مجلة جامعة حمص

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 48 . العدد 4

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 بالنسـبة لكليات (الآداب – الاقتصـاد– 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 للنشـر في المجلة يدل ضـمناً على عدم نشـره 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
الشعرية محاولة في ضبط المصطلح الأدبي	أ.د. جودت إبراهيم + د. بسام أحمد المجدل	50-11
مصادر الصورة الشعرية عند الشاعر محمد صابر عبيد	د. عبد اللطيف ياسين سليمان	82-51
صُوَرُ الزَّمَنِ فِيْ شِعرِ المُعتَمِدِ بنِ عَبَّادِ	الزهراء علي حمود د. هلا عبد الحميد العلي	112-83
تحوّل الدّلالة الزمنية للفعل الماضي في سورة الواقعة بين الصيغة والسياق	عامر الشحود أ.د. غياث محمد بابو د. حكمت بربهان	131-113

الشعرية محاولة في ضبط المصطلح الأدبي

الأستاذ الدكتور جودت إبراهيم[1] الدكتور بسام أحمد المجدل[2]

الملخّص بالعربي

يتناول البحث مفهوم الشعريّة بوصفه أحد المحاور الأساسية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، ويستعرض تطوّر المصطلح في النقد الغربي منذ أرسطو وصولًا إلى المناهج البنيوية وما بعدها، ثم ينتقل إلى حضور الشعريّة في النقد العربي قديمًا وحديثًا، مع بيان الفروق في المقاربات والمعايير. كما يناقش البحث علاقة الشعريّة بكل من البلاغة والأسلوبيّة والخطاب، مبيناً نقاط الالتقاء والاختلاف بينها، وموقع الشعريّة ضمن المنظومة التحليلية للنص الأدبي.

كلمات مفتاحية(الشعرية– الأسلوبية– البلاغة – الخطاب– النقد الأدبي)

English Translation

The study examines the concept of poetics as a central pillar in both classical and modern critical studies. It reviews the development of the term in Western criticism, from Aristotle to structuralist and post-structuralist approaches. It then explores how poetics has been addressed in Arabic criticism, both classical and contemporary, highlighting differences in methods and criteria. The research also discusses the relationship between poetics, rhetoric,

[1] عضو هيئة تدريسية في جامعة حمص تخصص نظرية الأدب

[2] محاضر في جامعة الفرات تخصص أدب جاهلي.

stylistics, and discourse, clarifying the points of convergence and divergence, as well as the position of poetics within the analytical framework of literary texts.

المقدمة:

تُعَدّ الشعريّة من أكثر المفاهيم النقديّة إثارة للجدل والاختلاف منذ طرحها الأول عند أرسطو وصولاً إلى الدراسات اللسانيّة الحديثة؛ فهي مفهوم متحوّل لا يستقرّ على تعريف واحد، وتتعدد دلالاته بحسب السياق الثقافي والنظري الذي يُوظَّف فيه. وقد شهد المصطلح في النقد الغربي والعربي على السواء تطوّراً كبيراً جعله يحتلّ موقعاً مركزياً في تحليل الخطاب الأدبي، حتى غدا مفتاحاً لفهم آليات اشتغال النص وطاقته الإبداعية.

وترتكز دراسة الشعريّة على البحث في ما يجعل النص أدباً؛ أي في الخصائص البنائيّة واللغويّة والأسلوبيّة التي تُكسب الخطاب صفة الأدبية وتُميّزه من اللغة التداولية العادية.

وتأتي أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى تقديم رؤية واضحة متماسكة لهذا المصطلح الإشكالي، والكشف عن آلياته ووظائفه وموقعه في الدرس النقدي الحديث، مستفيداً من أشهر النظريات التي أسهمت في تشكّله وتطوّره.

مشكلة البحث

تتمثّل مشكلة البحث في تعدّد تعريفات الشِّعريّة وتبايُن استخداماتها بين النقد الغربي والعربي، إضافةً إلى اختلاط مفهومها بمفاهيم أخرى مثل الأسلوبيّة والخطاب والبلاغة، مما أدّى إلى اضطراب في تحديد حدودها ومجالات عملها.

كما تظهر المشكلة في غياب إطار نظري موحّد يمكن من خلاله فهم الشِّعريّة بوصفها منهجًا تحليليًا للكشف عن آليات إنتاج المعنى الجمالي في النص الأدبي.

هدف البحث يهدف البحث إلى:

1. تحديد مفهوم الشِّعريّة كما تطوّر في النقد الغربي، وتتبع أبرز منطلقاته النظرية.

2. بيان حضور مفهوم الشِّعريّة في النقد العربي القديم والحديث، ومواضع التقاطع أو الاختلاف مع النقد الغربي.

3. توضيح العلاقة بين الشِّعريّة والأسلوبيّة والخطاب والبلاغة، وبيان حدود كل منهج ونقاط التداخل.

4. صياغة رؤية منهجيّة تساعد في توظيف الشِّعريّة في تحليل النصوص الأدبية العربية.

منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي في عرض مفهوم الشعرية وتحليل تصورات النقاد الغربيين والعرب، مع الإفادة من المنهج التاريخي في تتبع تطور المصطلح عبر مراحله المختلفة، والمنهج المقارن في الموازنة بين المقاربات الغربية والعربية للشعرية، كما استند البحث إلى المقاربة المفهومية في ضبط المصطلح وحدوده وعلاقته بالمفاهيم المجاورة، مع توظيف محدود للتحليل النفسي في تفسير بعض الشواهد الشعرية

الدراسات السابقة

دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني

الإيجابيات:

تأصيل مبكر وعميق لمفهوم النَّظم.

السلبيات:

غياب الإطار النظري الحديث للشعرية.

مدخل إلى علم الشعرية – يوسف وغليسي

الإيجابيات:

وضوح المفاهيم وضبط المصطلح.

السلبيات:

طابع تعريفي أكثر من كونه تحليليًا تطبيقيًا.

نظرية الشعرية – كمال أبو ديب

الإيجابيات:

تأسيس بنيوي دقيق لمفهوم الشعرية.

السلبيات:

كثافة نظرية عالية وصعوبة في التلقي.

بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل

الإيجابيات:

ربط ناجح بين البلاغة والشعرية والخطاب.

السلبيات:

تراجع التركيز على الشعرية الخالصة لحساب تحليل الخطاب.

الشّعريَّة (*poetics*):

إنَّ مفهومَ الشـــعريَّة لم يســـتقرَّ على بَرٍّ منذ بداية كلام **أرســـطو** عنه، وحتَّى الآن، وذلك نظراً لطبيعتها المتغيرة، ونظراً إلى مفاهيم الشعوب التي احتضنت هذا المصطلح «ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسبُ للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً... وسيبقى دائماً مَجالاً خصباً لتصوُّراتٍ وَنظريَّاتٍ»[1]، فَهي ذاتُ طبيعةٍ متشـعِّبةٍ، وَعمليَّةُ البحثِ فيها ذاتُ صُـعوبةٍ «لذا يستدعي منَّا تحديدُ المُصطلحِ والمفاهيمِ، وهذا المسعى محفوفٌ بالمزالِقِ؛ لأنَّ الشعريَّةَ تتضمَّن معاني متعددةً غيرَ متساوية من حيثُ الحضورُ النقديُّ»[2]. فهي إذاً ظَاهرةٌ فنيَّةٌ في النصوص، وهي ظاهرةُ تفاعلٍ بين الشعرِ والنثرِ؛ أي الشـعرُ والنثرُ يجتمعانِ في خطابٍ واحدٍ، ويحدثُ التداخلُ فيما بينهما، والشـعريَّةُ غدتْ في طليعةِ المصطلحاتِ التي أخذَتْ مقاماً مُتَميِّزاً من اهتماماتِ الخطابِ النقديِّ المعاصرِ، وأصبحتْ منَ السَّهلِ المُمتَنِعِ، وقد عانتْ كثيراً من أزمةِ تعدُّدِ المُصطلحاتِ في الخِطابِ النقديِّ العربيِّ المعاصِرِ فهي مثلاً الشَّاعِريَّةُ عندَ **سعيد علوش، والغذامي،** والإنشائيَّةُ عند **توفيق حسين بكَّار، وفهد عكَّام، وعبد السَّلام المسديِّ،** والبويطيقيا عند **خلدون الشَّمعةِ،** وبويتيك عند **حسين الواد،** ونظريَّةُ الشِّعرِ عند **علي الشَّرع،** وفنُّ الشعرِ عند **يوئيل يوسف عزيز،** وفنُّ النظمِ عند **فالح صدام،** والفنُّ الإبداعيُّ عند **جميل نصيف، ومحمد خير البقاعيُّ،** وعِلمُ الأدبِ عند **جابر عصفور،** وأخيراً الشـعريَّةُ عند كل من **محمد المولى، وشكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، وكاظم جهاد**[3]، لكنْ مع كلِّ هذهِ المُصطلحاتِ نجدُ أنَّ مصطلحَ الشعريَّةِ هو الأكثرُ شيوعاً واستخداماً، وهو الذي سوفَ نتبنَّاهُ، وسيكونُ عنواناً لهذا البحثِ.

وقبلَ أنْ نطرحَ عدَّةَ تساؤلاتٍ في الشعريَّةِ ومفهومِها يجبُ أن نبحثَ في المعنى المعجميِّ لكلمةِ الشعريَّةِ، فَإذا تَتبَّعنا دِلالةَ المُصطلحِ في المَعاجمِ العربيَّةِ نجدُ أنَّ الجذرَ الثُّلاثيَّ لها هو (شَعَرَ)، تدلُّ على العِلْمِ والفِطنةِ، يُقال: شَعَرَ بِهِ؛ أي عَلِمَ وَ أَشْعَرَهُ الأَمْرَ، أَشْعَرَهُ بهِ: أَعْلَمَهُ إيَّاهُ، أيضاً تُطْلَقُ على الكلامِ

1- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1992م، ص10 .
2- بن خليفة، مشري: الشِّعرية وَمرجعياتها وإبدالاتها النَّصية، وزارة الثقافة، د ط، 2007م، ص19.
3- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، ص 12، 15، 16.

المخصوصِ بالوزنِ والقافيةِ، يقالُ: شعرَ رجلٌ؛ أي قالَ الشعرَ، والشعرُ منظومُ القولِ، غَلَبَ عليهِ لِشرفه بالوزنِ والقافيةِ، وإنْ كانَ كلُّ علمٍ شعراً[1].

والشعريَّةُ لغةً: اسمٌ مُشتقٌّ منْ كلمةِ شعرٍ، وقد أُضيفتْ إليها اللاحقةُ (يَّة) لإضفاءِ الصفةِ العلميَّةِ تماماً كما يقال: عِلْمُ الشِّعْرِ، وذلكَ جرياناً على نحو الأسلوبيَّةِ والألسنيَّةِ[2].

وتجدرُ الإشارةُ على أنَّ الدَّرسَ النقديَّ القديمَ للأدبِ لم يكنْ نقداً للأدبِ بقدرِ ما كان نقداً للوظيفةِ الأخلاقيةِ إلاَّ أنَّ ذلكَ لم ينفِ عنه وجودَ جذورٍ نقديَّةٍ تفرَّعتْ لاحقاً، وأثمرَتْ الشعريَّةَ التي لم يتَّضحْ مفهومُها إلا في الدرسِ الحديثِ أوربيَّاً كانَ أم عربيَّاً، وبالاعتمادِ على هذا يمكن تقسيم النظريات إلى قديمةٍ تبدأُ مع نظرية **أرسطو** في المحاكاةِ، ونظرياتٍ حديثةٍ تبدأُ مع الشكلانييِّن الروسِ.

الشِّعريَّةُ في النَّقدِ الغَربيِّ:

- الشِّعريِّةُ عندَ القُدَمَاءِ:

بدايةً يَجبُ الوقوفُ على مُقاربَةِ **أفْلاطونَ**؛ لأنَّ **أفلاطونَ** أوَّلُ مَنْ حَاولَ تَقديمَ وجهاتِ نَظَرٍ نَقديَّةٍ لِلأعْمالِ الإبداعِيةِ، وذلكَ عِندَما حَدَّدَ قَوَاعِدَ مَدِينتِهِ الفَاضِلَةِ فَرَضَ قُيوداً صارمةً على الشُّعَراءِ، وقد قسَمَ الشُّعراءَ إلى أخيارٍ، وأشْرارٍ، وأيضاً منْ مواقفِهِ أنَّهُ انتقدَ المُحاكاةَ في الشَّعْرِ، واعتبرَ أنَّ الشَّاعرَ يبتعدُ عنْ الحقيقةِ ثلاثَ مَرَّاتٍ «وأنَّ الشُّعراءَ المقلِّدينَ لا يعرفونَ شَيئاً مُهمَّاً عَمَّا يُقلِّدُوهُ»[3]. ومن المسائلِ الأخرى التي عَرَضَها حَوْلَ الشِّعْرِ مَسألةُ الإيقاعِ الموسيقيِّ، ومَا لَهُ منْ أهميَّةٍ في إيصالِ الخِطابِ الشِّعريِّ، وتأثيرِهِ فِي النَّفسِ، قال: «أظنُّ أنَّكَ تَعْرِفُ المظهرَ الحقيرَ الذي يَظهرُ به الشِّعْرُ إذا تجرَّدَ منْ صِبغَتِهِ المُوسِيقيَّةِ»[4]. وهَذه إشارةٌ إلى شعريَّةِ الإيقاعِ فَهوَ الذي يُكَهرِبُ العَمَلَ الإبداعيَّ، وَيُضفي عليهِ صِفَةَ الشَّعريَّةِ .

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، مادة (شعر).

2- بو حوش، رابح: الشعريّة وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع 414 أكتوبر 2005م، دمشق.

3- المناصرة، عز الدين: علم الشعريات، قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص 32 .

4- نفسه ص 32.

*- خير يمون شاعر ألّف مآسي وعاش في منتصق القرن الرابع ق.م، ألّف منظومة قنطورس ومسرحياته أصلح للقراءة من التمثيل (أرسطو: الخطابة) م 3ف12.

وَمروراً **بأرسطو** يختلفُ التَّعامُلُ معَ نظريَّةِ المُحاكاةِ بِاختِلافِ الفُنونِ فَلِكُلِّ فَنٍّ وَسيلةٌ بِالمُحاكاةِ، فَالطَّبيبُ لَهُ وَسيلةٌ، وَالشَّاعِرُ لَهُ أُخرى، يقولُ **أَرسْطُو**: «وَالواقعُ أنَّ منْ ينظِّمُ نظريَّةً في الطبِّ أو الطَّبيعةِ يُسمَّى عَادةً شَاعِراً رَغْمَ ذلكَ فَلا وَجْهَ لِلمُقارَنَةِ بِينَ هُوميروسَ وأنباذَ وقليسَ إلا في الوَزنِ، وبِهذا يخلقُ بِنا أنَّ نُسمِّي أَحدَهُما (هوميروسَ) شَاعِراً، والآخرَ طَبيعيّاً أولى مِنه شاعِراً، وكذلكَ لو أنَّ امرأً أنشأ عملاً من أعمالِ المحاكاةِ، وخلَطَ بين الأوزانِ كَما فعَلَ خيريمون* في منظومته قنطورس، وهي رابسودية* مؤلفة من أوزان شتى، فيجب أن يكون شاعراً»[1].

فَالمُحاكاةُ تقليدٌ، ويكونُ هذا التقليدُ بالأفعالِ «ولمَّا كانَ المحاكُون إنَّما يحاكون أفعالَ أَصْحابِها هُم بالضَّرورةِ إمَّا أشرارٌ أو أخيارٌ»[2]، فالشَّاعرُ عندما يكتبُ قصيدةَ هجاءٍ يكون قد صوَّرَ المهجوَّ ربَّما بصورةٍ أقبحَ منَ الحقيقةِ بكثيرٍ، وكذلكَ إذا مدحَ «فالشعراءُ يُحاكون إمَّا من هو أفضلُ منَّا أو أسوأُ أو مساوون لنا»[3]، وقدِ اعتبرَ أرسطو أنَّ المُحاكاةَ طبيعةٌ غريزيةٌ في الإنسان وبواسطَتِها يستطيعُ الطِّفلُ مثلاً أنْ يتعلَّمَ اللُّغةَ من خلالِ تقليدِهِ لِما يصدرُ عن الكبارِ من كلماتٍ، ولولاها لكانَ التعلُّمُ مستحيلاً، وبهذا المعنى فالنَّزْعَةُ في المُحاكاةِ تُولَدُ مع الإنسانِ، وبواسطتِها يأخذُ بعضَ معارفِهِ الأولى يقولُ **أرسطو**: «يبدو أنَّ الشِّعرَ نَشأَ عن سببينِ كلاهما طبيعي، فالمُحاكاة غريزة في الإنسَان تظهر فيهِ منذ الطّفولة كما أنَّ النَّاس يَجدون لذَّة في المحاكاة... وسبب آخر هو أن التَّعلُّم لذيذ لا للفلاسفة وَحدهم، بل أيضاً لسائر النَّاس، وإن لم يُشارك هَؤلاء فيهِ إلاَّ بقدْرٍ يسيرٍ فنحن نُسرّ برؤية الصّورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط مَا تدل عليه، وكأن يقول إنَّ هذه الصُّورة صورة فلان. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنّها تُسرُّنَا لا بوصفهَا محاكاة، ولكن لإتقان صِناعتها أو لأوانها أو مَا شَاكل ذلكَ»[4]، يؤكد **أرسطو** علَى مَوضوعِ اللَّذَّة، **فمَا هيَ**

*- الرابسودية: مزيج من الأشعار المختلطة، كانت للشعراء الجوالين في اليونان، ويسمون بالرابسوديين (هامش الصفحة 7من كتاب فن الشعر أرسطو طاليس.

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 6-7 .

2- نفسه، ص: 7-8.

3- أرسطو، ص: 8.

4- نفسه، ص: 12.

اللَّذة الَّتي يَقصدهَا أرسطو؟ اللَّذة التي ينشدها **أَرسطو** هي اللَّذة الجماليَّة والتي يَترتب عليها المُتعة، وَهذا الجمال مَصدرهُ الوجدانُ والشُّعور وليسَ الجَسدُ.

إذاً، الشِّعرُ ذو أَهميَّةٍ كَبيرةٍ عندَ **أَرسطو**، حيثُ إنَّه يحقِّقُ متعةً جماليَّةً، ويأتي منه هدف، وهذا يسميه **أرسطو** في المأساة التَّطهيرَ، خلافاً **لأفلاطونَ** الذي طَرد الشُّعراءَ من جمهوريته، وعلى هذا يكون **أرسطو** قد ردَّ اعتبار الشِّعر، وجَعله وسيلة من وَسائل التعلُّم شَأنهُ شأن الفَلسفة، فالشِّعر يعلِّمنا الفَضيلة عن طَريق التَّخييل.

لقد كَان كتاب **أرسطو (فنّ الشِّعر)** المَرجعَ الأوَّل للبَاحثين الأوربيين، ومن أهمِّ ما أَشار إليه **أرسطو** أنواع المحاكاة الشعريَّة، فهي موضوعاتٌ متباينة، أو أسلوب متمايز مُختلف، إضافة إلى وضع مُفاضلته بينَ المأساة والمَلحمة باعتبارهما عَملين شِعريين؛ إذ إنَّه حَكم للمأساةِ عَلى حسَاب المَلحمة، فالمأساة تحقِّقُ المُحاكاةَ تحقيقاً كاملاً، والمَلحمة الواحدة –كمَا يرى– يمكن أَن تَحتوي على أكثر من مَأساة، وهذا يرفع المَأساة درجة.

يصف **الصَّكر** شِعرية **أرسطو** بأنَّها حُصِرتْ في التمثيل حيثُ إنَّها اشترطت في الشِّعريَّة قيامها على قصْد المحاكاة بين المُرسِلِ والمتلقِّي[1].

وهناك شاعرٌ آخرُ وناقدٌ في الوقت نفسه، وهو **هوراس** أو **كونتيس، هوارتيوس فلاكس** الذي أصبغ بعض من أحكامه النقديَّة على الشعريَّة الأوربيَّة، فقد أصرَّ **هوراسُ** على أنَّ الشِّعْرَ يجب أنْ يقدِّم السَّعادة والإرشاد[2]. ويعدُّ منْ أبرزِ الذين بحثوا عنِ المَعْنى العَميقِ فِي الشِّعْرِ فقد كانَ يسعى للغَوصِ في أعماقِ الذاتِ الشَّاعرةِ والعقلِ والإحساسِ، وهو القائل: «اُكْتُبْ ما شِئْتَ مَادامَ عَمَلُكَ كُلاًّ منسجِماً»[3]. فهذا يدلُّ

1– الصَّكر، حَاتم: قَصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، الشِّعر العربي في نهاية القَرن، الحلقة النقدية في مَهرجان جرش الخامس عشر، المُؤسسة العَربية للدراسات والنَّشر، ط2، 1997م، ص31 .

2– Dictionnaire des philosophes antiques p52 1994 .(معجم فلاسفة العصور القديمة)

3– المناصرة، عز الدين: علم الشّعريات قراءة مونتاجية، ، ص43.

على أنَّ العملَ الإبداعيَّ يجب أن يتوافقَ في مستوييه السطحيِّ والعميقِ، وبهذا عندما يكونُ كُلاًّ منسجِماً يَكتَسِبُ شعريته.

وهناك الكثيرُ منَ الآراءِ النقديَّةِ القديمةِ في التُّراثِ الغربيِّ، وكان معظم هؤلاء من الشُّعراءِ منهم **بشيشرون الخطيب وهيسود**. وعلى هذا يتَّضحُ أنَّ الشِّعريَّةَ الإغريقيَّةَ هي المنبتُ الأساسيُّ للشعريَّة الأوربيَّة الحديثة التي تأخذ أفضل مثال لها هو كتاب **أرسطو (فنَّ اَلشِّعر)**، وبهذا تُعتبر كلُّ الدِّراساتِ الأوربيَّةِ الحديثةِ حولَ الشعريَّةِ هي عالةٌ على هذا الكتاب يقولُ **تودوروف:** «إنَّ كتابَ أرسطو في الشعريَّة الذي تقادم بنحو ألفٍ وخمسمئةِ سنةٍ هو أوَّل كتاب خُصِّصَ بكامله لنظريَّة الأدب، وهو في الوقت نفسه أهمُّ ما كُتب في الموضوع، ليس هذا كتاب لنظرية الأدب، لكنَّه كتابٌ في المُحاكاةِ عن طريقِ الكَلام»[1]. وهذا يدلُّ على أنَّ الدراساتِ الحديثةِ لن تكونَ سوى تعليقاتٍ وشروحاتٍ على كتاب **أرسطو**.

- الشعريَّةُ من المَنظُورِ النَّقديِّ الغَربيِّ الحَدِيثِ:

لقد أَصبح موضوع الشِّعريَّةِ من المَوضوعاتِ المُفَضَّلةِ لدى النُّقَّادِ، وذلك لِمَا تَحْمِله من دِلالاتٍ زئبقيَّةٍ متغيِّرةٍ، وقد عَرضَ النقَّادُ رؤاهم في هذا الموضوع، وألَّفوا الكثيرَ منَ الكُتُبِ التي تُوضِّحُ وتشرحُ هذا المُصطَلَحَ، وكان من الأوائلِ الذين كتبوا في هذا الموضوع هو **ياكبسون**[2]، إذ يُعدُّ منْ أوَّلِ النقَّادِ الذين نظَّروا في الشعريَّة على أنَّها جزءٌ من اللِّسانيَّاتِ، فقد كانَتْ أعمالُهُ خُلاصةً لأعمالِ الشَّكلانييِّن الرُّوس، ويعدُّ كتابُهُ **(مسائل في الشِّعريَّة)** من أهمِّ الكُتبِ التي تناولتْ الشِّعريَّةَ، والكَلِماتِ اليوميةَ عندَه هي كلماتٌ مُشوَّهةٌ بِالقياسِ إلى اللُّغةِ الشعريَّةِ[3]، وقد ميّزَ بينَ الشِّعرِ والنَّثرِ، والشِّعرُ عندَه يَستندُ إلى التَّشابهِ في الإيقاعِ والصورِ، أمَّا النَّثرُ فهو يَفتقِدُ إلى مثلِ هذا الشَّيء ففي «القصيدةِ تتجاوب الأطراف مع بعضها بعضاً بشكلٍ

1- تودوروف، تزيفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص: 12.

2 لغوي وناقد أدبي روسي الأصل، أمريكي لاحقاًمن أبرز روّاد البنيوية في القرن العشرين، ولد1896م وتوفي1982م.

3- تاديه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: دقاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، ، دمشق، ط1، 1993م، ص5.

أو بآخرَ، وتقوم وسائلُ اللُّغةِ الشِّعريَّةِ بإخراجِنا منْ تتابُعٍ وخطيَّة اللُّغةِ العاديَّةِ»[1]. الشِّعرُ يعتمدُ على التَّوازي فيقولُ: «إنَّ في بنيةِ القصيدةِ تَوازياً واحداً، وَكلمةً تعني الرَّجعةَ أو القفل، وفِي الشَّعرِ يَكمنُ جوهرُ التَّقنيَّة؛ أي تقنيةِ التَّوازي، إذ بِمقدارِ ما يكون تَمييزُ التَّغيُّراتِ صارماً، بمقدارِ مَا تَظهَرُ فاعليَّةُ التَّنَوُّعَاتِ وقابليَّتها علَى أنْ تكونَ مُدْركةً»[2].

فالتَّوازي عند **ياكبسون** من الخَصائصِ المهمة للُّغة الشِّعريَّةِ، ويعرِّف **ياكبسون** الشعريَّة ونظريةَ الوظائفِ والتَّوازي ومبدأ الغُموضِ فيقول: «تَهدف الشعريَّة قبل أيِّ شيءٍ إلى الإجابة على السُّؤال التَّالي: **ما الذي يجعل مِنَ الرِّسالةِ الكَلاميَّةِ عمَلاً فنيًّا؟** وإذا كانتِ اللِّسانيَّاتُ علْمَ بناءِ اللُّغة، فإنَّ الشِّعريَّةَ تُشَكِّلُ أحدَ فُروعها، وتتميز بحَسب هذا الادِّعاء العلميِّ عنِ النَّقدِ الأدبيِّ، فنحنُ لا نَطلبُ إلى دارس الأدبِ بأنْ يجعلَ وَصف الجماليَّات الداخليَّة للعمل الأدبيِّ يحلُّ محلَّ الحكمِ الذاتيِّ؛ لأنَّ مثل هذَا الوصف يَتميَّز عن النَّقد كما تتميَّز الأصواتيَّة عَن عِلْمِ تصويتِ اللَّفظ، وتقوم الدِّراسةُ الأدبيَّةُ بمعالجةِ القَضايا السُّكونيَّة؛ أي الإنتاجِ الأدبيِّ في حِقبة زَمنيَّةٍ مُعَيَّنةٍ، والتَّقاليدِ الأدبيَّةِ التي ظلَّتْ حيَّةً أو تمَّ إحياؤها، والشعريَّةُ التاريخيَّةُ مثلها مثل تاريخ اللغة، ويمكن أنْ تُفهم أنَّها بُنْيَةٌ فَوقِيَّةٌ تقومُ على مَجموعةِ الأوصافِ السكونيَّةِ المُتتابِعَةِ»[3].

وَيُعَرِّفُ **يَاكبسون** الشِّعريَّةَ بأنَّها «ذَلك الفرع من اللَّسانيات الذي يعالج الوَظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للُّغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، وبالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم أيضاً بخارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[4] .

ويعطينا **ياكبسون** تعريفاً آخراً فَ«يمكن للشِّعريَّة أنْ تُعرَّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشِّعْر على وجْهِ الخصوص»[5] .

1- نفسه، ص15.

2- نفسه، ص35.

3 - تادييه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: دقاسم المقداد، ص45.

4- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص35.

5- نفسه: ص78.

فالشِّعريَّةُ بهذا المعنى تدرَّس خصائص الأشكال الأدبيَّة (نظريَّة الأدب)، وهذه تشابهُ الفكرة التي تبنَّاها **أرسطو** في كتابه **(فن الشعر)**، وعلى هَذا فإنَّ الشِّعريَّة عند **ياكبسون** أخذت صفة العلميَّة عندما ارتبطت باللسانيَّات. وقد عرض **ياكبسون** آراءه منطلقاً من نظريَّته في الاتِّصال، وعناصرها السّتة:

1- المرسِل sender: وهو الطرف الأوَّل والأساسيُّ في عمليَّةِ التَّواصلِ والمسؤول عن إرسال الرِّسالة.

2- المُرسَل إليه sent to: وهو الطَّرفُ الآخرُ في عمليَّةِ التَّواصلِ والمستقبِل لمضمون الرِّسالة والمسؤول عن عملية إنجاح التواصل .

3- الرِّسالة messag: وهي العلامات المنقولة بين المُرسِلِ والمُرسَلِ إليه .

4- المرجع reference: ويمثِّلُ البيئةَ التي يميلُ إليها الخطاب؛ أي ما يتحدَّث عنهُ طرف التَّواصلِ.

5- قناة الاتِّصال means of communication: وهي متنوِّعةٌ تبعاً للوسائل المُستعمَلة من قبل المرسِلِ والمرسَلِ إليه، مثلاً النور يشكِّلُ قناةَ التَّواصلِ البصريِّ، أو الهواء يشكِّل قناة التَّواصل الشفوي وجهاً لوجه.

6- الرامزة code:هي الوسيطُ الحاملُ لمضمونِ الرسالة [1].

وكلُّ عنصرٍ من هذه العناصرِ الستَّةِ يُولِّدُ وظيفةً لسانيَّةً مختلفةً، وتعني الشعريَّةُ بالوظيفةِ الأدبيَّةِ التي تولِّدها الرِّسالةُ، فاللُّغةُ عندَهُ يجب أنْ تدرسَ في كل تنوعها ووظائفها، ولكلٍّ منها وظيفةٌ لسانيةٌ مختلفةٌ؛ إذ يحدِّدها ياكبسون في ستِّ وظائفَ أساسيةٍ وهي:

1- الوظيفة المرجعيَّة referentielle: وتقوم هذه الوظيفة على الشيء المشترك والمتّفق عليه من قبل المرسل والمرسل إليه، وهو المبرِّر لعملية التواصل، وهي قاعدةٌ لكلِّ اتصال؛ لأنَّها تكتشف العلائق القائمة بين الرِّسالة وموضوعٍ ترجِع إليه[2].

1- قضماني، د. رضوان، العكش، أسامة: نَظرية التَّواصل المَفهوم والمصطلح، مَجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث، مجلد29، ع1 ، 2007م، ص142-143.

2- غيرو، بيار: السيمياء، تر أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1984م ، ص10.

2- الوظيفة الانفعالية emotive: وهي تحدِّد المرسِلَ كمرتكزٍ لها بشكل مباشِر مشيرةً إلى موقفه مما يتحدَّث عنه، فتعطي انطباعاً عن انفعالٍ معيَّنٍ صادقٍ أو خادعٍ، وتستطيع تحديد العلائق بين الرسالةِ والمرسِل [1].

3- الوظيفة الندائية camative: تُركِّزُ هذه الوظيفةُ لغويَّاً على عنصر المرسَل إليهِ، وتسعى متوسِّلةً باللُّغة إلى إثارةِ انتباهه، أو الطلب منه القيام بعمل ما، فتدخل في صلبها الجمل الأمريَّة [2]

4- وظيفة إقامة الاتصال phatique: وتتيحُ هذه الوظيفةُ استمرارَ الاتِّصال بين المرسِل والمرسَلِ إليهِ أكبرَ فترةٍ مصغياً.

5- وَظيفة تَعدِّي اللغة metaling uistique: «أجرى المناطِقةُ المُعَاصِرون تمييزاً بَين مُستويين أساسيين للُّغة هُما: اللُّغة والموضوع؛ أي اللُّغة المتحدِّثة عن الأشياءِ، واللُّغة الواصِفة؛ أي المتحدِّثة عن نفسها، وهي اللُّغةُ الشارحةُ إلَّا أنَّ هذه اللُّغة الشارِحة ليست فقط أداة عمليَّة ضروريَّة لخدمة المناطقة واللسانيَّات إنَّما لها مُهمَّةٌ بارزةٌ في اللُّغة اليوميَّة»[3].

6- الوظيفة الشِّعريَّة poetiqe: وَهذه الوظيفةُ تجعل اللُّغة تتمركز حول ذاتها فتمثِّل العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها، والوظيفة الشِّعريَّة هي «الوظيفة الجماليَّة بامتياز، إذ إنَّ المرجعَ في الفنون، هو الرسالة التي تكفُّ عن أنْ تكون أداة الاتِّصال لتصير هدفه»[4]، وهذه الوظيفة لا يمكن حصرها بلغة الشِّعر، إنّما هي موجودة في جميع الأجناس الأدبية، لَكن عندما نحصرها على الشعر لا يكون إلا للتَّبسيط. يقول **ياكبسون**: «وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي»[5]. إذاً هَذه الوظيفة هي التي تُعطي الرسائل اللُّغوية صِفة الأدبيَّة تُحوِّلها مِن خطَاب عَادي إلى خِطاب أدبيٍّ قَائم برأسه «ويحدث هذا

1- قضماني، د. رضوان: نظرية التواصل ص: 143.
2- قضماني، د. رضوان: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث، ص45-46.
3- قضماني، د. رضوان: نظرية التواصل، ص144.
4- غيرو، بيار: السيمياء، ص12.
5- ياكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها ... فيتحول بذلك الدال إلى مدلول بذاته، فاللغة في النصِّ الأدبيِّ تدلُّ على نفسها، وتلغي المدلولات القديمةِ للكلمة»[1] .

إذاً، الشعريَّة عند **ياكبسون** تنحى إلى الجَانب اللِّساني، وتنطبق الشِّعرية ليس على الشعر فَحسب، إنَّما هي صبغة من صبغات الخِطاب الأدبي بكل أشكاله، فالشّعريَّة عِنده هي التي تمنح الخطاب أدبيَّته، إلاَّ أنَّ **ياكبسون** اتَّجه الاتِّجاه المُعاكس في التّطبيق، فهو لم يُطبقها إلاَّ على الشِّعر المَنظوم، وهذا مَا أخذه **ريفاتير** على **ياكبسون** فقد قَال: «رغم إدراكه أنَّ هَذه الوظيفةَ الشعريةَ مَوجودةٌ في جميع الفُنون الإبداعيَّة، فإنَّه ظلَّ يلحُّ على قيمة الشِّعر المنظوم علَى حساب الأنواع الأدبيَّة الأُخرى»[2].

جون كوهين:[3]

الشِّعرُ عند **كوهين** انزياحٌ عن قانون اللُّغة؛ لأنَّ الصورَ في الشِّعر تخرق قواعدَ اللُّغة ومبادئها[4]، وتتجلَّى شعريَّته «في البحث عن الأساس الموضوعيِّ الذي يستند إليه تصنيف نصٍّ في هذه الخانة أو تلك»[5].

فالشعريَّة تسعى إلى هذا الأمر فَهيَ لا تبحث في مسألة المُحتَوى إنَّما تتحقَّق في مَسألةِ العِبارَة، وهذَا ما يعبِّر عنه كوهين بالعلميَّة، فالشعريةُ عنده هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريِّ، وبنى **كوهينُ** شعريَّتَه على الانزياحِ فكانت نظريَّتُه تتمحور حول التَّفريق بين الشعْر والنثرِ من خِلال الشَّكل وليس المضمون؛ أي حَسب المُعطياتِ اللغويَّةِ المُصَاغة، وليستِ التَّصوُّراتُ التي تعبر عن تِلك المعطيات[6].

1- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشـــريحية، الســـعودية، كتاب النادي الثقافي، ط1، 1985م، ص8.

2- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994م، ص74.

3 جون كوهين:ناقد ولساني فرنسي، اشتهر بربط الشعرية بالانزياح، ولد1019م، وتوفي 1994م.

4- كوهين: جون: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي، محمد العمري دار توبقال ط1 1986م ص8.

5- نفسه ص14.

6- نفسه ص28.

وعلى هذا تكون الشعريَّةُ عند **كوهينَ** عِلماً موضوعُه الشعرُ[1]، وأساسُ الشِّعرِ عندَه الانزياحُ واللغة الشِّعريَّةُ عنده تتميَّزُ بعدولِها عَنِ المعاني المُعْجميَّة، فهي بعدولها تضفي على النصِّ صفةَ الشعريَّة. واللغة (المنزاحة) على حدِّ تعبيره هي: لغةٌ مبهجةٌ يصعب على المتلقِّي معرفةُ ما ترمي إليه، وما يميِّز لغة النثرِ عن لغة الشعر هو أنَّ لغةَ النثر هي: لغةُ الطبيعة، أمّا لغةُ الشعرِ فهي لغةُ الفنِّ[2].

الانزياح عند كوهين:

عَلى الرغم من ارتباط هَذه النظرية باسم **كوهين** ، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني جدتها، فقد عُرفت في التراث البلاغيِّ العَربيِّ باسم العدولِ وفي قول **ابن الأثير (-637هـ):** «اعلم أنَّ الأَصلَ في المَعنى أنْ يحملَ على ظَاهر لفظه، ومن يذهب إلى التَّأويل يفتقر إلى دليلٍ كقوله تعالى: **(وَثِيابَكَ فَطَهِّرْ)**[3]، فالظَّاهر من لَفظ الثياب هو ما يُلْبَس، ومن تأوَّل ذَهبَ إلى أنَّ المُرادَ هوَ القلبُ لا المَلبُوسُ، وَهذَا لابدَّ له مِن دَليلٍ، لأنَّه عُدُولٌ عَن ظَاهرِ اللَّفظِ»[4].

فالعُدول هو انحرَاف في عَلاقَة الدَّالة بالمَدلُولِ، كالاستِعارة أو المَجاز كمَا ذَكر ذلك **السيوطيُّ** عندما قال: «إنَّما المَجَاز عندما يعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة: هي الاتِّساع والتوكيد والتَّشبيه»[5]. إذاً، العدول في اللُّغة لا يَكون بغَير سَبب، وإنَّما يَتمّ لغَرَضٍ بَلاغيٍّ أو دلاليٍّ يَقتَضِي الابتِعَاد عَن الحَقيقة كالمَجاز مَثلاً «فرع من الحقيقة والحقيقة هي الأصل، وإنَّما يَعدل عن الأَصل إلى الفَرع لِسَببٍ اقتَضَاه»[6]. فالعُدول، إذاً، مَسألة تتعلَّق بالبَلاغة فتظهر مَقدرةُ الشَّاعرِ على المُرواغةِ واللَّعب بالألفاظ، ولَم يكن جَديداً، لكنَّه تبلور اصطلاحياً عند **كوهين** الذي جَعله مداراً للشِّعريَّة بوصفها علم الأسلوب الشِّعريِّ.

1- كوهين، جون: النظرية الشعرية ص29.

2- بنت مبروك، خولة: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الحزائري، جامعة بسكرة الجزائر ص 372.

3- القرآن الكريم، سورة المدثر(4)،ج28. .

4- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مطبعة مصطفى، مصر، ط1، 1939م، ص32.

5- السيوطي: المزهر في علوم اللغة، ت: فؤاد علم منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص1.

6- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص356.

لقد قسَّم **كوهين** الانزياح إلى قسمين: **تركيبيٍّ، ودلاليٍّ**، إذ يكون الانزياح التَّركيبي بمجاوزة قواعد اللُّغة؛ لأنَّ الشِّعرَ «ليسَ موافقة قواعد التَّركيب، وإنَّما هو مُخالفة هذه القَواعد، إنَّه مُجاورة بالقياس إلى قَواعد توازي الصَّوت والمعنى التي تسود ألوان النَّثر كلها»[1]. وَهذه المُخالفة هيَ مخالَفةُ قَواعد الإسناد والرَّبط، أمّا الانزياحُ الدِّلاليُّ فهو مُرتبطٌ بالانزياح التَّركيبيِّ؛ لأنَّ مُخالفةَ هذه القواعدِ تقتضي بالضَّرورة مخالفةً في الدِّلالة، فالشِّعريَّة «عمليَّةٌ ذاتُ وَجهين مُتزامنين الانزياح ونفيه، وتكسير البنية إعادة التبنين، ولكي تُحققَّ القصيدةُ شعريَّتها ينبغي أنْ تكونَ دِلالتها مفقودةً أوَّلاً، ثمَّ يتمُّ العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[2]. لكن تبقى نظرية كوهين في الانزياح قاصرة عن الإحاطة بجميع جوانب الشعرية، فهو يجعل الانزياح مرتبطا بمخالفة قواعد التركيب؛ أي إنّه جعل الانزياح انزياحاً لغوياً بالدرجة الأولى[3].

تزيفيطان تودوروف:[4]

يُعتَبرُ **تودوروف** في طليعة النقَّاد الذين عنوا بشكلٍ خاصٍّ بالتنظير والتأصيلِ لمفهوم الشعريَّةِ في النَّقد الغربيِّ الحديث، إذ كانت مؤلفاتُهُ جميعها تتحدَّث عن هذا المصطلحِ، ومن أهمِّها كتابه **(الشعرية)**؛ ليجعلَ العملَ الأدبيَّ في حدِّ ذاته هو موضوع الشعريَّةِ يقول: «ليس العملُ الأدبيُّ في حدِّ ذاتُه هو موضوعُ الشعريةِ، فما تستنطِقُهُ هو خصائص هذا الخطاب النوعيِّ الذي هو الخطاب الأدبيِّ، وكلُّ عملٍ حينئذٍ لا يعتبر إلا تجليّاً لِبُنيةِ محدَّدةٍ وعامَّةٍ ليس العمل إلاَّ إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكلِّ ذلك، فإنَّ هذا العِلْمَ لا يعني بالأدبِ الحقيقيِّ، بل بالأدبِ الممكن وبعبارة أخرى؛ يعني بتلق الخصائص المجرَّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[5]، فالشعرية لا تُعنَى بالأَدب الحقيقي، بل بالأدبِ المُمكن أو المتوقَّع، كَما أنّ الشعريَّةَ لا تتوخَّى التَّأويلَ الصَّحيحَ لِلأعمالِ الأدبيَّةِ كعلمِ الأدبِ؛ «لأنَّ العلاقةَ بين الشِّعريَّة والتَّأويلِ هي بامتياز

1- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط1، 1993م، ص19.
2- كوهين، جون: بنية اللغة الشعرية، ص173.
3- المعزقوني، ليلى إبراهيم: شعرية الصورة في قصيدة النثر لدى الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة دمشق 2004م.
4 - تزيفيتان تودوروف: ناقد ومنظر أدبي، من أبرز أعلام البنيوية في النقد الحديث ولد 1939م وتوفي 2017م.
5- تودوروف تزيفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1987م ص23.

عَلاقةُ تكاملٍ»[1]. وعلَى ذلك فإنَّ الشعريَّةَ تتخذ مِن الوسائل التقنية موضوعاً لها، وهذه كفيلة بتحليل الأعمالِ الأدبيَّةِ باعتبارها خطاباً أدبيًّاً، وعليه فإنَّ الشّعريَّةَ مفهومٌ نَظريٌّ يكتمل بالأبحاثِ التّجريبيَّةِ، كما تعدُّ مقاربةً للأدب مجرَّدة وباطنيَّة في الآن نَفسه، وبهذا يخالف **تودوروف كوهين** في نظريَّتِه وتخصيصه للشعريَّةِ بالشعر ؛ لأنَّ الشعريَّةَ تُعْنَى بتلك الخَصائص المُجرَّدة التي تصنع فرادة العمل الأدبيّ؛ أي الأَدبية[2]. ومن خلال هذا الكلام نستطيع القول إنَّ الشعريَّةَ عند **تودوروف** تُعَمَّمُ عَلى كل عمل أدبي دون تخصيص، يقول «إنَّ الشعريةَ ليستْ الوحيدةَ في اتِّخاذِ الأدبِ موضوعاً لها»[3]. ويؤكِّد هذا الأمر **ايخنباوم** حينَ قال: «إنَّ ما يميِّزنا في نظريَّة المنهجِ الشكليِّ هو تلك الرغبة في إبداعِ علمٍ أدبيٍّ مستقل انطلاقاً من الصِّفات الذاتيَّة للأدوات الأدبيَّةِ، لقد طَرحنا ومازلنا نطرح كأكيدة أساسيَّة مبدأً مفادُهُ أنَّ عَلى موضوعِ (object) العلمِ الأَدبيِّ أنْ يكونَ دراسة الخواصِّ النوعيَّة للموضوعاتِ الأدبيَّةِ التي تميِّزه عن أيِّ مادَّةٍ أخرى، ويعطي ياكبسون لهذه الفكرة في الشعر الروسيِّ الحديث صيغتها النهائية: إنَّ موضوعَ العلم الأدبيِّ ليس الأدب، بل الأدبية (literaumost)؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أَدبياً... ويحدد هذا البحث عن الخواص النوعيَّة موضوعاً لتميزه عن علوم أخرى قريبة منه، وذلك باستخدام الحجج (arguments) تتكرر باستمرار في الدراسات التي تنسب نفسها إلى نَفْسِها»[4]. فالشِّعريُّةُ، إذاً، ترغب في وضع تصوَّرٍ منهجيٍّ واضحٍ يستطيع أن يعبر عن أدبيَّة العمل الأدبيِّ.

ت. س. إليوت والمُعَادل الموضوعي:[5]

لقد أخذت هَذه الفكرة مَكانة مهمَّة في التفكير الشِّعريِّ العربيِّ، ولم يختلف الباحثونَ بنظرة **إليوت** للمعادل الموضوعي، إذْ دَعَا إليها لتكون بديلاً عن الرُّؤية الرومنطيقية للشِّعر الذي يُعبِّر عَن العواطف

1- نفسه ص24.

2- نفسه ص23-24.

3- نفسه ص27.

4- مجموعة من الكُتَّاب: مَدخل إلى مفاهيم النقد الأدبي، تر: د ظاظا رضـــوان، المعرفة، ع221، مايو 1997م، ص 214-215.

5 -ت. س-إليوت: شاعر وناقد إنكليزي- أمريكي من أبرز روّاد الحداثة في الشعر الحديث، ولد1888م وتوفي 1975م.

والانفعالات بصُورة مُباشرة[1]. وَلهذا هو يُخالف الفِكْرَ السَّائد للشِّعرِ بأنَّه تعبير عن العَاطفة، فالشِّعر عنده هروب من العاطفة بتحويلها إلى فَن، فالشعر الحقيقيُّ لا يَخلو من العَاطفة، لكنَّه يُحوِّلها إلى تَجربة فنيّة جماليَّة تصل إلى الآخرين، ذلكَ أنَّ الشعرَ الضعيفَ يقدِّمُ العواطف مباشرةً.

وتتفاوت النَّظرة للمعادل الموضوعي، فكلٌّ من النقَّاد له فكرته الخاصة، فالدكتور **محمد غنيمي هلال** يرى أنَّه إقناع القارئ «بحيث لا يحسُّ المرءُ أنَّ الكَاتبَ يفضي بذاته عن طريق إثارة المشاعر دُون تبريرها»[2]. فالشاعر يُخفي تجربته من أجلِ أن يستحقَّ الاهتمام من المتلقِّي، فهو يريد تكوينَ مشاعِر مُشتركة بين القَارئ والشَّاعر، لا تعكس تَجربة مُشتركة فَحسب، وبذلك يكون المصطلح كما فسره د **هلال** للإقناع.

ولتوضيح فاعلية المعادل الموضوع بوصفه آلية شعرية، يمكن التمثيل بمشهد الأطلال في الشعر الجاهلي، ولا سيما عند لبيد بن أبي ربيعة في قوله:[3]

عفت الديار مَحلُّها فمُقامها بمنىً تأبَّد غولها فَرِجامُها

فالشاعر لا يصرح بالحزن ولا يقدم وصفاً مباشراً لمشاعره، بل يقدم سلسلة صور مادية (الديار – الخلاء – العفاء)، تتكفل وحدها بنقل الشحنة الانفعالية. ومن جهة التحليل النفسي، يتم إزاحة الشعور الداخلي (الحزن والفقد) إلى موضوع خارجي محسوس، وهو ما ينسجم بدقة مع تصور إليوت للمعادل الموضوعي بوصفه وسيلة لتحويل الانفعال إلى بنية فنية قابلة للتداول الجمالي.

أمّا عِند **منيف** فهو هُروب من العاطفة بتحويلها إلى فن يقول **منيف:** «وفي مجَال رفض النقد الرومنطيقي الذي يقول إنّ الشِّعرَ تَعبيرٌ عَن العواطف، إنَّما هو هُروب من العَواطف، فوضع بذلك الأساس

1– مطلب، د مخلف فؤاد، محمود، د محمد لطيف: إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع 3 لسنة2010م ص99.

2– هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، دار الثقافة، لبنان 1973م ، ص323.

3 – ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تـ إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، 1062م، ص48.

المتين للنقد الموضوعي أي ما يسمى بالمعادل الموضوعي»[1]. وبهذا الكلام ينتقل **منيف** من الخطاب النَّقدي إلى الخِطَاب الشِّعريّ دون الانتباه إلى الفُروقِ بين النَّقد الموضوعي «فكرة أدبية بالأساس يلجأ إليها الأديب للتعبير الشعريِّ، وليست هي من خطط أو من صُنع الناقد، اللهم إلا بَعد اكتمالها وإنجازها وتَحقيقها على يد الشَّاعر، إذ تسمح للنَّاقد بتعقّبهَا، فإنْ تَعقَّبهَا بنجاح فإنَّه يقترب بذلك من النقد المَوضوعيّ»[2]. وعلى هذا فإنَّ المعادل الموضوعيَّ سمة شعرية بامتياز.

أمّا الأُستاذ **عبد الرضا** فيقول: «إنَّ الشَّاعرَ المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي عن وَعي أو غير وعي يَرمي إلى سدِّ الثَّغرة التي تفصل بين عَالم الخرَاب وبينَ العالم كمَا يريده»[3]. فالمُعادل عنده أشبه بمُعادلة، ويجب أن يتوازن فيه الطَّرفان ويتحقق العالم كما يريد الشَّاعر أي إنَّ المسألة ملْءُ فراغ، فـ«يحاول الربط بين فكرة المعادل الموضوعي وفكرة التعويض، لتنسحب ظلال كلمة التعويض النفسية إلى ساحة المصطلح»[4].

وربما الذي قصده **إليوت** في مصطلح المعادل الموضوعي هو الصورة الفنيّة يقول: «الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، وبعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد»[5].

الشِّعْريَّةُ في النَّقدِ العَرَبيِّ:

1- منيف، موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني بيروت ط1، 1984م، ص121.

2- مطلب، د مخلف فؤاد: إليوت عند النقاد العرب، ص100.

3- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية، ص23.

4- إليوت عند النقاد العرب، ص100.

5- لؤلؤة، د عبد الواحد: ت.س.إليوت الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1980م، ص27.

- الشِّعريَّةُ عندَ القُدَمَاءِ:

الشعرية كإحدى النظريات الحديثة، تجمع في حقيقتها بين الماضي والحاضر فهي مصطلحٌ نقديٌّ قديمٌ جديد في آن معاً، فما هي الأحكام التي أطلقها العرب القدامى على الشِّعر؟

الجَاحِظ (-255هـ):

تَعرَّضَ **الجَاحِظُ** لهذا المفهوم عندمَا استحسن **أبو عَمْرو الشَّيباني** بَيتين شعريَّيين لأَحد الأشخاصَ وهُمَا:

لا تَحْسَبَنَّ المَوْتَ مَوْتَ البِلَى فَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالْ
كِلاهُمَا مَوْتٌ وَلَكِن ذَا أَفْظَعُ مِن ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالْ

فالجَاحظ نقدَ ذلك النَّاقِد الَّذي يَدعو إلى استحسان هَذين البيتين، وَهو يَرى أنّ هَذين البَيتين ليسَ فيهمَا إثارَة الشِّعر وليسَ قائلهمَا بشَاعر، يقولُ: «وأنَا رَأيتُ أنَّ أبا عَمْرو الشَّيباني، وَقد بلغ من استِجَادتهِ لهذين البَيتين في المَسجد يومَ الجُمعة أنْ كلّف رَجُلاً حتَّى أحضَر دَواة وقرطاسَاً حتى كتبهمَا لهُ، وأنا أَزْعُم أن صَاحب هذين البيتين لا يقول شِعراً أبداً. ولولا أَن أدخلَ في الحُكم بعضَ الفتكِ لزعمتُ أنّ ابنهُ لا يقول شِعراً أبدَاً»[1]. وهَكذا فإنّ نظرة **الجاحظ** لهذين البيتين تَختَلفُ عن نظرةِ الشَّيباني الَّذي انبهرَ بالمعنى، إذ إنّ هُناك حُكماً ومواعظ كثيرة حَسنة المَعنى، ولا تكون شِعْراً، يقول **الجَاحظ:** «وذهبَ الشيخ إلى استحسانِ المَعنى، والمَعاني مَطْرُوحة في الطَّريقِ، يعرفها العَجميّ والعَربيّ والبَدوي والقَروي والمَدني، وإنَّمَا الشَّأن في إقامة الوزنِ، وتخيّر اللَّفظِ، وسهولة المخرجِ، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبعِ، وجودة السَّبك، فإنَّمَا الشِّعر صِناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التَّصويرِ»[2].

فمن خلال هَذا النصّ يَضعُ **الجَاحظ** بين أيدينا مفهوماً وتصوراً جديداً للشعر، فالشاعر لا يختار معانيه فقط، إنّما يجب أن يعرف كيف ينسج ويوزن ويُصوِّر وكل هذه الأمور تتطلب مَهارة. فالشِّعر على حَدِّ

1- الجاحظ: الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 1424هـ ، ج3، ص67.
2 -نفسه، ص67 ، باب القول في المعنى واللفظ.

تعبير **ابن منظور** «هو ضَرْبٌ من العِلْم»، والشعر لا يكون ضرباً من الكلام المرصوف الذي يخلو من حسن التصوير وجودة الكناية والوزن، إنَّ هناك شروط، فالشاعر في نظر الجاحظ يجب أن يكون صانع ونسّاج ومصوّر، فالشعر يستنبط قوانينه من الشعر نفسه ولا نقول لأيِّ شخصٍ خبر الحياة وتعلم منها الكثير شاعراً .فالشعر برأي الجاحظ نظام لغوي خاص، وبذلك فإنّه أولى اهتمامه وتحيّز للشكل على حساب المضمون، فهو يرى أنّ المعاني موجودة ومعروفة للقاصي والداني، وإنّما المهم في الشعر هو الصياغة الفريدة، ومن هنا يتميز كل شاعر على حدا بصياغتِهِ التي تكون محتوى المعاني، فالشعر عنده هو طريقة وأسلوب، ولعل ما يعضد تصور الجاحظ بوصفه صناعة تقوم على الصياغة والتصوير لا على وحدة المعنى، وهذا ما نجده في قول امرئ القيس: [1]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

فالموقف النفسي هنا يقوم على استدعاء الفقد والحنين بوصفهما حالة شعورية داخلية، غير أن الشاعر لا يقدّم حزنه مباشرة، بل يعمد إلى بناء مشهد مكاني متدرج يحرك الذاكرة ويستثير الوجدان. ومن منظور نفسي تتحول الأمكنة إلى بدائل رمزية عن الموضوع العاطفي الغائب، فيُسقط الشاعر الانفعالي على الفضاء الخارجي، وهو ما ينسجم مع تصور الجاحظ للشعر بوصفه "نسجاً وتصويراً لا مجرد نقل للمعنى.

ابن قُتَيبَه (-276هـ):

يقول **ابن قُتيبة** في كتابه (الشِّعر وَالشُّعرَاء): «وَكانَ حَقُّ هذا الكتابِ أن أُودِعَه الأخبارَ عن جَلالةِ قَدْرِ الشِّعرِ وعظيمِ خَطرِهِ... وعمَّا أَودعته العَرَبُ من الأَخبارِ النافعةِ، والأنسَابِ الصّحاح والحِكَم المُضارِعة لحكم الفَلاسِفَة، والعُلوم في الخَيل، والنُّجومِ... والبُروقِ ومَا كَانَ منها خُلَّبَاً أو صَادقَاً، والسَّحاب وما كان منها جهاماً أو مَاطِراً»[2]، يُبين لنا بأنّ الشِّعر مَصدر مِن مَصادر العربِ الأساسيَّة في المَعرفةِ، لَكنَّهُ لَم يُقَدِّم لنَا كمَا قدَّم **الجَاحظ** تعريفاً للشِّعر كمصطلح نَقديٍّ، إنَّمَا بَيّن لنا أنواعَهُ وأقسامهُ برؤيةٍ نقديَّةٍ، فكانَ مفهومهُ للشِّعرِ بأربعةِ أضرُب:

[1] – ديوان امرئ القيس، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م، ص22.

2– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، نُشر عام 1423هـ، ج1، ص65.

أَوّلاً: مَا حَسُنَ لفظُهُ وجادَ مَعناه، كَقولِ أوس بن حَجَر:

أيَّتُهَا النَّفسُ أَجْمِلِي جَزَعَا إنَّ الَّذي تَحْذرينَ قَد وقَعَا

ج

ثَانيَاً: ما حَسُن لفظُهُ وَحَلا، فَإذا أنتَ فَتشتَهُ، لَم تَجِد هناكَ فائدة في المعنى، كقول الشَّاعِر:

ولمَّا قَضَيْنَا من مِنى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بالأَرْكَانِ مَن هُوَ مَاسِحُ
وشُدَّت عَلَى حَدْبِ المَهاري رِحَالُنَا ولا يَنظر الغَادي الَّذي هُوَ رَائحُ
أخذْنا بأَطْرَافِ الحَديثِ بيْنَنَا وسَالتْ بالخِنَاقِ المَطيُّ الأبَاطِحُ

ثالثاً: مَا جَادَ مَعْنَاهُ وقصَّرت ألفاظهُ عنهُ، كقول **لَبِيْدِ بنِ رَبيْعَةَ:**

مَا عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيْمَ كَنَفْسِهِ وَالمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَليسُ الصَّالِحُ

رَابعاً: مَا تأخَّر مَعناهُ وتأخَّر لفظُهُ، كقولِ **الأَعْشَى:**

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوت يَتْبَعُني شَاوٍ مِشَلٍ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[1]

ولهذا يُريد **ابن قُتَيبة** الحَالةَ النَّفسية لقائلِ الشّعر، فالشِّعر عندَه تعبير عمَّا يجولُ في النَّفس، وليس مُحَاكاةً بقصدِ الإثارةِ. وقد أراد أيضاً تَحديد مُستوياتِ الشِّعرِ؛ وذلك فِي تَحديد العَلاقةِ بينَ الدَّوال اللُّغويَّة

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص66-67-69 .

والمَعنى المُراد تَأديته، فكانَ رأيهُ خطوةً من الخطواتِ الوَاضِـــحَة في تَحديد عنَاصـــر الجَمالِ في الإبداعِ الشِّعريّ بكلِّ مَكنوناتِهِ، بألفاظهِ ومعانيهِ وحلاوتهِ وطلاوتهِ.

ويمكن دعم طرح ابن قتيبة القائم على التمييز بين جودة اللفظ وجودة المعنى معاً، بما نجده عند زهير بن أبي سلمى في قوله:[1]

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يُهدَّم ومن لا يظلم الناس يُظلمِ

فالبيت يعبّر عن نفسياً عن عن قلق وجودي عميق مرتبط بهاجس الفناء الاجتماعي وضياع المكانة، غير أنّ الشـاعر يحول هذا القلق إلى قانون عام مجرد. وهذا ما يفسـر تماسـك العلاقة بين المعنى القوي والصياغة المحكمة، على النحو الذي عده ابن قتيبة شرطاً من شروط جودة الشعر.

<u>قدامة بن جعفر (-337هـ)</u>:

الشِّعرُ عِنده انقسم أقسَاماً خَمسةً وَهيَ:

1- عِلْم العَرُوض ووزنُه.

2- علم قَوافيه ومَقاطِعه.

3- عِلْم غَريبِهِ ولغتِهِ.

4- عِلم مَعانيهِ والمَقصد به.

5- عِلْم جَيدهِ ورديئِه.

يَقولُ **قدامه:** «فأمّا عِلمُ جيّد الشِّـــعر من رديئه فإنّ النَّاس يخبطون في ذَلكَ منذ تَفقَّهوا في العِلْم، فقليلاً ما يُصـــيبونَ، ولمَّا وَجدت الأَمر على ذلك، وتَبيّنتُ أنّ الكَلام في هَذا الأمر أخصُّ بالشِّـــعر من سَـائر الأسـبابِ الأخرى، وأنَّ الناس قد قصـروا في وضـع كتاب فيهِ، رأيتُ أن أتكلَّم في ذلك بمَا يبلغه

[1] -ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تـ د.فخر الدين قباوة، دار أفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1970م، ص27.

الوسعُ»[1]. المادّة الشّعريّة هي الّتي تَسمحُ بالحكم علَى الشّعر وتميّز جَيّده مِن رديئِه، فَجعلَ حداً فاصلاً بين الشّعر وغير الشِّعر وهوَ الوزن والقافية وَالمعنى الذي يدلّ عليهِ، يقول **قدامة** عن الشعر: «كَلامٌ موزونٌ مقفّى يدلّ عَلى معنى»[2]. فالكَلام الموزون فَصَلَه عمَّا ليسَ بموزون، ومقفّى فصله عن المَوزونِ ولا قوافي لَه، ودال عَلى معنى فَصله عَن الموزون المقفّى الذي لا يدلُّ على مَعنى. وهكذا فقد كَانت نَظرته شَكلية، فقد أغفل عناصِر جوهرية أهمُّها الخيال والعَاطِفة.

أبو العبّاس بن المعتز (-296هـ):

حَصرَ ابنُ المعتزّ أبواب البديع في خَمسة وَهيَ:

1- الاستعَارة. 2- المُطابقَة. 3- التجنيس.

4- ردّ أَعجازِ الكَلامِ علَى ما تقدَّمهُ. 5- المَذهب الكَلامي الذي أَخذه عَن الجَاحِظ.

وقد اكتفى بإيرادِ التَّعريفات لِكُلِّ بابٍ وبعضِ الشواهد من القرآن الكريمِ والحَديثِ وشِعر الجَاهليين وشِعر مُعاصريهِ ونثْرِهم، ثم ذَكر أَمثلة عن المُعابِ والمذموم من كل جِنس، وقد بيّن في الأبواب السّابقة المسحة الجَمالية التي تضيفها إلى العَمل الإبداعي، وأورد لنا اثنَا عشر فنَّاً من فنون البلاغةِ سمّاهَا محاسِن الكَلام لِكي لا يعتقد المتلقي أنّ هَذه الأبواب من أبوابِ البَديع وَهيَ: **(الالتفَاتُ، الاعتِراضُ، الرجوع، حسن الخروجِ، تجَاهل العَارف، تأكيدُ المَدح بما يُشبه الذَّم، الهَزلُ يرادُ بهِ الجَدّ، حُسْنُ التَّضمينِ، التّعريض، والكناية، الإفراط في الصِّفة، حسن التَّشبيه، حُسْن الابتِدَاءَات)**، فهَذه الأَشياء تجعل الكَلام طَريفاً وينطبق عَليه القول أنَّه بديعٌ. ولكنَّهَ لم يميّز بين الشّعر والنثر، إنَّما رَكَّز على تلك العناصر التي تَصنع شعريَّة الخِطاب أيَّاً كَان نثراً أو شعْراً[3].

القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (-392هـ):

1- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، ط1 1995م، ص3 .

2- نفسه ص3.

3- انظر: ابن المعتزّ: كتاب البَديع، .

كَان تَفكير **القاضي الجرجاني** يتراوح بين تَقديم الشّعر القديم وأُسسه الجَمالية المُتمثلة في عَمود الشعر، وَبين المَذهب الجَديد المتمثل في البَديع، وقد تبنى **الجرجاني** الكَثير من آراءِ **الآمدي** حولَ عمود الشِّعر، فذكر في كتابهِ ستَّة أُسسٍ لعمودِ الشِّعر عندَ العربِ فقالَ: «وكَانت العَربُ إنَّما تُفاضل بينَ الشُّعراء في الجودةِ والحسن لِشَرف المعنى وصحَّتهِ وجزالةِ اللَّفظِ واستقامتِه، وتُسلِّم السَّبق فيه لمن وَصَفَ فأصابَ، وشبَّه فقاربَ، وبَده فأغزَر، ولِمَن كَثرت سواءً أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتَّجنيس والمُطابقة، ولا تَحفل بالإبداعِ والاستعارَة، إذا حَصل لها عَمود الشِّعر، ونظام التّعريض»[1]. إذاً، تكمن أهمية هَذا المصطلح **(عمود الشعر)** في أنَّه استُخدام للتَّمييز بين طَريقتين في كتابة الشِّعر، طَريقة القُدماء من الشُّعراء الَّذين التزموا بعمود الشِّعر، وطريقة المُحدثين من الشّعر الذين خَرجوا على عَمود الشعر، ثم فيمَا بعد تحوَّل إلى مُصطلح نَقْديٍّ يتضمَّن عَناصر كتابة الشِّعر الجَيّد.

حازم القرطاجني:

يُعتبر **القرطاجني** أحد أبرز النُّقاد القُدماء الذين تعرَّضوا لمفهُوم الشّعرية وتجليهَا في النُّصوصِ، وقد تأثر **القرطاجنّي** في مفهومهِ للشِّعر والتخييل بمفهوم **أرسطو**، إلا أنَّ أفكاره كَانت لها خُصوصية، إذ إنَّ الشِّعرَ العربيِّ يختلف عن الشّعر اليونانيِّ، ذلكَ أنَّ القَوانينَ التي تحكمُ الشعر اليونانيَّ تختلف عنِ القوانينِ التي تحكم الشعر العربيَّ، يقولُ: «ولو وَجد هَذا الحَكيم أرسطو في شعر اليونانيين مَا يوجد في شعر العَرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضُروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومَعنى، وتبحُّرِهم في أصنافِ المعَاني، وحسن تصرُّفهم في وَضعهَا، ووضع الألفاظ بإزائهَا، وفي إحكام مبانيها، واقترانها ولطفِ التفاتاتهم وتتميماتهم، واستطرادَاتهم، وَحسن مآخذهم، ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويلِ المخيّلة كيفَ شاؤوا لزادَ عَلى مَا وضع من القَوانين الشِّعريَّة»[2]، وَتجدرُ الإشارة إلى أنَّ الصّناعةَ الشِّعريةَ عند **القرطاجني** لها قوانينها وقواعدها الَّتي تضبطُهَا وتُميّزهَا بصفتهَا نوعاً شعْرياً يختلف عَن أيِّ كلامٍ ليس فيه من الشعر إلاَّ الوَزن «وكذلك أظن هَذا أن الشّعرية في الشِّعر إنَّما هي نظم أيِّ لفظ اتفق كيفَ اتفق نظمه، وتضمينه أي

1- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة الفكر العربي، ط1، 1988م، ج1، ص23.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص28.

غَرض اتفق... وإنَّما المعتبر عِنده إجراء الكَلام على الوَزْن والنفاذ بهِ إلى القَافية»[1]، وقد تقتربُ نظرة القرطاجني إلى مَفهوم عمود الشّعر، إلاَّ أنَّه لا يُعطي أهميَّةً للشَّكلّ الخَارجيِّ للقَصيدَة، إنَّما نظر إلى ما هو خَفِي وما هوَ بين سُطور النصِّ، وهو ذلكَ الشَّيء الذي يؤثر في النَّفس، وهذا الأمر ينتج من عَمليتين مُتلازمتين في النَّصّ الأدبي هُما التخييل وحُسْنُ التَّأليفِ، فلا تتحقق فَعاليتهمَا في النصِّ بعيدين عَن بعضهمَا[2] «فَليسَت المُحاكَاةُ في موضع تبلغُ الغايةَ القصوى مِن هزّ النفوسِ وتحريكهَا، بل تؤثّر فيهَا بحسَب ما تكونُ عليهِ درجةُ الإبداعِ فيهَا، وبحسبَ ما تكونُ عليهَا الهيئةُ النُّطقيَّةُ المقترنةُ بهَا»[3].

ولا تقفُ الشِّعريَّة عندَ **القرطاجني** في الشِّعر فحسب؛ إذ إنَّ الشِّعرَ هو أعلَى درجة في درجات الشِّعرية، وعَلى هذا فإنّ شعريَّته تتجاوُز إلى النَّثر، وصناعةُ الشِّعر تستعملُ اليسيرَ مِن الأقوالِ الخطابيَّة، كما أنَّ الخطابةَ تَستعمل اليسيرَ من الأقوالِ الشِّعريَّة لتعضدَ المُحاكاةَ في الإقناعِ، والإقناع في تلك المحاكاة وبذلكَ يَعتبرُ **القرطاجني** التَّخييلَ والتَّأليفَ الرَّكيزتين الأساسيتين في الشِّعْر، لكن يوجد عَناصر أخرى تَسمُو بالشِّعرية إلى أقصى درجات الإبداعِ وهيَ:

1- التَّخييل. 2- التَّصوير الحسِيّ. 3- النَّظم والتَّرتيب. 4- التَّماسك النصِّيُّ.

5- التَّناصّ. 6- الإغرابُ والتَّعجيبُ. 7- الوزنُ والإيقاعُ. 8- التَّذوق الفنِّيُّ.

وهَذهِ كانَت نظرةَ **القرطاجني** للشّعريَّةِ في الشِّعرِ والنثرِ توافق كَثيراً من دِراساتِ الشّعريَّةِ المعاصِرةِ، حيثُ إنَّ شعريَّتَهُ تحيط بكلِّ جوانبِ العملِ الأَدبيِّ.

- الشّعْريَّةُ عندَ العَرَبِ المُحدَثينَ:

<u>أدونيس</u>:

1 - ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م ص32.

2 - أبو حميدة، محمد صلاح: عناصر الشعرية عند حازم القرطاجني، كانون2، 2002م مجلد5،ع1.

3- أبو الحسن، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص195.

يُعَدُّ **أَدونِيس** من أهمِّ شُعراء الحَداثة في الأدبِ العربي الحَديث، وَمن أَوائل النُّقاد الّذين كتبوا مَجموعة مؤلفات عَن الشِّعر، وأبرز كتاب لَه في هذا المَجال **(الشِّعريَّة العَربيَّة)**، وقد حدَّدَ لنا هذَا الكتابُ وجهةَ نظر **أدونيس** عن كُلّ مَا يتعلق بالشِّعرِ العربيِّ من العَصرِ الجاهليِّ وحتى العَصرِ الحَديث.

لَقَد نَظرَ أَدونيس إلى الشِّعرِ الجَاهليِّ؛ لأنَّه يتسم بخاصيته الشَّفوية؛ ولأنّه لم يُدوَّن، بَل اعتمد في نَقله على الذَّاكرة والحفظ، فقد كان ثقافةً صَوتيةً مسموعةً، وبما أنَّه كانَ ثقافة مسموعة فقد كانَ يولي أهمية كبيرة للسَّامع، فالشَّاعر كان يحرص على تَجويدِ شعرهِ من أجل التأثيرِ في السَّامع وإشراكهِ في معاناتهِ، فكان يتداخلُ الذاتي مَع الجماعيِّ؛ لأنَّه يصوّر الحياة الجاهليَّة بكلّ قسماتهَا، انتصاراتهَا وهزائمهَا، وقد كان الشِّعر مرتبطاً بالغناءِ، وهذا يبدو واضحاً في وَحدة الوزنِ والقافية، وقد استبعد عن الشّعر كلَّ كلامٍ يَحتوي عَلى الغموضِ؛ إذ إنَّ الغُموضَ يُبْعِد عَن الكَلام الصِّفةَ الشِّعْريَّةَ، وبذلكَ يقولُ: «أستبعدُ من مجالِ الشِّعريَّةِ كلّ مَا تفترضهُ الكتابةُ والتأمل والاستقصاء والغُموض»[1]، وبذلك يكون أفقُ الشِّعرية عندَهُ هو اللَّفظ والبيان التَّعبيري، وأساس هذا الفَصل بين اللفظِ والمعنى هوَ الشِّعر الجاهلي الَّذي يُركِّزُ على طريقةِ الإلقاء من أَجل إرضاءِ السَّامعِ عن طَريق التطريبِ الناتج من قوَّة الوزنِ ووحدة القافيةِ، وبذلك أصبح الشِّعر الجاهليُّ المصدرَ الأوَّل للشّعرِ. كما تطرَّق إلى أثر النصِّ القرآني في الشِّعر الجاهليّ، وما أحدثه من نَقْلة نوعيَّة على مُستوَى الانتقالِ من الشَّفويَّة إلى الكتابيَّة، يقولُ: «هَكذا كان النصُّ القرآنيُّ تحولاً جذريَّاً وشاملاً بهِ وفيه تأسَّست النَّقلة مِن الشَّفويَّة إلى الكِتابيَّة من ثقافةِ البديهة والارتجَال، إلى ثقافةِ الرُّؤية والتَّأمُّل»[2]، ويُعتَبَرُ **أدونيس** أنَّ العَاملَ الأساسيَّ في بلورةِ الحداثة الشِّعريَّة هوَ القرآنُ الكريمُ، ليس في مجالِ النَّقلةِ من الشَّفوية إلى الكتابيَّة فحسب، بل مِن خلالِ الدِّراسَات والمقارنَات بينَ الشِّعر الجَاهليِّ والنصِّ القرآنيِّ على جميع الأصعدةِ والمستويات اللغويَّة والبيانيَّة والبلاغيَّة. فالدراسَات القرآنية وَضعت أسس نَقدية جديدَة لدراسةِ النصِّ، فكانت الأساسَ في الولوجِ إلى شعريَّةٍ عربيَّةٍ جديدَة، و«كان النصُّ القرآني مدارَ النِّقاش في كلّ ما يتَّصل بالبيانِ وفنيّة القَولِ، بعامّة، وبالشّعر والنثر، خصوصاً، ندرك بالتالي أنَّه كان قَضية أدبية فنية إلى

1- أدونيس، علي بن سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 1985م ص30.

2- نفسه، ص35.

جَانب كَونه قضية نبوية دِينية»[1]، وَمن الشعراء الَّذين تأثروا وجعلوا شعرهم يفيض بلاغة من البديعِ القرآني، **بَشَّارُ بنُ بُرْدٍ، وَمُسْلِمُ بنُ الوَليدِ، وَأَبو نُوَاسٍ، وَالمُتَنَبِّي...**

كما تَطرَّق **أَدونِيس** إلى الحَداثة الشِّعريَّة، فقد ظهرت برأيه مع **أبي نُوَاس، وأبي تَمَّام** وترَاجعت مَع سُقوطِ بغدادَ على أيدي المَغول. والحداثة عندهُ ثورة وتساؤل ورفض، وهي ليسَت الانكفاء إلى الماضي بطَريقة أصوليَّة وليست انبهاراً لمستجدات الغَرب، وإنّما هيَ نقدٌ للتُّراثِ وغربلتهِ، والبَحث عن الجَوانب المُضيئة فيهِ.

يُعتَبر مَا ذكرناه أهمَّ الجوانبِ التي تطرَّق إليها **أَدُونِيس** حولَ موضوع الشّعريَّة في كتابهِ **(الشعرية العربية)**؛ إذ إنَّ لديه شعريات كَثيرة منهَا (شِعريَّةُ الحُضورِ، شعريَّة القراءة، شعريَّة الهُويَّة...).

ومن نافلةِ القول نجد أنَّ شِعريةَ **أدونيس** مقتصرة على غرض الشّعر، ولم تبحث في ماهيَّة هذا المُصطلح أو مَوضوعِه.

***<u>شعرية كمال أبو ديب</u>*:**

لقد تأثر **أبو ديب** في شعريته بـ**(ياكبسون وياوس وكوهين)** بشكلٍ خاصّ، بغضّ النظر عن الأفكار العامّة حولَ هذا الموضوع من الثقافةِ الغربيَّة، فالذي يفرضُ نفسه في نظرةِ **أبو ديب** هي **(الفجوة)** أو ما يُسمِّيه **(مسَافة التَّوتر)** التي تنبع من العَلاقة بين المكونات الجزئيَّة للخطابِ الشِّعريّ، كَالدَّوال اللُّغَويَّةِ والتَّراكيبِ، وإمّا من التّوتر مِن العَلاقات بين أجزاء الجُمل والمقاطِع الشِّعرية، وإمّا التَّوتر البنيوي من العلاقات التي تكوّن الخِطاب الشِّعري، يقول **أبو ديب:** «تتشكَّل الفجوةُ، مَسافة التَّوترِ لا مِن مكوِّنات البنية اللُّغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التَّصوريَّة أيضاً، أي لا من الكَلمات فقط بل مِن الأشياء»[2]. فَهي تتعلق بأشياء قبل النصّ والنصّ وما بعد النصّ، أي تكون جزءاً من رؤيَا العالم لدى الشَّاعر والكاتب، وبذلك تكون أَحد الخَصائص التي يَمتلكها النصُّ لكي يَصل إلى القارئ، يقول **أبو ديب:** «يمكننا أن نَقرأ

1 –نفسه، ص41.

2– أبو ديب، كمال: في الشّعريَّة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م، ص37.

تاريخ الشِّعر باعتبارهِ تاريخَ الفجوةِ مسافة التوترِ وتَطوّرها عَن الكلاسيكية إلى السّريالية ومدارِس الحَداثة المُختلفَة وكتابة مثل هَذا التاريخ للفَجوةِ واتساعها المُستمر لا عَلى الصَّعيد اللغويِّ الصَّرف فقط، بل علَى صَعيد الرُّؤى الإبداعيَّة، وعلى صَعيد تصوُّر بنية العَمل الأدبيِّ أو الفنِّي، وستكون مهمَّة شاقَّة دون شكّ، لكنَّهَا مَليئة بالإثارةِ والكشوفِ الفنيَّةِ»[1].

وهكذا اتَّسمَت شِعرية **أبي ديب** بقدرتهَا عَلى دَمج ما لا يُمكن دمجه، والقُدرة عَلَى الجمع بين المُتنافرات، وَهَذا الدَّمج يجمعُ ما لا يتجانس في حيّز الفَجْوة لتشمل كُلَّ شَيء يقومُ عَلى بنية التضادّ، وأنها المِيزة التي تَنفردُ بها الشِّعريَّة، فهي **(الفجوة)** شرطٌ مطلقٌ للشّعرية كما يرى **أبو ديب**.

ولعل **كَمَال أَبو دِيب** يرى أنّ الشِّعريَّة «حركة استقطابيَّة؛ بمعنى أنها فاعليَّة تنتزع مِن سَديم التَّجربة واللغة مادة لا متجانسَة تفعل فيهَا تَنظيمَاً عن طريق ترتيبهَا وتنسيقها حولَ أقطاب، وتدقيقاً حَول قُطْبين يفصلهمَا بدورهمَا ما أسميته مسَافة التَّوتر، وهَكذا تكون الشّعرية التَّجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضّدية وتنسيق العالم حَول تجربة ولغة وَدلالة وصوت وإيقاع»[2].

إذاً، جمع **أبو ديب** بين الشَّكْلانيين والاجتماعيين من **ياكبسون** إلى **تودوروف وغولدمان**، وبين **ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير**، لكنَّه بقي أسير القِراءة الشَّكلية[3].

هَذه بعض من أراء القُطبين الرَّئيسين في الشِّعرية العَربية الحديثة **أدونيس وكمال أبو ديب**. ومن نافلة القول نَتعرض لبعض الآراء الأخرى.

فنَازك الملائكة تعتبر أهم مَسألة في الشِّعر هي العَروض، فلم تكف عَن الإشارَة إلى إنّ «الشِّعر ظاهرَة عروضية قبل كُلِّ شَيء، ذلكَ أنّه يتناول الشَّكل الموسيقيَّ للقَصيدة، وما يتعلَّق بعدد التفعيلات في

1 –نفسه 48.

2 – أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص74.

3 – درويش، حامد: الشعرية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة مؤته، 2006م.

الشَّطر ويُعْنَى بترتيب الأشطر والقَوافي وأسلوب استِعمال التَّدوير والزُّحَاف والوتد وَغير ذلك مِمَّا هو قضايا عَروضية بحْتة»[1].

فهي تؤكد على مَسألة الوَزن «فالوزن هُو الروح الَّتي تُكهرب المادَّة الأدبية، وتصيّرها شعراً، فلا شعر من دونهِ مهما حشد الشاعر من صُوَر وَعواطِفَ، لا بل إنّ الصُّور والعواطف لا تصبح شِعرية بالمَعنى الحق إلا إذا لمستهَا أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوَزن»[2]، فالشِّعريَّة عندها تقوم على الوَزن، فهو فضيلة الشِّعر الأولى الذي يُكهرب النصَّ بما فيه مِن صُور ومَشاعر وأخيلَة.

أمَّا عند **الغذَّامي** فَقد رَأى أن هُناك تَرابطاً بين نظرية **ياكبسون** في الاتِّصَالِ وكلام **القُرطاجني** في الأقاويل الشِّعريَّة، فَقَال: «أود أن أشير إلى أنَّ الناقد الفذَّ حازِم القرطاجنّي قد لمحَ إلى بعضِ عناصرِ الاتِّصَال اللُّغويِّ وعلاقتها بالأَدب من قبل **ياكبسون** بسبعمئة عام، حيث ذكر أنَّ الأقاويل الشّعرية تختلف مذاهبهَا وأنحاء الاعتماد فيهَا بحسب الجهَة أو الجِهات الَّتي يُعنَى الشَّاعر فيها بإيقاع الحِيل التي هيَ عُمدَة في إنهاضِ النُّفوسِ لفعلِ شَيْء أو تَرْكه، أو الَّتي هيَ أعوَان للعُمْدة، وتلكَ الجِهات هيَ ما يرجعُ إلى القولِ نفسه أَو ما يَرجع إلى المَقولِ لَه»[3]. هَكذا فأساس نظريَّة **ياكبسون** اللِّسانية للشِّعر كانَت عربيَّةً بحسبِ الغَذَّاميّ.

كما أنَّ **الغذامي** لا يُفَرِّق بين الشِّعرية والشَّاعرية كونه، أي مُصطلح الشِّعرية، مصطلحاً زئبقياً، فرأى أَن تُطَبَّق الشِّعريَّة على جميع مظاهر الإبداع الأدبيِّ؛ سواء أكانَ نثراً أَم شِعْراً، والشَّاعرُ عِندَهُ غاية الإبداع اللُّغَوِيِّ، يَقولُ: «الشَّاعريَّة غاية الإبداع اللُّغويّ، وهي أيضاً غايةُ الإبداع القِرائي، إنّ الشَّاعر إنسان يغصُّ بالحيوية والانفعَالِ، وهوَ انفعالٌ يبلغُ بصاحبهِ حَدَّاً مِن الحساسية يدفعه إلى دَرجةِ التَّصارُعِ الحادِّ، فيما بينَ

1 – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط5، 1978م، ص69.

2 –نفسه ص224.

3– الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص15.

عناصرهِ الإبداعيَّة التي تتفاعل فيما بينَها ممَّا يُعمِّقُ التّداخلات ويُعَقِّدُها، فتأتي القصيدة محشوَّة باضطرابات لا حَصر لها ممَّا يلغي الموضوعيَّة ويتجاوزهَا»[1].

فلا تَبدو القِراءة التَّشريحية على حدِّ تعبيرِ الغذَّاميّ مجَالاً يفتحُ الأفقَ الإبداعيَّ للقارئِ فسبر أغوارِ النُّصوصِ مزلقٌ وَعِر، يحتاج كلُّ نص إلى فرادة في المنهَج وفرادة في الذَّوق الذَّاتيِّ للمتلقِّي، فطَالمَا ما نقرأ قَصائد تشدنا بعض الشيء لكنَّنا عندما نَسمع صاحبها يُلقيهَا عَلينا يكون لها وَقع في النفس أشدّ وأعمق.

عَلاقَةُ الشِّعْريَّةِ بالأُسلوبيَّةِ والخِطَابِ والبَلاغَةِ:

أوّلاً: علاقتهَا بالأسلوبيَّة:

قَبلَ الدُّخول إلى العَلاقة بين الأسلوبيَّة والشِّعرية، لا بدَّ لنا من الوقوفِ على المُصطلح، **فالأسلُوب** (style) هوَ الجذر لمصطلح الأسلوبيَّة (stylique)، وقد ذكر هَذا المصطلح في نقدنا القديم سيبويه (-180هـ) يقولُ هوَ على مِثال (أفعول)[2]، وَلم يكتف العَرب بذكرهِ، فقد وَعوا مدلولهُ الاصطلاحيّ إذ يقصدون بهِ «الضَّربَ منَ النَّظْم والطَّريقة منهُ»[3]، وقد ذُكر أيضاً في معجماتهم يقول **ابن دُرَيد** (321هـ) في تَعريف الأُسلوب: «الأُسلوب هو الطَّريق، والجمع أساليب ويقالُ أخذ فلان في أَساليب من القَول؛ أي فُنون منهُ»[4]. وَيقترن علم الأسلوب منهجا تحليلياً **بشارلز بالي** (1865م-1974م) الذي وَضع أسلوبه وقواعدهُ النِّهائية.

هذا طَرف من القَول عن المعنى الاصطلاحي للأسلوب، أمّا ما نفتتح بهِ كلامنا عَن تداخل الأسلوبية بالشِّعرية وعلاقتهما ببعضهما بحازم القُرطاجني الذي يَخصه ببابٍ يُسمّي فيه الأسلوبَ باسمهِ صراحةً، إلا أنّ ما يؤخذ عَليه أنّه ظلَّ يجري به إلى جهة الدّلالة دون الكَيفيات التَّشكلية مَا تعداه إلى جانب الصّياغة

1- الغذامي، الناقد، ع 97، 2002م، ص98.

2- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة ط3، 1988م ج4، ص245.

3- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة مدني ط3، 1992م، ص469

4- ابن دُريد: جمهرة اللغة، علق عليه ووضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان 2007م ص 359.

من اللُّغة البتَّة [1]. وإنَّ حازماً قد أجرى علَى بذل أسباب المُلائمة بين الشعرية والأسلوبية إلا أنَّه ظلّ يقصد التَّوقيعات الدّلالية الشِّعريّة [2].

أمّا مِن حيثُ الارتباطُ بين الشِّعرية والأسلوبيَّة، فالطرفان يهتمَّان بالقَوانين التي تحكم النصَّ، فعندما يحتوي النصُّ على مجموعة من المظاهر الأسلوبية كالانزياح والالتفات مَثلاً، فإنّ الشِّعرية تحاول أن تَبحث في الأشياء الجَمالية في النصِّ الذي جَعلته شعراً «ومن هنا نرى نقطة التماس حَقيقية بينَ البُحوثِ الأسلوبيَّة والشّعريَّة، بحيث تصبحُ إنجازات الأُسلوبي الَّتي تستطيعُ التقاط الخَواصّ اللُّغويَّة المكوِّنة لأدبيَّة النصِّ، والمُحدد لمظَاهر الجَمالية من صَميم الشِّعريَّة؛ لأنّها تَكشف عَن كيفيَّة نجاح النصِّ في تحقيق الوَظيفة الشّعرية عبر مَجموعة مِن الإجراءَات السَّديدة»[3]، فالأُسلوبُ يمنحُ الخطابَ خُصوصية الشِّعرية، ولكلٍ طَريقته في الكتابةِ، لذلك نرَى أسلوبَ فلانٍ كشَاعر يختلفُ عن أسلوب شاعرٍ آخر، وهذَا الأمر يُعتبرُ روحَ الشِّعر ويتعينُ علَى هذا أنَّ الأسلوبَ هو طريقة الكتابةِ، والشِّعرية تكشفُ عن الخواصّ المُشتركة بين الأنواعِ، فتقول هَذا الاستعمال جَيد وتقول عن الآخر رَديء «حيثُ يُمكن القَول: إنَّ الخطاب إذا خَلا من الخصوصيَّة التعبيرية فَقَدَ بالضَّرورةِ هُويَّتهُ الشِّعريَّة، واستتباعاً لهذَا، فإنّ الخُصوصيَّة الأسلوبيَّة مُضافاً إليها القِيَم التَّوقيعيَّة قد تكفِي وَحدهَا لِتَكونَ خَصيصةً تشعيريَّة، حتى ولو غابَ التوزينُ العَروضي والتشكيل القَصديّ هما اللذان يَشترطهما التفكير القَديم بحيازة النَّظم مَرتبة الشِّعريَّة»[4]، وتَجدرُ الإشارَةُ إلى أَنّ هناك خواص تجمع بين الشِّعرية والأسلوبيَّة أهمُّها الانزياح[5].

والأسلوبيَّة والشِّعرية وجهان لعمْلة واحدَة، فالخطاب الأدبي يؤدِّي تواصليَّته وكليَّته إذا قامَ على هاتين الرَّكيزتين بالدرجة الأولى، فكانت نَظْرة الشِّعريَّة «إلى الأسلوبِ على أنّه انحراف نسبةِ القاعدة التي يُكوِّنها اللسان المُعاصر، فتطوَّرت الأسلوبيَّات حتى وجدت نفسَها معنيَّة بالأسلوبِ، ومفهوم الانحراف والجِنس

1- عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa com.
2- حازم القرطاجني: منهج البلغاء، ص327.
3- فضل، صلاح: شفرات النصّ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص93.
4- عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa.
5- بومنقاش، الرحموني: الشّعرية بين أرسطو والقرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة بانتة، 2009م ص20.

الأدبيّ، فتقاطَعت معَ الشِّعريات التي كَانت تقومُ علَى دراسةِ هَذه الموضوعات، خُصوصاً ذلك المُسمَّى بالأسلوبِ الشِّعري الرَّمزيّ، والأسلوب النثري كما فَعله كَوهين»[1]، فبُنية اللُّغة الشِّعرية تقومُ على ثنائية (الانزياحِ / المِعيار)، فالثُّنائية أسلوبيَّة وشِعرية مُرتبطان ببعضهمَا، إذ إنَّ الأسلوبيَّات تُعَرِّفُ الشِّعر بأنَّه نَوعٌ من اللّغة، وتُعَرِّفُ الشِّعريَّات بأنّها أسلوبيات النَّوعِ[2].

إذاً، تبحث الشِّعرية في الخواصّ التي جَعلت من الكلام شِعْراً، والأسلوبيَّة تُحَدِّدُ لكلّ نصّ خصوصيّته بمظاهره الجَمالية التي تميّز هَذا النص عن ذاك «فالتَّحليل الأسلوبيّ للنصّ عند ريفاتير هوَ الذي يضع يدي المُحلّل على أدبيَّة النصِّ، حيث ينطلق من النصّ الذي هوَ صَرح مُتكامِل، ينبغي تتبع الفردية فيهِ. وهذه السِّمة الفردية هي الأسلوب، وهي بالتالي أدبية النصّ»[3]. وهَذه الأدبيَّة هي التي يَعني بها **تودوروف** الشّعرية، وبهذا تكون هُناك علاقة امتداد وتقاطع بينَ الشِّعرية والأسلوبيَّة.

ثانياً: علاقَتُها بالبَلاغَةِ:

قلنا سابقاً هناك خَواطر جَمالية تُمِّيز نصَّاً عن آخر، فَكيف تكون هَذه الظاهرة جَملية؟ يُطرح هَذا السؤال نفسَه بإلحاح، وَيكون الجَوابُ، بأنّ هُناك علاقة بين البلاغةِ والشِّعريَّة، فالشِّعر منذ البدايةِ تهذب عَلى يد البلاغيينَ، والصُّورة ورصانتها هي في الأَغلب كانت تتكلَّم عِند متذوّقي الشِّعر، وَعلى هَذا تكونُ علاقةُ الشِّعريَّة بالبلاغة علاقةَ امتدادٍ، فالبلاغةُ هي التي تَجعلُ الخطابَ بليغاً، وعندما يتحقَّقُ هذا الهَدف تبحثُ الشِّعرية في شِعرية هَذا الخطاب، وبهذا نَختلف مع **ريفاتير** الَّذي «يستبعدُ عِلم البلاغة بعجزهِ عن الكشفِ عن أدبيَّة النصِّ الأدبيّ؛ لأنَّها تقومُ على تَعميم الظَّواهر المُستخرجة مِن النُّصوصِ»[4].

1- بوحوش، رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب،منشورات جامعة عنابة، د.ت ، د.ط، ص63.
2- نفسه، ص64.
3- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد كتاب العرب، 2003م ص15.
4- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص15.

كما نعلم أنّها نظرة بنيويَّة تنطلق في الدِّراسة بأنّ لا شيءَ خارج النصِّ، إنّهم لا ينظرونَ إلى العوامل الخارجيَّة في بناء دلالاتِ النصِّ، وكذلك لا ينظرون إلى ذاتيَّة المؤلِّف أو ذوق المتلقِّي، وبذلك تقوم في جوهرهَا على أدبية الأدبِ وليس على وظيفة الأدبِ أو معنى النصِّ، إنّها «تستندُ إلى خُطوتينِ أساسيَّتين، وَهُمَا: التَّفكيكُ والتَّركيبُ، كما أنَّها لا تهتمُّ بالمضمونِ المباشرِ، بل تركز على شَكلِ المَضمونِ وعناصر بنائهِ الَّتي تشكل نسقيّة النصِّ في اختلافاتهِ وتآلفاته»[1].

صَحيح أنّ **ريفاتير** اختلف في تَحليل الأسلوبِ عن التَّحليل البُنيوي بعضَ الشَّيء، مثلاً يفترض التَّحليل البنيوي «بنية كُبرى للنصّ، ثم بُنيات صُغرَى تقوم بينها علاقاتُ تنافُرٍ وتَضادّ، وهو يفعل ذلكَ لكن يشترط أن تكون الوَحدات مترابطة مَع بعضهَا بعضاً»[2].

وهكذا لا تخلو النَّظرة البنيوية من القُصور، والعَلاقة وثيقة بَين الشِّعريَّة والبَلاغَة، وهيَ لا تتحكم بشعريَّة النصِّ مائة بالمائة، ولكن تعتبر من الخَواصّ الأساسيَّة التي تتحكَّم بشعريَّة الخطابِ «فإذا كانَت الدراسات العربية رَكَّزت على الطبيعة الزُّخرفية للصُّورة الشِّعرية، على أنّها عنصرٌ خَارجي في الأدب، فإنّ عبد القاهر الجُرجاني قد اعتبرها عنصراً حيوياً من عناصرِ التكوينِ النَّفسيِّ للتجربة الشِّعريَّة»[3]، فإذا كَانت البلاغة تُعطي الخطابَ خصوصيَّة أدبية، فما هو الخطابُ وعلاقته بالشِّعرية؟ أو كَيف تَتمُّ مُعالجتُه؟

ثالثاً: علاقَتُهَا بالخِطَابِ:

الخِطابُ لفظٌ عامٌّ ليسَ خاصاً بالشِّعرِ أو بالنثر فحسب، بل هناك خطابٌ دينيٌّ وخطاب فلسفيّ وما إلى ذلك، وَهو ملفوظ، «إنَّ النَّظمَ والشعر نوعان قَسيمان تحت الكَلام، والكلام جنسٌ لهمَا»[4].

1- إبراهيم، د جودت: منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث، 2008م، ص319.
2- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي، ص15.
3- نفسه، ص77.
4- التوحيدي ومسكويه: العوامل والشَّوامل، تحقيق أحمد أمين، السيد أحمد حقي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، 1951م، ص309.

فالخطابُ هنا يساوي الكَلام، أمّا بؤرة اهتمامنَا هو الخطابُ الشِّعريّ، والخطابُ الشِّعري هو التعبيرُ اللغويّ في الكَلمات التي تُعبِّر عن مَعانيها الحِسيّة وَدلالاتها بشكل مُباشر، وإنَّما تُعبِّر عن جوٍّ نفسيٍّ ينقل المألوفَ المتكرِّر إلى ما هوَ جديد وَطريف، وقد يَكون هذا الخطاب شَفوياً أو مكتوباً، وهو «ليس لعب ألفاظٍ، وليس نقل تجربة ذاتية وَحسب، وإنَّما يهدف، فوق ذلك كلّه إلى الحسّ والتحريض»[1].

فالقصدية التي تجمع الخطاب والشِّعرية هي وليدة مِن عائلة وَاحدة، والعَلاقة هنا هيَ علاقةُ الفَرعِ من الأصلِ وفق مَا يَلي:

خِطَاب سِياسي + خطاب ديني + خطاب شعري + خطاب اجتماعي = خِطاب.

أي كلّها تندرج تحتَ مُسمّى خِطاب، وهي في النهاية خطابات، لِكلٍّ غَرضُهُ، لذلكَ نَجِدُ الخطاب يتنوع، فالغرضُ المتوخَّى من الخصائص في الخِطاب يُحدِّد نفسه بنفسِه بإعطاء المُلائمة وترتيبهَا بطريقة مُعينة لتؤدِّي المطلوب وتُحَدِّد نوعَهُ «فالمقصدُ يتحكَّم في نسيجِ القصيدَة أو المقطوعَة، بل في البَيت أو شَطره مَبنى أو مَعنى»[2].

إذاً، لا تُوصَف الألفاظ بشكلٍ عشوائيٍّ أو فوضويّ[3]، بل تزخر بمجموعة من الإشارَات والعلامَات على شِعرية هذا الخطابِ، ومادام الأدبُ مادَّته اللُّغة، وبما أنّ اللُّغة مشروطَة بالبُنى الصَّوتية والنَّحوية والدِّلالة، فإنَّ مُخّ الأَدب هوَ الخِطَاب، ثُمَّ بعدَ ذلك تتفرع سلالة الخِطاب، وعندمَا تتبلوَر هَذه السُّلالة تأتي الشِّعرية لتشتغلَ عليهَا وتتأمَّل في الأدواتِ الإجرائيَّة لتحليلِ هَذا الخطابِ، فتُفْرِز الخِطَابَات، وَتُمَيِّز كلَّ نوعٍ عَن سِوَاه مِن الخطابات الأُخرى، أي الأَدبي مِن غير الأدبيّ، وبذلك لا تنحصرُ مهمَّتها في النُّصوص الشِّعرية، بل في النُّصوصِ الأدبيَّة جميعاً فَهناك شعريَّة للخطابِ النَّثريّ (قصَّة، رواية، مَقامَة).

1- مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص55.

2- نفسه، ص55.

3- حمداوي، جميل: التداوليات وتحليل الخطاب، د ط، د ت، ص11.

وبناءً على ذلك فإنّ الخطَاب مولد لِعَددٍ لا حدَّ له من النُّصوصِ، ومنها النّصوص الّتي تتفرَّد وتأخذُ سمةَ الشِّعريّة، ومعَ ذلك فإنَّ ما يعنينا هُنا ليست هَذه الشّعريات؛ أعني شِعرية الرواية والقصَّة والمسرحيَّة...إلخ، بل شعرية الشِّعر وحدَه، أي ما يميز الخطابَ الشِّعريَّ.

الخاتمة

يتّضح من خلال هذه الدراسة أنّ الشعريّة ليست مفهوماً بسيطاً أو ثابت الحدود، بل هي مجال واسع يتقاطع مع الفلسفة واللسانيات والأسلوبية والنقد الأدبي، ويتطوّر تبعاً لتحوّل المناهج والرؤى. وقد أظهر البحث أنّ محاولات تعريف الشعريّة عبر التاريخ، من أرسطو إلى اللسانيين المعاصرين، تؤكد أنّ جوهر هذا المفهوم يكمن في الكشف عن العناصر التي تمنح النص أدبيته وتميّزه من الخطاب العادي. كما بيّنت الدراسة أنّ النظريات الحديثة، ولا سيّما الشكلانية الروسية ونظرية الوظيفة الشعرية عند ياكبسون، أسهمت في بناء رؤية علمية للشعرية باعتبارها خاصيّة دلالية وصوتية وبنائية تتجلّى في كيفية اشتغال اللغة على ذاتها. وقد ساعد استعراض آراء كوهين والنقاد العرب على توضيح أنّ الشعريّة ليست حكراً على الشعر، بل هي طاقة جمالية تُضيء النصوص الأدبية بأنواعها، وتكشف عن آليات الانزياح والابتكار والتخييل. ولهذا فإنّ توظيف مفهوم الشعريّة في تحليل الخطاب الأدبي يمكّن الباحث من الاقتراب من البنية العميقة للنص، وقراءة خطابه بعين ناقدة تستكشف علاقاته الصوتية والتركيبية والدلالية.

وبناءً على ما تقدّم، يمكن القول إنّ الشعريّة ستظلّ مصطلحاً مفتوحاً على التطوّر وإعادة التعريف، لكنها في جوهرها تشير إلى ذلك الفعل الجمالي الذي يجعل من النص نصّاً أدبياً، ويمنحه فرادته وحضوره داخل التجربة الإنسانية.

نتائج البحث :

1. الشعريّة مفهوم غير ثابت؛ إذ تتبدّل دلالاته باختلاف العصور والمناهج، لكن جوهره يبقى متركزاً في البحث عن العناصر التي تمنح النص أدبيته وتميّزه من اللغة العادية.

2. الدراسات اليونانية القديمة شكّلت الأساس النظري للشعريّة، خصوصاً في كتاب فن الشعر لأرسطو، الذي قدّم أول تصور منهجي للعناصر المكوّنة للعمل الأدبي كاللذة والمحاكاة والإيقاع.

3. الشكلانيون الروس كانوا نقطة التحول الكبرى في تاريخ الشعريّة، إذ جعلوها علماً يسعى إلى اكتشاف "ما يجعل من نصّ ما أدباً"، مركّزين على البنى اللغوية والأسلوبية وليس على المضمون.

4. ياكبسون نقل الشعريّة إلى إطار لساني علمي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية وتمركز الرسالة على ذاتها، وربط الشعريّة بالبنية الصوتية والتركيبية والرسالية للخطاب.

5. جون كوهين قدّم منظوراً أسلوبيّاً للشعريّة يقوم على الانزياح، بوصفه الخروج عن مألوف اللغة وركيزتها الطبيعية، وبذلك تصبح الشعرية قائمة على خرق القاعدة لإنتاج الدهشة والمتعة الجمالية.

6. في التراث العربي الحديث، تعدّد المصطلح وتنوّعت ترجماته (الشاعرية، الإنشائية، البويطيقيا...) ممّا يعكس ثراءً وقلقاً في آن واحد، لكنّ مصطلح الشعريّة هو الأكثر شيوعاً واعتماداً.

7. أثبت البحث أن الشعرية ليست حكراً على الشعر، بل هي آلية تتجلّى في كلّ خطاب أدبي من خلال لغته وصوره وإيقاعه وتركيبه وطريقة اشتغاله على الدال.

8. توصل البحث إلى أن الشعريّة تقترب من مفاهيم الأسلوبيّة والبلاغة والخطاب، لكنها لا تتطابق معها؛ إذ تهتم الأسلوبيّة بالخصائص اللغوية، والبلاغة بآليات التأثير، والخطاب بمنظومة التواصل، بينما تهتم الشعريّة بخصوصية الأدبية في حد ذاتها.

9. خلص البحث إلى أنّ تفعيل مفهوم الشعريّة في قراءة النصوص يساعد في إضاءة الطاقة الرمزية والجمالية الكامنة في الخطاب، ويمنح الناقد أدوات دقيقة لتحليل البنى

المصادر والمراجع

المصادر

- القرآن الكريم
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الله بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1953م.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مطبعة مصطفى، مصر، ط1، 1939م.
- ابن دُريد: جمهرة اللغة، علق عليه ووضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1، 1423هـ.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
- التوحيدي، أبو حيّان ومسكويه: العوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين، السيد أحمد حقي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م.
- الجاحظ: الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ، ج3.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة مدني، ط3، 1992م.
- ديوان امرئ القيس، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تـ د.فخر الدين قباوة، دار أفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1970م.
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تـ إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، 1062م.
- السيوطي: المزهر في علوم اللغة، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.
- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ج4.
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة الفكر العربي.

- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، ط1، 1995م.

ثانياً: المراجع

- إبراهيم، د. جودت: منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث، 2008م.
- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م.
- أبو حميدة، محمد صلاح: عناصر الشعرية عند حازم القرطاجني، مجلة، مج5، ع1، كانون الثاني، 2002م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1.
- المعزقوني، ليلى إبراهيم: شعرية الصورة في قصيدة النثر لدى محمد الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2004م.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط5، 1978م.
- بن خليفة، مشري: الشعرية ومرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، د.ط، 2007م.
- بومنقاش، الرحموني: الشعرية بين أرسطو والقرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2009م.
- بو حوش، رابح: الشعرية وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع414، تشرين الأول 2005م، دمشق.
- بوحوش، رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، د.ت، د.ط.
- حمداوي، جميل: التداوليات وتحليل الخطاب، د.ط، د.ت.
- درويش، حامد: الشعرية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2006م.
- الصكر، حاتم: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1997م.

- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، كتاب النادي الثقافي، السعودية، ط1، 1985م.
- فضل، صلاح: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990م.
- قضماني، رضوان: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث.
- مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1989م.
- منيف، موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984م.
- المناصرة، عز الدين: علم الشعريات: قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2008م.
- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، دار الثقافة، لبنان، 1973م.
- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتّاب العرب، 2003م.
- لؤلؤة، عبد الواحد: ت. س. إليوت: الأرض اليباب – الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م.

ثالثاً: المراجع المترجمة

- تاديه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة دقاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993م.
- تودوروف، تزيفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
- غيرو، بيار: السيمياء، ترجمة أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1984م.
- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993م.

- كوهين، جون: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- كوهين، جون: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2000م.

– Dictionnaire des philosophes antiques،1994 ، ص 52

(ترجمته: معجم فلاسفة العصور القديمة).

الدوريات

- بنت مبروك، خولة: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الحزائري، جامعة بسكرة الجزائر.
- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية. عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa com.
- عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa
- الغذامي، الناقد، ع 97، 2002م.
- قضماني، د. رضوان، العكش، أسامة: نَظرية التَّواصل المَفهوم والمصطلح، مَجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث، مجلد29، ع1 ، 2007م.
- مجموعة من الكُتَّاب: مَدخل إلى مفاهيم النقد الأدبي، تر: د ظاظا رضوان، المعرفة، ع221، مايو 1997م.
- مطلب، د مخلف فؤاد، محمود، د محمد لطيف: إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع 3 لسنة2010م.

مصادر الصورة الشعرية عند الشاعر محمد صابر عبيد

الباحث: د. عبد اللطيف ياسين سليمان
دكتوراه في قسم لغة عربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية _جامعة اللاذقية

الملخّص:
ليست الصّورة الشّعريّة مفهوماً حداثويّاً بمعنى الحداثة الصّرف، بل هي نتاج معرفيّ تراكميّ لأهل النّقد والبلاغة قديماً وحديثاً، إلّا أنّه لم يتأطّر بشكله المعروف وقوانينه الحاليّة إلّا في العصر الحديث، وهو ليس حكراً على شاعر من دون آخر، أو على ناقد من دون غيره من النّقّاد، وليس محصوراً في زمن دون زمن، بل هو موجود عند الجميع كافّة بشكل أو بآخر بدرجة أو بأخرى، وهو مقياس رائز للعمل الفنّيّ يكشف ما فيه من جودة ورقيّ وإبداع، وعلى هذا فقد تمّ في هذا البحث دراسة الصّورة الشّعريّة عند النقّاد القدماء والمحدثين، والكلام على تعريفاتهم المختلفة لها، والزوايا المتعدّدة التي درسوا من خلالها مفهوم الصّورة الشّعريّة، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى الجانب التّطبيقي المتمثّل في الكلام على مصادر الصورة عند الشّاعر محمّد صابر عبيد؛ فوجد أنّها تنقسم إلى الحياة، والمجتمع، والذات، والآخر، والتّراث، والمرجعيّة الدّينيّة، ليخلص بعد هذا كلّه إلى قائمة للمصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

الكلمات المفتاحيّة: الصّورة الشّعريّة، الحداثة، النّقّاد، العمل الفنّي، الشّعراء، محمد صابر عبيد.

Sources of Poetic Imagery in the Poetry of Muhammad Sabir Ubaid

Abstract:

Poetic imagery is not a purely modern concept, but rather the cumulative product of knowledge accumulated by critics and rhetoricians, both ancient and modern. However, it was only in the modern era that it was formalized into its current form and rules. It is not exclusive to any one poet or critic, nor is it confined to any particular era. Rather, it exists in all works, in one form or another, to varying degrees. It is a distinguishing measure of artistic work, revealing its quality, refinement, and creativity. Therefore, this research examines poetic imagery in the works of both classical and modern critics, discussing their various definitions and the diverse perspectives from which they have studied the concept. The research then moves to the applied aspect, focusing on the sources of imagery in the poetry of Muhammad Sabir. Obaid found that it is divided into life, society, the self, the other, heritage, and religious reference, culminating in a list of the sources and references upon which the research was based.

Keywords: poetic image, modernity, critics, artwork, poets, Muhammad Sabir Obaid.

المقدّمة :

ليست الصّورة الشّعريّة مفهوماً حداثويّاً بمعنى الحداثة الصّرف، بل هو نتاج معرفيّ تراكميّ لأهل النّقد والبلاغة قديماً وحديثاً، إلّا أنّه لم يتأطّر بشكله المعروف وقوانينه الحاليّة إلّا في العصر الحديث، وهو ليس حكراً على شاعر من دون آخر، أو على ناقد من دون غيره من النّقّاد، وليس محصوراً في زمن دون زمن، بل هو موجود عند الجميع كافّة بشكل أو بآخر بدرجة أو بأخرى، وهو مقياس رائز للعمل الفنّيّ يكشف ما فيه من جودة ورقيّ وإبداع، وعلى هذا فقد تمّ في هذا البحث دراسة تشكّلات الصّورة الشّعريّة عند الشّاعر والناقد الحداثوي محمّد صابر عبيد، لما يحمله شعره من ومضات إبداعيّة، وطاقات أسلوبيّة حقّقت لنصّه درجة عالية من الفنّيّة، وسمت به إلى مستوى النّصّ الأثر، لا الخبر، كما أنّ التّحال في نصّه الشّعريّ يتيح للدّارس كثيراً من إمكانيّة فهم النّصّ الشّعريّ الحداثيّ بشكل عام، وهذا يعود لموقعه المميّز بين شعراء الحداثة في العراق بشكل خاص، وفي الوطن العربي بشكل عام.

أهداف الدّراسة:

تسعى هذه الدّراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف:

-مواكبة الأبحاث الحداثيّة المعاصرة من خلال الكشف عن كيفية توظيف الصّورة عند هذا الشّاعر المذكور.

-تقديم دراسة واضحة المعالم والاتّجاهات يمكن من خلالها مقاربة الشّعر العراقيّ الحديث مقاربة بلاغيّة معمّقة.

الدّراسات السّابقة :

يرتكز البحث في الدرجة الأولى على مجموعة من الدراسات المؤلّفة قديماً وحديثاً، ولا سيّما الأبحاث المؤلّفة عن الصّورة الشّعريّة، أو مظاهرها في شعر الشّعراء أو النّقّاد والمبدعين، ونشير في هذا المقام إلى كتاب الصّورة الفنّيّة للدّكتور جابر عصفور، وكتابي الإمام عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة- دلائل الإعجاز)، وغير ذلك من كتب ودراسات ألّفت في هذا المجال، ولا بد من الإشارة إلى دراسة متاحة على الشابكة بعنوان (شعر محمد صابر عبيد- دراسة سيميائية للباحث حسن العناوي)، وقد تناول في الفصل الأوّل من دراسته حياة الشاعر، وأثرها على شعره، فعرّج على الموروث الديني والتراثي للشاعر، وتأثير ذلك على شعره، وهو ما يتلاقى مع دراستنا هذه في بعض من جوانبه .

منهج الدّراسة:

لقد اعتمد الدّارس هنا على المنهج الفنّيّ الجماليّ بغية دراسة الأمثلة الشعرية المختارة من مادة البحث، وقراءتها قراءة استكشافيّة تبيّن كيفيّة التّصوير الفنّيّ وإجرائيّاته المتنوّعة ومظاهره المتعدّدة في هذا الدّيوان.

صعوبات البحث:

–قلّة المصادر التي اختصّت بدراسة شعر الشّاعر محمّد صابر عبيد، وصعوبة الحصول عليها، وتعذّر الحصول على بعض المصادر الأخرى.

المبحث الأول: مفهوم الصّورة قديماً وحديثاً:

لا بدّ من التّعريج على مفهوم الصّورة اللّغويّ قبل الدّخول في مجالها الاصطلاحي وعالمها الإيحائيّ، إذ تأتي هذه الكلمة في كلام العرب بمعنى الشّكل وظاهر الأشياء وبمعنى حقيقة الشيء التي يكون عليها، وبمعنى الصفة، وقد جاء أيضاً المصوّر اسماً من أسماء الله الحسنى، فالله تعالى صوّر الموجودات جميعها ونظّمها، ومنح كلّ شيء منها صورة تخصّه، وتفرده عن غيره [1]،ولكلّ موجود من الموجودات صورته، فينتج عندنا صور كثيرة متعدّدة جدّاً بتعدّد الموجودات، أمّا في النّصوص القرآنيّة الشّريفة، فنلحظ أنّ كلمة الصّورة تدلّ على الشّكل الخارجيّ المحسوس للإنسان، ولغيره من الخلائق التي أنشأها الله بقدرته، وصوّرها بقدرته التّصويريّة المطلقة ، يقول تعالى : { وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطّيّبات}[2]، ما يجعل معنى كلمة الصّورة يحمل دلالات متعدّدة، وهي الهيئة الخارجيّة والشّكل والمنظر والوجه والمعاني الذهنية المتشكّلة في العقل، وهي تقوم بلا ريب بمهمّة التّعبير عن المشاعر والأحاسيس المختلفة من خلال الصّياغات اللّغويّة المتعدّدة.

وعند استقراء التّراث النّقديّ يقع للدّارس دلالات متنوعة لهذا المفهوم متناثرة هنا وهناك في كتب النقد الأدبيّ، أدلى بهذه الآراء علماء النّقد واللغة القدماء، إذ نقرأ في كتب التراث ما يشي بوضوح على جعلها منبعاً للجمال ينبثّ في تفاصيل العمل الأدبيّ كلّه، وينتشر على امتداده المرئي والمسموع والمكتوب، وهي مقياس نجاح المبدع في عمله وكتابته، ولكنّهم لم يسمّوا الصّورة باسمها الصّريح كما نقول اليوم (الصّورة الفنّيّة–الصّورة الشّعريّة)،بل تكلّموا فقط على مظاهرها المتعدّدة من مثل التشبيه والاستعارات والكنايات والمجازات من دون أن تسبك هذه المظاهر مفهوميّاً تحت عنوان

[1] ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب،(1986م)، طبعة دار المعارف، القاهرة، مادة (ص ور)، مجلد4، ج28، ص 2523.

[2] القرآن الكريم، سورة غافر، الآية 64.

واحد هو الصورة[3]، فالجاحظ على سبيل المثال ألمح إلى المفهوم التّنظيري للصورة، عندما قال في تعريفه للشّعر: " فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير"[4]،فالجاحظ في هذا النّص يجعل التّصوير الفنّيّ عنصراً مهمّاً في البناء الشّعريّ، ويجعله رديفاً لتشكيل الكلمات، وترتيبها بشكلها المخصوص في القصيدة، ما يشي بشكل صريح بتفضيل الجانب اللّفظي على الجانب المعنويّ في الشّعر عند هذا النّاقد، ويدلّ هذا النّصّ بلا ريب على عدّه الصّورة عنصراً شكليّاً في النّصّ، أي إنّه عنصر بنائيّ ظاهريّ فيه لا مضمونيّ عميق في تشكيله، فهو مرئيّ محسوس لا ذهنيّ معقول، والجاحظ في هذه المقولة يعرض لثنائية الألفاظ والمعاني ويرى أن حسن اختيار الشاعر كلماته وألفاظه وقدرتها على تقديم المعنى المراد بصورة جيدة هو الأساس الأبرز والأكثر أهمية في العملية الشعرية وكأن الألفاظ عنده أصبحت ثوبا تلبسه المعاني وبقدر ما يتفنن الشاعر المبدع في صناعة هذا الثوب وحياكته بقدر ما يضفي على معانيه الحسن والرونق والجمال.

ويصبح الجاحظ بهذه النظرية من أنصار اللفظ على حساب المعنى كما تقدم لكنه عندما يلح على اللفظ لا يهمل المعنى بشكل كلي وخير دليل على هذا الأمر أي إعجابه بالمعنى الطريف أو المستملح الغريب ما قاله معلّقا على بيت عنترة بن شداد الذي وصف فيه الذباب قائلا:

وخلا الذباب بها فليس بمبرح غردا كفعل الشارب المترنم [5]،

فقال: إنّه وصفه، فجوّد صفته وتحامى معناه كل الشعراء فلم يعرض على واحد منهم.[6]

وقد ذهب ابن قتيبة نفس المذهب الذي سلكه الجاحظ في موضوع اللفظ والمعنى يقول:" تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ...وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى...وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه...وضرب منه تأخلر معناه وتأخر لفظه"[7] ويستطيع المتلقي أن يدرك بوضوح الملازمة بين اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة فبقدر ما يستطيع المبدع عند ابن قتيبة أن يوظف ألفاظه في خدمة

[3] ينظر:رمضاني، إبراهيم،(1991م)، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 313.

[4] أبو عثمان بن بحر، الجاحظ، (1986م)،كتاب الحيوان، تح: يحيى الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، مصر، ط1، 132.

[5] ابن شداد، عنترة، (2004م)، ديوانه، تح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 13.

[6] ينظر: الجاحظ، عمرو بن عثمان،(1998م)، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2، 150.

[7] ينظر: ابن قتيبة،(1966م)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 64-71.

المعنى ومناسبتها له يتأتى الرضا عن العمل الإبداعي وهو بذلك يرفع من قيمة الألفاظ وقدرتها على التعبير عن المعاني في النص الشعري وكأن المعاني تبدو ساكنة جامدة فتأتي الألفاظ كي تحركها وتبين جمالها بشكل واضح بارز محسوس مرئي فتظهرها في أحلى صورة يستطيع المتلقي أن يتخيلها لذلك فإن الألفاظ عنده هي المعول عليها في عملية الإبداع ،أما ابن طباطبا، فقد أدرك أهمية اللفظ وأهمية المعنى وإلى دور كل منهما في عملية الإبداع وقد عبر عن الرابطة بينهما بالروح والجسد اللذين لا ينفكان عن بعضهما إلا في حالة الموت فنراه يقول:" الكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه" .[8]

وفي مواضع أخرى نجده يؤكد ضرورة أن يختار الشاعر عباراته اختيارا مناسبا وضرورة أن تكون دقيقة كي تتمكن من التعبير عن المعاني التي تقبع في نفسه ما يجعله يرفع من قيمة الصياغة اللفظية ويؤكد دورها المهم في إظهار المعنى بصورة حسنة فيقول في هذا الأمر:

"وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه".[9]

وعند الانتقال إلى ناقد آخر هو الآمدي فإننا سنجد أنه قد جعل الصياغة طريقا للوصول إلى المعنى فأكد ضرورتها مرارا وتكرارا ونبه إلى حسن التأليف وجودة السبك في العمل الشعري الإبداعي وجعل الأسس السابقة أساسا ومرتكزا له في فهم الشعر العربي بعيدا عن أساليب التكلف التي كان يلجأ إليها بعض الشعراء كما ألح على ضرورة إحاطة المعنى بالوضوح والجلاء والابتعاد عن الغموض والانغلاق والإيحاء التي غالبا ما تكون عصية على الفهم ما يجعل المتلقي مضطرا للتكلف في سبيل فهم المعنى المراد" فحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد وذلك مذهب البحتري ولهذا قال الناس لشعره ديباجة ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام".[10]

ولعل هذا كله يوضح أهمية الألفاظ في العملية الإبداعية فهي تقوم بدور توجيه المعنى إلى فضاء التميز وهي تجعله في طريقة عرضه وتقديمه يكون في حالة مثالية في التقديم والظهور؛ لذلك يصبح له وقع خاص ومميز أقوى مما إذا قدمه المبدع بصياغة مباينة وطريقة أخرى.

---

[8] ابن طباطبا،(1976م)، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، مصر، ط3، 49.

[9] المصدر السابق، 30.

[10] الآمدي،(د.ت)، الموازنة بين الطائيين، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج1، 425.

ما يجعل عناصر الأسلوب المتميز من ألفاظ وصياغة هي الهدف الرئيس الذي ستتوجه إليه الأحكام النقدية التي سيدلي بها النقاد من أجل تقييم النص الإبداعي وليست المعاني أو الأفكار هي المادة الخام للشعر" والشعر نفسه هو الصورة التي تتشكل بها المادة كما أن تلك الصورة هي التي ينبغي أن تحاكم نقديا بالجودة والرداءة"[11] .

وقد استخدم (قدامة بن جعفر) لفظة الصّورة بشكل صريح حين حديثه عن معاني الشّعر الذي جعله بمنزلة الصّورة لها، أي العنصر الفعليّ المحقّق لوجود الكائن الشعري في عالم الحسّ، إذ يقول: " ....إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصّورة"[12]،ما يجعل الصّورة متأخّرة في الوجود والإيجاد عن المعاني السّابقة لها، كما يجعل فنّيّة الشّعر أو الأدب تقع على عاتق اللّفظ أو الصّورة الشّكليّة، وليس على عاتق المعنى الذي هو المادة الخام لتشكيل هذه الصورة، في حين نجد أبا هلال العسكري يجعل مدار البلاغة كلّه من ألفه إلى يائه راجعا إلى الصّورة التي تكسو النّصّ جماليّته وبلاغته وفنّيّته، وأنّ النّصّ الذي لا تكون الصورة فيه مقبولة صحيحة تنتفي عنه سمة الفصاحة، وإن كان قريباً من فهم متلقّيه، يقول: " البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السّامع، فتمكّنه من نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما حسن المعرض وقبول الصورة شرط في البلاغة، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة، ومعرضه خلقاً لم يسمّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[13]، ما يشي بشكل جليّ بأهمّيّة الصّورة في بناء العمل الإبداعيّ، وعلى أهمّيّة اللفظ عند هذا النّاقد على حساب المعنى، أمّا الإمام عبد القاهر الجرجانيّ، فنلحظ أنّه طوّر مفهوم الصّورة بشكل كبير، ليجعله قائماً على حالة من التوازن والانسجام بين اللفظ والمعنى، لأنّ الجمال النّصّيّ بالنسبة له لم يكن متوقّفاً على عنصر بنائيّ من دون آخر، بل كان قائماً عنده على تساوق جميع العناصر البنائيّة المكوّنة للنّصّ من لفظ ومعنى وصورة وتركيب تتراكب كلّها في السّياق النّصّيّ مشكّلة وحدة جماليّة وفنّيّة تتأبّى على محاولات الفصم والفصل والتجزيء، فالصورة عنده هي جوهر التّصوير في العمل الفنّيّ معتبراً أنّ التصوير واقع في المعاني لا في الألفاظ، كما لاحظنا عند غيره، يقول:" ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشّيء الذي يقع التّصوير والصّوغ فيه كالفضّة والذّهب يصاغ

[11] سلوم، تامر،(1993م)، الأصول قراءة جديدة في تراثنا النقدي، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ط1، 132.
[12] أبو الفرج، قدامة بن جعفر،(1949م)، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، دار المعارف، القاهرة، 13.
[13] العسكري، أبو هلال،(1986م)، كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 10.

منهما خاتم او سوار"[14]، وهنا نلحظ في هذا القول عدم تفضيل أيّ مكوّن من مكوّنات النّصّ الإبداعيّ على غيره من العناصر، فهي كلّها مجتمعة تظهر قيمة العمل الفنّيّ، ودرجته الإبداعيّة، ولا تتباين المنزلة المفهوميّة أو المرتبة الإبداعيّة للفظ إلّا من خلال تسييقه في النّصّ، وهذا التّسييق يعبّر عنه الجرجانيّ بالنّظم القائم على تلاقي عناصر اللّفظ والمعنى والتّركيب والسّياق وترابطها معاً بغية تكوين الصّورة المتشكّلة من تلاقي هذه الأركان جميعاً، ثمّ يتحدّث الجرجاني عن الصّورة بقوله :" واعلم أنّ قولنا(الصّورة) إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم وخاتم وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[15]، وهنا يلحظ الّدارس أنّ معيار التّفاضل بين الأشعار والإقوال تكون في الصورة، فهذا البيت من الشّعر غير ذاك، وهذا القول غير ذاك لتباينهما في الصّورة، كما أنّ الصّورة عنده هي تمثيل لأشياء ذهنيّة بصور حسّيّة، فهي بالنّسبة له وسيلة تعريف وتقريب، أي تقرّب للمتلقّي ما غاب عن بصره وحسّه من خلال إظهاره بشكل محسوس معاين هو الصّورة، ولا يمكن فهم نظرة الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى الصورة إلا من خلال نظرية النظم التي تعد بحق محور نظريته المتكاملة في علم البلاغة وهي تعد بحق ذروة النضج الفني وهي مرحلة بروز التطور النقدي والفكري الواعي الذي أسست له جدلية الفصل بين اللفظ والمعنى التي نلاحظها عند النقاد القدماء ويتركز جوهرها في عملية ضم وتركيب المفردات إلى بعضها بعضا في النص الإبداعي " فأما نظم الكلم ...أنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"[16] فيصبح اللفظ والمعنى عند الجرجاني وجهين للفصاحة لا ينفصلان قط وهما يشكلان وحدة تتأتى في عملية الإبداع في الوقت نفسه وفقا للدفقة الشعورية المختلجة في نفس الشاعر أو المبدع ، وعند قراءة تراث ناقد آخر هو حازم القرطاجني فإنّنا نجده قد تكلّم على مفهوم الصّورة على نحو مختلف عمّا سبق، إذ ربط الصّورة بالجانب التّخييليّ أو التّصوّري، فنراه

[14] الجرجاني، عبد القاهر،(1978م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح :محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 196.

[15] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، 389.

[16] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، 42.

يقول:"إنّ المعاني هي الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن، فإنّه إذا أدرك جعلت منه صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الإدراك أقام اللفظ المعبر به مقام هيئة تلك الصّورة الذّهنيّة في أفهام السّامعين وأذهانهم"[17]، نجد هنا أنّ الصّورة عند القرطاجنيّ هي وجود ذهنيّ عقليّ يطابقه في الوجود الخارجيّ اللّفظ المعبّر عنه، وفي هذا الإيجاز دلالة واضحة على نظرة النقّاد القدامى لمفهوم الصّورة، فمنهم من درسها دراسة مترابطة بوضوح مع علاقة اللفظ بالمعنى ببعضهما، فأعطوها هنا بعداً حسّيّاً حينا، وعقليّاً حيناً آخر، في حين اعتمد بعضهم على التّخييل في تعريفها، فأعطاها بعداً عقليّاً صرفاً، وعندما يعرّج الباحث في درسه على النّظرة الحداثيّة للصّورة، وأهمّ المفهومات الحداثويّة التي كوّنها النّقّاد عنها، فإنّه يخرج بجملة من الملحوظات ناتجة عن استقراء آرائهم ونظرتهم إلى هذا المفهوم، نحو ما نرى عند أحمد الشايب الذي يعتقد "أنّ الصّورة الشعرية هي المادة الخام التي تتركّب من اللّغة بدلالتها اللغويّة والموسيقيّة ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[18]، نلحظ من خلال هذا التّعريف أنّ الشّايب جعل الصّورة مزيجاً تنصهر فيه عناصر عديدة من مثل الخيال والموسيقا والتشبيه والاستعارة، وهي قبل هذا كلّه مادة خام لغويّة، فهي عنده تأخذ شكلا حسّيّاً، وإن دخلت في مكوّناتها عناصر عقليّة، من مثل التّخييل، وتغدو الصّورة– والحالة هذه– ذات قدرة كبيرة على نقل الأفكار والعواطف والأحاسيس، وتكون بمنزلة الرّائز الذي يقيس إمكانات المبدع وكفاءته وقدرته التعبيريّة، أمّا أحمد حسن الزيات فيتّخذ اتجاهاً متقارباً إلى حدّ ما مع سابقه، إذ يعدّ أنّ الصّورة متمثّلة في" المعنى العقليّ أو الحسّيّ في صورة محسوسة، والصّورة الشّعريّة خلق المعنى والأفكار المجرّدة والواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً"[19]،نلحظ هنا بوضوح أهمّيّة الجانب التّعبيريّ للصّورة التي تقع على عاتقها مهمّة إيضاح المعنى وتبيينه وإظهاره، بما يقرّبه إلى الفهم، كما يجب على الصّورة وفقاً لرأيه أن تتّسم بصفة الخلق الفنّيّ للأشياء والوقائع، فهي وفقاً لهذا الرأي تقوم بتشكيل الموجودات المتصورة وفقا لها تشكيلا إبداعيّاً يخرجها عن رتابتها المعهودة أمّا النّاقد محمد غنيمي هلال، فيذكر تعريفات متنوّعة للصّورة الفنّيّة أو الشّعريّة، منها ما ذكره في قوله:" يجب أن تدرس

[17] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،(1981م)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 18.
[18] زايد، علي عشري،(د ت)، عن بناء قصيدة الحداثة، مكتبة النصر، جامعة القاهرة، 37.
[19] الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 48.

الصّورة الشّعريّة في معانيها الجماليّة وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، وفي هذه الحالات تكون طرق التّصوير الشّعريّ وسائل جمال فنّيّ مصدره أصالة الكاتب والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة من أثوابها الشّعريّة"[20]،نلحظ هنا أنّ هذا النّاقد ربط الصّورة بشكل مباشر بوظيفتها الجماليّة النّصيّة ومقدرتها الفعّالة على الإبداع والخلق، ما يجعل الصّورة وسيلة لإظهار الأفكار بصورة شعريّة حركيّة، أمّا النّاقد جابر عصفور، فيرى أنّ الصّورة الشّعريّة هي وجه من وجوه الدلالة المتعدّدة التي تتجلّى أهمّيّتها في المعاني التي تحدثها، والتّأثير الذي تتركه، والخصوصيّة التي تتّسم بها أيّاً كان مستوى هذا التّأثير أو درجة تلك الخصوصيّة، فالصّورة الشّعريّة لا تغيّر من طبيعة المعنى بذاته، بل تغيّر من طريقة عرضه وتقديمه[21]، يربط النّاقد جابر عصفور الصّورة هنا بكيفيّة تقديم المعنى أو عرضه معتبراً أنّها لا تغيّر من جوهره شيئاً ،بل تعدّل في كيفيّة تقديمه للمتلقّي، فهي تعرضه عليه بشكل خاص مؤثّر قليلاً أو كثيراً، وفي حالاتها وأوجهها كلّها لا تخلو من هذه الخصوصية وهذا التأثير، في حين نجد النّاقد عبد القادر القط يعرّف الصّورة بقوله عنها أنّها" الشّكل الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانيّاتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[22]، نلحظ هنا أنّ هذا الباحث جمع بين وسائل التّعبير المتعدّدة لتوضيح مفهوم الصّورة، فهي عنده شكل حسّيّ للألفاظ مصاغ بطريقة مخصوصة تنصهر في بوتقته كلّ إمكانات اللغة من دلالة وتركيب وإيقاع وغير ذلك من الوسائل الفنّيّة للتعبير، فدلالة الصّورة عنده دلالة كلّيّة ناجمة من سبك هذه العناصر والأركان مجتمعة في بوتقتها التّعبيريّة،

ونجد النّاقد مصطفى ناصف قد اتّجه اتّجاهاً مغايراً لما سبق كلّه، عندما جعل الصّورة الشّعريّة أو الفنّيّة ذات وظيفة تعبيريّة تشي بمكنونات المبدع وعالمه الدّاخليّ، وهي تحمل في طيّاتها وأعماقها دلالات أبعد وأعمق من المعنى الظّاهري للقصيدة الشّعريّة أو للنّصّ الإبداعي[23]، فالصّورة عنده أداة كشف تظهر الأجواء أو العوالم المعنويّة الداخليّة للقصيدة، فهي مشحونة عنده بالدلالات زاخرة بالمعاني والإشارات، ونجد ناقداً آخر يضيف إلى ما سبق كلّه أفكاراً جديدة ألا وهو النّاقد محمّد

[20] هلال، محمد غنيمي،(1984م)، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة بمصر للطباعة، القاهرة، 287.

[21] ينظر: عصفور، جابر،(1992م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 392.

[22] القط، عبد القادر،(1978م)، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 435.

[23] ينظر: ناصف، مصطفى،(دت)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 92.

حسن عبد الله الذي يجعل الصورة:" علاقة وليست علاقة تماثل بالضرورة صريحة أو ضمنيّة بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير أو على مجموعة من التعبيرات لوناً من العاطفة، ويكثّف معناه التخيّلي، وليس معناه الحرفي دائماً، ويتمّ توجيهه، ويعاد إلى حدّ ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبيرات الأخرى"[24]، نلحظ هنا أنّ هذا النّاقد يربط الصورة بشروط ومعايير وأسس عدّة، أهمّها الصّبغة العاطفيّة التي يجب أن تحملها، بالإضافة إلى قيامها على حالة من الربط بين أكثر من تعبير وإلى سمة التكثيف التي يجب أن تتميّز بها، كما يجب أن تكون قراءتها مرهونة من خلال فهم حالة الارتباط بين التعبير الجوهري فيها وغيره من التّعابير الموجودة في النّصّ الإبداعيّ .

ولكنّ ما تقدم كلّه لا ينفي كون الصّورة الشّعريّة ذات آماد واسعة ترتكز على حشد العبارات والألفاظ التي تقلّ درجتها التّأثيريّة، عندما تكون متفرّقة، ولكنّها عند اجتماعها تأتلف جميعها في رسم المشهد الكلّيّ للصّورة، ما يجعل المتلقّي يصبح وجهاً لوجه أمام لوحة شعوريّة ضخمة تحمل دلالات خاصة، والصّورة في هذه الحالة تكون على قدر كبير من التوتّر والانفعال، وبهذا لا يتلقّى الخيال نمطاً واحداً من الانطباعات الحسّيّة، بل يتلقّى نمطين أو أكثر من هذه الانطباعات المتوحّدة في فضاء الصّورة، كما أنّها تمتاز بالانتقائيّة، فالصّورة قائمة على اختيار الألفاظ وانتقاء الكلمات، ما يجعل الصّورة الشّعريّة تبلغ قمّتها التّأثيريّة من خلال عوامل التّجسيم والتّشخيص والتّكثيف والانتقاء، ويعطيها قدرة أكبر على تحريك المشاعر والخيال.[25]

ومن خلال ما سبق نستطيع أن ندرك أن الجمود والسكونية التي كانت تلابس مفهوم الصورة كان بفعل القواعد والقوانين التي كانت ضابطة لها ومؤثرة عليها وقد تجلت في وجوب وضوح الصورة وسيطرة الجانب العقلي عليها ومراعاة حالة التناسب المنطقي بين أركانها فتقيدت معها الأحاسيس والمشاعر وأصبحت هي الأخرى لا تستطيع الظهور إلا في إطار القواعد السابقة وأصبحت عناصر تشكيل الصورة تزيينية غير نابعة من صميم العمل الإبداعي ولا تحتل المكانة الأولى فيه بل قد يمكن الاستغناء عنها فتكونت هوة واسعة بين ما لم يكن معروفا في النقد القديم باسم الصورة على الرغم من وجود بذور هذا المصطلح فيه وبين مفهوم الصورة في النقد المعاصر أو في الدرس

[24] ينظر: عبد الله، (د ت)،محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 37.
[25] ينظر: مكي، الطاهر أحمد،(1990م)، الشعر العربي المعاصر روائعه ومداخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط4، 76.

اللغوي الحديث الذي أعطى الشاعر صلاحيات كبيرة وحرية واسعة في إطلاق عنان خياله مكنته من تجاوز مفهومات النقد القديم وأطره .

فنظرة النقد الحداثي إلى الصورة تختلف عن نظرة النقد التقليدي أو القديم إليها كما ابتعد النقاد الحداثيون عن معظم المسلمات التي تمسك بها النقاد القدامى في دراساتهم الصورة وانتهجوا سبيلا مختلفا لهم في أحكامهم عليها.

وقد أشبع النقد القديم الصورة الشعرية بالأدلة العقلية والمنطقية الصارمة وأوجب مراعاتها عند تكوين الصور الشعرية وقد كان التناسب المنطقي والتشابه بين أركانها وعناصرها هو المسيطر على جوهر تشكيلها وإبرازها في النص الشعري إلى أن جاء العصر الحديث بكل حمولاته الثقافية والفكرية الحديثة ليعطي العاطفة دورا بارزا ومهما في تكوين الصورة الشعرية وقادرا في الوقت ذاته على حشد ملامح الجمال في الصورة الشعرية والتأثير في السامع والمتلقي بغية تحسس مواضع الجمال في الصورة لأنها" تستدعي خواص الصورة الأدبية الصالحة للتعبير عنها ولإثارتها".[26]

وهذا كله يتطلب من الشاعر أسلوبا متميزا يقدر من خلاله على شحن مشاعره وتعبئة أحاسيسه ونوازعه الداخلية والتعبير عنها بلغة معبرة عن رؤاه وتجاربه الشخصية ما مكنه من التحليق بخياله الوثاب في آفاق من الحرية لا حدود لها ومن دون هذا الخيال "يكون من العسير إيقاظ العواطف في أغلب الأحيان إذ هو لغتها التصويرية".[27]

فلم يعد الوضوح هو الأساس الذي ترتكز عليه الصورة الشعرية أوالأدبية بل أصبحت المقاربة بين الأشياء المتنافرة والمتباعدة هي لعبة الشاعر ومقياس شاعريته بالدرجة الأولى وحجته وبرهانه الذي يدلي به في سبيل إثبات مقدرته على خلق تصورات شاعرية خيالية جديدة فأصبحت المفردات والحالة هذه تؤدي دلالات ومعان جديدة مختلفة تختلف عما وضعت للتعبير عنه وانزاحت عن معياريتها إلى لغة جديدة يخلقها السياق المتشكل من كيفية انتظامها في الجمل والتراكيب ما يجعل الانزياح الشعري هو" خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيبا.... وهو مجلى الأدبية وعلامتها وموطن الشاعرية ودلالتها".[28]

ولعل في مصطلح الانزياح تتجلى حقيقة الشاعرية والصورة الشعرية وهو مصطلح جديد أفرزته النظريات النقدية الحداثية وقوامه في كون اللغة تعمل على توثيق عرى الترابط والتعالق بين

[26] الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 243.

[27] بدوي، أحمد أحمد،(د.ت)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، 31.

[28] اليافي، نعيم،(1997م)، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 92-93.

عناصرها وأركانها في حين يجيء الشعر ليحللها ويفرق بينها ويعمد إلى جمع متنافرات ومتناقضات لا يوجد بينها ترابط أو تشابه صريح أو قد تكاد تكون التشابهات والترابطات بينها معدومة ما يجعل هذا النمط من اللغة يتناقض مع اللغة الاعتيادية أو المعيارية المألوفة.

والشعر حين يحطم هذه الترابطات أو العرى فإنه لا يؤدي دورا تخريبيا بل يعمل على تحطيم الأسس الجامدة من أجل أن يبني على أنقاضها لغة جديدة تتأسس من خلال هذه العلاقات الرابطة بين ألفاظها وكلماتها المتنافرة المتباعدة التي تعبر عن تجارب الشاعر الخاصة بعد أن عجزت اللغة القاموسية الجامدة والمتسمرة على معان محددة عن أن تسعفه بما يعبر عن حالته .

وارتكازا لما سبق يصبح لكل مبدع أو لكل شاعر معجم لغوي خاص ولغة خاصة يعبر من خلالها عما يعتريه من أحاسيس وتغدو الصورة والحالة هذه مرآة تجربته وعاكسة لانفعالاته وخلجاته الداخلية ومن هنا تأخذ الصورة أهميتها الجوهرية في قراءة مدلولاتها المتشظية وفقا لأكثر من معنى للوصول إلى أعماق الشاعر" فصورته الأدبية تعبير غير مباشر عن شخصيته".[29]

وقد أكد النقد الحديث عند تكوين الصورة وعقد المقارنة بين طرفيها ضرورة مراعاة الشعور النفسي الرابط بين الأشياء والموجودات لأن " أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة القديمة:(الجامع في الكل)

دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف".[30]

وإذا أخذنا بالحسبان أن " العمل الأدبي هو التعبير من طريق اللغة عن تجربة شعورية بطريقة موحية مؤثرة في القارئ أو السامع"[31] فإن تلك الطريقة الموحية أو المؤثرة هي مما لاشك فيه ولا ريب الصورة الشعرية التي يعتمد النقد الحديث في تشكيلها على عامل الإيحاء ما جعل الشاعر يعمد إلى الرموز والإشارات للتعبير عن أغراضه وأفكاره ورؤاه بعيدا عن التقريرية التي تذهب جماليات النص الشعري.

إن الطرق غير المباشرة في عرض الأفكار تجعل المتلقي يعمل على تفجير طاقاته التخيلية لمعرفة هذه الصور وإدراكها وقد تتبع من تلك الطاقات صور جديدة لم يكن الشاعر قد عناها أو أثارها وهنا تصل العملية الإبداعية إلى حالة الجمال اللامتناهي بعد أن اشترك في تشكيل ماهيتها كل من المبدع والمتلقي على حد سواء.

---

[29] الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، 243.

[30] هلال، محمد غنيمي، (1973م)، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 445.

[31] عنبر، أحمد،(1954م)، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى، دار الكتاب العربي، مصر، 39.

كما أنّ النقد الحداثي قد أكد على فكرة مهمة جدا هي أنه ليس بالضرورة أن تتكئ الصورة على الوسائل البلاغية المعروفة لتصل إلى مستواها الفني الرفيع فقد تحمل الكلمة صورة وتؤدي الجملة صورة من أن تتكئ على المجاز أو على غيره من عناصر التصوير فيرصد الشاعر عناصر واقعه في جمل وعبارات تصور واقعه وتترجم طموحاته وآماله فيعبر عن تجربته الشخصية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ وقدمت من الإيحاء أبعادا فنية إبداعية وظلالا خاصة نابعة من تركيب الألفاظ واستخدامها وترتيبها وتفاعل بعضها مع بعض بما يظهر جمالياتها وقيمها الخاصة وهي لا تبدو في ظاهرها وحدات مستقلة بل تتفاعل معا ويقوم المتلقي عندئذ بتخيل المعاني والصور خلف الكلمات التي استخدمها الشاعر للتعبير عن تجاربه المعيشة. [32]

ومن الجدير ذكره أيضا أن النقد الحديث قد وضع شروطا للصورة الشعرية حتى تكون مقبولة في ذهن المتلقي ووجدانه فالصورة عند المحدثين يجب ألا تكون عقلية برهانية ذلك أن الاحتجاج يميل إلى التصريح الذي ينعدم معه الإيحاء[33] وينتفي مع التصريح الخفاء النسبي الذي يزيد الصورة عمقا وقوة فإذا كانت الصورة صريحة فلن يستوقف المتلقي ذهنه فيها ولن يعمله فيها ليتساءل عن الإبداع الأدبي ليتمتع به عند الظفر به.

كما يحسن بالصورة الشعرية أن تكون موحية وفي هذه الحال يستطيع الأديب أن يجعل من الجملة القصيرة أو الكلمة في موقعها دلالات عديدة وهذا الإيحاء يتحقق إذا كان الشاعر واسع الخيال مستوعبا لكثير من الصور الشعرية عند سابقيه مما يمكنه من الإتيان بالجديد والمبتكر من الصور لهذا عد الخيال عنصرا أصيلا في الصورة وإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور وغير الشعور عند الشاعر وبه يتحقق التوافق بين الوحدة والتنوع وبهذه العناصر يتولد العمل الإبداعي. [34]

ومن فوائد هذا الإيحاء في النص الأدبي أنه " يحمل القارئ إلى عالم الأحلام والسبحات الفكرية"[35]، وربما حمله إلى أجواء لم يدركها الشاعر نفسه وهذا ما يفسر لنا الحال التي تعتري المتصوف عند سماعه أبيات شعر لغيره ويقدم الخيال للقارئ أيضا صورا فيها متعة عقلية ونفسية تبعث فيه روح النشاط ولذة الفكرة وتجعل ذهنه داءم النشاط والحركة ويدرك في الصورة شيئا جديدا كلما قرأها.[36]

---

[32] ينظر: أبو زيد، علي إبراهيم،(1981م)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط1، 245.

[33] ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، 442.

[34] ينظر: نافع، عبد الفتاح،(1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر ناشرون، ط1، 61.

[35] المرجع السابق، 62.

[36] ينظر: المرجع السابق، 83.

ويحسن بالصورة أيضا ألا تقف عند حدود الحس من دون ربطه بجوهر الشعور والفكرة في الموقف الذي أملى على الشاعر نصه الإبداعي.[37]

وإذا كانت الصورة مكونة من مجموعة صور صغيرة فإن النقد قد اشترط في هذه الصورة أن تكون عضوية في التجربة الشعرية[38]، أي أن تكون كل صورة من الصور فاعلة داخل الإطار العام للصورة الكبرى وتكون مسايرة للجو العام للعمل الإبداعي.

ويحسن بكل صورة من هذه الصور الجزئية أن تحمل الشوق الذاتي إلى الصورة التالية لها [39] وهذا ما يدفع القارئ إلى تتبع العمل الأدبي قراءة أو سماعا فتوحي الصورة بذلك بصور تدور حولها.

ورأى النقاد أيضا أن تكون الصورة معبرة عميقة في نفس صاحبها منصهرة في تجربته [40]أي أن تكون معبرة عما في أعماق نفسه.

وكذلك يحسن للأديب ألا يلهث وراء التفخيم اللفظي وقوة اللفظ من دون الملاءمة بينه وبين حالته الشعورية وما ينفعل به به ويجيش في صدره [41] لأن هذا يجعل من عمله الأدبي صنعة شعرية غير معبرة عن مشاعره وأحاسيسه وتكون الصورة حينذاك هي صورة للأسلوب العلمي، ذلك لأن الألفاظ هي خدم للمعاني وليست مبتغى للمتكلم.

ولا بد أيضا من التدليل على أن وجود الصور الأدبية لا ينفصم عن مفهوم الأنواع والأجناس الأدبية ومستويات توظيفها لأشكال الصور البيانية المتعددة المتمايزة ولا تنفصل تلك العلاقة أيضا عن علاقة البلاغة بت توظيفها لأشكال الصور البيانية المتعددة المتمايزة ولا تنفصل تلك العلاقة أيضا عن علاقة البلاغة بتلك الأنواع الأدبية لأن العلوم البلاغية تبحث في كل العصور في طبيعة الصور السائدة على الأنواع الأدبية المعروفة فيه " فمفهوم الأجناس الأدبية مفهوم قديم ويبدو أنه ارتبط في جميع الحضارات بعلم البلاغة وقد تطور بتطور البلاغة وتحجر بتحجرها" [42]

---

[37] ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، 445.

[38] ينظر: المرجع السابق، 447.

[39] ينظر:الوائلي، كريم،(2004م)، الصورة الأدبية طبيعتها وجماليتها، مجلة الثقافة العربية، بيروت، 86.

[40] ينظر: خفاجي، محمد عبد المنعم،(1967م)، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، 52

[41] ينظر: نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، 82.

[42] الطرابلسي، محمد الهادي،(د ت)، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، 185.

وهذه العلاقة بين الأنواع والصور تكون كامنة في عمليات التقاطع والتداخل بينهما فهناك علاقة متداخلة متراكبة بينهما وكأنها علاقة للخاص بالعام" فالأدب يعتمد على الصور البلاغية ولكنه يعتمد أيضا على البنيات الأوسع أي على الأنواع– الأجناس الأدبية".[43]

ولكن هذا التقاطع بين الأنواع والصور الأدبية إلى إقامة محاولات لكشف التمايز والتشابه بين هذه الأنواع على أساس من دلالة هذه الصور ومعرفتها وكيفية توظيفها في النص الأدبي " فلكل جنس أشكال تعبيره المحددة التي لا تقتصر على تكوينه فحسب بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية".[44]

وفي ظل اختلاف الصور المكونة لكل نوع أدبي كان التفريق بين الصور السائدة في الشعر وغيرها من الصور الغالبة في النثر القصصي والفني ما جعل بعض نقاد الأدب واللغة يقول بهيمنة الاستعارة على الشعر والكناية على النثر ، يقول هربرت ريد: " ويبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر أما في الشعر فلعلها طريقة في التعبير أكثر ضرورية ومع هذا فإن الاستعارات تستخدم بتوسع في الكتابات النثرية وهذا إنما يحدث في حالة امتزاج النثر والشعر أو الخلط بينهما".[45]

وإنّ نظرة عل الفكر الغربي الحديث وما أنتجه من أفكار ورؤى مربطة بفهم ماهية الصورة فيه يجعلنا نلحظ عدة اتجاهات في هذا المنحى منها ما جعلها قرينة الجمال بشرط مطابقتها للواقع وهذا ما ذكره الناقد الفرنسي دينيس ديدرو(1713–1784) حين جعل الجمال محصورا في تطابق الصورة مع الشيء[46]، وهو تصور ساذج للصورة الجمالية.

ورأى الشاعر الألماني أوكست شليجل(1767– 1818) أنّ الصورة الشعرية هي روح الإبداع الشعري انطلاقا من خلفيّته الشاعرة فـ"الشعر تفكير بالصور"[47]، ولم يفصل هذا الناقد في ماهية هذه الصور وكيفية تشكيلها.

---

[43] كلر، جوثان،(2003م)، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 102.

[44] فضل، صلاح،(1998م)، علم الأسلوب، دار الشروق، مصر، ط1، 335.

[45] ريد، هربرت،(1985م)، الاستعارة وطرق التصوير الفني ضمن كتاب اللغة الفنية، ترجمة محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، 108.

[46] ينظر: بيتروف، سيرغي، (1983م)، الواقعية النقدية في الأدب، تر: شوكت يوسف، منشورا وزارة الثقافة، دمشق، 43.

[47] الولي، محمد، (1990م)، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 8.

أمّا الشاعر الإنكليزي كولدرج (1772–1834)، فقد رأى أنّ الخيال والصور الشعرية عضوان لا يفترقان فالتصوير الشعري عنده يكون كثر تميّزا بالعبقرية الشعرية"عندما يمزج نفسه ويلونها بالظروف والعاطفة الشخصية الحاضرة والأزلية في الذهن" .[48]

إنّ ما تقدّم كلّه يدفع إلى القول: إنّ الصّورة الشّعريّة لا تقتصر على كونها لباساً جميلاً ترتديه الالفاظ والتّراكيب في العمل الأدبيّ، بل هي مكمن العمليّة الإبداعيّة وجوهرها الرئيس، ومن خلالها يستطيع المبدع أن يكوّن تقنيّات فائقة الدّلالات والتعابير في عمله الفنيّ، وأن يحوّله إلى بؤر مشعّة بجماليّات النّسق التّعبيريّ على امتداد النّصّ بكامله.

المبحث الثاني: مصادر الصّورة عند محمّد صابر عبيد:

أ_ الحياة:

تعدّ مظاهر الحياة من أبرز مصادر الصورة التي امتاح منها الشّعراء قديماً وحديثاً وعلى امتداد العصور، فهي الأمّ التي لا ينفطم المبدعون عنها، ولا يزالون ينهلون منها الكثير من الصّور، ومن يقرأ أشعار المبدعين يجدها زاخرة بصور ومشاهد حيّة من هذه المظاهر، فالحياة بما تحويه من مظاهر هي المؤثّر الجوهريّ في خلق النماذج الإبداعية في أيّ تجربة فنّيّة بغية التّعبير عن أفكار المبدع وأحاسيسه، ف" الصّورة وما فيها من تقييم ذاتي للبيئة تدلّ على موهبة الشاعر في التّصوير... ويدلّنا ذلك على مدى تأثير البيئة في الشاعر ومدى وعيه وتجاربه في تمثّلها والإحساس بها"[49]، ولا ريب في كون الحياة الطبيعيّة أصبحت كالكتاب المفتوح الذي لا يفتأ المبدع يرجع بصره فيه، ويعمل الفكر في تعاقب ليله ونهاره، وحتّى انتهاء العمر يظلّ الإنسان يتأمّل مشاهد هذا الكتاب الرائع، ويظلّ طالباً صغيراً في مدرسته بأرضه وسمائه وجماده وحيوانه وجباله وأنهاره وليله ونهاره [50]،وعند الاطّلاع على شعر الشّاعر محمّد صابر عبيد، يجده الدّارس قد عبّ من هذا المعين بشكل واضح، من مثل قوله:

انتهينا عند باب الدار أحبابا فرادى
فصففنا خلفنا الماضي وسيل الأسئلة
درنا على طاولة الإسمنت

[48] سيسل، دي لويس، (1982م)، الصورة الشعرية، تر: حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، 20
[49] أحمد، كمال فواز، الشمس في الشعر الجاهلي،(2004م)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور إحسان الديك، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 137.
[50] ينظر: قندوز، كبلوتي،(2008م)، مصادر الصورة عند شعراء المدينة في العصر الجاهلي _قيس بن الخطيم أنموذجا _، مجلة أبوليوس، ع 1، 211.

كي نرشف من ماء الشعير
سحابة معقودة بالألسنة
كان الضباب أسير إسفلت الشوارع
والصدى يعبق بالماء ونار الوحل
والصدأ اليجيء على بساط الفجر.. ملفوفاً بمعدنه
قادتنا عذابات الحديد إلى مدينتنا
عرفنا بعد لأي دارنا
درنا عليها ألف مرة
كان باب الدار مقلوبا
وكان الزاغ قد عشّش عند العتبة
تقدّمنا إلى الدّار إلى الباب إلى المزلاج
لا نحمل من غدر الزمان الجسد المر
سوى فقر بقايا أحرف ممهوزة الأذناب [51]

نلاحظ في هذا المقطع كثافة المظاهر الحياتيّة والطبيعيّة التي لجأ إليها الشاعر عند تكوينه هذا النّصّ، فهو يتّكأ في بناء صوره النّصّيّة على جملة من الموجودات الطّبيعيّة والحسيّة والحياتيّة التي تترابط فيما بينها عند تكوينها هذه الصور، من مثل (باب الدار، الماضي، سيل، ماء، الشّعير، سحابة، الضّباب، الشّوارع، الصّدى، الماء، الوحل، الصّدأ، الفجر، الحديد، مدينتنا، دارنا، الزّاغ، العتبة، المزلاج، ....).

وهنا يلحظ الدارس وجود عدد واضح من الصّور البيانيّة المتشكّلة وفقاً لمظاهر استعاريّة وتشبيهيّة ومفارقات إسناديّة دلاليّة عدّة، من مثل قوله(صففنا خلفنا الماضي) ،فالشّاعر هنا يشبّه الماضي، وهو أمر معقول بشيء حسّيّ يمكن أن يوضع جانباً، أو خلف المتكلّم، فحذف المشبّه به، وأبقى على المشبّه من باب الاستعارة المكنيّة .

ونلحظ في قوله(سيل الأسئلة) تشبيهاً بليغاً قائماً على التّركيب الإضافيّ، إذ تصبح الأسئلة هنا تشبه السّيل في غزارتها واندفاعها وسيلانها الذي لا يتوقّف عند حدّ معقول.

ونلحظ في قوله (فصففنا خلفنا الماضي وسيل الأسئلة) كناية عن افتتاح الشّاعر لصفحة جديدة في حياته، وتجاوزه هنات الماضي.

[51] عبيد، محمد صابر، (2021م)، الاعمال الشعرية صياغة جديدة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 7.

أمّا في قوله(درنا على طاولة الإسمنت)، فيمكننا أن نقرأ فيه كناية عن الدّوران في الواقع البئيس الثّابت على حالة واحدة رتيبة من الجمود، ويعاضده قوله(كي نرشف من ماء الشعير) الذي يمكن أن يكون كناية أيضاً عن حالة السّكونيّة والتخلّف والإفلاس التي تشي بها الصورة الأولى، وفي قوله (سحابة معقودة بالألسنة) كناية هنا عن تعدّد الأحاديث وكثرتها وغزارتها عند هؤلاء المتكلّمين أصحاب هذه الألسنة، وفي قوله(كان الضباب أسير إسفلت الشوارع) كناية عن الضّياع الذي كان يعيشه هؤلاء القوم، ولا سيّما إذا عرفنا أنّ المرء يسير على الشّوارع ليصل إلى هدفه، وعندما يكون الضّباب لاصقاً بالشّوارع، فإنّ ذلك يدلّ على عدم اهتدائه عند مسيره عليها، كما يمكن أن نقرأ هنا استعارة مكنيّة قائمة على تشبيه الضّباب بإنسان مأسور، فحذف الشّاعر المشبّه به (الإنسان)، وترك شيئاً من لوازمه، وهو الأسر والاحتجاز، وفي قوله(والصدى يعبق بالماء ونار الوحل)يمكن أن نلحظ صورا مجازية عدّة تتداخل مع بعضها لتشكّل الصّورة الكلّيّة لهذه العبارة، إذ يمكن أن تكون كناية عن حالة من التناقض الفكري الذي يسيطر على هؤلاء القوم، وهنا نلحظ تشبيهاً بليغاً بأسلوب الإضافة، إذ نرى أنّ الشّاعر شبّه الوحل بالنار من حيث إمكانيّة اشتعاله واحتراقه، وفي قوله (بساط الفجر) أيضاً نلمح تشبيهاً بليغاً بأسلوب التّركيب الإضافيّ، لأنّه جعل الفجر بمنزلة البساط الممدود، وفي قوله (عذابات الحديد) نقرأ كناية عن قسوة الاضطهاد والتّعذيب الذي تعرّض له قوم الشاعر، وعندما يجعل هذه العذابات تقوده إلى مدينته، فإنّ ذلك يجري بلاغيّاً على سبيل الاستعارة المكنيّة القائمة على تشبيه هذه العذابات بالإنسان الذي يقود غيره إلى حيث يريد.

ونلحظ في قوله(كان باب الدار مقلوبا) كناية عن تغيّر معالم البيت الذي كان يسكنه هذا الشاعر، وتبدلّها بشكل كلّيّ وواضح، وفي قوله(غدر الزمان) نلحظ استعارة مكنيّة قائمة على تشبيه الزّمان بإنسان يغدر ويمكر، فحذف الشّاعر المشبّه به، وترك شيئاً من لوازمه، وهو الغدر والخيانة على سبيل الاستعارة المكنيّة.

ب- المجتمع:

كان للحياة الاجتماعيّة دور واضح في حياة الشّاعر محمّد صابر عبيد وشعره، ممّا أعطاه منبعاً جديداً متدفّقاً بالصّور الشّعريّة الزّاخرة بفنّيّات الإبداع، ويظهر هذا جليّاً من خلال تفاعله بالمجتمع المحيط به، وقد عكس هذا المجتمع حضوره الحيّ في شعره مشكّلا معه علاقات اجتماعيّة أبانها في شعره صوراً حيّة مؤثّرة، وهي مؤثّرات اجتماعيّة عدّة استمدّ منها صوره من باب التّدليل على علاقته بها، والتّعبير عن نظرته الشّاعريّة الخاصة، من ذلك قوله:

تلصّصوا عليه

عدّوا أضلاعه أنفاسه أخطاءه الجميلة
خطاه...
فاستعصى في خاتمة الأمر عليهم
وصفه بعضهم ...مغرور
وصفه آخرون... إله يائس
وحين توهّموا أنّهم تمكّنوا منه
فتحوا بوحشيّة مبالغ فيها
صندوق عجائبه
وجدوا
قلباً مضرّجاً بالحبّ
طفلاً مزيّناً بالبراءة
وكلاماً جميلاً أعجزهم
كانت شمس الحيرة في هذا الوقت المتأخر جدّاً
والضائع جدّاً.. قد داهمتهم
فانكفأوا على كهف نيّاتهم
يلتمسون من أحجاره
دمعاً مستحيلاً[52]

هنا يبرز المجتمع بدوره رقيباً على ذات الشاعر التي برزت في هذا النّصّ بصيغة الغائب، وهذا المجتمع يمارس دوره السلطوي والرقابي على ذات الشاعر، فغدا الحديث عن هذا المجتمع، وعن دوره في هذا النّصّ محمّلاً بشحنات تصويريّة اتّخذت لنفسها أنماطاً فنيّة شتّى، منها في قوله(تلصّصوا عليه) الذي غدا هنا كناية عن الرقابة الدائمة التي يمارسها هذا المجتمع على الشاعر، كما نلحظ في قوله(عدّوا أضلاعه أنفاسه أخطاءه الجميلة) كناية تتقارب في مدلولها مع الكناية الأولى، وتتعاضد معها دلاليّاً، فهي دالة هنا على شدّة الحالة الرقابية لهذا المجتمع عليه، ونلحظ هنا مفارقة دلالية ناجمة عن وصف الأخطاء بصفة الجمال، وهذا مخالف للعرف أو للمألوف من وصف الأخطاء بالقبح والشّذوذ، ونلحظ في قول الشاعر(فتحوا بوحشيّة مبالغ فيها صندوق عجائبه) كناية عن ضراوة هذا المجتمع القائم بدور الرّقيب على الشاعر،ونلحظ استعارة مكنية

[52] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية- صياغة جديدة-، 120.

قائمة على تشبيه العجائب بالأشياء الحسّيّة المادية التي توضع في صندوق، ونلحظ في قوله(كانت شمس الحيرة في هذا الوقت المتأخّر جدّاً والضائع جدا قد داهمتهم) أكثر من صورة شعريّة، إذ نجد في عبارة (شمس الحيرة) تشبيهاً بليغاً بأسلوب التّركيب الإضافيّ، إذ غدت الحيرة مشبّهاً، والشّمس مشبّهاً به كما نلحظ هنا مفارقة دلاليّة قائمة على جعل الحيرة شمساً منيرة يهتدى بها بدلا من أن تكون دالة على التيه والضلال، أمّا وصف الوقت بالضائع، ففيه استعارة مكنية قائمة على تشبيه الوقت بالإنسان التائه، فحذف الشاعر المشبّه به، وترك أحد لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، أمّا مداهمة شمس الحيرة لهم في هذا الوقت، فهي كناية عن شدة أسفهم لما بدر منهم تجاه الشاعر الذي قاموا بمراقبته وملاحقته بشكل كبير، ورسموا حوله كثيراً من الشكوك والظنون، ليتفاجأوا أخيراً بعكس توقّعاتهم وتكهّناتهم المبنيّة على الظنّ البعيد عن الواقع والحقيقة، وفي قوله(كهف نيّاتهم) نلحظ تشبيهاً بليغاً بأسلوب التّركيب الإضافيّ، إذ شبّه الشاعر هنا النيّات بالكهف، والجامع بينهما هو الاتّساع والغموض .

ج–التجربة الذاتيّة:

لا ريب في كون الذّات الشاعرة تمتلك كثيراً من الأدوات التعبيريّة والإجرائية التي تستطيع من خلالها التعبير عن ذاتها في الشعر، وبذلك تصبح الذات عنصراً مهمّاً في تكوين الصور الشعرية عند الشاعر، ما يجعل هذه الذات تكون محوراً لهذه الصور ومركزاً لها، وفيها تتجلّى العمليّة التّصويريّة الإبداعيّة من خلال مظاهر شتّى متنوّعة وهذا ما نلحظه جليّاً في كثير من المواضع في شعر الشاعر محمد صابر عبيد من مثل قوله:

لماذا كلّما تماثلت للكلام
سقطت نخلة أخرى في حضرة الصمت
فأسكتت التين
واعتصرت بين يديه الراعشتين شمس الظهيرة
وحاكت قيعة للثرثرة
وعلّقتها تميمة في حنجرة الخوف
لماذا كلّما قرأت سورة.. فقدت مكيدة
وكلّما أوقفت عصفوراً تائها شرته الحروف
أمطرتني القصائد باعوجاج المعاني وفرادة الأحزان

لماذا كلما تذكرت هشاشة أرضي
تشبثت بظلّي وتحسست طولي
وتفاصيل نجمي المغيّب في الترهات
واطمأننت على أني لست أنا[53]

تبرز في هذا النصّ مجموعة لا بأس بها من الصّور البلاغيّة والشعرية التي تتّخد من الذات الشاعرة محوراً لها ونقطة جوهرية في تكوينها وتشكيل علاقاتها .

ففي قول الشاعر(لماذا كلّما تماثلت للكلام سقطت نخلة أخرى في حضرة الصمت) نلحظ أنّ سقوط النخلة في حضرة الصمت يمكن أن يكون كناية عن غيبة ما يجعل الشاعر ملتصقا بأرضه وعروبته وأصالته كلّما حاول الرجوع إلى هذه الجذور محاولاً التمسّك بها والتشبّث بعلائقها، فيكون تماثل الشاعر للكلام هنا كناية عن عودته إلى هاته الأصول أو الجذور، كما يمكن أن يكون ذلك دليلًا على معاناة الشاعر.

وفي قوله (أسكتت التين) نلحظ كناية التين هنا عن هذه الأصالة التي تغرق في الغياب والسكوت والصمت، عندما يحاول الكلام، ونلحظ استعارة مكنيّة قائمة على تشبيه التين بالإنسان الذي يسكت، فحذف الشاعر المشبّه به، وهو الإنسان وترك شيئاً من لوازمه وهو السكوت.

وفي قوله(واعتصرت بين يديه الراعشتين شمس الظهيرة) نلحظ هنا استعارة مكنية قائمة على تشبيه الصمت بإنسان ترتعش يداه، فحذف المشبّه به وهو الإنسان، وترك شيئا من لوازمه وهو ارتعاش الأيدي، أمّا شمس الظهيرة هنا، فهي صورة استعارية تصريحية قائمة على حذف المشبّه، وهو الأصالة العربية المكنّى عنها بالنخلة سابقاً وترك المشبّه به، وهو شمس الظهيرة والجامع بينهما هو شدّة الإشراق والسموّ والوضوح والقوّة والانتفاع الكبير الذي يجري لكلّ من يلوذ بهما.

وفي قوله(وحاكت قبعة للثرثرة) نلحظ حالة من الاستحالة أو التحوّل التي تجري على هذه الشمس المشرقة الدالة على الأصالة التي يبحث عنها الشاعر، فهي تستحيل هنا إلى مجرّد كلام فارغ أشبه بالهذيان عند من لا يريد به خيرا، يؤيّد هذا الاتجاه التأويلي قوله(وعلقتها تميمة في حنجرة الخوف)، وفي هذا القول تبدو عملية التحوّل واضحة إذ إنّ هذه المبادئ تتحوّل هنا فجأة إلى تعويذة تعلّق عند من لا يملكون من أمرهم شيئا ولعل الشاعر منهم بدلالة قوله(حنجرة الخوف)، فهذه العبارة هي كناية عن حالة الخوف والضعف والاستكانة التي تسيطر على الشاعر وأمثاله من المتطلّعين إلى التعلّق بأهداب هذه المبادئ والقيم.

[53] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 132-133.

ونلحظ في قوله(كلّما أوقفت عصفورا تائها شرته الحروف أمطرتني القصائد باعوجاج المعاني وفرادة الأحزان) مجموعة من الصور البيانية النضّاخة بالشعرية، بل نجد صورة واحدة كلية تشكّلها مجموعة من الصور الجزئية التي محورها ذات الشاعر .

فقراءة السور القرآنية لا ريب أنّها مدعاة للطمأنينة والسكينة، ولكن هنا تنقلب الدلالة من خلال صيغة استفهامية تحمل معنى التعجّب والاستغراب، فالشاعر كلّما قرأ سورة في القرآن تضيع إحدى المكائد التي كانت تحاك ضدّه، وهذا ما يستدعي استغرابه في النص الشعري، كما أنّ الشاعر هنا يشبّه العصفور بالإنسان التائه، فحذف المشبه به وترك شيئا من صفاته من باب الاستعارة المكنية، ثمّ يشبه الحروف أيضا بإنسان واع يبيع ويشتري، فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه، وترك المشبه من باب الاستعارة المكنية أيضا كما يشبه القصائد بالغيم الماطر، فيحذف المشبّه به، ويترك شيئاً من صفاته ويبقي المشبه من باب الاستعارة المكنية، كما يشبّه ماء المطر باعوجاج المعاني هنا فيحذف المشبه ويبقي المشبه به من باب الاستعارة التصريحية كما يجعل المعاني هنا معوجة من باب تشبيهها بشيء حسي مادي قابل للاعوجاج وهذا من باب الاستعارة المكنية القائمة على ذكر المشبه وحذف المشبه به وترك بعض صفاته واعوجاج المعاني هنا كناية عن الكلام غير المفيد أو غير الصحيح أو عن الكلام الذي لا يؤدي الغاية المرجوة منه .

وفي قوله (كلّما تذكّرت هشاشة أرضي تشبّثت بظلّي وتحسّست طولي) نقرأ صورة كنائية في قوله (هشاشة أرضي)، إذ يمكن أن تكون هذه العبارة كناية عن ضعف انتمائه إلى هذه الأرض أما تشبثه بظله فهو كناية عن محاولته الحثيثة لإعادة ارتباطه بأرضه وتاريخه وهويته بشكل صحيح، كما يمكن أن تكون كناية عن معاناة الشاعر، وكذلك الأمر نقرأ في قوله(تحسّست طولي)، إذ في هذه العبارة كناية عن محاولة الشاعر الحثيثة كي يتعرف حجمه الحقيقي ومنزلته الصحيحة.

أما في قوله(نجمي المغيب في الترهات)، فنقرأ كناية تكوّنها كلمة (نجمي)عن مكانة سامية مفقودة في (الترهات) المكنّى بها هنا عن شهرة زائفة لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا تعيد له ارتباطه الصحيح بأرضه ووطنه ولغته وهويّته.

و يطالعنا الطرف الآخر بجملة من المعطيات الفكرية والوجودية والاجتماعية التي يمكن لها من خلال تعالقاتها المتنوّعة مع ذات الشاعر أن تجعله يرسم صوره البيانيّة بشكل واضح الحضور والتجلّيات في كثير من الحالات والمقامات، نحو ما نلحظه في قول الشاعر محمد صابر عبيد:

لأن وجهك البريء البريء
يحادثني بلهفة

يمسح رائحة الخجل الملكي
وهو يتقادح بوحا في العينين
يتسلل إلى خوفي
مثل أسرار محاصرة بالنعاس
لأنه تينة تكاد تنفلق
لفرط حلاوتها
أشعر كلما داهمتني
عصافيرك القمحية الماطرة
أنّ شيئا ما في داخلي
يمتلئ [54]

نلحظ هنا مجموعة من الصور البيانية التي تمتلئ دلاليّاً ومعنويّاً في هذا النّصّ الموجّه إلى حبيبة الشاعر والمتمحور حولها بصفتها طرفاً آخر يشحذ مخيّلته الشعرية، ويزوّدها بفيض من الدلالات والصور والمشاهد والرؤى.

ففي قوله (لأنّ وجهك البريء البريء يحادثني بلهفة) نلاحظ تشبيه الوجه هنا بإنسان يتحدّث بلهفة وصدق، فحذف الشاعر المشبّه به، وهو الإنسان وترك شيئاً من لوازمه وهو المحادثة من باب الاستعارة المكنية، وفي هذا التركيب كناية عن صدق المحبة التي تبثّها له محبوبته .

وفي قوله (يمسح رائحة الخجل الملكي) نجد أنّ الشّاعر يشبّه وجه حبيبته بإنسان يقوم بفعل المسح، فحذف المشبّه به، وترك شيئا من لوازمه من باب الاستعارة المكنية وقد شبه الخجل هنا بشيء مادي يصدر رائحة شبهها أيضا بشيء مادي قابل للمسح وهي كلها استعارات ومجازات ومفارقات دلالية ترفع الطاقة الدلالية والبيانية لهذا النص .

وفي قوله(وهو يتقادح بوحا في العينين) يشبه الخجل بالبوح الذي تظهره العينان ووجه الشبه هو التقادح والالتماع والظهور المحبّب إلى النفس.

وفي قوله(يتسلّل إلى خوفي) استعارة مكنية قائمة على تشبيه الوجه البريء لمحبوبته بإنسان يتسلّل فحذف المشبه به وترك شيئا من لوازمه وهو التسلل .

وفي قوله(كلّما داهمتني عصافيرك القمحية الماطرة) نلحظ أنّ الشاعر شبّه هذه العصافير بإنسان يداهم غيره، فحذف المشبه به، وهو الإنسان، وترك شيئا من لوازمه من باب الاستعارة المكنية، كما

[54] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 141.

يشبّه العصافير هنا بالغمام الماطر الذي يفيض مطرا وغيثاً على سواه، فحذف الغيم، وترك خاصة الإمطار دليلاً عليه.

د – القرآن والتراث الأدبيّ:

يأخذ التّراث أشكالاً عديدة، وفي حالاته كلّها نجده مرتكزاً على حالة من نقل المعارف والثقافة والعلم من جيل إلى جيل، وبذلك يصبح الموروث تراكماً حضاريّاً وثقافيّاً منتقلاً عبر الأزمنة والأجيال من خلال المحاكاة واللغة والتقليد، وهو يشمل العناصر المعنوية والأفكار والمعتقدات والسّلوك والعناصر الماديّة، من مثل الحرف والصناعات والآثار[55]، ويشمل التّراث الأسطوري والعلميّ والشّعبيّ والتّاريخيّ والفكريّ والدّينيّ، وغير ذلك من الأشكال الماديّة والمعنويّة للموروث المنتقل عبر الأجيال، وعند دخول الفكر التّراثيّ على تعدّد مظاهره في العمل الشّعريّ، فإنّ ذلك يعني نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي المعطاءة الخصبة، ويعطي الرّؤيا الشّعريّة صفة الشّمول والاتّساع لتخطّيها حدود المكان والزمان.[56]

كما أنّ"توظيف ظاهرة التّراث الدّيني تعدّ مصدر الإلهام الشّعريّ"[57]، وهذا ما نلحظه في غير موضع من شعر الشّاعر محمّد صابر عبيد ، من مثل قوله:

ألتفت الآن ورائي ....

أرى شبحاً كأنّه طارق بن زياد...

يحرق السّفن دون إذن منّي..

وأنا لا أجيد كما تعرفين القتال

ولا أتفنّن تبخير الغبطة.. في رقصة أشجار التفّاح....

فماذا أفعل؟؟؟؟!!! [58]

هنا يبرز استحضار واضح وثريّ للتّراث عند تشكيل هذه الصّورة التّشبيهيّة في قوله

[55] ينظر: القاسمي، علي،(2009م)، معركة تجديد التراث والأصالة والمعاصرة ما زالت مستمرة، موقع ديوان العرب، 7.

[56] ينظر: زايد، علي عشري،(1978م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 128.

[57] العناوي، حسن، (2024م)، شعر محمد صابر عبيد- دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف أ.د رائدة العامري، جامعة بابل، العراق، 40.

[58] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 171.

(أرى شبحا كأنّه طارق بن زياد)، ويستحضر الشاعر ذكرى طارق بن زياد أيضاً في قوله (يحرق السفن دون إذن مني)، وفيما تقدّم يبرز الموروث الثّقافيّ واضحاً عند استرجاع هذه الشّخصيّة التّاريخيّة، وما قالته في خطبتها الشّهيرة عند فتح الأندلس:"أيّها النّاس أين المفرّ ؟ البحر من ورائكم، والعدوّ من أمامكم، فليس لكم والله إلّا الصّدق والصّبر، ألا وإنّي صادم بنفسي لا أقصّر حتّى أخالطه، أو أقتل دونه"[59]، كما يشير الشاعر هنا إلى حادثة إغراق السّفن أو حرقها من قبل طارق بن زياد.

ويقول الشّاعر محمد صابر عبيد:

الصّباحات تنتهك إقدامي

المساءات تشبع إدباري

مكرّ... مفرّ... بين امرئ القيس وبيني [60]

هنا يستحضر الشّاعر ذكرى الشّاعر امرئ القيس عند بنائه هذه الصّورة الشّعريّة، ويستحضر معها ذكرى فرسه الشّاعريّ الأسطوريّ الذي دلّ عليه في معلّقته الشّهيرة، حين يقول:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السّيل من عل [61]

وهنا يجعل الشاعر ذاته متردّدة بين الكرّ والفرّ، وهذا ما يسبّب البطء الشّديد والتردّد، أمّا فرس امرئ القيس، فقد كان مكرّاً مفرّاً في الوقت ذاته نظراً لسرعته الكبيرة،

وفي مرّات أخرى يستحضر الشّاعر محمّد صابر عبيد التّراث الدّينيّ في شعره، عندما يقوم بتشكيل صوره، من مثل قوله:

الفاتحة على روح بابي ...

الذي لا باب سواه أيّها الأصدقاء

ولنفتح معاً صفحة(قصائد أخر)... حتّى مطلع الشّعر[62]

هنا يظهر الأثر الدّينيّ الموروث واضحاً، فهو يطلب قراءة الفاتحة على روح بابه الذي يريد إغلاقه، كما يريد فتح صفحة قصائد جديدة حتّى مطلع الشّعر، وفي هذا تأثّر واضح بما ورد في القرآن

[59] محمد، سوادي،(1988م)، طارق بن زياد حياته ظهوره نسبه خططه العسكرية ووقائعه في الأندلس والمغرب، طبع هيئة كتابة التاريخ، مصر، ط1، 82.

[60] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 180.

[61] امرؤ القيس، شرح ديوانه ويليه أخبار المراقسة وأشعارهم وأخبار التوابع وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، (1990م) ، تح: حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 173.

[62] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 204.

الكريم في سورة القدر:{سلام هي حتّى مطلع الفجر} [63]، وهنا يشير إلى مطلع للشّعر، أي بداية جديدة له تحمل كثيراً من السّحر والجمال.

ويقول الشّاعر محمّد صابر عبيد في موضع آخر:

الشّمس التي بزغت بغتة من أبو ظبي
غمرت الموصل بالرّماد
فصام سكّانها رغماً عن أفواههم ليل نهار [64]

هنا يستحضر الشّاعر ركناً مهمّاً من أركان الدّين الإسلاميّ، وهو ركن الصّيام، ويقول :إنّ سكّان الموصل وصلوا اللّيل بالنّهار، وهم صائمون، خلافاً لما هو معروف من صوم في النهار وإفطار في الليل، ولكنّ اللّغة الشّعريّة تبيح للشّاعر ما لا تبيحه له العلاقات الواقعيّة، لما تتّصف به من سمات المجاز والتّغريب والإدهاش.

ويقول الشاعر محمد صابر عبيد :

الحكمة يا محمود
أن تشيد لك شرفة ملكية في قلب (شرفات)
تتباهى فيها بالقصة الرائية وعدد خاص ممتاز
تحتفل معك طيور آشور
مختلف ألوانها
وتغيب عنك الغرابيب السود
الحكمة يامحمود
أن تحتفظ بقميصك المورد بلطخات الأحمر
في متحف الشهداء
لأن الذئب بريء
حتى تثبت إدانته [65]

يلحظ الدارس هنا تمثل الشاعر للفكر القرآني والتراث الإسلامي بشكل واضح جلي فهو يستفيد من قوله تعالى :{ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجال جدد

[63] سورة القدر، الآية 5.
[64] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 227.
[65] عبيد، محمد صابر، الأعمال الشعرية صياغة جديدة، 271-272.

بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود * ومن الناس والدواب والأنعام مختلف ألوانه كذلك إنما يخشى الله من عباده العلماء إن الله عزيز غفور}[66] كما يستلهم في هذا النص قصة سيدنا يوسف (ع) وما دل عليه البيان القرآني من تفصيلات متعلقة بها من مثل قصة القميص المكذوب والذئب البريء من التهم ، يقول الله تعالى مخبرا عن أخوة يوسف عليه السلام :{ قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا وأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين * وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون} [67]

.

وهنا يقتبس معاني هذه الآيات في معرض حديثه عن الحكمة وخطابه لشخص اسمه محمود قائلا له الحكمة هي أن تحتفظ بالقميص المكذوب جاعلا منه ذكرى لأن الذئب بريء مما نسب إليه من القتل والعدوان.

خاتمة:

يمكن أن نخلص بعد ما تقدّم إلى النتائج الآتية:

- تتنوّع مصادر الصّورة عند الشّاعر محمد صابر عبيد، ممّا يمنحها ألقاً دلاليّاً، وتوهّجاً معنويّاً ثريّاً بثراء مصادرها المختلفة، من واقع معيش إلى حياة إلى ذات إلى آخر إلى تراث ديني ومرجعي موروث.
- إنّ تعدّد مصادر الصّورة عند هذا الشاعر وسواه يجب أن يدفع الباحثين إلى إعادة قراءة تراث الشعراء بشكل شمولي دقيق بهدف معرفة منابع الثّقافة عندهم، وآلية تشكيل صورهم وفقاً لها، كما يوجب أيضاً عقد مقارنات بين شعراء كلّ جيل من خلال هذه النواحي، بغية معرفة السمات العامة والخاصة لشعر كلّ قطر وكل جيل على حدة، وربّما انفتحت أمامهم آليات إجرائيّة بحثيّة في هذا المجال لم تكن معروفة من قبل.
- تتميّز صور الشاعر محمد صابر عبيد باستخدام واضح للرموز والاستعارات والكنايات التي تعبّر عن حالات الاغتراب والفقد، بالإضافة إلى مشاعر الحب والوطن وغير ذلك، كما أنّ لغته الشعرية تتّسم بالبلاغة والوضوح، وهذا ما يجعل القارئ يتفاعل مع النصوص التي يقدّمها.

قائمة المصادر والمراجع:

[66] سورة فاطر، الآيتان 27-28.

[67] سورة يوسف، الآيتان 17-18.

القرآن الكريم
1-ابن شداد، عنترة، (2004م)، ديوانه، تح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2.
2-ابن طباطبا،(1976م)، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، مصر، ط3.
3-ابن قتيبة،(1966م)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
4-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب،(1986م)، طبعة دار المعارف، القاهرة، مادة (ص ور)، مجلد4، ج28.
5-أبو الفرج، قدامة بن جعفر،(1949م)، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، دار المعارف، القاهرة.
6-أبو زيد، علي إبراهيم،(1981م)، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط1،
7-أبو عثمان بن بحر، الجاحظ، (1986م)،كتاب الحيوان، تح: يحيى الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، مصر، ط1.
8-الآمدي،(د.ت)، الموازنة بين الطائيين، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج1.
9-امرؤ القيس، شرح ديوانه ويليه أخبار المراقسة وأشعارهم وأخبار التوابع وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، (1990م) ، تح: حسن السندوبي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1.
10-بدوي، أحمد أحمد،(د.ت)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة.
11-بيتروف، سيرغي، (1983م)، الواقعية النقدية في الأدب، رجمة شوكت يوسف، منشورا وزارة الثقافة، دمشق.
12-الجاحظ، عمرو بن عثمان،(1998م)، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2.
13-الجرجاني، عبد القاهر،(1978م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
14-خفاجي، محمد عبد المنعم،(1967م)، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت.
15-رمضاني، إبراهيم،(1991م)، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر.

16-ريد، هربرت،(1985م)، الاستعارة وطرق التصوير الفني ضمن كتاب اللغة الفنية، ترجمة محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر.

17-زايد، علي عشري،(1978م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1.

18-زايد، علي عشري،(د ت)، عن بناء قصيدة الحداثة، مكتبة النصر، جامعة القاهرة.

19-سلوم، تامر،(1993م)، الأصول قراءة جديدة في تراثنا النقدي، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ط1.

20-سيسل، دي لويس، (1982م)، الصورة الشعرية، ترجمة حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد.

21-الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3.

22-الشايب، أحمد،(1973م)، أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8.

23-الطرابلسي، محمد الهادي،(د ت)، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب.

24-عبد الله، (د ت)،محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

25-عبيد، محمد صابر، (2021م)، الاعمال الشعرية صياغة جديدة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1.

26-العسكري، أبو هلال،(1986م)، كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

27-عصفور، جابر،(1992م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

28-عنبر، أحمد،(1954م)، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى، دار الكتاب العربي، مصر.

29-فضل، صلاح،(1998م)، علم الأسلوب، دار الشروق، مصر، ط1.

30-القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،(1981م)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2.

31-القط، عبد القادر،(1978م)، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2.

32-كلر، جوثان،(2003م)، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1.

33-محمد، سوادي،(1988م)، طارق بن زياد حياته ظهوره نسبه خططه العسكرية ووقائعه في الأندلس والمغرب، طبع هيئة كتابة التاريخ، مصر، ط1.

34-مكي، الطاهر أحمد،(1990م)، الشعر العربي المعاصر روائعه ومداخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط4.

35-ناصف، مصطفى،(دت)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

نافع، عبد الفتاح،(1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر ناشرون، ط1.

36-هلال، محمد غنيمي، (1973م)، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت.

37-هلال، محمد غنيمي،(1984م)، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة بمصر للطباعة، القاهرة.

38-الوائلي، كريم،(2004م)، الصورة الأدبية طبيعتها وجماليتها، مجلة الثقافة العربية، بيروت.

39-الولي، محمد، (1990م)، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 8.

40-اليافي، نعيم،(1997م)، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .

الرسائل الجامعية:

1-أحمد، كمال فواز، الشمس في الشعر الجاهلي،(2004م)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور إحسان الديك، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين.

2-العناوي، حسن، (2024م)، شعر محمد صابر عبيد- دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، إشراف أ.د رائدة العامري، جامعة بابل، العراق.

المجلات:

قندوز، كبلوتي،(2008م)، مصادر الصورة عند شعراء المدينة في العصر الجاهلي _قيس بن الخطيم أنموذجا _، مجلة أبوليوس، ع 1.

المواقع الإلكترونيّة:

القاسمي، علي،(2009م)، معركة تجديد التراث والأصالة والمعاصرة ما زالت مستمرة، موقع ديوان العرب.

صُوَرُ الزَّمَنِ فِيْ شِعرِ المُعتَمِدِ بنِ عَبَّادِ

إعداد : الزهراء علي حمود ، إشراف : د. هلا عبد الحميد العلي

ملخـــص البحـــث

إن العودة إلى الأدب الأندلسي الذي أنتجه الأدباء في ذلك العصر يكشف جانباً مهماً في هذا الأدب؛ وهو الحضور العميق والمكثف للزمن في الشـــعر، ويعد الزمن أحد العناصـــر المهمة في بنية التجربة الشـــعرية في تلك المرحلة شـــكلاً ومضموناً.

وللوقوف على هذا الحضـور الغني وصـوره ودلالاته؛ اختار الباحث شـاعراً يعد من ألمع شـعراء عصـر ملوك الطوائف، عصر التحولات والتقلبات على الأصعدة المختلفة، ألا وهو المعتمد بن عباد؛ الشاعر الملك.

فقد جاءت تجربته الشـعرية ناطقة بالتحولات الزمنية المتصـلة بحياته، وسـوف يرصـد البحث هذه التحولات الزمنية وعلاقتها المضمون الشعري والبناء الفني في شعر المعتمد بن عباد في مرحلتين :

1- مرحلة الملك والسيادة.
2- مرحلة الأسر والنفي.

كلمات مفتاحية : دلالة – الزمن – الشعر الأندلسي – المعتمد بن عباد.

The Significance of Time in the Poetry of

Al-Mu'tamid ibn Abbad

Summary

Returning to the Andalusian literature produced by writers of that era reveals an important aspect of this literature: the profound and intense presence of time in poetry.

This is one of the important elements in the structure of the poetic experience of that period, both in form and content.

To examine this artistic presence, its images, and its implications, I have chosen a poet considered one of the most brilliant poets of the era of the Taifa kings, an era of transformations and upheavals on various levels: Al-Mu'tamid ibn Abbad, the poet-king.

His poetic experience speaks volumes about the temporal transformations connected to his life. This research will examine these temporal transformations and their relationship to the poetic content and artistic structure in the poetry of Al-Mu'tamid ibn Abbad in two phases:

1- The phase of kingship and sovereignty.
2- The phase of captivity and exile.

Keywords : Significance - Time - Andalusian poetry - Al-Mu'tamid ibn Abbad

مقدمـــة :

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين؛ وصحبهِ الأخيار البررة المنتجبين والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين.

أمَّا بعد :

لقد كان الزمن قضية مرتبطة بحياة الإنسان في جميع مراحلها، ولا غَروَ أنَّه قضية كبرى تتجسد فيها المراحل العمرية من الطفولة إلى الشباب وصولاً إلى المشيب، قال تعالى : **{ هو الذي خلقكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة ثم لتبلغوا أشدكم ثم لتكونوا شيوخاً ومنكم من يتوفى من قبل ولتبلغوا أجلاً مسمى لعلكم تعقلون }**[1] .

وكان للزمن حضور كبير في الشعر العربي منذ القديم فهو ذو سمة مميزة ومركزية تتجلى في مواقف متنوعة بين القوة والضعف؛ إذ يراه الشعر الجاهلي قوة قاهرة مرتبطة بالموت والفناء، ويوظفه في رثاء الأطلال والتحسُّر على الشباب، في حين يتحول في الشعر الحديث إلى بعد فلسفي يرتبط بالهوية والواقع والتاريخ، متجسداً في الماضي بـ (الحنين)، والحاضر بـ (الصراع)، والمستقبل بـ (الغموض)، مع اختلاف رؤى الشعراء له؛ فهو : كالدهر أو اللحظة، أو الزمن الفلسفي.

وقد كان قوة قاهرة تسبب المعاناة والفناء بين ماضٍ يحمل حسرة الذكريات وحاضر يعكس القلق والشك ومستقبل غامض يثير الخوف؛ مع علاقة معقدة بين الزمن والشعر تتراوح بين الشكوى من تقلباته كما عند المتنبي[2]، والتأمل الفلسفي في طبيعته كما عند المعري.

وإننا إذا ما تتبعنا الزمن في العصر الأندلسي؛ وخصوصاً عصر ملوك الطوائف، نجده حافلاً بالأحداث، فقد حدث فيها ضعف سياسي رافقه سقوط اجتماعي؛ ومحنٌ تمثلت في الفقر والمرض والحسد والوشاية والسجن، وعلى الرغم من الانكفاء والتقوقع الاجتماعي والإقصاء والتفكك السياسي؛ فإننا نجد جذوة الشاعر وقادة ومجالات المعرفة والثقافة طامحة تضيء طريقاً عانى منها الأندلسيون في تلك الفترة العصيبة.

وقد مثل عصر ملوك الطوائف ظاهرة تاريخية منفردة بحاجة إلى دراسة تحليلية تعكس مفهوم الزمن وتداعياته في نفوس الشعراء؛ وكان منهم الملك المعتمد بن عباد.

تمهيـــد :

المعتمد بن عباد؛ مولده، حياته :

[1] غافر ، 67

[2] المتنبي : هو أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكوفي، ويعد من أعظم شعراء العرب في العصر العباسي، ولد في الكوفة عام 915م، وعرف بعبقريته اللغوية وفصاحته، ولقِّب بمالئ الدنيا وشاغل الناس، وتوفي مقتولاً في واسط عام 965م وهو في طريق عودته من شيراز إلى العراق، انظر : الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2 /115.

هو أبو القاسم المعتمـــــد على الله؛ محمد بن عبَّاد (وكذلك لُقّب بالظافر والمُؤيَّد)، ولد عام 431هـــ ، في باجة[3] جنوب الأندلس لأبيه حاكم إشبيلية[4] أبي عمرو المُعتضد[5]، وهو ذو نسب عربي ينتهي إلى ملك الحيرة النعمان بن المنذر بن ماء السماء اللخمي، إذ قدم جد المعتمد مُحمَّدُ بن إسماعيل إلى إشبيلية قاضياً وفقيهاً؛ وما لبث أنْ أمسك زمام مقاليد الحكم فيها، فعظم نفوذه وذاع صيته إلى أن وافته المنية، فخلفه على العرش ابنه المعتضد ثم حفيده المعتمد.

برزَ المُعتمد في عهد أبيه قائداً ومحارباً شديد المراس؛ إذ ولَّاه والده منذ يفاعه إمارة أونبة[6]، وأثبت جسارة ومهارة وحُسن إدارة؛ فما لبث أن أمَّره والده على جيش عرمرم ليغزو به مدينة شلب[7]، وهناك التقى أبا بكر بن عمار الذي كان له أثر كبير في إدارة مملكته مستقبلاً، وعقب وفاة أبي عمرو المعتضد عام 461هـ وصعود ولده المعتمد؛ قام الأخير باستدعاء صديقه أبي بكر بن عمار من منفاه في أقصى شمال الأندلس وخيَّره أيَّ عمل يريد، فاستقر على ولاية شلب مسقط رأسه، ولكن المعتمد لم يطق الصبر على فراق ابن عمار؛ فاستدعاه إلى بلاطه في إشبيلية وعيَّنه كبيراً لوزرائه، فغدا جليسه الدائم.

معركـة الزَّلَّاقـة :

بدأت المعركة التي عرفت بالزَّلاقة[8] بين الجيوش الأندلسية وجيش ألفونسو يوم الثاني عشر من رجب عام 479هـ ، وكانت الغلبة في البداية لجيش ألفونسو؛ حتى جاءت المؤازرة من المرابطين وانقلبت الموازين رأساً على عقب، فحمي الوطيس ودارت المعركة طاحنةً تحصد الأرواح.

والواقع أن معركة الزلاقة تعدُّ من المعارك الفاصلة في التاريخ على غرار اليرموك والقادسية، فالظروف التي أمست عليها دول الطوائف بما فيها إشبيلية كلها تؤذن بالنهاية، " فالدولة إذا طرقها الهرم بالترف ولم تعد قادرة على الاعتماد على أبنائها يحمونها...لا يجدُ صاحبها أمامه غير الفراغ الذي أحدثه باستسلامه لسيل الترف المدمر، هنا يتمزق شمله، ويلقي بنفسه بين أحضان الأجانب [9].

وعاد المعتمد إلى إشبيلية منصوراً؛ فأقبل الناس عليه للتهنئة والتفَّ حوله الشعراء وأنشدوه ما نظموه في تلك المناسبة، وكان منهم عبد الجليل بن وهبون [10].

---

[3] باجة : مدينة عامرة في جنوب الأندلس (وتقع الآن في دولة البرتغال).

[4] إشبيلية : مدينة عامرة تقع الآن جنوب غرب إسبانيا.

[5] المعتضد بالله : هو عباد بن محمد بن إسماعيل بن عباد؛ والمعتضد لقبه، وهو ابن ذي الوزارتين القاضي أبي القاسم، توفي سنة 461 هـ ، انظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، م1 / 23.

[6] أونبة : تقع الآن جنوب غرب إسبانيا.

[7] شلب : تقع الآن جنوب دولة البرتغال.

[8] الزلاقة : تقع الآن شمال غرب إشبيلية على الحدود الإسبانية - البرتغالية، ويروى أن يوسف بن تاشفين قال لرجاله بعد أن هرب ألفونسو ورجاله إثر المعركة : " الكلبُ إذا أُرهق لا بد أن يعض، وقد سلم الله المسلمين من معرته، ولم يقتل منهم إلا القليل، فإن هجمنا على هؤلاء أبلوا بلاء عظيماً ولكن اتركوهم ولاحظوا حالهم" انظر : الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، ابن الخطيب، عني بنشره بشير الفورتي، تونس، د.ط، د.ت، / 199.

[9] الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، عبد الله شريط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، /350.

[10] وهو شاعر قال أبياتاً في وصف حسن بلاء المعتمد في معركة الزلاقة :

فثارَ إلى الطّعانِ حليفَ صِدقٍ ... تثورُ بهِ الحَفيظةُ والذِّمَامُ

فَهِيلَ به كثيبُ الكُفرِ هَيلاً ... وكلُّ رقيقةٍ مِنهَا رُكَامُ

وأصبَح فوقَ ظهرِ الأرضِ أرضاً ... كأنَّ وِهَادهَا منهُمْ أَكَامُ

على أن الهزيمة التي لحقت بألفونسو لم تبعث اليأس في قلبه؛ بل عاد يحشد جيوشاً جديدة ليحارب المدن الإسلامية في الأندلس، فتوالت غارات الفرنجة على الحصون العربية؛ ونجحوا في احتلال بلنسية وأغاروا على مرسية وضواحي لورقة[11] وتحصنوا في لبيط[12] وكان الأخير حصناً منيعاً ذا مركز إستراتيجي على رأس جبل عال يشرف على الطريق بين مرسية ولورقة، ولم يكن المسلمون في وضع يمكنهم من الدفاع عن ديارهم والصمود في وجه تلك الغارات، فتطلعوا ثانية إلى سيد مراكش الذي سبق له أن أنجدهم، ومع أنه وعدهم بالجواز إليهم في السنة المقبلة إلا أن المعتمد ركب البحر إليه بنفسه وعرض مطلبه قائلاً : "جئتك احتساباً وجهاداً وامتعاضاً للدين، وقد أجرى الله الخير على يديك، وحظك مما جئت به الأوفر"[13]، فقبل ابن تاشفين عرض المعتمد وتعهد بالخروج؛ ولكنه لم يدم على تعهده طويلاً... إذ أن يوسف بن تاشفين عندما عاد إلى مراكش[14] بدأ يتلمَّظ بعد رؤيته جمال طبيعة الأندلس؛ وهالَهُ ما رأى من سحر بقاعها. ودارت فيما بعد معركة بين المعتمد وجنوده من جهة والمرابطين من جهة أخرى وأُلقي القبض على المعتمد بعد أن أُثخن بالجراح، واقتيد أسيراً مع الباقين من عياله ومَقَادم دولته إلى يوسف بن تاشفين، فنفاه وأقرانَهُ أمراء الأندلس إلى مدينة طنجة[15]؛ فلبث فيها ردحاً من الزمن، ثم نُفي إلى أغمات[16] حيث قاسى أهوال السجن والفقر والمرض.

الزمن (لغة واصطلاحاً) :

1- الزمن في اللغة :

جاء في تهذيب اللغة للأزهري أن الدهر بمعنى " الأبد المحدود "[17] ، وقد رجَّح مُحققا الكتاب أن يكون التعريف محرفاً من " الأمد الممدود " أو " الأبد الممدود " على ما جاء في لسان العرب لابن منظور[18].

ويعزز هذا القول ما ذكره صاحب الكليات وصاحب المخصص جانباً من الصواب فقد قال الكفوي : " (الدهر هو في الأصل اسم لمدة العالم من مبدأ وجوده إلى انقضائه ويستعار للعادة الباقية ومدة الحياة) "[19].

وقال ابن سيده : " الدهر مدة بقاء الدنيا إلى انقضائها "[20].

2- الزمن في الاصطلاح الأدبي :

ويتضمن أولاً : المعنى الديني :

---

[11] لورقة : مدينة أندلسية تقع قرب مرسية جنوب شرق إسبانيا.
[12] لبيط : حصنٌ يقع على رأس جبل بالقرب من لورقة.
[13] الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، ابن الخطيب، د.ط، عُني بنشره بشير الفورتي، تونس، د.ت، ج2، /201.
[14] مراكش : مدينة مغربية تقع إلى الجنوب الغربي من العاصمة الرباط.
[15] طنجة : مدينة مغربية تلتقي عندها مياه البحر المتوسط بالمحيط الأطلسي.
[16] أغمات : تقع الآن وسط المملكة المغربية بالقرب من مدينة مراكش.
[17] تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ومحمد فرج العقدة، مراجعة محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1964 – 1967م، 6 / 191.
[18] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د .ت، 4 / 292.
[19] الكليات " معجم في المصطلحات والفروق اللغوية "، أبو البقاء أيوب الكفوي، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992م، / 444.
[20] المخصص، ابن سيده، دار الفكر، بيروت، 1978م، 2 / 629.

لقد نظر معظم عرب الجاهلية إلى متغيرات حياتهم على أنها ردود أفعال لقوى جزئية من تفاصيل الحياة ذاتها ولم يجدوا آنئذ أحق من الدهر ينسبون إليه قوى التغيير تلك واعتقدوه محركاً لأحداث حياتهم.

وقد جاء في رسالة الغفران عن عرب الجاهلية : " بأنه لم يُدَّعَ أن أحداً منهم كان يقرب للأفلاك القرابين ولا يزعم أنها تعقل وإنما ذلك شيء تتوارثه الأمم من زمان بعد زمان "[21].

وبقي الحال كذلك حتى هبط الوحي على رسول الله {صلَّى الله عليه وسلَّم}، فعادت الأمور إلى نصابها ونال الدهرَ ما نال غيره من تبدل، ولم يعد المدبر الفاعل لأن هناك مدبراً وفاعلاً وخالقاً للعالم والدهر معاً، إذ أنَّه {صلَّى الله عليه وسلَّم} لم يُقبَض إلى الرفيق الأعلى إلا وقد ترك أمَّته على المحجة البيضاء؛ لا يزيغ عنها إلا هالك، فأرشد أمَّته إلى التوحيد وتسليم القدرة لله {عزَّ وجلَّ}.

وقد جاء في الحديث القدسي عن رسول الله {صلَّى الله عليه وسلَّم} :

[يُؤْذِينِيْ ابنُ آدَمَ؛ يَسُبُّ الدَّهرَ وَأنَا الدَّهرُ، بِيَدِيْ الأمرُ أُقَلِّبُ اللَّيلَ وَالنَّهَارَ][22].

وقد تم ربط الزمن بالخالق سبحانه، وكان يُرى آية كونية، وميداناً للاختبار والابتلاء، وهو مرتبط بالوقت المعلوم (يوم القيامة)، قال تعالى : **{ قال فإنك من المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم }**.[23]

ويمثل الزمن الإلهي بعداً مطلقاً يتجاوز قياس البشر؛ ويحمل في طياته معنى وقيمة للوجود الإنساني، ومن هذه المعاني :

- الزمن آية من آيات الله عز وجل، يُنظر للزمن فيها دليلاً على عظمة الله تعالى وقدرته وحكمته، قال تعالى : **{ هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً وقدَّره منازل لتعلموا عدد السنينَ والحساب ما خلق الله ذلك إلا بالحقِّ يفصِّل الآيات لقومٍ يعلمون }**.[24]
- الزمن ميدان للابتلاء، ويظهر الزمن مرحلة للعبادة والاختبار وتحديد مصائر الأفراد، وتتجسد فيه الغاية الأُخرَوِية (الدنيا دار فناء والآخرة دار بقاء) قال تعالى : **{ يا قوم إنما هذه الحياة الدنيا متاع وإن الآخرة هي دار القرار }**.[25]
- الزمن الإلهي والزمن البشري، فيختلف الزمن عند الله عما هو عند البشر، قال تعالى : **{ يدبّر الأمر من السماء إلى الأرض ثم يعرج إليه في يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدُّون }**.[26]

ثانيا : المعنى الشعري :

إن للزمن أهمية في النقد الأدبي تتأتَّى من كون النص حركة دلالية تنتقل ضمن نظام إخفاء وإظهار، يهمش متناً؛ أو يؤصّل هامشاً، بحيث يكون مرور الوقت على النص ليس مجرد معالجات ، بل للوصول إلى المقاربة أو الموازنة التي تضع نصاً قبالة نص؛ فلم يكن تقابلاً وإنما صراعاً دائراً وموازنة حكم وأحياناً آلية تنقيح وحذف تتولاها نظرية الأدب بكلّيتها من جزئها

[21] رسالة الغفران، المعري، تحقيق بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1950م، / 420.
[22] صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق مصطفى ديب البغا، مطبعة الهندي، بيروت، 1980 – 1981م، 4 / 1825.
[23] الحجر ، 37 - 38
[24] يونس ، 5
[25] غافر ، 39
[26] السجدة ، 5

الأولي المتمثل بمصادر الشعرية على غموضها واختلافها؛ إلى ولادة النص الأدبي الذي لا يقل غموضاً وتعدداً في المصادر التي غالباً ما يكون التنقيح جزأها المكون بعدما كان جزأها المُضمر، فيتم من خلاله التعبير عن التجربة الإنسانية أولاً والشعرية ثانياً[27] من خلال :

- تجسيد العواطف :

فتتجلى التجارب الشخصية للشاعر (الطفولة – الحب – الألم) ضمن إطار زمني يضفي عليها معنى أعمق

- التحرر من القيود :

يكسر الشعر التقليدي الزمن الماضي ليخلق زمناً مفتوحاً يتيح للشاعر التعبير عن فردانيته وتجديده المستمر وتحقيق صلة مفتوحة مع الزمن، وهناك علاقة وطيدة بين الشعر والزمن تتجلّى بـ :

- الخلود الفني :

يسعى الشاعر عبر توظيف الزمن إلى تحقيق الخلود لنفسه ولنصّه، فالفن وسيلته الوحيدة للانتصار على فناء الزمن المادي.

والزمن في الشعر يتجاوز كونه مجرد تتابع للأحداث؛ ليصبح قوة غامضة ومؤثرة، فتارة هو سلاح ذو حدين يسرق الشباب ويُسبب الحسرة؛ وتارة أخرى هو قيد يمنع الاستمتاع بالحياة، وأحياناً يشكل بوابة الخلاص والخلود عبر الحلم والذاكرة والأسطورة ؛ متجلّياً في صور الفناء والزوال وتغير الأحوال مع إدراك الشاعر لقدرته على التحويل وربطها بالوجود الإنساني ومصيره.

وثمة تمييز بين أنواع عدَّة للزمن عند الشعراء ؛ منها **الزمان الدَّهري**، وهو عند صلاح عبد الحافظ : "كل ما يتناول العلاقة بين الشاعر والدّهر أو القدر والموت....أي كل ما فرض على الشاعر من قبل الكون بالإضافة إلى عنصر المكان"[28].

والمعنى الشعري للدهر هو النظر إليه بوصفه قوة زمنية ضابطة من أهم سماتها الفاعلية والتغيير، وهذه العلاقة بين الإنسان والدهر ما فتئت تفرض نفسها على مجمل الإنتاج الأدبي العربي والشعري بشكل خاص.

أسباب اختيار البحث وأهميته :

• أهمية الموضوع وعدم تناوله لدى الشاعر المعتمد.

• إمكانية عدّ قضية الزمن قضية تنبض بالحيوية والحركة.

• دراسة الإبداع الشعري المتصل بحياة المعتمد نموذجاً لاتساق الشعر مع الأحداث التاريخية والاجتماعية وتعبيره عنها.

وتأتي أهمية البحث من غزارة المادة الشعرية التي تتجلى فيها قضية التحولات الزمنية في عصر الشاعر وأثر الزمن في شعره.

[27] بتصرف : خلاصة اليومية والشذور، عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 1995م، 68 / 69.
[28] الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1983م، (و).

ويسعى هذا البحث إلى تقديم دراسة توضح التفاعل بين الزمن والمضمون الشعري من حيث الأسلوب؛ الطول والقصر؛ اللغة؛ الإيقاع.

وقد اختار البحث شاعراً من عصر ملوك الطوائف؛ وهو العصر الذي شهد تقلبات تاريخية واجتماعية وسياسية عبَّر عنها المعتمد في شعره، ويشكل الزمن حضوراً مكثفاً وعميقاً يواكب هذه التحولات التي رافقت حياة المعتمد بن عباد في مرحلتين : مرحلة الملك والسيادة؛ ومرحلة الأسر والنفي، وهو جانب غني وثرّ؛ يغري الباحث ويدفعه إلى الكشف عن دلالة الزمن وصوره في مرحلة اتسمت بالتغيير والتقلب وعدم الاستقرار، وقد عبر عنها المعتمد في شعره الذي جاء نتيجة عملية خلق وإبداع متناسبة بين شعره وبين التحولات الزمنية التي رافقت حياته، فجاءت قصائده دفقات وجدانية محملة بالتراكمات الزمنية، كما هي محملة بالدفقات الشعورية والعاطفية.

هدف البحث :

• تتبع أثر الزمن في الشعر الأندلسي "شعر المعتمد نموذجاً ".

• يقدم هذا البحث تحليلاً لكيفية تفاعل الزمن مع النص الشعري من حيث الأسلوب والإطالة والقصر فيه.

• تتبع تحولات الزمن في شعر المعتمد بن عباد وعلاقته بالمضمون الشعري.

• رصد تجليات الزمن بأنواعه الثلاثة : " الماضي والحاضر والمستقبل " في شعر المعتمد بن عباد .

الدراسات السابقة :

لم يُدرَس الزمن في شعر المعتمد قبل الآن؛ ولكن هناك مجموعة من الدراسات المتصلة بالزمن في الشعر الأندلسي والشعر المعاصر منها :

– الزمن في شعر ابن خفاجة الدكتور حمدي أحمد حسانين، مجلة كلية الزقازيق، مصر، 2001م.

– الدهر في الشعر الأندلسي، دراسة في حركة المعنى، الدكتور لؤي خليل، جامعة دمشق ، 1992م.

– الإحساس بالزمن في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني للهجرة، علي الفيضاوي، تونس، منشورات كلية الآداب بمنوبه، الطبعة الأولى.

– المعتمد بن عباد شاعراً، آمنة بن منصور، منشورات جامعة أبي بكر بلقايد في تلمسان، الجزائر.

– مشاهد الفرح والترح في شعر المعتمد بن عباد، د. عبد الغني محمد محمد البسيوني، منشورات جامعة المنصورة، مصر.

منهج البحث :

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يتتبع الظاهرة المدروسة بالبحث عن تفسيرها ووصفها وتحليلها، وذلك بربط العوامل المؤثرة بتسلل الزمن إلى إبداع الشاعر وما عرض له من تقلبات وظروف في محاولة للوصول إلى البعد التاريخي

للزمن وأثره في نتاج الشاعر بالإضافة إلى المنهج النفسي الذي يدرس تداعيات الزمن في نفس الشاعر وتأثيرها سلبياً وإيجابياً في إبداعه.

أسئلة البحث :

- كيف تم توظيف الزمن في شعر المعتمد بن عباد ؟
- ما دلالة الزمن في شعر المعتمد في مرحلة المُلك ؟
- ما دلالة الزمن في شعر المعتمد بن عباد في مرحلة الأسر والنفي ؟
- ما العلاقة بين التحولات الزمنية والمضمون الشعري عند المعتمد بن عباد ؟
- ما أثر التحولات الزمنية في البناء الفني عند الشاعر المعتمد ؟

- **مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية :**

أولا : أنواع الزمن في الشعر العربي :

1 –الزمن القاهر :

ظهر قوة غامضة لا تقاوم تسبب الشقاء والموت، وكان الشاعر يواجهها بالصبر أو الشكوى، كما في قول[29] المتنبي :

ما الشَّوقُ مقتنعاً منّي بذا الكَمَدِ حتَّى أكُونَ بلا قلبٍ ولا كَبِدِ

ولا الدّيارُ الَّتِي كانَ الحبيبُ بِهَا تشكُو إِليّ ولا أشكُو إِلَى أحدِ

ما دارَ في خَلَدِ الأيَّامِ لي فَـرَحٌ أبَا عُبادةَ حتَّى دُرتَ فِي خَلَدِي

2 –الزمن النفسي (الذاتي):

يعكس مشـــاكل الشـــاعر الداخلية؛ كالحســـرة على الشـــباب والألم والحنين للماضـــي مع تأثيره الذاتي، كما في قول[30] أبي العتاهية[31] :

إنَّ الشَّبـــاب لنَافِقٌ عندَ الـــوَرَى مَا للمَشِيـــبِ مُخَادِنٌ وحَبِيـــبُ

3 – الزمن التاريخي :

يظهر باستحضار أمجاد الماضي وقصص الأيام والشخصيات التاريخية، ونجد ذلك في شعر الفرزدق[32] إذ يقول[33] :

[29] ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، 64 / 65.
[30] ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للنشر والطباعة، بيروت 1986م، /41.
[31] أبو العتاهية : هو إسماعيل بن القاسم بن سويد العنزي، أبو إسحاق، وهناك رأيان في نسبه؛ الأول أنه : مولى لقبيلة عنزَة، والثاني أنه عنزِيٌّ صليبية، وهذا قول ابنه محمد، انظر : الأعلام، الزركلي، ج2، /34.
[32] الفرزدق : هو همام بن غالب التميمي، وهو أحد شعراء العصر الأموي، واشتهر بشعر الفخر والهجاء، وكان له فن عُرف بالنقائض مع جرير والأخطل، والفرزدق لقبه لضخامة وجهه، انظر : الأعلام، الزركلي، ج2 ، /119.
[33] ديوان الفرزدق، دار صادر بيروت 1984م، ص 163.

وَمَا مِنْ غُلامٍ مِنْ مَعَدّ عَلِمتُــهُ وَلا يَمَنِ الأملَاكِ مِنْ أرضِ صَيهَدِ[34]

لَهُ مِثْلُ جدّ ابنِ المُهلَّـبِ[35] والَّذي لهُ عدد الحَصباءِ مِنْ ذِي التَّمعـدُدِ[36]

4 الزمن الفلسفي :

يتناول طبيعة الوجود والعدم التي يصبح فيها الزمن سجَّاناً والموت هو المصير المحتوم؛ ونلمس ذلك في شعر المعري[37].

وللزمن أهمية في التجربة الوجودية، فهو أساسي ويمنح النص عمقاً وجودياً وفلسفياً عبر تجسيد صراع الذات مع الزوال، ويشكل البناء الفني من خلال تداخل الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) لخلق أبعاد جمالية وتغيير وتجديد، ويتحول من مجرد قياس مادي إلى زمن إبداعي يعكس الرؤيا الفنية للشاعر، ويصبح مادة للتعبير عن التجارب العاطفية والاجتماعية، ووسيلة للتعبير عن الهروب من الواقع أو مواجهته من خلال الذاكرة والأحلام، مما يجعل القصيدة كياناً متغيراً يتجاوز اللحظة العابرة نحو الخلود الفني.

ثانياً : أنواع الزمن في شعر المعتمد بن عباد :

- الماضي : تمثلت نظرة الشعراء إلى الزمن الماضي بارتباط هذا الزمن باليوم الذهبي الذي انقضى، وتتسم هذه النظرة بالحنين العميق إلى الأندلس عندما كانت في أوج ازدهارها، ويُستخدم الماضي لاستحضار صور المدن الجميلة والبساتين الغنّاء والعيش الرغيد الذي فقدته الأندلس، فتتسم الأشعار بالأسى والحزن عند تذكر ما مضى، خاصة في قصائد رثاء المدن والممالك.
- الحاضر : تمثلت النظرة في كونه زمن الحزن والأسى والشعور بالضياع، وقد تميز بالحرب والمآسي والقلق والخوف من الصراع المستمر الذي يهدّد الاستقرار، ويصوّر الشعراء الواقع المؤلم، ويتغنون بمجد الماضي الذي ضاع؛ وتتسم الأبيات الشعرية في تلك الفترة بالحكمة الصادقة التي تنبع من التجربة المريرة، في محاولة منهم لفهم الأحداث وتحليلها.
- المستقبل : وكانوا ينظرون إليه غالباً بوجه يكتنفه التشاؤم؛ إذ تُرى الصورة المستقبلية قاتمة ومحفوفة بالمخاطر، ويعبر الشعراء عن العجز في مواجهة المستقبل والشعور بالضياع وعدم القدرة على إحداث أي تغيير بعد أن وصلت الأمور إلى مرحلة متقدمة من التراجع والسقوط للمدن الأندلسية.

وقد جاء شعر المعتمد صورة لمراحل حياته وتقلبات الزمن فيها؛ فتظهر شخصية الشاعر الملك في الماضي من خلال شعره، ويختلف ذلك بين المرحلة التي كان فيها ملكاً عزيزاً في قومه والمرحلة التي جار فيها الزمن عليه وضاعت تلك الأمجاد والسطوة، ويعدّ شعره توثيقاً لمراحل الزمن التي رافقت حياته.

1- الزمن الماضي :

[34] صيهد : موضع في اليمن.

[35] المهلَّب : هو أبو سعيد المهلب بن أبي صفرة (ظالم) بن سُراق الأزدي العتكي، قائد عربي ووالٍ من ولاة الأمويين، اشتهر بقتاله للأزارقة وانتصاره المؤزَّر عليهم، وعُيّنَ والياً على خراسان عام 78 هـ وفيها توفي عام 82 هـ ، انظر : الأعلام، الزركلي، ج2، /278.

[36] التَّمعدد : الانتساب إلى معدّ بن عدنان.

[37] المعري : هو أبو العلاء أحمد بن عبد الله التنوخي، ولد عام 973م وتوفي عام 1057م، شاعر وفيلسوف وكاتب عربي من معرة النعمان، اشتهر بعمق فلسفته وحكمته التي انعكست على دواوينه الشعرية ومنها : سقط الزند واللزوميات، انظر : الأعلام، الزركلي، ج2، /157.

تظهر روح الملك المعتز بنفسه وسيادة أسرته في الماضي؛ فهو ملك وابن ملك، فيتحتم أن نراه عزيز النفس يمدح نفسه وأباه؛ ويعطي كل ذي حق حقه، إذ قال :[38]

لله درُّ أبي السنانْ من فارسٍ شهم الجنانْ

تخشاه آسادُ الرّجا لِ كما يجودُ به الزمانْ

ونراه في موضع آخر يقول :[39]

كنتُ حِلف الندى وربَّ السَّماحِ وحبيبَ النُّفـوس والأرواحِ

إذ يميني للبذلِ يومَ العطايَـا ولِقَبضِ الأرواحِ يومَ الكفاحِ

وشمالِي لقبضِ كلّ عنـانٍ يُقحم الخيلَ في مجال الرّماحِ

وأنا اليومَ رهنُ أسـرٍ وفقـرٍ مستباحُ الحمى مَهيضُ الجَنَاح

فالماضي هو نسخة لاسترجاع الذكريات الجميلة؛ وهو يمثل الزمن السعيد والحياة الهانئة التي عاشها الشاعر ولذلك يقوم باستدعاء الماضي وتذكر مجده أيام العز حين كان يبذل العطايا للناس ويعقد مقارنةً بين حاله في الماضي وحاله في الحاضر فهو اليوم مكبل بالأصفاد في حين كان في الماضي حراً طليقاً ملكاً عزيزاً.

وقال حين هوجمت إشبيلية؛ فخرج مدافعاً عن نفسه وأهله، وكان قد أشار عليه وزراؤه بالخضوع ولكنه أبى لأن ذلك ينافي طبعه واعتزازه بشرفه وكرامته ويحتّم عليه عدم القبول :[40]

لما تماسكت الدمـوعْ وتنبَّه القلب الصديـعْ

قالوا : الخضوع سياسةٌ فليبدُ منك لهم خضوعْ

إن يسلبِ القوم العـدا ملكي وتسلمني الجموعْ

لم أستلب شرف الطبا عِ، أيسلبُ الشرف الرفيعْ

شيم الألى أنا منهـمُ والأصـلُ تتبعه الفروعْ

لقد رفض الشاعر الاستسلام والخضوع للأعداء لأن ذلك ليس من شيم الملوك، فالعز والإباء متجذر في نفسه؛ بدليل قوله في البيت الأخير، فهو فرعٌ لأصلٍ كريمٍ.

وغالباً ما يأتي الزمن الماضي في شعر المعتمد بن عباد في إطار استرجاع الذكريات الجميلة، عندما كان يعيش حياة الملوك في قصوره التي تفتقده الآن وتبكيه.

[38] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، راجعه طه حسين باشا، المطبعة الأميرية القاهرة، 1951م، / 62.
[39] المصدر نفسه، / 94.
[40] المصدر نفسه، / 88.

يقول الشاعر بعد أسره مستذكراً قصوره في الأندلس :[41]

بكى المُبارَكُ في إثر ابن عبادِ بكى على إثر غزلانٍ وآسادِ

بكتْ ثُرَيَّاهُ لا غُمَّتْ كواكبها بمثل نوء الثريا الرَّائح الغادِي

ماء السماء على أبنائـه درٌ يا لجة البحر دومي ذات إزبادِ

فالشـاعر هنا جعل الطبيعة ومكوناتها تشـاركه في تذكر مجده، فالقصـر وكل من فيه يذرف الدمع على المعتمد الذي خسـر مُلكه وأضـحى سجيناً في أغمات.

2- **الزمن الحاضر :**

لقد عانى المعتمد وطأة الأسـر؛ وتجرع كأس ويلات الفراق، ولكن الأمر يختلف عنده عن غيره لأن مأسـاته مضـاعفة، فهو ملك وابن ملك ووقع في الأسر، فكيف يحتمل هذا الملك العربي البعد عن بلاده وحاضرة مملكته ؟!، وكيف يُكبَّل بالأصـفاد ويُساق سَوق العبيد ؟!. وقد جاءه الخذلان ممن مدّ لهم اليد طالباً العون، وتبرز آلامه وحسرته واضحة عندما رأى بناته وقد لبسن الرثَّ من الثياب؛ وقد كُنَّ في الأعياد يلبسن الفاخر منها، إذ يقول :[42]

ترى بناتِكَ في الأطمار جائعـةً يغزلن للناس ما يملكنَ قطميرَا

برزن نحوكَ للتَّسليم خاشِعَـةً أبصارهُنَّ حسيراتٍ مكاسيرَا

يطأنَ في الطّينِ والأقدامُ حافيـةٌ كأنهـا لم تطأ مسكاً وكافورَا

وهنا يتجلّى التحول الزمني وأثره في شعر المعتمد، فمن ملكٍ عزيز، تعيش بناته حياة الرفاهية إلى إنسان مكسور يرى الجوع والفقر قد أخذا مأخذهما من بناته؛ حتى صـرنَ يدسـنَ في التراب بأقدام حافية بعد عز مقيم، فالماضـي في نظر الشـاعر هو زمن السـرور والقوة والمجد، أما الحاضـر فهو يمثل الانكسـار والحسـرة والألم ، ويتجلى أثر الزمن الحاضـر بشـكل واضـح ومقنع في قوله :[43]

دعا لي بالبقاءِ وكيف يهـوى أسيـرٌ أن يطول به البقاءُ

أليسَ الموتُ أروح من حيـاةٍ يطولُ على الشَّقي بها الشَّقاءُ

سيُسلي النَّفسَ عمَّن فاتَ علمِـي بـأنَّ الكلَّ يُدركـهُ الفناءُ

وهذه الأبيات قالها في طبيب عالج إحدى كرائمه وهو في الأسر وكان الطبيب قد دعا له بالبقاء؛ فالمعتمد هنا يتعجب كيف لأسـير مكبَّل بالقيود أن يتمنى طول العمر، لا؛ بل إن الشـاعر يتمنى الموت على الحياة، وتولدت عنده القناعة بأن كل من على الأرض سوف يموت، والمُلك لن يبقى في يد أحد.

[41] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 95.
[42] المصدر نفسه، 140 / 141.
[43] المصدر نفسه، / 90.

ونرى المعتمد في موضــع آخر بصــف زمان مجده في أبيات أنفذها إلى شــاعره الداني بعد وفادته عليه، وأرفقها بعشــرين مثقالاً، فيقول :[44]

زمانَ تنافستْ في الحظّ منهُ ملوكٌ قد تجورُ على الدُّهورِ

زمانَ تراجعتْ عن جانبيهِ جيادُ الخيلِ بالموتِ المُبيرِ

نحوسٌ كنَّ في عقبى سعود كـذاك تدورُ أقدارُ القديرِ

فالشــاعر كان ذا ملك كبير وكان مقصــد غيره من الملوك والشــعراء، لكن الزمن جار عليه وجعل أيامه أحزاناً بعد أن كانت مسرَّات، إنّ هذا التحول في حياة الشاعر جعله يرى الزمن من منظور آخر، فهو طويل وثقيل، وأيامه لا تحمل له إلا الحزن والانكسار، بعد أن عاش حياة الملك الشجاع لذا يقول في موضع آخر :[45]

كذا يهلك السَّيف في جفنـهِ إلى هزّ كفَّي طويلِ الحنينِ

كذا يعطشُ الرُّمحُ لم أعتقلهُ ولم تروهِ من نجيعٍ يمينِي

كأنَّ الفوارس فيه ليــوثٌ تُراعي فرائِسَها في عرينِي

فالمعتمد لم ينسَ شوقه للحروب والكفاح طيلة فترة أسره؛ فنجده يصف في هذه الأبيات ثورة ابنه عبد الجبار أجمل وصف، فسيف المعتمد ورمحه قد اشتاقا للنزال والقتال في ساحات الوغى، ولا ينسى أن يصور الأبطال وكأنهم أسود تتبع قائدها الشجاع، وفي ذلك صورة تحمل حنين الشاعر إلى الزمن الماضي الذي يعني له كل ما هو جميل.

لقد شكّل الزمن الماضي الصورة الجميلة المشرقة في حياة الشاعر فهو في شعره السرور والبهجة والقوة والملك...في حين الحاضر هو الألم والحسرة.

3- **الزمن المستقبل :**

إن القراءة المتأنية لشعر المعتمد بن عباد بعد التحول الكبير الذي ألمّ بحياته والصراعات الكبيرة التي انتهت به إلى الأسر والبعد عن إشبيلية تجعلنا ندرك أن المستقبل في نظر الشاعر غامض ومجهول وهو غريب منفي، بعد أن عاش حياة القوة والملك والعز.

وتتجلّى فيه مشاعر القلق والخوف من المصير في المستقبل ، فالأيام تمر على الشاعر بطيئة ثقيلة، لا تحمل له أي جديد، وهو لا يعرف ماذا ينتظره في المســتقبل، ويحنُّ إلى الماضـــي الجميل الذي كان فيه الرجل المقاتل صـــاحب البأس في المعارك، سيّداً في ملكه، وهو اليوم غريب أسير ينتظر المصير المجهول إذ يقول :[46]

غريبٌ بأرضِ المغربين أسيـرُ سيبكـــي عليه منبرٌ وسريرُ

[44] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 103.
[45] المصدر نفسه، / 116.
[46] المصدر نفسه، / 98 / 99.

وتندبه البيضُ الصوارمُ و القنـا وينهــلُّ دمعٌ بينهنَّ غزيرُ

سيبكيه في زاهيه والزّاهر النّدى وطُلّابـُه والعرف ثم نكيرُ

مضى زمنٌ والملكُ مستأنِسٌ بـه وأصبح عنه اليوم وهو نفورُ

فالشـاعر في هذه الأبيات يأسـى على قصـوره وملكه الزائل، ويتوقع البكاء والنحيب عليه من جميع من في مملكته بمن فيهم السيوف والرماح التي كان يقاتل بها في ساحات الوغى.

ونجد المعتمد مفعماً بالراحة الأبدية التي تأتي من الله عزَّ وجلَّ وراضياً بها، فالأمل موجود لا يفارق الشاعر فيقول :[47]

سأسألُ ربّي أن يديم بي الشَّكوَى فقد قرَّبتْ من مضجعِي الرَّشأ الأحوَى

فيا علَّتي دومِي فأنتِ حبيبــةٌ ويـا ربٌّ سمعَاً من نِدائيَ والشَّكوَى

فالمعتمدُ يسأل الله سبحانه وتعالى أن يديم به النوازل والمصائب لأن فيها تمحيصاً للذنوب.

وقوله في موضع آخر :[48]

قلْ لمنْ يطمعُ في نائلهِ قد أزالَ اليأسَ ذاكَ الطَّمَعَا

راحَ لا يملكُ إلا دعوةً يجبـرُ اللهُ العُفاةَ الضُّيَّعَا

هنا يظهر يأس الشاعر العميق فلا يرغب سوى بدعوةٍ من المحبّين المخلصين لعلَّه يلاقي ربَّه وقد تخلَّص من الذنوب.

ونراه يقول في موضع آخر :[49]

إذا نارُ حربكَ ضرَّمتهَـا حسبـتَ الأسنَّة فيها شرارَا

ستلقى فعالك يوم الحسـابِ تنثَّر بالمســك منك انتثارَا

وللشُّهداءِ ثنــاءٌ عليـكَ بحسـنِ مُقامك ذاك النَّهارَا

وأنَّهمُ بـكَ يستبشِــرو نَ ألا تُخـافَ وألا تُضـارَا

فالمعتمد يتوقع مصير يوسف بن تاشفين بعد الموت – ولم يكن قد وقع بعدُ في قبضته – بأن أفعاله الكريمة كما بدت معه سوف تلقى جزيل الثواب وحسن المآب وسيفوح عبق المسك منها.

إن حياة الأســـر وثقل الأيام التي تمرّ على الشـــاعر جعلته يتفكّر ويدرك أن الحياة إلى زوال مهما طالت لذلك قال في موضع آخر :[50]

[47] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 2.
[48] المصدر نفسه، / 108.
[49] المصدر نفسه، / 98.
[50] المصدر نفسه، / 25.

علل فؤادك قد أبــلَّ عليـلُ واغنـــمْ حياتكَ فالبقاءُ قليلُ

لو أن عُمركَ ألفُ عامٍ كامــلٍ ما كان حقاً أن يُقالَ : طويــلُ

أكذا يقودُ بكَ الأسَى نحوَ الرَّدى والعودُ عودُ والشَّمُولُ شَمُـولُ

بالعقلِ تزدحمُ الهمومُ على الحَشَا فالعقل عندي أن تزول عقـولُ

فالمعتمد في هذه الأبيات يطلب من نفسه الصبر والسلوان على القادم من الأيام، وكأننا به يستشرف حاله فيما بعد، فيجعل العقل مكان تجمع الهموم لا بل يجعل العقل كله في ذهابه.

ثالثا : موقف الشاعر من الزمن :

1- في مرحلة الملك (المجد والسيادة) :

لقد كان لاتساع رقعة الدولة في عهد المعتمد بن عباد أثر كبير في جعله الملك الشجاع الهزبر الصنديد؛ علاوة على تأثير الحروب التي خاضها دفاعاً عن ذمار الأندلس؛ خصوصاً في عهد ملوك الطوائف، لما شهده ذلك العصر من كثرة الحروب والتقلبات؛ فوضع هذا كله المعتمد في سدة الملك بعد وفاة والده.

لقد كان الشاعر المعتمد في هذه المرحلة صاحب حنكة ودراية مما جعله يلقى الحظوة لدى الرعية إضافة إلى كونه شاعراً، ولهذا نجده قد استخدم الزمن الماضي بوصفه وسيلة لتسليط الضوء على القيم والفضائل التي تميز بها بنو ماء السماء، أو ليعبر عن مشاعر الفخر والانتماء لتلك العائلة، أو ربما يستخدمه في وصف مشاعره نحو المحبوب؛ إذ يقول :[51]

جوهرُ قد عذَّبني منكِ تمادِي الغضبِ

فزفرَتِي صَعَـدٍ وعبرتِي في صَببِ

مَسكنُكِ القلبُ فَلا ترضي لهُ بالوصبِ

فالمعتمد هنا يصور الانفعالات الطارئة على نفسه، عندما وصف المحبوبة (جوهر)، فهو على غرار أقرانه يعبر عن الحال المتردية التي آل إليها؛ فدموعه تحرق خديه من كثرة البكاء.

ونراه في موضع آخر من شعره يصور نفسه بين مواكب من الجند؛ وذلك من باب الفخر بنفسه، فيقول:[52]

وترى الكواكبَ كالمواكبِ حولهُ رفعــت ثرياها عليه لواءَ

وحكيته في الأرض بين مواكبٍ وكواعبٍ جمعت سناً وسنـاءَ

[51] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 3.
[52] المصدر نفسه، / 28.

ففي هذه الأبيات صـورة للحياة التي كان يعيشـها المعتمد في مرحلة الملك والسـيادة، فقد صـور نفسـه في مقارنة بينه وبين البدر في السـماء من ذات القصـيدة، فكما البدر بين النجوم المتلألئة؛ كذلك هو بين جنده وأهل مملكته، ونجده أيضـاً يفخر بنفسه عندما استولى على قرطبة، وهو ما ملأ نفسه زهواً وأفعم قلبه بالأمل في الأندلس، إذ يقول :[53]

منْ للملوكِ بشأوِ الأصيدِ البطلِ؟! هيهـاتَ جـاءَتكمُ مهديَّـةُ الدُّوَلِ

خطبتُ قرطبة الحسناء إذ منعت من جاء يخطبها بالبيضِ والأسـلِ

فراقبــوا عن قريبٍ لا أبـا لكمُ هجــوم ليثٍ بدرع البأس مشتملِ

فقد شبه مدينة قرطبة بالفتاة الحسناء التي كثر خُطَّابها لكنها تمنَّعت عنهم إلى أن جاء المعتمد وأبلى بلاء حسناً جعلها تقبل به لأنه ذو قوة وبأس شديد بعكس غيره.

وقد غلب غرض الغزل على تلك المرحلة من حياته، وهو غزل حقيقي تحدث فيه عن عواطفه في حال الرضـا أو الغضـب، ويعبر فيه عن الجمال، فقال :[54]

الصُّبحُ قد مزَّقَ الدُّجَـى فمــزَّقَ الهمَّ بكفَّي مَهَـا

خذ باسمِهَا مِنْ ريقِهَا قهوةً في لونِ خدَّيها تجلَّى الأسَى

لقد غلب الغزل على شعره في مرحلة المجد والسيادة، إلى جانب الاعتداد بذاته إذ يقول :[55]

القلبُ قد لجَّ فما يُقصِــرُ والوجد قد جلَّ فما يسترُ

والدمع جارٍ قطرهُ وابــلٌ والجسمُ بالٍ ثوبهُ أصفـرُ

هذا ومن أعشَقُه واصِــلٌ كيـفَ بهِ لو أنَّه يهجـرُ

لكنْ عدتنِي نائباتُ النَّـوى في دوحهِ والشَّادنُ الأحورُ

وقد خُبّرتْ عني أني امرؤ فيه شحـوبٌ وضنىً يظهرُ

فأبدتِ الإشفاقَ من حالتِي ومثلَ ما تُبديـهِ ما تُضمرُ

فالمعتمد هنا يصــور حاله التي آل إليها من فعل المحبوب؛ فلم يعد يطيق صــبراً على الفراق، فإذا كانت هذه حاله بوجود محبوبه فكيف يكون في حال غيابه؟!.

وقال في رســالة كتبها إلى وزيره ابن عمار عندما ولاه على مدينة شــلب، ويذكر عهده بها عندما كان والياً عليها في عهد والده المعتضد في إشارة إلى المكانة الرفيعة التي يتمتع بها :[56]

[53] المصدر نفسه، / 65.
[54] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 1
[55] المصدر نفسه، / 16.
[56] المصدر نفسه، / 11.

ألا حيِّ أوطاني بشلــبٍ أبا بكـرِ وسلهنَّ هل عهد الوصالِ كما أدرِي

وسلّم على قصر الشراجيب عن فتىً له أبداً شـوقٌ إلى ذلك القصــرِ

منازل آســادٍ وبيـضٍ نواعــمٍ فناهيك من غيلٍ[57] وناهيك من خدرِ

هذه الأبيات فيها تذكر للماضي المجيد؛ وفخر بأبيه وجده، فصورهم أسوداً في أجماتهم، وأصحاب كرم وجود كبير.

2- **في مرحلة الأسر والنفي (الضعف) :**

لقد كان شعره في مرحلة الأسر سلواه؛ يشكو له بثه ويندب إليه حظه، ويحدثه بآلامه ويبكي به مصيره ومصير ملكه، فنراه مستسلماً لجور الدهر وظلم الأيام، ويوصي نفسه بالصبر، فيقول :[58]

اقنع بحظّكَ من دُنياكَ ما كَانَــا وعزّ نفسكَ إنْ فارقتَ أوطانَا

في الله من كل مفقودٍ مضَى عِوَضٌ فأشعرَ القلبَ سلواناً وإيمانَـا

أما سمعتَ بسلطانٍ شبيهــكَ قد بزَّته سود خطوب الدهر سلطانَا

وطّنْ على الكره وارقب إثره فرَجَاً واستغنـمِ الله تغنمْ منه غفرانَا

فالمعتمد هنا يدعو نفسه إلى تحمل الكرب ويوطِّنها على مواجهة المكاره؛ عسى الله أن يأتي بالفتح أو أمر ما من عنده.

وكان للأسر وما عُومل به في السجن ومقارنة ماضيه المجيد مع حاضره الأليم أثرٌ في إذكاء شجونه وإدماء عيونه، فها هو ذا يصف قدوم العيد عليه فبدا العيد حزيناً، ومما زاد في وطأة دخول بناته عليه يلبسن ثياباً بالية، فيقول :[59]

فيما مضَى كنتَ بالأعيادِ مسروراً فساءكَ العيدُ في أغماتَ مأسورَا

ترى بناتكَ في الأطمارِ جائعـةً يغزلنَ للناسِ ما يملكنَ قِطميرَا

يطأنَ في الطّين والأقدامُ حافيـةٌ كأنَّها لم تطـأ مِسْكاً وكافُورَا

قد كانَ دهركَ إنْ تأمُرهُ ممتثِلاً فردَّكَ الدَّهرُ مَنهيَّاً ومأمُـورَا

فالشــاعر هنا أســقط الحزن على العيد وزاد في ألمه هيئة بناته وهن في ثياب بالية، وبأيديهن المغازل، خصــوصــاً وأنهن أصـبحن يغزلن لمن كانوا لهن بالأمس خُدَّاماً، مما أثار في خاطره أطياف السـعادة الماضـية؛ فالحاضـر في شـعر المعتمد يتجلى في الضـعف والانكسـار والحسـرة فيمر الوقت عليه ثقيلاً، وهو يشـعر باليأس من الوضـع الذي انتهى به إلى الأسـر ومما ضاعف أساه؛ القيد الذي قُيّد به في السجن فملأ قلبه بالحسرة، فيقول :[60]

[57] غيل : الأجمة، وهي منزل السبع وجمعه غيول.
[58] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 114.
[59] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 100 / 101.
[60] المصدر نفسه، / 112.

قيديْ أما تعلمُني مُسلِمَاً؟! أبيتَ أن تُشفِق أو ترحمَــا

دمِي شرابٌ لكَ واللحمُ قد أكلتَه، لا تهشّمِ الأعظُمَــا

ارحم طُفيلاً طائشاً لبّــهُ لم يخشَ أن يأتيكَ مُسترحِمَا

وارحمْ أُخيَّاتٍ لهُ مثلــهُ جرّعتهنَّ السُّمَّ والعلقمَــا

ففي هذه الأبيات يتحدث المعتمد إلى قيده الثقيل، ويطلب منه الرحمة والشـــفقة، ولكن هيهات أنى له ذلك بوجود ذلك القيد الذي لا يرحم، لا بل يزيد من شــدته على قدمي المعتمد، على أننا لا نحس بروح الثورة في شــعر المعتمد وهو أســير إلا عندما بلغه نبأ ثورة ابنه عبد الجبار، فيذكر المعتمد السيف والرمح، إذ يقول :[61]

ألا شرفٌ يرحمُ المشرفيَّ ممـا به من شمات الوتينْ

ألا كرمٌ ينعشُ السَّمهريَّ ويشفيــه من كل داء دفينْ

ألا حنةٌ لابن محنيَّــةٍ شديدِ الحنينِ ضعيفِ الأنينِْ

فالسـيف قد طال رقاده في جفنه، والرمح قد ظمئ إلى شـرب الدماء، والجواد قد حيل بينه وبين ارتقاب غرة في العدو، وهو في كل ذلك يصور حنينه إلى الأيام الماضية، وهكذا؛ فإننا نجد معركة الشاعر المعتمد بن عباد كانت مع الزمن، فأخرج لنا شعراً رقيقاً ممزوجاً بالجزالة والعذوبة النَّابعة من صميم نفسه العزيزة، فقلّما نجد شاعراً سار سيرة المعتمد ونهج نهجه، فسيرته ملحمة زاخرة بالمتناقضات؛ الفرح والترح؛ بالقوة والضعف، وكان هذا عامل إثراء لتجربته الشعرية الفذة فظهرت دلالة الزمن فيها لتظهر خفايا نفسه الكريمة وتخرجها لنا في أبيات مليئة بالصدق.

علاقة الزمن بالأسلوب :

إن الأسلوب والأسلوبية مترابطان فيما بينهما؛ فعند دراسة الأسلوب لدى أي شاعر لا يمكننا أن نغفل عن سبر أغواره بمعزل عنها أو عن اللغة، والأســـلوبية تدرس النص الأدبي لكونه نتاجاً لغوياً من خلال فهم إمكانياته وطاقاته وأبعاده، وأن هذا النتاج عبارة عن : (تركيب لغوي يمثل حلقة اتصـــال ثلاثية بين المتكلم والشـــيء الذي يرمز إليه بكلامه والمتلقي لذلك التركيب)[62]، فالأسلوبية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصاً متعدد المعاني، ومن هنا كان هذا العلم متعدد المستويات؛ متنوع الأهداف والاتجاهات، فهي تنطلق من النص لتصب في النص.

وقد تميز شــعر المعتمد في نكبته بفيض من العاطفة والألم؛ تسـيل فيه قريحة الملك الشـاعر شــعراً عذب الأسـلوب رقيق الحواشـي صـادق التعبير؛ رسم فيه صـورة نفسـه الحزينة التي لاقت من العذاب والذل بعد العز صـنوفاً فجرت ينابيع شـعره، وقد توفر لـه من الخيال والصـــور وعمق النظر في تقلب الدهر وأحوال الأيام وكثرة إثارة العاطفة ما لم يتوفر لغيره من الشـعراء، وذلك لأن النكبة التي حلت به كانت أعمق جرحاً وأشـد أثراً في حياته كونه ملكاً في سـابق الأيام، واسـتحق لقب الملك الشاعر بجدارة.

[61] المصدر نفسه، / 116.

[62] البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1984م، / 147.

وعند دراسة أسلوب المعتمد لا بد لنا من النظر إلى استخدامه للصور الفنية التي كان لها أثر فعال في بناء الشعر كونها كانت تسعفه في تحرير الحمولة الشعرية المخبوءة في وجدانه، وخلق أجواء نفسية تؤثر في وجدان المتلقي؛ فالصورة تبقى وساطة التعبير في الشعر مهما تغيرت مصطلحاته، لأنها : (الأداة الوحيدة التي ينقل بها الشاعر تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواه)[63]، ومن ذلك قوله :[64]

تبدَّلتُ منْ عزّ ظلّ البنودْ بِـذُلّ الحديدِ وثقلِ القيودْ

وكانَ حديدِيْ سنانَاً ذَلِيقاً وعَضباً رَقِيقاً صقيلَ الحدِيدْ

فقَد صارَ ذاكَ وذا أدهَمَاً يعضُّ بساقيَّ عضّ الأسُودْ

ونلاحظ هنا أن القيود تتجسد في صورة الأسود المتوحشة التي تعض ساقيّ الشاعر وتنهش لحمه؛ وكأنه يحمّل الزمن مسؤولية ما حل به من تبدل حاله من العز والسلطان إلى الذل والسجن في أغمات.

وعمد الشاعر إلى استخدام التشخيص بكثرة لا سيما تشخيص المجردات كالدهر الذي شخّصه في صور اتسمت أكثرها بالسلبية؛ لأن هذه الأشعار كانت في سجن أغمات، إذ يقول :[65]

أدارَ النَّوى كم طالَ فيكِ تلذُّذِي وكم عُقتِني عن دار أهيفَ أغيدِ

وَلكنها الأقدارُ تُردِي بِلا ظُبىً وتُصمِي بلا قتلٍ وترمِي بلا يدِ

فالشاعر يصف الدهر جائراً يذل ويُبكي ويسلب ما أعطى، وقلما يأسو إذ جرح، فالشاعر ينعت الدهر بصفات إنسانية من خواص العقلاء؛ كالتقلب مشخصاً بذلك الزمن الذي دار عليه وقلب حاله.

ومن جميل ما استخدمه الصور الحركية؛ كما في تصويره النفس وهي تسيل كقوله مسترجعاً ذكريات انتصاراته على أعدائه في المعارك :[66]

وكنا إذا حانتْ لنحرٍ فريضةٌ ونادت بأوقات الصلاة طبولُ

شهدنا فكبّرنا فظلت سيوفنا تصلي بهامات العدا فتطيلُ

سجودٌ على إثر الركوع متابَعٌ هناك بأرواح الكماة تسيلُ

فقد رسم المعتمد صور حركية للنفس وشبهها بشيء مائع؛ والنفسُ ليست مائعةً، لكنه استعار السيلان ليُضفي على الصورة حركة هادئة بطيئة جداً، فقد أراد الشاعر أن يقول بأن للموت نوعين : سريعاً وبطيئاً، وأصعبهما ما كان بطيئاً، لأن المجاهد يجرّعه لأعدائه جُرعةً جُرعةً، ويُصاحب كل جرعة منها ألم شديد، وهذا ما فعله الشاعر بالكماة من أعداء أمّته، فقد جرّعهم الموت ببطء وألم شديد، وكان ذلك مع وقت الصلاة.

[63] مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافعي، بيروت، 1972م، / 40.
[64] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 94.
[65] المصدر نفسه، / 9.
[66] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 111.

ويكثر التقابل في شعر المعتمد ولا سيما بعد زوال ملكه ودخوله السجن فنرى تقابلاً بين الماضي والحاضر والألم والفرح والحاضر والمستقبل، فمن متقابلاته بين الماضي والحاضر قصيدة كتبها المعتمد حين وفد الداني عليه بأغمات، فبعث إليه بعشرين مثقالاً وقال معتذراً :[67]

إليكَ النَّزرَ من كفّ الأَسيرِ فإنْ تقبلْ تكنْ عينَ الشَّكورِ

تقبّلْ ما يـذوبُ له حيـاءً وإنْ عذَرتهُ حالاتِ الفقيرِ

وكم أعلتْ عُلاهُ من حضيضٍ وكم حطّت ظباهُ من أميرِ

وكم أحظَى رضاهُ من حَظِيٍّ وكم شهرتْ علاهُ منْ شَهيرِ

فنرى المعتمد يرتاح لتوالي الأنغام؛ ولهذا استخدم التكرار في مجال تعداد ما فُقِد، وسرد الصورة الموجبة بالمجد قديماً وما يقابلها اليوم من صُوَر موجبة بالحزن باعثة على التحسر، فكرر (كم التكثيرية) ليعدد خصاله وفعاله الحميدة، والتي جعلت تكراره لـــ (كم) مركزاً لأنواع الصور الإيجابية والجميلة التي افتقدها بدخوله السجن، ويولّد لديه حزناً في النفس ويضاعف الفجيعة التي آل إليها حاله في الحاضر وهو في غياهب السجن.

ومن التقابل بين الحاضر والمستقبل قصيدة كتبها إلى ابن حمديس يأسى على قصوره، فيقول :[68]

غريبٌ بأرضِ المَغربينِ أسيرُ سيبكِي عليهِ مِنبرٌ وسريرُ

وتندبه البِيضُ الصَّوارِمُ والقَنا وينهلُّ دمعٌ بينهنَّ غزِيرُ

فيا ليتَ شِعرِي هلْ أبيتنَّ ليلةً أمامِي وخلفِي روضةٌ وغديرُ

تراهُ عسيرَاً أم يسيرَاً منالُــهُ ألا كلُّ ما شاءَ الإلـهُ يسيـرُ

ففي هذا النص لا يجعل الشاعر الغد مستقبلاً، وحياة اليوم حاضراً، بل يجعل الحياة (اليوم والغد) حاضراً حتى يبلغ التأثير مداه ويطوي المسافة بين اليوم والغد، إنه رسمٌ لمرارة واقع المعتمد التي قلبت الموازين في رؤيته للحياة والتي جعلته ينتقل من النقيض في الماضي (العز والمجد) إلى النقيض في الحاضر (الذل والهوان).

- **علاقة الزمن في طول النص الشعري وقصره :**

يتجلّى أثر الزمن في طول النص الشعري وقصره من خلال وظيفتين رئيستين : ارتباطه بالسياق الزمني المادي كالأزمنة والفصول وتأثره بالتحولات الزمنية والثقافية في العصر الذي يكتب فيه الشاعر، ويسهم الزمن في تحديد بنية النص الشعري؛ إذ تلعب الأطر الزمنية دوراً في بناء النص الشعري والتعبير عن تجربة الشاعر، فيمكن له أن يستخدمه بوصفه خيطاً يربط بين عناصر النص سواء بالاستعانة بالذاكرة أو بالتعبير عن الحاضر أو التطلع إلى المستقبل.

[67] المصدر نفسه، / 102.
[68] المصدر نفسه، / 98.

وقد تأثر الشعر الأندلسي بالزمن والتحولات الاجتماعية والثقافية التي اتسم بها عصر ملوك الطوائف، فإذا ما بحثنا بشعر هذه الفترة وجدناه يختلف عن باقي فترات العصر الأندلسي، فقد أدى تطور الحياة الفكرية والاجتماعية في فترات الاستقرار إلى ميل القصائد نحو القِصَر، واتسمت بالطابع الغنائي والبحور الخفيفة التي تناسب الغناء واللهو، فظهر ما يُعرف بشعر الوصف وخاصة وصف المدن والطبيعة، وبالمقابل أدت الأحداث التاريخية والمأساوية التي نكب بها ملوك الطوائف إلى وجود نصوص شعرية تعبر عن الحزن والنكبات؛ فتطورت القصائد لتصبح أكثر طولاً وأكثر عمقاً تعكس غزارة فكر أو خيال أو تجربة الشعراء وحاجتهم للتعبير عن مشاعرهم؛ لا سيما شعور الألم والفقد.

وتجربة الشاعر المعتمد تكاد تكون مختلفة عن باقي تجارب الشعراء في عصره؛ فهو ملك وابن ملك، ولكنه مُنِيَ بالنكبات والأحزان، وتجرع كأس المرارة والفقدان لما كان له من استقرار وشعور بالفرح والسعادة، فاتسمت أغلب قصائده بالقِصَر في عهد القوة والمُلك، وتعددت الأغراض الشعرية التي توافقت والحالة النفسية والشعورية التي عاشها المعتمد في عهد الرخاء (الغزل؛ الوصف؛ الرسائل بينه وبين الشعراء الآخرين؛ المدح....) ، فمن ذلك قوله في معرض الغزل :[69]

يَا بديعَ الحُسن والإحـ سانِ يا بدرَ الدَّياجِي
يَا غزالاً صَادَ منّـي بالطّلَى[70] ليثَ الهِياجِ
قَد غَنَينا بسَنَا وَجـ هكِ عن ضوءِ السِّراجِ

فالشاعر هنا ليس بحاجة إلى أن يُطيل أبياته للتعبير عن مشاعره نحو المحبوبة، ذلك أن شعور الحب والفرح غالباً ما يتسم بقصر الزمن بعكس شعور الألم الذي يحتاج فترة أطول للتعافي منه، فالمعتمد وصف المحبوبة بالحسن والجمال الأخَّاذ الذي جعله يستغني بنور وجهها عن أي نور آخر، فمن خلال هذا النور يستطيع رؤية ما يريد كقوله في الوصف [71]:

مِجَنٌّ حكى صانعوه السَّماءَ لتقصرَ عنه طولُ الرّمَاحِ
وقد صَوَّروا فيهِ شِبهَ الثُّريا كواكبَ تقضي له بالنجاحِ
وقد طوَّقوه بذَوبِ النَّضارِ كما جلّل الأفقَ ضوءُ الصباحِ

فالشاعر لبّى رغبة والده في وصف مِجَنّ لازورديِّ اللون مُطوّق بالذهب، في وسطه مسامير مُذهَّبة وفيه كواكب فضَّة، فالمعتمد يصف ما يراه أمامه ولذلك ليس بحاجة إلى إطالة النص.

وبالمقابل فقد اتسمت قصائده التي قالها في الأسر بالطول؛ ومردُّ ذلك يعود إلى الألم والانكسار وشعور الفقد الذي كان يحسّ به المعتمد فجاءت تلك القصائد والألفاظ متوافقة وذاك الشعور، فالشاعر حاول من خلالها التعبير عن الحنين

[69] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 5.
[70] الطُّلى بالضم : الأعناق.
[71] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 29.

للماضي الرغيد وتصوير الواقع الحاضر الذي يعيشه في السجن والخوف والتشاؤم من المستقبل القادم، ومن ذلك قوله في رسالة أنفذها إلى الوزير أبي العلاء زهر بن عبد الله بن زُهر بمُرَّاكش بعد أن قام بعلاج إحدى كرائمه وهو في الأسر :[72]

أأرغب أن أعيش أرى بناتي عواريَ قد أضر بها الحفاءُ

خوادم بنتِ من قد كان أعلى مراتبه – إذا أبدو – النداءُ

جُزِيتَ أبا العلاء جـزاءَ بَرٍّ نوى بِرّاً وصاحبَكَ العلاءُ

سيُسلي النفسَ عمّن فات علمي بأن الكل يدركه الفنـــاءُ

فالشاعر في هذه الأبيات يصف الحال التي وصل إليها من الأسر والذل والقهر، ولا سيما قهره على بناته اللواتي تركهنَّ ولم يبقى لهنَّ أحدٌ فأُصبن بالجوع والحرمان والعُرِي، كما يوجه شكره وامتنانه للوزير أبي العلاء بعدما فعله مع إحدى بناته في مرضها، وساعد التناغم بين الأفعال الماضية والحاضرة في رسم معالم ذات الشاعر الحرَّة التي تأبى أن ترى فتياتها خادمات بعد أن كنَّ في مصافِّ الأشراف من الناس، والشاعر هنا أطال الكلام ليعبر عمَّا في نفسه من الأسى على مآل أولاده وبناته من بعده، وجاء شعره معبّراً عن ثقل الزمن ووطأة الأسر ومعاناة الفقد.

لقد كانت آلام الشاعر وما لاقاه في السجن من ذل الأسر وضيق العيش باعثاً على استنهاض ملكة الشعر فيه؛ ومنبعاً من منابع شعره يجد فيه المعاني الغزيرة، فتتدفق منه عاطفته لتسيل شعراً وجدانياً مؤثراً يبعث فيه المعتمدُ بعض بؤسه وآلامه، ويجد في قوله عزاء وتسلية عن أحزانه، ويمكن القول : أنه كان للنكبة التي حلت بالمعتمد الفضل الأكبر في إذكاء شاعريته وحمله على نظم أفضل شعره الذي خلَّده كشاعر له منزلته الشعرية كما خلَّدت لشعره قيمته الأدبية، ومن ذلك قوله الذي يصف به نكبته وأثرها في الأرض كلها بأسلوب جزل قوي :[73]

أنباءُ أسرِك قد طبَّقنَ آفاقَاً بل قد عمَمْنَ جهاتِ الأرضِ إقلاقَا

سرتْ من الغربِ لا يُطوى لها قدمٌ حتى أتتْ شرقَها تنعاكَ إشراقَا

فأحرقَ الفجعُ أكباداً وأفئدةً وأغرق الدَّمع آماقاً وأحداقَا

قد ضاقَ صدرُ المعالِي إذ نُعيتَ لهَا وقيل : إنَّ عليك القيدَ قد ضاقَا

أنِّي غُلِبتُ وكنتُ الدَّهرَ ذا غَلَبٍ للغالبيـنَ وللسُّبَّاقِ سَبَّاقَا

قلتُ : الخطوبُ أذلَّتنِي طوارِقُها وكانَ عزميَ للأعداءِ طرَّاقَا

متَى رأيتُ صروف الدهر تاركَةً إذا انبرتْ لذوِي الأخطارِ أرماقَا

فالشاعر يصف ألمه ونكبته ومأساته، فاحتاج إلى الإطالة ولا سيما أنه أسقط الألم والوجع على الأرض؛ فشاركته حزنه على نفسه، وساعده في ذلك تواتر الأفعال وترادفها معاً (طبَّقنَ، عممنَ، سرت، أتت، أحرقَ، أغرقَ، ضاقَ، ولدتُ، رأيت،

[72] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 90.
[73] المصدر نفسه، / 110.

انبرت)، وكذلك المفردات والتراكيب اللغوية مثل : (أســـرك، جهات الأرض، الغرب، شـــرقها، أحرق الفجع، أغرق الدمع، الخطوب أذلَّتني طوارقها، صروف الدهر) فأسهمت مجتمعة في نقل إحساس الشاعر المقيَّد إلى المتلقي ليشعر بثقل ومرارة ما يعيشه المعتمد في السجن؛ فهمُّه كبير وعذابه شديد.

ولربما نجد المعتمد قد عمد إلى إطالة النصوص في الأبيات الأسرية بقصد تذكر عز الماضي والمجد الزائل ولا سيما في قصيدة أجاب فيها ابنَه الرشيد؛ فقال :[74]

وأنا اليومَ رهنُ أسرٍ وفَقــرٍ مُستباح الحِمَى مَهيضُ الجناحِ

لا أجيبُ الصَّريخَ إذا حضرَ النَّـ ـاسُ ولا المعتَفينَ يوم السَّماحِ

عاد بُشرى الذي عهدتُ عبوساً شغلتنِي الأشجانُ عن أفراحِي

فالتَّماحِي إلى العيونِ كريــةٌ ولقد كانَ تُرفــةَ اللَّمــاحِ

فالشاعر هنا يتذكر ماضيه المجيد وعزّه الزائل، ويقابله بوضعه الحالي في الأسر وهو مقيد الأيدي والأرجل؛ تملأ الأحزان نفسَهُ، ففي الماضي كان كريماً لا يبخل على أحد، أما اليوم فهو سجين معذب لا أحد يزوره.

- **علاقة الزمن باللغة والإيقاع :**

علاقته باللغة :

نلاحظ أن الشاعر المعتمد قد استخدم الكثير على مستوى التشكيل اللغوي، ذلك أن التركيب اللغوي عنده وعند غيره من الشـــعراء مهم، ويكشـــف مدى براعته وقدرته الشـــعرية في اختيار الألفاظ الدالة على الموقف الذي يتحدث عنه، ولا يقف التشكيل اللغوي عند اختيار الألفاظ بل يتعداها ليشمل تركيب الجمل الاسمية والفعلية والتراكيب البلاغية، فاللغة تستمد نســـقها من التشـــكيلات اللغوية لأنها لغة إبداعية، واللغة من طبيعتها الانزياح؛ وهذا ما يؤكده جون كوهِن فيقول : (إن الشاعر ينشئ الكلمات ولا ينشئ أفكاراً، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي)[75]، والشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها وهو بذلك يخرق القواعد اللغوية من أجل بناء الشعرية.

والتحول الشعري الذي ينظم النص على مستوى العلائق التي تربط بين متوالياته الاسمية والفعلية تارة والعلائق الاستبدالية التي تتحرك مع تحولات المعنى تارة أخرى، لا يمكن أن يحقق وظيفته الجمالية إلا عندما يوسع الفضاء الشعري ويخلق فيه دلالات وإشارات جديدة ويبعث فيها شحنات إضافية تتنوع وتتعدد مع كل قراءة جديدة.

ويقول المعتمد في رسالة كتبها إلى ابن حمديس :[76]

برأي من الدهر المضلل فاسـدٍ متى صلُحَت للصالحين دهورُ

[74] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 94.
[75] بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ط1، ترجمة محمد الولي ومحمد العُمَري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م، / 40.
[76] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 98 / 99.

أذلَّ بني ماء السماء زمانهــمْ وذلُّ بني ماء السماء كثيــرُ

فما ماؤها إلا بكــاءً عليهــمُ يفيض على الأكباد منه بحــورُ

لقد تناوبت هنا الجمل الفعلية والاسمية معاً لتمنح النص شيئاً من الحركة مع الثبات في آن واحد، فجاءت الأفعال : (أذل – يفيض) لتعطي النص توازناً في الأحداث والحركة، وكان المعتمد حكيماً في اختيار الأفعال والألفاظ التي تتناسب والحالة التي يعيشها، فمن ناحية هو أسير في أغمات؛ معذب النفس والجسد يتوقع ما سيؤول إليه حاله بعد وفاته، وأسقط هذا المآل والحزن على الأشياء المحيطة به جاعلاً من الدهر سبباً لما وصل إليه، وهذا واضح من خلال التركيب (فما ماؤها) في إشارة منه إلى السماء التي لم ترضَ إلا أن تبكي وتذرف الدموع على مصير ملك كالمعتمد حتى أصبحت تلك الدموع بحوراً لا تتسع من كثرة الماء فيها، ففاضت مؤكدة حزنها الشديد، وهذا التوكيد يدعمه الاستثناء بقوله (إلا بكاء عليهم) فبكاء المعتمد وحزنه نابع من أسره وما حل به وبأولاده من بعده.

وقوله في موضع آخر :[77]

زمانَ تنافستْ في الحظّ منهُ ملوكٌ قد تجورُ على الدُّهورِ

زمانَ تراجعتْ عن جانبيهِ جيادُ الخيلِ بالموتِ المُبيرِ

نحوسٌ كنَّ في عقبى سُعودٍ كـذاكَ تدورُ أقدارُ القديرِ

وللزمن هنا دور مهم لأنه محور ذكريات الشاعر، ذلك الزمن الذي لا يستقر على حال، ويزيد من حسرته وشعوره بالألم على ملكه وعرشه وسلطانه أيام العز والرخاء، وتأتي تلك الحسرة من خلال النداء المحذوف للزمن والذي كان حلبة للتنافس والصراع بين الملوك (زَمَانَ)، ولكن كان للقدر كلمته؛ فقد تحول ذاك الزمان وجار على الشاعر فولَّد في نفسه الحسرة والحزن والشعور بالألم وفقد الماضي السعيد بدليل قول الشاعر (نحوسٌ كنَّ في عقبى سُعودٍ)، وكان للتقديم والتأخير دور في رفد ذلك الشعور (في الحظ منه ملوك – نحوسٌ كنَّ) ففي تقديم الجار والمجرور على الفاعل وتقديم اسم كان عليها أسلوب بلاغي مهم في التعبير عن الحالة النفسية التي عاشها المعتمد في الأسر؛ فهو لا يفتأ يذكر الماضي الجميل ويقابله بالحاضر المؤلم المستقبل المبهم.

علاقته بالإيقاع :

لقد ركز دارسو الأدب ونقاده على أن الشعر يجمع بين الخيال والعاطفة والنغم، وذلك يعني أن الشعر الذي يفقد أحد هذه العناصر ليس شعراً حتى لو أشبه الشعر في شكله وقوالبه، والإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر في الكلام أو البيت بصورة من الصور، وهو توالي الحركات والسَّكنات على نحو منتظم في أبيات الشعر، ويندرج ضمن مصطلح الإيقاع دراسة البحر والقافية والتكرار وحسن التقسيم، أما على مستوى البحر فإن البحر الغالب عند المعتمد هو البحر الكامل الذي يشغل حيزاً كبيراً في شعر الأندلس؛ وإذا ما أردنا التفصيل في الأغراض الشعرية لديه وجدنا البحر الغالب في شعر الأسريات هو

[77] المصدر نفسه، / 103.

الطويل والبسيط، ذلك أن هذين البحرين هما الأنسب في باب الشكوى واستعادة الماضي والتحسر على الحاضر لطول النفس فيهما وملاءمتهما لأسلوب القص، كقوله من البسيط :[78]

نعمْ هوَ الحقُّ وافانِي بهِ قدرٌ من السَّماءِ فوافانِي لمِيعادِ

و من الطويل قوله :[79]

يعيدُ على سَمعِي الحدِيدُ نشيدَهُ ثقيلاً فتبكِي العينُ بالجسّ والنَّقرِ

على حين نجده يوظف البحور الغنائية في أغراض الغزل والخمريات وغيرها كقوله من الخفيف :[80]

اشربِ الكأسَ في ودادِ وِدَادِكْ وتَأَنَّسْ بِذِكرها في انفرادِكْ

و قوله من الرجز المجزوء :[81]

يا ربَّة اللَّحظِ الَّذِي شدَّ وثَاقَاً إذْ فَتَرْ

أما على مستوى القافية نجده يوظف قوافي معينة في أغراض معينة، أما القافية الطاغية فهي الراء في أكثر من أربع وثلاثين مقطوعة[82]، والراء نوعان : مرققة ومفخمة، وهي صوت مكرر[83]، ومما يُلاحظ جليّاً أن المعتمد وظف الراء المفخمة أيام سعوده كقوله :[84]

عِلماً لعمرُكَ منْهَا أنَّها قَمَرٌ هل تحجبُ الشَّمسُ إلا صفحةُ القَمَرِ ؟!

فالراء المفخمة في قوله (لعمرك – قمر).

وبالمقابل وظف الراء المرققة في أسرياته كقوله :[85]

ونَاحتْ فباحتْ واستراحَتْ بِسرّهَا ومَا نطقتْ حرفَاً يبوحُ بهِ سرُّ

فالراء المرققة في قوله (بسرّها)، ولو نظرنا نجد الحاء تكررت خمس مرات مع السين ثلاث مرات، الأمر الذي أحدث جواً حزيناً تمتد فيه الأحزان امتداد المد الذي تكرر أربع مرات.

[78] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 96.
[79] المصدر نفسه، / 106.
[80] المصدر نفسه، / 10.
[81] المصدر نفسه، / 13.
[82] المعتمد بن عباد شاعراً، آمنة بن منصور، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور كروم بو مدين، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2007م، / 115.
[83] الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971م، / 66 / 67.
[84] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 15.
[85] المصدر نفسه، / 69.

ولو أردنا الوقوف على توظيف الشـاعر للقافية المقيدة والمطلقة؛ وجدناه تجنب المقيدة في أسـرياته، ويقف وراء هذا سـبب؛ فهو أسير مقيد فلا أقل من أن يجعل شعره حراً طليقاً يلتمس به ما لم يصل إليه على أرض الواقع، بل وأكثر من ذلك فنجده جنح إلى إشباع القافية كما في قوله :[86]

قد ضاقَ صدرُ المعالِي إذْ نُعيتَ لهَا وقيلَ إنَّ عليكَ القيـدَ قد ضاقَا

و قوله :[87]

قيدي أما تعلمنـي مُسلمَـاً أبيـتَ أن تشفـقَ أو ترحمَـا؟!

على حين وظَّف المقيَّدة في باقي الأغراض ولا سيما الغزل وكأنه ارتضى لنفسه أن يكون أسير المحبوب والهوى كقوله : [88]

أوليسَ وجهكَ فوقَهُ قمَرٌ يُجلَى بنيّرِ نورِهِ الحلـكُ ؟

ومصطلح الإيقاع مرتبط بمصطلح التوازي في دراسة موسيقى النص؛ وقد عرّفه ابن منظور في لسان العرب بـــــ (المقابلة والمواجهة – قال : والأصل فيه – الهمزة يُقال : آذيته إذ حاذيته)[89].

ويندرج تحت ظاهرة التوازي (الترصيع – التصريع – التشطير – رد العجز على الصدر...) ، وقد استخدم المعتمد التدوير؛ ويُقصد به تقسيم الكلمة إلى شطري البيت : صدره وعجزه بحيث يكون الجزء الأول في تفعيلات الصدر والجزء الآخر في تفعيلات العجز، وهو بذلك يكسر حاجز التقسيم العروضـي المعروف للبيت الذي يعتمد على فصـل تفعيلات الصـدر عن العجز كقوله :[90]

وألذُّ من طعمِ الخضُـو عِ على فمِي السُّمّ النَّقيـعُ

لم أُستلب شرفِ الطّبـا ع أيُسلبُ الشَّرفُ الرَّفيعُ ؟!

وبذلتُ نفسيَ كي تسِيـ لَ إذاً يسيلُ بها النَّجيـعُ

وجاء التدوير في هذه الأبيات فأدى دوراً كبيراً في كسر التقسيم العروضـي، فقد كانت التفعيلات مستمرة متواصلة، فالأصل أن تنتهي التفعيلة عند نهاية كلمات الشـطر الأول وتبدأ التفعيلات الجديدة في الشـطر الثاني، وهذا ما ولَّد نوعاً من الإيقاع الهادف إلى التخلص من الرَّتابة والانتظام المألوف في القطعة الشـعرية عبر تنويع الموسـيقى، وقد حقق التدوير اسـتمرارية التعبير عن عواطف الشاعر ومشاعره وأحاسيسه لا سيما أنه يعيش تجربة السجن مكبلاً مقيداً[91]، فالتدوير في البيت الأول جاء ليبين أن الخضـوع والاسـتسـلام مرفوضـان رفضـاً قاطعاً عند المعتمد، وهذا الرفض كان مسـتمراً ومتواصـلاً مما جعل الموسـيقى تحمل هذا الرفض أيضـاً، وأكَّد المعتمد هذا المعنى عندما ربط عروضـياً بين الشـطرين في كلمة الخضـوع التي

[86] المصدر نفسه، / 110.
[87] المصدر نفسه، / 112.
[88] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 23.
[89] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة وَزِيَ.
[90] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 88.
[91] أسـريات المعتمد بن عباد " دراسـة نقدية "، محمد سـليمان السـعودي وخالد سـليمان الخلفات، مجلة جامعة دمشـق، المجلد 27، العدد 1 + 2، 2011م، / 213.

كسَّرها الشاعر وجزَّأها ليؤكد بأنها ليست من صفاته على مر التاريخ، إذ لم يكن إلا فارساً وبطلاً محارباً، فهو يرفض سياسة الزمن في جعله يستسلم لواقعه المرير في السجن بعد أن كان شاغل عصره بالبطولات.

ومن الجدير بالذكر أن المعتمد قد استخدم في هذه الأبيات حرف العين روياً بما يحمل من قوة في مخرجه؛ فهو من الحروف الحَلْقية، وفي توظيف الشاعر له هنا شيء من التناسب والحالة النفسية التي كان يعيشها المعتمد في الأسر فحمل حرف العين مع كل مَدٍّ في نهاية الأبيات الحزن والألم الذي كان يحس به الشاعر، في محاولة منه للتعبير عن التماسك والصلابة في وجه الواقع، فأظهر نفسه بمظهر البطل المحارب والمدافع عن مملكته؛ لأن القوة تكمن في هذا التماسك وإعادة تجميعها مرة أخرى، وساعدت حركة الضم مع حرف العين في إظهار هذه القوة مما أكسب المعتمد قوة إضافية للانتفاض على الواقع القاسي الذي يعانيه في السجن.

وقوله في موضع آخر :[92]

قيدِي أما تعلمُنِي مُسلِمَاً أبيتَ أن تشفقَ أو ترحمَا
دمِي شرابُ لك واللَّحمُ قد أكلتَهُ لا تهشّمِ الأعظُمَا
يُبصرنِي فيكَ أبو هاشِمٍ فيثنِي القلبَ وقد هُشّمَا

وهنا وظّف الشاعر الموسيقى توظيفاً جيداً لتقديم المعنى؛ فقد اختار بحراً ذا تفعيلات سريعة في إيقاعاتها، وهو البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وقد وُفّق في هذا الاختيار ليعبر عن الثورة الجامحة في نفسه التي يمنعها القيد عن الحركة، وقد توافق هذا الوزن السريع بتفعيلاته مع المعاني التي أرادها الشاعر أن تصل متتالية متواصلة دون أن يكون هناك مسافات طويلة بينها.

وكان حرف الرَّويِّ حرف الميم؛ وهو من الحروف الشَّفوية المخرج، وعند نطفها تنطبق الشفتان لإخراجه، وفي هذا إيحاءٌ من المعتمد ودلالة على القيد الذي يرفضه الملك الشاعر، ويبحث عن مخرج له فقام بإطلاق حرف الرويِّ بحرف المد الألف في إشارة منه لمشاعره المكبوتة في داخله؛ والتي يريد تحريرها من قيد نفسه، وكأننا به يسقط هذا المعنى على ذاته التي تريد الحرية من الأسر والقيد.

هذا هو المعتمد بن عباد الشاعر المُرَزَّأ والملك الأسير؛ في شعره الكثير مما ينم عن شاعريته، من لغة بسيطة في حين وجزلة قوية حيناً آخر إلى أساليبه السهلة والمتنوعة، وصوره الكثيرة التي تشهد كلها له بحق، فهو شاعر قال الشعر للشعر فكان شعره صورة صادقة حية لتجربة أندلسية خالصة لا تشوبها شائبة، تجربة فريدة من نوعها.

الخاتمة ونتائج البحث :

توجَّه البحث إلى دراسة تأثير التحول الزمنيِّ في شعر المعتمد بن عباد الملك الشجاع؛ فهو الشاعر والملك في عصر ملوك الطوائف، ذاك العهد الذي كان النقطة الفاصلة في حياة ملوكه ولا سيما المعتمد الذي مُنيَ بالسجن والأسر بعد العز والمُلك،

[92] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، / 112.

فجاء شعره صورة للزمن الماضي الذي يمثل العزّ والملك، والحاضر الذي مثّل الضعف والانكسار، والمستقبل الغامض الذي يمثّل الخوف والقلق.

ولقد توصلنا إلى النتائج التالية :

1- اتسم شعر الأسر لدى المعتمد بالعفوية والعذوبة كما كان صورة صادقة للمعاناة التي عاشها.
2- إن المعتمد هو زعيم شعراء المنفى بلا منازع، كيف لا وهو الملك الشريف والشاعر الفارس، نزل من العلبين إلى الحضيض وشاركته في المأساة أسرته؛ لذلك كانت معاناته مضاعفة.
3- لقد كان شعر المعتمد بن عباد صورة لمراحل حياته وتقلبات الزمن فيها.
4- غلب على أشعار المعتمد أيام سعوده الغزل والمدح والفخر في حين غلب على شعر الأسر الاستسلام لجور الدهر وما فعله به، علاوة على أنه كان له أثر في إثارة شجونه وآلامه.
5- إن أقسى مرحلة في حياة المعتمد هي أثراها فنياً وإبداعياً وجمالياً " مرحلة الأسر والسجن".
6- تجلى حضور الزمن الماضي في شعر المعتمد بن عباد باستدعاء أمجاد الماضي السعيد والعز الذي كان فيه.
7- تجلى حضور الزمن الحاضر في شعر المعتمد بن عباد من خلال التحسر على الماضي وتصوير الواقع الحالي من سجن وعذاب بالنسبة له ولأهل بيته.
8- تجلى حضور الزمن المستقبل في شعر المعتمد بن عباد بصورة يكتنفها الغموض والقلق والخوف من القادم، وبالمقابل نرى في بعض الأبيات شيئاً من الاستسلام للقضاء والقدر.
9- كان شعر المعتمد في نكبته فيضاً من العاطفة والألم؛ وتميز أسلوبه فيه بالرقة والصدق في التعبير.
10- توسل المعتمد بضروب من ألوان التصوير فبدأ بالتجسيد وانتهى بالصور الحركية، وكان لهذا دور في عكس صورة الحياة التي كان يعيشها لأن هذه الصور وليدة محنة الأسر.
11- غلب على شعر المعتمد في مرحلة الإمارة القِصَر والطابع الغنائي والبحور الخفيفة، في حين غلب على شعره أيام الأسر الطول والعمق بما يتناسب وتصوير الألم.

12 - غلب على شعر المعتمد استخدام البحر الكامل عموماً والطويل والبسيط في شعر الأسريات، وقد وظف القافية المُطْلَقة أيام أسره، في حين وظف المقيدة أيام سعوده ولا سيما في غرض الغزل.

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم.

أولاً : المصادر :

1- الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، ابن الخطيب، د .ط ، عُني بنشره بشير الفورتي، تونس، د.ت .
2- ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للنشر والطباعة، بيروت، 1986م.
3- ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت لبنان، 1984م.

4- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
5- ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، راجعه طه حسين باشا، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1951م.
6- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، المجلد الأول، 1979م.
7- رسالة الغفران، المعري، تحقيق بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1950م.
8- صحيح البخاري، أبوعبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق مصطفى ديب البغا، مطبعة الهندي، بيروت، 1980 – 1981م.
9- المعجب في تلخيص أخبار أهل المغرب، عبد الواحد المراكشي، تحقيق محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، 1949م.
10- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، المقري التلمساني، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

ثانياً : المراجع :

1 – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971م.
2 – الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، د.ت .
3 – البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1984م.
4 – خلاصة اليومية والشذور، عباس محمود العقّاد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995م.
5- الزلاقة بقيادة يوسف بن تاشفين، شوقي أبو خليل، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان – دار الفكر دمشق سورية، ط2، 1980م.
6-الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1983م.
7- الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون، عبد الله شريط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
8- المعتمد بن عباد، بقلم علي أدهم، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سلسلة أعلام العرب، دار مصر للطباعة، د.ت .
9 – مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافعي، بيروت، لبنان، 1972م.

ثالثاً : المراجع المعربة :

1 – بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ط1، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م.

رابعاً : المعاجم :

1 – تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ومحمد فرج العقدة، مراجعة محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1964 – 1967م.

2 – الكليات " معجم في المصـــطلحات والفروق اللغوية "، أبو البقاء أيوب الكفوي، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1992م.

3 – لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت، الجزء الرابع.

4 – المخصص، ابن سيده، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1978م، الجزء الثاني.

خامساً : الرسائل الجامعية :

المعتمد بن عباد شـاعراً، آمنة بن منصـور، رسـالة ماجسـتير، إشـراف الدكتور كروم بو مدين، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2007م.

سادساً : الدوريات :

1 – أسريات المعتمد بن عباد دراسة نقدية، محمد سليمان السعودي وخالد سليمان الخلفات، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 1 + 2، 2011م.

2 – المعتمد بن عباد صاحب إشبيلية شاعراً أم ملكاً، الفاتح الزين إدريس، منشورات جامعة الخرطوم، العدد 24، 2006م.

تحوّل الدّلالة الزمنية للفعل الماضي في سورة الواقعة بين الصيغة والسياق

أ د. غياث محمد بابو*

د. حكمت بربهان**

عامر الشحود***

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل تحوّل الدلالة الزمنية للفعل الماضي في سورة الواقعة، مع التركيز على العلاقة بين الزمن والسياق البلاغي للنص القرآني، وقد توصل البحث إلى أن الفعل الماضي لا يُستخدم دائمًا للدلالة على زمن الماضي الفعلي، بل يمتد دلاليًا ليشمل المستقبل بحسب السياق، وقد أظهرت النتائج أنّ السياق والمقام هما المحددان الرئيسيان لتحوّل دلالة الفعل، وأن النص القرآني يوظف الماضي في مواضع مختلفة لإحداث تأثير نفسي وبلاغي على المتلقي، مثل تقريبه للواقع المستقبلي وإيحاء الحتمية. كما بينت الدراسة أن البنية الصرفية للفعل الماضي تبقى ثابتة، بينما يتغير مستوى الدلالة وفقًا للمقام، مما يعكس مرونة اللغة العربية وقدرتها على التعبير عن أبعاد زمنية متعددة دون تغيير الشكل. ويبرز تفرد هذه الدراسة في أنها تطبق النظرية الدلالية الزمنية على سورة الواقعة تحديدًا، مستفيدة من الدراسات السابقة دون تكرارها، مع دمج التحليل النظري والتطبيقي بشكل متكامل.

الكلمات المفتاحيّة : الفعل الماضي ، الزمن ، السياق ، الدّلالة ، الواقعة .

---

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة، جامعة اللاذقية .

** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، جامعة اللاذقية.

*** طالب دراسات عليا، دكتوراه، قسم اللغة العربيّة، جامعة اللاذقية.

The Shift in Temporal Meaning of the Past Tense Verb in Surah Al-Waqi'ah Between Form and Context

AD Ghayath Babu. *

D. Hikmat barbahan **

Amer ahshahood***

Research Summary

This study aims to analyze the shift in temporal meaning of the past tense verb in Surah Al-Waqi'ah, focusing on the relationship between tense and the rhetorical context of the Qur'anic text. The research found that the past tense verb does not always indicate actual past time; instead, it extends semantically to include certain future events, emphasis, and factual realization, depending on context. Results show that context and discourse setting are the main determinants of meaning shifts, and the Qur'an employs the past tense in various instances to produce psychological and rhetorical effects, such as bringing future realities closer to the reader and suggesting inevitability. The study also highlights that the morphological form of the past tense remains stable, while its semantic level adapts according to the context, reflecting the flexibility of the Arabic language to convey multiple temporal dimensions without altering form. This research is distinctive in its application of temporal semantic theory specifically to Surah Al-Waqi'ah, integrating prior studies' .insights while providing a comprehensive theoretical and applied analysis

.

Keywords: past tense, time, context, meaning, event.

* Professor in the Arabic Language Department, Tishreen University.

** Assistant Professor in the Arabic Language Department, Tishreen University.

*** Postgraduate student, PhD, Department of Arabic Language, Tishreen University.

مقدمة

الزمن من المفاهيم الأساسية في الدراسات اللغوية والنحوية، إذ يُعَدّ أحد المرتكزات التي يقوم عليها الفعل العربي من حيث دلالته وحركته داخل السياق. فاللغة العربية، بثرائها الزمني وتنوّع صيغها، استطاعت أن تعبّر عن الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، بأدقّ الصور وأغناها دلالة. وقد شغلت مسألة الزمن أذهان النحاة واللغويين منذ البدايات الأولى للدراسة النحوية.

ويبرز مفهوم الزمن السياقي باعتباره رؤية أكثر عمقًا وشمولًا من مجرد الزمن الصرفي للفعل، إذ يتجاوز الشكل النحوي إلى تحليل المعنى في سياقه التداولي والنصي، فالزمن السياقي هو الذي يتحدد من خلال مقام الخطاب وعلاقات الجمل والترابط الدلالي بين الأحداث، لا بمجرد صيغة الفعل وحدها، ومن هنا تتضح أهمية دراسة الزمن في ضوء السياق، خصوصًا في النص القرآني الذي تتنوّع فيه الأساليب وتختلف فيه الأزمنة تبعًا للمقاصد البلاغية والتعبيرية.

وتُعَدّ سورة الواقعة من السور المكية التي تجلّى فيها البعد الزمني بأبعاده التصويرية والدلالية؛ إذ تتناول السورة مشاهد القيامة وأطوارها، وتعرض صورًا من الماضي والحاضر والمستقبل في نسيج بلاغي متكامل. فالزمن في هذه السورة لا يسير على نسقٍ خطيٍّ تقريري، بل يُبنى وفق نسقٍ سياقي متدرّج يخدم المعنى المقصود ويُعمّق الدلالة الإيمانية في نفس المتلقي. وهذا ما يجعل دراسة الزمن فيها من منظورٍ سياقي أمرًا ذا قيمة لغوية وبيانية كبيرة.

إنّ تحليل الزمن السياقي في سورة الواقعة يقتضي الوقوف عند أزمنة الأفعال وتوزّعها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وربطها بالسياق العام للسورة، مع النظر في كيفية انتقال الخطاب بين الأزمنة لتحقيق غايات بلاغية ومعنوية. كما يستدعي البحث التوقف عند التحولات الزمنية التي تعكس الانتقال من مشهد إلى آخر، ومن طورٍ من أطوار البعث والجزاء إلى طورٍ آخر، بما يحقق انسجامًا دلاليًا بين أجزاء السورة.

و يرى الدكتور بكري عبد الكريم أنّ اللغة العربيّة غنيّة بالصيغ التي تعبّر عن أقسام الزّمن 1

وتتجلى إشكالية البحث في محاولة الإجابة عن السؤال الرئيس: كيف يتشكل الزمن السياقي في سورة الواقعة، وما وظائفه الدلالية والبيانية؟ ومن هذا السؤال تتفرع أسئلة فرعية، من قبيل: ما مظاهر التحول الزمني في السورة؟ وكيف يسهم الزمن في بناء الصورة الأخروية؟ وما العلاقة بين الصيغة النحوية للفعل ودلالته الزمنية في السياق القرآني؟

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى الكشف عن أحد الجوانب الدلالية الدقيقة في النص القرآني، وهو الجانب الزمني، الذي يُعَدّ مدخلًا إلى فهم الأسلوب القرآني في تصوير الحقائق الغيبية، وترسيخ العقيدة من خلال عرض متدرج للأحداث. كما أن الدراسة السياقية للزمن تُسهم في إبراز التماسك النصي في السورة، وتوضح كيف تتفاعل البنية اللغوية مع المقاصد المعنوية. ،و من ثمّ تبويب الأفعال الماضية في جدول يوضّح

[1] الزمن في القرآن الكريم ، بكري عبد الكريم ،دار الكتاب الحديث ،القاهرة ،2001م ،ص 32

الدّلالة الزّمنيّة السياقيّة حسب الموضع الوارد في الآية الكريمة للوصول إلى نتائج تدرس دلالة الزّمن الماضي ضمن سياقات مختلفة.

ولتحقيق ذلك، سيتبع البحث منهجًا تحليليًا سياقيًاً يعتمد على تتبّع الأفعال الواردة في السورة، وتحليل دلالتها الزمنية في ضوء السياق العام، مع الاستعانة بالمصادر التفسيرية واللغوية التي تناولت دلالات الأفعال والأزمنة في القرآن الكريم. كما يستند إلى ما قرّره النحاة والبلاغيون في تحديد علاقة الزمن بالسياق، للوصول إلى تصور دلالي متكامل

وبذلك يسعى هذا البحث إلى الإسهام في إثراء الدراسات القرآنية واللغوية من خلال إبراز التفاعل بين النحو والدلالة والسياق، وإظهار كيف أن الزمن في القرآن الكريم ليس مجرد عنصر نحوي جامد، بل هو أداة بلاغية تعبّر عن المعنى الإيماني وتوجّه المتلقي نحو التدبر والتفكر.

الدراسات السابقة

لقد تناولت بعض الدراسات والبحوث السابقة قضية الزمن والدلالة الزمنية في اللغة العربية والقرآن الكريم، غير أنّها لم تتناول سورة الواقعة تناولًا دلاليًّا تحليليًّا مستقلاً، مما يجعل هذه الدراسة متميزة عنها في المنهج والمجال والتطبيق. وفيما يلي أبرز ما وُقِف عليه من دراسات ذات صلة:

أوّلاً : دراسة: فاضل السامرائي، التعبير القرآني، دار عمار، عمان، 2010م.

تُعدّ هذه الدراسة من المراجع البلاغية التي ألقت الضوء على الإعجاز في توظيف الصيغ والأزمنة في النص القرآني، وبيّنت سرّ استخدام الفعل الماضي بدل المضارع في مواضع عديدة.

إلا أنّها بقيت تحليلًا عامًا لمواضع متفرقة من القرآن الكريم، ولم تخصص دراسةً زمنيةً شاملة لسورة بعينها. ومن هنا، جاءت هذه الدراسة لتسدّ هذا النقص بتطبيق منهجي مركز على سورة الواقعة.

ثانياً : دراسة: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، 2006م.

طرح تمام حسان في نظريته حول "الزمن اللغوي" تصورًا حديثًا للزمن في العربية، وعدّه نسقًا دلاليًّا يتشكل في السياق لا في الصيغة وحدها، وهي رؤية أفادت الدراسة الحالية في الجانب النظري.

غير أنّ عمله نظريٌّ تجريديّ، ولم يتناول نصوصًا تطبيقية من القرآن الكريم، بينما جاءت هذه الدراسة تطبيقًا عمليًّا لرؤيته في ميدان النص القرآني، ما يبرز تفردها في الجمع بين النظرية والتطبيق.

ثالثاً : دراسة: مهدي المخزومي، في النحو العربي: نقد وتوجيه، بغداد، مطبعة الإرشاد، 1966م.

اهتم المخزومي بإعادة النظر في مفاهيم الزمن في ضوء النحو العربي التقليدي، ووجّه نقدًا لنظرية العامل وتأثيرها في فهم الدلالة الزمنية ، لكنّ عمله اقتصر على الجانب النحوي البنيوي ولم يعالج التحول السياقي أو البلاغي في الفعل الماضي داخل النص القرآني، وهو ما ركّزت عليه هذه الدراسة تفصيلًا في سورة الواقعة.

تفرد الدراسة الحالية

تتميز هذه الدراسة عن جميع ما سبق في النقاط الآتية:

1. اقتصرت الدراسة على سورة الواقعة تحديدًا، في حين جاءت الدراسات السابقة عامة أو موزعة على سور مختلفة.

2. اعتمدت الدراسة منهجًا دلاليًا سياقيًاً يجمع بين التحليل النحوي والبلاغي، وهو ما لم تلتزم به الدراسات السابقة التي غلب عليها الطابع الوصفي أو النحوي البحت.

3. جمعت الدراسة بين النظرية (في مفهوم الزمن اللغوي والتحول الدلالي) والتطبيق (في تحليل الأفعال داخل السورة)، مما جعلها دراسة تكاملية فريدة في مجالها.

4. أبرزت الدراسة كيف يتجاوز الفعل الماضي في النص القرآني حدوده الزمنية إلى أبعاد عقائدية وتصويرية، وهو منظور جديد لم تتناوله الدراسات السابقة بهذا الاتساع.

رابعاً : **الدلالة الزّمنية للفعل في سورة يوسف**، أطروحة ماستر، إعداد الطالبة زهوة حوامد، إشراف الدكتور ناصر بركة، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، 2016م:

هدفت الباحثة من هذا البحث إبراز دلالة الزّمن في السياق القرآني من خلال دراسة الصيغ الفعلية الواردة في سورة يوسف عليه السلام، ولما تفرزه هذه الصيغ من دلالات ومعانٍ، ينفرد بها الخطاب القرآني عمّا سواه من الخطابات، وقد جاءت الأطروحة في مقدمة وفصلين، وخاتمة، تناول الفصل الأول صيغة (فَعَلَ) ودلالاتها على الماضي والحاضر والمستقبل، والزّمن العام، أمّا الفصل الثاني، فقد احتوى الدراسة التطبيقية، وتبيان الدلالات الوظيفية للزمن الفعلي في سورة يوسف عليه السلام.

خامساً : ألفاظ الزمان في القرآن الكريم (دراسة نحوية) من إعداد تماضر قائد راضي ثامر الحاتمي، بإشراف د. محمد حسين علي الصغير، جامعة الكوفة، العراق، 2004م.

جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول تحدثت الباحثة في المقدمة عن الزّمن لغة واصطلاحًا، وأهميته في الدرس النحوي.

وجاء الفصل الأول بعنوان (ألفاظ الزمان المرفوعة في النص القرآني) وقد اشتمل على مباحث منها : الفاعل ونائب الفاعل، والمبتدأ والخبر، واسم كان وأخواتها وخبر (إنّ) وتحدثت الباحثة عن أفعال الزمان من حيث الإعراب، والبناء.

أما الفصل الثاني، فكان بعنوان (ألفاظ الزمان المنصوبة في النص القرآني) وقد اشتمل على مباحث منها: المفعول به، وخبر كان وأخواتها.

والفصل الثالث، عنون بـ(ألفاظ الزمان المجرورة في النص القرآني) وقد تضمن، الجر بحروف الجر، ومعنى الإضافة وأحكامها وأنواعها. ثمّ خاتمة، وثبت المصادر والمراجع .

المبحث الأول: مفهوم الزّمن والدّلالة الزّمنيّة

أولًا: مفهوم الزمن والدلالة الزمنية في اللغة العربية

يعدّ الزمن من المفاهيم الجوهرية في الدراسات اللغوية، إذ يُعبّر عن علاقة الفعل بزمان وقوع الحدث. وقد تنبّه النحاة العرب إلى هذه العلاقة منذ البدايات الأولى للدراسة النحوية، فربطوا بين الزمن وصيغة الفعل، فجعلوا الماضي لما مضى، والمضارع لما هو حاضر أو مستقبل، والأمر لما يُطلب وقوعه و الزمن من منظور الدارسين الجدد يعتمد تحديده على السياق لا الصيغة فالدكتور بكري عبد الكريم في كتابه الزّمن في القرآن الكريم يقول: " زمن الفعل يحدده السياق لا الصيغة ،وأنّ اللغة العربيّة لا تعاني من أيّ نقص في التعبير عن جميع المراحل ،بشرط أن يرتبط الزّمن في السياق ،أمّا الصيغة فدورها ثانويّ ."[2] ، وهذه الصلة بين الفعل والزمن كانت الأساس في تصنيف الأفعال عند النحاة.

الزّمن لغة:

الزمن في معاجم العربيّة له دلالات شتّى ارتبطت بمكنونه العميق والواسع ، فسعى المعجميّون إلى تقسيم الدّلالة الزّمنية وربطها بالحياة التي نعيش فيها ، ومن ثمّ الإشارة إلى دلالاته المختلفة حسب الورود السياقي لمادة (زمن) ، ففي معجم لسان العرب لابن منظور جاء : (الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره. يُقال: زَمانٌ وزمَن، والجمعُ أزمانٌ وأزمنة. ويقال: أَزمَنَ الشيء؛ أي طال عليه الزّمن، وأَزْمَنَ بالمكان؛ أقام به زماناً. ويقولون: لقيته ذات الزُّمَيْن؛ فيُراد بذلك تراخي المدّة) [3]، فابن منظور عدّ الزمن امتداد وقلة مرور الساعات حسب المساحة الزّمنيّة الممتدة عبر الحياة وربط الزّمان بالمكان للعلاقة الوثيقة التي تربطهما معاً ، وقال ابن فارس: (الزَّاي وَالْمِيمُ وَالنُّونُ أَصْلٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ عَلَى وَقْتٍ مِنَ الْوَقْتِ. مِنْ ذَلِكَ الزَّمَانِ، وَهُوَ الْحِينُ، قَلِيلُهُ وَكَثِيرُهُ. يُقَالُ زَمَانٌ وَزَمَنٌ، وَالْجَمْعُ أَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ) [4].

أوّلاً : الزّمن اصطلاحًا:

جاء في كتاب التعريفات للجرجاني : (الزمان: هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء [5] وهذا يعني أن الزمان يدلّ على وقت مبهم غير معلوم، ولا سيّما إذا تعلق بالمستقبل.

ويقتضي البحث في معنى الزّمن عند العرب على المستوى النحوي والفلسفي، الوقوف على المعاني التي يدل عليها الزّمن عند القدماء والمحدثين بغية ايجاد الرؤية الواضحة للمدلول الزّمني أو الزماني عند كل من النحويين والأصوليين، –إن كان هناك ثمة فرق بين المعنيين.

ثانيًا: الفعل الماضي

[2] الزمن في القرآن الكريم ، بكري عبد الكريم ،مرجع سابق ،ص 32

3 ينظر : لسان العرب، ابن منظور، محمد: (بيروت: دار صادر، د. ط، د.ت)، مادة (زَمَنَ)، ج13، ص159، ص199.

[4] معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م ، مادة(زمنَ): 22/3.

[5] التعريفات، علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، المحقق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط1، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م: 114.

يدلّ الفعل الماضي في أصله على حدث وقع وانقضى قبل زمن التكلم، أي أنّ دلالته الزمنية متجهة نحو الماضي المحض. وقد نصّ على ذلك سيبويه حين قال: «هذا باب ما مضى من الزمان، نحو: ذهب و سمع و مكث و حمد »[6]. فالدلالة الزمنية هنا دلالة تحقّق وانتهاء، وهي دلالة مطابقة للأصل الزمني للفعل. غير أنّ هذا المعنى ليس جامدًا، إذ يتأثر بالسياق القرآني الذي قد ينقل الدلالة من الماضي إلى الحاضر أو المستقبل بحسب المقام.

من المفترض أن يكون كل زمن سبق لحظة التكلّم هو ماض في التحليل الصّرفي، لكنّنا إذا تتبّعنا السّياق النّحوي للآيات القرآنيّة ولنظرة البصريين للماضي نجد أنّ البصريين صنّفوا الماضي في صيغة (فعلَ) والذي سبق لحظة التكلّم هو ماض دون التطرّق إلى الدّلالة السّياقية التي تحملها الصّيغة .

والافتراض النّحوي: يدل على تقدير أشياء لا وجود لها في الواقع، والنتائج المتحصلة منها تكون صادقة قياسًا مع الفرض نفسه، في حين أنها تكون كاذبة قياسًا مع الواقع المعقول[7]

ومما جاء في صيغة الفعل الماضي (فعلَ) عند البصريين كان في دلالته الصّرفيّة ماضياً، لكنّ الافتراض لأحداث يوم القيامة يبني وقوع الزّمن في الزّمن الحاصل بعد لحظة التكلّم وبفترة طويلة تمتدّ إلى المستقبل البعيد، وهذا الافتراض المبني على وقائع لم تحصل بعد يحمل دلالة الزّمن الصّرفي الواقع في الماضي إلى المستقبل البعيد، قال جل ثناؤه : ﴿أَتَى أَمْرُ اللّهِ ﴾ [8]أي : فعلى رأي البصريين أن الفعل الماضي(أتى) يدل على المستقبل، بدلالة قرينة معنوية، وَهُوَ يَوْمُ الْقِيَامَةِ عَلَى قَوْلِ الْجُمْهُورِ.[9] وهذا ما دلّ عليه المعنى السّياقي في أنّ أمر الله سبحانه وتعالى لم يأت بعد، وهذا دليل على أنّ قيام الساعة حاصل في الزّمن القادم وهو فعل دال على المستقبل ومرتبط بأحداث يوم القيامة وأمر الله لم يكن في الحقيقة ماضياً إنّما هو دالُ على المستقبل والسّياق القرآني في هذه الآية هو سياق أيضا يدلّ على ورود الفعل في صيغته الصرفية في الماضي لكنّ دلالته مرتبطة ب الزّمان المستقبل، ومن قوله تعالى في سورة الأنعام ﴿ **وَهُوَ الْقَاهِرُ فَوْقَ عِبَادِهِ ۖ وَيُرْسِلُ عَلَيْكُمْ حَفَظَةً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ تَوَفَّتْهُ رُسُلُنَا وَهُمْ لَا يُفَرِّطُونَ**﴾[10]، فالفعل (جاء) في صياغته الصّرفيّة هو فعل ماضٍ لكنّ السّياق في الآية الكريمة يشير إلى المستقبل الَّذي لمّا يقع، فالموت واقع في المستقبل، وهو إيهام غير الحاصل (الموت) كالواقع الحصول؛ لأنّه أمر الله سبحانه وتعالى والواقع على كلّ البشر، أي: هؤلاءِ الحَفَظَةُ لِأنه قال: (وُيرْسِل عليكمْ حَفَظَةً).[11] وعَنَى بِهِ مَلَكَ الْمَوْتِ عَلَيْهِ السَّلَامُ وَأَطْلَقَ عَلَيْهِ الْجَمْعَ تَعْظِيمًا.[12]

---

[6] الكتاب، سيبويه، مرجع سابق ، ج1، ص12.

[7] المفصل في تاريخ النحو العربي، محمد خير الحلواني، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2000م، ط1، الجزء الأول، ص 234

[8] النحل 1

[9] تفسير البحر المحيط، مصدر سابق : 502/6.

[10] الأنعام 61

[11] معاني القرآن وإعرابه، الزجاج، مصدر سابق : 258/2.

فالفعل الماضي في الشواهد القرآنيّة دلّ على زمنٍ سياقي خلافاً للزّمن الصّرفي وهذا يشير إلى تفكير البصريينّ في الدّلالة السّياقية للزّمن.

ثالثاً: السياق القرآني ودوره في تحديد الدلالة الزمنية

السياق القرآني هو الإطار الذي تتحدد من خلاله الدلالات، إذ يُسهم في نقل الفعل من معناه الزمني الأصلي إلى معنى آخر ينسجم مع المقام.

يعدّ الزمن السياقي المسار الصحيح للزمن في الابتعاد عن الصيغة الصّرفيّة التي لا تشير إلى مسار الزمن الصحيح، وهذا ما درسه المعجميّون القدامى عندما درسوا البنية وفرّقوا بينها وبين الصيغة المبنيّة على ترتيب منظّم للحروف في قالب يشير إلى الزّمن، ففي تاج العروس للزبيدي البنية هي الهيئة أو الشكل الظاهر (البِنْيَةَ الهَيْئَة الَّتِي {بُنِيَ عَلَيْهَا مِثْل المِشْيَة والرِّكْبَة.) [13]

و هذا ما أكّده ابن جنّي في الخصائص حين عبّر عن دخول الأدوات الجازمة على الفعل المضارع الذي عدل فيه من الماضي المنفي إلى المضارع، وهذا كان في اختلاف السياق عن دلالة صيغة المضارع ، وهذا ما ذهب إليه ابن جني إذ قال : (ومنه قولهم : **لمْ يقمْ زيدٌ**، جاءوا فيه بلفظ المضارع، وإن كان معناه المضي؛ وذلك أنّ المضارع أسبق رتبة في النفس من الماضي، ألا ترى أنّ أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة، ثمّ توجد فيما بعد، فالمضارع معدوم باعتبار أنه لم يقع بعدُ، أمّا الماضي فقد وقع وانتهى، فإذا نفي المضارع الذي هو الأصل ؛ فما ظنُّك بالماضي الذي هو الفرع) .[14]

ويمكن أن نعرف الزّمن السّياقي بأنه الزّمن المستفاد من اجتماع مجموعة من القرائن اللفظية أو المعنوية في السياق النصي، بحيث يؤدي اجتماع هذه القرائن إلى إفراز زمن جديد يختلف عن زمن المفردة الصرفية الدالة على الزّمن العام، فعلى سبيل المثال، الفعل الماضي كما حده النحاة ما دل على زمن قد مضى وانتهى، ووجوده داخل السياق النصي يعطيه دلالة زمنية مركبة زائدة على الدلالة الأصلية، من خلال تركيبه مع قرائن لفظية كأسماء الزمان الدالة على الحاضر، ومن علامات معرفة الفعل الماضي دخول (قد) عليه، كقوله تعالى: ﴿**قَالُوا تَقَاسَمُوا بِاللَّهِ لَنُبَيِّتَنَّهُ وَأَهْلَهُ ثُمَّ لَنَقُولَنَّ لِوَلِيِّهِ مَا شَهِدْنَا مَهْلِكَ أَهْلِهِ وَإِنَّا لَصَادِقُونَ**﴾[15]. فقوله

---

[12] تفسير البحر المحيط، مصدر سابق ، 539/4

[13] تاج العروس، محمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: جماعة من المختصين

من إصدارات: وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، 2001م، ج،37 ص218

(14) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الرابعة ،2006، 107/3.

[15] النمل، الآية 49

تعالى:(تقاسموا)يحتمل أن يكون أمرًا أو خبرًا في محل الحال بإضمار(قد)، أي: قالوا متقاسمين، وقرئ(تقسّموا).[16]

فإذا قدرنا (قد) قبل الفعل(تقاسموا) فهو فعل ماض جملة في محل نصب حال، والمعنى : متقاسمين، وهو خبر لا، شاء، وإذا كان فعل أمر إنشائي، فهو جملة في محل نصب مفعول به لفعل القول، كأنهم قالوا: تحالفوا وأقْسِمُوا لنُبيتنّه.[17] والتقدير هنا تقدير معنى، فالفعل(تقاسموا) إذا كان ماضيًا دل على الزّمن الماضي، ولا يصلح لأن يكون جملة حالية؛ لأن الماضي والحال متنافيان في الزّمن، فلما صح تقدير (قد) في المعنى صحّ وقوع الفعل الماضي حالًا ؛ لأن (قد) تقرب زمن الماضي من الحال.

وَذهب الجمهور إلى أَنَّ قَوْلَهُ (تَقَاسَمُوا) فِعْلُ أَمْرٍ مَحْكِيٌّ بِالْقَوْلِ، وَأَجَازَ الزَّمَخْشَرِيُّ، وَابْنُ عَطِيَّةَ أَنْ يَكُونَ (تَقَاسَمُوا) فِعْلًا مَاضِيًا، وهو جملة في محل نصب حال، أَيْ قَالُوا مُتَقَاسِمِينَ. قَالَ الزَّمَخْشَرِيُّ: [18] تَقَاسَمُوا يُحْتَمَلُ أَنْ يَكُونَ أَمْرًا وَخَبَرًا عَلَى مَحَلِّ الْحَالِ بِإِضْمَارِ (قَدْ)، أَيْ: قَالُوا: مُتَقَاسِمِينَ. [19]

ومن تقدير (قد) الداخلة على الفعل الماضي؛ كي تكون جملة حالية، قوله تعالى: **(كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ)**[20]، فقد ذكر الحنفي أن قوله تعالى: (وكنتم) أنّ الواو للحال، أي: وقد كنتم؛ ليقرب إلى الحال، فيصلح أن يكون جملة في محل نصب حال. [21]

و هذا القول الذي ذهب إليه الكوفيّون، فهو يرى أنه لولا إضمار (قد) لم يجز مثله في الكلام، والمعنى في قوله تعالى:(إِنْ كانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ) (يوسف: 27)، والمعنى: فقد كَذَبتْ. ومثله قولك للرجل: أصبحت كَثُرَ مالُك، فلا يجوز إلا وأنت تريدُ: قد كَثُرَ مالُك؛ لأنهما جميعا قد كانا، فالثاني حال للأوّل، والحالُ لا تكون إلا بإضمار (قد) .[22] ووافقه العكبري.[23]

---

[16] تفشير التفسير، أبو علي عالي بن إبراهيم بن إسماعيل الغزنوي البلقي الحنفي، تحقيق علي مفتاح الشنبي : دار المالكية، الطبعة الأولى، 2023، 2/ 559.

17 معاني القراءات، محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور، مركز البحوث في كلية الآداب - جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، الطبعة: الأولى، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م:242/2.

18 تفسير الكشاف، ومعه الانتصاف ومشاهد الإنصاف والكافي الشاف، محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، ضبطه وصححه ورتّبه: مصطفى حسين أحمد : دار الريان للتراث بالقاهرة – دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة: الثالثة ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م:372/3.

19 البحر المحيط في التفسير، أبو حيان الأندلسي، مصدر سابق، :250/8.

[20] البقرة، الآية 28

[21] تفشير التفسير، مصدر سابق، 116/1.

[22] معاني القرآن وإعرابه، تأليف إبراهيم السري بن سهل، أبو اسحاق الزجاج، تحقيق عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1988م : 24/1.

[23] التبيان في إعراب القرآن، تأليف أبو البقاء عبد الله بن الحسن بن عبد الله العكبري، تحقيق علي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي د ط :45/1.

وقد أكد ابن يعيش أن الفعل المستقبل لا يقع حالًا، أمّا الماضي، فيجب اقترانه بـ(قد)؛ لأنها تقربه من الحال، بقوله(فأمّا الفعل المستقبَل، فلا يقع موقعَ الحال؛ لأنّه لا يدلّ على الحالَ، فلا تقول: "جاء زيدٌ سَيركَب"، ولا "أقبل محمّدٌ سَوْفَ يضحَك"، وكذلك الفعلُ الماضي، لا يجوز أن يقع حالًا لعدمِ دَلالته عليها، فلا تقول: "جاء زيد ضَحِكَ"، في معنى "ضاحكًا"، فإن جئتَ معه بـ "قَدْ"، جاز أن يقع حالًا، لأنّ "قَدْ" تُقرِّبه من الحال) .[24]

وهذه مسألة خلافية بين النحويين، فالكوفيّون ذهبوا إلى إمكانيّة وقوع الفعل الماضي حالاً وحجّتهم النقل والقياس كما جاء في قوله تعالى : (أَوْ جَاءُوكُمْ حَصِرَتْ صُدُورُهُمْ) [25]، فقد وقعت الجملة(حصرت) في موضع الحال، وصدرت بفعل ماضٍ، وتقديره: حَصِرَةً صدورهم، وخالفهم البصريّون في وقوع الماضي حالاً إلّا إذا كانت معه قد أو جاء وصفاً لمحذوف فإنه يجوز أن يقع حالًا، وحجتهم في ذلك أنه لا يجوز أن يقع الفعل الماضي حالًا وذلك لوجهين؛ أحدهما: أن الفعل الماضي لا يدل على الحال؛ إنما يدل على الزّمن الماضي. فينبغي أن لا يقوم مقامه، والوجه الثاني: أنه إنما يصلح أن يوضع موضع الحال ما يصلح أن يقال فيه وجود قرينة مثل (الآن" أو "الساعة).[26]

ورأي الكوفيين أقرب إلى الصواب، وكلام البصريين أن الظروف من مثل(الآن" أو "الساعة)، تأتي للحال مع المضارع غير صحيح، والدليل على وجود قرينة لفظية ظرفية مع العل الماضي تجعله يدل على الحاضر، قوله تعالى: (الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ)(يوسف:52)، وكذلك يدل الفعل الماضي على المستقبل داخل السياق النصي، كقوله تعالى:(إِذَا زُلْزِلَتْ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا) (الزلزلة:1) والفعل الماضي هنا لا يدل على الزّمن الماضي، بل على المستقبل؛ لأن يوم القيامة لمّا يأتِ بعد، وزمنه المستقبل المجهول. ويمكن أن تسري هذه القاعدة على الأفعال الماضية التي تصف مشاهد يوم القيامة الذي لمّا يأتِ بعد، ويمكن أن نطلق عليه الزّمن السِّياقي المجهول. فيقع الماضي دالًا على الزّمن الْمُسْتَقْبَلِ[27] كقَوْلِهِ تعالى: (وَنَادَى أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنْ الْمَاءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَكُمْ اللَّهُ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ (الأعراف:50) فنرى أن هذه الآية الكريمة تتحدث عن أحداث مستقبلية هي ما سيحدث في يوم القيامة، فلذلك نجد الفعلين الماضيين(نادى، قالوا) ارج السياق النصي القرآني دالين على زمن قد مضى وانتهى، وفي السياق القرآني دلا على الزّمن المستقبل الذي لم يحدث بعدُ.

---

[24] شرح المفصل، يعيش ابن علي بن يعيش النحوي ت٦٤٣هـ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان١٤٢٢،هـ٢٠٠١، م.: 27/2.

[25] النساء، الآية 90

[26] الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، كمال الدين، أبو البركات، عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري النحوي ، المكتبة العصرية، لبنان، بيروت، الطبعة: الأولى ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م المسألة32: 205/1.

[27] البحر المحيط في التفسير، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2001م. :879/2.

وعلى عكس زمن الماضي، كذلك نجد زمن المضارع الذي لم ينحصر في الحاضر أو المستقبل بل على العكس، فمن خلال تآلفه مع قرائن لفظية تحول ومنه إلى الماضي، كدخول الحرف الجازم عليه في التركيب اللغوي، تركيب الفعل المضارع مع(لم) يقلب زمنه إلى الماضي:

إذا دخلت(لم) على الفعل المضارع، قلبت زمنه إلى الماضي، كقوله تعالى:(إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ ءأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ)[28] ف(لم) جازمة ترد المضارع إلى معنى الماضي.[29]

وينتقل من نفي الزمن الماضي إلى نفي الزمن الحاضر عندما دخلت الأداة الجازمة التي قلبت سياق الزّمن، حيث يؤكد الفعل في الزمن الحاضر في هذه الحالة النفي، بدلاً من استحضار الصورة؛ كما هو الحال مع الزمن الحاضر المثبت.، وهذا ما ذهب إليه ابن جني إذ قال : (ومنه قولهم : لمْ يقمْ زيدٌ، جاءوا فيه بلفظ المضارع، وإن كان معناه المضي؛ وذلك أنّ المضارع أسبق رتبة في النفس من الماضي، ألا ترى أنّ أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة، ثمّ توجد فيما بعد، فالمضارع معدوم بكونه لم يقع بعدُ، أمّا الماضي فقد وقع وانتهى، فإذا نفي المضارع الذي هو الأصل ؛ فما ظنُّك بالماضي الذي هو الفرع.) .[30]

فابن جني يرى أنّ التأويل بالماضي في صيغة المضارع لا يفيد استحضار الصورة الزمنيّة للفعل الماضي كونه وقع وانتهى .

فالتركيب السياقي في دلالته يختلف عن التركيب الصرفي الذي أخذ دلالة زمنيّة واحدة، والدّارسون اللّغويّون انتبهوا إلى دلالة السياق إذ لا يمكن للمعنى أن يتطابق في بعض الحالات مع الصيغة الصّرفيّة، فكان السياق في فهم الزّمن الطريق نحو فهم معنى التّركيب الفعلي بالشكل الصّحيح.

المبحث الثاني: التحليل التطبيقي لتحوّل الدلالة الزمنية للفعل الماضي في سورة الواقعة

تُعدّ سورة الواقعة من السور المكية التي اتّسمت بعرض المشاهد الأخروية بأسلوب تصويري بليغ، يقوم على استخدام الأفعال الماضية للدلالة على المستقبل المحقق الوقوع. فالسياق القرآني فيها لا يصف أحداثًا مضت، بل يُقدّم صورة حاضرة للمستقبل بأسلوب الماضي توكيدًا على حقيقتها ووقوعها الذي لا ريب فيه[31]. ففي قوله تعالى: ﴿إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ﴾ [32]

الفعل «وَقَعَت» في الآية جاء بصيغة الماضي، إلا أنّ المقصود به الحدث المستقبلي، أي وقوع القيامة ،و الفعل : (وَقَعَ) بصيغة الماضي، وهو من الفعل الثلاثي اللازم الدالّ على الحدوث والثبوت، إلا أنّ دلالته الزمنية في هذا السياق تختلف عن دلالته الصرفية الأصلية؛ فالماضي هنا لم يُرَد به الإخبار عن حدثٍ مضى بالفعل،

---

28 البقرة، الآية 6

29 تقشير التفسير، أبو علي عالي بن إبراهيم بن إسماعيل الغزنوي البلقي الحنفي ، مصدر سابق، 1/ 98.

30 الخصائص، ابن جني، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط2، (د.ت) ، 105/3.

31 الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، الزمخشري، ، بيروت: دار المعرفة، 1987م، ج4، ص 384.

32 الواقعة ، الآية 1.

لأنّ الواقعة (القيامة) لم تقع بعد، وإنما جاء الفعل بصيغة الماضي للدلالة على المستقبل المحقق الوقوع، وذلك لتأثير أداة الشرط «إذا» التي هي ظرف لما يُستقبل من الزمان، فتنقل الفعل من دلالته الزمنية الأصلية إلى دلالة التحقيق والتوكيد، فيُفهم منه أنّ الحدث مستقبلي لا شكّ في حصوله، وهو ما يُعرف في البلاغة بـ الماضي للتحقيق؛ إذ يُستعمل الماضي للتأكيد على أن وقوع الأمر حتميّ، لما له من يقين وثبوت في علم الله تعالى. فالفعل من الناحية الصرفية ماضٍ، ومن الناحية السياقية يدلّ على مستقبلٍ مؤكد الوقوع، والمقصود إحداث أثرٍ نفسي في السامع يُشعره بحتمية قيام الساعة.

و في دلالة الفعل الماضي في قوله تعالى: ﴿وَبُسَّتِ الْجِبَالُ بَسًّا﴾ [33] جاء الفعل «بُسَّت» يدلّ في صيغته الأصلية على حدثٍ ماضٍ، لكنه هنا يدل على التحوّل الكوني المستقبلي في يوم القيامة، فالسياق القرآني ينقل المستقبل الغيبي إلى الحاضر بأسلوب الماضي، ليُظهر حتمية وقوع الحدث.

و في قوله تعالى : ﴿وَكُنتُمْ أَزْوَاجًا ثَلَاثَةً﴾ [34] الفعل «كُنتُم» من الأفعال الماضية التي تُستخدم في سياق الحديث عن الماضي، ولكن في هذه الآية يُراد به الوصف المستقبلي لحال الناس عند البعث، أي أنّ الناس سيكونون يوم القيامة ثلاث فئات: أصحاب الميمنة، وأصحاب المشأمة، والسابقون، واستخدام الماضي هنا يرسم صورة متحققة الوقوع، تُبرز تقسيم الناس كما لو كان حدثًا قد مضى.

و تظهر الدلالة الزمنية في قوله تعالى ﴿جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ من خلال تركيبٍ يجمع بين المصدر «جزاءً» المنصوب على المفعول المطلق أو على العلّة، وهو ما نصّ عليه سيبويه عند حديثه عن المصادر المنصوبة لبيان السبب أو النوع ، وبين الجملة الفعلية «كانوا يعملون» التي تُعدّ أساس الدلالة الزمنية؛ و يؤكد الفراء أن الجملة تعلّل النعيم الأخروي بعملٍ سابق مستمرّ، فالمقصود ليس زمن الأداء في ذاته، بل انعقاد السببيّة بين عملٍ متكرر وجزاءٍ ثابت [35]. وهكذا تتكامل الدلالة الصرفية مع الزمن السياقي، فيصبح المصدر «جزاءً» كاشفاً للعلّة، وجملة «كانوا يعملون» كاشفة لطبيعة العمل المتكرر الذي استحقّوا به النعيم.

و يأتي الفعل (جعل) في الآية الكريمة ﴿فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا﴾[36] في سياق وصف النشأة الأخروية لنساء أهل الجنة، إذ يسبقها قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَنْشَأْنَاهُنَّ إِنْشَاءً﴾[37]، وهو تصريح بأن هذا التحوّل يتمّ بعد النشأة الثانية في الآخرة، لا في الدنيا، مما يُحدّد الزمن السياقي على أنه زمن أخروي مستقبلي يقع بعد البعث. وقد بيّن

33 الواقعة ، الآية 5

34 الواقعة ، الآية 7

35 معاني القرآن، الفراء، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي وآخرين، 3 مجلدات، دار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1972، تفسير سورة الواقعة

36 الواقعة ، الآية 36.

37 الواقعة ، الآية 35.

الطبري هذا المعنى عندما قال: «فصيّرناهنّ أبكاراً عذارى بعد إذ كنّ»[38]، مما يدلّ على أنّ التحوّل وصفٌ لما سيكون عليه حالهنّ في الجنة بعد خلقٍ جديد. وهكذا يتبيّن أن تركيب الآية يجمع بين نشأةٍ جديدة تعقبها حالة مُجدَّدة من البكارة، ضمن زمنٍ سياقيّ كلّ عناصره أخروية.

في الآيات(45–46––47) من سورة الواقعة يَرِد الفعل «كانوا» ثلاث مرّات في سياق واحد يكشف طبيعة الزمن السياقي في السورة؛ إذ يُستعمل الماضي لا لمجرد الإخبار عن حدثٍ مضى، بل لِاستحضار الأعمال الماضية بوصفها سبباً حاضراً للعقاب. ففي قوله تعالى: ﴿إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَٰلِكَ مُتْرَفِينَ﴾، ثم ﴿وَكَانُوا يُصِرُّونَ عَلَى الْحِنثِ الْعَظِيمِ﴾، ثم ﴿وَكَانُوا يَقُولُونَ...﴾، تتوالى «كانُوا» لتدل—وفق تقرير النحاة—على الماضي الذي يدل على ثبوت الصفة واستمرارها، لا على مجرد وقوعها مرة واحدة

و في قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ النَّشْأَةَ الْأُولَىٰ فَلَوْلَا تَذَكَّرُونَ﴾[39] يظهر الفعل "عَلِمْتُم" وهو فعل ماضٍ يدلّ على الجمع المخاطب، ويشير وفق الزمن السياقي إلى أنّ المخاطبين لديهم معرفة مؤكدة بالنشأة الأولى، أي أنّ الإدراك أو الخبرة التي يتحدث عنها القرآن حدثت في زمن سابق على مخاطبة الناس، ولكنه لا يقتصر على الماضي الزمني فقط، بل يحمل إشارة إلى اليقين المستمر للمعرفة التي لديهم.

ويتكرر الأسلوب في مقطع الماء: ﴿أفرأيتم الماء الذي تشربون﴾ ثم ﴿أأنتم أنزلتموه من المزن أم نحن المنزلون﴾، فجاء الماضي (أنزلتموه) للتقرير والنفي القاطع لقدرة الإنسان على التحكم بسبب الإنزال عبر الزمن كله، وهو من الاستعمال القرآني للماضي باجتماعه مع الاستفهام ليكون الدلالة على الحقيقة المستمرة [40]. ثم في قوله (لو نشاء جعلناه أجاجًا) يأتي الماضي (جعلناه) مثل نظائره للدلالة على إمكان التحقيق عند تعلّق المشيئة وفي آيات النار يعاد النسق: (أفرأيتم النار التي تورون) ثم (أأنتم أنشأتم شجرتها أم نحن المنشئون)، فجاء الماضي (أنشأتم) لاستحضار فعل الخلق الأول الذي تتفرع منه كلّ صور الإيقاد، وهو من أظهر مواضع الماضي الاستحضاري ؛ ويُختَم السياق بقوله (نحن جعلناها تذكرة) حيث الماضي هنا تقرير فعل رباني محقق مستمرّ الأثر ، وبذلك تعمل الأفعال الماضية في هذا المقطع على جمع معاني: الخلق الأول، والقدرة الجارية، والدلالة المتجددة في إطار زمني واحد يجعل الماضي مُفعّلًا في الحاضر.

و فيمايلي جدول يوضّح الفعل الماضي في سورة الواقعة و دلالته السياقيّة

الزمن الماضي	الآية	دلالته	الدلالة السياقية
وَقَعَتْ	1	ماضٍ	مستقبل محقَّق الوقوع (القيامة)، و فيه الدلالة السياقيّة الدّالة على حتميّة الوقوع في يوم القيامة في المستقبل

38 جامع البيان عن تأويل آي القرآن ، ابن جرير الطبري، ، تفسير الآية 36 من سورة الواقعة، طبعة مركز تفسير – جامعة الملك سعود ، ص 535.

39 الواقعة ، الآية 62

40البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، 2004، ج2، ص. 104.

لَيْسَ	2	ماضٍ ناقص	ثبوت وانتفاء دائم يشير فيه السياق إلى حتميّة وقوع يوم القيامة و تثبيت للحدث الواقع
رُجَّتْ	4	ماضٍ	مستقبل محقَّق (أحداث القيامة)، فالزمن لمّا يقع بعد و هو مرتبط بجزئيّات اليوم الموعود و تحرّك الأرض و اضطرابها
بُسَّتْ	5	ماضٍ	مستقبل محقَّق (أحداث القيامة)، فالزمن لمّا يقع بعد و هو مرتبط بجزئيّات اليوم الموعود و تحرّك الأرض و اضطرابها
كَانَتْ	5	ماضٍ ناقص	صيرورة مستقبلية محقَّقة لحال الجبال و تفتتها من أهوال يوم القيامة
كُنتُمْ	7	ماضٍ ناقص	تحقّق كينونة البشريّة في يوم القيامة
كَانُوا	24	ماضٍ ناقص	الاستمرار في الماضي
أَنْشَأْنَاهُنَّ	35	ماضٍ	إنشاء أخروي محقَّق للسموات و الأرض و خلق الله سبحانه و تعالى.
جَعَلْنَاهُنَّ	36	ماضٍ	ثبات و تحقق للزمن في الماضي المرتبط بخلق الله سبحانه و تعالى للبشريّة و استمرار هذا الخلق إلى قيام الساعة
كانوا	45	ماضٍ ناقص	تحقق و ثبات في الماضي لكينونة البشرية
كانوا	46	ماضٍ ناقص	تحقق و ثبات في الماضي لكينونة البشرية
متنا	47	ماض	تحقق و ثبات الموت
كنا	47	ماض	تحقق و ثبات في الماضي لكينونة البشرية
خَلَقْنَاكُمْ	57	ماضٍ	تحقّق خلق الله سبحانه و تعالى للبشريّة
أفرأيتم	58	ماض	ماض هدف إلى التنبيه و انتقلت دلالته للحاضر لحظة التنبيه لما يتمناه الإنسان
قَدَّرْنَا	60	ماضٍ	قضاء أزلي مستمر
علمتم	62	ماضٍ	تحقق العلم منذ الأزل بخلق الله سبحانه و تعالى للبشريّة
أَفَرَأَيْتُمْ	63+ 68+ 71	ماضٍ	دلالة سياقيّة تشير إلى طلب الرؤية و التمعّن بما يقوم به الإنسان
جَعَلْنَاهُ	70	ماضٍ	قدرة متجددة محقَّقة في خلق الله سبحانه و تعالى للأرض و دلالته السياقيّة مرتبطة بالصيغة الصرفيّة الدّالة على الماضي و استمرار هذا الخلق دلالة على
أَنْزَلْتُمُوهُ	69	ماضٍ	استفهام تقريري جعل من دلالة الزمن السياقي في الارتباط بخلق الله سبحانه و تعالى للأرض و السحاب و إنزال المطر
أَنْشَأْتُمْ	72	ماضٍ	تقرير بالعجز البشري دال على تحقق و ثبات إنشاء الله سبحانه و تعالى لخلقه و عجز البشر عن ذلك .

جعلناها	73	ماضٍ	إنشاء إلهي ثابت في الزمن الماضي
بَلَغَتْ	83	ماضٍ	تحقق حال الاحتضار في المستقبل
كنتم	+86 87	ماضٍ ناقص	نفي الرجعة والقدرة
كان	+88 +90 92	ماضٍ ناقص	نفي الرجعة والقدرة

يوضح الجدول السابق تحليل الأفعال الماضية في سورة الواقعة، مع ربطها بالدلالة السياقية لكل فعل؛ إذ يمكن ملاحظة عدة اتجاهات لافتة تعكس أسلوب القرآن في استخدام الزمن الماضي ليس فقط لوصف أحداث ماضية، بل لتحقيق دلالات لغوية وبلاغية تتعلق بالمستقبل والحاضر ،فأول ما يلفت النظر هو توظيف الفعل الماضي للدلالة على أحداث مستقبلية مؤكدة، كما في الأفعال "وَقَعَتْ"، "رُجَّتْ"، و"بُسَّتْ"، حيث يتم استخدام الماضي للإشارة إلى حقائق سيقع وقوعها لا محالة، مثل أحداث يوم القيامة. هذا يعكس أسلوبًا بلاغيًا فريدًا، إذ يعطي المستقبل ثباتًا وواقعية عبر استحضار الماضي.

ثانيًا، هناك استخدام للأفعال الماضية الناقصة مثل "كَانَتْ" و"كُنتُمْ" و"كَانُوا"، والتي تعكس استمرارية حالة أو تحققًا ثابتًا، سواء في الماضي أو فيما يُتوقع حدوثه. هنا، الفعل الماضي الناقص يشير إلى حالة دائمة أو صيرورة مستمرة، مما يعزز الدلالة السياقية على الاستقرار أو على تحقق أمر مرتبط بالواقع البشري أو الكوني.

ثالثًا، نجد الأفعال الماضية المرتبطة بـ الإرادة الإلهية والقدرة على الخلق والتحويل مثل "أَنْشَأْنَاهُنَّ"، "جَعَلْنَاهُنَّ"، و"خَلَقْنَاكُمْ"، حيث يشير الماضي هنا إلى تحقّق النعمة والقدرة الإلهية. هذه الاستعمالات تعكس البعد التوكيدي للغة القرآنية، إذ لا يقتصر الماضي على الوصف التاريخي بل يمتد إلى تقرير الحقائق الكونية والأخروية.

رابعًا، الأفعال الماضية التي تحمل دلالة على التنبيه والتقرير، مثل "أفرأيتم" و"أَأَنْزَلْتُمُوهُ"، تُظهر كيف يمكن للماضي أن يُستخدم لإثارة انتباه السامع إلى حقيقة مستمرة أو إلى قدرة الإنسان المحدودة، ما يربط الماضي باللحظة الخطابية للحاضر.

خامسًا، بعض الأفعال مثل "قَدَّرْنَا" و"علمتم" توضح أن الماضي يُستخدم أيضًا للإشارة إلى القدرة الإلهية الأزلية والاستمرارية، وهو ما يعكس البعد اللازماني في النص القرآني، حيث يتحقق الماضي الإلهي في الحاضر والمستقبل معاً.

فالزمن الماضي في سورة الواقعة ارتبط بأحداث توزّعت في اتجاهين متباعدين:

الأوّل: الزمن الماضي البعيد المرتبط بالأفعال الدّالة على خلق الله سبحانه و تعالى للأرض و الدّالة على عظمة الخالق سبحانه و تعالى ، و هو ما أسماه الدكتور بكري عبد الكريم بالزمن الماضي المطلق الذي يستوعب جميع مراحله القريبة و البعيدة ، و ذلك عندما تأتي الصيغة في قرينة إخباريّة كالتي جاءت بها أفعال الخلق [41]

[41] الزمن في القرآن الكريم ،بكري عبد الكريم ، م س ، ص 53

الثّاني: الأفعال الدّالة على المستقبل البعيد المجهول زمنه و المرتبط بيوم القيامة و هي أفعال دلّ عليها السياق الذي جاء المعنى معبّراً عن أفعال يوم القيامة و البعث و تميّزت هذه الأفعال بالجزالة و القوّة و الحدث العظيم و بقي زمنها مجهول التّحديد كونه مرتبط بيوم القيامة .

فكان الزّمن الماضي مرتبطاً سياقيّاً بدلالة الفعل الماضي المرتبط بالخلق و يوم البعث ، فيمكن أن أستنتج من خلال دراسة الأفعال في الجدول السابق إلى :

1. الزمن الماضي صرفيّاً لم يحدد الدلالة بمفرده ،إنّما دل المعنى على زمن تحققه
2. الزمن الماضي البعيد و تحليله سياقيّاً ارتبط بأفعال الخلق و النشأة .
3. الزمن المستقبلي تمثّل في الزّمن الماضي المرتبط بأفعال يوم القيامة و أهوالها
4. تحديد الفترة الزمنيّة الواقع فيها الفعل يمكن أن تحدد بدلالة زمنيّة غير مرتبطة بمسار زمني مؤرّخ للبشر ،فخلق الأرض يبقى للإنسان مجهولاً عبر ملايين السنين الماضية و العائدة لخلق الله سبحانه ، و الزمن السياقي المستقبلي يرتبط بحدث (الواقعة) و هو يوم القيامة الذي لا يعلم موعده إلّا الله سبحانه و تعالى .

النتائج المستخلصة من البحث

1. تبيّن أنّ الزمن في سورة الواقعة ليس زمناً صرفيًا محضًاً، بل هو زمن سياقي وظيفي

2. جميع الأفعال الماضية التي تصف أحداث القيامة (وقعت، رجّت، بسّت،) هي ماضٍ تحقيقي تصويري؛ أي أنّها تستخدم صيغة الماضي للدلالة على مستقبلٍ محقّق الوقوع، فيتحول الزمن من دلالته الصرفية إلى دلالة اليقين ، وهو نسق بلاغي متكرر في السورة.

3. يظهر في السورة أنّ الماضي يُستعمل لتحقيق غرضين أساسيين:

التحقيق: تحويل الوعود المستقبلية إلى أحداث منتهية تعزيزًا لليقين.

التصوير الحسي: استحضار مشاهد القيامة وكأنها واقعة أمام المتلقي الآن.

4. الأفعال الماضية في مقطع الاستدلال بالخلق (الآيات 63–75) تُستعمل استعمالاً حقيقيًا لا تصويريًا؛ فهي تشير إلى أحداث ماضية بالفعل (البذر، الماء، النار)، إلا أنها ترتبط زمنيًا بغايةٍ مستقبلية وهي إثبات قدرة الله على الإحياء يوم القيامة. وهنا يلتقي "الماضي الحقيقي" مع "المستقبل الحجاجي".

5. الأفعال الماضية المتصلة بـ«كانوا» (كانوا يعملون، كانوا ينعمون، كانوا يصرّون) تمثل "الماضي الممتد"؛ أي ماضي العادة والسلوك، لا الماضي المنقطع، وهي تُستدعى في السورة لتفسير المصير الأخروي للإنسان. فالعلاقة الزمنية هنا سببية أكثر من كونها زمنية محضة.

6. تُظهر السورة نظامًا دقيقًا للزمن يربط بين ثلاثة مستويات:

الماضي التحقيقي: (للمستقبل الأخروي).

الماضي الحقيقي: (لخلق الإنسان ومظاهر الكون).

الماضي الممتد : (لأعمال البشر).

وهذا يدلّ على أنّ الزمن ليس بُعدًا نحويًا فقط، بل عنصر بنائي يُسهم في ترتيب الرسالة القرآنية.

7. سياق السورة هو الذي يحدّد وظيفة الزمن؛ فالفعل نفسه قد تتغيّر قيمته الزمنية تبعًا للمقطع الذي يقع فيه. ولذلك لا يمكن تحليل الفعل الماضي في الواقعة دون قراءة نسقه، وموقعه، وصلته بما قبله وبعده.

8. البنية الزمنية في السورة تخدم غرضًا عقديًا بلاغيًا، وهو تصوير القيامة تصويرًا يقينيًا ، وبيان عدالة الحساب ربطًا بالماضي الإنساني ، وإقامة البرهان على البعث من خلال الماضي الكوني ، وهذا التكامل الزمني يجعل السورة نموذجًا فريدًا في توظيف الزمن لصناعة الرسالة.

9. تؤكّد نتائج البحث أنّ الزمن السياقي مقدّم على الزمن الصرفي في فهم الأفعال القرآنية؛ فصيغة الماضي لا تُؤخذ بظاهرها النحوي، بل بما يقتضيه السياق من تحقيق، تثبيت، تصوير، أو تقرير.

10. خلص البحث إلى أنّ سورة الواقعة تُعيد تشكيل الزمن لغويًا بغرض تثبيت اليقين بالآخرة؛ فالأحداث المستقبلية تُعرض كأنها تحققت، والماضي الحقيقي يُستدعى ليكون برهانًا على القدرة، وماضي الأعمال يُستخدم لتحديد المصير، فتتكوّن بذلك هندسة زمنية متدرجة ومتكاملة.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.
2. البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، 1984م.
3. البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، 2004م.
4. التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
5. التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، ج27، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.
6. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، محمد بن جرير الطبري، مركز تفسير للدراسات القرآنية – جامعة الملك سعود، الرياض، بدون تاريخ.
7. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 1991م.
8. دراسات في الأسلوب القرآني، عبد المطلب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م.
9. دراسات لأسلوب القرآن الكريم، محمد عضيمة، ج2، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، 1970م.

10. الزمن في القرآن الكريم، بكري عبد الكريم، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2001م.
11. شرح الكبير على ألفية ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله ابن مالك، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
12. الكتاب، عمرو بن عثمان سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1988م
13. كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، دار الهلال، بيروت، 1414هـ.
14. الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار المعرفة، بيروت، 2009م.
15. اللغة العربية: معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 2006م.
16. لسان العرب، محمد بن مكرم ابن منظور، ج4 وج13، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.
17. لمسات بيانية، فاضل صالح السامرائي، الطبعة الخامسة، دار عمار، عمّان، 2012م.
18. معاني القرآن، يحيى بن زياد الفراء، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي وآخرين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1972م.
19. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، ج3، دار الجيل، بيروت، 1991م.
20. مفاتيح الغيب (التفسير الكبير)، فخر الدين الرازي، ج29، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999م.
21. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، عبد الله بن يوسف ابن هشام، دار الفكر، بيروت، 1985م.
22. من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 1978م.
23. الفتح القدوري في النحو، عبد القادر القدوري، مكتبة لبنان، بيروت، بدون تاريخ.

[1] القرآن الكريم. (ت.د). (in Arabic)

[2] Al-Zamakhsharī, J. (2009). *Al-Kashshāf ʿan ḥaqāiq al-tanzīl* (ʿA. al-Mahdī, Ed.). Dār al-Maʿrifa (in Arabic).

[3] Al-Zamakhsharī, J. (1987). *Al-Kashshāf ʿan ḥaqāiq al-tanzīl* (Vol. 4). Dār al-Kitāb al-ʿArabī (in Arabic).

[4] Al-Zarkashī, B. (1984). *Al-Burhān fī ʿulūm al-Qurʾān* (M. A. al-Faḍl, Ed.). Dār al-Fikr (in Arabic).

[5] Al-Zarkashī, B. (2004). *Al-Burhān fī ʿulūm al-Qurʾān* (M. Abū al-Faḍl, Ed.). Dār al-Maʿrifa (in Arabic).

[6] Al-Farrāʾ, Y. (1972). *Maʿānī al-Qurʾān* (A. Najāti et al., Eds.). Al-Dār al-Miṣriyya li-l-Taʾlīf wa al-Tarjama (in Arabic).

[7] Al-Rāzī, F. (1999). *Mafātīḥ al-ghayb* (Vol. 29). Dār Iḥyāʾ al-Turāth al-ʿArabī (in Arabic).

[8] Al-Ṭabarī, M. J. (n.d.). *Jāmiʿ al-bayān ʿan taʾwīl āy al-Qurʾān*. Markaz Tafsīr – King Saud University (in Arabic).

[9] Ibn ʻAshur, M. T. (1984). *Al-Taḥrīr wa al-tanwīr* (Vol. 27). Al-Dār al-Tūnisiyya li-l-Nashr (in Arabic).

[10] Sībawayh, ʿA. (1988). *Al-Kitāb* (ʿA. Hārūn, Ed.). Dār al-Fikr (in Arabic).

[11] Sībawayh, ʿA. (1988). *Al-Kitāb* (ʿA. Hārūn, Ed.; 3rd ed.). Maktabat al-Khānjī (in Arabic).

[12] Ibn Jinnī, ʿU. (1952). *Al-Khaṣāʾiṣ* (M. al-Najjār, Ed.; Vol. 1). Dār al-Hudā (in Arabic).

[13] Ibn Mālik, J. (n.d.). *Al-Sharḥ al-kabīr ʿalā Alfiyyat Ibn Mālik*. Dār al-Maʿārif (in Arabic).

[14] Ibn Hishām, ʿA. (1985). *Mughnī al-labīb ʿan kutub al-aʿārīb*. Dār al-Fikr (in Arabic).

[15] Al-Qudūrī, A. (n.d.). *Al-Fatḥ al-Qudūrī fī al-naḥw*. Maktabat Lubnān (in Arabic).

[16] Al-Jurjānī, ʿA. (1983). *Al-Taʿrīfāt*. Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya (in Arabic).

[17] Al-Jurjānī, A. Q. (1991). *Dalāʾil al-iʿjāz* (ʿA. Hārūn, Ed.; 5th ed.). Dār al-Maʿārif (in Arabic).

[18] Maṭlūb, A. (1999). *Dirāsāt fī al-aslūb al-Qurʾānī*. Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyya (in Arabic).

[19] ʿUḍayma, M. (1970). *Dirāsāt li-aslūb al-Qurʾān al-karīm* (Vol. 2). Majmaʿ al-Buḥūth (in Arabic).

[20] Al-Sāmirāʾī, F. (2012). *Lamasāt bayāniyya* (5th ed.). Dār ʿAmmār (in Arabic).

[21] Anīs, I. (1978). *Min asrār al-lugha* (5th ed.). Dār al-Maʿārif (in Arabic).

[22] Al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad. (1414 AH). *Kitāb al-ʿAyn*. Dār al-Hilāl (in Arabic).

[23] Ibn Manẓūr, M. (n.d.). *Lisān al-ʿArab* (Vols. 4 & 13). Dār Ṣādir (in Arabic).

[24] Ibn Fāris, A. (1991). *Muʿjam maqāyīs al-lugha* (Vol. 3). Dār al-Jīl (in Arabic).

[25] Ḥassān, T. (2006). *Al-lugha al-ʿarabiyya: Maʿnāhā wa mabnāhā*. ʿĀlam al-Kutub (in Arabic).