مجلة جامعة حمص

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 2

1448 هـ - 2026 م

الأستاذ الدكتور طارق حسام الدين رئيس جامعة حمص **المدير المسؤول عن المجلة**

أ. د. وليد حمادة	**رئيس تحرير مجلة جامعة حمص للعلوم الإنسانية**
د.نعيمة عجيب	**رئيس تحرير مجلة جامعة حمص للعلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية**

د.محمد فراس رمضان	عضو هيئة التحرير
د. مضر سعود	عضو هيئة التحرير
د. ممدوح عبارة	عضو هيئة التحرير
د. موفق تلاوي	عضو هيئة التحرير
د. طلال رزوق	عضو هيئة التحرير
د. أحمد الجاعور	عضو هيئة التحرير
د. الياس خلف	عضو هيئة التحرير
د. روعة الفقس	عضو هيئة التحرير
د. محمد الجاسم	عضو هيئة التحرير
د. خليل الحسن	عضو هيئة التحرير
د. هيثم حسن	عضو هيئة التحرير
د. أحمد حاج موسى	عضو هيئة التحرير

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

رئيس تحرير مجلة جامعة حمص

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

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

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

. البريد الالكتروني : journal.homs-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة حمص

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

ـ كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي ـ 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 ـ الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة ـ سنة النشر ـ وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة ـ دار النشر وتتبعها فاصلة ـ 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:

ـــ بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة ـــ المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة ـــ 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 حمص

1. **دفع رسم نشر (50000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (200000) 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 (15000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
المفارقة البلاغية في شعر مهيار الديلمي قراءة نصية في نماذج متخيرة	د. عبد اللطيف ياسين سليمان	42-11
البعدان الإنساني والفكاهي في أدب الرحلة عند العجيلي	د. هدى الحافي	66-43
النّقد الأسلوبيّ الدّلاليّ المعاصر في سوريّة بين النّظريّة والتّطبيق (نقد فايز الدّاية نموذجًا)	مي خالد الحزوري أ.د. جودت إبراهيم	102-67
توجيهات ابن جنِّي لمسائلِ الفصلِ النحويِّ بينَ المتلازماتِ في كتابِه (التنبيه على شرح مُشكِلات الحماسة)	د. أحمد إبراهيم العليوي	126-103

المفارقة البلاغية في شعر مهيار الديلمي قراءة نصية في نماذج متخيرة

د. عبد اللطيف ياسين سليمان*

ملخص

يتناول هذا البحث المفارقة البلاغيّة في شعر الشاعر العباسي مهيار الديلمي مقسّماً هذه المفارقة إلى مفارقة بيانيّة ومفارقة بديعيّة، وقد انقسمت المفارقة البيانيّة إلى التّشبيه والاستعارة بفرعيها التّصريحية والمكنيّة، وقد تميّز النمط الأخير من الاستعارة ببروز سمتي التّشخيص والتّجسيم في شعره، لينتقل البحث بعد ذلك إلى دراسة الكناية عند هذا الشّاعر، ومن ثمّ درس المفارقة البلاغيّة وفقاً للمنحى البديعيّ، فقسّم المفارقة البديعيّة إلى ثلاثة أقسام رئيسة: هي الطباق، والمقابلة، والجناس، وقد دلّل البحث على هذا كلّه بنماذج وأمثلة متخيّرة من شعر هذا الشاعر، بغية دراستها دراسة نصّيّة تبيّن وجوه المفارقة البلاغيّة الكامنة فيها.

الكلمات المفتاحية: المفارقة، مهيار الديلمي، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الطباق، المقابلة، الجناس.

* دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة اللاذقية، سـورية، اختصـاص البلاغة والنّقد، بريد الكتروني
abdallatefsuliman360@gmail.com

Rhetorical Paradox in the Poetry of Mihyar al-Daylami: A Textual Reading of Selected Examples

Abdul Latif Yassin Suleiman*

Abstract

This research examines rhetorical paradox in the poetry of the Abbasid poet Mihyar al-Daylami, dividing this paradox into figurative and stylistic paradox. Figurative paradox is further divided into simile and metaphor, with the latter two being explicit and implicit. The latter type of metaphor is distinguished by the prominent features of personification and embodiment in his poetry. The research then moves on to study metonymy in this poet's work, and subsequently examines rhetorical paradox according to the stylistic approach, dividing stylistic paradox into three main categories: antithesis, contrast, and paronomasia. The research supports all of this with selected examples from this poet's work, aiming to analyze them textually and reveal the aspects of rhetorical paradox inherent within them.

Keywords: Paradox, Mahyar al-Daylami, Simile, Metaphor, Metonymy, Antithesis, Contrast, Paronomasia

* PhD in Arabic Language and Literature, from Tishreen University Syria, majoring in Arabic Rhetoric and Criticism

abdallatefsuliman360@gmail.com

مقدّمة :

لقد حظي الدّرس النّقدي والبلاغي عموماً باهتمام كثير من الباحثين، ولاسـيّما الأسـلوبيّين الذين نظروا إلى اللغة في مسـتويين : الأوّل مسـتواها المثالي في الأداء المعياري المألوف، والثّاني مستواها الإبداعي المعتمد على اختراق هذه المثاليّة، وانتهاكها، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات جماليّة تحدّث تأثيراً في المتلقّي، ويتجلّى هذا الخرق من خلال مظاهر عدّة على المسـتوى الاسـتبدالي تارة، وتارة على المسـتوى التّركيبي، وهذا ما حدا بي لاختيار المفارقة البلاغية بوصـفها مظهراً من مظاهر هذا الخرق من أجل البحث في بعض الخصـائص المائزة للمفارقة البلاغيّة للغة الأدبيّة، والشعريّة المنبثّة في ديوان الشاعر مهيار الديلمي.

أسباب اختيار الموضوع:

تتجلى أسباب اختيار هذا الموضوع فيما يأتي:

- كون مهيار الديلمي شـاعراً عباسـيّاً تميّزت لغته بالمتانة، والقوّة، والجزالة، ما يضـفي عليها سمات الشّاعريّة الحقّة، ويكسبها تميّزاً خاصاً بين نتاج شعراء عصره.
- قلّة الدراسـات السـابقة التي اتّخذت من المفارقة البلاغيّة في شـعر هذا الشـاعر ميداناً لها، على الرّغم من وضوح هذه الظّاهرة، وتكرّرها في شعره على نحو لافت.
- تجلّي ظاهرة المفارقة البلاغيّة في شـعره وفقاً لأكثر من شـكل بلاغي من تشـبيه، واستعارة، وغيرهما، ما يجعلها أرضاً خصبة لمثل هذه الدراسات.

إشكاليّة البحث:

تظهر إشـكاليّة البحث من خلال عنايته بدراسـة مظاهر المفارقة في شـعر شـاعر عباسـي اتّخذ من تشكّلاتها المتعدّدة، ومظاهرها المختلفة سمة مائزة لشعره، ما جعله يتميّز بإشكاليّة إبداعيّة تغري الباحثين لاكتناه أبعادها، وأسرارها، ومظاهرها، كما يبيّن البحث.

الدراسات السابقة:

هناك جملة من الدراسات السابقة التي تتقاطع مع هذا البحث منها:

–البنيات الاسـلوبية في لغة الشـعر العربي الحديث، د مصـطفى السـعدني، منشـأة المعارف، الإسكندرية، د ت.

– لغة شعر مهيار الديلمي، أطروحة دكتوراه، عامر صلال راهي، جامعة القادسية، 2011م.

منهج البحث :

يعتمد البحث المنهج الوصفي بوصفه أداة فاعلة في قراءة النّصّ من داخلهّ وليس من خارجه، أو من خلال إســـقاط قيم خارجة منه عليه، أو من خلال قراءته قراءة مســـبقة تحدّ من انطلاقته الإبداعيّة، ومستواه الفنّي .

المفارقة البلاغية :

وفقًا لرأي ميويك (D.C.Muecke) أنّ المفارقة كانت تعدّ صيغة بلاغية من الدرجة الأولى، واستمر هذا الفكر لأكثر من قرنين، فأصبح تعريف الكلمة: " قول المرء نقيض ما يعنيه " أو " أن تقول شيئاً وتقصد غيره " أو " أن تمدح لكي تذم وتذم لكي تمدح" أو " سخرية وهزء ". ثم تم استخدامها لتعبر عن التظاهر، حتى ما لا ينطوي منه على مفارقة، أو تركيك القول، أو المماثلة الساخرة[1].

وعند النظر إلى شعر مهيار فإننا نلاحظ أن كلمة "مفارقة" جاءت في شعره مرتين؛ أحدهم كانت: تحمل معنى التقابل والتضاد بشكل واضح وذلك في قوله[2]:

فما استعذبوا طعم الثناء ولا رأوا مفارقة بين السماحة والبخل

والثانية جاءت لتعبر عن الفراق والتقابل معاً؛ حيث استخدم التورية، إذ يقول[3]:

يا دار لست اليوم مثلك أمس لي ظهرت مفارقة وبان خلاف

فالمفارقة هنا تعطي معنى الفارق والحزن، لكن عندما اقترنت بـ"أن خلاف" فهو يجزم على التناقض أو التضاد، ويؤكد على هذا التضاد في البيت الذي يليه:

ذوت الغصون الناظرات وهُيّلت بعد الوثارة فوقك الاحقافُ

[1] ينظر: راهي، عامر، (2011م)، لغة شعر مهيار الديلمي، أطروحة دكتوراه، جامعة القادسية،78.

[2] . الديلمي، مهيار، (1925م)، ديوانه، تحقيق أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 45/3.

[3] المصدر السابق، 77/2.

وهنا نجد أنّ التضاد قد وقع بين(نضارة الغصون وذويانها) مرة، وبين(الوثارة والاحقاف) أخرى.

والواقع أن المفارقة في شعر مهيار لم تكن فكرة عبيثة، أو جاءت انعكاس لخلفيته النفسية والصراعات العقلية، أو مجموعة ثقافات كثيرة استخلص منها مهيار مسالك عقائدية كالمذه الشيعي، أو متأثرة بأفكار القرن الرابع الهجري الفلسفية أو الاعتزالية، وسواء أكانت دينية خالصة معتمدة على الإرث القراني أم النبوي الشريف أو كانت تاريخية تكتنف العربي الخالص وفقًا لتربيته العربية على يد نقيب الطالبيين، الشريف الرضي(406هـ)، وزعيم الطائفة، الشيخ المفيد(413هـ)، مثلما يتأثر بأمجاد فارس وتاريخهم؛ وفقًا لعرق الديلمي الفارسي، وقد تتدخل بها اللمحات الاسطورية الكثيرة مع هذين العنصرين التاريخيين[4]، لذلك تظهر كل هذه العوامل في صور مفارقات شعرية قد استخدمت للتّعبير بشكل غير مباشر عن الواقع، والاختلاف عنه بدرجة معينة، إذن يمكن القول أن المفارقة المهيارية "وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين، وهي في الواقع تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة، ربما كان ذلك لخداع الرقابة أو اخفاء النوازع غير المرضية، لهذا فهي تقوم على التورية التي تتضمن مستويين: أحدهما سطحي، والآخر عميق. والمفارقة التي نقصدها هنا، هي مفارقة لفظية في أبسط تعريف لها هي:شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً بمعنى السطحي الظاهر، وهي تشبيه الاستعادة من حيث تضمنها دلالة ثنائية"[5].

وتنوع التجليات الأسلوبية البلاغية في المفارقة من تورية إلى تشبيه فاستعارة وقبل ذلك التناقض الطباقي التقابلي قائم على ضرورة الاتفاق الذي يعبر عن الاختلاف[6] إنّما يدلّ على أنّها ((ذات دلالة خصوبية موحية تجمع بين الجودة والجدة غير المرتقبة، تخرق فجأة توقعات المتلقي، وتحدث صدماً متمرّداً ذا لذة أدبية خاصة، وهذا يفضي إلى أن قيمة المفارقة الجمالية تنبع من طريقة قولها ومما قالته معاً دون جور على الموضوع أو كيفية التشكيل))[7].

وسنتناول المفارقة البلاغية في شعر مهيار الديلمي من خلال الآتي:

---

[4] راهي، عامر، (2011م)، لغة شعر مهيار الديلمي، ص 2 –71

[5] السعدني، مصطفى، (د ت)، البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص 213.

[6] عشري، علي، (1978م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 137.

[7] المرجع السابق، 140.

- المفارقة البيانية.
- المفارقة البديعية.

أولاً: المفارقة البيانية:

1- التشبيه:

يرى ابن رشيق أنَّ التشبيه "صفة الشَّيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحـــدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكـان إيـاه، ألا ترى أنَّ قولهم، (خد كالورد) أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا من ســـوى ذلك من صفرة وسطه وحضرة، وكذلك قولهم: (فلان كالبحر، وكـــالليث) إنمـــا يريدون، كالبحر سماحةً وعلمًا، وكالليث شجاعةً وقومًا، وليس ملوحـة البحر وزعوقته، ولا شتامة الليث وزهو منه، فوقوع التشبيه إنما هو أبدًا على الأعراض لا على الجواهر، لأن الجواهر في الأصل كلها واحد اختلفت أنواعها أو اتفقت"[8].

أما التشبيه في معجم الخطيب القزويني يعني "التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى، والمراد بالتشبيه هاهنا ما لم يكن علـــي وجـــه الاستعارة التحقيقية ولا الاستعارة بالكناية ولا التجريد، فدخل فيه ما يُسمى تشبيهًا بـــــلا خلاف، وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، كقولنا(زيد كالأسد) أو كأسد بحذف زيـــد لقيام قرينة، وما يُسمى تشبيهًا على المختار، وهو ما حذفت فيـــه أداة التشبيه، وكان اسم المشبه به خبرًا للمشبه أو في حكم الخبر، كقولنا (زيد أسد)"[9].

قال ابن رشـيق: "واعلم أنَّ التشـبيه على ضـربين، تشـبيه حسـن، وتشـبيه قبيح، فالتشـبيه الحسن: هو الذي يخرج الغامض إلى الواضح فيفيد بيانًا والتشبيه القبيح: مـــا كان على خلاف ذلك. قال: وشـــرح ذلك أن ما تقع عليه الحاســـة أوضـــح في الجملة، مما لا تقع عليه الحاســـة والمشاهد أوضح من الغائب فالأول في العقل أوضح مـــن الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسـان من نفسـه أوضـح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضـح من البعيد في الجملة، وما قد أُلف أوضح مما لم يكن يُؤلف"[10].

---

[8] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (1972م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محي الدين عبد الحميد ،طبع دار الجيل بيروت ، لبنان، ط4، ج١، ص286.

[9] القزويني، الخطيب، (1950م)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي طبع مكتبة الحسين مصر، ط1، ج4، ص٤٠-٤٢.

[10] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، ج1، ص٢٨٧.

وقد استخدم مهيار الديلمي التشبيه بمختلف أنواعه؛ البيلغ، المجمل، المرسل، التمثيلي والضمني، المرسل والمؤكد، وكثيراً ما نلاحظ مهيار قد لجأ للحواس لتشكيل صوره التشبيه، ومن الشواهد على استخدامه الحواس، قوله:-

ترى ما لاترى الأبصارُ منها كأنَّ عيونَها فيها قلوبُ[11]

فشبه هنا العيون بالقلوب الواعية إذا ليست عيونها كعيون الناس بل كقلوبهم الواعية

ومن صور التشبيه التي قامت على استغلال مهيار لعنصر اللون أيضًا قوله في وصف وجنات محبوبيته:-

كأن شعاع النار في وجناتها يطير شرار النار بين ضلوعي[12]

وهما شبه سمه من سمات مال المرأة وهي احمرار الوجنتين باحمرار لهيب النار؛ فجعل النار مشبه به كوسيلة للتعبير عن الشوق في داخله، وتظهر حرارة شوقه من حرارة النار، ومن صور التشبيه التي استخدم فيها اللون قوله أيضًا:

وقلدن درًّا تحدين عنه كأن قلائدهن النحور[13]

قلب مهيار التشبيه في هذة الصورة مما زادها جمالًا وحسنًا؛ حيث شبه بياض القلائد من الدر اللامع ببياض نحورهنَّ، وذلك بادعاء المبالغة في اللون الأبيض اللامع للآئي ذكرهن مهيار.

وقوله:-

وفحمة ليل كالشعور أهتديتها بقدحة برقٍ كالثُّغُور لموع[14]

واستخدم مهيار عنصر اللون هنا أيضًا لتكشيل صورته في تشبيهان مقلوبان، فشبه سواد الليل بسواد الشعر، كما شبه قدحة البرق في البياض بأسنان ثغر محبوبته وفقًا لشدة البياض ولمعانه، ولعل هذين التشبيهين من أبلغ وأجمل الصور؛ حيث اعتاد الشعراء تشبيه سواد

[11] الديلمي، مهيار، ديوانه ، ج 1، ص 68.
[12] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج2، ص198.
[13] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج1، ص394.
[14] المصدر السابق،ج2، ص198.

شعر المحبوبة بالليل، وبياض أسنانها وبالبرق بالإضافة إلى أن الشاعر أراد المبالغة فقلب صورة التشبيه.

ومن صورة في التشبيه التي استخدم فيها اللون والهيئة قوله:

وما علمت أن البدور" برامة " وجوه ولا أن الغصون قدوة [15]

يتضمن هذا البيت تشبيهين مقلوبين، استخدم في أحدهما عنصر اللون؛ حيت شبه البدور بوجوه الفتيات إشارة إلى بياض وإشراق كل منهما، واستخدم في الأخرى عنصر الهيئة فشبه الغصون بقدود الفتيات إشارة إلى استقامة واعتدال كل منهما. وهي صورة حسية مبصرة فيها التشبيه بليغ.

وأيضًا من التشبيهات التي برع فيها حين وصف الثغام وهو نبات زهرة أبيض فشبه به الشيب وهذا العام في الديار الخالية:

وكان حائمة النعام بغفرها أشياع حي جالسين القرفصا[16].

وفي هذه الصورة شبّه مهيار زهرة الثغام البيضاء بأنها شيوخ الحي، وهم جالسون جلسة القرفصاء معتمدًا على عنصر اللون لتشبيه لون الزهرة الأبيض بلون الشيب، والصورة هنا بصرية حيث إنها تعبر عن شيء شديد البياض. وقوله كذلك: –

علامة لك من " أم الوليد " أنت تعلو الرياح بها والمزن تنحدر.

كأن ما هب عطريا مجاسدها منقرضة وكان البارق الأشر[17].

تتضمن هذه الصورة أيضًا تشبيهين مقلوبين اعتمد فيهما على حاستي البصر والشم، الأولى شبه فيها طيب النسيم العليل حين يأتى ليلطف الجو، بنسيم قميص محبوبته وعطره الذي تأثر بعطر جسدها معتمدًا على حاسة الشم، أما الأخرى فقد شبه البارق ذو اللون الأبيض الذي يحد البصر بحدة أسنانها، معتمدًا على حاسة البصر.

---

[15] المصدر السابق، ج1، ص309

[16] المصدر السابق، ج٢، ١٤٥ .

[17] المصدر السابق، ج١، ص٣٧٧.

ولعل اتجاه مهيار و استخدامه للتشبيه المقلوب ينبع من رغبته في المبالغة في الوصف، من أمثلة تشبيهاته التي تعتمد على عنصر اللون وتدرك البصر، قوله:

سبت القلوب ففي أناملها دمها، يزنك إنه الحنا[18].

في هذه الأبيات نجد مجموعة من الصور البيانية، بالإضافة إلي اعتماده على التشبيه البيلغ؛ حيث شبه دم أنمال محبوبته بالحناء في الاحمرار معتمدًا بذلك على اللون، ثم كناية تظهر في "ففي أناملها..." والكناية هنا عن الصفاء و النعومة لدرجة أن يظهر دمها شديد الاحمرار واضحًا في أناملها، كما نجد استعارة مكنية حين قال "سبت القلوب" حيث صور تمكنها وامتلاكها لقلبه بالأسر. ومن الممكن أن يمرج شاعرنا أحيانًا في صورة التشبيهية التي تتصف باللون، ويظهر ذلك في تلك الأبيات التي جاءت بغرض المدح:-

فأنت إذا شيمت الظبا قاتل العدا وأنت إذا شيمت الند قاتل الفقر.
فلازال معقوداً عطاؤك بالغنى ولا زال معقوداً لواؤك بالنصر.
وزارك بالنيروز أيمن قادم يسري لك في وفد الرجاء الذي يسري.
جديداً على العام الجديد مؤمراً كما أترك الماضي على العبد والحر.
تزخرف منه الأرض في حلى روضها بما كسبت في صبغ أيامك الخضر.
كأن الربيع من صفاتك يمتري وشائعه ومن سجاياك يستقرى[19]

نجد أن مهيار قد وضع لنا في هذه الصورة التشبيهية وصفًا رائعًا للنيروز مستخدمًا وصفه في وصف ممدوحه، ويظهر ذلك في تشبيهه خضرة الأرض أيام النيروز بخضرة أيام الممدوح، وأشار إلى أن الربيع يستمد ألوانه الخلابة من جمال خصال الأمير، وتتأثر محاسنه من سجاياه، كما شبه أيضاً مهيار إمرة هذا فصل النرويز وجماله- بأمارة الأمير على جميع الناس سواء كان حر أو عبد- وهو من خلال هذا التشبيه مزج بين وصف الممدوح بالنيوز والعكس أي وصف النيروز بالممدوح، وجعل الممدوح هو الربيع، والربيع هو الممدوح، ويعد المزج الوارد في هذة الصورة التشبيهية من إبداع الديملي في هذا المجال

ومن جميل تشبيه الشاعر الذي جعل فيه المشبه معنوياً والمشبه به حسباً قوله :-

[18] المصدر السابق، ج 4، ص ٦٩

[19] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج٢، ص٧٨.

ولا تفضن من الهويني منكبيي نفض العقاب سقوطل معتم.
القينك راكباً من عزمتي جرداء تفتح في الطريق المبهم.
في كف راكبها عنان مسمح المبهم في السبق غرة وجهه لم تلطم. [20].

تضمن هذة الأبيات صورة خيالية للتشبيه، تحدث فيها مهيار عــن رفضه الهويني، وعن قوته وعزيمته ونجد أنها أمور معنوية غير محســوســة، فأصــبح الهويني تنفض عن منكبه، كما تنفض العقاب البرد والصقيعة عن ظهرها، كما شـــبه عزيمتـــه بفرس جرداء يلقى بها الممدوح، فخلق مهيار للعزيمة عناناً ولجاماً في بــده، والملاحظ امتلاء الصورة بالحركة والحيوية بالإضافة إلى وجود صوت صادر من نفض العقاب، وسرعة الفرس.

ومن تشبيه في غرض المدح قوله :-

صفاتك وهي تكليف من فريضي يمين الفين يشمل" عن قضي. [21].

هنا شبه الديملي صفات الممدوح العالية التي تبرز جمال الشعر بيمين الفين التـــي تلمع السيوف وتظهر جمالها وهي صورة فريدة، وهنا تشبيه مقلوب؛ حيث قلب مهيار الوصف وجعــل الصفات وهنا تشبيه مقلوب لعل مهيار أراده.

ومن قول مهيار في صورة التشبيه – في مجال الافتخار بقصائده للممدوح قوله: –

إذاخطرت بين الرواة حسيتهم يما بين فيما يحملون عطار.
"تنم بما فيهاكان طروسها لظائم أهدتها عليك صحار.
تضوع رندا(فارسيا) لجنسها (وللعرب) فيها حنوة وعدار.
إذا جليت عليك فحليها علاك وحسن الاستماع نثار ".
على المهرجان وسمة من جمالها 3[22] (عروبة) منها فاصل وشيار [23].

([20]) المصدر نفسه، ج٣، ص٢٣٢ .

[21] المصدر السابق، ج1 – من ١٥.

[22] عروبة: اسم ليوم الجمعة وهي تعريب (اروبا) التبعلية، وعروبنا: السريانية.

[23] شيار: اسم ليوم السبت.

2- **الاستعارة.**

عرف السكاكي الاستعارة بقوله: "الاستعارة هـي أن تذكـر أحـد طرفي التشبيه وتريد به الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما يقال في (الحمام أسد) وأنـت تريـد الشجاع، مدعياً أنه من جنس الأسود، فثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول: إن المنيـــــة أنبشت أظفارها"[24].

ومما جاء في النقد المنهجي عند العرب فيها: "فالاستعارة بالنسبة للعمل الشعري مثلها مثل النحو للغة، وكما أطردت اللغة قبل أن يعرف متكلموها القواعد، ويفطنوا إلى وجودها، كذلك صـور الشـعراء، الاسـتعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية ولا وهي تحليلي الطرق اسـتعمالها، ولهذا جاءت معظم الاسـتعارات القديمة صـادقة لأن ملكة الشـاعر انتزعتها من طبائع الأشياء أو على الأصح لأن الأشياء أملتها على الشعراء دون أن يصنعوا هم شيئاً" [25].

ولقد تمكن مهيار من خلال الصـــور الاســـتعارية وخياله القوي أن يقدم للمتلقي فن كبير ومتنوع، ولقد اعتمد على الاسـتعارة بشـكل كبير في تشـكيل صـوره، فتأتي الاسـتعارة في المرتبة الثانية بعد التشـبيه، وتنوع مهيار في اسـتخدام أنواع الاسـتعارة من تصـريحية ومكنية وغيرهما. ونلاحظ أنه اسـتمد معظم اسـتعاراته التصـريحية من ما هو أجمل ما في الطبيعة، فهو يسـتعير لمحبوبته عناصـر الطبيعة من شـمس وقمر وريم وزهور الأقحوان و وغصـن البان وغيرهما، كما يستعير لممدوحه عناصـر قوية كالأسد والشمس والقمر وغير ذلك. ومن صـورة الاستعارة التي استمد أدواتها من الحيوان في غرض الغزل قوله:

وقل لغزلان (النقا) مات الهوى ومطلقت بعدكم بنت الغزل.
عاد عنكن يخيب قانص ملا مد الجبالات لكن فاحيل.
ماعند سكان (ملي) في رجل سباه ظبي وهو في ألف رجل [26].

[24] السكاكي، مفتاح العلوم: السكاكي، دار الكتب العلمية بيروت ط٢، ٣٦٩.

[25] مندور، محمد، ()، النقد المنهجي عند العرب، طبع دار نهضة مصر، ص 51

[26] االديلمي، مهيار، ديوانه، ج3 . ص ١٠٩ .

وهنا اســـتعار مهيار الغزلان للنســـاء يرجه ذلك إلى اتفاق كل منهما في الجمال، كما استعار لمحبوبته الظبي لذات السبب، وهي استعارتان تصريحيتان لحذف المشبه:

ومن قوله أيضاً في استعارة المها لمحبوبته قوله:

وعلى(النقا) من خالفات مَهَا(النقا) بمؤَّزرٍ فعْمٍ وخصر جائلِ[27].

اعتمد على الاســتعارة التصــريحية؛ فاســتعار المها لمحبوبته وحذف المحبوبة وذلك بدليل قوله "مؤزرٍ فعم وخصر جائل" فكلاهما مشترك في الجمال وبياض اللون.

وقوله أيضا في استعارة الرشا لمحبوبته:-

وهلِ الرشأ (بالبانتين) عهدته على ما افترقنا ليته وأياطلهُ

رمَى يومَ(سلعٍ) والقلوبُ جوائد ُ فما رام حتى أثبتَ السّهمَ نابلة[28].

تحتوي الصورة على استعارتان تصريحيتان حذف فيهم مهيار المشبه، فاستعار لمحبوبته الرشا و لنظرتها السهم، موحيًا بأن أثرها على قلبه كالسهم الذي يسبب جرح.

ومن قول الشاعر أيضاً في صورة الاستعارة :

إذا مررت بالقباب من (قبا) مرفوعة وقد هوت شمس الأصل

فقل لأقمار السماء أختمري فحلبة الحسن لأقمار الكلل[29].

أبدع مهيار في هذة الصورة ووفق بها؛ حيت بدأ البيت باستعارة مكنية فشبه أقمار السماء بالحسناوات، ثم قدم استعارة تصريحية حين استعار أقمار السماء الحسناوات لاشتراك كل منهما في الجمال والإشراق، واستعار الهلال لوجوه الحسناوات في قوله:

وكل هلال (ذو الأراك) حجابه يسر البدور الطالعات منيبة

تحول الرماح (العامرية) دونه فيقنط راجيه ويعيا طليبه[30].

تتضمن هذة الصورة استعارتين، أحدهم في بداية البيت حيث استعار الهلال لوجه المحبوبة في حجبه عن نظره، والجامع بين الهلال ووجه المحبوبة الجمال والبياض والبشاشة، ثم الاستعارة الأخرى في نهاية البيت حيث استعار الحسناوات للبور لنفس السبب السابق.

---

[27] المصدر السابق، ج٣ – مى ١٨٣.

[28] المصدر السابق، ج ٣ – ص ٠٨٣

[29] الديلمي، مهيار، ديوانه ، ج٣ – ص ١١٠.

[30] المصدر السابق، ص ١١٠

وفي بعض الصور جمع مهيار بين النبات والحيوان في الغزل، ومنها:

من طالب بي في الظباء العين والثأر بين سوالف وعيون
وسموا (بنعمان) الأسنة والقنا لشقاى باسم كواعب وغصون
واهتز كل مرنح في رأسه لحلا تسيل عليه نفس طعين[31].

فهنا مجموعة استعارات، أحدهما استعارته الظباء الحسناوات في الجمال، والأخرى استعارته الأسنة لضمور خصرهن والغصون لاعتدال قامتهن، كما صور كيف يتلتف قدها بالرمح المهتز، واستعار أيضًا لحظ عين محبوبته بالسهم في رأس الرمح.

إذن رسم مهيار لوحة متكاملة معتمدًا على الاستعارة، وصف فيها جمال محبوبته بشكل متكامل فذكر: لونها وحسنها، والاعتذال والضمور، كما أشار إلى جمال نظرتها التي وصفها بالقاتلة كالرمح.

وقد جمع مهيار بين التشبيه و الاستعارة في الغزل؛ حيث قال:

لمن الخمول بجو (ضاحي) من باكر علما وضاحي
مثل الأداحي تحتها أمثال أمات الاداحي
يحملن المارا حمان السقم في مقل صحاح[32].

نجد التشبيه في البيت الثاني؛ حيث شبه الفتيات داخل الهودج ببيض النعام تحت الرمل، ثم الاستعارة في البيت الثالث؛ فاستعار الألمار لوجوه الحسناوات معتمدَا على البياض والحسن والإشراق.

وعند النظر في صور مهيار الاستعارية في المدح، نلاحظ تأثره بالأجرام السماوية في علوهم ورفعتهم، وفي السماحة والكرم يعتمد على البحار والمزن والسحب، أما الحيوان فيستمد منه الجسور والقوة والشجاعة، ونجد ذلك في استعارة الحيوان للممدوح:

يا ليث لا يبعد حماك وإن خلا منك العرين فإن شبلك باسل[33].

---

[31] المصدر السابق، ص 118.

[32] المصدر السابق ، ج1 ، ص 260.

[33] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج4 . ص 61 .

وهنا: في هذة الأبيات أراد مهيار التعبير عن الشـــجاعة والإقدام فاســـتعار الليث للمرثي، ولنفس السبب استعار الشبل لابن المرثي.

وفي استخدامه للبحر، قال:

وإن فاتني من جوده واصطفانه إلى اليوم ما نسلي يداه ويوهب

وأبيس ربعي بعده من سحابة ثبيت المثلى من عطاياه تسكب

فرجلي كانت دون ذاك قصيرة وحظي فيما جازني منه مذئب

ولا لوم إن لم يأتني البحر إنما على قدر ما أسعى إلى البحر أشرب[34].

وفي البيت الرابع اســتعار ميهار البحر للممدح لاشــتراكهم في الجود؛ فجمع بين عطاء البحر و كرم وعطاء الممدوح.

وبعد أن ضــربنا الأمثلة في الاســتعارة التصــريحية في شــعره، نوضــح الآن الاســتعارة المكنية، والتي نلاحظ بها اعتماد الديملي على كل من التشخيص والتجسيم.

- **التشخيص:**

لجأ مهيار للتشـــخيص في في وصـــفه لكل مظاهر الطبيعة الجامدة، فكثيرًا ما جعل الجماد ينبض وله حركة وحياة؛ إذن نعرف هنا أن التشـــخيص هو منح الحيوان أو للجمات صـــفات إنسانية.

ونرى التشخيص في قوله:

نعم دموع يكلسى تربه منها قميص البلد المعشب[35].

فهنا جعل مهيار للبلد المعشب قميصا الكنسي تربة وروته الدموع بدل المزن، وأيضًا قال في التشخيص:

فما هو بعد (النعف) إلا علالة احاديث نفس وتقتدي وتحوب

تسرك منها والدجي في قميصه زخارف يحلو زورها ويطيب[36].

وهنا جعل للدجى قميص به زخارف يحلو ويجمل بها زور الأحاديث. كما جعل لليل قميص حين قال:

---

[34] المصدر السابق، ج1 ، ص 52.

[35] المصدر السابق ، ج1 ، ص 75 .

[36] المصدر السابق، ج ١، ص ١٠٧ .

أ وميض سرى فشق قميص الليل أم ذاك طيف (سعدى) تسرى[37].

في تشخيص لليل بإنسان له قميص قد شقه وميض "سعدي"؛ وهو نابع من خيال الشاعر الخصب.

- **التجسيم:**

التجسيم هو: كسب الأشياء المعنوية للمحسوسات، ولقد اعتمد عليه الديملي بشكل كبير في شعره وركز مهيار على تجسيم الدهر وتقلباته، فيقول في هذا الشأن:

قد غمز الدهر بنابيه على عودي فلا خار ولا تحطما

لم تأكل الأيام وفرى عسلا إلا رأت مضغة لحم علقم[38].

في هذه الأبيات استخدم مهيار صورتين لصلابته وقوته؛ أحدهما صورة الدهر الذي أراد أن يغمز عوده، والأخرى صورة الأيام التي أرادت أن تأكل وفره، ولقد قدم لنا مهيار استعارة مكنية في جعله الدهر إنسان يريد أن يضعفه قوته، كما شبه الأيام بحيوان يأكل لحمه، ونلاحظ هنا تأثر مهيار في استخدامه كلمة "عود" بقول الحجاج بن يوسف في خطبته الشهيرة: (إن أمير المؤمنين نثر كلاته بين يديه وعجم عيدانه).

وقوله أيضا:

كم يوعد الدهر أمالي ويخلفها أخا أسر به والدهر عقروب[39].

شبه مهيار هنا الدهر بالإنسان الذي يعطي وعود ويخلفها، فقد وعده بإيجاد أخ يفرح به ولكنه خلف ذلك الوعد، وقوله أيضا :

وكان إلي الدهر بالشر ناظرا فغمض عني جوده ناظر الدهر[40].

فينظر هنا الدهر له نظرة شر؛ حيث كان سبب في عدم عطاءه له؛ إذن شبه الدهر بإنسان.

كما جسم المنون في صورة فتاة من ذلك قوله:

---

(37) المصدر السابق ، ج1، ص.٤٠٨

(38) المصدر السابق، ج٣ ، ص ٢٥٤ .

(39) االديلمي، مهيار، ديوانه، ج1 – ص ٢٥.

(40) المصدر السابق ج٢ . ص ٧٧

تمشي المنون رويدي لتغرنا أبدا لتدركنا ونحن نهرول[41].

فهنا عدّ المنون فتاة تمشى بخفة وبطئ؛ لكي تبعث بهم الرغبة أثناء سيرهم مسرعين.

ومن تجسيمه للزمان قوله:

أوفض سهامك يا زمان فأنه ترمي الحنية والرمي سليم[42].

فالزمان هنا إنسان، يطلب منه مهيار أن ينثر الأسهم التي يحوز عليها في جعبته.

وقوله أيضا:

وليلة من ضياء وهي مظلمة بليلة من (جمادى) وهي تضرم

وجه الزمان بها حران ملتهب وقلبه بارد من حسنها شيم[43].

الزمان هنا إنسان ذو وجه ملتهب من الحرارة، بالرغم من ذلك قلبه بارد بسبب شدة جمال محبوبته.

3- الكناية:

الكناية عمل فني يسمح لك بالقول ذكي المسلك، ممتع المأخذ، وهو أن نراهم كما يضعون في نفس الصفة بان يتجهوا بها للكناية أو التعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة في هذا المذهب، وحين فعل ذلك أصبح هناك محاسن تملا الطرف، ودقائق تعجز الوصف ورأيت هناك شعراً شاعراً وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصقع، وهنا فإن الصفة لن تكون واضحة ومصرح بها بل تكون مختبئة ولها مدلول يدل عليها، وهو ما يعتبر أقح لشأنها، وألطف لمكانها كذلك إثبات الصفة للشيء تثبتها له، ولكن إذا لم تلقه إلى المتلقي بشكل صريح ولجأت إلى التعريض والكناية والرمز والإشارة كان من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليلة، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه[44].

وعند التمعن في شعر مهيار، نجد أن ما قدمه فيما يخص استخدام الكناية ليشكل صوره؛ نجد أن استخدامه للكناية في التشكيل الفني أقل من التشبيهي والاستعماري، وبالرغم من قلة

---

(41) المصدر السابق ج٣ . ص 6 .

(42) المصدر السابق ج4 . ص ١٠

(43) المصدر السابق – ج3 . ص ٣٦٢

(44) الجرجاني، عبد القاهر،(1988م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صحيح أصله الإمام الشيخ محمد عبده وقف على تصحيح طبعه وعلق حراشه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية ببيروت لبنان ، ص ٢٣٦ – ٢٣٧.

استخدامها إلى إنه قدم كنايات رائعة في شعره خاصة تلك المعبرة عن الصفة والتي تتفوق على النوعين الآخرين وهما: (الموصوف ، والنسبة). ومن المواضع التي تشير عن استخدام الصفة في شعره قوله:

وقلد سيفه بيديه سيفاً طويل نجاده عنه قصير[45].

فإن قوله "طويل بجاده عنه قصير" كناية؛ حيث أراد بهذا أن طويل نجاد السيف قصير بالنسبة للممدوح ، ويريد من هذا توضيح أن الممدوح طويل مفرط في الطول، ونجد هنا شاعرنا قد حور في العبارة قليلاً؛ لعله أراد المبالغة، فإن رأي الناس يقولون: (فلان طويل نجاد السيف). فقال هو: (طويل نجاده عنه قصير) إذن هي كناية عن صفة وهي: الطول.

ومن قول الشاعر في الكناية في موضع الغزل:

(بالخيف) مخطفة الحشا تهوي الغصون لها القدود[46].

وهنا كناية عن وصف للحسناء، فكني لها بطول الساق وأمتلاؤها وطول قامتها.

ومن استخدامه للكناية في غرض المدح، كناية عن صفه قوله:

وفيَّ بالسيادةِ لذْنَ القضيبِ ولم تتعاقب عليه العصور

حمولٌ قويمُ قناة الفَقَارِ إذا رُكعَتْ للخُطُوبِ الظُهُور

ويعد قول مهيار "لدن القضيب" كناية عن صغر سن الممدوح ونضارته، وبالرغم من ذلك فهو قادر على السيادة، وأيضًا قوله: "قناة الفقار" يكني به عن عدم استسلام ممدوحه للخطوب أو ضعفه أمامها، بل يتحمل ذلك بالرغم من خضوع العديد من الظهور ووقوعهم فيها.

وقوله في صورة الكناية أيضاً:

يستوحش الدينارُ مِنْ بَنَانهِ فقلّما جاورها مستوطنا[47].

تظهر الكناية في "يستوحش الدينار من بنانه" وهي كناية عن صفة وهي الكرم المتواصل لممدوحه لدرجة عدم بقاء دينار واحد في بيته.

والكناية في قوله أيضاً:

---

(45) الديلمي، مهيار، ديوانه، ج١ ص ٣٥٩.

(46) المصدر السابق، ج١ ص١٠.

(47) المصدر السابق، ج4 ص٨٧.

فعاد على الأعقاب يعرف كفه له الهم خذن [48]. والندامة دين [49].

وبقول مهيار: "يعرف كفه" كناية عن صفة وهي الندم؛ حيث أن الحاسد يأخذ ما على كفهم لحم وتوحي بعض الكف ندمًا وهي كناية عن صفة الندم.

وقول مهيار في صور الكناية :

وأخ وصلت وعدت أصرمه لو كنت أسلم منه بالصرم

ينهى البعوض إذا رآني عن جلدي ويأكل غائبا لحمي [50].

"ويأكل غائباً لحمي" يكني هنا الديملي عن صفة الوشاية، والقطيعة به في غيابه.

وقوله في صورة الكناية:

فيجعل للأقلام منها نصيبها بحق ، وللسيف الحسام نصيب[51].

أراد مهيار أن يعبر عن صفات ممدوحه التي تتمثل في: الشجاعة، الحكمة، حسن الخطاب؛ فنجد في: "يجعل للأقلام نصيبها" كناية عن صفة البلاغة وحسن الخطاب، في الأوقات التي يلزم بها ذلك، وأيضًا في: "وللسيف الحسام نصيبها" كناية عن صفة الشجاعة؛ فيصف شجاعه ممدوحه في أوقات الحروب.

وقوله كذلك :

من كل مشرفة تحدث هامة ورديفه عن صخرة [52] وعسيب.

فيها كناية عن ضخامة وارتفاع هذا النوع من النوق لدرجة أنها تشبه الجبال، فأراد الشاعر أن يصف تلك النوق مشيرًا إلى أنها تحدث عن صخرةٍ وعسيب.

وقوله أيضاً في تصويره الكنائي:-

من مبلغ البين يوم دلهني: آبَ، بما سر بعدك الغيب

رد شبابي من (الحسين) كما كان، وعادات أيام القشب[53].

---

[48] المصدر السابق ج1 ص ٣٦٥.

[49] المصدر السابق ج٢ ص ٣٨.

[50] المصدر السابق ج4 ص4

[51] المصدر السابق ج٢ ص١١٠

[52] االديلمي، مهيار، ديوانه، ج١ص١٠١.

[53] المصدر السابق، ج١ ص٢١.

"وعادات أيامي القشب" يكني فيها عن صفة الحسن الذي عاد الشاعر من قبل الممدوح لعطائه له.

وقوله كذلك:

جرب كما جربت في الناس تجد أصدق ظنك الذي فيهم كذب
تستحفل الضرع فإن لامسته عاد بكيئاً جلده بلا حلب[54].

نجد هنا كناية عن صفة، وهي: الجدب.

وعن الكناية عن الموصوف قول مهيار

قوم يرون القرى بالنار يكسبهم فخراً ، وقوم يرون النار ربهم[55].

وقد كني الشاعر بقوله (قوم يرون القرى بالنار يكسبهم) عن العرب وهي كناية عن موصوف. والكناية (قوم يرون النار ربهم) . وهي كناية عن قومه الفرس.

وصورة الكناية في قوله أيضاً:

لك الله موضوع اليدين على الحشا صباحاً وبيضات الهوادج ترفع[56].

فكني مهيار عن النساء اللائي بالهودج بالبيضات ، وهي كناية عن موصوف.

وقوله كذلك:

فاليوم كل ناظر يرمد لي أو يطرف
تلفتق ذات اللمي عن المنى تنحرف
وهي التي من يدها سيف عذاري يرهف

نجد في هذه الأبيات قد توالت فيها صورة الكناية ، ففي البيت الثاني ، أراد الشاعر أن يصف محبوبته التي في الركب فلم يذكر أسمها صراحة ولكنه اتى بشيء يتعلق بها وهو اللمي وأراد به محبوبته وهي كناية عن موصوف ، ونرى صورة للكناية في قوله (سيف عذاري) وأراد به الشيب وهي كناية عن موصوف.

ومن صورته الكنائية التي تدل على النسبة ما جاء في قوله:

---

(54) المصدر السابق، ج١ ص٣٠.

(55) المصدر السابق، ج ١ ص ٣٦٣.

(56) المصدر السابق، ج1 ص ١٨١.

خلقتُ وحيداً في ثياب تراهتي غريباً وأهل الأرض لو شئت أهلي[57].

والصورة هنا في هذا البيت، كناية عن نسبة وذلك حين نسب الشاعر النزاهة والعفة إلى شيء يتعلق به وهو ثوبه ، فأراد الشاعر أن يثبت لنا انه عفيف نزيه.

ومن الكناية التي جمع فيها بين الصفة والموصوف.

وفي الظعن مشتبهات الجمال تشقى بإعجازهن الصدور[58].

"مشتبهات الجمال" كناية عن موصوف؛ حيق أراد مهيار أن يتحدث عن الحسناوات اللاتي في الطعن، أما "تشقى باعجاز من الصدور" فهي كناية عن صفة امتلاء أرادفهن، ومن الممكن أن يمزج مهيار بين التصوير الكنائي والتصوير التشبيهي.

إذن نجد أن مهياراً قد نوع في استخدامه للكناية وعبر من خلالها عن العديد من المعاني والأغراض كالهجاء والمدح والفخر، وكنى عن العديد؛ الصفة والموصوف، والأصوات والألوان والنسبة، وغيرها، كما مزجها مع أشكال تشكيل أخرى مثل الاستعارة والتشبيه؛ وهو ما ينقل الصورة من السطحية إلى درجات عالية من الفن.

ثانياً: المفارقة البديعية:

1. **الطباق:**

اهتم البلاغيون في أثناء تحليلاتهم للنصوص اللغوية بكل من اللفظ والمعنى، والعلاقة التي تربط بينهما ومدى تناسب استعمالهم بأشكال مختلفة وفي سياقات مختلفة من الخطاب، ونجد أن من أهم المجالات التي برز فيها هذا الاهتمام هو مجال المحسنات البديعية؛ بسبب كثرة الاهتمام بالجانب اللفظي فيه على حساب الدلالة المعنوية؛ رغبة في التزيين والتجميل وأملًا في التحسين.

الطباق في اللّغة مِن "تطابَقَ الشّيئان" إذا تساويا واتّفقا، و"طابقتُ بين الشّيئين" إذا جعلتهما على حَذوٍ واحد وأَلزقتُهما، ويُقال:هذا الشّيء وِفقَ هذا ووِفاقُه وطِباقُه وطابِقُه، و"المطابَقة" أنْ يضع الفرسُ رِجلَه فِي مَوضِع يدِه[59].

ولقد اتفق جمهور البلاغيّين اثناء تعريفهم لهذا المحسّن المعنويّ اصطلاحًا على الإجماع الذي حكاه أبو هلال العسكريّ في قوله:" قد أجمع النّاس أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشّيء

---

(57) الديلمي، مهيار، ديوانه، ج ٣ ص٦٧.

(58) المصدر السابق ج١ ص ٣٩٣.

59 ابن منظور، (1414م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، ج10/ص209

وضدِّه في جزء من أجزاء الرّسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مِثل الجمع بين البياض والسّواد، واللّيل والنّهار، والحَرّ والبرد"[60]

يقول قدامة بن جعفر" قد يضع النّاس من صِفات الشّعر: المُطابِق والمُجانِس، وهما داخِلان في باب ائتِلاف اللّفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشّعر معانٍ متغايِرة قد اشتَركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانِسةٍ مشتقّة، فأمّا المطابِق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها"[61]

ولعلنا نلاحظ الطباق بشكل كثير في شعر مهيار الديلمي، ومن أمثلة ذلك قوله:

قالوا سخطتَ على الأنامِ وإنَّما سخطي لجهلهمُ بوجهِ رضائي[62]

المطابقة هنا بين لفظي (سخطي، رضائي)

وقال أيضاً:

وصاحبٍ كالسيفِ ماصادفت ضربتهُ عرباهُ إلاَّ مضى

يركبُ في الحاجاتِ أخطارَها إمَّا خسا فيها وإمَّا زكا[63]

يقيلُ إن هجَّرَ في ظلِّهِ ويحسبُ الليلَ البهيمَ الضُّحى[64]

ونجد مطابقة مهيار في هذين البيتين بين (خسا، وزكا) وكما نجدها أيضاً بين (الليل، الضّحى) وهو يعمل على تأكيد وتوضيح للمعنى.

وقال الديملي أيضًا:

مامكرمٌ هيِّنُ الآباءِ يكرههُ أبناء قومٍ ويرضى عنهُ آباءُ؟

صِينَ لدى اللهِ باسمٍ واحدٍ وغدا مشهَّراً فيهِ بينَ النَّاسِ أسماءُ

تلقى بهِ شِقةً عيناكَ وهو غداً فيهِ شفاءٌ لأقوامٍ ونعماءُ [65]

---

[60] العسكري، أبو هلال، (1419هـ)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ص 307.

[61] ابن جعفر، قدامة، (د ت) ، نقد الشّعر، تح:د.عبد المنعم الخفّاجيّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ص 162

[62] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج١، ص 2.

[63] الخسا هو الفرد، والزكا هو الشفع مع العدد.

[64] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج١، ص 4.

[65] المصدر السابق، ج١، ص 8.

وهنا المطابقة بين (يكره، ويرضى) ونلحظ بروز المعنى من خلال هذين اللفظين المعبرين عن حال الموصوف في حالتي الكره والرضا.

وأيضًا نلحظ المطابقة بين لفظي (شِقة، وشفاء).

وقال أيضاً:

عندكَ منها غردٌ مطربٌ وعندَ من عاديتهُ نادبُ[66]

فبين غرد، ونادب نجد الطباق.

ومن أمثلة الطباق في شعر مهيار قوله:

والغانيات عطفة وصدفة يجني لك الحنظل من شهادها[67]

(الحنظل والشهاد) بينهما طباق، والشهاد هو جمع شهد، ومعناه عسل النحل.

وقوله كذلك:

والشامة البيضاء تنعت نفسها بوضوحها في الجلدة السوداء [68]

الطباق هنا يقع بين اللونين (البيضاء، والسوداء)

وفي مطابقته بين الغدر والوفاء قال:-

فما لكم لا تغضبون للهوى وتعرفون الغدر فيه والوفا[69]

وقال:

ومولاي البعيد يقول خيراً قريب قبل مولاي القريب[70]

فيقه الطباق بين (البعيد، والقريب).

وطابق مهيار بين (رث، وقشيب) في قوله:-

---

[66] المصدر السابق، ج١، ص 140.

(67) المصدر السابق، ج ١، ص 316.

(68) المصدر السابق،، ص ٢

(69) مصدر السابق،ال . ج 1، ص 53.

(70) المصدر السابق، ج 1، ص ١٤.

وما حب "مي" غير برد طويته على الكره طي الرث وهو قشيب[71]

و في قوله:-

لكم من ثنائي ما أساعد العمـــر فمنه الإبطاء والإعجال[72]

طابق بين الإبطاء والإعجال.

ومنه قوله:

هل بعد مفترق الإظعان مجتمع أم هل زمانٌ بهم قد فات يرتجع[73]

فقد طابق بين (مفترق، ومجتمع)

2. المقابلة:

المقابلة في اللّغة مِن: "أَقبلَ على الشّيء وقابله مقابلة إذا واجهه، وقابل الكتاب بالكتاب: عارضه به، وتسمّى الشَّاة "المُقابَلَة" إذا شُقَّت أُذنُها من قِبل وَجهِهَا" [74]

ويتجه جمهور البلاغيّين اثناء تعريفهم للمقابَلَة إلى اعتبارها قسم من أقسام الطباق وفروعه، ولكن تختلف عنه بتعدد المتضادات فيها، ويستخلص ذلك من كلام ابن رشيق القيروانيّ في قوله عن المقابلة أنّ:" أصلها ترتيب الكلام على ما يَجِب، فيُعطَى أوّل الكلام ما يليق به أوّله، وآخره ما يليق به آخره، ويأتي في المُوافِق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابَلَة في الأضداد، فإذا جاوز الطِّباق ضِدَّين كان مقابلة"[75]

وقد وردت المقابلة كثيراً في شعر مهيار الديلمي،

قال مهيار:

كانت عزيمة حازم أضللتها في قربكم فأصبتها في النائي[76]

(71) المصدر نفسه –، 41.

(72) المصدر نفسه – ج 3، ص 17.

(73) المصدر نفسه – ج ٢، ص ١٨١.

[74] الجوهري، أبو نصر إسماعيل، (1987م) ، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، المعروف بـ"الصّحاح"، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ج5/ص1797

[75] القيرواني، ابن رشيق، (1981م)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه،تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، ج2/ص15

[76] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج١، ص 1.

آليتُ لا رقبَ الكواكبَ ناظري شوقاً ولا مسحَ الدُّموعَ ردائي

فهنا مقابلة بين جملتي (أضللتها في قربكم، أصبتها في النائي)

وقال كذلك:

بمن ولمن أريدُ القلبَ عنكم ليذهلَ وهو عندكمُ يُراحُ ؟[77]

وفي هذا البيت استفهم استنكاري، قابل فيه مهيار بين جملتي (لمن أريد القلبَ عنكم، وهو عندكم يراحُ).

وقال مهيار:

وعهدٍ رعيتُ وذي ملَّةٍ وصلتُ من الحقِّ ما يَهجُرُ

أردَّتُ بقيتهُ فانعطفتُ عليهِ وجانبهُ أزورُ

سها فتناسى حقوقي عليهِ وهوَ على سهوهِ يَذكرُ[78]

نجد أكثر من مقابله؛ حيث قابل بين (انعطفتُ عليه، جانبه أزورُ)، و (تناسى حقوقي، وهو يذكرُ)، (وصلتُ من الحق، ما يهجر)، وكل المقابلات تهدف إلى إبراز المعنى وتوضيحه.

وقال:

أقمتُ أرعى جدبَ دارٍ وفي أخرى ربيعٌ مائحٌ مائرُ

فمن لظمآنَ بنجدٍ وفي تهامةٍ صوبُ الحيا ماطرُ[79]

....

قد كانتِ الارضُ ولوداً فمذ وُلدتَ فهي المقلت[80] العاقرُ

نلاحظ هنا المقابلة بين: (جدب دار، في أخرى بيع) وبين (ظمآن بنجد، في تهامة صـــوب) وبين (كانت ولوداً، وهي المقلتُ العاقر)

ومن المقابلة أيضًا قوله:.

في بلد يحرم صيد وحشه وهي به تحل صيد الإنس[(81)]

---

[77] المصدر السابق، ج١، ص 206.

[78] الديلمي، مهيار، ديوانه ج2، ص 34..

[79] المصدر السابق، ج2، ص81.

[80] المقلت التي تلد بواحد ثم تعقم.

(81) المصدر السابق، ج ٢، ص 132

المقابلة هنا بين صدر البيت وعجزه: (يحرم صيد وحشه)، (تحل صيد، الأنس).
وكذلك قوله:.

وغالط بشكرك شكر الزمان بخفض الكريم ورفع اللئيم[82]

فقابل بين (خفض الكريم)، (رقع اللئيم).

وقابل أيضاً في قوله:.

يعرفني بين البيوت ليلها مجسم ينكره "نهارها[83]

(يعرفني ليلها)، (ينكره نهارها) بينهما مقابلة.

ومن الأمثلة أيضًا قوله:-

جرت يده سلسلاً في الصديق عذبا وبين الأعادي نجيعا[84]

فقابل الشاعر بين (الصديق عذبها، الأعادي نجيعا).

واستخدم مهيار المقابلة أيضا في قوله:

خلقان في هذه الدنيا معاسرة ما طولبت، وبها إن توركت يسر[85]

فنجد أن (معاسرة ما طولبت، توركت يسر) بينهما مقابلة.

وأيضًا قوله:

لم أقل قبلها لسوداء: عطفاً وإقتراباً، ولا لبيضاء: بعدا[86]

المقابلة هنا تقع بين (لسوداء اقترابا، لبيضاء بعدا)

(82) المصدر السابق، ج ٣، ص 341.

(83) المصدر السابق، ج ٢، ص ٨٩.

(84) المصدر السابق، ج ٢، ص 242.

(85) المصدر السابق، ج 2، ص 378.

(86) الديلمي، ديوانه، ج 2، ص ٢٦٧.

وقوله:-

إذا الحي" يوماً كان في الحي كاذباً نفاقاً فإن الحي في الميت صادق[87]

لاحظ المقابلة بين (الحي كاذبا، الميت صادق)

وقال أيضًا في المقابلة:

والناس" أهل الواحد المثري وأعـ داء المقل بمعشر وفريق[1]

فقابل بين (أهل الثري، أعداء المقل)

3. **الجناس:**

الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس اشتقت كل تلك الألفاظ من كلمة واحدة وهي "الجنس" ومعناه الضرب من كل شيء، يقال هذا الشيء يجانس هذا جناسًا ومجانسة، أي يشاكله، وتجانس الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد[88].

عرفه ابن المعتز فقال: "هو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها»[89].

أما ابن الأثير فيقول: «سمي هذا النوع من الكلام مجانسًا؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا. وعلى هذا فإنه هو: اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء"[90].

وللجناس أقسام عديدة، أبرزها[91]:

(87) المصدر السابق، ج ١، ص ٢٩٣.

[1] المصدر السابق، ص٢٩٧

88 ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس.

89 ابن الأثير، (1999م)، المثل السائر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، ص 241.

90 العباسي، عبد الله بن المعتز، (1951م)، البديع، تعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد،ص 25.

91 الوطواط، رشيد الدين، (2009م)، حدائق السحر في دقائق الشعر، ترجمة: إبراهيم الشواربي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ص95.

- الجناس التام: هو أن يذكر كلمتين يتشابهان في النطق وطريقة الكتابة، ولكن يحمل كل منهما معنى مختلف مثل كلمة "عين" في العربية تأتي بمعنى عين الإنسان ونبع الماء، الجاسوس، الحارث وغيرها.
- الجناس الناقص: ويطلق عليه أيضًا الجناس المحرف، وهو أن يتفق الكلمات بشكل كامل في الحروف، ولكنه يختلف عنه في اختلاف الكلمات المتشابهة في الحركات[92]
- الجناس المركب: وتكون هنا إحدى الكلمتين المتجانستين بسيطة أو أشبه بالبسيطة أما الأخرى فتكون مركبة، وينقسم لنوعان: أن تتشابه فيه الكلمتان في اللفظ والخط، ويطلق عليه الجناس المقرون أو المتشابه، ومن أمثل ذلك قول مهيار في العربية:

جعلت هديتي لكم سواكا ولم أقصد به أحدًا سواكا

ونلاحظ كثرة ظهور الجناس في شعر مهيار، ولكن عند المقارنة بالطباق أو المقابلة فهو أقل منهم.

ومن ذلك قول الديملي

أنا ابنُ الوفاءِ الذي تعلمونَ لم أنوِ نكأً ولم أطوِ غِمرا
قسيمكمُ إذ أساءَ الزَّمانُ كما كان قاسمكمْ حينّ سرًّا[93]

نجد الجناس بين (قسيمكم، قاسمكم)

ومن الأمثلة على الجناس أيضًا في شعر الديملي قوله: .

أنخها تفرج همها :" بمفرج " وطلق شفاء العيش من بعد وسعد[94]

فنجد أن الفعل " تفرج " والاسم " مفرج " بينهما جناس.

---

[92] المرجع السابق، ص95.

[93] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج2، ص 5.

[94] ابن منقذ، أسامة، (1960م)، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بودي وحامد عبد المجيد، مراجعة ابراهيم مصطفي الباني الحلبي، مصر، ص١٢.

كما نجد أيضاً في قول الشاعر:

وحيا الحيا أوجها لا تغش لجين الجمال بها المذهب[95]

جانس بين الفعل " حيا" والاسم " الحيا "

وقوله كذلك ": –

" أبا القاسم " رغم المجدلا أخيب وأنت بأمري زعيمي[96]

فوقع الجناس بين الفعل" زعيم "، والاسم " زعيمي، ونجد الجناس المغاير أيضاً في المجانسة بين الاسم " رام "، والفعل " يرامي

ونجد الجناس أيضًا في قول مهيار:

وما نباح المدى مشحودة أبداً صبيحة النحر من نحر ومن جيد[4]

فقد جانس مهيار بين " النحر الأولي، والثانية " وهما أسـمان: الأولي تعني عيد الأضـحى بدليل صبيحة، والنحر الثانية هي أعلي الصدر، فجانس بذلك بين الاسمين.

وقوله كذلك:

باتت تعاطيني " نحلة " نحلة أشتارها[97]

وجانس بين الاسمين " نحلة ونحلة " ؛ فالأولى تدل على اسم قرية تقرب من بعلبك ثلاثة أميال . أشار إليها المتنبي في قوله:

وما مقامي بدار نحلة الا كمقام المسيح بين اليهود

أما الثانية فهي مفرد نحل وهي التي يستخرج منها العسل.

وقوله أيضاً في التجنيس المماثل: –

فلا زالت هي الشتر النواتي سيوف أسلمتك إلي النواتي

الجناس هنا وقع بين الاسمين: النواتي؛ فمعنى الأولي: المتمايلة ضعفاً، والثانية: الملاحون.

---

[95] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج١، ص٣٠٧.

[96] المصدر نفسه . ج1 ،ص٩٤

[97] ابن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشعر، ص١٤.

وقال مهيار أيضًا:

وسع المني ووفي أخو كرم عصرت خلائقه من الكرم [98]

جانس الديملي بين الاســمين: الأولى في: المتمايلة ضــعفاً، والثانية: هي نوع من أنوع الفواكه تعصر منه الخبر، وقوله أيضاً:

فما يشهدون الحرب الا إذا علت ولا يشترون الحمد الا إذا غلا[99]

فنجد بين الفعلين " غلت، وغلا " جناس، وتعني الأولى: حمي وطيســـها، أما الثانية: علا زاد وأرتفع.

وكذلك قوله:

شبيهك خلقا وخلقا نراه كما القدم الوقف أخت القدم [100]

الجناس هنا بين " حَلقا " وبين "حُلقا" الأولى مفتوحة الحاء والأخرى مضمومة.

وقال:

إذا لم يبين أسي أو أسي فكيف بيبيت غني وافتقار [101]

فجانس بين كلمتي: " أسي: وأسي، اختلفا في شكلهما؛ فجاءت الأولى بالفتح: بمعنى الحزن، أما الثانية جاءت بالضــم وهي جمع أســوة ما يتعزى به الحزين، ونلاحظ في عجز البيت محســن بديعي آخر تم ذكره من قبل ألا وهو الطباق الإيجابي بين الاسمين: " غني، وافتقار ".

وقوله أيضاً في جناس التحريف:

لكن لها " بالشرق " من إخوتهم حي قري أضيافهم حي هلا[102]

وقع الجناس بين كلمتي " حي، وحي؛ فالأولى هي جمع أحياء أي مكان للسكن، أما الثانية: اسم فعل أمر معناه أقبل.

وقوله كذلك: .

---

[98] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج ١، ص٣٣٢.

[99] المصدر نفسه ، ج١، ص ١٣٩٩

[100] ابن منقذ، أسامة، البديع في فن الشعر، ص١٧

[101] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج1، ص ١٤٩.

[102] ابن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشعر ، ص٢٠.

أجنيتها من خلة في مفرقي فتكون عندك قادحاً في خلتي[103]

الجناس وقع بين الكلمتين خلة: حلتي، وعنى الأولى هو الحاجة، أما الثانية فمعناها الصداقة.

وقال مهيار أيضًا:

يا لها من سرحة تصاوح تنوما وعهدي بها تفاوح رندا[104]

الجناس بين " تصاوح، وتفاوح " فانفردت الأولي بحرف الصاد، وانفردت الثانية بحرف الفاء.

وقال أيضاً:

هل عند ريح الصبا من " رامة " خير: أم طاب إن صاب روضات اللوى المطري [105]

والجناس بين: " طاب، صاب "، فاختلفا في الحروف الأولى "حرف الطاء، وحرف الصاد".

ومثاله أيضاً:

والحاصبات، وكل موقع جمرة ينبذنها في القلب موقد جمرة[106]

وقع الجناس بين كلمتي: " موقع، وموقد " فانفردت الكلمة الأولي: بحرف العين، والثانية: بالدال

وقوله كذلك:

عاتبت دهري في الجناية لو وعي ونشدته الحرم المكيدة لو رعي[107]

ونجد بين كلمتي " وعي، ورعي " جناس؛ وقع الاختلاف بينهم في الحرف الأول فنجده في الأولي واواً وفي الثانية راءاً.

خاتمة:

يمكننا أن نخلص في النهاية إلى مجموعة من النتائج وأهمها:

1- تتشكل المفارقة البلاغية في شعر مهيار الديلمي بوضوح وفقا لأكثر من مستوى وهذا ما يتطلب من المتلقي امتلاك أدوات معرفية عديدة وذائقة فنية مدربة وخبرة عميقة في الشعر العربي بغية معرفة أسرار تشكلاتها النصية وتجلياتها البلاغية على هذه المستويات المتعددة.

---

[103] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج٣، ص٣٣٨.

[104] المصدر نفسه ، ج1، ص ١٥٤.

[105] ابن منقذ، أسامة، البديع لنقد الشعر ، ص٢٢.

[106] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج1، ص ١٥٤

[107] الديلمي، مهيار، ديوانه، ج١، ص٢67.

2- إن نتاج المفارقة هو عملية مشـــتركة بين المبدع ومحيطه في البداية ومن تراكماتها المعرفية والأدبية تتشـــكل فيما بعد بين المتلقي والنص الذي يكتبه المبدع وهي ذات منحى فني بلاغي واضح التشكل في أشعار مهيار الديلمي.

3- نبعت فكرة المفارقة البلاغية عند مهيار الديلمي من تنوع الروافد الثقافية والفكرية والأدبية التي غذته بإرثها ومن محصـــلة التجارب الحياتية والصـــراعات التي دخل في جوها على تعدد أشكالها ومظاهرها في مجتمعه وواقعه آنذاك.

4- على الرغم من تعدد أشكال المفارقة البلاغية في شعر مهيار واتساعها إلا أنه يمكن لنا أن ننظر إليها بوصفها نصا طويلا بسبب اختلاف صورها التقابلية المتضادة وبسبب كونها نتاج مخيلة واحدة خصبة تتميز بالخصب والانفتاح.

قائمة المصادر والمراجع:

1-ابن الأثير، (1999م)، المثل السائر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج1.

2-الجرجاني، عبد القاهر،(1988م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صحيح أصله الإمام الشيخ محمد عبده وقف على تصحيح طبعه وعلق حراشه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية ببيروت لبنان .

3-ابن جعفر، قدامة، (د ت) ، نقد الشّعر، تح:د.عبد المنعم الخفّاجيّ، دار الكتب العلميّة، بيروت.

4-الجوهري، أبو نصر إسماعيل، (1987م) ، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، المعروف بـ"الصّحاح"، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ج5.

5-الديلمي، مهيار، (1925م)، ديوانه، تحقيق أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1.

6-راهي، عامر، (2011م)، لغة شعر مهيار الديلمي، أطروحة دكتوراه، عامر صلال راهي، جامعة القادسية.

7-السعدني، مصطفى، (د ت)، البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية.

8-السكاكي، مفتاح العلوم: السكاكي، دار الكتب العلمية بيروت ط٢.

9-العباسي، عبد الله بن المعتز، (1951م)، البديع، تعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد.

10-العسكري، أبو هلال، (1419هـ)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت.

11-عشري، علي، (1978م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة.

12-القزويني، الخطيب، (1950م)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي طبع مكتبة الحسين مصر، ط1.

13-القيرواني، ابن رشيق، (1981م)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه،تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5.

14-القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (1972م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محي الدين عبد الحميد ،طبع دار الجيل بيروت ، لبنان، ط4، ج١.

15-مندور، محمد، (د ت)، النقد المنهجي عند العرب، طبع دار نهضة مصر.

16-ابن منقذ، أسامة، (1960م)، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بودي وحامد عبد المجيد، مراجعة ابراهيم مصطفي الباني الحلبي، مصر.

17-ابن منظور، (1414م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3.

18-الوطواط، رشيد الدين، (2009م)، حدائق السحر في دقائق الشعر، ترجمة: إبراهيم الشواربي، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

البعدان الإنساني والفكاهي في أدب الرحلة عند العجيلي

الباحثة : د. هدى الحافي: دكتوراه باللغة العربية، اختصاص: نثر حديث، كلية الآداب، جامعة اللاذقية

ملخص :

يعالج بحث البعد الإنساني والفكاهي في أدب الرحلة عند العجيلي ، موضوعاً من الموضوعات التي حظيت باهتمام الباحثين والنّقاد على مرّ العصور، والبحث بذلك هو امتداد لسريات الرّحلة التي عرفها الأدب العربيّ منذ القديم، لقد أظهر القاصّ في رحلاته البعد الانسانيّ والفكاهيّ، وعرض لمواقف إنسانيّة مؤثرة، وحطّم من خلال ذلك الحواجز، التي تفصل بين الإنسان وأخيه الإنسان وأظهر انحيازه الكامل لصالح الإنسان، ومشاكله المختلفة، وهنا تكمن أهمية البحث.

أمّا هدف البحث فكان تسليط الضّوء على هذا الفنّ الحكائي العريق، وكيف استطاع العجيلي بأسلوبه الفكاهي اللطيف أن يشدّ انتباه القارئ، ويثير دهشته.

أمّا منهج البحث فكان المنهج النفسيّ، وقد استعان في بعض الأحيان بالمنهج الوصفي. و خلص البحث إلى جملة من النتائج، لعلّ أبرزها: إنّ البعد الإنسانيّ في رحلات عبد السلام العجيلي، تنفذ الى الجوهر الإنساني متجاوزة المظاهر الخارجيّة، والاختلافات الثّقافيّة.

كلمات مفتاحيّة:

أدب الرحلة، الإنسانية، الفكاهة، عبد السّلام العجيلي.

The Human and Humorous DimensionS in Travel Literature by Al-Ajili

Huda Alhafi

PhD . in Arabic langage. Specializing in modern prose

Abstract

This study addresses the human and humorous dimension in the travel literature of Al-Ajili, a topic that has attracted the attention of researchers and critics throughout the ages. In this sense, the research represents an extension of the travel narratives that Arabic literature has known since ancient times. Through his journeys, the storyteller reveals both human and humorous dimensions, presenting touching human situations. In doing so, he breaks down the barriers that separate one human being from another and demonstrates his complete bias in favor of humanity and its various problems. Herein lies the significance of the research. The aim of the study is to shed light on this ancient narrative genre and to show how Al-Ajili, through his gentle humorous style, succeeds in capturing the reader's attention and arousing their sense of wonder. As for the methodology, the research adopts the psychological approach, occasionally drawing on the descriptive method. The study concludes with a number of findings, the most prominent of which is that the human dimension in Abdul Salam Al-Ajili's travel writings penetrates the very essence of humanity, transcending outward appearances and cultural differences.

Keywords :

Travel Literature, Humanism, Humor, Abdul Salam Al-Ajili

مقدمة:

يظهر البعد الإنسانيّ في أدب الرّحلات عموماً وعند العجيلي خصوصاً، من خلال تقديمه للوحات إنسانيّة مفعمة بالأسى والألم، فالجوع والفقر والمرض كانت، وما زالت من أقسى الظّروف ، التي تواجه الإنسان ، وتضعه وجهاً لوجه أمام ضعفه، وانعدام حيلته، وتذكّره بأنّ الإنسان –على اختلاف انتماءاته العرقية أو الدينيّة أو الجغرافية– واحد أمام المعاناة.

ولعلّ أدب الرّحلات إنّما يسعى إلى تقديم هذه المشاهد الإنسانية، بطريقه مجردة عن كلّ ما يمكنه أن يبعد الإنسان عن أخيه الإنسان.

أمّا البعد الفكاهي، فيبرز بوصفه سمة أسلوبيّة يتبعها القاصّ ليحقق هدفين مزدوجين، فمن جهة يتمكن القاصّ من الوصول إلى القارئ، وولفت انتباهه، وإثارة مشاعره، ومن جهة أخرى فالسّخرية اللطيفة أو المفارقة ، التي يعرض لها أدب الرّحلات من شأنها أن تحقّق تفاعلاً حضاريّاً ينحاز لكلّ ما هو إيجابيّ ، ويعبّر عنه، وينتقد كلّ ما هو سلبيّ. ولا يخفى ما يحققه هذا الأسلوب أيضاً من المتعة والترفيه المميّز لأدب الرّحلة.

مشكلة البحث وأهميته:

يعالج البحث البعدين الإنسانيّ والفكاهيّ في أدب الرّحلة عند العجيلي، ويولي اهتمامه بالدّور الذي يقوم به تفاعل هذين البعدين في تشكيل رؤية العجيلي للعالم(إنسانيّاً– حضاريّاً– ثقافيّاً)، ممّا يشارك في فهم الآخر والتّعلّم منه وتعليمه في الوقت ذاته.

تكمن أهميّة البحث في أنّه يسعى إلى إبراز الجوهر الإنسانيّ، الذي لا يتغيّر بتغيّر الأزمنة أو الأمكنة.

يبرز هذا الجوهر في أدب الرّحلات من خلال إلغاء ثنائيّة الأنا والغريب، وتحوّلها إلى ثنائيّة الأنا والإنسان، وإنّ تناول البحث لأسلوب الدّعابة، بالدّراسة والتّحليل كان له أهميّة في إبراز المفارقة والتّناقض، والكشف من خلالها عن الغنى الثّقافي، والحضاري، الذي يحمله أدب الرّحلات.

أمّا الجديد في البحث فكان في إظهار كيفية امتزاج الحسّ الإنسانيّ في أدب العجيلي، بطريقة تجاوز فيها التّسجيل الوصفي الجامد، إلى رؤيته إنسانيّة تعكس الثّقافة الشّرقيّة.

أمّا الطّرافة والفكاهة، فالجديد الذي جاءت به، أنّها أشارت إلى انّ استخدام هذا الأسلوب لم يكن لإثارة ضحك مجاني، وإنّما لإظهار الاختلاف بين الشّعوب وطريقة حياتها، بأسلوب يجعل المتلقي ينحاز لما هو إيجابي ويتبناه.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى إبراز كيف تتحول الرّحلة إلى وسيلة لعرض قضايا إنسانيّة والتّعبير عنها، من خلال فهم العلاقة المتبادلة بين المسافر وغيره من الأشخاص الذين يصادفهم، كما يهدف إلى إعادة قراءة نصوص الرّحلة، ولا سيّما عند العجيلي، من منظور يربط بين التجربة الفردية للكاتب، وكيفيّة تفاعلها مع المتلقي، وإبراز دور الأسلوب الذي يتراوح بين الواقعي، والواقعي السّاخر في تحقيق هذا التّفاعل.

فرضيات البحث وحدوده:

الفرضية الأولى: يظهر البعد الإنساني في أدب الرّحلات عند (العجيلي) من خلال إظهار التعاطف مع الإنسان، وما يعانيه من مشكلات مختلفة.

الفرضية الثانية : إنّ الفكاهة تستخدم في أدب الرّحلات عند (العجيلي) للترويح عن النّفس والتّسلية، وفي الوقت ذاته تستخدم بوصفها أداة للنقد الاجتماعي، وإظهار المفارقة في المواقف والأساليب الاجتماعية المتبعة في الدّول التي سافر إليها القاصّ.

أمّا حدود البحث فتقتصر على نصوص الرّحلات عند العجيلي، من جانبها الإنساني ، ذلك أنّ أدب الرحلات عند العجيلي تمتع بالثراء الإنساني، الذي عكس قضايا اجتماعية غنية ومتنوعة، أما الجانب الفكاهي فقد أورده القاصّ ليس بهدف الإضحاك، وإنّما النقد والإصلاح. وقد تناول البحث هذين الجانبين في أربع مجموعات قصصية، وهي:(حكايات من الرّحلات)، و(دعوة إلى السّفر) (محطات في الحياة) ، و(ادفع بالتي هي أحسن) من دون دراسة أعماله الأخرى ، أو أعمال غيره من الكتاب في هذا المجال، لأنه وجد في المجموعات السّابقة نماذج لإظهار الجانبين الإنساني والفكاهي في أدب الرّحلات، نظراً لما تمتلكه بعض قصص هذه المجموعات من بعد إنساني، إضافة إلى أن تلك القصص لا تخلو من حسّ الفكاهة والظرافة والامتاع والسخرية.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة:

الرّحلة في التّعريف اللغوي:

"رَحَل الرّجل، إذا سار ورَحُل رَحُول، وقوم رحّل، أي يرتحلون كثيراً، ورَجل رحّال: عالم بذلك ومجيد له، والتّرحل والارتحال: الانتقال".[1]

فمعاجم اللغة بأجمعها تجمع على أنّ الرّحلة هي انتقال من مكان إلى آخر.

التعريف الاصطلاحي:

يعرّف أدب الرحلة بأنّه " مجموعة من الآثار، التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته الى بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية، التي شاهدها، أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة ، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد".[2]

أمّا الفكاهة لغة: الفاء والكاف والهاء، أصل صحيح يدلّ على طيب واستطابة، من ذلك الرّجل الفَكِه: الطيب النّفس.[3].

والفكه الذي يتناول أعراض النّاس، وفكّههم بملح الكلام، أي أطرفهم، ...والفَكِه الذي يحدّث أصحابه ويضحكهم، تركت القوم يتفكهون بفلان: أي يغتابونه،...، وتفاكه القوم: تمازحوا، وفاكهه: مازحه، والأفكوهة: الأعجوبة.[4]

أما المعنى الاصطلاحي للفكاهة: هي: " تلك الصّفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة، التي تثير الضّحك لدى النّظارة أو القرّاء"[5].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: نخبة من الأساتذة، دار المعارف، ج٣، مادة رحل، د.ط، القاهرة، ص١٦٠٨

[2] وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٧٤، ص١٢

[3] ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ج٤، مادة فكه

[4] يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة فكه.

[5] المهندس ، كامل، وهبة، مجدي معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ص٢٦٧.

وعرّفه شاكر عبد الحميد بأنّها "نوع من التّأليف أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات، والنّقائص الإنسانيّة الفردية منها والجمعيّة، كما لو كانت عملية الرّصد، أو المراقبة لها تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التّهكم عليها ، أو التقليل من قدرها ، أو جعلها مثيرة للضحك ، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التّخلص من بعض الخصال ، أو الخصائص السلبيّة". [1]

منهج البحث:

استند البحث على المنهج النّفسيّ في دراسته للقصص وتحليلها، لأنّه لمس تأثير الظّروف الجديدة في الكيان النّفسي للمسافر، أمّا كثرة الأوصاف التي استند عليها القاص ، فقد جعلت البحث يعتمد المنهج الوصفي، في بعض جوانبه.

الدّراسات السّابقة :

اعتمد البحث على دراسات سابقة أبرزها :

كتاب نظام الرحلة ودلالتها (السّندباد البحري عيّنة) لعليمة القادري، وقد ناقشت الكاتبة الحكاية السّردية في قصص السّندباد، وما تضمنته تلك القصص من شخصيات رامزة .

وكتاب بعنوان : أدب الرحلة عند محمد الخضر حسين (الرّحلة الجزائرية أنموذجاً) ، وهو رسالة ماجستير للطالبة (مريم بورقيه)، تناولت في خصائص الرّحلة عند الكاتب (محمد الخضر حسين) ، وعرضت الدّارسة من خلالها للرحلة الجزائرية بخصائصها الزّمنية، والمكانيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة.

ومقالة بعنوان: الرّحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، بقلم نادية محمود عبد الله، مجلة، عالم الفكر ،1983، وقد تناولت فيه الباحثة الرّحالات التي قام بها (أندريه جيد) إلى أفريقيا ، تونس، الجزائر، وقد أكّد أندريه جيد، أنّ ما يشكل جاذبيه الرّحلة وفتنتها هو المكان، الذي يبدو جديداً بالنسبة لنا.

وكتاب بعنوان: الفكاهة في الأدب الأندلسي، لرياض قزيحة، وفيه حلّل الكاتب مظاهر السّخريّة، والنّقد الاجتماعي ، والنّوادر، التي سادت في الأندلس.

[1] عبد الحميد، شاكر، الفكاهة والضّحك رؤية نقدية، عالم المعرفة، الكويت، عدد: ٢٨٩، يناير، ٢٠٠٣، ص٥١

وكتاب فضل سالم عيسى، النّزعة الإنسانيّة في شعر الرابطة القلميّة، وقد تناول الكاتب فيه تحليل الجانب الإنساني لدى شعراء المهجر، ويتناول فيه جوانب الحبّ، والمبادئ السّامية، التي تتجاوز الحدود الدينيّة والعنصريّة.

فضلاً عن العديد من المقالات المتفرقة، الموجودة في بطون الكتب، والمجلات.

نبذة عن عبد السلام العجيلي:

ولد عبد السّلام العجيلي عام (١٩١٨)، تلقّى تعليمه الابتدائي في الرّقة، وحمل الشّهادة الابتدائيّة عام(١٩٣٩)، بعدها تلقى دراسته الإعداديّة في مدينة حلب، ولكن المرض أعاده إلى الرّقة، ليقضي أربع سنوات في قراءة التّاريخ والدّين والقصص الشّعبي، وداووين التّراث العربي، أتمّ دراسته الثّانوية في ثانويّة المأمون بحلب، قبل أن يلتحق بكلية الطّب في جامعة دمشق، ويعود إلى الرّقة طبيباً، انتخب نائباً عن مدينة الرّقة، عام (١٩٤٧)، وتولى عدداً من المناصب الوزاريّة، كتب القصّة والرواية والشّعر والمقالة.

من أعماله: قلوب على الأسلاك، مجهولة على الطّريق، وساعة الملازم، وباسمة بين الدّموع، التي نال عليها جوائز أدبية، وأحملهن التي كتبها عام ٢٠٠١.[1]

عرض البحث والمناقشة والتّحليل:

أولاً البعد الإنسانيّ:

إنّ البعد الإنساني واحد من الموضوعات المهمّة، التي أظهرها الكتاب في روايتهم للمغامرات والأحداث التي مرّوا بها، ولعلّ ذلك لم يكن على نحو مقصود، وإنّما فرضته المواقف والظّروف التي تعرّض لها المسافر، ووضعت جوهره الحقيقيّ على المحكّ. إنّ فقدان القيم وضياعها، من شأنه أن يُسلِم المسافر لغربة روحيّة أشدّ وطأة من الغربة المكانيّة.

في الواقع إنّ المسافر يعيش صراعًا داخليًّا عظيمًا، فمن جهة يرغب بالتّواصل الإنسانيّ مع الآخر، والتّعاطف معه ومساعدته، ولكنّه من جهة أخرى يدرك حجم الأخطار المحيطة به؛ لأنّه وحيد وغريب، وموجود في مكان مليء بالنّاس الغرباء المختلفين عنه في أفكارهم وطريقة حياتهم.

[1] https://kataranovels.com

وضمن هذا الإطار فإنّ إجراءات الانعزال والحيطة والحذر من شأنها أن ترفع في المسافر روح الأنانيّة، وتُضعف في المقابل مشاعر التّعاطف، وتقضي على أيّ اهتمام أصيل بالعالم الخارجيّ، واستبداله بارتباط شديد مع الذّات، وما يترتّب على ذلك من تشوّهات تصيب الحكم العقلانيّ والروحي في الوقت ذاته. [1]

ولعلّ الكاتب (عبد السّلام العجيلي) يظهر هذا الصّراع من خلال عرضه لأحد المواقف التي صادفته في أسفاره، ومن خلال هذا الموقف، يظهر حرصه الشّديد وخوفه من أن يتحوّل إلى فريسة سهلة للمحتالين والمخادعين، الأمر الذي دعاه إلى أن يرفع من وتيرة الحذر والتّرقب ، وأن يتحول ذلك لديه إلى أسلوب يدافع فيه عن نفسه، ضدّ الأخطار المحتملة، أو الأعداء الذين يتربّصون به شرًّا. فانفعال الحذر قد خلّف في أعماقه خوفاً عارماً وتوتراً، يقول معبّراً عن ذلك بوضوح :

"فإذا كنت غير قادر على خداع الناس، ومجانبة الصّراحة والصدق في معاملتهم، فإنّي لا أحبّ لنفسي أن أكون من البساطة بحيث يطمع فيّ النّاس ويجعلونني فريسة لخداعهم، وأنا كثير الدقّة في هذا شديد الحذر، وأنا في بلادي وبين أهلي، فكيف إذا كنت في رحلة في بلاد غريبة وبين قوم لا أعرفهم ولا يعرفونني". [2]

فالكاتب يتخوّف من الاستغلال، ممّا يجعل قواه العقليّة والإدراكيّة مستنفرة، وتعمل في كلّ الاتّجاهات، وكأنّها تريد أن تكشف شرًّا ما محدقًا، فإحساسه أنّه غريب وبين قوم غرباء تعكس شعورًا مبطّنًا بأنّه مجرّد من بعده الوجوديّ بين أهله، ذلك الدّرع الذي يمنحه شيئًا من الطمأنينة، الأمر الذي يدفعه إلى أن يرفع في أعماقه اللاشعوريّة من مستوى الانتباه والتركيز، بالطريقة التي يمكننا أن نقول فيها "إنّ الحياة اللاشعوريّة لدينا أضخم حجمًا وأفعل تأثيراً من حياتنا المشعور بها، والتي ندرك أطرافها ونلمّ بمسارها واتجاهاتها. ولسنا نبالغ إذا ما قلنا إنّ ما نعيه من واقعنا الجسمي والعقلي والوجداني أصغر بكثير جدًّا ممّا يغيب عنّا".[3]

وبناءً على هذا الكلام يعود إلى حيّز الشّعور الإحساس بأنّه (فريسة الخداع)، في الواقع إنّ كلمة فريسة بحدّ ذاتها تشكّل بعدًا لا شعوريًّا عميقًا يعيد إلى الذهن مجتمع الغابة؛ فالغابة تشكّل مجتمعًا يسيطر فيه القويّ على الضّعيف، ولا يوجد شيء يحمي الضّعيف من سلطة وبطش القويّ.

[1] فروم، إيريش، كينونة الإنسان، تر: محمّد حبيب، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١٣، ص١١٣

[2] العجيلي، عبد السّلام، دعوة إلى السّفر، منشورات: عويدات، ط١ ،١٩٦٣، ص٣٢

[3] أسعد، يوسف ميخائيل ، سيكلوجيا الخوف، دار: نهضة مصر، القاهرة، ص٩١

وبتعبير آخر فإنّ الغابة تخضع لمبدأ القوّة؛ فالأقوى هو المنتصر، والأضعف هو المغلوب" [1]، وليس أضعف من الفرد الوحيد التّارك وطنه، المفارق جماعته وأهله. فإلى أيّ حدّ استطاعت هذه الأفكار المتصارعة أن تشوّش رؤية الكاتب الإنسانيّة؟ وإلى أي درجة جعلته يتغاضى عن فطرته القائمة على حبّ الخير ومساعدة الآخر؟

يقول: "عجبت لهذا الشّاب الحسن الهندام، الذي يبيع ستّ بطاقات على قارعة الطريق، تكون ليرة سوريّة واحدة غير ذات قيمة إذا أعطيتها سائلًا فقيرًا، أمّا إذا اغتصبها محتال فإنّها أمر ذا بال" ..[2] لقد أعاق حذره –المبالغ فيه– من الآخر ضميره الداخليّ، فأضعف من قدرته على الاستجابة للقيم الرّوحيّة والإنسانيّة المغروسة في أعماق ذاته، وانصاع لثرثرة آلاف الأصوات المحذّرة والقادمة من أعماقه المضطربة تارةً، ومن الخارج ممثّلة بالرّجل العجوز المحذّر تارةً أخرى، فالفرد الذي هو عضو في جمع، يتعرّض تحت تأثير هذا الجمع لتغيرات عميقة تطال نشاطه النّفسي، فعاطفيته تتضخم، بينما يتقلّص نشاطه الفكري، وينكمش، وتضخم الأولى وتقلص الثاني يتمان باتجاه تماثل كل فرد في الجمع" [3] ولكنّ ذلك لم يدم طويلاً ، إذ سرعان ما فشلت تلك الأصوات التي حاولت لفترة قصيرة من الزّمن أن تحطّم هذا الشّعور الإنسانيّ ، وتدمّر ما يمنحه من راحة داخليّة. ولكنّ الأمر لم يطل طويلًا، إذ استطاع سريعاً أن يردم الهوّة التي بدأت تتشكّل بين ذاته الفطريّة وذاته الواعية. يقول:

" ثمّ التفتت إلى صاحبي أريد أن أعتذر إليه، إلّا أنّي رأيت يده ممدودة إليّ بالبطاقات الستّ، وسمعته يقول: ثمنها تسعون فرنكاً، إلّا أنّها تكفي لوقعة في مطعم وراء الدوم، فنسيت عندئذ نظرة التحذير من عيني جاري الكهل، وأخرجت من جيبي تسعين فرنكاً أفرغتها في يد الشاب" .[4]

لقد كان لعبارة: (تسعون فرنكاً تكفي لوجبة في مطعم وراء الدوم)، أن تعيد للقاصّ التّوازن الرّوحيّ من جديد؛ فالجوع من أقوى الغرائز وأكثرها مسّاً بإنسانيّة الإنسان، فالإنسان الجائع وغير القادر على تأمين قوت يومه، هو ضحيّة هذا المجتمع الكبير، المليء بهياكل بشريّة مجرّدة من

[1] أسعد، يوسف ميخائيل، سيكولوجيا الخوف، ص٣٨

[2] العجيلي، عبد السّلام ، دعوة إلى السّفر، ص٤٢

[3] فرويد، سيغموند، علم النّفس الجمعي وتحليل الأنا، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص٣١

[4] العجيلي، عبد السّلام، دعوة إلى السّفر، ص٤٢

حسّ الإنسانيّة. لقد كان لليد الممدودة بتودّد لغة خفيّة معبّرة عن عمق الحاجة، أمّا كلام الشّاب المقتضب ، فقط كان له أبلغ الأثر في إطلاق العِنان للجانب الإنسانيّ المدفون في أعماق الكاتب؛ ذلك أنّ " التّعبيرات الدّقيقة هي شكل من أشكال لغة الجسد، وهي تعبير لا إراديّ عن العاطفة، والذي يحدث في أقلّ من ثانية واحدة. إنّها تكشف عن طريقة تفكير المفاوض الآخر، بحيث يمكنك استخدام ذلك في تعزيز موقفك، إذا فكّكت شفراتها على النّحو الصحيح"[1] ولعلّ ما فعله الكاتب لا يتعدّى ذلك، لقد جعله هذا الموقف يستحضر عشرات المواقف المشابهة، التي كان يظنّ فيها أنّه تغلّب على الآخر المخادع، ولكنّه اكتشف قصور تفكيره، وأنّه قد أضاع شيئًا ما لا يعرف كنهه بالتّحديد، لكنّه يدرك تمامًا أنّ هذا الشيء المفقود له أهميّة توازي أهميّة الحياة ذاتها، وأنّ فقدانه مجدّداً سيهزّ كيانه في الصميم، ويتركه خاويًا مشرّع الأبواب، والكاتب يدرك تمامًا أنّ الجانب الذي تعرّض للخسارة، ليس الجانب الواعي من النفس الإنسانيّة، بل الجانب الفطريّ الذي يستشعر لذّة العطاء وجماليّة الإحساس بالآخر.

ربّما كانت هذه هي الرؤية الأهمّ، لأنّها تشعر الإنسان بذاته، "الرؤية التي تعطيك شعورًا بمهمّتك الفريدة، ودورك في هذه الحياة، الرؤية التي تشعرك بالغاية من حياتك، وبالمعنى الكامن وراءها" [2]وتمنحك الإحساس بالتّفرّد والتميّز عن الآخرين.

ومن هنا لم يعد الآخر يمثّل الخداع أو الشّرّ والفساد، ولم تعد الأنا تمثّل الحنكة والفطنة والذكاء، لقد ساهمت تلك التّجربة في إلغاء ثنائيّة الأنا والغريب، فلم يعد الأشخاص الفقراء المتواجدون في محطّات السّفر مخادعين. لقد انحاز الكاتب إليهم إنسانيّاً، وما إحساس النّدم العارم الذي أصابه إلّا تعبير عن بداية التحوّل، الذي سيفتح الطريق أمامه واسعاً إلى الإنصات لفطرته الإنسانيّة، القائمة على حبّ الآخر ومساعدته. إنّ نظرة القاصّ الإنسانيّة، أو بتعبير أدقّ فلسفته الإنسانيّة، التي زادت المواقف المؤلمة– التي اصطدم بها في أسفاره– من قوّة حضورها، وعزّزت فيه تلك الطاقة الهائلة من التّعاطف والرّحمة والمساعدة، فبدت أمامه كلّ الدروب المغلقة نحو الآخر مفتوحة على مصراعيها.

---

[1] ويليامز، جريج، وإير، بات، أسرار لغة الجسد، مكتبة جرير، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٨٢

[2] كوفي، ستيفن ر، العادة الثّامنة من الفعالية إلى العظمة، تر: ياسر العيتي، دار الفكر، دمشق، سورية، ٢٠٠٦، ص١١٤

فالإنسانيّة – كما ظهرت في قصّة الكاتب السّابقة– لا تكون إلّا إذا تجاوز الإنسان ذاته، ونفذ إلى جوهر الآخر، فأدرك حاجته ولبّاها .

ولعلّ الكاتب في قصّة **(ذات الشعر الأحمر)**[1]، قد أدرك مأزق الفتاة، وحاجتها المادية ، وما تعانيه من جوع ، فهي لا تملك ولو مبلغاً ضئيلاً من المال، تسد به رمقها ، فالفتاة الغريبة في بلد آخر تطوي الأيّام والليالي، دون أن يكون لديها القدرة على تناول وجبة طعام واحدة، وعليها أن تتحمّل الجوع يوماً أو يومين حتّى تتمكّن من أن تحصل على المال، لقد أدرك الكاتب بحسّه الإنسانيّ السّليم معاناة تلك الفتاة الوحيدة والغريبة في بلد غير بلدها، وفي الوقت ذاته أدرك عزّة نفسها، وترفّع روحها على الرّغم ممّا تعانيه من جوعٍ مضمنٍ، ومن إحساسٍ عارم بالغربة الروحيّة في مجتمع لا يأبه بالإنسان ولا يهتمّ به. " لقد أضحى الإنسان يعيش في عزلة، والعزلة هنا تأتي نتيجة التقارب والاقتراب، حيث شبكات معقّدة من المباني الضخمة ، والمنازل والشّوارع والفنادق والمطاعم، وأماكن البيع والشّراء، حيث الاقتراب متواصل ومستمرّ كرهاً أو طوعاً، وقد كان ما نجم عن ذلك كلّه في أغلب الأحوال عزلة ووحشة قاتلة" [2]. إنّ انفصال العالم المادّي عن العالم الروحيّ، قد أحدث انهيارات عميقة في عالم القيم، وما جرى مع الفتاة هو نتيجة من نتائج انهيار عالم القيم. يقول:

" قالت بسذاجة: ألم أقل لك إنّي لا أملك ثمن الطعام؟

– قلت: ولكنّني أدعوك إلى العشاء معي.

فلاح على شفتيها الكرزيتين شبه ابتسامة باهرة، وقالت بلهجة ساخرة:

– هل تملّكتك الشفقة عليّ؟

قلت: أرجو أن لا أكون جرحت شعورك في دعوتي، ولكن هناك ما يربطني بك ويبرّر دعوتي إيّاك إلى العشاء معي.".[3]

---

[1] العجيلي، عبد السّلام، حكايات من الرّحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٥٤، ص١٧

[2] عبد الحميد، شاكر، الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب)،عالم المعرفة، الكويت، عدد: ٣٨٤، ٢٠١٢، ص١٤٤

[3] العجيلي، عبد السّلام، حكايات من الرّحلات ، ص١٩

إنّ وقوع الفتاة في صراع بين رغبتين قد دفع بها إلى مفترق طريقين: أحدهما تلبية حاجة الجسد إلى الطعام، والآخر نداء روحيّ يحثّها على صون كرامتها والارتفاع بها فوق الحاجة. في الواقع نجد أنفسنا أمام انكسارات خفيّة في أعماق الرّوح تهدّد الكيان الإنسانيّ، فاتّساع الهوّة (المادّيّة والروحيّة) بين الإنسان وأخيه الإنسان، قد تؤدّي إلى انهيارات على الصعد كافة، تبدأ من الفرد وتنتهي بالمجتمع. ومن هنا فالمجتمع البشريّ، ولا سيّما في المدن الأكثر تقدّماً، يتّجه نحو الكارثة، وليس بوسع أيّ نوع من الإصلاح تغيير هذا المسار، والفرصة الوحيدة لتجنّب هذه الكارثة هي العودة إلى الجوهر الإنسانيّ. ومن هذه النقطة فقد وجدت الفتاة في الدعوة إلى العشاء أكثر من مجرّد دعوة إلى إشباع مادّي، لقد تجاوزت دعوة الكاتب لها ذلك إلى ما هو أعمق؛ إنّه إشباع لجوع معنويّ وروحيّ، وحاجة للإحساس بطمأنينة الانتماء إلى مجتمع إنسانيّ متكافل.

إنّ مشاهد البؤس والحرمان دليل على موت الإنسانيّة بين النّاس، وموت الرّحمة في قلوبهم، "فالأخوّة هي الحبّ موجّهًا نحو الأخوّة في الإنسانيّة".[1] وستبقى هذه الكلمة فارغة بلا معنى، إذا لم يدرك الإنسان أبعادها القائمة على معرفة حاجة الآخر، والإحساس بها، فالإنسان لا يستطيع أن يحقّق تواصلًا حقيقيًّا مع إنسانيّته، إن هو تغاضى عن هذه الحاجة الأساسيّة غير المتوفّرة عند أخيه الإنسان.

ولعلّ ذلك يؤدّي إلى القول إنّ جوهر الإنسان لا يتغيّر بتغيّر الأمكنة والأزمنة، إنّ الروح الإنسانيّة الحقيقيّة خالدة لا تتبدّل.

ولعلّ الكاتب المسافر والقادم من بيئة شرقيّة مشبعة بقيم الإيثار والعدالة، قد جعلت روحه الإنسانيّة أكثر توثباً ومقدرةً على اكتشاف مواطن الحاجة ، والضعف لدى أخيه الإنسان في أيّ بقعة جغرافيّة صادفه فيها، سواء الفتاة ذات الشعر الأحمر، أم الرجل الذي يبيع البطاقات في القصّة السابقة. إنّ ذلك يدعونا إلى القول: " إنّ صوتًا واحدًا سيظلّ باقيًا، ذلك هو صوت الإنسان الذي لا يعتريه الفناء، وخلوده راجع إلى أنّ له روحاً قادرةً على التّعاطف والتّضحية وقوّة الاحتمال". [2]

---

[1] فروم، إيريش، كينونة الإنسان، ترجمة: محمّد حبيب، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١٣، ص١١٥

[2] هدارة، محمّد مصطفى، دراسات في الأدب الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠ ص٧١

والكاتب، إذ يعرض لهذه النماذج المنتشرة في أغلب دول العالم المتقدّمة، يبقى منحازاً إلى الإنسان أوّلًا؛ فمقياس التحضّر الحقيقيّ ليس ارتفاع المباني ولا التقدّم العلميّ، وإنّما صون الكرامة الإنسانيّة، وتحقيق العدالة الاجتماعيّة التي تقف إلى جانب الفقير المهمّش، وتعطيه أدنى متطلّبات الحياة، وفي مقدّمتها الطّعام، وتمنع عنه الجوع؛ لأنّ الجوع من أقسى الأمور التي يعانيها الإنسان ويترك في نفسه وروحه ندوبًا لا تندمل.

والأهمّ من ذلك كلّه يتجلّى في قدرة الإنسان على أن يفهم الإنسان الآخر، فتنمحي ثنائيّة (الأنا والغريب)، ويحلّ محلّها ثنائيّة (أنا وأنت)، وذلك لأنّ البشر جميعهم يتشاركون عناصر الوجود الإنسانيّ ذاته، وبذلك فإنّ التجارب التي عرضها الكاتب كان لها أبلغ الأثر في تقريب الإنسان من نفسه أوّلًا، ومن صنوه في الإنسانيّة ثانيًا..

في قصّة **(فتاة من زوريخ)** [1] يمكننا أن نتتبّع مراحل تطوّر العاطفة الذاتية للشخصيّة (عبد الكريم)، من مشاعر أنانية غايتها إشباع حاجة ذاتية نرجسية، إلى مشاعر إنسانيّة، تقوم عل حب الآخر واحترامه ومساعدته .

فمنذ البداية اتّفق الأصدقاء عند اجتماعهم على أن يسرد كلٌّ منهم حكاية مرّ بها، وعندما جاء دور (عبد الكريم)، صديق الكاتب، اختار أن يروي موقفًا صادفه خلال رحلته الأخيرة. ولعلّ التّفاصيل الدّقيقة التي توقّف السّارد عندها قد منحت حكايته تلك الواقعيّة والحرارة العاطفيّة والانفعاليّة، وجعلت السّامعين يعيشون التّجربة كما لو كانوا جزءاً منها. وربّما كان الدافع الأوّل وراء سرد(عبد الكريم) تلك الذكرى هو اللذّة التي يمنحها فعل الحكي، وتلك المتعة التي تجعل الذاكرة تنفتح وتفيض بما خزنته من لحظات فريدة.

إنّ " لدى الإنسان بصورة عامّة دافعاً كامناً ، يمكن أن نسمّيه مجازاً غريزة السّرد، فكلّ منّا يودّ أن يروي قصّة أو يحكي خبرة عاشها أو سمعها وانفعل بها؛ أي إنّ لدى الكاتب دافعاً أساساً لتفريغ شحنته الانفعاليّة والخبرة والمعرفة التي يكتسبها من موقف ما" [2]. ومن هذه النّقطة يغدو اختيار

[1] العجيلي، عبد السّلام، دعوة إلى السّفر، ص٤٨

[2] محبّك، أحمد زياد، متعة السّرد لماذا نقرأ الرّواية، مجلة المعرفة، وزارة الثّقافة، دمشق، عدد: ٤٤٨، كانون الأوّل، ٢٠٠٠، ص٢١٢

(عبد الكريم) لهذه الحادثة دون سواها اختيارًا له مبرّراته، فما أراد سرده ليس حادثة غريبة وإنّما واقعيّة، ولكنّها وعلى الرّغم من ذلك حادثة محبّبة إلى قلبه؛ لأنّها رافقته في رحلة بحثه عن ذاته، واكتشاف جوهرها ومعدنها الرّوحيّ الثمين، والذي يبدأ أولاً من العاطفة المتوثبة نحو المرأة بوصفها موضوعاً للعشق، والتي تغدو في بلاد الغربة أكثر تحرّراً، وأكثر قدرة على التّعبير عن ذاتها، لأنّها تتخلّص من المكبوتات الاجتماعيّة والنّفسيّة. ولذلك فإنّ محاولة إشباع هذه الرّغبة والتّعويض عن لحظات الحرمان يتعامل معها المغترب على أنّها مشاعر طبيعيّة، فالرجل المفتون بالجمال الأنثويّ يجد نفسه أمام كائن ملائكيّ خارق الجمال. ولقد أيقظ جمال الفتاة الملفت حنينه إلى الحياة، فأخذ يراقبها بجميع حواسه لعلّه يحصل منها على موعد. يقول:

" فتاة مشيقة القدّ سريعة ترتدي ثوباً أبيض جيّد الحبك، يلفّ قوامها الجميل فيبرز فتنتَه، فكان طبيعيًّا أن أمدّ نظري إليها، ثمّ أدير عنقي نحوها، حتّى إذا دخلت الصيدليّة، أو كانت رفعت رأسها فالتفت نظراتي بنظراتها. قلت لنفسي: اغتبط يا فتى، إنّ لنظراتك قوّة تشغل الحِسان عن غاياتها" [1].

إنّ إشباع الرّغبات المكبوتة، ومحاولة التّعبير عنها تجعل المرأة تظهر أمام القاصّ مخلوقًا متكاملًا، وهو مطمئنّ راضٍ عمّا تولّده فيه من إحساسات وانفعالات، وما تودعه في ذاته من عواطف وأعاصير. ومن هنا " فليس ثمّة صعوبة في تقبّل الرأي القائل بأنّ هذه الرغبات الغريزيّة اللاشعوريّة تُؤثر تأثيرًا عميقًا في الاتّجاهات النفسيّة للمرء وفي سلوكه طوال حياته" [2] ولهذا يتّجه السارد نحو المرأة برغبة متأصّلة تتبع من أعماقه، لا بوصفها الوسيلة الأساسيّة للتنفيس عن مشاعر محبوسة وحسب، بل بوصفها مرآة يستعيد من خلالها إحساسات المراهقة، وشعوره بأنّه لا يزال محلّ إعجاب الفتيات الجميلات، وما يجلبه ذلك من رضا داخليّ خفيّ.

ولكن كيف تبدّلت تلك العواطف المشبوبة نحو الحضور الأنثويّ؟

" لقد كانت طفلة هذه الفتاة الشّابة التي ألقاها عجزها بين ذراعيّ. وفجأة أحسست أن الشّعور الممضّ الذي أوحته إليّ حين عرفت عاهتها، شعوراً قريباً من التّقزز، أحست بأنّ هذا الشّعور قد

[1] عبد السّلام، دعوة إلى السّفر، ص٤٩

[2] فرويد، سيجموند، سيكولوجيا المرأة، تر: محمّد مختار صدقي، دار الكتب والوثائق القوميّة، ، مصر، ١٩٤٧، ص٥١

غاص من نفسي، وحلّ محله شعور فياض بالحنو والحدب يخالطه شيء من الخجل من ضعة نفسي ولا انسانيتي."[1]

وكيف تجاوزت نظرته تلك القشور المزيّفة نحو العمق الإنسانيّ؟

إنّ نظرة (عبد الكريم) إلى الفتاة الجميلة في البداية كانت محكومة باندفاع حسّيّ لا يتجاوز حدود الرّغبة في لفت نظر الفتيات، غير أنّ اكتشافه لعيبها الجسديّ، قد أحدث داخله صدمة دفعته في البداية إلى النّدم والشّعور بأنّه لم يُحسن الاختيار، وأنّ عليه أن يبحث عن صديقة أخرى أو أن يظلّ صامتًا. إلّا أنّ صدق الفتاة وعفويّتها وشفافيّتها قلبت مشاعره، فأيقظت في داخله صفاءً روحيّاً ونقاءً داخليّاً، فبدأ يرى الحبّ بمنظور مختلف تماماً؛ ولعلّ ما ساعده على ذلك وفق مجريات القصّة هو تمرّد ذاته المثاليّة، هذا التّمرد الذي نشأ بمجمله من " التعنيف الذي يتعرّض له الأنا من جانب المثال، في حال تماهيه مع موضوع مستهجن ومنبوذ"[2]. وبذلك لم يعد الحبّ في نظره خاضعاً لاعتبارات مادّيّة أو شكليّة مرفوضة من أناه الأعلى، بل تحوّل إلى قيمة إنسانيّة سامية، تتجاوز المظهر إلى الجوهر.

" فجميع طرائق الدفاع تهدف إلى تحقيق هدف واحد يتيم: مؤازرة الأنا في صراعه ضد الحياة الغريزية، ويكون اللجوء إلى هذه الطّرائق الدّفاعيّة بدافع من ثلاثة أنواع رئيسة من المخاوف التي تعتري الأنا: خوف الغرائز، الخوف الواقعي، وخوف الضمير"[3] فالخوف من تأنيب الضمير هو ما ساعد على انتصار معاني الحب الحقيقي في أعماق الذات، ذلك أنّ "النضج الواعي هو القدرة على الانفتاح على الآخر، ومواجهة الذّات بوضوح وصدق، وتحريرها من كلّ خوف وتردّد. والنّضج الإنساني يشمل النضج العقليّ والعاطفيّ والاجتماعيّ والأدبيّ، فالحبّ يساعدنا على التعايش مع مشاكلنا ومجابهة الواقع، ومحبّة الآخر محبّة مجانيّة، فلا حبّ خارج حدود التضحية والبذل والعطاء، فالحبّ يبحث عن خير الآخر، والخير المطلق للإنسانيّة" [4]

---

[1] العجيلي، عبد السّلام، دعوة إلى السّفر، ص٥٤

[2] فرويد، سيغموند، علم النفس الجمعي وتحليل الانا، ص٩٥

[3] ، فرويد، آنا، الأنا وأواليات الدّفاع، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ، ص ٦٥.

[4] المقدسي، ليلى، الحبّ قيمة رابعة، مجلة المعرفة، وزارة الثّقافة، دمشق، عدد ٥٠٠، آيار: ٢٠٠٥، ص٢٣١

و بناء على ذلك يمكننا أن نقول:

إنّ الكاتب من خلال عرضه لهذه اللوحات الإنسانيّة، إنّما يشارك بقيّة الكتّاب في حلمهم بتحقيق عالم يسوده العدل، فعلى الرّغم من قتامة الموقف المعاصر ومصاعبه، فما زالت هناك إمكانيّة للحلم اليوتوبيّ؛ فالعالم المعاصر أبعد ما يكون عن العقلانيّة والجدّة، ولكنّ الحلم في جوهره ما يزال ممكنًا ومطلوبًا، حلم العدالة والسّعادة لكافّة البشر، حلم لا يجوع فيه الإنسان، ولا يُقهر ولا يُضطهد عقله أو جسده أو خياله. [1]

فهذا الحلم اليوتوبي ليس صعب التّحقيق، مادام هنالك بشر يؤمنون بالعدالة، ويقامون القسوة والظّلم، ويؤكدون أنّ إنسانيّة الإنسان هي الجوهر الثّمين الذي يجمع البشر على اختلاف انتماءاتهم .

ثانيا : ً البعد الفكاهي:

في الواقع إنّ الإنسان بطبعه ميّال إلى التعبير عن نفسه وأفكاره وخواطره، وأحيانًا تكون نظرته إلى الوجود نظرة تشاؤميّة، ولكن ذلك ليس دائمًا؛ إنّه يميل أيضاً إلى إشاعة جوّ المرح والتفاؤل والضحك. وقد قال هنري برغسون في كتابه الضحك " إنّ الإنسان حيوان يعرف كيف يضحك"[2] ، فالضّحك ليس فقط حالة انفعاليّة، وإنّما هو ظاهرة إنسانيّة يستخدمها الإنسان ليعبّر عن ذاته وعن رأيه بمن يحيط به من أشخاص أو أحداث ووقائع.

إنّ الدّهشة وشعور الاستغراب من أكثر الأمور، التي تثري حسّ الدّعابة وتنشّطه، وبناءً على ذلك فليس غريبًا أن تصبح الدعابة سمة أسلوبيّة تسم أدب الرحلات.

فالكاتب المسافر الذي يريد أن يخبر الآخرين بتفاصيل رحلاته، لا بدّ له أن يجذب انتباههم، ولذلك يغدو استخدام المفارقات المثيرة للفكاهة، إضافةً إلى استخدام المبالغة أو التضخيم، طريقةً ناجعة في تحقيق هذا التفاعل.

ومن هذه الزاوية فأسلوب الدعابة غالبًا ما يقوم بإغناء السّرد، مستدعياً في معظم الأحيان تلك الظرافة المسبّبة للمرح، وذلك أنّ هذا الأسلوب " له قدرة خاصّة على استثارة الضحك، أو

[1] يُنظر: الخطيب، محمّد كامل، الرّواية واليوتوبيا، دار المدى، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص٢١٥

[2] برغسون، هنري، الضّحك، تر: علب معلا، المؤسسة الحامعية للدراسات والنّشر،ص١٠

الابتسام لدى الآخرين، من خلال بعض الملاحظات أو التّعليقات التي تكشف رشاقة في التّعبير وبراعة وسرعة في إدراك المتناقضات، والجمع بينها في تعبيرات تثير الابتسام والضحك" [1]. ربّما ينشط هذا الجانب في اللحظات التي يجتمع فيها الإنسان مع أقرانه؛ إنّ الإحساس بالألفة والطّمأنينة والسّعادة بلقاء الأصدقاء في بلاد الغربة، وما ينشره ذلك من راحة نفسيّة عميقة، تشحن الذّات بطاقة إيجابيّة تسهم في بثّ روح التّفاعل والمرح.

وبناءً على ذلك يمكننا أن نقرأ قصّة المرافقة والموافقة من مجموعة (محطات في الحياة):

« التقيتُ بصديقي الظريف م. في لندن، منذ عامين علم يومها بأنّي قدمت إلى العاصمة البريطانيّة في زيارة قصيرة، وكان هو في أحد أسفاره إليها، فجاء يزورني في فندقي» [2]

يبدأ الكاتب سرده للقاء بصديقه في لندن قبل عامين، ويستهلّ هذا السّرد بطريقة تظهر أنّ الحدث كان سريعاً من حيث الزمن، لكنّه ظلّ حاضرًا في ذاكرته بما خلقه من مشاعر جميلة. ولعلّ وصف الكاتب لصديقه (بالظريف) كان تمهيدًا لنقل القارئ إلى أجواء مليئة بالبهجة والضحك؛ فالصديق الظّريف هو شخص قادر على أن ينشر البهجة بظله الخفيف، وقدرته على خلق مواقف مضحكة. ولعلّ السبب الرئيسيّ الذي أثار الضحك وأشاع جوّاً من المرح هو المفارقة؛ فمن جهة يهنّئ الصديق الكاتب لصحبة زوجته له قائلًا:

«واسمحي لي بأن أهنّئ صديقي زوجك السّعيد بمرافقتك له في كلّ رحلاته، يرضى الله عن أمّ البنين زوجتي، كلّما طلبتُ منها أن تصحبني في سفر اعتذرت بأنّها لا تستطيع أن تترك الأولاد وحدهم، والحقيقة أنّها لا تطيق أن تتنفّس سوى غير هواء دمشق، ولا أن ترى وجهًا غير وجوه خالاتها وبنات الأخوال والأعمام،..... من أين لي حظّ هذا السيّد المحترم زوجك ؟ [3].«

ومن جهة أخرى يوجّه كلامه إلى الكاتب راثياً لحاله، يقول:

[1] شاكر، عبد الحميد، الفكاهة والضحك (رؤية جديدة)، عالم المعرفة، الكويت، عدد: ٢٨٩، ص٦٧

[2] العجيلي، عبد السّلام، محطات في الحياة، وزارة الثّقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص٢١

[3] العجيلي، عبد السّلام، محطات في الحياة، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٥، ص ٢١

" تريد الحقيقة إنّي أرسي لك ، ما رأيتك مرّة إلّا متأبّطًا حرمك المصون في أسفارك في الشرق والغرب، أما تفكّر مرّة في أن تسافر وحدك لتستمتع بحريّتك في هذا الجانب الجميل من العالم؟ ضحكتُ لسرعة ما غيّر صاحبي كلامه" [1]

إنّ أسلوب الصديق العفويّ وقدرته على أن يقول كلامًا يرضي جميع الأطراف؛ كان السّبب الأوّل في إثارة الضّحك، فمن جهة أولى أرضى الزوجة وأشعرها بأنّها الملكة المتوّجة على عرش زوجها، ولكنّه وفي الطّرف النّقيض أظهر حزنه لمصير الزوج المقيّد وغير الحرّ، أوغير القادر على الاستمتاع بوقته جيّدًا؛ لأنّ زوجته ترافقه وتقيّده وتراقب تصرّفاته. ولعلّ ما أشاع جوّ الفكاهة والمرح في كلام الصديق ليس سرعة تغيير مواقفه، ولكن في الطّريقة التي أراد من خلالها أن يضحك صديقه.

في الواقع " إنّ لدى الكاتب نيّة في إضحاك القارئ، حتّى إن لم يُعلن عن ذلك صراحة؛ إنّها طريقة في فتنة القارئ وإغرائه، وليس من السهولة أن تحظى بابتسامة القارئ" [2]. ومن هذه الزّاوية فإنّ ما أراد الصديقان روايته من أحاديث متبادلة وأحداث جرت معهما، كانت بدافع نشر المرح والدعابة، وليس التشهير أو الذمّ. ومن هنا يمكننا القول:" إنّ ما يتيح للناس أن ينسجموا بعضهم مع بعض ليس هو العقل، وإنّما هو في المقام الأوّل الرغبة في إسعاد الآخرين، أو الإحساس بالانتماء للمجتمع، أو الرغبة في استحسان الناس" [3] وضمن هذا الإطار يصوّر الكاتب لصديقه مشهد صراع الثيران بطريقة تحمل ما تحمله من الإثارة والتشويق، ليختتم المشهد بأسلوب لا يخلو من الخفّة الباعثة للضحك والابتهاج:

«وفي نهاية حفلتنا هذه ارتفع صوت المكبّر يقول للمشاهدين: إنّه بقي عجل واحد لم ينزل إلى الحلبة، فهل من الزّوّار من يرغب في منازلة هذا العجل؟ حدّثتُ نفسي بأن أفعلها أنا، ووضعت آلة التصوير التي كانت في يدي جانباً، وتهيّأت للنزول من المدرّج، وهنا تطلّعت رفيقتي إليّ مستفهمة وقالت: إلى أين؟

---

[1] العجيلي، عبد السّلام، المصدر السّابق، ص٢١.

[2] كيليطو، موضوع أسئلة وحوارات، أمينة عاشور، دار توبقال، الرّباط، المغرب العربي،٢٠١٧، ص١١١

[3] وايت، نيكولاس، السّعادة موجز تاريخي، تر: سعيد توفيق، عالم المعرفة، الكويت، ع: ٤٠٥، اكتوبر، ٢٠١٣، ص١٣٩.

قلت: سأنازل الثّور..... وعندما بلغت هذه النقطة من حديثي أطلقها صاحبي ضحكة" .[1]

ولعلّ ما أثار ضحك الرفيق بهذه الطريقة التّناقض الكبير، أو الهوّة العظيمة بين قوّة الثور، وضعف الكاتب، وعدم خبرته بقواعد هذه اللعبة التي تحفظ سلامته، وتضمن له عدم الإصابة بأذى، مما جعل من إمكانيّة النّجاة أو الفوز صعبة، وبذلك يكون الكاتب قد وضع نفسه في موقف لا تحمد عقباه.

لقد انسجم مع مباراة صراع الثيران انسجاماً عظيماً، فاستيقظت في أعماقه غريزة المغامرة، وطمح أن يحقّق بطولة فردية أمام الجمهور. إن تضخيم الأنا في أعماق الذات قد بلغت حدًا عظيماً، لدرجة أنّه لم يعد قادرًا على أن يقدّر إمكانياته بالطريقة الواقعية، وربّما يعود ذلك في أغلبه إلى أنّ الإنسان الذي جرّب متعة الرحلة، والتحرّر من القيود الاجتماعيّة يميل إلى تجربة ما هو جديد، وأن يتحدى ذاته ويطلق لها عنان الحرية.

ولعلّ أسلوب المدرب المثير وطريقة دعوته لمنازلة العجل الصّغير، الذي بقي وحيدًا في الميدان يغدو أسلوباً تحفيزيّاً، نجح في إثارة حماس الكاتب، فقرّر أن يتحدّى ذاته ويثبت قوته. إنّ التّماهي التّام مع الحدث الذي يراه أمامه قد رفع من درجة الحماسة، ليأتي صوت الزوجة محذراً ومنبّهاً لخطورة الموقف. إنّ الزوجة هنا ما هي إلّا صوت العقل الذي يحاول أن يكبح جماح الإنسان ، ويحميه من التهور.

في الواقع، إنّ الرّحلة عند عبد السّلام العجيلي، لا تقدّم عرضاً جامداً يجرّ القارئ إلى أماكن نائية، وما تحويه من مظاهر حضارية وعمران فحسب، بل إنّ كتاباته تأتي كرحلة جميلة، تنقلنا عبر لغة تنبض بالخيال حينًا، وبروح الفكاهة والمرح حيناً آخر.

وبناءً على هذا الكلام، فالكاتب لا يغفل عن توظيف أسلوب المفارقة نظراً لما يبعثه هذا الأسلوب من أجواء تتسم بالخفة والبهجة، وتطلق الضّحك من أعماق القلب، كما حدث فيما رواه في مجموعته التي تحمل (عنوان ادفع بالتي هي أحسن)، يقول ناقلًا عن صديق له مقارنة بين سلوكين...لطفلين قرارا أن يلقيا التحية على المسافرين في القطار. يقول في قصّة (بين التحيتين) :

[1] العجيلي، عبد السّلام، محطات في الحياة، ص٢٤

"لمحت والقطار يتهاوى في سيره على الجبل القريب من مسارنا، فتاة صغيرة ألصقت ظهرها بالصخور، كأنّها حذرة من أن تجرفها العربات بمرورها في قربها، كانت فتاة في نحو السّابعة من العمر، موردة الخدين، ضاحكة الثّغر، تحمل في يدها بضع زهرات. وحين أصبحت عربتنا في محاذاة الصخرة التي أسندت الصبية ظهرها إليها، حدثت المفاجأة التي لم تستغرق غير ثانية من الزمن، الثانية التي كانت فيها الفتاة في مستوانا، وكنّا في مستواها. فقد رفعت آنذاك يدها وألقت إلينا وردة حمراء صغيرة استقرت في جواري، فوق المقعد الذي كنت أجلس عليه. [1]

فالفتاة الملتصقة بالصّخر تعكس إحساسًا داخليًا بالقلق، أما الوردة التي ألقتها فتعكس سلوكاً اجتماعياً ودّياً ورغبة بالانفتاح على الآخر، والتّواصل الإنساني الجميل معه.

ولعلّ هذا ما يعكس منظومة القيم التربوية التي تشجّع الطفل على مشاركة الآخر وفق أسلوب إنساني يعكس حَسّ الرقة والتهذيب، وما يتركه ذلك من أثر جميل في نفس الآخر.

فسلوك الطفلة حمل استقراراً انفعالياً داخلياً استمدّته الصغيرة من بيئة مشبعة بالاستقرار والأمن، الذي انعكس على تصرفاتها.

يتابع الكاتب سرده لما جرى نقلاً عن صاحبه، ولكن ليس في سويسرا، وإنّما في بلده، يقول:

" بلغت عربتنا في قطارنا هذا أكثر الأماكن قربًا من الصخور المجاورة لسكته، كان هناك صبيّ صغير في السّابعة من عمره تقريبًا، ملتصقاً بظهره بالجبل، حيث أصبح في مستوانا مثلما أصبحنا في مستواه. حدثت المفاجأة، قذف إلينا من فمه ببصقة لزجة كبيرة أصابت كتلتها الرّئيسيّة وجه أحد ركاب العربات، وأخذ كلّ منا نحن الباقين نصيبه من رذاذها". [2]

ممّا لا شكّ فيه أنّ سلوك الصبيّ المذكور، إنّما هو سلوك عدواني يعكس غضبًا داخليًا، يحاول التنفيس عن مشاعره المكبوتة بهذا السّلوك الاستفزازي، الذي يحمل في طياته إهانة للآخر وإزعاجاً له، واعتداء عليه، ولعلّ ذلك في جوهره هو تعبير عن القيم التربوية التي تلقّاها الطّفل في بيئته التي تكرّس مثل هذه القيم. ولعلّ السبب الخفي وراء هذه التّصرفات هي الضّغوط المختلفة (الاقتصادية والاجتماعية....) التي يعيشها سكان هذه المنطقة، والتي انعكست على تصرفات أطفالهم، إضافةً إلى القيم الاجتماعية التي تكرّس حِسًّا عدائيًّا عند الأطفال الذكور وتشجّعهم على ذلك.

---

[1] العجيلي، عبد السّلام، ادفع بالتي هي أحسن، دار رياض الرّيس، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص٢٨

[2] العجيلي، عبد السّلام، ادفع بالتي هي أحسن، ص ٢٩

وبالمقابل، فإنّ اللطف والتعامل الودي مع الآخر يُعدّ ضعفًا – من وجهة نظرهم– لا ينبغي الاتصاف به، بينما هو في واقع الأمر نوع من اختزام الآخر.

" فالغضب والحنق والحقد، هي مشاعر إنسانية محضة، تشكل التّرجمة النّفسيّة للعدوانيّة الشّائعة عند مختلف الكائنات الحيّة، والتي تتحرك بإزاء التّهديدات المختلفة" حجازي، مصطفى، الإنسان المهدور(دراسة تحليليّة نفسيّة اجتماعيّة)، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ٢٠٠٦، ص ٢٩١ . فالنقص في الإشباع العاطفي والتّعامل الخشن مع الطفل في مثل هذه السّن المبكرة، وانعدام الاهتمام به، جميع هذه الظّروف تجتمع مع بعضها البعض، لتؤدي به إلى التّصرف بهذه الطّريقة العدائية الهجومية، التي تحاول أن تلغي الآخر، أو أن تسحقه معنويًّا من خلال التّقليل من قيمته وإهانته، وذلك بدل التعامل الودي معه، وتقديم الاحترام اللائق الذي ينبغي للأطفال أن يعبّروا عنه تجاه الغرباء، أو كبار السن.

لقد ترك الكاتب للقارئ أو للمتلقي اكتشاف المفارقة بين الموقفين، وعلى الرّغم من أنّ أطراف المفارقة ليست مجهولة أو خفيّة، إلّا أنّ الكاتب يسعى في مفارقته السّاخرة تلك إلى أن يعبّر عن وجهة نظره تجاه القيم الحضاريّة ، والسّلوكيّة المختلفة باختلاف المكان.

وعلى الرّغم من أنّ الأصدقاء حاولوا تعليل هذا السّلوك لاختلاف الجنس بين ذكر وأنثى، إلا أنّ السّارد أبدى تأثره تجاه ما حدث، بالطّريقة التي نستطيع أن نقول فيها :

"إنّ المفارقة السّاخرة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل. ولكنّها، وفي الوقت ذاته، تنطوي على جانب إيجابي، فقد نظر إليها على أنّها سلاح هجومي فعال، وهذا السّلاح هو الضحك، ولكنّه ليس الضّحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضّحك الذي يتولد عن التوتر الحاد والضغط ، الذي لا بدّ أن ينفجر". [1]

ولعلّ هذا ما أشار إليه الراوي بسرده لهذه المفارقة والتعليق عليها بقوله:

«لكم أن تضحكوا، فليس أدعى إلى الضحك من المفارقة بين الزهرة في القطار السويسري ، والبصقة في قطارنا البلد. نطق هذا بمرارة، ولم تغب عنا. [2]"

---

[1] القاسم، سيزا، المفارقة في القصّ العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مجلد٢، عدد٢، ١٩٨٨، ص١١٤

[2] العجيلي، عبد السّلام، ادفع بالتي هي أحسن، ص٢٩.

فالمفارقة السّاخرة التي استخدمها الكاتب كأداة لإظهار المواقف السّلبيّة، وجعلها موضع تأمّل وتفكير، قد حقّقت غايتين مزدوجتين، فمن جهة أولى: كانت موضع إمتاع، فالدّعابة وسيلة لتخفيف التّوتر عن القارئ، وفي الوقت ذاته، فالمفارقة تحولت في قصص الكاتب إلى أداة نقدية بنّاءة، أظهرت السّلبيات، التي تعاني منها المجتمعات، ونبّهت إليها بأسلوب لطيف، بالطريقة التي تجعل السّلوك الإنساني أكثر رقيّاً وحضارة.

النتائج:

-إنّ الحسّ الإنساني العميق الذي اتّسم به أدب الرحلة عند عبد السلام العجيلي، لم يكن على نحو مقصود، وإنّما فرضته طبيعة المواقف التي صادفها الكاتب في أسفاره، وأخرجت الحسّ الإنسانيّ الدّفين في أعماقه، والذي استطاع بفضله أن يتغلّب على مشاعر الخوف والحذر، وأخذ الحيطة وتوقع الشّرّ من الآخر ، لصالح المشاعر الإنسانية الصّافية.

– في القصص التي عرضها الكاتب استطاع أن يحوّل المواقف التي بدت بسيطة وعابرة إلى حسّ إنساني عميق أظهر من خلاله تعاطفه مع الإنسان بغض النّظر عن الانتماء أو الدين أو اللون، وكان هدفه في ذلك الدفاع عن الكرامة الإنسانية، وحقّها في الحياة الكريمة.

إنّ الرّحلة عند عبد السّلام العجيلي، ليست تقريراً جافاً يحيل القارئ إلى أمكنة بعيدة، وما تحويه من مظاهر عمرانية وحضارية فقط، بل هي رحلة جميله تنقلنا إلى عالم ينبض بالبهجة والمرح ، كما في قصة (المرافقة والموافقة) التي استخدم فيها الكاتب أسلوب الفكاهة، نظراً لما يبعثه هذا الأسلوب من أجواء تتسم بالمرح والسّرور، وتطلق الضحكات الصادرة من الأعماق بلا تعقيدات أو حواجز .

-استخدم الكاتب أسلوب المفارقة السّاخرة، كوسيلة لإبراز التّباين بين القيم والسّلوكيات المختلفة باختلاف البلدان ، ممّا جعل القارئ يتأمل في هذا التباين ، وينحاز للقيم الإيجابية ويدافع عنها.

المراجع والمصادر:

١- المصادر:

ابن منظور ، لسان العرب، تحقيق نخبة من الأساتذة، دار المعارف، القاهرة، ج٣، د.ط

ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الفكر ، بيروت.

وهبي، مجدي ، المهندس، وكامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط٢ ، ١٩٧٤.

العجيلي، عبد السّلام:

- حكايات من الرّحلات، دار المغارف، مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٤.
- دعوة إلى السّفر، دار عويدات، بيروت، ط١، ١٩٦٣.
- محطات في الحياة، وزارة الثّقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٥.
- ادفع بالتي هي أحسن، دار رياض الرّيس، بيروت، لبنان، ١٩٩٧.:

٢- المراجع:

أسعد ، يوسف ميخائيل، سيكلوجيا الخوف، دار نهضة مصر، القاهرة ، د.ت.

حجازي، مصطفى، الإنسان المهدور (دراسة تحليليّة نفسيّة اجتماعيّة)، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ٢٠٠٦

الخطيب ، محمد كامل، الرواية واليوتوبيا، دار المدى، بيروت، لبنان ، ١٩٩٥.

القاسم، سيزا ، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجله فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد٢، عدد٢، ١٩٨٨.

عبد الحميد، شاكر، الفكاهة والضحك رؤية نقدية، عالم المعرفة، الكويت، عدد: ٢٨٩، يناير، ٢٠٠٣.

عبد الحميد، شاكر، الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب)، عالم المعرفة، الكويت، ٣٨٤، ٢٠١٢.

فروم، إيريش، كينونة الإنسان، تر: محمد حبيب، دار الحوار، اللاذقية مصر، ١٩٤٧.

فرويد، آنا، الأنا وأواليات الدّفاع، ترجمة: جورح طرابيشي، دار الطليعة بيروت.
فرويد، سيغموند:
– علم النّفس الجمعي، وتحليل الأنا، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
–سيكولوجيا المرأة، ترجمة : أحمد مختار صدقي،دار الوثائق القوميّة، مصر، ١٩٤٧.

كوفي، ستيفن، العادة الثامنة من الفعالية الى العظمة، ترجمة: ياسر العيتي، دار الفكر، دمشق، سورية، ٢٠٠٦.
كيليطو، موضوع أسئلة وحوارات، أمينة عاشور، دار توبقال، الرّباط، المغرب العربي،٢٠١٧
محبك، أحمد زياد، متعة السرد ، لماذا نقرأ الرواية، وزاره الثقافة، دمشق ، عدد٤٤٨، كانون الأول، ٢٠٠٠،
هدارة، محمد مصطفى ، دراسات في الأدب الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٩٠.
.
ويليامز، جريج، وإير، بات ، أسرار لغة الجسد، مكتبه جرير، ط١، ٢٠٠٨.
المقدسي، ليلى، الحب قيمة رابعة، مجله المعرفة، وزارة الثقافة ، دمشق، عدد٥٠٠، آيار، ٢٠٠٥

٣– المواقع الالكترونية:

https://karanovels.com

النّقد الأسلوبيّ الدّلاليّ المعاصر في سوريّة بين النّظريّة والتّطبيق (نقد فايز الدّاية نموذجًا)

طالبة الدّكتوراه: مي خالد الحزوري[1] إشراف: أ. د. جودت إبراهيم[2]

الملخص

انطلاقًا من أهمية النّقد الأسلوبيّ الدّلاليّ الأكاديميّ المعاصر في سوريّة (في نقد الشّعر الحديث)، ونظرًا لأهمية جهود النّاقد (فايز الدّاية) الّذي عُدَّ معلَمًا بارزًا في النّقد العربيّ الدّلاليّ المعاصر خلال ما يزيد على أربعة عقود من الممارسة النّقديّة الأكاديميّة الدّؤوبة يدرس هذا البحث منهجه التّجديديّ المبتكر منهج "الدّوائر الدّلاليّة" بين التّنظير والتّطبيق، ووفقًا لهذا المنهج فقد وقع اختيار البحث على كتابيه: "الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ- النّظريّة والتّطبيق"، و"دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة"، ليحدد مصطلحات منهج هذا النّاقد ومنطلقاته التّنظيريّة وإجراءاته المنهجيّة في دراسة الشّعر الحديث وإنجازات منهجه الّذي سعى النّاقد في تطبيقاته إلى ترسيخه بوصفه منهجًا نقديّاً.

وينتهي البحث في التّقويم والنّتائج إلى إثبات فاعليّة منهج الدّوائر الدّلاليّة في نقد الشّعر الحديث، إذ سبرت التّطبيقات الّتي أجراها النّاقد قدرة مقولات منهج الدّوائر الدّلاليّة على تحليل النّصوص الشّعريّة بوساطة تتبع الدّوائر الدّلاليّة، والتّحقق من ارتباطها بوعي الشّاعر ورؤيته للعالم.

الكلمات المفتاحيّة:

النّقد الأسلوبيّ، منهج الدّوائر الدّلاليّة، فايز الدّاية، التّنظير، المفاتيح الدّلاليّة، السّياق، إجراءات المنهج، نقد النّقد.

[1] – طالبة الدّكتوراه: في جامعة حمص–كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة– قسم اللّغة العربيّة–الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة.

[2] – أستاذ في جامعة حمص– كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة– قسم اللّغة العربيّة.

Contemporary Stylistic-Semantic Criticism in Syria: Between Theory and Practice (Fayez Al-Dayya Criticism: A Case Study)

Abstract:

Based on the importance of contemporary academic stylistic -Semantic criticism in Syria—especially in the criticism of modern poetry— Because of the importance of contributions of critic Fayez Al-Dayya; a prominent figure in Contemporary Arabic Semantic Criticism whose diligent academic practice spans over four decades, this research examines his innovative and progressive methodology (The Semantic Circles Method) in both theory and application. Accordingly, and based on this methodology, the study focuses on his two books: *Semantic Stylistics in Arabic Literature: Theory and Application*, and *The Semantics of Biography and Style in Omar Abu Risha's Works *. This selection defines the critic's terminology, theoretical foundations, and methodological procedures in the study of modern poetry, as well as the achievements of his methodology, which he sought to establish as a critical approach through its application.

The research concludes to an evaluation and analysis demonstrating the effectiveness of the Semantic Circles Method in modern poetry Criticism. The applications conducted by the critic have explored the capacity of the Semantic Circles Method to analyze poetic texts by tracing semantic circles and verifying their connection to the poet's consciousness and worldview.

Key words:

Stylistic criticism, semantic circles approach, Fayez Al-Dayya, semantic keys, context, theorizing, methodological procedures, critique of criticism

مقدمة:

انطلاقًا من أهمية النّقد الأسلوبيّ الدّلاليّ الأكاديميّ المعاصر في سورية (في نقد الشّعر الحديث) فقد وقع اختيار البحث على دراسة جهود ناقدٍ أكاديميّ متميزٍ جادٍ؛ هو النّاقد (فايز الدّاية) الّذي عُدّ معلَمًا بارزًا في النّقد العربيّ الدّلاليّ المعاصر، وحاول إرساء أسس علم الدّلالة خلال ما يزيد على أربعة عقود من الممارسة النّقديّة الأكاديميّة الدّؤوبة، إذ أغنى مكتبتنا العربيّة بمؤلفاته في الدّرس الأسلوبيّ الدّلاليّ؛ ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "الجوانب الدّلاليّة في نقد الشّعر في القرن الرّابع الهجريّ"، و"علم الدّلالة العربيّ النّظريّة والتّطبيق، دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة"، و"جماليات الأسلوب (1) الصّورة الفنيّة في الأدب العربيّ"...

وسيستند البحث بصورة رئيسةٍ إلى كتابيه؛ "الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ- النّظريّة والتّطبيق"، و"دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة"، وواضح من تسمية الكتاب الأوّل اعتماده المزاوجة بين التّنظير والتّطبيق، وقد صرّح النّاقد بالمواءمة بين الدّراسة النّظريّة المكثّفة والدّراسة التّطبيقيّة المعمّقة والموّسعة في مقدمة كتابه، في قوله: "الوجه النّظريّ المركّز والحالات التّطبيقيّة وبقدرٍ واسعٍ وأفقٍ متعددٍ"[1]. وهذا ما تبيّن لنا في فصول هذا الكتاب، ذلك أنّ الدّاية حدد مرجعياته النّقديّة في مدخل هذا الكتاب، وخصص الفصل الأوّل المعنون بـ "الأسلوبيّة الدّلاليّة الآفاق النّظريّة والدّوائر الدّلاليّة" لعرض الإطار الأسلوبيّ الدّلاليّ، ومراحل نمو منهج الدّوائر الدّلاليّة، والأسس والمنطلقات النّظريّة، وإجراءات المنهج في الدّوائر الدّلاليّة، ثمّ قدمَ عرضًا نظريّاً منظمًا لمنظومة مصطلحات منهجه، وضمّ الفصل الثّانيّ عددًا من التّطبيقات في الغنائيّة العربيّة القديمة والمعاصرة لبيان قدرة مقولات منهج الدّوائر الدّلاليّة على تحليل النّصوص الشّعريّة تحليلًا دلاليّاً، وربطها بوعي الشّاعر ورؤيته للعالم، أي كانت اختيارات الدّاية للنماذج الشّعريّة التّطبيقيّة متنوعة بين القديم والحديث؛ فبعضها يعود إلى العصر العباسيّ كأبي فراس الحمدانيّ والمتنبي، وبعضها معاصر كنازك الملائكة وبندر عبد الحميد وسعد الدّين كليب وخالد أبو خالد..، أمّا الفصل الثّالث المعنون بـ "الأسلوبيّة الدّلاليّة في السّرد والدّراما" فضمّ دراسات تطبيقيّة في (القصة

[1] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، النّظرية والتّطبيق، دار التّكوين، دمشق، ط1، 2016، ص8.

والقصة القصيرة والرّواية والمسرحيّة)، أمّا الكتاب الآخر "دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة"، فقد طواه الدّاية على قسمين: القسم الأوّل درس فيه سيرة عمر أبو ريشة دلالاتها، أمّا القسم الثّاني فضمّ الدّراسات التّطبيقيّة للدوائر الدّلاليّة في الأعمال الكاملة للشاعر عمر أبو ريشة، وربطها بوعي العالم ثمّ درس الموسيقا في شعر عمر أبو ريشة والدّوائر الأسلوبيّة التّصويريّة في شعره أيضًا.

-مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه:

تكمن أهمية البحث في درس منهج الدّوائر الدّلاليّة، وبيان مدى المواءمة والانسجام بين التّنظير والتّطبيق بغية تسليط الضّوء على أهمية هذا المنهج التّجديديّ المبتكر في دراسة الشّعر الحديث، وإنجازات هذا المنهج الّذي يسعى النّاقد في تطبيقاته إلى ترسيخه بوصفه منهجًا نقديّاً.

-أهداف البحث وأسئلته:

يهدف البحث إلى دراسة منهج الدّوائر الدّلاليّة في نقد الشّعر الحديث بين النّظريّة والتّطبيق عند النّاقد (فايز الدّاية)، ليتتبع مرجعياته النّقديّة، ويحدد منظومة مصطلحاته ومفاهيمه، ومنطلقاته التّنظيريّة وإجراءاته المنهجيّة، ثمّ يضع نماذج تطبيقيّة تحت مجهر النّقد والتّحليل بغية التّحقق من سبر هذه التّطبيقات قدرة مقولات منهج الدّوائر الدّلاليّة على تحليل النّصوص الشّعريّة بوساطة تتبع الدّوائر الدّلاليّة، والتّحقق من ارتباطها بوعي الشّاعر ورؤيته للعالم.

هل نجح النّاقد (فايز الدّاية) في المواءمة بين المنطلقات التّنظيريّة والتّطبيقات؟ وهل استطاعت الدّراسات التّطبيقيّة سبر قدرة مقولات منهج الدّوائر الدّلاليّة على تحليل النّصوص الشّعريّة؟

-مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة:

يعتمد البحث منظومة المصطلحات الدّلاليّة الّتي عرضها ناقدنا (فايز الدّاية) في منهجه المبتكر- منهج "الدّوائر الدّلاليّة"، وجعلها الرّكن الثّالث من أركان منهجه.

-الإطار النّظريّ والدّراسات السّابقة:

يشير البحث إلى أنّ دراسات النّقد العربيّ المعاصر السّابقة الّتي تناولت النّتاج الدّلاليّ للناقد (فايز الدّاية)، مثل "اتجاهات نقد الشّعر في سورية بعد الحرب العالميّة الثّانيّة 1945-1985"[1]

[1] -حلّوم، أحلام، اتجاهات نقد الشّعر في سورية بعد الحرب العالميّة الثّانيّة 1945-1985، رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير: بإشراف نعيم اليافي، جامعة دمشق، 1992.

لأحلام حلّوم الّتي خصصت الفصل الثّانيّ المعنون بـ "النّقد الدّلاليّ بين النّظريّة والتّطبيق" من الباب الثّالث لدراسة النّاقد (فايز الدّاية)، بيد أنّها اقتصرت على دراسة بعض المقولات والجوانب في النّقد الدّلاليّ عند النّاقد في كتابيه "الجوانب الدّلاليّة في نقد الشّعر في القرن الرّابع الهجريّ" وعلم الدّلالة العربيّ النّظرية والتّطبيق، دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة"، كقضية التّطور الدّلاليّ وماهية الدّلالة...، فلم نعثر على دراسة تناولت منهج الدّوائر الدّلاليّة عند النّاقد (فايز الدّاية) وتطبيقاته في الشّعر الحديث.

-منهج البحث وإجراءاته:

يعتمد البحث المنهج الوصفيّ الّذي يستند على (الاستقصاء-للوصول إلى الانتقاء- والاستقراء، والعرض أو التّقديم الموسع، والتّوصيف المنظم بغية كشف خصائص العمل النّقديّ تحت مجهر النّقد، والمتابعة الشّاملة، والملاحظة الدّقيقة، والتّقييم أو التّقويم، والموازنة والمقارنة، والاستنتاج أو الاستنباط)[1].

-تمهيد:

صرّح النّاقد (فايز الدّاية) في مفتتح مقدمة كتابه "الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ- النّظريّة والتّطبيق" بأنّ هذا الكتاب جاء تتويجًا وتكملةً لمؤلفاته السّابقة، في قوله: "يكتمل في هذا الكتاب جهد كنتُ بدأته في "جماليات الأسلوب/التّركيب اللّغويّ 1981" وجماليات الأسلوب/ الصّورة الفنيّة في الأدب العربيّ1990" وفي فصول من "علم الدّلالة العربيّ/ النّظريّة والتّطبيق 1985"[2]، فهذا الكتاب جاء نموذجًا رائدًا لابتكار ناقدنا منهجه التّجديديّ- منهج "الدّوائر الدّلاليّة" في تحليل الأنواع الأدبيّة (الشّعر والقصة والرّوايّة والمسرحيّة) لإيمانه بـ "استجابة النّصوص للمنهج"[3]، وما تعنينا منها دراسات الشّعر الحديث.

---

[1] -ينظر، إبراهيم، جودت، منهجيّة البحث والتّحقيق، جامعة حمص، مديرية الكتب والمطبوعات، حمص، 2007-2008م، ص334-336، 364-365، واليافي، نعيم، الشّعر والتّلقي (دراسات في الرّؤى والمكونات)، دار بترا، دمشق، ط1، 1999م، ص169.

[2] - الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص5.

[3] - نفسه، ص8.

ويرى البحث أنّ الدّاية وفّر علينا عناء تتبع مصادره ومراجعه للكشف عن مرجعياته النّقديّة حين صرح في أكثر من موضع في كتابه بأنّه استقى أصول منهجه التّجديديّ المبتكر "الدّوائر الدّلاليّة" من أصول دراساتٍ دلاليّةٍ عربيّةٍ تراثيّةٍ مع مثاقفة الدّراسات العالميّة الحديثة الّتي بلورت منهجه[1]، إذ صرّح بإفادته من (موازنة الآمدي، ووساطة القاضي الجرجانيّ، ودلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، وما ألفه ريتشاردز وأصحاب النّقد الجديد)[2] في "التّحليل الّذي يستطلع أبعاد العمل الأدبيّ العربيّ القديم والحديث في سياقه"[3]، وعليه، زاوج النّاقد بين حضور المرجعيّات التّراثيّة والمرجعيّات الغربيّة الحداثيّة، أضف إلى ذلك حرص الدّاية على الدّعوة إلى تتبع نتاج النّاقد ومرجعياته تحت مجهر التّحليل والنّقد بادئاً بنفسه أوّلًا رادًا الفضل لأصحابه[4]، وعليه، جاء تصريحه في أكثر من موضع بتحديد مرجعيات منهجه النّقديّ متعمدًا بغية التّنبيه على أهمية تحديد مرجعيات الأعمال النّقديّة في أثناء دراستها لبيان أصول مناهج مؤلفيها، ولمعرفة مدى المواءمة بين التّراث والحداثة، وما تضيفه معرفتها من قيمةٍ على دراسات نقد النّقد ذلك أنّ هذه المعرفة هي أولى خطوات درس العمل النّقديّ تحت مجهر النّقد والتّحليل.

-المفاهيم والمصطلحات عند النّاقد (فايز الدّاية):

يلفت انتباه الباحثة عناية الدّاية بتقديم عرضٍ نظريّ لمنظومة مصطلحات منهجه التّجديديّ على نحوٍ واضحٍ ومنظمٍ ومفصّلٍ، ممّا وفّر عليها عناء البحث عن هذه المصطلحات في تضاعيف كتابه، حين جعلها "الرّكن الثّالث"[5] في عرض أسس منهجه إذ "حملت المفهومات النّقديّة، ويسرّت الإجراء التّطبيقيّ، وخاطبت المتلقي عبر أرضيةٍ معرفيّةٍ لديه باللّغة والأدب"[6]، فإذا كان الدّاية قد نبّه على أهمية المصطلح في حمل المفهوم النّقديّ، وتيسير التّوصيل، وتسهيل الدّرس التّطبيقيّ على الباحثين، فإننّا نرى النّاقد أحمد علي محمد قد نبّه على ضرورة التّعلّق بالمصطلحات في الدّرس النّقديّ؛ إذ صرّح بأنّه لا "يستقيم درسٌ نقديٌّ من دون مصطلح، وما أدري كيف تقوم معالجة

[1] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ ، ص5، 16، 43،

[2] – نفسه، ص7، 8،20، 43.

[3] – نفسه، ص 16.

[4] – ينظر: نفسه، ص6.

[5] – نفسه، ص52

[6] – نفسه، ص52

من غير تعلّق بالمصطلح، إذ المصطلح مفتاح كلّ بحثٍ، وأداة كلّ علمٍ، وهو ما يحدد المنهج.."[1].

فلو لم يكن في هذه المقولة غيرُ قوله "تعلّق بالمصطلح" لكفى في الدّلالة على أهمية المصطلحات ومركزيتها في الدّرس المنهجيّ النّقديّ.

فهذه الأقوال تدلّ على أهمية مصطلحات كلّ منهج بوصفها ركنًا أساسيّاً من أركان تحديد هويته، ومدخلًا معرفيّاً إلى كنهه، وهذا الإدراك يجعلنا نستدلُّ على أهمية العناية بتتبع مصطلحات المنهج النّقديّ تحت مجهر التّحليل والنّقد، والتّعلّق بها لأنّها بوابة العبور إلى عوالم المنهج النّقديّ حتّى يتسنى لنا الكشف عن ملامحه ومنطلقاته، وإجراءاته المنهجيّة والتّطبيقيّة في الدّرس المنهجيّ النّقديّ.

ونجد الدّاية قد فرّق بين ضربين من المصطلحات في العرض النّظريّ والتّحليل الدّلاليّ[2]، إذ أشار إلى ارتباط أوّلهما بماهية الدّلالة، وعنونه بـ "المنظومة الاصطلاحيّة الدّلاليّة"؛ ومنها: الدّال، المفاتيح الدّلاليّة، النّصّ، السّياق، الحقل الدّلاليّ، الدّائرة الدّلاليّة، الحزم الدّلاليّة، البؤرة الدّلاليّة، الومضة الدّلاليّة، المقطع الدّلاليّ، المساحة الدّلاليّة..، أمّا ثانيهما فضمّ حزمةً من المصطلحات المستعملة في التّحليل النّقديّ واللّغويّ معًا؛ ومنها: التّركيب اللّغويّ، الصّورة، الوعي، القيمة التّعبيريّة، الرّسالة..[3]

– الدّال: المفتاح، النّصّ: السّياق:

حدد الدّاية "الدّال" بقوله: "إنّ الدّال هو مرتكز النّصّ الذّي يشكل ضمن تركيب الجمل تصوّرًا ذهنيّاً لدى السّامع والقارئ"[4]، فالنّاقد يحثُّ على الانطلاق من "الدّوال" في دراسة النّصّ الأدبيّ من

[1] –محمد، أحمد علي، في الشّعريّة "دراسات نصيّة في الأدب العربيّ الحديث"، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2016، ص9.

[2] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص52–53، 62.

[3] –نفسه، ص52، يشير النّاقد إلى أنّ المصطلحات النّقديّة المتداخلة أو المتجاورة مع المصطلحات الدّلاليّة تعين على الكشف عن الدّور البارز في التّعبير والتّوصيل، ينظر نفسه، ص62.

[4] – نفسه، ص54

خلال سلسلةٍ من الدّلالات بدءاً من الدّلالة المعجميّة الّتي تعضدها دلالتين، وهما الاشتقاقيّة والنّحويّة وصولًا إلى الدّلالة السّياقيّة الحيّة[1].

إذاً، معاني "الدّوال" تختلف باختلاف السّياقات، وهذا يُفهم من تحديد النّاقد "الوحدة الدّلاليّة" بأنّها "الجزء المكون لمعنى الدّال.. لإدراك أبعاد الدّال وحركته في السّياق واختلافه عن سواه"[2]، وعليه، يأتي التّغيّر في المدلول نتيجةً حتميّةً لإضافة الشّاعر وحدةً دلاليّةً أو حذفها[3]، إذ يضم مجموعها ما يسمى "المساحة الدّلاليّة"[4]، وعليه، يستنتج الدّاية تعدد المساحات الدّلاليّة للدال من تطوّره وموقعه وحركته في سياقٍ ما[5]، وشبيه بذلك ما أشار إليه ريتشاردز في مقولته "أكثر الكلمات حين تنتقل من سياقٍ إلى آخر تغيّر معانيها"[6]. ويبدو تفوّق مصطلح "المفتاح" على مصطلح "الدّال" في الطّاقة الإيحائيّة مع أنّهما مترادفان، وبذلك قضى "الدّاية" في قوله: "تتضمن صيغة "مفتاح" إيحاءً بفاعليّةٍ ودورٍ في سياق معين.. تكتسب المفاتيح طاقاتٍ عاليةً تحمل قيمًا من أبرز كواشف الإبداع"[7]، ومنه نفهم بروز فاعلية الطّاقات الإيحائيّة للمفاتيح في تبيان مواطن إبداع الشّاعر، لذلك نرى الدّاية يمسك بمصطلح "المفتاح" بادئاً به في دراسة النّصّ الشّعريّ ضمن العلاقات السّياقيّة بحثًا عن وعي الشّاعر ورؤيته للعالم من خلال أدواته ورصيده في الدّائرة الدّلاليّة[8]. وأمّا تبيان منزلة النّصوص الشّعريّة وتميزها من سواها فهما يدركان بتتبع المفاتيح الدّلاليّة ضمن السّياقات الحيّة، فهذه النّصوص هي "المسوغ الأوّل لإنتاج الدّلالة"[9]، وعليه، يتفق البحث مع النّاقد (سعد الدّين كليب) في تأييده أحقية الشّاعر الحداثيّ، وحريته في إنتاج دلالات نتاجه الشّعريّ بعد أن

---

[1] –نفسه، ص12، 31، 53، 54، 55، 57

[2] –الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ ، ص61

[3] –نفسه، ص61.

[4] –نفسه، ص61.

[5] –نفسه، ص61

[6] –ريتشاردز، أ: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانميّ، ناصر حلاويّ، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 2002م، ص19.

[7] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص55، ونجد الدّاية يشير إلى أنّ مصطلح "المفتاح" موجود في التّراث العربيّ ثمّ انتقل إلى الدّراسات الحديثة والمعاصرة، ينظر: نفسه، ص 55

[8] –ينظر نفسه، ص53، 31، وينظر الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص111.

[9] –كليب، سعد الدّين، المدخل إلى التّجربة الجماليّة، منشورات الهيئة العامة السوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، آفاق ثقافية ع 96، ط1، 2011، ص206.

زادت الحداثة الشّعريّة من نسبة ذلك التّحرر على وجه الخصوص حتى صار الانزياح الدّلاليّ مقرونًا بالإيحاء عوضًا عن الإفهام[1]. ولا تخفى مساندة الأسلوبيّة لعلم الدّلالة، فهما يشتركان في درس الدّلالات ضمن السّياقات الحيّة وضبطها وينفصلان فيما عدا ذلك[2]،

ومما يسترعي انتباه الباحثة إشارة النّاقد إلى علاقة المجاورة بين السّياق والنّصّ حين جعل مصطلح "السّياق" يشمل السّياق والنّصّ أحيانًا[3]. ونجد الدّاية يعود إلى تحديد السّياق مرةً أخرى بـ (الحدث–المكان–الزّمان–الأشخاص–الأشياء) في إطار العلاقات السّياقيّة[4]، وقريب من هذا ما أورده ريتشاردز عن المعنى الواسع لكلمة "سياق"، إذ حددها بالظّروف والأحداث الّتي تتحكم بالنّصّ الشّعريّ[5]. ونرى الدّاية يقرر أنّ النّصّ الكامل–الدّيوان يحوي سياقاتٍ متعددةً تبعًا لما فيه من

[1] – ينظر: كليب، سعد الدّين، المدخل إلى التّجربة الجماليّة، ص205–206.

[2] –ينظر: كليب، سعد الدين، النّقد العربيّ الحديث مناهجه وقضاياه، جامعة حلب، د.ط، 2009، ص 159–160، وينظر عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبيّة– دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص17.

[3] –ينظر الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، 57، ولعلّ النّاقد يقصد "السّياق العام أو المقام" فيأتي مرادفًا للنصّ، ذلك أنّ النصّ الواحد قد يتضمن سياقاتٍ متعددةً في الوقت نفسه، ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون– الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، مصر ط1994،1، ص312، فالسّياق قد يطلق للدلالة على حقولٍ بذاتها فتقول مثلًا: السّياق النظميّ تعبيريّ يعبّر عن مقاصد الجملة، والسّياق الخارجيّ هو البيئة الّتي جرى فيها الكلام، أي ما يحيل إليه الكلام.. والسّياق الأدبيّ الّذي يقطع بواسطة عنصر غير متوقع...، ينظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط1، 1985م، ص118، وريفارتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1993، ص10.

[4] – ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص57.

[5] –ينظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص40–41، ونرى ريتشاردز قد أطلق على السّياق "الفاعلية البديلة" إذ رأى أنّ الكلمة الواحدة قد تؤدي في السّياقات مَهمّة فقرات متعددة، ينظر: نفسه، ص41.

نصوصٍ شعريّة[1]، ثمّ نراه يقترحُ أن يتمّ التّفريق بين حالتين للنصّ الشّعريّ وهما:[2] (النّصّ المفرد– القصيدة، والنّصّ الكامل–الدّيوان). ولنا أن نسأل: ما أهمية رصد هذه السّياقات والوقوف عليها في النّصّ الشّعريّ؟ ولماذا يتمّ التّركيز على درس النّصّ الكامل–الدّيوان؟ والحقّ أنّ هذه السّياقات– كما يؤكّد الدّاية–خيرُ مُعينٍ على فهم النّصوص الشّعريّة، يقول النّاقد: "إنّ السّبيل إلى أن نحسّ بما جاء به شاعر.. وأن ندرك أبعاد كلماته ودلالاتها إنّما يرتبط على نحوٍ وثيقٍ بالسّياق وعلاقاته فهو الّذي يعطي الإضاءة للغرض والقصد"[3]. وأمّا تركيز الدّاية على تتبع تردد المفاتيح في الدّوائر الدّلاليّة في نتاج الشّاعر/ النّصّ الكامل–الدّيوان بالدّرس والاستقراء والموازنة والمقارنة فيقرنه بنضج شخصية الشّاعر واكتمالها بما يوازيها من الدّوائر الدّلاليّة[4]، وعليه، يُعبّر هذا النّضج المقرون بالدّوائر الدّلاليّة عن وعي الشّاعر ورؤيته للعالم مما جعل النّاقد يعزو اختلاف الدّوائر الدّلاليّة بين الشّعراء إلى اختلاف شخصياتهم ووعيهم للعالم[5].

–الدّائرة الدّلاليّة: الحقل الدّلاليّ:

نحدد مصطلح "الدّائرة الدّلاليّة" في النّصّ الشّعريّ بحسب ما عايناه عند النّاقد (فايز الدّاية) بأنّه: (مجموعة من الدّوال (الأسماء– الأفعال– الصّفات)، تستدعي المدلولات داخل السّياق النّصيّ يستحضرها المزاج والموقف والمشهد والتّفاعل النّفسيّ تعبّر عن قيم الشّاعر ورؤاه ووعيه للعالم،

---

[1] – ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص57، وهذا التّقرير يذكرنا بمقولةٍ قريبةٍ لريتشاردز، وهي: "للكلمة دلالة مألوفة في السّياق الأدبيّ، إذ إنّ الكلمات الّتي تسبق لفظة ما وتليها طريقة تفسيرها ومن اليسير توسيع نطاق هذا المعنى ليشمل نصوص الكتاب بأكمله"، ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص39، ويفترض في السّياق إعطاء دلالة دقيقة عن النتاج الشّعريّ، ينظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص118.

[2] –الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص56.

[3] –الدّاية، فايز، علم الدّلالة العربيّ: النّظريّة والتّطبيق: دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996م، ص195، وكذلك يرى النّاقد أنّ السّياق يضفي على الدّوال "هالاتٍ ما كانت تفهم لولا هذا الاستعمال في نصّ معين"، نفسه، ص32، ويعزو عبد المطلب أهمية درس ورصد السّياقات والوقوف عليها في النّصّ الشّعريّ إلى جعلنا نفهم العلاقات التّركيبيّة بسبب انتفاء وجود كيانٍ يعبّر عنها إلّا هذه السّياقات، فيشكل مجموع هذه السّياقات نصوصًا متفردةً خاصةً بكلّ شاعر، ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبيّة، ص321، 331، 338، 348، 308.

[4] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص56.

[5] –ينظر: نفسه، ص61.

من خلال اعتماد هذه الدّوائر الدّلاليّة ركيزةً لإدراك القيمة أو القدرة التّعبيريّة، فتغدو مفاتيح الدّائرة كلًا منسجمًا في نتاج الشّاعر، وهي تعاود الظّهور معبّرةً عن دوران في نتاج الشّاعر)[1]. وقد وقع اختيار الدّاية على مصطلح "الدّائرة الدّلاليّة" معنونًا به منهجه الأسلوبيّ المبتكر – بوصفه "مصطلحًا وجهازًا منهجيّاً لتحليل وكشفٍ لأبعاد النّصّ الإبداعيّة"[2]، إذ صرّح النّاقد باستبدال مصطلح (الدّائرة الدّلاليّة) بـ "الحقل الدّلاليّ" في قوله: "لقد اخترنا أن يحل مصطلح "الدّائرة الدّلاليّة" مكان "الحقل الدّلاليّ" في منهجنا سواء في العنوان أو في متن الدّراسة والتّصنيف، وكان وراء هذا الاختيار أسباب ترجحه"[3]، ولنا أن نسأل ما هي هذه الأسباب؟ الجواب: نرى الدّاية يرجح أسباب اختيار مصطلح "الدّائرة الدّلاليّة" إلى جملة أسباب، وهي:[4]

–التّخصيص: تمييز هذا المنهج النّقديّ المبتكر بعلامة فارقةٍ تعضده وتعمّق مساراته.

–التّطوير: تطوير "الحقل الدّلاليّ" المتأصّل الحضور والاستعمال في مرجعياتنا التّراثيّة بنقله إلى مصطلح نقديّ مبتكر أسوةً بمصطلح "الدّائرة العروضيّة.

–التّشابه: اقتراب مصطلح "الدّائرة الدّلاليّة" من مصطلح "الدّائرة اللّغويّة" الّذي نسبه (فايز الدّاية) إلى ليو سبتزر، وبحسب النّاقد، إنّ التّطابق بين اعتماد تسمية "الدّوائر الدّلاليّة" وأحوالها جعله يشيد باعتماد هذه التّسميّة وإفادة اختيارها، فيقول: "فالتّسمية تطابقت مع الحالة مما يجعل الاختيار مفيدًا نوعيّاً"[5] إضافةً إلى اكتساب الدّائرة الدّلاليّة من دلالتها الاشتقاقيّة صفة الدّوران لمجموعة

---

[1] – نفسه، ص 32، 33، 41، 45، 57، 58، وينظر: الدّاية، فايز، علم الدّلالة العربيّ النّظريّة والتّطبيق، ص28، وينظر علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص93، ويقصد بالقيمة التّعبيريّة "القيمة/القدرة الّتي يحملها كلّ نوع من أنواع الأساليب/ الظّواهر التّركيبيّة والتّصويريّة والموسيقيّة والدّلاليّة"، الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة، ص62، وقد نبّه الدّاية على أصالة حضور مصطلح (الحقل الدّلاليّ) في التّراث العربيّ وأشار إلى أبرز معاجم المعاني منها، المخصص لابن سيده وفقه اللّغة للثعالبي وإحصاء العلوم للخوارزميّ الكاتب..، ينظر الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص7، 57–58.

[2] – الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص8.

[3] – [3] – الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص8.

الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ ، ص58.

[4] – نفسه، ص58.

[5] – نفسه، ص58.

المفاتيح في الزّمن وبين قصائد الشّاعر، إذ تشير إلى مجموعة الدّوال ضمن إطارٍ واحدٍ بعلاقات داخلة في السّياق، ودوران في إنتاج الشّاعر[1]، وعليه، فإننا نوافق الناقد (فايز الدّاية) على هذه التّسمية، ونراها تسميةً موفقةً تنمّ عن اختيارٍ واعٍ لناقدٍ واعٍ حاذقٍ خبيرٍ بعوالم منهجه، وعليه، توحي صفة الدّوران بالتّطوّر والتّجدّد والتّكرار والاستمرار والدّيمومة، أليست "استجابة الدّوال للتطوّر هي شهادة لها"[2]؟!!

-البؤرة الدّلاليّة، المقطع الدّلاليّ، الومضة الدّلاليّة:

حدد الدّاية (البؤرة الدّلاليّة) بـ "القصيدة الّتي تستغرق الدّائرة الدّلاليّة الواحدة، وتكون الغالبة عليها"[3]، إذن البؤرة الدّلاليّة أو القصيدة في هذا النّصّ تنفرد بدائرة دلاليّة أساسيّة، لكنّ هذا الانفراد لا يعني-في رأي النّاقد- خلو هذه القصيدة من حضور بعض المفاتيح من الدّوائر الأخرى، ف "المفاتيح تتفاوت كثرةً وقلةً في القصائد/ البؤر، وقد يكون مفتاحٌ واحدٌ مهيمنًا.. وقادرًا على استحضار الدّائرة"[4]، في حين يرى النّاقد "حضور مفاتيح من الدّوائر الأخرى ضمن القصيدة/ البؤرة، لكنّ التّوظيف الأساسيّ متجه إلى الدّائرة الأساسيّة"[5]، وكذلك يتبيّن للناقد توضح العلاقة بين الشّاعر-أدواته ورؤاه-والبؤرة المشعّة طاقاتٍ حين يتمّ تتبع ورصد البؤر أو القصائد في ديوان الشّاعر بحسب تسلسلها الزّمنيّ، وتركيزها على نواحٍ محددة في الدّائرة[6]. فإذا كانت "البؤرة الدّلاليّة" تسودها دائرة دلاليّة واحدة-كما حددها النّاقد- فإنّ "المقطع الدّلاليّ"-كما عرّفه النّاقد-يشمل "مجموعة الأبيات أو السّطور الشّعريّة ضمن قصيدة تدور حول دائرة دلاليّة مختلفة عن الدّائرة السّائدة أو الدّوائر المتعددة في القصيدة"[7]، إذ يُتمُّ "المقطع الدّلاليّ": "دورًا في بنية القصيدة"[8]، يُفهم منه المخالفة لما هو سائد في القصيدة. وأمّا توظيف هذه المقاطع الدّلاليّة فيرى الدّاية أنّ الشّعر

---

[1] - نفسه، ص33، 58.

[2] -نفسه، ص59، وهذا ما يذكرنا بمقولة ريتشاردز "تتغير والجمل تتطوّر"، ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص54.

[3] -الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص57.

[4] -الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص59

[5] -نفسه، ص59-60

[6] - نفسه، ص60

[7] - نفسه، ص60

[8] -نفسه، ص60

العربيّ الحديث والمعاصر–بقصائده المركبة والمتسلسلة والمشاهد المقطعة– خير مثال على هذا التّوظيف[1]. أمّا "الومضة الدّلاليّة" فقد حددها النّاقد بـ "حضور جزئيّ في دال أو مركب منه ضمن دائرة أو دوائر أخرى في القصيدة وغالبًا ما يكون حضور الومضة تصويريّاً"[2]، إذًا، تأتي الومضة تصويريّة في الأعم الأغلب، ولا يكتمل مصطلح "الومضة الدّلاليّة" إلّا بتحديد ماهيته كما تبينت للناقد مزيجاً تصويريّاً من الوعي والإحساس الدّاخليّ، إذ يضفي هذا المزيج بريقًا آخاذًا على النّصّ الشّعريّ، ويترك أثرًا عميقًا في نفس المتلقي[3].

–الحزمة الدّلاليّة:

يرى البحث أنّ الدّاية وجد أنّ ماهية الحزم الدّلاليّة مقرونة بفكر الشّاعر ووعيه ورؤيته للعالم، إذ حددها بـ "مجموعة الدّوال/ المفاتيح في جانب من جوانب الدّائرة الدّلاليّة عند الشّاعر واختلافها بين الشّعراء –ممن تداولوا دائرة واحدة– وتفاوت الدّوال فيها هو ما يعطي بداية معرفتنا لتعدد رؤاهم"[4]. فالمفهوم من هذا التّحديد أنّ الحزم الدّلاليّة مختلفة في الدّائرة الدّلاليّة الواحدة المتداولة من شاعر لآخر، وعليه، فإذا كانت الحزمة الدّلاليّة تعبّر عن رؤية الشّاعر فإنّها تكوّن رؤية فرديّة خاصة بصاحبها، وهنا قد يسأل سائل لماذا نقوم بفرز الدّوال في حزمٍ دلاليّة؟ إنّ الإجابة نجدها عند النّاقد حين يعزو تصنيف الدّوال/ المفاتيح في حزمة واحدة إلى "التّكرار المميز لبعض الدّوال مما يجعلها الأبرز بين المفاتيح في توجيه الأنظار إلى ما هو راسخ في وعي الشّاعر"[5]، ومن هنا تبرز أهمية الحزم الدّلاليّة لأنّها ترديدٌ وتوصيفٌ لما هو متأصّلٌ في وعي الشّاعر.

وندرك مما سبق أهمية تتبع المصطلحات في الدّرس المنهجيّ النّقديّ، إذ إنّها ركنٌ أساسيٌّ من أركان المنهج، وهذا التّتبع هو الذي يجعلنا ندرك أهمية حضورها عند النّاقد.

–المنهج النّقديّ عند (فايز الدّاية):

---

[1] – نفسه ، ص60.

[2] – نفسه، ص60، ونجد النّاقد قد ربط ظهورها–بحجمها "الصغير ذي التّأثير الكبير" بتأصلها ولمعانها في وعي الشّاعر ورؤاه، نفسه، ص60.

[3] –ينظر: نفسه، ص 48.

[4] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ ص61.

[5] – نفسه، ص61.

حاول النّاقد (فايز الدّاية) خلال أربعين عامًا من الممارسة النّقديّة الدّؤوبة تأليفًا وإشرافًا على الطّلبة أن يبتكر منهج الدّوائر الدّلاليّة مؤكدًا إفادته من دراسات النّقد العربيّ القديم، والدّراسات الغربيّة الحديثة في أكثر من موطن–كما أسلفنا– يقول النّاقد: "وكان لقراءة ريتشاردز، وما نادى به أصحاب "النّقد الجديد"، و كذلك ما قدمه النّقد العربيّ في موازنة الآمدي الّتي تناولت نصًّا أدبيّاً، وخرجت منه إلى مقارناتٍ تفيد في تعميق القراءة"[1]، هذا يعني أنّ هذه المرجعيّات التّراثيّة والغربيّة قد أدت دورًا رئيسًا في تطوير منهج النّاقد، وقد حدد النّاقد هدف دراسته بـ" كشف فاعلية الدّلالة في التّعبير عن التّجربة الإبداعيّة وتوصيلها إلى المتلقين"[2]، فالمفهوم من هذا الهدف أن ندرك أهمية درس الدّلالة، وفاعليتها في إثبات المقدرة التّعبيريّة عند الشّاعر، وأثرها في المتلقي. وكذلك يتبيّن لنا تعلّق الدّاية بمصطلح "الحقول الدّلاليّة" عنايةً ودرسًا وشغفًا بالتّطبيق حتى غدا مشروعه النّقديّ ثمّ تطوّر لديه إلى منهج "الدّوائر الدّلاليّة"، وبذلك صرّح الدّاية قائلًا: "بدت فكرة تطويرٍ في الدّرس الأسلوبيّ الدّلاليّ عندما تأملتُ قسم الرّموز الخاصة من المعجم الشّعريّ لدى عمر أبو ريشة على امتداد ديوانه، إذ برزت مجموعة من الدّوال تنتمي إلى حقولٍ دلاليّةٍ ماديّةٍ ونفسيّةٍ وذهنيّةٍ لها حضورٌ مميزٌ ..ارتسمت عبرها معالم لشخصية الشّاعر ورؤيته للحياة والعالم والنّفس والوطن.. فرجعتُ النّظر وتوسعتُ.. في إطار حمل مصطلح "الدّائرة الدّلاليّة"، وجعلتُه المشروع النّقديّ الأسلوبيّ"[3].

فأنتَ تجد في هذا التّصريح وصفًا دقيقًا لمراحل نمو وتطوّر منهج "الدّوائر الدّلاليّة" الّتي عاينها ناقد خبير، وما تتمّ به عملية دراسة الحقول الدّلاليّة في مختبر الدّلالة على وجه العموم، وفي ديوان عمر أبو ريشة على وجه الخصوص، فمنه استنتج النّاقد اقتران هذه الحقول الدّلاليّة بملامح شخصية الشّاعر وفكره ورؤيته للعالم، وتحضرنا هنا دعوة ليوسبتزر إلى دمج النّص أو الدّيوان أو الأعمال الكاملة في "المبدأ الإبداعيّ الكامن في ذهن الفنان"[4]، بغية "الظّفر بمركز الأثر النّابض،

[1] – نفسه، ص43.

[2] – ينظر: نفسه، ص7، 16، 5

[3] –الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص41، ويسرد الدّاية مراحل نمو منهجه الدّلاليّ، ينظر: نفسه، ص35، وما بعدها.

[4] –حوله، عبد الله، الأسلوبية الذاتيّة أو النشوئية، مجلة فصول، الأسلوبيّة، مج:5، ع1، 1984، ص88.

أي "شمس النّظام الفلكيّ"[1]. إذًا، كتاب "الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ–النّظرية والتّطبيق" هو حصيلة هذا التّطوير النّقديّ المنهجيّ بدليل تمثليه نموذجًا رائدًا لمنهجة الدّوائر الدّلاليّة في حركة النّقد الأسلوبيّ الدّلاليّ المعاصر.

ومما يسترعي الانتباه أنّ الدّاية قد حدد الأسس والمنطلقات المتبّعة في منهجه النّقديّ أيضًا، فوفّر علينا مجددًا جهد البحث عنها، وهي: تصريح الدّاية بالانطلاق من داخل النّصّ في كثير من مواطن كتابه منها قوله: "قراءةٍ للنصّ من الدّاخل ثمّ يخرج إلى السّياق المحيط، إن كان ثمة حاجة.. فلسنا بصدد النّصّ المغلق"[2]، فيبدأ هذا الانطلاق بتتبع الدّوال في الدّوائر في إطار العلاقات السّياقيّة الحيّة بوساطة استقراء شامل للمفاتيح ثمّ الخروج إلى البيئة الاجتماعيّة والثقافيّة معًا، والكشف عن وعي الشّاعر ورؤيته للعالم وتعبيره الأسلوبيّ بتتبع الدّوائر في أعماله مجتمعةً أو في ديوانه ثمّ في النّصّ الشّعريّ الواحد، وتنويره بقيم هذه الدّوائر على امتداد ديوانه، وتقصي الدّوائر الدّلاليّة الأكثر بروزًا في أعمال الشّاعر، وجعلها منطلقًا لتأويل النّاقد ومقارناته، ودراسة النّصوص الشّعريّة مفردةً بتتبع المفاتيح الدّلاليّة الأكثر حضورًا فيها، والدّوائر الدّلاليّة المنتمية إليها[3]. ولسائل أن يسأل: هل للدوائر الدّلاليّة بنيّة خاصة بكلّ نوع أدبيّ؟ إنّ الجواب نجده عند الدّاية الّذي يقول: "وبحسب اختلاف خصائص الأنواع الأدبيّة تشكلت بنية خاصة للدوائر: طبيعة الخطاب الغنائيّ اللّغويّة المكثّفة في حيزٍ محدودٍ، وارتباطه برؤيةٍ ذاتية، يجعلان للدوال فرصة الظّهور، وأداء فاعلية ضمن دوائر ملموسة بمجموعة مفاتيح"[4]، بخلاف الرّواية مثلًا: "فالمدى واسع.. وثمة دفق كبير للكلمات الدّوال، وتبرز فاعليّة الدّائرة في إطار الأحداث وزاوية الرّؤية.. ومعها مشاهد أو أمكنة أو شخصيات.."[5]، وعليه، تمّ التّفريق بين طبيعة الشّعر المكثّفة المحدودة المدى الّتي تسهم في تعميق حضور الدّوائر الدّلاليّة، فتغدو فاعلة التّأثير في النّصّ الشّعريّ وكأنّه مادة خصبة أو مجال

[1] –نفسه، ص88، أو سُمي "مبدأ التّلاحم الداخليّ للعمل" أو "جذره الروحي"، جيرو، بيير، الأسلوبيّة ، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط2، 1994م، ص79.

[2] –الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص43.

[3] –ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص43، 44، 45، 33.

[4] –نفسه، ص33–34.

[5] –نفسه، ص34.

مخصصٌ لهذه الدّوائر الدّلاليّة لتتوهج وتشع فيه، حيث تُظهر كثافته الفائقة "دور صياغة الجملة، ودلالات الكلمة وتكوين الصّورة.. عبر القيم التّعبيريّة"[1]، وطبيعتي الرّواية والمسرحية فمداهما واسع المساحة لذلك اتجهت فاعلية الدّائرة الدّلاليّة فيهما إلى الأحداث والأماكن والشّخصيات والمشاهد...

-الإجراءات المنهجيّة في الدّوائر الدّلاليّة[2]:

وانطلاقًا من أنّ المنطلقات التّنظيريّة والإجراءات المنهجيّة لأي منهج قرينان، فقد تبيّن للبحث عناية النّاقد (فايز الدّاية) بعرض إجراءاته المنهجيّة، إذ جعلها الرّكن الثّانيّ فيه، يقول: "والرّكن الثّانيّ هو مجموعة الإجراءات المنظمة لفاعلية المنهج والّتي انتقلت به إلى أرض الواقع أي أنّها حولت النّصّ إلى جزء من الحياة.. "[3]، وبذلك تكون الفاعليّة الشّاملة للإجراءات المنهجيّة هي التّنظيم لإثبات شدة فاعلية المنهج عبر نقله من ميدان التّنظير إلى الممارسة الإجرائيّة في التّطبيقات، لذلك نرى الدّاية لم يكتفِ بالتّنبيه على أهمية الإجراءات المنهجيّة فحسب بل حدد خطواته الإجرائيّة الّتي سلكها في تحليله الدّلاليّ في الدّوائر الدّلاليّة ممّا وفر علينا مجددًا عناء وجهد البحث عن هذه الخطوات؛ وهي:[4]

-قراءة الدّيوان أو أعمال الشّاعر مجتمعة قراءة أوليّة معمّقة بتتبعّ الدّوال/المفاتيح المكررة كي تتمّ إضافتها إلى الدّائرة الدّلاليّة أو أكثر .

---

[1] -نفسه، ص 18.

[2] - فمفهوم الإجراء المنهجيّ بحسب ما عاينته في بعض كتب النّاقد (نعيم اليافيّ)، هو: (نقل المنهج من حيز التّنظير العام إلى ميدان الممارسة الإجرائيّة، بوساطة تحويل الآراء والمنطلقات التّنظيريّة إلى ممارسة إجرائيّة عمليّة تستعرض فيها الوضع الّذي يحدد الخطوات المنهجيّة الإجرائيّة الّتي يتبعها النّاقد في قراءة النصّ وتقويمه وتحليله، عبر شرح كلّ خطوة من هذه الخطوات على حدة، ذلك أنّ الممارسة الإجرائيّة متباينة بين النّقاد في المنهج نفسه)، ينظر اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقديّة في النظرية والتّطبيق- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص36، 19-20،68، واليافي، نعيم، المغامرة النقديّة، دراسات أدبيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1992، ص69. ومما يسترعي الانتباه إشارة الدّاية إلى أنّه أعاد صياغة المفاهيم والمصطلحات وإجراءات منهج الدّوائر الدّلاليّة بعد التّجريب والتّطبيق لتتبلور بهذه الملامح الّتي وصلت إلينا، ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص64.

[3] -الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص52.

[4] - نفسه، ص46 -49.

-قراءة القصائد قراءات متعددة أولى وثانية وثالثة ورابعة تبنى على استقراء شامل لهذه القصائد بحثًا عن الدّوائر من خلال تتبع دوالها/مفاتيحها داخل السّياقات الحيّة، وربطها بوعي الشّاعر وموقفه ورؤيته للعالم.

-تصنيف الدّوال (الأسماء-الأفعال-الصّفات) في الدّائرة الدّلاليّة ضمن حزم دلاليّة.

-تتبع حضور الدّائرة الدّلاليّة ورصد دوالها مقسمًا إلى ثلاثة فروعٍ، وهي: (البؤرة الدّلاليّة-المقطع الدّلاليّ-الومضة الدّلاليّة)، إلّا أنّ الدّراية عثر على حالتين لحضور هذه الأنواع: الأولى: حضورٌ كليٌّ على نحوٍ متباين عند الشّاعر، والثّانيّة: حضورٌ جزئيّ[1].

-العودة إلى القصائد (البؤر والمقاطع) داخل سياقاتها الحيّة المتكاملة، إذ تلتحم خطوط الدّائرة بنصّ شعريّ ما أو أكثر، ثمّ تتعدد هذه الخطوط تبعًا للدائرة واتصالها بوعي الشّاعر وموقفه ورؤيته للعالم.

وعليه، فإن الجهد اللغويّ-الذي يتتبع دوال/مفاتيح الدّائرة ويرصدها- والنّظر النّقديّ المقرون بالتّأويل مترابطان ومتكاملان، إذ يؤكّد الدّراية "ترابط الأداة اللّغوية ووعي الشّاعر الّذي يلون تعبيره عن العالم"[2] والتّأمل النّقديّ المصحوب بالتّأويل[3] ارتكازًا على "القدرة التّعبيرية"[4]. ثمّ إذا رجعنا إلى النّصوص الّتي درسها الدّراية وجدناه يعثر على ضربين من النّصوص، حيث صرح بذلك في قوله: "إننا نجد أنفسنا أمام نوعين من النّصوص واحد تهيمن عليه دائرة أساسيّة، والثّانيّ تتعدد فيه الدّوائر، وفي الحالتين يظل التّناول التّحليليّ واحدًا"[5]، أي إنّ اختلاف النّصوص لا يعني اختلاف القراءة التّحليليّة عند النّاقد؛ فالقراءات التّحليليّة واحدة، بحسب النّاقد، بيد أنّنا نجد الدّراية يتبيّن بروز دور المفاتيح الدّلاليّة في عمليات الرّبط والمقارنة والشّرح، حتّى يفيد كلّ نصّ شعريّ من نتائج محاور الدّائرة الدّلاليّة، في حين تتمّ دراسة النّصّ الشّعريّ المفرد- الّذي لم تدرس دوائر شاعره-

[1] - نفسه، ص48.

[2] - نفسه، ص48.

[3] - نفسه، ص48.

[4] - نفسه، ص48.

[5] - الدّراية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص50.

بتتبع دواله/مفاتيحه الدّلاليّة تبعًا لمحور الرّؤية والتّفاعل مع مفاتيح الدّوائر الأخرى[1]، بيد أنّ الدّاية لا يخفي ميله إلى دراسة ديوان الشّاعر أو أعماله الكاملة مجتمعةً، وهذا الميل–في رأينا–هو إدراكٌ لأهمية دراسة القصائد دراسةً شموليّةً، لأنّ هذه القصائد "جزئيات تتكامل في نهاية المطاف مظهرةً ملامح صاحبها الفكريّة والنّفسيّة"[2]، وبذلك صرّح الدّاية قائلاً: "نحن نرى أنّ من حقّ الشّاعر أن نقرأه من خلال أعماله متجاوبة، فبعض دلالات النّصّ وصوره تكون إشارةً تستكمل في عمل آخر تالٍ، وقد تكون الخطّ الأخير في لوحة بدأت في نصّ سبق أو أكثر"[3]، ويتفق البحث مع هذا التّصريح، ويراه تصريحًا موفقًا إذ ترى الباحثة فيه تلخيصًا مقنّعًا، وحقًّا مشروعًا من حقوق الشّاعر أن تتمّ دراسة نتاجه الشّعريّ مجتمعًا، وليغدو هذا التّوجه إلى الأعمال الكاملة للشعراء بالدّرس والتّحليل والنّظر والنّقد حافزًا أكبر للنقاد.

ويبدو أنّ دعوة الدّاية الباحثين إلى دراسة الأعمال الكاملة للشعراء لم تثنه عن التّنبيه والتّأكيد والتّركيز على أهمية اختيار النّصوص الشّعريّة لأنّها مسؤوليّة كلّ ناقد، حيث يصرح النّاقد قائلًا: "اختيار النّصوص مسؤوليّة النّاقد، ودليل ذوقه وقدرته، فإذا ما استقام حسّه الجماليّ مع نضج أدواته أتى إلى ما يستحق عناء التّحليل والكشف"[4]، وعليه، فإنّ عملية اختيار النّصوص الشّعريّة هي الخطوة الأولى من خطوات التّحليل، ودليلٌ على فرادة النّاقد وتوجهاته ووعيه الجماليّ، وبذلك يكون الاختيار ركنًا أساسياً في التّحليل؛ فليس كلّ نصٍّ جديرًا بالتّحليل.

فالأصلُ، إذاً، أن تكون جدارة تحليل نصٍّ شعريّ ما هي منوطة بقراءات كثيرة هي الأصل في اختيارات النّاقد.

ونجد ممّا تقدم أنّ الدّاية لم يدخر جهدًا في عرض خطوات منهجه، إذ كان آخرها تقسيمه منطلقات منهجه في التّطبيقات التّحليليّة على النّصوص الشّعريّة إلى ثلاثة أقسام وهي: (تحليلٌ دلاليٌّ في الأعمال الكاملة لشاعر معاصر– أو في ديوان واحد له– وتحليلٌ دلاليٌّ في قصيدة واحدة ثمّ ربطها بالدّيوان)، ثمّ نراه يضيف إلى هذه الأقسام تفاصيل فرعيّة؛ وهي: (دراسة دائرة واحدة في الأعمال

[1] – نفسه، ص51.

[2] – نفسه، ص50.

[3] – ينظر: نفسه، ص 50–51.

[4] – نفسه، ص49.

الكاملة لشاعر–دراسة دوائر دلاليّة متعددة في ديوان شاعر–دراسة قصيدة دلاليّاً وربطها بالدّيوان–دراسة دائرة دراسة جزئيّة بتتبع ورصد مفاتيح هذه الدّائرة ورموز النّصّ)[1].

فأنتَ ترى في تحديد الدّاية لأقسام المنطلقات المنهجيّة التّحليليّة الدّلاليّة في التّطبيقات وصفًا عملياً تفصيليّاً دقيقًا لما تتمّ به العملية التّحليليّة لتناول الدّوائر الدّلاليّة في النّصوص الشّعريّة، وحقّاً لا تملك الباحثة إلا أن تعجب بهذا، ذلك أنّ تحديد خطوات منهج الدّوائر الدّلاليّة الصّادرة عن مبتكره أستاذنا (فايز الدّاية) أدق وأعمق من تحديد الدّارس لها بدليل أنّ مبتكر المنهج أعرف بتفصيلات منهجه التّجديديّ–المستنبط من التّطبيقات– وأولى بتحديد منطلقاته وأسسه التّنظيريّة، وتقديم عرضٍ لمنظومة مصطلحاته، وتبيان خطوات إجراءاته المنهجيّة في الدّوائر الدّلاليّة.

والحقُّ أنّ كتابه "الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ–النّظرية والتّطبيق" وُضع لتبيان خطوات المنهج الأسلوبيّ الدّلاليّ–منهج الدّوائر الدّلاليّة وجلائها، ووُفق في عرض منظومة مصطلحاته ومنطلقاته وإجراءاته المنهجيّة على نحوٍ منظمٍ ممّا سهّل اهتداء الباحثين إلى سبيل منهج الدّوائر الدّلاليّة.

وبعد تحديد البحث لهذا المنهج بالتّوقف عند مرجعياته ومنظومة مصطلحاته ومنطلقاته وأسسه التّنظيريّة وإجراءاته المنهجيّة تتساءل الباحثة هل استطاعت التّطبيقات الّتي أجراها الدّاية إثبات فاعلية منهج الدّوائر الدّلاليّة وقدرته على نقل المنطلقات التّنظيريّة إلى ميدان الممارسة التّطبيقيّة؟ أظن أننا سنجد الإجابة عن سؤالنا في التّطبيق النّقديّ.

–التّطبيق النّقديّ الأسلوبيّ الدّلاليّ عند النّاقد (فايز الدّاية):

وانطلاقًا من أنّ التّطبيق أوضح دليلٍ وخير برهان على إثبات فاعليّة منهجٍ ما، وسبر قدرة مقولاته، ومنطلقاته التّنظيريّة على تحليل النّصّ سأتتبع منهج "الدّوائر الدّلاليّة" في تطبيقات النّاقد (فايز الدّاية) من خلال وضع دراستين للناقد تحت مجهر النّقد: فالأولى: "دوائر باب اليمام لـ سعد الدّين كليب" تناول النّاقد فيها الدّوائر الدّلاليّة في ديوان شاعر معاصر، أمّا الثّانيّة فتناول النّاقد فيها الدّوائر الدّلاليّة في الأعمال الكاملة للشاعر عمر أبو ريشة، وسأكتفي منها بـ "دائرة الخصب والولادة

[1] – ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ ، ص65–66.

في شعر "عمر أبو ريشة""[1].

"دوائر باب اليمام لـ سعد الدّين كليب" في نقد (فايز الدّاية):

يتألف ديوان "باب اليمام"[2] لـ (سعد الدّين كليب) من سبع عشرة قصيدة يدرسها الدّاية بنحو خمسة عشرة صفحة. ونرى النّاقد يفتتح دراسته بعرضٍ موجزٍ لقراءاته المتعددة لهذا الدّيوان، حيث يشير إلى أنّ القراءة الأولى تمثل الانطباعات الأولى الّتي تعكس أزمة راهنة يعيشها الإنسان تتدرج بين براءة طفولةٍ وقداسة أمومةٍ وما تعيشه من مشاعر الخوف والقلق والابتهال والرّجاء، ثمّ يُتبع النّاقد هذه القراءة الأوليّة بقراءة ثالثة للدوائر الدّلاليّة تتداخل –في رأيه– مع قراءةٍ دلاليّة ودراميّة ثانيّة معبّرة عن وعي الشّاعر ورؤيته للعالم[3]، فقد حدد النّاقد خمس دوائر دلاليّة في هذه القراءة الثالثة، وهي[4]: 1– دائرة "قيالق الألم والحزن والشّرّ"2– دائرة "أجنحة الحريّة وطيورها"3–دائرة "الخصب الأخضر"4– دائرة "مؤسسة الأسرة والبيت" 5–دائرة "آفاق الرّوح".

ففي دراسة النّاقد للدائرة الأولى دائرة "قيالق الألم والحزن والشّرّ" في هذا الديّوان ينبهنا على إشارة الشّاعر سعد الدّين كليب في مفتتح مقاطع قصيدته "الشّاعر" إلى الألم والأمل والألق، حيث يؤكّد الدّاية تركيز هذه القصيدة على "أطراف صراعٍ لا ينقضي في سجل الإنسان على الأرض بدأ بحروفٍ ثلاثة تتبادل مواقعها..: ألف ولام وميم هي الألم الّذي يدهم ويحيط الحزن من حوله، ويقتحم على البشر مكامن سعادتهم وبراعم أحلام لهم، وفي المقطع الثّانيّ نطالع الألف والميم واللام مكونة الأمل الّذي يعطي ثلاثيّة أخرى هي مطلع إشراق في ألف ولام وقاف فتتألق الوجوه ويبسط الرّبيع بهاءه ووعوده"[5]. وكأنّ اختيار الشّاعر للثنائيّة الضّديّة "الألم/الأمل" متعمدٌ فأحرف

---

[1] – ينظر: "دلالات السيرة والأسلوب عند الشّاعر عمر أبو ريشة، 137 وما بعدها.

[2] – كليب، سعد الدّين، باب اليمام، دار المركز الثقافي، دمشق، ط1، ٢٠٠٧م، وقد ضمّ هذا الدّيوان بين دفتيه سبع عشرة قصيدة ومنها: الشّاعر، البيت، باب اليمام، قصيدة الريح، نوارة... وماتت، وشم الهلاك، صورة شخصية للسيد.. ف. ك، من معجم الروح، من المقام العراقيّ، رائحة الصّلوات.. ينظر: الدّيوان، ص7، 11، 17، 23، 29، 35، 43، 51، 57.

[3] – ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص164.

[4] – ينظر: نفسه، ص164

[5] – الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، 166، وينظر كليب، سعد الدّين، ديوان باب اليمام، ص7، 9، 10، ومما يسترعي الانتباه أنّ الناقد ذكر مفتتح الدّيوان "ألف لام ميم...ألف ميم ولام.. ألف لام وقاف" مرة ثانية

هذه الثّنائيّة واحدة مع اختلاف في ترتيب مواقعها، وهذه الشّراكة بين ثنائيّة "الألم/الأمل" في الأحرف توحي بالتّدافع الأزليّ بينهما في حلبة الحياة، أليس دوام الحال من المحال؟!! وها هو الأمل يزيد قوته على الألم بثلاثيّة "الألق"، ذلك أنّ الأمل والألق وجهان مختلفان لحقيقة التّفاؤل بالخير ضدّ كتائب الشّرّ. ونجد الدّاية يضع يديه على كتائب الألم والحزن والشّرّ فيحصي تردد المفاتيح الدّلاليّة وفقًا لمنهج الدّوائر الدّلاليّة بسبعين مفتاحًا دلاليّاً موزعًا –في رأيه– في البؤرتين/القصيدتين الحاملتين عنوانين لهذه الدّائرة، وهما: "وشم الهلاك" و"قصيدة الريّح" وباقي قصائد الدّيوان، وقد حدد النّاقد توزع هذه المفاتيح في الدّيوان بوساطة فروع ثلاثةٍ، وهي:[1]

–الفرع الأوّل: مفاتيح معبّرة عن الإنسان الظّالم الأنانيّ المتجبر المعجب بنفسه، وما يقابلها من مفاتيح تعكس حالات البؤس، وقد أورد النّاقد أمثلة كثيرة أكتفي منها بذكر مفتاحين، وهما: "للتاج أنياب"[2] و"زادت به الدّنيا.. كآبهْ.."[3].

–الفرع الثّانيّ: مفاتيح تتمثل بسطوة قوى الشّرّ المتخفيّة وراء قناع الإنسان، وما يعقبها من مفاتيح الألم والوجع والبؤس والحزن والقهر، وذكر النّاقد أمثلةً متعددة من الدّيوان أقتطع منها ثلاثة مفاتيح، وهي: "من تقاسيم الأفاعي والهوام"[4] و"يساقط الأفق.. أغربة وثعابين"[5] و"هيكل الظّلمة والحيف"[6].

–الفرع الثّالث: يعبّر–كما يرى النّاقد– عن اجتياح المفتاح الدّلاليّ "الرّيح" القصائد، إذ أحصى النّاقد تردده فبلغ عشرين ترددًا، ورأى في دال "الرّيح" إشارةً إلى هيمنة الشّرّ وأذاه واختراقهما الحدود كلّها، ثمّ ذكر أمثلة كثيرة أكتفي منها بثلاثة، هي: "يتمته الرّيح"[7] و"هي الرّيح تنهال مجنونةً"[8]

في دائرة (آفاق الرّوح) لأنّها "تدفع إلى التّأمل والبحث عمّا وراء الألفاظ من دلالات"، الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص171.

[1] – ينظر: نفسه، ص166–167–168.

[2] – ينظر: نفسه، ص166، كليب، سعد الدّين، باب اليمام، ص 66

[3] – ينظر: نفسه، ص166، وينظر: الدّيوان نفسه، ص48.

[4] – ينظر: نفسه، ص167، والدّيوان نفسه، ص9

[5] – ينظر: نفسه، ص167، والدّيوان، نفسه، ص39

[6] –ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ، ص167، وكليب، سعد الدّين، باب اليمام ، ص19

[7] – ينظر: نفسه، ص167، والدّيوان، نفسه ، ص 28

[8] – ينظر: نفسه، ص167، والدّيوان، نفسه، ص40.

و"غربتنا الرّيح"[1]. والسّؤال الّذي يثار هنا: هل ستقف قوى الخير جنبًا إلى جنب مع القيم الإنسانيّة النّبيلة لهذه الشّرور بالمرصاد؟ أتوقع أنّ الإجابة ستكون بالإثبات، نعم، فتأمل ما سبق ذكره يظهر لنا تنبيه الدّاية على تجسيد الثّنائيّة الضّديّة "الألم، الأمل" الصّراع الأزليّ بين "قوى الشّرّ والألم" الّتي تتجاوز الحدود كلّها وقوى الخير والفكر والحريّة في فسحاتٍ سماويّة وفضاء أرحب. مما أفاد التّعبير عن قضيةٍ إنسانيّةٍ أزليّةٍ، إذ إنّ هذه "القضية تغدو إنسانيّةً في عمقها وتوالي حضورها"[2]، وهذا ما سنراه في الدّوائر اللاحقة.

أمّا دائرتي "أجنحة الحريّة وطيورها" و"الخصب الأخضر" فما يلفت نظرنا أنّ الدّاية جمع بينهما في عنوان مشترك، وهو "خصب الأخضر وجناحه" ليدلّ على اقتران الدّائرة الأولى بالدّائرة الأخرى لاشتراكهما في مواجهة طوفان الشّرّ، لكنّ النّاقد يستعرض كلّ دائرةٍ على حدة، فيحصي تردد دوال دائرة "أجنحة الحريّة وطيورها" بأربعةٍ وثلاثين ترددًا[3]، ثمّ يورد النّاقد أمثلةً على تنوّع الطّيور وتعدد سماتها وأفعالها وأقتطع منها ستة دوال، وهي: (عصفورة، حمامة، يمامة، القطا، سرب، أجنحة)[4]، في حين يعثر النّاقد على دوال الطّيور الّتي تعبّر عن الحالات السّلبيّة، وهي ثلاث حالات كما حددها النّاقد، إذ يرى أنّ دال "النّعامة" قد عبّر عن حالة الخيبة، أمّا دال "الجرادة" فقد دلّ على حالة الخطر، كما عبّرت "عصفورة في جحر أفعى" عن الحالة العصيبة الحرجة[5]، ويرى البحث أنّ تتبع النّاقد المتتالي لهذه الدّائرة دفعه إلى تقرير فكرة تماهي هذه الدّائرة مع ذات الشّاعر حين شرع يشكو بثّه وأحزانه إلى هذه الطّيور لعلّها تنقذه فتعيره أجنحتها ليطير بها محلّقًا في سماء الحرية، يقول النّاقد: "وعلى الرّغم من متابعتنا كلماته الّتي تفصح عن همومه المشتركة مع الحمام والطّير فإنّنا نحسّ أنّه حدّق طويلًا في تلك الأجنحة مترقبًا ريشًا يسعف ذراعيه أو قلبه"[6]، إنّها دعوةٌ للتحليق في سماء الحرية. أمّا دوال دائرة "الخصب الأخضر" فقد أحصاها النّاقد بسبعةٍ وعشرين ترددًا، وأشار إلى تداخل هذه الدّوال مع عوالم البشر ومنها الفعل (ينبت) المقرون بالشّاعر

---

[1] – ينظر: نفسه، ص167، والدّيوان، نفسه، ص26–27

[2] – ينظر: نفسه، ص168.

[3] – ينظر: نفسه، ص168.

[4] – ينظر نفسه، ص168–169، والدّيوان، نفسه، ص 31، 41، 44، 23، 26، 28، 45، 35، 36، 61.

[5] –ينظر: نفسه، ص169، وينظر: الدّيوان، نفسه، ص26، 58، 44.

[6] – الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص169.

بوصفهما كشفًا للعلاقة بين جنينية الإنسان وتكّون الحياة في الرّبيع في قصائد الدّيوان[1]، وكذلك نرى النّاقد يلحظ أواصر الألفة بين الحمام والورد والشّجر والبشر، وعليه، واكبت مفاتيح الخضرة –في رأي ناقدنا– الحركة الحرّة في أفقٍ واسعٍ معينٍ على الصّراع بين الرّياح العاتية والجذور العميقة الضّاربة في أعماق الأرض[2]، وما يزال هذا الصّراع الأزليّ مستمرًا بينهما؛ فلماذا لا نفتح نوافذنا للرياح ونتحداها أن تقتلع جذورنا ووجودنا؟! ولماذا لا نعود إلى جذورنا؟! أليس هذا التّحدي بالعودة إلى الجذور معادلًا للأصالة؟! ويحضرنا هنا قول (وفيق سليطين):

فـــي الـــــعودة إلـــــى الجـــــذور..
نتطـــابـــق مـــــــــع أنفســـــــنا...
الجـــــــذور..
الـــجـــــذور،
جـــــــــــذور العـــائلـــــة،
جـــــــذور التـــــاريـــــخ،
جـــذور الشـــجرة الهرمـــة..[3]

إنّها عودةٌ محمودةٌ، ففيها ندرك أهمية أصالتنا وتاريخنا، ونعلم غاية وجودنا في هذه الحياة، وهذا مكمن قوّتنا. أمّا دائرة "مؤسسة الأسرة والبيت" فقد كان للداية وقفة عند مفاتيح هذه الدّائرة فأحصاها بـ خمسة وعشرين ترددًا، ووجد فيها إشارة إلى "تعاضد الإنسان في دار كبيرة إن استقام مسارها فسوف تتعاظم طاقةً في أعماق راسخةٍ في الأرض وفي تجليات تحملها أجنحة يحتويها مدى لا يطال"[4]، وبذلك تجسد الدّار الكبيرة الوجود الأول للإنسان، وتغدو استقامة الأسرة شرطًا ضروريّاً لاستقامة المجتمع، فتبرز أهميتها لأنها اللّبنة الأولى من لبنات بناء المجتمع، فصلاحها صلاحٌ لمؤسسات المجتمع كلّها، فإذا كان ديوان "باب اليمام" ينهض من الحبّ والأمل والخير والألق في اصطراع دائم مع فيالق الألم والشّرّ والحزن، فإنّ ديوان "طائرها الغريب" لـ رضوان السّح ينهض–

[1] –ينظر: نفسه، ص170.
[2] –نفسه، ص169–170
[3] –سليطين، وفيق، العالم الذي لم يَعدْ هناك، دار التّكوين، دمشق، ط1، 2016، 65.
[4] –الدّاية، فايز، الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص170.

كما يرى النّاقد (سعد الدّين كليب)– من "الجمال والأُنس فحسب.. وهو ما يعني أن لا اصطراع"[1]، وإذا قارنّا بين رؤيتي هذين الشّاعرين للأسرة والعالم، نجد أنّ رؤية السّح في "طائرها الغريب" رؤيةٌ تفاؤليّةٌ مثاليّةٌ ورديّةٌ مسالمةٌ حالمةٌ يسودها الحبُّ فقط في حين أنّ رؤية كليب في "باب اليمام" رؤيةٌ تفاؤليّةٌ وواقعيّةٌ في آن معًا، ذلك أنّها تعبّر عن الصّراع بين "الأمل والألم" و"الخير والشر" و"النّور والظّلام" و"الحبّ والكره"...، وكأنّ لسان حال شاعرنا يقول لنا: إنّ لذّة الحياة تكمن في التّحديّ والصّراع والمواجهة والإصرار على نشر الخير ودحر الشّرّ. وقد قدم النّاقد أمثلةً كثيرةً أكتفي منها بثلاثة مفاتيح من دائرة "مؤسسة الأسرة والبيت" وهي: "ثدي الأم"[2] و"كان المخاض"[3] و"كان العذاب الأموميّ"[4]. أمّا الدّائرة الأخيرة الّتي عنونها النّاقد بـ "آفاق الرّوح" فقد أحصى النّاقد تردد مفاتيحها فبلغت ثلاثةً وثلاثين ترددًا، وتبيّن له أنّ هذه المفاتيح مستقاة من "عالم الروّح والقداسة"[5]، والضّياء والنّور والخير، لتعين النّفس على مصارعة فيالق الألم والحزن والشّرّ[6]، وقد أورد النّاقد أمثلةً عليها أكتفي منها بستة مفاتيح وهي: ("اسم الله" و"البيت الحرام" و"المصطفى" و"آية الكرسي" و"الصّحابة"، و"الصّلوات")[7]، وبعد أن أنهى النّاقد قراءة هذه الدّوائر الدّلاليّة الخمس قراءةً دلاليّةً واستقرائيّة توصل إلى نتيجةٍ مهمةٍ مفادها التّنبيه على امتداد سلسلة الدّوائر الدّلاليّة إلى "جذور تمدّ الغد باخضرارٍ موصولٍ بالشّمس ومواعيدها مع الفصول"[8]، ومن هنا تبرز علاقة الإنسان بالطّبيعة بدليل التّشابه بين أطوار حياته والفصول الأربعة، وقد ذكر النّاقد أمثلةً متنوّعةً على ذلك أقتطع منها مثالين، وهما: "يخرج سرب الصّبايا الجميلات سرب الشّجيرات مني"[9]،

---

[1] –السّح، رضوان، ديوان، طائرها الغريب– شعر، وزارة الثّقافة–الهيئة العامة السوريّة للكتاب، ط1، 2018، مقدمة: ص17، وكليب، سعد الدّين، القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية، دراسة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،2021، ص191.

[2] – ينظر الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص 171، وكليب، سعد الدّين، باب اليمام، ص15.

[3] – ينظر: نفسه، ص171، والدّيوان، نفسه ، ص30.

[4] – ينظر: نفسه ، ص171، والدّيوان، نفسه، ص15.

[5] – ينظر نفسه، ص171.

[6] – ينظر نفسه، ص171.

[7] – ينظر نفسه، 171–172، والدّيوان، نفسه، ص 13، 15، 12،47، 51، 60، 61، 70.

[8] – الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص172.

[9] – ينظر: نفسه، ص172، وكليب، سعد الدّين، باب اليمام، ص36.

و"يبدو أنّي أصبحت كمثل التّوت لا ينضج إلّا حين يموت"[1].

-"الصور الفنيّة في "باب اليمام" في نقد (فايز الدّاية):

يبحث الدّاية عن الصّور الفنيّة فيجدها موزعةً في مسارين في ديوان "باب اليمام" وهما[2]: "**الاستعارة":** فتتأدى دلالة النّصّ مع الانزياح/المفاجأة اللّغويّة في التّركيب اللّغويّ كالاستعارة على وجه الخصوص الّتي تفاجئ المتلقي وتهيمن عليه، **وتآزر الصّورة والدّراما:** في تأدية الجزء الأكبر في الدّلالة، وعليه، يدرك النّاقد أهمية بروز الصّورة الفنيّة في إطار الدّراما لأنّها "احتوت على مفاتيح الدّوائر الخمس في مواجهةٍ طرفها الأوّل: فيالق الألم والحزن والطّرف الآخر: مجموعةٌ تضمّ الإنسان عبر سلسلة الأسرة وتواصل الأجيال، وهو ما يتعاضد مع الخصب الأخضر وأجنحة تحلّق في إهاب الرّوح المتعاليّة"[3]، وبناء على ما سبق ذكره تزيد مؤازرة المفاتيح الدّلاليّة للصور الفنيّة داخل الصّراع الدّراميّ من حدة هذا الصّراع وجولاته، وهذا دليلٌ على أنّ مودى الدّلالة هنا أقرب تأثيرًا إلى نفس المتلقي، وقد أورد النّاقد أمثلةً كثيرةً على هذه الاستعارات الحادّة أكتفي منها بثلاثة، وهي: "ينبت الشّاعر في أصل الجحيم"[4]، و"نرفع عالياً/ نخب النّعامة"[5]، و"بيوت من الطّين مذبوحة من القرف"[6]. ويمكن الاكتفاء من دراسة الدّاية للصور الفنيّة في القصائد بـ قصيدة "باب اليمام".

ففي دراسة الدّاية لقصيدة "باب اليمام"-وهي عنوان الدّيوان- يؤكد أنّها حالة شعريّة دراميّة في قوله: "تعدّ قصيدة **(باب اليمام)** حالةً شعريّة مكتنزةً بالمواقف الدّراميّة وبقدرة على حمل تأويلاتٍ انطلاقًا من المفاتيح الدّالة والتّحرك بين الدّوائر، فهي تبدأ من ثورة الشّاعر على اللّيل وفظاظته

[1] – ينظر: نفسه، ص172، والدّيوان، نفسه، ص55.
[2] – ينظر: نفسه، ص173.
[3] – نفسه، ص175.
[4] – ينظر نفسه، ص 173، والدّيوان، نفسه، ص7.
[5] – ينظر: نفسه، ص173، والدّيوان نفسه، ص 26.
[6] – ينظر: نفسه، ص173، والدّيوان نفسه، ص63

وثقل يعطل ورغبةٍ تكاد تتجسد خطواتٍ في عتباتٍ جديدةٍ"[1]، والمتأمل في قول الدّاية يدرك أنّ المقصود بثورة الشّاعر لا ينبغي أن يقتصر على الثّورة على اللّيل فحسب، وهنا تبرز مقدرة التّأويل عند النّاقد، وهذا ما نريد أن نثبته؛ فثورة الشّاعر هي ثورةٌ على الظّلم والشّرّ والحزن حتى يجعل حياته جنّة خضراء (خصب أخضر) بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى بدليل أنّ الشّاعر بدأ قصيدته بذكر الجنّةِ الّتي أشار النّاقد إلى اقترانها "بالحسن وعصافير الهيام"[2]، وأقتطع من الأمثلة الّتي ذكرها النّاقد ما يلي: "آن لي أن أدخل القيثارا / من باب اليمام.."[3]، فبعد أن أشار النّاقد إلى هذه الجنّة سرعان ما لاحت له المقاطع التّالية الّتي تصوّر وقوع الشّاعر في غياهب الظّلام والقيود والضّلال، وذكر النّاقد أمثلةً كثيرةً أكتفي منها بمثالين، وهما: "علاني/ هيكل الظّلمة والحيف.."[4] و"مذ ضيعت أسمائي"[5]، ثمّ تبيّن للناقد أنّ إيمان الشّاعر بأنّ اللّيل زائل جعله يستعين بمفتاح "الفجر" ليبدد الظّلام والحيف عائدًا إلى جذور الطّفولة والبراءة والنّقاء والحبّ، وأورد النّاقد أمثلةً على ذلك أقتطع منها مثالين، وهما: "مرآة الصّبايا"[6] و"الفجر النّدي"[7]. ويرى البحث أنّ تأكّد انتصار الخصب في قصيدة "**باب اليمام**" قد أوصل الدّاية إلى نتيجةٍ مهمةٍ اختتم بها دراسته، وهي اجتماع وغلبة (الإنسان والخصب الأخضر وأجنحة الحريّة وطيورها) على (الشّرّ والحزن والألم)[8]، إنّها صفوة رؤية الشّاعر ووعيه للعالم. كما يجد النّاقد أنّ هذا الوعي دفع الشّاعر سعد الدّين كليب إلى رسم المشهد الدّراميّ لهذا الصّراع ببراعة ومهارةٍ، إذ ينتهي بانتصار الخصب بوساطة الرّبط بين خصوبة الطّبيعة الخضراء وخصوبة المرأة والأجيال المتتابعة والفصول الأربعة من جهة أخرى، وكذلك ربطَ النّاقد بين المفاتيح (اليمام– الخصب الأخضر–اللّيل–الظّلمة–الفظ..) ودوائرها لينقل

[1] –الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، ص177.

[2] – نفسه، ص 178.

[3] – ينظر: نفسه، ص 178، وكليب، سعد الدّين، باب اليمام، ص17

[4] – ينظر: نفسه، ص178، والدّيوان، نفسه، ص19

[5] – ينظر: نفسه، ص178، والدّيوان، نفسه، ص18.

[6] – ينظر: نفسه، ص178، والدّيوان، نفسه، ص20

[7] – ينظر: نفسه، ص178، والدّيوان، نفسه، ص20

[8] – نفسه، ص175–177–178

تجربة هذا الشّاعر من الذّاتيّ الفرديّ إلى الذّاتيّ المتساميّ[1]، وحقًّا لا تملك الباحثة إلاّ أن تعجب بهذا، ولها أن تتساءل هل سينتصر الخصب على الشّرّ في كلّ مرة؟ إنّه احتمالٌ واردٌ، فلماذا لا نتفاءل؟!

"دائرة "الخصب والولادة في شعر عمر أبو ريشة"" في نقد (فايز الدّاية):

يبدأ الدّاية دراسته المعنونة بـ "دائرة الخصب والولادة في شعر عمر أبو ريشة "بمطولة الشّاعر الوطنيّة "عرس المجد" الّتي حظيت منه بقراءةٍ دلاليّةٍ معمّقةٍ لأهمية مكانتها في ديوان هذا الشّاعر، إذ بدت هذه القصيدة –في رأي ناقدنا– معلمًا من "معالم ديوانه ومجلى لرؤاه"[2]، وآيةً على استعادة الأمّة العربيّة للخصب والولادة، وآيةً على إحياء أعراس أمجادها وبطولاتها التّليدة بعد نيل حريتها واستقلالها[3]، إذ يتبيّن لنا مجيء العنوان "عرس المجد" حقًّا مطابقًا للمتن، فما أعظمه من عرسٍ وطنيّ؟!

وقد حدد الدّاية المفتاح الدّلاليّ الرئيس "عروس" مقترنًا بدال "المجد"، ومما يسترعي الانتباه أنّ الدّاية يوفر علينا مجددًا جهد البحث عن محاور منهجه، إذ يحددها بثلاثة محاور في قراءته الدّلاليّة، فنجملها بما يلي: رصد المفاتيح الأخرى المكونة لدائرة "الخصب والولادة" داخل السّياقات الحيّة في قصيدة "عرس المجد" ودراسة بنيتها المعماريّة، ورصد وتتبع المفتاح الرّئيس (عروس/المجد) في ديوان أبي ريشة ثمّ ربطه بفكر الشّاعر ووعيه ورؤيته للعالم، وتأكيد دلالات "دائرة الخصب والولادة" بوساطة الإبانة عن الأبعاد الثّقافية والتّوجهات الفكريّة في رصيد الشّاعر[4]. وتتألف قصيدة "عرس المجد" من تسعة وخمسين بيتًا من بحر الرّمل درسها الدّاية بنحو عشرين صفحة. ونبّه النّاقد إلى تصدُّر المفتاح الدّلاليّ "عروس/المجد" هذه القصيدة فجاء "بمثابة مقدمة

[1] – ينظر: الدّاية، فايز، الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ ، ص 178–179.

[2] – الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص 139.

[3] – ينظر: نفسه، ص ١٣٩، "عرس المجد١٩٤٧م"، هي: قصيدة احتفاليّة أُلقيت في الحفلة التّذكاريّة الّتي أقيمت في حلب نظمها الشّاعر عمر أبو ريشة احتفالًا بجلاء المحتل الفرنسيّ عن سورية، بعد مضي عام على استقلال سورية١٩٤٦م، ينظر: أبو ريشة، عمر، الدّيوان، مج:١، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٩٨م، ص٤٣٧، وينظر: أبو ريشة، عمر، الأعمال الكاملة: القصائد، ج١؛ تح: فايز الدّاية، سعد الدّين كليب، محمّد قجة، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط١، ٢٠١٧م، ص٦٦.

[4] – ينظر: الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص١٣٩–١٤٠.

أو افتتاحيّة"[1]، وذكر النّاقد ثلاثة أبيات أقتطع منها البيت الأوّل وهو:

يا عروس المجدِ تيهي واسحبي فـــي مغـانينـا ذيـــول الشّـــهبِ[2]

ويلحظ النّاقد تكرار المفتاح الدّلاليّ "عروس المجد" ثلاث مرات، إذ احتل موقعًا مركزيّاً في الدّائرة –بحسب النّاقد– ليعبّر عن شباب الإنسان وعنفوانه، والأواصر بين الرّجل والمرأة لاستمرار تتابع الأجيال[3]. ويتتبع النّاقد حضور المفاتيح الدّلاليّة الأخرى في القصيدة، فيجد أنّها حوت عشرة مفاتيح للخصب والولادة، من مثل "عرفنا مهرك الغالي"[4] و"تمت ما بيننا من نسب"[5] و"شقّ الهدى أكمامه"[6] و"أتى الدّنيا"[7].

ومما يسترعي الانتباه أنّ الدّاية صرح بتتبع ورصد المفتاح الدّلاليّ الرّئيس "عروس" في حالتي الإفراد والجمع في الأعمال الكاملة للشاعر عمر أبو ريشة، وذلك آية على قراءة النّاقد لديوان هذا الشّاعر على أنّه نصٌّ واحدٌ[8]، إلّا أنّ النّاقد لم يحصِ تردد مفاتيح دائرة الخصب والولادة كما أحصاها في الدّوائر السّابقة في أعمال الشّاعر، إذ اكتفى بالتّنبيه على انتشار هذه المفاتيح على طول الأعمال الكاملة للشاعر في محاور "الوطن، المرأة، الرّسالة، السّماء، الإنسان"[9]. ونجد النّاقد

---

[1]– الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص١٤٠.

[2]– ينظر: نفسه، ص١٤٠، وينظر: أبو ريشة، عمر، الدّيوان، مج:1، ص437، وينظر: أبو ريشة، عمر، الأعمال الكاملة: القصائد، ج١، ص66.

[3]– نفسه، ص١٤٠.

[4]–ينظر: نفسه، ص١٤١، وينظر: أبو ريشة، عمر، الدّيوان، مج:١، ص٤٤٠، وينظر: أبو ريشة، عمر، الأعمال الكاملة: القصائد، ج١، ص٦٧.

[5]– ينظر: نفسه، ص١٤١، وينظر: الدّيوان نفسه، ص٤٤٧، والأعمال الكاملة نفسها، ص٦٨.

[6]– ينظر: نفسه، ص١٤١، وينظر: الدّيوان نفسه، ص٤٣٨، والأعمال الكاملة نفسها، ص٦٦.

[7]– ينظر: نفسه، ص١٤١، وينظر: الدّيوان نفسه، ص٤٣٨، والأعمال الكاملة نفسها، ص٦٦.

[8]– ينظر: نفسه، ص١٤١.

[9]– نفسه، ص١٤٢، ويشير البحث إلى استعرض الدّاية القصائد الّتي وردت فيها مفاتيح "دائرة الخصب والولادة"، وهي: خاتمة الحب– حافظ إبراهيم –سورية – لمحة – شرود – شباب – قيود– الروضة الجائعة– تكريم – يا عوادي– محمد– هذه أمتي – يا رمل– كان لي– عدنان المالكي– حكايا سمّار– أمرك يا ربّ– أنا في مكة، ينظر: نفسه، ص141، وأحصى الدّاية عدد القصائد الّتي حوت المفاتيح والدّوائر الدّلاليّة بـ مئة وست عشرة قصيدة من مجموع قصائد أعمال الشّاعر الّتي بلغ عددها مئتين وأربعين قصيدةً، فوجد النّاقد أنّ هذه القصائد تعادل ثلثي الأبيات في الدّيوان. كما أحصى تردد المفاتيح الرّئيسة مع تكرار عددٍ منها بـ أربع وتسعين وخمسمئة مرّة، فجاءت موزعة على

يتتبع التّقارب والتّوازي بين حضور مفتاح "عروس المجد" والمفاتيح المترادفة، وسنكتفي ببعض الأمثلة على سبيل الذّكر لا الحصر ومنها: رَصْدُ النّاقدِ التّقاربَ بين مفتاح "عرس المجد" ومفتاح "عرس الجمال" في قصيدة" الرّوضة الجائعة"، حيث يذكر النّاقد بيتين من هذه القصيدة أقتطع منهما بيتًا واحدًا، وهو:

"ألّا أيـــن عـرس الجمالِ السّنيّ علـــى ذيـــل يقظتـكِ المبكـــرَه"[1]

فشبيهٌ بعرس الجمال هذا، عُرس المجد، فَكلاهما يدلُّ على بداية جديدةٍ، ويبعث الفرح والسّعادة والبهجة في النّفوس. كما عثر الدّاية على مفتاحي "عروس الرّمال" و"عروس الصّحراء"، إذ رأى أنّ المفتاح الأوّل قد دلّ على مدينة مكة، فهي منارة ومشاكاة النّور في قصيدة "لمحة"[2]، أمّا المفتاح الآخر فدلّ على مدينة بغداد الّتي اكتنزت قيم الحضارة والرّقي والتّقدم في قصيدة "يا عوادي"[3]، في حين وجد النّاقد أنّ مفتاح "عروس الصّحراء" في قصيدة "محمد" قد دلّ على الأصالة والعروبة وسجالهما في مقاومة المحتل، وقد ذكر النّاقد أربعة أبيات وأقتطع منها بيتين، وهما:

"ياعروس الصّحراء ما نبت المجد علـى غيـر رَاحـــة الصّحـراء..".

"فأعيـدي مجـد العروبـة واســقي مـــن ســنــاه محاجـــر الغبــراءِ"[4]

وهذا النّداء العظيم للمفتاح الدّلاليّ "عروس الصّحراء" يعني أنّنا بحاجة إلى إحياء أمجادنا الخوالي، فما أحوجنا إلى إعادة إحياء هذه الأمجاد؟! وها هو ناقدنا الدّاية يعثر على المفتاح الدّلاليّ "أعراس"

خمس دوائر دلاليّة؛ إذ حدد النّاقد تردد مفتاح "ملعب" بـ تسعة وعشرين ترددًا في "دائرة المكان"، وأحصى تردد مفاتيح "دائرة القوّة والكبرياء" بـ ستة وتسعين تردداً، وتتبع النّاقد مفاتيح "دائرة المعركة والصّراع" فأحصاها فبلغت مئة وثمانية وتسعين ترددًا، وحدد مفاتيح "دائرة الطّيور" فبلغت واحدًا وخمسين ترددًا، ونجد الدّاية قد نبّه على أنّ هذه الدّوائر الفرعيّة الآنفة الذّكر قد اجتمعت في دائرةٍ موسعةٍ عنونها النّاقد بـ "صراع الحياة الدّراميّ"، ينظر: الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص 111 وما بعدها، ويشير البحث إلى أنّ النّاقد أورد في الحاشية مسردًا لتوثيق المفاتيح الدّلاليّة وفق ورودها في القصائد، ينظر: نفسه، حاشية: (٢)، ص130 وما بعدها.

[1]– ينظر: نفسه، ص142، وأبو ريشة، عمر، الدّيوان، مج:١، ص175، وأبو ريشة، عمر، الأعمال الكاملة: القصائد، ج١، ص٥٤.

[2]– ينظر: نفسه،١٤٣، وينظر: الأعمال الكاملة، نفسها، ص١٠٤ وما بعدها.

[3]– ينظر: نفسه، ص١٤٣، والأعمال الكاملة نفسها، ص٩٠ وما بعدها.

[4]– ينظر: نفسه، ص١٤٤، والدّيوان، نفسه، ص٥١٤–٥١٥، والأعمال الكاملة، نفسها، ص٤٣٤.

مقترنًا بذكرى المولد النّبويّ الشّريف في قصيدة "يا رمل"، فيقول: "الولادة مقترنة بحامل الدّعوة، ثمّ تُبْرِز الرّسالة ميلاد صفحةٍ جديدةٍ في مسار العلاقات الإنسانيّة"[1]. ومعلومٌ أنّ الخصب مقرون بالولادة، فكيف إذا اقترنت هذه الولادة بولادة أشرف الخلق وخير البرية محمد ﷺ، مُبلِغ الدّعوة الإسلاميّة وحامل رسالتها، فتبرز أهمية مولده الشّريف، لأنّه ميلاد رحمة وعرس دعوةٍ ورسالةٍ للعالمين، فما أغلاه من مولد؟! وتحضرنا هنا الآية الكريمة: ﴿**وما أرسلناك إلّا رحمةً للعالمين**﴾[2]، ويذكر النّاقد بيتين من هذه القصيدة وهما:

"**فلاحَ أحمدُ فـــي أعـــراسِ دعوتـه يسلسل الوحـي إن صمتـًا وإن كَلِمـا**

فأرسل الصّرخـــة الزّهراء فانطلقـــت كتـائـــب اللّه ترعـى البيت والحَرَمـا"[3]

ولم تفارق الدّلالة الرّئيسة للمفتاح الدّلاليّ "عروس" ذهن ناقدنا الدّاية في دائرة الخصب والولادة، إذ عثر عليها في قصيدة "سورية" في قوله: "الدّلالة الأساسيّة لمفتاح "عروس" في البعد الرّمزيّ الوطنيّ كانت في قصيدة عنوانها صريح: (سوريا) ١٩٣٦وهي في رأيي نغمة القرار الّذي تبعته في لحظة التّوهج نغمة الجواب في قصيدة (عرس المجد١٩٤٧)"[4]، ونتفق مع الدّاية في إشارته إلى اختيار الشّاعر هاتين القصيدتين، إذ يعزو هذا الاختيار إلى اختلاف حالتي الشّاعر والعروس (سورية)، ففي القصيدة الأولى "سوريا" كان الباعث النّفسيّ الدّعوة إلى اليقظة والتّحريض والحثّ على المقاومة دفاعًا عن سورية لنيل شرف الاستقلال، إذ كانت أرض سورية محتلة وقتئذٍ، في حين دلّ الباعث النّفسيّ في قصيدة "عرس المجد" على تصوير نشوة الانتصار، وتنفس عبق الحرية بعد بذل التّضحيات.

وبعد أن توقف البحث على تتبع الدّاية للمفتاح الرّئيس "عروس المجد" في البؤرة/القصيدة "عرس المجد" في "دائرة الخصب والولادة" وتقصيه التّقارب بين المفتاح الرّئيس والمفاتيح الرّديفة له في الأعمال الكاملة للشاعر عمر أبو ريشة، وربطها بفكر الشّاعر ورؤيته ووعيه للعالم ندرك أنّ غاية الدّاية التّنبيه على أنّ توجهات الشّاعر الفكريّة ورؤاه قد أكّدت دلالات الخصب والولادة الّتي تجلّت

---

[1]– الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص 144.

[2]– سورة: الأنبياء، الآية: ١٠٧.

[3]– نفسه، ص144، وأبو ريشة، عمر، الدّيوان، مج:١، ص٤٨٥–٤٨٦، وأبو ريشة، عمر، الأعمال الكاملة: القصائد، ج١، ص٤٢٥–٤٢٦.

[4]– نفسه، ص١٤٨.

بإدراك سرّ التّقارب بين هذه المناسبات: "أعراس المجد والانتصار" و"طقوس زفاف العرائس" و"قدوم فصل الرّبيع" و"المولد النّبويّ الشّريف"... بأنّها بدايات جديدة لعهد استقلال جديد، وطور حياةٍ جديد، وبزوغ ربيعٍ جديد، وولادة رسالةٍ سماويةٍ عظيمةٍ، وعليه، تقترن هذه المناسبات جميعها بالخصب والتّجدد والعطاء والولادة، فما أغلاها من مناسباتٍ؟! وما أجملها من بدايات؟! أمّا دراسة الدّاية لمعمار قصيدة "عرس المجد" فقد تبيّن له أنّه معمارٌ دائريٌّ، بدليل أنّ محوره الأساس حلبة الصّراع القائم على ردع العدوان عن الأمّة العربيّة، وهو صراع ذو جولاتٍ متعددة، متجددة، متتابعة بتتابع الأجيال؛ لذلك نرى النّاقد قد نبّه على مركزيّة بؤرة الخصب والولادة في تعدد دورات الصّراع المبشرة بانتصار أمتنا على أعدائها[1]. ونجد النّاقد يقسّم هذه القصيدة تبعًا لموضوعاتها إلى خمسة مقاطع[2].

[1]- ينظر: الدّاية، فايز، دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، ص١٥٢.

[2]- نوجزها بما يلي: المقطع الأوّل: يتألف من خمسة أبيات من(١-٥) ، ويرى النّاقد في هذا المقطع صورةً لنيل المستعمرين من حرية بلاد الشّام، ونشر الفساد وتشويه صورة العدالة الإنسانيّة، إلّا أنّ "عروس المجد" تشرق بشمس عهدِ استقلالٍ جديدٍ- المقطع الثّانيّ: يتألف من ثمانية أبيات من (٦-١٣)، ويلحظ النّاقد في هذا المقطع فعالية "أسلوب القطع من غير تمهيد" فيرى عرضًا لإشراق مولد النّبي من الجزيرة العربيّة بحمل لواء الرسالة الإنسانيّة الحضاريّة رسالة الدّعوة الإسلاميّة الّتي حلّت مصدر خصب في القصيدة بوساطة صورة استعاريّة لانتفاض الأرض في قوله "وأمانيه انتفاض الأرض- المقطع الثّالث: يتألف من ثلاثة عشر بيتاً من (١٤إلى ٢٦)، تتصدّره إعادة النّداء -كما يرى النّاقد- في قول الشّاعر "يا عروس المجد"، ويُحجبُ رمزُ الخصب والولادة، وتبتعد "العروس" فيجد النّاقد في هذا المقطع ساحة لاحتدام جولات الصّراع بين الاحتلال وقيوده وجيل الشّباب بوساطة غلبة الجمل الفعليّة الّتي نقلت حركة هذا الصّراع ثمّ بشرّت بفرحة النّصر، وعبّرت الجمل الاسميّة عن طرفي هذا الصّراع بين قيود الأجنبيّ المحتل في قول الشّاعر "أعناقنا مثقلات بقيود الأجنبيّ" والمقاومة لاستعادة الخصب والولادة من جديد في قول الشّاعر "نحن من ضعف قوّةٍ بنينا قوّة"، وكذلك اندماج رمز "العروس" بالأرض ودحر المعتدي، وينبه النّاقد على أنّ الأبيات من (٢٧-٣٧) هي تتمة لهذا المقطع، إذ تجلّت فيها فرحة الانتصار-المقطع الرّابع: يتألف من ثمانية عشر بيتاً من (٣٨-٥٥)، وبدت للناقد في هذا المقطع مدينة القدس حزينةً بعد نيل الاحتلال منها- المقطع الخامس: يتألف من أربعة أبيات من (٥٦-٥٩)، ويرى البحث أنّ النّاقد يلحظ في هذا المقطع ظاهرة تحوّل الخطاب في القصيدة من ضمير المتكلم الجمعيّ، ويذكر أمثلةً، ومنها: (أعناقنا، عرفنا..) إلى ضمير المتكلم المفرد ويورد النّاقد أمثلة، ومنها: (أرى، أنا، قيثارتي وهو صوت شاعرنا عمر أبو ريشة، كما يجد النّاقد في الاستعارة "ربّ لحنٍ سال عن قيثارتي" إشارةً إلى تجليات الخصب في الكلام الشّعريّ، ففيه يكمن ثراء الأمّة في اندفاع الطّاقات، ينظر: نفسه، ص ١٥٢-157.

ونستبين من خلال هذه الدّراسة التّطبيقيّة "دائرة الخصب والولادة في شعر عمر أبو ريشة" أنّ الدّاية أثبت جدارة منهجه–منهج الدّوائر الدّلاليّة منطلقًا من النصّ الشّعريّ/البؤرة الدّلاليّة الرئيسة قصيدة "عرس المجد"، إذ كشف عن جمالياتها وأبعاد رسالتها، وربطَها بالدّائرة الدّلاليّة في ديوان الشّاعر ثمّ ربطَها بوعي الشّاعر وتوجهاته الفكريّة ورؤيته للعالم، فهذه التّوجهات والرّؤى الفكريّة قد أكّدت أنّ المجد والحرية والكرامة والنّصر حقوقٌ مشروعةٌ لشعوب أمتنا بعد بذل التّضحيات في سبيل تحرير هذه الأوطان. وكذلك يتبين لنا أنّ الدّاية قد التزم بمحاور قراءته الدّلاليّة التّنظيريّة الّتي حددها قبل أن يبدأ بدراسته التّطبيقيّة، إذ بدأ برصد المفاتيح الأخرى وتتبعها في البؤرة الرّئيسة "عرس المجد" في دائرة "الخصب والولادة" وأحصى ترددها بـ عشرة دوال ثمّ تتبع المفتاح الرّئيس "عروس/المجد" ورصد مرجعياته وربطها بقصائد ديوان الشّاعر منطلقًا من أنّ ديوان الشّاعر هو نصٌّ واحدٌ، ثمّ درس معمار هذه القصيدة الدّائريّ من خلال استعراض مقاطع القصيدة الخمس الّتي بدأت بالنّضال وانتهت به.

–الخاتمة والنّتائج:

سعى البحث إلى تسليط الضّوء على دراسات النّقد الدّلاليّ في سورية (نقد الشّعر الحديث)، ووفقاً لهذا المجال فقد وقع اختيار البحث على النّاقد (فايز الدّاية) الّذي سعى إلى كشف فاعلية الدّلالة في الخطاب الفنيّ مبتكرًا منهج الدّوائر الدّلاليّة، فوقف البحث عند مرجعيات هذا النّاقد ومنظومة مصطلحاته ومنطلقاته التّنظيريّة وإجراءات منهج الدّوائر الدّلاليّة، ثمّ وضع نموذجين تطبيقيين تحت مجهر النّقد، درس الدّاية في الأول "دوائر "باب اليمام" لسعد الدّين كليب"، ودرس في الثّانيّ "دائرة الخصب والولادة في شعر أبو ريشة"، وخلص البحث إلى نتائج، أبرزها:

–تعمّقُ النّقد الدّلاليّ في سورية (نقد الشّعر الحديث)، فجهود النّاقد (فايز الدّاية) خير برهان ودليل على ذلك.

–أدرك البحث أهمية درس الدّلالة وفاعليتها في إثبات المقدرة التّعبيريّة عند الشّاعر وأثرها في المتلقي.

– وفّر الناقد (فايز الدّاية) على الباحثة عناء تتبع مصادره ومراجعه للكشف عن مرجعياته النّقديّة حين صرح في أكثر من موطن بأصول مرجعيات منهجه الّتي استمدها من التّراث والحداثة، فجاء تصريحه متعمدًا بغية التّنبيه إلى أهمية تحديد مرجعيات الأعمال النّقديّة في أثناء دراستها لبيان

أصول مناهج مؤلفيها، ولمعرفة مدى المواءمة بين التّراث والحداثة، وما تضيفه معرفتها من قيمةٍ على دراسات نقد النّقد، فهي أولى خطوات العمل النّقديّ، وعليه؛ برزت مرجعيّات النّاقد التّراثيّة القديمة إلى جانب المرجعيّات الغربيّة.

–رسم النّاقد في كتابه "الأسلوبية الدّلاليّة في الأدب العربيّ–النّظرية والتّطبيق" إطار منهجيّة "الدّوائر الدّلاليّة" ووُفِقَ في عرض منظومة مصطلحاته ومنطلقاته وإجراءاته المنهجيّة على نحوٍ منظمٍ مما سهل اهتداء الباحثين المعاصرين إلى سبيل منهج الدّوائر الدّلاليّة.

– تبين للبحث أنّ التّطبيقات أثبتت فاعلية منهج الدّوائر الدّلاليّة، إذ سبرت قدرة مقولات منهج الدّوائر الدّلاليّة على تحليل النّصوص الشّعريّة مبرهنة على استجابتها لهذا المنهج، وكيف لا تثبت هذه التّطبيقات فاعلية هذه المقولات والنّاقد قد استنبطها من التّطبيق نفسه–كما صرح بذلك– لينجح في المواءمة بين الدّراسة النّظريّة المكثّفة والدّراسة التّطبيقيّة المعمقّة.

–أثبت الدّاية فاعلية درس أعمال الشّاعر مجتمعةً؛ فالأعمال الكاملة أقدر وأنجع على إثبات فاعليّة منهج الدّوائر الدّلاليّة داخل السّياقات الحيّة، إذ يتمّ فيها سبر الأعمال وقراءتها قراءة معمّقة لتتبع المفاتيح في الدّوائر الدّلاليّة الّتي تدور في نتاج الشّاعر للوصول إلى ربطها برؤية الشّاعر وفكره– "فكر النّظام الشّمسيّ".

–لعلّ هذا البحث يفتح آفاقًا وينير دروبًا لدراساتٍ لاحقة لنتاج هذا النّاقد الثّر الّذي تعدّ مؤلفاته ركيزةً أساسيّة في النّقد الأسلوبيّ الدّلاليّ العربيّ المعاصر.

-قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

أولاً-المصادر:

1-الأعمال والدّواوين الشّعريّة:

-أبو ريشة، عمر:

-الدّيوان، مج:١، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٩٨م.

-الأعمال الكاملة: القصائد، ج١؛ تح: فايز الدّاية، سعد الدّين كليب، محمّد قجة، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط١، ٢٠١٧م.

-السّح، رضوان: طائرها الغريب-شعر، وزارة الثّقافة-الهيئة العامة السوريّة للكتاب، ط1، 2018م.

-سليطين، وفيق، العالم الّذي لم يَعدْ هناك، دار التّكوين، دمشق، ط1، 2016.

-كليب، سعد الدّين: باب اليمام، دار المركز الثقافيّ، دمشق، ط1، ٢٠٠٧م.

2-المعاجم:

-علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط1، 1985م.

ثانياً-المراجع:

1-المراجع العربيّة:

-إبراهيم، جودت: منهجيّة البحث والتّحقيق، جامعة حمص، مديرية الكتب والمطبوعات، حمص، 2007-2008م.

-الدّاية، فايز:

-الأسلوبيّة الدّلاليّة في الأدب العربيّ، النّظرية والتّطبيق، دار التّكوين، دمشق، ط1، 2016.

-دلالات السّيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٨م.

-علم الدّلالة العربيّ النّظرية والتّطبيق، دراسة تاريخيّة، تأصيليّة، نقديّة، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996م.

-عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون- الشّركة المصريّة العالميّة للنشر-لونجمان، مصر، ط1، 1994م.

-عياشيّ، منذر، مقالات في الأسلوبيّة- دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.
-كليب، سعد الدّين:
-القيمة والخطاب في الشّعر الحديث في سورية، دراسة منشورات الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق،2021.
-المدخل إلى التّجربة الجماليّة، منشورات الهيئة العامة السوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، آفاق ثقافيّة ع 96، ط1، 2011.
-النّقد العربيّ الحديث مناهجه وقضاياه، جامعة حلب، د.ط، 2009.
-محمد، أحمد علي، في الشّعريّة "دراسات نصيّة في الأدب العربيّ الحديث"، منشورات الهيئة العامة السوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 2016.
-اليافي، نعيم:
-أطياف الوجه الواحد، دراسات نقديّة في النّظرية والتّطبيق- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.
-الشّعر والتّلقي (دراسات في الرّؤى والمكونات)، دار بترا، دمشق، ط1، 1999م.
-المغامرة النّقديّة، دراسات أدبيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1992.

2-المراجع المعربة:

-جيرو، بيير: الأسلوبيّة، تر: منذر عياشيّ، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط2، 1994م.

-ريتشاردز، أ: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 2002م.

-ريفارتير، ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، دار سال، دار النّجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1993.

ثالثاً-المجلات والدّوريات:

-حوله، عبد الله، الأسلوبيّة الذّاتيّة أو النّشوئية، مجلة فصول، الأسلوبيّة، مج:5، ع1، 1984.

توجيهات ابن جنّي لمسائلِ الفصلِ النحويِّ بينَ المتلازماتِ في كتابِه (التنبيه على شرح مُشكِلات الحماسة)

د. أحمد إبراهيم العليوي
دكتوراه في الدراسات اللغوية (النحو والصرف) – جامعة حمص

الملخَّص:

سعى هذا البحث إلى دراسة مسائل الفصل النحويّ بين المُتلازمات، وتوجيهاتِ ابن جنّي لها في كتابه التنبيه. وهي مسائلُ جديرة بتتبُّعها في كُتُب النحو لكثرة تفاصيلها وشواهدها، مع عدم وجود بابٍ أو مبحثٍ جامعٍ لها في كتب النحو المختصرة أو المطوَّلات. وقد اعتمد البحثُ المنهجين: الاستقرائيّ، والوصفيّ التحليليّ.

عرَّفَ البحثُ الفصلَ في اللُّغة، ثمَّ تكلَّم على الفصل النحويِّ في الاصطلاح، ثمَّ عرَّجَ على قضيّة الفصل النحويّ عند النحاة، ثمَّ على مسائل الفصل المبثوثة في كتاب التنبيه، وأفردَ كلَّ مسألة وشاهدَها بعد ضمِّ النظير إلى النظير. ثمَّ خُتِمَ البحثُ بالنتائج.

كلمات مفتاحيَّة: الفصل النحويّ، المتلازمات، ابن جنّي.

Ibn Jinni's guidance on the issues of grammatical separation between related words in his book (Al-Tanbih 'ala Sharh Mushkilat al-Hamasa)

Dr. Ahmad Ibrahim Al-Aliwi

PhD in Linguistic Studies (Grammar and Morphology)

Abstract:

This research sought to address the issues of grammatical separation between collocations and Ibn Jinni's guidance on them in his book Al-Tanbih. These are issues worthy of being followed up in grammar books due to the abundance of their details and evidence, with no comprehensive chapter or discussion on them in concise or lengthy grammar books. The research employed two methodologies: inductive and descriptive-analytical.

The research defined separation in language, then discussed grammatical separation in terminology, and then addressed the issue of grammatical separation among grammarians. Finally, it touched upon the various issues of separation found in the book *Al-Tanbih*. He examined each issue separately, comparing similar cases. The research concluded with the key findings.

Keywords: The grammatical chapter, collocations, Ibn Jinni.

أوّلًا: المقدِّمة:

معلومٌ أنَّ الأصـــل في الكلام أن يأتيَ على وَفق نظام خاصٍّ بكلّ لغة، وتختلف هذه الأنظمة من لغة إلى أخرى، فإنْ كانت بعض اللغات تنتهج نظامًا صـــارمًا في كلامها، فإنَّ العربيَّة تميَّزت بنظامها المرن، وعليه قد يكون التركيبُ منزاحًا عن المألوف في كلام العرب، فيعتريه عارضٌ يَخرُج به عن مقتضـى الصـناعة، وقد يصـل به إلى نوعٍ من التعقيد اللفظيّ أو المعنويّ، ومن هذه العوارض الفصـــلُ بين المتلازمات النحويّة كالفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، والصـفة والموصـوف، والمتضـايفين...، ما يحدو بالنحاة إلى نوع من التأويل النحويّ أو ردِّ هذا العارض وحمله على الشذوذ أو الضرورة. وجديرٌ بالذِّكر أنَّ هذه المسائل مبثوثة متفرِّقة في كُتب النحاة لا يجمعُها باب واحد، اللهمَّ إذا اســتثنينا مســألة الفصـــل بين المتضـــايفين، والجملة الاعتراضـية. فمن الأهميَّة بمكان تتبُّع هذه المسـائل وجمعُها ودراسـتُها، من هنا جاء هذا البحث لدراسـة مجموعة من مسـائل الفصـل النحويّ في كتاب تطبيقيٍّ مهمٍّ يجمع الكثير من مُشـكِلات الشـــواهد الشـــعريَّة في النحو، وهو كتاب "التنبيه على شـــرح مشـــكلات الحماســـة" لابن جنِّي (ت392هـ). وهو شـرح علميٌّ تخصُّـصـي بابُه اللغة والنحو، لم يجعله ابن جنِّي للعوام، بل هو للخواص من أهل العلم، يقول ابن جنِّي في مقدّمة كتابه: «وقد أجبتُك – أيَّدك الله – إلى ملتمسِكَ من عمل ما في الحماســـة من إعراب، وما يلحقُ به من اشـــتقاق أو تصـــريف أو عروض أو قواف... وبعدُ: فإنَّ هذا الكتاب لسـتُ أعملُه لمبتدئ ولا متوسـط، وإنَّما أخاطب به من قد تدرَّب فكره، وقويَ نظرُه، وهو الذي يغرى به، ويقوى حظُّه منه»[1]، وهذا ما يُعطي مسـائل الكتاب مزيدَ مزيَّة للدراسة والتحليل وإنعام النظر فيها.

– مشكلة البحث وأهميّته

لمّا كان من الأهميَّة بمكان تتبُّع مسائل الفصل النحوي وجمعُها ودراستُها، جاء هذا البحث لدراسـة مجموعة من مسـائل الفصـل النحويّ في كتاب تطبيقيٍّ مهمٍّ بُني على مُشـكِلات الشـواهد الشـعريَّة في النحو، وهو كتاب التنبيه لابن جنّي. وعليه يمكن تحديد مشـكلة هذا البحث بالسـؤال الرئيس الآتي:

(1) **التنبيه على شرح مشكلات الحماسة**، أبو الفتح عثمان بن جني (ت392هـ)، حققه: أ.د. حسن محمود هنداوي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 1430هـ/2009م، ص 6–7.

كيف تعامل ابن جني مع مسائلِ الفصلِ النحويِّ بينَ المتلازماتِ في كتابِه (التنبيه على شرح مُشكِلات الحماسة)، وكيف جاءت توجيهاته لها؟

وتكمُن **أهميَّة** هذا الموضوع في كونه يتناول مجموعةً من مسائل الفصل النحويّ، وهي مسائلُ مبثوثة في كتُب النُّحاة والبلاغيين لا ينظِمُها باب واحد، ومن ثَمَّ من الأهميَّة بمكان تقصِّي مسائل هذا المبحث، وبيان توجيهات النحاة لها، يُضاف إليها أهميَّة الكتاب موضع البحث، وهو واحد من أهمِّ كتب النقد النحويّ التطبيقيّ.

- أهداف البحث وأسئلته

يرمي البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف، تتمحوّر حول: تعريف الفصل النحويّ وبيان المتلازمات النحويّة، وكذلك بيان درجة الفصل النحويّ من حيث القبولُ والردُّ، ثمّ بيان توجيهات ابن جنِّي لِما وقع من مسائلِ الفصل النحويّ في كتابه التنبيه.

وعليه، فإن هذا البحث يجيب عن الأسئلة الفرعية الآتية:

1- ما المقصود بالفصل النحوي؟

2- ما المقصود بالمتلازمات النحوية؟

3- ما أحكام الفصل النحوي بين المتلازمات عند النحاة؟

4- ما المواضع التي يتجوّز فيها بالفصل بين المتلازمات؟

5- ما مسائل الفصل النحوي في كتاب التنبيه لابن جنّي؟

- فرضيات البحث وحدوده

ينبني هذا البحث على فرضية مفادها أنَّ ابن جنّي تناول بالتحليل مسائلَض من الفصل النحوي في كتابه التنبيه، ووجّهها على نحو تكون فيه مقبولة، أو خطّأها وردّها.

أمّا **حدود** هذا البحث الموضوعية والتطبيقية، فتنحصر في مسائل الفصل النحوي بين المتلازمات دون غيرها في كتاب التنبيه لابن جنّي.

- الدراسات السابقة:

تنقسم الدراسات السابقة ذاتُ الصِّلة بموضوعنا قسمين؛ الأوَّل هو الدراسات المرتبطة بالفصل النحويّ والمتلازمات، والثاني هو الدراسات النحويّة المرتبطة بكتاب التنبيه لابن جنِّي. ومن القسم الأوَّل: رسالة ماجستير بعنوان «الفصل النحوي بين المتلازمين في القرآن الكريم» للباحثة آية يوسف حسين مزيد، تقدّمت بها إلى قسم اللغة العربيّة في الجامعة الإسلامية في

غزّة، في عام 2019م. والرسالة تدرس الفصل النحوي بين المتلازمين في القرآن الكريم من ناحية نحويّة وإحصائيّة ودلاليّة.

وبحث بعنوان «ظاهرة التلازم التركيبي – دراســـة في منهجية التفكير النحوي» للدكتور جودة مبروك محمّد، منشــور في مجلّة مجمع اللغة العربية الأردني، مج 35، ع 11، 2011م. ويدرس البحث وجوه التلازم وَفق رؤية النحويين وبحسب منهجهم في دراسة النحو العربي، فيُلقي بظلاله نحو محاولة اكتشاف مخطّط الترابط والنسق العام الذي على أساسه تُصمَّم البنية التركيبيّة للجملة.

ويلتقي بحثُنا مع هاتين الدراســتين في المقدِّمات النظريَّة، وهي من العامِّ المشــترَك الذي تتَّفق فيه وتتقاطع جميعُ الأبحاث ذات الصلة.

ومن القسم الثاني بحث بعنوان «مسائل الحال عند ابن جنِّي في كتابه "التّنبيه على شرح مشكلات الحماسة" – دراسة نحويّة تحليليّة» للباحث إدريس ألافي محمد هاشم، والبحث منشور في مجلّة ابن خلدون للدراســات والأبحاث، المجلد الرابع، العدد العاشــر، 2024م. وواضــح من العنوان اختلاف بحثنا عن هذا البحث في المســائل النحويّة التي ســيدرســها، مع اتفاقهما في المدوّنة المدروسة.

وأطروحة دكتوراه بعنوان «النحو والصــرف في شــروح حماســة أبي تمام» للباحثة رندة العمري، تقدّمت بها إلى قسم اللغة العربية بجامعة دمشق في عام 2004م. والمتبادر إلى الذهن عند قراءة هذا العنوان أنّه يتضـمّن مسـائلَ الفصـل النحويّ الموجودة في كتاب ابن جنِّي باعتباره من شـروح الحماسـة، إلَّا أنَّ الباحثة لم تتطرّق إلى هذه المسـائل، وبهذا فإنّ بحثنا يُعدُّ جديدًا في بابه من الناحية التطبيقيّة، ولم يُدرَس من قبلُ.

– منهج البحث:

وأمَّا **المنهج**؛ فقد اعتمدت هذه الدراسة في سبيل تحقيق أهدافها المنهجين: الاستقرائي في تتبُّع مسائل الفصل في كتاب التنبيه واستقصائها. والمنهجَ الوصفيَّ التحليليَّ في دراسة شواهد الفصل النحويّ وتحليلها، وبيان توجيهات ابن جنِّي لها.

ثانيًا: العرض والمناقشة:

1 – الفصل في اللُّغة:

الفصلُ في اللغة مصدرٌ للفعل الثلاثي فَصَل–يفصِل، وهو «البونُ بين شيئين»[1]. وجاء في التاج: «الفصْلُ: القَطْعُ، وإبانَةُ أَحَدِ الشَّيْئَيْنِ عَن الآخَر، وَقَالَ الحَرالي: هُوَ اقتِطاعُ بعضٍ من كُلٍّ. فَصَلَ بَينهمَا يَفصِلُ»[2]. فالمعنى اللغويُّ العامُّ لهذا الجذر يدور حول التمييز والإظهار والإبانة. ولا يخرُج المعنى الاصطلاحي عن الدلالة اللغويّة كما سيأتي.

2– الفصل النحويّ في الاصطلاح:

مصطلح (الفصل النحويّ) تركيبٌ وصفيٌّ مكوَّن من موصوف وصفة. وقد حدَّدنا المصطلح هنا بالنعت (النحوي) احترازًا من الفصل البلاغيّ الذي تناولَتْه كتب البلاغة في مبحث (الفصل والوصل)، وهو الذي يكون بتركِ حرف العطف بين الجُمل، ويقابلُه الوصلُ، وهو العطف بين الجُمل بالواو. وقد جاء في معجم المصطلحات النحويّة والصرفيّة في تعريف الفصل: «الفصلُ: هو القطع بين المتَّصلين في العادة كالمتضايفين، والصفة مع الموصوف، والفعل مع الفاعل، والمبتدأ مع الخبر. وما هما كالجزء الواحد من حيث تلازمهما»[3]. وقد جعَلَه علي أبو المكارم من أساليب تأويل النصوص المخالِفة لقواعد الترتيب، وذهب إلى أنَّ النحاة يعنون به «وجود صيغة أو أكثر بين جزأي التركيب اللغويّ، أو أجزائه التي يتحتّم تواليها وتعاقبُها دون فاصل بينها»[4]. فيتبيّن من هذين التعريفين تطابقُ الدلالة الاصطلاحيّة مع اللغويّة من حيث القطع ومنع الاتّصال بين شيئين لبُعدٍ طرأ بينهما بسبب الفاصل.

3– الفصل بين المتلازمات عند النحاة:

---

(1) **كتاب العين**، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ)، المحقق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، 126/7.

(2) **تاج العروس من جواهر القاموس**: مرتضى الزَّبيدي (ت 1205هـ)، تحقيق مجموعة من المختصين، وزارة الإرشاد – الكويت، 1994م، 163/30.

(3) **معجم المصطلحات النحوية والصرفية، الدكتور محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة– دار الفرقان، بيروت – عمان، ط1، 1985م، ص173.**

(4) **أصول التفكير النحوي**، د. علي أبو المكارم، دار غريب، القاهرة، ط1، 2007م، ص 292.

أكثرُ ما يتناول النحاة قضيّة الفصل بين المتلازمات النحويّة بشيء من التفصيل في مبحَثَي الجملة الاعتراضية والإضافة. أمّا مسائلُهُ وشواهدُه فهي مبثوثة في العديد من الأبواب النحويّة، أو لِنَقُل في جميع الأبواب التي يقتضي البحثُ فيها الكلامَ على التلازم. والتلازمُ بلفظه أو بمعناه كثير الدوران في كلام النحاة، يقول المبرّد: «وَلَو قلت: "يَا هَذَا وَهَذَا الطَّوِيلُ والقصيرُ"، لم يجز أَن يكون "الطَّوِيل" و"القصير" نعتًا؛ لِأَنّ المبهمة وَمَا بعْدهَا كالشيء الْوَاحِد»[1]، فالتلازمُ هنا ظاهرٌ بمعناه في قوله (المبهمة وما بعدها كالشيء الواحد)، وأمَّا لفظُه فظاهر فيما نقلَه ابنُ عقيل عن ابن عصفور في كلامه على أقسام (كان): «والثالث: الزائدة... وقد ذكر ابن عصفور أنّها تُزاد بينَ الشيئين المتلازمين كالمبتدأ وخبره، نحو: "زيدٌ كان قائمٌ"، والفعل ومرفوعه، نحو: "لم يوجد كان مثلُك"، والصلة والموصول، نحو: "جاء الذي كان أكرمته"، والصفة والموصوف، نحو: "مررتُ برجُل كان قائمٍ"»[2]. ويقولُ المكودي: «القَسَمُ لا يعتدُّ به فاصلًا لكثرة الفصل به بين الشيئين المتلازمين كالمضاف والمضاف إليه»[3]. والجديرُ بالذكر هنا أنَّ المقصود بالتلازم هو وجودُ الرابط النحويّ بين المتلازمين، لا أنْ يأتيا متواليين متلاصقين في الكلام، من هنا وضعَ العلماء ضوابطَ لما يأتي فاصلًا بين المتلازمين، وحُكْمُ الفصل يأتي متدرّجًا مَنَ الجائز المقبول إلى القبيح إلى الأشدّ قبحًا الذي لا يجوز، يقول ابنُ جنّي: «والفصلُ بين الجار ومجروره لا يجوز، وهو أقبحُ منه بين المضاف والمضاف إليه»[4]. وعليه، فإنَّ حُكْمَ الفصل يرتبط على نحو مباشر بنوع المتلازمين، ونوع الفاصل. أمّا نوعُ المتلازمين فمردُّه إلى العلاقة أو الرابط بينهما، فابنُ جنّي في كلامه السابق يبيّن لنا أنَّ الفصل بين حرف الجرِّ ومجروره غيرُ جائز، وهو أقبحُ

(1) **المقتضب**، صنعة أبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، وزارة الأوقاف – القاهرة، 266/4. ونقل المحقق في الحاشية قول الأشموني: «...اسم الإشارة، فلا يجوز تفريق نعته، فلا يقال: "مررت بهذين الطويل والقصير"، نصَّ على ذلك سيبويه وغيره كالزيادي والزجاج والمبرد، قال الزيادي: وقد يجوز ذلك على البدل أو عطف البيان».

(2) **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي (ت ٧٦٩هـ)، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، دار مصر للطباعة، ط20، ١٩٨٠م، 288/1.

(3) **شرح المكودي على الألفية**، أبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح المكودي (ت ٨٠٧ هـ)، المحقق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٥، ص 279.

(4) **الخصائص**، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ)، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 397/2.

منه بين المضـــاف والمضـــاف إليه لشـــدَّة الارتباط بين الحرف ومجروره. وهو بين المضـــاف والمضـــاف إليه أقبحُ منه بين المبتدأ والخبر؛ لشـدَّة الارتباط بين المتضـايفين، وليس الترابط بين المسـند والمسـند إليه بهذه القوّة؛ إذ يجوز فيهما الحذفُ والتقدير، والتقديم والتأخير، ففي تركيبهما مرونةٌ ليسـت موجودة في غيرهما من المتلازمات كالمتضـايفين، والنعت والمنعوت، والموصـول وصلته... وفي هذا يقولُ ابن جنِّي: «وعلى الجملة، فكلَّما ازداد الجزءان اتّصالًا قوي قُبْح الفصل بينهما»[1]، ومنه أنَّ «الفصـــل بين عوامل الأفعال والأفعال أقبحُ منه بين عوامل الأســـماء والأسماء؛ لأنّ عوامل الأفعال أضعفُ من عوامل الأسماء»[2].

وأمَّا نوع الفاصـــل فمردُّه إلى كونِه أجنبيًّا أو غيرَ أجنبيٍّ. ويبيّنُ أبو حيَّان الأندلســـي مقصـودَهم بغيرِ الأجنبي بقوله: «وغيرُ الأجنبي هو جملة الاعتراض، وهي ما كان فيها تأكيدٌ أو تبيينٌ للصـــلة»[3]، وجعلَ ابنُ مالك من غير الأجنبي جملةَ الحال[4]، ومعمولَ الفعل، فيجوز أن يُفصـل به بين الفعل وفاعله، ومعمولَ الصـلة، فيجوز نحو: (جاء الذي زيدًا ضـربَ). والفصـلُ بغير الأجنبي جائز. وقد يكون الفصل مستحسنًا إذا جاء لغَرَضٍ بلاغي قد يضيفه للكلام، وإليه ذهب ابن مالك بقوله: «ومن الفصـل المسـتحسـن: الفصـل بجملة الاعتراض»[5]؛ ذاك أنَّ جملة الاعتراض يكون فيها تسديدٌ وتقوية للكلام، في حين أنَّهم لا يجيزون الفصـل بالأجنبي، والأجنبي

(1) **الخصائص: 392/2.**

(2) **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـــ)، المحقق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – مصر، 367/2.

(3) **التذييل والتكميل في شرح كتاب التسـهيل**، أبو حيان الأندلسـي، المحقق: د. حسـن هنداوي، دار القلم – دمشق (من ١ إلى ٥)، وباقي الأجزاء: دار كنوز إشبيليا – الرياض، الطبعة: الأولى، ١٤١٨ – ١٤٣٤ هـ / ١٩٩٧ – ٢٠١٣ م، 164/3.

(4) **شـــرح تســـهيل الفوائد**، محمد بن عبد الله، ابن مالك الطائي الجياني، أبو عبد الله، جمال الدين (ت ٦٧٢هـــ)، المحقق: د. عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون، الناشـر: هجر للطباعة والنشـر والتوزيع والإعلان، الطبعة: الأولى (١٤١٠هـ – ١٩٩٠م)، 232/1.

(5) **شـرح الكافية الشـافية**، جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني، حققه وقدم له: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإســـلامي، الطبعة: الأولى، ١٤٠٢ هـ – ١٩٨٢ م، 310/1.

هو ما «لم يعمل فيه العامل»[1]، وعليه «لا يلي عاملًا من العوامل ما نصبَه غيرُه أو رفعه»[2]، يقول العكبري: «الفصل بين العامل والمعمول بالأجنبي لا يجوز»[3]، إلَّا ما جاء شاذًّا للضرورة، يقول سيبويه: «ألا ترى أنَّه لا يجوز أن تقول: "لم زيدٌ يأتِك"، فلا يجوز أن تفصل بينها وبين الفعل بشيء، كما لم يجُز أن تفصل بين الحروف التي تجرّ وبين الأسماء بالأفعال؛ لأنَّ الجزم نظيرُ الجرّ. ولا يجوز أن تفصل بينها وبين الفعل بحشوٍ، كما لا يجوز لك أن تفصل بين الجار والمجرور بحشوٍ، إلّا في شعر»[4]. فسيبويه يبيّن أنَّ كلَّ ذلك غيرُ جائز إلّا في الشعر، فهو موضع الضرورات. وعدُّوا من الأجنبيّ أيضًا النداء «الذي يليه غيرُ المنادى في المعنى، كقول الشاعر: .... نكُنْ مثلَ من –يا ذئب– يصطحبان» [5]. ويُغتفرُ في الأجنبي الفصل بالظرف والجارّ والمجرور؛ لأنّهم يتّسعون فيهما ما لا يتّسعون في غيرهما فلذلك «فصلوا بهما الفعل الناقص من معموله، نحو: "كان في الدار أو عندك زيدٌ جالسًا"، وفعل التعجُّب من المتعجَّب منه، نحو: "ما أحسنَ في الهيجاء لقاءَ زيدٍ، وما أثبتَ عند الحرب زيدًا"، وبين الحرف الناسخ ومنسوخه... وبين المضاف وحرف الجر ومجرورهما، وبين إذن ولن ومنصوبهما، نحو: "هذا غلامُ والله زيدٍ، واشتريتُه بوالله درهمٍ"، وقولِه: (إذن –والله– نرميهم بحربٍ)»[6].

(1) **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، الأردن، ط 2، 2007م، ص 66.

(2) **التذييل والتكميل**: 238/4.

(3) **اللباب في علل البناء والإعراب**، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري البغدادي محب الدين (ت ٦١٦هـ)، المحقق: د. عبد الإله نبهان، دار الفكر – دمشق، الطبعة: ط1، ١٩٩٥م، 155/1.

(4) **الكتاب**، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (ت ١٨٠هـ)، المحقق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة: الثالثة، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨ م، 111/3.

(5) **تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد**، محمد بن يوسف بن أحمد، محب الدين الحلبي ثم المصري، المعروف بناظر الجيش (ت ٧٧٨ هـ)، دراسة وتحقيق: أ. د. علي محمد فاخر وآخرين، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، ١٤٢٨ هـ، 777/2.

(6) **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت ٧٦١هـ)، المحقق: د. مازن المبارك / محمد علي حمد الله، دار الفكر – دمشق، ط 6، ١٩٨٥، ص 909–910.

وذهب ابنُ مالك إلى جوازِ الفصل بين المتضايفين في سعةِ الكلام في ثلاث مسائل: الأُولى: أن يكون المضاف مصدرًا والمضاف إليه فاعله، والفاصل إمَّا مفعوله؛ وإمّا ظرفه. والثانية أن يكون المضاف وصفًا، والمضافُ إليه إمَّا مفعوله الأوَّل، والفاصل مفعولُه الثاني، أو ظرفه. والثالثة: أن يكون الفاصل قَسَمًا؛ كقولك: "هذا غلام –والله– زيدٍ"[1]. وما دونَ ذلك لا يكون إلَّا في الشعر؛ أي: إنَّه يُحمَل على الضرورة الشعرية. ومذهب الكوفيين جوازُ الفصل بين المتضايفين بغير الظرف والجار والمجرور للضرورة، والبصريُّون يمنعونه[2].

والفصلُ بالقَسَمِ داخلٌ في الفصل بجملة الاعتراض، وإن كان ابنُ مالك يذهب إلى أنّهما غيران؛ إذ يقول: «ولا يدخُل في الأجنبيِّ القَسَمُ؛ لأنَّه يؤكِّد الجملة الموصول بها، ولا جملةُ الاعتراض»[3].

وفيما يتعلَّقُ ببحثنا هذا، تجدرُ الإشارة إلى أنَّ الاعتراضَ يختلف عن الفصل من حيثُ المصطلح بكونِهِ فصلًا بجملة تامَّة، سمّاها النحويّون الجملة الاعتراضية أو المعترضة، يقولُ ابنُ فارس في باب الاعتراض: «ومِن سُننِ العرب أن يعترِضَ بين الكلام وتمامِهِ كلامٌ، ولا يكون هذا المعترِضُ إلا مُفيدًا»[4]. والاعتراضُ شاع في كلام العربِ واتَّسع وكثُر، «ولم يجرِ ذلك عندهم مجرى الفصل بين المتّصلين بما هو أجنبي؛ لأنَّ فيه تسديدًا وتبيينًا، فأشبهَ من أجل ذلك الصفة والتأكيد؛ فلذلك جاء بين الصلة والموصول، والفعل والفاعل، والابتداء والخبر، والمفعول وفعله، وغير ذلك»[5].

ولمَّا كان الأمر على هذه الحال، فسنتناول في هذا البحث مسائلَ الفصل النحوي في

(1) **ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله، أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت ٧٦١هـ)، المحقق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، 151/3.

(2) **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين**، عبدالرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (ت ٥٧٧هـ)، المكتبة العصرية، الطبعة: الأولى ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، 349/2.

(3) التذييل والتكميل: 165/3.

(4) **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ-١٩٩٧م، 190.

(5) **المسائل الحلبيات**، أبو علي الفارسيّ (المتوفى ٣٧٧ هـ)، المحقق: د. حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – دار المنارة، بيروت، ط 1، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م، ص 143.

كتاب التنبيه دون مسائلِ الاعتراض، وقد انتظمَت في ثماني مسائلَ، فيما يأتي بيانُها وبيانُ توجيهات ابن جنِّي لها.

4- مسائل الفصل النحويّ في كتاب التنبيه، وتوجيهاتُ ابن جنِّي لها:

المسألة الأولى: الفصل بالأجنبيّ بين الموصول وصلته

شاهِدُ هذه المسألة قول الشاعر[1]:

لَوْ شَهِدَتْ أُمُّ القُدَيْدِ طِعَانَنَا بِمَرْعَشَ خَيْلَ الأَرْمَنِيِّ أَرَنَّتِ

المُشكِل في هذا البيت هو تعليق الجارّ والمجرور (بمرعش)؛ إذ ذهبَ ابن جنِّي إلى عدم جواز تعليق الباء بالفعل (شهدت)، فلا يكونُ المعنى (شهدت بمرعش)؛ لِمَا يترتَّب على ذلك من الفصل بين الموصول (المصدر هنا) وهو (طعانُنا)، وصلته (معمول المصدر) وهو (خيل) المنصوب بالمصدر. ومنع أيضًا تعليقها بحال من (أمّ القديد)؛ لِمَا يقع من الفصل ذاته. وذهبَ أبو عليّ -ووافقَه ابن جنِّي- إلى جواز تعليق الباء بالمصدر (طعاننا) أو بحال من الضمير (نا) في (طعاننا)[2].

وكما أنّ ابن جنِّي منع هذا الفصل لأمر صناعي، نجد أنّ هذين التعليقين يمتنعان لتعارضهما مع المعنى المراد؛ إذ قد يقول قائل لمَ مُنع هذا التعليق مع أنَّهم يتّسعون بالظرف والجار والمجرور ما لا يُتسع في غيرهما، نقول إنّ المعنى المراد هو تمنّي مشاهدة هذا الطعان الذي هو بمرعش أو طعاننا ونحن بمرعش، لا تمنّي المشاهدة بمرعش دون غيرها المفهوم في حال تقدير الكلام (لو شهدت بمرعش)، وعليه يجتمع لدينا مانعان: صناعيّ ومعنويّ، فكان لا بدَّ من المنع، وتوجيه البيت على النحو الذي وجَّهه به ابن جنّي.

المسألة الثانية: الفصل بالأجنبي بين الموصول وبعض الصلة

(1) البيت للشاعر سيَّار بن قَصير. **التنبيه على شرح مشكلات الحماسة**، ص 81. مرعش: ثغر من الثغور بأرمينية، وأرنت: صاحت وبكت.

(2) ينظر: **إعراب القرآن المنسوب للزجاج**، علي بن الحسين بن علي، الأَصْفهاني الباقولي (ت نحو ٥٤٣هـ)، تحقيق ودراسة: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب المصري ودار الكتب اللبنانية، القاهرة / بيروت، ط4، ١٤٢٠ هـ، 729/2. **والتنبيه:** ص 82.

شاهدُ هذه المسألة قول الشاعر[1]:

وأبغضُ مَن وضـــعتُ إليَّ فيــهِ لســـــانـــي، مَـعشَـــرٌ عـنــهـمْ أذودُ

يقول: «أبغضُ الأشـياء إليَّ أن أهجو عشـيرتي الذين يلزمني الذبُّ عنهم»[2]. فظاهرٌ أنَّ (إليَّ) متعلِّق باسـم التفضـيل (أبغض)، وقد جاء بين الفعل (وضـعتُ) ومعموله (فيه)، وكلاهما صلة الموصول (مَن)، وفي هذا فصل بين الموصول وبعض صلته[3]. وذهب ابن مالك إلى أنَّ هذا الفصل من الشاذِّ لكونه فصل بالأجنبي المحض؛ إذ إنَّه فصل «بين "فيه" و"لساني" وبين ما يتعلَّقان به، وهو "وضعت"، بـــ"إليَّ" وهو أجنبي، لأنّه متعلق بما قبل الموصول، وهو "أبغض"، والأصلُ أن يُقال: "وأبغض من وضعت فيه لساني إليّ معشرٌ»[4]، وتبعه في هذا أبو حيّان، وابن عقيل، وناظر الجيش في شروحهم على التسهيل، والسيوطي في همع الهوامع[5].

والجدير بالذكر أنَّ ابن جنِّي بعدما ذكر هذا الوجه الظاهر من البيت، وجَّهه توجيهًا آخر يكون الفصل فيه مستساغًا ومن المتجوّز فيه عنده؛ إذ ذهب إلى العدول بـــ(مَنْ) عن أن تكون موصـولة إلى أن تكون موصـوفة «فإذا كانت (مَن) موصـوفة كان الفصـل بين بعض الصـفة وبعض، أسـهلَ من الفصـل بين بعض الصـلة وبعض»، وهذا الفصـلُ جائز عند ابن جنِّي لكثرة المسـموع فيه، ويسـتدلُّ عليه بشـاهدين آخرين، ثمّ يقول: «هذا هو ظاهر أمر التخلّص من هذا البيت»[6].

المسألة الثالثة: الفصل بين الصفة والموصوف:

---

(1) البيت للشاعر عقيل بن عُلَّفة. **التنبيه**، ص 169.

(2) **شرح كتاب الحماسة للفارسي**، أبو القاسم زيد بن علي الفارسيّ (ت ٤٦٧ هـ)، المحقق: د. محمد عثمان علي، دار الأوزاعي – بيروت، ط1، 232/2.

(3) ينظر: **التنبيه**، ص 169.

(4) شرح التسهيل لابن مالك: 233/1.

(5) ينظر: التذييل والتكميل: 167/3. و**المســـاعد على تســـهيل الفوائد**، بهاء الدين بن عقيل، المحقق: د.محمد كامل بركات، (دار الفكر، دمشق – دار المدني، جدة)، ط1، (١٤٠٠ – ١٤٠٥ هـ): 176/1. وتمهيد القواعد: 777/2. و**همع الهوامع في شـــرح جمع الجوامع**، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، المحقق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – مصر، ٣: 341/1.

(6) ينظر: التنبيه: 169–170.

وقد جاءت هذه المسألة تحت خمسة شواهد مختلفة، وهي:

الشاهد الأول قولُ الشاعر[1]:

وأبغضُ مَن وضعتُ إليَّ فيهِ لساني، مَعشَرٌ عنهمْ أذودُ

وجّه ابن جنّي (مَن) إلى الموصوفة ليكون الفصلُ أسهل وجائزًا عنده، وقد فصّلنا القول فيه في المسألة السابقة.

والشاهد الثاني قول الشاعر[2]:

قلتُ لِقَوْمٍ بالكَنِيفِ تَرَوَّحُوا عَشِيَّةَ بِتْنَا عِنْدَ مَاوَانَ، رُزَّحِ

تقدير الكلام: قلتُ لقوم رزَّحٍ عشية بتنا عند ماوان في الكنيف: تروَّحوا[3]. في البيت فصلٌ بين الموصوف (قوم) وصفته (رزَّح). وهذا الفصل جائز عند ابن جنّي؛ إذ يقول: «فكأنّه قال: قلتُ عشيةَ بتنا عند عند ماوان لقومٍ رزّحٍ... ففصل بين الموصوف الذي هو (قوم) وبين صفته التي هي (رزَّح) بالأمر والظرف وما أضيف إليه، وذلك جائز عندنا»[4]. وذهب ابنُ الأثير إلى أنَّ الفصل في هذا البيت شاذٌّ؛ إذ لا يجوز الفصل بين الصّفة والموصوف بأجنبيّ من عامل الموصوف، وإليه ذهب السيوطي أيضًا[5]، وهو من الضرائر التي ذكرها ابن عصفور في

(1) **التنبيه**، ص 169.

(2) البيت للشاعر عروة بن الورد. **التنبيه**: ص 189.

(3) ينظر: شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت ٤٢١ هـ)، المحقق: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٣ م، ص 333. وواحد الرزح رازح، ويقال رزح البعير رزوحًا، إذا أعيا، وإبلٌ رزحى، وقومٌ رزاحٌ أي مهازيل ساقطون. والكنيف: الحظيرة من الشجر.

(4) **التنبيه**: ص 189.

(5) ينظر: **البديع في علم العربية**، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد، ابن الأثير (ت ٦٠٦ هـ)، تحقيق: د. فتحي أحمد علي الدين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط 1، ١٤٢٠ هـ، 326/1. وهمع الهوامع: 143/3.

كتابه[1]. أمَّا جوازُه عند ابن جنِّي فلكثرة المسموع.

والشاهد الثالث قول الشاعر[2]:

فَإِنَّ نسَـــاءً، غيرَ مَـا قَـالَ قَـائِـلٌ، غنيمَـةُ ســـوء، وسْـــطَهُنّ مـهـارِقُـه

وجّه ابن جنِّي البيت على أنَّ المراد فيه: فإنَّ نسـاءً وسـطهنّ مهارِقُه – أي: كتب عهده– لهنَّ غنيمةُ سوء؛ أي: سببُه إيّاهن، وقد أعطاهن ذمته، غنيمةُ سوء. وعليه، فإنَّ جملة (وسطهنّ مهارقه) صفة للنساء، وعلى هذا يكون الشاعر قد فصلَ بين الموصوف (نساءً) وصفته (وسطهنَّ مهارقه) بالخبر (غنيمةُ سوء)، وينتصب (غير) على المصدر، أي: أقول قولًا حقًّا غيرَ ما يقول قائل لا يصـدق[3]. وقد ذكر المرزوقي في شـرحه الحماسـةَ هذا الوجه، وأضـاف له وجهًا آخر، فذهب إلى أنَّ «قوله (غيرَ ما قال قائل)، يجوز أن يكون صفة لنساء. وقوله (غنيمة سوء) يرتفع على أن يكون خبرَ مبتدأ، كأنّه قال: (هن غنيمة سـوء)، حكاية لكلام القائل الذي ذكره. وإضـافة الغنيمة إلى السـوء يكون على طريق الإزراء والاسـتحقار. وقوله (وسـطهنّ مهارقه)، الجملة في موضـع خبر إنّ، فيكون المعنى إنّ نساء مخالفةً صفتُها لما قاله قائل، يعني من حسَّنَ في عين الملك الإيقاع بهن، هنّ غنيمة ســـوء، معهنّ كتب العهد والذمّة اللذين يخرجن بهما عن كونهن غنيمة»[4]. والذي يبدو أنَّ الوجه الذي ذهب إليه ابن جنِّي هو الوجه الأقوى والأنسب للمعنى؛ إذ إنَّ الشاعر لم يُرِد إخبار الملك أنّ هؤلاء النسوة معهن كتب العهد والذمّة، فالملك يعلم ذلك، وإنّما أراد أن يبيّن له ويخبره بأنّهن غنيمة سوء بعدما أعطاهن ذمّته فليبتعد عن سبيهنّ.

والشاهد الرابع قول الشاعر[5]:

وأشـــعثَ قدْ قدَّ السِّـــفارُ قميصَـــه وجَرُّ شِـــواءٍ، بـالعصـــا، غيرِ مُنضَـــجِ

قولُه: (وجرّ شـواء) إشـارة إلى تولّيه من خدمة الرفقاء والأصـحاب ما لا يكون من عمله،

(1) ينظر: **ضرائر الشِّعْر**، علي بن مؤمن بن محمد، الحَضْرَمي الإشبيلي، أبو الحسن المعروف بابن عصفور (ت ٦٦٩هـ)، المحقق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط1، ١٩٨٠ م، ص 205.

(2) البيت للشاعر عارق الطائي. **التنبيه:** ص 541.

(3) ينظر: **التنبيه:** ص 542.

(4) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: ص 1224.

(5) البيت للشمّاخ، يصف فيه مضيفًا. **التنبيه:** ص 546.

وجعله غير ناضج لتعجّله وحرصه على تقديم أمرهم والتسرّع في إطعامهم[1].

وجاء قوله «(جرّ شواء) نسقًا على قوله: (قدّ السفار). قال الأصمعي: كان هذا ممّا أعان على تخريق ثيابه»[2]. وقد فصلَ الشاعر بالأجنبي (بالعصا) بينَ الموصوف (شواءٍ) والصفة (غير)، وهو فصلٌ متجوّز فيه عند ابن جنّي، ولا سيّما أنَّ الفصل بالجارّ والمجرور[3].

ويذهب المرزوقي إلى أنَّ للبيت روايةً أخرى هي أجود لِما فيها من التخلُّص من الفصل، يقول في ذلك: «ويجوز أن ينتصب (غير) على أن يكون حالًا للنكرة – وهو أجود الروايتين – حتى لا يكون قد فصل بين الصفة والموصوف بالأجنبيّ منهما، وهو قوله "بالعصا"». ويبدو أنَّ ابن جنّي لم يلتفت إلى هذه الرواية، أو أنَّها لم تصله، وإلّا فإنَّه لا يتوانى عن ذكرها، ويبيّن مدى قوّتها أو ضعفها.

والشاهد الخامس قول الشاعر[4]:

إلى النَّفَرِ البِيضِ الأُلاءِ كـأَنَّـهُمْ صَـــفائحُ، يَوْمَ الرَّوْعِ، أَخْلَصَـــها الصَّـــقْلُ

لم يقف ابن جنّي طويلًا عند البيت، لكثرة ما روى من أبيات الفصل بين الموصوف وصفته، فاكتفى بتبيين المراد، وتجويز الفصل، يقول: «أراد: كأنّهم يومَ الروع صفائحُ أخلصها الصقلُ. ففصل بين الموصوف (صفائح) وصفته (أخلصها) بالظرف، وهذا جائز»[5].

وحاصلُ القول في هذه المسألة أنَّ الفصل بين الموصوف وصفته بالأجنبي ممَّا هو جائز عند ابن جنّي لكثرة المسموع فيه، ولا سيّما إن كان الفصل بالظرف أو الجارّ والمجرور، وهو من

(1) ينظر: شرح الحماسة للمرزوقي: ص 1229.

(2) **سمط اللآلي في شرح أمالي القالي**، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي (ت ٤٨٧هـ)، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1/ 590.

(3) ينظر: **التنبيه**: ص 546.

(4) البيت للشاعر خلف بن خليفة. **التنبيه**: ص 550. وَمعنى النَّفر الْبيض أَنهم أنقياء الْأَعْرَاض، والألاء بِمَعْنى الَّذين وَمَا بعده صلته، والصفائح السيوف، والروع الْفَزع.

(5) **التنبيه**: ص 550.

الشاذّ المحمول على الضرورة عند النُّحاة.

المسألة الرابعة: الفصل بين واو العطف وفائه ولام الابتداء وبين ما وُصِلْن به:

لم يذكر ابن جنِّي شاهدًا لهذه المسألة، وإنّما ذكرها في معرض حديثه عن تسكين هاء (هي) في قول الشاعر[1]:

وقُمْتُ للطَّيْفِ مُرْتاعًا، فأرَّقَنِي فَقُلْتُ: أهْيَ سَرَتْ أمْ عادَنِي حُلُمُ؟

فذهبَ إلى جواز تسكين الهاء في (هي) لاتِّصال همزة الاستفهام بها، وإجرائها مجرى المتَّصل، فصارت (أهي) كـ (علِمَ)، وأجريت همزت الاستفهام مجرى واو العطف وفائه ولام الابتداء، نحو (وهو، فهو، لهو)، إلَّا أنَّ الإسكان مع الهمزة أضعف لجواز الفصل بينها وبين المستفهم عنه، وليس كذلك واو العطف ولا فاؤه ولا لام الابتداء؛ إذ لا يجوز الفصل بين شيء منهنّ وبين ما وصلْنَ به. وقد يُغتفر الفصل في الظرف والجارّ والمجرور في نحو «إنَّ زيدًا لفي الدار قائمٌ» لكثرته في الكلام[2]. وهذا جائز عند سيبويه والبصريين، وممتنعٌ عند الكوفيين، والعربُ تقول: «إنَّ زيدًا لَبِكَ مأخوذٌ»، وذهب الفرّاء إلى قُبحِ قولك «إنَّ عبدَالله لليومَ خارجٌ»[3]. وقد تقرَّر أنَّ العرب يتَّسعون في الظرف والجارّ والمجرور ما لا يُتَّسع في غيرهما.

المسألة الخامسة: الفصل بين الأمر وجوابه

شاهد هذه المسألة قول الشاعر[4]:

قلتُ لقومٍ بالكنيفِ تروَّحوا عَشِيَّةً بِتنا عِنْدَ ماوانُ رزَّحِ

تنالوا الغِنى، أو تبلُغوا بنفوسِكُمْ إلى مُستراحٍ من حِمامٍ مُبَرِّحِ

الشاهِدُ في هذه المسألة هو الفصل بين الأمر (تروَّحوا) وجوابِه (تنالوا)، وهو عند ابن

(1) البيت للشاعر زياد بن منقذ. **التنبيه:** ص 440.

(2) ينظر: التنبيه: 440.

(3) ينظر: ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ)، تحقيق وشرح ودراسة: رجب عثمان محمد، مراجعة: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 3/1264-1265.

(4) البيت للشاعر عروة بن الورد. **التنبيه**، ص 189. وينظر الشاهد الثاني من المسألة الثالثة من البحث.

جنِّي ليس من باب الفصل بين المتلازمات، ذاك أنَّه ليس فصلًا بين الجازم والمجزوم على وَفقِ مذهبه؛ لأنَّ جواب الطلب عنده ينجزِمُ بالشـــرط المقدّر الذي يدلُّ عليه الطلب، لا بفعل الطلب نفســه، فهذا موضــع يوهم الفصــل، يقول في المســألة: «وفصــل بين "تروّحوا" وجوابه الذي هو "تنالوا"، وهذا يوهم الفصـــل بين الجازم والمجزوم، وليس كذلك من حيثُ كان "تنالوا" لم ينجزم بنفس "تروّحوا"، وإنما انجزم بما دلَّ عليه هذا الأمر؛ أي: "تروَّحوا فإنّكم إن تروَّحوا تنالوا"»[1]. وهو فصلٌ واقع بين الجازم والمجزوم عند من يرى أنّ فعل الطلب هو الجازم لأنَّه متضمّن معنى الشرط، وهذا الرأي الأخير نُسِب إلى سيبويه والخليل وآخرين، جاء في التصريح: «واختُلِف في تحقيق جازمه، فالجمهور يجعلونه جوابًا لشرط مقدَّر، فيكون مجزومًا عندهم بأداة شرط مقدّرة هي وفعل الشــرط، لا جوابًا للطلب المتقدّم، فيكون مجزومًا بنفس الطلب، وهو قول الخليل وســيبويه والسيرافي والفارسي»[2].

وفيما ذهب إليه ابن جنِّي والجمهور اسـتغناءٌ عن الفصـل بين المتلازمين أوّلًا، واسـتغناء عن التضـمين؛ أي: تضـمين الطلب معنى الشـرط دون تقدير شـرط، ومن ثمَّ يُحمل الكلام على أصله.

المسألة السادسة: الفصل بين المبتدأ والخبر

وجاءت هذه المسألة تحت شاهدين، الأول قول الشاعر[3]:

فَمَـا من فَتى كُنَّـا من النَّـاس وَاحِـدًا بِــهِ نـبـتـغـي مِـنْـهُـم عـمـيـدًا نُـبـادِلُــه

ذُكِرَ هذا البيت في كُتب البلاغيين في أثناء حديثهم عن الفصـــاحة وما يُخِلُّ بها نتيجة

(1) **التنبيه:** ص 189.

(2) **شرح التصريح على التوضيح**، للشيخ خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاويّ الأزهري، زين الدين المصري، وكان يعرف بالوقاد (ت ٩٠٥هـــ)، دار الكتب العلمية –بيروت، ط1، ١٤٢١هـــ–٢٠٠٠م، 2/ 382.

(3) البيت للشاعر القُلاخ بن حزن. **التنبيه:** ص 341.

التعقيد اللفظي الناشئ عن التقديم والتأخير غير الظاهر[1]؛ إذ أراد: فما من الناس فتى كنا نبتغي منهم واحدًا عميدًا نبادله به. وذكره ابن عصفور وأبو حيّان في باب الضرائر الشعرية لِما فيه من تقديم وتأخير يُخِلُّ بالصناعة النحوية[2]. وقد ذهب ابن جنِّي في التنبيه إلى أنَّ في البيت فصلًا بين المبتدأ وخبره، فقوله (من الناس) خبر عن (فتى)، وقد فصل بينهما ببعض صفة الفتى، وهو قوله (كنَّا). ووجّه ابن جنِّي هذا الشطر توجيهًا آخر، وهو أن يكون قوله (من الناس) صفة أيضًا للفتى، والخبر محذوف[3]، وذكر كلامَ ابن جنِّي نفسَه الباقوليّ في إعراب القرآن[4].

والشاهد الثاني قول الشاعر[5]:

وســـــاقٌ مخلخلُهـا حمشـــــةٌ كســـــاقِ الـــجـــرادةِ أو أحـــمـــشِ

يهجو امرأة، فيصف ساقَها بالدقّة، ويشبِّهها بساق الجرادة دقّةً. وقد ذهب ابن جنِّي إلى أنَّ قياس الكلام التذكير؛ أي: (وساقٌ مخلخلها حمشٌ)، وجاز التأنيث لأنَّ المخلخل بعض الساق.

وفي البيت لا يحسُن أن يكون تقدير الكلام (وساقٌ حمشةٌ مخلخلُها كساق الجرادة؛ أي: كمخلخل ساق الجراد) لِما في ذلك من الفصل بين المبتدأ والخبر بالأجنبي، فهذا مانع صناعي يمنع هذا التقدير لاجتناب الفصل، إضافة إلى فساد المعنى في حال تقدير تشبيه مخلخل الساق بمخلخل ساق الجراد[6]، فلا يخفى فساد هذا.

المسألة السابعة: الفصل بين الفعل وما أسند إليه

شاهد هذه المسألة قول الشاعر[7]:

---

(1) ينظر: **عروس الأفراح في شـرح تلخيص المفتاح**، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ)، المحقق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ – ٢٠٠٣ م، 81/1.

(2) ينظر: **الضرائر الشعرية:** ص214، **وارتشاف الضرب:** 2434/5.

(3) ينظر: **التنبيه:** 341.

(4) ينظر: **إعراب القرآن:** 735/2.

(5) البيت للشاعر أبي المغطَّش الحنفي. **التنبيه:** ص 586. المخلخل: موضع الخلخال من الساق. الحمشة: الدقيقة.

(6) يُنظر: **نفسه:** ص 587.

(7) البيت للشاعر المساور بن هند بن قيس بن زهير. **التنبيه،** ص 522.

إذا جارَةٌ شُـلَّتْ لسَـعْدِ بنِ مالِكٍ لَـهَـا إبِـلٌ شـلَّـتْ لَـهَـا إبِـلانِ

أراد: إذا شُـلَّت إبلٌ لجارةٍ لسـعدِ بن مالك، شُـلَّتْ بسـببها إبلان. وعليه، يكونُ الشـاعر قد فصـلَ بقوله (لسـعد بن مالك) – وهو أجنبيّ– بين الفعل (شُـلّت) ومرفوعه (إبلٌ). وهو عند ابن جنِّي خطأ لا يجوز غير أنَّه متجوَّز فيه من باب أنَّهم يتّسـعون بالظرف والجار والمجرور ما لا يُتسع في غيرهما. يقول في هذه المسألة: «أراد: إذا جارة لسعد بن مالك شُلَّت لها إبل، فإذا كان كذلك – وهو كذلك– فقد فصـلَ بقوله (لسـعد بن مالك) بين (شُـلت) و(إبلٌ) وهو حديثٌ عنها، والفصـل بين الفعل وما أسـند إليه بالأجنبي عندنا خطأ وغير معتقد، غير أنَّ هذا في الظرف وحرف الجرّ محتمل لسـعتهما في الكلام»[1]. والمُلاحظ أنَّ الفصـل في هذه المسـألة هو الوحيد الذي عبَّر عنه ابن جنِّي بقوله (خطأ)، بينما كان يكتفي في غيره بقوله (لا يجوز) أو ما في معناه، فهذا الفصل هو عنده من أقبح أنواع الفصل.

المسألة الثامنة: الفصل بين المصدر ومعموله:

شاهد هذه المسألة قول الشاعر[2]:

وهُنَّ مُنـاخـاتٌ يُـحـاذِرْنَ قَـولَـةً مـنَ الـقـومِ أنْ شـدُّوا قـتـودَ الـركـائِـبِ

أراد أنَّ مطاياهم، وهي مناخةٌ في ركائبها، خائفاتٌ قولَ منادي القوم اسـتعدّوا للانفصـال، وشدُّوا على رواحلكم الرحال[3].

ذهب ابن جنِّي إلى عدم جواز تعليق (من القوم) بالفعل (يُحاذرن)، وهذا الوجه قد يتبادر إلى ذهن القارئ حملًا على المعروف من التعبير بـ(حذر وحاذر منه)؛ لأنَّ في هذا التوجيه فصلٌ بين المصدر (قولة) وبين ما بعده؛ أي: (أنْ شدُّوا قتود الركائب). والوجه عند ابن جنِّي أن تكون (من القوم) صفة لـــ(قولة)، وذلك مشروط بأن تنصب (أن شدُّوا) بغير (قولة)، فتضمر لها فعلًا تدلّ القولة عليه، كأنّه قال: شدُّوا قتودَ الركائب، وتكون (أنْ) هنا زائدة أو تفسيرية[4].

(1) **التنبيه:** ص 522.

(2) البيت مجهول النسبة. **التنبيه**، ص 565.

(3) ينظر: **شرح ديوان الحماسة للمرزوقي:** ص 1276.

(4) ينظر: **التنبيه: ص 565.**

ثالثًا – النتائج:

درس هذا البحث مسائل الفصل النحوي بين المتلازمات وتوجيهات ابن جنِّي لها في كتابه التنبيه على شرح مشكلات الحماسة، وقد اندرجت تحت ثماني مسائل تضمّنت ثلاثة عشر شاهدًا، كان النصيب الأكبر منها لمسألة الفصل بين الصفة والموصوف، وهذا ما يفسّر لنا تسامح ابن جنِّي في هذا النوع من الفصل وتجويزه معتمدًا على كثرة المسموع فيه، وقد بيّن البحث توجيهات ابن جنِّي لهذه المسائل من خلال دراستها دراسة نحوية تحليلية. وبعد التأصيل لقضية الفصل النحوي ومناقشة الشواهد، يمكن لنا أن نسجل النتائج الآتية:

1- الفصل عند النحاة فصلان: فصل واعتراض، إلّا أنَّ الاعتراض يختلف عن الفصل من حيث المصطلح بكونه فصلًا بجملة تامّة، سمّاها النحويون الجملة الاعتراضية أو المعترضة.

2- حُكم الفصل عند النحاة يأتي متدرّجًا من الجائز المقبول إلى القبيح إلى الأشدّ قبحًا الذي لا يجوز.

3- لا يجيز النحاة الفصل بالأجنبي إلّا ما جاء شاذًّا للضرورة.

4- يتّسامح ابن جنِّي في الفصل بين الموصوف وصفته ويتجوّز به، وإن لم يكن الفاصل هو الظرف أو الجار والمجرور لكثرة سماعه.

5- يبحث ابن جنِّي عن توجيهات يمكن أن يحمل عليها البيت ليخفّف من خرق القاعدة النحوية، أو ينتقل من القبيح إلى الأقلّ قبحًا كما فعل في المسألة الثانية، أو ليحافظ على الصناعة كما في المسألة الثامنة، فيحفظ للصناعة النحوية منزلتها قدر المستطاع دون الإخلال بالمعنى.

6- يقدِّم ابن جنِّي المعنى على الصناعة النحوية، فلم يُجز في المسألة الأولى الفصل بالجار والمجرور بالرغم من التوسّع بهما؛ وذلك لفساد المعنى.

7- يناقش ابن جنِّي المسألة بعقل النحوي الحذق، فيطرح في الشاهد تقديرًا يفترِض أنَّه قد يتبادر إلى ذهن القارئ، ثمَّ يناقشه من حيثُ الرفض أو القبول، كما في الشاهد الثاني من المسألة السادسة إذ افترض تقديرًا، ثمَّ ردَّه لفساده في الصناعة والمعنى.

8- الجازم لجواب الطلب عند ابن جنِّي شرط مقدر لا فعل الطلب، وعليه فإنَّ ما يأتي من فصل بين الطلب وجوابه جعله ابن جنِّي من باب إيهام الفصل؛ إذ يُظنُّ أنه فصل بين الجازم

والمجزوم.

9- من أقبح أنواع الفصل عند ابن جنِّي الفصلُ بين الفعل وما أسند إليه، كما في المسألة السابعة، إذ وَصَفَ الفصل في هذا الموضع بأنّه خطأ، بينما كان يكتفي في مواضع أخرى بالقول (لا يجوز).

وفي ضوء البحث في كتاب التنبيه، يوصي البحثُ بضرورة إجراء المزيد من الدراسات التفصيلية في هذا الكتاب، فهو ما يزال ميدانًا خصبًا لعدد من الأبحاث النحوية والصرفية كدراسة مسائل الأبنية أو مسائل الحذف على سبيل المثال.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

1. ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ)، تحقيق وشرح ودراسة: رجب عثمان محمد، مراجعة: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
2. أصول التفكير النحوي، د. علي أبو المكارم، دار غريب، القاهرة، ط1، 2007م.
3. إعراب القرآن المنسوب للزجاج، علي بن الحسين بن علي، الأَصْفهاني الباقولي (ت نحو ٥٤٣هـ)، تحقيق ودراسة: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب المصري ودار الكتب اللبنانية، القاهرة / بيروت، ط4، ١٤٢٠ هـ.
4. الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، عبدالرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (ت ٥٧٧هـ)، المكتبة العصرية، الطبعة: الأولى ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
5. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت ٧٦١هـ)، المحقق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

6. البديع في علم العربية، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد، ابن الأثير (ت ٦٠٦ هـ)، تحقيق ودراسة: د. فتحي أحمد علي الدين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط 1، ١٤٢٠ هـ.
7. تاج العروس من جواهر القاموس: مرتضى الزَّبيدي (ت 1205هـ)، تحقيق مجموعة من المختصين، وزارة الإرشاد – الكويت، 1994م.
8. التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، أبو حيان الأندلسي، المحقق: د. حسن هنداوي، دار القلم – دمشق (من ١ إلى ٥)، وباقي الأجزاء: دار كنوز إشبيليا – الرياض، الطبعة: الأولى، ١٤١٨ – ١٤٣٤ هـ / ١٩٩٧ – ٢٠١٣ م.
9. تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، محمد بن يوسف بن أحمد، محب الدين الحلبي ثم المصري، المعروف بناظر الجيش (ت ٧٧٨ هـ)، دراسة وتحقيق: أ. د. علي محمد فاخر وآخرين، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة – جمهورية مصر العربية، الطبعة: الأولى، ١٤٢٨ هـ.
10. التنبيه على شرح مشكلات الحماسة، أبو الفتح عثمان بن جنِّي (ت392هـ)، حققه: أ.د. حسن محمود هنداوي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 1430هـ/2009م.
11. الجملة العربية– تأليفها وأقسامها، الدكتور فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، الأردن، ط 2، 2007م.
12. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنِّي الموصلي (ت ٣٩٢هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة: الرابعة.
13. سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي (ت ٤٨٧هـ)، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
14. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري (المتوفى: ٧٦٩هـ)، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاه، الطبعة: العشرون ١٤٠٠ هـ – ١٩٨٠ م.

15. شرح الكافية الشافية، جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني، حققه وقدم له: عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، الطبعة: الأولى، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.
16. شرح المكودي على الألفية: أبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح المكودي (ت ٨٠٧ هـ)، المحقق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٥.
17. شرح تسهيل الفوائد، محمد بن عبد الله، ابن مالك الطائي الجياني، أبو عبد الله، جمال الدين (ت ٦٧٢هـ)، المحقق: د. عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة: الأولى (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م).
18. شرح التصريح على التوضيح، خالد بن عبد الله بن أبي بكر بن محمد الجرجاويّ الأزهري، زين الدين المصري، وكان يعرف بالوقاد (ت ٩٠٥هـ)، دار الكتب العلمية -بيروت، ط1، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.
19. شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت ٤٢١ هـ)، المحقق: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م.
20. شرح كتاب الحماسة للفارسي، أبو القاسم زيد بن علي الفارسيّ (ت ٤٦٧ هـ)، المحقق: د. محمد عثمان علي، دار الأوزاعي – بيروت، ط1.
21. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
22. ضرائر الشِّعْر، علي بن مؤمن بن محمد، الحَضْرَمي الإشبيلي، أبو الحسن المعروف بابن عصفور (ت ٦٦٩هـ)، المحقق: السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ١٩٨٠ م.
23. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ)، المحقق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣ م.

24. كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصـــري (ت ١٧٠هـ)، المحقق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
25. الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (ت ١٨٠هـ)، المحقق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة: الثالثة، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.
26. اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء عبد الله بن الحســـين بن عبد الله العكبري البغدادي محب الدين (ت ٦١٦هـــ)، المحقق: د. عبد الإله نبهان، دار الفكر – دمشق، الطبعة: الأولى، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م.
27. المسائل الحلبيات، أبو علي الفارسيّ (المتوفى ٣٧٧ هـ)، المحقق: د. حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – دار المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م
28. المساعد على تسهيل الفوائد، بهاء الدين بن عقيل، المحقق: د. محمد كامل بركات، (دار الفكر، دمشق – دار المدني، جدة)، ط1، (١٤٠٠ – ١٤٠٥ هـ).
29. معجم المصطلحات النحوية والصرفية، الدكتور محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة– دار الفرقان، بيروت – عمان، ط1، 1985م.
30. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف، أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت ٧٦١هـ)، المحقق: د. مازن المبارك / محمد علي حمد الله، دار الفكر – دمشق، ط 6.
31. المقتضب، صنعة أبي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥هـــــ)، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، وزارة الأوقاف – القاهرة.
32. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، المحقق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية – مصر.