بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة كلية اللغة العربية

جامعة القرآن الكريم
وتأصيل العلوم

تصدرها كلية اللغة العربية

بجامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم - السودان

السنة الثامنة - العدد الثامن

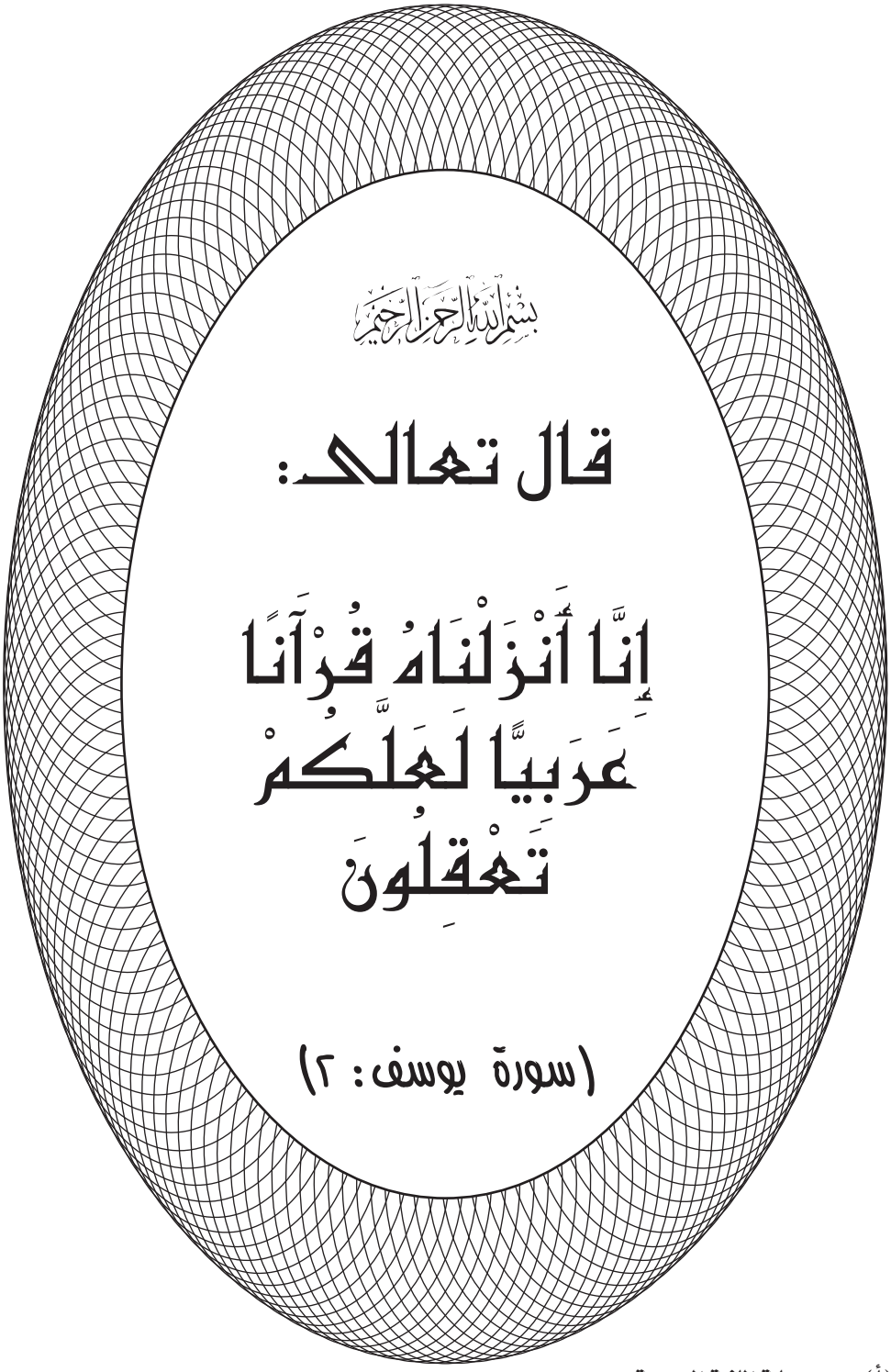
رجب ١٤٤٢هـ / مارس ٢٠٢١م

فهرس المكتبة الوطنية السودان

مجلة كلية اللغة العربية

جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم

ردمد : ISSN : X 716 - 1858


بسم الله الرحمن الرحيم
قال تعالى:
إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا
عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ
تَعْقِلُونَ
(سورة يوسف: ٢)

شروط وضوابط النشر

1- تنشر المجلة البحوث والدراسات في مجالات المعرفة المتعددة، من داخل وخارج الجامعة، وذلك باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

2- أن يُمثِّل البحث إضافة أو مساهمة عملية جادة في العلم والمعرفة في أيٍّ من حقول البحث العلمي.

3- ألا يكون البحث قد سبق نشره، أو مقدماً للنشر لدى جهة أخرى.

4- ألا يكون جزءاً من رسالة علمية نال بها الباحث درجة علمية.

5- أن يشتمل البحث على :

أ. ملخص البحث، ويُكتب بلغتين .. فإذا كان البحث باللغة العربية يكون الملخص باللغة العربية واللغة الإنجليزية، وإذا كان البحث بغير اللغة العربية فيكون الملخص بلغة البحث وباللغة العربية، على ألا يزيد الملخص عن 200 كلمة، وأن يتضمن الملخص: (أهمية البحث، ومشكلته، وأهدافه، وأهم النتائج والتوصيات).

ب- المقدمة وتتضمن: (الأسباب والأهمية والمشكلة أو الأسئلة والأهداف والبحوث والسابقة والمنهج والهيكل) باختصار غير مخل.

ج- متن البحث: (يقسم على مباحث أو مطالب ونحوهما) وخاتمة بالنتائج والتوصيات وموثقاً للمعلومات وفق المنهج العلمي وأن توضع قائمة المصادر والمراجع في ذيل البحث بدون تكرار.

6- يقدم البحث مطبوعاً من ثلاث نسخ ورقية على برنامج (Word) وبخط (Simplified Arabic) بحجم الخط 14 لنص المتن، و12 للتوثيق في الهامش فيما يخص البحث باللغة العربية، وخط (Times New Roman) للبحث باللغتين الإنجليزية والفرنسية، ويسلم البحث كنسخة رقمية على أسطوانة (CD).

7-. أن لا تزيد صفحات البحث عن (25) صفحة (A4) ولا تقل عن (15) صفحة، بما في ذلك الأشكال والملاحق والمراجع، أما بالنسبة للبحوث باللغة الإنجليزية والرياضيات فالحد الأعلى (15) صفحة ولا تقل عن (10) صفحات.

8- يتم إرسال البحث باسم رئيس هيئة تحرير المجلة عبر البريد الإلكتروني للمجلة (majdiibrahim723@gmail.com) .

9- تخضع جميع البحوث الواردة للتحكيم المتخصص علمياً وأن المجلة غير ملزمة برد أي بحث إلى صاحبه مطلقاً.

10- يتحمل الباحث مسؤولية إخلاله بالأمانة العلمية عن بحثه وما يترتب على ذلك.

11- يرفق الباحث الرئيس مع بحثه نبذة تعريفية عن نفسه، تشمل: تخصصه الدقيق، وعنوانه، وأرقامه السارية للتواصل معه.

مجلة كلية اللغة العربية

الإشراف العام

أ.د. أبكر عبدالبنات آدم إبراهيم

رئيس هيئة التحرير

د. مجدي أحمد إبراهيم محمد

مدير هيئة التحرير

د. نجلاء موسى داوود

أمانة التحرير

أ. خالد بشير محمد نور مصطفى

أعضاء هيئة التحرير

أ.د. محمد الفاتح زين العابدين أحمد — د. بركات محمد أحمد محمد

د. محمد أحمد إدريس إدريساي — د. فوزية عمر محمد علي

التدقيق اللغوي

د. عبد الوهاب فضل الله الجنيد

الهيئة الاستشارية

د. الطيب عبد القادر عبد الماجد — د. برير سعد الدين الشيخ السماني

د. لؤي عبد الوهاب العوض الصقري — د. بابكر الأمين الدرديري

د. محمد أبو عبيدة محمد الزبير

تصميم المجلة والغلاف

محي الدين علي فضل الله

المراســـلات

رئيس مجلة كلية اللغة العربية المُحكّمة – جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم

المناقل – ولاية الجزيرة – السودان — تلفون : ٠١١٧٠٨٢٨٤٤

البريد الإلكتروني:

majdiibrahim723@gmail.com

افتتاحية العدد

الحمد لله ربّ العالمين ، أنزل كتابه بلسان عربي مبين ، والصلاة والسلام على النبي الأمين وعلى آله وأصحابه الكرام الميامين .

أما بعد :

القراء الأعزاء من الباحثين والمهتمين بالعربية وعلومها ، يسر هيئة تحرير مجلة كلية اللغة العربية المحكمة ، أن تقدم بين أيديكم العدد الثامن من إصداراتها، ويجيء هذا العدد والمجلة تتطلع إلى الاعتماد والتصنيف في مصاف المجلات العالمية، ولا يتأتى ذلك إلا بإسهامات الباحثين في مجال العربية من داخل الجامعة وخارجها.

وجاءت موضوعات هذا العدد متنوعة شاملة لمباحث العربية من نحو وصرف ولغة وأدب ونقد ، وقد شارك في إعدادها ثلة خيّرة من الباحثين المهتمين في علوم العربية ، وجميعهم من الأساتذة الجامعيين المشهود لهم بالكفاءة العلمية في تخصصاتهم المختلفة .

وقد تصدر هذا العدد بحث **الدكتور/ داؤد محمد داؤد الموسوم بـ (الخصائص الصوتية للهجة العربية السودانية «دراسة في ديوان إبراهيم ود الفراش»)**، وتناولت الدراسة الخصائص الصوتية للهجة السودانية من خلال ديوان الشاعر ود الفراش ، وخلص الباحث إلى أن أسلوب الشاعر يعبر عن السمات الأسلوبية في اللهجة السودانية بدرجة عالية في نطاقها الحضري والبدوي .

وفي محور النحو جاء البحث الثاني متفرداً في تناوله لعلم من أعلام الأمة السودانية وهو **(الإمام محمد عثمان الميرغني الختم وجهوده النحوية)**، وهو من إعداد **الدكتور/ محمد عبد الله آدم عثمان** ، وتوصل الباحث إلى أن الإمام محمد عثمان الميرغني قد أسهم بجهوده النحوية ، شرحاً وتدريساً وتأليفاً.

أما البحث الثالث فقد جاء بعنوان: (**أثر اختلاف الرواية الشعرية على المعنى في الشعر الجاهلي**) من إعداد **الدكتور/ محمد الطيب البشير بابكر**، فقد تناول الباحث أثر اختلاف الرواية الشعرية على المعنى في الشعر الجاهلي من خلال نماذج مختارة ، وخلص البحث إلى جملة نتائج منها : أن الترادف اللفظي وتعدد رواية الشاعر هما أقوى أسباب الاختلاف في رواية الشعر الجاهلي .

ونطالع في هذا العدد دراسة بعنوان: (**الإيقاع الموسيقي في القصيدة السينية للشاعر ابن الأبّار القضاعي البلنسي**)، إعداد **الدكتور/ عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة**، وهدفت الدراسة إلى الوقوف على الألوان الإيقاعية الموسيقية التي زين بها الشاعر سينيته، وخلصت الدراسة إلى نتائج منها أن: الشاعر قد نظم قصيدته على أكثر الإيقاعات شيوعاً وهو بحر البسيط .

وفي محور النقد الأدبي جاء بحث **الدكتورة/ ماجدة زين العابدين حسن الصادق** بعنوان: (**آليات السرد في شعر عبدالرازق عبدالواحد**)، وقد دار البحث حول محاور أساسية هي : الحدث – الشخصية – الحوار – الزمان، وهي العناصر السردية التي وظفها الشاعر في خطابه الشعري ، وتوصلت الدراسة إلى نتائج من أهمها : ظهور ما يمكن تسميته ب (القصيدة السردية) في شعر عبدالرازق عبدالواحد.

وجاء البحث السادس بعنوان : (**شعر النقائض ودوره في إذكاء نار العصبية في العصر الجاهلي**) إعداد **الدكتور/ إبراهيم صالح إدريس أبوبكر**، وهي دراسة أدبية نقدية ، وتوصل الباحث إلى نتائج منها : أن الهجاء في العصر الأموي كان بمثابة حرب لسانية بعد أن كانت الحرب قبل ذلك سنانية تراق فيها الدماء وتزهق فيها الأرواح .

وفي محور النقد الأدبي نفسه كتب **الدكتور/ عثمان محمد عثمان الحاج** بحثاً بعنوان: (**منسي إنسان نادر على طريقته للطيب صالح «مقاربة سيميائية»**)، وتوصل الباحث إلى نتائج منها: أن الصورة المصاحبة للنص

بمكوناتها تكاد تتطابق مع عنوان النص ، كما أن الطيب صالح يتأملاته الفلسفية في الحياة قد استطاع أن يسجل بعض الوقائع التاريخية في حياة الأمة العربية.

وفي الختام تقبلوا جزيل شكرنا وتقديرنا لكل من أسهم في إخراج هذا العدد ، ونحن نتطلع إلى مشاركاتكم وآرائكم القيمة فهي خير معين لنا في أعدادنا القادمة بإذن الله تعالى.

والحمد لله ربّ العالمين.

د. مجدي أحمد إبراهيم محمد

رئيس هيئة تحرير المجلة

محتويات العدد

الرقم	الموضـــوع	الصفحة
١	الاستهلال	أ
٢	قواعد النشر	ب
٣	هيئة التحرير	ت
٤	افتتاحية العدد	ث
٥	محتويات العدد	د
٦	**الخصائص الصوتية للهجة العربية السودانية «دراسة في ديوان إبراهيم ود الفراش»** الدكتور/ داؤد محمد داؤد	١
٧	**الإمام محمد عثمان الميرغني الختم وجهوده النحوية** الدكتور/ محمد عبد الله آدم عثمان	٣٧
٨	**أثر اختلاف الرواية الشعرية على المعنى في الشعر الجاهلي** الدكتور/ محمد الطيب البشير بابكر	٦١
٩	**الإيقاع الموسيقي في القصيدة السينية للشاعر ابن الأبّار القضاعي البلنسي** الدكتور/ عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة	٨٣
١٠	**آليات السرد في شعر عبدالرازق عبدالواحد** الدكتورة/ ماجدة زين العابدين حسن الصادق	١١١
١١	**شعر النقائض ودوره في إذكاء نار العصبية في العصر الجاهلي** الدكتور/ إبراهيم صالح إدريس أبوبكر	١٥٧
١٢	**منسي إنسان نادر على طريقته للطيب صالح «مقاربة سيميائية»** الدكتور/ عثمان محمد عثمان الحاج	١٨١

الخصائص الصّوتيّة للّهجة العربيّة السّودانيّ «دراسة في ديوان ود الفَرَّاش»

دكتور/ داؤد محمّد داؤد سليمان[1]

الملخص

تناولت الدراسة الخصائص الصّوتيّة للّهجة العربيّة السّودانيّة، وصولاً لما يميزها عن غيرها من اللّهجات العربيّة، وذلك من خلال لغة الشاعر إبراهيم ود الفراش وتتبعها في ديوانه، وبذلك تكتسب الدراسة أهميتها لما فيها من سبر غور خصائص صوتيّة لشاعر يعطي ديوانه ملامح بدويّة وحضريّة للّهجة العربيّة السّودانيّة، ولما للّهجة السّودانيّة من خصائص مميزة وسمات خاصة بها، بجانب قلّة الدراسات الصوتيّة التطبيقيّةفي هذا المجال في السّودان، واعتمدت الدراسة المنهج الوصفيّ ومن أدواته التحليل، وتوصّلت لنتائج مهمة، منها: أنّ أسلوب الشاعر يعبر عن السمات الأسلوبيّة في اللّهجة السّودانيّة بدرجة عالية في نطاقيها الحضريّ والبدويّ وما يحدثه في أسلوبه في حال التركيب الشعريّ من سمات خاصة، كما تضمنت رصداً وتوصيفاً لما يطرأ على اللّهجة السّودانيّة من التغييرات الصّوتيّة، وأوصت بضرورة إجراء دراسات صوتيّة في اللّهجات العربيّة المتعدّدة في السّودان، ومقارنة بعضها ببعض، وباللّهجات العربيّة في الوطن العربيّ.

Abstract

The study dealt with the acoustic characteristics of the Sudanese Arabic accent, in order to distinguish it from other Arabic dialects, through the characteristics of the language of the poet Ibrahim Wad Al-Farrash, and its traceability in his his divan(collection of poems), and thus the study acquires its importance due to the sounding of the voices of a poet who gives his office nominal features And the urban Arabic dialect of the Sudan, And because the Sudanese dialect has its own distinctive characteristics, in addition to the lack of applied audio

(١) جامعة الملك خالد. المملكة العربيّة السّعوديّة – جامعة السّودان للعلوم والتكنولوجيا. السّودان.

studies in this field in Sudan, the study adopted the descriptive approach and its analysis tools, and reached important results, including: Ere expresses stylistic features in the Sudanese dialect to a high degree in its urban and nomadic domains, and what it brings about in his style in the case of poetic composition of special features. It also includes monitoring and characterization of the voice of the Sudanese dialect of changes in the Sudanese dialect, and recommended the necessity of conducting audio studies in the various Arab dialects in Sudan And to compare each other with Arab dialects in the Arab world.

مقدمـــــة

في هذه الورقة يبحثُ الباحثُ عن خصائص صوتيّة في العاميّة السّودانيّة تطبيقاً في ديوان إبراهيم ود الفرّاش، ومن هنا تنبع أهميّة البحث لقلّة الدراسات التطبيقيّة الصوتيّة، ويتّبع الباحثُ المنهج الوصفيّ ومن أدواته التحليل، وتسعى الورقةُ لتتبع السّمات الصوتيّة في اللّهجة العربيّة السودانيّة في ديوان يمازج بين الحضريّة، والبدويّةفي أسلوبه.

مصطلحات البحث:

اللّهجة السّودانيّة: يقصد بها اللّهجة العربيّة في السّودان.

العاميّة النموذجيّة: لهجة أم درمان العربيّة.

الديوان: يقصد به ديوان ود الفرّاش.

الخصائص الصّوتيّة: يقصد بها ما لحظه الباحث من تغيّرات عن الفصحى أو سمات صوتيّة تستحق الإبانة.

الدراسات السّابقة:

لم يقف الباحث على دراسة علميّة تناولت الخصائص الصوتيّة للّهجة العربيّة في السّودان من خلال دراسة تطبيقيّة على عمل أدبيّ أو أكثر، أو جانباً منها،

باستثناء دراسة عثمان إبراهيم يحيى (٢٠٠٥)، وهي عن علاقة العاميّة بالفصحى، دراسة تطبيقيّة في (ديوان رسائل) لعبيد عبد الرحمن، وديوان سيد عبد العزيز وديوان ود الرّضي، وهذه الدراسة بحث تكميليّ لنيل درجة الماجستير في اللّغة العربيّة من جامعة السّودان للعلوم والتكنولوجيا.

هذا بخلاف مكتبة الدراسات التي تناولت اللهجة السودانية بعامّة أو تلك التي انصرفت لدراسة جانب منها فإن الباحث يجد مجموعة من الدراسات، أذكر منها:

- دراسة محمّد مهدي أحمّد (١٩٩٠): بعض ملامح التراكيب والصّيغ النّوبيّة في اللّهجة العربيّة السّودانيّة، مجلّة الدّراسات السّودانيّة، العدد /١المجلد/١٠، فقد تناولت ما في العامية السودانية من آثار صوتيّة نوبيّة وتركيبيّة.
- دراسةمنى فضل المولى مصطفى (٢٠١٠م): العلاقة بين العاميّة السودانية واللغة الفصحى بعنوان: الألفاظ العامية السودانيّة ودلالتها المغايرة والموافقة للفصحى وهي رسالة ماجستير قُدّمت في جامعة شندي.
- ظواهر صوتيّة ونحويّة في عربيّة بعض قبائل الفولاني في السّودان: عبد العزيز حمزة عبد السلام.
- الإسلام والعربيّة في السّودان: دراسات في الحضارة واللّغة: عون الشّريف قاسم
- دراسات في العامية: عون الشريف قاسم
- دراسة صوتيّة في لهجة قبيلة الشايقيّة: بكري محمد الحاج
- الأصول العربية للهجة دارفور العاميّة القرويّة: إبراهيم آدم إسحق.

وهذه الدراسات – على أهميتها– تناول كلٌّ منها جانباً من جوانب الدّراسة الحاليّة، في إطار اللّهجة العربيّة في السّودان ولا يشغلها كثيراً رصدُ الخصائص

الصوتيّة للّهجة العربيّة في السّودان من خلال دراسة تطبيقيّة على النحو الذي تقوم عليه هذه الدّراسة ممّا يلزم المضي في إجراء هذا البحث للتوصل إلى أهدافه.

العاميّة السودانيّة:

العاميّة السّودانيّة العربيّة من اللّهجات العربيّة الحديثة، التي نشأ بعضها بعيداً عن الجزيرة العربيّة، مثلما تقتضي قوانين اللّغات" ومتى انتشرت اللّغة في مناطق واسعة من الأرض وتحت تأثير عامل أو أكثر... وتكلّم بها جماعات كثيرة العدد وطوائف مختلفة من النّاس، استحال عليها الاحتفاظ بوحدتها الأولى أمداً طويلاً، فلا تلبث أن تتشعّب إلى لهجات، وتسلك كلّ لهجة من هذه اللّهجات في سبيل تطورها منهجاً يختلف عن غيرها"[1]، "وعلى الرغم من أنّ عاميّة السّودان في جوهرها وإطارها العامّ عربيّة صميمة شكلاً ومعنىً؛ إلّا أنها تأثرت إلى حدّ ما من ناحية التركيب والمحتوى ببعض المؤثرات غير العربيّة "[2].

ونتج عن ذلك أنّ للعربيّة العاميّة في السّودان لهجات كثيرة؛ تبعاً لانتشارها الجغرافيّ داخل السّودان، وخلفيّتها اللّهجيّة القديمة، ودرجة احتكاكها باللّغات المحليّة السّودانيّة، و«تختلف اللّهجات العربيّة فيما بينها، وهي كثيرة يصعب إحصاؤها»[3]. للتوصل إلى هدف البحث رأينا أن نجمل هذه اللّهجات في نوعين عامَين، لا يخرج عنهما: لهجة عربيّة بدويّة، وأخرى حضريّة يشار إليها عند الباحثين باللّهجة النموذجيّة، وأحياناً بلهجة أم درمان، أو بلهجة الوسط، أو الخرطوم، ويقترب بعضها من النموذجيّة الحضريّة تبعاً للمؤثرات المحليّة، والبيئة، فتشترك في سمات كثيرة، ركّز أغلب الباحثين عن علاقتهما بالفصحى.

مباحث الدراسة:

(١) علي عبد الواحد وافي: علم اللغة، نهضة مصر، ط٩، ٢٠٠٤، ص١٧٢.

(٢) عون الشريف قاسم، قاموس اللّهجة العاميّة السّودانيّة، المكتب المصري الحديث ط٢، ١٩٨٥، ص: ٢٣.

(٣) أبو القاسم محمّد بدري، اللّهجات السّودانيّة وصلتها بالعربيّة، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، ٢٠٠٠، ٤. ص ٩٧ .

المقدمة.

المبحث الأول : **الخصائص الصّوتيّة للهجة العربيّة السودانيّة.**

المبحث الثاني: **ودّ الفرّاش، والسّمات الصوتيّة للّهجة السّودانيّة في شعره.**

الخاتمة.

النتائج والتوصيات.

المراجع.

المبحث الأوّل

الخصائص الصوتيّة للّهجة العربيّة السّودانيّة

إنّ أوّل ما يلحظه المستمع للّغة ما أو لهجة ما– لأوّل مرّة – هو اختلاف بعض الأصوات عن المعيار الذي يتكلّمً به أو يتقنه، أو سمعه من قبل، فإن علِمها فإنّه يلحظ ذلك التمايز في الدّلالة والتراكيب، والصّوت، فالطبيعة الصوتيّة الظاهرة للّغة هي التي تجعل الصوت أبرز سمة تتصدّر دائماً تعريف اللّغة أو اللّهجة؛ فاللّغة، أو اللّهجة: أصوات أو نظام صوتيّ أو قيود صوتيّة، أو هي كما ذكر ابن جني[1] «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم». وذهب تمام حسان[2] أن الطبيعة الصوتية «في الواقع تعريف للكلام، لا للّغة». ويكتسب التركيب كذلك أهميّة بين أنظمة اللّغة؛ إذ تصبح خصائصه مثار بحث الباحثين واهتمام الملاحظين.

فهذان النظامان (الصّوتيّ والتركيبيّ) يميّزان لغة عن أخرى، ولهجة عن غيرها داخل اللّغة الواحدة.

(١) ابن جني: الخصائص، دار الكتب المصريّة مصر الطبعة ،١٩٥٥، ١/ ٣٣.

(٢) تمّام حسان: مناهج البحث في اللغة: الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٥٦.

ويقول أحد علماء اللغة[١] إنّ" الصفات التي تميّز بها اللّهجة تكاد تنحصر في الأصوات وطبيعتها وكيفيّة صدورها، فالذي يفرّق بين لهجة وأخرى، هو بعض الاختلاف الصوتيّ في غالب الأحيان".

ويجمل أنيس هذه الصفات الصوتيّة التي عناها فيما يأتي:

١. اختلاف في مخرج بعض الأصوات اللّغويّة.
٢. اختلاف في وضع أعضاء النّطق مع بعض الأصوات.
٣. اختلاف في مقياس بعض أصوات اللّين.
٤. تباين في النّغمة الموسيقيّة للكلام.

ويورد نواصرة[٢] الصفات ذاتها، ولكن بشيء من التفصيل فيقول: إنّ اللّهجة تصبح مميّزة عن غيرها من اللّهجات باختلاف الأصوات من حيث:

١. الاختلاف في المخرج اللّغويّ للصوت.
٢. الاختلاف في مقياس الأصوات ذات الحركات القصيرة والأصوات ذات الحركات الطويلة، كالفتحة،والكسرة، والضمّة، والوقف، والوصل.
٣. الاختلاف في التفاعل بين الأصوات المتجاورة التي تتأثّر ببعضها.
٤. الاختلاف في الفتح أو الإمالة.
٥. الاختلاف في التفخيم أو الترقيق.
٦. الاختلاف في التذكير أو التأنيث.
٧. الاختلاف في الإظهار أو الإدغام.

الخصائص الصوتيّة:

وتصطدم عمليّة البحث عن خصائص صوتيّة للّهجة العاميّة السّودانيّة بعدّة أمور، أولها: المعيار الذي تقاس عليه هذه الخصائص؛ فهي غالباً العربيّة الفصحى،

(١) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٨ ،١٩٩٢،١٩.
(٢) راضي نواصرة، لهجات القبائل العربية في القرآن الكريم، إربد الأردن، ٢٠٠٥، ١٧-١٨.

واللّهجات العربيّة السّودانيّة البدويّة حيناً آخر، ثمّ اللّهجات العربيّة القديمة، أو اللّهجات العربيّة الحديثة حيناً.

يخرجنا من هذا الأمر إبراهيم أنيس بقوله: "فليست القوانين التي تخضع لها اللّغات كالقوانين الطّبيعيّة، تلتزم حالة واحدة لا شذوذ فيها، بل يكتفي اللّغوي عادة حين يحكم على صفات لهجة من اللّهجات بالحكم على الكثرة الغالبة من صفاتها»[١].

ويحدد الخليفة[٢] أصوات عامية السودان بقوله: " تشتمل عاميّة السّودان النموذجيّة على ٤٠ صوتاً أساسيّاً (فونيمات) منها ٣٠ صوتاً صامتاً، وثلاثة أصوات صائتة قصيرة، وخمسة صوائت طويلة، إضافة إلى التضعيف والنبر الذي يعتبر أساسيّاً (فونيماً) في عاميّة السّودان النموذجيّة ".

أما صوامت العاميّة السودانية؛ فهي صوامت اللّغة العربيّة الفصحى، بيد أنها تختلف في تخليها عن أصوات تتطلّب مجهوداً إضافياً في إنتاجها، وهي: الثاء والذال والظاء والقاف المقلّقلّة (أحياناً) فتحلّ محلها بالترتيب السين والزاي، وزاي شديدة التفخيم، وكافٌ مجهورةٌ. وبالمقابل طرأت أصوات ليست من العربيّة الفصحى، وهي: النج nj، والتش ch، والنق ng.

وسيتناول الباحث بعض هذه الخصائص التي تطرأ على الصوامت والصوائت في العاميّة السودانيّة فيما يلي:

١- **الهمزة:** تأتي الهمزة في العاميّة السّودانيّة محقّقة في بداية الكلمة، وعليها الحركات المختلفة المعروفة في اللّهجة العربيّة السّودانيّة: فالفتح في مثل:(أَجِي؟) بمعنى أأتي؟ والكسر في مثل فعل الأمر: اِرتاحْ! وفي الضمير :إِنتو،وقد

(١) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية،٢٩.

(٢) يوسف الخليفة أبو بكر، السّمات المشتركة بين العاميّة السّودانيّة والقراءات القرآنيّة، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، العدد ٧ ،٢٠٠٧، ١٣.

تنطق في العامية (إتّو)، والضمّ في مثل: (أُنتو) المقابل لـ أنتم، وتأتي مُمَالة للضم في مثل: أوه (مشابها لنطق الصوت الانجليزي (O).

ومن الظواهر التي تحدث للهمزة التخفيف ويقدم عون الشريف مثالاً لذلك: "بير في بئر، ويامين في آمين "، ونضيف لها بدا في بدأ، وجوا لـ (جاءوا) حيث أدّى حذف الألف المجاورة الهمزة للضم فخففت الهمزة واواً لمجانستها الضمّة، ومومن في مؤمن.

ومن الظواهر التي تعرض للهمزة إبدالها عيناً في: "سعل: سأل"، ويردها عون الشريف للّغة تميم، ولا تستخدم في اللّهجة النموذجيّة، وتبدل الهمزةُ واواً: وين: أين، وتقول طيْ في آخذ: واخذ. ونقول (مستهزي) في (مستهزيء)، و(مستهزين) في (مستهزئين)"[١].

ومن الظواهر التي تحدث كذلك " إدغام الهمزة في لام التعريف (ال التعريف) وتشديدها فالأسد تنطق عادة اللّسَد (الّسد)"[٢].

وتعرض للهمزة حالة عند التركيب، هي حذفها مع الألف بعد أداة النداء (يا) في مثل: يَحْمَد في يا أحمد. وبعد واو العطف: وحْمد في وأحمد. وتحذف في حالة الإفراد في وسط الكلمة كما في مرة (امرأة).

٢- **الباء:** تتحوّل ميماً في مثل: "برغوث: مرغوت"[٣] وتأتي أحياناً مشابهة للصوت الانجليزي (P) مثل: مَكْتَبًّا في مكتبها. وتعتبر الباء حرف مضارعة في اللّهجة العاميّة السّودانيّة للزمن الحال مثل: (بكتب) في (أكتبُ).

٣- **التاء المفتوحة والمربوطة:** تتحول التاء طاءً في مثل" بهته: بهطُه"[٤]. وتتحول التاء المربوطة طاء في مثل: تسعطاشر (١٩) تسعة عشر في حال التركيب.

(١) يوسف الخليفة، السابق،٢٧.
(٢) عون الشريف، القاموس ،١٥.
(٣) المرجع السابق،١٢.
(٤) المرجع السابق،١٢.

وتحذف تاء الفاعل للمتكلّم، أو المخاطب: رقدْ بدل رقدت[١].

ومن حالات التاء المربوطة أنها تتحول هاءً مثل: فاطنه، أسامه، وإن كان في غير الوقف، وقد تحذف بفعل الإمالة في بعض اللّهجات في مثل: فاطْني وآمْني (فاطمة وآمنة.) " وضوح الإمالة بالياء في أواخر بعض الكلمات خاصّة المنتهية بالتاء المربوطة عند الشّايقيّة فيقولون الكِسْرِي بدل الكسرة، ويشبههم المسبعات في دارفور "[٢].

ويعيد إبراهيم نجا هذه الإمالة لبعض لهجات العرب القديمة بقوله: " وكذلك نجد قبائل قيس وتميم وأسد، يتجهون إلى الانتحاء بالفتحة نحو الكسرة، وبالألف نحو الياء، ويماثله نطق أهل القرى إمالة الفتحة نحو الكسرة في مثل عائشة وخديجة وفاطمة، فإن نطقهم لهذه الألفاظ وأمثالها يكون بالانتحاء بالفتحة نحو الكسرة وهو المعروف في الاصطلاح العلميّ بالإمالة. "[٣]، ويتضح بحديثه أنّ في عاميّة مصر ما يشترك مع اللّهجة العربيّة في بعض بقاع السّودان في هذه الإمالة.

ولعلّ مردّ هذا (الإمالة عند الشّايقيّة) إلى تأثرهم بجيرانهم الدناقلة الذين تكثر في لغتهم هذه الياء الممالة في أواخر الكلمات وهي معروفة في نجد ولبنان[٤].

٤- **الثاء:** قمينٌ بنا أن نوضّح أن هذا الصوت ليس موجوداً في اللّهجة العربيّة السّودانية لكنّنا سنتتبّع حالاته في انتقاله من الفصحى إلى اللّهجة العربيّة السّودانيّة فكما ذكر عون "تعتري صوت الثاء ثلاث حالات هي: إبداله تاءً " ثلاثة – تلاته "، والحالة الثانيّة إبداله سيناً: " حديث – حديس "، والثالثة

(١) المرجع السابق،١٧.

(٢) عون الشريف، القاموس ،١٧.

(٣) إبراهيم محمّد نجا اللّهجات العربيّة، دار الحديث، القاهرة بدون طبعة ،١٠،٢٠٠٨-١١.

(٤) عون الشّريف قاسم، القاموس،١٨.

إبداله شيناً في "شبث – شبش"[١].

٥- **الجيم:** يتحول صوت الجيم إلى الأصوات الآتية: الدال: دحش، وديش في جحش، وجيش، وإلى الشّين: وش، في وجه. وإلى الياء في (مسيد): مسجد، ويتحول كذلك قافاً غير مقلقلة في مثل: "فشجّ– فشقّ"، وإلى القاف في "جلفط – قلفط"[٢].

"وتتسم العاميّة الكويتيّة بانتقال مخرج صوت القاف، من أقصى الحنك إلى مخرج صوت الجيم في وسطه في مواقع محدّدة إذا وقعت القاف قبل كسرة، أوفتحة، أو بعدها مثل جاسم رفيجي (رفيقي)، وحنّا من فريج واحد"[٣]، وصوت الجيم في لهجات السّودان العربيّة لا يشبه الجيم المنطوق في عاميات الخليج أو الشّام، كما أنّ صوت الجيم بطريقة الخليج والشّام غير منطوق في اللّغات السّودانيّة.

٦- **الحاء:** تبدل الحاء هاءً في الألفاظ كما في: "حمزة – همزة. حترش– هترش"[٤].

٧- **الخاء:** لم نقف على إبدال للخاء لأي صوت في العاميّة النموذجية، أو البدويّة، وقد يكون ذلك في لكنة المتحدثين باللّهجة العربيّة ممّن تعدّ لغات أخرى هي لغاتهم الأم، وليست الخاء في أنظمتها الصوتيّة، فقد تنطق عندها هاءً.

٨- **الدّال:** تتحول الدال تاءً في: "زغرد – زغرت"، وقد تبدل الدال جيماً: خديجة –خجيجة ودجاجة – جدادة"[٥]. وتكون الدال ضاداً في مثل صدّ: صضّ. وقد تتحول ضاداً مؤثرة على ما قبلها بالتفخيم في: ولْضَمّي: ولد أمي أي

(١) السّابق،١٢–١٣.
(٢) نفسه،١٢–١٣.
(٣) عبد العزيز مطر، من أسرار اللّهجة الكويتيّة ط١١،١٩٧٠–١٢.
(٤) عون الشّريف، القاموس،١٣.
(٥) السّابق ١٣.

أخي (شقيقي) في بعض لهجات عرب كردفان ودارفور. فقد تحولت اللام من الترقيق إلى التفخيم لوقوعها بعد الواو المفتوحة، ومجيء الضاد المفخّمة بعدها، ومن حالة فتحها في الفصحى إلى إسكانها في العاميّة.

وتنطق الدال أحياناً على نحو مخالف للدَّال العربيّة كما عند بعض الجعليين وغيرهم إذ لا يصل مقدم اللّسان إلى اللّثة في ثنايا الأسنان العليا، بل ينحني مقدم اللّسان قبل ذلك إلى نهاية الحنك الصُّلب المجاور للّثة التي تجاور الثنايا.

٩- **الذّال:** وهو صوت غير منطوق في اللّهجة في مستواها الأنموذجيّ، يبدل إلى الأصوات الآتية: " الدال: جبد من جبذ " والضاد في " ضُبّان في ذُبّان" كِضب في كَذب، الزاي: كزّاب في كذّاب، والزاي المفخّمة ظِّمّة في ذمّة[١].

١٠- **الرّاء:** تبدل الراء لاماً" رخّ العجين – لخ. رتّق – لتّق " وضاداً في" درفة – ضلفة"[٢]. وتأتي الراء في حالتي الترقيق، والتفخيم في العاميّة فالترقيق في مثل: بَرّة بمعنى في الخارج. أمّا التفخيم ففي مثل: برّاحة بمعنى برفق. وقد يتغير المعنى في حال تغير التفخيم إلى الترقيق في الراء كما لحظ ذلك يوسف الخليفة في لفظتي: بارّ من البِر، وبار من بار بمعنى كسد[٣]. والكلمة الأولى مرقّقة والثّانية مفخّمة.

١١- **الزّاي:** يبدل الزاي زاياً مفخّمة في مثل: " زهري – ظهري "[٤].

١٢- **السِّين:** تتحوّل السين شيناً مثل شمس – شمِش، وتتحوّل زاياً سقف البيت زَقَفُه، وتتحوّل صاداً في مثل: صبق[٥]، وتتحول في وسط الكلمة كذلك زاياً

(١) عون الشريف قاسم، القاموس،١٣.
(٢) المرجع السّابق،١٣.
(٣) انظر مقال يوسف الخليفة السّابق،١٥.
(٤) عون الشريف قاسم، القاموس ،١٣.
(٥) عون الشريف، القاموس،١٣.

كما في: تسعة: تزعة.

١٣- **الشِّين:** لم نجد تحولاً للشين في مقدمة قاموس العاميّة. لكنّها تصبح دالاً في مثل شِدَر في شَجَر.

١٤- **الصّاد:** تبدل الصاد سيناً: في مثل سفر في صِفِر.

١٥- **الضاد:** تبدل الضاد دالاً: رفض – رفد، وزايا: ضرط – زرط[١].

١٦- **الطّاء:** تبدل الطاء تاءً في مثل: خطر- ختر[٢].

١٧- **الظاء:** لا تنطق الظاء في اللّهجة العربيّة السّودانيّة كما في الفصحى، لكنّ صوت الظاء في الكلمات العربيّة الفصيحة في حال نطقها في اللّهجة العربيّة السّودانيّة تنطق زاياً شديدة التفخيم في مثل: " ظهر" ولا يصل اللسان فيها إلى الأسنان.

١٨- **العين:** تبدل العين حاء، تشعّفت روحه- تشحتفت، وتصير همزة في: أبد اللّه – عبد اللّه[٣].

١٩- **الغين:** تبدل الغين خاء في عاميةّ غرب السّودان العربيّة: غنم – خنم، لكنّه غير مستخدم بهذا القلب في النموذجيّة، وهذا الصّوت ممّا يحوّله كثيرٌ من السّودانيين قافاً غير مقلقلةً مثلما يحوّلون القاف غيناً.

٢٠- **الفاء:** تبدل الفاء باءً: فوسيبة – بوسيبة. في غرب السّودان[٤]، وفي أسماء الأعيان (فولاذ) يصبح بولاد.

٢١- **القاف:** تنطق القاف بصوت مقارب للكاف: وقت: وكت. ويقول عون الشّريف: « لا تنطق القاف قافاً مقلقلة إلّا عند بعض القبائل المتبديّة، وتنطق

(١) السابق، ١٤.
(٢) السابق، ١٤.
(٣) السابق، ١٤.
(٤) السابق، ١٤.

القاف في معظم الأحوال كما تنطق مثيلتها في الإنجليزيّة Go»[١] والواقع أنّ بعض الألفاظ لا تكاد تنطق فيها القاف بهذا الإبدال كما نلحظ ذلك في كلمة قانون)، فهي ليست كما في (قادر) وما يهمّنا من كلمة (قانون) هو نطق القاف وإن كانت الكلمة ممّا رُدّ أصله إلى اليونانيّة[٢] في لهجة الحضر أوعندالمتبدّين، ونلحظ صوت القاف المقاربة للكاف في فصحى أهل اليمن، وعاميتهم، ويسمّيها عبداللّه الطيّب: « وعليها نطق القاف في أكثر بلاد العرب الآن مشرقها ومغربها». ألحظُ ذلك الآن في لهجات جنوب المملكة العربيّة السّعوديّة. و"تبدل جيماً في: دهق – دهج. وتبدل غيناً في: جلبقة – جلبغة. وتصير كافاً مثل: دكّاس: دقّاس"[٣].

٢٢- **الكاف:** لم نقف على إبدال للكاف في اللّهجة العربيّة في السّودان، ولكن يقع إدغامه في مثله: " ومن الإدغام قولنا في العاميّة (خليك كّبير)، و(دا عليك كّتير)"[٤]. وفي بعض عاميات الخليج تتحوّل الكاف جيماً.

٢٣- **اللّام:** تتحوّل اللّام نوناً في مثل: "إسماعيل – سماعين"[٥] ولكنه ليس شائعاً في لهجة الخرطوم اليوم. ويقع إدغام المثلين في اللّام إذ نقول في العاميّة (قول لّيه) و(أقولّك)[٦]. ويتنوع نطق اللّام في لهجة السّودان العربيّة تفخيماً وترقيقاً في مثل: (جلّط) مفخمة، و(جلّاد) مرقّقة. وتدغم اللّام أحياناً في النون في مثل:(قنُّا) في (قلنا). وتدغم في التاء في حال الإسناد إلى تاء المتكلّم والمخاطب مثل: (قُتَّ). ونلحظ أنها أدغمت بعد تحويلها إلى جنس تاليها.

(١) السابق، ١٤.
(٢) إبراهيم أنيس: أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصريّة ط/٤، ٢٠١٠م، ص٢٣٩ .
(٣) عون الشّريف القاموس،١٤.
(٤) يوسف الخليفة المقال السابق مجلّة المجمع ،٢٧.
(٥) عون الشّريف قاسم، القاموس ،١٤.
(٦) يوسف الخليفة، مقال سابق،٢٦.

٢٤- **الميم:** رصد الدكتور عون الشّريف[١] إبدالات الميم، فذكر منها: إبدالها تاءً في محنِّي– تحنِّي، ونوناً في: فاطمة – فاطنة، ولاماً في: "شماقة – شلاقة". ونمثّل لإدغام الميم في الميم: (أم مّحمود) و(كلام مّعقول)[٢]، ويذكر عبد المجيد عابدين المثل السّودانيّ العربيّ (زاد الحِبّان له بكان) (كذا) قاصداً زاد الحبّان ليهو مكان، يقول: "أي زاد الأحِبّة له مكان ... والميم والباء يتبادلان في لغة بكر فيقال في السّودان مَكان وبَكان، وسناب وسنام"[٣]. وإن كان ذلك حادثاً فإنه ليس مطّرداً. يقول أنيس في ذلك: نحن هنا أمام رواية غريبة لا تبررها القوانين الصّوتيّة. فليست هناك لهجة من لهجات اللّغات في العالم تلتزم قلب كلّ ميم باءً والعكس، لأنّها عمليّة متناقضة لا مبرر لها. بل يكون من المغالاة أن نفترض أنّ لهجة من اللّهجات تلتزم قلب أحد الصوتين إلى الآخر"[٤].

٢٥- **النون:** تبدل النون لاماً: "عنْون علون"، ويطلق اللغويون على مثل ذلك (المغايرة) وهي التي تؤدي إلى اختلاف الأصوات المتشابهة. وتقلب النون ميماً: جنب – جمب"، وعيناً "نطرون– عطرون"، وباءً "نقص – بقص"[٥].

٢٦- **الهاء:** تبدل الهاء حاءً في عاميّة غرب السّودان مثل: هاشم – حاشم، ويجري "إبدال هاء الملك للمذكر المفرد واو خفيفةً أو ضمّةً كتابُه– كتابو– كتابُ"، وهاء الملك للمؤنث المفرد ألفاً خفيفةً أو فتحةً مثل: كتابُها– كتابَا– كتابَ"[٦].

(١) عون الشريف القاموس ،١٤.
(٢) يوسف الخليفة، مقال سابق ٢٦.
(٣) عبد المجيد عابدين، تاريخ الثّقافة العربيّة في السّودان، مطبعة الشبكشي١٩٥٣، ٢٧٦.
(٤) إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربيّة ص ١١٧.. وهذا النوع من الإقلاب نجده في اللغة النوبية بين لهجتي الدناقلةوالمحس؛ فالبصل بلي عند الدناقلة ينطقها المحس فلي. والفعل اغلق عندهما كب / كف.. والأمثلة كثيرة خلافاً لما ذكره أنيس).
(٥) عون الشّريف، القاموس،١٤.المغايرة: الاختلاف في المعنى الذي يظهر أو لا يظهر عندما يحل صوت محل آخر، مع بقاء سائر حروف الكلمة كما هي.
(٦) عون الشريف، المرجع السّابق،١٥.

٢٧- **الواو:** لم يلحظ الباحث إبدالاً في الواو،سوى أنّها تتعرّض لأثر إمالة ما قبلها في مثل قول في قَول. ولحظ تحوّلاً في صوت الواو لواو مهموزة، أو همزة مضمومة مثل: عليؤُ مَحمّد جو- ناس علي أُفاطنة.

٢٨- **الألف:** لا تحذف ألف الأجوف(عينه) في حال الإسناد إلى نون النّسوة: "قالن وشالن-بدل قلن وشلن"، مع أنّ اللّهجة العربيّة توافق في حذف عين الأجوف في (قلتُ، وقلتِ).

ومن الظواهر الصوتيّة التي لا تختصّ بصامت معيّن في اللّهجة العربيّة السّودانيّة وأوردها عون الشريف في قاموسه وهي[١]:

القلب: زمن أمثلته: "نضج: نِجِض، وارتمى: اترمى.

الحذف: ولد: وَدْ.

الزِّيادة: تَشَبَّطَ: تَشعْبَطَ.

النَّحت: معليش: ما عليك شيء.

الترخيم: الكتاب: الكتا

ومن الخصائص التي تخصّ الصوائت:

احتفظت عاميّة السّودان بالحركات العربيّة الثلاث الفتحة والكسرة، والضمّة، القصيرة والطويلة (حروف المد)، ولكنها اكتسبت إمالة الفتحة نحو الكسرة وإمالة الفتحة نحو الضمّة... (ديم – جبيت- دوكة- دوم- يادوب – كوراك) .وقد طورت العاميّة ظاهرة اللّين (الياء المسبوقة بفتحة، والضمّة المسبوقة بفتحة) كما في بيت ويوم إلى إمالة... أمّا الحركة القصيرة (o) و(e) فلم أجد لها أمثلة إلّا في كلمات قليلة منه: (كد) بمعنى انتظِر قليلاً، و(أبر): مشروب يصنع محليّاً في رمضان فقط، و (كَركَد): مشروب من أوراق نبات معروف في السّودان. ويبدو أنّ كلّ هذه الكلمات

(١) عون الشريف، القاموس،١٥.

غير عربيّة، وعليه تكون الحركات الأساسيّة في عاميّة السّودان ثماني: ثلاث قصار وخمس طوال"[1]. والكلمات (أبري، وكد نوبيتان تعنيان بالترتيب، نوعاً من الخبز الجاف، وقليلاً.

ويّعدّ تغيير الحركات ظاهرة صوتيّة في العاميّة السّودانيّة كجنوحها إلى الكسر في (شِهادة، وفِرسان) في (شَهادة وفُرسان)، وإيثارها الفتح في ميم اسم المفعول من غير الثلاثيّ :(مَجرّب) في (مُجرّب)، والكسر في ميم اسم الفاعل من غير الثّلاثيّ في: (مِستنّي) في (مُستنّي).

ومن خصائص اللّهجة العربيّة في السّودان: " الميل عامّة إلى تحريك السّاكن من الحروف ... مثلاً :كلِب – كلْب"[2].

ويضاف إلى خصائص الصّوت في اللّهجة العربيّة في السّودان التّضعيف والنَّبر، والتنغيم[3].

المبحث الثّاني

ود الفرّاش والسّمات الصوتيّة للّهجة السّودانيّة في شعره

الشّاعر ود الفراش:

المصدر الوحيد، الموثوق فيه عن سيرة ود الفرّاش هو ديوانه الذي قدم له محمّد علي الفرّاش، واسمه كما جاء في المقدمة: إبراهيم بن محمّد بن إبراهيم بن موسى، ويتّصل نسبه بالسيّد أحمد الرّفاعيّ القطب الصوفي الشّهير، الذي تنتسب

(١) يوسف الخليفة، السّمات المشتركة،١٨.

(٢) عون الشريف، القاموس،١٦.

(٣) النبر: في النُّطق إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق بالتشديد أو الضغط عليه.. وباختلاف موضع النّبر من الكلمة تتميّز اللهجات.. راجع مَحمود السعران: علم اللغة،تحت مصطلح الارتكاز، وتمام حسان في: مناهج البحث في اللغة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥. ص١٦٠-١٦٤ بمصطلح النبر.
التنغيم: عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين.

إليه الطريقة الرفاعية، والفرّاش لقب عرفت به أسرته في مصر[١].

هاجر والده من بلبيس، من أعمال مديريّة الشّرقيّة بمصر إلى بربر بالسّودان، فاتخذه محمّد بك حلمي إبراهيم، مدير مديريّة بربر آنذاك، ناظراً على خاصته، ثمّ أسند إليه مقاليد الأمور في كلِّ ما يملك. بجانب أنه كان مثقفاً ثقافة دينيّة بعد أن تلقى تعليمه في الأزهر قبل هجرته إلى السّودان... أمّا أمّه فهي محبوبة بنت محمّد فضل، ابنة أحد أثرياء تجار المدينة الذين هاجروا من مصر إلى بربر وكانت شاعرة، فورث الشاعر عنها نظم الشعر[٢].

ولد الشاعر ود الفراش في ١٨٤٧م، ثم التحق بالخلوة، وتركها، ليلتحق بالمدرسة النّظاميّة. لكنه كان يترك درسه ويذهب إلى حيث يتدرّب جنود الجيش التركيّ، فقد كان مولعاً بركوب الخيل والإبل وألعاب الفروسيّة كلعبة الزرّيق[٣] ولمّا بلغ الرابعة عشرة من عمره التحق جنديّاً بالجيش التركيّ من غير مشورة والده، ولم يفلح والده في أن يصدّه عن عزمه[٤].

قضى إبراهيم الفرّاش نحو عشرين عاماً يجمع ضرائب القطعان من قبائل البجة، وتوزيع المراسيم الحكوميّة على مشائخها، ولمعرفته التامة بمنطقة البجة وقبائلها كان يستعان به ليكون دليلاً للحكام الأتراك إذا سافر أحدهم إلى تلك الجهة، كما كان ينتدب لإلقاء القبض على المتمردين على الحكومة من أهل البادية، وعلى اللصوص (الهَمْبَاتة) الذين ينهبون الإبل من أهلها، وبعد أن أنهى خدمته في الجيش بطلب منه، بدأ يمارس نشاطه في العمل الحرّ. ثم ندم في أواخر أيامه على

(١) الفراش هو (ساعي مكتب) وقيل إن حاكم بربر اختار ود الفراش لتوصيل البريد الحكومي على ظهر جمل من بربر حتى منطقة كورسكو في الحدود الشمالية، وإلى سواحل البحر الأحمر وسمى جمله (البانقير). وهو بذلك أول ساعي بريد في السودان، ورسم ود الفراش على ظهر جمله في أول طابع بريد، وفي قول إن الفراش هو والده.

(٢) إبراهيم الفراش، ديوان ود الفرّاش شاعر بربر الدار السّودانيّة للكتب مع معهد الدراسات الإفريقيّة جامعة الخرطوم ب.ط، ب.ت ،١٤،١٥.

(٣) الزرّيق: عبارة عن تراشق الصبيان بعضهم بعضاً بجريد النّخل كتراشق الفرسان في ساحة الحرب.

(٤) المصدر السّابق،١٥.

مافرَّط في شّبابه، وأعلن توبته، وصار يكثر من الصّلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم ، ثم أصيب بالملاريا ومات سنة ١٨٨٣ على وجه التقريب[١].

شعره:

وقد استطاع في فترة حياته القصيرة التي لم تتجاوز الستة والثلاثين عاماً أن يقدّم انتاجاً متميزاً، ببساطته وعفويته وصراحته وانسجام موسيقاه، ودقّة وصفه، وجزالة أسلوبه، وإطلاق نفسه على سجيته دون تصنع أوتكلّف، تجد فيه رقة الحضر وقوة البداوة.

لاسيما وأن صلته بالبجة مكّنته من معرفة طبائعها وعاداتها، وإجادة لغة البجة، ونظم رباعيات ينتهي البيت الرّابع منها بلغة البجاة؛ مما يعدُّ ابتكاراً سبق به غيره من الشّعراء[٢].

وأكثر شعره في النسيب، وذكر أنه كان معجباً بشعر ود محلق عاشق تاجوج، مجارياً له في بعض المعاني، وهو مولع مثله بالجمال، وله وصفه الذي يتفرد به وينظر به أسرار الجمال؛ يصف الشلوخ بالشباك المحكّر في قصر، ويصف الخدود السمراء بكبد الحملان،كما يصف الخدود الممتلئة شباباً ونضاراً بثمار العناب. كما أكثر من وصف الإبل، ويشبه سرعته بطائر القطا والصقر، كما يصف أرجل جمله في سرعة حركتها بعجلة ماكينة الخياطة، ويقول أنّ معظم كرائم الأبل تتقاصر في السير مع جمله الذي يدعى الحار حار.

وفي شعره التفات إلى مدينة بربر، فقد كانت نقطة التقاء جميع القوافل التي كانت تأتي من شمال وادي النّيل، وجنوبه وتذهب إلى شرقه، يبدأ منها طريق ينتهي إلى سواكن وآخر في كسلا وثالث في كورسكو بمصر، وكانت تعجّ بأفواج المسافرين من السّودان وإليه، ولا سيّما في موسم الحج. وازدادت شهرة بربر في

(١) راجع الديوان، ١٥.
(٢) السّابق،١٢٦-١٣٣.

عهد الأتراك، وازدهرت تجارتها، وتضاعف عدد سكّانها. وكان أثرياءه من الأجانب كالأرمن، والهنود، والمصريين، واليونانيين، وغيرهم.

وفي شعر ود الفراش وصف للمدينة من حيث العمران والحضارة فوصف دورها وحدائقها، وصور طبقات مجتمعها آنذاك: الأثرياء، والمزارعون، والتجار وأصحاب الحانات والمغنين، والعلماء وطلبة العلم والأولياء الصالحون والعباد والزهاد وغيرهم، حيث عاش بينهم وخالطهم، وتأثرت شاعريته بهذه البيئة المترعة، واقتبس مفرداتهم واستخدم أساليبهم في الخطاب، كما اقتبس من لغة أهل البادية بعد تواصله بهم ونثر مفرداتهم وتعابيرهم في شعره حتى بدا وكأنه بدويّ قح.

سمات صوتيّة في شعره[1]:

١- تحويل همزة القطع إلى وصل:

لعلّ المُمعن في شعره يلحظُ تحوُّل همزة القطع وصلاً، إذ يختلّ الوزن الشّعريّ إن صارت قطعاً، في ألفاظ (أب، أم، أنا)، فهذه الهمزات تحذف نطقاً وتبقى خطّاً لنتمعّن في قوله[2]:

عَناَق اُم سومر الخضَّر رُشاشة

سلبت لحمي انا وقلّت ريايَ

فالهمزة في (أم، وأنا) همزتا قطع في الفصحى لكنهاتحولت فيهما وصلاً؛ فأمكن معاملتهماحذفاً بل كتابتهما صوتيّا (عناقُم سومر، وسلبت لحمِنا)، وتأتي أم في اللّهجة السّودانية بمعنى ذات، فعبارة (أم سنون سمحة) تعني ذات الأسنان الجميلة، أي صاحبة الأسنان.. بينما تأتي كلمة أب بمعنى ذو، فعبارة (أب عِمّة) معناها: ذو العمامة، أي صاحبها. فكلمتا أم، وأب تتجاوزان المعنى المتعارف عليه

(١) اعتمدنا في دراسة شعره على ديوانه، طبعة الدار السّودانيّة للكتب بالتعاون مع جامعة الخرطوم كليّة الدراساتالأفريقيّة، وقد تولت الدار طباعة الديوان مما تبقى من مذكرات الشاعر، وقدّم له محمّد علي الفرّاش بدراسة نقدية عن الشاعر وشعره، ومصحّحاً الكثير من المعلومات الخاطئة عنه.

(٢) الديوان ص ٢٣.

بالأمومة، والأبوة الحقيقيّة. وقوله[١]:

كلْما طريت أشب فوق اب نويّب

وكذا الحال مع همزة أب إذ تنطق في البيت:(فوقَبْ نُويّب)

ردودة روحيْ (انا) وكت أبقى ضايق

وهنا تُقرأ الهمزة في الضمير(أنا) مع ما قبلها كقراءتنا همزةَ وصل بعد حرف الجر. (وَنَا). وتكرّر الأمر كثيراً في الكلمات ام، وأب، وأنا وفي إسماعيل، يقول في وصف صاحبته (الدون)[٢]:

ماها ام كُراشَة

عناق ام سومر الخضّر رُشاشا

نفى عنها أن تكون ذات كرش كعناق أم سومر، كما نفى عنها ان تكون متنمرة العينين كأجفان من ينظر من خلال الوغل (الشَّجر الملتف) والحدب: مَا ارْتَفع وَغلظ من الأَرْض، ولعله قصد أنها لا تشبه وحشاً ذئباً ونحوه تنظر شزرا؛ يقول[٣]:

ماها ام جفاينْ

تقول ال بالحدب وغّل بِعاينْ

ويقول في أخرى[٤]:

لكن يازميلسنجكنا قاهر

بلاش النّوم ويا اسماعيل نساهر

وفي هذه الظاهرة نلحظ أنّها كانت عند وقوع همزة القطع بعد حرف مفتوح أو بعد ألف يا النداء (يَسماعيل) أي في درج الكلام، بينما لا تحذف الهمزة إن جاءت

(١) الديوان: ٢٤.
(٢) الديوان: ٢٣.
(٣) الديوان: ٢٩.
(٤) الديوان: ٣٠.

في بداية كلمة تتصدّر الجملة، ولا تتنازل عن كونها همزة قطع.

وممّا ورد في اثبات همزة القطع في أول الجملة في الكلمات ذاتها التي حذفت همزتها صوتاً في درج الكلام[١]:

الدون حبابَه

أُم شعَراً متل وتر الرَّبابة

فهو يصف صاحبته (الدون) بذات الشّعر الشبيه بأوتار آلة الربابة الموسيقيّة أوالطمبور. ووردت الكلمة بصيغة الجمع كذلك في قوله يصف أمهاتها بالصلاح[٢]:

أماتك عُزاز دايماً بِصلَّن

وترد همزة أنا بقطعها في أول الضمير في قوله مفتخراً بفروسيته[٣]:

أنا شوك الكتر إن جرجروني

أنا الجنّ البِسوِّي الزّول ينوني

ممّا يجعلنا نقول بأنّ الهمزة تتحول من همزة قطع إلى وصل بشرط عدم وقوع الهمزة في أول الجملة.

٢- إبدال القاف كافاً:

وهذه السّمة متوفرة في العاميّة لكن ليست في كلّ الأحوال، وهذا التحويل شائع في الفصحى القديمة وفي اللهجات العربية الحديثة كالمصرية. فالمصريون يقولون في قرآن (كرآن) بصوت بين القاف والكاف وهو أقرب للكاف، وضحت هذه السّمة في كلمة (وكت = وقت) في قول ود الفرّاش متخيلاً اعتذار العقربة التي أصابت محبوبته الدّون[٤]:

(١) الديوان: ٢٣.
(٢) الديوان: ٢٩.
(٣) الديوان: ٣٩.
(٤) الديوان ص٢٩، ٣٩.

جيتك يا لبيب كان ترضى كتلي

بدور الدّون أكان اشَّفعت لي

ومثل العلماء للحرف الذي بين القاف والكاف بقول الشاعر:

ولا أكُولُ لكدرِ الكَوم قَدْ نضجت ... ولا أكولُ لباب الدَّار مَكْفولُ

وقالوا إن بني تَميم يلحقون الْقَاف باللهاة فتغلظ جدا، فَيَقُولُونَ للْقَوْم: الكوم، فَتكون الْقَاف بين الْكَاف وَالْقَاف وَهَذِه لُغَة مَعْرُوفَة في بني تَميم[1].

٣- حذف تاء المضارعة:

كما في قوله يصفها بالسُّمنة[2]:

بتسَنَّد تقول ماسكاها طينة

والدّلالة كقول الأعشى[3] يصف امرأة بالنعمة والترف:

... تَمْشي الهُوَيْنَا كمَن يَمْشي الوَجِى الوَحِلُ[4]

وكرر المعنى نفسه في قوله[5]:

بتَسَنَّد تقول طاعناها شوكة

فالشاعر يريد أن يقول إنّها عجزاء تسير ببطء، وتسّنّد: هي تَتَسنّد، أُبدلت التاء من جنس تاليها السّين، وأُدغمت السّين في السّين فيما يعرفُ بالمخالفة، وهذا التحويل لا يحدث إن كان فاء المضارع باءً في تِتْباكى، أو عيناً مثل تِتْعزّز.

٤- تحويل حرف المضارعة في بداية المضارع باءً:

(بَقول) في: أقولُ.. والعاميّة المصريّة تعرف ذلك التحويل. فإبدال حرف

(١) انظر: عبد الله عبد الجبار، ومحمّد عبد المنعم خفاجي،قصة الأدب في الحجاز مكتبة الكليّات الأزهريّة١٩٨٠، ١٩٣، وللسيوطي في المزهر ٢٢٢/١.

(٢) الديوان ص ٢٣.

(٣) ميمون بن قيس، ديوان الأعشى، شرح وتحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، ص ٥٥.

(٤) الوجي: الذي يشتكي حافره ولم يحف،ولم يرض بذلك حتى جعله سائراً في الوحل (وحلان).

(٥) الديوان ٢٣.

المضارعة الهمزة باءً مثل[١] بقول حرايَ، والتاء باءً في: **بتسّنّد تقول طاعناها شوكة**[٢].

٥- حذف جزء من أصوات الاسم:

أ- من اسم الموصول الذي: من الخصائص الصّوتيّة والدلاليّة للهجة السّودانيّة استخدام (ال)، و(الّي) بمعنى (الذي) بحذف الذال والياء أو الذال فقط في مثل[٣]:

طريت ال بالمِزَاح دمَّاعو فرَّن.

أي: تذكرتُ الذي سالت دموعه من المِزَاح، ومن الواضح أنّ العاميّة السّودانيّة ليس فيها اتفاقٌ في الكتابة فاختلاف الكتابة يبدو في الهاء التي حذفت مع إشباع الضّمة قبلها فتكتب حيناً دماعُ وحيناً دمّاعو.

ب- حذف صوت من وسط الاسم:

ودّ الأريل البِرْعى الهباطة[٤]

فحذفت اللّام في(ود) من (ولّد) فصوت عين الفعل يحذف في مثل ود: ولَد بمعنى ابن كما في كنية الشّاعر ود الفرّاش أي ابن الفرّاش. بينما تدل كلمة (واد) في اللهجة المصرية: ولد.

ج- حذف الياء وإدغام الدّال في التاء في درج الكلام في ستّك من: سيدتك، وذلك؛ لقرب مخرجها من التاء وتدغم التاء في التاء، وساعد على ذلك سكون الدال في قوله[٥]:

وكت الليل برد كترت همومك
أرح يا البارقدم ستّك تلومك.

(١) الديوان ٢٢.
(٢) الديوان ٢٣.
(٣) الديوان ٢٤.
(٤) الديوان ٣٥.
(٥) الديوان ٢٧.

وتحذف العاميّة صوتاً من آخر الاسم كحذف الدال في عبْ بمعنى: عبْدْ، وكأنّه تخلّصٌ من التقاء الساكنين، على نسق ما نسمع في العاميّة المصريّة (عَبْغَفور) في (عبد الغفور).

د- **حذف حرف العطف لإقامة الوزن الشّعريّ** مثل[١]:

بشوف ساعة نكير منكر يجوني

ويلقوا الدون معاي ما بِسألوني

فحذفَ الواو الذي بين منكر ونكير.

هـ- حذف الهمزة دون تخفيف:

نامت وانتكت تعجب عيونَ[٢]

تعرف للمشي وتتّكى طيِّب[٣]

فاتكأت، وتتكيء صارت: انتكت، وتَتَكَّى.

واتكأت: أسندت ظهرها أو جنبها إلى وسادة ونحوها معتمدة عليها، وكل من اعتمد على شيء فقد اتكأ عليه. وقوله: تتكّي طيّب: أي تحسن في جلوسها مُتمكِّنَة[٤].

وقوله بتخفيف الهمزة:

خمسة شهور تمام والهل سايق

روحي مشحتفة وأنا ماني فايق

لهيج المشرق العند الشوايق

ردودة روحي انا وقت أبقى ضايق[٥]

(١) الديوان ٢٨.
(٢) الديوان ٢٥.
(٣) الديوان ٣٤.
(٤) انظر: ابن منظورلسان العرب، دار صادر١/ ٢٠٠.
(٥) الديوان ٣٦.

فالنبر لتميم والهمز لقريش. وتخفيف الهمزة في:

سلبت لحمي خلّت غبرا لوني[١]

فتحول عن مد الهمزة في (غبراء) إلى القصر فيها لتنطق غبرا، وهي سائدة كثيرة الاستعمال في عامية السودان. فنقول علما وهوا وسما وبدا في علماء وهواء وسماء وبدأ، ومثلها كاس وبير في كأس وبئر، ومرَّ بك في شعر ود الفراش قوله تتكي في تتكئ.

و- حذف الضمير هاء والاكتفاء بالضمّة التي قبله: كقوله (سلامُن) وهي في الفصحى: سلامهُنَّ. ونحوها (جوْخَه) والأصل فيها: جوخها، وأغلب الظنّ أنّه حذف الهاء اعتماداً على ما اكتسب من قواعد اللهجة العربية في السودان. ويبدو أن الأصل في اللهجة لتقليل الجهد العضليّ بدلاً عن نطق جوخها، أو سلامهن.

ز- حذف حرفٍ متحرّك مدغم:

كلْما طريت بشدْ فوق اب نويِّب[٢]

فقوله (كلْما) أصلها كلَّما بتشديد اللام. فحذف منها اللام المتحركة وبقيت السّاكنة وذلك من سمات اللّهجة العربيّة في السّودان.

٦- قلب الذال ضاداً:

من السّمات الصّوتيّة للّهجة العربيّة السّودانيّة تحويل الذال ضاداً في معظم لهجاتها فالذال ليس من أصواتها فالميضنة هي المئذنة.

بشوف الميضَنة الفوق الجزيره[٣]

(١) الديوان ٢٧.
(٢) الديوان ٣٤.
(٣) الديوان ٣٢.

٧- التنوين:

(وما قيل عن اختلافٍ في كتابة الضمير (هاء) ينطبق على كتابة التنوين فتارة توافق الكتابة الفصحى، وتارةً تكتب على الحرف، وأحياناً تكتب النون نوناً أبجديّة.

أ- تنوين النّصب بدلاً عن تنوين الرّفع:

جديةً = جديَةٌ.

شبيهة الدون جديةً ضاربه قاشه[١]

وتجد ذلك في قوله:

صايدنيحرّاً،وشديت كيكاً

بقيت في جلجلة وشيتاً يشيّب

شيتاً = شيئاً فما سبق،مَرّاً في قول صاحبه إسماعيل:

مرّاً فوق نقر ومرْ فوق سمايم[٢]

ومرّاً فوق كلس بي بطانهحايم

٨- حذف تاء المتكلّم:

فيقول غرِقْ بدلاً عن غرقت:

غرِقْ في دموعي لا من حتّلوني[٣]

٩- النحت من حرفين مع زيادة ميم:

لامِن= إلى أن. ونلحظ قلباً للهمزة ميماً في التركيب المنحوت، وهو ما لا نجد تفسيراً مناسباً، وإن كانت العاميّة تعرف قلب الهمزة واواً في أينِ + وين.

(١) الديوان ٢٣.
(٢) الديوان ٢٩.
(٣) الديوان ٢٧.

١٠- قلب السين زايًا:

فتصبح موسيقى مزّيكا ومزّيقا

جنيبة موسى بالمزيقتو رَتَّن[١]

١١- قلب الثاء تاء:

وهذه كثيرة في العاميّة السّودانيّة لعدم نطقها الصوت (ث):

لهيج الدُّون بيروي اتنين عَطاشه[٢]

خدود الدون متل عنب الجناين[٣]

١٢- قلب الجيم دالاً:

تعرف الفصحى شَيَر أي: قلب الجيم ياءً لكنّنا نلحظ هنا قلب الجيم دالاً في:

بشوف شدراً كبار في النيل عروقه[٤]

١٣- قلب الظاء ضاداً مع زيادة هاء قبلها:

ففي الظّليم وهو ذكر النعام تصبح الظاء ضاداً.

تلب هضليم نعام طايع وشيكاً[٥]

من شندي الصّباح كان أبقَ طيِّب

مخيرف النُّور على الهضليم قرَيِّب

١٤- قلب السين صاداً:

وردت عنده السرايا والصرايا في:

كيف أنساها حبَّها فيَّ ظاهر[٦]

(١) الديوان ٢٩.
(٢) الديوان ٢٣.
(٣) الديوان ٢٩.
(٤) الديوان ٣٣.
(٥) الديوان ٣٢.
(٦) الديوان ٤٠.

شليخ بت نوره تضوي كذا المرايه

تقول شبّاك محكَّر في الصراية[١]

من هندوب غرب شفت السراية

"ولا مانع من التبادل بين السين والصاد لأنّهما من مخرج واحد...بجانب اشتراكهما في الهمس"[٢]، وفي لسان العرب: "إنّ النُّطق بالصاد لغة قريش الأولين التي جاء بها الكتاب، وعامة العرب تجعلها سيناً"[٣].

١٥- قلب الهمزة واواً:

فتصبح أوغَل وغّل في:

تقول ال بالحدب وغَّل بِعاين[٤]

وفي:

توغّل فينا ما بتنضُم معانا[٥]

١٦- زيادة تاء:

متل باشة عموم فوق راسو هيبه[٦]

وأصلها باشا قلبت ألفها تاء لوضع الفتحة فالألف لا تقبل حركةً.

١٧- المماثلة والمخالفة[٧]**:**

بدور الدون أكان اشّفعت لي[٨]

بتسّنّد تقول طاعناها شوكة

(١) الديوان ٢٢.
(٢) عبد الغفار حامد هلال: اللّهجات العربيّة نشأة وتطوراً، مكتبة وهبة ط،١٩٩٣، ١٤١.
(٣) ابن منظور: لسان العرب، ١٨٥/٩.
(٤) الديوان ٢٩.
(٥) الديوان ٨.
(٦) الديوان ٢٥.
(٧) انظر أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغويّ، عالم الكتب، القاهرة،١٩٩٧، ٣٧٨.
(٨) الديوان ٢٨.

كمان في إيدها لابسة اتنين خواتم[١]

١٨- التوصيل فيما يشبه النّحت:

كمان = كما أنّ. ينقلبو= ينقلب به.

١٩- القلب المكاني:

جات العقرب اي اتعذرت لي[٢]

فاتعَذّرت من اعتذرت وربما من تعذّرت وهنا لحقتها زيادة لا قلب والصحيح أن تكتب زاياً لا ذالاً.

الصوائت:

١- تحريك السّاكن:

غرِب هندوب صعيد القبلة شاتَ[٣]

٢- تسكين المتحرّك:

كُلْما تْهفَّ لي بركب برايَ[٤]

٣- كسر المضموم في يِناتل بدلاً عن يُناتل:

يِناتل فيهُ داير يتقلبُه[٥]

٤- حلول الكسر مكان الياء:

ود الأريل البِرْعى الهباطه[٦]

٥- التقاء ساكنين:

كلما تْهِفّ لي بركب برايَ

(١) الديوان ٧.
(٢) الديوان ٢٨.
(٣) الديوان ٢٤.
(٤) الديوان ٢٣.
(٥) الديوان ٢٣.
(٦) الديوان ٢٥.

نلحظ التقاء الألف بالتاء التي تنطق ساكنة في العاميّة.

ضم المكسور:

أنا قدحة زناد مُدفع معمّر (١)

فمُدفع أصلها مِدفَع.

٦- الاكتفاء بالضمة بدلاً عن الهاء:

فقال:

سلامُن بدلاً عن سلامُهُم

ونلحظ قلب الميم نوناً إذ لا يقال في العاميّة ناساًسلامُنوسلامُم في سلامهُم، وسلامِن في سلامُهُنّ:

بشوف ناساً سلامُن لي دبايَ (٢)

٧- الاكتفاء بالفتح بدلا عن الهاء:

بشوف بربر بشوف جوخَه وحرير (٣)

بشوف الميضنة الفوق الجزيره

تحويل التاء هاء في غير الوقف في جوخه: جوخها.

خاتمـــــــة

رصدت الدراسة نتائج يوردها الباحث فيما يأتي:

١- معاملةُ همزة القطع في درج الكلام معاملةَ همزة الوصل حذفاً في النّطقِ وإثباتاً في الخطّ، بينما تبقى همزة القطع في الكلمات نفسها قطعاً إن وقعت في أول الكلام.

(١) الديوان ٩.
(٢) الديوان ٤.
(٣) الديوان ٢٢.

٢- يُقلب صوت الهمزةُ واواً في مثل(أين) و (أوغل)، فتتعرّض في الأولى للإمالة (وين)، وتتعرّض في الثّانية لزيادة في صوت تاليها وإدغامهما(وغّل).

٣- وممَّا يعرض لصوت الهمزة من سمات توافق الفصحى النّبر، والتخفيف.

٤- من السمات الصّوتيّة في شعره قلب القاف كافاً، والذّال ضاداً، والثّاء تاءً، والسّين صاداً، وزاياً أحياناً، والجيم دالاً، والظاء ضاداً، وأحياناً تبقى الظاء ظاء عاميّةً.

٥- استخدام صوت الباء في المضارعةِ بدلاً عن همزة المخبر عن نفسه.

٦- من الخصائص الصّوتيّة التي رصدتها الدراسة الحذفُ في مثل:

أ- حذف صوتين من نهاية الاسم مثل حذف (الذال، والياء) مع مرافقتها من الصوائت من اسم الموصول الذي؛ فتصبح (ال).

ب- حذف صوت من أوّل الاسم مع مرافقه الصّائت في مثل(وَدْ) في (وَلَد).

جـ- يُحذف صوت واو العطف لإقامة الوزن الشّعري.

٧- يبدلُ الصّامت الدّال على المتكلّم (التاء) في مثل:(غرقْ) في غرقتُ) التي لا تنطقُ بالضّم أصلاً في اللّهجة السّودانيّةبل بالفتح: (غرقتَ).

٨- يبدلُ الصّوت المشابه في المخرج، مع إدغامه في تاليه مثل: سيدتك، تصبح(ستَّك)، وأدى الإدغام إلى حذف الياء قبلها، مع حلول الكسر مكان الفتح في السّين دلالة على حذف الياء، والتخفيف هنا استدعى التعامل مع الحركات بإبدالها، فالكسر مكان الفتح والفتح مكان الضّمّ، مع أنّ الظاهر هو قلب الدال تاءً وإدغام التاء في التاء.

٩- تعرِض للفعل المضارع عدّة تغيُّراتٌ منها:

أ- استخدامُ باء للمضارعة بدلاً عن الهمزة.

ب- القلب المكانيّ في مثل: (اتْعذّرت لي) بدلاً عن اعتذرت لي.

ج - تقلبُ تاء المضارعة من جنس تاليها ويدغم في تاليها في مثل: (اشَّفَعَت) في اتشفّعت.

د - تفضيل استخدام النّون بدلاً عن التاء في وزن افتعلَ لتصير اتفعل ثمّ انفعلَ مثل:(انتكا) في (اتّكأ).

١٠- يُحذف هاء الضّمير يساعد في ذلك توافق حركة المحذوف مع حركة ما قبله في مثل: سلامُهُنّ تصبح (سلامُن).

١١- يعرض للتنوين كذلك حالات هي:

أ- يأتي التنوين في اللّهجة العربيّة السّودانيّة مطلقاً على طريقة تنوين النّصب في كلّ الأحوال فليس هنالك تنوين رفع أو جرٍّ.

ب- يضاف قبل التنوين تاء لا توردها الفصحى في كلمات مثل شيء تصبح (شيتاً) مع بقاء الكلمة على تذكيرها في مثل: (شيتاً يشيِّب).

ج - يحذفُ للتنوين الصّوت الدّال على التأنيث (ة) ربما لإقامة الوزن في: مرّاً فوق نَقُر ومرْ فوق سمايم. ويلحظ أنّه حذف مع التنوين وبدونه.

كما لحظنا إضافة هذه التاء مضافة إلى كلمة باشا التركيّة فتصير باشة عموم في درج الكلام كأنّما المراد نطق الفتح الذي لا تقبله الألف فقلبت الألف تاء لكنه جنح لتسكينه متجاوزاً سبب القلب.

١٢- تجعل اللّهجة وصلاً صوتياً وخطيّاً بين الحروف والأسماء والضمائر والأفعال في تجانس قلّما ينتبه له المتحدّث بالعاميّة فيظنّها كلمة واحدة لا مركّبة لحظنا منه في الديوان ما يلي:

أ- الفعل والضمير وحرف الجر مع حذف الضمير في ينقلبْبُو) في (ينقلبُ بهِ).

ب- كَمَان في (كما أنّ) وفيه حذف الهمزة بعد تخفيفه لود مشابهه الألفيما قبله بعد التخفيف.

ج - زيادة ميم في درج المرّب في مثل:(لامِن) في (إلى أنْ) ويُلحَظ تخفيف الهمزة ثمّ حذفها.

١٣- تطرأ على الصّوائت تغيُرات عدّة في شعر ودّ الفرّاش نذكر منها:

أ- تحريك العين السّاكنة بالكسر في مثل غرْب تصبح (غرِب).

ب- كسرُ المضموم في الفصحى (يُناتل) تصبح (يِناتل).

ج- حذف المتحرك والإبقاء على السّاكن من الأصوات المدغمة في(كلْما) في(كلَّما).

د - حلول الكسر بدلاً عن ياء المضارعة في مثل(بِرْعى) في (بيرعى).

هـ- ضمّ المكسور في(مُدفَع) في(مِدفع).

و - التقاء ساكنين في درج الكلام في (كلْمَا تْهِفَّ لي) فالتقت الألف والتاء الساكنة.

التوصيات:

١- إجراء الدراسات الصّوتيّة في كلّ اللّهجات العربيّة في السّودان تمهيداً لدراسات بينها.

٢- إجراء دراسات بين اللّهجات العربيّة في الوطن العربيّ والإفريقيّ لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف.

٣- دراسة التغيّرات في هذه اللّهجات عند المهاجرين إلى الدول الأجنبية نبراً وتنغيماً وغيره، وعند المقيمين في غير أوطانهم في الدول العربيّة في جميع المستويات.

المصادر والمراجع

١- إبراهيم الفراش، ديوان ود الفرّاش شاعر بربر الدار السّودانيّة للكتب مع معهد الدراسات الإفريقيّة جامعة الخرطوم ب.ط، ب.ت.

٢- إبراهيم أنيس: أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصريّة ط/٤، ٢٠١٠م.

٣- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٨ ،١٩٩٢.

٤- إبراهيم محمّد نجا اللّهجات العربيّة، دار الحديث، القاهرة بدون طبعة ،٢٠٠٨.

٥- أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، تحقيق محمّد علي النجّار، دار الكتب المصريّة مصر الطبعة ٢، ١٩٥٥، ج١.

٦- أبو القاسم محمّد بدري، اللّهجات السّودانيّة وصلتها بالعربيّة، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، العدد٤ ،٢٠٠٠.

٧- أحمد مختار: دراسة الصّوت اللّغويّ، عالم الكتب،١٩٧٩.

٨- تمام حسان: مناهج البحث في اللغة مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

٩- جلال الدين السيوطي، المزهر، مكتبة دار التراث، القاهرة ط٣، ج١.

١٠- جمال الدين محمد (ابن منظور): لسان العرب، دار صادر ج٩.

١١- راضي نواصرة، لهجات القبائل العربية في القرآن الكريم، إربد الأردن، ٢٠٠٥.

١٢- عبد العزيز مطر، من أسرار اللّهجة الكويتيّة ط١١ ،١٩٧٠.

١٣- عبد الغفار حامد هلال، اللّهجات العربيّة نشأة وتطوراً، مكتبة وهبة ط٢ ،١٩٩٣.

١٤- عبد اللّه عبد الجبار، ومحمّد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب في الحجاز، مكتبة الكليّات الأزهريّة،١٩٨٠.

١٥- عبد المجيد عابدين، تاريخ الثّقافة العربيّة في السّودان، مطبعة الشبكشي١٩٥٣.
١٦- علي عبد الواحد وافي: علم اللغة، نهضة مصر، ط٩ ،٢٠٠٤.
١٧- عون الشريف قاسم، قاموس اللّهجة العاميّة السّودانيّة، المكتب المصري الحديث ط٢ ،١٩٨٥.
١٨- ميمون بن قيس، ديوان الأعشى، شرح وتحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب.
١٩- يوسف الخليفة أبو بكر، السّمات المشتركة بين العاميّة السّودانيّة والقراءات القرآنيّة، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، العدد ٧ ،٢٠٠٧.

الإمام محمد عثمان الميرغنيّ الختم وجهوده النّحويّة

دكتور/ محمد عبد الله آدم عثمان[1]

الملخص

تناولت الدِّرَاسَةُ هَذه عَلَمًا منْ أَعْلَام الأُمَّة الإِسْلَاميَّة وَالسُّودَانيَّة، ذكْرًا لسيرَته، وَتَبْيينًا لجهُوده النَّحْويَّة، وَقَدْ حَملَت الدِّرَاسَةُ عُنَوانَ: (الإِمَام محمد عُثْمَان الميرغنيّ الختم وجهوده النّحويّة)، واقتضت طبيعة الدّراسة تقسيمها إلى مبحثين: مبحث تناول ترجمته، ومبحث آخر اهتمّ بإظهار جهوده النّحويّة، وسلكت الدرّاسة المنهج الوصفيّ التّحليليّ. وتُوُصِّلَ إلى نتائج عديدة، منها: أنّ الإمام محمد عثمان الميرغني قد أسهم بجهوده النّحويّة في المستويات كلّها؛ تدريسًا للطّلّاب، وشرحًا لأمّات الكتب، وتعليقًا عليها، وحلًّا للعويص من ألفاظها، وتأليفًا للأبواب النّحويّة، وذلك كلّه يجيءُ منه منظومًا ومنثورًا.

Abstract

This study is biography about one of the Islamic nation and the Sudanese scholars . The study entitled : (Imam Mohamed Osman Mirghani al khatm and his grammatical efforts). The study, was divided into two topics: One was his biography and the other showing his grammatical efforts. The study adopted the descriptive-analytical method. Many conclusions were reached, including: Imam Muhammad Osman al-Mirghani had contributed in grammatical efforts at all levels, teaching students, explaining books, commenting on them, and gives the meanings to the intractable vocabulary, and a synthesis of the grammatical sections, and all that in form of prose or poetry.

(١) أستاذ النّحو والصّرف المساعد – جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلاميّة – فرع كردفان.

مُقَدِّمَـــةٌ

الحمد لله الآمر بالقراءة والتزوّد بالتّقوى، والصّلاة والسّلام التامَّان الأكملان على سيّدنا محمد أهل الإيمان والتّقوى، أفصح العرب، وأفضل الخلق.

أما بعد:

فإنّ علم النّحو يُعدّ عمود العربيّة، وتوخّيه يُعدُّ ذِروة سنامها الّذي من خلاله تستنبط الأحكام الفقهيّة، وتُفهم النّصوص الشّرعيّة، تفسيرًا وفقهًا وتوجيهًا، ولهذا نال النّحو الاهتمام الأوفى من أهل العلم سالفهم وحاضرهم، وماضيهم وباقيهم، ومنهم من اتَّخذه علمًا أفنى حياته في التّنقيب في أظابيره وأحافيره، ومنهم من تفنَّنَ في التّأليف في شوارده وموارده جاعلًا منه علمَ وسيلةٍ، يجب تعلّمه لبلوغ الغاية ومن هؤلاء العلماء الإمام السّيّد محمد عثمان الميرغنيّ الختم المكيّ الحسنيّ (١٢٠٨هـ - ١٢٦٨هـ) ذالكم الرّجل الّذي يُعتبر من أعيان القرن الثّاني عشر الهجريّ، فهو عالم نحرير لا يُشقّ له غبار في فنون شتَّى من علوم الدّين واللّغة، وهو شاعر خنذيذ مَلَكَ ناصية اللّغة والبيان، وإضافة على ذلك فهو من الشّخصيّات العظيمة الّتى أثّرت في تاريخ السّودان الحديث وما زالت، دعوةً وإرشادًا وتوجيهًا وتزكيةً.

وقد رفد الإمام الختم - كغيره من أعلام القرن الثّاني عشر الهجريّ - المكتبة الإسلاميّة بمجموعة كبيرة من المظان والمراجع التي لا غنًى عنها لطّلاب العلم، منها على سبيل المثال كتابه الّذي يمثل حجر الرّحى للدّراسة هذه: (غُنية الصّوفيّة في علم العربيّة) وهي منظومة في النّحو أبسط من الآجروميّة قام بشرحها ابن النّاظم السّيّد محمد سرّ الختم (توفي ١٢٧١هـ) وهي مخطوطة يعكف على تحقيقها الآن عالمان جليلان من فضلاء الطّريقة الختميّة بالسّودان هما: الشّيخ سيف اليزن محمد أحمد أحد محققّي الختميّة وناشري دررها حفظه الله تعالى، والشّيخ محمد ميرغني جمرة من خادمي الطّريقة النّشطاء، وقد أخذتُ الإذن من الأخير بكتابة ورقة علميّة

في جهود الإمام الختم النّحويّة فأذن لي بذلك، وتكرّم بإمدادي وإسعادي بالكتب النّادرة والمعلومات الدّقيقة الباهرة عن الإمام الختم فجزاه الله عنّي وعن الإسلام خيرًا، وزاده علمًا نافعًا رافعًا.

أَهَمِّـيّةُ البحث:

تنبع أهمّيّة البحث – بصورة عامّة– في إبراز ما لعلماء القرن الثّاني عشر الهجريّ من فضل وغزارة في العلم، وإيضاح خطل ما ذهب إليه بعض النّقاد بوصف هذا القرن بأنّه عصر انحطاط لغويّ، وما يمثله الإمام الختم بصورة خاصّة من غزارة في العلم، كأنما بَعَجَت له العلوم ما في معاها، وانقاد له الأدب ذلولًا طيِّعًا، وألقت له علوم الدّين واللّغة كلّها مفاتح كنوزها حتّى تربّع على عرشها. كما تأتي الأهمية في تناول البحث لجانبٍ لا يعرفه كثير من الناس عن الإمام الختم وهو التأليف في علوم النّحو.

أَهْدَافُ الدِّرَاسَة:

تَهْدُفُ الدِّرَاسَةُ هَذِه إِلَى مَا يَلِي:

- إِبْرَازُ القيمة العلميّة لعلماء القرن الثّاني عشر الهجريّ، ذلك القرن الّذي ظُلِمَ ولم يُعطَ حقّه من الدّرس والتّمحيص.
- التّعريف بالإمام محمد عثمان الختم إظهارًا لمكانته العلميّة الرّفيعة، واعترافًا به علمًا من أعلام العربيّة الذين برعوا فيها، وامتلكوا ناصية البيان في علومها.
- رفد الدّراسات السّودانية بجهود عالم لم يَعْرِفْ عنه كثيرٌ من السّودانيّين إلّا أنّه منشئُ الطّريقة الختميّة؛ ويكونون بذلك قد عَرَفوا عنه جانبًا واحدًا من جوانبه العديدة حيث كانت للإمام الختم صولات وجولات وتضحيات في ميادين التّعليم شيخًا ومرشدًا ومربيًا وداعيةً،ومؤلّفًا مُجيدًا، وأديبًا نحريرًا حتّى لُقِبَ بـ(الأستاذ).

تساؤلات الدّراسة:

تجيب الدّراسة عن التّساؤلات الآتية:

- مَنِ الإمَامُ محمد عثمان الميرغنيّ الختم؟
- ما جهوده في علم النّحو؟

مَنْهَجُ الدِّرَاسَة:

ارتأى الباحث اتّخاذ المنهج الوصفيّ التّحليليّ الذي يتناسب وطبيعة النّوع هذا من الدِّراسات.

الدّراسات السّابقة:

لم يقف الباحث على دراسة تناولت جهود الإمام محمد عثمان الختم النّحويّة، ولكنّه وجد بعض الدّراسات في جهوده في علوم أخرى، منها:

- رسالة عنوانها: (منهج الختم الكبير في كتابه تاج التّفاسير لكلام الملك الكبير)، نالت بها الطّالبة الزّهراء أحمد الأمين درجة الدّكتوراه من جامعة الخرطوم تحت إشراف البروفيسور الحبر يوسف نور الدّائم.
- رسالة عنوانها: (القراءات الواردة في تفسير الميرغنيّ الكبير، جمعًا ودراسةً وتوجيهًا)، نال بها الطّالب عوض إبراهيم مختار الكابس درجة الدّكتوراه من جامعة أمّ درمان الإسلاميّة.
- رسالة عنوانها: (تخريج الأحاديث والآثار في كتاب تاج التّفاسير للإمام محمد عثمان الميرغني الختم، من سورة الأعراف إلى سورة النّاس)، نال بها الطّالب أحمد محمد تجاني الأندونيسيّ درجة الماجستير من الجامعة الأردنيّة.

محتويات الدِّرَاسَة:

اقتضت طبيعة الدّراسة هذه تقسيمها إلى مبحثين:

المبحث الأول: **التعريف بالإمام محمد عثمان الميرغني الختم**، وَتنُوِّلَ فيه، العناوين: نسبه الشّريف، ومولده ونشأته وأخذه العلم، وتصوّفه، وطريقته

الختمية، ونشره للعلم، ورحلاته، وأشهر خلفائه وتلاميذه في السّودان، وملكته الأدبيّة، ومؤلّفاته، ووفاته.

المبحث الثّاني: تناول بالذّكر **بعض الكتب النّحويّة الّتي ألّفها الإمام الختم**، مع التّركيز على مخطوطته: (غنية الصّوفيّة في علم العربية).

ثُمَّ خَاتِمَةٌ وَنَتَائِجُ وَتَوصِيَاتٌ. وثَبْتٌ لِأَهَمِّ **المَصَادِرِ وَالمَرَاجِعِ**.

المبحث الأوّل

التّعريف بالإمام محمد عثمان الميرغني الختم

نسبه الشّريف:

هو السّيّد محمد عُثمان بن السّيّد محمد أبي بكر بن السّيّد عبد الله الميرغني المحجوب[(١)]، ينتهي نسبه في الدّوحة النّبويّة الشّريفة، كما أثبتها له المؤرّخون فقال: هو محمد عثمان بن محمد أبي بكرٍ بن عبد الله المحجوب بن إبراهيم بن حسن بن محمد أمين بن عليّ ميرغني بن حسن بن ميرخورد بن حسن بن أحمد بن عليّ بن إبراهيم بن يحيى بن حسن بن أبي بكر بن عليّ بن محمد بن إسماعيل بن ميرخورد البخاريّ بن عمر بن عليّ بن عثمان بن عليّ التّقيّ بن السّيّد عليّ الخالص بن عليّ الهادي بن محمد الجواد[(٢)] بن الإمام عليّ الرّضا بن الإمام موسى الكاظم بن الإمام جعفر الصّادق بن الإمام محمد الباقر بن الإمام عليّ زين العابدين بن الإمام الحسين بن الإمام عليّ بن أبي طالبٍ كرّم الله وجهه، وهو ابن السّيّدة فاطمة الزّهراء رضي الله عنهم أجمعين[(٣)]. وهو نسبٌ حقّقه العلّامة الحافظ محمد مرتضى الزّبيديّ[(٤)] رحمه الله تعالى.

(١) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، شركة مطابع السّودان للعملة المحدودة، الخرطوم – السّودان، ط١، (٢٠١٧م)، صـ ٢٠ .
(٢) عجائب الآثار في التّراجم والأخبار، عبد الرّحمن بن حسن الجبرتيّ، دار الجيل، بيروت – لبنان، بدون (ط، ت)، ١٤٧/٢ .
(٣) رسالة الشّهاب في كشف النّقاب، الخليفة عبد العزيز محمّد الحسن، أم درمان – السّودان، صـ ١٠.
(٤) المعجم المختصّ، الحافظ محمّد مرتضى الزّبيديّ، دار البشائر الإسلاميّة، بيروت – لبنان، ط١، (٢٠٠٦م)، صـ ٢٦٩.

مولده ونشأته وأخذه العلم:

ولد الإمام الختم في قرية السّلامة بالطّائف في سنة ١٢٠٨هـ الموافق له ١٧٩٣م، وتُوُفِّيتْ أُمُّه قريبًا من سابعِ ولادته، فربّاه والده السّيّد محمد أبو بكر إلى أن جاوز عشر سنين ثمّ توفي والده، فتولّى أمره عمّه العلّامة السّيّد محمد يس حيثُ انتقل به إلى مكّة فحفظ القرآن الكريم وأتقن على يديه علوم الظّاهر من نحو ولغة وفقه وحديث وتفسير وهو دون البلوغ، كما أخذ عن عدد من علماء البلد الحرام حتّى تأهّل للتّدريس في سنّ باكرٍ[١].

وهو -كما سبق - سليل بيت الشّرف والعلم فجدّه القريب مفتى الدّيار الحجازيّة هو العلّامة المحقّق، والمحدّث الفقيه الأصوليّ الأديب، الورع الصّوفيّ المُرَبِّي، أبو السّيادة عفيف الدّين السّيّد عبد الله[٢] المحجوب الميرغني[٣] دفين الطّائف، فقد كان أوحد عصره ووحيد مصره لم يدانيه في مجموعة الفضائل أحد ولم يزل حميد المسعى جميل السّيرة بهيًّا وقورًا مهيبًا عند الأمراء والوزراء حتّى وافاه الحمام ليلة الجمعة لثلاث خلون من عاشوراء عام (١١٩٣هـ)[٤]، فقد ترعرع الإمام الختم في بيت العلم هذا، وشرب من كأسه، ونال منه النّصيب الأوفى والقِدح المعلَّى، فجاء عالمًا عاملًا، وفقيهًا كبيرًا، وأديبًا نحريرًا؛ ليكون همزة الوصل بين الآباء والأبناء، فهو منشئ الطّريقة الختميّة، وهو الّذي فتح لأبنائه الأبواب لينتشروا للدّعوة في العالم الإسلاميّ في بلاد السّودان ومصر واليمن وإثيوبيا وإريتريا وغيرها.

(١) المزن الهتّان في دور الختمية في نشر العلم بالسودان، وليد قاسم، الخرطوم – السّودان، بدون (ط، ت)، صـ ٦٠.
(٢) الموجز العزيز على المعجم الوجيز، السّيّد عبد الله المحجوب، مطبعة العيّاشيّ، أمّ درمان – السّودان، ط١، (٢٠١٧م)، صـ ٥.
(٣) الميرغني: أصلها (أمير غني)، ينظر: المختصر من كتاب نشر النّور والزّهر في تراجم أفاضل مكّة، عبد الله أبو الخير، صـ ١٣٦.
(٤) الموجز العزيز على المعجم الوجيز، السّيّد عبد الله الميرغنيّ المحجوب، مرجع سابق، صـ ١٦.

تصوّفه:

كان في مكّة تعلمه وتصوّفه[1]، فقد بدأ الإمام الختم سيره في طريق التّصوّف حيثُ أخذ أوَّلًا الطّريقة النّقشبنديّة عن الشّيخ أحمد بن محمد بناه المكيّ، ثمّ أخذها ثانية ومعها الطّريقة الشّاذليّة والطّريقة القادريّة وغيرهما من الأذكار عن الشّيخ سعيد العاموديّ المكّي ساكن أبي قبيس، ثم أخذها أيضًا – أي النّقشبنديّة – عن الشيخ أحمد بن عبد الكريم الأزبكيّ، وكان قد أخذها قبله عن مشائخ كثيرين كلهم بمكة المكرمة وأخذ بعض الطرق عن السيد أحمد عبد الكريم الهنديّ، وأيضًا أخذ طرقًا أخرى عن شيخه وعمه السيد محمد يس الميرغني، ولقد اجتمع الإمام الختم بالسيد عبد الرحمن بن سليمان الأهدل مفتى زَبِيد وهو الذي دلّه على شيخ إرشاده الأكبر السّيّد أحمد بن إدريس، وهو من أشراف المغرب، وكان صاحب دروس بالمسجد الحرام. وقد أخذ الإمام الختم عن شيخه أحمد بن إدريس محتويًا عن الطّريقة النّقشبنديّة ومعها الطّريقة الشّاذليّة.

طريقته الختميّة:

بعد أن أخذ الإمام الختم كل هذه الطرق بأسانيدها وأُذن له في جمعها أسّس طريقته المسمّاة بـ(الطّريقة الختميّة)، وهي محتوية على أذكار خمس طرق هي: النّقشبنديّة والقادريّة والشّاذليّة والجنيديّة، بالإضافة إلى الميرغنيّة، وهي طريقة جدّه السّيّد عبد الله الميرغنيّ المحجوب عالم الحرم المكّيّ ودفين الطّائف. وقد رَمَزَ الإمام الختم لطريقته الختميّة بـ (نَقش جَم)، أي: أنّها تَنْقُشُ التَّصَوُّفَ في الفُؤَادِ جَمّ، فَالنّون للنّقشبنديّة، والقاف للقادريّة والشّين للشّاذليّة والجيم للجُنيديّة والميم للميرغنيّة.

(١) معجم المؤلفين، عمر بن رضا بن محمد بن راغب بن عبد الغنيّ كحّالة الدّمشقيّ، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت – لبنان، بدوت (ط، ت)، ١٠/٢٨٦.

وقد قامت الطّريقة الختميّة بدورٍ مُهمٍّ على الصّعيدين الدّينيّ والاجتماعيّ في السّودان على وجه الخصوص بفضل مجاهدات الإمام المؤسس السّيد محمد عثمان الميرغني الختم[١] حتّى عدّه المؤرخ البروفيسور محمد إبراهيم أبو سليم من أهمّ الموجات الدينية الكبيرة التي أثّرت في المجتمع السودانيّ[٢].

نشره للعلم:

بعد أخذه العلم على عدد من أهل العلم والعرفان، وظهر نبوغه على الأقران، تصدر للإفتاء والإقراء والتّدريس بالمسجد الحرام بمكّة المكرّمة وعمره لم يتجاوز الخامسة عشر، وبعد ذلك هاجر لنشر الدّعوة، وقد كان يُدرّس العلوم بنفسه ويعظ، ومما يدلّ على غزارة علمه، وتمكنه من علوم الشّريعة المختلفة، ما ترجم له به الخليفة ابن إدريس في كتابه الإبانة حيثُ قال: "يدرّس العلم بنفسه من توحيد وفقه ونحو ذلك من حديث وسير ونحو وبيان، ما ترك فنًّا من فنون العلم إلا ألّف فيه"[٣].

رحلاته:

تعدّدت رحلات الإمام محمد عُثمان الختم لنشر الإسلام ومنهج طريقته الختميّة المشيّدة على الكتاب والسّنّة في الأقطار المختلفة، شملت اليمن ومصر وإثيوبيا وإريتريا والصّومال، غير أنّ السّودان قد وجد النّصيب الأكبر من تلك الرّحلات[٤].

دخل الإمام السّيّد محمد عثمان الميرغنيّ الختم السّودان في عام (١٢٢٩هـ) الموافق له عام (١٨١٧م) داعيًا إلى منهجه عبر طريقته الّتي سمّاها (الختميّة)، وحاملًا معه ذخيرة من العلوم الشّرعيّة على المنهج الّذي ذكرناه آنفًا، فقد كان عالمًا

(١) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ٢٣.

(٢) مقدّمة الإبانة النّورية في شأن الطريقة الختميّة، الخليفة أحمد بن أحمد المشهور بابن إدريس الرّباطابيّ، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط١، (١٩٩١م)، صـ ١٤.

(٣) الإبانة النّوريّة في شأن صاحب الطّريقة الختميّة، خليفة الخلفاء أحمد بن إدريس الرّباطابيّ، تحقيق: الدّكتور محمّد إبراهيم أبو سليم، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط١، (١٩٩١م)، صـ ١٥٤.

(٤) في حضرة الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ٢٣-٢٤.

متضلعًا في علوم القرآن والتّوحيد والفقه والحديث والسّيرة واللّغة والتّصوّف وغير ذلك، فطاف ربوع السّودان ومرّ على بيئات متباينة جدًّا، فمنها مناطق لم يجد فيها من الإسلام إلا رسمُه وقد نشأ فيها جهلٌ شديد، وعلى النّقيض من ذلك فقد وجد حواضر فيها تأريخ عريق في الفقه والعلوم الشّرعيّة كـ (الأبيض وسنّار)، وبقيّة من آثار العلماء الأوائل الّذين انتشروا يُدرسون النّاس القرآن وكتب الفقه المالكيّ كالرّسالة ومختصر خليل وعقيدة التّوحيد.

لم يجد الفقهاء المالكيّة في ذلك الوقت حرجًا في أن ينتسبوا إلى هذا الشّريف الوافد إليهم ويندرجوا في سلك طريقته الجديدة، إذ هو قد اتّفق معهم في المنهج العام: حيث كان على عقيدة الأشعريّ، وعلى مذهب الإمام إبي حنيفة في الفقه، وكان داعيًا إلى طريقة مكونة من خمسة طرق، منها طريقتان ذواتا وجود قديم في السّودان هما القادريّة والشّاذليّة. ولم يكن كونه حنفيًّا ليحول بينه وبين التّواصل معهم لأنّ الاختلاف بين المذاهب الفقهيّة لا يكون سببًا للتّفرقة[١].

ثمّ إنّ الإمام الختم قد بهرهم بصدقه وشبابه وحماسته وتجديده في أسلوب الدّعوة وكونه من السّادة الأشراف[٢]، فكان أن دخلوا في طريقته أفواجًا، هم ومَنْ تحت إِمْرَتِهِمْ من التّلاميذ. وهكذا نشر الإمام الختم طريقته، ونشر معها من العلوم النّافعة تدريسًا وتأليفًا، فأخذ عنه خلفاؤه هذه العلوم وبثّوها من بعده لتلاميذهم، وكان الكثير منهم من العلماء ابتداءً فشجّعهم على نشر العلم وحثهم عليه، ولم يمنعهم[٣].

وقد جاء الإمام الختم إلى السّودان مرّتين بعد المرّة الأولى، ونشر طريقته في شمال السّودان وفي شرقه وفي كردفان حيث تزوّج من منطقة بارا من السّيّدة رقيّة

(١) المزن الهتان، وليد قاسم، مرجع سابق، صـ ٨٥.
(٢) عجائب الآثار في التّراجم والأخبار، الجبرتيّ، مرجع سابق، ١٤٧/٢.
(٣) المزن الهتّان، وليد قاسم، مرجع سابق، صـ ٨٦.

بنت جلّاب[١]، وأنجب ابنه محمد الحسن الميرغنيّ (أبو جلالبيّة)، دفين كسلا. ويُعدّ الإمام الختم لدى المؤرّخين أوّل مَنْ اشْتُهِرَ مِنَ الأُسْرَةِ الميرغنيّة بمصرَ وَالسُّودانِ[٢]. وقد طاب له المقام واستقرّ حين من الدّهر بالختميّة جنوبي مدينة كسلا[٣].

أشهر خلفائه وتلاميذه في السّودان:

اشتهر اتباع الطّريقة الختميّة في ذلك الزّمان بالكثرة، والصّدق في الالتزام بمبادئها، حتّى وصلوا إلى مراتب عالية من الإرشاد والتّوجيه، بل منهم من استقلّ بذاته، وأنشأ له طريقة مستقلّة، ونذكر منهم على سبيل المثال لا على سبيل الحصر:

١- القاضي عربيّ الهواريّ: (وُلد عام ١١٩٣هـ - الموافق له عام ١٧٧٩م): قاضي القضاة وخليفة خلفاء الطّريقة بكردفان.

٢- الشّيخ أحمد الرّيح السّنهوريّ: كان من أكبر علماء المتمّة، وقد أخذ عن الإمام الختم وأمر أتباعه بالأخذ عنه.

٣- الفقيه محمود بادي خال ابن الختم محمد الحسن (أبو جلالبية) كان عالمًا عاملًا أديبًا، توفي (١٢٦٨هـ الموافق له ١٨٦٦م).

٤- الشّيخ إسماعيل الولي (توفّي ١٢٨٠هـ، الموافق له ١٨٦٤م): كان حين قدوم الإمام الختم إلى كردفان من العلماء العاملين يعلم التّلاميذ القرآن والفقه ويجتهد في الذّكر والعبادة، عمل على نشر الإسلام بجبال النّوبة فنجح نجاحًا كبيرًا، وأسلم على يديه أعداد غفيرة، وقد أنشأ بعد ذلك طريقته الخاصّة وسمّاها بـ (الإسماعيليّة)، وللشّيخ إسماعيل أكثر من سبعين مؤلّفًا ما بين كتاب وديوان في الفقه والتّوحيد والتّصوّف واللّغة وغيرها.

(١) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ٢٤.

(٢) معجم أعلام شعراء المدح النّبويّ، محمد أحمد درنيقة، دار ومكتبة الهلال، بيروت - لبنان، ط١، صـ ٣٧٣.

(٣) الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن عليّ بن فارس، الزّركليّ، الدّمشقيّ، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط١٥، (٢٠٠٢م)، ٢٦٢/٦.

يقول الشّيخ أحمد حامد: "إنّ الإمام الختم في كلّ رحلاته كان يبعث خلفاءَهُ وسراياه إلى مختلف البلاد للدّعوة إلى الله فلم يقتصر نشاط الطّريقة على الإمام وحده، بل سرت روح الحماس والبركة في كلّ الأتباع الّذين أكرمهم الله بالسّلوك على يد الختم فكانوا خير أتباع لخير إمام"[١].

ملكته الأدبيّة واللّغويّة:

يُعتبر الإمام الختم آية من آيات اللّغة والبيان، ممتلكًا لناصيتها، كأنّما حيزت له اللّغة بحذافيرها، ويُعتبر من أوائل شعراء المديح الفصيح في الأدب السّودانيّ، وقد استوفى الإمام شعر المديح النّبويّ بكلّ مكوّناته[٢]، ولم يترك شاردة ولا واردة في السّيرة النّبويّة إلّا ذكرها أو ألمح إليها، وقد أجاد أيما إجادة، فمن ذلك وصفه للنّبيّ صلى الله عليه وسلم[٣]:

لَهُ أَنْفٌ لُطْف مثْل سَيف وَأَصْقَلا ... لَهُ رِيقُ عَذْب كَالبحَار وَأَنْهَلا
لَهُ وَجْنَةٌ كَالْوَرد بَلْ هَيَ أَجْمَلا ... لَهُ قَامَةٌ كَالرُّمّح بَلْ هَيَ أَعْدَلا
عَلَيه صَلَاةٌ وَالسَّلَامُ المُطَيَّبُ

ونجد الإمام الختم متقننًا في وصف آداب السّلوك والإرشاد، والدّعاء والمناجاة، ورموز الصّوفية وإشاراتهم، كلّ ذلك ينظمه الإمام الموفق في عقد فريدٍ من القريض، من ذلك[٤]:

كَثُرَتْ ذُنُوبِي وَأَوصَابِي أَيَا سَنَدِي ... يَا رَبُّ يَا اللهُ قَدْ ضَاقَتْ بِيَ الحيَل
وَلَمْ أَدَعْ لقَبيح لَمْ أَجِيْءَ بِه ... وَلَمْ أَبْدِي لفعْل يُحْسَنُ الحَال
فيَا إِلهِي يَا تَوَّابُ يَا أَحَدُ ... يَا وِتْرُ يَا صَمَدٌ تَتُبْ عَلَيّ، وَلِي
تَجُودُ مِنْكَ بِغُفْرَانٍ لِمَا عَمِلَتْ ... جَوَارِحِي ثُمَّ نِيَّاتِي كَذَا قَولي

(١) الختميّة العقيدة والتاريخ والمنهج، محمد أحمد حامد، دار المأمون، الخرطوم – السودان، ط٢، (١٩٨٧م)، صـ ٣٧.
(٢) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ١٠٩.
(٣) ديوان النور البراق في مدح النبي المصداق، السّيد محمد عثمان الميرغني المكّيّ، دار الوطني للنشر، القاهرة – مصر، ط(٢٠٠٦م)، صـ ٥.
(٤) ديوان مجمع الغرائب المفرقات، السّيّد محمد عثمان الميرغني الختم، مطبعة البابي الحلبيّ، القاهرة – مصر، ط(١٣٥٥هـ)، صـ ٧٧.

وللختم قصائد ماتعة مباركة تردّد على أسلات ألسنة مريديه وعارفي فضله، فشعره منمنم بالبيان لطيف العبارات.

مؤلّفاته:

قد ترك الإمام الختم تآليف عديدة، في علوم شتّى، منها ما طُبع، ومنها ما لا يزال مخطوطًا، لم ير النور بعد، فقد كتب في التّفسير كتاب (تاج التّفاسير لكلام الملك الكبير) وقد طُبع في مجلّدين، وكتب في الأحاديث النّبويّة الشّريفة كتابًا من (مختصر جامع الأصول)، وكتب في مصطلح الحديث شرحًا لمنظومة البيقونيّ، وقد طبع، وله في الحديث كتاب (رحمة الأحد في اقتفاء أثر الرّسول الصّمد) و(رحمة المنّان في اقتفاء أثر ابن عدنان)، وقد كتب في التّوحيد منظومة (منجية العبيد من هول يوم الوعد والوعيد)، وللإمام الختم شروحات ومؤلّفات أخرى في السّيرة النّبويّة مثل: (مصباح الأسرار)، وهو شرح لكتاب جدّه السّيّد عبد الله الميرغني المحجوب (مشكاة الأنوار)، عطفًا على كتابه المعروف بـ (الأسرار الرّبانيّة في مولد خير البريّة)، الّذي اشتُهِرَ في البيئات الصّوفيّة بالمولد العثمانيّ، وهو سيرة مختصرة للنّبيّ صلى الله عليه وسلم[1]، وله (الخزانة القدسيّة) وهو كتاب يقع في عشرين جزء كل جزء محتوٍ على خمسة كتب، وكل كتاب يتحدّث عن اسم من أسماء الله الحسنى، وأكمل المائة بالكلام عن اسم الله الأعظم، وله (الفيوضات الإلاهيّة المتضمّنة للأسرار الحكميّة) وهو كتاب في الحِكَم شرحه بنفسه مستدلًّا بالكتاب والسّنّة، و أمتن في السيرة النبوية نظمًا بديعًا ووضعه على الأحرف الهجائية وسمّاه (النّور البرّاق في مدح النّبيّ المصداق). وله عناوين أخرى في فنون مختلفة،منها: (الأنوار المتراكمة)، (ديوان مجموع الغرائب)، و(مصباح الأسرار في الكلام على مشكاة الأنوار في سيرة النّبيّ المختار)، و(ديوان النّفحات

(١) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ٢٢.

المدنيّة في المدائح المصطفويّة)[1]، وغيرها.

كما له في التّصوّف العديد من الرّسائل منها: (حبل الوصال) و(الفتح المبروك)، و(الهبات المقتبسة)، و(رسالة الحضور في الصّلاة)، و(مجموع الأوراد)، و(راتب الأسرار المترادفة)، و(كتاب الوعظ الثّمين في تعمير أعصار رمضان الثّلاثين)، وغير ذلك كثير.

وبالجملة فمؤلّفات الأستاذ الختم يصعُب حصرها، وليس هنا مقام البسط في الكلام عنها ولا في مقام الحديث عن الجوانب المختلفة في حياته، لا تصوّفه ولا مجاهداته ولا كراماته ولا رحلات الدّعوة، وإنّما إشارات إلى مقامه العلميّ ومجهوده في بذله ونشره[2].

وقد أشار ابنه السّيّد محمد عثمان تاج السّرّ (١٢٥٨هـ - ١٣٢١هـ) في إحدى قصائده إلى مؤلّفات والده بطريقة الكناية فقال[3]:

له التّصانيف في فقه وفي لغة ... وفي حديث وتفسير القراءات
كم أتحفت لذوي الألباب تحفتهً ... من العلومً على شرَط لنيّاتَ

ويستمرّ في ذكر أسماء كتب والده بطريق الكناية، ويذكر في الآخر أنّه لم يقدر على عدّها فضلًا عن روايتها:

وكم له من تصانيف مُحبَّرة ... لم تُحص بالعدِّ فضلًا عن رويات
لأنّه بحر علمٍ ما له طرفٌ ... تغوص في لجّه أهل الدّراياتَ

وفاته:

توفي الإمام الختم بالطائف سنة ثمانٍ وستين ومائتين وألف لخمسٍ بقين من شوّال، وقيل: لاثنين وعشرين من الشّهر المذكور، (١٨٥٩م) ثمّ نُقِلَ جثمانه

(١) معجم أعلام شعراء المدح النّبويّ، محمد أحمد درنيقة، مرجع سابق، صـ ٣٧٣.
(٢) المزن الهتان، وليد قاسم، مرجع سابق، صـ ٦٤.
(٣) ديوان نفحات الطيب في مدح الحبيب، السيد محمد عثمان تاج السر، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، القاهرة – مصر، بدون (ط، ت)، صـ ٨٥.

الطاهر إلى مكّة من طريق كرا، ودفن بالمعلا يوم الاثنين بعد العصر[1]، في حوطة المراغنة بالقرب من أم المؤمنين السيد خديجة رضي الله عنها بعد حياة حافلة بالعطاء في الدّعوة والنّصح والإرشاد للعباد، وتأليف المصنّفات الدّينيّة المختلفة. وقد رثاه كثير من العلماء والشّعراء بمراثٍ تفيض لوعةً وحزنًا.

واستخلف على الطريقة أبناءَه الّذين كانوا منارات للهدى، فكان خليفته في الحجاز السّيّد جعفر الصّادق الميرغني (١٢٤١ – ١٢٧٧هـ)، وفي السّودان كان السّيّد محمد الحسن الميرغنيّ الّذي اشتُهِرَ بالسّيّد الحسن أب جلابية، وفي مصر حفيده السّيّد محمد سرّ الختم بن السيد محمد سرّ الختم بن الإمام الختم (توفي ١٣٣٤هـ – ١٩١٦م)، والسّيّد محمد هاشم الميرغني (توفي ١٣١٩هـ – ١٩٠٢م) على الحبشة وإريتريا، وفي اليمن السّيّد محمد سرّ الختم الكبير (توفي ١٢٧١هـ). وقد حمل أحفادهم راية الدّعوة من بعدهم في الجهات المذكورة وغيرها[2].

المبحث الثّاني

جهود الإمام محمد عثمان الختم النّحويّة

عُرِفَ الإمامُ محمد عُثمان الميرغنيّ الختم بغزارة العلم والتّأليف، وقد امتازت مؤلّفاته بالوضوح والإيجاز البليغ وجودة السّبك والجزالة، فكانت مؤلّفاته ممّا أثار إعجاب وتقدير العامّة والخاصّة[3]، وله في اللّغة العربيّة مؤلّفات عديدة نذكر منها: (شرح ألفيّة ابن مالك) أتمّه في خمسة عشر يومًا، و(الفوائد البهيّة في حلّ ألفاظ الآجُرُّوميّة)، و(شرح ألفيّة السّيوطيّ) المسمّاة (عقود الجمان في علم المعاني والبيان)، و(غُنية الصّوفيّة في علم العربيّة) ، وهي منظومة في النّحو أبسط

(١) المختصر من كتاب نشر النّور والزّهر في تراجم أفاضل مكّة، الشّيخ عبد الله مراد أبو الخير، تحقيق: محمد سعيد العاموديّ، وأحمد عليّ، عالم المعرفة، جدّة – المملكة العربيّة السّعوديّة، ط٢، (١٩٨٦م)، صـ ٤٩٢.

(٢) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ٢٥ – ٢٦.

(٣) في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، مرجع سابق، صـ ٢١.

من الآجروميّة، و(مطلع السّعد في الكلام على أمّا بعد)، و(حاشية على قطر النّدى)، و(أرجوزة في النّحو) وغيرها.

غُنْيَةُ الصُّوفِيَّةِ في علم العربيّة:

تُعَدُّ منظومة (غنية الصّوفية في علم العربيّة) آية في النّظم، مع قوّة في السّبك، ممّا يدلّ على تمكّن صاحبها من ذمام اللّغة والفصاحة، وقد قام بشرحها ابنه السّيّد محمد عثمان سرّ الختم (توفي ١٩٠٣م)، وقد سمّى شرحه بـ (المنحة الإلهيّة والنّفحات الرّبّانيّة على غُنية الصّوفيّة)، وقد جاء شرحًا ظهرت فيه سعة علم ابن النّاظم وتمكنه من علوم اللّغة، وقد نظم قصيدة ذكر فيها تآليف والده – كما مرّ –، وقد أشار إلى (الغُنْيَة) في الأبيات الآتية[١]:

وَغُنْيَةُ القَوم مَا اسْتَغْنَتْ عبَارَتُهَا ... مِنْ شَرْحِه لِمَعَانيهَا اللَّطيفَات
مَوَاهِبُ خَصَّهُ رَبُّ العِبَاد بِهَا ... مَنْ فَيضَ أَنْوَار عَرْفَان مُنَيرَات
يَا طَالِبَ النَّحْو، فِي حِفظ اللِّسَان فَثِقْ ... بِرُكْن سَلْمَةَ وَاسْعَدىَ بِمُرْقَاة

وقال ابتدر الشّارح – رحمه الله – بقوله: "بسم الله الرحمن الرحيم به الإعانة بدأً وختمًا، وصلّى الله على سيّدنا محمد ذاتًا ووصفًا واسمًا. الحمد لله رافع من نحاه، خافضًا جناحه لعباده، الّذي نصب عوايد برّه لمن جزم أنّه الفاعل الحقيقيّ، فما من مفعول إلّا وهو وفق مراده، والشّكر له أن أرسل رسوله بالهدى والبيان، وأكّد شرعه تأكيدًا أوضح الحجّة والبرهان، وأشهد أن لا إله إلّا الله المنعم بالنّعم الّتي لا تُحيط بها الأخبار والاراء الّتي لا انتهاء لها ولا انحصار، وأشهد أنّ سيّدنا محمّدًا عبده ورسوله أعرب النّاطقين بأفصح كلام الّذي ميّز أحوال العباد بتبيين الحلال والحرام المنعوت بأكمل الصّفات المبعوث للعالمين رحمة الّذي عطف على البريّة بعموم رسالته وآتاه جوامع الكلم والحكمة صلّى الله عليه صلاةً لا تدرك لها غاية وسلّم تسليمًا ليس لمبتداه نهاية، وعلى آله الموصول نسبهم بنسبه الّذي

(١) ديوان نفح الطيب في مدح الحبيب، السيد محمد عثمان سر الختم، مرجع سابق، صـ ٨٥.

لا ينقطع نسبهم حتّى تنقطع الأنساب بسببه، وعلى أصحابه الّذين جعل لهم بدل الحسنة أضعافًا مضاعفةً، ومن تبعه من المؤمنين على نهجه القويم وخالفه. وبعدُ:

فهذا شرحٌ لطيفٌ وحلٌّ ظريفٌ، جعلته على مقدّمة سيّدي الوالد نُخبة القادة الأماجد، وسيأتي في المتن ذكر اسمه ولقبه وما اشتُهر به، وسمّيته: (المنجة الإلهيّة والنّفحات الرّبّانيّة على غُنية الصّوفيّة) سالكًا فيها حل نفس المتن بما ليس بإيجاز مخلٍّ ولا إطناب باين، مراعيًا فيه عدم الشّطط لأنّ خير الأمور الوسط، سائلًا من الله أن يجعله خالصًا لأجله، وأن ينفع به نفعًا عامًّا كما عمّم النفع بأصله.

فقلتُ – طالبًا من الله العون متوسِّلًا بجاه أشرف الكون – مقدّمة ينبغي لمن حاول علمًا، أيّ علم كان أن يعرف مبادئه ليكون على بصيرة في ذلك الشّأن ومبادئ كلّ علم عشرة جمعها العلّامة المقري:

مَنْ رَامَ فَنًّا فَلْيُقَدِّمْ أَوَّلا ... عِلْمًا بِحَدِّه، وَمَوضُوعٍ تَلا
وَوَاضِعٍ وَنِسْبَةٍ وَمَا اسْتَمَدْ ... مِنْهُ وَفَضْلَه وَحُكْم يُعْتَمَدْ
وَاسْمٍ وَمَا أَفَادَ وَالمَسَائِلْ ... فَتِلْكَ عَشْرٌ لِلْمُنَى وَسَائِلْ
وَبَعْضُهُمْ مِنْهَا عَلَى البَعْضِ اقْتَصَرْ ... وَمَنْ يَكُنْ يَدْرِي جَمِيعَهَا انْتَصَرْ

فحدّه علم النّحو علم بأصول يُعرف بها أحوال أواخر الكلم إعرابًا وبناءً، وقيل: آلةٌ قانونيّةٌ تعصم مراعاتها الإنسان عن لحن الإعراب والبناء، ونسبته أنّه من العلوم العربيّة وإنّ العلوم كلّها محتاجة إليه...[1].

ومن خلال المقدّمة هذه، نَخْلُصُ إلى أَنَّ منظومةَ: (غُنية الصّوفيّة في علم العربيّة)، هي منظومة في علم النّحو العربيّ، رفيعة الشّأن، عذبة الألفاظ، سهلة الحفظ، وقد تواتر ذكرها في كثير من الكتب الّتي ترجمة للإمام محمد عثمان الختم.

(١) مخطوطة: (المنحة الإلهيّة والنّفحات الرّبّانيّة على غنية الصّوفيّة)، السّيّد محمد سرّ الختم بن السّيّد محمد عُثمان الميرغنيّ الختم، يعكف على تحقيقها الشّيخان الجليلان: سيف اليزن محمد أحمد، ومحمد ميرغني جمرة. والمخطوطة من نسخة الفقيه محمد الطّاهر الخليفة محمد موسى المستكنابيّ قبيلة البكريّ نسبًا، الّتي كتبها عبد الرّحمن أحمد عام ١٣٢٢للهجرة النّبويّة، صـ ١ – ٢ .

مقدّمة:

وهي العادة الّتي استنها الفضلاء من أهل العلم، فقال:

الحَمْدُ للّه الَّذي قَدْ فَضَّلا ... لِسَانَ أَهْلِ النَّحْوِ إِذْ جَلَّ وعَلا
وَأَنْزَلَ الكتَابَ بِاللِّسَانِ العَرَبي ... وَأَرْسَلَ العَدْنَانِي به
عَلَيْه أَفْضَلُ الصَّلَاة ... مَا أَعْرَبَ النُّحَاةُ باللُّغَاتَ
وَبَعْدُ فَالخَتْمُ مُحَمَّدْ عُثْمَانَ ... الميرْغَنِي المَكِّي يَفِدْ للإِخْوَانَ
فَرِيدَةً خُذْهَا أَيَا ذَا الفطْنَةَ ... فِي النَّحْوِ نَظْمًا حَازَ أَصْلَ المِهْنَةَ
سَمَّيْتُهَا بِغُنْيَةِ الصُّوفِيَّةَ ... بِحَسَبِ مَا يُحْتَاجِ فِي العَرَبِيَّةَ
وَأَسْأَلُ اللهَ بِهَا أَنْ يَنْفَعَا ... وَيُصْحِبُ الإِخْلاصَ قَصْدِي أَجْمَعَا

وقد قسّم الإمام الختم منظومته النّحوية هذه إلى عدّة أبواب بدأها بـ (باب الكلام وما يتألّف منه)، فقال:

كلام ذي النحو أتى مسددا ... لفظ مفيد ركبن ويقصدا
أجزاؤه اسم وفعل حرف ... بالخفض والإسناد اسم يعرف
الذي كذا بتنوين وأل ... والفعل ماضيه بالتا مز ويا أمرا أجل
مضارع ميزه بالسين ولم ... والحرف لم يصحب دليلا يُعتلم

وقد أشار إلى الإعراب معنويّ فقال:

حَقِيقَةُ الإِعْرَابِ تَغْيِيرٌ يَقَعْ ... وَضِدُّهُ البِنَاءُ؛ بالاسْتِفْهَام ضَعْ
لذاَ الشروطَ والضميرُ اسْمُ الفعَال ... إِشَارَة مَوصُولَ يَا ذَا وَالهَمَال
مَاضٍ بُنِي فَتْحًا كَمَا الأَمْرُ سَكَنْ ... مُضَارع بُنِي بِيَضْرِبْنَ تَضْرِبَنْ

ثمّ تَحَدَّثَ عَنْ أَنْوَاعِ الإِعْرَابِ اللَّفْظِيِّ:

غير بلفظ أو بتقديرَ سَمِيَ ... مقصور منقوصًا له تعلم
وبحروف الاعتلال في الفعل ... وهي وأي فاحفظ ما به شغلَ
ونوع الإعراب رفعا نصبا ... بالاسم والفعل فحضر قلبا
وخصص الأسماء بالخفض كما ... قد خصص الفعل بجزم حكما

و(بَابُ مَعْرِفَةِ عَلَامَاتِ الإِعْرَابِ):

علم علامات الذي قد أعربا ... للرفع أربع فضم نسبا

ثم بَاب (علْم عَلَامَات الَّذي قَدْ أُعْربَا) هكذا سمّاه:

لمُفْرَد وَجَمْع تَكْسير إنَاث ... مُضَارع مُجَرَّد، وَالوَاوَ هَات
فِي جَمْع تَذْكير يَكُونَ سَالمَا ... كـ: قَامَ عَندي الصَّالحُون الحُكمَا
وَفِي أَبَ أَخَ حَم ذي مَال ... وَفِي هَن أَضفْ مُكبَّرًا وَآل
وَمُفْرَداً أَضَفْ لغَير اليَاءَ ... بِألف ضُمَّ ثنِّي الاسْمَاءَ
وَالنُّون فِي الأَفعَال تلْك الخَمْسَةْ ... كَـ: يَفْعَلَان تَسْألان الطَّلَبَةْ
وَيَفْعَلُونَ تَذْكُرُونَ تَخْشَعينْ ... وَعَرِّف النَّصْبَ بخَمْس يَا فطين
بالفَتْح فِي المُفْرَد جمْع التَّكْسيرْ ... مُضَارع وَصلْ بنَاصَب يَسيرْ
لَمْ يَتَّصلْ شَيْءٌ به، وَانْصَبَنْ ... بألف السِّتَّة الأَسْمَاءَ تُصَنْ
وكَسْرَةٌ بجَمْع تَأْنيث سَلمْ ... نَابَتْ عَنِ الفَتْح وَلليَاء ألمْ
بجَمْع تَذْكيرَ مُثَنًّى نَابَتَ ... عَنْه وَحَذفَ النون نَبْ فِي الخَمْسَة
أَفْعَالُنَا وَخُذْ عَلَامَةَ الخَفضْ ... فِي مُفْرَدٍ مَا صَرْفُهُ حُفظْ
وَمثْلُهُ جَمْعُ التَّكَاسير وَع ... وَجَمْعُ تَأْنيث مَعَهُمَا اجْمَع
وَاليَاءُ فِي السِّتَّة الأَسْمَاءَ أنبْ ... عَنْهُ وَفِي جَمْع مُذَكَّر حُسبْ
وَفِي المُثَنَّي ثُمَّ عَنْهُ الفَتْحَةْ ... نَابَتْ بِاسْم صَرْفه قَدْ منَعَهْ
وَمَنْعُهُ بعلَّة منْ علَل تِسعْ ... اثْنَان مُفْرَدَان يَبْدَ المَنعْ
صيْغَةُ الجُمُوع مَعَ ألف التَّأْنيث ... قَصْرًا وَمَدًّا خُذْهَا للتَّحْثيث
وَاثْنَان مَع غَيرهمَا سَيُمْنَعَا ... عَلَميَّةٌ وَصْفٌ وَسَابقٌ مَعَا
زدْ عُجْمَةً تَأْنيثَ وَزْن عَدْل ... رَكِّبْ مَعَ الوَصْف ثَلَاثًا أَجْل
عَدْلُهُمْ وَالوَزْنُ وَالزِّيَادَةْ ... وَألفُ الإلْحَاق زَيْدَتْ عَاشرَةْ
وَعنْدَهُمْ عَلَامَةُ الجَزْم ثَنَا ... يَسْكُنُوا مُضَارعًا صَحَّ هُنَا
وَالحَذْفُ عَنْهُ نَابَ المُعْتَلْ ... وَخَمْسَةُ الأَفْعَالِ عَنْهُ أَمِلْ

وَبَابُ الأَفْعَال:

بَابُ أَفْعَال عنْدَ مَعْشَر النُّحَا ... مَاض أَمْرٌ حُكْمُهَا
قَدْ سُقْتُ مُضَارعَ (أَنَيْتُ) فِي أَوَّله ... وَاحدُهَا، وَارْفَعْهُ مَا لَمْ يَأته
منْ لَفْظ نَاصب: كَأَنَّ لَنْ ... - ثُمَّ- إذَنْ، وَمَا أَضْمرَ بَعْدَهُنَّ

وقد تواترت الأبواب النّحويّة في المنظومة المباركة، مثل: باب كان وأخواتها، وباب المبتدأ والخبر، والفاعل ونائبه، والضمائر المتصلة والمنفصلة، وباب الكلام في

مفعولي ظننت وأخواتها، وباب النّعت، وباب إنّ وأخواتها، وبابُ العَطْف، ومنه:

وأتبع المعطوف للمعطوف رفعا نصبًا وخفضًا، ثمّ جزما[1]

وبابُ التّوكيد، ومنه:

كذا من التوابع أصلًا التوكيد رفعًا ونصبًا وخفضًا لا تحيد
يتبع تعريفًا وهو يكونْ بلفظ: (النفس والعَين وكل)، فصُونْ

وَبَابُ البَدَل، وَمِنْهُ:

البَدَلُ اسْمٌ تَابِعُ المَقْصُودْ إِعْرَابُهُ بِلَا وَاسِطَةٍ مَحْدُودْ

وباب المنصوبات، الذي قسّمه إلى أبواب صغيرة كـ: (باب المفعول به، وباب المصدر، وباب الظرف: الذي اشترط المصنف فيه أن يتضمّن معني (في) باطّراد؛ ذاهبًا مذهب ابن مالك في ألفيّته[2]:

الظَّرْفُ: وَقْتٌ، أَو مَكَانٌ، ضُمِّنَا (فِي) بِاطِّرَادٍ، كَـ: هُنَا امْكُثْ أَزْمِنَا

ومخالفًا بذلك رأي جمهور النّحاة على عدم اشتراطه)[3].

وكذلك من باب المنصوبات: (باب بيان أحكام الحال، باب بيان أحكام التّمييز، وباب بيان أحكام الاستثناء، وباب بيان أحكام لا الّتي لنفي الجنس، وباب بيان أحكام المنادى، وباب ما يتعلّق بالمفعول لأجله، وباب المفعول معه).

ثمَّ ختمها بباب المخفوضات الّتي قسمها إلى: مخفوض بالحروف. ومخفوض بالإضافة. ومخفوض بالتّبعية كما جرت عليه عادة النّحويّين. وحروف الخفض الّتي اكتفى بذكرها هي: (من، وإلى، وحتّى، وخلا، وربّ، حاشا، وفي، وعن، وعلى، ومذ، والباء، والتّاء، والواو، واللّام، ومنذ، وكي، والكاف، ولعلّ، ومتى)، ولم يذكر

(١) قال الشارح السيد محمد سر الختم في (ثم جزما): إشارة إلى أنّ المعطوف يتبع المعطوف عليه في جزمه، إن كان مجزومًا ولا يكونان إلّا فعلين، لأنّ الجزم لا يدخل الأسماء.

(٢) شرح ابن عقيل على ألفيّة ابن مالك، قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عبد الرّحمن بن عبد الله بن عقيل القرشيّ، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مكتبة دار التّراث، القاهرة – مصر، ط(٢٠٠٥م)، ١٤٩/٢.

(٣) حاشية الصّبان على شرح الأشمونيّ لألفيّة ابن مالك، أبو العرفان محمد بن عليّ الصّبان الشّافعيّ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، (١٩٩٧م)، ١٨٤/٢.

حرف الخفض (عدا)، أي: اكتفى بذكر تسعة عشر حرفًا، وأهمل حرفًا واحدًا، لأنّها عشرون حرفًا، قَالَ ابْنُ مَالك – رحمه الله تعالى – في ألفيته المباركة[1]:

هَاكَ حُرُوفَ الجَرِّ، وَهِيَ: مَنْ، إلى ... حَتَّى، خَلا، حَاشَا، عَدَا، فِي، عَنْ، عَلَى
مُذْ، مُنْذ، رُبَّ، اللَّامُ، كي، الوَاوُ، وَتَا ... وَالكَافُ، وَالبَاءُ، وَلَعَلَّ، وَمَتَى

وفي ختامها بيَّن أنّه قد بدأ في تأليفها في يوم الجمعة وقت الضُّحَى، وأتمها في عصر الجمعة ذاتها، فقال:

بَدَأْتُهَا ضُحًا فِي يَومِ الجُمْعَةْ ... وَتَمَّ قَبْلَ عَصْرِهِ بِقَطْعَةْ[2]

ممّا يدلّ على توفيق به من لدن العليم الخبير، وتمكّنه من اللّغة سبرًا لأغوارها، وفتحًا لأضابيرها.

خاتمـــــة

الحمد لله الّذي جعل اللّغة من أبواب ذكره، والصّلاة والسّلام على أفضل خلقه، وعلى آله وصحبه، وبعد: في ختام الورقة البحثيّة هذه الّتي عنوانها: (الإمام محمد عثمان الميرغنيّ الختم وجهوده النّحويّة)، وبعد سياحةٍ في سيرته العطرة المباركة، ودراسةٍ لجهوده النّحويّة توصّل الباحث إلى نتائجَ عديدة.

نتائج:

ومفادها يتمركز في النّقاط الآتية:

- معرفة الإمام الختم التّامة بعلوم اللّغة: نحوًا وصرفًا وعروضًا وبيانًا ومعانٍ وبديعًا...
- شارك الإمام الختم في كل مستويات التأليف اللغوي المعروفة.
- في منظومته: (غُنية الصوفية في علم العربية)، نجده قد خالف جمهور النّحاة

(١) شرح ابن عقيل على ألفيّة ابن مالك، ابن عقيل، مرجع سابق، ٣/٣.

(٢) بقطعة، أي: بمقدار ساعة، كذا شرحها السّيّد محمد سرّ الختم في (المنحة الإلهيّة والنّفحات الرّبّانيّة على غُنية الصّوفيّة)، مخطوطة، صـ ٢٥٤.

في بعض القضايا، كتضمين الظّرف معنى (في) باطّرادٍ، كما نجده يستعملُ المصطلحاتِ النّحويّة الكُوفيّة كالخفض في مكان الجرّ.

- كما نجده لم يتعرّض لأبواب اسم الموصول والإشارة، وأفعال المقاربة، والاشتغال، وما لا ينصرف، الاستغاثة والندبة، و عمل الصّفة المشبّهة؛ لأنه أراد منظومة مختصرة أقلّ من الآجروميّة لذا نلفاه ركّز على الأبواب الّتي يُبتدأ بها الدّرس النّحويّ وتكفي الطّالب عمّا سواها.

توصيات:

على الباحثين وأهل العلم بالانكباب على إرث الأسرة الميرغنيّة الشّريفة من أعلاها إلى أعلاها؛ استخراجًا للنّوادر من مخطوطاتها، ودراسةً لكتبها المطبوعة القيّمة، ونذكر من المخطوطات على سبيل المثال لا على سبيل الحصر: شرح ألفيّة ابن مالك في النّحو، وشرح ألفية السّيوطيّ في علم المعاني والبيان، وحاشية قطر النّدى وبل الصّدى، وكلّها للإمام محمد عثمان الختم، ونذكر من الكتب المطبوعة الّتي تحتاج إلى الدّراسة المتخصّصة: الموجز العزيز على المعجم الوجير للسّيّد عبد الله الميرغني المحجوب، وتاج التّفاسير لكلام الملك الكبير للإمام محمد عثمان الختم، وفتح الخلّاق بشرح النّور البرّاق للسّيّد محمد سرّ الختم.

كما أُوصِي الدّارسين بالاهتمام بدراسات السّودانيّة في الجوانب اللّغويّة، مثل: جهود علماء السّودان النّحويّة والصّرفيّة واللّغويّة والبلاغيّة؛ وهي كثيرة موجودة بدار الوثائق السّودانيّة، وفي مكتبات الفضلاء من علماء السّودان، رحم الله من توفِّيَ منهم، وحفظ من بقيَ، ونفعنا بعلمهم.

المصادر والمراجع

١- الإبانة النّوريّة في شأن صاحب الطّريقة الختميّة، خليفة الخلفاء أحمد بن إدريس الرّباطابيّ، تحقيق: الدّكتور محمد إبراهيم أبو سليم، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط١، (١٩٩١م).

٢- الأعلام، خير الدّين بن محمود بن محمد بن عليّ بن فارس، الزّركليّ، الدّمشقيّ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١٥، (٢٠٠٢م).

٣- حاشية الصّبان على شرح الأشمونيّ لألفيّة ابن مالك، أبو العرفان محمد بن عليّ الصّبان الشّافعيّ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، (١٩٩٧م)،

٤- الختميّة العقيدة والتّاريخ والمنهج، محمد أحمد حامد، دار المأمون، الخرطوم – السّودان، ط٢، (١٩٨٧م).

٥- ديوان النّور البرّاق في مدح النّبيّ المصداق، السّيّد محمد عُثمان الميرغنيّ المكّيّ، دار الوطنيّ للنّشر، القاهرة ٦– مصر، ط(٢٠٠٦م).

٧- ديوان مجمع الغرائب المفرقات، السّيّد محمد عثمان الميرغني الختم، مطبعة البابي الحلبيّ، القاهرة – مصر، ط(١٣٥٥هـ).

٨- ديوان نفحات الطّيب في مدح الحبيب، السّيّد محمد تاج السّر، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، القاهرة – مصر، بدون (ط، ت).

٩- رسالة الشّهاب في كشف النّقاب، الخليفة عبد العزيز محمّد الحسن، أمّ درمان – السّودان، بدون (ط، ت).

١٠- شرح ابن عقيل على ألفيّة ابن مالك، قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عبد الرّحمن بن عبد الله بن عقيل القرشيّ، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مكتبة دار التّراث، القاهرة – مصر، ط(٢٠٠٥م).

١١- عجائب الآثار في التّراجم والأخبار، عبد الرّحمن بن حسن الجبرتيّ، دار الجيل، بيروت – لبنان، بدون (ط، ت).
١٢- في حضرة الإمام الختم، د. أسامة خليل، شركة مطابع السّودان للعملة المحدودة، الخرطوم – السّودان، ط١، (٢٠١٧م).
١٣- المختصر من كتاب نشر النّور والزّهر في تراجم أفاضل مكّة، الشّيخ عبد الله مراد أبو الخير، تحقيق: محمد سعيد العامودي، وأحمد عليّ، عالم المعرفة، جدّة – المملكة العربيّة السّعوديّة، ط٢، (١٩٨٦م).
١٤- مخطوطة: (المنحة الإلهيّة والنّفحات الرّبّانيّة على غنية الصّوفيّة)، السّيّد محمد سرّ الختم بن السّيّد محمد عُثمان الميرغنيّ الختم، يعكف على تحقيقها الشّيخان الجليلان: سيف اليزن محمد أحمد، ومحمد ميرغني جمرة. والمخطوطة من نسخة الفقيه محمد الطّاهر الخليفة محمد موسى المستكنابيّ قبيلة البكريّ نسبًا، الّتي كتبها عبد الرّحمن أحمد عام ١٣٢٢للهجرة النّبويّة.
١٥- المزن الهتّان في دور الختميّة في نشر العلم بالسّودان، وليد قاسم، الخرطوم – السّودان، بدون (ط، ت).
١٦- معجم أعلام شعراء المدح النّبويّ، محمد أحمد درنيقة، دار ومكتبة الهلال، بيروت – لبنان، ط١.
١٧- المعجم المختصّ، الحافظ محمّد مرتضى الزّبيديّ، دار البشائر الإسلاميّة، بيروت – لبنان، ط١، (٢٠٠٦م).
١٨- معجم المؤلّفين، عمر بن رضا بن محمد بن راغب بن عبد الغنيّ كحّالة الدّمشقيّ، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت – لبنان، بدوت (ط، ت).
١٩- الموجز العزيز على المعجم الوجيز، السّيّد عبد الله المحجوب، مطبعة العيّاشيّ، أمّ درمان – السّودان، ط١، (٢٠١٧م).

أثر اختلاف الرواية الشعريّة على المعنى في الشعر الجاهلي

دكتور/ محمد الطيب البشير بابكر[1]

الملخص

تناولتْ هذه الدراسة أثر اختلاف الرواية الشعريَّة على المعنى في الشعر الجاهلي؛ وذلك لكثرة الاختلاف الواقع في رواية الشعر عموماً والشعر الجاهليّ على وجه الخصوص. وقد هدفتْ الدراسةُ إلى بيان أسباب الاختلاف في الرواية، كما هدفتْ ـ كذلك ـ إلى بيان مدى أثر اختلاف الرواية على معنى البيت الشعري. واتَّبعت الدراسةُ في ذلك المنهجَ الوصفي ، الذي يقوم على جمع المادة وتصنيفها وتحليلها بغية الوصول إلى أهداف الورقة المنشودة. وتوصلتْ الدراسةُ بعدُ إلى جملة من النتائج ولعلَّ من أهمها : للاختلاف في رواية الشعر ضروبٌ وأنواعٌ ، منه اللفظيّ و منه البنيوي ومنه ما يتعلق بالترتيب.الترادف اللفظي في العربيَّة وتَعَدُّدُ رواية الشاعر هما أقوى أسباب الاختلاف في رواية الشعر الجاهليّ.الاختلاف في الرواية الشعريَّة أدى إلى كثيرٍ من التباينٍ في المعنى وقليلٍ من الاختلاف. اللُّغة العربيَّة لها مقدرةٌ ـ منقطعة النظير ـ على التعبير عن المعاني الدقيقة. وأخيراً أوصتْ الدراسةُ في خاتمتها باستكمال البحث في الشعر الجاهلي ، وأشعار العصور التي تليه ؛ وذلك للتعرف على أسباب الاختلاف ، وبيان أثر اختلاف الرواية الشعرية على المعنى.

الكلمات المفتاحيَّة:

١/ الرواية.

٢/ الاختلاف.

(١) الأستاذ المساعد بجامعة الخرطوم ـ كليَّة التربية ـ قسم اللُّغة العربيَّة.

Abstract

This study dealt with the effect of the difference in the poetic narration on the meaning of pre-Islamic poetry. This is due to the large number of differences in the narration of poetry in general and pre-Islamic poetry in particular. The study aimed to explain the reasons for the difference in narration e. It also aimed - as well - to demonstrate the extent of the effect of the difference in the narration on the meaning of the poetic verse. The study adopted the descriptive method, which is based on collecting, classifying and analyzing the material in order to reach the goals of the desired paper. The study has reached a number of results, the most important of them were: The difference in the narration of poetry has varieties and types, verbal, structural and arrangement-related. The verbal synonyms in Arabic and the multiplicity of the poet's narration were the strongest reasons for the difference in the narration of pre-Islamic poetry. The difference in the poetic narration has led to A lot of variation in meaning and little difference. The Arabic language has an unrivaled ability to express subtle meanings. Finally, the study recommended, in its conclusion, to complete the research on pre-Islamic poetry and the poetry of the ages that follow. This is in order to identify the reasons for the difference, and to show the effect of the difference in the poetic narration on the meaning.

تمهيـــــــد

الشعر العربيّ هو ديوان العرب، وسجلُ تاريخها، فبه تحفظ العربُ أنسابها، وتؤرخ لأيامها، وفيه تضعُ مفاخرها ، وعبره تُبرز مجدها، وتحقرُ أعداءها، وتسرد مناقبها، وتحجب مسالبها، وتقارع به أندادها، وتظهر حسن فصاحتها، وطيب أفعالها، وعظمة سادتها ورجالها، وشجاعة أبنائها وفرسانها، فبه تارة تُشعل نيران الحروب، وتارة تطيب به القلوب، فهو قولهم الفصل، وحجتهم القاطعة.

وقيل في حدِّه "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"(١)، وذهب ابن الأثير إلى أنَّ الشعر أكثر استعمالاً عند العرب من النثر حيث قال: "الشعر هو الأكثر، والكلام المنثور بالنسبة إليه قطرة من بحر، ولهذا صارت المعاني كلها مودعة في الأشعار"(٢).

إنَّ للشعر منزلةٌ كبيرةٌ عند العرب، وقد احتاجوا إليه في نواحي كثيرة عدَّد بعضها ابن رشيق القيرواني قائلاً: "وكان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً؛ لأنهم شعروا به، أي: فطنوا"(٣).

كذلك كان الشعرُ مظهراً من مظاهر الفصاحة والبلاغة بين الخاصَّة من العرب في الجاهليَّة ، وكان مجالاً خصباً لإظهار البراعة والمهارة بين القبائل، حظي بمكانة سامية بين أفراد القبيلة ، لذا كان الاحترام والإجلال والإكبار لكل من يحمله؛

(١) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر بن زياد ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ، ط١ ، ١٣٠٢هـ ، ص ٣.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله بن محمد ، تحقيق أحمد العوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة. القاهرة ، بلا ط ، بلا ت ط ، ج١ ، ص١٠٩.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابم رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بلا م ن ، ط٥ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ج١ ، ص٢٠.

لأنَّ الشعر هو الأداة التي يزود بها أفراد القبيلة عن قبيلتهم، وكانت ملكة نظمه لا تتأتى إلا إلى الخاصّة منهم[١].

إنَّ للشعر الجاهلي عظيم فضلٍ على سائر أشعار العصور التالية للعصر الجاهلي ، وفي ذلك يقول ناصر السعيد: "إن الشعر الجاهلي هو الأصل الذي انبثق منه الشعر العربي في سائر عصوره، وهو الذي أرسى عمود الشعر، وثبت نظام القصيدة، وصاغ المعجم الشعري العربي عامة"[٢].

وتحديد البداية الأولى للشعر الجاهلي أمر غير معلوم، ولا يستطيع أحد أن يجزم على وجه الدقة محددا ضربة البداية الأولى له ، ولكن كل ما وصلنا منه يرجع إلى ما قبل الإسلام بنحو مائة وخمسين عاماً أو مئتين.

وللشعر الجاهلي مصادر أخذ منها، تلك المصادر اطمأنَّ لها العلماء، فأخذوا ينهلون من معينها، ويتلقفون ما بداخلها من أشعر، وذلك لثقة مؤلفيها وبراعتهم في الجمع والاختيار والانتقاء، وهم من بعد متخصصين في ذا المجال، ولعلَّ من أشهرها ما عُرف بالمعلقات التي جمعها أبو زيد القرشي، والمفضليات لصاحبها المفضَّل الضبيّ، والأصمعيات نسبة لراويها الأصمعيّ، وجمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشيّ.

الرواية والرواة:

معنى الرواية والراوي:

يقول الجوهري في صحاحه عن معنى الرواية: "رويتُ الحديث والشعر روايةً فأنا راو ، وروَّيته الشعرَ ترويةً أي حملته على روايته وأرويته أيضاً وسمِّيَ يومُ التَرْوِيَةِ لأنَّهم كانوا يَرْتَوونَ فيه من الماء لما بَعْدُ. ورَوَّيْتُ في الأمر، إذا نظرت فيه

(١) انظر اختلاف رواية الشواهد الشعريَّة وأثره في استنباط القواعد النحويَّة ، رسالة ماجستير مقدَّمة إلى جامعة أمدرمان الإسلاميَّة ، إعداد إبراهيم محمد أحمد جميل الله ،إشراف محمد غالب عبد الرحمن ، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م ، ص٦.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي ، ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، مصر ، ط٧ ، ١٩٨٨م ، ص١.

وفكّرت، يهمز ولا يهمز. وتقول: أَنْشِدِ القصيدةَ يا هذا، ولا تقل ارْوِها، إلاَّ أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها. والراية: العلم. والراوية: البعير أو البغل أو الحمار الذي يستقى عليه"[1].

إذن يطلق لفظ (راوية) على مستقي القوم وعلى البعير أو البغل أو الحمار الذي يُحمل عليه الماء ، كما يطلق ــ كذلك ــ على الرجل الذي تكثر روايته ، بينما يُطلق لفظ (رواية) على الاستظهار.

وعليه يمكن القول إنَّ الرواية هي النص الذي يتمُّ نقله من قائله إلى الآخرين عبر وسيط تمرَّس على نقل الكلام المنصوص. وهي ــ كذلك ــ الوصل بين المتقدم والمتأخر.

الرواة :

كان العربُ في الجاهليَّة أُمَّة أُميَّة، تغلب عليها المشافهة، لا يكتبون في السطور وإنَّما يحفظون في الصدور، وكانت أناجيلهم صدورهم؛ لذلك قلَّتْ عندهم الكتابة؛ ولهذا السبب لم يكن الشعراء الجاهليون يدونون أشعارهم، وإنَّما كان لهم رواة يروون عنهم أشعارهم، ويذيعونها بين الناس والقبائل، فكان أغلب هؤلاء الرواة من ناشئة الشعراء، يتولون مهمة حفظ ذلك الشعر وإشاعته ، ونسبة لكثرة حفظهم للشعر وروايته قويتْ قرائحهم واشتدَّت سواعدهم على تأليف الشعر وإجادة نظمه، فكان منهم زهير ابن أبي سلمى حيث كان راويةً لزوج أُمه أوس ابن حجر، ومنهم الحطيئة حيث كان راوية لأبناء زهير وغيرهما كثير.

وعندما جاء الإسلامُ شُغل العرب عن رواية الشعر حيناً من الزمان، ولكنهم بعد الفتوحات الإسلامية وتوسع الرقعة الجغرافية للدولة الإسلامية عادوا إلى رواية الشعر ومدارسته، وهنا نجد فئة من الرواة نذرتْ نفسها لرواية الشعر وجمعه ومحاولة تنقيته من كل ما هو زائف.

(١) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، الجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطا ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤ ، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م، ج٦ ، ص٢٣٦٤.

ثم نشأتْ طائفة أخرى من الرواة لم يكونوا ممَّن يحسنون نظم الشعر، فهم لا يروونه من أجل أنْ يتعلموا طريقته لكي يصبحوا شعراء ، وإنَّما يروونه بقصد إذاعته بين الناس. فقد روت الكثير من المصادر الأدبيَّة أنَّه كان لجرير والفرزدق عدة رواة يلزمونهما ويأخذون عنهما أشعارهما، ولم يكن هذا الأمر وقفاً على جرير والفرزدق فحسب ، بل إنَّ غيرهما من الشعراء كان لهم رواة وتلاميذ.

وبعد ازدهار الحياة العلميَّة والثقافية في مدينتي البصرة والكوفة أصبحتْ هاتان المدينتان قبلةً لطلاب العلم ، وصارتا تتنافسان في استقطاب العلماء والأدباء والشعراء، الأمر الذي أدى إلى ازدهارروراية الشعر فيهما ، ودُرس الشعر فيها بشكلٍ لم يسبق له نظير ، وبرز في كلِّ مدينة من هاتين المدينتين أعلام مشاهير جمعوا أشعار الجاهليين والإسلاميين، وكانوا يحرصون على أخذ هذا الشعر من الرواة مشافهةً، ولم يكونوا يعولون على الأخذ من الكتب أو الصحف، ولا يثقون بمن يعتمدُ على ذلك، وقد عُرف رواة البصرة بالتشدد في الرواية والتدقيق فيها، وكانت معاييرهم أكثر دقةً من معايير رواة الكوفة الذين امتازوا بالتوسع في الرواية والتسامح في بعض جوانبها.

ولعلَّ من أشهر رواة الشعر بالبصرة أبو عمرو بن العلاء وكان ثقةً أميناً ، كيف لا يكون كذلك وهو أحد القراء السبعة الذين أُخذت عنهم قراءة آي الذكر الحكيم. ومن أشهر رواة الكوفة حمَّاد الراوي ، وكان واسع الرواية قوي الحفظ ، عالماً بأشعار العرب وأخبارها ، ولكنه لم يكن ثقة بل كان كما يقول ابن سلَّام الجمحي : "كَانَ أول من جمع أشعار الْعَرَب وسَاق أحاديثها حَمَّاد الراوية وَكَانَ غير موثوق بِهِ وَكَانَ ينْحل شعر الرجل غَيره وينحله غير شعره وَيزِيد فِي الْأَشْعَار"[1] ومن مشاهير رواة البصرة خلف الأحمر ، وكان في معرفته بالشعر وأخبار العرب

(١) طبقات فحول الشعراء ، ابن سلَّام الجمحيّ ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، بلا ط ، بلا ت ط ، ج١ ، ٤٨.

لا يقلُّ عن حمَّاد الراوية، ومن رواة البصرة الثقاة ــ أيضاً ــ عبد الملك بن قريب الله الأصمعيّ، وهو من أعلم الناس بأشعار الجاهليَّة وأخبارها، وقد اختار من أشعار العرب مجموعة شعريَّة عُرفتْ بالأصمعيات ، وقد رُويتْ عنه دواوين كثيرة أشهرها ديوان امرئ القيس والنابغة وزهير وطرفة وعنترة وعلقمة ، ومن رواة البصرة ــ أيضاً ــ أبو سعيد السكريّ الذي له الفضل الأكبر في جمع كثير من دواوين الشعراء الجاهليين، كما يُعدُّ المفضَّل بن محمد الضبيّ من أبرز رواة الكوفة ، وكان عالماً بأشعار الجاهليَّة وأخبارها وأيامها وأنساب العرب وأصولها، وقد اختار مجموعة من أشعار العرب عُرفتْ بالمفضليات ، ومن رواة الكوفيين ــ أيضاً ــ أبو عمرو الشيباني وابن الأعرابيّ وابن السكِّيت وثعلب وغيرهم .

أطوار الرواية:

وقد مرَّتْ الرواية بأطوار، فكان بداية أمرها في العصر الجاهليّ ، إذ كانت محصورة على المناسبات، حيث مرَّت بمرحلتين اثنتين، المرحلة الأولى منها هي مرحلة التلقي الذي يمتاز بالبساطة واستظهار الآثار الشعريَّة، وكان الهدف من هذه المرحلة من مراحل الرواية المعرفة التامَّة والدراية الشاملة لتلك الآثار الشعريَّة، وقد امتدَّتْ هذه المرحلة من العصر الجاهليّ حتى أواخر القرن الثانيّ الهجري.

أمَّا المرحلة الثانية فهي مرحلة النضج العلميّ، وسبب النضج للرواية في هذه المرحلة هو ظهور حركة التدوين والتأليف، فأصبحت الرواية بسبب ذلك واضحة المعالم، وامتدَّت هذه المرحلة من أواخر القرن الثاني الهجريّ حتى أواخر القرن الثالث الهجريّ، فتميَّزتْ هذه المرحلة بعدة أمور منها الاتساع في التدوين وظهور الدواوين الشعريَّة كما ظهر أئمَّة للرواية كالمفضل والأصمعي وأبو عبيدة وغيرهم ممَّن جمع تقاليد علميَّة كان لها كبير أثر في المستقبل، وكذلك ممَّا تميَّزتْ به هذه المرحلة ظهور الاهتمام البالغ بسند الآثار الشعريَّة ، الذي انعكس إيجاباً على عمليَّة

الرواية؛ وذلك بإثبات الصحيح ونفي الزائف، كما ظهرتْ في هذه المرحلة قضيَّة الانتحال التي شغلت الرواة والعلماء كثيراً ، الأمر الذي دفع برواة الأشعار إلى التثبت والتحري من صحة ما يروونه من أشعار.

أسباب الاختلاف في رواية الشعر:

ظاهرة اختلاف الروايات في الشعر العربيّ عموماً والجاهليّ خصوصاً هي نتاج لأسباب كثيرة أدَّتْ إلى وجودها بشكلٍ واسعٍ في نصوص الشعر العربيّ القديم وسأحاول في الأسطر التالية توضيح تلك الأسباب:

أولاً: التحوُّل من المشافهة إلى الكتابة:

ثانياً:تباين اللهجات العربية:

وُجِدَ في جزيرة العرب ما يزيد عن الألف لهجة ، كلها عربية تشترك في بعض خصائصها وتختلف في بعضها الآخر، ولكنها متقاربة أكثر ممَّا تكون متباعدة ، فربما كان لذلك بعض الأثر في وجود التباين في رواية الشعر ، وليس لهذا السبب أثر كبير ؛ وذلك أنَّ الشاعر عندما يريد قول الشعر يختار اللُّغة العالية ويتخلصُ من عيوب لهجته ، وهذا ما جعل الشعر يتفوق على النثر.

ثالثا: تعدد رواية الشاعر:

إنَّ الشعراء في الجاهلية كانوا يعتمدون على حفظ ما يقرضون من شعر، ولكنهم لا يثبتون من شعرهم كل لفظ بعينه بقدر ثبات المعاني في نفوسهم ، فربما أنشد الرجل منهم أبياتاً فتروى عنه كما أنشدها ، ثم تذهب الأيام فينسى بذلك الشاعرُ بعض ألفاظها ، فلا يكون منه إلا أن يضع غيرها ، ثم ينشد الابيات على وجه آخر مغاير للوجه الأول ، ومثل هذا كثير عندهم.

رابعاً:دوافع الرواة :

حدث كثير من الاختلاف في رواية الشعر بسبب الرواة ، فبعضهم يبدِّل ألفاظاً بألفاظ ويقدم ألفاظاً على أخرى. وهم في ذلك ضربان : ضرب من الرواة يفعل ذلك عن دراية وقصد لغاية تختلف من راوٍ لآخر ، فبعضهم يقصد التجويد والتقويم في أبيات الشاعر ، وبعضهم يقصد الطعن في شاعرية الشاعر خصوصاً عندما ظهر الصراع بين القيسية واليمنية، وضربٌ آخر يقع في الخطأ متوهماً أنْ ما ذكره هو الصواب. وفي كلٍّ بالغ الأثر في وجود الاختلاف في رواية الشعر. إذن يُحمَّل الرواة قدر كبير من أمر التعدد في رواية شعر الشاعر الجاهلي. وفي ذلك يقول ابن سلَّام الجمحيّ : "فَلَمَّا راجعت الْعَرَب رِوَايَة الشّعْر وَذكر أَيَّامهَا ومآثرها اسْتَقل بعض العشائر شعر شعرائهم وَمَا ذهب من ذكر وقائعهم وَكَانَ قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أَن يلْحقُوا بِمن لَهُ الوقائع والأشعار فَقَالُوا على أَلْسِنَة شعرائهم ثمَّ كَانَت الروَاة بعد فزادوا فى الْأَشْعَار الَّتِى قيلت"[1].

خامساً: آفة التصحيف:

بسبب هذه الآفة ذمَّ العلماء كلَّ من يأخذ العلم من كتاب دون قراءته على أحد العلماء، لذلك قالوا : العلم بالتعلم، كما كانوا يقولون ناصحين طالب العلم : لا تأخذ العلم من مصحفيّ ، وعلماء التحقيق أكثر الرجال دراية بخطر التصحيف، فالأبيات الشعريَّة التي عُثر عليها مدوَّنة تكون عرضة للتصحيف ، فبذلك يحدث الاختلاف بين الرواية المسموعة والرواية المكتوبة.

أثر اختلاف الرواية على المعنى:

تحت هذا العنوان سيعرض الباحث ـ بإذن الله تعالى ـ بعض الأبيات الشعريَّة الجاهليَّة التي رُويَتْ بأكثر من وجه؛ وذلك لبيان أثر اختلاف الرواية في معنى البيت

(١) طبقات فحول الشعراء ، ابن سلَّام الجمحيّ ، ج١ ،ص٤٦.

الشعري، ومن ثَمَّ سأقوم بترجيح إحدى الروايتين ، بناءً على المعنى الأتم، أو بناءً على قرينة تُعضِّد إحدى الروايتين، وسأحاول جاهداً التنويع في الأبيات من حيث اختلاف القائل من ناحية، ومن حيث نوعيَّة الاختلاف في الرواية من ناحيةٍ أُخرى، وفيما يلي بيان ذلك وأسألُ اللهَ وحدَهُ التوفيق.

أولاً: الاختلاف في الرواية:

• قال المخبَّل السعديّ من الكامل[1]:

الرواية الأولى:

أتهجرُ ليلى بالفراقِ حبيبَها وما كان (نفساً) بالفراق تطيبُ[2]

الرواية الثانية:

أتهجرُ ليلى بالفراقِ حبيبَها وما كان (نفسي) بالفراق تطيبُ

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في الشطر الثاني من البيت وفي لفظة (نفس) حيث وردتْ في الرواية الأولى بالنصب على أنَّها تمييز ، وفي الرواية الثانية بالرفع على أنَّها اسم كان. المعنى على الرواية الأولى ـ رواية النصب ـ نفى الشاعر عن عموم النفوس أنْ تطيبَ بالفراق ، وكذلك الشأن في نفسه إذ لا تطيب بالفراق كعادة النفوس؛ إذن قصد الشاعرُ وأراد أنْ يُبيِّنَ أنَّ نفسَهُ لا تطيقُ أو لا تحتملُ فراقَ محبوبته ، كما أنَّ كلَّ النفوسِ لا تحتمل ذلك.والمعنى على الرواية الثانية ـ رواية الرفع والإضافة ـ نفى الشاعر عن نفسه فقط أن تطيبَ بالفراق ، دون الإشارة إلى حال بقية النفوس في ذات الأمر. والمعنى برواية النصب ـ عندي ـ أحلى وأكمل لما تقدَّمَ ذكرُهُ.

(١) هو ربيع بن مالك بن ربيعة بن عوف السعدي، أبو يزيد، من بني أنف الناقة، من تميم: شاعر فحل، من مخضرمي الجاهلية والإسلام. هاجر إلى البصرة، وعمر طويلا، ومات في خلافة عمر أو عثمان. انظر الأعلام ، الزركلي خير الدين بن محمود بن محمد بن فارس، دار العلم للملايين ، بلا م ن ، ط١٥ ، ٢٠٠٢م ، ج٣ ، ص ١٥ .

(٢) المقتضب ، المبرد أبو العباس محمد بن يزيد ، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، بلا ط ، بلا ت ط ، ج٣ ، ص ٣٧.

• **قال امرؤ القيس من الطويل**[١]:

الرواية الأولى:

تَنَوَّرْتُها من (أذْرعَاتٍ) وأهْلُها بيثربَ أدنى دارها نظرٌ عالي[٢]

الرواية الثانية:

تَنَوَّرْتُها من (أذْرعَاتَ) وأهْلُها بيثربَ أدنى دارها نظرٌ عالي[٣]

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في الشطر الأوَّل من البيت وفي لفظة (أذرعات)، حيث وردتْ في الرواية الأولى بالتنوين ، وفي الرواية الثانية بدون تنوين ، وفي كل بالكسر المعنى على الرواية الأولى ــ رواية التنوين ــ أنَّ الشاعر قصد بلفظة (أذرعاتٍ) جمع أو بمعنى أكثر دقةً ملحقة بجمع المؤنث السالم.والمعنى على الرواية الثانية ــ رواية الجر بالفتحة نيابة عن الكسرة ــ أنَّ لفظة (أذرعاتَ) علم مؤنث ممنوع من الصرف لذلك جاءت خالية من التنوين وهي اسم مكان بالشام[٤] ، وهذه هي الرواية الأرجح ــ عندي ــ من حيث المعنى ؛ وذلك بدلالة لفظة يثرب التي وردتْ في بداية الشطر الثاني من البيت الشعري وهي ــ كما هو معلوم ــ اسم مكان بالحجاز. وعليه نلاحظ أنَّ الاختلاف في ضبط آخر اللفظة أدى إلى اختلافٍ في المعنى.

• **قال الأضبط بن قريع من المنسرح:**

الرواية الأولى:

لا (تُهِيْنَ) الفقيرَ عَلَّكَ أن تَرْ كَعَ يوماً والدهر قد رفعه[٥]

الرواية الثانية:

لا (تُحَقِرَنَّ) الفقيرَ عَلَّكَ أن تَرْ كَعَ يوماً والدهر قد رفعه[٦]

(١) ديوان امرئ القيس ، ضبط وتصحيح مصطفى ، عبد الشافي ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ، ط٥ ، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م ، ص١٢٤.
(٢) المصدر السابق ، ص١٢٤.
(٣) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة التوقيفية، مصر ، بلا ط ، بلا ت ط ، ج١ ، ص ٨٤ .
(٤) معجم البلدان ، ياقوت الحموي شهاب الدين أبو عبد الله ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ج١ ، ص١٣٠.
(٥) انظر الموجز في قواعد اللُّغة العربيَّة ، الأفغاني سعيد بن محمد بن أحمد ، دار الفكر بيروت ، ط ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م ، ص٥٠.
(٦) البيان والتبين ، الجاحظ عمر بن بحر بن محبوب الكنانيّ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط ١٤٢٣هـ ، ج٣ ، ص٢٢٣.

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في الشطر الأوَّل من البيت ، إذْ دخلَ النفي في الرواية الأولى على لفظة (تُهِيْنَ) ، وفي الرواية الثانية دخل النفي على لفظة (تُحَقِرَنَّ).

والمعنى على الرواية الأولى ــ رواية تهين ــ حُذفتْ فيها نون التوكيد الخفيفة لالتقاء الساكن، وأبقى الفتحة على لام الكلمة دليلاً على تلك النون المحذوفة، كما لم يحذف حرف العلة من الفعل المؤكد بنون التوكيد[١] . وعليه فإنَّ الشاعر قصد توكيد الفعل إلا أنه للسبب النحويّ الآنف الذكر لم يتمكن من إظهار نون التوكيد الخفيفة التي هي آية توكيده، ولمَّا كان لا بدَّ من بقاء التوكيد كمعنى أشار إليه بالفتحة، ولكن ليس كلُّ مَنْ يقرأ هذا البيت بهذه الرواية يدرك حقيقة التوكيد فيه، وعليه فإنَّ هذه الرواية مرجوحة بالرواية الثانية.المعنى على الرواية الثانية ــ رواية تُحَقِرَنَّ ــ جاء الفعل فيها مؤكداً بنون التوكيد الثقيلة التي أُثبتتْ في الفعل ولم تُحذف كما فُعل في الرواية الأولى ، وهذا في ــ اعتقادي ــ أجود؛ لأنَّ كلَّ قارئ أو سامع للبيت يدرك بكل يسر معنى التوكيد فيه، هذا علاوة على أنَّ هنالك فرقاً في التوكيد بنون التوكيد الخفيفة ونون التوكيد الثقيلة ، وكلُّ زيادة في المبنى تؤدي لزيادةٍ في المعنى. وعليه فإنَّ الاختلاف في الرواية أدى إلى تباينٍ في المعنى.

- **قال عمرو بن كلثوم التغلبيّ من الوافر[٢]:**

الرواية الأولى:

إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا[٣]

الرواية الثانية:

إذا بلغَ الرضيعُ لنا فطاماً تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا[٤]

(١) انظر أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ابن هشام ، ج٤ ، ص١١٠.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم ، عمرو بن كلثوم ، تحقيق إيميل بديع يقوب ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت ، ط٢ ، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م ، ص٩١.

(٣) شرح المعلقات السبع ، الزوزني حسين بن أحمد بن حسين ، دار إحياء التراث العربيّ ، بلا م ن ، ط١ ، ١٣٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م ، ص٢٣٥.

(٤) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ، الهاشميّ أحمد بن إبراهيم بن مصطفى ، تحقيق لجنة من الجامعيين ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، بلا ط ، بلا ت ط ، ج٢ ، ص٦٧.

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في الشطر الأوَّل من البيت ، إذْ وردتْ الرواية الأولى بلفظة (صبي) ، والثانية بلفظة (الرضيع) ، وكلمة الرضيع أبلغ في إيصال المبالغة التي رمى إليها الشاعر ؛ وذلك للتحديد الدقيق من ــ قِبَل الشاعر ــ لعمر الطفل الصغير الذي لا يتجاوز السنتين، وعلى هذا فإنَّ الروايةَ الثانية أفضل. على أنَّ الرواية الأولى أفضل في كونها احتوتْ على تقديم المفعول به على الفاعل، والمفعول فضلة والفاعل عمدة ، ولكن للشاعر غرضاً من هذا التقديم ، وغرضه من التعجيل بلفظة (الفطام) ليفهم معنى لفظة (الصبي) في إطار معناها الضيق المقصود وهو العمر الذي لم يتجاوز الفطام. وفي كلا الروايتين إبداع في تسويق المبالغة التي تخدمُ غرضه الأساسيّ وهو الفخر بقومه والاعتزاز بهم.

- **قال عمرو بن معدي كرب الزبيدي**[(١)] :

الرواية الأولى:

أُغني غناءَ الذاهبينَ أُعِدُّ) الأعداءِ عدَّا[(٢)]

الرواية الثانية:

أُغني غناءَ الذاهبينَ (أُعَدُّ) الأعداء عدَّا[(٣)]

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في الشطر الثاني من البيت ، إذْ وردتْ الرواية الأولى بلفظة (أُعِدُّ) بالبناء للمعلوم، والثانية بلفظة (أُعَدُّ) بالبناء للمجهول.والمعنى بالرواية الأولى ــ رواية البناء للمعلوم ــ هو أنَّ الشاعرَ يسدُّ مسدَّ مَنْ ذهبوا من قومه عن الحياة ؛ لذلك هو يُعِدُّ نفسَهُ إعداداً جيِّداً بحيثُ يجعله قادراً على ذبِّ الأعداء كما لو كان مَنْ ذهب من قومه حاضراً. والمعنى بالرواية الثانية ــ رواية البناء للمجهول ــ هو إنَّ قومَ الشاعر قد جعلوه فارسهم المُدَّخَر لمقارعة الأعداء ؛ لإدراكهم بأنَّهُ مخيبُ آمالِ أعدائهم في تحقيق الغلبة والنصر ، وهذا المعنى الثاني عندي أقوى وأجمل من

(١) ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي ، جمع وتنسيق مطاع الطرابيشي ، مطبوعات مجمع اللُّغة العربيَّة ، دمشق ، ط٢ ، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م ، ص٨٢.

(٢) شرح ديوان الحماسة ، التبريزي يحيى بن علي بن محمد ، دار القلم ، بيروت ، بلا ط ، بلا ت ط ، ص ٥٢.

(٣) ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي ، جمع وتنسيق مطاع الطرابيشي ، ص٨٢.

الأوَّل ؛ وذلك لأنَّ أمر انتخابه للذود عنهم يُفْهِمُ ــ ضمناً ــ أنَّهُ قد أعدَّ نفسَهُ ، ولعلَّ ممَّا يُعضِّد هذا المعنى الثاني قولُهُ[1] :

أعددّتُ للحدثان سا بغةً وعداءً علندى
ونَهْداً وذا شُطُب يَقدُّ ال بيضَ والأبدانَ قدَّا

حيثُ بيَّنَ فيها أنَّهُ أعدَّ نفسَهُ للحرب بالدروع المتينة والسيوف القاطعة والخيول الضخمة السريعة ، فهذا الإعداد الذي تمَّ من عنده دفع بقومه لترشيحه ليكون حاميهم وفارسهم ومغنيهم عمَّن ذهبوا من فرسانهم ، وإلا لكان الأمرُ تكراراً وإطالة في الإخبار عن إعداد نفسه للأعداء ، وهذا معنىً مبتذل لأنَّهُ بذلك يصور في أكثر من مرَّة تهيبه للأعداء ، فهذا مرجوحٌ بذلك. وبعد ذلك كله أذهب إلى خلاصة الأمر وهو أنَّ المعنى بالبناء للمجهول أعلى وأكمل ، وعليه فإنَّ الاختلاف في رواية البيت أدَّتْ إلى تغيير في معناه.

• **قال امرؤ القيس من الطويل**[2] :

الرواية الأولى:

لمن طللٌ (أبْقرتُهُ) فَشَجاني كخطِ الزَّبُورِ فِي عَسيبٍ يَمَانِ[3]

الرواية الثانية:

لمن طللٌ(أبْصرتُهُ) فَشَجاني كخطِ زَّبورٍ فِي عَسيبٍ يمان[4]

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في الشطرين ، أولاً: الاختلاف الوارد في صدر البيت: حيثُ وردتْ الرواية الأولى بلفظة (أبْقَرْتُهُ) ، والثانية بلفظة (أبْصَرْتُهُ). والمعنى بالرواية الأولى ــ رواية أبْقَرْتُهُ ــ أي عندما مررتُ بالطلل أصابني الحزن[5] .

(١) عمرو بن معدي كرب الزبيدي ، جمع وتنسيق مطاع الطرابيشي ، ص٨٢.
(٢) ديوان امرئ القيس ، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي ، ص١٦٤.
(٣) الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشاف ، النهرواني أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى الجريري ، تحقيق عبد الكريم سامي الجندي ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م ، ص٣٠١.
(٤) مصادر الشعر الجاهليّ ، الأسد ناصر الدين ، ص٥١٦ .
(٥) انظر لسان العرب ، ابن منظور محمد بن مكرم بن عليّ أبو الفضل جمال الدين ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٤١٤هـ ، ج٤ ، ص٧٤.

بينما جاء المعنى في الرواية الثانية ــ رواية أَبْصَرْتُهُ ــ أي أصابني الحزن بمجرد رؤيته. والمعنى بلفظة (أَبْصَرْتُهُ) أقوى وأبلغ من المعنى بلفظة (أَبْقَرْتُهُ) ؛ وذلك لأنَّ الحزن تسلل إلى قلبه بمجرد رؤية ذلك الطلل ، على خلاف المعنى الآخر الذي جعل تسلل الحزن إلى نفسه بعد المرور به ، وقطعاً لم يحدث المرور بالطلل إلا بعد رؤيته.

ثانياً : الاختلاف الوارد في عجز البيت:

جاءت الرواية الأولى مستخدمة الإضافة التي تفيد التعريف في قوله: (كخطِ الزَّبُورِ)، وهذا يعني أنه قصد تشبيه الأطلال بخطِّ الزبور المتعرف عليه. بينما جاءت الرواية الثانية مستخدمةً الإضافة التي تفيد التخصيص في قوله: (كخطِ زَبُورِ) وهذا يعني أنه شبه الأطلال بخط أي كتاب. والأولى عندي هي الرواية الثانية التي أفادتْ فيها الإضافة (التخصيص) وهي قوله: (كخطِ زَبورٍ)؛ وذلك لأنَّ المعنى فيها واسع يجعل السامع يتبادر إلى ذهنه كل كتابٍ خُطَّ على عسيبٍ يمانٍ، بينما يذهب المعنى الآخر بالأذهان إلى تخيل كتابٍ محدَّدٍ ، قد لا تسعف الظروف كثيراً من الناس رؤيته . وهذا أيضاً يدلِّل على أثرِ تباين الرواية على المعنى.

- **قال عبد يغوث بن وقاص الحارثي من الطويل:**

الرواية الأولى:

وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَةُ أَنَّنِي ... أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عليَّ وعادِيا[1]

الرواية الثانية:

وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَةُ أَنَّنِي ... أَنَا اللَّيْثُ مَعْدِّياً عليه وعاديا[2]

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في عجز البيت الشعريّ حيث جاءتْ الرواية الأولى بلفظة (مَعْدُوًّا) ، بينما جاءت الرواية الثانية بلفظة (مَعْدِّياً) .الرواية الأولى هي

(١) المفضليات ، المفضل الضبِّيّ محمد بن يعلي بن سالم ، تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ، بلا ت ط ، ص١٥٨.

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب ، النويري أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشيّ ، دار الكتب والوثائق القوميَّة ، ط١ ، ١٤٢٣هـ ، ج١٥ ، ص٤١٢.

التي توافق القياس ، وما وافق القياس هو ما شاع واشتهر في لغة العرب ؛ وذلك لأنَّ (مَعْدُوًّا) اسم مفعول من الفعل (عدا) الذي مضارعه (يعدو) نحو : دعا مَدْعُوّ، وإنَّماتأتي (مَعْدِّياً) ممَّا كان ثلاثيًّاً ناقصاً يائياً نحو : (هدى مَهْدِيّ) ، ومن خلال معنى البيت فإنَّ الشاعر إنْ قال : (مَعْدِّياً) فإنما يقصد (مَعْدُوًّا) وفي ذلك يقول ابنُ جني : "وهو يريد: مَعْدُواً عليه، ولا على مَسْنِيَّة، وهم يريدون: مَسْنُوَّة؛ لأن هذا شاذ لا يقاس عليه"(١) .

وكل هذا لا يؤثر على المعنى بقدر الاختلاف في الرواية الذي تلا لفظتي (معدوّاً ومعديّاً) وهو قوله على الرواية الأولى (معدوّاً عليَّ) حيث استخدم ضمير المتكلم مخبراً عن نفسه في الشطرين ، بينما جاء قوله في الرواية الثانية (معْدِيًّا عليه) ، حيث استخدم ضمير المتكلم في صدر البيت وضمير الغائب في عجزه ، حيث تحوَّل بكلامه من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ، وهذا أحد الأساليب الشعريَّة التي كان الشعراء يزينون بها أشعارهم.والبيت بالرواية االثانية أجمل لأنَّه أرجع الأمر للأسد الذي في أغلب أحواله يعدو وقلَّما يُعدى عليه،وعليه فإنَّ اختلاف الرواية أثَّر في المعنى .

- **قال النابغة الذبياني من الوافر(٢):**

الرواية الأولى:

فَإن يَكُ عامرٌ قد قالَ جهلاً فَإن (مظنَّةَ) الجَهْلِ الشَّبَابُ(٣)

الرواية الثانية:

فَإن يَك عَامرٌ قد قَالَ جهلا فَإن (مَطِيَّة) الْجَهْل الشَّبَاب(٤)

(١) المنصف في شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازنيّ ، ابن جني أبو الفتح عثمان ، دار إحياء التراث القديم ، بلا م ن ، ط١ ، ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م ، ص١١٨.

(٢) ديوان النابغة الذبياني ، النابغة ، اعتناء وشرح حمدو طمَّاس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ،ط٢ ، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م ، ص ٢٠.

(٣) لباب الآداب ، الثعالبي أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل ، تحقيق أحمد حسن لبج ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م ، ص١١٠.

(٤) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، الثعالبي أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل ، دار المعارف القاهرة ، بلا ط ، بلا ت ط ، ص ٦٩٠.

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في عجز البيت الشعريّ حيث جاءتْ الرواية الأولى بلفظ (مظنَّةَ) ، بينما جاءت الرواية الثانية بلفظ (مَطِيَّة). والمعنى على الرواية الأولى أنَّ الشباب مقرونٌ به الجهل[١] فالشباب والجهل كلاهما معنويان فجعلهما متلازمين. والمعنى على الرواية الثانية أنصعُ بياناً ؛ حيث جعل عن طريق الاستعارة الشبابَ دابةً تُمْتَطَى وجعل الجهل صاحب تلك الدابة ، وكلٌ من الدابة وصاحبها متلازمان ، ففي تجسيد المعنوي قوة وتقريباً للمعنى. وعليه فإنَّ اختلاف الرواية في اللفظ أدى إلى تباين في وضوح المعنى وجماله.

- **قال طرفة بن العبد من البسيط[٢]:**

الرواية الأولى:

وَوَجهٌ كَأَنَّ الشّمسَ (حَلَّتْ) رِدَاءَها عَلَيْهِ، نَقيُّ اللّونِ لَمْ يَتَخَدّدِ[٣]

الرواية الثانية:

وَوَجهٌ كَأَنَّ الشّمسَ (أَلْقَتْ) رِدَاءَها عَلَيْهِ، نَقيُّ اللّونِ لَمْ يَتَخَدّدِ[٤]

وقعَ الاختلافُ بين الروايتين في صدر البيت الشعريّ حيث جاءتْ الرواية الأولى بلفظ (حَلَّتْ) ، بينما جاءت الرواية الثانية بلفظ(أَلْقَتْ). والمعنى على الروايتين:وتَبْسُمُ عن وجه كأن الشمس كسته ضياءها وجمالها، فاستعار لضياء الشمس اسم الرداء ثم ذكر أن وجهها نقي اللون غير متشنج متغضن، فوصف وجهها بكمال الضياء والنقاء والنضارة[٥].

والمعنى بالرواية الأولى أولى ؛ مع أنَّ لفظة (حَلَّتْ) بمعنى (أَلْقَتْ) إلا أنَّ (حَلَّتْ) يصحب معناها معنىً آخر ، حيث تدل ــ بجانب المعنى المشترك بين اللفظتين

(١) انظر ديوان النابغة الذبياني ، النابغة ، ص ٢٠.

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، طرفة بن العبد ، شرح مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ـ لبنان ، ط٢ ، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م، ص٢٠.

(٣) جمهرة أشعار العرب ، القرشيّ أبو زيد محمد ابن أبي الخطاب ، تحقيق عليّ محمد البجادي ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، بلا ط ، بلا ت ط ، ص٣٠٨.

(٤) شرح المعلقات السبلع ، الزوزنيّ ، ص٩٢.

(٥) المصدر السابق ، ص ٩٢.

ـ على اليسر المندفع والرفق المنداح والرضا بالمنح والعطاء الذي يتناسب مع وصف الوجه بالجمال، وهذا ما يفتقده معنى لفظة (أَلْقَتْ) التي تدلُّ على الشدة والقوة. وممَّا سبق نخلص إلى أنَّ الاختلاف الذي وقع بين الروايتين في اللفظ لم يؤدِ إلى اختلافٍ في المعنى الأساسي للبيت ، بينما أدى إلى تفاوت في جمال المعنى.

خاتمـــــــة

بعد هذا العرض السابق للأبيات الشعريَّة المنسوبة للعصر الجاهلي والتي وقع فيها اختلاف أو تباين في الرواية لابدَّ أن تُزيَّل هذه الدراسة بنتائج تُمَكِّنُ من تحقيق أهداف الدراسة المنشودة ، ولكن قبل بسط النتائج أقولُ: إنَّ الاختلاف في رواية الشعر الجاهلي موجود بوضوح في متون الكتب الأدبية القديمة ، ولا تكاد تسلم قصيدة جاهليَّة من اختلاف الرواية في بعض أبياتها.

هذا، وإنَّ الرواة قديماً اهتموا بمسألة الرواية أيما اهتمام ، ولعلَّ من مظاهر هذا الاهتمام وجود السند في رواية الأشعار. وإنَّ أشهر رواة الشعر هم رواة المصرين البصرة والكوفة، ورواة البصرة أوثق من غيرهم. كما أنَّ الرواية مرتْ بمراحل شأنها في ذلك شأن العلوم الأخرى. وفيما يلي أبرز النتائج التي توصلتْ إليها الدراسة:

١- كثر الاختلاف في رواية الشعر الجاهلي.

٢- للاختلاف في رواية الشعر ضروبٌ وأنواع ، منه اللفظيّ و منه البنيوي ومنه ما يتعلق بالترتيب.

٣- الترادف اللفظي في العربيَّة وتَعَدُّدُ رواية الشاعر هما أقوى أسباب الاختلاف في رواية الشعر الجاهليّ.

٤- الاختلاف في الرواية الشعريَّة أدى إلى كثيرٍ من التباينٍ في المعنى وقليلٍ من الاختلاف.

٥- اللُّغة العربيَّة لها مقدرةٌ ـ منقطعة النظير ـ على التعبير عن المعاني الدقيقة.

وآخيراً أوصتْ الدراسة باستكمال البحث في الشعر الجاهلي ، وأشعار العصور التي تليه ؛ وذلك للتعرف على أسباب الاختلاف ، وبيان أثر اختلاف الرواية الشعرية على المعنى.

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.

٢- اختلاف رواية الشواهد الشعريَّة وأثره في استنباط القواعد النحويَّة ، رسالة ماجستير مقدَّمة إلى جامعة أمدرمان الإسلاميَّة ، إعداد إبراهيم محمد أحمد جميل الله ،إشراف محمد غالب عبد الرحمن ، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.

٣- الأعلام ، الزركلي خير الدين بن محمود بن محمد بن فارس ، دار العلم للملايين ، بلا م ن ، ط١٥ ، ٢٠٠٢م.

٤- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ابن هشام عبد الله بن يوسف بن أحمد، تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر ، بلا م ن ، بلا ط ، بلا ت ط.

٥- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، الثعالبي أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل ، دار المعارف القاهرة ، بلا ط ، بلا ت ط.

٦- الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشاف ، النهرواني أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى الجريري ، تحقيق عبد الكريم سامي الجندي ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م.

٧- جمهرة أشعار العرب ، القرشيّ أبو زيد محمد ابن أبي الخطاب ، تحقيق عليّ محمد البجادي ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، بلا ط ، بلا ت ط.

٨- جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ، الهاشميّ أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، تحقيق لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف ، بيروت ، بلا ط ، بلا ت ط.

٩- ديوان امرئ القيس ، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ، ط٥ ، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.

١٠- ديوان طرفة بن العبد ، طرفة بن العبد ، شرح مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ـ لبنان ، ط٢، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.

١١- ديوان عمرو بن كلثوم ، عمرو بن كلثوم ، تحقيق إيميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت ، ط٢ ، ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م.

١٢- ديوان عمرو بن معدي كرب الزبيدي ، جمع وتنسيق مطاع الطرابيشي ، مطبوعات مجمع اللُّغة العربيَّة ، دمشق، ط٢ ، ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

١٣- ديوان النابغة الذبياني ، النابغة ، اعتناء وشرح حمدو طمَّاس ، دار المعرفة ، بيروت، لبنان ،ط٢ ، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م.

١٤- شرح ديوان الحماسة ، التبريزي يحيى بن علي بن محمد ، دار القلم ، بيروت ، بلا ط ، بلا ت ط.

١٥- شرح المعلقات السبع ، الزوزني حسين بن أحمد بن حسين ، دار إحياء التراث العربيّ، بلا م ن ، ط١ ، ١٣٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.

١٦- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، الجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطا ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤ ، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.

١٧- طبقات فحول الشعراء ، ابن سلَّام الجمحيّ ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، بلا ط ، بلا ت ط.
١٨- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابم رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بلا م ن ، ط٥ ، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.
١٩- لباب الآداب ، الثعالبي أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل ، تحقيق أحمد حسن لبج ، دار الكتب العلميَّة ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.
٢٠- لسان العرب ، ابن منظور محمد بن مكرم بن عليّ أبو الفضل جمال الدين ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٤١٤هـ.
٢١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله بن محمد ، تحقيق أحمد العوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة ، بلا ط ، بلا ت ط.
٢٢- مصادر الشعر الجاهلي ، ناصر الدين الأسد ، دار المعارف ، مصر ، ط٧، ١٩٨٨م.
٢٣- معجم البلدان ، ياقوت الحموي شهاب الدين أبو عبد الله ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٥م.
٢٤- المفضليات ، المفضل الضبِّيّ محمد بن يعلي بن سالم ، تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٦ ، بلا ط ، بلا ت ط.
٢٥- المقتضب ، المبرد أبو العباس محمد بن يزيد، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، بلا ط ، بلا ت ط.
٢٦- المنصف في شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازنيّ ، ابن جني أبو الفتح عثمان، دار إحياء التراث القديم ، بلا م ن ، ط١ ، ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م.

٢٧- الموجز في قواعد اللُّغة العربيَّة ، الأفغاني سعيد بن محمد بن أحمد ، دار الفكر بيروت، ط ١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م.
٢٨- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر بن زياد ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ، ط١ ، ١٣٠٢هـ.
٢٩- نهاية الأرب في فنون الأدب ، النويري أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشيّ ، دار الكتب والوثائق القوميَّة ، ط١ ، ١٤٢٣هـ.
٣٠- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة التوقيفية ، مصر ، بلا ط ، بلا ت ط.

الإيقاع الموسيقي في القصيدة السّينيّة للشّاعر ابن الأبّار القضاعي البلنسي

دكتور/ عمار عبد الرحمن إسماعيل أمبدة[1]

الملخص

هذه الدّراسة عن (الإيقاع الموسيقي في القصيدة السّينيّة للشّاعر ابن الأبّار القضاعي البلنسي)، وهدفت الدّراسة إلى التّعريف بالشّاعر، والوقوف على مناسبة قصيدته ونصّها، والألوان الإيقاعيّة الموسيقيّة الّتي زيّن بها الشاعر سينيّته من خلال الوقوف على إيقاع الوزن، والزّحاف الذي أصابه، وإيقاع القافية والحروف الّتي لحقتها، والعيوب الّتي أصابتها، وإيقاع كل من التّصريع، والتّكرار، والجناس، وحروف الصّفير. اتبعت الدّراسة المنهج الوصفيّ التّحليليّ، من خلال استقراء أبيات نصِّ السّينيّة مُعتمدة في مادتها على قواعد علم العروض والقافية في مصادره المختلفة والمتنوّعة.

خلصت الدّراسة إلى عددٍ من النتائج من أهمّها: ١- نظم الشّاعر قصيدته السّينيّة على أكثر الإيقاعات الموسيقيّة شيوعاً في إبداع الشّعراء الفحول وهو البسيط. ٢- اختار الشّاعر للرّوي حرفاً يتميّز بالعطاء الموسيقيّ وهو السّين لما فيها من خفّة صوتٍ، وجمال جرسٍ. ٣- أكثر الشّاعر من ظاهرة التّصريع، والجناس، والتّكرار في مقطوعات السّينيّة دون تكلّف. ٤- استخدم الشّاعر كلمات مليئة بحروف الصَّفير وهي:(الصّاد، والزّاي، والسّين) لتعطي جراساً موسيقيًّا بالغ الأثر. توصي الدّراسة بمزيدٍ من الدراسات العروضيّة في شعر ابن الأبّار.

(١) أستاذ الأدب والنقد المشارك- جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية.

Abstract

This study is on (the musical rhythm in the (alssyny –poem), of the poet Ibn al-Abbar al-Qudai al-Balansi) .The study aimed to introduce the poet, and to determine the occasion of his poem and text, And the musical rhythmic colors with which the poet adorned his alssyny, by standing on the rhythm of weight, And the(alzzhaf); creep the rhythm of the rhyme and the letters that followed it, and the defects . The rhythm of the dashing, repetition, alliteration, and whistling letters. The study adopted the descriptive and analytical method, through extrapolation of the verses of the alssyny text, based in its material on the rules of the science of presentation and rhyme in its various and varied sources. The study concluded with a number of results, the most important of which were: The poet composed his alssyny poem on the most common musical rhythms created by the (alfuhul); famous poets, which is (albasit); the simple. The poet chose for the narrator a character that is distinguished by musical tender, which is the Sinn because of its lightness of voice and the beauty of. The Verbal music poet most of the phenomenon of subjugation, alliteration, and repetition in the Sinnian pieces without being overly charged. The poet used words filled with the vowels, namely: (SAD, ZAY, and SIN) to give a powerful musical bell. Connecting the study to more casual studies in the poetry of Ibn Al-Abbar.

مقدمة

الحمد لله الموفّق لكلّ خيرٍ، والحاثّ على كلّ برٍّ، والدّال على كلّ فضلٍ وإحسانٍ. والصّلاة والسّلام على قدوتنا وحبيبنا محمد- صلى الله عليه وسلم- وعلى آله وصحبه ومن والاه واهتدى بهداه إلى يوم الدّين، وبعد:

الإيقاع عنصر مشترك في الفنون جميعاً، وهو عنصر رئيسي في الفنون الزّمنيّة خاصة في الموسيقى والرَّقص والشّعر...[1] ولمّا كان الشّعر فنّاً والفنّ يتضمن الإيقاع فإنّ الإيقاع الموسيقيّ للقصيدة العربيّة قد قام على أساس الوزن والقافية، ويتولّد الإيقاع الموسيقيّ في فنّ الشّعر عن طبيعة اللّغة الشّعريّة الّتي تخاطب أعماق النّفس الإنسانيّة، وتُحدث فيها انفعالاً وتوتُّراً.

ولعلّ أول من تكلّم عن الإيقاع في الشّعر من النّقّاد القدماء هو ابن طباطبا العلوي، فقال: (وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْرَبُ الفَهْمُ لصَوابه وَمَا يَرِدُ عَلَيْه من حُسْن تَركيبه واعتدال أَجزائه، فَإذا اجتَمَع للفَهْم مَعَ صحَّة وَزْن الشِّعر صحَّةُ وَزْن المَعْنَى وعُذوبَةُ اللَّفظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَر تَمَّ قبولُهُ لَهُ، واشتمالُهُ عَلَيْه، وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائه الَّتي يكمُلُ بهَا - وَهي اعتدالُ الوَزْن، وصوابُ المَعْنى، وحُسْنُ الأَلْفَاظ - كَانَ إنْكَار الفَهْم إيَّاهُ على قدْر نُقْصان أَجزائه)[2].

فالإيقاع الوزني المنتظم وترنيمة إيقاع القافية من ألزم مقوّمات البناء الشّعري، ودون إيقاع الوزن والقافية يفتقد الشّعر ركناً مهماً من أركانه، وقد نبّه النّقّاد إلى ضرورة الالتزام به في القصيدة العربية في شكلها العمودي. ووحدته في القصيدة الواحدة أساسُ التزمه الشّعراء في قصائدهم التقليديّة، وحافظوا عليها محافظة شديدة[3].

(١) مسائل في الإبداع والتصوير: جمال عبد الملك، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٩٠.
(٢) عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، ص٢١.
(٣) المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: إميل بديع، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٤٥٨.

أبدع ابن الأبّار قصيدته السِّينيّة في قالب إيقاعيّ يتسم بالقدرة على تمثّل الموقف الشّعري؛ فاختار لها وزناً موسيقياً فيه عذوبة ولحن، فيه حلاوة وجرسٌ طروب. وبعيداً عن مزالق المصطلحات العروضيّة وتعريفاتها وتشابكاتها الوعرة، تحاول الدراسة استجلاء النغمة الموسيقيّة التي انتظمت أطول وأجود قصائد ابن الأبّار القضاعي البلنسي.

أهميّة الموضوع:

تأتي أهميّة هذا الموضوع أنه يُقدم دراسة عروضيّة للإيقاع الموسيقيّ في القصيدة السّينيّة للشّاعر ابن الأبّار القضاعي البلنسي.

أهداف الدراسة:

١- التّعرف على أهمّ الألوان الإيقاعيّة الموسيقيّة الّتي زيّن بها ابن الأبّار قصيدته السّينيّة.

٢- دراسة سيرة الشّاعر ابن الأبّار؛ لمعرفة مدى ثقافته العلميّة والأدبيّة.

٣- الوقوف على نصِّ قصيدة ابن الأبّار السّينيّة، ودراسة جوانبها الموضوعيّة.

منهج الدّراسة:

اعتمد الباحث في هذه الدّراسة على المنهج الوصفي التّحليلي الذي يعمل على إيراد النّصّ الأدبيّ، وتحليله تحليلاً يبرز ما يحويه النّصّ الشّعريّ.

هيكل الدّراسة:

قسّم الباحث هذه الدّراسة إلى مقدمة، وخاتمة، وفهرس للمصادر والمراجع، وثلاثة مباحث كالآتي:

المبحث الأول: **سيرة الشّاعر.**

المبحث الثّاني: **مناسبة تأليف القصيدة ونصّها.**

المبحث الثّالث: **الإيقاع الموسيقيّ في سينيّة ابن الأبّار.**

المبحث الأول

سيرة الشَّاعر

أولاً: اسمه:

هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الرحمن بن أحمد القضاعي البلنسي؛ نسبةً إلى قبيلة قضاعة العربيّة اليمنيّة. اشتهر بلقب ابن الأبَّار[(١)].

لُقِّب بابن الأبَّار- كما ذكر إبراهيم الأبياري محقق كتاب المقتضب من تحفة القادم لابن الأبَّار- أنّ هذا اللَّقب أطلق عليه لصفات كان يتصف بها منها: (أنّه خبيث اللّسان إذا هجا، وأنّه أشبه شيء بالفأر في إيذاء خصومه والكيد لهم في الخفاء، بالإضافة إلى دمامة منظره ورثاثة هيئته)[(٢)].

غير أنّ هناك من نفى هذه المزاعم، وأكَّد أنّ هذا اللَّقب أصيل كان أجداده يحملونه ويعرفون به[(٣)].

ثانياً: مولده:

ولد ابن الأبّار في مدينة (بَلَنْسِيَة) في فجر يوم الجمعة سنة ٥٩٥ه/١١٩٨م. وعن مدينة(بلنسية) قال المقرّي التّلمساني:(تعرف بمطيب الأندلس، ورصافتها من أحسن متفرجات الأرض، وفيها البحيرة المشهورة الكثيرة الضوء والرّونق، ويقال إنّه لمواجهة الشّمس لتلك البحيرة يكثر ضوء بلنسية إذ هي موصوفة بذلك... ولم تخلو من علماء ولا شعراء، ولا فرسان يكابدون مضايق الأعداء... وأهلها أصلح النّاس مذهباً، وأمتنهم ديناً، وأحسنهم صحبةً...)[(٤)].

(١) الأعلام قاموس تراجم: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط١٠، ٢٠٠٢ م، ج٦، ص٢٣٣.

(٢) المقتضب من تحفة القادم: ابن الأبّار، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب الإسلامية، ط٢، ١٩٨٢م، ص١٦.

(٣) ديوان ابن الأبّار: محمد بن الأبار القضاعي البلنسي، تحقيق: عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية- المملكة المغربية، ط١، ١٤٢٠ه/ ١٩٩٩م، ص٩ .

(٤) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: المقري التلمساني، دار صادر بيروت – لبنان، ج٣، ص٥٨٩.

ثالثاً: تعليمه:

بدأ ابن الأبّار تحصيله العلمي مبكراً؛ حيث حفظ القرآن الكريم على والده عبد الله بن أبي بكر. وكان والده من علماء بلنسية، له علاقات وصلات علميّة بعدد من علماء الأندلس عموماً وشرقها خصوصاً، ومن ذلك أنّه كان يصحب معه ابنه إلى زيارة مجالس العلماء ويستجيز له الأعلام وهو لم يتجاوز مرحلة الطّفولة والصّبا. لذا كانت حياة ابن الأبّار العلمية حافلة وجليلة؛ فأخذ عن أكثر من مائتي شيخ خلال مسيرة حياته العلميّة. حيث تداول على تعليمه وتكوينه هذا العدد الجم من خيرة شيوخ الأندلس وعلمائها، فلا عجب أن يكتسب ابن الأبّار ثقافة واسعة وزخماً علميًّا كبيراً كان له الأثر البعيد في غزارة التأليف لديه في مختلف مجالات العلم والمعرفة[1].

رابعاً: آثاره العلميّة والأدبيّة:

١- تلامذته:

التفَّ حول ابن الأبّار جمع غفير من الطّلبة يأخذون عنه مختلف العلوم والفنون، وقصد حلقاته الكثير من أبناء الأندلس وبلاد المغرب. واشتهر الكثير من تلامذته الذين كان لهم شرف الانتساب إليه، وذكر بعضهم في تصانيف مؤلّفاته، كما أشارت العديد من كتب التراجم والتاريخ إلى أنجب طلبته وترجمت لهم، ومن بين هؤلاء التّلامذة نذكر: (أبو بكر بن سيّد الناس، و أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن أبي القاسم التجاني، و أبو الحسن عيسى بن لب بن دسيم، و أبو عبد الله محمد بن صالح بن أحمد الكناني الشاطبي، و أبو عبد الله محمد بن حيّان الشاطبي الحافظ)، وغيرهم.

٢- مؤلّفاته:

(١) الديوان: ص١٠ .

اشتهر ابن الأبّار بغزارة التّأليف وجودة التّصنيف، فقد ألّف ما يزيد عن الخمسين كتاباً في مختلف مجالات المعرفة الإنسانيّة: التّأريخ، الفقه، الحديث، سير وتراجم الأعلام، الأدب نثراً ونظماً، اللّغة.... منها على سبيل المثال[1]:

١- قصد السّبيل و ورد السّلسبيل في المواعظ والزّهد.

٢- الحلّة السّيراء في أشعار الأمراء.

٣- درر الصّمت في أخبار السّبط.

٤- معجم أصحاب أبي علي الصّفدي.

٥- التّكملة لكتاب الصّلة.

خامساً: وفاته:

لم تختلف المصادر التي ترجمت لابن الأبّار حول تاريخ وفاته، إذ اتّفقت جلّها أنّ وفاته كانت بتونس في يوم الثلاثاء سنة (٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م). وتحدّث ابن خلدون عن وفاته، وساق العديد من الأسباب الّتي أدَّتْ إلى مقتله إذ قال:(... وعاد هو إلى مساءة السلطان بنزعاته إلى أن جرى في بعض الأيام ذكر مولد الواثق وساءل عنه السلطان فاستبهم، فعدا عليه ابن الأبّار بتاريخ الولادة وطالعها، فاتّهم بتوقّع المكروه للدولة والتربّص بها كما كان أعداؤه يشنّعون عليه، لما كان ينظر في النجوم فتقبّض عليه. وبعث السلطان إلى داره فرفعت إليه كتبه أجمع، وألقى أثناءها فيما زعموا رقعة بأبيات أوّلها:

طَغى بتونس حلفٌ سَمُّوهُ ظُلمًا خَليفة

فاستشاط لها السلطان وأمر بامتحانه، ثم بقتله قعصا بالرماح، وسط محرم من سنة ثمان وخمسين وستمائة، ثم أحرق شلوه وسيقت مجلدات كتبه وأوراق سماعه ودواوينه فأحرقت معه)[2].

(١) المصدر نفسه: ص١٧-١٩.

(٢) تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، ج٦، ص٤١٩.

المبحث الثّاني

مناسبة تأليف القصيدة ونصّها

يقول ابن خلدون(رحمه الله تعالى):

... ثم تملّك طاغية (قشتالة) مدينة قرطبة، وظفر طاغية (أرغون) بالكثير من حصون بلنسية والجزيرة، وبنى حصن (أنيشة) لحصار بلنسية، وأنزل بها عسكره وانصرف، فاعتزم(زيّاد بن مردنيش) غزو من بقيَ بها من عسكر(أرغون) واستنفر أهل (شاطبة وشقر) وزحف إليهم، فانكشف المسلمون، وأصيب كثير منهم واستشهد أبو الربيع بن سالم شيخ المحدثين بالأندلس(شيخ ابن الأبَّار)، وكان يوماً عظيماً، وعنواناً على أخذ(بلنسية) ظاهراً، ثم ترددت عليها سرايا العدو، ثم زحف إليها طاغية(أرغون) في رمضان سنة خمس وثلاثين(يعني ٦٣٥ه) فحاصرها واستبلغ في نكايتها[١].

وكان بنو عبد المؤمن في (مراكش) قد فشل ريحهم، وظفر أمر بني أبي حفص بأفريقية، فأمل (ابن مردنيش) وأهل شرق الأندلس الأمير أبا زكريا للكرة، وبعثوا إليه بيعتهم، وأوفد عليه (ابن مردنيش) كاتبه الفقيه (أبا عبد الله بن الأبَّار) صريخاً، فوفد وأدى بيعتهم في يوم مشهودٍ بالحضرة، وأنشد في ذلك المحفل قصيدته على رويِّ السِّين، يستصرخه فيها للمسلمين، ولبى الأمير الحفصي النداء وأرسل أسطوله إلى شواطئ(بلنسية) يحمل المدد من طعام وسلاح؛ لكن بعد فوات الأوان وسقوط المدينة بيد العدو بعد أن أسلمت صلحاً[٢].

النَّصُّ[٣]**:**

أدْرِكْ بخيلكَ خَيلَ الله أنْدلسَا ... إنّ السبيلَ إلى مَنْجاتهَا دَرَسَا

وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصرِ ما الْتَمسَتْ ... فلَمْ يَزلْ مِنْكَ عَزُّ النَّصرِ مُلْتَمَسَا

(١) تاريخ ابن خلدون: ج٦، ص٢٨٣ .
(٢) المصدر نفسه، ص٢٨٤ .
(٣) ديوان ابن الأبَّار: ص٤٠٨-٤١٢ .

وَحاشَ ممَّا تُعانيه حُشَاشَتَهَا ... فَطالَمَا ذَاقت البَلْوَى صَباحَ مَسَا
يَا للجزيرَة أضْحَى أهْلُهَا جَزراً ... للحَادثات وَأَمْسَى جدُّهَا تَعَسَا
في كُلِّ شَارقة إلمَامُ بَائقة ... يَعُودَ مَأْتَمُها عنْدَ العدَا عُرُسَا
وَكُلِّ غَاربة إجْحَافُ نَائبةً ... تَثْني الأمَانَ حذَاراً والسُّرُورَ أسَى
تَقاسَمَ الرُّومُ لا نَالتْ مَقَاسمُهُمَّ ... إلَّا عَقَائلَهَا المَحْجُوبَةَ الأنُسَا
وَفي بَلَنْسية منْهَا وَقُرْطُبَة ... مَا يَنْسفُ النَّفْسَ أو ما يَنْزفُ النَّفَسَا
مَدائنٌ حَلَّهَا الإشْرَاكُ مُبْتَسماً ... جَذْلَانَ وَارْتَحلَ الإيمانُ مُبْتَئسَا
وَصَيَّرَتْهَا العَوَادي العَابثَاتُ بهَا ... يَسْتَوحشُ الطَّرْفُ منْهَا ضعْفَ مَا أنَسَا
فَمنْ دَسَاكرَ كَانَتْ دُونَهَا حَرَسًا ... وَمنْ كَنَائسَ كَانَتْ قَبْلَهَا كُنُسَا
يَا للمَسَاجد عَادَتْ للعدَا بيَعاً ... وَللنِّداء غَدَا أثْنَاءَهَا جَرَسَا
لَهْفي عَلَيْهَا إلى اسْترْجَاع فَائتَهَا ... مَدارساً للمَثاني أصْبَحتْ دُرُسَا
وَأربعاً نَمْنَمَتْ أيْدي الرَّبيع لَهَا ... مَا شئْتَ منْ خَلَع مَوْشيَّة وَكُسَى
كانتْ حَدائقَ للأحْدَاق مُونقَةً ... فَصوَّحَ النَّضْرُ مَن أدْوَاحهَا وَعَسَا
وَحالَ ما حَوْلَهَا من مَنْظَر عَجَب ... يَسْتَجْلسُ الرَّكْبَ أوْ يَسْتَرْكبُ الجُلُسَا
سُرْعانَ ما عَاثَ جَيْشُ الكُفر وَاحرباً ... عَيْثُ الدَّبَا في مَغَانيهَا الَّتي كَبَسَا
وَابْتَزَّ بزَّتَهَا ممَّا تَحَيَّفَهَا ... تَحَيُّفَ الأسَد الضَّاري لمَا افْترَسَا
فَأيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَاهُ بهَا خَضراً ... وَأيْنَ غُصْنٌ جَنَيْنَاهُ بهَا سَلسَا
مَحَا مَحَاسنَهَا طَاغٍ أتيحَ لَهُ ... مَا نَامَ عَنْ هَضْمهَا حيناً وَلا نَعَسَا
وَرَجَّ أرْجَاءَهَا لَمَّا أحَاطَ بهَا ... فَغادرَ الشَّمَّ منَ أعْلَامهَا خُنُسَا
خَلَا لَهُ الجوُّ فَامْتَدَّتْ يَدَاهُ ... إلى إدْراك ما لَمْ تَطأ رجْلاهُ مُخْتَلسَا
وَأكْثَرَ الزَّعمَ بالتَّثْليث مُنْفرداً ... وَلَوْ رَأى رَايَةَ التَّوحيد ما نَبَسَا
صلْ حَبْلهَا أيُّهَا المَوْلَى الرَّحيمُ فَمَا ... أبْقَى المَرَاسُ لَها حَبْلاً وَلا مَرَسَا
وَأحْي مَا طَمَستْ منه العُدَاةُ كَما ... أحْيَيتَ مَن دعوة المَهديِّ ما طُمسَا
أيَّامَ صرْتَ لنصر الحقِّ مُسْتبقاً ... وبتَّ منْ نُور ذَاكَ الهُدي مُقْتَبسَا
وَقُمتَ فيها بأمرِ الله مُنْتصراً ... كالصَّارم اهْتَزَّ أو كالعارض انْبَجَسَا
تَمْحُو الذي كَتبَ التَّجْسيمُ من ظُلَم ... والصُّبحُ مَاحيَةٌ أنْوارُهُ الغَلَسَا
وَتَقْتَضي المَلكَ الجبَّارَ مُهْجَتَهُ ... يَومَ الوَغَى جَهْرَةً لا تَرْقُبُ الخُلَسَا
هَذي وَسَائلُهَا تَدْعُوكَ من كَثَب ... وَأنْتَ أفْضلُ مَرْجُوٍّ لمَنْ يَئسَا
وَافَتْكَ جَارية بالنُّجْح رَاجيَةً ... منْكَ الأميرَ الرِّضَى والسَّيِّدَ النَّدسَا
خَاضَتْ خُضَارَةَ يُعْليهَا وَيُخْفضُهَا ... عُبَابُهُ فَتُعَاني اللِّين وَالشَّرَسَا

وَرُبَّمَا سَبَحَتْ وَالرِّيحُ عَاتِيةٌ ... كَمَا طَلَبتْ بِأَقْصَى شَدِّه الفَرَسَا
تَؤُمُّ يحيى بْنَ عبد الواحد بْن أَبي ... حَفْص مُقَبِّلَةً مِنْ تُرْبِه القُدُسَا
مَلْكٌ تَقَلَّدَت الأَمْلاكُ طَاعَتَه ... دِيناً وَدُنْيَا فَغَشَّاهَا الرِّضَى لبَسَا
مِنْ كُلِّ غَادَ عَلَى يُمْنَاه مُسْتَلماً ... وَكُلِّ صَاد إلى نُعْمَاهُ مُلْتَمِسَا
مُؤَيَّدٌ لَوْ رَمَى نَجْماً لَأَثْبَتَهُ ... ولو دَعَا أُفُقاً لبَّى وما احتَبَسَا
تَاللّه إنَّ الذي تُرْجَى السعُودُ لهُ ... مَا جَالَ في خَلَد يوماً ولا هَجَسَا
إمَارَةٌ يَحْمِلُ المقْدَارُ رَايَتَهَا ... ودولةٌ عزُّهَا يَسْتَصْحبُ القَعَسَا
يُبْدي النَّهارُ بها مَن ضَوئه شَنَباً ... ويُطْلِعُ اللَّيلُ من ظَلْمَائِه لَعَسَا
مَاضِي العَزيمَة والأَيَّامُ قدْ نَكَلَتْ ... طَلْقُ المَحيَّا وَوَجْهُ الدَّهر قَدْ عَبَسَا
كَأَنَّهُ البَدرُ والعَلْيَاءُ هَالتُهُ ... تَحُفُّ من حَوله شُهْبُ القَنَا حَرَسَا
تَدْبيرُهُ وَسعَ الدُّنيا وَما وَسعَتْ ... وَعُرْفُ مَعْرُوفهَ وَاسَى الوَرَى وَأَسَا
قَامَتْ عَلى العَدل والإحسان دَعْوتُهُ ... وأَنْشَرتَ من وُجود الجود ما رُمسَا
مُبارِكٌ هَدْيُهُ بَاد سَكينتُهُ ... ما قَامَ إلّا إلى حُسنَى وَما جَلَسَا
قَدْ نورَ الله بالتَّقوَى بَصيرتَهُ ... فَما يُبَالي طُرُوقَ الخَطْب مُلْتَبِسَا
بَرَى العُصَاةَ وَرَاشَ الطائعينَ فَقُلْ ... في الليثَ مُفْترساً والغَيْثُ مُرْتَجِسَا
وَلَمْ يُغادرْ عَلى سَهْل ولا جَبَل ... حيًّا لَقاحاً إذا وفَّيتَهُ بَخَسَا
فَرُبَّ أَصْيَدَ لا تُلْفي بِه صَيَداً ... وَرُبَّ أَشْوَسَ لا تَلْقَى لَهُ شَوَسَا
إلى المَلائك يُنْمَى وَالمُلُوك مَعاً ... في نَبْعة أَثْمَرَتْ للمَجْد ما غَرَسَا
من سَاطعَ النُّور صَاغَ الله جَوْهَرَهُ ... وَصانَ صيغَتَهُ أَن تَقْرَبَ الدَّنَسَا
لَهُ الثَّرَى والثُّرَيَّا خُطَّتَان فَلا ... أَعَزَّ مِنْ خُطّتَيْه مَا سَمَا وَرَسَا
حَسْبُ الذي بَاعَ في الأَخْطَار يَرْكَبُهَا ... إلَيْه مَحْيَاهُ أَنَّ البَيعَ مَا وُكسَا
إنَّ السّعيدَ امْرُؤٌ أَلْقَى بحَضْرته ... عَصَاهُ مُحْتَزِماً بالعدل مُحْتَرِسَا
فظلَّ يُوطنُ من أَرْجَائهَا حَرَماً ... وَباتَ يُوقدُ من أَضْوَائهَا قَبَسَا
بُشْرَى لعبَد إلى البَاب الكَريم حَدَا ... آمَالَهُ وَمَنَ العَذب المَعين حَسَا
كَأَنَّمَا يَمْتَطي واليَمن يَصْحَبُهُ ... مَنَ البحار طَريقاً نَحْوَهُ يَبَسَا
فَاسْتَقبلَ السَّعْدَ وَضَّاحاً أَسرَّتُه ... مَن صَفْحَة غَاضَ منها النُّورُ فَانْعَكَسَا
وَقَبَّلَ الجُودَ طَفَّاحاً غَوارِبُهُ ... مَنْ رَاحة غَاصَ فيهَا البَحرُ فَانْغَمَسَا
يَا أَيُّهَا المَلكُ المَنْصُورُ أَنْتَ لَهَا ... عَلْيَاءُ تُوسعُ أَعْدَاءَ الهُدَى تَعَسَا
وَقَدْ تَوَاتَرت الأَنْبَاءُ أَنَّكَ مَنْ ... يُحْيي بقَتْل مُلُوك الصُّفْر أَنْدَلُسَا
طَهِّرْ بِلادَكَ مِنْهُمْ إنَّهُمْ نَجِسٌ ... وَلا طَهَارَةَ ما لَمْ تَغْسِلَ النَّجَسَا

وَأَوْطِئ الفَيْلقَ الجَرَّارَ أَرْضَهُمُ ... حَتَّى يُطَأْطِئَ رَأساً كُلُّ مَنْ رَأَسَا
وَانْصُرْ عَبيداً بأَقْصَى شَرْقِهَا شَرِقَتْ ... عُيُونُهُمُ أَدْمُعاً تَهْمي زَكًا وَخَسَا
هُمْ شِيعَةُ الأَمْرِ وَهْيَ الدَّارُ قَدْ نُهِكَتْ ... دَاءً وَمَا لَمْ تُبَاشِرْ حَسْمَهُ انْتَكَسَا
فَامْلأْ هَنيئاً لَكَ التَّمْكِينُ سَاحَتَهَا ... جُرْداً سَلاهِبَ أَوْ خَطِّيَّةً دُعُسَا
وَاضْرِبْ لَهَا مَوْعِداً بِالفَتْحِ تَرْقُبُهُ ... لَعَلَّ يَومَ الأَعَادي قَدْ أَتَى وَعَسَى

دراسة الجوانب الموضوعيّة في القصيدة، منها ما يلي:

أولاً: مناسبة النَّص:

نظم الشاعر هذه الأبيات أثناء محاصرة النصارى لمدينته (بلنسية).

ثانياً: الأفكار الجزئية:

١- طلب المعونة من أمير تونس بإنقاذ مدينة (بلنسية).

٢- تصوير الشاعر المآسي التي أحدثها النّصارى في مدينته.

٣- تحسر الشاعر على الأندلس.

٤- استنهاض همَّة أمير تونس.

ثالثاً: تعليق عام على النَّص:

١- اختار الشاعر الألفاظ الرّقيقة السّهلة عند حديثه عن حالة الأندلس.

٢- استخدم الشاعر كلمات مليئة بحروف الصَّفير لتعطي جرساً موسيقياً بالغ الأثر.

٣- لجأ الشاعر لبعض الألفاظ التي تدل على تحسره (يا للجزيرة...، يا للمساجد...)

٤- استخدم الشاعر الألفاظ القوية التي تعبِّرعن معاني القوة والعزة في آخر الأبيات

٥- النّزعة دينية العاطفة، حزينة الغرض.

المبحث الثالث

الإيقاع الموسيقي في سينيَّةِ ابن الأبَّار

أولاً: إيقاع الوزن:

الوزن في اللغة: هو الثّقل والخفّة. وعند العروضيين ما بنت عليه العرب أشعارها، وقد وزن الشعر وزناً فاتزن[١].

فالوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن[٢]. والوزن هو إيقاع حاصل من المقاطع الموسيقية المتمثلة في الحركات والسكنات والتفعيلات، والأوزان الموسيقية في الشعر العربي هي ما" ألفتها الآذان وطربت لها النفوس فوقّع عليها الشعراء أشعارهم طوال قرون عدّة[٣].

جعل الخليل بن أحمد الفراهيدي أجناس الأوزان الموسيقية خمسة عشر وزناً، وهي:" الطويل والمديد والبسيط في دائرة، ثم الوافر والكامل في دائرة، ثم الهزج والرجز والرمل في دائرة، ثم المتقارب وحده في دائرة. وقد جاء الأخفش الأوسط وزاد وزناً سادس عشر استخرجه من الدائرة الخامسة"، ولم يزد العلماء شيئاً بعد الأخفش، ولم يجرؤ الشعراء على الإتيان ببحرٍ جديد إلّا ما ندر...[٤].

نظم ابن الأبَّار سينيّته على وزن من الأوزان الشعرية التي طرقها شعراء الأندلس وهو وزن البسيط.

ولعلّ وزن البسيط أكثر الأوزان الشعرية شيوعاً، وقد قام إبراهيم أنيس باستقراء كل ما جاء في "الجمهرة، والمفضليات، والأغاني" وبعض الدواوين

(١) لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف- القاهرة، ج١٣، ص٤٤٦ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، دار الجيل- بيروت، ط٥، ١٤٠١ه/ ١٩٨١م،ج١، ص١٣٤.

(٣) المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: إميل بديع، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩١م، ص١٦٤.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر، ط٤، ١٩٩١م،ج١، ص١٦.

للكشف عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى مطلع القرن الرابع الهجري، وخلص إلى أنّ نسبة شيوع الأوزان في كتابي " الجمهرة، والمفضليات " على النحو التالي: " الطويل ٣٤، الكامل ١٩، البسيط ١٧ ... "[١].

ويتضح في ذلك أنّ اعتماد ابن الأبّار على البسيط في البناء الموسيقي دليل على اقتداره وتفوقه الشعري؛ ويتميز البسيط بأنّ "طبيعته الإيقاعية -كما يرى بعض النقاد- تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، وهو يكثر فى الشعر الفصيح والشعبي "[٢].

كما يلاحظ أن هذه الكثرة في الشعر الديني؛ ونعلل لهذا بطواعية هذا البحر لظاهرة الإنشاد، وبخاصة الإنشاد الديني، فهو يعطي التموج والإنسانية، والإقاع الذي يعطي النّفس حالة من حالات السمو والصفاء. وفي البسيط صلاحيّة لتقبل العنيف والرقيق الباكي من الكلام كما قال عنه عبد الله الطيب[٣].

سُميّ هذا البحر "بسيطاً" لانبساط أسبابه وتواليها في أوائل أجزائه السُّباعية. وهو أكثر رقّةً من البحر الطويل، ويستعمل تاماً ومجزوءاً.

أولاً: البسيط التّام:

وزنه: مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ ××× مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ثانياً: البسيط المجزوء:

وزنه: مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ ××× مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وزن البسيط الذي بنى عليه ابن الأبّار سينيّته هو البسيط التّام ويتركب موسيقياً في الدائرة العروضية من إيقاع تفعيلتي (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ) على هذا النحو:

(١) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٥٦م. ص١٩١ .
(٢) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ص١٧٥ .
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، ج١، ص٥٠٨.

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ ××× مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

غير أن البسيط التّام لا يأتي في الشعر إلا وعروضه (مخبونة)، وضربه (أحياناً مخبون؛ وأحياناً مقطوع).

الصورة الأولى من البسيط التّام: العروض مخبونة والضرب مثلها، وزنها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ××× مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

ونلاحظ أن تفعيلة العروض والضرب (الرابعة والثامنة) قد طرأ عليهما تغيير بالخبن؛ والخبن هو (حذف الحرف الثاني الساكن (السين، والألف). مُسْتَفْعِلُنْ تصبح (مُتَفْعِلُنْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (مَفَاعِلُنْ). أمّا فَاْعِلُنْ تصبح (فَعِلُنْ)[1]. لتأكيد ما ذهبنا إليه حسب قول ابن الأبّار في سينيّته[2]:

سُرْعَانَ مَاعَاثَ جَيْشُ الْكُفْرِ وَاحَرَبَا عَيْثُ الدَّبَى فِي مَغَانِيْهَا الَّتِي كَبَسَا

وتقطيعه:

سُرْعَانَ مَاعَاثَ جَيْ شُلْكُفْرِ وَا حَرَبَا ××× عَيْثُ دْدَبَى فِي مَغَانِيْ هَلْ لَتِي كَبَسَا

٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ××× ٥///٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

عندما قطّعنا البيت وجدنا أنّ التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الأوّل الّتي تُسمَّى عروضاً، ومن الشّطر الثّاني الّتي تُسمَّى ضرباً قد أصابهما الخبن فصارتا (فَعِلُنْ) مما يعني أن وزن البسيط في هذا البيت جاء مخبوناً في العروض والضرب.

الصورة الثّانية من البسيط التّام: العروض مخبونة والضّرب مقطوع وزنها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

ونلاحظ أن تفعيلة الضرب (الثّامنة) قد طرأ عليها تغيير بعلة بالقطع وهي (حذف سكان الوتد المجموع من آخر التفعيلة (النّون) وتسكين ما قبله. مُسْتَفْعِلُنْ

(١) دراسات في العروض والقافية: عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي- مكة المكرمة، ط ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٣٩ .

(٢) الديوان: ص٤٠٩.

تصبح (مُسْتَفْعِلْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (مَفْعُوْلُنْ). أمّا فَاعِلُنْ تصبح (فَاعِلْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (فَعْلُنْ)[١]. ولا يوجد مثال لذلك في سينيّة ابن الأبّار.

إذاً من خلال ما سبق ذكره نجد سينيّة ابن الأبّار جاءت من أوّلِها إلى آخرها مخبونة العروض والضرب.

تدخل هذا الوزن زحافاتٌ عدّة، منها: الخبل: هو حذف الحرفين الثاني والرابع السّاكنان(مُسْتَفْعِلُنْ) تصبح (مُتَعِلُنْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (فَعِلَتُنْ). وكذلك يدخل عليه زحاف: الطّي: هو حذف الرّابع السّاكن(مُسْتَفْعِلُنْ) تصح (مُسْتَعِلُنْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (مُفْتَعِلُنْ)[٢].

ومن العلل الّتي تدخل على هذا الوزن: علّة التّذييل: هي زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع (مُسْتَفْعِلُنْ) تصبح (مُسْتَفْعِلُنْنْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (مُسْتَفْعِلَانْ). أمّا (فَاعِلُنْ) تصبح (فَاعِلُنْنْ) ولسهولة النطق بها حُوّلت إلى (فَاعِلَانْ)[٣].

والزحافات التي دخلت حشو أبيات السّينيّة هي الخبن، والطّي فقط. مثال الخبن، قوله[٤]:

وَهَبْ لَهَا مِنْ عَزِيْزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عَزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسَا

وتقطيعه:

وَهَبْ لَهَا مِنْ عَزِيْ زِ نْنَصْرِ مَلْ تَمَسَتْ ××× فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عَزْ زُ نْنَصْرِ مُلْ تَمَسَا

//٥//٥ /٥//٥/٥ ///٥ ××× //٥//٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ ///٥

مَفَاعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ××× مَفَاعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

(١) علم العروض التطبيقي: نايف معروف، وعمر الأسعد، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع- لبنان، ط٥، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٧٦.
(٢) المرجع نفسه والصحفة.
(٣) المرجع نفسه: ص٧٧.
(٤) الديوان: ص١٨٥.

من خلال تقطيع هذا البيت نجد تفعيلات حشو البيت جاءت مخبونة، وهي التفعيلة: الأولى، من صدر البيت، والخامسة، من عجز البيت.

مثال الطي، والخبن معاً، قوله[1]:

وَابْتَزَ بِزَّتَهَا مِمَّا تَحَيَّفَهَا تَحَيُّفَ الْأَسَدِ الضَّارِي لِمَا افْتَرَسَا

وتقطيعه:

وَبْتَزَ بِزْ زَتَهَا مِمْمَا تَحَيْ يَفَهَا ××× تَحَيْيَفَلاَ سَدِ ضْ ضَارِي لِمَفْ تَرَسَا

٥/// ٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ××× ٥//٥/// ٥/// /٥/٥/٥ ٥///٥/

مُفْتَعَلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ××× مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

جاءت تفعيلات حشو هذا البيت مطويّة، ومخبونة. فالمطويّة، هي التفعيلة: الأولى من صدر البيت، أمّا المخبونة هي التفعيلة: الثانية، من صدر البيت، والخامسة، والسادسة، من عجز البيت.

وقد يأتي حشو البيت كله خالياً من الخبن، والطي، كما ذكر سابقاً في مثال الصورة الأولى من البسيط التام لسينيّة ابن الأبّار.

ثانياً: إيقاع القافية:

تعد القافية ركيزةً من ركائز العمل الفنّي في الشّعر، وهي (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتاً واتّفقت أوزانه وقوافيه)[2]. وتمكن أهميّة القافية في الشعر الملتزم في كونها(ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبراً، وقوّة جرس)[3]. ويلتزم الشاعر تكرارها في سائر أبيات القصيدة، ومن هنا يعرّف عبد العزيز عتيق القافية بأنها:(المقاطع الصوتية

(١) المصدر نفسه: ص٤٠٩.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق، ص١٥١.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجدي، دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩م، ص٧١.

التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت. فأول بيت في قصيدة الشعر الملتزم يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي، ومن حيث نوع القافية)[١].

ومن مظاهر اهتمام النقد القديم بالقافية اختلاف النقاد اختلافاً كبيراً في تعريفها، ورغم هذا الاختلاف فإنّ الأرجح هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا ابن رشيق القيرواني يورد رأي الخليل في تعريف القافية وهو المذهب الصحيح عنده فقال:(القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)[٢].

ووفقاً لتعريف الخليل فموطن القافية أحياناً تكون التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني، وهي(مُلْتَبِسَا) من قول ابن الأبّار[٣]:

قَدْ نَورَّ اللهُ بِالتَّقوَى بَصِيرتَهُ فَما يُبَالِي طُرُوقَ الخَطْبِ مُلْتَبِسَا

وأحياناً تكون القافية مشتركة بين التفعيلة الأخيرة وقبلها من الشطر الثاني، من قول ابن الأبّار[٤]:

أدْرِكْ بِخيلكَ خَيْلَ اللهِ أنْدلسا إنّ السبيلَ إلى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

القافية هي (هَاْ دَرَسَا) من تفعيلتيَ (مَنْجَاتِهَا دَرَسَا)، وهذا أكثر شيوعاً في السِّينيّة؛ وهكذا تتكرر مجموعة من الأصوات في فترات زمنية منتظمة من أول بيت في السِّينيّة إلى آخر بيت فيها.

جاءت قافية السِّينيّة مطلقة موصولة(ولا تكون القافية مطلقة إلا بأربعة أحرف: ألف ساكنة مفتوح ما قبلها من الروي، ويا ساكنة مكسور ما قبلها من

(١) علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، ص١٣٤.
(٢) العمدة: ابن رشيق، ص١٥١.
(٣) الديوان: ص٤٠٨.
(٤) المصدر نفسه، والصفحة.

الروي، وهاء متحركة أو ساكنة مكنية)[١]. ويحسن بنا هنا أن نستبين الحروف اللازمة في قافية السِّينيّة، وهي:

١- حرف الرَّوي:

تبنى القصيدة العموديّة على حرفٍ محددٍ يلتزم الشاعر تكراره في سائر أبيات القصيدة، ويسمى اصطلاحاً الرّوي وهو:(أثبت حروف البيت وعليه تبنى المنظومات. وهو يكون من أي حروف المعجم وقع إلّا حروفاً تضعف ولا تثبت كألف الترنُّم وواوه ويائه وها الوقف، وهاءات التأنيث إذا كان ما قبلها متحركاً، والألف التي تلحق علماً للتثنية، والواو التي تدل على الجمع إذا كان مضموماً ما قبلها... وغير ذلك من الحروف)[٢].

وقد اختار ابن الأبّار حرف (السين) المطلق ليكون رويًّا لقصيدته كما في قوله[٣]:

مُباركٌ هدْيُهُ بادٍ سَكِينتُهُ ما قَامَ إلّا إلى حُسْنى ولا جَلَسَا

فحرف الروي في البيت (السّين) التي قبل ألف الاطلاق في (جَلَسَا) وبها تسمى القصيدة سينيّة ابن الأبَّار، وهي من أشهر السينيات، والسينيّة تمتاز بالعطاء الموسيقي وجمال الجرس. وتسمى حركة الروي المطلق المجرى وهي هنا فتحة السّين

٢- الوصل:

حرف لينٍ ينشأُ عن إعراب القافية المتحركة بالفتحة أو الضّمة أو الكسرة، ولا يكون شيء من حروف المعجم وصلاً غير هذه الأحرف الأربعة: الألف، والواو،

(١) العقد الفريد: ابن عبد ربه،دار الكتب العلمية- بيروت،ط١، ١٤٠٤هـ، ص٣٤٤ .
(٢) اللزوميات: أبو العلاء، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، ١٩٦١م، ص٦ .
(٣) الديوان: ص٤٠١١.

والياء، والهاء المكنية[١]. وقد جاءت هذه القصيدة موصولة بالألف، نحو قوله[٢]:

كأنّهُ البدرُ والعلياءُ هالتُهُ تَحُفُّ من حولهِ شُهْبُ القَنَا حَرَسَا

ففي البيت الرّوي (السّين) الموصولة بالألف الناتجة عن إشباع حركة السين، وهي الفتحة وبذلك تكون الألف التي بعد السين في (حَرَسَا) آخر البيت وصلاً وهي مُلْتَزمة في أبيات القصيدة كلّها.

٣- عيوب القافية:

تلحق القافية عيوب يرى النُّقّاد ضرورة تجنبها في صناعة الشعر حتى يسلم الشعر من الخطأ والعيب، وهذه العيوب منها ما يختص بالروي أو حركته، ومنها بما تختص بما قبل الروي من الحروف والحركات، ومنها ما يختص بكلمة القافية، وقلّما يخلو شعر شاعر من مأخذٍ، ويسلم من عيب في الوزن أو القافية.

وفي سينيّة الأبّار التي بين أيدينا نقف على عيبٍ واحدٍ من عيوب القافية وهو سِنادُ الرِّدف.

والرِّدف هو حرف العلة الواقع قبل الرّوي من غير فاصلٍ بينهما، وقد يكون: (ألفاً) أو (واواً) أو (ياءً). أمّا سِنادُ الرِّدف هو(أن يجمع الشاعر بين قافية مُرْدفة وأخرى مجرّدة من الرِّدف في قصيدة واحدة)[٣]. كقوله[٤]:

فَرُبَّ أصْيدَ لا تُلْفي به صيداً ورُبَّ أشْوس لا تُلْقى له شَوَسَا

إلى الملائكِ يُمْنى والمُلُوك معاً في نَبْعةٍ أثمرتْ للمجد ما غَرَسَا

يلاحظ أنّ الشاعر ردف البيت الأول بـ (واو المدّ) ولم يردف البيت الثاني.

(١) العقد الفريد: ابن عبد ربه، ص٣٤٤ .
(٢) الديوان: ص٤١١ .
(٣) علم العروض التطبيقي: نايف معروف، وعمر الأسعد، ص١٩٣.
(٤) المرجع نفسه، و الصفحة.

٤- ألقاب القافية:

ومن ألقاب القافية التي ورد ذكرها في سينيّة ابن الأبّار من أوّلها إلى آخرها قافية المتراكب، وهي:(التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة حروف متحركة)، كقوله[١]:

مَدائنٌ حَلَّهَا الإشْراكُ مُبْتَسمًا جَذْلَانَ وَارْتَحلَ الإيمانُ مُبْتَئِسَا

فالقافية (مُبْتَئِسَا) والملاحظ فيها الفصل بين الباء الساكنة، والألف الساكنة ثلاثة حروف متحركة وهي(التاء، والهمزة، والسين)، فتصبح القافية (/٥ ///٥) سبب خفيف تليه فاصلة صغرى، بالنظام المقطعي العروضي.

هكذا اتسمت القافية في السّينيّة بجرس خافت وإيقاع موسيقي طروب، مما جعل السامع أو القارئ يطرب لهذا التّردد الصّوتي الذي يطرق أُذنه.

ثالثاً: إيقاع التَّصريع:

نَبَّهَ النُّقّاد إلى ضرورة التّصريع في القصيدة وبخاصةٍ في مطلعها، وهو ما يستحسن إذا لم يكن صادراً عن تكلّف. واعلم أن التصريع في الشعر بمنزلة السّجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشّعر أنه قبل كمال البيت الأوّل من القصيدة تعلم قافيتها، وشبه البيت المُصرَّع له مصراعان متشاكلان. وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام[٢].

وأوّل من تحدث عن التصريع في الشعر من النقّاد قدامة بن جعفر، وذلك في نعت قوافي الشعر، حيث قال: (أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتاً أُخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر

(١) الديوان: ص٤٠٨ .

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين، المكتبة العصرية للطباعة والنشر- بيروت، ط١٤٢٠هـ، ص٢٣٧.

وسعة بحره...)[١].

وابن الأبَّار له النصيب الأوفر في تصريع أبيات سينيَّته، حيث صرَّعَ في المطلع، بقوله[٢]:

أدْرِكْ بخيلكَ خَيْلَ الله أنْدلسا إنّ السبيلَ إلى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

ونلاحظ التّصريع في (أنْدلسا و درسا)، مما أسهمتا في موسيقية البيت. ثم أتى بعد المطلع بأبياتٍ مصرّعة، قال[٣]:

فَمِنْ دَسَاكِرَ كانت دُونها حرسا ومِنْ كنائس كانت قبلها كُنُسَا

ويظهر إبداع الشاعر من خلال التآلف الموسيقي الذي حدث بين هذين الكلمتين (حرسا، وكنسا). وقال أيضاً[٤]:

مِنْ كُلِّ غادٍ على يمناهِ مُسْتلما وكُلِّ صادٍ إلى نُعْماه مُلْتمسا

والشاعر لجأ لهذا التصريع في كلمتي (مستلما، وملتمسا) ليعطي البيت نغمة موسيقية صاخبة.

رابعاً: إيقاع التّكرار:

هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التّعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده النّاظم في شعره أو نثره[٥].

وقد عرفت القصيدة العربية منذ زمن بعيد هذه الوسيلة اللّغوية والايحائية التي تؤدي وظيفة تعبيرية تساعد على زيادة فعالية القصيدة[٦].

ومثال التكرار في سينيّة ابن الأبَّار قوله[٧]:

(١) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب – القسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ، ص١٤.
(٢) الديوان: ص٤٠٨.
(٣) المصدر نفسه: ص٤٠٩.
(٤) المصدر نفسه: ص٤١٠.
(٥) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر- بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.
(٦) بناء القصيدة الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة- الكويت، ١٩٨١م، ص٦٠.
(٧) الديوان: ص٤٠٩.

فَأينَ عيشٌ جَنَيْنَاهُ بها خَضِراً وَأينَ غُصنٌ جَنَينَاهُ بها سَلِسَا

ولا شكّ أنّ الشاعر أفلح في استخدام الموسيقى الّتي أكسبت البيت جرساً موسقيًّا عذباً باستخدامه الواضح للتكرار في مصرعي البيت بين جميع الكلمات (فأين، وأين، عيشٌ، وغصنٌ...) وهكذا.

وكذلك قوله[1]:

فَظَلَّ يُوطِنُ مِنْ أرْجَائِهَا حَرَماً وَبَاتَ يُوقِدُ مِنْ أضْوائِهَا قَبَسَا

استخدم الشاعر التكرار في مصرعي البيت مما أكسبه نوعاً من الموسيقى الداخلية.

خامساً: إيقاع الجناس:

هو تشابه الكلمتين في اللفظ[2]. وينقسم إلى قسمين تام وغير تام، فالتّام أن يتفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسّكنات، وترتيبها[3].

والجناس غير التّام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السّابقة الّتي يجب توافرها في الجناس التّام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسّكنات، وترتيبها[4].

والجناس في سينيّة ابن الأبّار جاء في مواضع عديدة ومن أمثلته التي أضافت إلى البيت لوناً موسيقياً قوله[5]:

وقمت فيها بأمرِ الله مُنتصراً كالصارمِ اهْتزَّ أوْ كالعارضِ انْبَجَسَا

فالموسيقى التي أكسبها الجناس الناقص واضحة في المصراع الثاني من

(١) المصدر نفسه: ص٤١١.

(٢) مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، حققه: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، ص٥٤١ .

(٣) علم البديع: عبد العزيز عتيق، ص١٣٩.

(٤) المرجع نفسه: ص١٤٤.

(٥) الديوان: ص٤١٠ .

البيت بين (كالصارم، كالعارض) الأولى بمعنى القاسي، والثانية بمعنى القريب.

ومن الجناس قوله[١]:

وَافتْكَ جَارِيةً بالنُّجحِ راجِيةً مِنْكَ الأميرَ الرِّضى والسّيِّد النَّدِسا

الملاحظ أنّ الشاعر أفلح في استخدام الموسيقى التي أكسبت بيته جرساً موسقيًّا عذباً بين كلمتي (جارية، راجية) الأولى بمعنى اللفظ الذي يستخدم للإناث العبيد. والثانية بمعنى الأمل.

وكذلك قوله[٢]:

برَى العُصاةَ ورَاشَ الطائعِينَ فقُلْ في اللّيثِ مُفْترِساً والغيثُ مُرْتَجِسَا

من البيت نجده زيّن إيقاع الموسيقى من خلال استخدامه للجناس الناقص في الشطر الثاني بين (الليث مفترساً، الغيث مرتجسا) الأولى بمعنى حيوان مفترس، والثانية بمعنى صوت الغيث.

سادساً: إيقاع الصَّفير:

الصَّفير لغةً: صوت يشبه صوت الطائر.

اصطلاحًا: صوت زائد يخرج من بين الثّنايا وطرف اللّسان عند النّطق بأحد حروفه[٣].

وحروفُ الصَّفيرِ ثلاثة هي: (الصّاد، والزّاي، والسّين). وأقوى هذه الحروف حرف الصّاد لما فيه من استعلاء وإطباق[٤].

سُمِّيت حروف الصَّفير لأنّك تسمع لها عند النّطق صوتاً يشبه صوت بعض الطّيور[٥]:

(١) الديوان: ٤١٠.
(٢) المصدر نفسه: ص٤١١ .
(٣) غاية المريد في علم التجويد: عطية قابل نصر، القاهرة، ط٧، ص١٤٤.
(٤) المرجع نفسه، والصفحة.
(٥) المرجع نفسه، والصفحة.

١- الصَّاد تشبه صوت الأَوَزِّ.

٢- الزَّاي تشبه صوت النَّحل.

٣- السِّين تشبه صوت الجراد.

وعندما ننظر إلى سينيَّة ابن الأَبَّار نجد مجموعة من الكلمات ملئية بحروف الصَّفير التي تعطي جرساً موسيقياً بالغ الأثر.

فحرف الصَّاد ورد في السِّينيَّة (٢٦) مرة، وحرف الزَّاي ورد(١٠) مرات، وحرف السِّين ورد(١٢٠) مرة. ومثال ما وَرَدَ من الحروف الثلاثة مع التكرار لِكُلِّ حرفٍ في بيتٍ واحدٍ قوله[١]:

وَهبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصرِ ما الْتَمسَتْ فَلَمْ يَزلْ مِنْكَ عَزُّ النَّصر مُلْتَمَسَا

الملاحظ في هذا البيت تكرار حرف الزَّاي أربع مرات، وكلّ من حرف الصَّاد، وحرف السِّين، مرتين.

خاتمـــة

الحمد لله الّذي بنعمته تَتِمُّ الصّالحات، وأُصلي وأُسلم على النّبيّ المصطفى وعلى آله وأصحابه المستكملين الشّرفاء، وبعد:

جاءت هذه الدّراسة تحت عنوان: (الإيقاع الموسيقيّ في القصيدة السّينيّة للشّاعر ابن الأبّار القضاعي البلنسي).ومن هنا توصّل الباحث إلى النّتائج التّالية:

١- نظم الشّاعر قصيدته السّينيّة على أكثر الإيقاعات الموسيقيّة شيوعاً في إبداع الشّعراء الفحول وهو البسيط؛ ممّا يدلّ على الاقتدار الفنّيّ والتّفوّق الشّعري.

٢- وزن البسيط الذي بنى عليه ابن الأبّار سينيّته هو البسيط التّام.

(١) الديوان: ص٤٠٨.

٣- خلت السّينيّة من الاضطراب في إيقاع الوزن، والزِّحافات القبيحة، مثل الخبل، مع شيوع زحاف الخبن في أبيات السّينيّة.

٤- جاءت السّينيّة من أوَّلِها إلى آخرها مخبونة العروض والضرب، والزحافات التي دخلت حشو أبياتها هي الخبن، والطّي فقط.

٥- اختار الشّاعر للرويّ حرفاً يتميّز بالعطاء الموسيقيّ وهو السّين لما فيها من خفّة صوتٍ، وجمال جرسٍ.

٦- جاءت السّينيّة موصولة بحرف لينٍ وهو (الألف) الذي ينشأُ عن إعراب القافية المتحركة بالفتحة أو الضّمة أو الكسرة.

٧- خلت القافية في السّينيّة من العيب، فيما عدا عيب وحيد، وهو سِنَادُ الرِّدف الذي جاء في بيتٍ واحدٍ فقط.

٨- من ألقاب القافية التي وَرد ذكرها في سينيّة ابن الأبَّار من أوَّلها إلى آخرها هي قافية المتراكب.

٩- أكثر الشّاعر من ظاهرة التّصريع، والجناس، والتّكرار في مقطوعات السّينيّة دون تكلّف.

١٠- استخدم الشّاعر كلمات مليئة بحروف الصَّفير وهي:(الصّاد، والزّاي، والسّين) لتعطي جراساً موسيقيًّا بالغ الأثر.

التوصيات:

١- أوصي الباحثين من بعدي بمزيدٍ من الدراسات العروضيّة في الشعر العربي.

المصادر والمراجع

١- الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجدي، دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩م.

٢- الأسلوب: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ٢٠٠٣م.

٣- الأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط١٠، ٢٠٠٢ م.

٤- بناء القصيدة الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة- الكويت، ١٩٨١م.

٥- تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

٦- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر- بغداد، ١٩٨٠م.

٧- دراسات في العروض والقافية: عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي- مكة المكرمة، ط ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

٨- ديوان ابن الأبّار: محمد بن الأبار القضاعي البلنسي، تحقيق: عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية- المملكة المغربية، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.

٩- العقد الفريد: ابن عبد ربه،دار الكتب العلمية- بيروت،ط١، ١٤٠٤هـ.

١٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، دار الجيل- بيروت، ط٥، ١٤٠١ه/ ١٩٨١م.

١١- علم العروض التطبيقي: نايف معروف، وعمر الأسعد، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع- لبنان، ط٥، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

١٢- علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت.

١٣- عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة.
١٤- غاية المريد في علم التجويد: عطية قابل نصر، القاهرة، ط٧.
١٥- اللزوميات: أبو العلاء، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، ١٩٦١م.
١٦- لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف- القاهرة.
١٧- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين، المكتبة العصرية للطباعة والنشر- بيروت، ط١٤٢٠هـ.
١٨- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر، ط٤، ١٩٩١م.
١٩- مسائل في الإبداع والتصوير: جمال عبد الملك، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢٠- المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: إميل بديع، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢١- مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، حققه: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية- بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.
٢٢- المقتضب من تحفة القادم: ابن الأبّار، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتب الإسلامية، ط٢، ١٩٨٢م.
٢٣- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٥٦م.
٢٤- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: المقري التلمساني، دار صادر بيروت – لبنان.
٢٥- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب – القسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ.

آليات السرد في شعر عبد الرازق عبد الواحد

د. ماجدة زين العابدين حسن الصديق[1]

الملخص

موضوع البحث آليات السرد في شعر عبد الرازق عبد الواحد، أما عن المحاور الأساسية التي دار حولها فهي : الحدث – الشخصية – الحوار – المكان – الزمان، وهي العناصر السردية التي وظفها الشاعر في خطابه الشعري، ويهدف البحث إلى الكشف عن مدى الانسجام بين الرؤية التي استندت عليها تجربة الشاعر وما اعتمد في صياغتها من عناصر القصيدة السردية.

ويعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي أساساً ؛ باعتبار ما يمكننا منه هذا المنهج من آليات في سبر أغوار النص، و الوقوف على خصوصياته وأبرز سماته.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها : ظهور ما يمكن تسميته ب " القصيدة السردية " في شعر عبد الرازق عبد الواحد ؛ و هي القصيدة التي استعارت من القصة بعض أدواتها الفنية ؛ مثل الحدث والشخصية والحوار والمكان والزمان، وقد جاء اختيار الشاعر لهذه العناصر وفقاً لحاجة القصيدة إليها و وفقا لأهمية هذه العناصر في تجسيد أبعاد القصيدة الشعورية والفكرية.

الكلمات المفتاحية :

السرد – شعر – عبد الرازق عبد الواحد.

(١) أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية – كلية الآداب و الفنون. جامعة حائل.

Abstract

The topic of the study is the mechanisms of narration in the poetry of Abdel Razek Abdel Wahid, as for the main themes that revolved around it: event - personality - dialogue - place - time, which are the narrative elements that the poet employed in his poetic discourse. The research aims to reveal the extent of harmony between the vision that The poet's experience and the narrative poem's formulation depended on it. The research adopted the descriptive and analytical method. Considering what we can do from this approach in terms of mechanisms in exploring the depths of the text, and standing on its specifics and most prominent features. The study reached several results, the most important of which were: The emergence of what could be called the «narrative poem» in the poetry of Abd al-Raziq Abd al-Wahid; And it is the poem that borrowed from the story some of its artistic tools; Such as event, character, dialogue, place and time. The poet's choice of these elements came according to the poem's need for it and according to the importance of these elements in embodying the poem's emotional and intellectual dimensions Key words: Narration - Poetry - Abdel Razek Abdel Wahid.

Key words:

Narration - Poetry - Abdel Razek Abdel Wahid.

مقدمـــــة

الحمد لله الذي أنزل القرآن بلسان عربي مبين، وجعله حجة على الثقلين أجمعين ومعجزة لسيد المرسلين، بشيرًا ونذيرًا إلى يوم الدين، أما بعد :

فقد اتجه الشعر الحديث إلى الإفادة من تقنيات الفنون الأدبية المختلفة، كالرواية والقصة، وأصبح السرد من مزايا هذا الشعر، فالشعر الحديث الذي يحمل قضايا الإنسان المعاصر، نزع إلى السرد، ليعبر بعمق عن الأبعاد الإنسانية المختلفة، وقـد أفادت القصيدة الحديثة من الفنون العديدة وقد أضحت معاصرة، بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرواية والقصة، ويمثل هذا الارتباط استخدام القصيدة للمقومات وللآليات الموجودة – أصلاً– بشكل طبيعي في الرواية والقصـة.

لقد كان الخطاب الإبداعي من بين أكثر أنماط الكتابة تمثيلاً لظاهرة التّداخل بين النّصوص وأنواعها. وذلك لما يسمه من قابلية كبرى للانفتاح على الأجناس المتعدّدة واستيعاب طرقها في التّعبير والتّشكيل. وقد خاضت النصوص الإبداعية النثرية والشعرية من أثر ذلك تحوّلاً كبيراً على مستوى الشّكل والمحتوى من أبرز مظاهره أنّ الخطاب عدل عن تشخيص الواقع إلى تشخيص النصوص على اختلاف أنماطها ولغاتها ومرجعياتها. فإذا بالخطاب من ذلك نصّ هجين منزاح تماماً عمّا ضبط له من محدّدات تكوينية وشكلية. وإذا بالجنس الأدبي يُغيّبُ مع كلّ كتابة جديدة تعمل في نطاق المداخلة بين النّصوص على أن لا يحقق النص الإبداعي من حيث صفائه النّوعي تراكماً ويصوغ مألوفاً.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذه الدراسة إلى أنها تتصدى لشاعر عربي عراقي مبدع، تميز شعره بالغزارة والتنوع بين العمودي والحر، وبعمق التجربة، وثراء اللغة،

وتعدد الموضوعات، ورغم ذلك قلت الدراسات التي تناولت شعره، فهو من شعراء الحداثة بامتياز ومن الفاعلين البارزين في حداثة الشعر، فقد جمع الشاعر بين عنصري الأصالة والمعاصرة، و بين الموروث والحداثة مع قدرته على تطويع الشعر الكلاسيكي ليصبح ذا ملمح حداثي بارز.

- **مشكلة الدراسة:**

لقد تطور الشعر العربي، وشهد تحولات فنية وفكرية، وقد شمل هذا التطور الأجناس الأدبية عامة، والشعر خاصة، فأصبح بناء القصيدة العربية الحديثة يتطلب قدرات فنية عالية، ولذا اتجه الشعراء إلى الفنون النثرية، يستعيرون منها، كما اتجه الناثرون إلى الشعر، وبدأوا يكتبون بلغة شعرية، وهكذا تقاربت الأجناس الأدبية الجديدة، سواء في الأدب العربي أم العالمي.

ولذا فإن أسئلة البحث تتلخص في مدى الانسجام بين عناصر القصيدة السردية، والرؤية التي استندت إليها تجربة عبد الرازق عبد الواحد.

أهداف البحث أو نقاط البحث المقترح معالجتها:

- الكشف عن الآليات السردية التي اعتمد عليها الشاعر عبد الرازق عبد الواحد.
- الوقوف عند الظواهر الفنية التي تجعل نصاً شعرياً يستعين بآليات السرد وفنياته فلا يخرج مع ذلك عن حدوده وضوابطه الأجناسية.
- إبراز مدى تمكن النص الشعري في تجربة عبد الرازق عبد الواحد من بلورة جماليته عبر آليات وفنيات سردية بالأساس.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعنى بتحليل النصوص وتفسيرها وتركيبها وسبر أغوارها؛ لتقصي الأثر السردي فيها، والوقوف على الآليات التي وظفها الشاعر لبناء القصيدة السردية، ونقدها وتقييمها.

الدراسات السابقة:

- التواصل بالتراث في شعر عبد الرازق عبد الواحد، للباحث : صباح نجم عبد الله البوربح رسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير، في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥ م.
- جمالية المفارقة في شعر عبد الرازق عبد الواحد، دراسة من منظور أسلوبية التلقي للباحثة : صليحة سبقاق، رسالة ماجستير، في النقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب،قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين، الجمهورية الجزائرية، للعام ٢٠١٥-٢٠١٦ م.
- أوجاع الندم – قراءة نفسية لمجموعة مواسم التعب للشاعر عبد الرازق عبد الواحد لشوقي يوسف، مجلة ندوة، العراق.

وعطفاً على ما سبق تجيء هذه الدراسة إضافة لتلك الدراسات التي على قلتها وكثرة إنتاج الشاعر عبد الواحد، لم تهتم بدراسة آليات السرد في شعر عبد الرازق عبد الواحد على الرغم من حضورها وتأثيرها في شعره.

وعليه فقد اشتمل البحث على مقدمة وتمهيد وخمسة مباحث وخاتمة قائمة بالمصادر والمراجع.

تمهيد

مفهوم السرد:

السرد لغة هو تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض[(١)].

بدأ علم السرد بالشكلانيين الروس، وبالتحديد (فلاديمير برب) (١٩٢٨-١٩٦٨) في عمله الموسوم (مورفولوجيا الخرافة) الذي يحلل فيه تراكيب القصص

(١) ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. ٢٠٠٣م. مادة سرد.

إلى أجزاء و وظائف و(الوظيفة) عنده هي (عمل الشخصية) وصاغ (تودوروف) مصطلح علم السرد لأول مرة عام ١٩٦٩ م في (قواعد الديكاميرون) وعرفه بـ(علم القصة)،وأنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي، من ذلك على سبيل المثـــال لا الحصر نحو القصة لتودوروف وبارت، وغريماس، وعلم السرد المرتكز على الخطاب لجينيت جيرار وستانزل[١] .

ويعتـمد الشاعر عبد الرازق عبد الواحد في شعره على بعض آليات السرد، شأنه شأن الشعراء المعاصرين، الذين انتهجوا هذا النهج، حيث يمكنهم ذلك من التعبير عن رؤاهم بطرق عديدة، بعيداً عن الضوابط الشعرية الصارمة التي تحد – نوعاً ما – من التعبير الذي تحكمه الكلمات والأوزان، فتتيح الأشكال السردية المختلفة طرقاً جديدة للشاعر ؛ لكسر هذه الضوابط فيه، كما تفتح آفاقاً واسعة لمنظور جديد للشعر العربي المعاصر، و تتناول هذه الدراسة شعر عبد الرازق عبد الواحد، وتحاول الكشف عن الآليات السردية التي اعتمد عليها من خلال محاور عدة هي : (الحدث– والشخصية – والمكان– والزمان – والحوار).

أولاً / الحـدث:

الحدث فعل يرتبط بالزمن، ويتحقق بإرادة الإنسان، وعندما تتوفر فيه الشروط الموضوعية والذاتية يكون حدثاً إنسانياً، أو يأتي من قوى خارجة عن إرادة الإنسان، وهنا فإنه يقع على الإنسان، ويمثل الحدث مكوناً مهماً من المكونات الأساسية لعناصر السرد، إذ لا يمكن أن نتصور سرداً دون حدث.

ويرتبط الحدث بكل عنصر من عناصر النص السردي، فيعكس الحدث صورة متكاملة للشخصية من خلال الكشف عن بعض ملامحها الداخلية والخارجية،

(١) مجموعة:، الشكلانيون الروس (نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص٦٥.

كما يكشف عن كنه الصراع بين الشخصيات المختلفة، ومراحل تطورها. و يرتبط الحدث بالحوار، الذي يكشف بدوره عن الأحداث التالية والمقبلة، في العمل السردي.

ويرتبط الحدث كذلك بعنصر المكان الذي يعد محوراً أساسياً في النص الروائي كون الحدث يحتاج إلى كشف جغرافية المكان الذي وقعت في الأحداث، أما ارتباطه بالزمان فهو ارتباطاً حتمياً من خلال ارتباطه بالمكان، لأن الزمان والمكان بينهما علاقة تكامل، فلا حدث بدون ارتباط بالزمان و المكان[١].

ومن الأبنية التي وردت في شعر عبد الرازق عبد الواحد : (البناء المتتابع – البناء المتداخل).

١/ البناء المتتابع:

يقوم البناء المتتابع على مجموعة من الأحداث المترابطة، التي تسير في خط مستقيم، حتى تصل إلى قمتها. ؛ حيث يسير وفق مراحل متتابعة، كل مرحلة تؤدي إلى المرحلة التي تليها، وفق نظام سردي تصاعدي من البداية حتى النهاية.

ومن القصائد التي جاءت على هذا النسق قصيدة (هارب من متحف الآثار)[٢] يقول الشاعر :

بهيبة خمسة آلاف عام ترابيٍّ ازَحزَحتْ قدماه
على سُلَّم المتحف
ارتد منصعقاً ... جس عينيه
كفيه ... صوته

هكذا بدأت القصيدة التي تحكي قصة الرجل المرمري / تمثال المتحف، وهو رجل يقاوم ركام الزمن، وكأنه يقصد نفسه، وقد استخدم الشاعر الزمن الطويل /

(١) ينظر. فرانك. م.هواتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر. كامل يوسف وآخرين، دار المعرفة القاهرة، ١٩٧٠/ م، ص ١٧٧.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٠م ج١/ ٣٨٥.

خمسة آلاف عام ؛ ليعبر بها عن تجذر المعاناة والهموم لديه، ومن الممكن أن يكون الشاعر كان يعاني خمسين سنة، فالتمثال يقاوم ركام الزمن، ويشعر التمثال / الرجل المرمري بالرعب والخوف. ثم تتقدم الأحداث:

أدرك في قلبه أنه يخرج الآن من صمته المرمريِّ

إلى ضجَّة اللحم والدَم

يَفقدُ صمتَهُ

تعقد ما حوله

هم بأن يتكوَّر خلف زجاجته

تسمَّر مخترقاً لوحةَ الصخر

تساقط قرب زجاجته

ولذا يسير نحو زجاجته التي مل منها كل هذه الأعوام، ويتخطى ويغادر زجاجته تلك هي نهايته. فقد نفضته الرياح من ركام الزمن، وكسرت ذلك الهيكل الذي كان قابعا في الزجاجة. وهكذا ينتهي الحال به إلى خارج الزجاجة، فقد نفضت الرياح الزجاجة، وكسرت الهيكل الذي كان قابعاً في الزجاجة لمدة خمسة آلاف عام، هكذا تنتهي القصة ذات الحدث الصاعد بخروج التمثال من الزجاجة. والشاعر هنا يعمد إلى استحضار هذه القصة ليعكس المعاناة التي يعيشها، وكأن التمثال المرمري هو الشاعر نفسه.

لقد سارت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها وفق نظام سردي تصاعدي، أراد الشاعر من خلاله أن يصور معاناته خلال الخمسين سنة التي عاشها، والتي عبر عنها بالزمن الطويل / خمسة آلاف عام، كما حملت الأحداث مهمة تمثيل التوتر والصراع، بين ما كان فيه وما آل إليه، كما منحت المتلقي دوراً في إيجاد المغزى من هذه القصة، التي عبر عنها في قصيدته.

٢/ البناء المتداخل:

البناء المتداخل لا يعتمد على تتابع الأحداث، و إنما يعمد إلى عكس ترتيبها أو المداخلة بينها، مما يؤدي أحياناً إلى نوع من التعقيد الذي يتطلب من القارئ جهداً كبيراً من أجل فهم الأحداث وترتيبها، حيث تتقاطع الأحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية. ومن أمثلة ذلك قصيدة (هو الذي رأى)[١] والفكرة التي تدور حولها القصيدة معاناة شعب العراق، وموقف العرب منه.

يبدأ الشاعر القصيدة بقوله:

هو الذي قال
سيعبر السماء طائرٌ في كفن
يترك خلفه بعرض الجوِّ
غيماً موحشاً

العبارة الأولى هي افتتاحية ملحمة كلكامش؛ التي جاء فيها (هو الذي رأى كل شيء) ويحذر الشاعر الشعب من خلالها من عدو أسطوري، يهدف إلى إشاعة الخراب، ويدعوهم إلى مقاومته، لذلك فهو يرسم لهذا العدو صورة أسطورية مخيفة. من حيث كونه شبحاً رهيباً، يأكل الأكباد والقلوب.

ويتناول الشاعر أحداث متفرقة تصور معاناة الشعب العراقي في نفس القصيدة من نحو قوله :

يفتح الصدر والبطن
يخرج أكبادهم وقلوبهم
ثم يأكلها بين أعينكم
بينما تنظرون

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية،(مصدر سابق) ، ج ٤/ ٧-٢٥.

ولا تملكون حراكاً

عيونكم وحدها المبصرات

يستعرض هذا المقطع ألوان العذاب التي يتعرض لها العراقيون تحت سيطرة سلطة الحاكم ويحيل بهذا الحدث إلى حادثة شق صدر الرسول – صلى الله عليه وسلم –، فقد جعل الشاعر من الموقف حالة نقيضة كاملة لمجريات الحادثة المستحضرة ؛ فالفاعل في الأولى ملك أما الثانية فهو شبح، والملك أخرج القلب، لينقيه من الشوائب ويرجعه، بينما الشبح أخرج القلب ليأكله، وهو بهذا يعقد مقارنة، تجعل المتلقي يدرك الموقف الثاني، بناءً على تعارضه مع الموقف المستدعى.

ونراه يعرض مشهداً آخر في قوله:

هو لكم أيُّها الأخوةُ الغائبونْ

والعراق يشدُّ جناحيه شداً

لينشر عرض السماوات رايتَهُ..

كل أسمائنا طُرِّزَتْ فوقها

ويميناً

تركنا مواضع أسمائكم وَسْطَها

وهي ترنو لكم

في هذا المشهد يستدعي الشاعر إلى الذهن قصة يوسف – عليه السلام – كقرينة أو إشارة ليعكس أمل العراقيين في مساندة العرب لهم، من وجهة نظر المتلقي ؛ الذي يشهد خذلان العرب لبعضهم على أرض الواقع، وليس كما ينظر إليه الشاعر. ثم نراه يعرض مشهداً آخر في قوله :

وأرصفةُ البصرةِ الآن مبقورةٌ بالخنادق

مضفورةٌ بالفنادق

حتى وجوه الصغار بها
وسمت بالمتاريس
أطفالها
من حفيف الصَّفير
يُسمون نوع القذيفة
والجهة السَّوف تَسْقُط فوق
منازلها

يصور هذا المشهد أطفال البصرة؛ الذين اعتادوا الحرب، فلم يخافوا القنابل، بل أخذوا يعرفون مساقطها. كل هذه المشاهد جميعها تنتظم مع بعضها، وفق النسق المتداخل – وهو محوره الأساس– معاناة الشعب العراقي، من طغيان الحاكم، وخذلان العرب وتقاعسهم عن الدفاع عنهم، غير أن كل مشهد من هذه المشاهد كان يعتمد في داخله بشكل مستقل نسق تتابع الأحداث.

وهكذا نجد أن القصيدة تجمع بين نمطين (المتتابع والمتداخل)، والجمع بين نمطين من نسق الحدث في قصيدة واحدة، نسق أساس متداخل ونسق ثانوي متتابع، ضمن كل مشهد أدى ذلك إلى وضوح الصورة و منح النص شعرية نابضة، فالنسق التتابعي يمنح الوضوح في كل مشهد، أما المتداخل فهو يقدم الأفكار الباطنية في النص و التي اعتمدت عليها فكرة معاناة الشعب العراقي، وقسوة الحاكم المستبد، وتخاذل العرب عن مناصرتهم.

ثانياً / الشخصية:

تتجسد الشخصية في العمل السردي كائناً حياً يتحرك، فيكاد أن يطابق الحقيقة. واستلهمت القصيدة الشخصية الفنية ؛ لتمكنها من تجسيد الأبعاد الشعورية والفكرية للرؤية الإبداعية، في صورة أشخاص تتحاور وتتفاعل

وتتصارع فيما بينها ؛ لتشكل ذلك النسيج الشعوري الذي تعبر عنه القصيدة. ومن خلال حوارهم أو صراعهم يبرز لنا الشاعر ما توحي به كل شخصية من شعور وإحساس، أو ما يحيط بها من ظروف وعوامل، تكشف لنا عن نوعية الرؤية أو الرسالة التي تحملها.

و"بناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقاف، فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها، إلا من خلال المخزون الثقافي المشترك، بين محفل الإبداع ومحفل المتلقي"[(١)].

وقد وردت شخصيات متعددة ومتنوعة في شعر عبد القادر عبد الواحد، كما نوع الشاعر في توظيفه الشخصيات، فلا يقتصر على نوع واحد منها، كما استلهم شخصيات من التراث بوصفه معيناً لا ينضب؛ لأن لكل شخصية تراثية شحنة انفعالية تتفجر منها عند الاستخدام، لما ترتبط به من مواقف وإيحاءات ودلالات؛ ومن الشخصيات التي وردت في شعر عبد الرازق عبد الواحد شخصية الأم في قصيدة (من حياتنا)[(٢)]؛ حيث يروي الشاعر عن أمه التي تحملت المشاق والمصاعب، في غياب أبيه في قوله:

مازلت أذكر كيف قلتِ وأنتِ تخفين الدُموع:
لم أستطعْ إخراج رجلي والنعال من الوحولْ
وَخَشيْتُ أبطيءُ في الوصولْ
قد يَغْضَبونْ
إن أرجَعُوا بيدي الحليبَ فما عَسَاني أنْ أقولْ
لأولئكَ الأطفالِ إن أخْفَقْتُ.. ماذا يأكلونْ

(١) بنكراد، سعيد،، سيميولوجيا الشخصيات السردية رواية الشراع والعاصفة حنا مينا نموذجًا، ط ١، عمان – الأردن، الناشر:مجدلاوي.٢٠٠٣م، ص ٣٧.

(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)،ج١ / ٦١.

فتركته ومَضَيت حافيةً فَخَانَتْني قوايْ
وَوَقَعْتُ.. فانْسَكَبَ الحليبْ.
شُلَّتْ يَداي.

يرسم الشاعر مشهداً حزيناً، جسد من خلاله معاناة أمه ؛ فقد كانت والدته هي المسؤولة عن أسرتها في غياب والدهم، فهي التي تعبت وذاقت مرارة الحرمان، من أجل تأمين متطلباتهم وقامت بشراء بقرة لتعيل بها أبناءها، وكانت شديدة الحرص على تعليمهم وحثهم وتشجيعهم على متابعة طريقهم الدراسي، فقد درس جميع أولادها وتخرجوا.

ويرسم الشاعر صورة لأمه التي ذهبت لتبيع الحليب، ولشدة حرصها على الوصول إلى زبائنها، وعدم التأخر في ذلك، مخافة أن يغضبوا، ويرفضوا شراء الحليب، فتعود بلا طعام لصغارها، ولشدة سرعتها انخلع نعالها، فتركته ومضت حافية، فخارت قواها وانسكب الحليب. فقد سرد الشاعر قصة كفاح هذه الأم سرداً تصاعدت فيه الأحداث بصورةٍ منطقية إلى نهايتها، عكس فيها الشعار الواقع المعاش.

ووردت شخصيات كثيرة من التراث الديني والتاريخي والأسطوري، فكان حضورها يأتي من خلال توظيف ملامحها في النص بما يتناسب مع التجربة العصرية التي يعيشها الشاعر و التي يريد أن يعبر عنها، أو تأتي مرتبطة بحدث زماني عرفت به، وقد يستدعي الشاعر هذه الشخصيات استدعاءً مباشراً، وقد يضفي معانٍ جديدة على هذه الشخصيات، لكي يخلق صورة بديعة تسهم في تطوير النص، وقد يحاورها، أو يتخذها قناعاً، وكل ذلك للتعبير عن قضايا معاصرة.

ومن نماذج الاستدعاء المباشر للشخصيات التراثية شخصية (إبليس)

قوله في قصيدة (لعبة الشيطان)[1] .

أيها الهاربان من قدسِ إبليس، ومن هيكل اللظى والدُّخان
اضربا حيثما تشاءان في الأقطار بحثاً عن رأفة الرَّحمن
سوف لن تُبصرا على الأرض إلا نارَ إبليس، في دمِ الإنسانِ!
أيها الخارجانِ عن طاعة الشيطان، بوءا بلعنة الشيطانِ!

ولم يعن الشاعر بما اشتهر عن إبليس من التمرد وممارسة لفعل الغواية، وإنما أشار الشاعر إلى شخصية إبليس إشارة مباشرة، ليعكس المعاناة التي تعيشها المرأة العربية في العراق، وفي سائر أنحاء الوطن العربي، وصراع المجتمع للتخلص منها، فاختار قصة فتاة شابة، حاول أهلها تزويجها من شيخ غني، لكنها ترفض، وتختار الهروب مع من تحب ليتزوجا، ولذا يواجهان حالة الخوف والتشرد، واحتمال ملاقاة القتل، فاختار شخصية إبليس/ الشيطان، وهو والد الفتاة، رمز السلطة الاجتماعية.

وقد استدعى الشاعر شخصية الزرقاء في قصيدة (الصور)[2] في قوله:

أنا الحدسُ الذي تخشونْ
الرَّصدُ الذي قيعانُكم بعيونهِ تُخْتَمْ
أنا الزرقاءُ فيكم يا يمامةُ فافقأوا عينيَّ

وظف الشاعر شخصية الزرقاء ؛ ليعبر عن الإدانة الشاملة، والإحساس بالمرارة، فقد كانت زرقاء اليمامة النبوءة التي لم تصدق، نبوءة العربي المخلص التي قوبلت بالتخاذل واضطهاد هذا العربي.

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)، ج١ / ١٥.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق) ، ج٢ / ١٤٧.

كما يستدعي شخصية بلال الحبشي مؤذن الرسول – صلى الله عليه وسلم – في القصيدة نفسها[1] في قوله :

سمعتُ بلالاً الحبشي في ساحاتكم يصدحْ
رأيتُ سطوحكم راياتْ
وقيل بشارةٌ كيدي تُلْمَحْ
فتحتُ يديَّ
مليئاً بالنبوءة جئتُ، ذهلتُ
فلا صلاة
لا مؤذن قام
لا محرابْ
رأيتُ بلالاً الحبشيّ منكفئاً على الأبواب

وبلال الحبشي مؤذن الرسول – صلى الله عليه وسلم – يتحول إلى صوت عصري، يدعو إلى تحرير فلسطين، ويهب الجميع خلف هذا الصوت، ولكن هذا الحماس يخبو، حين اغتيل صوت بلال / التطلع العربي، واغتيل معه الأمل، وتبين أن الذي سمعه، وحلم به لم يكن إلا ضرباً من الكذب.

ويستدعي شخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم – في القصيدة نفسها[2] في قوله :

وضاءَ بغوري المُطفأْ
شعاعٌ كاندلاع البرق، غاص بجرحيَ المنشورْ
وانطبقتْ يدي فصعدتُ يحملني رشاءُ النورْ
كان محمدٌ يقرأْ

(١) نفسه، ج٢ / ١٤٤-١٤٥.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)، ج٢ / ١٥٢.

فقد جعل شخصية الرسول – صلى الله عليه وسلم – رمزاً لأمل قادم، يغير الواقع العربي المعاصر، من حالته المتردية المظلمة، إلى حالة جديدة، ففي خضم معاناة الشاعر الإنسان من هذا الواقع تضاء روحه، بشعاع من النور، فيتراءى له هذا الأمل.

ويستدعي الشخصية، ويوظفها للتعبير عن حالة معاصرة ؛ ومن نماذج ذلك شخصية عازر في قصيدة (هو الذي رأى)[1].

افتح تابوتَكَ ياعازرْ
وادخلْ فيهْ
لا توغلْ في هذا التيِّهْ
لا تنهضْ
أنت دفنتَ بهذا التابوتْ
وبه ستموتْ
حتَّى يوم الدِّينْ
آمينْ

وقد وظف الشاعر شخصية (عازر)، وعازر هو الشخص الذي أحياه المسيح، وقد أصبح فيما بعد رمزاً للانبعاث والحياة بعد الموت، وقد أضفى الشاعر عليها دلالة مناقضة من دلالات العصر؛ حيث لا يطال الصحو الكثيرين، ويبقون في غيهم يعمهون، وفي ذلك إشارة إلى الواقع العربي، ممثلاً بمن أصروا على اتباع أوهام المستعمرين و الدخلاء، ورفضوا الالتفات إلى صور النهوض والرفض والانبعاث فـ (عازر) – هنا – هو العرب المغيبون. ويريد الشاعر أن يبعث فيهم الحياة والانبعاث، ولكنهم يرفضون، وصوت الشاعر هو صوت المسيح، وهو صوت التيار الواعي

(١) نفسه، ج٤ / ١١.

للأمة. ومن الشخصيات التي استدعاها شخصية النبي يوسف (عليه السلام)[1] في قوله :

هو يوم لكم أيها الأخوة الغائبونْ
والعراق يشدُ جناحَيه شَدْا
لينشر عرضَ السماواتِ رايتَهُ

والشاعر لم يوظف تفاصيل الشخصية، ولكنه يستثمر موقف إخوته منه، بشكل مماثل، لما يحدث بين العراقيين وإخوتهم العرب ؛ حيث يربط الشاعر بين موقف إخوة يوسف، وبين موقف العرب من العراق ؛ فإخوة يوسف الذين رموه في الجب، وغابوا بإرادتهم، وتعرض يوسف للظلم والسجن وصبره، وتمكين يوسف في الأرض، بجعله على خزائنها، وعدم حمل يوسف غلاً لإخوته، وإحضارهم إليه ومسامحتهم على فعلتهم.

أما الأخوة العرب الغائبون بإرادتهم عن مناصرة العراق، في مقاومتهم لأشكال العدوان على أرضهم، ومحاولة العراقيين الصمود في وجه الطغيان، والحفاظ على مجد حضارتهم رغم تخلي العرب عنهم، إلا أن هؤلاء يحملون لهم مشاعر الأخوة، وينتظرونهم.

وهكذا نجد أن الشاعر قد عمد إلى توظيف الشخصية الفنية في قصائده؛ ليتحول بها إلى البناء القصصي الذي تتنوع فيه الشخصيات، وتتعدد فيه الرؤى و المواقف، وتتناقض المشاعر والأحاسيس، وتتصارع الرغبات، وينتج عن هذا التحاور والتصارع الكشف عن أعماق كل شخصية وسبر غوائلها؛ لتتضح أبعاد الرؤية الشعرية، التي مالت إلى العمق والامتلاء بالدلالة.

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق) ، ج٤ / ١٤.

فقد اتبع الشاعر طريقة القاص في سرد قصص هذه الشخصيات التي استدعاها في النصوص السابقة، وقد جاءت لتخدم النص وترفع من أسسه وقواعده لينطلق في أبعاده من خلال تطور هذه الشخصيات و تحولها.

ثالثاً / الحـوار:

الحوار آلية من الآليات التي يعتمد عليها الفن السردي، كما تعتمد عليه القصائد التي تعتمد على العناصر السردية.

ويمثل الحوار الخارجي (الديالوج) تقنية أساسية من تقنيات البناء السردي لتعويله على تعدد الأصوات والمشاهد التي تكسب النص قيماً موضوعية، فتعدد الأصوات في فضاء النص الشعري، يدخل النص في حوار يدفعه إزاء التصاعد الدرامي، ويحقق القيم الدلالية والجمالية فيه. ويعرف الحوار الخارجي بأنه "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو إنه لحظة تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[(١)].

وفي الحوار الداخلي (المونولوج) تنقسم النفس على ذاتها؛ لتدخل معها في حوار يجسد الحدث وتعبر به الشخصية عن أفكارها المكنونة، دون تقيد بالتنظيم، فخواطر الإنسان لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله، وتسجيلها واجب على الفنان، وهو يسهم في نمو الحركة الداخلية للقصيدة، ويعطيها بعداً درامياً مؤثراً.

وقد سجل الحوار الخارجي والداخلي حضوراً ملحوظاً، في عدد من القصائد، ومن أمثلة ذلك قصيدة (مصادرة منشور سري)[(٢)]؛ فقد سيطر الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي على بنية النص ويقوم الحوار على الصراع بين رجال السلطة ومواطن بسيط. يقول الشاعر:

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)، ج٢/١٧٦-١٩٢.

(٢) عبد الرازق عبد الواحد، في مواسم التعب، اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠٦م، ص ٦٥ ٦٦.

في جوازك حين عبرت الحدود
هل عبرتُ الحدود؟
أنت محتجز للإجابة لا للسؤال
في جوازك هذا
لا علامة فارقة فوق وجهك
الشعر أسود
عينان صافيتان
وعمرك..
حتى تلاوة هذي السطور
ثلاثون عاماً

تقوم القصيدة كلها على الحوار والسرد، وتميز الحوار في هذه القصيدة بالوضوح فهو حوار سريع متقدم، يدور بين رجال الدولة الممثلين للسلطة، ومواطن بسيط، حاولوا منعه من عبور الحدود، ومن خلال تتبع مسار الحوار يتبين أن الرجل قد عبر الحدود، ثم عاد.

وتمثل القصيدة قمة الصراع بين الشاعر ورجال السلطة، صراع الحرية ضد الاحتدام والتأزم، ويلعب الحوار الخارجي دوراً بارزاً في تنمية الحدث، ودفع خط الصراع إلى الأمام، وكشف الأبعاد النفسية للطرفين المتحاورين.

تميز الحوار بالسرعة والتتابع والتكثيف الشديد؛ إذ نلحظ أنه لا يُسمَح للرجل بالإجابة وكأن المحكمة قد أصدرت حكماً مسبقاً عليه، فقد كشف الحوار عن الشخصيات الموجودة في القصيدة، وهناك شخصيات أخرى غير شخصية البطل، وقد تميز الحوار بالبساطة منذ البداية، لكنه في غاية الدلالة والعمق، والسير بالحدث إلى الأمام.

كما كشف الحوار عن طرفين غير متكافئين في قوله:

أطلب مرآة أبصرُ فيها وجهي

مرفوض.

نحن نبصره عنك

كما يستهزئ الشاعر برجال الشرطة، من شدة ممارسة سياسة القهر والظلم والاضطهاد، ومنع الحرية، حتى أن الجراح تمنع من دخول الحدود في قوله:

وأتتنا أوامركم تمنعون دخول الجراح

وهكذا نرى الحوار يدفع بالحدث نحو الأمام، وينهي الشاعر قصيدته بقوله: إن الظلم والقهر، إن كانت لهما الغلبة ظاهراً، من وجهة نظر الدولة، فإن الرجل البسيط هو الذي انتصر، بدليل وجود عشرين ألفاً ينتظرون على الباب:

إن في الباب عشرين ألفاً

وجوههم كلُها وجه هذا !

وقد برز الحوار الداخلي والخارجي في محاورة الشاعر الموت في قصيدة (الزائر الأخير) في قوله[1]:

من دون ميعاد

من دون أن تقلق أولادي

اطرقْ عليَّ البابْ

اجلس مثلك مثل أيْ زائرٍ

وسوف لا أسألُ

وعندما تبصرني مغرورِق العينين

(١) عبد الرازق عبد الواحد ، في مواسم التعب ، اتحاد الكتاب ، دمشق ، ٢٠٠٦م ، ص ٦٥.٦٦.

خذْ من يدي الكتابْ
أعده لو تسمح دون ضجَّة للرف حيث كان
وعندما نخرج لا توقظ ببيتي أحداُ
لأن من أفجعِ ما يمكن أن تبصره العيونْ
وجوه أولاديَ حين يعلمونْ

كتب الشاعر هذه القصيدة، وهو يحاكي الموت ويصفه بالزائر الأخير، ويحاور الشاعر الموت، ويطلب منه أن يلطف به، و يأخذه بهدوء، دون أن يوقظ أولاده وزوجته، فالشاعر متعلق بأبنائه كثيراً، وقد تجلى الصراع من خلال الحوار الداخلي والخارجي، و ألا يخبره بموعد الزيارة، أو يسبب له القلق، كما يتوسل إليه أن يستأذن بالدخول. ويعكس الحوار الحزن والتوسل والقلق، فالشاعر لديه طلبان من الموت ؛ الأول أن يأتي دون ميعاد، والثاني أن يأتي بهدوء وسكينة وروية.
كما نجد الشاعر يعتمد على الحوار الداخلي في قوله[1] :

لَكَ وحدك أملك أن أرخص نفسي
لَكَ وحدي أحني رأسي
لجلالك وحدك
يا هذا الساكن في أحداقي
يا ذا الملكوتْ
أنت الحي الباقي
باسمك نبدأ
واسمك آخر ما ننطق حين نموت
باسم العراق

(١) عبد الرازق عبد الواحد، في مواسم التعب، (مصدر سابق) ، ص ١٧٤ ١٧٥.

أكسر الأختام عن صوتي المدمَّى
قد وردتً الأسى من جميع الصفات
وشربت من الموت حتى نضب
موجع ؟ ؟
من جميع العرب

جاء النص على شكل حوار داخلي، عبر الشاعر من خلاله عن حبه لوطنه / العراق فلم يقدم نفسه إلا للوطن، فالوطن عنوانه ونبض شرايينه، فقد جرد الشاعر من نفسه إنساناً يخاطبه ويناجيه، ويخبره بمشاعره تجاه وطنه، الذي سكن أعماقه، وهو آخر ما ينطق به.

وعكس الحوار الداخلي إحساسه بالحزن والغربة والوجع والأسى، على ما تعيشه العراق والبلاد العربية، فقد عاش الشاعر غريباً في وطنه؛ الذي يعاني من الانكسارات، على أيدي القتلة.

وهكذا يلعب الحوار دوراً حيوياً في تجسيد أبعاد رؤية الشاعر الفنية ويجعلها ماثلة في ذهن المتلقي ووجدانه، ويخلق تفاعلاً وتجاوباً بين المبدع والمتلقي، فيشارك المتلقي في عملية الإبداع بارتياد عالم القصيدة وسبر أغوارها، كما تنوع الحوار في قصيدة الشاعر السردية و اكسب قصيدته الروح السردية القائمة على تقابل الأفكار، واختلاف المواقف، وتباين المشاعر سواء كان هذا الحوار على المستوى الداخلي، الذي دار بين الذات الشاعرة ونفسها أو على المستوى الخارجي بين الذات والآخر.

وقد وظف الشاعر أحد اللونين في بعض القصائد، كما وظف اللونين في قصيدة واحدة ورد ليثير الجدل بين الداخل والخارج ؛ مما يحقق حيوية الأداء، ويزداد تفاعل القارئ مع القصيدة.

رابـعاً /المكان:

إن المكان الذي يولد فيه الإنسان وينشأ فيه، يترك أكبر الأثر في تشكيل شخصيته ووجدانه و "يتمتع المكان بأهمية استرتيجية و سيميائية في تشكيل الخطاب السردي، عبر (تداخله) مع المكونات السردية الأخرى "[1]، وارتباط الشاعر بالمكان لا يكون بأبعاده المحددة، وإنما يكون من خلال تفاعله مع ذات الشاعر وتجربته، ورؤيته للمواقف والأحداث، بكل ما تشتمل عليه من المظاهر الطبيعية الساكنة والمتحركة وغيرها "فالمكان عندما ينتقل من مداره الواقعي الحياتي العادي، إلى مداره الفني الروائي أو الشعري يمر من خلال أنفاق متعددة، نفسية وأيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيراً إلى المدار الفني التشكيلي "[2].

وقد أبدى الشاعر عبد الرازق حرصاً واضحاً على استرجاع الأماكن ذات العلاقة بطبيعة مفردات تجربته الذاتية التي شهدت صباه وشبابه.فذكر تلك الأمكنة وتعدادها محاولته التشبث بهذه الأمكنة، والتعلق بأطيافها الباقية في الذاكرة ؛ ذلك أن " الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة حياتنا "[3].

وتنقسم الأمكنة في شعر عبد الرازق عبد الواحد إلى أمكنة مفتوحة وأمكنة مغلقة، وأمكنة المسارات، وقد شغلت هذه الأمكنة حيزاً كبيراً في شعره.

١/ المكان المغلق:

هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كمكان العيش والسكن، الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته، أو بإرادة

(١) خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخياط نموذجاً)، دار صادر، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ، ص ٧٨.

(٢) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م ص ٩٢.

(٣) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤م، ص ٤٤.

الآخرين، لـذا فهو " المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدراً للخوف والذعر "[1].

وهو المكان الذي يخص فرداً أو جماعة من الأفراد دون غيرهم، يتحرك فيه ذلك الفرد أو الأفراد، والقبر والسجن من النماذج التي وردت للمكان المغلق في شعر عبد الرازق عبد الواحد.

- **القبر:**

يشكل القبر مكاناً ضيقاً مغلقاً، وهو بمثابة مثوى أخير للأوجاع والآلام والأحزان، كما يمتاز بالظلمة، وقد ورد ذكر القبر في عدة قصائد في شعر عبد الرازق عبد الواحد. ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (نداء في مقبرة)[2]:

ياقبورْ
ياهذه الأرضُ التي لا تدور
هل أنشبَ الموتُ مساميره
فيكِ بأنأى ما تمدُّ البذورُ
جذورها؟
ياقبورْ
يموتُ فيكِ كلُّ شيءٍ نبيلْ
حتى الفراشات،
وحتى الزهورْ،
والطيورْ
ياقبورْ
ياجثة هامدهْ

(١) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية،) دراسة في ثلاث روايات : الجذوة – الحصار- أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٦٣.

(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق) ،ج١ / ١٧٦-١٧٨.

تعكس الأبيات السابقة صورة القبر الموحشة، والتي تشير إلى موت الأمل، وانقضاء صور الحياة، وموت كل الكائنات ولا يبقى إلا الذكرى المحملة بعبق الماضي الغابر.

• **السجن:**

يعد السجن من أشد الأماكن انغلاقاً وانعزالاً عن العالم الخارجي، وفي قصيدة (من ظلمة العراق)[1] يتحدث عن السجن في قوله:

واليوم يومُ عيدْ
تُشاهد الصِّغار في الصباح يركضونْ
ليملأوا مداخل السجونْ
فليلمحوا آباءهم في السِّجن من بعيدْ

ينقل لنا الشاعر الجو النفسي الكئيب الذي يعيشه العراقيون داخل أسوار السجن، ويصور الأطفال صورة في غاية الأسى والحزن، فبدلاً من أن يفرح الأطفال في العيد، يذهبون لزيارة آبائهم في السجون.

٢/ أمكنة المسارات:

ومن أمكنة المسارات في شعر عبد الرازق عبد الواحد الشارع والجبل.

والشارع من أمكنة المسارات التي تجري فيها الأحداث، ويمثل الشارع الحيز الذي يحوي الحركة تبعاً لحركة النص الانفعالية ؛ ليوحي من خلاله إلى الواقع المؤلم الذي وصلت إليه مدينته و " هذا المكان الذي يلتقي فيه الناس جميعاً، في أي ساعة ليلاً أو نهاراً، ومهما كانت منازلهم الاجتماعية، ومهمتهم وأعمارهم وانتماءاتهم وشتى عوامل اختلافهم، فهو بالتالي أهم معرض لشبكة العلاقات والوظائف، التي تنبني عليها ثنائية الأنا والآخر، التي تمثل العمود الفقري للمعيش

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية،(مصدر سابق) ، ج١/ ٢٣٧.

اليومي"[1].

وقد ورد ذكر الشارع في في قصيدة (ولأهلي الذين بعمان دمعي)[2] يقول الشاعر :

كُلَّما عَبَرتْ في الشوارعِ سيَّارةٌ
وعليها اسم بغداد
طارتْ محاجرُهم خَلْفَها
وهي عالقةٌ بحروف العراقْ !
سأقولُ بأنَّهمو إذْ يَطوفون كلَّ الأزِقَّةِ بحثاً
زُقاقاً زقاقْ
لَن تُفَارقَهُم شُرُفاتُ الرَّشيدِ
و لا شكلُ بابِ المُعَظَّم
لن يَجدوا فعلَ ذاكَ الهواءَ هواءَ
ولا مثل مائكِ دَجلةُ ماءً

تعكس الأبيات ارتباط الشاعر بشوارع بغداد، ثم يدخل الشاعر إلى تفاصيل تجسد إحساسه وارتباطه بشوارع بغداد، فيذكر أسماء شوارع بغداد وأمكنتها (شارع الرشيد- وباب المعظم) وجاء ذكر شوارع بغداد وأزقتها مجسداً لمعاناة الشاعر، لما يتعرض له بغداد من الظلم والعدوان والحصار، وهكذا انعكس الإحساس بالظلم والقهر والتعسف، والواقع الذي تعيشه الناس في بغداد.

ومن أمكنة المسارات التي وردت في شعر عبد الرازق عبد الواحد لفظ (الجبل) في قصيدة (النشيد العظيم[3]) يقول الشاعر:

(١) عبد الصمد زايد،، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، ط١، دار محمد علي،تونس، (د- ت)، ص ٩١.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، ج٤/ ١٧٧.
(٣) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)، ج١/ ١٢٥.

مِنْ خَرير المياهْ
وَهْيَ تَنْسَابُ فوقَ سفوحِ الجبالْ
في سواقي الشمالْ
من أغاني الرعاهْ
في مروج الجنوبْ

يتردد الشاعر في الكون كله، بين أرجاء الطبيعة بجبالها و وهادها، وسواقيها و مروجها و الجبل رمز الشموخ والسكون والصمت والكآبة والوحدة.

٣/ المكان المفتوح:

وهو المكان المطلق الحر الخالي من الناس، كالصحراء، والبحر وهذه الأماكن لا يتحكم فيها أحد ولا تخضع لسلطة الدولة و قهرها، وهو المكان الذي تكون حدوده متسعة، وليس ملكاً لأحد.

وتكتسب الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الأدب بما تمد به الشاعر من تفاعلات وعلاقات، تنشأ عن تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة ؛ التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء. ومن الأماكن المفتوحة في شعر عبد الرازق عبد الواحد (الصحراء – الأرض – المدينة).

- **الصحراء:**

تضم الصحراء الكثير من التضاريس كالجبال والأودية، إضافة إلى ما تحويه من موارد مياه وحيوانات وغيرها، والصحراء مكان شاسع، وتفصل بين الأقطار، وتضم الكثير من التضاريس كالجبال والأودية، إضافة إلى ما تحويه من موارد مياه وحيوانات وغيرها، وهي تمثل بعض الصور المكانية في شعر عبد الرازق عبد الواحد.

ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة (**من أي جراح الأرض ستشرب يا عطشى**)[1] في قوله :

بَعدَنا تَقَـــعُ الواقعَـــه ما لَها عن مَنازلكم دافعَه
وسَتُقلَعُ حتى مَحاجرُها هذه الأمُّةُ الضّائعـــه !
سأقولُ بأنّا صَبَرنا إلى حَدٍّ ضَجَّ بنا الصَّبرُ
واجتازَ صحراءهُ الشّاسعة

لقد عكس لفظ (الصحراء) ما يشعر به الشاعر من حزن وأسى لما يتوقع من اقتلاع الأمة الضائعة من محاجرها ؛ وذلك جراء الصبر الذي تخطى الحدود.

- **الأرض:**

الأرض من الأماكن المفتوحة، وفي الأغلب تحمل مدلولات وطنية، وقد صبغها الشاعر بصبغة وطنية، جعلت الحديث يتحول من الأرض إلى الوطن. وقد وردت في مواضع كثيرة في شعر عبد الرازق عبد الواحد، ومن ذلك قوله في قصيدة (صبر أيوب)[2] :

وَ اضَيعَةَ الأرضِ، إن ظَّلتْ شَوامخها
تهوي، ويعلو عليها الدون و السفلُ
كانوا ثلاثين جيشـــاً، حولهم مَدَدُ
من معظم الأرض، حتى الجار والأهلُ
جميعهم حـــول أرض حجم أصغرهم
إلا مروءتها.. تندى لها المقلُ

ورد لفظ (الأرض)، ويقصد به الوطن / العراق هنا فإن ذكر الشاعر للأرض كان نوعاً من التوطئة لحديثه عن الوطن ؛ ليصل في آخر الأمر إلى جعل دال الأرض

(١) عبد الرازق عبد الواحد، قمر في شواطيء العمارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ٩٣.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)،ج٤/ ١٨٨-١٨٩.

رمزاً للوطن وتكرار الشاعر لكلمة (الأرض) إنما يدل على عمق إحساسه بالمكان، وحزنه الشديد وما يعانيه من مرارة القدر وصروف الأيام، لما آل إليه حال الأرض / العراق.

ويرى أن الإنسان العراقي هو الذي دفع البلاد إلى الهاوية، فالإنسان العراقي هو الذي جعل الشموخ يهوي، وترك الدون و السفل يعلو فوق العراق والشاعر. فقد التفت حوله جيوش الغزاة، ومعها جيوش الجيران، ممن يشتركون في الدين والملة، من الأهل الذين انضموا إلى الغزاة، فهذه (الأرض) ما هي إلا إبراز للتجربة الشعورية التي يمر بها.

المدينـــــة:

تمثل (المدينة) الحيز الذي يحوي الحركة فهي وليدة الحدث، وبالرغم من أن المكان (المدينة) ذو مساحة واسعة، إلا انه يمثل في نفس الشاعر مساحة ضيقة خانقة، فهو يعيش فاقدا للحرية والأمان نتيجة الظلم والقهر، فالمدينة ما هي إلا مقبرة واسعة، فالشاعر يبث لنا تجربة الواقع العراقي وتأثره بالأحداث التي أصابت مدينته.

ومن المدن التي وردت في شعر عبد الرازق عبد الواحد مدينة بغداد. في قصـيدة (بغداد)[1] يقول الشاعر :

فخرٌ، وهل بسوى دُنياك يُفْتَـــخَرُ
يانعمةً لمْ يُلامسْ غَـــوْرها وَتـــرُ
يادارةَ الشمس يبقى من تَوهُّجِـــها
على جِباهِ الدُّنا، عُمْرَ الدُّنا، أثَـــرُ
بغدادُ يا صحوةَ الدُّنيا ولا كـــــدَرُ
ونبعَ أحلامِها النَّشوى و لا خَـــدّرُ

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)،ج١/ ٢٠٤.

يصف الشاعر بغداد، مازجاً عواطفه ومشاعره تجاهها، وفي القصيدة نرى صورة بغداد التاريخية، وليست المعاصرة، وإن كان الشاعر جعل من الحاضر امتداداً للماضي.

كما يتحدث الشاعر عن بابل في قصيدة (الشمس تهبط فوق بابل)[1]، في قوله:

تدورُ الشَّمسُ حول الأرضِ حدّ الاحتراق
والآن باسمك يا عراقْ
سأقول يا أرضُ اسجـــــدي
فالشمس تهبط فوق بابل
إن السنابلْ
ستقومُ من قلبِ الصخورْ
والشمسُ مُنذُ اليوم تبدأ حول كوكبنا تدورْ !

ينعى الشاعر ببابل ماضياً مشرقاً، وتغنى بها حاضراً مشرقاً متواصلاً، فهي تنهض من قلب الصخور، بعد أن تحدت الموت، وأصبحت مسقطاً للشمس.

أما البصرة فقد وردت في شعر عبد الرازق عبد الواحد بصورتها المعاصره، باعتبارها مدينة مقاتلة، في قصيدة (هو الذي رأى[2]) يقول الشاعر:

وأرصفةُ البصرةِ الآن مبقورةٌ بالخنادق
مضفورة بالبنادق
حتى وجوه الصغارِ بها
وشِمت بالمتاريس
أطفالها

(١) المصدر نفسه، ج٣١٣/٤.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، (مصدر سابق)، ج٢١/٤-٢٢.

من حفيف الصفير
يسمون نوع القذيفة
والجهة السَّوف تسقُط فوقَ
منازلها
لم يعودوا يخافون
لكنهم يُجفلون قليلاً إذا بدأ القصف
ثمَّ يواصلُ سائرهم سيرَه

إن الشاعر يقرن بين البصرة، و خنادق القتال – أثناء الحرب – وبين أطفالها الذين اعتادوا الحرب، فلم يخافوا القنابل، بل أخذوا يعرفون مساقطها.

كما نجد للمدينة صورة التحسر المشوب بالمرارة، وذلك عند حديثه عن البلاد العربية (لبنان– وفلسطين – والعراق) في قصيدة (و يا عراق التحدي)[1] في قوله:

لا أمتي هـالــها ما يستباح بهــا
ولا بنو أُمَتِّي ريعَتْ لَـهُــم ذِمَمُ
كأن لبنـــان ليستْ مِنْ مَحارمهم
ولا لِقتـلى بنيها عنــدهم رَحِمُ
ولا فلسطين فيهم غيـر كــبش فدى
به السياسةُ عـــند الجوعِ تأتدمُ
ولا العـــراق قريبٌ من أرُومتهـم
بلى أرومتهم صهيـــون والعجمُ !
لبنان.. مَنْ قالَ في لبنان مذبحةٌ
إنَّ الــذي فيه عارُ العرب كلِّهمُـو!

(١) نفسه، ج٣/ ١٣٨– ١٣٩.

وهناك صورة أخرى للمدينة العربية، وهي صورة دمشق، في قصيدة (قلبي عليك)[1]، في قوله:

أنا يا دمشق .. أنا العراقُ بيديكِ أنتِ دمي يُراقُ
أنا مَنْ دَفَعْتُ على حدودكِ بالدروعِ لها سباق
أنا مَن صغاري كلُّهم ناموا على الدم واستفاقوا
وتحشدوا ملء الشوارع والدموعُ لها ائتلاق

يخاطب الشاعر دمشق بعتاب قاس، يصل إلى المرارة والمقاضاة، وهي صورة عصرية لا ترتبط بماضي دمشق، وإنما تحمل بعداً سياسياً، ويحاورها، مذكراً إياها بموقفه الإيجابي منها، وتمثل دمشق سلطة الحاكم، فدمشق لم تجعل للدم العربي حرمة، ويقصد الشاعر دمشق رمزاً للسلطة.

وهكذا نجد أن النظرة الإيجابية للمدينة هي الأغلب في شعر عبد الرازق عبد الواحد، كما نجد – أيضاً – النظرة السلبية، وفي الحالتين كان استدعاء الشاعر للمدينة كان استدعاءً خارجياً مباشراً، ولم تتحول المدينة لديه إلى رمز يوحي بدلالات عصرية.

وهكذا عكست الألفاظ المكانية ما تمور به نفس الشاعر، كما مثلت علاقة الذات الشعرية بهذه الأماكن وتأثيره فيها، فمثلت تلك الأماكن في شعره الواقعية العربية لتضمينه الأحداث السياسية، التي قادتها الحروب – آنذاك– وما تمخض عنها من مظاهر الظلم والتعسف السياسي، كما عبر عما يعانيه الشعب من آلام وهموم، بسبب من أفرزته الأحداث السياسية، وقد وفرت هذه الأحداث فرصة للتعبير عن الواقع المضطرب الذي غلب فيه الشر على الخير.

(١) نفسه، ج٣/ ١٩.

خـامـساً / الزمـــان:

الزمن في مفهومه الأدبي آلية من آليات السرد، و له فاعلية كبرى في النص السردي فهو أحد الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية،، فالزمن السردي يجمع بين زمنين، زمن القصة وهو الزمن الذي حدثت فيه القصة أو الحكاية، و زمن السرد وهو الزمن الذي كتبت فيه هذه الحكاية ؛ حيث يقوم الروائي على لسان السارد بالتحكم في النظام الزمني للقصة أو الحكاية.

فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل، ليسترجع الأحداث الماضية، أو قد يستبق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف على وقائع الأحداث قبل وقوعها. وعند ترتيب الأحداث بين الزمنين يلجأ الروائي إلى الاسترجاع أو الاستباق أو الحذف.

١/ الاسترجاع :

الاسترجاع تقنية مهمة تعمل على الاشتغال في الترتيب الزمني للأحداث، ويعني الرجوع إلى فترة زمنية سابقة مرت على الشاعر، و لابد أن يخضع الاسترجاع لمبدأ السببيّة في منطقية توالي الأحداث، ويستطيع الشاعر بآلية الاسترجاع أن "يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي، وتفسره وتعلله، وتضئ جوانب مظلمة من أحداثه، ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها، واسترجاع الماضي إيقاف للسرد المتنامي للعودة إلى الوراء"[(١)]، وهو تقنية زمنية هامة تمثل نوعاً من التوسع النصي الذي يوظفه الروائي من أجل غايات دلالية تكسب النص الوضوح والجمال.

(١) إبراهيم الجنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد،، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٠٦.

أنواع الاسترجاع :

الاسترجاع الداخلي:

وهو استدعاء حادثة سابقة، لها صلة بطبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعر، ويحقق الاسترجاع إضاءة الأحداث وتنويرها وهو الاسترجاع الذي يقع داخل الحكاية الأولى، و لا يأتي حقله الزمني متضمناً في الحقل الزمني للحكاية. يعود الشاعر عبد الرازق عبد الواحد إلى الماضي، في لحظات سردية معينة، ويفيد من هذه التقنية، في تشكيل تجربته، في بعض نصوصه الشعرية ؛ إذ نجده في قصيدة (عليكِ مصر سلام الله)[1] يقول الشاعر:

والله لَلبصرةُ الشماءُ نجعلها
للفرسِ أسوأ من ذي قارِ مُنقَلِبا
يا أخوة الدَّمِ والإيمانِ.. معذرة
إني أرى الدمَ والإيمانَ قَدْ تعبَا
لو كان للدَّمِ صوتٌ في ضمائرنا
لَقَطَّعَ القلبَ والأنياطَ والعَصَبا
تَجِدْ فلسطين ما هيضتْ، ولا نَكُبتْ
إلا وأقربُ خلقِ الله مَنْ نُكبَا
وَذَاكَ أنَ رصاصَ الأبعَدين وإنْ
تَفَنَّنوا، لا يرى منك الذي احتَجَبَا
لكنْ يراهُ أخوك المحض.. يرصدُهُ
ويُنشبُ السَّهْم قصداً فيه إن ضَرَبَا

يبدأ مسار زمن النص الشعري من الحاضر ؛ حيث يتوجه الشاعر بمخاطبة العرب بتهكم حيث يخبر أن الدم والإيمان اللذين يجمعانهم مع بعض، قد تعبا من

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، ج٤/ ٨٣-٨٤.

فرط برودة العربي تجاه العربي الآخر، ثم يستدعي حدثاً تاريخياً مشؤماً على ذاكرة الأمة العربية جمعاء، وهو النكبة الفلسطينية، ثم يقوم بقطع وتيرة هذا الزمن الماضي ؛ ليرتد إلى الزمن الحاضر، معبراً عن الواقع العربي، وتفككهم، وعدم اتحادهم أمام العدو الذي يريد أن يفتك بالعرب جميعاً.

وهكذا عكس ارتداد الشاعر من الحاضر إلى الماضي إحساس الشاعر بالمفارقة بين الموقفين، العراق وإخوانه، وكأن الشاعر لم يعد يتعجب لحال العراق، بعدما تذكر حال فلسطين لأن فلسطين ما نكبت في الحقيقة إلا من موقف العرب الأقربين منها ؛ بتركهم إياها تواجه وحدها الطغيان الصهيوني.

وقوله في قصيدة (من حياتنا)[1] :

أدري بأنك رغم هول الداء لا تَتَكلمينْ
أدري بأَنَّكَ تنزعينْ
وتُغَالطينَ المَوتَ خشية أن أراك.. أنا المريضْ
تتألمين...
ماذا بوسعك أنت يا أماً لسبعة أشقيـــاءْ
طوَّفْت حتى بالحليب، أعز أيام الشتاءْ
تتخبَّطينَ مع الشروقْ
فوق الوحول، ونعلك المهروءُ يَوسِعُ من شُقوقْ
قدميك...لن أنسى رجوعك ذات يوم تلهثينْ
كنا جميعاً نائمينْ
فقبعت، كي لا توقظينا، في سكونٍ تنشجينْ
ونهضتُ فانقطع البكاءْ
فرأيتُ بين الطين في قدميك آثار الدماء...

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية،ج١/ ٦٠-٦١.

يتحدث الشاعر عن المعاناة التي يعيشها الإنسان لتحقيق أبسط حقوقه، وهو العيش الكريم وتعكس الأبيات رؤية سوداوية، ويبدو ذلك في قوله: (اظلم الطريق)، فالشاعر يبحث عن المستقبل المجهول، ورغم ذلك فإنه يحلم بالأمل القادم، ويبدأ زمن النص الشعري من الحاضر؛ حيث يتوجه الشاعر بالحديث إلى أمه، معترفاً لها بالجميل، فقد تعبت وأنكرت ذاتها وتحملت المشاق لتربية أولادها.

ولكي يجسد معاناة أمه يرتد إلى الزمن الماضي، ويعود بذاكرته إلى أحداث وقعت في الزمن الماضي ؛ ليصور كيف كانت الأم تطوف بالحليب في الصباح الباكر وتبيعه، كي توفر لأولادها الصغار أقواتهم، وتعود وهم جميعاً نائمون، وكان يراها عائدة وهي باكية، وعلى قدميها آثار الدماء.

إن التناوب بين الماضي والحاضر ينم على تعلق الشاعر بالذكريات، التي حـــاول من خلالها كشف جوانب النص و إضاءته، ويعد الاسترجاع – هنا –" متمماً ومكملاً للبناء الزمني، حيث يرد الاسترجاع في الغالب الأعم لتوضيح ما ورد غامضاً أو مجملاً"[1].

الاسترجاع الخارجي:

وهو تقنية من تقنيات الزمن ؛ إذ يتشكل "من مقاطع استرجاعية، تحيلنا إلى أحداث تخرج عن الحاضر، لترتبط بفكرة سابقة عن بداية السرد، أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي، ورواية هذا الحدث لحظة لاحقة لحدوثه"[2].

ويكون الاسترجاع الخارجي أسبق من المنطلق الزمني للمحكي الأول، و غالباً ما تكون وظيفته تنوير المتلقي و إكمال المحكي الأول. ومما يمثل ذلك قصيدة (تداخل)[3] في قوله:

(١) أحمد سماوي،السرد في قصص طه حسين، كـلية الآداب والعلوم الإنسانية،صـــفاقس (د– ت)، ص ١٠٤.
(٢) إبراهيم الجنداري، الفضاء الروائي، (مرجع سابق)، ص ١٥٤.
(٣) عبد الرازق عبد الواحد، قصائد كتبت لها، مطبعة زياد، بغداد، ١٩٣١م، ص ٨.

كانت أصابعنا تتشابك

أعيننا تتشابك

وشددت يـــدي

فانحنت راحتي فوق لراحتها

بلل و احتراق

عندما خرجت

كنت أنظر في راحتي

فرأيت بها أثراً للعناق.

يروي الشاعر حلماً، ومسار النص يبدأ بالزمن الماضي، لقد جاءت تلك الاسترجاعات خارجة عن النطاق الزمني المحكي الأساسي، لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية. وتستدعي آلية الاسترجاع الحلم، الذي جمعه بالحبيبة، حيث كانا قريبين، إلى حد التشابك / التداخل.

ثم يكسر الشاعر الحلم الذي صور لقاءه بالحبيبة، ليخبر المتلقي بأن هذا الحلم في النهاية انتهى بـ(احتراق – وأثر للعناق)، فيرتد القارئ إلى أن الأمر انتهى بهما إلى اللا تداخل.

وقوله في قصيدة (سطوح)[1]:

... و وشى عويل بنات آوى بالظلام وبالسكونْ

فتجاوبت من كل بابْ

أصوات آلاف الكلابْ

وتغلغلتْ تُلقي السلام على المسامعِ والعيونْ

كانت أحاديث السَّمَرْ

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، ج٥٣/١.

تجتر آلاف المشاكلِ، والمشاهدِ، والصُّورْ...
بالأمس مات أبو فلانْ
إسمعْ إلى نَقْرِ الدرابك.. ابنُهُ عَقَدَ القِرَانْ
أبناء هذا الوقت.. هه.. سُحقاً لهذا من زمانْ

تستدعي آلية الاسترجاع الخارجي أحداثاً ماضية ؛ عندما كان الناس متآلفين، متحابين يتشاركون أفراحهم وأتراحهم، ثم يقارن الشاعر بين أبناء ذاك الزمان الجميل، وبين أبناء هذا الحاضر الذين يختلفون تماماً عنهم، وهكذا يعكس الاسترجاع المفارقة بين زمنين والتغير بين الناس في الحالين، فما حدث في الماضي هو جزء لا يتجزأ من أحداث الحاضر المرير، وهو مرآة للحاضر الجديد بكل همومه و أحزانه، وفي التذكير بالماضي بعث لروح جديدة تحمل الهم والأحزان، كما تحمل الوعي بالقضية.

٢/ الاستبـــاق:

الاستباق هو استشراف الأحداث الواقعة في المستقبل، أو حكي الشيء قبل حدوثه وهو "القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية."[(١)]، ويأتي الاستباق مفتوحاً على المستقبل الآتي ؛ إذ ينتهي زمن السرد ويظل الاستباق معلقاً، ويكون تعلقه مرهوناً بمعطيات الواقع الحاضر، ومما يمثل ذلك قول الشاعر[(٢)]:

كل جيل يجيء
سيرى وشمه فوق مائك
ويرى رسمه في سمائك

(١) حسن، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط ١، المركز الثقافي العربي.١٩٩٠م، ص ١٣٢.
(٢) عبد الرازق عبد الواحد، قمر في شواطيء العمارة، (مصدر سابق)، ص ١٠٤.

أنجماً لامعة، حولها مقل دامعة

وصفاح وأكف مقطعة بالجراح.

الاستشراف في الأبيات السابقة يعبر عن أمل الشاعر في مستقبل أفضل، و يبـــدو للمتلقي للوهلة الأولى أن الشاعر يتوقع مستقبلاً مشرقاً للأجيال القادمة، ولكن سرعان ما يتحطم هذا التوقع، ويصير وهماً، عندما يعي المتلقي أنه لا يمكن أن يكون هناك وشم على الماء ولا رسم في السماء.

كما يبدو الاستباق في قول الشاعر في قصيدة (عليكِ مصر سلام الله)[1]:

وعندما يلتقي الغيمان سوف نرى

من يمطر الخيرَ ممن يمطر الوصبا

ستصبح الأرضُ كلُّ الأرض مشتجرا

وتصبحُ الهامُ كلُّ الهـام محتـَطَبا

وسوف لا يلـتقي موتٌ بصاحـــبه

إلا وتفـــزعُ أيُّ منهـما وَثَبـــــا

يعكس الاستشراف في الأبيات السابقة ما يتوقعه الشاعر عن حال العرب في المستقبل، فبدلاً من أن يتحدوا لمقاومة العدو المتربص بهم، فإنهم يتناحرون ويتشاجرون، وسيتحول الصراع بين العربي والعدو المستعمر، إلى صراع بين العربي وأخيه العربي. فالشاعر يرى المستقبل في صورة مماثلة للماضي، إن الشاعر ينعى في الاستباق حال الأمة العربية، فهو استشراف تشاؤمي.

الحـــــــذف:

الحذف آلية من الآليات الزمنية الهامة التي تسرِّع السرد في الحكي ؛ حيث يقفز الشاعر / السارد بين فترات مختلفة في قصرها و طولها، متجاوزاً بذلك بعض

(١) عبد الرازق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، مصدر سابق)، ج٤/٨٢.

الأحداث غير المهمة أو المكررة، فهنا يسكت الشاعر/ السارد عن تناوله الفترة المحذوفة ويشير – أحياناً– إلى الفترة الزمنية المحذوفة بقوله : مرت أيام أو مرت سنة أو مرت سنوات.

وهذا ما يعرف بالحذف المعلن فـ "الحذف المعلن يترك جزءاً من القصة مسكوتاً عنه في السرد بالكامل، أو أحياناً يكون مشاراً إليه بعبارات زمنية مثل: مرت أيام عديدة، أو بعد سنة أو سنين الخ من العبارات التي تدل على الإلغاء الحكائي."[1]

ومما يمثل هذا المنحى قصيدة (في نهاية الأربعين)[2] التي يقول فيها:

مضى ما مضى منك خيرا وشرو ظل الذي ظل طي القدر
وأنتَ، على كل ما يزدهيك كثير التشكي، كثير الضجر
كأنكَ في خيمة الأربعين تخلعُ أوتادها للسفر
وتجمع للدرب زاد المقل كفاف المنى، وطويل السهر
على أن في قلبكَ المستفز جناحا يغالب أن يؤتسر
وفيكَ، وإن لم تفه صيحة يطول مداها و لا يختصر
وأنتَ تعاصي وغيم السنين عليك لأمطاره منهمر
وكم ذا تكابر والأربعون ذرى كل ما بعدها منحدر

يقفز الشاعر بزمنه السردي، فيختزل السنوات التي مضت من عمره في قوله : (مضى ما مضى)، كما يختزل ما بقي من عمره في قوله : (وظل الذي ظل)، وبهذه القفزة يحذف الشاعر أحداثاً لا أهمية لها ؛ لأنه لا يهتم بالزمن في حد ذاته، قدر اهتمامه بمراجعة الذات عندما شارف الأربعين، وتحديد موقعها من حركة الزمن أو حركة التاريخ.

(١) فاطمة سالم الحاجي،،الزمن في الرواية الليبية. ثلاثية احمد إبراهيم الفقيه نموذجًا: الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان. ١٩٨٨م.ط١. ص١٥٩.

(٢) عبد الرازق عبد الواحد، في مواسم التعب، ١٤٨-١٤٩.

فقد أراد الشاعر أن يجري حساباً مع الذات لكي يعرف إلى أين سوف تنتهي به الأمور. كما أنه يرفض الوقوع في الأسر، ففي قلبه جناح لا يريد أن يكون مأسوراً في قفص، حتى لو كان من ذهب، وفي فمه صيحة احتجاج وتمرد طويلة المدى.

وقد اتخذ الشاعر من هذه المكابرة وسيلة ضد ضغوط الزمن، فهو لا يبالي، على الرغم مما لاقاه من صعوبات، رغم أنه يتجه نحو الانحدار فهو في العد التنازلي من العمر.

وفي قصيدة (إدمان)[1] يقول الشاعر :

سنـــــــوات وهو يدور
مشـــدودا في هذا الناعور
دَميـــــــتْ منه الرّقبة
وتآكلت الخَشبَة
من كثرَة ما دارْ..
ذاتَ نهارْ..
سَقطَ النيِّرْ.
وَقفَ الثورُ مَرُوعاً
لا يَدري كيفَ يَسيرْ!

لقد اختزل الشاعر الزمن في قوله: (سنوات)، فلا يهتم الشاعر بأحداث هذه السنوات وإنما يريد أن يصفها، فالشاعر يتحدث عن سنوات الثور، فيذكر أنها تمتاز بالرتابة والنمطية. لقد وصفها الشاعر الثور بالدوران حول الناعور، وكان الثور متكيفا، على ما يبدو، مع واقعه هذا، على الرغم من ثورة التمرد الداخلية التي

(١) عبد الرازق عبد الواحد، في مواسم التعب، (مصدر سابق)، ص ٥٢.

كانت تجتاحه من حين لآخر.

ولكن هذا التمرد لم يلاحظه أحد من الذين يرون هذا الثور يومياً، ولكن الأقدار لم تكن كما يشاء، فقد حدث ما لم يكن في الحسبان. فقد سقط النير، وبدلا من أن يكون سقوط النير فرصة للخلاص و الانعتاق والحرية.. صار سبباً للحيرة وشلل الإرادة وفقدان التوجه.

خاتمـــة

لقد تضمنت معظم قصائد الشاعر عبد الرازق عبد الواحد بعض الآليات والأشكال السردية المختلفة، ولعل السبب في ذلك هو اتجاه الشعر العربي الحديث برمته، إلى استخدام هذه التقنيات التي من الممكن أن تغني التجربة الشعرية.

من الأبنية التي بنيت عليها الأحداث في شعر عبد القادر عبد الواحد نمطان؛ هما (النسق المتتابع والنسق المتداخل) النسق المتتابع يمنح القصيدة الوضوح الذي يتَحقَّقَ للصورة وللغة في كل مشهد، أما النسق المتداخل فهو يقدم الأفكار الباطنية التي تعتمد عليها الفكرة.

قام الشاعر بتوظيف الشخصية الفنية في قصائده ؛ وتحول بها إلى البناء القصصي الذي تتنوع فيه الشخصيات، وتتعدد فيه الرؤى والمواقف، وتتناقض المشاعر والأحاسيس، وتتصارع الرغبات وينتج عن هذا التحاور والتصارع الكشف عن أعماق كل شخصية وسبر أغوارها ؛ لتتضح أبعاد الرؤية الشعرية، التي مالت إلى العمق والامتلاء بالدلالة.

تنوع الحوار في قصيدة الشاعر السردية، فقد ورد الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي) مما اكسب قصيدته الروح السردية القائمة على تقابل الأفكار، واختلاف المواقف، وتباين المشاعر سواء كان هذا الحوار على المستوى الداخلي،

بين الذات الإنسانية ونفسها، أو على المستوى الخارجي بين الذات والآخر.

أما المكان فقد أبدى الشاعر حرصاً واضحاً على استرجاع الأماكن ذات العلاقة بطبيعة مفردات تجربته الذاتية التي شهدت صباه وشبابه، و عكست الألفاظ المكانية ما بداخل نفس الشاعر ومثلت علاقة الذات الشعرية بهذه الأماكن وتأثيرها فيه، فمثلت تلك الأماكن في شعره الواقعية العربية لتضمينه الأحداث السياسية، التي قادتها الحروب – آنذاك– وما تمخض عنها من مظاهر الظلم والتعسف السياسي، وقد وفرت هذه الأحداث فرصة للتعبير عن الواقع المضطرب الذي غلب فيه الشر على الخير.

وكانت النظرة الإيجابية للمدينة هي الأغلب في شعر عبد الرازق عبد الواحد، كما نجد النظرة السلبية في بعض الأحيان، وفي الحالتين كان استدعاء الشاعر للمدينة كان استدعاءً خارجياً مباشراً ولم تتحول المدينة لديه إلى رمز يوحي بدلالات عصرية. كما تعكس أمكنة المسارات الإحساس بالظلم والقهر والتعسف، والواقع الذي يعيشه الناس في بغداد على شوارعها وأزقتها.

أما الزمن فقد جاء الاسترجاع مرتبطاً بالفعل الماضي، حيث الذكريات التي تعود بالنص الشعري إلى أعماق الماضي ومجرياته، وقد عكس الاستباق حالة تشاؤمية للشاعر ؛ فالشاعر ينعى في الاستباق حال الأمة العربية والصراع بين العربي وأخيه العربي، كما يرى المستقبل في صورة مماثلة للماضي. ويأتي الحذف – في الأغلب – وسيلة ضد ضغوط الزمن.

المصادر والمراجع

المصادر :

١. عبد الرازق عبد الواحد : الأعمال الشعرية. دار الشئون الثقافية العامة. بغداد.٢٠٠٠م.ط٢.

٢. قصائد كتبت لها، مطبعة زياد، بغداد، ١٩٣١م.

٣. قمر في شواطيء العمارة. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق. ٢٠٠٥م.

٤. في مواسم التعب. اتحاد الكتاب. دمشق ٢٠٠٦م.

المراجع:

١. إبراهيم الجنداري. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا. بغداد.٢٠٠١م. ط١.

٢. أحمد سماوي،السرد في قصص طه حسين،،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،صفاقس (د- ت).

٣. بنكراد، سعيد،سيميولوجيا الشخصيات السردية رواية الشراع والعاصفة حنا مينا نموذجًا، ط ١، عمان – الأردن، الناشر:مجدلاوي.٢٠٠٣م.

٤. حسن،بحراوي، بنية الشكل الروائي،ط ١، المركز الثقافي العربي.١٩٩٠م.

٥. خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخياط نموذجاً)، دار صادر، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢١هـ.

٦. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، ١٩٧٥م.

٧. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.

٨. عبد الصمد زايد،، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة،،ط١، دار محمد علي،تونس، (د– ت).
٩. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
١٠. فاطمة سالم الحاجي،،الزمن في الرواية الليبية. ثلاثية احمد إبراهيم الفقيه نموذجًا: الدار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان. ١٩٨٨م.ط١.
١١. ينظر. فرانك. م.هواتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر. كامل يوسف وآخرين، ١٧٧، دار المعرفة القاهرة، ١٩٧٠م.
١٢. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية،) دراسة في ثلاث روايات: الجذوة – الحصار– أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين ط١، ٢٠٠٣م.
١٣. مجموعة من الباحثين الشكلانيين، الشكلانيون الروس (نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغلابية للناشرين المتحدين،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
١٤. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣م.

شعر النقائض ودوره في إذكاء نار العصبية في العصر الجاهلي

الدكتور/ إبراهيم صالح إدريس أبوبكر(١)

الملخص

هدفت الدراسة لمناقشة شعر النقائض ودوره في إذكاء نار العصبية القبلية في العصر الأموي لاسيما بين شعراء المربد جرير والفرزدق والأخطل والراعي النميري، وإلى دور الخلفاء الأمويين في الأدب والنقد ومشاركتهم الشعراء في المجالس الأدبية .اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها: أنّ فن الهجاء لم يرتق ولم يزدهر إلا في العصر الأموي الذي استيقظت فيه العصبية القبلية بعد أن حددها الإسلام ، إن السياسة كان لها الدور الأكبر في إذكاء نار تلك القبلية التي حد من غلوائها الإسلام، ثم إن النقائض أدت إلى تطور الشعر العربي والنهوض به رغم مثالبها الاجتماعية، أضافت النقائض للقاموس الشعري الكثير من المصطلحات الجديدة، ، إن الهجاء في العصر الأموي كان بمثابة حرب لسانية بعد أن كانت الحرب قبل ذلك سنانية تراق فيها الدماء وتزهق فيها الأرواح، أدت النقائض إلى اهتمام القبائل بشعرها وشعرائها وتسجيل أيامها في الجاهلية وصدر الإسلام؛ مما حفظ كثيراً من اللغة.توصي الدراسة بالبحث في آثار المفاخرات والمنافرات في الأدبين الجاهلي والأموي، دراسة أدب الاتجاهات الفكرية في العصر الأموي، المقارنة بين صور الهجاء في العصرين الأموي والعباسي لإظهار أوجه الاتفاق والاختلاف، دراسة النقائض دراسة أسلوبية.

(١) أستاذ الأدب والنقد المساعد، جامعة الجزيرة، كلية التربية الحصاحيصا، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية.

Abstract

The study aimed to discuss poetry of (alnaqayid); the satire poems that occurred in the Umayyad era between Jarir and Al Farazdaq and its role in stoking the fire of tribalism in the Umayyad era, especially among the poets of Al-Marbad Jarir, Al-Farazdaq, Al-Akhtal and Al-Shepherd Al-Nimeiri, and to the role of the Umayyad caliphs in literature and criticism and their participation of poets in literary councils. The study adopted the descriptive and analytical method. The study concluded with several results, the most important of which were: The art of satire did not rise and did not flourish except in the Umayyad era, in which tribalism woke up after Islam defined it. Politics had the greatest role in fanning the fire of that tribalism whose arrogance was limited by Islam, and then the contradictions led to the development and advancement of Arabic poetry despite its shortcomings. Social, the antitheses added to the poetic dictionary many new terms, that satire in the Umayyad era was like a linguistic war after the war was before that in which blood was shed and lives were lost, the contradictions led to the tribes 'interest in their poetry and poets and the recording of their days in ignorance and early Islam. This study preserves a lot of the language. The study recommends researching the effects of brags and discord in pre-Islamic and Umayyad literature, studying the literature of intellectual trends in the Umayyad era, comparing images of satire in the Umayyad and Abbasid eras to show aspects of agreement and differences, studying contradictions, a stylistic study.

مقدمـــة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على أشرف خلق الله أجمعين وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين، وبعد:

ازدهر الشعر في العصر الأموي واتسعت آفاقه ومراميه وتحسنت أساليبه، ورقت معانيه وألفاظه تبعاً لحالة العصر الجديدة، ومظاهره السياسية والدينية والقبلية والثقافية، وأنّ الشعر الأموي شبيه بالأدب الجاهلي في نهجه وصياغته وموسيقاه ، من حيث البداية بالأطلال وبكاء الديار، والاحتفاظ بشكل القصيدة والقافية الواحدة، واعتمد شعراء العصر الأموي على أسلوب التصوير البياني، وأكثروا من التشبيهات والاستعارات، واستمدوا صورهم وخيالهم من البيئة المحيطة بهم، وتميزت ألفاظ الشعر الأموي بالوضوح والسهولة والبعد عن الغريب في كثير من الأحيان، وكثيرًا ما عمد الشعراء إلى استعمال الأسلوب القصصي، والتأثر في الألفاظ والمضمون بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

إنّ الهجاء من الفنون الشعرية التي لازمت الشعر العربي منذ الجاهلية، وعندما جاء الإسلام انطفأ بريقه ويكاد شبه معدوم، وعندما تولى أمر المسلمين البيت الأموي عادت تلك العصبية القبلية أكثر شراسة وقوة، ولكن تختلف عما كانت عليه في الجاهلية.

أهداف الدراسة:

١- توضيح مفهوم قصيدة الهجاء ونشأتها.

٢- دراسة أسلوب النقائض في العصر الأموي.

٣- دور النقائض في إذكاء نار العصبية القبلية .

٤- معرفةأثر الخلفاء في الشعر وعنايتهم بالمجالس الأدبية والنقدية التي أخرجت شعر النقائض.

٥- دراسة تحليلية نقدية لشعر النقائض في العصر الأموي.

مشكلة البحث:

غزارة المادة العلمية وانتقائها بطريقة سلسة خاصة وأن العصر الأموي كثرت فيه الاتجاهات الفكرية التي وسعت مادة الأدب والنقد.

منهج البحث:

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته للنقائض ودورها في إذكاء نار العصبية، وجمعت المادة من مصادر الأدب والنقد المتعلقة بالموضوع.

هيكل البحث:

قسم البحث على مبحثين تسبقهما مقدمة وتتلوهما خاتمة تضمنت النتائج والتوصيات، ثم فهرس المصادر والمراجع.

المبحث الأول: **مفهوم الهجاء ونشأته ودوره في إذكاء نار العصبية.**

المبحث الثاني: **تعريف النقائض ونشأتها ودورها في إذكاء نار العصبية في العصر الأموي.**

المبحث الأول

مفهوم الهجاء ونشأته ودوره في إذكاء نار العصبية في العصر الأموي

توطئة

عندما جاء الإسلام وبعث النبي الكريم للناس كافة هادياً ومؤدباً ومهذباً للأمة العربية التي كانت من أهم سماتها العصبية القبلية والاعتداد بالأحساب والأنساب ،ويؤكد ذلك ما قاله شاعرهم –والشعر ديوانهم الخالد عبر الأيام والأزمان – مفتخراً بآبائه وأجداده وعترته:

فخر الفتى بالنفس والأفعال من قبله بالعم والأخوال(١)

ولكن النبي الكريم صلى الله عليه وسلم دعا إلى نبذ هذه العادات السيئة، فالناس لآدم وآدم من تراب، ولا فرق بين عربي وعجمي إلا بالتقوى، يقول الله: ﴿ يَاأَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴾ [الحجرات: ١٣].

وفي ناصع بيان الشعراء الإسلاميين ما يؤكد ذلك الاتجاه،إذ يقول قائلهم:

الناس من جهة التمثال أكفاء

أبوهم آدم والأم حواء

إن لم يكن لهم من أصلهم شرف

يفاخرون به فالطين والماء

وضد كل امرئ ما كان يجهله

والجاهلون لأهل العلم أعداءُ(٢)

فالناس سواسية كأسنان المشط ،بل أصبح موطن الفخر التقوى والصلاح ومخافة الله العلي القدير.ولكن بعد مقتل سيدنا علي بن أبي طالب على يد أشقى

(١) أبو الطيب المتنبي، ديوانه، شرح أبو البقاء العبكري ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ١٩٣٦م، ص: ٣٤٢.

(٢) سيدنا علي بن أبي طالب، شعره، منتدى واحة الشعر العربي الفصيح.

العالمين؛انتقلت الخلافة من نظامها الشوري إلى ذلك الحكم العضود الذي يتوارثه الآباء عن الأجداد،والأبناء عن الآباء، فأصبح أمر المسلمين في البيتين الأمويين السفياني والمرواني،أما بقية الناس فلا حظ لهم سوى البؤس والشقاء،ولكن لمعاوية ابن أبي سفيان باع طويل وذكاء خارق في لفت أنظار الناس عن المطالبة بحقوقهم السياسية ،فأول ما قام به جعل كل من مكة المكرمة والمدينة المنورة مدينتين لاهيتين؛ إذ أغدق على أهلهما العطاء الموفور، وانتشر فن الغناء،وكثر المغنين والمغنيات،هذا شأن الحجاز، أما ما يخص الشام موطن الخلافة والحكم فقد انتشر فيها فن التباهي بالأحساب والأنساب بين القبائل، والتهاجي بينهما ،متخذين في ذلك من الشعر وسيلة.

إن الهجاء من الأغراض الشعرية التي دارت كثيراً في الشعر العربي عبر عصوره المختلفة ، ولعل السبب الرئيس في ذلك طبيعة المجتمع العربي الذي اعتمد كثيراً على النظام القبلي السائد عند العرب في جاهليتهم الأولى ، والعرب أهل بادية تدار رحى الحرب بينهم لأتفه الأسباب.

المفهوم الأدبي للهجاء:

ينصرف الهجاء في مبناه اللفظي إلى السب والشتم والذم، وقد جاء في اللسان: "هَجاه يَهْجُوه هَجْواً وهِجاء وتَهْجاء، مدود: شتمه بالشِّعر، وهو خلاف المَدْح. قال الليث: هو الوَقِيعةُ في الأَشْعار"(١).

والهجاء واحد من الأغراض والموضوعات الشعرية الأكثر جذباً للمتلقي بالمقارنة مع الأغراض الأخرى، ويأتي الهجاء مصاحباً للفخر، وقد يأتي مستقلاً عنه في القصائد والمقطوعات القصيرة. والهجاء هو "فصل المرء عن مجموع الخلق الحي الذي يؤلف قومية الجماعة، وتركه عضواً ميتاً يتواصفون ازدراءه"(٢). فهو

(١) ابن منظور لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، الطبعة الأولى. مادة هجا.

(٢) الرافعي تاريخ آداب العرب، ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م. ج ٣، ص٨١.

يُبنى – أي الهجاء– على ذكر المعايب والقبائح للأفراد أو القبيلة، بالطعن في الأنساب وإلصاق تهمة الجبن والبخل والتشنيع بالمهجو. وقد يكون ذلك اختلاقاًوأكاذيب.

وتوليد معاني الهجاء واختيار مفرداته قد لا تكون مستعصية على الشعراء "وقد قيل لشاعر: أنت لا تحسن الهجاء، فقال: بلى والله أتراني لا أحسن أن أجعل مكان عافاك الله أخزاك الله"(١).

وفي كل العصور الأدبية وإلى اليوم مارس الشعراء فن الهجاء. فالعصر الجاهلي هو الفترة الذهبية للهجاء، حيث فاعليته النافذة وأثره الاجتماعي والنفسي، ويمكن أن نطلق عليه في تلك الفترة "بالهجاء المبكي". فأعراف المجتمع الجاهلي القائمة على الصرامة في العادات والصفات اللصيقة بالشخصية، لا تقبل الجرح أو التعرض والمس خاصة في جانب العرض والنسب والشجاعة والكرم، ولذلك كان للهجاء أثره البالغ المؤلم "ولأمر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء، وهذا من أول كرمها، كما بكى مخارق بن شهاب، وكما بكى علقمة بن علاثة، وكما بكى عبد الله بن جدعان"(٢).

ونرى قيس بن الحدادية يقول واصفاً اندفاع القوم في الحرب خوف مسبة الهجاء:

يُلبون في الحرب خوفَ الهجاء ويبرون أعداءهم بالحرب

وللهجاء طقوس خاصة، في النظم والأداء "فالشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة، ولعلها كحلل الكهان، وحلق رأسه وترك له ذؤابتين ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلًا واحدة، ونحن نعرف أن حلق الرأس كان من سننهم في الحج، وكأن شاعر الهجاء كان يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعناتُ هجائه خصومه بكل ما يمكن من ألوان

(١) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج١، ص٣٣٠.

(٢) ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ١٤١٦– بيروت لبنان،هـ – ١٩٩٦م. ج١، ص٢٠٠.

الأذى وضروب النحس المستمر"[1].

وقصائد الهجاء تمتاز عن غيرها بسرعة الذيوع والسيرورة، يلقيها الشاعر شفاهية فيتلقفها الرواة ومنهم إلى الناس، ولا يمكن أن يُحال بينها وبين الانتشار، حيث يتحول المتلقي إلى ملقٍ من جديد، وقد روي: أن كعب بن جُعيل بن قمير بن مالك التغلبي شاعر سيدنا معاوية بن أبي سفيان وأهل الشام حين هجا قومه ندم على هجائه لهم ولكن بعد فوات الأوان، فقد انتشرت القصيدة في الآفاق وسمع بها القاصي والداني، يقول[2]:

ندمت على شتم العشيرة بعدما مضت واستتبت للرواة مذاهبهْ
فأصبحت لا أستطع دفعاً لما مضى كما لا يرد الدرّ في الضرع حالبهْ
معاويَ انصف تغلب بنه وائل من الناس أو دعها وحياً تضاربهْ
قليل على باب الأمير لباثتي إذا رابني بابُ الأمير وحاجبهْ

وكان بينه وبين الأخطل مهاجاة ويقال: هو الذي أطلق لقب الأخطل عليه ومما هجاه به الأخطل[3].

وسميت كعباً بشرّ العظام وكان أبوك يسمى الجُعل

ونتيجة لسرعة انتشار الهجاء " تجنَّب الأشراف مُمَازحة الشاعر، خوف لفظة تُسْمع منه مزحاً فتعود جداً"[4].

يقول شوقي ضيف: "فالهجاء في الجاهلية كان لا يزال يُقْرَن بما كانت تقرن به لعناتهم الدينية الأولى من شعائر، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يتطيرون منه ويتشاءمون ويحاولون التخلص من أذاه ما استطاعوا إلى ذلك سبيلًا. ونحن نعرف أن الغزو والنهب كان دائرًا بينهم؛ غير أن المغيرين إن أغاروا ونهبوا إبلًا بينها إبل

(١) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، الطبعة الثامنة ص ١٩٧.
(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م ص٤٣٨.
(٣) المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، مكتبة النوري، دمشق، دت، ص٢٣١.
(٤) ابن رشيق العمدة، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة بيروت لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ج١، ص١٧٤.

لشاعر، وتعرض لهم يتوعدهم بالهجاء اضطروا اضطرارًا إلى ردها أو على الأقل يردون ماله هو وإبله. يروي الرواة أن الحارث بن ورقاء الأسدي أغار على عشيرة زهير، واستاق فيما استاق إبلًا له وغلامًا، فنظم زهير أبياتًا يتوعده بالهجاء المقذع، يقول فيها:

ليأتينك مني منطق قذع باق كما دنس القبطية ألودك

ففزع الحارث ورد عليه ما سلبه منه"[1].

وفي العصر الإسلامي تواصل الهجاء وإن كان بقدر أقل مما كان عليه في الجاهلية، وقد ورد على لسان حسان بن ثابت شاعر النبي صلى الله عليه وسلم في معرض حديثه عن دفاعه عن الدعوة الإسلامية:

لنا في كل يوم من مَعـــدّ سباب أو قتال أو هجـاء

لساني صارم لا عيب فيه وبحري لا تُكدره الدلاء

أما الهجاء بمفهومه العام السابق فقد خَفَتَ صوته في صدر الإسلام، وخفَّت لهجته لنهي الإسلام عن التعرض للأعراض والقدح والافتراء بغير الحق، فقد نقل عن الرسول الله صلى الله عليه و سلم قوله: "إن أعظم الناس جرماً إنسان شاعر يهجو القبيلة من أسرها ورجل تنفى من أبيه"[2].

ولهذا رأينا عمر بن الخطاب يلزم الشعراء بعدم التعرض للمسلمين بالهجاء والتشبيب، وقد سجن الحطيئة رائد الهجاء آنذاك، واشترى منه أعراض المسلمين، وفي ذلك يقول الحطيئة يشكو عدم فاعلية هجائه للقيود المفروضة عليه[3]:

وأخذت أطراف الكلام فلم تدَع شتماً يضرُ ولا مديحاً ينفعُ

ومنعتني شتم البخيل فلم يَخف شتمي فأصبح آمناً لا يفزعُ

(١) شوقي ضيف العصر الجاهلي،. ص١٩٧.

(٢) الأدب المفرد، للبخاري، تحقيق: محمد فؤاد عبدالباقي، دار البشائر الإسلامية – بيروتالطبعة الثالثة، ١٤٠٩ – ١٩٨٩م. ص٣٠٢.

(٣) البغدادي خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، تحقيق: محمد نبيل طريفي، وإميل بديع اليعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م. ج٣، ص٢٧٨.

وفي العصر الأموي عادت العصبيات السياسية والقبلية كما كانت في العصر الجاهلي أو أشد، ونما مع هذه العصبيات الهجاء الشعري على خلفيات عديدة سياسية وقبلية وإقليمية ودينية تارة بين شعراء بني أمية الذين أعطوا ولائهم للحزب الحاكم وبين شعراء خصومهم من مؤيدي العلويين وشيعة آل البيت أو الزبيريين فيما بعد أو حتى الخوارج الذين تعاظمت قوتهم وازداد خطرهم وقد اندلع الهجاء بين القبائل العربية لعصر بني أمية على خلفيات قبلية صرفة أحياناً وعلى خلفيات قبلية ممتزجة بالسياسة نوعاً ما أحياناً أخرى.

ومن نماذج الهجاء التي استمزجت السياسة بقوة قصيدة أبي العباس الأعمى التي رواها صاحب الأغاني حيث قال: حج عبد الملك بن مروان ، فجلس للناس بمكة، فدخلوا على مراتبهم ، وقامت الشعراء والخطباء فتكلموا ودخل أبو العباس الأعمى فلما رآه عبد الملك قال: مرحباً بك يا أبا العباس، أخبرني بخبر الملحد المحلّ، حيث كسا أشياعه ولم يكسكَ، وأنشدني ما قلت في ذلك ، فأخبره بخبر ابن الزبير وأنه كسا بني أسد وأحلافها ولم يكسه وأنشده الأبيات[1] :

بنـي أســـد لا تذكـــروا الفخـر ... متى تذكروه تكذبوا وتحمقوا
بعيدات بين خيركم لصديقكـــم ... وشركم يغدوا عليـه ويطـرقُ
متى تسالوا فضلا تضنوا وتبخلوا ... ونيرانكم بالشر فيـها تحرق
إذا استبقت يوماً قريشٌ خرجتم ... بني أسد سُكتاً وذوا المجد يسبق
تجيئون خلف القوم سوداً وجوهكم إذا ... ما قريش للأضاميم أصفقوا
ومـــا ذاك إلا أنّ للـــــؤم طابعـاً ... يلوح عليكم وسمه ليس يخلق[2]

وفي العصر الأموي الذي يمكن وصفه بأنه عصر الصراعات التي لا تهدأ تفجر الهجاء كما لم يتفجر من قبل على الإطلاق فضلاً عن صراعات القبائل فيما

(١) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج١٦، ص: ٢٣٤.
(٢) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج١٦، ص: ٢٣٤.

بينها حتى ذهب بعض الباحثين إلى تأليف كتاب في ذلك تحت عنوان: "أيام العرب في الإسلام" ضم كثيراً من حروبهم ووقائعهم التي شكلت مادة دسمة لمعارك الهجاء ولا سيما بين شعراء النقائض الثلاثة الكبار الأخطل والفرزدق وجرير وكانت معارك جرير مع الأخطل الأكثر تعويلاً على تلك الأيام لاستحكام العداوة بين تغلب والقيسية وكان جرير ينقض عليه كالصقر الجارح فيضع تحت عينيه مخازي تغلب وهزائمها في حروبها مع قيس ، سواء في يوم (ماكسين) الذي نكل بها فيه عمير بن الحباب أو في يوم الكحيل الذي نكل بها فيه زفر بن الحارث أو في يوم البشر الذي نكل بها فيه الجحاف السلمي ، ضاماً إلى ذلك انتصارات قبيلة يربوع في الجاهلية وملججاً في هزائم تغلب قبل الإسلام ، مفتخراً عليه افتخاراً بمثل قوله[1] :

نحن اجتبينا حياض المجد مترعة ... من حومة لم يخالط صفوها كدر
لم يُخــز أول يربـوع فوارسهـم ... ولا يقال لــهم كلّا إذا افتـخروا
هل تعرفون بذي بهدى فوارسنا ... يوم الهذيل بأيدي القوم مقتسر
خابت بنو تغلب إذ ضل فارطهم ... حوص المكارم إن المجــد مبتـدر
الظاعنون على العمياء إن ظعنوا ... والسائلون بظهر الغيب ما الخبر؟
الآكلون خبيــث الــزاد وحدهـم ... والنازلــون إذا واراهــم الخمر
إنــي رأيتكم والحــق مغضبة ... تخزون أن يذكر الحجافأ وزُفر
كـانت وقائـع قلنا لن ترى أبـدا ... من تغلـب بعـدها عـين ولا أثـر
حتى سمعت بخنزير ضغا جزعا ... منهم فقلت أرى الأموات قد نُشروا[2]

وتطور إلى مفاخرات منظمة كانت تجري بين الشعراء الثلاثة جرير والفرزدق والأخطل في المربد حتى اصطلح على تلك المفاخرات بفن النقائض فيما بعد.

(١) شوقي ضيف ، العصر الإسلامي، ص: ٢٥٥.
(٢) جرير بن عطية الخطفي ، ديوانه تحقيق إيليا حاوي، ط دار الكتاب اللبناني، ص:٣٠٨.

المبحث الثاني

تعريف النقائض ونشأتها ودورها في إذكاء نار العصبية في العصر الأموي

أولاً: تعريف النقائض في اللغة والاصطلاح:

النقائض في اللغة:

مأخوذة من الفعل نقض: (نون،قاف، ضاد)، أصل صحيح يدل على نكث الشيء. ونقض الحبل والبناء، والمناقضة في الشعر من هذا كأنه يريد أن ينقض ما أبرمه صاحبه[1].

والنقص إفساد ما أبرمت عقداً أو بناءً ، والمنافسة في القول أن يتكلم بما بناقض معناه ، فيقال فلان كلامه متناقض في الشعر أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول وتجمع على نقائض.

ونقص في البناء والحبل والعهد وغيره ضد الإبرام ، أن يقول شاعرٌ شعراً فينتقض عليه شاعرٌ آخر حتى يجيء بغير ما قال ، كأن يقول أحدهما قصيدة فينتقضها صاحبه عليه رداً على ما فيها معارضاً له.

لقد ورد في القران الكريم في قوله تعالى : ﴿ وَلاَ تَنقُضُواْ الأَيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا وَقَدْ جَعَلْتُمُ اللّهَ عَلَيْكُمْ كَفِيلاً إِنَّ اللّهَ يَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ ﴾ [النحل: ٩١]، وقد جعلوا الله كفيلاً عليهم . وقد شدد الإسلام في الوفاء بالعهد لأنه قاعدة الثقة التي ينفرط بدونها عقد الجماعة . والنصوص القرآنية هنا لا تقف على حد الأمر بالوفاء والنهي عن النقض ، أنما تستطرد لضرب الأمثال وتقديح نكث العهد، ونفي الأساب التي قد يتخذها بعضهم مبررات . فمثل من ينقض العهد مثل امرأة حمقاء ضعيفة الرأي تفتل غزلها ثم تنقضه وتتركه مرة أخرى قطعاً ممكوثه ومحلوله. وكان لبعضهم تبرير

(١) ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق، عبد السلام هارون ، دار الجيل، بيروت:٤٧.

نقض عهده مع الرسول صلى الله عليه وسلم بأنَّ محمداً ومن معه قلة ضعيفه . ويدخل في مدلول النقض أن يكون نقض العهد تحقيقاً لما يسمي الآن مصلحة الدولة .

النقائض اصطلاحاً:

ضرب من الشعر يقوم على التهاجي في الدرجة الأولى ثنائية الطابع مفردها نقيضه، والنقيضة قصيدة يرد بها الشاعر على شاعر آخر بادره بالهجاء، فينقض معانية المعنى تلو الأخر فيقلب فخره هجاءً ويفخر بنفسه وقومه على نفس الوزن والقافية.

أوهي قصيدة يرد بها الشاعر على قصيدة لخصم له فينقض معانيها عليه وتكون عادة من بحر قصيدة الخصم وعلى رويها.

أو أن يقول الشاعر قصيدة يهجو فيها شاعراً آخر ويسخر منه ويفخر بنفسه وقومه فيجيبه الشاعر الآخر.

ثانياً: نشأتها وتطورها:

تعدُّ النقائض من فنون الشعر القديمة، لأنها عرفت منذ العصر الجاهلي ، فقد كان شعراء القبائل المتحاربة يتراشقون بالسهام. وكان يهجو بعضهم بعضاً، ويفاخر بعضهم بعضاً، ويناقض بعضهم بعضاً وقد وصلت إلينا بعض هذه النقائض التي تتصل بأيام الجاهليين ووقائعهم، كالتي قيلت في الوقائع التي دارت بين عرب الجنوب والشمال ، وبين الأوس والخزرج من اليمن ، وبين عبس وذبيان، وبين تغلب وبكر وبين بكر وتميم ،وغيرها .

ثم جاء الإسلام وكان شعراء المسلمين والمشركين يناقضون ويذكرون الغزوات والوقائع، فشعراء المدينة يدافعون عن الإسلام والمسلمين وشعراء مكة يدافعون عن دينهم الوثني . ولما انقسم المسلمون إلى أحزاب يتناقضون كالتناقض

الذي قام بين كعب بن جعيل المناصر لمعاوية بن أبي سفيان والنجاشي المناصر لعلي رضي الله عنهما.

على أنَّ التناقض لم يرتق ولم يزدهر إلا في العصر الأموي الذي استيقظت فيه العصبية القبلية بعد أن حددها الإسلام ، وانضمت إلى العوامل القبلية عوامل أخرى سياسية واجتماعية واقتصادية وشخصية أدت إلى ازدهار هذا الفن وشيوعه شيوعاً عظيماً ، وكانت نقائض هذا العصر تختلف عن نقائض العصر الجاهلي بطولها وإفحاشها ، واتساع الخيال فيها.

لقد كان فن النقائض في الجاهلية والإسلام يحمل طابع السذاجة الفنية ، وكان الشاعر لا يكلف نفسه مشقة في الغوص على المعاني البكر ، وصور الهجاء الطريفة، وتقصي المثالب القبلية[١].

فالنقائض هي تحول الهجاء من غايته الجادة إلى غاية المتعة، وسد حاجات الجماعة، وإضفاء المرح على مجالس الأمراء وما إلى ذلك، حيث يقوم شاعر قبيلة بنظم قصيدة يفخر فيها بأمجاد قومه، ويتعرض لخصومها من القبائل الأخرى بالهجاء، فينبري له شاعر من شعراء تلك القبائل يرد عليه بقصيدة مماثلة في الوزن والقافية[٢].

وكان لهذه النقائض عوامل تعين على نموها وانتشارها، منها عوامل اجتماعية، تتمثل في إشغال فراغ الناس بضرب من الملاهي إلى جانب الدرس العلمي الجاد في البصرة وغيرها من المدن.

فإذا صاغ الفرزدق قصيدة يفخر فيها بأمجاد قومه ومآثرهم، رد عليه جرير ينفي عليه ادعاءه بقصيدة على وزن وروي القصيدة الأولى، وهكذا يفعل جرير مع الأخطل وغيره من الشعراء الذين يتعرضون له، فينبري لهم جرير مظهراً البراعة

(١) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ١٩٩٨م: ١٩٣.
(٢) شوقي ضيف، العصر الإسلامي ص٢٤١، ٢٤٢.

الأدبية والتفوق عليهم.

ومما زاد من قوة شعر النقائض أن شعراءها لم يسعوا إليها بدافع نيل العطاء من قبل المهجو أو من له مصلحة في تلك المهاجاة، كما هو الغالب على كثير من شعراء الهجاء مثل الحطيئة وغيره، فأدى إلى استقلال قصيدة الهجاء عن التصنع وجعل الدافع العاطفي منها قوياً.

ومما شجَّع على نمو هذا النوع الشعري تفتح العقل العربي على علوم أخرى تسربت من غير العرب وقادت إلى معترك من الجدل والمناظرة، فانعكست على شعر النقائض.

ويأتي عامل آخر وهو دور الخلفاء في تأجيج نار العداوة بين الشعراء بتشجيعهم وتفضيل شاعر على آخر، بغرض الترفيه والتسلية أحياناً، ولصرف الشعراء والقبائل عن السلطة وإشغالهم بأنفسهم أحياناً. كما كان الناس يشجعون هذه المفاخرات الشعرية، ويجتمعون ويهتفون ويصفقون تعصباً لهذا أو لذاك، واستمرت هذه النقائض دائرة بين هولاء الشعراء قرابة نصف قرن من الزمن[1]، تغذيها تلك العوامل، حتى أصبحت النقائض ضرباً من اللهو لأنها لا تجرُّ إلى الحروب والمنازعات كما كانت في الزمن الجاهلي.

ولا بد من الإشارة إلى أن تلك النقائض لم تكن مقصورة على قصائد طوال، فهي تدور أحياناً على مساجلات شعرية ببيت أو بيتين، ومن ذلك ما رواه أبو الفرج الأصفهاني: "أن جريراً والفرزدق اجتمعا عند بشر بن مروان فقال لهما بشر: إنكما قد تقارضتما الأشعار وتطالبتما الآثار وتقاولتما الفخر وتهاجيتما فأما الهجاء فليست بي إليه حاجة فجددا بين يدي فخرا ودعاني مما مضى فقال الفرزدق:

نحن السَّنَامُ والمَنَاسِمُ غيرُنا فمَنْ ذا يُساوِي بالسَّنَامِ المناسمَا

(١) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمّد شاكر ، دار المدني ، جدة، ج٢، ص ٣٨٩.

فالسنام هو الشحم الذي على ظهر الناقة والمناسم جمع منسم وهو خف البعير الذي في الرجل فالفرزدق يقول نحن السنام والناس الآخرون هم المناسم فيذكر تفضلهم على الآخرين.

فقال جرير:

على مقعد الأَسْتاهِ أنتم زعمتُمُ وكـلُّ سَنَـــامٍ تابعٌ للغَلاَصِم

فهنا ذكر جرير تفضل قومه في أنهم أفضل من قوم الفرزدق الذين هم كالسنام وهم كالقلاصم والقلاصم هي الحناجر التي تكون في الحلق وهي تسبق السنام والسنام يتبعها.

فرجع الفرزدق فقال:

على مَحْرَثٍ للفَرْث أنتم زعمتُمُ ألاَ إنَّ فوق الغَلْصَمات الجَمَاجِمَا

يقول الفرزدق إذا كنتم قلاصماً والقلاصم هي التي يعلق عليها الخشب للحرث ونحوه وليس هذا محل فخر فقال نحن الجماجم الذي هي فوق القلاصم.

فقال جرير:

وأنبأتُمونا أنكم هامُ قومِكم ولا هـامَ إلا تابعٌ للخَرَاطم

فهنا مدح جرير قومه بأنهم خراطم وهي الأنوف والأنف في مقدمة الرأس وبذلك تفوق جرير بن عطية الخطفي على الفرزدق لأن الجماجم تسبقها الخراطم أي الأنوف..

فقال الفرزدق:

فنحن الزِّمامُ القائدُ المقتدَى به من الناس ما زِلنا فلسنا لَهَازما

واللّهازم هي المنطقة التي تكون تحت الأذنين من الخلف يقول إذا كنتم خراطم فنحن الخطام الذي يقود البعير كله ولسنا لهازم أي نحن نقود ولا نقاد فلما قال كذلك وشبه نفسه وقومه بالخطام الذي يجر الناقة قال له جرير:

فنحن بَني زيد قطعنا زِمامَها فتاهت كسارٍ طائش الرأسِ عارِمِ

قال جرير نحن قطعنا هذا الخطام وضاع هذا البعير فضحك بشر وقال يا جرير قد غلبته بقطعك زمام ناقته.

فهذا جرير بن عطية نجده عند هجائه للفرزدق يعيره بالفسق ، وارتكاب المحرمات، والتعدي على حدود الله ، والركض في المواخير خلف الفاسقات ؛ فيقول:

إنَّ الفرزدقَ حين يدخل مسجداً رجسٌ فليس طهوره بطهور
إن الفرزدق لا يبالي محـرماً ودم الهدى بأذرع ونحورِ (١)

ويقـول:

وما كانَ جار للفرزدق مسلماً ليأمن قرداً يعله ليله غيرَ نائمِ
أتيت حدود الله مذ أنت يافـع وشبت فما ينهاك شيب اللهازمِ
تتبع في المأخـور كـلّ مريبـة ولست بأهل المحصنات الكرائـمِ (٢)

هذه هي بعض ملامح التجديد في مضامين قصيدة الهجاء في العصر الأموي وتعدُّ قصيدة الفرزدق في هجاء إبليس نصاً فريداً لم نجد له مثيلاً في الشعر العربي قديمه وحديثه حيث يقول:

ألمْ ترني عاهدتُ ربِّي وإنَّنـي لبيـن رتـاج قائـم ومقـام
على قسم لا أشتم الدهر مسلمـا ولا خارجـاً منْ في سَوء كلامَ
ألمْ ترني والشّعر أصبحَ بيننـا دروء من الإسلام ذاتَ حَـوامَ
بهن شفى الرحمن صدري وقد جلا عشا بصري منهن ضوء ظلامَ
فأصبحتُ أسعى في فكاك قلادة رهينـة أوزار علـيّ عظـامَ
ولم انته حتى أحاطت خطيئتي ورائي ودقت للدهـور عظامـيْ

(١) جرير بن عطية الخطفي : ديوانه، دار المعرفة بيروت ،لبنان ،٢٠٠٨م ج١: ٨٥٧.
(٢) جرير ، ديوانه ،ج١ : ١٠١.

لعمري لنعم النحي كان لقومه عشية غب البيع نحى حمام
بتوبة عبد قد أناب فؤادهُ وما كان يعطي الناس غير ظالمَ (١)

يرى الباحثأنَّ الفرزدق الذي تتحدث عنه الروايات التاريخية وأشعار جرير بالفسق نجده في القصيدة السابقة وقد تجلى في شعره أثر الإسلام واضحاً . ولم يكن ذلك لولا نشأته الإسلامية، واستيعابه لمبادئ الإسلام ، وتفهمه لتعاليمه النيرة.

ويشترط في قصيدةالنقائض من حيث البناء الخارجي توفر ثلاث وحدات: وحدة الوزن، ووحدة القافية، أما وحدة حركة الروي(المجرى) فأكثر النقائض تلتزمها وتتقيد بها ، وإن تكن منها مالا تلتزم بها اكتفاء بالتزام حرف الروي والتقيد كما حدث في لامية الفرزدق التي مطلعها:

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتاً دعائمه أعز وأطولُ (٢)

ولامية جرير التي ناقضه بها ومطلعها:

لمن الديار كأنَّها لم تحلل بين الكناس وبين طلح الأعزل (٣)

فحركة الروي في الأولى الضمة ، وحركة الروي في الثانية الكسرة.

ومن الشعراء المشهورين الذين هاجاهم جرير الراعي النميري فقد استماله عرارة النميري نديم الفرزدق فجعله يفضل الفرزدق على جرير بقوله:

يا صاحبيّ دنا الرَّواح فسيرا غلبَ الفرزدقُ في الهجاء جريرَا (٤)

وقال أيضاً

رأيتُ الجحشَ جحش بني كليبٍ تيمم حوض دجلة ثمَّ هابَا (٥)

(١) الفرزدق ، ديوانه، ج، ١: ٢١٢.
(٢) الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة أبوفراس ، ديوانه ، تحقيق عمر فاروق ، دار الأرقم ن بيروت ،ط١١٤١٨هـ: ١٢٣.
(٣) جرير ، ديوانه: ١١٩.
(٤) الفرزدق ، ديوانه : ٣٢.
(٥) المصدر السابق: ١٦ .

وقال الفرزدق عن شعره وشعر جرير: "إني وإياه جرير نغترف من بحر واحد وتضطرب مياه عند طول النهر"[١].

ويرى الباحث أنّ الفرزدق هنا يرى أن تجربته الشعرية مشابهة لتجربة جرير، وأنّ المنبع واحد، ولكن التفوق بعدئذ يكون للفرزدق ، وكأني به يشير إلى الصياغة.

وروى ابن سلام عن ابن دأب قوله : " الفرزدق أشعر عامة ، وجرير أشعر خاصة"[٢].

وحدث أبو اليقظان قال : قال جرير لرجل من بني طُهية : أيهما أشعر : أنا أم الفرزدق؟ فقال له : أنت عند العامة ، والفرزدق عند العلماء فصاح جرير : أنا أبو حرزة غلبته ورب الكعبة والله ما في كل مكة رجل عالم واحد"[٣].

وروي عن شيخ من قريش قال : رأيت الأخطل خارجاً من عند عبد الملك بن مروان ، فلما انحدر دنوت منه يا أبا مالك من أشعر العرب ؟ قال هذان الكلبان المتعاقران من بني تميم . فقلت : فأين أنت منهما؟ قال : أنا ـ واللات ـ أشعر منهما . قال فحلف باللات هزءًا واستخفافاً بدينه[٤].

وكان جرير من أهجى شعراء زمانه . وقيل إنه هاجى ثلاثة وأربعين شاعراً، وكان بعض هؤلاء يفتخر بمهاجاته وإنْ غلبه. وكان راعي الإبل ،وهو عبيد بن الحصين النميري، يقضي للفرزدق على جرير ويفضّله، فهجا جرير بني نمير بثمانين بيتاً وختمها ببيت أخزى الراعي، فكمد لسماعه ومات كمداً قبل مضي سنة على ذلك وقيل أنه هاجي البعيث• أربعين سنة والفرزدق يعاونه[٥].

(١) عبد العزيز عتيق ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٧٠.

(٢) عبد العزيز عتيق ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٧٠.: ١٦٣.

(٣) أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني، تحقيق محمد جابر، دار الفكر، بيروت ط٢، ج٧،: ١٣٠.

(٤) إحسان عباس، شعر الخوارج : ٨١.

• هو أبو يزيد خدّاش بن بشر بن خالد التميمي المتوفى سنة ١٣٤هـ بالبصرة ، انظر طبقات الشعراء ، ابن سلام الجمحي: ١٧١. والشعر والشعراء ، ابن قتيبة ،: ٣١٢

(٥) عبد الحليم النجار، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف ، مصر ، ط٢،: ٢١٧.

ولكن أشهر هجائه مع الفرزدق الذي كان كفؤه الفذ ، وقرنه الأوحد ، وبدأت مهاجاته للفرزدق في خلافة عبد الله بن الزبير سنة ٦٥-٦٧هـ، ودامت مهاجاتهما إلى آخر عمرهما ، وهاج هجائهما جميع العرب ، وعاون الأخطل الفرزدق[١] .

واشتغل الأخطل بمهاجاة جرير إلى أن مات وهو معمر سنة ٩٢هـ وروي أنه أوصى الفرزدق على لسان ذويه ألا يكف عن هجاء جرير ولا يدعه في هدوء.

وقد اختلف نقاد العرب في أشعر الشعراء الثلاثة. وإن مال كثير منهم إلى تفضيل الأخطل . وزعم أبو عمرو بن العلاء أنه لو أدرك الجاهلية لما تقدم عليه أحد من الشعراء[٢] .

ثالثاً: خصائص شعر النقائض:

يمكن لدارس شعر النقائض الأموية أن يتوصل إلى بعض الخصائص العامة التي تعد قاسما مشتركا بين شعراء النقائض في العصر الأموي وذلك بجانب الخصائص الفردية التي تتمثل في شعر كل شاعر من هؤلاء الشعراء على حدة ويعنينا هنا المميزات العامة لهذا الفن الأموي، ويمكن حصر بعض هذه الخصائص و المميزات في الآتي :

١- **أثر الإسلام:** فهؤلاء الشعراء نشئوا في بيئة إسلامية دستورها كتاب الله، ويتلى القرآن الكريم أمامهم في الليل والنهار ومنهم من قيد نفسه وآلى عليها ألا يفك قيده حتى يحفظه ومن هذا التأثير ما يبدو في نقيضة الفرزدق المسماة باسم (الفيصل)؛ يقول الفرزدق:

إنَّ الذي سمك السماءَ بنى لنا بيتاً دعائمهُ أعزُّ وأطولُ[٣]

مستمداً ذلك من قوله تعالى: ﴿ أَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاء بَنَاهَا ﴾ [النازعات: ٢٧].

(١) عبد الحليم النجار، تاريخ الأدب العربي: ٢١٧.
(٢) أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني ، مصدر سابق ، ج٧ ، ص: ١٧٨.
(٣) الفرزدق ، ديوانه : ١٢٤ .

٢- **الإفحاش في الهجاء والإقذاع فيه:** فقد هتك شعراء النقائض الأعراض وأباحوا الحرمات ، وصوروا العورات[١] .

ولقد كان لبعض الأبيات أثر كبير على نفوس الناس وذلك لحسن سبكها وسرعة انتشارها وحفظها من العرب خاصة وأن العرب أمة ملكت ناصية البيان، وعرفت بالبلاغة وفصل الخطاب. وزعمت بنو مجاشع أنهم لم يهجو بشيء أشد عليهم من قول جريرا:

وبرحرحان غداة كبل معبدٍ نكحت نساؤكم بغير مهورِ

وقال جرير: ما هجينا بشيء قط أشد من قول الأخطل:

قومٌ إذَا استنبحَ الأضياف كلبهم قالوا لأمهم بولي على النَّارِ[٢]

٣- **توليد المعاني والابتكار الصور.**

٤- **الميل إلى الاستقصاء.**

٥- **طول النقائض.**

٦- **التكرار.**

٧- **الجزالة.**

أمَّا نقائض العصر الأموي فمثلت عقلية جديدة ، وفكراً يعتمد على المنطق وطرق الاستدلال والبرهنة والقباس مما يستعمله علماء المنطق والفلسفة والكلام والفقه في محاوراتهم ومناظراتهم: ومن هنا كانت هذه النقائض تستقل عن الهجاء القديم ، إذ أصبحت فناً معقداً ، هو تعقيد يقوم على المزج بين عناصر قديمة وأخرى جديدة ، كما يقوم على طرق الاستدلال الحديثة التي كان يستمع إليها جرير والفرزدق في بيئات الفقهاء والعلماء في أثناء محاوراتهم ومناظراتهم.

(١) ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر ن دار المدني جدة: ٤٥٧.

(٢) الأخطل، غياث بن غوث بن طارقة أبو مالك ديوانه، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ط٢، ١٩٩٤م : ٤٩.

خاتمـــة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على النبي الصادق الأمين محمد (صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين) ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

توصلت الدرسة إلى النتائج الآتية:

١- إن الهجاء في العصر الأموي كان بمثابة حرب لسانية بعد أن كانت الحرب قبل ذلك سنانية تراق فيها الدماء وتزهق فيها الأرواح.

٢- نقائض العصر الأموي مثلت عقلية جديدة، وفكراً يعتمد على المنطق وطرق الاستدلال والبرهنة والقياس مما يستعمله علماء المنطق والفلسفة والكلام والفقه في محاوراتهم ومناظراتهم.

٣- إن السياسة كان لها الدور الأكبر في أذكاء نار تلك القبلية التي حد من غلوائها الإسلام.

٤- إن النقائض أدت إلى تطور الشعر العربي والنهوض به رغم مثالبها الاجتماعية.

٥- أضافت النقائض للقاموس الشعري الكثير من المصطلحات الجديدة،هذا علاوة على أنها لفتت أنظار المجتمع العربي للتحلي بمكارم الأخلاق، والتحلل من مساوئها.

٦- أنّ فن الهجاء لم يرتق ولم يزدهر إلا في العصر الأموي الذي استيقظت فيه العصبية القبلية بعد أن حددها الإسلام.

٧- أدت النقائض إلى اهتمام القبائل بشعرها وشعرائها وتسجيل أيامها في الجاهلية وصدر الإسلام؛ مما حفظ كثيراً من اللغة.

التوصيات:

١- البحث في آثار المفاخرات والمنافرات في الأدبيين الجاهلي والأموي.

٢- دراسة أدب الاتجاهات الفكرية في العصر الأموي.

٣- المقارنة بين صور الهجاء في العصرين الأموي والعباسي لإظهار أوجه الاتفاق والاختلاف.

٤- دراسة النقائض دراسة أسلوبية وموضوعية.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١- الأخطل (غياث بن غوث بن طارقة أبو مالك) ديوانه، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ط٢.

٢- البخاري الأدب المفرد، ، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي ، دار البشائر الإسلامية – بيروت – الطبعة الثالثة، ١٤٠٩ – ١٩٨٩م.

٣- البغدادي (عبدالقادر بن عمر البغدادي) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: محمد نبيل طريفي، وإميل بديع اليعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

٤- الجاحظأبو عثمان عمر بن بحر بن محبوب الكناني ،الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ١٤١٦- بيروت لبنان،هـ – ١٩٩٦م. ج.

٥- جرير بن عطية الخطفي : ديوانه، دار المعرفة بيروت ، لبنان ،٢٠٠٨م.

٦- جرير بن عطية الخطفي ، ديوانه تحقيق إيليا حاوي، ط دار الكتاب اللبناني.ب ت.

٧- حسان بن ثابت، ديوانه، شرح وضبط د.عمر فاروق الطباع، دار القلم. بيروت لبنان.

٨- الرافعي(مصطفى صادق) تاريخ آداب العرب، ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
٩- ابن رشيق (محمد أبو علي القيرواني) العمدة ، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة بيروت لبنان، الطبعة الأولى.
١٠- ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمّد شاكر ، دار المدني ، جدة.
١١- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف،القاهرة الطبعة الثامنة.١٩٦٠م.
١٢- عبد الحليم النجار، تاريخ الأدب العربي ، ، دار المعارف ، مصر ، ط٢.
١٣- عمرو بن أبي ربيعة ، ديوانه، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة المدني ١٩٦٥م.
١٤- عنترة بن شداد ، ديوانه، تحقيق محمد سعيد مولوي، الرياض ، عالم الكتب، ط١٩٩٦م.
١٥- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق، عبد السلام هارون ، دار الجيل، بيروت.
١٦- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق محمد جابر، دار الفكر، بيروت ط٢.
١٧- الفرزدق، (همام بن غالب بن صعصعة أبوفراس) ، ديوانه ، تحقيق عمر فاروق ، دار الأرقم بيروت ،ط١١٤١٨هـ.
١٨- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
١٩- محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب العربي في ظلال الأمويين والعباسيين ، مطبعة التأليف، مصر ١٩٥٢م.
٢٠- ابن منظور لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، الطبعة الأولى تاريخها؟. مادة (هجا).

منسي: إنسان نادر على طريقته للطيب صالح «مقاربة سيميائية»

دكتور/ عثمان محمد عثمان الحاج كنه[1]

الملخص

تناول البحث كتاب الطيب صالح (منسي: إنسان نادر على طريقته!) والذي ضم عددًا من المقالات عن سيرة المنسي، وذلك من خلال المنهج السيميائي باعتباره المنهج المناسب لمثل هذه الدراسات، لفك رموزها واستنطاق إشاراتها عن طريق الفهم والتأويل ، وخلص البحث الى نتائج منها : ارتبط عنوان النص ارتباطاً وثيقاً مع المضمون ، وأن الصورة المصاحبة للنص بمكوناتها تكاد تتطابق مع النص ، والطيب صالح بتأملاته الفلسفية في الحياة استطاع أن يسجل بعض الوقائع التاريخية في حياة الأمة العربية

Abstract

The research dealt with Tayeb Salih`s book (Mansi: Insan Nader ala Taregatawho); Forgotten: A Rare Human in His Way!, Which included a number of articles on the biography of the Mansi, through the semiotic method as the appropriate approach for such studies, to decipher their codes and interrogate their references through understanding and interpretation. the research concluded with results, including: The title of the text was closely linked with the content, and that the accompanying image of the text with its components almost coincides with the text, and Tayeb Salih, with his philosophical reflections on life, was able to record some historical facts in the life of the Arab nation.

(١) جامعة الملك فيصل – المملكة العربية السعودية.

مقدمـــة

تعد الإبداعات الأدبية أهم ماتحمله أي أمة من الأمم في ذاكرتها الحضارية الممتدة عبر العصور، كما تعد واحدة من مقوماتها الأساسية، التي تمت عبر سلسلة من التطورات التي سجلها الأدباء والعلماء والدارسون في العديد من المؤلفات والأعمال الأدبية التي خرجت من رحم خيالهم، وعلى ضوء ذلك تناول البحث كتاب الطيب صالح[1] (منسي: إنسان نادر على طريقته) الذي ضم عدداً من المقالات عن سيرة المنسي المولود في عمق صعيد مصر.. الرجل الذي قطع رحلة الحياة القصيرة وثبًا وشغل مساحة أكبر مما كان متاحًا له، وأحدث في حدود العالم الذي تحرك فيه ضوضاء عظيمة.. ولد على ملة ومات على ملة، حمل عدة أسماء للشخصية المرحة خفيفة الظل.. الأقرب إلى القزم.. مترهل الجسد.. صاحب الكرش الممثل الفاشل الذي يزعم أنه أكثر وسامة من أعظم الفنانين.. رجل الأعمال الناجح.. والإنسان القادر على مجابهة أصعب المواقف.

وكتاب "منسي: إنسان نادر على طريقته" للطيب صالح عبارة عن لون من ألوان المقالة الموضوعية، أي المقالة التاريخية التي تعتمد على جمع الروايات والأخبار والحقائق، وتمحيصها وتنسيقها وتفسيرها وعرضها. وللكاتب أن يتجه في كتابتها اتجاهًا موضوعيًا صِرفًا تتوارى فيه شخصيته، وله أن يضفي عليها غلالة إنسانية رقيقة، فيزينها بالقصص، ويربط بين حلقات الوقائع بخياله، حتى تخرج منها سلسلة متصلة مستمرة. والطيب صالح سخيُّ العطاء، وتدفقت رواياته ومقالاته عبر الكثير من كبريات المجلات العربية والأجنبية.

(١) ولد في ١٢ يوليو عام ١٩٢٩م في منطقة مروى شمالي السودان بقرية كَرْمَكوْل بالقرب من قرية دبة الفقراءوهي إحدى قرى قبيلة الركابية المعروفة. تعلم في جامعة الخرطوم ومن ثم في جامعة لندن. له كتب عديدة منها الروايات التي ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة،ومن تلك «موسم الهجرة إلى الشمال» و«عرس الزين» و«مريود» و«ضو البيت» و«دومة ود حامد» و«منسى».. توفي يوم الأربعاء ١٨-٢-٢٠٠٩ في أحد مستشفيات العاصمة البريطانية لندن حيث كان يقيم، وذلك عن عمر يناهز الثمانين عاما، بعد رحلة طويلة في مجال الأدب والثقافة والصحافة، ما حدا بالكثير من النقاد إلى تسميته بـ"عبقري الرواية العربية"، لا سيما وأن إحدى رواياته اختيرت لتنضم إلى قائمة أفضل ١٠٠ رواية في القرن العشرين.

ونرى من خلال هذا الكتاب أن الطيب صالح يمارس تأملاته الفلسفية في الحياة بين السطور ويسجل الوقائع التاريخية الهامة في حياة الأمة العربية في فترتي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، ويكاد يكتب أوتوبيوجرافيا أيضا في هوامش حياة منسي الذي تعرف عليه في العام ١٩٥٣م في هيئة الإذاعة البريطانية، فكنا نعطيه أشياء يكتبها أو يترجمها وأدواراً صغيرة في التمثيليات الإذاعية تعينه على العيش والدراسة [١].

أسباب اختيار البحث:

ومن أسباب اختيار الموضوع اهتمام الدراسين بتراث الطيب صالح، بالإضافة الى جدته التي تسمح لنا بمقاربة جديدة مختلفة في أدب الطيب صالح وهو تراث ضخم وملئ بالجمال والفكر والثقافة، حيث إن أعمال الطيب صالح تبدو بكراً لكل باحث ينظر فيها بالرغم من أن البحوث التي أجريت حول أدب الطيب صالح كثيرة ، وهذا سر إبداع الرجل وخلود أعماله ، ويحاول الباحث إبراز الإسهامات الأدبية وكشف الرؤية المنهجية عند الطيب صالح، وذلك من خلال طرح الأسئلة التالية :

١. ما هي الآليات التي استخدمها الكاتب في نسج مقالاته في كتابة منسي: إنسان نادر على طرقته؟.
٢. ما مدى فاعلية البناء السيميائي في منسي: إنسان نادر على طرقته؟

ويهدف البحث الى تبين معالم التجديد النقدي في التحليل الأدبي ، متخذا المنهج السيميائي أنموذجاً في ممارسته النقدية في تحليل النصوص. لأنه غني وممكن غناه يحدد في أنه يعد النص حاملاً لأسرار كثيرة والدال عليها يستفز القارئ.

(١) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طرقته، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ص١١.

ولذلك بني البحث من مقدمة وستة محاور الأول تناولت فيه مصطلح السيمياء لغة واصطلاحًا أما الثاني تناولنا فيه صفحة الغلاف والإهداء ومن ثم المحور الثالث الذي تناولت فيه الأسماء ودلالتها والمحور الرابع الصور، والخامس محور البناء الداخلي للشخصيات ثم المحور السادس الذي تناولت فيه الزمان والمكان أما خاتمة البحث تضمنت نتائج البحث وتوصياته والمصادر والمراجع.

المبحث الأول

السيمياء لغة واصطلاحاً

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: (كلمة سيمياء مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وسم" وأصلها "سمى"، وفي قولهم سوم فرسه أي جعل عليها السيما، وقيل الخيل المسومة التي عليها السيما والسومة وهي العلامة)[1]، كما جاء في معجم العين: (الوسم الوسمة الواحدة شجرة ورقها خضاب، والوسم أثر كي بعير موسوم وسم سمة: يعرف بها من قطع أذن أو كين الميسم: الكواة أو الشيء الذي يوسم به سمات الدواب، فلان موسوم بالخير والشر أي عليه علامته وتوسمت فيه الخير والشر أي رأيت فيه أثراً)[2].

القاموس المحيط هي العلامة[3]، أو الرمز الدال على معنى مقصود؛ لربط تواصل ما. فهي إرسالية إشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر، فلا صدفة فيها ولا اعتباط[4]. كما وردت في قاموس معجم اللغة العربية المعاصرة بأنها سحر، وحاصله إحداث مثالات خيالية لاوجود لها في الحس، تعبير الوجه لشخص ما. والسيمياء

(١) ابن منظور، معجم لسان العرب، مادة (س،و،م)، ج١٥، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤م، ص٢١٣.

(٢) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة (و، س، م) مجلد٤، تحقيق عبد الحميد الهنداوي،ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٧١.

(٣) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي. ، القاموس المحيط، ، مكتبة تحقيق التراث، ط٦، دمشق، ١٩٩٨م، ص ١٢٩٦.

(٤) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠من ص١١-١٢.

(كم) الكيمياء القديمة وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، واكتشاف علاج كلّي للمرض ووسيلة لإطالة الحياة. وسيما(مفرد): علامة، هيئة، قال تعالى: (سيماهم في وجوههم من أثر السجود) صدق الله العظيم[1].

أما السيميائية أو السيميولوجيااصطلاحًا فهي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[2]. وقد عرفها دو سوسير بأنها عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية[3]، وهي في حقيقتها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنِّع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن، فهي لاتبحث عن دلالات جاهزة أو معطاة بشكل سابق على الممارسة الإنسانية، بل بحث في شروط الإنتاج والتداول والاستهلال[4].

حيث تنطلق السيميائية من أن كل نص له شكل ومضمون، والنتيجة التي تريد الوصول إليها هي الكشف عن شكل المضمون. فالسيميائية دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل معرفة دقيقة وحقيقية للمعنى[5]. فالسيميائية تركيبية الطبيعة، فهي تتركب من "مفاهيم بيولوجية، ومفاهيم فيزيائية، ومفاهيم الذكاء الاصطناعي...فهاجس التركيب موجود عالميًا، ولكنه ينبني على توحيد ابستمولوجي"[6]. كما تهدف إلى الكشف عن البنيات العميقة المستترة وراء البنيات السطحية، وهي تعمل بالتفكيك والتركيب، وتتحرك عبر مستويين، مستوى سطحي ومستوى عميق، وتبحث في كليهما عن الدلالة. والدلالة هي شكل وليست مادة، وتقوم على مبدأ العلاقات.

(١) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الجزء الثاني، ط١، ٢٠٠٨م، ص١١٤٠.
(٢) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠من ص١٢-١٦.
(٣) ينظر: ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط١، ١٩٨٦م، ص١١٣
(٤) سعيد بنكراد،السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها،ط٣،دار الحوارللنشر والتوزيع ،سوريا، ٢٠١٢م، ص٢٦٥.
(٥) جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت،، مجلد ٢٥، العدد٣٤، مارس ١٩٩٧م، ص٧٩.
(٦) محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية، العدد ١، ١٩٨٧، ص ١٥.

المبحث الثاني

سيميائية صفحة الغلاف والإهداء

اهتم علم السيمياء بصفحة الغلاف التي تحمل العنوان في النصوص الأدبية؛ باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله. فاختبار العنوان يشكل عتبة أساسية في تحديد الأثر فالنص الذي بين أيدينا هو بعنوان " منسي: إنسان نادر على طريقته "، للكاتب السوداني الطيب صالح، فاختيار العنوان مركب من جملة اسمية مع عدم تحديد الجنس الأدبي لهذا العنوان، فلا يوجد في الغلاف ما يدل على أنه رواية أو سيرة أو ترجمة، ولكن العنوان بفرعيه الرئيسي (منسي) والشارح (إنسان نادر على طريقته!) يشيران إلى معنى القص وهو محفز للقارئ لاستكشاف هذا الشخص النادر، كما نجد أن اختيار ألوان الخط لها دلالتها فأعطي اللون الأبيض الظاهر لكلمة منسي للدلالة على الأثر الذي سيتركه بينما أعطي اللون الأصفر لبقية العنوان وذلك على خلفية رمادية للدلالة على حجم الغموض الذي اكتنف شخصية منسي، كما أن العنوان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون النص، فهو يتحدث عن شخصية نادرة لديها مغامرات مع مجموعة من الأشخاص، فهو شخص متفرد أو "إنسان نادر على طريقته"، كما جاء على الغلاف، فرأى الطيب صالح أن يكتب عنه ويسجل حياته ليدهش القراء كما أدهشه (منسي) لسنوات طويلة ظل فيها صديقًا حميمًا للكاتب وملازمًا له في معظم تنقلاته.. فقبله على علاته وعواهنه وإن تضجر منه بعض الأصدقاء، "لكنه كان مهمًا في عرف ناس قليلين، مثلي، قبلوه على عواهنه وأحبوه على علاته، رجل قطع رحلة الحياة القصيرة وثباً وشغل مساحة أكبر مما كان متاحًا له، وأحدث في حدود العالم الذي تحرك فيه، ضوضاء عظيمة"[1].

(١) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص٩.

هذا الكتاب هو سيرة روائية أو رواية السيرة الذاتية خلد فيها الطيب صالح صديقه (منسي)[1] بسرد قصة حياته على شكل رواية- وهذا النوع من الروايات ليس فيه خيال في الأحداث، بل هناك خيال (مقيد) في الوصف- كالمبالغة في الوصف والتشبيهات مثلاً أو ربما في بعض الأحداث الهامشية، المهم أن كل ما فيه هو حقائق ثابتة. إذن فقد جاء عنوان النص ليحدد بالضبط مضمون النص وفكرته العامة، وعند دراستنا للنص كاملاً لا نجده يخرج عن هذا النطاق .

استهل الطيب صالح كتابه "منسي" بالإهداء فمن الطبيعي أن يكون الإهداء الذي يظهر على كتاب (منسي)، الذي تضمن كلمتين وبقيتها كلها مترادفات يقول فيها "إلي روح أحمد منسي يوسف مايكل بسطاوروس"، ويرتبط بتلقيه نبأ وفاة صديقه "منسي" يعبر عن ذوقٍ رفيع للكاتب، وتقديرٍ منه بحق الآخرين، واحترامه لدور من له شأن عنده، أياً كان هذا الشأن، لذلك تبقى نية الكاتب مرهونة بالتقدير تجاه من يُهدى له العمل الإنتاجي، بل يصل الأمر إلى نسق التوافق بين طبيعة الإهداء وما هو منتج والجهة التي يُهدى لها، كما أن متن هذا الكتاب قد يفرض إهداءً معيناً كونه مرتبطاً بالحزن والألم، أم بدلالات يراها الكاتب ذات علاقة بينها وبين مفردات الإهداء.

(١) منسي رجل قبطي من صعيد مصر يدعى مايكل بسطاوروس، الذي أسلم فيما بعد، منسي الفقير الذي أصبح مليونيراً فيما بعد، منسي الذي تزوج حفيدة السير توماس مور مؤلف رواية يوتوبيا، منسي الذي تصادق مع ساموئيل بكت (نعم، هو الكاتب المشهور ذاته)، ومنسي الذي تحدث مع ملكة بريطانيا ودخل قصرها بلا بطاقة دعوة، هذا هو أحمد منسي، مثال (حقيقي) على الشخصية المصرية (الخياليه) التي نشاهدها في بعض الأفلام الكوميدية المصرية، تلك الشخصية التي لا تلوي على شيء، ولا تحسب حساب شيء، ومع ذلك تبتسم له الحياة ابتسامة عريضة.

المبحث الثالث

سيميائية الأسماء الواردة مع النص

للتسمية في التراث العربي سمات ودلالات تحدث عنها قديماً الجاحظ في أكثر من موضع. ولذلك استدعى الاهتمام بأسماء الشخصيات التي لا شك أنها اختيرت عن قصد، بحيث تشير إلى دلالة معينة يوحي بها الاسم بعد أن تتضح صورته في ذهن المتلقي. فاسم مثل "سكينة"، لا ريب أنه يوحي إلى أن المسمى يتسم بالسكينة والوقار والهيبة... واسم كـ"عبد الودود"، و"عبد الباقي"، و"عبد الحميد" ـ وكلها مركبة من "عبد" واسم من أسماء الله الحسنى ـ تدل ولا شك على أن هذه الأسماء الدينية لها مقام في الوسط الاجتماعي.

وشخصية "منسي" في كتاب الطيب صالح حمل عدة أسماء" أحمد منسي يوسف؛ ومنسي يوسف بسطاوروس؛ ومايكل جوزف"، حيث "مثل على مسرح الحياة عدة أدوار، حمالاً وممرضًا ومدرسًا ومترجمًا وكاتبًا وأستاذًا جامعيًا ورجل أعمال ومهرجًا"[1]، ومن الملاحظ أن اسم "منسي" لم يستعمل إلا في مجال النسيان أو في مجال الإرباك حيث يقول عنه الطيب صالح حينما سمع وفاته "ضحكت هكذا (منسي) لغز في حياته ولغز في مماته، لقد أربك الناس حوله وهو حي، وهاهو يربكهم وهو ميت. كانت الحياة بالنسبة له، نكتة كبيرة، وضحكة متصلة لاتنقطع. كانت الحياة، سلسة من (شغل الحلبسة) كما كان يقول"[2].

ولكن لماذا يُستخدم هذا الاسم بالذات في كتابه الذي غرضه الأساسي اجترار الذكريات، ولذلك يمكن ملاحظة بعض الأمور على هذا العنوان، منها :

١- شخصية منسي شخصية فوضوية بسيطة حاضرة في أي وقت في الحقيقة أوفي الذهن.

(١) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طرقته، ص٩.
(٢) المرجع السابق، ص١١.

٢- شخصية جريئة يمكن أن يتخذ أي قرار مهما كان وقعه.

٣- المقصود بمنسي هنا ليس اسما عادياً، إنما المقصود منه صراع بين قوي بمعنى أنه (يمكن أن يفرض شخصيته في أي زمان ومكان) وضعيف بمعنى أنه (يمكن أن يتقبل أي موقف يقع فيه)، وإن كان في ظاهره لايدوم كثيرا أيّاً منهما.

المبحث الرابع

سيميائية الصور الواردة مع النص

يمكن القول إن ما ترمز إليه الصور المصاحبة للنص بمكوناتها وأشكالها وألوانها تكاد تتطابق مع عنوان النص، فالصورة الأولى جاءت مرافقة لإهداء النص، حيث جاءت الصورة تمثل حالة الإرباك التي عاشها منسي حتى بعد مماته، "لقد أربك الناس حوله وهو حي، وهاهو يربكهم وهو ميت"[١]، الصورة الثانية تشتمل علي مقاطع من شخصية منسي فقامته أقصر قريبا من الأقزام مترهل الجسم، له كرش ومؤخرة بارزة، فكأنك تنظر إلي كرة شقت إلي نصفين، ومع ذلك كان شديد العناية بمظهره[٢].

الصورة الثالثة يقدم فيها منسي بخصاله الجميلة والحميدة، وبأنه شخصية بسيطة يحفظ بكل الصداقات، وكانت لديه قدره مذهلة في التعرف بالناس واصطناع الأصدقاء والاحتفاظ بهم. فكان عنده الناس سواسية، الأمير مثل الفقير، يعاملهم ببساطة ودون تكلف، إلا أنه كان يعنى بالفقراء والأطفال عناية خاصة، يكون معهم على سجيته تماماً، ومع الأطفال يكون كأنه طفل[٣]، ويكتب عنه واصفاً "لكننا أصبحنا صديقين حميمين بعد ذلك، بل إنني من سائر أصدقائنا المشتركين، أصبحت بمثابة

(١) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص ١١.
(٢) المرجع السابق، ص١٥.
(٣) لمرجع السابق، ص٢١.

أب روحي له، رغم أننا كنا من سن واحدة"[1].

فظهرت شخصية منسي بهذا التفاوت من خلال هذا التباين الذي توضحه هذه العبارات السابقة لتبين العلاقة بين الكاتب ومنسي، هذه العلاقة العاطفية التي تصل أحيانا الى التباين في التصرفات واتخاذ القرارات التي نشعر بأنها تشبع غريزة الكاتب خاصة تلك التي لايستطيع اتخاذها بجرأة تامة، حيث "كان صعباً أن يقتنع الناس أن "منسي" في عبثه وهذره يمكن أن يتقن أي شيء، وقد قضيت كل سنوات معرفتي له، أحاول أن أقنع الناس، أنه إنسان عنده مواهب، وأنه يتقن أشياء كثيرة"[2].

المبحث الخامس

سيميائية البناء الداخلي للشخصيات الواردة مع النص

وردت في النص عدة شخصيات (منسي، الكاتب نفسه، صمويل بكيت، توينبي بل، الملكة اليزابيث، عدد من الشخصيات العربية مثل عبد المنعم الرفاعي، وأكرم صالح، وعبد الحي عبد الله، ونديم صوالحة وغيرهم)، كانوا على حبهم له، يعاملونه بفظاظة، ولا يأخذونه مأخذ الجد[3].

فقد جعل بعض الباحثين الراوي في كتاب: «منسي» ينتمي إلي نوعية الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل ويكون حاضراً في الرواية، أما آخرون فقد جعلوا الراوي ينتمي إلى نوعية الراوي الشاهد والمراقب[4].

(١) المرجع السابق، ص١٣.
(٢) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص١١.
(٣) المرجع السابق، ص١٣.
(٤) أحمد العزي صغير، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة، وزارة الثقافة والسياحة؛ صنعاء، ٢٠٠٤م، ص٣٥.

وإذا حاولنا أن نرصد اللبنات أو الشرائح الكلية التي بنى من خلالها الطيب صالح منسي المتعدد الشخصيات سنجدها كثيرة ومتعددة فهو في الهند هندي وفي بريطانيا انجليزي، وتتشارك حتى مع الخصائص الجسمانية لمنسي "فقد كانت تناقضات الحياة تستهويه وتنعش روحه كما ينتعش النبات بالماء.."[1]، فبناء شخصية منسي أمرها عجيب فقد كانت من ميزاته الكبرى في الحياة، أنه لايخجل ولايهاب ولايبالي ولايحس بالحرج[2]، ولديه قدرة خارقة على الاكتشاف للأماكن المفيدة له، كما كانت لمنسي جوانب ايجابية كان ذكيًا، حاضر البديهة، يجيد الإنجليزية على خلاف بني جلدته. كان كريمًا حين يجد نفسه في موضع يتطلب الكرم، مما جعله يحتفظ بكل الصداقات التي كونها ويضيف صداقات جديدة.

فكانت شخصية منسي متعددة، حمل عدة أسماء أحمد منسي يوسف، ومنسي يوسف بسطاوروس، ومايكل جوزيف، وعمل حمالًا وممرضًا ومدرسًا وممثلًا ومترجمًا وكاتبًا وأستاذًا جامعيًا ورجل أعمال ومهرجًا ،ولد على ملة ومات على ملة.ترك أبناء مسيحيين وأرملة وأبناء مسلمين،حين عرفته أول مرة، كان فقيرًا معدماً، ولما مات ترك مزرعة من مائتي فدان من أجود الأراضي في جنوب إنجلترا..[3]، حيث يريد أن يقول إنه عرفه فقيرًامعدمًا ولما مات كان غنيًا، وذلك مما وفر للكاتب كنزًا ثمينًا ليكتب عنه هذه الرواية ذات الأصوات المتعددة. حيث أظهر منسي حبه للطيب صالح بطرق مختلفة منها مثلًا مرافقته في الأسفار من بلد لبلد وكلاهما محب للسفر. ويمكن أن يستفيد النقد الأدبي من رواية منسي بأكثر من غيرها في الكشف عن الأسرار العصية، عن الشرائح التصويرية، وعن الجمل القصصية المتخيلة التي يستخدمها الطيب صالح في بناء شخوص رواياته.

(١) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص٢٤.
(٢) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ، ص ١٢.
(٣) المرجع السابق، ص٩.

المحور السادس

سيمياء الزمان والمكان والعلاقة بينهما

إن العلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة تكامل، فكل منهما يكمل الآخر فلا وجود من ثم دون الآخر، يقول محمد مفتاح: (إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه، ولذلك فإنه لامناص عنه)[1]، ولذلك نرى أن الطيب صالح يمارس تأملاته الفلسفية في الحياة بين السطور ويسجل الوقائع التاريخية الهامة في حياة الأمة العربية في فترتي الخمسينيات والستينيات، ويكاد يكتب أوطوبوغرافيا أيضاً في هوامش حياة منسي، فالزمن الذي حدثت فيه الأحداث المفترضة المذكورة في النص، فإنها تشمل الفترة التي ربطت بين منسي والكاتب (فأحداث هذا النص حدثت في فترة حياة منسي)، فهو دائماً يعيش مسانداً له حسب قوله، فضمير السرد الذي يهيمن على البنية السردية في الرواية هو ضمير المتكلم الذي ينطلق منه الراوي الأول في الرواية: «فضمير (الأنا) هو الضمير الذي تروي من خلاله الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحاضر الذي هو زمن السرد عن أحداث وشخصيات تقع في الزمن الماضي الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ والحال هذه أنها ضرب من السيرة الذاتية أو المذكرات الاعترافية (الطبوغرافية)»[2]، حيث يقول: (كذلك كنت أول عربي يرسلونه إلى نيويورك لـ (تغطية) اجتماعات الجمعية العامة للأمم المتحدة، ذلك الحدث المشهود الذي أمه معظم زعماء العالم..)[3]، حيث (كان نصيبي من السفر في مهمات رسمية أكثر من غيري، وكان كلما يجد أمر يضفي بريقاً ويزيد من الحسنات التي تسجل في التقارير السنوية، يقولون "فلان" في أغلب الأحيان)، ولكنه كان يعرض له منسي في سفرياته (كما عرض إبليس

(١) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م، ص٩٦.

(٢) أحمد العزي صغير،تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة، وزارة الثقافة والسياحة؛ صنعاء، ٢٠٠٤م، ص٣٥.

(٣) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص٣٤.

لآدم عليه السلام في الفردوس)[1].

ثم نتعرف من خلال الكتاب على عشق الطيب صالح وارتباطه بقضايا وبعدة مدن كـ(بيروت) التي حل فيها هو وصديقه منسي «ليلة الحرب!» "وصلنا مطار بيروت أوائل المساء في ذلك اليوم من عام ١٩٥٧م، الذى أصبح يؤرخ به فيما بعد على أنه البداية الحقيقية للحرب اللبنانية الحرب التي لم تضع أوزارها.."[2]، وأنها أول من أخرجت مؤلفاته إلى النور "أول مانشر لي نشر في بيروت، أول ماعرفت.. عُرفت في بيروت، وقد رأيت جبالًا وثلوجًا وبحارًا ومدنًا أكبر وعوالم أرحب لكن هذه المدينة كأن بيني وبينها وشائج من عهد غابر ومثلي كثيرون"[3]، ثم الدوحة وعمله كمستشار لوزير الثقافة هناك "كنت قد تركت الدوحة في عز الصيف ونسيت أن الصيف في الدوحة شتاء في سيدني، وفي عز الصيف، من يذكر الشتاء؟.. لذلك لم آخذ للبرد عدته[4]، وبالطبع لندن حيث عاش معظم حياته وتزوج فيها "عرفته في العام ١٩٥٣م، أول عهدي بهيئة الإذاعة البريطانية، فكنا نعطيه أشياء يكتبها أو يترجمها وأدوار صغيرة في التمثيليات الإذاعية تعينه على العيش والدراسة[5]، وأثناء عمله في هيئة الإذاعة البريطانية أرسل الى نيويورك لتغطية اجتماعات الجمعية العامة للأمم المتحدة حيث أنه أول عربي يرسل من هيئة الإذاعة البريطانية لتغطية اجتماعات الجمعية العامة للأمم المتحدة، كما أنه تحدث عن إثارة القضية الفلسطينية في ذلك الاجتماع من قبل العرب حيث إنهم كانوا مجمعين على نصرة القضية الفلسطينية، وتأييد كفاح الجزائر الذي كان قد اينع وحان قطافه[6]، كما يطرح بعض المصاعب التي تواجه الوطن العربي وتؤثر في وحدته ويعطى الحلول إذ يقول"لو كان لي من

(١) لمرجع السابق، ص٣٦.
(٢) المرجع السابق، ص١١١.
(٣) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص١٢٨.
(٤) المرجع السابق، ص١٣٠.
(٥) المرجع السابق،ص١١.
(٦) المرجع السابق،ص٣٤-٣٥.

الأمر شيء، لربطت العالم العربي كله، من طنجة إلى مسقط، ومن اللاذقية إلى نيالا، بشبكة من السكك الحديدية..الخ"[1]، حيث يعد الوصف دعامة أساسية من الدعامات التي تقام بواسطتها المشاهد المكانية في الرواية لتعرض أمام القارئ وهو أداة فاعلة في التعريف واستقصاء جوهر وتجسيد عمقه الحضاري[2]، كما تحدث عن حركة منسي الذي لايهدأ ولا يستقر في مكان واحد أو مدينة واحدة ونظرته لكسب الوقت وأن الزمن له قيمة لابد من الاستثمار فيه "ومن حسن (بكت) أن (منسي) كان يلمّ بباريس كما يهب الإعصار، فيمكث اليوم أو اليومين ثم يختفي، و(بكت) يقضي معظم وقته في الريف فكان منسي يصادفه أحيانا أو لا يصادفه"[3].

خاتمـــة

إن الطيب صالح في هذا الكتاب يسرد وبأسلوب طريف وبإحساس مرهف فيه كثير من الدعابة، عن غرائب منسي. الذي ينجح في كسر حصن الكاتب المنعزل صمويل بكيت ويؤانسه، وينازل السياسي همرشولد ويهزمه، ويجادل المؤرخ توينبي بل ويخترق حاجز الملكة اليزابيث نفسها، فهو لا يهاب شيئاً، ويصادق نصف سكان بريطانيا بمختلف الطبقات، وهو من ورائه يتعجب ويسجّل، وإن أوقعه في عدة مقالب في لندن وبيروت والهند وأستراليا.. ثم يموت منسي وهو في أميركا داعية إسلاميّاً ثرياً، وقد ولد وعاش معدمًا..ولقد خلصت الدراسة الى الآتي:

١- إن اختيار العنوان يشكل عتبة أساسية في تحديد الأثر، فهو مركب من جملة حيث اختار ألوان الخط التي لها دلالتها على الأثر الذي سيتركه بينما أعطي اللون الأصفر لبقية العنوان وذلك على خلفية رمادية للدلالة على حجم الغموض

(١) المرجع السابق، ص٦٧.

(٢) جواد هنية، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، الجزائر، ٢٠١٢/٢٠١٣م، ص٢٠٦.

(٣) الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته، ص٥٤.

الذي اكتنف شخصية منسي، وهذا العنوان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون النص، كما يصل الأمر إلى نسق التوافق بين طبيعة الإهداء وما هو منتج والجهة التي يُهدى لها.

٢- استدعى الاهتمام بأسماء الشخصيات التي لا شك أنها اختيرت عن قصد، بحيث تشير إلى دلالة معينة يوحي بها الاسم بعد أن تتضح صورته في ذهن المتلقي، حيث وردت في النص عدة شخصيات (منسي، الكاتب نفسه، صمويل بكيت، توينبي بل، الملكة اليزابيث، عدد من الشخصيات العربية مثل عبد المنعم الرفاعي، وأكرم صالح، وعبد الحي عبد الله، ونديم صوالحة وغيرهم..)، كان لكل شخصية سماتها الواضحة وأثرها في بناء النص كما أنها جاءت متكاملة مع بقية الشخصيات.

٣- يمكن القول إن ما ترمز إليه الصور المصاحبة للنص بمكوناتها وأشكالها وألوانها تكاد تتطابق مع عنوان النص، فمثلًا جاءت الصورة الأولى مرافقة لإهداء النص، حيث مثلت حالة الإرباك التي عاشها منسي حتى بعد مماته.

٤- إن العلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة تكامل، فكل منهما يكمل الآخر فلا وجود لأحدهما دون الآخر، ونرى أن الطيب صالح يمارس تأملاته الفلسفية في الحياة بين السطور ويسجل بعض الوقائع التاريخية في حياة الأمة العربية.

٥- كما نوصي بأن يكتب عن الطيب صالح وكيفية بناء شخوص كتابه منسي: إنسان نادر على طريقته! وستكون الدراسة بناءً متفرداً.

المصادر والمراجع

المصادر:

١. الطيب صالح: منسي: إنسان نادر على طريقته!، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

المراجع:

١. ابن منظور، معجم لسان العرب، ج١٥، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤م.

٢. أحمد العزي صغير، تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية دراسة موازنة، وزارة الثقافة والسياحة؛ صنعاء، ٢٠٠٤م.

٣. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الجزء الثاني، ط١، ٢٠٠٨م

٤. ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط١، ١٩٨٦م.

٥. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٥، العدد٣٤، مارس ١٩٩٧م.

٦. جواد هنية، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، جامعةمحمدخيضربسكرة، الجزائر، ٢٠١٢/٢٠١٣م.

٧. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة (و، س، م) مجلد٤، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ط١، ٢٠٠٣م.

٨. سعيد بنكراد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٢م.

٩. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م.
١٠. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ، مكتبة تحقيق التراث، ط٦، دمشق، ١٩٩٨م.
١١. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
١٢. محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية، العدد ١، ١٩٨٧م.