



جامعة سمعان



جامعة تشرين

## دراسات في اللغة العربية وآدابها

13

رصد: ٢٠٠٨-٩٠٢٣

نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهذليين

ابتسام أحمد حمدان ومحمد أحمد الحسين

دراسة أسلوبية للرتابة التعبيرية في «النمرور في اليوم العاشر» لتركيا تامر

علي بيانلو

تحليل بلاغي لأسلوب العقاد في خطاب كتاب «سارة»

محمود خورسندي ومحمد خاقاني إصفهاني وعلي ضيغمي ووجيهة السادات سيدبكاني

التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس (كتاب «اللّمع» أنموذجا)

وحيد صفية

اتجاهات الغزل عند أبي دهل الجُمحي

عبد علي فيض الله زاده وأبو الفضل رضائي

قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل

علي نجفي أيوكي

تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث وقصيدة «في المنفى» للبياتي

شهريار همي وجهانگیر أميري وپيمان صالحی

مجلة فصلية دولية محكمة تصدر عن جامعة سمعان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الرابعة، العدد الثالث عشر، ربيع ١٣٩٢ هـ.ش / ٢٠١٣ م

## دراسات في اللغة العربية وآدابها

### مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيسا التحرير: الدكتور محمود خورسندي والدكتور عبدالكريم يعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاكر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذر نوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمي

### هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ جامعة طهران  
أستاذ مساعد بجامعة سمنان  
أستاذ مشارك بجامعة تشرين  
أستاذ مشارك بجامعة تشرين  
أستاذ جامعة تشرين  
أستاذ مساعد جامعة تشرين  
أستاذ مشارك بجامعة سمنان  
أستاذ مشارك بجامعة تشرين  
أستاذ جامعة تربيت معلم  
أستاذ مساعد بجامعة سمنان  
أستاذ مشارك جامعة علامة طباطبائي  
أستاذ جامعة همدان  
أستاذ جامعة العلامة الطباطبائي  
أستاذ جامعة تشرين

الدكتور آذرتاش آذر نوش  
الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري  
الدكتور إبراهيم محمد السبب  
الدكتورة لطيفة إبراهيم برهم  
الدكتور محمد إسماعيل بصل  
الدكتورة رنا جوني  
الدكتور محمود خورسندي  
الدكتور وفيق محمود سليطين  
الدكتور حامد صدقي  
الدكتور صادق عسكري  
الدكتور علي گنجيان  
الدكتور فرامرز ميرزاوي  
الدكتور نادر نظام طهراني  
الدكتور عبدالكريم يعقوب

منقح النصوص العربية: الدكتور شاكر العامري

منقح الملخصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجاني

التصميم والتنضيد: الدكتور علي ضيغمي

الخبرة التنفيذي: علي رضا خورسندي

الطباعة والتجليد: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

الرقم الهاتفي: ۰۰۹۸ ۲۳۱ ۳۳۵۴۱۳۹

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir



## دراسات في اللغة العربية وآدابها

(۱۳)

فصلیة دولیة محکمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانية

بالتعاون مع جامعة تشرين السوریة

السنة الرابعة، العدد الثالث عشر

ربیع ۱۳۹۲ هـ.ش/ ۲۰۱۳ م

✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمیة محکمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.

✓ بموجب الكتاب المرقم بـ ۹۱/۳۵۱۸۰ المؤرخ ۱۳۹۱/۰۴/۱۸ للهجرة الشمسية الموافق لـ ۲۰۱۲/۰۷/۰۸ للميلاد الصادر من قسم البحوث بمركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (ISC) التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتم عرض مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلمية المحكمة في ذلك المركز منذ سنة ۲۰۱۰ للميلاد.

✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 مورخه 87/8/25 اداره ی کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.

✓ بر اساس نامه ی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام مورخه 1391/04/18 هـ.ش مجله ی علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» از سال 2010م در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه سازی شده است.

## شروط النشر

### في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها

مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلّة فصليّة دولية محكّمة تضمّن الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسلّط الأضواء على الثقافة التي تمّت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلّة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللّغة العربية مع ملخصّات باللّغات العربية والفارسية والإنكليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

١ - يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدّماً للنشر لأنّية مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢ - يرتّب النصّ على النحو الآتي:

صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلميّة وعنوانه والبريد).

الملخصّات الثلاثة (العربيّة والفارسيّة والإنكليزيّة) في ثلاث صفحات مستقلّة حوالي ١٥٠ كلمة مع الكلمات المفتاحيّة في نهاية كلّ ملخصّ.

نصّ المقالة (المقدّمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

قائمة المصادر والمراجع (العربيّة والفارسية والإنكليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين.

٣ - تدوّن قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعاً بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع **مقالة** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين بالشهرة متبوعة بفاصلة ثمّ عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم العدد متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثمّ رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

٤ - تستخدم الهوامش السفلية في كلّ صفحة على حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة. وإذا كان المرجع **مقالة** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبوعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلّة **بالقلم الأسود الغامق**، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة. وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونيّاً** فيذكر اسم الكاتب متبوعاً بفاصلة ثمّ عنوان الموضوع **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة ثمّ عنوان الموقع وتاريخ النقل.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سرّي من قِبَل حَكَمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواءً قُبِلَت للنشر أم لم تُقَبَل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلميّة عند ورودها لأول مرّة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالتهما تحت الشكل. كما ترقّم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يتضمن الملخص أهم نتائج البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد - أهمية البحث وضروراته - منهج البحث - سابقة البحث.

٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة حصراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: ملف Word قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهوامش السفلية، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتُدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١١- يجب أن يراعي الكتّاب قواعد الإملاء العربي الصحيح.

١٢- في حال قبول البحث للنشر في مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١٣- يحصل صاحب البحث على ثلاث نسخ من عدد المجلّة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للبحث كاتبان يحصل كل واحد منهما على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.

١٤- الأبحاث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتّاب يتحمّلون مسؤوليّة المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

١٥- يتمّ الاتصال بالمجلة عبر العناوين التالية:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كليّة العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب.

الأرقام الهاتفية : إيران: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩ سوريا: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١

البريد الإلكتروني: [lasem@semnan.ac.ir](mailto:lasem@semnan.ac.ir) الموقع الإلكتروني: [www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir)

## كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله كما هو أهله، والصلاة والسلام على محمد عبده، وعلى النخبة من أهله، والمنتجين من صحبه. إن مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ما هي إلا ثمرة يانعة في شجرة فرعاء نمت وازدادت ثمرًا وازدهارًا يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذرة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدتها بالرعاية والحنان قلوب خافقة تنبض بحبِّ الله والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بناء منهم مع أسر تحرير المجلة. أمنيّتنا أن تستمرّ تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحقّ، جسراً بين الثقافتين العربية والفارسية. كما لا يفوتنا هنا أن ننوّه بالجهود المخلصة والتعاون البناء لجميع زملائنا، الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، الذين لولا سعيهم المشكور وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد بصيص الأمل ونور الحياة.

من هنا تبرز مسألة رفع مستوى البحوث المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاقّ وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكلّ ما أُوتيت من قوّة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضّلون علينا بكتابة البحوث أو تقبّل تحكيمها وتعاونهم المثمر معنا في هذا المجال. لذا فإنّنا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعضاء، نستحثّهم على بذل المزيد من الدقة والتعمّق في تحكيم البحوث المرسلة إليهم من أجل بلوغ هذا الهدف السامي.

وكما وعدنا سابقاً سنقوم، اعتباراً من هذا العدد، بدرج بعض الملاحظات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتّاب والمحكّمين في إيران، راجين مطالعتها والالتزام بها علّها تنفع، وليعتبرها الزملاء الأعضاء من باب التذكرة ليس إلا وليس من باب التوجيه ولا نرى أنفسنا أفضل من الآخرين بأيّ وجه من الوجوه، بل قال تعالى: ﴿وَذَكِّرْ إِنَّ الذِّكْرَى تَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

أول ما نوجّه إليه عناية زملائنا الأعضاء هو الاهتمام باختيار مواضيع مفيدة لبحوثهم تساعد الطلبة والأساتذة على السواء في دراسة اللغة العربية. ولكن يُلاحظ على بعض المقالات العربية في إيران ضعف صياغتها الواضح وانخفاض المستوى الإنشائي للكتّاب وكثرة الأغلاط بأنواعها: اللغوية والنحوية والإملائية والطباعية. ودليل ذلك الضعف في الصياغة هو ما يُلاحظ من انخفاض في المستوى بين ما يقوم الكتّاب بخطّه بقلمه وما يقوم بنقله من المصادر. ونرى كثيراً من المنقولات المباشرة لا ميزة فيها، بل هي

عبارة عن توضيحات كان يستطيع الكاتب أن يقوم بها بقلمه. لكنّ هناك من المقالات التي تمتاز بجمال الصياغة وسلامتها وارتفاع مستواها العلمي. إنّنا، في الوقت الذي نشدّ فيه على أيدي هؤلاء الأعزاء، نرجو من بقية الزملاء أن يحذوا حذوهم ويقتفوا آثارهم.

**وتتابع الإحالات** هي من النقاط التي ترتبط بشكل كبير بضعف الصياغة. فهناك من الكتاب من لا يستطيع استعمال الإحالات المباشرة وغير المباشرة في المكان المناسب. وهناك من لا يستطيع الإفادة منها كما ينبغي باعتبارها شاهداً أو دليلاً على كلامه أو استنتاجه أو تأكيداً له، بل يلجأ إلى استعمال الإحالات سياقاً لكلامه أو بديلاً عنه في بيان أو توضيح أمر ما. ولتلافي ضعفه في الصياغة يلجأ إلى النقل غير المباشر للنصوص، وقلماً يلجأ إلى المنقولات المباشرة، وإن لجأ إليها تابعت فلا يفصل بين إحالة وأخرى، أحياناً، سوى جملة أو عبارة أو كلمة أو حرف أو لا شيء. فالمقدمة يجب أن تكون بقلم الكاتب ولا تُجَبّد الإحالات فيها، أما نتائج البحث، فلا تجوز الإحالة فيها مطلقاً لأنها عصارة ما توصّل إليه الكاتب لا سواه. والمفروض أن تكون الإحالات شواهد على استنتاجاتنا وليس جزء من السياق العام للمقالة، وأن يتمّ التعليق على الإحالة الأولى قبل الانتقال إلى الإحالة الثانية حتى لا تتتابع الإحالات. كما يجب أن نؤكد من جديد أن المجلة قامت منذ أشهر بتدشين موقع إلكتروني رسمي عبر العنوان التالي: ([www.lasem.journals.semnan.ac.ir](http://www.lasem.journals.semnan.ac.ir)) على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحاتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانات الموجودة فيه؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة حيث يتم في القريب العاجل استقبال البحوث الجديدة وتحكيمها عبر الموقع فقط.

ختاماً، نستسمح الجميع عذراً إن بدت في المجلة بعض الهفوات التي يعود السبب الأول فيها إلى ازدحام الأعمال وتراكمها ونرجو من الأساتذة الكرام قبول اعتذارنا والعذر عند كرام الناس مقبول.

**مع تحيات أسرة التحرير**

## فهرس المقالات

- نظم الصّورة التّشبيّهية في شواهد من شعر الهذليين ..... ١  
ابتسام أحمد حمدان ومحمد أحمد الحسين
- دراسة أسلوبية للرتابة التعبيرية في «النمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر ..... ١٧  
علي بيانلو
- تحليل بلاغيّ لأسلوب العقّاد في خطاب كتاب «سارة» ..... ٣٩  
محمود خورسندي ومحمد خاقاني إصفهاني وعلي ضيغمي ووجيهة السادات سيدبكاوي
- التأثير العربيّ في الفكر اللغويّ ليهود الأندلس (كتاب «اللّمع» أنموذجاً) ..... ٦٣  
وحيد صفية
- اتجاهات الغزل عند أبي دهب الجُمحي ..... ٨٧  
عبد علي فيض الله زاده وأبو الفضل رضائي
- قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل ..... ١٠٧  
علي نجفي أيو كي
- تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث وقصيدة «في المنفى» لليباني ... ١٢٩  
شهریار همتي وجهانگیر أميری وپیمان صالحی
- حکیده های فارسی ..... ١٤٧
- Abstracts in English ..... ١٥٤



## نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهذليين

أ. د. ابتسام أحمد حمدان \*

مُحمَّد أحمد الحسين \*\*

### الملخص

يتناول البحث نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهذليين، محاولاً تبيان أثر انسجام التعبير التشبيهي بأركانه ومفرداته مع مكونات السياق، ليقف على مدى براعة الشاعر الهذلي في انتقاء مفرداته وتراكيبه لصوغ صورته التشبيهية، كي تصبح قادرة على حمل إحساس الشاعر وتجربته الحياتية. كلمات مفتاحية: النظم، التشبيه، التلاؤم، التناسق.

### المقدمة:

إذا كانت الكلمة المفردة لا يمكن الحكم عليها بالفصاحة إلا إذا وُضِعَتْ ضمن سياقٍ معيَّن؛ فإنَّ هذا الأمر ينطبق على التشبيه، إذ لا شكَّ في أنَّ لنظم الصورة تأثيراً مهماً في جماليَّتها، إن لم نقل: إنَّه الأساس في بناء الصورة.

إن اختيار أركان التشبيه بمفرداته الخاصة، وضمَّ بعضها إلى بعض، وتناسق هذه المفردات والمكونات مع عناصر السياق الأخرى هو سر تميز الشاعر في صوره التشبيهية، وهو الأساس الذي يحدد الفروق الدلالية والخيالية بين صورة وأخرى، وهذا ما يأمل البحث أن يوضحه.

### أهمية البحث وأهدافه:

يسعى البحث إلى بيان أهمية النظم الذي يعد أساس البلاغة وعمودها، وإبراز دوره في جمالية الصورة التشبيهية في شعر الهذليين.

ومن ناحية أخرى يحاول البحث أن يبين خصوصية إبداع الشاعر الهذلي في نسج صورته التشبيهية، وحرصه على تلاؤم مفرداتها وتناسقها لتنهض بالفكرة التي يعالجها، حاملةً إحساسه وتجربته الشعرية.

### منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يهدف إلى تتبع نظم الصورة التشبيهية في شعر

\* - أستاذة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

\*\* - طالب ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

الهذليين، والكشف عن جوانبها، معتمداً في ذلك على التحليل اللغوي، لبيان طريقة النظم التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن المعاني، وبذلك تركّز الدراسة على نظم الصورة الأدبية التشبيهية في الكشف عن مكانها الجمال في شواهد من أشعار هذيل.

نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهذليين

#### - النظم عند علماء العربية:

ورد النظم كثيراً عند علماء العربية نحاةً وبياتين، وإن لم يستخدم بعضهم المصطلح ذاته، وإنما يفهم من كلامهم.

ومن هؤلاء ابن المقفع، إذ قال: « فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيل، وأن يقولوا قولاً بديعاً، فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم - وإن أحسن وأبلغ - ليس زائداً على أن يكون كصاحب فصوصٍ وجدّ ياقوتاً وزبرجداً ومرجائاً، فنظمه قلائدَ وسُموطاً وأكاليلَ، ووضع كلَّ فصٍّ موضعه، وجمع إلى كلِّ لونٍ شبهه، ممّا يزيد به ذلك حسناً، فسُمي بذلك صائغاً رقيقاً، وكصاغة الذهب والفضة صنعوا منها ما يُعجب الناس من الحلبي والآنية، وكالتحل وجدت ثمراتٍ أخرجها الله طيبةً وسلكت سُبلاً جعلها الله ذُللاً، فصار ذلك شفاءً وشراباً منسوباً إليها، مذكوراً به أمرها وصنعها»<sup>١</sup>.

إذاً، شبه ابن المقفع رصف الكلام، وضمّ بعضه إلى بعضٍ بضمّ العقد، وصناعة الذهب والفضة، وبصناعة النحل العسل، وفي كلِّ ما سبق يجب أن يكون هناك تناسقٌ وانسجامٌ في الصناعة مهما كانت، تتطلّب من الصانع المهارة والدقّة، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بقوله: «فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسيج وحنسٌ من التصوير»<sup>٢</sup>.

من هنا فإن نظم الكلام ليس في توالي الألفاظ في النطق؛ بل في تناسقها وتناسق دلالاتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل<sup>٣</sup>، إذ لا يمكن أن يُتصوّر أن يكون للفظّة تعلّقٌ بلفظةٍ أخرى من غير أن يُعتبَر حال معنى هذه مع معنى تلك، ويُراعى هناك أمرٌ يصلُ إحداها بالأخرى<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> - محمد كرد علي، رسائل البلغاء، ص ٢١.

<sup>٢</sup> - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص ١٣٣.

<sup>٣</sup> - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٩ - ٥٠.

<sup>٤</sup> - ينظر: نفس المصدر، ص ٤٠٦.

فكما أنه «لا تكون الفضة أو الذهب خائماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه»<sup>١</sup>. وعلى ذلك تكون اللفظة المفردة ميتة لا حياة فيها لوحدها، فإن وصلها الفنان الخالق بأخواتها في التركيب، ووضعها في موضعها من الجملة، دبّت فيها الحياة، وسرت فيها الحرارة، وظهر عليها اللون<sup>٢</sup>. فالسياق يعطي اللفظة المفردة حقيقتها وروحها<sup>٣</sup>.

من هنا كان الاتفاق على أنّ اللفظة تفقد قيمتها الفنيّة عند الأفراد، ولا يكون لها مزية وفضيلة إلاّ بوضعها إذا ضمّها سياق تكون فيه عضواً فاعلاً معنوياً وشكلياً؛ أي بأن يكون لها دورٌ فعّالٌ في خلق البناء اللغوي، أو البناء الفني، وهذا لا يكون بضمّ كلمة إلى أخرى، وإنّما بتمكين عملية التعليق التي تساعد في اكتمال البناء اللغوي؛ لأنّ التعليق هو الذي "يتيح للصياغة أن تتشكّل في مستويات دلاليّة مختلفة، فتأتي (الإفادة اللطيفة)"<sup>٤</sup>.

وليس التعليق إلاّ النظم، والنظم وضع الكلام الموضع الذي يقتضيه النحو: «واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها، [فينظر الناظم] في الخبر... وفي الشرط والجزاء... وفي الحال... فيعرف لكلّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له»<sup>٥</sup>، وهذا النظم هو الذي يجعل الكلام حسناً يشهد له أصحاب البلاغة بالفضل، وعندما تسمعه تراك قد ارتحت واهتزرت واستحسن<sup>٦</sup>.

وعلى ذلك يغدو عمود البلاغة «وضع كلّ نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخصّ الأشكل به، الذي إذا أُبدل مكانه غيره جاء منه إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد

<sup>١</sup> - نفس المصدر، ص ٤٨٨.

<sup>٢</sup> - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ص ٩٦-٩٧. تغيير بسيط.

<sup>٣</sup> - مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص/٢١٦.

<sup>٤</sup> - محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص ٣١٥.

<sup>٥</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٨١-٨٢.

<sup>٦</sup> - ينظر: نفس المصدر، ص ٨٥.

الكلام، وإمّا ذهاب الرّونق الذي يكون معه سقوط البلاغة»<sup>١</sup>، وفي هذا النص إشارة مهمة إلى أساس من أسس جماليات الفن اللغوي، وهو التلاؤم والتناسب والانسجام.

ومن هنا راح عبد القاهر الجرجاني يؤكد أهمية العلاقات السياقية في توفير استقامة الكلام، وما يقوم بين معانيه من وشائج تجعل دلالتها متناسقة معانيها متلاقية، يقول: "ليس من عاقل يفتح عين قلبه إلّا وهو يعلم ضرورة أنّ المعنى في ضمّ بعضها إلى بعض، وتعليق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بضع، لا أن يُنطق بعضها في إثر بعض من غير أن يكون فيما بينها تعلّق، ويعلم كذلك ضرورةً إذا فكّر أن التعلّق يكون فيما بين معانيها، لا فيما بينها أنفسها"<sup>٢</sup>.

وعلى ذلك يتمّ التفاضل بين الأدباء وبين الأشعار، فـ«أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، ويجري على اللسان كما يجري الدهان»<sup>٣</sup>، «وذلك لا يكون إلّا من اجتماع كلّ المقاييس الأسلوبية»<sup>٤</sup>، «من بلاغة اللفظ»<sup>٥</sup>، و«إصابة معاني الكلام»<sup>٦</sup>، و«اختيار شريفها وكرمها»<sup>٧</sup>، و«أن تكون التشابيه مصيبة تامّة»<sup>٨</sup>، و«التأليف بديعاً مخترعاً بعيداً عن الاستكراه والاضطراب»<sup>٩</sup>، بحيث "تتضام المعاني، ولا يتقطع نظامها إلى درجة أنك إذا سمعت صدر البيت عرفت قافيته"<sup>١٠</sup>.

وكان عبد القاهر الجرجاني قد أحس - في ضوء فلسفته في النظم - بخاصية الانسجام والتلاؤم القائمة على وجود علاقات قائمة على نظام إيقاعي يرتكز أساساً على حسن التأليف والنظم. ولعل أبرز مظاهر النظم في بنية التشبيه إنما تبدو من خلال علاقات المقارنة بين أطراف متميزة تربط فيما بينها الأداة ملفوظة أو مقدرة، وهذا لا يتم إلا من خلال روابط لغوية نظامية محكمة تحقق

<sup>١</sup> - أبو سليمان الخطّابي، بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص ٢٦.

<sup>٢</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٦٦.

<sup>٣</sup> - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٦٧.

<sup>٤</sup> - حمّادي صوّد، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، ص ٢٩٦.

<sup>٥</sup> - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٨٣.

<sup>٦</sup> - نفس المصدر، ص ٥٨.

<sup>٧</sup> - نفس المصدر، ص ٨٣.

<sup>٨</sup> - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص ٣١١.

<sup>٩</sup> - نفس المصدر، ج ٧، ص ٦.

<sup>١٠</sup> - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين ج ١ ص ١١٥ - ١١٦.

الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، من هنا لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقريب الذهني بين هيئة الحركة والشكل؛ لأن تفاعل الدلالات الإيحائية للطرفين من خلال السياق قد يضيف على المعنى - بحسب نوع الأداة - تفاعلاً بين الأطراف يختلف من صورة تشبيهية إلى أخرى . وعلى ذلك فعمود البلاغة النظم، وكلُّ ما يتعلّق بها منشؤه النظم، «فمن البديهي أن المجازات، ولاسيما ما قام منها على التشبيه، كالاستعارة والتمثيل، لا تتولّد إلّا من تأليف العبارة، ومن وجود علاقة بين طرفين، على الأقل: مشبّه ومشبّه به، أو مستعار ومستعار له... فالأساليب البلاغية من مجال الكلام لا من مجال اللغة»<sup>١</sup>.

لذلك ربط عبد القاهر بين حدوث هذه الأساليب وبين النظم «وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، و به يكون؛ لأنه لا يتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد ما لم يُتَوَخَّ فيما بينها حكمٌ من أحكام النحو»<sup>٢</sup>، وهو ما جعله يُرجع الحسن والمزّة والأريحية إلى ما يتعلّق بالنظم والتركيب، لقد جعل النظم عمدة الصورة البيانية، وعمدة جماليّتها؛ بل عمدة الكلام والشعر:

«وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلّي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه»<sup>٣</sup>.

#### - النظم وجمالية التشبيه في شواهد من شعر الهذليين:

وإذا ما أتينا إلى الشعر الهذلي وجدنا شعراء قد حرصوا على تلاحمه وانسجامه وسبكه سبكاً محكماً، كيف لا وقد ذاع صيت هذا الشعر، وعلّت مكانته وارتقت، وقال بفصاحته علماء العربية نحاةً ونقاد وبيانيون ومفسّرون، وحفلت به كتب العربية ومعاجمها، وإذا ما أردنا الوقوف على بعض الصّور لندرس من خلالها العلاقة بين الصورة ونظمها، فإننا سنقف على نظم الصّورة المفردة من خلال اختيار مفرداتها، وتناسب هذه المفردات و انسجامها في سياق خاص، لتبيّن درجة تعلّقها تعلّقاً يحقق عملية التفاعل في بناء للصورة.

فمن ذلك قول أبي ذؤيب في قصيدته العينية ( من الكامل ):

<sup>١</sup> - حمّادي صوّد، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، ص ٥٢٤.

<sup>٢</sup> - عبد القاهر الجرجاني، دلالات الإعجاز، ص ٣٩٣.

<sup>٣</sup> - نفس المصدر، ص ٤٨٨.

٩ - فالعينُ بعدهمُ كأنَّ حدّاقها سَمِلَتْ بشوكٍ فهي عورٌ تدمعُ<sup>١</sup>

تطالعنا في هذا البيت صورة أبي ذؤيب بعد أن فقد أولاده، فأصبح دائم الحزن والبكاء، وكى ينقل المتلقّي إلى حالته التي آل إليها لجأ إلى التّشبيه، فشبه عينه بالعين التي سُمِلَتْ، فلا تستطيع أن تكفّ عن البكاء بسبب ما أصابها، إن عينه لا تنقطع عن البكاء مع أنها سليمة، وذلك لشدة حزنه وبكائه على أولاده، فما أصابه من فقد أولاده كان أشد من أن تفقأ عينه.

قدم الشاعر المشبه قبل أن يأتي بالتشبيه، ثم اختار جزءاً منه (الحدّاق) ليسلط عليه الضوء، ويجعله مشبهاً (كأن حدّاقها)، لأن السمل إنما يكون أشد حين يصيب حدقة العين، وبذلك حقق الشاعر ما يتطلبه الذوق العربي القديم من حرص على صحة التشبيه.

إلا أن فنية التشبيه كانت من اختياره لهذه اللفظة، فقد أراد أن يقول: إنّ هذه العين تعرّض أهم جزء منها للفقء، وهو الحدقة التي هي مركز الرؤية، فكان من جراء ذلك العمى إضافة إلى شدة الألم، وبذلك تكون المعاناة أعظم، ويكون التشبيه أقدر على إظهار ما أراده الشاعر من تجسيد لهول ما يعاني، أمّا الجزء الباقي من العين فيبقى حياً يغالب أشد حالات الألم، التي تجعله في حالة بكاء دائم، مثله مثل عين أبي ذؤيب التي لا تكفّ عن البكاء والحزن.

إذاً الدّمع في المشبه به (العين المسمولة) دمعٌ لا إراديّ، ولا يمكن أن يتوقّف، ولا يستطيع صاحبها أن يوقف الدموع المنهمرة، ولا يستطيع كذلك تخفيف الألم الذي يشعر به، أمّا في المشبه فهو بكاء لا إراديّ أيضاً، إلا أن سببه هو الحزن الذي جعل صاحبه رهين أوجاع قلبه المتعلق بأولاده، فمصابه أكبر من تصبره، وذكراهم لا تفارقه ولا يستطيع كبجها، لذا كان حزنه عظيماً، لا تستطيع العبارة المباشرة أن تنقله إلى أحاسيس المتلقّي ووجدانه، ولا يمكن أن تتحقق المشاركة الوجدانية التي يتوخاها الشاعر بالعبارة المباشرة، من هنا كان التشبيه ضرورة لا غنى عنها، ومع أن هذا التّشبيه لا يخلو من مبالغة، إلا أن هذه المبالغة لم تكن مقصودة، وإنّما عبّر عنها الشّاعر من غير أن يتكلّفها أو يصطنعها، إذ كان جلّ اهتمامه أن يظهر حزنه الشديد على أنائه، جاعلاً التّغني بالشعر منفذاً يطلق عنان هذه الأحزان، علّه يخفّف من أوجاعه وآلامه.

والملاحظ أيضاً في نظم الصّورة بناء الفعل (سَمِلَتْ) للمجهول، وذلك يعود إلى أن أبا ذؤيب لم يكن ملتفتاً إلى الفاعل (السّامل) الذي فقأ العين، وإنّما عنايته كانت بالمفعول به (العين المسمولة)،

<sup>١</sup> - أبو سعيد السّكري، شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ٩. سُمِلَتْ: فُقِيت. حدّاق: جمع (حدّقة)، فأراد الحدقة وما حولها.

وتقييد هذا الفعل بالجارّ والمجرور (بشوك)، وهو الآلة التي فُتنت بها العين، جاء ليزيد المتلقي إحساساً بشدة ألمه ووجعه.

ومّا يزيد في التعبير عن هذه الحالة النفسية الكثيرة، ويزيد المعاناة مبالغاً، حذفه وجه الشبه؛ لأنّ الشاعر لا يريد أن يحصره أو يقيده في أمرٍ معيّن؛ بل تركه مطلقاً، فترك للقارئ الحرية ليتخيّل الوجه، ويرسمه وفق ما تملّيه انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

ثمّ يأتي التشبيه التالي، ليزيد التعبير عن حالة الشاعر، فيرسم لنا أبو ذؤيب من خلال نظم خاص صورة تشبيهية تحاول رسم أبعاد حالته التي آل إليها، وتعبّر عن كثرة تعرّضه للمصائب، من خلال اختيار المفردات والتراكيب الملائمة، ورصفها جنباً إلى جنب في بناء متماسك، وتآلف منسجم، ليغدو التركيب التشبهي بنية عضوية تشكل مع عناصر الصورة الكلية وحدة متلاحمة، يقول:

١٢      حتّى كأتى للحوادث مروّة      بصفاء المشرق كلّ يوم تُقرع<sup>١</sup>

ففي هذا التشبيه نجد المشبه به هو الشاعر، جاء ضميراً متصلاً بأداة التشبيه (كأن)، لم يقيده أبو ذؤيب إلّا بتقييد واحد هو شبه الجملة (للحوادث)، بينما قيد المشبه به (مروّة) بشبه الجملة (بصفاء المشرق)، وبـ (كلّ يوم)، وبالفعل المبني للمجهول (تُقرع).

أمّا وجه الشبه فقد حذفه، كما حذفه من التشبيه الآنف الذكر، وهدف إلى ما هدف إليه في التشبيه الماضي. من أنّه لا يريد أن يحصره أو يقيده في أمرٍ معيّن؛ بل أراده أن يبقى مطلقاً، كي ترك للقارئ حرية تخيّل الوجه وفق ما تملّيه انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

لعل سعي أبي ذؤيب إلى هذا التشبيه ينبع من حاجته إلى تأكيد حالة الحزن المفجع التي صورها في البيت السابق، فقد شبه نفسه بهذا النوع من الحجارة لإظهار مدى حزنه وألمه على فراق أبنائه، وبيان حالته بعدهم، وحتّى ينقل السّامع إلى هذه الحالة (كثرة المصائب التي ألّمت به) اختار لنفسه مشبّهاً به هو (المروّة/ الحجر)، وقيده بوجوده في مسجد الخيف، وهدف من هذا التقييد أن يشير إلى أنّ هذا الحجر يتعرّض لكثرة المرور عليه، وذلك حين جعله حجراً في مكان مقدّس، يقصده الناس صباح مساءً، فلا ينقطع مرورهم به؛ لأنّه في مسجد ليس كأيّ مسجد، إنه يرتبط بشعار الحجّ عند المسلمين، ممّا يجعله لا يخلو من المصلّين، وهذا ما تؤكّده لفظة (كلّ يوم) التي شرحها السّكّريّ بأنّها (كلّ حين)، ثمّ ختم نظم هذه الصّورة بالفعل (تُقرع) المبني للمجهول، وبنائوه للمجهول بقصد التركيز على حدث

<sup>١</sup> - نفس المصدر، ص ٩-١٠. المروّة: الحجارة البيضاء. كلّ يوم: كلّ حين. تُقرع: يقال: قرّعت مروّة فلان: أصابته مصيبة. المشرق: المصلّى، ومسجد الخيف.

(القرع)، لا على (القارع)/ الفاعل، فهو يريد بيان كثرة المصائب المثالة عليه، من غير الانشغال بالمسبب لها.

مصائب لا يكاد أبو ذؤيب ينسى ألم واحدة منها حتى يقع في أخرى أدهى وأمر، إنه ألم يوحى به التشبيه وما قام عليه من نظم وتضام، ومن محاور النظم الفاعلة في رسم أبعاد المعنى استعماله حرف المد الياء في (كأني)، «حيث ساعدت الكسرة مع صوت الياء على الإيحاء بالألم والتوجع، ووصلت بهما إلى أعماق السامع، كما ساعدت الشاعر ليطلق شكواه ويتخفف مما أثقل صدره من أوجاع»<sup>١</sup>. هذه المصائب هي التي جعلت جسمه ينحل ويضعف، مما أثار استغراب (أميمة)، فسألته عن السبب:

- ٢ - قالت أميمة: ما لجسمك شاحباً      منذ ابتذلت، ومثل مالك ينفع  
٤ - فأجبتها: أن ما لجسمي أنه      أودى بني من البلاد فودعوا

لذلك نرى أن (أل) في (الحوادث) التي قيدت المشبه (الياء) في (كأني)، العائدة على (أبي ذؤيب)، عهدية ذكرية، فقد مر ذكرها في الآيات السابقة.

وهكذا نجد أن نظم الصورة عند أبي ذؤيب، كان الأساس في عملية التواصل الجمالي بين الشاعر والمتلقي، إذ جعلنا نشعر بها وكأننا نعيش لحظات الحزن والألم وهي تنهش روحه ووجدانه، وهو نظم تولدت فنيته من أمور اجتمعت وتآلفت وتناسقت فشكّلت لوحة فنية، لعل أولها: بلاغة الألفاظ التي اختارها، وثانيها: كيفية تعليق بعضها ببعض:

فالمشبه كان اسماً لأداة التشبيه / الحرف المشبه بالفعل (كأن)، و(للحوادث): متعلقان بحال محذوفة من الضمير المشبه (الياء)، والمشبه به (مروءة): خبر (كأن)، و(بصفا): متعلقان بصفة لـ(مروءة)، و(كل يوم): متعلقان بالفعل (تقرع)، ونائب الفاعل: ضمير يعود على (مروءة).

هذا التعليق هو ما جعل الصورة تتماسك وتتعاقد من أجل التعبير عن المعنى بأبلغ تعبير، وأروع تمثيل، وما هذا التعليق إلّا النظم، الذي جعل دلالة الألفاظ متناسقة، وجعل معانيها متلاقية<sup>٢</sup>، «يعضد بعضها بعضاً، ويلائم أولها آخرها»<sup>٣</sup>، ولا نستطيع عزل مفردة عن أختها حتى لا تنفصم عراها ويذهب

<sup>١</sup> - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢١٠.

<sup>٢</sup> - أبو سعيد السكري، شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ٦٠-٥.

<sup>٣</sup> - ينظر: حمّادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، ص ٥٠٦.

<sup>٤</sup> - بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ص ٤٦٠.



جملها، وتمتَزَق وحدتها، فتغدو كالكَعاب تنفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلّ الاغتراب، مع أنّها مع أخواتها كالجوهرة الثمينة مع أخواتها في العَقْد أُمى في العين، منها إذا أُفردت عن التّظار، وبدت فذّة للنّاظر.<sup>١</sup>

إن اجتماع هذه المفردات في التشبيه، وتآلفها، وترباطها، وتناسقها، جعله «يتقطّر عذوبةً ويفيض حيويّة، وينساب انسياب الماء الرائق السلسيل في مَحْنِيّة الوادي»<sup>٢</sup>.

ومن جميل ما نظم أبو ذؤيب صورةً انتقى ألفاظها، مراعيّاً أن تكون متلائمة متماسكة، ليكون اتّحادها وانسجامها محققاً غايته في التواصل الوجداني، وذلك في قوله (من البسيط):

٥ - وَزَفَّتِ الشَّوْلُ مِنْ بَرْدِ الْعَشِيِّ كَمَا زَفَّ النَّعَامُ إِلَى حَفَانِهِ الرُّوحُ

وإذا ما نظرنا إلى مفردات هذا التشبيه - وهو تشبيه تمثيليّ يقوم على تشبيه صورة بصورة - نجد أنّ الألفاظ كلّها تدلّ على السّرعة، في أصلها المعجمي، أو في صفاتها، فالمفردة الأولى هي (زَفَّت)، والزّفيف: مشيٌّ سريعٌ في تقارب خطّو، ثمّ مفردة (الشَّوْل)، وهي الإبل التي شالت ألبانها، أي خفت بطونها من أولادها، ومن المعلوم أنّ الإبل التي لا تكون حوامل تكون سريعةً في مشيها، كما أنّ تقييد مشي هذه الإبل بشبه الجملة (من برد العشّي) يزيد في التعبير عن المعنى؛ لأنّ هذا التّوع من الإبل لا يصبر على البرد، لخفّة بطونها من أولادها، ولو كانت حوامل كانت أصبر.<sup>٣</sup>

هذا ما يخصّ الصورة الأولى، صورة المشبه، التي تدلّ ألفاظها كلّها على السّرعة، وقد أوحى بهذا المعنى قبل أن يأتي بالصّورة الثّانية التي هي المشبه به، ليبين من خلالها سرعة هذه الإبل، فاختار لذلك صورةً توحى بالمراد، واختار ألفاظاً وصفاتٍ تتناسق وتتآلف في معانيها لتصبّ في معنًى واحد هو السّرعة، إذ شبّه سير هذه الإبل ومشيتها بصورة مشي النّعام إلى فراخه، وانظر إلى الألفاظ التي اختارها في الصّورة الثّانية: الأولى (زَفَّ)، وقد مرّ الحديث عنها، والثّانية (النّعام)، ومن صفاته السّرعة، ثمّ تقييد هذا النّعام بصفة (الرّوح)، التي تدلّ أيضاً على السّرعة، ثمّ تقييده أخيراً بشبه الجملة (إلى حَفَانِهِ/ إلى فراخه)، ربّما شعر هذا النّعام بخوفٍ على فراخه فهبّ إليها ليحميها، وبذلك يكون مشيه أكثر سرعةً.

<sup>١</sup> - ينظر: عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة في علم البيان، ص ٢٠٦.

<sup>٢</sup> - نصرت عبد الرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذليّ الجاهلي، ص ٢٨.

<sup>٣</sup> - ينظر: أبو سعيد السّكري، شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ١٢١-١٢٢.

إذا: إن اختيار الشاعر هذه المفردات المتناسبة المتناسقة، وتعليق بعضها ببعض تعليقاً محكماً، جعل التشبيه آية في البلاغة، وأكسبه رونقاً وماء، وأصبحنا - ونحن نقرأ هذه المفردات المتناسقة المنسجمة - كأننا نرى هذا المشهد يمثل أمامنا، بفضل المفردات المترابطة التي سبكها أبو ذؤيب سكباً، وأفرغها إفراغاً واحداً، مُشكّلة صورة حيّة تذخر بالحياة، « وهذا كله لا يمكن أن نحيله على لفظة واحدة من الألفاظ؛ بل إنَّ الفضل والحسنَ كله يبقى للفظَة عندما تُسبك في نسج وتأليفٍ مخصوص، على الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله »<sup>١</sup>.

ومن صور التآلف والتناسق بين مكونات التركيب التشبيهي قول أبي ذؤيب الهذلي (من البسيط):

٩ - كأنها كاعبٌ حسناء زحرفها حلّي، وأترفها طعمٌ وإصلاح<sup>٢</sup>

القصيدة في (أمّ عمرو)، وهذا البيت يصف جمالها وحسنها، فالفكرة التي يريد أبو ذؤيب التعبير عنها في هذا البيت هي جمال محبوبته وحسنها، ومن أجل أن يحقّق ذلك اختار مفرداتٍ كلّها تدلُّ على الحسن والجمال، ثمّ نظم هذه المفردات كما ينظم العقد، وعلّق بعضها ببعض، فجاءت متماسكة منسجمة لا تنافر بينها ولا استيحاش، ثم جعل هذه المفردات المتعاضدة مشبّهة به، شبه المرأة التي يتحدث عنها بها، وربط بين المشبّه والمشبّه به بالأداة (كأنّ).

وإذا ما نظرنا إلى التشبيه هاهنا نجد أنّه أتى بالمشبّه ضميراً، وهذا الضمير يعود على متقدّم في الأبيات السابقة لهذا البيت، وهو (أمّ عمرو)، محبوبه الشاعر إذ يقول في بيت سابق:

٨ - فيهنّ أمّ الصُّبَيَّينِ التي تَبَلَّتْ قلبي فليس لها ما عشتُ إنْجَاح<sup>٣</sup>

هذا يعني أن المشبّه (الضمير) كان عنصراً من عناصر الربط والتماسك في النص، أمّا المشبّه به فهو لفظ (كاعب)، وهي المرأة المحبّبة عند العرب، ثمّ قيّد المشبّه به بما يكمله ويجمّله، فأتى بجملة من الصّفات: (حسناء)، فهي حسناء بطبيعة خلقها، وأتبعها بجملة الصفة الاسمية (زحرفها حلّي)، والزّحرف لا يكون إلّا في الرّينة والتّزّين، فهي جميلة فاتنة حسناء مزينة بالحلي على الدوام، وهذا ما أفاده التعبير بالجملة الاسمية التي تؤدي معنى الثبات، ثم عطف بجملة صفة فعلية (أترفها طعمٌ وإصلاح)، ليدل على أن هذا الحسن غير مُهمَل، تتعهده صاحبتة بالإصلاح والتحسين، فالصفة الأولى أفادت

<sup>١</sup> - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ٦٤.

<sup>٢</sup> - أبو سعيد السّكري، شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ١٦٦. زحرفها: زيّنها. أترفها: نعيمها. الإصلاح: السّقي وحسن الغذاء.

<sup>٣</sup> - نفس المصدر، ص ١٦٦.

الجمال الطبيعي، بينما أفادت الثانية الجمال المصطنع، أما الثالثة فأفادت تجدد الرعاية والاهتمام بهذا الحسن، ليصل به إلى الكمال، وبالتالي يضع المتلقي أمام أعلى درجات الجمال.

#### - انسجام نظم التشبيه مع مطلع القصيدة وموضوعها:

ومما يلاحظ أن الهذلي عندما يبني قصيدته أنه يحرص على توفير التلاؤم بين مطلع القصيدة وموضوعها من جهة، و تشبيهاتها و صورها من جهة ثانية، والتلاؤم ضرب من النظم وطريقة فيه، والأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة في ديوان الهذليين.

من هذه الأمثلة قول مليح بن الحكم ( من الطويل ):

- ١- تنبّه لبرق آخر الليل موصب ربيع السنّا يبدو لنا ثم ينضب
- ٢- تراه كتخفّاق الجناح، ودونه من النير أو جنبّي ضريّة منكب<sup>١</sup>

يتحدّث الشاعر في هذه القصيدة المؤلفة من سبعة عشر بيتاً عن المرأة، وعن الخصب، إلا أنه بدأها بالحديث عن البرق بأسلوب تصويري يعتمد على التشبيه، جاعلاً المشبه (البرق) في مطلع البيت الثاني ضميراً، وكان قد قيده في البيت الأول بزمن ظهوره، وهو آخر الليل، للدلالة على أنه لا يستطيع أن ينسى من يحبّ، فهو في تذكّر دائم للمحبوبة، هذا التذكّر جعله لا يستطيع النوم، فظل ساهراً يرقب أنواء السماء، ثم قيّد هذا المشبه بصفات، أوّلها (موصب) للدلالة على ديمومته، وثانيها (ربيع السنّا)، فضوء هذا البرق كان يظهر على شكل خيط مضيء، وثالثها (يبدو لنا ثم ينضب)، وهذه الصفة وما عطف عليها تبين لنا حركة هذا البرق خفاءً وظهوراً، وشدة نوره نلحظها في تقييده بـ(ربيع السنّا)، ثم أتى بالتقييد الأخير في قوله: (تراه)، فجاء به في صورة الضمير، وعلى الرغم مما يعرف عن الإضمار من معنى التخفية، إلا أن الضمير هنا استطاع أن يسلط الضوء على الصفات الواردة في البيت الأول ويؤكدّها، وذلك بأن أوحى للمتلقي أن يتخيلها مجتمعة، ثم أتى بالمشبه به (تخفّاق الجناح)، فهذا البرق يشبه خفّاق الجناح سرعةً وخفّةً: سرعةً في الظهور وسرعةً في الاختفاء، أما الخفّة فهي في الحركة، ولعلنا نلمح في لمعان هذا البرق وضوئه ما يوحي لنا بأمل الشاعر وتفاؤله في وصال الأحبة.

<sup>١</sup> - أبو سعيد السّكري، شرح أشعار الهذليين، ج ٣، ص ١٠٥٠. موصب: دائم. ينضب: يخفى. السنّا: الضوء. النير: جبل. ضريّة: أرض. منكب: جانب منه.

ثم عاد بعد أن ذكر المشبه به إلى الحديث عن المشبه، وقيدته بصفات متعددة، منها (سرى دائباً)، ثم يذكر سحابه المرافق له، ويظهر بأنه سحاب غزير (بذي هيدب)<sup>١</sup>، يروي الوديان ويملؤها، ليؤكد الخصب والنماء والغزارة.

ثم ينتقل إلى صورة المرأة الخصب، فيذكرها ويستعير لها مع أترابها صفات الغزلان، من خلال تشبهن هذه الحيوانات الجميلة:

- ٩ - نظرت إلينا من قريب وأتلعت بأعناقها غزلان ضال ورب رب  
١٠ - كمثل حُدودِ الخيلِ صَدَّتْ بأوجهِ حِسانٍ، وغشَّاهَا الأجلَّةُ مُعَرِّبُ<sup>٢</sup>

تتلاءم صور القصيدة وتتآلف، إذ كانت الأولى منها للبرق، والبرق لا يكون إلا مع المطر، والمطر رمزٌ للخصب، وهذا الافتتاح كما أسلفنا يلائم الحديث عن المرأة، لأن المطر والمرأة كل منهما مصدر للخصب والنماء، فمزج الشاعر بين الخصبين، في صورة تشبيهية معبرة.

وفي هذه الصورة يعتمد الشاعر إلى استقصاء الجزئيات وتتبعها، فالصورة عنده لا تنقطع في بيت واحد، وإنما نراها آخذة في التنامي في عدة أبيات.

ومن ذلك أيضاً قول أبي خراش (من الطويل):

- ٣ - إذا هي حنَّ للهوى حنَّ جوفُها كجوفِ البعيرِ قلبُها غيرُ ذي عزمٍ  
١١ - رأت رجلاً قد لوَحَّته مَخامصُ وطافت برئانِ المَعَدَّينِ ذي شَحْمٍ  
١٢ - غَذيٍّ لِقاحٍ لا يزالُ كائنه حَمِيَّتْ بدغٍ عَظْمُه غيرُ ذي حَجْمٍ  
١٥ - فجاءت كخاصي العَيْرِ لم تحل حاجةً ولا عاجةً منها تلوحُ على وشَمٍ  
١٩ - إذا ابتَلَّتِ الأقدامُ والتفَّ تحتها غُثَاءٌ كأجوازِ المقرنةِ الدُّهْمِ  
٢٠ - ونعلٍ كإسلاءِ السُّمائي نَبَذَتْها خِلافَ نَدَى من آخرِ اللَّيْلِ أو رَهْمٍ  
٢١ - إذا لم يَنازِعْ جاهلُ القومِ ذا النُّهى وبلدتِ الأعلامُ بالليلِ كالأكْمِ  
٢٢ - تراها صِغاراً يحسِرُ الطَّرْفُ دونها ولو كان طَوْدًا فوقه فِرْقُ العُصمِ<sup>٣</sup>

<sup>١</sup> - ينظر: نفس المصدر، ص ١٠٥٠.

<sup>٢</sup> - أبو سعيد السَّكْرِي، شرح أشعار الهذليين، ج ٣، ص ١٠٥١.

<sup>٣</sup> - نفس المصدر، ص ١١٩٨-١٢٠٣.

نجد في هذه الأبيات التلاؤم بين الصُّور جميعها، كما نجد التلاؤم بينها وبين نفسيّة الشّاعر، فنفسه كانت قلقةً، وكان مكتئبًا متشائمًا من الحياة، فجاءت الصُّور لترسم هذه الحالة النفسيّة، حاملةً المعنى الذي يريد الشّاعر التعبير عنه، ولعل سبب هذا التشاؤم يعود إلى حالته الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها، و تفصيل ذلك يأتي من خلال الصُّور التي رسمها، كان أولها تشبيهه حنين زوجته تشبيهاً فيه هجاءً ساحر لها:

٣- إذا هي حنّت للهوى حنّ جوفُها كجوف البعير قلبها غير ذي عزم<sup>١</sup>

فهي إذا حنّت إلى أهلها وبلديها فتحت فاهاً، وحنّت كما يحنُّ البعير، وهي صورةٌ تعبّر عن سخط الشّاعر، فرسمها رسمًا يُظهر فيه بشاعتها، وأوّل صور هذه البشاعة كبر فيها، ولعل سبب تركيزه على فمها ما يعانيه من كثرة شكواها، وسلاطة لسانها، وتأففها الدائم من فقره وسوء حاله، وهذا ما توضّحه الصُّورة الآتية:

١١- رأْتُ رجلاً قد لوَحَّتْهُ مَخامصُ وطافت برئان المَعْدِنِ ذي شَحْم

١٢- غَذي لِقاحٍ لا يزالُ كائنه حَمِيْتُ بدِغٍ عَظْمُهُ غيرُ ذي حَجم<sup>٢</sup>

في هذا التشبيه يبيّن لنا الشّاعر نظرة زوجته إليه، إذ أتى بالمشبه ضميراً عائداً على وصفٍ سابق في قوله: «رأْتُ رجلاً»، ثم قيّده بالصفة (لوَحَّتْهُ مَخامصُ)، ليدلّ على ضموره، والمشبه به هو زقّ السمن الذي رُبَّ ولم يستعمل، والجامع هو عدم الفائدة، وبهذا عبر الشّاعر عن عدم رضا زوجته به، يقول:

١٣- تقول: فلولا أنتَ أُنكِحْتُ سيِّداً أُرَفُ إليه أو حُمِلْتُ على قَرْمٍ<sup>٣</sup>

فإذا كان نظرها إليه على هذه الصُّورة، فكيف لا يهجوها؟ ويبلغ الذُّروة في هجائها، هاهو يشبهها بخاصي العير:

١٥- فجاءت كخاصي العيرِ لم تحلّ حاجةً ولا عاجةً منها تلوحُ على وشَمٍ<sup>٤</sup>

<sup>١</sup> - نفس المصدر، ص ١١٩٨. قلبها غير ذي عزم: أي هي غير ساكنة.

<sup>٢</sup> - نفس المصدر، ص ١٢٠٠-١٢٠١. المَعْدِنُ ما تحت العَضُد، وهو موضع رجل الفارس من الفرس. الحَمِيْتُ: وعاء السمن الذي مَنُّ بالربِّ، والربُّ: الثقل الأسود، بدِغٍ: جديد لم يستعمل.

<sup>٣</sup> - نفس المصدر، ص ١٢٠١. القَرْمُ: الفحل الذي يُرى ولم يُستعمل.

<sup>٤</sup> - نفس المصدر، ص ١٢٠١-١٢٠٢. لم تحلّ: لم تفعل، من (الحَلَّى). حاجة: الحاجة خرزة من رديء الخرز. العاجة: العاجة: ذَبْلَةٌ. على وشَمٍ: ليست موشومة ولا مزينة.

كان الجامع بين الطرفين في هذا التشبيه الانكسار، إذ إن خاصي العير يستحيي مما يصنع. وفي التشبيه هجاء ما بعده هجاء لها؛ لأن المرأة إذا حصت العير لم يبق شيء من البذاءة إلا أته، ثم عاد إلى تقييد المشبه (هي) — وهو فاعل للفعل (جاءت) — بصفات تدل على وعدم جمالها، وعدم اهتمامها بنفسها، فهي لا تتزين ولو بأردأ الخرز والحلي، ولا تضع وشماً يجعلها أكثر قبولاً، من هنا كان تشبيهها بخاصي العير تعبيراً عن انعدام إحساسها بأنوثتها، ودل على افتقارها إلى ذوق الأنثى، مما زاد في قبحها. وبذلك استطاع من خلال تقييد المشبه أن يصل بهذا التشبيه في هجائه حدّاً يضاهي نظرتها إليه، أو هو أشد وطأة، وهذا الشعور تجاهاها نتيجة سخطه عليها، ورداً مفعماً على دعواها.

وبذلك نجد أن الصور التشبيهية جاءت متعاضدة متألّفة مع سياقها، سكبها الشاعر في بناء متناسق، يمثل لوحة تعبيرية، تحمل أدق التفاصيل عن علاقته بزوجه، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن حالته الاقتصادية، والتعبير عنها معتمداً في الدرجة الأولى على التشبيه:

٢٠- ونعل كَأَشْلَاءِ السُّمَانِي نَبَذْتُهَا خِلَافَ نَدَى مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ أَوْ رَهْمٍ<sup>١</sup>

هنا يشبه الشاعر نعليه المتآكلين الباليين من طول الزمن، وهو يسير بهما ليلاً، والمطر الخفيف يهطل كالنّدى، بشلوى جناحي السُّماني، والجامع بينهما: الفناء والتلاشي.

وفي هذا التشبيه يلخص الشاعر حالته البائسة، إذ يظهر فقره وعوّزه، ولعل هذا — في اعتقادنا — هو سبب علاقته السيئة بزوجه، فلا شك في أنّ فقره وعوّزه كان من أهم الأسباب التي جعلت زوجه ناقمةً عليه، غير راضيةً به.

والمهم هنا ليس الحديث عن حالتي الشاعر الاقتصادية والاجتماعية، وإنّما الحديث عن دور التشبيه في إيصال معاناة الشاعر إلى المتلقي، على نحو فني جمالي يحقق المشاركة الوجدانية والمتعة الفنية، فالتشبيهات التي ذكرها الشاعر في نصّه هذا كانت تشبيهات معبرة عن أحواله البائسة، وتقلباته النفسية، فشكّلت محوراً مهماً من محاور بناء النصّ، وباجتماع سوء حالته الاجتماعية والاقتصادية تكون جوّ القصيدة، ذلك الجوّ التشاؤميّ عند الشاعر الذي سئم تكاليف الحياة، وفقد أمله في تحسن أحواله.

<sup>١</sup> - نفس المصدر، ج ٣، ١٢٠٣. الرّهم: المطر الضّعيف السّاكن اللّين.

## - الخاتمة:

بعد أن عشنا مع آفاق التشبيه في شواهد من شعر الهذليين، نستطيع أن نلمس ما كان يتمتع به التشبيه في أدائهم الفني، فقد كان الوسيلة الأقصر والأوضح ولأمتع في تقديم المعنى، ولا سيما حين يكون مستمداً من صميم مجتمعهم، ومظاهر حياتهم.

لقد كان الهذليون في نظمهم الصورة التشبيهية، يحرصون على أن تكون ألفاظ الصورة ومفرداتها وتراكيبها متناسقة متلائمة من حيث المبني، ومن حيث المعنى، فكلُّ واحدة تستدعي صاحبها، وتطلبها في تناسق ووثام، بحيث أننا إذا نزعنا مفردة أو مكوناً من مكونات التشبيه اختلت الصورة، وفقدت تماسكها وجمالها، ولا يمكن إلا أن نلاحظ اهتمام الشاعر الهذلي بانتقاء ألفاظه، فهو يحرص على أن تنتمي ألفاظ الصورة الواحدة إلى الحقل المعجمي للمعنى الذي تحمله.

أمّا في مجال نظم صور القصيدة، فقد وجدنا أن الشاعر كان يحرص على أن تكون صوره متناسقة متلائمة فيما بينها، مع اهتمامه بأن تحقق الانسجام مع موضوع القصيدة ومكوناتها، ولا يغيب عنه العمل على أن تتكامل هذه الصور فيما بينها، لتنمو حتى تصل إلى التعبير عما يصبو إليه.

## قائمة المصادر والمراجع

١. الجاحظ، أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط ٢، (د.م): دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
٢. الجاحظ، أبو عثمان، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط ٢، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٨م.
٣. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط ١، القاهرة: مطبعة المدني، — جدة: دار المدني، ١٤١٢هـ = ١٩٩٢م.
٤. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط ٣، القاهرة: مطبعة المدني، — جدة: دار المدني، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م.
٥. حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي الأول، ط ١، حلب: دار القلم العربي ١٤١٨هـ — ١٩٩٧م.
٦. الخطّابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، ط ٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨م.

٧. الرافعي، مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، راجعه وضبطه: محمد سعيد العريان، وقدم له: محمد علي سلامة. ط ١، القاهرة: الصحوة للنشر والتوزيع ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
٨. الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، ط ٢، (د.م): عالم الكتب ١٩٦٧ م.
٩. السبكي، بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، طبع مع مختصر السعد التفتازاني على تلخيص المفتاح، بولاق: المطبعة الأميرية ١٣١٧ هـ.
١٠. السكري، أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد الفراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة دار التراث، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.
١١. صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
١٢. عبد الرحمن، نصرت، الواقع والأسطورة، في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥ م.
١٣. عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ط ١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م.
١٤. عبد المطلب، محمد، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط ١، لونغمان: الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م.
١٥. كرد علي، محمد، رسائل البلغاء، ط ٢، مصر: طبع بمطبعة دار الكتب العربية الكبرى، ١٣٣١هـ - ١٩١٣م.



## دراسة أسلوبية للرتابة التعبيرية في «النمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر

الدكتور علي بيانلو\*

### الملخص:

اهتم النقاد بدراسة الظواهر اللغوية، من خلال الأنماط، ويمتد بحثهم إلى تنوعات في التراكيب تعتمد مؤثرات يمكن أن تكون لها صلة بالمبدع، وهي مؤثرات قد تنحرف عن مجراها لتكون في النهاية أسلوباً متفرداً. هذا التوجه من الدراسة في أساليب الأدباء نسميه بالأسلوبية، بما يتوسع فيها من رؤية ألسنية، فيتفرع منها منهج إحصائي تمهّد دراسة الظواهر اللغوية في الأعمال الأدبية في إطار المعطيات الكمية. وهناك توجهات أخرى في الأسلوبية كالتوجه النفسي، والوظيفي، وغيرها.

استقرّ عبر التقصي، الحاصل من بيانات الجداول - مع استخدام المنهج الإحصائي البدوي وليس الآلي - أن تامر ذو منهج ثابت في تعاطي الظواهر الربية. في مجموعته «النمور في اليوم العاشر» عبر دراسة للرتابة التعبيرية، فلاحظنا أنّه لجأ إلى النمط الرتيب في اجتماع (الفعل الماضي + الباء الجارة + المجرور + النعت مع التناوب في النوع والعدد) في التراكيب الحصرية. وحدث أن ينحرف الكاتب عن النمط إلى التنوع، في إعادته للظواهر اللغوية، وذلك ما يستدعيه أسلوبه القصصي. والحوارية أساساً هي مبدأ رتابة النمط في التعاطي الألفاظ، خاصة في التكرار الفاشي في مفردات القول والسؤال والصوت واللهجة وغيرها. وهذا يبدو للقارئ إذا ما أكثر من قراءته للكاتب، ويظهر أن الفوضى نجمت عن فقر في الثروة اللفظية أو عن لاوعي لزكريا تامر، لأنّه لو انتبه للرتابة لاحتجب عن التورط في الفوضى اللفظية.

**كلمات مفتاحية:** زكريا تامر، العمل القصصي، الأسلوبية، النمط الرتيب.

### المقدمة:

اهتم علماء العربية قديماً بدراسة المفردات والجمل من خلال الأنماط المألوفة، وما لهذه الأنماط من دلالات، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية، ووظيفة كلّ ظاهرة، واهتموا ببعض التنوعات اللغوية التي لها دلالة فنية قد تأتي من توافق الحروف والكلمات والجمل، أو تخالفها ويمتدّ بحثهم في هذا المجال إلى تنوعات في التركيب تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار، يمكن أن تكون لها صلة بالمبدع أو المتلقي، وهي مؤثرات تتحوّل، وتنحرف عن مجراها في الاستعمال المألوف لتكون في النهاية

---

\* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد، إيران. abayanlou@yazd.ac.ir

تنوعاً فردياً أو جماعياً<sup>١</sup>، ولنقل لتكون أسلوباً يتسم ببصغة شخصية. نعلم أن هذا الوجه من الدراسة التقليدية في أساليب الأدباء نسميه حالياً باسم النقد الذي يرتبط بالبلاغة أو بما يسمى بالنقد البلاغي التقليدي؛ ولكن تطور ذلك وامتزج في الوقت الراهن بالأسلوبية بما يتوسع فيها من رؤية ألسنية جديدة، كما قيل إنها «تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية»<sup>٢</sup>. وهي التي تُعرّف أيضاً، في معاجم المصطلحات النقدية والفنية، أنها «درس موضوعه دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية»<sup>٣</sup> في النصوص؛ ولذلك يتفرع منها منهج إحصائي تمهّد دراسة الظواهر اللغوية وتحديدها في الأعمال الأدبية في إطار المعطيات الكمية، أي الأرقام. بينما يجب أن ننتبه إلى أن الأسلوبية لا تنحصر في التوجه اللساني والإحصائي فقط؛ بل وهناك توجهات أخرى في الدراسات الأسلوبية كالتوجه التعبيري، والنفسي، والوظيفي، والبنوي، وغيرها.

هذا، والذي لا شك فيه أن المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي<sup>٤</sup>. وحنة أصحاب الإحصائيات - في تبرير ما يؤخذ على الأسلوبية من ارتكازها على الأرقام الميتة دون الإحساس، والانطباع الشخصي، أو الذوق الفردي - تعتمد على أن دقة ظهور السمة اللغوية في تعبير أديب معين لا تكفي في إدراكها النظرة العابرة أو الحاسة الذوقية، بل لا بد من الارتكاز على علم الإحصاء الذي يصل بالناقد إلى الدقة العلمية المفضلة المطلوبة<sup>٥</sup>. فمن هذا المنطلق، تأتي «الأسلوبية الإحصائية فتهتم بتتبع السمات الأسلوبية، ومعدّل تواترها، وتكرارها في النص»<sup>٦</sup> المدروس مهما كان نوعه، شعرياً، أو مسرحياً، أو سردياً، إلخ .

وما جاءنا من حديث حول الأسلوبية يسوقنا في الواقع إلى أن نقول إن هناك مجالاً خصباً متوافراً، في الدواوين الشعرية والأعمال السردية لدى كلّ من الشعراء وكتاب القصص، يحمل الدارس على متابعة الأساليب والأنماط في تلك الأعمال. والسردية تعني بدراسة السرد وأنواعه - وبما أنها طريقة

<sup>١</sup> - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ٢٨٩.

<sup>٢</sup> - جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، صص ٣٧ و ٣٨.

<sup>٣</sup> - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١١٤.

<sup>٤</sup> - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ١٩٨.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ٢٠١.

<sup>٦</sup> - إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، ص ١٥٦.

تروى بها القصة أو الخرافة، تبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية، وهي غلط خطابي متميز<sup>١</sup> - ترتبط بالأسلوبية الألسنية في وصف معالم القصص. ولذلك يسعى مثل تلك الدراسات الأسلوبية إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية - كما قلنا آنفاً - إلى تحليل الأبنية السردية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النصوص السردية - وبالتالي يبحث المهنج الأسلوبي السردى اللساني في العلاقات الحضورية التي هي علاقات تشكّل وبناء، أي المظهر التركيبي للخطاب من حيث هو طريقة نوعية لتحليل السرد بمظاهره اللغوية. فكلّ ذلك يحدو بنا إلى دراسة أسلوبية لنمطية اللغة التعبيرية القصصية لدى الكاتب القصصي زكريا تامر. وإنّ منهج البحث هو منهج إحصائي للظواهر اللغوية الرتيبة الفاشية في التعبير، ومن ثمّ تقديم المعطيات لها والبيانات في الجداول.

ها هو زكريا تامر الكاتب القصصي السوري (١٩٣١م) أنتج قصصاً قصيرة في مجموعات عديدة، حيث «... كلّ قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحي إجماعاً دالاً ومكتفياً بالواقع العربي ... وكلّ جزئية يتناولها زكريا تامر تحمل بذور الكلية أو بذور المجتمع مكتملاً، والكل هو جماع جزئياته، والكاتب يهتم بكل جزئياته، ويتمتع بالبصيرة التي تتيح له إدراج كل جزئية من الجزئيات في كليتها أيّاً كانت هذه الجزئية. وزكريا تامر إذ يحكي قصة حب أو زواج، أو جوع أو قتل، أو لحظة صفاء يكدرها عنف، يحكي قصة واقع بأكمله بكلّ مقوماته»<sup>٢</sup>. تتسم كتاباته كلّها في هذه المجموعات بظاهرة النمطية الرتيبة في استخدام الألفاظ والجمل في سياقات متكررة متشابهة لافتة للنظر عند قراءة القصص علانية، حتّى لتدلّنا هذه الظاهرة المتفشية على اتّباع خطوات الكاتب في آثاره. فقد ثبت، عبر التقصي، أنّه ذو منهج دوراني ثابت في تعاطي المفردات والعبارات الرتيبة في المجموعات القصصية جميعاً، لكننا سايرنا الكاتب في أسلوبه المتميز بفرديته عند مجموعة «النمور في اليوم العاشر» كنموذج من بين النماذج الكثيرة عبر دراسة أسلوبية لنمطية اللغة التعبيرية المتداولة لدى الكاتب. فأردنا أن نلّم عن كُتب بأدوات الكاتب اللفظية المتداولة المتفشية لديه في إنتاجاته القصصية من منظور الأسلوبية.

#### الدراسات السابقة:

سبقت دارستنا هذه مباحثٌ حول زكريا تامر وأدبه في مقالات منها: مقالة «شعرية العنوان في تجربة

<sup>١</sup> - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١١١.

<sup>٢</sup> - لطيفة الزيات، من صور المرأة في القصص والروايات العربية، صص ٩٠ و ٩١.

زكريا تامر القصصية» لمفيد نجم في مجلة الراوي، العدد ١٧، ٢٠٠٧م. ومقالة «استدعاء التراث في أدب زكريا تامر» لصلاح الدين عبيد في مجلة العلوم الإنسانية الدولية، السنة ١٦، العدد ٣، ٢٠٠٩م، و«دراسة الرمز في القصة القصيرة، النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر» لعلي باقر طاهري نيا وسمانة رئيسي في مجلة دراسات العلوم الإنسانية (فارسية)، بجامعة بوعلي سينا، العدد ٢٠، ١٣٨٨هـ.ش، و«هوم زكريا تامر» لرياض عصمت في مجلة المعرفة، العدد ١٨٩، ١٩٧٧م، و«أزمة الإنسان في قصص زكريا تامر» لسمير قطامي في مجلة دراسات، المجلد ١٠، العدد ١، ١٩٨٣م، وغيرها . وكذلك تمت دراسات حول الكتابة القصصية لدى زكريا تامر في كتاب «زكريا تامر والقصة القصيرة» لامتنان عثمان الصمادي، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥م، وفي كتاب «عالم زكريا تامر القصصي: وحدة البنية والفنية في تمزقها المطلق» لعبد الرزاق عيد، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٩م، و... ولكن مع كل ما جرى في أدب زكريا تامر من بحث، إنما يريد البحث الحالي الكشف عن جوانب لغوية رتيبة متفشية لديه في اللفظ والعبارة كأسلوب متميز متسلط على أدبه. فما رأيناه من مثل هذه الظاهرة حملنا على دراسته دراسة إحصائية مفصلة كاشفين عن سمة الكاتب القصصية.

### طرح الأسئلة والفرضيات:

الف- ما هو السبب في الرتابة الفاشية الشبيهة بالفوضى في النمط الأسلوبي عند تعاطي الألفاظ والتراكيب الثابتة؟

ب- هل العمل الحوارى يحجّم ويضيق المجال في التعبير كما في تناول الأفعال خاصة؟ يُفترض بدايةً: أنّ التعبير اللواعي عن الغرض قد ينتهي إلى رتابة النمط الأسلوبي في تعاطي الألفاظ والتراكيب!!، وأنّ تحجيم الثروة اللفظية ينحصر أحياناً في تعاطي الفعل الماضي كما لدى زكريا تامر في قراءة أعماله الأدبية !! ذلك خاصةً في العمل الحوارى المتجسد بمفردات القول والسؤال، والصوت، واللهجة، و...!!

### منهج البحث:

استخدمت المنهج الإحصائي اليدوي وليس الآلي، مع إعداد مسودات رُتبت فيها الألفاظ والعبارات وفق الشكل والمحتوى مع ثبت التكرار والإعادة لها من خلال النصوص. ثمّ تمّ تنظيم الجداول وتحليل بياناتها لغوياً. وقد استغرقت هذه العملية بضعة أشهر.

هذا، وبناءً على التعليل السابق ذكره، سيجري الحديث، في ما بعد، عن الموضوع في حيز العناوين التالية، مع التدقيق، والتفصيل والتعليق. وأمّا سبب اختيار العناوين الفرعية في المقالة فهو

مراعاة الناحية المعنوية للعينات وارتباطها الدلالي معاً والتغليب اللفظي للبعض على غيره.

## ١ - الدوال الصوتية

نرى الكاتب يعتمد في النمط على استخدام تركيب يجمع بين الفعل الماضي وبين الباء الجارة العالقة بكلمة ثابتة الحضور قد يضاف إليها نعت متناوب متعدد (الفعل الماضي + الباء الجارة + المجرور + النعت). والجدير بالذكر هو أن التنويع يجري في الفعل المضارع في صور قليلة؛ ولذا «يلجأ الكاتب إلى استخدام الفعل الماضي ... كثيراً في محاولة منه لرصد الماضي بآماله وذكرياته وأوجاعه مقابل الحاضر الذي يغتال فرحة تذكر هذا الماضي، ويترحم عليه»<sup>١</sup> لنا أن نسأل وهو: هل أهداف استخدام الفعل هذه محصورة بذكرها تامل؟ يبدو أن استخدام الأفعال الماضية لكل كاتب تحقق هذه الأهداف مثل رصد الماضي بآماله وذكرياته، أليس هكذا؟ إلا أن محور الكلام - وهو دراسة لغة القاص زكريا تامل بالذات - ينتهي بنا إلى هذا المقال، كما في الجدول التالي:

### الجدول الأول

| ت | التنوع في العينة                   | مرات<br>الورود | ت  | التنوع في العينة                | مرات<br>الورود | ت  | التنوع في العينة                | مرات<br>الورود |
|---|------------------------------------|----------------|----|---------------------------------|----------------|----|---------------------------------|----------------|
| ١ | قال بصوت محتج<br>٢/مرح ٢/متوسل ٢ * | ٦              | ١٤ | صاح بصوت رفيع<br>حانق متحد      | ١              | ٢٧ | صاح ٢/غنى<br>بصوت/ثمل ٢/منتش    | ٣              |
| ٢ | طلبت بصوت متوسل                    | ١              | ١٥ | قال بصوت حانق                   | ١              | ٢٨ | قال بصوت جامد<br>لفظ/ساخط/آمر * | ٤              |
| ٣ | صرخ بأصوات متوسلة                  | ١              | ١٦ | قال بصوت رفيع<br>حاد عال        | ١              | ٢٩ | تحدث بأصوات<br>متذمرة           | ١              |
| ٤ | صاح بصوت خشن<br>صارم               | ١              | ١٧ | تكلم / قرأ بصوت<br>عال          | ٢              | ٣٠ | سألت بصوت<br>متعجرف *           | ١              |
| ٥ | استمر/ قال بصوت<br>خشن             | ٢              | ١٨ | يتكلمون بأصوات<br>عالية         | ١              | ٣١ | قال بصوت<br>خائف/واهن           | ٢              |
| ٦ | قال / أعلن / تكلم<br>بصوت صارم     | ٣              | ١٩ | قال بصوت حاول<br>أن يكون هادئاً | ١              | ٣٢ | قال بصوت وديع<br>متسائل         | ١              |
| ٧ | قال بصوت خفيض<br>مرتعش آسف         | ١              | ٢٠ | قال بصوت هادئ<br>/ هادئ ذي نبرة | ٢              | ٣٣ | أنبأ / تمت بصوت<br>خاشع / ضارع  | ٢              |

<sup>١</sup> - امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامل والقصة القصيرة، ص ١٨١.

|               |                                             |   |    | آمره *                                               |   |    |                                                  |   |
|---------------|---------------------------------------------|---|----|------------------------------------------------------|---|----|--------------------------------------------------|---|
| ٨             | ردد بصوت خفيض<br>مفعم بالنشوة *             | ١ | ٢١ | قال بصوت خافت<br>/ خافت ذليل                         | ٢ | ٣٤ | قال بصوت<br>مضطرب/ متلجلج                        | ٢ |
| ٩             | تكلم / تقول بصوت<br>خفيض                    | ٢ | ٢٢ | قال/ بسمل / قرأ<br>/ بصوت مرتفع                      | ٣ | ٣٥ | صاح بصوت مثقل<br>بفرح *                          | ١ |
| ١٠            | قال / قائل/ قالت<br>بصوت حاد/ مرتعش         | ٣ | ٢٣ | قلت/عاود بصوت<br>مرتفع/مرتفع<br>رتيب                 | ٢ | ٣٦ | قال بصوت بلغ<br>سمع... شبيهاً<br>برائحة الردهة * | ١ |
| ١١            | سأل / قال ٢ / قلت /<br>نادى بصوت متهدج<br>* | ٥ | ٢٤ | قال بصوت رتيب                                        | ١ | ٣٧ | قال بصوت ذي<br>نبرة صادقة *                      | ١ |
| ١٢            | صاح / قال بصوت<br>متهدج غاضب/خجل            | ٢ | ٢٥ | قال/يصرخ<br>بصوت مفعم<br>بالسأم / بالذعر<br>والألم * | ٢ | ٣٨ | قال بصوت متملق                                   | ١ |
| ١٣            | سأل/ يقول بصوت<br>لاهث/ فظ متهدج            | ٢ | ٢٦ | قال بصوت ساخر<br>/ هازئ                              | ٢ | ٣٩ | قالت بصوت مبتلّ<br>بالدموع *                     | ١ |
| مجموع العينات |                                             |   |    | ٧٢                                                   |   |    |                                                  |   |

نلاحظ في معطيات الجدول أنّ العينة المرقمة ١ تتمتع بتنوع أكثر، وكذلك نرى أنّ العينة المرقمة ١١ تحتل المركز الثاني. ونشاهد أنّ العينة المرقمة ٢٨ تنبؤاً المركز الثالث في التنوع النمطي للعبارات المتكررة. والطريف أنّ الكاتب أدرج فعل «قول» بمشتقاته ٤٠ مرة في عمله السردى، في حين تأتي أفعال «صاح، وصرخ، وتكلم» في المراتب التالية. ويظهر أنّ هناك ارتباطاً لفظياً ومعنوياً بين النعوت من حيث الترادف، والتخالف، والاستبدال، والتقديم، والتأخير، والتقليل، والتعدد، والتنوع. وهذا ما جعلنا نرتّب العينات على حسب النعوت المتوالية والمتناوبة لفظاً ووفق المرادفة والمخالفة معنى، إذ قيل «لقد استخدم زكريا تامر الثنائيات اللغوية القائمة على المتضادات في لغة الشخص وفي الأحداث، ونستطيع القول إنّ التضاد اللغوي نتيجة حتمية لإدراك التضاد بين الخارج الموضوعي والداخل النفسي على السواء»<sup>١</sup>، ويمكن القول إنّ ما صدر في القسم الأوّل من النمط (الفعل + الجورور دون النعت) لا يحظى بتنوع ملحوظ. وإنّ ما ورد من عينة لمرة واحدة يبدو بنا إلى فهم التفرد في استخدام العينة لدى

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ١٦٤.

الكاتب. ونلاحظ أيضاً أنّ النعوت تتنوع في كل نمط بين ٣ و ١٣. وأنّها تجري في الغالب على اسمية بينما ينحرف النسق ويتفرد بعض من تلك النعوت بالفعلية؛ كما في هذه العبارة «قال بصوت حاول أن يكون هادئاً» من قصة «في ليلة من الليالي»<sup>١</sup>، وكذلك في هذه العبارة «قال بصوت بلغ سمع ... شبيهاً برائحة الردهة» من قصة «الفندق»<sup>٢</sup>. ويزداد تنوع الكاتب طرافةً حينما نراه يأتي بنمط يتجاوز فيه المنعوت المجرور على المعمول كما في عبارة «يصرخ بصوت مفعم بالذعر والألم» من قصة «الفندق»<sup>٣</sup> أيضاً. وفي عبارة «قالت بصوت مبتلّ بالدموع» من قصة «رندا» المقطع ٢٩<sup>٤</sup>. ويتفرد تنوع الكاتب بالبدعة في جملة «يتكلم بصوت هادئ ذي نبرة أمرة» من قصة «النمور في اليوم العاشر»<sup>٥</sup>، وجملة «قال بصوت ذي نبرة صادقة» من قصة «السهرة»<sup>٦</sup>. ولا ينحصر أسلوب الكاتب في غطية العبارة على تركيب الفعل مع الاسم المجرور المنعوت، بل ويحرص على أنماط أخرى يعدل فيها عن الرتابة إلى الابتكار، كما نراه في عبارة «محاولاً ألا يسمع سوى صوت أنفاسه المتهدجة المتسارعة» من قصته «الفندق»<sup>٧</sup> وفي عبارة «تعالى صوته أجشّ وكان في البداية مرتبكاً متهدجاً» من قصة «السهرة»<sup>٨</sup>. وهذا يحدث في حين نرى أنّ الكاتب قد أورد نعت «متهدج» تسع مرات في نمط الجمل في بنائها الرتيب. وكذلك نواجه في العينة المرقمة ٣٠ تفرد الأسلوب بإيراد نعت «متعجرف» دون غيره إلا أنّ ذلك النعت قد ورد في نسق آخر خارج عن رتابة الأسلوب، في عبارة «إنّه غمر شرس متعجرف...» من قصة «النمور في اليوم العاشر»<sup>٩</sup>.

هذا، ولم يكن الكاتب يكتفي بهذا النمط في تعاطيه الرتيب لكلمة «صوت»، كما في الجدول الماضي الذكر، بل نجده يعيدها في نمط آخر، كما نرسمه في الجدول التالي:

### الجدول الثاني

<sup>١</sup> - زكرياء تامر، النمور في اليوم العاشر، ص ٣٨.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ٤٨.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ٤٩.

<sup>٤</sup> - المصدر نفسه، ص ١٠٧.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ٥٤.

<sup>٦</sup> - المصدر نفسه، ص ٦٧.

<sup>٧</sup> - المصدر نفسه، ص ٤٩.

<sup>٨</sup> - المصدر نفسه، ص ٧٣.

<sup>٩</sup> - المصدر نفسه، ص ٥٤.

| ت | التنوع في العينة                     | مرات<br>الورود | ت             | التنوع في العينة            | مرات<br>الورود |
|---|--------------------------------------|----------------|---------------|-----------------------------|----------------|
| ١ | صاح/هتف بصوت ممطوط                   | ٢              | ٦             | صارخاً أحش مبوحاً           | ١              |
| ٢ | اتحد الصوتان وتعاليا مرحين<br>ممططين | ١              | ٧             | يقول صوت خشن أبح            | ١              |
| ٣ | تعالى صوت أحش                        | ١              | ٨             | بحّ صوتي                    | ١              |
| ٤ | كان المغني أحش الصوت                 | ١              | ٩             | أجهشت بالبكاء<br>بصوت عال * | ١              |
| ٥ | صوته يتصاعد أحش مبوحاً               | ١              | مجموع العينات |                             | ١٠             |

نرى أنّ النمط لدى الكاتب يزداد تنوعاً في التراكيب والكلمات التي تبتّ لحناً وموسيقى جميلين حيث نجد تنويعه الخاص في كلمات «أحش، وممطوط، ومبوح» التي يتصف كل منها بالتصويت المعاد في النسق؛ وينجم من ذلك لحن عن فونيمات «ج، ح، ش، ص، ط، ع» التي توحى أساساً بإيقاع، إذ يراد به في الاصطلاح «تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تألف مختصر للعناصر الموسيقية»<sup>١</sup>، وما يقوى ذلك إلا من خلال ملازمته لكلمة «صوت» التي تنم عن نغم مباشر. ونرى أنّ عبارة «أجهشت بالبكاء بصوت عال» وردت في المجموع مرة واحدة بتفردا بفعل «أجهشت» في قصة «مغامرتي الأخيرة»<sup>٢</sup>. ومن الطريف أنّه زاوج بين كلمتين «أحش، ومبوح» اللتين تعنيان الغلاظة والخشونة في الصوت. ولكنه ترك مرة «أحش» واستبدل عنها بـ «خشن» محافظاً على المعنى، كما في الجدول، وبذلك نوع في كلماته. ومن مظاهر الإيحاء بالتصويت تأنيه كلمة «ممطوط» التي تعني الامتداد في الصوت.

وعندما نراقب خطى الكاتب، نلاحظ أنّه لا يغادر السلك في التزايد بكلمة «صوت» إلى حد ما مرّ علينا في النمط الرتيب، بل يتصرف في استخدامه لها تصرفاً تاماً من حيث إعادته لها وإيراده لها في أشكال وأنماط غير رتيبة يبلغ عددها ٤٩ مرة، منها ما يأتي على الصورة الإضافية (مضافاً ومضافاً إليه) والموصوفة بالاسم المشتق - مع أنّ الصفة لا تزال تدور في دورتها المعتادة بكلمات مستعملة سابقاً كما في الجدول الأول - والجملة الاسمية، والمخلاة بـ «أل»، والمفردة، والمجموعة بالتكسير، والتثنية، والمنكرة، والمعرفة، والمعربة بالفاعلية، والمجرورية، والمفعولية، والابتدائية، والإخبارية. والجدير بالذكر

<sup>١</sup> - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج ١/ص ١٤٩.

<sup>٢</sup> - زكريا تامر، النمور في اليوم العاشر، ص ١٣٤.



أنّ هذا القسم من التراكيب الجارية مع كلمة «صوت» يتعلق بما هو يحدث في العالم الإنساني عادةً. وهذا أمر طبيعي إذا رحنا نستقرأ نص الكاتب فنجد أنّ القصص تجري في المجتمع الانساني. إذن فهذه اللفظة تعدو ما ورد من لفظ آخر معتاد استعماله عند الأديب القاص<sup>١</sup>.

ودمنا نترقب أسلوب الأديب حتّى إذا بنا نرى أنّ الكاتب يتورط في غمطية شبيهة بالالتزام في تراكيبه المستعملة أيضاً؛ إذ نجده يستعيز بكلمة «لهجة» عن كلمة «صوت» في هذه المرة بشكل ملحوظ. ونراه لا يجعل النمط حكراً على كلمة «صوت» في تركيبة «الفعل الماضي + الباء الجارة + المحرور + النعت»، وإنما يجري النسق نفسه في كلمة «لهجة» أيضاً، كما نرى الأمر ملحوظاً في الجدول التالي:

### الجدول الثالث

| ت | التنوع في العينة               | مرات الورد | ت             | التنوع في العينة                                        | مرات الورد |
|---|--------------------------------|------------|---------------|---------------------------------------------------------|------------|
| ١ | قال بلهجة حافة/حانقة/صارخة     | ٣          | ٩             | قائلاً بلهجة أمرة                                       | ١          |
| ٢ | قالت بلهجة متذمرة              | ١          | ١٠            | قال بلهجة مشمئزة أمرة                                   | ١          |
| ٣ | قال بلهجة مؤنبة/متحدية/معاتبية | ٣          | ١١            | قائلاً بلهجة مهددة أمرة                                 | ١          |
| ٤ | قالت بلهجة مويخة               | ١          | ١٢            | صاح بلهجة قاسية أمرة                                    | ١          |
| ٥ | يقول بلهجة مؤنبة               | ١          | ١٣            | قال بلهجة هازئة                                         | ٢          |
| ٦ | قال بلهجة متوسلة/متباكية       | ٢          | ١٤            | خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة *                             | ١          |
| ٧ | قال بلهجة ودّية                | ١          | ١٥            | أضاف متسائلاً بلهجة لم أعرف ما إذا كانت جادة أم ساخرة * | ١          |
| ٨ | قال بلهجة رجاء/اعتذار وأسف     | ٢          | مجموع العينات |                                                         | ٢٢         |

والملاحظ أنّ كلمة «لهجة» نابت مناب كلمة «صوت» التي جرت في نفس النسق الذي جرى سابقاً. واللافت للنظر هو أنّ الحالة اللهجية في المعنى لتلك الأنماط الرتيبة تتوقف على معنى التحدي، والخصومة، وقلماً تتحول اللهجة لأمر محب لدى الكاتب كما في «ودية، ورجاء». ونلاحظ أنّ الأديب بعد أن ترك التعاطي الرتيب المزيد من مفردة «قول» مع مشتقاتها ينتقل إلى التنوع الوجيز في عبارة «خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة» من قصة «النمر في اليوم العاشر»<sup>٢</sup> ثم في عبارة «أضاف

<sup>١</sup> - ينظر في الجدول الخامس عشر.

<sup>٢</sup> - زكرياء تامر، النمر في اليوم العاشر، ص ٥٤.

متسائلاً بلهجة لم أعرف ما اذا كانت جادة أم ساخرة» من قصة «المغامرتي الأخيرة»<sup>١</sup>، إلّا أنّ الأمر سيبدو بشكل آخر في ما يتعلق بالعنيتين المذكورتين في ما بعد<sup>٢</sup>.

## ٢ - الدوالّ البصرية (أو دوالّ الفضول)

وفي خصوص الدوالّ البصرية، أو بالأحرى «دوالّ الفضول»، وذلك لاحتواء تلك العبارات والأنساق على مفردة «فضول»، لا يترك الأديب نمطية الأسلوب الرتيبة في اجتماع الفعل مع المعمول المحرور الرتيب (بفضول) إلّا ويزيد منه في تركيب آخر بصري إلى حدّ ما، كما في «حدّق، والتحدّق، ومتطلّع، وترمق» ونرى توسّعه في ذلك، إذ يتجسد في الجدول التالي:

### الجدول الرابع

| ت | التنوع في العينة    | مرات الورود | ت             | التنوع في العينة   | مرات الورود |
|---|---------------------|-------------|---------------|--------------------|-------------|
| ١ | قال بفضول           | ٣           | ٦             | متطلع ببهجة وفضول  | ١           |
| ٢ | قالت بفضول          | ١           | ٧             | ترمقه بسخرية وفضول | ١           |
| ٣ | تأمله بفضول         | ١           | ٨             | اشتدّ فضول رندا *  | ١           |
| ٤ | حدّق بفضول ولهفة    | ١           | مجموع العينات |                    | ١٠          |
| ٥ | التحديق بفضول ودهشة | ١           |               |                    |             |

ومن الطريف أنّ كلمة «فضول» قد وردت في النص القصصي كلّ ١٠ مرات، كما في الجدول، وجرت مجرى النمط السابق في تعلّقها بالفعل خاصة «قال» والأفعال الأخرى دون أن توصف بشيء من النعت اللازم لإتيانه، وذلك يحصل في ما بين العطف، والتقديم، والتأخير لكلمة «فضول». وأنّ العينة الأخيرة المتمثلة في عبارة «اشتدّ فضول رندا» يختلف فيها دور كلمة «فضول»، إذ إنّها جاءت على الفاعلية دون غيرها. ولذلك ينحرف النمط عن السياق الثابت الرتيب، ويأتي تنوع الكاتب بهذه العبارة في قصة «رندا» المقطع ١٥<sup>٣</sup>.

## ٣ - دوالّ الترق

ولا يعدل أسلوب الكاتب عن النمط بعينه في مجموعة من العينات الأخرى إلّا أنّه يحذو حذو الطريقة المتبعة سابقاً في العينات التالية، كما في الجدول التالي:

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ١٢٨.

<sup>٢</sup> - ينظر في الجدول التاسع.

<sup>٣</sup> - ذكرىء تامر، النمور في اليوم العاشر، ص ٩٦.

## الجدول الخامس

| ت | التنوع في العينة    | مرات<br>الورود | ت             | التنوع في العينة   | مرات<br>الورود |
|---|---------------------|----------------|---------------|--------------------|----------------|
| ١ | قال بترق *          | ٦              | ٥             | قالت بترق وهزء     | ١              |
| ٢ | صاح بترق            | ١              | ٦             | أضاف متسائلاً بترق | ١              |
| ٣ | قائلاً/ صارخاً بترق | ٢              | ٧             | مزق بأصابع نزقة *  | ١              |
| ٤ | تخلع بترق           | ١              | مجموع العينات |                    | ١٣             |

وبالمفاجعة نفسها يتابع الكاتب ذلك الأسلوب الفاشي لديه (الفعل الماضي + المجرور بالباء الحارة حصرياً، دون النعت المصاحب) خاصة في ما يختص بمفردة «نرق»، كما في الجدول الآنف الذكر، وما كان استعماله للفعل إلّا أن ينحصر في توظيف «قال» مع مشتقاتها كما في العينات المرقمة ١، و٣، و٥. وما أكثر استخدامه للنمط الرتيب في الأولى من العينات!!، وما أبدع قول الكاتب عندما يخرج عن النمط الرتيب، كما في العينة الأخيرة من قصة «لا غيمة للأشجار ولا أحنحة فوق الجبل»<sup>١</sup>. وذلك أنّ اللفظة «نزقة» جرت في صيغة الصفة التي تأتي في صيغة المصدر المجرور بالباء. ومفردة «نرق»، التي توحى بحالة من التعامل الإنساني المتذمر، تواردت حصرياً دون النعت.

## ٤ - دوال المشي

وتتطلب حركية الأسلوب الروائي القصصي أن تكون صياغة الحركة والمشي بالخطى جارية في النص، منها ما يأتي منتشراً في نص الكاتب، إذ يلعب فيه فعل «مشى» دور العامل شبه الثابت، وتلعب كلمة «خطى» دور المجرور المعمول للعامل، ودور النمط المؤلف لدى الكاتب، والذي يتألف من (الفعل + المجرور بواسطة الباء + النعت)، كما في الجدول التالي:

## الجدول السادس

| ت | التنوع في العينة        | مرات<br>الورود | ت  | التنوع في العينة          | مرات<br>الورود |
|---|-------------------------|----------------|----|---------------------------|----------------|
| ١ | يمشي /مشت بخطى متباطئة  | ٢              | ١٢ | يمشين بخطوات واثقة        | ١              |
| ٢ | يمشي بخطى ذاهلة متباطئة | ١              | ١٣ | يمشي بخطى متناقلة         | ١              |
| ٣ | يستأنف مشيه المتباطئ *  | ١              | ١٤ | مشى بخطوات مترنحة متناقلة | ١              |

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٧٩.

|    |                                       |   |               |                         |    |
|----|---------------------------------------|---|---------------|-------------------------|----|
| ٤  | سار/غادرتُ بخطى متمهلة                | ٢ | ١٥            | سار بخطى واهنة متعثرة   | ١  |
| ٥  | دنا بخطى بطيئة                        | ١ | ١٦            | تبع متعثر الخطى *       | ١  |
| ٦  | يمشي رجلان بخطى وثيده                 | ١ | ١٧            | عاد إلى البيت بخطى مرحة | ١  |
| ٧  | يمشي وثيد الخطى *                     | ١ | ١٨            | دنا بخطى مترددة         | ١  |
| ٨  | سار بخطى حثيثة                        | ١ | ١٩            | يبتعد بخطى هارب *       | ١  |
| ٩  | غادر بخطى سريعة                       | ١ | مجموع العينات |                         | ٢٠ |
| ١٠ | انطلق يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة | ١ |               |                         |    |

استمرت لغة الكاتب على رتابة الأسلوب في العينات إلّا أنّها صارت تتفرد بتعاطي جملة تختلف عن الأخرى في العينة الأخيرة هي «يبتعد بخطى هارب» من قصة «في ليلة من الليالي»<sup>١</sup>، بحيث أضيف المحرور إلى اسم دون غيرها المتصف بنعت. ومن الملاحظ أنّ كلمة «خطى» اتصلت بـ(الباء) الجارة مع التعلق بأفعال الحركة مثل «السير، والمشي، و...». ويذكر أنّ مفردة «متباطئ» هي من أكثر العينات إعادةً. هكذا نرى أنّ العينات المرقمة ٣، ٧، و١٦ تغيّر فيها النمط، بحيث نلاحظ أنّ العينة الثالثة امتازت بنبد لفظة «خطى» والفعل العامل بـ(الباء) الجارة دون النعت، وتلك اللفظة أضيفت بما يلعب دور الحال متمثلاً في «وثيد، ومتعثر».

#### ٤ - دوال الضحك والمرح

ويزداد استعمال الكاتب لمفردة «ضحك» ازدياداً ملحوظاً، خلال عمله الفني القصصي غير أنّه كثر لديه أسلوبٌ خاص يمزج فيه القاص بين مفردة «مرح» مع فعل «ضحك» في النمط المألوف الرتيب الثابت في ثنايا العمل القصصي، كما نكتشف الأمر جلياً وبوضوح، في الجدول التالي:

#### الجدول السابع

| الرقم | التنوع في العينة        | مرات<br>الورود | الرقم | التنوع في العينة     | مرات<br>الورود |
|-------|-------------------------|----------------|-------|----------------------|----------------|
| ١     | ضحك (ومشتقاته) + مرح    | ٧              | ٧     | ضحك ضحكة مفعمة بالحب | ١              |
| ٢     | قهقهة/تلعب/يتحدان + مرح | ٣              | ٨     | قهقهة هازئاً         | ١              |
| ٣     | يضحك الولد + مرح        | ١              | ٩     | ضحك بغبطة/ بهجة      | ٢              |

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٣٢.

|   |                    |   |               |                        |    |
|---|--------------------|---|---------------|------------------------|----|
| ٤ | ضحك ضحكة مرحة      | ١ | ١٠            | قالوا بفرح *           | ١  |
| ٥ | يركض/ينطنط مرحاً   | ٢ | ١١            | تصايح البحارة فرحين ** | ١  |
| ٦ | قلتُ مصطنعاً المرح | ١ | مجموع العينات |                        | ٢١ |

نرى أن لفظة «مرح» اقترنت بفعل «ضحك ومشتقاته»، وبذلك تلعب تلك اللفظة «مرح» دور الحال بأشكال مختلفة، وكذلك الوصفية والمفعولية. وهذه الأشكال المستعملة لكلمة «مرح» هي كلّ ما استخدمه الكاتب في النمط الأسلوبي، كما في العمود الأول من الجدول<sup>١</sup>. وإضافةً إلى ذلك، يأتي فعل «ضحك، وقهقهه» بما غيره من الأحوال بين الحالتين المنصوبة والمجرورة. وقلّما يتناول الكاتب لفظة «فرح» بدلاً من «مرح»؛ كما نشاهد الأمر في عبارة «قالوا بفرح» من قصة «الأعداء» المقطع<sup>٢</sup> ٧، وفي عبارة «تصايح البحارة فرحين» من قصة «رندا» المقطع<sup>٣</sup> ١٩، في مقام الحال في الشكّلين المجرور والمنصوب، كما في العمود الثاني.

#### ٥ - دوالّ الحالة التعاملية

ولا غرو في أن يستنفذ الكاتب من الطاقة التعبيرية لفعل «قول» - كما مضى في العينات السابقة من «صوت، ولهجة، وفضول، ونزق» - بشكل رتيب مع متعلّقات شتى متناوبة دالّة على الحالات التعاملية الإنسانية السائدة في صور متواترة، كما نرى في الجدول التالي:

الجدول الثامن

| الرقم | التنوع في العينة                                                        | مرات<br>الورود | الرقم | التنوع في العينة  | مرات<br>الورود |
|-------|-------------------------------------------------------------------------|----------------|-------|-------------------|----------------|
| ١     | قال بـ + احتقار/حدة/غبطة<br>/استياء /إعجاب /وقار<br>/استغراب /تأفف /غيظ | ٩              | ٧     | قالت/ تقول بجفاء  | ٢              |
| ٢     | قال (ومشتقاته) + بدهشة                                                  | ٣              | ٨     | قالت بضراعة/ بثقة | ٢              |
| ٣     | قال بدهشة مصطنعة                                                        | ١              | ٩     | قال بمجور مصطنع   | ١              |
| ٤     | قال بدهشة واستنكار                                                      | ١              | ١٠    | قال بمزء خفي      | ١              |

<sup>١</sup> - ينظر في الجدول الأول، الرقم ١، حيث توجد هناك عينتان أخريتان.

<sup>٢</sup> - زكرياء تامر، النمرور في اليوم العاشر، ص ٨.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ٩٩.

|   |                    |   |               |                   |    |
|---|--------------------|---|---------------|-------------------|----|
| ٥ | قال (مشتقات) + يحق | ٣ | ١١            | قال بنبرة متسائلة | ١  |
| ٦ | قال بازدراء        | ٢ | ١٢            | يقول بسخرية       | ١  |
| ٧ | قال بذعر           | ٢ | مجموع العينات |                   | ٢٩ |

وقد يستدعي النص الروائي - وهو يحكي أو يختلق الحوار - أن يكون له لفظاً «قول، وسؤال» يترددان في نسق رتيب في شكلي الجملة الفعلية والاسمية المنصوبة بالحال، مع الحفاظ على سمة الحالة التفاعلية الإنسانية أحياناً، كما في الجدول التالي:

#### الجدول التاسع

| الرقم | التنوع في العينة                           | مرات<br>الورود | الرقم         | التنوع في العينة                                         | مرات<br>الورود |
|-------|--------------------------------------------|----------------|---------------|----------------------------------------------------------|----------------|
| ١     | قال متسائلاً                               | ٦              | ٨             | خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة                                | ١              |
| ٢     | قال متسائلاً بدهشة                         | ٣              | ٩             | أضاف متسائلاً بترق                                       | ١              |
| ٣     | قال متسائلاً بعداء/ بجفاء/<br>بسخرية/ بفرح | ٤              | ١٠            | أضاف متسائلاً بلهجة لم أعرف<br>ما اذا كانت جادة أم ساخرة | ١              |
| ٤     | قال متسائلاً بلهجة هازئة                   | ١              | ١١            | التفت متسائلاً بزهو                                      | ١              |
| ٥     | قالت متسائلة                               | ٣              | ١٢            | اعترضت متسائلاً بغیظ                                     | ١              |
| ٦     | قالت متسائلة بفضول/بتعجب                   | ٢              | مجموع العينات |                                                          | ٢٥             |
| ٧     | قالت الصديقات متسائلات                     | ١              |               |                                                          |                |

تبين الكلمات الموجودة في الجدول أنّ النمط الرتيب لدى الكاتب في اجتماع كلٍّ من مفردتي «قول، وسؤال» قد تحوّل إلى اجتماع أفعال متنوعة مع الثبوت في مفردة «سؤال» في العمود الثاني من الجدول. وهذا النمط يبقى ثابتاً في تناول «قال»، ولكن يخرج عن الثبوت بالنسبة لكلمة «متسائل» إلى مفردات لا حصر لها ولا عدّ، في النص القصصي.

ولا يزال الكاتب يزداد تناولاً لمفردة «قول» في شكل آخر منصوباً في موضع الحال مع التنوع في العامل، محافظاً على سمة الكلام في الدلالة على التعامل الإنساني أحياناً، كما في الجدول التالي:

#### الجدول العاشر

| الرقم | التنوع في العينة          | مرات<br>الورود | الرقم | التنوع في العينة         | مرات<br>الورود |
|-------|---------------------------|----------------|-------|--------------------------|----------------|
| ١     | لوّح/ ردّ/ قدمّ/ رفض/ نعب | ٥              | ٦     | اعترض قائلاً بلهجة مهددة | ١              |

| ٢ | أضاف (ومشتقاته) قائلاً | ٣ | ٧             | التفت قائلاً بشراسة   | ١  |
|---|------------------------|---|---------------|-----------------------|----|
| ٣ | قاطع قائلاً            | ٣ | ٨             | أردف قائلاً بثقة وزهو | ١  |
| ٤ | تابع قائلاً            | ٢ | ٩             | يتلمّظ بتلذّذ قائلاً  | ١  |
| ٥ | سألت قائلة             | ١ | مجموع العينات |                       | ١٨ |

والطرافة في أنّ الكاتب قد نوّع في أسلوب تناوله لمفردة «قول» في العبارة، كما في العينة السادسة بامتداده بالقول مع ازدياد الأوصاف من قصة «السهرة»<sup>١</sup>.

ودوالّ التعامل الإنساني - كما مرّ بنا في الجداول - هي: احتقار / حدة / غبطة / استياء / إعجاب / وفار / استغراب / تأفف / غيظ / دهشة / استنكار / حبور / مصطنع / عداء / جفاء / سخرية / فرح / ثقة / زهو / شراسة / ازدرأء / ... .

#### ٦ - الثوابت الشائعة

لنقل أساساً إنّ الكاتب قد أكثر من استخدام الباء الجارة والاسم المجرور المتعلق بالفعل الماضي عادةً والفعل المضارع (الفعل الماضي والمضارع + الباء + الاسم المجرور). وذلك المجرور الذي يعني الحالية نحويّاً في كثرة كثيرة شائعة دون المجرور الدالّ على المفعولية بـ (الباء) المتعدية. لذلك ما أكثر ما يأتي هذا النمط مع أفعال كثيرة، مع العناية بدوالّ التعامل الإنساني، كما في الجدول التالي:

#### الجدول الحادي عشر

| الرقم | التنوع في العينة                               | مرات<br>الورود | الرقم | التنوع في العينة                       | مرات<br>الورود |
|-------|------------------------------------------------|----------------|-------|----------------------------------------|----------------|
| ١     | خلع ثيابه بحركات سريعة -<br>.....              | .....          | ٨     | ينهض بثقل - تواجه<br>بعناء-.....       | .....          |
| ٢     | سأل بلهفة - صاح بدهشة -<br>قال بازدرأء - ..... | .....          | ٩     | تصك الأرض برتابة -<br>يحدق بمنزء-..... | .....          |
| ٣     | صاح بذعر - رفعه بحركة -<br>زاغ ببراعة - .....  | .....          | ١٠    | تؤنّه بقسوة - تتساءل<br>بحيرة-.....    | .....          |
| ٤     | رمق بزهو - نادى بضراعة -<br>.....              | .....          | ١١    | تعبر السماء بسرعة -<br>يأكل بملل-..... | .....          |

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٦٩.

|   |                                                |       |    |                                         |       |
|---|------------------------------------------------|-------|----|-----------------------------------------|-------|
| ٥ | قضى عليهما بحركات متأنية<br>متفشية - .....     | ..... | ١٢ | ترتجف بضراعة - يحدق<br>باستغراب - ..... | ..... |
| ٦ | تنهد بارتياح - ضحك بغبطة<br>- .....            | ..... | ١٣ | متحلق بلهفة - ممزوج<br>بازدراء - .....  | ..... |
| ٧ | يرميها بحركة مباغة - تنظر<br>برية وحذر - ..... | ..... | ١٤ | ضاحكين بصخب -<br>.....                  | ..... |

والبديع، أن النمط المألوف هو أن يتعدى تعاطي الاسم المشتق الذي يؤدي دور الفعل إلى المحرور، كما في العينات الأخيرة.

#### ٧- الثوابت النادرة

ويتبع أسلوب الكاتب نمطاً آخر، فنراه يكثر من الاسم الدائم الإضافة المتمثل في «دون» مع «ما» الزائدة غير الكافة والاسم المحرور. والقيمة الدلالية لاختيار هذه العينات، موضوعاً للبحث، تكمن في رتابة الأسلوب المتبع اللاواعي من قبل القاص زكريا تامر، غير أن مثل هذه الاستعمالات قد نجدها عند الكتاب الآخرين وهي لا تتمتع عندهم بقيمة دراسية، كما في الجدول الآتي:

#### الجدول الثاني عشر

| الرقم | التنوع في العينة     | مرات<br>الورود | الرقم         | التنوع في العينة        | مرات<br>الورود |
|-------|----------------------|----------------|---------------|-------------------------|----------------|
| ١     | قال دونما تردد       | ٢              | ٤             | يتأمله بفضول ودونما خوف | ١              |
| ٢     | انتظرت دونما يأس     | ١              | ٥             | يجلس منتظراً دونما كلام | ١              |
| ٣     | جاء دونما حقيبة      | ١              | مجموع العينات |                         | ٧              |
| ٤     | ظل واقفاً دونما حراك | ١              |               |                         |                |

وهذا لا يعني أن الكاتب لا يلمّ بلفظة «دون» بشكلها الآخر، بل نلاحظ قوله في شكل آخر، كما في عبارة «قالت دون تردد» من قصة «رندا» المقطع ٢٧<sup>١</sup>، وكذلك في عبارة «... ألبي رغبتك دون تردد» من قصة «في ليلة من الليالي»<sup>٢</sup>.

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ١٠٥.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ٤٥.



ومن البديع أنّ الكاتب قد يلحق الاسم المحرور المتمثل في كلمة «نهم» بالباء الجارة في صورة نادرة، كأسلوب ثابت في استعماله التقليدي، يعني وصف الحالة الإنسانية، كما في الجدول:

الجدول الثالث عشر

| الرقم | التنوع في العينة   | مرات<br>الورود | الرقم         | التنوع في العينة       | مرات<br>الورود |
|-------|--------------------|----------------|---------------|------------------------|----------------|
| ١     | استنشق الهواء بنهم | ١              | ٤             | يأكلونني بنهم          | ١              |
| ٢     | أكل بنهم           | ١              | ٥             | يشرع في أكلها بشراهة * | ١              |
| ٣     | شرب بنهم           | ١              | مجموع العينات |                        | ٥              |

ونرى بوضوح أنّ الكاتب نوع في التركيب الأخير خروجاً إلى الاستبدال، في تناوله، بـ«شراهة» عن «نهم»، وذلك تجديداً في نمطية الألفاظ، وانحرافاً أو عدولاً أو انزياحاً<sup>١</sup> - وهو مصطلح يعني استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب، استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به عن تفرد، وإبداع، وقوة جذب، وأسر<sup>٢</sup> - في الأسلوب عن النمط. القيمة الدلالية في استخدام اللفظ الرتيب هي الإشارة إلى أنّ القاص زكريا تامر يعاني من ضيق الدائرة اللفظية، كأنّ الأسلوب قد انتقش في ذهنه ولا يتركه لغيره من الألفاظ.

ومن ناحية التقليد والاتباع الأسلوبي لدى الكاتب، نواجه اعتياده استخدام نعت «مهترئ» للموصوفات المعتادة المألوفة لديه، كما إذ نرى في هذا الجدول الذي يلي ذكره:

الجدول الرابع عشر

| الرقم | التنوع في العينة     | مرات<br>الورود | الرقم | التنوع في العينة                       | مرات<br>الورود |
|-------|----------------------|----------------|-------|----------------------------------------|----------------|
| ١     | ثيابكم المتهرئة      | ١              | ٦     | مقهها الذي يشبه تابوطاً<br>متهرئ الخشب | ١              |
| ٢     | جسم شبيهه بقطعة قماش | ١              | ٧     | يرتدي ثياباً بالية *                   | ١              |

<sup>١</sup> - ينظر تعدد المصطلحات الدالة على ذلك المفهوم في كتاب الدارس ويس الآنف الذكر اسمه في صص ٢٩-٧٠.

<sup>٢</sup> - محمد أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص٧ المقدمة.

|   | متهرئة                                  |   |               |                                         |
|---|-----------------------------------------|---|---------------|-----------------------------------------|
| ٣ | أنظر إلى قميصه. ما به؟<br>متهرئ ووسخ    | ١ | ٨             | غمست بحركة مغتاظة<br>قطعة قماش بالماء * |
| ٤ | رجل سكير يرتدي ملابس<br>عتيقة متهرئة    | ١ | مجموع العينات |                                         |
| ٥ | حملقت رندا إلى حائط<br>عتيق متهرئ متشقق | ١ |               |                                         |

وكما نلاحظ أنّ مفردات «ثياب، وقماش، وقميص» مع التنوع في الألفاظ اتصفت بنعت واحد ثابت هو «متهرئ» دلالةً على العتق والاندراس. وكذلك «حائط، وتابوت» إلّا أنّ الكاتب ترك النعت المألوف إلى النعت الجديد «بالية» في عبارة «يرتدي ثياباً بالية» من قصة «رندا» المقطع ٢٣<sup>١</sup>. ويذكر أنّ العينة الأخيرة<sup>٢</sup>، هنا، لم تلتزم بالنعت، بل نبذته. قلنا، قبل قليل، إنّ القيمة الدلالية في استخدام اللفظ الرتيب - وهو هنا «متهرئ» - هي الإشارة إلى أنّ القاص زكريا تامر يعاني من ضيق الثروة اللفظية. كأنّ الأسلوب الرتيب قد انتقش في باله بحيث يتناوله عن لاوعي وهو لا يتركه لغيره من الألفاظ.

## ٨ - المفردات الشائعة

هذا، وتزايدت لدى الكاتب مفردات شائعة يعتمد على إعدادها في الأنساق. وهذا غير ما صادفناه من نخط ثابت شائع أو نادر في النص القصصي، كما في الجدول التالي:

### الجدول الخامس عشر

| ت | التنوع في العينة   | مرات<br>الورود | الرقم | التنوع في العينة | مرات<br>الورود |
|---|--------------------|----------------|-------|------------------|----------------|
| ١ | الشارع (ومشتقاته)* | ٢٤             | ٩     | لهث (ومشتقاته)   | ٦              |
| ٢ | المقهى (ومشتقاته)* | ١٣             | ١٠    | سعل (ومشتقاته)   | ٥              |
| ٣ | حدّق (ومشتقاته)    | ١٢             | ١١    | رصيف (ومشتقاته)  | ٥              |

<sup>١</sup> - زكريا تامر، النمور في اليوم العاشر، ص ١٠٢.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ٢٠.

|   |                     |    |               |                            |     |
|---|---------------------|----|---------------|----------------------------|-----|
| ٤ | الطائرة (ومشتقاته)* | ١٢ | ١٢            | دلف (ومشتقاته)             | ٤   |
| ٥ | توًّا (دون اشتقاق)* | ١٢ | ١٣            | مقطب الجبين (دون اشتقاق)*  | ٤   |
| ٦ | العدو (ومشتقاته)*   | ١١ | ١٤            | قطب جبهته (دون اشتقاق)*    | ١   |
| ٧ | حملق (ومشتقاته)     | ٩  | ١٥            | وجوهاً مقطبة (دون اشتقاق)* | ١   |
| ٨ | زعل (ومشتقاته)      | ٩  | مجموع العينات |                            | ١٢٦ |

والطريف في المفردة الأولى أنها يجري أكثرها في قصة «ملخص ما جرى لمحمد الحمودي»<sup>١</sup>، وكذلك الأمر في ما يتعلق بالمفردة الثانية من نفس القصة<sup>٢</sup>، ومفردتا «طائرة، وعدو» جرى أغلبهما في قصة «الأعداء»<sup>٣</sup>، غير أن مفردة «توًّا» دون غيرها من مترادفات لها، تناثرت في أغلبية القصص بشكل ثابت رتيب. ونجد الكاتب يترك مفردة «تقطيب»، كما في العينات الأخيرة، إلى التنوع في التعبير عن هذه الحالة العارضة على الوجه بجمل نحو «وعندئذ أفاق الناس من نومهم آسفين عابسي الوجه» من قصة «الأعداء» المقطع الأول<sup>٤</sup>، وكذلك في عبارة «وإذا بنت الملك عابسة الوجه مكتئبة» من قصة «في ليلة من الليالي»<sup>٥</sup>.

أمّا عن الظواهر المكانية التي اتكأ عليها زكريا في بنائه القصصي فنذكر الشارع، والمقهى، والزنازة، والغرفة الموحشة، والقبو المظلم، والسينما، والخمارة، والمعمل، والمطعم، وبعض الظواهر الطبيعية كالأرض الخضراء، والبستان، والبحر، والنهر وما إلى ذلك<sup>٦</sup>. ومن هذا المنطلق، وحسب الجدول، نرى أن لفظ «الشارع» ليحتل قسماً كبيراً من أحداث القصص وذلك لأن معظم الأحداث القصصية والمغامرات تتم عبر جنباته، كما أن المقهى هو المخطط الثانية التي يأوي إليها سكارى الشارع ومشردوه<sup>٧</sup>. لذلك «لقد ظهر المقهى في عدد لا بأس به من القصص، فكان دوماً ملاذ البطل وأمثاله من مشردي المدن وعمال المصانع، فالمقهى مكان متحرك مفتوح مؤقت يوحى بعد الاستقرار، والبطل

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، صص ٨٣-٨٦.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، صص ٥-١٩.

<sup>٤</sup> - المصدر نفسه، ص ٥.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ٤٥.

<sup>٦</sup> - امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ص ١٧٢.

<sup>٧</sup> - المصدر نفسه، ص ٩٥.

في جلوسه فيه، يشاهد الراحين والغادرين ويستمع إلى ثمرات هنا وهناك، ويتمعن بأنماط الناس فاحصاً ومنتقداً يآهم. كما أنّ المقهى هو المكان الوحيد الذي يشكو له بصمت المهزوم وانكساره<sup>١</sup>. ويحمل بذلك - هذا النمط من الأمكنة - بعداً فلسفياً يتجاوز التأثير النفسي ليعبر عن القلق البشري أمام العالم الذي لا يجد فيه البطل مكاناً له ولأمثاله، فيبتلعهم العالم ويضللهم، ولا يحققون الحرية التي ينشدون. فالشارع عند أبطال زكريا هو العام الخارجي الذي عادل عالمه الداخلي القابع في القبو، أو القبر، أو الغرفة، أو الزنزانة، كما يعد مرفأ الحرية المضلل، الذي يتكئ على الحلم للخلاص أو ملء الفراغ. لقد قلنا إنّ جميع الظواهر المكانية تشكل المكان المعادي للبطل<sup>٢</sup>.

### - النتائج

- وقفنا خلال دراستنا على أنّ نمط الكاتب في أسلوبه التعبيري القصصي يقتصر على النقاط التالية:
- لجأ الكاتب إلى النمط الرتيب في التعبير عن الغرض بالألفاظ والعبارات الرتيبة، أساساً. وهذا عجيب يشبه بالفوضى في الاستخدام الرتيب.
- عاود الكاتب النمط المتمثل في اجتماع (الفعل الماضي + الباء الجارة + المجرور + النعت مع التناوب في النوع والعدد) من البداية إلى نهاية المطاف، كما يشير إلى ذلك عدد ملحوظ من الجداول المهيأة.
- أتى ذلك المجرور بالباء ليدلّ على الحالية نحويّاً في كثرة كثيرة شائعة في لغة الكاتب.
- كثر لديه تعاطي أفعال «قال، وسأل» الماضية ومشتقاتها، وذلك لما يتطلّب البعد السردى القصصي من حوار.
- لم يكثر الفعل المضارع لديه مثل ما كثر الفعل الماضي، كما يبدو الأمر في ما قدّمنا من جداول.
- وردت لديه الكلمات الموحية بالتصويت، منها مفردة «صوت» على صورة ثابتة لازمة بالفعل، وكذلك مفردة «لهجة»، كما هي توحى بأدوات السرد المستخدمة مثلما ورد من ألفاظ تلعب الدور الحكائي.

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ١٧٦.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ١٧٣.

- تأتي النعوت التابعة بمفردتي «صوت، ولهجة» مع التناوب والترادف، وقد ترد على التحالف أو التضاد.
  - قد يعتمد الكاتب على إيقاعية الألفاظ الناجمة عن تآلف الحروف أو الأصوات (الفونيمات) فيها.
  - قد يحدث أن ينحرف الكاتب عن النمط المألوف إلى التنويع، في إعادته للألفاظ والمفردات، متوسلاً بالتغيير والتعديل فيها، عند التعبير عن الغرض.
  - قلّما يقع الانحراف (الانزياح) النمطي في الهيئة التامة للعبارة والتركيب، كما أشرنا في شرح معطيات الجداول، إلّا في الأجزاء والمفردات المكونة لبيئات العبارات (نقصد العبارات المحددة بالنجمة داخل الجداول).
  - وردت لديه مفردات شائعة خارجة عن السياق والتركيب كما في الجدول الأخير.
  - وأخيراً، الانزياح هو الوجه المشرق من وجوه الاهتمام لدى زكريا تامر، كما توصّلنا إليه في دراستنا الأسلوبية.
- فلنقل إذن إنّ الكاتب أكثر من استخدام الباء الجارة والاسم المحرور المتعلّق بالفعل الماضي، عادةً والفعل المضارع (الفعل الماضي والمضارع + الباء + الاسم المحرور) في التراكيب الحصرية، وذلك لما استدعى أسلوبه القصصي المتميّز بالفردية، مما يبدو في النص. والحوارية أساساً هي مبدأ رتابة النمط في تعاطي الألفاظ، خاصةً في التكرار الفاشي لمفردات القول والسؤال والصوت واللهجة وهذا يبدو للقارئ إذا ما أكثر من قراءته للكاتب، ويظهر أنّ الفوضى نجمت عن فقر في الثروة اللفظية أو عن لاوعي لزكريا تامر، لأنّه لو انتبه للرتابة لاجتنب عن التورط في الفوضى اللفظية.

### قائمة المصادر والمراجع:

- ١- تامر، زكرياء؛ النمرور في اليوم العاشر، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، تموز ١٩٨١م.
- ٢- التونجي، محمد؛ المعجم المفصل في الأدب، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان: دار الكتب العملية، ١٤١٣ هـ-١٩٩٣م.
- ٣- خليل، إبراهيم؛ النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، الطبعة الأولى، دار المسيرة، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، الطبعة الثانية، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م.
- ٤- الزيات، لطيفة؛ من صور المرأة في القصص والروايات العربية، القاهرة: دار الثقافة الجديدة،

١٩٨٩م.

- ٥- شريم، جوزيف ميشال؛ دليل الدراسات الأسلوية، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠٧-١٩٨٧م.
- ٦- الصمادي، امتنان عثمان؛ زكريا تامر والقصة القصيرة، الطبعة الأولى، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٥م.
- ٧- عبد المطلب، محمد؛ البلاغة والأسلوية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م.
- ٨- علوش، سعيد؛ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥-١٩٨٥م.
- ٩- ويس، محمد أحمد؛ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٢٦-٢٠٠٥م.

## تحليل بلاغي لأسلوب العقاد في خطاب كتاب «سارة»

\* الدكتور محمود خورسندي

\*\* الدكتور محمد خاقاني إصفهاني

\*\*\* الدكتور علي ضيغمي

\*\*\*\* وجيهة السادات سيد بكايي

### الملخص

يمكن دراسة كل أثر أدبي وتقييم أسلوبه من جهات مختلفة. لذا فقد قام هذا البحث بدراسة المواضيع الفكرية للأديب المصري عباس محمود العقاد في كتابه «سارة»، حيث إن هذا الكتاب وإن تمتع باشتراكات مع مسرحيات وروايات أخرى إلا أنه يتميز بميزات، منها: دور البلاغة في تحليل النص، وشكل الخطاب ووجوه تحليل الخطاب ومثانة أسلوب العقاد في استعمال الأساليب البيانية بشكل ملموس ومتعدد.

إن هذا البحث يدرس نظرة الكاتب في معالجة مقولات مختلفة مثل الأسلوب والخطاب ومفاهيمه واستعمال الأساليب البيانية فيه حتى يُثبت للقارئ بأن أسلوب العقاد الأدبي له قابلية للوصف وتغلب فيه الجوانب المنطقية والتحليل العقلي على الخيال وأنه يُمكن دراسة جوانبه على أساس الميزات والعلائم الموجودة فيه حيث يستعمل القضايا الحاسمة والمسلمات في نوع بيانه حتى ينقل بسهولة للقراء غايته من كتاباته، فعندما يستعمل تشبيهاً بكل أركانه أو استعارة أو مجازاً أو كناية يتبادر معناها إلى الذهن بسرعة أو عندما يستعمل التكرار بشكل موفٍ فكل هذه الأمور يدلّ على طريقة تفكيره المنسجم الذي يظهر في إطار توالٍ لغوي للمفردات والجُمْل والفقرات وفي النهاية في كتاب يمثل نوع خطابه. إن العقاد استطاع في هذا الكتاب أن يلقي هدفه حتى نهاية الكتاب بشكل ساذج وواضح وتبين لنا أن منطق يغلب على عواطفه ومشاعره وتخيّله.

**كلمات مفتاحية:** الخطاب، الأسلوب، التحليل، العقاد، سارة.

---

\* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران Mahmoodekhorsandi7@gmail.com

\*\* - أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان، إصفهان، إيران khaqani@khaqani.org

\*\*\* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. zeighami@profs.semnan.ac.ir

\*\*\*\* - طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران Vbokaei@gmail.com

## المقدمة

إن موضوع تحليل الخطاب، وبعد عدّة عقود من الدراسة والبحث في مجال الخطاب، يعدّ موضوعاً مشتركاً بين عدة فروع جامعية، حيث تتمّ دراسة هذا الموضوع في معظم العلوم الإنسانية وعبر منظار خاص لكل علم من هذه العلوم.

إن هذا البحث ينوي دراسة علاقة تحليل الخطاب بالتحليل البلاغي لأسلوب العقاد عبر منهج وصفي تحليلي حتى يحصل على خصائص أسلوبه الخاص بشخصيته وعصره والوجه الأدبية المستعملة في كتابه «سارة». وإلى ذلك يجب الردّ على سؤال هام وهو: هل يمكن الحصول على سذاجة الخيال في أسلوب العقاد عبر طرح قضية الخطاب ودراسة توالي الجملة وتواردها وهيكلتها؟

نحن نؤكد في هذا البحث على الهيكلية الخطائية لقلم العقاد، أي: اختيار الكاتب للمفردات والتعبير الخاصة فنقوم من منظار علم البيان بتحليل أسلوب العقاد عن طريق دراسة الهيكليات الخطائية وننتطرق إلى أجزاء الخطاب في أقسام من كتاب «سارة» حتى نقوم بدراسة نص الكتاب عن طريق كشف هذه الهيكليات ودراستها وتبيينها وتبريرها وفي النهاية نصل إلى الأجزاء المستورة فيها ونكتشف رسالة الكاتب الحقيقية من خلال نوع القلم وخطابه.

## سابقة البحث

إن قضية الخطاب تعتبر ضمن المجالات المشتركة بين فروع العلوم الإنسانية؛ وله عدّة وجوه ومعانٍ بحيث أدّى ضرورة تلقّي المعنى الصحيح وفهمه الدقيق إلى إقبال واسع على دراسته من قبل مفكرّي العلوم الإنسانية. كما أنّ الكمية الكبيرة للتلقّيات والقضايا المطروحة فيها أدّت إلى طرح وتأليف آراء ومقالات وكتب منوّعة في هذا المجال، منها: كتاب «مقدمة في نظريات الخطاب» لديان مكدونيل و«تحليل الخطاب الانتقادي» لنورمان فيركلاف و«مقدمة في تحليل الخطاب» لشعبانعلي بهرامبور. ومقال الدكتور فردوس آقا گل زاده الذي قام في مقاله الذي نشره باللغة الفارسية تحت عنوان «تحليل گفتمان انتقادي و ادبيات» (تحليل الخطاب الانتقادي والأدب) قام بدراسة علاقة تحليل الخطاب الانتقادي ونقد معرفة اللغة عبر تحليل أدبي للنصوص ونقدها أدبياً؛ كما نشر هذا المؤلف مقالات أخرى باللغة الفارسية تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بموضوع الخطاب وأنواعه وتدل على اتساعها وشموليتها؛ منها: «رويكردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادي» (مناهج سائدة في تحليل الخطاب الانتقادي)، و«توصیف و تبیین ساختهای زبانی ایدئولوژیک در تحلیل گفتمان انتقادي» (وصف وشرح المبادئ الأيدولوجية في تحليل الخطاب الانتقادي)، و«انگاره‌ی زبانشناختی نگارش و گزینش



خير: رويكرد تحليل گفتمان انتقادي» (المفاهيم اللغوية لكتابة الخبر واختياره: من منظار تحليل الخطاب الانتقادي). كما هناك مقال للدكتور حسن شاوشيان تحت عنوان «زبانشناسي وتحليل گفتمان» (معرفة اللغة وتحليل الخطاب) حيث تطرّق البحث إلى ظروف ظهور تحليل الخطاب في معرفة اللغة. ويقوم الدكتور أحمد يحيائي في مقاله «تحليل گفتمان چیست؟» (ما هو تحليل الخطاب؟) بالبحث عن جذور هذه القضية واستكشافها فيذكر أهم أهداف تحليل الخطاب ويشرح مستويات الخطاب على حدة<sup>١</sup>. وهناك كثير من المقالات والكتب التي كتبت عن الأديب المصري عباس محمود العقاد<sup>٢</sup>، فمنها نستطيع الإشارة إلى: «شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث» لعبد الحي دياب، و«الجمال والحرية

<sup>١</sup> أحمد يحيائي إلهاي، «تحليل گفتمان چیست؟» (ما هو تحليل الخطاب؟)، مجلة «آموزش روابط عمومي» (تعليم العلاقات العامة)، ص ٥٨.

<sup>٢</sup> ولد عباس محمود العقاد في ٢٨ حزيران ١٨٨٩م، في مدينة أسوان بصعيد مصر في أسرة متواضعة، وقد لُقّب بالعقاد لأن آباءه كانوا يمتحنون بنسج الحرير وحياتته. (عاصر العقاد، لمحات من حياة العقاد المجهولة، ص ٤٠ و ٤١) وكما يقول نفسه: «أما اسم "العقاد" فأذكر أن جدي لأبي كان يشتغل بصناعة الحرير ومن هنا أطلق عليه الناس اسم "العقاد" أي الذي "يعقد" الحرير... و التصلقت بنا و أصبحت علماً علينا» (عباس محمود العقاد، أنا، ص ٢٥). تعلم عباس مبادئ القراءة والكتابة في صغره فراح يتصفح ما يقع تحت يديه من الصحف والمجلات ويستفيد منها. ثم لحق بإحدى المدارس الابتدائية وتعلّم فيها اللغة العربية والحساب ومشاهد الطبيعة وأجاد الإملاء، وحصل على شهادتها سنة ١٩٠٣. وألّم عباس بقدر غير قليل من مبادئ اللغة الإنجليزية حتى نال الشهادة الابتدائية بتفوق وأتاح له ذلك قراءة الأدب الإنجليزي مباشرة. وبعد أن أتم عباس تعليمه الابتدائي عمل في وظيفة كتابية لم يلبث أن تركها، وتكررت زيارته للقاهرة وقويت صلته بالأدب والفن فيها ولم تستطع الوظيفة أن تشغله عنهما البتة. وفي سنة ١٩٠٥ عمل بالقسم المالي بمدينة قنا، وبدأ العقاد إنتاجه الشعري مبكراً قبل الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤. وفي سنة ١٩٠٦ عمل بمصلحة البرق، ثم ترك عمله بها واشترك سنة ١٩٠٧ مع المؤرخ محمد فريد وجدي في تحرير «مجلة البيان»، ثم في «مجلة عكاظ» في الفترة بين سنة ١٩١٢ حتى سنة ١٩١٤، وفي سنة ١٩١٦ اشترك مع صديقه إبراهيم عبد القادر المازني بالتدريس في المدرسة الإعدادية الثانوية بميدان الظاهر. وظهرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩١٦، ونشرت أشعاره في شتى الصحف والمجلات. وتوالى صدور دواوين شعره: وحي الأربعين هدية الكروان عابر سبيل، وقد اتخذ فيها من البيئة المصرية ومشاهد الحياة اليومية مصادر إلهام. وخاض هو والمازني معارك شديدة ضد أنصار القدم في كتابهما «الديوان» هاجما فيه شوقي هجوماً شديداً. وفي إنتاجه النثري كتب: الفصول مطالعات في الكتب والحياة مراجعات في الأدب والفنون. ثم كتب سلسلة سير لأعلام الإسلام: عبقرية محمد، وعبقرية الصديق، وعبقرية عمر، وسيرة سعد زغلول، كما اتجه إلى الفلسفة والدين فكتب: الله، والفلسفة القرآنية، وإبليس. توفي العقاد في الثاني عشر من آذار سنة ١٩٦٤م بعد أن ترك تراثاً كبيراً. [www.khayma.com/salehzayadneh/poets/3aqqad](http://www.khayma.com/salehzayadneh/poets/3aqqad) وحنا الفاحوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، صص ٢٨٩ - ٣٠٤. (بتصرف)

والشخصية الإنسانية في أدب العقاد» لنعمات أحمد فؤاد، و«عمالقة عند مطلع القرن» لعبد العزيز المقالح، كما كتبت عنه كتب التواريخ المعاصرة نحو «تاريخ الأدب العربي» لحنا الفاخوري، و«تاريخ الأدب العربي» لأحمد حسن الزيات، و«تاريخ الأدب العربي» لكارل بروكلمان، و«أعلام الأدب المعاصر في مصر» لحمدى السكوت. وكما أن العقاد كتب عن حياته الخاصة في بعض كتبه بقلمه مثل: «أنا»، و«يوميات ٢٠١».

وكتبت في إيران بعض المقالات والرسائل والأطاريح الجامعية عن العقاد من أهمها: «ترجمه رمان «ساره» اثر عباس محمود العقاد ونقد ساختاري آن» رسالة ماجستير للباحثة معظمة أحمدى تحت إشراف الدكتور محمد علي طالبي حيث قامت الباحثة بالترجمة الفارسية للكتاب ودراسة العناصر القصصية فيه غير أنها لم تطرق إلى تحليلها البلاغي كما فعلنا في هذا البحث؛ و«نوگرایی در شعر عباس محمود العقاد» (التجديد في شعر عباس محمود العقاد) للباحث مرتضى براري رئيسي تحت إشراف الدكتور عبد العلي آل بويه لنكرودي؛ و«عباس محمود العقاد: نشاطاته وآثاره» للدكتور مجتبی رحماندوست و«آراء العقاد النقدية في الشعر العربي» للباحث مرتضى قديمي وتحت إشراف د. حامد صدقي. كما ذكرنا أن النشاطات العلمية حول هذا الأديب التحرير كثيرة جدا غير أننا نكتفي بما ذكر في هذه العجالة.

### الأسلوب<sup>١</sup> في اللغة والاصطلاح:

ذكر لكلمة الأسلوب كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد. وهذا يعود إلى أن هذه الكلمة لا تخصّ المجال اللساني وحده بل استعملت في مجالات عديدة أخرى من الحياة اليومية. يقول ابن منظور في اللسان: «يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سوء... ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»<sup>٢</sup>.

ويعرّف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة فيقول: «إنه عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادة كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب»<sup>٣</sup>.

<sup>١</sup> Style

<sup>٢</sup> ابن منظور، لسان العرب، مادة سلب، ج ٢٤، ص ٢٠٥٨

<sup>٣</sup> ابن خلدون، المقدمة، ج ٥، ص ٣٢٧.

ويميز عادة بين الأسلوب الأدبي والأسلوب غير الأدبي وبين الأسلوب الشفوي والكتابي وبين الأسلوب الجيد والردئ.<sup>١</sup> ويعرّف الشاعر الإيراني الشهير ملك الشعراء بهار (١٣٣٠هـ/ش/١٩٥١م) الأسلوب: «إن الأسلوب في المصطلح الأدبي هو طريقة خاصة لفهم الأفكار والتعبير عنها عبر تركيب الكلمات واختيار الألفاظ وطريقة التعبير بحيث يلقي شكله الخاص على كل أثر أدبيّ من جهة الشكل والمعنى»<sup>٢</sup>

نظراً إلى رأي محللي الخطاب الانتقادي الذين يرون أن النصوص الأدبية هي في خدمة المجتمع الإنساني يمكننا أن نستنتج عن طريق مفهوم تحليل الخطاب الانتقادي أمراً هاماً، هو: «إن الأسلوب هو حصيلة نظرة الفنان الخاصة إلى العالم الداخلي والخارجي الذي يتجلى بالضرورة في طريقة خاصة من بيانه»<sup>٣</sup>

إن كلمة الأسلوب تستعمل في ثلاثة مفاهيم وهي: الأسلوب الخاص وأسلوب العصر والأسلوب الأدبي. وإن الأسلوب الخاص أسلوب يخصّ بشاعر أو كاتب بحيث يميّز آثاره عن الآخرين على مرّ العصور. ويظهر الأسلوب الخاص عند الأديب من تردّد العلائم وتكرارها عنده.<sup>٤</sup> وإن أسلوب العصر هو أسلوب عام للشعراء أو الكتّاب في فترة من فترات تأريخ الأدب. وإن الأسلوب الأدبي يميّز الآثار الأدبية من غير الأدبية.<sup>٥</sup>

فيذا اعتقدنا بأن الأسلوب هو حصيلة اختيار خاص للمفردات والمصطلحات، فنريد أن نبين في البحث أن العقاد استطاع في كتابه «سارة» وعبر استعمال بعض الأساليب البيانية استطاع أن يظهر الجمال المعرفي والعناصر الأدبية بشكل واضح جداً.

### الخطاب<sup>٦</sup> في اللغة والاصطلاح:

يقول ابن منظور في اللسان: «يقال: خطب فلانٌ إلى فلانٍ فخطبته وأخطبه أي أجابه. الخطابُ والمُخاطبة: مُراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مُخاطبةً وخطاباً، وهما يتخاطبان.»<sup>١</sup>

<sup>١</sup> هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيماني لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، ص ٥١.

<sup>٢</sup> محمد تقى بهار، سبك شناسي، مقدمه ص ي.

<sup>٣</sup> سيروس شمس؛ سبك شناسي شعر، ص ١٥.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه؛ ص ٢٩.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه؛ صص ٩ و ١٠.

يقول الله سبحانه وتعالى في القرآن: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخُطَابَ﴾<sup>٢</sup> ويقول أيضاً: ﴿فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخُطَابِ﴾<sup>٣</sup>

وتأخذ كلمة «خطاب» عند المحدثين أبعاداً دلالية أخرى تصل أحياناً إلى حد الإلباس. إذ يذكر أحد الفلاسفة العرب المهتمين باللغة أنه «لن نبالغ كثيراً إذا قلنا إن لفظ «الخطاب» هو أكثر الألفاظ تداولاً في الخطاب العربي المعاصر... وطبعي أن يلحق اللفظ العياء فيفقد كل دلالة، أو على الأقل لا يعود يعني شيئاً كثيراً. بل إنه يكاد في معظم الأحوال، لا يعني إلا ما يدل عليه لفظ «مقال»... والظاهر أن الذين يكثرون من استخدامها تنصرف أذهانهم نحو بعض أقطاب الفلسفة المعاصرة وخصوصاً ميشيل فوكو. لكن ما لا ينبغي أن نناساه هو أن المفكر الفرنسي يستعمل اللفظة كما هي أصولها عند نيتشه، حيث لا فرق بين مفهومي الواقع والخطاب... ومجمل القول، ليس الخطاب وعياً يتخذ من اللغة مظهره الخارجي، إنه ليس لساناً وذاتاً تتكلمه، وإنما هو ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام»<sup>٤</sup>

ولكي يدرك المرء الأبعاد المضطربة التي يدور حولها مفهوم الخطاب وتعديه حدود اللسانيات إلى آفاق أخرى وعلوم متباينة فليُنظر في المقدمة التي كتبها حسن حنفي لمؤتمر تحليل الخطاب العربي وفي أبحاث ذلك المؤتمر<sup>٥</sup>، ولكن الذي يظهر أن الخلط والالتباس بين مفهومي «النص والخطاب» حصل في الثقافة الغربية قبل انتقالهما إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، وإن كان يغلب في التقليد الأوروبي «استخدام النص، على حين يغلب استخدام الخطاب في التقليد الأنجلو أمريكي، بيد أن التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان، وعلمان لسانيان، مما لم يحسم أمره في الأدب، تستطيع عبارات مثل «خطاب النص»، و«نص الخطاب»، و«النص بنية خطابية»، و«الأدب خطاب نصي»، و«الخطاب النصي» وغيرها تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين»<sup>٦</sup>.

<sup>١</sup> ابن منظور، لسان العرب، مادة خطب، ج ١٤، ص ١١٩٤.

<sup>٢</sup> سورة ص، ٢٠.

<sup>٣</sup> سورة ص، ٢٣.

<sup>٤</sup> عبدالسلام بن عبد العالي: بين بين، ص ٧٨ ٧٩.

<sup>٥</sup> تحليل الخطاب العربي، المؤتمر العلمي الثالث، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب ١٠ ١٢ مايو ١٩٩٧م. نقلا عن

<sup>٦</sup> [www.lissaniat.net/viewtopic.php?t=573](http://www.lissaniat.net/viewtopic.php?t=573) (تاريخ: ٢٠١٣/٠٣/١٧)

<sup>٦</sup> محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص ٧.

كما أن أثر الترجمة إلى العربية قد بعثر في دلالة لفظة «الخطاب»، ومما زاد الطين بلة اختلاف مصادر تلك الترجمة، واختلاف تخصصاتها؛ ولذلك فلا بد من محاولة استجلاء مفهوم «الخطاب» في المصدر الغربي الذي خرج منه.<sup>١</sup>

إن الخطاب عند الغربيين «كل كلام يتجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً، غير أن الاستعمال يتجاوز ذلك إلى مفهوم أكثر تحديداً، يتصل بما لاحظته الفيلسوف هـ. ب غرايس عام ١٩٧٥م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة، يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة، أو واضحة... وقد اتجه البحث في ما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية»<sup>٢</sup>

فمن الواضح أن أشكال الخطاب المختلفة تستخرج عبر دراسة سياق النص ومجالاته الاجتماعية والثقافية. يحاول في دراسة أي خطاب أن يدرس نظامه وتنظيمه متجاوزة الجمل الموجودة فيه. لذلك يجب دراسة الوحدات اللغوية مثل المحادثات أو الكتابات. فيمكن الإشارة في هذا النوع من الدراسة إلى عمليات منها: المبادئ الفكرية والاجتماعية البني التحتية وهياكل الخطاب والنقاش.

إن الخطاب ومنذ السبعينيات أي ١٩٧٠ فصاعداً ظهر في أشكال وإطارات جديدة وأهمها هي «تحليل الخطاب» الذي يعتبر كوسيلة لمعرفة منهج جديد في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية<sup>٣</sup>. غير أن تحليل الخطاب يطلق عادة على قسم من وظائف وآثار لغوية<sup>٤</sup> ودلالية<sup>٥</sup> وسميائية<sup>٦</sup>، وأسلوبية<sup>٧</sup> ونحوية<sup>٨</sup> تقتضي توصيفها وشرحها أن يعتبر التوالي والترادف والتوارد في الجمل وهيكلتها<sup>٩</sup>. إن النص يعتبر

<sup>١</sup> مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية والنقدية، [www.startimes.com/?t=9009970](http://www.startimes.com/?t=9009970) (تأريخ:

٢٠١٣/٠٣/١٧)

<sup>٢</sup> - ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص ١٥٥.

<sup>٣</sup> - ميشل مان، موسوعة علم الاجتماع، ص ٩٥

<sup>٤</sup> - linguistic

<sup>٥</sup> - semantic

<sup>٦</sup> - semiotic

<sup>٧</sup> - stylistic

<sup>٨</sup> - syntactic

<sup>٩</sup> - آلان باوك وأليور استاليراس، قاموس الفكر الحديث، ( Bullock Alan & Stallybrass Oliver

Fontana Dictionary of Modern Thought) ص ٩٥.

نوعاً من العلاقة اللغوية عبر الحوار أو الكتابة وهو بمثابة رسالة يتم تشفيرها عن طريق الرؤية أو السمع<sup>١</sup>.

### خطاب العقاد في كتاب «سارة»

إنّ من أهم كتب عباس محمود العقاد والذي كتبه في الثلاثينيات من القرن العشرين هو قصته الشهيرة في الحب لـ «سارة» والذي كان في سنة ١٩٢٦ م. وكذلك حبه لـ «هند»، (الأدبية مي زيادة) التي كانت تختلف إلى بيته. ولكن انتهت كلتا القصتين إلى نهاية مؤلمة ومرة بحيث كان يعاني منهما العقاد حتى آخر عمره.

إن العقاد يُعرف بأسلوبه القوي والمستحكم الذي يخفي خلفه ثقافة عميقة في الأدب العربي. هو وإن يستعمل الألفاظ والكلمات في هيكلية مستحكمة ونادرة إلا أنه لا يكتفي بالأدب العربي بل يتطرق بذكائه ومواهبه وملكاته الذهنية إلى الأدب الغربي، وكما يقول شوقي ضيف: «نفذ من خلاله إلى ثراء عريض في معانيه وهو ثراء لا يستمد فيه من الغرب فحسب، بل يطبعه بملكاته فإذا هو له وإذا هو من صنع، صُنِعَ عقله المشتعل الذي يستقلّ — رغم محصوله الواسع من الثقافات بتفكيره وإلحاحه في هذا التفكير إلحاحاً يستحدث في تضاعيفه كثيراً من الخواطر والآراء. وإن العقاد في أعماقه يستمد حياته من حياة أمته فهي نصب عينيه دائماً، بل هي دائماً النبع الروحي لأحاسيسه ومشاعره بكل ما تموج به من أحداث.»<sup>٢</sup> وكما قال شوقي ضيف: «لعلّ حياته المتناقضة وانتقاله أحياناً من المعسكر التجديدي إلى المعسكر التقليدي أدى إلى تعبيره الصادق والمستقل عن أفكاره الأدبية والسياسية والاجتماعية بعيداً عن الاستقطاب والإسفاف والهبوط.»<sup>٣</sup>

إن العقاد بأفكاره وآثاره وبخصائصه الإنسانية العامة وبالمعارك المختلفة التي تحيط بشخصيته أثبت وجوده في تاريخ العرب وأصبحت حياته واحدة من أهم الحلقات التي صنعت الثقافة العربية الراهنة وأسهمت سلباً وإيجاباً فيما وصل إليه الوعي الفكري والاجتماعي. وأنه منذ ذلك الحين لم يعد ملك نفسه ولا ملك الشعب الذي نشأ فيه أو الأمة التي تحدّث لغتها وإنما هو ملك التأريخ وملك البشرية بأسرها. وشخصية في هذا المستوى الإنساني لا يمكن أن تكتمل صورتها لأن آثارها المختلفة لا تعرف

<sup>١</sup> - ليچ وشرت ( Leech Geoffrey & short Micheal , Style in Fiction: A

Linguistic Introduction to English Fictional Prose )، ص ٢٠٩.

<sup>٢</sup> - شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ١٣٩.

<sup>٣</sup> - عبدالعزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، ص ٦٤.

التوقف عن الحركة والنشاط. وحصل العقد على قوة تحليل يمكنه بسهولة تبرير كلما يتسع ويستشري من التناقضات والاختلافات السائدة على قضايا العهد من وجهة نظره.<sup>١</sup>

ترى نعمات أحمد فؤاد بأن الشخصيات التي يكتب عنها العقد هي صور شخصية العقد نفسه وتدلّ على لطافة روحه ونفسه، وتعتقد إن كتابات العقد عن الشخصيات تمثل من حيث المبدأ الشخصية الداخلية والخارجية للكاتب نفسه أي يصور في الواقع صورة عن الأمور الجسمية والروحية في إطار هذه الشخصيات المصوّرة؛ وتقول الدكتورة نعمات: «وإنه في كلا الحالتين يكون كمفتاح من مفاتيح شخصيته الداخلية بل لعل هذه الشخصية تكون أهم وأقرب طريق للوصول للعقد إلى العالم الأدبي والإنساني».<sup>٢</sup>

إن العقد لا يستطيع أن يتجاهل شخصية المرأة وينساها لأنه استهدى إلى طريقه عبر تأثير المرأة القوي، فقد قام بإيضاح خصائص المرأة العجيبة والمدهشة في كتاب «سارة».<sup>٣</sup> فهو يحب المرأة التي تكون إنساناً بغض النظر عن كونها امرأة أو رجلاً.<sup>٤</sup>

إن العقد لا يريد المرأة للتلذذ أو اللهو بل يحبها لذاتها ولإصالة وجودها وليس لجمالها الظاهري.<sup>٥</sup> إنه أديب كتب قصصاً وقصائد غزلية كثيرة للمرأة وكثيراً ما كان يؤلم قلبه من أجل الحب ورغبات الهوى.<sup>٦</sup>

إنه وفي الثلاثين من عمره عندما كان أديباً شاباً وأنيقاً يتداول اسمه في عالم الصحافة والأدب أصبح عاشقاً وكان يلتقي خفية في حديقة أحد الكتّاسين في حيّ «الظاهر» بمحبوبته «مي» أو «ماري إلياس زيادة» التي كانت بدورها فتاة أدبية فكان يتحدث معها بعيداً عن أنظار الناس.<sup>٧</sup> إن «مي» اضطلعت بدور هام في حياة العقد. فوهبته سعادة كانت مصدر إلهاماته.<sup>٨</sup>

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ص ٦٥.

<sup>٢</sup> نعمات أحمد فؤاد، الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقد، ص ٣٩.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ص ١٣٢ و١٣٣.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ص ١٣٣.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ص ١١٨.

<sup>٦</sup> فتحي الإيباري، أدباؤنا الحديث، ص ٤٠.

<sup>٧</sup> المصدر نفسه، صص ٤١ و٤٢.

<sup>٨</sup> المصدر نفسه، ص ٤٥.

توفيت ماري إلياس زيادة سنة ١٩٤١م إلا أن حبها أحيى من جديد حياة العقاد مع فتيات من نوع «مي» حتى يبدأ قصة حياة جديدة. إن الموت والحياة في رأي العقاد يعتبران من أسرار الكون حتى يجعلانه يصف في قصته «آليس» أو «سارة» وصفاً خالداً.<sup>١</sup>

كان للعقاد قصة حب رائعة مع سارة حيث بدأت بأنس ومودة كثيرين ولكنه رغم تفاهيهما لبعض الأمور إلا أنه من أجل اشتغال العقاد الكثير وخلافهما في أمور أخرى أصبح لاحقاً بشكل كان يتماطل العقاد عن الرد على الرسائل التي كانت سارة تكتبها له في الرحلة، فلم يعد يثق بها وكان يعاني في أعماق قلبها من خيانتها.<sup>٢</sup>

يرى محمد عبد المطلب أن الحيوية المنبعثة عن فكرة معرفة أسلوب العقاد أدت إلى نظريته الواسعة في الجمع بين الثقافتين العربية والغربية: قائلاً: «لاشك أن الحركة وراء فكرة العقاد لمتابعة المواقف الأسلوبية تقتضي نظرة شاملة تمتد إلى مساحة واسعة من الأفكار العربية القديمة مطلعة على مصادر الأفكار الغربية».<sup>٣</sup>

للتعرف على مواقف العقاد الأسلوبية يجب امتلاك نظرة شاملة وواسعة تمتد إلى عمق فكرته، نظرة تشمل قسماً واسعاً من الأفكار العربية القديمة واتجاهات الأدب العربي أيضاً. فيرى محمد عبد المطلب أنه وللتعرف على أسلوب العقاد يجب أن نعرف عقيدته وآرائه النقدية كما أن أبعاده النفسية تضطلع بدور هام أيضاً في التعامل مع خطاب أدبي.<sup>٤</sup>

إضافة إلى أسلوب الأمثال فإن الأسلوب الرمزي أو الأسلوب العلمي والأدبي أو الأسلوب الصوفي المملوء بالأسرار لكل منها منهج رسمي ينبعث عن الأبعاد الروحية والطبيعية ويتعلق بحقيقة العمل وحاجات الناس.<sup>٥</sup>

إن العقاد تأثر بناقدين غربيين أي سانت بيف<sup>٦</sup> وتين<sup>٧</sup>. إن بيف يعتقد بأن تعليم أي أثر أو تعلمه يتزامن مع حياة الإنسان وروحه وأفكاره. وإن تين يذهب إلى أن كل أثر أدبي يخلق بثلاثة عناصر وهي

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ص ٤٩.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ص ٥٦.

<sup>٣</sup> محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ١٢٩.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ص ١٣١.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ص ١٥٥.

<sup>٦</sup> Saint Beuve.

<sup>٧</sup> Tain



النوع والمحيط والزمان. وتؤثر هذه العناصر الثلاثة في إيجاد أي أثر وكشف عناصره وتحليلها. استطاع العقاد أن يمزج بين البعد النفسي والمحيطي واستطاع بمعاونتهما أن يمتلك أسلوباً خاصاً يتأثر بالشخص أو الزمان أو المحيط بعض الأحيان.<sup>١</sup>

إنه يعتقد بأن مكانة الحروف في الكلمات تؤثر على دلالة المعاني، فالميم على سبيل المثال إذا وقعت في آخر الكلمة تدلّ على التأكيد والتشديد والحسم، أو السين تدلّ على اللينة. وقد يتعلّق ذلك الأمر بمكانها في الكلمة وتدلّ على المجاورة. فاستنتج من وجهة نظره هذه نتائج وهي:

١ هناك علاقة قوية بين الحروف ودلالة الكلمات.

٢ إن الانعكاس الصوتي للحروف يؤثر على دلالاتها ويؤدّي إلى قوتها أو ضعفها.

٣ إن مكانة الحروف في الكلمة وتأثيرها في دلالة الحرف يحدث في الكلمة نفسها وليس في تركيبها مع الكلمات الأخرى.<sup>٢</sup>

إن خصائص أسلوب العقاد تظهر في خطابه الشعري أكثر ولكنه يدخل إلى هذه الساحة الجديدة والمبتكرة من منظار تراث اللغة العربية والخلفيات العربية.<sup>٣</sup>

إن العقاد يرى القصة موهبة عظيمة تعرض الحياة بشكل كامل وتسائر المكنونات الفنية والمعرفية والفهم العميق فتخبرنا عن الحياة على أساس الإنسان. حياة تجيب عن أسئلتنا ونسألها ونطلب منها الإجابة ولكن ينقصها أننا لا نستطيع أن نشعر بها عندما نقوم بها. أي عندما نجرب ضمن حياتنا ظروفًا تشبه القصة والرواية لانستطيع أن نفهمها بشكل صحيح وعميق وإنما يوجد أنشودة أو جملة في القصة أو الرواية يمكن تطبيقها على حياتنا فنختار الأنشودة أو الجملة هذه فقط. فعندما يكثر الناس من قوة مشاعرهم وفهمهم يجدون حقيقة القصص في حياتهم.<sup>٤</sup>

إذا اعتبرنا الأسلوب منهجاً خاصاً في اختيار الكلمات واستبدالها لإيصال المعنى المعني، فنجد أن أفكار العقاد الأسلوبية هي مزيج من الأفكار العربية القديمة والأفكار الغربية الجديدة.

<sup>١</sup> محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، صص ١٣٢ و ١٣٣.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، صص ١٤٤ و ١٤٥.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ص ١٥٨.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ص ١٦٥.

إن هذا التعريف من الأسلوب يظهر جلياً في تأليفات العقاد إضافة إلى المفهوم الشامل لأفكاره الأسلوبية. ولمعرفة أفكار العقاد بشكل صحيح نحتاج إلى حركتين موازيتين متزامنتين: حركة شاملة وحركة تحليلية.<sup>١</sup>

### أسلوب العقاد في كتاب سارة

إن الأسلوب البياني لكل كاتب يكمن في الحقيقة والمجاز والكناية والتشبيه والاستعارة مع استعمال أنواع صور الخيال وتكرارها بشكل متعدد. وقد استطاع العقاد بمهارته أن يستعمل أنواع المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه في مواضع مختلفة لأداء أغراضه الداخلية نشير إلى بعض منها على حدة:

#### التشبيه

التشبيه: لغة التمثيل. يقال هذا شبه هذا أي مثله؛ والتشبيه اصطلاحاً عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم. أركان التشبيه أربعة: ١ - المشبّه وهو الأمر الذي يريد إلحاقه بغيره. ٢ - المشبه به وهو الأمر الذي يلحق به المشبه. ٣ - وجه الشبه وهو الوصف المشترك بين الطرفين ويكون في المشبه به أقوى منه في المشبّه. ٤ - أداة التشبيه وهي اللفظ الذي يدلّ على التشبيه ويربط المشبّه بالمشبه به.<sup>٢</sup>

إن التشبيه يكشف عن أسرار النصوص العربية المنظومة والمنثورة ويجعل المخاطب يفكر ويتأمل فيثير إعجابه ودهشته بأنواعه. يبين في التشبيه نوع من المقارنة حتى يحقق الوضوح والجمال معاً.<sup>٣</sup> إن قلم عباس محمود العقاد في كتاب «سارة» استفاد من هذا الأسلوب أكثر من مرة ونحن نكتفي هنا بالإشارة إلى نماذج منها فقط:

١ - «...كانت كل خطوة في تلك الطريق كأنما تثقل النفس بأكام فوق أكام من الذكريات والآلام...»<sup>٤</sup> فترى في المثال أن التشبيه من النوع المحسوس بالمعقول وأركانه:

- المشبه: «كل خطوة في تلك الطريق»
- المشبه به: «خطوة تثقل النفس بالأكام»

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ص ١٦٧.

<sup>٢</sup> أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، صص ٢٤١ و ٢٤٢.

<sup>٣</sup> أحمد أبو محبوب، كالب شناسي نثر، ص ٢٤٥.

<sup>٤</sup> عباس محمود العقاد، سارة، ص ١١.

- أداة التشبيه: «كأنما»
  - وجه الشبه: «فرض الصعوبات الشديدة على النفس»
  - نوع التشبيه: مرسل ومجمل، وقريب مبتذل، وغير تمثيل، ومحسوس بمعقول، والمشبّه فيه مفرد مقيد والمشبّه به مركب.
  - فائدة التشبيه: بيان حال المشبه.
- عندما نتأمل في هيكلية كلام الكاتب نجد أن التشبيه برأيه هو أفضل أسلوب لبيان حالة الحزن والهمّ الذي انتابته عند استعراض الذكريات المؤلمة السابقة وتحمل الصعوبات المرة أو استعراض الذكريات الحلوة لتلك الأيام. لأن علماء البلاغة يعتبرون الإيضاح أحد ضرورات التشبيه. إن ذكريات أيام الوصال حدثت في تلك الطرق ولكن الآن ليست محبوبته معه، فكأنه ليصعب عليه التنفّس هناك ويؤلمه تحمّل هذا الألم الموحج. وكما يؤكّد العقلاء والمنطقيين أن سرّ التشبيهات المحسوسة بالمعقولة هو: أنّ الناس وإن لم يجربوا شيئاً بإحساسهم ولكن يصوّرونه بالاستعانة بصور الخيال وهذا يُوجد الاضطراب وبعض الأحيان الانزعاج أو السرور الذي يتموّج في الكاتب أو القائل يُوجد في مخيلة المخاطب أيضاً.

٢- «... فأحسّ لهما صدى كانفجار الهاوية تحت السفينة في البحر اللجي من أثر عاصفة أو زلزال...»<sup>١</sup>

المشبه: صدى. المشبه به: انفجار الهاوية. أداة: ك. وجه الشبه: الشدة  
نوع التشبيه: مرسل، ومجمل، وقريب مبتذل، وغير تمثيل، ومحسوس بمحسوس، والمشبّه فيه مفرد مطلق والمشبّه به مفرد مطلق. فائدة التشبيه: بيان مقدار شدة حال المشبه وضعفها.

٣- «... وبعد أن غاص في تلك الغيوبة التي استنام إليها كما يستنيم الساهر البعيد العهد بالنوم إلى أول ضجعة على الفراش...»<sup>٢</sup>

المشبه: الغوص في البهت والحيرة المنبعثة عن الثقة بالحبوبة. المشبه به: التظاهر بالنوم. أداة التشبيه: كما. وجه الشبه: عدم الاهتمام العمدي ببعض المحسوسات والمعقولات التي حوله. نوع التشبيه: مرسل، ومجمل، وقريب مبتذل، وغير تمثيل، ومعقول بمعقول، والمشبّه فيه مفرد مقيد والمشبّه به مفرد مطلق. فائدة التشبيه: تثبيت حال المشبه في ذهن السامع.

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ص ١٢.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ص ١٥.

٤- «مضى في طريقه مهرولاً كمن يمضي إلى غاية معلومة يخشى أن يفوته لحاقها»<sup>١</sup> المشبه: «الذي يهرول». المشبه به: «الذي يمضي إلى غاية معلومة» أداة التشبيه: «ك» وجه الشبه: «الذهاب إلى غاية معلومة والخوف من عدم الوصول إليها» نوع التشبيه: مرسل، مجمل، قريب مبتذل، غير تمثيل، محسوس، محسوس، مفرد؛ المشبه والمشبه به مقيّدان. فائدة التشبيه: بيان حال المشبه. نشاهد في النماذج المذكورة أن العقاد ينقل الحقيقة بوضوح وبشكل عيني وملمس للمخاطب عبر ذكر طرفي التشبيه واختيارهما من المحسوسات. لأن هيكليّة التشبيه هي في الواقع نوع من المقارنة ويصل المخاطب عبر هذه المقارنة إلى فهم أفضل للمفاهيم. لذلك يستفيد العقاد من التشبيه لنقل الحقائق التعليمية والوعظة، وهذا هو الخطاب أي استعمال حسن اللغة من أجل التواصل، يتم عرضه من قبل الكاتب حتى يشمل أجزاء الخطاب من الفقرات والحوارات والمحدثات... كما يؤثّر اختيار الأجزاء على هيكليّة الكلام والخطاب تأثيراً أكثر ويعرض المعنى والمفهوم متجاوزاً ظاهر الجمل ويبين مفاهيم (الحبّ والكراهة والابتعاد والهجران...) بشكل أعمق لأن الخطاب وخلافاً للنص يجب أن يتمتع بانسجام واتصال عميق.

### مجاز مفرد مرسل

المجاز في اللغة: من جاز الشيء إذا سار فيه وتعدّاه.<sup>٢</sup> وفي الاصطلاح: هو الانتقال من المعنى الحقيقي للفظ وهو المعنى الذي تثبته القواميس إلى معنى آخر له به اتصال، ولكن لا بدّ من وضع قرينة تدلّ على هذا المعنى الثاني المقصود.<sup>٣</sup> والقرينة هي الدليل الذي يساعد العقل على فهم المراد من اللفظ.<sup>٤</sup> إذا كانت العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة غير المشابهة فالمجاز مرسل.<sup>٥</sup> إنّ العقاد مثل الكثير من الأدباء يستعمل المجاز في كلامه ليزيد من نطاق معاني المفردات ويثبّت المعنى في ذهن القارئ. فيما يلي بعض الأمثلة لاستعمال المجاز في كتاب سارة:

١- «فتمدّ يدها إلى جيبه»<sup>٦</sup> ذكر «اليَد» وأراد الأصابع (مجاز مفرد مرسل بعلاقة الكليّة)

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٢٦.

<sup>٢</sup> - ابن منظور، لسان العرب، مادة جوز.

<sup>٣</sup> - با طاهر، البلاغة العربية، ص ٢٤٤.

<sup>٤</sup> - المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

<sup>٦</sup> - عباس محمود العقاد، سارة، ص ٤٣.

٢- «الرجل الخبير بالنساء يشبع منهن.»<sup>١</sup> ذكر «يشبع» وأراد عدم الرغبة (مجاز مفرد مرسل بعلاقة المزومية) ويمكن درجها في الاستعارة المصروفة أيضا وهي من أنواع المجاز بعلاقة المشابهة.

٣- «جاء اللقاء.»<sup>٢</sup> ذكر «جاء» وأراد تحقيق اللقاء في المستقبل. (مجاز مفرد مرسل بعلاقة ما يكون) لكننا إذا اعتبرنا أن الكاتب قصد تحقيق اللقاء في الحال ففي هذا المثال استعارة مصروفة. وإذا اعتبرنا الفعل أسند إلى المصدر بدل الفاعل الحقيقي ففيه مجاز عقلي بعلاقة الإسناد إلى المصدر.

### مجاز مركب مرسل

إن استعمال الجملة الإنشائية والطلبية بمعنى خبري أو العكس من ذلك يسمى مجاز مركب مرسل. نحو: «أ تظنين يا فلانة أنني من هؤلاء؟! معاذ الله يا فلانة! معاذ الله!!»<sup>٣</sup>

إن الجملة الاستفهامية وهي من أنواع الإنشاء الطلبي استعملت هنا بمعنى خبري سلمي  
 إن الأدعية هي جمل خبرية تستعمل في معنى إنشائي طلبي فتعتبر مجازا مرسلا مركبا، نحو:

١- «الحمد لله على السلامة! سلمك الله وعافاك!»<sup>٤</sup>

٢- «حبيبة الله عليك.»<sup>٥</sup>

٣- «قاتلك الله يا عجوز السوء.»<sup>٦</sup>

كما نشاهد أن المثال الأول والثاني جملتان خبريتان تشكلمان من المبتدأ والخبر إلا أن الجملة الثالثة جملة خبرية فعلية تشكّل من الفعل والفاعل والمفعول ولكن استعملت الجمل الثلاثة بمعنى دعائي فتعتبر من الإنشاء الطلبي.

### مجاز بالاستعارة

من الأساليب الأخرى التي استعملها الكاتب في كتاب «سارة» للوصول إلى مقصوده هو الاستعارة.

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٩٩.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ١١٨.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ٣٥.

<sup>٤</sup> - المصدر نفسه، ص ٣٦.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ١٢٦.

<sup>٦</sup> - المصدر نفسه، ص ١٢٥.

الاستعارة لغةً طلب العارية واصطلاحاً هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. وأركان الاستعارة ثلاثة: ١ - مستعار منه وهو المشبه به. ٢ - مستعار له وهو المشبه. ٣ - ومستعار وهو اللفظ المنقول.<sup>١</sup> إن الاستعارة نوع من التشبيه، الأصل فيه التناسي ويُدعى فيه تشابه المشبه والمشبه به وكأنه ليس فيه تشبيه.<sup>٢</sup>

وفي الواقع يمكن القول بأن الاستعارة هي أكبر كشف للفنان في مجاله الفني وأفضل وسيلة للتخيّل. يعتبر المراعي كل أنواع الاستعارة أعلى وأقوى من التشبيه لأنه يعتقد بأنه يتم إيجاد اتحاد وانسجام في الاستعارة بين المشبه والمشبه به حيث يؤدي إلى مبالغة وتخيّل أكثر لدى القارئ وكأنه يُطلق لفظ واحد على المشبه والمشبه به.<sup>٣</sup>

يرى عبدالقاهر الجرجاني بأنه يمكن باستعانة الاستعارة، إحياء الجمادات وإنطاق البكم أو الأشياء الصامتة وإيضاح المعاني الخفية بشكل جلي.<sup>٤</sup>

إن النماذج التالية انتخبت من كتاب «سارة» لتؤيد هذا الادّعاء عن الاستعارة:

١ - «إن همام لم يكن من دأبه أن يقصّر في مراجعة نيّاته ودسائس طبعه...»<sup>٥</sup>

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١ - همام (مستعار له)

٢ - رجل خادع (مستعار منه محذوف)

٣ - دسائس طبعه (لوازم مستعار منه أضيفت إلى لفظ المستعار المتحد للمستعار له).

٤ - الجامع (العواطف الداخلية)

« فلما ساورته شبهات الشك... »<sup>٦</sup>

فيها استعارة مكنية وأركانها:

<sup>١</sup> - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٣٠٠.

<sup>٢</sup> - أحمد أبو محبوب، كالبد شناسي نشر، ٢٤٢.

<sup>٣</sup> - أحمد مصطفى المراعي، علوم البلاغة، ص ٢٦٠.

<sup>٤</sup> - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤١.

<sup>٥</sup> - عباس محمود العقاد، سارة، ص ٥٤.

<sup>٦</sup> - المصدر نفسه، ص ٣٨.

- ١ - شبهات الشك (مستعار له)
- ٢ - [الخصم المنافس] (مستعار منه)
- ٣ - ساورته (لوازم المستعار منه التي نسبت إلى لفظ المستعار المتحد للمستعار له).
- ٤ - جامع الاشتباك
- ٢ - « وإذا كان بعض الشكوك في العشق من وساوس الأوهام .... »<sup>١</sup>  
 فيها استعارة مكنية وأركانها:  
 ١ - الأوهام: (مستعار له)  
 ٢ - الخناس الذي يوسوس: (مستعار منه)  
 ٣ - إيجاد الشك والترديد: (جامع)  
 ٤ - الشكوك: (لوازم)
- ٣ - « تبتهج فيها الشمس بمدوء و يرقص فيها الهواء في حنين. »<sup>٢</sup>  
 فيها استعارة مكنية وأركانها:  
 ١ - «الشمس» و«الهواء» (مستعار له)  
 ٢ - الإنسان المسرور والراقص: (مستعار منه)  
 ٣ - إيجاد السرور للناظر: (جامع)  
 ٤ - هدوء وحنين: (لوازم)
- ٤ - « لا تقول الشمس ولا يجيب الهواء. »<sup>٣</sup>  
 فيها استعارة مكنية وأركانها:  
 ١ - «الشمس» و«الهواء» (مستعار له)  
 ٢ - الإنسان الذي يسكت ولا يجيب عن سؤال: (مستعار منه)  
 ٣ - سكوت (جامع)  
 ٤ - القول والإجابة (لوازم)

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٣٠.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ١١٩.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ١١٩.

يمكننا أن نفهم في الاستعارات المذكورة أنه عندما يريد العقاد أن يلقي رغباته أو يوصل مشاعره للمخاطب أو يبلغه بالإغراق والتأكيد فإنه يستعمل هذا الفن. لأن الاستعارة نظراً لإيجازها تنقل العواطف والمشاعر كجسر. وهنا يتجلى اعتقاد فردينان دو سوسور الذي يقول: إن الخطاب ليس إلا توالي لغة أكبر من الجملة وإن القائل أو الكاتب هو الذي يحدّد هذا الأمر.<sup>١</sup> إذن نفهم بعد قليل من التمعّن في قلم العقاد أنه استعمل في خطابه الإيجاز كلما كان يشعر بذلك وهذا يدلّ على أن أسلوبه له قابلية الوصف من منظار الخطاب وتحليل الخطاب.

### الكناية

على أساس رأي علماء البلاغة أن الكناية هي استعمال لفظ في غير معناه الأصلي مع إمكان إرادة معناه الأصلي أيضاً.<sup>٢</sup>

إن الكناية نوع من فن البيان يستعمله العرب ويزيدون عبرها في الألفاظ التي تدلّ على المعنى المقصود حتى يكثروا من دلالة اللفظ. تستعمل الكناية للمدح والذم أو لترك لفظ والإتيان بلفظ أجدر منه أو لترك استعمال ألفاظ قبيحة أو كذلك للمبالغة والاختصار.<sup>٣</sup>

فيلاحظ في الأمثلة التالية أن استعمال الكناية من قبل العقاد أدّى إلى إنشاء مفاهيم جديدة ونقلها ويمكن عبر فهم المفاهيم المتعلقة بها مشاهدة بارقة خطاب أدبي.

- ١ - «فارتفع كابوس ثقيل عن صدر صاحبنا...»<sup>٤</sup> (كناية عن إزالة الغم والهمّ المؤلم).
- ٢ - «... و ألهمه الله أن يشمخ بأنفه...»<sup>٥</sup> (كناية عن التكبر والغرور)
- ٣ - «... غلبت الأكدار على كلّ صفاء...»<sup>٦</sup> (كناية عن إزالة الصفاء والخلوص).
- ٤ - «الخادم شاخص لا ينيس بحركة.»<sup>٧</sup> (كناية عن سكونه حائراً وعدم التفوّه بكلام).
- ٥ - «كيف خامرتك الشكوك؟»<sup>٨</sup> (كناية عن سوء الظن وعدم الثقة)

<sup>١</sup> - دايان مك داتل، مقدمه ای بر نظریه های گفتمان، مترجم: حسینعلی نوزدي، ص ١٩.

<sup>٢</sup> - سعدالدين تفتازاني، شرح المختصر، ج ٢، ص ١٢٣.

<sup>٣</sup> - أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، صص ٢٨٦ و ٢٨٧.

<sup>٤</sup> - عباس محمود العقاد، سارة، ص ٢١.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ٨٣.

<sup>٦</sup> - المصدر نفسه، ص ٣٨.

<sup>٧</sup> - المصدر نفسه، ص ٢٦.

<sup>٨</sup> - المصدر نفسه، ص ٣١.



- ٦- «هذا قميص الكتاف يا أخي! هذا قميص الكتاف!»<sup>١</sup> (كناية عن عمل مربك مزعج).
- ٧- «و قد شحذت كل منكم أظافرها لصاحبيتها؟»<sup>٢</sup> (كناية عن مجاهرة واشتباك بعضهم ببعض)
- ٨- «فزمت شفتيها.»<sup>٣</sup> (كناية عن حالة انزعاج واشتمزاز والكره من رؤية مشهد).
- ٩- «والآخر رجل مطموس البصيره، مملوء الخياشيم بالغرور والدعوى.» (فيها كنياتان لموصوف متكبر جاهل يدعي معرفة كل شيء وهو لا يعرف شيئاً).

### التكرار<sup>٤</sup>

إن التكرار نخط أسلوبوي وهو أن يكرّر كلمة أو عبارة أو جملة مرتين أو مرّات بشكل محسوس وموسيقى لتأكيد الكلام أو التأثير العاطفي على المخاطب. إن هذا الأسلوب يعجب الكاتب الذي يتمتع بإحساس مرهف ويفهم الوزن فيسمّى بالتكرار.<sup>٥</sup>

يرى نبيل راغب أن الاهتمام بكمية تكرار أي ظاهرة لغوية محددة ودراستها بشكل علمي ودقيق تؤدّي إلى أن الناقد الأسلوبوي يعرف المشاعر الناجمة عن تعقيدات هذه الظواهر ويقوم بتحليلها.<sup>٦</sup>

وإليك نماذج من أسلوب التكرار في كتاب سارة:

«وأنا ضعيفة ضعيفة ضعيفة»<sup>٧</sup>. التكرار هو في كلمة «ضعيفة» إن الغرض من التكرار في هذه الجملة هو التأكيد على الضعف في سارة بغية تأسيس المخاطب من طلبها والحيلولة دون أي عمل لإقناعها.

«تلك أيام! ثم جاءت بعدها أيام... وشتان أيام وأيام.... نعم؛ شتان حقيقة و تمثيل... وأي تمثيل؟»<sup>٨</sup>. التكرار هو في كلمة «أيام». والغرض منه بيان التفاوت المتضارب بين الحالات الداخلية

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ١٠٥.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ١١٣.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ١٢١.

### 4 - Repetition

<sup>٥</sup> - أبو محبوب، كالبداشناسي نثر، صص ١٩٩ و ٢٧٠.

<sup>٦</sup> - نبيل راغب، موسوعة النظرات الأدبية، صص ٣٤ و ٣٥.

<sup>٧</sup> - عباس محمود العقاد، سارة، ص ٣٦ و ٣٧.

<sup>٨</sup> - المصدر نفسه، ص ٤٣.

لبطل القصة في الأيام الصعبة التي تمضي بالذكريات الماضية وصورها الذهنية فقط ولن تستطيع أن تملأ فراغ الحس الملموس للحقائق التي حدثت في الماضي.

«لو أنها غلطة قدمين يا سارة؟! قالت غلطة قدمين أو غلطة يدين؟»<sup>١</sup> التكرار هو في كلمة «غلطة». والتكرار هنا ليس لغرض التوكيد فقط، بل هو لنفي نوع الغلطة وإثبات نوع آخر منه. كل ذلك يتضح من التكرار والاستفهام الإنكاري في المثال، حيث كان التكرار ضروريا لإثبات الإنكار. «وقالت هذه الفتنة كلمتها وقال الحكماء والهداة كلمتهم ونظرت ونظروا ووعدت وأوعدت ووعدوا وأوعدوا.»<sup>٢</sup> التكرار هو في كلمات «قال»، و«نظر»، و«وعد» و«أوعد».

### تأثير استعمال الفنون البلاغية في تمايز أسلوب العقاد

#### أ. التشبيه

استطاع العقاد في معظم تشبيهاته عبر ذكر أركان التشبيه واختيار أحد الطرفين أو كليهما من النوع الحسي استطاع أن ينقل الحقيقة الكامنة داخله للمخاطب بوضوح وبشكل عيني وملمس لأن التشبيه يعتبر نوع من المقارنة ويمكن للمخاطب أن يحصل على فهم أفضل عبر هذه المقارنة. استطاع العقاد أن ينقل للمخاطب الحقائق التعليمية الواعظة لتجارب الحب المرّ لـ«همام» تجاه «سارة» مستعينا بأسلوب التشبيه، فإن استعمالا حسنا للغة مع أداء ذهنه المتحوّل وتقديم فضاء عاطفي بغموض تعتبر من مصاديق خطابه اللغوي.

#### ب. الاستعارة

إن العقاد ينوي في كتابة كتابه سارة إيصال الرغبات والانفعالات والإثارات الناجمة عنه إلى المخاطب، فحاول أن يبيّن عبر الاستعارة المفاهيم الغرامية العميقة ويستفيد من اتحاد الطرفين فيها للإغراق لأن هذا الفن وعلى أساس ما فيه من الإيجاز يعتبر أفضل وسيلة للوصول إلى الغاية في أقرب فرصة ممكنة.

إن وجود عدد كبير من الاستعارات المكنية في كتاب سارة يدلّ على قوة التخيل لدى العقاد، لأن لوازم هذا النوع من الاستعارة خيالية عادة وإن استعمالها بشكل واسع يؤدي إلى ارتباك ذهن المخاطب بالتخيلات العائمة داخل الكاتب فيتعرف على مفاهيم لا تستنبط بسهولة من النصوص المفصلة الخالية من الاستعارة.

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٥٧.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ٥٨.

## ج. الكناية

إن موضوع الحب والغرام يعتبر من المواضيع التي لا يمكن فيها دوما التصريح في القول لبيان الأفكار والخلجات الروحية. فينبغي أن نستفيد بعض الأحيان من اللوازم الموجودة حول المحبوب لبيان خصائصه ونستعمل أنواعا من الكناية منها الرمز والتلميح لهذا الغرض. فاستعمل العقاد هذا النوع من الكناية بمهارة حاذقة كما استعمل التعريض والإيماء للتعبير عن مشاعره تجاه محبوبته مرة بالكناية و ذكر اسمها مرة أخرى بصراحة.

## د. المجاز المرسل

إن قلة استعمال أنواع المجاز المرسل في كتاب سارة تدل دلالة صادقة على واقعية قليلة وإيجابية قليلة الحجم للعقاد في بيان مشاعره تجاه بطلة القصة. كما يدل استعمال أنواع التشبيه والاستعارة والكناية على قوة تخيُّله وعلى سيره في ذاته.

## هـ. المجاز العقلي

إن وجود مصاديق من المجاز العقلي مع علاقتها المعهودة في كتاب سارة يدلُّنا على تمتّع العقاد بمتانة الأسلوب واستعماله للتفكير المزوج بالتخيل.

## نتائج البحث

بناء على ما ذكر فإن العقاد كأديب وشاعر وكاتب حاذق يستعين بالأدوات الأسلوبية والبلاغية للتعريف بالحبّ الحقيقي على ضوء شخصية المرأة الحقيقية في العالم الحديث اليوم. من الواضح أن العقاد أحسن في استعمال اللغة حيث استعمل اللغة في مواقف جديدة حتى يبيّن بوضوح ما ينويه من الحقائق التعليمية والنصائح والأخيلة عبر الأساليب البلاغية للمخاطبين. فيسيطر العقاد على هيكلية وأطر الكلام سيطرة كاملة وينقل المعنى والمفهوم إلى المخاطبين بشكل عميق. فإن هذا البحث يؤيد خطاب العقاد في كتاب سارة على أساس استعمال الأساليب البيانية. لأنه يعتبر تيارا إلى المستقبل يوفّر تواصل الأفكار عبر الكلام والتعامل اللغوي. فوجد العقاد وصولا إلى هذه الغاية في الكناية وضوحا أيضا حتى يشرح حبه الحقيقي ويفسّره تفسيراً لغويا وخطابياً. عندما نتأمل قليلا في تعدّد الأساليب البيانية المستعملة في كتاب سارة -والتي ذكرناها بشكل مجمل- نفهم أن التشبيه ثم التكرار، هما أكثر الأساليب البيانية استعمالا في هذا الكتاب، وما يلفت انتباهنا هو أنّ التشبيهات المستعملة تحتوي أكثر أركانها لتكون واضحة للمخاطب ولاتحتاج إلى جهد ذهني

للولوصول إلى غاية العقاد. يرى كثير من الباحثين أن أسلوب هذا الكاتب والمفكر الحاذق يتميز بمتانة، غير أن النقاد لم يدرسوا أسلوبه لحد الآن. وتبين لنا عبر دراسة إحصائية من النوع البلاغي الخطابي أن العقاد يستعمل القضايا الحاسمة والمسلمات في نوع بيانه حتى ينقل بسهولة للقراء غايته من كتاباته، فعندما يستعمل تشبيهاً بكل أركانه أو استعارة أو مجازاً أو كناية يتبادر معناها إلى الذهن بسرعة أو عندما يستعمل التكرار بشكل موفٍ فكل هذه الأمور يدلّ على طريقة تفكيره المنسجم الذي يظهر في إطار توالٍ لغوي للمفردات والجمل والفقرات وفي النهاية في كتابٍ يمثل نوع خطابه. إن العقاد استطاع في هذا الكتاب أن يلقي هدفه حتى نهاية الكتاب بشكل ساذج وواضح وتبين لنا أن منطقته يغلب على عواطفه ومشاعره وتخيّله.

### قائمة المصادر والمراجع:

#### أ: المصادر العربية:

- القرآن الكريم.

١- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، حققه عبدالسلام الشدادى، ط ١، الدار البيضاء: خزنة ابن خلدون، ٢٠٠٥م.

٢- ابن منظور، لسان العرب، د. طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٣- الإبياري، فتحي، أدباؤنا والحبّ، د. طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٤- أحمد فؤاد، نعمات، الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد، لا طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٥- باطاهر، بن عيسى، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، بن غازي: دارالكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٨م.

٦- البازعي سعد وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، الطبعة الثانية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.

٧- بليت، هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩م.

٨- بن عبد العالي، عبدالسلام: بين بين، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٦م.

٩- تفتازاني، سعد الدين، شرح المختصر، د. طبعة، قم: انتشارات كتيبي نجفي، د.ت.

- ١٠- جرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الإسكندراني وم.مسعود، د. طبعة، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٥م.
  - ١١- راغب نبييل، موسوعة النظرات الأدبية، الطبعة الأولى، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ٢٠٠٣م.
  - ١٢- ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢م.
  - ١٣- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الطبعة الثالثة، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م.
  - ١٤- العقاد، عامر، لمحات من حياة العقاد المجهولة، د. طبعة، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
  - ١٥- العقاد، عباس محمود، أنا، د. طبعة، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦م.
  - ١٦- \_\_\_\_\_، سارة، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩م.
  - ١٧- العبد محمد: النص والخطاب والاتصال، الطبعة الأولى، القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٥م.
  - ١٨- الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦م.
  - ١٩- المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، د. طبعة، بيروت: دارالقلم، د.ت.
  - ٢٠- المقالح، عبد العزيز، عمالقة عند مطلع القرن، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨م.
  - ٢١- الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، د.طبعة، بيروت: دار الوفاق، د.ت.
- ب: المصادر الفارسية:
- ١- أبو محبوب، أحمد، كالبد شناسی نشر، چاپ اول، د.م، نشر زيتون، ١٣٧٤ه.ش.
  - ٢- بهار، محمد تقی، سبک شناسی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات أمير كبير، ١٣٦٩ ه.ش.
  - ٣- شمس، سيروس، سبک شناسی شعر، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوسي، ١٣٦٨ ه.ش.

٤ - مك دائل، دايان، مقدمة اي بر نظريه هاي گفتمان، مترجم: حسينعلي نوذري، چاپ اول، تهران، فرهنگ گفتمان، ١٣٨٠ ه.ش.

٥ - يحيائي إيله اي، أحمد، (تحليل گفتمان چيست؟)، مجله اي آموزش روابط عمومي، ٢٠١١ م.

#### ج: المصادر الإنجليزية:

1- Bullock Alan & Stallybrass Oliver , Fontana Dictionary of Modern Thought , 1981 , ondon.

2- Leech Geoffrey & short Micheal , Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose , 1981 , Harlow.

3- Mann Micheal , Macmillan Student Encyclopedia of Sociology , 1989 , London.

#### د) المواقع الإنترنتية:

1. [www.khayma.com/salehzayadne/poets/3aqqad](http://www.khayma.com/salehzayadne/poets/3aqqad)

2. [www.lissaniat.net](http://www.lissaniat.net)

## التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس (كتاب "اللّمع" أنموذجاً)

الدكتور وحيد صفية \*

### ملخص:

عاش اليهود إلى جانب العرب المسلمين في الأندلس الإسلامية فترة تجاوزت الثمانية قرون من الزمن، تلقوا خلالها العلم في المعاهد والجامعات الإسلامية إلى جانب المسلمين، فكان لهذه الثقافة العربية أثرها الهام في الحياة الفكرية اليهودية. ويحاول هذا البحث إمطة اللثام عن تأثير الفكر اللغوي العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس خلال تلك الفترة. وقد اتخذنا من كتاب "اللّمع" لمروان بن جراح أنموذجاً يلقي لنا الضوء على ما وصل إليه هذا التأثير، وبذلك نثبت بالدليل والبرهان أن علماء اليهود ومفكرهم في الأندلس لم يكونوا أولي فكرٍ مبدعٍ وخلاقٍ كما يدعي اليهود، بل كانوا مقلّدين لعلماء المسلمين ومفكرهم، ومتأثرين بفكرهم إلى حد كبير.

**كلمات مفتاحية:** الفكر، اليهودي، الأندلس، العربي، تأثير.

### مقدمة:

اتفقت المصادر التاريخية على قِدَم الوجود اليهودي في الأندلس، لكنها اختلفت في تحديد زمان وصولهم إليها وطريقتها. فأوّل وصولٍ يهودي إلى تلك البلاد، تحدثت عنه المصادر الإسلامية، يعود إلى عهد الملك الإسباني "إشبان" الذي شارك مع نبوخذ نصر في فتح القدس سنة (٥٨٧ ق.م) ثم عاد إلى بلاده حاملاً معه عدداً من الأسرى اليهود.<sup>(١)</sup>

كذلك تتفق المصادر اليهودية مع رواية المصادر الإسلامية؛ إذ تذكر أن عدداً من العائلات اليهودية الشهيرة في الأندلس تقول: إن أجدادهم جاؤوا إليها أسرى مع الملك "إشبان" في زمن التدمير الأول للهيكل<sup>(٢)</sup>. وإلى مثل هذه الرواية ذهب بعض المصادر الإسبانية القديمة، الأقرب إلى زمن الحدث، والتي نقل عنها المؤرخون المسلمون هذا الخبر<sup>(٣)</sup>.

\* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٨/١١/١٣٩١هـ = ٢٠١٣/٠٢/٠٦م تاريخ القبول: ٠١/٠٤/١٣٩٢هـ = ٢٠١٣/٠٦/٢٢م

<sup>١</sup> — يُنظر: أبو عبيد البكري، المسالك والممالك (القسم الخاص بالأندلس وأوروبا)، ص ١٠٩ - ١١١.

<sup>2</sup> — SEMON DUBNOV, HISTORY OF THE JEWS FROM ROMAN EMPIRE TO THE EARLY MEDIEVAL PERIOD, NEW YORK, VOL.2, P.756.

<sup>3</sup> — يُنظر: محمد بن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، ص ٣٣.

وتقدّم بعض الدراسات اليهودية افتراضات وتوقعات عن زمن الوصول اليهودي إلى الأندلس، منها أنّهم ربّما نزحوا منها خلال الصراعات التي حدثت في زمن القضاة (١١٢٥ - ١٠٢٥ ق.م) أو خلال الحروب بين مملكتي يهودا وإسرائيل (٩٣١ - ٧٢٤ ق.م)، أو أنّهم من سلالة السفراء الذين بعث بهم النبيان داود وسليمان، عليهما السلام، للإقامة في الأندلس، وأنّ "حيرام" مسؤول كنوز سليمان قد توفي هناك<sup>(١)</sup>. بيد أنّ أصحاب هذه الدراسات لم يقدموا لنا دليلاً مؤكّداً على صحة ما ذهبوا إليه، الأمر الذي يجعلنا نتحفّظُ على صحّة أقوالهم لأنّها تعتمد على الظن والتخمين فقط.

وإذا صحّ قيام "إشبان" بأسر عددٍ من يهود القدس ونقلهم إلى الأندلس في القرن السادس قبل الميلاد، مثلما تقول المصادر الإسلامية، فإنّ هذا التهجير يكون التهجير اليهودي الأول إلى الأندلس، أما التهجير اليهودي الثاني إلى تلك البلاد فقد حدث في العهد الروماني، حين توجه القائد الروماني "تيتوس فيسبسيان" سنة ٧٠م إلى القدس، لإخماد تمردٍ قام به اليهود هناك، وتمكّن من قمع المتمردين وإحراق رموزهم، وأسّر عدداً منهم حيث نقلهم بواسطة السفن إلى موانئ المغرب، وكان للأندلس نصيبٌ منهم<sup>(٢)</sup>.

أمّا التهجير اليهودي الثالث إلى الأندلس فقد قام به الإمبراطور الروماني "هدريان" سنة ١٣٦م، بعد أن قضى على تمرد اليهود في فلسطين، الذي قاده "باركوكاب"، وقد نقل "هدريان" إلى الأندلس عدداً من العائلات اليهودية من أجل استعبادهم، ويقال إنّ هذا الإمبراطور من مواطني إسبانيا، وكان يكره اليهود كرهاً شديداً<sup>(٣)</sup>.

وفي زمن الفتح الإسلامي للأندلس كان اليهود ينتشرون في معظم أنحاء البلاد، وقد عاشوا داخل المجتمع الإسلامي في الأندلس أكثر من ثمانية قرون، فتأثروا بعادات المسلمين وتقاليدهم، لكنّ عيشهم في تجمعات أو أحياء خاصة بهم، والسماح لهم بممارسة عاداتهم وتقاليدهم وشعائرهم الدينية داخلها، مكّنهم من المحافظة على كثير من العادات والتقاليد اليهودية.

### أهمية البحث وأهدافه:

لقد كانت الأندلس خلال العصور الوسطى مركز الدراسات العبرية، وقد نبعت ثقافة يهود الأندلس من موارد الثقافة الإسلامية بصورة مباشرة، لذا كان من الطبيعي أن يتأثر يهود الأندلس بهذا المجتمع، وقد شمل هذا التأثير مختلف نواحي الحياة التجارية والزراعية والصناعية والثقافية... إلخ. ففي

<sup>١</sup> — يُنظر: ظاظا، د. حسن، «اليهود في أسبانيا الإسلامية»، مجلة الفيصل، العدد ٢٦، ص ٣٨.

<sup>٢</sup> — يُنظر: مسعود الكواقي، اليهود في المغرب الإسلامي من الفتح إلى سقوط دولة الموحدين، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة الجزائر، معهد التاريخ)، ص ٤٠.

<sup>٣</sup> — ألّف محمد جلال، الأدب العربي القديم والوسيط، ص ١٢٩.



الأندلس لم تنهض العبرية من سباتها فقط، بل بلغت عصرها الذهبي الثاني، كما ورد في مقدمة كتاب "فن الشعر الأندلسي" للبروفسور (دافيد يالين) الذي كان يشغل منصب أستاذ الأدب العبري الأندلسي في الجامعة العبرية في القدس. ومما قاله يالين: "لقد كان العصر الأندلسي عصرًا زاهرًا في الأدب العبري، بدأ هذا العصر قبل العصر الأوروبي بخمسة قرون، وقد شمل التقدم تفسير التوراة، وتفسير التلمود، ووضع قواعد اللغة العبرية، كما شمل التقدم الفكري في الفلسفة، والرياضيات، وعلم الهيئة، والطب. لقد كان العصر الأندلسي العصر الذهبي الثاني للأدب العبري، وكان العصر الذهبي الأول عصر الكتاب المقدس<sup>(١)</sup>. وفي بحثنا هذا سوف نحاول إمطة اللثام عن الأثر العبري في الفكر اللغوي ليهود الأندلس متمثلين بكتاب "اللّمع" لمروان بن جناح، هذا الكتاب الذي يعد كتاباً شاملاً للقواعد العبرية سواء من ناحية الأصوات أو التصريف أو التراكيب. حيث يظهر في هذا الكتاب — كما سنوضح لاحقاً — الأثر العبري الكبير في فكره وأسلوبه.

### منهجية البحث:

إنّ المنهج الذي أتبعناه في بحثنا هذا هو المنهج المقارن، الذي يقوم على المقارنة بين لغتين من أسرة لغوية واحدة هما: العربية والعبرية. والقراءة بين هاتين اللغتين ليست، اليوم، بحاجة إلى جهود كبيرة لإثباتها، إذ تأكد التشابه بينهما من جميع النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والمعجمية. وقد أثمر تطبيق هذا المنهج على الدراسات السامية المقارنة في القرنين الماضيين ثمرات عظيمة، وأصبحنا نقف في كثير من المسائل فيها على أرض ليست هشة.

وفي بحثنا هذا اقتضت المقارنة الإشارة إلى الموضوعات اللغوية التي تضمنها كتاب "اللّمع" ثم مقارنتها بنظيراتها في اللغة العربية لنبيّن مدى التأثير العبري في الفكر اللغوي ليهود الأندلس. وقد اتخذنا من كتاب "اللّمع" نموذجاً لتوضيح ذلك؛ لأنّ هذا الكتاب يُعدّ الكتاب العلمي الكامل للنحو العبري، ولأنّه يمثل دوراً ازدهار هذا العلم ونضوجه في الأندلس الإسلامية، ولأنّه، من ناحية أخرى، يظهر فيه أثر النحو العبري واضحاً في النحو العبري.

### البحث:

عاش اليهود في الأندلس داخل المجتمع الإسلامي المتميّز بشدّة إقبال أبنائه على العلم والتعلّم<sup>(٢)</sup>. ولم يقتصر التعليم بين أفرادهم على فئة معينة، أو على أبناء المدن الكبرى، وإنّما شمل معظم أفراد المجتمع، ووصل إلى جميع أرجاء الأندلس. ومن الطبيعي أن يتأثر يهود الأندلس بهذا المجتمع الذي كان أفرادهم

<sup>١</sup> — يُنظر: ربحي كمال، دروس اللغة العبرية، ص ٥٥.

<sup>٢</sup> — يُنظر: ابن حزم الأندلسي، رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس، قدّم لها ونشرها مع رسائل أخرى: صلاح الدين المنجد، تحت عنوان: فضائل الأندلس وأهلها، ص ٨.

عالمين أو متعلّمين، ويقلّدونه في الإقبال على العلم، بعد أن عاشوا قروناً في هذه البلاد قبل مجيء المسلمين بعيداً عن جميع العلوم والآداب، ودون أن يبرز منهم عالمٌ واحد، وحتى القلائل المتعلمون لا يعرفون إلا العلوم الدينية التي يتناقلونها منذ قرون عدة دون زيادات أو إضافاتٍ تذكر عليها<sup>(١)</sup>.

وأما فيما يتعلّق بوضع اللغة العبرية زمن الفتح العربي الإسلامي للأندلس فقد كانت اللغة العبرية آنذاك مهملةً، ليس بين يهود الأندلس فحسب، بل بين اليهود في جميع بلدان العالم؛ إذ كان اليهود في معظم الأحيان لا يستعملون هذه اللغة إلا في بيعهم وصلواتهم. وكان كثير منهم لا يفهمون الترانيم والطقوس التي يؤدونها بها، ولذلك كانوا يستمعون إلى التوراة في بيعهم مترجماً إلى الآرامية<sup>(٢)</sup>.

وقد بدأ إهمال اليهود للغة العبرية في أعقاب السبي البابلي (٥٨٧ ق.م) إذ حلت اللغة الآرامية محل اللغة العبرية، وصارت هي اللغة التي يستعملونها في الحياة اليومية، وتوقف الإنتاج الأدبي اليهودي باللغة العبرية، وانتهى أمرها كلغة حية بين اليهود. ومنذ تلك العصور وحتى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي لم يطرأ تطور إيجابي يستحق الذكر على قواعد هذه اللغة وآدابها. بل إنّ اللغة التي كتبت بها التوراة قد تأثرت بعد السبي البابلي باللغات الآرامية واليونانية والفارسية، وأدخلت إليها مصطلحات وتراكيب من تلك اللغات جعلتها لغة مختلفة. وهذه اللغة الجديدة هي التي كتبت بها المشناة في القرن الثاني الميلادي<sup>(٣)</sup>.

وقد ظلت اللغة العبرية في جميع البلدان التي تفرّق فيها اليهود، على حالها من الترك والإهمال إلى أن اختلط اليهود بالمسلمين، وتعلموا اللغة العربية وقواعدها وآدابها وقوموا بها ألسنتهم وأذواقهم، ورأوا كيف يخدم المسلمون لغتهم من منطلق ديني باعتبارها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف. فقرروا خدمة لغة كتبهم المقدسة، بوضع قواعد لها على طريقة المسلمين في خدمة لغتهم العربية<sup>(٤)</sup>.

وكما هو معروف فإنّ النحو العبري قد نشأ في العراق على يدي سعيد بن يوسف الفيومي (ت: ٢٧٩هـ / ٨٩٢م) الذي ألف أول معجم عبري في تاريخ اللغة العبرية، ربّته ترتيباً أبجدياً، وقد اعترف فيه بتأثره بالنحاة العرب، واقتفى أثرهم من ناحية الخطّة والمنهج. وقد امتدّ التأثير العربي أيضاً

<sup>١</sup> — يُنظر: ألفت محمد جلال، الأدب العربي القديم والوسيط، ص ١٣٠.

<sup>٢</sup> — يُنظر: إبراهيم موسى هنداي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٥.

<sup>٣</sup> — يُنظر: سيد فرج راشد، «دور الحضارة الإسلامية في تكوين الأدب العبري في الأندلس»، مجلة المنهل، (٤) ١٣٠هـ.

— ١٩٨٣م، ص ١١٨.

<sup>٤</sup> — يُنظر: إبراهيم موسى هنداي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٢٦ — ٢٧.

ليشمل مقالاته المسماة "كُتِبَ اللغة" والتي تعدُّ أولى مقالات مكتوبة تُخصَّص للنحو العبري، وقد ظهر هذا التأثير من تقسيمه الكلام إلى: اسم وفعل وحرف. وهو التقسيم العربي نفسه، وفي تعريفاته، واعتباره أنَّ المصدر أصل المشتقات، وامتدَّ إلى وصفه للأصوات والحركات<sup>(١)</sup>. وقد انتهت الدراسات اللغوية والنحوية للغة العبرية في الشرق بهذه المؤلفات التي ألفها سعيد الفيومي.

أمَّا في الأندلس، الإسلامية فقد ازدهرت الدراسات النحوية واللغوية ووصلت إلى مرحلة النضوج، وخاصة في قرطبة، حيث ظهر فيها كثيرٌ من علماء اليهود ونحائهم، وقد احتفظت قرطبة بهذه المكانة وقتاً طويلاً. وأوَّل عالم لغوي ظهر في هو:

— "مناحيم بن ساروق الطروشني" (٩١٠ — ٩٦٠م) الذي كان له إنتاجه الفكري الذي هبَّ له مكاناً رفيعاً في تاريخ الفكر اليهودي. ومن أهم أعماله اللغوية المعجم العبري الذي يُسمَّى (מִנְחִימִן). بمعنى: مفكِّرة أو مذكرة أو دفتر ملحوظات، ويعدُّ هذا المعجم أول عمل لغوي في اللغة العبرية يغطِّي جميع مفردات الكتاب المقدَّس. وقد ابتداءً **مناحيم** معجمه هذا بمقدمة طويلة عن النحو العبري؛ إذ تشبه طريقته في التأليف طريقة نحاة العرب، وقد أفاد هذا المعجم اليهودَ في أوروبا كثيراً، وكان سبباً في قيامهم بدراسات لغوية مستفيضة؛ لأنَّه كان الكتاب النحوي الأول الذي كُتِبَ باللغة العبرية، إذ إنَّ مؤلفات اليهود النحوية كانت تكتب وقتئذٍ باللغة العربية<sup>(٢)</sup>.

ومن العلماء الآخرين الذين عاصروا **مناحيم** في تلك الفترة:

— "دوناش بن لبراط هاليفي" (٩٢٠ — ٩٧٠م) وهو أحد أفراد عائلة هاجرت إلى مراكش من بغداد، وقد ولد في مدينة فاس سنة (٩٢٠م) وتلقَّى فيها تعليمه، ثمَّ أرسل إلى العراق حيث تعلَّم على **يدي سعيد بن يوسف الفيومي**، ودرس اللغة العبرية والأدب العربي دراسة مكنته من معرفة فنونه. ثم عاد إلى مراكش، ثمَّ سافر ثانية إلى قرطبة حيث لمع اسمه هناك بين المثقفين، وقد وقع بين يديه معجم "مناحيم بن ساروق الطروشني" المسمَّى (מִנְחִימִן) الآنف الذكر، فقرأه، وكتب له نقداً سَمَّاه "الرودود"، وهو كتاب عظيم الأهمية؛ لأنَّه يعدُّ أول شعر تعليمي نحوي في الأدب العبري، وهو يشبه بهذا ألفية ابن مالك. ويُعدُّ دوناش أول من ميَّز بين الأفعال المتعدية وغير المتعدية، وأول من سَمَّى حروف الأصول بأسماء حروف (فعل)، كما قسَّم صيغ الفعل إلى شديدة وضعيفة، ووضع أقسام

<sup>١</sup> يُنظر: إبراهيم موسى هنداي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص ٨. و سلوى ناظم، «أثر المبرِّد في النحو العبري»، **مجلة دراسات عربية وإسلامية**، ص ١٠١.

<sup>٢</sup> يُنظر: إبراهيم موسى هنداي، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص ١٠.

الكلام الثلاثة؛ الاسم والفعل وكلمات أخرى تشمل ظروفًا وحروف جر. وهذا يدلُّ على أنَّ النحو العبري قد وصل في الأندلس إلى مرحلة متقدمة من الكمال، وقد شغل دوناش مكانةً رفيعةً في تاريخ النحو العبري<sup>(١)</sup>.

واستمرَّ النحو العبري في التطوُّر والازدهار على يدي أحد تلاميذ مناحيم بن ساروق الطرطوشي وهو:

— أبو زكريا بن داود المشهور بيهودا بن حيوج الذي وُلِدَ في مدينة فاس سنة ٩٧٠م، ثمَّ انتقل إلى قرطبة حيث عاش وتلقَّى تعليمه. وقد نال الشهرة في نهاية القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وكان له تلاميذٌ كثيرٌ. وكان حيوج مشهوراً عند النحاة العبريين المتأخرين بأنَّه مؤسس الدراسات العلمية للنحو العبري ويسمونه أبا النحاة<sup>(٢)</sup>.

وقد ظهر حيوج في الوقت الذي ازدهرت فيه الثقافة العربية في الأندلس الإسلامية، فتأثر حيوج بذلك، ويؤيِّد هذا ما يقوله " MUNK مونك ": " وكان في إسبانيا أن تعمقت دراسات اللغة العربية ودراسات النحو العربي ومن هذه الدراسات العميقة في اللغة والنحو قد اهتمدى اليهود إلى معرفة كاملة بقواعد اللغة العربية " <sup>(٣)</sup>.

وقد وضع حيوج نهاية لكل فوضى علمية تتعلَّق بالنحو العبري، وأوجد قوانين جديدة في أصول الكلمات، وفي الانقلاب والإبدال، وفصل الصيغ النحوية بعضها عن بعض، وخلق بهذه الطريقة نحواً علمياً منظماً لمعظم أجزاء اللغة العبرية الهامة، وبهذا صار حيوج مبدع علم النحو العبري المنظم، وسار على نهجه تلاميذه وتابعوه من بعده في الأندلس في القرن الحادي عشر الميلادي، وقد كتب حيوج مؤلفاته باللغة العربية واستمرَّ النحو العبري يكتب بتلك الطريقة في الأندلس، وظهر تأثير النحو العربي واضحاً جلياً من حيث الاصطلاحات النحوية الفنية التي استعيرت في النحو العبري.

وأهمُّ مؤلفات حيوج في النحو العبري، هي: كتاب "حروف اللين"، وكتاب "الأفعال ذوات المثلين" وهذان الكتابان اللذان صارا عملاً أساسياً للنحو العبري، أصبحا مرتبطين باسم مؤلفهما، وسمَّيا كتابي حيوج. وقد تُرجمتا من العربية إلى العبرية ثلاث مرات، وأُعيدتا صياغتهما باسم مؤلفهما مرَّاتٍ عدة. كما صدرت رسالة أخرى بقلم حيوج تتعلَّق بقوانين التلفُّظ، واسم هذا الكتاب بالعربية كتاب

<sup>١</sup> — يُنظر: المرجع السابق، ص ١٠—١١.

<sup>٢</sup> — SEMON DUBNOV, HISTORY OF THE JEWS,... VOL.1,P386-387.

<sup>٣</sup> — إبراهيم موسى هنداي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١٢، نقلاً عن مجلة جورنال أسياتيك، ٢٨، ٢٩.

"التنقيط" ورسالة رابعة تحمل اسم كتاب "الثثف" وهو كتاب في التفسير اللغوي. يضاف إلى ذلك أعمال أخرى بدأها ولم يكملها؛ إذ توفي في ذروة شبابه في العقد الأول من القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي. وعلى الرغم من عدم تمكنه من إكمال بعض كتبه، فإن إنجازاته الكبيرة جعلت علماء الأجيال اللاحقة يقدرونه، ويجمعون على أنه أبو النحو العربي<sup>(١)</sup>.

بعد موت حيوج برز في مجال النحو العربي أحد تلاميذه، وهو:

**أبو الوليد مروان بن جناح**، ويسمى بالعربية "الجاحظ يوحنا". ويسمى النصراني "يونا". وقد ولد في قرطبة سنة (٩٩٠م) وعاش في بيئتها العلمية المزدهرة، ثم تركها سنة (١٠١٢م) بسبب الحرب الأهلية التي أعقبت سقوط الخلافة، واستقر في "أليسانه" ثم انتهى به المطاف في "سرقسطة" فأقام فيها بقية حياته. وألف فيها مؤلفاته في اللغة والنحو، ومات عام (١٠٥٥م)<sup>(٢)</sup>.

تميّزت أعمال ابن جناح في النحو العربي، وكانت غزيرة تحمل كثيراً من الإبداع، وقد أعانه على ذلك تطلّعه في اللغة العربية، وإتقانه قواعدها، ودراسته أمّهات كتب النحو العربي ككتاب سيبويه<sup>(٣)</sup>. وكانت دراسة الكتاب المقدس أهم عمل أساسي في حياة ابن جناح الفكرية، والدافع له على دراسة اللغة العبرية وقواعدها والاهتمام بها، فقد عدّ الكتاب المقدس المصدر الذي يمكن الاعتماد عليه في دراسة اللغة العبرية. وكانت دراسة علم اللغة — في رأيه — واجباً دينياً، وهو يشير إلى ذلك في كتابه "اللمع" بقوله: "إنّ الكتاب المقدس لا يوقف على ما فيه إلّا بعلم اللغة ومن هنا كانت عناية المرء بإتقان هذا العلم وكان سعيه لإدراكها وتوفيق معانيها"<sup>(٤)</sup>.

ومن أهم مؤلفات ابن جناح النحوية كتاب "المستلحق" الذي يُقدّم فيه كتابي الأفعال ذوات المثليين، والأفعال ذوات حروف اللين لابن حيوج، ويضيف إليهما<sup>(٥)</sup>. وكتاب "التشوير" الذي يردّ فيه على كتاب "رسائل الرفاق" الذي ألفه إسماعيل بن نغدله وأنصاره دفاعاً عن آراء أستاذهم ابن حيوج الذي انتقده ابن جناح<sup>(٦)</sup>. و"رسالة التنبيه". ورسالة "التقريب والتسهيل"، وكتاب "التسوية"

<sup>١</sup> — يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١١-١٣.

<sup>٢</sup> — يُنظر: نفس المصدر، ص ١٨. و سلوى ناظم، المعاجم العبرية — دراسة مقارنة، ص ١٢٠.

<sup>٣</sup> — يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١٨.

<sup>٤</sup> — يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللمع، ص ١-١٩.

<sup>٥</sup> — المرجع السابق، ص ٢١.

<sup>٦</sup> — المرجع السابق، ص ٢٢.

الذي يردُّ فيه على جدال حدث في بيت صديقه أبي سليمان بن طراقة بسرقسطة، وهو جمت فيه آراؤه من قبل أنصار إسماعيل بن نغدة<sup>(١)</sup>. وقد فتح هذا الجدل باباً للمناقشة العلمية، مما أفاد اللغة العبرية وقواعدها. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الكتب التي ألفها ابن جناح باللغة العبرية نشرها وطبعها Derenbourg ديرنبورج في باريس عام ١٨٨٠م بنصوص عربية وترجمة فرنسية.

ومن مؤلفات ابن جناح النحوية، أيضاً كتاب "التقيح" الذي يُعدُّ أهمَّ مؤلفاته على الإطلاق<sup>(٢)</sup>. وقد ألّفه في سن الشيخوخة وقسَّمه إلى كتابين، سَمَّى الأول كتاب "الأصول"، وهو معجم شامل للغة الكتاب المقدس، وسَمَّى الثاني كتاب "اللُّمع" وهو يُعدُّ الكتاب العلمي الجامع للنحو العبري بعد أن بلغ أوج نضوجه وازدهاره<sup>(٣)</sup>.

وتُظهِرُ كتابات ابن جناح الأثر العربي الكبير في فكره وأسلوبه<sup>(٤)</sup>؛ إذ نراه يستشهد كثيراً بكلام العرب، وبأمثلة من النحو العربي ما يدل على دراسته الواسعة في اللغة العبرية. ففي الوقت الذي وُجدَ فيه ابن جناح في قرطبة كانت دراسة النحو العربي تلقى عناية خاصة في قصور الأمراء والخلفاء في قرطبة وفي الجامعات الإسلامية. ولقد اتخذ ابن جناح هؤلاء العرب أساتذة له، وسار على نهجهم وحصل على معرفة عميقة بالأدب العربي، وبالكتب القيمة التي كانت قد جمعت فيها القواعد العبرية. وبناءً على ذلك ليس بعجيب أن نرى ابن جناح يذكر كثيراً من قواعد اللغة العبرية يشرح بها قواعد اللغة العبرية مقلداً بذلك سعيد بن يوسف الفيومي، الذي كان يتبع الطريقة نفسها منذ قرون قبله.

وقد ساعد ابن جناح على هذا أن يهود الأندلس كانوا يعرفون اللغة العبرية، ويفهمون أدها وقواعدها؛ ولذلك نرى أنَّه عندما ترجم كتابه إلى اللغة العبرية كانت فقرات النحاة العرب تحذف في بعض الأحيان أو تختصر؛ لأنَّ المترجم كان يرى أنَّ هذا من غير المفيد للقارئ العبري في الأندلس والذي لا يعرف العبرية.

ومما يؤكد الأثر العربي في فكر ابن جناح ما أثبتته في مقدمة كتابه "اللمع" إذ نراه يقول: "وما لم أجد عليه شاهداً مما ذكرته ووجدت الشاهد عليه من اللسان العربي لم أخرج من الاستشهاد بواضعه. ولم أخرج من الاستدلال بظاهره كما يتخرج من ضعف علمه وقلَّ تمييزه من أهل زماننا لا سيما من

<sup>١</sup> — المرجع السابق، ص ٢٣—٢٤.

<sup>٢</sup> — يُنظر: أنخل بالثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمه عن الأسبانية: حسين مؤنس، ص ٤٨٩.

<sup>٣</sup> — يُنظر: إبراهيم موسى هنداي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٢٥ — ٢٦.

<sup>٤</sup> — يُنظر: سلوى ناظم، المعاجم العبرية — دراسة مقارنة، ص ١٢٤.

استشعر منهم التقشف وارتدى بالثدين مع قلة التحصيل لحقائق الأمور. وقد رأيتُ سعديا يترجم اللفظة الغربية بما يجانسها من اللغة العربية. وقد رأيتُ الأوائل وهم القدوة في كل شيء يستشهدون على شرح غريب لغتنا بما جانسه من غيرها من اللغات فتراهم يفسرون كتاب الله من اللسان اليوناني والفارسي والعربي والأفريقي وغيرها من الألسن فلما رأينا هذا منهم لم نتحرّج من الاستشهاد على ما لا شاهد عليه من العبراني بما وجدناه موافقاً ومجانساً له من اللسان العربي إذ هو أكثر اللغات بعد السرياني شبيهاً بلساننا<sup>(١)</sup>.

ومن خلال هذا النص يتبين لنا بصورة واضحة الشهادة الصريحة لابن جناح بفضل اللغة العربية وقواعدها عليه، وأثرها في كتابه.

وهذا التأثير يعود إلى تلك النهضة العلمية في الأندلس، واهتمام العرب أنفسهم بدراسة النحو، ففي القرن العاشر كان هناك عدد من المؤدبين الذين كانوا يعلمون الشباب في قرطبة وغيرها من الحواضر الأندلسية، وكان أكثرهم من القراء الذين كانوا يرحلون إلى الشرق فيتلقون هذه القراءات، ويعودون إلى موطنهم فيرسمونها للناس بجميع إشاراتها كما يرسمون لهم العربية بمقوماتها اللغوية<sup>(٢)</sup>.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن كتاب "اللّمع" يعدُّ لدى اليهود بمتملة كتاب "سيبويه" لدى العرب. هذا وقد أجمعت كل الآراء التي درست الكتاب على أنه موضوع على أساس النحو العربي وقد أشارت إلى تأثيره بسببويه اعتماداً على الإشارة الموجودة في الكتاب نفسه. لدرجة أنه قيل إن اهتمام الأندلس بكتاب سيبويه وصل إلى الدرجة التي جعلت اليهود في الأندلس ينقلون مضمون كتاب سيبويه إلى اللغة العبرية ليكون بمتملة دستور يسرون عليه في تنظيم قواعد النحو في اللغة العبرية<sup>(٣)</sup>.

من جانب آخر فإن القارئ لكتاب "اللّمع" يجد - بما لا يقبل الشك - تأثر ابن جناح بإمام آخر من أئمة النحو العربي وهو: "المبرّد" الذي يُعتَبَرُ بحق آخر أئمة المدرسة البصرية المهمين.

فمن ناحية الأسس العامة لم يختلف المبرّد عن سيبويه، كما لم يختلف نقل ابن جناح عنهما وتأثره بهما، وإن كنا نجد أنه في بعض الجزئيات أو التفاصيل كان متأثراً بالمبرّد أكثر منه بسببويه، وتحديدًا بكتاب "المقتضب". والراجح عندنا أن كتاب "المقتضب" للمبرّد كان معروفاً في الأندلس في ذلك

<sup>١</sup> - أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللّمع، ص ٧-٨.

<sup>٢</sup> - يُنظر: شوقي ضيف، المدارس النحوية، ٢٨٨.

<sup>٣</sup> - يُنظر: حسن عون، تطور الدرس النحوي، ص ٥٠.

الوقت، وآية ذلك هو التطابق التام لبعض القطع والتعريفات والتعليقات في الكتابين: "المقتضب" و"اللّمع"، فلو لا خلو كتاب "اللّمع" من علامات الترقيم لوصل هذا التطابق إليها.

قسّم ابن جناح كتابه "اللّمع" إلى خمسة وأربعين باباً. بدأها بمقدمة تحدّث فيها عن سبب الاهتمام بعلم اللغة، وذكر أنّ تأليفه لهذا الكتاب كان خدمةً لدراسة الكتاب المقدّس، كما ذكر أيضاً أنّ تسمية كتابه بهذا الاسم كانت تشبيهاً لأبوابه باللّمع من الأرض وهي مواضع يكون فيها أنواع مختلفة من الزهر<sup>(١)</sup>.

ففي الباب الأول (ص ١ — ٢٥) يعرض ابن جناح لمبادئ الكلام في العبرية والعربية فيقسمها إلى ثلاثة أقسام: الأسماء والأفعال والحروف، وهو حينما يتحدّث عن الفعل يلمس الكلام عن الزمن الذي يقسمه إلى ماضٍ ومستقبل، ونراه في تقسيمه هذا متأثراً بالمنطق حيث يقول: أما الماضي فهو بالطبيعة أسبق من المستقبل إذ إنّ الذي مضى أصبح أمراً واقعياً وضرورياً بينما ما لم يحدث بعد لا يكون إلّا في دائرة الجائز. ومعروف أنّ الضروري يسبق الممكن كما يقول أرسطو. وهذا التقسيم هو ما نراه عند النحاة العرب، وقد عرض له ابن جناح، في كتابه "اللّمع" قائلاً: " إنّ النحاة العرب يضعون المستقبل قبل الماضي ويقولون إنّ لا يكون ماضٍ حتى يكون مستقبل نقول هو يفعل فإذا أوجب فعله قلت قد فعل...<sup>(٢)</sup>". وهذا الرأي الذي ذكره ابن جناح لنحاة العرب، واستشهد به على أنّ المستقبل أقدم من الماضي هو رأي ابن القوطية الذي ذكره في كتابه المسمى الأفعال<sup>(٣)</sup>. ثم يعرض ابن جناح بعد ذلك للجملة وأقسامها إلى خبر أو غير خبر، وأنّ غير الخبر ينقسم إلى ستة أقسام، هي: استفهام، و نداء، و تمنّ، و طلب، و أمر، ونهي، ويستشهد على ذلك بأمثلة من الكتاب المقدّس.

وفي الباب الثاني (٢٦ — ٣٠) يتحدّث ابن جناح عن تقسيم الحروف العبرية على حسب مخارج الحروف مع ملاحظات على الحروف اللينة وحروف (بجد كفت أي: א,ב,ג,ד,ה,ו,ז,ח,ט,י) فيقسمها إلى خمسة مخارج: الحروف الحلقية، وهي أقصاها مخرجاً إلى داخل، والحروف الشفوية وهي أقربها مخرجاً إلى خارج، وبين هذين المخرجين ثلاثة مخارج هي: الحنكية، واللسانية والأسنانية. وعند حديثه عن مخرج الميم يقول: " وأقرب المخارج منه مخرج النون المتحرّكة... فأما النون الساكنة فمخرجها من الخياشم وتعتبر ذلك بأنك لو أمسكت بأنفك عند لفظك بما لوحدتها مختلفة " (اللّمع، ص: ٢٧ — ٢٨).

<sup>١</sup> — يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللّمع، ص ١٧.

<sup>٢</sup> — ينظر: المرجع السابق، ص ٢٢.

<sup>٣</sup> — ابن القوطية، الأفعال، تحقيق: جويدي، ص ٧.



وهذا ما نجدّه تماماً في كتاب المقتضب للمبرّد حيث يقول: "وأقرب المخارج منه مخرج النون المتحرّكة... فأما النون الساكنة فمخرجها من الخياشم... وتعتبر ذلك بأنك لو أمسكت بأنفك عند لفظك بما لوجدتها مختلفة" (المقتضب، ١/ ٣٢٨).

وعن النون المتحرّكة يقول ابن جناح: "النون المتحركة مشربة بغنة والغنة من الخياشم والنون الخفيفة خالصة من الخياشم وإنما سميتا باسم واحد لما ذكرت لاشتباه الصوتين وإلاّ فإنهما ليستا من مخرج واحد". (اللمع، ص ٢٨).

وهذا ما نجدّه عند المبرّد في المقتضب حيث يقول: "النون المتحركة مشربة بغنة والغنة من الخياشم والنون الخفيفة خالصة من الخياشم وإنما سميتا باسم واحد لاشتباه الصوتين وإلاّ فإنهما ليستا من مخرج واحد". (المقتضب ١/ ٣٣٠)

وفي وصفه مخرج اللام نجد ابن جناح يستخدم الوصف نفسه الذي استخدمه المبرّد حيث يقول: "مخرج اللام من طرف اللسان معارضاً لأصول الثنايا" (اللمع، ص ٢٧)

ويقول المبرّد: "وتخرج اللام من حرف اللسان معارضاً لأصول الثنايا والرابعيات" (المقتضب ١/ ٣٢٨)

أمّا عند وصفه الألف فقد استعار أيضاً ابن جناح وصف المبرّد قائلاً: "والألف هاوية هناك". (اللمع ٢٧، المقتضب ١/ ٣٢٨). وربّما كان كلاهما يعني أنّ الألف اللينة تشارك الهاء في المخرج. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من استخدم مصطلح "هوائية" أو "هاوية" لوصف حروف الحلق قائلاً: "إنما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلاّ الجوف، وكان يقول كثيراً: "الألف اللينة والواو والياء هوائية أي أنّها في الهواء" (١). كما ظهر هذا الوصف لدى سيبويه عند حديثه عن الألف اللينة إذ يقول: "ومنها الهاوي وهو حرف لين اتسع لهواء الصوت مخرجه... (٢)".

**الباب الثالث (ص: ٣٠ — ٣٣)** وهو باب صغير خصصه ابن جناح لذكر أقل أصول الأسماء والأفعال والحروف، وأكثر أصولها، فأقل أصول الأسماء المنفصلة حرفان، وأكثرها خمسة أحرف، ولا يتجاوز الاسم هذا العدد إلاّ مزيداً. وأمّا الضمائر المتصلة فتكون على حرف واحد، وهي الضمائر والكنائيات مثل ياء المتكلم، وواو الغائب، وكاف المخاطبة، وهاء الغائبة، ومثل الميم التي يخبر بها عن

<sup>١</sup> — ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ص ٥.

<sup>٢</sup> — ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ص ٤/ ٤٣٥.

جمع الغائب. وأقل أصول الأفعال ثلاثة أحرف، وأكثرها بلا زيادة أربعة أحرف. وقد خصَّص المبرّد في كتابه "المقتضب" أيضاً باباً لما جاء من الكلم على حرفين<sup>(١)</sup>.

ولا يتعد موضوع (الباب الرابع ص ٣٤ — ٦٢) عما تحدّث عنه ابن جناح في الباب الثالث، إذ يدور الحديث في هذا الباب على الحروف الأصلية والزوائد، وقد أطلق على حروف الزيادة التي تضاف إلى الأصل اسم (الحروف الخدمية)، وهي عنده أحد عشر حرفاً: الألف، والباء، والحاء، والواو، والياء، والكاف، واللام، والميم، والنون، والشين، والتاء. كذلك خصَّص المبرّد في كتابه المقتضب باباً للحديث عن معرفة الزوائد ومواضعها، والحروف الزائدة عنده عشرة، هي: الألف، والياء، والواو، والهمزة، والتاء، والنون، والسين، والهاء، واللام، والميم<sup>(٢)</sup>.

وفي (الباب الخامس ص ٣٧ — ٨٦) يلخّص ابن جناح معاني حروف الزيادة، ويذكر مواضعها في الأسماء والأفعال والحروف. ويقع هذا الفصل في خمسين صفحة من الكتاب، ويُعدّ هذا الفصل من أهمّ الفصول صياغة وفائدة علمية، وفيه تفصيلات هامة وغريبة. وله ملاحظات على الحروف الزائدة — التي يسميها (الحروف الخدمية) — هي من أحسن ما كتب في هذا الموضوع كما يقول MUNK مونك<sup>(٣)</sup>. وكثيراً ما يقارن ابن جناح في هذا الباب بين الظواهر النحوية الموجودة في اللغة العبرية، وبين نظيراتها في العربية كحديثه عن اللام التي تدخل على المفعول به في (ص ٤١)، وحديثه عن اللام التي تدخل على المصادر بمعنى: (كي) العربية (ص ٤٦)، والباء التي تكون بدلاً من كذا في (ص ٧١)، وإبدال التاء من الألف في العبرية (ص ٩٤) والتي يشبّهها ابن جناح بإبدال الواو تاء عند العرب كما في: تراث من ورث... إلخ.

أمّا (الباب السادس ص ٨٧ — ٩٥) فقد خصّصه ابن جناح للحروف التي تبدل بغيرها والتي تكون على الخصوص في حروف اللين. ويشير إلى أنّ بدل هذه الحروف قد ذُكر في كتاب "الأفعال ذوات حروف اللين الحيوج، وفي كتاب "المستلحق". وأنّ البدل قد يوجد في غيرها من الحروف؛ إمّا لتقارب في مخارجها، وإمّا لتشابه في صورها، وإمّا لأنّ الحرف المبدل به أخف عليهم من المبدل منه، وإمّا لغير ذلك من مذاهبهم. وقد ذكر MUNK مونك "أنّ ملاحظات ابن جناح في الباب السادس

<sup>١</sup> — ينظر: المبرّد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، ص ١٧٩/١.

<sup>٢</sup> — المرجع السابق ١٩٤/١.

<sup>٣</sup> — يُنظر: إبراهيم موسى هندواي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٣٢.

على الحروف اللينة لا تزال حتى الآن أحسن ما كُتِبَ في هذا الموضوع، وأنَّ ابن جناح — بهذا الاعتبار — لم يُسبق، ولم يلحق بأي نحوي آخر من المحدثين<sup>(١)</sup>.

(الباب السابع ص ٩٦ — ٩٩) باب صغير خصصه ابن جناح للحديث عن إبدال الحركات بعضها من بعض، وفي هذا الباب يستشهد ببعض كلام العرب ليقرب للقارئ فهم الموضوع الذي يشرحه، لذا نجده يقول: "وأرى أنَّ أقرب لك هذا بما أمثله لك من اللفظ العربي وذلك أنَّك تقول عَجِبْتُ من ضرب زيدٍ عمرًا إذا كان زيدٌ فاعلاً. ومن ضرب زيدٍ عمرو إذا كان زيدٌ مفعولاً به وهو في كلا المثلين مخفوض من أجل الإضافة"<sup>(٢)</sup>.

وفي (الباب الثامن ص ٩٩ — ١٠٠) يتابع ابن جناح حديثه عن البديل فيذكر أنَّ العبرانيين قد يبدلون الشيء من الشيء، وهما لعين واحدة. وهذا ينقسم إلى قسمين: بدل الجمع من الجمع، وبدل البعض من الجمع. أي أنَّ ابن جناح يعالج في هذا الفصل ما يسميه نخاة العرب بالبديل، وهو يميَّز — على طريقة نخاة العرب — بين نوعين من البديل هما: بدل البعض من الكل، وبدل الكل من الكل.

أمَّا الأبواب: (التاسع ص ١٠١ - ١٠٣) و(العاشر ص ١٠٤ - ١٣٢) و(الحادي عشر ص ١٣٣ - ١٣٤) و(الثاني عشر ص ١٣٥ - ١٣٦) فهي مخصصة للحديث عن الصيغ المختلفة للأسماء المزيَّدة، وغير المزيَّدة، والمستتقة وغير المستتقة، وتقطيعها بالأفَاعِيل أي الصيغ المقصودة بكلمة (فعل)، وهنا يعرض ابن جناح عرضاً عاماً صيغ الأسماء التي جاءت من أصول ثلاثية وما تفرَّع عنها فيقول: "اعلم أنَّك إذا أردت أنَّ تزن شيئاً من الأبنية بالأفَاعِيل وكانت أحرف ذلك البناء ثلاثة كلها أصلية فاجعل فاءً بإزاء أول حرف من ذلك البناء، واجعل عيناً بإزاء الحرف الثاني، واجعل لاماً بإزاء حرفه الثالث. فتسمي الحرف الأول من ذلك البناء فاء الفعل؛ لأنَّه موازٍ لفاء فعل، وتسمي الثاني عينه؛ لأنَّه موازٍ لعين فعل، وتسمي الثالث لامه لموازنتها لام فعل. وتكون حركات مثالك مثل حركات مثالهم حتى يساوي وزنك وزنهم، لأنَّك إنَّما تحاكي أمثلتهم، مثال: **فَاعِلٌ** فالألف فيها فاء الفعل والميم عينه والراء لامه...".

وفي الباب الحادي عشر — بشكل خاص — يعالج الصيغ المختلفة ويطيل في الكلام على الصيغ التي يمكن أن يأخذها اسم الحدث أو المصدر؛ وذلك بمقارنته بالفعل العربي وبنظريات النحويين العرب،

<sup>١</sup> — يُنظر: نفس المصدر، ص ٥٤-٥٥.

<sup>٢</sup> — يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللُّمع، ص ٩٧.

كذلك نرى ابن جناح يتبع أساتذته نحاة العرب، وينهج نهجهم، ويستشهد بأمثلة كثيرة من كلامهم في كثير من كتاب أبوابه اللمع.

(الباب الثالث عشر ص ١٣٥ — ١٦٩) هذا الباب خاص بالتصريف بإيجاز يشتمل على تقسيم الأفعال إلى مزيد وغير مزيد، ومتعدٍ وغير متعدٍ، وما هو متعدٍ لمفعول واحد وما يتعدى إلى مفعولين. وعند حديثه عن الأفعال المضاعفة في اللغة العبرية، يشير إلى أن هذه الأفعال عند بعض علماء لسان العرب ثنائية مضاعفة.

وفيما يتعلّق بالأفعال لم يقدّم لنا ابن جناح جديداً أو تفسيراً مختلفاً عما قدمه المبرّد وسيبويه تمثيلاً مع ميله تجاه المذهب البصري، وتفضيله على المذهب الكوفي، حتى في استخدام بعض المصطلحات التي حرص عليها مثل مصطلح " المضارع " الذي أطلق عليه الكوفيون " الدائم "، وعلى الرغم من تخلّص العبرية من الإعراب، فإنّ ابن جناح لم يجد هناك ما يمنعه من الإشارة إلى لفظة مضارعة بمعنى التشابه الموجود بين الفعل في زمن الحال وبينه في زمن الاستقبال " فكلُّ على حياله إلاّ بين الفعل المستقبل واسم الفاعل هذه المضارعة التي ترى "(١).

(الباب الرابع عشر ص ١٧٠ — ١٨٤) يذكر فيه ابن جناح الأفعال والأسماء التي تدخلها حروف الخلق والحركات المختلفة التي تحرّك بها هذه الحروف. وفي هذا الباب نجد ابن جناح يستشهد بكلام العرب بما يؤيد رأيه وحجته في حذف فاء الفعل الماضي في الأفعال المستقبلية، وهذا نص ما يقوله: " وهذا من فعل العبرانيين واستعمالهم مجانس لفعل العرب في قولهم وعد يعد، وزن يزن، فحذفوا الواوات التي هي فاءات الأفعال من هذه الأفعال المستقبلية لوقوعها بين ياء وكسرة استثقلاً منهم لذلك، هذا هو اعتلال علمائهم فيها. ثم أنّهم حذفوا الواوات أيضاً وما أشبهها من سائر الأفعال المستقبلية وإنّ لم تكن فيها العلة الموجبة لسقوطها في يفعل أعني وقوعها بين ياء وكسرة وذلك قولهم أعد ونعد وتعد، وأزن ونزن وترن... إلخ"(٢).

وفي (الباب الخامس عشر ص ١٨٤ — ١٨٧) وهو باب صغير كما هو واضح — يتحدث ابن جناح عن الأفعال المتعدية بنفسها والمتعدية بغيرها، وفي هذا الباب أيضاً تلحظ الأثر العربي في

<sup>١</sup> — يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللمع، ص ١٤٥.

<sup>٢</sup> — نفس المرجع، ص ١٧٤.

معرض كلامه على تعدي المصدر إذا وضع موضع الأمر؛ إذ نجده يقول: "ومثل هذه المصادر في هذه المواضع كالمصادر المنونة في اللسان العربي التي ينتصب ما بعدها بها" (١).

(الباب السادس عشر ص ١٨٨ — ٢٠٢) في هذا الباب يتحدث ابن جناح عن الضمائر وأنواعها وأقسامها، وفي حديثه هذا عن الضمير يتبع التقسيمات التي تحدث عنها اللغويون العرب القدامى، كما يقارن في بعض المواقع بين قواعد الضمير في العبرية مع نظيراتها في العربية، ومما ذكره ابن جناح في هذا الباب قوله: (...وكلا القولين جائزان عندنا وعند علماء النحو العربي فيما جرى من كلامهم هذا المجرى) (٢).

وفي (الباب السابع عشر ص ٢٠٣ — ٢٠٤) وهو باب صغير جداً يتحدث فيه عن واو العطف وحرركاتها.

(الباب الثامن عشر ص ٢٠٥ — ٢٢٥) يتحدث ابن جناح عن الإضافة ويذكر أنها على ضربين: إضافة في اللفظ، وإضافة في المعنى، فالإضافة التي في المعنى يقال لها نسبة؛ لأنه إذا نسبت أحداً إلى صناعة أو قبيلة أو بلد فقد أضفته إليها. وأمّا الإضافة التي في اللفظ فبإضافتك لفظة إلى أخرى تصلها بها، وهذه الإضافة كثيراً ما تتغير اللفظة المضافة عند بنائها. فإمّا أن تغير أولها فقط، وإمّا أن تغير آخرها، وإمّا أن تغير أولها وآخرها. وربما لم تتغير اللفظة عند إضافتها إلى الأسماء الظاهرة وتغيرت عند إضافتها إلى الضمائر... والذي يجمع بالياء والميم؛ فإن ميمه تسقط للإضافة... ويؤيد رأيه بما وجدته عند العرب فيقول: "لكن أقحموا الميم بعد سقوطه على مذهب لهم كما تقحم العرب أيضاً هاء التانيث في النداء بعد سقوطها". ويبرر استشهاده بكلام العرب قائلاً: "ولا تظن بي أنني إنما أستشهد بكلام العرب وبمذهبهم في لغاتهم في كتابي هذا وفي غيره من كتبي على سبيل التأييد بما لمذهب العرب في مذاهب العبرانيين واستعمالهم، بل لأرى الأغمار وغيرهم من المتغافلين الذين يظنون بنفوسهم المعرفة — وهم أعرى منها — إن هذا الذي أجزيه في العبراني جائز أيضاً في غيره من اللغات" (٣).

(الباب التاسع عشر ص ٢٢٦ — ٢٣٠) تحدث ابن جناح في هذا الفصل عن الاتصال والانفصال، كما تحدث أيضاً عما ينصرف، وما لا ينصرف، وما يطرأ على ذلك من تغيير في بنية الكلمات أو حرركاتها.

<sup>١</sup> — نفس المرجع، ص ١٨٧.

<sup>٢</sup> — يُنظر: نفس المرجع، ص ١٩١.

<sup>٣</sup> — يُنظر: نفس المرجع، ص ٢١٧.

(الباب العشرون ص ٢٣١ — ٢٣٥) يتحدث ابن جناح عن النسبة فيقول: "اعلم أنَّ النسبة

تكون إلى الجد وإلى القبيلة والبلد وإلى الصناعة وقد ينسبون إلى غير القبيلة لحادثة ما ولقصة ما تقع للمنسوب مع المنسوب إليه". فإذا نسبت إلى اسم مفرد زدت في آخره ياء للنسبة وغيرت أوله وربما لم يتغير... وإن كان المنسوب إليه مركباً من اسمين قد جعلاً اسماً واحداً على التمام نسبت إلى جملة هذا الاسم... والمتمعن في باب النسبة يجد أنَّ ابن جناح يسير فيه على النسق العربي من زيادة النسب، ويتكلم على النسب إلى المفرد والمركب، وكذلك النسب إلى الاسم الذي في آخره ياء تشبه ياء النسبة، أو في آخره ألف ساكنة، أو في آخره هاء لينة للتأنيث.

(الباب الحادي والعشرون ص ٢٣٦ — ٢٤٥) يتحدث ابن جناح في هذا الباب عن الإدغام

ومعناه ومتى يجب فيقول: "اعلم أنَّ المثليين إذا كانا متجاورين في كلمة واحدة وسُكِّنَ الأول منهما فإدغامه في الثاني جائز". ويذكر أنَّ الإدغام جائز في كل حرفين غير مثليين إذا تقاربا في المخرج وكانا طرفي كلمتين، مثل إدغام ( النون والفاء واللام) وإدغام الصاد في الزاي لتقارب مخرجهما. ويذكر أنَّ العبرانيين قد يضاعفون الحرف، ويدغمون الأول في الثاني، ويفعلون ذلك كثيراً في الوقف وانقطاع الكلام. ولا يغيب عن بال ابن جناح أنَّ يستشهد بكلام العرب قائلًا: "وقد تشدَّد العرب أيضاً حرف الروي من أشعارهم إذا لم يكن ليناً للوقف". وقد يشدَّد أيضاً العبرانيون الحرف طلباً للإفصاح بذلك الحرف المشدَّد إذا خيف عليه الالتباس بحرف يقرب منه في المخرج، ومن ذلك مثلاً تشديد الكلمات مثل **אֵלָה** = هؤلاء، **שָׁמָּה** = إلى هناك، **לָמָּה** = لماذا، **הִמָּה** = هم... إلخ<sup>(١)</sup>.

(الباب الثاني والعشرون ص ٢٤٦) هذا الباب يتألف من صفحة واحدة فقط تحدَّث فيها ابن

جناح عن المواضع التي اختير فيها الإظهار على الإدغام والإتمام على النقصان، فيقول إنَّ العبرانيين كثيراً ما يستقلون إظهار مثليين متواليين في كلمة واحدة فيدغمون أحدهما في الثاني إذا وجدوا إلى ذلك سبيلاً، وقد يحذفون أحد المثليين ويكتفون بالثاني. والحديث عن إدغام المثليين عقد له المبرِّد في كتابه "المقتضب" باباً خاصاً سماه "هذا باب إدغام المثليين" استهله بقوله: "اعلم أنَّ الحرفين إذا كان لفظهما واحد فسُكِّنَ الأول منهما فهو مدغم في الثاني"<sup>(٢)</sup>.

أمَّا (الباب الثالث والعشرون ص ٢٤٧ — ٢٤٩) فهو باب خصه ابن جناح للحديث عن

التثنية والجمع في اللغة العبرية، قائلًا: "اعلم أنَّ الجمع والتثنية من باب واحد وذلك أنَّ الجمع هو ضم

<sup>١</sup> — ينظر: ربحي كمال، دروس اللغة العبرية، ص ٩٠.

<sup>٢</sup> — المبرِّد، المقتضب، ج ١/ ٣٣٣.

شيء إلى شيء، وكذلك التثنية هي ضم شيء إلى شيء، وإنما الخلاف بين الصنفين في الكمية فقط، فالجمع والتثنية إذاً تحت جنس واحد ولهذا أجاز العبرانيون أن يأتوا ببعض المجموع على مثال لفظ التثنية وأجازوا في أكثر التثنية أن يكون على مثال لفظ الجمع<sup>(١)</sup>. ولا يجد الدارس للغة العبرية كثيراً من العناء كي يستنتج أن طريقة التثنية في اللغة العبرية القديمة<sup>(٢)</sup> تشبه كثيراً طريقة التثنية المتبعة عند العرب. فالتثنية عند العرب تكون بإضافة الألف والنون في حالة الرفع، والياء والنون في حالتي النصب والجر، بينما تتم التثنية في اللغة العبرية القديمة بإضافة اللاحقة (— D!). أي إضافة الباء والميم وتحريك الحرف الأخير من الاسم المراد تثنيته بالفتحة القصيرة (البتاح)<sup>(٣)</sup>. فمثلاً كلمة **לַל** = حذاء، في تثنيته نقول: **לַלִּים**، وفي العبرية نجد كلمة "نعلين" في صيغة النصب كما في قوله تعالى: "فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طَوًى"<sup>(٤)</sup>. وفي الجمع المذكر نضيف في اللغة العبرية اللاحقة (— D!) وتحريك الحرف الأخير من الاسم بالكسرة القصيرة (الحريق قطان)، وهذه اللاحقة تقابل في اللغة العبرية الواو والنون، أو الياء والنون. أمّا جمع المؤنث السالم فتم في اللغة العبرية بإضافة الواو والتاء (— N)، مقابل الألف والتاء في اللغة العربية<sup>(٥)</sup>.

(الباب الرابع والعشرون ص ٢٥٠ — ٢٨٧) يتحدث ابن جناح في هذا الفصل عما يحدث فيه الحذف، ويذكر أن العبرانيين كثيراً ما يحذفون من الكلام استخفافاً وإيجازاً وذلك إذا علم المخاطب ما يعنون. وإذا جرت الكلمة على ألسنتهم كثيراً يحفظونها، وهو في هذا الباب يستشهد بكلام العرب عند حديثه على حذف بعض الكلمة فيقول: "وقد يفعل غير العبرانيين مثل هذا كما قالت العرب" المنّا "مكان المنايا ومكان المنازل فحذفت. وقد يحذفون أكثر من هذا حتى إنهم قد يستجزئون من الكلمة بذكر أول شبه منها. حكى ذلك عنهم سيبويههم وأنشد لبعضهم:

بالخير خيرات وإن شراً فـ      ولا أريد الشر إلا أن تـ  
أراد: وإن شراً فشرّاً، فاستجزوا بالفاء فقط، وأراد بقوله: إلا أن تـ، إلا أن تريد، فاستجزى بالتاء فقط<sup>(٦)</sup>. وهذا دليل واضح على تأثر ابن جناح بالدراسات العربية في اللغة والنحو. كما يذكر ابن

<sup>١</sup> — أما في اللغة العبرية الحديثة فهناك طريقة ثانية للتثنية، هي الطريقة المستعملة في اللغات الأوروبية كالإنكليزية مثلاً إذ يضعون العدد **לְשָׁנִים** = اثنا، قبل العدد المذكور، والعدد **לְשָׁנָה** = اثنا، قبل العدد المؤنث.

<sup>٢</sup> — ينظر: ربحي كمال، دروس اللغة العبرية، ص ١٠٦.

<sup>٣</sup> — سورة طه، الآية ١٢.

<sup>٤</sup> — ينظر: سيد فرج راشد، اللغة العبرية — قواعد ونصوص، ص ٩٥، ٩٧.

جناح شاهداً آخر من أقوال العرب عند الكلام على ألفاظ جاءت مختصرة موجزة فصيحة، وهي تجانس ما استعمل فيه الحذف فيقول: "وهكذا تقول العرب أيضاً، وشبعتُ خبزاً ولحماً، أي: من خبزٍ ولحم".

(الباب الخامس والعشرون ص ٢٧٩ — ٢٩٠) يتحدث ابن جناح في هذا الفصل عن الزيادة بغرض التأكيد، فيقول: "قد يعاد الحرف أو الفعل لغير ضرورة تدعو إلى ذلك في قيام المعنى لكن على سبيل التأكيد. وربما كان التأكيد لازماً وذلك بواسطة تتوسط بين الفعل أو الحرف وبين ما يتصل به فيعاد ذلك الفعل أو ذلك الحرف لانقطاعه عما يتصل به حتى يكون الكلام منتظماً". وفي هذا الباب نلاحظ الأثر العربي أيضاً عند الكلام على فعل العبرانيين في تضعيفهم ياء الاستقبال ويستشهد بكلام العرب فيقول: "واعلم أن فعل العبرانيين في تضعيفهم ياء الاستقبال في هذه الألفاظ المتقدمة الذكر مجانس لفعل العرب في تضعيفهم همزة أفعال الماضي في قولهم أراق الماء وأهراقه<sup>(١)</sup>".

(الباب السادس والعشرون ص ٢٩١ — ٢٩٣) في هذا الباب يعرض ابن جناح لما يُكرَّر اضطراباً أو شبيهاً بالاضطرار. كما نجد في (سفر إشعيا الإصحاح ٥٨، الفقرة ٢) **יְהוָה יוֹם יוֹם** = وإياي يطلبون يوماً فيوماً. فتكرار كلمة **יְהוָה** هنا جاءت لإقامة المعنى. وعند كلامه على زيادة الباء في قوله: **יֵצֵא שָׁמָּה שָׁמָּה** = وهكذا يصنع سنة فسنة. ويستشهد ابن جناح بقول العرب في ذلك: "فتكون الباء بمعنى الفاء في قولهم سنة فسنة، أي سنة بعد سنة". وفي آخر هذا الباب يذكر ابن جناح باباً صغيراً يقول فيه: "وقد يزيدون في الخط ما لا يظهر في اللفظ". ويقصد ابن جناح هنا الحروف الساكنة التي تكتب ولا تلفظ، مثل الألف (א)، والواو (ו)، والياء (י)، والهاء (ה). ويشير إلى أن هذه الحروف جرت مجرى الألف بعد الواو في لغة العرب.

(الباب السابع والعشرون ص ٢٩٤ — ٣١٧) في هذا الباب يعرض ابن جناح لما يقال بلفظ والمراد غيره، ويذكر سببه من أجل اجتماع اللفظتين في الجنس أو النوع أو الكيفية أو في غير ذلك من الأمور، ويستشهد على ذلك أيضاً بقول العرب: "وتقول العرب في مثل هذا دار الحرب". وفي موضع آخر من هذا الباب، وعندما يذكر ما ورد في الفقرة الثالثة عشرة من الإصحاح الرابع من سفر الملوك الثاني: **בְּתוֹךְ יְמֵי אֲדֹנָיִךְ יִשְׁבְּתִי** = في وسط شعبي أنا سكنت، نراه يستشهد بكلام العرب فيقول: "وهذا شبيه بما قاله العرب: "وكان ذلك على رجل فلان أي في زمانه". كما يستشهد بكلام العرب أيضاً عند كلامه على ما حمل لفظه على لفظ الجاور له لا على حقيقة معناه،

<sup>(١)</sup> — يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللُّمع، ص ٢٩٠.



وعند الكلام على الاستعارة والمجاز كما تقول العرب: "كبد السماء". وفي العبرية **עַד לַב הַשָּׁמַיִם** = كبد السماء.

(الباب الثامن والعشرون ص ٣١٨ — ٣١٩) هذا الباب يخصه ابن جناح لما قيل بلفظه والمراد به غيره، مثل ما قيل بلغة المفرد والمراد به الجمع. ومما يجانس هذا ما يكون واحده وجمعه بلفظ واحد، مثل: **אָדָם** = إنسان، فإنه يكون للمفرد، ويكون للجمع، وكذلك الأسماء، مثل: **עֶפְרוֹ** = تراب، **זָהָב** = ذهب، **אֶדְ =** سمك،... إلخ

(الباب التاسع والعشرون ص ٣٢٠ — ٣٣٥) ويذكر جملة من ألفاظ شاذة خارجة عن القياس للاستعانة بها على علم النحو. منها مثلاً تكثير المصادر، ويذكر أنه لا معنى لتكثيرها لأنها أسماء موضوعة للكثير والقليل من أجناسها، إلا أن العبرانيين ربما كثروا بعض المصادر، وإن كان ذلك غير مطّرد، وربما فعلوا ذلك لاختلاف أحوال تلك المصادر نحو ما تميز العرب في لسانها، ومن هذا ما ورد في سفر حزقيال، الإصحاح السادس، الفقرة الثامنة حين يقول: **בְּהַזְרוּתֵיכֶם בְּאַרְצוֹת** = عند تَذَرِيكُمْ في الأراضي.

أما (الباب الثلاثون ص ٣٣٦ — ٣٣٧) فيتحدّث فيه ابن جناح عن الشذوذ الذي يستعمل على غير القياس في كلامهم.

وفي (الباب الحادي والثلاثون ص ٣٣٨ — ٣٤١) يتحدّث ابن جناح عن القلب، فيقول إن القلب في كلامهم يكون على ضربين: أحدهما في اللفظ ٢ — والآخر في المعنى.

وفي (الباب الثاني والثلاثين ص ٣٤٢ — ٣٤٥) يتحدّث عن التقديم والتأخير.

وفي (الباب الثالث والثلاثين ص ٣٤٦ - ٣٥٢) نجد ابن جناح يتحدّث عمّا حمل من الكلام على الأقصى لا على الأدنى، مثل: **עַלְמִים יַחְתִּיר**. بمعنى: فدتك الشعوب. وهنا نجد ابن جناح يستشهد بقول العرب الذين يكثر في كلامهم مثل هذه التعبيرات، كما في قولهم: مهلاً فداً لك الأقوام كلهم.

وفي (الباب الرابع والثلاثين ص ٣٥٣ — ٣٥٧) يخصّص ابن جناح هذا الفصل للحديث عن أدوات الاستفهام، وحروفه ومعانيه واختصاص كل منها. ومن يعرف اللغة العبرية لا يجد أية صعوبة في معرفة التقارب الكبير — الذي يصل في كثير من الأحيان حد التطابق — بين أدوات الاستفهام في كلتا اللغتين: العربية والعبرية. حتى إن ابن جناح لا يفوته أن يشير إلى كلام العرب عند حديثه عن أسلوب

الاستفهام باستخدام **הא** الذي يدخلون عليها هاء التعريف (ה) لتصبح: **הא** = أحقاً فيقول: "وهو كقول العرب أهل كان كذا وكذا فيجمعون بين حرفين للاستفهام وهما الألف وهل" (١).

و(الباب الخامس والثلاثون ص ٣٥٨) هو امتداد للباب الذي سبقه، إذ يتحدث فيه ابن جناح عن أحكام هاء الاستفهام والحركات التي تحرك بها إذا كان ما بعدها حرف حلقي. أما (الباب السادس والثلاثون ص ٣٥٩ — ٣٦٢) فقد خصصه ابن جناح للحديث عن المعرفة والنكرة.

وفي (الباب السابع والثلاثون ص ٣٦٣ — ٣٦٩) يتحدث ابن جناح عن التذكير والتأنيث، فيقول التذكير هو الأصل في الباب وأن التأنيث فرع داخل عليه. ويستشهد ببعض الكلمات العبرية التي تقع على المذكر والمؤنث، مثل كلمة: **תָּבַח** = شيء، ويذكر أن الشيء عند العرب مذكر، وهم يوقعونه على مذكر ومؤنث ويستشهدون به على مثل استشهدانا نحن.

أما في الباب ( الثامن والثلاثين ص ٣٧٠ — ٣٧٢) و( التاسع والثلاثين ص ٣٧٣) فيتحدث ابن جناح عما حمل المؤنث فيه المذكر، وما حمل فيه المذكر محمل المؤنث، ويستشهد بأمثلة كثيرة من اللغة العبرية، ويؤيد كلامه بقوله: "وهذا مما تستعمل العرب مثله في كثير من المواضع". وفي (الباب الأربعين ص ٣٧٤) يتحدث ابن جناح عن الألفاظ التي تستخدم للمؤنث والمذكر على حد سواء، مثل: **הָמָל** = حمل، **הָ** = سمك،... إلخ.

وفي (الباب الحادي والأربعين ص ٣٧٤ — ٣٧٥) يستشهد ابن جناح بما ورد في العهد القديم من أمثلة على ما أنتوه تأنيث القصة أو الحال أو الكلمة أو الجماعة... وفي (الباب الثاني والأربعين ص ٣٧٥) يتحدث عن أن الهاء في ضمير المؤنث الغائب المفعول به، أو المضاف إليه ظاهرة أبداً.

في الأبواب: الثالث والأربعين (ص ٣٧٦ — ٣٨٤)، والرابع والأربعين (ص: ٣٨٤ — ٣٨٥) والخامس والأربعين (ص: ٣٨٦) من كتاب اللمع، نجد أن ابن جناح يتحدث عن العدد في اللغة العبرية. والدارس لقواعد العدد في اللغة العبرية يجد أنها تتشابه مع قواعد العدد في اللغة العربية لدرجة تصل حد التماثل. كما نجد أن ابن جناح في حديثه عن العدد يتأثر بتعليقات المبرّد. فقد وافقه على أن الأعداد المؤنثة دون العاشرة التي تدخل على المعدود المذكر لا تدل على مؤنث، وإنما دخلت فيها الهاء للمبالغة. (اللمع ٣٨٠، والمقتضب ١٥٥/٢).

١ — يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، اللمع، ص ٣٥٥.

أمّا سيبويه فيأته يقول بكل بساطة إنّ الأعداد من ثلاثة إلى عشرة التي تتصل بمعدود مذكر هي أعداد مؤنثة تحتوي على تاء التأنيث، بينما تحذف هذه التاء لدخولها على معدود مؤنث. وقد لجأ كل من المبرّد وابن جناح إلى تعليل سقوط التاء من الأعداد الداخلة على معدود مؤنث بقولهم إنّ هذه الأعداد تحدث بدون تاء مع ملاحظة أنّها أعداد مؤنثة، وهي تشبه كلمات مثل: عقرب وشمس (وقد استبدل بمّا ابن جناح كلمتي: أرض وشمس) اللتان تحمّلان في داخلهما دليلاً على تأنيثهما. أمّا حركة العين بالكسرة في العدد "عشرين" بعد أن كانت فتحة في العدد "عشرة" فيعلنان لها بأنّ صعوبة اشتقاق لفظ العقد من العدد اثنين كما حدث مع الثلاثين والأربعين واضطرارهم إلى تنثية العدد عشرة، أدى بهم إلى تغيير حركة العين "ليكون ذلك دليلاً على مجيئه على غير وجهه". (اللمع ٣٨٠، والمقتضب ١٦٣/٢ - ١٦٤).

ولم يختلف كل منهما أيضاً في تعليل أن العدد "مئة" يشكّل كلمة مستقلة غير مشتقة من عدد ما من العقود، وخاصة عشرة التي اشتق منها العدد "عشرون" من قبل. فقد قال المبرّد في هذا الصدد: "إذا صرت إلى العقد الذي بعدها كان له اسم خارج من هذه الأسماء لأنّ محله محل الثلاثين ممّا قبلها والأربعين ممّا قبلها ونحو ذلك ولم يشتق له من العشرة اسم لئلا يلتبس بالعشرين". (المقتضب ١٦٥/٢) ويقول ابن جناح: "إذا صرت إلى العقد الذي بعدها كان له اسم خارج من هذه الأسماء إذ محله محل الثلاثين ممّا قبلها والأربعين ممّا قبلها ونحو ذلك، فقل مائة ولم يشتق له اسم من عشرة لئلا يلتبس بالعشرين" (اللمع ٣٨٠).

#### الخاتمة ونتائج البحث:

وبعد هذا العرض لأبواب كتاب "اللمع" لابن جناح، يمكن القول: إنّ هذا الكتاب يُعدّ من أهم المصادر للدراسات اللغوية المقارنة، والنحو المقارن بين اللغتين العربية والعبرية. فمن خلال تتبعنا أبواب هذا الكتاب بالدراسة، وجدنا:

١ - اهتمّ ابن جناح بالمقارنة بين العربية والعبرية اهتماماً كبيراً، فهو يذكر القاعدة من قواعد اللغة العبرية، ويستشهد عليها بما ورد في الكتاب المقدّس، ثمّ يؤيد استشهاده هذا بما ورد من كلام العرب مشابهاً لما ذكره ومؤيداً القاعدة التي ذكرها.

٢ - تأثر ابن جناح بطريقة نحاة العرب في التأليف، فقد اتبع نظامهم في جمع المادة العلمية الغزيرة. وقد امتاز أسلوبه - كما يظهر من مقدمة كتابه الأنف الذكر - بشروية كبيرة من الاصطلاحات اللغوية المعروفة عند العرب.

- ٣ — كان معرفته الواسعة باللغة العربية، التي كان يتقنها ويجيدها، انعكاسٌ بينَ على مؤلفاته بشكل عام، وعلى كتاب "اللمع" بشكل خاص؛ إذ يلاحظ من قراءة هذا الكتاب تأثره بـسبويه والمبرد، وغيرهما من النحاة العرب.
- ٤ — إنَّ علماء اليهود ومفكرهم في الأندلس لم يكونوا أولي فكرٍ مبدعٍ وخلاقٍ كما يدعي اليهود، بل كانوا مقلّدين لعلماء المسلمين ومفكرهم، ومتأثرين بفكرهم إلى حد كبير.

### قائمة المصادر والمراجع

#### أ — المراجع العربية والمعربة

##### — القرآن الكريم

١. الكتاب المقدس ( العهد القديم والجديد)، القاهرة: دار الكتاب المقدس، دار حلمي للطباعة، ١٩٧٠م.
٢. إدريس، محمد جلال، الوجيز في قواعد اللغة العربية، القاهرة: دار الثقافة العربية، ٢٠٠٠م.
٣. أنيس، إبراهيم، في اللهجات العربية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٣م.
٤. ابن جناح القرطبي، أبو الوليد مروان، كتاب اللمع. تحقيق: ي. ديرنورغ، باريس، ١٨٦٦م.
٥. ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة، ١٩٥٢ — ١٩٥٦م.
٦. ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هندواوي، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٤٠٥هـ.
٧. ابن حزم الأندلسي، رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس، وقُدِّم لها ونشرها مع رسائل أخرى: صلاح الدين المنجد، تحت عنوان: فضائل الأندلس وأهلها، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٣٨٧هـ.
٨. بالنشأ، أنخل جنتال، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمه عن الأسبانية: حسين مؤنت، القاهرة: مكتبة النهضة، ط١، ١٩٥٥م.
٩. البكري، أبو عبيد الله بن عبد العزيز، المسالك والممالك، (الجزء الخاص بالأندلس وأوروبا)، تحقيق: عبد الرحمن الحججي، بيروت: دار الإرشاد، ط١، ١٩٦٨م.
١٠. جلال، ألفت محمد، الأدب العربي القديم والوسيط، القاهرة: مطبعة عين شمس، ١٩٧٨م.
١١. حسن العاني، سليمان، التشكيل الصوتي في العربية — فونولوجيا العربية، ترجمة: ياسر المالح، الطبعة الأولى، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣م.
١٢. الحميري، محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، القاهرة: مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م.
١٣. راشد، سيد فرج، اللغة العربية (قواعد ونصوص)، الرياض: دار المريخ، ١٩٩٣م.

١٤. سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: نشر مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
١٥. الصواف، محمد توفيق، اللغة العربية، منشورات جامعة دمشق — كلية الآداب، ٢٠٠٤ — ٢٠٠٥م.
١٦. ضبايعي، م. ضبايعي، قاموس الأفعال العربية، بيروت، ١٩٧٥م.
١٧. ضيف، شوقي، المدارس النحوية، القاهرة، ١٩٦٨م.
١٨. ظاظا، حسن، الفكر الديني اليهودي، دمشق: دار القلم، ط٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.
١٩. عبد التواب، رمضان، قواعد ونصوص ومقارنات باللغات السامية، القاهرة: مكتبة رأفت سعيد، ١٩٧٧م.
٢٠. عبد الجليل، عمر صابر، المعجم التأصيلي للفعل الناقص في اللغات السامية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، العدد (١٠)، ٢٠٠٣م.
٢١. عبد المجيد، محمد بحر، اليهود في الأندلس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠م.
٢٢. عون، حسن، تطور الدرس النحوي، القاهرة، ١٩٧٠.
٢٣. عليان، سيد سليمان، في النحو المقارن بين العربية والعبرية، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢م.
٢٤. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، العراق، ١٩٨٠م.
٢٥. قوجمان، قاموس عبري — عربي، بيروت: دار الجليل، عمان: مكتبة المحتسب، ١٩٧٠م.
٢٦. ابن القوطية، الأفعال، تحقيق: جويدي، ليدن، ١٨٩٤م.
٢٧. كمال، ربحي، المعجم الحديث عبري/عربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٥م.
٢٨. كمال، ربحي، دروس اللغة العبرية، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب، الطبعة السابعة ٢٠٠٧م.
٢٩. الكواقي، مسعود، اليهود في المغرب الإسلامي من الفتح إلى سقوط دولة الموحدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، معهد التاريخ، (د.ت).
٣٠. الميرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.
٣١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
٣٢. موسكاتي، سبتينو، مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن، ترجمة: مهدي المخزومي و عبد الجبار المطلي، بيروت، ١٩٩٣م.
٣٣. ناظم، سلوى، المعاجم العبرية — دراسة مقارنة، القاهرة: منشورات كلية دار العلوم، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٣٤. هندراوي، إبراهيم موسى، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م.

٣٥. ولفنسون، إسرائيل، **تاريخ اللغات السامية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار القلم ١٩٨٠م.

#### ب — الدوريات

١. راشد، سيد فرج، «دور الحضارة الإسلامية في تكوين الأدب العربي في الأندلس»، **مجلة المنهل** (م): ٤٥ ذو العقدة / ذو الحجة، ١٣٠٤هـ — ١٩٨٣م).

٢. ظاظا، حسن، «اليهود في أسبانيا الإسلامية»، **مجلة الفيصل**، العدد ٢٦، (جمادي الآخرة، ١٤١٠هـ — نوفمبر — ديسمبر، ١٩٩٤م).

٣. ناظم، سلوى، «أثر المبرّد في النحو العربي»، **مجلة دراسات عربية وإسلامية**، الجزء الرابع، سبتمبر، ١٩٨٥م.

#### ج — باللغة العبرية

١. (מלון קדש)، الأجزاء (١، ٢، ٣، ٤)، ירושלים، ١٩٦٨. אברהם שושן-אבן -
٢. - בן יהודה - אליעזר: מלון הלשון העברית הישנה והחדשה. כ"ך - ניו יורק. טומס יוסלوف-לונדון.
٣. - האנציקלופדיה העברית، כללית יהודית וארצישראלית - חברה להוצאת אנציקלופדיות בע"מ ירושלים תשל"ג ת"א.
٤. - תורה נביאים וכתובים מפורשים: שלמה זלמן אריאל. הוצאת עדי. תל - אביב תשכ"ה.

#### د — باللغة الإنكليزية:

1. -BROWN, DRIVERS, BRIGGS: *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Oxford, 1962.
2. -ENCYCLOPAEDIA Judaica, Jerusalem, 1971.  
- GESENIUS (W.), *Hebrew Grammatik*, Leipzig, 1918.
3. - GRAY (L.), *Introduction to Semitic Comparative Linguistics*, Columbia University, 1934.
4. -SEMON DUBNOV, *History of Jews from roman empire to the early medieval period*, New York, v

## اتجاهات الغزل عند أبي دهب الجمحي

الدكتور عبد علي فيض الله زاده<sup>١</sup>

الدكتور أبو الفضل رضائي<sup>٢</sup>

### الملخص:

تتناول هذه المقالة «أنواع الغزل عند أبي دهب الجمحي»، أحد شعراء العصر الأموي، الذي عرف بأخلاقه الحسنة، والتزامه الكامل بمبادئ الإسلام، وقد كان عفيفاً جليلاً، عرّض نفسه للجوع والعطش والموت، فقد أشرف على الموت، - كما ذكر صاحب الأغاني - ولم تحدّثه نفسه أن يرتكب ما حرم الله، وجميع الروايات التي وردت عنه تصفه بأنه من شعراء آل البيت (ع) المتقين الورعين، فقد كان الإسلام متبلوراً في شخصيته وسلوكه وحياته وعلاقاته مع أبناء مجتمعه.

وتغزل أبي دهب بعاتكة بنت معاوية، قد احتل الجزء الأكبر من الترجمة التي خصصها له صاحب الأغاني. ونستخلص مما رواه صاحب الأغاني، أن تغزل أبي دهب بعاتكة، كان يعكس حقيقةً أساسية، هي كراهية أبي دهب للأمويين وإصراره على مناوئتهم وخصومتهم، فغزله بعاتكة إذن قريب من ذلك النوع من الغزل الذي يطلقون عليه اسم «الغزل الكيدي».

وبعد التعرف على النماذج الشعرية عند أبي دهب، قمنا بعرض نماذج شعرية تعكس اتجاهات شعر أبي دهب، وقد وجدنا صعوبة في إدراج هذا الشاعر الكبير، أحد شعراء قريش الخمسة المشهورين، تحت أي اتجاه منها، وإلا سيكون ذلك ترجيحاً فقط وليس على سبيل القطع.

**كلمات مفتاحية:** أبو دهب الجمحي، عاتكة بنت معاوية، اتجاهات الغزل، العصر الأموي.

### المقدمة:

أبو دهب الجمحي شاعرٌ من شعراء العصر الأموي، الذين لم يحظوا باهتمام يذكر في الدراسات المعاصرة، التي تناولت بالنقد شعراء الأمويين. وقد حدا بنا إلى اختيار الغزل عند هذا الشاعر بالذات اعتبارات عدّة أهمها: تسليط الضوء على بعض جوانب الشعر الأموي، حيث إنّ معظم الدراسات

<sup>١</sup> - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران.

<sup>٢</sup> - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران. a\_rezayi@sbu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٧/٠٣هـ. ش = ٢٠١٢/٠٩/٢٤م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٦/١٠هـ. ش = ٢٠١٣/٠٩/٠٢م

والبحوث تدور - إذا تناولت شاعرا أمويا - حول الأسماء المعروفة المشهورة التي قُلت بحثا ودراسة وتمحيصا، مثل الفرزدق وجريز والأحطل وغيرهم من مشاهير العصر.

وقد اعتمدنا في كتابة هذه المقالة على مصادر عديدة ومتنوعة على رأسها ديوان أبي دهب نفسه، ودواوين الشعراء المعاصرين له والسابقين عليه واللاحقين له، واعتمدنا كذلك على جملة وافرة من كتب الأدب والأخبار والتراجم وعلى رأسها الأغاني للإصفهاني وما جرى مجراها مثل الكامل للمبرد وغيره. ولقد كانت لكتابة المقالة صعوبات ومشاكل، فأول ما يطالعا من تلك الصعوبات قلة المصادر والمراجع المختصة بأبي دهب، الشاعر الذي صممت عنه معظم الدراسات الحديثة، وإن ما كتب عنه قديما وحديثا يدور غالبا في نطاق الترجمة التي أوردها له صاحب الأغاني.

ومن الدراسات الحديثة التي سبقتنا في هذا المجال، مقالة كتبها الدكتور سيد فضل الله ميرقاري باللغة الفارسية ونشرت في مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية بجامعة شيراز بعنوان «أبو دهب الجمحي وغزلهي كيدي» وركز على جانب واحد من غزل الجمحي وهو الغزل الكيدي السياسي مؤكدا على تقديم الشاعر كشاعر مبدئي ملتزم ولم يدرس المؤلف الكريم اتجاهات الغزل وجوانبه الأدبية عند الجمحي بشكل عام كما فعلنا في هذا البحث.

وإن كان الباحثون العرب لم ينتبهوا في الغالب إلى أبي دهب، وإلى أهميته الشعرية، فإن المستشرقين لم يكونوا كذلك، بل هم على العكس من ذلك، عرفوا لأبي دهب مكانته، وحظي شعره لديهم بالدرس والتحقيق والتمحيص، ويكفي أن ديوان أبي دهب نُشر أول ما نُشر على يد أحد المستشرقين وهو كرنكو كما قام كراتشكوفسكي بدراسة عنه وذكره بروكلمان<sup>١</sup> من بين ما ذكر من شعراء الدولة الأموية، وعدّه ضمن الشعراء الخمسة المشهورين معتمدا على ما ورد في الأغاني.

ومن المستشرقين الذين عرفوا بمكانة أبي دهب وقدّروا قيمته كشاعر، المستشرق كارلوالينيو، الذي يرجح أن أبا دهب هو رائد الاتجاه الجديد في الغزل، ويعتبر غزل أبي دهب، في عمرة، من الشعر الرقيق الظريف البعيد عن أسلوب نسيب أهل البادية<sup>٢</sup>.

### الغزل في العصر الأموي

لاشك أن فنَّ الغزل قد ازدهر في العصر الأموي ازدهارا واضحا وتنوعت فنونه تنوعا ملحوظا بالقياس إلى ما كان عليه الأمر في العصور السابقة.

<sup>١</sup>. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ١، ص ١٩٨.

<sup>٢</sup>. نالينو كارلو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، صص ١٢٢-١٢١.



فنحن نجد أن فحول شعراء الجاهلية لم يفرّدوا للنسيب والغزل أشعاراً خاصة، وإنما أدرجوها ضمن قصائدهم ولم يطيلوها<sup>١</sup>. وقد كانت أوجه الجمال في المحبوبة في نظر الشعر الجاهلي، كامنة في جسمها المادّي وما يصدر عنه من حركات وتعبير، ثم في طبائعها وأخلاقها، ولهذا عني الشاعر الجاهلي بتصوير قوامها وأجزاء جسمها على الصورة وبالمقدار الذي يتذوّقه الجاهلي وفقاً لطبيعته حياته وتقاليده<sup>٢</sup>.

ولكنّ هذه التقاليد وهذه الحياة لم تدم بعد أن انتشر الإسلام في ربوع الجزيرة العربية، ثم الأفطار المجاورة خارج الجزيرة وكان لابد أن يتحوّل المجتمع الجاهلي بفعل هذه الظروف الجديدة التي أحدثت تغييرات وتحولات أساسية في النواحي الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لدى العرب. وقد أدى كل ذلك إلى أن تتغير نظرة الشاعر إلى المرأة وبذلك يتغير مفهومه للغزل والنسيب، وإن كان هذا التغيير لا يمكن أن نلمسه بوضوح في عصر الثبوة والخلفاء الراشدين، لكنه يبدو واضحاً جلياً في بداية عصر الأمويين. وبطبيعة الحال لم يكن التغيير جذرياً، أي لم يكن محواً للقديم بالكامل وهجرّاً للتقاليد الموروثة كلياً، بقدر ما كان تطويراً لها وإضافة إليها.

وبفصل كراتشكوفسكي هذه التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي أدت إلى التطور الأدبي عامة وإلى تطور فن الغزل خاصة، فيقول: «فَمِنْ خَلْفِ الْعَرَبِيِّ الْبَدَوِيِّ الْفَاتِحِ، أَخَذَ يَظْهَرُ عَلَى الْمَسْرَحِ عَرَبِيٌّ جَدِيدٌ، هُوَ الْعَرَبِيُّ الْحَضْرِيُّ الْتَاجِرُ، وَفِي هَذِهِ الْبَيْئَةِ الْجَدِيدَةِ أَخَذَتْ تَظْهَرُ إِلَى جَانِبِ الْقَصِيدَةِ التَّقْلِيدِيَّةِ، أَشْعَارٌ فِي الْغَزْلِ مُسْتَقَلَّةٌ قَائِمَةٌ بِذَاتِهَا وَلَيْسَتْ جُزْءٌ مِنْ مَقْدَمَةِ هَذَا الشَّعْرِ الْجَدِيدِ، تَخْتَصُّ بِالْإِحَاسِيسِ الْغَرَامِيَّةِ، بِكُلِّ بَسَاطَةٍ، وَمَوْضُوعِهَا الْخَالِدُ وَبِكُلِّ أَنْوَاعِ التَّعْبِيرِ عَنْهَا، مِنْ فِرَاقٍ وَلِقَاءٍ، وَأَلَمٍ وَفَرَحٍ، وَتَرَاسُلٍ وَأَرْقٍ. وَتَعُودُ جُذُورُ هَذَا الشَّعْرِ إِلَى فِتْرَةٍ مُتَقَدِّمَةٍ، رُبَّمَا إِلَى نَفْسِ مَقْدَمَةِ الْقَصِيدَةِ»<sup>٣</sup>.

وبالإضافة إلى ما تقدّم من ظروف إسلامية جديدة أثّرت على نشأة فن الغزل وتطوره، فإنّه يمكن الإشارة إلى تأثير المصدر الفارسي على تطور هذا الفن، يقول كراتشكوفسكي في هذا الصدد: «ويبدو أن بعض المصادر تقودنا هنا، جغرافياً، إلى جنوبي الجزيرة العربية، حيث أمكن للتأثير الفارسي أن يظهر ردحا من الزمن قبل الإسلام»<sup>٤</sup>، ولا ينبغي أن نتوقع أن هذا التأثير الفارسي قد تراجع أو

١. نفس المصدر، ص ١٣٥.

٢. علي الهاشمي، المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٩١.

٣. كراتشكوفسكي أغناطيوس؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»، ص ١٦-١٧.

٤. المصدر السابق، ١٧.

انحسر بعد الفتح الإسلامي لبلاد فارس، فالفتح العسكري لا يعني دائماً نوعاً من الغلبة والسيطرة الفكرية والأدبية للغالب على المغلوب، ويستشهد الدكتور طه حسين بما حدث بين الرومان المنتصرين واليونان المهزومين من تأثير أدبي ثقافي جاء من المغلوب إلى الغالب، ويرى أن ما حدث بين العرب والفرس هو نفس الشيء<sup>١</sup>.

### أنواع الغزل لدى النقاد

وقد ازدهر الغزل في بداية العصر الأموي كما يقرر الدارسون لذلك العصر الذين يكاد يستقر رأيهم على نوعين بارزين من الغزل؛ الحسي والعفيف، وثمة نوعان آخران قام حولهما الاختلاف وهما الغزل التقليدي ونوع آخر اتفقوا على جوهره، واختلفوا في تسميته ونشأته، فالدكتور طه حسين يسميه بالغزل الهجائي والدكتور الحوفي بالكيدي، وشكري فيصل بالسياسي، ويبدو أنها كلها مسميات لمسمى واحد<sup>٢</sup>.

وتقريباً لوجهات النظر فإننا سنكتفي بثلاثة أنواع من الغزل أكدها الباحثون وإن اختلفوا في أسمائها، فالدكتور طه حسين مثلاً يجعلها:

١ - غزل العذريين الناشئ عن الحب العفيف كجميل بن معمر، وقيس بن ذريح، ومجنون ليلى، قيس بن الملوح.

٢ - غزل الإباحيين أو (المحققين)، الذين كانوا يتغنون به وبلذاته العملية كما يفهمها الناس جميعاً وزعيم هؤلاء عمر بن أبي ربيعة.

٣ - الغزل التقليدي، الذي ليس هو، في حقيقة الأمر، إلا استمراراً للغزل القديم المؤلف أيام الجاهليين، وهو الغزل الذي لا يقصد لذاته، وإنما يتخذ وسيلة إلى غيره من فنون الشعر، وهو الغزل الذي يوجد في شعر جرير والفرزدق والراعي وغيلان وذو الرمة وغيرهم من شعراء العصر<sup>٣</sup>.

وهناك باحثون يقترحون أسماء أخرى، فيطلقون على النوع الأول عند الدكتور طه حسين اسم الاتجاه العذري، وعلى النوع الثاني اسم الاتجاه الحسي، وعلى النوع الثالث اسم الاتجاه التقليدي<sup>٤</sup>. وسننظر الآن إلى شعر أبي دهب على ضوء هذه الأقسام الثلاثة من الغزل، لنرى إلى أي قسم ينتمي شعره.

١. طه حسين؛ حديث الأربعاء، ص ١٧٨.

٢. بكار يوسف حسين؛ اتجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري، ص ٢١.

٣. طه حسين، حديث الأربعاء، ص ١٨٧.

٤. بكار يوسف حسين؛ اتجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري، ص ٢١ - ٢٥.

وبدايةً نلجُ إلى أن هذه الأقسام الثلاثة، والتي تتمثل في شعر أبي دهل تتفاوت في ما بينها، ومن هنا نجد صعوبة في إدراجها تحت أي قسم منها، وإلا سيكون ذلك على سبيل الترجيح فقط لا القطع، وسيأتي بيان ذلك في الصفحات التالية، بعد تعرّف النماذج الشعرية التي تمثل هذه الأنماط الثلاثة عند أبي دهل.

### اتجاهات الغزل في شعر أبي دهل

ما كان أبو دهل بدعاً من الشعراء في غزله، بل كان مواكباً لعصره متأثراً بالأساليب الأدبية التي كانت شائعة في عصره، حيث لم تخرج اتجاهات الغزل عنده عن الأنواع الثلاثة التي كانت معروفة في العصر الأموي، وهي: الاتجاه التقليدي، والاتجاه الحسي، والاتجاه العذري. ويجدر التنبيه إلى أن أبا دهل لم يكن ميلاً متساوياً لتلك الاتجاهات، إذ كان يغلب على شعره اتجاه معين، كما أنه قد لا تنطبق كافة مميزات تلك الاتجاهات على غزله.

#### أولاً: الاتجاه التقليدي:

يرتبط الغزل التقليدي بمقدمات القصائد، وترتبط مضامينه بالوقوف على الأطلال وديار الأحبة، ووصفها والدعاء لها وتحيّة أهلها ومخاطبتهم والإكثار من ترديد الأسماء المعروفة للنساء والأمكنة، وكذلك ذكر العُدال والوشاق والرُقباء، والشكوى من نقض العهود وإخلاف المواعيد، والتألم من المماطلة والتسويق، والحنين إلى أيام الشباب<sup>١</sup>، وإلى غير ذلك من المضامين والموضوعات. وقد تحقّق ذلك في بعض شعر أبي دهل، حيث نجدّه يقف على الأطلال والرسوم التي عَفَتْ ومحتها الرياح والأمطار، فيقول:

أَعْرِفَتْ رَسْمًا بِالنَّجِيرِ      عفا لزنب أو لسارة<sup>٢</sup>

وهو يدعو لهذه الديار والأطلال بالسقيا، لما تحمله في قلب الشاعر من ذكرى طيبة لساكنيها، الذين كانت بينهم حبيبته، قبل أن تخلو الديار من ذوبها ويصبح بلقاً مهجوراً. ونجد هذا الدعاء يتكرر في مواضع عدة، إذ يقول أبو دهل:

سقى الله جازاناً فَمَنْ حَلَّ وَلِيَهُ      فكلّ مسيل من سهامٍ وسردد  
ومحصوله الدار التي خيمت بها      سقاها فأروى كل ربيعٍ وفدّ<sup>٣</sup>

١. الديوان، ص ٢٥.

٢. المصدر نفسه، ٤٩/٥. والنجير: اسم مكان في الحجاز.

٣. المصدر نفسه، ص ١١٤ - ١١٥. وجازان: موضع في طريق حاج صنعاء. الولي: القرب، يقال: داره ولي داري، أي قربها. وسردد: هي ولاية

قصبته المهجم من أرض زبيد. الفدّ: الفلاة، وقيل: الأرض الغليظة ذات الحصى، أو المكان المرتفع.

ويقول في موضع آخر:

سقى مني ثم رَوَاهُ وساكنهُ  
وَمَنْ ثوى فيه واهي الودقِ مُنْبَعِقِ<sup>١</sup>  
وهو لا يدعو للديار بالسقيا والمطرِ فحسبُ، وإنما يدعو صاحبه أن يدعو معه، لكي يستجيب الله  
الدعاء، فيحيي الله هذه الديار، ديار الحبيبة، إجلالا لقدرها عنده ومزلتها في قلبه، فيقول:  
صَاحَ حيا إله حيا ودُورًا  
عَنْ يساري إذا دخلتُ من الباب  
عَنْدَ أَصْلِ القنَاةِ مِنْ جِرُونِ  
وإن كنتُ خارجًا عَنْ يميني<sup>٢</sup>  
وكذلك فإن من مظاهر الاتجاه التقليدي في غزل أبي دهب، ترديد أسماء النساء وأسماء الأماكن،  
فنحنُ نعرفُ أنَّ هناك قصة حبَّ رئيسة في حياة أبي دهب بطلتها عمرة الجمحية<sup>٣</sup>، وأنَّ هناك قصة  
حبَّ أخرى بطلتها عاتكة بنت معاوية<sup>٤</sup>، ولكننا نجدُ غيرَ هذين الاسمين، أسماء أخرى معروفة وكثيرة  
الورود لدى الشعراء في مقدّماتهم الغزلية، وخاصة لدى الشعراء الجاهليين وَمَنْ قُلْدَهُمْ بعدَ ذلك. فهناك  
أسماءُ زينبَ وسارة<sup>٥</sup>، والأرجحُ أنَّ مثلَ هذه الأسماء ليس لها واقع أو ليس لها ما يقابلها في حياة أبي  
دهب، فما هي إلا مجردُ أسماء معروفةٍ درج الشعراء على إيرادها في نسيبهم ومقدّماتهم الغزلية، وكان  
أبو دهب جاريا على ذلك العرف.

ومن مظاهر الاتجاه التقليدي في الغزل عند أبي دهب، إضافة إلى ما سبق، ذكره للوشاة والعدال  
والرُقباء، وهو موضوعٌ من موضوعات الغزل التقليدية التي امتدت في الشعر الأموي وأسهبَ فيها  
الشعراء الغزليون. يقول أبو دهب ذاكراً سعي الوشاة بينه وبين محبوبته بالسوء:

فليت كوانيناً من أهلي وأهلها  
بأجمعهم في لُحَّةِ البحرِ لَجَجُوا  
هُمُ منعوناً ما نُحبُّ وأوقدوا  
علينا وشبوا نارَ صرمٍ تأججُ  
ولوتركونا لأهدى الله سعيهم  
ولم يلجموا قولاً من الشرِّ يُنسجُ  
لأوشك صرْفُ الدهرِ يفرقُ بيننا  
وهل يستقيمُ الدهرُ والدهرُ أعوجُ<sup>٦</sup>

١. المصدر نفسه، ص ٦٣. ومني: جبل معروف بمكة. ثوى: أقام.

٢. المصدر نفسه، ص ٦٨-٦٧. وجرون: باب من أبواب دمشق، وقيل: هي دمشق نفسها، يقول الشاعر الكلي  
المتوفى سنة ٦٧ هـ والذي كان كثير التردد على دمشق: الله حيراني بجيرون ولي بلحاظهم، وبهم ظي وظباء.

٣. المصدر نفسه، ص ١١١-١٠٩.

٤. الأغاني، ساسي، ج ٦، ص ١٥١-١٥٠.

٥. انظر مطلع قصيدة ٤٩/٥، وانظر أيضاً قصيدة ٧٥/٢٨، وانظر مقطوعة ١٠٦/٥٥.

٦. المصدر نفسه، ٥٤/٩ - ٥٥. والكوانين: الثقلاء من الناس، وقيل الكانون: الذي يجلس حتى يتقصى الأخبار

وهو يذكر ما أوقعوه فيه من كرب وهم، ويتمنى أن تزول عنه هذه الكرب والهموم لكي يكتب أولئك الواشون ويؤوا الحبيبة:

عسى كربة أمسيت فيها مقيمة  
يكون لنا منها نجاة ومخرج  
فيكتب أعداء ويجذل ألف  
له كبد من لوعة الحزن تنضج<sup>١</sup>  
وفي موضع آخر يذكر العُدال وكيف أنه لا يلقي بالا إليهم وإلى عدلهم ويأبي أن ييوح بسرّه  
وسرّ محبوبته:

ومقالة فيكم عرّكت بها  
جنبي أريد بها لك العذرا  
ومريد سرّكم عدلت به  
في ما يحاول مَعْدِلًا وعرّا<sup>٢</sup>  
وفي موضع آخر يذكر ما أصابه سعي الوشاة من نجاح، ويصف كيف أنهم استطاعوا أن يفرقوا  
بينه وبين محبوبته، وكيف أنه يسعى إلى رضى حبيبته ويطلب منها أن تصل حبه من جديد:  
لقد قطع الواشون ما كان بيننا  
ونحن إلى أن يوصل الحب أحوج  
رأوا غرة فاستقبلوها باليهم  
فراخوا على ما لا نحب وأذلجوا  
وكانوا أناسا كنت آمن غيهم  
فلم ينههم حلم ولم ينحرجوا<sup>٣</sup>  
ويدوان أبا دهل لا يذكر الوشاة هنا في كل موضع، على سبيل التقليد والمحاكاة للموضوعات  
المطروقة قديما في الغزل الجاهلي، بل نلمس في المقطوعة السابقة، كيف أنه يتألم تألما حقيقيا  
صادقا لنجاح مساعي الوشاة في التفريق بينه وبين حبيبته.

والشاعر يرغمنا على أن نحس بأنه عانى في تجربته العاطفية الكثير من أقوال الوشاة، يدلنا على  
ذلك خطابه لحبيبته، واعتذاره إليها بأنه كان لا يتوقع وشي الوشاة، وأنه كان في مأمن منهم ومن  
صنيعهم، ويبدو أن حبيبته كانت أيضا تحس بذلك الأمان ولا تحسب حسابا لأولئك الناس الذين لا  
عمل لهم إلا الكيد للآخرين وتشيت شمل الأحبة:

أمنّا أناسا كنت تأمّنينهم  
فزادوا علينا في الحديث وأوهموا  
وقالوا لنا ما لم يُقل ثم كثروا  
علينا وبأحوا بالذي كنت أكتّم<sup>٤</sup>

والأحاديث لينقلها. لجحوا: وقعوا في اللجة. ألم: أحكم.

١. المصدر نفسه، ٥٥/٩ - ٥٦. ويجذل: يفرح. اللوعة: الحرقه.

٢. المصدر نفسه، ٥٦/١١٠ - ١١١. يقال عرّكت ذنبه بجني: إذا احتملته.

٣. المصدر نفسه، ٥٤/٩. وألب يألأب ألبا: إذا تكلم وحرص عليه، وتألب القوم: إذا اجتمعوا على الشعر.

مثل هذه الأبيات السابقة تجعلنا نحسُّ أنَّ دورَ الوشاةِ في تجربة أبي دهب العاطفية، كان دورا واقعيا، وهو هنا يصوِّر ما عاناهُ منهم.

وثمة ملمحٌ آخرٌ من الغزلِ التقليدي عند أبي دهب، يتمثِّلُ باعتداده بنسبِ المحبوبة وكثرة إشارته إلى حسيها ونسبها، وهو أمرٌ لا يصدرُ عن الشاعرِ العاشقِ، بقدرِ ما يصدرُ عن الشاعرِ الذي يتخذُ من الغزلِ موضوعاً تقليدياً لا غير. يقول أبو دهب مُشيراً إلى حسبِ حبيبته التي تنتمي إلى قريش:

وأشفقَ قلبي من فراقِ خليلَةٍ  
لها نسبٌ من فرعٍ فهِرَ مُتَوَجٌّ<sup>٢</sup>  
ويقولُ في موضعٍ آخرَ مشيراً إلى حبيبته الحضرية التي ترفعت عن خشونة حياة البدو:

حرمةٌ لم يختبِزِ أهلُها  
فثنا ولم تستضرمِ العرفجاً<sup>٣</sup>  
وفي موضعٍ آخرَ يشيرُ إلى أبي محببته وعلو مكانته، وامتلاكه للقصورِ والحجَّابِ والبوايين:

يدودُ عنها إن تطلَّبتُها  
أحلَّها قصرًا منيعَ الذرى  
أبٌ لها ليسِ بوَهَّابٍ  
يحمى بأبوابٍ وحجابٍ<sup>٤</sup>

وفي موضعٍ آخرَ يكرِّرُ نفسَ المعنى وكأنَّه يزهو بأنَّ أبا محببته مَلِكٌ فيقول:

حمى الملكَ الجبارُ عنِّي لقاءَها  
فَمِنْ دُونِها تُخشى المتألفُ والقَتْلُ<sup>٥</sup>  
وفي هذه المواضع الأخيرة يشيرُ إلى مكانة أبيها التي وجد فيها مناسبة للفخر، بالإضافة إلى كونه يؤكِّدُ تشهيرَها بتكراره لذكرِ منصبِ أبيها ولنسبها القرشي. يقول:

وإذا ما نسبَّتها لم تجدها  
في سَناءٍ من المكارمِ دُونِ<sup>٦</sup>

#### ثانياً: الاتجاه الحسي:

وترجعُ جذورُ هذا الاتجاه إلى العصرِ الجاهلي، فقد كانَ الغزلُ الجاهلي وصفاً جسدياً للمرأة ورسمًا لإحساسِ الشعراءِ أمامَ هذه التماثيلِ البشرية، ينحنونَ أمامَها خاشعين لبياضِ الجسدِ ونقاءِ البشرةِ وصفاءِ الأسنانِ وطولِ الشَّعرِ وعدوبةِ الرِّيقِ وارتفاعِ العنقِ وسوادِ العينين، والتفاتةِ الغزال،

١. المصدر نفسه، ١١٢/٥٨. وأوهما: نقصوا.

٢. المصدر نفسه، ٥٦/٩.

٣. المصدر نفسه، ٧٣/٢٤. والفث: نبت يختبِز حبه، ويؤكل في الجذب. استضرمها: أوقدها.

٤. المصدر نفسه، ٩١/٤١.

٥. المصدر نفسه، ٩٩/٤٩.

٦. المصدر نفسه، ٦٩/٢١.

ودقة الخصر وثقل الأرداف، ثم يعجبون بالتَّرفِ والتَّعيم لنوم الضحى والمتطية، والكسول في دل وتن، ويسكرون بهذا كله، اذا أتيتح لهم اللقأ والنوال<sup>١</sup>.

وقد تطوّر هذا الاتجاه في العصر الأموي وأصبح يجمع بين الغزل الصريح وغير الصريح، وقد شاع هذا الغزل في مدن الحجاز، وخاصة في مكة والمدينة وكان زعيمه في الأول عمر بن أبي ربيعة، ثم الأخص، الذي كان هو وجماعته أكثر فحشاً من عمر ورهطه، وكانوا يتغزلون في العرييات وغير العرييات من الإماء والجواري، وكان لعمر والفرزدق والعرجي مغامرات وقصص فاحشة في غزلهم<sup>٢</sup>.

وإذا نظرنا إلى نصيب شعر أبي دهل من هذا الاتجاه، فسنقع على بعض النماذج التي عمد فيها أبو دهل إلى وصف مفاتن المرأة الجسدية ولكنه لم يبلغ في وصفه مرتبة الفحش، ولم يوغل في هذا التيار الحسي إغالا يجعلنا نضمه إلى طائفة الشعراء الحسيين في الغزل، وكما سنرى فإن نماذج الغزل الحسي عنده نماذج رقيقة مقبولة تقترب بأي دهل من العذريين.

فناه يصف نضارة وجه المرأة، فيقول:

لعزيزة من حضر موت على محياها النظارة<sup>٣</sup>

أويصف نعمومة كف المرأة، ورقة أناملها المخضبة بالحناء، وخصرها الناحل الذي يجول فيه الوشاح، وساقها الممتلئة التي يغص بها الحجل وزنها المفعم الذي لا يترك مجالاً لحركة الأساور أو الدماج، وما ترتديه هذه الحبيبة من حلي لها وسوسة حين تمشي، فيقول:

وكف كهذاب الدمقس لطيفة  
يجول وشاحها ويغص حجلها  
فلما التقينا لجلجت في حديثها  
تخشش بالي عشرق زجلت به  
بها دوس حناء حديث مضرج  
ويشبع منها وقف عاج ودملج  
ومن آية الصرم الحديث المملج  
بمانية هبت من الليل سحسج

وفي موضع آخر نراه يصف ثنايها العذاب وريقها البارد ومعاصمها الممتلئة وقوامها المعتدل في غير طول أو قصر، وروادفها البارزة المليئة وبشرتها البيضاء التي تفوق البدر ضياءً فيقول:

١. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٣٠.

٢. بكار يوسف حسين، اتجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري، ص ٢١.

٣. الديوان، ٤٩/٥. وحضر موت: ناحية واسعة في شرقي عدن بقرب البحر.

٤. المصدر نفسه، ٥٧/٩. والدوس: المراد به التزوين. مضرج: مصبوغ. يغص: يمتلئ. الوقف: سوار من عاج.

الدملج: حلي تلبس في المعصم. العشرق: شجر ناعم إذا أصابته الريح كثر اضطرابه واهتزازه ورطوبته ولينه تشبه المرأة به. سحسج: باردة معتدلة البرودة، ويقال: إنها ريح الجنة لا حر فيها ولا برد.

تَجْلُو بقاءه دمي ورقاءً عن بردٍ      حُمّ المشاعرِ في أطرافها أشرُّ  
خودٌ مُبْتَلَّةٌ رِيًّا معاصمُها      قَدَرُ النَّباتِ فلا طُولٌ ولا قِصَرُ  
إذا محاسنُها اغتالت فواصلها      مِنْها روادِفُ فعماتٍ ومؤتَزِرُ  
إن هبَّتْ الرِّيحُ حنَّتْ في وِشائِها      كما يجاذِبُ عودَ القَيْنَةِ الوَثَرُ  
بيضاءُ تعشُّوها الأبصارُ إنْ برزتْ      في الحجِّ ليلةَ إحدى عَشْرَةَ القمَرِ<sup>١</sup>

وليس في شعر أبي دهبيل ما يذهبُ أبعدُ من ذلك في الاتجاه الحسي فأقصى ما نجدُه، هو وصفُ جسدي للمرأة يتناولُ نصارة محياها واعتدالَ قوامِها وامتلاءَ ردفِها وساقِها وزنديها ودقةَ خصرِها وكثرةَ حلِيها، ومثلُ هذه الأوصافِ تجعلُنا نتحرَّجُ من وضعه في قائمة الشعراءِ الحسين، الذين يخذشون الحياءَ أحياناً بأفاصيلهم الماحنة، ومغامراتهم الغزلية مثلَ عمرَ بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي وغيرهم، بل إنَّ أبا دهبيل ليرقُّ أحياناً في وصفِ المرأةِ فلا يتناولُ أعضاءَ جسديها بالوصفِ فحسب وإنَّما يصفُ سحرَها ودلالَها وكلامَها المعسولَ الذي يتساقطُ كما يتساقطُ الرطبُ من النخيل:

وترى لها دلاً إذا نطقتْ      تركتْ بناتِ فؤادِه صُعرا  
كتساقطِ الرطبِ الحنيِّ من      الأقناءِ لا تَشْرأُ ولا نَزْرا<sup>٢</sup>  
بل إنَّه أحياناً يخاطبُ حبيبتهُ واصفاً إياها وصفاً معنوياً مجرّداً ويعتبرها أحسنَ الناسِ طُرّاً فيقول:  
يا أحسنَ النَّاسِ لَوْلا أنْ قائلُها      قدِّمًا لمن يبتغي ميسورها عَسِرُ<sup>٣</sup>  
وذلك كله هو ما يجعلُنا نتحرَّجُ من وضع أبي دهبيل في قائمة شعراءِ الغزلِ الحسِّي، وسوف نعودُ إلى مناقشةِ ذلك بعد الفراغِ من بيان الاتجاهِ العذري في غزلِ أبي دهبيل.

### ثالثاً: الاتجاه العذري:

شاعَ الغزلُ العذري العفيفُ في العصر الأموي وعرفته أكثرُ من قبيلةٍ، ويختلفُ المؤرِّخونَ في تسمية هذا الغزل فمنهم من يفضِّلُ أنْ يسميهُ بغزلِ المدرسةِ البدويةِ التي تعتمدُ في الغالبِ على الوفاءِ واليأسِ

١. المصدر نفسه، ٩٤/٤٣.

٢. المصدر نفسه، ١١٠/٥٦. الصَّعْر: داء يأخذ البعير فيلوى منه عنقه ويميله. الإقناء: جمع قنو، وهو العذق بما فيه من الرطب.

٣. المصدر نفسه، ٩٢/٤٣.

٤. بكار يوسف حسين، اتجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري، ص ٢٣.



والأسي في الحب<sup>١</sup>، وعلى كل حال فهذه المدرسة تُتصفُ بوضوح الحبِّ والحرقَةِ والألم وصدقِ العواطفِ ونبلها<sup>٢</sup> ومن ممثلي هذه المدرسة المجنونُ وقيسُ بنُ ذريحٍ وجميلٌ وكثيرُ عزة، وتوبةُ بنُ الحميرِ وذو الرمة وعبدُ الله بن الدمينية، الذي كان يمثلُ الغزل البدوي في العصرِ الأموي ولكنَّه لم يبالغ كما بلغت مدرسة جميلٍ ولم يسرف في هواه، فلم يهتم في الأودية ولم يتبع الطُّبَّاء، كما فعل قيس بن الملوَّح، حتى بلغ أمنيته وتزوَّج من حبيبته أميمة<sup>٣</sup>.

ومعظمُ مؤرِّخي الأدبِ العربي لا يوردون اسم أبي دهبٍ ضمنَ هذه الطائفة من الشعراء، إلا أننا سنهتم بمظاهر الاتجاه العذري لديه وسننظرُ في غزله بشيء من التفصيل لتعرِّفَ مكانه الحقيقي بين شعراء الغزل ومدارسه. وحينما نقولُ الشعر العذري نقصدُ ذلك اللونَ من الغزل الذي نشأ عن الحبِّ العفيف الذي اشتهرت به قبيلةُ عذرة وهي قبيلةٌ عُرفَ فيها ذلك اللونُ من العاطفة، وتناقل الرواة أخبارَ العشاق منها، ولذلك نسبوا كلَّ عشقٍ عفيفٍ إليها، وأصبحت رمزاً لاتِّجاهٍ جديدٍ في الوجدانِ العربي له مبادئه وخصائصه<sup>٤</sup>. وأول ما يبدو من هذه الخصائص الإيمانُ بالعفافِ إيماناً يجعلُ منه روحَ ذلك الحب، ومن هنا لم يكنْ لذلك الحبُّ من غرضٍ حسي، بل كانتْ غايتهُ أن يحظى الحبُّ برؤيةٍ محبوبه، أو رؤيةٍ طيفه في أحلامه أوتمنى لقاءه ولوبعدَ قيام الساعة. ومن خصائص ذلك الحب، كذلك، أن يكونَ المحبوبُ أرفعَ درجةً من الحبِّ، وأن يقفَ الحبُّ دائماً موقفَ الدلَّة، وأن يرضى بالحرمانِ حظاً له في الحياة<sup>٥</sup>.

وإذا عدنا إلى أبي دهبٍ فسنجد أن معظمَ هذه الخصائص يتمثلُ في غزله، فيصوِّرُ ألمَ الشوقِ وما يعانيه العاشقُ من حرارةِ الفراق. يقول:

ألا لا تقل مهلاً فقد ذهب المهلُ  
وما كلُّ مَنْ يلجى مُحَبّاً له عَقْلُ  
لقد كان في حولينِ حالاً ولم أزرُ  
هواي وإن خوّفتُ عن حُبِّها شُغْلُ<sup>٦</sup>  
ويصوِّرُ في موضعٍ آخرَ كاتبه وما يضطرمُّ في أضلاعه من نارِ الهوى وما يذرفه من دموع، فيقول:

١. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٣٦.

٢. بكار يوسف حسين، اتجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري، ص ٢٤.

٣. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٤٢.

٤. عبد الواحد مصيفي، دراسة الحب في الأدب العربي، ص ٢٦.

٥. المصدر نفسه، ص ٢٧.

٦. الديوان، ٩٩/٤٩.

وبتُ كئيِّباً للهْمُومِ كائِماً  
فطوراً أمنيَّ النَّفْسَ من عَمَرَةِ المُنَى  
وهو يشكو النوى والبين شكوى مرَّةً بلغ فيها أن أخذ يدعو على البين بالوبالِ والهلاكِ، فهو الذي حرَّمهُ لقاءَ الأحبةِ:

أفي كلِّ عامٍ غربةٌ ونزوحُ  
لقد طَلَحَ البينُ المُشتُّ ركائبي  
وفي موضعٍ آخرَ يَصوِّرُ ما حلَّ به من جرَّاءِ الحبِّ:  
أبقتُ شجِّي لك لا ينسي وقارحةً  
أما للنوى مِنْ ونيةٍ فتريحُ  
فهل أرينَ البينَ وهو طليحُ<sup>١</sup>  
وفي أسودِ القلبِ لم يشعُرْ بها آخرُ<sup>٢</sup>  
وإذا ما حيلَ بينه وبين حبيبتهِ، فإنَّ أقصى ما يريدهُ هو أن يراها ويتكلَّم معها، يقول:  
أليسَ عظيمًا أن نكونَ ببلدةٍ  
كأنا بها ثاوٍ ولا نتكلَّمُ<sup>٣</sup>  
وإذا كانت الشكوى المرَّة هي دأبُ العذريين، وإذا كان عدمُ البذلِ لا يزيدهم إلاَّ عشقًا وصباةً، فإنَّ هذا ينطبقُ على أبي دهبيل كما يدلُّ ذلك قوله:

فواكبدي إنِّي شُهرتُ بحبِّها  
ويا عجباً إنِّي أكاتِمُ حبِّها  
وكما في قوله في موضعٍ آخر:

فواكبدي إذ ليس لي مِنْك مجلسُ  
رأيتُكَ تزدادينَ للصبِّ غِلْظَةً  
فأشكوا الذي بي من هواك وما ألقي  
ويزدادُ قلبي كلَّ يومٍ لَكُمْ عَشْقًا<sup>٤</sup>  
وإذا كنَّا قد رأينا أنَّ الوجدانية هي أهمُّ خصائصِ غزلِ العذريين فإنَّ هذا يتحقَّق في غزلِ أبي دهبيل، على الرَّغم من كثرةِ أسماءِ النِّساءِ التي تردُّ في غزله ولم تكن هذه الكثرةُ الحقيقية معبرةً عن غلوِّه في الحبِّ وعدمِ إخلاصه لمحبوبةٍ واحدةٍ، وقد علَّل ابن رشيِّق ذلك بقوله: "إنَّ للشعراءِ أسماءً تخفُّ على

١. المصدر نفسه، ٥٣/٩.

٢. المصدر نفسه، ٧٦/٢٨.

٣. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٤. المصدر نفسه، ١١٣/٥٨. وثاو: مقيم.

٥. المصدر نفسه، ٩٩/٤٩ - ١٠٠.

٦. المصدر نفسه، ١٠١/٥٠.

أَلَسِنْتَهُمْ وَأَفْوَهِهِمْ فَهُمْ كَثِيرًا مَا يَأْتُونَ بِهَا زُورًا...<sup>١</sup> ويدلُّنا على هذه الوجدانية شعرُ أبي دهبٍ نفسه، وقصته مع محبوبته عمرة الجمحية، التي ظلَّ مخلصاً لها وفيها حبُّها<sup>٢</sup> فهو يخاطبها قائلاً:

أَقْسَمْتُ مَا أَحْبَبْتُ حُبَّكُمْ لَأَثِيًّا خُلِقْتُ وَلَا بَكْرًا<sup>٣</sup>

وهو يخاطبها في موضع آخر بأنَّها أحسنُّ الناس:

يَا أَحْسَنَ النَّاسِ لَوْلَا أَنْ قَائِلَهَا قَدْ مَأْمَنَ يَتَغَيَّي ميسورها عسرُ

أما التذللُّ للحبيبة والإحساسُ بأنَّها أعلى درجةً ومرتبةً من الحبِّ فهذا أمرٌ نلمسه أيضًا في شعر أبي دهبٍ، فهو لا يستنكف أن يكونَ عبدًا لحبيبتِهِ حتى يدنو منها ويصبح قريبًا منها على أية صورة:

يَا لَيْتَ أَنِّي بِأَثْوَابِي وَرَاحِلَتِي عَبْدٌ لِأَهْلِكَ هَذَا الشَّهْرُ مُؤْتَجَرٌ

وفي موضع آخر يبدو ضعفُ الشاعر أمامَ محبوبته، الأمرُ الذي نراه لدى العذريين جميعًا، فإذا كانت محبوبته تقضي عليه وتتحكمُ فيه، فهو لا يستطيع أن يفعلَ ذلك فيها، فما هو إلاَّ مملوك لها وما هي إلاَّ مالكة له:

تَقْضِي عَلَيَّ وَلَا أَقْضِي عَلَيْكَ كَمَا يَقْضِي الْمَلِيكَ عَلَى الْمَمْلُوكِ يَقْتَسِرُ

إِنْ كَانَ ذَا قَدَرٍ يَعْطِيكَ نَافِلَةً مِنَّا وَيَجْرُمُنَا مَا أَنْصَفَ الْقَدْرُ

ولعل هذه المبالغة في التذللِّ للمحبوبة والخضوع لها من الأسباب التي أدَّتْ إلى مهاجمة الغزل العذري لدى بعض الباحثين المعاصرين، إذ يقول العقاد: «هناك مدرسة تُجعل (الرِّقَّة) والمبالغة فيها مقياسًا للغزل والمتغزلين، فالذي يجعل قلبه موطئًا لقدم محبوبه أغزلُ ممَّن يجعلُ خدَّه — ليس إلاَّ — موطئًا

١. ابن رشيقي، العمدة، ص ١٢١ - ١٢٢.

٢. ولا يتناقض ذلك مع حبه لعاتكة بنت معاوية أو إعجابه بجمالها، فظروف حبه لعاتكة وتشبيهه بها ظروف خاصة ومعقدة ولم تكن تسمح بإنجاح ذلك الحب ومن هنا فهذه التجربة لا تقدر في وجدانية الحب عند أبي دهب، وعلى كل حال، فما يريد هذا البحث أن يثبته، هو أن أبا دهب لم يكن عذريًا خالصًا على نحو ما كان من الجنون وجميل وغيرهما، ولكن الاتجاه العذري كان أحد الأبعاد الرئيسة في حبه وبالتالي في غزله ويزيد من تعقد الموقف أننا نجعل مصير علاقته بمحبوبته (عمرة) ولا نعرف عن حياتها شيئًا ذا بال، كما أننا إذا أخذنا "العذرية" بوصفها أسلوبًا في الغزل استطعنا أن نلمس مدى عذرية أبي دهب كما يعكسها شعره

٣. الديوان، ١١٠/٥٦.

٤. المصدر نفسه، ٩٢/٤٣.

٥. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٦. المصدر نفسه، ٩٤/٤٣. وفي الشطر الأول من البيت الأول التفات من الغيبة إلى الخطاب.

لقدمه، والذي يبكي الليل والنهار أغزل ممن يبكي الليل ويكفكف دمعته بالنهار والذي يتذلل ويتضرع أغزل من الذي يثور ويتبرم، والذي يشبه المرأة في كلامه معها هو على مذهبه أصلح الرجال لعشق النساء، وهذا الرأي من سخف الضعف والاضمحلال الذي ابتلي به الشرقيون في زمن الأزمان<sup>١</sup>.  
على كل حال، فإن شاعرنا أبا دهب لا يبالغ كثيراً في هذا الاتجاه المتذلل، فهو مجرد عاشق مخلص يتألم من الهجر والفراق، ويظل طول الليل مُسهداً يبكي حيناً ويرجو لقاء محبوبته حيناً، ويحس بطول الليل ووطأته حيناً ثالثاً. يقول:

تطاول هذا الليل ما يتبلج وأعيت غواشي عبّرتي ما تفرج<sup>٢</sup>

وكذلك قوله:

طال ليلى وبث كالجنون واعترتني الموم بالمطرون<sup>٣</sup>

إن أبا دهب لا يبلغ الدرجة التي يجعل فيها خدّه موطئاً لقدم الحبيبة، ولكنه مع ذلك عاشق عذري مخلص لحبيته، وهو لا يتطرق في عذريته إلى درجة الموت والفناء في المحبة، كما أنه لا يتنزه عن مطالب الجسد والغرائز الحسية على نحو ما شاع عن العذرين عن طريق الخطأ، والرأي الصحيح أن الحب العذري لا يتنكر للحاجة الجسمية أو الجسدية، ولكنه يجعلها عنصراً ثانوياً يدخل بعد تمكن الألفة، وها هو جميل رائد المدرسة العذرية - جميل بثينة - يتمنى أن يلتقي بحبيته فيبيت معها يحدّثها تارة ويقبلها أخرى.

فيالت شعري هل أبيت ليلة  
تجود علينا بالحديث، وتارة  
كليتينا حتى يرى ساطع الفجر  
تجود علينا بالرضاب من الثغر<sup>٤</sup>

وكذلك فليس من الغريب أن نجد أبا دهب قد جمع بين الاتجاه العذري وبين بعض الملامح الحسية التي رأيناها في الصفحات السابقة، خاصة في وصفه لمفاتيح المرأة الجسدية، ولكن هذه الملامح الحسية ضئيلة بالقياس للاتجاه العذري في غزل أبي دهب، فالإتجاه العذري هو الغالب في شعره، انظر إليه يزور حبيته فلا يقرّها أو يلمسها بل يرتبك ويضطرب ويحصر لسانه ويرتج عليه، ويغلب عليه الحزن فيظل يخطّط في ظهر الحصر وهو بين يدي حبيته لا يدري ما يقول:

١. عباس محمود العقاد، جميل بثينة، ص ٥٧.

٢. الديوان، ٥٢/٩.

٣. المصدر نفسه، ٦٨/٢١. والمطرون: موضع بالشام قرب دمشق.

٤. الديوان، ص ١٦٥.

وأني لحزونٌ عشيّة زُرْتُها  
وأعيا على القول والقول واسعٌ  
أخططُ في ظهرِ الحَصِيرِ كَأَنِّي  
وانظرُ إلى حيرته في موضعٍ آخرَ حينَ يسألُ أحدَ الغلمانِ عن أهلِ حبيبته، فلا يجدُ من ذلك الغلامِ جوابًا شافيا، بل لا يعرفُ بماذا أجابَ الغلامُ، وقد كادَ الغلامُ أن يستخفَّ بالشاعرِ لولا أن رأى اضطرابَهُ ولمسَ شديدَ اشتياقه وعظيمَ حيرته:

عجبٌ ما عجبٌ أعجبني  
قُلْتُ حدث عن أناسِ نزلوا  
قُلْتُ بينَ ما هلا هَلْ نزلوا  
لست أدري حينَ ولِّي عَجلاً  
قُلْتُ هذي لغة أنكرها  
ومما يؤكِّدُ أنَّ الرِّعة الحسبية عند أبي دهبٍ لم تكنْ إلّا أمرًا ثانويًا وأنَّ الطابعَ العذري هو الغالبُ عليه، ما نراه من حديثِ أبي دهبٍ عن أثرِ النظرِ في جلبِ العشق، وهو حديثٌ يردُّ كثيرًا لدى العذريين الذين غالبًا ما كانوا يعبرونَ عن وقوعِ الحبِّ من أولِ نظيرةٍ ويعبرُ أبو دهبٍ عن ذلك فيقول:

وأبصرتُ ما مرَّتْ به يومَ يأججٍ  
فإنَّك عَيْنٌ قد أهَبَتْ بصاحبٍ  
ويقول في موضعٍ آخرَ:

فكانَ حظُّك منها نظرةً طرقتُ  
بل نراه يجعلُ النَّظَرَ سببًا مباشرًا في الحبِّ وفي آلامِ الشوقِ وبدايةً لكل هذه للمتألمِ والآلامِ التي يحسها العاشق:

وما نظرتُ وما ألفتُ من أحدٍ  
يعتادُهُ الشوقُ إلّا بدوهُ النَّظَرُ<sup>١</sup>

١. المصدر نفسه، ٥٦/٩. والمستن: الطريق السلوك. الملفج: الفقير المحتاج.

٢. المصدر نفسه، ٦٤/١٧. أصلاً: صار ذا أصل. حضن: جبل بنجد.

٣. المصدر نفسه، ٥٣/٩. ويأجج: مكان على ثمانية أميال من مكة.

٤. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٥. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

وعتابُ الحبيب للحبيبة أو العكس، من الموضوعات التي تحدث بين المحبين الخُلص ولذلك فهي كثيرة الدوران في شعر العذريين، وأبو دهبيل واحدٌ من هؤلاء الذين أفردوا للعتاب جانباً من غزلهم، يقولُ مُعَاتِباً حبيبته التي ابدلته عداوةً بحبٍّ وأقرَّتْ أعينَ الحُسَّادِ والعُدَّال فيه:

أبعدَ الذي قَدْ لَجَّ تَتَّخِذِنِي  
عَدُوًّا وقد جَرَّعْتَنِي السَّمَّ مُنْقَعَا  
وَشَفَّعْتَ من يَنْعِي على ولم أَكُنْ  
لأَرْجِعَ من يَنْعِي عليك مُشَفَّعَا  
فَقَالَتْ وما هَمَّتْ بِرَجْعِ جَوَانِنَا  
بَلْ أَنْتَ آيَتُ الدَّهْرِ إِلَّا تَضْرَعَا  
فَقُلْتُ لَهَا ما كُنْتُ أَوَّلَ ذِي هَوَى  
تَحْمَلُ حَمَلًا فَطَادِحًا فَتَوْجَعَا<sup>١</sup>

ويقولُ في موضعٍ آخرَ شاكياً صدورَ الحبيبة وإخلافَ مواعيدها:

رددتِ فَوَادًا قد تولى به الهوى  
وسكنتِ عينا لا تمل ولا تَرْقَا  
ولكنْ خَلَعْتَ القلبَ بالوعدِ والمُنَى  
ولم أَرِ يوماً منك جوداً ولا صِدْقَا  
أَنْتَسِينَ أَيامي بِرَبْعِكَ مُدْنَفَا  
صريعاً بأَرْضِ الشَّامِ ذَا سَقَمٍ مُلْقَى  
وليس صديق يَرْتَضِي لوصيةِ  
وَأَدْعُوا لِدَائِي بِالشَّرَابِ فما أَسْقَى  
وأَكْبَرُ هَمِّي أَنْ أَرَى لَكَ مُرْسَلَا  
فَطُولُ نَهَارِي جَالِسُ أَرْقُبِ الطُّرُقَا<sup>٢</sup>

وفي موضعٍ آخر يتودد إلى حبيبته عمرة ويرجوها أن تثني عن عزمها من هجره:

يا عمرو حَمِّ فِرَاقِكُمْ عَمَرَا  
وَعَزَمْتِ مِنَّا النَّأْيَ والهَجْرَا  
يا عمرو شَيْخُكَ وهو ذُو كَرَمٍ  
يُحْمِي الذَّمَّارَ وَيَكْرُمُ الصَّهْرَا<sup>٣</sup>

وإذا كان الشعراءُ الحسَّيون قد اِهْتَمَّوا بِجَسَدِ المرأةِ ومفاتيحها وسرِّ القصصِ الغراميةِ والمغامراتِ العاطفيةِ، فإنَّ الشعراءَ العذريين يَهْتَمُّونَ أَكْثَرَ من ذلك بتصويرِ عواطفِ المرأةِ ومشاعرها وأحوالها من أَلَمِ الشوقِ وخوفِ الفراقِ، أو مِنْ دَلٍّ وَتَمَتُّعٍ وَصَدٍّ وَهَجْرانٍ، وقد صَوَّرَ أبو دهبيل هذه الأحاسيسَ وبرعَ فيها، يقولُ مصوراً حالَ المحبوبةِ وقد أزعجها نبأُ رحيلِ حبيبها، فاستطار لَبَّها وهطلتْ دموعُها وارتسمَ الحزنُ على أساريرها:

سمعتُ برحلة عاشقٍ  
صَبَّ فِقَامَتَ مُسْتَطَارَةً  
تذري الدُّمُوعَ غزيرةً  
سُقِيَا لوجهك خيرَ جَارَةٍ

١. المصدر نفسه، ٨٣/٣٨.

٢. المصدر نفسه، ١٠٠/٥٠ - ١٠١. لا ترقا: لا يجف دمعها.

٣. المصدر نفسه، ١٠٩/٥٦.

ولقد بدا لي حزنُها في الطيفِ منها والإشارة<sup>١</sup>  
وهو يصف ارتباكها واضطرابها حتى تتلجلج وفي فمها الحروف والكلمات:  
فلما التقينا لجلجحت في حديثها  
ومن آية الصَّرم الحديث المُلجلج<sup>٢</sup>  
بل إنَّ المرأة لتغلُّبها عواطفها فتبادر بالتَّعرضِ لمحبوها:  
أشارت بمدرأها وإياي حاولت  
وقالت لتربيهها عليّ توقفا<sup>٣</sup>  
أو تبعث بمن يتوسط لها لدى محبوبها علَّه يلين أو يرقُّ لها:  
أذهبي باللهو فاستمعي  
حبريه بالذي فعلاً  
وسليه فيم يصرمنا  
قد وصلناه فما وصلّا  
وتحنّى حين لنت له  
دأب صحر تبغى العلاء  
وهي اذا عزمت على الرّحيل تطلب من محبوبها أن يكون معها يشيعها ويخفف عنها ألم الفراق:  
فوا ندمي أن لم أعج اذ نقول لي  
تقدّم فشيّعنا إلى صحوّة الغد<sup>٤</sup>  
فإذا لم يكن بدمن الفراق فهي لا تملك إلّا الدموع تعبّرها عن حزنها وألمها:  
ثمّ فارقتُها على خير ما كان  
قَرين مُفارقا لقرين  
فبكت حشّية التفرّق للبين  
بكاء الحزين نحو الحزين<sup>٥</sup>  
وقد تكون الحبيبة متدللة متمنّعة، تصدّ حبيبها وتقسو عليه فلا تنصت لشكواه وتتنكر لعهوده  
وذكرها:  
وإنما دلّها سحر لطالبه  
وإنما قلبها للمشتكي حجر  
هل تذكرين كما لم أنس عهدكم  
وقد يدوم لعهد الخلة الذكر<sup>٦</sup>  
بل إنّها قد تبخل عليه لجرّد موعد يراها فيه:

١. المصدر نفسه، ٤٩/٥.

٢. المصدر نفسه، ٥٧/٩.

٣. المصدر نفسه، ٧٥/٢٧.

٤. المصدر نفسه، ٩٦/٩ - ٩٨.

٥. المصدر نفسه، ١١٥/٥٩.

٦. المصدر نفسه، ٧١/٢١.

٧. المصدر نفسه، ٩٣/٩٢.

أَكُنْتُ أَبْجَلَ مَنْ كَانَتْ مَوَاعِدُهُ      تَأْتِي إِلَى أَجْلِ يُرْجَى وَيُنْتَظَرُ؟<sup>١</sup>  
كلُّ هذه الموضوعات التي تصوّرُ مشاعرَ المرأةِ وأحاسيسها وأحوالها العاطفية، صوّرها أبو دهب من وجهة نظر عذريّة، وهذا كلّهُ تدعيمٌ لما سبقَ أن قلناهُ، من أنّ الجانبَ العُدري عند أبي دهب طغى على الجانبين الحسّي والتقليدي في غزله.

وإذا كنّا قد رأينا بعض مظاهر الغزل التقليدي عند أبي دهب، فما ذلك إلّا لأنَّ عصرَ الأمويين يمكنُ اعتبارهُ عموماً استمراراً للتقاليد التي رسختْ دعائمُها من قبل، ومع ذلك فقد نمت في هذا العصر بعضُ البراعم الجديدة التي كانت من قبل في الطور الجنيني<sup>٢</sup>.

أمّا ما رأيناه من بعض مظاهر الغزل الحسّي عند أبي دهب، فهي إلى جانب قِلَّتِها تخلو من الفحش، ومما يחדشُ الحياءَ، وينسجمُ مع الاتجاه الرئيسي في شعره، وهو الغزل العُدري ويدوبُ فيه، ولذلك لا نرى مبررات بعض الكتاب الذين أدرجوه ضمنَّ الاتجاه الحسّي، وضمنَ أتباع عمر بن أبي ربيعة أو ضمنَ أتباع المدرسة الحضرية في الحجاز والشام على نحو ما ذهبَ مؤلفو كتاب الغزل، الذين أدرجوا أبا دهب ضمن هذه المدرسة الحسية. وقد استعرضنا شعره فوجدنا فيه وجداً وشكوى وبكاءً وحرقةً وعهوداً يقطعها وإيماناً يقسمُ بها أنّه مخلصٌ وأنّه وفيٌّ، وهو مع ذلك ينتقل من امرأة إلى أخرى<sup>٣</sup>. ولعلَّ مؤلفي هذا الكتاب، جروا في رأيهم على ماسبق أن ذكره المستشرق الروسي أغناطيوس كراتشكوفسكي عن أبي دهب، حيثُ جعلهُ مع الأحوص والعرجي، من أتباع شعر اللدّة المكشوفة التي ترضي النفس عادةً والذي نجده على الدوام مشرقاً<sup>٤</sup>.

والحقيقة أنّ حكمَ كراتشكوفسكي هذا تنقصُهُ الدقّة، ويكشفُ عن عدمِ اطلاع ذلك المستشرق على غزل أبي دهب إطلاعا كافياً، فلو أنّه فعلَ لكانَ قد لمسَ فيه ما ينقضُ ذلك الحكمَ، وما يجعلُ أبا دهب لصيقاً بالعذريين أكثرَ منه بالحسين، كما أنّ ذلك المستشرق يجعلُ من أبي دهب والأحوص والعرجي طبقةً أدنى من طبقة عمر بن أبي ربيعة<sup>٥</sup>، ولكنَّ هذا حكم نقدي تقويمي ليس هنا مكانُ مناقشته، بل سنوكل مناقشته إلى بحث آخر.

١. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٢. كراتشكوفسكي؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»، ص ١٦.

٣. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٧٩.

٤. كراتشكوفسكي؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»، ص ١٨٧.

٥. الديوان، ص ١٨٧.



إنَّ شعراءَ الغزلِ الحسبي لا يَأْهُونَ دائماً بسوءِ العاقبةِ ولا يَخْشَوْنَ يومَ الحسابِ، فهم سادرون دائماً في عواطفهم جامحونَ في مشاعرهم، ولم يكنْ كذلك أبو دهبِل الذي تغلُّبهُ تقواه وتجلعه يردُّ عن نفسه الغواني اللاتي يطلبنَ هواه ويسعينَ إلى حبه:

لَقَيْتَنِي عَنِ الْحُجُونِ فَفُتِحَتْ  
قُلْتُ شَيْخٌ كَمَا تَرِينَ كَبِيرٌ  
إِنَّمَا جِئْتُ هَارِبًا مِنْ ذُنُوبٍ  
فِي طَلَابِ الْهُوَى لِسَانًا صَنَاعًا  
لَمْ يَرِدْ قَطُّ لِلْغَوَانِي أَتْبَاعَا  
عَدِدِ الْقَطْفِ لَا تُرِيدُ انْقِلَاعًا<sup>١</sup>

في هذه المقطوعة يعبر الشاعر عن تردده بين الإستجابة للحسن وجمال الحسان والغواني من جهة، وبين استجابته للوازع الديني وللتقوى من جهة أخرى، فهذه الفتاة التي لقيته بمكان يقال له الحجون بالقرب من مكة أثارت شوقه ورغبته في الإستسلام للهوى وفي إطلاق لسانه بالشعر تعبيراً عن هواه وشغفه بها، لكنَّ الشاعر يؤكد في البيت الثاني أنَّه قد ولَّى زمان الصبا والهوى، فيقهر رغبة العشق وقول الشعر في داخله، ويتصدى للفتاة، ويقول لها: إني يا بنتي شيخ كبير ولم أحضر هنا لاتباع الحسانوات والغواني أو البحث عن الجميلات اللاتي يحضرن إلى مكة للحج والعمرة<sup>٢</sup>، بل إنه حضر الى «الحجون» بالقرب من مكة لا لشيء إلا لكي يهرب من ذنوبه الكثيرة التي لا عدد لها، وعسى ربه أن يتوب عليه وأن يهديه سواء السبيل.

والتبريرُ المعقولُ لموقف أبي دهبِل إزاء هذه الغانية الصانع الطروب هو أنَّ الشاعر سلك، هنا، سبيل غيره من الشعراء في تأكيد أنَّ الحال التي يمرُّ بها لا تسمح له بمحاكاة الشبان في أعمالهم، فقد رجع إلى صوابه واستقال من أعماله السالفة ورجع إلى سواء السبيل وترك الهوى والزوات.

### أهم النتائج:

١. كان أبو دهبِل شاعراً غزلاً يجمع في غزله بين أكثر أنواع الغزل، ولكنَّ الجانب العذري، أو قل الجانب المعنوي، في الغزل كان يغلب على شعره، بحيث غطَّى على الأنواع الأخرى فبدت باهتة الألوان أو قليلة الحضور، وليس من الغريب أنَّ نجدَ أبا دهبِل قد جمع بين الاتجاه العذري وبين بعض الملامح الحسية، فقد فعل ذلك شعراء عذريون كجميل بثينة.

١. المصدر نفسه، ٧٣/٢٢.

٣. كان الشعراء من عاداتهم في ذلك الوقت أن يذهبوا الى مكة ليروا الفتيات، كما كان يفعل عمر بن أبي ربيعة.

٢. وجدنا عدوبة أسرة ورقة بالغة خاصة في غزليات أبي دهل العفيفة التي تشعّ دفئا وعفة وحياء، مما يجعل صاحبها يقف جنبا إلى جنب كبار شعراء الغزل، إن لم يكن صاحب فضل وتأثير عليهم بفعل تقدّمه الزمني.
٣. إنّ الشاعر، ومن خلال غزله، قد وُفق في ابتكار الكثير من الصور والمعاني الجميلة والجديدة في وقت واحد.
٤. استخلصنا من خلال غزل أبي دهل بأنّه رجل ذو شخصية متزنة وقورة تعشق فلا تذهب بها نوازع الحسّ ورياح الشهوة.

### قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن رشيق، العمدة، الطبعة الرابعة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٩م.
٢. بروكلمان، كارلو، تاريخ الأدب العربي، ترجمه عبدالحليم نجار، د.ط، د.م: دار الكتاب الإسلامي، ٢٠٠٥م.
٣. الجُمحي، أبو دهل؛ الديوان، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن الطبعة الأولى، النجف الأشرف: مطبعة القضاء، ١٩٧٢م.
٤. جميل بثينة، الديوان، جمع وتحقيق: د. حسين نصار، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧م.
٥. حسين، بكار يوسف؛ اتجاهات الغزل في القرآن الثاني الهجري، مصر: دار المعارف، ١٩٧١م.
٦. حسين، طه؛ حديث الأربعاء، الطبعة الثانية عشرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦م.
٧. شرارة عبد اللطيف؛ فلسفة الحبّ عند العرب، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٠م.
٨. العقّاد، عباس محمود؛ جميل بثينة، القاهرة: دار الشعب، د. ت.
٩. كراتشكوفسكي؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي: منتخبات، موسكو: دار العلم، ١٩٦٥م.
١٠. الكلبي، عرقلة؛ الديوان، تحقيق: أحمد الجندي، دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٠م.
١١. مجنون ليلي، الديوان. جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
١٢. مجموعة من أدباء الأقطار العربية؛ الغزل، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م.
١٣. مصيفي، عبد الواحد؛ دراسة الحب في الأدب العربي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢م.
١٤. نالينو، كارلو؛ تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، الطبعة الثانية، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٧٠م.
١٥. الهاشمي، علي؛ المرأة في الشعر الجاهلي، بغداد: مطبعة الهاشمي، ١٩٦٠م.

## قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل

الدكتور علي نجفي إيوكي\*

### الملخص

اهتم الشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤١ - ١٩٨٣) اهتماماً بالغاً بالقناع في استدعائه للشخصيات التراثية، حيث يشكل القناع عنصراً محورياً في تجربته الشعرية، وقد أسهم هذا العنصر إسهاماً واضحاً في تشكيل البنى الفنية المكوّنة لنصّه الشعريّ. وقد جاء اختيار أمل دنقل لأفئته مرتبطاً بتطوّرات الواقع التاريخي والسياسي من جهة، وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطوّرات من جهة ثانية. فالقناع أتاح له فرصة للمزج بين الحاضر والماضي وبين الجديد والقديم وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية؛ إذ لم يكن في مستطاع الشاعر أن يكون بعيداً عمّا كان يشهده المجتمع العربي من أزمات سياسية واجتماعية. غير أنّ النصّ الدنقليّ تقنّع بالشخصيات التراثية المتعدّدة، مثل الشخصيات الدينية والتاريخية والفولكلورية والأدبية كشخصية المسيح (ع) للقناع الدينيّ وسبارتاكوس للقناع التاريخي وعنتره للقناع الفولكلوريّ والمتنبّي للقناع الأدبي.

أهمّ نتائج هذه المقالة هي أن قصيدة القناع عند الشاعر قصيدة رفض ومقاومة ونضال ومواجهة تنبعث من فكرته التحريضية، ودفعته هذه الفكرة إلى أن يتقمّص شخصية الثائرين والمتمرّدين لاستعادة كرامة العرب المهذورة وإعادة المجد الضائع، حيث تصبح هذه الشخصيات صنوه ومثيله في وقوفه بوجه الظلم والخنوع.

كلمات مفتاحية: القناع، المسيح (ع)، سبارتاكوس، عنتره، المتنبّي.

### المقدمة

إنّ كلمة القناع<sup>١</sup> تعني أسود، وتعني الساحرة. وهذان المعنيان ينبعثان من الشعائر الدينية؛ لأنّ المتعبّدين في الطقوس الديونيسية (نسبة إلى ديونيسوس) كانوا يلطّخون وجوههم بسلالة الخمر وبأوراق الكرمة، وانطلاقاً من هذه الاحتفالية الذبائحية تمّ الانتقال إلى استخدام أقنعة تصنع لهذه الغاية. لهذا اتصل المفهوم الأوّل للقناع بالطقوس والشعائر الدينية وكان جزءاً من هذه الطقوس الدينية

\* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان. najafi.ivaki@yahoo.com

تاريخ الوصول: ٢٤/٢/١٣٩١هـ.ش = ١٣/٥/٢٠١٢م تاريخ القبول: ٠٨/٠٦/١٣٩٢هـ.ش = ٣٠/٨/٢٠١٣م

١. mask أو masque (و maschera في الإيطالية) و (mascha في اللاتينية)

البداية التي تهدف، عن طريق السحر، إلى مواجهة الطبيعة. وتجدد الإشارة أن القناع في الطقوس الدينية هذه يجسد الإله المعبود تجسيدا يصبح معه القناع الإله/ القناع.<sup>١</sup> ثم لا غمضي حتى نرى أن القناع يُستخدم في المسرحيات اليونانية والرومانية والهندية، حيث يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية لغرض الإدهاش أو الإخافة، أو تغيير الجلود أو سيماء الوجه، أو اللعب لتغيير الشخصية من أجل إخفاء التعابير والمشاعر، أو وسيلة للإيهام.<sup>٢</sup>

وجدير بالذكر أن القناع المستعمل في المسرحيات والتراجيديات كان يطلق عليه باللاتينية *persona* وهي كلمة مأخوذة من اليونانية *prosopon* وتعني ما يواجه الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين. فتدل كلمة *persona* على القناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل حين يضع القناع الخاص به. وكان الممثل يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة، ومن أهم هذه الأقنعة: قناع الشخص الجلف، والفاسق، والشيخ، والشاب، والابن الأكبر، والجدة، والمترف الفاسد، والعادل، والمنافق.<sup>٣</sup> وهكذا انعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصريح إلى الترميز العميق الكاشف لمآراء المعنى، وانتقل إلى مفهوم الشخص أو الشخصية *persona* ثم امتد معناه في اللاتينية، ليشمل شخصية ما من شخصيات المسرحية. غير أن القناع في كلا الحالين أي في الطقوس الدينية والمسرحية كان قائماً على تنكر من يلبسه لشخصه ولذاته، بغية التماهي مع من يمثل القناع واكتساب خصائصه الفاعلة. وكان القناع بذلك تجسيدا مرجعية يتوخى إظهارها، علماً بأن المرجعية كانت بداية، ألوهية، أسطورية، أي مما ينتمي إلى الغيب، أو الوهم والخيال.<sup>٤</sup>

ثم جاوز القناع مفهومه المسرحي إلى التماهي مع الشخصية أو التوحد بها أو التشبث بصوت الشخصية صاحبة القناع. وقد انتقل هذا المصطلح من الدراما (المسرح) إلى الشعر الدرامي واعتماداً على لفظ *persona* في الغالب، أي الشخص الذي تميز مع الوقت عن مصطلح القناع. هكذا اختار عزرا باوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢) أوائل القرن العشرين هذا المصطلح بغرض الدلالة على الشخصية التي يجري على لسانها الشعر في القصيدة والتي تمنح صوت الشاعر بعداً تاريخياً. أي أن الكلام صار على

١. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٠٤.

٢. عبدالله أبوهيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص ١٦.

٣. يحيى العيد، في القول الشعري، ص ٣٩٦.

٤. المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

الشخصية التي اعتبرها إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) مستقلة في الدراما عن الشاعر، واعتبرها في القصيدة معادلاً موضوعياً لـ «أنا الشاعر».<sup>١</sup>

هكذا استقر مفهوم القناع بين الغربيين خلال سفره الطويل من الطقوس الدينية والمسرحية والشعر الدرامي إلى قصيدة القناع، حيث يستعمل في النقد الأدبي الحديث «للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان المؤلف نفسه. والأساس النفسي لهذا المفهوم أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر الشخصية الكاملة. ويظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلم في الرواية أو في القصيدة، حيث لا يشترط أبداً أن يعادل «أنا» الراوي «أنا» المؤلف الحقيقي».<sup>٢</sup>

#### سابقة البحث:

بداية مقطع بعض النظر عن الدراسات المستقلة وغير المستقلة التي كتبت عن أمل دنقل في العالم العربي، نحن أمام دراسات مهمة عاجلت شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها: «شكردهاي فراخواني شخصيت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دنقل» و «التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل» لعلي نجفي إيوكي، «ناسازواری هنری در شعر أمل دنقل» لسيد رضا موسوي و رضا تواضعي، «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر أمل دنقل» لصادق فتحی دهکردی و ژيلا قوامي، «شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانی» لفرهاد رجبی، «گذشته‌ای روشن و آینده‌ای تاریک، پژوهش تطبیقی دو شعر از أمل دنقل و منوچهر آتشی» لعلي اكبر أحمدی، «نمادهای پایداری در شعر معاصر عرب، مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل» لعلي سليمي وأكرم جقازردي، و «التناص القرآني في شعر محمود درويش و أمل دنقل» لعلي سليمي ورضا كياني.

غير أن النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة بأن تقنعنا بأن الذين درسوا شعر هذا الشاعر الكبير، على كثرتهم، لم يفرّدوا دراسة شافية وكافية لجانب تقنية القناع في بنية شعره، رغم أن هذا الموضوع على جانب عظيم من الخطورة و يلعب دوراً بناءً في قصائده؛ لذلك تسعى هذه الدراسة لتسليط الضوء على الجانب الذي تناساه الدارسون لذا فقد اخترنا أربعة نماذج من الشخصيات التي كان حضورها محورياً في نصوصه الشعرية - تاركين الشخصيات الأخرى - كشخصية المسيح (ع)

<sup>١</sup>. بجني العيد، في القول الشعري، ص ٤٠٠ وأنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، صص ١٨٧-١٩١.

<sup>٢</sup>. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٠٤.

للقناع الدينيّ وسبارتاكوس للقناع التاريخيّ وعنترة للقناع الفولكلوريّ والمتنيّ للقناع الأدبيّ، محاولين أن يبيّن ماهية قصيدة القناع أسلوباً ومضموناً ومدى نجاح الشاعر في توظيف هذه الشخصيات في تجربته الشعرية.

### ظهور قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر:

إنّ الشاعر العربي، على النقيض من الشاعر الغربي، انتقل من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع والتعبير الدرامي. لكننا لا نبعد حين نقول إنّ الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي لم يكن قفزة في الفراغ، وإنّما كان من خلال التواصل والاطلاع على الشعر الأوروبي، حيث نرى بعض الأدباء يميلون، بين فترة وأخرى، إلى السرد القصصي الشعري واستخدام الأسطورة والشخصيات التراثية في النصف الثاني من القرن الماضي. واتسع هذا الاتجاه منذ بدايات القرن في بعض قصائد خليل مطران وجبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي وإلياس أبي شبكة وعمر أبي ريشة ومحمود طه وغيرهم من الشعراء.<sup>١</sup>

ومن المؤكد أنّ هناك عوامل مختلفة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام تقنية القناع، أهمّها العامل السياسي والاجتماعي؛ فمن المعروف أنّ الوطن العربي يعاني اليوم التخلّف والاستبداد، وحينما ينهج الشاعر في شعره نهجاً ناقداً رافضاً لمواضيع سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي فإنّ التصريح والمباشرة في هذه الحال قد يجرّ على الشاعر ألواناً من الأذى والاضطهاد ويدفعه إلى اللجوء إلى التراث مخفياً وراء الأقنعة التراثية<sup>٢</sup>، دون أن يكون عرضة للهلاك والموت، وتقنية القناع «تمنح الشاعر مجالاً للتعبير، ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية من جهة، وينأى بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى والملاحقة»<sup>٣</sup>.

وثانيها العامل الفني، وهو الأهم، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية على القصيدة الغنائية، لذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقانات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فشاعت هذه التقانات في بنية القصيدة الحديثه، كالحوار وأسلوب القصّ وتعدّد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونتاج، ثم لجأ بعد ذلك إلى استخدام الشخصيات التراثية بصفتها معادلاً

<sup>١</sup>. خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص ٢١٦.

<sup>٢</sup>. درويش الجندي، الرمزية في الادب العربي، ص ٤٦٠.

<sup>٣</sup>. علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص ٧٦.

موضوعياً لتجربته الذاتية، فأتخذها قناعاً يبت من خلاله خواطره وافكاره.<sup>١</sup> وثالثها العامل الغربي، وتفصيل ذلك أن الشاعر العربي المعاصر التفت إلى تقنية القناع إثر ظهور الحركة التمزّية في الشعر العربي الحديث، وإن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فصلاً من كتاب «الغصن الذهبي»<sup>٢</sup> لـ «جيمس فريزر» ثم دعوة «إليوت» للعودة إلى التراث، مع مناداته بضرورة إيجاد «المعادل الموضوعي»<sup>٣</sup> تعدّ من الدوافع الأساسية نحو اعتماد الشاعر المعاصر العربي على تقنية القناع.<sup>٤</sup> مهما يكن من أمر، كان للمؤثرات الغربية الدور الأكبر لظهور القناع في ساحة الشعر، ومن غير شك أن العرب نقلوه من الغرب، وهذا يعني أن القناع وليد التأثر بالشعر الغربي، خاصة الشعر الإنكليزي.

غير أن ردّ فعل الأدباء العرب تجاه تقنية القناع لم يكن مقتصرًا على التطبيق الشعري بل أثارت هذه الظاهرة اهتمام النقاد والمنظرين في الأدب وكانت لها أصداء عظيمة في دراسات أدبية، ولعلّ أول من أشار إشارة غير مباشرة إلى هذا الأسلوب كان علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» سنة ١٩٦١. لكنّ هذه الإشارة لم تكن اصطلاحاً لأسلوب القناع بقدر ما كانت معنى له ويبدو أن النقاد لم يسيروا إلى ذلك

وأكبر الظنّ أنّ أول من أشار إلى القناع إشارة صريحة مصطلحاً أسلوبياً في الشعر العربي المعاصر كان «عبد الوهاب البياتي» في كتابه «تجربتي الشعرية» الصادر سنة ١٩٦٨.<sup>٥</sup> ثم تبعه «صلاح عبد الصبور» في كتابه «حياتي في الشعر» مشيراً إلى «أنه استخدمه مبكراً وربما كانت قصيدة القناع مدخله إلى عالم الدراما الشعرية»<sup>٦</sup>. ولعلّ أول من أنشد قصيدة القناع كان «بدر شاكر السياب» في قصيدته «المسيح بعد الصلب»؛ وأمّا أول من استخدمه من النقاد كان «فاضل ثامر» حيث تحدّث في مقالته<sup>٧</sup> «وجه البياتي عبر الحيام» عن قناع الحيام في شعر البياتي سنة ١٩٦٩.<sup>٨</sup> ثم تبعه «إحسان

<sup>١</sup> علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، صص ٢٠-٢١.

<sup>٢</sup> the Golden Bough.

<sup>٣</sup> objective correlative.

<sup>٤</sup> أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، صص ١٨٧-١٩١ ومحمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر

العربي الحديث، صص ١٤٨-١٥٣.

<sup>٥</sup> عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص ٣٩-٤١.

<sup>٦</sup> عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص ١٣.

<sup>٧</sup> ظهرت هذه المقالة فيما بعد في كتابه «معالم جديدة في أدبنا المعاصر».

<sup>٨</sup> فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، صص ٢٦٥-٢٧٢.

في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ودرس فيه فصلاً كاملاً، التراث والأقنعة الشعرية، خاصة عند عبدالوهاب البياتي<sup>١</sup> ثم جاء بعدهما آخرون فلم يخرجوا عمّا تناولاه، ولا يسمح المقال أن نذكر أسماءهم ونأتي بأرائهم.

وما نستنتجه من آرائهم الواردة في هذا المجال هو أنّ الشاعر المعاصر يتخذ القناع ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدّد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصيّة من شخصيّات تنطق القصيدة بصوتها، وتقدّمها تقليداً متميّزاً في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية لكننا ندرك شيئاً فشيئاً أنّ الشخصية - في القصيدة - ليست سوى (قناع) ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة. وبتعبير أدق، القناع شخصية استعارها الشاعر من التاريخ والأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد. ذلك لأنّ ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورة أو المخترعة وليس صوت الشاعر ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا وذاك، وإنّما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً.<sup>٢</sup>

في حين نرى الآخر عندما يحاول التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر يختار بعض شخصيات تاريخية وأسطورية تصلح دون سواها للتعبير من خلالها، عن المحنة الاجتماعية والكونيّة وقد يسمّي هذه الشخصيات أقنعة، ويعرّف القناع بأنه «هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّداً من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية و الرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها».<sup>٣</sup>

على أيّة حال فالقناع وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثه في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامها منذ ستّينات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثه للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم. ولعلنا لا نجانِب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ هذه التقنية

<sup>١</sup> إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، صص ١٢١-١٢٥.

<sup>٢</sup> جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي، ص ١٢٣.

<sup>٣</sup> عبدالوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، صص ٤٠ - ٣٩.



أصبحت اليوم مظهراً من مظاهر الحداثة أو المعاصرة<sup>١</sup> في الشعر العربي المعاصر وقلماً نرى شاعراً عربياً خلال العقدين الأخيرين لم يقبل على استخدامها في نصوصه الشعرية.<sup>٢</sup>

ومن جملة الشعراء العرب المعاصرين الذين قاموا بتوظيف القناع عند استدعائهم للشخصيات التراثية أمل دنقل المصري الذي يمثل صراع الإنسان العربي مع الواقع والحياة والمجتمع والموت.. بكل أشكاله وألوانه؛ فعلى الرغم من الحياة القصيرة التي عاشها الشاعر (١٩٤١-١٩٨٣)، إلا أن تجربته كانت غنية نتيجة ما مرّ به من معاناة وما قاساه من عذاب، ابتداء من مرحلة الطفولة وحتى مماته.<sup>٣</sup> فقد نظم شعره في فترة زمنية قصيرة هي فترة الهزائم والاهتراء والتفسخ... التي لا تزيد على عقدين: عقد الستينات و السبعينات، وعكس في شعره كل ذلك فجاء خير معبر عن تطلعات الشعب العربي وهمومه وآماله وطموحاته؛ كيف لا وهو يرى أن الشعر يأخذ ماهيته الأساسية من صلته بالناس؛ لأنّ له دوراً اجتماعياً وسياسياً يجب أن يلعبه وأن يكون متصلاً بجمهير الناس قريباً من إدراكهم، لذلك التزم الشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والتغيير وعن هموم الوطن والدفاع عن عروبة مصر.<sup>٤</sup> وانطلاقاً من موقف أمل دنقل الاجتماعي والسياسي أخذ النقاد يطلقون عليه القاب متعدّدة كـ «شاعر على خطوط النار»، «عازف على أوتار الغضب»، «أمير لشعراء الرفض»، و«شاعر الرؤية الموحجة». وعلى مستوى اللغة الشعرية كان الشاعر -في اعتقاد قرائه- شاعراً مباشراً يهتم بقضية التوصيل ويتعد عن الغموض و التعمية.<sup>٥</sup>

وفي ما يتعلق بمراحل أمل دنقل الشعرية يمكن القول بأنّ شعره ينقسم إلى أربعة اتجاهات متداخلة: الاتجاه الأوّل هو الاتجاه الرومانسي الذي يغلب عليه الطابع الشخصي ويتناول عهد الصبا وطهارة الحب البرئ الخائب فيتمثل في ديوانه الأوّل «مقتل القمر». والاتجاه الثاني يشمل مرحلة الصراع بين

## 1. Modernism

<sup>٢</sup> عبدالله أبوهيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص ٨.

<sup>٣</sup> عطا محمد أبو جبين، شعراء جيل الغاصب، ص ٢٩٥.

<sup>٤</sup> ميشال خليل جحا، أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، صص ٢٤٢-٢٤١.

<sup>٥</sup> عبدالسلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، صص ١٦٩٤.

٥. ميشال خليل جحا، أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، صص ٢٤٧-٢٤٩.

الذاتي والعام ويتمثل في ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، حيث يغلب عليه طابع الواقعية ويعالج فيه هموم الحياة اليومية. والاتجاه الثالث يتمثل في ديوانه «تعليق على ما حدث» و«أقوال جديدة عن حرب البسوس» الذي يضم القصيدة الشهيرة «لا تصالح» وفيها دعوة لرفض الصلح مع إسرائيل. والاتجاه الرابع يتناول ذوبان الذات في الموضوع أو اندماج الخاص والعام، بحيث أنّ شعره يتخطى الدائرة الذاتية وهموم الذات ليخرج إلى دائرة الإنسانية الشاملة وتتمثل هذه المرحلة في ديوانه «العهد الآتي»<sup>٥</sup>.

إن أمل دنقل تنقّع بشخصية المسيح (ع) خلال آلية «القول» في أقصر قصائده وهي قصيدة «عشاء»، فنراه يرتدي قناع المسيح ويخفي وجهه ويتحد معه وأخذ يتحدث بلسانه، حيث يخيّل إلى القارئ أن المتكلم هو المسيح نفسه والحال أن المتكلم هو الشاعر:

كما يلاحظ أنّ الشاعر اختار فعل «قصّد» في بداية قصيدته ليجعل القارئ متقبّلاً بأن هذه الزيارة كانت حميميّة العلاقة التي تربط بين الشاعر وهؤلاء الأصدقاء، وهي نفس العلاقة التي ربطت بين المسيح وتلاميذه الذين تناول معهم عشاءه الأخير. وكما أنكر تلاميذُ المسيح معلّمهم ليلة العشاء الأخيرة بداية من يهوذا وانتهاؤه ببطرس، حيث قال لهم المسيح «كلّكم تشكون فيّ في هذه الليلة لأنه مكتوب أبي أضرب الراعي فتبتدّد خراف الرعيّة»<sup>٢</sup>، كذلك فعل أصدقاء الشاعر الذين تنكروا له وتجاهلوه؛ إضافة إلى ذلك أن الشاعر في نصه الشعري يتناصّ مع قول المسيح ليلة العشاء الأخير، حيث «أخذ (المسيح) خبزاً وشكر وكسره وأعطاهم قائلاً: هذا هو جسدي الذي يبذل عنكم اصنعوا هذا لذكري وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً: هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يسفك

٢. الكتاب المقدس، إنجيل متى، ٢٦ - ٣١.

عنكم..»<sup>١</sup> كل هذا يدفعنا الى الاعتقاد إلى أنّ الشاعر استلهم شخصية المسيح استلهاماً متوازياً ليعمّق احساس القاريء بغدر أصحابه وخيانتهم له.

غير أنّ هذه المسألة لا تنتهي هنا، بل سرعان ما نفاجأ بأنه قد بدأ في التخالف معه لحظة التحام الشخصيتين؛ لأنه قام بالانزياح في المرحلة الاخيرة من شعره؛ فاذا كان المسيح قد سامح من أسلمه ومن أنكروه ووهبهم دمه راضياً، حيث «أخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلّكم؛ لأنّ هذا هو دمي الذي، يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا»<sup>٢</sup> فإنّ الشاعر لم يقبل هذه التضحية؛ حيث استنكر خيانة أصحابه له وكلمات (ويحكم، فانتبهوا، لم يأبهوا!) تشهد على ذلك، ثم إنّ لم يسامحهم على شرب دمه؛ لأنه لا يملك صفاء قلب المسيح. بناءً على ذلك فالعلاقة بين الشاعر والشخصية المتقنّع بها علاقة جدلية تعتمد على النفي والاثبات في آن.<sup>٣</sup> وفي تفسير آخر أنّ الشاعر أراد أن يصوّر الشتات والفرقة بين العرب، ثم يجسّد بشاعة اليهود، الذين يشربون دماء غير اليهود في أعيادهم الدينية<sup>٤</sup>. فإن استعمال الإمكانات الطباعية بدءاً بوضع النقط المتتالية واستخدام علامات الترقيم يقترب بنا إلى هذه القراءة.

والملاحظة الأخرى هي أنّ الشاعر بقدر ما كان حريصاً على التقنّع بشخصية المسيح، كان معنياً أيضاً بالتناص مع كلامه، حيث أصبح التناص فاعليّة خلّاقة في نصه الشعري وهذا يعود بنا إلى أنّ «تقنية القناع إحدى تجلّيات فاعلية التناص، مع شيء من التوسّع؛ لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها أو أفعالها أو مواقفها وأفكارها.»<sup>٥</sup> والحق أنّ المسيح فرض على أمل دنقل معجمه ولغته الخاصة، مهما حاول الشاعر أن يُضفي عليه ملامح المعاصرة وسمات الحداثة.

ومهما يكن من أمر إنّ فقد استلهم الشاعر شخصيّة المسيح استلهاماً متوازياً ثم استلهاماً متعارضاً في نصّ واحد وحاول أن يعبر من خلال هذا القناع عن كراهيته أصحابه وخيانتهم له وقت الضيق بأسلوب غير مباشر. في حين خلق نصّاً درامياً بما فيه من مناجاة وحوار ومفارقات، اعتماداً على

<sup>١</sup>. المصدر نفسه ٢٢: ١٩-٢٠.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه ٢٦: ٢٧-٢٨.

<sup>٣</sup>. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، صص ١٧٨-١٧٩.

<sup>٤</sup>. عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص ١١٠.

<sup>٥</sup>. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص ٣٦٦.

التجربة التراثية وشخصية المسيح. فالمسيح حاضر في النص الشعري المتأرجح بين التراث والمعاصرة وبين الخفاء والتجلي.

## ٢ - قناع الشخصية التاريخية، سبارتاكوس نموذجاً

إنَّ أمل دنقل تعامل مع شخصية تاريخية سبارتاكوس<sup>١</sup> كقناع وتحرك من خلال هذا النثر الروماني في كل مساحات قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» وقام بناؤها عليه. فهي شخصية رئيسة تتمحور قصيدة الشاعر حولها فأتحد معها ولم يتكلم «عنها» بل تكلم «بها» في نصه الشعري. فسبارتاكوس عند الشاعر رمز يجتمع فيه الدلالات والإيحاءات المتعددة أكثر من مستوى الدلالة والإيحاء سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة أم على مستوى التجربة الإنسانية بوجه عام. ومن الطريف أنَّ سبارتاكوس «هو الرمز الأجنبي الوحيد الذي نجح أمل دنقل في أن يتحد معه، ويتحدث بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص النثر سبارتاكوس، التي لاقت هوى في نفس الشاعر ولمست أعماقه»<sup>٢</sup>. ومن جرَّاء ذلك فإن الشاعر يتقمص صوته وتجربته ترميزاً شاملاً فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهياً مع فكرة الناقم على طغيان السادة والنثر من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة. لهذا يبدأ قصيدته بضمير «المتكلم» على سبيل النجوى والمونولوج الدرامي ويقول:

<sup>١</sup>. إنَّ «سبارتاكوس» عبد نائر ثار في وجه القيصر الظالم، ورفض الخضوع له، مع معرفته المسبقة بعمدية ثورته، وإلها محكوم عليها بالفشل، فهو أحد العبيد المصارعين، وكان الرومان قد أنشأوا مدرسة في «كيوا» للمصارعين، رجالها من الأرقاء، تدربوا فيها على صراع الحيوانات، أو صراع بعضهم بعضاً في حلبات خاصة وقد نجح في الحرب ثمانية وسبعون عبداً، وتسليحوا، واحتلوا أحد سفوح بركان «فيزوف»، واختاروا لهم قائداً هو «سبارتاكوس» يقال فيه: «لم يكن رجلاً شهماً شجاعاً وحسب، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذي كان فيه، ذكاء في العقل ودمائة الأخلاق. وأصدر هذا القائد نداءً إلى الأرقاء في إيطاليا، يدعوهم إلى القوة، وسرعان ما التفَّ حوله سبعون ألفاً، ليس فيهم إلا من هو متعطش للحريَّة والانتقام، فزحف على روما، ولم يكن يخفى عليه أنَّه يقاتل إمبراطورية بأكملها، وأيقن سبارتاكوس أنَّ لا أمل له في الانتصار على هذه الجيوش الجاررة، التي أعدتها روما، فانقضَّ على جيش «كراسس»، وهو القائد الروماني القدير، الذي بعث لملاقاة سبارتاكوس، وألقى بنفسه في وسط الجيش، مرحباً بالموت في المعركة.

(مصطفى عبادي، محاضرات في التاريخ الروماني، صص ٨٩ - ٩٠)

<sup>٢</sup>. أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ص ١٣٢.

المجد للشيطان.. معبود الرياح/ من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»/ من علم الإنسان تمزيق العدم/ من قال «لا» .. فلم يمت؛/ وظلّ روحاً أبدية الأمل!<sup>١</sup>

والشاعر يفاجيء المتلقّي بعبارة لم يألفها وهي «المجد للشيطان»! لأنّ فيها تحطيم للنموذج التراثي القائم على مقولة «اللعنة على الشيطان» و معارضة للموروث الديني القائل: «المجد لله في الأعالي وعلى الأرض السلام، و بالناس المسرة»<sup>٢</sup> فعبارة «المجد للشيطان» تقف على طرف نقيض لأصل «المجد لله»، وهذا ما يعود بنا إلى القول بأن الشاعر يكره تشبّث العوام بالمسلّمات وخضوعهم للمقدّس، دون السماح لأنفسهم بالتفكير في كلّ ذلك. «فالشاعر لم ير مجتمعه إلا خانعاً ذليلاً مسلوب الحرية، تملى عليه إرادته من قوى عليا، فحاول أن يستفزّهم بقلب المقدّس، وتحويله إلى ضده، ورفع الشيطان إلى مصادف المقدّسات، وكل ذلك لتحفيز العقل العربي على التفكير، وتدبّر ما حوله، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة عن طرق رفض الواقع والثورة عليه».<sup>٣</sup>

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربّما من المسلّم به أن سبارتاكوس (أمل دنقل) أراد أن يقول: المجد لكلّ إنسان رافض و متمرّد طامح إلى مصير أفضل و حياة أكرم ولو يعلم أن الهلاك محتوم عليه. والواقع «أن أمل دنقل لا يعني طبعاً مجرد تمجيد الشيطان وإنّما يستخدم معادلاً موضوعياً يجسّد دعوته للتمرد والعصيان».<sup>٤</sup> لهذا صورة الشيطان هنا انزياحية رمزية، تنطبق على كلّ من يرفض إرادة المستبدّين والسلطة الغاشمة، ويدافع بالتحريض على الحق، على نقيض ما كانت عليه صورته في الدلالة الدينية، وهو يستحقّ التمجيد؛ لأنه المعلم الأوّل للرفض.

ثم يواصل الشاعر كلماته الأخيرة مرتدياً شخصيّته التراثية ومخفياً وجهه ومتحدّاً به ومتحدّثاً بلسان هذه الشخصية التاريخية ويقول:

معلق أنا على مشانق الصباح/ وجبهتي - بالموت - محنيّة/ لأنني لم أحنها .. حيّة!/ يا إخواني الذين يعبرون في الميدان مطرقين/ منحدرين في نهاية المساء/ في شارع الإسكندر الأكبر/ لا تتجلّوا.. ولترفّوا عيونكم إليّ/ لأنكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصر.<sup>٥</sup>

١. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٧.

٢. الكتاب المقدس، إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني، ١٤.

٣. عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص ١٣٧.

٤. نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض، صص ٦٥، ٦٦.

٥. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، صص ١٤٨ - ١٤٧.

والنظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن سبارتاكوس (أمل دنقل) يخاطب الجماهير محاولاً بثّ روح التمرد والثورة فيهم اعتقاداً بأنّ المجد والعظمة يرتبطان بمنطق الرفض والتمرد، فلتكن الثورة وليكن التحديّ شرفاً للإنسان وطريقاً إلى الألم الابدئي! كما يكشف النص الشعري عن الكره الشديد للشاعر لذلك الصمت القاتل والإحساس المميت المسيطر على تلك الجموع الغفيرة من أبناء جلدته، فهو يحشد الصورة تلو الأخرى لتأكيد فكرته التحريضية الراضية على لسان العبد سبارتاكوس من دون أن يعمد إلى سرد تقرير ي أو حكاية محبوبة. ثم نرى سبارتاكوس (أمل دنقل) يخاطب القيصر أي الديكتاتور الذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطية<sup>١</sup> ويقول له:

أيها القيصر العظيم: قد أخطأت .. إنني أعترف/ دعني سـ على مشنقي- أثم يدك/ ها أنذا أقبل  
الحبل الذي في عنقي يلتف/ فهو يدك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك/ دعني أكفر عن خطيئتي/  
أمنحك -بعد ميتي- جمجمتي/ تصوغ منها لك كأساً لشرايك القوي...<sup>٢</sup>

واللافت للنظر أن خطاب سبارتاكوس (أمل دنقل) موجه إلى القيصر (الحاكم العربي) على أساس التعبير بالمفارقة، أي أنّ الكلمات الصادرة عنه يقصد منها عكس المنطوق به. فإنّ سبارتاكوس (أمل دنقل) يسخر من جيروت هذا القيصر الحاكم العظيم المستبد، الذي بنى مجده على الظلم والجيروت، وهو الذي يدمر كل العالم في سبيل الحفاظ على ذلك المجد المزيف وبالأحرى أنّ في قصيدة القناع هذه، نوعاً من التهكم والسخرية والمفارقة حيث قيل عنها «إنّها أشحن قصائد القناع بعناصر المفارقة»<sup>٣</sup> فجاء الخطاب للقيصر بصورة يحاول فيها المتحدث التماس الرحمة والمغفرة، بينما لم تكن هذه التذليلات إلّا سخرية من القيصر وبالتّالي فهي تأليب للجماهير على الظالم المستبد؛ ولهذا أراد المتحدث عكس المنطوق به، وهذه طريقة شعراء الرافضين في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض.. وهم يؤلّبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان، ويؤلّبون العبيد على العبوديّة بتمجيد العبوديّة .. وهذه بلاغة الأضداد على حد تعبير لويس عوض.<sup>٤</sup>

هذا من جانب، ومن جانب آخر أنّ الشاعر في قصيدة القناع هذه، قام بالتحوير في واقعة تاريخيّة تتعلّق بسبارتاكوس؛ فالتاريخ يدلّنا بأنه مات قتيلاً في آخر معاركه، ولم يتعرّف أحد على جثته، لكنّ

١. نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض، ص ٧٣.

٢. أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص ١٥٠.

٣. جابر قميحه، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٢٠.

٤. نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض، ص ٧٦.

الشاعر جعل حياته تنتهي على جبل المشنقة، و من غير شك أن لهذه المخالفة و الانزياح مقتضى فنياً؛ فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعميق مأساة هذا العبد المتمرد على الطغيان، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة.<sup>١</sup> إضافته إلى ذلك أن سبارتاكوس المتقنّع به يختلف عن سبارتاكوس التاريخي في موضوع آخر؛ لأنه في التاريخ امتاز بموقفه الراض لحكم القيصر، لكنّ الشاعر صوّره طالباً الاعتذار من القيصر ويخضع له ويزدرف دموع الندم أمامه، ويوجّه الناس إلى الخضوع والاستسلام والخنوع والرضى بعيش، الذلّ حيث ينتهي التمرد والصمود والثورة إلى لا شيء! والسبب واضح للعيان؛ لأنّ أسلوب الشاعر - كما أسلفنا - يقوم على المفارقة والسخرية المرّة والتهكّم، فكلّ ما يطلقه سبارتاكوس من اعتراف وإذعان يتحوّل إلى ضده.<sup>٢</sup> وهذا أسلوب فيه من الجدة والطرافة أكثر من التبعية والتقليد. وبناء على ما أسلفناه يمكن القول بأنّ الشاعر استلهم وجه سبارتاكوس وتبرقع به وحاول من خلاله أن يثّر فكرته التحريضية وسعى أن يعبر عن تجربة الإنسان العربي الراض لكل ما تقوم به سلطاته الغاشمة والتلاعب بمصيره. لهذا اختار أسلوب المونولوج الدرامي، فالصوت الذي يهيمن على قصيدته هو صوت القناع (سبارتاكوس)، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير المتكلم وحده «أنا» الذي يتيح له أن يتعرف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية. ومن هذا المنطلق ابتعد عن الصوت الأحادي والمباشرة وأضفى على عمله الشعري شيئاً من الموضوعية وتعدّد الأصوات والغموض الفني وأبرز أسلوباً درامياً ممتازاً.

### ٣ - قناع الشخصية فولكلورية، عنبرة نموذجاً

تقمّص الشاعر أمل دنقل شخصية فولكلورية لـ «عنبرة» عبر تقنية القناع المركب في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، فالقصيدة تكاد تعدّ أشهر قصيدة عربية كتب عن هزيمة ١٩٦٧، إذ تمتاز بتعدّد المستويات والأصوات والأبعاد والعلاقات الدرامية. والشاعر بناها على حوار مع «زرقاء اليمامة»<sup>٣</sup>، و يستعين فيها بالتعالق النصّي مع شخصيات أخرى من مثل الملكة زنوبيا، نموذج الجندي

<sup>١</sup> جابر قمبيح، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٣٤.

<sup>٢</sup> عبدالسلام المساوي، البيّات الدالة في شعر أمل دنقل، ص ١٦٩، وجابر قمبيح، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، صص ١٥٨-١٥٩.

<sup>٣</sup> إن زرقاء اليمامة شخصية يضرب بها المثل في قوة البصر، قيل «أبصر من زرقاء اليمامة» وهي امرأة من حديس من أهل اليمامة (جو)، (وجو اسم لليمامة). يقال إن حسان تبع سار من اليمن بجيشه لقتال قبيلتها، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليال، صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش، وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستترون بها

المدافع عن وطنه وخاصة عنترة بن شدّاد ولعلّ صوت الشخصية الأخيرة هو المهيمن على مقاطع القصيدة.

ومّا لا يدع مجالاً للشك أنّ عنترة شخصية فولكلورية شعبية ثريّة وحافلة، بل جامعة للمتناقضات؛ فهو الفارس المغوار والعبد الذليل، والعاشق المعبود والحبيب الفاتر<sup>١</sup>، لكنّ الخطاب الشعري والبنية الكلية للنصّ هما السبيل الوحيد لكشف الجوانب التي يريد الشاعر التركيز عليها عبر سياقه الشعري؛ لأنّ السياق هو الفصل الوحيد في تحديد الدور المقصود.

على أيّة حال يلوح لنا أن صوت الشاعر في بداية القصيدة تداخل بصوت جندي قاسى مصائب الحرب وعاد يشكو للزرقاء - رمز القوى القادرة على الكشف والتنبؤ واستشراف المستقبل - ثقل العار الذي صار يحمله وهو مثخن بالجراح التي أصابته وأصابت شعبه فيقول:

أيتها العرّافة المقدّسة .. جئت إليك .. مثخناً بالطعنات والدماء/ أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المقدّسة/ منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء/ أسأل يا زرقاء.. عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء/ عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة/ عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء/ عن الفم المحشو بالرمال والدماء!!!/ أسأل يا زرقاء.. عن وقفي العزلاء بين السيّف.. والجدار!/ عن صرخة المرأة بين السيّ و الفرار!/ تكلمي أيتها النبية المقدّسة/ تكلمي.. بالله.. باللعنة.. بالشيطان../ تكلمي.. لشدّ ما أنا مهان.<sup>٢</sup>

ثمّ إن الجندي المتكلم الزاحف إلى زرقاء فوق الجثث المتراكمة قد تحوّل إلى عنترة، أو إنّه قد توحد معه ليربط بين الماضي والحاضر في نسيج القصيدة وبنيتها ليؤكد على استمرار الطبقيّة البغيضة وحنائيتها على حياة هذه الأمّة من منظور اجتماعي، وليبوح بأسرار نكسة حزيران والذلّ الذي لحق الإنسان

ليلبسوا عليها فقالت: يا قوم لقد أتكم الشجر، أو أتكم حمير، فلم يصدقوها فقالت على مثال الرجز:

أقسم بالله لقد دبّ الشجر أو حمير قد أخذت شيئاً يجير

فلم يصدقوها. فقالت أحلف بالله لقد أرى رجلاً ينهش كتفاً، أو يخصف النعل، فلم يصدقوها، ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان فاحتاحهم، فأخذ الزرقاء فشقّ عنها فإذا فيها عروق سود من الإثم، وكانت أول من اكتحل بالإثم من العرب.(أبوالفضل أحمد بن محمد الميداني، **مجمع الأمثال**، ص ٥١٨).

<sup>١</sup>. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، صص ٣٧٤ و أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص ٤٢٢-٤٢٤.

<sup>٢</sup>. أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، صص ١٥٩-١٦٠.



العربي بسببها من منظور قومي، لهذا توخّد مع هذه الشخصية الفولكلورية وحاول أن يستدعي جزءاً من حياة الحرمان التي ضاقتها الشخصية المتّنعّ بها بأيام العبوديّة في قبيلة عبس فيقول على لسانه:

قيل لي «أحرس..»/ فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيان/ ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان/ أجتزّ صوفها../ أردّ نوقها/ أنام في حظائر النسيان/ طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة./ وها أنا في ساعة الطعان/ ساعة أن تخاذل الكماة.. والرّماة.. والفرسان/ دعيتُ للميدان!/ أنا الذي ماذقتُ لحم الضان../ أنا الذي لاحول لي أو شان../ أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيان،/ أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!!/ تكلمي أيتها النبىء المقدسة/ تكلمي.. تكلمي../ فها أنا على التراب سائل دمي.<sup>١</sup>

كما يلاحظ أن الشاعر لا يشير إلى «عنترة» تصريحاً، ولا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمناً حين يذكر «عبيد عبس»، ويقنع بالإيماء إليه مع استعانة بمقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يعرى الإبل ويجتزّ وبرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمرّة! ومن ينام في حظائر النسيان ثم يُدعى إلى الميدان! ومن ينكر ساعة المجالسة ثم يذكر ساعة الموت!<sup>٢</sup> لهذا استوحى الشاعر صورة عنترة بإشعاعاتها الأصلية والمضافة، دون أن يعتمد إلى السرد التقريرى أو الحكاية المحبوكّة.

مضافاً إلى ذلك أن الشاعر قام باستدعاء شخصية «عنترة» مستخدماً آلية «الدور» المتبلورة في تقنية القناع، مكتفياً بدورها واسم قبيلتها دون التصريح باسمها المباشر، ويلاحظ «أنّ آلية الاستدعاء قد تناسب تناسباً واضحاً مع السياق، نظراً لأن الاسم المباشر لعنترة بن شدّاد، يحظى بقدر كبير من صفات العزّة و الشرف في الوعي الجمعي، لا تتناسب مع عالم العبودية والذل الذي يلحّ الشاعر على تصويره في هذا الجزء من النص.» فضلاً عن أنّ ذكر الشاعر لاسم القبيلة «عبس» مصاحباً لدور «العبودية» في قوله: «ظللتُ في عبيد عبس» يدلّ على أن دور العبوديّة هو الدور المخصّص لعامة الشعب ومعظم أفراد القبيلة، وأنه ليس مقصوراً على عنترة وحده، والحال أنّ التداعيات الدلالية لمادة «عبس» والتي تثير في الذهن معاني التجهّم والشدة، وتقطيب ما بين العينين، تتفق تماماً مع دلالة السياق العابسة والبائسة المعبرة عن الشعب الكادح المطحون.<sup>٣</sup>

<sup>١</sup>. المصدر نفسه، صص ١٦١-١٦٢.

<sup>٢</sup>. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربيّة، صص ١٥٥-١٥٦.

<sup>٣</sup>. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعريّ، ص ٨٩.

ثم معرفتنا بأن تاريخ القصيدة هو ١٩٦٧/٦/١٣ ينيء عن معادل عنتره، و هو المقاتل العربي (والإنسان العربي) الذي ظلّ خارج دائرة التأثير في القرار، وعندما نشبت الحرب طلب إليه أن يقاتل وأن يردّ الأعداء! لقد أهملوه وعند الحرب تذكّروه، فأبي نصر يتوقّع منه؟! بناءً على ذلك يمكن لنا القول بأن شخصية عنتره كمعادل موضوعي للمواطن العربي الكادح الذي لا يهتمّ بوجوده أحد من الحكام حتّى تقع الكارثة، فيهرعون إليه مستنجدين، ويبدأ التعتّي بالعامل والفلاح والشعب الأصيل و..! بعبارة أدق جعل أمل دنقل «عنتره» رمزاً للشعب العربي؛ فقد ترك هذا الشعب (عنتره) مهملاً في المراعي، ليس له إلّا أحقر الأعمال التي لا تسمن ولا تغني من جوع، وعندما جدّ الجدّ دُعي للترال، فأني يكون ذلك؟! وأشدّ إيلاًماً وتناقضاً من ذلك الإلحاح عليه بأن يلقي بنفسه إلى الموت وقبل ذلك كان منبوذاً<sup>١</sup>!

وفي الحملة، أخذ أمل دنقل في هذه القصيدة من القناع وسيلة للتعبير عن تجربة «حرب حزيران» بصورة رمزية وغير مباشرة، وذلك الحديث من خلال شخصية شعبية وفولكلورية لعنتره، وبهذه العملية خفّف من حدّة الغنائية والمباشرة وأضفى على صوته نبرة موضوعيّة ومسحة من الغموض والإيهام. في الوقت نفسه حاول أن يتحدّى عبر هذه الشخصية المتقنّع بما القضايا السياسية والاجتماعيّة ويعبّر عن أسباب النكسة في العلاقة بين المواطن والسلطة؛ وهذا ما يدعونا إلى الاعتقاد إلى أنّ تقنية القناع جعلت النص الدنقلي قابلاً لتعدّد القراءات النقدية.

#### ٤ - قناع الشخصية الأدبية، المتنبي نموذجاً

استدعى أمل دنقل شخصية المتنبي في قصيدته «من مذكرات المتنبي في مصر» وحاول أن يعبر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة، وهذا يعني أن البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثر أهميّة له. استخدم الشاعر شخصيته التراثية كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء المنشودة في إطار الاستغراق الكلّي. لذلك جعل هذه الشخصية عنواناً على مرحلة تمرّ بها مصر والبلاد العربيّة في الستينات وتحديدًا بعد نكسة ١٩٦٧.<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ٥٦ و عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص ٦٦.

<sup>٢</sup> نادر زين الدين، ابوالطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٦.

غير أنّ المتنبيّ عند شاعرنا لا يجرب حياة ذهبيّة مملوءة بالخير والعطاء جنب سيف الدولة (رمز المجد العربي الأصيل والفروسية العربية المنتصرة)، بل يعيش عند كافور الإخشيدي الحبشي (رمز الخزي والعار والكسل الذي كان يكيل له الوعود ويماطله دون أن يعطيه شيئاً). وهذا ما جعل أمل دنقل يستفيد من رحلة المتنبي إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور واحتقاره له مع اضطراره لمدحه، مع استعارة حبس كافور للمتنبي في سياق شعري جميل وبأسلوب قصصي ناجح مع الاستعانة بتقنية القناع من بداية قصيدته حتى نهايتها، حيث يقول على لسان المتنبي:

أكره لون الخمر في الفنينة/ لكنني أدمنتها.. استشفاء!/ لأنني منذ أتيت هذه المدينة/ وصرت في القصور ببغاء!/: عرفت فيها الداء!!/ أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبة ووجهه المسودّ. والرجولة المسلوقة/ .. أبكي على العروبة!<sup>١</sup>

ومن خلال الفقرات الماضية يبدو أنّ أمل دنقل أخذ يتحدّث من خلال قناع المتنبي عن دوره الدليل في بلاط كافور وكراهيته لهذا الدور وقهره عليه، فيرى أنّ دوره ينحصر منذ أصبح شاعراً للقصر في كونه «ببغاء» يردّد ما تطلبه السلطة، فهو -كشاعر- مقهور ومجبر على التغمّي ببطولات كافور الموهومة، والحال أنّه يعلم أنّ هذا الحاكم لا يستحقّ مدحاً؛ إذ لا يرى فيه ملامح البطل القادر على تحقيق آمال العرب، فيبكي على العروبة.

وبما أنّ شاعرنا أمل دنقل مثقل بمشاعر الهزيمة والانكسار إثر نكسة ١٩٦٧، فيسقط هذه المشاعر الأليمة على شخصيّة المتنبي الفنان الأسير الذي تجبره السلطة الغاشمة التي تتمثّل في كافور الإخشيدي على أن ينشد فيه المدائح.

يوميء، يستشدي، أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده .. يأكله الصدا!/: وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفي؟ أسير مثقل الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر.. ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!<sup>٢</sup>

النصّ الذي بين أيدينا يبيّن لنا أنّ الشاعر استخدم في هذا الجزء نوعاً من المفارقة، إذ إنّ كافور يمثّل النموذج الأعلى للحاكم القوي الشجاع، فتعلّقت آمال الشعب به، وتقدم إليه بالمظلمات والرقاع!

١. أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص ٢٣٧.

٢. المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

والحال أنّه يمثّل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة، التي تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلون من الدّعاية الزائفة.

ومن الملاحظ أنّ أمل دنقل يسعى للالتحام العميق بشخصيّة مستدعاة عن طريق القناع، حيث يتحوّل هذا الالتحام في الجزء الباقي من النصّ إلى رابط شكليّ يعتمد على «التناس» الذي يسيطر عليه صوت الشاعر المعاصر فيقول على لسان المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟/ «نامت نواطير مصر» عن  
عساكرها/ وحاربت بدلاً منها الأناشيد!/ ناديت: يا نيل هل تجري المياه دمًا/ لكي تفيض، ويصحو  
الأهل إن نودوا؟/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟<sup>١</sup>

كما هو واضح أنّ الشاعر يتناس مع دالية المتنبي الشهيرة التي نظمها في هجاء كافور قبل أن يرحل عن مصر، حيث قال:

عيد بأية حال عدت يا عيد      بما مضى أم لأمر فيك تحديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها      فقد بضمن وما تقنى العناقيد<sup>٢</sup>

وهذه العملية في نهاية القصيدة تدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ أمل دنقل حريص على الالتحام بالشخصية المتقنّع بها. غير أنه قام بتحوير في نصّ مستدعى لتلاؤم الغرض الذي يرمي إليه؛ لأنه «أراد أن يدين سياسة اليهود وتخاذل المؤسسة العسكرية عن حماية البلاد»<sup>٣</sup>، بتعبير آخر إنّ الهمّ الفكري القابع في ذاكرة الشاعر هو أن السّلطة المصريّة في ذلك الوقت كانت أشبه بالحارس النائم الذي يبدو مخيفاً وإن كان لا يملك الدّفاع عن نفسه في حقيقته الأمر؛ لأنها قد غفلت عن تدعيم الجيش وتنمية كفاءته القتالية، واكتفت بمواجهة العدو بالأناشيد التي تهدّده بالويل والثبور وعظائم الأمور. ولاشكّ في أنّ الشعر في مثل هذا السياق يصبح عديم الجدوى، حيث لا تصلح الأناشيد لمواجهة المدافع، لهذا كانت نكسة ١٩٦٧ نتيجة طبيعية لتلك السياسة الفاشلة»<sup>٤</sup>.

وأكبر الظنّ أنّ المتنبي المعاصر (أمل دنقل) يطلب من كافور (الحاكم العربي الزائف) أن يفني بمواعيده وأن يستردّ ما احتلّ من أراضيه وألا يتقاعس عن المسؤولية التي فوّضت إليه، لكنّ كافور

<sup>١</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

<sup>٢</sup>. أبو طيب المتنبي، الديوان، ج ١، ص ٣٩٣، ٣٩٦.

<sup>٣</sup>. عبدالسلام المساوي، البيّات الدالة في شعر أمل دنقل، ص ١٧٧.

<sup>٤</sup>. أحمد مجاهد، أشكال التناس الشعري، صص ٢٨٢-٢٨٣.

مواعيده للمتنبى (أمل دنقل أو الإنسان العربي المعاصر) مواعيد عرقوب، لذلك جاءت هذه القصيدة كتعبير عن انتقاد واضح للسلطة السياسيّة وعدم تحملها مسؤولية الخيبة، وأراد فيها الشاعر أن «يعرّي من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تغطّي ضعفها أمام العدو بممارسة السطان على رعاياها في الداخل، وإخفاقها في صنع أجماد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاق أجماد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء»<sup>١</sup>.

خلاصة القول أنّ دنقل يكره كلّ الكره تنمّر السلطة المهزومة على الرعية ويتحدّى في نصّه الشعري القضايا السياسيّة ويدين تقاعس الحكام العرب مع الاستعانة بشخصية المتنبى والتكلم من خلالها، غير أن السرد يغلب في هذا النص على الإنشاء، وتكثر الأفعال الماضية، وهذا يعود إلى أنّ الشاعر يحرص على أحاسيس المتنبى أكثر من حرصه على أحاسيسه هو نفسه، ولذلك كان مؤرخاً أكثر منه شاعراً، والمتنبى في نصه الشعري يعيش في العهد العباسي وليس في العصر الحديث! وهذا ما يؤخذ على شاعرنا أمل دنقل.

### النتيجة

إنّ ما يمكن أن نستنبطه من النصوص المدروسة هو أنّ الشاعر استفاد من آليات متعدّدة للتقنّع بالشخصيّات التراثية في قصائده، من مثل آلية «القول» عند التقنّع بالمسيح، وآلية «الدور» عند التقنّع بعنّرة، مع اعتماده على أسلوب النجوى (المونولوج الدرامي) والحوار (الديالوج) كما كانت الحال عند التقنّع بسبارتاكوس والمتنبى. والشاعر دنقل يمتلك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصرّف بها، وإضافة دلالات جديدة لتناسب الشخصية المتقنّع بها وتجربته المعاصرة؛ هذا ما رأينا عند معالجتنا لشخصية سبارتاكوس الذي جعل الشاعر حياته تنتهي على جبل المشنقة، على النقيض من واقعه التاريخي، أو جعل من المتنبى صوتاً لإدانة الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة في مصر، فالقناع جعل نصّه الشعري رمزياً قابلاً لتعدّدية القراءات النقدية؛ إذاً رسالة الشاعر لاتصل إلى القارئ بصورة مباشرة بل من خلال وسيط هو شخصية القناع التي تمثّل الموضوع في التجربة القناعيّة.

ولعلنا لا نجانب الصواب حين نستنتج أنّ شخصيات أمل دنقل المتقنّع بها لا تخرج في الغالب عن نطاقها المحدّد، وهي شخصيّات انقلابيّة متمردة على زمانها وواقعها لا تستسلم، وإنّما تتمرّد حتى لو كان تمرّدها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية. انطلاقاً من هذا الفهم فإنّ اللحظة التي يختارها الشاعر

<sup>١</sup>. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٩.

من حياة الشخصيات التراثية هي لحظة الهزيمة والانكسار مع تكثيف البعد التراجيدي، وهذا ما وصلنا إليه عند معالجة جميع الشخصيات التي قام الشاعر بالتقنّع معهم. ثم لا يمكن عدم الاعتراف بأنّ التراث جزء مهم من كيان أمل دنقل الشعريّ، فإنه يعتمد في قصيدة القناع على روح من التجربة التراثية وشخصياتها ويخلق نصّاً رمزياً بما فيه من مفارقة وانزياح وسخرية لقراءة الحاضر و تأويل الواقع الراهن يعيّن هذه الشخصيات مع إلغاء دلالتها المعهودة.

### قائمة المصادر والمراجع

- الكتاب المقدس.

١. أبوهيف، عبدالله، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

٢. بني عامر، عاصم محمد أمين، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، الطبعة الأولى، عمان: دارالصفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٣. البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.

٤. ثامر، فاضل، معالم جديدة في ادبنا المعاصر، الطبعة الأولى، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥م.

٥. الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٢م.

٦. حداد، علي، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

٧. خليل جحا، ميشال، أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة، ١٩٩٩م.

٨. داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، مصر: المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع والاعلان، د.ت.

٩. دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، (د.ط)، بيروت: دار العودة، د.ت.

١٠. الدوسري، أحمد، أمل دنقل شاعر علي خطوط النار، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

١١. زين الدين، ثائر، **ابوالطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
١٢. ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**، الطبعة الرابعة و العشرون، مصر: دار المعارف، ٢٠٠٣م.
١٣. العبادي، مصطفى، **محاضرات في التاريخ الروماني**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة كريدية إخوان، د.ت.
١٤. عباس، احسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثالثة، عمان: دارالشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.
١٥. عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى ، القاهرة: دارغريب، ١٩٨١م.
١٦. عصفور، جابر، «أفئدة الشعر المعاصر - مهبّار الدمشقي»، مجلة «فصول»، مج ١، العدد ٤، ١٩٨١م.
١٧. علي، عبدالرضا، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.
١٨. العيد، يمّني، **في القول الشعري**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٨م.
١٩. فتوح أحمد، محمد، **واقع القصيدة العربية**، الطبعة الأولى، مصر: دارالمعارف، ١٩٨٤م.
٢٠. قميحه، جابر، **التراث الانساني في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، القاهرة: جامعة عين شمس، ١٩٨٧م.
٢١. الكركي، خالد، **الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالجيل، ١٩٨٩م.
٢٢. كندي، محمد علي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، لبنان: دارالكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م.
٢٣. المتنبي، ابوالطيب، **الديوان**، شرح عبدالرحمن البرقوقي، (د.ط)، بيروت: شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم، د.ت.
٢٤. مجاهد، أحمد، **أشكال التناس الشعرية**، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٥. مجلي، نسيم، أمير شعراء الرفض، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.
٢٦. محمد أبو جبين، عطا، شعراء الجيل الغاصب، الطبعة الأولى، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٤م.
٢٧. المسأوي، عبدالسلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.
٢٨. موسى، خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣م.
٢٩. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، القاهرة: ؟، ١٣٥٢هـ.
٣٠. وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.



## تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة "كتيبه" لأخوان ثالث وقصيدة "في المنفى" للبياتي

الدكتور شهريار همتي\*

\*\*الدكتور جهانگیر أميري

\*\*\*الدكتور پیمان صالحی

### الملخص

كانت أسطورة سيزيف، ولا تزال من المصادر الموحية لدى الشعراء المعاصرين العرب والإيرانيين. لقد ورد في إحدى الأساطير اليونانية القديمة أنّ «سيزيف» حُكِمَ عليه، بسبب تمرّده على الآلهة أن يرفعَ صخرةً عظيمةً من أسفل الجبل إلى أعلاه إلاّ أنّه لم يَتِمَّكن من أداء مهمّته رغم محاولاته الجادة وجهده البليغ، إذ إنّ الصخرة أفلتت من يديه حين وصولها إلى القمة. وهكذا أراد له القدر أن يعيدَ عملية نقل الصخرة ولكنّه لم يَجُن في كل مرّة سوى الفشل والخيبة، ويظلُّ هكذا إلى الأبد وبذلك أصبح رمز العذاب الأبدي.

لقد استوحى الشعراء من هذه الأسطورة مفاهيم متنوعة ومختلفة بحسب اختلاف وجهات نظرهم وقراءاتهم لها؛ اجتماعياً، وفلسفياً، وثقافياً... وما هذا البحث إلّا (رؤية سياسية) لأسطورة سيزيف، قدّمها الشاعران المعاصران؛ مهدي أخوان ثالث و عبد الوهّاب البياتي، و وصلت إلى نتاج عدة منها: أنّ الأوضاع الاجتماعية المتدهورة قد تركت في أشعار البياتي وأخوان ثالث صدًى حزناً متشائماً، حيث أخذ كلٌّ من البياتي وأخوان ثالث بنظم قصيدة يصوّر فيها أفكاره ويعبّر عن آرائه في تلك القصيدة باستخدام أسطورة سيزيف، والرسالة الموجهة إلى القارئ هي الدعوة إلى العمل الجماعي ومقاومة المشاكل وعدم الخضوع لليأس والاستسلام.

**كلمات مفتاحية:** مهدي أخوان ثالث، عبد الوهّاب البياتي، أسطورة سيزيف، الشعر المعاصر، الاستيحاء، القراءة السياسية.

---

\*- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي.

\*\* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة رازي .

\*\*\* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة إيلام. salehi.payman@yahoo.com

## المقدمة

عندما نتتبع ثقافة الشعوب نجد أنّ لكلّ منها أساطيرَ تركت آثارها وبصماتها على حياته. والأساطير، بادئ ذي بدء، تتكوّن عند أمة من الأمم ثمّ تنتقل عبر العلاقات الثقافية إلى سائر الأمم، ولذلك تتضمّن الأساطير خصائص ورموزاً مشتركة رغم تنوع أسماؤها لدى مختلف الشعوب. وللأساطير دور كبير في الأدب المعاصر لا يستهان به، إذ إنّ الشعراء المعاصرين تمكنوا، بفضل الأساطير، من تجاوز القوالب الشعرية التقليدية والدخول بالشعر إلى عوالم جديدة رحبة لا تحدّها الحدود الضيقة. وهكذا حاول الشعراء أن يقرّبوا الأساطير من حياة الناس والاستفادة منها للتعبير عن الأحداث والتجارب الجديدة التي ألمّت بحياة الشعوب ولا يفوتنا أن نقول إنّ الأساطير تحتلّ حيزاً كبيراً ومساحة شاسعة من الشعر المعاصر إلى درجة سُمّي الشعر المعاصر بالشعر الأسطوري أو أدب الأساطير واعتبر الشاعر العملاق بدر شاكر السياب الأسطورة سمة الشعر الحديث ووصف العصر الحديث بأنّه عصر متميز من حيث اهتمامه بالأدب الأسطوري من بين العصور.<sup>(١)</sup>

على صعيد آخر، تعتبر الإلتجهاات السياسية والاجتماعية من المؤثرات الأساسية للشعر المعاصر، لأنّ الشعراء عمدوا إلى التعبير عن هموم الناس وآلامهم فجاءت أشعارهم مرآة صافية تعكس بوضوح حياة الناس وتصور تطلعاتهم وهواجسهم أصدق تصوير. هذا الاتجاه إلى حياة الناس، نجده في الشعر العربي والفارسي المعاصرين، وذلك للتشابه التام بين ظروف الحياة التي نشأ في أحضانها الشعراء. (البياتي) و(أخوان ثالث) من الشعراء المعاصرين الذين شغلت بهم قضايا مشتركة وهواجس متشابهة. فقد كان كلّ منهما يدرك الظروف الاجتماعية إدراكاً تاماً وقام بطرح الحلول التي من شأنها أن تُنقذ الشعوب من الأوضاع السيئة المحيطة بهم، لو تمّ العمل بها. يرى (البياتي) و(أخوان ثالث) أنّ الطريق الوحيد الذي يضمن الخلاص للشعوب هو الوقوف بوجه الظلم. فدعوا الجماهير وجهور الناس إلى الثورة على واقعهم المريع وعلى كلّ من سبّب هذه الأوضاع المأساوية. كان الشاعران يعتبران أنفسهما مدينين لعموم الناس ومكلّفين بمدايتهم. والدواوين الشعرية التي وضعها هذان الشاعران تعبّر تعبيراً صادقاً عن التزامهما الاجتماعي والسياسي.

تُعَدُّ أسطورة (سيزيف) إحدى المصادر التي استلهم منها الشاعران المعاصران؛ مهدي أخوان ثالث و عبد الوهّاب البياتي، استلهاماً سياسياً، والسؤالان اللذان نريد الإجابة عنهما من خلال هذه الدراسة المقارنة هما:

<sup>١</sup> - بدر شاكر السياب، «أخبار وقضايا»، مجلة الشعر، ص ١١٢.

١ - ما هي الدوافع التي دفعت الشعاعين؛ أخوان ثالث و البياتي، إلى قراءة الأسطورة هذه، قراءة سياسية؟

٢ - ما هي العناصر التي مزجها هذان الشعاعان بأسطورة سيزيف للتعبير عن أفكارهما؟ قبل الدخول في البحث، تجدر الإشارة إلى الدراسات التي تمت حول الأسطورة بشكل عام، أو حول أسطورة سيزيف بصورة خاصة. فقد تمت في هذا المجال دراسات عديدة، منها:

- البحث الذي أعدّه محمد عبد الرحمن يونس بعنوان «الأسطورة في الشعر والفكر»
- البحث الذي أعدّه عبد الرضا علي التوتّر وعنوانه «القناع في الشعر العربي المعاصر»
- بحث آخر أسعد رزوق وهو يحمل عنوان «الأسطورة في الشعر المعاصر»
- وبحث لأنس داود بعنوان «الأسطورة في الشعر العربي الحديث»
- البحث الذي أعدّه عيسى أمن خاني في هذا المجال تحت عنوان: «أسطورة سيزيف وأثرها على الشعر الفارسي»، حيث أشار فيه الباحث إلى عدد من الشعراء الذين خضعوا لهذا التأثير، وليس منهم أخوان ثالث.

لقد جاء، في هذه البحوث المذكورة أعلاها وفي كثير من البحوث الأخرى، إشارات مفيدة للأساطير وأسطورة سيزيف كواحدة منها بشكلٍ موجز. ولكنّ البحث الحاضر يعدّ جديداً مبتكراً، إذ إنّّه تطرق إلى الشعاعين الإيراني والعربي؛ أخوان ثالث والبياتي، ومدى تأثرهما بأسطورة سيزيف واختلاف وجهات نظرهما في قراءتهما للأسطورة اليونانية تلك.

## ٢ - نبذة عن أسطورة سيزيف

ورد في الأساطير اليونانية أنّ الحرية كانت حكراً على الآلهة ولم يكن للأحرار وطالبي الحرية سبيل للحصول عليها سوى مواجهة الآلهة التي تكلفهم ثمناً باهضاً. وكان سيزيف ملك منطقة «كورينث» وأشجع بطل في نفس الوقت. لقد تمرّد سيزيف على «زئوس» وهو كبير الآلهة لاستبداده وغطرسته. وكان يعلم سيزيف أنّ زئوس قد اختطف «آثينا» بنت إله الأنهار ولما قام إله الأنهار بسقي مزارع سيزيف رغم أحزانه وأشجانه لفقد بنته، قام سيزيف بإفشاء أسرار الآلهة عند إله الأنهار مكافأة له. فأرسل زئوس إله الموت «تانتالوس» للقضاء على سيزيف، لكنّ سيزيف البطل قيده بالسلاسل والأغلال وقال سيزيف لزوجته: «إذا ميتٌ بأي سببٍ كان فاتركي جسدي في ساحة المدينة عرياناً» فما لبث أن جاءت الآلهة لإنقاذ إله الموت وخلّصوه من ربة سيزيف. ثم نفى سيزيف إلى عالم الظلال عند «هاديس» فطلب سيزيف من هاديس إطلاق سراحه كي يذهب إلى زوجته ويتقم منها بحجة

أنّها تركت جُثمانه وسط ساحة المدينة عرياناً. سمح له هاديس بالذهاب شريطةً أن يرجع إليه فور انتقامه من زوجته. ولكنّ سيزيف لم ينجز وعده بعد رجوعه إلى الأرض. ونفي سيزيف إلى عالم الأموات وعوقب هذه المرة بعقوبة شديدة وهي أن يُدحرجَ صخرةً ماثلة من أسفل جبل رفيع إلى أعلاه وكتب عليه أن يفلت الحجر من يديه في كلّ محاولة جديدة، فكان يكرّر هذه المحاولة إلى أن تنتهي في كلّ مرة إلى نهاية مأساوية فاشلة، وهذه الدوامة الرهيبة تستمرّ إلى الأبد. يا له من مصير كارثي! يقول ألبير كامو: "هذا العبث والخيبة والهزيمة التي تتكرّر في ديمومة أبدية لهي من أسوأ العقوبات التي عوقب بها المسكين سيزيف".<sup>(١)</sup>

«الصخرة، في هذه الأسطورة، هي رمز من الرموز التي أُحيطت بالخرافة. كلّ شيء في هذه الخرافة، وحتى سيزيف نفسه، يشكل جزءاً صغيراً من منظومة كبرى. الجبل بدوره يكون رمزاً للسجن المؤبد الذي سجن فيه سيزيف بأعمال شاقة رهيبة. سيزيف نفسه هو رمزٌ للمتمرد الذي يتمرد على النظام الذي يعرفه جيداً ولكن يرفضه بشدة، لأنّه لا ينسجم مع رغباته وحاجاته. هو يريد أن يعيش حراً أياً فرفض الظالم والضمير ويقف في وجه كل من يريد أن يسلب حريته وهو «زئوس». وزئوس في هذه الخرافة يرمز إلى كل من يرفض سلطانه وخطاسته. وأما الحجر، في هذه القصة، فلم يعد حجراً عادياً كغيره من الأحجار بل له شخصية مستقلة تَمّت بصلة إلى شخصية سيزيف. وهذا الحجر يكتسب مفهوماً جديداً ومغزى بعيداً. هذا الحجر أيضاً محكوم عليه بالصعود والهبوط إلى الأبد، المصير الذي لا نهاية له. ربّما يتمنّى الحجر أن يتخلّص من هذه الدوامة العمياء ولكن هيهات، أتّى له أن يتخلّص هو وسيزيف وهما صاحبا زنزاة واحدة يتحمّلان معاً هذا السجن الرهيب وربّما يحين يومٌ يتخلصان فيه من هذه الكارثة!»<sup>(٢)</sup>

### ٣- نبذة عن حياة الشاعرين

ولد أخوان ثالث في مدينة مشهد سنة ١٣٠٧ هـ/ش/١٩٢٨ م. أنهى دراسته في معهد الفنون في فرع الحدادة وعمل كحدّادٍ لمدة، توطّف بعدها في وزارة التربية والتعليم واشتغل بالتدريس في قرية من قرى طهران. حاز، عام ١٣٢٢ هـ/ش/١٩٤٣ م، على ميدالية ذهبية في مسابقات الشعر لمهرجان الشباب، واعتقل في السنة نفسها بتهمة النشاطات السياسية. قام بتدريس الأدب المعاصر في جامعات طهران

<sup>١</sup> - ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ص ٥٠.

<sup>٢</sup> - سليمي، افسانه سيزيف (بار معنابي سنگ)، مجله شعر در هنر نويسش، ص ٢٥٦.

وإعداد المعلمين إلى أن وافته المنية عام ١٣٦٩<sup>(١)</sup>/١٩٩٠م من أهم أشعاره السياسية قصيدة «زمستان» (الشتاء)، و«كتيبه» (نقوش حجرية) و«پایز در زندان» (الخريف في السجن). كان أخوان ثالث شاعراً سياسياً دون أن يترع إلى السياسة أو يصرح بها. تلك الأحداث السياسية التي مرّ بها بلده تشكل قسماً كبيراً من مضامين شعره. شعره مرآة صافية تعكس ما في البلد من ظلم وإرهاب وتعذيب، ويعكس اليأس والخيبة التي حلّت بالشعب الإيراني بعد حدوث الانقلاب العسكري الذي أطاح بحكومة مصدّق في ٢٨ مرداد عام ١٣٣٢ش/١٩٥٣م. وكما يعكس غضب الشعب وضجره وتبرّمه بنظام الشاه، يعكس أيضاً ما كان في السجون المخيفة من تعذيب وإذاء وأفعال وحشية. هكذا شعر أخوان يدلّ على تواجده المستمر في الميدان السياسي ومشاركته الفعّالة في تقرير مصير الشعب.

أمّا الشاعر العراقي عبدالوّهّاب البيّاتي فقد ولد عام ١٩٢٦م، ببغداد. تخلّى البيّاتي عن البحور الخليلية وأصبح من روّاد الحداثة في الشعر و أحد مؤسّسي الشعر الحديث في الأدب العربي. غادر بغداد وسافر إلى بلاد مختلفة ومنها إيران. بدأ البيّاتي رحلته الشعرية كشاعر رومنتيقي ولكنه جرّب أيضاً سائر المدارس الشعرية كالواقعية والرمزية وأخذ ينظر إلى العالم نظرة صوفية. وهو الذي ابتكر فنّ (النقاب) في الشعر العربي الحديث. طبع البيّاتي ديوانه الشعري الأول بعنوان (الملائكة والشيطان) في عام ١٩٥٠ وديوانه الثاني تحت عنوان (أباريق مهشّمة) عام ١٩٥٤<sup>(٢)</sup>. أصبح البيّاتي ممنوع الدخول إلى وطنه العراق من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٨ جرّاء معارضته الحكومة العراقية في تلك الفترة، إلى أن وافاه الأجل سنة ١٩٩٠<sup>(٣)</sup>.

#### ٤ - سيزيف في قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث

تُعَدُّ هذه القصيدة من أجمل وأروع قصائده التي تحمل في ثناياها المفاهيم السيزيفية، حيث تتطرّق إلى قضايا الجبر و إليّاس وما يدخل في هذه المنظومة. «كتيبه» رواية ذات طابع أساطيري وإنساني. تروي لنا حكاية تبدّلت إلى مأساة بشرية.<sup>(٤)</sup> مضمون القصيدة الرئيس يروي قصة جماعة من الرجال والنساء عند حجر عظيم مقيدتين في الأصفاد. والشاعر نفسه واحد من هؤلاء المكبلين، يسمّع صوت غريب يشجّعهم على الكشف عن أسرار ما نقش على الحجر. وسرعان ما تتوجّه الجماعة نحو

<sup>١</sup> - شهريار شاهين دژي، نقد و تحليل اشعار مهدي اخوان ثالث، ص ٣٧-٢١.

<sup>٢</sup> - أبو القاسم محمد كرو، عبدالوّهّاب البيّاتي بين الذكريات والوثائق، ص ١٢.

<sup>٣</sup> - روبرت كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص ٣٣٨.

<sup>٤</sup> - فرج سرکوهي، ناگه غروب کدّامين ستاره، آدينه، ص ٢٦.

الحجر زاحفة، ثم يعتلي أحدهم الحجر و يقرأ كتاباته المغيرة: «من يقلبني ظهرًا على بطن، يكشف النقاب عن أسراري». فعملت الجماعة على قلب الحجر ولكن كم كانت دهشة الجماعة كبيرةً حينما رأت أن ما كتب على ظهره هو عين ما كتب على بطنه، فظلت خائبة، إذ أن جهودها ذهبت سدى وكانت بلا جدوى.

قصيدة «كتيبه» تصور أسطورة الإنسان المحبور الذي يتطلع وراء العالم للكشف عن أسرارهِ وألغازهِ ولكنّه لا يجد في العالم العلوي سوى ما رآه في العالم السفلي. وهكذا تكون قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث، وهي منظومة تمثيلية، تجسيدا تاماً لمغزى أسطورة سيزيف الذي يتمثل في دوامة فلسفية تاريخية يتخبط فيها الإنسان المعاصر كما ظل سيزيف يتخبط في مأساته. وللحجر الدور الأساس والبنوي في خلق مفاهيم اليأس والخيبة والجبر المنظوية تحت أسطورة سيزيف وقصيدة أخوان هذه، ما يدل على تأثر الشاعر بالأسطورة اليونانية. إليك بعض الأبيات منها:

فتاده تحته سنگ آنسوي تر، انگار كوهي بود، (ثمة صخرة تساقطت وكأنها جبل ضخمة)

و ما اين سو نشست، خسته انبوهي، (و نحن جالسون هنا متعبين من الزحام)

زن و مرد و جوان و پير، (نساءً ورجالاً، شباباً وشيوخاً)

همه با يكديگر پیوسته، ليك از پاي، (كلهم مرتبطون ولكن أرجلهم مشدودة)

و با زنجير، (بالسلاسل)

اگر دل مي كشيدي سوي دلخواهي (لو كان القلب يجذبك نحو الحبيب)

به سويش مي توانستي خزيدين، ليك تا آنجا كه رخصت بود (لكان بإمكانك الزحف إليه ولكن

بقدر...)

تا زنجير، (تتسع لك الأغلال)

ندانستيم (لم نعرف)

ندايي بود در رؤياي خوف و خستگيها مان (إن كان نداءً تلقيناه في حلم الخوف و المتاعب)

و يا آوايي از جايي، كجا؟ هرگز نپرسيدم (أو صوتاً سمعناه من مكانٍ ما، من أين؟ لم نتساءل قطّ)

چنين مي گفتم: (هكذا كان يقول مرّات عديدة)

«فتاده تحته سنگ آنسوي، وز پيشينيان پيري (ثمة صخرة صماء، و من الأجيال الماضية شيخ)

بر او رازي نوشته است، هر كس طاق هر كس جفت» (قد كتب عليها سرّه، كلّ واحد ممّا إن

فرداً أو زوجاً)

چنين مي گفتم چندين بار (يقول أكثر من مرة)  
 صدا، و آنگاه چون موجي که بگريزد ز خود در خامشي مي خفت. (ثمة صوتٌ ولكنّه خَفَتْ  
 كالوجة التي تهرب عن نفسها في صمت و خفوت)  
 و ما چيزي نمي گفتم (و لم نتفوّه بشيء)  
 و ما تا مدتي چيزي نمي گفتم (و لم نتفوّه بشيءٍ لمدّة)  
 پس از آن نیز تنها در نگه مان بود اگر گاهي (بل ربّما تجسّدت في الحاظنا)  
 گروهی شک و پرسش ايستاده بود (فئة من الشكوك والأسئلة)  
 و ديگر (وأيضاً)  
 سيل و خستگي بود و فراموشي (فيضان وتعب و نسيان)  
 و حتي در نگه مان نیز خاموشي (وحتى ثمة صمت رهيب في نظراتنا)  
 و تخته سنگ آن سو اوفتاده بود. (وكانت الصخرة قد سقطت جانباً)  
 شي که لعنت از مهتاب مي باريد (في ليلة تتساقط فيها اللعنة من ضوء القمر)  
 و پاهامان ورم مي کرد و مي خاريد (وكانت أرجلنا تُعاني الورم والحكة)  
 يکي از ما که زنجيرش کمي سنگينتر از ما بود، لعنت کرد گوشش را (لعن سمعه الذي كانت  
 أغلاله أثقل قليلاً من أغلال الآخرين)  
 و نالان گفتم: بايد رفت (وقال في أنين: يجب أن نذهب)  
 و ما با خستگي گفتم: (فأجبناه متعبين:)  
 لعنت بيش بادا گوشمان را چشممان را نیز، (المزيد من اللعنة على أسمعنا و أبصارنا!)  
 بايد رفت (يجب أن نذهب)  
 و رفتيم و خزان رفتيم تا جايي که تخته سنگ آنجا بود (فمضينا قدماً زحفاً إلى حيث الصخرة  
 الصماء)  
 يکي از ما که زنجيرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند (تسلّق الذي كان في قيده رجة وأخذ  
 يقرأ:)  
 کسي راز مرا داند (إنما يعرف سرّي)  
 که از اينرو به آنرويم بگرداند (من يقلبني ظهراً على بطن)  
 و ما با لذتي اين راز غبارآلود را مثل دعائي زير لب (و كنّا نردّد هذا السرّ المغبرّ بلذّة وبصمت

کتعویذة)

تکرار می کردیم

و شب شط علیلی بود پر مهتاب (كان ضوء القمر قد ملاً أرجاء الليل)  
هلا، يك ... دو ... سه .... دیگر بار (هیّا بنا! واحد...اثنان...ثلاثة. من جدید)  
هلا، يك ... دو ... سه .... دیگر بار (هیّا بنا! واحد...اثنان...ثلاثة. مرة أخرى)  
عرقریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم (کنا نتصبّب عرقاً، نرثی أنفسنا حيناً و نشتم حيناً و  
نبکی حيناً)

هلا، يك، دو، سه، زینسان بارها بسیار (هیّا بنا... واحد...اثنان... ثلاثة... وهذه هي فعلُنا مرّات  
عدیده)

چه سنگین بود اما سخت شیرین بود پیروزی (ما أثقل الانتصار! ولكن ما أحلاه في الوقت ذاته!)  
و ما با آشناتر لذتی، (نشعر بلذة هي آنس لذة و آلفها لدينا)  
هم خسته هم خوشحال، (يكتنفنا التعب والسرور معاً)  
ز شوق و شور مالامال. (ویملاً کیاننا الاشتیاق والحماس)  
یکی از ما که زنجیرش سبکتر بود (فحیّا الذي كانت أغلاله أخفّ)  
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت، (جهودنا ومن ثمّ تسلّق)  
خط پوشیده را از خاک و گل بسترده و با خود خواند (و هو یُجلی الخط الذي أخفاه المكسوّ  
التراب والوحل متممّاً)

و ما بی تاب (ونحن نشعر بالفزع والارتباك)  
لبش را با زبان تر کرد ما نیز آنچنان کردیم (ثمّ لمضّ وفعلنا نحن مثل فعله أيضاً)  
و ساکت ماند (ولزم الصمت)

نگاهی کرد سوي ما و ساکت ماند (ألقي نظرة علينا و سکت)  
دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد، (قرأ ثانية، ثمّ حلق في وجوهنا كأنّ لسانه قد مات!)  
نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشدیم (أخفی نظرتّه، فصحنّا في وجهه:)  
بخوان! او همچنان خاموش (اقرأ! ولكنّه ظلّ صامتاً)

برای ما بخوان! خیره به ما ساکت نگاه می کرد، (اقرأ لنا! ولكنّه حدّق في وجوهنا في وُجوم و  
صمت)



پس از لختی (بعد فترة قصيرة)

در اثنايي که زنجيرش صدا مي کرد (بينما كانت قيوده تصدر صريراً)  
 فرود آمد، گرفتيمش که پنداري که مي افتاد (أخذ بالهبوط فأمسكنا، إذ إنه كاد يسقط)  
 نشانديمش (أجلسناه)

بدست ما و دست خويش لعنت کرد، (فلعن يده و أيدينا لعناً)  
 چه خواندي، هان؟ (ماذا قرأت يا هذا؟)  
 مکيد آب دهانش را و گفت آرام: (فقال و هو يبتلع ريقه مهلاً)  
 نوشته بود (كان مكتوباً)

همان، «کسي راز مرا داند (لن يطّلع على أسراري)  
 که از اين رو به آرويم بگرداند» (إلاّ من يقلبني ظهراً على بطن)  
 نشستيم (فأجلسناه)

و به مهتاب و شب روشن نگه کردم (ناظرين إلى ضوء القمر واليلة القمر)  
 و شب شط عليلي بود.<sup>(۱)</sup> (و كانت الليلة يهبّ فيها النسيم عليلاً)  
 توجد في قصيدة أخوان ثالث نقاط هامة بارزة يجدر الانتباه اليها :

أولاً: صوّر الشاعر الأجواء والأحوال جيداً. فقد مهّد المقدّمات وبين معالم الأشياء في وضوح تامّ وأشار إلى ما يتّصف به الزمان والمكان من صفات، ثمّ اختار مفردات تتلائم مع الأجواء ووصف الأبطال بأسلوب حي نابض وبحركة وقوة. وقد أدّى كلّ ذلك بمهارة وتوقّف تامّين، إذ يجد القارئ نفسه في المعترك. المفردات: (فتاده، تحته سنگ، اينسو نشسته، پاي در زنجير، خسته انبوهي، زن و مرد جوان و پير، ندا، خزیدن، راز، شب، مهتاب، هلا يك... دو... سه... = الحجر، جالسين، مشدودة في السلاسل، متعبون، المرأة والرجل والشاب والشيخ، الهاتف، الزحف، السرّ، الليل، ضوء القمر، هيا بنا، واحد... اثنان... ثلاثة...). تكونّ وحدة مترابطة الأعضاء متناسبة المعاني يتولّد منها منظومة معنوية رائعة تجعل القارئ يعيش في ساحة المعركة ويرى ويسمع كلمات الأبطال وكأنّه واحد منهم.

ثانياً: القوافي الداخلية (كوه و انبوه) = (الجيل و زحمة الناس)، والعظمة و غرابة الحجر تقدّم للقارئ سمفونية متناغمة رائعة. من جهة أخرى، تبلور القوافي الخارجية «نشسته و خسته» (جالس و تعبان)،

<sup>۱</sup> - مهدي اخوان ثالث، ديوان، ص ۲۱۷.

التعب والإرهاق الخانق للمقيدين بالسلاسل يدلّ بوضوح على أنّ القاسم المشترك بينهم هو الجبر، والإنسان المحبور ليس أمامه إلّا مجالٌ ضيقٌ يتّسع باتساع الأغلال.

ثالثاً: البحر الشعري المزج (مفاعيلن - مفاعيلن...)، الذي اختاره الشاعر للقصيدة، أضفى عليها إيقاعاً موسيقياً ثقيلاً ينسجم مع مفاهيم القصيدة الفلسفية والباعثة على التفكير.<sup>(١)</sup>

رابعاً: لغة القصيدة الجزلة تتلائم مع روح الحماس التي تسود القصيدة. والمفردات والقواعد اللغوية التي طواها النسيان أو توقّف استعمالها من شأنها أن تخلّق بالقارئ في آفاق الأساطير البعيدة. مفردات من قبيل: (رخصت، خيل، دشنام، فتاده، و... = الرخصة، الجماعة، السبّ، المطروح و...) التي غمرها غبار القدم و الخلق، لا يمكن تفسيرها إلّا في إطار الاتجاه الأثري للغة.

قصيدة «كتيبه» تجسيدٌ تامٌّ للأحداث التاريخية والسياسية التي حدثت في فترة ما قبل الثورة الإسلامية في إيران، عام (١٣٥٧هـ/١٩٧٩م). وتصويرٌ واضحٌ للانتصارات. إنّ تأريخ إيران المعاصر الذي يتعلّق بثورة إيران الدستورية، مليءٌ بالحركات الشعبية والثورات التي باءت بالفشل فلم تكن ثمارها إلّا الهزيمة والخيبة، محاولة سيزيف في رفع الصخرة الى أعلى الجبل، والجماعة المقيدة بالسلاسل في قصيدة «كتيبه». هذه الأحداث المرّة والهزائم المتتالية نفخت روح الخيبة واليأس في نفوس الإيرانيين وأطفأت نور الأمل لديهم. «كانت قصيدة (كتيبه) صدى للأحداث التي جرت في إيران إثر الانقلاب العسكري عام ١٣٣٢هـ/١٩٥٣م والهزيمة التي لحقت بالنهضة القومية»<sup>(٢)</sup>. الشعوب التي داست الأنظمة الاستبدادية حريتها وقيمها الإنسانية وسلبت حقوقها تعيش في النطاق الضيق الذي رسمته لها الأنظمة الجائرة. فهذه الشعوب تتطلّع إلى الحصول على الحرية والانتصار على الأنظمة الظالمة التي أثقلت كاهلها. لا تلبث أن تلبّي كلّ نداء يدعوها إلى التحرّر والخلاص من نير الظالمين، ثم تبذل قصارى جهدها حتى تطيح بالأنظمة الفاسدة ولكنها تفاجأ عندما تجد أنّ الحكام الجُدُد ظالمون أيضاً لا يهتمّهم أصلاً تحرير الشعب من قيوده. إنّ ألفاظاً: (الحجر، قلب الحجر، الناس الذين يزرعون في السلاسل)، وما شابه ذلك من الألفاظ، كلّها تعبير عن الظروف القاسية التي تمرّ بها الشعوب المثقلة.

قصيدة «كتيبه» مثال بارز ونموذجٌ رائع، للسعي البليغ والجهد المستمر الذي تبذله الشعوب من أجل تغيير الأنظمة الاستبدادية. يقود الثورة المثقفون الأحرار ويتحمّل الناس أعباءها بالصمود والتضحية.<sup>(٣)</sup>

١- منصور اوجي، گلگشتی در اوزان اشعار معروف اخوان، ص ١٣٧.

٢- محمد رضا شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، ص ١٤٢.

٣- عبدالحسین زرّین کوب، شعر بی فروغ، شعر بی نقاب، ص ٦٥.

قصيدة «كتيبه» رواية منظومة للإنسان. كل إنسان، وبقطع النظر عن مكانه وزمانه، يحمل في نفسه حجراً نُقش على ظهره وبطنه كتابة واحدة. قصيدة «كتيبه» تعكس مصير الإنسان المشدود بالتعب والآلام عبر التاريخ. اعتبر أخوان نفسه ممثلاً لكل إنسان يعيش في السجن ويخضع لألوان التعذيب والآلام على مدى التاريخ. توجد وفي القصيدة أربعة مضامين رئيسية: ١- العزيمة، ٢- الاصطفاف، ٣- الحرب، و ٤- الهزيمة. يعتبر أخوان ثالث نفسه منهزماً ولكن برأيي أن انتصار أخوان يتمثل في إقراره بالهزيمة. مأساة «كتيبه» تبلغ ذروتها في تصوير العبث. تصوّر القصيدة في البداية غاية الأمل للخلاص وفي النهاية تصوّر الخيبة كلّها.

الجبر الذي شكل لحمة القصيدة وصدادها يمكن رؤيته من جهات مختلفة. فبإمكاننا أن نفسره تارة بالجبر التاريخي والبشري، و أخرى بالجبر السياسي والاجتماعي للإنسان المعاصر. التشابه الذي يلفت الانتباه إلى أسطورة سيزيف وقصيدة أخوان ثالث أكثر من غيره هو أنّ الإنسان المعذب دائماً يعيش في بداية الطريق ولا يجد إلى نهايته سبيلاً. تبدأ في كلّ مرة حركة تفيض بالأمل ولكنها سرعان ما يحكم عليها بالهزيمة إلا أنّ الهزيمة لا تقضي على الأمل والرجاء فتبدأ حركة ثانية وثالثة وهكذا، لكنها تواجه الفشل، في دوامة كابوسية رهيبة.

سيزيف في الأسطورة اليونانية، والجماعة المقيدة بالسلاسل، في قصيدة «كتيبه» رمزان لكل إنسان يجرب الفشل والهزيمة ولكنه لا يفكر في عوامل الهزيمة، كأنه محكوم بالفشل دائماً. ولكن ليس الأمر كذلك لو كان سيزيف والجماعة ينظران في أمرهما جيداً، فربما عرفا الأسباب التي تتمخض عن الهزيمة. وهذا الوعي هو الرسالة الثمينة التي توجهها أسطورة سيزيف وقصيدة الشاعر إلى القارئ إذ إنّ الحركة دون وعي نهايتها الإخفاق والهزيمة البتّة.

إذن يمكن أن نعدّ مهدي أخوان ثالث من الشعراء الناجحين على صعيد الشعر الاجتماعي، لأنّه يوظف موهبته الشعرية للتعبير عن معاناة الناس وهمومهم. كانت أشعار أخوان ثالث مسرحاً تتمثل عليه الأحداث السياسية. فأنت ترى في شعره، بوضوح تامّ، حماس الناس وعواطفهم الثائرة والأحزاب الثائرة قبل حلول الانقلاب العسكري في ٢٨ مرداد عام ١٣٣٢/١٩٥٣م، وكذلك ترى انبهار الناس ودهشتهم بعد الانقلاب العسكري الذي دبره الأجنب الذين كانوا يتدخلون في شؤون بلادنا.

#### ٥- البياي وقصيدة «في المنفى»

جاء حول قصيدة (في المنفى) من ديوان (أباريق مهشّمة) أنّه لو خير البياي في اختيار اسم آخر لنفسه فهو يختار «سيزيف». وظّف البياي أسطورة سيزيف في أشعاره بعد أن مهّد لها الأرضية لكي

يعبرَ بها عن آرائه ومعتقداته الحرة بشكل دقيق، وقد أضفت الأسطورة هذه على شعره لونا سياسياً وهو ما دعي البياتي إلى «أن يجعلها رمزاً لكل من يعيش معذباً و مقيداً في السجون المظلمة على مدى الدهر»<sup>(١)</sup>. فكل محاولة منه للخلاص، تبوء بالفشل فهو يظل في تبعه وعنائه مكتوف الأيدي لا يجد سبيلاً إلى الإنقاذ رغم بصيص الأمل الذي في قلبه، فهو إنسان محكوم بالفشل كما حكم على سيزيف بالفشل أيضاً. ومن كلمات القصيدة:

عبثاً نحاول — أيُّها الموتى — الفرار  
اليومُ تنعَبُ وَ الدُّروبُ الموحشات  
على انتظار

نَبْقَى هنا؟ يا للدمار!

اليومُ تنعَبُ في احتقار

بالأمسِ كان لنا على القدر انتصار

كان انتصار

و اليومُ نَحْجَلُ أن يَرانا اللَّيْلُ في ظِلِّ الجدار

هذي القفار وبلاقرار

اللَّيْلُ في أودائها الجرداء يَفْتَرِشُ النَّهار

نَبْقَى هنا... ؟ يا للدمار!

عبثاً نحاول — أيُّها الموتى — الفرار

من مِخْلَبِ الوَحْشِ العنيد

مِنْ وَحْشَةِ المنفى البعيد

الصَّخْرَةُ الصَّمَاءُ للوادي يُدَحْرِجُهَا العَبِيدُ

(سيزيف) يُبْعَثُ مِنْ حَدِيدٍ، مِنْ حَدِيدٍ

في صورةِ المنفى الشَّريد...<sup>(٢)</sup>

ربما يفهم من القصيدة أنَّ الإنسان المتعب الشقي لن يتخلَّصَ من المصير المحتوم الذي قرَّر له منذ الأزل ولكن لو نظرنا بدقة وبإمعان في القصيدة لكتنا نستشف منها روح الأمل والتفاؤل للخروج من

<sup>١</sup> - بلحاج كاملي، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية، ص ٨٧.

<sup>٢</sup> - عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص ١٩٥-١٩٦.

الحرمان والشقاء بالصمود والمقاومة والتطلع إلى الهدف الثمين الذي رسمناه لأنفسنا، وهو الحرية. لا يرضى الشاعر بالوضع الموجود، فهو شاعرٌ رسالي هادف يسعى جاهداً للوصول إلى أهدافه، فيحاول إلقاء هذه الفكرة البناءة إلى القارئ والإيحاء إليه بأن الإنسان يحمل رسالة كبرى في الحياة فهو لا يكون إنساناً إلا إذا يرسم لنفسه غاية ثمينة يتحمل من أجلها المتاعب والمشاق كما أن سيزيف لا يقف عن بذل الجهد للخلاص من مصيره المروّع.

يعتقد البياتي أن الإنسان المعاصر ليس بأحسن حالاً من سيزيف لأنه أيضاً جعل في مصيره المزيد من الهزائم والإخفاقات ولكنّ الفائز المنتصر هو الذي لا تتعبه الهزيمة والمنهزم هو الذي يتعب ويئأس من العمل ويقعد عن درجعة الحجر نحو القمة بل يتركه في الوادي ويظل نفسه في الوادي أيضاً خائباً مذعوراً ولا يليق بالإنسان. الخيار الثاني أن سيزيف يتحمل كلّ ذلك العناء ليظلّ كريماً أياً والاستسلام والكفّ عن العمل يهوي بالإنسان من قمة الشرف والعزة إلى هاوية الذلّ والحقارة.

يقول البياتي في مقطع آخر من قصيدته:

«رَسَمْتُ في قَصِيدَةٍ (في المنفى) صُورَةَ الإنسانِ الذي يُناضِلُ كُلَّ يَوْمٍ تَحْتَ أَشِعَّةِ الشَّمْسِ والذي يُمَثِّلُ في نِضالِهِ أُسْطُورَةَ سِيزِيفَ مُدَحِرِجاً صَخْرَتَهُ الَّتِي لَنْ يَنْتَحِرَرَ مِنْهَا إِلَّا بِالْمَوْتِ وَحَيْثُ أَنَّ سِيزِيفَ هَذَا يَحْلُمُ بِالْمَاضِي وَلَا يَتَطَلَّعُ إِلَى الْمُسْتَقْبَلِ إِلَّا كَرَمَنْ يَعودُ فِيهِ الْمَاضِي الْمَيُّوسُ مِنْ عَوْدَتِهِ»<sup>(١)</sup>

إنّ سيزيف الذي صورّه البياتي في قصيدته هو أكثر وأشدّ مأساةً من سيزيف اليوناني. لأنّ سيزيف البياتي يُناضِلُ تحت حرارة الشمس الحارقة دائماً، ولكنّه يظلّ صامداً في تلك الظروف الكارثية ولا بدّ أن يكون صلباً وعصياً لأنه يريد أن يبقى أسطورةً للصبر والصمود والمقاومة:

تَقْضِي بَقِيَّةَ عَمْرِكَ الْمَنَكُودَ فِيهَا تَسْتَعِيدُ

حُلُمًا لَمَاضٍ لَنْ يَعود!

حُلُمُ الْعُهُودِ الذَابِلَاتِ مَعَ الْوَرُودِ<sup>(٢)</sup>

سيزيف البياتي يختلف عن الأسطورة في شيء آخر، وهو أنّ سيزيف البياتي لا يريد درجعة الحجر إلى القمة كما فعل سيزيف الأسطوري، بل يريد الهروب من منفاه المروّع والوصول إلى الحرية ولكنّ مصيرهما واحدٌ مشترك، حيث تذهب جهودهما سدى في نهاية المطاف.

<sup>١</sup> - عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص ٩.

<sup>٢</sup> - نفس المصدر، ص ١٩٦.

الصخرة في أسطورة سيزيف ترمز إلى العقوبة التي عوقب بها الإنسان على مدى التاريخ، بينما الصخرة في قصيدة البياتي ترمز إلى الظلم والجور الذي مارسه الأنظمة الاستبدادية ضد الشعوب. وسيزيف في القصيدة واحدٌ من الشعب المرهق يريد قلب الأنظمة رأساً على عقب والإطاحة بها والإنطلاق نحو الحرية. أسطورة سيزيف في قصيدة البياتي مؤشّر واضح على الالتزام السياسي والاجتماعي لدى الشاعر تجاه هموم الإنسان بشكل عام وهموم المواطن العربي بشكل خاص.

اعتبر البياتي نفسه كبش الفداء لبني جنسه وتحمل، في هذا السبيل، المزيد من المصائب والمتاعب دون أن يتراجع عن أهدافه النبيلة:

أوصال جسمي أصبحت سماء

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبرُ الأشجار.<sup>(١)</sup>

عندما يمزج البياتي الشعر بواقع الحياة، يصبح وسيلة من وسائل الإعلام التي تهمّ بأحداث الحياة والهواجس التي يعيشها الإنسان في الوقت الراهن. الشعر عنده سلاحاً وأداة للحياة. بالشعر يبني ويخرب، وهذا التخريب البناء لا يقف عند حدود ولا ينتهي إلى نهاية. والهاجس الاجتماعي كان من الهواجس الرئيسية لدى الشاعر، وما دفعه إلى بذل المزيد من الجهد والاهتمام لبناء مجتمع سعيد ينعم بآناؤه بالرفاهية والثقافة والرقي بخطى واسعة وسديدة.

سعى البياتي سعياً بليغاً ودؤوباً لتنوير أفكار الناس بعد أن اطلع على الظروف العالمية ووقف على الأحداث التي يمرّ بها العالم العربي عامة والعراق خاصة. و«مما يؤسف له أنّ البياتي يرفض وينكر وجود الصحوة والوعي بين أبناء العروبة ويبحث دائماً عن الأشخاص الذين يركنون إلى الحياة التعيسة التي لا ينجون منها سوى الفقر والظلم. ويحمل البياتي هذا الشعور السلبي معه إلى البلدان التي يزورها ويحاول نشره وترويجه بين الشعوب كأنّ الرّؤى السلبية صارت سمة من سماته الشخصية.»<sup>(٢)</sup>

<sup>١</sup> - نفس المصدر، ص ١٩.

<sup>٢</sup> - جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث، ص ١٥٦.

## ٦ - المشترك بين القصيدتين

ثمة قواسم مشتركة بين القصيدتين - قصيدة «في المنفى» للبياتي و قصيدة «كتيبه» لأخوان ثالث - تكون مثيرة للإعجاب بحيث يتصور القارئ أنّ الشاعرين تأثر بعضهما ببعض منها:

أولاً: استوحى كلّ واحد منهما الأسطورة اليونانية ونظما قصيدتهما على منوالها والفارق أنّ سيزيف الأسطوري محكوم عليه جبراً أنّ يدحرج الصخرة نحو القمة وسيزيف في القصيدتين يحاول الوصول إلى الحرية بعد درجة الصخرة حقيقةً أو مجازاً. والنتيجة تظلّ واحدة، هي أنّ الجهود تذهب أدراج الرياح وتكون المحاولة فاشلة دون جدوى.

ثانياً: سيزيف في الأسطورة اليونانية شخصٌ واحدٌ يعمل من أجل نفسه، ولكنّ سيزيف لدى الشاعرين البياتي وأخوان، ليس منفرداً بل جماعة تربطها آلامٌ وهمومٌ مشتركة وتجمعها غاية واحدة. والسبب في ذلك أنّ أسطورة سيزيف في الشعر العربي أو الفارسي، تحمل رسالة سياسية أو اجتماعية للشعوب، وهي الدعوة إلى العمل الجماعي لإسقاط الأنظمة الفاسدة والوصول إلى التجربة الديمقراطية. فالشاعر، باستخدامه الأسطورة هذه، يريد أن يتحدّى الأنظمة التي تقتل الحرية وتعذب الأحرار وتكسر الأقلام وتكتم الأفواه.

ثالثاً: أنّ الشاعرين، أخوان و البياتي، أعطيا الأسطورة طابعاً جماعياً لكي يلفتا الانتباه إلى الشعوب والبلدان التي تخضع للأنظمة الاستبدادية، خاصة وأنّ الشاعرين يعيشان في فترة يسودها الاستبداد السياسي. فالرسالة التي وجهها الشاعران لشعوبهما هي أنّ الإرادة الجماعية تستطيع القضاء على الاستبداد وتحقيق مآرب الشعوب وآمالها، إذن يجب عليهم الصمود أمام الصعوبات و إن أصيبوا بالفشل مراراً.

## النتيجة

يمكن اعتبار البياتي وأخوان ثالث من الشعراء المصلحين.

وقد تركت الظروف السياسية و الاجتماعية التي عاشها الشاعران أثراً كبيراً في إقبالهما على أسطورة سيزيف واستخدامهما في شعرهما، حيث عاش كلا الشاعرين في فترة تسودها الأنظمة الاستبدادية وتمارس الظلم بكلّ قسوة وبشاعة.

ومّا زاد الطين بلة أنّ بعض الثورات التي خرجت للإطاحة بالأنظمة الطاغية فشلت في النهاية فشلاً ذريعاً وذهبت كلّ الجهود التي بذلها الشعب سدىً، وهذه التجارب المأساوية جعلت الشاعرين يعتقدان

أنّ الظلم والاستبداد، هو المصير المحتوم للشعوب على مدى التاريخ، وأنّ كلّ محاولة لقلب هذه المعادلة تبوء بالفشل. والصخرة في قصيدتي البياتي وأخوان هي رمز لهذا المصير المحتوم الذي كتب على الشعوب إلى الأبد.

و ليس من المستبعد أن تكون الأوضاع الاجتماعية المتدهورة قد أثّرت في نفوس الشعارين تأثيراً سلبياً قادهما إلى اختيار المفردات التي توحى باليأس والتشاؤم. أخذ كلّ من البياتي وأخوان ثالث بنظم قصيدة يلح فيها الى الأسطورة اليونانية؛ سيزيف، ويصوّر أفكاره ويعبّر عن آرائه والرسالة الموجهة إلى القارئ هي الدعوة إلى العمل الجماعي والمقاومة أمام المشاكل وعدم الخضوع لليأس والاستسلام، وإن كانت النتيجة التي يترقبها الشعاران لا تحصل عادةً حتّى يشقّ الأنفس.

ثمّة فوارق بين أسطورة سيزيف وقصيدتي البياتي وأخوان، أهمّها أنّ الأسطورة لها طابع فردي ولكنّ القصيدتين لهما طابع جماعي. سيزيف في الأسطورة شخص واحد يعمل من أجل نفسه ولكنّ سيزيف في القصيدتين جماعة تعمل للوصول إلى الهدف المشترك معاً ولكن تبقى النتيجة هي هي.

### قائمة المصادر والمراجع

#### أ: الكتب

#### العربية:

١. بلحاج، كاملي، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤م.
٢. البياتي، عبد الوهّاب، الديوان، المجلد الأول، الطبعة الرابعة، بيروت: دارالعودة، ١٩٩٠م.
٣. \_\_\_\_\_، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، الطبعة الأولى، دمشق: دارالفرقد، ١٩٩٠م.
٤. الحدّاد، علي، أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، الطبعة الأولى، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٦م.
٥. الخياط، جلال، الشعر العراقي الحديث، بيروت: دار صادر، ١٩٧٠.
٦. داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة: المنشأة الشعبية، ١٩٩٩م.
٧. علي التوتّر، عبد الرضا، القناع في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٩٨م.



۸. کامبل، روبرت، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع، ۱۹۹۶م.
۹. کرؤ، أبو القاسم محمد، **عبد الوهاب البياقي بين الذكريات و الوثائق**، الطبعة الأولى، تونس: دار المعارف، ۲۰۰۰م.

#### الفارسية:

۱. اخوان ثالث، مهدي، **ديوان**، چاپ اول، تهران: مرواريد، ۱۳۶۸.ش.
۲. اوجي، منصور، **گلگشتي در اوزان اشعار معروف اخوان**، چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۷۰.ش.
۳. زرّين كوب، عبدالحسين، **شعر بي فروغ، شعر بي نقاب**، تهران: جاويدان، ۱۳۵۵.ش.
۴. شاهين دژي، شهريار، **نقد و تحليل اشعار مهدي اخوان ثالث**، تهران: سخن، ۱۳۸۷.ش.
۵. شفيعي كدكني، محمد رضا، **ادوار شعر فارسي از مشروطيت تا سقوط سلطنت**، تهران: توس، ۱۳۵۹.ش.
۶. كامو، آلبرت، **اسطورة سيزيف**، ترجمه محمود سلطانيه، چاپ اول، تهران: جامي، ۱۳۸۵.ش.

#### ب: المجلات

#### الفارسية:

۱. امن خاني، عيسي ؛ «اسطورة سيزيف و تأثير آن بر شعر معاصر»، **پژوهشنامه علوم انساني**، ۱۳۸۷.ش، ش ۵۷.
۲. حسن پورآلاشي، حسين، «اسطورة سيزيف و تأثير آن بر شعر معاصر»، **پژوهشنامه علوم انساني**، ش ۵۷، ۱۳۸۷، صفحه ۶۹-۸۶.
۳. روزه، محمد رضا، «يك بار دگر نيز بگردانيمش» (تحليل و تفسيرى بر شعر «كتيبه» سروده اخوان ثالث)، **مجله شعر**، شماره ۲۸، بهار ۱۳۷۹، صفحه ۵۸ تا ۶۳.
۴. سرکوهي، فرج، «ناگه غروب کدامين ستاره»، **نشریه آدينه**، ش ۴۹، ۱۳۶۹.ش.
۵. سليمي، مهدي «افسانه سيزيف (بارمعنايي سنگ)»، **مجله شعر در هنر نويسش**، تهران، ش ۲۱، ۱۳۸۵.ش.

٦. نجفي ايوكي، علي «اسطوره‌هاي برجسته در شعر عبد الوهاب بياتي»، *مجله زبان وادبيات عربي*، سال اول، شماره ٢، ١٣٨٩ ه.ش، صص ٢٠٥-٢٢٩.

#### العربية:

- ١ - الشمعة، خلدون، «تقنية القناع : دلالات الحضور و الغياب»، *مجلة الفصول*، مصر، العدد ١٦، صيف ١٩٩٧م، ص ٧٤-٩٥.
- ٢ - الموسى، خليل، مترجم: موسى بيدج، «اسطوره در شعر معاصر عرب»، *مجله شعر*، شماره ٢٨، بهار ١٣٧٩، ص ٨٨ - ٩٣.

## چکیده های فارسی

### سبک تصاویر تشبیهی در شعر هذلی ها

\* دکتر ابتسام حمدان

\*\* محمد احمد حسین

#### چکیده:

این پژوهش به بررسی سبک تصاویر تشبیهی در شعر هذلی ها می پردازد. در این مقاله کوشش شده است تا هماهنگی های متن را با واژه های قبل یا پس از آن، آشکار شود.

این مقاله بیانگر توانایی شاعر هذلی در انتخاب لغات و واژه های خود برای ساخت تصویر تشبیهی زیبا می باشد. که این تصاویر می تواند احساسات و تجربه ی زندگی خود (شاعر) را به خواننده منتقل کند.

**کلیدواژه ها:** سبک، تشبیه، هماهنگی، آراستگی.

\* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه.

\*\* - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/11/18 ه.ش = 2013/02/06 م تاریخ پذیرش: 1392/04/01 ه.ش = 2013/06/22 م

سبک شناسی یکنواختی زبان داستانی در مجموعه «النمور في اليوم العاشر» اثر زکریا تامر\*  
علی بیانلو

### چکیده:

منتقدان ادبی به مطالعه پدیده های زبانی از خلال سبک ها، پرداخته و تحقیقات خود را پیرامون الفاظ و ترکیبات که مرتبط با عوامل تأثیرگذار محیطی و مبتکر ادبی است، گسترش می دهند؛ که این الفاظ و ترکیبات در نهایت اسلوب ویژه ای به شمار می آیند. این نوع از بررسی اسلوب ادیبان سبک شناسی نامیده می شود و شیوه ای آماری از آن منشعب می شود که به بررسی پدیده های زبانی به لحاظ کمی در آثار ادبی با چارچوب آماری می پردازد. این در حالی است که رویکردهای دیگری از سبک شناسی همچون روانشناختی و کاربردی و... وجود دارد.

به طور کل، بستر مناسبی در آثار شعری و داستانی و به طور خاص در نزد زکریا تامر داستان نویس سوری وجود دارد، که پژوهشگر را به پیگیری سبک ها و شیوه ها سوق می دهد. طبق بررسی مبتنی بر داده های جداول و با به کارگیری شیوه آماری دستی مسلم گردید که او دارای سبک ثابت در به کار بستن پدیده های زبانی یکنواخت است. از این رو، سبک یکنواخت زبانی نویسنده در مجموعه «النمور في اليوم العاشر»، بررسی گردید. سپس، دریافتیم که او به شیوه یکنواخت اسلوب (فعل ماضی+حرف جر+مجرور+صفت متناوب در نوع و تعداد) متوسل شده است. حاصل این که گاهی نویسنده از شیوه یکنواخت عدول کرده به تنوع بخشی در پدیده زبانی به اقتضای اسلوب ویژه داستانی، روی می آورد. گفتار اساساً منشأ اصلی یکنواختی سبک به خصوص در تکرار فزاینده واژگانی چون «القول، السؤال، الصوت، اللهجة و...» است. این امر به هنگام مطالعه مستمر آثار نویسنده عیان می گردد که این بحران، یا ناشی از فقر گنجینه واژگانی یا ناشی از ناخودآگاه زکریا تامر می باشد. چرا که او اگر متوجه یکنواختی زبان بود، قطعاً از گرفتار آمدن در ورطه آشوب واژگانی یکنواخت پرهیز می نمود.

**کلید واژه ها:** زکریا تامر، اثر داستانی، سبک شناسی، یکنواختی.

\* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد، ایران. abayanlou@yazd.ac.ir

تاریخ دریافت: 1391/07/08 ه.ش = 2012/09/29 م تاریخ پذیرش: 1392/06/26 ه.ش = 2013/09/17 م

## تحلیل بلاغی سبک عقاد در گفتمان کتاب «ساره»

<sup>۱</sup> دکتر محمود خورسندی

<sup>۲</sup> دکتر محمد خاقانی اصفهانی

<sup>۳</sup> دکتر علی ضیغمی

<sup>۴</sup> وجیهه السادات سید بکایی

## چکیده

یک اثر ادبی را می توان از جهات گوناگون مورد بررسی و ارزیابی سبک شناسانه قرار داد. این پژوهش بر آن است که درون مایه های فکری عباس محمود العقاد را در کتاب ساره بکاود. کتاب مذکور اگرچه اشتراکاتی با نمایشنامه ها و رمان های دیگر دارد اما دارای امتیازاتی چون نقش بلاغت در تحلیل متن و شکل گفتمانی آن، وجوه تحلیل گفتمان و متانت قلم عقاد با به کارگیری ملموس و متعدد صنایع بیانی است که عقاد را از دیگر نویسندگان و شاعران هم عصرش متمایز و برجسته می کند. جستار حاضر نگرش نویسنده را در پردازش لایه های مختلفی چون سبک، گفتمان و مفاهیم آن و کاربرد صنایع بلاغی در آنها بیان کرده است تا نشان دهد که سبک ادبی عقاد از ناحیه ی علم بلاغت و گفتمان قابل توصیف است و جنبه ی منطقی و تحلیل عقلانی بر جنبه ی خیالی آن غلبه دارد. البته براساس مشخصه ها و نشانه های موجود می توان جوانب این انگاره را کاوید.

**کلید واژه ها:** گفتمان، سبک، تحلیل، عقاد، ساره.

<sup>۱</sup> دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران. Mahmoodkhorsandi7@gmail.com

<sup>۲</sup> استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان، ایران khaqani@khaqani.org

<sup>۳</sup> استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران. zeighami@profs.semnan.ac.ir

<sup>۴</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران. Vbokaei@gmail.com  
تاریخ دریافت: 1392/01/18 ه.ش = 2013/04/07 م تاریخ پذیرش: 1392/03/06 ه.ش = 2013/05/27 م

## تأثیر زبان عربی بر یهودیان اندلس از نظر فکری زبانی (کتاب "اللّمع" به عنوان نمونه)

دکتر وحید صفیه \*

### چکیده

یهودیان بیش از 8 قرن در اندلس در کنار مسلمانان زندگی می کردند و در کنار مسلمانان در دانشگاه ها و مراکز اسلامی به فراگیری علم می پرداختند که باعث شد فرهنگ عربی اسلامی تأثیرات مهمی در زندگی فکری یهودیان آنجا برجای بگذارد. این مقاله تلاش می کند تا پرده از تأثیری فکری زبان عربی بر فکر زبانی یهودیان اندلس در آن مدت بردارد. کتاب اللّمع مروان بن جناح به عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است که این تأثیر را مشخص کند و با دلیل و برهان ثابت می کند که دانشمندان و اندیشمندان یهودی اندلس چگونه که خود ادعا می کنند دارای فکر و ایده ی جدید نیستند بلکه از دانشمندان و اندیشمندان اسلامی تا حد زیادی تأثیر پذیرفته اند.

**کلید واژه ها:** اندلس، یهودیان، اللّمع، مروان بن جناح.

\* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/11/18 ه.ش = 2013/02/06 م تاریخ پذیرش: 1392/04/01 ه.ش = 2013/06/22 م

## گرایش های غزل ابی دهل جمحی

دکتر عبد علی فیض الله زاده \*

دکتر ابوالفضل رضایی \*\*

### چکیده:

این مقاله به بررسی انواع غزل ابی دهل جمحی یکی از شعرای عصر اموی می پردازد؛ کسی که به اخلاق نیک و پایبندی کامل به مبانی اسلام شناخته شده و انسانی پاکدامن بود. چنانچه صاحب کتاب الاغانی ذکر می کند وی تا سرحد مرگ خود را در معرض گرسنگی و تشنگی قرار داد ولی نفسش او را به ارتکاب محرمات الهی مجبور نکرد. تمامی روایات ذکر شده در مورد وی او را از شعرای پرهیزگار و پارسای اهل بیت معرفی کرده اند. اسلام در شخصیت، رفتار، زندگی و در روابطش با جامعه متبلور بود. غزل سرایی ابی دهل برای عاتکه دختر معاویه بخش زیادی از شرح حال وی توسط صاحب الاغانی را به خود اختصاص داده است. از آنچه صاحب الاغانی روایت کرده نتیجه می گیریم که سرایش غزل ابی دهل برای عاتکه بیانگر حقیقتی اساسی و تنفر ابی دهل از امویین و پافشاری وی بر مقابله و دشمن با آنان است. پس غزل وی در مورد عاتکه نزدیک به نوعی از غزل است که آن را غزل عنادی می خوانند. بعد از آشنایی با نمونه های شعری ابی دهل به بیان نمونه هایی از شعر وی پرداخته ایم که گویای گرایش های شعری ابی دهل است. ضمن اینکه قرار دادن این شاعر بزرگ به عنوان یکی از پنج شاعر مشهور قریش تحت هر عنوان از گرایش ها دشوار بوده و این امر ترجیحی و نه از روی قطعیت می باشد

**کلید واژه ها:** أبو دهل الجمحی، عاتکه بنت معاویه، اتجاهات الغزل، العصر الأموي

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران.

\*\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران. a\_rezayi@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: 1391/07/03 ه.ش = 2012/09/24 م. تاریخ پذیرش: 1392/06/10 ه.ش = 2013/09/02 م

## سروده نقابین امل دنقل شاعر معاصر مصر

دکتر علی نجفی ایوکی\*

### چکیده:

امل دنقل شاعر معاصر مصر (1941 – 1983) در فراخوانی شخصیت‌های کهن توجه ویژه‌ای به نقاب کرده، به گونه‌ای که این شگرد، عنصری اساسی در تجربه شعری وی به حساب می‌آید و سهم چشمگیری در شکل‌دهی ساختار هنری متن شعری‌اش داشته است. گزینش نقاب‌های شاعر از یک سو بسته به تحولات تاریخی و سیاسی دارد و از سوی دیگر تابع شناخت و آگاهی وی نسبت به آن تحولات بوده است. این تکنیک به شاعر فرصت داده تا میان زمان گذشته و اکنون، قدیم و جدید، و بین ذات و موضوع پیوند و آمیزش ایجاد نماید و در به چالش کشیدن اوضاع سیاسی و اجتماعی مصر و دیگر کشورهای عربی یاریگر او باشد؛ از آن‌روی که شاعر نمی‌توانسته نسبت به بحران‌های سیاسی و اجتماعی کشورهای عربی بی‌تفاوت بماند.

سروده‌های دنقل بر این امر گواهی می‌دهند که وی بر چهره شخصیت‌های متعدد دینی، تاریخی، فولکلوریک و ادبی نقاب زده که البته ما در این پژوهش شخصیت‌هایی را از نظرگاه نقاب مورد بررسی و نقد قرار می‌دهیم که دارای حضوری محوری در متن سروده داشته‌اند و بر مبنای آن، شخصیت دینی مسیح، شخصیت تاریخی اسپارتاکوس، شخصیت فولکلوریک عنتره و شخصیت ادبی متنبی در دایره پژوهش حاضر قرار می‌گیرند.

از مهم‌ترین یافته‌های این بررسی آن است که سروده‌های نقابین دنقل عهده‌دار ناپذیرایی و رویارویی است؛ رویارویی که از اندیشه انقلابی او برمی‌خیزد و وی را بر آن داشته تا نقاب شخصیت‌های انقلابی و سرکش را بر چهره بزند و با آنان یکی گردد تا از رهگذر آن، کرامت از دست رفته عرب‌ها و عظمت گمشده‌شان را به آنان باز گرداند، این است که شخصیت‌های یادشده به خاطر ایستادگی در برابر ظلم و ستم هم‌تا و همراه شاعر می‌شوند؛ گرچه در فرجام کار، شکست و زیانباری را تجربه می‌نمایند. به هر روی، جستار حاضر می‌کوشد به واکاوی اسلوب و مضمون سروده‌های نقابین امل دنقل بپردازد با این ایده که چنین موضوعی آن‌چنان که بایسته و شایسته است مورد بررسی و نقد قرار نگرفته است.

**کلید واژه‌ها:** امل دنقل، شخصیت کهن، نقاب، حلول در شخصیت دیگری، بیان نمایشی.

\*- استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران. najafi.ivaki@yahoo.com

تاریخ دریافت: 1391/02/24 ه‍.ش = 2012/05/13 م تاریخ پذیرش: 1392/06/08 ه‍.ش = 2013/08/30 م



## تأثير اسطوره يونانی سيزيف بر قصيده «كتيبه» اخوان ثالث وقصيده «در تبعيدگاه» بياتی

دکتر شهريار همتي\*

دکتر جهانگیر امیری\*\*

دکتر پیمان صالحی\*\*\*

### چکیده:

افسانه "سيزيف" از افسانه های يونان باستان واز جمله مصادري است که منشأ الهام شاعران معاصر عرب وایران قرار گرفته است. طبق این افسانه، سيزيف از سوی خدایان به این محکوم شده که هر روز سنگ بزرگی را از دامنه کوه بردوش گرفته و به قله ببرد. و هر بار چند قدم مانده به قله، سنگ از دست او رها شده و به دامنه کوه بر می گردد. و این چنین برای او مقدر شده که هر روز این کار طاقت فرسا را انجام دهد، و بدین ترتیب او به رمز و نمادی برای عذاب ابدی تبدیل شده است.

این اسطوره، از نظر اجتماعی، فلسفی، و... منشأ الهام شاعران قرار گرفته است، و بحث حاضر، افسانه مذکور را که از منظر سیاسی مورد توجه دو شاعر بزرگ معاصر، مهدی اخوان ثالث، و عبدالوهاب بیاتی، قرار گرفته است، مورد بررسی قرار می دهد. سؤالهائی که در خلال این پژوهش تطبیقی به دنبال آن هستیم این است:

- چه عواملی اخوان ثالث و عبدالوهاب بیاتی را وادار به پرداختن به افسانه سيزيف نموده است؟

- این دو شاعر برای بیان افکار خود، چه عناصری را با این اسطوره آمیخته اند؟

**کلید واژه ها:** مهدی اخوان ثالث، عبدالوهاب بیاتی، افسانه سيزيف، شعر معاصر، اسطوره

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، ایران.

\*\* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، ایران.

\*\*\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام، ایران.

## Abstracts in English

### Composing poetic imagery in Hazlyyen poetry

Dr. Ibtesam Ahmad Hamdan<sup>\*</sup>

Mohammad Ahmad Al-Hosain<sup>\*\*</sup>

#### **Abstract**

This research deals with poetic imagery in Hazlyyen poetry, and tries to show the homogeneity in the vocabulary in the text and the words which precede and follow it. The article shows the skill of the Hazlyyen poet in choosing poetic words to create the best analogical images, and conveying the poet's feelings and life experience to the reader.

**Keywords:** Style, Analogy, homogeneity, co-ordination.

---

<sup>\*</sup> Professor, Tishreen University, Syria.

<sup>\*\*</sup> A.M. Student, Tishreen University, Syria.

## **Stylistic study of uniformity of narrative language in the *Tigers on the tenth day* by Zakaria Tamer**

Dr. Ali Bayanlou<sup>\*</sup>

### **Abstract**

Literary critics interpret linguistic phenomena through the study of styles and extend their research on the words and constructions related to environmental factors and literary innovations. Ultimately these words and constructions are considered as a particular style. The study of the methods of writers is called stylistics and a statistical approach branches out which quantitatively examines Linguistic phenomena within a statistical framework. There are other approaches to stylistics such as psychological and practical approaches. In general, there is a good context in poetry and fiction and in particular in the works of the Syrian novelist Zakaria Tamer, which leads researchers to follow styles. Analysis of the data from tables and using manual statistical method proved that he has a consistent style in applying uniform linguistic phenomena. Hence, the uniform style of the author in the *Tigers on the tenth day* was studied. We found that he has resorted to a uniform style (past tense verb + preposition + genitive + intermittent adjective in type and number). As a result, the author sometimes deviates from the uniform method and diversify the literary work to meet special demands of the story. The main reason of uniformity is speech, especially in frequent use of words such as "al-qoul, al-soval, al-sout, al-lahja. " Continuous study of his works makes it clear that this issue is caused by either vocabulary deficiency or the unconscious mind of Zakaria Tamer. If he was aware of uniformity of language, he would have definitely avoided getting caught by the monotonous vocabulary.

**Keywords:** Zakaria Tamer, story, stylistics, uniformity.

---

<sup>\*</sup> Assistant professor, Yazd University, Iran.

## **The Rhetorical Analysis of the Style of Aqqad in his Book *Sareh***

Dr. Mahmood Khorsandi<sup>\*</sup>, Dr. Mohammad Khaqani Isfahani<sup>\*\*</sup>,  
Dr. Ali Zeighami<sup>\*\*\*</sup>, Vajiheh Sadat sayyed Bokaei<sup>\*\*\*\*</sup>

### **Abstract**

A literary work can be appraised for its style in different ways. This study intends to investigate the intellectual aspects of *Sareh* by Mahmood Aqqad. This book shares some aspects with other plays and novels, but enjoys distinctive characteristics such as the use of rhetorical devices for textual and discourse purposes, different dimension, of discourse analysis tools, using popular stories, and employing sincere and tangible figurative language. The present article investigates this book for different textual dimensions such as style, discourse and rhetorical devices, so that it is proved that Aqqad's style can be described from a discoursal and rhetorical stance and logical and rational strands are stronger than imaginative ones. This claim can be elaborated according to the characteristics and evidence in the book.

**Keywords:** discourse, style, analysis, Aqqad, *Sareh*

---

<sup>\*</sup> Associate professor, Semnan University, Iran.

<sup>\*\*</sup> Professor, Isfahan University, Iran.

<sup>\*\*\*</sup> Assistant professor, Semnan University, Iran.

<sup>\*\*\*\*</sup> A.M Student, Semnan University, Iran.

## **The Influence of Arabic Heritage on the Linguistic thought of Andalusian Jews**

Dr. Waheed Safiah\*

Jews lived with the Muslim Arabs in Islamic Andalusia for more than eight hundred years, in which and studied in the Islamic institutes and universities beside Muslims there. So, the Arabic culture has its influence on the Jewish intellectual life. In our study we try to unveil the effect of the Arabic linguistic thought on the linguistic thought of Andalusian Jews during that period. We have considered the "Allamaa" book by Marwan Ibn Janah as an example that sheds light about this effect so we can prove by clear evidence that the Jewish scholars didn't have creative thoughts as Jews pretend. They were copiers of the Muslims thinkers and scholars, and were affected by their thoughts to a great deal.

**Key Words:** thought, Jewish, Andalus, Arabic, Influence.

---

\* Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

### Abu Dehbel's poetical approaches

Dr. Abde Ali Feizoullahzadeh,

\* Dr. Aboulfazl Rezaee \*\*

#### Abstract:

This paper examines the types of literary lyric poets of the Umayyad era, Abu Dehbel Al Jomahi. He was known for his full commitment to the principles of Islam and good morals, and was a man of virtue. As the book Al-Aqani cites he exposed himself to thirst and hunger to the verge of death but his passion could not force him to commit the divine prohibitions. He is mentioned in all religious narratives, as a pious and devotee poet to Ahl-i-Bait. Islam was revealed in his comportment, life and his relation to his society.

Abu Dehbel's lyricism for Atekah, the daughter to Mo'aviah, has allocated much of his biography in Al-Aqani. From what the owner of the book Al-Aqani has narrated, we can conclude that Abu Dehbel's lyricism for Atekah, shows a pivotal truth and his hatred from Umayyads and his insistence on oppositions and enmity to them. Thus, his lyrics for Atekah is somehow a type of lyrics called "rebellion lyric". After introducing Abu Dehbel's lyric samples, we have turned to some samples of his poetry which show his poetical approaches, noting that it is hard to put him, as one of the five famous poets of Qoraish, under any of approaches and this issue is a matter of preference and not based on certainty.

**Keywords:** Abu Dehbel-Al-Jomahi, Atekah, the daughter to Mo'aviah, lyric approaches, Umayyads' era.

---

\* Assistant professor, Shahid Beheshti University, Iran.

\*\* Assistant professor, Shahid Beheshti University, Iran.

**Mask in Amal Donghol's poem, Egyptian contemporary poet**

Dr. Ali Najafi Eywaki\*

**Abstract**

Mask is one the main artistic and stylistic features of Amal Donghol(1941 – 1983). The concept of mask plays a major role in the artistic essence of his poetry. The present study is an effort to shed some light on the style and themes of mask poetry of this poet. Since this issue has not yet been elaborated on sufficiently, the researcher has tried to tackle this issue comprehensively. It has been stated that confrontation, resistance and autonomy have been involved in the mask poetry. This is the reason why this poet has worn the mask of rebellious and revolutionary characters and identifies himself with them. In addition, his mask poems are indicative of the fact that he concentrates on the failures and misery of his heroes. And the main reason can be the possibility that he himself has been a failure in his personal live.

**Keywords:** Amal Donghol, traditional characters, Mask, identification with others, dramatic interpretation.

---

\* - Assistant Professor of Kashan University, Iran.

---

## **Inspiring contemporary poets of myth Syzyf (The Mahdi Akhawan Sales, Abd Alwhhab Bayati)**

Dr. shahriar Hemati<sup>\*</sup>, Jahangir Amiri<sup>\*\*</sup>, Payman Salehi<sup>\*\*\*</sup>

### **Abstract**

Syzyf myth is one of the main inspirations for modern Arabic and Persian poets. In ancient Greek myth it is stated that Syzyf, because of defying the gods, was condemned to carrying a big rock up the steep mountain to the peak. He is forced to repeat this because in every trip the rock goes off his hands near the top and rolls down the mountain. This way he symbolizes eternal punishment and pain. This story has become a source and reference for many social, philosophical, political, and cultural themes in poetry. This study investigates the influence of this myth on the works of two prominent poets: Mahdi Akhawan Sales and Abd Al- Wahhab Bayati. The questions which are addressed include: 1) Why do Abd al-Wahhab Bayati and Akhawan sales pay attention to this myth? And 2) what elements do they bring in to make effective use of this myth?

**KeyWords:** Mahdi Akhawan Sales, Abd Al- Wahhab Bayati, Syzyf myth, Contemporary poetry, mythology

---

<sup>\*</sup> - Assistant Professor of Razi University of Kermanshah, Iran.

<sup>\*\*</sup> - Associate Professor of Razi University of Kermanshah, Iran.

<sup>\*\*\*</sup> - Assistant Professor of Ilam University, Iran.



## نظام الكتابة الصوتية

| الصوامت : | عربية | فارسية | ق  | q   | q   |
|-----------|-------|--------|----|-----|-----|
| ا         | ،     | ،      | ك  | k   | k   |
| ب         | b     | b      | گ  | -   | g   |
| پ         | —     | p      | ل  | L   | L   |
| ت         | t     | t      | م  | m   | m   |
| ث         | th    | s      | ن  | n   | n   |
| ج         | j     | j      | و  | w   | v   |
| چ         | —     | č      | ه  | h   | h   |
| ح         | .h    | .h     | ي  | y,ī | y,ī |
| خ         | Kh    | kh     |    |     |     |
| د         | d     | d      |    |     |     |
| ذ         | dh    | dh     |    |     |     |
| ر         | r     | r      |    |     |     |
| ز         | z     | z      |    |     |     |
| ژ         | —     |        |    |     |     |
| س         | s     | s      | اي | ī   | ī   |
| ش         | sh    | sh     | آ  | ā   | ā   |
| ص         | ş     | ş      | او | ū   | ū   |
| ض         | .d    | ž      |    |     |     |
| ط         | ţ     | ţ      |    |     |     |
| ظ         | .z    | .z     | آي | ay  | ey  |
| ع         | ،     | ،      | أو | aw  | ow  |
| غ         | gh    | gh     |    |     |     |
| ف         | f     | f      |    |     |     |

### الصوائت (المصوّتات)

فارسية

عربية

e

i

a

a

o

u

ī

ī

ā

ā

ū

ū

### الصوائت المركبة

فارسية

عربية

ey

ay

ow

aw

## **Studies on Arabic Language and Literature** (Research Journal)

**Publisher:** Semnān University

**Editorial Director:** Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī

**Co-editors-in Chief:** Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.

**Assistant Editor:** Dr. Shākir al- ‘Āmirī

**Academic Consultant:** Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

**Executive manager and Site Manager:** Dr. Ali Zeighami

### **Editorial Board (in Alphabetical Order):**

Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh, Tehran University Professor

Dr. Ehsan Esmaeeli Taherī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Ibrāhīm Muḥammad al-Bab, Tishreen University Associate Professor

Dr. Lutfīyya Ibrāhīm Barham, Tishreen University Associate Professor

Dr. Ismā’īl Baṣal, Tishreen University Professor

Dr. Ranā Jūnī, Tishreen University Assistant Professor

Dr. Mahmūd-e Khorsandī, Semnān University Associate Professor

Dr. Farāmarz-e Mīrzā’ī, Bu ‘Alī-e Sīnā University Associate Professor

Dr. Ḥāmed-e Ṣedqī, Tarbiat-e Modarres University Professor

Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Wafīq Maḥmūd Slaytīn, Tishreen University Associate Professor

Dr. Nāder Nezām-e Tehrānī, Allameh Tabātbā’ī University Professor

Dr. Alī-e Ganjīyān, ‘Allāme Tabātbā’ī University Assistant Professor

Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb, Tishreen University Professor

**Arabic Editor:** Dr. Shākir al- ‘Āmirī

**English Abstracts Editor:** Dr. Hādī-e Farjāmī

**Executive Support:** Alī Reza Khorsandī

**Printed by:** Semnān University

**Address:** The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.

**Phone:** 0098 231 3354139      **Email:** [Lasem@semnan.ac.ir](mailto:Lasem@semnan.ac.ir)

**Web:** [www.lasem.semnan.ac.ir](http://www.lasem.semnan.ac.ir)



Tishreen University



Semnan University

ISSN: 2008-9023

## **Studies on Arabic Language and Literature** (Research Journal)

### **Composing poetic imagery in Hazlyyen poetry**

Ibtesam Ahmad Hamdan, Mohammad Ahmad Al-Hosain

### **Stylistic study of uniformity of narrative language in the**

### ***Tigers on the tenth day* by Zakaria Tamer**

Ali Bayanlou

### **The Rhetorical Analysis of the Style of Aqqad in his Book *Sareh***

Mahmood Khorsandi, Mohammad Khaqani Isfahani, Ali Zeighami, Vajiheh Sadat sayyed Bokaei.

### **The Influence of Arabic Heritage on the Linguistic thought of Andalusian Jews**

Waheed Safiah

### **Abu Dehbel's poetical approaches**

Abde Ali Feizoullahzadeh, Aboulfazl Rezaee

### **Mask in Amal Donghol's poem, Egyptian contemporary poet**

Ali Najafi Eywaki

### **Inspiring contemporary poets of myth Syzyf (The Mahdi Akhawan Sales, Abd Alwhhab Bayati)**

shahriar Hemati, Jahangir Amiri, Payman Salehi

Research Journal of  
Semnan University (Iran)      Tishreen University (Syria)  
Volume4, Issue13, Spring 2013/1392