بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية السودان

جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم

مجلة كلية اللغة العربية

مجلة _ محكمه_ نصف سنوية _ تصدرها كلية اللغة العربية_ جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم

العدد الثالث – للعام / /2016م

***الأداة في النحو العربي (المفهوم والمصطلح)**

د. عامر فائل محمد بلحاف

*** التناص القرآني في الشعر العربي الحديث(محمود درويش،وأمل دنقل وأحمد مطر)**

د/ الصادق آدم عمر

*** بلاغة التكرار في قصيدة نكبة دمشق لأحمد شوقي**

د/ حزام بن سعد الغامدي

*** الاغتراب الغُربة في شعر أحمد الشامي**

د/سامي حسين على القصوص

***تجاوب الصيغ الصرفية والتصريفية مع المحتوي الدلالي في شعر الرثاء لعيسى جرابا**

أ.د/ بكرى محمد الحاج

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالي :

﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ (2)﴾ سورة يوسف

مجلة كلية اللغة العربية

مجلة علمية _ محكّمه _ نصف سنويه

العدد الثالث

تصدر عن كلية اللغة العربية

جامعة القرآن الكريم وتأصيل

العام : / / 1437هـ / / 2016م

قواعد النشر :

1. تنشر المجلة البحوث والدراسات التي تتناول مجالات المعرفة المتصلة بعلوم اللغة العربية المختلفة .
2. أن يخدم البحث قضايا اللغة العربية وفقاً للمنهجية العلمية
3. ألا يكون البحث المقدم قد سبق له النشر في أي مجلة علمية أخرى
4. يجب ألا يكون أي من البحوث أو الدراسات المقدمة جزءاً من رسالة دكتوراه أو ماجستير
5. أن يتسم البحث بالأصالة والجدة وأن يكون فيه إضافة للمعرفة
6. يشترط في البحوث المقدمة من الناحية الشكلية الآتي :

أ- أن يكون مطبوعاً في نسختين بخط (simplified Arabic) بحجم 16 وبهوامش 2 سم علوي وسفلي وأيسر ، و3 سم أيمن ، ونسخة ثالثة رقمية (بقرص مرن CD) .

7. ألا يزيد البحث عن 40 صفحة ولا يقل عن 20 صفحة بما في ذلك الأشكال
8. أن يكون مستوفياً لشروط التوثيق وفق المنهج العلمي بالنسبة للنصوص المرجعية ، والقرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف بصفة خاصة ، وتوثيق المصادر لتدوين المعلومات الخاصة بها في هوامش الصفحات .
9. يقدم الباحث ملخصاً لبحثه على ألا يزيد الملخص على (250) كلمة .
10. ترسل البحوث إلى رئيس تحرير المجلة وله حق الفحص الأولي للبحوث وتقرير صلاحيتها للتحكيم أو استعادة أي منها .
11. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من قِبل محكّمين اثنين من ذوي الاختصاص ويُبلّغ صاحب البحث بنتيجة التحكيم خلال مدة أقصاها ثلاثة أشهر من تسليم البحث .
12. هيئة التحرير غير ملزمة برد البحوث التي لا تقبل النشر .
13. يمنح كل باحث ثلاث نُسخ من عدد المجلة المنشور فيها بحثه .

مجلة اللغة العربية

الإشراف العام

د/محمد احمد عبد العاطي أبو ناجمة

رئيس هيئة التحرير

د/ معاوية بخيت حمد منصور

مدير هيئة التحرير

د/ محمد أحمد إدريس إدريساي

أمانة التحرير

أ/ خالد بشير محمد نور مصطفى　　أ / سمية حسين الفاضل

التدقيق اللغوي

أ/ مجدي أحمد إبراهيم　　أ/ محمد زين محمد عبد الله المكي

هيئة التحرير

أ.د. محمد الفاتح زين العابدين　　أ.د. محمد الإمام إبراهيم　　د. فوزية عمر

د/ بركات محمد أحمد　　د. عبد الحكيم سر الختم جيني

د. سعيد محمود موسى

الهيئة الاستشارية

د. محمود مهدي الشريف　　أ.د علي العوض عبد الله الصاحب

أ.د علي أحمد محمد بابكر　　أ.د إبراهيم القرشي عثمان

أ.د بابكر الدرديري　　أ.د بكري محمد الحاج

د.محمد حسب الله محمد علي د.محمد أبو عبيدة الزبير د. برير سعد الدين د. عثمان أحمد البشير د. عبد المنعم الشيخ عثمان د. عائدة عبد الرحمن الأنصاري

المناقل _ ولاية الجزيرة _ السودان

تلفون :

المراسلات رئيس مجلة كلية اللغة العربية المُحكّمة _ جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم

البريد الإلكتروني : joarabiclang@yahoo.com

افتتاحية العدد :

الحمدٌ لله رب العالمين والصلاة والسلام علي سيد الأولين والآخرين ، المبعوث رحمة للعالمين وعلي آله وصحبه ومن سار علي نهجه إلي يوم الدين .

أما بعد :

إنّ اللغة العربية جعلها الله لغة القرآن الكريم ، كرَّمها الله بالقرآن ، وشرفُت به ، وسمت به وبلغت بذلك شأنا عظيماً ، أضف إلي ذلك أنها لُغة أهل الجنة ، بكل هذه البركة أشرقت معنيً ولفظاً امتد تدوينها وتوثيقها بحفظ القرآن سياجاً وحفظاً منيعاً .

فكان لزاماً علينا أن نقف علي مُدارستها وفقاً لحيويتها ومواكبتها بالبحوث المتنوعة في شؤونها المتعددة التي تحفظ مسارها وقوتها إن شاء الله .

عزيزي القاري يسر هيئة التحرير أن تضع بين أيديكم العدد الثالث من مجلة كلية اللغة العربية المحكمة ، جاء هذا العدد مشتملا علي عدد من البحوث التي تخدم اللغة العربية في جميع تخصصاتها في سبيل تحقيق رسالتها العلمية التأصيلية القاصدة إلى نشر المعرفة وخدمة لغة القرآن الكريم .

قد جاءت افتتاحية البحوث الواردة في هذا العدد ببحث عن (الصيغ الصرفية والتصريفية مع المحتوى الدلالي للأستاذ الدكتور بكرى محمد الحاج) وبينت الدراسة إمكانية تحليل الصيغ الصرفية التصريفية في شعر الرثاء للشاعر السعودي عيسى بن على جرابا والوقوف على إسهام الصيغ الصرفية التصريفية الدلالي في حمل الرسالة اللغوية إلى المتلقي .

كما ربطت الدراسة بعمق بين تراث اللغة العربية وطرق علم اللغة الحديث في التحليل الخاص بالمستوى الصرفي وبين تمهيد الدراسة والطريقة المتبعة في تحليل الأبنية التصريفية عند عُلماء اللغُة .

خصص الباحث المحور الأول لدراسة الصبغ الصرفية والتصريفية الاسمية في شعر عيسى جرابا ،تضمن المحور الثاني الصيغ الصرفية العملية .

وخلصت الدراسة إلى أن أكثر الصيغ التصريفية شيوعاً هي صيغ جموع التكسير وأقلها صيغة جمع المذكر السالم .

جاء في طليعة هذا العدد بحث بعنوان (الأداة في النحو العربيّ) للدكتور عامر فائل محمد بلحاف وتناولت الدراسة المفهوم والمصطلح للأداة في النحو العربيّ ، ثم تطرق الباحث للأداة في النحو العربي ، ووضّح المقصود من الأداة ، ومن أين جاء هذا المصطلح وأول من أطلقه ، ومن ثم تطرق الباحث إلى مفهوم الأداة في النحو العربي .

كما تطالع عزيزي القارئ في هذا العدد دراسة في التناص القرآني في الشعر العربي الحديث ((دراسة حالة)) للشاعر محمود درويش وأمل دنقل وأحمد مطر للدكتور الصادق آدم عمر .

تناول الباحث ظاهرة التناص الديني والتفاعل مع النصوص القرآنية التي حفل بها الشعر العربي المعاصر ، وبما تملكه هذه الظاهرة من مصداقية في توسيع فضاءات المعنى في النص الشعري .

وتهدف هذه الدراسة لمعالجة ظاهرة التناص القرآني الذي تطرق له الباحث في نماذج مختارة من شعر المقاومة في فلسطين ومصر والعراق متمثلة في أعمال شعرية لثلاثة شعراء (محمود درويش وأمل دنقل وأحمد مطر) وخلصت الدراسة إلى حصر حدود اللياقة في التعامل مع النص القرآني للشعراء الثلاثة .

كما جاء بحث الدكتور سامي حسين على القصوص أستاذ الأدب والنقد بجامعة نجران عن الاغتراب والغربة في شعر أحمد الشامي ، وكشفت الدراسة أهم مظاهر الاغتراب وصوره وحللت صور الاغتراب مع تحليل نماذج شعرية .

كما قدم الدكتور حزام بن سعد الغامدي بحثاً بعنوان (بلاغة التكرار في قصيدة نكبة دمشق) تلك القصيدة التي استطاع أحمد شوقي من خلالها أن يحوّل ذلك الحدث العظيم إلي شعر رسالي

وأصبحت من القصائد السيارة التي طار بها الناس شرقاً وغرباً لمكانة دمشق التاريخية وأظهرت تلك القصيدة عبقرية أحمد شوقي .

وقد رصدت الدراسة ظاهرة التكرار محللة ومنقبة متخذة المنهج البلاغي التحليلي وسيله لذلك مع ربط الدلالات اللغوية والأسلوبية مع الربط بين النص والسياق التاريخي بُغية الوصول إلى غرض الدراسة وهدفها المنشود .

وحتى صدور العدد القادم نحن على موعد معكم مع آرائكم ومقترحاتكم وملاحظاتكم التي عبرها وبكم نضع هذه المجلة في مسارها الصحيح إن شاء الله .

نرحب بمشاركة كل الباحثين المهتمين باللغة العربية داخل وخارج السودان .

والله من وراء القصد

رئيس التحرير

محتويات العدد

الرقم	الموضـــوع	الصفحة
1	الاستدلال	أ
2	قواعد النشر	ب
3	هيئة التحرير	ج
4	افتتاحية العدد	د
5	تجاوب الصيغ الصرفية التصريفية مع المحتوى الدلالي في شعر الرثاء لعيسى جرابا د/ بكري محمد الحاج	1
6	الأداة في النحو العربي المفهوم والمصطلح د/ عامر فائل محمد بلحاف	28
7	التناص القرآني في الشعر العربي الحديث (دراسة حالة) (محمد درويش ، امل دنقل ، أحمد مطر) د / الصادق آدم عمر	48
8	بلاغة التكرار في قصيدة " نكبة دمشق" لأحمد شوقي د/ حزام بن سعد الغامدي	84
9	الاغترابُ والغُربةُ في شِعْرِ أحمد محمد الشَّاميّ –دراسة تحليلية نقدية – د/ سامي حسين علي القصوص	122

تجاوب الصيغ الصرفية التصريفية مع المحتوى الدلالي
في شعر الرثاء لعيسى جرابا

بحث من إعداد:

أ. د. بكري محمد الحاج

***أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية**

جامعة الملك عبد العزيز بجدة

مستخلص البحث:

يرمي هذا البحث إلى بيان إمكان تحليل الصيغ الصرفية التصريفية، في شعر الرثاء للشاعر السعودي عيسى بن علي جرابا، والوقوف على إسهامها الدلالي في حمل الرسالة اللغوية إلى المتلقي، فضلا عن سعي البحث لتعميق الصلة بين تراث العربية وطرق علم اللغة الحديث، في التحليل الخاص بالمستوى الصرفي .

والمنهج الذي اتبعه الباحث في الدراسة هو المنهج الوصفي، الذي يعتمد على الملاحظة والاستقراء. وتكون البحث من مقدمة، وتمهيد ومحورين، وخاتمة، تناولت المقدمة ذكر أساسيات البحث، وتكفل التمهيد ببيان الطريقة المتبعة في تحليل الأبنية التصريفية عند علماء اللغة، ووازن بين نهجهم وما عليه علماء العربية في عنايتهم بنوع خاص من الكلمات في الدراسة الصرفية، هي الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة. وخصص المحور الأول لدراسة الصيغ الصرفية التصريفية الاسمية في شعر عيسى جرابا، وتكفل المحور الثاني بدراسة الصيغ الصرفية التصريفية الفعلية، وأبرزت الخاتمة النتائج والتوصيات.

ووصل البحث إلى عدد من النتائج من بينها:أن أكثر الصيغ الاسمية التصريفية شيوعا هي صيغ جموع التكسير، وأن أقلها هي صيغة جمع المذكر السالم. وأتت صيغة المثنى التصريفية في مادة البحث عشر مرات، وصل البحث إلى مجيئ أربع صيغ مجموعة جمع مذكر سالما في مادة البحث في قصيدة واحدة، وتعد هذه الأنماط تنوعات (ألورمورفات) لهذه الصيغة، وتقع في توزيع تكاملي. وأثبت البحث كذلك إمكان تحليل نصوص الشعر العربي الحديث- من خلال صيغه الصرفية التصريفية- وفق نهج علماء اللغة المحدثين في التحليل المورفيمي.

مقدمة:

تعد المورفيمات (الصيغ الصرفية) من أهم عناصر الأبنية اللغوية، إذ هي نتاج عمل الوحدات الصوتية التي تعلوها، ولبناتٌ أساسٌ في تشكيل العبارات والتراكيب والجمل؛ التي هي المستوى اللغوي الذي تصب فيه معطيات الوحدات البنائية الأخرى، لتمكين المتكلم من التعبير عن رسالته اللغوية، وحملها إلى المخاطب؛ لذا فهي جديرة بالدراسة بصفة عامة، وتكتسب خصوصية في شعر عيسى جرابا؛ لأن دراستها تعد استكمالا للجهد الذي بذله الباحث في كتابة عدد من الأبحاث حول شعره من قبل.

ويعد البحث سانحة للوصل بين طرق علماء اللغة المعاصرين من الغربيين في الدراسة المورفولوجية، وجهد علماء العربية في دراسة المستوى الصرفي؛ ليكشف عما امتاز به علماء العربية. هذا فضلا عن المحاولة للكشف عن خصائص شعر عيسى جرابا من ناحية الصيغ الصرفية التصريفية، و إسهامها في التفسير الدلالي.

أولا: أهمية البحث:

1- يكشف عن إمكان دراسة الأبنية اللغوية الصرفية للعربية المعاصرة، وفق طرق نظريات علم اللغة الحديث في التحليل المورفيمي، مع مزاوجتها مع الفكر اللغوي العربي التراثي، وبيان أوجه التقارب بينهما، والكشف عن جهد علماء العربية الأقدمين، وسبقهم في التحليل اللغوي الخاص بالمستوى الصرفي.

2- يقدم دراسة تعنى بالتحليل المورفيمي، من خلال مادة لغوية محصورة في مجال دلالي واحد هو شعر الرثاء عند عيسى جرابا. ويكون هذا البحث مواصلة، واستكمالا للدراسة اللغوية الخاصة بالنتاج الشعري لأحد الشعراء السعوديين الشباب، الذين تميزوا بالإبداع الأدبي، والإسهام المشهود.

ثانيا: أهداف البحث :

1- توثيق الصلة بين تراث العربية، ونظريات علم اللغة الحديث، والكشف عن ريادة علماء العربية، وسبقهم في التحليل اللغوي الخاص بالمستوى الصرفي.

2- بيان الأثر الذي تقوم به الصيغ الصرفية التصريفية موضوع الدراسة في تجسيد المعنى، والإشارة إليه ، متسقة مع السياق الذي ترد فيه، وانطلاقا من المجال الدلالي المحصور في شعر الرثاء عند عيسى جرابا.

ثالثا: أسئلة البحث:

1- هل يُمْكِن تحليل نصوص الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية- من خلال أبنيته، وصيغه الصرفية التصريفية – وفق نهج علماء اللغة المحدثين في التحليل المورفيمي؟

2- هل توجد نقاط التقاء بين نهج علماء العربية في التحليل الصرفي، وعلماء اللغة المعاصرين من الغربيين، وما أوجه الاختلاف بينهما ؟.

3- هل كان لعلماء العربية سبق وريادة في التحليل اللغوي الخاص بالأبنية الصرفية، وهل شمل تحليلهم أنماط الأبنية الصرفية جميعها؟

رابعا: فروض البحث:

1 - يمكن تحليل نصوص الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية، بناء على طرق علماء اللغة المعاصرين، القائمة على مفهوم المورفيم(الصيغة الصرفية) الذي هو أصغر وحدة صرفية حاملة للمعنى.

2 - توجد نقاط التقاء بين نهج علماء العربية، وعلم اللغة الحديث، في التحليل الصرفي وهناك نقاط اختلاف بينهما، من حيث شمول التحليل لكل أنماط الأبنية اللغوية، أو عدم شموله.

3-كان لعلماء العربية فضل السبق والريادة في تحليل مستوى الأبنية الصرفية، والكشف عن أثرها، وإسهامها، في حمل المعاني من صاحب الرسالة اللغوية إلى المتلقي.

3- يمثل البحث بمادته اللغوية ، وطريقته التحليلية، نموذجا يكشف عن النتاج الشعري لواحد من جيل الأدباء الشباب المتميزين.

خامسا: مادة البحث:

تدور مادة البحث حول الرثاء في شعر عيسى جرابا، وهو جزء من مادة شعرية حصل عليها الباحث في ثلاثة ملفات الكترونية من الشاعر جرابا ، وله عليها الشكر والتقدير. وبلغت القصائد الشعرية مجال الدراسة ثماني قصائد.

وتتصدر أمه العزيزة من خصهم عيسى جرابا بعدد من هذه القصائد ،« وقد رثاها بأكثر من قصيدة في مرور ذكراها عبر السنين، وفي مناسبات لوفاة أمهات أصدقاء له، أججت في نفسه مشاعر تعلقه بأمه. وتتجلى في شعره العاطفة الصادقة المعبرة عن الوفاء والبر، بلغة احتشدت فيها الصور البلاغية»[1]

وعيسى جرابا شاعر سعودي من منطقة جيزان، جنوب المملكة العربية السعودية. تخرج في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، وبدأت كتاباته الشعرية في الظهور منذ عام 1409هـ، وفاز بالمركز

---

(1) نماذج تحليلية للجملة البسيطة عند الشاعر السعودي عيسى بن علي جرابا، لبكري محمد الحاج:9.

الأول في مسابقة " شاعر الوطن، التي نظمها النادي الأدبي بالرياض، وللشاعر عيسى مشاركات داخل المملكة وخارجها، وقد كان له حضور متميز في الأسبوع الثالث لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بالخرطوم عام2007م، وألقى عددا من القصائد الجياد التي لقيت استحسانا في تلك المناسبة المشهودة.

سادسا: منهج البحث:

يتبع البحث في تحليل الأبنية الصرفية التصريفية، المنهج الوصفي، من حيث الاستقراء والتتبع والتحليل.

سابعا: تصميم البحث:

يتكون البحث من مقدمة وتمهيد ومحورين وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع:

•المقدمة: تتناول أساسيات البحث.

•التمهيد: يتكفل ببيان الطريقة التي يسير عليها علماء اللغة المحدثون وعلماء العربية في التحليل المورفيمي، ويوازن بين نهج الفريقين.

•المحور الأول: يخصص لدراسة أنماط الصيغ التصريفية الاسمية.

• المحور الثاني يعنى بدراسة الصيغ التصريفية الفعلية.

•الخاتمة: لإبراز أهم النتائج والتوصيات.

ثامنا: الدراسات السابقة:

1- الصيغ الصرفية الاشتقاقية ودلالتها في شعر عيسى جرابا، لبكري محمد الحاج (2014م)، بحث منشور في العدد34 من المجلة العربية للدراسات اللغوية، معهد الخرطوم الدولي للغة العربية، عام 1435هـ-2014م.

هدف البحث إلى الكشف عن ريادة علماء العربية، وسبقهم في التحليل اللغوي الخاص بالمستوى الصرفي، ويلتقي هذا البحث مع البحث الحالي في بعض فروضه، وفي مادة البحث(شعر عيسى جرابا) وفي المنهج الوصفي، وفي دراسة الصيغ الصرفية، ويختلفان في نوع الصيغ الصرفية، حيث إنها في البحث الحالي هي الصيغ الصرفية التصريفية، في حين أنها في البحث الآخر هي الصيغ الصرفية الاشتقاقية.

2- الصيغ الصرفية ودلالاتها في شعر عبد الرحيم محمود، للدارسة حنان جميل عابد:

أبانت الباحثة أن اختيارها لهذا الموضوع يرجع لتميز نتاج الشاعر بسهولة الألفاظ، وقوة العبارات والتراكيب. وهدف البحث – كما تقول- إلى خدمة المعجم التاريخي للغة العربية، وبيان دور الأدب الفلسطيني في تنمية اللغة العربية، واعتمد البحث على المنهج الوصفي.

وجاء هيكل البحث في بابين تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتتلوهما خاتمة. تناولت المقدمة بيان أساسيات البحث، وتخصص التمهيد للتعريف بالشاعر، وإيراد مصطلحات عنوان البحث. وأما الباب الأول فقد أفردته الباحثة لتناول صيغ الأفعال ودلالاتها، في حين تكفل الباب الثاني بتناول صيغ الأسماء ودلالاتها في نتاج الشاعر. وأبرزت الخاتمة أهم النتائج.

ويلتقي عمل الباحث مع رسالة الباحثة في ميدان الشعر العربي الحديث، وكذلك في المنهج الوصفي . ويختلف البحثان في البيئة الشعرية، وفي اقتصار هذا البحث على الصيغ الصرفية التصريفية.

3- البنية اللغوية في شعر حسين زيدان(1425/2009م)، لتوفيق بن خميس، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة العقيد لخضر.

قام هيكل البحث على مقدمة وتمهيد، وخاتمة، وأربعة فصول. وخصصت الفصول لتناول المستويات اللغوية الأربعة على التوالي بدءا بالأصوات . وتلتقي الرسالة مع دراسة الباحث في مجال الشعر في كلٍ، وكذلك في تعرض الرسالة للمستوى الصرفي الذي تعنى به دراسة الباحث، ويختلف البحثان في المدونة الشعرية، وفي المستويات اللغوية التحليلية.

4- الأصوات وأثرها في تغيير بنية الكلمة العربية: دراسة وصفية لغوية في مجمع الأمثال للميداني، للدارسة ابتسام حبيب ميرغني عوض الكريم، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية،1430هـ/2009م:

هدف هذا البحث إلى ربط الدراسة الدراسة الصوتية بالدراسة الصرفية، والكشف عن إمكان استخدام طرق التحليل الصرفي الحديثة، في دراسة البنية الخاصة بالعربية، واتبعت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل المادة اللغوية . وقام هيكل البحث على أربعة فصول، تسبقها مقدمة، وتتلوها خاتمة، أبرزتْ فيها أهم النتائج، إضافة إلى بعض التوصيات، التي من بينها: دراسة تركيب المورفيمات من الناحية الدلالية ، والاستعانة بالأمثال في التحليل الصوتي والصرفي؛ لاحتوائها على مادة لغوية كافية للاستشهاد والتمثيل.

ويلتقي بحث الباحثة مع عمل الباحث في جانب من مستويات التحليل اللغوي، وهو المستوى الصرفي، فضلا عن الالتقاء في أهداف البحث، ومنهجه. ويختلف العملان في المادة اللغوية التحليلية، حيث إنها عند الباحثة قد اعتمدت على النثر في كتاب الأمثال للميداني، في حين أنها في عمل الباحث تقوم على اختيارات من الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية.

تاسعا: مصطلحات البحث:

أ- النموذج: المقصود به الطريقة التي سار عليها أحد الاتجاهات اللغوية في التحليل المورفيمي.

ب- الصيغ التصريفية: هي الصيغ الاسمية والفعلية، المتصرفة من الكلمات الاسمية المفردة، والكلمات الفعلية الماضية أو المضارعة.

ج- المورفيم:أصغر وحدة لغوية لها معنى ، أو وظيفة صرفية في لغة من اللغات، ولا يمكن تقسيمها إلى شكل أصغر.

1- تمهيد: تحليل الصيغ الصرفية، عند علماء العربية، وعلماء اللغة المحدثين :

تناول علماء العربية البناء اللغوي الخاص بالكلمة تحت ما يعرف بعلم الصرف، أو التصريف الذي عرفه ابن الحاجب بقوله: ،« علم بأبنية الكلمة، وبما يكون لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وإدغام وإمالة ، وما يعرض لآخرها مما ليس بإعراب ولا بناء في الوقف وغير ذلك »[2]، وقد شاع استخدام مصطلح الصرف عند المتأخرين من علماء التراث، وعند المعاصرين[3].

وتناول علماء العربية الأقدمون الحديث عن المستوى الصرفي قبل المستوى النحوي، إلا أن ابن جني قد أشار إلى سبق الدرس الصرفي للمستوى النحوي[4]. يقول: «فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلمة الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة... وإذا كان ذلك كذلك، فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو

([2]) شرح الشافية1/6-7.

([3]) علم الصرف الميسر، لمحمود عكاشة:12.

([4]) التطبيق الصرفي ، لعبده الراجحي:18.

أن يبدأ بمعرفة التصريف؛ لأن معرفة ذات الشيئ الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة »[5].

ولم تشمل دراسة علماء العربية للمستوى الصرفي الخاص ببنية الكلمة إلا الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة، وهذا يعني استبعاد طائفة كبيرة من أنماط الكلمة العربية تشمل الحروف والمبنيات والأفعال الجامدة، وهي كلمات يحقق بعضها نسبة شيوع عالية في الاستخدام للعربية[6].

ومما هو جدير بالإشارة إليه أن علماء العربية الأوائل – ومن بينهم سيبويه والمبرد- لم يعطوا تعريفا للكلمة، ولكنهم اكتفوا ببيان أنواعها(اسم وفعل وحرف) [7] ، وعرفها الذين أتوا من بعدهما مثل الزمخشري الذي يقول في تعريفها: « اللفظ الدال على معنى مفرد بالوضع»[8]

أما بالنسبة لعلماء اللغة من الغربيين، فعرفها أرسطو بأنها أصغر وحدة حاملة للمعنى[9]، وتأثرت معظم تعريفات المعاصرين من الغربيين بتعريف بلومفيلد الذي يذهب إلى أن الكلمة: « أصغر صيغة حرة، أو هي أصغر صيغة حرة لا تتألف من صيغ حرة أصغر منها»[10]، وهي أصغر الوحدات البنائية. والصيغة الحرة Free Form هي«الصيغة التي يمكن النطق بها مستقلة في الكلام العادي، ولها معنى مستقل»[11].

([5]) المنصف في شرح كتاب التصريف للمازني، لابن جني(تحقيق إراهيم مصطفى ، عبد الله أمين ، القاهرة 1954، ص4)

([6]) مدخل إلى علم اللغة، لمحمد علي الخولي:78.

([7]) ينظر : الكتاب 2/1، والمقتضب3/1.

([8]) المفصل :4، وانظر شرح المفصل لابن يعيش22/1.

([9]) Lan, M .,English grammatical categories and the Traditional to 1800,p. 44.

([10]) Bloomfield, L. Language ,p.178.

([11]) B. Bloch and G. Trager : Outline of Linguistic analysis, p. 54.

ومع الجهد الكبير الذي بذل لإيجاد تعريف جامع مانع للكلمة، فقد وصل اللغويون الغربيون إلى صعوبة الاتفاق عليه[12]؛ ولذا حاولوا البحث عن أصغر الوحدات اللغوية الصالحة لتحليل أبنية اللغات المختلفة ، وهي وحدة المورفيم(الصيغة الصرفية) التي عرفت بأنها: « أصغر وحدة لغوية لها معنى ، أو وظيفة صرفية في لغة من اللغات... ولا يمكن تقسيمها إلى شكل أصغر»[13].

والصيغ الصرفية أنواع متعددة، منها الحر، والمقيد، والاشتقاقي، والتصريفي والقواعدي، ومنها السوابق، واللواحق، والدواخل، وغير ذلك ، وقد فصل الدكتور محمد علي الخولي هذه الأنواع ، وأتى لها بالأمثلة التوضيحية.[14].

وهناك اختلاف بين الصيغ الاشتقاقية والصيغة التصريفية، ويوضح هذا محمد علي الخولي بقوله: « في بعض اللغات يظهر بوضوح نوعان من المورفيمات: اشتقاقية وتصريفية. المورفيم الاشتقاقي هو مورفيم به نشتق كلمة جديدة من كلمة أخرى، مثل (كتب) نستطيع أن نشتق منها الكلمات الآتية: كتابة ، كاتب، مكتوب، مكتب، وهي على وزن فعالة ، فاعل ، مفعول، مفعلة»[15]. ونلاحظ أن هذه الكلمات الاسمية، قد فارقت نوعها الذي اشتقت منه وهو كلمة(كتب) الفعلية، في حين أن المورفيمات التصريفية لا تفارق نوعها، فإذا أتينا بالمضارع من كتب، والأمر من يكتب، فإن صيغتي المضارع والأمر تظلان في دائرة الفعلية، وكذلك لو أتينا بصيغ التثنية والجمع من (كاتب) (كاتبان، كاتبون، كاتبات) ، فإن هذا التحويل لا يخرج هذه الصيغ الصرفية عن دائرة الاسمية[16].

ويوضح الباحث الأمر من خلال مثال من شعر جرابا، وهو قوله:

([12]) ينظر: الكلمة : دراسة لغوية معجمية، لحلمي خليل:52، ومقدمة لدراسة اللغة، لحلمي خليل:248. وينظر كذلك:

Kramsky,J.; The Word as a Linguistic Unit p.17.

([13]) ينظر : معجم اللسانيات الحديث، لسامي حنا وآخرين:89.

([14]) مدخل إلى علم اللغة:: 70-77.

(15) المرجع السابق:71-73.

(16)الصيغ الصرفية الاشتقاقية ودلالتها في شعر عيسى جرابا، بكري محمد الحاج:14-15.

وَالذِّكْرَيَاتُ تَمُوْرُ بَيْنَ جَوَانِحِي
وَيَكَادُ يَنْكَسِرُ العُبَابُ عَلَى العُبَابْ[17]

وجاءت كلمة (الذكريات) في هذا المثال، مجموعة جمع مؤنث سالما، ولم يخرجها التحويل - عن مفردها(الذكرى) - عن الاسمية، وكذلك الحال بالنسبة لكلمة (جوانح) المجموعة جمع تكسير . ولم تَخْرُج الأفعال المضارعة (تَمُوْرُ وَيَكَادُ ويَنْكَسِرُ) عن دائرة الفعلية عندما تحولت عن أفعالها إلى المضارعة .

وللصيغ الصرفية دور في تحديد المعنى، وبيان الوظائف النحوية للعناصر اللغوية المؤلفة للجملة، ويكتفي الباحث بإعطاء مثالين لأثر الصيغ الصرفية التصريفية في هذا الجانب، هو قول عيسى جرابا في رثاء والدته العزيزة:

بَعْدَ عَامَيْنِ مِنْ رَحِيْلِكِ أُمِّي
وَأَنَا أَصْطَلِي بِجَمْرِ انْتِظَارِي[18]

وقوله:

حِضْنُكِ الدَّافِئُ الحَنُوْنُ رِيَاضٌ
وَارِفَاتٌ نَدِيَّةُ الأَزْهَارِ[19]

الصيغة الفعلية التصريفية(أصطلي)- في المثال الأول- جاءت من قصيدة بعنوان(بعد عامين) يعبر فيها عيسى جرابا عن ألمه وحزنه المتجدد لفراق والدته، وسُبِقَت هذه الصيغة بالضمير المنفصل (أنا) تجاوبا مع السياق وتعبيرا عن حالة المعاناة. وصُدِّرَتْ صيغة (أصطلي) بمورفيم المضارعة؛ إشارة إلى أن الشاعر وحده هو من يعاني المعاناة الحقيقية من فقد أمه، وإنْ شاركه الآخرون في الفقد فإنهم لا يدانونه ألما وحزنا.

والبناء الباطن لهذه الصيغة هو (أصتليُ) [20] على وزن(أفتعلُ) وقد حدث فيها إعلالٌ بالتسكين في آخرها تحقيقا للخفة، وإبدالٌ في وسطها وصولا للانسجام الصوتي بين الصاد والطاء في صفة التفخيم.

وجاءت صيغة الفعل(أصطلي) مورفيما دالا على الفعلية والتذكير والإفراد. وأما فاعلها، فإنه صيغة صرفية عدمية، عبارة عن ضمير مستتر تقديره (أنا) يعود

---

(17) مجموعة أشعار عيسى جرابا:48.

([18]) المصدر السابق:27.

([19]) المصدر السابق

([20]) ينظر: شذا العرف في فن الصرف، للحملاوي:148، والتطبيق الصرفي لعبده الراجحي:179.

على ضمير المتكلم البارز المنفصل المتقدم، وأشار مورفيم المضارعة (الهمزة) في هذا الفعل إلى هذا الفاعل المستتر، ودل عليه. ومن ناحية أخرى فإن هذا الفعل قد انضم للعناصر الأخرى للجملة للتعبير عن مشاعر الشاعر تجاه والدته، وإحساسه بفقدها.

وفي البيت الثاني نقف علي صيغتين اسميتين هما(وَارِفَاتٌ، والأَزْهَارِ). وتشتمل الكلمة الأولى على المورفيمات الآتية:

الاسمية+ مورفيم الفعل الماضي+ مورفيم اسم الفاعل+ مورفيم جمع المؤنث السالم+مورفيم الإعراب+ مورفيم التنوين. والألف والتاء، ومورفيم الإعراب، ومورفيم التنوين من اللواحق ، والألف والتاء، وعلامة الإعراب، والتنوين من اللواحق. و يدل التنوين على انقطاع الكلمة عن الإضافة. وتقع الألف والتاء في جمع المؤنث السالم، في مقابل الواو والنون، والياء والنون في جمع المذكر السالم ، في توزيع تكاملي، بوصفها تنوعات صرفية لمورفيم الجمع في العربية[21].

أما كلمة (الأزهار) فإنها تشتمل على مورفيمات التعريف+ الاسمية + جمع التكسير+ مورفيم الإعراب. ومورفيم التعريف من السوابق، ومورفيم جمع التكسير من الدواخل، في حين أن مورفيم الإعراب من اللواحق. وعلامات الإعراب مورفيمات من الناحية الصرفية، وهي فونيمات من الناحية الصوتية، ويطلق عليها مصطلح المورفوفونيم[22] .

ومن ناحية أخرى فإن هاتين الكلمتين الاسميتين قد تآزرتا مع العناصر الأخرى للجملة؛ للتعبير عن مشاعر الشاعر تجاه أمه، وحاجته إلى حضنها الدافئ، وحنانها ذي الظلال الوارفة الندية.

2- المحور الأول: الصيغ التصريفية الفعلية:

الصيغ التصريفية الفعلية هي صيغ الأفعال المضارعة المصوغة من الأفعال الماضية، وأفعال الأمر المأخوذة من الأفعال المضارعة، ويوضح الجدولان الآتيان الإحصائية الخاصة بشيوع هذه الصيغ في مادة البحث:

جدول رقم (2) شيوع الأفعال المضارعة وأفعال الأمر:

نوع الفعل	عدد مرات وروده	النسبة المئوية
المضارع	204	%95

(21) ينظر: مدخل إلى علم اللغة، محمد علي الخولي:67.

(22) اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، سمير استيتية:119.

الأمر	10	%5

جدول رقم (3) شيوع الأفعال المضارعة وفق حرف المضارعة:

حرف المضارعة	التاء	الياء	الهمزة	النون
عدد مرات الورود	82	65	45	12
النسبة	%40	%32	%22	%6

ويمكن الخروج من هذين الجدولين بما يأتي:

1-جاءت صيغ الأفعال المضارعة أكثر شيوعا في مادة البحث مقارنة بأفعال الأمر، ويمكن إرجاع هذا إلى أن الشاعر يعيش أحاسيسه المتجددة الخاصة بمن يرثيهم، ويأتي في مقدمتهم والدته وشيوخه.

2- بالنسبة للأفعال المضارعة نجد أن المضارع المبدوء بالتاء قد أتى أكثر شيوعا، يليه الفعل المبدوء بالياء، في حين جاء الفعل المبدوء بالنون أقل شيوعا، يليه الفعل المبدوء بالهمزة.

ويتناول الباحث إيراد بعض الأمثلة وتحليلها من عينة البحث على الترتيب الآتي:

1/3 صيغ الأفعال المضارعة:

وتتنوع هذه الصيغ في مادة البحث، من حيث حرف المضارعة الذي يقع في صدرها، ويورد الباحث أمثلة، ويحللها على الوجه الآتي:

1/1/3 صيغ المضارع بالهمزة :

ومن أمثلتها من مادة البحث ما يأتي:

- فَإِذَا كَلَّ عَنْ مَرَامِيَ طَرْفِي
أُرْهِفُ السَّمْعَ وَالشُّجُوْنُ دِثَارِي [23]

- عَلَّنِي... عَلَّنِي أُنَاجِيْكِ وَحْياً
فِي ابْتِهَالِ الرُّبَى وَشَدْوِ القَمَارِي [24]

البيتان من قصيدة (بعد عامين) التي أشير إليها من قبل، ويضمان فعلين مبدوءين بالهمزة ، ويدلان على التكلم، والفعلية، والتعدية، ويشتملان على مورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب، وتقف الضمة التالية لهمزة المضارع دليلا على تعدي الفعلين للمفعول وهو اسم ظاهر في البيت الأول، وضمير متصل في

([23]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:29.

([24]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:29.

البيت الثاني.وفاعل الفعلين صيغة صرفية عدمية(الضمير المستتر) وقد دل عليه مورفيم المضارعة ، وحدد نوعه.

ومن ناحية أخرى فقد اسهمت هاتان الصيغتان الفعليتان مع العناصر الأخرى في الجملة في تجسيد المضمون الذي أراد الشاعر أن يعبر عنه، بهذه الصورة التي تبين ارتباط عيسى جرابا بوالدته الراحلة، وتجدد حزنه على فراقها في ذكرى انتقالها إلى دار البقاء.

- أَسْتَرْفِدُ الذِّكْرَى وَبِي شَغَفٌ
عَلِّي أُشَاهِدُ وَجْهَكِ الحَسَنَا [25]

وتتكرر عاطفة الارتباط الصادق بوالدته العزيزة في قصيدة أخرى تحمل عنوان: (البيت القديم) ومنها البيت السابق الذي يشتمل على صيغتين فعليتين مبدوءتين بالهمزة(أسترفد، وأشاهد) وتدل الصيغة الأولى على الطلب، والفعلية، والتكلم، وتشتمل على مورفيم الطلب، ومورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب، وتقف الضمة التالية للهمزة دليلا على تعدي الفعل للمفعول به (الذكرى)، وينطبق هذا التحليل على صيغة(أشاهد) المتعدية للمفعول به(وجه) الذي يكون عبارة اسمية مع كاف الخطاب. وقد أسهمت هاتان الصيغتان مع العناصر الأخرى للجملة في تجسيد المضمون الذي أراده الشاعر وهدف إليه.

2/1/3 صيغ المضارع المبدوء بالنون :

يبين المثالان الآتيان ورود صيغ الفعل المضارع المبدوء بالنون في مادة البحث:

- أَيَّامَ نُتْرِعُ بِالوَفَاءِ كُؤُوْسَنَا
فَتَفِيْضُ رَاسِمَةً رُؤَىً مُتَهَلِّلَةْ [26]

- لَعَمْرُكِ يَا هَنَادِي مَا عَمِيْنَا
وَلَكِنْ نَشْتَكِي قِصَرَ الأَيَادِي [27]

البيت الأول من قصيدة(وتهوى سنبلة) التي عرف الباحث بها من قبل، وهي في رثاء الحسين بن إبراهيم جبرة زميل الشاعر جرابا[28]، وتدل صيغة (نترع) على الفعلية، والتكلم، والفعل الماضي، وتشتمل على مورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب. وتُعينُ نون المضارعة في التعبير عن العقل الجمعي

([25]) المصدر السابق:142.

([26]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:157.

([27]) المصدر السابق:254.

([28]) المصدر السابق:154.

نحو المرثي، من حيث الوفاء الجماعي الذي حاول الشاعر تجسيده بهذه الكلمات الصادقة المعبرة، وقد أسهمت هذه الصيغة مع المكونات الأخرى للجملة في نقل المضمون الذي جاش في نفس الشاعر.

والبيت الثاني من قصيدة (هنادي) الفلسطينية وتحمل صيغة(نشتكي) الدلالة على الطلب، والفعلية، والتكلم، وتشتمل على مورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب، وقد تآزرت هذه الصيغة مع المكونات الأخرى للجملة في نقل المضمون الذي أراد الشاعر نقله وتجسيده.

3/1/3 صيغ المضارع المبدوء بالياء :

- فَرَجَعْتُ مُنْكَسِراً أُكَفْكِفُ عَبْرَتِي
وَالـحُزْنُ يَغْرِسُ فِي فُؤَادِي مِنْجَلَهْ[29]

- يَقْتَاتُ قَلْبِي يَسْتَلِذُّ دَمِي
وَيَلُفُّ مِنْ خَيْطِ الأَسَى كَفَنَا[30]

- وَالذِّكْرَيَاتُ تَمُوْرُ بَيْنَ جَوَانِحِي
وَيَكَادُ يَنْكَسِرُ العُبَابُ عَلَى العُبَابْ[31]

وهذه مجموعة من الصيغ الفعلية المضارعة المبدوءة بالياء في هذه الأبيات الثلاثة، ويكتفي الباحث بتحليل المثال الوارد في البيت الأول نموذجا لهذا النمط. وتدل صيغة(يَغْرِسُ) على الفعلية، والفعل الماضي، والغيبة، وتشتمل على مورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب، وقد تآزرت هذه الصيغة مع العناصر الأخرى للجملة في نقل المضمون الذي أراده الشاعر. وجاء فاعل هذه الصيغة الفعلية مقدما عليها عناية واهتماما به وإبرازا له، وأضافت الاستعارة المكنية عمقا تعبيريا وجماليا أعان الشاعر في أن يتجاوب تعبيره مع حالته الوجدانية والشعورية.

4/1/3 صيغ المضارع المبدوء بالتاء :

- لا تَرْحَلِي هَلْ تَسْمَعِيْنَ؟ كَأَنَّنِي
وَحْدِي... شُعُوْرٌ فَاقَ أَنْ أَتَحَمَّلَهْ[32]

([29]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:212.

([30]) المصدر السابق:141..

([31]) المصدر السابق:48.

([32]) المصدر السابق:214.

وَمِنْ دَمِنَا سِيَاطُ الظُّلْمِ عَبَّتْ
فَلَمْ تَقِفِي وَقَلْبُكِ فِي اتِّقَادِ[33]

والبيت الأول يشتمل على صيغتين مُصدَّرتين بتاء المضارعة، وكلتاهما من الأفعال الخمسة، وفي أسلوب الإنشاء: الصيغة الأولى مسبوقة بمورفيم النهي، ولكنه ليس نهيا حقيقيا، بل توسلٌ ألا تفارقه أمه العزيزة، ولا ترتحل عنه، وتدل هذه الصيغة كذلك على الفعلية، والخطاب، وتشتمل على مورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب.أما الصيغة الثانية(تسمعين) فهي في أسلوب الاستفهام، ولكنه ليس استفهاما حقيقيا، بل يحمل في باطنه الدلالة على التحسر، وامتلاء قلب الشاعر بالألم، وبالإضافة إلى هذا تدل هذه الصيغة على الفعلية، والخطاب، وتشتمل على مورفيم المضارعة، ومورفيم الفعل الماضي، ومورفيم الإعراب، وقد تآزرت هذه الصيغة مع فاعلها(ياء المخاطبة) ومع بقية مكونات الجملة في تمكين الشاعر من تجسيد عجزه عن تحمل الموقف الصعب، ويرتفع صوته بمناداة والدته دون أن يجد إجابة، مما يولد في نفسه شعورا قاسيا يصعب عليه تحمله.

2/3 صيغ أفعال الأمر:

بلغت صيغ فعل الأمر عشرا، ويصاغ الأمر من المضارع[34]، ولا يخرجه هذا عن نوعه، بل يظل في دائرة الفعلية، ويمثل بهذا نموذجا للصيغ التصريفية، يضاف إلى نموذج صيغ المضارع التي تم الحديث عنها من قبل. ويتناول الباحث تحليل الصيغ الواردة في الأبيات الآتية:

- وَامْنُنْ عَلَيْهَا بِالرِّضَا فَلَكَمْ
بَاتَتْ تُسَبِّحُ مَا شَكَتْ وَهَنَا[35]

جاء هذا البيت في نهاية قصيدة (البيت القديم) في رثاء أمه ورحيلها. يقول في مستهلها:

أَرَحَلْتِ عَنِّي أَمْ رَحَلْتُ أَنَا؟
أُمَّاهُ بَعْدَكِ لَمْ أَجِدْ سَكَنَا! [36]

وتدل صيغة (امنُنْ) على الفعلية، والطلب، وتشتمل على مورفيم الأمر، ومورفيم

([33]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:253.

([34]) انظر: شذا العرف في فن الصرف:47.

([35]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:144.

([36]) المصدر السابق:141..

الفعل المضارع، ومورفيم البناء. وفاعلها صيغة صرفية عدمية ، وقد مكنت معه الشاعر من ختم قصيدته بالدعاء الحار لوالدته الفقيدة، وقد توسل بكل العبارات والذكريات التي حمَّلها استعطافه للمولى سبحانه؛ لقبول دعائه.

- إِنِّي أُحِبُّكَ يَا حُسَيْنُ فَمُدَّ لِي
جِسْراً إِلَيْكَ... سِهَامُ بَيْنِكَ مُوْغِلَةْ[37]

والبيت الثاني من قصيدة عيسى جرابا في رثاء زميله الحسين بن إبراهيم جبرة الذي يقول حين رآه هامدا بعد حياة عامرة بالوفاء:

وَغصَصْتُ بِالعَبَرَاتِ حِيْنَ رَأَيْتُهُ
جَسَداً مُسَجَّىً يَسْتَثِيْرُ الأَخْيِلَةْ[38]

وصيغة(مُدَّ)- التي جاءت بعد نداء الشاعر لزميله الغالي- تدل على الفعلية، والطلب، وتشتمل على مورفيم الأمر، ومورفيم الفعل المضارع، ومورفيم البناء. ويجوز في مد ((اُمْددْ) بفك الإدغام، ويمكن أن تمثل البناء الباطن لها، وفاعلها صيغة صرفية عدمية ، وقد أسعفت جرابا في التعبير عن حالته الشعورية، وجاءت متآزرة مع بقية عناصر الجملة لأداء هذا الغرض العاطفي النبيل، الذي يفيض وفاء ومحبة لزميله الراحل.

- يَا رَبِّ بَلِّغْهُ الـمُؤَمَّلَ جَنَّةً
وَافْتَحْ لَهُ يَا رَبِّ فِيْهَا كُلَّ بَابْ[39]

والبيت الثالث من قصيدة في رثاء شيخه العزيز وأستاذه محمد بن ناصر الحازمي، وتدل الصيغتان(بلِّغْ، وافتحْ) على الفعلية، والطلب، وتشتملان على مورفيم الأمر، ومورفيم الفعل المضارع، ومورفيم البناء. وفاعلهما صيغة صرفية عدمية ، وقد مكنتا الشاعر من جعل قصيدته مختومة بالدعاء الصادق لشيخه العزيز الفقيد.

- مُدِّي إِلَى اللهِ حَبْلاً... وَاصْبِرِي... فَغَداً
سَيُفْتَحُ البَابُ... إِنَّ الصَّبْرَ مِفْتَاحُ! [40]

وختام هذه الأبيات موضع التحليل من مرثية الشاعر لمدينة دمشق المكلومة، وقد استهل عيسى جرابا القصيدة بقوله:

([37]) المصدر السابق:156.

([38]) المصدر السابق والصفحة.

([39]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:50.

([40]) المصدر السابق:196.

هَذِي دِمَشْقُ... وَلا كَأْسٌ وَلا رَاحُ
تَكْلَى... تَنُوْحُ عَلَى آثَارِ مَنْ رَاحُوا[41]

والصيغتان الأمريتان في(مُدَّي، واصبري) جاءتا في ختام هذه القصيدة لتنضما إلى بقية صيغ الجملتين، تسليةً من الشاعر لنفسه ولغيره، ودعوةً للتماسك تجاه ما حلَّ بدمشق وأهلها، وتدل الصيغتان على الفعلية، والطلب، وتشتملان على مورفيم الأمر، ومورفيم الفعل المضارع، ومورفيم الإعراب وهو حذف النون.

3 - المحور الثاني : الصيغ الصرفية التصريفية الاسمية:

وتتنوع الصيغ الصرفية التصريفية الاسمية التي سيعنى بها البحث بين صيغة التثنية، والجمع بأنواعه، ولم يعن بالمصادر وهي صيغ صرفية تصريفية، حرصا على حجم مناسب للبحث. وبيين الجدول الآتي شيوع هذه الصيغ:

جدول رقم (1) شيوع الصيغ الصرفية التصريفية الاسمية:

الصيغة	جمع التكسير	جمع المؤنث السالم	المثنى	جمع المذكر السالم
مرات الورود	143	20	10	4
النسبة المئوية	%81	%11	%6	%2

يبين هذا الجدول أن أكثر هذه الصيغ شيوعا هي صيغ جموع التكسير، وأن أقلها شيوعا هي صيغة جمع المذكر السالم.وجاءت جموع التكسير للكثرة أكثر شيوعا من جموع القلة(68% للكثرة، و65% للقلة) وقد يرجع هذا لتجاوب جموع الكثرة مع الحالة الشعورية للشاعر، وتعبيره عن فقده للأعزة والأحباب، وعلى رأسهم والدته، وأساتذته.وستلقي الدراسة التحليلية مزيداً من الضوء من خلال هذا المحور، وقرينه التالي بعون الله تعالى، وذلك على الترتيب الآتي:

1/3صيغة المثنى:

وردت الصيغة التصريفية المثناة في مادة البحث عشر مرات، وجاءت مرفوعة ومجرورة، مضافة، ومقطوعة عن الإضافة، ولم تأت منصوبة. وتعد هذه الأنماط تنوعات (ألورمورفات) لهذه الصيغة، وتقع في توزيع تكاملي[42].، ويوضح الباحث هذه الأنواع من خلال الامثلة الآتية:

1/1/3 صيغة المثنى المرفوعة:

وتمثل الأمثلة الآتية هذه الصيغة:

([41]) المصدر السابق: 194.

(42) ينظر: مدخل إلى علم اللغة، محمد علي الخولي:67.

- شَهْرَانِ مَا اكْتَحَلَتْ بِرُؤْيَةِ وَجْهِهِ
عَيْنِي وَكَمْ أَلِفَتْهُ... كَانَتْ مَنْزِلَهْ[43]
- وَاليَوْمَ أُبْصِرُهُ وَقَدْ وَقَفَ الرَّدَى
مَا بَيْنَنَا... حَسَمَتْ يَدَاهُ الـمَسْأَلَهْ[44]
- عِقْدَانِ وَكَّافَانِ تَخْتَالُ الفَيَا
فِي فِيْهِمَا أَلَقاً وَيَفْتَرُّ اليَبَابْ[45]

وقد وردت هذه الأمثلة الثلاثة في قصيدة بعنوان(شفق الغياب) وهي مرثية عرف بها عيسى جرابا بقوله: «أستاذي الشيخ محمد بن ناصر الحازمي أستاذ فاضل غرست يداه غراس الحب والخير... كنت أحدث نفسي بزيارته بعد طول عهد، ولم أكن أعلم بأن الموت يحدثه حتى اخترق خبر وفاته سمعي ، ومزق قلبي أسى وحزنا ، فسبق الشعر شعوري في مرثية لا أزعم بها أنني وفَّيت حقه ، ولا حق مشاعري ، ولكنني أردت من باب الوفاء أن تظل هذه القصيدة مما يحرض على الترحم عليه ... »[46]. ويكتفي الباحث بتحليل صيغة التثنية الواردة في المثالين الأول والثاني على الوجه الآتي:

صيغة (شهران) تدل على الاسمية والتنكير والتذكير والتثنية، وتشتمل على مورفيم التثنية، والإعراب، والتنوين، وتنضم هذه الصيغة لبقية مكونات الجملة للتعبير عن مشاعر الشاعر تجاه أستاذه الفقيد، ويدل رفعها بالألف على شغلها لوظيفة أساسية(عمدة) ، ويمكن أن تكون خبرا لمبتدإ محذوف تقديره (هما).

أما صيغة (يداه) فقد جاءت عبارة اسمية مؤلفة من مضاف ومضاف إليه، وتشغل صيغة المثنى موقع المضاف، وقد حذف مورفيم التثنية للإضافة، وتدل هذه الصيغة على الاسمية والتنكير والتعريف والتثنية، وتتجاوب مع العناصر الأخرى للجملة في تعبير الشاعر عن مشاعره تجاه المرثي.

2 /1/3 صيغة المثنى المجرورة:

---

(43) مجموعة أشعار عيسى جرابا:156.

(44) المصدر السابق والصفحة.

(45) المصدر السابق:48.

([46]) المصدر السابق:47.

أتت صيغة المثنى مجرورة بحرف الجر كما في المثالين الأولين الآتيين، ومجرورة بالإضافة كما يبين المثال الأخير، الذي يكتفي الباحث بتحليله نموذجا لهذا النوع من الصيغ الاسمية التصريفية:

لِلشَّوْقِ فِي جَنْبَيْهِ أَزَّةُ مِرْجَلٍ
مَا ثَمَّ غَيْرُ الدَّمْعِ يُطْفِئُ مِرْجَلَهْ[47]

أَرَحَلْتِ...؟ مَازَالَ السُّؤَالُ عَلَى
شَفَتَيَّ مِنْ عَامَيْنِ مَا سَكَنَا[48]
بَعْدَ عَامِيْنِ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنِّي
سَوْفَ أَنْسَى... أَجَلْ نَسِيْتُ افْتِرَارِي[49]

والمثال الأول موضع التحليل من قصيدة بعنوان:(وتهوى سنبلة) في رثاء أحد زملاء عيسى جرابا، وقد عرَف به بقوله: « إلى أخي وحبيبي وزميلي الحسين بن إبراهيم جبرة عليه رحمة الله ، مدركا أنها دون ما في القلب من مشاعر وأحاسيس لحظة الوداع...»[50]. وتدل هذه الصيغة على الاسمية والتعريف والتذكير والتثنية، وتشتمل على مورفيم التثنية، والإعراب، والإضافة، ويدل حذف مورفيم النون على حالة الإضافة. وتعبر هذه الصيغة مع بقية عناصر الجملة عن مشاعر الشاعر تجاه فقد زميله، وتؤجج حالة الحزن عليه أحزانا أخرى متراكمة بفقد الأم والأستاذ، ويجسد جرابا هذا الإحساس الحزين في مستهل القصيدة قائلا:

حُزْنٌ أَوَاخِرُهُ تُهَيِّجُ أَوَّلَهْ
أَنَّى لِهَذَا القَلْبِ أَنْ يَتَحَمَّلَه؟!
صَهَرَتْهُ نِيْرَانُ الخُطُوْبِ وَلَمْ تَزَلْ
نَبَضَاتُهُ تَرِدُ السَّمَا مُتَوَسِّلَةْ[51]

2/3 صيغة جمع المذكر السالم:

([47]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:154.

([48]) المصدر السابق: 141.

([49]) المصدر السابق:28.

([50]) المصدر السابق:154.

([51]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:154.

وردت أربع صيغ مجموعة جمع مذكر سالما في مادة البحث في قصيدة واحدة يتفطر فيها قلب الشاعر على ما حل بدمشق في الآونة الأخيرة. ووردت أمثلة لهذه الصيغ في قول جرابا:

وَرَاعَهُ الصَّمْتُ... صَمْتُ العَاجِزِيْنَ بِهَا
حَتَّى عَنِ البَوْحِ... عَجْزُ الحُرِّ ذَبَّاحُ[52]

تَبًّا لَهُ... وَلَنَا... الرَّاكِضِيْنَ ضُحَىً
إِلَى الضَّيَاعِ... إِذَا نَاحَ الهَوَى نَاحُوا[53]
النَّائِمِيْنَ عَلَى وَكْرِ السِّيَاسَةِ... لا
حَوْلٌ وَلا قُوَّةٌ... إِنْ صَحْصَحُوا صَاحُوا[54]

وجاءت صيغة العاجزين في البيت الأول دالة على الاسمية والتعريف والتذكير والجمع السالم، وتشتمل على مورفيم التعريف، والفعل الماضي، والإعراب، وأتت أصواتها مجهورة؛ تجاوبا مع السياق الملتاع المتحسر على دمشق وما أصابها من ضياع، يخشى أن يجر عليها ويلاتٍ تُشبه ما حلَّ ببعض مدن المسلمين الأخرى في القديم والحديث.

3/3 صيغة جمع المؤنث السالم

أتت عشرون صيغة مجموعة جمع مؤنث سالما في مادة البحث، منها النكرة ومنها المعرفة، ويكتفي الباحث بتحليل مثال لكل منهما كما يأتي:

- بَيْنَ هَمِّي وَبَيْنَ وَهْمِي حُرُوْبٌ
دَامِيَاتٌ... أَبْلَيْتُ فِيْهَا اصْطِبَارِي[55]

- جَلَّ الـمُصَابُ وَعَبْرَتِي مَجْرُوْحَةٌ
مَا لِي سِوَى العَبَرَاتِ إِنْ جَلَّ الـمُصَابْ[56]

([52]) المصدر السابق:193

([53]) المصدر السابق:195.

([54]) المصدر السابق :196.

([55]) مجموعة اشعار عيسى جابا:27.

([56]) المصدر السابق:50.

البيت الأول من قصيدة الشاعر في ذكرى مرور عامين على رحيل والدته، وتدل هذه الصيغة على الاسمية، والتنكير، والتانيث، والجمع ، وتشتمل على مورفيم التأنيث، والإعراب، والتنوين، الذي يدل على انقطاع الكلمة عن الإضافة. وشغلت صيغة (داميات) موقع الصفة من الناحية النحوية، وتآزرت مع بقية مكونات الجملة لتمكين الشاعر من تجسيد حالته الشعورية في ذكرى رحيل والدته العزيزة.

أما البيت الثاني فقد جاء في قصيدة (شفق الغياب) التي بين الباحث مناسبتها من قبل، وهي في رثاء أستاذه الشيخ محمد بن ناصر الحازمي[57] وجاءت صيغة (العبرات) فيه دالة على الاسمية والتعريف والتأنيث والجمع السالم، وتشتمل على مورفيم التعريف، والإعراب والتأنيث والجمع، وأتت معظم أصواتها مجهورة؛ تجاوبا مع السياق الذي يفيض حسرة على فقد أستاذه الحازمي.

4/3 صيغ جموع التكسير:

وردت صيغ جموع التكسير للقلة وللكثرة في مادة البحث، ويورد الباحث أمثلة لها، ويحللها كما يأتي:

1/4/3 صيغ جموع القلة:

جاءت ثلاث صيغ للقلة في مادة البحث هي : أفْعال، وأفْعُل وأفْعِلة، ولم تأت صيغة فِعْلة[58]، ويحلل الباحث أمثلة لها كما يأتي:

- هَذِي دِمَشْقُ... وَلا كَأْسٌ وَلا رَاحُ
تَكْلَى... تَنُوْحُ عَلَى آثَارِ مَنْ رَاحُوا[59]

- يَا رَاحِلاً ذِكْرَاكَ نَبْضٌ لِلحَيَـ
ـاةِ وَلِلَّيَالِي أَنْجُمٌ تَلِدُ الثَّوَابْ[60]

مِيْمٌ مُنَى تَكْلَى وَمَكْلُوْمٌ تُبَـ
ـرِّحُهُ مُفَارَقَةُ الأَحِبَّةِ وَالصِّحَابْ[61]

([57]) المصدر السابق:47.

([58]) ينظر:التطبيق الصرفي ، لعبده الراجحي: 114-115.

([59]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:194.

([60]) المصدر السابق:50

([61]) المصدر السابق:48.

البيت الأول في رثاء دمشق وما حلَّ بها، وجاءت فيه كلمة (آثار) دالة على الاسمية والتذكير، والجمع، وتشتمل على مورفيم الجمع(وهو من الدواخل) [62]، ومورفيم الإعراب. ولهذه الصيغة بنية باطنة هي (أَأْثار) وتحولت الهمزة الثانية فيها إلى ألف (من جنس حركة ما قبلها). وقد انضمت هذه الصيغة إلى بقية عناصر الجملة لتجسيد أسى الشاعر على دمشق.

والبيت الثاني في رثاء الشيخ محمد بن ناصر الحازمي، وجاءت فيه كلمة (أنجم) دالة على الاسمية، والتذكير، والتنكير، والجمع، وتشتمل على مورفيم الجمع ، ومورفيم الإعراب، ومورفيم التنوين الذي يدل على انقطاع الكلمة عن الإضافة. وقد تآزرت هذه الصيغة مع بقية صيغ الجملة لتجسيد الحالة الوجدانية للشاعر نحو أستاذه.

أما البيت الأخير فهو من القصيدة نفسها، ودلت صيغة(الأحبة) فيه على التعريف، والتذكير، والجمع، وتشتمل على مورفيم التعريف، ومورفيم الجمع ، ومورفيم الإعراب. وقد انضمت هذه الصيغة إلى بقية عناصر الجملة لتمكين الشاعر من التعبير عن المضمون، وأتت معظم أصواتها مجهورة؛ تجاوبا مع السياق الذي يفيض أسى على الفقيد العزيز.

2/4/3 صيغ جموع الكثرة:

جاءت حوالي عشر صيغ للكثرة في مادة البحث، وتجنبا للإطالة يكتفي الباحث بتحليل مثال لثلاث صيغ منها على الوجه الآتي:

- مَنْ لِي... وَلَيْلُ التِّيْهِ أَنْجُمُهُ
أَسْرَى تُصَارِعُ قَيْدَهَا مِثْلِي؟[63]

عرف عيسى جرابا بالقصيدة التي منها هذا البيت بقوله : «حين رأيت أستاذي الحبيب الشاعر القدير محمد بن عبده شبيلي ينفض يديه من التراب بعد دفن أمه، تذكرت يوم نفضت يدي... قبل أكثر من عامين؛ فكانت هذه القصيدة تعزية لي وله، ودعاء لأمي وأمه بالرحمة والمغفرة...»[64] وجاءت صيغة (أسرى) دالة على الاسمية، والتذكير، والجمع، وتشتمل على مورفيم الجمع(من الدواخل) [65]، ومورفيم الإعراب وهو مقدر(صيغة عدمية). وقد انضمت هذه الصيغة إلى بقية مكونات

([62]) ينظر: مدخل إلى علم اللغة: 70-77.

([63]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:199.

([64]) المصدر السابق:198.

([65]) ينظر: مدخل إلى علم اللغة: 70-77.

الجملة لتمكين الشاعر من التعبير عن أحاسيسه نحو أمه، ووالدة صديقه الشاعر شبيلي.

- وَجْهُكِ الطَّاهِرُ الوَضِيْءَ شُمُوْسٌ
تَتَجَلَّى... فَأَجْتَلِي أَنْوَارِي[66]

أتت صيغة(شُمُوْسٌ) في هذا البيت مجموعة جمع تكسير للكثرة، في قصيدة عيسى جرابا في ذكرى مرور عامين على رحيل والدته، وهي دالة على الاسمية، والتأنيث، والتنكير والجمع، وتشتمل على مورفيم الجمع، ومورفيم الإعراب، ومورفيم التنوين الدال على انقطاع الكلمة عن الإضافة. وبدئت الصيغة، وانتهت بصامت صفيري؛ تجاوبا مع بقية مكونات الصيغة، وعناصر الجملة، لتمكين الشاعر من التعبير عن أحاسيسه نحو أمه العزيزة.

- هَنَادِي فِي رِحَابِكِ ضَجَّ شِعْرِي
وَقَدْ وَافَاكِ مَشْبُوْبَ الفُؤَادِ[67]

هذا البيت من قصيدة يُحيي بها الشاعر شهيدة فلسطينية، وعرف بها عيسى جرابا قائلا: « هَنَادِي جَرَادَات مُحاميةٌ فِلسطينيةٌ مُسلمةٌ أَدركتْ أنَّ لغةَ المُحاماةِ ليستِ اللغةَ التي يفهمُها اليهودُ؛ فاختارتِ الشَّهادةَ لغةً تُعبرُ بِها عنْ شعبٍ بلْ عنْ أُمةٍ... فإليهَا معَ التَّحيَّة »[68].

وجاءت صيغة (رحاب) دالة على الاسمية، والتذكير، والتعريف، والجمع، وتشتمل على مورفيم الجمع، ومورفيم الإعراب، وانضمت وتجاوبت مع بقية عناصر الجملة، لتمكين الشاعر من التعبير عن الإعزاز لهنادي، ولموقفها البطولي، وألف التكسير في هذه الصيغة - بما اشتمل عليه من طول- كان عونا في التجاوب مع السياق، ومع الحالة الشعورية للشاعر.

([66]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:28

([67]) مجموعة أشعار عيسى جرابا:252.

([68]) المصدر السابق:250.

4- خاتمة البحث:

الحمد لله الذي بنعمته أنجز هذا البحث، ويورد الباحث نتائجه والتوصيات على الوجه الآتي:

1/4 نتائج البحث:

1- بلغت القصائد الشعرية الخاصة بدراسة الصيغ التصريفية في شعر عيسى جرابا ثماني قصائد، حظيت والدته بثلاثٍ منها، وتوزعت البقية بين أساتذته وزملائه، فضلا عن قصيدة في إعزاز فلسطينية طلبت الشهادة فنالتها، وقصيدة تفيض حزنا على ما حل بدمشق من ويلات.

2- أثبت البحث أن أكثر الصيغ الاسمية التصريفية شيوعا هي صيغ جموع التكسير، وأن أقلها هي صيغ جمع المذكر السالم. وجاءت جموع الكثرة أكثر شيوعا من جموع القلة(68% للكثرة، و65% للقلة) وقد يرجع هذا لتجاوب جموع الكثرة مع الحالة الشعورية للشاعر، وتعبيره عن فقده للأعزة والأحباب، وعلى رأسهم والدته، وأساتذته. وزملائه.

3- أتت صيغة المثنى التصريفية في مادة البحث عشر مرات، وجاءت مرفوعة ومجرورة، مضافة، ومقطوعة عن الإضافة، ولم تأت منصوبة. وتعد هذه الأنماط تنوعات (ألورمورفات) لهذه الصيغة، وتقع في توزيع تكاملي.

5- وصل البحث إلى مجيئ أربع صيغ مجموعة جمع مذكر سالما في مادة البحث في قصيدة واحدة، يتفطر فيها قلب عيسى جرابا على ما حل بدمشق في الآونة الأخيرة، وتعد هذه الأنماط تنوعات (ألورمورفات) لهذه الصيغة، وتقع في توزيع تكاملي.

6- أتت عشرون صيغة مجموعة جمع مؤنث سالما في مادة البحث، منها النكرة ومنها المعرفة، وتشتمل على مورفيم التأنيث، والإعراب، والتنوين، الذي يدل على انقطاع الكلمة عن الإضافة.

7- أثبت البحث شيوع صيغ جموع التكسير للقلة وللكثرة في مادة البحث، وجاءت ثلاث صيغ للقلة هي : أفْعال، وأفْعُل وأفْعِلة، ولم تأت صيغة فِعْلة. وأتت صيغ الكثرة أكثر شيوعا من صيغ القلة.

8- أثبتت الدراسة الإحصائية أن صيغ الأفعال المضارعة أكثر شيوعا في مادة البحث مقارنة بأفعال الأمر، وأرجع الباحث هذا إلى أن الشاعر يعيش أحاسيسه المتجددة الخاصة بمن يرثيهم، ويأتي في مقدمتهم والدته وشيوخه وزملائه.

9- بالنسبة للأفعال المضارعة وجد البحث أن الفعل المضارع المبدوء بالتاء قد أتى أكثر شيوعا، يليه الفعل المبدوء بالياء، في حين جاء الفعل المبدوء بالنون أقل شيوعا، يليه الفعل المبدوء بالهمزة.

10- أثبت البحث تنوع الصيغ المكونة للصيغ التصريفية، والمرتبطة بها وظيفيا، في شعر عيسى جرابا، فمنها الحر، والمقيد، ومنها السوابق واللواحق والدواخل، وكلها تتآزر في حمل المقاصد التي حرص الشاعر على تجسيدها في صور معبرة وصادقة.

11- أثبت البحث إمكان تحليل نصوص الشعر العربي الحديث- من خلال صيغه الصرفية التصريفية– وفق نهج علماء اللغة المحدثين في التحليل المورفيمي، وليس على أساس الكلمة وأنواعها عند علماء العربية. وأثبت البحث كذلك أن علماء العربية كانت لهم الريادة في التحليل اللغوي الخاص بالمستوى الصرفي.

21/4 توصيات البحث:

يوصي الباحث بما يأتي:

1- دراسة الوحدات الصوتية في شعر عيسى جرابا، وبيان تنوعاتها، وما يطرأ عليها من تغييرات؛ تحقيقا للتماثل الصوتي، وتقليلا للجهد المبذول في النطق، وربط ذلك بما تؤديه الأصوات من أثر في جانب التفسير الدلالي.

2- العناية بالجانب المعجمي في شعر عيسى جرابا؛ لما يحظى به من مادة معجمية غنية، بفضل تخصص الشاعر في اللغة العربية.

3- الإفادة من شعر عيسى جرابا في تعليم العربية المعاصرة للناطقين بها وبغيرها، عند تصميم الدروس التعليمية، وتوظيف مادة البحث في الدراسات اللغوية الحاسوبية التي تخدم العربية في المجالات المختلفة.

مصادر البحث ومراجعه:

أولا: المصادر والمراجع العربية:

- التطبيق الصرفي ، لعبده الراجحي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان 1428هـ .

- شذا العرف في فن الصرف ، أحمد الحملاوي، دار الكتب العلمية ، بيروت.

- شرح الشافية، لابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1402/ 1982.

- شرح المفصل، ابن يعيش،عالم الكتب، بيروت، د.ت.

- الصيغ الصرفية الاشتقاقية ودلالتها، بكري محمد الحاج، بحث مقبول للنشر، المجلة العربية للدراسات اللغوية، معهد الخرطوم الدولي للغة العربية، الخرطوم 2014م.

- علم الصرف الميسر، محمود عكاشة، الأكاديمية العربية للكتاب الجامعي، القاهرة 1426هـ -2005م.

- الكتاب، لسيبويه، طبعة بولاق، القاهرة 1316هـ

- الكلمة دراسة دلالية ومعجمية، حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 1996م.

- اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، سمير شريف استيتية، عالم الكتب الحديث، إربد 2005م.

- مجموعة أشعار عيسى جرابا، نسخة اليكترونية، غير منشورة.

- مدخل إلى علم اللغة، للدكتور محمد علي الخولي، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 1993م.

- معجم اللسانيات الحديثة، د. سامي حنا وآخران، مكتبة لبنان، بيروت1997م

- المقتضب، للمبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة 1399هـ.

- مقدمة لدراسة اللغة، لحلمي خليل، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي 1409هـ - 1989م.

- المنصف في شرح كتاب التصريف للمازني، لابن جني، تحقيق إبراهيم مصطفى وآخر.

- نماذج تحليلية للجملة البسيطة عند الشاعر السعودي عيسى بن علي جرابا، لبكري محمد الحاج، بحث غير منشور 1434هـ -2013م.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

- Bloch, -B. and G. Trager : Outline of Linguistic Analysis ,Waverly Press Inc.,M. Royal and Gulford Avenues,Blatimore,1942

- Bloomfield. L.,: Language ,George Allen & Unwin, London,1979.

-Michael ,Lan .,English Grammatical Categories and the Traditional to 1800, Cambridge at University Press, 1970.
-Kramsky,J.; The Word as a Linguistic Unit ,Mouton. The Hague,Paris,1964

(الأداة) في النحو العربيّ .. المفهوم والمصطلح

د. عامر فائل محمد بلحاف

***أستاذ اللغة والنحو المشارك – كلية العلوم والآداب بشرورة**

جامعة نجران

المملكة العربية السعودية

amer.fael@yahoo.com

00966 -535942539

مقدمـة :

تحمل هذه الدراسة عنوان (الأداة في النحو العربي .. المفهوم والمصطلح) ، وهي تحاول أن تسلّط الضوء على مصطلحٍ نحويٍّ عربي أثار جدلاً واسعًا بين الباحثين قديمًا وحديثًا ، بين منكرٍ لوجوده ومعارضٍ لاستعماله ، وبين مؤيدٍ لحضوره ومتحمسًا لتوظيفه .

قُدِّم لهذه الدراسة بتوطئة مقتضبة تحدثت عن المعنيين اللغوي والاصطلاحي لـ (الأداة) في المعاجم العربية القديمة ، والمعاجم اللغوية الحديثة ، ثم توزعت الدراسة بعد ذلك على ثلاثة مباحث : مبحث خاص بتراث الأدوات في العربية ، وثانٍ للمفهوم ، وثالث للمصطلح .

كان لزامًا على الدراسة في مبحثها الأول أن تقدّم عرضًا لتراث العربية في الأدوات سواء أكان هذا التراث في المؤلفات القرآنية والنحوية العامة ، أو في المؤلفات المتخصصة في الحروف والأدوات . وفي المبحث الثاني تعقّبت الدراسة مفهوم الأداة من التشكّل إلى الاستقرار ، فكان فيه حديث عن المفهوم في ميزان علم المصطلح ، وتشكل مفهوم الأداة عند المتقدمين من العلماء ، فاستقرار المفهوم ، لينتهي بمفهوم الأداة في الكتب المتخصصة . وخُصّص المبحث الثالث للحديث عن المصطلح من حيث الأولية والأحقية ؛ أي من حيث : أول من أطلقه واستعمله ، ومن هو الأحق به ؟ فكان فيه حديث عن استخدام نحاة العرب له من بصريين وكوفيين على حدّ سواء ، وحديث آخر عن ورود المصطلح لدى فلاسفة اليونان .

وقد حرصت الدراسة في مواضع مختلفة من مباحثها على الإفادة من مختلف الاتجاهات النحوية القديمة والمعاصرة، كماحاولت تطبيق المنهج الوصفي القائم على التحليل ، وختمت بالنتائج التي توصلت إليها ، وبثبتٍ للمصادر التي أفادت منها .

توطئـة :

يشيع في الدرس النحوي استعمال مصطلح (الأداة) الذي يقابل الباحث والمتعلم على حدّ سواء في كثير من المظان النحوية . وقد شغل هذا المصطلح المهتمين قديمًا وحديثًا ، وبقدر انشغالهم كان جدلهم ؛ فمن معارضٍ لاستعمال المصطلح ومنكر لوجوده بأنْ لا أصل له في العربية ، ومن مؤيدٍ لا يرى في استعماله بأسًا أو مشكلة .

يشير مصطلح (الأداة) لغةً – عند إطلاقه – إلى الآلة التي يستعملها رب الحرفة في عمله ، من صانعٍ ومزارعٍ ، ونجارٍ ، وخياط ، فيقال : أداة النجارة ، وأداة

الخياطة . وقد يُطلق على هذه الأداة اسم : الآلة ، فيقال : آلة النجارة ، وآلة الخياطة . جاء في القاموس : " والأداة : الآلة . جمع أدوات " [i]. وجاء في اللسان : " ألف الأداة واوٌ ، لأنّ جمعها أدوات . و لكل ذي حرفة أداة ، وهي آلته التي تقيم حرفته ... "[ii].

أمّا في الاصطلاح [iii] ، فقد عرّف جلال الدين السيوطي (ت 911 هـ) الأدوات بقوله : " الحروف وما شاكلها من الأسماء ، والأفعال ، والظروف " [iv] ، ولم يرد هذا التعريف في مؤلفاته النحوية ، بل ورد في كتابه (الإتقان في علوم القرآن) عند حديثه عن النوع الأربعين ، والخاص بمعرفة معاني الأدوات التي يحتاج إليها المفسر . وقد ذكر التهانوي أنّ : " الأداة عند النحاة والمنطقيين هو الحرف المقابل للاسم والفعل " [v].

أمّا معاجم المصطلحات اللغوية الحديثة ، فيكتفي معظمها بذكر مصطلح (الأداة) مقرونًا بالمصطلح الأجنبي (Particle) ، وقد يزيد بعضها : " كلمة ذات وظيفة نحوية عادة ، ويُطلق عليها أيضًا اسم : كلمة وظيفية " [vi].

والحق أنّ مصطلح (الأداة) هذا يثير عدة تساؤلات ، لعلّ من أهمها تساؤلين اثنين ، هما :

1. ما مفهوم هذا المصطلح ؟ وما المقصود به على وجه التحديد ؟
2. من أين جاء هذا المصطلح ؟ ومن أول من أطلقه واستعمله ؟

لذا سنحاول الإجابة عن هذين التساؤلين من خلال تتبع (الأداة) مفهومًا ومصطلحًا في التراث العربي ، غير أنّ الأمر يقتضي الحديث أولاً عن تراث العربية في الأدوات .

المبحث الأول : الأداة في تراث العربية:

الأدوات قسمٌ من أقسام الكلام ، وضرورة من ضرورات ربطه وتحقيق الانسجام فيه . وقد حظيت منذ القدم بعناية العلماء واهتمامهم . وعندما نبحث في تراث العربية من الأدوات ، سيقودنا هذا البحث إلى تصنيف ذلك التراث إلى قسمين : الأول : يختص بالمؤلفات القرآنية و النحوية العامة ، التي لم تقتصر على الأدوات فقط ، بل عالجتها ضمن الموضوعات القرآنية والنحوية . والثاني : المؤلفات المتخصصة في الحروف والأدوات . وسأعطي في الصفحات التالية لمحة موجزة عن القسمين ، لا بقصد الإحاطة ، بل لرسم مخطط عام عنها .

المطلب الأول : الأدوات في المؤلفات القرآنية والنحوية العامة :

خـصّ بعـض علمـاء التفسـير الأدواتِ النحويـة باهتمـام كبيـر ، وصـارت هـذه الأدوات ومعانيها مادة خصبة تحفل بها كتبهم و مؤلفاتهم . وقد مثلت الكتب الأولى في هذا المجال الباكورة الأولى لنشوء علم الأدوات . ومن أشهر هذه المؤلفات :

1. معاني القرآن للفـراء (ت 207 هـ) .
2. مجاز القرآن لأبي عبيدة (ت 210 هـ تقريبًا) .
3. معاني القرآن للأخفش (ت 215 أو 221 هـ) .
4. جامع البـيان للطبري (ت 310 هـ) .
5. الكشـاف للزمخشري (ت 538 هـ) .
6. الجامع لأحكام القـرآن للقرطبي (ت 671 هـ) .
7. أنـوار التنـزيل للبيـضـاوي (ت 685 هـ) .
8. البحـر المحيـط لأبي حيّــان (ت 745 هـ) .
9. البرهان في علوم القرآن للزركشي (ت 794هـ) .
10. الإتقان في علوم القرآن للسيوطي (ت 911 هـ) .

إنّ جميع هذه المؤلفات مطبوعٌ ومحققٌ ، وهي متداولة بيـن أيـدي الناس . وقد تنـاول مؤلفوها عددًا من الأدوات ، وفسروا معنـى كل منهـا ، وبينـوا الأوجـه المتعددة ، ومـا يترتب على كل معنى ووجه من حكم شرعي .

وفـي المسـار ذاتـه سـارت المؤلفـات النحويـة ، وممّـا سـاعد علـى ذلـك أنّ العلمـاء المتقدمين كانوا ممّن يجمع بين أكثر من علم وفن ، فترى الواحد فيهم ضـليعًا بـالنحو ، والتفسير ، والفقه والكلام .

عالـج النحـاة موضوع (الأدوات) في مؤلفاتـهم ، وتناولوها بالتفسيـر والإيضـاح كـما يظهـر عنـد سيبـويه في (الكتاب) ، والمبـرّد في (المقتضـب) ، وابـن السـراج فـي (الأصـول) . وجـاء بعدهم من نقل عنهم هذه الأدوات ، لكنّـه نقلهـا هذه المرة محملة باختلافات شتى ، يصعد بعضها للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ) ، وتنسـب جلهـا لنحـاة البصـرة والكوفـة . وأشـهر هذه الكتـب – علـى سـبيل التمثيـل لا الحصر – أمهات الكتب النحوية ، ومنها :

1. الكتاب لسيبويه (ت 185 هـ) .
2. المقتضب للمبرّد (ت 282 هـ) .
3. الأصول في النحو لابن السرّاج (ت 316 هـ) .
4. سر صناعة الإعراب لابن جني (ت 392 هـ) .
5. الصاحبي في فقه اللغة لابن فارس (ت 395 هـ) .
6. الأمالي لابن الشجري (ت 542 هـ) .
7. شرح المفصل لابن يعيش (ت 643 هـ) .
8. شرح التسهيل لابن مالك الأندلسي (ت 672 هـ) .
9. شرح الرضي على كافية ابن الحاجب (ت 686 هـ) .
10. همع الهوامع للسيوطي (ت 911 هـ) .

فهذه المؤلفات المطبوعة وغيرها ، تدرس الأدوات النحوية ، كلاً ضمن الباب النحوي الخاص به .

المطلب الثاني : المؤلفات المتخصصة في الحروف والأدوات :

تطالعنا المعاجم وكتب التراجم بعددٍ من الكتب المفقودة التي لم تصل إلينا في الحروف والأدوات ، وينسب بعض هذه المؤلفات لعلماء متقدمين عاشوا في المراحل الأولى لتشكل المذاهب النحوية ، ممّا يعني أنّ هذا المجال من الدراسة كان قد حظي باهتمام العلماء منذ وقت مبكر . ومن هذه المؤلفات :

1. الحروف لعلي بن حمزة الكسائي (ت 189 هـ) [vii] .
2. الحروف في معاني القرآن إلى سورة طه لمحمد بن يزيد المبرّد (ت 282 هـ)[viii].
3. الحروف من الأصول في الأضداد للحسن بن بشر الآمدي (ت 370 هـ) [ix].
4. الأدوات لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت 380 هـ) [x] .

5. الهـــادي فــي الـحـروف والأدوات للـميـداني (ت 518 هـ) [xi].

6. الأدوات في النحو لابن حُميدة النحوي محمد بن علي بن أحمد (ت 550 هـ) [xii].

7. الحـروف لعيـسى بـن عـمـر الهمـذاني الكـوفـي [xiii] .

إنّ هذا التراث المفقود من كتب الأدوات يصعد بعضه لعلماء متقدمين كالكسائي ، ويشير بعضه إلى استخدام مصطلح (الأدوات) ، غير أنّه لا يُمكّننا التنبؤ بمفهومه ، وبمقصود المؤلف منه . كما يجمع بعضه بين مصطلحي (الحرف) و (الأداة) ، كما فعل الميداني ، ممّا يعني أنّه وجد فرقًا بينهما ، إذ لا مبرر لسوقهما على سبيل الترادف .

والحق أنني وإنْ كنتُ لا أملك أي معلومات عن هذه المؤلفات المفقودة ، فقد آثرتُ إيرادها ، ولو على سبيل الذكر فقط ، إذ قد ينقشع غبار الزمن عنها وتظهر ، كما ظهرت بعض المؤلفات التي كان يُظن أنّها من التراث المفقود الذي لم يصل .

أمّا كتب الحروف والأدوات التي وصلت إلينا ، فمعظمها مطبوعٌ ، محقق ، متداول بين الدارسين والباحثين ، من أشهرها :

1. حروف المعاني للزجاجي (ت 340 هـ) .
2. كتاب اللامات للزجاجي أيضـًا .
3. منازل الحروف للرماني (ت 388 هـ) .
4. معاني الحروف للرماني أيضـًا .
5. الأزهية في علم الحروف للهـروي (ت 415 هـ) .
6. رصف المباني في شرح حروف المعاني للمالقي (ت 702 هـ) .
7. الجنى الداني في حروف المعاني للمرادي (ت 749 هـ) .
8. معاني الأدوات والحروف لابن قيم الجوزية (ت 751 هـ) . [xiv]
9. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري (ت 761 هـ) .
10. مصابيح المغاني في حروف المعاني للموزَعي (ت 825 هـ) .

ومن المفيد أن نثبتَ هنا أنّ بعض المؤلفات في التراث العربي قد تحمل اسم (الحروف) ، غير أنّها تبتعد في طرحها عن مفهوم (الحرف) أو (الأداة) الذي بصدده الدراسة . ومن هذه المؤلفات (ثلاثة كتب في الحروف) حققها الدكتور / رمضان عبد التواب ، يُنسب أولها للخليل بن أحمد الفراهيدي (175 هـ) ، والثاني لابن السّكيت (ت 244 هـ) ، والثالث لأحمد بن محمد الرازي (ت 643 هـ تقريبًا) . فكتاب الخليل يسير على هذا النحو : " التاء : البقرة التي تحلب دائمًا ... الثاء : العين من كل شيء .... الجيم : الجمل القوي .... الحاء : المرأة السليطة ، ... " [xv] . وهكذا . فطرح الخليل في هذا الكتاب طرحٌ معجمي ، لا علاقة له بمفهوم الحرف الاصطلاح النحوي .

أمّا كتاب ابن السّكّيت (الحروف) فهو خاصٌ بالكلمات التي يُتكلّم بها في غير موضعها أي أنّ كلمة (الحروف) لديه ترادف (الكلمات) ، واستعمال (الحرف) بمعنى (الكلمة) اسمًا كانت ، أو فعلاً ، أو حرفًا كان شائعًا لدى القدماء ، لعلّ في مقدمتهم سيبويه . يقول ابن السكيت : " يقال : جاء حافيًا مشقق الأظلاف ، إذا جاء مشقق القدمين ، وإنّما الأظلاف للشاء والبقر ..... " [xvi] . ويقول في موضع آخر : " ويقال للرجل : إنّه لغليظ المشافر ، وإنّه لغليظ الجحافل ، وإنّما المشافر للإبل ، والجحافل لذوات الحوافر .... " [xvii] . ولابن السكيت كتابٌ آخر هو (حروف الممدود والمقصور) [xviii]، وهو أيضًا في : الكلمات الممدودة والمقصورة.

أمّا كتاب الرازي فهو في : صفات الحروف ومخارجها ، والترتيب الأبجدي ، ونظم حروف المعجم ، وحروف المعجم في أوائل السور ، وغيرها . [xix]

المبحث الثاني : مفهوم الأداة ... التشكل والاستقرار :

مرّ مصطلح الأداة بمراحل أيسرُ ما توصف به أنّها طويلة ، حيث تشكّل المفهوم دالاً على شيء ما ، وتطور ليستقر على مفهوم أوسع من الذي بدأ به .

المطلب الأول : المفهوم في ميزان علم المصطلح :

يذهب معظم علماء المصطلح إلى أنّ اختيار مصطلح مناسب للتعبير عن مفهوم جديد ما يتم وفق مبادئ وأسس علمية منظمة ، إذ إنّ الأمر لا يجري اعتباطًا ، بل لا بدّ من " وجود علاقة مشابهة أو مشاركة بين المعنى اللغوي الذي وُضعت الكلمة للدلالة عليه في الأصل وبين المعنى الاصطلاحي الذي يراد تحميله لهذه الكلمة " [xx] .

إنّ المعني اللغوي لمصطلح (الأداة) هو : الآلة ، والمفهوم الاصطلاحي له هو : الحرف وما تضمن معناه من الأسماء ، والأفعال ، والظروف . فهل ثمة مشابهة بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي ؟ الإجابة : نعم ؛ ذلك لأنّ الآلة من الآلات تقوم عادة بعملٍ ما ، ويُتوصل بها إلى المراد . والأداة في الكلام ؛ حرفًا كانت ، أو اسمًا ، أو فعلاً تقوم بعملٍ أيضًا ، ويتوصل بها إلى عددٍ من الوظائف النحوية. وقد ألمح ابن فارس (ت 395 هـ) إلى هذه الفكرة في (مقاييس اللغة) عند حديثه عن الأداة ، فقال : " أدو : الهمزة والدال والواو كلمة واحدة . الأدو : كالختل والمراوغة . يقال : أدا يأدو أدوًا . وقال :

أدوتُ لــه لآخــذه فهيهـاتَ الفتى حــذِرا [xxi]

وهذا شيءٌ مشتق من الأداة ، لأنّها تعمل أعمالاً ، حتى يوصل بها إلى المراد . وكذلك الختل والخدع يعملان أعمالاً . قال الخليل : الألف التي في (الأداة) لا شك أنّها واو ، لأنّ الجماع أدوات . ويقال : رجلٌ مُؤْدٍ : عامل " [xxii]. وفي قول ابن فارس هذا ملحوظتان :

الأولى : أسبقيته في الربط بين المفهوم والمصطلح من العلماء المعاصرين .

الثانية. ورود مصطلح (الأداة) على لسان الخليل بن أحمد (ت 175 هـ) .

ومن المبادئ التي تقوم عليها النظرية المصطلحية كذلك : الانطلاق من المفاهيم للوصول إلى المصطلحات ، لا العكس [xxiii]. وهذا المبدأ يقودنا إلى تساؤل مهم هو : هل كان مفهوم (الأداة) واضحًا عند المتقدمين من علماء العربية ؟ بمعنى آخر : هل كان مصطلح الأداة عندهم محددًا تحديدًا علميًا دقيقًا ، يمنع غيره من الدخول فيه ؟

إنّ الإجابة عن هذا التساؤل تستلزم منّا العودة إلى مؤلفات العلماء الذين صرحوا أو ألمحوا لمصطلح (الأداة) أو مفهومه .

المطلب الثاني : تشكّل مفهوم الأداة عند المتقدمين :

ورد هذا المصطلح مرة واحدة في كتاب سيبويه(ت 185 هـ) عند حديثه عن القَسَم حيث قال : " وللقسم والمقسم به أدواتٌ في حروف الجر ، وأكثرها الواو ثم الباء ، يدخلان على كل محلوف به . ثمّ التاء ، ولا تدخل إلاّ في واحد . وذلك قولك : والله لأفعلنّ ، وبالله لأفعلنّ ، وتالله لأكيدنّ أصنامكم ... " [xxiv].

إنّ قول سيبويه هذا صريحٌ في أنّه استعمل مصطلح (الأداة) ليشير به إلى مفهوم محدد هو (الحرف) ، وهو مصطلحٌ لا تدخل فيه عنده : الأسماء ، والأفعال ، والظروف .

وإذا ما تقدمنا قليلاً فسيقابلنا أبو زكريا الفراء (ت 207 هـ) رأس مدرسة الكوفة التي يَنسب لها بعض الباحثين مصطلح (الأداة)؛ قال الدكتور/مهدي المخزومي في كتابه (مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو): " وكان البصريون يسمونها حروف المعاني ... وكان الكوفيون يسمونها أدوات ... " [xxv].

والفرّاء – من بين الكوفيين - أوّل من جعل هذا المصطلح في مقابل حروف المعاني [xxvi] ، وهو يتردد في مواضع من كتابه بمعانٍ مختلفة ، منها :

- قال في (إنْ) من قوله تعالى: (فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِنْ لَمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا (6) [xxvii]: " فقرأها القرّاء بالكسر ، ولو قرئت بفتح (أنْ) على معنى : إذ لم تؤمنوا ، ولأنْ لم تؤمنوا ، ومِن أنْ تؤمنوا لكان صوابًا ، وتأويل (أنْ) في موضع نصب ، لأنَّها إنّما كانت أداةً بمنزلة (إذ)، فهي في موضع نصب إذا ألقيتَ الخافض، وتمّ ما قبلها .." [xxviii] .
- وقال في موضع آخر: "وأمّا الجحد فقوله :ﺃ (قُلْ هُوَ الرَّحْمَنُ آمَنَّا بِهِ وَعَلَيْهِ تَوَكَّلْنَا فَسَتَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (29)ﺓ[xxix] ، ولا تصلح هاهنا (نعم) أداة، وذلك أنّ الاستفهام يحتاج إلى جواب بـ (نعم) أو (لا) ما لم يكن فيه جحد ، فإذا دخل الجحد في الاستفهام ، لم يستقم أنْ تقول فيه (نعم) ، فتكون كأنّكَ مقرٌّ بالجحد ، وبالفعل الذي بعده .. " [xxx].

وإذا ما توقفنا عند هذين المثالين ، فسنجد أنّ مفهوم (الأداة) يشير في المثال الأول إلى (الحرف) من حروف المعاني ، بينما يشير في المثال الثاني إلى معنى آخر ، ربما يكون بعيدًا ، وهو (الجواب) ؛ فهو عندما يقول : " ولا تصلح هاهنا (نعم) أداة " يعني بلا شك : لا تصلح أن تكون جوابًا .

أمّا المبرّد (ت 282 هـ) فقد ذكر مصطلح (الأداة) في كتابه (المقتضب) في مواضع قليلة ، غير أنّ ما يهمنا هنا أنّه ألمح لمفهوم (الأداة) في موضعين ، دون ذكر المصطلح باللفظ . قال في باب المجازاة وحروفها : " وهي تدخل للشرط ، ومعنى الشرط وقوع الشيء لوقوع غيره. فمن عواملها من الظروف: أين ، ومتى ، وأنّى ، وحيثما . ومن الأسماء : مَنْ ، وما ، وأي ، ومهما . ومن الحروف التي جاءت لمعنى : إنْ ، وإذ ما . وإنّما اشتركتْ فيها الحروف ، والظروف ، والأسماء لاشتمال هذا المعنى على جميعها " [xxxi].

إنّ عوامل المجازاة عند المبرّد ظروفٌ ، وأسماءٌ ، وحروف جاءت لمعنى . وهذا الفهم نجده عند المتأخرين من علماء النحو ، غير أنّ المصطلح الذي شاع على ألسنتهم للتعبير عن هذا المفهوم كان (الأداة) لا (العوامل) . وهذا الفهم الذي تأتى للمبرّد يجعله – بحسب الدراسة– سبّاقًا لتجلية (الأداة) مفهومًا .

وعلى العكس من المبرّد، يظهر في مفهوم (الأداة) شيءٌ من الغموض عند الخوارزمي (ت 370 هـ) في كتابه (مفاتيح العلوم) ، حيث قال : " الحروف التي تجزم الأفعال المضارعة : لم ، ولمّا ، وألم ، وألمّا . وحروف الجزاء وهي : إنْ ، وما ، ومهما ، وإذ ما ، وحيثما ، ومَن ، وأنى ، وأين ، وأينما ، ومتى ، ومتى ما ، وكيف ، وكيفما " [xxxii] .

إنّ قول الخوارزمي هذا صريحٌ في عدِّ : مَن ، وأين ، ومتى ، وكيف ... نوعًا من الحروف ، والثابت أنّها أسماء ! فهل كان يجهل ذلك ؟!

ما مِن شك في أنّه كان لا يجهل ذلك ، وربما التُمِس له العذر في أنّه كان يستعمل (الحرف) بمعنى (الكلمة) ، وهو استعمالٌ كان شائعًا لدى القدماء ، غير أنّ هذا الاستعمال أوقعه في مشكلة مصطلح ؛ حيث استعمل مصطلح (الحرف) ليدل به على مفهومين : الحروف ، كـ : لم ، ولمّا ، وإنْ ، وأسماء الشرط ، كـ : مَن ، ومهما ، ومتى ، وأين وكيف ، .... وبغموض المصطلح واضطرابه ، غمُض المفهوم واضطرب .

وعبّر الجليس الدينوري (ت 490 هـ) عن مفهوم (الأداة) ، فقال : " ومن الأسماء أسماءٌ تتضمن معاني الحروف . فمنها : أسماء الاستفهام ، وهي متضمنة معنى همزة الاستفهام ، وجملتها تسعة ، وهي : مَن ، وما ، وأي ، وأين ، وأنّى وكيف ، وكم ، ومتى ، وأيان ... ومنها أسماء الشرط ، وهي متضمنة معنى (إنْ) الخفيفة وجملتها عشرة ، منها أربعة مجردة من الظرفية ، وهي : مَن ، وما ، وأي ، ومهما ، والباقية ظروف ، وهي : أينما ، وأنّى ، ومتى ، وحيث ، وإذما ، وإذاما " [xxxiii] .

المطلب الثالث : استقرار المفهوم :

يستقر مفهوم (الأداة) في القرن السابع الهجري ، ويصير دالاً على معنى محدد . ولعلّ أول من يقابلنا من علماء هذا القرن الشلوبين (ت 645 هـ) ، حيث يظهر مفهوم (الأداة) عنده واضحًا جليًا في كتابه (التوطئة) ، يقول : " الاستثناء في الأصل : إخراج بعض من كل بأداة من الأدوات المذكورة في هذا الباب . وأدواته من

الحروف : إلاّ . ومن الأسماء : غير ، وسِوى ، وسَوى. ومن الأفعال : ليس، ولا يكون ، وخلا ، وعدا المقرونتان بـ (ما) في مذهب الأكثر " [xxxiv].

فالاستثناء عند الشلوبين إنما يكون بأداة من أدواته ، وهذه الأدوات قد تكون حرفًا كـ (إلاّ) ، أو اسمًا كـ (غير) ، أو فعلاً كـ (ليس) .

يظهر المفهوم واضحًا كذلك عند ابن مالك الأندلسي (ت 672 هـ) ، الذي قال في ألفيته :

واجزم بـ : إنْ ومَن وما ومهما أي متى أيّان أين إذ ما

وحيثما أنّى ، وحرف إذما كإن ، وباقي الأدوات اسما [xxxv]

وقد علّق الأشموني (ت 900 هـ) على نظم ابن مالك هذا بقوله : " فهذه إحدى عشرة أداة كلها تجزم فعلين .... "[xxxvi] . وما ذكره ابن مالك أولاً ، وما علق به الأشموني ثانيًا دليل على أنّ أدوات الشرط منها ما هو حرف ، ومنها ما هو اسم .

و الأداة بهذا المفهوم عند ابن مالك ترد في مؤلفات أخرى غير الخلاصة ، منها (شرح عمدة الحافظ) ، إذ يقول : " إذا تقدّم على أداة الشرط ما هو موافق للجواب في المعنى، استُغني به عن الجواب، كقوله تعالى :ﭐ(قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آَلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (68) [xxxvii] ويقول في موضع آخر قريب من الأول : " ويُستغنى أيضًا عن الجواب الذي تطلبه أداة الشرط بجواب قسم متقدم لفظًا ، كقوله تعالى :(وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِنْ جَاءَتْهُمْ آَيَةٌ لَيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ إِنَّمَا الْآَيَاتُ عِنْدَ اللَّهِ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ (109) [xxxviii] ، أو تقديرًا ، كقوله تعالى : ﭐ(وَلَمَّا سُقِطَ فِي أَيْدِيهِمْ وَرَأَوْا أَنَّهُمْ قَدْ ضَلُّوا قَالُوا لَئِنْ لَمْ يَرْحَمْنَا رَبُّنَا وَيَغْفِرْ لَنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ (149) [xxxix].

والأمر ذاته عند أبي حيّان الأندلسي (ت 745 هـ) ، ففي باب المجزوم من كتابه (ارتشاف الضرب من لسان العرب) قال : " أدوات الشرط حروف وأسماء.. "[xl]. وقال : " وأدوات الشرط : وهي كلم وضعت لتعليق جملة بجملة ، وتكون الأولى سببًا والثانية متسببًا ، وذلك عند جمهور أصحابنا لا يكون لك إلاّ في المستقبل ، وهذه الكلم : حرف واسم ... " [xli] .

إنّ هذه الجولة في كتب المتقدمين تشي لنا بأنّ مفهوم (الأداة) كان قد تشكل عند الأوائل من العلماء ، كما رأينا عند المبرد، ثمّ أخذ بالاستقرار بدءًا من القرن السابع الهجري، كما رأينا عند الشلوبين ، وابن مالك. و في هذا ردٌّ على الباحث / محمود أحمد الصغير، الذي ذكر في خاتمة دراسته (الأدوات النحوية في كتب

التفسير) أنّ مفهوم (الأداة) عند المفسرين " لم يكن واضحًا أو مستقرًا، وأنّهم في ذلك لا يختلفون عن النحويين " [xlii] . فإن كان الباحث يقصد بـ (النحويين) الأوائلَ منهم ، فربما كان قوله هذا صائبًا ، أمّا إن كان يقصدهم بإطلاق ، ففي قوله هذا نظر ، لأنّا رأينا من النحويين المتأخرين مَن يجلي مفهوم (الأداة) تجليةً توضح جلاء الفكرة في ذهنه .

المطلب الرابع : المفهوم في كتب الأدوات :

إذا ما انتقلنا إلى الكتب التي اختصت بالأدوات ودراستها ، وحاولنا تتبع مفهوم (الأداة) فيها ، فسنخلص إلى نتيجة مفادها أنّ هذا المصطلح لم يكن ظاهرًا في الكتب المتقدمة ظهورًا لافتًا ، كما أنّ قليلاً منها عنى بدراسة الأداة الاسم والأداة الفعل ، واكتفى معظمها بدراسة الأداة الحرف ، أو ما عُرف عندهم بـ (حروف المعاني) .

فكتاب الزجاجي (ت 340 هـ) (حروف المعاني)[xliii]من الكتب التي تميّز بين الأداة الحرف والأداة الاسم عن طريق التمثيل ليس غير. أمّا كتابه الآخر (اللامات) [xliv]، فهو مختصٌ بالأداة الحرف، وهي (اللام)، مفردة أو مركبة مع غيرها كـ (لام) : لو و لولا .

والأمر ذاته ينطبق على الرماني(ت 388 هـ)، إذ يذكر في كتابه (معاني الحروف) [xlv] أنّ هذه الأداة تستعمل اسمًا وحرفًا ، مع إيلاء العناية للأداة الحرف. أمّا كتابه الآخر (منازل الحروف) فمختصٌ باللامات ، والألفات ، والهاءات ، ..... إلخ . وقد يُلمح في مواضع قليلة لأدوات تستعمل حرفًا تارة، واسمًا تارةً أخرى . وهو يسوق فيه مصطلح (الأداة) في موضع واحد ، هو: " وألف الأداة نحو : إنّ ، و أو ، وأم ، وما أشبه ذلك " [xlvi].

أمّا كتاب (الأزهية في علم الحروف) للهروي (ت 415 هـ) ، والمتقدم على سابقيه جمعًا وتأليفًا وتبويبًا ، فيطالعنا فيه مؤلفه بمصطلح (الأداة) في موضعين ليس غير ، وهو في الموضع الثاني يذكر عبارةً مهمةً في تجلية مفهوم (الأداة) ، حيث قال : " واعلم أنّ ألفات الوصل التي في أوائل الأسماء تُبتدأ كلها بالكسر إلاّ ألف لام التعريف ، وألف (ايمن الله) في قول البصريين ، فإنّهما يُبتدآن بالفتح ، ليُفرَّق بين دخولها على الاسم ، وبين دخولها على الحرف ، وما أشبه الحرف ، لأنّ الألف التي مع لام التعريف داخلة على حرف . وقولك : (ايمُ الله) لا يكون إلاّ في القسم فقط ، وهي أداة من أدوات القسم ، فأشبه الحروف وإن كان اسمًا لأنّه غير متمكن ، ولزم موضعًا واحدًا وهو القسم ، ففُتِحت ألفه كما فُتِحت ألف لام التعريف وألزموا آخره الرفع ، كما ألزموا آخر (لعمرُ الله) الرفع في القسم " [xlvii]. فالهروي

عندما قال : " وهي أداة من أدوات القسم فأشبه الحروف وإن كان اسمًا ... " يشي لنا بأنّ أدوات القسم تضم الحروف والأسماء ، وقوله هذا يجعله من السابقين في تجلية مفهوم الأداة .

أمّا كتاب (رصف المباني في شرح حروف المعاني) للمالقي (ت 702 هـ) ، فيمثل مرحلة متقدمة في تجلية مفهوم الأداة ، مع الإشارة إلى المصطلح باللفظ . يقول المالقي : " اعلم أنّ (ما) في كلام العرب لفظٌ مشترك ، يقع تارةً اسمًا ، وتارةً حرفًا ، وذلك بحسب عود الضمير عليه وعدم عوده ، وقرينة الكلام . وحظنا من القسمين الحرفية ، وهي التي يكون معناها في غيرها .... " [xlviii] .

إنّ قول المالقي هذا صريحٌ في أنّ (ما) أداة ، قد تستعمل اسمًا ، وقد تستعمل حرفًا ، وأنّ كتابه يختص بدراسة الحروف دون الأسماء ، وقد صرّح بمصطلح (الأداة) في مواضع من كتابه منها :

- " وقولهم في ابتداء الكتب والرسائل : أمّا بعدُ فمعناه : مهما يكن من شيء بعد حمد الله . فنابت (أمّا) مناب أداة الشرط وفعله "[xlix] .
- " واعلم أنّ (أو) إذا وقع قبلها الاستفهام ، فيصح أن يكون بالهمزة وبغيرها من أدوات الاستفهام ، بخلاف (أم) عند بعضهم .. " [l] .
- وقال في (بل) : " ولا تُشرَّك في المعنى ، لأنّ الفعل لأحدهما دون الآخر وهو الثاني سواء كان الأول موجبًا أو منفيًا ، نحو : قامَ زيدٌ بل عمروٌ ، وما قامَ زيدٌ بل عمروٌ ؛ فالقيام في كلا الحالين للثاني دون الأول ، وإنْ ظهرت أداة النفي بعدها مع الفعل ، فيكون الإضراب عن النفي للأول وجعلُه للثاني ، نحو : ما قامَ زيدٌ بل ما قامَ عمروٌ " [li] .

يأخذ مفهوم (الأداة) في الاتضاح أكثر عند المرادي (ت 749 هـ) ، ففي مواضع من كتابه (الجنى الداني في حروف المعاني) يذكر مصطلح (الأداة) وجمعه (الأدوات) ويصرّح بما يندرج تحته من حروف ، وأسماء ، وأفعال . يقول :

- " خلا: لفظ مشترك، يكون حرفًا من حروف الجر وفعلاً متعديًا، وهي في كلا الحالين من أدوات الاستثناء ..."[lii] . وكلامه هذا يتكرر عند الحديث عن (عدا) [liii] .
- ويقول في حديثه عن (أم) : " ولكونها قد تخلو من الاستفهام دخلت على أدوات الاستفهام ما عدا الهمزة ، نحو : أَلَا لي ما همم نر نزنمَّ وهو فصيح كثير ... " [liv] .

- ويقول في موضع آخر عند حديثه عن (بَلَه) : " وعدّها الكوفيون والبغداديون من أدوات الاستثناء ، وأجازوا النصب بعدها على الاستثناء ، نحو : أكرمتُ العبيدَ بله الأحرارَ . رأوا ما بعدها خارجًا ممّا قبلها في الوصف ، فجعلوه استثناءً ، إذ المعنى أنّ إكرامكَ الأحرار يزيد على إكرامك العبيد " [lv] . فالأداة – كما هو واضح من أقوال المرادي – تتضمن الحرف ، والاسم ، والفعل .

وبوصولنا إلى كتاب (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب) لابن هشام الأنصاري (ت 761 هـ) الذي يمثل قمة التأليف ونضجه في حقل الأدوات ، نجد أنّ مفهوم (الأداة) قد استقر واتضح ، غير أنّ المصطلح هذه المرة سيختلف ، فابن هشام يُطلق على الحرف وما تضمن معناه مصطلح (المفردات) لا (الأدوات) . يقول في مفتتح كتابه : " وأعني بالمفردات : الحروف وما تضمن معناها من الأسماء والظروف ، فإنّها المحتاجة إلى ذلك، وقد رتّبتها على حروف المعجم ليسهل تناولها ، وربّما ذكرتُ أسماءً غير تلك وأفعالاً لمسيس الحاجة إلى شرحها " [lvi] .

والحق أنّ مصطلح (المفردات) هذا تفرّد به ابن هشام – بحسب ما أعلم– ولم يتردد له صدى في دراسات أخرى . وما يهمنا في هذا المقام تجلية المفهوم لا المصطلح ، وهو مفهومٌ يتوافق مع سابقيه إلى حد بعيد .

ولا يعني ما سبق أنّ مصطلح (الأداة) لم يرد في (المغني) ، فقد أحصيتُ خمسة مواضع ذكر فيها ابن هشام هذا المصطلح ، وأشار في بعضها إلى الحروف وما تضمن معناها من الأسماء والظروف :

- يقول في حديثه عن (كيف) : " وتستعمل على وجهين : أحدهما أن تكون شرطًا فتقتضي فعلين متفقي اللفظ والمعنى غير مجزومين ، نحو : (كيفَ تصنع أصنع) ولا يجوز : (كيف تجلس أذهب) باتفاق ، ولا (كيفَ تجلسْ أجلسْ) بالجزم عند البصريين إلاّ قطربًا ، لمخالفتها لأدوات الشرط بوجوب موافقة جوابها لشرطها كما مرّ .... " .[lvii] فـ (كيف) عندما تكون عنده من (أدوات الشرط) ، وهي اسم فهذا يعني أنّ الأداة تضم الاسم .
- ويقول في حديثه عن (ما) : " وتزاد بعد أداة الشرط ، جازمةً كانت نحو :آ(أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ وَإِنْ تُصِبْهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِكَ قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ فَمَالِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا (78)[lviii] ، (وَإِمَّا تَخَافَنَّ مِنْ قَوْمٍ خِيَانَةً فَانْبِذْ إِلَيْهِمْ عَلَى سَوَاءٍ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْخَائِنِينَ (58)[lix]، أو غير جازمة نحو :آ(حَتَّى إِذَا مَا جَاءُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وَجُلُودُهُمْ

بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (20)[lx] ، فـ (أين) من أدوات الشرط الجازمة ، وهي كذلك اسم.

- ويقول : " إذما : أداة شرط تجزم فعلين ، وهي حرفٌ عند سيبويه بمنزلة (إنْ) الشرطية ، وظرف عند المبرّد وابن السراج والفارسي ، وعملها الجزم قليل لا ضرورة خلافًا لبعضهم " [lxi] .

ختامًا .. يعرّف جلال الدين السيوطي الأدوات بقوله : " الحروف وما شاكلها من الأسماء والأفعال والظروف " [lxii] ، ومن الأمثلة المعززة لهذا المفهوم لديه ، قوله في بداية حديثه عن النواسخ : " هذا مبحث الأدوات التي تدخل على المبتدأ والخبر ، فتنسخ حكم الابتداء ، وهي أربعة أنواع : كان وأخواتها ، وكاد وأخواتها ، وإنّ وأخواتها ، وظننتُ وأخواتها ، وما ألحق بذلك " [lxiii]. وهذا المثال عند السيوطي يُظهر بعض الأفعال مندرجًا تحت مفهوم (الأداة) .

ومن الباحثين من نسب تعريف السيوطي السابق بنصه لطاش كبري زاده (ت 968 هـ) في كتابه (مفتاح السعادة) . يقول الباحث / محمود أحمد الصغير في كتابه – المشار إليه سابقًا – : " ويبدو أنّ تعريف طاش كبري زاده (ت 968 هـ) خير ما ينسجم مع هذا الفهم وهو قوله : المراد بالأدوات : الحروف وما شاكلها من الأسماء والأفعال والظروف " [lxiv] . وكذلك فعل الدكتور/ فخر الدين قباوة ورفيقه في مقدمة تحقيقهما لكتاب (الجنى الداني) إذ نسبا التعريف بنصه إلى كتاب (مفتاح السعادة) [lxv] . والأحق بهذا التعريف السيوطي ، لأنّه متقدمٌ زمنًا (ت 911 هـ) .

إنّ مجمل ما يمكن أن يقال في هذا المقام أنّ مفهوم (الأداة) قد تطور في تاريخ النحو العربي ، فبدأ مرادفًا لـ (حرف المعنى) عند الكوفيين . ثم تطور بعد ذلك ليشير إلى : الحرف وما تضمن معناه من الاسم ، والفعل ، والظرف .ومصطلح (الأداة) بهذا المفهوم يجعل النحاة العرب متقدمين على غيرهم من اللغويين المعاصرين ، الذين رأوا في الأداة قسمين : أصلية تشمل حروف المعاني ، ومحولة تشمل الظرف ، والاسم ، والفعل[lxvi] .

المبحث الثالث : المصطلح بين الأوليّة والأحقيّة :

حاولت الدراسة في الصفحات السابقة تجلية مفهوم (الأداة) ، وتبيان المقصود به على وجه التحديد . وتحاول في هذه الصفحة وما بعدها الإجابة عن التساؤل التالي :من أين جاء مصطلح (الأداة) ؟ ومن أول من أطلقه واستخدمه ؟

المطلب الأول : أولية المصطلح :

نسب الدكتور / مهدي المخزومي مصطلح (الأداة) للكوفيين مقابل مصطلح (حروف المعاني) عند البصريين . قال : " وكان البصريون يسمونها حروف المعاني، لأنّ كل واحد منها يفيد معنى من المعاني ، كالاستفهام ، والابتداء ، والاستعلاء ، والمجازاة ، وغيرها .... وكان الكوفيون يسمونها أدوات ، لأنّها أصبحت رموزًا مجردة ، لا تدل على معنى مستقل بحيث يمكن التعبير عنه أو ترجمته ، ولا يظهر معناها إلاّ إذا اتخذت لنفسها مكانًا معينًا في الجملة " [lxvii] .

ويعلّل في موضع آخر سبب التسمية بقوله : " وسمّى الكوفيون الحرف أداة لسببين فيما أظن ، الأول : المغايرة بين لفظ يُطلق على أحد حروف الهجاء ، ولفظ يطلق على أحد حروف المعاني . والثاني : أنّ الأدوات عندهم هي حروف المعاني ، كـ : هل ، وبل ، وهنّ أدوات يستعان بهنّ على التعبير عن الاستفهام والإضراب وغيرهما . فهم إذن أدق من البصريين في مصطلحهم هذا ، لأنّ الحرف يُطلق عند البصريين والكوفيين جميعًا ، ويراد به أحد حروف الهجاء ، أو أحد حروف المعاني ، بل قد يطلق على الكلمة أيضًا ، كما جاء في كلام سيبويه في مواضع كثيرة من الكتاب ، وحين يقول الكوفيون : أداة ، يكونون في غنى عن أن يخصصوا فيقولوا كما قال سيبويه : الكلمة : اسم ، وفعل ، وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل " [lxviii] .

إذن فمصطلح (الأداة) عند الكوفيين – بحسب المخزومي – هو المقابل لمصطلح (حروف المعاني) عند البصريين . ولي ملحظٌ على هذا الرأي ؛ لأنّ (الأداة) بهذا المعنى سيقتصر مفهومها على الحرفية دون الاسمية والفعلية ؛ أي : سيقتصر مفهومها على الأداة الحرف دون الأداة الاسم والأداة الفعل . وهذا ما لم أجده عند تتبعي لمفهوم (الأداة) ، الذي أشار إلى : الحروف وما شاكلها من الأسماء ، والأفعال ، والظروف !!

ربما كان مفهوم الأداة بهذا المعنى المقابل للحرف من حروف المعاني عند الكوفيين خاصًا بحقبة زمنية مبكرة ، قبل استقرار المفهوم وثباته بدءًا من القرن السابع الهجري . وممّا يعزز هذا الرأي أنّ أبا عبد الله الطوال (ت 243 هـ) - وهو من أصحاب الكسائي - كان يعرّف الأداة بقوله : " الأداة : ما جاءت لمعنى ليس باسم و لا فعل " [lxix] . فقول الطوال هذا صريحٌ في أنّ (الأداة) عند الكوفيين هي الحرف من حروف المعاني ليس غير .

وبعيدًا عن مفهوم (الأداة) ، وبالعود إلى أولية المصطلح نتساءل : هل كان مصطلح (الأداة) حقًا مصطلحًا كوفيًا خالصًا ؟ وهل آثر الكوفيون هذا المصطلح على مصطلح (الحرف) ؟

إذا كانت (الأداة) مصطلحًا كوفيًا خالصًا ، فلم عدل عنه الكوفيون في بعض الاستعمالات ؟ لمَ أطلقوا على حروف الجر – مثلاً – مصطلح (حروف الإضافة) [lxx] ، أو (حروف الصفات) [lxxi] ؟ لمَ لمْ يصطلحوا عليها بـ : أدوات الإضافة أو الصفات ؟

إذا كان مصطلح (الأداة) قد ورد في مواضع متعددة من كتاب (معاني القرآن) للفراء[lxxii] إمام الكوفيين ، وإذا كان إمام الكوفيين قد اعتمد المصطلح واستعمله ، وليس غريبًا على أتباعه أن ينهجوا نهجه ويستعملوا مصطلحاته ، فلِمَ عدل الفراء عن هذا المصطلح إلى مصطلح (الحرف) في بعض المواضع ؟ لمَ قال في موضع : " وربّما جمعوا بين ما ولا وإنْ التي على معنى الجحد ، أنشدني الكسائي في بعض البيوت (لا ما إنْ رأيتُ مثلك) فجمع بين ثلاثة أحرف " [lxxiii] . لمَ قال : ثلاثة أحرف ، ولم يقل : ثلاث أدوات ؟ لمَ قال في موضع آخر : " وقوله :ﱠ(وَإِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَا يَعْلَمُونَ (6) [lxxiv] في موضع جزم، وإنْ فُرِق بين الجازم والمجزوم بـ (أحد) ، وذلك سهل في (إنْ) خاصة دون حروف الجزاء، لأنها شرط وليست باسم " [lxxv]. لمَ قال : حروف الجزاء ، ولم يقل : أدوات الجزاء ؟

إنّ القول بأحقية الكوفيين بمصطلح (الأداة) دون غيرهم قولٌ فيه نظر ، وإنّ الجزم بأنّ الكوفيين آثروا هذا المصطلح على مصطلح (الحرف) جزمٌ مجانبٌ للصواب ، وإنّ ما استقر في الأذهان من أنّ مصطلح (الأداة) مصطلحٌ كوفي ، لم يكن معروفًا قبل أن يستعمله الكوفيون مسألة تحتاج إلى مراجعة .

وقد تحدث عن هذا المصطلح الدكتور / إبراهيم السامرائي ، فقال : " الأداة : وهو مصطلح كوفي ، يقابله عند البصريين (الحرف) ، ويراد بذلك حروف المعاني على كثرتها واختلاف وظائفها " . وتوصل بعد التمثيل لآراء بعض علماء الكوفة إلى ما يلي : " ولا نعدم أن نجد الأداة معروفة لدى البصريين ، كما وردت في الأصول لابن السراج وفي سر صناعة الإعراب لابن جني ، وفي درة الغواص للحريري ، وغيرهم " [lxxvi] .

بل إنّ هذا المصطلح كان قد ورد عند علماء بصريين تقدموا على ابن السراج (ت 316 هـ) ، وابن جني (ت 392 هـ) ، والحريري (ت 516 هـ) لعلّ في مقدمتهم سيبويه (ت 185 هـ) ، وورد مصطلح (الأداة) عنده في موضع واحد ، هو : " وللقسم والمقسم به أدواتٌ في حروف الجر، وأكثرها الواو ثم الباء، يدخلان على كل محلوف به. ثمّ التاء، ولا تدخل إلاّ في واحد. وذلك قولك : والله لأفعلنّ ، وبالله لأفعلنّ، وتالله لأكيدنّ أصنامكم ..."[lxxvii]. وهذا القول ردٌ صريح

على كل من زعم أنّ مصطلح (الأداة) لم يرد في الكتاب ، ومنهم الدكتور / أبو السعود الشاذلي في كتابه (الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية) الذي ذكر ما نصّه : " ولم يرد في كتاب سيبويه ذكرٌ لهذا المصطلح " وعلّق في الهامش قائلاً : " لأنّ الأداة مصطلح كوفي " [lxxviii] .

ويرد مصطلح (الأداة) أيضًا عند المبرد (ت 282 هـ) في مواضع عدة من كتابه المقتضب . يقول : " اعلم أنّ للقسم أدوات توّصل الحَلِف إلى المُقسَم به " [lxxix] . ويقول في موضع ثانٍ : " واعلم أنّ للقسم تعويضات من أدواته تحل محلها ، فيكون فيها ما يكون في أدوات القسم " [lxxx] . ويقول في موضع ثالث : " فأمّا اللام فهي وُصْلة للقسم ، لأنّ للقسم أدوات تصله بالمقسم به ، ولا يتصل إلاّ ببعضها ، فمن ذلك اللام، تقول : والله لأقومنّ " [lxxxi].

ويرد المصطلح كذلك عند الزجاجي (ت 340 هـ) في كتابه (حروف المعاني) حيث يقول : " عند : أداة لحضور الشيء ودنوه ، كقولك : كنتُ عند زيدٍ ، أي : بحضرته ، وكان هذا عند انتصاف النهار ، فتحتمل الزمان والمكان " [lxxxii]. والأداة في قول الزجاجي هذا مرادفةٌ للظرف ، ومعلومٌ أنّ مفهوم (الأداة) يشمل الحرف وما شاكله من الأسماء والأفعال والظروف.

إنّ هذا السرد يقودنا إلى نتيجة مفادها أنّ مصطلح (الأداة) لم يكن مصطلحًا كوفيًا خالصًا ، بل هو مصطلحٌ تردد عند علماء بصريين ، في مقدمتهم سيبويه والمبرّد ، ثمّ اشتُهِر عند الكوفيين ، وفي مقدمتهم الفراء ، فأُلصِق بهم . وهذا يعني أنّ مصطلح (الأداة) على كل حال مصطلحٌ عربيٌ محض . فهل حقًا كان ذلك ؟ وهل حقًا أنّ هذا المصطلح لم يفِد من مكان ما ؟

المطلب الثاني : الأداة مصطلح يوناني :

يطالعنا الفارابي الفيلسوف (ت 380 هـ) بمقولة غاية في الأهمية ، قد تنسف نسبة مصطلح (الأداة) للكوفيين والبصريين على حد سواء . وقد أُورِدت هذه المقولة في مقدمة كتابه (الحروف) ، ونصّها : " والحروف قسمة كبرى من أقسام القول والألفاظ الدالة ، وهي التي يسميها نحويو اليونان (أدوات) ، ونحويو العرب (حروف المعاني) ، أو الحروف التي وُضعتْ دالة على معانٍ " [lxxxiii] . وتكررت في شرحه على كتاب (العبارة) لأرسطو ، ونصّها في الشرح : " فهذا هو الذي تشترك فيه الأسماء والكلم ، وهو أنّ كل واحد منهما يدل بذاته وانفراده على معنى ما وطبيعة ، يصح معقولهُ في النفس من غير أن تحتاج لا الكلم ولا الأسماء إلى أن تقرن بغيرها من أجزاء القول . وإنّما قصد بهذا الفرق بين الأسماء والكلم ، وبين

أجزاء القول التي تُسمّى (الأدوات) ، ويسميها نحاة العرب (حروف المعاني) ، فإنّ تلك ليست تدل على معنى أصلاً دون أنْ تقرن باسم ، أو كلمة ، أو بهما جميعًا ، وهي مضطرة في أنْ تدل على شيء إلى اسم أو كلمة ... " [lxxxiv].

إنّ هذا القول يشي لنا بأنّ مصطلح (الأداة) وجمعه (الأدوات) لم يكن مصطلحًا كوفيًا بحتًا ، ولم يكن مصطلحًا بصريًا أيضًا ، لأنّ نحاة اليونان استعملوه قبل النحاة العرب بزمن، والفارابي الفيلسوف يصعد بهذا المصطلح – بخاصة في قوله الثاني – إلى أرسطو عندما يشرح كتابه في العبارة .

والحق أنّ نسبة هذا المصطلح للفلاسفة لا يطالعنا في كتب الفلسفة والمنطق فقط ، بل يتعداها إلى كتب اللغويين ، فهذا ابن السيد البطليوسي (ت 521 هـ) ينقل عن الفارابي المقولة التالية : " وقال أبو نصر الفارابي في تحديد الحرف : الأداة : لفظ يدل على معنى مفرد ، لا يمكن أن يُفهم بنفسه وحده دون أنْ يُقرن باسم أو كلمة " . ويعقّب البطليوسي على قول الفارابي هذا بقوله : " وهذا تحديدٌ صحيح ، وهو نحو ما قاله سيبويه : إنّه جاء لمعنى في غيره ، ليس باسم ولا فعل .... " [lxxxv] .

إنّ تحديد الفارابي للحرف هو تحديدٌ فلسفي ، يستخدم فيه مصطلحًا فلسفيًا هو (الأداة) ويُعقِب هذا المصطلح الفلسفي بمصطلح فلسفي آخر هو (الكلمة) التي تقابل (الفعل) عند النحاة . والأداة بهذا المفهوم هي المقابل للحرف الذي يجيء لمعنى ، كما يظهر من قول البطليوسي ، وهو المفهوم ذاته الذي وجدناه عند الكوفيين ، ممّا يعني أنّهم أفادوا من نحاة اليونان مفهومًا ومصطلحًا .

والأداة بعدِّها مصطلحًا فلسفيًا هي جزءٌ من تقسيم منطقي فلسفي يوناني للكلام ، تحدث عنه عددٌ من الباحثين ، منهم الدكتور / إبراهيم أنيس في كتابه (من أسرار اللغة) ، الذي قال في بداية حديثه عن أقسام الكلام: " قنع اللغويون القدماء بذلك التقسيم الثلاثي من : اسم ، وفعل وحرف ، متّبعين في هذا ما جرى عليه فلاسفة اليونان وأهل المنطق من جعل أجزاء الكلام ثلاثة سمّوها : الاسم ، والكلمة ، والأداة " [lxxxvi] .

ويظهر في هذا التقسيم مصطلح (الأداة) مقابل مصطلح (الحرف) عند النحاة ، ممّا يؤكد أنّه مصطلحٌ مجتلبٌ من تراث الفلاسفة القدماء .

وقد يعترض معترضٌ بأنّ الفلاسفة والمناطقة القدماء كان لهم مصطلحٌ آخر في التعبير عن هذا المفهوم ، وهو (الرِّباط) وجمعه (الرِّباطات) . والإجابة عن هذا الاعتراض هي : نعم ، كان للفلاسفة والمناطقة مصطلح آخر قبل مصطلح (

الأداة) هو (الرِّباط)، وقد تحدث عنه بإسهاب عددٌ من شرّاح كتاب (العبارة) لأرسطو، منهم ابن رشد (ت 595 هـ) في تلخيصه للعبارة [lxxxvii]، كما تحدث عنه عدد من الباحثين الذين عنوا بتراث أرسطو وتقسيمه للكلام [lxxxviii]، غير أنّ مصطلح (الرباط) هذا – كما يشير بعضهم – تطور في تراث الفلاسفة وكتبهم وتبدل ، لتستقر به التسمية على (الأداة) [lxxxix].

خاتمة :

حاول هذا البحث دراسة رحلة الأداة مفهومًا ومصطلحًا في النحو العربي دراسةً وصفية تحليلية ، وخلص في نهايته إلى النقاط التالية :

1. بدأ مفهوم الأداة في تاريخ النحو العربي كمرادف لـ (حرف المعنى) عند نحاة اليونان ، ومِن بعدهم الكوفيون ، ثم تطور بعد ذلك ليشير إلى : الحرف وما تضمن معناه من الاسم ، والفعل ، والظرف .ومصطلح (الأداة) بهذا المفهوم يجعل النحاة العرب متقدمين على غيرهم من اللغويين المعاصرين ، الذين رأوا في الأداة قسمين : أصلية تشمل حروف المعاني ، ومحولة تشمل الظرف ، والاسم ، والفعل .

2. إنّ القول بأحقية الكوفيين بمصطلح (الأداة) دون غيرهم قول فيه نظر ، وإنّ الجزم بأنّ الكوفيين آثروا هذا المصطلح على مصطلح (الحرف) جزمٌ مجانبٌ للصواب وإنّ ما استقر في الأذهان من أنّ مصطلح (الأداة) مصطلحٌ كوفي ، لم يكن معروفًا قبل أن يستعمله الكوفيون مسألة تحتاج إلى مراجعة ، لأنّ نحاة اليونان استعملوه قبل النحاة العرب بزمن ، والفارابي الفيلسوف يصعد بهذا المصطلح إلى أرسطو عندما شرح كتابه في العبارة .

الهوامش :

69

التناص القرآني في الشعر العربي الحديث
دراسة حالة
(محمود درويش، وأمل دنقل ، وأحمد مطر)

إعداد الدكتور الصادق آدم عمر

*** أستاذ الأدب والبلاغة المشارك بجامعة السودان المفتوحة**

رئيس قسم اللغة العربية

الملخص :
ظاهرةَ التناصّ الديني والتفاعل مع النصوص القرآنية مِن التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربى المعاصر. وبما تمتلكه هذه الظاهرة من مِصْداقيَّة وحُظْوَة في توسيعِ فضاءات المعنى في النصّ الشعري، تعمّق الشعر وتجعله مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، فإنّ فضلاً عن دورها في قداسةِ كلام الشاعر في سياقه الجديد. وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص بالتضمين أو بالتلميح، هذا مِنْ جهة، ومِنْ جهة أخرى ظهر خلال السنوات الأخيرة في التناصّ القرآني في الشعر العربي، ما لا يراعي الشأن القرآني المقدّس كما ينبغي. تهدف هذه الدراسة إلى معالجة ظاهرة التناصّ القرآني ونقده في نماذج مختارة من شعر المقاومة في فلسطين ومصر والعراق تمثّلت في أعمال شعرية لثلاثة شعراء : محمود درويش وأمل دنقل واحمد مطر . ومن النتائج التي خرجت بها أنّنا نرى أحياناً تجاوز حدود اللياقة في التعامل مع النص القرآني للشعراء الثلاثة وبخاصة درويش ودنقل .

تقديم:
تتراشح النصوص وتتجاور فتتعالق وتتنوّع وتتعدّد ضمن النص الواحد مستوعبة إياه في نصية جامعة. كما تتنوّع الإحالات المرجعية فيه متفاعلة في ما بينها مشكّلة أهمّ مكوّنات الخطاب في العمل الأدبي، سيّما النصوص الشعرية لما تنطوي عليه من إيحاءات دلالية ووظيفية ولما ترشح به من أبعاد فنية ومرجعية.

فالنص الشعري هو نسق لغوي قابل للإنجاز والتأويل، والقراءة النموذجية الوجيهة هي التي يمكنها أن تقف على النص في علاقات بنصوص أخرى، فالنص يتمثل ويفهم على نحو علائقي موصول بنصوص أخرى تتفاعل فيما بينها.

وينهض التفاعل النصي على استدعاء النصوص السابقة في نص لاحق للتفاعل معها وإعادة إنتاجها من جديد. فالقراءة التناصية لا تعتبر النص كلاّ منجزا تاما مستقرّا مكتفيا بذاته بل تعتبره حوارية وتفاعلا وتعالقا مع نصوص أخرى.

وظاهرةَ التناصّ الديني والتفاعل مع النصوص القرآنية مِن التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربى المعاصر وبما تمتلكه هذه الظاهرة من مِصْداقيَّة وحُظْوَة في توسيعِ فضاءات المعنى في النصّ الشعري، فهذه الظاهرة تعمّق الشعر وتجعله مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، فضلاً عن دورها في قداسةِ كلام الشاعر في سياقه الجديد.

وظهور التناص في الشعر المعاصر يدلُّعلى ثقافة شمولية وظفها االشعراء في مقاصدهم وتطلعاتهم وأفكارهم الشعرية بشكل واسع . وبهذا الصدد فقد تعددت آليات التناص الديني. وحين الحديث عن مصادر التراث الديني، فمن الطبيعي الحديث عن تلك المصادر الأصلية منها والفرعية ، ويعد القرآن الكريم المصدر الرئيس الذي ينهل الشاعر منه قيمه وأفكاره وكلماته دون أن يكون هذا سبباً في محدودية المصادر التي اعتمد عليها. فيشكل التواصل بالنصوص القرآنية ركناً أساسياً من أركان التواصل بالموروث الديني الذي يمنح النص الشعري ثراءً وغنى ، ويفتح أمامه مجالات واسعة من التحليل والتأويل.

ومن الملاحظ أنَّ التعامل المقبول مع النصوص القرآنية يرقى بالشعر إلى مستويات عالية ورفيعة ويحلق به من السطحية إلى آفاق أرحب وأوسع من التأويل والتفسير، كما أنَّالتعامل المرفوض مع هذه النصوص يحط من مكانة الشعر وقيمته ، فكثيراً ما يوظف الشعراء النصوص القرآنية توظيفاً فيه مسحة جمالية ، وذلك كي يمنحوا قصائدهم مذاقاً جيداً.

وأحياناً يأتي هذا التوظيف في غير محله. فبعض الشعراء يوظف القرآن الكريم وغيره من الكتب المقدسة توظيفاً جيداً ومناسباً ومنهم من لا يستطع بلوغ مراد القرآن الكريم ، وبناءً عليه فإنه يستحضر النصوص القرآنية في غير محلها فيأتي عمله الشعري ناقصاً لا بلاغة ولا جمال فيه وبعبارة أخرى، قد نرى تبايناً في التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء فإذا أحسن التعامل مع النصوص القرآنية فعندئذٍ يحس القارئ بوجود علاقة بين النصين، وأما إن أخفق في ذلك وكان تعامله مع النص القرآني سطحياً منعزلاً عن شأن القرآن ومعانيه الحقيقية فحينئذٍ يفقد الشعر رونقه وجماله.

وإذا تصفحنا كتب الأدب العربي نلحظ أن بعض الكتاب قد اتجهوا لدراسة ظاهرة التناص في الشعر العربي المعاصر وبخاصة في الشعر الفلسطيني: كمقالة " التناص الديني في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة "[70]، ومقالة " التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر"[71] ، وعليه فقد جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على التناص في أعمال محمود درويش الشعرية . وتهدف هذه الدراسة إلى معالجة ظاهرة التناص القرآني معالجة نقدية في نماذج مختارة من شعره.

المبحث الأول :

المقصود بكلمة التناص لغة واصطلاحاً :

التناص لغة : وردت كلمة التناص في لسان العرب بمعنى الاتصال، كما وردت في معجم تاج العروس بمعنى الانقباض والازدحام، وهو معنى يقترب من التناص بمفهومه الحديث الذي يُشير إلى تداخل النصوص فيما بينها... فالتناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertexte و تعود في أصولها إلى الفعل اللاتيني textere و يعني نسج أو حبك.

---

[70]–حمدان، عبد الرحيم، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية ،مج3، العدد3 .

[71]– بركة، نظمي، مجلة فكر وإبداع ، العدد23 .

وأما اصطلاحاً: فإن التناص ميزة نصية أساسية تأخذ النص من تفرده إلى علاقات و تداخلات مع نصوص أخرى، حيث لا يخلو نص من نصوص تدخل في نسيجه سابقة له أو معايشة (في نفس الزمان). و ترى جوليا كريستيفا أن كل نص هو عبارة عن فُسيفساء نصوص من نصوص أخرى، ويعتبر التناص عندها إحدى ميزات النص الأساسية التي تطل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها.

وقد ظهر هذا المصطلح "التناص" في حقل النقد العربي الحديث بعدة صياغات وترجمات نختصرها في التناص،التناصية،النصوصية،تداخل النصوص، تعالق النصوص، النص الغائب ،العبر نصية، النصوص المهاجرة... و إذا بحثنا عن جذور هذا المصطلح تعود إلى الشكلانيين الروس مع تشكولفسكي الذي ظهر على يده،ثم إلى(باختين) الذي كان أول من صاغ نظرية في تعدد القيم النصية المتداخلة إلا أنه لم يستعمل لفظة تناص بل وظف سياقا آخرا يقاربها مثل تداخل السياقات،التداخل السوسيو- لفظي، ويرى أنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر،كما يقر بصعوبة التمييز بين الخطابات المختلفة داخل الخطاب الواحد.

وهناك شبه إجماع من الدارسين المعاصرين على "أنَّ النص الشعري يتشكل من مجموعة نصوص تتداخل وتتشابك ، وهذا ما صرحت به جوليا كرستيفا وغيرها من الشكليين من" أن التناص هو أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل مجموعة نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها "[72] .

وبناءً على ما تقدم فإن" التناص يشكل أسلوباً شعرياً فاعلاً في بناء النص خاصة إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة الكامنة ، واستطاع إدماجها فيه ، بحيث تغدو من لحمته ، تعبر عن رؤيته وتفصح عن موقفه "73 ، إذ أنه في أبسط تعريفاته تداخل للنصوص بمعنى: " أن يتضمن نص ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه ، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة إليه أو ما شابه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندرج هذه النصوص مع النص الأصلي ليتشكل نص جديد متكامل"[74].

---

[72]– كرستيفا،، جوليا، **علم النص**،ص14.

[73]– الزيود، عبد الباسط، **المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش**، " دراسة في جمالية التلقي "،مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ص436.

[74]– الزعبي ، أحمد، **التناص نظرياً وتطبيقياً**،ص57.

والحديث عن مصادر التراث الديني يشمل مصادر عدة في طليعتها القرآن الكريم الذي يمثل المصدر الأساسي والأول من مصادر التشريع الإسلامي ، وهذا يعني أنه يمثل الملهم الأساسي والأول للشاعر الذي ينهل منه الشاعر قيمه وأفكاره ومعانيه، فالتواصل مع النص القرآني يكون حيث يرى ويحس الشاعر ضرورة توظيف النص لتدعيم موقف معين أو خلع القداسة عليه "[75]، كما هو الحال في شعر المقاومة.

وفي الوقت الذي استعان فيه الشعراء الغربيون بالموروث الاسلامي في غير مرة ، وفي أكثر من حالة منها على سبيل المثال موقف الشاعر الايطالي دانته لحديث المعراج النبوي في الكوميديا الإلهية"[76] ، وكذلك موقف الشاعر الفرنسي(فيكتور هيجو) منالقرآنالكريم، حيث استمد منه الكثير من الموضوعات الأدبية[77] " ، فكانمن الطبيعي أن يكون هذا التراثمن المناهل التي نهل منها الشعراء المسلمون وخاصة شعراء المقاومة .

لذلك يشكل التفاعل مع النصوص القرآنية في شعر المقاومة جانباً مهماً من جوانب التناص الكثيرة والمتنوعة. و في إطار المطارحات النقدية العربية ، تم تداول المفاهيم المرتبطة بالتناص، وإنْ باختلاف المسميات، مع التأكيد على المشابهة في الدوافع التي تعود في مجملها إلى أن المعاني التي يعبر عنها الشاعر قد استهلكت - على حد قولهم- ومتى ما أتعب الشاعر فكره وخاطره، واجتهد في تحصيل معنى ظنه غريباً مخترعاً ، ثم تصفح الدواوين عنه فإنه – لا ريب إذا استثمر الشاعر هذه الطاقة – وجده بعينه أو بشبيه له "[78] .

و" المتأمل في المؤلفات النقدية العربية القديمة يجد أنها صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيه وضعت تحت مسميات عدة كلها تكاد تقترب من المصطلح الحديث يعني التناص. وإذا حاولنا في تلمس جذور التناص في النقد العربي فإننا نظفر بكثير من المصطلحات التي أشبعها النقاد تمحيصاً وأولوها اهتمامهم، فقد تناول

---

[75]– هلال، عبد الناصر،أطروحة دكتوراة ، كلية البنات ، جامعة عين شمس.

[76]– غنيمي هلال، محمد، **الأدب المقارن**،ص153.

[77]– عشريزايد، علي، استدعاءالشخصياتالتراثيةفيالشعرالعربي المعاصر،ص96 .

[78]– الآمدي، أبوالقاسم الحسن بنبشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري،ج1،ص138 . وصادقعيسى الخضور ، التواصلبالتراث في شعرعزالدين المناصرة"، ص105.

بعض المصطلحات التي تعد في صميم التناص كالسرقة[79] والاقتباس[80] والمعارضة[81] ، فكل تلك الدراسات تعكس شكلاً من أشكال التناص " [82].

وخلاصة القول فإن التناص من أبرز التقنيات الفنية التي عني بها أصحاب الشعر الحديث ، واحتفوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراء وغنى ، ويسهم في النأي به عن حدود المباشرة والخطابة "[83] ، فالتناص عبارة عن تداخل النصوص ، أي توظيف الشاعر لمقتبسات من نصوص تراثية مختلفة في نصه الشعري ، يحمل هذا النص دلالات وإشارات بهدف توصيل رسائل معينة ليؤدي وظيفة مهمة هي توسيع أفضية المعنى في النص الشعري " [84]. والتناص القرآني أحد هذه الأفضية يفتحها كثير من الشعراء المعاصرين في وخاصة شعراء المقاومة في قصائدهم .

المبحث الثاني :

---

[79]– جاء على لسان ابن رشيق " السرق في الشعر ما نقل معنا ه دون لفظه وأبعده في أخذ "ابن رشيق ٢/٢٨٢: وقد جرى حوار معمق بين النقاد العرب حول علاقة السرقات بالتناص، ففي الوقت الذي رأى البعض أن السرقة مصطلح مختلف عن التناص، رأى آخرون أن العرب عرفوا التناص ولكنهم لم يصيغوا هذا المصطلح. (مرتاض (8/1).

[80]– هو من أكثر المصطلحات التراثية التصاقاً بالتنا ص . فالاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه شيئاً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محدودة من خطابه الشعري، يهدف إفساح المجال لشيء من القرآن. عبد المطلب،163.

[81]– من المصطلحات القريبة إلى مفهوم التناص المعارضات التي تعني أن ينظم شاعر قصيدة على منوال قصيدة أخرى لشاعر آخر، يتفق معه في وزنها ورويها وبعض معانيها أو بعض أغراضها سواءً أكان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين. رأى بعض النقاد أن ليس كلّ المعارضات تتدرج تحت التناص، فكثيرة هي المعارضات التي تحتذى إعجاباً أو استحساناً كمعارضات البارودي وحافظ، فجميع تلك المعارضات محاكاة لا غناء فيها. (عيد،181)

[81]– الكلامي، ناجية مولود، " التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث) علي الفزاني ومحمد الشلطامي وادريس بن الطيب أنموذجاً) مجلة الساتل ، ص145.

[82]– الكلامي، ناجية مولود، " التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، مجلة الساتل ،ص ١٤٥ .

[83]– جابر، ناصر، "التناص القرآني في الشعر العماني الحديث "، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)،مج21.

[84]– الكلامي، ناجية مولود، " التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، مجلة الساتل ،ص 143 .

أنواع التناص فى الشعر العربي وعلاقة الآيات القرآنية بعلم لغة النص

1- أنواع التناص فى الشعر العربي

لما كانت ظاهرة التناص في الشعر العربي الحديث تُشكل بعداً فنياً وإجراءً أسلوبياً يكشف عن التفاؤل بين النصوص الحديثة والقديمة أو التقاء بين الحضارات إذ يتم استدعاء النصوص بأشكالها المختلفة على أساس وظيفي يُجسد التفاعل بين الماضي والحاضر، و إذا كان الدارسون قد أجمعوا على أنه لا يخلو نص من نصوص أخرى، يتناسل معها فتتكاثر، فإن ما يهم القارئ المُتلقي لهذه النصوص المتناصة هو كيفية توظيف النص الوافد ليصبح جزء أساسيا من نسيج النص أو لبنة من لبناته لا أن يكون نشازاً أو غريباً عن النص المستقبل.

2- الآيات القرآنية وعلم لغة النص

يمكن دراسة العلاقة بين الآيات القرآنية الكريمة من خلال اللسانيات النصية، أو علم لغة النص؛ والبحث عن نصية النص يمكن أن تتضح أو تتحقق من خلال اشتمال النص على سبعة معايير تحقق له نصيته وهي معايير: السبك أو الترابط النحوي، والحبك أو التلاحم الدلالي، والقصدية، والقبول، والإخبارية، والمقامية، ثم التناص، وهو الوسيلة التي اتخذها الشعراء للتعبير عما يجول في خواطرهم من آراء وأفكار .

وإذا كان التناص قد ارتبط بالنقاد الغربيين خاصة "جوليا كريستيفا" -المنظِّرة الأولى له- فإنني أرى أن التناص بمفهومه الذي يدور حول حضور نص في نص آخر، إنما هو مفهوم وَعَتْه الذاكرة التراثية العربية في أمرين:

أولهما: يراه الباحث ماثلاً في ظاهرة من ظواهر النظم القرآني عند ابن فارس (ت395هـ) في كتابه "الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها"، وهي ظاهرة "الاقتصاص" الذي عرفه بقوله: "أن يكون كلام في سورة مقتصًّا من كلام في سورة أخرى أو في السورة معها"؛ فالاقتصاص بهذا المفهوم هو الصورة التراثية للتناص في اللسانيات النصية المعاصرة.

وثانيهما: ما عُرف في التراث العربي بالسرقات الشعرية، وما ارتبط بها من مصطلحات مثل: التضمين، والاقتباس، والمعارضة، وغيرها من المصطلحات التي دارت في فلك السرقات الشعرية، وهذا هو رأي الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته عن فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، والدكتور محمد عبد المطلب في دراسته عن التناص عند عبد القاهر الجرجاني، والحسن بواجلابن في دراسته عن التناص من منظور حازم القرطاجني. وهو رأي جيرار جينيت كما سبق ذكره.

المبحث الثالث :
العلاقة بين الاقتصاص والتناص

وفي ضوء العلاقة بين "الاقتصاص" و"التناص" فإن القرآن الكريم قد اشتمل على ظاهرة التناص الداخلي بين آياته الكريمة عندما استحضر بعض نصوص الآيات الكريمة -كلمة أو جملة، أو بعض جملة- في نصوص آيات أخرى في السورة الواحدة، أو في سورة أخرى، وهو مفهوم الاقتصاص، أو ما يحتاج إلى بيان ويكون بيانه في السورة نفسها، أو في سورة أخرى لوجود علاقة ما بين النصين المقتص والمقتص منه، أو النص المحتاج إلى بيان والنص الذي يحقق هذا البيان.

وعند دراسة باب الاقتصاص والتناص عند ابن فارس -"الاقتصاص، وباب ما يحتاج إلى بيان ويكون بيانه في السورة نفسها أو في سورة أخرى"- توصل الباحث من خلال الإفادة من علوم المكي والمدني وأسباب النزول إلى أشكال العلاقة الرابطة بين هذه النصوص القرآنية الكريمة كعلاقات العموم والخصوص، والإجمال والتفصيل، والسبب والنتيجة، وغيرها من العلاقات التي ترتبط بالتراث البلاغي العربي عامة والقرآني خاصة، مما يعني عدم انفصال الباحث عن هذا التراث الذي يُعلي من شأنه وقيمته.

وكذلك فإن باب المتشابهات القرآنية يرتبط كذلك بموضوع التناص من حيث إن هذا الباب يشير إلى وجود تشابه وتناظر بين ألفاظ القرآن الكريم -كما يذهب الإمام الكسائي (ت 189هـ) في كتابه "متشابه القرآن"- أو أن المتشابه اللفظي في القرآن الكريم هو إيراد القصة الواحدة في صور شتى وفواصل مختلفة، ويكثر في إيراد القصص والأنباء - كما يقول الإمام الزركشي (ت 794هـ) في كتابه "البرهان في علوم القرآن"، وتابعه فيه الإمام السيوطي (ت911هـ) في كتابه "الإتقان في علوم القرآن"، وهذا التعريف الأخير أقرب الصور التراثية للتناص.

كذلك فإن علم " الوجوه والنظائر القرآنية" يتصل بصورة أو بأخرى بمفهوم "التناص"؛ لأن هذا العلم يدور حول مجيء الكلمة الواحدة في مواضع من القرآن الكريم في لفظ واحد وحركة واحدة مع اختلاف الدلالة في كل مرة، وهو آية من آيات الإعجاز القرآني؛ إذ لا يستطيع أيُّ إنسان مهما أُوتي من البلاغة والفصاحة أن يستخدم الكلمة في وجوه متعددة يزيد بعضها في أحيان كثيرة على عشرين وجهًا.

والكلمة الواحدة في اللسانيات النصية تشكل بذاتها نصًّا يتداخل مع نصوص أخرى، فسطح النص -عند " دوسوسير"- مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة، وهو ما يعني ارتباطها بالتناص أو بالتداخل النصي الذي يشير إلى التواجد اللغوي لنصٍّ في نصٍّ آخر عند "جيرار جينيت"، هذا التواجد

يستدعي - وبصورة أكثر وضوحًا- نظرية السياق؛ باعتباره واحدًا من معايير اللسانيات النصية، ورعايته في باب الوجوه والنظائر القرآنية يسهم في تشكل العلاقة بين الآيات الكريمة التي يرد فيها اللفظ بوجوهه ودلالاته المتعددة.

وعلى هذا فإن من بين وجوه الإعجاز القرآني قدرته على استيعاب كل المناهج والمداخل البحثية التي يمكن أن يدرس من خلالها، وهو ما يؤكد عظمة هذا القرآن الكريم، وأن تعدد دراسته على هذا النحو، إنما هو صورة من صور حفظه الذي تكفل به ربنا تبارك وتعالى.

المبحث الرابع :

أشكال التناص في الشعر المعاصر ومقاييس الاقتباس القرآني في الشعر :

أولاً: أشكال التناص في الشعر المعاصر

تنحصر أشكال التناص الشعري في الشعر المعاصر في ثلاثة أنواع هي :

1- الاجترار: وهو تكرار للنص الغائب من دون تغيير،أي أن الشاعر يكتفي بإعادة النص مثلما هو أو بإجراء تعديل طفيف لا يمس جوهره وعادة يتم على مستوى النص الديني لما يحظى به من تقديس و احترام،ليأتي في الدرجة الثانية النص الأسطوري،مثل نص عبد الوهاب البياتي :

"...و صياح ديك فر من قفص، وقديس صغير
"ما حك جلدك مثل ظفرك"
و الطريق إلى الجحيم
من حبة الفردوس أقرب والذباب
و الحصادون المتعبون
زرعوا ولم نأكل
و نزرع صاغرين فيأكلون..."

2- الامتصاص: وهو شكل أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية في النص الجديد حيث يتعامل الشاعر مع النص المتناص تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل،بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد ، أي أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب و لا ينقله بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية،ونجد هذا في قول الشاعر البياتي من قصيدته"الموت في الحب" في قوله:

أيتها العذراء
هزي بجزع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء
تتفجر الشموس والأقمار...

حيث يمتص هذا النص الآية القرآنية:{وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً } سورة مريم/25.

3- التحوير: و يعتبر هذا النوع من أنواع التناص أعلى مرحلة من مراحل النص الغائب، فالشاعر يقوم بتغيير للنص المأخوذ (المُتناص) بأن يُحدث عليه تغييرا عن طريق القلب أو التحوير"85 والحوار أو القلب أو التحوير...هو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص، نمثل لذلك من خلال قصيدة الحيدري بعنوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" في قوله:

"العدل أساس الملك"
ماذا.....؟
العدل أساس الملك
صه.....لا تحك
كذب...كذب...كذب
الملك أساس العدل

ثانياً: مقاييس الاقتباس القرآني في الشعر

تبقى المقاربة النقدية للأعمالالأدبية في كلّالعصور لها تأثير وحضور واضحين، بغض النظر عنطبيعة ذلك التأثير وذلك الحضور. وفي ذلك السياق " تتعدد وجهات النظر في مقاربة الأعمال الأدبية إلى توجهات عديدة، منها ما يحاول الإلتزام بحدود معينة "[86].

وفي هذا المجال" تعد العلاقة التفاعلية التي تجمع بين الشاعر والموروث الديني، التي تتضح في محاكاته لأسلوب الخطاب الديني ومضامينه ولغته وشخوصه أمراً طبيعياً، لما يشكله هذا الموروث من عنصر مهم وثابت في تكوين الشخصية الإبداعية، التي تعد وليدة البيئة والثقافة المحيطة بها، حيث تكتسب منها ملامحها وتكتمل، وإليها تعود لتذوب وتتفاعل باحثة عن أسرار الذات وتجلياتها الشعورية العميقة"[87].

---

[85]– وعد الله ، ليديا، **التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة**، ص37.

[86]– ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص 5 ،

[87]– خواجة، عليحسن، (استحضارالغائب): قراءة في منجز شهاب محمد الشعري ٢ tolga.maghrebarabe.net alukah.net/Literature_Lan)

وبما أنَّ "القرآن نزل باللفظ والمعنى، ولأنه معجز بنصه وبيانه ؛ فيترتب على ذلك مراعاة كلِّ الوسائل والأساليب التي تؤدي إلى المحافظة عليه، وحمايته من أي تحريف أو تبديل أو خطأ في الفهم والتأُويل. ومن ذلك الالتزام بمعنى اللفظ القرآني حسب السياق الذي وردفيه؛ فلا نعزله عن سياقه وتلتمس له دلالات ومعاني أُخرى يتسع لها إذا كان مفرداً مستقلاً ، وإنما يتحتم إذا اقتبسنا أحد ألفاظ الكتاب العزيز أن نحافظَ على دلالة المناسبة لموضعه من الآية والسورة ، وأن نورده في موقف مشابه وموافق لتلك الدلالة .

ومن هنا كان على الناقد الدارس أن يبين مدى مخالفة الشاعر أحياناً للمعنى القرآني عندما يكون قد اقتبس لفظاً أو عبارةً قرآنيةً[88] ، لا يصح قبولاً واستساغة تأويل وتفسير يعارض القرآن؛ ذلك أنَّ المبدأ أو الحكم أو الرأي الذي تؤيده آيات القرآن يحظى على الفور بصفة استحقاق القبول من جماهير المسلمين ، كما أن الرأي الذي تعارضه آيات القرآن مكانه هو الرفض المطلق من جماهير المسلمين وعلمائهم ، أما الرأي الذي يعجز أصحابه عن تأييده بآيةٍ من آيات القرآن ؛ فإن عجزهم دلالةً أكيدة على بعد هذا الرأي عن روح الإسلام ومقرراته "[89] .

والحقيقة أن ّالتناص آلية فاعلة في تطور الكتلة اللسانية وتعمقها، وهو يشمل كل مستويات الكلام من أدب ولغة ومظاهر لهجية . وإذا كان الشعر هو فعلاً إبداعياً خلاقاً ، ورؤية فنية خاصة بالشاعر ، فلا يعد ذلك أنها جاءت بصورة اعتباطية، خاصة بالنسبة للاقتباس من القرآن الكريم . وإذا رغب الشاعر باستثمار آيات القرآن الكريم في شعره ، وإحداث تناص بينها فعليه والحالة هذه أن يتعامل مع النص القرآني بما يتناسب وقدسيته، فلا يتعامل معه كما يتعامل مع نص شعري أو نص أدبي ، فمن هنا لا يجوز الاقتباس من القرآن الكريم في المجالات الآتية :

1- حديث الله عن نفسه فلا يجوز لإنسان أن ينسبه إلى نفسه .
2- مواطن الاستخفاف والاستهزاء والسياق الهزلي .
3- استخدام النص القرآني لغاية مخالفة لمقاصده .

---

[88]- عمارة، إخلاصفخري، **شروط استلهام القرآنالكريموالاقتباسمنه** (Literature _Language /guageL (alukah.net

[89]- عمارة، إخلاصفخري، **شروط استلهام القرآنالكريموالاقتباسمنه** (Literature _Language /guageL (alukah.net

أما إذا كان الاقتباس من القرآن الكريم لا يوهم بإسناد الآيات القرآنية إلى غير الله فحينئذ يجوز الاقتباس . وكذلك إذا كان الشاعر على ثقة تامة بأنه لن يسيء توظيف النص القرآني فلا بأس والحالة هذه أن يستنبط العبرة الجديدة والمعنى المبتكر من آيات القرآن الكرم ، وليس هناك ما يمنع من التضمين والاقتباس القرآني إذا كانت القضية والمناخ الذي قيلت فيه تعالج مبدأ اتفق على احترامه ، ولا تمس جلال القرآن وقدسيته بحيث توضع بين علامتي تنصيص، ومع كل هذا فهناك معايير فنية وأخلاقية تضبط عملية الاقتباس وتتمثل تلك المعايير في الآتي :

1- أن يكون الاقتباسضرورةفنية تزيد العمل الفني قوة ولا تضعفه ، والاّ يكون بتضمين نص قرآني بصورة مباشرة.
2- ألاّ يخالف التناص أسس وقواعد العقيدة والشريعة الاسلامية التي تمثل الجزء الأساسي من ثقافة وفكر المتلقي، ولا شك في أن الجرأة في مثل هذه الأحوال لا تعد بحال من الأحوال ضرباً من ضروب الفن والإبداع .
3- تقدير واحترام كلام الحق تبارك وتعالى ، وعدم أخذ الاقتباس الذي يوحي بالامتهان والسخرية والتمرد .

والتناص النصي بمعايير المفاهيم النقدية الحديثة هو اجتلاب جزء من نص، شعري أو غير شعري، ونقله حرفياً، أو بتحريف بسيط، إلى نص آخر. ويعرف هذا النوع من التناص في مفاهيمنا النقدية التقليدية بـ (التضمين).

والشاعر الحديث يستخدم هذا النوع من التناص بوعي وتصميم في غالب الأحيان، وهو لا يستخدمه بقصد السرقة، أو بقصد ترصيع نصه به أو تزيينه، بل لتوظيفه في بناء نصه الخاص وإثرائه على المستويين الفني والدلالي. فالتناص، أياً كان شكله، يوسع أفق الدلالة ويفتحه على آفاق دلالية أخرى، مجاورة، أو قريبة، أو بعيدة، ويضيف إلى النصين معاً إمكانات تعبيرية مساعدة .

والواقع أن استخدام التناص النصي، وأشكال التناص الأخرى، ليس جديداً، بل بدأ مع البدايات الأولى للشعر العربي الحديث. وأحسب أن الشاعرين بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي هما أول من استخدمه، والشواهد على ذلك كثيرة في قصائدهما المبكرة التي كتبت في مطالع خمسينيات القرن الماضي. و ربما كان محمود درويش، من بعد، أكثر الشعراء العرب استخداماً لهذا النوع من التناص في شعره .

وغالباً ما يقتبس الشاعر الحديث النصوص من مراجع معروفة وشائعة، ولكن هذا لا يمنعه، أحياناً، من الاقتباس من مصادر مغمورة أو مجهولة إن هي وافقت نصه على المستويين الفني والدلالي. ويمكن في أحيان أخرى أن يتسرب إلى نصه شيء كان قد قرأه هنا أو هناك ونسي أنه لغيره، ولكنه رسب في ذاكرته وورد عليه

في أثناء عملية الكتابة فظنه له وأخذه دون انتباه منه. ولكن اكتشاف مراجع تناصات الشاعر ومصادرها هي من مسؤوليات النقد أولاً وأخيراً، والنقد هو الذي يميز عندئذ بين التناص المشروع والسرقة، وليس التقولات والإشاعات، وهو الذي يقرر مدى نجاح الشاعر أو إخفاقه في ما استخدم من تناص .
إن ما يميز التناص النصي عن السرقة هو :

- أن النص المقتبس جزء من نص آخر وليس كل النص الآخر، إلا إذا كان هذا نصاً مكثفاً في أصله، كأن يكون مثلاً من الأمثال، أو حكمة، أو عنوان كتاب، أو لازمة في أغنية، أو شعاراً في لافتة، أو عبارة نثرية في أصلها، أو بيتاً من الشعر، أو عبارة من بيت، أو ما شابه .
- أن يأخذه الشاعر المقتبِس أخذ مستغنٍ عنه لا فقير إليه، على حد تعبير عبد الله بن المعتز، أي أن يكون هذا الشاعر شاعراً متمكناً من فنه، وهو في الأصل في غنى عما اقتبسه، ولا يتوقف نجاحه أو نجاح قصيدته على ما يقتبسه من غيره، بل هو يضيء ما يقتبسه ويضيف إليه ممكنات أخرى .
- أن يكون النص المقتبَس جزءاً ثانوياً من النص المنقول إليه، أي أن يكون أشبه بحجر في بناء، فهو ليس كل البناء ولا قوامه الأساسي، بل حجر من أحجاره .
- أن يكون نص الشاعر المقتبِس مكتفياً بذاته من حيث المبدأ، ويكون النص الذي يقتبسه مما يمكن الاستغناء عنه أو تعويضه .
- أن يؤدي النص المقتبَس وظيفة فنية ودلالية يريدها الشاعر المقتبِس، وأن يضعه هذا الشاعر في سياقه المناسب من نصه الخاص، بحيث لا يكون مجرد حشو أو حلية، بل بؤرة مشعة في نصه .

ثالثاً : التناص القرآني في الشعر العربي المعاصر

استخدام النص القرآني في الشعر لم يكن على غرار واحد عند الشعراء ، فقد يكون ايجابياً أحياناً وسلبياً أحياناً أخرى ، وقد يأتي موافقاً للنص القرآني تارة ، ومخالفاً ومخالفاً له تارة أخرى ويقول عادل ضرغام في هذا السياق: " هناك توظيفات جاءت ايجابية و منسجمة مع سياق القصيدة وكأنها لبنة من لبناتها، وأدت دورها في تعميق التجربة وإكساب الموقف والشخصية مزيدا ًمن التكثيف والإيحاء، وهناك توظيفات أخرى وردت سلبية وسخيفة، لم تخدم فاعلية السياق أو

الموقف على الصعيد الدلالي، فقصرت عن بلورة مواقف الشعراء ورؤاهم الإنسانية "[90].

وتعد المقاومة العربية أحد أشكال الصمود والتحرر الوطني ، " وقد بنت عليها الجماهير العربية آمالاً عريضة لدحر الاحتلال عن الأراضي وتحقيق الحرية والاستقلال" [91] . وفي هذا المجال " فإن الأدب بكل مكوناته الشعرية والنثرية لم يكن بمنأى عن أجواء المقاومة وتجلياتها، إذ تمكن من أن يجاري الواقع العربي ويصور هموم الأمة، ومشاهد البطولة والشهادة ، فكان أداة إيقاظ وتحفيز وتنوير، عبر عن وجدان الناس وصور مسيرة نضالهم في سبيل الحرية من جهة ، واستشرف المستقبل من جهة أخرى، في الوقت الذي فضح فيه الوجه البشع للاحتلال ،وسياسته التدميرية، وانتقد مفاسد الواقع ، وانحرافات القادة عن الهدف "[92].

ومن خلال دراسة أدب وشعر المقاومة نجد أن المقاومة العربية في مراحلها المتعاقبة على مدار التاريخ قد تركت بصمات واضحة في الأدب العربي" فقد انفعل الأدباء وتأثروا بمشاهد المواجهات البطولية في الوطن المحتل فلسطين- وبخاصة في الانتفاضة الأولى والثانية والحرب الأخيرة على غزة - ، وصور الإصرار والتحدي لشعب مقاوم لم تنحن قامته يوماً أمام جحافل الغزاة عبر التاريخ، وتمكنوا من أن ينقلوا بكل صدق وأمانة وعمق الصور النضالية التي تنتمي إلى واقع المعيش حيث الشهداء والجرحى والمعتقلون والأطفال.

ففي أدب المقاومة نجد شاب حمل القرآن بيد وبيده الأخرى حجر أو رشاش، وهم شهداء صغار تلطخت دفاترهم بدمائهم الزكية، وشيوخ صاروا أوتاداً حول أراضيهم المهددة بالمصادرة، وقادة وزعماء مزقت أجسادهم عمليات الاغتيال ، من هذا المنطلق وفي إطار سعي شعراء المقاومة الدائب، للتعبير عن مواقفهم ورؤاهم تعبيراً فنياً موفقاً، اهتدوا إلى استخدام مجموعة من وسائل التعبير الفنية الحديثة، وتوظيفها في البناء الفني لقصائدهم من : لغة شعرية موحية، وصور فنية مدهشة، وتناص، وإيقاعات نغمية رائعة، ومفارقات تصويرية، واستلهام معطيات التراث وعناصره "[93] ؛ ذلك أن "القصيدة العربية الحديثة لم تعد عملاً بسيط التكوين، بل هي نسيج

---

[90]– ضرغام، عادل، **في تحليل النص الشعري**، ص١١.

[91]– حمدان عبد الرحيم ، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية ، مج3.ص81.

[92]– حمدان ، عبد الرحيم، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة ،مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والانسانية ، مج3، ص82 .

[93]– حمدان ، عبد الرحيم، " **التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة** "، مجلة جامعة الشارقة للعلوم

محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني" [94].

ومن خلال دراسة وقراءة شعر المقاومة نجد أن شعراء المقاومة قد برعوا في توظيف النصوص القرآنية لخدمة أغرضهم الشعرية بصورة رائعة دون المساس بقدسية النص القرآني ، فمن هنا كان النص القرآني مصدراً ثرياً من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليه الشعراء ، يستلهمون، ويقتبسون منه ،سواء على مستوى الدلالة والرؤية ، أو على مستوى التشكيل والصياغة . ولا شك في أن التناص قد احتل مساحة واسعة في شعر المقاومة العربية ، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم إلا وتجد بيتاً أو سطراً يتناص مع نص قرآني .

وقد اهتم شعراء المقاومة العربية باستدعاء النصوص القرآنية والتناص وذلك لما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجددين للفكر والشعور ، فضلاً عن تعلق ثقافة شعراء المقاومة به تأثراً وفهماً واقتباساً "[95] ، فضلاً عما يعالجه من قضايا تتطابق وطبيعة الصراع المحتدم على الأرض بين الحق والباطل " ذلك أن استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعطي مصداقية وتميز لدلالات النصوص الشعرية، وانطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني وقدسيته وإعجازه "[96]." فمن يتتبع النصوص القرآنية التي تناص معها شعراء المقاومة العربية يدرك أنها تتماشى مع أجواء المقاومة وأبعادها، وما يتوالد عنها من واقع مؤلم يعيشه الشعب المقاوم إلى جانب ملاءمتها لمواقف الشعراء ورؤيتهم الفكرية التي يريدون الإفضاء بها؛ إذ يشكل التناص القرآني في الشعر المقاوم محوراً أساسياً في نسيجه العام "[97] .

وقد تضمنت أشعار المقاومة نصوصاً قرآنية كثيرة ومتنوعة ،" اندمجت وتداخلت مع نصوص الشعر وسياقاته المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناص الديني، أثرت الفكرة المطروحة وعمقت رؤية الشعراء وأسهمت في تشكيل البناء الفني للقصائد " [98] ، فتتنوع ظواهر التناص مع النصوص القرآنية في متن شعر المقاومة من خلال نقاط ومحاور متنوعة لكل منها دور وأهمية في إنتاج الدلالة وتوجيهها وفق زاوية أو رؤية معينة .

الشرعية والانسانية ، مج3، ص82 . بتصرف .

[94]– العلاق، عليجعفر، **الشعروالتلقي** ،ص13.

[95]– جربوع عزة ، "**التناصمعالقرآنالكريمفيالشعرالعربي المعاصر**"،مجلة فكروإبداع ص، ١٣٤ .

[96]– حمدان، عبدالرحيم، " **التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة** "، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والانسانية ، مج3 ،ص86

[97]– نفس المرجع .

[98]– نفس المرجع ، مج3 ،ص85.

وقد تأخذ هذه الظواهر أشكالاً مختلفة بحيث تتفاعل المحاور في النص مع هذه الظواهر، فتعطي التناص قيمة خاصة تنم عن فهم الشاعر ومعرفته بأغوار موروثه الديني، وهذا ما كان من الشاعر محمود درويش إذ استلهم القرآن الكريم في عديد من المفردات والعبارات، وفي كثير من القصص والمواقف وبعض الشخصيات حتى أنه في أسلوبه يحاكي نسق القرآن ونظمه ، وفيما يلي عرض لبعض أشعاره المتناصة مع القرآن الكريم برؤية نقدية .

رابعاً : وظائف التناص

للتناص ثلاث وظائف أساسية هي:

1. التأكيد على عمومية الموضوعات التي يتناولها النص من خلال تقاطعه مع نصوص أخرى تعالج المضامين نفسها أو تعارضها.
2. إعادة قراءة النصوص المقتبسة في ضوء النص الجديد الراهن وربما إعادة صياغتها بما يكشف عن جوانب جديدة فيها تجلها وقراءتها في إطار جديد ونص جديد . فالنص الأدبي متعدد الدلالة ، والأصوات فيه صوت السارد والكاتب وبقية الشخصيات ونصوص أخرى وما فيها من شخصيات غير كاتبها.
3. التعبير عن إيديولوجيا السارد وموقفه من الواقع والأحداث وتعليقه عليها من خلال اختيار نصوص محددة . فالسارد في آن واحد يعلق على واقعه باقتباس تلك النصوص ويعلق على تلك النصوص من خلال وضعها في سياقها الجديد.

والتناص ليس عملية شكلية تتأسس على التواصل الشكلي بين النصوص وإنما يعني التناص الفاعل تمازجا وتشابكا وتلاحما بين النصوص التي تقيض للقارئ فرصة معاينة النصوص معاينة قائمة على إثارة وعيه وإدراكه واستنفار معرفته وخبرته في النص الوافد وما طرأ عليه من تحولات في تغيير دلالاته عندما يدخل في نسيج النص الجديد ويصبح جزءا لا يتجزأ منه ، فالنص المستقبل ممكن أن يحور ويبدل ويغير في النص الوافد وذلك وفق ما تقتضيه رؤية المبدع.

المبحث الخامس :

نموذج من الشعراء الذين استخدموا التناص في قصائدهم الشعرية

1. الشاعر محمود درويش

من الشعراء الذين أكثروا من استخدام التناص في أشعارهم الشاعر محمود درويش .

➢ الشاعر محمود درويش وشخصية نوح عليه السلام

يشكل التواصل بشخصيات الأنبياء ركيزة أساسية من ركائز التواصل بالتناص القرآني في شعر المقاومة " " وكثيراً ما يراود شعراء المقاومة شعور بوجود تشابه ما بين تجاربهم وتجارب الأنبياء من حيث حمل رسالة معينة مع الأخذ بالاعتبار أن رسالة الأنبياء رسالة سماوية ، لذلك لم يأت التواصل بشخصيات الأنبياء عشوائياً، بل برز فيه عنصر الانتقاء بحيث تنجح الشخصية المنتقاة في التعبير عن أبعاد التجربة والمعاناة، التي يمر الشاعر بها على الصعيدين الفردي والاجتماعي"[99].

وقد حظيت قصة طوفانnوح عليه السلام بنصيب لا بأس به في الأدب العربي ، وقد شرح القرآن الكريم جوانب مختلفة من حياة نوح عليه السلام وخاصة فيما يتعلق بالجوانب التربوية والمواعظ. فقصة نوح عليه السلام مع قومه وخاصة المستكبرين منهم تعد واحدة من العبر العظيمة في تاريخ الإنسانية ، وخاصة أنها تحمل في طياتها دروساً هامة في كل واقعة منها ، فيبين القرآن الكريم بداية تلك الدعوة بقوله تعالى : {وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ } هود:25. ثم يلخص القرآن الكريم هذه الدعوة العظيمة في جملة واحدة فيقول تعالى :{ أَن لاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ اللّهَ إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ} هود: 26 .

وإذا نظرنا في محطات دعوة نوح في قومه نجد أنها في ملخصها تدعوهم إلى التوحيد وعبادة الله الواحد الأحد .

وبقراءة أشعار شاعر المقاومة محمود درويش نجد أنه يسلك طريقاً يغاير طريق نوح عليه السلام حيث أن شعره يتعارض مع المضمون الأصلي لشخصية نوح في السياق القرآني. وكأن الشاعر يصور شخصية نوح عليه السلام تصويراً لموقف عصري يعيشه الشاعر أراد أن يحكي عنه بأسلوبه وفلسفته المقاوِمة ، فيستعير ملامح شخصية نوح عليه السلام وسماتها لتجسيد شخصية حديثة .

فعلى سبيل المثال في قصيدة " مطر " يطلب الشاعر من نوح عليه السلام في ألا يترك مهمته ويهرب تاركاً ساحة الدعوة التي أُكلت إليه فيقول :

يا نوحْ!
هبني غصنَ زيتونٍ
ووالدتي.. حمامةْ!
إنا صنعنا جنةً
كانت نهايتُها صناديقَ القمامةْ!

---

[99]– الخضور، صادق عيسى، **التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة**، ص58.

يا نوحْ!
لا ترحل بِنا
إن الممات هنا سلامةْ
إنّا جذورٌ لا تعيش بغيرِ أرض..
و لتكنْ أرضي قيامةْ!

ففي هذا النص نجد أن الشاعر يستحضر قصة الطوفان منوهاً إلى موقف أبناء قومه وهم يستنجدون به طلباً للخلاص من الغرق المحتم ، فاستحضار مثل هذه الصورة فيها تلميح لما حل بالأسرة الفلسطينية في عامي 1948م و1967م وما صاحب النكبة والنكسة من آلام ونكبات . فيصور حال الفلسطينين وهم يطلبون النجدة والمساعدة والعون من الآخرين ، ولكن الأمر الذي لم يخطر على بال أن يقلب الشاعر التناص والتعامل مع النص القرآني، ويحدث تعارضاً بين ما في النص الحاضر (الشعر) وواقع النص الغائب (القرآن)، فإذا تمعنا في النص القرآني نجده يحمل في ثناياه العبرة والعظة التي تعبر بشكل واضح لا لبس ولا غموض فيه عن دعوة نوح عليه السلام وما يعتريها من جوانب ايجابية .

وأما النص الشعري الماثل أمامنا ومن خلال تحليل معانيه نجد أنه يشير بشكل واضح إلى رفض الشاعر لدعوة نوح عليه والهجرة معه ، ويتمسك بالبقاء في أرضه مهما كان العنت وسؤ العاقبة ، كما وأن النص يكشف عن رفض صريح لما يحمله في ثناياه من دعوة للسلام والمتمثلة في صورة الزيتون والحمام . بل إن السخرية في النص بلغة حداً كبيراً حينما يقول الساعر " إن نهاية الحمامة صندوق القمامة " [100]
فهذا التحوير السلبي في شعر محمود درويش يعود بشكل صريح إلى رؤية الشاعر المتشددة حيال أرضه المحتلة ، فهو يرفض المماطلة بل يستهجنها ، ويلوم أبناء وطنه المماطلين ، فمن هنا نجد أن الشاعر يستحضر (حجر كنعاني في البحر الميت) قصة الطوفان من جديد ، ويستمر في رفض مهمة نوح وعدم قبولها ويقول :

لا بابَ يَفْتَحُهُ أمامي البَحرُ..
قُلتُ: قَصيدتي
حَجَرٌ يَطيرُ إلى أبي حَجَلاً. أتَعْلَمُ يا أَبي
ماحَلَّ بي؟ لا بابَ يُغْلقُهُ عَلَيَّ الْبحْرُ، لا
مرآة أكْسِرُها لِيْنتشرَ الطّريقُ حَصىً.. أَمامِي

[100]– الزيود، عبد الباسط، " المتوقع ولا المتوقع في شعر درويش" : (دراسة في جمالية التلقي)" ، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها / مج18، ص438.

أو زَبَدْ...
هل مِنْ أَحَدْ..

يبكي على أحَدٍ لأحْمِلَ نَايَهُ
عنْهُ، وأُظْهِرَ ماتَبطَّنَ مِنْ حُطَامِي؟
أنا مِن رُعاة الْملح في الأَغْوَارِ. يَنْقُرُ طائرٌ
لُغتي، ويَبْني عُشَّ زُرْقَتِهِ المُبَعْثَرَ في خِيامي..
هل مِنْ بَلَدْ

؟

الأنْبياءُ جَميعُهُمْ أهْلي، ولكنَّ السَّماءَ بَعيدةٌ
عَنْ أرْضها، وأنا بعيدٌ عَنْ كَلَامي..
لا ريحَ تَرفَعُني إلى أعلى من الماضي هُنَا
لا ريحَ تَرفعُ موْجةً عن ملْح هذا البحْر، لا
راياتِ للموْتى لكي يسْتسْلِمُوا فيها، ولا
أصْوات للأحْياء كي يَتبادلوا خُطُب السَّلامِ..
ويَموتُ حَيّاً في ثُنائِيِّ القَصيدةِ والحُسامِ،
مابيْنَ مصرَ وبينَ آسيا والشَمالِ.. فَيا غَريبُ
أوقفْ حِصانَكَ تَحْتَ نَخْلَتِنا! على طُرُق الشَّآمِ
يَتَبادَلُ الغُرَباءُ في ما بَيْنَهم خُوَذاً سَيَنْبُتُ فَوْقَها
حَبَقٌ يُوزِّعُهُ على الدُّنْيا حَمَامٌ قد يَهُبُّ من البُيُوت
والبحرُ مَات، من الرَّتابَة، في وصَايَا لا تَمُوت
وأَنا أَنا، إنْ كنتَ أنتَ هُناك أنتَ، أنا الغَريبُ
عن نَخْلَةِ الصَّحْراءِ مُنْذُ وُلِدْتُ في هذا الزَّحَامِ
وأنا أنا، حَرْبٌ عليَّ وفيَّ حَرْبٌ.. ياغريبُ
عَلِّقْ سِلاحَكَ فوقَ نَخلَتِنَا، لأزْرَعَ حِنْطَتِي

في حَقْل كَنْعانَ المُقَدّس.. خُذْ نبيذاً من جرَاري

ضَعْحَجَراً من الآجُرِّ، وارْفع فَوقَهُ بُرْجَ الْحَمَام
لتكونَ من ا إن أرَدْتَ، وجارَ حِنْطتِنَا وخُذْ
منَّا نُجوم الأبْجديَّة، ياغَريبُ
واكتُبْ رسالاتِ السَّماء مَعي إلَى

خَوْفِ الشُّعوبِ من الطَّبيعَة والشَّعوب،
وأتْرُك أَريحَا تحْت نَخلتها، ولاتَسْرقْ منامِي
وَحليبَ امرأتي، وقُوتَ النَّمْل في جُرْحِ الرُّخامِ!
أأتيْتَ... ثُمَّ قَتَلْتَ.. ثُمَّ وَرِثْتَ، كَي
يزْدادَ هذا البحْرُ مِلْحاً؟
وأنا أنا أخضرُّ عاماً بعد عامٍ فوْقَ جِذْع السَّنديان

والأَنْبَياءُ جَميعُهُمْ أَهْلي، ولكِنَّ السَّماءَ بَعيدَةٌ
عَنْ أَرْضِها، وأَنا بَعيدٌ عن كَلامي
والبَحْرُ يَنْزِلُ تَحْتَ سَطْحِ الْبحْر كَيْ تَطْفُو عِظامي
شَجَراً. غيابي كُلُّهُ شَجرٌ. وبابي ظِلُّهُ
قَمَرٌ. وكَنْعانيَّةٌ أُمِّي. وهَذا البَحْرُ جِسْرٌ ثابِتٌ
لِعُبورِ أَيَّامِ القيامَةِ يا أبي كَمْ مَرَّةً

سَأَموتُ فوْقَ فِراش إِمْرَأَةِ الأَساطيرِ الَّتي
تَختَارُهَا "آناثُ" لي، فَتَشُبُّ نارٌ في الْغَمامِ
كَمْ مَرَّةً سَأَموتُ في نَعْناعِ أَحْواضي القَديمَةِ كُلَّمَا
فَرَكَتْهُ رِيحُ ش مالِكَ الْعالي رَسائِلَ من يمامِ؟
هَذَا غَيابي سَيِّدٌ يَتْلُو شَرائِعَهَ على
أحْفادِ لُوطَ، ولا يَرى لِسَدومَ مَغْفِرَةً سِوَايْ

هذا غِيابي سَيِّدٌ يَتْلو شَرائِعَهُ، ويَسْخَرُ من رُؤايْ
ما قيمةُ المرْآةِ لِلْمرْآةِ ؟ لي وَجْهٌ عَليكَ، وأَنتَ لا
تَصْحو منَ التَّاريخِ، لا تَمْحو بُخارَ الْبَحْرِ عَنْكْ..
والْبَحْرُ، هذا الْبَحْرُ، أَصْغَرُ من خُرافَتِهِ وأَصْغَرُ مِنْ يَدَيْكْ
هو بَرزَخُ البلُّورِ، أَوَّلُهُ كآخِرِهِ، وَلاَ مَعْنًى هُنا
لِدخولِكَ الُعبثِيِّ في أُسْطورَةٍ تَرَكَتْ جُيوشاً للرُّكَامِ
لِيَمُرَّ جَيْشٌ آخَرٌ يَرْوي رِوايَتَهُ وَيَحْفِرَ لِاسْمِهِ
جَبَلاً، ويَأْتي ثالِثٌ ويَخُطُّ سِيْرَةَ زَوْجَةٍ خانَتْ عليه ويَمْحُو رابعٌ
أَسْماءَ مَنْ سَبَقوا هُنَاك لِكُلِّ جَيْشٍ شاعِرٌ
ومُؤَرِّخٌ عليه ورَبابَةٌ لِلرَّاقصاتِ السَّاخِراتِ مِنَ الْبِدايَةِ والخِتامِ...

والآخر ونعليه لِيَكْتُبُوا أَسْماءَهم عليه بيديْ، على أَلْواحِهِ

فَكَتَبْتُ: لِاسْمي الأَرْضُ، واُسْمُ الأرضِ آلِهةٌ تُشاركُني مَقَامِي
في الْمَقْعَدِ الْحَجَريِّ. لَمْ أَذَهَبْ ولَمْ أَرْجِعْ مَعَ الزَّمَنِ الهُلامي

ورأيتُ باباً للخرُوج، رأيتُ باباً للخُروجِ وللدُّخولْ..
هَلْ مَرَّ نوحٌ مِنْ هُناكَ إلى هُناكَ لكيْ يَقُولْ
ما قال في الدُّنْيا: لَها بابانِ مُخْتَلِفان لكنَّ الْحِصانَ يَطيرُ بي
ويَطيرُ بي أَعلى وأسْقُطُ مَوْجَةً جَرَحَتْ سُفوحاً، يا أبي
وأنا أَنا وَلَوِ اُنْكَسَرْتُ رَأَيْتُ أَيَّامي أَمامِي
ورَأَيْتُ هاويَةً رَأَيْتُ الْحَرْبَ بَعْدَ الْحَرْبِ تِلْكَ قَبيلَةٌ
دالَتْ عليه وتِلْكَ قَبيلَةٌ قَالَتْ لِهولاكو الْمُعاصِر: نَحْنُ لَكْ
وأَقُولُ: لَسنا أُمَّةً أَمَةً، وأَبْعَثُ لِابْنِ خَلْدونَ احْتِرامِي
وأَنَا أَنَا وَلَوِ اُنْكَسَرْتُ على الْهَواءِ المَعْدِنِيِّ.. وأَسْلَمَتْنِي
حَرْبُ الصَّليبِيِّ الجَديدَ إلى إلهِ الانْتِقامِ
وإلى المَغوليِّ المُرابِطِ خَلْفَ أقنِعَةِ الإمامِ
وإلى نِساءِ المِلْحَ في أُسْطورَةٍ نَخَرَتْ عِظامِي..
وأَنا أنا لا بابَ يُغْلقُهُ عَليَّ الْبَحْرُ. لا
مِرْآةَ أَكْسرُها لِتَنْتَشِر الطَّريقُ رُؤىً.. أَمامي

ففي هذا النص تتضح الروح الثورية والألم عند محمود درويش ، ويبدي ألمه وامتعاضه من أولئك الذين يتساهلون مع الاحتلال من بني وطنه ، ومن خلال مطالعة النصوص المعبرة عن تعلق الشاعر بوطنه وأرضه هي في حقيقتها قابلة للنقد ، وذلك في موقفه تجاه سيدنا نوح عليه السلام في إنقاذ القوم الصالحين من الطوفان، حيث يعد سلوكه الهادئ نابعاً عن خوف وعدم مثابرة منه حسب ما يراه الشاعر وليس ما أراه – لأن الأنبياء لا يتصفون بمثل ذلك كله - .

ولا شك في أن التاريخ الإنساني عامة والعربي والإسلامي خاصة ، يحفل بمئات أو آلاف من الرموز والحكايات والأساطير والنصوص التي تصلح أوعية لحمل الأفكار والآراء المختلفة، وعلى الشاعر القدير أن يختار من هذه الرموز والنصوص ما يناسب عمله الشعري ، ولا داعي لأن يختار نصاً أو شخصية أو موقفاً دينياً فيوظفه من مضمونه الأصلي ، ويقول من خلاله مضموناً مخالفاً أو مضاداً يفاجئ القارئ ويستفزه ، في حين أن لديه متسعاً في أوعية وأقنعة ورموز أخرى ".[101]

---

[101]- انظر :http:// alukah.net/Web/literature_languageh

وقد عمد الشاعر محمود درويش ، في قصائد كثيرة إلى المزج بين الوطن والحبيبة ، بحيث لا يستطع القارئ الفصل بين صورة الوطن وصورة المرأة ، فنراه يزين المرأة بالمظاهر التي توجد في طبيعة الوطن ، وحملها هموم الوطن وآلامه ومآسيه، وفي الوقت نفسه مزج درويش ما بين الوطن والمرأة ، حتى غدا كل واحد منهما يدل على الآخر.

وعندما يصور الشاعر درويش المرأة فإنه يستعير من جماليات القرآن ، ليضفي هذه الجماليات على محبوبته، لذلك قد يأتي هذا المزج عشوائياً وذلك بسبب استعمال آيات القرآن في غير مواضعها التي تليق بها، فمثلاً يصف الشاعر محبوبته (مدينة غزة) بأسماء الله وصفاته فيقول في قصيدته (الخروج من ساحل المتوسط) :

سيلٌ من الأشجار في صدري
أتيتُ ... أتيت
سيروا في شوارع ساعدي تَصِلوا.
وغزّةُ لا تصلّي حين تشتعلُ الجراح على مآذنها،
وينتقل الصباح إلى موانئها ، ويكتمل الردى فيها
أتيتُ...أتيتُ

وأكتب باسمها موْتي على جميزة،
فتصيرُ سيِّدةً وتحمل بي فتىً حراً
فسبحان التي أسْرَتْ بأوردتي إلى يدها !
أتيتُ ... أتيتُ
غزّةُ لا تصلّي
لم أجد أحداً على جرحي سوى فمها الصغير
وساحل المتوسط اخترق الأبد..

-2-

ما فَتَكَ الزمانُ بهم ، فليس لجثَّتي حدٌّ ولكني
أحسُّ كأن كلَّ معارك العرب انتهتْ في جثتي،
وأودُّ لو تتمزق الأيام في لحمي ويهجرني الزمان ،
فيهدأ الشهداءُ في صدري ويتفقون
ما ضاق المكانُ بهم ، فليس لجثتي حدّ ، ولكنّ
الخلافة حصَّنَتْ سور المدينة بالهزيمة ، والهزيمةُ
جدَّدتْ عمر الخلافة

-3
وتقاسمتْني هذه الأممُ القريبةُ والبعيدةُ
كلُّ قاضٍ كان جزّاراً
تدرَّج في النبوءة والخطيئةِ
واختلفنا حين صار الكل في جزءٍ،
وصار الجرحُ وردتَنا جميعاً
وابتعدنا...
اذهب إلى الموت الجميلِ –
ذهبتُ
وحدي كنتُ
قلتم : نحن نتظر الجنازة بالأكاليل الكبيرة والطبول ،
ونلتقي في القدسِ..
ليتَ القدس أبعدُ من توابيتي لأَّتهم الشهودَ
وما عليك ! ذهبت للموت الجميل
ومدينةُ البترول تحجز مقعداً في جنة الرحمن – قلتم لي
وطوبي للمُموِّل والمؤذِّن... والشهيد !
-4-
تَعِبَ الرثاءُ من الضحايا
والضحايا جَمَّدتْ أحزانها
أوّاه ! مَن يرثي المراثي ؟
لستُ أدرى أيُّ قافية تحنِّطني ، فأصبح صورة في معرض
الكتب القريب.
ولستُ أدرى أيُّ إحصائيَّة ستضمُّني..
يا أيها الشعراء .. لا تتكاثروا !
ليست عظامي منبراً
فدعوا دمي – حبر التفاهم بين أشياء الطبيعة والإله
ودعوا دمي – لغة التخاطب بين أسوار المدينة والغزاة
دمي بريدُ الأنبياء
-5-
وأعود من تلقاء نفسي....
ليت شُباكي بعيد كي أرى أمي
وليت القيد أقرب كي أحسَّ النبض في زندي
وليت البحر أبعد كي أخاف من الصحارى

آهِ ' ليت الشئ عكس الشئ كي تتآكل الأشياء في
نفسي ، وتأخذَ صيغة الفرح الحقيقيّ
ابتعدنا واقتربنا وابتعدنا
يا أهالي الكهف قوموا واصلبوني من جديدِ
إنني آتٍ من الموت الذي يأتي غداً
آتٍ من الشجر البعيد
وذاهبٌ في حاضري – غدِكم
أنا قشَّرتُ موجَ البحر زنبقةً لعزة...
-6-
سيلٌ من الأشجار يخرج من ضلوع الصخر – يصقلني
الفناءُ
وجدولٌ يمتد من صدري عموديّاً – وتنحدر السماءُ
رأيتُ رأي القلب – ذوَّبني الضياءُ
فصرت صوتاً ' والحصى صار الصدى
وتنفَّس القبرُ القديمُ...
تحرَّك الحجرُ... استردَّ دبيبَهُ منكم

أنا الأحياء والوطن الذي كتبوهُ في تاريخكم...
من جثتي بدأ الغزاةُ ، الأنبياءُ ، اللاجئون –
والآن يختتمون سيرتهم لأبدأ من جديد
-7-
تتحرَّك الأحجارُ
هذا ساعدي متمايل كالرعب
ليس الربُّ من سكّان هذا القفرِ
هذا ساعدي
تتحرَّكُ الأحجارُ ،
ما سرقوا عصا موسى .
وإنَّ البحر أبعدُ من يدي عنكم
إذن ، تتحرَّك الأحجارُ
واستأجرتني آيةُ الكرسيِّ دهراً ' ثم صرت بطاقةً للتهنئات
تغيَّر الشهداءُ والدنيا
لن تفهموني دون معجزةٍ
لأن لغاتكم مفهومَةٌ

إن الوضوح جريمةٌ
وغموض موتاكم هو الحقُّ – الحقيقةُ
آه ، لا تترك الأحجار إلاّ حين لا يتحرك الأحياء
فالتفّوا على أسطورتي !
-8-
لن تفهموني
تخرج العذراءُ من ضلعي
تكون مشيئتي
وأصابُ بالأمطار والبرق الذي أدمنتهُ
لن تفهموني
ناهضاً من قبركم
والأرضُ للشهداءِ –
أنهيتُ المغامرة الأخيرة وابتدأتُ :
هنا الخروج . هنا الدخولُ
هنا الذهاب . هنا الإيابُ
ولا مكان هنا
أنا الزمن الذي لن تفهموني خارج الذي ألقي
بكم في الكهفِ –
هذي ساعتي :
ينشقُّ قبرٌ ثم أنهض صارخاً :
لا تُوقفوني عن نزيفي
لحظةُ الميلاد تسكُنني من الأزلِ ’استريحوا في جراحي-

-9-
في غزةَ اختلفَ الزمان مع المكانِ
وباعةُ الأسماك باعوا فرصةَ الأمل الوحيد ليغسلوا
قدميّ
ويفتِّشون أظافرَ القدمين والكفين عن فَرحٍ فدائّي ،
وكانوا يُلحقون حياتهم
بدموع هاجَرَ . كانت الصحراء جالسةً على جلدي
وأولُ دمعة في الأرض كانت دمعةً عربية
هل تذكرون دموع هاجر – أوَّلِ امرأةٍ بكتْ في
هجرة لا تنتهي ؟

يا هاجَرُ ، احتفلي بهجرتي الجديدةِ من ضلوع القبر
حتى الكون أنهضُ
يسكن الشهداءُ أضلاعي الطليقة
ثم أمتشق القبور و ساحلَ المتوسطِ

2- الشاعر أمل دنقل في رحلته مع التناص

ومن الشعراء الذين اتخذوا من التناص وسيلة للتعبير عما يجول في خاطرهم من أفكار الشاعر أمل دنقل في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح) ، ذلك الابن الذين اختار الصمود ومواجهة الأمواج بدلاً من الفرار وترك الوطن فيقول في قصيدته :

جاء طوفانُ نوحْ! / المدينةُ تغْرقُ شيئاً.. فشيئاً /تفرُّ العصافيرُ، /والماءُ يعلو. /على دَرَجاتِ البيوتِ. / - الحوانيتِ - /- مَبْنى البريدِ - /- البنوكِ - /- التماثيلِ (أجدادِنا الخالدين) -
- المعابدِ - /- أجْوِلةِ القَمْح - / - مستشفياتِ الولادةِ - /- بوابةِ السِّجنِ -/ - دارِ الولايةِ -
أروقةِ التِّكناتِ الحَصينةْ. /العصافيرُ تجلو.. /رويداً.. /رويدا.. /ويطفو الإوز على الماء،
يطفو الأثاثُ.. / ولُعبةُ طفل.. /وشَهقةُ أمٍ حَزينه /الصَّبايا يُلوّحن فوقَ السُطوحْ! /جاءَ طوفانُ نوحْ! / هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينةْ /المغنونَ- سائس خيل الأمير- المرابونَ- قاضى القضاةِ /(.. ومملوكُهُ!) - /حاملُ السيفُ - راقصةُ المعبدِ /(ابتهجَت عندما انتشلتْ شعرَها المُسْتعارْ) / - جباةُ الضرائبِ - / مستوردو شَحناتِ السّلاحِ - /عشيقُ الأميرةِ في سمْتِه الأنثوي الصَّبوحْ! /جاءَ طوفان نوحْ. /ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينةْ. /بينما كُنتُ../كانَ شبابُ المدينةْ /يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ /ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين. /ويستبقونَ الزمنْ /.

يبتنونَ سُدود الحجارةِ /عَلَّهم يُنقذونَ مِهادَ الصِّبا والحضاره / علَّهم يُنقذونَ.. الوطنْ! /.. صاحَ بي سيدُ الفُلكِ - قبل حُلولِ السَّكينةْ: / "انجِ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!" /قلتُ:طوبى لمن / طعِموا خُبزه.. / في الزمانِ الحسنْ /وأداروا له الظَّهرَ /يوم المِحَن! /ولنا المجدُ - نحنُ الذينَ وقَفْنا / (وقد طَمسَ اللهُ أسماءنا!) / نتحدى الدَّمارَ.. / ونأوي الى جبلٍ لا يموت /(يسمونَه الشَّعب!) / نأبي الفرارَ.. / ونأبي النُزوحْ! / كان قلبي الذي نَسجتْه الجروحْ / كان قَلبي الذي / لَعنتْه الشُروحْ / يرقدُ - الآن - فوقَ بقايا المدينه / وردةً من عَطنْ / هادئاً.. / بعد أن قالَ " لا " للسفينةْ / .. وأحب الوطن

ومن خلال قراء هذا النص نجد فيه معارضة للنص القرآني ... يضاهي فيه أمل دنقل محمود درويش في قلب قصة سيدنا نوح عليه السلام خلافاً لما جاء في القرآن الكريم . فهو يعتبر من التجأ إلى السفينة جباناً ومن توفي على أثر الطوفان بطلاً مقاوماً.

ولعل الحماسة والثورية المكللة بالعواطف السلبية البعيدة كل البعد عن الواقعية واحترام قواعد الدين وشخوص الأنبياء جعلته يقلب القصة القرآنية وفق هواه وخلافاً لواقع النص القرآني وهذا إسفاف ما بعده إسفاف ، فالحماسة وحب الوطن لا يعطي الشاعر أو الأديب الحق في قلب الحقائق القرآنية ففي نظر أمل دنقل أن الناجين من الموت هم الذين قاوموا الطوفان ، بينما الذين ركبوا السفينة في نظره هم الجبناء والعياذ بالله ، فشخصية نوح عليه السلام عند الشاعر دنقل يمثل الشخص الهارب من الطوفان ، على نقيض معناه الدلالي في القرآن الكريم الذي يمثل نبي إنقاذ البشرية من الظلم والفساد والثبور .

3- الشاعر أحمد مطر [102]

- يقول الشاعر أحمد مطر في قصيدة (قلة أدب)

قرأت في القران
"تبت يدا أبي لهب"
فأعلنت وسائل الإذعان
"إن السكوت من ذهب"
أجبت فقري لم أزل أتلو
وتب
ما أغنى عنه ماله وما كسب
فصودرت حنجرتي بجرم قلة الأدب
وصودر القرآن
لأنه حرضني على الشغب

- وفي قصيدة (الجزاء) يقول الشاعر :

في بلاد المشركين
يبصق المرءُ بوجه الحاكمين

---

[102] – **أحمد مطر** هو شاعر عراقي الجنسية ولد سنة1954 م في قرية التنومة، إحدى نواحي شط العربفي البصرة، وهو الابن الرابع بين عشرة أخوة من البنين والبنات. وعاش فيها مرحلة الطفولة قبل أن تنتقل أسرته وهو في مرحلة الصبا، لتقيم عبر النهر في محلة الأصمعي.

فيجازى بالغرامة
ولدينا نحن أصحاب اليمين
يبصق المرء وما تحت أيادي المخبرين
ويرى يوم القيامة
عندما ينثر ماء الورد والهيل
بلا إذن
على وجه أمير المؤمنين

ويقول الشاعر أحمد مطر في قصيدة (شكوى) :
بيني وبين قاتلي حكاية طريفه
فقبل أن يطعنني
حلفني بالكعبة الشريفه
أن أطعن السيف أنا بجثتي
فهو عجوز طاعن وكفه ضعيفه
حلفني إن احبس الدماء
عن ثيابه النظيفه
فهو عجوز مؤمن
سوف يصلي بعد ما يفرغ من
تأدية الوظيفة
شكوته لحضرة الخليفه
فردَّ شكواي
لأن حجتي سخيفه

تحدثت النماذج السابقة عن حالة واحدة وهي ظلم النظام الحاكم وغطرسته وتماديه في ذلك ، ففي القصيدة الأولى عندما يلعن الشاعر على لسان القران الكريم الطغاة وهو يقرأ سورة المسد التي لعنت بصراحة وبالاسم الطاغيةَّ أبا لهب، يفاجأ الشاعر بـ (وسائل الإذعان) وهي تريد أن تثنيه عن خطه الذي يفكر في مساره وتخرجه من عالم القران وآياته السماوية إلى لغة الحكم والمأثورات التي تشكل مرجعيتها المعرفية تجاه ما يحمله الشاعر من مرجع فكري وهو القران الكريم فيقولون له بلغة الإذعان التي تستبطنها لغة التهديد إن(السكوت من ذهب) وعندما لا يستجيب يصادرون حنجرته.

وفي النصيين التاليين يصور الشاعر استهتار الطبقة الحاكمة بأرواح ومصائر الناس لأدنى سبب ، لقد تمثلت صور الشاعر هنا في وجهين متناقضين هما الحكم وأساليبه

في القمع والتسكيت وإرادة المواطن حيث يتجلى الصراع ويكون الحسم لصالح السلطة في النص ولكنه لدى المتلقي يتحول إلى فعل تحريضي ومعول هدم في بناء السلطة خارج النص وهذه وظيفة النص ودلالته العميقة حركته التي تنقله من اللغة إلى الواقع حين يعيد المتلقي إنتاج النص في نفسه.

وفي قصيدة (أين المفر) يقول الشاعر:

أوطاننا قيامه
لا تحتوي غير سقر
والمرء فيها مذنب
وذنبه لا يغتفر
إذا أحس أو شعر
يشنقه الوالي قضاء وقدر
إذا نظر
تدهسه سيارة القصر قضاء وقدر.

الخاتمة

وصفوة القول ومحصّل هذه الدراسة التي حاولت أن تستوعب بتحليل التناص لغة واصطلاحا، وصولا إلى تفصيل الخطاب في مظاهر التناص ودلالاته في شعر محمود درويش وأمل دنقل وأحمد مطر ، إلى إقرار أهمية التناص وتأكيد وظائفه وأدواره التي لا نبغي عنها حولا داخل ألوان الأدب العربي وبخاصة الشعر منها ، نظرا إلى ما اضطلع به التناص من أشكال ودلالات ثابتة مستقرة في الذاكرة الجماعية أو الذهنية العامة والنصوص المرجعية الدينية والتاريخية والأدبية والتراثية والأسطورية والصوفية إلى دلالات طريفة مستحدثة وسياقات وسجلات جديدة أيضا إلا أن بعض الشعراء لم يكن مصيباً في استخدام النص القرآني على الوجه الأمثل .

فعلى سبيل المثال فقد عمد الشاعر محمود درويش، في كثير من قصائده إلى المزج بين الوطن والحبيبة، حتى إنك لا تستطيع الفصل في كثير من قصائده الوطنية الملتزمة بين صورة الوطن وصورة المرأة عنده، فقد زين المرأة بالمظاهر التي توجد في طبيعة الوطن، وحملها هموم الوطن ومآسيه، كما وسم الوطن بِسمات المرأة، حتى غدا كلّ منهما يدل على الآخر. فكثيراً ما مزج درويش بين الوطن والمرأة، ولكن عندما يصور الشاعر المرأة، فإنه يستعير من جماليات القرآن، ليضفي هذه الجماليات على محبوبته، لذلك قد يأتي هذا المزج عشوائياً لاستعمال الآيات القرآنية في غير موضعها اللائق.

في ضوء التفاعل مع النصوص القرآنية ينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة واستعمالات
مثيرة للدهشة، ولكن قد يشاهد في شعر المقاومة أن الأمر لم يقف عند ولوج ساحة اللغة القرآنية على استحياء أو الاقتباس منها كما فعل القدماء والمحدثون، وهو الأمر الذي كان يلقى استحسان النقاد والشعراء، بل إنه تعدى ذلك إلى استعمالات أخرى، قد لا نجد فيها ما يمس معتقدا أو يجرح شعورا -على الأقل- في مظهرها المباشر، فإذا كان الله عز وجل قد أقسم بعدة أمور لعظمتها كقوله
تعالى: { وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ* وَطُورِ سِينِينَ* وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ* لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ*ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ* إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ* فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّينِ* أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ } التين/1-8.

فإنَّ الشاعر أمل دنقل يستلهم من واقع الشعب مآسي عظاماً ويقسم محاكياً القرآن الكريم:

والتينِ والزيتون / وطُورِ سينِين، وهذَا الْبلَد الْمحزونْ/ لَقَد رأيت يومها سفائن الإفرنج / تغوص
تحت الموج / و ملك الإفرنج / يغوص تحت السرج / و رايةُ الإفرنجِ تغوص / والأقدام تفري وجهها

ويتكرر القَسم لدى الشاعر، فيقسم مرة أخرى معرضاً بالقَسم الإلهي، وبذلك، فإنَّ الشاعر يكشف عن العلاقة التي تربط شعره بالقرآن، ولكن طبيعة شعره المنتحل، تجعلها مثيرة للاضطر ابوالقلق مما يفعل الشاعر بلغة القرآن حين يحورها على النحو التالي مرة أخرى:

والتينِ والزيتونْ/ وطُورِ سينِين، وهذَا الْبلد الْمحزونْ/ لَقَد رأيت لَيلةَ الثَّامنِ والعشرين/ من
سبتمبر الْحزين / رأيت في هتاف شعبي الْجريح / رأيت خلْف الصورةْ / وجهك يا منصورةْ / وجه
لويس التاسع المأسور في يدي صبيح.

فهذا المقطع الشعري الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار القَسم محاكياً القرآن الكريم هو أسلوب ليس فيه إبداع جميل. بل أقل ما يقال عنه استخدام غير ناج للنص القرآني ولو أن هناك الكثير من الأدباء والشعراء يعتبرون الشاعرين درويش ودنقل على قمة الشعر العربي الحديث وخاصة فيما يتعلق بشعر المقاومة وكان الأولى بهم إعطاء النص القرآني قدره وقداسته .

أما الشاعر العراقي أحمد مطر فشعره قائم على توظيف مستويات تناصية مختلفة أبرزها التعـالق المرتبط مع القرآن الكريم، إذ وظّفَ التناص لتكوين عنصر المفارقة وإثارة دهشـة المتلقي، وجلب انتباهه من خلال الصورة المغايرة التي يفاجئه بها الشاعر، فيجعـل المتلقي يستحضر الصورة القرآنية، وصورة الشاعر التي صنعها من خلال صياغته الخاصة، فتنشأ المفارقة من تناقض الصورتين، وهو أمر يجعلنا أمام طريقة متفـردة لتوظيف النص القرآني كأداة فاعلة ومؤثرة في المتلقي٠

يقول الشاعر : قرأت في القران / " تبت يدا أبي لهب" / فأعلنت وسائل الإذعان / " إن السكوت من ذهب" / أجبت فقري لم أزل أتلو " وتب " / " ما أغنى عنه ماله وما كسب " / فصودرت حنجرتي بجرم قلة الأدب / وصودر القرآن / لأنه حرضني على الشغب .

نلاحظ أن الآيات وضعتْ بين علامات تنصيص، وهي إشارة إلى إن النص الشعري اقتبس من القرآن بشكل حرفي دون تغيير أو تبديل في كلماتها، ليدل على أهمية الموضوع وجديته، فيأتي استعماله في حيز دلالته وإيحاءاته القرآنية نفسها، ويكون الهدف، مد المعنى أو استكمال أبعاد الصورة ، فالشاعر يطرح موضوع كبت الحريات، فضلاً عن القمع الذي تمارسه السلطة ٠

ويقوم شعر أحمد مطر على توظيف التعبير القرآني للإشارة إلى أن الحقائق التي لا تقبل النقاش لأنها تعاليم سماوية صادرة من صاحب الملكوت المطلق، هذه الحقائق قد تتحول إلى تعاليم مخالفة للقانون ومحرمة إذا تعارضت مع نهج المستبد، ومن ثم رسم مطر صورة لا متناهية للاستبداد، لم يكن ليحققها لو صرح مباشرة بأن هذا الحاكم مستبد، وهي طريقة أخرى للإثارة وظّفها الشاعر من خلال محاكاة القرآن.
إنَّ القرآن الكريم فيه سور وآيات تدعو إلى الثورة على الظلم والطغيان، التي تتوعد أبا لهب.

نتائج البحث :
من خلال مطالعة النصوص الشعرية التي تضمنها هذا البحث يتضح لنا الآتي :

1. حظي القرآن الكريم بنصيب لا بأس به من التناصات والدراسات الأدبية في الشعر .
2. استخدم الشعراء العبارات والقصص اللقرآني لتحقيق غاية مقصودة لتشخيص الواقع الذي يناضل الشاعر من أجله .

3. يحاول الشعراء من استخدام التناص القرآني تثبيت وترسيخ بعض القيم الوطنية في نفس القارئ وإثارته للتمسك بها قدر طاقته .
4. لا شك في أن الشعراء حين استخدموا هذا التناص قد حدود اللياقة في تصويرهم أحوال الأنبياء كاشاعر محمود درويش عندما يصف نوح عليه السلام بالجبن مثلاً ، وهذا غير مقبول على الإطلاق ولو كان في سبيل الدعوة إلى قيمة معينة يقصدها الشاعر .

القائمة المصادر والمراجع

الكتب :

- القرآن الكريم

١- الآمدي، أبوالقاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الجزء الأول، تحقيق:أحمد صقر، الطبعة الثانية، مصر، دار المعارف، ١٩٧٢م.

٢- البستاني، محمود، الإسلام والفن،الطبعة الثانية، لبنان، بيروت، ١٩٩٢م.

٣- جعفر العلاق، علي، الشعر والتلقي، الطبعة الأولى، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م.

٤- محمد، حسين نجيب ، حياة السيد المسيح (ع) في القرآن الكريم،ط1، بيروت، دارالهادي للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

٥- الخضور، صادق عيسى، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان-الاردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

٦- درويش، محمود، ، ديوان محمود درويش(مجلدين)، ط:١٤، بيروت دار العودة، ١٩٩٤م.

٧- دنقل، أمل ، الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، بيروت، دار العودة، مكتبة مدبولي،١٩٨٥م.

٨- زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، القاهرة:
دار الفكر العربي، ١٩٩٧م

٩- الزعبي، أحمد، "التناص نظرياً وتطبيقياً"، ط:٢، عمان: مؤسسة عمرية، ١٩٨٩م.
١٠- الصمادي، امتنان عثمان، " شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)"، ط:١، عمان: مطبعة
الجامعة الأردنية، ٢٠٠١م
١١- ضرغام، عادل "في تحليل النص الشعري"، ط:١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات
الاختلاف، ٢٠٠٩م
١٢- عبدالمطلب، محمد، " قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
١٩٩٥م.
١٣- عزام، محمد، "شعرية الخطاب السردي"، ط:١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٥م.
١٦- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، مج2 ، تحقيق: محمد قرقزان، ط:١، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.
١٧- كرستيفا،جوليا،"علم النص"، ترجمة: فريد الزاهي، ط:١، المغرب: دار البيضاء، ١٩٩١م.
١٨- موسى، خليل، " قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: (دراسة)"، ط١، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.
١٩- وعدالله، ليديا، "التناص المعرفي في شعر عزالدين المناصرة"، ط١، الأردن: عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. ٢٠٠٥م.
٢٠- هلال، محمد غنيمي، " الأدب المقارن"، ط٣، مصر: مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ت).

المقالات والأطروحات:
١- بركة، نظمي، "التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر"، مجلة فكر وإبداع، القاهرة،
العدد٢٠٠٤ ،٢٣م.
٢- جابر، ناصر،"التناص القرآني في الشعر العماني الحديث"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، مج 21، ٢٠٠٧ .
٣- جربوع، عزة،" التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر"مجلة فكر وإبداع، العدد. 13 م٢٠٠٢ .

٤- حمدان، عبدالرحيم،"التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة"، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، مج3 ، العدد ٢٠٠٦ .
٥- الزيود، عبدالباسط ، "المتوقع ولا المتوقع في شعر محمود درويش: (دراسة في جمالية التلقي)"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، مج18 ،العدد 37، ١٤٢٧ه .
٦- طه، أحمد، قراءة النهاية: "مدخل إلى قصائد الموت في " أوراق الغرفة"، مجلة الإبداع، العدد الخامس، ١٩٨٤م.
٧- عيد، رجاء، "النص والتناص"، بحث مستخرج من مجلة علامات في النقد، مج5، نادي جدة الثقافي، المملكة العربية السعودية: جدة،١٩٩٠م.
٨- مرتاض، عبد الملك، "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، مجلة علاقات، جزء1 ، مج1 ، ١٩٩١م.
٩- هلال، عبدالناصر، "توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر"، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس: كلية البنات، ١٩٩٦م.

المصادر الإنترنتية:

1- http://.misuratau.edu.ly/alsatil / 8/5 . pdf
١- الكلامي، ناجية مولود (د.ت) "التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفزاني ومحمد
الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً)"، مجلة الساتل.
٢- http:// tolga.maghrebarabe.net
٢- خواجة، علي حسن (٢٠١٠م) "استحضار الغائب: (قراءة في منجز شهاب محمد الشعري)"
٣- http:// alukah.net/Literature_Language
٣- عمارة، إخلاص فخري (٢٠٠٧م) "شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه"
٤-http:// almuqri.com/printpage.php
٤- موقع محمد مختار مصطفى المقرئ، "حكم الاقتباس من القرآن"
٥- http://flyarb.com
٥- منتديات فلاي كيت، "فتوى خطيرة حول تضمين آيات القرآن في الشعر وغيره"
٦-http:// alukah.net/Web/literature_language
٦- شبكة الألوكة، "الاقتباس واستلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل"
٧- http:// mexat.com

بلاغة التكرار
في قصيدة
" نكـــبـــة دمـــشـــــق"
لأحمد شوقي

إعداد

د . حزام بن سعد الغامدي

*أستاذ البلاغة المشارك بجامعة

ملخص الدراسة :

جاءت هذه الدراسة المعنون لها ب "بلاغة التكرار في قصيدة :نكبة دمشق لأحمد شوقي " تلك القصيدة التي استطاع أحمد شوقي من خلالها أن يحوّل ذلك الحدث العظيم إلى شعر ، حتى أصبحت القصيدة من القصائد السيّارة ، التي طار بها الناس شرقاً وغرباً ؛ لمكانة دمشق من جهة ولعبقرية أحمد شوقي من جهة أخرى .

وقد رصدت الدراسة ظاهرة التكرار في القصيدة ، محلّلة ومعلّلة ، متخذة المنهج البلاغي التحليلي ، القائم على التركيز على لغة النص وربطها بدلالتها اللغوية والأسلوبية ،مع الربط بين النص والسياق التأريخي ؛ بغية الوصول إلى غرض الدراسة وهدفها المنشودة .

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على سيّد المرسلين نبيّنا محمد الأمين وعلى أله وصحبه أجمعين وبعد

تأتي هذه الدراسة لبحث ظاهرة التكرار الذي يطلق عليه ابن الأثير التكرير وهو عنده دلالة اللفظ على المعنى مردّداً[103].

ويطلق عليه صاحب الطراز الترديد، ومفهومه عنده أَثر تعلّق اللفظة بمعنى من المعاني ثم تردّدها بعينها وتعلّقها بمعنى آخر[104].

والتكرار المفيد لا بدّ له من أَغراض بلاغية بدلّ عليها، وبواعث نفسيّة ينطلق منها؛ ولذا نجد ابن رشيق يذكر من تلك الأغراض والبواعث: التشويق والتهديد، والازدراء و التهكم[105].

والتكرار عند الدارسين المحدثين يعني " الإلحاح على جهة هامة في العبارة ،يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ، ويحلّل نفسيّه كاتبه[106].

والإلحاح على تكرار بعض الحروف والكلمات و الأساليب و الصور؛ يشكّل مشهداً شعرياً متّسقاً ، و لوحة جمالية متناسبة الأشكال و الألوان.

---

[103] المثل السائر، ج2، ص394.

[104] الطراز، يحي العلوي،ج3، ص47.

[105] العمدة، ج1، ص74.

[106] قضايا الشعر المعاصر، نازل الملائكة، ص276.

وتكمن أهمية التكرار وقيمته الفنية في قدرته على عكس التجربة الانفعالية عند الشاعر ، وتجسيد معانيه ، والكشف عن جوانب خفية في النص الشعري من خلال الوقوف عند الألفاظ والمعاني المكرَرة ، كما يسهم التكرار في منح النص مزيدا من التلاحم والترابط ، وهذا جانب مهم في تحقيق الوحدة الموضوعية للنص ، ويمكن أن تُعد الألفاظ والمعاني المكررة مفاتيح للنص تسهم في الكشف عن الجوانب الخفية فيه[107]

ويرى بعض الدارسين أن التكرار مهما تعدَدت وتنوعت أغراضه ، فأهمها التوكيد ؛ إذ التوكيد أهم العوامل التي تبني الفكرة في نفوس المتلقين ، مع إقرارها في قلوبهم لينتهي بهم الأمر إلى الإيمان بها .[108]

ولم أجد دراسة تناولت ظاهره التكرار عند أحمد شوقي سوى ما جاء في كتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات لمؤلفة محمد هادي الطرابلسي فقدّ عرض في دراسة الأسلوب الشوقيات ظاهرة التكرار وفرَق بين التكرار و الترديد، فالترديد عنده هو إعادة اللفظ بعينه بدلالة أخرى وهذا هو مفهوم الترديد عند ابن رشيق في كتابه العمدة الذي تم ذكره أنفاً وقد مثل الطرابلسي على ظاهرة الترديد عند أحمد شوقي بعدة أبيات[109] في المقدمة إلا أن عرضه لهذه الظاهرة جاء مبتسراً على عجل، ويعرض الطرابلسي للتكرار الذي يأتي عنده بمعنى إعادة اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي، لا يتميّز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص، سوى ما قد يتولّد عن مجرّد التكرار، والتكرار عنده على قسمين: ما تكررت فيه المادة و الصيغة الأولى على حالها، و ما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى، وقد مثَّل الطرابلسي لظاهرة التكرار بعدة أبيات من الشوقيات[110]، إلا أنّ دراسته للتكرار جاءت مختصرة غاية الاختصار دون عُمْق أو شمول، ولم أجد دراسة عَرَضت للقصيدة موضوع البحث إلا مقالات في الشبكة العنكبوتية شرحت بعض أبياتها و عرضت لبعض صورها دون ذِكْر لظاهرة التكرار التي تعني بها هذه الدراسة.

وتعني هذه الدراسة بتتبّع صور التكرار و أَضربه و الكشف عن بلاغته و بواعثه عند الشاعر أحمد شوقي في قصيدته" في نكبة دمشق " التي مطلعها :

---

[107] ينظر : ظاهرة التكرار في شعر عبدالرحمن العشماوي " ديوان عناقيد الضياء أنموذجا " ، د علي بن محمد الحمود ، مقالة على موقع د عبدالرحمن العشماوي على الشبكة العنكبوتية .

[108] ينظر : التكرار ، د حسين نصار ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط1 ، 1423 ،ص12 .

[109] خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60-61.

[110] السابق،ص62-63.

(سلام من صَبا بردى أرقَّ ** و دمع لا يكفكف يا دمشقُ)

واختياري لدراسة ظاهرة التكرار في القصيدة ؛لكونها من أهم سمات الأَسلوب التي تميّزه وتحدّد قيمة النص البلاغية ، وقد شُغل دارسو الشّعر عن هذه الظاهرة بدراسة الصورة الشعرية ونحو ذلك.

واختيار هذه القصيدة جاء من كونها تمثَّل أنموذجاً معبّراً لظاهرة التكرار لدى الشاعر فهي ذات قيمة فنية في موضوع الدراسة من ناحية ، وقد اتخذت القصيدة مأساة دمشق مضموناً لها، ودمشق التي كانت منارة للإسلام وصرحاً يُلاذ به، بتأريخها المجيد وماضيها الوضيء، قد حرّكت أحمد شوقي لإبداع هذه القصيدة، فنفث فيها من روحه، وبناها بمشاعره، وشيّدها بأحاسيسَه، و دمشق تلك هي التي حرّكت العالم أجمع في هذه الأَيام، حينما أُصيبت بنكبة أُخرى،وعاشت مأساة أخرى، فاهتز لتلك الأَحداث كل مسلم غيور، وبكى لتلك المواجع كل عربي ذو نخوة ومروءَه، وذلك لما لدمشق من جذور محفورة في أفئدة العروبة، ومنزلة متمكنة في نفوس المسلمين، ولله در أحمد شوقي حينما قال في نونيته عن دمشق:

لولا دمشق لما كانت طليطلة ولا زهت ببني العباس بغـــــدان

مررتُ بالمسجد المحزون أَسأله هل في المصلى أو المحراب مروانُ

وقد كان لنفي أحمد شوقي إلى مالطة ومعاناته للغربة أثره في استشعاره معاناة الإنسانية و مشاركته أوجاعهم ومشاطرتهم أَحزانهم ، بعد أن كان معدوداً ضمن الطبقه التي يطلق عليها "البرجوازية" ولذا جاءت هذه القصيدة تَعبّر عن شعوره تجاه إخوانه في بلد عربي مسلم.

وقد استطاع أحمد شوقي في قصيدته موضع الدراسة تحويل ذلك الحدث العظيم إلى شعر، حتّى أَصبحت القصيدة من القصائد السيّارة التي طار بها الناس شرقاً وغرباً لمكانة دمشق من جهة، و لعبقرية أحمد شوقي من جهة أخرى؛ بل الأعجب من ذلك أنَّ من يقرأ أبيات هذه القصيدة يرى فيها وصفاً بالغ الدّقة فيما تعيشه دمشق في هذا الزمن من كَلْم دامٍ، وجرح غائر ، وكأنَّ أحمد شوقي كُشف له ستار المستقبل البعيد، فرأى أَحداث اليوم بعينه، فجعل يصَفُها رأي العيان حتى يقول القائل :لو رأى أحمد شوقي ما تعيشه دمشق في هذه الأيام من نكبة ؛ لما كان عنده مزيد على ما قاله في قصيدته في نكبة دمشق موضع الدراسة، التي نظمها على قافية القاف ، ذلك الحرف المجهور ، وهو أيضا من حروف الشدة والاستعلاء ، تكرَر في القصيدة تسعة

وثمانين مرة ، اتسق تكراره مع موضوع القصيدة ، المتمثل في وصف نكبة من جهة ، وتحريض على الكفاح والنضال من جهة أخرى .

وتجيب هذه الدراسة على عدة تساؤلات من أَبرزها:-

- هل عكس التكرار في القصيدة التَجربة الانفعالية عند الشاعر؟
- هل أسهم التكرار في منح القصيدة ترابطاً وتلاحماً في دلالة النص؟
- ما أَبرز أضرب التكرار في القصيدة؟ وما الأغراض البلاغية لتلك الأضرب؟ وهل حركة المعنى داخل القصيدة تدل على ترابط النص و تلاحم أبياته؟

ومنهج الدراسة هو المنهج البلاغي التحليلي القائم على التركيز على لغة النص وربطها بدلالتها اللغوية و الأسلوبية مع الربط بين النص و السياق التاريخي.

وستعرض الدراسة للتكرار اللفظي من خلال تكرار حروف المعاني وتكرار الأدوات والكلمات المتطابقة ، مع دراسة التكرار المعنوي والدلالي من خلال دراسة الكلمات المتضادة والمتلائمة، ودراسة الأساليب، ولم تغفل الدراسة تكرار الصورة البيانية، إيمانا بأهميتها في إثراء مثل هذه الدراسة .

وقد جاءت الدراسة على النحو الأتي:-

- المقدمة بين يديك.
- المبحث الأول تكرار حروف المعاني.
- المبحث الثاني تكرار الأداة.
- المبحث الثالث تكرار الكلمة.
- المبحث الرابع تكرار الصورة البيانية
- الخاتمة

المبحث الأول : تكرار حروف المعاني :

"معاني الحروف في اللغة العربية تشارك في إنجاز الأغراض اللغوية المباشرة وغير المباشرة، وذلك لكونها إطاراً شاملاً لمواصفات الربط الاستدلالي التداولي، باعتبارها قرائن تعين على فهم المعنى الظاهر والخفي، كما أنها تعين على تحديد المعاني التي تنجزها ملفوظاتها " [111] وعند تتبع حروف المعاني المكررة في

---

[111] – "الاستدلال في معاني الحروف ، دراسة في اللغة والأصول ، د . أحمد كروم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،2009، ص219.

قصيدة أحمد شوقي؛ نجد أنها تنحصر في حروف العطف وحروف الجر، أولاً : حروف العطف على النحو الآتي :

أ- يأتي الواو في صدارة حروف العطف من حيث التكرار ، فقد تكرر في القصيدة إحدى وسبعين مرّة ،جاءت للحالية في أربعة مواضع ، وتكرّرت للعطف سبعا وستين مرّة ، ولعل السر في كون الواو أكثر حروف العطف استعمالاً في القصيدة، يرجع إلى طبيعة هذا الحرف الذي يفيد مجرد الإشارة في الحكم دون غيره من معاني الترتيب والتعقيد والتراخي"112" ؛ولذلك استطاع الشاعر الربط بين كلمات القصيدة وجملها وأشطارها وأبياتها بالواو بسهولة ويسر ،دون تكلّف أو تعقيد، على النحو الآتي :

- الربط بين الكلمات داخل الجمل ، ومن أمثلة ذلك : "اخو حُرّ به صلف وحمق "ونحو" وتعلم أنه نور وحق .

- كما جاءت الواو للربط بين الجملة والأخرى ، نحو : " كنوع الصفا خشنوا ورقوا" .

- وجاءت الواو للربط بين أشطار الأبيات ، نحو :

سلام من صبا بردى أرق ** ودمع لا يكفكف يا دمشق

ونحو قوله : على لهواتهم شعراء لسن ** وفي أعطافهم خطباء شدق

- وجاءت الواو أيضاَ للربط بين البيت والبيت الآخر ، نحو :

وذكرى عن خواطرها لقلبي ** إليك تلفتُّ أبداً وخفق

وحررت الشعوب على قناها ** فكيف على قناها تسترق

ويجمعنا إذا اختلفت بلاد ** بيان غير مختلف ونطق

وقد كان للواو أثره في إضفاء الترابط الفني والموضوعي على القصيدة ، وذلك من خلال ربطه بين الكلمة والأخرى ، وبين الجملة والجملة ، وبين أبيات القصيدة وأشطارها ، وقد أعطى الأبيات توازناً في الإيقاع الموسيقي ،بتوزيع التدفّق الموسيقي داخل أبيات القصيدة ؛ مما يحفظ للقصيدة وزنها الخارجي ، ويضفي اتّساقا على موسيقاها الداخلية .

---

112 – ينظر: حروف المعاني، أبو القاسم الزجاجي، ت: علي توفيق محمد، مؤسسة الرسالة، ط، 1404، ص20.

ولم تعرض الدراسة لذكر جميع مواضع ورود الواو في القصيدة وتكرارها؛ وذلك لعدم اتساع مثل هذه الدراسة لذلك ، فإن استقصاء أكثر من سبعين موضعا للواو في القصيدة ، بدراسة فنيّة ودلالية لجدير بدراسة أخرى .

ب - وقد تكرر الفاء في أربعة مواطن على النحو الآتي :

1 - وحُرِّرت الشعوب على قناها ** فكيف على قناها تسترق

فقد عطفت الجملة الخبرية " وحُرّرت الشعوب على قناها " على الجملة الإنشائية" كيف على قناها تسترقّ"[113] ليس بين تحرير الشعوب على قنا دمشق ، وبين إرادة جعلها رقيقة إلا وهلة من الزمن ، وردَح من الوقت ، مرّ كبرق لاح في الأفق للرائي ، وهو متسق مع دلالة البيت ، فإن دمشق التي حُررت الشعوب بأهلها ، تراد لتكون موطن استعباد ورِقّ ؛ فحسن مجيء الفاء ، للإسراع في انتقال الذهن إلى استغراب الحَدَث ، مع دلالته على نفسية الشاعر المنفعلة مع تسارع النّفَس ، مما أنزل الفاء منزلتها وهيأها موقعها .

2 - فمن خدع السياسة ، أن تُغروا ** بألقاب الإمارة وهي رِقّ

جاء معطوفاً بالفاء على البيت السابق وهو قوله :

بني سوريةٍ اطّرحوا الأماني ** وألقوا عنكمُ الأحلام ألقوا

وقد جاء بالفاء عاطفاً الجملة الخبرية على الجملة الإنشائية ، على خلاف المثال السابق ، وقد جاءت الفاء للانتقال التعقيبي المباشر بين ما نَصَحَ به أهل دمشق من اطّراح الأماني ، وإلقاء الأحلام ، وما يحذرهم منه من الاغترار بألقاب الإمارة التي هي في حقيقتها رِقّ واستعباد ، وذلّ وهوان .

3 - وقفتم بين موت أو حياة ** فإن رُمتم نعيم الدهر فاشْقَوا

وقد جاءت الفاء العاطفة للربط بين شطري البيت مفيدة ضرورة الإسراع في اتخاذ القرار بالاستبسال وسلوك طريق النعيم الأبدي بتعب ساعة وعناء لحظة .

4 - ففي القتلى لأجيال حياة ** وفي الأسرى فدى لهم وعتق

فقد جاءت الفاء عاطفة هذا البيت على سابقه ، وهو قول الشاعر :

---

[113]) ذكر شيخنا د محمد محمد أبو موسى في كتابه القيّم "دلالات التراكيب "ص275 وما بعدها ؛ معاني خبيئة وأسرارا بلاغية في العطف بالواو أوصي بمراجعها .

ولا يبني الممالك كالضحايا ** ولا يُدني الحقوق ولا يحقّ

وكأن البيت الثاني إيضاح للبيت الأول ، وبيان لحقيقة مراده به.

والفاء هنا لم تأت للتعقيب ، وإنما جاءت للتركيز على المعطوف عليه وإبرازه ؛إذ هو موضوع الاهتمام في السياق ، فالترتيب المجازي بالفاء قد يكون تصعّداً من الأدنى إلى الأعلى الذي هو موضع تركيز الشاعر وإثارة المتلقي[114] ؛ فكأن مستغرباً يتساءل كيف يبني الضحايا الممالك؟ فيأتي بيان ذلك أنِّ قتل الشهداء حياة للأحياء ، ووقوع الأسرى في الأسر نجاة لغيرهم من الأسر ، وحرية لسواهم ، وكأنهم لدخولِهم الأسر يفتدون بذلك غيرهم وينقذون سواهم .

ولا نجد تكراراً لحرفيّ العطف (أو) و (ثم) مع ورودهما في القصيدة ، فقد ذكرهما الشاعر مرة واحدة دون تكرارهما ؛ ولعل ذلك يرجع إلى المعنى الذي ارتبط بهما، من حيث التخيير مع " أو " ، والتراخي مع " ثم" فالمعنيان لم يكونا موضع اهتمام الشاعر وإثارته ؛ إذ دلالة التخيير فيها إعطاء أكثر من خيار ، والشاعر لا يرى أمام أهل دمشق إلا البذل والتضحية، وهو السبيل المتفرّد للخروج من المأزق، وإنما جاء قوله:"وقفتم بين موت أو حياة " تمهيداً لقوله "فإن رمتم نعيم الدهر فاشقوا " فتضيق الدائرة من وجهة نظر الشاعر ؛ لينصح أهل دمشق بالموت الذي يغيظ العدى ، وهو المضمون الذي بنى عليه الشاعر قصيدته وأبدع بيانه.

ويمكن القول بأن دلالة التراخي التي يفيدها حرف " ثم" ليست مقصودة أيضا في القصيدة؛ لأن تراخي أهل دمشق وتأخرهم في الكفاح والجهاد يعرّضهم لإذلال أعظم ، ومصاب أكبر ؛ وإنما جاء حرف "ثم " في قوله "فتوق الملك تحدث ثم تمضي " ؛ لبيان أن أي فتق يقع في المُلك وإن اتسع فإنّ رتقه واقع لا محالة ، وإن امتد الزمن وطال الأمد ، وعبّر ب"ثم "مع دلالتها على التراخي ؛ ليقابل بها قوله في الشطر الثاني " ولا يمضي لمختلفين فتق " ، فيكون المعنى أن المتخالفين المتفرّقين لا يمكن أن يرتق فتق ملكهم وإن طالت الأيام ، وأن عدوّهم سيستغلّ هذا الفتق للإضرار بهم، وهم على هذا الخطر حتى يذهب الاختلاف ، ويعتصموا بدين الله إخوانا.

ثانياً : تكرار حروف الجر

أ - جاء تكرار حرف (عن) في ثلاثة مواضع على النحو الآتي :

1 - ومعذرة اليراعة والقوافي ** جلال الرزء عن وصف يدقّ

---

[114])ينظر للمزيد من أسرار الفاء : كتاب د محمد الأمين الخضري " من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم ،ص25 وما بعدها .

وقد أفاد حرف "عن" في البيت - الدال على المجاوزة - دقة الحدث وشدته ، وعظمته وفظاعته، فقد وصف الشاعر تلك الرزيّة بالأمر الجَلَل ، وأضاف الصفة إلى الموصوف ، ثم جاء حرف "عن" لإفادة استحالة إحاطة وصف واصف لها.

2 - وذكرى عن خواطرها بقلبي ** إليك تلفت أبداً وخَفْقُ

جاءت "عن" للظرفية لإفادة أن ذكرى دمشق لا تزال في قلب الشاعر محفورة ،بسبب تلك الخواطر، التي تمرّ بقلب الشاعر وفكره ومخيّلته ، حتى تعمّقت في فؤاده ، وحُفرت في سويداء قلبه ، فلم تغادر فؤاده ، فقلب الشاعر يخفق بحبّ دمشق، ولا يزال يلْتفتُ إليها ولا يغادرها أبداً .

3 - بني سورية اطرحوا الأماني ** وألقوا عنكم الأحلام ألقوا

أتت "عن" هنا للمجاوزة (115)فالشاعر يحضّ أبناء سورية على اطّراح الأماني ومجارزة الأحلام، إلى مقابلة الواقع بعزيمة وإصرار ، فأفادت "عن" الرغبة عن معايشة الأحلام، إلى النضال والجهاد ، مستشعرين الواقع المرير .

ونلحظ عند تأمل تكرار حرف "عن" في النص الشعري أنه جاء في موضعين لدلالته الأصلية ، حيث استطاع الشاعر أن يفيد منه في حقله الدلالي الأصلي ، دون اللجوء إلى تحميله معنى مجازيّا ، على حين أن الشاعر قد خرج عن معيارية اللغة ؛ إذ من خصائص اللغة ما يطلق عليه ابن جني " شجاعة العربية"[116]،فجاء حرف "عن " لدلالة السببية ، في موضع واحد ؛ لكونها الدلالة المنسجمة مع مضمون البيت ومراده ، بتكوين صورة الذكرى ؛انبثاقاً من تلك المشاعر الرقيقة .

ب - تكرار حرف "في" وقد جاءت مكرّرة في ستة عشر موضعاً، في ثلاثة عشر بيتاً ،جاء ذلك في الأبيات الآتية :

1 - وبي مما رمتك به الليالي ** جراحات لها في القلب عمق

جاء حرف الجر "في" لإفادة الظرفية فأضفى نغمة حزينة ، ودلالة للأسى عميقة ؛ فقد استطاع الشاعر من خلال حرف الجر رسم صورة لجراحات الشاعر التي رُمِي بها ، فكان ظرف تلك الجراح ، وموضع تلك الآلام هو قلب الشاعر .

2 - وحولي فتية غرٌّ صباح ** لهم في الفضل غايات وسبق

---

[115] – لمعرفة مزيد من معاني حرف "عن" ينظر: معاني الحروف، أبو الحسن علي بن عبس الرماني، ت: د. عبد الفتاح شلبي، دار الشروق، جدة، ط3، 1404هـ، ص95.

[116]) الخصائص ، ابن جني ، ج2 ، ص140 .

جعل الشاعر من الفضل والمكرمات موضعاً وظرفا في مقام رفيع ، يرسم عشّاق المعالي غاياتهم ليظفروا به ، ويتسابقونَ ليصلوا إليه .

فالشاعر استطاع بحرف الجر "في" أن يرسم خطًّا يَلمَحه القارئ، ويبصرُهُ المتلقي ، فيحوِّل ألفاظ البيت إلى صورة مشاهدة ومنظورة .

3 - على لهواتهم شعراء لسن ** وفي أعطافهم خطباء شدقُ

رسَم الشاعر بحرف الجر "في" بدلالتها على الظرفية صورة بيانية تتمثل في الكناية عن نسبة ، فقد نسب البراعة في الخطابة إلى أعطاف هؤلاء ، وهذا يعني بالضرورة ثبوتها للممدوحين ، فهو إثبات للخطابة بدليله .

4 - وضَجَّ من الشكيمة كلّ حر** أَبيّ من أُمية فيه عتق

استطاع الشاعر بحرف الجرّ "في" أن يجعل من ممدوحه موضعاً تجتمع فيه خصال الحرية، وقوة القلب، والانتصار من الظلم، والتحلي بالأنفة والإباء ، فالممدوح مظروفها وهذه الخصال الحميدة والخلال المجيدة قد حلّت فيه ظروفاً .

5 - تكاد لروعة الأحداث فيها ** تخال من الخرافة وهي صدق

لو جاء الكلام هكذا "تكاد لروعة أحداثها" لم يكن فيه من الدلالة ما يحمله شطر البيت مع حرف الجر "في" وذلك لما أضافه حرف الجر من معنى الظرفية ، فجعل دمشق ظرفا للأحداث المروّعة، والمشاهد المفجعة، بعد أن كانت ظرفا وموضعاً للمشاهد المبهجة ،والمناظر الخلابة، والأنهار الجارية، والحدائق الخضراء اليانعة ، فأعطى حرف الجر مزيداً من تهويل الحدث وتعظيمه.

6 - وكلُّ حضارة في الأرض طالت ** لها من سَرحك العلوي عِرق

أضاف حرف الجر "في" دلالة اتساع أثر حضارة دمشق في سائر الحضارات ، فقوله : "في الأرض" أيّ : في أيّ جزء من الأرض شرقاً أو غرباً، شمالاً أو جنوباً ، فإنه لابد لها من استسقاء حضارة دمشق، واستلهام تاريخها .

7 - برزنَ وفي نواحي الأيك نار ** وخلف الأيك أفراخ تزقَ

جاء حرف "في" جاعلاً من الشجر الكثيف الذي كان موضعهاً للاستمتاع والاسترواح بما يحويه من ظل وماء عليل، ليصبح موطناً للنار بلهيبها ، وما تخلفه من دخان قاتم، وجوّ خانق ، وقال الشاعر "نواحي الأيك" ؛ ليجعل من نواحي الأيك

موضعاً للإخافة والهلاك ، وكأنه لم يعد هناك ناحية من نواحي الأيك إلا كان فيها نار تحرقه ، ولهيب يَلْفَحُه.

8 - جرى في أرضها فيه حياة ** كمنهلّ السماء وفيه رزق

أضفى تكرار حرف الجر "في" على موسيقى البيت انسيابية وانسجاماً وتماسكاً داخل النص ، مع دلالته المعنوية ، حيث بدأ حرف الجر "في" برسم صورة دم الثوار ، وهو يجري في البلاد دفاعاً عن أهلها وحماية لها ، فيتكرّر الحرف مرة أخرى، ليجعل من هذا الدم الذي يجري في صورة تبعث على الحزن والأسى، دماً كلما جرى زادت بجريانه أسباب الحياة، وسبل العيش الهني ؛ ليصل بتكرار "في" بالموضع الثالث إلى أن جعل من دم الثوار رزقاً لا يستغني عنه حيّ .

9 - نصحت ونحن مختلفون داراً ** ولكن كلنا في الهم شرق

جاء حرف الجر "في" ليتم الشاعر ما يصبوا إليه من وحدة الصف، وتلاحم أجزاء الجسد الواحد ، مقابل التفرقة في الديار والتعدد في الأمصار، وقد استعمل حرف الجر " في" هنا للمصاحبة ، فكلنا نصطحب همّ بعضنا، إذا تألم عضو منه تداعى له سائر جسدنا بالحمى والسهر .

10 - وللأوطان في دم كل حر ** يد سلفت ودين مستحق

لم يعد حق الأوطان في تصوير الشاعر شعراً يروى، ولا أحاديث تزجى؛ إنما حقّها قد حلّ في الوريد، وتدفق مع الدم مخالطاً كل قطرة من قطراته، فجاءت "في" للظرفية؛ لإظهار عظم حق الأوطان؛ ولكن الشاعر قيد استشعار تلك المكانة والمنزلة للوطن بـ "دم كل حرٍّ" بما عرف به من أخلاق الأحرار وصفاتهم وسماتهم، فالحرّ هو من يجد نفسه مقيّداً بمعروف وطنه، مديناً بفضله محبّاً له ، وباذلاً من أجله الغالي والنفيس.

11 - ففي القتلى لأجيال حياة ** وفي الأسرى فدى لهم وعتق

تكرار حرف الجر "في" أضْفَى على موسيقى البيت نغمة متناسقة مع صوامـــــت البيت وصوائته، لتكتمل بنهاية البيت أجزاء الموسيقى وأركانها.

وقد استطاع الشاعر أن يضمّن حرف"في" دلالة السببية؛ ليصل من خلاله إلى المقابلة بين صورة القتلى والأحياء، والأسرى والمُطلَقين من الأسر، فيؤلف بين متناقضات ويجمع بين متضادات في ربق واحد، وخيـــــط متصل.

12 - لهم جبل أشم له شعاف ** موارد في السحاب الجون بُلقُ

جاء حرف "في" هنا للظرفية وهي الدلالة التي غلبت على الشاعر في استعمالاته هذا الحرف في القصيدة ، واستطاع الشاعر بهذا الحرف أن يجمع بين شموخ ذلك الجبل وشموخ أهله حتى أصبحت موارده وينابيعه في جون السحاب المحمَّلة بالماء .

13 - كأن من السموأل فيه شيئاً ** فكلّ جهاته شَرَفٌ وخلقُ

بالغ الشاعر باستخدامه حرف "في" بدلالته على الظرفيّة في وصف كلّ شهم من ممدوحيه حتى كأنه قد حلّ في كل واحد منهم شيئاً من السموأل الذي كان مضرب المثل في الوفاء وحفظ العهد .

وقد جاء حرف " في " بدلالته الأصلية في أبيات القصيدة ، فحسن موقعه على ما سبقت الإبانة عنه ؛ ما عدا موضعين جاءت في أحدهما للسببية والآخر للمصاحبة ؛ عندما تطلب المضمون والمراد مجيئها بهاتين الدلالتين لإتمام المعنى .

ج - تكرر حرف (من) في ستة عشر موضعاً جاءت في اثني عشر بيتاً على النحو الآتي :

1 - سلام من صبا بردى أرقُّ ** ودمع لا يُكفكف يا دمشقُ

جاء حرف الجر "من" لبيان الجنس مقدّماً في الجملة ، إذ أصل الكلام "سلام أرق من صبا بردى " فقدَّم الجار والمجرور للمحافظة على وزن البيت، وانسياب موسيقاه ، وقد ساهم حرف الجر في تصوير رقة سلام الشاعر الذي هو أرق من جنْس نسيم نهر بردى ، وما رقة هذا السلام إلا لرقة مشاعر الشاعر، ولرهافة حسّه تجاه هذا البلد المنكوب ، ولذا خُتِم البيت بدمْعٍ غزير مدرار ، لا يكفه كافّ، ولا يحتجزه حاجز، لفداحة الخطْب وشدّة المصاب.

2 - وبي ممَّا رمتْك به الليالي ** جراحاتٌ لها في القلب عمقُ

استعمل الشاعر حرف الجر "من " متضمناً معنى السببية؛ ليصل به الشاعر إلى وصف انفعاله النفسي ، ومشاعره الجريحة ، لما أصاب دمشق، ورميت به من سهام الليالي والأيام .

3 - وضج من الشكيمة كل حر ** أبي من أَمية فيه عتقُ

تكرر حرف الجر "من" في البيت مرتين ، الأولى للسببية معبراً من خلالها عن التهاب مشاعر هؤلاء الأحرار ، والثانية لبيان الجنْس مبرزاً من خلالها اتصاف ذلك الأبي الذي يرجع نسبه إلى بني أمية أولئك الأجداد الذين سادوا في البلاد ، وأثّثوا المجد لأحفادهم.

4 - تكادُ لروعةِ الأحداثِ فيها ** تُخال من الخرافة وهي صدقُ

جاءت "من" في البيت لبيان الجنْس وسيلة للشاعر لبيان عظمة الحدث وفظاعته ، واستطاع بها الشاعر الجمع بين متضادين (الخرافة والحقيقة) مع ما أضْفت كلمة (تخال) من دلالة أوصلت الشاعر إلى ما يصبو إليه من المبالغة في وصف شدة الأحداث ، وتلهبها وتشظّيها .

5 - صلاح الدّين تأجُك لم يجمَّل ** ولم يُوسمْ بأزينَ منه فرقُ

ساهم حرف الجر "من" في رسم صورة دمشق فتاة تتجمل بتاج لم يحمل فرق فتاة بزينة أجمل منه، جنسا وحسنا، ومع ما أسهم به حرف الجر "من" التماسك الدلالي كان له دور في روعة موسيقى البيت وجمالها .

6 - وكلُّ حضارة في الأرض طالت ** لها مِن سَرحك العلويّ عرقُ

كانت "مِن" بدلالتها على البعضية، أداة الشاعر لصورته التي رسمها، فجعل الحضارات تتغذَّى بعرق وجذر من جذور سرح دمشق بأصالته وضخامته وعظمته، فحضارة دمشق شجرة عظيمة شامخة في السماء، تمتد جذورها لكل حضارات الأرض؛ لتمدها بالحياة والنضارة والخضرة والنماء.

7 - سماؤك من حلى الماضي كتاب ** وأرضُكِ من حلى التاريخ رقّ

جاءت "من" مكررة في البيت مرتين، تحمل دلالة بيان الجنْس في الموضعين، مضيفة جرسا موسيقيا مع دلالتها المعنوية التي رسمت صورة منظورة مقروءة من عَبَق التاريخ، وأريج الماضي .

8 - وأين دمى المقاصر من حجالٍ ** مهتَّكة وأستار تُشقَّ

جاءت "من" لتبيّن الجنس، مبرّرة بعض مظاهر التَّدمير والتخريب، ولو جاء الكلام هكذا " حِجالهم مهتكة" أو (الحجال مهتكة)؛ لصحّ المعنى، ولكن مجيء"من" هنا أفاد جنس ما تم إفساده وشقّه .

9 - إذا رُمنَ السلامة من طريق ** أتت من دونه للموت طرقُ

تكرّر حرف الجر "من" في البيت تارة في البحث عن طريق النجاة بمعنى ابتداء الغاية، وأخرى مع أسباب الموت والهلاك ، واستطاع الشاعر بتكرار حرف الجر في الشطرين أن يصل إلى انعدام طرق النجاح ، وتلاشي سبل الحياة في تلك الأحداث المدلهمّة .

10 - فمن خدع السياسة أن تُغرّوا ** بألقاب الإمارة وهي رقّ

جاءت "مِن" بدلالة التبعيص دالة على كثرة خدع السياسة، تحذيراً لأهل دمشق من الوقوع تحت أي نوع من أنواع تلك الخداعات ، وما اغترارهم بألقاب الإمارة البراقة إلا خدعة من جُمَل تلك الخدع.

11 - وكم صيد بَدا لك مِن ذليلٍ ** كما مالت من المصلوبِ عنقُ

تكرّرت "مِن" في البيت مرتين ؛ الأولى بمعنى الظرفية ، والثانية للتبعيض، وقد أسهمت في رسم الصورة التي يصبو إليها الشاعر ، مع إتمامها الفراغات الموسيقية في البيت .

12 - كأن من السؤال فيه شيئا ** فكلّ جهاته شرف وخلق

أسهمت "مِن" بدلالاتها على بيان الجنس مع "في" الظرفية في إطراء الممدوحين وتشبيههم بالسموأل في وفائه وحفظه للعهد .

نلحظ عند تتبع تكرار حرف "مِن " في القصيدة أنه تكرّر سبع مرات لبيان الجنس ، وهذه الدلالة لهذا الحرف هي الأكثر استعمالاً هنا؛ وذلك لافتقار سياق القصيدة لها ؛ ففي تلك الدلالة بيان بعض الحقائق والأشياء الواردة في القصيدة ، ورسم الصور الشعرية ، وتقريبها للأفهام ؛ بينما تكرّرت دلالتا التبعيض وابتداء الغاية في استعمال "مِن " في ثلاثة مواضع ؛ ليُسهما في رسم الصورة التي أراد الشاعر بها إظهار مكانة دمشق من زاوية ، وخطر العدو من زاوية أخرى ، ويأتي معنى السببية لحرف "مِن "مكرّرة مرّتين ؛ مبيّناً في أحد الموضعين سبب ألمه ، وعلة حزنه ، ؛ ليأتي الموضع الثاني في مقام الثناء على أهل دمشق ، وتحريضهم على الانتصار من عدوّهم ؛ إذ السبب في ثورتهم على عدوّهم وانتصارهم عليه ، إنما يأتي من أنفتهم وعزّتهم وقوّة قلوبهم ، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بقوله " من الشكيمة "، أما معنى الظرفية فجاء مرّة واحدة لتحذير أهل دمشق من الذلّ والاستعباد والرقّ.

د - جاء تكرار حرف (على) في أربعة مواطن :

1 - على لهواتهم شعراء لسن ** وفي أعطافهم خطباء شدق

جاءت (على) بدلالتها على الاستعلاء مساهمة في رسم صورة هؤلاء الشعراء اللّسْن على سبيل الكناية عن نسبة، وقد أسهم حرف الجر في تماسك البيت وبنائه فنياً.

2 - لحاها الله أنباء توالت ** على سَمْع الولي بما يشقّ

استعمل الشاعر حرف الجر "على" بدلالته على انتهاء الغاية ، مفيداً انتشار تلك الأبناء واتساع تلك الأخبار المفجعة حتى أصبحت تصل سمع المحبين في كل أوان وتطرق آذانهم بكل حين .

3 - إذا عصف الحديد احمر أفق ** على جنباته واسودّ أفقُ

لما كان آثار تلك الحرائق المدمّرة، يسمو في الأفق ، ويعلو في طبقات الجو ، جاء حرف (على) بدلالة الاستعلاء لتأكيد هذا المعنى .

4 - وحُرّرت الشعوب على قناها ** فكيف على قناها تسترق

تكررت "على" الجارة بدلالة التعليل مرتين في البيت، وقد استطاع الشاعر باستعمالها أداة له تصوير تلك الغرابة، إذ كيف يتحوّل مصدر التحرير والنصر والتمكين إلى مصدر ذلة واستعباد .

ونلحظ عند تتبّع تكرار حرف " على " أنه دلّ على معناه الأصلي في موضعين ، وهما الاستعلاء ، وخرج عن تلك الدّلالة في موضعين آخرين ، فجاء استعمال " على " للاستعلاء في مدح أهل دمشق بالشعر والبيان تارة ، وفي وصف تدمير دمشق تارة أخرى ؛بينما خرج استعمالها عن معناها الأصلي في موضعين : أحدهما في مدح أهل دمشق ، والآخر في وصف شدّة وقع نبأ المأساة على محبّي دمشق ومواليها ، فجاء التوازن في المضامين التي جاءت فيها " على "مع توازنها الفنّي ؛ من خلال التزامها بمعيارية اللغة في موضعين ، وخروجها للمجاز في موضعين .

المبحث الثاني: تكرار الأداة

أولاً- أدوات الاستفهام:

تكرّر الاستفهام في القصيدة في سبعة أبيات بأدوات ستّة أدوات الاستفهام ، محاولاً الشاعر من خلاله التركيز على مكانة دمشق، ورسم حسنها وتصوير جمالها من جهة أخرى ، وبيان عظم مأساتها، وفداحة خطبها، ومحفزاً أهلها على الاستبسال والتضحية ، ولم أقصد في هذا المبحث بتكرار الاستفهام ؛ تكرار الأداة الواحدة ، أو تكرار الاستفهام في البيت الواحد ، وإنما الذي أصبو إليه هو تكرار أدوات الاستفهام داخل القصيدة الواحدة ، التي هي موضع الدراسة

وقد جاء تكرار أدوات الاستفهام على النحو الآتي بيانه:

1) ألَسْتِ دمشق للإسلام ظئراً ** ومرضعةُ الأبوّة لا تُعقُّ

جاء الاستفهام تقريرياً في البيت من خلال الصورة البيانية، فالشاعر يستفهم بأداة الاستفهام منادياً دمشق ومخاطباً إياها متسائلاً: ألست أمّاً حنوناً للإسلام، قد رضع المسلمون منك حليب الأمومة، ثم يقرّر ذلك بقوله " ومرضعة الأبوّة لا تُعقُّ " وهو بذلك يبرز مكانة دمشق في قلوب المسلمين، وواجبهم تجاهها دفاعاً مستميتاً عنها وتألماً لها، وبياناً وإعلاماً للمسلمين بما أصابها، وقد استطاع الشاعر بأسلوب الاستفهام لفت انتباه المتلقي إلى منزلة دمشق في القلوب،باستعادة تاريخها المشرق، وحضارتها المتألقة، ومجدها المجيد.

ونلحظ عند تتبّع مواضع الاستفهام في القصيدة أن الهمزة أكثر تكراراً من الأدوات الأخرى ؛ إذ هي الأداة التي تأتي للتصوّر والتصديق دون سواها من أدوات الاستفهام ، ولو أتينا بأيّ أداة من أدوات الاستفهام لنضعها في هذا البيت ،؛ فإنها لا تسد مسد الهمزة ، ولا يصح دخولها على جملة " لست دمشق للإسلام ظئرا" .

2) وهل غرف الجنان منضدات ** وهل لنعيمهنّ كأمسِ نَسْقُ

استطاع الشاعر إبراز عظيم الحسرة، وشدة اللوعة التي تعتلج في نفسه، لما أصاب تلك الرياض النضرة، والجِنان المنضدة المهذّبة، من تدمير وتخريب، وتغيير وتبديل؛ وقد كرر أداة الاستفهام " هل " مرتين في مستهل كُلّ جملة، تركيزاً منه على موضع المأساة، وإبرازاً لمظاهر النكبة.

وقد استعمل " هل " دون الهمزة لكونها ألصق بمعنى التصديق من الهمزة ؛ إذ لا تأتي لغيره كما هو الحال في همزة الاستفهام ، ولم يكن الشاعر ينتظر إجابته ب " نعم " أو "لا " كما هو الحال في مجيء " هل " لهذه الدلالة ؛ وإنما استعمل "هل " هنا ، لينعى جِنان دمشق التي أصابها ما أصاب دمشق من نكبة .

3) وأين دُمَى المقاصر من حجالٍ ** مهتكة وأستارٍ تُشقُّ

ركّز الشاعر في تساؤلاته من خلال أسلوب الاستفهام على إبراز مواطن الجمال تارة، ومواضع البراءة أخرى، فبأي ذنب تحرق الحدائق وتُتلف البساتين، وهي مواطن الجمال ومواضع الحسن، إلا من أعداء كل جميل، ومحبّي كل قبيح؟ وبأي جُرم تنتهك رحمة البيوت وتُشقُّ الستور، وتُخرج العذراء المخدرة من حجرها، ويكشف سترها؟

وحينما نتأمل استخدام الشاعر لأداة الاستفهام، نلحظ أنه انتقى " أين " دون غيرها من أدوات الاستفهام لمناسبتها هنا في إبراز مقصد الشاعر، وهو التساؤل الحزين عن تلك الدُّمى والحجال والأستار، التي لم تعد في مكانها الذي كان بالأمس آمناً

وادعاً ؛ لأن اليد الغادرة تأتي على كل شيء، فتهدم كلّ بناء، وتفسد كل صالح، وتحرق كل أخضر، وتقتل كل حي، فالأداة المناسبة ، التي يُسأل بها عن مكان تلك الدُّمى ، هي الأداة المختصة بالمكان ، وبهذا التعبير الإنشائي استطاع الشاعر تحريك النفوس وإلهاب المشاعر.

4) سَلي مَن راع غيدكِ بعد وهن ** أبين فؤاده والصخر فرقُ

يطلب الشاعر من دمشق على سبيل المثال التشخيص سؤال ذلك الخَصْم اللّدود، والعدو البغيض " أبين فؤاده والصخر فَرقُ " مقرراً من خلال الاستفهام بالهمزة أنه لا فرق بين فؤاد ذلك العدو والصخر الذي طبعه القسوة والشدة والغلظة التي لا تعرف اللين والرّقة[117].

وقد جاءت الهمزة في البيت دون "هل " مع دلالة الأداتين على التصديق معاً، وكون "هل " ألصق بالتصديق لاختصاصها به دون غيرها ؛لانسجام النغم الموسيقي في البيت مع الهمزة ، إضافة إلى خروج الأداة إلى المعنى البلاغي الذي يقتضي التوبيخ والتقريع لأولئك البغاة الجفاة .

5) وحُرِّرتِ الشعوب على قناها ** فكيف على قناها تُسترقُّ

استخدم الشاعر أداة الاستفهام " كيف " فهي التي تنسجم مع الاستغراب الذي عناه الشاعر من الاستفهام في البيت، ممهّداً لذلك ببيان مركز دمشق القيادي في العالم الإسلامي، وانطلاق جحافل النصر منها لتحرير الشعوب من الاستبعاد، وإطلاقها من أسر الطغاة، فكيف تُسترق ويُستبعد أهلها، وهي مصدر الحرية، ومنار العدل ومنطلق الفتوحات.

6) رباع الخلد ويحك ما دهاها ** أحَقٌّ أنها درستْ أحقُّ

تكرر الاستفهام في البيت ثلاث مرات، مرة بالأداة " ما " ومرتين بالهمزة ، وجاءت الأداة "ما" ليشمل الاستفهام العاقل وغير العاقل ، وليتسع الخيال ويذهب في كل صوب ، فإن الذي دهى تلك الرباع قد يكون مما لا يعقل من أسباب أخرى ؛ ولذلك حسُن الاستفهام ب "ما " لشمولها ذلك كله .

وهو في المواطن الثلاثة قد جاء للتوجع والتفجيع، والاستفهام هنا هو الأسلوب الأمثل لإظهار توجع الشاعر وتألمه، وإبراز عظيم حزنه ولوعته من هذا المصاب الجليل، وقد مهّد الشاعر لهذا الاستفهام بإطرائها بالحسن ووصفها بالجمال حتى كأنما

---

[117]) سيأتي الحديث عن الصورة البيانية في هذا البيت في مبحث " تكرار الصورة البيانية" بإذن الله .

هي " رباع الخُلد " بعينها، ورياض الجنة بذاتها، ثم جاء بلفظه " ويحك " معبّرةً عن نفسية الشاعر الملتاعة وأحاسيسه المرهفة وانفعاله مع الحدث، وقد جمع الشاعر مع تكرار أداة الاستفهام " الهمزة " تكرار لفظة " حق " ليتعاونا في الدلالة على المراد، وتصوير مشاعر الشاعر، وإجلاء عاطفته الحارة الصادقة تجاه تلك النكبة.

وقد حسُن الاستفهام في الشطر الثاني بالهمزة مكرّرة ؛ لرسمها زيادة التفجّع ، وإسهامها في سرعة وصول المتلقي إلى معنى التفجّع ، من حيث مجيئها على حرف واحد وتكرارها ، ولتقديم لفظة " حقٌّ " ومجيئه بعد الأداة مباشرة ، ولما نتج عن اقتران الهمزة بلفظة " حقّ " مكرّرة (أحقٌّ...أحقٌّ) من نغم حزين .

7) ومن يسقي ويشرب بالمنايا ** إذا الأحرار لم يَسْقوا ويُسقوا

استعمل الشاعر " من " لمناسبتها لمضمون البيت ومراد الشاعر ؛ إذ المعنيّون بانتخاء الشاعر وتحفيزه هم العقلاء ، الذين تدلّ عليهم " مَن " المختصّة بالعاقل دون سواه .

وجاء الاستفهام هنا مستنهضاً همم الأبطال، ومحفّزاً الرجال للانتصار وخوض المعارك، متلذذين بشرب المنية، وسقياهم لعدوهم من تلك الكأس، متسائلاً مَن الذي يسقي عدوَّه جاماً أحمراً، ويصليه ناراً قد حمي وطيسها واشتد عودها إلا الأحرار ، ولو جاء الأسلوب خبراً أو طلباً على صورة الأمر " اسقوا بالمنايا " ونحوه، لما كان من تحريك الهمة وهز المشاعر، ما لهذا الاستفهام؛ ولَما استدرّ مشاعر الثأر والانتقام من العدو، كما وقع بهذا الأسلوب.

ويمكن القول في ختم حديثنا عن تكرار أدوات الاستفهام ، أن أسلوب الاستفهام كان أحد أدوات الشاعر التي استعملها في تصوير مشاعره وأحاسيسه الحزينة الثائرة من جهة، وتصوير مأساة نكبة دمشق من جهة أخرى ، وقد جاءت همزة الاستفهام في صدارة تلك الأدوات من حيث الاستعمال والتكرار ؛ وذلك لكون الهمزة هي أصل حروف الاستفهام وأكثرها استعمالاً .[118]

والأسئلة التي كانت تلحَ على الشاعر في قصيدته ، تنحصر في التساؤل عن مكانة دمشق ومنزلتها في الإسلام بغرض التقرير لهذه المنزلة المرموقة ، مع تساؤله عن النعيم الذي كُدّر ، والجمال الذي شُوَه ،وذلك لغرض التفجّع ، كما أن التساؤل عمن فجع الغيد وأخافهن هو موضع اهتمام الشاعر ؛ تحريكا منه للنفوس الغيورة ،

---

[118] ينظر : مفتاح العلوم ، السكاكي ، ص33 .

والقلوب الحية ؛ ليصل بعد ذلك إلى التساؤل عمن سيحمي الحمى ، ويدافع عن العرين ، إن لم يقم ذلك الثلّة الأحرار .

ثانياً- تكرار أدوات الشرط:

تكررت أداة الشرط "إذا" التي تدلُّ مع بقية أخواتها من أدوات الشرط على العموم والإبهام، إذ "من لوازم أداة الشرط، ألّا تدل على محدود، وإنما تكون دلالتها مبهمة وعامة" 119، ولا نجد في القصيدة تكرار لغير أداة الشرط "إذا" التي جاء تكرارها على النحو الآتي:

1) إذا رمن السلامة من طريق ** أتت من دونه للموت طُرق

جاءت " إذا " هنا أداة للشرط دالة على تحقق وقوع فعل الشرط مرتبة عليه جوابه، بخلاف " إن " التي تقيد الشكّ، وعدم تحقق وقوع الشيء، وبهذه الأداة استطاع الشاعر أن يرسم للمتلقي شدة الخطر التي تحيط بكل ما دبّ على الأرض أو طار بجناحيه في السماء؛ فهو دمار علوي وسفلي، وقد أفادت " إذا " أنَّ كلَّ من كان وقت النكبة في دمشق فإنه يبحث عن طريق النجاة، ويسلك ما يظنه سبيل السلامة من الحرب، لا سيما النساء والضعفاء والدواب والطيور، وقد رتَّب الشاعر على تحقق وقوع الفرار من القتل، وقوع الموت والقتل الذي لا يكاد ينجو منه أحد، وبهذا صوَّر الشاعر المأساة في أبشع صورها.

2) إذا عصف الحديد أحمرَّ أُفق ** على جنباته واسودّ أُفق

جاءت " إذا " الشرطية مبرزة وسيلة من وسائل الدمار وهي الحديد، فقد استخدم الفرنسيون الحديد والغاز والمشانق والسجون؛ لإرهاب أهل دمشق وقتلهم، وجاء الشرط للربط بين الوسيلة وأثرها، فإن هذا الحديد المتفجر إذا أطلق؛ دمَّر ما حوله وأظهر في أفق السماء احمراراً جراء انتشار لهبه في الآفاق، وسرعان ما يتحول الأفق الأحمر إلى اللون الأسود القاتم لانبعاث الدخان من أماكن الحريق، وانتشارها في الأجواء هنا وهناك.

3) إذا ما جاءه طَلاّب حقّ ** يقول عصابة خرجوا وشقّوا

تكررت أداة الشرط " إذا " في ثلاثة مواطن، حيث تتضمن " إذا " معنى الظرفية ومعنى الشرط، وتأتي مع الفعل الماضي لتفيد زمن المستقبل فهي دالة على وقوع

---

119 – الجملة الشرطية عند نحاة العرب، أبو أوس إبراهيم الشمسان، تقديم د. محمد فهمي حجازي، مطابع الدجوى، عابدين/ ط1/ 1401هـ/ ص211.

الحدث لا محالة، وإتيانها مع الفعل الماضي يدل على أنّ وقوع الحدث متحقّق، بالرغم من تحويلها دلالته إلى المستقبل، والشاعر قد لجأ إلى أسلوب الشرط مكرّراً له بأداته " إذا " لما يريد أن يصل إليه من إبراز حقائق كالخيال وأهوال عظام، يطمح الشاعر إلى تمكينها من نفس المتلقي.

وقد ولّد تكرار " إذا " الانسجام الدلالي والإيقاعي بين الشرط وجوابه مع الأبعاد التي يوحي بها " إذا " مما يولّد انسجاماً مع الموقف الذي يعبّر عنه الشاعر ويعيشه نفسياً، ويعبّر عنه شعرياً مع ما يهيئه التكرار الاستهلالي لـ " إذا " من الجرس الغنائي الذي من شأنه أن يقوّي النبرة الموسيقية.[120]

ولأداة الشرط "إذا" فائدتها البنائية ، التي تقوم بحفظ بنائية الأبيات ، وتشكيل رابط يعمل على تلاحمها وتواشجها " .[121]

وتكرار الشاعر للشرط يضفي على القصيدة مسحة فنية، لما لأسلوب الشرط من طاقة بلاغية وشحنة قوية من إثارة الانتباه والترقب والانتظار، والتطلع إلى مجيء جواب الشرط بعد استرسال النفس في إدراك معاني فعل الشرط في أول الجملة الشرطية، فلا تزال النفس مُندمجة في تأمل معنى الشرط وفعله وجملته، فإذا ما وصلت النفس إلى جواب الشرط " وقع منها موقع الشيء المنتظر، فتمكّن منها فَضْل تمكن، وقرَّ في أعماقها أي قرار[122]

ولا نجدُ استخداماً لأدوات الشرط في قصيدة الشاعر بغير " إذا " سوى مرة واحدة ،استخدم "إن" مرة واحدة في قوله " فإن رمتم نعيم الدهر فاشقوا "، وقد جاءت في موضعها دلالياً وموسيقياً، فإنه لو استخدم " إذا " لأخلّ بموسيقي البيت، كما أن المعنى الدلالي يقتضي " إن " الدالة على عدم قطعية حدوث الفعل، إذ ليس كلُّ الناس يرومون بهممهم، ويسمون بنفوسهم إلى بذل الروح وفداء الوطن، وإنما هذا من شيم الكرام ، وأخلاق الأبطال؛ والذين يناضلون دون وطنهم، ويستشهدون من أجل مبادئهم وقيمهم؛ أقلّ بكثير من أولئك الذين يفضّلون الدعة والكسل، والعيش في دار الهوان والإذلال.

المبحث الثالث: تكرار الكلمة

---

[120] ينظر : التكرار: أهميته وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة ، علي إسماعيل الجاف ، على الرابط teiiskuf

[121] ينظر : التكرار في الشعر الجاهلي ، "دراسة أسلوبية"، ربابعة موسى ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1988،ص31 .

[122] اللطائف البيانية والأسرار البلاغية في الآية الكريمة (إذا زلزلت الأرض زلزالها ..)، uqu.edu.sa

أولاً- تكرار كلمات بعينها:

جاءت أبيات القصيدة مركّزة على بعض الكلمات مردّدة لها، مما يدل على اهتمام الشاعر بها، وإبرازها للمتلقي لما لها من أثر نفسي على الشاعر، يستطيع من خلالها إبراز البعد النفسي له، وذلك على النحو الآتي:

1) تكرار كلمة: " قيل "

وقيل معالم التاريخ دُكّت ** وقيل أصابها تَلَفٌ وحَرْقُ

حيث كرَّر كلمة " قيل " مرتين، فهو لا يكاد يصدّق بالخبر الذي أرَّقه وأذهله، فجعل تركيزه على ترداد " قيل " طريقاً لتخفيف ما يَجد، وكأنَّ الحدث الجلل لا يزال زعماً لا يُصدَّق، وخبراً لم يثبت بعد، ليجعل بين "قيل"، وحقيقة الخبر وواقع الحدث؛ مسافة من التنفيس، ومساحة لإعادة قواه لتحمّل الصّدمة، وكأنه لا يزال يتحرّى صدق الخبر وثبوته بَعْدُ؛ إذ لا يكاد الشاعر يصدّق أن دمشق الجميلة المتألقة بأنهارها الجارية وحدائقها الزاهية، قد أصبحت ميداناً للإحراق والدمار والهلكة.

ومجيء"قيل" على صيغة البناء للمجهول هنا ؛ لعدم وجود مزيد فائدة للدلالة المرادة من البيت عند ذكر القائل ومعرفته ، وإسراعاً من الشاعر للانتقال إلى المقول نفسه ، الذي هو موضع تفجّع الشاعر وألمه .

2) تكرار كلمة :" ألْقَوا "

بني سوريّة اطّرحوا الأماني ** وألقوا عنكم الأحلام ألقوا

جاءت كلمة " ألقوا " مكرَّرة مرتين إلحاحاً من الشاعر على إلقاء الأحلام التي تصدّ عن النجاح وتحجب عن سُبُل الفلاح، ولا طريق للنصر على الأعداء، حتى يؤمن أبناء سورية بطرح الأماني، ويسرعوا في إلقاء الأحلام من أذهانهم، ويبنوا نجاحهم على الحقائق، معرفة وعملاً وأملاً، وقد أسهم تكرار " ألقوا " هنا -إضافة إلى أثره في موسيقى البيت واستقامته - في حثّ أبناء سورية، وحضّهم على كشف القناع عن الحقيقة، وإحكام التعامل معها، مستشعرين خطر العدو المدلهمّ، وضرورة انطلاقهم يداً واحدة، وسهاماً مجتمعة في نحور الأعداء، ليحققوا النصر ويطردوا الأعداء.

وقد استعمل الشاعر لفظة "اطّرحوا " في الشطر الأول لما تفيده من الإلقاء بعيدا بشدّة ، فالاطّراح يفيد دلالة الإلقاء مقترنة بإبعاد المطروح ، واستعمل الشاعر لفظة "ألقوا" في الشطر الثاني مكرّرة،مبرزاً من خلالها ضرورة مفارقة تلك الأحلام

،ووضعها عن رؤوسهم حتى لا تثقل كواهلهم، ويضل بسببها مسارهم ، ويبور سعيهم .

3) تكرار كلمة:" الأيك "

برزن وفي نواحي الأيك نار ** وتحت الأيك أفراخ تُزَقُّ

جاءت كلمة " الأيك " مكرّرة؛ تركيزاً من الشاعر على تلك الكلمة، ليُبرز اتساع الدمار، وشموله للمكان، وسائر الكائنات، فكما أن الستور قد شُقِّقت وفتيات المقاصر قد رُوِّعت، وأُخرجن المخدَّرات من عشهن وسترهن، فبرزن متفجّعات ملتاعات، يبحثن عن مأمن لهن، فتباغتهن نار تلتهب في كلّ ناحية من " الأيك " لا تُبقي مكاناً مستوراً، ولا جزءاً حياً معموراً؛ ووراء الأيك أفراخ الطيور التي ذُعرت وأخيفت، فصاحت بأصواتها التي يعبّر عنها بالزقزقة، ولكنها هنا " تُزقَّ " فهناك من أخافها واضطرها بغير إرادتها لهذه الأصوات التي تعبّر هنا عن خوفها وهلعها؛ وقد ذكر الشاعر الأفراخ، ولم يذكر " الوَرِق " التي جاءت في قوله أول القصيدة " وملء رُباك أوراق ووُرق " فأين هذا الحَمام الذي امتلأت به الرّبى قبل هذه النكبة؟ وهل كان هو –أيضاً- واقعاً تحت هذا التقتيل والإحراق حتى بقيت هذه الأفراح بلا أم تحتضنها وتطعمها، فلم يبق لها إلا أصوات الاستعطاف وأنغام الاستجداء وأصوات الفزع والذعر؟ هذا ما يظهر من دلالة هذا البيت.

4) تكرار كلمة " طريق "

إذا رُمن السلامة من طريق ** أتت من دونه للموت طُرقُ

جاءت كلمة " الطريق " مكّررة مرة مفردة ومرة مجموعة، وذلك لتصوير حقيقة الخوف الذي أصاب " دُمى المقاصر "، وأسباب الموت والهلاك التي أحاطت بهن من كل حدب وصوب، ولمّا كان الأمل في السلامة ضئيلاً والسبيل المتوهم منه النجاة سرداباً ضيّقاً، جاءت كلمة الطريق مفردة مع إرادة السلامة، وأما طرق الموت وأسباب الهلكة، فإنها تحيط بهن من كل مكان؛ لذا جاء التعبير عن الطريق بالجمع " طُرق" ؛ ولسرعة أسباب الهلاك دون النجاة جَعَل طرق الموت تقطع عليهن أسباب النجاة بقوله " أتت من دونه للموت طرق " وبهذا يكون الشاعر قد أفاد من تكرار كلمة " الطريق " بما يخدم المعنى ويعبّر عن مأساة هؤلاء الغواني، مما يدل على أن نكبة دمشق أصبحت ميداناً للموت، ومذبحة لا يكاد ينجو منها أحد.

5) تكرار كلمة " أفق "

إذا عصف الحديد احمرَّ أفق ** على جنباته واسودَّ أُفق

جاءت كلمة " أفق " مكررة، مبرزاً الشاعر من خلال تكرارها أثراً بارزاً لهذا الدّمار، الذي لم يسلم منه الهواء ولا الفضاء، كما أن الأرض تلظت بجحيمه، وأهلها قد اصطلوا بناره، فهذه آثار تلك النيران المحرقة؛ تراها في الأفق حمراء تارة، وسوداء أخرى، وكلا اللّونين دالّ على الإحراق ، وهو أثرٌ من آثار الدمار، فإن غابت عن نظرك صورة تلك النار المرتفعة في الأجواء العالية في الأفق، فإنه لا يغيب عن ناظريك دخان خانق يعلو طبقات الجو، وقد استطاع الشاعر بتكراره وتركيزه على " الأفق " في هذا البيت أن يقرِّب للمتلقي صورة مخيفة تهز الكيان، وتحرك الجنان، وتؤثر في نفس المتلقي ليشارك الشاعر ألمه، ويشاطره حزنه، ويعيش معه مشاعره تجاه الحدث الدامي.

6) تكرار كلمة: " يسقي "

ومن يسقي ويشرب بالمنايا ** إذا الأحرار لم يُسقوا ويَسقوا

تكررت كلمة " يسقي " ثلاث مرات، للمفرد تارة، وللجمع مرتين إحداهما مبنية للمفعول والأخرى للفاعل، وقد أضفى تكرار الكلمة نغمة موسيقية انسيابية بتكرار حرف السين المهموس، مع دلالة الكلمة على السقيا والارتواء؛ مما جعل من القتل والغناء سقيا حياة، وغيثاً مباركاً، وصيّباً نافعاً، ينبت العزّة ويثمر النصر.

7) تكرار كلمة " قناها "

وحُرّرت الشعوب على قناها فكيف على قناها تُسترقُّ

تكرّرت كلمة " قناها " في شطرَيّ البيت ؛ مما أحدث توازنا في البيت وتقابلاً بين وصفين متناظرين ، فقد جاءت لفظة "القنا " في الشطر الأول للحريّة والنصر ، وجاءت في الشطر الثاني للعبودية والهزيمة ، فتلك القنا التي كانت حياة للإنسانية ، أصبحت سبيلا للموت والاستعباد

7) تكرار كلمة: " كُلّ "

نصحت ونحن مختلفون داراً * ولكن كلنا في الهم شرق

وللأوطان في دم كلّ حُرٍّ ** يـــد سلفت ودين مستحق

وللحـرية الحمـــراء بـــاب ** بكل يدٍ مفرّجَة يُدَقُّ

نصـرتم يوم محنتكـم أخــاكم ** وكــل أخ بنصر أخيــه حقُّ

لكـل لبـــوءة ولكـل شبل **نضال دون غايتـــه ورَشْقُ

وكل حضــارة في الأرض طالت ** لها من سرّ حك العلوي عِرق

كـأن من السمــوأل فيه شيئاً ** فكـل جهـاته شـرفٌ وخُلْـقُ

نلحظ تكرار كلمة " كل " سبع مرات وهي في كل بيت منسجمة مع المعنى الذي يعرض له الشاعر في ذلك البيت، وهذه الكلمة جاءت في العربية للاستغراق والعموم، وهي أمّ أدوات العموم، وتأتي لاستعمالين أحدهما الاستغراق والشمول، وثانيهما الكمال[123]

وتأتي " كلّ " مضافة ومقطوعة عن الإضافة لَفْظاً، وقد جاءت في الأبيات السابقة مضافة إلى النكرة خمس مرات ولفظة " كُلّ " حين إضافتها إلى النكرة فمعناها بحسب ما تُضاف إليه " فيجب مراعاة معناها الذي هو مطابقة ما تُضاف إليه، فحينئذ يُطابق الصّفة، والضمير النكرة التي أُضيفت " كلّ " إليها في التذكير والتأنيث والجمع والإفراد ".[124]

وجاءت " كلّ " مُضافة إلى معرفة في موطنين من الأبيات السابقة، وهي عند إضافتها إلى معرفة " يجوز مراعاة لفظها ومراعاة معناها، نحو: كلّهم قائم، وكلّهم قائمون ".[(2)]

وتكرار كلمة " كل " يأتي في الأبيات للتركيز على اللحمة الواحدة من وحدة الدم ووحدة اللغة ووحدة المكان، والشاعر بذلك ينصر تلك القضية بدافع تلك الوحدة التي توجب عليه وعلى المتلقي الإحساس بذلك الجرح الدَّامي، والشعور بذلك الألم، شأن الجسد الواحد.

والشاعر يُركّز على " كلّ " للانتخاء، وتحريك الحمية، وإثارة الحفيظة في نحو قوله " في دم كُلِّ حُرٍّ " وقوله " لكلِّ لبوءة ولكلِّ شِبلٍ ".

ثانياً– تكرار الكلمات المتلائمة:

لما كان موضوع القصيدة هو الحديث عن مأساة بلد وتصوير معاناة أهله، ورسم صورة للدمار الذي أصابه، ووصف المشاعر والأحاسيس تجاه هذه الكارثة، فقد تكررت الكلمات التي تشترك جميعها في إعطاء صورة بارزة ولوحة مكتملة عن هذا

---

[123]) ينظر : مصابيح المعاني ، ابن نور الدّين ، ت: جمال طلبه ، ص233 .

[124]) السابق ، ص 234 .

[(2)] **السابق نفسه.**

الحدث، فجاءت ألفاظ: الدكّ والتلف والإحراق والهتك، والشق والنار، والقذائف والمنايا، والخطف والصعق، نلحظ ذلك في الأبيات الآتية:

وقيــل معالــم التأريخ دُكّت** وقيــل أصابها تلف وحرق

رُبـاع الخلد ويحــك ما دهاها ** أحقا أنها درستْ أحـقُّ

وأيــن دمى المقاصــر من حجالٍ ** مهتّكةٍ وأستار تُشـقُّ

برزن وفي نواحــي الأيك نــارٌ ** وخلـفَ الأيكِ أفراخٌ تُزقُّ

بليــل للقذائف والمنايا ** وراءَ سمائــهِ خطفٌ وصَعْقُ

وقد استطاع الشاعر من خلال تلك الألفاظ مجتمعة أن يصوِّر المشاهد في ساحة الحدث، وكأن المتلقي يراها رأي العين، فما من وسيلة للدَّمار إلا اتخذت، وما من طريق للإفساد والقضاء على البلد وقتل أهله وإذلال أبنائه وانتهاك حرماته، إلا أوجدت، فهذا يُدكّ، وذاك يُتلفُ، وآخر يُحرق، وهذا يُشقّ، وذاك يُخطف، وآخر يُصعق، حتى درست البلاد وأُبيد العباد.

ثالثاً: تكرار الكلمات المتضادة:

لما استطاع الشاعر من خلال الكلمات المتلائمة رسم صورة مكتملة، ومشاهد دقيقة، فقد تمكن من خلال ظاهرة تكرار الكلمات المتضادة، أن يعطي تلك الأحداث أعلى درجات الرهبة ، وأشد منازل التضحية والبسالة.

وقد جاء تكرار الكلمات المتضادة في القصيدة على النحو الآتي:

1) تكاد لروعة الأحداث فيها ** تخال من الخرافة وهي صدقُ

فالشاعر يعطي الحدث أعلى درجات الذعر والذهول، حتى يظنه الظان، خرافة لا حقيقة لها؛ وجَمعُ الشاعر هنا بين الخرافة والصدق، قد تم توظيفه في البيت لإظهار الحقائق المؤلمة، في صورة المشاهد المتخيلة الموهومة، مبالغة في تهويلها.

2) سماؤك من حُلى الماضي كتاب ** وأرضك من حُلى التاريخ رِقّ

يجعل الشاعر من دمشق " سماءً " قد حُلّي ودُبّج بالمآثر، وأرضاً قد ازدانت بعبق التاريخ، ليعيد لها في نفوس المتلقّين مكانتها التي عُرفت بها، ومجدها الذي سمت به، وتاريخها الذي أضحى مفخرة لها، ومقابلة الشاعر بين السماء والأرض، فيه مزيد استقصاء لمفاخر دمشق ومناقبها.

3) بلاد مات فتيتها لتحيا ** وزالوا دون قومهم ليبقوا

جاء التضاد بين كلمتي "مات وتحيا"، وكلمتي " زالوا ويبقوا "، وقد استطاع الشاعر من خلال التضاد أن يرسم صورة البطولة لهؤلاء الفتية الذين ضحّوا بأرواحهم وبذلوا مهجهم ليحيا أهلها، وقدّموا نفوسهم فدى لأهلهم ؛ حينما وجدوا أن في موتهم حياة لأهلهم، وفي استشهادهم بقاء لبلدهم، وقضاء على كيد أعدائهم ومكر خصومهم.

4) ويجمعنا إذا اختلفت بلاد ** بيانٌ غير مختلفٍ ونطْقُ

ركَّز الشاعر في هذا البيت من خلال كلمة(يجمعنا) التي تقابل "اختلفت"، على وحدة البيان واللغة التي تجمع أهلها تحت صرح واحد ليشعروا بمأساة بعضهم، وكل أبناء جنس وأصحاب لغة يتألمون لبعضهم بدافع الفطرة السليمة المتزنة ،وقد استطاع الشاعر بهذا التضاد رسم صوتين متقابلتين : الأولى صورة التآلف والاجتماع والوحدة التي هي موضع اهتمام الشاعر في السياق العام للقصيدة ، فقد استطاع الشاعر من خلال تركيزه على وحدة المشاعر والأحاسيس التي سيطرت على القصيدة ، بينما جاء في مقابلها صورة التباعد في الديار والاختلاف في الأمصار ، التي لم يُرِدها الشاعر ، وإنما عبَر مِن خلالها إلى مراده حتى لا تُوهم تلك الصورة أحدا أن الهم غير الهمّ ، وأن الجسد الواحد لم يعد واحدا .

5) وقفتم بين موت أو حياة ** فإن رُمْتُم نعيم الدهر فاشْقوا

قابل الشاعر بين " الموت والحياة " وقد عطف بينهما بحرف العطف " أو " إيذاناً بقربهما من المجاهد في ميدان المعركة، وأن هؤلاء الفتية في ميدان المعركة هم من يختار أحدهما، فإما أن يفرّ من مجاهدة الأعداء، ويختار البقاء على الذل والهوان؛ وإما أن يجاهد مستقبلاً الموت بوجهه، مقبلاً عليه بمهجته، وقد رتّب على التعب والنصب والبذل والتضحية، نعيم الأبد وسعادة الدهر، وقد جعل من أحد الضدّين نتيجة لضده، إذ الراحة لا تدرك بالراحة، والنعيم لا يدرك بالنعيم.

6) ففي القتلى لأجيال حياة ** وفي الأسرى فدى لهم وعتْقُ

جمع الشاعر بين متضادتين مع اختلاف الصياغة تمثلان قُطبي القصيدة ، وهما "القتلى" و "حياة الأجيال" واستطاع إيجاد رابط بينهما ، وجامع لهما أنتج منه الدلالة التي يريدها، والثمرة التي يؤمّلها، فالشاعر يركّز في قصيدته على وجوب التضحية ، وأنها طريق النصر على الأعداء، ولا حياة لأهل دمشق إلا بالموت، فبقدر ما يقدّمون من القتلى؛ تكون حياة الآخرين، وبقدر ما يتعرض أبطالهم للأسر؛ يكون الفدى لهم والعتق، فالشاعر استطاع بناء المتناقضات والجمع بين المتضادات مع تكرارها في

قصيدته، سواء كانت بشعور أو باللاشعور مما يدل على أن القضية المهيمنة على الشاعر، التي تشعل ذهنه، وتجيش بها نفسه وتقذفها شعراً لسانه، هي قضية الجهاد، وقتال الأعداء، حتى يُطردوا؛ فيحصل النصر، ويُكبت العدو.

7) ولكن ذادة وقِراةُ ضيف ** كينبوع الصفا خشنوا ورقّوا

قابل الشاعر بين " خشنوا ورَقّوا " وهما صفتان متقابلتان، تحسنُ هذه في موضعها، وتلك في موضعها، ولما كان السياق سياق قتال وحرب؛ قدَّم " خشنوا " التي تكون في حال الممدوحين مع عدوهم وهم هنا " الدروز "، قدَّمهم على " رقوا " التي تكون مع بعضهم فهم أعزة مع أعدائهم، رحماء رقيقون مع بعضهم.

8)يُفصِّلُها إلى الدنيا برِيد ** ويُجمِلُها إلى الآفاقِ بَرْقُ

جاء الطباق في البيت بين " يُفصِّلُها "و"يُجمِلُها" وقد وَفقِّ الشاعر في توظيف هذا التضاد داخل القصيدة، فإن في لفظة " يُفصِّلُها " دلالة على عِظم الحداث و انتشار خبره، حتى أَصبح يروي الناس من بلد إلى بلد دقائق أحداثه وتفاصيل مشاهده، وقابل ذلك التفصيل بإجمال البرق لذلك الخبر، فجعل لمعان البرق صدى كذلك الخبر الذي عم الدنيا و ملأ الكون فالبرق يحمل في طيات لمعانه خبر هذه المأساة، يلمحه فيها كل من وصل إليه تفاصيل المأساة فيشعر بالأسى واللوعة، وكأنَّ البرق يرسل بلمعانه رسالة موجزة مجملة يقرأوها كل محب لدمشق ومشفق على أَهلها.

المبحث الرابع: تكرار الصورة البيانية

جاءت الصورة البيانية في القصيدة مبرزة حجم النكبة التي أُصيبتْ بها دمشق، ومعبّرة عن عمْق جُرْح الشاعر، وعظيم لوعته على ما أصاب دمشق من أحداث مفجعة ومشاهد مؤلمة، وقد تكرَّرت الصورة البيانية في صورة الاستعارة تارة، وفي صورة التشبيه تارة أخرى ، على النحو الآتي بيانه :

أولاً- الصور التشبيهية:

1) سلي من راع غيدك بعد وهنٍ ** أين فؤاده والصَّخر فرقُ

يخاطب الشاعر دمشق طالباً منها سؤال المستعمر الذي أخاف غيدَها مع ضعفهم ومسكنتهم، جاعلاً ذلك مدخلاً للصورة البيانية التي تمثَّلت في التشبيه الضمني (أبين فؤاده والصخر فرق) حيث شبَّه فؤاد المستعمر بالصخر في قسوته، وهذه صورة مشهورة مكرورة، وإنما جاء تجديدها في البيت من خلال وضعها في صورة

الاستفهام المتضمنة للتوبيخ والتأنيب، وبذلك استطاع الشاعر أن يُخرِج الصورة في ثوب كشيب، وحُلّة جميلة.

وميزة التشبيه الضمني الذي جاء في الصورة السابقة ، أنه يقوم على حقائق أُخرجت مخرج الحكم .[125]

2) وللمستعمرين وإنْ ألانوا ** قلوبٌ كالحجارة لا تَرِقُّ

تكرَّرت صورة تشبيه قلوبُ العدو بالحجارة لما تتصف به الحجارة من قسوة لا تلين معها ولا ترقّ، وكذا قلوب من يقتلون البريء، ويذبحون الطفل، وينتهكون عِرْض العفيفة، ويكدّرون صفو العيش، ويروّعون الآمنين، فإنهم وإن لانت منهم الألسن، ولكن فعل أيديهم وصنائع قراراتهم دليل قسوة، وبرهان قُبح سريرة، وخبث الضمير.

ولم يكتف الشاعر بتشبيه قلوب الغزاة بالحجارة ، حتى وصفها بأنها لا ترقّ ؛ فهذه الحجارة ليست من النوع الذي تتفجّر منه الأنهار ، أو يشقّق ، وإنما هو نوع آخر ، لا يرقّ ولا يلين ؛ زيادة في وصف قسوة قلوب هؤلاء البغاة .

3) جرى في أرضها فيه حياة ** كمنهلّ السماء وفيه رزقُ

شبّه الشاعر دم الثوَّار الذين رضوا بالموت ليحيا بلدهم، وسالت دماؤهم ليكفوا الظلم عن أخوتهم ذلك الدم الذي ينبع بالحياة وينبعث بوقود العيش؛ إذ هو الطريق الوحيد لإخافة الأعداء وإيقاف نزفهم للدماء وعدوانهم على الأبرياء؛ فقد شبّه دم هؤلاء الصفوة بماء المُزْن الذي ينهلّ وابلاً على الأرض لتحيا بعد موتها، وتهتزّ وتربو؛ بعد إذ كانت هامدة، ولم يكتف الشاعر بهذا التشبيه حتى قال " وفيه رزق " إذ هو غيث طيّب مبارك يثمر ما يأكل الناس والدواب، إذ ليس كلّ ماء ينزل ينبت وينتج، ثم إنه ينزل على أرض مباركة طيبة نقية، تقبل الماء فتنبت وكذا أرض الشام فهي أرض مباركة، تستحق أن يجري فيها دم الشهداء، دفاعاً عنها وحفظاً لبقية أهلها، والمتأمل لهذه الصورة يدهشه التقاط الشاعر للمشبّه به ووضعه في هذا السياق، حيث استطاع الشاعر أن يجعل من الموت حياة، ومن الدم الذي يسيل من أشلاء الشهداء غيثاً نافعاً، وصيّباً طيباً، فما أجمل أن تنفخ هذه الصورة البيانية في دم الميت روحاً ليحيا، وتمنحه حياة ليبقى، وتصنعه رزقاً مباركاً وغيثاً نافعاً.

4) وكم صيد بدا لك من ذليلٍ ** كما مالت من المصلوب عنقُ

---

[125]) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد هادي الطرابلسي ، ص153 .

التقط الشاعر صورة مبهرة استطاع من خلالها بيان خطرالخونة الذين يولّيهم الأعداء ، ويطلقون عليهم ألقاب الإمارة، لينخدعوا لهم، وينفّذوا خططهم، وإنما هم أذلّاء قد باعوا البلاد وجعلوها صيداً سهلاً للأعداء القانصين، الذين لا يرقبون إلاًّ ولا ذمّة في أهل تلك البلاد، وقد شبّه البلاد التي في يد هؤلاء، بعنق المصلوب الذي مال منه بعد صلبه، فأصبح سهْل الاجتزاز لموت صاحبه، وعدم قدرته على الدفاع عنه، فالمصلوب هو ذلك الملقب بالإمارة، والمغرور من أعدائه بالولاية، والعنق الذي مال من صاحبه وأصبح بارزاً يراه الرائي ويبصره القاصي والداني، هو ذلك الجزء العزيز من هذا البلد الذي أصبح فريسة سهلة بيد الأعداء.

5) ولكن ذادة وقراة ضيف ** كينبوع الصفا خشنوا ورقّوا

يمتدح الشاعر "الدروز" وأنهم يذودون عن العرين، ويكرمون الضيف ويشبههم بينبوع الماء الصافي الذي لم يُكدّر، وقد أضاف الينبوع إلى " الصفا " لإفادة صفائه من الطين ونحوه، ولما وصفهم بالشدة مع أعدائهم وأنهم ذادة عن وطنهم، وأنهم كرماء مع ضيوفهم؛ ناسب ذلك قوله " خشنوا ورقّوا " فأحسن ختم البيت بما يناسب معناه المتقدم، فهم غلاظ على أعدائهم، رقيقون بضيوفهم وأصدقائهم، وقد أحسن الشاعر تقديم " ذادة " على " قراة ضيف " وتقديم " خشنوا " على " رقّوا "؛ لأنَّ المقام مقام ذود عن البلاد، وخشونة على الأعداء، وشدة على الألدّاء.

6) أَلستِ دمشق للإسلام ظئراً ** ومرضعة الأبوّة لا تُعقّ

شبّه الشاعر دمشق بالأُمّ المرضعة الحانية على أَبنائها، وقد جاء التنبيه في صورة الاستفهام التقريري ،جاءت الصورة البيانية بمثابة المقدمة، ليقرِّر الشاعر النتيجة بقوله "ومرضعة الأُبوة لا تعُقّ" جاثاً بذلك أهل الإسلام أجمع على برّ دمشق ،تلك الأم الرؤوم لبني الإسلام وتحريرها من عدوّها، وإعادة مجدها لها.

7) دم الثوار تعرفه فرنسا ** وتعلم أَنه نور وحقُّ

شبّه الشاعر دم الثّوار بمشعل الهداية للأجيال اللاحقة، وقد جاء التشبيه بليغاً محذوف الأَداة ووجه الشبه وعطف على تشبيهه بالنور، وصفه بالحق، إذ هي دماء تسيل في موضعها الذي ينبغي أَنْ تسيل فيه، وأرواح تزهق في في محلّها الذي يجب أن تزهق فيه.

ثانيا / الاستعارة:

1) ومعذرة اليراعة والقوافي ** جلال الرُّزْء عن وصفٍ يدقَّ

جاءت صورة الاستعارة في البيت متمثّلة في اعتذار القلم عن الإبانة والشعر عن وصف تلك النكبة، التي دقّت وجلّت عن الوصف، وقد وُفِّق الشاعر في استهلال القصيدة، بالاعتذار لدمشق، إذ القصيدة جاءت تصف ما أصاب أهل دمشق من قتل وتشريد، وما أصاب أطفالها ونساءَها من ترويع وتخويف وتقتيل، وما وقع في جمال طبيعتها من إتلاف وإحراق، وقد جعل من القلم والشعر معاً مشاركين بمشاعر الأسى وأحاسيس اللوعة، ومعتذرين عن إبراز الصورة الحقيقية لحجم المأساة والكارثة التي ذهبت بها دمشق.

2) وبي مما رمتك به الليالي ** جارحاتٌ لها في القلب عمقُ

احتوى البيت على صورتين من الاستعارة، حيث جاء الشطر الأول مصّوراً الليالي رامياً، قد أصاب من رميته بمقتل، فنتج عن ذلك صورة الاستعارة في الشطر الثاني، حيث جعل لذلك المصاب أثراً حسياً وجرحاً غائراً في قلبه، وبهاتين الصورتين اكتمل تصوير انفعال الشاعر لهذا الحدث، وتأثّره لهذه المأساة، وإبرازه للبعد النفسي الذي يعيشه، ويشعر به تجاه نكبة دمشق.

3) دخلتكِ والأصيل له ائتلاق ** ووجُهكِ ضاحك القَسَمَات طَلْقُ

يعود الشاعر بخياله إلى ما قبل المأساة يصوِّر دمشق فتاة جميلة حسناء، قد ضَحِكت فرحاً، وتهللت أسارير وجهها ابتهاجاً؛ وذلك لكونها تعيش في لحظات بحبوحة من العيش، وصفاء من الهمّ، ونقاء من الغمّ، وسعة من الرزق، وقد اختار وقت الأصيل؛ لأنه أفضل الأوقات من حيث انكسار ضوء الشمس، واعتدال الجو، وجمال الغروب، وعادة ما يتغنى الشعراء ويتغزّلون بمحبوباتهم، مستلهمين هذا الوقت لملاءَمة جمال هذا الأصيل لجمال المحبوبة وحسنها، وحينما نتأمل صور الاستعارة السابقة، نلحظ تركيز الشاعر على تصوير دمشق في ماضيها الأنيق وأمسها الجميل، وهذا ما يسمو الشاعر لإبرازه للمتلقي من خلال هذه الصورة الاستعارية الجميلة المعبِّرة.

4) وللأوطان في دم كُلِّ حُرٍّ ** يدٌ سَلَفتْ ودين مستحقُّ

استطاع الشاعر بهذه الصورة المتفرّدة والاستعارة المتألقة، أن يجعل من الوطن صاحب فضل لا ينسى فضله، ومعروف لا يُنكر معروفه، وجميل لا يَجحد الحرّ جميله، وإنما تكون اليد التي تأتي بمعنى النعمة والمعروف في مثل هذا السياق، للإنسان الكريم السخي، والشاعر يُعبّربااليد عن معروف الوطن وإحسانه لأهله، لكونها أداة لذلك العطاء والبذل والسخاء، وبهذا يكون الشاعر قد بعث في الوطن

الحياة، وجعله مفضالاً ذا أيدٍ كثيرة وفضائل عدة، ومهما حاول الحرّ أن يردّ جميله ويوفيه دَينَه المستحق عليه فلا يزال مقصِّراً معه، إذ " كُلُّ سبق دون سبقه تبع ".

واليد التي سلفت من الوطن تجاه أهله، إنما يعرفها ويكافئها " الحُرُّ " الذي فيه أخلاق الأحرار؛ ولذا قال الشاعر " في دم كل حُرٍّ " ولم يعد معروفاً يشعر به الحر؛ وإنما هو معروف ارتضعه وترعرع به، ونشأ عليه حتى أصبح ينبض مع كل قطرة من دمه، ويجري مع كل وريد من جسده؛ وردّ المعروف وقضاء الدين إنما يكون بالدفاع عنه، ولو كان المبذول هو الروح والمهجة ، والنفس التي بذلها أقصى غاية الجود في الوجود .

5) وتحت جنانك الأَنهار تجري ** وملء رُباك أَوراق وورق

استعمل الشاعر الاستعارة التصريحية المتمثلة في استعارة الجنان التي تجري من تحتها الأَنهار لحدائق دمشق و أنهارها ليقابل تلك الصورة الجميلة الجاذبة الفاتنة، بتلك الصورة البشعة المنفّرة، التي تحولت إليها دمشق على يد الأَعداء ؛ ولما ذكر الشاعر تلك الحدائق التي شبهها بجنات الخلد؛ ناسب ذلك أن يذكر الوُرق، وهو الحمام المتناثر في أرجاء تلك الحدائق ، وعلى ضِفاف الأَنهار ؛ فيزيد منظر الورقاء ونتقّلها من شجرة إلى أخرى ومن فن إلى فنين؛ تلك الجنان جمالاً ونضارة وحُسْنا.

6) غَمَرْتُ إِباءَهم حتى تلظَّت ** أَنوف الأسد واضطرم المدقَّ

جاءت الاستعارة في قوله" تلظت أنوف الأسد" حيث جعل الشاعر من أَهل دمشق أُسْداُ، قد تلظت غضباً وهاجت غيظاً ، حينما حرَّكتهم قصائد أحمد شوقي الحماسية، لإبائهم الضيم وأنفتهم من الذّل، وهذا أولُ طريق للنصر، وهزيمة العدو.

وجاءَت الاستعارة الثانية ني في قوله" واضطرم المدَقَّ" إذ جعل الشاعر قصائده الحماسية التي هيجت أبطال دمشق وشجعانها سبباً في اضطرام المدقّ ، فقد أصبح المدقّ الذي هو في الأصل ما تُدقّ به الحبوب ونحوها، طاحوناً كبيراً متّسعاً لطحن الأعداء ودقّهم، فاستعار المدقّ للحرب التي تحرق الأَعداء ، وتتلظى حامية تلتهب أَجسامهم ؛ فالحرب في الصورة البيانية عند الشاعر مدِقّ كبير يطحن الأعادي ويخلّص منهم البلاد.

7) صلاح الدين تاجك لم يُجمّل ** ولم يُوسم بأزين منه فرق

استعار الشاعر الفتاة الجميلة التي لَبست التاج وتجمّل به فرقُ رأسها لمدينة دمشق، التي صوّرها الشاعر متجمّلة بقبر البطل المسلم صلاح الدّين الأيوبي، رَمز البطولة

على مَرّ الأزمان، فجعل منها فتاة قد لبست على رأسها أَجمل حُلية، وأَحسن تاج، أصبح علامة فارقة لها دون سَواها.

8) وكل حضارة في الأرض طالت ** لها من سرْحِك العلوتي عرقُ

استطاع الشاعر تصوير عراقة حضارة دمشق وشموخها من خلال صورتي الاستعارة، ففي الشطر الأول جعل من الحضارات العريقة شجرة تشمخ في السماء وتعلو في الأفق و تتراءى من بُعْد .

وفي الشطر الثاني جعل سرّ شموخ كل حضارة ضربت بأطنابها في التاريخ؛ هو اعتمادها على عِرق من شجرة دمشق الباسقة طولاً و الراسخة أَصلاً، و ذلك على سبيل الاستعارة التصريحية.

9) لكل لبوءَة ولكل شبل ** نضال دون غايته ورشق

استعار الشاعر البوءَة لنساء دمشق، والشبل لأبطالها، جاعلاً نضالهم ورشقهم لأعدائهم وتضحيتهم وفداءَهم، قد فاق البشر بسالة وجراءَة وشجاعة، حتى أصبحتَ ترى في دمشق أسوداً تزأر وتهجم، ولم يعودوا بشراً على أَرض المعركة، مبالغة في وصفهم بالقوة و الشجاعة والإباء.

10) ومن يسقى و يشرب بالمنايا ** إذا الأحرار لم يُسقوا و يَسقوا

استعار الشاعر الكأس للمنية، وهي صورة قديمة في الشعر العربي جدّدها الشاعر من خلال تقديمها في صورة الإنشاء، محفّزاً أَبطال دمشق وأَحرارها على ورود المنايا، التي لابد لواردها من أن يشرب ويسقي غيره، و إنما تكون ساحة المنايا في ميادين القتال والنضال ونزال الأبطال .

11) وللحرية الحمراءِ بابُ ** بِكُلِّ يدٍ مضرَّجةٍ يُدَقُّ

جعل الشاعر من الحرية حديقة جميلة أشجارها وارفة ظلالها، لا يُفتح بابها إلا بالدماء الزكية، لمناضلٍ يحلم بالحرية، ويسمو إِلى جنابها.

ونلحظ عند تأمل تكرار الصور البيانية ، أن تكرار صور الاستعارة يفوق تكرار صور التشبيه ، بالرغم من أن الشاعر ينتمي لمذهب الشعر القديم المعني بالمعنى ، الذي تغلب عليه صور التشبيه الذي يحافظ على حدود الأشياء بذكر أركان التشبيه ، وتتسم الصورة فيه بالبساطة والوضوح ؛ ولعل تعليل غلبة الاستعارة على القصيدة يعود إلى كون الحدث الذي هو موضوع القصيدة فيه من الفضاعة وسرعة تحوّل الأشياء وزوال ماهيتها وتلاشي الحدود الفاصلة بينها ؛ ما يجعل الاستعارة هي

الغالبة في التعبير والوصف داخل ظلال القصيدة ، إذ هي الأقدر في إبراز دقة الأحداث ،وكشف مستورها ، ورسم الصورة الشاخصة الحيّة لتلك المشاهد والأحداث .

الخاتمة

جاءت هذه الدراسة في بلاغة التكرار في قصيدة أحمد شوقي في نكبة دمشق.

وقد عُنيت بتتبع صور التكرار في القصيدة ومحاولة إبراز بلاغته وبواعثة.

وقد انتهت إلى نتائج عدة من أبرزها:

أولاً: تمثَّل تكرار حروف المعاني في قصيدة "نكبة دمشق " في حروف العطف وحروف الجرّ، وقد جاء حرف الواو في صدارة حروف العطف ، حيث تكرر أكثر من سبعين مرّة أداة ربط بين الكلمات القصيدة وجُملها وأبياتها ،وجاء بعد الواو حرف الفاء الذي تكرّر أربع مرات، وورد حرف "أو" و"ثم " دون تكرارها ، وقد كان لحرف الواو أثره البالغ في ترابط القصيدة وتوزيع النغم الموسيقى داخل الأَبيات من خلال دلالته الواسعة على المشاركة في الحكم ، يليه حرف الفاء الذي جاء بدلالة التعقيب مرتين وخرج عنها مرتين حسب ما يقتضيه المعنى وتتطلبه الدلالة.

وقد تكررت حروف الجر في القصيدة على النحو الآتي بيانة:

- تكرر حرف "في" سته عشرة مرة.
- تكرر حرف "تا" في سته عشرة مرة.
- تكرر حرف "على" أربع مرات.
- تكرر حرف "عن" ثلاث مرات.

وقد جاءت تلك الحروف في معانيها الأصيلة تارة، وفي المعاني المجازيه تارة أخرى، حسب مايحتاجه السّياق الدلالي في كلّ موضوع.

ثانياً: تكررت أدوات الاستفهام في مواضع عدة من القصيدة، وهي: "هل، الهمزة،كيف، ما ، من، أين" وقد عبّر الشاعر من خلال تكرار تلك الأدوات عن تفجّعه تارة، وقد بعثه على ذلك التكرار حُبُّ الشاعر لدمشق و ثوران حفيظته لما يستمتع به من نخوة العروبة، وإباء الضيم، ولإحساسه بمأساة الإنسان و ألمه في هذا البلد المكلوم.

ثالثا: تكررت أداة الشرط "إذا" ثلاث مرات .

وقد أضفى تكرار الشرط على القصيدة مسحة فنية لما يتمتع به الشرط من طاقة بلاغيّة وشحنة قوية من إثارة الانتباه و الترقب و الانتظار.

رابعا: تنوع تكرار الكلمة في القصيدة ما بين تكرار الكلمه بعينها، وتكرار الكلمات المتلائمة، وتكرار الكلمات المتضادة.

وقد أفاد تكرار الكلمات في القصيدة تركيز الشاعر على وصف النكبة وإبراز مظاهر المأساة من جهة، وإبراز مكانة دمشق من جهة أخرى وحث أهلها على التضحية و الجهاد، وبذل الغالي والنفيس للوصول إلى الحرية و النصر على العدو.

خامساً: تكرَّرت الصور البيانية في القصيدة متمثلة في الاستعارة والتشبيه مما أعطى سعة في الخيال، ومبالغة في وصف قطاعة الأَحداث، ودقة في رسم مشاهد تلك النكبة التي أَصيب بها دمشق العروبة والعزة، دمشق المجد و الفخار.

سادساً: عَكَسَ التكرار في القصيدة التجربة الانفعالية للشاعر التي جعلت روحه تذوب كمداً و أسى على أبناء دمشق وأهلها.

سابعاً: أسهم التكرار في منح القصيدة ترابطاً و تلاحماً في دلالة النص ذلك من خلال تكرار حرف العطف مثلاً، وهي أدوات رابطة بين الكلمات و التراكيب داخل النص الشعري، مع تنوع دلالاتها بين موضع وأخر حسب ما يقتضيه المقام وما يتطلبه الحال من موضع إلى آخر.

ثامناً: لا نجد ظاهرة التكرار في التراكيب، فلم يتجاوز التكرار من حيث اللفظ تكرار الكلمة إلى التراكيب و المقاطع، وذلك أن قصيده أحمد شوقي جاءت على نسق الشعر العربي القديم، الذي لا نجد من سماته مثل هذا التكرار، و إنما هو من سمات الشعر المعاصر.

تاسعاً: عند تتبّع حركة المعنى داخل القصيدة، تلحظ استهلال القصيدة بإهداء السلام ممزوجاً به مع الحزن مع الاعتذار عن الإبانة حق الإبانة عن قداحة الخطب وعظم المأساة، ثم يعود الشاعر بمخيلته لرسم جمال دمشق و حسنها قبل الحدث؛ وفي رسمة لتلك الصورة الجميلة إظهار مزيد الأسى و اللوعة، ووصف حجم الدمار الذي أصيبت به دمشق، و المتلقي حين يتأمل ذلك الوصف لتلك الجنان الرائعة و الثمار اليانعة و الأنهار المتدفقة، فيقارنه بما جاء بعد ذلك من وصف الدمار والإبادة لهذه البلدة المنكوبة، يشاطر الشاعر عميق الحَزّن و عظيم الأسى، و كأنه يرى يرى عيانا بعينه حين يقرأ تلك الأبيات – ذلك الإحراق و الإتلاف و الفناء الذي يحل بدمشق و يأتي على أهلها.

وتستمر حركه المعنى داخل القصيدةَ ليقف هنيهة مع مكانة دمشق في الإسلام و منزلتها، لينطلق من تلك الوقفة إلى بيان عظيم الخطر وكثرة سُبل الهلاك والموت التي أحاطت بأهل دمشق، لعل غيوراً يستشعر حق أهلها على أهل الإسلام قاطبة ويظهر تلك الصورة مدلِّلا عليها بقسوة قلوب الأَعداء، فلا ينفع مع تلك القسوة وذلك الظلم و الاعتداء إلا القوة و الجهاد، وبذل الأرواح والمهج في سبيل الانتصار و الحريّة فتقول أبيات الشاعر انتخاء لأهلها، ونصحاً لهم بعدم الاغترار بمكرهم وخديعتهم حتى ختم القصيدة وهو لايزال يمتدح أهل دمشق وينتخيهم.

ومما سبق من تتبع حركة المعنى داخل القصيدة، نجد أَنها جاءت مترابطة كالعقد الواحد واتسمت بالوحدة الموضوعية، واتصفت بتماسك النصّ و ترابطه.

مراجع البحث

1- الاستدلال في معاني الحروف، دراسة في اللغة والأصول ، دراسة في اللغة و الأصول، د.أحمد كروم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009.
2- التكرار في الشعر الجاهلي " دراسة أسلوبية "ربابعة موسى ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 1988 .
3- التكرار : أهميته وأنواعه ووظائفه ومستوياته ، علي إسماعيل الجاف ، الرابط TEIISKUF.
4- التكرار ، حسين نصار ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1423.
5- الجملة الشرطية عند النجاة، أبو أوست إبراهيم الشمسان، تقديم د.محمد فهمي حجازي، مطابع الدجوى، عابديين، ط1401،1هـ. ظاهرة التكرار في شعر عبدالرحمن العشماوي " ديوان عناقيد الضياء أنموذجا " على موقع د عبدالرحمن العشماوي .
6- حروف المعاني ، أبو القاسم الزجّاجي، ت:علي توفيق محمد، مؤسسة الرسالة، 1404هـ.
7- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
8- الخصائص، ابن جني، ت:د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ .
9- الشوقيات ، شرح وتعليق : د يحيى شامي ، دار الفكر العربي ، بيروت.
10- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى حمزه العلوي، تحقيق د. عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ، 1423 هـ.
11- ظاهرة التكرار في شعر عبدالرحمن العشماوي " ديوان عناقيد الضياء أنموذجا " على موقع د عبدالرحمن العشماوي .
12- العمدة في محاسن الشعر و أدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الطلائع ، مكتبة الساعي، جدة،
13- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 196
14- المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق:د.أحمد الحوفي، د.بدويا طبانة، دار الرفاعي،الرياض، ط2، 1403هـ .
15- مصابيح المعاني في حروف المعاني، ابن نور الدين، تحقيق: جمال طلبة، .
16- معاني الحروف،أبو الحسن الرماني، ت:د.عبدالفتاح شلبي، دار الشروق،جدة، ط3، 1404هـ .

17- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب السكاكي ، تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
18- من أسرار حروف العطف في الذكر الحكيم "الفاء"،"ثم"،د.محمد الأمين الخضري.، مكتبة وهبة، ط2،1427هـ.

الاغترابُ والغُربةُ في شِعْرِ أحمد محمد الشَّاميّ

-دراسة تحليلية نقدية -

إعداد الباحث

د/ سامي حسين علي القصوص

***أستاذ الأدب والنقد الحديث - المساعد**

بِقسم اللغة العربية بِكلية العلوم والآداب بِشرورة بِجامعة نجران

المقدمة:

تركز أغلب الدراسات النقدية القديمة والحديثة - لموضوع الاغتراب في الشعر - على أنه ينحصر في ظاهرة الغربة المكانيّة، وما ينتج عنها من الحنين المشتمل على عناصر وجدانية، مثل: الشوق، الذكرى، الحنين، الخوف، النسيان، الألم، الأوجاع، الشعور بالاضطهاد، الظلم..

ويصدق على الغربة القول بأنها: حالة إنسانية بسيطة، كأن يسافر الإنسان من مكان إلى آخر، ويشعر بالغربة، حتى لو كان داخل المكان نفسه.

في حين يظل مصطلح الاغتراب محملاً بدلالاتٍ أعمق، وأشمل من الدلالات الحسِّيةِ أو الواقعيةِ للغربة؛ وهذا ما سنحاول تجليته من خلال هذه الدراسة المتواضعة.

سبب اختيار الموضوع:

استجلاء حقيقة الاغتراب، والغربة في شعر الشاعر أحمد محمد الشَّاميّ[126]*، وعلى هذا؛ فإنَّ مشكلة البحث تتركز في الكشف عن أهمِّ مظاهر الاغتراب، وصوره، وقد انبثقت هذه المشكلة من إشكالية رئيسةٍ تمحورت حول عدد من التساؤلات، هي كما يلي:

1- ما الاغتراب وما أوجه الائتلاف والاختلاف بين مفهومي الاغتراب والغربة؟ .

2- ما هي أهمُّ مظاهرِ وصورِ الاغتراب والغربة في شعر أحمد محمد الشَّاميّ؟ .

3- هل تمكَّن الشاعر من صوغ حالة الاغتراب والغربة في قالبٍ فني؟ .

أهمية الموضوع:

---

* شاعر يمني سُمِّيَ بالشَّاميّ نسبة إلى لواء الشام شمال صنعاء (محافظة صعدة حالياً) وهو من مواليد 1924م من منطقة الضالع اليمنية، اشتغل بالسياسة وسجن في ثورة 1948م ضد الحكم الإمامي، عمل عضواً بمجلس رئاسة الجمهورية العربية اليمنية ثم سفيراً في فرنسا، أقام في بريطانيا حتى وفاته عام 2008م، وهو من رواد الشعر الرومانسي والشعر الحر في شمال اليمن؛ إلا أنه لم ينقطع عن نظم الغزل التقليدي، وهو من المهتمين بدراسة الأدب اليمني، وقد صدرت له مؤلفات عديدة حول الشعر والأدب في اليمن، وله كتاب في السياسة بعنوان: "رياح التغيير في اليمن"، وله دواوين شعرية جمعت في الأعمال الكاملة وطبعت الطبعة الأولى عام 1986م، **للمزيد من التوسع في سيرته الذاتية** . يُنظر: مقدمة الأعمال الكاملة للشامي، بقلم: أحمد الضالعي، ص87 -88.

إن هذا البحث سيحاول تجلية موضوعينِ مُهمَّينِ لطالما أثارا كثيراً من الجدل في دلالاتهما اللفظية والمعنوية هما: الاغتراب والغربة، وذلك من خلالِ حضورهما في شعر الشاعر أحمد محمد الشّامي.

منهج البحث:

حتَّم عليَّ تتبع الشواهد الشعرية، المرتبطة بموضوع البحث أن أختار المنهج الوصفيّ التحليليّ، منهجاً رئيساً لهذا البحث، مع الاستعانة بالمنهج النفسيّ عند الحاجة؛ لكشف الأبعاد النفسيّة والرُّوحيّة والعاطفيّة، التي تظهر متوازية مع حالات الاغتراب التي مر بها الشاعر أثناء مسيرته الإبداعية، والحياتية.

الدراسات السابقة حول موضوع الاغتراب والغربة في الشعر اليمني الحديث:

1) الغربة في الشعر اليمنيّ المعاصر: سالم عبدربه السلفي، رسالة دكتوراه، مقدمة لمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2006م.
وقد اقتصرت هذه الدراسة على دراسة نماذج شعرية من دواوين بعض الشعراء اليمنيين في القرن العشرين، وركّزت على موضوع (الغربة) فقط، عند عشرة شعراء يمنيين، كان الشّاعرُ الشّامي أحدهم.
2) ظاهرة الاغتراب في الشعر اليمني المعاصر: عبدالله محمد عبدربه الفروي، رسالة دكتوراه، مقدمة لكلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة أسيوط، 2012م.
وقد ركزت هذه الدراسة على كل نص فيه عنونة لفظة الاغتراب أو مشتقاتها، وتركت ما دونه، وأهملت بشكل واضح دراسة الغربة.
3) الاغتراب في شعر عبدالله البردوني: صبري أحمد عفيف قاسم العلوي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة عدن، كلية التربية، قسم اللغة العربية، 2013م.

وقد ذكرَ الباحث الرسائلَ التي تناولت موضوع الاغتراب أو الغربة في بلاد الشاعر (اليمن)، حيث وجَدْتُّ بعض الدِّراساتِ و الرسائل العلمية التي ركزت جهدها حول موضوع الاغتراب والغربة بشكل عام، وتناولتهُ من زوايا مختلفة بعضها ركَّز على عصر بعينه، والبعض الآخر تناول شاعراً بعينه أو فئةً معينةً من المجتمع مثل الشاعرات الخليجيات..[127].

([127])مثل كتاب: الاغتراب سيرة ومصطلح: لمحمود رجب 1993م، وكتاب الاغتراب: لريتشارد شاخت 1995م. وغيرهما كثير من الكتب التي تناولت الاغتراب في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس...الخ.

الفرق بين الاغتراب والغربة

قد يكونُ التقارب الصوتيُّ والدلاليُّ هو الذي أوقع كثيراً من الدارسين، والباحثين في التعامل معهما كأنهما شيء واحد، الغربة = الاغتراب، الاغتراب = الغربة.

وقد أسهمت بعض المعاجم اللغوية الأدبية في نشر هذا المفهوم الترادفي بين الاغتراب والغربة، وسنشير لاحقاً إلى بعض تلك المعاجم في حديثنا عن مفهومي الاغتراب والغربة .

إلا أنَّ الحقيقة العلمية الناصعة تُبرز فروقاً دلالية جوهرية بين اللفظين؛ فالغربة كيفما كانت تظل مقيّدة بمفهوم البعد المكاني أو التنحي أو النأي عن الأحبة ؛ فهي ألصق بالمكان الحسيّ الذي يشير إلى الخارج الإنسانيّ؛ بينما يتعلق الاغتراب بمعاناة الذات الفردية داخل فضاء الروح والنفس باعتبارها وسط ممارسة فعل الاغتراب والشعور بقساوته ؛فالفرق بين الغربة والاغتراب يكمن في طبيعة العالم الخارجي والداخليّ للذات المغتربة.

بعض الدراسات تناولت الاغتراب في الشعر في بلدان معينة مثل:

- الاغتراب في الشعر المصري المعاصر(1956-1973م): نوال سلطان فرغلي، جامعة القاهرة كلية الآداب، بني سويف،1999م.
- الاغتراب في الشعر الكويتي: سعاد عبد الوهاب، القاهرة،1994م.
- ظاهرة الاغتراب في الشعر العربي الحديث في مصر: أيمن إبراهيم أحمد ، جامعة الزقازيق،1995م.
- الغربة والحنين في الشعر العربي الحديث في الجزائر: 1945 – 1962، عمر بوقرورة، الجزائر ، 1997م.
- الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد: محمود راضي جعفر،بغداد ، 1999م.

ما تناول الظاهرة في عصر محدد:

- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: ماهر حسن فهمي ، معهد البحوث، القاهرة،1981م
- الغربة في الشعر الجاهلي: عبد الرزاق خشروم، 1982م.
- الغربة والحنين في الشعر الأندلسي: فاطمة طحطح، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس الرباط، 1993م.
- الغربة في الشعر العباسي في القرنين الرابع والخامس: أحمد العريني، دار العلوم، القاهرة، 1999م.
- التمرد والغربة في الشعر الجاهلي: عبد القادر زيدان، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م.

ما تناول الظاهرة في فئة محددة:

- الاغتراب في الشعر النسوي الخليجي: سعيدة بنت خاطر الفارسي، دار العلوم، القاهرة ،2002م.

وجميع هذه الدراسات تناولت الاغتراب من زوايا مختلفة، تختلف في معظمها عن الزاوية والطريقة التي تناولت الدراسة بها الاغتراب، إلا في بعض الجزئيات العمومية التي قد نتفق فيها مع بعضها.

فالاغتراب بهذا المعنى يصبح حالة نفسية ووجدانية، تعيش أحاسيس وعواطف متنوعة، بسبب وجودها في الغربة الجغرافية؛ ذلك أنَّ الاغتراب لهُ تعلقٌ بفضاء الذّات المغتربةِ التي تكابدُ آلام الغربةِ وآمالها؛ للتعبير عن عدم قدرة الإنسان على التكيف مع محيطه الاجتماعيّ.

مفهوم الاغتراب في اللغةِ:

لغةً: ورد لفظ الاغتراب مطابقاً لمعنى الغربة وذلك في لسان العرب: "الغربُ الذهاب والتنحي عن الناس، وقد غَرُبَ عنا، يغربُ، غرباً.. وغَرَبَ يغرُبُ، وغَرَّبَ جنبه، وأغربه أي نحَّاه، والغربة والغَرَبُ: النزوح عن الوطن والاغتراب[128].

وكذلك ورد معنى الاغتراب للدلالة على الغربة عن الوطن في معجم العين، فالغربةُ : "الاغتراب من الوطن، وغَرُبَ فلان عنا يَغربُ غرباً، أي تنحى، وأغربته، وغرَّبته، أي نحيته، والغربة النوى والبعد" [129].

وورد مثل هذا المعنى في معجم المحيط: "فالغربة بالضم: النزوحُ عن الوطن، وأيضاً الاغتراب والتغربُ ،ونجد أيضاً غرَّب: غاب، كغربَ وبعُدَ، وبعدَ واغترب تزوّج في غير الأقارب" [130].

ومن معاني الغربة: "التغرب: الذهاب بالفتح، والغَرَبُ: النوى والبعد، وأيضاً الغَرَبُ والغربة: النزوح عن الوطن"[131].

إذن؛ تُجمعُ المعاجم العربية على أنّ دلالة الغربة والاغتراب بمعنى واحد؛ وهي النزوحُ عن الوطن دون الوقوف عند الفروق الجوهرية بينهما.

مفهومُ الاغتراب عند نقَّادِ الأدبِ:

الاغتراب نمطٌ من التجربة الإنسانية، يظهر بصورة مختلفة، ومعانٍ متعددةٍ، فهو في نظر الفلاسفة يبرز من خلال: "الانسلاخ عن المجتمع، والعزلة أو الانعزال،

([128]) جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (ابن منظور): لسان العرب، الجزء الخامس، باب: العين – مادة (غ ر ب)، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط3، 1981، ص3225.

([129]) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، المجلد الثالث، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص271.

([130]) مجد الدين الفيروز آبادي: المعجم المحيط، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشيلي، مادة (غ ر ب)، دار إحياء التراث العربي، الجزء الأول، بيروت، ط1، 1997م، ص206 – 207.

([131]) السيد محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة غَ رَ بَ، مصر، المطبعة الخيرية، 1306هـ، مج1، ص404 – 412.

والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء بل انعدام الشعور من مغزى الحياة"[132].

والاغتراب عند سحبان خليفات ما هو إلا تحول منتجات النشاط الإنساني والاجتماعيّ إلى شيء مستقل ومتحكم [133].

وتأتي الغربة بمعنى الاغتراب في المعاجم الأدبية، فالغربةُ: "عاطفة تستولي على المرء، وبخاصة على الفنانين، فيعشون في قلق وكآبة لشعورهم بالبعد عما يهوون، أو يرغبون فيه" [134].

ويَنزعُ الاغتراب إلى الذات ومعاناتها، ويبتعد عن الحديث الظاهريّ أو السطحيّ عن الغربة المكانيّة أو الزَّمانيّة.

ومفهومُ الاغتراب، أو الاستلاب، كما يسمى في بعض الأدبيات العربية، مصطلح عريق في التراث الفكري الغربي، وكلتا الكلمتين ترجمة لمصطلح Alienation اللاتيني الأصل، وللترجمة الألمانية بكلمة Entframdung ذات الأهمية الكبرى في فلسفة هيجل، ثم الفلسفة الماركسية التقليدية، وفي الماركسية الجديدة [135].

ويُنظر لمفهومِ الاغتراب، على أنَّه أشمل وأعمقُ من مفهوم الغربة، التي هي أحدُ ملامح الاغتراب؛ بمعنى أن الاغتراب يشتمل على الغربة، والعكس ليس صحيحاً. فمفهوم الغربة لا ينطوي على مفهوم الاغتراب الأوسع؛ لأن الغربة كثيراً ما توحي بجغرافيا المكان، وعلاقة النفس بذلك المكان، والتعلق به.

وتتعدد الدلالات المعنوية للاغتراب عند بعض العلماء الغربيين فهو: "انعدام السلطة، والانخلاع والانفصام عن الذات، و(الأثوميا) anoie، والاستيلاء والتذمر والعداء والعزلة، وانعدام المغزى في الواقع والحياة، والإحباط Frustatration " [136].

وقد جاءت كلمة الاغتراب في الموسوعة الاجتماعيّة لتدل على: "ضياع المرء وغربته عن ذات نفسه، أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه، أو عن الهيمنة على العمليات الاجتماعيّة والاقتصادية " [137].

([132]) أحمد أبو زيد: الاغتراب، مجلة عالم الفكر، ع1، مج10، الكويت،1979م، ص4.

([133]) ينظر: فكرة الاغتراب في الفكر العربي، مجلة أفكار، ع24، الأردن، 1974م، ص40 – 43.

([134]) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص87.

([135]) يُنظر: مجموعة من الباحثين، الأدب في الكويت من عام 1950 – 2000م، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، [د.ط] ، د.ت، ص518.

([136]) رديتشارد تاخت: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1980م، ط1، ص68.

([137]) ميشل مان: موسوعة العلوم الاجتماعيّة، ترجمة عادل الحواري، سعد مصلوح، بيروت، مكتبة الفلاح، 1991م، ص47،

وترى الباحثة نجاة علوان الكناني أن الاغتراب: " مجرد إحساس بحالة استلاب، فالفرد عندما يحس أنه مستلب، يشعر بالغربة، فقد يسلب منه المكان والزمان والمشاعر، والإرادة، فيصبح مغترباً، فهو إذاً شعور ينتاب الفرد، ويجعله غير قادر على تغيير الوضع الاجتماعيّ، وعندما لا يستطيع تغييره يلجأ إلى الشكوى"[138]؛ فالاغتراب شكلٌ من أشكال العجز عن مواجهة الواقع ومقاومتهِ؛ ومن ثمَّ ينزعُ الإنسانُ إلى الانطواء والانكفاء على ذاتهِ؛ للتعويضِ عن فتور قوة المواجهةِ، وضعفِ الإرادة في التأقلُمِ مع وسطهِ الاجتماعيّ.

كما أن الاغتراب يظل حالة وجدانية، مرتبطة بذات الإنسان، تتولد عنها حالة شعورية تختلف عن الغربة؛ ذلك أن الشعور بالغربة يكون ناتجاً عن انتقال الإنسان من مكان إقامته الأصليّ إلى مكان يختلف عنه، وغريب عليه، والاغتراب شعورٌ بالغربةِ، يكون أحياناً جراء الظلم الذي يتعرض له الإنسان نتيجة لأسباب نفسية واجتماعية [139].

وجليٌّ من كلامِ الباحثة فنن نديم أنَّهُ لا يُشترطُ في الاغتراب البُعدُ عن الوطنِ؛ وإنَّما يكفي أن يشعرَ المرءُ بقساوةِ الظلمِ ومرارةِ الضيمِ ليعيشَ في عالمٍ من الاغتراب النفسيّ والروحيِّ.

إن ظاهرة الاغتراب والغربة، والبوح بها، ظاهرةٌ قديمة قِدَمَ عملية الارتحال والجمع والالتقاط، التي بدأها الإنسان، بعد أن استوطن الأرض، وهي قديمة في الشعر، فلا نكاد نسمع بشاعرٍ كبير إلا وله وقفةٌ مع الديار وأهلها، حنيناً واشتياقاً، ولوعةَ فراقٍ، وقد غُرسَ في النفوسِ حُبُّ الدِّيارِ؛ وجُبلت الأرواحُ على التعلقِ بمراتعِ الصِّبا والطُفولةِ.

وترى المعاجم الحديثة في الغربةِ عاطفةً تستولي على المرء بابتعاده عن ديار الأحبة؛ فيعبِّر عن مشاعره بصورة أخيلةٍ، ومعانٍ تختلف جودةً وعمقاً، أو أن العالم سجنٌ أُقحم فيه المرءُ مرغماً؛ فكبله بقيودٍ فيحس أنه غريب بين موطنه وأهله[140].

.48

([138]) الشكوى في الشعر النسوي العراقي: الحديث (1938-2000م)، دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، 2002م، ص22.

([139]) يُنظر: فنن نديم دحام: المكان في شعر صدر الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2000م، ص70.

([140]) يُنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص186.

ويترتب على الغربة المكانيّة: "انفصالٌ عن البيت والأهل والموطن، والعذاب والوحشة، والعزلة التي يعانيها الغريب بعد انفصاله أو فصله عن تلك الوحدة الأولية التي كان ينتمي إليها، ويتجانس معها" [141].

مظاهر وصور الاغترابِ في شِعْرِ الشَّاميّ:

أولاً: الاغتراب السياسيّ:

ويراد به الاغتراب الثوريّ، أو التمرد على الظلم والظَّلمة؛ وهذا يتطلب روحاً تتحدى وتقارع وتصارع الباطل، وتضحي من أجل الحق، كما يتطلب من الشاعر أن يخلع ثوب التزلف والتملق، ويلبس ثوب العزة والفخر بنفسه.

وغالباً ما ينشأ الاغتراب السياسيّ؛ بسبب تعلق الشاعر بالمجد، أو الحكم، أو السلطة، أو الشرف الأعلى، أو المكانة الاجتماعيّة المرموقة؛ فإذا لم يظفر بأحد هذه الأشياء؛ فقد بدأت الذات مرحلة الاغتراب السياسيّ في الرفض بالقبول بسلطة الغير/ العدو.

ويتأهب الشاعر لتسخير طاقاته الشعرية في تشويه صورة العدو/ الخصم، وإظهاره في أبشع الصور والأحوال؛ انتقاماً لكبريائه وإرضاءً لرغباته.

وقد رصدتُ عدداً من القصائد التي أشارَ الشّاعر فيها إلى الاغتراب السياسيّ الذي عاناه، وعاشه في فترات زمنية متعاقبة من حياته، تنوعت بين السجن، والتعذيب، والمطاردة، والتهجير، والنفي.

ولعل أبرز هذه القصائد قصيدة: (الشريد[142]، وحيد[143]، من اليمن[144]، كيف يرجون سقاطي[145]، حداءٌ بلا قافلة [146]، السِّرُ الدفين [147]).

ويظهر الاغتراب السياسيّ في رفض الشاعر للعلماء الذين يستخدمون الدين لمصالح أهوائهم ورغباتهم، ويميّعون نصوصه وأحكامه إرضاءً لحاكم أو سلطان.

وقد وصفهم بالتجار الفاسدين الذين أفسدوا عقائد الناس دون وجل وخوف من الله أو حياء من الناس.

([141]) مجموعة من الباحثين: الأدب في الكويت من عام 1950-2000م، ص517.

([142]) الشَّاميّ: الأعمال الكاملة، منشورات العصر الحديث ، ط1 ، 1986م ، 217/1.

([143]) المصدر نفسه ، 499/1.

([144]) المصدر نفسه ، 534/1.

([145]) المصدر نفسه، 601/2.

([146]) المصدر نفسه، 939/2.

([147]) المصدر نفسه ، 1092/2.

يقول الشاميّ في مطلع قصيدته(فساد العقائد):[148][من الطويل]

دعوني وحزني في محاريب عزلتي بعيداً عن الزوار والندماء
فقد هرمت أيام لهوي وأوشكت حياتي، وما في الروح غير ذماء
بلينا بتجار العقائد، أفسدوا بها كل ما يروى عن القدماء
فصرنا حيارى بين أصلٍ وطارئٍ وفي خبلٍ من أمرنا.. وعماء

ويفصح الشاعر في قصيدته (على هامش الكون)[149] عن أنه أُقصي قسراً؛ فعاش لاجئاً سياسيّاً في عدد من الدول العربية والأجنبية مثل: (روما- جنيف - لندن - بروملي- باريس - بيروت - القاهرة -الحليصاء..) يقول فيها: [من البسيط]

لا ترج نصحي ولا تحفل بإيصائي خلا فؤادي من نصح وإيصاء!
أقصيت عن وطني قسراً فعشت على هوامش الكون كالشعرى الغميصاء[150]
يوماً بـ"روما" ويوماً بـ"جنيف" وفي "بيروت" يوماً ويوماً بـ"الحليصاء"

وتنمو وتتفاقم حالة الاغتراب السياسيّ عند الشَّاميّ، وكلما طال المقام به في المهجر، فلا يمضي يومٌ إلا وهو يشاهد التطور، والرقي، والازدهار، الذي تنعم به البلدان الغربية التي وصل إليها وعاش فيها.

ويزداد الإحساس بمدى اتساع هذه الحالة بمجرد أن تصل إليه أخبار بلاده اليمن، وأنها لازالت ترزح في غياهب التخلف والمرض والجهل والتسلط، وعند هذا الحد، يحس الشاعر بالخجل من اسمه، من لونه، من جنسيته، لا يريد بأن يعرف أحد أنه من اليمن.

يقول الشَّاميّ في قصيدته: (من اليمن)(151):

كان يكنى باسمه

كان يقول: إنه من الجنوب، أو من الشمال

([148]) المصدر نفسه ،806/2.

([149]) المصدر نفسهُ ، 809/2.

([150]) الغميصاء: كوكب يطلع في "الذراع" ويقال له "الشعرى الشَّاميّة" والشعرى: العبور لها "اليمانية".

([151]) الأعمال الكاملة ، 534/1- 545.

وتارة من "جنوا"

وقد يقول: إنه من أسمره

من أي أرضٍ، لا يبالي عن: أن يقال!

وكل ما يخشاه أو يكرهه

وكل ما .. يخيفه

بأن يقال: إنه من اليمن

***

في "البار" في "المسجد" الكريم

في مجمع الغوغاء؛ أو في محفل عظيم

يغير اسمه

يحرِّفُ اللهجة، والكلام

يلوي لسانه

يود أن يمحو سحنة الجدود

من وجهه الكريم.

وتكشف قصيدة (وحيد)[152]، عن الاغتراب السياسيّ والعزلة الاضطرارية، التي وجد الشاعر نفسه فيها بسبب التسلط والإقصاء الموجه ضد أحرار اليمن، وأدبائهِ، ومثقفيه، من قبل الحاكم المتسلط/ الإمام.

يقول فيها:[من البسيط]

أخي، وحيدٌ أنا، في عالم شرسٍ ... مدنس العيش، موبوء الديانات

زنديقه بطلٌ فردٌ، وخائنه ... مُبرَّزُ الاسم، موفور الكرامات

والحرُّ فيه مذالُ العيش مضطهدٌ ... مُرزَّأُ القصد، مدحور الإرادات

أستَفُّ من ذكريات الأمس مغْتَبَقِي ... ليلاً ومُصْطَبَحِي ذكرى هزيمات

فلا الوجوه التي يهوى أطارحها ... بث الشَّجى، والأماني والصبابات

([152]) الشامي : الأعمال الكاملة ، 499/1.

ولا الـديار التـي مـن عطـر تربتهـا دمـي، وفـي سـفحها هامـت خيـالاتي
ولا نـديم سـوى الـذكرى أحاورهـا حزنـاً بحـزنٍ وآهـاتٌ بآهـات

الملاحقة، والقهر، والإبعاد؛ فضلاً عن مجاملة الخونة على حساب الوطنيين، كل ذلك شكَّلَ مِحْرَقاً للقول، ودافعاً للبوح، بما يعانيه الشاعر من اغتراب سياسيّ، أدى به إلى أن أصبح محروماً من وجوه أحبابه وأصدقائه، ومبعداً عن داره وبلاده، ومعزولاً في سجنه؛ منفياً في مهجره الاضطراريّ، ولم يبق لديه إلا الذكرى والخيالات التي تنكأ عليه الأحزان والآلام.

وقد دمج الشاعر في هذه القصيدة بين الاغتراب السياسيّ، والعاطفيّ؛ إذ ذكر غياب الحبيب الذي لم يعد يظفر بشيء منه إلا الذكرى التي تهيج أحزانه.

ثانياً: الاغتراب الرُّوحيّ:

هو: مجموع تراكمات وإخفاقات الاغتراب السياسيّ، فضلاً عن معاناة الغربة المكانية، التي غمرت ذات الشاعر، واستقرت في قاع عالمهِ اللاشعوري، حتى أضحت سلوكاً روحياً بحتاً، يأخذ بذات الشاعر إلى عالمٍ إنساني مغاير، لاوجود له إلا في تصوره[153].

ويعود الاغتراب الشعري والحياتي إلى عوامل ذاتية وموضوعية، وعوامل روحية، ومادية متداخلة، كما أن قهر الاغتراب كإمكانية يرتبط - أيضاً- بسلسلة من العوامل الذاتيّة والاجتماعيّة والاقتصادية والثقافيّة.

ويبدأ شعور الشّاعر بالاغتراب روحياً لعدم قدرته على التحكم في ذاته ، مهما نضجت تجربته الشعرية، ومهما امتدت به خبرة الزمن؛ لأن أخيلة الشاعر الفنية لا تعترف بالزمن[154].

وبعد تتبعنا للقصائد الشعرية المرتبطة بموضوع البحث، لمسنا أن تَشَكُّلَ الاغتراب الرُّوحيّ عند الشاعر يظهر من خلال عناصر عدة: أولها: اليتم الذي لازمه منذُ سِنِ الخامسةِ بعد موت والده، وثانيها: السجن الذي كان أشد هذه العناصر على نفسه؛ إذ لم يعتمل البقاء فيه صامداً ثائراً؛ بل أرسل قصائد الاعتذار من داخل السجن للحاكم/ الإمام، وثالثها: شاعرية الشاعر؛ فقد كانت تنبض بالشعور قبل الشعر، وقَوِيَ عود

([153]) يُنظر: معتز قصي ياسين: الاغتراب الرُّوحيّ في شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، السنة السابعة، العدد 14، 2012، ص59.

([154])ينظر: عزيز السيد جاسم: الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط2، 1987م، ص10.

شعره في مقتبل العمر؛ فكان له حظٌ في الشعر لم يكن لكثير من أبناء جيله؛ وذلك بسبب تفشي الجهل والأمية في بلاد الشاعر في بلاده آنذاك .

وقد نما شعورهُ بالاغتراب الرُّوحيّ وتطورَ من خلالِ التفكير في الاغتراب الأكبر (الموت)، الاغتراب الذي لا رجعة بعده؛ فبمجرد التفكير فيه ينسى الإنسان لذة العيش وأنسه.

وبدا هذا الملمح جلياً من خلال تأملنا في كثير من قصائد الرثاء في شعر الشَّاميّ، والتي ألمحت بدورها إلى مدى حضور الاغتراب الرُّوحيّ في الذات الشاعرة الحزينة، التي تتجاوب وتتفاعل مع كل حادثة وفاة تلمُّ بقريبٍ أو صديقٍ له.

إن الشاعر المرهف الإحساس هو: " الّذي يرى في الموت السبب الأول لاغترابه الرُّوحيّ، وأنّهُ يعمدُ إلى قهر هذا الاغتراب الرُّوحيّ بالكفاح والتمرد والثورة، وصنع الأحداث، والحب، والاستغراق في تفاصيل الحياة السياسيّة والعاطفيّة "[155].

ولفت انتباهي أن الشاعر كان كثير البكاء على النساء، سواءً كن من القريبات، أو من لسن كذلك.

وإنَّ رثاء الشاعر لكثير من النساء يُعَدُّ في حد ذاته ظاهرة فنية تستحق الدراسة والبحث، ولعل السبب في ذلك أن الشاعر إذا كانت تربيتهُ وتنشئته على يد أمهِ؛ فإنَّه يرى كل امرأة مثالية في صورة أمه، تلك الأم التي وقَتْهُ شدائد الحياة.

وقد عَددتُ للشّاميّ أكثر من ثمان قصائدَ يرثي بها النساء، سواءً كن من المقربات له، أو من نساء الأصدقاء، ومن أهم القصائد التي نظمها في رثاء أمِّهِ، قصيدةُ (يا مزنةَ الرحمـــــــــــــاتِ) [156]، قـــــــــــــال فيهـــــــــــــا: [من الكامل]

لا بالـــدموع، ولا البيـــان المحكـــم ... أرثيـــك يـــا أمـــي، ولكـــن بالـــدمِ
والشـــعر قـــد مزقـــت كـــل عروضـــه ... والـــدمعُ جـــفَّ بحرقتـــي وتنـــدمي
لـــم يُبـــق منـــي الحـــزن إلا حســـرةً ... خرســـاء ، أو أنـــاتٌ تُكلـــم أبْكَـــمِ

إلى أن يقول:

يـــا مزنـــة الرحمـــات طـــوفي بـــالحمى ... وقفـــي علـــى قبـــر الحبيـــب وســـلمي
فـــي جوفـــه حبـــي، وفـــي أحشـــائه ... دينـــي، وفيـــه جنتـــي وتنعمـــي

([155]) المرجع نفسهُ، ص40.

([156]) الشَّاميّ: الأعمال الكاملة، 2/ 945-946.

ظلت روح الشَّاميّ مغتربة في كل مكان أقام به فترة من الزمن؛ فما مدينة من المدن التي زارها إلا وله فيها بكائية، ولا مرحلة زمنية، إلا ودموعه تنسكب مدراراً، وقد قيل عنه: "إنه لم يعرف الاستقرار، ولا خلدت نفسه إلى مستقر، منذ أن عرف الحياة، دائماً يصبو إلى هدف، أو يهفو إلى جديد، ودائماً ينزع إلى مجهول، فلا يقف إلا على الحيرة والهباء " [157].

يقول في قصيدته (إلى مفخرة العرب)[158]: [من الطويل]

إلى من أبث الشجو؟ قلبي موجعٌ ... ونفسيَ في نيران يأسي وخيبتي
قطعت حياتي تائهاً أجرع الأسى ... ضروباً، وأشقى في منامي ويقظتي
وأنفدُ أيامي بكاءً ولوعةً ... وأسكبها في شعر بؤسي وشقوتي
وأجري وراء الوهم حيران أستقي ... كؤوس الفناء من كف تيهي وحيرتي

إلى أن يقول:

ولا صاحبٌ إلا الدموع أذيلها ... وإلا بقايا زفرةٍ طَيَّ مهجتي
وأشلاءُ روحٍ مزقتها همومها ... وأنقاضُ نفسٍ حطمت بالتشتت
خلقتُ شقياً مزق اليتم خافقي ... صغيراً وأبلى الحب رسم شبيبتي
وألوتْ بي الأسفار شرقاً ومغرباً ... ولم تَرْعَنِي فيْ أُسْرتي وأحبتي

وبعض أبيات الشَّاميّ، مفرطة في الاغتراب الرُّوحيّ، لدرجة أنها قد ترتقي إلى مصاف القصائد الصوفية، وتحدث فيها الشاعر عن الاغتراب عن العالم أو رفض العالم وتجنبه؛ بغية التوجه إلى الله والتحقق بحقيقته، وهذا هو الاغتراب الروحيّ في أبهى صوره، وأجمل حُلَلِهِ.

قال في قصيدته (بين الشك واليقين)[159]:[من الطويل]

وجودي غريبٌ. والفناء محيرٌ ... وعودة جثماني مع الروح أغربُ!
سمعنا عظاتٍ؛ فاستراب معاشرٌ ... وأفضوا بمكنون الشكوك وأعربوا
وصدَّق قومٌ دون أيَّ تردُّدِ ... كأنَّهمُ قد شاهدوها، وجربوا

([157]) الأعمال الكاملة ، مقدمة الديوان: بقلم: أحمد الضالعي، 73/1.
([158]) المصدر نفسه، 1 /416– 422.
([159])المصدر نفسه، 824/2.

وظـــل يقينـــي ظامئـــاً متهافتـــاً يحـوم علـى وِرْدِ الشـكوك ويشـربُ!
إلـى أن تجلـى الحـقُّ فانسـقتُ نحـوه بروحـــي فـــي محرابـــه أتقـــربُ
هـو الله؛ نـور الكـون سـرُّ نظامـه وكالئِـهِ مـا عـن أولـي الخلـق مهـربُ

يكشف الشاعر عن حالة الاغتراب الرُّوحيّ التي عانى منها إلى درجة الشك في وجوده، وعدم إدراك الحكمة من الوجود، والفناء، والبعث؛ فحالة الاغتراب التي انتابت الشَّاميّ أشبه بحالة الشك التي انتابت أبي حامد الغزالي، ومحيي الدين بن عربي، وغيرهما من أقطاب الصُّوفية الذين انتهت بهم حالة الشك إلى معانقة المطلق عندما رفعت الحجب عنهم.

وتظلُّ عملية البحث عن الخلاص من هذا الاغتراب الرُّوحيّ، هي الهمُّ الأول لدى الشاعر، إلى أن يجده في اليقين الذي لم يتحقق إلا بعد أن ورد موارد الشكِ؛ فبعد الظلام يأتي النور، وبعد الشك يأتي اليقين، وبعد زَهاقِ الباطل ينتصرُ الحقُّ؛ فيتجلى الحقُّ للشاعر؛ فتنساق روحه إليه، فتنتهي حالة الاغتراب الرُّوحيّ عنده .

وأصبح الاغتراب الرُّوحيّ نوعاً من أنواع عدم القدرة على التأقلم مع الواقع الجديد، في أن تتأقلم مع الواقع الجديد الذي انقلبت إليه وصارت تعيش بين جنباته.

يقول الشاعر في قصيدته (دموع الغريب) [160]:من [الكامل]

نفـــسٌ معذبـــةٌ، وقلـــبٌ دامٍ ومشـــــاعرٌ مشـــــبوبةُ الآلام
ومنـــىً مجَنِحَـــةٌ تـــدق وتنثنـــي موهونـــةٌ مكلومـــة الأحـــلام

إلى أن يقول:

صـــبٌ تقاذفـــه الهمـــوم كأنـــه كـــرةٌ مطوحـــة علـــى الأقـــدام
صـــبٌ ينـــاجي الـــذكريات وروحـــه تنـــزو فيمســـكها الهـــوى بزمـــام
وخيالـــه المجنـــون يســـمو هـــاجراً هـــذا الوجـــودُ، إلـــى وجـــودٍ ســـامي
يســـمو إلـــى حيـــث الحيـــاةُ جميلـــةٌ محفوفـــة بـــالخير والإنعـــامِ
يســـمو إلـــى حيـــث الحقيقـــة كوكـــبٌ يرمـــي بشـــهب النـــار كـــلّ ظلامـــي

وهنا تأكد لنا أن معاناة الاغتراب الرُّوحيّ بدت واضحة المعالم من خلال روحه المبدعة، التي نسجت معاناتها شعراً حساساً يؤثر ويتأثر بما حوله من الأحداث والوقائع.

([160])المصدر نفسه، 1/202-203.

فالشاعر لم يستطع إخفاء خلجات الروح، وما تعانيه من صراعات داخلية، والآلام تطفو على السطح يصعب على الجسد لجمها، ومحاصرتها في داخل الجسد.

وقد عكس الاغتراب الرُّوحيّ عند الشَّاميّ عدم الاندماج النفسيِّ والاجتماعيِّ والثقافيِّ مع الواقع الجديد/ المهجر، الذي وصل إليه وأقام به؛ فقصائد الرثاء، والموت، والحزن، والشك، والحنين، شكلت النسيج الرُّوحيّ للشاعر.

ثالثاً: الاغتراب الذاتيّ (الاجتماعيّ):

إن من الآثار النفسيّة التي يحدثها الاغتراب في نفسية الشاعر ما يسمى بـ(العزلة الاجتماعيّة) Social isolation؛ ويقصد بها عزلة الفرد عن المجتمع وثقافته العامة، أو عدم شعوره بالانتماء إليه، والتكيف معه، وينشأ عنده الشعور بالوحدة، والوحشة، والفراغ والانعزال النفسيّ، والافتقار إلى الأمن، والعلاقات الاجتماعيّة، والعاطفيّة، وهذا الإحساس بالبعد عن الآخرين تُصاحبهُ العزلةُ، والرفضُ الاجتماعيّ، والانعزالُ عن الأهدافِ الثقافيّة للمجتمعِ [161].

ويرى روسو في كلامه عن الاغتراب الذاتيّ بأن: الإنسان في المجتمع الحديث يصيبه (الاغتراب الذاتيّ)، ويتعاطى أقنعة مزيفة لانفصاله عن مجتمع المدينة، الذي من سماته تعزيز أدوات التنكر الناتجة عن اللامساواة بين البشر، وبالتالي تقوده المدَنيَّةُ إلى العبودية؛ فتُفسِده كما تُفسِدُ الريفَ أيضاً [162].

ومن أقسى أنواع الاغتراب: غربة الإنسان في وطنه، كما يقول أبو حيان التوحيدي: "أغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه"[163]،وإن من أبرز النماذج الشعرية التي تُصورُ الاغترابَ الاجتماعيَّ في شعر الشَّاميّ، قصيدة (غريبٌ في وطنه)[164].

يقول فيها:[من البسيط]

يا رُبَّ مكنونِ سرٍّ لو أبوحُ به	غار الجهولُ، وأملى لي وأغرى بي!
كأنما أنا بين الناس في وطني	وجهاً ونطقاً غريباً بين أغرابِ!
لا يفهم الخلق حولي ما أجود به	من البيان ولا يدرون آرابي

([161]) يُنظر: يحيى الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1982م، ص19.

([162]) يُنظر: جان جاك روسو، العقد الفريد، ترجمة ذوقان، قرقوط، دار القلم، بيروت، [د.ت]، الفصل الرابع، ص41.

([163]) علي بن محمد بن العباس التوحيدي البغدادي: الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص81.

(164) الأعمال الكاملة، 889/2.

وهذه الأبيات تُظهرُ مظهراً من أهم مظاهر الاغتراب الذاتيّ؛ وهو حُدوث ما يسمى بـ(فقدان المعنى وانعدام المغزى) (lessens meaning) ، وهو شعور الفرد بأن الحياة لا معنى لها؛ لأنها تسير وفق منطق غير مفهوم، وغير معقول، حينئذٍ يشعر الفرد بأن قِيمَهُ الخاصة تناقض قيم المجتمع الذي يعيش فيه وأنَّه عاجزٌ عن إحداث أي تغيير إيجابي في حياته، وعن القيام بإنجازات حقيقية، تعبر عما يعتقد أنَّه قيمة من القيم الأساسية [165]، ومصدر هذا الاغتراب انعدام التواصل بين الشاعر ومجتمعه؛ وسوء فهم الناس لمنطقهِ الشعريِّ؛ ومن ثم يحدث التنافر.

فقد صرَّحَ الشاعر باغترابهِ الذاتيّ في وطنه في البيت الثاني والثالث؛ فشبّه نفسهُ برجلٍ غريبٍ يعيش بين أناسٍ يختلفون عنه صوتاً وصورة /جسداً ولغةً / شكلاً ومضموناً، مع أنهم من أبناء وطنه؛ وهذه هي حقيقة الاغتراب الذاتيّ في أن الشاعر يسمو بنفسه وينزاح بها إلى عالم فوقي خاص لا يرتقي إليه إلا المبدعون والمثقفون مِنْ مَنْ هم في مستواه الثقافيّ والاجتماعيّ.

وقد صوَّرَ الشَّاميّ في عدد من قصائده ما يعيشه من تناقض بين قِيَمِهِ، وقيم المجتمع الذي يعيش فيه؛ ومن نماذج ذلك قصيدته: (كيف يطيب الكرى) [166]: [من البسيط]

قاسيت في غربتي ما لا يقاس به ... لولا ثمالةُ رجوى مسَّني القلتُ[167]
سَكِرْتُ دهراً بأحلامي، وحين صَحَت ... بي الحقيقةُ كاد الروح ينفلتُ
وكيف تهدأُ نفسي أو يطيب كرى ... والكون تجتاحه الأضلالُ والفلتُ[168]

ومن أهم النماذج التي توحي بحالة الانعزال، والانكفاء على الذات وجراحها، قوله في قصيدته: (الهم الفريد) [169]:[من البسيط]

همي فريدٌ، وحزني لا يماثلهُ ... همٌ لأيُّوبَ، أو حزنٌ ليعقوبا
عرفت لؤم أناسٍ لا يرون لذي ... حقٍّ حقوقاً ولا يرعون مشقوبا
لذاك أصبحت بل أمسيت منعزلاً ... عن الأنام وقلبي بات مثقوبا

---

(165) يُنظر: محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني ، دار غريب، القاهرة ،[د. ط] ، 2004م ، ص28.

(166)الأعمال الكاملة، 924/2.

(167) القلت: بلغة صنعاء اللؤم.

(168) الفلت : هو الموت المفاجئ.

(169)الشامي : الأعمال الكاملة، 863/2.

وقد تكون الغربة الإنسانية - الاجتماعيّة- هي أقسى أنواع الغربة، كما يراها نديم معلى محمد؛ فهي عنده: " تلك الغربة التي يعيشها الإنسان داخل أسرته ووطنه، فهو لا يرحل من مكان إلى آخر، أو زمان إلى آخر، فالغربة تؤسس وتنمو داخله، ثم تصير سياجاً يلتف حوله، ويدفعه نحو الانكفاء على الذات، ما دام هذا الآخر القريب منه، الذي يشاطره المكان والزمان لا يحس به" [170].

وقدْ قادت الشَّاميّ معاناتهُ الذاتيّة التي مرَّ بها في اليمن ثم في الغربة الخارجية/ المهجر، إلى الحديث عنها في أشعاره، وكانت قصائده بمثابة المتنفس الذي يأوي إليه الشاعر، من أجل صياغة رؤية شعرية، تكون تعويضاً عن الواقع الاجتماعيّ المر، الذي أوصله إلى الاغتراب النفسيّ.

رابعاً: الاغتراب النفسيّ:

يظهر الاغتراب النفسيّ نتيجةً حتميةً للاغتراب المجتمعيّ الذي عاناهُ الشاعر منذ طفولته، وشبابه، وانتقاله من العيش في الريف إلى العيش في المدينة/العاصمة التي لم تكن تختلف كثيراً عن الريف.

ويُعَدُّ الاغتراب النفسيّ : "من أشد العواطف عمقاً في الشعر؛ لأنه حالةٌ لا يشعر فيها الفرد بالانتماء للمجتمع أو الأمة، حيث العلاقات الشخصية، غير ثابتة وغير مرضية " [171].

وقد أشار الشاعر إلى حالة التغير والاضطراب التي لحقت به بعد مفارقته للريف؛ حيثُ شبَّه حالتَهُ النفسيّة أثناء إقامته في الريف بطائر الهزار الحُرِّ الطليقِ الذي يرتّل ألحانهُ بحرية ليس دونها أيُّ خوفٍ، وفي هدوء نفسٍ، لكن الحال تغير عند وصوله إلى المجتمع الجديد/ المدينة.

يقول الشَّاميّ في قصيدته (الغريب) [172]:[من الخفيف]

كان في عشه هزاراً يغني ... بأناشيد حبه وهواها
هادئ النفس، واجم القلب، لا همَّ ... مثارٌ، ولا أسًى يخشاها

([170])الأدب في الكويت من عام 1950م – 2000م، ص510.

([171]) حنان بومالي: تجليات الاغتراب النفسيّ في شعر بلند الحيدري، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 18، جوان ، 2014م، ص1.

([172]) الأعمال الكاملة، 235/1.

إلى أن يقول في المقطوعة الثانية من القصيدة نفسها، والتي جاءت على قافية أُخرى، والوزن نفسه:

رام شـــيئاً، فلـــم يســـاعده دهـــره ... لـــم يســـاعد مـــن قبلـــهِ عبقريًـــا
فـــاحتوى كـــل نعمـــةٍ، وارتمـــى بيـــ ... ـن الأعاصـــير والخطـــوب فتيًـــا
ينشُـــدُ المبتَغَـــى غريبـــاً عـــن الأهـــل ... فهـــل يـــا تـــرى يصـــادف شـــيئًا
هـل يفـوزُ الغريـبُ يومـاً بمـا يهـوى ... وإن لـــم يجـــد نصـــيراً قويًـــا

إن وجود عددٍ غير قليل من القصائد الحزينة، ذات النغمة الكئيبة في شعر الشَّاميّ، يكشف عن المعاناة النفسيّة، التي تعانيها الذات الشاعرة؛ بسبب الاغتراب النفسيّ، الجاثم على الذات المنكسرة المتألمة، وذلك واضحٌ في قصيدته (الحنين إلى الوطن) [173]:[من الكامل]

لـــولا هوايـــا البكـــر فـــي عرصـــاتها ... مـــا فـــاض دمعـــي عنـــد ذكـــر صـــفاتها
بلـــدٌ، شـــبابي مـــادى بـــين غصـــونها ... وطفـــولتي رقصـــت علـــى همســـاتها
بلـــدٌ، دمـــي مـــن عطرهـــا ومشـــاعري ... مـــن نســـجها ، وحشاشـــتي مـــن ذاتهـــا
أبـــداً أحِـــنُّ إلـــى مخايـــلِ أوبـــةٍ ... تُشـــفي بهـــا نفســـي صـــدى صـــبواتها

يبدو- لـي - أنّ الاغتـراب النفسـيّ نـاتجٌ عـن تـراكم عـدة أنـواع، وأشـكال اغترابيـة، كالسياسـيّ، والرُّوحـيّ، والـذاتيّ، إذ: " أنَّ تعاقـبَ الإخفاقـاتِ، والإحباطـاتِ، تـؤدي بالإنسان إلى اعتزال واقعه، اعتزالاً كلياً أو شبه َكليٍّ، وسعيه إلى بلـوغ واقعٍ آخـر، لا وجود له إلا في تصوره" [174].

وكثيراً ما يشعر الشَّاميّ بالتمزق؛ بسبب اللانتماء، والغربة والضياع، التي تحدث في أعماق نفسه؛ فيحاول التخلص من هذا الواقع المرير، والتمرد عليه؛ لأن تقمص دور المتمرد الرافض هو من أبرز ملامح الاغتراب النفسيّ عند الشعراء، فهو يحقق لهم ذاتهم الجديدة؛ لأنهم يتجاوزونه بواقعٍ آخر مثالي لا يوجد إلا في رؤاهم وحدهم؛ " وقد شاع هذا النوع من الاغتراب في آثار الرومنسيين، وبلغ أوضح ملامحه في أشعار المتصوفين كالحلاج، وابن الفارض، وابن عربي .." ([175])

([173]) المصدر نفسه،602/1.

([174]) يحيى الجبوري: الحنين إلى الغربة في الشعر العربي، ص19.

([175]) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، ص 87.

وتُمثِّلُ قصيدةُ (صنعاء)[176] أنموذجاً شعرياً يَظهَرُ فيه بحث الشَّاعرِ عن المكان المثالي، أو المدينة الفاضلة، والحياة الهادئةِ، التي لا كدر فيها ولا عذاب، فهو يهرب من الحاضر القاسي- الذي فرض عليه الوحدة والاغتراب - إلى عالم المثل والماورائية.

يقولُ فيها: [من مشطور الرجز]

صنعاء.. يا ملعب أوهام الشباب الحالمِ

مدينةَ الخلودِ .. والأسرار والطلاسمِ

يا مسرح الهوى، و يا أرض الغرام الهائمِ

في أفقٍ يزهو بألوان الجمال الدائمِ

مضمخُ النور بنفح الطيبِ ، والبراعمِ

عرائس الخيال في غلائل الغمائمِ

أمَّا في قصيدته (بَعْدَ الفراق) [177]؛ فقد تجلى الاغتراب النفسيّ في التركيز على الحرمان، والفقد الذي ألم به لفراق وطنه اليمن ومدينته الفاضلة صنعاء، يقول فيها: [من المنسرح]

يا ويح نفسي ! أكلما نَعِمتْ ... بالوصلِ لاقت نوًى وهجرانا ؟

وودعت صفوها وراحتها ... وصادفت جفوةً وحرمانا

كم أذرعُ الأرض ذاهلا وجلاً ؟ ... وكم أجوبُ البلادَ هيمانا ؟

كشاردٍ، يأسهُ يطارده ... يريهِ أيَّان سار أحزانا

يتجلى الاغتراب النفسيّ في هذا النص من خلال مطلع القصيدة، والمفردات الكثيرة الدالة على الاغتراب بشتى مظاهره، واختلاف أنواعه؛ ولنتأمل هذا الحشد من الكلمات الدالة على الاغتراب وتبعاته (نوى – هجران- ودعت- جفوة- حرمان- أذرعُ- أجوبُ-..)، وكل هذه المفردات تقريباً لا تدل على الغربة بشكلٍ مباشر، لكنها في إطار السياق الشعريّ تدل على الاغتراب والسفر والترحال، وقد قاد حسن تموضع الكلمات في النص الشعريّ على تكثيف الدلالة الجديدة، وبيان الاغتراب النفسيّ الذي عانى منه الشاعر، كما أن تكرار الاستفهام الإنكاري في قوله: (كم

([176])الشَّاميّ: الأعمال الكاملة، 1/631-638.

([177])المصدر نفسه، 1/301.

أذرع، كم أجوبُ؟)، كل ذلك زاد في بيان حجم المعانة النفسيّة، وعِظَمِ البلاء الذي حل بالشاعر في بلاد المهجر.

ويتطور الاغتراب النفسيّ، وينمو باتجاه اغتراب آخر، لا ينفصل عنه، ألا وهو الاغتراب العاطفيّ، الذي يُعد نتيجةً حتميةً للاغترابِ النفسيّ، وأثراً من آثاره البيِّنة في التجربة الشعرية عند الشَّاميّ.

خامساً :الاغتراب العاطفيّ:

يظل صوت الشاعر جهورياً في تناوله لكثير من الأغراض الشعرية؛ إلا أنَّهُ يخفتُ كثيراً إذا ما كان موضوع التجربة الشعرية متعلقاً بعاطفة الشاعرِ، ومشاعره الداخلية.

ويشكِّل الاغتراب العاطفيّ أعلى نسبة حضور من بين أنواع الاغتراب الأخرى في هذا البحث، وقد أحصينا أكثر من (53) ثلاثٍ وخمسين قصيدةً يحضر فيها الاغتراب العاطفيّ بشكلٍ لافتٍ.

وتتنوع صور هذا الاغتراب في شعر الشَّاميّ من قصيدة لأخرى، ومن ديوان لآخر، وقد وجدنا أن الاغتراب العاطفيّ يحضر في أربعِ صورٍ مختلفةٍ وفق الآتي:

1- الاغتراب ذو النظرة السلبية التشاؤمية: ويضم أربع قصائد هي: (مسكين[178]، سلوان[179]، نشيد الهارب[180]،أنا [181]).وإذا ما بدأنا بالصورة الأولى من الاغتراب العاطفيّ؛ فإننا نجد في قصيدته (نشيد الهارب[182]) أنموذجاً يوضح مدى النظرة السلبية التشاؤمية عند الشاعر تجاه عاطفة الحب والغرام.

يقول في هذه القصيدة: [من الخفيف]

انطلق .. انطلق.. على فَرَسِ الْ ... يأسِ إلى حيث.. لايعيش غرام
لاتدر سمعك الغبي إلى الخلف ... فلا موعدٌ.. ولا أنغام
الهوى مات.. والصبا قدْ تلاشَىْ ... والتعاليل كلها أوهام
انطلق.. واسحق التعاليل فالحبْ ... بُ قد اجتاحه فباد الزّوام

([178]) الشَّاميّ: الأعمال الكاملة 372/1.

([179]) المصدر نفسه، 611/2.

([180]) المصدر نفسه،641/2.

([181]) المصدر نفسه، 727/2.

([182]) المصدر نفسه، 641/2.

ينعدمُ الأملُ عند الشاعر في الحصول على الغرامِ أو موعد للقاء أو حتى أنغام موسيقى تخفف عنهُ ما هو فيه من الاغتراب العاطفيّ و الظمأ الوجداني؛ لأنَّ الهوى / الحبُّ قد مات في نظرهِ ،وتلاشى الصِّبا ، ولم يبق إلا أوهام الحُبِّ التي سرعان ما تتبدد وتُسحقُ؛ إلى أن يقول:

فـــارس الحـــب قـــد فشـــلت ... وقـد عقـك فيـه.. حصـانه واللجـامُ
وتـوارى الغـرام ، والـوهم ، والشـهوة ... صـــرعى.. يـــواري صـــداها الأوامُ
كلُّهـــا مـــن مخالـــب اليـــأس تبكـــي ... حيـــث لا رغبـــةٌ.. ولا استســـلامُ

نحنُ أمام بيانِ نعيٍ ، يُعْلنُ فيه الشاعرُ استسلام ذاتهِ المنكسرةِ التي شبهها بفريسةٍ ضعيفةٍ انقضت عليها مخالب اليأسِ؛ فقطعت أنفاسها ، وأنهت رغبة الشاعر في الحبِّ .

2- اغتراب الحب الآفل (الذكرى والحنين): ويضم إحدى عشرةَ قصيدةً هي: (ذكرى وحنين[183]، هجر ليلة[184]، تحت صورة[185]، ندم[186]، شكوى مصارع[187]، أين المفر[188]، أشباح الذكرى[189]، ذكرياتي معي[190]، الحب الصريع[191]، ندم [192]، ولّى الهوى[193]).أمَّا الصورة الثانية للاغتراب العاطفيّ فهي التي يركز فيها الشاعر على الحب الآفل والذي لم يبق منه إلا الذكريات والتحسر على أيام ذلك الحُبِّ وساعاتهِ.

([183]) الشامي: الأعمال الكاملة، 294/1.

([184]) المصدر نفسه، 297/1.

([185]) المصدر نفسه، 362/1.

([186]) المصدر نفسه، 375/1.

([187]) المصدر نفسه، 614/2.

([188]) المصدر نفسه، 645/2.

([189]) المصدر نفسه، 709/2.

([190]) المصدر نفسه، 808/2.

([191])المصدر نفسه، 835/2.

([192]) المصدر نفسه، 863/2.

([193]) المصدر نفسه، 867/2.

ومن أبرز القصائد التي سجّل فيها الشاعر حسرته على تلك الذكريات العاطفيّة قصيدتهُ (تحت صورة) [194] وفيها وقف الشاعر عند شواطئ الحب الطاهر يبكيه ويتذكره ويحن إلى أيامه العذبة، ولياليه الجميلة، وساعاته الصافية، المفعمة بالرومانسية والعشق المباح .

يقول فيها : [من البسيط]

أثرتي يا صورة المحبوب أشجاني ... وهِجْتِ كَامِنَ آلامِيْ وأحَزاني
رآك طرفي فهب القلب مضطرباً ... وكاد يقفز من أحداق أجفاني
ولو تمكن قلبي من مفارقتي ... لذاب فيك وخلاني وجُثْمَاني
تمثَّلتْ فيكِ آمالي وعاطفتي ... ومهجتي، وصباباتي، ووجداني
كأنَّما أنتِ حَدٌّ عنده وقفتْ ... لذات قلبي المعنى المغرم العاني
لما رأيتك لم أستطع مصابرة ... للوجد بل طفحت نفسي بأشجاني
وأسبل الطرف دمعاً كالرصاص على ... خدي كأن جفوني جوف بركاني

يُسلِّي الشاعر نفسه هنا بحمل صورة محبوبتهِ في جيبه، وكلما حن واشتاق إليها أخرجها لينظر إليها؛ ليحقق نوعاً من الإشباع العاطفيّ، لكن هيهات لمثل هذا الفعل أن يحقق الارتواء العاطفيّ للشاعر؛ فتتحرك ذاته الشاعرة من بين جوانحه لتقول تلك الأبيات المفعمة بالذكرى والحنين، والألم والآهات.

وإذا تأملنا في قصيدة هجر ليلة؛[195] فإنها تُشكِّلُ أنموذجاً آخر للحب والعشق والحنين، بوصف تلك العلاقة العاطفيّة - بين الشاعر وزوجته - ذكرى جميلة تؤنسهُ في غربته، يقول فيها:
[من مجزوء الرمل]

أين أنتِ اليوم يا زهـ ... ـرةَ آمالي وأنسي
كيف أمسي دون أن يـ ... ـراك طرفي؟ كيف أمسي؟
دون أن أرشف من ثغـ ... ـرك.. ما ليس بكأسي..!
وأُغَنِّي ويُغنِّي ... لَكِ وجداني وحسي

آه لو تعرف يومي ... أيها العارف أمسي
نضبت بهجة قلبي ... وذوتْ زهرة نفسي

([194]) المصدر نفسه، 362/1.

([195]) الشّاميّ: الأعمال الكاملة، 297/1.

وانطـــــوت آمـــــالي الزهـــــ راءُ فـــــي ظلمـــــةِ يأســـــي
فكـــــأني مـــــن وجـــــودي شـــــبحٌ زُجَّ برمســـــــي
آه مـــــالي عنـــــكِ فـــــي الـــــدْ دُنيـــــا سَـــــبيلٌ للتأســـــي

3- الحب والعشق الآني:

وقد لمحنا هذا النوع من الاغتراب العاطفيّ في تسع قصائد هي:(لحن غربي[196]، حواء[197]،عبلة[198]،

، غريبان[199]، مُغالِطة[200]، عيون المها[201]، جحود[202]، ميِّتة[203]، من وحي تحية[204]).

يتحقق الحبُّ الآني عن طريق العلاقة العابرة، والافتتان اللحظيّ بالمرأة الغربية/ الأجنبية ، وقد تحدث الشاعر عن بعض هذه العلاقات في قصائد أشرنا إليها فيما سبق؛ وربما تكون هذه الصورة نوعاً من الانسلاخ القِيَمِيْ اللحظيّ عند الشاعر؛ بسبب حاجته الغريزية.

ويدرك المتأمل في قصيدة (غريبان) [205] ملامح الاغتراب العاطفيّ الآنيّ بين الشاعر والمرأة الأجنبية المعشوقة، وليس المرأة الحبيبة (الزوجة).

يقول الشاعر:[من الخفيف]

وكمـــا ينظـــر الغريـــب إلـــى النـــا س بطـــرفٍ بـــاكٍ، ووجـــه حـــزينِ
وعلـــى كـــل لمحـــةٍ فـــي محيـــا ه تـــراءى أحـــلامُ يـــأسٍ دفـــينِ
نَظَرَتْنـــي فـــي لهفَـــةٍ وحيـــاءٍ وازدراءٍ لجنســـي المعلـــونِ

([196])المصدر نفسه، 490/1.

([197]) المصدر نفسه، 492/1.

([198])المصدر نفسه ، 493/1.

([199])الشامي: الأعمال الكاملة ، 501/1.

(2) المصدر نفسه،611/2.

([201]) المصدر نفسه، 612/1.

([202]) المصدر نفسه، 723/2.

([203]) المصدر نفسه، 730/2.

([204])المصدر نفسه،1155/2.

([205])المصدر نفسه، 501/1.

وتفشت براءة الصّدقِ في عيـ ... ـنّي بما في قرارتي من حنينِ
وأفاق الشّيطانُ في دمي الفَوَّارِ ... واستغْرمتْ دواعي المجونِ
وتمادى وهمى، وضَاعَ صَوابي ... وتلظَّى شوقي وجُنَّ جُنُونِي

وبعد هذه الأبيات يُسجلُ الشّاعر الحوار الخارجيّ الذي دار بينهُ وبينها:

قلتُ يا زهرةَ الحياة سلاماً ... من أسير الهوى وصب الفنونِ
شاعر الحب والجمال، فقالت ... التحيات للكريم الأمينِ
لستُ من هذه الديار، ولا أهـ ... ـلي فيها، فلا تُهيج شجونِ
قلت مهلاً فقد وجدت غريباً ... طال تهيامهُ بوادي السنينِ
والغريبان في الهموم نسيبا ... ن شبيهان في الأسى الأنينِ
والمواساة في المصائب فضلٌ ... والصبابات لا تدين بدينِ

ويستمر الحوار بينهما بوصفهما غريبين عن تلك المدينة، إلى أن أقنعها الشاعر بأن يواسي كلٌ منهما الآخر بقضاء ليلة عاطفية .

فامرحي وارقصي وتيهي دلالاً ... أنتِ دنْيَا من المنَى والفتونِ
فإذا ما أتى الصباح فلا در ... بكِ دربي، ولا هواك خدينِ

وبمثل هذه العلاقة الآنية يُروي الشاعر اغترابه العاطفيّ؛ ويجد لنفسه ولعشيقته مسوغًا في إقامة هذا النوع من العلاقة العاطفيّة؛ وقد أشار الشاعر إلى أنها علاقة آنية بقوله: (فإذا ما أتى الصباح فلا دربك دربي..).

ولقد وجد الباحث أن الشاعر - في اغترابه العاطفيّ- كثيراً ما يَفرُّ إلى استلهام الموروثِ بما فيه من أحداثٍ وقصصٍ عاطفيةٍ، سُجلت في كتب الأدب ودواوين الشعراء؛ ففي قصيدته (عبلة)[206]، يوظف الشاعر اسم عبلة بوصفهِ رمزاً لمعشوقتهِ الأجنبية، ويطلب منها أن لا تعبث معه بحركاتها، ونظراتها الساحرة؛ فهو لا يستطيع مقاومة نظراتها، وبسماتها، وجمالها، ودلالها.

يقول الشاعر: [من مجزوء الكامل]

لا تعبثي يا عبلُ، بي ... ولعٌ: ولي قلبٌ مغامر
بالنظرة الأولى انتشت روحي ... وعربدت المشاعر

([206]) الشامي: الأعمال الكاملة، 493/1.

وتركتنـــــــي نفســـــــاً يـــــــذو ... بُ، ومهجـــةً فـــي كـــف طـــائر
وســـــألت مـــــن..؟ قـــالوا خيـــا ... لاً طـــاف فـــي أحـــلام شـــاعر
والبســـــمة السَّـــــكرى..؟ شُـــــعا ... عُ الكـــأس فـــي لهـــب المجـــامرْ
والنّظـــــرة النَّشـــــوى..؟ بقـــــا ... يـــا يقظـــةٍ فـــي جفـــن ســـاهرْ
قُلـــــتُ الجـــــراحُ تصـــــيحُ بـــــي ... والشَّـــــوقُ يَهتـــــفُ أن أُقَـــــامِرْ
قـــــالوا: الملامـــــة والحيـــــا ... قلـــــتُ: الصـــــبابة لا تُصـــــابرْ

4-الاغتراب العاطفي الموجه نحو الزوجة :

وفيهِ نجد أن الحب الحقيقي والأبدي يخفت ذكره عند الشاعر، ولا جرَمَ؛ لأنَّ أعذبَ الشعرِ أكذَبُهُ ، وهذا النوع من الحب قد لا تنساب - معه - اللغةُ بتراكِيبها، والصورة بملامحها الفنية، والأوزان بموسيقاها؛ لتنتج نصاً فنياً متكاملَ الجمالِ، يصف لنا الحبَ الطَّاهر بين الشاعر وزوجته؛ إلا أنَّنا وجدْنا عدداً من القصائد التي نظمها الشاعر تجاه هذا الحب الأبدي، حاول فيها أن يُعبّر عن مدى لوعته وحبه ووفائه لزوجته أثناء غربته.

ومن أهم هذه القصائد قصيدة (إليها[207]، ليت لي[208]، دموع الغريب[209]، يا ليل[210]، عندما أحب[211]، الغريب[212]، كم أقاسي العمر[213]، شكوى الغريب[214]، ضراعة روح[215]، صلاة[216]، يا رحمة الله[217]، أنا ضمآن[218]، رسالة وداع[219]، شهيد الحب[220]، بين الحب والحرب[221]، لحظة

([207]) الشاميّ: الأعمال الكاملة،178/1.

([208]) المصدر نفسه، 180/1.

([209]) المصدر نفسه، 202/1.

([210]) المصدر نفسه، 213/1.

([211]) المصدر نفسه، 233/1.

([212]) المصدر نفسه، 235/1.

([213]) المصدر نفسه، 241/1.

([214]) المصدر نفسه، 324/1.

([215]) المصدر نفسه، 431/1.

([216]) المصدر نفسه، 436/1.

([217])المصدر نفسه، 457/1.

([218]) المصدر نفسه، 459/1.

نعيم[222]، تيه العرفان[223]، الحزن الخالد[224]، رجاء الغريب[225]، لا تعذلوه.. بل اعذروه[226]، صلاة الغربة[227]، من أغاني الغربة[228]).

ولا يدركُ حجم المعاناةِ، والألمِ الذي يحدثه الاغتراب العاطفيّ، إلا الشّاعر الذي وجد نفسه في عالمٍ جديد (عالم الغربة)، دون أيّ حبٍ أو عشق أو تعلُّقٍ بالآخر.

وفي هذا العالم الجديد يصبح الشاعر كالطائر الذي يبحث عن إلفه، حتى يكمل معه رومانسية يومه، بين الظِّلالِ الوارفةِ، والأشجار المزهرة، والأمطار المتساقطة على أفياء الطبيعة الخلَّابةِ.

وتحدثنا قصيدة (شكوى الغريب) [229] عن الصفاء الكامل، الذي يبحث عنه الشاعر؛ لينقذ نفسه من الاغتراب العاطفيّ. يقول الشاعر: [من مجزوء الرجز]

رفقـــــاً بصـــــبٍ مغـــــرمٍ معـــــــــذّبٍ متـــــــــيَّم
رفقـــــاً بصـــــبٍ مثقـــــلٍ بحســـــــــرات مـــــــؤلم
أحرقـــــــه الحـــــب بنيـــــــ ران الأســـــــى والنَّـــــدم
كأنَّـــــــهُ ممـــــــا يقـــــــا ســـــيْ زُخَّ فـــــي جهـــــنَّم

إلى أن يقول:

يـــــا شـــــاعرَ الـــــوادي تـــــرَ نـــــمْ بالبيـــــانِ المحكـــــمِ
كفكـــــف دمـــــوعي بـــــالقوا فـــــي الســـــاحرات الـــــنغم
وارأب صُـــــــدُوعَ الحبـــــــ بِّ فـــــي قلبـــــي، وبـــــدِّد ألمـــــي

([219]) المصدر نفسه، 487/1.
([220]) المصدر نفسه، 532/1.
([221]) المصدر نفسه، 547/1.
([222]) المصدر نفسه ، 733/2.
([223]) المصدر نفسه ، 755/2.
([224]) المصدر نفسه ، 769/2.
([225]) المصدر نفسه ، 873/2.
([226]) المصدر نفسه ، 919/2.
([227]) المصدر نفسه ، 1132/2.
([228]) المصدر نفسه ، 1152/2.
([229]) الشامي: الأعمال الكاملة، 324/1-326.

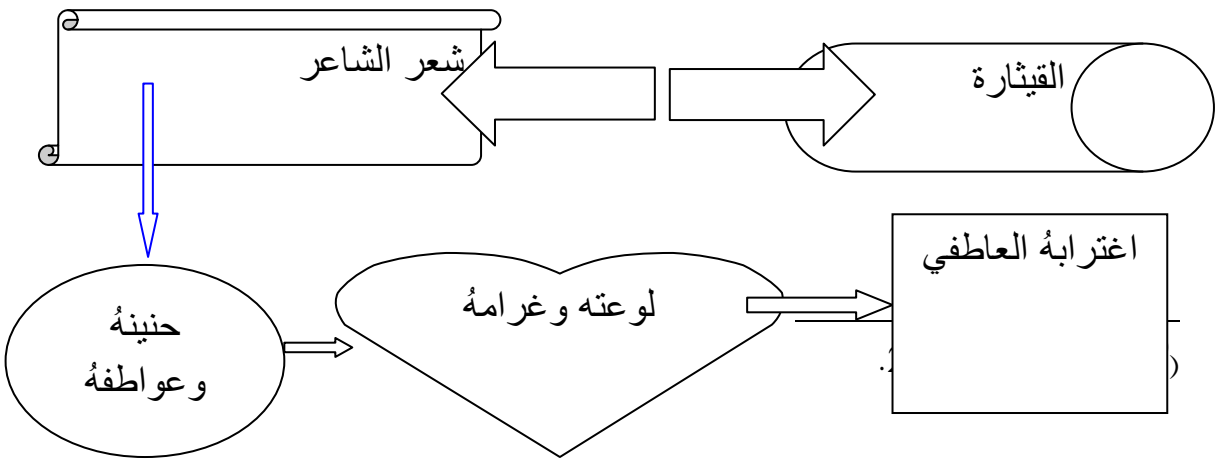
واســـــــتلهم الأشـــــعار مـــــــن شمســـــــان عـــــالي القمـــــم
مـــــــن القفـــــــار الشَّـــــــا سِـــــعَاتِ والآكـــــام الجُـــــثَّم

ومن أبدع ما كتبه الشاعر في وصف اغترابه العاطفيّ، قصيدته (دموع الغريب)؛ [230] وفيها أشار إلى ما أحدثته الغربة المكانيّة من ألمٍ على فراق الحبيبة؛ إذ لا يجد مواسياً له إلا شعره، الذي رمز إليه بالقيثارة، يناديها، ويخاطبها بقوله: [من الكامل]

قيثـــارتي.. هـــذا فـــؤادي خاشـــعٌ غنيـــه مـــا يهـــوى مـــن الأنغـــام
هـــاتي تـــرانيم الصـــبابة والجـــوى هـــاتي تغاريـــدَ الهـــوى البسَّـــام
يـــا مـــن بصـــنعاء يمرحـــون تحيـــةً مـــن مهجـــة حـــرَّى، وروحٌ ضـــامي
أنـــا بعـــدكم مضـــنى أُذاب مـــن الأســـى الهـــول يزحـــف جـــانبي وأمـــامي
لا الصـــبح ألقـــاه بوجـــهٍ باســـمٍ كـــلا.. وألقـــى الـــدجى بمنـــامي
أتلمـــس الســـلوى فـــأعثر دونهـــا والهـــم يرشـــق مهجتـــي بســـهام
هـــذي دمـــوع الحـــب، وهـــي حشاشـــةٌ ســـالت، وزفـــرةُ صـــبوة وهُيـــام
قيثـــارتي شـــعري، حنـــين عـــواطفي خلجـــات روحـــي لـــوعتي وغرامـــي

بدأ الشاعر بذكر مفردات وتراكيب الحُبِ، ومتعلقاته (القيثارة، الأغنية، الأنغام، الترانيم، الصبابة، الجوى، التغاريد، الهوى، البسام ..)؛ ثم أتبعها في الشطر الثاني من البيت الثالث بذكر مفردات وتراكيب العذاب ومتعلقاته: (مهجةٌ حرى، روحٌ ضامي، مضنى، أُذاب من الأسى، الهول يزحف، أعثرُ، الْهَمُّ يرشُقُ مهجتي بسهام، دموعُ الحُبِ، حشاشة سالتْ، زفرةُ صبوة ..)؛ وقد خلُصَ الشاعر إلى القول :بأن ترانيم قيثارتهِ ما هي إلا شعره المنظومُ ، وما هذا الشعرُ - في الحقيقة - إلا حنين عواطفهِ وخلجات روحه؛ بل هي لوعتهُ وغرامهُ (اغترابهُ العاطفيّ).

ولعلّ هذا الشكل يوضّحُ هذه العلاقة الطَّردية في النص السابق:



هكـذا يُصـبحُ الشِّـعر والتَّغنـي بالحـبِ أحـدَ أهـمِ وسـائل الخـلاص، والتجـاوز لآثـار الاغتـراب العـاطفيّ عنـد الشـاعر؛ فيعمـدُ إلـى الحـديث عن حُبـهِ الأبـديِّ فـي كثيـرٍ مـن أشعارهِ كما ذكرنا سابقاً.

والاغتراب- بشكل عام في شعر الشَّاميّ- أنتج تجربةً شعريةً حزينةً؛ فقد تجلت في الاغتراب العاطفيّ بشكل خاص، وذلك لأنَّ: "التجربة الحزينة، تتمثل مشاعر الغربة، والضياع، والتمزق؛ فاستجابة شاعرنا المعاصر لهذه المحاور، إذاً أمرٌ طبيعي، يدفعه إليه طبيعة الموقف العام، طبيعة تجربة الحزن" [231].

فيما يظهر لي أن الاغتراب العاطفيّ الرومانسيّ عند الشَّاميّ، يتوشحُ بوشاح الحزن والكآبة، التي تشي بمرارة الحرمان من الارتواء العاطفيّ في الغربة.

الغربة المكانيّة والزَّمانيّة/الاغتراب المكانيّ والزَّمانيّ:

هنا- فقط - يمكن الحديث عن غربة مكانية وزمانيّة واغتراب مكاني وزماني؛ لأنَّهما - من حيث الدّلالة – أقربُ إلى التطابق من غيرهما من محاور الاغتراب التي مرت معنا ، على الأقل من وجهة نظرنا، وذلك بعد تتبعنا للشواهد الشعرية المرتبطة بهذين الموضوعين، وهذا ما سنحاول بيانه ، وتفصيله .

أولا: الغربة المكانيّة /الاغتراب المكانيّ:

هو: "إحساسٌ يشعر به الإنسان في بُعْدِه عن وطنه، أو مكان إقامتـه، وهذا النـوع من الاغتـراب أكثـر مـا نـراه مـاثلاً عنـد الشـعراء، الـذين ابتعـدوا عـن أرضـهم وديـارهم، وانتقلـوا إلـى أرض أخـرى لـم يألفوهـا، فعاشـوا فيهـا غربـاء، يعـانون ألـم الفـراق، والشوق، والحنين إلى أوطانهم التي لا تفارق صورتها خيالهم" [232].

ويُشكِّلُ الاغتراب المكانيّ أحد أهم أنواع الاغتراب في شعر الشَّاميّ، كونـهُ أَكثرَ من الترحال والتنقل بين المدُنِ اليمنية، وكذلك المدُنِ العربية والأجنبية ، إلى أن استقر بـه المقام في مدينة برواملي في المملكة المتحدة، وقد أحصيت لـه قصـائد عديدة فـي هذا

([231]) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1982م ، ص 357 .

([232]) عبد الرحمن محمد الهويدي: الغربة في شعر المتنبي، مجلة الكوفة، العراق، م ج 5، ع1، 2001م، ص18.

البـاب منهـا (الشـريد[233]، الحنـين إلـى الـوطن[234]، صـنعاء[235]، حنـينٌ إلـى صنعاء[236]، بقايا الأريج[237]، عتبٌ وشوق[238]،

على الرَبْعِ الدارس[239]، زهور اليمن[240]، عودة الشاعر[241]، سِرُّ الشِّعرِ[242]).

ويقترن الاغتراب المكانيّ بذكر جغرافيا المكان/ الوطن/ المدينة/ القرية/ مظاهر الطبيعة في أرض الشاعر، وكذلك الأماكن المقدسة.

يقول الشاعر في قصيدته (صنعاء) [243]:[من مشطورِ الرَّجزِ]

صنعاء.. يا لحن الزمان البكر في سمع العـــــــــــــــــــــــــــــدم
صنعاء.. يا أول حرفٍ خُطَّ في لوح القدم

إلى أن يقول:

أواه.. يا قلبي، أَفِقْ وتُب، وعِش، وسالم؛
كفاك ما قد نلت من هولٍ وذُلٍ حاطم.
كل حياتي عشتها في حُندُّس المظالم
إما يتيماً ينظر الكون بطرفٍ ساهم
أو خائباً في حبه أو شارداً كالهائم
أو في السجون موثقاً، أو في لظى الملاحـــــــــــــــــــــــــــــم
أو باكياً، مصارع الرفاق في المآثم

([233])الشَّاميّ: الأعمال الكاملة، 217/1.
([234]) المصدر نفسه، 602/1.
([235]) المصدر نفسه، 634/1.
([236]) المصدر نفسه، 811/2.
([237]) المصدر نفسه، 927/2.
([238]) المصدر نفسه، 1003/2.
([239]) المصدر نفسه، 1061/2.
([240]) المصدر نفسه، 1119/2.
([241]) المصدر نفسه، 1130/2.
([242]) المصدر نفسه، 1211/2-1213.
([243])الشاميّ: الأعمال الكاملة ، 634/1.

لا أتقـــي مصـــيبة إلا بخطـــبٍ داهـــم
متـــى متـــى أُلْقـــي عصـــا الترحـــال،
والتخاصـــــــــــــــــــــــــم؟

كثيراً من تكون الغربةُ – في نظر الشاعر المغترب – قاتمةً سوداء، تَنْعَكِسُ قتامَتُها وسودَاويتُها على الذات الشاعرة؛ فتتولَّدُ عنها بعض الصور الشّعرية الرومانسية، لفحتها الكآبة والحزن؛ بسبب لفحات البعد والفراق (الاغتراب/ الغربة).

يقول الشَّاميّ في قصيدته (الشريد) [244]: [من الطويل]

غريـبٌ يجـوب القفـر والليـل سـادرٌ ولا هاديًـــا إلا النجـــوم الزَّواهِـــرُ
وفـــي قلبـــه ممـــا يكـــنُّ معـــارك نـــوازع، يطغـــى لفحهـــا، وخـــواطرُ
ومـن حولـه الأخطـار تسـري رهيبـةً تطارحـــــه أوهامـــــه وتحـــــاورُ
وتنثـــر أشـــواك الأســـى فـــي طريقـــه فيـــا ويْحَـــهُ، كـــم يتقـــي ويحـــاذر!

يزخرُ النَّصُ بمفردات وتراكيب لغوية كثيرة، دلت على الاغتراب والغربة المكانيّة، وما يعانيه الشاعر في هذه الغربة، ومن هذه المفردات والتراكيب: (لا هادياً، زاغ عن الأهل، ولَّى عنْهُ محبوبه، المفازات، غريبٌ يجوب القفر، أشواك الأسى في طريقه، ودَّعْتُ، وقَفْتُ في ساحها، هموم الفراق، نوًى وهجران..).

وتكثُرُ في الشعر - قديماً وحديثاً - مخاطبةُ المكان بخطاب الأنثى بوصفهِ أحد أهم مظاهر الطبيعة التي يرتبط بها الإنسانُ سواءً كان هذا المكان بيتاّ ، قريةً ، مدينةً ، وطناً .. ،وهذا ما نجدهُ عند الشاعر الشَّاميّ في كثيرٍ من قصائده؛ وبالأخص في قصيدتهِ (سرُّ الشِّعرِ) [245]؛ ففيها يؤنسن الشاعر المكان / الديار في أغلب تراكيب القصيدة كقوله:(تبش لنا، تنثُرُ حولنا البسماتِ، تمايلت طرباً، ماست بهجةً، ازّيّنت

([244]) المصدر نفسه،217/1.

([245])الشاميّ: الأعمال الكاملة ، 1211/2.

للقائنا..)، وهنا-في قوله: ازَّيَّنت- لفتـةٌ فنيةُ في غاية الروعة بأن شبّه تزين الدِّيار للقائهِ ومن معهُ من المغتربين بتزين العروس التي تأخذ بنفسها الزخرف وأدوات التجميل، وهي بهذا الفعل تطلُبُ الزينة تطلُّبًا، وتسعى إليها سعيًا، فلم تُزَيَّن؛ ولكنها ازَّيَّنت، وهذهِ الصورةُ الفنيةُ القائمة على التشخيص مستلهمةٌ من قول الله تعالى: {حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ} [246].

يقول في قصيدته (سرُّ الشِّعرِ):[من الكامل]

عِـــجْ بالـــديار، مســـلماً لهفانـــاً ... والمـــس وقَبِّـــل تلكـــم الأركـــان
سَـــلْ هـــذه العرصـــات كنـــا نجتلـــي ... فيهـــا الحيـــاة محببـــةً وحنانـــا
كانـــت تـــبش لنـــا، وتنثـــر حولنـــا ... البســـمات، والأزهـــار، والألحـــان
واليـوم رعـبٌ، والصـمت يغشـاها فـلا ... خِـــلٌ يُرَحِّـــبُ، أو أخٌ يلقانـــا
أم رابهـــا أنَّـــا هجرنـــا ســـوحها ... عمـــداً فجـــازت هجرنـــا هجرانـــا
تـــالله لـــو درت الـــديار بأننـــا ... لـــم نغتـــرب هَجْـــراً ولا ســـلوانا
لتمايلـــت طربـــاً، وماســـت بهجـــةً ... وازَّيَّنـــت للقائنـــا ألوانـــا

إلى أن يقول:

إن الأمـــاكن كالأنـــاس، ربمـــا ... مثـل الـورى، فضـل المكـانُ مكانـا

وهكذا تتشكَّلُ علاقةُ الشاعرِ بالمكان، بناءً على موقف الشاعر من المجتمع، سواءً المجتمع القديم أو الجديد، فالموقف من المكان يكاد يكون صدًى للموقف من المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر؛ فأشكال الاغتراب تتنوع، أيضاً بتنوع مواقف الشاعر من المكان والمجتمع[247].

الغربة الزَّمانيّة / الاغتراب الزَّمانيّ :

الغربة الزَّمانيّة نوعٌ من الارتداد إلى الماضي المثالي المفعم بالحبِ والقيم والمثُل العليا؛ وهي نوع من الهروب والنزوح من الحاضر القاتم المليء بالصراع ،والظلم ،والكبت ،والمعاناة ،ومثلها الاغتراب الزمني (temporal alienation) الذي يُعدُّ: "نزوحاً من نوعٍ آخر حتى لو كان الإنسان يعيش في وطنه؛ فهو يرفض أشياء ويتحداها ويختلف مع أكثر من أسلوب سيطر على الحياة ، وإذا كان في بعض

([246])سورة يونس : [الآية : 24].

([247]) يُنظر: محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، 1999م ،ص32.

الأحيان لا يملك إلا الصمت ، فإنهُ في أحيانٍ أخرى لا يملك إلا أن يصرخ ، أو يبوح ، أو يئن ..إلخ، إحساس ضاغط بأن العالم من حوله لا يحس بهِ ، ولا يصغي للصراخ ، والبوح والأنين ؛ وفي ضوء هذا يُحسُّ بالاختناق" [248].

وتزداد الغربة الزَّمانيّة عند الشاعر كلّما طال واتسع الفارق الزمنيّ بين ما هو عليه الشاعر اليوم من غربة وضياع وحرمان وقطيعة؛ وبين ما كان عليه في الماضي من حياة ينعم فيها بالاستقرار والوصل والحب .

إن ما يعتري الذات الشاعرة - أحياناً - من انكفاء وانطواءٍ نفسيّ ، حتى وهو بين أسرته ومجتمعه ما هو إلا اغتراب زمني يظهر في شكلِ صراع مع الأنا / الذات ، والآخر /المجتمع الذي نشأ وترعرع - الشَّاميّ - بين أحضانهِ، وسرعان ما يلبثُ هذا الصِّراع الداخلي أنْ تَحَوَّلَ إلى حالة من الرَّفضِ والتَّبرُّمِ؛ بل والتّمرُّد على الزمن الحاضر الذي كان عاملاً أساساً في تشَكُّلِ حالة الاغتراب / الغربة الزَّمانيّة التي أحاطت بالذات الشاعرة .

وصورة الاغتراب الزَّمانيّ تتمثلُ فيما يعانيه الشاعر من وِجْدٍ نفسيٍّ ، وتعلقٍ بالماضي الآفل ، وتبرمٍ من الحاضر البائس، وما هذه المعاناة إلا نتيجة طبيعية للهوة الزمنية بين الحالتين المتناقضتين ، حالة الاستقرار وحالة الانتقال المكانيّ / الغربة؛ وعلى هذا تتميّزُ الغربة الزَّمانيّة لتصبح حالة من الاستغراق في تذكر الماضي والحنين إليهِ، بوصفه أحلى لحظات الحياة عند الشاعر.

وقد أحصيتُ عدداً من قصائد الشاعر التي ظهرت فيها شواهد الغربة الزَّمانيّة/ الاغتراب الزّمنيّ؛ ومن أهمها قصيدة (بين الأمس والغد [249]، ومع الساعات[250]، غمامة الغد[251] ، سعير الهُيام[252] ،..)،وتحضر الغربة الزَّمانيّة في قصيدة (بين الأمس والغد)بشكلٍ لافت؛ ففيها يقول : [من البسيط]

نارُ الحياة بلذاتي قد استعرت ... دهراً وما فتئت حتى خبت تعَبًا
أنا رمادٌ لأيامٍ قد احترقت ... وكان جَاحِمُها يجتاحُ ما صعُبا
كم أشعلتْ في دياجي البؤسِ من أمل ... للمُدْنفين ؛ يبيدُ الهمُّ و الرُّعبا
واليوم .. لا غدُ للأشواقِ يُنعِشها ... وناعبُ اليأسِ والترحالِ قد نعبا

([248]) عبده بدوي ، الغربة والاغتراب في الشعر ، دار قباء للنشر والتوزيع ، 1998 م ، ص 8-9.

([249]) الشاميّ: الأعمال الكاملة،859/2.

([250]) المصدر نفسه،736/2.

([251]) المصدر نفسه،643/2.

([252]) المصدر نفسه،817/2.

تجمــدتْ رغبــاتي فــي صــقيع دمــي ومُزّقـت فـي متاهـات الأسـى شُـعبا!

ويقول في قصيدته (غمامة الغد) [253]: [من البسيط]

مــاذا تقـول وقـد هاجـت بـك الـذِّكرُ وأذهلــت عقلــك الأحــداث والغيــر
تمضـي ، مـع الأمـس فـي غيبوبـة وفنـى وتســتجيرُ غــداً خوفــا ، وتنتظــرُ

الأمـس عـالم طغيـان ، ومسـرحُ أهـوال ...ودنيــا فنــونٍ .. كلُّهــا عبــرُ
واليــومَ باقــةُ آمــالٍ مــزورةٌ ألوانهـا الـدَّجلُ والأطمـاعُ ، والضـررُ
وعــالمُ الغــد ..؟مــاذا قــد تسـحُّ بــهِ ((غَمامَـةُ الغـدِ)) وهـي الحقـدُّ ينفجـرُ

فالشَّـاعرُ المغتـرب دائمـا مـا يحـس بهلاميـة الـزمن، وصـعوبة الإحسـاس بـه ، إلا أنَّ اكتظـاظ الـنص بمفـردات الـزمن، وتكـرار بعضـها ، لا شـك ،قـد وشَـى بمسـتوى الإحساس بالغربة الزَّمانيّة عند الشاعر.

تأمل تكرر كلمة الغد التي تكررت ثلاث مرات ، وكلمة الأمس مرتين ، وكلمة اليوم مرة واحدة خلال بضعة أبيات ؛ كل ذلك التكرار بيّن أن الشاعر كان محاطاً بهولِ الغربةِ الزَّمانيّة في أمسه ويومه وغده يعيش بين الآمال المزورة ،وألوان الدجل ، والأطماع ،والأضرار.. حتى الغد/المستقبل المغيب لا يسلم الشاعر من شرهِ وحقده المتفجر.

الخاتمة:

في رحاب قِراءةٍ تحليليةٍ ونقديةٍ لمفهومي الاغترابِ والغربةِ في شعر أحمد محمد الشّاميّ يمكنُ تدوين بعض النتائج؛ ولعل من أبرزها:

1- ظلـت عمليـة الفصـل بـين محـاور الاغتـراب صـعبة المنـال؛ وذلـك لمـا بـين المحاور من تقاربٍ وتشاركٍ في الخصـائص والسمات، فمـا يـرتبط بـالروح لا شـك أنَّ لـه علاقـة بـالنفس ، ومـا يتصـل بـالنفس لاريـب أنَّـهُ يتصـل بالـذات والعاطفـة ، وهمـا لا ينفكـان عـن المكـان والزمـان بوصـفهما قطبـيّ الوجـود ، ومداريّ الحياة الإنسانية .

([253]) المصدر نفسه،643/2.

2- بدا – للباحث - أنَّا الشَّاميّ في موضوع الاغتراب السياسيّ - قد جمع بين التمرد الفرديّ على الحاكم/ السلطة/ المجتمع الجديد، وكذلك الثورة الجمعية/ الحاكم/ السلطة/ المجتمع الجديد، حتى وهو في مهجرهِ؛ لأنَّ هذه المكونات الثلاثةُ شكَّلت حاجزاً مادياً، ومعنوياً للشاعر، بما يقترفونه في حق الشعوب من تجهيل، وظلم، واضطهاد وإقصاء.

3- تولَّد الاغتراب الذاتيّ عند الشَّاميّ من خلال إحساسه بأن المجتمع الجديد/المهجر - الذي يعيش فيه - لا يأبه له ولا لأفكاره وأشعاره ورؤاهُ؛ فيدفعه كل ذلك إلى الانكفاء على الذات، ورفض ذلك المجتمع .

4- تجلى الاغتراب النفسيّ عند الشامي من خلال تراكم وتزاحم وتلاحقِ أشكال الاغتراب المختلفة وبالأخص السياسيّ والرُّوحيّ والاجتماعيّ؛ وقد استطاع الشاعر تجاوز تلك التراكمات عن طريق الحُلمِ الشعري الذي يرسمُ عالماً مِثالياً مغايراً لا يوجد إلا في مخيلةِ الشعراء المبدعين .

5- ظهرَ الاغترابُ العاطفيّ نتيجةً حتميةً، للاغتراب النفسيّ بوصف الاغتراب العاطفيّ أثراً من آثاره البيّنة، ومرحلة متقدمة من مراحل انفعال الذات، وتفاعلها مع ما يدورُ حولها من أحداث ووقائع.

6- ركز الشَّاميّ على البون الشاسع بين حالة الذات الشاعرة في الماضي البعيد، وبين ما تشعر به في الحاضر القريب/ الغربة الزَّمانيّة .

الاقتراحات والتوصيات : لقد تَكشَّفتْ – لنا - من خلال هذه الدراسة آفاقٌ رحبةٌ، ومواضيعٌ فنيةٌ شتَّى، تزخرُ بها التجربة الشعريةُ عند الشامي؛ ومن ذلك ظهور الأثر الصوفي في شعره، وكذلك تقنية السرد الغنائية، وبعض الخصائص الفنية والجمالية مثل: التشخيص، وغيرها من الظواهر الفنية الجديرة بالدِّراسة والبحثِ، ولعلّها تكون محل اهتمام ودراسة من قبل الباحثين في مجالات الأدب والنقد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، مصحف المدينة النبوية للنشر الحاسوبيّ.

1) أحمد أبو زيد: الاغتراب، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1979م.
2) أحمد محمد الشَّاميّ: الأعمال الكاملة، منشورات العصر الحديث، ط1، 1986م.
3) جان جاك روسو، العقد الفريد، ترجمة ذوقان، قرقوط، دار القلم، بيروت،

[د.ت]، الفصل الرابع.
4) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1997م.
5) جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (ابن منظور): لسان العرب، مادة (غ ر ب) دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط3، 1981.
6) حنان بومالي: تجليات الاغتراب النفسيّ في شعر بلند الحيدري، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد (18)، جوان، 2014م.
7) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
8) رديتشارد ناخت: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1980م.
9) سحبان خليفات : فكرة الاغتراب، مجلة أفكار، عدد 24 ، الأردن، 1974م.
10) السيد محمد المرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (غ ر ب)، المطبعة الخيرية، مصر، 1306هـ.
11) عبدالرحمن محمد الهويدي : الغربة في شعر المتنبي ، مجلة الكوفة، العراق،2001 م .
12) عبده بدوي: الغربة والاغتراب في الشعر ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، [د. ط]، 1998م .
13) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية والفنية، دار العودة ، بيروت، ط3 ، 1982م.
14) عزيز السيد جاسم: الاغتراب في شعر الشريف الرضي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط2، 1987م.
15) علي بن محمد بن العباس التوحيدي البغدادي: الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
16) فنن نديم دحام: المكان في شعر صدر الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2000م.
17) مجموعة من الباحثين: الأدب في الكويت من عام 1950 – 2000م، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ط1، 2003م.
18) محمد بن يعقوب بن محمد الشيرازي مجد الدين أبو طاهر الفيروز آبادي: المعجم المحيط، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشيلي، مادة (غ ر ب)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1997م.
19) محمد راضي جعفر : الاغتراب في الشعر العراقي ، منشورات اتحاد الكُتاب العرب ، دمشق، 1999م.

20) محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، القاهرة،[د. ط]، 2004م.
21) معتز قصي ياسين: الاغتراب الرُّوحيّ في شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، السنة السابعة، العدد (14)، 2012م.
22) ميشل مان: موسوعة العلوم الاجتماعيّة، ترجمة عادل الحواري وسعد مصلوح، بيروت، مكتبة الفلاح،[د. ط] ، 1991م.
23) نجاة علوان الكناني: الشكوى في الشعر النسويّ العراقيّ الحديث (1938-2000م)، دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، 2002م.
24) يحيى الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1982م.

[i]– الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مادة (أدو) .

[ii]– ابن منظور : لسان العرب ، مادة (أدو) .

[iii]– لا تطالعنا معاجم مصطلحات مشهورة كالتعريفات للجرجاني ، والكليات للكفوي بالتعريف الاصطلاحي للأداة .

[iv]– السيوطي : الإتقان في علوم القرآن 1 / 140 .

[v] – التهانوي : موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ص (127) .

[vi] – ينظر على سبيل المثال :

- الخولي : معجم علم اللغة النظري ، ص (203) .
- باكلا : معجم مصطلحات علم اللغة الحديث ، ص (66) .
- عيّاد : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص (107) .

[vii]– ينظر : الحموي : معجم الأدباء 4 / 105.

[viii]– ينظر : المصدر السابق 5 / 486 .

[ix]– ينظر : المصدر السابق 2 / 475 .

[x]– ينظر : المصدر السابق 5 / 113 .

[xi]– ينظر : القفطي : إنباه الرواة على أنباه النحاة 1 / 157 . وعنوانه في معجم الأدباء : الهادي للشاري .

[xii]– ينظر : الحموي : معجم الأدباء 5 / 376 ، والقفطي : إنباه الرواة 3 / 185 . والسيوطي : بغية الوعاة 1 / 173 .

[xiii]– ينظر : الحموي : معجم الأدباء 4 / 520 ، دون ترجمة للمؤلف ، أو بيان تاريخ وفاته .

[xiv]– قامت الباحثة / أسماء محمد العساف بتحقيق هذا الكتاب سنة 1995م بإشراف الدكتور / سليمان العابد ، ونالت به درجة الدكتوراه من كلية التربية للبنات بالرياض التابعة للرئاسة العامة لتعليم البنات.

[xv]– الحروف (ضمن مجموعة ثلاثة كتب في الحروف) ، ص (34 – 36) .

[xvi]– الحروف التي يتكلم بها في غير موضعها (ضمن مجموعة ثلاثة كتب في الحروف) ، ص (93).

[xvii]– المصدر السابق ، ص (94) .

[xviii]– الكتاب مطبوع عن مكتبة الرشد السعودية سنة 1976 م بتحقيق : حسن فرهود .

[xix]– ينظر : الحروف (ضمن مجموعة ثلاثة كتب في الحروف) ، ص (115) وما بعدها .

[xx] – الخوري : دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب ، ص (172) .

[xxi]– البيت بلا نسبة في مقاييس اللغة ، ولم أقف له على تخريج آخر .

[xxii]– ابن فارس : مقاييس اللغة ، مادة (أدو) .

[xxiii] – ينظر :

- القاسمي : المصطلحية ... مقدمة في علم المصطلح ، ص (36) .
- استيتية : المشكلات اللغوية في الوظائف والمصطلح والازدواجية ، ص (75) .
- استيتية : اللسانيات ... المجال والوظيفة والمنهج ، ص (368) .

[xxiv]– سيبويه : الكتاب 3 / 496 .

[xxv]– المخزومي : مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو ، ص (242) .

[xxvi]– ينظر : القوزي : المصطلح النحوي ... نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري ، ص (174) .

[xxvii]– سورة الكهف ، (6) .

[xxviii]– الفراء : معاني القرآن 1 / 58 .

[xxix]– سورة الملك ، (9) .

[xxx]– الفراء : معاني القرآن 1 / 52 .

[xxxi]– المبرد : المقتضب 2 / 46 . وينظر كذلك : 2 / 60 .

[xxxii]– الخوارزمي : مفاتيح العلوم ، ص (53) .

[xxxiii]– الجليس الدينوري : ثمار الصناعة في علم العربية ، ص (38) .

[xxxiv]– الشلوبين : التوطئة ، ص (279) . وينظر كذلك : ص (149) و (207) .

[xxxv]– ابن مالك : ألفية ابن مالك في النحو والصرف ، ص (149) .

[xxxvi]– الأشموني : منهج السالك إلى ألفية ابن مالك 4 / 9 .

[xxxvii]– ابن مالك : شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ ، ص (256) . والآية (68) من: سورة الأنبياء .

[xxxviii]– سورة الأنعام ، (109) .

[xxxix]– ابن مالك : شرح عمدة الحافظ ، ص (257) . والآية (149) من : سورة الأعراف .

[xl]– أبو حيان : ارتشاف الضرب من لسان العرب 2 / 541 .

[xli]– المصدر السابق 2 / 547 .

[xlii]– الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير ، ص (915) .

[xliii]– الكتاب مطبوع ، وقد وقفتُ على نسخة منه بتحقيق الدكتور / علي الحمد ، صادرة عن مؤسسة الرسالة ببيروت و دار الأمل بإربد سنة 1986 م .

[xliv]– الكتاب مطبوع ، وقد وقفتُ على نسخة منه بتحقيق الدكتور / مازن المبارك ، صادرة عن مجمع اللغة العربية بدمشق سنة 1969 م .

[xlv]– الكتاب مطبوع ، وقد وقفتُ على نسخة منه بتحقيق الدكتور / عبد الفتاح شلبي ، صادرة عن دار نهضة مصر بالقاهرة سنة 1973 م .

[xlvi]– الرماني : منازل الحروف (ضمن كتاب : رسالتان في اللغة) ، ص (24) .

[xlvii]– الهروي : كتاب الأزهية في علم الحروف ، ص (28) . وينظر الموضع الأول في ص (26) .

[xlviii]– المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني ، ص (377) .

[xlix]– المصدر السابق ، ص (182) .

[l] – المصدر السابق ، ص (212) .

[li]– المصدر السابق ، ص (231) . وتنظر كذلك الصفحات : 187 ، 189 ، 234 ، 265 359 .

[lii]– المرادي : الجنى الداني في حروف المعاني ، ص (436) .

[liii]– ينظر : المصدر السابق ، ص (461) .

[liv]– المصدر السابق ، ص (206) .

[lv]– المصدر السابق ، ص (425) . وتنظر كذلك الصفحات : 31 ، 67 ، 129 ، 136 ، 137 ، 143 ، 208 ، 269 ، 283 317 367 ، 368 ، 375 ، 421 ، 425 ، 495 ، 509 ، 522 ، 561 .

[lvi]– ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب 1 / 19 .

[lvii]– المصدر السابق 1 / 229 .

[lviii]– سورة النساء ، (78) .

[lix]– سورة الأنفال ، (58) .

[lx]– ابن هشام : مغني اللبيب 1 / 344 . والآية (20) من : سورة فصلت .

[lxi]– المصدر السابق 1 / 102 . وتنظر كذلك الصفحتان : 1 / 37 ، 1 / 112 .

[lxii]– السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، 1 / 140 .

[lxiii]– السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع 2 / 63 .

[lxiv]– الصغير : الأدوات النحوية في كتب التفسير ، ص (41).

[lxv]– مقدمة المحققين ، ص (3) .

[lxvi]– حسان : اللغة العربية ... معناها ومبناها ، ص (123) وما بعدها .

[lxvii]– المخزومي : مدرسة الكوفة ، ص (207) .

[lxviii]– المصدر السابق ، ص (242) .

[lxix]– البطليوسي : ابن السيد : الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل ، ص (76) .

[lxx]– ينظر : الرضي : شرحه على كافية ابن الحاجب 6 / 4 .

[lxxi]– ينظر : ابن يعيش : شرح المفصل 8 / 7 .

[lxxii]– سبقت الإشارة إلى بعض هذه المواضع عند الحديث عن المفهوم ، ومنها : 1 / 52 ، 1 / 58 .

[lxxiii]– الفراء : معاني القرآن ، 1 / 262 .

[lxxiv]– سورة التوبة (6) .

[lxxv]– الفراء : معاني القرآن 1 / 422 .

[lxxvi]– السامرائي : المدارس النحوية ... أسطورة وواقع ، ص (121) .

[lxxvii]– سيبويه : الكتاب 3 / 496 .

[lxxviii]– الشاذلي : الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية ، ص (11)

[lxxix]– المبرد : المقتضب 2 / 318 .

[lxxx]– المصدر السابق 2 / 321 – 322 .

[lxxxi]– المصدر السابق 2 / 334 .

[lxxxii]– الزجاج : حروف المعاني ، ص (1) .

[lxxxiii]– الفارابي : كتاب الحروف ، ص (28)

[lxxxiv]– الفارابي : شرحه لكتاب أرسطوطاليس في العبارة ، ص (43) .

[lxxxv]– ابن السيد : الحلل في إصلاح الخلل ، ص (77) .

[lxxxvi]– أنيس : من أسرار اللغة ص (279) .

[lxxxvii]– ابن رشد : تلخيص كتاب العبارة ، ص (67) وما بعدها .

[lxxxviii] – ينظر : الراجحي : النحو العربي والدرس الحديث .. بحث في المنهج ، ص (89) وما بعدها . وللدكتور / الراجحي رأي في التقسيم الثلاثي للكلام ، ونسبته إلى أرسطو ، يُطالع في الصفحة المذكورة وما بعدها .

[lxxxix]– الداية : معجم المصطلحات العلمية العربية ... الكندي والفارابي والخوارزمي وابن سينا والغزالي، ص (18) وما بعدها .

ثبت المصادر :

1. استيتية : سمير شريف ، اللسانيات .. المجال والوظيفة والمنهج ، عالم الكتب الحديث إربد ، 2005 م .

2. استيتية : سمير شريف ، المشكلات اللغوية في الوظائف والمصطلح والازدواجية ، الإمارات ، 1995 .

3. الأشموني : علي بن محمد ، منهج السالك إلى ألفية ابن مالك ، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ، د . ط . ت .

4. أنيس : إبراهيم ، من أسرار اللغة ، ط (6)، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة 1978 م

5. البطليوسي : عبد الله بن السيد ، الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل ، تحقيق : سعيد عبد الكريم سعّودي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، 1980 م .

6. باكلا : محمد حسن وآخرون ، معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، مكتبة لبنان ، بيروت 1983 م .

7. التهانوي : محمد علي ، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، تقديم : رفيق العجم ، تحقيق : علي دحروج ، نقل : عبد الله الخالدي ، ترجمة : جورج زيناتي ، مكتبة لبنان ، بيروت 1996 م .

8. الجليس الدينوري : الحسين بن موسى ، ثمار الصناعة في علم العربية ، تحقيق : حنّا بن جميل حداد ، وزارة الثقافة ، عمّان ، 1994 م .

9. حداد : حنّا جميل ، معجم شواهد النحو الشعرية ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ، 1984 م .

10. حسان : تمام ، اللغة العربية .. معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1979 م .

11. الحموي : ياقوت ، معجم الأدباء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1991 م .

12. أبو حيان الأندلسي : ارتشاف الضرب من لسان العرب ، تحقيق وتعليق : مصطفى أحمد النماس ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1989 م .

13. الخوري : شحادة ، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب ، ط (2) ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، دمشق ، 1992 م .

14. الخولي : محمد علي ، معجم علم اللغة النظري ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1982م.

15. الخوارزمي : محمد بن أحمد ، مفاتيح العلوم ، تقديم : جودت فخر الدين ، دار المناهل للطباعة والنشر ، بيروت ، 1991 م .

16. الداية : فايز ، معجم المصطلحات العلمية العربية .. الكندي والفارابي والخوارزمي وابن سينا والغزالي، دار الفكر ، دمشق ، 1990 م .

17. ابن رشد : محمد بن أحمد ، تلخيص كتاب العبارة ، تحقيق : محمود قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1981 م .

18. الرضي الاستراباذي : شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، تحقيق : عبد العال سالم مكرم ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2000 م .

19. الرماني : علي بن عيسى ، الحدود ومنازل الحروف (ضمن كتاب : رسالتان في اللغة) ، تحقيق : إبراهيم السامرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمّان ، 1984 م .

20. الرماني : علي بن عيسى ، معاني الحروف ، تحقيق : عبد الفتاح شلبي ، دار نهضة مصر القاهرة ، 1973 م .

21. الراجحي : عبده ، النحو العربي والدرس الحديث .. بحث في المنهج ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1979 م .

22. الزجاجي : عبد الرحمن بن إسحاق ، حروف المعاني ، تحقيق : علي توفيق الحمد ، مؤسسة الرسالة ببيروت ، ودار الأمل بإربد ، 1986 م .

23. الزجاجي : عبد الرحمن بن إسحاق ، اللامات، تحقيق : مازن المبارك ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، 1969 م .

24. سيبويه : عمرو بن عثمان بن قنبر ، كتاب سيبويه ، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، 1991 م .

25. السيوطي : جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية ، بيروت ، 1987 م .

26. السيوطي : جلال الدين، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، 1964 م .

27. السيوطي : جلال الدين ، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : عبد العال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، 1975 م

28. السامرائي : إبراهيم ، المدارس النحوية .. أسطورة وواقع ، دار الفكر للنشر والتوزيع عمّان ، د . ت .

29. الشلوبين : أبو علي ، التوطئة، دراسة وتحقيق : يوسف أحمد المطوع، دار التراث العربي للطبع والنشر ، القاهرة ، 1973 م .

30. الشاذلي : أبو السعود ، الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، 1989 م .

31. الصغير : محمود أحمد ، الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر، دمشق، 2007 م

32. عبد الباقي : محمد فؤاد ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، ط (2) ، دار الفكر بيروت ، 1981 م .

33. عيّاد : علية عزت ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، دار المريخ ، الرياض 1983 م .

34. الفراء : يحيى بن زياد ، معاني القرآن ، تحقيق : أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار ، ط (3) ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 2001 م .

35. الفراهيدي وابن السكّيت والرازي : ثلاثة كتب في الحروف ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، ط (2) ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1995 م .

36. ابن فارس : أحمد بن زكريا ، مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط : عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1979 م .

37. الفارابي: أبو نصر، شرح الفارابي لكتاب أرسطوطاليس في العبارة، عنى بنشره وقدّم له : ولهم كوتش اليسوعي وستانلي ماروالبسوعي، ط (2) ، دار المشرق، بيروت ، 1986م.

38. الفارابي : أبو نصر ، كتاب الحروف ، تحقيق وتقديم : محسن مهدي ، دار المشرق، بيروت ، 1986 م .

39. الفيروز آبادي : محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف : محمد نعيم العرقسوسي ، ط (4) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت 1994 م .

40. القفطي : علي بن يوسف ، إنباه الرواة على أنباه النحاة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط (2) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1981 م .

41. القوزي : عوض حمد ، المصطلح النحوي .. نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري ، عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الرياض ، السعودية ، 1981 م .

42. القاسمي : علي ، المصطلحية .. مقدمة في علم المصطلح، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، 1985 م .

43. المبرد : محمد بن يزيد ، المقتضب ، تحقيق : محمد عبد الخالق عضمية ، عالم الكتب بيروت ، 1963 م .

44. المخزومي : مهدي ، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو ، ط (2) ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، 1958 م .

45. المرادي : الحسن بن قاسم ، الجنى الداني في حروف المعاني ، تحقيق : فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1992 م .

46. ابن منظور : محمد بن مكرم ، لسان العرب ، تصحيح : أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، ط (3) ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، 1999 م .

47. المالقي : أحمد بن عبد النور ، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق : أحمد محمد الخراط ، ط (2) ، دار القلم ، دمشق ، 1985 م .

48. ابن مالك : محمد الأندلسي ، ألفية ابن مالك في النحو والصرف ، مكتبة الآداب ، مصر د . ط . ت .

49. ابن مالك : محمد الأندلسي ، شرح عمدة الحافظ وعدة اللافظ ، تحقيق وتقديم : عبد المنعم أحمد هريدي ، مطبعة الأمانة ، القاهرة ، 1975 م .

50. الهروي : علي بن محمد ، الأزهية في علم الحروف ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، ط (2) ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، 1981 م .

51. ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1999 م .

52. ابن يعيش : موفق الدين ، شرح المفصل ، عالم الكتب ومكتبة المتنبي ، بيروت ، د.ت