: الرضي، محمد بن الحسن الإستراباذي، نجم الدين (ت686هـ)، مع شرح شواهده: عبد القادر البغدادي، ت: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية – بيروت، 1402هـ – 1982م.
- شرح شافية ابن الحاجب: ركن الدين الاستراباذي، حسن بن محمد بن شرف شاه الحسيني (ت715هـ)، ت: د. عبد المقصود محمد عبد المقصود، مكتبة الثقافة الدينية، ط:1، 1425هـ-2004م.
- شرح كتاب سيبويه: السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان (ت368هـ)، ت: أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط:1، 1429هـ-2008م.
- العربيَّة، دراسة في اللغة واللهجات والأساليب: يوهان فك، مع تعليقات شبيتالر، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي- مصر، د.ط، 1400هـ-1980م.
- علم الأصوات: برتيل مالمبرج، تعريب ودراسة: د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، د.ط، د.ت.
- علم الأصوات: برتيل مالمبرج، عريب ودراسة: د.عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، د.ط، د.ت.
- علم الأصوات: د. كمال بشر، دار غريب-القاهرة، د.ط، 2000م.
- علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي: د. محمود السعران، دار النهضة العربيَّة-بيروت، د.ط، د.ت.
- كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)، ت: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، د.ط، د.ت.

- الفائق في غريب الحديث والأثر: الزمخشريُّ، أبو القاسم محمود بن عمرو، جار الله (ت538هـ)، ت: علي محمد البجاوي –محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة – لبنان، ط:2.
- في اللهجات العربية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريَّة–القاهرة، ط:8، 1992م.
- القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث: د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي–القاهرة، د.ط، د.ت.
- القواعد والإشارات في أصول القراءات: أحمد بن عمر بن محمد بن أبي الرضا، الحموي الحلبي (ت791هـ)، ت: د. عبد الكريم بن محمد الحسن بكار، دار القلم، دمشق، ط:1، 1406 هـ–1986م،
- كتاب فيه لغات القرآن: الفراء، أبو زكريا، يحيى بن زياد، ت: جابر بن عبد الله بن سريّع السريّع، نشر على الشبكة العالميَّة، شعبان–1435هـ.
- الكتاب: سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (ت180هـ)، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: 2، 1408هـ – 1988م.
- اللباب في علل البناء والإعراب: أبو البقاء العكبري، عبد الله بن الحسين، محب الدين (ت616هـ)، ت: د. غازي طليمات، ود. عبد الإله نبهان، دار الفكر المعاصر – بيروت، ودار الفكر – دمشق، ط:1، 1416هـ–1995م.
- لسان العرب: ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري (ت711هـ)، دار صادر – بيروت، ط:3، 1414هـ.
- اللهجات العربيَّة في التراث: د. أحمد علم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1983م.
- اللهجات العربية نشأة وتطوراً: د عبد الغفار حامد هلال، مكتبة وهبة–القاهرة، ط:2، 1414هـ–1993م.
- ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني (412هـ)، ت: د. رمضان عبد التواب، وصلاح الدين الهادي، دار العروبة بالكويت، بإشراف: دار الفصحى بالقاهرة، د.ط، د.ت.
- مجالس ثعلب: أحمد بن يحيى، أبو العباس ثعلب (ت291هـ)، ت: د. عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط:2، د.ت.

- المحتسب في تبيين وجوه شواذِّ القراءات والإيضاح عنها: ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، ت: علي النجدي ناصيف، عبد الحليم النجار، عبد الفتاح شلبي، دار سزكين للطباعة، 1406هـ-1986م.
- المحكم في نقط المصحف: أبو عمرو الداني، عثمان بن سعيد بن عثمان بن عمر أبو عمرو الداني (ت444هـ)، ت: د. عزة حسن، دار الفكر – دمشق، ط:2، 1407هـ.
- المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها: محمد الأنطاكي، دار الشروق العربي-بيروت، ط:3، د.ت.
- مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، عني بترتيبه: محمود خاطر، دار الحديث-القاهرة، د.ط، د.ت.
- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط:3، 1417هـ-1997م.
- المذكر والمؤنث: أبو بكر، محمد بن القاسم بن محمد الأنباري (ت:328هـ)، ت: محمد عبد الخالق عضيمة، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، جمهورية مصر العربية – وزارة الأوقاف – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث، 1401هـ-1981م،
- مرشد القارئ إلى تحقيق معالم المقارئ: ابن الطحان السُّمَّاتي، ت: د. حاتم صالح الضامن، ط:1، الشارقة، مكتبة الصحابة، 2007م.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، (ت911هـ)، ت: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط:1، 1418هـ-1998م.
- المستدرك على الصحيحين: أبو عبد الله الحاكم النيسابوري، محمد بن عبد الله (ت405هـ)، ت: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط:1، 1411هـ-1990م.
- مشكلة الهمزة العربية: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط:1، 1417هـ-1996م.
- معاني القراءات: الأزهري، محمد بن أحمد بن الهروي، أبو منصور (ت370هـ)، ت: د. عيد مصطفى درويش، وعوض بن حمد القوزي، مركز البحوث في كلية الآداب – جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط:1، 1412هـ-1991م،

- معاني القرآن: الأخفش، أبو الحسن، سعيد بن مسعدة البصري (ت215هـ)، ت: د. هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي–القاهرة، ط:1، 1411هـ–1990م،
- المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيَّات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، د.ط، د.ت.
- المقتضب: المبرد، محمد بن يزيد الأزدي، أبو العباس (ت285هـ)، ت: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب– بيروت.
- الممتع في التصريف: ابن عصفور، علي بن مؤمن بن محمد، الحَضْرَمي الإشبيلي، أبو الحسن (ت669هـ)، ت: أحمد عزّو عناية، دار إحياء التراث العربي، ط:1، 1432هـ.
- مناهج البحث في اللغة: د. تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
- النشر في القراءات العشر: ابن الجزري، شمس الدين، محمد بن محمد بن يوسف (ت833هـ)، صحَّحه: علي محمد الضباع (ت1380هـ)، المطبعة التجارية الكبرى، تصوير دار الكتاب العلمية–بيروت، د.ط، د.ت.
- النهاية في غريب الحديث والأثر: ابن الأثير الجزريُّ، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد بن محمد بن محمد ابن عبد الكريم الشيباني (ت606هـ)، ت: طاهر أحمد الزاوى، ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية–بيروت، 1399هـ–1979م.
- الوقف في العربيَّة على ضوء اللسانيات: د. عبد البديع النيرباني، دار الغوثاني للدراسات القرآنيَّة–دمشق، ط:1، 1428هـ–2008م.

الرسائل العلميَّة

- الإيضاح في القراءات: أحمد بن أبي عمر الأَنْدَرَابِيّ (ت بعد 500 هـ)، ت: منى عدنان غني، رسالة دكتوراه، إشراف: د. غانم قدُّوري حمد، كلية التربية للبنات–جامعة تكريت، 1423هـ–2002م.

مجازيّة صُوَر المُجاوَرة في نماذج مِن شعر ابن الرّوميّ

أ.د. تيسير سلمان جريكوس*

نغم إبراهيم خضرة**

المُلخّص

تختلفُ صُوَرُ المُجاورةِ عن صُوَرِ المُشابهةِ في نَوعِ العلاقةِ الّتي تربطُ بينَ التّمثيلاتِ الدّلاليّة؛ فالعلاقةُ فيها لا تكونُ قائمةً على المُشابهة، بل تقومُ على التّجاور؛ فتوحِّدُ بينَ العناصرِ المُتفرِّقةِ، وتنتقلُ بالمُفردةِ مِن معناها المُعجميّ المُباشر إلى معنًى مجازيّ يُحدِّدُهُ محورُ التّركيبِ والدّلالة، فتُسهِمُ بوساطةِ ذلكَ في وسمِ النَّصِّ بسمةِ الشّعريّةِ والإبداع.

وابنُ الرّوميّ شاعرٌ مُبدِعٌ، ذو صوتٍ شعريّ مُتفرِّد، انمازَ أداؤهُ بالصُّوَرِ الفنّيّةِ المؤثِّرةِ؛ لذلكَ سعى هذا البحثُ إلى دراسةِ نماذجَ مِن أشعارِهِ ضمَّت صوراً قائمةً على المُجاورة، لتبيّن ما انطَوَت عليهِ هذهِ النّماذجُ مِن شعريّة الأداء، وفنّيّة التّعبير.

الكلمات المفتاحيّة: صور المجاورة، المجاز، الكناية، المجاز المُرسَل، الشّعريّة.

*أستاذ، قسم اللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللّاذقيّة، سوريا.
Taiser.jraikous@tishreen.edu.sy

**طالبة دراسات عُليا (ماجستير)، قسم اللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللّاذقيّة، سوريا.
nagham.khadra@tishreen.edu.sy

Allegory of Adjacency imagery in the patterns of Ibn Al-Romi's poetry

Dr.Tayseer Slman Jraikous*

Nagham Ibrahim Khadra**

ABSTRACT

Adjacency images differ from similarity images in the type of relationship between signifiers; as its relationship is not based on similarity, but Rather on juxtaposition, so this images unite the disparate elements, and transform the word from its direct lexical meaning to the figurative meaning determined by the context, by doing so, they contribute to making the text poetics text.

Ibn al-Rumi is a creative poet with a unique poetic voice. His poetry were characterized by impressive artistic images. Therefore, This research sought to study patterns of his poems, which included adjacency images, to show the poetics of their performance and artistry of their expression.

Key words: Adjacency imagery, Trope, Metonymy, Synecdoche, Poetics

*Professor, Department of Arabic language, Faculty of arts and humanities, Tishreen University, Lattakia. Taiser.jraikous@tishreen.edu.sy

**Postgraduate Student (Master), Department of Arabic language, Faculty of arts and humanities, Tishreen University, Lattakia. nagham.khadra@tishreen.edu.sy

المقدّمة:

تحضرُ صُوَرُ المُجاورةِ بكثرةٍ في نصوصِ ابنِ الرّوميّ، فتمنَحُ الدّوالَّ دلالاتِها المجازيّة، وتُحرّرُها مِن معانيها المُعجميّةِ الثّابتة، كما تُسهِمُ في وسمِ النّصوصِ بسِمةِ الإبداعِ؛ لأنَّها – كغيرِها مِنَ الصُّوَرِ الأدبيّة – تمتازُ بشعريّتِها الخاصّة، حينَ تُحقِّقُ داخلَ النّصِّ إيحاءاتٍ تُدهِشُ المُتلقّي، وتُمتِعُهُ، وتُؤثِّرُ بهِ.

وتندرجُ في هذهِ الدّائرة (دائرةِ صورِ المُجاورة) صورُ المجازِ المُرسَل، وصورُ الكناية؛ لأنَّ هذَينِ النّوعَينِ مِنَ الصّورِ يتميّزانِ مِن غيرِهما بخاصّيّةِ "انزلاقِ الإشارةِ بالتّجاورِ السّياقيّ"[1]؛ وهذا يؤدّي لِأن "يَعْبُرَ اللّفظُ مِن مدلولِهِ الأصليّ إلى مدلولِهِ المجازيّ عن طريقِ علاقاتٍ –لا تقومُ على المُشابهةِ– تجمعُ بينهُما، يُبصِرُها الذّهن النّاضج فيهتدي إلى تحليلِ الخطاب"[2].

مشكلة البحث وأهمّيّته:

ذهبَ بعضُ البلاغيّينَ المُحدثينَ إلى قَصرِ الصّورِ الشّعريَّةِ على صُوَرِ المُشابهةِ فقط، في حين أشارَ بعضُهُم الآخرُ إلى رمزيّةِ الكنايةِ الّتي تجعلُ مِنها رسالةً ذاتَ شحنةٍ دلاليَّةٍ مُكثَّفةٍ، لكنَّ القليلَ مِنهُم التفتَ إلى صُوَرِ المجازِ المُرسَلِ ودورِها في النَّصِّ الشّعريّ؛ إذ يستطيعُ الباحثُ أن يلمحَ إنكارَ بعضِ الباحثينَ لقدرةِ المجازِ المُرسَلِ على إسباغِ الشّعريّةِ على النّصوصِ، مِن هُنا جاءَت أهمّيَّةُ هذا البحثِ الّذي اتّخذَ مِن صُوَرِ المُجاورَةِ بنَوعَيها (الكناية، والمجاز المُرسَل) مُنطلقاً لِلولوجِ إلى فضاءِ النَّصِّ الإبداعيّ عندَ ابنِ الرّوميّ،

[1]- فضل، صلاح، 1419هـ/1998م - علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته. دار الشّروق، ط1، مصر، ص300.
[2]– جريكوس، تيسير، 1996م/1416هـ – بلاغة الصّورة في شعرِ عبد الوهّاب البيّاتي: دراسة تحليليّة جماليّة. إشراف: أ. د. أحمد كمال زكي، جامعة عين شمس، مصر، ص 271.

ونقطةَ ابتداءٍ يُمكِنُ الدّخولُ مِن خلالِها إلى عوالمِ قصائِدِهِ الشّعريّةِ، فأظهرَ ما لهذهِ الصّورِ مِن دورٍ في إثراءِ إيحاءاتِها وإغناءِ دلالاتِها.

أهدافُ البحثِ وأسئلتِهِ:

يهدفُ هذا البحثُ إلى إبرازِ الجماليّاتِ المُتحقّقةِ لصُوَرِ المُجاوَرَةِ في شعرِ ابنِ الرّوميّ، وإظهارِ المجازيَّةِ الّتي تتَّسِمُ بها، مِن خلالِ الإسهامِ – قَدْرَ الإمكانِ – بقراءةٍ حداثيَّةٍ لبعضِ نصوصِهِ الّتي أدّت فيها هذا الصُّوَرُ دوراً مُهِمَّاً، ستسعى هذهِ القراءةُ إلى الكشفِ عن دلالاتٍ جديدةٍ لم تكُنِ الدّراساتُ السّابقةُ قد وقفَت عليها، كما ستُحاوِلُ الإجابةَ عن أسئلةِ البحثِ الّتي يُمكِنُ تلخيصُها في الآتي:

- هل استطاعَت صُوَرُ المُجاورةِ الإسهامَ في تحقُّقِ بلاغةِ النَّصِّ وشعريَّتِهِ أم كانَت مجرَّدَ عُنصرٍ للتَّزيينِ والتَّحسين؟
- هل للسّياقِ دورٌ في التّحكُّمِ بدرجاتِ العُمقِ الإيحائيّ لصورِ المُجاورة؟
- هل استطاعَ ابنُ الرّوميّ باستخدامِهِ هذهِ الصُّوَرِ أن يخلُقَ المُفاجأةَ الّتي تُدهِشُ المُتلقّي وتحرِّكُ خيالَهُ؟

مصطلحاتُ البحثِ وتعريفاته الإجرائيّة:

شملَ البحثُ مُصطلحاتٍ بلاغيّةً يجدرُ الوقوفُ على تعريفاتِها قبلَ عرضِ البحثِ ومناقشتِهِ، ولعلَّ أهمّها ما يلي:

المجاورة: يعني مُصطلحُ المُجاورةِ في هذا البحثِ "أن يقودَ اللّفظُ المُتحقِّقُ إلى أقربِ المعاني إليه، أي إلى ما يُجاورُهُ"[1]، فالعلاقةُ –إذن– بينَ الدّوالّ المذكورة والدّوالّ المحذوفة في هذهِ الصّور قائمةٌ على التّجاور، والصّور الّتي تحقّقُ ذلك هيَ (الكناية، والمجاز المُرسَل).

[1]- جريكوس، تيسير - بلاغة الصّورة في شعر عبد الوهّاب البيّاتيّ، ص 271.

الكناية: الكنايةُ مَظهرٌ مِن مظاهِرِ البلاغةِ، ونَوعٌ مِن أنواعِ الصُّوَرِ المجازيّةِ، فهيَ تُحيلُ إلى مَدلولٍ يُلازِمُ ألفاظَها، لكنَّهُ يقعُ خارجَ معناها المُعجميّ، وقد عرَّفَها (عبد القاهر الجُرجانيّ) بقولِهِ: "والمُرادُ بالكنايةِ –ها هُنا– أن يُريدَ المُتكلِّمُ إثباتَ معنًى مِنَ المعاني، فلا يذكُرُهُ باللّفظِ الموضوعِ لهُ في اللُّغةِ، ولكن يجيءُ إلى معنًى هوَ تاليهِ وردِْفُهُ في الوجود، فيومئُ بِهِ إليه، ويجعلُهُ دليلاً عليه"[1].

وبعبارةٍ أُخرى: إنَّها "لفظٌ أُطلِقَ وأُريدَ بِهِ لازِمُ معناه، مع قرينةٍ لا تَمنعُ من إرادةِ المعنى الأصليّ"[2].

المجاز المُرسَل: يُقسَمُ المجازَ المُرسَلَ إلى نوعَين؛ المجاز المُرسَل المُفرَد، والمجاز المُرسَل المُركّب، وقد وضعَ البلاغيّينَ تعريفاتٍ لكُلٍّ مِنهُما، فعُرّفَ المجاز المُرسَل المُفرَد بأنَّهُ "الكلمة المُستعملة في غيرِ ما وُضِعَت لهُ في اصطلاحِ التّخاطب على وَجْهٍ يصحُّ مع قرينةِ عدمِ إرادتِهِ، فلا بُدَّ مِنَ العلاقة ليخرج الغلط والكناية..."[3] والعلاقة بينَ المعنى الأصليّ والمعنى المجازيّ ليستَ المُشابهة، بل هيَ علاقاتٌ مُتعدّدة، ذكرها القزوينيّ بقولِهِ: "المُرسل كاليد في النّعمة والرّاوية في المزادة، ومِنهُ تسمية الشّيء باسمِ جزئِهِ كالعينِ في الرّبيئة، وعكسه كالأصابعِ في الأنامل، وتسميته باسمِ سببِهِ نحوَ رعَينا الغيثَ، أو مُسبّبه نحوَ أمطرَتِ السّماءُ نباتاً، أو ما كانَ عليه نحو وآتوا اليتامى أموالهم، أو ما يؤول إليه نحو ﴿إنّي أراني أعصرُ خمراً﴾، أو محلّه نحو ﴿فليدع ناديه﴾، أو حالّه نحو

[1]– الجرجانيّ، عبد القاهر، 1424هـ/2004م – دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، مصر، ص66.

[2]– الهاشميّ، أحمد، 1421هـ – جواهر البلاغة. تعليقات: نجوى أنيس ضو، نشر بخشايش، ط1، إيران، ص 208.

[3]– القزوينيّ، الخطيب، 1932م – التّلخيص في علوم البلاغة. تحقيق: عبد الرّحمن البرقوقيّ، المكتبة التّجاريّة الكُبرى، ط2، مصر، ص 294.

﴿وأمّا الّذينَ ابيضَّت وجوههم ففي رحمةِ الله﴾؛ أي في الجنّة، أو آلته نحو: ﴿واجعل لي لسانَ صدقٍ في الآخرين﴾؛ أي ذكراً حَسَناً"[1].

أمّا المجاز المُرسَل المُركَّب فهوَ "الكلامُ المُستعمَلُ في غير المعنى الّذي وُضِعَ لهُ لعلاقةٍ غير المُشابهةِ مع قرينةٍ مانعةٍ مِن إرادةِ معناه الأصليّ"[2]، إنَّهُ كلام وليسَ لفظاً واحداً خرج عن معناه، والارتباطُ بينَ المعنى الأساسيّ والمعنى المجازيّ يقومُ على علاقةٍ ليسَت هيَ المُشابهة، وقد قيل: إنَّ هذا النّوعَ يقعُ في المُركّباتِ الخبريّة المُستعملة في الإنشاءِ وعكسِهِ لأغراضٍ كثيرة، مِنها التّحسّر وإظهار التّأسُّف، ومِنها إظهار السّرور، ومِنها الدّعاء.

ويقعُ أيضاً في المركّباتِ الإنشائيّة (كالأمرِ، والنّهي، والاستفهام...) الّتي خرجَتْ عَن معانيها الأصليّة، واستُعمِلَت في معانيَ أُخرى، كما في قولِ الرّسول عليه الصّلاةُ والسّلام: "مَن كذبَ عليَّ عامِداً فليتبوّأ مقعدهُ مِنَ النّار"[3]، والعلاقة في هذا السّببيّة والمسبّبيّة؛ لأنَّ إنشاء المُتكلّم للعبارة سببٌ لإخبارِهِ بما تتضمَّنُهُ، فظاهره أمر، ومعناه خبر[4].

مع أنّ قضيّة المجاز تندرجُ في علم البيان، فإنَّ الكلام السّابق يلتقي مع علم المعانيّ، وهوَ فرعٌ آخرُ مِن فروعِ البلاغةِ، إذ إنَّ دراسةَ الجُملِ الخبريّةِ والجملِ الإنشائيّةِ تدخلُ ضمنه، ومعرفةُ الأغراضِ الّتي تخرجُ إليها جزءٌ مِنهُ؛ وبذلكَ نلحَظُ التّداخُلَ بينَ فروعِ علمِ البلاغةِ العربيّة الّتي _وإن تعدَّدَت وتنوَّعَت_ تتداخلُ وتترابطُ، ولا غِنى للباحثِ عن أيٍّ فرعٍ مِنها.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 296 – 300.

[2]– الهاشميّ، أحمد – جواهر البلاغة، ص 196.

[3]– العسقلانيّ، أحمد بن عليّ بن حجر – فتح الباري بشرح صحيح البُخاري، المكتبة السّلفيّة، الجزء الأوّل، كتاب العلم، باب: إثم من كذبَ على النّبيّ، الجزء الأوّل، ص 200، رقم الحديث 107.

[4]– يُنظَر: الهاشميّ، أحمد – جواهر البلاغة، ص 196 – 197.

الإطار النّظريّ والدّراسات السّابقة:

لا توجدُ حتّى اليوم دراسةٌ مُستقِلّةٌ أخذَت على عاتِقِها مُهِمَّةَ الكشفِ عن ظاهرةِ (صورِ المُجاورةِ) في ديوانِ ابنِ الرّوميّ، لذلكَ جاءَ هذا البحثُ، وقد شملَ مبحثَين؛ الأوّل: مجازيّة الكناية في نماذج مُتخيّرة مِن شعر ابن الرّومي، وقد عرض هذا المبحثُ للأنواعِ الثّلاثةِ للكناية (كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة) ، والثّاني: المجاز المُرسَل في نماذج مُتخيّرة مِن شعرِ ابن الرّوميّ، ودرسَ نماذجَ لكلٍّ مِن (المجاز المُرسَل المُفرَد، والمجاز المُرسَل المُركَّب) وعلى الرّغمِ مِن عدمِ وجودِ أبحاثٍ سابقةٍ حاولَتْ دراسةَ ظاهرةِ (صورِ المُجاورةِ) في ديوانِ ابنِ الرّوميّ، فإنَّ البحوثَ الّتي اتّخذَت أشعارهُ مادَّةً للبَحثِ ليسَت بالقليلةِ، وفي هذا السّياق يُمكِنُ إيرادُ بعضُ العناوينِ على سبيلِ الذّكرِ لا الحصر:

- قصيدة الرّثاء عندَ ابنِ الرّوميّ (دراسة موضوعيّة)، إعداد: وفاء عمر عثمان الفوتي، إشراف: أ.د. محمّد بن مريسي الحارثيّ، (رسالة ماجستير)، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1424هـ.
- ابن الرّوميّ: الشّاعر المجدّد، د. ركان الصّفديّ، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، ط1، 2012م.
- ابن الرّوميّ شاعر الحياة اليوميّة: قراءة لنماذج شعريّة في ضوءِ النَّقدِ الثّقافيّ، الهادي عمر النّجّار، جامعة مصراتة، مجلّة شمال جنوب، العدد (8)، ديسمبر – 2018م.
- ألوان البديع في شعرِ ابن الرّوميّ، رسالة دكتوراه، الطّالب: ياسر الطّيب محمّد أحمد، أ. د. عمر السّيّد العبّاس، جامعة أمّ درمان الإسلاميّة.

منهج البحثِ وإجراءاته:

اتَّخذَ البحثُ المنهجَ الوصفيَّ الّذي يقومُ على مبدأِ المُلاحظةِ والاستقراء، وهوَ منهجٌ يُعَدُّ مُناسِباً لمثلِ هذهِ الموضوعاتِ؛ إذ يُساعِدُ غلى وصفِ الظّاهرةِ وتحليلِها، واستنطاقِ مدلولاتِها الشّعريّة الّتي ترتقي بالنَّصِّ الشّعريّ وتُضيْئُهُ، وأفادَ مِن مُعطيات المناهج الأُخرى.

عرض البحث والمناقشة والتّحليل:

كثرت صور المُجاورة في ديوانِ ابنِ الرّوميّ، وكان لها دورٌ في إكسابِ اللّغةِ مجازيّتها وتحويلها إلى لُغَةٍ خلّاقةٍ ومُوحية، ولتوضيحِ ذلكَ يُمكِنُ الوقوفُ على نماذِجَ مُتعدِّدةٍ مِن تجربتِهِ الشّعريّة، في مُحاولةِ إظهارِ دَورِ هذهِ الصُّوَر ووظيفتها في إثراءِ الخَلقِ الجماليّ والشّعريّ للنَّصِّ المُتحقِّق، وذلكَ على النَّحوِ الآتي:

أ. مجازيّة الكناية في نماذج مُتخيّرة مِن ديوان ابن الرّوميّ:

الكنايةُ مَظهرٌ مِن مظاهِرِ صورِ البلاغةِ المجازيّةِ، فهيَ تُحيلُ –كما أشَرْنا سابقاً– إلى مَدلولٍ يُلازِمُ ألفاظَها، لكنَّهُ يقعُ خارجَ معناها المُعجميّ، وباكتسابِ الألفاظِ دلالةً ثانيةً هيَ المقصودةُ في الغالبِ تكتسِبُ هذهِ الصُّوَرُ مجازيَّتَها، لكنَّ وجهَ اختلافِها عن صوَرِ المجازِ الأُخرى يعودُ إلى كَونِ المعنى الأوَّلِ لها مقبولٌ، وهيَ بذلكَ "لها بناؤها المنطقيّ الظّاهر الّذي لا يُشوِّشُ اللُّغة"[1]، غيرَ أنَّ المقصودَ معنىً ثانٍ يختبئُ وراءَ المعنى البنيويّ الأوّل الظّاهر للكناية.

والسّياقُ هوَ الّذي ينقلُ المُفردةَ مِنَ المستوى المُعجميّ إلى مستوى التّركيبِ والدّلالةِ؛ أي مِن مستوى الإشارة إلى مستوى توليدِ الدّلالةِ الثَّرّة، فـ "كلُّ عنصرٍ أو مكوّنٍ شعريّ لهُ

[1]– **عيسى**، حكمت، **نمر**، مصطفى، **ماضي**، ميساء، 2018م – صور المجاورة وبلاغة النّصّ: قراءة في الكناية عندَ المتنبّي، مجلّة جامعة تشرين، 40(4)، ص 202.

في كُلِّ سياقِ وظيفةٌ مُغايرة، أو دلالة تتبدّل بتبدُّلِ نتاجات تفاعل بنى السّياقِ حتّى إنّها قد تصِلُ إلى ما يُناقِضُها في سياقٍ آخر"[1].

تُعدُّ الكنايةُ مِن ألطفِ أساليبِ البلاغةِ وأدقِّها، وهيَ أبلغُ مِنَ الحقيقةِ والتّصريح؛ لأنّها "تحدثُ بفعلِ العدولِ الاستبداليّ الّذي يتخطّى في أثنائِهِ الدّالُّ الكلامَ النّفعيّ أو الإبلاغيّ المُباشر عَبْرَ مدلولِهِ النّصّيّ غير المُباشر، فينقُل اللُّغةَ مِنَ الخبر إلى الأثر؛ أي مِنَ الدّائرة الاستهلاكيّة النّفعيّة المُباشرة إلى الدّائرة الفنّيّة الجماليّة غير المُباشرة...، إنَّ العدولَ الاستبداليّ في الكنايةِ يرتبِطُ بتداعي المعاني، فالمعنى الأوّل الظّاهِر يستدعي معنًى آخرَ مُضمراً هوَ المُرادُ في الإفصاحِ عن الأغراضِ البلاغيّة"[2].

تتدرَّجُ الصُّوَرُ الكنائيَّةُ عندَ ابنِ الرّوميّ في عُمقِها الإيحائيّ تبعاً لانزياحاتِها المفارقة الّتي تُنتِجُها اللُّغة النّصّيّة في تنوُّعاتِها الصّياغيّة المُتفاعلة مع غيرِها مِن عناصرِ النّصّ، وقد جاءت هذهِ الصُّوَرُ الكنائيّةُ –باعتبارِ المطلوبِ بها/المُكنَّى عنه– وفقَ الأقسامِ الثّلاثةِ الّتي فصّلَ فيها البلاغيُّونَ العرب قديماً وحديثاً، وهيَ:[3]

1– كناية عن صفة؛ أي معنى.

2– كناية عن موصوف؛ أي ذات.

3– **كناية عن نسبة أمر لآخر (الصّفة للموصوف) إثباتاً أو نفياً.**

والقارئ لديوان ابن الرّوميّ يلحَظُ استخدامَهُ للأنواع الثّلاثة مِن الكناية بغزارةٍ؛ لذلكَ سيتخيّرُ البحثُ نماذجَ من شعرهِ للوقوفِ عليها بالتّحليل، وذلكَ على النّحوِ الآتي:

---

[1]– اليافي، نعيم، 1997م – أطياف الوجه الواحد: دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق. منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، سوريا، ص 327.

[2]– **عيسى**، حكمت، **نمر**، مصطفى، **ماضي**، ميساء، 2018م – صور المجاورة وبلاغة النّصّ: قراءة في الكناية عندَ المتنبّي، مجلّة جامعة تشرين، ص203.

[3]– يُنظَر: القزوينيّ، الخطيب – التّلخيص في علوم البلاغة، ص338 – 343.

1-**كناية عن صفة؛ أي معنى:** المطلوبُ بالكنايةِ هُنا صفةٌ مِنَ الصّفاتِ، ويُمكِنُ أن نُمثِّلَ لها بالأبياتِ الآتية، الّتي قالَ فيها ابن الرّوميّ:[1]

شـفيعُكِ مِـــــن قلبـي مكيـــنٌ مُشفَّـــعُ وحظُّـــكِ مـــنِ ودّي حريـــزٌ مُمنَّـــعُ

فـــــلا تســـأليني فـــي هـــواكِ زيـــادةً فأيســـــرُهُ مـــــرُضٍ، وأدنـــاهُ مُقتِـــــعُ

لـو انَّ ازديـادي فـي الهـوى يُـنقِصُ الهـوى إذاً لخـــلا مِنـــــهُ المُحِبُّـــونَ أجمَـــــعُ

كلانـــا ادَّعـــى أنَّ الفضـــيلةَ فـــي الهـــوى لـــــهُ، وكلانـــا صـــادِقٌ لـــيسَ يدفـــــعُ

تقعُ هذهِ الأبياتُ في دائرةِ الغزلِ عندَ ابنِ الرّوميّ، وهيَ – في الحقيقة – تعبيرٌ عن ألمِ الشّاعرِ مِنَ الحُبِّ، وشكواهُ مِن المحبوب، فيها عتابٌ وحزنٌ وحسرةٌ نابِعةٌ مِن حُبِّهِ الشّديدِ، وعشقِهِ الصّادق، وهذا الأمرُ هوَ الّذي يزيدُ مِن أحزانِهِ، ويُضاعِفُ جِراحَهُ؛ فأقربُ النّاسِ إلى القلبِ أكثرُهُم تأثيراً بِهِ، وأقدرُهُم على مُضاعفةِ أحاسيسِهِ.

إنَّ ابنَ الرّوميّ يُقرُّ بأنَّ قلبَهُ يشفعُ للمحبوبةِ كُلَّ ما تأتي بِهِ، فهوَ يغفرُ لها ذنوبَها، ويتغافلُ عَن عيوبِها –كأيِّ مُحِبٍّ صادِقٍ– وفي هذا الإقرارِ كنايةٌ عن حُبِّهِ الشّديدِ لها، هذا الحُبّ الّذي يعترِفُ بِهِ صراحةً في الشّطرِ الثّاني، إذ يجعلُ حظَّها ونصيبَها مِن ودادِهِ محميّاً بقوّةٍ (هذا ما تشيرُ إليه لفظتا /حريز و مُمنّع/)، ففي تكرارِ الشّاعرِ لفظَتَينِ تدُلّانِ على الحمايةِ تأكيدٌ على حرصهِ الشّديد وحفظِهِ للحُبِّ والوِداد.

ولكن ما الّذي يستدعي مِنهُ كُلَّ هذهِ الحمايةَ؟ وما الّذي يُهدِّدُ وِدادَهُ للمحبوبةِ؟

أليسَت شدّةُ الحمايةِ إيحاءٌ بقوّةِ التّهديداتِ، وكنايةٌ عن قوّةِ الخطرِ المُحدِقِ بهذا الحُبّ؟

ثُمَّ مَن جعلَ هذا الحُبَّ صامداً منيعاً في قلبِ الشّاعرِ؟ هل الشّاعِرُ عينُهُ أم المحبوبة؟

[1]– ابن الرّوميّ، 1424هـ/2003 – ديوان ابن الرّوميّ. تحقيق: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، ط3، مصر، ج 4، ص 1492.

إنَّ صيغةُ اسم المفعول (مُشفَّع، مُمنَّع) توحي بغموضٍ يكتنِهُ الفاعِلَ الّذي لم يستطعِ الشّاعِرُ مَعرِفتَهُ؛ فالحُبُّ إحساسٌ غامِضٌ، لم يتمكَّنِ العقلُ مِن تفسيرِهِ، يجهلُ المُحِبُّ بدايتَهُ وزمنَ ولادتِهِ، كما يجهلُ سببَهُ.

ولعلَّ قراءةً مُتعمِّقةً للأبياتِ السّابقةِ تجعلُ القارئَ يلتفِتُ إلى الكنايةِ الواردةِ في البيتِ الثّاني، ففي طلبِ الشّاعِرِ مِنَ المحبوبةِ التَّوقُّفَ عن مُطالبتِهِ بحُبٍّ أكبر كنايةٌ عن أنّها غيرُ راضيةٍ بحُبِّ الشّاعرِ لها، ولعلَّ هذا هوَ الأمرُ الّذي يُهدِّدُ علاقتَهُما، ويقضُّ مضجعَ الشّاعرِ، فكلاهُما يرى نفسَهُ مُحِقّاً، وكلاهُما يدّعي شدّةَ حُبِّهِ وصِدقَ هواه (كلانا ادّعى أنَّ الفضيلةَ في الهوى لهُ)، وكلاهُما صادِقٌ في دعواه (وكلانا صادقٌ ليسَ يدفع)، والشّاعِرُ يُحاوِلُ أن يُثبِتَ صِدقَهُ فيؤكّدُ أنَّ أقلَّ حُبِّهِ شديدٌ مُرضٍ يكفي ويُقنِع، ثُمَّ يُصوِّرُ للمحبوبةِ شدّةَ هذا الحُبِّ وعمقِهِ، فيُشيرُ إلى أنَّ ازديادَ الحُبِّ عندَهُ لا يُنقِصُ حُبَّ غيرِهِ مِنَ العُشّاق، ولو كانَ الأمرُ كذلِكَ لاستحوذَ وحدَهُ على كُلِّ حُبٍّ في هذهِ الدُّنيا، ولصارَ المحبّونَ الآخرون خاليينَ مِنْهُ، لا يمتلكونَ أدناه، ولا يحظَونَ بأقلِّه.

وفي قولِ الشّاعرِ (وكلانا صادِقٌ ليس يدفعُ) كنايةٌ عن ثقتِهِ بالمحبوبة، وإيمانِهِ بصدقِها، وعن رغبتِهِ في تصديقِ المحبوبةِ لكلامِه وإيمانِها بحُبِّهِ، علَّهُ يستطيعُ نزعَ الشّكِّ مِن قلبِها، فينالُ بذلِكَ وِصالها، ويفرحُ برضاها.

إنَّ في الأبياتِ إذاً معانيَ مضمرة، يُمكِنُ استخلاصُها وتلخيصُها على النّحوِ الآتي:

1) الشّاعِرُ يحفظُ المودَّةَ ويحمي الحُبَّ الّذي يملأُ فؤادَهُ، فيرفضُ التّفريطَ بِهِ، ويؤكِّدُ ثباتَهُ، ويُلحَظ ذلكَ –أيضاً– مِن خلالِ الجُمَلِ الاسميَّةِ (شفيعُكِ مِن قلبي مكينٌ مُشفَّعُ)، (حظُّكِ مِن ودّي حريزٌ مُمنَّعُ)، (أيسرُهُ مُرضٍ)، (أدناهُ مُقنِعُ)، وهذهِ الجُمل في سياقِها النّصّيّ توحي بثباتِ العشقِ واستقرارِ الحُبِّ في القلبِ.
2) المحبوبةُ غيرُ راضيةٍ عن حُبِّ الشّاعرِ لها، تُطالِبُهُ دوماً بالمزيد، وهذا أمرٌ يُقلِقُ الشّاعِرَ ويُثيرُ انفعالَهُ؛ لذلكَ نراهُ يستخدِمُ أسلوباً إنشائيّاً طلبيّاً في هذا الموقفِ (لا

تسأليني)، صيغتُهُ النّهي، يُطالِبُ فيهِ المحبوبةَ بالتّوقُّفِ عن شكِّها، والاقتناعِ بصدقِ كلامِهِ.

3) حبُّ الشّاعِرِ عميقٌ كبير يفوقُ توقُّعَ المحبوبةِ، فيُحاوِلُ إقناعَها مُستخدِماً أسلوبَ الشّرطِ المنطقيّ، مُعتمِداً على حقيقةٍ مؤدّاها أنَّ الحُبَّ لا ينقُصُ عندَ الغيرِ كُلَّما زاد عندَ أحدِهم، فيفترِضُ الشّاعِرُ عكسَ هذهِ الحقيقةِ ليخلُصَ إلى نتيجةٍ هيَ أنَّ هذا الحُبَّ سيفنى وينتهي عندَ الجميعِ؛ لأنَّ حُبّهُ كبيرٌ عظيم، لا نفادَ لهُ ولا انتهاء.

4) في عبارة (كلانا ادّعى..) كناية؛ فالعبارةُ توحي بخلافٍ حاصلٍ بينَ المحبوبةِ والشّاعر، إذ إنَّ كلّاً مِنهُما يُحاوِلُ إثباتَ صوابِ رأيهِ، وإقناعِ الطّرفِ الآخَرِ بحجّةِ دعواه وكلامه.

يستطيعُ القارِئُ النّاقد أن يخلُصَ إلى نتيجةٍ مفادُها أنَّ الأبياتِ بجملتِها تقومُ على المعاني الثّواني الكنائيّة الّتي توحي تفاعلاتها النّصّيّة بحُزنِ الشّاعِرِ وقلقِهِ، وعدم رضاه عن علاقتِهِ بالمحبوبة.

2-**كناية عن موصوف؛ أي كناية عن ذات:** وهيَ الكنايةُ الّتي يكونُ المكنيُّ عَنهُ فيها موصوفاً، ونرى ابن الرّوميّ يوظّفُها في شعرِه، إذ يقولُ في الأبياتِ الآتية:[1]

يُقاسي المُقاسي شجوهُ دونَ غيرِهِ ... وكلٌّ بلاءٍ عِندَ لاقيهِ أوجعُ

وكنْتُ وما لي في نهاريَ مؤنِسٌ ... ولا سكنٌ في اللّيلِ والنّاسُ هُجَّعُ

أبيتُ رقيبَ الصُّبحِ حتّى كأنّني ... أُرجّي مكانَ الصُّبحِ وجهكِ يطلعُ

أُصعِّدُ أنفاسي، وأحدرُ عبرتي ... بحيثُ يرى ذاكَ الإلهُ ويسمَعُ

ولولا مدى يومٍ لنفسي تفلَّتَتْ ... على إثرِ أنفاسي الّتي تتقطَّعُ

إلى اللهِ أشكو، لا إلى النّاسِ إنّما ... مكانُ الشّكايا مَن يضرُّ وينفعُ

[1]- ديوان ابن الرّوميّ، تحقيق: حسين نصّار، ج 4، ص 1492- 1493.

هذهِ الأبياتُ مُرتبِطةٌ بما سبقها ارتباطاً وثيقاً، فالشّاعرُ بعدَ أن أشارَ إلى الخلافِ الحاصلِ بينَهُ وبينَ المحبوبةِ (كلانا ادّعى أنَّ الفضيلةَ في الهوى لهُ)، وبعدَ أن أقرَّ بصدقِ كلَيهما (وكلانا صادِقٌ)، راحَ يُعبِّرُ عمّا يُعانيهِ مِن ألمٍ، ويُقاسيهِ مِن بلاءٍ يراهُ أوجعَ البلايا وأصعبَ الآلام (هذا ما تشيرُ إليه صيغة التّفضيل /أوجع/)؛ فكلُّ بلاءٍ في نظرِ صاحِبِهِ كبيرٌ لا يُحتَمَلُ، وعظيمٌ لا يُطاق (وكُلُّ بلاءٍ عِندَ لاقيهِ أوجعُ).

ولعلَّ في قولِ الشّاعِرِ (يُقاسي المُقاسي)، (وكلُّ بلاءٍ عندَ لاقيهِ أوجعُ) صورَتَينِ كنائيّتَينِ، المعنى الأوّلُ فيهما منطقيٌّ ومقبول (المُقاسي = أيّ إنسانٍ يُقاسي)، (لاقيه = أيّ إنسانٍ يلقى البلاء)، لكنَّهُ ليسَ مقصوداً بذاتِهِ، فإذا ما ربطنا هاتين الصّورَتين بمُجاوراتِهما فإنّنا نعي أنَّ في قولِ الشّاعرِ (المُقاسي/لاقيه) كنايةٌ عن موصوفٍ هوَ الشّاعِرُ نفسُهُ، ويُمكِنُ أن يكونَ الموصوفُ/المكنّى عنه الشّاعرَ والمحبوبة معاً؛ فالشّاعِرُ ومحبوبتُهُ يدّعيانِ الفضيلةَ في الهوى، وكلاهما صادقان في ادّعاءاتِهما، وهذا يجعلُ مِنهُما يُعانيانِ في حُبِّهما، ويُقاسيانِ عذابَ عشقهما، فالشّاعرُ يُلاقي بلاءً، والمحبوبةُ كذلكَ، وكلٌّ مِنهُما سيدَّعي أنَّ ما يُلاقيهِ أصعبُ مِن بلاءِ الآخر، لأنَّهُ وحدَهُ من يشعرُ بهِ، ويُدرِكُ بيقينٍ أنَّهُ لن يستطيعَ وصفَ شدَّتِهِ، ولن يتمكَّنَ مِنَ التّعبيرِ عن صعوبتِهِ.

لكنَّنا نستطيعُ بقراءتِنا للأبياتِ السّابقة أن نتحسَّسَ بعضَ جوانبِ عذابِ الشّاعرِ، وأن نلحظَ بعضَ ما يُعانيهِ، فهوَ وحيدٌ لا أنيسَ لهُ في نهارِهِ، ولا سميرَ يُشارِكُهُ لياليه. إنَّ هذا الألمَ وهذهِ اللّوعة يوحيانِ بحرارةِ حُبِّهِ، وتعلُّقِهِ الشّديد بالمحبوبةِ البعيدةِ الّتي لا تؤنِسُهُ؛ ففي قول الشّاعر (ما لي في نهاري مؤنِسٌ) كنايةٌ؛ إذ إنَّ الشّاعرَ جاءَ بـ (مؤنِس) بصيغةِ التّنكير الّتي تُفيدُ انقطاعَ عمومِ المؤنسينَ له، لكنَّ القارِئَ يلحظُ أنَّهُ لا يشكو غيابَ المؤنِس بقدرِ ما يشكو غيابَ المؤنس المخصوص؛ أي المحبوبة، وبذلِكَ يغدو (الأنيس=المحبوبة)؛ لأنّها قادرةٌ على إزالةِ همِّهِ وعذابِه، وتخليصِهِ مِن وحدتِهِ الّتي سبَّبَتها لهُ بِبُعدِها عَنْهُ، فحرَمَتْهُ سكينَتَهُ، وأرَّقَت لياليه.

إنَّهُ –أي الشّاعر– يسهرُ ليلَهُ وحيداً يغبطُ النّاسَ المُتمتّعينَ بالرّاحةَ، القادرينَ على النّوم، وينتظِرُ الصّباحَ علَّهُ يحظى بنظرةٍ مِنَ المحبوبةِ تُنهي ليلَهُ الطّويل؛ فوجهُها شمسٌ تُزيلُ ظلامَهُ وتمحو همومَهُ، يُكنّي الشّاعِرُ عن إعجابِهِ الشّديدِ بهِ بقولِهِ: (أُرجِّي مكانَ الصّبحِ وجهك يطلعُ)، وفي قولِهِ هذا صورة أُخرى هيَ مجازٌ مُرْسَل علاقتُهُ اللّازميّة؛ إذ يقصدُ بالصُّبحِ الشّمس الّتي يلزمُ عندَ وجودِها وجودُ الصّباحِ والنّهار، والعبارةُ تشيرُ إلى أنَّ الشّاعرَ يُفضِّلُ وجهَ محبوبتِهِ على الشّمسِ، ويؤثِرُ حضورَها على النُّوْرِ والدِّفءِ، وبذلكَ نعي شدَّةَ حُبِّهِ لها، وشدَّةَ تأثيرِها فيهِ.

هيَ وحدَها مَن يستطيعُ أن يجعلَ الشّاعِرَ يُعاني؛ يذرفُ دموعَهُ، ويُصعِّدُ أنفاسَهُ مِن دونِ توقُّفٍ، ولعلَّ استخدامَ الشّاعِرِ هُنا لفعلَي (أُصعِّدُ، أحدرُ) بصيغةِ المُضارِع إيحاءٌ باستمرارِ عذابِهِ، وتجدُّدِ آلامِهِ الّتي لا تأبَهُ بها المحبوبةُ؛ فهيَ لا تلقاهُ على الرّغمِ مِن رجائِهِ الشّديدِ ورغبتِهِ الكبيرةِ في ذلِكَ، ففي تخيُّرِ الشّاعرِ للفعلِ (أُرجّي) –على مستوى الاستبدالِ– مِن بينِ أفعالٍ مُتعدّدة أُخرى تُفيدُ المعنى نفسَهَ كـ (أرجو – آمُلُ– ...) ما يُشيرُ إلى المُبالغةِ في الرّجاءِ، واللّهفةِ الشّديدةِ للّقاء، وفي عدمِ تحقُّقِ ما يرجوهُ إيحاءٌ بقسوةِ المحبوبةِ وجفاءِ طبعِها، الأمرُ الّذي يجعلُ الشّاعِرَ حزيناً مُتألِّماً، يكادُ يُفارِقُ الحياةَ همَّاً وكَمَداً، فيلجأُ إلى اللهِ وحدَه، ويأوي إلى رحمتِهِ (بحيثُ يرى ذاكَ الإلهُ ويسمَعُ)، (إلى اللهِ أشكو)، رافضاً الشّكوى إلى النّاسِ (لا إلى النّاسِ)، وفي ذلكَ تتبدّى ثقافةُ الشّاعِرِ الدّينيّة، كما يتبدّى إيمانُهُ مِن خلالِ صورةِ المجاورةِ الكنائيّة الّتي جاءَ بِها حينَ قال: (مكانُ الشّكايا من يضرُّ وينفَعُ)؛ إنّها كنايةٌ عَن ذات اللهُ سبحانَهُ وتعالى، فهاتان الصّفتان المُطلقتان (الضّارّ والنّافع) مختصّتانِ بالموصوفِ (الله جلّ وعلا) لا تتعدّيانِهِ في الحقيقةِ الكلّيّة إلى غيرِه، فحصلَ بذلِكَ الانتقال منها إليه، إنّهُ وحدَهُ الضّارّ النّافع الّذي لا يستطيعُ أحدٌ كشفَ ضرِّهِ بغيرِ رِضاه، ولا يقدرُ مخلوقٌ على أن يردَّ فضلَهُ وخيرَهُ إلّا بإذنِه؛ فقد قال في القرآنِ الكريم: ﴿وَإِن يَمْسَسْكَ ٱللَّهُ بِضُرٍّ فَلَا كَاشِفَ لَهُۥٓ إِلَّا هُوَ ۖ وَإِن يُرِدْكَ

بِخَيْرٍ ۖ فَلَا رَآدَّ لِفَضْلِهِۦ ۚ يُصِيبُ بِهِۦ مَن يَشَآءُ مِنْ عِبَادِهِۦ ۚ وَهُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ﴾[1]. كما قال تعالى: ﴿وَإِن يَمْسَسْكَ ٱللَّهُ بِضُرٍّ ۖ فَلَا كَاشِفَ لَهُۥٓ إِلَّا هُوَ ۖ وَإِن يَمْسَسْكَ بِخَيْرٍ ۖ فَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ ۚ قَدِيرٌ﴾[2]. فابنُ الرُّوميّ يُدرِكُ ذلِكَ ويؤمِنُ بِهِ، ويتخيَّرُ مِن صفاتِ الله صفتَي الضّارّ والنّافع ليُكنّي بهما عَنه؛ لأنَّ السّياقَ يستدعي ذلك، فهُوَ يلجأُ إلى اللهِ كي يكشفَ عنْهُ الضّرَّ، ويُبعِدُ الهمَّ والحزنَ عن فؤادِهِ.

كذلِكَ يُوحي قولُ ابن الرّوميّ (لولا مدى يَومٍ لنفسي تفلَّتَت) بإيمانِهِ؛ فهوَ يُدرِكُ أنَّ لِكُلِّ إنسانٍ يوماً تنتهي فيهِ حياتُهُ، لا يستطيعُ أن يُفارِقَها قبلَهُ ولا بعدَهُ، يقولُ تعالى: ﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ ۖ فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً ۖ وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾[3]؛ إنَّ عدم مجيء هذا الأجلَ وهذا اليومَ الّذي قدَّرَ فيه اللهُ انتهاءَ حياةِ ابن الرّوميّ هوَ السّبب الوحيد الّذي يُبقيهِ على قيد الحياةِ، فأنفاسُهُ مُتقطِّعةٌ، ووضعُهُ مُزرٍ بسببِ بُعدِ المحبوبةِ عَنْهُ، وفراقِها لهُ.

3-**كناية عن نسبة:** وهيَ الكناية الّتي يُرادُ بِها نسبةُ أمرٍ إلى آخر إثباتاً أو نفياً، إنّها تُشيرُ إلى الموصوفِ وصفتِهِ، لكنَّها لا تُنْسَبُ إليهِ مُباشرةً، بل لشيءٍ يدلُّ عَلَيْهِ، ومثالُها في قولِ ابنِ الرّوميّ:[4]

لها ناظِرٌ بالسّحرِ في القَلْبِ نافِثُ ... ووجهٌ على كسبِ الخطيئاتِ باعِثُ
وقَدٌّ كغُصنِ البَانِ مُضطمِرُ الحشا ... تنوءُ بِهِ كُثبانُ رَمْلٍ أواعِثُ
يُجاذِبُها عندَ النّهوضِ وينثني ... بأعطافِها فرعٌ سُخامٌ جُثاجِثُ
كأنَّ صباحاً واضِحاً في قناعِها ... أناخَ عليها جُنْحُ لَيْلٍ مُغالِثُ
وتبسمُ عن عقدَينِ مِن حبِّ مزنةٍ ... بِهِ ماثَ صفوَ الرّاحِ بالمِسكِ مائِثِ

---

[1]- سورة يونس: 107.

[2]- سورة الأنعام: 17.

[3]- سورة الأعراف: 34.

[4]- ديوان ابن الرّوميّ، تحقيق: حسين نصّار، ج 1، ص 412. (مضطمر: ضامر، أواعث: ضخام، فرع: شعر، سخام: أسود، جثاجث: كثيف، غلثَ: خلط، ماثَ: أذابَ، العاج والبرى: مِن أنواع زينة المرأة، غوارث: جائعة).

يغـصُّ بِهَـا الخلخـالُ والعـاجُ والبُـرى وأثوابُهـا بالخصـرِ مِنهـا غـوارِثُ

يُعبّرُ الشّاعرُ في هذهِ الأبيات عن شدّةِ جمالِ المحبوبة، وتأثيرها الكبيرِ فيه، فراحَ يحشدُ لها مِن صفات الجمالِ أبهاها _وهيَ صفاتٌ لا تختلفُ كثيراً عن الصّفاتِ الّتي أحبّها مُعظمُ العربِ منذُ الجاهليّةِ، والّتي عبّرَ الشّعراءُ عن إعجابهم بها_ مُستخدماً الصّور البيانيّة الّتي حضرَت في النّصّ بكثافةٍ شديدةٍ، تتبدّى مِنها الكناية عن نسبة في البيتِ الرّابع عندما أرادَ الشّاعر أن ينسبَ صفةَ الإشراق الّتي توحيها لنا عبارة (كأنَّ صباحاً واضحاً) إلى وجه المحبوبةِ، فلم ينسبها إليه مباشرةً، بل نسبها إلى شيءٍ يتّصل به (القناع)، فاستدعى هذا اللّفظ الظّاهر (قناعها) معنًى آخرَ مُضمراً (وجهها)، والعلاقة بين (القناع) و(الوجه) علاقة مجاورة كنائيّة، عبّرَ الشّاعِرُ مِن خلالها عن شدّةِ جمالِ وجه المحبوبة؛ فالقناعُ يستخدم في إخفاء الوجه، ومع ذلكَ فهوَ مُشرِقٌ وجميل، فكيفَ إذاً بالوجهِ الّذي يتخفّى وراءَهُ؟!

لقد استطاعَ هذا الوجهُ أن يبدو بصورةٍ تفوقُ الجمالَ الاعتياديّ، وتُضاهي الإشراقَ؛ إذْ إنَّ الغموضَ الّذي أكسبَهُ إيّاهُ القناعُ زادَ مِنَ التّوقِ لرؤيتِه، والصّباح الّذي نُسِبَ إلى هذا القناع تفتّقَ عن دلالاتٍ ثرّةٍ وإشعاعاتٍ خصبة، إنَّهُ يُوحي بمعاني الظّهور والنّور والدّفء، وهُنا تبدو المُفارقة بينَ القناع الّذي يرمز للغموض والاختفاء، والصّباح الّذي يرمز إلى الظّهور والإشراق.

ولعلَّ ما يزيدُ مِن بهاءِ هذا الوجهِ وإشراقِهِ شعر الفتاة الطّويل الّذي يُحيط بهِ ويُلازِمُهُ، فسوادُهُ الحالك (فرع سخامٌ، جنح ليل) يُكسب جمالَ وجهها وإشراقهِ جمالاً، ويُضفي على حسنِهِ حسناً؛ (فالضّدُّ يُظهِرُ حُسنَهُ الضّدُّ)، وقد شبّهَ الشّاعر هذا الشّعر باللّيل الحالك (أناخ عليه جنح ليلٍ مُغالث)، وهُنا يُمكِنُ الوقوف على معاني الثّبات والرّسوخ الّتي تحملها لفظة (أناخ) –أي (برك)– وملاحظة تشبيه الشّاعر للّيل بالنّاقة الّتي تبرك، إنَّ ابن الرّوميّ يُشبّه شعرَ المحبوبةِ باللّيل، ثمَّ يُشبّهُ هذا اللّيلَ بالحيوانِ الضّخمِ ليُسبِغَ عليهِ

صفات الرّسوخ والقوّة والكثافة، وهذا يعكسُ ما تتّصفُ بهِ المحبوبةُ مِن شبابٍ ونضارة وحياةٍ وحيويّة، ويؤكّدُ هذهِ الصّفات ما جاءِ بِهِ الشّاعر مِن صورٍ فرعيّةٍ أُخرى؛ فقد وصفَ تفاصيلَ جسدِ المحبوبة مُستعيناً بالاستعارة؛ إذ شبَّهَ ردفيها بالكثبانِ ليؤكِّدَ ضخامتهما وثخانتهما، والثّيابَ في منطقةِ الخصرِ بالإنسانِ الجائعِ؛ وفي هذا كنايةٌ عن نحولِ خصرِها، ووصفَ أسنانها بعقدٍ مِنَ البَرَد ليؤكِّدَ بياضَها وجمالها، ووصفَ ريقها بالرّاحِ والمسك، واستخدمَ التّشبيه ليُضفيَ عليها حيويّةً وليونةً؛ وذلكَ عندما شبَّهَ قدّها بغصنِ البانِ، فهي فتاة جميلة، ثخينة في المواضع الّتي تُستحبُّ فيها الثّخانة، ونحيلة في المواضع الّتي يُستَحَبُّ فيها النّحول، وفي ذلك كنايةٌ عن أنّها فتاةٌ تتمتَّعُ بالخصوبة والجمال، قادرة على منحِ الحياة، وهذا بدورِهِ يوحي بتعلّق الشّاعرِ بالحياة، وحبّه لها، مِن خلال حبّ هذهِ المرأة الّتي امتلَكَت أجملَ الصّفاتِ وأبهاها وأكملها في الذّاكرة الجمعيّة العربيّة الكلاسيكيّة.

ب. المجاز المُرسل ونماذج مُتخيّرة مِن الدّيوان:

المجازُ المُرسَل نوعٌ مِن أنواعِ الصّورِ البلاغيّةِ المجازيّة الّتي يعمدُ إليها المُبدِعون في سبيلِ نقلِ كلامِهم مِنَ الدّائرة النّفعيّة إلى الدّائرة الجماليّة، وذلكَ بالخروجِ عن قواعدِ النّحو ومُقتضياتِ التّوافقِ الدّلاليّ المُعجميّ الطّبيعيّ والمجاورة بينَ الألفاظ، مِن خلالِ الإتيانِ بلفظٍ غبر متوقَّع يخرق قوانين التّتابع الأفقيّ العاديّة، ويُمثّل هذا العمل لحظةً فارقةً يُطلق عليها الباحثون أسماء مُختلِفة (الانزياح، أو التّجاوز، أو الانحراف، أو خرق السّنن اللّغويّة المألوفة،...)[1]، أو كما يُسمّيه ياكبسون (التّوقّع الخائب) أو (الانتظار المُحبط)[1]، وعندَ هذهِ اللّحظة يولَد المجاز.

[1]- يُنظَر: نمر، مصطفى، 2018م، فلسفة الحقيقة والمجاز بينَ الموروث والفكر اللّغويّ الحديث، مجلّة جامعة تشرين، المجلّد 40(5)، 2018م، ص 168. (المصطلحات السّابقة مذكورة في كتاب: المسدّي، عبد السّلام، د.ت - الأسلوبيّة والأسلوب. الدّار العربيّة للكتاب، ط 3، ليبيا، ص 100 – 101.

والمجاز بهذا المعنى "يقومُ على إحلالِ عناصر غير مألوفة محلَّ عناصر القول العاديّة"[2]، والعلاقة بينَ العناصر غير المألوفة وعناصر القول العاديّة الّتي حلَّت محلَّها إمّا أن تكونَ المُشابهة؛ فيُسمَّى المجازُ عندئذٍ استعارة (بتعبير البلاغيّين العرب قديماً)، أو ليسَت المُشابهة؛ فيُسمَّى مجازاً مُرسَلاً، وبذلكَ يختلف المجاز المُرسَل عن الاستعارة في كونِهِ "يتلخّص في التّنسيق والدّمج والمُجاورة، في حين تقومُ الاستعارةُ على الانتقاءِ والاستبدالِ والمُشابهة"[3] وازدواجيّة الرّؤية.

وإذا كانتِ الاستعارة قد نالَت اهتمامَ الباحثينَ والنّقّاد قديماً وحديثاً؛ لِما لها مِن دورٍ مهمّ في إضفاءِ الشّعريّة والجماليّة على النّصوص الأدبيّة، فإنَّ بعضَ الباحثين لم يُهمِلوا ما للمجازِ المُرسَل مِن دَورٍ فاعلٍ ومُهمّ أيضاً، فها هوَ أ. د.صلاح فضل يقول: "إنَّ للمجازِ دوراً نشِطاً في تكوينِ الصّورةِ الأدبيّةِ؛ فليسَتِ الاستعارة الشّكل الوحيد الّذي يُضيف عُنصراً مُحدّدا للمستوى الإشاريّ للقول، بل إنَّ بعض الصّور المُهمّة اللّافتة لا تتمُّ إلّا مِن خلالِ المجازِ المُرسَل، إمّا باعتبارِها أساس الصّورة، وإمّا باعتبارِها الدّعامة الّتي تثيرها عندما تضعُ شيئاً مُتعيّناً مكانَ شيءٍ مجرّد، مثل التّعبير عن الملكيّة بالعرش، ومثل التّعبير ببعض أجزاء الجسم عن كلّه، عندما نقول عن فلان إنَّهُ يُنفق على سبعةِ أفواه، بدلاً مِن أطفال"[4].

غير أنّنا نلمحُ إنكارَ بعضِ الباحثين قدرةَ المجاز المُرسَل على إسباغ الشّعريّة على النّصوص وإضفاء الجمال عليها؛ إذْ أكَّدَ بعضهم عدم غرابتِهِ، وارتباطه بالكلام العاديّ،

---

[1]– يُنظَر: ياكبسون، رومان، 1986م – قضايا الشّعريّة. ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، ص 73.

[2]– نمر، مصطفى، 2018 – فلسفة الحقيقة والمجاز بينّ الموروث والفكر اللّغويّ الحديث، مجلّة جامعة تشرين، ص168.

[3]– بركة، بسّام، 1986م – المجاز المُرسَل والحداثة، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، النّاشر مركز الإنماء القوميّ، العدد 38، ص 68.

[4]– فضل، صلاح، 1419هـ/1998م – علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ص 300 – 301.

فهوَ برأيهم "إذا كان يُفسَّر مِن قبل السّامع أو القارِئ كصورة بلاغيّة فلأنَّهُ مُلتزِم مع قرينة لا يتناسق مع محتواها النّحويّ"[1] فقط، إنَّهُ بهذا المنظار "ليسَ غريباً عن المعنى الدّلاليّ للمرسلة اللّغويّة، وهذا يجعل مِنهُ صورةً تظهر في الكلامِ العاديّ أكثر مِن الاستعارة"[2].

وبناءً على ما سبق آثرَ هذا المبحثُ تخيُّرَ نماذج تضمَّنَت نوعَي المجاز المُرسَل (المُفرد والمُركّب) ظهرَت فيها الطّاقة الشّعريّة الإيحائيّة الّتي أسبغتها هذهِ الصّور على النّصوص.

1_ المجاز المُرسَل المُفرَد:

يُركِّزُ المجاز المُرسَل المُفرَد على الكلمة المُفردة الّتي تُخالِف معناها المُعجميّ وتكتسب معنًى آخرَ، ليسَ برأي الباحثين إلّا أحد الوحدات المعنويّة الصّغرى الّتي تمتلكها الكلمة الأصليّة بمعناها المُعجميّ، هذا المعنى الّذي اكتسبَتْهُ هوَ الّذي يُطلق عليهِ اسم المعنى المجازيّ، وقد وضّحَ ذلكَ الباحث بسّام بركة حينَ قال: "العقلُ في المجازِ المُرسَل يعمل ضمن الوحدات المعنويّة الدّاخليّة للكلمة، فينتقي مِنها إحداها ليركِّزَ اهتمامه عليها على حساب الوحدات الأخرى"[3]، وللتّمثيلِ على ذلك يُمكنُ الوقوفُ على الأبياتِ الآتية:[4]

عينــي إلــى مـــن أُحــبُّ تخــتلجُ والصّـبرُ عـن حسـنِ وجهــه سـمِجُ
طـــالَ اشــتياقي إلـــى مُنعَّمــةٍ يسـتعبِدُ القلـــبَ طرفهـا الغنـــجُ
لـــو طلعــت فـــي الظّـــلامِ غرَّتهـــا ظلَّـت سـتور الظّـــلام تنفـــرجُ
متـــى أرى خلـــوةً يظـــلُّ بهـــا ريقـــي بريـــقِ الخليـلِ يمتـــزجُ

---

[1]– بركة، بسّام، 1986 – المجاز المُرسَل والحداثة، مجلّة الفكر العربيّ، ص 68.

[2]– المرجع نفسه، ص 68.

[3]– المرجع السّابق نفسه، ص 70. يؤيّد بسّام بركة في قولِهِ السّابق ما ذهبَ إليهِ ألبير هنري عندما قال: "إنَّ العقلَ في المجاز المُرسَل إذ يجوبُ الحقلَ الدّلاليّ يُركِّزُ على إحدى الوحداتِ المعنويّةِ الصُّغرى، فيدلُّ على تصوّر الحقيقة الّتي يراها بواسطة كلمة تُعبِّر في الواقع اللّسانيّ البحت عن هذهِ الوحدة نفسها إذا أخذت مِن منظار تصوّر الحقيقة". (المرجع نفسه، ص 70)

[4]– ديوان ابن الرّوميّ، تحقيق: حسين نصّار، ج 2، ص 481.

إنَّ السّياقَ في الأبياتِ السّابقة – الّتي يُعبِّرُ فيها الشّاعرُ عن اشتياقِهِ لِمَن يُحبّ (المحبوبة)، وعجزِهِ عن الصّبرِ في أثناءِ غيابِها – يُوحي بأنَّ كلماتٍ مثل (عيني، وجهه، منعّمةٍ، القلب، غرّتها، ريقي، ريق الخليل) لم تُستعمَل في معناها الحرفيّ، فهيَ صور مجاز مُرسَل علاقته الجزئيّة في (عيني، وجهه، منعّمة، القلب)، والكلّيّة في (ريقي، ريق الخليل)، وما يدلُّ القارئ على ذلك هو القرائن الحاليّة في السّياق؛ فالشّاعرُ يحنُّ لمحبوبتِهِ، وهوَ مُضطرِبٌ في غيابها، حزينٌ لبُعدِها، لكنَّهُ يختارُ عضواً واحداً مِن جسدِهِ وينسبُ الاضطرابَ له، وهو (العين)، وفي ذلك إيحاءٌ بتركيزِهِ على وحدةٍ معنويّةٍ خاصّة وهيَ دور العين في إذكاء المشاعر، إنّها تبثُّ القلقَ والاضطرابَ في نفسِهِ عندما لا ترى المحبوبة، وتخفّف توتّره وحزنه عندما تلمحها؛ فالرّؤية تتمُّ بالعين لا بغيرها، إنَّها مدخلُ الفرحِ إلى قلبِهِ، ومعبرُ الاطمئنانِ والسّرورِ إلى فؤادِهِ؛ لذلكَ اختارها ابن الرّوميّ مِن بينِ دوالٍّ كثيرة تعبّر عن اضطرابه وحزنه، وقدَّمها على غيرها مِن الألفاظ في القصيدة.

أمّا تركيزُ الشّاعرِ على حسنِ وجه المحبوبة دونَ غيره من الأشياء الجميلة فيها مع إعجابه بحسنها الخارجيّ والدّاخليّ يوحي بما تركهُ هذا الوجه في نفسِهِ مِن آثار، إنّهُ مرآةُ روحها، يعكسُ ما ينتابها من مشاعر، وما يعتملها من أحاسيس.

ثمَّ إنَّ في اختيارِ الشّاعر للفظة (منعّمة) مِن بين عدد مِنَ الوحدات المعنويّة الأُخرى (فتاة، جميلة، حسناء، شقراء، سمراء، طويلة، قصيرة، نحيلة، ثخينة...) _وهوَ يقصد بها المحبوبة_ تجعل القارئ يُدرك تركيزَ الشّاعرِ على هذهِ الصّفة في المحبوبة، وكأنَّهُ يُقارن بينَ حالِهِ المُعذَّب المُتعَب (طال اشتياقي – عيني إلى من أُحبُّ تختلجُ – الصّبرُ عن حُسنِ وجهه سمجُ)، وحال المحبوبة المُترَف (منعّمة – طرفها غنج).

وفي قول الشّاعر (يستعبد القلب) صورة يُمكِنُ وصفها بأنَّها استعارة، يُشبَّهُ فيها القلب بإنسانٍ يُستعبَد، ويُمكِنُ النّظر إليها بوصفها مجازاً مُرسَلاً علاقته الجزئيّة، فحبُّ الشّاعر للمحبوبة يجعلُهُ مُستعبداً يسعى لإسعادها ومنحها ما ترغبُ بِهِ، واستعبادُ القلبِ يعني

استعبادَ الجسدِ كاملاً، لكنَّ الشّاعرَ لم ينسب صفة العبوديّة إلّا إلى قلبِه، وكأنَّهُ يُشيرُ إلى أنَّ كلَّ ما يفعلُهُ في سبيلِ إسعادِها نابِعٌ مِن قلبِهِ هذا، فهو بذلكَ لا يشكو مِن عبوديّتِهِ؛ وإنّما فرِحٌ بها، ومُرتاحٌ مع سيّدته.

أمّا في قول الشّاعر (لو طلعت في الظّلامِ غرّتها) _ويريد لو بدت وظهرت محبوبتي_ فمجازٌ مُرسَلٌ علاقتُهُ الجزئيّةُ أيضاً، فالشّاعر اختار مِنَ المحبوبة الّتي يُريدُ أن يراها جزءاً صغيراً (غرّتها)، وكأنّهُ يريدُ أن يقول: إنَّ رؤيتي لأصغرِ جزءٍ في محبوبتي قادرةٌ على إزاحةِ الظّلام وإبعادِ الهموم، فيوحي هذا التّحقُّقُ اللّغويّ بشدّةِ جمالِ المحبوبة، كما يوحي بأنَّ الشّاعرَ العاشقَ راضٍ بالقليل، مُقتنعٌ بما تمنحُهُ المحبوبةُ لهُ مهما صغرَ وقلَّ.

وأخيراً يرى القارئ في قول الشّاعر (ريقي بريقِ الخليلِ يمتزجُ) مجازاً مُرسَلاً علاقته الكلّيّة؛ إذ يستحيلُ امتزاجُ ريقِ الشّاعرِ كلّه بريقِ المحبوبةِ كلّه، وإنّما قصدَ بذلك (بعض ريقي ببعضِ ريقِ الخليلِ يمتزجُ)، وهنا يُمكنُ أن يُلحَظَ أنَّ النّاسَ يستعملونَ مثلَ هذهِ الصّورةِ في كلامِهم العاديّ؛ إذ يقولونَ: (شربتُ الماءَ؛ وهم يقصدونَ بعضه)، فبعضُ العلاقاتِ الّتي تربطُ معنى اللّفظ الحقيقيّ بمعناه المجازيّ في صورةِ المجازِ المُرسَل تبدو "علاقةً طبيعيّةً وتلقائيّةً لدرجةِ أنَّ استعمالَ اسم الأولى للدّلالةِ على الثّانية لا يبدو انزياحاً لغويّاً يتطلَّبُ انتباهَ القارِئ؛ لذلكَ فالمجازُ المُرسَل في هذا المقام يدخلُ بسهولةٍ في الاستعمالِ العاديّ للّغة"[1].

ومِنَ المجازِ المُرسَلِ المُفرَدِ في الدّيوان قول ابن الرّوميّ أيضاً:[2]

سـعدت مُقلتـي بوجهـك لـولا أنّهـا أُعقِبَـت بطـولِ السّـهاد

ففي قول الشّاعر (سعدت مقلتي) صورة مُتداخلة يُمكِنُ أن تُقرأَ بوصفها صورة استعارة مكنيّة (المقلة إنسانٌ يسعد)، ويُمكنُ أن تُقرأ بوصفِها مجازاً مُرسلاً علاقته الجزئيّة _وهذا

[1]– بركة، بسّام، 1986 – المجاز المُرسَل والحداثة، مجلّة الفكر العربيّ المُعاصر، ص 72.

[2]– ديوان ابن الرّوميّ، تحقيق: حسين نصّار، ج2، ص 644.

الوجه أقرب في ظنّي_ فالشّاعرُ يُعبّرُ عن فرحِهِ برؤيةِ المحبوبةِ، وسعادتِهِ بلقائها، ثمَّ يُعبِّرُ عن أرقِهِ وسهده بعدَ فراقها، فيختار مِن أعضائِهِ العين، وينسب هذهِ المشاعر إليها، وكأنُّه – بتركيزِهِ على العين – يؤكِّدُ دورَها؛ فهيَ وسيلته في رؤيةِ مَن يُحبّ، ووسيلتهُ إلى النَّومِ والرّاحة، وعجزُها عنِ النّومِ يُعبِّرُ عن همومِهِ وأحزانِهِ، وأرقُها يوحي بعذابِهِ وآلامِهِ، وفي كلِّ ذلكَ إيحاءٌ بوجدِهِ الشّديد الّذي يبعثُ في نفسِهِ مشاعرَ مُتناقضة؛ الفرح عندَ اللّقاءِ بالمحبوب، والحزن عندَ فراقِهِ.

وفي قول الشّاعر (بوجهك) صورة مجاز مُرسَل علاقته الجزئيّة أيضاً، فمقلته رأت المحبوبة لا وجهها فقط، وفرحت بلقائها، لكنَّ الشّاعرَ ركَّزَ على الوجه دونَ غيره ليؤكِّدَ إعجابه الشّديدِ بِهِ، ولأنَّهُ يُدرك أهمّيّةَ الوجهِ في جسدِ الإنسان؛ إنّهُ مرآة تعكسُ ما تجيشُ بِهِ نفسه مِن مشاعر، فكأنَّ الشّاعر برؤيةِ وجهِ محبوبتِهِ استطاعَ الغوصَ في دواخلِ نفسِها، ومعرفةَ أسرارِ روحها، وحقيقةَ مشاعِرِها.

2_ المجاز المُرسَل المُركّب:

إنَّ ديوانَ ابنِ الرّوميّ غنيٌّ بالمجازاتِ المُركّبة الّتي طبعَت أسلوبه وقصائده بطابعٍ خاصّ، وجعلته يتفرّدُ وينمازُ مِن غيره، فإذا أخذنا قولهُ:[1]

يـــــومٌ كـــــأنَّ ســـــماءهُ	**تحكـــي جفـــوني حـــينَ بنتـــا**
لمّـــــا غـــــدت كســـــحائبٍ	**أيقظـــنَ بالعبـــــــراتِ نبتـــــا**
متبسّـــماً عـــن شـــبهِ مبْـــ	**ـسمـــكَ البـــرود إذا ابتسمتـــا**
يـــا غـــايتي فـــي منيتـــي	**مـــاذا يضـــرّك لـــو مننتـــا**
بـــــرضاً يعيـــــشُ ببـــــرده	**قلـــبٌ بســـخطكَ قـــد أمتّـــا؟**
ورددت غمضـــاً صـــدَّ عـــن	**طـــرفِ المتـــيَّمِ مُـــذ صددتـــا؟**
وبســـطت مِـــن أمـــلٍ بوصْـــ	**ـلكَ مـــا بهجـــري قـــد قبضـتا**

[1]– المصدر السّابق نفسه، ج 1، ص 356.

نفســـــي فـــــداؤكَ إن جفـــــوْ تَ، وإن وصـــــلتَ، وإن قطعـــــا

فاسلـــــم بعـــــيشٍ ســـــالمٍ مـــن كُـــلِّ بـــؤسٍ مـــا سلمتـــا

الأبياتُ السّابقة أبياتٌ غزليّةٌ بدأها الشّاعرُ بوصف ما عاناهُ يومَ الفراقِ باستخدامِ جملةٍ خبريّةٍ (والجمل الخبريّة تعكسُ غالباً هدوءاً نسبيّاً يُسيطرُ على الشّاعرِ)، فكأنَّهُ هُنا مُستسلمٌ لواقعِهِ، يائسٌ مِن وضعِهِ، يكتفي بالتّحسّرِ على ما أصابه، والحزن بسببِ ما عاشهُ، وقد خرجَت هذهِ الجملةُ الخبريّةُ عن غرضِ الخبرِ الرّئيس (إعلام المخاطب بمضمونه)، لتعبِّرَ عن حزنِ الشّاعرِ/المُحِبّ وحسرتِهِ، ولعلّ ابن الرّوميّ بهذهِ اللّغةِ يستعطِفُ ويُحاوِلُ استمالةَ المُخاطب، إنَّهُ يجعل سماء هذا اليومِ الماطرِ تُشبِهُ عينَيهِ يومَ الفراقِ، وفي هذا التّشبيه المقلوب إيهامٌ بأنَّ دموعَهُ أغزرُ مِنَ المطر، وفي ذلكَ مبالغةٌ مِن الشّاعرِ في وصفِهِ حزنه وألمه، ثمَّ تأتي الجمل الخبريّة التّالية الّتي يتذكّرُ فيها الشّاعرُ صفاتِ المحبوبةِ، فتخرجُ عن معناها وغرضها الرّئيس أيضاً، ليُظهرَ فيها الشّاعرُ إعجابَهُ الشّديد بالمحبوبة، وبما تتّصفُ بهِ مِن صفاتٍ، فيجعلُ مبسمَ النّباتِ يُشبهُ مبسمها، ورائحتُهُ تُحاكي رائحتها عند الاستيقاظ، وهوَ يخصُّ هذهِ الفترةَ (فترة الاستيقاظ مِن النّوم) ليُعبّر عن طيب رائحتها، فإذا كانت رائحتها زكيّة عِندَ الاستيقاظ فكيفَ بها في باقي الأوقات؟!

إنَّ الشّاعرَ _بعد أن استذكرَ يومَ الفراق، وعادَت إلى ذهنهِ صورةُ المحبوبةِ بمفاتنِها_ لمعَ في داخلِهِ أملٌ بالوصال، فبُثّت أحاسيسُهُ، وأُزكيَت مشاعرُهُ، والأساليبُ الإنشائيّةُ الّتي جاءَ بها توحي لنا بذلك (يا غايتي في منيتي، ماذا يضرُّك...؟)، ويُمكِنُ القولُ هُنا: إنَّ أسلوبَ النّداء حملَ مع معناه الأساسيّ (طلب المُتكلّم إقبال المُخاطب إليه) معانيَ أُخرى؛ فنداءُ المحبوبة الّتي تُشكِّلُ غاية الشّاعر ومُناه بأداة النّداء (يا) يُفيدُ بعدها عنه، وحزنه وحسرته بسبب غيابها وعجزه عن الوصولِ إليها، ورغبته بلقائها ووصالها، ثمَّ إنَّ أسلوبَ الاستفهامِ (ماذا يضرّكَ لو مننتَ؟) خرجَ عن معناه تماماً، إذ إنَّ الشّاعرَ لم يوظّفْهُ ليحظى

بجوابٍ مِنَ المحبوبة، إنّما أرادَ نفي الضّرر عنها، وكأنَّ بهِ يقول: لا ضرر سيحصلُ لكِ إنْ مننتِ عليَّ برضًا يحيا بهِ قلبيَ الميّت، وإن أعدْتِ إلى عينيَّ النّومَ الّذي غادرني منذُ رحلتِ، وإن أحييتِ لي الأملَ بوصالكِ بعدَ أن حرمتِني مِنْهُ، وبهذا النّفي يُمكِنُ أن يفهمَ القارئُ أنَّ الشّاعرَ يلتمِسُ مِنَ المحبوبةِ فعلَ ذلكَ، فلا ضررَ سُيصيبها، ولا أذًى سينالها بينما ستعودُ للشّاعرِ الحياة، وسيرجع الفرحُ إلى قلبِه.

إنَّهُ يُحبّها حبّاً جمّاً يدفعُهُ لبذلِ روحِهِ مِن أجلها (نفسي فداؤكِ)، سواء لبَّت رغبتَهَ أم لم تفعل (إن جفوتَ، وإن وصلتَ، وإن قطعتَ)، وفي ذكرِ الشّاعرِ هنا كلمتين تدلّانِ على الفُراقِ والهجرِ (جفوت، قطعت)، مقابل كلمة واحدة تدلّ على الوِصال واللّقاء (وصلتَ) إيحاءٌ بأنَّ الهجر والجفاءِ أقرب إليهِ مِن الوِصالِ واللّقاء، وأنّهُ عاجزٌ عن الاقترابِ مِنَ المحبوبةِ، لكنَّهُ يتمنّى لها السّلامَ والحياةَ الهنيئةَ، فاستخدمَ فعل الأمر (اسلم) الّذي خرجَ عن معناه إلى معنى الإخبارِ، وكأنّهُ يقول (أدعو لكِ بالسّلامة)؛ لأنّهُ يوجِّهُ هذا الأمرَ للمحبوبةِ، وهي _كغيرها مِنَ البشر_ لا تستطيعُ دوماً التّكهّن بما ستلقاهُ مِن أحزانٍ ومصائبَ، وتعجزُ عنِ البقاءِ سالمةً مُعافاةً.

لقد استطاعَت الجملُ الخبريّةُ والإنشائيّةُ الّتي جاءَ بها الشّاعِرُ في الأبياتِ السّابقة أن تُكسِبَ النّصّ صفةَ الشّعريّةِ، وذلك بتفاعلِها مع بعضِها، ومع غيرها مِنَ العناصرِ الجماليّة، كألوانِ البديعِ المتنوّعةِ، ومصادر الموسيقا الدّاخليّة الّتي جاءت عفوَ الخاطر، فقد اغتنى هذا النّصُّ بالمقابلةِ (برضًا يعيش ببردِهِ قلبٌ بسخطك قد أمتّا)، والطّباق (بسطتَ/قبضتَ، وصلك/هجري، جفوتَ/وصلتَ)، والجناس (منيتي/مننتَ، اسلم/سلمتَ بمعنى حييتَ)، وتكرار الأصوات في الكلمات: (متبسّماً/مبسمك، صدَّ/صددتَ، إن، اسلم/سالم)، ويُلحَظُ أنَّ كلَّ ما جاءَ بِهِ الشّاعرُ مِن محسّناتٍ بديعيّةٍ لفظيّةٍ في النَّصِّ السّابق جاءَ عفوَ الخاطرِ مِن دونِ تكلُّفٍ أو ابتذال.

الخاتمة:

يُمكِنُ أن نوجزَ نتائجَ هذا البحثِ فيما يأتي:

1- خرجَت الدّوالُّ المُستخدمةُ في إنشاءِ هذهِ الصُّوَرِ عن معناها المُعجميّ الحقيقيّ واكتسبَت معانٍ مجازيّة أغنَتِ أغلبَ النّصوصِ، وأثرَت إيحاءاتِها، فأسهمَت في تحقُّقِ بلاغتها، ووسمها بسمةِ الشّعريّة، ولم تكُن مُجرَّدَ عنصرٍ ثانويٍّ للتّزيين.

2- كانَت هذهِ الصُّوَرُ وسيلةً فنّيّةً ناجِحةً في نقلِ أفكارِ الشّاعرِ ورؤاهُ إلى المُتلقّي، وفي التّعبيرِ عن حالاتِهِ الوجدانيّة الّتي يعيشُها؛ إذ رُسِمَت بمشاعِرِهِ، ولُوِّنَت بأحاسيسِهِ، فاستطاعَ مِن خلالها أن ينقلَ لنا واقعَهُ النّفسيّ ودواخلهُ الوجدانيّة.

3- تعدّدت أشكالُ صورِ المُجاورةِ في النَّصوصِ المُنتقاة، وأنماطُها البلاغيّةُ؛ فلوحِظَت الكنايةُ بأنواعِها المُختلفة، كما لوحِظَ المجازُ المُرسَلُ، وتنوّعَت الدّرجات الفنّيّة الإيحائيّة لهذهِ الصُّور؛ إذ جاء بعضُها موحياً، بينما كانَ الإيحاءُ في بعضُها الآخر قريباً ومُستهلكاً، لم يستطعِ الشّاعرُ فيهِ التّحليقَ بالمُحاكاةِ إلى المُستوى الشّعريّ المُحرّك للخيالِ البعيد، وكان السّياقُ هوَ الأساس في تحديدِ الدّرجةِ الإيحائيّة الّتي تنتمي إليها كلُّ صورةٍ مِن هذهِ الصّور.

4- يستطيعُ الباحثُ مِن خلالِ رصدِهِ لبعضِ صُوَرِ المُجاورةِ، وقراءتِهِ لها على نَحْوٍ مُعمَّق أن يلحَظَ تأثُّرَ الشّاعرِ (ابن الرّوميّ) بالثّقافةِ الإسلاميّة، ولا سيَّما القُرآن الكريم.

5- تُنتِجُ صوَرُ المُجاورةِ في مُعظمِ سياقاتِها غرابةً تجعلُها قابلةً لقراءاتٍ شتّى مفتوحةٍ على أكثرِ مِن تأويلٍ واحتمال، وتولّدُ مُفاجأةً تُدهِشُ المُتلقّي وتُحرِّكُ خيالَهُ، ممّا يجعلُ المجالَ مفتوحاً أمامَ الدّارسينَ لقراءاتٍ مُتجدّدة تسعى لكشفِ الإيحاءاتِ الهاربة لهذهِ الصّور البلاغيّة، وهذا يجعلُ نصوصَ ابنِ الرّوميّ نصوصاً غنيّةً وخصبةً على الرّغمِ مِن تعدُّدِ دارسيهِ، فهوَ صاحبُ تجربةٍ فنّيّةٍ تحتاجُ الكثيرَ مِنَ الدّراساتِ للوقوفِ على القليلِ مِن مواطنِ الجمالِ والإبداعِ في لُغتِها.

ثبت المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1- **ابن الرّوميّ**، 1424هـ/2003 - ديوان ابن الرّوميّ. تحقيق: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، ط3، مصر، 2743.

2- **الجرجانيّ**، عبد القاهر، 1424هـ/2004م - دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، مصر، 684.

3- **جريكوس**، تيسير، 1996م/1416هـ - بلاغة الصّورة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي: دراسة تحليليّة جماليّة. إشراف: أ. د. أحمد كمال زكي، جامعة عين شمس، مصر، 343.

4- **العسقلانيّ**، أحمد بن عليّ بن حجر - فتح الباري بشرح صحيح البُخاري، المكتبة السّلفيّة، الجزء الأوّل. 600

5- **فضل**، صلاح، 1419هـ/1998م - علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته. دار الشّروق، ط1، مصر، 366.

6- **القزوينيّ**، الخطيب، 1932م - التّلخيص في علوم البلاغة. تحقيق: عبد الرّحمن البرقوقيّ، المكتبة التّجاريّة الكُبرى، ط2، مصر، 439.

7- **المسدّي**، عبد السّلام، د.ت - الأسلوبيّة والأسلوب. الدّار العربيّة للكتاب، ط3، ليبيا، 277.

8- **الهاشميّ**، أحمد، 1421هـ - جواهر البلاغة. تعليقات: نجوى أنيس ضو، نشر بخشايش، ط1، إيران، 268.

9- **اليافي**، نعيم، 1997م - أطياف الوجه الواحد: دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق. منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، سوريا، 397.

10- **ياكبسون**، رومان، 1988م - قضايا الشّعريّة. ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 116.

المجلّات والدّوريّات:

1- **بركة**، بسّام، 1986م - المجاز المُرسَل والحداثة، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، النّاشر مركز الإنماء القوميّ، العدد 38، ص66 - 74.

2- **عيسى**، حكمت، **نمر**، مصطفى، **ماضي**، ميساء، 2018م - صور المجاورة وبلاغة النّصّ: قراءة في الكناية عندَ المتنبّي، مجلّة جامعة تشرين، سوريا، 40(4)، ص199 - 216.

3- **نمر**، مصطفى، 2018م - فلسفة الحقيقة والمجاز بينّ الموروث والفكر اللّغويّ الحديث، مجلّة جامعة تشرين، سوريا، 40 (5)، ص157 - 174.

Sources and references:

- The Holy Quran.

1- IBN AL-ROMI, 1424AH/2003AD - Diwan Ibn Al-Roma. The investigator: Hosain Nassar, Printing books and national documents, 3rd, in Cairo, 2743p.

2- AL-JORJANY, Abd Al-Qaher, 1991AD/1424AH - Evidence of miracles. edited by: Mahmoud Shaker, , , Al-Khanji library, 5th, Egypt, (684).

3- JREKOUS, Tayseer, 1996AD/1416AH - The Rhetoric of Imagery in the poetry of Abed Al-Wahhab Al-Bayyati: An Aesthetic-Analytic Approach, supervised by: Dr. Ahmad Kamal Zaki, Ph.D. Dissertation, Ein Shams University, Egypt, 343p.

4- AL-ASKALANI, Ahmad Bn Ali, Explanation of Sahih Al-Bukhari, Al-Salafia library, 600p.

5- FADEL, Salah, 1419AH/1998AD - Stylistics: its principles and procedures. Al-Shoroke printing house, 1st. Egypt, 366p.

6- AL-QAZWINI, Al-khayeeb, Clearance in Rhetoric sciences, edited by: Abd Al-Rahman Al-Barkoky, The great commercial library, 2nd, Egypt, 439p.

7- AL_MSADDY, Abd Al_Salam, without date, Stylistic and style. The Arab book house, Libya, 3rd, Libya, 277p.

8- AL-HASHIMY, Ahmad, 1421AH - The jewels of rhetoric. Explanation: Najwa Anees Daw, Nasherbekhshaesh, 1ST, Iran, 1421AH.

9- AL-YAFI, Naaim, 1997AD – Spectra of one face: Critical studies in theory and practice. Publication of the Arab Writers Union, 1st, Syria, 397p.

10- JAKOBSON, Roman,1998AD – Poetic issues. translated by: Mohammd Al-Wali and Mobarak Hannwz, Toubkal publishing house, 1st, Morocco, 116p.

Magazines and periodicals:

1- BARAKA, Bassam, 1986AD – Synecdoche and Modernity, Journal of contemporary arab thought, Publisher: National Al-Inmaa center, 38, (66 – 74).

2- ISSA, Hikmat, NEMER, Moustafa, MADI, Maisaa, 2018AD - Adjacency imagery and text eloquence: A reading in the metaphor of Al-Mutanabbi, Tishreen University Journal, arts and humanities series, 40(4), 199 - 216p.

3- NIMER, Mustafa, 2018AD - Philosophy of truth and metaphor between heritage and modern linguistic thought, Tishreen University Journal, arts and humanities series, Syria, 40(5), 157 – 174p.