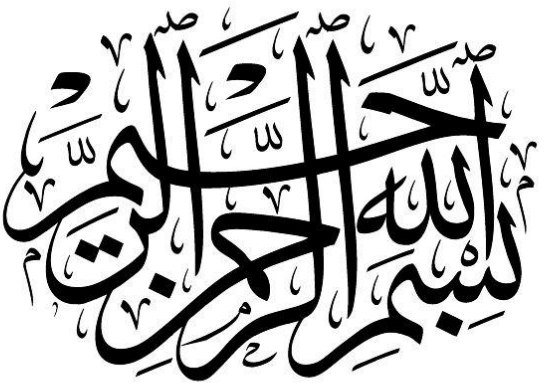
بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(د/٢٠١٦/٢٢٦)
يتحمّل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنّفه ولا يعبّر
هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

المواد المنشورة في هذا المصنف تعبّر عن آراء أصحابها ،
ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجمع

حقوق الطبع محفوظة لمجمع اللغة العربية الأردني
ويمنع تصوير هذا المصنف أو إعادة طبعه من دون إذن خطي من المجمع

مجلّة

مجمع اللغة العربية الأردني

مجلّةٌ علميّةٌ محكّمةٌ تُعنى بنشر البُحوث والدّراسات في اللُّغةِ العربيّة

السنة التاسعة والأربعون

العدد ١١٢

رجب – ذو الحجة ١٤٤٦هـ

كانون الثاني – حزيران ٢٠٢٥م

ISSN 0258 – 1094

الهيئة الاستشارية للمجلة

الأستاذ إبراهيم شبّوح	الجمهورية التونسية
الأستاذ الدكتور رشدي راشد	جمهورية مصر العربية
الأستاذ الدكتور رمزي بعلبكي	الجمهورية اللبنانية
الأستاذ الدكتور عبد العزيز المانع	المملكة العربية السعودية
الأستاذ الدكتور سامي شلهوب	الجمهورية العربية السورية
الأستاذ الدكتور عبد السّلام المسدّي	الجمهورية التونسية
الأستاذ الدكتور هاني هياجنة	المملكة الأردنية الهاشمية
الأستاذ الدكتور عبد الفتاح الحجمري	المملكة المغربية
الأستاذ الدكتور عبد المجيد حنّون	الجمهورية الجزائرية
الأستاذ الدكتور محمد باقري	الجمهورية الإسلامية الإيرانية
الأستاذ الدكتور محمود السيّد	الجمهورية العربية السورية
الأستاذ الدكتور عبد الحميد مدكور	جمهورية مصر العربية
الأستاذ الدكتور رسول بلاوي	الجمهورية الإسلامية الإيرانية

هيئة التحرير

الأستاذ الدُّكتور

محمد عدنان البخيت

رئيس التحرير

الأستاذ الدُّكتور

يوسف بكّار

الأستاذ الدُّكتور

سمير استيتية

الأستاذ الدُّكتور

محمد حوّر

الأستاذ الدُّكتور

علي محافظة

الأستاذ الدُّكتور

إبراهيم السعافين

تحرير الملخصات العربية: الدكتور جعفر عبابنة

التحرير اللغوي باللغة الإنجليزية: الأستاذ الدكتور محمد عصفور

الفهرس

الموضوع		رقم الصفحة
آليات السّرد في ديوان "مذكّرات بحّار" لمحمّد الفايز	بديعة الهاشمي	٩
تجلّيات التناص وعوالم الماوراء والتصوّف في رواية "الفردوس المحرَّم" ليحيى القيسي	أمين عودة	٥٥
قراءة نقدية في منهج محقق أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك صالح سهيل حمودة	ملك إسماعيل	٨٧
صور لغوية جمالية من القرآن الكريم والشعر الجاهلي	خليل الرفوع	١٢٣
جدليّة الشعر والسّرد في قصيدة التفعيلة - "قافية تتنفّس" لمهنّد ساري نموذجًا	عمر العامري	١٤٧
المقامة الإسكندرية للحريري: دراسة لغوية أسلوبية	شيخة الزعابي	١٧٥

آليات السّرد في ديوان "مذكّرات بحّار" لمحمّد الفايز

بديعة الهاشمي(*)

الملخص

استعان الشعر العربي الحديث ببعض تقنيات السّرد وآليّاته المستمدّة من القصّة القصيرة والرّواية والمسرح، فجعلها رافدًا من روافده الفنيّة الحديثة. وتعدّ تجربة الشاعر الكويتي محمّد الفايز في ديوانه "مذكّرات بحّار" من التجارب الشّعريّة الحديثة التي تنتمي إلى هذا النمط الشعري. وتسعى هذه الدّراسة إلى استجلاء آليّات السرد ومرتكزاته التي وظفها الشاعر في ديوانه. وقد وظّفت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، مستعينة بأدوات من علم السّرديّات، وذلك عبر تقسيمها إلى ثلاثة محاور. قدّم المحور الأول مفهوم القصيدة السرديّة، والثّاني: عُني بالتعريف بالشاعر وديوانه، أمّا الثالث فخُصص للدراسة التطبيقيّة، التي سلّطت الضوء على آليات السرد وتقنياته الموظفة في الديوان، وهي: عتبة العنوان، والرّاوي، وبناء الحدث، والشخصيّات، والحوار، والوصف.

الكلمات المفتاحية: الشعر الحديث، القصيدة السرديّة، محمد الفايز، مذكرات بحّار، آليّات السرد.

(*) أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة. تاريخ تسلّم البحث ٤/ ٧/ ٢٠٢٢م وتاريخ قبوله للنشر ١٩/ ١٠/ ٢٠٢٢م.

The Narrative Techniques Used in "Memoirs of a Sailor" by Mohammad Al-Fayez

By Badeeah Alhashmi (*)

Abstract

Modern Arabic poetry frequently makes use of some narrative techniques ultimately derived from fiction and drama. The experiment of the Kuwaiti poet Mohammad al-Fayez in his "Memoirs of a Sailor" is a prominent example that belongs to of this poetic style. This article seeks to clarify the techniques of narration and its foundations that the poet employs in his poetry. The study employs the descriptive-analytical method, using tools from narratology, by dividing it into three topics. The first one deals with the concept of the narrative poem; the second is concerned with the poet and his poetry; and the third is devoted to the study of the poetry itself, which sheds light on the techniques employed in the collection, namely: the threshold of the title, the narrator, the construction of the event, the characters, the dialogue, and the description.

Keywords: Modern poetry, Narrative poem, Mohammad al-Fayez, Memoirs of a Sailor, Narrative techniques.

(*) Assistant Professor, Arabic Language and Literature, School of Arts, Humanities, and Social Sciences, University of Sharjah, United Arab Emirates.

تعددت الدراسات النّقدية الحديثة التي عُنيت بدراسة التداخل الأجناسي في النص الأدبي وتنوّعت، خاصة تلك التي سلّطت الضوء على "شعريّة السّرد" و"سرديّة الشعر"، وفي ذلك دلالة على أن الكتابة الأدبية اليوم قد أصبحت منفتحة على الأنواع الفنيّة جميعها، تمزج بينها، وتنتج أنواعًا جديدة في إطار التجريب والتحديث. ولم يكن الشعر العربي الحديث بعيدًا عن هذه الظاهرة الفنيّة؛ إذ استطاع أن يستفيد منها وأن يطوّعها في إنتاج نصوص شعرية جديدة في مضمونها وبنائها الفني، تتلاءم مع متغيرات العصر ومتطلباته.

ومن نماذج ذلك، توظيف آليات السّرد وتقنياته في الشعر، وهي تقنيات استعان بها الشاعر وجعلها رافدًا من روافده الفنيّة، بحثًا عن وسائل وأدوات تعبيريّة جديدة لخدمة نصه، ورغبة منه في إحداث التناغم الموضوعي والفنّي في نصه الشعري؛ فلغة السّرد "بما تنطوي عليه من خصوبة وثراء وتنوع وتعدد (أصبحت) أحد أهم المصادر التي اعتمدتها لغة القصيدة الجديدة، لرفد إمكاناتها في التعبير والتشكيل وصولًا إلى منطق كشف شعري آخر، يؤكد حالة اللغة وقابليتها ومرونتها في التفاعل مع جدّة الحال الشعرية وحساسيتها".[1]

ويرى عبدالناصر هلال أنّ من أهم الأسباب التي دفعت الشاعر المعاصر إلى إيثار الحضور السّردي في النص الشعري، "أن السرد (قادر على أن) يستوعب تقنيات متعددة، من بينها المجاز دون العكس، وأن السرد يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تُعين على دقة التنظيم للمادة الحداثية في داخل القصيدة"[2]، وهو

(١) عبيد، محمد صابر، **تمظهرات القصيدة الجديدة**، **عالم الكتب الحديث**، إربد، ط١، ٢٠١٣م، ص٢٤٦.

(٢) هلال، عبدالناصر، **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٧.

ما جعل النقاد المحدثين يؤكدون على أن القصيدة الحديثة أصبحت تتسم بالوحدة العضوية، في مقابل ما كان يتمتع به الشعر العربي القديم من وحدة البيت واستقلاليته.

ويشير إنقاذ عطا الله إلى أن توظيف آليات السرد في القصيدة العربية الغنائية يعدّ إغناءً جديدًا لها؛ إذ أضفي عليها مظهرًا موضوعيًّا، ورقّق النبرة الخطابية التي قد تعتورها. كما أحدث فيها شيئًا من التجاوب الفني بين المبدع والمتلقي؛ إذ استطاعت أن تمكّن المتلقي من تعرف كثير مما يخص الإنسانيّة، وذلك بابتعاد لغة الشعر عن الإيحاء والتلميح واتجاهها نحو التركيز والتصريح. ويضيف قائلًا: "فالقصة بما لديها من قدرة على التفصيل، وبما تنشره من مساهمة عريضة، والقصيدة بما تمتلكه من قوة هائلة على التوغل في كوامن النفس وإثارة المشاعر تجعلان من العمل المستخلص من اجتماعها -إذا ما أُحسنت صياغته وتركيبه- ذا طاقة تأثيرية عظيمة حيث تتجلى فيه متناقضات فنيّة جميلة لها الأثر الأكبر في الاستحواذ على اهتمام القارئ واستقطاب مشاعره"(٣).

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر العربي القديم لم يكن بمنأى عن توظيف تقنيات السرد فيه كليّة، غير أن القصة لم تكن غاية الشاعر في ذاتها؛ فالسّرد كان "يُستدعى في سياق الفخر والإشادة بقيم الفروسية والشجاعة والبطولة، مثلما هو الشأن في معلقة عنترة العبسي على سبيل المثال. وقد يرتبط بغرض الغزل وما يتصل به من مغامرات عاطفيّة على غرار ما في معلقة امرئ القيس ورائية المنخّل اليشكري وبعض قصائد عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة. وقد يتعلق الاستطراد

(٣) محسن، إنقاذ عطا الله، **السرد القصصي في الشعر الأندلسي**، دار غيداء، عمّان، ط١، ٢٠١٣م، ص٢١٩.

السّردي بغير ذلك من السّياقات، مثل وصف الصّيد في الطّرديّات وتصوير بعض ما يدور في مجالس الشّراب والغناء في خمريّات أبي نواس"[٤].

إن القارئ لديوان "مذكّرات بحّار" للشاعر الكويتي محمّد الفايز يُدرك تحقق السرديّة في قصائده؛ إذ يتشكل المحتوى السردي في أغلبها على هيئة حكاية لها بداية ووسط ونهاية، فضلًا عن بروز عناصر السرد وتوظيف آلياته، مثل: وجود الرّاوي وبناء الحدث والشخصيات والحوار والوصف، ما جعل المذكرات لا تبدو نُتَفًا متفرقة أو شذرات سردية تفتقر إلى التماسك والترابط. وقبل الوقوف على تلك الآليات لا بد في البداية من التوقف عند مفهوم القصيدة السرديّة، وتجربة الشاعر الشعريّة في الديوان.

أوّلًا: مفهوم القصيدة السّرديّة:

القصيدة السّرديّة كما يعرّفها معجم السّرديّات هي: "القصيدة التي تُبنى على السّرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النص الشعري على حكاية، أي على أحداث حقيقيّة أو متخيّلة، تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب ومادّته الأساسيّة... أي أن الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقوّمات الأساسيّة التي تشكل عمود القصّة"[٥]. منها: تتابع الأحداث، واشتمالها على شخصيّة أو أكثر، ووجود الحبكة القصصية.

---

(٤) النصري، فتحي، **السردي في الشعر العربي الحديث**، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط٢، ٢٠٢٠م، ص٥٥.

(٥) القاضي، محمد وآخرون، **معجم السرديات**، محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص٣٤٧.

فالقصيدة التي تنطوي على قصة هي "سرد شعري يتخذ أسلوبًا حكائيًا معتمدًا على حدث واحد أو مجموعة من الأحداث، ضمن إطار من البناء الشعري محدد بالزمان الخارجي أو النفسي وتحديد المكان، معبّر عن فكرة تؤدي فيه الشخصية دورًا أساسيًا، محرّكة للحدث مطوّرة إياه إلى الأمام، معتمدة على تسلسل الحدث منذ بدايته حتى نهايته، مرورًا بالذروة أو العقدة في شكل القصة التقليدية، أو تكتفي بالبداية والنهاية فقط مع وجود عقدة في شكلها الجديد، وقد يكون بطل القصة هو الشاعر نفسه، وقد ينقل أحداثًا مرّت به ولكنه لا ينقلها لنا كما وقعت، بل يعتمد الشاعر على مزج الواقع بالخيال"(٦).

فالسّرديّة -إذن- ليست سمة خاصة بالقصة أو الرواية، إنما هي سمة للخطاب اللغوي بشكل عام، ونظام في الأداء اللغوي يمكن أن يُلمح في أكثر من جنس أدبي. و"السّرد ليس جنسًا أدبيًا، بمعنى أنه ليس شكلًا تاريخيًا للأدب مثل الملحمة أو الرواية أو الأقصوصة، وإنما هو نمط من الخطاب قابل للدخول في تكوين الأجناس الأدبية وتمييزها. وأما الشعر فطريقة مخصوصة في استعمال الكلام، مقوّماها في المنظوم منه على الأقل: الإيقاع والإيحاء... وعلى هذا الأساس يمكن أن نميّز بين قصائد مبنيّة على السّرد، وأخرى على الإفضاء الغنائي أو الوصف أو الحِجاج، إلى غير ذلك من أنماط الخطاب"(٧).

---

(٦) الطالب، عمر، **"القصة في شعر امرئ القيس"، مجلة التربية والعلم**، كلية التربية – جامعة الموصل، العدد ١، ١٩٧٩م، ص١. نقلًا عن: أرديني، صالح، **ثنائية السرد والإيقاع**، دار الحوار، سورية، ط١، ٢٠١١م، ص ص١٤-١٥.

(٧) النصري، السردي في الشعر العربي الحديث، ص ص٩٩-١٠٠.

وبذلك فإنّ الشاعر سيجمع في قصيدته بين فنيّة الشعر وفنيّة النوع السردي في آن واحد، وهو أمر ليس من السهولة بمكان؛ إذ إنه إبداع "يتطلب شاعرًا له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص. لا بدّ أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية... (فـ) إضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة، وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام، وإنما تستفيد القصة من التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية؛ فهي بنية متفاعلة، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر، وينعكس عليه في الوقت نفسه"[٨].

ثانيًا: الشاعر والديوان:

تلقى الشاعر الكويتي محمد فايز العلي الفايز (١٩٣٨م- ١٩٩١م) تعليمه المبكّر في الكتّاب، ثم راح يثقّف نفسه بالاطّلاع على كلاسيكيّات الشعر العربي وحفظها، وأعجب بالمتنبي وعدّه معلمه الأول فحفظ كثيرًا من شعره، وكان يلقيه على أصدقائه في جلساتهم الخاصة. كان عضوًا في جمعية الصحفيين الكويتية وعضو رابطة الأدباء الكويتيين، وكان يوقّع قصصه وقصائده المبكرة باسم "سيزيف". ومن دواوينه: "النور من الداخل" ١٩٦٦م، و"الطين والشمس" ١٩٧٠م، و"رسوم النغم المفكر" ١٩٧٨م، و"بقايا الألواح" ١٩٧٨م، و"ذاكرة الآفاق" ١٩٨٠م، و"حداء الهودج" ١٩٨١م. وله ما يزيد على أربع وثلاثين قصة قصيرة نشرت في المجلات الكويتية. هو شاعر مجدد، ووضعته أعماله في مصاف

(٨) إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص ص٢٥٧-٢٥٨.

الشعراء الكبار في الكويت، وقد كتب القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة. وارتبط اسمه بديوانه الأول "مذكرات بحّار"، الذي رسم من خلاله صورة جليّة للبيئة الكويتية القديمة، وقدم لوحة ملحميّة واقعية تجسد زمن المعاناة وقوة الأهالي وإصرارهم على مواجهة مصاعب الحياة وشدائدها في الزمن الماضي.(٩)

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد بدأ نشاطه الأدبي بكتابة القصة القصيرة، "وأنه برع -في مرحلته القصصية تلك- في رسم اللوحات الوصفيّة والمواقف النفسيّة السريعة التي تعتمد على المفارقة والتّضاد".(١٠) وربما كان لذلك أثره الكبير في توظيف مهاراته السردية في إبداعه الشعري، وخاصة في "مذكرات بحّار". ولعلّ الشاعر قد أدرك -أيضًا- أن الشعر الذي يوظف آليات السرد يمتاز غالبًا بأنه نص "جمعي"، أي أن الخطاب فيه جماعي (جماهيري)، وغرض الشاعر منه الوصول إلى أكبر عدد من المتلقين، ممن يحمل همّ قضاياهم، ويرى من الواجب عليه أن يشاركهم فيها، ولذا لاذ الشاعر بما هو أقرب إلى روح الشعب، إلى الموروث الحكائي السرديّ؛ إذ إن شخوصه ومفرداته تحوي تراثًا عريقًا له قيمته الأدبية والاجتماعية"(١١).

---

(٩) ينظر: **معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين**، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، www.almoajam.org.

(١٠) عبدالله، محمد حسن، **الشعر والشعراء في الكويت**، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٩٥.

(١١) الحربي، فايزة، **السرد الحكائي في الشعر العربي الحديث**، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، ط١، ٢٠١٠م، ص٧.

وهو ما بدا ظاهرًا في "مذكّرات بحّار"، الذي يتشكل فيه الإيقاع الدرامي من التلاحم بين الأنا الموجوعة والـ"نحن" المتألمة. في محاولة للمزج بين الهم الفردي والمعاناة الشخصية الممثلة في شخصية (البحّار)، والهم الجمعي العام الذي تعكسه آلام الغواصين والبحّارة قديمًا من جهة، وأوجاع أهاليهم ومخاوفهم بسبب الفراق وانتظار المصير المجهول من جهة أخرى. وبذلك تغدو المذكرات سيرة جماعية تروي تاريخ البحّارة والغوّاصين في الكويت بشكل خاص، وتاريخهم في دول الخليج العربي بشكل عام.

يشير الباحث محمد حسن عبدالله في كتابه "الشعر والشعراء في الكويت" إلى أن أول قصيدة لمحمد الفايز قد ظهرت تحت عنوان "مذكرات بحار" في مجلة أضواء المدينة في ٥/ ٥/ ١٩٦٤م، وآخر قصيدة حملت العنوان نفسه ظهرت في مجلة "العربي" – يوليو ١٩٦٥م. وأن نشرها في الصحف لم يكن وفق نظامها في الديوان الذي جُمعت فيه القصائد لاحقًا وحمل العنوان نفسه. وهو يطمئن إلى أن فكرة الترتيب والتكامل جاءت تابعة وليست في البداية، ويبدو أن الشاعر قد لجأ إلى "إعادة ترتيبها" حين جمعها في الديوان. أي أنه لم يضع لها تصميمًا قبل البدء في نسجها، بل ربما لم يكن يظن أنها ستتنوع وتتعدد لتصل إلى الصورة التي انتهت إليه.[١٢]

وقد ضُمنت القصائد نفسها لاحقًا في ديوان "النور من الداخل" واحتلت نصفه الأخير. وكانت المذكرات مكونة من عشرين قصيدة متوسطة الطول، تتوالى بأرقامها: المذكرة الأولى.. المذكرة الثانية... إلخ، فيما عدا المذكرة الحادية

(١٢) ينظر: عبدالله، الشعر والشعراء في الكويت، ص٢٩١.

عشرة، فقد وضع لها عنوانًا هو: "اللؤلؤة"، وكذلك المذكرة الأخيرة وعنوانها: "العودة إلى الأرض".(١٣)

وسوف تعتمد هذه الدراسة طبعة الديوان الأولى التي أعادت "منشورات تكوين" الكويتية نشرها عام ٢٠١٧م، بإذن من موافقة أسرة الشاعر -رحمه الله-، وتتضمن ثماني عشرة مذكرة فقط. وهو أمر يستدعي التساؤل والبحث، غير أنه ليس مجالنا في هذه الدراسة.

ثالثًا: آليات السرد ومرتكزاته في "مذكّرات بَحّار":

"تتشكل أساليب السرد في النص الشعري بصورة مغايرة عن تشكلها في النص السردي المتمثل في الرواية والقصة القصيرة والحكاية؛ لامتلاك هذه الأنواع سمات وخصائص نوعية تختلف كمًّا وكيفًا عن الشعر... لكن انفتاح الشعر على النصوص السردية، واكتسابه عددًا من خصائصها وسماتها، وبطريقة جديدة تكسبه صفة التميز والتفرد في صوغ هذه الخصائص والسمات، تطلب كل هذا وسيلة جديدة لفحص تلك الأساليب وتحليلها التي يتجلى بها السرد في الشعر، وسيلة تلائم طبيعة البيئة الجديدة التي ينمو فيها"(١٤).

وقد تفاوتت حظوظ القصائد في ديوان "مذكرات بحّار" من آليات السرد وعناصره، فقد نجد أن عنصرًا ما أو مجموعة من العناصر قد هيمنت على إحدى القصائد، في حين أنها غابت عن الأخرى. وسنحاول فيما يأتي أن نسلط الضوء على

(١٣) ينظر: عبدالله، الشعر والشعراء في الكويت، ص٢٨٨.

(١٤) المحفلي، محمد، **توظيف السرد في الشعر العربي الحديث: البردوني نموذجًا**، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٢م، ص٢٥.

أبرز تلك الآليات والعناصر السرديّة الموظفة في القصائد، والتي كانت لها دلالاتها المقصودة للتعبير عن المضامين والأفكار التي يبتغيها الشاعر.

١- **العنوان:**

المذكرات "جنس من أجناس القص المرجعيّ الوقائعي؛ إذ يفترض أنها تقول ما حدث فعلًا، وتزعم الصّدق والدقّة ضمن ميثاق مرجعيّ، معلن منذ العنوان أو في الفاتحة".[١٥] والعنوان الذي اختاره محمد الفايز لديوانه يهيئ المتلقي لاستقبال نص نثري سردي ويؤسس له، فهو يحمل بين طيّاته إشارة إلى أن الشاعر سيسرد مجموعة من الوقائع الحقيقيّة التي سجلها بحّار عن رحلاته الطويلة، وأحداث يومياته الدقيقة التي سيروي فيها رحلاته العجيبة ومغامراته البطولية. ولكن حين يقرأ القارئ النص الأول؛ فإن العلاقة بين العنوان والنص قد تتعطل قليلًا، وسوف يتجاوز البعد الدلالي الأولي له إلى أبعاد أعمق بغية التأويل؛ إذ سيجد نفسه أمام مذكرات كُتبت بطريقة مغايرة، بأسلوب تعبيري ضمن بنية لغوية متألفة في إطار شعري يختلف عن غيره من أنماط الخطابات النثرية.

أما بخصوص عناوين القصائد فإنها تترتب فيه بترقيم متسلسل يبدأ بـ"المذكرة الأولى"، وينتهي بـ"المذكرة الثامنة عشر"، دون أن يحدد العنوان مضمون القصيدة أو يشير إلى موضوعها الأساسي أو فكرتها المحورية؛ فالشاعر اختار أن يرقمها كما تُرقم فصول الرواية، أو كما تنتظم أجزاؤها ومشاهدها السردية، أو كأنما هي فصول في نص مسرحي. فكل فصل فيها يشكل مشهدًا

(١٥) القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص٣٨٠.

سرديًّا له حدث معين وموضوع محدد، ولكن تجمعها في النهاية بنية نصية واحدة تنطوي تحت العنوان الأصلي الذي يبوح بمضمون الحكاية الإطار، وهي حكاية البحار ومذكراته مع البحر، ومغامراته في مواجهة أهواله ومفاجآته. وبذلك يمكن أن تعدّ كل قصيدة في الديوان قصة قصيرة متكاملة العناصر، وفصلًا مستقلًّا من فصول الرواية الطويلة.

وعلى الرغم من أن القصائد لم يكتبها الشاعر وفق ترتيب زمني مقصود –إذ إنه قد جمعها في وقت لاحق في الديوان كما أشرنا سابقًا– إلا أن القصيدة الأخيرة قد جاءت في مكانها الجدير بها؛ إذ قدمت خلاصة الحكاية، فضمنها الشاعر استرجاعًا للذكريات كلها. "ولا ندري هل هو إلهام الفطرة الشاعرة، أو يقظة الذهن المدبر التي جعلت الشاعر ينظم لحن الختام"[١٦] ويتنبأ به.

٢- الرّاوي:

الراوي في النصوص السرديّة "هو الواسطة بين العالم الممثّل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي؛ فهو العون السّردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسًا".[١٧] وقد يكون داخليًّا منتميًا إلى عالم الرواية، أو خارجيًّا لا ينتمي إليها. أما الرّاوي في النص الشعري فهو الشاعر نفسه، "يكون عليمًا ومشاركًا، ولهذا حين يؤدي مهمّته داخل الشعر يصبح راويًا أصيلًا، ومن حقّه أن يلعب في اللغة حتى يصل إلى المجازيّة أحيانًا، وحضوره يتجسد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللغة".[١٨] وهو بهذه المميزات يستطيع أن يحاور

(١٦) عبدالله، الشعر والشعراء في الكويت، ص٢٩١.

(١٧) القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص١٩٥.

(١٨) هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص٤٦.

شخصيّاته، وقد يؤدي أدوارها أو يتطابق معها أو مع جزء منها؛ فينتقل من الراوي الخارجي إلى الراوي الداخلي دون قيد.

وهذا ما نجده بوضوح في "مذكرات بحّار"، فراويها هو شاعرها محمد الفايز، غير أنه ينطق بلسان "البحّار" الذي يروي للقارئ مذكراته وذكرياته ومشاهداته. فيعود تارةً صوب عمر الطفولة والصّبا ليروي بضمير المتكلم ذكرياته وماضي مدينته القديمة، ويرسم صورة واقعيّة لحاراتها الماحلة، وأحوال أهاليها صغارًا وكبارًا وهم يترقبون عودة السفن والغواصين من بعيد، الذين سيحملون للمدينة الخير والغوث والماء من أنهار مدن الشمال. يقول في المذكرة الثامنة:

"مَا زِلْتُ أَذْكُرُ كُلَّ شَيْءٍ عَنْ مَدينَتِنا القَديمَة

عَنْ حارَتي الرَّمْلِيَّةِ الصَّفْراءَ وَالمُقَلِ الحَزينَة

لَمّا نُحَدِّقُ في السَّماءِ عَلى السُّطوح

نَضَبَتْ جِرارُ المَاءِ والغُدرانُ مِثْلَ يَدِ البَخيل

مَحَلَتْ فَأَمْسَتْ كَالقُبور

مَخْسوفَةً سَوْداءَ تَمْلَؤها الصُّخور

وَعَلى الضِّفَافِ الغارِقات

بالشَّمْسِ والرَّمْلِ المُنَدَّى وَالضَّباب

وَقَفَ الصِّحاب

يَتَرَقّبون سَفينَةَ الماءِ التي قَالوا: تَعود

بِالماءِ مِنْ نَهْرِ الشَّمال

فَالأَرْضُ رَمْلٌ وَالسَّماءُ
بَيْضَاءُ صَافِيَةٌ كَنهْرٍ مِنْ جَليد
هَيْهاتَ لَمْ تُمْطِر. وَيَهْتِفُ مِنْ بَعيد
نَفَرٌ يُبَشِّرُ: إِنَّ صَارِيَةَ تَلوح
كَهِلالِ مِئْذَنَةٍ يُغَلِّفُها الضَّباب
عَبْرَ العُباب..".(١٩)

وتارةً ينطلق إلى عالم البحار والأهوال والمغامرات، ليصوّر حاله مع البحّارة والغواصين وهم في لجّة البحر. يقول في المذكرة الثانية:

"الشَّمْسُ فَوْقَ السُّورِ تُشْرِقُ مِثْلَ قِنْديلٍ كَبير
تَهْدي خُطانا مِثْلَما كُنّا عَلى ضَوْءِ النُّجوم
في اللَّيلِ نَسري عَبْر هاتيكَ البِحار
أَيَّامَ كُنْتُ أَعيشُ في الأَعْماقِ. أَبْحَثُ عَنْ مَحار
لِقِلادَةٍ. لِسِوارِ حَسْناءَ ثَرِيَة
في الهِنْدِ. في باريسَ. في الأَرْضِ القَصِيَّة
أَيامَ كَنْتُ بِلا مَدينَة".(٢٠)

---

(١٩) الفايز، محمد، **مذكرات بحار**، منشورات تكوين، الكويت، ط١، ٢٠١٧م، ص ص٣٧–٣٨.

(٢٠) الفايز، مذكرات بحار، ص١١.

هناك في البحر حيث الحوت يهدد سفينتهم، والرياح الهوجاء تطاردهم، والموت قريب منهم، والتعب أنهكهم، والشوق إلى الديار والأهالي أقضّ مضجعهم؛ فالبحّار مخيّر بين الجدب والفاقة والجوع على ظهر الأرض، أو المخاطرة والذهاب إلى المجهول الذي ينتظره في وسط البحر، يقول:

"يا بَحْرُ.. يا قَبْرًا بِلا لَحْدٍ.. وَيَا دُنْيا عَجيبَة
أَجْتازُ عَالمَها المُخيفَ بِروحِ بَحّارٍ كَئيبَة
أَبَدًا يُغَنِّي لِلسَّواحِلِ وَالْعِيال
يَتَرَقَّبونَ قُدومَهُ بَعْدَ المُحال
وَيَعودُ مِنْ رِحْلاتِهِ كَيْما يَعود
لِلْبَحْرِ وَالأَسْفارِ. وَالدُّنْيا كِفاح
ضِدَّ المَجاعَةِ وَالرِّياح
الجوعُ فَوْقَ الأَرْضِ وَالرِّيحُ الخَؤونَةُ في البِحار

. . .

وَالرِّياح أَبَدًا تُطارِدُني عَلى ظَهْرِ السَّفينَة
وَالمَوتُ وَالحوتُ اللَّعينَة".(٢١)

غير أن النهّام(٢٢) -على الرغم من تلك الظروف الصعبة المخيفة- يشدو بأغانيه الشجيّة، محاولًا تسلية البحارة وتصبيرهم على تحمل الليالي الداكنة الطويلة في عرض البحر:

---

(٢١) الفايز، مذكرات بحار، ص ص١٢-١٣.

(٢٢) النهّام: أحد أهم أفراد سفينة الغوص في الخليج العربي، مهنته الأولى الترويح عن الغواصين والبحّارة بغنائه ومواويله التي تحثّ مضامينها على الصبر والتحمل.

"أَوّاهَ يَا تَعَبَ البِحار
حَطَّمَت ظَهْري، وَالحَياةُ رَحَىً تَدورُ كَما يَقول
نَهَّامُنا فِي اللَّيْلِ: أَيّامٌ تَزول

. . .

نَهّامُنا يَشْدو لِشُطْآنٍ قَريبَة
سَأَرَى بِساحِلِها الحَبيبَة". (٢٣)

وتتجلّي صورة الرّاوي/ الحكواتي بصورة جليّة في المذكرة الثالثة عشرة، فهو يريد أن يسرد للسامعين والقرّاء كل ما شاهده وعاشه من مغامرات وأهوال وآلام، فيتوجه إليهم محاورًا إياهم، مكرّرًا أسلوب الاستفهام الاستنكاري، بعد جملة تقريرية تفيد بأن القصص التي يعرفها كثيرة، والوقت قد لا يمهله لأن يسردها كلها. وهو أسلوب ينمّ عن ألم وغصة وعلمٍ وفير بأحوال الغاصة والبحّارة في زمن الشدّة والفقر. يقول مستهلًّا القصيدة/ المذكرة:

"قِصَصُ البِحارِ كَثيرَةٌ
مَاذا أَقُصُّ لَكُم؟ وَهَلْ تَتَحَسَّسون
وَخْز الحَرارَةِ فِي حُروفِي؟ وَالحُروف
أَعْصابُ إِنْسانٍ يُغَنّي أَوْ يَموت
ماذا أَقُصُّ لَكُم؟ وَفِي صَدْري تَموت
أَحْلى أَغانيهِ وَحُبُّكُمُ القَديم

(٢٣) الفايز، مذكرات بحار، ص ص١٣-١٤.

ماذا أَقُصُّ لَكُم؟

وماذا تَفْهَمونَ عَنِ الجِراحِ السَّارِداتِ

قِصَصَ الّذينَ يُغامِرون

كَيْما يَعودوا بِالآلِئِ وَالعُطور

لِنِسائِكُم. وَإِلى الجَواري الشَّارِباتِ دَمَ العُيون

وَالشَّمْسُ تُشْرِقُ لِلجَميعِ سِوى الظِّلال

لِلنّائِمينَ إِلى الضُّحَى. مَاذا أَقول؟

وَفَمي بِهِ مَاءٌ كَضِفْدَعَةِ الحَكيم...".(٢٤)

وهكذا نجد أن المذكرات قد سيطرت على صياغتها الرؤية الداخلية الذاتيّة، فـ(الأنا) الشاعرة حاضرة فيها بقوّة؛ لذا فإن المتلقي سيرى الأشياء ويحللها ويقيّمها ويشعر بها من منظور هذه (الأنا)، سخطًا كان أم رضى، خوفًا أم اطمئنانًا، ألمًا أم لذّة، شقاءً أم سعادة؛ فالأحداث المروية ممزوجة بروح الراوي وانطباعاته، والمتلقي يشاركه تلك الأحاسيس الخاصة ويستشعرها عن قرب.

٣- بناء الحدث:

يعني الحدث في السّرديّات: "الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما. ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث -واقعة كانت أو متخيّلة- وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار".(٢٥) أو توظيف التقنيات السرديّة المختلفة

(٢٤) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٥٥-٥٦.

(٢٥) القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص١٤٥.

كالحوارات الخارجية والداخلية أو الوصف أو الاستباق الزمني أو الاسترجاع وغيرها. ويرى بعض النقّاد أن الحدث هو ليس كل عمل في القصة، وإنما تطلق الكلمة على العمل الذي به تتغيّر منزلة الشخصيّة فهو "عبور الشخصيّة من خلال حدّ الحقل الدّلالي".[٢٦] الأمر الذي يسهم في بلوغ الأحداث تأزمها وذروتها ومن ثمّ نهايتها، والذي يمثله في أقصى حالاته صورة الصراع بين الشخصيّة الرئيسة والشخصيّة/ الشخصيات المضادة لها.

وبينما تكون الأحداث في السرد غير منفصلة عن شخصيّتها، فإنها في الشعر تمثّل إطارًا لحياة الشخصيّة في المشهد السّردي. "حيث يكشف الشاعر عن حدث يشكل حركيّة النص من خلال حركيّة الشخصيّة".[٢٧] ولا تخلو قصيدة في ديوان "مذكرات بحّار" من إحدى هذه التقنيات الصانعة للأحداث فيها. غير أننا هنا سنتناول تحديدًا المذكرة الثانية عشرة؛ لأن بناء الحدث فيها جاء متكاملًا من الناحية السرديّة؛ إذ اعتمد الشاعر فيها البناء المتنامي للأحداث، والذي يسير في خطيّة تقليديّة.

إذ يُعلن سرد الأحداث عن نفسه في مستهل القصيدة بالوصف الهادئ نسبيًّا للفضاء السردي مكانيًّا وزمانيًّا، وذلك باستخدام فعل الكينونة المتكرر (كان، كانت)، والذي يؤكد رغبة الراوي في الحكي المستمر، وتهيئة الأسماع وتشويقها لتنامي الحدث حتى يبلغ ذروته وتأزمه. يقول محمد الفايز في مستهل القصيدة:

---

(٢٦) القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص١٤٥.

(٢٧) هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص١١٦.

"في لَيْلَةٍ سَوْداءَ كَالْكَهْفِ الكَبير
كانت سَفينَتُنا الحَزينَةُ وَسْطَ أَمْواجِ الخَليج
مَمْلوءَةً بِبَضائِعِ التُّجَّارِ وَالمُتَشَرِّدين
الباحِثينَ عَنِ الظِّلالِ
وَعَن الرَّغيف
والهارِبين مِنَ المَجاعَةِ كَالهُنودِ وكَالمهارى الضَّائِعينَ عَلى الخَليج
تَحْتَ العَواصِفِ. كان عُمري لا يَزال
في قِمَّةِ العِشْرين، أَوْ يَزيدُ مِنَ العَذاب
وَرْدٌ بِلا عِطْرٍ كَأَشْجارِ الصُّخور!".(٢٨)

وبعد هذا الاستهلال الوصفي، يتطوّر الحدث حركيًّا شيئًا فشيئًا ويتصاعد من خلال امتزاج صوت الرّاوي/ الشاعر بصوت الشخصيّة/ البحّار؛ فالبحّار يلحظ ليلًا على سطح السفينة شخصًا مريبًا في شكله وتصرفاته حينما كان الجميع يغطون في سبات عميق. وحين حلّ الصباح تعالت الصيحات لتنذر بغرق أحدهم، فوصلت إلى مسمع البحار الذي كان نائمًا. وحينها يواجه البحّار زخمًا من الصراعات مع ركّاب السفينة وزملائه البحارة؛ إذ يتهمونه بارتكاب جريمة القتل المتعمد تلك؛ فهو في نظرهم من ألقى الغريق في البحر، وسيحاول هو أن يدافع عن نفسه بالإنكار القولي حينًا، والفعلي حينًا آخر؛ فيخاطر بنفسه ويلقي بها في البحر لإنقاذ الغريق. وعندها ستظهر الحقيقة المضحكة؛ إذ سيكتشف البحار أن ذلك

(٢٨) الفايز، مذكرات بحار، ص٥١.

الشخص المريب قد انتحر ليلًا ولم يدر به أحد، وأن من أنقذه للتو هو شخص آخر قذفته العاصفة في البحر، وقد كان يظن أن رفاقه اتهموه في قتل الأول:

"أَبْصَرْتُ صُعْلوكًا يُحَدِّقُ في وجُوهِ الآخَرين

كَاللِّصِّ كَالجاسوسِ خَلْفَ إِزارِهِ القَذِرِ العَتيق

عَيْناهُ تُبْرُقُ كَالمَواقِدِ وَسْطَ غاب

كَالجَمْرَتينِ كَعَيْنِ قِطٍّ وَالصِّحاب

مَوْتى مِنَ النَّوْمِ العَميق

إلاّ أَنا وَالمَوْجُ وَالأَسْماكُ وَالنَّجْمُ البَعيد

وَشَعَرْتُ بِالخَوفِ الغَريبِ كَأَنَّ في عَيْنَيْهِ عِمْلاقَ البِحار

النَّاطِحِ السَّفُنَ الكَبيرة! أَيُّها الوَغْدُ اللَّعين

وتَرَصَّدَتْهُ عُيوني الظَّمْأَى لِمَعْرِفَةِ اليَقين

ماذا سَيَفْعَلُ؟ قُلْتُ في نَفْسي. وَفي سُفُنِ البِحار

ما في السَّواحلِ مِنْ صَعاليكٍ وَأَغرابٍ كِثار!".[٢٩]

ويلحظ القارئ أن الأفعال الدالّة على الحركيّة تأخذ في التدفّق بشكل متتابع وذلك للتمهيد للحدث الرئيس، لتسهم هي الأخرى في تنامي الحدث وبلوغه ذروته وشدّة تأزمه. ومن الأفعال: (**أبصرتُ، شعرتُ، سمعتُ، قفزتُ، صحتُ، حلفتُ، بكيتُ، قتلتُ، ألقيتُ، رحتُ، رفعتُ، مسكتُه، همستُ، ضحكتُ**).

(٢٩) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٥١-٥٢.

وجميعها أفعال أسندت إلى ضمير المتكلم دالة على الذات الساردة/ الشاعر، وهي تقنية تفتح النص الشعري على أفق سرديّ درامي.

ويضاف إلى ذلك أن توظيف كل من الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج) الممتزج بالسرد في المشهد بين البحّار/ الراوي ورفاقه والركاب على ظهر السفينة، قد ساعد -أيضًا- في تنامي الأحداث وزيادة سرعة إيقاعها. ومن ذلك:

"... وَصِحْتُ مِنْ أَعْماقِ صَدْري: أَنْقِذوه

وَتَحَرَّكَتْ جُثَثُ النِّيامِ كَأَنَّهُم

نَفْضُ العَباءَةِ حين يَعْلوها الغُبار

ماذا؟ وَأَبْرَقَت الجُسومُ العارِيات

وَأَجَبْتُهُم: قَدْ ماتَ. مات

. . .

يَا أَيُّها الصُّعلوكُ أَنتَ قَتَلْتَهُ

وَحَلَفْتُ: بِاللهِ العَظيم

قَدْ ماتَ مُنْتَحِرًا. وَلَوْ أَنَّ النُّجوم

تُعطي شَهادَتَها لَقالَتْ ما أَقول:

يا أَيُّها النَّجْمُ الحَزينُ كَعَيْنِ والِدَتي العَجوز

وَبَكَيْتُ مِنْ حُزْنٍ عَلَيْهِ وَلَيْسَ خَوْفًا أَنْ يُقال:

إِنّي قَتَلْتُ. لِأَنَّني أَهْوى الجَميع

وَأَحْفَظُ الشَّيْءَ الكَثيرَ مِنَ الكِتاب:

القاتِلون سَيُقْتَلون. وَفي السَّماء

رَبٌّ سَيَثْأَرُ لِلضَّعيفِ إِذا ازْدَراهُ الأَقْوِياء..".(٣٠)

ويُستكمل المشهد الحواري في نهاية القصيدة بعد أن استطاع البحار الشّجاع المتّهم أن ينقذ الغريق:

"وَمَسَكْتُهُ وَهَمَسْتُ وَاللَّهَثاتُ في صَدْري: تَعال

وَمِنَ العَذابِ إِلى العَذاب

أَلْقَيْتُهُ فَوْقَ السَّفينَةِ مِثْلَ مَصْعوقٍ. وَبارَكَني الصِّحاب:

أَنْقَذْتَ روحًا. سَوْفَ يَجْزيكَ الإِله...".(٣١)

ومن خلال الأمثلة السابقة نجد أن استخدام تلك الآليات السرديّة قد خلق شكلًا شعريًّا خارج السياق المألوف، قامت السرديّة فيه بدور مهم من خلال البناء الذي اعتمد إيقاع الحركات والصور والأصوات وانتشار الأفعال، ما جعل النص الشعري أقرب إلى المسرحية أو ما يسمى بالسرد المشهدي.

٤- الشخصيّات:

لا يمكن تصوّر وقوع الأحداث وتناميها في النص السردي دون وجود من يؤديها ويسهم في تحريكها. وسواء أكانت تلك الشخصية واقعيّة أم خياليّة، بشريّة

(٣٠) الفايز، مذكرات بحار، ص٥٣.

(٣١) السابق، ص٥٤.

أم غير بشريّة؛ فإنها تكون ذات هويّة "موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم يتكرّر ظهوره في الحكي... (ويمكن تحديد هوية الشخصية الحكائية)... بوساطة مصادر إخباريّة ثلاثة:

- ما يُخبِر به الرّاوي.
- ما تُخبِر به الشخصيّات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيّات".[٣٢]

أما في الخطاب الشعري فإن الشخصيّة تتجلى "إما عن طريق "الضمير" الذي يُحيل إليها، فحين تظهر الضمائر تظهر الشخصيّة. وإما عن طريق "الدور" الذي تؤديه، ويصبح كل منهما دالًّا على الآخر، وإما عن طريق العلم".[٣٣] وقد أشرنا سابقًا إلى أن الراوي في النص الشعري يكون هو الشاعر نفسه، فهو العليم بالأحداث التي يسردها، المشارك فيها، يروي بضمير المتكلم حينما يخبر المتلقي عن نفسه، وبضمير الغائب حين يخبر عن غيره. وهي خصوصية تتمتع بها الشخصية الرئيسة في النص الشعري؛ إذ تكشف بنفسها عن ذاتها، كما أنها قد تكشف عن شخصيّات أخرى لها أدوار في النص الشعري.

وقد لاحظنا من خلال النماذج السابقة كيف كان البحّار (الشخصيّة الرئيسة) حكواتيًّا بامتياز، فتمكّن من أن يصوّر للمتلقي الماضي من خلال عينيه هو، يسرد

(٣٢) لحمداني، حميد، **بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠١٥م، ص٥١.

(٣٣) هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص٨٧.

له ذكرياته، ويجعله مشاركًا له في مغامراته ورحلاته. وقد كان ماهرًا أيضًا في إخباره عن الشخصيات الأخرى التي شاركته حياته، والتي أراد أن يخلّد ذكراها في مذكّراته التي سجلها للأجيال اللاحقة.

ويمكننا تقسيم الشخصيات الواردة في "مذكرات بحّار" على قسمين، كالآتي:

١- شخصيّات بشرية:

لم تكن الشخصية الرئيسة في الديوان تعبيرًا عن فرد واحد، بل كان البحّار تعبيرًا عن شعب بأسره، ومجتمع عانى أغلب أبنائه من الفاقة والحاجة في زمن ما قبل النفط. شعب نبت من أرض الصحراء في شبه الجزيرة العربية، ولم يجد له غير البحر مصدرًا للرزق حينما كانت تقسو عليه اليابسة وتشح بمواردها. بل إن الأمر قد يتعدى ذلك ليكون هذا البحّار البسيط، الذي لا يملك سوى خيارات محدودة **(البحار أو الضفاف الماحلة)** كما يصف الشاعر، رمزًا للإنسان المنهك المسحوق في أي زمان ومكان، الإنسان الشقي مهما كان مصدر شقائه، وأينما كان موقعه على هذه الأرض؛ فمحمد الفايز هنا قد قدّم من خلال هذه الشخصية رؤية عميقة ليست للماضي فحسب، بل ربّما للواقع الراهن وللمستقبل كذلك.

وقد شاركت الشخصيات البشرية الأخرى في المذكرات البحّار في رسم هذه الصورة الشعرية. وهي إما شخصيات تعيش الشقاء وتعاني كما كان البحار يعاني، أو شخصيات كانت سببًا في زيادة عذاباته وتعميق معاناته. فمن تلك الشخصيات التي تقاسمت العناء مع البحّار: رفاق الرحلة أو الصّحاب كما كان يسميهم في بعض القصائد، ونهّامهم الضرير الذي كان يروّح عنهم بصوته الشجيّ، محاولًا تخفيف عناء الرحلة وشقائها، وكذلك أهالي المدينة الذين كانوا يتأملون عودة البحّارة من رحلاتهم بالهدايا والمياه والرزق الوفير، وقد أضناهم الانتظار

والشوق. وأيضًا المحبوبة أو الزوجة الصابرة المنتظرة، التي صرّح باسمها في المذكرتين الخامسة والتاسعة؛ إذ يبدو أن حزنه عليها بسبب موتها كان أقوى من كل شعور.

فنجده يصف في مستهل المذكرة الخامسة عودته من إحدى الرحلات، ومعه الخمور والعطور والبخور والقلائد والأساور؛ ليعرضها على التجّار ويفوز بالمال الذي سيُفرِح به محبوبته. غير أن الموت كان أسبق منه إلى (طيبة)، التي اختطفها مرض (الجدري)؛ لتتحول عودته الميمونة إلى عزاء، وبدلًا عن أن يهنأ بقربها أيامًا قليلة، أخذ يرثيها ويتذكر أيامهم الأولى بحسرة وندم:

"... أَيْنَ الحَبيبَة؟

ماتَتْ مِنَ الجُدَريّ طِيبَة

مَنْ يَشْتَري كُلَّ المَحار؟

مَنْ يَشْتَري كُلَّ البِحار؟

بِعُيونِ طِيبَةَ يا نَهار

قَدْ أَطْفَأَتْ عَينَيْكَ عَيْناها فَحارَبتَ الضِّياء

أَيْنَ الضِّياء؟

بِعُيونِها؟ أَيْنَ انْطِلاقاتُ الضَّفيرة؟

وَوَميضُ مِفْرَقِها كَخَطٍّ مِنْ نُجوم

في لَيْلِ أَيامي الحَزينةَ، أَيْنَ أَفْراحُ اللِّقاء؟

لَمّا أَعودُ وَمِلْءُ أَعْماقي كَآباتُ المَساء
أَيْنَ الضَّفيرَةُ حين أَنْشُرُها كَلَيْلٍ مِنْ عَبير
مِثْلَ القُرُنْفُلِ؟ أَيْنَ ضِحْكَتُها الحَزينة
لَمّا أَعودُ مِنَ البِحارِ إِلى المَدينَة؟".(٣٤)

أما الصنف الآخر من الشخصيات البشرية التي وردت في القصائد، فهي الفئة الظالمة المتحكمة في مصائر الآخرين، تلك التي ملكت ولم ترحم، واغتنت ولم تشبع. فلم تزد حياة البحّار إلا ضيمًا وإذلالًا. ومنهم التجّار الذين يحرصون على أموالهم أكثر من حرصهم على حياة البحّارة والغواصين. فلو عاد بهم الزمان إلى أيام الدعوة الإسلامية الأولى، لكان كفّار مكة أحنى عليهم من هؤلاء الجشعين. يقول في المذكرة الثالثة:

"فَالمَوْتُ في غَرَقٍ عَذاب
لَكِنّ تُجَّارَ السَّفينَةِ هؤُلاءِ يُفَضِّلون
مَوْتي وَموْتَ الآخَرين
وَفَناءَ كُلِّ الأَرْضِ. كُلِّ العَالَمين
كُلِّ الوُجودِ، وَلا يَرون
أَمْوالَهُم تُرْمَى لِقاعِ البَحْرِ. تُجَّارُ البِحار
أَقْسى عَلَيْنا مِنْ رِياحِ البَحْرِ وَالحوتِ الكَبير

(٣٤) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٢٥-٢٦.

وَنَروحُ نَلْعَنُهُم كَما لَعَنَ الكِتاب
كُفَّار مَكَّةَ وَالذي سَحَّ السَّحاب
أَحْنى عَلَيْنا مِن جَميعِ النّاس...".[٣٥]

ولا يمكن أن يُذكر البحر وأدبه في الأدب العربي إلا وتحضر معهما صورة (السندباد)، فـ"شخصية السندباد بحكاياته الممزوجة بين الواقعية والأسطورية في مغامراته البحرية، استطاعت أن تكون ذات بعد دلالي أكبر من وجودها الظاهري في المتن الحكائي، ورمزًا حاضرًا عند كثير من الأدباء، وقصة إنسانية لكل من يترك الطريق السهل اليسير في الحياة، ويركب الصّعب ويسلك الطرق الوعرة المجهولة في حياته رغبة في المعرفة، وتحقيقًا للأحلام التي تنزع إليها النفس الطموحة".[٣٦]

لذا كان من الطبيعي ألا تغيب شخصيّة (السندباد) برمزيتها الموروثة في الثقافة العربية والعالمية عن محمد الفايز؛ فهو رمز للإنسان المغامر والمرتحل والمغترب المخاطر بحياته، لكنه في ظل ذلك كله لم ينس يومًا وطنه وأهله؛ إذ إن الحنين إليهم دائمًا ما كان يدفعه إلى الأوبة مرة أخرى. ولم تكن تلك الرحلات والأسفار بالنسبة إليه إلا حافزًا للمعرفة واكتشاف المجهول، ورغبة في تحقيق الانتصارات المتوالية والعودة إلى بغداد محمّلًا بالهدايا والأموال والحكايات التي سيرويها لأهله؛ لذا حضرت شخصية (السندباد) في القصائد، كما حضرت الحكّاءة التي كانت تسرد مغامراته في ألف ليلة وليلة (شهرزاد). غير أن حضورهما جاء منسجمًا مع سياق الخطاب الشعري، فهو استدعاء يلبي الغرض الذي يرمي

(٣٥) الفايز، مذكرات بحار، ص٢٠.

(٣٦) الحربي، السرد الحكائي في الشعر العربي الحديث، ص٥١٨.

إليه الرّاوي/ البحّار، الذي يعقد مقارنة بين رحلات السندباد الأسطورية، ورحلات البحّارة في الخليج.

فشتّان ما بين تاجر جوّاب للآفاق والبلدان بإرادته، يضمن السلامة في كل مغامرة، والنجاة من كل الوحوش والعمالقة الذين سيواجههم، وبين بحّار بسيط يخوض عباب أمواج الخليج، أجبره الجوع والمرض على اليابسة، والفقر والحاجة إلى الماء والكلأ، أن يركب سفينة يملكها تاجر متجبّر متحكم -بأوامره التي لا تقبل الرفض- في مصائر الغوّاصين؛ فشخصية السندباد تتردد في "مذكرات بحار، ليس لتمجيده، بل لتجاوزه؛ فالبحار الخليجي واقع مشاهد، وليس حكاية من صنع الخيال".(٣٧) لذا عمد محمد الفايز إلى إزالة الوهم الموروث الذي قد يتبادر إلى ذهن القارئ منذ المذكرة الأولى:

"سَأُعيدُ لِلدُّنْيا حَديثَ "السِّنْدِباد"

ماذا يِكونُ السِّنْدِباد؟

شَتّانَ بَيْنَ خَيالِ مَجْنونٍ وَعِمْلاقٍ تَراه

يَطْوي البِحارَ عَلى هَواه

بِحِبالِهِ

بِشِراعِهِ

بِإِرادَةٍ فَوْقَ الغُيوم

بِيَدٍ تَكادُ عُروقُها الزَّرْقاءُ تَرْتَجِلُ النُّجوم".(٣٨)

---

(٣٧) عبدالوهاب، سعاد، **"مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، الحولية ٢٣، الرسالة ١٩٨، ٢٠٠٢م-٢٠٠٣م، ص٤٠.

(٣٨) الفايز، محمد، مذكرات بحار، ص٩.

غير أنّ حكايات شهرزاد الأسطورية، وما صوّرته فيها من حياة هانئة رغيدة تمتع بها السندباد بعد عودته من رحلاته العجيبة، ما زالت راسخة في ذهن البحّار؛ لذا نجده يعود إليها بين الفينة والأخرى؛ ليسلي روحه المتعبة الشقية ويؤملها بنهايات سعيدة؛ فهو في المذكرة الثالثة يحلم بالعودة إلى محبوبته ليقص عليها حكاياته العجيبة التي تشبه حكايات ألف ليلة وليلة:

"عِنْدي حِكاياتٌ لَها مِنْ أَلْفِ لَيْلَة
مِنْ شَهْرَزاد وَلَيْلِها المَخْمورِ، لَيْلِ الحالِمات
الشَّارِباتِ الماءَ مِنْ شَطِّ النُّجوم
مِثْل التي كانَت تُغَنّي لِلْغُيوم
فَتَصيرُ نارًا ثُمَّ تُمْطِرُ، وَالحَياة
مَمْلوءَةٌ بِالسِّحْرِ، حَيْثُ السّاحِرات
قَدْ كُنَّ رَبَّاتِ البيوتِ العامِرات
وَنَظَلُّ نَحْلُمُ بِالقُصورِ وَبِالدَّهاليزِ الطَّويلّة
تِلْكَ التي قَدْ صَوَّرَتْها شَهْرَزادُ بِأَلْفِ لَيْلَة". (٣٩)

إن الشخصيّات البشرية في "المذكرات" -الواقعيّة منها والأسطوريّة- لم تكن مجرد شخصيّات ورقيّة؛ فلم يهيمن عليها الشاعر ويتحكّم في تصرّفاتها وحركاتها؛ فهي شخصيّات تحمل مخزونًا دلاليًّا من الوعي الجمعي، ومرتبطة بزمان ومكان ومعطيات واقعيّة وتاريخيّة واجتماعيّة وتراثيّة ارتباطًا عميقًا، وهي في

(٣٩) الفايز، مذكرات بحار، ص ص١٧-١٨.

تصويرها وتوظيفها في الخطاب الشعري تستدعي معها كل تلك المعطيات في الوعي الجمعي لأبناء الخليج العربي؛ لذا بدت حيّة مؤثرة يتفاعل القارئ معها ويتعاطف.

٢- شخصيّات غير بشريّة:

قدّم غريماس (Gremas) (١٩١٧م - ١٩٩٢م) تصوّرًا جديدًا لمفهوم الشخصيّة في الحكي، وهو ما يُطلق عليه اسم الشخصيّة المجرّدة، "فليس من الضروري أن تكون الشخصيّة هي شخص واحد...، فقد تكون فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد تكون جمادًا أو حيوانًا إلخ، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدى في الحكي بغضّ النظر عمّن يؤديه".(٤٠) وفي المذكرات تمثّلت أبرز تلك الشخصيات المجردة في عوامل الطبيعة القاسية، التي كانت تهدّد حياة البحّارة والغواصين في عرض البحر من جهة، ومصائر الأهالي المنتظرين على الأرض من ناحية أخرى؛ فهناك في الماء كان البحر نفسه شخصيّة مضادّة، ومصدر خطر على حياة البحارة، حينما كان يثور مشتركًا مع الريح العاتية الخؤونة، والحوت والأسماك التي تسكن أعماقه، وفي المقابل على اليابسة كانت الشمس القاسية، والرمال الحارقة، والأرض القاحلة، والمرض والجدري والعطش والفقر:

"... وَيَعودُ مِنْ رِحْلاتِهِ كَيْما يَعود

لِلْبَحْرِ وَالأَسْفارِ. وَالدُّنْيا كِفاح

ضِدَّ المَجاعَةِ وَالرِّياح

الجُوعُ فَوْقَ الأَرْضِ وَالرِّيحُ الخَؤونَةُ في البِحار".(٤١)

---

(٤٠) لحمداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص ص٥١-٥٢.

(٤١) الفايز، مذكرات بحار، ص١٢.

وما بين نارين كان البحّارة يقضون أيامهم القاسية؛ فتارة يظنون بالبحر الظنون الحسنة، فيطمعون في الرزق والمكسب الذي سيجدونه فيه، في مقابل الأرض التي شحّت عليهم بثمارها وخيرها؛ فتجدهم يمدّون أشرعتهم إلى البحر، يرجون حنوّه ويطمعون في إشفاقه. يقول الشاعر في المذكرة الأولى:

"... وَالبِحار

أَحْنَى مِنَ الأَرْضِ التي مَحَلَت. فَلا عِطْر يَضوع

فيها وَلا نَبَتَتْ كُروم

مَهْما تَلَبَّدَتِ الغُيومُ وَأَمْطَرَتْ كُلُّ السَّماء

تَبْقى كَكَفٍّ بَخيلَةٍ تَأْبى العَطاء

أَوّاهُ يا أَرْضَ الحَرائِقِ وَالسَّموم

البَحْرُ أَحْنى مِنْ ضِفافِكِ، وَالشِّراع

أَذْرى إِليَّ مِنَ الصَّنَوْبَرِ، يا بِحار

المِلْحُ فيكِ أَلَذُّ مِنْ عِنَبِ الدَّوالي في المَدينَة

فَخُذي شِراعي يا رِياحُ خُذي السَّفينَة".(٤٢)

فالأرض منذ عهدها الأول لم تمنحهم سوى الهموم والآلام والأمراض والموت؛ لذا فضلوا الموت في البحار على الرغم من الأهوال والمصير المجهول:

(٤٢) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٨-٩.

"يا أَرْضُ يا كَهْفَ الهُموم
مِنْ أَمْسِ أَمْسِ وَلَمْ تَزالي مِثْلَ ماخِضَةٍ بِها ماتَ الجَنين
لا السِّحْرُ ثَبَّطَ مِنْ جِماحَكِ لا ولا الحَقُّ المُبين
مِنْ عَهْدِ "قابيلَ" وَقَمْحُكِ كُلَّ عام
يَسْطو عَلَيْهِ الدُّودُ يا أَرْضَ الظَّلام

. . .

وَالجوعُ وَالجُدَرِيُّ في الأَرْضِ الحَزينَة
وَتَرَصُّدُ الأَسْماكِ لِلْبَحّارِ في غَرَقِ السَّفينَة
والمَوتُ في غَرَقٍ أَجَلُّ مِنَ البَقَاء
في عالَمٍ فيهِ مَكانٌ لِابْنِ آوى وَالقُرود"(٤٣)

ولكنهم سرعان ما يكتشفون أنه قد يغدر بهم ويرمي بهم في مجاهل الظلام؛ فتلفهم الحيرة، ولا يدرون أي الطرق يسلكون، ولا إلى أي الجهات يتطلعون؛ فالشقاء قد كُتب عليهم، وآمال أهاليهم قد علقت عليهم:

"الأَرْضُ تَطْرُدُكُم وَتَلْفِظُكُم مَتاهاتُ البِحار
الحوتُ جائِعَةٌ هُنا وَالشَّمْسُ ظامِئَةٌ هُناك
لا بُدّ مِنْكَ وَإِنْ نَجَوْتَ فَمِن هَلاكٍ سَوْفَ يَعْقُبُهُ هَلاك

(٤٣) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٩-١٠.

وَسَألْتُ في نَفْسي: إلى أَيْنَ الفِرار؟
وَلِمَ اللُّجوءُ إلى الضِّفافِ وَنَحْنُ فَضَّلْنا البِحار؟
أَهُناكَ ثالوثٌ؟ وَعَرْبَدَ مِلْءَ أَعْماقي جَواب:
لا شَيْءَ. وَالدُّنْيا عَذاب..

. . .

وَتَلَقَّفَتْنا الأَرْضُ حاقِدَةً كَتَنُّورٍ كَبير
وَلِمَ الوُصول؟
لِمَ لَمْ نَمُتْ غَرَقًا إذا كانَ المَصير
في الأَرْضِ جوعًا لِلْجَميع".(٤٤)

ونلاحظ من خلال الأمثلة السابقة أن السرديّة في الخطاب الشعري، لا تعني أن الشاعر يتوسع في تصوير التفاصيل المتعلقة بشخصيّاته كما يفعل القاصّ، كذكر الملامح الخارجية والأبعاد الجسدية ودقائق العلاقات الاجتماعيّة، إنما يركّز في أغلب الأحيان على أفعالها وحركتها ليكشف عن جوهرها وطبيعة العلاقات التي تربطها.

٥- الحوار:

يعدّ الحوار تقنيّة مسرحيّة بامتياز، غير أن الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والشعر قد اتخذته وسيلة تعبيريّة أيضًا؛ ففي الشعر القديم كان الشاعر "يتعامل مع الحوار من خلال أدوات: "قالت، قلت" عبر الرواية... ولكن الشاعر المعاصر اتخذ الحوار بوصفه وسيلة تحقّق الدراميّة في قصيدته، وتبتعد بها عن

(٤٤) الفايز، مذكرات بحار، ص٦٨.

الغنائية والترهّل، كما تؤكد نزوعه للحوار رؤيته المتشابكة والمعقّدة ومحاولة إعادة صياغة العالم المتشظي وحواره".[٤٥] وقد استعان محمد الفايز في مذكّراته بنوعي الحوار: الخارجي (الديالوج)، والدّاخلي (المونولوج).

ففي الحوار الخارجي "لا يكتفي الشاعر بصوته الداخلي، وإنما يتجاوزه إلى الخارج عن طريق حوار بين صوتين أو أكثر لأشخاص مختلفين يشاركون الشاعر تجربته لتكون أكثر نضجًا، وبالتالي يحقق ذاته وتحقق بدورها ذاتها، لهذا لجأ الشاعر الحداثي إلى هذا الأسلوب ليشارك شخوصًا من العالم الخارجي ويتيح لها فرصة التعبير"[٤٦]. وقد غلبت على الحوارات الخارجية في "مذكرات بحّار" سمة الصوت الواحد؛ فنجد البحّار/ الرّاوي غالبًا ما يوجه حديثه للمخاطَب/ القارئ دون أن يتلقى ردًّا أو إجابة من الطرف الآخر. ومن ذلك ما بدأ به الشاعر مذكرته الأولى على لسان البحّار. يقول:

"أَرَكِبْتَ مِثلي البومَ وَالسُّنْبوكَ وَالشُّوعِي[٤٧] الكَبير؟

أَرَفَعْتَ أَشْرِعَةً أَمامَ الرِّيحِ في اللَّيْلِ الضَّرير؟

هَلْ ذُقْتَ زادي في المَساءِ عَلى حَصير؟

مِنْ نَخْلَةٍ ماتَتْ وَما ماتَ العَذابُ بِقَلْبِيَ الدَّامي الكَسير

---

(٤٥) هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٤.

(٤٦) مستاري، إلياس، **حداثة القصيدة في شعر عبدالوهاب البياتي**، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م، ص١١٩.

(٤٧) البوم والسنبوك والشّوعي: أسماء سفن الغوص في الخليج العربي.

أَسَمِعْتَ صَوْتَ دَجاجَةِ الأَعْماقِ تَبْحَثُ عَنْ غذِاء؟
هَلْ طارَدَتْكَ اللُّخْمَةُ السَّوْداءُ وَالدُّولِ العَنيد؟
وَهَلْ انْزَوَيْتَ وَراءَ هاتيكَ الصُّخور؟
في القاعِ وَالرَّمّاي خَلْفَكَ كَالخَفير؟
يَتَرَصَّدُ الغَوّاصَ. هَلْ ذُقْتَ العَذاب؟".(٤٨)

وكما نلاحظ فإن استهلال المذكرات عن طريق توظيف الحوار الخارجي جاء موفّقًا بشكل كبير في تشويق القارئ والتمهيد للمذكرات؛ إذ سيدرك من البداية أنه سيستقبل نصوصًا تحمل كثيرًا من المغامرات والمخاطرات والحكايات العجيبة التي سيرويها ذلك البحّار. وهو أمر لم يكن ليتحقق بشكل مؤثر لو أن الشاعر قد وظّف فيه السرد فقط.

كما نجد الحوار الخارجي من طرف واحد أحيانًا بين الشخصيّات ذاتها، ومنه ما جاء في مخاطبة الرّاوي لـ(أمينة) التي تكتفي بالاستماع إليه دون ردّ. و(أمينة) شخصية تتكرّر في أكثر من قصيدة، وهي رمز للمرأة الصابرة الحزينة المكابدة، التي تترقّب عودة زوجها من رحلة الغوص والشقاء؛ فيقول في المذكرة الثامنة واصفًا مشهد رؤية أهالي المدينة لصارية تلوح من بعيد، وتبشّر بعودة الغواصين:

"حَقَدَتْ عَلَيْنا يَا أَمينَة
صَرَخاتُ طِفْلِكِ في الظَّلامِ أَتَسْمَعينَه؟

. . .

(٤٨) الفايز، مذكرات بحار، ص٧.

في بَيْتِكِ الطِّينيِّ قابِعَةٌ حَزينَة
تَتَساءَلينَ عَن السَّفينَة". (٤٩)

كما اتسمت الحوارات الخارجيّة ذات الطرفين بأنها جاءت على شكل جمل مقتضبة وكلمات قليلة، كثّفت المعنى دون إطناب أو حشو، لكنها في الوقت ذاته أسهمت في تنامي الحدث وتوضيحه، وكشفت عن خبايا الشخصيّات وعبّرت عمّا تخفيه من مشاعر الخوف أو القلق أو الفرح أو غيرها، وهو ما قد لا يستطيع الوصف أن يحققه بشكل واضح وجلي؛ فنجد البحّار في حواره مع رفاق الرحلة يعبّر عن حزنه الشديد بعد أن ماتت محبوبته وهو بعيد عنها في إحدى رحلات الغوص، فيقول:

"أَوّاهُ يا مَوْتي. وَقَبْلَ مَماتِها ما قُلْتُ آها
فيمَ البَقاءُ وَعالَمي في قَبْرِها الرَّمْلِيِّ تَناَهى
قَالَ الصِّحابُ: غَدًا سَنُبْحُرُ فَاسْتَعِدَّ إِلى الُقلوع
فَأَجَبْتُهُم: كُلُّ البِحار
بِحُدودِ قَبْرٍ عَبْرَ هاتيكَ القِفار
الرَّمْلُ يَرْضَعُ شَعْرَها وَيَمُصُّ أيامي العَذاب
يا لَيْتَ أَعْماقي تُراب
بَدَلُ الرِّمالِ العابِقاتِ عَلى ثَراها يا رِفاقي في البِحار". (٥٠)

---

(٤٩) الفايز، مذكرات بحار، ص٣٨.

(٥٠) السابق، ص ص٤٢-٤٣.

ولـم يعمـد الشـاعر في كـل الحـوارات الخارجيّـة إلـى تكـرار (قـال وقلـت) أو تصريفاتها أو ما ينوب عنها في الدلالة على القول، وقد يكتفي بلفظة واحدة منهـا في جزء من الحوار، ويلجأ إلى السـرد مضـمّنًا فيـه الأفكـار التـي أراد التعبيـر عنهـا عـن طريق الحوار، ويكتفي بوضع النقطتين الرأسيتين (:) ليدل على مقول القول. ومن ذلـك هـذا الحـوار الـدائر بـين البحّـار ووالـده الـذي يسـتدعيه الـراوي مـن ذاكـرة الطفولة، ذات يوم حينما أراد أن يتخلّف عن درسه في الكتّاب، فنهـره والـده مـذكّرًا إياه بضرورة حفظ القرآن:

"يا والدي أنا لَنْ أعودَ. وفي الصَّباح
صَلّي الصَّباح
يا أَيُّها القِرْدُ الصَّغير. يَقولُ والِدي العَنيد
وَمِنْ خِلال
أَهْدابِي اللَّزِجاتِ مِن دَمْعِ المَساء
وَالقُرْمُزِ اللَّيْليِّ أَلْمَحُ وَجْهَهُ القاسي العَنيف
وَأَنا أَصَلّي دونَ أَفْهَمُ ما أَقول
وَما حَفِظْتُ مِنَ الكِتاب
وَكَقِطَّةٍ صَفْراءَ تَبْدو الشَّمْسُ في عَيْنَيّ
في ذاكَ الصَّباح:
لا بُدَّ مِنْ حِفْظِ الكِتابِ وَحَمْلِ سَيْفِكَ كالمُحارِب. وَالحَياة
سَيْفٌ وَقِرطاسٌ. كَما قالوا بِحارتِنا...".(٥١)

(٥١) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٦٤-٦٥.

ومثال ذلك أيضًا هذا الحوار بين البحّار ووالده أيام الطفولة، حينما كان يروي له تاريخ الوطن وكفاح الأجداد ضد الأعداء والغزاة في الماضي، ويصف له الأيام الصعبة التي مرّت بالبلاد، وهو يستزيده من الحديث، حينما يرى دموع والده المريض تتساقط حزنًا وكمدًا:

"وَنَروحُ نَسْأَلُهُ المَزيد:

يا والِدي ماذا رَأَيْت؟

يا والِدي لِمَ قَدْ بَكَيْت؟

وَيَظَلُّ يَسْعَلُ ثُمَّ يُجْهِشُ في البُكاء

وَيَقولُ: كُنَّا أَقْوِياء!

كُنَّا أَمامَ هُجومِهِم مِثْلَ الرِّمالِ عَلى العُيون

مِثْلَ الظَّهيرَةِ في بِلادِكَ يا بُنَيَّ

مِثْلَ المَنون

أَنا ما رَأَيْت

لكِنّ والِدي الضَّرير

قَدْ قالَ لي هذا بِمَنْزِلِنا القَديم

وَأَروحُ أَسْأَلُ: ما الذي بِبِلادِنا غَيْرُ الرِّمال؟

وَيُجيبُ والِدي الضَّريرُ عَنِ السُّؤال:

لا بُدَّ لِلْأَظْفارِ مِنْ شَيْءٍ تُمَزِّقُهُ، وَمِنْ حَمَل الحِراب

أَبدًا يُفَتّشُ عَن رِقاب

وَالأَرْضُ تَمْنَحُ عِنْدَما تَجِدُ الرِّجال: انْظُر

وَيَكْشِفُ والِدي عَنْ صَدْرِهِ الواهي الضَّعيف

وَأَرى النَّدوبَ كَأَعْيُنِ المَوْتى كَأَوْراقِ الخَريف

في صَدْرِهِ الواهي الضَّعيف".(٥٢)

وكما نلاحظ من الاستشهاد السابق فإن الشاعر يقصد أحيانًا من توظيف الحوار رسم الأجواء العامة للحدث الذي اضطلعت القصيدة روايته؛ فهو يأتي بالحوار ليسرد أجزاء مما دار في المشهد بشكل أوضح وأكثر تأثيرًا في نفس القارئ. ومن ذلك أيضًا ما جاء في بداية المذكرة الرابعة عشرة التي يصوّر فيها الشاعر مشهدًا بين البحّار الشّاب ووالدته، تقصّ فيه عليه قصص الأجداد في البحر، لتشجعه على اللحاق بالغوّاصين، وعدم التقاعس عن السعي وراء الرزق في البحار:

"اللَّيلُ يُطْبِقُ فَوْقَ حارَتِنا الحَزينَة. وَالنُّجوم

زَرْقاءُ لاهِثَةٌ كَأَلْسِنَةٍ ظِماء

وَأنا وَوالِدَتي وَمَوْقِدُنا المُرَمَّد لا يَزالُ كَرَأْسِ والِدَتي العَجوز

فيهِ بَصيصٌ مِنْ لَهيبٍ سَوْفَ يُطْفِئُهُ الزَّمان:

قَدْ أَبْحَرَتْ سُفُنُ المَغاصِ وَأَنْتَ باقٍ..

(٥٢) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٢٢-٢٣.

وَسَمِعْتُ والِدَتي تَقول:

في البَحْرِ رِزْقُ النّاسِ يا وَلَدي. وَأيامُ الجَفاف

في الأَرْضِ ما بَرِحَتْ. وَمَنْ يُلْقِ الشِّباك

يَأْكُلْ. وَفي قاعِ البِحار

الخاتَمُ المَسْحورُ وَالرِّزْقُ الكَثير

وَتَروحُ والِدَتي تَقُصُّ عَليّ ما سَمِعَتْهُ مِنْ إِحْدى النِّساء...".(٥٣)

أما بالنسبة للحوار الداخلي (المونولج) فلم تخل منه أي قصيدة في الديوان تقريبًا؛ إذ إن أغلب القصائد تتشكل بنيتها السرديّة من خلال حديث الراوي لنفسه، يستدعيها ويحاورها في استرسال يخلق هذه المساحة السردية، والراوي فيها هو المرسِل والمرسَل إليه في آن واحد. "والذي يخلق هذه الخاصيّة البنائية القلق والحيرة اللذان يشكلان عالم الذات، وهي تحاول أن تقرأ واقعها في إطار نفسي، مما يسهم في عملية التداعي التي تتمّ في وعي الشاعر".(٥٤) ومن ذلك ما بدأ به الشاعر مذكرته العاشرة؛ فنجد البحّار يخاطب نفسه التائهة المتحيّرة ما بين خوض مجاهل البحار التي يفضلها عن الحياة على الأرض اليابسة الظمأى، وبين خوفه من الموت فيها وهو أب لأبناء ينتظرون عودته بشوق ولهفة:

"البَحرُ أَجْمَلُ ما يَكون

لَوْلا شُعوري بِالضَّياع

---

(٥٣) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٥٩-٦٠.

(٥٤) هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٨.

لَوْلا هُروبي مِنْ جَفافِ مَدينَتي الظَّمْأى وَخَوفي أَنْ أَموت
عَرْيانَ في الأَعْماقِ أَو في بَطْنِ حوت
إِنّي أُحاذِرُ أَنْ أَموت
لَمّا أُفكِّرُ أَنَّ لي بَيْتًا وَلي فيهِ عِيال
لَمّا أُحِسُّ بِأَنَّ في الدُّنْيا جَمال".(٥٥)

فـ"هذا الحوار الداخلي قد أضاف للموقف المراد التعبير عنه أبعادًا، لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة إزاءه خلال ذلك الحوار الداخلي قد جعله من غير شك أكثر تأثيرًا وإقناعًا، إنك لا تقرأ هذه الأسطر حتى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع إليه".(٥٦)

وغالبًا ما ورد المونولوج بصورة أسئلة حيرى، وجهها البحّار لذاته، عبّرت عن خوفه وقلقه في مواقف صعبة. وقد تكررت أكثر من مرة في المذكرة السادسة عشرة التي سجل فيها البحّار حادث تحطّم السفينة في عرض البحر، ولا أصعب من هذا الموقف حينما وجد البحارة أنفسهم ما بين الحياة والموت؛ فانهالت حينها أسئلة الذات المرتعبة:

"أَيْنَ الطّريق؟ لَقَدْ أَضَعْناهُ عَلى الأَرْضِ الكَئيبَةِ وَالبِحار...

. . .

(٥٥) الفايز، مذكرات بحار، ص٤٥.

(٥٦) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٨.

وَسَأَلْتُ فِي نَفْسي: إِلى أَيْنَ الفِرار؟
وَلِمَ اللُّجوءُ إِلى الضِّفافِ وَنَحْنُ فَضَّلْنا البِحار؟
أَهُناكَ ثالوثٌ؟ وَعَرْبَدَ مِلْءَ أَعْماقي جَواب
لا شَيْءَ. وَالدُّنْيا عذَاب

. . .

وَتَلَقَفتْنا الأَرْضُ حاقِدةً كَتَنّورٍ كَبير
وَلِمَ الوُصول؟
وَلِمَ لَمْ نَمُتْ غَرَقًا إذا كانَ المَصير
فِي الأَرْضِ جوعًا لِلْجَميع
ها نَحْنُ غَرْثى هائِمينَ بِلا مَتاع

. . .

وَشَعَرْتُ بِالخَوفِ العَظيمِ وَقُلْتُ: ماذا يَفْعَلون؟". (٥٧)

الوصف:

لا يمكن للسّارد شعرًا كان أم نثرًا أن يستغني عن الوصف؛ فبه يري الأشياء للمتلقي ويحدد له الحدث، كما أن الوصف "يخلق شيئًا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث، ليضعنا وجهًا لوجه أمام مشهد ما، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج. كما أن الوصف يُري

(٥٧) الفايز، مذكرات بحار، ص ص٦٧-٦٩.

الأشياء أكانت موسيقية أم لونية ويحدد المواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة، ويطلق الخيال في معالم مجهولة".[٥٨]

لا يكتمل البناء السّردي في النصوص -إذن- إلا بثنائية الحوار والوصف، ويرى كثير من الباحثين فرقًا بين السرد والوصف من ناحيتي المعنى والأداء، "إلا أن الوظيفة الرئيسة لكل منهما تقتضي أن تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن. أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياد الساكنة. إلا أن كثيرًا ما نلمس نوعًا من التداخل بين السرد والوصف ليتشكل ما يمكن أن يسمى بـ"الصورة السردية"، وهي الصورة التي تبدو فيها الأشياء متحركة تمام الحركة".[٥٩]

وقد بدأ محمد الفايز بعض قصائده بتقديم وصفيّ؛ فجاء كالتمهيد العام لأجوائها وشخوصها وأحداثها، مضمّنًا أحيانًا الزمان والمكان بشكل تدريجي، لتزداد بعدها الصورة الشعرية وضوحًا بتقدم القصيدة وتصاعد أحداثها. ومن ذلك ما نقرأه في بداية المذكرة السادسة؛ إذ يقول:

"تَحْتَ الفَوانيسِ المُشِعَّةِ كَالنُّجوم
السُّورُ يَبْرُقُ مِثْلَ خَطّ النَّار. يا لَيْلَ الهُموم
سَتَذوبُ في حَدَقِ العُيونِ السَّاهِراتِ مَعَ النُّجوم
الحامِلاتِ الماءَ في جَرّاتِهِنَّ، وَفي الشِّفاه
ظَمَأُ الصِّيام...".[٦٠]

---

(٥٨) أرديني، ثنائية السرد والإيقاع، ص١٣.

(٥٩) محسن، السرد القصصي في الشعر الأندلسي، ص٢٤٠.

(٦٠) الفايز، مذكرات بحار، ص٢٩.

ولم تكن وظيفة الوصف في المذكّرات قاصرة على تزيين النص أو في كونها خلفيّة لتأطير الأحداث والشخصيّات فحسب؛ إذ نجده في جلّ القصائد طرفًا مسؤولًا عن المشاركة في توضيح الحدث ورسم ملامح الشخصيّات الخارجيّة والدّاخليّة وما يتعلّق ببيئاتهم، وتحديد الزمان والمكان؛ لذا كانت له وظيفة تفسيريّة رمزية تسهم في الكشف والتبرير. والأمثلة على ذلك كثيرة وقد أوردنا بعضها في الاستشهادات السابقة؛ لذا نكتفي بنموذج من بداية المذكرة السابعة التي يصف فيها الشاعر مشهدًا لأحوال البحّارة على ظهر السفينة حين بدء الإقلاع لإحدى الرحلات التي لن تخلو من المخاطر، فيقول:

"كَصَرير أَبْوابِ القِلاع
في الفَجْرِ كَالآهاتِ في ظُلُماتِ قاع
كَدَوِيِّ رَعْدٍ فَوقَ مِقْبَرَةٍ بَعيدَة
كَرَنينِ أَجْراسٍ عَتيقَة
أَصْواتُنا فَوقَ السَّفينَةِ حينَ نُبْحِرُ. وَالنَّهّام
كَغُرابِ حاراتٍ قَديمَة
يَشْدو بِأَلْحانٍ حَزينَة
لِلْبَحْرِ وَالمَحّارِ: أَبْحَرَت السَّفينَة".(٦١)

مما سبق نستطيع القول إن الشاعر الكويتي محمّد الفايز استطاع من خلال ديوانه "مذكّرات بحّار" أن ينتج نصوصًا شعريّة مميزة، مستثمرًا آليّات سرديّة معيّنة

(٦١) الفايز، مذكرات بحار، ص٣٣.

خدمت البنى التركيبيّة والدّلاليّة فيها. وهي تنمّ عن وعي تام بهذا البناء الحديث من الخطاب الشعري وأهميّته، الذي يستغل كل الإمكانات الفنيّة الممكنة لإكساب النص المقوّمات المستخلصة من فنيّ الشعر والسّرد معًا. وقد تمكّن الشاعر من الاستفادة من تلك التقنيات والآليّات بصورة خدمت الدلالات والمعاني التي أراد أن يرويها للأجيال القادمة من أبناء الخليج، وأن يخلّدها في ذاكرتهم وكأنهم قد عايشوها ذات يوم. كما أننا نستنتج من هذه التجربة الشعريّة المميّزة أن الحدود بين الفنون الأدبيّة الحديثة لم تعد قائمة بشكل صارم وقاطع؛ فالشعر أصبح وثيق الصلة بالسرد؛ فقد أفاد الشعراء في العصر الحديث من تقنيات السّرد وآلياته، كما استعان كتّاب الرواية والقصة والمسرح بالشعرية في نصوصهم السّرديّة، وذلك من خلال صور تتحقق فيها جمالية النص الأدبي وأدبيّته من ناحية، ولا تغفل دلالاته المضمونيّة والفكريّة من ناحية أخرى.

تجلِّيات التناص وعوالم الماوراء والتصوُّف في رواية "الفردوس المحرَّم" ليحيى القيسي(*)

أمين عودة (**)

الملخص

شُغِل الروائي الأردني يحيى القيسي منذ أن أصدر روايته الأولى "باب الحَيْرة" سنة ٢٠٠٦م، بمتن روائي مُخَصَّب بعوالم روحية وصوفية، ومسكون باستشكالات ذات نزعة فلسفية ووجودية، وأسئلة إنسانية مسكوت عنها تتصل بعوالم الماوراء والغيب. واستغرقه هذا الاتجاه على نحو أعمق وأخصب في رواياته التي أصدرها لاحقًا، وهي: "أبناء السماء" سنة ٢٠١٠م، و"الفردوس المحرم" سنة ٢٠١٦م، و"بعد الحياة بخطوة" سنة ٢٠١٨م، و"حيوات سحيقة" سنة ٢٠٢٠م.

وما يبدو ظاهراً للمتلقي المدقق، أن رواية "الفردوس المحرم"، التي هي موضوع المقاربة، تشكل بنية سردية مفتوحة تتخطى حدودها، وتتفاعل مع بعض شخصيات الرواية السابقة لها "أبناء السماء" وساردِيها ومشاهدها السردية، وتعيد استدخالها في المتن السردي اللاحق "الفردوس المحرم" على نحو يولّد سياقات

(*) أنجز هذا البحث بدعم من جامعة آل البيت في إجازة التفرغ العلمي الممنوحة للباحث، في العام الدراسي ٢٠٢١/ ٢٠٢٢م.

(**) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، المملكة الأردنية الهاشمية. تاريخ تسلّم البحث ١٧/ ٧/ ٢٠٢٢م وتاريخ قبوله للنشر ١٩/ ١٠/ ٢٠٢٢م.

سردية ودلالية جديدة، وفي الوقت نفسه يدعو المتلقي إلى التفكير في وجود فجوات متروكة في المتن السردي السابق "أبناء السماء"، هذه الفجوات التي سينهض بعبء ملئها السارد أو الساردون في المتن اللاحق "الفردوس المحرم"، ويؤسسون عليها ومعها متنًا سرديًا يتعالق نصيًّا مع السابق ويتجاوزه في الآن نفسه. يضاف إلى ذلك أن الموضوعات الماورائيةَ والصوفية في كلتا الروايتين متقاربةٌ ومتداخلة.

تتبنى رواية "الفردوس المحرم" رؤية مركزية تتمثل في محاولة خلخلة الوعي المعرفي السائد -فرديًا كان أو جمعيًا- وتفكيكه، ومحاولة بناء وعي مختلف ومفارق، عبر استشكال تلكم العوالم الماورائية بتجلياتها المُتَصَوَّرة في ثقافة الفرد والمجتمع، وتسريدها في خطاب سردي هو الآخر مفارق في شخصياته وأحداثه وأزمنته وأمكنته وأساليبه السردية.

ستحاول هذه المقاربة، التي تستعين بآليات تحليل الخطاب السردي من منظور بنيويٍّ وتناصِّيٍّ، قراءة رواية "الفردوس المحرم" في أهم تجلياتها السردية، ممثَّلة في:

- استشكال الموضوعات الماورائية والصوفية وعلاقتها بالوعي المختلف.
- التناصات الخارجية والذاتية.
- مشاهد الرواية ومسارات السرد.
- الساردين وأساليب السرد.

الكلمات المفتاحية: التناص، التصوف، الرواية الغرائبية.

Manifestations of Intertextuality and the Worlds of Metaphysics and Mysticism in the Novel Forbidden Paradise by Yahya Al-Qaisi

By Amin Odeh

Abstract

After releasing his first novel, Bāb al-Ḥayra [Door of Confusion] in 2006, the Jordanian novelist Yahya al-Qaisi occupied himself with a novelistic project infused with spiritual and mystical worlds and haunted by conundrums of a philosophical and existential nature, as well as little-spoken-of human questions related to the worlds beyond and the unseen. This endeavor occupied him still more deeply and fruitfully in his later novels, Abnā' al-Samā' [Children of heaven] (2010), al-Firdaws al-Muḥarram [Forbidden paradise] (2016), Ba`d al-Ḥayat bi Khuṭwa [A step after life] (2018), and Ḥayawāt saḥiqa [Lives Beyond the Depths] (2020).

As will be observed by the astute reader, Forbidden Paradise forms an open narrative structure that transcends its boundaries to interact with characters from the previous novel, Children of Heaven, its narrators and its scenes, by reintroducing them into the later text, Forbidden Paradise, in such a way as to generate new narrative and semantic contexts. At the same time, the novel invites readers to contemplate the existence of gaps left in the earlier work (Children of Heaven), which are then filled by the narrator/narrators of the later work (Forbidden Paradise). In so doing, the narrators establish a text which interacts with its predecessor while at the same time going beyond it. The metaphysical and mystical themes in both novels are also closely related and overlapping.

Forbidden Paradise adopts a central vision which is expressed through an attempt to disrupt and dismantle the prevailing cognitive awareness, be it individual or collective, then to construct a different and paradoxical awareness by raising new questions about these metaphysical worlds and their manifestations as perceived in the culture of the individual and society, then presenting them in a narrative discourse which is itself paradoxical in its characters, events, times, places, and narrative styles.

This approach, which relies on narrative discourse analysis mechanisms from a structural and intertextual perspective, attempts a reading of the novel Forbidden Paradise in its most significant narrative manifestations, as illustrated in:

- Reformulation of metaphysical and mystical themes and their relationship to different awareness.
- External and internal intertextuality.
- Novelistic scenes and narrative paths.
- Narrators and narrative styles.

Key words: Intertextuality, Sufism, the fantastic novel.

منذ مطلع القرن الحادي والعشرين، توجَّهت بعض أقلام الكاتبين الروائيين في الأردن إلى استلهام بعض جوانب التراث الصوفي الإسلامي، ولا سيَّما شخصياته ورموزه ولغته، ومظاهر أحداثه العجائبية والغرائبية[1] التي يندرج بعضها في مسمّى الخوارق وكرامات الأولياء. وتتجلّى أساليب الاستلهام بطرائق

(١) يتقوَّم مفهوم العجائبي عند تودوروف على مرتكز رئيس وهو: لحظات التردد التي يعيشها القارئ، والشخصية السردية منظوراً إليها بوصفها شخصية حقيقية، في تفسير حدث سردي ما خارج عن المألوف، تفسيراً طبيعيّاً أو فوق طبيعي. هذه اللحظات من التردد هي التي تشكل زمن العجائبي، فإذا قرر القارئ أن هذا الحدث يمكن تفسيره تفسيراً طبيعيّاً وفق قوانين الواقع؛ فإن الحدث يغدو منتمياً إلى جنس مجاور له وهو الغريب، وإذا قرر أن الحدث يمكن تفسيره وفق قوانين جديدة فوق طبيعية يقبلها القارئ؛ فإن الحدث يدخل في منطقة العجيب. وفي سياق آخر يعرف الغريب بقوله: "الذي تبدو أحداثه فوق طبيعية على مدار الحكاية، وفي النهاية تلقى تفسيراً عقلانيّاً". تودوروف، تزفيتان (ت١٤٣٩هـ/ ٢٠١٧م)، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصديق بو علام، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص ص١٨- ١٩، وص٥٤. ويطلق زيتوني على العجائبي مصطلح الخارق، ويبينه بقوله: "يقوم الخارق على تقاطع نقيضين: العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييسه المخالفان لتجربتنا البشرية ومبادئنا العقلانية، من هنا ينطلق تزفيتان تودوروف ليعرف الخارق بأنه نوع أدبي يتحدد مفهومه قياساً إلى الحقيقة والخيال، وأنه ليس وجوداً قائماً بذاته، بل إحساساً لا يدوم سوى الوقت الذي يستغرقه تردد القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي. كيف ينظر القارئ إلى الأشباح، مثلاً، أيراها وهماً أم حقيقة؟ هناك برهة من الوقت يمضيها ذهنه في التردد بين الرأيين قبل أن يصل إلى جواب، وهذه البرهة التي تسبق الجواب هي زمن الخارق. وحين يستقر على أحد الرأيين يخرج من الخارق ويدخل نوعاً مجاوراً له، هو الغريب أو العجيب. الخارق هو تردد القارئ الذي لا يعرف سوى القوانين الطبيعية، أمام ظاهرة تبدو غير طبيعية". زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨٧. وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى كلام زكريا بن محمد بن محمود القزويني (ت٦٨٢هـ/ ١٢٨٣م) في العجيب أو العجب الذي يتقاطع مع ما قرره تودوروف في معنى أن العجائبي يقوم على تردد القارئ. يقول القزويني: "قالوا العجب: الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه". انظر: القزويني، زكريا بن محمد (ت٦٨٢هـ/ ١٢٨٣م)، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٠، وص١٥؛ حيث ربط العجب بالحيرة التي تقترب كثيراً من التردد عند تودوروف. وفي تعريف الغريب يقول: "أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة" رابطاً بين الغريب والعجب من حيث كونهما غير مألوفين.

متنوِّعة، قد يمكن اختزالها في مصطلح التناص المباشر، اقتباساً وتضميناً، وغير المباشر، امتصاصاً وتحويراً ومحاكاةً، سواء بتوسُّط الوعي أو اللاوعي.

وقد سبقت هذه النزعة الارتدادية نحو توظيف عوالم الخطاب الصوفي، نزعة ارتدادية أعمُّ نحو توظيف التراث العربي العام: أسطورةً ودِيناً وأدباً وتاريخاً وتصوُّفاً وشخصياتٍ ومواقف وأحداثاً... وقد سبق رواد الشعر المعاصر إلى هذا الصنيع من أمثال: أدونيس، والسَيّاب، ونازك الملائكة، وعبدالوهاب البيّاتي، وصلاح عبدالصبور، وسواهم. ثمَّ انتقلت عدوى استدعاء التراث العربي الإسلامي إلى كتّاب الرواية مع نجيب محفوظ، وجمال الغيطاني، وإميل حبيبي، وسالم بنحميش، وهاني الراهب، وعبدالإله بن عرفة، ومحمد حسن علوان، وغيرهم. ولعلَّ هذا التوجُّه نحو استدعاء التراث يُفَسَّر برغبة الروائيين في تلوين خطاب السرد الروائي ببعض أساليب السرد التراثية، ومنح الشكل الروائي ومحتواه ملامح عربية تراثية وهوية محلِّية، تطغى على أشكال السرد الروائي الغربي ومحتوياتها.

إذن هي نزعة تجريبية تأصيلية مشتركة بين كُتاب الرواية العربية المعاصرة المعنيّين بهذا الشأن، ورغبة في إضفاء طابع الخصوصية على تمظهرات الخطاب السردي من حيث لغته، وأساليبه، وشخوصه، وأمكنته، وأزمنته، وأحداثه. ومما لا ريب فيه أن قسطاً وافراً من النجاح حالف هذه النزعة التأصيلية من حيث التعبير والمحتوى.

وضِمْنَ السياق السابق تندرج الروايات الخمس[٢] التي أنجزها الروائي الأردني يحيى القيسي، ومن بينها الرواية التي صدرت عام ٢٠١٦م بعنوان: "الفردوس المحرَّم". ولعلَّ ما تنماز به تجربة القيسي الروائية من غيرها في الأردن أنها تسعى

(٢) الروايات هي: "باب الحيرة"، ٢٠٠٦م، و"أبناء السماء"، ٢٠١٠م، و"الفردوس المحرم"، ٢٠١٦م، و"بعد الحياة بخطوة"، ٢٠١٨م، و"حيوات سحيقة"، ٢٠٢٠م.

إلى "تحويل الخطاب العرفاني إلى خطاب أدبي"[٣]؛ فهي تنغمس في توظيف عناصر التراث الصوفي والعوالم الماورائية، في التصورات القديمة والمعاصرة، انغماساً يكاد يكون كلِّياً، بدءاً بعتبات الرواية، ومروراً بلغتها، وأساليب سردها، وشخوصها، وأمكنتها، وأزمنتها، وأحداثها، وحواراتها، وانتهاءً بخاتمتها.

ولعلَّ من أهمِّ المسوِّغات التي تدعو الباحث إلى إنشاء هذه المقاربة، مسوِّغين رئيسين، الأوَّل: أنَّ الرواية لم تحظ بدراسة تحليلية مستأنية ومعمَّقة تقف على أظهر جماليات التعبير والمحتوى في خطابها السردي. والثاني: يَمْثُل في كون رواية "الفردوس المحرم" تنزع نحو التركيز على خلخلة الوعي المعرفي السائد، سواء أكان وعياً فرديّاً أم وعياً جمعيّاً، وإثارة أسئلة عن عوالم ماورائية وظواهر وجودية روحية وصوفية ذات قوانين مغايرة لقوانين المادة الفيزيائية المنظورة، تتحدّى منطق التفكير العقلاني ومبدأ العلِيَّة، وكيفية الاستفادة من ممكنات هذه العوالم في تشكيل وعي كوني أرحب، يساعد على فهم صلة الأنا بالآخر والوجود المطلق على نحو جديد مفعم بالحيوية والطاقة الإيجابية. وثمَّة مسوِّغ آخر يمكن أن يشير إلى إشكالية هذه المقاربة، نصوغه سؤالاً على النحو الآتي: كيف يمكن لفن الرواية أن يشتغل على تشكيل وعي مختلف عبر التعالقات النصيَّة مع التراث الصوفي من جهة[٤]، والتراث العالمي الروحي من جهة أخرى؟

---

(٣) العجيلي، شهلا، **الهوية الجمالية للرواية العربية: رؤية ما بعد استعمارية**، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات مجاز، عمان، ط١، ٢٠٢٠م، ص١٩٣.

(٤) في سياق الحديث عن صلة الرواية العربية المعاصرة بالعرفان الصوفي، يمكن الاطلاع على تجربة الروائي عبدالإله بن عرفة في كتاب: **جمالية السرد في الرواية العرفانية**، عبدالإله بن عرفة وآخرون، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م. وكتاب: **ملامح التصوف في أدب نجيب محفوظ**، محمد علي عزيز، دار دجلة، عمان، ٢٠١٩م. **وشعرية المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية: التجليات لجمال الغيطاني أنموذجاً**، رسالة ماجستير، إعداد الباتول عرجون، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، ٢٠٠٩م، وسواها من دراسات في هذا المجال.

رواية "الفردوس المحرَّم" واستشكال الموضوعات الماورائية:

هذه هي الرواية الثالثة بعد روايتين سابقتين ليحيى القيسي كما تقدَّم، الأولى: "باب الحيرة" (٢٠٠٦م)، والثانية: "أبناء السماء" (٢٠١٠م)، والثالثة: هذه التي بين أيدينا: "الفردوس المحرَّم" (٢٠١٦م). والظاهر أن الرواية الثالثة تشكِّل امتداداً لسابقتها "أبناء السماء"، وفي الوقت ذاته تمثِّل حلقةً سردية موازية لها على نحو من الأنحاء؛ لأن الموضوعات الماورائيةَ والصوفية في كلتا الروايتين متقاربةٌ ومتقاطعة، ولكن مع تنوع في مسارات الرؤية السردية والشخصيات والأمكنة والأزمنة. وثمَّة رابط آخر وثيق بين الروايتين، وهو رابط سرديٌّ يتجلّى في توظيف الميتاقص في رواية "الفردوس المحرَّم"، وهو نمط من أنماط القصِّ الذي يسترعي الانتباه الى نفسه بشكل واعٍ ومقصود على أنه صنعة؛ لكي يثير التساؤل عن العلاقة بين القصِّ والواقع(٥). وقد وُظِّف هذا الأسلوب السرديُّ غير مرَّة في الرواية، وبأشكال متباينة، منها حضور بعض الشخصيات المشاركة والساردة في الرواية السابقة "أبناء السماء" وتحوُّلهم -في مستوًى من مستويات الإيقاع السردي في الرواية الحالية: "الفردوس المحرَّم"- إلى شخصيات من لحم ودم، تطارد السارد الرئيس، وتفرض وجودَها في محيطه، وتشاركه في الحوارات وبناء الأحداث، في حين تعلو الدهشةُ والرعب وجْهَ السارد الرئيس الذي يتماهى مع شخصية المؤلِّف في الميتاقص، ويستغرب كيف لهذه الشخصيات الورقية أن تستحيل إلى شخصيات حقيقية. ومن الشواهد على ذلك ما أورده السارد في مشهد "بحر ميت": "وشعرت كما لو أن حُمَّى الكنوز الدفينة قد أصابت هذا الرجل بلعنتها،

(٥) خريس، أحمد، **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، دار الفارابي، بيروت، ودار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٥.

وأنها طالتني أيضًا، فقد عجبت كيف أن شخصيات روايتي قد تحولت إلى لحم ودم، وأصبحت تطاردني من مكان إلى آخر...".[٦]

لماذا رواية الموضوعات الماورائية والصوفية، أو حتّى رواية الوعي المختلف؟ ثمَّة كمٌّ هائل من المعلومات التي نقرأها في غير قليل من الكتب التراثية أو المعاصرة، أو على صفحات المواقع الإلكترونية في الشبكة العالمية، أو تتناهى إلى أسماعنا بوساطة المشافهة أو الثقافة السمعية السائدة، تحلِّق بقارئها نحو عوالمَ خفيةٍ مستسرة وخارقة للمألوف والمعتاد، يكتنفها الغموضُ، وتحكمها قوانين وسنن تتعارض مع ملكات العقل المنطقية، وقواعد المناهج العلمية المعروفة. كما تشير هذه المعلومات –أحيانًا– إلى شخصيات عاقلة ذات طبيعة غامضة، أو ميتافيزيقية غير مرئية، أو استحواذية تآمرية تتآمر على البشر، للسيطرة على عقولهم واستعبادهم على نحو مباشر وغير مباشر. ونقرأ فيها –أيضًا– عن حقول الطاقة، النوراني منها والظلماني، المنتشرة على بعض بقاع الأرض وفي باطنها، ونقرأ عن أماكن التواصل مع الكائنات الفضائية، وعن بعض الظواهر التي تحدث على سطح الأرض أو في فضائها أو في باطنها ولا نجد لها تفسيراً علميّاً، ونقرأ عن العوالم الموازية لعالمنا الأرضي، والكائنات التي تسكن في جوف الأرض، والحضارات الغابرة التي سبقت حضارتنا المعاصرة، وتفوَّقت عليها في المكتشفات العلمية والمسالك الروحية والقيم الأخلاقية. وثمَّة حكايات مسموعة أو مقروءة، ومواقعُ إلكترونيةٌ تختصُّ بعلوم السحر والجنِّ والأبراج والعلاج الروحاني، وفكِّ الأرصاد عن الدفائن والكنوز. وتتداخل مع هذه العوالم

(٦) القيسي، يحيى، **الفردوس المحرم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٦م، ص٥٦.

الماورائية المؤثِّرة في الواقع المشهود، عوالمُ أخرى ذات طبيعة محفوفة بالطاقة الروحانية النورانية، وهي عوالم التصوُّف والصوفية التي نقرأ عنها في وسائطَ معرفيةٍ متنوِّعة ومتشعِّبة، ويجذبنا إليها توقُنا المضمر فينا إلى التحرُّر من قيود الحسِّ والشهادة، والرغبةُ في التحليق خارج الجسد، وخارج فضاء المعروف والمألوف، أو بالأحرى التحليق في عوالم الروح الكامنة في النفس البشرية، بحثًا عن اليقين، أو رغبة في معرفة ما وراء المادة.

هل تستدعي معرفةُ هذه العوالم، وإعادةُ النظر في مَفْهَمة العلاقة بين الواقع والمتخيَّل، ممارسةَ سلوك إنسانيٍّ مختلف عن المتداول والمعتاد، واختبارَ وعيٍ مغاير بالحياة والكون في أبعادهما المنظورةِ وغير المنظورة؟ سؤال، بل أسئلة واستشكالات يظلُّ صداها يتردَّد في ذهن السارد وعلى لسانه في خضم بحثه عن هذه العوالم، وتواصله معها ومحاولة استكشاف ممكناتها ومخبَّآتها.

نقرأ كلَّ ما تقدَّم ذكره في شكل مقالات علمية أو إخبارية أو تاريخية، أو في كتب التراجم وبعض الحكايات المرافقة للمترجَمِ لهم. وأشير هنا –من باب التمثيل لا الحصر– إلى كتاب معاصر ومهمٍّ في الموضوع، يوغل في نقل تفاصيل مثل هذه الأخبار والنظريات العلمية وغير العلمية التي تشكَّلت مع مرور الزمن عن حقيقة الأحداث الغريبة والظواهر الكونية الغامضة، وما زالت تتشكَّل، وهو بعنوان: "السر الأكبر: معلومات مذهلة عن خفايا الكون والأحداث"(٧)

(٧) أيكه، دايفيد، **السر الأكبر: معلومات مذهلة عن خفايا الكون والأحداث**، ترجمة: عبير المنذر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط٢، ٢٠١٤م. وينظر على سبيل التمثيل لا الحصر: **خوارق العادات بين العلم والدين: الباراسايكولوجيا والتصوف**، جمال نصار حسين، كتاب ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٣م، ولا سيما الفصل الثالث بعنوان: حالات الوعي المتغايرة، ص ص١٤١–١٩٥. وينظر –أيضًا– كتاب: **الإثبات العلمي لحقيقة الظواهر الروحية الخارقة**، دين رادين، تعريب وحواشي سعد رستم، دار الجسور الثقافية، حلب، ط١، ٢٠٠٦م.

لمؤلفه البريطاني دايفيد أيكه (David Icke) وهو كتاب كبير يقع في (٦٧٠) صفحة. إن وجود هذا الكتاب المتخصِّص وسواه من مؤلَّفات للكاتب المذكور، ولغيره ممَّن عُنوا بالبحث الروحي والظواهر الماورائية والحضارات الغابرة، -نظريّاً ودينيّاً وفلسفيّاً وتجريبيّاً- يشير إلى احتمال أننا لسنا وحدَنا الذين نعيش على هذا الكوكب الأرضي، وأن كينونة الإنسان تنطوي على عالم، بل عوالم فسيحة لا تقيِّدها إكراهاتُ الجسد والزمان والمكان، وهي كينونة تُبْطِن طاقةً هائلة تمكِّنه من التسامي والتَّرَوْحُن، ولكن أكثر الناس لا يعلمون؛ لأنهم آثروا الكسل والاستسلام لمطالب الجسد والمادة، ولأوهام الوعي المنفصل والمنغلق على ذاته، واختاروا السير ضِمْنَ القطيع النائم أو المنوَّم، الذي نسي نسياناً كليّاً هذا الإكسير الكامن في جوهره، والقادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى معادنَ لا تقدَّر بثمن، أو الأحرى أن يقال: تحويل الطاقة الظلمانية إلى طاقة نورانية غامرة، تُخرج الإنسانَ من وهم الانفصال عن وجوده الحقيقيِّ المتَّصل بكينونة الروح الكليِّ أو المطلق في وحدة امتداده اللانهائي، وفي تعيُّناته المرئية وغير المرئية، فيدركُ -حالتئذٍ- أن "أناه" ليست منفصلةً كما كان يظنُّ، وإنَّما سيرى أن "أناه" ممتدةٌ في مسمى الآخر في كلِّ مظاهره وهويّاته، حيّاً كان أو جاماداً، متحرِّكاً أو ساكناً، مشهوداً أو غير مشهود.

مع وجود هذا الكمِّ الكبير من المعلومات عن الظواهر الماورائية والصوفية، والنظريات التي تتطلَّع إلى تفسيرها، فإنه من النادر أن نقع على روايةٍ عربية معنية باختبار موضوعات هذه الظواهر الغامضة، واستدخالِها في نسق سرديٍّ روائي، يحوِّل مقولاتِها النثريةَ الإخباريةَ ذاتَ المنحى التداوليِّ المعرفي المجرَّد، إلى مقولة الأدبي.

يبدو أن "يحيى القيسي" الروائي قد نجح في الوقوع على كنز لا يقدَّر بثمن، وأعني بذلك اكتشافه للعوالم العجائبية مترامية الأطراف، واستثماره محتوياتها في

بناء خطاب سردي عجائبي ممهور ببصمته الخاصة، في الوقت الذي كانت فيه بعض شخصياته الروائية تبحث عن الدفائن والكنوز المرصودة، ويخيب سعيُها في كلِّ مرَّة، وترجع خالية الوفاض بعد مغامرات وملابسات كادت تودي بحيواتهم. وشاهدتنا على ذلك في رواية "الفردوس المحرَّم" شخصيةُ ضابط الأمن المتقاعد أبو صالح، الباحث عن كنزٍ تركيٍّ في منطقة أغوار الأردن، وكان الْتقى الساردَ، واطَّلع على روايته السابقة "أبناء السماء" واعتقد أنه لم يكتب ما كتب إلا لمعرفته في كيفية التعامل مع الكنوز الدفينة والمرصودة، وأقنع أبو صالح الساردَ للذهاب معه من أجل محاولة تحرير الكنز التركي المرصود، واحتاج الأمر إلى استدعاء شيخ خبير في الروحانيات وفكِّ الطلاسم من العراق، وتمكَّنوا من إبطال الرصد، واستخراج الكنز وتعبئته في الجرار، وإقفالها والاحتفاظ بها في مكان آمن، ريثما يعود الشيخ العراقي الذي سافر –فجأة– إلى العراق، ولكنَّ ملابساتٍ حدثت بعد ذلك جعلت الكنز يستحيل إلى تراب، ويرجع أبو صالح ورفاقه بخُفَّي حُنَيْن، مصعوقين ممّا حدث لهم، غيرَ قادرين على إيجاد تفسير مقنع لهذه الواقعة(٨).

لن يفوتنا أن نلحظ في هذا المشهد، وما يضاهيه على نحو أو آخر من مشاهدَ أخرى في الرواية، مضمرَها الرمزيَّ الذي يحيل إلى فضاء دلاليٍّ يتَّسق مع فلسفة المغزى الثاوي في الخطاب السردي، والذي قد يشير إلى أن الكنز الحقيقيَّ الذي يبحث عنه الإنسان قابع في ذاته لا في الخارج، وهو أقرب إليه من حبل الوريد، وأنه مهما بحث عن الكنوز المادية، ومهما وجد منها، فلن تقوده إلا إلى وهم السعادة لا السعادة الحقيقية، وسيظل ظمآن يلهث وراء سراب حائل وظلٍّ زائل، ما لم يكتشف كنزَه الروحيَّ وطاقتَه النورانية الكامنة فيه.

(٨) الفردوس المحرم، ص ص٥٤–٦٠، وص ص٧٢–٧٦، وص ص٨٥–٨٩.

تناصّات خارجية وذاتية[٩]:

لعلَّه من نافل القول أن يُشار -هنا- إلى أن مجملَ عناصرِ الخطاب السردي في هذه الرواية، مبنيةٌ على التناصِّ بكلِّ أشكاله وأساليبه، فثمَّة تناصٌّ خارجيٌّ تتعيَّن أساليبُه في الاقتراض المباشر وغير المباشر، والظاهر والخفيِّ، من كلِّ الأوعية المعرفية التي صادف أن وقف عليها السارد المشارك والرئيس، والساردون الآخرون الفرعيّون. وما تجدر الإشارة إليه أن السارد الرئيس، وإن كان شخصيةً ورقيَّة، فإنه ينوب عن الروائي في سرد الأحداث ورسم مساراتها. هذا فضلاً عن ضرورة التنبه إلى سمة التماهي التي بدت ظاهرة بين الروائي بوصفه مؤلِّفًا، والراوي بوصفه سارداً ورقيّاً، ولا سيَّما في مواطن سرد الميتاقص. ومن أمثلته: "لا أدري كيف حصل أبو صالح على رقمي الهاتفي، وورَّطني في مغامرة لم أتوقع حدوثها يومًا. قال لي إنه سمع عني من أحد الأصدقاء الذي نصحه بالتواصل معي، لعلني أفيده في أمره، وإنه تصفَّح روايتي "أبناء السماء". قلت له: إن كان الأمر يختص بنقاش أدبيٍّ حول روايتي فسيكون ذلك في محاضرة سيتم ترتيبها بأحد المنتديات الثقافية بعمّان، وسأخبره بموعدها قريبًا..."[١٠].

من أمثلة التناصِّ الخارجي، السردُ الذي يصوِّر مدنية "شامبالا" الأسطوريةَ، أو لعلَّها تكون حقيقيةً، ولكنها خفيةٌ عن عيون المتطفِّلين. أو يمكن القول بلغة نقدية أدقَّ: مدينة "شامبالا" التي أعاد السارد بناءها أو أعاد ابتكارها في الخطاب السردي، فمهما كانت التشابهات الظاهرية باديةً بين وجودها الأسطوريِّ أو

(٩) المقصود بالتناص الذاتي التناص الذي يقع في مؤلفات الكاتب نفسه، إذ يقترض من كتاباته السابقة، أو يستدعي شخصيات من روايات سابقة له، ويستدخلها في نصوص لاحقة. ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص٦٤-٦٥.

(١٠) الفردوس المحرم، ص٥٤.

الواقعي الخفي ووجودِها في السرد، فإن شكل انبنائها في الخطاب السردي يظلُّ مغايراً لحقيقة ما هي عليه، وخاضعاً لوجهة نظر السارد ولغته ومخياله وتأويله، وهو ما يضفي على مشهد هذه المدينة السردي، وعلى سواه من المشاهد التي تتشكَّل عبر مراحل الامتصاص والتحوير وإعادة البناء، شعريتها الخاصة؛ وعليه، فنحن أمام "شامبالا" يحيى القيسي فحسب، أو على نحو أدقَّ: "شامبالا" ساردِه الذي نتواصل معه نيابة عن مبدعه من وجهة نظر السرديات. ومثلُ هذا نقرأه –أيضاً– في مشهد: الأرض المجوفة، وحكاية الأدميرال بيرد[١١] الذي دخلها وقابل حكيمَها، وفي الحديث عن حضارة المايا[١٢]، وعن اكتشاف هتلر لممرّات سرِّية تفضي إلى القارَّة المتجمِّدة الجنوبية[١٣]، والمستحوذين[١٤]، ومشهد العين

(١١) ينظر: السابق، ص ص٦٢-٦٤، وص ص٩٠-٩٥، وص ص١١١-١١٦، وص ص١٥٣-١٥٥. وينظر الحديث عن مدينة شامبالا والأرض المجوفة ورحلة الأدميرال بيرد: السر الأكبر: معلومات مذهلة عن خفايا الكون والأحداث، ص ص٣٣٥-٣٣٦، وص ص٣٣٩-٣٤٥، وينظر مقال بعنوان: *Hollow Earth Hypothesis* على الموقع الإلكتروني:

http://www.crystalinks.com/hollowearth.html

(١٢) الفردوس المحرم، ص٩٦. وينظر عن حضارة المايا كتاب: **الحضارات الهندية في أمريكا: الأنتيك، المايا، الإنكا**، ب. رادين، ترجمة: يوسف شلب الشام، مطابع دار العلم، اللاذقية، ط١، ١٩٨٩م، ص ص٣٧-٦٣.

(١٣) الفردوس المحرم، ص ص١٠٣-١٠٤.

(١٤) السابق، ص ص٣٤-٣٩، وص ص١٢٢-١٢٣، وص ص١٤١-١٤٦. وينظر في موضوع الاستحواذ والسيطرة على العقول الفصل السادس عشر بعنوان: أين اختفى كل الأطفال، من كتاب: السر الأكبر، ص ص٤٣٥-٤٨٠.

الثالثة[١٥]، ورياضة اليوغا والتأمُّل الذاتي[١٦]، وقصة اكتشاف عالمِ الآثار الفرنسي الجزائري الأصل، بغداد الجيلالي، لكنز الإسكندر المقدوني الأكبر في منطقة مجهولة في الأردن[١٧]، وسواها من موضوعات غامضة أو ماورائية. وهذا فضلاً عن التناصّات ذات المرجعية الصوفية الغنية في تنوُّعها. ولعلَّ أبرز مثال عليها مشهد "فتوحات منامية"[١٨]، وفيه، يقيم السارد بناءً موازيـًا لأحد أبواب "الفتوحات المكِّية" لمحيي الدين ابن العربي؛ وهو الباب الثامن من الجزء الأوَّل، وعنوانه: "في معرفة الأرض التي خُلقت من بقية طينة آدمَ -عليه السلام- وهي أرض الحقيقة وذكرِ بعض ما فيها من الغرائب والعجائب"[١٩]؛ وعليه، فإن أمثلةَ هذا النوع من التناصِّ الذي يعتمد على أسلوب الامتصاص والتحوير عبر الحذف والإضافة والتعديل، ثـمَّ التموضع في زاوية رؤية سردية محدَّدةٍ وإعادة البناء والتشكيل وفقَها- أقول: إن هذا النوع من التناصِّ البديع، يخترقُ فضاءاتِ الخطاب السردي والحواري وأسئلتَهما بنسبة تواتر عالية، ويكوِّن أهمَّ ملامح شعرية الرواية.

---

(١٥) الفردوس المحرم، ص ص٤٨-٥٢. وينظر مقالة بعنوان: **"العين الثالثة طريق الإنسان إلى الإبداع"**، محمد عبدالكريم الشوبكي، جريدة الرأي، على الموقع الإلكتروني:
http://www.alrai.com/article/512774.html

(١٦) الفردوس المحرم، ص ص٤٠-٤٧.

(١٧) السابق، ص ص١٢٨-١٣٢. وينظر مقال بعنوان: **"جزائري يعثر على كنوز الإسكندر المقدوني في الأردن"**، على الموقع الإلكتروني:
http://www.qudamaa.com/vb/showthread.php?t=44016

(١٨) الفردوس المحرم، ص ص١٥٩-١٦٢.

(١٩) ابن العربي، محيي الدين (ت٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م)، **الفتوحات المكية**، ٤ج، دار صادر، بيروت، د.ت، ج١، ص ص١٢٦-١٣٠.

ومن أمثلة التناصِّ الخارجي، التناصُّ المباشر الذي يُستدخل في سياق المشهد السردي، مقتبَسًا بحرفيَّته من مصدره، ومع ذلك يغدو جزءاً عضويّاً من المشهد، ويتماهى مع الصيغ السردية وسياقاتها تعبيراً ومحتوًى. ومن أصناف هذه المقتبسات: آياتٌ قرآنية كريمة وأحاديثُ نبويةٌ شريفة[٢٠]. وثمَّة قصيدةٌ للحسين ابن منصور الحلّاج (ت٣٠٩هـ/ ٩٢١م)[٢١]، وصلواتٌ على الرسول -صلّى الله عليه وسلم- لأحد مشايخ الطريقة الرفاعية[٢٢]، وأقوالٌ وأشعار لمحيي الدين ابن العربي (ت٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م)[٢٣]، ومقتطفات من مولانا جلال الدين الرومي (ت٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م)[٢٤]، والحكيم والشاعر الياباني (تشوانغ تزو Chuang TZU (ت٢٨٦ ق. م))[٢٥]. يضاف إلى ذلك كلِّه تقديمان وَرَدا في عتبة من عتبات الرواية بعد عتبة الإهداء، صيغَ أحدُهما على مثال مواقف محمد بن عبدالجبار النِّفَّري

(٢٠) الفردوس المحرم، ص١٥، وص١٥٧، وص ص١٦٢-١٦٣، وص١٧٠، وص ص١٩١-١٩٣، وص١٩٥، وص١٩٧.

(٢١) السابق، ص ص١٥٧-١٥٨. وينظر: الحلاج، الحسين بن منصور (ت٣٠٩هـ/ ٩٢١م)، **ديوان الحلاج**، صنعه وأصلحه: كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط٢، ١٩٨٤م، ص٥٧.

(٢٢) الفردوس المحرم، ص١٢١.

(٢٣) السابق، ص١٥٦. وينظر: الفتوحات المكية، ج٣، ص٥٤٩. والنص المقتبس والمثبت في متن الرواية منقول نقلاً شبه حرفي من الفتوحات.

(٢٤) الفردوس المحرم، ص ص١٨٩-١٩٠. وينظر: الرومي، جلال الدين (ت٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م)، **المثنوي**، ترجمه وشرحه وقدّم له: إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، الكتاب الرابع، ص ص٦-٧.

(٢٥) الفردوس المحرم، ص١٨٥. وينظر: محمد الأسعد، **"ماتسو باشو وشراحه: في الوضوح النادر والبساطة الجميلة"، مجلة غيمان**، صنعاء، العدد ٨، صيف ٢٠٠٩م، ص٢٠٣.

(ت٣٥٤هـ/ ٩٦٥م)، وهو: "وقال لي: افتح قلبك للحبِّ، وعقلك للمعرفة تكن من الخالدين"، والآخر صيغَ على مثال إشارات ابن العربي، وهو: "إشارة: قبل ألف عام، سقاني شربة من نبيذ محبَّته، وما أزال دائخًا من فرط نشوتها إلى اليوم"(٢٦).

وثمَّة ذِكْرٌ لمجموعة من الشخصيات الصوفية التي تتجلّى للراوي في أحد مشاهد الرواية بعنوان: "خيول نوارنية" كفريد الدين العطار (ت٦١٨هـ/ ١٢٢١م)، والحسين بن منصور الحلّاج وجلال الدين الرومي، ومحيي الدين ابن العربي، وأبي القاسم الجُنيد (ت٢٩٧هـ/ ٩١٠م)، وأبي الحسن الشاذلي (ت٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م)، وذي النون المصري (ت٢٤٥هـ/ ٨٥٩م)، وشمس الدين التبريزي (ت٦٤٥هـ/ ١٢٤٧م) وأبي حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ/ ١١١١م)(٢٧)، وسواهم. وغالبًا تؤدي الشخصيات الصوفية وظيفة الدليل أو المرشد إلى السلوك الروحاني، واستبطان الذات، والانفتاح على عوالم الغيب، واستنزال التجليات والواردات، أو تساعد السارد على الإجابة عن أسئلة محيرة. ويمكن النظر إلى هذه الشخصيات على كونها عوامل سردية مساعدة.

وأمّا التناصُّ الذاتي، فهو منظور في جملة من التعالقات النصية بين هذه الرواية: "الفردوس المحرَّم" ورواية "أبناء السماء" السابقة عليها للمؤلِّف نفسه. ومن أمثلته الظاهرة تشابُه الموضوعات الماورائية والصوفية في الروايتين وتداخلُهما تارة، وتوازيهما تارة أخرى، ووحدةُ ساردِهما المشارك الرئيس، وحضورُ بعض

(٢٦) الفردوس المحرم، ص٧.

(٢٧) السابق، ص١٨٩.

شخصيات الرواية السابقة في الرواية اللاحقة، ومشاركتُها في الأحداث والسرد، منها: شخصيةُ الأب حنّا[٢٨]، وشخصيةُ الشيخ نور الدين الحلبي[٢٩]، والمحبُّ[٣٠]. واستدخالُ شخصياتٍ جديدة في الرواية اللاحقة على نحو اتَّخذت فيه مواقع وأدواراً موازية لمواقع بعض الشخصيات وأدوارها في الرواية السابقة، منها: أبو صالح، ضابطُ الأمن الباحث عن الدفائن في رواية: "الفردوس المحرَّم" التي توازي شخصيةَ أبي فواز، ضابطِ الأمن الباحث هو -أيضاً- عن الكنوز في رواية: "أبناء السماء"[٣١]، وشخصية "باتي" الأمريكية في الرواية اللاحقة التي توازي شخصيةَ "كاثلين" الأيرلندية في الرواية السابقة[٣٢]. ويُزاد على ذلك التماثلُ الحاصل بين نظامي بناء المشاهد السردية القائمِ على أسلوب التقطيع المشهدي في كلتا الروايتين، وكذلك التراسلُ الدلاليُّ الإيحائي بين عنواني الروايتين اللذين ينتميان إلى عوالم الغيب والماوراء.

إن الوعي بمظاهر التناصِّ الذاتي هذا، يثير سؤالاً جوهريّاً يُترك جوابه ليحيى القيسي، لا بوصفه مؤلِّفاً منغمساً في تأليف عملَيْهِ الروائيين، حيث لا مسافة بينه وبينهما، فحسب، ولكن بوصفه قارئاً لهما -أيضاً- ولكن بتوسُّط وعي مغاير

(٢٨) الفردوس المحرم، ص١٥٠، وينظر: القيسي، يحيى، **أبناء السماء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م، ص١٣١.

(٢٩) الفردوس المحرم، ص١١٩، وأبناء السماء، ص١٤٩.

(٣٠) الفردوس المحرم، ص١٧٢، وأبناء السماء، ص١٥٨.

(٣١) الفردوس المحرم، ص٥٤، وأبناء السماء، ص١٨.

(٣٢) الفردوس المحرم، ص٤٠، وأبناء السماء، ص١١٢.

لوعي الكتابة، تقتضيه حتمية وقوع مسافة بين كونه قارئًا ومقروءاً. ويتلخَّص هذا السؤال في الصياغة الآتية: هل تمثِّل سمةُ التوازي والتداخل والتراسل بين العملين الروائيين، من حيث هي سمةٌ شكلية وأسلوبية، طبيعةَ المدلول أو المحتوى الذي هو الوجود الماورائيُّ والصوفي، أو الموضوعات الماورائية والصوفية التي يتقاطع فيها الواقع بالخيال، ويتمرأى فيها الروحيُّ بالمادي، واللامنظور في المنظور، والأكوان الموازية في الأكوان المشهودة، والأنا في الأنت والهو؟

إن هذا المحور، أعني محور التناصِّ في رواية "الفردوس المحرَّم"، يحتاج إلى مبحث قائم بحياله، وليس ثمَّة متسعٌ له في مثل هذه المقاربة. بل إن كلَّ محور يشار إليه في هذه الورقات يستحقُّ مبحثًا منفرداً.

مشاهد الرواية ومسارات السرد:

ماذا عن مشاهد الرواية ومسارات سردها؟ وسأتجاور الحديث المفصل عن العتبات على الرُّغم من أهمِّيتها، لما يقتضيه المقام من الاختصار، والاكتفاء بالإلماح إلى العناصر السردية الكفيلة بتقديم وجهة نظر تعريفية بموضوع الرواية وجماليّاتها.

تتكوَّن الرواية من ثلاثين مشهداً سرديّاً، صيغ أغلبُ عنواناتها صياغة رمزية واستعارية ذات توتُّرات شعرية ملحوظة، بعضُها يحيل إلى عوالم ميتافيزيقية، ويلمح إلماحًا إلى موضوعه، وبعضها الآخر يحيل إلى عوالم فيزيقية، ويفصح إفصاحًا عن موضوعه. ومن النمط الأول عنوان الرواية ذاته: "الفردوس المحرَّم" الذي قد يومئ إلى مكان ماديٍّ أو فضاء روحيٍّ، يحرم دخولهما إلا بعد تحقيق جهد روحيٍّ واستكشاف حقيقة الذات الإنسانية الموصولة بمصدرها الإلهي في

امتداده المطلق. وقد يعضد هذا المعنى عنوان المشهد الروائي رقم (٢) الذي ورد بعنوان: "خيمياء معطَّلة" الذي يومئ إلى خيمياء الطاقة الروحانية السارية في الوجود والذات الإنسانية، ولكنها مهملة ومنسية وغير مستثمرة، ومثله عنوانات المشاهد: "أرواح سامية" و"عين ثالثة" و"إكسير نائم" و"إشارات علوية" و"خيول نوارنية"، وسواها. وأمّا النمط الآخر، فهو عنوانات المشاهد ذات الدلالة المباشرة، وقد جاءت على النحو الآتي: "دفائن محروسة" و"مذكرات ممنوعة" و"ذهب عصملّي" و"مسدَّسات غاضبة" وغيرها.

وقد بُنِيَت المشاهد السردية وفق خطَّة محكمة، تتغيّا إثارةَ عنصر التشويق في المتلقّي. ويبدو أن يحيى القيسي لم يكتف بالإثارة التي تنطوي عليها طبيعةُ الموضوعات الماورائية والصوفية، فأراد أن يعزِّزها بإثارة نابعة من عنصر بنائيٍّ شكلاني، فأخذ يوقف التدفُّقَ السردي في كلِّ مشهد عند نقطة معينة، ثمَّ ينتقل إلى مشهد آخر ويوقف السرد، وهكذا دواليك، ثمَّ يعود إلى استكمال مسار المشهد السابق في مشهد جديد دون الوصول إلى منتهاه، وهكذا يفعل في سائر المشاهد، حتى تستوفي الموضوعاتُ والأحداث غاياتِهما. ومثلُ هذا الأسلوب يتداخل مع أسلوب التقطيع المشهدي المعمول به في الأفلام السينمائية.

افتُتحت مشاهدُ الرواية بمشهدين سرديين مهمَّين: عنوان المشهد الأول: "يا للعجب مما جرى" وهو مشهد قصير، صيغ بلغة صوفية رمزية تضمَّنت إحالةً إلى تجربة روحية، سيتولّى السارِدُ سردَ ملابساتها بعد حين. وفيه -أيضًا- يشير السارد إلى آلية الكتابة التي حيَّنت السرد، وأنها كانت عن طريق الإملاء والإلهام، مستفيداً في ذلك من أسلوب التلقي من عوالم الغيب عند الصوفية في مناماتهم أو في أحوال

الغيبة والفناء التي تنتابهم، أو حتى في حالات الصحو، وهذا محيي الدين ابن العربي يشير إلى كيفية كتابته للفتوحات المكية بقوله: "لم يكن لي من اختيار، ولا عن نظر فكري، وإنما الحق يُملي لنا على لسان ملك الإلهام جميع ما نسطره"(٣٣)، ويضيف: "والله ما كتبت منه حرفًا إلا عن إملاء إلهي، وإلقاء رباني، أو نفث روحاني في روع كياني، هذا جملة الأمر مع كوننا لسنا برسل مشرّعين ولا أنبياء مكلّفين"(٣٤). ويتضمن المشهدُ الثاني الذي جاء بعنوان: "خيمياء معطَّلة" حديثًا للسارد عن الأزمة والجلبة التي أحدثتها روايتُه الأولى "أبناء السماء"، وكيف استقطبت مجموعة من المهتمّين بموضوعات الروحانيّات والماورائيّات، أو ممَّن يعانون من مشاكلَ روحية، أو يعايشون هوسًا دينيًّا أو ماورائيًّا، ودفعتهم إلى مقابلة السارد الذي تتماهى شخصيته مع شخصية المؤلِّف، للاستفسار عن أمر ما، أو لحلِّ مشكلة لها علاقة بعوالم الروح والجنِّ وأمور الغيب. وفي هذا المشهد وردت أسماءُ أشخاصٍ سيكون لهم دورٌ في أحداث الرواية لاحقًا، وهم: ضابط الأمن الباحث عن الدفائن، والمجذوب الصوفيُّ، وباتي الأمريكيةُ الباحثة عن إيقاظ القوة الخارقة في الإنسان، ودكتور الآثار المهووس بكنز الإسكندر الأكبر. وسيُنظر إلى هذين المشهدين على كونهما يدنوان، ولكن على نحو غير مباشر، من خطاب المقدِّمات بالنظر إلى سائر المشاهد؛ لأنهما يومئان إلى الوجهة التي

---

(٣٣) الشعراني، عبدالوهاب (ت٩٧٣هـ/ ١٥٦٥م)، **الكبريت الأحمر في بيان علوم الشيخ الأكبر**، ضبطه وصححه: عبدالله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٢م، ص٨.

(٣٤) الفتوحات المكية، ج٣، ص٤٥٦.

سيقصدها الساردُ لتشكيل سرده من حيث المحتوى، الذي يتعيَّن في ثلاثِ دوائرَ رئيسةٍ ذات طبيعة ماورائية وصوفية، وهي على النحو الآتي:

- دائرةٌ أولى تنتمي إلى تسخير القوى الماورائية من أجل الدنيوي، كالمَشاهد أو المقاطع السردية التي تتحدَّث عن المسيطرين، والمستحوذين، والباحثين عن الكنوز والدفائن.
- دائرةٌ ثانية تنتمي إلى توظيف القوى الماورائية لإسعاد البشرية وبناء مدينتهم الفاضلة الدنيوية، كالمَشاهد التي تُعنى بالحديث عن الطاقة الإيجابية أو النورانية الكامنة في البشر، ورياضات التأمُّل والسيطرة على الذات التي تُعَلِّمها "باتي" –الشخصية الأمريكية– للراغبين في معرفة كيفية تحرير طاقات الحمض الأميني الكامنة فيهم، وكالحديث عن منجزات الحضارات القديمة الراقية، وما حقَّقه سكان مدينة "شامبالا" وحكماؤها من حياة فاضلة مثالية.
- دائرةٌ ثالثة تضمُّ مشاهد التصوُّف وتجليات الصوفية النورانية، وكشوفاتِهم الغيبية الممتدَّة في اللازمان واللامكان، حيث تنعدم مسمَّيات كالماضي والراهن والمستقبل والجهات والمسافات. وهي دائرة لا يَكتفي أربابُها بتحقيق السعادة الدنيوية فحسب، ولكنهم يسعون إلى الاتِّصال بكينونة مصدرها المطلقة والإقامة في أبديَّتها.

هذه –إذاً– هي الموضوعات الرئيسة التي ينطوي عليها محتوى الخطاب السردي في رواية "الفردوس المحرم"، والتي ثوى أفقُ توقُّعها في المشهدين الأوَّل والثاني، اللذين هما بمنزلة خطاب مقدِّماتي، وحيث تَلَتْهُما مشاهدُ الرواية الثمانيةُ والعشرون، لتحيين تفاصيل هذه الموضوعات عبر حركة الشخصيات والحوارات

وسرد الأحداث، وعبر تشكيل فضاءات الأمكنة والأزمنة في مظاهرهما المتحيِّزة وغير المتحيِّزة.

ساردون وأساليب سرد:

من الذي يسرد في رواية "الفردوس المحرم"؟ وكيف؟

ثمَّة مجموعة من الساردين المشاركين، يبلغ عددُهم في الحدِّ الأدنى ثمانية، ينهضون بعبء تشكيل الخطاب السردي وبناءِ وُجْهات النظر فيه، كلٌّ من موقعه وزاويته رؤيته، وهذا يعني أن رواية "الفردوس المحرَّم" روايةٌ متعددة الأصوات[٣٥]، تنأى بنفسها عن تذويب الرؤى في رؤية واحدة، أو منظور واحد يتبنّاه راوٍ متسلِّطٌ على كلِّ صغيرة وكبيرة في السرد. وكذلك يقال في صيغ السرد وأساليبه التي جاءت متعدِّدة الموارد، فمرَّة يمضي السرد بضمير الأنا، وتارة يكون

(٣٥) يحدد ميخائيل باختين (ت١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م) مفهوم الرواية متعددة الأصوات، أو الرواية البوليفونية بقوله: "إن الرواية متعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائماً علاقات حوارية، أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي (Counterpoint). حقاً إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشاراً بكثير من العلاقات بين الردود (Replications) الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريباً، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات الحياة الإنسانية وظواهرها، تتخلل تقريباً كل ما له فكرة ومعنى". **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ص٥٩.

بضمير المفرد الغائب، وأخرى ثالثةً بضمير المخاطب. ولعل هذا التنوع في ضمائر السرد له ما يسوِّغه بنيويّـًا من حيث ارتباطه بتعدد عوالم التصوف والماوراء فضلاً عن عالم الواقع، ومحاولة رؤيتها من مواقع مختلفة، وصياغتها بوساطة وجهات نظر متنوعة.

وأمّا الساردون فهم: السارد الأوَّل، وهو سارد مشارك رئيس يؤدي دوراً مركزيّـًا في سرد الأحداث، وعنده تتقاطع رواياتُ الساردين الآخرين. ومن الطريف أن هذا السارد على أهمِّيته، يظلُّ اسمه مجهولاً حتّى نهاية الرواية. وهو يروي الأحداث التي يشارك فيها، وأحيانـًا يكون سارداً وسيطـًا يروي أحداثـًا قرأ عنها أو رويت على مسامعه. السارد الثاني: سارد غامض يبعث برسائل إلكترونيةٍ للسارد الرئيس، وقد يكون هو نفسه أحمد الحسيني، صديق بطل رواية "أبناء السماء" حيث كان له دور مهمٌّ في أحداثها قبل اختفائة أو وفاته. وها هو ذا يعود من جديد في رواية "الفردوس المحرَّم" لا في حضوره الشخصي، ولكن عبر رسائله. السارد الثالث: الدكتور جمال المتخصِّص في علم الآثار والحضارات القديمة، والمهووسُ بالنساء والبحث عن الدفائن والكنور، والناقدُ لسياسة بلده والفاسدين فيه. الساردة الرابعة: "باتي" الأمريكية والمعلِّمة الروحانية الخبيرة في تنشيط الحمض الأميني في الإنسان، وقد روت حكاياتِها التي عايشتها في أثناء اتِّصالها بكائنات تنتمي إلى البعد السادس والأكوان الموازية. السارد الخامس: طبيبُ العيون الروسيُّ "فيدروف"، الذي يتحدَّث عن العين الثالثة، التي إذا تمكَّن الإنسان من تنشيطها فسيوقظ الحاسةَ السادسة الكامنة فيه بالقوة، وسيمتلك القدرةَ على الاتِّصال بالأبعاد الأخرى غير المنظورة. السارد السادس: أحد الرجال الذين شاركوا مع شخصية ضابط الأمن المتقاعد أبي صالح في البحث عن الكنز التركي.

يروي هذا السارد قصة الضابط التركي الذي دفن كنزاً في أرض غَوْر الأردن، بعد هزيمة العثمانيين في الحرب العالمية الأولى، ثمَّ عاد لاستخراجه بعد مدَّة طويلة من الزمن، ولكنه قُتل على يد معاونه الذي طمِع في الفوز بالكنز وحده، وبعد حدوث ملابسات، آل البحث عن الكنز واستخراجه إلى أبي صالح هذا ورفاقه، وبمعيَّتهم الساردُ الرئيس. الساردة السابعة: شخصية أمل التي تعرَّفت السارد الرئيس، وتعلَّق أحدهما بالآخر لمدة من الزمن، ثم تكشِفُ له عن حكاية صلتها بعالم الجن والأطياف غيرِ البشرية، وعدم قدرتها على التحرُّر من استحواذهم عليها، ثم ينتهي المطاف برحيل أمل، ولا يعود لها حضور في السرد اللاحق. السارد الثامن: يوسف المجذوب الذي يعدُّ بمنزلة الدليل للسارد المركزي في عوالم التصوُّف، ويحدِّثه عن بعض كشوفاته وكرامات مشايخه في الطريق، وعجائبِ سكان الجنة الأرضية التي سكنها آدمُ -عليه السلام- قبل خروجه منها، وغرائبِ المخلوقات التي تعيش في جوف الأرض. وثمَّة مقاطعُ سرديةٌ ترويها أصوات مجهولة في بعض السياقات التي تُستعمل فيها عبارةُ: "وقيل لي".

هؤلاء هم -إذاً- الساردون الذين يمسكون بخيوط السرد، ويحبكون نسيج خطابه بحضورهم المشهدي المتقطِّع، ويشكِّلون بتفاعلهم مع عوامل السرد الأخرى، مشهدَ الحدَثِ الماورائي أو الصوفي، ومسارَ تأويلِه المحتملِ في إطار علاقته بالواقع والنظريات العلمية والرؤى الدينية والروحية.

ولن يفوتَنا التنويه بسِمَةٍ بنائية تدرُّجية وسمَتْ مسار الخطاب السردي في الرواية، حيث تقدَّمَتِ المشاهد السردية ذاتُ العلاقة بموضوعة البحث عن الدفائن، وهي مرتبة بَحْثٍ دنيا، وتقاطعت معها أو تلتها المشاهدُ السردية الخاصة بموضوعة البحث عن الطاقة الإيجابية النورانية، وكيفية تنشيطها في الإنسان

واستثمارها من أجل تحقيق السلام والسعادة الدنيويَّين، وهي مرتبة بحث أعلى من السابقة، أو إن شئت قلت: مرتبةٌ وسطى. ثم انتهت الرواية بالمشاهد السردية الموصولة بموضوعة التصوُّف وكشوفاته الذوقية التي تختصُّ بمعرفة حقائق الوجود وأسراره، وتكشفُ عن التداخل الخفيِّ بين العوالم المشهودة، والعوالم الماورائية، ويغدو كلُّ شيء في قبضة الروح التي حلَّت محلَّ العقل في عملية الإدراك المعرفي. يُفهم من ذلك أن مسلك البحث الصوفيِّ الذوقي لا النظريِّ، هو البحثُ الأرقى والأعلى، وبه يحقِّق الإنسان كمالَه الأخلاقيَّ والمعرفيَّ، وسعادتَه الأبدية، ويمتلئ بالوعي المختلف بالفعل لا بالقوة فحسب.

ثمَّة قضايا أخرى مهمَّة في الرواية، تندرج في مبحث الأساليب السردية، وعلى رأسها أسلوبُ الميتاقص الذي وُظِّف في تصوير التداخلِ بين الواقع والمتخيَّل، الذي هو أمر حاصل أصلاً في مستوًى من مستويات الوجود الماورائي، وله تمثُّلاتٌ رمزية في الواقع المشهود في الأحلام، حيث يعيش الحالم أحداثًا تبدو له واقعيةً، وتنتابه مشاعرُ حقيقيةٌ، كالخوف أو الألم أو الفرح، بل قد يحدث تداخلٌ أعمقُ بين الواقع والمتخيَّل في بعض الرؤى الصوفية التي تُصَنَّف على كونها من الكرامات، كأن يرى الصوفيُّ نفسه في الجنَّة مثلاً، ويقطفُ ثمرةً من ثمارها، وعندما يصحو يجد الثمرة في يده. ومثل هذه الحالات تجعلنا نعيد النظر في مفاهيم الواقع والمتخيَّل، وتحملنا على استشكال الحدود الفاصلة بينهما. يقول السارد المركزي الذي يتماهى صوته مع صوت المؤلف:"... فقد عجبت كيف أن شخصيات روايتي قد تحوَّلت إلى لحم ودم، وأصبحت تطاردني من مكان إلى آخر..."[٣٦].

(٣٦) الفردوس المحرم، ص٥٦.

ويقول في موطن ثانٍ متحدِّثًا عن شخصية ضابط الأمن المتقاعد أبي صالح: "غير أنه صدمني بقوله إنه كان على صلة بجماعة عجلون الباحثين عن الكنوز، وأن ضابط الأمن المتقاعد فواز بيك –الذي ذكرْتُه في كتابي– صديقُه، وسبق أن شاركه مغامراتِه في البحث عن الذهب، ولمّا كنْتُ أودُّ أن أشرح له أن الأمر كلَّه محضُ خيال كاتبٍ، وعملٌ روائيٌّ، لم يتركني أتابع..."[٣٧]. وما من ريب في أن يحيى القيسي ما عمد إلى توظيف مثل هذا الأسلوب السردي، إلا لأنه –الأسلوب السردي– مرتبط ارتباطًا بنيويًّا بالموضوعات الماورائية والصوفية من منظور علاقتها بالواقع. وبعبارة أخرى: ثمَّة اتساقٌ وتناغم بين أسلوب الميتاقص الذي وظَّفه يحيى وموضوع الرواية ذاته. وهذا –من وجهة نظر سيميائية– يندرج في مبحث العلاقة بين المعنى وشكله، أو بين المعنى وأساليب تحيينه السردية.

عودةً إلى السارد المشارك الرئيس الذي يؤدي دور البطولة، والذي يبقى اسمه مجهولاً طوالَ امتداد الخطاب السردي في: "الفردوس المحرَّم". فمن هو هذا السارد؟ وكيف نحدِّد هويَّتَه الغامضة؟ ولحلِّ هذا الإشكال، لا بدَّ من الرجوع إلى الرواية السابقة: "أبناء السماء"، التي يظلُّ فيها اسمُ السارد الرئيس –أيضًا– طيَّ الكتمان، حتّى بلوغ المشهد النهائي الذي جاء تحت عنوان: "ملحق (٢) عمان: أيلول ٢٠٠١م"، حيث يفاجأ المتلقّي بأن اسم السارد هو أحمد الحسيني، –مع أن أحمد الحسينيَّ هذا يظهر في الخطاب السردي منذ بدايته إلى أن يضيع أثرُه وتنقطعَ أخبارُه لاحقًا– يظهر على كونه شخصيةً أخرى مغايرةً لشخصية السارد الرئيس، ويؤدّي دورَ الصديق المقرَّب له، ويمدُّه بمعلومات ثريَّة عن الماورائيات وعوالم

(٣٧) الفردوس المحرم، ص٥٥.

التصوُّف وبعضِ الحوادث الغامضة. معنى ذلك أن شخصيةَ السارِدِ الرئيس وشخصيةَ أحمد الحسينيِّ هما في الحقيقة ذاتٌ واحدة في رواية "أبناء السماء"، ولكنها تمظهرت أو تحيَّنت في الخطاب السردي في صورتين أو صوتين سرديَّين. وأظنُّ أن هذه التقنيةَ السردية التي تخص موقع السارد وهويَّتِه، تستحق الإشادة بها والثناء عليها، أو بالأحرى الثناء على يحيى الذي تمكَّن من توظيفها توظيفًا فنيًّا بارعًا. ثمَّ إنَّ سمة الالتباس الحاصلة في هذه التقنية السردية، لا ريب في أنها تعكس بعض مظاهر الالتباس التي هي سمةٌ من سمات عوالم الماوراء، التي يمكن أن نجد في أكوانها الموازية شخصياتٍ مطابقةً لنا، وعوالمَ مماثلةً لعوالمنا، وليس ذلك ببعيد عن عالم التصوف الذي تحدث فيه أحوال مشابهة لأحوال السارد هنا، فثمَّة مرتبةٌ تندرج في مراتب العروج الصوفي الروحي تسمّى مرتبةَ البَدَلِيَّة، ويُطْلَق على المتحقِّقين فيها مصطلحُ البُدَلاء ومفرده البَدَل، ومن نعوته أنه قادر على أن يكون في مكانين مختلفين في الزمن الواحد ذاته[٣٨]، وهذا أمر يحيله عالمُ العقل الظاهر، ولكن لا يحيلُه عالمُ الروح والعقلُ الباطنُ وفكرةُ الأكوان الموازية.

إذا كان السارد الرئيس في الرواية السابقة: "أبناء السماء" قد كُشِفت هويَّته المزدوجة في اللحظات الأخيرة، فإن السارد في الرواية الحالية: "الفردوس المحرَّم" يبقى مجهولَ الهويَّة، وسيظلُّ كذلك لو لم نقرأ رواية: "أبناء السماء" ونتوصَّل إلى معرفة هويَّة ساردها المزدوجة. ولعلَّ العلامة الظاهرة التي تقود

(٣٨) ينظر تعريف البدلاء في: القاشاني، عبدالرزاق (ت نحو ٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م)، **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام**، ضبطه وصححه وعلق عليه: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٠٧.

المتلقّي إلى استنتاج أن السارد الرئيس في: "الفردوس المحرَّم" هو عينُه الساردُ الرئيس في: "أبناء السماء" وبهويَّته المزدوِجة كذلك، هي ظهورُ سارِدٍ مجهول في رواية "الفردوس المحرَّم" يدَّعي أنه أحمد الحسيني، أو يَفترض هو أنه كذلك. يقول في رسالة يوجِّهها إلى السارد الرئيس: "... يمكنك أن تدعوني بما تشاء، ليكن أحمد الحسيني -مثلاً- صديقك السابق المحيِّر، ربما أكون هو حقّاً أو أستعيرُ اسمه، لا فرق"[٣٩]؛ وعليه، فإن وضعيةَ السارد هنا، أعني في رواية "الفردوس المحرَّم"، موازيةٌ لوضعية السارد ذاتها في رواية "أبناء السماء": صوتان سرديّان والذات واحدة. واستناداً إلى هذه القراءة، يكون أحمد الحسيني هو عينه الشخص الآخر الذي أدّى دور الساردِ الرئيس، ويبدو أنه كان يعيش في حالة وعْيٍ مختلف تسمح له بأن يقابل ذاتَه متشخِّصةً في حيِّز شخصيٍّ آخرَ، أدرك ذلك أم لم يدرك. وهذا يعني أن لدينا ذاتاً واحدة تُمثِّلُ دَوْرين مختلفين وبصورتين متغايرتين في الآن ذاته. ولعلَّ هذه النكتةَ السردية تشبه بعض النكات الشعرية التي لا يبرح شعراءُ الصوفية يتغنَّوْن بها، على نحو ما في قول أبي الحسن الشُّشْتَريِّ[٤٠] (الرَّمل):

أسفرَتْ يوماً لقيسٍ فانثنى قائلاً: يا قومُ، لم أُحْبِبْ سِوَيْ
أنا ليلى وهي قيسٌ فاعْجَبوا كيف منّي كان مطلوبي إلَيْ

ويبقى تأويل أخير، وإن كنّا لا نميل إلى تبنّيه، يحتمل تفسيرَ هذه الازدواجية، وهو أن أحمد الحسيني يعاني من انفصام في شخصيته، وتعرض له هلوساتٌ بصرية

(٣٩) الفردوس المحرم، ص١٩.

(٤٠) الشُّشتري، أبو الحسن (ت٦٦٨هـ/ ١٢٧٠م)، **ديوان الشُّشتري**، حقَّقه وعلق عليه: علي سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٠م، ص٨٢.

وسمعية، فيؤدي دور المرسِل المتقنِّع بقناع أحمدَ الحسيني تارة، وبدور المرسَل إليه المتقنِّعِ بقناع السارد الرئيس تارة أخرى.

ما تركنا الوقوفَ عليه في هذه الرواية، أكثرُ بكثير مما أسعفنا الوقت في الوقوف عليه، فثمَّة عناصرُ سرديةٌ بنائية أخرى جديرة بالبحث والتأويل، كعنصري الزمان والمكان اللذين تحيَّنا في فضاء الخطاب السردي على نحو مقيَّد أحيانًا، ومطلقٍ أحيانًا أخرى، وذلك بما يتَّسق مع ما يمكن تسميته بالزمان والمكان الفيزيائيين المقيَّدين، حيث تجري الأحداث في الواقع الأرضي المشهود من جهة، وبما يتَّسق مع ما يمكن تسميته باللازمان واللامكان المطلقين، حيث تجري الأحداث في عوالم الروح والماوراء من جهة أخرى. وكاللغة الصوفية التي أضفت مسحةً شعرية مضاعفة على السرد، وكالنصوص الموازية أو عتبات الرواية، وصيغ السرد، ولا سيما صيغة السرد بضمير المخاطب، ومسائل التبئير، وسوى ذلك من قضايا تتأسَّس عليها السرديات والتحليل السردي.

وخلاصة القول: إن هذه الرواية "الفردوس المحرم" التي تشتبك مع رواية "أبناء السماء" السابقة للروائي يحيى القيسي ببعض أحداثها وشخصياتها وساردِيها، تحاول استشكال قضايا لطالما تحدَّت صرامةَ المنطق العقلي والعلمي، وكسرت قوانينَهما الصُّلبَةَ الصارمة. وهي قضايا تعلن عن نفسها بطرائق شتّى، تفصح مرَّةً، وتلمح أخرى، وتتجلى في الواقع وفي المتخيل السردي على نحو عجائبي وغرائبي. ولعلَّ الرسالة المحمولة في خطاب هذه الرواية السرديِّ، تومئ، بل تصرِّح أحيانًا، إلى أننا نعيش في بحر من الأوهام المعرفية السطحية التي صنعناها بأنفسنا وعقولنا، أو التي صُنِعت لنا، وسجنّا وعْيَنا بين قضبانها، وصارت

هي متكآتنا في تكوين معتقداتنا وأحكامِنا اليقينية، وفي تفسير الحياة والعلاقات الإنسانية فيما بيننا وبين الأشياء من حولنا، وغاب عنَّا الأصلُ النورانيُّ الأصيل الذي كثَّفته يد الحقِّ تعالى، وغزلت خيوطَه في شكل مادةٍ مقيَّدةٍ بالأبعاد المنظورة والأقيسة الحسِّية، وأوجدت منه الأكوانَ التي منها الإنسانُ؛ إذاً، هي دعوةٌ لولوج عالم الأنوار، وتحفيزٌ لاختبار وعْيٍ مختلف، يخلخلُ مسلَّماتِ الوعْيِ المؤتلف.

قراءة نقدية في منهج محقق أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك

صالح سهيل حمودة

ملك إسماعيل(*)

الملخص

هذه قراءة نقدية في منهج محقق أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، وقد جرت في مقدّمة وتمهيد وأربعة مباحث، وخاتمة. أمّا المباحث الأربعة: فقد عقد المبحث الأوّل للتصرف بالنص، وعقد المبحث الثاني لمسوّغات إعادة التحقيق، وعقد المبحث الثالث لنسخ الكتاب والزيادات، وعقد المبحث الرابع للحواشي وتخريج القراءات والأحاديث. وأمّا الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدّراسة، منها: أنه لا يُمنع من حيث المبدأ أن يعاد تحقيق كتاب ما بشرط وجود مسوّغات مقنعة، وأن محقق الكتاب تصرَّف بالنّص وأدخل فيه ما ليس منه وذلك غير جائز البتة عند العلماء الذين برعوا في تحقيق النّصوص. ولم أقف –في حدود علمي– على دراسة تناولت هذا الموضوع من قبل، وقد اعتمدت في بحثي على المنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: مواطن الخلل المنهجي، مسوغات إعادة التحقيق، نسخ الكتاب والزيادات، الحواشي وتخريج القراءات والأحاديث.

(*) أستاذة مشاركة، كلية الأميرة عالية الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، المملكة الأردنية الهاشمية. تاريخ تسلّم البحث ٨/ ٦/ ٢٠٢٢م وتاريخ قبوله للنشر ٢٣/ ١٠/ ٢٠٢٢م.

A Reading of The Method Followed by Saleh Suheil Hammoudeh to study the book entitled Awdah Al-Masalek Ela Alfeyat Eben Malek

By Malak Ismail

Abstract

This is a reading of the method followed to study the book entitled Awdah Al-Masalek Ela Alfeyat Eben Malek.

The paper has an introduction, a preface and four topics and a conclusion. The first topic focuses on the text. The second topic focuses on the reasons of restudying the book.

The third topic deals with the copies of the book. The fourth topic deals with the footnotes, readings of the Holy Qur'an and the prophet's sayings. As for the conclusion, it included the most important findings reached by the study:

1. In principle, there is no objection to re-editing a book, provided that there are convincing justifications, such as the presence of many errors in the first edition or the availability of manuscript copies that were not available in the initial edition.
2. The editor modified the text and inserted material that does not belong to it, and this is absolutely not permitted according to scholars who excelled in textual editing.

To the best of my knowledge, I have not come across a previous study that addressed this topic. The study followed a descriptive-analytical approach.

***Key words*:** Systemic flaws, Reasons for reinvestigation, Book copies and additions, Footnotes and study of different readings.

هذه قراءة نقدية في منهج صالح سهيل حمودة في تحقيق كتاب: "أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك"، وقد صدرت هذه الطبعة سنة ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، وقد قُدِّر لي أن أقرأ هذه الطبعة قراءة متأنّية، وأن أُقيّد عليها ملاحظ كثيرة، ورأيت أنّ محقق الكتاب قد فارق قواعد تحقيق النّصوص وأصوله، فأدخل في النّص ما ليس منه، وزاد فيه زيادات لا موجب لها، وأطلق أحكامًا من غير أناةٍ أو ريثٍ أو تحرٍّ للحقيقة، فضلاً عمّا نقع عليه من قلق واضطراب وتناقض.

ورأيت المحقق على ما أبداه من ثناء ظاهرٍ على محمد محيي الدين عبدالحميد (ت١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م) قد بخسه حقه ورماه بقوارص الكلم، ولواذع الألفاظ، وليس ثمة شيء أقسى على العالم من أن يُزَنّ في أمانته العلميّة، ويرمى بالنكوص عن أدائها؛ لذلك رأيت أن أُقيم هذا البحث مفصِّلة فيه ما أجملته، وبيانًا لمفارقة المحقق قواعد تحقيق النّصوص، وإنصافًا لمحمد محيي الدين عبدالحميد، وتذكرة لأبناء العربيّة بما تواطأ عليه العلماء الأثبات من قواعد تحقيق النّصوص؛ فالتّحقيق أمرٌ صعب ليس بالهيّن ولا باليسير، وعلى المحقق أن يتحلّى بالصبر الجميل، وطول الأناة، والدّقة، والنّأي عن العجلة، والالتزام بالأمانة، لأنّ النكوص عن أمانة القلم خيانة للعلم، والماضين والحاضرين، كما يقول محمود محمد شاكر[1].

وقد جرى البحث في تمهيدٍ ووقوفٍ على مواطن من الخلل المنهجي، وتسير هذه المواطن في اتجاهات عديدة منها ما يرتد إلى تغيير في النّص بإقحام ما ليس

١. انظر: شاكر، محمود محمد (ت١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م)، **أباطيل وأسمار**، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م، ص٣٢٣.

منه فيه، ومنها ما له علاقة بزيادات لا يقتضيها النّص البتة، ومنها ما له علاقة بمسوّغات إعادة تحقيق النّصوص، ومنها ما يتعلق بنسخ الكتاب، ومنها ما يتعلق بالتناقض وإطلاق الأحكام من غير تثبت، ومنها ما يتعلق بحواشٍ لا فائدة منها ولا جدوى ونحو ذلك مما سيقف عليه القارئ.

تمهيد:

أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك كتاب ألفه النّحوي المشهور ابن هشام الأنصاري المولود سنة ٧٠٨هـ والمتوفى سنة ٧٦١م، شرح فيه ألفية ابن مالك وهي المعروفة بـ: الخلاصة. ويقال لهذا الشرح: التوضيح كما نصّ السيوطي (ت٩١١هـ/ ١٥٠٥م) في بغية الوعاة[٢]، وكما هو ظاهرٌ من العنوان الذي ارتضاه خالد الأزهري (ت٩٠٥هـ/ ١٤٩٩م) لشرحه أوضح المسالك وهو: شرح التّصريح على التّوضيح[٣]. وقد تولّى تحقيق الكتاب وإذاعته في النّاس منذ عقود العلّامة محمد محيي الدين عبدالحميد الذي أغنى المكتبة العربية بمؤلفاته وتحقيقاته، وحسبي أن أشير إلى أنّه حقق شرح الألفية لابن عقيل، وشرح الألفية للأشموني، وشرح شذور الذّهب، وشرح قطر النّدى وبلّ الصدى لابن هشام الأنصاري، والإنصاف في مسائل الخلاف لأبي بركات الأنباري، وغيرها كثير.

وصفه محمد مهدي علّام فقال: "جمع بين التّأليف والتّحقيق، ويعدّ من ذوي الإنتاج الغزير في هذين الضربين، وإنتاجه في مختلف علوم العربيّة من نحوٍ،

٢. انظر: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر (ت٩١١هـ/ ١٥٠٥م)، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، ٢ج، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ج٢، ص٦٩.

٣. انظر: الأزهري، خالد بن عبدالله (ت٩٠٥هـ/ ١٤٩٩م)، **شرح التصريح على التوضيح**، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، صفحة الغلاف.

وصرفٍ، وبلاغة، وتفسيرٍ، وحديث، وفقه، وغير ذلك"[٤]. ووصفه محمد علي النّجار بقوله: "لقد قيل في الطبري: إنّه كالقارئ الذي لا يعرف إلّا القرآن، وكالمحدِّث الذي لا يعرف إلّا الحديث، وكالفقيه الذي لا يعرف إلّا الفقه، وكالنّحوي الذي لا يعرف إلّا النّحو، وكالحاسب الذي لا يعرف إلّا الحساب، وكذلك يقال في الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد: إنّه كالنّحوي الذي لا يعرف إلّا النّحو، وكالفقيه الذي لا يعرف إلّا الفقه، وكالمحدِّث الذي لا يعرف إلّا الحديث، وكالمتكلم الذي لا يعرف إلّا الكلام. وآية ذلك ما ألّفه وأخرجه من الكتب في هذه الفنون"[٥].

ومحمد محيي الدين يُعنى عناية شديدة ظاهرة بصحة النّص واستقامته، وضبطه في كلّ موطن يفضي إغفال الضبط فيه إلى لبس وحيرة، كما يُعنى بشرح الشواهد النّحوية الشعرية، وإعرابها وبيان موطن الشاهد فيها، بَلْه ما قيده من تعاليق نحوية مفيدة، هي خلاصة علم غزير، وتجربة طويلة في تدقيق المسائل وتنخيلها، وثمرة تأمل صبور في بطون كتب العربية. غير أنّه أضربَ صفحاً عمّا ألّفه المحققون المحدثون من فهارس تفصيلية كاشفة كفهارس الآيات، والأحاديث، والأعلام، والأماكن وغيرها. ولم يُعنَ من الفهارس إلّا بفهارس شواهد النّحو الشعرية، وفهارس المحتويات. ولم يعنَ كذلك بتراجم الأعلام في تضاعيف الكتاب إلّا في الندرى، ولم يُعنَ كذلك بالمعارضة بين نسخ الكتاب إلّا في الندرى أيضاً، ومع أنّه ظاهر العناية بالقراءة القرآنية وبيان الشاذ منها إذا ما اقتضى الأمر ذلك من غير تخريج للقراءة وذكر مظانها من كتب القراءات.

---

٤. علّام، محمد مهدي، **مجمع اللغة العربية في ثلاثين عامًا (المجمعيون)**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٩٦.
٥. السابق، ص١٩٦.

وصفوة القول: إنّ محمد محيي الدين يجري في أعماله على نهج علماء السلف المتقدمين الذين يعنون أشدّ العناية بالجوهر دون العرض. وقد أفادت الأجيال من أعماله أيّما إفادة، ولا نملك إلاّ أن ندعو له بالرحمة وجزيل الثواب.

وفي سنة ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م ظهر تحقيق جديد لكتاب أوضح المسالك ومحقق الكتاب هو صالح سهيل حمودة، وكان الظن والمأمول أن نبلغ به المرتجى فيسدّ ما رتق من طبعة محيي الدّين، ويكمل ما نقص منها، لكنّه خبطَ خبط عشواء، وفارق قواعد التحقيق، ورمى بما لا يليق كما أسلفت.

مواطن الخلل المنهجي

المبحث الأوّل: التّصرف بالنص:

أوّل خطوة من خطوات التّحقيق لمن أراد أن يتصدى لبحث كتاب من كتب التّراث من تحت الثّرى، أو إعادة تحقيق كتاب بمسوّغات علميّة مقبولة، أن يعلم المحقق أنّ تحقيق كتاب ما يعني تقديم هذا الكتاب بالصورة التي أرادها مؤلفه أو بأقرب صورة ممكنة من غير تغيير في النص بزيادة أو حذف، لأنّ الزيادة أو الحذف عدوان على النّص، وجرأة على حرمته، كما نصّ جوتهلف برجستراسر (Gotthelf Bergstracher) (ت١٣٥٢هـ/ ١٩٣٣م)، وعبدالسلام هارون (ت١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)، وعائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) (ت١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م)، وشوقي ضيف (ت١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م).[٦]

---

٦. انظر: برجستراسر، جوتهلف (ت١٣٥٢هـ/ ١٩٣٣م)، **أصول نقد النصوص ونشر الكتب**، إعداد وتقديم: محمد حمدي البكري، مطبعة دار الكتب، ١٩٦٩م ص١٢٥. وهارون، عبدالسلام محمد، (ت١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)، **تحقيق النصوص ونشرها**، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، ص٤٤. وعبدالرحمن، عائشة (بنت الشاطئ) (ت١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م)، **مقدمة في المنهج**، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٠٤ وما بعدها. وضيف، شوقي (ت١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م)، **البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م، ص١٧٨.

وقد أنكرت عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) على محمد صبري الذي نشر شوقيات مجهولة وحذف منها ما حذف بذريعة أنّ المحذوف ليس من جيد شوقي فقالت: "فكيف هان على مؤرخٍ محقق مثل الأستاذ الدكتور محمد صبري أن يتصرف في النّصوص على هواه بإسقاط بعضها جملة، أو بتر أبيات منها، فيحرم الدرس التاريخي والأدبي كليهما وسائل هادية إلى الفهم والتفسير، والحكم والتقدير، ومادة مؤرخة للشاعر والعصر".[٧]

وأنكر برجستراسر أشدّ الإنكار حذف بعض الكلام أو بعض الجمل من بعض الكتب القديمة لأنّ المحذوف منافٍ للدين أو الأخلاق وقال: "إمّا أن لا ينشر الكتاب، وإمّا أن ينشره –يعني المحقق– مع ما فيه من مضاضة على نفسه".[٨]

ويقول عبدالسلام هارون: "ومعناه –يعني تحقيق متن الكتاب– أن يؤدى الكتاب أداءً صادقًا كما وضعه مؤلفه كمًا وكيفًا بقدر الإمكان، فليس معنى تحقيق الكتاب أن تلتمس للأسلوب النازل أسلوبًا هو أعلى منه، أو تُحِلّ كلمة صحيحة محل أخرى صحيحة بدعوى أن أولاهما أولى بمكانها، أو أجمل، أو أوفق، أو ينسب صاحب الكتاب نصًا من النصوص إلى قائل وهو مخطئ في هذه النسبة فيبدل المحقق ذلك الخطأ ويحلّ محله الصواب أو أن يخطئ في عبارة خطأ نحويًا دقيقًا فيصحح خطأه في ذلك ، أو أن يوجز عبارته إيجازاً مخلاً فيبسط المحقق عبارته بما يدفع الإخلال ".[٩]

ويضيف عبدالسلام هارون: "ليس تحقيق المتن تحسينًا أو تصحيحًا، وإنما هو أمانة الأداء التي تقتضيها أمانة التاريخ، فإنّ متن الكتاب حكم على المؤلف،

٧. عبدالرحمن، مقدمة في المنهج، ص٢٠٦.
٨. برجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، ص١٢٥.
٩. هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٤٤.

وحكم على عصره، وبيئته، وهي اعتبارات تاريخية لها حرمتها، كما أنّ ذلك الضرب من التصرف عدوان على حق المؤلف الذي له وحده حق التبديل والتغيير. وإذا كان المحقق موسوماً بصفة الجرأة فأجدر به أن يتنحّى عن مثل هذا العمل، وليدعه ممن هو موسوم بالإشفاق والحذر".[١٠]

وتستثنى بطبيعة الحال زيادة كلمة يقتضيها السياق أو جملة أو سطر ذهب بفعل السقط الذي أحدثته أيدي النساخ، أو غاب بفعل المحو أو الطمس، أو الخروم أو أتت عليه الأَرضة. فهذا كلّه لا يُعدُّ من تغيير النّص، لأنّه يردّ إلى النّص ما سلب منه، ولأنّه يسد ثُلْمة وخَلّة. وإذا كان بالإمكان ردّ ما سقط من النص بفعل ما ذكرنا من عوامل من كتب أخرى قبست من كلام المؤلف فذلك أولى حفاظاً على حرمة النص. أمّا إذا كان التغيير تصحيح خطأ نحوي مثلاً فذلك غير جائز البتة إذا كانت النسخة المعتمدة مكتوبة بخط المؤلف، ولكنّ هذا الأمر نادر كما نصّ عبدالسلام هارون وبرجستراسر.[١١]

غير أننا مضطرون إلى تصحيح الخطأ النّحوي لأنّ الكثرة الكاثرة من المخطوطات كتبت بأيدي النساخ الذين يملكون الخط الجميل، ولكنهم لا يملكون فهم متون الكتب التي ينسخونها، فأين يقع عمل صالح حمودة من هذا كلّه؟

أخلّ صالح حمودة بقواعد التحقيق فأثبت أبيات ألفية ابن مالك في متن أوضح المسالك علماً بأنّ ابن هشام الأنصاري لم يثبتها.

---

١٠. هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٤٤.

١١. السابق، ص٣٩، وبرجستراسر، أصول نقد النّصوص ونشر الكتب، ص٤٩.

يقول صالح حمودة: "لم يذكر ابن هشام أبيات الألفية إلّا نادراً، لذلك لم يعمد إلى حلّ ألفاظها، بل شرح ما تعطيه من المعنى والمفهوم"[١٢].

وذكر في موضع آخر: بأنّه قام بـ"إدراج أبيات الألفية في مكانها الصحيح من الشرح، وبذا يستغني قارئ الشرح عن مراجعة الألفية".[١٣]

وهذا إقرار صريح من المحقق بأنّه أدخل كتاباً في كتاب، وهذا تغيير في النّص الذي أراده مؤلفه، وقد أنكره العلماء كلّ الإنكار كما سلف بيان ذلك، وإذا كان المحقق مسكوناً باهتمام القارئ فعليه أن يرشد القارئ بأنّ الألفية كتاب مطبوع على مدّ اليد بصورة منفصلة وصورة متصلة في شرحي الألفية لابن عقيل، والأشموني. وإذا كان المؤلف يعنيه فعلاً أمر القارئ فعليه أن يعمل فهارس فنية للكتاب مثل فهارس الآيات، والأحاديث النبوية، والأعلام، والقراءات القرآنية، والشواهد الشعرية. وتغيير النّص أمر غير جائز البتة، لكن عمل الفهارس واجب على المحقق، وهو من تتمات التّحقيق ومكملاته.[١٤]

ويعيب المحقق على محمد محيي الدين عمله مع أنّه عمل فهارس شواهد النّحو الشعرية، وفهارس المحتويات في حين لم يقم المحقق صالح حمودة بغير فهرسة المحتويات، وهو الذي يتبجح في صدر تحقيقه "بتقدم الزمن، وحصول نهضة عارمة في مجال تحقيق تراث الأجداد".[١٥]

---

١٢. الأنصاري، ابن هشام عبدالله بن يوسف (ت٧٦١هـ/ ١٣٦٠م)، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: صالح حمودة، دار الفاروق، عمان –الأردن، ط١، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م، ص٢٠.

١٣. هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٢٥.

١٤. السابق، ص٨٦، وبرجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب ص١١٧ وما بعدها، وشوقي ضيف: البحث الأدبي ص٢٠٩.

١٥. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٧.

ويشير صالح حمودة في سياق بيان سير عمله في تحقيق أوضح المسالك بأنّه وثّق القراءات القرآنية، وخرّج الأحاديث النبوية الواردة[١٦]، وفاته الانتفاع بكتاب معقود لتخريج القراءات القرآنية والأحاديث النّبوية في كتاب أوضح المسالك، وضعه علي حسين البواب سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٣م. وصدر عن دار الفرقان في عمّان، أي قبل تحقيق صالح حمودة لأوضح المسالك الواقع سنة ٢٠١٥م باثنتين وثلاثين سنة. ألا يعدّ هذا تقصيراً في متابعة دور النشر من أعمال تراثية؟

وجدير بالذكر أنّ عمل البواب أوفى وأدق وأعمق من عمل المحقق، كما أنّ من الواجب الذي لا محيد عنه أن يتولى المحقق تخريج شواهد النّحو الشعرية في مظانها، وقد أغفل المحقق ذلك إغفالاً تامًا إمّا لأنّه يشهد شهادة مطويّة بجليل ما فعله به محمد محيي الدين في تخريج شواهد النّحو الشعرية، وعَظُم عليه الإقرار بفضله وشكره، وإمّا أنّه يخبط خبط عشواء ولا دراية له بالتحقيق وقواعده.

المبحث الثاني: مسوّغات إعادة التحقيق:

ليس ثمة ما يمنع من إعادة تحقيق كتاب ما، بشرط أن يقدِّم المحقق مسوّغات مقبولة، وأدلّة مقنعة. وأوّل خطوة في هذا الاتجاه أن يجري المحقق نقداً علميًا رصينًا للنشرة السابقة يتوخى فيه الإنصاف والأمانة وتحرّي الدقة، والنأي عن لغة الصخب والضجيج. من ذلك مثلاً سرد ما تضمنته النشرة السابقة من أخطاء، وما اعتورها من سقط أو نقص، وبيان ما وقف عليه المحقق من نسخ جديدة تغني النص، وتقيم أَوَدَه وأمْتَه.

فما المسوّغات التي قدّمها صالح حمودة لتكون له سنداً وظهيراً في إعادة تحقيق كتاب أوضح المسالك؟

١٦. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٥.

يلاحظ أنّ ما أوقعه صالح حمودة على طبعة محمد محيي الدين عبدالحميد من مثالب أو طعون تنساق في اتجاهين: الاتجاه الأوّل: الانتقاص من عمل محمد محيي الدين، ومحاولة النيل منه بعبارات مبهمة، وأحكام جارفة لا تثبت عند النقد والتمحيص، وهي أقرب إلى لغة الصخب والإعلان منها إلى لغة العلم القائمة على تقصي المسائل في مظانها بدقة بالغة، وعمل صامت دؤوب.

ومن أمثلة هذا الاتجاه قول المحقق: "ولكنّه –أي الشيخ محمد محيي الدين– قنع كحاله في جلّ تحقيقاته بالاعتماد على نسخ مطبوعة قديمة، ولم يرجع إلى أصول مخطوطة وثيقة، ولعلّه لو تطلّبها –إن شاء الله– لأرخت له الزّمام فكان بدهياً أن يعتري نشراته –على عنايته الحثيثة بها– وهن وقصور"[١٧].

والسؤال كيف عرف المحقق أنّ محيي الدين يعتمد نسخاً مطبوعة؟، مع أنّ محيي الدين لم يصرّح بذلك، ولكنه قال في صدر تحقيقه لأوضح المسالك بأنّ الكتاب طبع مراراً.[١٨]

ومع أنّ المحقق ذكر في صدر تحقيقه أنّه اعتمد على أربع نسخ لأوضح المسالك، منها ثلاث نسخ خطية، وواحدة مطبوعة هي نسخة محمد محيي الدين[١٩].

وإذا كان محمد محيي الدين قد اعتمد نسخاً مطبوعة فإنّ من الواجب على المحقق أن يعتمد هذه النسخ في المعارضة (المقابلة) ليكون عمله عملاً متقناً

١٧. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٧.

١٨. الأنصاري، ابن هشام (ت٧٦١هـ/ ١٣٦٠م)، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ٣ج، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط٥، ١٩٦٦م، ج١، ص٧.

١٩. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٤.

رائعـاً، ثـم إنّ هنـاك نسـخة مطبوعـة لأوضـح المسـالك لـم يرجـع المحقـق إليهـا للمعارضـة، وهـي نسـخة أوضـح المسـالك التـي تضـمنها شـرح التصـريح لخالـد الأزهري، علمـاً بأنّ المحقق قد صرّح بأنّه أفاد من شرح الأزهري[٢٠]، لكنه لم يخضع نسخة أوضح المسالك للمقابلة.

ويقول في موضع ثانٍ: "ولكن مع تقدم الزمن، وحصول نهضة عارمة في مجال تحقيق تراث الأجداد، بدت الحاجة ماسة إلى إعادة تحقيق كتب ابن هشام، وتوثيقها على أصول خطية مكينة، وفقاً لما تقتضيه أصول تحقيق المخطوطات، وحفظاً لمكانة هذا الإمام الهمام"[٢١].

ربط المحقق بين النهضة العارمة في مجال التحقيق وبين إعادة تحقيق كتب ابن هشام التي تولّى تحقيقها محمد محيي الدين، وكأنّ أعماله غير مرتبطة بنهضة عارمة. وهذا اختيال على رفات العباد، كنت آمل من المحقق لو ترفع عنه، وكنت آمل أيضاً أن يعرف أنّ فحول العربيّة في أقطارنا العربيّة قد ارتبطوا بالزّمن الذي عاشه محمد محيي الدين عبدالحميد، ولا بأس عليّ أن أكرر السؤال الذي أسلفته وهو: كيف تأتى للمحقق أن يعرف أنّ محمد محيي الدين اعتمد في نشرته على نسخ مطبوعة؟، مع أنّ المحقق لم يعتمد إلّا على نسخة واحدة مطبوعة هي نسخة محمد محيي الدين، كما صرّح بذلك.

أمّا محمد محيي الدين فقد ذكر في صدر تحقيقه لأوضح المسالك: أنّ الكتاب طبع مراراً ليس غير[٢٢]. ولنفترض أنه اعتمد على نسخ مطبوعة، فهل هذه النسخ ولدت من فراغ؟ ألم يكن الأصل في وجودها نسخاً مخطوطة؟

---

٢٠. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٤.

٢١. السابق، ص٨.

٢٢. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، ص٧.

فالمهم "أن يؤدى الكتاب أداء صادقًا، كما وضعه مؤلفه كمّـًا وكيفـًا بقدر الإمكان"[٢٣]، وهل الأصول الخطيّة التي يتغنى بها المحقق ويذكرها غير مرّة في صدر تحقيقه[٢٤] تجيز له أن يتصرف بالنص فيُدخل فيه ما ليس منه؟، وهل الأصول الخطيّة تجيز أن يقحم المحقق عبارات في النّص تفضي إلى اضطرابه –كما سيأتي–؟ وهل هذه الأصول تجيز له زيادات لا موجب لها؟ وهل هذه الأصول تجيز له أن يترك الشواهد النّحوية الشعرية بلا تخريج وبلا فهرسة؟ هذا كلّه قام به محمد محيي الدين من غير جَلَبة ولا ضجيج، ويفتن المحقق بالأصول الخطيّة فتونـًا ويتخذ ذكرها على غلاف أوضح المسالك وساماً فيقول: "يطبع محققـًا على ثلاثة أصول خطيّة لأوّل مرّة"[٢٥]، وسنفصل القول عند الحديث عن نسخ الكتاب الخطية.

ومن أمثلة هذا الاتجاه الأول قول المحقق في موضع ثالث: "وخبرتُ ما اعتلج في طبعة الأستاذ محمد محيي من عيوب، فصحّ عزمي –بإذن الله– على خدمة الكتاب فسهّل الله لي الحصول على ثلاثة أصول مخطوطة فانكببت على نصوصه مقارنة وتقويماً وأثبتُّ الفروق بين النسخ، وأنفقت في ذلك ساعات طوالاً"[٢٦].

ليت المحقق عارض –كما أسلفت– بين النسخ الخطية ونسخة أوضح المسالك التي تضمنها شرح التصريح، وليته تقيّد بأصول تحقيق الكتب ونشر

٢٣. هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٤٤. وانظر: ضيف، البحث الأدبي، ص١٧٨.

٢٤. الأنصاري، أوضح المسالك، تحقيق: صالح حمودة، الصفحات: ٧، ٨، ٢٢.

٢٥. السابق، صفحة الغلاف.

٢٦. السابق، ص٨.

المخطوطات، وليته كفّ عن إطلاق الأحكام والطعون من غير سندٍ يعضدها، كذكر مسرد بالعيوب أو الأخطاء التي تضمنتها نشرة محيي الدين، وقصارى ما سرده المحقق من هذه الأخطاء بضعة مواطن أخطأ المحقق في كثير منها على نحو ما سيأتي ذكره في الاتجاه الثّاني.

ويغلو المحقق في الطعن من غير دليل حين يتهم محيي الدين في أمانته فيقول: "وزاد –أي الشيخ– بأن وضع عليه –أي على أوضح المسالك– شرحًا مطولاً أفاد فيه –فيما أفاد– من شرح الشيخ خالد الأزهري، دون أن يعزو ما ينقله عنه إليه"[٢٧].

كان قمينًا بالمحقق أن يتابع محيي الدين متابعة حثيثة فيذكر مواطن نقله من غير عزو بدلاً من إطلاق أحكام لا سند لها.

محمد محيي الدين هنا مغموز في أمانته، وهو في موضع ثانٍ مرجع يرجع إليه المحقق ويقبس منه[٢٨].

والغريب أن يقول المحقق هذا الكلام بحق محيي الدين مع أنّه يصفه بالنّحوي الأريب العلّامة[٢٩]، ويصفه في موضع ثانٍ فيقول: "لا شك أنّ الأستاذ محمد محيي الدين عبدالحميد –رحمه الله– عَلَم من أعلام هذه الأمة، وأنّه عالم فذّ منقطع النّظير، وأنّى لمثلي أن يتكلم عن مثله؟"[٣٠].

٢٧. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٢.

٢٨. السابق، ص٩٠، حاشية ٣.

٢٩. السابق، ص٧.

٣٠. السابق، ص٢٢.

أنى لمثله أن يتكلم عنه؟ لكنّه تكلم عنه، فمحيي الدين علّامة وعالم منقطع النظير، وهو في الوقت نفسه –في نظر المحقق– لا يتورع أن يسطو على أعمال الآخرين. وهذا تناقض غير لائق، ومرجع ذلك إلى عدم دراية بمقتضيات لغة العلم.

ويصف المحقق أعمال محيي الدين بأنّها "سدّت ثغرة وخدمت طلبة العلم"[٣١]، وأنّه يعنى عناية حثيثة بأعماله[٣٢] و"أنّ مجهوده في تحقيق كتب التراث كان مجهوداً مباركاً، تربّى عليه أجيال من النّاس، وأنّه كانت له –رحمه الله– عناية خاصة بتحقيقاته"[٣٣].

يقول المحقق هذا الكلام الطيب بحق محمد محيي الدين، وهو أهلٌ لما قيل فيه، لكنّ المحقق ساق في الحاشية الخامسة في الصفحة ٦١ كلاماً للقاني عدّته سبعة أسطر وقعت في الجزء الأول من شرح التصريح الصفحة ١٠٢، ثم أعقب ذلك بقوله: "ونقل (د) –يعني محمد محيي الدين– معناه دون الإشارة إلى مصدره[٣٤]"، وعدت لأوازن بين كلام محمد محيي الدين وكلام اللقاني فلم أجد شبهاً[٣٥].

---

٣١. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٧.

٣٢. السابق، ص٧.

٣٣. السابق، ص٢٢.

٣٤. السابق، ص٦١، حاشية ٥.

٣٥. انظر: الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، ص٦٤.

ويبدو أنّ المحقق رجل ظنون يأخذ بها بالظِّنّة غير آبهٍ بقواعد الشهادة العلمية أو الدينية. ويمضي المحقق على هذا النسق فيقول: "لكنّه –رحمه الله– لأمرٍ في نفسه، لم يكن يصدر في أعماله من مخطوطات وثيقة، بل كان يعتمد على طبعات عتيقة ذات ورق أصفر، وحرف دقيق، فيعيد صفّها، ويزيّنها بالشكل، ويوشحها بالحواشي، فتصدر في ورق صقيل، وحرف كبير، فيشرح لها صدر القارئ وطالب العلم، فلم يكن من وكده تحصيل مخطوطات للكتاب، والمقارنة بينها، وإثبات الفروق بين النسخ"[٣٦].

وسبق للمحقق أن قال: "مع تقدم الزّمن وحصول نهضة عارمة في مجال تحقيق تراث الأجداد، بدت الحاجة ماسة إلى إعادة تحقيق كتب ابن هشام وتوثيقها على أصول مكينة وفقًا لما تقتضيه أصول تحقيق المخطوطات".[٣٧]

خلاصة ما قدمناه من كلام المحقق: أنّ نشرته التي يتغنى بها تعتمد على أصول خطية متفقة مع أصول النصوص، والنهضة العارمة، وأنّ محمد محيي الدين عبدالحميد ليس سوى رجلٍ مخادع يعتمد نسخًا مطبوعة ويزيّنها بالشكل إلى آخر ما تقدم من كلام المحققِ، والحق أنّ كلام المحقق مردود؛ لأنّ عمله الذي يتغنى به مفارق لقواعد التّحقيق؛ فقد أدخل في النّص ما ليس منه بشهادته، أدخل أبيات الألفية مع أنّ ابن هشام لم يدخلها، وهذا تغيير في النّص، كما أنّ المحقق قد أقحم في النّص ما أفضى إلى اضطرابه حين جعل اسم الجنس الجمعي واسم الجمع شيئًا واحداً[٣٨]، وحين جعل الضرورة والنادر شيئًا واحداً مع أنّهما

٣٦. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٢.

٣٧. السابق، ص٧.

٣٨. السابق، ص٣٦.

مختلفان[٣٩]، وحين أكمل شواهد نحوية شعرية هي في الأصل جاءت غير تامة كما نصّ الأزهري في شرح التصريح في سياق بيان منهجيته[٤٠]، وسيأتي تفصيل ذلك.

يضاف إلى ذلك أنّ المخطوطات التي يتغنى بها لم يقم بوصفها وصفاً تفصيلياً، ولم يتخذ نسخة منها أصلاً، ويراعى في اتخاذ الأصل الأقدم والأكمل، والأوضح والأصح إن أمكن ذلك[٤١].

وأثبت المحقق زيادات في النّص ربّما كانت من النّساخ، أو هوامش من قرّاء هذه النّسخ، وقد نبه من برعوا في فن التّحقيق من مثل: عبدالسلام هارون، وشوقي ضيف، وعائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، وبرجستراسر إلى هذه المزالق فكان حقاً واجباً على المحقق أن يفحص هذه النّسخ فحصاً دقيقاً، وأن يعارضها (يقابلها) مع النّسخ المطبوعة العتيقة التي قال إنّ محمد محيي الدين قد اعتمدها.

كما أغفل المحقق مقابلة النّسخ التي اعتمدها مع نسخة أوضح المسالك المطبوعة في تضاعيف شرح التّصريح للأزهري، وأخلّ المحقق بتتمات التّحقيق، وفق تعبير شوقي ضيف[٤٢]، أو مكملات التّحقيق وفق تعبير عبدالسلام هارون[٤٣]، فلم يخرّج الشواهد النّحوية الشعرية، ولم يعمل فهارس فنية للآيات، والأحاديث، والشعر، والأعلام، والأماكن ونحو ذلك.

---

٣٩. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٤٢.
٤٠. انظر: الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج١، ص٤.
٤١. انظر: ضيف، البحث الأدبي، ص١٧٢، وص١٧٦، وبرجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، ص١٠٢، وص١٢٥.
٤٢. انظر: ضيف، البحث الأدبي، ص٢٠٣.
٤٣. انظر: هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٧٧.

ومع هذه المثالب أو العيوب أو النقصان يرفع المحقق صوته ويصف عمله بأنّه وفق الأصول المعتمدة في التحقيق، وأنّه موافق للنهضة العارمة في مجال تحقيق كتب التراث.

أمّا هجوم المحقق الحاد على محمد محيي الدين، وتصويره في صورة المخادع، فهو مردود، لأنّه يتناقض مع وصف المحقق له بأنّه عالم فذّ منقطع النّظير، وأنه علّامة عَلَم من أعلام أمتنا، وأنّى لمثله –وهذا قول المحقق أن يتكلم عنه؟– وأنّه –أي محيي الدين– قدّم جهوداً مباركة .

هذه الأوصاف تتناقض تماماً مع الصورة التي رسمها لمحيي الدين بأنّه لم يقم إلّا باعتماد نسخ عتيقة ثمّ زيّنها بالشكل والحواشي وأخرجها بورق صقيل[٤٤]، وهب أنّ محمد محيي الدين اعتمد على نسخ مطبوعة، فهذه النسخ انبثقت عن نسخ مخطوطة، ولم تخلق من فراغ، والمهم أنّه استطاع أن يقدّم نصاً صحيحاً مضبوطاً في أقرب صورة أرادها ابن هشام، وأعرب الشواهد النّحوية الشعرية، وشرح مواطن الشواهد، وشرح الألفاظ الغريبة، وبعض الأمثال السائرة، وعلّق تعليقات مفيدة بلغته الخاصة، ودلّت هذه التعليقات على وعي تام، ويقظة ظاهرة في العمل الذي تولّى تحقيقه، كما دلّت على دقة بالغة، وصبر جميل، خلافاً لتعاليق المحقق على ما سنرى.

الاتجاه الثّاني:

هذا هو الاتجاه الثّاني من اتجاهات مسوّغات إعادة التّحقيق، رصد فيه المحقق ست نقاط مما ظن المحقق أنّ محمد محيي الدين قد فارق الصواب فيها:

٤٤. جدير بالذكر أنّ طبعة محمد محيي الدين ليست بورق صقيل، وقد اعتمدت الطبعة الخامسة، أمّا طبعة المحقق فهي بورق صقيل.

١- قال المحقق: "جاء في حاشية ص١١٦ من المجلد الثاني توثيق قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ قَوْمُ نُوحٍ﴾ (القمر:٩)، على أنّه الآية ١٠٥ من سورة الشعراء"[٤٥]، والحق مع المحقق فآية الشعراء هي: ﴿كَذَّبَتْ قَوْمُ نُوحٍ ٱلْمُرْسَلِينَ﴾ (الشعراء:١٠٥).

٢- قال المحقق: "جاء في صفحة ٣٧٠ من المجلّد الثالث: (وتقع بين مفردين متوسط بينهما ما لا يُسأل عنه نحو: ﴿أَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم السَّمَاء بَنَاهَا﴾ (النازعات:٢٧) أو متأخراً عنه[٤٦]، فنصب المعطوف عليه وحقه هنا الجر"[٤٧]. والذي أثبته المحقق في نشرته: "يتوسط بينهما ... أو يتأخر عنهما"[٤٨]، وهو الموافق للنسخة المغربية التي رمز لها المحقق برمز "م"، والشامية التي رمز لها برمز "ف". أمّا النسخة المصرية التي رمز لها برمز "ص"، فوقع فيها متوسطٍ أو متأخر.[٤٩]

ووقع في نشرة محمد محيي الدين عبدالحميد "الطبعة الخامسة": "وتقع بين مفردين متوسط بينهما ما لا يسأل عنه، نحو: ﴿أَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ﴾، أو متأخراً عنهما"[٥٠].

---

٤٥. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٢.

٤٦. (عنهما) هي التي جاءت في أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك بتحقيق محمد محيي الدين، ج٣، ص٤٨.

٤٧. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٣.

٤٨. السابق، ص٣٤٣.

٤٩. انظر: السابق، ص٣٤٣، حاشية ٢.

٥٠. الأنصاري، أوضح المسالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج٣، ص٤٨.

ووقع في نسخة أوضح المسالك التي تضمنها شرح التصريح "متوسطًا بينهما ... أو متأخراً عنهما"[٥١]، فأنت ترى أنّ ثمة خلافًا بين النسخ، والراجح ما في النسخة المصرية "ص" متوسطٍ أو متأخرٍ بالجر، وما في شرح التصريح متوسطًا أو متأخراً لوجود التناسب، والمرجوح ما في نشرة صالح حمودة لاعتمادها على "م"، و"ف" لكثرة ما فيهما من زوائد من خلال قراءة الحواشي، ونشرة محيي الدين لفقدان التناسب وإن كنا لا نعدم وجوهًا مقبولة من التّأويل تسعها قواعد العربية.

٣-قال المحقق: "جاء في صفحة ٣٢ من المجلد الرابع، (تقول: يا الله بإثبات الألفين، ويا الله بحذفهما، ويا لله بحذف الثانية فقط، والصواب: يا لَله، كما يدل عليه الكلام، وكما وقع في المخطوطة المغربية"[٥٢].

والصواب ما ذكره المحقق وهو الموافق لما في شرح التصريح[٥٣].

٤- قال المحقق: "جاء في الصفحة الثالثة والثلاثين من المجلد الرابع: كقولك يا الخليفة هيفة، والصواب هيبة"[٥٤]، والذي في أوضح المسالك تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (الطبعة الخامسة) ٣/ ٨٥ هيبة فلا خطأ وكذا في شرح التصريح[٥٥]، وربّما تكون الطبعة من نشرة محيي الدين التي اعتمدها المحقق قد وقع فيها خطأ مطبعي.

---

٥١. الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج٢، ص١٤٣.

٥٢. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٣.

٥٣. انظر: الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج٢، ص١٧٣.

٥٤. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٣.

٥٥. انظر: الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج٢، ص١٧٣.

٥- قال المحقق: "جاء في صفحة ٣٢٨ من المجلد الرابع: "فإن تقدمتها مَدّة حذفت أيهما شئت كحبارى وقُرَيثًا تقُول حُيَيْرَى أو حُبَّيْر، وقُرَيثا أو قُرَيّث، كذا شكل قريثا الأولى بالتصغير وحقها التكبير"[٥٦].

وقد عدت إلى أوضح المسالك (الطبعة الخامسة) ٣/ ٢٧٣، فألفيت الكلمة مضبوطة على النّحو التالي: قرَيْثا لكن القاف لم تضم كما فعل المحقق، وعدت إلى لسان العرب فوجدت أنّ ضبط الكلمة قَريث بفتح القاف وكسر الراء[٥٧]، وكذا المخصص[٥٨].

٦- قال المحقق: "وجاء في الصفحة التالية: ٣٢٩ (يعني من المجلد الرابع) حُريج بالجيم تصغير حِر وإنما هي حُرَيح بالحاء"[٥٩]، وعدت إلى أوضح المسالك بتحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (الطبعة الخامسة) ٣/ ٢٧٣ فألفيت الكلمة حُريح بالحاء لا بالجيم كما ذهب إلى هذا المحقق ولعلّ النسخة التي اعتمدها وقع فيها خطأ مطبعي.

هذه هي النقاط التي ساقها المحقق مسوغات لإعادة تحقيق أوضح المسالك ورأينا أنّ نصف هذه النقاط بأنها راجعة إلى الأخطاء المطبعية التي وقعت في نشرة أوضح المسالك بتحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد التي اعتمدها المحقق.

---

٥٦. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٣.

٥٧. انظر: ابن منظور الأنصاري، جمال الدين محمد بن مكرّم (ت٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب**، ٢٠ج، طبعة مصوّرة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ج٢، ص٤٨٣.

٥٨. انظر: ابن سيده، علي بن إسماعيل (ت٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م)، **المخصص**، دار الفكر، ١٧ج، بيروت، ١٩٧٨م، ج١١، ص١٣٣.

٥٩. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٣.

فهل النقاط الثلاث الباقية تنهض مسوّغاً لإعادة تحقيق كتاب؟، يضاف إلى ذلك أنّ نقطة من هذه النقاط الثلاث يسعها التأويل.

المبحث الثالث: نسخ الكتاب والزيادات

اعتمد المحقق في تحقيقه لكتاب أوضح المسالك ثلاث نسخ خطيّة، الأولى: مغربية يعود تاريخها إلى سنة ١١٧٨هـ/ ١٧٦٤م بها آثار رطوبة وأكل أَرضة، وهي بخط محمد بن محمد المصباحي.[٦٠] والثانية: مصرية محفوظة بدار الكتب المصرية كتبت في القرن الثاني عشر الهجري، ناقصة الأول، وخطها معتاد، وفيها فوات في أثنائها[٦١]، والثالثة: نسخة شامية محفوظة في المكتبة الظاهرية بدمشق رقم (٦١)، ثم صوّرتها دار الكتب المصرية بخط محمد بن أحمد بن كمال الدين سنة ٩٩٣ نسخة جيدة خطها نسخ دقيق.[٦٢]

ولم يعتمد من النّسخ المطبوعة غير نسخة محمد محيي الدين عبدالحميد فيصير مجموع النسخ أربع نسخ، منها ثلاث خطية وواحدة مطبوعة. ويلاحظ أنّ المحقق لم يتخذ من هذه النسخ نسخة أمّاً أو أصلاً، ويلاحظ كذلك أنّ المحقق قد أوجز في وصف النسخ إيجازاً ظاهراً، ولم يفحصها فحصاً دقيقاً ولم يقابل المحقق بين نسخ الكتاب والنسخ الأخرى المطبوعة من كتاب أوضح المسالك، كما لم يقابلها مع النسخة المطبوعة التي تضمنها شرح التصريح، ويلاحظ أيضاً أنّ المحقق ضمّن نشرته الزيادات غالباً وقد صرّح بذلك[٦٣]، بَلْه ما ذكرناه من

٦٠. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٣.

٦١. السابق، ص٢٣.

٦٢. السابق، ص٢٤.

٦٣. السابق، ص٢٤.

إقحام المؤلف لأبيات الألفية في النّص علماً بأنّ ابن هشام لم يفعل هذا، وقد صرّح المحقق بذلك[٦٤]. علماً بأنّ الخطوة الأولى من خطوات التّحقيق العمل الجاد على إخراج كتاب ما كما أراده مؤلفه أو في أقرب صورة أرادها مؤلفه[٦٥].

يقول عبدالسلام هارون: "الزيادة والحذف، وهما أخطر ما تتعرض له النّصوص...والنّسخة العالية يجب أن تؤدى كما هي دون زيادة أو نقص، أو تغيير أو تبديل"[٦٦].

والتّحقيق ليس بالأمر الهيّن اليسير، بل هو عملٌ جليلٌ وشاق ومرهق[٦٧]. لذلك كان قميناً بالمحقق أن يقرأ بعض الكتب التي تناولت فن التحقيق لتكون له هادياً في عمله ومرشداً.

وعسير عليّ أن أُقيد في هذا البحث المحدود خطوات التّحقيق كاملة وحسبي أن أشير إلى كتب تحقيق النّصوص ونشرها لعبدالسلام هارون، ومقدمة في المنهج لعائشة عبدالرحمن "بنت الشاطئ"، وأصول نقد النصوص ونشر الكتب لبرجستراسر، والبحث الأدبي لشوقي ضيف.

ومن أمثلة مفارقة المحقق لقواعد التحقيق ما جاء في نشرة المحقق من كلام لابن هشام وهو: "الكلم اسم جنس جمعي واحده كَلِمة [وهي ثلاثة أنواع] وهي

---

٦٤. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٠، وص ٢٥.

٦٥. انظر: هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٤٤، ص٣٩. وضيف، البحث الأدبي، ص١٧٨.

٦٦. هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٧٢، وانظر: برجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، ص٧٨، ص١٢٥.

٦٧. انظر: هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٤٨. وضيف، البحث الأدبي، ص٢١٠.

الاسم والفعل والحرف"[٦٨]. فقد ذكر المحقق في الحاشية أنّ ما بين معقوفين زيادة من النسخة "ف" وهي النسخة الشامية، ويعني هذا أنّ النسخة "م" وهي المغربية ونسخة "ص" وهي المصرية، ونسخة محمد محيي الدين قد خلت من هذه الزيادة التي أحدثت في النص قلقاً، فكان واجباً على المحقق أن يسقط هذه الزيادة، ويشير في الحاشية: وفي "ف" كذا وكذا.

وجاء في أوضح المسالك أيضاً بعد تعريف الكلم بأنّه: اسم جنس جمعي "ومعنى كونه اسم جنس جمعي: أنّه يدل على جماعة، وإذا زيد على لفظه تاء التأنيث فقيل كلمة، نقص معناه وصار دالاً على الواحد [وكل اسم كان كذلك فإنّه يسمى اسم جمع]".[٦٩]

وما بين معقوفين زيادة من النسخة المغربية ورمزها "م"، وقد أحدثت في النص اضطراباً وقلقاً وخطأ، لأنّ اسم الجنس الجمعي غير اسم الجمع[٧٠]. يقول عبدالغني الدقر: "اسم الجمع هو ما ليس له واحد من لفظه، وليس على وزن خاص بالجموع أو غالب فيها كـ"قوم ورهط" أو له واحد، لكنّه مخالف لأوزان الجموع كـ"ركب" بالنسبة لـ"راكب"، وصحب بالنسبة لـ"صاحب"، أو له واحد موافق لأوزان الجموع لكنه مساوٍ للواحد في التذكير كـ"غَزِيّ اسم جمع غاز، أو مساوٍ للواحد في النّسب نحو: ركاب اسم جمع ركوبة، وقالوا: ركابيّ في النسب".[٧١]

---

٦٨. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٣٦.

٦٩. السابق، ص٣٦.

٧٠. انظر: الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج١، ص٢٤.

٧١. الدقر، عبدالغني، **معجم النحو**، مطبعة محمد هاشم الكتبي، دمشق، ط١، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م، ص١٦.

أمّا اسم الجنس الجمعي فهو "الذي يفَرَّق بينه وبين واحده بالتاء غالبًا، وذلك بأن يكون الواحد بالتاء واللفظ الدال على الجمع بغير تاء مثل: كَلِمَ وكلمة، وشجر وشجرة، وقد يُفَرَّق بينه وبين واحده بالياء نحو: روم –رومي، وزنج – زنجي"[٧٢]. "وقد تقترن التاء بالجمع وتخلو من المفرد مثل كمء وكمأة"[٧٣].

ويقول محمد محيي الدين عبدالحميد: "اختلفوا في لفظ كلم فقيل: هو جمع مفرده كلمة، وقيل: هو اسم جمع لأنّه ليس على زنة من أوزان الجموع، والصحيح أنّه اسم جنس جمعي كما قال المؤلف –أي ابن هشام– واسم الجنس على نوعين: الأوّل: اسم جنس إفرادي، وهو ما دلّ على قليل وكثير من جنسٍ واحد بلفظ واحد، وذلك كماء، وتراب، وزيت وخل، ومنه المصدر كضرب، وشرب، وقيام وجلوس. والثّاني: اسم جنس جمعي، وهو ما يفرق بينه وبين واحده بالتاء، غالبًا وذلك بأن يكون الواحد بالتاء، واللفظ الدال على الجمع بغير تاء، وذلك مثل: كلم وكلمة، وبقر وبقرة، وشجر وشجرة، ونبت ونبتة وقولنا غالبًا للإشارة إلى شيئين أولهما: أنّه قد يفرق بين الواحد واللفظ الدال على الجمع بالياء المشددة نحو روم وروومي، وزنج وزنجي، وترك وتركي وثانيهما: أنّه قد يكون اللفظ الدال على الجمع مقترنًا بالتاء، والمفرد خاليًا منها عكس الغالب نحو: كمء وكمأة، وذلك النوع في العربية قليل جداً".[٧٤]

---

٧٢. الدقر، عبدالغني، معجم النحو، ص٣٦.

٧٣. ابن عقيل، عبدالله بن عبدالرحمن (ت٧٦٩هـ/ ١٣٦٧م)، **شرح ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار التراث، القاهرة، ط٢٠، ١٩٨٨م، ج١، ص١٥.

٧٤. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، ص١١، حاشية ١.

وواضح من النّص الدقيق النفيس أنّ ابن هشام اختار في لفظ كلم أن يكون اسم جنس جمعي، وهذا ما وافق أيضاً نسختي ف، ص، وهما النسختان الشامية والمصرية وأمّا الزيادة التي تفردت بها نسخة "م" فكان حرياً بالمحقق صالح حمودة أن يسقطها ويشير إلى وجودها في "م" في الحاشية، أما وجودها في المتن فيفضي إلى اضطراب وفساد في النّص.

ومن الأمثلة الدّالة على إقحام المحقق في النّص ما ينبغي إسقاطه ما وقع في أعقاب الشاهد الشعري التالي: أقائلنّ أحضروا الشهودا "فضرورة نادرة"، ووقع في نسخة "ص" وهي النسخة المصرية، ونسخة محمد محيي الدين عبدالحميد "فضرورة"[٧٥]، ووقع في شرح التّصريح فضرورة ونادرة[٧٦].

والذي أراه أنّ الصواب ما في النسخة المصرية "ص" ونسخة محمد محيي الدين، والدليل على ذلك أنّ الضرورة غير الندرة. جاء في الضرائر الشعرية لمحمود شكري الآلوسي، "وقد يُسَمّى الحكم الذي وافق بعض لغات العرب شاذاً، وهو غير الضرورة، وكذا النّادر غير الضرورة"[٧٧].

---

٧٥. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفيةابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٤١.

٧٦. الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج١، ص٤٢.

٧٧. الآلوسي، شكري محمود، **الضرائر الشعرية**، مكتبة دار البيان، بغداد، دار صعب، بيروت، ص٣٤. وانظر الصفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠. وانظر: السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر (ت٩١١هـ/ ١٥٠٥م)، **الاقتراح في علم أصول النحو**، تحقيق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، الصفحات: ٤٢، ٤٣، ٥٨، ٥٩. السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر (ت٩١١هـ/ ١٥٠٥م)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ٢ج، شرحه وضبطه وصححه: محمد أحمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، ج١، ص١٨٨، ج١، ص٢٢٦ وما بعدها، ج١، ص٢٣٣ وما بعدها.

ووقع في محيط المحيط: "الضرورة الشعرية: الحاجة الداعية إلى ارتكاب ما لا يجوز في النثر للمحافظة على وزن الشعر"[٧٨].

وأمّا النّادر "من الكلم فهو ما قلّ وجوده وإن لم يخالف القياس أو ما شذ"[٧٩]، وأمّا الشاذ فهو ما يكون مخالفاً للقياس من غير نظرٍ إلى قلة وجوده وكثرته في الاستعمال كقولهم: يا صاح في يا صاحب مرخماً مع كونه غير علم، وقد يطلق على ما كان مخالفاً للاستعمال وإن لم يكن مخالفاً للقياس كقول بعضهم: أنا كأنت بإدخال حرف الجر على الضمير المنفصل، فإنّه مقبول في القياس لكون الضمير المذكور اسماً، لكنّه مخالف للاستعمال"[٨٠]، وفي الشاهد الذي مضى توجيهات عدّة.[٨١]

وفي متن أوضح المسالك زيادات أخلّت بعمل المحقق، وهذه الزيادات تنحصر في تكملة شواهد النّحو الشعرية التي وردت في نصّ المؤلف ناقصة كأن تكون أعجازاً لصدور أو صدوراً لأعجاز، أو قطعاً من أبيات.

وقد ذهب المحقق إلى أنّ الشواهد الشعرية وردت كاملة في نص المؤلف ولكنّ محمد محيي الدين عبدالحميد أوردها ناقصة مقتصرة على موطن الشاهد، يقول المحقق: "أثبت الشواهد الشعرية كاملة الشطرين لأنّها جاءت في

٧٨. البستاني، بطرس (ت١٣٠٠هـ/ ١٨٨٣م)، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣م، ص٥٣٣.

٧٩. السابق، ص٨٨٥.

٨٠. السابق، ص٤٥٦.

٨١. انظر: الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج١، ص٤٢. و الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، ص١٩، حاشية ٤.

المخطوطات كذلك دون الإشارة في كلّ مرة إلى أنّها جاءت في طبعة الأستاذ محمد محيي الدين عبدالحميد مقتصرة على موطن الشاهد"[٨٢].

وهذه أحكام ينقصها الواقع وأوّل ما أذكره أنني أحصيت ثلاثة وثمانين شاهداً نحويًا شعريًا في طبعة محمد محيي الدين ورأيتها كاملة الشطرين أعني كلّ بيت منها ورد كاملاً بشطريه بَلْه أبيات مشطور الرجز، لأنّ المشطور يعدّ بيتًا ويجوز أن يعدّ نصف بيت، وقد نصّ أهل العروض على ذلك حين صرّحوا أنّ تفعيلة العروض في المشطور هي تفعيلة الضرب باعتبارين[٨٣]، وعلّق محمد محيي الدين على بيتين من مشطور الرجز لرؤبة فقال: "هذا بيت من الرجز أو بيتان من مشطوره"[٨٤].

والقصد من هذا كلّه أنّ الأبيات التي ورت تامة في نشرة محمد محيي الدين عبدالحميد كثيرة، فلا يصحّ أن يقول المحقق إنّها وردت مقتصرة على موطن الشاهد، يضاف إلى هذا أنّ الأصل هو التّقيد بما فعله المؤلف من غير زيادة أو نقصان ويدلّ على أنّ ابن هشام لم يورد شواهده النّحوية الشعرية كلها كاملة.

---

٨٢. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق صالح حمودة، ص٢٥.

٨٣. انظر: الخطيب التبريزي، يحيى بن علي (ت٥٠٢هـ/ ١١٠٩م)، **الكافي في علم العروض والقوافي**، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ص٧٩، ومتولي، حميد بدير، **ميزان الشعر**، دار المعرفة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٠م، ص٧٨، ص ص١٥٣-١٥٥. أنيس، إبراهيم (ت١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م)، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٥م، ص١٣٢، و محمود، مصطفى، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط٨، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م، ص٦٤.

٨٤. الأنصاري، أوضح المسالك على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، ص٢٦١، الشاهد ١٤٥، حاشية ٤.

ما قاله خالد الأزهري في سياق بيان منهجه في كتابه قال: "كمّلْتُ بيت كلّ شاهد مما اقتصر على شطره وعزوته إلى قائله إلّا قليلاً لم أظفر بذكره"[٨٥].

ويتردد في حواشي محمد محيي الدين عبدالحميد على كتاب أوضح المسالك العبارات التّالية: هذا صدر بيت تمامه كذا وكذا، أو هذا عجز بيت تمامه كذا وكذا،[٨٦] أو هذا قطعة من بيت تمامه كذا وكذا[٨٧]، وفي بعض الأحيان لا يقتصر على إتمام الشاهد الذي ورد مختصراً بل يضيف إليه أبياتاً أخرى تابعة للقصيدة التي ورد فيها الشاهد.[٨٨]

وهذه أدلة وشواهد ساطعة على أنّ الشواهد التي وردت مختصرة هي من فعل المؤلف ابن هشام الأنصاري لا من فعل محمد محيي الدين عبدالحميد، ويدل ذلك أنّ المحقق صالح حمودة يتمم بعض الشواهد استناداً إلى نسخة أو نسختين خلافاً لما قاله من أنّ جميع النسخ أوردت الشواهد كاملة[٨٩]، وأحياناً لا يتمم الشاهد.[٩٠]

---

٨٥. الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ج١، ص٤.

٨٦. انظر أمثلة على هذا الحواشي الواقعة في: ج١، الصفحات: ٤٩، ٢٠٨، ٢١١، ٢١٤، ٢٥٢، وج٢، الصفحات: ١٨٨، ١٨٩، ١٩٦.

٨٧. انظر: ج١، الصفحات: ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ٢١٠، ٢١٩، ٢٥٩، وج٢، الصفحات: ١١، ٩٤، ١٤٠، ١٨٦.

٨٨. انظر: ج١، الصفحات: ١٩، ٤٢، ٣٠، ٣٨، ٣٣، ٢٦١، ٣١٠، ٣١١.

٨٩. انظر مثلاً: ص٤١، حاشية ٣، وانظر: ص٧٢، حاشية ١، وص١١١، حاشية ٥، وص١١٦، حاشية ١، وص٥٣٦، حاشية ٧، وص٥٣٨، حاشية ٧.

٩٠. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٤٨، والشاهد هو: خالط من سلمى خياشيم وفا، وص١١٤، والشاهد هو: من لدُ إلى إتلائها، وانظر ص٥٣٦ والشاهد فيها: عيائيل أسود ونُمرُ.

وهذه شواهد قوية دالة على أنّ أحكام صالح حمودة لا أساس لها من الواقع وأنّ دراية المحقق بالمبادئ الأولية في علم التحقيق أو فن التحقيق القائمة على القراءة الباصرة الدقيقة للنص ضعيفة والتحقيق كما سلف أمر صعب وعسير يحتاج إلى صبر وتحرٍّ للحقيقة بصورة بالغة وتوخٍّ للأمانة وطول تأمل في بطون الكتب والنّأي عن لغة الدعاية والإعلان والتسويق.

المبحث الرابع: الحواشي وتخريج القراءات والأحاديث

تختلف حواشي محمد محيي الدين عبدالحميد عن حواشي صالح حمودة اختلافاً بيناً فالشواهد الشعرية أعطاها محمد محيي الدين عبدالحميد عنايته التّامة منه والأمثال فهو يقف عند ما لا بدّ من الوقوف عنده، ومحيي الدين أغنى أوضح المسالك بفوائد نحوية هي خلاصة تجربته وزبدة علمه الغزير بوعي تام، ودقة بالغة، ومهارة محكمة.

أمّا صالح حمودة فقد ترك الشواهد الشعرية من غير تخريج لأنّه يعلم أنّ محيي الدين وفّاها حقّها فكتم شهادة بحقّ محيي الدين كان جديراً به أن يظهرها، وأمّا القراءات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة فإنّ تخريجه لها دون عمل علي حسين البواب، وقد تقدم أنّ البواب نشر كتاباً سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٣م وسمه بـ"تخريج القراءات القرآنية والأحاديث الشريفة في كتاب أوضح المسالك"، وهو عمل أوفى وأدق وأعمق وأكثر جدية من عمل صالح حمودة، ولو أنّ صالح حمودة اطلّع عليه لأغناه عن عمله، وكان حقيقاً بصالح حمودة أن يطّلع عليه لأنّ كتاب البواب نشر سنة ١٩٨٣م أي قبل اثنتين وثلاثين سنة من نشر أوضح المسالك بتحقيق صالح حمودة.

ومن الأمثلة الدالة على دقة البواب وشمول عمله ما وقع ص١٤٠ من كتاب أوضح المسالك حيث علّق صالح حمودة على قراءة بعضهم:

﴿إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِيِّۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ صَلُّواْ عَلَيْهِ وَسَلِّمُواْ تَسْلِيمًا﴾ (الأحزاب:٥٦)، برفع ملائكة قال صالح حمودة: "هذه قراءة ابن عباس وأبي عمرو في رواية" حاشية ١ ص١٤٠.

ووقع في كتاب البواب: "وقد ذكر ابن خالويه في الشواذ عن عبدالوارث عن أبي عمرو قراءة: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ﴾ برفع الملائكة، ويخرج الرفع على أنّه عطف على محل إنّ واسمها، أو على محل اسم إنّ وحدها. ووجهته عند البصريين أن يحذف الخبر لدلالة يصلون عليه، أي: إنّ الله يصلّي على النبي وملائكته يصلون"[٩١].

ثم وثّق البواب هذا كلّه برده إلى الشواذ لابن خالويه، والبحر لأبي حيان، والكشاف للزمخشري في حين ترك صالح حمودة تعليقه من غير توثيق.

وثمة أمثلة أخرى يمكن الرجوع إليها والموازنة بين عملي صالح حمودة، وعلي البواب ليقف القارئ على أنّ عمل البواب أوفى وأشمل وأدق توثيقًا.[٩٢]

أمّا الفوائد النّحوية التي أوردها صالح حمودة فهي فوائد منقولة من مصادرها نقلاً، وليست خلاصة لتجربة علمية مكينة وآية ذلك ما صرّح به نفسه في صدر تحقيقه قال: "إدراج حواشٍ من كلام المؤلف نفسه في كتبه الأخرى –يعني

---

٩١. البواب، علي حسين، **تخريج القراءات القرآنية والأحاديث الشريفة في كتاب أوضح المسالك لابن هشام**، دار الفرقان، عمّان، ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٣م، ص٢١.

٩٢. انظر: الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، حواشي الصفحات: ٩٧، ١١٣، ٥٤٤، ٥٤٦، ووازن بما جاء في كتاب علي البواب، تخريج القراءات القرآنية والأحاديث الشريفة في كتاب أوضح المسالك لابن هشام، ص ص٥٩-٦٠، ص٧٠، وص٧١.

ابن هشام– تُفَصِّل مجمله، وتقيد مطلقه، وتحلّ مقفله، وتشير إلى تطور المؤلف النّحوية، وهي فائدة تعقد لها الخناصر، ويعضّ عليها بالنواجذ"[٩٣]، واعتمد المحقق أيضاً على شرح الأزهري المعروف بالتصريح، وعلى حاشية ياسين الحمصي[٩٤].

ومن الأمثلة على ذلك ما نقله عن اللقاني في الحاشية (٥) صفحة ٦١، وثمة حواشٍ تفتقر إلى الدّقة والفائدة من ذلك ما ورد في ترجمة أبي العلاء المعرّي (ت٤٤٩هـ/ ١٠٥٦م) من افتقار للدقة قال المحقق في الحاشية الثانية الصفحة ١٠٣: "فلمّا رجع إلى المعرّة لزم بيته وامتنع من أكل اللحم، واحتوى شعره على كفريات جلية فرماه العلماء بالإلحاد ومنهم صاحبنا ابن هشام ... ونافح عنه ابن العديم في مصنف مفرد مدعياً أنّ أشعاره في ذلك مدسوسة عليه، ومحمود شاكر من المعاصرين، وتوفي سنة ٤٤٩هـ"، ووثق المحقق هذه الترجمة من بغية الوعاة ج١، ص٣٠٠.

وعدت إلى كتاب بغية الوعاة الطبعة الأولى ج١، ص٣١٥-٣١٧، وهي الصفحات المعقودة لترجمة أبي العلاء المعرّي فوجدته يقول فيه كلاماً حسناً قال: "غزير الفضل، شائع الذكر، وافر العلم، غاية في الفهم، عالماً باللغة، حاذقاً بالنّحو، جيد الشعر، جزل الكلام"[٩٥].

أمّا عقيدة المعرّي فلم يتعرض لها إلّا بقوله: "وقد اختلف العلماء في شأنه. أمّا الذهبي فحكم بزندقته. وقال السلفي: أظنه تاب، وقال ابن العديم في كتابه:

---

٩٣. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: صالح حمودة، ص٢٤.

٩٤. السابق، ص ص٢٤-٢٥.

٩٥. السيوطي، بغية الوعاة، ج١، ص٣١٥.

دفع التّجري على أبي العلاء المعرّي كان يرميه أهل الحسد بالتعطيل، ويعملون على لسانه الأشعار"[٩٦].

وذكر السيوطي عن ياقوت قال: "قال ياقوت: وكان متهمـًا في دينه، يرى رأي البراهمة لا يرى أكل اللحم، ولا يؤمن بالبعث والنشور، وبعث الرسل"[٩٧].

فالسيوطي ناقل، ولم يرجح رأيـًا وإنّما قال: اختلف العلماء، ولم يقل رماه العلماء بالإلحاد كما قال المحقق، كأنّ العلماء أجمعوا على ذلك، ولم يصف كلام ابن العديم بأنّه ادّعاء كما قال المحقق مدعيـًا، ولم يقل واحتوى شعره على كفريات جلية كما قال المحقق، فالذين رموه بالزندقة أو الاتهام في عقيدته والشكوك الذهبي وياقوت والصفدي، وفي سياق ترجمة أبي العلاء المعرّي المنقولة عن السيوطي ذكر المحقق محمود شاكر بأنّه نافح عن المعرّي وهذا حق لكنّه لم يذكر أين نافح عنه، والجواب في كتاب أباطيل وأسمار. ويوحي ذكر محمود شاكر في سياق الترجمة أنّ السيوطي ذكر محمود شاكر، وهذا خلط وعدم دراية بأصول التوثيق.

وإذا كان المحقق غير راضٍ عن أبي العلاء المعرّي فإنّ في مكنته أن يكتب عنه بحثـًا أو كتابـًا وليس هذا المكان بالمكان الذي نحكم فيه على عقائد الناس، لأنّ ترجمة الأعلام في كتاب محقق ترمي إلى التّعريف بالعلم في سطور مختصرة.

أمّا الحواشي التي ساقها المحقق ولا فائدة منها فأكتفي بسرد مثال واحد عليها وهو ما وقع في الحاشية الثالثة الصفحة ٥٤ تعليقـًا على قول ابن هشام: "الجمع بألف وتاء مزيدتين كسر (هندات) و(مسلمات) فإنّ نصبه بالكسرة نحو خلق الله

٩٦. السيوطي، بغية الوعاة، ج١، ص ص٣١٦-٣١٧.

٩٧. السابق، ج١، ص٣١٦.

السموات"[٩٨]. قال المحقق: "السموات منصوب بالكسرة على أنّه مفعول به عند الجمهور، ومفعول مطلق لبيان النوع عند الشيخ عبدالقاهر الجرجاني، ومحمود الزمخشري وأبي عمرو بن الحاجب، وصوّبه الموضح في المغني [ص٦٠] ووضحه بأن قال: المفعول به ما كان موجوداً قبل الفعل الذي عمل فيه، ثم أوقع الفاعل به فعلاً، والمفعول المطلق ما كان الفعل العامل فيه هو فعل إيجاد وإن كان ذاتاً، لأنّ الله موجدٌ للأفعال والذوات جميعاً"[٩٩].

وأظن أنّ هذه الحاشية لا فائدة منها لأنّ رأي الجمهور هو الذي عليه المعوّل، والرأي المفرد لا يعوّل عليه وإن كان صادراً عن إمام جليل، يضاف إلى ذلك أنّ ابن هشام في كتبه النّحوية لا يرى هذا الرأي وإنّما ذكره في مغني اللبيب من غير أن يؤسس عليه رأيه في المفعول المطلق وكنت آمل من المحقق أن يعلق على هؤلاء العلماء بأنّهم ذكروا شيئاً وهو فعل الإيجاد وأغفلوا أشياء أخر وهي أنّ من شرط تحقق المفعول المطلق أن يكون مصدراً مؤكداً لعامله أو مبيناً لنوعه أو عدده[١٠٠].

وهذه الشروط غير متوافرة في السموات وهي كما هو معروف جمع بألف وتاء مزيدتين (جمع مؤنث سالم) وإن كان فعل الإيجاد متحققاً في الجميع.

واضح مما قدمناه أنّ صالح حمودة قد أخلّ في تحقيقه من جهة المتن حيث أدخل فيه ما لا ينبغي أن يدخل، واعتمد نسخاً من غير أن يفحصها فحصاً دقيقاً،

٩٨. الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق صالح حمودة، ص٥٤.

٩٩. السابق، ص٥٤، حاشية٣.

١٠٠. السابق، ص٢٠٢.

وأخلّ كذلك بتتمات التحقيق أو مكملاته فأغفل تخريج الشواهد النّحوية الشعرية ولم يعط القراءات القرآنية والأحاديث الشريفة حقها من التّخريج، وقصّر في متابعة ما تخرجه مطبعة التّراث ففاته أن يطلع على كتاب تخريج القراءات القرآنية، والأحاديث الشريفة في كتاب أوضح المسالك لعلي البواب وأغفل الفهارس الفنية مثل: فهارس الآيات والأحاديث والأعلام والشعر، والأماكن كما أغفل ثبت المصادر والمراجع، ولم يثبت غير فهرس المحتويات، وأثقل الكتاب بحواش منقولة باللفظ عن غيره، وليست خلاصة لتجربته العلمية، فضلاً عن حواشٍ قليلة النفع فالتحقيق صبر وعلم وأمانة ودقة، وفي الختام أرجو من الله التوفيق، وأسأله السداد في القول والعمل.

خاتمة:

توصل البحث إلى عدة نتائج هي:

١-لا يمنع من حيث المبدأ أن يعاد تحقيق كتاب ما بشرط وجود مسوّغات مقنعة من مثل: كثرة الأخطاء في الطبعة الأولى، أو وجود نسخ خطية للكتاب لم تتوافر في الطبعة الأولى.

٢- تصرف المحقق بالنّص وأدخل فيه ما ليس منه وذلك غير جائز البتة عند العلماء الذين برعوا في تحقيق النّصوص.

٣ - فارق المحقق قواعد التحقيق فلم يتخذ واحدة من النسخ الخطية الثلاث التي عثر عليها أصلاً يعتمد عليه وأخذ يضيف في المتن ما وجده زائداً وقد يكون الزائد من فعل النساخ أو من تعليقات قرّاء هذه النسخ.

٤ - الأخطاء التي رصدها المحقق في الطبعة السابقة لا تتجاوز ستة كما توهم، أخطأ في بعضها وبعضها يرتد إلى الخطأ الطباعي وهذا كله لا ينهض مسوغاً لإعادة التّحقيق.

٥- لم يقم المحقق بوصف تفصيلي للنسخ ولم يقم كذلك بالمقابلة بين نسخ الكتاب الخطية ونسخه المطبوعة.

٦- لغة المحقق أقرب ما تكون إلى لغة الدّعاية والإعلان مما أفضى به إلى تناقض في أحكامه فهو يصف محمد محيي الدين بالعالم والعلّامة الفذّ المنقطع النّظير النّحوي الأريب ثم يتهمه في أمانته.

٧- خلت هذه الطبعة من جميع الفهارس الفنية مثل: فهارس الآيات والأحاديث والشعر والأعلام بل خلت من ثبت للمصادر والمراجع، ولا يوجد من الفهارس سوى فهرس المحتويات ومع ذلك يقول في صدر التحقيق: بأنّ هناك نهضة عارمة في تحقيق النصوص.

٨- يفتقر المحقق إلى الدّقة في أحكامه وقد أطلق أحكاماً عديدة لا تثبت عند النّقد والتّمحيص.

صور لغوية جمالية
من القرآن الكريم والشعر الجاهلي

خليل الرفوع(*)

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تجلية بعض الدلالات الفنية لآيات قرآنية بوساطة سياقها وربطها لغويًا وأسلوبيًا ودلاليًا بالشعر الجاهلي لفهم معناها، والوقوف على جمالياتها؛ فقد ذهب المفسرون في شرحها من قبل إلى تفسيرات منزوعة من سياقها الأدبي وما في الشعر الجاهلي من دلالات.

تنزَّل القرآن الكريم على سنن العرب في التعبير بعد أن اكتمل نضوج العربية بيانًا وجمالاً؛ لذا لم يُلْحَظْ أن العرب، خاصة الشعراء آنذاك، استنكروا لغة القرآن، بل ذهبوا في تعليل رفضهم للدين الجديد مذاهب ليس لها علاقة بغرابة ألفاظ القرآن، فهو يعلو ولا يُعلى عليه، ولم يُروَ أنه استعصى عليهم فهمه أو أنهم طعنوا في نظمه، فقد كان لسانًا عربيًا مبينًا، جاء بلغة مفهومة من حيث المعنى المباشر وما وراء ذلك المعنى. ويحاول هذا البحث رصد أبيات شعرية من الشعر الجاهلي تضمنت ألفاظًا تحمل دلالاتٍ وصوراً فنية توافقت مع ألفاظ القرآن من بعد؛ ولعل ذلك دليل على تأكيدِ القرآنِ سُمُوَّ لغة الشعر ودورها مع القرآن في تأسيس العقل العربي وبنائه.

الكلمات المفتاحية: اللفظة، الصورة، التفسير، الشِّعر الجاهلي، العصر الجاهلي.

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة القاسمية، الإمارات العربية المتحدة.

تاريخ تسلّم البحث ٢٧/ ٣/ ٢٠٢٢م وتاريخ قبوله للنشر ١٦/ ١/ ٢٠٢٣م.

Linguistically Impressive Imagery in the Holy Qur'ān and Pre-Islamic Poetry

By Khaleel Alrfooh

Abrstract

This study aims to clarify some technical implications real-time Quran verses through their context and linking them linguistically and stylistically and semantics of pre-Islamic poetry to understand its meaning, and to stand on the its aesthetics, and the commentators have gone before in explaining it to interpretations stripped from its literary context and what is in poetry ignorant of semantics.

The Holy Qur'an was revealed on the ways of the Arabs in expression after the maturity of Arabic was completed in terms of clarity and beauty, so it was not noticed that the Arabs, the characteristic of poets at that time, denounced the language of the Qur'an, but went to justify their rejection of the new religion with doctrines that have nothing to do with the strangeness of the words of the Qur'an, as it is superior and not above it. It is said that it was difficult for them to understand it or that they challenged its systems, for it was a clear Arabic tongue, so it came in an understandable language in terms of the direct meaning and beyond that meaning. Perhaps this is evidence of the Qur'an's affirmation of the transcendence of the language of poetry and its role with the Qur'an in establishing and building the Arab mind.

Keywords: Vocabulary, Imagery, Exegesis, Pre-Islamic Poetry, Pre-Islamic era.

تنزَّل القرآن الكريم على العرب أهل البيان فصاحةً وبلاغةً ولم يألوا جهداً في فهمه على الوجه الذي أنزل فيه، ولم يسألوا عن دلالات مفرداته لأنه جاء على سَننهم في التعبير اللغوي المُمثل بالشعر الجاهلي، بل كانوا من دهشة شعورهم بجمال بيانه أن اضطربوا في وصفه مترددين بين شعريته وسحره وسجعه فتقوَّلوا في ذلك بعض الأقاويل، ومنها الدعوة إلى عملين اثنين أثناء استماع أي امرئ منهم أو من غيرهم له، ألَّا يسمعوا للقرآن وأن يشوشوا على من يريد سماعه ﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَسۡمَعُواْ لِهَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ وَٱلۡغَوۡاْ فِيهِ لَعَلَّكُمۡ تَغۡلِبُونَ﴾ (فصلت: ٢٦). ولم نسمع أن أحداً من العرب استصعب كلمة أو آية منه، بل كان بعضهم يقف بجدار بيت الرسول -صلى الله عليه وسلم- يسترقُ السمع إليه وهو يصلي بالليل في بيته[1]، ويتبع هذا البحث المنهج التحليلي الفني للمقارنة بين صورة اللفظة في القرآن الكريم والشعر الجاهلي وفق السياق البياني الذي وردت فيه للوصول إلى الدلالة التصويرية الدقيقة بعيداً عن التفسيرات التاريخية أو المعجمية، ولعل هذا ما تسعى إليه الدراسة بعد سنين من تعالق كاتبها مع النصوص تأويلاً ونقدًا دون الاتكاء على دراسات لم تربط بين الصورة اللغوية في القرآن والشعر الجاهلي، وثمة دراسات سابقة تتوافق من حيث الفكرة مع موضوع الدراسة لكنها تختلف من حيث التحليل للصورة الفنية للفظة مقارنة مع الشعر الجاهلي، ومن تلك الدراسات: التفسير اللغوي للقرآن الكريم لمساعد بن سليمان الطيار[2]، والشاهد

١. وهم: أبو جهل وأبو سفيان والأخنس بن الشريق. انظر: ابن إسحاق، محمد بن إسحاق المطلبي (ت١٥١هـ/ ٧٦٨م)، **السير والمغازي**، تحقيق: سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م، ط١، ص ص١٨٩-١٩٠.

٢. دار ابن الجوزي، السعودية، ط١، ١٤١٠هـ.

الشعري في تفسير القرآن الكريم لعبدالرحمن بن معاضة الشهري[٣]، والتطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم دراسة دلالية مقارنة لعودة خليل أبو عودة[٤].

صور لغوية جمالية من القرآن الكريم والشعر الجاهلي:

ما لَها من فَواق: ذكرت كلمة فَواق في قوله تعالى: ﴿وَمَا يَنظُرُ هَٰٓؤُلَآءِ إِلَّا صَيۡحَةٗ وَٰحِدَةٗ مَّا لَهَا مِن فَوَاقٖ﴾ (ص: ١٥)، وفواق الناقة: ما بين الحلبتين[٥]، فحينما تحلب الناقة الحلبة الأولى ينتظر الحالب تجمع اللبن في ضرعها ليحلبها ثانية، فاللبن ما بين الحلبتين هو الفواق ثم استخدم فنياً للزمن ما بين الحلبتين، وقد ذهب المفسرون مذاهب مختلفة في تفسيرها[٦]؛ إذ قيل إنها: ما لها من رجوع، أو ما لها من مثنوية، اللبن ما بين الحلبتين، ما لها من ارتداد، ما لها من رجوع، ما

٣. مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٢٩هـ.

٤. مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م.

٥. ابن منظور، محمد بن مكرم (ت٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٨م، مادة فوق.

٦. الطبري، محمد بن جرير (ت٣١٠هـ/ ٩٢٢م)، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، ٢٤ج، نسخة مصورة عن تحقيق: محمود محمد شاكر، دار التربية والتراث، مكة المكرمة، ج٢١، ص ص١٦١-١٦٢، الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (ت٥٣٨هـ/ ١١٤٣م)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٤ج، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٤٠٧هـ، ج٤، ص٧٦. القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري (ت٦٧١هـ/ ١٢٧٣م)، **الجامع لأحكام القرآن**، ٢٠ج، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤م ج١٥، ص١٥٦. ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي (٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م)، **تفسير القرآن العظيم**، ٩ج، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ج٧، ص٤٨.

للمشركين من رجوع، لا إفاقة من العذاب، لا يفوقون من العذاب، لا يفوقون من راحة؛ ولقد جاءت هذه الآية بعد توعد الله لكفار مكة وتذكيرهم بعقاب الأمم التي كذبت الرسل وهم قوم نوح وعاد وفرعون ذي الأوتاد وثمود ونوح وأصحاب الأيكة فجاءت هذه الآية لتربط بين من كفر وكذب الرسل وجميعهم غير مؤمنين، فهل ينظر كفار مكة إلا صيحة واحدة من غير ترقب تأخذهم فجأة فهم لا ينتظرون الصيحة ولهذا قال الله ينظر ولم يقل ينتظر، ففي معرض الحديث عن غير المؤمنين يستخدم القرآن ينظر كقوله تعالى﴿ هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا ٱلسَّاعَةَ أَن تَأْتِيَهُم بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾ (الزخرف: ٦٦). وقوله: ﴿فَهَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا ٱلسَّاعَةَ أَن تَأْتِيَهُم بَغْتَةً فَقَدْ جَآءَ أَشْرَاطُهَا ۚ فَأَنَّىٰ لَهُمْ إِذَا جَآءَتْهُمْ ذِكْرَىٰهُمْ﴾ (محمد: ١٨).

وفي الحديث عن المؤمنين تُذْكَرُ كلمةُ ينتظر، كقوله تعالى: ﴿مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا۟ مَا عَٰهَدُوا۟ ٱللَّهَ عَلَيْهِ ۖ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُۥ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ ۖ وَمَا بَدَّلُوا۟ تَبْدِيلًا ﴾ (الأحزاب: ٢٣). ويقول عن الرسول -عليه الصلاة والسلام-: ﴿فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ وَانتَظِرْ إِنَّهُم مُّنتَظِرُونَ﴾ (السجدة: ٣٠).

فهي صيحة واحدة لأنهم لا ينتظرون الثانية، وجاءت كلمة فواق مناسبة لسياق الآية وما قبلها، وهي الدلالة ذاتها في الشعر الجاهلي، يقول الأعشى مُعبِّراً عن اجتماع اللبن في ضرع الناقة وهو الفيقة، فقد استعدت لترضع فصيلها الرضعة الثانية، وهذا هو المعنى اللغوي للفظة[٧] (البسيط):

حتى إذا فِيقَةٌ في ضَرعِها اجتمعتْ جاءتْ لِتُرْضِعَ شِقَّ النفسِ لوْ رَضَعَا

٧. الأعشى، ميمون بن قيس (ت٧هـ/ ٦٢٩م)، **الديوان**، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠م، ص١٠٥. شق الشيء: نصفه والقطعة منه، والمعنى هنا: ولدها. والبيت من قصيدة في مدح هوْذَة بن علي الحنفي.

واستعار امرؤ القيس اللفظة فنيًا لتصوير تجمع الماء في جو السماء، فالسحب تسحُّ المطر ثم يسكن قليلاً ثم تسح ثانية وذلك أغزر؛ لهذا يقلب السيلُ رؤوس الأشجار المعمرة بعد أن ينزع جذورها من الأرض، فما بين السحّين بمنزلة الفيقة، يقول فيما سببه البرقُ ضحًى من سيول جارفة[٨] (الطويل):

وأضحى يَسُحُّ الماءَ عن كلِّ فِيْقَةٍ يَكُبُّ على الأذقانِ دوحَ الكَنَهْبَلِ

وقد استعار الحطيئة الفواق فنيًا لتصوير ما بين النزعين قبيل الموت، يقول في هجاء مَنْ عاده ظانًّا به الموت إذ تظاهر بنزاع روحه خشية أن يعطي الحطيئةَ المال وحينما رآه على تلك الصورة تهلل المهجوُّ وفرِح[٩] (الطويل):

تشاغَل لمَّا جئْتُ في وجهِ حاجتي وأطرقَ حتى قلتُ قدْ ماتَ أو عسَا
وأجمعْتُ أنْ أنعَاهُ حِينَ رأيتُه يفُوقُ فُواقَ الموتِ حتى تنفَّسَا
فقلتُ له لا بأسَ لستُ بعائِدٍ فأفرخَ تعلوه السَّمادِيرُ مُبْلِسَا

فقد استخدمت فواق عند الأعشى بمعناها الحقيقي، وفنيًا عند امرئ القيس والأعشى، وفي الآية (ما لها من فواق) استخدمت فنيًا بمعنى رمزي كما يفهمها العرب، فتلك الصيحة ستكون واحدة لا تعقبها أخرى فلن يسلم من هولها أحد.

---

٨. امرؤ القيس (ت٨٦ق.هـ/ ٥٤٠م)، **الديوان**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٥٨م، ص٢٤. الدوح: الكثيرة الأغصان والورق. الكنهبل: ما عظم من شجر العضاه.

٩. الحطيئة، جرول بن أوس (ت٥٤هـ/ ٦٧٤م)، **الديوان برواية وشرح ابن السكيت**، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص١٢٣. تشاغل: أظهر الاهتمام بأشياء تمنعه من النظر إليه. أطرق: نكس رأسه إلى الأرض. أجمعتُ: قررت. أفرخ: تهلل وعادت إليه الروح من جديد. السمادير: ما يتراءى للإنسان عند السكر. مبلس: مندهش متحير.

عَجِّلْ لنا قِطَّنَا: ومن المفردات التي استخدمت في القرآن الكريم والشعر الجاهلي "القِطُّ"، وقد وردت في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا رَبَّنَا عَجِّل لَّنَا قِطَّنَا قَبْلَ يَوْمِ الْحِسَابِ﴾ (ص: ١٦) وذهب المفسرون تفسيرات كثيرة في بيان دلالة الكلمة[١٠]، فقالوا إنها جاءت في سياق سخرية المشركين واستهزائهم بالدعوة الجديدة، وإنها تعني: العذاب في الآخرة، والعذاب في الدنيا والآخرة، النصيب والجزاء من خير وشر، الحظ من العذاب أو قسم من العذاب العاجل، المنازل من الجنة، النصيب من الجنة، الرزق.

والقِطُّ في اللغة محددة الدلالة في الشعر الجاهلي، وفي ضوء تلك الدلالة تفهم اللفظة ضمن سياقها، وهي لا تخرج عمّا توافق عليه ثلاثة شعراء باختلاف السياقات الشعرية، فمعناها اللغوي العام عند جميع المعجميين: القطع عرضًا، وأما القطع طولاً فهو القدّ[١١]، بيد أن دلالتها الأدبية في الشعر الجاهلي: الصحيفة المكتوبة التي تتضمن النصيب من الجوائز والأرزاق لعمل أجراه من يُعْطَى تلك الجوائز، فهي بتعبيرنا المعاصر: كتاب تقدير يتضمن مكافأة مالية، هكذا وردت في الشعر الجاهلي قبل تنزل القرآن، يقول الأعشى شاكرًا النعمان بن المنذر ملك الحِيرة الذي أنعم عليه بالقُطُوط مختومة بختم الملك ومكتوب فيها الجوائز والهدايا التي قُسِّمَتْ لهم (الطويل):

ولا الملكُ النُّعمان يوم لقيتُه بأُمَّتِهِ يعطي القُطُوطَ ويأفِقُ[١٢]

---

١٠. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج٢١، ص١٦٥. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٤، ص٧٧. الجامع لأحكام القرآن، ج١٥، ص١٥٧. تفسير القرآن العظيم، ج٧، ص٤٨.

١١. لسان العرب، مادة قطط.

١٢. الأعشى، الديوان، ص٢٩. الأُمّة: النعمة.

ويقول المتلمِّس الضَّبْعي واصفًا ما صكَّه له الملك عمرو بن هند بأنه قط يوشك أن يضله، وذلك أن هذا الملك أعطى الشاعر المتلمس كتابًا لعامله في البحرين يوهمه أنه أمر له فيه بجائزة، لكن مضمون الكتاب أمرٌ بضرب عنق المتلمس فاستراب المتلمس فدفعه إلى من قرأه عليه فلما قرئ عليه رمى بالكتاب في النهر (الطويل):

وألقيتُها في الثَّنْي من جَنْب كافِرٍ كذلكَ أقْنو كلَّ قِطٍّ مُضَلِّل[١٣]

فظاهر القط أنه كتاب التقدير المدون فيه جائزة الشاعر، لكنه يتضمن أمرًا بقتله؛ لذا وصفه بأنه مضلل مهلك. وكذلك وردت الدلالة في بيت أُمَيَّة بن أبي الصَّلت بالمعنى نفسه لكنه أعم وأشمل مادحًا قبيلة إياد أن لهم أرضًا في العراق ولهم صكها والقلم الذي كتب به، يقول[١٤] (المنسرح):

قومٌ لهمْ ساحَةُ العراق إذا سارُوا جميعًا والقِطُّ والقَلَم

فجميع السياقات الدلالية تتظافر على دلالة واحدة للقِطِّ وهو الصَّكُّ المدوَّن في صحيفة لعطاء أو جائزة لمن يحمله، وفي ضوء هذا تُفْهَمُ دلالة القط في الآية بل في سياق سورة ص، وهي سورة مكية تحدثت في بداياتها عن جدال سادة (الملأ) مكة قبل الهجرة، فقد كانوا في عِزة وشِقاق، وأنهم عجبوا أن جاءهم منذر منهم

---

١٣. المتلمس الضبعي، جرير بن عبدالعزي (ت٤٣ق.هـ/ ٨٣م)، **الديوان رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٦٥. الثني: منثنى النهر. كافر: الخليج. أقنو: أجزي وأكافئ.

١٤. أمية بن أبي الصلت (ت٤هـ/ ٦٢٦م)، **الديوان**، جمع وتحقيق ودراسة: عبدالحفيظ السطلي، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٧٤م، ص٤٦٦.

فقالوا عنه ساحر كذاب، وجعل الآلهة إلهـًا واحداً، وكيف ينزل عليه الذكر من بينهم؛ لقد كانوا في خصومة عقلية مع الرسول صلى الله عليه وسلم، فهم لم يؤمنوا بالبعث ابتداء، لكنهم يؤمنون بالله كغيره من الآلهة ﴿أَجَعَلَ الآلِهَةَ إِلَهًا واحِدًا إِنَّ هَذا لَشَيْءٌ عُجابٌ﴾ (ص: ٥) ويجعلون معه آلهة أخرى تقربهم إليه زُلْفَى، لذا قالوا –ليس استهزاء أو سخرية إنما حقيقةً– ربنا عجل لنا قطنا، فهم يُقِرُّون به ربًّا خالقـًا لكنهم لا يؤمنون به إلهًا واحداً، ولقد عبر القرآن في أكثر من موطن عن ذلك ومن ذلك آيتان في سورة الزخرف، وهي مكية : ﴿وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ خَلَقَهُنَّ ٱلْعَزِيزُ ٱلْعَلِيمُ﴾ (الزخرف: ٩)، وقوله: ﴿وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَسَخَّرَ ٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُ ۖ فَأَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ﴾ (الزخرف: ٨٧)، فقد توجهوا للرب الخالق –وليس للرسول عليه الصلاة والسلام– أن يسرع في إعطائهم كتابهم الذي فيه ما يوعدون من جوائز مثوبة وتكريمـًا من عنده في الدنيا ولا ينتظرونها في الآخرة، لذا جاء الرد عليهم مباشرة من الله لرسوله صلى الله عليه وسلم ﴿ٱصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَٱذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُۥدَ ذَا ٱلْأَيْدِ ۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ﴾ (ص: ١٧).

فالقِطُّ ليس العذاب كما أنه ليس نصيبهم من الجنة، بل ما يريدونه من عطاء مسطور في كتاب يقرؤونه بأعينهم، ويلمسونه بأيديهم عاجلاً غير آجل بدلاً من انتظارهم الجزاء يوم الحساب، ولعل هذا يذكرنا بما طلبه الحواريون من عيسى بن مريم عليه السلام قائلين له هل يستطيع ربك أن ينزل علينا مائدة من السماء[١٥].

وما كان لمشركي مكة أن يؤمنوا حتى لو نزّل عليهم الوحي في كتاب أبيض فعاينوه، عنادًا وتصدية ﴿وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَٰبًا فِى قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ لَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾ (الأنعام: ٧).

١٥. سورة المائدة، ١١٣، ١١٤، ١١٥.

والقرطاس: ورق البَرْدِي، وذكر في الشعر الجاهلي في قول طرفة بن العبد يصف خدّ ناقته[١٦] (الطويل):

وخَـــدٍّ كقرطـــاس الشـــآمي ومِشْـــفَرٌ كسِـــبْتِ اليمـــانيِّ قِـــدُّهُ لـــم يُجَـــرَّدِ

فشبه بياض خدها ببياض القرطاس ويرجح ناصر الدين الأسد أن طرفة أراد بالقرطاس ورق البردي لا الجِلد؛ لأنه ذكره في مقابل السِّبت وهو جلد البقر المدبوغ بنبتة القَرَظ الذي شبه مشفرها به[١٧].

بَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً: يتجلَّى حدَّ الأربعين بوصفه خطًّا دقيقًا فاصلًا بين حياتين متضادتين يُفْتَرَضُ أن تكونا كذلك، يقول الله تعالى: ﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ إِحْسَٰنًا ۖ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا ۖ وَحَمْلُهُۥ وَفِصَٰلُهُۥ ثَلَٰثُونَ شَهْرًا ۚ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِىٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتَ عَلَىَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَىَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَصْلِحْ لِى فِى ذُرِّيَّتِىٓ ۖ إِنِّى تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّى مِنَ ٱلْمُسْلِمِينَ﴾ (الأحقاف: ١٥).

ويبدو من الآية الكريمة أن سنَّ الأربعينَ هو سن الاكتمال الفكري والنضوج العقلي الذي يجعل الإنسان أكثر اتزانًا، فيقبل على تذكُّر نِعَم الله عليه ويعمل الصالحات استعداداً للآخرة، ويسعى في إصلاح المجتمع الذي يعيش فيه، وفي هذا العمر يشعر الإنسان بأهمية تنشئة أولاده وإصلاحهم والخوف عليهم من الانحراف الأخلاقي وقد أسلم وجهَه ومَنْ اتبعَه لله، وفي الآية إشارة إلى الخط

١٦. طرفة بن العبد (ت٥٦ق.هـ/ ٥٦٩م)، **الديوان، شرح الأعلم الشَّنْتَمري**، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٣٧. المشفر من البعير كالشفة من الإنسان، السبت: جلود البقر الدبوغة. القد: النعل.

١٧. الأسد، ناصر الدين (ت١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م)، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، دار الجيل، بيروت، ط٧، ١٩٥٥م، ص٩٢.

الفاصل بين حياتين متكاملتين وهو قوله: حتى إذا بلغ أشدَّه، ولعلَّ هذا المبلغ هو سن الأربعين الذي ذكره الله في آيتين في وصف يوسف وموسى عليهما السلام، ففي يوسف قال الله تعالى: ﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُۥٓ ءَاتَيۡنَٰهُ حُكۡمٗا وَعِلۡمٗاۚ وَكَذَٰلِكَ نَجۡزِي ٱلۡمُحۡسِنِينَ﴾ (يوسف: ٢٢)، وفي موسى: ﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ ءَاتَيۡنَٰهُ حُكۡمٗا وَعِلۡمٗاۚ وَكَذَٰلِكَ نَجۡزِي ٱلۡمُحۡسِنِينَ﴾ (القصص: ١٤)، وزيادة الاستواء في وصف موسى في رأيي دلالة على استوائه في القوة وهو المعروف بأوصاف الشدة والغضب حينما يرى انحرافاً من قومه، أو من آل فرعون، وقد خاطبهم بقوله: ﴿وَإِذۡ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوۡمِهِۦ يَٰقَوۡمِ لِمَ تُؤۡذُونَنِي وَقَد تَّعۡلَمُونَ أَنِّي رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيۡكُمۡۖ فَلَمَّا زَاغُوٓاْ أَزَاغَ ٱللَّهُ قُلُوبَهُمۡۚ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلۡفَٰسِقِينَ﴾ (الصف: ٥)، فسن الأربعين هو سن النبوة عند النبيين، وهو كذلك عند رسولنا محمد صلى الله عليه وسلم، فقد تنزل عليه الوحي وكُلِّف بالرسالة في عمر الأربعين مما يعني أنه العمر الذي ينضج فيه العقل والجوارح ولا يعني هذا بالنسبة للأنبياء إلا الاستعداد التكويني لتقبل الرسالة وتبليغها، ويستثنى منهم يحيى وعيسى عليهما السلام اللذان وُلِدا نبيينِ ببشارةٍ من الله، فسن الأربعين عند الأنبياء هو بداية التبليغ، لكنه عند الشعراء اكتمال التجربة الشعرية، يقول سُحَيْم بن وَثِيل بن عمرو الرِّياحي[١٨] (الوافر):

وماذا يدَّري الشُّعراءُ منِّي وقدْ جاوزتُ حَدَّ الأربعينِ

وقد استشهدَ به كثير من النحويين؛ لأن النون فيه مكسورةٌ حسب رَوِيِّ القصيدة، فجُرَّتْ بالكسرة، ولم يُعَامَلْ معاملةَ جمع المذكر السالم الذي تكون

١٨. الأصمعي، أبو سعيد عبدالملك بن قُريب (ت٢١٦هـ/ ٨٣١م)، **الأصمعيات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٥، دار المعارف، مصر، ص١٩. يدَّري: من الفعل ادَّرى: ختل.

نونُهُ مفتوحةً وهو الأكثر شيوعًا، وقيل: إن كسرة النون هنا لغة من لغات العرب ويظهر لي أنها كُسِرَتْ لضرورة القافيةِ والرويِّ معًا، ويبدو من خلال البيت أن سنَّ الأربعينَ هي سنُّ اكتمال التجربة الشعرية والنضوج الفكري والعاطفي للشاعر، فبعد هذا العمر يميل للاستقرار والتوازن النفسي فما يريد أن يقوله شعراً قد قاله من قبلُ؛ لذا يكثر الشعراء بعد هذا الحد من تذكر الشباب والتحسر على أيام الصِّبا لتحقيق التوازن النفسي بين زمنين متضادين، فيغدو القول الشعريُّ مُعَارًا أو مكرورًا فالتوافق بين التحديد الشعري والقرآني لسن الأربعين، هو توافق بين رؤيتين متوافقتين في المعنى من حيث النضوج الفكري، ولا غرابة في ذلك فقد تنزل القرآنُ على سَنَنِ العرب في التعبير.

واشتعلَ الرأسُ شيبًا: من الآيات القرآنية التي اكتسبتْ جمالاً لفظيًا وفكريًّا قولُهُ تعالى على لسان زكريا: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾ (مريم: ٤)، وممنْ وقف عند هذه الآية اثنان من علماء البيان: أحدهما البلاغي عبدالقاهر الجرجاني الذي كُرِّرَ كلامُه عند البلاغيين والمفسرين، والآخر الأديب الناقد سيد قطب وهما من أكثر العلماء إحساسًا بالنص الأدبي تذوقًا وفهمًا وتعبيراً، وملخصُ رأي الجرجاني أن[١٩]: اشتعلَ قد استعير للشيب ليفيد اللمعانَ والشّمول في الرأس، ولفهم قيمة الاستعارة يمكن المقارنةُ من خلال التفريق بين العبارتين الآتيتينِ : اشتعلَ البيتُ نارًا واشتعلتِ النار في البيت، فالفرق بينهما كبير متنافرٌ، ففي الأولى: إفادة أن كلَّ شيء قد اشتعل في البيت، وأما الثانية فتعني أن نارًا قد اشتعلت لكن البيت لم يشتعلْ، ونظير هذه

١٩. الجرجاني، عبدالقاهر (ت٤٧١هـ/ ١٠٧٨م)، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص١٠٠-١٠٢.

الآية قوله تعالى: ﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾ (القمر: ١٢)، وقد أفادت أن الأرض كلها صارت عيونًا، وليس أن عيون الأرض تفجرت وحسب، فجمال الآيتين عند الجرجاني كامنٌ في نظم الكلمات وما فيهما من إعجاز انزياحي في الألفاظ "فالفصاحة لم توجب لها وحدها ولكن موصولاً بها الرأس معرفًا بالألف واللام ومقرونًا إليهما الشيب منكّراً منصوبًا"[٢٠].

وأما سيد قطب فيرى أن الجمال في هذه الحركة التخييليةِ السريعةِ التي يصورها التعبير في لحظة، فهي حركة تلمس الحسَّ وتثير الجمال وتشرك النظر والمخيلة في تذوق الجمال، فالحركة ممنوحة للشيب لكنها ليست له في الحقيقة، فقد نظر سيد قطب إلى أثرها في المتلقي وليس إلى تشابكها ألفاظًا ومعانيَ وسياقًا[٢١].

إن جمالية الآية تتأتى من خلال سياق المعنى والنظم معًا، فالحالة التي يعيشها زكريا عليه السلام توحي بأنه قد بلغ من الكِبَرِ مبلغًا لا تتحققُ معه استطاعةُ الإنجاب، إنه طور الضعف والشيب، فقد دعا ربَّه دُعاءً خَفِيًّا كيلا يسمعَه بنو إسرائيل فيحسبوه قد أصابته لوثة الكِبَرِ بخَرَفِها، إنها لحظة الاستحالة الواقعية في الإنجاب، وآياتُ ذلك: أن الوهن قد أصاب عظامه فأضحت عظماً واحدًا هشاشةً وضعفًا، وقد كان ذلك أمارةً داخلية أحسَّها هو وعاشها في أُخْرَة من عمره، ولا يخفى على كل ذي بصيرة أنَّ العظم الصُلبَ والترائبَ يخرج منهما الماءُ الدافق

٢٠. الجرجاني، عبدالقاهر ، دلائل الإعجاز، ص ص٤٠٢-٤٠٣.

٢١. قطب، سيد (ت١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م)، **التصوير الفني في القرآن الكريم**، دار الشروق، مصر، ط١٠، ٢٠١٣م، ص٣٣.

لخلق الإنسان، وهو ماءُ التوالد والحياة، والثانية: أن زوج زكريا كانت امرأةً عاقرًا لا تلد، أكانت نَصَفًا أم عجوزاً، وهذه الحالة يعرفها كلا الزوجين ومعهما بنو إسرائيل الذين كانوا يرقبونهما شماتةً وكُرْهًا في نبوة زكريا وإلا لَمَا دعا ربَّه تضرُّعًا وخوفًا من انقطاع ميراث النبوة في آل يعقوب النبي الجدّ، ولقد آمن زكريا بحتمية الاستجابة بعد أن رأى وسمع أختَ زوجه مريمَ البتول في المعبد يأتيها رزقها كل حين بإذن ربها، لتقول له: هو من عند الله، لقد تنبَّه زكريا إلى أهمية الدعاء، فأغرته حالة مريم بأن النبوة مظهر بشري لا يُستغنى فيه عن إظهار الضعف والحاجة؛ فحينئذ دعا زكريا ربه دعاء المُوْقِن باستجابة الله.

لقد قلنا من قبلُ إن وَهَنًا في العظم رافقه عُقْرُ زوجه، وقلنا إن وهن العظم إحساس حقيقي داخلي أحسه زكريا قد لا يحسُّه مَنْ يراه مانعًا من الإنجاب، بيد أن اشتعال الرأس شيبًا هو الدليل الملموس مشاهدَةً من الناس على استحالة الإنجاب، نعم، إن الشيب كما ذكر الجرجاني يفيد العموم والشمول، وكما ذكر سيد قطب يفيد جمالية التخيُّل في لحظة سريعة، لكنَّ ثمةَ استغراقًا كاملاً في الشيخوخة والضعف وإن شئتَ فقل العجز المبين، وآية ذلك: أن الاشتعال لم يكن في عظام الرأس المُسمَّاة جُمجمةً، بل كان في الرأس كله، أو في مُكَوِّناته، فروةً ووجهًا بما فيه من منابت الشعر: كالحاجبينِ والعينين والأذنين والمنخرين والخدَّين، ففي رأس زكريا كانت كل هذه الأعضاء قد اشتعلت شيباً، والاشتعال هنا لفظ مقتنصٌ من حركية النار التي تأكل كلَّ شيء لتحوِّلَه رمادًا، أو لنقل إنها تحيلُ الحياةَ فناءً، والصورة بهذا تتظافر مؤكدةً ضعفًا جسديًّا إن لم يكن ميْتًا فهو معطلٌ ساكنٌ، فقد عمَّ الشيبُ شعرَه وكساه بياضًا فاقعًا .

والسؤال المعروفُ جوابُه: أإذا رأينا رجلاً قد ابيضَّ شعرُ حاجبيه وأذنيه وأنفه ووجهه أيكون قادراً على الإنجاب وقد عقمتْ زوجُه! فليس المقصودُ بالاشتعال شعرَ فروة الرأس وحسب؛ لأن هناك مَنْ قد اشتعل رأسُه (أقصد فروة رأسه) وهو في ميعةِ الفتوة لمَّا تصبْه الشيخوخةُ بوَهَنِها، فلا يُحْكَمُ عليه بالعقم والضعف ظاهريًّا.

ولقد كانت البِشارةُ بحجم الدعاء، نبشرك بغلام اسمه يحيى ولمَّا يولدْ بعدُ، تلكمُ آية اشتعال الشيب في رأس زكريا وقد عبر عنها القرآن الكريم بتصوير بياني يكشف معاناة الأنبياء في الدعوة وقد أحيطوا بأقوام هم لنبوتهم كارهون، والحق أن زكريا لم يعرفِ العربية ولم يتكلم بها، لكن ألفاظ العربية نقلت حالتَه الفكرية والنفسيةَ والسلوكية والخطابية، وحينما تنزَّلَ القرآن بهذه الآية وبغيرها دُهِشَ العربُ من أسلوب لغوي بياني لم يسمعوه من قبلُ وإن دارَ شعراؤهم قريبًا من سَنَنِهِ تعبيرًا وتجويدًا وتصويرًا، ففكرة اشتعال الشيب شمولاً وسرعة في الرأس قد نُشِرتْ وأنشدتْ من قبلُ على لسان الشاعر لبيد بن ربيعة في قوله[٢٢] (الرمل):

إنْ تــريْ رأســيَ أمســى واضــحًا سُــلِّطَ الشــيبُ عليــه فاشــتعلْ

فرأس الشاعر قد سلط عليه الشيب فاشتعل، وكأن صراعًا بين الرأس والشيب قد أرهق الشاعر فكانت الغلبة فيه للشيب، وهي صورة تنبئ بضعف الشاعر وتحول القوة إلى ضعف مبين، وقد ارتبطت رقة العظم وضعفه بشيوع الشيب في الرأس؛ فالشاعر الحطيئة يصور تغطية رأسه بالشيب ويجعله مقرونًا برقة العظم لضيق العيش وهي صورة قريبة من حيث المعنى بالآية القرآنية، يقول[٢٣] (الوافر):

---

٢٢. العاملي، لبيد بن ربيعة (ت٤١هـ/ ٦٦١م)، **شرح الديوان**، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ١٩٧٦م، ص٥٢.

٢٣. الحطيئة، الديوان، ص١٧٥. أقتر: ضاق عيشه.

وقنَّعَنـــي القتيـــرُ خِـــمارَ شيـــبٍ ووَدَّعـــني الشبـــابُ ورقَّ عظمـــي

وغَدَوَا على حَرْدٍ قادِرين: ذُكِرَتْ هذه الآيةُ في وصف أصحاب الجنة "المَزْرَعَة" الذين أقسموا وعقدوا النيةَ ليصرمُنَّها مصبحين، وأن لا يدخلَنَّها عليهم في يومهم مسكين ليحرموهم من ثمارها ولا يستثنوا منهم أحداً، وقد طاف عليها طائف من الله وهم نائمون فأصبحت قبل أن يتحركوا إليها محروقة كالصريم "الليل البهيم"، فقد كانت العقوبة ليلاً قبل انطلاقهم إليها صباحًا ثم يقول الله تعالى في وصف غدوهم لجنتهم: ﴿فَتَنَادَوْاْ مُصْبِحِينَ ﴿٢١﴾ أَنِ ٱغْدُواْ عَلَىٰ حَرْثِكُمْ إِن كُنتُمْ صَٰرِمِينَ ﴿٢٢﴾ فَٱنطَلَقُواْ وَهُمْ يَتَخَٰفَتُونَ ﴿٢٣﴾ أَن لَّا يَدْخُلَنَّهَا ٱلْيَوْمَ عَلَيْكُم مِّسْكِينٌ ﴿٢٤﴾ وَغَدَوْاْ عَلَىٰ حَرْدٍ قَٰدِرِينَ ﴿٢٥﴾ فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوٓاْ إِنَّا لَضَآلُّونَ ﴿٢٦﴾ بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ﴾ (سورة القلم: ٢١-٢٧).

وسنقف بيانًا عند كلمة حَرْدٍ، فقد اختلف المفسرون[٢٤] في دلالتها، فقيل على: قدرة، غضب، جهد، طاقة، فاقة، أمر، حاجة، حنق، إمساك، منع لحق الله، انفراد، "لكنها في سياقها تدل على إعجاب بالقوة"[٢٥]، أو خيلاء القوة، فقد انطلقوا متناجين أن لا يدخلنها مسكين، وغدوا على كبر منتشين بما خلصوا له

٢٤. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج٢٣، ص ص٥٤٦-٥٤٩. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٤، ص٥٨٩. الجامع لأحكام القرآن، ج١٨، ص٢٤٣. تفسير القرآن العظيم، ج٨، ص٢١٤.

٢٥. انظر: الفراهي، عبدالحميد (ت١٣٤٩هـ/ ١٩٣٠م)، **مفردات القرآن (نظرات جديدة في تفسير ألفاظ قرآنية)**، تحقيق: محمد أجمل أيوب الإصلاحي، دار الغرب الإسلامي، الرياض، ط٢، ٢٠٠٢م، ص١٦٦. وفي الحاشية يستشهد المحقق بأشعار لجاهليين وإسلاميين وأمويين، ص ص١٦٦-١٧٠.

نجيًّا معتدِّين بقوتهم، وقد أُطْلِقَتْ صفةُ حرد في أصلها اللغوي على الأسد، يقول الأعشى[٢٦] (الطويل):

ومـــا مُخْـــدِرٌ وَرْدٌ عـــليه مهـــابةٌ أبـــو أشْـــبُلِ أمـــسى بخَفَّـــانَ حـــارِدا

واستخدمت في الشعر الجاهلي لوصف قوة وزهو: الخيل والجيش والمحارب في ساحة المعركة، يقول قَبيصة بن النَّصراني الجَرمي الطائي مصوراً حركة جياد الخيل وما يمور في داخلها من غضب وحرد[٢٧] (الرجز):

إذا جيـــادُ الخيـــل جـــاءتْ تَـــردِي مملـــوءةً مـــن غضَـــبٍ وحَـــرْدِ

ويصف الحُصين بن الحُمام المُرِّي كتيبة من جيش قبيلة محارب وهم في عجب من قوتهم[٢٨] (الطويل):

ولا غَـرْوَ إلا حـينَ جـاءتْ مُحَـاربٌ إلينـا بـألفٍ حَـاردٍ قـد تَكتَّبـا

---

٢٦. الأعشى، ديوانه، ص١٠٣. مخدر: مقيم في عَرِينه. ورد: لون أحمر يضرب إلى صفرة. خفان: موضع كثير الأسد. وتتكرر الصورة عند الشاعر الجُميح، منقذ بن الطماح في تشبيه زوجه حينما تواثبه باللبؤة التي تحمي جراءها بين الغِيل (الشجر الملتف) فلا يقرب منه أحد، فهي لذلك أكثر قوة وخيلاء يقول (البسيط):

أما إذا حَرَدتْ حرْدي فمجريةٌ جرداءُ تمنع غِيلًا غير مقروبِ

انظر: الضّبِّي، المفضل بن محمد (ت١٦٨هـ/ ٧٨٥م)، **المفضليات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ص٣٥.

٢٧. شيخو، لويس (ت١٣٤٦هـ/ ١٩٢٧م)، **شعراء النصرانية**، منشورات دار المشرق، بيروت، ط٤، ١٩٩١م، ص٩٥.

٢٨. المفضليات، ص٣١٧. تكتبا: صار كتيبة، وتكتَّب: تجمع.

وفي هذا المعني يقول يزيد بن الخذَّاق الشَّنِّي يهجو الملك النعمان بن المنذر ويتوعده فبعث إليهم النعمان كتيبة فاستباحتهم[٢٩] (أحذ الكامل):

فإذا بدا لكَ نحْتُ أثلتِنا فَعَلَيْكَهَا إن كنتَ ذا حَرَدِ

ويذكر جابر بن رألان السِّنْسِي الطائي أنه وقومَه لا يحتمون بالفارس الحادر في الحرب[٣٠] (البسيط):

قد يعلمُ القومُ أنا يومَ نجْدَتِهم لا نتَّقي بالكَمِيِّ الحَاردِ الأسَلا

فالحرد في الآية تتوافق دلالتها مع الشعر الجاهلي وهي: خيلاء القوة التي تجعل صاحبها شديد الزهو بنفسه غير مبال بالآخر، وكانت هذه حالة أصحاب الجنة.

والسَّماءِ ذات الحُبُك: هذه آية من سورة الذاريات، وردت في سياق قسم عظيم يقول الله تعالى: ﴿وَٱلذَّٰرِيَٰتِ ذَرۡوٗا ۝١ فَٱلۡحَٰمِلَٰتِ وِقۡرٗا ۝٢ فَٱلۡجَٰرِيَٰتِ يُسۡرٗا ۝٣ فَٱلۡمُقَسِّمَٰتِ أَمۡرًا ۝٤ إِنَّمَا تُوعَدُونَ لَصَادِقٞ ۝٥ وَإِنَّ ٱلدِّينَ لَوَٰقِعٞ ۝٦ وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلۡحُبُكِ ۝٧ إِنَّكُمۡ لَفِي قَوۡلٖ مُّخۡتَلِفٖ﴾ (الذاريات: ١ – ٨) ويكاد المفسرون يتفقون على أن الذارياتِ الرياحُ التي تذرو التراب[٣١]، وأن الحاملاتِ

٢٩. المفضليات، ص٢٩٦. نحت أثلتنا: نال من عزنا.

٣٠. المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن (ت٤٢١هـ/ ١٠٣٠م)، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧٢هـ، ص٦٠٩. وانظر: التبريزي، يحيى بن علي بن محمد الشيباني (ت٥٠٢هـ/ ١١٠٨)، **شرح ديوان الحماسة**، ٣ج، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٣٥٧هـ، ج٢، ص٨١.

٣١. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج٢٣، ص ص٣٩٠-٣٩١. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٤، ص٣٩٤. الجامع لأحكام القرآن، ج١٧، ص٢٩. تفسير القرآن العظيم، ج٧، ص٣٨٦.

السحبُ التي تحمل في بطنها أو على ظهرها الماء "وِقْرًا"، وأن الجارياتِ السفنُ، وأن المقسماتِ الملائكةُ، لكن العطف بالفاء ينبئ أن المقسَم به واحد وإلا لَعُطِفَ بالواو، فالمقسم به واحد وهو السحب التي تذرو الرياح أي تنقيها فتطرح الخفيف منها، يقول أوس بن حجر مصوراً سادة قومه إن "ذَرَا" ضَعُفَ أو هلك أحد منهم قام آخر[٣٢] (الطويل):

وإنْ مُقْـــرَمٌ مِنَّـــا ذَرَا حَـــدُّ نَابِـــهِ تَخَمَّـــطَ فِينَـــا نَـــابُ آخَـــرَ مُقْـــرَمِ

والحاملات هي نفسها الرياح التي تحمل السحب في ثناياها، فتجري بها في جوِّ السماء، وإذا السحب ثَقُلَت نزلت غيثًا مغيثًا ورزقًا مقسَّمًا، وبذلك تتوافق في الدلالة التصويرية مع قسم الله بالسماء التي تنشأ وتتحرك فيها في قوله ﴿وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلْحُبُكِ﴾ ولقد ذهب المفسرون في تفسير الحبك مذاهب مختلفة[٣٣]، منها: طرائق النجوم، الطريق في السماء، مسير أنوارها، ذات الطرق، الجمال والحسن والخلْق، استواؤها، طرائق النجوم، ذات الصَّفاقة، المتقن البنيان، ففي هذه التفسيرات القريب من الدلالة اللغوية ومنها البعيد، والمعنى اللغوي للحبك، هو الشد والإحكام في الصنع، "فحبكتُ العُقْدَةَ: شددتها، وتحبَّكَت المرأة بنطاقها:

---

٣٢. التميمي، أوس بن حجر (ت٢ق.هـ/ ٦٢٠م)، **الديوان**، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م ص١٢٢. تخمط: غضب. المُقْرَم: الفحل من الإبل يُتْرَك من الركوب والعمل، فالمقرم من الرجال: السيد.

٣٣. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج٢٢، ص ص٣٩٦-٣٩٧. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٤، ص٣٩٥. الجامع لأحكام القرآن، ج١٧، ص ص٢٩-٣٠. تفسير القرآن العظيم، ج٧، ص٣٨٦.

شدته في وسطها والحُبُك: جمع حِبَاك، وهو أن يُجمع خشبٌ ثم يشدُّ بحبل يجمعه، والمحبوك: ما أجيد عمله"[٣٤] وأكثر ما يوصف بالمحبوك: الفرس، ومن ذلك قول لبيد بن ربيعة العاملي[٣٥] (الرمل):

ساهمُ الوجهِ شديدٌ أسرُه مُغْبَطُ الحَارِكِ محبوكُ الكَفَلْ

واستخدمت الحُبُك في الشعر الجاهلي لتدل على الربط المحكم بين الأشياء، فالشاعر أبو داود الإيادي يصف ملتقى عظام صدر الفرس بأنه محبوك كعُقَدِ الحَبْلِ المربوطة ربطًا محكمًا، يقول[٣٦] (المتقارب):

كَأَنَّ الغُضُوْنَ منَ الفهْدَتَينِ إلى طَرَفِ الزَّوْرِ حَبْكُ العُقَدْ

ويصف زهير بن أبي سلمى طرائق غدير مرَّت عليه الرياح فكأنها نستجه طرائقَ نسجًا محكمًا وحبكت دوائره حبكًا، يقول[٣٧] (البسيط):

مُكَلَّلٌ بأصُولِ النَّبْتِ تَنْسُجُه ريْحٌ خَرِيْقٌ لِضَاحِي مائِهِ حُبُكُ

---

٣٤. لسان العرب، حبك.

٣٥. العاملي، شرح الديوان، ص١٤٤. شديد أسره: شديد أسره لغيره من الخيل، فهو يأسره ويقيدها من شدة سرعته. الحارك: الكاهل. الغبيط: الهودج، مغبط الحارك: أي كاهله كالغبيط. الكَفَل: عجز الفرس، وجمعها: أكفال.

٣٦. غرنباوم، غوستاف فون، **أبو داود الإيادي، جارية بن الحجاج، شعره**، ضمن كتاب دراسات في الأدب العربي، ترجمة: إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م، ص٣٠٣. الغضون: جمع غَضْن وغَضَن: كل تثنٍّ في الجلد أو الدرع، وغضون الأذن: مثانيها، وغضون كلامك: أثنائه وطيّاته. الفهدتان: اللحمتان اللتان تلتقيان في صدر الفرس. الزور: وسط صدر الفرس.

٣٧. زهير بن أبي سلمى (ت١٤ق.هـ/ ٦٠٩م)، **شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م، ص٨٥. مكلل: الماء، أي أن النبت يكلله أو يحيط به. الخريق: الشديدة. الضاحي: ما ظهر للشمس.

وأقرب الصور الشعرية من الآية تعبيراً وجمالاً قول امرئ القيس يصف السحب الحمر محبوكة بخطوط تربط بينها فوق رؤوس الجبال الشاهقات بثياب حمر منسوجة بإحكام، وثمة تجتمع التيوس الجبلية فتمرح فصلانها، وتلاعب رباعَها فالمكان رؤوس الجبال والزمان هو الربيع، يقول امرؤ القيس[٣٨] (الطويل):

تُلاعِبُ أولادَ الوُعُولِ رِباعُها دوينَ السَّماءِ في رُؤوسِ المجَادلِ
مُكَلَّلَةً حَمْراءَ ذاتَ أسِرَّةٍ لها حُبُكٌ كأنَّها منْ وَصَائِلِ

فقد عبر زهير وامرؤ القيس عن إحكام الربط بين غدائر الماء وسحب السماء بخطوط متينة لتبدو أكثر إحكاماً وجمالاً وهي أشياء ترى بأعينهما، وفي الآية ﴿وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلْحُبُكِ﴾ تصوير لربط موجودات السماء التي لم يرها العرب حينما تنزلت الآية، لكنهم يستشعرون دلالة الحبك لغة وتصويراً، ولعلهم تخيلوا جمالية الحبك ليلاً برؤية السماء نجومها وقمرها وسحبها ليلاً، وشمسها وغيمها وشفقها نهاراً، ومما لفتني ما ذكره مقطع تصويري[٣٩] يكشف عن دلالة الحبك في السماء، ففي سنة ٢٠٠٥م أجرى مجموعة من العلماء من معهد ماكس بلانك للفيزياء الكونية محاكاةً على الحاسبات العملاقة أَسْمَوْها محاكاة الألفية لكشف نمط تكوين السماء، وذلك بتغذيته بمواقع المجرات المرصودة، وقد توصلت المحاكاة التي استغرقت شهراً كاملاً متواصلاً إلى أن السماء مكونة من طبقات أو طرائق وهناك نسيج محكم بين هذه الطبقات.

٣٨. امرؤ القيس، ديوانه، ص٩٦. الوعول: جمع وعل، وهو التيس الجبلي. رباع: جمع رُبَع: وهو ما نتج في الربيع أول النتاج، وسمي ربعًا لأنه إذا مشى يربع أي يوسع خطوه. المجادل: الجبال. أسرة: طرائق. وصائل: ثياب موصولة النسج.

٣٩. نشره حسين كتاب على شبكة الإنترنت، بعنوان: الإعجاز العلمي، في سورة الذاريات.

نَزَّاعَة للشَّوَى: هذا آية من سورة المعارج، جاءت في سياق عذاب الكافرين يوم القيامة يقول تعالى: ﴿كَلَّآ إِنَّهَا لَظَىٰ ۝١٥ نَزَّاعَةً لِّلشَّوَىٰ ۝١٦ تَدْعُواْ مَنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّىٰ ۝١٧ وَجَمَعَ فَأَوْعَىٰٓ ۝١٨﴾ (المعارج: ١٥-١٨)، واختلف المفسرون في معنى الشَّوى[٤٠]، فذهبوا إلى أنها : جلدة الرأس، أطراف البدن، العصب، العقب، الكبد، محاسن الوجه، المفاصل، الجلود، العظام، بري اللحم عن العظم، تقطيع العظام، يجدد خلقهم وتبدل جلودهم، تقطيع الأعضاء الباطنة والظاهرة .

لكن البحث في دلالة "الشَّوَى" تكشف عن بيانها ضمن سياقها في الشعر الجاهلي، فالشوى تطلق على قوائم الخيل، يقول امرؤ القيس[٤١] (الطويل):

سَليمِ الشَّظى عَبْلِ الشَّوى شَنِجِ النَّسا لهُ حَجَباتٌ مُشْرِفَاتٌ على الفَالِ

ففي البيت السابق تفصيل لأعضاء الفرس، عظم الذراع، عروق الدم، الورك، الذنب، والشوى هو: عظم الساق، والعبل: حجارة بيض: يقول أبو كبير الهذلي في وصف شَعره الذي لم يغسل منذ زمن كأنه هضبة جرداء لون السحاب فيها كلون الحجارة البيضاء، يقول[٤٢] (الكامل):

---

٤٠. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج٢٣، ص٦٠٩. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ج٤، ص٦١٠. الجامع لأحكام القرآن، ج١٨، ص٢٨٨. تفسير القرآن العظيم، ج٨، ص٢٣٩.

٤١. امرؤ القيس، ديوانه، ص٣٦. الشَّظى: عظم الذراع. العبل: عظم الساق. شنج: صلب. النسا: العرق. الحجبات: جمع حجبة: رأس الورك. الفال: الذنب.

وانظر: العبسي، عنترة (ت١٥ق.هـ/ ٦٠٨م)، **ديوانه**، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م، ص٥٠. الأفوه الأودي (ت٦٨ق.هـ/ ٥٥٥م)، **ديوانه**، ضمن كتاب الطرائف الأدبية، صححه وخرجه: عبدالعزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م، ص٢٣.

٤٢. الشعراء الهذليون، **ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، القسم الثاني، ص٩٨. الأخذى: استرخاء من عطش، والمعنى: أن الشَّعر لم يغسل منذ زمن. ملمومة: هضبة مدورة قد لُمَّ بعضُها إلى بعض.

صَــدْيَان أخْــذَى الــطَّرْفِ في مَلْمُوْمَـةٍ لــونُ السَّحَــابِ بهــا كَلَوْنِ الأَعبَلِ

رجوعـًا إلى دلالة "نزاعة للشوى" فقد وصف الله فعل اللظى وهي في السورة مُؤَنْسَة "تدعو" بأنها "نزَّاعة" كثيرة النَّزع "القَلْع" نزعـًا بعد نزع بقوة استعار اللظى لعظم الساق من اللحم الذي يغطيه، فهي تنزع العظم من اللحم وليس اللحم عن العظم وهذا أشد إيلامـًا، فالصورة مكثفة لوصف عذاب الساق التي تدبر وتتولى بصاحبها وتحمله بعيداً عن الحق، فالساق التي تحمل الكافر مخصوصة بالعذاب فالنزع المتكرر لعظمها عن لحمها ليكون العذاب مناسبـًا للفعل في الحياة الدنيا، إنه مشهد تصويري لشدة العذاب، صورة متخيلة فنيـًا لكنها واقعية يراها من يعذب باللظى.

نتائج الدراسة:

أولاً: أن المفسرين بذلوا جهداً متواصلاً في شرح الآيات القرآنية، لكن أكثرهم لم يستقرئ الشعر الجاهلي وما فيه من توافقات لغوية ودلالية مع القرآن الكريم.

ثانيـًا: أن كثيراً من الألفاظ القرآنية تحمل في ثناياها دلالات وصوراً تتوافق مع ما ورد في ذاكرة الشعر العربي قبل تنزله على أمة كان الشعر ديوانها، فكان أبناؤها يحرصون على حفظه وروايته وفهمه وبيانه فهو أعظم إنجاز عقلي يعبر عن وجدانهم وإنسانيتهم وفكرهم وتاريخهم.

ثالثـًا: أن جمالية الأسلوب القرآني تفوق الأسلوب الشعري لكنه لا يتضاد دلاليـًا معه لغةً وبيانـًا.

رابعـًا: أن من يتصدى لتحليل النص القرآني عليه وضعه في سياقه التاريخي وما في الشعر الجاهلي من بيان.

خامسـًا: وقفت الدراسة بالتحليل على بعض من آيات القرآن في ضوء ما قرَّ في الشعر الجاهلي من لغة إيحائية وصور فنية.

سادسـًا: هذه الدراسة تحمل رؤية للباحث في تحليل النص القرآني في ضوء الشعر الجاهلي والدلالة السياقية فيهما، وهي استكمال لدراسة سابقة نشرت في مجلة علمية محكمة، يأمل الباحث أن يستكملها من بعدُ مشروعًا علميـًا خدمة للقرآن والعربية.

جدليّة الشِّعر والسّرد في قصيدة التّفعيلة
"قافية تتنفّس" لمهنّد ساري نموذجًا

عمر العامري(*)

الملخص

ليسَ من شأنِ هذه الدّراسة الخوضُ في مصطلحَي الشّعريةِ والسّرديةِ ومكوّناتهما وما يكتنفهما، أحيانًا، من إشكالات، لكنّها تسلّط الضّوء على قصيدة من الشِّعرِ الحرّ، للشّاعر الأردنيّ مهنّد ساري تحت عنوان "قافية تتنفّس"، متوسّلة بمبادئ السّيميائية، للكشفِ عن أبرز الملامح السّرديّة فيها، وفاعليّة تلك الملامح في إنتاج الدّلالة وتوسيع الآفاق التّعبيريّة والجماليّة للقصيدة، ومدى نجاحِ تداخُل المعطيات الشّعرية، القائمة على المشابهة، مع المعطيات السّردية، القائمة على المجاورة، في بناء النّصِّ وديناميّتِه وتخصيبِه، وفي التّعبير عن رؤيته ورسالتهِ الجماليّة والفلسفيّة، ناظرين إلى القصيدة بحُسبانِها نصًّا يتّكئ، بصورةٍ واضحةٍ، على معطيات السّرد المتنوّعة ويفيد منها.

وحتى تنهضَ الدّراسةُ بما أخذت على عاتقِها تحقيقَه، فقد عمدتْ إلى التّمهيد للموضوع بمدخل يبين حقيقة تداخل الأجناس الأدبيّة وانفتاح بعضِها على بعض، دون أن تفقد خصوصيّتها وملامحَها المميِّزة لها، ثمّ تناولتْ جوانبَ معيّنة تُعدّ الأبرزَ في هذه القصيدةِ هي: بنْيةُ الحَدَثِ والطّاقة التّناصيّة، والسّارد ومظاهِرُ حضورِه، وبِنْيةُ الشّخصيّةِ وتجلّياتُها.

الكلمات المفتاحية: الشعر، السرد، قصيدة التفعيلة، تداخل الأجناس الأدبية، قافية تتنفس.

(*) أستاذ مساعد في الأدب والنقد الحديث، جامعة اليرموك، المملكة الأردنية الهاشمية. تاريخ تسلّم البحث ١٧/ ١/ ٢٠٢٣م وتاريخ قبوله للنشر ١١/ ٥/ ٢٠٢٣م.

Dialectic of poetry and Narration in Free Verse:

"Rhyme to Breathe" by Muhannad Sari as an Example

By Omar Alameri

Abstract

This study does not seek to discuss the terms of poetry and prose and their components, or the history of the relationship between them in ancient and modern literary texts. It is limited to the discussion of a poem in free verse by the Jordanian poet Mohannad Sari entitled “A Living/Breathing Rhyme,” making use of semiotics to reveal the most prominent narrative features, looking through it as a text that clearly, and explicitly, depends on various narratives.

The study also attempts to reveal the extent to which this kind of poetry relies on narration and adjacency in the construction, dynamics and enrichment of the text, as well as the expression of its aesthetic and philosophical message.

Some of the aspects stressed are: the structure of the event, the heterogeneous energy, the personality the narrator and the manifestations of his presence.

Key words: Poetry, Narration, Free verse, Intermingling of literary genres, Breathing rhyme.

ليستْ قضيّةُ تداخلِ الأجناسِ الأدبيّةِ وإشكالاتُها المتعدّدة ببدْعةٍ مُستحدثة، أو ظاهرةٍ جديدة على الدَّرْس النّقديّ والمُنجَز الإبداعيّ قديمِه وحديثِه، وإنّما هي ظاهرةٌ لها إرهاصاتُها وجذورُها الممتدّة سواء في الفكر النّقديّ الغربيّ أم العربيّ، وإنْ كان ظهورُها أسبقَ وأجلى عندَ الغربيّين؛ فقد ظهرت أوّلَ الأمر عند أفلاطون، ثمّ تجلّت وترسّخت عند تلميذِه أرسطو في كتابه "فنّ الشِّعر" الذي عمدَ فيه إلى تقسيمِ الأدبِ إلى ثلاثةِ أجناس رئيسية هي: الملحميّ والغنائيّ والدراميّ.

وبعد أنْ أرسى أرسطو قواعدَه الصّارمة والحادّة في الفصْل بين الأجناس الأدبيّة، أصبحت خصائصُ الجِنْس الأدبيّ بمنزلةِ القانون التّشريعيّ الذي يجب مراعاتُه وعدمُ الحِيادِ عنه، في نظرِ بعضِ النّقاد الذين نظروا إلى تلك الأجناس بحُسبانِها كائناتٍ فعليّةً ذات استقلال تام[1] إلى أن جاءت الرّومانسية التي ثارتْ على "نقاء الأجْناس" وصرامةِ الفصْل بينها، ورأت بأنّ تداخلَها أمرٌ محمود، وأنّ توظيفَ الشِّعر للسّردِ يعملُ على تخفيفِ الطّابع الغنائيّ للقصيدة، ويجعلُ متْنها يتكيّف بشكلٍ صِحّي وسليمٍ ليقبلَ استضافةَ آليّاتِ القصّ وإجراءاته، سواء بالتّناصّ، أو التشكّلات الفنّية[2]، ومن ثمّ فإنّ انسرابَ بعضِ مكوّنات الجنسِ الأدبيّ إلى جنسٍ آخر أمرٌ لا مناصَ منه، بلْ هو أمرٌ يضيفُ إلى الجنسِ المُستقبِل ويُثريه ويُخصّبه ويوسّعُ آفاقَه الدّلاليّة والجَماليّة، وإمكاناتِه التّعبيريّة.

---

١. علقم، صبحة، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجًا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٥.

٢. الصكر، حاتم، **مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٧.

ولم يخلُ أدبُنا ونقدُنا العربيّ قديمُه وحديثُه، من إشاراتٍ وتقسيماتٍ يمكنُ أن تكونَ نواةً لنظريّةٍ في الأجناسِ الأدبيّةِ عندَ العرب، كما هو عندَ الجاحظ (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٨م) وأبي هلال العسكريّ (ت٣٩٥هـ/ ١٠٠٥م) وحازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ/ ١٢٨٤م) وغيرِهم من الذين أكّدوا وجودَ الجانب القصصيّ السّرديّ في الشِّعر[٣] ناهيك بما نجدُه في كثيرٍ من قصائد الشّعراء القدامى من أمثال امرئ القيس وحميد بن ثور الهلاليّ والحُطيئة وعُمر بن أبي ربيعة وغيرِهم.

وقد مثّلت بدايةُ القرن العشرين نقطةَ تحوّلٍ محوريّة في إطارِ الحديثِ عن نظريّة الأنواعِ الأدبيّة؛ فبدأ الحوارُ النقديّ حولَ هذه القسْمة التقليديّةِ الأرسطيّة الكلاسيكيّة للأجناس الأدبية يتّخذ منحًى مغايرًا؛ فرفضَ النّقادُ المُحدثون هذه النظريّة المُجحفة –من وُجهةِ نظرِهم– معلّلين رفضَهم بتضاؤلِ مركزيّة مفهومِ النّوع الأدبي[٤]، ناهيك بما شهده مطلعُ القرن العشرين من ثورة علميّة ومعرفيّة أحدثتْها لسانيّات دي سوسير (Ferdinand de Saussure)، فصارتْ نظريّة الأجناس من أهمّ المباحثِ النقديّة والأدبيّة التي ناقشتها التطوّرات البنيويّة وما

٣. انظر: عتيق، عمر عبدالهادي، **تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك) لأحمد رفيق عوض**، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مجلدان، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ٢٠٠٨م، المجلد ١، ص٣.

٤. فايز، تامر محمد، **"التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة: دراسة في تداخل الأنواع الأدبية"**، ضمن كتاب أبحاث مؤتمر التراث العربي – قراءة جديدة، مجلدان، جامعة القاهرة، مصر، ٢٠١٥م، المجلد ٢، ص ص٨٦٥– ٩٥٠.

بعدها، حيث ذهبَ عددٌ من النّقاد أمثال تودوروف (Tzvetan Todorov) وجيرار جينيت (Gérard Genette) ونورثروب فراي (Northrop Frye) إلى ضرورة التمسّك بالجنس الأدبي بوصفها مقولة نقديّة تُسهم في كشْف أدبيّة النّص، مع عدم إغفالِ إمكانيّة التقاطع والتّداخلِ بين الأجناسِ الأدبيّة المختلفة، شعريّة ونثريّة مع ضرورةِ احتفاظ النصِّ بانتمائِه الأصليّ إلى جنسٍ أدبيّ بعينِه[٥]، وغدا انفتاحُ الحدود بين الأجناس الأدبيّة من أهمّ إنجازاتِ قصيدةِ الحداثةِ التي نجحتْ في توظيفِ إمكاناتِ الأجناس الأخْرى، ولا سيّما السّرد، لتوسيعِ أمدائِها وتحقيقِ دراميّتِها.

من هنا جاءت أهمّية هذا البحْث الذي يؤكّد انفتاحَ حُدود الأجْناس الأدبيّة بعضِها على بعض، وانتفاءَ ما يسمّى بـ"نقاء الأجناس" ويبيّن مدى إفادة قصيدة التّفعيلة -ممثلةً بالنّموذج الذي اختارَه الباحث "قافية تتنفّس"- من إمْكاناتِ السّرد، على وجْه الخُصوص، وبيان فاعليّتِه في تخْصيب القصيدةِ وتوسيعِ أمدائِها وإثراءِ دراميّتها وتجلّياتها التّعبيريّة والجَماليّة.

بنْيةُ الحَدَثِ والطّاقة التّناصّيّة:

تعتمِدُ البِنْيةُ السّرديّةُ بشكْلٍ أساسيٍّ على الحَدَث، فمِن غيرِه لا يتحقّقُ السّردُ ولا تنْبني القِصّة. والحَدَثُ في هذِه القصيدةِ مبنيٌّ على طاقَةٍ تناصيّةٍ عاليةٍ، يتناغَمُ فيها السّرديُّ والشِّعريّ وينْبني بطَواعيةٍ فنيّةٍ كبيرةٍ، متّخذًا منْ قصّةِ طُوفانِ نوحٍ -عليه السّلام- متنًا حكائيًّا أوّليًّا. وهذا التّناصّ -الذي لمْ يكُنْ محْضَ بناءٍ

٥. زنور، مريم، **"أدب الترسل وتداخل الأجناس"، مجلة جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية**، المجلد ٣٣، العدد ٣، ٢٠١٩م، ص ص٣٣٦-٣٣٧.

سطْحيٍّ بسيطٍ يقتصرُ حضورُه على كوْنِه مُكوّنًا لغويًّا حسْب، بلْ تعدّى ذلكَ إلى كوْنِه مكوِّنًا يندمجُ ببنائيّةِ القصيدةِ ومحمولاتِها التّصويريّةِ والدّلاليّةِ والخياليّةِ والجماليّة- شكّلَ رافعةً حقيقيّةً نأتْ بالنّصِّ عنِ الغنائيّةِ المُفرطةِ والتّداعي المجّانيِّ. كمَا أتاحَ مساحةً تفاعليّةً مشتركةً بينَ الشّاعرِ والمتلقّي، لِما لهذِه القصّةِ منْ حضورٍ طاغٍ في الوجدانِ الإنسانيّ بعامّة، والدّينيّ بخاصّةٍ عندَ شريحةٍ عريضةٍ جدًّا منَ المتلقّين.

تبدأُ القصيدةُ من حَدَثٍ ناجزٍ، وهو ما يُعرفُ في السّردِ بـ"الاسْتباقِ"، أيْ "كشفِ نتائجِ السّرْد ومصائرِ الشّخصيّاتِ والأحداثِ ونهاياتِ أفعالِ السّرد؛ لذا تكونُ باقي مفرداتِ السّردِ تفصيلاتٍ عامّةً أو توضيحاتٍ منوّعةً على السّياقِ نفسِه"[٦] لكنّ هذه "التفصيلاتِ العامّة" لم تكنْ محضَ حُمولاتٍ زائدةٍ على السّردِ، ذلك أنّ القصيدةَ عمدَتْ إلى تبئيرِ الحدَثِ بدلالاتِه وإيحاءاتِه المتعدّدةِ في هذا الجزءِ "الاسترجاعيّ"[٧]، المتمثّلِ في انتهاءِ الطّوفانِ وانحسارِ الماءِ عن الأرضِ، وحلولِ الحياةِ والسّلامِ فيها:

---

٦. الصكر، مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص٢٣١ وما بعدها.

٧. الاسترجاع: إذ "يترك الراوي مستوى القص الأول إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها... نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع: استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية. استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص. استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين". (انظر: سيزا قاسم، **بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة – مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٥٨).

كُنْتُ أوّلَ ما انْحسَر الماءُ عنْه

على كتفي كانَ حطَّ

الغُرابُ الغريبُ.. وما عادَ..

أيضًا، وعن كتِفي، قَصَفَتْ غُصْنَ

زيتونِها، في الصّباحِ حَمامةُ نوحْ[٨].

وتجدرُ الإشارةُ، هنا، إلى فاعليّة الإشاراتِ التّناصيّة التي وظّفتْها القصيدةُ في النّهوض بمحمولاتٍ سرديّةٍ مسكوتٍ عنْها، معوّلةً على الذاكرةِ المعرفيّةِ للمتلقّي ومقدرتِها على استدعاءِ هذه الأحداثِ التي تُلمحُ إليها ولا تصرّحُ بها؛ فمجرّدُ ذكْرِ الغرابِ والحمامة، مثلًا، يحيلنا، مباشرةً، على دوْر كلٍّ منْهما وحكايتِه داخلَ إطارِ الحكايةِ العامّ، فالغرابُ كان رسولَ نوحٍ -عليهِ السّلام- الموكلَ إليه أن يبحثَ عن اليابسةِ ويعودَ إليه بخبرٍ عنها، لكنّه أبطأ عليه[٩] فأرسلَ الحَمامةَ التي عادتْ ورجلاها مُخضّبتانِ بالطّينِ وفي منقارِها غُصْنُ زيتونٍ، فعرفَ أنّه قدْ غيضَ الماءُ، وصارَ بوسْعِ النّاجينَ أنْ يهبِطوا بسلامٍ على الأرْضِ؛ ومنذُ ذلكَ الوقتِ غلبَ على الغُرابِ رمزه للشؤمِ، وصارتِ الحَمامةُ رمزًا للتفاؤلِ والسّلام.

---

٨. (انظر: القصيدة في ديوان الشاعر: مهند ساري، **عندَ أمْسِ الحَديقة**، أكاديميّة الشِّعر - هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠١١م، ص ص٩-٣٣.

٩. انظر: ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر (ت٧٧٤هـ/ ١٣٧٢م) **تفسير القرآن العظيم**، ٨ج، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٧م، ج٤، ص٣٢٣.

ولم تقتصرِ القصيدةُ على ذكْر هاتين الإشارتين التناصّيّتين، وإنّما تعدّتهما إلى عشرات الإشاراتِ المبثوثةِ في فضاءِ النّصّ، شأنها، في ذلك، شأن القصيدة الجديدة، التي "استطاعتْ أنْ تحملَ (الرّؤيةَ التّركيبيّةَ) و(النّظرةَ الموضوعيّةَ) وتبتعدَ عن الذّاتِ، وتعبّرَ عن الوجودِ والواقعِ الموضوعيِّ بكلِّ ما فيهِ من تداخُلٍ وتشابُكٍ"[١٠] ولم يكنْ ذلك ليتأتّى لولا مقدرةُ الشّاعرِ على توجيهِ الدّلالاتِ التي تبدو، أوّلَ وهلةٍ، متباعدةً، تُجاهَ المقولةِ الكلّيةِ التي تسْعى القصيدةُ إلى قولِها، لتنهضَ بدوْرِ تعزيزِ البنْيةِ الدّلاليّةِ في القصيدةِ، فضْلًا عن دورِها في التكثيفِ والاختزالِ والحفاظِ على تماسكِ البِناءِ الشِّعريّ.

تستمرّ القصيدةُ في سرْد أحداثِ الحكاية، متخلّيةً عن النّقل المباشرِ، نازعةً إلى التّحوير وإعادةِ الصّياغة والحوار، بما تسمحُ به قوانينُ التّناصَ الثلاثة، ولا سيما "قانون الامتصاص"[١١]، فقصّة الطّوفان على قدرٍ من الغِنى والتنوّع بحيث تسمحُ بذلك، حتى إنّها رُويت في مصادرَ تاريخيةٍ ودينيّةٍ كثيرةٍ في تراثِنا، وخلَعَ عليها بعضُ الرّواةِ كثيرًا من الملامحِ الأسطوريّة، ومن ثَمَّ فهي، من هذه الجهة، شأنُها شأنُ الأسطورةِ التي تُعدّ إحدى الملامحِ السّرديّة، "سواءٌ بما تكتنزُه من عناصرِ القصِّ الشِّعريّ الذي يمثّل جوهرَ تشكّلِها، وهجرتَها من مرجعِها إلى النصّ الشِّعريّ، أو بطبيعةِ تشكّلها الدراميّ المجافي للغنائيّة والصّوت الواحد؛ بما يلزمُها من تعدّديّة

١٠. عباس، محمود جابر، **"مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات (مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية في شعر عبدالوهاب البياتي)"**، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الخمسون، العدد الثاني، ديسمبر ٢٠٠١م، ص١٦٢.

١١. المقصود بمستويات التناص: الاجترار، الامتصاص، الحوار. انظر: بنيس، محمد، **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٢٥٣.

في الأصوات، وتباينٍ أو مفارقةِ الصوتِ المتكلّمِ في النصّ لصوتِ الشّاعرِ أو الراوي الحقيقي"[١٢] وهي كذلك "رحِمٌ قصصي زاخر وممتلئ [كذا][١٣]؛ ما أن يقترب منه الشّاعرُ حتّى تتفجّرَ عناصرُه، وتنسحبَ إلى النصّ الشِّعريّ كرصيدٍ معنويّ وبنائيّ في عمليّةِ التّناصّ بين الأسطورةِ والقصيدة"[١٤].

وهكذا تتوالى سيرورة الحركة السرديّة منصهرةً في سيرورة الحركةِ الشِّعريّة داخل القصيدةِ، ممّا يُفضي إلى توليدِ موقفٍ أو رؤيا تنمّ على استبطانِ الحركةِ الداخليّة لمفرداتِ السّردِ وأحداثِ الحكاية، هذه الرّؤيا الاستبطانيّة تدفع الشّاعرَ إلى أنسنةِ الأرضِ ليتقنّعَ بها ويتحدّثَ بلسانِها:

هبطَ النّاسُ روحي فُرادى على
دَرَجِ الطّين؛ حيثُ الطّحالبُ عالِقةٌ
بينما سَمَكٌ يتقافزُ ذاتَ اليمينِ
وذاتَ شِماليَ مُختنقًا..

---

١٢. الصكر، مرايا نرسيس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص١٠٥.

١٣. الرحم مؤنثة، لذا ينبغي له أن يؤنث صفاتها فيقول: رحم قصصية زاخرة. انظر: ابن منظور الأنصاريّ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم (ت٧١١هـ/ ١٣١١م)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م، مادة "رحم".

١٤. الصكر، مرايا نرسيس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص١٠٥ وما بعدها.

وتمضى القصيدةُ في سردِ الأحداثِ متوسّلةً بتناوب الضّمائر ومراوغةِ الصّوتِ الرّاوي الذي يتلبّس بالأرض حينًا، وينفصلُ عنها أحيانـًا أخرى، إلى أن يصِلَ إلى نقطةٍ يرتدّ عندها إلى الخلْف، متوسّلًا بتقنيةِ "الاسترجاع" ليرويَ الأحداثَ السّابقةَ لانتهاءِ الطّوفان، وينقلَنا إلى منطقةِ التأزّم، حيث يجأر صوتُ السّارد بالدّعاءِ إلى السّماء طالبًا منها أنْ "تُقلِع" عن غضبها، لكى "يغيضَ" هو، موظّفًا، في آخر المقطع، فِعلين ذوَي مرجعيّةٍ إشاريّة، يحيلان على الآية ٤٤ من سورة هود: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ **(هود، ٤٤)**

يقول:

ربّما كانَ يلزمُني أنْ تكونَ السّماءُ
هنا قُرْبَ نفْسي، هُنا لأعلّقَ
قلبي على غُصْنِها، وأصيحْ
يا سماءُ التي رحِمَتْ،
يا صَبورةُ أختَ الفُجاءةِ.. يا أمّنا
أقْلعي لأغيض.

بهذا البوح الجوّاني، الذي اتّخذ شكْل المونولوج، ينقلنا الشّاعرُ، مرةً أخرى، إلى منطقةِ التأزّم وارتفاعِ وتيرةِ الخوفِ والقلقِ والضّراعةِ إلى السّماء التي بالغتْ في صبِّ مائِها -متوسّلًا بأسلوب النّداء الذي يعدّ واحدًا من ملامح

"الدراميّة"[١٥]- حتى خاف الشّاعر على بذْرةِ الحياةِ الأخيرةِ على ظهرِ السّفينةِ التي تتقاذفُها الأمواجُ، ويتلاعبُ بها الموت.

وهكذا تتّخذُ وتيرةُ السّردِ خطًّا تصاعديًّا، ويتعالى صوتُ السّارد متسائلًا عن سمائه الهادئة، وعن البلادِ التي كانتْ قبل طُغيان الماء، وعنِ الطّبيعة، ليخلصَ إلى الرّجاءِ الذي شكّل بؤرةً دلاليّةً مركزيّةً مشعّةً في القصيدة، تمثّلتْ في قولِه: **"لعلَّ كَلامي بِخَيْر"** فالقصيدة برمّتها تدورُ حولَ خوفِ الشّاعرِ على هذا الإرثِ العظيم، إرثِ الشّعر الذي حرصَ كلَّ الحرْص على أنْ يُنجيه من الموت، لتتوارثَه الأجيالُ من بعدِه. إنّ الشِّعر، هنا، عنصرٌ مكافئٌ للحياةِ التي يحرصُ عليها هؤلاء النّاجون، بل إنّه جزءٌ لا يتجزّأ منها، إنْ لم يكنِ الحياةَ كلَّها، لذا نجدُ الشاعرَ يوازي بين قولِه **"لعلّ كلامي بخير"** وقوله: **"ولعلّ الحياةَ بخيرٍ بُعيدَ القيامة"**، موظّفًا لعبةَ التّناظرِ، هنا، وفي مواضعَ أخرى مِن القصيدة، ولا سيّما حين يصوّر الطّوفان بأنّه قيامَة، وأنّ الزّمنَ الذي يعيشُ فيه هؤلاء النّاجون في السفينة هو زمنٌ برزخيّ، يعبّرُ عن الحالةِ البينيّةِ التي يعيشُها هؤلاء النّاس على ظهرِ السّفينة، إنها تمامًا كالبرزخ الفاصِل بين الموتِ والبعْث، وهي حالة منسجمةٌ تمامًا مع برزخيّة الضّمير السّارد، الذي ظلّ يراوِحُ بين الانحيازِ للأرضِ والانحياز للذات الشّاعرة:

---

١٥. يُجمل الدكتور لطفي عبدالبديع وظائف اللغة في ثلاث: "التعبير والنداء والتمثيل، وكل منها يتعلق بضمير ينوب عن ذات، فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم، والنداء بضمير المخاطب، والتمثيل بضمير الغائب، فالشعر قوامه من التعبير، والملحمة من التمثيل، والدراما من النداء". انظر: عبدالبديع، لطفي (ت١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م)، **التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا**، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٦٥.

ولعلّ الحياةَ بخيرٍ بُعيدَ

القيامةِ، فوقَ، على.. زُرقةِ البرْزخِ السّيف!

شُمَّ اليباسَ الذي أشتهي يا فؤادي

وشُمَّ إذا ما استطعتَ كلامي

لعلّ كلامي بخيرٍ، هنا، في أباريقِه

فوقَ ظهْرِ السّفينة.

يتّضحُ في هذا المقطع تشوّقُ الشّاعرِ إلى الأرضِ اليابسة، التي شكّلتْ رديفًا للحياةِ، مقابلَ الماءِ الذي مثّلَ الموْتَ، حيثُ ينهضُ هذا الأخيرُ بدورِ البطولةِ المضادّة في أوّل الحكاية، مقابلَ الذّات الشّاعرة التي كانتْ تتحدّثُ بصوتِ الشّاعرِ المُطلَق، وجِهدَتْ في التحذيرِ من تضييعِ إرْثِ اللغةِ المتمثّل في الشِّعر، بعد أن حفِظه الشّاعرُ في الأباريقِ وفي الجِرار، في إشارة إلى كونِه عنصرًا سائلًا/ مائيًّا متناغمًا مع مفردةِ الماءِ الذي تكفّل بالموْت والخّراب، فيغدو هذا الماءُ عنصرًا مفارِقًا، يُفضي إلى الحياةِ وضِدِّها، وهو الكريمُ حينَ يمنحُنا إيّاها، والشّحيحُ حين يسلبُها منّا:

"ويا ماءُ، يا وحشَ هذي الطّبيعةِ

أنْتَ الحياةُ وموْتُ الحياةِ

وأنْتَ السّخيُّ الشّحيحْ".

لم يكتفِ الشّاعرُ بالإشارة إلى إرْثِ الكلامِ والتّعبيرِ عن خوفِه عليهِ بما ذكره هنا، بل ظلّ يبثّر هذا المعنى ويعاوِدُ الحديثَ عنه في القصيدةِ كلِّها، مشكّلًا بناءً دائريًّا يتناغَمُ مع بنائيّة القصيدةِ ومع إحساسِه بالخوفِ على هذا الإرث، وكأنّ

الشّاعر يدرع بهذه الدّائريّةِ لتحميَه من هذا الموتِ المُحْدِق، الذي يهدّدُ إرثَه العظيم، ناهيكَ بأنّ الدائرةَ تقومُ على فكرةِ الحنينِ إلى البداية، فهي تبدأ بالدَّورانِ لتنتهيَ إلى النّقطةِ التي ابتدأتْ منها، وهنا تكمنُ، أيضًا، ثيمةٌ تناظريّة تتمثل في حنينِ مَن هم على ظهرِ السّفينةِ إلى العودةِ إلى اليابسةِ، نقطةِ البدايةِ التي جهدوا في البحْثِ عنْها، وموطنِ الحياةِ الذي اغتربوا عنْه، فهم في أشدّ الشّوق إليه.

ويظلّ الشّاعرُ يُلحّ على محوريّة الخَوفِ على الشِّعر مرّاتٍ كثيرةً:

"ثمانونَ نفْسًا منَ النّاسِ هُم

آخِرُ النّاسِ بينَ السّماءِ المُنيخةِ والأرْض..

لكنّني قدْ حَملْتُ الحياةَ معي في جِراري الصّغيرة".

واللافت أنّ الشّاعرَ يعمدُ إلى تكرارِ بعضِ المشاهدِ ولا سيّما تلك التي شكّلتْ بؤرًا شعوريّة دلاليّة عميقة، فقد كرّر، على سبيل المثالِ، مضمونَ المقطعِ الأوّل، كما كرّرَ مقاطعَ الذّروةِ التي عبّرت عن شدّة التّأزّم:

"كلُّ شيءٍ يروغُ ليفْلِتَ من قدَرٍ مُحْكمٍ قد نُصِبْ

وأنا عالقٌ في بُرودةِ هذا الخَشَبْ

قلِقٌ في المكانِ الذي طاشَ

لا نجْمَ يهدي، ولا ماءَ في شِنّتي!"

يعبّرُ الشّاعرُ في هذا المقطعِ عن حالةِ الضّياعِ والاغترابِ والخوفِ التي يعيشُها في غمرةِ الماءِ وغيابِ أَماراتِ الحياة التي بدَتْ عبثيّةً، في نظرِه، إنّها حياة ناقصةٌ، تلك التي تحلُّ في قبضةِ الموت. وما يزيد هذه الحالةَ إمعانًا في الألمِ والحَسرة، افتقادُ الشّاعرِ للماء، ونضوبُ قرْبتِه منه: **"لا ماء في شِنّتي"**، وفي هذا مفارقةٌ كبيرة،

إذْ كيفَ يفتقدُ الماءَ في غَمْرة هذا الماءِ الذي أغرقَ الأرضَ كلّها؟! هذا يذكّرنا، مرّة أخرى، بانفتاحِ دلالةِ الماءِ، في القصيدةِ، على دلالاتٍ ضِدّيةٍ تنحازُ إلى ثيمتَي الموتِ والحياةِ في آنٍ واحدٍ.

يستمرُّ الشّاعرُ في تنويعِ سرْد الحدثِ نفسِه، وتكراره بصور متعدّدة، ممّا يُفضي إلى استطالةِ زمنِ السّرد، أو ما يُمكنُ تسميتُه بـ"التردّد التّكراريّ"[١٦]، فالقصيدة كلُّها تتخلّى عن الخَطّيّة الزّمنيّة التّراتبيّة، لصالحِ التّشظّي المقطعيّ، فالنّصّ السّرديّ "لا يستطيعُ أنْ يقدّمَ لنا الأحداثَ المتزامنةَ في أصْل الحكايةِ جُملةً واحدةً، ومِن ثَمّ فإنّ السّاردَ يلجأ إلى عَرْضِها متتابعةً تحتَ شكلِ صورٍ"[١٧]:

لمْ نزلْ عالقينَ هُنا

منذُ شهرينِ في رقصةِ الموت

لا أعرفُ السّاعةَ الآن!

لا أعرفُ اسمكَ يا يومُ

والأمسَ أجهلُ!

ما اسمُ المكانِ الذي كانَ يحيا هنا.. يتنفّسُ؟

---

١٦. أدخل "جيرارد جينيت" هذا المفهوم أولَ مرّة، وهو مصطلح يُعنى بالعلاقةِ بين عددِ مناسباتِ الحدَثِ في الحكاية، وعددِ المرّاتِ التي يُشارُ إليهِ فيها في المحكيّ... ومن أنواعِه التّردّدُ التّكراريّ، حيثُ نحكي فيه، غيرَ مرةٍ، ما حدثَ مرةً واحدة. (انظر: جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية – بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص١٢٩ وما بعدها). وانظر كذلك: (الحميداني، حميد، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص٧٤).

١٧. مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص٢١٩.

إنّها الحالةُ نفسُها مع تحوّلٍ في ضميرِ المتكلّم إلى ضمير المتكلّمين، فضلًا عن تعميقِ حالةِ الضّياعِ والتّيهِ التي يعبّرُ عنها الشّاعر، فكأنّه يحيا خارجَ الزّمان وخارجَ المَكان، كلُّ شيءٍ بدا غريبًا وغامضًا، حيث تغيبُ ملامحُ الأرضِ التي تعني الحياة:

"ولمّا نزلْ عالقينَ هنا
ربّما نِمْتُ إغْماضةً مثْلَ حَسْوِ الطّيور
وأبصرْتُني في المنامِ على دفّةٍ أذبحُ الشِّعَر
أكسِرُ كلَّ الجِرار التي قد حَمَلْتُ".

يتضمّنُ هذا الشّكلُ من التّكرارِ، أيضًا، تنويعاتٍ تمثّلت في تغيّر حرف النّفي مِن (لمْ) إلى (لمّا) وفي هذا إيذانٌ بالأملِ في انقشاعِ غيمةِ الماءِ وانتهاءِ الطّوفانِ وعودةِ الحياةِ مرّة أخرى. وربّما هذا الأملُ هو الذي أَتاحَ للشّاعرِ أنْ يطْمئنّ قليلًا ليغفوَ إغفاءةً قصيرةً، ويرى حُلمَه الكابوسيّ، الذي شكّلَ هاجسًا سيطرَ عليه طوالَ الوقتِ، خائفًا من أنْ تنكسِرَ الجِرارُ، ويضيعَ هذا الأرثُ العظيمُ الذي جَهِدَ في الحفاظِ عليه.

بعدَ ذلك تتغيّرُ وُجهةُ نظرِ الشّاعر تُجاهَ الماءِ الذي كانَ بطلًا مضادًّا في بادئ الأمر، أمَا وقد رسَتْ السّفينةُ، ونجا مَن فيها، وعادتْ الحياةُ على الأرضِ من جديد، فقدْ عادَ الماءُ إلى سابق عهدِه، عنصرَ الحياةِ وسِرَّها العظيم، ومِن ثَمَّ فإنّ القصيدةَ تُجري هذا التّصالحَ بين مفرداتِ الصّراع (الأرضِ- السّماءِ، الماءِ- اليابسةِ) الذي شكّلَ قانونًا ناميًا عملَ على "ربْطِ أجزاءِ القصيدةِ ومقاطعِها وانتقالاتِها النّفسيّةِ ليشكّلَ نسقيّتَها البِنائيّةَ الشّاملةَ"[١٨]:

١٨. مصطفى، مصطفى ساجد، **السردية والشعرية في القصيدة الحديثة وتعدد المناهج القرائية (دراسة في قصيدة جفاف لمحمود درويش)، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب**، العدد ٣، ٢٠١٠م، ص١٩.

"لا شيءَ أصفى مِنَ الرّوحِ إنْ

لمَستْها السّماءُ على الأرْض،

لا شيْءَ أنقى مِنَ الكلماتِ إذا.. نضَّها الماءُ

والشِّعرُ ماءٌ من الماء.."

تنتهي القصيدةُ بغيابِ الشّاعرِ الذي يتحوّل إلى مكوِّنٍ طيفيّ، ليحلّ في شاعرٍ آخر، فهو لا يموتُ كما يموتُ النّاس: **"لا شيءَ فيَّ يموتُ سوى جَسَدٍ أرتديهِ، قليلًا، وأنجو إذا هلكَ الماءُ فيه..."** وتستمرُّ الدّائرةُ التي انْبَنَتْ عليها فكرةُ القصيدةِ التي توسّلتْ -لتحقيقِها- بالتّكرار على صعيد الفكرة، وعلى صعيد الجُملة، وعلى صعيدِ الدّلالة، فضلًا عن البنْية.

وتنتهي أحداثُ الحكايةِ نهايةً مفتوحةً، لتُحقّقَ دائريّةَ الفِكرة وتناسلَ الحالةِ الشِّعرية وحلولَ طيفِها بعدَ رحيلها، شكلًا من أشكالِ مقاومةِ الموتِ بالولادة والتّناسلِ والحلول، فلا يحملُ همّ الشِّعرِ أو يهتدي إلى أسرارِه إلّا شاعرٌ، وليسَ أيَّ شاعرٍ، إنّما شاعرٌ قدّمَ قلبَه ثمنًا ليفتديَ به الشَّعرَ، ويمنحَه الحياة، بإنقاذِه من الموتِ:

"ها مضى أبدانِ كَرِيتانِ..

لكنّني لمْ أجِدْ

رجلًا واحدًا غيرَ قلبي الذّبيحْ!!"

تنتهي القصيدةُ بعكْسِ ما ابتدأتْ به وما كانَ من أمْرِ الطُّوفانِ والظُّلمةِ والضّيقِ وإطْباقِ السّماءِ على الأرضِ وانْدلاقِ ماء السّماء... إلى حالةٍ من الانعتاقِ والانفراجِ والإشراقِ وتجاوزِ الموتِ إلى فضاءِ الحياة.

هكذا نجدُ أنّ التّناصّ في الحَدَث -بوصفِه مكوّنًا سرْديًّا- قد تجاوزَ كونَه محرّكًا لسيرورةِ الأحْداثِ إلى كونِه "علامةً" تنحرفُ بالنّصِّ عن وظيفةِ الإخبارِ إلى وظيفةٍ دلاليّةٍ بنائيّةٍ جماليّةٍ، "فالإشاراتُ اللغويّة من ترتيب الكلماتِ أو الاقتباساتِ أو التلميحاتِ الثقافيّة بأنواعِها المختلفةِ، كلُّها علاماتٌ تحفّزُ التّخييلَ على استنطاقِ المَوجوداتِ النّصّيةَ لتأسيسِ فضاءٍ دلاليٍّ بينَ دالّ مركّزٍ ومكثّفٍ ومدلولٍ واسعٍ وشموليّ".[١٩]

السّارد ومظاهِرُ حضورِه:

ينهضُ الشّاعرُ، في هذه القصيدة، بوظيفةِ السّاردِ العليم الذي ينفذُ إلى كنْهِ الشّخصيّات وعمقِ الأحداث ليتولّى توجيهَها وتأويلَ بعضِ جوانبِها، لكنّه، في الوقتِ نفسِه، لا يتخلّى عن وظيفتِه الرّئيسيّةِ بوصفِه شخصيّةً فاعلةً داخلَ المتنِ الحكائيّ، بمعنى آخرَ فإنّه يتصرّفُ بوصفِه شخصيّةً وبوصفِه ساردًا في الوقتِ نفسِه.

وقد تراوحَتْ وضعيّةُ السّاردِ في هذه القصيدةِ بين المتماثلِ والمتباينِ حكائيًّا، بمعنى أنّ الحدَثَ كان يُحكى بضميرِ المتكلّم حينًا، وعلى لِسانِ ساردٍ أجنبيّ حينًا آخرَ، مع التّنويعِ في ضميرِ المتكلّم بينَ صيغتَي الإفرادِ والجمْع؛ فليسَ الشّاعرُ هو الكائنُ الوحيدُ الذي تهيمنُ عليه ظِلالُ الموتِ ويستولي عليه شبَحُ الخوفِ، بلْ إنّ الجِنسَ الإنسانيّ بعامّةٍ هو كذلك، فالأنا الواحدةُ لدى الشّاعرِ تنفتحُ على الكلّ، والكلُّ يُفضي إلى الواحد، وفي ذلك إشارةٌ إلى وحدةِ المصيرِ الإنسانيّ، وأنّ اللغةَ التي يُخشى عليها من الموتِ ليستْ إرثَ الشّاعرِ وحدَه، وإنّما هي إرثُ الحياةِ الباقي لكلّ بني الإنسان:

١٩. إلياس، جاسم خلف، **شعرية القصة القصيرة جداً**، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٠م، ص١٦٦.

كأنّي أنا النّاسُ في جسَدٍ أرتديهِ

لأسمعَ فيّ صَدى كلِّ شيْءٍ:

أنا في الطّبيعةِ أم هيَ فيَّ؟!

وقد شكّلَ الشّاعرُ، في كثير من المواضِع، بؤرةً ذاتَ زخمٍ دلاليّ وانفعاليّ تتولّى مهمّةَ توجيهِ الحَدثِ من وراءَ وراءَ، كمَا تتولّى، أحيانًا، إطلاقَ بعضِ الأحكامِ على الشّخصيّات السّرديّة، أو ما يصطلح عليه بـ"المحكيّ السّيكولوجيّ" وهو المحكيّ الذي يحكيه السّاردُ، لحركاتِ الحياة الدّاخليّة التي لا تعبّر عنها الشّخصيّةُ بالضّرورة بوساطةِ الكلام. إنّه يكشفُ عمّا تشعرُ به الشّخصيّةُ دون أن تقولَه بوضوح، أو عمّا تُخفيه هي عن نفسِها"[٢٠]:

"ويا ماءُ، يا وَحْشَ هذِي الطّبيعةِ

أنْتَ الحَيَاةُ وموْتُ الحياةِ

وأنتَ السّخيُّ الشّحيح."

كما يقولُ أيضًا:

"لا شيْءَ أصْفَى من الرّوحِ إنْ

لمَسَتْها السَّماءُ على الأرْضِ،

لا شيْءَ أنقى مِنَ الكلِماتِ إذا.. نضَّها الماءُ

والشِّعْرُ ماءٌ منَ الماء.."

---

٢٠. جينيت، جيرار، **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، د.ت، ص١٠٨.

وقد راوحَ صوتُ الشّاعرِ بين الوضوح والغموض، والالتحام والانفصالِ، وكأنّه يوجّهُ عناصِرَ السّردِ ويضعُها في طريقٍ تُفضي إلى جهةٍ ما يريدُها، فإذا أيقنَ أنّها عرفتْ الطريقَ وأنّها واصلةٌ لا محالةَ، نكصَ عنها ليتولّى توجيهَ عنصرٍ آخر، فإذا ما تقمّصَ صوتَ الأرضِ، مثلًا، واستبطَنَ إحساسَها الدّاخليّ، واستجابتَها لوقعِ خُطى النّاجين على الطّينِ، وتقافُز الأسماكِ التي تبحثُ عن حياتِها في الماء، ارتدَّ إلى صوتِه هو، تاركًا الصّوتَ الأوّلَ يتولّى التّعبيرَ عن نفسِه. ولم يكن هذا التلبُّسُ والانفصالُ من باب التّرفِ الشِّعريّ، بل إنّه تقنيةٌ فاعلةٌ في إنتاجِ الدّلالة، فالأنا المتلبِّسةُ تشارِكُ الشّخصيّةَ المتلبَّسَ بها في وحْدةِ المصيرِ، فالطّرفان كلاهُما (الشاعرُ والأرضُ) مهدّدان بالموت، ويرزحانِ تحتَ وطأةِ الهلاكِ، فوحْدةُ المصيرِ هذه أفضتْ إلى وحْدةِ الصّوتِ تلك، ناهيكَ بالعلاقةِ الأزليّة التي تربطُ الإنسانَ بالأرضِ، فهي الأمّ والرّحمُ الأولى التي تخلّقَ منها وسيؤول إليها:

"هبطَ النّاسُ روحي فُرادى على
دَرَجَ الطّينِ؛ حيثُ الطّحالبُ عالِقةٌ
بينما سَمَكٌ يَتَقافَزُ ذاتَ اليمينِ
وذاتَ شِماليَ مُخْتنِقًا..
آهِ لا تسألوني عنِ الأرضِ بعدَ الغيومِ وطُوفانِها..
كُنْتُ وحْدي على نطْعِها المُتلاطِمِ
يَهوي على عُنُقي سَيفُ ريحْ!"

إنّ هذه الثنائيّةَ الحركيّةَ المتمثّلةَ في الالتحامِ والانفصالِ تبدو كأنّها ثنائيّةُ الموتِ والحياة، فحينَ يتّصلُ الشاعرُ بالأرضِ تعودُ له الحياة، وحينَ ينفصلُ عنها

في غَمرةِ الماءِ والطّوفان يفتقدُها، لذا نجدُ ثنائيّة المفارَقةِ المتمثّلةِ في تجاوُرِ ثيمتَي الموتِ والحياةِ التي ألمحَ إليهما الشّاعرُ في المقطع السّابقِ حاضرةً بقوّة، فهبوطُ النّاسِ إلى الأرضِ هو إيذانٌ بنجاتِهم، بينما تقافُزُ الأسماكِ يمينًا وشِمالًا بعدَ انحسارِ الماءِ عنها هو إيذانٌ بموتِها، فسببُ الحياةِ لكائنٍ ما قد يكونُ سببَ الهلاكِ لآخرَ، وهذه الثّنائيّةُ التي تمثّلُ الصّراعَ بينَ الموتِ والحياةِ شكّلَتْ أحدَ المُرتكزاتِ المهّمةِ في البِنْيةِ الدّلاليّةِ للقصيدة.

ونجدُ مثْلَ هذا الاندماجِ والانفصالِ، كذلك، في قولِه:

"... جَبَلٍ هوَ آخِرُ بيْتٍ لأرْضِ السّماءِ على الأرْضِ

نصْعدُ منْهُ إلى غَدِنا.. كي نزوّجَ

مبْنىً لمَعنى، ونولِمَ هذي الحياةَ

لأوّلِ ضيفٍ يمُرُّ..على

خيْمةِ الأبدِ البُرتقاليِّ.. عندَ الغُروب."

يبدو الشّاعرُ، هنا، واحدًا منَ النّاجينَ على ظَهرِ السّفينةِ، ومن ثمّةَ فهو يتحدّثُ بضميرِ المتكلّمين، لكنّه ما يلبثُ أن ينفصلَ وينأى بنفسِه عنهم، وبصوتِه عن أصواتِهم:

"أيُّها الغُرباءُ، على رِسْلكمْ، إنَّها لُغتي

تلكَ مَنْ تحملونَ أباريقَها هابطينَ السّلالِمَ!

. . .

أنا آخِرُ الشُّعراءِ الذينَ نجَوا أيُّها
الغُرباءُ. وفي الصَّدْرِ أحْمِلُ
عِلْمَ الحُروفِ.. وعِلْمَ الجُروحْ"

فالشّاعِرُ، هنا، يبدو كأنّه لا يرْكنُ إلى هؤلاءِ النّاسَ العاديّين لحِفظِ هذا الإرْثِ العظيم، إنّه يريدُ له كائنًا استثنائيًّا، يكون -مِثلَه- شاعرًا؛ فاللغةُ إرْثٌ عظيمٌ مكافئٌ للذّاتِ الإنسانية العاقلة، وهو ما يفسّرُ استخدامَ الاسمِ الموصولِ الذي يُستخدمُ، عادةً، للعاقلِ في قوله: **"تلكَ مَنْ تحملونَ أباريقَها"**.

لقد توسّل الشّاعرُ، في جُلّ القصيدة، بضميرِ المتكلّم ، بِحُسبانِه ضميرًا ذا مرجعيّةٍ جوّانيّة تُحيلُ على الذّاتِ، و"يجعلُ الحكايةَ المسْرودةَ، أو الأُحدوثةَ المرويّةَ، مندمِجةً في روحِ المؤلّفِ، فيذوب ذلكَ الحاجزُ الزمنيُّ الذي كنّا ألفيْناهُ يفصِلُ ما بين زمنِ السّردِ، وزمنِ السّاردِ ، ظاهريًّا على الأقل"[٢١] بخلاف ضميرِ الغائب ذي المرجعيّةِ البرّانيّة التي تُحيلُ على الموضوع، ويفصلُ النّصَّ السّرديَّ فصلًا تامًّا عن ناصِّه الذي نصَّه؛ ويجعلُ المتلقّي واقعًا تحتَ اللعبةِ الفنّيّةِ التي تعد اللغةُ أداتَها، والشّخصيّاتُ ممثّلاتٍ فيها[٢٢]، ومِثْلُ هذا الوضْعِ السّرديّ من شأنِه أن يجعلَ من ضميرِ المتكلّمِ مُصاحِبًا رؤيويًّا، بمعنى أنّ كلَّ معلومةٍ سرديّة، أو سرٍّ من أسرارِ الشّريطِ السّرديّ يغتدي متصاحبًا مع "الأنا"/ السّارد؛ مع الأنا المستحيل إلى مجرّدِ شخصيّةٍ من شخصيّاتِ هذا الشّريط السّرديّ الذي يزدجيه، باحترافٍ فَني متألّق، من الدّاخل، وضمنَ الجَوقة، وبينَ الممثّلين. فالأنا، إذنْ، يجعلُه فاقدًا لوضْعِ المؤلّفِ، ومكتسبًا لوضْعِ المُمثّلِ (الشّخصيّة)[٢٣].

---

٢١. مرتاض، في نظرية الرواية، ص١٨٤.
٢٢. السابق، ص١٧٩.
٢٣. السابق، ص١٨٥ وبما بعدها.

بِنْيةُ الشّخصيّةِ وتجلّياتُها:

لم يعمِدِ الشّاعرُ إلى تقديمِ الشّخصيّةِ دفعةً واحِدة، بحيثُ تتّضِحُ مضامينُها النفسيّةُ والفكريّة والإيديولوجيّة... ولكنّه عوّلَ على معرفةِ المتلقّي المُسبقةِ للتعرّفِ على بعضِ جوانبها -بحُكمِ أنّها شخصيّاتٌ تراثيّةٌ ذاتُ حضورٍ ذهنيٍّ ونفسيّ مُسبقٍ لديه- فضلًا عن اتّكائِه على الإشاراتِ المبثوثةِ في متْنِ القصيدةِ، التي تركَ مهمّةَ لمّ شتاتِها للمتلقّي؛ للتعرّف على بعضِ جوانبها الأخرى؛ فتقديمُ الشّخصيّةِ وتعيّنُها على خشبةِ النّصّ -كما يرى فيليب هامون (Hamon Philippe)- "يكون بوساطة دالٍّ لا متواصلٍ، أي مجموعةٍ متناثرةٍ من الإشاراتِ التي يُمكنُ تسميتُها بـ"سمته""[٢٤].

وقد نهضَ بأحداثِ الحكايةِ في القصيدةِ مجموعةٌ من الشّخصيّاتِ التي بدَتْ شخصيّاتٍ فاعلةً ناميةً في متْنِ الحِكايةِ وتُسهمُ في حركيّتِها وسيْرورتِها، في حينِ تركَت القصيدةُ سائرَ الشّخصيّاتِ تقبعُ في الظلّ ولم يكنْ لها سوى حضور طيفيّ تُلمحُ إليه ولا تصرّحُ به.

أُولى هذه الشّخصيّاتِ النّاميةِ وأهمُّها هو الرّاوي نفسُه، الذي بدا راويًا عليمًا تكفّلَ بتقديمِ متْنِ الحِكايةِ، إمّا على لسانِه أو على لسانِ بعضِ شخصيّاتِه التي تقنّعَ بها وتقمّصَ دورَها، وبدَتْ شخصيّةُ الرّاوي في القصيدةِ شخصيّة منحازةً إلى الحياةِ والجَمالِ والخلود، ترزَحُ تحتَ وطأةِ قوّةٍ كونيّةٍ قاهِرة، فبدَتْ ضعيفةً إزاءَ القوّةِ الكونيّةِ الغاضبةِ، ضارِعةً حزينَةً في مُعظَمِ الأحيانِ، لكنّها مؤمنةٌ متوثّبةٌ مُصرّة على الانتصارِ للحياةِ نازعةً إلى الحُلميّة والانعتاق والفناء في روحِ اللغة وجماليّاتِها:

٢٤. هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبدالفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٠م، ص٤٨.

"أنا رعْشةُ الرّوحِ في الماءِ
ومْضتُها.. في الشّعاعِ الجَموحْ
وهْوَ ينفِرُ منْ ظُلمةِ الطّينِ..
طِرْ بي إلى جَسَدي بَشرًا أيّها الطّينُ
طِرْ بي.. بما فيكَ منْ قوّةِ الماءِ
حتّى أزورَ السّماءَ بحُلّةِ هذا البَهاءِ
وإنّ الزّياراتِ مُمْكِنةٌ كلّما
اتّسَعَ الوقتُ للرّوحِ أنْ تتأمّلَ في
مائِها- الزّياراتُ مُمْكِنةٌ
عنْدَ إشْراقةٍ للبصيرةِ فيما يُسمّى "الفُتوحْ".

وهي كذلكَ شخصيّةٌ بُطوليّةٌ ظلّتْ تُصارعُ البطلَ المُضادّ مُنحازةً إلى الحِفاظِ على إرْثٍ إنسانيٍّ عظيمٍ هو اللغةُ/ الشِّعر:

"يا سَماءُ ارْحمي كِسْرةَ الطّينِ
تلْكَ التي بقِيَتْ،.. وارْحمينا
لِأكْتُبَ هذي القصيدةَ للنّاسِ مِنْ بعْدِنا.."

ورُغمَ مَحوريّةِ الشّخصيّةِ الرّاويةِ في هذهِ القصيدةِ إلّا أنّنا نرى تداخُلًا وتماهيًا بينَها وبينَ غيرِها منَ الشّخصيّاتِ، أحيانًا، فهيَ تُحقّقُ ما يُمكِنُ أنْ نسمّيَه بانقسامِ الذّاتِ إلى ذواتٍ طيفيّةٍ تُلقي بظلالِها على مكوّناتِ السّردِ الأخرى كالشّخوصِ التي تنتمي إلى الطّبيعةِ، ممّا يؤدّي إلى تفعيلِ حركيّةِ المعْنى الّتي تنْتحي في مُجمَلِها

إلى نُواةٍ دلاليّةٍ واحدةٍ هي الانتصارُ للحياةِ ضدَّ الموتِ بوساطة الانتصارِ للإرْثِ اللغويِّ الشِّعريّ، تلكَ الخَبيئةِ الغاليةِ جدًّا التي جَهِدَ الشّاعرُ في الحِرصِ عليْها وحفظِها داخلِ الجِرار.

ثاني هذهِ الشّخصيّاتِ هيَ الماءُ/ الطّوفانُ؛ فهوَ مِحورُ الحِكايةِ الذي انفتحَ على دِلالتَينِ ضِدّيّتين: الموتِ والحياةِ، فهوَ مَن نَهضَ بِدَوْرِ البطلِ المُضادّ، وشكّلَ رديفًا للموتِ مقابلَ الحياةِ، وذلك في الجُزء الأوّلِ منَ القصيدة، ليعودَ في جزئِها الآخرِ، إلى سابقِ عهدِه، عُنصرًا يُفضي إلى الحَياةِ، ومِحكًّا حقيقيًّا عرّى زيْفَ الأشْياء، ومَخاضًا أفْضَى إلى وِلادةِ الحياة، واكتشافِ جماليّاتِها:

..يا ماءُ أنتَ الحِكايةُ –كلُّ الحكايةِ–

مِن أوّلِ الطّينِ حتّى انبعاثِ الخَلائِقِ

إنّا وَجَدْنا على الأرْضِ بَعدَ سُكونِكَ،

أفضَلَ ما كانَ فينَا:/ وَجدْنَا البَصيرةَ، والكلِماتِ الّتي

تَرْفعُ الرّوحَ أعْلى مِنَ الموْت..

ليسَ هذا حسْبُ، بلْ إنّنا نجِدُ الشّاعرَ نفسَه، الذي كانَ يرْزحُ تحْتَ وطأةِ الماءِ ويضرَعُ إلى السَّماءِ كي تُخلِّصَه منْه، نجِدُه يتَماهى معَه، ويتّخِذُ لنفسِهِ بعضَ صِفاتِه علاوةً على صفاتِ الحياةِ وتمظْهراتِها الأخْرى على الأرْضِ كالشّمسِ والنّباتِ وغيرِهما:

"جَرَيْتُ كمَا نَهَرٍ قدْ جرَى،

وسَطَعْتُ كشمْسٍ، نَمَوْتُ

كمَا كانَ ينمو النّباتُ، وآخيْتُ

كلَّ الوحوشِ، وطِرْتُ

كزوْجِ حَمامٍ، تزوَّجْتُ حُريتي

كيْ أكونَ الذي كانَ، كلَّ الذي كانَ.."

الشّخْصيّةُ الثّالثةُ هي الأرْضُ، وهي شخصيّةٌ تماهَتْ كثيرًا معَ صوْتِ الرّاوي البطَلِ، ضِمْنَ تفاعُلٍ صوتيٍّ يُفضي إلى تَكثيفِ الرّسالةِ الشِّعريّةِ "بإدْخالِها في درامَا متوتّرةٍ، ناشِئةٍ عن تَعدُّدِ الأصواتِ واسْتبْدالِها"[٢٥]، وهي كذلكَ شخصيّةٌ لا تقلُّ بطولةً عن شخصيّةِ الشّاعرِ الذي تماهى معَها في مواطنَ كثيرةٍ منَ القصيدةِ، رُغمَ أنّهُ كادَ يفقدُ الأملَ في نجاتِها ونجاتِه من الغَرَق، حتّى بدَتْ، في عينِه، كأنّها طَلَلٌ مقفِرٌ منْ كلّ معالِم الحَياة:

"طَلَلٌ كلُّها الأرْضُ

قدْ يقِفُ القلْبُ يومًا علَى

جَبَلٍ فوْقَها.. وينوحْ."

إنّ اسْتدعاءَ مُفردةِ الطّلل، في هذا المَوْضعِ منَ القصيدةِ، يخْتزِلُ حالةً منَ الموْتِ والجَدْبِ والتّحوّلِ، وهي مُفردةٌ متناغِمةٌ جدًّا معَ حالِ الأرْضِ التي حلَّ بها الموْتُ، فضْلًا عنِ انْفتاحِ هذِه المُفردةِ على زمنَينِ متاضدّين: زمنِ الماضِي إذْ يشيعُ السّلامُ وتَدُبُّ الحياةُ فيه بكلِّ تجلّياتِها، وزَمنِ الحاضِرِ إذِ الأرْضُ مُقفِرةٌ والحياةُ مُجْدبةٌ والموتُ مُخيّمٌ على أرجاءِ المَكان.

---

٢٥. الصكر، مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص١١٢.

وهكذَا ظلّتْ نفْسُ الشّاعرِ تنزعُ إلى الأرْضِ وتَتَشوّفُ إلى رؤْيتِها وتلمّسِها وتحنُّ إلى العَودةِ إليْها بوصْفِها نداءَ الحياةِ مقابلَ الموْت:

".. ولا بدّ أنْ أجِدَ الأرْضَ

لا بُدَّ لي مِنْ سماءٍ مُؤاتِيَةٍ

كيْ أكونَ شَقيقَ الزّمانِ الّذي

يَتَنفّسُ.. في أبَدِيّةِ تلكَ السُّفوحْ

وهيَ تُشرِقُ مِنْ عَتَماتِ الطّبيعةِ باسِمةً

وتُنادِي: إليَّ.. إليّ."

الشّخصيّاتُ الطّيفيّة:

أمّا سَائِرُ الشّخصيّاتِ فمُسطّحةٌ، ولمْ تنهضْ بأدوارٍ مِحوريِّة في الحِكايةِ، بلْ كانَ دورُها طيْفيًّا تُلمِحُ إليهِ القصيدةُ ولا تُصرّحْ به. ومثالُ تلكَ الشّخصيّات شخصيّةُ نوح، فرُغمَ أنّها شخصيّةٌ مرجعيّةٌ "تميلُ إلى معْنىً ثابتٍ تفْرضُه ثقافةٌ يُشارِكُ القارئُ في تشكيلِها"[٢٦] إلّا أنَها لمْ تنْهضْ بدورٍ محوريّ، واقتصَرَ دورُها على استدعاءِ السّردِ الغائبِ في متنِ الحِكاية.

مثلُ هذا القولِ يُمكنُ أن ينسحِبَ، أيضًا، على شخصيّة ابنِ نوح؛ لكنّ القصيدةَ لم تَبُح باسْمِ هذِه الشّخْصيّةِ واكتفتْ بالإلماحِ إلى بعْضِ مواقِفِها والإشارةِ إليها من بعيد، ومع هذا فقد نهضت بدور مهم يتمثل في تحفيز ذاكرة المتلقي وإقحامه في

٢٦. العزام، محمد، **شعرية الخطاب السردي – دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٣.

تشكيل الحكايـة؛ "فالإشـاراتُ اللغويّـةُ مـن ترتيـبِ الكلمـاتِ أو الاقتباسـاتِ أو التّلميحاتِ الثّقافيّةِ بأنواعِها المختلفةِ كلُّها علاماتٌ تحفّزُ التّخييلَ على استنطاقِ الموجوداتِ النّصيّة لتأسيسِ فضاءٍ دلاليّ بين دالٍّ مركّز ومكثّفٍ ومدلولٍ واسِعٍ وشُموليّ"[٢٧]، فعندما يقولُ الشاعرُ:

"طلَلٌ كلُّها الأرضُ

قدْ يقِفُ القلْبُ يومًا علَى

جَبَلٍ فوْقَها.. وينُوحْ

جَبَل هوَ آخِرُ بيتٍ لأرْضِ السّماءِ علَى الأرْض..."

يبْدو صَوتُ الشّخصيّةِ، هنا، خافتًا جدًّا، بالكادِ نلمحُ صَداهُ في مثلِ هذا المَقطعِ، ولعلَّ الشّاعرَ تعمّدَ أنْ يجعلَهُ صوتًا طيفيًّا خفيًّا لأنّه لا يتماهَى معَه تَمامًا وإنّما يستعيرُ منْ موقفِه ثيمةَ الرّفضِ والإصْرارِ الإيجابيّينِ، لا المبْنيّينِ على العِنادِ والكُفرِ والمُكابَرة.

مِثْلُ ذلكَ، أيضًا، شخصِيّاتٌ أخْرى تنتمِي إلى الطّبيعةِ الحيّة كالغُرابِ والحَمامةِ ولمْ يتولَّيَا أيَّ دورٍ فاعلٍ، سِوى دورِهما النّمطيّ المسْكوتِ عنْه في القَصيدةِ، وقدْ أشارتْ إليْه من بعيدٍ، وهو ذاتُ الدَّورِ المُتوافقِ معَ متْنِ الحِكايَةِ التّراثيّةِ؛ ذلك أنّ "المعنى المفترض للنّصِّ لا يستوي إلّا على ضوْءِ عدِّهِ معنىً في النصّ ومعنىً مرجِعيًّا في آنٍ واحد"[٢٨].

---

٢٧. إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص١٦٦.

٢٨. جينيت، مدخل لجامع النص، ص٩٢.

الخاتمة:

كشَفت الدّراسةُ عن انسجامِ المُعطياتِ السّرديّة، القائمةِ على المُجاورةِ، مع المُعطياتِ الشّعريّةِ، القائمةِ على المُشابهةِ، بحيثُ آزرتْ إحداهُما الأخرى في تناغُمٍ وانسجامٍ يفضيانِ إلى نصّ شعريّ يتجاوزُ النظرَ إلى المعطياتِ الحكائيّةِ بوصفِها موادَّ لغويةً، إلى مستوى أعمق، يحيلُ على قضايا مرجعيّةٍ كُبرى تمثّلتْ في الخوفِ على الإرْثِ اللغويِّ الشِّعريّ والتّعبير عن الصّراعِ بين الحياةِ والموت. كما كشفتْ عن أثرِ هذا التّواؤمِ في تعزيزِ بناءِ النصِّ وديناميّتِه وتخصيبِه، وفي التّعبيرِ عن رؤيتِه ورسالتهِ الجماليّة والفلسفيّة، فضلًا عن أثرِه المتمثّلِ في إقصاءِ النصِّ عن التّفككِ والانفلاتِ والحشْوِ والتّداعي الحُرّ والذّاتيّة المُفرطةِ التي قد تقودُ، أحيانًا، إلى الانحرافِ بعيدًا عن رسالةِ النصِّ ووُجهتِه الرّئيسيّةِ، فبَدتْ القصيدةُ متماسكةَ البنيانِ، واضحةَ الوُجهةِ، رغمَ تنوّعِ مرجعيّاتِها التّناصّيةِ التي نجَحَ الشّاعرُ في الإفادةِ من طاقتِها السّرديّةِ ودمْجِها في جسَدِ النصِّ الشِّعريّ.

المقامة الإسكندرية للحريري: دراسة لغوية أسلوبية

شيخة الزعابي(*)

الملخص

تتناول هذه الدراسة المقامة الإسكندرية من مقامات الحريري، بالتحليل الأسلوبي. وتهدف إلى اكتشاف الأسلوب في هذه المقامة. وقد قسمتها بناء على ذلك إلى أربعة مباحث: المبحث الأول المستوى الصوتي، والثاني المستوى الدلالي، والثالث المستوى التركيبي، وأخيرًا المستوى التصويري. أما المنهج الذي اتبعته فهو المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، وذلك في ضوء مبادئ علم الأسلوب الأساسية ومقالاته. ثم ختمت هذه الدراسة بنتائج أبرزها: أن بناء المقامة عند الحريري يمتاز بكونها سلسلة متصلة من الجمل، على المستوى الصوتي والدلالي والتركيبي والتصويري. ويعمل المستوى الصوتي على ربط العناصر اللغوية التي تكونه بوساطة ظاهرة الازدواج. والمستوى الدلالي يدعم هذه العلاقة الصوتية تركيبيًا بوساطة سيادة الجملة الفعلية. ويدعم المستوى التركيبي هذه العلاقة الدلالية بوساطة إنشاء سلسلة الحكي في صورة مجموعة متصلة من الجمل المتداخلة. ويأتي المستوى التصويري في هيئة سلسلة متوالية من الكنايات التي تصوّر حدثًا كليًا، يرتبط بسياق المقطع في التركيب الكلي للمقامة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، التحليل الأسلوبي، المقامة الإسكندرية، الحريري.

(*) أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها، جامعة كلباء، الإمارات العربية المتحدة.

تاريخ تسلّم البحث ٢٣/ ١/ ٢٠٢٣م وتاريخ قبوله للنشر ١٤/ ٦/ ٢٠٢٣م.

Stylistic Structure in al-Ḥarīrī's Alexandrian Maqāma

By Shaikah Alzaabi

Abstract

This study offers a stylistic analysis of al-Ḥarīrī's Alexandrian maqāma. It aims to discover how style is created. To do so it divides the discussion into four levels: the audio level, the semantic level, the synthetic level, and finally the imaginative level. The approach followed here is the descriptive-analytical and statistical approach. The most prominent results are these: the structure of the maqāma is shown to be a continuous series of sentences at the audio-visual and semantic levels. The audio level connects the linguistic elements through the phenomenon of duplication. The semantic level supports this vocal relationship through the actual sentence. The synthetic level supports this semantic relationship bycreating a chain in the form of a continuous set of overlapping sentences. The pictorial level comes in the form of a series of nicknames depicting a total event, linked to the context of the maqāma.

Keywords: Stylistic Structure, Stylistic Analysis, Alexandrian Maqamah, Al-Hariri.

تسعى الدراسة الأسلوبية إلى اكتشاف نسق التركيب، في كل مستوياته الصوتية والدلالية والتصويرية، داخل البناء اللغوي للجملة، بوصف الأخير يشكّل القاعدة التي يتحدد بالرجوع إليها المثالي والمنحرف في هذا البناء، إلى جانب الأصول الصوتية والدلالية والتصويرية التي تشكل بدورها قواعد جزئية تتضام مع بناء اللغة في تحديد الصورة الكلية للأسلوب في الاستخدام الجمالي، خاصة داخل النص الأدبي.

وهذه الدراسة بدورها تهدف إلى اكتشاف الأسلوب في المقامة الإسكندرية للحريري، بوصفها نموذجًا دالًّا على أسلوب المقامات كلها عنده. ومن ثم يتحدد هدف الدراسة في السعي إلى اكتشاف النسق الأسلوبي في المقامة الإسكندرية، ومشكلتها تكمن في كون هذا المسعى بنتائجه هو الذي يحدد سمات هذا النسق، ويدل على طابعه الجمالي.

وقد كانت مقامات الحريري عامة، مقصدًا لعدد من الدراسات التي تناولتها بالتحليل الفني، لكنها لم تقف عند خصائصها الأسلوبية، وإن تناول بعضها الجانب التواصلي فيها، من جهة التداول والنسق الثقافي، إلى جانب الدراسات التطبيقية للأسلوب، لكنها -بحسب علمي- توجهت إلى غير مقامات الحريري لتجعل نصوصه مقصدًا للتحليل. وهو ما يبرز أهمية هذه الدراسة من حيث كونها إحدى الدراسات القليلة وربما النادرة التي تناولت المقامة الإسكندرية بالذات بوساطة الدرس الأسلوبي. ومن هذه الدراسات:

١- دراسة هيثم سرحان (٢٠١١م): إشكالية المعارضة والانتحال في مقامات الحريري، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٥٦، (ص ص١٢٧-١٥٩)، جامعة منوبة، كلية الآداب والفنون والإنسانيات. تناولت هذه الدراسة قضيتين: معارضة

الحريري بمقاماته لمقامات بديع الزمان، وانتحال الحريري بعض المقامات المشهورة ونسبتها لنفسه.

٢ـ دراسة جمال حضري (٢٠٢٠م): المقامة باعتبارها نصًّا سرديًّا – النشأة والنماذج والتحولات، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، العدد ٥٩ (ص ص٧ـ٢٤)، فبراير. تناولت الدراسة العلاقة بين التغيرات السياسية والاجتماعية في المجتمعات العربية، بوساطة تتبع نماذج المقامة في العصور المختلفة، ودراستها في ضوء مفهوم التحقيب، أي في ضوء علاقاتها الزمنية مع المجتمع والسياسة.

٣ـ دراسة محمود حسين أحمد الزهيري (٢٠١٤م): التناص القرآني في مقامات الحريري، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٠، العدد ٢ (ص ص١٢٧–١٦٤)، نيسان. تناولت الدراسة ظواهر التناص القرآني في مقامات الحريري بأنواعه (اقتباسي، إحالي، إيحائي) وقد سعى البحث إلى إبراز الصورة الجمالية لتوظيف التناص القرآني في مقامات الحريري.

٤ـ دراسة عبدالعزيز السيد عبدالعزيز البديوي (٢٠١٩م): مقامات الحريري، دراسة في مكونات البناء النصي، مجلة فيلولوجي العدد ٧٢، (ص٥٧–٨٢)، يونيه. تناولت الدراسة الجانب النصي للمقامة ومكوناته بوصفه مقابلًا للجانب التركيبي، كما اهتمت بالكشف عن الأنواع النصية المختلفة التي تبدو في المقامة.

٥ـ دراسة سهام حشيشي (٢٠١١–٢٠١٢م): المفارقة في مقامات الحريري – مقاربة بنيوية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر – باتنة، الجزائر. تناولت الدراسة تجليات المفارقة في مقامات الحريري، بوساطة

التنافر والتضاد والتناقض، وقد ظهرت مقامات الحريري في ضوء هذا مزدوجة مصنوعة وملحوظة.

أما المنهج الذي اتبعته فهو المنهج الوصفي التحليلي بالإضافة للمنهج الإحصائي وذلك في ضوء مبادئ علم الأسلوب الأساسية ومقالاته؛ خاصة فيما يتعلق بالدراسة الأسلوبية المتجهة إلى النص نفسه، وتراه مبنيًّا من مستويات عدة، هي عينها المستويات الصوتية والدلالية والتصويرية واللغوية.

ومن ثم فإن تكوين هذه الدراسة يتحدد في تمهيد وأربعة مباحث، أما التمهيد فقد خصصته للتعريف الموجز بالحريري ومقاماته، ثم التعريف بالمقامة الإسكندرية وموضوعها. ثم يأتي المبحث الأول ـ المستوى الصوتي، حيث أتناول تركيب الأصوات في هذه المقامة، من حيث تشكيلها نسقًا كليًّا، يشمل الحروف، كما يشمل الكلمات، ويتصل بالتركيب البديعي.

ثم المستوى الثاني ـ المستوى الدلالي، حيث أتناول تركيب الجملة من جهة الخبر والإنشاء والذكر والحذف والتقديم والتأخير، والدلالة التي تتحقق من مثل هذه الظواهر اللغوية. ثم المستوى الثالث، حيث أتناول التركيب اللغوي نفسه بوصفه نظامًا نسقيًّا، يتضافر مع المستوى الدلالي، ويعضده المستوى الرابع، حيث أتناول الصورة في المقامة، في مستوييها الكلي، والجزئي البياني، سعيًا إلى اكتشاف أنماط البناء الأساسية فيها.

وفي ضوء تحليل هذه المستويات الأربعة، تتحدد الصورة الكلية للأسلوب في هذه المقامة، أي النسق الكلي لبنائها، على النحو الذي تبرزه النتائج التي أختم بها هذه الدراسة.

تمهيد: الحريري ومقاماته:

الحريري هو "أبو محمد القاسم بن علي الحريريّ، ولد لأسرة عربية سنة ٤٤٦ للهجرة بضاحية من ضواحي البصرة، تُسمّى المشان، كثيرة التمر والرطب والفاكهة. وبها كانت ملاعب صباه ومسارحه. وكان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة، وله تصانيف تشهد بفضله وتقرّ بنبله، وكفاه شاهداً «كتاب المقامات» التي أبرّ بها على الأوائل وأعجز الأواخر، وكان مع هذا الفضل قذراً في نفسه وصورته ولبسته وهيئته قصيراً دميمًا بخيلاً مبتلى بنتف لحيته"[(١)].

ولقد نشأ الحريري في ظل ظرف اجتماعي وسياسي يسوده القلق، انعكس في صورة انتشار الكدية والاحتيال، إلى جانب الاحتفال بالمحسنات البديعية على المستوى الأدبي، كطابع عام يسم الكتابة والكتّاب في ذلك العصر[(٢)]. وقد "خلّف الحريري بجانب المقامات ديوانًا من الشعر ومجموعة من الرسائل، كما خلّف كتبًا في النحو واللغة، من أشهرها: درّة الغوّاص في أوهام الخواص"[(٣)].

والمقامة الإسكندرية التي تدور عليها هذه الدراسة هي التاسعة من مقاماته، وهي تدور حول البطل الذي يتزوج امرأة كان أبوها آل أن لا يزوجها إلا لصاحب حرفة، وقد صادف أن جلس معه البطل في بعض مجالسه، فزعم أنه صاحب حرفة وتزوجها، لكن المرأة بعد الزواج تلاحظ أن زوجها كسول، لا يكاد يغادر المنزل،

(١) الحموي، ياقوت (ت٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م)، **معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، ٧ج، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م، ج٥، ص٢٢٠٢.

(٢) ينظر: حسن، محمد، **أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ص١٧-٢١.

(٣) ضيف، شوقي (ت١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م)، **المقامة**، دار المعارف، ط٣، مصر، ١٩٧٣م، ص٤٦.

وهو فوق ذلك باع كل ما جاءت به المرأة من بيت أبيها من متاع وفراش، وهي ابنة أسرة شريفة، حتى وصل بها وبابنها الحال إلى الفقر الشديد، فما كان منها إلا أن قادت هذا الزوج الكسول إلى القاضي ليحكم بينهما.

المبحث الأول – المستوى الصوتي:

تتجلى فاعلية المستوى الصوتي في تكرارها الذي يدل على حضورها داخل النص الأدبي[٤]. وهذا التكرار يأخذ أشكالًا متنوعة، تبدأ بتكرار الأصوات/ الحروف دون أن تتجاوز حضورها كأصوات مفردة، ثم تتدرّج في الحضور لتصبح مفردات كاملة، تتجاور بخصائصها الصوتية في صورة تشكيلات مختلفة للبديع[٥].

١ـ الإيقاع الخارجي للسجع:

ومع معرفة ولع الحريري بالبديع، فإن من المتوقع أن يتشكّل من تكرار الأصوات مستويات متعددة للنسق الصوتي العام في تركيبها، وبعضها سوف ينتمي لظواهر التكرار الصوتي، على نحو ما يحدث في الشعر، وبعضهم سوف ينتمي يقينًا إلى ظواهر البديع، بحكم القواعد البلاغية الحاكمة لذلك. ومن ثم يمكن أن نلاحظ هذه التشكيلات، على نحو ما تتجلى في المقامة الإسكندرية. جاء في مقدمة المقامة الإسكندرية:

---

(٤) ينظر: شريم، جوزيف، **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص ص٨٩-٩١.

(٥) ينظر: السابق، ص ص٩٩-١٠١، وعبدالمطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ص١٠٦-١١٥.

"قال الحارث بن همام: طحا بي مرح الشبابِ؛ وهوى الاكتسابِ، إلى أنْ جُبْتُ ما بين فرغانةَ وغانةَ، أخوض الغمارَ، لأجنيَ الثمارَ، وأقتحمَ الأخطار، لكي أدْركَ الأوطارَ، وكنتَ لقفت من أفواهِ العلماءِ، وثَقِفْتُ من وصايا الحكماءِ، أنه يلزم الأديبَ الأريبَ، إذا دخلَ البلدَ الغريب، أن يستميلَ قاضيَهُ، ويستخلص مراضيَهُ، ليشتدّ ظهرهُ عند الخصامِ، ويأمنَ في الغربةِ جوْرَ الحكامِ، فاتخذتُ هذا الأدبَ إمامًا، وجعلتهُ لمصالحي زِمامًا، فما دخلتُ مدينةً، ولا ولجْتُ عرينةً، إلا وامتزجْتُ بحاكمها امتزاجَ الماء بالرّاحِ، وتقوّيتُ بعنايتهِ تقوّيَ الأجسادِ بالأرواحِ"[٦].

في هذا المقطع تتوالى الأصوات بوصفها كتلة واحدة، لا أحاد صوتية، على غرار ما قد يحدث في الشعر، من أمثال قول الأعشى (البسيط)[٧]:

وقد أغدو إلى الحانوتِ يتبعني شاوٍ مُشلّ شلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

ففي هذا البيت يتكرر صوت الشين بما يصنع نوعًا من الجناس الاستهلالي[٨]؛ يتجاوب مع أشكال متنوعة لمثل تكرار هذه الأصوات في الشعر[٩]، والسبب في

(٦) الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبدالمؤمن القيسي (ت٦١٩هـ/ ١٢٢٣م)، **شرح مقامات الحريري**، ٥ج، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢م، ج١، ص٣٣٣.

(٧) ميمون بن قيس، (ت١٦هـ/ ٦٢٥م)، **ديوان الأعشى**، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، د.ت، ص٥٩.

(٨) ينظر: العبد، محمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي وأسلوبي**، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص١٧.

(٩) ينظر: ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، ط١، ص٥٤.

ذلك أن صوتًا واحدًا يتكرر، سواء أكان الشين كما في البيت السابق، أم كان غيره من الأصوات التي يتلاعب بها الشاعر. ومثل هذا التكرار يصنع نسقًا صوتيًّا ملحوظًا في الجملة/ البيت الشعري الذي يرد فيه، وهو الأمر الذي ينطبق على الجملة النثرية، وإنْ لم يكن التكرار فيها بدقة التكرار في الشعر(١٠).

وقد لاحظ الباحثون من قبل أن تكرار مثل هذه الأصوات في الشعر يأخذ شكل مجموعات منتظمة، تتوالى مع حدود معيّنة للمعنى، لتدل على قيمته الصوتية الموازية(١١). بينما التكرار الصوتي في المقامة التي نحن بصددها، يأخذ شكلًا مختلفًا، إذ يحرص فيه الحريري على أن يكون شاملًا للكلمة الأخيرة في كل جزء من الجملة التي يقسمها إلى أجزاء شبه متوازية، تفيد من المركبات النحوية التي تدخل في تكوينها(١٢). ومن ثم تنقسم الجملة بالسجع إلى أجزاء متساوية أو شبه متساوية صوتيًّا، على هذا النحو: "**طحا بي مرح الشبابِ؛ وهوى الاكتسابِ، إلى أنْ جُبْتُ ما بين فرغانةَ وغانةَ، أخوضِ الغمارَ، لأجنيَ الثمارَ، وأقتحمَ الأخطار، لكي أدْركَ الأوطارَ**، ...".

واللافت في مثل هذا التقسيم الذي تظهره الخطوط تحت كل قسم، ويستفيد بشكل أساسي من السجع أن عناصر الجملة فيها تنقسم إلى شبه مركبات، قد

(١٠) ينظر: ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، ط١، ص٥٦.

(١١) ينظر: العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ص١٤-١٧.

(١٢) ينظر: عبداللطيف، محمد حماسة (ت١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م)، **في بناء الجملة العربية**، دار القلم، الكويت، ط١، ١٩٨٢م، ص ص٧٠-٧٥.

يكون بعضها فعل وفاعل، أو فعل ومفعول، وهكذا. والحقيقة أن التقسيم لا يراعي اكتمال عناصر الإسناد في الجملة، على نحو تقسيم جملة "إلى أن/ جبتُ/ ما بينَ/ فرغانة/ وغانة". وهو التقسيم الذي أدى إلى أن تنقسم عناصر المقارنة في (بينَ) إلى ثلاثة أجزاء، رغم أنها جميعًا تكوّن مركبًا واحدًا من مركبات الجملة.

والسبب في ذلك هو مراعاة التقسيم الصوتي لهذه الأجزاء، بحيث تكون متساوية أو شبه متساوية صوتيًا. وهذا التشابه يحوّل الأجزاء الأخيرة من كل قسم إلى (أصوات) متماثلة، تصنع ما يُعرف في البلاغة بالجناس الناقص: (الشباب/ الاكتساب/ فرغانة/ غانة/ الغمار/ الثمار/ الأخطار/ الأوطار..).

ليس هذا فحسب، وإنما يتماثل أيضًا دلاليًّا الجزء الأول من المركب: (مرحُ/ هوى/ جبتُ/ أخوضُ/ لأجني/ أقتحمُ/ أدركُ). ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الجزء الأول من التركيب يكاد يتماثل أيضًا مع التركيب التفعيلي في الشعر:

[طحا بي (فعولن) هوى الشبابْ (مفاعلاتْ) هوى الاكتسابْ (مفا فاعلاتْ) إلى أنْ جبتُ (فعولن فعْلُ) ما بين فرْغانةْ (مفْعولُ مفعولن) وغانة (فعولن)..].

وبطبيعة الحال، لا تتساوى هذه التقسيمات مع التفعيلات العروضية المعروفة، لكنها تكاد تشبهها، خاصة في البداية والنهاية من كل قسم: فعولن/ فاعلاتْ، وتقلباتها التي تتراوح بين (فعْلنْ ومفْعولن). هذا بالإضافة إلى أن الجزء الأخير من الجزء الثاني في هذا التركيب يشبه إلى حد كبير تركيب القافية: (حلْشبابْ/ لكْتسابْ/ فرْغانةْ/ وغانةْ/ ضلْغمارْ/ نلْثمارْ/ أخطارْ/ أوطارْ).

ومحصلة هذا كله أن أسلوب بناء الجملة/ النسق الصوتي يتكوّن على هذا النحو:

١ـ تنقسم الجملة الواحدة إلى أجزاء بحسب مركباتها النحوية.

٢ـ هذه الأجزاء إما ثنائية أو ثلاثية.

٣ـ القسم الأول يتشابه دلاليًّا.

٤ـ القسم الثاني يتشابه صوتيًّا.

٥ـ ينقسم البناء مجتمعًا تقسيمًا تفعيليًّا، يبدأ بالوتد، وينتهي بالسبب الخفيف.

٦ـ القسم الأخير دومًا يشبه القافية في تركيبها.

٧ـ ينقسم البناء كله إلى جمل متساوية، ثنائية وثلاثية أيضًا.

ومن ثم تظهر ملامح النسق الصوتي في هذا التركيب على هذا النحو:

[جملة ١ ــ جملة ٢ / جملة ١ ــ جملة ٢ / جملة ١ ــ جملة ٢ ــ جملة ٣/ ــ].

وكل جملة من هذه الجمل تنقسم إلى قسمين، في بداية القول، ثم تبدأ في الانقسام الثلاثي، على هذا النحو:

ــ جملة ١ (قسم١/ قسم٢) جملة ٢ (قسم١/ قسم٢) جملة ٣ (قسم١/ قسم٢/ قسم٣) ...

وكل جملتين تشكلان معًا مركبًّا واحدًا، يتشابه به القسم الثاني صوتيًّا، بينما يتشابه القسم الأول دلاليًّا (معنى الفعل). غير أن القسم الأول يعوّض التشابه الصوتي الغائب بالتشابه في التركيب المقطعي الذي يحول التركيب كله إلى ما يشبه التفعيلات المنتظمة (فعولن/ مستفعلن/ مفعولاتُ).

وهذا كله يعمل على التماسك الصوتي الشديد بين أجزاء الكلام كله، رغم عدم وجود تشابه على مستوى الأصوات المفردة، لأن التشابه المتكوّن هنا يعمل على تكوين كليّات صوتية، ترتد إلى الجناس الناقص. ويمكن أن نتأكد من صحة هذا الاستنتاج بمتابعة بقية الفقرة، ونقرؤها مقسّمة صوتيًّا ودلاليًّا على النحو الآتي:

وكنتَ لقفت/ من أفواهِ العلماءِ،

وثَقِفْتُ/ من وصايا الحكماءِ،

أنه يلزم/ الأديبَ الأريبَ،

إذا دخلَ/ البلدَ الغريب،

أن/ يستميلَ قاضيَهُ،

و/ يستخلص مراضيَهُ،

ليشتدّ ظهرهُ/ عند الخصامِ،

ويأمنَ في الغربةِ/ جوْرَ الحكامِ،

فاتخذتُ/ هذا الأدبَ إماما،

وجعلتهُ/ لمصالحي زِماما،

فما دخلتُ مدينةً،

ولا ولجْتُ عرينةً،

إلا وامتزجْتُ/ بحاكمها/ امتزاجَ الماء/ بالرّاحِ،

وتقوّيتُ/ بعنايتهِ/ تقوّيَ الأجسادِ/ بالأرواحِ

ويمكن أن نلاحظ أن الإيقاع الذي يحكم هذه المتوالية الصوتية يمضي طبيعيًّا؛ أي ثنائيًّا، ثم يقل ليصبح مفردًا: (وكنت ثقفت/ من أفواه العلماء ـــ أن يستميل قاضيه...)، ثم يعود فيصبح ثنائيًّا، قبل أن يصبح مفردًا، وطول الحركة الثنائية تصل إلى عدد أربع جمل، بينما الحركة المفردة تصل إلى جملتين، وفي نهاية الحركة (المقطع الدلالي كله) تطول الحركة الثنائية وتندمج الأجزاء، لتصبح الجملة الأولى والثانية جملة واحدة، والثالثة والرابعة جملة موازية لها:

إلا وامتزجْتُ/ بحاكمها/ امتزاجَ الماء/ بالرّاحِ،

وتقوّيتُ/ بعنايتهِ/ تقوّيَ الأجسادِ/ بالأرواحِ

وليصنعا معًا جملة ثنائية، متوازية المقاطع الداخلية (الأجزاء) التي تصل إلى أربعة أيضًا، ولا تزيد عن ذلك بحال، وكأن الحريري بهذا التقسيم يحاكي تركيب البيت الشعري الذي يتكوّن من أربع تفعيلات في كل شطر. ومع ملاحظة أن شارح المقامات (الشريشي)، قسَّم المقامة إلى أجزاء دلالية، فيمكن أن نعد هذا التقسيم موازيًّا للتقسيم الغرضي في البيت الشعري القديم، وهذا المقطع الذي وقفت عنده يساوي البنية الطللية أو المطلع في القصيدة القديمة، ومن ثم يأتي المقطع الثاني، فالثالث، وهكذا إلى آخر المقامة. وحين نتأمل في التركيب الصوتي أو النسق الصوتي في هذه المقاطع فسوف نجد أنها تتشابه في التركيب مع المقطع الأول الذي بدأت به المقامة[١٣]:

"فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية/ في عشيّةٍ عريّةْ/ وقد أحضر مال الصدقات/ ليفضّه على ذوي الفاقات/ إذْ حلّ شخصٌ عفْريَةْ/ تعْتِلهُ امرأةٌ مصْبيةْ/ فقالت: أيد

(١٣) الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص ص٣٤٥-٣٤٦.

الله القاضي/ وأدام به التراضي/ إنّي امرأةٌ من أكرم جرثومةْ/ وأطهرِ أرومةْ/ وأشرفِ خئولةٍ وعمومةْ/ ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ/ وبيني وبين جاراتي بَوْنُ/ وكان أبي إذا خطبني بناة المجدِ/ وأرباب الجدِّ/ سكّتهمْ وبكّتهمْ/ وعاف وُصْلتهم وصِلتَهمْ/ واحتجّ بأنه عاهدَ بحلفةِ/ ألّا يصاهرَ غيرَ ذي حرفةٍ"

ويمكن أن نلاحظ أن الجمل في هذا المقطع أيضًا تمضي على نحو ثنائي:

فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية/ في عشيّةٍ عريّةْ

وقد أحضر مال الصدقات / ليفضه على ذوي الفاقات

وكل جملة منها تنقسم داخليًّا قسمين أيضًا:

فبينما أنا/ عند حاكم الإسكندريّةْ

في عشيّةٍ/ عريّةْ

وقد أحضر/ مال الصدقات

ليفضّه/ على ذوي العاهاتْ

وهو ما يجعل الوقف على نهاياتها -رغم إمكان الوصل بالحركات الإعرابية- ضرورة لاتساق الإيقاع الصوتي، على النحو الذي يتوافق مع نظام الوقف في الشعر(١٤)، ثم يبدأ طول الجملة في الامتداد بالإفادة من طرق تمديد الجملة في البنية اللغوية(١٥)، وليصبح تركيبها ثلاثيًّا بدلًا من التركيب الثنائي الذي يقسم تكوينها إلى قسمين شبه متساويين:

(١٤) ينظر: عبداللطيف، محمد حماسة (ت١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م)، **الجملة في الشعر العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، ص٢٨.

(١٥) ينظر: عبداللطيف، في بناء الجملة العربية، ص ص٧٦–٨٠.

وأشرفِ/ خئولةٍ/ وعمومةْ

وبيني/ وبين جاراتي/ بَوْنُ

وكان أبي/ إذا خطبني/ بناة المجدِ/ وأرباب الجدِّ

واحتجّ بأنه/ عاهدَ بحلفةِ/

ألّا يصاهرَ/ غيرَ ذي/ حرفةِ"

وعلى هذا النحو يبدأ المقطع الذي يساوي جزءًا من الحركة الدرامية من بناء الحكاية وتسلسلها في المقامة[١٦] بالتكوين الثنائي الذي يجمع كل جملتين معًا، صوتيًّا ودلاليًّا، ثم يبدأ في الامتداد، حتى يصل إلى أربعة أجزاء (**وكان أبي/ إذا خطبني/ بناة المجدِ/ وأرباب الجدِّ**)، ثم يعود ثنائيًّا: (**واحتجّ بأنه/ عاهدَ بحلفةِ**)، قبل أن ينتهي ثلاثيًّا مرة أخرى: (**ألّا يصاهرَ/ غيرَ ذي/ حرفةِ**).

وبطبيعة الحال، فإن هذا التكوين يختلف قليلًا عن التكوين في المقطع الأول الذي بدأ ثنائيًّا، فثلاثيًّا، وانتهى رباعيًّا، لكنه يؤكد في الوقت نفسه حرص الحريري على أن يكون لكل مقطع نسقه/ إيقاعه الصوتيّ الخاص، بما يشبه تنويع التفعيلات ونظام الزحافات فيها[١٧].

وليظهر بوساطة هذا الحرص إفادة الحريري من إيقاع السجع، في صنع نسق صوتي، يمتد ليشمل عدة جمل، ولا يكتفي بالتشابه الصوتي الذي يكون بين كل

(١٦) ينظر: العرود، أحمد، **"خطاب المقامة وجدلية الجنس الأدبي في مقامات الهمذاني"، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلد ٤٣، ملحق ٦، ٢٠١٦م، ص ص٢٥٧١-٢٥٧٢.

(١٧) ينظر: السابق، ص٢٥٧٤.

جملتين متجاورتين. وهذه الإفادة هي التي تصنع مجاوزة السجع، بوصفه إطارًا صوتيًّا حاكمًا لبناء المقامة. ورغم أن هذا النسق الصوتي يتداخل مع المستوى البنائي في الجملة، إلا أنه بتكراره يميّز أسلوب المقامة صوتيًّا، ويصبح علامة أسلوبية في تشكيلها الصوتي.

٢ ـ الإيقاع الداخلي للسجع:

وإلى جانب ما يصنعه السجع من إيقاع خارجي ملحوظ، يؤدي إلى تماسك الجمل المتوالية، وتحويلها إلى نسق صوتي متصل، فإن ثمة إيقاعًا داخليًّا، يتكوّن أيضًا من السجع، لكنه لا يمثّل ظاهرة متوالية، بقدر ما يمثّل تعميقًا صوتيًّا للجمل التي يأتي فيها، على نحو قوله:

ـ وكنتَ لقفت من أفواهِ العلماءِ، وثَقِفْتُ من وصايا الحكماءِ،

ـ أنه يلزم الأديبَ الأريبَ

ـ فما دخلتُ مدينةً، ولا ولجْتُ عرينةً، إلا وامتزجْتُ بحاكمها امتزاجَ الماء بالرّاحِ/ وتقوّيتُ بعنايتهِ تقوّيَ الأجسادِ بالأرواحِ

ـ ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ/ وبيني وبين جاراتي بَوْنُ/ وكان أبي إذا خطبني بناة المجدِ/ وأرباب الجدِّ/

ـ سكّتهمْ وبكّتهمْ/ وعاف وُصْلتهم وصِلتَهمْ

والإيقاع الداخلي يظهر في هذه الجمل، على عدة مستويات:

الأول ــ اتفاق الكلمات في الإسناد إلى الضمير: (كنتُ/ لقفتُ/ ثقفتُ ــ مسيمي/ شيمتي/ خلقي وغيرها).

الثاني ـ الجناس الناقص الذي تكرر أكثر من مرة: (لقفتُ/ ثقفتُ، الأديب/ الأريب، سكّتهم/ بكّتهم، وصلتهم/ صلتهم).

الثالث ـ الاتفاق في المادة اللغوية وتكرارها: (امتزجتُ ـ امتزاج، توقّيتُ ـ تقوّي، بيني وبين).

وهذه الظواهر مجتمعة في الفقرتين السابقتين، تأتي في النصف الثاني من الفقرة، أي بعد أن يؤسّس الكاتب معناه فيها، بما يجعل من هذه الظواهر التي لا تنتمي إلى السجع، وإن تداخلت معه، تمثّل انحرافًا على الإيقاع الصوتي لنسق السجع في الفقرة كلها.

وهي بتواليها وتقاربها في الجمل، تعمل على تسريع الإيقاع الصوتي، بما يضيف إلى إيقاع السجع الذي يمثّل الإطار الأساسي في الجملة، سرعة في توالي الحروف المتشابهة، وإن اختلفت أسباب التشابه فيها، ما بين اتفاق الكلمات في نسبة الضمير فيها (المتكلم/ وياء المتكلم للتعبير عن الملكية)، والجناس الناقص الذي لا يظهر في النصف الأول من الفقرة، ولكنه يظهر بكثافة في النصف الثاني منها، والاتفاق في المادة اللغوية الذي يفيد من الظاهرة اللغوية الطبيعية (الفعل المؤكد بمصدره، أو تكرار الكلمة نفسها).

وهذه الظواهر الصوتية الثلاث تضيف إلى الإيقاع العام للفقرة تنويعًا داخليًّا، يميز فيها بين النصف الأول منها، ويكتفي بالسجع، بينما ينحرف هذا الإيقاع في النصف الثاني منها، ويتجه إلى كثافة التشابه الصوتي وسرعة الإيقاع، بتنويع الظواهر الصوتية نفسها، داخل الإطار العام للسجع، الذي يبقى الإطار العام المحيط بنسق الصوت في الفقرة.

ثانيًا ـ المبحث الثاني – المستوى التركيبي:

اللغة من وجهة نظر النحو نظام من العلاقات التركيبية التي يؤدي التنسيق بينها إلى دلالة واضحة[١٨]، هي التي سماها من قبل عبدالقاهر الجرجاني معاني النحو[١٩]، وإن بقيت الفلسفة الأساسية التي تحكم النحاة في بحثهم أمر اللغة محكوم بمعيار الصواب والخطأ في بناء الجملة[٢٠].

وإذا كان علم الأسلوب يهتم ببناء الجملة، فإنه يهتم بها من وجهة دلالتها على نسق خاص من البناء، إذ إن النحو "هو الذي يظهر الشكل أو الأسلوب مغلفًا بروح الأديب الذي أنتجه"[٢١]. ومن هذه الجهة، فإن الدراسة الأسلوبية تركز "على السطح اللغوي من النسيج الأدبي، كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتحديد"[٢٢].

١ ـ الجمل الكبرى والجمل الصغرى:

وعلى هذا النحو يمكن أن نتأمل في تركيب الجملة داخل هذه المقامة لتلمّس أبعادها التركيبية، أي نظامها النسقي الذي يدل على أسلوب التركيب نفسه. وقد

---

(١٨) ينظر: الجطلاوي، الهادي، **مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرًا وتطبيقًا**، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م، ص ص٢٨–٢٩.

(١٩) ينظر: عبدالبديع، لطفي، **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٩م، ص ص١٧–٢١.

(٢٠) ينظر: عبدالمطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٤١.

(٢١) السابق، ص٤٨.

(٢٢) فضل، صلاح (ت١٤٤٤هـ/ ٢٠٢٢م)، **مناهج النقد المعاصر**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط٦، د.ت، ص٧٥.

لاحظنا بوساطة المقطعين السابقين أن السيادة فيهما للجملة الفعلية، وإن دخلت بينها بعض الجمل الاسمية، وهو الأمر نفسه في المقطع الثالث حيث يقول[٢٣]:

"فقيّض القدر لنصبي ووصبي، أن حضر هذا الخدعةُ ناديَ أبي، فأقسم بين رهطِهِ، أنّه وفقُ شرطِهِ، وادّعى أنه طالما نظم درّةٌ إلى درّة، فباعهما ببدرة، فاغترّ أبي بزخرف محالِهِ؛ وزوّجنيهِ قبل اختبار حالِهِ، فلمّا استخرجني من كِناسي، ورحّلني عن أُناسي، ونقلني إلى كِسرِهِ، وحصّلني تحتَ أسرِهِ، وجدته قُعَدةٌ جُثّمة، وألفيته ضُجَعةً نُوَمة، وكنتُ صحبتهُ برياشٍ وزيّ، وأثاثٍ وريّ، فما برِح يبيعه في سوق الهضم، ويتلف ثمنه في الخضمِ والقضمِ، إلى أنْ مزّق حالي بأسْرِهِ، وأنفقَ مالي في عسرِهِ".

لقد دل المقطعان السابقان على أن الجملة الفعلية هي السائدة في تركيب السرد في المقامة، كما يدل هذا المقطع على ذلك ويؤكده، وكانت لهذه الجمل وظيفة أساسية تتمثّل في محاكاة الحركة السردية السريعة للحكي. وهذا المقطع لا يختلف عنها في ذلك إلا في زيادة استعمال الفاء التي تعطف الجمل على الجمل، وتدل على زيادة السرعة في هذا التوالي: (فقيّض/ فأقسم/ فباعهما/ فاغترّ/ فلمّا استخرجني/ فما برِح".

هذه الفاءات الست تعمل على تقسيم الحدث إلى ستة أجزاء، يربطها جميعا هذا التوالي بها. وما عدا ذلك فالجمل فيها تمضي بنظام طبيعي، يختلف بين الطول والقصر؛ أي في حجم الجملة وفي مكوناتها، وهو الأمر الذي يجعلها تختلف في أنماطها التركيبية، على هذا النحو:

(٢٣) الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص٣٥٠.

م	الجملة	النمط التركيبي
١	**فقيّض القدر لنصبي ووصبي**	فعل + فاعل + (تعليل + مصدر + عطف+ مصدر) + مفعول (جملة).
٢	**أن حضر هذا الخدعةُ ناديَ أبي.**	أن مصدرية + فعل + فاعل + نعت + مفعول + مضاف.
٣	**فأقسم بين رهطهِ،**	فعل + (فاعل محذوف وجوبًا) + ظرف + مضاف + مضاف + مضاف (ضمير) + مفعول (جملة).
٤	**أنّه وفقُ شرطهِ.**	أن + اسمها (ضمير) + خبر + مضاف + عطف (جملة).
٥	**وادّعى**	فعل + فاعل (محذوف مقدر) + مفعول(جملة).
٦	**أنه طالما**	أنّ + خبر (فعل + فاعل) + صلة الموصول (جملة).
٧	**نظم درّةٌ إلى درّة.**	فعل + فاعل (محذوف) + جار + مجرور.
٨	**فباعهما ببدرة.**	فعل + مفعول (مقدم وجوبًا) + فاعل محذوف (وجوبًا) + جار + مجرور
٩	**فاغترّ أبي بزخرف حالهِ.**	فعل + فاعل + جار + مجرور + مضاف+ مضاف (ضمير).
١٠	**وزوّجنيهِ قبل اختبار حالهِ.**	فعل + مفعول (مقدم وجوبا) + فاعل+ ظرف + مضاف + مضاف + مضاف (ضمير).
١١	**فلمّا استخرجني من كِناسي.**	ظرف + مضاف (جملة) + فعل + مفعول (مقدم وجوبًا) + فاعل (محذوف مقدر) + جار + مجرور + مضاف (ضمير).
١٢	**ورحّلني عن أُناسي.**	فعل+ مفعول (مقدم وجوبًا) + فاعل (محذوف مقدر) + جار + مجرور + مضاف (ضمير).

١٣	**ونقلني إلى كِسرهِ.**	فعل + مفعول (مقدم وجوبًا) + فاعل (محذوف مقدر) + جار + مجرور + مضاف (ضمير)
١٤	**وحصّلني تحتَ أسرهِ.**	فعل + مفعول (مقدم وجوبًا) + ظرف + مضاف + مضاف (ضمير).
١٥	**وجدته قُعَدةٌ جُثّمة.**	فعل + فاعل + مفعول١ (ضمير) + مفعول٢ + نعت.
١٦	**وألفيته ضُجَعةً نُوَمة.**	فعل + فاعل + مفعول١ (ضمير) + مفعول٢ + نعت.
١٧	**وكنتُ صحبتهُ برياشٍ وزيّ، وأثاث وريّ**	فعل (ناسخ) + اسمه + خبر (جملة فعلية [فعل + فاعل + مفعول ضمير + جار ومجرور + عطف + معطوف + عطف + معطوف + عطف + معطوف].
١٨	**فما برِح**	نفي + فعل ناسخ + خبر (جملة فعلية).
١٩	**يبيعه في سوق الهضم.**	فعل + مفعول (مقدم وجوبًا) + فاعل (مقدر) + جار ومجرور + مضاف + معطوف (جملة).
٢٠	**ويتلف ثمنه في الخضمِ والقضمِ.**	فعل + فاعل (مقدر) + مفعول + مضاف+ جار ومجرور + عطف + معطوف + جار+ مجرور (جملة).

هذه المجموعة من الجمل تصل إلى ما يقرب من خمس وعشرين جملة، وهو عدد مقارب لعدد الجمل التي كوّنت المقطعين الأولين، بما يعني أن الحريري يصوغ مقاطعه السردية ويقسمها وفق هذا المعدل. وما يلفت النظر في تركيب هذه الجمل أنها متصلة اتصالًا وثيقًا بحكم العلاقة بين الجمل الكبرى والجمل

الصغرى التي تدخل في تكوينها[٢٤]، وبحكم العطف الذي يعطف الجملة على الجملة، بما يجعلها تطول طولًا مفرطًا بسبب العناصر التي تضيفها الجمل التابعة.

وبناء على هذه العلاقة بين الجمل الكبرى والجمل الصغرى، فإن بالإمكان تمييز أربع جمل كبرى، هي التي تتحكم في هذه السلسلة من الجمل، وتؤدي إلى تماسكها، بمساعدة حروف العطف المختلفة، على هذا النحو:

ـ فقيّض القدر لنصبي ووصبي، أن حضر هذا الخدعةُ ناديَ أبي.

ـ فأقسم بين رهطِهِ، أنّه وفقُ شرطِهِ.

ـ وادّعى أنه طالما نظم درّةٌ إلى درّة. فباعهما ببدرة.

ـ فما برِح يبيعه في سوق الهضم، ويتلف ثمنه في الخضمِ والقضمِ، إلى أنْ مزّق حالي بأسْرِهِ، وأنفقَ مالي في عسرِهِ.

وهذه الجمل الأربع تكشف عن أسلوب الحريري في بناء جمله واختيارها، فالجملة الفعلية هي الإطار، وهي الجملة الكبرى، بينما الجملة الصغرى قد تكون فعلية أو اسمية. على أن الجملة الفعلية حين تأتي في موضع الجملة الصغرى فإنها تكون في موضع العنصر أساسي من عناصر الجملة الفعلية، أي الفاعل: (فقيض القدر لنصبي ووصبي أن حضر هذا الخدعة نادي أبي).

أما الجملة الاسمية فتأتي في موضع المفعول به: (فأقسم بين رهطه، أنه وفق شرطه/ وادعى أنه طالما نظم درة إلى درة)، (لقفت من أفواهِ العلماءِ، وثَقِفْتُ من

(٢٤) ينظر: قباوة، فخر الدين، **إعراب الجمل وأشباه الجمل**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م، ص ص٢٤-٢٧.

وصايا الحكماءِ، أنه يلزم الأديبَ الأريبَ). وقد تأتي الجملة الفعلية في موضع الجملة المكملة: (إلى أن مزّق حالي بأسره).

٢ ـ الجمل الاسمية والجمل الفعلية:

ويلفت النظر في هذه العلاقة أن الجمل الاسمية التي جاءت في هذه العلاقة، بوصفها جملًا صغرى، تنتمي كلها إلى الجملة المنسوخة المسندة إلى (أنّ) لما تؤديه من معنى تفسير ما قبلها: (أنه طالما نظم درة إلى درة/ أنه يلزم الأديب الأريب)، ويوازيها الجملة الفعلية المنسوخة: (فما برح يبيعه في سوق الهضم).

ولا يتميّز في هذه العلاقة سوى الدور الأساسي الذي تؤديه الجملة الفعلية والجملة الاسمية، بخلاف تلك العلاقة التي تجمعهما في الجمل الصغرى والجمل الكبرى، إذ إن الجملة الفعلية تأتي بوصفها الإطار الذي يحكم حركة السرد بصوت الراوي في المقامة ويدفع أحداثها، بينما تأتي الجملة الاسمية بوصفها انحرافًا على هذا الصوت السردي الأساسي ليسمح بدخول أصوات أخرى، داخل إطار الفعل السردي نفسه، على نحو ما تصف الزوجة حالها للقاضي:

(إنّي امرأةٌ من أكرم جرثومةْ/ وأطهرِ أرومةْ/ وأشرفِ خئولةٍ وعمومةْ/ ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ/ وبيني وبين جاراتي بَوْنُ).

فهذا الصوت الجديد يظهر بوساطة الجملة الاسمية المؤكدة بإن: (إني امرأة من أكرم جرثومة، وغيرها) ثم تأتي بقية الجمل الاسمية التي تصوّر بقية الحدث، ولكن دون تأكيد، وإن يكن محمولًا على الجملة الأولى المؤكدة بإن: (ميسمي

الصون، وشيمتي الهون، وخلقي نعم العون، وبيني وبين جاراتي بون). وقد جاءت هذه الجمل في صورة سلسلة متصلة، خالية أو تكاد من الجمل الفعلية.

وهو الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى أن الجملة الفعلية في هذه المقامة تمثل الإطار العام القاعدي لبناء الجملة، بينما تمثّل الجملة الاسمية الانحراف الذي يدخل على هذه القاعدة، ويمكن أن نؤكد هذا بالرجوع إلى الفقرات الأخرى في المقامة، حيث تستأنف الزوجة أيضًا شرح قضيّتها لدى القاضي، متحدثة عن نفسها وعن ذلك الزوج، تقول(٢٥):

"قلت له: يا هذا، إنه لا مخبأ بعد بُوسٍ، ولا عطْر بعد عرُوسٍ، فانهض للاكتساب بصناعتك، وأجنني ثمرة براعتك؛ فزعم أنّ صناعته قد رُميَتْ بالكساد، لما ظهر في الأرض من الفساد، وليَ منه سلالة، كأنه خِلالة، وكلانا ما ينال معه شبْعة، ولا ترقأ له من الطّوى دمعة".

فداخل الفقرة يتميز صوت المرأة حين تتحدث عن نفسها، شارحة حالها، مستخدمة الجملة الاسمية:

- **إنه لا مخبأ بعد بوس**
- **ولا عطر بعد عروس**
- **ولي منه سلالةْ**
- **كأنه خلاله**
- **وكلانا ما ينال معه شبعه**

(٢٥) الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص٣٥٢.

فكل هذه الجمل الاسمية جاءت على لسان المرأة، ويمكن أن نلاحظ أن الجملة الأخير تحولت من الاسمية إلى الفعلية (**ولا ترقأ له من الطّوى دمعة**) تمهيدًا لعودة الكلام إلى الحديث عن الزوج: **ولا ترقأ له من الطّوى دمعة، وقد قُدْتُهُ إليك، وأحضرتُهُ لديك، لتعْجُم عودَ دعواهُ، وتحكُم بيننا بما أراك الله"**، بما يؤكد هذا التمييز بين الاسمية والفعلية، حيث جعل الحريري الاسمية قرينة لصوت المرأة أو للصوت الدخيل في المقامة، بينما جعل الجملة الفعلية علامة ودليلًا على بطل المقامة الأساسي، وصوتها الأول: الزوج المشكو في حقه.

٣ ـ العطف بالفاء والواو:

واللافت في العلاقة الرابطة بين هذه الجمل، سواء أكانت اسمية أو فعلية، أنها مترابطة ترابطًا فعليًا وقويًا بوساطة حروف العطف، التي يظهر منها خاصة الفاء والواو، التي يؤدي كل واحد منها دوراً خاصًّا في هذه العلاقة، بما يجعل التماسك النصي في هذا التركيب شديدًا، ولا يكاد يترك ثغرة بين مسار الأحداث في الحكي الكلي للسرد[٢٦]. والسبب في ذلك أن النمط الأساسي السائد في هذه الجمل هو الجمل التابعة، إذ من الصعب أن نجد جملة مستقلة عما قبلها وعما بعدها. والدور الأساسي الذي تؤديه الفاء في هذه العلاقة هو نقل الحدث السردي من نقطة إلى نقطة، وعلى هذا الأساس تنقسم الفقرة السابقة إلى خمس نقاط سردية، كالآتي:

(٢٦) التماسك النصي هو العلاقة التي تربط بين أجزاء الجملة، أو بين الجمل، باستخدام الراوبط الطبيعية في اللغة، كحروف العطف، والظرف والتداخل بين الجمل الكبرى والصغرى. ينظر: خطابي، محمد، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص ص١٦-٢٥.

ـ فقيّض القدر لنصبي ووصبي

ـ فأقسم بين رهطهِ

ـ فاغترّ أبي بزخرف محالهِ.

ـ فلمّا استخرجني من كِناسي

ـ فما برِح يبيعه في سوق الهضم.

وبالتأمل في هذه النقاط يمكن أن نلاحظ أنها تلخّص مسار الأحداث في الفقرة، فالبداية كانت بأن حدث اللقاء بين الزوجة والزوج، وهو لقاء مبني على ما سبقه من أحداث، لكن الفاء وما اتصل بها تعطيه لونًا عاطفيًّا؛ يبرز ما فيه من ضيق الزوجة وحسرتها من هذا اللقاء، ثم يأتي التفسير الذي يبيّن أن الزوج أظهر غير حقيقته، واستدل على ذلك باليمين وشهود أصحابه، وقد ترتّب على ذلك اغترار الأب بزخرف قول الزوج فزوجه الابنة الشاكية، التي وجدت بعد أن ذهبت إلى بيت زوجها غير ما كانت تنتظر، حتى فرغ بيتها من متاعها الذي جاءت به من بيت أبيها.

وهذا يعني أن الفاء في هذا التركيب لا تقوم بمجرد عطف الجمل على الجمل، وإنما تعمل بوصفها علامات على فواصل سردية في القصة، تنتقل فيها من نقطة إلى نقطة، حيث تتصاعد الأحداث وتتسارع بدلالة الفاء نفسها.

أما وظيفة الفاء كحرف عطف مجرد، فقد جاء مرة واحدة، داخل هذه السلسلة من الأحداث، حين ادعى الزوج وهو يقدم نفسه أنه صاحب مال، وأنه يبيع الجواهر بعد ينظمها واحدة فواحدة في سلك واحد، مستعملًا التورية الخادعة: (**فباعهما ببدرة**). في حين أن الواو في كل هذه السلسلة جاءت لتربط بين الجمل الأصلية والجمل التابعة المحمولة عليها معنى وإعرابًا، على نحو قوله:

(فلمّا استخرجني من كِناسي، ورحّلني عن أُناسي، ونقلني إلى كِسرهِ، وحصّلني تحتَ أسرهِ، وجدته قُعَدةٌ جُثّمة، وألفيته ضُجَعةً نُوَمة)

فقد ظهرت الواو في هذه السلسلة الداخلية التي تصف مرحلة انتقال الزوجة من بيت أبيها إلى بيت زوجها، وقد جاءت مرتين؛ الأولى ربطت فيها بين القسم الأول من جمل الظرف الذي جاء في معنى فعل الشرط: فلما استخرجني من كناسي.. وقد بلغ عدد الجمل التي ربطتها الواو في هذا القسم أربعة، والثاني حيث جاء الفعل وجد في معنى جواب الشرط: وجدته، فأضافت إليه جملة وحيدة تستكمل معناه وتؤكد دلالته: وألفيته ضجعة نومة.

ومعنى ذلك أن أسلوب التركيب في هذه الجمل يقوم على ثلاثة عناصر:

ـ الجملة الفعلية بوصفها إطاراً أساسيًا للحدث السردي.

ـ الجمل الكبرى والجمل الصغرى، بوصفها أسلوبًا لاستطالة الجملة واستكمال عناصر بنائها، خاصة مع الحرص على صنع إيقاع داخلي فيها.

ـ استعمال الفاء بوصفها علامات أسلوبية على مواضع الفصل والاتصال السردي بين أحداث القصة، واستعمال الواو بوصفها أداة ربط داخلي بين السلاسل الداخلية في كل فاصلة سردية من فواصل الفاء.

وهذا يعني أن الحريري يحرص في تركيبه اللغوي على أن يكون هذا التركيب في شكل سلسلة متصلة من الجمل، تجمعها الروابط اللغوية المختلفة. وهي الروابط التي تعمل على شد عناصر السلسلة الفعلية من أولها إلى آخرها، كما تعمل على تدفق الحدث السردي والإشعار بسرعته دون توقف.

المبحث الثالث – المستوى الدلالي:

يتجلى المستوى الدلالي بوساطة الفروق اللغوية التي يدل عليها تركيب الجملة في معانيها، وهو الأمر الذي يدخل مباشرة في علم المعاني الذي كان الركن الأكبر والأهم في البلاغة العربية[٢٧]. وهو الأمر الذي يسمح بدراسة السياق بوساطة الظواهر المتعددة في بناء الجملة، من ذكر وحذف، وتقديم وتأخير، وخبر وإنشاء[٢٨]، بالإضافة إلى بناء الفعل الذي يدخل في باب التصريف كما يدخل في بناء المعنى[٢٩].

الخبر والإنشاء:

وهذا يعني أن الجانب الأكبر من المستوى الدلالي يمكن الكشف عنه عن طريق فحص التركيبات الخاصة بنوع الجملة، سواء أكانت خبرية أم إنشائية، أو بوساطة ظواهر الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، إضافة إلى بنية الأفعال فيها. ويمكن للباحث حين يقرأ هذه المقامة، وبوساطة المقطعين اللذين سبق عرضهما، أن يلاحظ بيسر غلبة الجملة الإخبارية التي تتوالى بطول المقامة في سلسلة متصلة من الأفعال، التي تحاكي الحدثين: القولي، والسردي في المقامة، على هذا النحو:

---

(٢٧) ينظر: عياد، شكري (ت١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م)، **مدخل إلى علم الأسلوب**، العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م، ص٥٩.

(٢٨) ينظر: عبدالمطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ص٢٢٨-٢٣٤.

(٢٩) ينظر: عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ص٦٠-٦١.

قال/ طحا/ أنْ جُبْتُ/ أخوض/ لأجنيَ/ وأقتحمَ/ لكي أدْركَ/ وكنتَ/ لقفت/ وثَقِفْتُ/ [أنه يلزم]/ إذا دخلَ/ أن يستميلَ/ ويستخلص/ ليشتدّ/ ويأمنَ/ فاتخذتُ/ وجعلتهُ/ فما دخلتُ/ ولا ولجْتُ/ إلا وامتزجْتُ/ وتقوّيتُ/ ...

[فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية]/ وقد أحضر/ ليفضّه/ إذْ حلّ/ تعْتِلهُ/ فقالت: أيّد/ وأدام/ [إنّي امرأةٌ/ ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ/ وبيني وبين جاراتي بَوْنُ]/ وكان/ إذا خطبني/ سكّتهمْ/ وبكّتهمْ/ وعاف/ واحتجّ/ [بأنه عاهدَ بحلفة]/ ألّا يصاهرَ/ ...

لقد سيطرت الجملة الخبرية على سلسلة السرد التي اتخذت مجموعة من الأفعال (الجملة الفعلية) المتوالية، بلغت في المقطعين خمسًا وثلاثين جملة فعلية، لم يقطعها سوى ثماني جمل اسمية. وطوال هذه السلسلة سادت أيضًا الجملة المثبتة، باستثناء ثلاث جمل منفيّة: (فما دخلت، ولا ولجت/ ألّا يصاهر).

ومن السهل تفسير هذه السيطرة للجملة الفعلية إذا ما لاحظنا أن الفعل المضارع هو المسيطر أيضًا. وإذا ما لاحظنا أيضًا أن الفعل الماضي في هذه السلسلة لم يخرج عن مادتين اثنتين: قال/ قالت، وكان، وكلاهما مادة الحكي التي تفتتح السلسلة أو تعود إلى الماضي (كان) لتفتتح سلسلة جديدة. فهذا يعني أن البناء الدلالي كله منصرف إلى تأكيد سياق الحكي، ومجاراة حركته بالأفعال المتوالية للمضارع الذي لا تقطع تسلسله سوى لحظات قليلة من الاسترجاع بـ (كان)، أو الافتتاح بقال/ سواء أكان الافتتاح في مقدمة المقامة؛ أي في صدارتها، وهذا طبيعي، أو كان في وسطها حين تدخل السلسلة إلى قصة فرعية داخل

الحكي، أي أن الماضي بلفظ (كان) في مثل هذه المواضع ينحرف بالحكي زمانيًّا ومكانيًّا وينتقل بالحدث التخييلي إلى منطقة أخرى.

أما الجملة الاسمية في هذه السلسلة، فحين تصدّرت في بداية المقطع فقد قامت بوظيفة الحكي نفسها بـ(كان):(**فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية**)، وهو حكي ركز على تأكيد حضور الذات (أنا)، لكنها حين وردت في منتصف الحكي فقد أدّت وظيفتين: الأولى التفسير بـ(أن) في موضعين: (أنه يلزم، بأنه عاهد)، وكلتاهما جاءت باستخدام (أنّ). وهي التي تعني بمنطوقها تفسيرًا تاليًا لما قبلها، وهو التفسير المدعّم بالخبر الفعلي (يلزم/ عاهد). والثانية، حيث انصرفت الجمل الاسمية لتعميق الحدث بالتركيز على شخص المتحدث: (**إنّي امرأةٌ/ ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ/ وبيني وبين جاراتي بَوْنُ**).

والملاحظ هنا أن هذا التعميق جاء أيضًا على شكل سلسلة متوالية من خمس جمل، بدأت بالتأكيد: (أني)، ثم انصرفت إلى الاستبدال من خبر الاسم المؤكد بأن: (ميسمي الصون، شيمتي الهون، خلقي نعم العون، وبيني وبين جاراتي بونُ).

أما النفي في بناء هذه السلسلة فالملاحظ أنه اقترن بالجملة الفعلية الماضية في: (**فما دخلتُ/ ولا ولجْتُ/ إلا وامتزجْتُ**) والمضارع في (**ألّا يصاهرَ**)، والموضعان الأولان منهما جاءا مقترنين بالاستثناء (إلا وامتزجتُ)، أي أن التركيب كله جاء للتأكيد، وهو تأكيد منصرف إلى الذات المتكلمة أيضًا (دخلت، ولجت، وامتزجت) في الماضي الذي يعني موقفًا ثابتًا لها، بينا امتزج بالمضارع في الموضع الأخير ليدل على استمرار هذا الموقف بوصفه طبيعة شخصية ملازمة للذات المتكلمة؛ خاصة أنه اقترن أيضًا بأن المصدرية التي تحوّل الفعل إلى المصدرية.

يمكن أن نلاحظ أيضًا أن هذه السلسلة جاءت متصلة متماسكة، يجمعها العطف بالواو في أكثر المواضع. غير أنه من الضروري أن نلاحظ أن الواو تأتي في المواضع الداخلية من السلسلة، لتجمع الجمل التي تدور في سياق جزئي واحد، على نحو قوله: **وكنتَ/ لقفت وثَقِفْتُ، أن يستميلَ ويستخلص، إلا وامتزجْتُ وتقوّيتُ، أيّد وأدام، ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ/ وبيني وبين جاراتي بَوْنُ..**

والواو في كل هذه المواضع تعطف جملًا، لا مفردات، بحكم التركيب نفسه، الأمر الذي يؤكد سلسلة الحركة التي تعبر عنها هذه الأفعال، وتصنع من الحدث إطارًا تصويريًّا مصاحبًا للحدث فيها. أما الأدوات الأخرى التي جاءت للوصل في هذه السلسلة، فهي تؤدي وظيفتين:

الأولى الفصل بحكم أنها تقطع سلسلة الاتصال الداخلية في العطف بالواو. والثانية أنها تفتتح سلسلة أخرى، تعطيها معناها السياقي في دلالتها بوصفها أداة من أدوات الوصل، ولعل من أبرزها استخدام الظرف المقترن بالفاء في قوله: (**فبينما أنا عند حاكم الإسكندرية**). والظرف هنا أداة أساسية من أدوات الدلالة على سيرورة الحدث، التي تأتي بعد الفاء الاستئنافية ليدلا معًا على تغيّر السياق وابتداء جزء جديد منه.

وما يؤكد هذا تكرر استخدام الظرف (إذا/ إذْ): (**إذا دخلَ، إذا خطبني، إذْ حلّ**)، وهو الاستخدام الذي يدل أيضًا على الحركة، أي أنها تدعم بوجودها استمرار الحركة في الأفعال التي تليها. ومن الطبيعي أن يكون عدد هذه الظروف أقل من الواو بوصفها أداة وصل، بحكم أنها تأتي في موضع تغيير السياق أو انتقال حركة الفعل من مكان إلى مكان، أو من زمن إلى زمن.

أما الأفعال نفسها في هذه السلسلة فالملاحظ فيها أنها مستخدمة في إطارها الطبيعي، بمعنى أنها لا تلفت النظر في صيغها الصرفية، إذ جاءت بما يدل على الماضي أو المضارعة في أبسط صورها: (قال، قالت، دخلتُ، ولجتُ/ أخوض، أجني، أقتحم..)، وقد اقترن المضارع فيها، على نحو نادر، باللام وكي التعليلية في ثلاثة مواضع، ضمن الإطار التفسيري للحدث نفسه: (**لأجنيَ/ وأقتحمَ/ لكي أدْركَ/ وقد أحضر ليفضّه**)، وكلها تقترن بالذات الراوية في المقامة. أي أنها تقترن بالسياق التفسيري لحدث المقامة نفسه، لا بالحكي المندرج داخلها للقصة الداخلية.

وما يلفت النظر فعلًا في هذه الأفعال أنها جاءت على شكل ثنائيات دلالية، تعمل على تماسك الجمل تماسكًا داخليًّا، وتؤكد معناها: (**لقفت وثَقِفْتُ/ أن يستميلَ ويستخلص/ ليشتدّ ويأمنَ/ فاتخذتُ وجعلتهُ/ فما دخلتُ ولا ولجْتُ/ إلا وامتزجْتُ وتقوّيتُ/ أيّد وأدام/ سكّتهمْ وبكّتهمْ/ وعاف واحتجّ**).

وقد تكرر هذا الامتزاج التكراري للمعنى، واقترن في معظمه بالماضي الذي جاء أكثره على (فعل)، منسوبًا إلى الذات، بينما جاء في موضوعين اثنين فحسب على صيغة (فعّل) الدالة على التشديد المناسب لمعنى الفعل (سكّتهم، بكّتهم). أما المضارع الذي جاء مرتين في هذه السلسلة من الترادف فقد جاء على صيغة (يستفعل/ يفتعل) التي تدل بزيادة مبناها على زيادة معناها، بحسب قول ابن جني في خصائصه[٣٠]، وهي الزيادة المنصرفة إلى إبراز التصوير في هذه الأفعال.

(٣٠) ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ/ ١٠٠٢م)، **الخصائص**، ٣ج، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م، ج٣، ص ص٢٦٧-٢٧٢.

المبحث الرابع -المستوى المعجمي:

يعمل المعجم من وجهة نظر علم الأسلوب بوصفه قائمة استبدالية تقع على المحور الرأسي من الاختيار بين المفردات، كما يقع على المحور الأفقي بوصفه عملية تضايف بين تلك المفردات نفسها، في إطار تركيب الجملة. ومن ثم، فقد ينتج عن هذه العملية الاستبدالية عملية تشابه أو اختلاف، يشمل بحسب مصطلحات اللغة الترادف والتضاد، كما يشمل بمصطلحات البلاغة التكرار والترديد.

١ ـ الترادف:

ولعل أبرز ظواهر هذا المستوى المعجمي تظهر في الترادف الذي يأتي بين الكلمات في صورة ازدواج يتوازى مع ازدواج الجمل نفسها، فما من جملتين متتابعتين، في المعنى نفسه، إلا وكان بين كلماتهما ما يشبه الترادف الذي يقرّب معاني ألفاظهما من بعضها بعضًا، على نحو ما نقرأ في الأمثلة الآتية:

ـ أخوض الغمارَ، لأجنيَ الثمارَ، وأقتحمَ الأخطار، لكي أدْركَ الأوطارَ، وكنتَ لقفت من أفواهِ العلماءِ، وثَقِفْتُ من وصايا الحكماءِ.

ـ فاتخذتُ هذا الأدبَ إمامًا، وجعلتهُ لمصالحي زِمامًا، فما دخلتُ مدينةً، ولا ولجْتُ عرينةً.

ـ إنّي امرأةٌ من أكرم جرثومةْ/ وأطهرِ أرومةْ/ وأشرفِ خئولةٍ وعمومةْ/ ميسمي الصونُ/ وشيمتي الهَوْنُ/ وخلقي نعمَ العونُ.

ـ وكان أبي إذا خطبني بناة المجدِ/ وأرباب الجدِّ/ سكّتهمْ وبكّتهمْ/ وعاف وُصْلتهم وصِلتَهمْ.

ـ استخرجني من كِناسي، ورحّلني عن أُناسي، ونقلني إلى كِسرهِ، وحصّلني تحتَ أسرهِ، وجدته قُعَدةٌ جُثّمة، وألفيته ضُجَعةً نُوَمة

في الأمثلة السابقة، يظهر الترادف متكررًا بين الجمل، مؤكدًا بتكراره ظاهرة الازدواج نفسها في تلك الجمل، على نحو: (أخوض/ أقتحم، أجني/ أدرك، لقفت/ ثقفت، إمامًا/ زمامًا، دخلت/ ولجت، مدينة/ عرينة، أكرم/ أطهر/ أشرف، جرثومة/ أرومة/ خئولة، ميسمي/ شيمتي).

واللافت فعلًا في هذه المزدوجات الترادفية أنها لا تكتفي بما بين اللفظين المفردين من ترادف، فتضيف إليه ازدواجًا مماثلًا، يأتي من ناحية اقتران كل لفظة بلفظة أخرى تشبه في معناها اللفظة المقابلة المقترنة بالمرادف الأول، على نحو: (أخوض الغمار/ أقتحم الأخطار، **وكنتَ لقفت من أفواهِ العلماءِ، وثَقِفْتُ من وصايا الحكماءِ**). ومثل هذا الازدواج بين المترادفات يؤكد الصلة العميقة بين الجمل، كما يؤكدها بين المترادفات المتوالية فيها.

٢- التضاد:

واللافت في المقامة أنها تكاد تخلو من المتضادات، وهو ما قد يعود إلى اعتماد الترادف أساسًا لتحقيق الازدواج والتماسك بين الجمل، على نحو قوله: **"وكلانا ما ينال معه شبْعة، ولا ترقأ له من الطّوى دمعة"**، ففي هذه الجملة الطويلة بالكاد نلمح التضاد بين (شبعة/ طوى)، على اعتبار الأصل المعجمي في كلتيهما، وما عدا ذلك، بطول المقامة لا نجد مثل هذه المتضادات أو حتى المتقابلات، نظرًا لاعتماد المقامة -كما أسلفت- على الترادف المقترن بالازدواج، لتحقيق أقصى قدر من التماسك بين الجمل.

٣- الكلمات الصياغية:

على أن ثمة ظاهرة أخرى تنتمي إلى الترديد البلاغي، نلحظ فيها التكرار الصياغي الدال على تحوّل السرد نفسه؛ وذلك حيث يتكرر استخدام الحريري للفظ (كان/ كنت) في التعبير عن العودة الزمنية في الحكي، وأحيانًا التعبير عن اختلاف الحال، عما تصفه الجملة قبلها، بما يشبه التضاد، وإن لم يتضمن معناه، على ما في قوله:

ـ وكنتَ لقفت من أفواهِ العلماءِ، وثَقِفْتُ من وصايا الحكماءِ، أنه...

ـ وكان أبي إذا خطبني بناة المجدِ..

ـ وكنتُ صحبتهُ برياشٍ وزيٍّ، وأثاثٍ وريٍّ..

ـ وكنت عرفتُ أنه أبو زيد، ساعة بزغت شمسه..

ففعل القول هنا يعمل على العودة بزمان الحكي إلى منطقة أخرى، تسبق لحظة الحدث المرويّ، كما تبيّن اختلاف ما سبق عما لحقه، ففي الجملة الأولى التي جاءت على لسان الراوي الحارث بن همام، تعمل جملة كان على افتتاح الحديث، والتمهيد لما بعدها من الحكاية، ومثلها الجملة الأخيرة التي جاءت في آخر المقامة، فبها يختتم الراوي الحكاية، ويغلق دائرة الحدث، بعد تصريحه أنه عرف البطل؛ ذلك الرجل الذي كانت تجره امرأته إلى القاضي.

أما الجملتان المتوسطتان، فقد جاءتا في المقطعين الثاني والثالث من المقامة، أي في منتصف الحكاية، حيث ظهرت المرأة وبدأت سرد حكايتها أمام القاضي. ولتوضّح قضيتها، فقد استخدمت الفعل كان (وكنتُ) لتبيّن حالها قبل أن تقترن بهذا الزوج المخادع: (**وكان أبي إذا خطبني بناة المجدِ.. وكنتُ صحبتهُ برياشٍ**

وزيٍّ، وأثاثٍ وريٍّ..)، فهي كانت مطمع علية القوم من الرجال، ولا يخطبها أقل من بناة المجد، ولذلك فحين اقترنت بالزوج المخادع، ذهبت إلى بيته بما يليق بعروس تنتمي إلى بيت مجد (برياش وزي، وأثاث وزي). ومن ثم، فقد عملت هذه الجمل على إعطاء لمحة عن الحياة التي كانت تعيشها تلك المرأة في بيت أبيها، كما عملت بوصفها مؤشرًا على افتتاح الحكي في المقامة واختتامه أيضًا.

المبحث الخامس – المستوى التصويري:

لغة الأدب تختلف بطبيعتها عن لغة الاستخدام فيغيره؛ إذ تتميّز بالكثافة الدلالية، وبلفتها النظر إلى نفسها؛ إذ إن لغة الأدب من المنظور الشكلي "لغة منظمة تجذب الانتباه إليها، وأضحت غاية ذاتها"[٣١]. ولذلك فإن علم الأسلوب يهتم بما ينتج عن هذه الكثافة في صورة مركبات بلاغية، تصنع انحرافها أو تجاوزها عن المعنى المباشر بما تشير إليه من معانٍ ثانية، تتجلى في هيئة صور بلاغية تشكل جوهر العملية الإبداعية في الأدب[٣٢].

في ضوء هذا يمكن أن ننظر تركيب اللغة في هذه المقامة، حيث نلاحظ أن التصوير فيها يميل إلى الكناية التي تشير، وتصنع الصورة الكلية داخلها، رغم أن بعض الصور الجزئية الأخرى كالاستعارة تظهر بين حين وحين. لكن ظهورها غير لافت بسبب إلفها الذي يجعلها كالكلام المرسل في غير الأدب[٣٣]، دون أن تفقد

(٣١) تودوروف، تزيفتان، **مفهوم الأدب**، ترجمة: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٠م، ص٤٥.

(٣٢) السابق، ص٦١.

(٣٣) ينظر: فضل، صلاح (ت١٤٤٤هـ/ ٢٠٢٢م)، **علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٣٥.

طابعها التصويري بوصفه كناية ضمن سلسلة التصوير في المقطع كله. ويمكن أن نرى هذا في المقطع الرابع من المقامة، حيث يقول:

"فلما أنساني طعم الراحة، وغادر بيتي أنقى من الراحة، قلت له: يا هذا،....، وتحكُم بيننا بما أراك الله".

ومن بداية القول في هذا المقطع تظهر الكناية في سلسلة متصلة، تصنع صورة مزدوجة للزوجة وابنها من جهة، وللزوج (البطل) في الجهة المقابلة، فالزوجة وابنها يعانيان من الجوع، إلى درجة أن الطفل يصل درجة من النحافة تجعله يشبه العود، والمرأة كذلك لا تشبع من طعام، بينما الزوج نائم كسلان، وحين طلبت منه المرأة أن يقوم ليبحث عن رزقه، ويكتسب قوتهم بحرفته ادعى أن صناعته كاسدة، فما كان منها إلى أن قادته إلى القاضي ليحكم بينهما.

في هذا الإطار نتوقع أن تدور الصور البلاغية في هذه القطعة حول معاني الفقر والحاجة في تصوير حال المرأة وابنها، ومعاني الكسل والكذب في تصوير حال الرجل. وتركيب المقامة في هذه القطعة، لا يخيّب التوقعات، فيصنع "مجموعات من الصور المختلفة فيما بينها، لكنها بنوع من ردود الفعل المتسلسلة حول موضوع واحد تمثّل بنية متكاملة"[٣٤].

هذه السلسلة تبدأ بقوله على لسان المرأة: "فأنساني طعم الراحة"، وهي صورة من الوجهة البلاغية تمثّل استعارة حيث يشبه الراحة بشيء مادي له طعم يمكن اختباره وتذوقه، لكنها في الوقت نفسه تعبّر عن عدم الرضا، أي أنها كناية، ومن ثم تتوالي سلسلة الكنايات التي تعبر عن هذا المعني: "وغادر بيتي أنقى من

(٣٤) ينظر: السابق، ص٢٣٥.

الراحة"، كناية عن الفقر الشديد، و "لا مخبأ بعد بوس"، كناية عن ضرورة الخروج إلى العمل، "وأجنني ثمرة براعتك"، وهي استعارة تجعل من نتاج العمل ثمرة، لكنها أيضا كناية عن الكسب من عمل اليد، "فزعم أن صناعته رُميَتْ بالكساد"، وهي استعارة مزدوجة، شبه فيها الصناعة بإنسان أو حيوان يُرمى بسهم، وشبه الكساد بالسهم المرميّ، وكلتاهما كناية عن فقدان العمل لقيمته.

وهكذا يمكن أن نمضي في تتبع الصور في هذه السلسلة المتصلة، والأهم فيها أن تدور حول معنيين اثنين: صورة المرأة في مقابل صورة الرجل، بما يحوّل الصورة إلى رمز مزدوج[٣٥]، وبما يجعلها أيضًا سلسلة متصلة، تتميّز بالحيوية الديناميكية؛ أي تلك الصور التي "تؤدي إلى توليد حركة تفضي إلى سلسلة أخرى من الصور، وبدون حاجة إلى أن تكون مجموعة الصور لوحة متكاملة، فإن في تواليها وما تضفيه كل واحدة إلى سابقتها من تأثير عاطفي يرفع درجة حرارة التعبير الشعورية"[٣٦].

وبطبيعة الحال، وبسبب نوع الدلالة التي تشير إليها هذه الصور فإن مصدرها يعود إلى الأرض والإنسان بوصفهما عنصري الطبيعة المعبرين عن وجوده، بالإضافة إلى الأثر الأدبي الذي يعبر عن ثقافة الحريري نفسه، بوساطة الأمثال والتناص اللذين يظهران مرتين على نحو مباشر في هذه القطعة:

الأولى حيث يقول: **ولا عطْر بعد عرُوسٍ**، فهو مثل "يضرب لتأخير الشيء عن وقت الحاجة إليه"[٣٧]، والثاني حيث يقول: **لما ظهر في الأرض من الفساد،**

(٣٥) ينظر: فضل، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، ص٢٣٠.
(٣٦) السابق، ص٢٢٦.
(٣٧) الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص٣٥٣.

حيث يعود إلى قوله تعالي: ﴿ ظَهَرَ ٱلْفَسَادُ فِى ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِى ٱلنَّاسِ لِيُذِيقَهُم بَعْضَ ٱلَّذِى عَمِلُوا۟ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ ﴾ (الروم: ٤١).

وهذا يعني أن مصادر التصوير عند الحريري في المقامة تنطلق من جهتين: موضوع المقطع أو السياق الذي تدور فيه، والثقافة الأدبية الخاصة للحريري.

ومن الناحية الشكلية يمكن بطبيعة الحال أن نجد تنويعًا في هذا التصوير، حيث يظهر التشبيه مرة واحدة "كأنه خلالة"، بينما تظهر الاستعارة أربع مرات: "أنساني طعم الراحة، وأجنني ثمرة براعتك، فانهض للاكتساب بصناعتكن فزعم أن صناعته قد رميت بالكساد". أما الجانب الأكبر في هذه الصور فهو للكناية التي يراد بها صناعة صورة كلية للحدث في هذه القطعة.

خاتمة:

كشفت تحليل المقامة عن عدد من الخصائص الأسلوبية عند الحريري، كالآتي:

١ـ يمتاز بناء المقامة عند الحريري بكونه سلسلة متصلة من الجمل، على المستوى الصوتي والدلالي واللغوي التركيبي والتصويري.

٢ـ يعمل المستوى الصوتي على ربط العناصر اللغوية التي تكونه بوساطة ظاهرة الازدواج، حيث يقترن كل لفظين بمادة أصواتهما.

٣ـ وهذا الاقتران الصوتي يجعل النسق الصوتي في المقامة يمضي على صورة بناء البيت الشعري، في تركيب تفاعيله، وفي قوافيه.

٤ـ أما المستوى الدلالي فهو يدعم هذه العلاقة الصوتية تركيبيًّا بوساطة سيادة الجملة الفعلية (الخبرية) التي تأتي في سلسلة متصلة من الأفعال السردية.

٥ـ ويتميّز في هذه السلسلة الماضي في مادتي حكي/ كان، بوصفهما مادتي افتتاح للسلسلة السردية، أو انتقال في الزمان والمكان على مستوى القصة.

٦ـ بينما ينصرف المضارع في هذه السلسلة إلى تأكيد الطابع الحيوي للأفعال عمليًّا، بتصويره حركة الحدث في لحظة حدوثه.

٧ـ ولذلك فقد كان الإثبات هو السائد في هذه الأفعال تأكيداً لمنطق الحكي فيها.

٨ـ ولقد دعم المستوى التركيبي هذه العلاقة الدلالية بوساطة إنشاء سلسلة الحكي في صورة مجموعة متصلة من الجمل المتداخلة.

٩ـ كما تميّز تركيب الجمل فيها بالاستطالة بوساطة إضافة عناصر تركيبية غير أساسية للمسند والمسند إليه، خاصة المضاف وشبه الجملة (الجار والمجرور).

١٠ـ ولذلك كان من اللافت في هذه السلسلة ارتباطها المتوالي بحروف العطف خاصة، أو بوساطة العلاقة بين الجمل الكبرى والجمل الصغرى.

١١ـ ولم يخرج المستوى التصويري عن هذا المنطق في التركيب، فجاءت الصور في هيئة سلسلة متوالية من الكنايات التي تصوّر حدثًا كليًّا، يرتبط بسياق المقطع في التركيب الكلي للمقامة.

١٢ـ ولقد ظهرت الاستعارة والتشبيه في بعض المواضع، وهما مستمدان في الأساس من الثقافة اللغوية للحريري، ولذلك فقد تخليّا عن الدلالة الأصلية لمعناهما، وانصرفا إلى دلالة الكناية بوصفها إطارًا كليًّا في معناها.

مجلة مجمع اللّغة العربيّة الأردني
مجلة متخصّصة محكّمة

قواعد النشر:

١. تعنى المجلة بالبحوث التي تعالج الأفكار والقضايا الآتية:

- اللّغة العربية هُويةُ الأمةِ وركيزةُ وَحدتِها ووعاءُ ثقافتِها وحضارتِها ووسيلةُ التواصلِ بين أبنائِها.
- تعميم استخدامِ اللغةِ العربيةِ السليمةِ في سائرِ مناحي الحياة.
- الحفاظ على سلامة اللغة العربية، والعمل على أن تواكب متطلبات الآداب والعلوم والفنون الحديثة.
- النهوض باللغة العربية لمواكبة متطلبات مجتمع المعرفة.
- معاجم مصطلحات العلوم والآداب والفنون، والسعي إلى توحيد المصطلحات.
- إحياء التراث العربي الإسلامي.

٢. يكون البحث المقدم للمجلة مستوفيًا شروط البحث العلمي من حيث الإحاطة والاستقصاء والإضافة المعرفيّة والمنهجيّة والتّوثيق وسلامة اللّغة ودقّة التّعبير.

٣. يشترط في البحث أن يكون خاصًّا بمجلة المجمع، ولم يسبق نشره، وأن يكون غير منظور فيه، حين تقديمه، لدى أيّة جهة أخرى، ويقدم الباحث تعهدًا خطيًّا بذلك (وفق النموذج المعتمد)، ولا مانع من أن يكون البحث جزءًا من رسالة علمية غير منشورة.

٤. أن تتسم البحوث النّقدية بأسلوب المنهج العلمي الموضوعي.

٥. يصبح البحث بعد قبوله للنشر حقًّا لمجلة المجمع، ولا يجوز النقل عنه إلا بالإشارة إلى مجلة المجمع.

٦. لا يجوز لصاحب البحث أو لأيّ جهة أخرى إعادة نشر ما نشر في المجلة أو ملخص عنه في أيّ كتاب أو صحيفة أو دوريّة إلا بعد مرور ستة أشهر على تاريخ نشره في المجلة، وأن يحصل على موافقة خطيّة من رئيس التحرير.

٧. يرسل الباحث نسخة إلكترونية من بحثه باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS-Word) بحجم خط (١٤) للمتن و(١٢) للحواشي على وجه واحد من الورقة حجم (A 4).

٨. ألّا يقلّ عدد صفحات البحث عن (٢٤) صفحة وألّا يزيد على (٣٠) صفحة، بواقع (٢٥٠) مئتين وخمسين كلمة للصفحة الواحدة، ولهيئة تحرير المجلة استثناء بعض الأبحاث من هذا الشرط إن رأت أن طبيعة البحث تستلزم زيادة عدد صفحاته. والهيئة لا تحتسب قائمة المصادر والمراجع ضمن العدد الإجمالي لكلمات البحث، ولا تثبتها في نهايته.

٩. يجب أن يشتمل البحث على ملخص باللّغة العربيّة في حدود (١٠٠-١٥٠) كلمة، يتضمن الفكرةَ الرَّئيسة للبحث، وأهدافه، ومشكلته، وجسمه، ومنهجه، وأهم نتائجه، والكلمات الدالة وعددها من ثلاث إلى خمس. ويجب أن يشتمل البحث على ملخص باللّغة الإنجليزيّة في حدود (١٠٠-١٥٠) كلمة، يتضمن عنوان البحث، والكلمات الدالة، وعددها من ثلاث إلى خمس.

١٠. إذا كان البحث مستلًّا من رسالة علميّة غير منشورة، يجب أن يوضح الباحث تفاصيل هذا الأمر بذكر اسم المشرف وتاريخ المناقشة إن تمّت، وإذا كان البحث المستلّ مشتركًا بين الطالب ومشرفه؛ فإن اسم المشرف يُذكر عند نشر البحث في المجلة بوصفه مشرفًا على الرسالة، لا بوصفه باحثًا مشاركًا، ويكون هذا في حاشية الصفحة الأولى من البحث.

١١. يُحال البحث المقبول مبدئيًّا إلى التحكيم، ويلتزم الباحث بدفع النفقات الماليّة المترتبة على إجراء التّحكيم في حال سحبه بحثه أو الرّغبة في عدم متابعة إجراءات التّحكيم وفق ما يقدره رئيس التحرير.

١٢. يكون قرار هيئة التحرير بإجازة نشر البحث أو الاعتذار عن عدم نشره نهائيًّا، وتحتفظ هيئة التحرير بحق عدم إبداء الأسباب، ويجوز في حال الاعتذار أن يزوّد الباحث بالملاحظات والمقترحات التي يمكن أن يفيد منها في إعادة النظر ببحثه.

١٣. يلتزم الباحث بإجراء التّعديلات التي يطلبها المحكّمون إذا كان قرار هيئة التحرير بإجازة نشر البحث مشروطًا بذلك.

١٤. البحوث غير المجازة لا ترد لأصحابها.

١٥. البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر عن هيئة التّحرير أو المجمع.

١٦. يخضع ترتيب البحوث عند النشر في المجلة لمعايير فنيّة تراها هيئة التحرير.

١٧. يكون التوثيق من الكتاب الأصلي، خصوصًا إذا كان مترجمًا، على النحو الآتي:

أ. المصادر:

يوثق المصدر عند ذكره أول مرة على النحو الآتي:

يذكر اسم المؤلف كاملًا، وتاريخ وفاته بالهجري والميلادي بين قوسين، إن كان قد توفّي، واسم المصدر كاملًا بالحرف الغامق، إذا كان عربيًّا، وبحروف مائلة إن كان بلغة أجنبية، وعدد الأجزاء أو المجلدات وأقسامها، واسم المحقق، ودار النشر، ومكان النّشر، ورقم الطّبعة، وسنة النّشر، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

السّرقسطي، أبو عثمان سعيد بن محمد (ت٤٠٠هـ/ ١٠١٠م)، **كتاب الأفعال**، ٣ج، تحقيق: حسن محمد محمد شرف، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، ١٩٧٥م، ج١، ص١٨٥.

ب- المراجع:

يذكر اسم المؤلف كاملًا، وتاريخ وفاته بالهجري والميلادي، إن كان قد توفّي، ثم اسم المرجع كاملًا بالحرف الغامق إن كان عربيًّا وبحروف مائلة إن كان بلغة أجنبية، وعدد الأجزاء أو المجلدات وأقسامها، إن وجدت، ودار النّشر، ومكان النّشر، ورقم الطبعة، وسنة النّشر، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

الكرمي، حسن سعيد (ت ١٤٣٨هـ/ ٢٠٠٧م)، **الهادي إلى لغة العرب**، ٤ج، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩١م، ج١، ص٢٣٩.

ج- محاضرات المؤتمرات:

يذكر اسم المحاضر كاملًا، وعنوان بحثه أو مقالته بالحرف الغامق بين علامتي تنصيص، هكذا " " ويذكر عنوان الكتاب كاملًا، واسم المحرر أو المحرِرَيْن ويضاف إليه/ إليهما كلمة "رفاقه/ رفاقهما" إن كانوا أكثر من اثنين، واسم دار النّشر، ومكان النّشر، وسنة النّشر، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

خربوطلي، شكران، **"أوقاف دمشق وأثرها على الحركة العلميّة فيها في العصر الأموي"**، المؤتمر الدّولي السّابع لتاريخ بلاد الشّام: الأوقاف في بلاد الشّام، تحرير الدكتور محمد عدنان البخيت، مطبعة الجامعة الأردنيّة، منشورات لجنة تاريخ بلاد الشام، عمان، ٢٠٠٩م، ص ص١٣-٢٧.

د- المجلات:

يذكر اسم صاحب البحث أو المقالة كاملًا، وعنوان بحثه أو مقالته بالحرف الغامق بين علامتي تنصيص هكذا " " ويذكر اسم المجلة بالحرف الغامق للمجلات العربية، وبحروف مائلة للمجلات الأجنبيّة، ورقم المجلد والعدد، ورقم الصفحة أو الصفحات.

مثال:

حمزة، حسن، **"الوضع والاشتقاق والدلالة"**، مجلة **المعجميّة**، تونس، العدد ١٨، ٢٠٠٢م، ص ص٨١-٩٨.

١٨. يراعى عند الإشارة إلى الصفحة أو الصفحات المأخوذ عنها في الحواشي ما يأتي:
يوضع الرمز (ص) للدلالة على الصفحة المأخوذ عنها والرمز (ص ص) لغير صفحة؛ إذا كان المصدر أو المرجع عربيًّا، ويوضع الرمز (p) للدلالة على الصفحة الواحدة والرمز (pp) لغير صفحة؛ إذا كان المصدر أو المرجع أجنبيًّا.

١٩. يذكر اسم السورة ورقم الآية أو الآيات في متن البحث برسمها القرآني.

٢٠. يذكر الحديث النبوي الشريف ومظانه ومصادر تخريجه من كتب الحديث النبوي الأصول، ويوثق كل مصدر منها توثيقًا كاملًا.

٢١. يذكر اسم المؤلف كاملاً عند الاستشهاد بمخطوط، ويذكر عنوان المخطوط كاملًا، ومكان وجوده، وتاريخ النّسخة، وعدد أوراقها، ورقم الورقة.

٢٢. حين ورود بيت أو أبيات من الشّعر، يذكر اسم الشّاعر والبحر ومصادر تخريجه.

٢٣. تكتب أسماء أعلام التراث العربي الإسلامي في متن البحث كاملة مع ذكر تاريخ الوفاة بالهجري والميلادي بين قوسين للأعلام، وتعرف المواقع في ضوء المراجع الحديثة.

٢٤. تكتب أسماء الأعلام الأجنبيّة في متن البحث بحروف عربية، على أن يذكر الاسم كاملًا عند وروده أوّل مرّة بالحروف اللاتينية.

٢٥. تكون أرقام التّوثيق متسلسلة من أوّل البحث إلى آخره.

٢٦. يقدّم كل صاحب بحث قبل النشر سيرته الذاتيّة في حدود (٥٠) خمسين كلمة تقريبًا، تتضمن أعلى مؤهل علمي، والجامعة التي تخرج فيها، ومكان عمله، ومركزه الوظيفي واهتماماته العلميّة، وعنوان بريده الإلكتروني.

٢٧. يقدّم المجمع إلى صاحب البحث نسخة من العدد المنشور فيه بحثه و(٢٥) مستلة من بحثه.

ص.ب (١٣٢٦٨) عمان (١١٩٤٢) الأردن

هاتف ٠٠٩٦٢٦٥٣٤٣٥٠٠

ناسوخ (فاكس) ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٣٨٩٧

البريد الإلكتروني: almajmajournal@ju.edu.jo

موقع المجمع على شبكة المعلومات (الإنترنت: www.arabic.jo)

The University of Jordan Press
مطبعـة الجامعـة الأردنيـة

مجلة مجمع اللغة العربية الأردني

قسيمة اشتراك

أرغب في الاشتراك بمجلتكم بدءاً من.....

الاسم:.....

عدد النسخ:.....

العنوان:.....

.....رقم الهاتف:.....

مرفق شيك مصرفي:.....على بنك:.....بمبلغ:.....

التوقيع:

أسعار الاشتراكات:

في الأردن: ستة دنانير سنوياً

في الخـــارج: أربعـــة عشـــر دولاراً سنوياً أو ما يعادلها تضاف إلى ذلك أجرة البريد

يرسل إلى: مجمع اللغة العربيـــة الأردنـــي، ص.ب١٣٢٦٨ عمـــان (١١٩٤٢) الأردن.

إشعار بالتسلم

تسلمت العدد ☐ **من مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**	
عدد النسخ ☐	
إهداء ☐ تبادل ☐ اشتراك ☐	

الاسم:

المؤسسة:

العنوان:

التاريخ: **التوقيع:**

يرسل إلى: مجمع اللغة العربية الأردني، ص.ب١٣٢٦٨ عمان (١١٩٤٢) الأردن.

الناسوخ (الفاكس) ٥٣٥٧٠٦٤ البريد الإلكتروني: Jaa@Ju.Edu.Jo