



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالمياً تصدر دورياً عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com



[ISSN 2311-519X](http://www.jilrc.com) - DOI Prefix: 10.33685/1317 العام العاشر - العدد 84 - يوليو 2023

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا



Lebanon - Tripoli / Abou Samra Branche P.O.BOX - www.jilrc.com - literary@journals.jilrc.com

المشرفة العامة: أ.د. سرور طالبی

المؤسسة ورئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

هيئة التحرير:

- أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر.
أ.د. أحمد رشاش جامعة طرابلس / ليبيا.
د. لحسن عزوز، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي / المغرب.

رئيس اللجنة العلمية: أ.د. الطاهر رواينية، جامعة باجي مختار/ الجزائر

اللجنة العلمية:

- أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية / فلسطين.
أ.د. آمنة بلعلي جامعة مولود معمري، الجزائر.
أ.د. أمين مصبرني، المدرسة العليا للأساتذة/وهران، الجزائر.
أ.د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.
أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار/ العراق.
أ.د. عبد الغني بارة، جامعة سطيف.
أ.د. عبد الوهاب شعلان، جامعة محمد الشريف مساعدي، الجزائر.
أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.
أ.د. مداني زيقم جامعة سوق أهراس.
أ.د. منتصر الغضنفری جامعة الموصل / العراق.
د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

- أ.د. عبد القادر رحمانی (جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعد الله، الجزائر)
د. جلاط محمد (جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس، الجزائر)
د. شادية بن يحيى (جامعة سوق أهراس، الجزائر)
د. صباح علي السلیمان (جامعة تكريت، العراق)
د. عابد عبد الله العتيبي (الجامعة السعودية الإلكترونية، المملكة العربية السعودية)
د. عبد الرحمان إكيدر (جامعة الحسن الثاني الدار البيضاء - المغرب)
د. عبد القادر بن فرح (جامعة سوسة، تونس)
د. عواطف قاسمي (جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدينة، الجزائر)
د. نصرالدين الشيخ بوهني (جامعة حائل، المملكة العربية السعودية)
حسن المغربي (مدير مجلة رؤى، ليبيا)

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة ومفهرسة عالميا تصدر دوريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

DOI Prefix: 10.33685/1317

اهتمامات المجلة وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيو ثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضوعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف وإيماناً منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرآني حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الإلكترونية.



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية والانجليزية.
- اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي إليها باللغة العربية والانجليزية.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12 باللغة العربية والانجليزية.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص باللغة العربية والانجليزية.
- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكون البحث خالياً من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:
- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.
- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@journals.jilrc.com

الفهرس

الصفحة	
7	• الافتتاحية
9	• التّصوّر والمفهوم في علم المصطلح ل: ألان راي: ترجمة: عبد النور جميعي (مركز البحث العلمي والتّقي لتطوير اللّغة العربيّة - الجزائر)
29	• ظاهرة الانزياح التركيبي ودلالاتها في أشعار ناصر البديري (ديوان لا ماء في النهر أنموذجًا): إلهام اكبري وآخرون (جامعة خليج فارس بوشهر/ إيران)
51	• تجليات نظرية التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة في العصر الأموي: خالد زغريت (جامعة حماة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - سورية)
83	• في التوليد المعجمي: ترسييس الكلمة في اللغة العربية: التهامي الحايبي (المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، الرباط، المغرب)
105	• قراءةٌ تأويليةٌ لقصيدةِ النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي (ت826هـ): بشار نديم أحمد الباججي (الجامعة التقنية الشمالية، الكلية التقنية الهندسية، الموصل، العراق)

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يحمل الشعر رؤية فلسفية ويعبر عن موقف وجودي بشكل مختزل ومكثف، ولربما ذلك ما جعله يصمد أمام التغيرات والتحولات الحاصلة على المستوى الثقافي والسياسي والاجتماعي، فرغم أنه لم يعد يتميز بمركزية حضورية إلا أنه يظل في تمثلاته واختلاقاته معبرا عن التغير وعمق الرؤيا وملامح المرجعيات .

هذا العدد يقدم موضوعات متنوعة، تشغل معظمها على المدونة الشعرية القديمة والمعاصرة، وهو ما يؤكد ما ذكرناه سابقا، إذ لا يزال للشعر وهجه واعتباره ومكانته الخاصة، حتى وإن غير من ملامح بوحه ومن هويته اللغوية.

هذا العدد إذن نوع من التيمات المشتغل عليها في مقارنة النصوص الشعرية، ناهيك عن البحوث التي انزاحت نحو الرواية وعلم المصطلح والمعجمية ...، والتي تحاول إرضاء جميع الأذواق.

في الختام أوجه شكري الكبير إلى أسرة المجلة على كل الجهود النوعية المبذولة، فهذه المجلة بكل أعدادها ثمرة اجتهادهم وجديتهم وحسن تعاونهم، كما أهني الباحثين الذين نشرت مقالاتهم في هذا العدد.

رئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

**تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
© جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي**

التصور والمفهوم في علم المصطلح ل: ألان راي

The concept and notion in terminology: Alain REY

ترجمة: د. عبد النور جميعي. أستاذ باحث بمركز البحث العلمي والتّقني لتطوير اللّغة العربيّة- الجزائر

Dr. Djemiai Abdenour (Technical Research Center for the Development of the Arabic Language – Algeria)

الملخّص:

يُعالج هذا المقال مسألة التّصوّر والمفهوم في الدّراسات المصطلحيّة؛ انطلاقاً من النّظرة الكلاسيكيّة لهذين اللفظين ووظيفتهما في سيرورة النّشاط المصطلحي، إضافة إلى طبيعة التّعريف والوصف باعتبارهما عمليّة منطقيّة ولغويّة في الوقت ذاته، مع إبراز مكانة التّعريف المصطلحي في شرح المفاهيم والتّصوّرات، وصولاً إلى الأنظمة التّصوريّة أو المفهوميّة ودورها في تسمية مختلف الأشياء المحسوسة أو المجردة ضمن فئات أو موضوعات محدّدة؛ أي ربط الأدلّة اللّغوية بمدلولاتها وفق نظام معيّن ومنهجيّة مضبوطة. الكلمات المفتاحية: تصوّر، مفهوم، تعريف، وصف، دليل لغويّ.

Abstract:

This article addresses the question of concept and notion in terminological studies. Starting from the classic view of these two terms and their function in the process of terminological activity, in addition to the nature of definition and description as a logical and linguistic process at the same time, emphasizing the role of terminological definition in the explanation of concepts and notions, up to conceptual or notional systems and their role in the naming of various tangible or abstract objects within specific categories or subjects; That is to say linking linguistic signs to their meanings according to a specific system and a precise methodology.

Keywords: Concept, Notion, Définition, Description, linguistic sign.

"في الواقع؛ إنَّ أساس تصوّراتنا المحسوسة المحضّة هو الصيغ وليس صور الأشياء، فلا توجد صورة للمثلث بإمكانها أن تكون مناسبةً دائماً لتصوّر المثلث بصفة عامّة [...] وتدلّ صيغة المثلث [...] على قاعدة محصّلة التّصور المتعلّقة ببعض الأشكال المحضّة في الفضاء [...] فتصوّر الكلب مثلاً يُحدّد قاعدةً يمكن أن يمثّل خيالي من خلالها شكلاً رباعي الأرجل عموماً، دون أن يكون ملزماً بصورة خاصّة..."

(كانط: نقد العقل المحض II، الفصل الأول: I. Kant, Critique de la raison pure, II, chap. I)

1. ملاحظة تمهيدية:

إنَّ جهود التّقييس قادت المنظمة العالمية للتّقييس (ISO) -متبوعة في ذلك بالجمعيات الوطنية للتّقييس- إلى تبني التّبسيط في "الملفظة"، وتستعمل كلمة "تصوّر" عموماً في الفرنسية في ميدان الفلسفة أو في المنطق أو اللسانيات والإبستمولوجيا على حدّ سواء لتحديد "فعل الفكر وموضوعه سواء كان مجرداً أو عامّاً"، أمّا "المفهوم" فيعتبر حسب العُرف الفلسفي "مادّةً للمعرفة تضع موضوعاً ما وتُعرّفه باعتباره هدفاً لنشاطها"؛ إلاّ أنّه -واستجابة لقرارات التّقييس العالمية- يجب أن تأخذ الفكرة العامّة "التّصوّر" (Concept) تسميةً لها في الإنجليزية، و"المفهوم" (Notion) في الفرنسية، و(Poniatje) في الروسية و(Begriff) في الألمانية. ويصعب علينا احترام هذه القاعدة، باعتبار أن الحديث عن نظرية المفهوم عند كانط أو عند فريج (Frege)، أو "وظيفة المفهوم" لترجمة (Funktion-begriff) يُعتبر تعدياً على المعيار الفلسفي؛ وعليه سنتبني المنهج التالي: استعمال كلمة "مفهوم" كلّما تعلّق الأمر بعلم المصطلح الوصفي أو التّطبيقي، ولكن نحفظ بالتّصور والمفهوم فيما يخص الجانب النظري.

ويبدو أنه لا يمكن الاستغناء عن مصطلح "التّصوّر" على غرار المصطلحات التالية :

الفهم أو الإدراك (Conception) ومفهم (Conceptualiser) والمفهمّة (Conceptualisation)، ويبدو أيضاً أنّ المختصين في التّقييس لم يولوا هنا أدنى اعتبار للاستعمال في الخطاب النظري والعلمي في الفرنسية، ولا في الاستعمال الشائع الذي يكون فيه المفهوم متعلّقاً بموضوع الفكر الفردي البشع والواسع...

ولا يُستعمل "التصوّر" إلا نادرًا في اللّغة الشّائعة¹ وتُشكّل هذه الحالة المحدّدة -كما سنرى- مثالًا عن الصّعوبات العويصة التي يواجهها المختصّون في التّقييس.

2. "المفهوم" في المذهب المصطلحي الكلاسيكي:

إنّ المدارس المصطلحية المؤسّسة والتابعة عموماً -من خلال يوجن فوستر (Eugen Wüster)- للسانيات الألمانية كانت تتبنى في النّصف الأوّل من القرن العشرين تعريفاً جدّ مستقر للمفهوم (في الألمانية: Begriff) وفي الإنجليزية: Concept، وفي الروسية: (Poniatje): "بناء ذهنيّ يُستعمل لتصنيف الأشياء الفردية في العالم الخارجي أو الدّاخلي عن طريق تجريد اعتباطي إلى حد ما" (التوصية R704، أفريل 1968: ISO).

"وحدة ذهنية ناتجة عن تجميع أشياء فردية مرتبطة بواسطة خصائص مشتركة".

(مشروع المعايير الألمانية: DIN)

إنّ هذا التّعريف -كما نلاحظ- ذهنيّ محض، ولا يناسب التّصورات الأساسية للعلوم الدّقيقة بشكل خاص، لكن ظهر موقف إبستمولوجي آخر سنة 1977 يعتبر المفهوم "مجموعة منسجمة من الأحكام المتعلّقة بموضوع معيّن، وتكون نواته مكوّنة بدورها من أحكام تعكس الخصائص الملازمة لهذا الموضوع".

(الاقتراح الروسي لمراجعة التّوصية: ISO R704)

إذا كانت التّعريفات الأولى تُصوّر فقط -وبوضوح- النّشاط الذهني في سيرورته (البناء) أو في نتيجته (الوحدة)، فإنّ التّعريف الأخير -ومن خلال غموض كلمة "حكم" في الروسية (Sujdenjé)²- جعل من المفهوم عملية منطقية أي سيميائية وذهنية ولسانية في الوقت ذاته، كما أبعدته عن الافتراضات الذهنية ووسّع نطاقه، فلم يعد مجرد عملية تجميع ضمن فئات معيّنة.

1. لم يأخذ المختصّون في التّقييس بعين الاعتبار تاريخ الكلمات؛ فكلمة (Notion) في اللاتينية: (Notio) مرتبطة بـ (Notare) و (Nota) أي "صفة خاصّة"، وهي في الأصل ذات طبيعة سيميائية، وكلمة "تصوّر" ذهنية طبعاً (concevoir: تصوّر)، وتستعمل الإنجليزية بنى اشتقاقية أيضاً، وتضيف إليها الألمانية البنى الخاصة بـ (Begriff) وفي الفرنسية المتداولة لا تستعمل كلمة "تصوّر" إلا نادرًا في الأبنية ذات المعنى الحصري أو الأقلّ دقّة، والمتعلّقة أساسًا بالعلوم والفلسفة والنّظريات والنّشاطات المعرفيّة المضبوطة والمنظّمة بشكل عام، ولهذا الكلمة قيمة جماعية ومعيارية أيضاً.

أما كلمة "مفهوم" فتستعمل -بالأحرى- للحديث عن الإدراكات الفردية أو المقبولة من طرف جزء من المجموعة الاجتماعية، ولكنها لا تفترض كذلك تعريفاً حصرياً أو دقيقاً، إلا أنّ الاستعمال الكيفي والمتقلّب يعارض أحياناً هذه الاتجاهات الدلالية.

2. إنّ الترجمة الإنجليزية المقترحة في أول الأمر كانت غريبة نوعاً ما: "Thought" أي الفكر، وهذا ينم عن مقاومة لا واعية للذهنية.

إنّ الانزلاق من الجانب البسيكولوجي إلى الجانب المنطقي هو ضروري في الواقع، إذا حرصنا -نوعاً ما- على إدراج العلوم التجريدية (المنطق أو الرياضيات) ضمن اهتمامات علم المصطلح؛ فهذه العلوم تُعدّ بمثابة "مثاليات" دون أدنى علاقة مع التمثيل الذهني، بل لا تربطها علاقة بالواقع القابل للملاحظة -أي علاقة يمكن توضيحها بشكل مباشر- غير أنّ هذه العلوم مرتبطة أساساً بالوظيفة.

وهذا التعريف الأخير هو أقرب "للكانطية" بآتم معنى الكلمة؛ فكما نعلم فإنّ هذا الفيلسوف الألماني يعتبر التّصوّر (Begriff) بمثابة "ملتقى للأحكام" (Carrefour des jugements).

إلا أنّ التعريفات الكلاسيكية والقديمة للمفهوم (التّصوّر) في علم المصطلح هي ملائمة، ويمكن استعمالها في وضع التعريفات؛ خاصّة فيما يتعلق بالتّقنيات، لكن طابعها البسيكولوجي "الواقعي" بالمعنى الذي كان سائداً في القرون الوسطى يحكم عليها بضعف واضح من الناحية التّشريحية، أمّا افتراضاتها فتتراوح بين "شبه الأرسطو طاليسية" (Pseudo-Aristotelisme) والأفلاطونية المحضة.

وفي الواقع؛ يُنظر أحياناً إلى المفهوم كشيء خارج عن اللّغة وسابق لها، وعلى العكس من ذلك يرى الاتجاه "الاسماني" المحض أنّ الحصول على التّصوّر (س) هو ببساطة معرفة كيفية استعمال الكلمات التي تحدّدها "السّيئات"، أمّا في فلسفة كانط فإنّ ذلك معناه الحصول على مخطط بإمكانه تحديد (س)، لاسيما ربط الشّيء المحسوس (الظاهرة) بالشيء العقلي المحض عن طريق التّصوّر.

ولا يمكن اعتبار المصطلح أو الاسم من وجهات النظر هذه بطاقة اختيرت بشكل اعتباطي لتلصق على تصوّر معيّن (مفهوم) يملك وجوداً أولياً غير قابل للمراقبة، وذلك من أجل معرفته.

ولا يمكن بتاتاً النّظر إلى هذه المسألة انطلاقاً من الموقف العقلي الديكارتي أو انطلاقاً من المذهب التجريبي ليلوك وكوندياك، الذي يعتبر أنّ التّصوّر والكلمة متعلّقان بالتّصوّر المكوّنة انطلاقاً من الأحاسيس.

ويمكننا أن نتفاجأ كون علم المصطلح تأخّر كثيراً في تحديد نظريته الخاصّة بالتّصوّر، مع أنّ هذه الأخيرة تُشكّل أساس نشاطه برمته، ولو كان يُنظر إلى التّصوّر باعتباره شيئاً متعلّقاً باستعمال الكلمة (الموقف الاسماني) لاعتبر علم المصطلح باباً من أبواب المعجمية العامّة، وتصبح بذلك مواقف فوستر والسوفييات مجرد أوهام.

وهناك وهم آخر أكثر خطورة (كون وجهة النظر الأولى مرتبطة ارتباطاً شديداً بالموقف التجريبي فيما يتعلق بعلم الدلالة في الاستعمال الشائع) ألا وهو "الذهنية المضمرة" عند فريدناند دي سوسير، حيث أن "التصور¹ يُعرف بمدى إمكانية تكوين صورة أو فكرة عن الأشياء في غيابها".

ويتوجب على علم المصطلح انتقاد هذه النظرة الذهنية بشدة؛ فهي ترى أن التصورات تسمح بإدراك الخصائص المميزة والموضوعية التي تجعل الشيء يكون على ما هو عليه (كنظرية الكليات الحقيقية والذوات بدءاً من أفلاطون إلى غاية المواقف الساذجة المعاصرة التي تشكل انحطاطاً في الأنظمة الفلسفية الباهرة، لكنّها مؤسسة على رؤية لاهوتية قهرت العالم).²

وقد تعرّض هذا الموقف -الذي ينطوي على فكرة عن الإنسان وعن المعرفة والعلم لا تتناسب إطلاقاً مع نمو المعرفة والممارسات- للتّنين منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر من قبل أغلب الفلاسفة.³

ويعتمد هذا الموقف على وهم "التصورات" المتعلقة بحقيقة لا إنسانية وغير تاريخية، والتي قد تُربط بهذا الدليل اللغوي أو ذاك حسب اللغات، كما ينطوي على بعض أشكال "العلموية" (Scientisme) التي توصف خطأ بالوضعية.

فيما تمسك بعض المختصين في اللسانيات الإثنولوجية بموقف مناقض تماماً؛ بحجة أنّ الأنظمة اللسانية تُنظّم "الرؤية الخاصة بعالم" الثقافات برمّتها (فرضية سابير [Sapir] وورف [Whorf])، والأمثلة عن تأثير العلم على المعرفة لا تُحصى، لكنّها تتعلّق بالنشاط العفوي للغات "المتفردة" (Individuées) في ثقافات قليلة التّواصل أو ذات تواصل أحادي الجانب، كما يجب ألا تنسينا هذه الأمثلة الوجود المسلّم به للكليات الدلالية، وهذا ما يسمح بالترجمة وكذا وصف الخصوصيات عن طريق لغة أخرى حازت على النظام الأساسي للغة الواصفة، أي اللسانيات ذاتها.

1. لا يستعمل سوسير كلمة مفهوم (notion).

2. أدى النقاش حول أسس الرياضيات إلى الحديث عن الأفلاطونية لدى كل معارضي "الصورية الاسمانية" (formalisme nominaliste) المحضة، لكن يؤخذ توظيف الأفلاطونية هذا بكل تحفظ.

3. كما تعرّض هذا الموقف للتّنين قبل ذلك أيضاً من قبل بركلي (Berkeley)، وليبنيز بشكل مغاير تماماً، ومن قبل كانط كما رأينا، وهيجل وماركس... الخ.

ومنه يتّضح أنّ استعمال المفهوم (أو التّصوّر) وعمله يختلفان عن استعمال الكلمة والاسم، لكن لا يمكن وصفهما إلا إذا أرجعناهما إلى استعمال كلّ الكلمات والتّعبير التي تملك وظيفة دلالية مماثلة؛ ومن بين هذه التّعبير نجد -بالطّبع- صيغ الوصف والتّعريفات التي يمكن لأيّ لغة أن تنتجها، شرط تنظيم استعمال الكلمات لنجعل منها مصطلحات.

وعليه فإنّ خطر الغوص في الميتافيزيقيا جدّ معتبر؛ وهذا بمجرد الحديث عن "التّصوّر" ("المفهوم" أو عن "الفكرة العامّة" أو "الكلية")، لكن هذه الرؤية تكون ضرورية إذا أردنا تجاوز الوصف الظّاهري المحسوس -وبالتّالي الاهتمام بالمعنى والمدلولات... الخ- دون توظيف اللّسانيات الوصفية لوحدها، وإذا أردنا أن نهتمّ أيضًا بالأفكار الفرديّة والمفاهيم الجماعية دون أخذ وجهات النّظر الخاصّة بعلم النفس التجريبي بعين الاعتبار، وإذا أردنا في الأخير وصف خصائص الأشياء مباشرة دون اللّجوء إلى العلم أو التّكنولوجيا.

3. الفئة:

إنّ ظهور الكليّات المنطقيّة المعايينة بواسطة الأسماء مرتبط بتكوين الفئات التي يتم بواسطتها إبعاد الخصوصيات الفرديّة للجزئيات والأشياء الملموسة المميّزة عن طريق العقل - وهي ذاتها مكوّنة بالتجريد المعّم انطلاقًا من سلسلة من المعلومات (الإدراكات الحسية... الخ) المصنّفة هي الأخرى ضمن فئات¹ - ويحتفظ فقط بخصائص أخرى مشتركة وقابلة للتّسلسل.

إنّ هذه الفئات المنطقيّة -التي يُدرس تكوينها عن طريق التّصنيف (Taxinomie) (في الإنجليزية: Taxonomy)- تظهر في مجال التّصنيفات الخطيّة والمنظمة الخاصّة بالعلوم الطّبيعية (الصنّافات)، وتظهر كذلك في مجال فئات الأشياء الملاحظة تلقائيًا، والتي تُسمّى داخل ثقافة معيّنة "بالتّصنيفات الشعبيّة" (Folk taxonomies).

ويرتبط التّصنيف والعلم الأكثر شمولية في مجال التّصنيفات أو ما يُعرف بعلم التّصنيف (Classologie) بالمنطق الاتّساعي (La logique extensionnelle)، وترجع القدرة على التّعيين أو على التّسمية الخاصّة بدليل لغويّ

1. إذا كان فعل "تصوّر" يعني تكوين تصوّرات، وإذا جمعنا داخل التّصوّر الخاص بفئة الأشياء الصفات المتماثلة التي تحتوي عليها، فإنّه ينتج عن ذلك -وبتمائل تام- تصوّر خاص بمجموعة من الظواهر المتغيّرة عبر الزمن، ويجب أن يجمع هذا التّصوّر ما يبقى مماثلًا في كلّ مراحل السلسلة، وهو [...] ما يُعرف بالمادة". (Helmholtz, Handbuch der physiologischen) (ط 2، 1896، ص 599-600).

ما (كلمة أو اسم أو مصطلح) إلى فئة المراجع المتعلقة بهذا الدليل، أما من وجهة نظر الدلالة غير اللفظية فإن الفئات المرجعية هي التي تؤسس التّصوّر؛ وهذه وجهة نظر معارضة للاسمانية (Antinomialiste).¹

ترتبط نظرية الفئات بالنظرية الرياضية الخاصة بالمجموعات، لكن إذا كان الأمر يتعلّق في الرياضيات بالأشياء المجردة التي يُنظر إليها من حيث انتمائها إلى المجموعة، فإن علم المصطلح - مثله مثل علم الدلالة والمنطق غير الصّوري - يجب أن يُنظر إلى مجموعة السمات المشتركة التي تؤسس الانتماء للفئة، وهذه الدراسة تُسمّى بعلم الدلالة في المجال الإدراكي أو "علم الدلالة المفهومي" (Sémantique intensionnelle) في مقابل علم الدلالة الاتساعي (Sémantique extensionnelle) وهذا ما يؤسس التعريف.

ونادراً ما تُحدّد الفئات الاتساعية عند معاينتها بواسطة الأسماء أو المصطلحات، بل ولا تحتاج حتى لتُملاً بالأشياء "الحقيقية" القابلة للملاحظة، ومن هذا المنظور فإن كلّ من فئة "الحيوانات القارئة" (Licornes)²، وفئة "الزّواحف المجنّحة" (Ptérodactyles)³ وفئة "الفيّلة" لها نفس الخصائص؛ فالأولى - اللهم إذا أخطأنا - هي فئة عدد عناصرها معدوم، فهي فارغة من النّاحية الوجودية والثّانية مكوّنة من عناصر غير قابلة للملاحظة في أيامنا هذه.⁴

أما الفئة الثّالثة فتمثّل الحالة الأكثر شيوعاً للفئة المفتوحة، إذ تضمّ كلّ الفيّلة السّابقة والحالية واللاحقة، ويُمكن أن نمثّل للفئة القابلة للتّحديد من النّاحية الكميّة بالحالة التي تكون فيها الأشياء مصنوعة بطريقة مراقبة (السّيّارة رقم...، من نوع وعلامة معيّنين، فالأمر يتعلّق هنا باسم العلم).⁵

إنّ التّصنيف ضروري سواء بالنسبة للعلوم القائمة على الملاحظة (العلوم التجريبية) أو لوضع الدلالات المحسوسة في التجربة اليومية، وإذا كان الشّيء لا ينتمي من النّاحية التجريبية إلى فئة معيّنة (أو لا يُعاين بكونه عنصراً "منتمياً" إلى هذه الأخيرة) أو يُعتقد أنّه عنصر وحيد، ويتعلّق فقط بالمماثلة التي تُعتبر عمليّة ضرورية لتميز

1. إنّ فلسفة اللّغة الهندية الكلاسيكية توضّح - بجلاء - مذهب الفئات، مستعملة في ذلك كلمة (jāti) أي "الفئة السّعبية" (La caste)؛ وهذا ما يعكس النّشأة السّعبية والاجتماعية لتصوّر منطقي معيّن. (يُنظر أيضاً: "فئة" [Classe] في الفرنسية).

2. "Licorne": "قارن": حيوان أسطوري بجسم حصان كان الأقدمون يفترضون له قرناً وسط الجبين.

3. (يُنظر: سهيل إدريس: المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 31، 2003، ص 721). (المترجم)

4. "Ptérodactyles": "زاحف مجنّح": حيوان منقرض من الزّواحف الطّائرة (المرجع نفسه، ص 991). (المترجم)

5. تحديد كمّيّتها ممكن من النّاحية التّظرية في الوقت الذي نتكلّم فيه، حتى ولو كان هذا التّحديد مستحيلاً من النّاحية التجريبية.

6. يميّز امبرتو إيكو (Umberto Eco) في كتابه: "نظرية السيميائيات" (Theory of semiotics)، ص 180، بشكل مفيد "الارتدادات" الجزئية لنفس النوع من الفئات المتعلقة بالحالة المذكورة هنا.

شيء فردي عن غيره (مثل: أسماء الأشخاص التي تمكّنا من التمييز بين التوأم الحقيقي، أو مظاهر الفرد البيولوجي نفسه: أسماء مملكة ما أو ضريح ما... الخ)، أو أنّ هذا الشيء يُشكّل فئة مكوّنة من عنصر واحد (مثل التّصوّر التّوحيدي "للإله" الذي يحتفظ بنفس اسم الجنس الخاص بهذه الفئة في كلّ اللّغات: الآلهة أو الإله). ويمكنه في الأخير أن يشكّل فئة جديدة ويكون عنصرها الوحيد بصفة مؤقّنة (نموذج تقني مثلا)، وفي هذه الحالة الأخيرة سواء تعلّق الأمر بحادث عارض أو شيء خاص بالإنسان، فإنّه قد يكون قيد الإنجاز (مشروع)، ولا تكون فئة التّعيين المرجعية فارغة من النّاحية الوجودية، كما هو الشّأن بالنّسبة للمقارن؛ فهي تضمّ عنصراً غير محقّق بشكل ملموس بعد؛ وهذه حالة جدّ معروفة في المعجمية عندما نقوم بتسمية مشروع ما ويكون موضوع خطابات (مكوّنة أو مفسّرة) قبل تعيين شيء أو عدة أشياء ملموسة (مثل فئة "القنابل الذريّة" قبل سنة 1949 أو تلك الخاصّة بصواريخ "ما بين النجوم" سنة 1979 ولمدة طويلة دون شك).

وباستثناء "المعنى الحقيقي" فإنّ مشكل المراجع الخيالية يخصّ المنطق، وليس علم المصطلح العلمي التّقني، ويُمكن اعتبارها حقائق ثقافية و/ أو حقائق وصفية متعلّقة بموضوعات اللّغة وهي أيضاً مراجع وجودية (existentiels Référents).

4. التّصوّر والوظيفة:

"إنّ الصّورة هي نتاج الخاصّة أو الملكة التّجريبية للخيال المنتج، أمّا صيغة التّصوّرات المحسوسة [...] فهي نتاج شبكة الخيال المحض - إن صحّ القول - وهذا بشكل قبلي [...] وصيغة التّصوّر المحض للإدراك هي شيء لا يُمكن إرجاعه إلى أيّ صورة؛ فهو مجردّ محصّلة محضّة جرت وفق قاعدة الوحدة وطبقاً للتّصوّرات عموماً، ومُعبر عنها بصنف معيّن [...]"

(كانط: "نقد العقل المحض" الكتاب الثاني، الفصل الأول)

(Kant, Critique de la raison pure, livre II, chap.1)

"يُمكننا القول إذن أنّ التّصوّر العام ليس مجردّ رمز، ولا فكرة حقيقية (Εἰδᾶξ) [...] لكنّه يكمن في "صيغة تشريحية" (Schème opératoire) لإدراكنا، وهو ما يُشبهه وزن بيت شعريّ معيّن لا يمكن أن نجد فيه كلمات [...]"

(لاند: "قراءات في فلسفة العلوم، 1893، الفصل الأول)

(A. Lalande, Lectures sur la philosophie des sciences, 1893, Chap.I)

"يرد التّصوّر أساسًا كمسند، حتّى في الحالات التي يتعلّق فيها بالأمر بالملفوظ" (فريج: التّصوّر والمادة، في "كتابات منطقية"، ترجمة "امبير"، ص 136)

(Frege, Concept et objet, in Ecrits logiques, trad.Cl. Imbert, p.136)

فضلاً عن المقاربات النّفسية والدّهنية للتّصوّر، فإنّ كلّ من العرف الفلسفي والرياضي والمنطقي ينزع إلى إعداد نظريات أخرى.

ثم إنّ نقد بركلي ولوك -على تناقضهما- لم يكونا كافيين في الفترة الكلاسيكية لدحض النّظريات التي أرجعت التّصوّر والشمول إلى كيان معيّن في النّظرية الاسمانية؛ حيث يصبح الكيان إذن هو معنى الكلمات المتصوّر كجوهر ثابت... الخ، أو في "المذهب الواقعي" حيث تكون الصّور الخارجية في عالم لا يمكن إدراكه، أو في "المذهب الذهني" حيث تبقى الأفكار العامة المجرّدة والمتماثلة في الأذهان؛ وترتبط النظريتان الأولتان من هذه النّظريات بميتافيزيقيا الذات اللاهوتية.

وبذلك أصبح من المستحيل التمسك "بتصوّر الكيان" (Concept-entité) منذ زمن بركلي -الذي حارب مبدأ "الفكرة العامة" (General idea) باعتبارها سندًا للتّصوّر، لكنّه بذلك حوّل المشكل بدل حلّه، وهذا من خلال "دلالية" (Significalisme) ممّدة لظهور السيميائيات (عوض الاسمانية فقط)- ومنذ وضع كانط نظريته المتعلقة بالصّيغة أو لنقل منذ تجديد المنطق بعد سنة 1880.

فمن جهة: تمّ التّنظير للتّصوّر ضمن إطار وظيفي؛ كوسيلة يمتلكها "العقل الاستدلالي" (Esprit discursif) للحصول على نتائج متعدّدة كاستعمال الأسماء بطريقة صحيحة وتمييز الأشياء والتعرّف عليها وتصنيفها أيضًا، وهذا ما يُعتبر بناءً منطقيًا ناتجًا عن عملية منطقية أيضًا، وبالتالي سيكون له آثار مختلفة.

ومن جهة أخرى؛ فإنّ التّصوّر إذا كان بإمكانه أن يكون "تصوّر مادة" في مستوى معيّن، فإنه يكون في العلم المحض "تصوّر وظيفة" (Sustanzbegriff und funktions begriff)؛ وهو عنوان المؤلف الكلاسيكي لـ (كسيرير).

وقد قرّب المنطقي والمنظر في علم الحساب غوتلوب فريج (Gottlob Frege) التّصوّر-الذي أبى أن يعرفه¹ من الدّالة الرياضية والمحمول في المنطق (في مقابل الاستدلالات والموضوع، وهي ذاتها مقرّبة من الموضوع المنطقي).

ويجب أن يحمل "تصوّر الوظيفة" قيمة معيّنة في كل استدلال أو قياس وهي قيمة الحقيقة؛ ففي كلّ استدلال من الشّكل: "س (كمادة) هو ع"، يتعلّق العنصر "ع" (المحمول) بتصوّر معيّن، ويمكن أن نصوغه أيضًا على الشّكل التّالي: تا(س) حيث س (المادة) هو عمدة الدالة (Argument de la fonction).

وتحمل دراسة التّصوّرات الرّياضية-تصور العدد... الخ- عدّة توضيحات متعلّقة بالطّابع الضّروري لهذه التّظرية؛ ففي الواقع يستحيل على هذه المثاليات أن تستمر في اعتبار التّصوّر نتيجة لحركة مجردة مرتبطة باستخلاص الخصائص المشتركة لفئة من الأشياء الملموسة والمدركة، وكان جون ستوارت ميل آخر المناطق الكبار الذين دافعوا عن وجهة النظر هذه، إلا أنّ تصوّرات العلوم الطّبيعية بابتعادها الكبير عن الأصل المحسوس (نشير هنا إلى التّسببية في الفيزياء وتصوّرات الموجة والجزئية... الخ، إلى جانب المورثة ثمّ الشّفرة الوراثية في البيولوجيا) بيّنت طبيعة صيغها الوظيفية (التّشريحية) داخل البنى الحركية.

ولا يُمكن "لوهم التّصوّر" -المكوّن من تجريد الخصائص- أن يبقى قائمًا إلّا في الحالة التي تترك فيها الأسماء المحدّدة للأشياء المحسوسة والقابلة للملاحظة المباشرة -وخاصّة تلك المدركة بدقّة قبل أن يضعها الإنسان- لتوزّع حسب السّمات المتقابلة التي يمكن مراقبتها.

إنّ التّأثيرات العملية لهذه الملاحظة كبيرة جدًّا؛ فالوظيفة باعتبارها محتواة داخل تعريف الأشياء التّقنية تجعل المقاربة التّقليدية مرضية، ويمكننا أن نعرّف البرغي واللّولب حسب الطّرق الأرسطية وقس على ذلك في كل الأشياء التّقنية.

1 . "لا يُمكننا أن نطالب بأن يكون كل شيء معرفًا [...] فما هو بسيط لا يمكن تحليله، وما هو بسيط منطقيًا لا يمكن أن يُعرّف بشكل حقيقي، وما هو بسيط منطقيًا لا يُعطى بشكل مسبق [...]، بل يكون ثمرة بحث علمي" (هذا ما كتبه "فريج" في هذا الشأن؛ "التصور و المادة"، تر. "امبير"، ص 128).

(Concept et objet, trad. Imbert, p.128).

أما المقاربة التصنيفية لموضوع المعرفة العلمية فتواجه صعوبات بدأت تتضح شيئاً فشيئاً حتى في التسميات الحديثة المنظمة أكثر فأكثر حسب الوظيفة بدل وصف الخصائص، ولهذا لا يعترف العلم المحض بعلم المصطلح كما يُمارَس حالياً؛ على أهميته الواضحة في العلوم التطبيقية والتكنولوجيا أيضاً.

5. التعريف والمصطلح:

1.5. التعريف والوصف:

هذا ما قد يُشكّل كنه قضية علم المصطلح، باعتبار أنّ التعريف عملية منطقية ولكنّه أيضاً عملية لغوية في المجال التطبيقي، وهذا الغموض يجعلنا نطرح تساؤلات جوهرية: متى نتوقّف عن الحديث عن اللغة الطبيعية وعن الخطاب؟ ومتى يمكننا أن نزعم بأننا نتحدّث عن الأشياء وتنظيمها الإستمولوجي عن طريق الصيغ الوظيفية أي التّصوّرات (أو المفاهيم)؟

إنّ كلمتي "التّعريف" و"المصطلح" تربطهما سمة مشتركة: فهما يُعيّنان في الأصل تخصيص حدّ ما أو نهاية ما (Dé-finir) ونتيجة هذا الحدّ أيضاً أي "المصطلح" ذاته.

ولكي يصبح الاسم مصطلحاً على المستوى المفهومي، يجب أن يتمكّن -باعتباره عنصراً من مجموعة معينة (مجموعة مصطلحات)- من التميّز عن غيره، والوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا النّظام الخاص بالتمييزات المتبادلة هي عملية "التّعريف"، إلّا أنّه مصطلح يكتنفه الغموض؛ فهو يُحدّد في الوقت ذاته "عملية منطقية" وكذا إنتاج متوالي في اللغة الطبيعية، كما يُحدّد هذه العمليات ونتائجها أيضاً؛ فإذا تكلمنا عن النتيجة التي تظهر من خلال مادة لغوية ما، فإنّ الأمر قد يتعلّق بجملة مكوّنة من الفعل المساعد "كان" (être) ("س" [كل "س"] هو "ع" الذي...) أو بتركيب ("ع" الذي...).

وفي الأخير إذا تمكّنا من رفع هذه الالتباسات يبقى علينا أن نسمي "تعريف الأشياء" تسمية سهلة، لا تعتبر أوصافاً أو تراكيباً تهدف لوصف كلمة أو جعلنا "نتنبأ" بها.

وعليه فإنّ تعريفات الكلمات المتقاطعة التي ترتكز غالباً على الالتباسات والمشابهة وعلى وجود معلومات أخرى حول الصّورة التي ينبغي إيجادها: عدد الحروف أو حروف متفرّقة أعطيت سلفاً [لنذكر مثلاً واحداً فقط: تراجيديا الجذر (Tragédie de racine) التي تُحيل إلى التّسوّس].

وعندما يكون "تعريف" القواميس اللغوية صحيحًا وفعالًا يمكن أن نسميه كذلك (أي تعريف)، لكنه يعتبر تعريفًا "للكلمات" فهو "ترادف" يأخذ شكل "إرداف" وهو عرضي أيضًا؛ إذ يسمح بالتعريف على الشيء المعرف وليس تكوينه، وهو في الأخير تعريف تفسيري.

وفي المقابل فإن تعريف المناطق هو تعريف خاص "بالأشياء"¹، ويكون تعريفًا بنائياً وجوهرياً، لكن هل هذا التعريف المحض -الذي هو انعكاس لشكل الأدلة اللغوية لبنية التصور- موجود حقاً؟

لا شك في ذلك بالنسبة لأرسطو (يُنظر التحليلات والمواضع) (Les topiques et analytiques)، نظراً لأن التعريف عن طريق الجنس الأقرب والنوع يكشف -كاختلاف- عن الكائن الموجود في فئة الأشياء المعرّفة.

بالنسبة لكائنا الأكثر تشاؤماً -أو بالأحرى الأكثر انتقاداً- فإن الرياضيات هي الوحيدة التي تملك تعريفات لأشياء تكون وتقدم تصورات تحتوي على تركيب اعتباطي.

من التعريف الوجودي لأرسطو إلى التعريف البنائي (الوظيفي) للرياضيات والأنظمة الصورية، تبقى دائماً في نفس الميدان فنحن لا نعزف الكلمات بل المصطلحات ضمن نظم مبنية، تعكس بدورها تنظيمًا مفهوميًا وصورياً (ثابتاً) سواء اعتبر هذا التنظيم انعكاساً لبنى الكائن نفسها أم لا.

يتعلق التعريف الوجودي بالميتافيزيقيا؛ لذا لا يمكن للساني -ولا للمصطلحي- أن يترك هذه المسألة جانباً، أما التعريف الوظيفي والصوري فيتعلق بالمنطق؛ لذا يُقيد ببعض القوانين الداخلية، في حين أن التعريف الخاص بصناعة المعاجم يهتم بالأدلة اللغوية فقط؛ فهو يشرح المدلولات مع محاولة تمييز المعاني وفئات الاستعمالات الخاصة بالأدلة اللغوية دون التصورات وفئات الأشياء.

يبقى أن نميز بين "التعريف" و"الوصف"؛ فإذا كان يُشترط في التعريف أن يشرح كل السمات المميزة الخاصة بالدلالة (التعريف اللغوي) أو كل السمات المفهومية المميزة دون غيرها، فإن الوصف يُمكنه أن يجمع بين السمات المميزة والسمات الخاصة غير المميزة.

في الواقع حتى التعريفات القاموسية (اللسانية التي تميز بين المعاني والاستعمالات) وخاصة الموسوعية منها والمميزة لفئات الموضوعات والمفاهيم تُعتبر أوصافاً أيضاً².

1. غالباً ما كان يُشار إلى الطابع البسيط "لتعريف الأشياء"، ويتعلق الأمر هنا بتعريفات التصورات.

2. إن الأوصاف المتعلقة بأسماء الأعلام في الموسوعات هي فقط التي يمكن أن تكون مماثلة للأوصاف التي عرّفها روسل (Russell).

2.5. مكانة التعريف المصطلحي:

إنّ هذه المكانة هي صعبة التوضيح؛ فمن الناحية النظرية يتحتّم على التعريف أن يُعبّر عن السمات المميزة للمصطلح، وعليه أن يعكس أيضًا السمات الخاصة بالمفهوم (أو التّصوّر) فهو غير قابل للتطبيق إلاّ على المصطلح "المحض" والقابل للتّرجمة بشكل تام إلى كلّ اللّغات، أو على النّظام المصطلحي المنسجم تمامًا؛ حيث يكون كلّ مفهوم مكوّن بشكل ثابت وقابل للشرح والتوضيح.

كما يُمكن أن تُستخدم في توضيح هذا المنهج كلّ من النّظرية الرّياضيّة أو المنطقيّة وبعض الأبنية النّظرية المنسجمة استثناءً والمتعلّقة بالموضوعات الطّبيعية¹، فضلًا عن الصّناعات العلميّة الأكثر انتظامًا.

ثمّ هل يجب أن نعزل حالة آنية للأنظمة ونزيل كل الالتباسات المفهومية، مع تجريد الطّبيعة اللّغويّة الخاصّة بالأسماء الموظّفة توظيفًا مصطلحيًا...؟

الواقع أن التّشبّث بالبحث عن "لغة كاملة" بدءًا برايموند لول (Raymond Lull) إلى المنطق الحديث ومرورًا بليبينيز، يُعتبر اعترافًا ضمنيًا بالصّعوبات الكبيرة التي تواجه إنجاز هذا البرنامج.

ونلاحظ أنّ التعريف المصطلحي جدّ مختلف من النّاحية التجريبية؛ إذ يوقّف بين "التّعريف المعجمي" و"الوصف الموسوعي" قصد تحسين استعمال الأسماء حتّى تعمل عمل المصطلحات، كما يهدف إلى تبيان طريقة تكوين فئات الكائنات وعمل الصّيغ المفهومية، وليس إعادة إنتاج أو تمثيل هذه الأخيرة.

وباعتبار أنّ التعريف مكوّن في اللّغة الطّبيعية، فإنّه يحمل كلّ أنواع الالتباسات والاشتراكات اللفظية والإيحاءات²... الخ، إضافة إلى وحدات الكلمات الخاصّة بهذه اللّغة، وبإمكانه معالجة هذه الأخيرة بصعوبة وبطريقة مكلفة لكن دون أن تفلت منه، ومن الواضح أن هذا التعريف يندرج ضمن المجال الإدراكي، في حين أنّ المناطق-المنشغلين بالمعنى الحقيقي- أولوا أهمية قصوى للتعريف عن طريق الاتّساع³.

1. نجد الشّيء نفسه حتى في العلوم الإنسانيّة؛ حيث اقترح بعض الباحثين مجموعة تعريفية مكونة للتصورات.

(يُنظر: الإرهافات الخاصّة بالنّظرية اللّغويّة، لويس يلمسلاف) (Les prolégomènes pour une théorie du langage, Louis Hjelmslev)

2. معنى ثانٍ متغيّر ومعترف به جزئيًا يُضاف إلى "المعنى الحقيقي"، مع التذكير أنّ الإيحاء في المنطق عند جون ستوارت ميل مرتبط بالفهم أو الإدراك في مقابل المعنى الحقيقي (الاتّساع)، ولن نستعمل هنا قط الإيحاء بالمعنى الذي وظّفه ميل.

3. إنّ التّصنيفات المحضة التي تعكس تنظيمًا موضوعيًا بواسطة مجموعة المفردات نفسها، هي فقط التي تُعطي "تعريفات اتّساعية"، ويُعتبر أفرادها بمثابة فئات، ويمكن أن نعرّف رتبة (عسكرية) ما بتعداد الأسماء المستخدمة في تمييز هذه الرتب في سلسلة معيّنة بشكل مشترك، لكن إذا لم يكن هذا التعريف خياليًا، فهو حشوي (Tautologique) واسماني (أي أنه يُعرّف نموذجًا معجميًا).

وفي الأخير فإنّ طبيعة الأنظمة المستهدفة (المجالات المحضّة) وفئات الموضوعات المعنيّة هي التي تحدّد طبيعة التعريفات وتسمح لها بالاقتراب -نوعاً ما- من الجانب النظري.

ومهما يكن من أمر، فإنّه إذا كان المجال غير محدّد وغير مشكّل أو إذا تعلّق الأمر بمجال غير متجانس أو عملي وتجريبي، يستحيل تطبيق التعريف المصطلحي المحض، وهنا بالضبط تكمن ضرورة النّشاط "المصطلحي" (علم المصطلح التطبيقي)، لكن تطبيقه للتعريف يُلحقه بالصناعة المعجمية المتخصّصة¹.

ويأسف الممارسون لهذه الحالة المخيّبة للأمل، من خلال الإشارة إلى أنّ التعريف الأرسطي جدّ غامض أيضاً، فهو يعتقد أنّه كشف عن طبيعة الأشياء؛ في حين أنّه شرح فقط بنى الألفاظ اليونانية بشكل خاص.

6. الأنظمة التّصوّرية (المفهومية) وفئات الموضوعات:

1.6. الفروق:

يجدر بنا أن نعيّز بين المَفْهَمَة بمعناها الحصري (أي النّظريات المحضّة والصّورية) والتنظيم التدريجي والاستدلالي البعدي للمفاهيم المسماة بأسماء غامضة.

يشمل النّوع الأول؛ النّظريات الرّياضية والمنطقية التي تكون موضوعاتها مثالية وفرضية استنباطية²، بينما يشمل النّوع الثّاني علوم الطبيعة التي تكون موضوعاتها على شكل أبنية يُعاد تشكيلها دائماً، ولكن ينبغي أن تتوفر فيها شروط تعرفها الملاحظة والتّجربة فقط.

وبعد الحصول على هذا العنصر الإبستمولوجي، ينبغي أيضاً أن يحمل بناء فئات الكائنات طابعاً جلياً وتعريفياً عندما يتعلّق الأمر بالحوادث المصطنعة أو الموضوعات الثّقافية؛ سواء كانت تجريدية كالإله والحرية والعدالة... أو ملموسة نحو: معبد وسجن ومحكمة أو كرسي وبرغي أو طائرة...

ولكن هذا طابع تاريخي وأنثروبولوجي وليس طابعاً علمياً؛ فالتقاء المشروع الإنساني المكون لفئات الكائنات من خلال المعرفة المضبوطة والمنظّمة التي تهدف إلى تصنيف "الأشياء المعايينة أو المفحوصة"- كما في العلوم الطّبيعيّة - يجري في نطاق التّكنولوجيا نفسها.

1. يَظنر التعريف المصطلحي عند ب. دوسي (B. de Bessé)، في: (La définition terminologique, in La définition, Larousse 1990)

2. إنّ الطّموح إلى الطّابع الفرضي والاستنباطي لا يتعلّق مطلقاً بالأبنية الصّورية، بل بتشكيل موضوع تجريبي، كما أنّه يعكس في العلوم اللّغويّة (خاصّة في اللّسانيات) بساطة تدعو للاستغراب أو تسرعاً كبيراً، ولم تصل البيولوجيا بعد إلى هذا الحد.

وبحكم أنّ البرغي هو في الوقت ذاته مثالية هندسية (يُرجع إلى برغي أرخميدس) ومشروع إنساني ملموس؛ حيث يكون الشّكل والوظيفة مرتبطين، فإنّه (أي البرغي) يتعلق بتصوّر قابل للمعاينة، كما أنّ مصطلح البرغي (وما يقابله في اللّغات الأخرى) يُعيّن بالتأكيد فئة من الموضوعات الجيدة التّشكيل.¹

وفي المقابل نجد أنّ مفهوم "الزّهرة" أو "الحيوان الولود... الخ، مرتبط بالتّسويات المتتابعة، وكلّ من الأسماء السّالفة الذكر (الزّهرة والحيوان الولود... الخ) الموجودة في وضع لغويّ معقد توّلد جملة من الالتباسات وهي صعبة الاختزال إلى ما يُعرف "بالصفاء المنطقي للمصطلح" (La pureté logique du terme) بأدقّ معنى الكلمة.² وهناك صنف آخر للأسماء التي تُقلّص الأدلّة اللّغويّة المعيّنة للحقائق الثّقافية، ويكون فيها الاستعمال معرفاً ذاتياً بواسطة خطاب معياري موائم، ويتعلّق الأمر هنا -كما هو واضح- بالحقوق، إضافةً إلى الدّيانات المنزلة التي توضع مفاهيمها أو تُفسر أحياناً بواسطة: نصّ أو كتابة كما هو الحال بالنّسبة للإنجيل والقرآن، وإن لم تكن موضحة بهذا الشّكل فإنّ التّفاسير هي التي تتكفّل بذلك.

وكما نلاحظ فإنّ هذه الأنظمة هي في الوقت ذاته مبنية (فهي إذن قابلة للتّعريف ويمكنها أن تصبح أيضاً مصطلحات بآتم معنى الكلمة) ومتجذّرة في لغة معيّنة وفي الثّقافة الخاصّة بها أيضاً.

وتكون مفاهيم مصطلحات العدالة والقانون (المتقادم) والعقوبات... الخ أحادية الثّقافة وقلّما تكون قابلة للترجمة، وتصبح هذه الخصائص أكثر وضوحاً إذا انتقلنا إلى الفئات المفهومية (باستثناء ما يتعلّق بتوضيح الأصل الثّقافي واللّغويّ إذا تحدّثنا عن "العبودية اليونانية" وعن "النّفى بأثينا" وعن "العمدة الإنجليزي في القرن السّابع عشر" وعن "العمدة الأمريكي... الخ).

2.6. أنواع الأنظمة المفهومية :

بناء على غايات علم المصطلح التجريبيّة وبغض النّظر عن الهدف التّطري، يمكننا أن نميز أربعة أنواع من الأنظمة المفهومية:

1. بقي أن نضيف أنّ المفهوم واسع جدّاً من النّاحية الوجودية، ممّا يصرف المصطلحي والتّقني عنه، وتُشكّل الفئات الفرعيّة (والفئات الفرعيّة للفئات الفرعيّة) للبرغي موضوع علم المصطلح وتُعيّن هذه الأخيرة عمومًا بواسطة تراكيب، ومنه فإنّ البرغي يُحدّد بطريقة معقدة نوعًا ما.
2. إنّ اعتبار الحوت والدّلفين... الخ كأسماك و/أو حيوانات ولودة بشكل عشوائي واعتبار العنكبوت كحشرة، لا يُزعج في شيء العالم المختص في الحيوانات، لكنّه لا يمكن أن يكون غير مبال بنقد المصطلحات.

أ. الأنظمة الفرضية الاستنباطية: وتنجز هذه الأنظمة بواسطة نظرية محضة ولها ميزات قابلة للتشكيل حيث تكون التّصوّرات وظيفية بشكل واضح كالرياضيات والمنطق.

ب. الأنظمة المنجزة، إمّا بواسطة التّرتيب المنتظم للعتاد الملاحظ عن طريق الاستقراء، وإما بربط بناء نظري معيّن من النّوع (أ) بمجموعة من الأشياء القابلة للملاحظة (كعلوم الطبيعة أو العلوم الاجتماعية).

ج. الأنظمة المحصّل عليها عن طريق بنية ممارسة معيّنة وضبطها، أو بواسطة تطبيق معرفة علمية من النّوع (أ) أو (ب) على مشروع عملي (مجموعة من الوظائف المنظّمة التي تهدف للحصول على نتيجة ما وتلبية حاجات معيّنة، وذلك حسب غاية محددة [مشروع] وحسب "وعائية" [Ustensilité] كذلك، أي من خلال التّحقيق والاستعمال) وهذا شأن التّقنيات مثلاً.

د. الأنظمة المنجزة بواسطة دلالة خطاب ذي طابع منسجم؛ سواء تعلّق الأمر بكشف حقيقة خارجية وعرضها (مثل الدّيانات المنزّلة أو التّظريات الفلسفية والخطابات الإيديولوجية، ووصولاً إلى "العلوم الإنسانية")² أو بتكوين مجموعة مفهومية تكون ذات طابع ثقافي، ومعرفة ومضبوطة ذاتياً (كالحقوق والخطابات التّشخيصية والخطب الاجتماعية التي تهدف إلى الإقناع).

وفي كلّ حالة تكون ميزات الرّوابط الدّلالية بين الوحدات المحددة -ومن خلالها الرّوابط الخاصّة بالتّعريفات والمصطلحات- خصوصية وتحتاج إلى طرق مكيّفة (وهذا ما يعرفه المترجمون والموثّقون تمام المعرفة من النّاحية التّجريبية).

3.6. مرونة البنى المفهومية:

إذا كانت الأداة المعجمية (الاسم) ثابتة نسبياً من ناحية قيمة الشّكل التّعبيري، فإنّ البنى التي ينبغي تسميتها هي في تزايد مستمر؛ ونتج عن هذا الوضع آثار عدّة، منها على سبيل المثال لا الحصر عجز المعاجم العامة عن استيعاب المفردات التقنية والعلمية.

1 . وجدت كلمة (Ustensile) بمعنى "وعاء" في المعاجم العامة، ولم أعر على هذه الكلمة أو اشتقاقاتها في المعاجم اللّغوية المتخصصة، لذا وضعت "وعائية" في مقابل (Ustensilité) نسبة إلى "وعاء" (Ustensile). (المترجم)

2 . إنّ توزّع الملفوظات "العلمية" من النّوع (ب) والملفوظات من النّوع (د) يُمكن معاينته عن طريق معيار "إمكانية التّحريف" (Falsifiabilité)، ولا يُمكن أن نبرهن على خطأ الملفوظات من النّوع (د)؛ وبالتالي فهي ليست علمية.

أمّا من النَّاحية المنهجية؛ فنجد أنّ صناعة المعاجم المصطلحيّة تتمحور بشكل إلزامي حول مقاطع آنية دقيقة جدًّا، كما أنّها مُلزّمة بالاستعانة - بشكل تكميلي - بأوصاف زمنيّة جدّ محددة أيضًا.

4.6. تنوّع المصطلحات:

تقود هذه الاعتبارات والمشاكل النَّاجمة عن إدماج أنظمة التّسميّة في البنى المعجمية، إلى توجيه البحث نحو تنوع المصطلحات؛ ورغم وحدة المجال - التي لا تقبل النقاش - إلا أنّنا نجد أنّ أنظمة الأسماء تخضع لقوانين مختلفة، ويظهر أثر هذا التنوع في شمولية التّصوّرات -الكبيرة إلى حدّ ما- أي في إمكانية التّرجمة شبه التّامة للمصطلحات.

ولا يمكن أن يوجد فرق بين المصطلحات الرّياضيّة التّالية: "الشّبكة" (Treillis) في الفرنسية و(Tattice) في الإنجليزيّة، ولا بين مصطلح (Ueberich) عند فرويد (Freud) والمصطلح الفرنسي (Surmoi) "الأنا الأعلى" عندما يتعلّق الأمر "بالفرويدية" بمعناها الدّقيق).

ونجد في المقابل اختلافات جليّة بين الأسماء المحددة للأطباق والأكلات المتشابهة جدًّا حيث يُعبّر عن "طبق الفاصولياء" في الفرنسية بكلمة (Cassoulet) وفي الإسبانيّة بـ (Fabada) وفي البرتغاليّة "البرازيلية" بـ (Feijoada).

وفي الأخير لا توجد أي إمكانية لترجمة كلمة (Avocat) أي "محامٍ" إلى الإنجليزيّة، أو كلمة (Attorney) أي "المفوّض أو الوكيل العام" الإنجليزيّة إلى اللّغة الفرنسيّة، مع أنّ هذه الأسماء يمكنها أن تكون موضوعًا للأوصاف -التي تُعرف بكونها مصطلحية- في مجالاتها الخاصّة، وقد يصبح علم المصطلح وهمًا، إذا وُضعت تصوّرات غير دقيقة أو تمّ اختيار مصطلحات ما بطريقة غير مباشرة وغير منسجمة.

أمّا فيما يتعلّق بترباط أنظمة الأسماء -المأخوذة من المعجم أو المستحدثة أو المستعارة... الخ- والأنظمة المفهومية؛ فنلفت النّظر أنّه من المستحسن أن تعكس المصطلحات المفاهيم التي تُعبّر عنها، وهذا حتّى تكون هذه المصطلحات فعّالة وواضحة، وتظهر هذه العملية الموازية لعملية "التّعليل الصّرفي" في اللّسانيات من خلال الصّنافات العلميّة التي وُضعت بعد لبني.

وفي الحالة التي يكون فيها النّظام المصطلحي -حتّى إن تعلّق الأمر بنظام مفهومي منسجم- غير قادر على أن يعكس العلاقات الدّاخلية؛ فإنّ علم المصطلح يعتبر مستقلًّا عن الإيستمولوجيا، أمّا في الحالة التي يُحدد فيها مثل

هذا النّظام -حتى وإن كان مكوناً من كلمات من اللّغة المستعملة وغير المعلّلة- نظاماً مفهوماً لا غير، فإنّ علم المصطلح يكون مستقلاً عن اللّسانيات.

قائمة المصادر والمراجع:

باللّغة العربية:

المعاجم:

- إدوار غالب: الموسوعة في علوم الطّبيعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.
- الأمير مصطفى الشهابي: معجم الألفاظ الزراعيّة بالفرنسية والعربية، مطبعة القاهرة، مصر، ط2، 1957.
- بسام بركة: معجم اللّسانية (فرنسي-عربي مع مسرد ألفبائي بالألفاظ العربية)، منشورات جروس-برس، طرابلس، لبنان، د.ت.
- جوتس شراجله: قاموس ألماني - عربي، مكتبة لبنان، بيروت، 1977.
- دانيال ريغ: السّبيل (معجم فرنسي-عربي / عربي-فرنسي)، مكتبة لاروس، باريس، 1983.
- سهيل إدريس: المنهل (قاموس فرنسي-عربي)، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط31، 2003.
- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة ج1 / ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- عبد السلام المسدي: قاموس اللّسانيات (عربي-فرنسي / فرنسي-عربي مع مقدّمة في علم المصطلح)، الدار العربية للكتاب، 1984.
- عبد الفتاح مراد: مجموعة مصطلحات الكمبيوتر والأنترنت (إنجليزي-عربي)، الهيئة القومية لدار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، د.ت.
- عبد الله البستاني: البستان (معجم مطوّل)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992.
- عبده الحلو: معجم المصطلحات الفلسفية (فرنسي-عربي)، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994.
- علي موحوش: معجم مصطلحات الفيزياء (فرنسي-عربي)، المستوى الثّانوي والعالّي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 1989.

- مجمع اللّغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط ج2، مطابع الأوفست، شركة الإعلانات الشرقية، ط3، 1985.
- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس المجلد 4، دراسة وتحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- المعهد التّربوي الوطني بالجزائر: معجم الرّياضيات (عربي- فرنسي / فرنسي- عربي)، الجزائر، 1972.
- المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم: المعجم الموحد لمصطلحات الكيمياء (إنجليزي- فرنسي- عربي)، تونس ، 1992.
- المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم: المعجم الموحد لمصطلحات اللّسانيات (إنجليزي- فرنسي- عربي)، تونس، 1989.
- المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم: المعجم الموحد لمصطلحات اللّسانيات (إنجليزي- فرنسي- عربي)، 2002.
- المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم: المعجم الموحد لمصطلحات الرّياضيات والفلك (إنجليزي- فرنسي- عربي)، تونس ، 1990.
- المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم: المعجم الموحد لمصطلحات الصّحة وجسم الإنسان (إنجليزي- فرنسي- عربي)، تونس ، 1992.
- المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم: المعجم الموحد لمصطلحات الفيزياء العامة والنّووية (إنجليزي- فرنسي- عربي)، تونس، 1989.
- منير البعلبكي: المورد (قاموس إنجليزي- عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط17 ، 1983.
- منير البعلبكي: معجم المصطلحات اللّغويّة (إنجليزي- عربي، مع 16 مسردًا عربيًا)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 ، يونيو 1990.
- يوسف محمد رضا: الكامل الوسيط (قاموس فرنسي- عربي مفصّل)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1990.
- يوسف محمد رضا: الكامل الوسيط (قاموس فرنسي- عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة جديدة ومنقّحة، 1999.

باللغة الأجنبية:

- Alain Rey : La terminologie : noms et notions, que sais-je ? presses universitaires de France, 2° éd. Corrigée, 1992.
- Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean Baptiste Marcellesi, Jean Pierre Mével : Dictionnaire de linguistique Larousse Bourdas, 2001.

ظاهرة الانزياح التركيبي ودلالاتها في أشعار ناصر البدري (ديوان لا ماء في النهر أنموذجًا)

The phenomenon of structural displacement and its implications in the poems of

Nasser Al-Badri (Diwan la mae fi Al-nahr as a Model)

إلهام اكبري. طالبة ماجستير، جامعة خليج فارس بوشهر/ إيران

Elham akbari. Master's student. Persian Gulf Bushehr University/Iran

الدكتور علي خضري. أستاذ مشارك، جامعة خليج فارس بوشهر/ إيران

Dr. Ali Khezri. Associate Professor. Persian Gulf Bushehr University/Iran

الدكتور سيّد حيدر فرع شيرازي. أستاذ مشارك، جامعة خليج فارس بوشهر/ إيران

Dr. Syed Haidar fare Shirazi. Persian Gulf Bushehr University/Iran

Abstract

The exodus is one of the most important terms of contemporary Arabic criticism, which is known for breaking linguistic controls and passing through traditional methods in creating literary craft, and the writer often deliberately employs this method to achieve an issue, which was difficult to achieve by fixed linguistic rules. Since the structure is the main pillar and the infrastructure on which the language is based and plays an essential role in the construction and significance of the poem, this research sought, according to the descriptive-analytical approach, to familiarize yourself with the compositional trends in the Diwan, highlight its most important patterns and follow their linguistic and semantic aesthetics. We concluded that Al-Badri has employed several patterns of synthetic shipping in his book, la mae fi Al-nahr, and he came in every pattern for a specific purpose, the most prominent of which were: submission and delay, deletion, and attention, which the poet took as a means to show his rejection and his exaltation of the humiliation and oppression surrounding

Keywords: Contemporary Arabic poetry, excretion, synthetic shift, Nasser Al-Badri, Diwan "la mae fi Al-nahr".

ملخص:

يُعدّ الانزياح من أهمّ المصطلحات النقد العربيّ المعاصر، الذي يُعرف بكسره للضوابط اللغويّة واجتيازه للأساليب التقليديّة في إنشاء الصنعة الأدبيّة، وكثيراً ما يعتمد الأديب توظيف هذا الأسلوب لتحقيق مسألة كان من الصعب تحقيقها بواسطة القواعد اللغويّة الثابتة. وبما أنّ التركيب هو الركن الركيز والبنية الأساسيّة التي تقوم عليه اللّغة ويلعب دوراً أساسياً في بناء القصيدة ودلالاتها، فقد سعى هذا البحث وفقاً للمنهج الوصفي- التحليلي، الإلمام بالانزياحات التركيبيّة في ديوان "لا ماء في النهر" وتسلط الضوء على أهمّ أنماطها وتتبع جماليّتها الدلاليّة. وقد توصلنا إلى أنّ البديري قد وظّف أنماطاً عدّة من الانزياح التركيبي في ديوانه وقد جاء بكلّ نمط لغرض معيّن، وكان أبرزها: التقديم والتأخير، الحذف، والالتفات والتي اتخذها الشاعر وسيلةً لبيان رفضه وانزياحه لما يحيط به من ذلّ وقهرٍ وأن يظهر إبداعه ويتخطّى حدود اللّغة ويخلق ما عجزت الثوابت الشعريّة عن خلقه.

الكلمات المفتاحيّة: الشعر العربيّ المعاصر، الانزياح، الانزياح التركيبي، ناصر البديري، ديوان "لا ماء في النهر".

مقدّمة:

إنّ اللّغة الشعريّة دائماً ما تعجّ بالحياة، وتتميّز بجزالتها وتركيبها البياني، وخاصّة اللّغة العربيّة التي تتمتّع بقوة التراكيب والضوابط اللغويّة المنتظمة ممّا جعلت الشعر العربيّ يفوق نظائره ويتسرّل بين النفوس أكثر ويكون وقعه أشدّ وتأثيره أتمّ ولا يجاريه شعراً بلغةٍ أخرى. فضوابط اللّغة العربيّة مع أنّها تخدم النّص وتجعله يبرز بصورةٍ مميزةٍ ولكن أحياناً تكون عاجزةً من إعطاءه أكثر من دلالة واحدة، ولهذا السبب نرى كثرة عروج الشعراء وانزياحهم من دائرة القواعد اللغويّة لخلق صورٍ تخدم معانيهم وتصيغ أفكارهم وتعدّد الدلالات التي يسعون تحقيقها. وبما أنّ الانزياح يعدّ الركيزة الأهمّ في الدراسات الأدبيّة، والباب الذي يُحكم الصنعة ويبرز نبوغ الشاعر ومقدار تتبعه أو ابتكاره، يأخذ الشاعر منه نهجاً لرسم صورته الفكريّة. وقد تبين لنا من خلال البحث والولوج في غيابات القصائد في ديوان "لا ماء في النهر" بأنّ ناصر البديري¹ قد ربط الأدب بالمجتمع ونظر إليه على أنّه لسان المجتمع، والمعبر عن

1. ناصر بن محمّد بن علي البديري، من مواليد عام 1973م. حاصل على دكتوراه في سياسات التطوير والإدارة وهو شخصيّة شاعريّة وثقافيّة وفكريّة. وله دور ثقافيّ واجتماعيّ في عمان والمجتمع العربيّ خاصّة. نُشر الكثير من شعره في الصحف المحليّة والعربيّة وهو صاحب دار العرب للنشر والتوزيع. دوأينه الشعريّة تنوّعت ما بين العاميّة والفصحى ومنها: الليل كلّهُ هلوسة، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2001م. وملانكة الظلّ، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، 2014م.

الحياة، لأنه عاش في عصرٍ عَجَّتْ بلاده بالنكسات الاجتماعية والسياسية، فسعى الشاعر أن يدين الأوضاع بشئى الأساليب ولكن انتهى المطاف به أن يُسجن، ومن بعد أن نال الشاعر حرّيته فقد انزاح عن النضال في الواقع، واختصّها بكتاباتهِ ووظّف الانزياح بشئى أنماطه، وكان انزياحه عن اللّغة محاكاةً لانزياحه ورفضه السياسة والمجتمع الذين لم يستطيع تقبلهما. فقد استطاع البدرى بعبقريّته وفنّه أن يحوّر القواعد اللّغوية ويجدّد اللّغة الشعريّة، ويوصل رسائله والتي يغلب عليها الطابع الإصلاحيّ بكمالها وتمامها الفنيّ للمتلقي. لهذا، يسعى هذا المقال أن يعالج القضايا المرتبطة بنفسية الشاعر وبيان الأسباب التي أدّت به لتوظيف الانزياح في شعره وعدم التزامه بالثوابت اللّغوية وتبيين مدى تأثير هذه الانزياحات بالدلالات التي هدف الشاعر إيصالها للمتلقي. ومن هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة للإجابة عن الأسئلة التالية:

– ما هي أهمّ الانزياحات التركيبية التي وظّفها الشاعر في ديوان "لا ماء في النهر"؟

– ما هي الدلالات التي طمح الشاعر بلوغها من خلال الانزياحات التي وضعها؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وجب وضع فرضيات كالتالية:

– استخدم البدرى الانزياحات التركيبية بشئى أنواعها ومنها التقديم والتأخير، الحذف، والالتفات، ويبدو أنّ الانزياح من نوع التقديم والتأخير هو من أكثر الانزياحات بروزاً في الديوان وذلك لما يؤدّيه من غرضٍ بلاغيّ في القصيدة.

– توظيف الانزياح في الديوان لم يكن اعتباطياً وكان يحمل دلالات عدّة، وتتبع دلالات توظيفه سيقودنا إلى الصور والمفاهيم التي سعى الشاعر أن يبرزها وسيكشف عن ايدئولوجيته ويبين لنا كيفية رؤيته لمجتمعه والبيئة المحيطة به.

1- الانزياح:

يُعدّ الانزياح من الأساليب الجمالية للّغة ويُعرف بالابتعاد عن المألوف وإخراج الكلام من نسقه الأصلي، قد ورد في لسان العرب بأنّ الانزياح مأخوذٌ من لفظة "زبح" و«زبح: زاح الشيء، وانزاح: ذهب وتباعد؛ وأزحته وأزاحه غيره. وفي التّهذيب: الزّبحُ ذهابُ السّيء، تقول: قد أزحْتُ عِلَّتَهُ فزاحَتْ، وهي تزّيحٌ»¹، والشعراء دائماً ما ينزاحون عن قواعد اللّغة ويصرفونها تصريفاً وذلك لأنّ القواعد اللّغوية الثابتة تعجز أن تؤدّي الوظيفة الإبداعية، يقول

1. ابن منظور؛ محمّد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ص 470.

الخليل بن أحمد الفراهيدي في هذا الباب: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أتى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز غيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده»¹. وبما أن لكل صناعة، ألفاظاً تختص بأهلها دون الآخرين، فإن لجوء الشاعر لهذا الأسلوب وهدمه وبناءه وما يُحدثه وينسخه في النسيج اللغوي وإن كان في الظاهر، يُعتبر تجاوزاً للغة ولكنّه في الأصل تحقيق لسمات إبداعية وجمالية والتي تعجز اللغة عنها، ف«الانحياز عن القانون لا يعني الاضطراب والتشويش في كلّ الأحوال، بل يساعد على إثراء العمل الأدبي وإضفاء الجمالية عليه»². وللانزياح عدّة أنماط، أبرزها: الانزياح العروضي وهو خروج الشاعر عن قواعد الوزن والقافية، والانزياح البلاغيّ وهو العدول عن الأساليب والمحسّنات البيانية، والانزياح التركيبي وهو الخروج عن القواعد النحوية وما يختصّ بتراكيب الجملة وسنوّضه فيما يلي.

1-1- الانزياح التركيبي:

هذا الضرب من الانزياح يرتبط بتراكيب الجملة؛ والتركيب مجموعة من الألفاظ التي يتمّ نظمها وفق الضوابط اللغوية والنحوية، يقول الجرجاني في هذا الباب: «إعلم أنّ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخلّ بشيء منها»³. والتركيب اللغوي هو الذي يميّز الصنعة الأدبية عن نظيرتها والذي يتفنن الأديب فيه ويخلق بواسطته صوراً من المعاني التي تتلجج في خياله. وطبيعة نفس الأديب دائماً ما تميل إلى أن تأتي بالبديع وما يميّزها ويستثنى عن غيرها، لهذا تجنح للخروج من دائرة القوانين المعيارية للتراكيب النحوية، وعند خرقها لهذه الضوابط فإنّها تدخل ما يُسمّى بـ«الانزياح التركيبي». إنّ الأديب بانزياحه عن الأصل واجتيازه للأسلوب المعتاد، يسعى أن يميّز صناعته عمّا هو متداول، صانعاً الفرق بينهما ومحققاً عالماً من دنيا المعاني، التي لا تستطيع المعايير اللغوية الثابتة تحقيقها. وفي هذا البحث سنتناول أهمّ أنماط الانزياحات التركيبية التي وردت في ديوان «لا ماء في النهر» والإلمام بها وتتبع جماليّتها الدلالية والبلاغية، وهي: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات.

1. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، 2018م، ص 47.

2. علي خضري: ظاهرة الانزياح ودلالاتها في أشعار عبدالعزيز المقالح، مجلة المفكر، 2020م، ص 9.

3. عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1989م، ص 28.

2-1- التقديم والتأخير:

إنّ فنّ التقديم والتأخير يُعتبر من أبرز الفنون البلاغية في الصنعة الأدبية وذلك لاحتوائه على جَمٍّ من المحاسن الأدبية والجمالية البديعة، وقد وظّف القرآن الكريم هذا الفنّ بكماله وتماحه، فنراه يقدّم الألفاظ تارة ويؤخّرها تارة وذلك لما يقتضيه المقام وسياق الجملة، فمرة يكون التقديم: في موقع الاهتمام والتخصيص، ومرة يكون دالاً على الفضيلة والشرف، وتارة يكون بحسب الرتبة، وأحياناً يكون دالاً على الكثرة والقلة. ويرى القزويني «أنّ التقديم والتأخير قد يكون لتعجيل المسرّة، أو لتعجيل المساءة، أو لإيهام أنّه لا يزول عن خاطر، أو لأنّه يستلذّ، فهو إلى الذكر أقرب، أو لإظهار تعظيمه أو تحقيره»¹. ففي ديوان "لا ماء في النهر" لم تتقدّم مفردة ولم تتأخّر إلا وكان لها دلالة خاصّة، ولقد اهتّم ناصر البدري بهذا الباب ووظّفه فأحسن توظيفه، ممّا جعل معانيه أشدّ وقعاً وأدنى من النفس وأرسخ نقشاً في ذهن المتلقّي. ويقول الجرجاني في التقديم: «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان»². وعلى هذا فإنّ البدري لم يغفل عن أهميّة هذا الأسلوب البلاغيّ في صياغة مفرداته، وقد تنوّعت صور التقديم والتأخير في ديوان "لا ماء في النهر" وذلك تبعاً للأهداف والأغراض التي كان الشاعر ينوي تحقيقها، فقد جاءت بين أركان الجملة وبين متعلقاتها وامتداداتها، وفيما يلي سنبين ذلك.

1-2-1- تقديم الخبر على المبتدأ:

إنّ الأصل في الجملة الاسميّة أن يتقدّم المبتدأ وهو المسند إليه ويليه الخبر وهو المسند، ولكن كثيراً ما انزاح ناصر البدري عن هذه القاعدة وأتى بالخبر مقدّماً وذلك لأنّ أوّل ما يلفت نظر المتلقّي ويقرع ذهنه، هو اللفظ الذي يوضع في صدارة التركيب. وقد يُقدّم الخبر على المبتدأ لأغراض بلاغية جليّة ولترسيخ المعنى في ذهن المتلقّي. ومن نماذج تقديم الخبر على المبتدأ قول الشاعر حول يأسه في مسقط رأسه:

1. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993م، ص: 50؛ 51.

2. عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ج1، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1989م، ص 106.

"كتائب الموج

تمحونا وتكتبنا

مدادنا البحر، والمستعصي الكلم¹

في هذا الشاهد قدّم البدرى الخبر "مدادنا" على المبتدأ "البحر"، وفي الأصل البنية العميقة لهذه الجملة تقوم على هذا الشكل: "البحر مدادنا، والكلم المستعصي"، ولو أتى الشاعر بهذه البنية لما حملت القيمة الدلالية التي تحملها الآن، فالتقديم هنا جاء لتخصيص "البحر" بـ "المداد" دون غيره، فلو أتى الشاعر بالبنية السطحية لجاز أن يضع المتلقي موضع الـ "مداد" لفظة أخرى: كحياتنا أو أملنا أو غير ذلك، ولكن الشاعر بتقديمه للمداد وإضافة ضمير "نا" فقد خصّ البحر بالشعب العمانيّ دون غيرهم. والمراد من ذلك بيان أنّ الشعب مضطهدٌ وعلى رغم سعة صدره ورحابته فقد أصبح كالبحر الذي فاضت به الخطوب والمعاطب ويرفعه الموج تارة ويهوي به ويحطّه تارة أخرى، وجاء هذا الكلام في موضع الكناية وهي عدم تناهي الخطوب في البلاد العربية وسلب حرية التعبير من الشعب في بلاد الشاعر. وفي هذه الآية تناص مع قوله تعالى: ﴿قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مَدَادًا لَكَلِمَتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾ [الكهف: 109]، وتركيب الجملة فقد جاء على هذا المنوال: المداد: خبر مقدّم مرفوع وعلامة رفعه الضمة وهو مضاف ، و"نا" ضمير متّصل مبني على السكون في محلّ جر بالإضافة، البحر: مبتدأ مؤخّر مرفوع وعلامة رفعه الضمة، و"الواو" حرف عطف، المستعصي: خبر مقدّم مرفوع وعلامة رفعه الضمة، الكلم: مبتدأ مؤخّر مرفوع وعلامة رفعه الضمة. ويقول البدرى في وطنه مزاحاً عن القواعد اللغوية:

"وطني النخلة

والفقر فقير"

يا ابن أمي

أترع الكاسات فالليل القصير²

تظهر لنا الروح البيانية للشاعر في هذا الشاهد إذ قدّم كلمة "الوطن" على "النخلة" وأضاف لها "ياء" المتكلم وفي هذا التقديم دلالة على تعلق الشاعر بوطنه فالتقديم هنا فيه من العناية والاهتمام، ويقول صاحب الكتاب

1. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص 76.

2. المرجع السابق، ص 35.

سيبويه أنّ العرب «كأثمهم يُقدّمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم بشأنه أعنى، وإن كان جميعاً يهّمّانهم ويعنيانهم»¹. والبنية الأصليّة لهذه الجملة هي: "النخلة وطني" ومع أنّه جائز أن يكون كلاهما مبتدأ أو خبر إلا أنّ في كلمة "وطني" والتي وقعت في محلّ الخبر شيء زائد عمّا في المبتدأ من الفائدة، فالوطن يرمز للنشأة الأولى والهويّة والانتماء وإلى العشق الأزلي وغير ذلك. وفي النخلة دلالة على الهوية العربيّة والتي رغم المحاولات العديدة لطمسها إلا أنّها لا تزال شامخة، وتركيب هذا الشطر جاء على النحو التالي: وطني: خبر مرفوع مقدّم، والياء مضاف إليه، والنخلة مبتدأ مؤخر.

1-2-2- تقديم المفعول به على الفاعل:

إنّ «الأصل تقديم الفاعل على المفعول، لأنّه لازم في الجملة، جارٍ مجرى جزء من الفعل، والمفعول قد يُستغنى عنه، والفاعل يصدر منه الفعل، ثمّ يُفضي إلى المفعول به بعد ذلك، إلا أنّ تقديم المفعول به جائز لقوّة الفعل بتصرّفه والحاجة إلى اتّساع الألفاظ»². وقد برز هذا النمط بشكل واضح في أشعار البدرى ونورد منه على سبيل المثال لا الحصر، قوله:

"في الصبح

تطحنُ يأسها أرواحنا

في الليل نعجنُ خبزنا"³

تقدّم المفعول به "يأس" على الفاعل "أرواح" للأهميّة ولاستقامة الوزن؛ فأرواح الشعب العماني قد أهلكت ولكّتها مع بزوغ الفجر تتشبّث بالأمل وتطحن اليأس، فالفاعل مهما يكن نوعه فلن يحقق فعل "الطحن"، لهذا قدّم المفعول به على الفاعل، فلذلك أصبح أهم، وذكره أسبق. «فموقع الاسم في التركيب يُحدّد سبب ورود الكمة المنتقاة في فعل الاختيار، من طرف الشاعر في الجملة؛ على اعتبار أنّ المفردة لها فاعليّة كبيرة أثناء عمليّة التلقّي لمضمون الرسالة أو المعنى»⁴، فالشاعر تعمّد الانزياح عندما أخرج كلامه عن النسق المألوف واخترق النظام

1. سيبويه؛ عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، ج 1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ص15.

2. أبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري: اللباب في علل البناء والإعراب، ج 1، تح: غازي مختار طليعات، دمشق: دار الفكر، دمشق، ط1، 1995م، ص153.

3. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص23.

4. سليم بو زبيدي: الانزياح التركيبي وجماليّاته عند "أبي حمو موسى الزباني، مجلّة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة، الجزائر، العدد 18، 2016م، ص194.

المعروف للجملة الفعلية والتي تتشكّل على هذا النحو: فعل+فاعل+مفعول به، وهدف بذلك شدّ وجذب انتباه القارئ وإثارة انتباهه. وتركيب الجملة فقد جاء كالتالي: في الصبح: جار ومجرور، تطحن: فعل مضارع ومرفوع، يأسها: مفعول به ومنصوب وال "ها" مضاف إليه ومجرور، وأرواحنا: فاعل ومرفوع و"نا" مضاف إليه ومجرور. وفي موضع آخر يسمو البدرى بموطنه إلى منزلة ربوبية قائلاً:

"جسدي أنتَ

منبتي وقييني

لغتي الأولى.. وإيّاك أعبد¹"

نجد في هذا المقطع إنّ المفعول به "إيّاك" قد تقدّم على الفاعل المستتر والذي تقديره "أنا" ويظهر لنا ذلك من خلال الاعراب: وإيّاك: الواو حرف عطف، إيّاك: ضمير منفصل في محلّ نصب مفعول به مقدّم للاختصاص، أعبد: فعل مضارع مرفوع، وفاعله ضمير مستتر فيه وجوباً تقديره "أنا".

تقديم المفعول به "إيّاك" على فعل العبادة في هذا الموضع يفيد التخصيص، إذ أنّ الشاعر يرى أنّ العبادة مختصة بوطنه، ولن يعبد أحد غيره. إنّ ناصر البدرى في هذا المقطع يسمو بموطنه إلى منزلة الربوبية وكأنّه يستمدّ إيمانه منه، بيد أنّ الشاعر عندما أعطى الوطن نزعة دينية، أراد إحياء تاريخ أمته العربية والتي كادت على وشك الانهيار وذلك لأنّ التاريخ كما يقول الراجزي: «التاريخ كلّه تقرّره في الأرض بضعة مبادئ دينية»². والشاعر أيضاً في هذا الشاهد قد أتى بتناسق مع آية من أم الكتاب والتي تقول: ﴿إيّاك نعبد﴾ [الفاتحة:5]، لبيان التواضع والخضوع تجاه الوطن.

1-2-3- تقديم الجار والمجرور على المفعول به أو الفاعل:

عندما يوظّف الشاعر الانزياحات في التقديم والتأخير ويخرجها من دائرة النمط المعروف فإنّه يزيد من قوتها وإبداعها، ويخلق لنا دنيا من المعاني الملائمة والتي يسعى من خلالها رسم صورة فنيّة رائعة لأسباب بلاغية. يقول

1. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص33.

2. مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج 2، دار النموذجية، صيدا، ط2، 2003م، ص205.

عبد الفتاح بسيوني في هذا الباب: «فقد تقدّم بعض المتعلّقات على بعض وذلك لأسرار بلاغيّة يقصد إليها البلاغيّ ويقتضيهما المقام»¹، وهذا الأسلوب من أكثر الأساليب التقديميّة التي وظّفها البدرى في ديوانه، ومنه قوله:

"لا ماء في التّهر

خُدْ يا غيمٌ من قلقي

أمطرُ على القرية المنثورة الشعراً

"أوزدٌ عليه ورثل"

إذ تمرّ بها

والقومُ صفّاً على أبوابها الصّغرى"²

عند إعرابنا لهذا الشاهد: أمطرُ: فعل أمر، وعلى القرية: جار ومجرور متعلّقان بأمطر، والمنثورة: نعت سببي للقرية، والشعرا: مفعول به، نلاحظ أنّ البنية الأصليّة لهذا الكلام هي: وأمطر الشعرا على القرية المنثورة، ولكن في عدول الشاعر عن النظام الأصلي قد تقدّم الجار والمجرور "على القرية" على المفعول به "الشعرا" وجاء هذا التقديم لتسليط الضوء على بلاده المتشتتة والتي كنى عنها بالنثر وذلك لفقدانها وزناً وانسجاماً وتعثرها يوماً بعد يوم وفي تقديم الـ "قرية" دلالةً على اهتمام وحبّ الشاعر لبلده حتّى وإن تناثرت وزُلزلت أركانها. إنّ في تقابل "المنثورة" و"الشعر" لطافةً إذ أنّ الشاعر اختار هذه المفردة والتي تعجّ بالتمويه من بين المفردات الدالّة على الانهيار والتشتت لبيان حال بلاده وكأنّه أراد أن يأمن نفسه من عواقب كلامه. وكان في هذا الشاهد تناصُّ مع قوله تعالى: ﴿أَوْزِدْ عَلَيْهِ وَرِثْلَ آَلْفِرَاءِ أَنْ تَرْتِيلاً﴾ [المزمل: 4]، وكانّ الشاعر بخطابه للغييم وقوله: "أوزد"، أراد بيان حجم الانهيار الحاصل في بلاده والذي هو بحاجة إلى المزيد من الشعر، أي النظم والانسجام. ومن نماذج تقديم الجار والمجرور على المفعول به قول الشاعر في طغاة بلده:

"سأحفرُ الأرضَ

لنّ أبنى لكمُ مدناً

1. عبد الفتاح فيود بسيوني: علم المعاني دراسة بلاغيّة ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2015م، ص275.
2. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص: 46:47.

ما أحوَج الأرض أن تحويكمُ قبرا!¹

إنَّ التركيب في هذا الشاهد قد جاء على النحو التالي: لَنْ: حرف نفي ونصب واستقبال، وأبني: فعل مضارع ومنصوب تقديرًا وفاعله مستتر تقديره "أنا"، لكم: جار ومجرور متعلقان بـ "أبني"، ومُدنًا: مفعول به ومنصوب. ويتّضح لنا من خلال الإعراب، بأنَّ الجار والمجرور "لكم" قد تقدّم على المفعول به "مُدنًا"، إنَّ الشاعر قد اتّسع وتفنّن بتقديم وتأخير الجار والمجرور في هذا الديوان، يقول السيوطي في هذا الباب: «إنَّ العرب تتّسع في الظرف والمجرور ما لا تتّسع في غيرهما»². وأمّا التقديم في هذا الشاهد فقد جاء للاختصاص والحصر، إذ أنّ الشاعر يختصّ طغاة بلدة بالقبور التي سيحضرها دون غيرهم. وفي هذا التقديم قد برز تفاؤؤل الشاعر بقرب هلاكهم إذ أنّه يستعجل باتيانه للظرف الدال عليهم.

إنَّ التقديم والتأخير، في الديوان لم يأتي تعسّفًا ولا تكلفًا ولكن الشاعر قد سيرّ كلامه حسب غاياته ولأسباب بلاغيّة، ومنها: تسليط الضوء على موضوع ما، أو الاهتمام والعناية به، أو الفخر، أو شدّد انتباه القارئ وغيرها من الأسباب مما جعلت صنعة الشاعر محكمةً وذا وقع أكبر على المتلقّي وأضحى الديوان مفعماً بالحياة وزاخراً بالمعاني.

2- الحذف:

إنَّ الحذف أو الايجاز يُعتبر أحد الفنون اللغويّة والتي تتضمّنهما جميع لغات العالم، ويُعرّفه ابن الأثير قائلاً: «الايجاز هو حذف زيادات الألفاظ»³، وتكاد لا تخلو أيّ صنعة أدبيّة منه وذلك؛ لبلاغته ولما يقتضيه المقام، ولا تُحذف الألفاظ في اللّغة عبثاً وإنّما هي لضرورة ناتجة عن عدّة أسباب، ويرى الزركشي بأنَّ الحذف يُفيد «التفخيم والإعظام لما فيه من الإيهام، لذهاب الذهن في كلّ مذهب، وتشوّقه إلى ما هو المراد، فيرجع قاصراً عن إدراكه، فعند ذلك يعظم شأنه، ويعلو في النفس مكانه، ألا ترى أنّ المحذوف إذا ظهر في اللفظ زال ما كان يختلج في الوهم من المراد وخلص للمذكور»⁴. إنَّ الشاعر عندما يسلك هذا المسلك ويقوم بايجاز كلامه فإنّه يسعى أن يُلبس بيانه النضج وأن يأتي بالقليل من الألفاظ لمضاعفة المعنى. إنَّ أشعار الشاعر في هذا الديوان قد تميّزت بالايجاز وقصر الجمل، وقد أتى البدرى بمفرداته وهي على رغم قلّتها إلّا أنّ فيها من الذوق والرونق والدقّة، ممّا جعلت كلامه مميّزاً

1. المرجع السابق، ص 10

2. ابن جيّ: الخصائص، ج 2، دار الكتب، بيروت، ط 3، 1983 م، ص 382.

3. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحويبي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1991 م، ص 265.

4. الزركشي؛ بدر الدين محمّد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، ج 3، دار المعرفة، بيروت، 1957 م، ص 104.

وفي قِمة البلاغة. إن البديري بتوظيفه لهذا الفنّ قد أتى بمتطلّبات القارئ في يومنا هذا، إذ أنّه كثيراً ما يملّ من الاطناب والحشو ويميل للأدب الذي يمتاز بالايجاز. والايجاز نوعان: ايجاز قصر، وايجاز حذف يقول السيوطي: «الكلام القليل إن كان بعضاً من كلام أطول، فهو ايجاز حذف، وإن كان كلاماً يعطي معنى أطول منه فهو ايجاز قصر»¹، وإننا في هذا القسم من الدراسة سنتناول ايجاز الحذف وسنسعى جاهدين لسبر أغواره وتبيين اسراره واغراضه.

1-2- حذف المبتدأ:

إنّ المسند إليه هو الركن الأصلي للكلام ولا يقوم الكلام إلّا به، ولا يجوز إسقاطه إلّا بدليل. ولكن قد يحذفه الشاعر أحياناً لعدّة دلالات ومن أهمّها أن يلفت انتباه المتلقّي و«يفجّر في ذهن المتلقّي شحنة فكرية توظف فكره وتجعله يتخيّل ما هو مقصود»²، إنّ حذف المبتدأ علاوة على تميّزه بالدلالة فإنّه يتميّز بالجمالية «ومن جمالية الحذف أنّه متى ظهر المحذوف زال البهاء من الكلام واندثرت بهجته؛ وصار ما يشبه الغث»³، ونجد نماذج هذا النوع في الديوان كثيرة ومنها قول الشاعر في وصف حزنه:

"مُكَدَّسٌ"

كشوالٍ في الطريق

وكمّ بنى به العجزُ من أوهامه قصراً"⁴

لقد حُذف المبتدأ من صدر هذا الشاهد، فمُكَدَّس: خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو"، وأصل الجملة هو مُكَدَّسٌ. وجاء هذا الحذف لدلالة السياق عليه ولتقتضى حال الشاعر إذ وصف نفسه كشوال حُشي بجوفه الغصّة والهَمّ، وكأنّ في هذا المقام قد ضاقت المعاني على الشاعر، والغصّة والعجز الّذان به منعاه من الكلام، ولهذا نراه قد أتى بمفردات وجيزة دالّة على حاله. ومن جمالية حذف المبتدأ في هذا الشاهد، أنّ الشاعر سلّط الضوء على المخبر

1. السيوطي؛ جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر: الانتقان في علوم القرآن، ج 2، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، دط، دس، ص 220.

2. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، القاهرة: مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص 137.

3. سليم بو زبيدي: الانزياح التركيبي وجماليّاته عند "أبي حمو موسى الزباني، مجلّة كلية الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر-بسكرة، الجزائر، العدد 18، 2016م، ص 209.

4. ناصر البديري: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص 44.

عنه وجعله في أولوية الكلام، ليحشد وعي وإدراك المتلقي، وذلك ليجعل كلامه في قمة البلاغة. ومن بعد عرض الشاعر وجعه، يتطرق لآلام شعبه وأناسه ويقول فيهم:

"مُجَوِّفون

كجذعٍ ماتٍ من زمنٍ

الماءُ يُدرِكُ..

إلا أنه في صَمَمٍ"¹

جاء الانزياح في هذا المقطع بحذف المسند إليه من صدر المقطع، فمُجَوِّفون: خبر لمبتدأ محذوف تقديره "نحن"، وأصل الجملة نحنُ مُجَوِّفون. وجاء الحذف لتركيب المتلقي على حالة الشعب العماني وما يقاسيه من ألم، إذ وصفهم الشاعر بمجوّفون بدولةٍ يدرك حاكمها ما آل إليه شعبه ولكن لا يرتدّ له طرفاً. وكأنّ الشاعر باتيانته للفظه "المجوّفون" أراد تصوير حالة أناسه والذين خلت أجوافهم من الفؤاد وأصبحوا كالأموات بلا روح وشغف ويعتبرهم السأم في البلاد.

2-2- حذف المفعول به:

الأصل في الجملة الفعلية أن يكون ترتيبها فعلٌ وفاعلٌ وشبه جملة أو غيرها من الفضلات كالحال والتمييز، أو فعل وفاعل ومفعول به إذا كان الفعل متعدياً، لكن قد يُحذف المفعول به لأغراض بلاغية منها جعل الفعل المتعدّي كاللزام وإثبات الفعل للفاعل أو نفيه عنه من غير أن يكون اعتبار بالمفعول به حتى لا يتوهّم السامع إنّ الفعل إخبار عن المفعول به لا عن الفاعل ولهذا يُحذف ولا يقدر فالمقدّر بحكم المذكور كقولهم: فلان يعطي ويمنع، فحذف المفعول به من الفعلين "يعطي" و"يمنع" والغرض من ذلك بأن يجعله مقصوراً على الفاعل فهو بيده العطاء والمنع دون المفعول به لإفادة عموم من وقع عليه المنع والإعطاء. ومن نماذج حذف المفعول به قول الشاعر:

"وتمضي الحياةُ

تماماً كما شاءَ قبطانُها"²

1. ناصر البديري: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص76

2. المرجع السابق، ص9

في هذا المقطع حذف الشاعر مفعول الفعل "شاء" وفي هذا غرضٌ بلاغيٌّ لطيفٌ جليل، وهو إثبات معنى الفعل للفاعل دون النظر إلى المفعول به فجعل المشيئة مختصةً بالقبطان وحده. إنّ الشاعر قد شبه الحياة بسفينة تجري في البحر وتحتاج إلى قبطان يقودها إلى برّ الأمان فحذف المفعول ولم يخصّصه بمحدد معين فجعل القبطان، هو المتحكّم بالوجهة والمرسى بين مطّبات الحياة فهو أدرى كيف يبهر بالسفينة بين أمواج البحر المتلاطمة وأعماقه الغائرة وعرضه الشاسع، فحذف المفعول والذي نستطيع أن نقدره: كما شاء قبطانها مضياً، فجعل الحياة تمضي بمشيئة القبطان، وحذف المفعول هو إثبات معنى الفعل "شاء" كأنّه اختزل مشيئة إمضاء الحياة بالقبطان. ومن نماذج حذف المفعول به قول الشاعر في اجتماع وحدته بذاته في الغربة:

"ومضت، كأغنيةٍ

على شفةٍ

لحلقٍ مختنقٍ

من منهما، للنظرة الأولى تجاسر فاسترق؟"¹

في هذا المقطع حذف الشاعر مفعول الفعل "استرق" والاستراق من السرقة وهو النظر خلسة فحذف المفعول وتقديره: "استرق النظر"، وفي الحذف غرضٌ بلاغيٌّ هو إثبات الفعل للفاعل وبين قمة التجاسر على هذا الفعل الشنيع. وبحذف المفعول به فقد عظمت شناعة الفعل، إذ لم يجعله الشاعر منصباً إلى شيء معين بل إلى مُطلق النظر فهذا دلّ على فظاعة الفعل، وقد خلق الشاعر تناسباً تركيبياً مع الآية القرآنية المتناسق معها في سورة الحجر: ﴿إِلَّا مَنْ آسَرَ قَوْلَ السَّمْعِ فَاتَّبَعَهُ شَهَابٌ مُبِينٌ﴾ [الحجر: 18]، إذ جعل الشاعر استراق ذاته لوحده وتركها من بعد ذلك تكابد الهموم بمفردها وتستجدي وتشبّث بكلّ عابر، خصيصةً شيطانيةً.

إنّ الحذف كان أبرز نمطٍ من الانزياح التركيبي الذي تجلّى في الديوان، وقد ورد بشكلٍ مكثفٍ فيه. ولم يقتصر الشاعر على حذف الحروف ولكنّه قد تجاوزه إلى حذف الكلمات وذلك لما يحمله هذا الأسلوب من إيهام ودلالات بلاغيةٍ جليّة. فالشاعر من خلال الحذف واختصار الكلام وإتيانه بالمعنى بأوجز المفردات، فقد أبرز مهارته في صياغته للكلام وسلط الأضواء على المفاهيم التي أراد أن يُقرّها بالأذهان.

1. ناصر البديري: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص 16.

3- الالتفات:

لا نكاد نجد شعراً عربياً قديماً أو حديثاً إلا وقد برزت فيه هذه المحسنة البديعية وهي إحدى التقنيات البلاغية التي تُثري النَّص، وقد ورد في لسان العرب أنَّ أصل هذه الكلمة مأخوذ من "لفت" و«لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ الْقَوْمِ: صَرَفَهُ، وَالتَّفَتَ التَّفَاتًا، وَالتَّلَفَّتْ أَكْثَرُ مِنْهُ. وَتَلَفَّتَ إِلَى الشَّيْءِ وَالتَّفَتَ إِلَيْهِ: صَرَفَ وَجْهَهُ إِلَيْهِ»¹. ويُعرِّف ابن الأثير مصطلح "الالتفات" بقوله: «وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يُقبل بوجهه تارةً كذا وتارةً كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصّة؛ لأنّه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ أو غير ذلك»². إنَّ الشاعر بتوظيفه لهذا الأسلوب في شعره فإنّه يعدل عن الأصل التركيبي للجملة ويتحوّل من صيغة إلى صيغة أخرى ويخالف مقتضى الظاهر. فالشاعر بانزياحه وخروجه عن المألوف هدف لإثارة المتلقّي وتشويقهِ وتحقيق غاية جماليّة في النَّص وإخراجه من ضيق المعنى إلى تعدّد الدلالات. ولقد أبدع البدرى بتوظيف هذا الأسلوب في ديوانه "لا ماء في النهر"، ولم يسترسل الكلام بسياق واحد وأخرجه من صيغته ممّا أدّى وظائف بلاغية عدّة وأسهم ذلك بتوفيق الشاعر إلى سبك المعاني وإثرائها. وقد تعدّدت صور الالتفات في الديوان بين المخالفة في الضمائر، والمخالفة في صيغ الأفعال، والمخالفة العددية.

3-1- الالتفات في استعمال الضمائر:

إنَّ الالتفات في هذا النوع يقتضي خروج الشاعر عن ظاهر وسياق الجملة وأن ينتقل من ضمير إلى ضمير آخر، كالانتقال من ضمير التكلّم إلى الخطاب أو الغيبة إلى التكلّم أو غير ذلك ونماذج هذا النوع كثيرة في الديوان. «إنَّ الضمائر شأنها شأن أية ظاهرة لغوية أخرى يمكن أن تخرج من نطاقها المحدود داخل الجملة النحوية التقليدية لترتبط بأعلى نماذجها بالمعنى الداخلي لقصيدة ووفق رؤية الشاعر للنص الذي ينشئه من جهة وما يريد أن يوصله لجمهوره المتلقّي من جهة أخرى»³، وعلى هذا فإنَّ الشاعر لم يأت بهذه الالتفاتات عبثاً وإنّما لفائدة اقتضت أن

1. ابن منظور؛ محمّد بن مكرم: لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ص 84.

2. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح: أحمد الحويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص3.

3. فاطمه غودرزي وفابية بنت الحاج فابيه: تحليل دلالة الالتفات في صيغ الضمائر في أشعار محمود درويش المختارة، مجلّة بحوث في اللّغة العربيّة وأدائها، العدد9، 2013م، ص109.

ينزاح عن اللّغة وأن يصيغ كلامه بهذا الأسلوب. ومن نماذج الانزياح عن الضمائر في الديوان، قول البدرى عن نفسه:

"من أنت؟

تسألني الأبواب..

أقرعها

أنا الذي جاوزت أبوابه الصّبرا"¹

لقد افتتح الشاعر هذا المقطع من القصيدة بالخطاب إذ أنّ الكلام كان موجّهاً للشاعر والسؤال عن ذاته، ومن بعدها نرى التفاتاً إلى ضمير الغائب "هي" في تسألني، لتبيين من السائل وفي «الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد يكون الغرض منه تعظيم شأن المخاطب، وقد يستعمل ذات الغرض للضدّ، أي الانتقال من الخطاب إلى الغيبة»²، وكان هذا الالتفات في موضع تحقير الشاعر، ولكن في نهاية المقطع نرى الشاعر يلتفت إلى التكلّم ويجعل نفسه محور الكلام لبيان عظمة شأن نفسه، إذ جاء الضمير مرة مستتراً في "أقرعها" وجاء إسمًا ظاهراً في لفظة "أنا"، قائلاً بأنّه هو الذي يجاهد ويثابر من أجل نيل الحرّية ولا يقف عائقاً أمامه إذ أنّه قرع كلّ باباً كان حاجزاً بينه وبين حرّيته.

ومن نماذج انزياح الشاعر عن القواعد اللّغة، إفصاحه عن شوقه لمحبوبته قائلاً:

"سأزرعه، ثمّ أقلعه"

ثمّ أنبتّه راحةً في كبدٍ

سأميلُ على رمشه

ويميلُ على سكرِ الصلواتِ

وننسى الأذان ومنّ قد سجد"³

1. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص43.

2. عبدالعزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1974م، ص140.

3. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص56:57.

إنَّ هيام الشاعر بمحبوبته ينضح من إناء أشعاره، فالشاعر عند كتابته عن محبوبته يتفنَّن في استخدام الضمائر فنراه تارة يتكلَّم عن نفسه الحاضرة وتارة عن محبوبته الغائبة وينوِّع في استخدام الضمائر ما بين ضمير المتكلَّم وضمير الغائب وكلَّ ذلك لكي يحسِّن من كلامه ويجعل المتلقِّي يتلذَّذ في القراءة، والعرب «يسأمون الاستمرار على ضمير متكلَّم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك يتلاعب بضميره؛ فتارة يجعله تاءً على جهة الإخبار عن نفسه، وتارة يجعله كافاً فيجعل نفسه مخاطباً، وتارةً يجعله هاءً فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلَّم أو مخاطب فقط لا يُستطاب، وإنَّما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض»¹. فالشاعر بواسطة التفاته من التكلَّم إلى الغيبة في هذ الشاهد قد جاء بمقتضى المقام، فإنَّه عند تكلمه عن أشواقه جاء بكلامه بضمير المتكلَّم لإثبات ما يضممر بجوفه ولكن عندما أراد الحديث حول محبوبته فقد تكلم عنها بضمير الغائب وذلك لحياءها فلم يوجَّه الكلام لها مستقيماً ولكن جاء بضمير الغائب ليراعي حالها وخجلها.

2-3- الالتفات في استعمال صيغ الأفعال:

إنَّ الأفعال في الديوان كثيراً ما خرجت عن النمط المألوف للغة من حيث التصرّف في الأزمنة، فالبديري ينزاح عن توظيف الزمن بنفس السياق، فنراه يكسر النسق السياقي للأزمنة ولا يأتي به بنمط واحد، فمثلاً نراه بعد ذكر الفعل المضارع يأتي بفعل ماضٍ ويصرِّفه كيفما شاء، ممَّا يجعل المتلقِّي يقف متسائلاً عن سبب التحوُّل بين صيغ الأفعال وما الدلالات التي يحملها. فالتحوُّل من صيغة إلى صيغة أخرى تخرج الصورة إلى معانٍ أخرى وتجعلها تحمل دلالات أخرى وقد وظَّف البديري الانزياح من صيغة الماضي إلى المضارع ليحقِّق معنى التكرار والاستمرار، ومن ذلك قوله:

"نشفتُ دموعُ البحرِ

سالت رغبةُ الوديانِ

زاعَ الماءُ

يهطلُ أسننا"²

1. الزركشي؛ بدر الدين محمَّد بن عبدالله: البرهان في علوم القرآن، ج3، دار المعرفة، بيروت، 1957م، ص314.

2. ناصر البديري: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص22.

في هذا الشاهد يصوّر لنا البدرى الحياة البائسة للمواطن العمانيّ والكُرب المترادفة التي تأخذ أنفاسه وتُذيب قلبه، إذ لم يعد به مكان للحزن من شدة إمتلائه به. يصف البدرى شدة هذا الحزن ويصوّره كأنّ وديان بلاده بدل أن تسيل المياه بها، قد حلّ مكانها الأسى وهي التي تجري في شرايين الوطن. فالتحوّل من الفعل الماضي "نشفت" و"سالت" إلى الفعل المضارع "يهطل" جاء للتأكيد على وقوع هطل الأسى المستمر عبر الزمان.

والانزياح في استعمال صيغ الأفعال أحياناً يكون التحوّل من الفعل الماضي إلى الأمر «ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿قُلْ أَمَرَ رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُوا وُجُوهَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ﴾ [الأعراف: 29]، إذ كان مقتضى الظاهر أن يقال: أمر ربي بالقسط وإقامة وجوهكم ودعوته... فعدل عن هذا الظاهر إلى الأمر "وأقيموا" و"ادعوه" للدلالة على مزيد من العناية بالمأمور به، والايحاء بأنّ السامع ينبغي أن يلتفت إليه وأن يؤمر به، وينبّه إلى عظّمته وأهمّيته...¹، ومن نماذج هذا النوع في الديوان رجاء الشاعر في حاكم دولته قائلاً:

"لكّ

كم عجنّت القلب

تمثالاً خرّ افياً..

فلا تقطع يدي!"²

يرسم لنا البدرى في هذا الشاهد تضحية المواطن العربيّ، ويثور وجده الدفين عندما يُدان بالمحاربة والفساد ويحكم عليه بقطع اليد، ويأسف لنفسه إذ صنع من ربّ بلده تمثالاً يليق بمقام العبادة ولكن اتّضح له أنّه لم يكن سوى سراباً ووهماً. إنّ رجوع الشاعر بالذاكرة للماضي والتفاتة من بعدها إلى فعل الأمر، أوحى للمتلقي بأنّه واجبّ عليه أن يسمع صوت المواطن العربيّ وينظر إلى عظيم مصابه وما ألصقت به من تهيمٍ وعارٍ ويكون صدى صوته في العالم. وفي هذه الآية تناصّ مع قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَنْ يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِّنْ خَلْفٍ أَوْ يُنْفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ [المائدة: 33]، وكأنّ الشاعر أراد بإتيانه لهذا التناص أن يبرئ نفسه من التهم التي ألصقت به ويقول

1. عبدالفتاح فيود بسيوني: علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2015م، ص279.

2. ناصر البدرى: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص27.

أنا لم أصنع شيئاً سوى أنني عجنت لك قلبي ووفيت لك بعهدي ولكنتك جزيتني بأن تقيم الحدّ عليّ وأن تُلصق بي الخزي و العار، بدل أن تقيم الحدّ على من قد نهبوا الدولة وسعوا في الأرض فساداً!

3-3- الالتفات في المطابقة العددية:

لقد وظّف البدري كلّ نوع من الالتفات لعلّة وغرض بلاغيّ خاص و«العلّة البلاغية في وضع المفرد موضع الجمع، هي أنّ المتكلم جعل الجمع كنفس واحدة؛ لشدة تماسكها واتصالها، وليست ذوات متعدّدة، تنفصل إحداها عن الأخرى، فيحدث بينهما التمايز والافتراق»¹، ومن نماذج التحوّل من ضمير المفرد إلى الجمع قول الشاعر في عتاب محبوبته:

"ذاك الذي ما بيننا

بَلَّته أسفاً فذاًبا

لأنستوي، ترجو الوصال

وأرتجي منك اجتناباً"²

في هذا الشاهد بالرغم من المعنى الذي تحمله البنية السطحية والذي ينبئ عن سلو الشاعر لمحبوبته ولكن عند التغلغل في النصّ والخوض في الدلالة العميقة للعلّة البلاغية والكشف عن سبب انزياح الشاعر من ضمير المفرد إلى ضمير الجمع يتبيّن لنا الكمّ الهائل من المشاعر التي يكتّمها البدري في صدره لمحبوبته. فالشاعر في هذا الشاهد عندما يتكلّم عن محبوبته ويعاتبها يأتي بضمير المفرد وكأنيّ لم تحبّه يوماً، ولكن عندما يبدأ بالحديث عن نفسه، يأتي بضمير الجمع وفي ذلك دلالةً لطيفةً إذ أنّ الشاعر من شدّة ولعه بمحبوبته، يجعل نفسه وإياها كنفس واحدة. ومن نماذج التحوّل من ضمير الجمع إلى المفرد شكوى البدري أحوال الأمة العربية وما آلت إليه:

"نحن من فرط الذي حلّ بنا

حيّنا يشكّو لقاضٍ ميّت

قد تشاكلنا على أسمائنا

1. عبد القاهر حسين: فنّ البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984م، ص329.

2. ناصر البدري: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص214.

فَكَانَا لُتْغَةً فِي اللُّغَةِ

وَتَدَدَّرْنَا سَمَاوَاتِ اللَّطَى

وَعَدَوْنَا خَلْفَ وَعْدٍ بَاهِتٍ

سَكَبَ الذَّلَّ عَلَيْنَا مَاءَهُ

فَشَرِينَا بِفِيهِ الْحَسْرَةَ¹

لقد جاءت كلّ الضمائر في هذا الشاهد بصيغة الجمع ما عدا مكاناً واحداً إذ التفت الشاعر فيه وجاء بالضمير المفرد في "سكب". فضمير الجمع كان دلالةً على الحال الأمة العربيّة والتي ضاقت علمها دنياها بما رحبت وقد أصبحت عيشتها ضنكاً ومن شدّة ما حلّ بها فإنّها تلتمس وتلتجئ للأموات بدل الأحياء لعلّها تأتي بقبس من الحياة. إنّ الشاعر من بعد رسم صورة الأمة العربيّة ينزاح عن الجماعة ويوظّف الضمير المفرد "سكب" ليجعل الذلّ وهوان الأمة العربيّة هو المصدر الأساسيّ لكلّ آلامها، ولن يستقيم شأنها إلا برجوعها لثقافتها والتحرّر من عبوديّة الغرب.

إنّ الالتفات في هذا الديوان، قد أسهم بكسر توالي الخطابات وقد تنوّع الشاعر في الانتقال بين الصيغ والضمائر والأفعال، ممّا خدم أغراضه واتجاهاته الشعريّة. إنّ التنقلّ والالتفات من حالٍ إلى حالٍ آخر فقد أثار حماس المتلقّي وجعله في حالة تأهب لمعرفة سبب التفتات الشاعر وعدوله عن الكلام. وقد وظّف البديري الالتفات لعدّة دوافع ومنها: التخصيص، والمبالغة، ولفت انتباه القارئ ودوافع أخرى. وتوظيف هذا الأسلوب كان شاهداً جلياً على أنّ الشاعر قويّ العارضة في كتابته ويتميّز بالمرونة والتمكّن في الكلام.

خاتمة:

سعت هذه الدراسة الإمام بمستويات توظيف الانزياح في ديوان "لا ماء في النهر" وأبرز النتائج التي توصلنا إليها كانت كالتالي:

– الشاعر ناصر البديري يعتره هاجس التميّز ولهذا فإنّه عند خلقه لهذا الديوان، التمس كثيراً من الأساليب البيانيّة ومنها الانزياح ذلك ليعرض صنعته الأدبيّة بأبهى صورة، ولهذا نراه تارة قدّم تركيباً وتارة آخره ليزيد

1. ناصر البديري: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م، ص242

معانيه وضوحاً وقوة، فالبدري قد أتى بالمعاني غنيّة وكلّ ذلك يرجع إلى حسن صياغته للكلام ومعرفته متى يقدّم رتبة الكلام ومتى يؤخّره ومتى يحذفه ومتى يلتفت عنه.

- الشاعر تأثر بالتجديد في اللّغة الشعريّة، وعلى إثرها فقد انحاز عن الثوابت اللّغة الشعريّة ووظّف الانزياح التركيبي بجميع مستوياته في شعره، ممّا جعله ذا رونقٍ وجمالٍ ومتميّزٍ عن سائر الأشعار.
- طغت على أشعار ناصر البدري، الانزياحات التركيبيّة من تقديم وتأخير، وحذفٍ والتفات، والذي جاء بها الشاعر لإبراز وتسليط الضوء على المفاهيم التي أراد أن يشدّ فيها انتباه المتلقّي.
- أغلب الانزياحات التركيبيّة التي وضعها الشاعر فقد كان لها حضورٌ بارزٌ في تجربته الشخصية وعكست لنا رفضه وانزياحه للسياسية والواقع الاجتماعيّ الذي يحيط به.
- أسلوب التقديم والتأخير كان من أكثر الانزياحات الموضوعية في الديوان ويرجع ذلك لاحتوائها على جيّم من المحاسن الدلاليّة والبلاغيّة.
- فقد أسهم الحذف في الديوان بالفاعل بين النّص والمتلقّي وحثّه على الكشف عن علّة الحذف ودلالته. ولم يقتصر الشاعر على حذف الحروف ولكنّه قد تجاوزه إلى حذف الكلمات وذلك لما يحمله هذا الأسلوب من إبهام ودلالات بلاغيّة جليّة.
- الشاعر بتوظيفه لمستويات الالتفات الثلاثة: الالتفات في استعمال الضمائر والالتفات في الصيغ والالتفات في المطابقة العددية، سعى أن يخرج كلامه عن المألوف ويثير المتلقّي ويشوّقه ويخرج النّص من ضيق المعنى إلى تعدّد الدلالات.

قائمة المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم

- 1- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحويني، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1991م.
- 2- ابن جنّي: الخصائص، ج2، دار الكتب، بيروت، ط3، 1983م.
- 3- ابن منظور؛ محمّد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ.
- 4- أبي البقاء عبدالله بن الحسين العكبري: اللّباب في علل البناء والإعراب، تحق: غازي مختار طليمات، دمشق: دار الفكر، دمشق، ط1، 1995م.
- 5- إحسان عبّاس: تاريخ النقد الادبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، 2018م.
- 6- الأسترآبادي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: حسن بن محمد بن إبراهيم الحفظي ويعي بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ط1، 1966م.
- 7- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993م.
- 8- الزركشي؛ بدر الدين محمّد بن عبدالله: البرهان في علوم القرآن، ج3، دار المعرفة، بيروت، 1957م.
- 9- سليم بو زيدي: الانزياح التركيبي وجماليّاته عند "أبي حمو موسى الزباني، مجلّة كلية الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر-بسكرة-، الجزائر، ع 18، ص ص؛ 189:220، 2016م.
- 10- سيبويه؛ عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.
- 11- السيوطي؛ جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر: الاتقان في علوم القرآن، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.س.
- 12- عبدالعزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربيّة، بيروت، 1974م.
- 13- عبدالفتاح فيود بسيوني: علم المعاني دراسة بلاغيّة ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2015م.
- 14- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1989م.
- 15- عبدالقاهر حسين: فنّ البلاغة، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984م.

- 16- علي خضري: ظاهرة الانزياح ودلالاتها في أشعار عبدالعزیز المقالح، مجلة المفكر، مج4، ع2، ص؛ ص 5؛ 20، 2020م.
- 17- فاطمه گودرزي وفابيه بنت الحاج فابيه: تحليل دلالة الالتفات في صيغ الضمائر في أشعار محمود درويش المختارة، مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، ع9، ص ص؛ 105؛ 120، 2013م.
- 18- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، القاهرة: مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م.
- 19- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج 2، دار النموذجية، صيدا، ط2، 2003م،
- 20- ناصر البدری: لا ماء في النهر، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016م.

تجليات نظرية التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة في العصر الأموي

Manifestations of the theory of aesthetic experience in the spinning of the jurists of Mecca and Medina in the Umayyad era

د. خالد زغريت. جامعة حماة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - سورية.

Dr. Khaled Zaghrif. Hama University T - College of Arts and Humanities - Syria

Abstract:

This research aims to root the concept of aesthetic experience according to the perspective of aesthetics. It seeks to reveal its manifestations in spinning the jurists of Mecca and Medina in the Umayyad era. This research concluded that the aesthetic experience in the spinning of these poets was based on two patterns: the direct experience, and the indirect cultural experience.

The research showed that their aesthetic experience passed through three stages: familiarity, psychological preparation, and aesthetic perception, and investigated the connection of the aesthetic experience in their courtship with aesthetic idealism, which is intended to reach perfection in building an aesthetic model. This research confirmed that the flirting of the jurists emanated from an authentic human experience in human nature. Do not hurt in the sincerity of belonging to the category of jurists. Their poems were the echo of human and sentimental experiences that did not go beyond sensuality, but rather moved away from them towards a rare horizon of purity and chastity that gave their poetry moral and artistic characteristics that distinguished it from the Umayyad poetry.

This research relied on the descriptive analytical approach, which is based on theories of aesthetics in the study of the manifestations of the aesthetic experience in the spinning of this category of poet's theologians.

Keywords: Umayyad - experience - aesthetic - spinning – jurists.

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى تأصيل مفهوم التجربة الجمالية على وفق منظور علم الجمال. ويسعى إلى كشف تجلياتها في غزل فقهاء مكة والمدينة في العصر الأموي. وقد توصل هذا البحث إلى أن التجربة الجمالية في غزل هؤلاء الشعراء ارتكزت إلى نمطين هما: التجربة المباشرة، والتجربة الثقافية غير المباشرة.

ويبين البحث أن التجربة الجمالية في هذا الغزل مرّت بثلاث مراحل هي: الألفة، والتهيؤ النفسي، والإدراك الجمالي، واستقصى ارتباط التجربة الجمالية فيه بالمثالية الجمالية التي يقصد بها الوصول إلى الكمال في بناء النموذج الجمالي. وأكد هذا البحث أن غزل الفقهاء انبثق من خبرة إنسانية أصيلة في الطبع البشري. لا يجرح صدق انتمائهم إلى فئة الفقهاء. فكانت أشعارهم صدى تجارب إنسانية وجدانية لا تغلو بالحسية، بل تنأى عنها نحو أفق نادر من الطهر والعفة منح غزلهم خصائص معنوية وفنية ميزته من الغزل الأموي.

اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يستند إلى نظريات علم الجمال في دراسة تجليات التجربة الجمالية في غزل هذه الفئة من الشعراء الفقهاء، وتأتى لهذا المنهج أن يتصل بكشوفات خصائص الإبداع الشعري في هذا النمط من الغزل.

الكلمات المفتاحية: الأموي - التجربة - الجمالية - غزل - فقهاء .

مقدمة:

تكشف التجربة الجمالية التي تنبثق منها شعرية الغزل أصالة انتمائها إلى صدق النزوع الوجداني المتطّع بفيض إنساني بهي. تتجلى فيه أنصع ينباع التكوين الجمالي والنفسي للإنسان. وتفجّر أغوار انفعالاته وأحلامه وهواجسه. ولا تكون التجربة الجمالية في الشعر أسيرة آفاقها الفلسفية التي طفحت منها. فهي طليقة أصالة الإبداع في كشوفات جمالية الخطاب الشعري، فتملّكه جاذبية التفاعل معه والاشتراك في خلقه الثاني بالتلقي.

فالشعر يعقد ناصيته بالإبداع بقدر ما يكتنز من استجابات حيوية لمناهج النقد المختلفة. ودراسة تجليات نظرية التجربة الجمالية في غزل فئة من فقهاء العصر الأموي في مكة والمدينة تطوف على تموجات من الإشكاليات في صدق هذه التجربة. وحقيقة الجسور القائمة بين فنّ الغزل وعلم الفقه، وهي ثنائية متضادة في ظاهرها في الذاكرة الثقافية العربية في المستوى المجتمعي. والتجربة الجمالية على وفق منظور علم الجمال تحمل عبء رأب

الصدع الذي تنضح به هذه الثنائية. وتستشف مصادر إبداع هذا الغزل، وتأثيره الجمالي بتفرد أساليب مخاطبته وجدان المتلقي وحواسه. وتكوين انفعاله به. فالتجربة الجمالية نظرية تغوص عميقاً في معارج النفس البشرية، وطبائعها وخصائصها. والشعر في جوهره صياغة فنية لما يختلج في نفس الشاعر من انفعالات، و يعكس تفكيره الجمالي.

هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى دراسة التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة، وكشف تجلياتها ومراحلها على وفق نظريات علم الجمال.

مشكلة البحث وأهميته: تكمن أهمية هذا البحث في جدة كشوفاته لتجليات نظرية علم الجمال في غزل فقهاء مكة والمدينة، وأثرها في تفرد تجاربهم الإنسانية الحية، وهو بحث لم يتناوله أي باحث في تجربة هؤلاء الشعراء. ويعمل هذا البحث على استقراء التجليات الشعرية لهذه النظرية التي تتشعب تكويناتها الفلسفية والنفسية. فلم توظف لكشف خصائص شعرية غزلهم، ويسعى هذا البحث إلى الإجابة عن جملة أسئلة ترتكز إليها مشكلته:

- كيف تجلت نظرية التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة.
- ما المراحل التي تكونت منها التجربة الجمالية في غزلهم.
- ما علاقة التجربة الشعرية بالمثالية الجمالية في غزل هؤلاء الشعراء.
- ما الآثار الجمالية التي ولدتها هذه النظرية في تجربة غزل فقهاء مكة والمدينة.

الدراسات السابقة: لم يسبق أن تناولت دراسة هذا الموضوع في غزل فقهاء مكة والمدينة في العصر الأموي. أما الدراسات التي عانيت بالتجربة الجمالية في الإطار النظري فهي كثيرة، وارتكز هذا البحث إلى دراسة المدخل في علم الجمال لهديل بسام زكارنة¹. فكان مرتكزنا في الدراسة نظرية الجمالية. أما الدراسات التي تناولت غزل فقهاء مكة والمدينة في العصر الأموي، فلم تكن هناك دراسة مستقلة وافية. إنما تناولته في أثناء عرضها لموضوع غزل الفقهاء في عصور مختلفة مثلما ما جاء في كتاب شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول لحسني ناعسة²، وهو عرض لأشعار الغزل عند الفقهاء أراد منه المؤلف نفي اتساع هذه الظاهرة عند الفقهاء، واقتصراره على زوجاتهم من غير تحليل فني للأبيات التي عرضها. وجاء كتاب علي الطنطاوي من غزل الفقهاء³،

1 - المدخل في علم الجمال: هديل بسام زكارنة، المعهد الدبلوماسي الأردني، عمان، (د.ط)، 1980، ص 47-80.

2 - شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول: د. حسني ناعسة، المكتبة العربية، حلب، ط1، 1979، ص 49-64.

3 - من غزل الفقهاء: د. علي الطنطاوي، دار المنارة، جدة، ط1، 1988، ص 5-21.

أشار فيه إلى سبب تأليف هذا الكتيب، وهو الرد على مَنْ استغرب قول الفقهاء الغزل، فأورد أبياتاً لفقهاء في مختلف العصور. وثمة بحثان تناولوا عبيد الله الهذلي مفرداً، عني أحدهما وهو بعنوان عبيد الله بن عبد الله الهذلي حياته وشعره مجموعاً¹، بجمع شعره، والثاني بعنوان الغزل في شعر عبيد الله بن عبد الله بن عتبة²، عرض لمعاني الغزل عنده على وفق عصره. وثمة بحث بعنوان الأنساق الثقافية في شعر الفقهاء³، تعرض لغزل الفقهاء في استجلاء أيديولوجيا الجسد في الخطاب الشعري. تدل مجموعة الدراسات السابقة أنها لم تتناول التجربة الجمالية في غزل أولئك الشعراء ومراحلها.

منهج البحث: قام هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي في وصف مكونات نظرية التجربة الجمالية ومراحلها في غزل هؤلاء الشعراء وتحليلها، وهو منهج يقوم على تحديد مشكلة البحث وفرضياتها ويكشف تحققها.

غزل الشعراء الفقهاء في مكة والمدينة في العصر الأموي

كثرت الحديث في كتب تاريخ أدب العصر الأموي ودارسيه في العصور اللاحقة، عن تجدد طراً في حياة أهل المدينة ومكة. وانسقت تلك الأحاديث وراء فكرة التحول الحضاري الذي غمر الحضرتين من غير التفات إلى ما يضمه هذا الإطار. وهو تصوير استغراق أهل المدينتين باللهو والترف. واستدلوا على ذلك بشيوع مناخ الفن والغناء وتأثيرهما في إنشاء شعر غنائي عذب، فصوروا المدينتين تغرقان في الدعة والسكينة على أنغام الألحان وأصوات الجواري التي عمتهما في مناسبات أو من دونها⁴. وتحدثوا عن سعي مروجي الغناء والرقص إلى ابتداء نظرية الغناء العربيّة⁵. فعني بصناعتها "الرقيق والقيان فكانوا يستوفون بسمرهم وسهرهم مختلف فنون ألحان الروم والفرس"⁶، ثم تشكلت فئة ممتهنة لهذا الغرض.

1 - عبيد الله بن عبد الله الهذلي حياته وشعره مجموعاً: د. عبدالله محمود طه المولى، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع 42، الموصل، 2005، ص 49-60.

2 - الغزل في شعر عبيد الله بن عبد الله بن عتبة: د. يونس هلال منديل، ود. عبدالله فتحي الظاهر، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع 57، الموصل، 2010، ص 29-83.

3 - الأنساق الثقافية في شعر الفقهاء: زينب الموسوي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القادسية، 2017، ص 12-60.

4 - الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، شرح وضبط عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1992، ج 3، ص 273-278.

5 - الأغاني، ج 3، ص 28، 273. و ج 8، ص 7.

6 - تاريخ الأدب في العصر الإسلامي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 11، 1960، ص 140.

ويروي كتاب الأغاني إسراف أهل المدينتين بالإقبال على الغناء والشعر. وجعل ذلك مشتركاً بين " عامة الناس و خاصتهم وعبّادهم وزهادهم وقضاتهم"¹. فحكى أن من أشرفهم من جعل داره محفلاً للمغنين والمغنيات. وذاع صيت مغنين بالمدينة في هذا العصر، مثل: طُويسٍ وسائب خاثر مولى بن جعفر ومعبد وابن عائشة ومالك الطائي وعطرد ويونس الكاتب. أما المغنيات فذاع صيت عزة الميلاء وجميلة وسلامة القسّ وحبابة وسلامة الزرقاء. فتهافت عليهم القاصي والداني. وأنشئت بعض الدور لسماع الغناء مثل دار جميلة². ويروى أن أجواء الفنّ في المدينتين أغرت هواة الغناء بطرق أبواب المدينتين كما استجلبت أجواؤهما الطفيليين وأصحاب الفكاهة والنوادر مثل أشعب³، ليكتمل مشهد مناخ الفن. وتحدث الأغاني مطولاً عن نساء عرفن بترويجهن لمثل هذه المحافل مثل سُكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة⁴.

ولما كانت مادة الغناء الأساسية هي الشعر كان لا بد من انتشاره وذيوعه وتنوع فنونه. فبرز فيهما الغزل الصريح الذي قاده عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي، والغزل العذري الذي برع فيه من كان يختلف إلى المدينتين مثل قيس بن ذريح وجميل بن معمر وهم في النشأة من بوادي نجد والحجاز " ويدخل فيهم جماعة من أتقياء مكة والمدينة، على رأسهم عبد الرحمن ابن أبي عمّار الجشعي وعروة بن أذينة وعبيد الله بن عبد الله بن عتبة"⁵. ويتخذهم شوقي ضيف حجة في نفي مقولة أن الغزل العذري من صناعة الرواة. فيجزم أنه "قد وجد هذا الغزل العذري في العصر الأموي بنجد وبوادي الحجاز، وكثر أصحابه وكثرت أشعاره، حتى غدت لونا شعبيّاً عامّاً، ولعل شعبيتها هي التي أكثرت من القصص حولها، كما أهتم بعض من نظمواها"⁶. وسيكون هؤلاء الشعراء مدار دراستنا، لأنهم أبرز من انطلق غزلهم من تجربة جمالية إنسانية حية عاشوها، وجسدوها في غزل عذب رقيق بقي صداه يترد في أطراف الوجدان.

1 - الأغاني، ج3، ص273-278.

2 - الأغاني ج 8، ص340.

3 - جمع الجواهر في الملح والنوادر: إبراهيم بن علي الحصري، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1953، ص26.

4 - الأغاني، ج16، ص180.

5 - تاريخ الأدب في العصر الإسلامي، ص362.

6 - تاريخ الأدب في العصر الإسلامي، ص361.

عروة بن أذينة

هو أبو عامر يحيى بن حارث بن مالك بن زحل بن يعمر من كنانة، وأذينة تصغير أذن. لم تتحدث كتب الأدب عن نشأته وأسرته. وتشير إلى أن أباه كان رجلاً صالحاً. أما جده مالك فكان ذا حظوة عند علي بن أبي طالب، وحارب معه في الجمل. ويروى أن عروة سمع من عبدالله بن عمر. وروى عنه مالك في الموطأ. و يوصف بأنه كان ثبتاً، شريفاً، حمل عنه الحديث العلماء وكبار الصالحين. وعرف عروة بنسكه وورعه. وكان أحد التابعين في المدينة فقيهاً ومحدثاً. عني بالشعر، فكان في عصره من متقدميه، وعرف برقة غزله، ورهافة حسه فيه وسموه.¹

عبيد الله بن عبدالله الهذلي

أبو عبدالله عبيد الله بن عبدالله بن عتبة بن مسعود الذي يرجع نسبه إلى تميم بن سعد بن هذيل. وتعددت ألقابه فقيل: العتي، والمسعودي، والهذلي، والمدني والأعشى. ويروى أن لجده عتبة صحبة مع الرسول صلى الله عليه وسلم، أما أبوه فعرف بالصلاح، وولاه عمر بن الخطاب بعض أعماله فأحمدته. كان عبيد الله مفتي المدينة وأحد فقهاءها. وعرف عنه علو مقامه في الحديث وأخبار العرب وأنسابهم. وذاع عنه تقاه وورعه ونسكه. وعدّ من أعلام التابعين الرواة الثقات الثبات فهو من الطبقة الثالثة. وأحد الفقهاء السبعة الأعلام في المدينة. وكان ممن تأدب على يديه الخليفة عمر بن العزيز. وروى عن أجلاء الصحابة والتابعين مثل: عائشة، وابن عباس، وابن مسعود، وأبي هريرة، والنعمان بن بشير، والخدري وغيرهم. وعرف عبيد الله بولعه بالأدب والشعر. فصاغ مقطعات شعرية ذات طبائع روحية وجدانية رقيقة يتغزل فيها بزوجته، ويندم على فراقها. وتروي كتب الأدب أن عبيد الله أحب زوجته عثمة حباً شديداً، لا نظير له، لكنه اختلف معها، فطلقها طلاقاً لا رجعة فيه، ثم ندم كثيراً، جعله يمضي بقية عمره يذكرها في شعره، ويتحسر على

أيامها. عني في آخر عمره، وتوفي في المدينة سنة 98 هـ، 716 م.²

1 - موارد سيرته تنظر: الاشتقاق: محمد بن الحسن بن دريد، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1958، ص172. والشعر والشعراء: عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق أحمد شاكر، القاهرة، ط1، 1966، ج2، ص650. و: التاريخ الكبير: محمد بن إسماعيل البخاري، دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، 1358، ج4، ص33. والأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ج7، ص227.

2 - موارد سيرة الشاعر، تنظر في: الطبقات الكبير: محمد بن سعد بن منيع الزهري، تحقيق د. علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2001، ج5، ص250. و: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ط)، 1978، ج3، ص116، 115.

عبد الرحمن بن عبد الله بن أبي عمار الجشمي

هو عبد الرحمن بن أبي عمار من بني جشم بن معاوية بن بكير. كان فقيهاً مجتهداً في العبادة. سمي بالقس لتبنته الكبير بعبادته، فقيل: كان من أعبد أهل مكة. لم تُفض كتب تاريخ الأدب بتفصيل سيرته، واقتصرت على اسمه، ورواية افتتاحه بالمغنية سلامة التي كانت مملوكة لسهيل في مكة. وتشارك شتى الروايات التي سردت حكاية افتتانه بها بما ساقه الأصفهاني: أن عبد الرحمن "سمع غناءها على غير تعمد منه لذلك، فبلغ غناؤها منه كل مبلغ فشغف بها وشغفت به. وعرف ذلك أهل مكة"¹. فصار ينشئ الأشعار فيها تيمناً وغزلاً.

جدل الفقه والغزل

أثار غزل الفقهاء كثيراً من اللغظ عند العامة التي كانت ترغب في أن يترفع الفقهاء عن ما يحط من صفاء تقاهم. وتستهجن أن يستغرقوا في الغزل والتباكي على فراق المحبوبات. على أن الشعراء الذين اختزناهم لم يشطوا في الوصف مثل غيرهم في عصور لاحقة. وسعى من تناول هؤلاء الشعراء إلى تسويق غزل الفقهاء بمحبتاتهم وتحسّرهم على فراقهن. فرد الشيخ الأديب علي الطنطاوي بإسهاب على ذلك منطلقاً مما تعرض له من استغراب شيخ وقع إليه ما كتب في الحب، فقال: "أما قمت مرة في السحر، فأحسست نسيم الليل الناعش، وسكونه الناطق، وجماله الفاتن، فشعرت بعاطفة لا عهد لك بمثلها"². ويستطرد الطنطاوي مبيناً حق الفقهاء بحق إنسانيتهم التغني بمشاعرهم، فهم يستجيبون لتكوينهم الإنساني وحاجاتهم الجمالية المفطورين عليها من غير حرج شرعي "والجمال بعد أسّ الحقائق وأصل الفضائل، فلولا جمال الحقيقة ما طلبها العلماء، ولولا جمال الخير ما دعا إليه المصلحون. وهل ينازع في تفضيل الجمال إنسان؟"³، ثم جعل الأدب للفقهاء مثار قوة، وغيابه مؤذن بضعف "أما أنها لم تفلّ السنة علمائنا، ولم تكل أقلامهم، ولم تخفت أصواتهم إلا حين أضعوا ملكة البيان، وزهدوا في الأدب وحقروا الشعر"⁴.

1 - موارد ترجمته تنظر في: الأغاني، ج8، ص 348-349. و: الكامل في التاريخ: علي بن محمد بن عبد الكريم عز الدين بن الأثير، تحقيق عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط.)، 2012، ج4، ص 164. و الوافي بالوفيات: صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي، اعتناء أحمد فؤاد سيد، دار فرانز شتاينر، شتوغارت، ألمانيا، ط2، 1991، ج18، ص164.

2 - من غزل الفقهاء، ص 5.

3 - من غزل الفقهاء، ص6.

4 - من غزل الفقهاء، ص 21.

ورد حسني ناعسة تعسف تقدير ظاهرة الغزل عند الفقهاء إلى غياب النظرة الموضوعية إلى حقيقة هذا الشعر، فقال: " الغزل يتلو الحكمة في شعر الفقهاء، وهو أمر قد يدعو إلى الاستغراب إذا لم يتنبه الباحثون إلى ملاحظة دقيقة في هذا المضمار هي أن ثلثي الغزل عند الفقهاء أو ما يزيد على ثلثيه لعروة بن أذينة وحده. وواضح أن من يغفل هذه الملاحظة تضطرب أمامه الصورة وتختل أبعادها ويحسب أن للشعراء الفقهاء في هذا المجال سبقاً فرطاً على حين لم يكد طائفة منهم يمسونه أيّ مس بينما طرقه فريق آخر من زاوية خاصة هي الغزل بأزواجهم أمهات بنميم"¹. وجعل هذا الغزل يضفي مسحة روحية على الحياة الأسرية. تنسجم مع روح الدعوة الإسلامية، فقال: " أسهمت ظاهرة التغزل بالزوجة في تفسير السمة الغالبة على نسيب الفقهاء هي العفة والنقاء، والارتفاع على الوصف الحسي والمواقف المثيرة"².

من غير شك " كانت البيئة الإسلامية ذات أثر أساسي في التمهيد لنشأة نمط غزل يتغنى بالحب الروحي"³.

ولا نريد في هذا السياق أن نستطرد في تفصيل هذا الجدل. لأن دراسة التجربة الجمالية تبين تجليات حقيقة النفس البشرية ونوازعها عند هؤلاء الشعراء، وانفعالاتهم الجمالية. وهي خبرات إنسانية لا تقتصر على فئة خاصة من البشر. فالفقيه لا ينعزل عن طباعه الإنسانية، وخصائص وجوده في حياته الخاصة. ويرتبط التكوين العقلي للفقيه بفعالية الأفكار التي تجسد طبائع الإنسان ومجتمعه وهذه الفعالية "تتوقف على شبكة العلاقات الاجتماعية التي تولد عملاً متجانساً من الأفكار"⁴. والشعراء الفقهاء ظلوا في غزلهم يحققون مبادئ الشريعة، فالفقيه " إنسان مقيد نوعاً ما بقيود العرف المجتمعي، الذي لا يسمح له بتخطي فوقية التسلط الديني، لأنه الصورة الإيجابية السمحة لنا موسى الشريعة الإلهية. فإن تعامله مع المرأة مقنع وفق رمزية خطابية"⁵. ولقد حافظ غزل الفقهاء على احترام العرف الاجتماعي، والامتثال للشريعة.

1 - شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول، ص 49.

2 - شعر الفقهاء، نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول، ص 60.

3 - الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث: محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص39.

4 - حفرات في الفكر الإعلامي القبيحي: د. عبد الرحمن عزي، منشورات الدار المتوسطة للنشر، تونس، ط1، 2011، ص 25.

5 - الأنساق الثقافية في شعر الفقهاء، ص 42.

التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة

دلّ معنى التجربة في معاجم اللغة العربية على اكتساب الخبرة، والمعرفة، والمهارة عن طريق الاختبار والفحص¹. وتتصل هذه الدلالة بالمفهوم الاصطلاحي للتجربة المراد به كلّ "مهارة وخبرة تكتسب في أحداث وملاحظتها"². وأسس وليم جيمس لمصطلح التجربة بوصفها طريقة في كشف الحقائق، بعرضه قصة سنجاب، جعلها تثير جدلاً ميتافيزيقياً حول أفعال السنجاب التي نشأت من التجربة. فيتوصل جيمس إلى أن التجربة أنجح طريقة لإقامة أوثق الصلات بين الفكر والواقع والحقائق، فيجعل "الطريقة البرغماتية بشكل رئيس طريقة لتسوية نزاعات ميتافيزيقية"³ أيّ أن التجربة تبني الحقائق، وتكشف الحلول التي يتوخاها الإنسان في حياته. ويرى جيمس أن التطور العقلي عند الإنسان يعود إلى تجاربه المستمرة "نحن نعلم جميعاً أن مقداراً كبيراً من مخزوننا العقلية ليس إلا تجارب متذكّرة وليست مشاكلات مبرهناتاً عليها. ومن تلك التجارب كل عاداتنا ومعلوماتنا"⁴.

وولج مصطلح التجربة بوابة النقد الأدبي لكشف علاقة الأدب بتجارب مبدعه. فأخذ مصطلح التجربة في النقد مدلوله من تعريفات تتصل بعالم الأدب. إذ عرّفه المعجم الأدبي بأنه "مجموعة الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الشاعر، وتكون محصلةً لاحتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصاله به، والتفاعل بينهما. وهذه التجربة تكون عنصراً أساسياً في شخصيته الفنية التي تبرز في آثاره"⁵.

ونرى أن هذا التعريف أكثر انسجاماً مع تكوين الأدب الجمالي، و يفسح له ربطه بنظرية التجربة الجمالية، لذلك توخينا اعتماده في بحثنا هذا. وكان الشعر العربي في مختلف أطواره ينطوي في بناه العميقة على أصداء تجارب جمالية خبرها الشعراء سواء بتجربة مباشرة عاش وقائعها، أو بتجربة غير مباشرة استمدها الشعراء ثقافياً إذ باتت تتداول لما تحمله من ريادة تجريبية ترسّخت في وجدان الأجيال.

ورأى منظرو علم الجمال أن التجربة تنعكس في النتاج الفني، لأنها ترسّخ موقفاً جمالياً، فذهبوا إلى أنه حين "نتأمل منظرًا طبيعياً أو عملاً فنياً يجعلنا نشعر نحوه بشعور قوي يدفعنا إلى تكوين موقف من هذا الموضوع،

1 - لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.)، مادة: جرب. و: القاموس المحيط: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، مادة: عجم.
2 - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 60.
3 - البرغماتية: وليم جيمس، ترجمة وليد شحادة، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2014، ص 51، 52.
4 - إرادة الاعتقاد: وليم جيمس، ترجمة محمود حب الله، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط1، 1964، ص 64.
5 - المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 58.

وبهذا نكون قد مررنا بتجربة، بقينا محتفظين بسببها بموقف جمالي إستطقي¹. وهذا الموقف هو الذي تنبثق منه شعرية القصيدة. وسنين فيما يأتي تجليات نوعي التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة و المدينة إبّان العصر الأموي.

التجربة الجمالية المباشرة في غزل فقهاء مكة والمدينة

أنشأ هؤلاء الشعراء قصائدهم الغزلية بوحى تجارب عاشوها مباشرة. فكان عروة بن أذينة يجسّد حاله وحال محبوبته مستغرقين في العشق لهواً وتمتعاً، لا يباليان بأقوال الناس ونصائحهم. فقد أخذتهما ميعة الشباب إلى أقصى حيويتهما، فعاشا تجربتهما الذاتية معجبين كل الإعجاب. فجعلوها دليلهما ومرشدتهما، مستغنيين عن تجارب غيرهما، (البيسط)2:

إِلْفَانِ يَعْنيهُمَا لِلْبَيْنِ فُرْقَتُهُ وَلَا يَمَلَّانِ طَوْلَ الدَّهْرِ مَا اجْتَمَعَا³
 مُسْتَقْبِلَانِ نَشَاصاً مِنْ شَبَابِهِمَا إِذَا دَعَا دَاعِيَ الْهَوَى سَمِعَا
 لَا يُعْجَبَانِ بِقَوْلِ النَّاسِ عَن عَرَضٍ وَيُعْجَبَانِ بِمَا قَالَا وَمَا سَمِعَا

وعاش عبيد الله بن عبد الله الهذلي تجربة طلاق الزوجة مباشرة، ثم ندم على فعله، فصاغ تحسّره عليها، وتمكّن حبها في قلبه، في أبيات شعرية تضحّ تفجّعاً وأسى ولوماً للذات. افتتحها بذكر ثلاثة رموز تثير التشاؤم في النفس، الغراب، والظبي المنكسر القرن، وطائر الصرد، ثم بيّن الحال المأسوية التي آل إليها بعد طلاق زوجته عثمة (الطويل)4:

غرابٌ وظبيٌّ أعضبُ القرن ناديا بصُرمٍ وصردانُ العشيّ تصيحُ⁵
 لعمري لئن شطت بعثمة دارها لقد كدت من وشك الفراق أليحُ
 أروحُ بهمّ ثم أغدو بمثلته ويحسبُ أني في الثياب صحيحُ

1 - المدخل في علم الجمال، ص 50.
 2 - شعر عروة بن أذينة، تحقيق د. يحيى الجبوري، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1970، ص 239، 240.
 3 - النشاص: السحاب المرتفع.
 4 - كتاب الأمالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي، تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1976، ج2، ص 179.
 5 - أعضب: منكسر. الصردان: جمع صرد، وهو طائر أبيض يتشاءم به. أليح: أخاف وأحذر.

فإن كنتُ أغدو في الثياب تجملاً فقلبي من تحت الثياب جريح

أما عبد الرحمن بن أبي عمّار الجُشَمي الملقب بالقس، فينشئ شعراً في وصف جمال صوت المغنية سلامة التي هام بحبها، وانبثق هذا الوصف من تجربة حياة عاشها الشاعر، إذ كان يسمع غناءها ويستعذبه، فجسد ذلك بقوله (الطويل)¹:

ألم ترها لا يُبعد اللهُ دارها إذا رجعت في صوتها كيف تصنع²
تمدُّ نظامَ القولِ ثم تزدّه إلى صلّصلٍ في صوتها يترجّع

تولدت هذه الأشعار تجسيدا لتجارب جمالية مباشرة عاشها شعراؤها، وخبروها بأحاسيسهم، وتمثلوها بوجودهم، فتدفقت ينباعها من أعماقهم تترقق عذبة، طافحة بمشاعرهم، فتجلت فيها القدرة على التغلغل في وجدان المتلقي وأسر أحاسيسه بصدق تجربتها التي تلامس الروح الإنسانية في صميم تكوينها الوجودي، وإحساسها الجمالي.

يجمع غزل هؤلاء الفقهاء مزايا العذوبة والألق الوجداني ونفاذه إلى الروح، لاتصافه بحرارة صدق نابعة من تجاربهم الجمالية الحية، ومن غير شك هذه المزايا تؤكد أصالة الشعرية في قصائدهم، فأشعارهم ليست نظماً ناتجاً من امتلاك هؤلاء الشعراء خبرات اللغة والنظم، بل هي تعبير أصيل عن أحاسيسهم، ورؤاهم الجمالية المتولدة من تجارب حقيقية.

التجربة الجمالية غير المباشرة في غزل فقهاء مكة والمدينة

ينشد الشاعر بفطرته الإنسانية الجمال أينما يدركه أو يحس به. فيتذوّقه، ويعيد صياغته. فهو مولع ببعث الحياة من

جديد في الأشياء التي فقدها. فيستحضرها بوعي محرض شعري جمالي في تجارب غيره، لكنه عاش تجارب قرينة لها، فيندمج بتفاصيلها، ويعجن حواسه بمائها، ثم يعيد بثّها عامرة بنبض روحه. إذ يعيش الشاعر في التجربة" حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي لا لسبب إلا مواصلة التفاعل معه نتيجة ما نشعر به من متعة

1 - الأغاني، ج 8، ص 349.

2 - رجعت: رددت. الصلصال: ترجيع الصوت.

واكتشاف وارتياح وقلق بتأثير هذا التفاعل¹. وهذا التفاعل ينشأ أساساً من الإحساس الذاتي بالتجربة غير المباشرة، لأنه عاش ما يماثل أشياء كثيرة منها. ومن سمات أية شاعرية أن صاحبها يطوفه هيامٌ بتجارب الآخرين الجمالية، لتُمَيِّز الذات الشاعرة بإحساسها الجمالي الإنساني الذي يفيض من الذات إلى الموضوع.

نجد في هذا السياق أنّ شعراءنا استوحوا تجارب خبروها ثقافياً كتابةً أو مشافهةً، مثلت في ذاكرتهم الثقافية رموزاً وأيقونات جمالية مثالية، تعوزهم في التعبير عن أحوال عاشوها لضخ تأثيرها الرمزي ومثاليتهما، وريادتها في أشعارهم. فكان عروة بن أذينة يستحضر من التراث الأسطوري شخصية صُحر بنت لقمان. وهي أسطورة متداولة في سردية تحكي أنه: "لما قتل لقمان بن عاد ابنته-وهي صحر أخت لقيم-قال حين قتلها أ لست امرأة! وذلك أنّه قد كان تزوج عدّة نساء، كلّهنّ حنّه في أنفسهنّ، فلما قتل أخراهنّ و نزل من الجبل، كان أوّل من تلقّاه صحر ابنته، فوثب عليها فقتلها وقال: أنت أيضا امرأة! وكان قد ابتلي بأنّ أخته كانت محمقة وذلك كان زوجها، فقالت لإحدى نساء لقمان: هذه ليلة طهري و هي ليلتك، فدعيني أنام في مضجعك، فإنّ لقمان رجل منجب، فعسى أن يقع عليّ فأنجب. فوقع على أخته فحملت بلقيم"². واستثار سرد هذه الأسطورة وجدان الشعراء العرب في مختلف العصور، فوظفوها للتعبير عن تجاربهم القرينة في التظلم، إذ باتت صحر تمثل أيقونة ثقافية رمزية للظلم، فاستعارها عروة ليمثّل بها لتجربة تظلمه من هجر محبوبته (الطويل) 3: أجمّع تهيّاماً بليلى إذا نأت وهجرانها ظلماً كم ظلّمت صُحر

شكّلت تجربة الشاعر القديم عبد الله بن العجلان، في ذاكرة الشعراء المتيمين منهلًا للتمثّل بوفاء العاشق، فتداولوا ذكره في أشعارهم، جاعلينه رمزاً للحب العفيف. إذ كان يعدّ من أشهر العشاق المتيمين في الجاهلية. ويحكى أنه تزوج من امرأة أحبها اسمها هند، عاش معها سبعة أعوام في غاية الألفة والمودة، لكنها لم تنجب منه، فاحتال عليه أبوه، فأكرهه على طلاقها، فتزوجت من غيره، فندم، وظلّ يذكرها في شعره، ويتحسر عليها حتى مات غمًا⁴. فضرب المثل بوفائه وتتيّمه. وغدا عند الشعراء أيقونة لمن قتله الحب، فذكره عروة بن حزام وقيس بن الملوح وقيس بن ذريح والفرزدق والبحثري⁵. وكان عبید الله الهذلي ممن استحضروا تجربة النهدي في الهوى وتباريح الحب

1 - التفضيل الجمالي: عبد الحميد شاكر، سلسلة عالم المعرفة، ع 267، الكويت، مارس، 2001، ص 35.

2 - كتاب الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ج 1، ص 21.

3 - شعر عروة بن أذينة، ص 332.

4 - تنظر قصته وترجمته في: الشعر والشعراء، ج 2، 716.

5 - ديوان عبد الله بن العجلان النهدي، تحقيق: إبراهيم صالح، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط1، 2010، ص 10.

والوفاء، فاندمج بتجربة المهدي وتقمصها في تجربته الذاتية، فأبدع مقطوعة شعرية تفيض ببوح الحب الشجي، وآلام الوفاء، وعذابات المحبين، في تغزل عفيف يسمو بالروح، فقال (الطويل)¹:

كتمت الهوى حتى أضربك الكتمُ ولاملك أقوامٌ ولوهمُ ظلمُ
ونمّ عليك الكاشحون وقبلهم عليك الهوى قد نمّ لو نفع النمُّ
وزادك إغراءً بها طولٌ بخلها عليك وأبلى لحمَ أعظمك الهمُّ
فأصبحت كالهدبي إذ مات حسرةً على إثر هندی أو كمنٍ سقي السمُّ
تجنّبت إتيانَ الحبيب تأثماً ألا إن هجرانَ الحبيب هو الإثمُ
فدُق هجرها قد كنت تزعمُ أنه رشادٌ ألا يا زبماً كذب الزعمُ

أما عبد الرحمن بن أبي عمّار الجشعيّ، فلم ينصّ ما وصل إلينا من شعره على تمثّل تجارب ثقافية تنتهي إلى شخوص ارتقت تجاربها إلى المثل العليا في مجالها أو إلى ما يرتبط بأساطير، لكننا نجد في متن شعره أنه كان يلوم تجارب العشاق، ويصف أفعالهم بالسفه إلى أن عاش تجربة تماثل تجاربهم، فلام نفسه، وسفهاها، لأنها لم تتمثل تجارب غيرها، وتتعاطف معها، فأعاد بتجربته تلك التجارب وعدل موقفه تجاهها، فيقول (الكامل)²:

قد كنتُ أعدلُ في السّفاهة أهلاًها فاعجبُ لما تأتي به الأيامُ
فاليومُ أعذرهم وأعلم أنما سبيلُ الضلالة والهدى أقسامُ
ولا يخفى على المطلع أن هذين البيتين هما مدار قول المتنبي (الكامل):

وعذلتُ أهلَ العشقِ حتى ذقتُهُ فعجبتُ كيفَ يموتُ من لا يعشقُ
وعذرتُهُم وعرفتُ ذنبي أنني عيرتُهُم فلقيتُ فيه ما لقوا

وكان المتنبي³ قد حام حول معنى هذين البيتين، وبدل هذا التأثر بقول الجشعي، إن لم نقل سطوه عليه، على أهمية الإلهام الشعري الذي تولّده التجارب الجمالية غير المباشرة في بناء الشعرية. إذ إن من خصائص

1 - كتاب الأمالي، ج 2، ص 23.

2 - الأغاني، ج 8، ص 353.

3 - ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط.)، 1983، ص 28.

التجربة الجمالية أن تنطوي على استلهاهم " ما يوجد بين مكوناتها من علاقات أدق تركيباً وأكثر نظاماً"¹. ويكون الشعراء أكثر إلهاماً في بناء شعريتهم بوحيمها لما يتميزون به من حساسية شعرية، تمنحهم إعادة تشكيلها على وفق تخيل، يهب شعرهم الجدة وإبداع. فالتجربة الجمالية، تمنح الشاعر الإدراك الجمالي الذي يثير فيه مكامن إبداعه، ويميز تجربته. ويشكل الإدراك الجمالي مع ملكة الشاعر الإبداعية " نشاطاً إبداعياً يرتكز إلى الخبرة الجمالية"² التي ولّدتها التجربة، ثم تمنحه التنوع في إعادة خلقها الجمالي. ولذلك كانت تجارب هؤلاء الشعراء متشابهة في أجوائها الإنسانية، وإدراك جمالياتها. وتجلّى فيها تنوع في أشعارهم مرده تنوع ملكاتهم الإبداعية وتجاربهم الجمالية وهوياتهم الفنية الخاصة بكل شاعر، وبذلك تشكل التجربة الجمالية فيض نبع إبداع، وتجديد.

مراحل التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة

لا تولد التجربة الجمالية عشوائياً، ولا تكون كلية من غير تدرج. إذ كان الشاعر يتدرج في انغماسه في أية تجربة جمالية. وينقل هذا التدرج في نصّه إلى المتلقي، فيجعل النصّ الشعري يعمل على بناء تأثيره الجمالي في المتلقي باستدراجه إلى تجربته الجمالية التي تولّد منها. فيحفز تفاعله الانفعالي والوجداني معها. ويعيد تشكيل بنيانها في ذات المتلقي لتوليد اللذة والنشوة في معايشة التجربة الجمالية في النصّ الشعري وتمثلها، متبعاً التدرج من بناء الألفة مع عالم النصّ إلى تكوين تهيئته النفسي للانطلاق في فضاء النصّ، وإدراك جمالياته. ويكون هذا التدرج نظرياً، لأنّ المراحل مشتبكة في بناء النصّ أو تلقيه، ف" إذا ما كنا نتدرج في معايشة الموضوع الجمالي في أثناء التجربة تعرفاً وانفعالاً وتأملاً واستمتاعاً، فإن ذلك لا يعني أننا نتدرج فيما بينها واحدة واحدة، وإنما نتدرج فيها جميعاً في مستويات متروية أو متصاعدة، فللتجربة أطوار تترقى فيها حتى الوصول إلى النشوة الجمالية العليا التي ينتجها الموضوع للذات، أو تتحصل عليها الذات من الموضوع"³. فتتمثل الذات الموضوع بإدراك جمالي، يولّد فيها نشوة ذاتية أثيرة.

يرى منظرو علم الجمال أنه لا بدّ أن " تمرّ التجربة الجمالية في مراحل هامة أولها الألفة الفنيّة، وثانيهما مرحلة التهيؤ النفسي. وبعد ذلك يدخل المتذوق في مرحلة الإدراك وتكوين الموقف أو الحكم الجمالي"⁴. ويؤدي هذا

1 - مبادئ النقد الأدبي: أ. ريتشارد، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ط1، 1961، ص 53.

2 - الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق: رمضان الصباغ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 88.

3 - المدخل إلى التجربة الجمالية: د. سعد الدين كليب، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 49.

4 - المدخل في علم الجمال، ص 52.

الموقف إلى بناء علاقة تفاعلية بين المتلقي والنص، فيصبح النص ملك روح المتلقي وذوقه وانفعاله. وكأنه هو من أعاد إنتاج النص، فيعيش نشوة إبداعه بإدراكه الجمالي الخاص. وسنبين هذه تجليات هذه المراحل في غزل فقهاء مكة والمدينة:

مرحلة الألفة الفنيّة

يتسم الخطاب الشعري في غزل فقهاء مكة والمدينة بقوة تأثيره في المتلقي التي تنشأ من خصوصية شعرية نصّ الغزل عندهم، وفاعلية أدواته الخطابية في استقطاب انفعال المتلقي. وإثارة اهتمامه الجمالي. فتعمل على بناء ألفة جمالية، بين الموضوع الجمالي في النصّ وذات المتلقي، تحقق "التعاطف والتأزر والاستمتاع أو محاولة الاستمتاع بالعمل الفنيّ، ومن أجل حدوث ذلك يجب معرفة الإطار الثقافيّ الفنيّ"¹. وفي هذا السياق نجد أن الشعراء المعنيين بدراستنا ينسجون شعرية نصوصهم الغزلية من مجموعة تخيلات جمالية للعلاقات العاطفية بينهم وبين معشوقاتهم، والانفعالات والأحاسيس التي تنتج من الأحداث والوقائع التي يعيشونها في تجاربهم. يؤديها تصوير فني يعتمد الإدهاش، واختراق الصور الحسية المألوفة في الكون، متجاوزة مدركات المتلقي المألوفة. موظفين ملكات اللغة في اختراق المؤلف التصويري في الشعر. فيستدرجون تأزر المتلقي وتعاطفه مع قوة تمثيل هذه الصور لجماليات تلك العلاقات. فقد رسم عروة في مقطوعة شعرية حكاية علاقته بمحبوبته، وتفاصيل الجوانب الحميمة فيها (الكامل)²:

عِشْنَا بِهِ زَمَانًا كَظَلِّ سَحَابَةٍ مَرَّتْ وَلَمْ يَنْفَعَكَ شَيْمُكَ خَالَهَا³
 وَبِلاَ وَلَا وَلَقَدْ وَحَتَّى مَرَّةً تَقْرِيهَا وَيُعَادُهَا وَمِطَالَهَا
 تَدْنُو فَتُطْمَعُ ثُمَّ تَصْرِفُ قَوْلَهَا يَأْسًا فَيَقْطَعُ صُرْمُهَا إِجْلَالَهَا
 تَلْقَى بِهَا عِنْدَ الدُّنُوِّ زَمَانَةً وَتُريكَ مَا شَحَطَ الْمَزَارُ خَيَالَهَا
 طَيْفٌ إِذَا لَمْ يَدُنْ مِنْكَ رَأَيْتَهُ فِي زَيْهَا مُتَمَثِّلًا تِمثالَهَا

1 - المدخل في علم الجمال، ص 53.

2 - شعر عروة بن أذينة، ص 143-146.

3 - شيمك: تطلعك. خالها: غيمها، وأخالت السحابة إذا كانت ترحي المطر. مطالها: تسويقها. صرمها: هجرها. زمانة: مرض. شحط: بعد. الطيف: الخيال. زيبها: لباسها وهيئتها. سالية: لا تنبالي بما يعاني. كلفاً: مولعاً. استقتالها: استماتها. راجعت: عاودت. تمالها: انصباها.

وَيَزِيدُهَا أَيْضاً عَلَيَّ كَرَامَةً أَنِّي وَرَبِّكَ لَا أَرَى أَمْثَالَهَا
 إِنَّ تُمْسِ سَالِيَةً وَلَيْسَ بِذِكْرِهَا كَلْفًا أَخَافُ يَهْجُرِي إِسْتِقْتَالَهَا
 فَلَقَدْ بَكَتْهَا الْعَيْنُ حِينًا كُلَّمَا ذَكَرْتَ سُعِيدَةَ رَاجَعْتَ تَهْمَالَهَا

تندفق هذه المقطوعة بسرد تفاصيل علاقة الشاعر بمحبوبته في نسق تصويري عذب يكشف حرمانه وعذابات، فهو والمحبوبة يعيشان في ظل سحابة يترجيان إمطارها فلا يصيب قليهما من قطرها إلا التخيل والوهم. فلا يرى نهاية لزمان حرمانهما، وتألّمهما من انتظار تحقق حلمها، ثم يصف مماثلة المحبوبة، وتسويها، كاشفاً طبائع الذات الأنثوية العفيفة. وتحليلها في عقد المواعيد. وإظهارها تدللها وتمنعها وهي راغبة. فتقدم وتحجم. لكنه يعتمد إلى إظهار معاناتها في كبت عواطفها ونوازعها النابع من تعفّفها. فتبدو في اللقاء متمارضة لتحت عاشقها على زيادة الاحتشام، ومراعاة حالها. فتجعله لا يتعرف منها إلا على خيالها. فلا يجد عاشقها المتيم إلا التعلق بطيفها. وكانت تترأى له لشدة تمنعها، ولكثرة وساوسه وشوقه خيالاً يتمثل له في هيئتها.

ويقّر الشاعر أن أفعال المحبوبة التي تغدق عذابات تزيدها تكرّماً في نفسه، فيستحيا على ألمه منها، فلا يرى بين النساء مثيلاً لها. ويظهر الشاعر يقينه بحبها له، فهو لا يهجرها لأفعالها. ولا يستفزه إظهارها تجاهل معاناته، فيخشى أن يقتلها بهجراتها. وكان يرضخ لإرادتها عاذراً مكبراً عفتها، فيلوذ بالذكري التي تستدر دموعه كلما عاودته. يشكل هذا الوصف لتفاصيل علاقته بمحبوبته، ونوازعها الحب دافع المتلقي إلى التأزر والتعاطف مع تجربته الجمالية.

وتتجلى الألفة في تجربة عبيد الله الهذلي، بتصوير هيمنة الحب عليه، وتغلغله في جوارحه وحواسه، يقول)

الوافر)¹:

تغلغل حبُّ عثمةً في فؤادي فباديه مع الخافي يسير²
 تغلغل حيث لم يبلغ شرابٌ ولا حزنٌ ولم يبلغ سرورٌ
 شققت القلب ثم ذررت فيه هواك فليممّ فالتأمّ الفطورُ

1 - الأغاني، ج2، ص176.

2 - الفطور: الشقوق.

أَكَادُ إِذَا ذَكَرْتُ الْعَهْدَ مِنْهَا أَطِيرُ لَوْ أَنَّ إِنْسَانًا يَطِيرُ
غَيِّ النَّفْسِ أَنْ أَزْدَادَ حَبًّا وَلَكِنِّي إِلَى صِلَةِ فَقِيرُ
وَأَنْفَذَ جَارِحَاكَ سَوَادَ قَلْبِي فَأَنْتِ عَلَيَّ مَا عَشْنَا أَمِيرُ

يصور عبید الله تغلغل حب غزا فؤاده، فسلبه إرادة إخفائه، وبلغ فيه ما لم يبلغه وصول أي شراب، أو ألم أو سعادة في جسده وروحه. فاجتاح ذاته، وتمكّن منه. وأظهر ذلك بتصوير محبوبته تشقّ قلبه وتوثق حياها فيه، فأعاد الحب التئام تلك الشقوق. كما صور طغيان لهفته إليها، فإذا ما تذكرها يكاد يطير. وكان الشاعر يغتني بالذكرى لأن الوصال مع المحبوبة معدوم. وذلك لم يجعله يحجم، بل يزيده هياماً بها. فقد نفذ حياها إلى أعماق قلبه، وتوسد عرشه فيه حتى باتت أميرته. من غير شك أن تفصيل سطوة الحب، وتمكنه من العاشق تستقطب تآزر المتلقي وتعاطفه معه، لأنه يلامس طبائع كل إنسان ونوازعه وأحواله النفسية، فيقيم ألفتها في نفس المتلقي. يثير الجشهي ألفة المتلقي في أبيات يصف عجز المحب عن إخضاع حبه للمنطق والعقل، فيقول (الطويل)¹:

أَلَا قُلْ لِهَذَا الْقَلْبِ هَلْ أَنْتِ مَبْصُرٌ وَهَلْ أَنْتِ عَنْ سَلَامَةِ الْيَوْمِ مُقْصِرٌ²
أَلَا لَيْتَ أَتَيْ حِينَ صَارَتْ بِهَا النَّوَى جَلِيسٌ لِسَلْمَى كَلِمَا عَجَّ مِزْهُرُ
وَإِنِّي إِذَا مَا الْمَوْتُ زَالَ بِنَفْسِهَا يُزَالُ بِنَفْسِي قَبْلَهَا حِينَ تُقْبَرُ

يطرح الجشهي أثر الحب في خلق حال من العمى تمنع المحبّ من التبصر أو الاستبصار، أو التعامل بتعقل. فيثير قضية تنازع المحب بين العقل والعاطفة، فيلوم قلبه على تعاميه عن واقع محبوبته وتهيامه الذي لا يقره العقل، لاستغراقه بحزن يضر بكيانه ومقامه، ويعيق حركة حياته. إذ هام بوساوس الحب وتخيلاته، وهو لا يثمر إلا حزناً. فقلبه لا يستجيب لواقعة الفراق، وظل معانداً في تمنياته وأحلامه في الجلوس مع محبوبته في الخيال، فيتمتع وهماً بصوتها الذي يلج جوارحه. ثم يتمنى صراحة أن تزهد نفسه قبل أن يصيب الموت محبوبته. لأنه لا يحبذ العيش بعدها. فالجشهي يكشف أحوال العاشق ومظاهر تهيامه وأوهامه واستغراقه في الأسمى من فراق المحبوبة، بعواطف جياشة، وهي أحوال تمس طبائع البشرية وأحوالها في تجربة الحب، فتوثق صلات ألفته بنفس من يتلقى هذه الأشعار.

1 - الأغاني، ج 8، ص 353، 354.

2 - عج: رفع صوته.

مرحلة التهيؤ النفسي

مهما تكن ذاتية الشاعر طاغية في موضوعه الجمالي، فإنه يدرك بأنه يخاطب في شعره متلقياً يجب أن يشترك معه في تلقي هذا الموضوع، إما بطغيان جمالية خلقه الشعري المثيرة لحواس المتلقي وذهنه، أو بسبب تقاطع اهتمام المتلقي مع قضية تخص نوازعه وانفعالاته وحاجاته النفسية والجمالية، والشاعر بكلتا الحالتين يمتلك خبرة تصويرية لذائقة المتلقي، وحاجاته، لأنهما معاً يحملان طبائع إنسانية تشترك في حاجاته الروحية والمادية. ويعمل الشاعر في بناء نصه على الاستجابة أولاً لحاجته الجمالية التي تنشأ من موقف ذاتي أو موضوعي، ثم يجعل صوغها الفني يلامس حاجات المتلقي، فتستقطبه للاشتراك في الموقف الجمالي. فالشاعر يعمل بكل طاقته على تشكيل تهيؤ نفسي عند المتلقي ليلج إلى عالمه الشعري.

أشارت النظرية الجمالية إلى أن "مرحلة التهيؤ النفسي تتضح من خلال الإطالة في تأمل العمل الفني، ثم العودة إليه مراراً وتفحصه، ويبدأ بعد ذلك بإدراك العمل الفني الذي يتأمله"¹. إذ لا يكتفي الشاعر بأن يكتب شعره بدافع الاستجابة لحاجته في موقف ذاتي ذي موضوع جمالي سلبياً كان مثل المأسوي أو إيجابياً مثل الجمالي، فالشاعر في جوهر عملية الصياغة الفنية يتخيل أثر إنتاج موقفه الجمالي شعرياً في المتلقي. ويعمل على اختيار الأساليب التي تمتن هذا التأثير. فيسعى، في تكوين خطابه الشعري، إلى بناء الاستعداد الجمالي لتلقي خطابه، مقتدياً بتنبؤه النفسي بحاجات المتلقي الجمالية، وخبرته بالمجتمع الذي ينتهي إليه وجدانياً إذ "تنمو فيه الشخصية وتتكامل روحياً ثم تمارس فيه تأثيرها يؤلف حقلاً مغناطيسياً، لا تستطيع الشخصية الانفكاك من تأثيره أو التحرر من جذبه وهو لا يؤثر في النفس الواعية فحسب، بل في اللاوعي أيضاً"²، ويؤثر الشاعر لتحقيق ذلك بناء شعري تركز إلى قوى تأثيراتها النفسية والجمالية، لتخاطب وعي المتلقي الجمالي، فتستدرجه إلى الاستغراق فيها حتى تهيمين على نفسه فتأسره، وتعيد بتأثيرها تشكيل وعيه بالنص الشعري، وتجربته الجمالية.

لقد عاش عروة بن أذينة تجربته العاطفية مع محبوبته بعمق، واتساع سولت له أن يكشف الأحوال النفسية التي تعترى المحبين، وتلك الأحوال مثير جمالي ونفسي لتهيئة المتلقي لتأمل النص الشعري، يقول الشاعر (الكامل)³:

1 - المدخل في علم الجمال، ص 53.

2 - علم الجمال: د. نايف بلوز، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ط1، 2001، ص 87.

3 - شعر عروة بن أذينة، ص 360-364.

إِنَّ الَّتِي زَعَمْتَ فُوَادَكَ مَلَّهَا خُلِقْتَ هَوَاكَ كَمَا خُلِقْتَ هَوَى لَهَا¹
 فِيكَ الَّذِي زَعَمْتُ بِهَا وَكَلَاكُمَا يُبْدِي لِصَاحِبِهِ الصَّبَابَةَ كُلَّهَا
 وَيَبِيْتُ تَحْتَ جَوَانِحِي حُبُّ لَهَا لَوْ كَانَ تَحْتَ فِرَاشِهَا لِأَقْلَمِهَا
 وَلَعَمْرُهَا لَوْ كَانَ حُبُّكَ فَوْقَهَا يَوْمًا وَقَدْ ضَحَيْتُ إِذَا لِأُظْلَمِهَا
 وَإِذَا وَجَدْتُ لَهَا وَسَاوِسَ سَلْوَةٍ شَقَعَ الْفُوَادُ إِلَى الضَّمِيرِ فَسَلَّمِهَا
 بِيضَاءُ بَاكَرِهَا النَّعِيمِ فَصَاغَهَا بِلِبَاقَةٍ فَأَدَقَّهَا وَأَجَلَّمَهَا
 لَمَّا عَرَضْتُ مُسَلِّمًا لِي حَاجَةً أَرْجُو مَعُونَتَهَا وَأَخْشَى ذَلَمَهَا
 مَنَعْتُ تَحِيَّتَهَا فَقَلْتُ لِصَاحِبِي مَا كَانَ أَكْثَرَهَا لَنَا وَأَقْلَمَهَا
 فَدَنَا فَقَالَ: لَعَلَّهَا مَعْدُورَةٌ مِنْ أَجْلِ رَقَبَتِهَا فَقُلْتُ لَعَلَّهَا

يناجي عروة نفسه ليعمق صورة حاله في العشق في نفس المتلقي، فيحفزه هذا الصدق إلى التهيؤ النفسي للاستغراق في النص الشعري، ولا سيما أن الشاعر يطرح اضطراب أحوال العشاق، وترددهم وتناقضهم في استمرار العلاقات العاطفية التي تتطلب مزيداً من الشقاء والعذاب. فيلوم نفسه على ادعائه الضجر من محبوبته. فهما خلقا لبعضهما، قدراً لا خياراً، ثم يصور بعد ادعاء ملله، ما يضمير في قلبه من حب لها، فلو كان قلبه تحت فراشها لهزه، ويريد الشاعر بيان قوة حبه الذي يكون في نبض القلب على ضعف قوة النبض يهز محبوبته مع فراشها، ثم يقسم بأنه سيظلل المحبوبة من حرّ ضحي الشمس. ثم يبوح بما ينتابه من وساوس. فيبين أنه إذا أحس بنفسه توسوس له بنسيانها، سينتزع قلبه. فهو لا يقوى على التفكير بسلوها. وبعد أن يرى الشاعر المتلقي للولوج إلى تكوين العاشق النفسي. يستطرد بكشف جمال المحبوبة، وتمنعها من تحيته، فينتحل لها العذر بأنها تخشى المراقبة. لقد نضح سرد الشاعر، لأحواله مع محبوبته والانفعالات المتناقضة التي تجتاح كيانه، خصائص البنية النفسية للعشاق وهواجسهم، ورغباتهم في افتعال التسويغات لأفعال المحبوبة للإبقاء على وهم

1 - الصبابة: حرارة الشوق ورقته. الجوانح: الأضلاع. أقلها: هزها. ضحيت: طلعت عليها شمس الضحى. سلها: انتزعها. الذل: أراد السهولة. رقبها: حذرها. وخوفها.

حبها، وإن لم يكن. وتلك أحوال تشد المتلقي وتحفره للاستغراق في تجربة الشاعر وتأمل جماليات نصه بحماسة كبيرة.

أما عبيد الله الهذلي، فيصوغ مقطوعة شعرية تجسد تفرّد حبه، وشدة تتيّمه. فيعمل فيها على بناء تهيؤ المتلقي النفسي لتأمل أبياته بما ضمنها من استثارة تكشف ماهية هذا التفرّد وأسبابه، فيقول (الطويل)¹

أحبك حباً لا يحبك مثله قريب ولا في العالمين بعيد²
أحبك حباً لو علمت ببعضه لجدت ولم يصعب عليك شديد
وحبك يا أم العلاء متيّمي شهيدي أبو بكر فذاك شهيد
ويعلم وجدي القاسم بن محمد وعروة ما ألقى بكم وسعيد
ويعلم ما أخفي سليمان علمه وخارجة يبدي لنا ويعيد
متى تسألني عما أقول فتخبري فللحبّ عندي طارف وتليد

لا يطلق الهذلي صفة تفرّد حبه من غير دليل. فهو يحفز المتلقي لمعرفته، والافتناع به لقوة تأثير براهينه الموضوعية. فيشهد الشاعر الفقيه أبا بكر بن المغيرة المشهود له بتقاه على تتيّمه. ثم يبيّن ضيقه بوجوده، وتباريح الهوى حتى علمه الفقهاء الثقات القاسم بن محمد، وعروة بن الزبير وسعيد بن المسيب. فقد باتت أسرار حبه، وتوجعه من هيامه بالمحبة معروفة مفشية لسليمان بن يسار وخارجة. ويحكى أن ابن المسيب لما سمع الأبيات قال: "قد أمن أن تسألنا، ولو سألتنا ما شهدنا لك بزور"³. ويعني ذلك أن الشاعر استشهد على صدق تفرّد حبه وعذاباته بأفاضل الفقهاء الثقات. فتكون شهادتهم برهاناً يقيناً لا يدحض عند المتلقين لصدوره عن تلك الفئة، وبهذا البرهان يشكل الشاعر أقصى حماسة للمتلقي لأن يتهيأ نفسياً لتأمل نصه الشعري، ويشاركه في تجربته الجمالية.

1 - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: عبد العي بن العماد الحنبلي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979، ج 1، ص114.

2 - أراد شهادة فقهاء المدينة وهم: أبو بكر بن الحارث بن المغيرة، و القاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق. وعروة بن الزبير، وسعيد بن المسيب، وسليمان بن يسار، وخارجة بن زيد بن ثابت الأنصاري.

3 - زهر الآداب وثمر الألباب: إبراهيم بن علي الحصري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط4، 1998، ج 2، ص 212.

أما الجشعي فيقيم حججاً منطقية تقوم على بداهة كونية تبين خطر الاستغراق بأوهام الحب وسلبه إرادته (الكامل)¹:

سَلَامٌ وَيَحْكُ هَلْ تُحْيِين مَن مَاتَا أَوْ تَرْجِعِين عَلَى الْمَحْزُونِ مَا فَاتَا

يؤكد الشاعر لنفسه أولاً، ولكل عاشق أنه مستلب حتى المرض لحبه، و ثانياً أن الوله الشديد بالمحبة، والاستسلام إلى الحزن على فراقها يخالف منطق الوجود، فهي لا تحيي من مات ولا ترد على المحزون ما فاته، والشاعر بهذا التمثيل، يدفع المتلقي إلى تأمل تلك البديهيات من جديد، والعمل بوجي حقائقها، لتجاوز أحزانه، وفك أسر نفسه من أوهام تسلبه إرادة الحياة (الوافر)²

أَهَابُكَ أَنْ أَقُولُ بِذَلَّتْ نَفْسِي وَلَوْ أَنِّي أَطِيعُ الْقَلْبَ قَالَا

حِيَاءٌ مِنْكَ حَتَّى سُلَّ جَسْمِي وَشَقَّ عَلَيَّ كَتْمَانِي وَطَالَا

عمل الشعراء الفقهاء في إبداع غزلهم على استلهم خبراتهم الجمالية والنفسية في تفعيل إحساس المتلقي الجمالي وتميئته نفسياً للولوج إلى عالمهم الشعري لتكوين إدراكه الجمالي ومشاركتهم في تمثل هذا الإدراك.

مرحلة الإدراك الجمالي

يتشكل الإدراك الجمالي لدى متلقي النص الشعري بعد أن يمر بمرحلتى الألفة والتهيؤ النفسي. فتتكون لديه ملكة إدراك جماليات الموضوع المنبثق من تجربة الشاعر. فيسعى إلى تمثيلها بإطلاق خياله في الآفاق التي فجرتها أساليب الشاعر و طرق تصويره. ويمكن وصف ذلك بالأداء الشعري الذي يلي حاجة المتلقي الجمالية، ويدفعه إلى تمثل خصائص تكوينه الإنساني، إذ "الحاجة الجمالية هي بكل تأكيد حاجة عامة شاملة عميقة وهي في بعض المجتمعات البشرية تأتي مباشرة بعد الحاجات الانتفاعية كالمأكل والمسكن"³. والمتلقي في تفاعله مع النص يحقق تجربة "تنعقد فيها العلاقات الجمالية، هي الضرب الأشد خصوصية وحميمية، والأشد أصالة بالنسبة إلى الذات"⁴. ونحن في هذا السياق نرى أن المثالية الجمالية أبرز بنى الأداء الشعري الذي قام عليها غزل الفقهاء، وفيها يتجلى إدراك المتلقي الجمالي لغزلهم.

1 - الأغاني، ج 8، ص 350.

2 - الأغاني، ج 8، ص 363، 364.

3 - الجمالية عبر العصور: إيتان سوريو، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 11-17.

4 - علم الجمال: بلوز، ص 74.

المثالية الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة

يعتري مفهوم المثالية في سياق دراسة التجربة الجمالية التباساً غير هين، إذ غلب في استخدامه المدلول الفلسفي، على أن مفهومها التداولي واللغوي في الخطاب الأدبي يأبى تقييدها بالمعنى الفلسفي. فقد اتصف مصطلح المثالية في نشأته وتطوره بالجدل والارتجاج الفلسفي في بناء دلالاته. وكثرة الرجوع، في تأصيل جذور المثالية بوصفها منهجاً في الفكر والسلوك، إلى أطوار نشأته عند الأمم المختلفة الأعراق، فردوا أصول إرهاباته الاصطلاحية إلى الديانات الفرعونية القديمة. إذ تأسست فيها فكرة الكلية العقلية، وأن العقل الكلي هو منشأ الوجود والمعرفة¹. وارتبطت المثالية في فكر الشرق القديم عند كونفوشيوس بالفضائل الخلقية التي تحقق الصلاح².

أما في الفكر اليوناني القديم فظهرت المثالية بأبعادها الفلسفية عند سقراط، فأراد بها مثالية أخلاقية تطبيقية، وكانت عند أفلاطون تعني أن العالم في حقيقته مجموعة من الأفكار والصور العقلية³. وقامت عند كانط على الربط بين المقولات العقلية والمعرفة. أما هيغل فقرر أن الروح المطلق هو حقيقة الكون⁴، وليس المجال بمتسع لنا لعرض مفاهيم المثالية عند فلاسفة الغرب. و يمكن الإشارة إليها أنها كانت تدور حول ما سبق من المفهومات بتفصيلات فلسفية كثيرة.

أما في الفكر العربي فقد جاءت في المعجمات القديمة بمعنى الشبه. وحملت دلالات الأخيار، فقالت: الطريقة المثلى أشبه بالحق⁵. أما في المعجمات الحديثة فحملت المثالية في معناها اللغوي دلالات على ما هو كامل في مجاله، ويقتدى به. وجعلتها في الأدب تمثل نماذج ترمز إلى قوة جوهرها في الأخلاق. والدعوة إلى الكمال الإنساني. ونهجاً يتخذ الحقائق السامية مثلاً يستهدى بها، وتبتعد بالإنسان عن الأرضيات⁶. وكانت في الفكر الإسلامي أكثر التصاقاً

1 - الفلسفة المثالية قراءة جديدة: د. يوسف حامد الشين، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط1، 1998، ص 14.

2 - الفلسفة المثالية قراءة جديدة، ص 28.

3 - رواد المثالية في الفلسفة الغربية: عثمان أمين، دار المعارف، القاهرة ط1، 1997، ص 7-8.

4 - ينظر: المثالية، مفهومها، أنواعها، فلاسفتها: محمود كيشانة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، ط1، 2018، ص 21 - 24.

5 - لسان العرب، والقاموس المحيط، مادة (مثل).

6 - ينظر: مادة (مثل) في: معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008. و: المعجم الوسيط، مطابع الأوفست، القاهرة، ط3، 1985.

و: المعجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992.

بالتفكير العقدي، فُقصد بها منطلقاً دينياً يدل على إبلاغ الإنسان الكمال المقدر له، وهذا يكون بجعل تصرفاته وأقواله وأفعاله، وتروكه، وقصوده وأفكاره وميوله، وفق الكيفيات والضوابط التي جاء بها الإسلام¹.

فالمثالية في هذا السياق ليست تجسيدا لمقولات النظريات الفلسفية، بقدر ما يراد به المثلى الفضلى التي تلتقي مع مفهوم الكمال في علم الجمال الذي حدد شروط صفات الجميل في الأدب بالكمال، والتناسب، والوضوح². ويلاتي هذا المفهوم في الشعر تجلي مظاهر المبالغة بقصد بناء النموذج الجمالي الأعلى. إذ المبالغة ركن في أساس الشعرية العربية منذ بزوغ مقولة "خير الشعر أكذبه"³ في نقد الشعر. وهي مقولة أثارت جدل النقاد القدامى والمحدثين، لكن الجدل انصب حول فكرة الصدق والكذب، وقام الخلاف على أحقية الصدق والكذب في الشعر.

فقد رأى د. إحسان عباس أن الأمدي "قال معلقاً على أبيات للبحتري: وقد كان قوم من الرواة يقولون أجود الشعر أكذبه، ولا والله ما أجوده إلا أصدقه. إذا كان له من يخلصه هذا التخليص ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب"⁴. أما في سياق التخيل، فحمل الكذب دلالة على معيار الجودة والإبداع. وذلك لم يُختلف فيه، ولا سيما أن المبالغة جودة فيما ذهب البلاغيون بحسب تعريف المبالغة عند الخطيب القزويني "المبالغة أن يدعى لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حداً مستحيلاً أو مستبعداً لئلا يظن أنه غير متناه فيه"⁵. ويتعذر إخضاع المبالغة لمعايير حقيقية راسخة. وقد حُصرت المبالغة في ثلاثة مستويات جمالية هي: التبليغ والإغراق والغلو⁶، وسنبين تجلي هذه المستويات في غزل فقهاء مكة والمدينة، وأثرها في تشكيل المثالية في تجاربهم الجمالية.

1 - أصول الدعوة: عبد الكريم زيدان، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط9، بيروت، 2002، ص 71-75.

2 - ينظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية: أوفسيانيكو، وسمير نوقا، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979، ص162. و: مفهوم الجمال في الفن والأدب: د. عدنان الرشيد، كتاب الرياض، ع101، الرياض، إبريل، 2002، ص 16.

3 - أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1998، ص 240.

4 - ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1983، ج1، ص: 171. وينظر: الموازنة بين الطائيين البحتري وأبي تمام: الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، ط4، 1965، ج 2، ص 58.

5 - التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1940، ص 370.

6 - التلخيص في علوم البلاغة، ص 371.

مبالغة التبليغ: يكون في هذه المبالغة المدعى ممكناً عقلاً وعادة¹، فتوشى الخطاب الشعري بسحر تصويري

محبب يحدث متعة لدى المتلقي، يقول عروة بن أذينة متغزلاً بمحبوبته (المنسرح)²

يَوْمَ تَرَأَتْ كَأَنَّهَا أَصْلًا مُزْنَةٌ بَحْرٍ يَخْفَى تَبَسُّمُهَا³
 حِينَ تَوَسَّمْتُهَا فَأَرْمَضَنِي بَعْدَ انْدِمَالِ مَيِّ تَوَسُّمِهَا
 تَجَلُّو شَتِيَّتًا أَغْرَرِيَقْتُهُ مَعْسُولَةٌ طَيِّبٌ تَنْسُمُهَا
 كَأَنَّ مُسْتَهَّهَا تَلُمُّ بِهِ لَطَائِمُ الْمِسْكِ حِينَ يَلْتِمُهَا
 دَوَابُّهُ الْمُقْلَتِينَ مَشْرَقَةٌ بِالْحُسْنِ يَجْرِي فِي مَائِهَا دَمُّهَا
 كَفِضَّةِ الْكَئْرِ أُشْرِبَتْ ذَهَبًا يَكَادُ طَرْفُ الْجَلِيسِ يَكْلَمُهَا

يصف عروة محبوبته في سلسلة تشابيه تمتاز برقة جمالها. وتأخذ المبالغة فيها مستوى التبليغ. ففيها التشبيه ممكناً عقلاً وعادة، لكن على شيء من خيال مبدع. فقد شبه طلة محبوبته بسحابة بيضاء وقت الأصيل، وصور ابتسامتها برقاً يحرق بجمال ومضه. وشبه رائحة فمها تنتشر مثل لطايم العبير. وبدت عيناها فاترتين لشدة حسنها. ووجها يضح بحمرة ممزوجة ببياضه، فتبدو كفضة خالطت ذهباً، ولشدة رقتها يكاد النظر إليها يجرحها.

أما عبيد الله الهذلي، فقد استخدم مبالغة التبليغ في وصف تسلط العشق عليه، فقال (الوافر)⁴:

تَغْلَغَلَ حُبُّ عَثْمَةَ فِي فَوَادِي فَبَادِيهِ مَعَ الْخَافِي يَسِيرُ
 تَغْلَغَلَ حَيْثُ لَمْ يَبْلُغْ شَرَابٌ وَلَا حَزَنٌ وَلَمْ يَبْلُغْ سُرُورُ

جعل الهذلي حب عثمة يبلغ منه مبلغاً طاعياً لا يبلغه شراب أو شعور. فصارت أثاره المضمرة تساوي الظاهرة،

فأظهرهما يترافقان ويسيران معاً، فكانت مبالغة ممكنة عادة وعقلاً.

1 - التلخيص في علوم البلاغة، ص 371.

2 شعر عروة بن أذينة، ص 77-79.

3 - الأصل: جمع أصيل. التبسم: البرق. توسمت: تفرست. أرمضتني: أحرقنتي. الاندمال: الالتئام. الشيت المتفرق. مستها: سواكها. لطايم المسك: العير التي تحمل الطيب. دوابة: فاترة. أشربت خلطت. يكلمها: يجرحها.

4 - الأغاني، ج 2، ص 176.

أما الجشحي فجسد مبالغة التبليغ بتصوير أثر عذوبة صوت سلامة: (الطويل)¹:

إذا أخذت في الصّوت كاد جليسُها يطيرُ إليها قلبُه حين ينظرُ²
 كأنَ حماماً راعبياً مُؤدّياً إذا نطقتُ من صدرها يتغشّمُرُ

وصف الجشحي سطوة صوت سلامة على أحاسيسه حين تغني. فتدفع قلبه إلى أن يطير لهفة إليها، ثم شبه صوتها بهديل حمام يهز الكيان ويجعله يضطرب لشدة شجوه.

مبالغة الإغراق: يكون في هذه المبالغة المدعى ممكناً عقلاً لا عادة³، وهي مبالغة أشد من سابقها، فيتقبلها العقل، لكنها خارقة للمألوف والعادة، ويتجسد هذا المستوى من المبالغة في قول عروة يشكو نفور محبوبته (الكامل)⁴

بَخَلتْ رِقاشِ بُودِّها ونَوالِها سَقياً وإنِ بَخَلتْ لبُخْلِ رِقاشا⁵
 ظفرت بودّك إذ سبتك كأنها وحشيّة لا تستطيع حواشا
 والودُّ يمنح غير من يجزى به كالماءِ ضُمنَ ناشحاً حشّاشا

بدأ عروة أبياته بقلب المثل السائد عند العرب "اسق رقاش" الذي يضرب للمحسن، بمعنى: أحسنوا إليه لكونه محسناً⁶، فجعل المحبوبة تبخل في السقيا في مبالغة بوصف نكران المحبوبة لحبه بعدما ما ظفرت به. فصارت مثل غزالة نافرة لا تحاش ولا تصاد، ثم شبه الود الذي يمنح لغير من يُجزي به بالماء القليل الذي يسقي به الثعبان. فانصبت المبالغة في هذه الصورة في مجرى الإغراق لأن النكران، والنفور، وسوء الجزاء، كان المدعى فيهم ممكناً عقلاً لا عادة. ووظف عبید الله الهذلي مبالغة الإغراق في تصوير فعل الحب في نفسه، وأثر ذكرى المحبوبة عليه (الوافر)⁷

1 - الأغاني، ج 8، ص 353، 354.

2 - عج: رفع صوته. الحمام الراعي: حمام يربع في صوته لشدته. يتغشمر: يصوت.

3 - التلخيص في علوم البلاغة، ص 371.

4 - شعر عروة بن أذينة، ص 174.

5 - رقاش: اسم امرأة. حواشا: نافرة لا تصاد. ناشحاً: قليلاً. الحشاش: الثعبان.

6 - زهر الأكم في الأمثال والحكم: الحسن البيوسي، تحقيق محمد الحجي، محمد الأخضر، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1981، ج 3، ص 171.

7 - الأغاني، ج2، ص 176.

شقت القلب ثم ذررت فيه هواك فليم فالتأم الفطور

أكاد إذا ذكرت العهد منها أطيرو لو أن إنساناً يطير

صور الشاعر تمكن الحب من قلبه، ورسوخه. فأخذ " يرسم في أبياته صورة لقلبه الذي انزع فيه حب عثمة، فراح ينبت حياة غير حياته، فهو كالأرض الموات التي غادرها القطر عمراً وظلت تنتظر حتى أغدقت عليها السماء".¹ جعل الشاعر عثمة تشق قلبه، لتحكم فيه هواها، ثم أبرأ هذا الهوى الشقوق وأعاد التئامها. فالمبالغة في تصوير تحكم الحب بالقلب مهما بلغت مبالغته ممكنة عقلياً. ولا سيما في الخطاب الشعري، أما آليات الشق والتضميد فهي غير ممكنة عادة وعرفاً، وكذلك الأمر، أن يضطرب الإنسان. ويهتز للذكرى فذلك مقبول عقلياً أما أن يطير فهو خرق للعادة.

مبالغة الغلو: يكون في هذا المستوى من المبالغة المدعى غير ممكن لا عقلاً، ولا عادة²، وهو ضرب من شطط الخيال الذي يخرق العقل والمألوف. وكان هذا المستوى في غزل فقهاء مكة والمدينة، ظاهراً، لكنه اتصف بالإبداع الجمالي الذي تستأثره النفس، لأنه جاء في سياق آثار الحب الذي لا يستغرب فيه الغلو، بل يكون محبباً، فنجد مثال هذا المستوى عند عروبة بن أذينة في بكائه على أيام الصبا، وما فات من الشباب ومتعته في الحب، (البسيط)³

ولو بكيت الصبا يوماً وميعته

من شرّة من شبابٍ لست راجعه

يتحسر الشاعر على ما مضى من أيام صباه في الحب، راغباً في استعادته، على الرغم من إدراكه استحالة ذلك، فيشبهه تحقق عودته بزيارة صخر جبل لبنان جبل ثبير، وذلك غير ممكن عقلاً ولا عادة.

وينهج الجشحي نهج شعراء الغزل العفيف في الغلو في التعبير عن سطوة الحب فيوظفه في قوله (الوافر)⁴:

فإني مستقيلك أثل لبي ولب المرء أفضل ما استقالا

1 - الغزل في شعر عبيد الله بن عبد الله بن عتبة، ص 50-51.

2 - التلخيص في علوم البلاغة، ص 372.

3 - شعر عروبة بن أذينة، ص 126 - 130.

4 - الأغاني، ج 8، ص 364، 363.

صور الجشعي أن لقلبه شجرَ أثلٍ فجعله يستقيل في ظل المحبوبة. من غير ريب أن حالي إنبات الأثل للقلب، وخروج القلب من جسم صاحبه ليقيل في ظل المحبوبة، هو ضرب من الغلو غير ممكن عقلاً وعادة. أما الهذلي فيبدع صورة شعرية قائمة على مبالغة الغلو، تخترق كل ضفاف المبالغة في استعطاف رحمة المحبوبة(الطويل)¹:

فلو أكلتُ من نبت دمعي بهيمة لهيَّجَ منها رحمةً حين تأكلهُ

تتجلى مبالغة الغلو في هذا القول بتصوير الدمع نبتة تأكلها دابة، فتثير فيها الرحمة لحاله، وتلك مبالغة على ما فيها من تخيل مترع بالجمال، لكنها لا تقيم صلوات مع العقل أو العادة، بل تسرف في اختراقهما، وهو اختراق إبداعي.

نستدل من استقراء مستويات المبالغة في غزل فقهاء مكة والمدينة على تجسيدها المثالية الجمالية في تجارهم الغزلية، وأثرها في تشكيل جماليات أدائهم الشعري التي تنبثق من مستويات المبالغة المختلفة. فيتأتى لها ملكة تجسيد نماذج جمالية مثالية تهفو إلى معانقة أطياف الكمال الجمالي. لقد جاء غزل هؤلاء الشعراء نسيجاً فريداً من رقة حب انتشرت طبائعه وخصائصه في زمانهم، فسبي بالعذري أو العفيف. تجلت فيه أطياف نبل وجداني وألق روحي ممزوجاً بلوعة صادقة، تخرج فيه النفس من عباءة الحسية إلى فضاء الروح. وكانت خصائص هذا الحب دافعاً نفسياً إبداعياً لتجسيد مثالية جمالية تقوم على اختراق المألوف والإغراق والغلو في التخيل التصويري. إذ كان هؤلاء الشعراء يتعوّضون عن حرمانهم الحسي بفيض الخيال، ليعوضوا ما ينقصهم من دوافع ونوازع تنتهي للطبائع البشرية تحققها المادية، بإبداع الذهني والمعنوي في مثل جمالية تحل محل الحسية الغائبة.

الخاتمة ونتائج البحث :

توصل هذا البحث إلى أن التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة، قد اتصفت بأنها خبرة إنسانية أصيلة في طبائع البشر ألهمتهم بناء شعرية تخاطب تفكير الإنسان وأحاسيسه. وأسهمت في بناء شعرية فريدة بسموها الروحي ونبلها الوجداني، وبعدها عن الحسية، وكشفت أن الغزل لم يناكف عقيدتهم. فعقدت نسيجاً متيناً للعلاقات العميقة بين الشاعر، ومجتمعه، وبين الخيال والواقع في شعره، وبين طبائع الإنسان وعقائده. وقد تجلت فيها المراحل الثلاث: الألفة الفنية، والتهيؤ النفسي والإدراك الجمالي. فكشفت صدور غزلهم عن مثالية

1 - الأمالي: أبو علي القالي، ج2، ص 24.

جمالية تنشُد الكمال في تجلياتها. وقد تحققت المثالية الجمالية في خطابهم الشعري بتوظيف مستويات المبالغة المتمثلة بالتبليغ والإغراق والغلو. وبيّنت أن هذا الغزل حقق جمالاً روحياً لم يحققه الجمال الحسي في التواصل مع مشاعر المتلقي.

تلمنا أسيقة دراسة تجليات نظرية التجربة الجمالية في غزل فقهاء مكة والمدينة في العصر الأموي، استبصار ألق السمو الروحي في تجارب غزل الفقهاء، والانفعالات الروحية الصافية بجمال المرأة ومشاعرها. وأثر علاقات الحب السامية في تشكيل إبداع شعري إنساني يخاطب التفكير الإنساني وأحاسيسه الجمالية. لأنه يصدر عن طبائع إنسانية صادقة.

وكان للتجربة الجمالية التي انبثق منها غزل هؤلاء الفقهاء أثرها في إبداع أساليب خطابية تثير وجدان المتلقي أحاسيسه الجمالية. إذ كان هذا الغزل ملهماً في تصوير عواطف الإنسان وهواجسه وبناءه النفسية، لقد تأتت هذه المزايا لغزل فقهاء مكة والمدينة لتولده من تجربة جمالية صافية لا يتحجر فيها الإبداع بقيود وهمية تعزى بطلان إلى العقيدة، فالعقيدة لا تخلص الإنسان من أحاسيسه ومشاعره، لكن لا تسيره في هتك الأخلاق الإنسانية الأصيلة.

المصادر والمراجع:

- الدواوين :

- 1- ابن أذينة، عروة: شعر عروة بن أذينة، تحقيق د. يحيى الجبوري، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1970.
- 2- ابن العجلان النهدي، عبد الله: ديوان عبد الله بن العجلان النهدي، تحقيق إبراهيم صالح، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط1، 2010.
- 3- المتنبّي، أحمد بن الحسين: ديوان المتنبّي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1983.

- المعجمات :

- 4- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن إبراهيم: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ط)، 1978.
- 5- ابن دريد، محمد بن الحسن: الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط1، 1958.
- 6- الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.

- 7- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك: الوافي بالوفيات، اعتناء أحمد فؤاد سيد، دار فرانز شتاينر، شتوغارت، ألمانيا، ط2، 1991.
- 8- ابن العماد الحنبلي، عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979.
- 9- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.
- 10- ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، القاهرة، ط1، 1966.
- 11- مجموعة من المختصين: المعجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992.
- 12- مجموعة من المختصين: معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008.
- 13- مجموعة من المختصين: المعجم الوسيط، مطابع الأوفست، القاهرة، ط3، 1985.
- 14- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- الكتب العربية:**
- 15- الأمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين البحري وأبي تمام، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، ط4، 1965.
- 16- ابن الأثير، علي بن محمد بن عبد الكريم عزالدين: الكامل في التاريخ، تحقيق عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، 2012.
- 17- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، شرح وضبط عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992.
- 18- أمين، عثمان: رواد المثالية في الفلسفة الغربية، دار المعارف، القاهرة ط1، 1998.
- 19- البخاري، محمد بن إسماعيل: التاريخ الكبير، دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، 1358.
- 20- بلوحي، محمد: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2000، 1.
- 21- بلوز، نايف: علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ط1، 2001.

- 22- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965.
- 23- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1998.
- 24- الحصري، إبراهيم بن علي: جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط2، 1953.
- 25- الحصري، إبراهيم بن علي: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط4، 1998.
- 26- زكارنة، هديل بسام: المدخل في علم الجمال، المعهد الدبلوماسي الأردني، عمان، (د.ط)، 1980.
- 27- الزهري، محمد بن سعد بن منيع: الطبقات الكبير، تحقيق د.علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2001.
- 28- زيدان، عبد الكريم: أصول الدعوة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط9، 2002.
- 29- الشين، يوسف حامد: الفلسفة المثالية قراءة جديدة، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط1، 1998.
- 30- الصباغ، رمضان: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998.
- 31- ضيف، شوقي: تاريخ الأدب في العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1960.
- 32- الطنطاوي، علي: من غزل الفقهاء، دار المنارة، جدة، ط1، 1988.
- 33- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1983.
- 34- عزي، عبد الرحمن: حفريات في الفكر الإعلامي القيمي، منشورات الدار المتوسطة للنشر، تونس، ط1، 2011.
- 35- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

- 36- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم: كتاب الأمالي، تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1976 .
- 37- القزويني الخطيب، جلال الدين بن محمد بن عبد الرحمن: التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1904 .
- 38- كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011 .
- 39- كيشانة، محمود: المثالية، مفهوما، أنواعها، فلاسفتها، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، ط1، 2018 .
- 40- ناعسة، حسني: شعر الفقهاء نشأته وتطوره حتى نهاية العصر العباسي الأول، المكتبة العربية بحلب، سورية، ط1، 1979 .
- 41- اليوسي، الحسن: زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق محمد الحجي، و محمد الأخضر، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1981 .
- الكتب المترجمة :**
- 42- أوفسيانيكو، أ، ونوفا سميرا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط1979، 2 .
- 43- جيمس، وليم: البرغماتية، ترجمة وليد شحادة، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2014 .
- 44- جيمس، ويليام: إرادة الاعتقاد، ترجمة محمود حب الله، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ط1، 1964 .
- 45- ريتشارد. أ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ط1، 1961 .
- 46- سوريو، إيتان: الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982 .
- المجلات والدوريات:**
- 47- الرشيد، عدنان: مفهوم الجمال في الفن والأدب، كتاب الرياض، ع101، الرياض، إبريل، 2002 .

48- شاكر، عبد الحميد: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، ع 267، الكويت، مارس، 200.

49- منديل، يونس هلال، والظاهر، عبد الله فتحي: الغزل في شعر عبيد الله بن عبد الله بن عتبة، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع 57، الموصل، 2010.

50- المولى، عبدالله محمود طه: عبيد الله بن عبدالله الهذلي حياته وشعره مجموعاً، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع 42، الموصل، 2005.

الرسائل الجامعية:

51- الموسوي، زينب: الأنساق الثقافية في شعر الفقهاء، رسالة دكتوراه، إشراف د ياسر عبد الخالدي، كلية الآداب، جامعة القادسية، 2017.

في التوليد المعجمي ترسييس الكلمة في اللغة العربية

In Lexical Genealogy Arabic Word Reconstruction

د. التهامي الحايبي .المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين ،الرباط، المغرب

THAMI LHAINI CRMEF RABAT – MOROCCO-

Abstract:

Spoken by the Semitic peoples, consisted of biradicals and that it was possible to meet all the communication needs of an early people solely with a etymological lexicon based on biradicals. Further, I hypothesize that most of these biradicals entered the Semitic languages after being expanded by the addition of a third radical. The resultant triradicals retained the essential germ of meaning of the original biradical but differed from it by being specific or expanded, in contrast with the generalized meaning of the biradical. An example of this is the posited biradical Arabic words sharing two root consonants:

a.batta 'to cut (off)'

b.batara 'to cut the tail of an animal ; to cut (off)'

c. inbata'a 'to cut off'

d. bataka 'to cut (off) ; to separate a part from the whole'

e.batala 'to cut (off) ; to separate a part from the whole'

f.balata 'to cut (off)'

g.barata 'to cut'

h. sabata 'to cut (off) ; to shaveone'shair'

Keywords: Etymological lexicon – biradicals – Semitic languages – triradicals – Arabic.

ملخص:

يفترض هذا العمل أن اللغة الأولى التي تحدثها الساميون كانت تتشكل من أثول ثنائية، يمكن أن تشكل أرضية لبناء معجم تأثيلي مادته الثنائيات المعجمية، ذلك أن مجمل هذه الثنائيات كانت شائعة في اللغة السامية الأم، ثم توسعت فيما بعد إلى جذور ثلاثية مشتقة من هذه الثنائيات عبر تخصيص الدلالة أو توسيعها، و بالمقابل تنطوي كل الأصول و الكلمات على الدلالة العامة الكامنة في الأثل الثنائي. و كمثل على ذلك تشترك هذه الأصول العربية في أثل يتكون من صامتين :

أ - بت قطع

ب- بتر قطع ذيل حيوان

ج- بتك قطع الشيء من أصله

د- برت قطع

هـ- سبت حلق الرأس.

الكلمات المفتاحية: المعجم الاشتقائي. ثنائي الجذور. اللغات السامية. ثلاثي الجذور. العربية.

مقدمة:

يعد المعجم أداة ثقافية بامتياز لارتباطه ارتباطا عضويا بالأبعاد الحضارية والسوسولوجية وأنماط تفكير العشيبة اللغوية، فإذا كان المعجم أو بالأحرى القاموس يتضمن معلومات لغوية مختلفة حول المداخل المعجمية فإن التأليف القاموسي هو امتداد للمعجمية، في هذا الإطار يندرج مشروع البحث الذي ينطلق من النظرية الثنائية في نشأة اللغة، ومؤداها أن أصل الجذور الثلاثية والرباعية هو المقطع الثنائي المكون من متحرك فساكن، ولضرورة صوتية ضعف الحرف الثاني، فظهر المضعف والمجرد، حيث تدخلت آليات لغوية من قبيل التكرير *reduplication* والتضعيف *germination* والتوسيع *extension* في تطور بنية الجذور على المستويين الصوتي

والدلالي، ويبدو أن دعاة الفرضية الثنائية تأثروا بنظرية المحاكاة الأفلاطونية¹، وقد برزت آثارها في التراث اللغوي العربي، يقول ابن جني: "وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها، إنما هو من الأصوات والمسموعات، كدوي الريح وحنين الرعد، وخرير الماء وشحیح الحمار، ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الظبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات على ذلك في ما بعد وهذا عندي وجهٌ صالح متقبل"².

من أبرز القائلين بالثنائية أحمد فارس الشدياق؛ الذي هداه قصده كما يقول³ إلى التوصل إلى معرفة معاني الألفاظ إلى أن الفعل المضاعف أصل للمفكوك المشترك معه في الحرفين الأولين؛ كصرّ وصرأ و آل و ألْب و سل و سلب و كف و كفت و سل و سلت و دج و دجن و نب و نبج و لب و لبد و غم و غمر و كن و كنز و قش و قشط و رج و رجف و زل و وزلق وغير ذلك.

ومن دعاة الثنائية أيضا جرجي زيدان الذي كان يقول: "إن الألفاظ المانعة الدالة على معنى في نفسها يرد معظمها -بالاستقراء إلى أصول ثنائية (أحادية المقطع) تحاكي أصواتا طبيعية... واللغويون يردون كلا من الاسم والفعل إلى أصول معظمها ثلاثية، وبعضها رباعية، ولا يرون هذه الأصول قابلة للرد إلى أقل من ذلك، وعندني أنها قابلة ولو بعد العناء"⁴.

1 - مشكلة الدراسة

تنطلق دراستنا هاته من تساؤلات أثارها مجموعة الأبحاث المعجمية التي تذهب إلى كون نظرية الجذر الثنائي من رؤية تركز على أن اللغة الصوتية إنما نشأت حين بدأ الإنسان بمحاكاة الأصوات الطبيعية، وقصد من هذه المحاكاة التعبير عن الشيء الذي يصدر عنه الصوت أو عما يقترن به، وهو يستخدم في هذه المحاكاة ما يقدر عليه من مقاطع وأصوات محدودة قليلة العدد في أول الأمر، فالشدياق يرى أن الفعل في الأصل كالاسم يوقف عليه بالسكون قبل أن يتصل بفاعله. ويرى من ثم أن البنية المكونة من (حركة + ساكن) هي أصل النشأة ثم تطورت

1_ يستنتج من خلال نظرية أفلاطون في نشأة اللغة أن المحاكاة تبدأ من الحروف، وإذا كان الاسم سيكون شبيها بالشيء، فإن الحروف الأولى التي ركبت منها الأسماء الأولى ينبغي أن تكون بطبيعتها شبيهة بالأشياء، لأنه إن لم يكن هناك أي مشابهة بين الحروف والأشياء، فلن يمكن للأسماء أن تحاكي الأشياء أبداً، فمثلا الحرف رو P المماثل لحرف الراء العربية هو الأداة العامة المعبرة عن الحركة، بالإضافة إلى السرعة والصلابة، ولذلك فإن مطلق وواضع الأسماء غالبا ما استخدم هذا الحرف لهذا الغرض.

- ينظر الخصائص ج 1 ص 46 - 47 2

3- ينظر نسرّ الليال في القلب والإبدال ص 21، 22.

4- ينظر الفلسفة اللغوية ص 72.

بعد ذلك إلى المضاعف، أي بتكرير الحرف الثاني فأصبحت ثلاثة حروف. ومعظم اللغة عند الشدياق مأخوذ من حكاية الصوت التي تأتي من المضاعف. ومن ثم فإن المضاعف يحمل الدلالة المعجمية، حيث ترد إليه المعاني التي تدور حولها المشتقات، فإذا زيد المضاعف يظل المزيد يحمل المعنى نفسه أو ما يقاربه، ويستشهد "الشدياق" على ذلك بأمثلة من مثل: سل / سلب، كد / كدح، من / منح، ضم / ضمد، طم / طمس، جم / جمع¹.

وهكذا تبدأ علاقة الصوت بالمعنى عند الشدياق بداية من الصوت المفرد إيماناً بأن الصوت يمكن أن يدل على معانٍ معينة أو يوحي بها، ثم تقترن الدلالة بعد ذلك بالمقطع الأحادي لتستقر بعد فيما سماه الشدياق المضاعف الثنائي حيث تكتسب دلالتها الثابتة، ويمكننا حصر مشكلة الدراسة في مجموعة من التساؤلات تستعرضها تباعاً على النحو الآتي:

- ما أصل الكلمة في اللغة العربية؟

- ما قواعد بناء الكلمة في اللغة العربية، وهل يمكننا حصرها في أربع: الإسباق، التوسيط، الإلحاق

والانصهار والقلب المكاني؟

2 - الدراسات السابقة في موضوع الدراسة

يذهب الشدياق إلى أن دلالة البنية الأصلية في اللغة العربية تكمن في حرفين يحملان المعنى الأصلي، والزيادة على هذين الحرفين لا تبتعد عن المعنى الأصلي كثيراً سواء إذا كانت الزيادة تصديراً أو حشواً أو تذييلاً. فمن أمثلة التصدير على مادة (رم): ثرم وجرم وحرم وخرم وشرم وصرم وعرم وغرم، وكلها تدور حول معنى القطع. ومن أمثلة الحشو على مادة (رم) أيضاً: رتم ورثم وجم وردم ورسم ورشم ورضم ورطم ورغم ورقم وركم، وكلها تدور حول معنى جامع هو الكسر أو الدق أو الضرب. ومن أمثلة الإسباق يورد الكرملني نبأ ونبت ونبج ونبخ ونبذ ونبز ونبس ونبش ونبص ونبض ونبط ونبع ونبغ وغيرها، وكلها تدور حول معنى الخروج والبروز².

وفي نفس السياق، يميز جورج بوهاس بين ما يعرف بالاثل وبين ما يعرف بالأصل، فبوهاس Bohas يرى أن المعجم العربي يعتمد الأثل كحد أدنى للوحدة اللغوية في تنظيم الكلمات، وهذا الأمر ينسحب على لغات سامية

- 23 - ينظر سر الليل في القلب والإبدال ص 1-22

- ينظر نشوء اللغة العربية ونموها واكتسابها ص 2.4

أخرى مثل العبرية، السريانية والآثيوبية. ويرى بوهاس أن الأصل Le radical Racine يختلف عن الجذر Racine ، بحيث يكون الأصل مكونا من صوامت الجذر مرفقة بالصوائت، في حين أن الجذر عبارة عن مادة صامتة خام¹. كذلك يقر دروزديك Drozdik 1969 بأن الجذر ثنائي في حين أن الأصل ثلاثي²، ويرى أن الاشتقاق يساعدنا على التفريق بين الجذر والأصل على أن الجذر ثنائي³ والأصل ثلاثي ويستند درزدك Drozdik 1967 إلى مرونزو Marunzou في كونه ميز بين الأصل stem – base، وبين أن الجذر في العربية مكون من صوامت، في المقابل أن الأصل يتشكل بإرفاق هذه الحروف بالحركات⁴.

و يؤكد بوهاس على فكرة ثنائية الجذور وثلاثية الأصول في العربية، فهو يرى أن الوحدة المعجمية في العربية مشكلة من صوتيتين مثل م ت، حيث يشتق منها متي بمعنى شد الحبل، متا بمعنى شد الحبل في الخارج، متع بمعنى شد الحبل بشكل أطول، ومتي بمعنى شد، فهذه الأفعال نموذج يوضح أن الأصول مختلفة لكنها متوحدة في الجذر الثنائي م ت، ويعزز بوهاس الفكرة ذاتها بالوقوف على الفعل مد بمعنى يمد خارجا، مط بمعنى يمد شيئا، مطل بمعنى يطول الحبل ، ومطى بمعنى يطول شيئا، حيث إنه في كل فعل تتركب الميم مع الدال والطاء، بالإضافة إلى التاء، و تؤدي نفس الدلالة.

1 - L'étymon E, qui est une combinaison non-ordonnée linéairement d'une paire de phonèmes qui comportent les traits phonétique) de la matrice. Il ne faut pas confondre racine et étymon. En effet, l'étymon n'est pas une racine biconsonantique, mais une combinaison d'une paire de phonèmes. L'étymon est l'élément de base des structures pluriconsonantiques. - Le radical R, est formé par redoublement de l'unique étymon. Le radical R comporte au moins une voyelle et développe cette signification commune primordiale, appelé encore invariant notionnel ; LES QUADRICONSONANTIQUES DANS LE LEXIQUE DE L'ARABE p 18

2 - Derivation (ištiqāq) as Reflected in the Indigenous Arabic Grammar", p 107 - 108

3 - من بين الدلائل التي تفيد أن الجذر في اللغات السامية ثنائي والأصل ثلاثي وجود أصول ثلاثية في اللغات السامية لا يستعصي ردها إلى الجذور الثنائية على سبيل التمثيل لا الحصر نورد ما يأتي:

ت ك ك: تَكَ الشَّيْءُ يَتَكُّهُ تَكَأ: وطنه فشدخه، ولا يكون إلا في شيء
لين كالرطب والبطيخ ونحوهما. وتَكَتَكَتُ الشيء أي وطنته حتى شدخته
ب ك ك: البَلْتُ: دق العنق. بَلَّ الشَّيْءُ يَبُلُّهُ بَكَأ: خرقة أو فرقته.
ب ت ت: البَتُّ: القَطْعُ المُسْتَأْصِلُ.
يقال: بَتَّتُ الحبلَ فأنبَتَ. ابن سيده: بَتَّ الشَّيْءُ يَبُتُّهُ،
وَبَيْتُهُ بَتًّا، وَأَبَيْتُهُ: قَطَعَهُ قَطْعًا مُسْتَأْصِلًا؛

4 - Towards Defining the Structure Levels of the Stem in Arabic, p85.

في حين إن الأصل عبارة عن وحدة متطورة عبر التوسيع بحرف آخر مثل توسيع بت إلى بت و بتر وبتك و بتل، ومن هذا الأصل تشتق باقي الصيغ المختلفة.

إن وجود معطيات لغوية كثيرة يدفعنا إلى التسليم بكون البنية الجذرية الثنائية في اللغة العربية هي الأصل، ذلك أن معظم الجذور الثلاثية يمكن ردها إلى الثنائي، فعلى سبيل التمثيل الجذور الثلاثية "ن ب ح" و "ن و ح" و "ب و ح" و "ن ح ب" أصلها نح، كما أن الثنائي دَجَّ وُلِدَ دَجَّ، دجا، دجن، دجر، دجم، دلج، دلم، دلهم، ظلم، دجل (قلب مكاني). وعبر قاعدة الإبدال تحولت دجن إلى دغن، ضغن، دغر، دغل، دغمر و دخمر.

القاسم المشترك بين المفردات السابقة هو الأثل الثنائي دَجَّ الدال على الالتباس والغموض، فمن هذه النواة الثنائية المعجمية الصوتية تم توليد باقي الجذور عبر اليتين اثنتين هما:

- التوسيع أو التمديد EXTENSION والتضعيف GERMINATION : تم إقحام النون والميم والراء على التوالي في بنية الاثل الثنائي د ج ، فتولدت عنه جذور ثلاثية (د ج - د ج ن - د ج م - د ج ر ...)¹.

1 - د ج ج : والدُّجَّةُ، بالضم: شدَّة الظلمة _ د ج ن: الدُّجْنُ لباس الغيم السماء، والدُّجْنَةُ بالضم الظلمة. _ د ج ن: دغن يومنا: د ج ن. _ د ج ي: الدُّجْيُ الظلمة ، قال الأصمعي دَجَا الليل إنما هو ألبس كل شيء وليس هو من الظلمة قال ومنه قولهم دجا الإسلام أي قوي وألبس كل شيء. _ د ج ن : جنه الليل، وجن عليه جنًا وجنوناً وأجنه: ستره. _ ج ف ن: الجَفْنُ جفن العين والجفن أيضا غمد السيف .
ج ن ح: (إبدال النون حاء في جنن): جنح الليل، بضم الجيم وكسرهما، ظلامه. ج ن ز: جنزه، يجنزه: ستره.
د ج م: دجم، أظلم.

دل م: دلم، كفرح: اشتد سواده في ملوسة.

دل ج: أدلج سار من أول الليل والاسم الدَّلَجُ بفتحين و الدُّلْجَةُ و الدَّلْجَةُ بوزن الجرعة والضربة و أدلج بتشديد الدال سار من آخره والاسم أيضا الدُّلْجَةُ و الدَّلْجَةُ. ظلم (إبدال الدال ظاء في دلم): الظَّلَامُ أول الليل ، يقال ليلة ظلماء أي مُظْلِمَةٌ و ظَلِمَ الليل بالكسر ظلاماً بمعنى أظلم وأظلم القوم دخلوا في الظلام قال الله تعالى (فإذا هم مُظْلِمون).

د ج ر (إبدال الميم راء في دجم): الدَّيْجُورُ: الظُّلْمَةُ. دجا (إبدال الجيم الفا في دجج): دجا أو الليل دجواً ودجواً: أظلم، كأدجى وتدجى وادجوى. وليلة داجية. د ج م: دجم، أظلم.

د غ م ر: الدَّغْمَرَةُ: الخَلْطُ. يقال: دَغَمَرَ عليه الخَبَرَ: خلطه، والمَدَّغَمَرُ: الخَفِيُّ.

د خ م (إبدال الغين خاء في دغمر): دخمر الشيء: ستره وغطاه.

د غ ل: مكان داغِلٌ ودَغِلٌ ومُدْغِلٌ: خَفِيٌّ. د ج ل: دَجَل الرجلُ وسَرَج، وهو دَجَال: كَذَب، وهو من ذلك لأن الكذب تغطية.

ض غ ث: والضَّغْتُ: التَّيَّاسُ الشيء بعضه ببعض، قال شمر: الضَّغْتُ من الخَبَرِ والأمر: ما كان مُخْتَلِطاً لا حقيقة له؛ ومنه قيل للأخلام الملتبسة: أضغاثٌ. وأضغاثٌ أحلام الرُّؤيا: التي لا يصحُّ تأويلها لاختلاطها.

ض غ ن: الضَّغْنُ و الضَّغِينَةُ الحقد ومنه ضَغِنَ عليه من باب طرب و تَضَاعَنَ القوم و اضْطَغَنُوا انطوا على الأحقاد. (انظر لسان العرب)

3- الشبكات المعجمية

دراسة التطور البنائي للجذر العربي في حاجة إلى قواعد تفسيرية وصفية قادرة على الإجابة عن التساؤل التالي:
كيف تطورت المادة المعجمية الصامتية؟

في سبيل الإجابة عن التساؤل السابق لا بد من استحضار المادة المعجمية ووضعها موضع دراسة، لننظر إلى هذه الجذور:

1- قط - قطع - قطف - قطل

2- بت - بتر - بتل - بتك

3- تب - تبر

4- تر - شر - شرح - شخ

5- قض - قضم - قد هض هضم

6- هص - هصم

7- هد هدم

8- قص - قصم - قصد - قصب - قصل

9- قل - قلم - قلع - قلص

10- سب - سبأ - سبت - سبد - سبرد - سلت

11- حز حلز

12- هذ- هذم

13- جذ- جذم - جذب

14- جز - جزأ - جزم - جزل

إن عملية التوليد المعجمي تمت من خلال آلية الإبدال، أما آلية التوليد الدلالي فقد تمت عن طريق الانتشار والتوسيع، فالمادة الصامتية المكونة من صوتين ذرة دلالية قد تبدو واحدة، لكنها تنشط إلى مجموعة

من الذرات الصغرى تبعاً للأصوات المشكلة لها، فالحنين والأنين والنقيق و النعيب والهيق كلها أصوات، لكنها تختلف حسب مصدرها وارتباطها بالموجودات.

تشكل الأمثلة 1 شبكات معجمية مكونة من وحدات معجمية تربط بينها صلات مختلفة، وأساس فكرة الشبكة المعجمية أن كل لغة طبيعية تشكل رؤية مستخدم اللغة للعالم، وهي خارج سياقها غير ذات قيمة، لأن المعنى يتشكل بفضل العلاقات السياقية بين وحدة معجمية وغيرها. إذ من خلال التأمل في المواد المعجمية السابقة نستنتج ما يلي:

- تتشكل بعض الجذور في اللغة العربية من أثلين كما هو الأمر بالنسبة للجذر ب ت ر الذي يتكون من من بت وتر.

- تنشطر النواة المعجمية إلى عناصر معجمية عبر الإبدال من قبيل غمط إلى غم و غط و كثر التي تنشطر بدورها إلى كث و ثر، وأعتقد أن فرضية الانشطار المعجمي Lexical Division Hypothesis لم يول لها الباحثون في مجال علم المعجمية أي أهمية تذكر.

إن المعجم في الأساس دراسة للمجتمع من خلال المفردات التي يوظفها، وهي أفعال اجتماعية تصنف في مجموعات أو حقول تصنف بدورها حسب التصورات والتمثلات والمفاهيم الخاصة بكل مجتمع في فترة زمنية معينة، مما يعني أن الرصيد اللغوي ليس مجرد قائمة من المفردات، وإنما خبرات وتجارب إنسانية يفترض أن تكون لها مكانة في حياة الإنسان ومحيطه.

تمثل اللغة العربية إحدى اللغات التي تجمع بين الأصوات والمعاني بشكل يدفع إلى إعادة النظر في اعتبارية الدليل التي افترضها سوسير. في هذا الإطار، يرى جورج بوهاس أن اللغة العربية تعتمد في توليد مفرداتها على جذور ذات طبيعة ثنائية، أي تتكون من أصلين صامتين غير مرتبين، و نرى استثمار هذه الفرضية في بناء معجم مدرسي لتعليمي اللغة العربية¹.

من المعلوم أن البحث اللساني يهتم أولاً وقبل كل شيء بمسألة الجمع بين الصوت والمعنى، وفي إطار بلورة ارتباط الأصوات بالمعاني في المعجم العربي، يعتبر بوهاس أن اللغة العربية تعكس المعاني عن طريق جذور ثنائية أو عن طريق جذور تتكون من صامتين غير مرتبين كما هو مبين من خلال الشكل التالي:

(ص 1، ص 2) أو (ص 2، ص 1)

فكيفما كان ترتيب الصوامت، فإن المعنى المعجمي تصوري يبقى هو نفسه. إن هذه البنية الثنائية تخضع عند التوليد الصرفي إلى قواعد الملاءمة وإعادة التعديل، تهتم قواعد الملاءمة بوضع الجذر الثنائي أو صهره في صورة صرفية أو قالب صرفي يتمثل في الغالب في الصيغ الصرفية الثلاثية، حيث يتطلب الصهر توسيع هذا الجذر بإضافة وحدة صامتية تكون في الغالب في أولها أو وسطها أو آخرها¹.

إن المعجم العربي لم يجمع بين استعمالات الكلمات، بل جعلها في مواقع مختلفة يصعب على مستعمل المعجم ضبط ما بينها من ترابط صرفي ومعجمي ودلالي وتصوري وصوتي، مما يعسر عمليات التعلم والتعبير، كما أن هذه القواميس تغيب الخصائص النسقية المراد التحكم فيها.

يقود هذا التصور إلى القول بأن معجم اللغة أو معجم اللغة العربية يتشكل ذهنياً في شبكات ينبغي أخذها بعين الاعتبار في كل أنواع التلقين، ولبيان دور الشبكات المعجمية في ضبط آلية التوليد في اللغة العربية نورد المعطيات الجذرية التالية:

ب خ كدر وقذارة

بخثر: البخثرة: الكدر في ماء أو ثوب.

بخر: البخر: النتن في الفم وغيره، بخر، كفرح، فهو أبخر، والمبخور: المخمور.

بخص: البخص، لحم يخالطه بياض من فساد فيه.

خبت: الخَبْتُ: الخَبَيْتُ: الحَقِير الرَّدِيءُ من الأشياء؛ يقال: رجل خَبِيْتُ أي فاسد؛ وقيل: هو كالخَبِيث، بالثاء

المثلثة؛ وقيل: هو الحَقِير الرَّدِيء.

خزب: خزبر: خَزْبَرُ: سِيء الخُلُقِ.

ج ن استتار و ظلمة

دجن (إبدال الغين جيما في دغن): الدَّجْنُ إلباس الغيم السماء، والدَّجْنَةُ بالضم الظلمة.

دجي: (إبدال النون ياء في دجن): الدُّجَى الظلمة ، قال الأصمعي دَجَا الليل إنما هو ألبس كل شيء وليس هو من الظلمة قال ومنه قولهم دجا الإسلام أي قوي وألبس كل شيء .

جن (حذف الدال في دجن وتضعيف النون): جنه الليل، وجن عليه جنًا وجنونًا وأجنه: ستره، وكل ما ستر عنك فقد جن عنك. وجن الليل، بالكسر، وجنونه وجنانه: ظلمته، واختلاط ظلامه. والجنين، محركةً: القبر، والميت، والكفن. وأجنه: كفنه. والجنان: الثوب، والليل ادلهمامه وأجن عنه واستجن: استتر. والجنين: الولد في البطن ج: أجنة وأجن، وكل مستور وجن في الرحم يجن جنًا: استتر.

جفن: (إبدال النون فاء في جنن): الجَفْنُ جفن العين والجفن أيضا غمد السيف .

جبح: جبح الليل، بضم الجيم وكسرها، ظلامه. واختلاطه؛ قال الأَخْضَر بن هُبَيْرَة الضَّبِّي:

فما أنا يومَ الرَّقْمَتَيْنِ بِناكِلي،

ولا السيفُ إن جَرَدْتُهُ بِكَلِيلِ

وما كنتُ ضَعَّاطًا، ولكنَّ نائراً

أناخَ قليلاً، عند جِنحِ سَبِيلِ

جنز (إبدال النون زايًا في جنن): جنزه، يجنزه: ستره، وجمعه. والجنازة: الميت.

غ م استتار وغموض

غمت: غَمَّتْهُ إِذَا غَطَّاه. وَغَمَّتْهُ فِي الْمَاسِ يَغْمِتُهُ غَمْتًا: غَطَّهُ فِيهِ.

غمد: غَمَدَ السيف من باب ضرب ونصر جعله في غِمْدِهِ فهو مَغْمُودٌ وَاغْمَدَهُ أَيضاً فهو مُغْمَدٌ وهما لغتان فصيحتان وَتَغَمَدَهُ اللهُ بِرَحْمَتِهِ غَمَرَهُ بِهَا.

غمر: الغَمْرُ: الماء الكثير. ابن سيده وغيره: ماء غَمْرٍ كَثِيرٌ مُغْرَقٌ بَيْنَ الغُمُورِ، وجمعه غِمَارٌ وَغُمُورٌ. وفي الحديث: مَثَلُ الصَّلواتِ الحَمْسِ كَمَثَلِ نَهْرٍ غَمْرٍ؛ الغَمْرُ، بفتح الغين وسكون الميم: الكثير، أَي يَغْمُرُ مَنْ دَخَلَهُ وَيُغَطِّيهِ. وفي الحديث: أَعُوذُ بِكَ مِنْ مَوْتِ الغَمْرِ أَي الغرق.

طمر (إبدال الغين طاء في غمر): طمر طمرا وطمورا وثب إلى أسفل وفي الأرض ونحوها ذهب واستخفى .
 طمس (إبدال السين راء في طمر): يقال طمس الغيم الكواكب حجب ضوءها وطمس عينه وعلّمها أعمائها .

غمز: فسر الغمز في بعض الأحاديث بالإشارة كالرّمزِ بالعين والحاجب واليد.

رمز (إبدال الغين راء في غمز): الرّمزُ: تصويت خفي باللسان كالهمّس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إيّانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفّتين، وقيل: الرّمزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفّتين والضم.

غمس: غَمَسَهُ في الماء مقله فيه وبابه ضرب و انْغَمَسَ و اغْتَمَسَ بمعنى واليمين الغَمُوسُ التي تغمس صاحبها في الإثم.

قمس (إبدال الغين قافا في غمس):. أقمس الكوكب انحط في المغرب وفلانا في الماء غمسه فيه انقمس الكوكب غرب. تقامس الصبيان في الماء غط بعضهم بعضا فيه.

دمس (إبدال القاف دالا في قمس): دمس الظلام يدمس ويدمس دموساً: اشتد. وليل دامس وأدموس: مظلم. ودمسه في الأرض: دفنه حياً كان أو ميتاً.

رمس (إبدال القاف راء في قمس): رمس الميت رمسا دفنه و سوى عليه الأرض و الشيء طمس أثره ، أرمس الميت رمسه ارتمس في الماء انغمس فيه حتى غطى رأسه.

دبس (إبدال الميم باء في دمس): دبسه ستره و واره.

غمص: غَمَصَ النعمة غَمَصاً: تهاوَنَ بها وكفَرها واُزْدَرى بها.

غمض: الغَمِضُ من الكلام ضد الواضح وبابه سهّل و غَمَّضَهُ المتكلم تَغْمِيزاً و تَغْمِيزُ الغين إغْمَاضُهَا و غَمَّضَ عنه إذا تساهل عليه في بيع أو شراء و أغمَضَ أيضا قال الله تعالى {إلا أن تُغمِضوا فيه} يقال أغمض إلي فيما بعثني أي زدني منه لردائه أو حطّ عني من ثمنه و انْغِمَاضُ الطرف انغضاضه.

غمط: غَمِطَ الحقَّ: جَحده.

غم: الغمُّ واحد الغُموم تقول منه غَمَّهُ فاغْتَمَّ وتقول غَمَّهُ أي غَطَّاه فانْغَمَّ .

كم (إبدال الغين كافا في غم): الكم: ما يغطي اليد من القميص، والكم بالكسر والكمامة، وعاء الطلع، وغطاء النور. وفي اللسان: وكم كل نور: وعاؤه؛ وما يغطي الثمرة، وجمعه: أكمام.

كتم (إبدال الميم تاء في كمم): الكتمان: ستر الحديث.

غمن: غمن الجلد أو البسر: غمله، فهو غمين، وغمن في الأرض، كعني: أدخل فيها فانغمن.

غمل: غمل فلاناً: غطاه ليعرق.

غمي: أُغْيِيَ عليه بضم الهمزة فهو مُغْمِيٌّ عليه و غُمِّيَ عليه بالضم فهو مُغْمِيٌّ عليه على مفعول و أُغْمِيَ عليه الخبر أي استعجم مثل غُمَّ ويقال صُمْنَا لِغُمِّي بضم الغين وفتحها إذا غُمَّ عليهم الهلال وهي ليلة الغُمِّي.

غيم: الغَيْمُ السحاب غَامَتِ السماء تَغِيْمُ غُيُومَةً و أَعَامَت و أَعِيَمَت و تَعِيَمَت كله بمعنى و أُغِيَمَ القوم أصحابهم غيم.

لغم: لغم من باب قطع إذا أخبر صاحبه بشيء لا يستيقنه.

لزوم وإقامة

ل ب

لبب: اللَّبُّ: الحادي اللزوم لسوق الإبل، لا يَفْتَرُ عنها ولا يفارقها. ورجلٌ لَبٌّ: لازمٌ لَصْنَعَتِهِ لا يفارقها. ويقال: رجلٌ لَبٌّ طَبٌّ أي لازمٌ للأمر، وأَلَبَّ: أقام به ولزمه. وأَلَبَّ على الأمر: لزمه فلم يفارقه.

لبث: لبث بالمكان: أقام به ملازماً له.

شبت (إبدال اللام شينا في لبث): التَّشَبُّتُ بالشيء: التَّعَلُّقُ به. والتَّثَبُّتُ: التَّعَلُّقُ بالشيء، ولزومه، وشِدَّةُ الأخذ به. ورجلٌ شَبْتَةٌ وضَبْتَةٌ إذا كان ملازماً لقرينه لا يفارقه.

لبيح: لُبَيْحٌ بالبعير والرجل، فهو لَبِيحٌ: رمى على الأرض بنفسه من مَرَضٍ أو إغْيَاءٍ؛ قال أبو ذؤيب: كَأَنَّ ثِقَالَ المُرْنِ، بين نُضَارِعٍ وشَابَةِ، بَرَكٌ من جُدَامٍ لَبِيحٌ وَبَرَكٌ لَبِيحٌ: وهو إبل الحيِّ كُلِّهِم إذا أقامت حَوْلَ البيوت بارِكَةً كالمضروب بالأرض، وأنشد بيت أبي ذؤيب. وقال أبو حنيفة: اللَّبِيحُ المُقِيمُ. والتَّبَجَّتِ اللَّبْجَةُ في حَطْمِهِ: دَخَلَتْ وَعَلِقَتْ.

لبد: لَبَدَ بالمكان يَلْبُدُ لِبُوداً وَلَبِدَ لَبِداً وَأَلَبَدَ: أقام به ولزق.

ريد (ابدال اللام راء في لبد): رَبَدَ بِالْمَكَانِ يَرْبُدُ رِبُوداً إِذَا أَقَامَ بِهِ؛ وَرَبَدَهُ حَبَسَهُ.

لبي: التلبية الإقامة بالمكان .

لسب: لَسِبَ بِالشَّيْءِ: مَثَلُ لَصِبَ بِهِ أَي لَزِقَ.

لصب: لَصِبَ الْجِدُّ بِاللَّحْمِ يَلْصَبُ لَصَباً، فَهُوَ لَصِيبٌ: لَزِقَ بِهِ مِنَ الْهُزَالِ. وَلَصِبَ جِدُّ فُلَانٍ: لَصِقَ بِاللَّحْمِ مِنَ الْهُزَالِ.

ل ز التصاق

لنج: رجل لرجة ولزجة ولزيجة: ملازم لا يبرح.

لز: لَزَّهْ شَدَهُ وَأَلْصَقَهُ وَبَابَهُ رَدٌ وَ الْمَلَزَّزُ الْمَجْتَمِعُ الْخَلْقِ الشَّدِيدِ الْأَسْرُ وَقَدْ لَزَّهَ اللَّهُ وَ لَأَزَّزْتَهُ لِاصْقَتِهِ.

ضز(ابدال اللام ضادا في لز): الضَّزَّزَ لُزُوقُ الْحَنَكِ الْأَعْلَى بِالْأَسْفَلِ إِذَا تَكَلَّمَ الرَّجُلُ تَكَادَ

أَضْرَاسَهُ الْعُلْيَا تَمَسُّ السُّفْلَى فَيَتَكَلَّمُ وَقُوهُ مُنْضَمٌّ.

رز (ابدال اللام راء في لز): رَزَّ الشَّيْءُ فِي الْأَرْضِ وَفِي الْحَائِطِ يَرِزُهُ رَزًّا فَارْتَرَّ:

أَثْبَتَهُ فَتَبَّتْ. وَالرَّزُّ: رَزُّ كُلِّ شَيْءٍ تَثَبْتَهُ فِي شَيْءٍ مِثْلَ رَزِّ السِّكِّينِ فِي الْحَائِطِ يَرِزُهُ فَيَرْتَرُّ فِيهِ.

لرق: لَزِقَ الشَّيْءُ بِالشَّيْءِ يَلْزِقُ لُزُوقاً: كَلْصِقَ وَالتَّرَقَّ التَّرَاقُاً وَقَدْ لَصِقَ وَلَزِقَ وَلَسِقَ، وَأَلْزَقَهُ بِهِ

غَيْرُهُ، وَأَلْزَقَهُ: كَلْصَقَهُ.

لزم: لَزِمَهُ، كَسَمِعَ، لَزِمًا وَلِزُوماً وَلِزَاماً وَلِزَامَةً وَلِزَمَةً وَلِزَامَاناً، بَضْمَهُمَا، وَلِأَزْمِهِ مَلَازِمَةً وَلِزَاماً وَالتَّزْمَهُ وَأَلْزَمَهُ إِيَّاهُ

فَالتَّزْمَهُ. وَهُوَ لَزِمَةٌ، كَهَمْزَةٍ، أَي: إِذَا لَزِمَ شَيْئاً لَا يَفَارِقُهُ.

أزم (ابدال اللام همزة في لزم): أَزَمَ بِالْمَكَانِ: لَزِمَ.

لزن: لَزَنَ الْقَوْمَ، كَنَصَرَ وَفَرِحَ، لَزْنًا وَلِزْنًا، وَتَلَاذَنُوا: تَزَا حَمُوا. وَمَشْرَبَ لَزْنٍ وَلِزْنٍ وَمَلَزُونُ: مَزْدَحَمٌ عَلَيْهِ.

ت ه صفة سلبية

تره: الترهمة الباطل، كالتره، الترهات استعيرت للأباطيل والأقاويل الخالية من الطائل.

تمه: تمه الطعام، كفرح، تمهاً وتماهةً: تغير ريحه وطعمه. وشاة متماه: يتغير لونها ريشما يحلب
تمها: غفل.

تمته: التهاته: الأباطيل، وتمته: ردد في الباطل.

تهم: تهم الدهن واللحم، كفرح: تغير. وفيه تهمة، بالتحريك: خبث ريح وزهومة، تهم، كفرح، فهو تهم.

هبت: الهبت: الهبت. حُمقٌ وتَدْلِيهٌ. وفيه هَبْتَةٌ أَي ضَرْبَةٌ حُمقٍ؛ وقيل: فيه هَبْتَةٌ للذي فيه كالغفلة، وليس
بِمُسْتَحْكِمِ الْعَقْلِ.

هتر: الهتر: مَرَقُ الْعَرِضِ؛ هَتَرَهُ يَهْتَرُهُ هَتَرًا وَهَتَرَهُ. ورجل مُسْتَهْتَرٌ: لا يبالي ما قيل فيه ولا ما قيل له ولا ما شتم به.
قال الأزهري: قول الليث الهتر مَرَقُ الْعَرِضِ غير محفوظ. وقول هتر: كَذِبٌ. والهتر، بالكسر: السَّقَطُ من الكلام
والخطأ فيه.

هت: هَتَرَتْ عَرِضَهُ، وَهَرَطَهُ، وَهَرَدَهُ؛ ابن سيده: هَتَرَتْ عَرِضَهُ وَثَوْبَهُ يَهْتَرُهُ وَهَرَاتَهُ هَرَاتًا، فهو هَرِيْتُ. مَرَقَهُ وَطَعَنَ
فِيهِ.

ج م الجمع والحياسة

جمر: الْجَمْرَةُ: اجتماع القبيلة الواحدة على من ناوأها من سائر القبائل وَأَجْمَرُوا على الأمر وَتَجَمَّرُوا: تَجَمَّعُوا
عليه وانضموا.

جَمَعَ الشَّيْءَ عن تَفْرِيقَةٍ يَجْمَعُهُ جَمْعًا وَجَمَّعَهُ وَأَجْمَعَهُ فَاجْتَمَعَ وَاجْتَمَعَ، وهي مضارعة، وكذلك تَجَمَّعَ
وَاسْتَجَمَعَ. والمجموع: الذي جُمع من ههنا وههنا وإن لم يجعل كالشيء الواحد. واستجمع السيل: اجتمع من كل
موضع. وجمعت الشيء إذا جئت به من ههنا وههنا. وتجمع القوم: اجتمعوا أيضاً من ههنا وههنا.

جم: استجم جمع و كثر، (الجميم) الكثير المجتمع من كل شيء و النبات الكثير أو الناهض المنتشر الذي
غطى الأرض.

جمل: جَمَلَ الشَّيْءَ: جَمَّعَهُ.

جمهر: الليث: الجُمهُورُ الرمل الكثير المتراكم الواسع؛ وقال الأصمعي: هي الرملة المشرفة على ما حولها المجتمعمة. والجُمهُورُ والجُمهُورَةُ من الرمل: ما تعقد وانقاد، وجَمَهَرْتُ القومَ إذا جمعتهم، وجَمَهَرْتُ الشيء إذا جمعته. جثم: جثم الرماد: جمعه.

ب ح ظهور وانبلاج

بجح: تباحجوا تفاخروا وتباهوا.

بج (إبدال الحاء جيما في بجح) تباجا تبارزا وتفاخرا.

بجر: البَجْرُ، بالتحريك: خروجُ السُّرَّةِ ونُتُوها.

بحت: باحت الرجلُ الرجلَ: كاشَفَه.

بحث: بحثَ عن الخبرِ ويَحْتَهُ يَبْحَثُهُ بَحْثًا: سأل، وكذلك اسْتَبَحَثَهُ، واستَبَحَثَ عنه. الأزهرى: استَبَحَثْتُ وابتَحَثْتُ وتَبَحَثْتُ عن الشيء، بمعنى واحد أي فَتَشْتُ عنه.

بخر: بَخَرْتُ الشيءَ وَبَعَثْتُهُ إذا استخرجته وكشفته.

بدح: قال أبو عمرو بدحا أي علانية. والبَدْحُ: العلانية. والبَدْحُ من قولهم بَدَحَ بهذا الامر أي بات حبه.

برح: البرأحُ: الظهور والبيان. وبرح الخفاء وبرح.

بوح: باح الشيء: ظهر. وباح به بُوْحًا وبُوْوحًا وبُوْوحَةً: أظهره. وباح ما كَتَمْتُ، وباح به صاحبه، وباح بِسِرِّه: أظهره. بيح: بيح به: أشعره سِرًّا.

حبح: حبح يحبح: بدا وظهر بغتةً.

صبح: المصاييح: الأقداح التي يُصنَّبح بها، ومصاييحُ النجوم: أعلام الكواكب، واحدها مصباح؛ وقال الليث: الصَّبِيحُ الوَضِيءُ الوجه.

شعور

أح

نفسي

أح: حكاية تنحنح أو توجع. وأحَّ الرجلُ: رَدَّدَ التَّنَحْنَحَ في حلقه، وقيل: كأنه تَوَجُّعٌ مع تَنَحُّنُح. والأُحاحُ، بالضم: العَطَشُ. والأُحاحُ: اشتداد الحرِّ، وقيل: اشتداد الحزن أو العَطَشُ. وسمعت له أوحاحاً وأوحياً إذا سمعته يتوجع من غيظ أو حزن، الفراء: في صدره أوحاحٌ وأوحيةٌ من الضَّغْنِ، وكذلك من الغيظ والحقد. أحن: الإحنة الحقد وجمعها إحنٌ ولا تقل حنة وقد أحنَ عليه بالكسر يأحن إحنة. أشح: التهذيب: أبو عدنان: أشحَّ الرجلُ يَأشَحُ، وهو رجل أشحانُ أي غضبان. أنح: أنحَ يأنحُ أنحاً وأنيحاً وأنوحاً: وهو مثل الرِّفِيرِ يكون من الغم والغضب والبِطْنَةِ والغَيْبَةِ.

حرارة

ح ر

وحزن

حذر: اخذأرَّ الرجلُ: غَضِبَ.

حرب: حَرِبَ الرَّجُلُ، بالكسر، يَحْرِبُ حَرَباً: اشْتَدَّ غَضَبُهُ.

حرج: حَرَجَ صدره يَحْرَجُ حَرْجاً: ضاق فلم ينشرح لخير، فهو حَرِجٌ.

حرد (في الانجليزية حارد aride): حَرَدَ عليه حَرْداً: كلاهما غضب.

حرر: الحَرُورُ: حر الشمس، وقيل: الحَرُورُ استيقاد الحرِّ ولفحُه ابن سيده: حَرَّتْ كبده وصدره وهي تَحَرُّ حَرَةً وحرارةً وحراراً؛ قال: وحرَّ صدرُ الشيخ حتى صلاً أي التهبَّت الحرارةُ في صدره حتى سمع لها صليلٌ.

حرض: التَّحْرِيسُ: التَّحْضِيسُ. قال الجوهري: التَّحْرِيسُ على القتال الحَثُّ والإِحْمَاءُ عليه. والحَرَضُ: الذي أذابه الحزن أو العشق وهو في معنى مُحْرَضٍ.

حسر: حَسِرَ يَحْسِرُ حَسِراً وحسرةً وحسراً، فهو حَسِيرٌ وحسيرانٌ إذا اشتدَّت ندامته على أمرٍ فاتته.

حمر: حَمَرَاءُ الظهيرة: شدتها؛ وحَمَارَةٌ القَيْظُ، بتشديد الراء، وحَمَارَتُهُ: شدة حره؛ يقال حَمِرَ فلان عليَّ يَحْمُرُ حَمَراً إذا تَحَرَّقَ عليك غضباً وغيظاً.

رحم: الرَّحْمَةُ الرقة والتعطف .

ك ث التجميع والتكثير

كثأ: كَثَأَ النَّبْتُ وَالْوَبَرُ يَكْثَأُ كَثَأً، وَهُوَ كَاثِيٌّ: كَثَفَ وَعَلُظَ وَطَالَ.

كثب: كَثَبَ الْقَوْمُ إِذَا اجْتَمَعُوا وَانْكَثَبَ الرَّمْلُ: اجْتَمَعَ.

كثث: كَثَبَتِ اللَّحِيَةُ تَكْثُ كَثْنًا، وَكَثَائَةً، وَكُثُوثَةً، وَلَحِيَةٌ كَثَّةٌ وَكَثَاءٌ: كَثُرَتْ أَصُولُهَا، وَكُثِفَتْ.

أثث (إبدال الكاف همزة في كثث): الْأَثَاثُ وَالْأَثَائَةُ وَالْأَثُوْتُ: الْكَثْرَةُ وَالْعِظْمُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَشَعْرٌ أَثِيثٌ: غَزِيرٌ طَوِيلٌ، وَكَذَلِكَ النَّبَاتُ، وَالْفِعْلُ كَالْفِعْلِ؛ وَلَحِيَةٌ أَثَّةٌ كَثَّةٌ: أَثِيثَةٌ.

أثل (إبدال الثاء لاما في أثث): أَثَّلَ مَالَهُ: أَصَلَّهُ. وَتَأَثَّلَ مَالًا: اِكْتَسَبَهُ وَاتَّخَذَهُ وَثَمَّرَهُ. وَأَثَّلَ اللَّهُ مَالَهُ: زَكَاهُ.

ثلل (نقل الجذر أثل المهموز الى ثلل المضعف): الثَّلَّةُ: جَمَاعَةُ الْغَنَمِ وَأَصْوَابُهَا. ابْنُ سَيِّدِهِ: الثَّلَّةُ جَمَاعَةُ الْغَنَمِ، قَلِيلَةٌ كَانَتْ أَوْ كَثِيرَةٌ، وَقِيلَ: الثَّلَّةُ الْكَثِيرُ مِنْهَا، وَقِيلَ: هِيَ الْقَطِيعُ مِنَ الضَّأْنِ خَاصَّةً، وَقِيلَ: الثَّلَّةُ الضَّأْنُ الْكَثِيرَةُ.

ثر (إبدال اللام راء في ثلل): يُقَالُ: نَاقَةٌ ثَرَّةٌ وَاسِعَةُ الْإِحْلِيلِ، وَهُوَ مَخْرَجُ اللَّبَنِ مِنَ الضَّرْعِ، قَالَ: وَقَدْ تَكْسَرُ الثَّاءُ وَبُولٌ ثَرٌّ: غَزِيرٌ. وَثَرٌّ يَثُرُ وَيُثَرُّ إِذَا اتَّسَعَ. وَالثَّرَثَرَةُ: كَثْرَةُ الْأَكْلِ وَالْكَلَامِ فِي تَخْلِيطٍ وَتَرْدِيدٍ.

در (إبدال الثاء دالا في ثرر): دَرَّ اللَّبْنُ وَالِدَمْعُ وَنَحْوَهُمَا يَدِرُّ وَيَدُرُّ دَرًّا وَدُرُورًا؛ وَكَذَلِكَ النَّاقَةُ إِذَا حُلِبَتْ فَأَقْبَلَ مِنْهَا عَلَى الْحَالِبِ شَيْءٌ كَثِيرٌ قِيلَ: دَرَّتْ، وَإِذَا اجْتَمَعَ فِي الضَّرْعِ مِنَ الْعُرُوقِ وَسَائِرِ الْجَسَدِ قِيلَ: دَرَّ اللَّبْنُ. وَالِدِرَّةُ، بِالْكَسْرِ: كَثْرَةُ اللَّبَنِ وَسَيْلَانُهُ. وَفِي حَدِيثِ خَزِيمَةَ: غَاضَتْ لَهَا الدِّرَّةُ، وَهِيَ اللَّبْنُ إِذَا كَثُرَ وَسَالَ؛ وَاسْتَدَرَّ اللَّبْنُ وَالِدَمْعُ وَنَحْوَهُمَا: كَثُرَ.

كثج: كَثَجَ مِنَ الطَّعَامِ إِذَا أَكْثَرَ مِنْهُ حَتَّى يَمْتَلِئَ.

كثر: الْكَثْرَةُ وَالْكَثْرَةُ وَالْكَثْرُ: نَقِيضُ الْقَلَّةِ. التَّهْدِيدُ: وَلَا تَقُلْ

الْكَثْرَةَ، بِالْكَسْرِ، فَإِنَّهَا لُغَةٌ رَدِيئَةٌ، وَقَوْمٌ كَثِيرٌ وَهُمْ كَثِيرُونَ. اللَّيْثُ: الْكَثْرَةُ نَمَاءُ الْعَدَدِ. يُقَالُ: كَثَرَ الشَّيْءُ يَكْثُرُ كَثْرَةً، فَهُوَ كَثِيرٌ. وَكُثِرَ الشَّيْءُ: أَكْثَرَهُ، وَقُلُّهُ: أَقْلَهُ. وَالْكَثْرُ، بِالضَّمِّ، مِنَ الْمَالِ: الْكَثِيرُ.

كثع: كَثَعَتِ الشَّفَةُ تَبْتَعُ بَتْعًا وَتَبْتَعَتُ: غَلَطَ لِحْمَهَا وَظَهَرَ دَمُهَا. وَشَفَةٌ كَاثِعَةٌ بَاثِعَةٌ: مَمْتَلِنَةٌ مُحَمَّرَةٌ مِنَ الدَّمِ.

كثف: كَثَفَ الشَّيْءَ كَثْرَهُ وَغَلِظَهُ تَكَثَّفَ الشَّيْءُ كَثْفٌ يُقَالُ تَكَثَّفَ السَّحَابُ الْكَثْفُ الْجَمَاعَةُ يُقَالُ جَاءَ فِي كَثْفٍ

من الجيش،

كثل: الكتلة القطعة المجتمعة من الصمغ وغيره .

كثم: كَثَمَ الشَّيْءَ: جَمَعَهُ وَكَثَمَ الْقَرْيَةَ: مَلَأَهَا.

شق وفصل

ف ل

فصل: الْفَصْلُ وَاحِدَ الْفُصُولِ وَفَصَلَ الشَّيْءَ فَانْقَصَلَ أَي قَطَعَهُ فَانْقَطَعَ وَبَابُهُ ضَرْبٌ وَفَصَلَ مِنَ النَّاحِيَةِ خَرَجَ

وبابه جلس وفصل الرضيع عن أمه يفصله بالكسر فصلا و افتصله أي فطمه.

فلا: فَلَ أَوْ الصَّبِيَّ وَالْمَهْرَ فَلَوْأً وَفَلَاءً: عَزَلَهُ عَنِ الرِّضَاعِ، أَوْ فَطَمَهُ، كَأَفْلَاهُ وَافْتَلَاهُ.

فلج: فَلَجٌ كُلُّ شَيْءٍ: نَصْفُهُ. وَفَلَجَ الشَّيْءَ بَيْنَهُمَا يَفْلُجُهُ، بِالْكَسْرِ، فَلَجًا: قَسَمَهُ بِنِصْفَيْنِ.

والفُلُجُ: الْقَسْمُ. وَفِي حَدِيثِ عُمَرَ: أَنَّهُ بَعَثَ حُدَيْفَةَ وَعَثْمَانَ بَنَ

حُنَيْفٍ إِلَى السَّوَادِ فَفَلَجَا الْجَزِيَّةَ عَلَى أَهْلِهِ؛ الْأَصْمَعِيُّ: يَعْنِي قَسَمَاهَا، وَأَصْلُهُ مِنَ الْفَلَجِ.

فلح: الْفَلْحُ: الشَّقُّ وَالْقَطْعُ. فَلَحَ الشَّيْءَ يَفْلُحُهُ فَلَاحًا: شَقَّهُ، وَالْفَلْحُ: مَصْدَرٌ فَلَحْتُ الْأَرْضَ إِذَا شَقَقْتَهَا لِلزَّرْعَةِ.

وَفَلَحَ الْأَرْضَ لِلزَّرْعَةِ يَفْلُحُهَا فَلَاحًا إِذَا شَقَقَهَا لِلحَرثِ.

فلذ: يُقَالُ: فَلَذْتُ اللَّحْمَ تَقْلِيدًا إِذَا قَطَعْتَهُ.

فلع: فَلََعَ الشَّيْءَ شَقَّهُ وَبَابُهُ قَطَعَ وَفَلَعَهُ أَيضًا تَفْلِيحًا وَتَفَلَعَتْ قَدَمُهُ تَشَقَقَتْ وَهِيَ الْفَلُوعُ وَاحِدُهَا فَلَغٌ بِفَتْحِ الْفَاءِ

وكسرهما.

فلق: الْفَلْقُ: الشَّقُّ، وَالْفَلْقُ مَصْدَرٌ فَلَقَهُ يَفْلِقُهُ فَلَاقًا شَقَّهُ.

فلل: تَفَلَّلَتْ مَضَارِبُ السَّيْفِ أَي تَكَسَّرَتْ .

ارتعاش و اضطراب

ر ع

رعب: الرُّعْبُ والرُّعْبُ: الفَزَعُ والخَوْفُ.

رعج: قال أبو سعيد: الارتعاج والارتعاش والارتعاد، واحد.

رعد: الارتعاد: الاضطراب، تقول: أرعده فارتعد. وأرعدت فرائصه عند الفزع.

رعش: ارتعش ارتعد وجف.

رعص: الارتعاصُ: الاضطرابُ؛ رَعَصَهُ يَرَعِصُهُ رَعْصاً: هَزَّهُ وحَرَكَهُ. وارْتَعَصَتِ الشَّجَرَةُ: اهْتَزَّتْ.

رع: تَرَعْرَعَتْ سِنُّهُ وتَزَعَزَعَتْ إذا تحركت. والرَّعْرَعَةُ: اضطرابُ الماء الصافي الرقيق على وجه الأرض، وغلَامٌ

مُتَرَعَّرٌ أَي مُتَحَرِّكٌ.

روع: الرُّوعُ والرُّوَاعُ والرُّوْعُ: الفَزَعُ وارتاع منه وله ورَّوعه فترَّوعَ أَي تَفَزَّعَ.

هرع: أهرع الرجلُ، على ما لم يسم فاعله: خَفَّ وأرعدَ من سُرعَةٍ أو خَوْفٍ أو جِرْصٍ أو غَضَبٍ أو حُيٍّ.

خاتمة:

في سياق تأصيل الجذور العربية وتفسير بنية تأليفها وتشكلها يندرج هذا العمل، توجهنا في هذا المقال إلى تقديم تفسير يحدد كيفية انتظام الجذور داخل المعجم العربي، ويزودنا بآليات تطورها، وهذا فعلا أمر تفتقر إليه الدراسات المعجمية العربية. فإذا كان الأصل يختلف عن الجذر، بحيث يكون الأصل مكونا من صوامت الجذر مرفقة بالصوائت، فإن الجذر عبارة عن مادة صامتية خام، ويشير إلى أن حركات الأصل تختلف بين فتحة وكسرة وضمة على أن الأحرف تظل ثابتة كما في صيغ الفعل نحو كتب وشرب وكبر.

وفي نفس السياق نؤند على فكرة ثنائية الجذور وثلاثية الأصول في العربية، ذلك أن الوحدة المعجمية في العربية مشكلة من صوتيتين مثل م ت، حيث يشتق منها متي بمعنى شد الحبل، متا بمعنى شد الحبل في الخارج، متع بمعنى شد الحبل بشكل أطول، ومتى بمعنى شد، فهذه الأفعال نموذج يوضح أن الأصول مختلفة لكن في الجذر الثنائي م ت، ويمكن تعزيز هذه الفكرة ذاتها بالوقوف على الأفعال مد بمعنى يمد خارجا، مط بمعنى يمد شيئا، مطل بمعنى يطول الحبل، ومطى بمعنى يطول شيئا، حيث انه في كل فعل تتركب الميم مع الدال والطاء، بالإضافة إلى التاء، وتؤدي نفس الدلالة.

إن الأصل إذا عبارة عن وحدة متطورة عبر التوسيع بحرف آخر مثل توسيع بت إلى بتر، ومن هذا الأصل تشتق باقي الصيغ المختلفة. إذ يتضح من خلال المعطيات السابقة أن المعجم العربي تشكل من أثول أو مقاطع ثنائية تطورت إلى جذور ثلاثية ورباعية عبر الانشطار والقلب المكاني والإبدال والتوسيع، وقد مكنا ذلك من تأثيل مجموعة من الجذور المنتمية إلى حقل دلالي معين استنتج فيما بعد أن توليدها لم يخرج عن قوانين أربع:

- قانون الإبدال

- قانون القلب المكاني

- قانون التكرير والتضعيف

- قانون الانشطار.

المراجع:

المعاجم:

- ابن جني ، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهدى للطباعة والنشر بيروت بدون تاريخ.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بدون تاريخ.

المراجع العربية:

- جرجي، زيدان، الفلسفة اللغوية ، مراجعة وتحقيق : د. مراد كامل . ط2 ، دار الهلال ، 1904م
- الدومنيكي، مرمجي، هل العربية منطوية..، مطبعة المرسلين اللبناني ، جورنية لبنان 1947
- الشدياق، أحمد فارس، سر الليل في القلب والإبدال، المطبعة العامرة الأستانية 1867 .

المراجع المترجمة:

- أفلاطون، محاورة كراتيلوس، ترجمة وتقديم الدكتور عزمي طه السيد أحمد، وزارة الثقافة عمان الأردن، الطبعة الأولى 2007.

المراجع باللغات الأجنبية

- BACHMAR ; Karim ; LES QUADRICONSONANTIQUES DANS LE LEXIQUE DE L'ARABE; THESE DE DOCTORAT; ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE LYON UNIVERSITE DE LYON; 2011.
- Drozdk, L. , "Towards Defining the Structure Levels of the Stem in Arabic", *Orientalia Suecana*, vol.16, pp. 85-95. 1967.
- Drozdk, L. , "Derivation (ištiqāq) as Reflected in the Indigenous Arabic Grammar", *Gracolatina et orientalia*, 1, pp. 99- 110.1969.

قراءة تأويلية لقصيدة النادرَات العينية لعبد الكريم الجيلي (ت826هـ)

An interpretation reading of the poem Al- naderat Al -Ayneia by Abd al-Karim al-Jili (d. 826 AH)

أ.د. بشارنديم أحمد الباجي. الجامعة التقنية الشمالية، الكلية التقنية الهندسية / الموصل –العراق

Pr. Bashar Nadeem Ahmed Al-Bajji. Northern Technical University - Mosul - Iraq

Abstract:

The research deals with a masterpiece from the masterpieces of the Muslim mystic Abd al-Karim al-Jili (d. 826 AH), a poet, writer, philosopher, and mystic who was able brilliantly to express his rich Sufi experience through poems that need a lot of contemplation and study. The product is Sufi poetry, with a total of 536 verses.

The basic themes of the poem are the soul, the spirit, the heart, the direct relationship with God, and the stages that the aspirant goes through in his spiritual journey

. The subjects of the anecdotes in kind varied, as they are classified within the mystical mystical literature that carries a philosophical content, and the beginnings of the poem talk about mystical love, then he begins in dozens of verses speaking about his autobiography, from the day of his birth. He mentions how his soul yearned from its youth to follow the path of Sufism, the path of truth. The poet Al-Jaili often resorts to Sufi symbols that were in circulation and known, such as symbols of wine, women, and natural symbols, to express his opinion.

Keywords: mystic. Interpretation Al naderat Al Ayneia. Interpretation

الملخص:

يتناولُ البحثُ رائعةً من روائع المتصوفِ المسلم عبد الكريم الجيلي (ت826هـ) وهو شاعرٌ وأديبٌ وفيلسوفٌ ومتصوفٌ استطاع ببراعةٍ التعبيرَ عن تجربته الصُّوفية الثِّرة عبر قصائدَ تحتاج إلى كثيرٍ من التأملِ والدراسة، وقصيدته النادرَات العينية أو القصيدة العينية هي أشهر وأطول قصائده و تعدُّ ثاني أطول قصيدة في النتاج الشعرِ الصوفيِّ، حيث يبلغ عدد أبياتها 536 بيتاً.

وموضوعاتُ القصيدةِ الأساسية، هي النفسُ، والروحُ، والقلبُ، والعلاقةُ المباشرةُ مع الله، والمراحلُ التي يمرُّ بها المريدُ في رحلته الروحية، وكانت القصيدةُ نتاجَ مكابدةٍ روحيةٍ وأيامٍ طويلةٍ من العزلةِ والتأملِ والارتقاء في معارجِ الرُّوح.

وتنوعت مواضيعُ النادرَات العينية، فهي تُصنَّف ضمن الأدبِ الصُّوفي العرفاني الذي يحملُ مضمونا فلسفيا، وبداياتُ القصيدة تتحدث عن الحبِّ الصوفيِّ، ثم ينطلقُ في عشراتِ الأبياتِ مُتحدثاً عن سيرته الذاتية. ويذكرُ كيف كانت نفسه تتوقُّ إلى سلوكِ طريقِ الصوفيَّة.

الكلمات المفتاحية: التصوف، العرفان، الجيلي، التأويل، النادرَات العينية

1- تمهيد في النصِّ الصوفيِّ:

النصُّ الصوفيُّ نصٌّ غامضٌ تتشابه في المعاني وتنوع فيه الصورُ وتتضاد، وهو أمرٌ جعل الدارسين له يلجؤون إلى التأويلِ لأنهم يرون فيه منهجاً نقدياً قادراً على الكشفِ عن غوامضه، والتأويلُ في حقيقته ممارسةٌ استقرائيةٌ استنتاجيةٌ قائمةٌ على الوعي، وانفتاحٌ على اللغة، والوعيُّ بأهمية الذاتِ المُدرَكةِ الواعية.

وصارت القصيدةُ الصوفية حقلًا للرموز والإيحاءات وفتحت مجالاتٍ رحبةً للتأويل، وأخذَ النصُّ ينفثُ على آفاق غير معهودةٍ كنظرية وحدة الوجود والحقيقة المحمدية والإنسان الكامل، وتحولَ الشعرُ الصوفي إلى شعرٍ فلسفي المضمون.

والتأويلُ يعمل على اكتشاف المعاني العميقة المستترة التي يستبطنها النصُّ الصوفي. ويكشف بآلياته الواسعة عن دلالاتٍ تتوارى في النصِّ المقروء، وعمليةُ التأويل لا يمكن عدّها عمليةً تلقٍ بسيطةً تقف عند حدود النصِّ الحرفية، بل تتجاوزها إلى إنتاجِ قراءاتٍ يحملها أو يتحملها الخطاب.

وعملية التأويل تُحوّل النصّ إلى تنوّع دلالي ضمن سياقٍ معرفي مرتبطٍ بتجاربٍ روحيةٍ شديدة الانغلاق لأنها تعتمدُ الرؤيا الذاتية، وعمليةُ التأويل ليست عمليةً هامشيةً عابرةً بل هي عمليةٌ إنتاجٌ حقيقية تواجه ضعفَ الدلالة الظاهرية للنصّ وانكماش اللغة ضمن معانيها الاصطلاحية الوضعية. وتكشفُ عمليةُ التأويل عن خصوبة النصّ الصوفي وغناه وقابليته على التمدد والانفتاح على الأزمنة والسياقات المحتملة وتسمح للمتلقي بحرية الحركة بين مفاصل النصّ، وهذه الحركية تعملُ على مدّ جسور التواصل بين النصّ والمتلقي، وتخلق حواراً يعتمد التكافؤ بينهما .

وتأويلُ النصّ الصوفي وفق هذه الرؤية بحاجةٌ إلى ثقافةٍ عميقةٍ ومقارَبةٍ لأذواق المتصوفة وتجاربهم ووعي بمصطلحاتهم وانزياحات لغتهم.

لقد أعادت المناهج النقدية الحديثة الاعتبار للقارئ وعَدته عنصراً رئيساً في فهم النصّ الابداعي وصار للمتلقي دورٌ في صياغة النصّ وإكسابه طابعه المتجدد، وعمليةُ التأويل بهذا الفهم صارت عمليةً إعادة إنتاج للنصّ، لأنّ القارئ صار يستنطقُ النصّ ليكتشفَ فيه ما هو غائرٌ وغامض، ويمكننا القول أنّ (المعنى الذي يتجلى للقارئ في عملية التأويل هو معنىٌ شخصي يرجعُ بالأساس إلى البناء المعرفي لدى القارئ ودرجة تفاعله مع النص) (1)

والتأويلُ يعني تعدد المعاني للنصّ الواحد فهو (لا يبحث عن إجاباتٍ جازمةٍ حازمة) (2)، وهو أمرٌ قد ينطبق على النصّ الصوفي لكن لا يسعنا المبالغة في ذلك فالتصوفُ يقعُ في دائرة منظومة دينية محكومة بقواعد صارمة، وبالرغم من تنوع أشكاله التعبيرية وتجدها يبقى محكوماً ومنضبطاً بهذه المنظومة، فالدلالاتُ تبقى عرفانيةً ذوقية، واللغةُ الخاصة التي أنشأتها التجربة الصوفية تُشكلُ منظومةً متشابكةً ومتداخلةً بين الألفاظ ودلالاتها وتستمدُ وجودها وشرعيتها من ارتباطها بالمنظومة الدينية .

ومنهجيةُ قراءة النصّ التأويلية التي تُبألغ في انفتاح النصّ وتمنحُ المتلقي السلطة الأعلى قد لا تكون صالحةً للتعامل مع النصّ الصوفي المحكوم بسياقاتٍ وأنساقٍ ثقافية لا يمكن تجاوزها، وإلا تخطى النصّ الصوفي مشروعَه الرؤيوي وتحول إلى شكلٍ من أشكال العبث، فالتهافتُ على إنتاج المزيد من الدلالات لا يمكنه أن يُحدّد إطاراً للتعامل مع النصّ الصوفي حين نجعله نصاً قابلاً لكل الاحتمالات. لذا فقد اتجه البحثُ إلى رؤية تأويلية منضبطة

(1) نظرية التأويل، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 17

(2) م. ن، 10 .

لاتخرُجُ بعيداً عما قدّمه الصوفيُّ من قراءاتٍ تأويليةٍ لنصوصهم عبر الشروح التي وضعوها وضبطوا بها قراءةً مُنجزهم الابداعي .

ويمكننا أن نقول أيضاً أنّ القراءة التأويلية للنصّ ساهمت في إنجاز قراءة موضوعية - إلى حدّ كبير - للنصّ بتعدّد عن الاجترارية وساهمت أيضاً في تفعيل علاقة القارئ بالنصّ.

2- النادرات العينية:

يتناولُ البحثُ رائعةً من روائع المتصوّف المسلم عبد الكريم الجيلي (ت826هـ)⁽¹⁾ وهو شاعرٌ وأديبٌ وفيلسوفٌ ومتصوّفٌ استطاع ببراعةٍ التعبير عن تجربته الصوفية الثرة عبر قصائدٍ تحتاجُ إلى كثيرٍ من التأملِ والدراسة، وقصيدته النادرات العينية أو القصيدة العينية هي أشهر وأطول قصائده و تُعدُّ ثاني أطول قصيدةٍ في النتاج الشعري الصوفيّ، حيث يبلغ عدد أبياتها 536 بيتاً.

عُني بالقصيدة كثير من المتصوّفة، شرحاً وتعليقاً أمثال الشيخ عبد الغني بن إسماعيل النابلسي الدمشقي الحنفي (1143 هـ) الذي شرحها شرحاً مطولاً.

وسارت القصيدة العينية على خُطى التائية الكبرى المسماة (نظم السلوك) لابن الفارض (ت632هـ) في موضوعاتها الأساسية، وهي النفس والروح والقلب، والعلاقة المباشرة مع الله، والمراحل التي يمرُّ بها المرید في رحلته الروحية، وكانت القصيدة نتاج مكابدةٍ روحيةٍ وأيامٍ طويلةٍ من العزلة والتأمل والارتقاء في معارج الروح.

والمطولاتُ الشعريةُ الصوفيةُ تكون غالباً تعبيراً عن التجربة الصوفية بكاملها، بخلاف المقطعات أو الأبيات المفردة التي تُعبّر عن حالةٍ روحيةٍ عابرةٍ أو ما يُطلق عليه أهل التصوف "الأحوال" فالمطولاتُ للمقاماتِ والمقطعاتُ للأحوال. والمطولاتُ يصوغُ فيها الشاعرُ الصوفيُّ تجربته الروحية كاملةً بكلِّ مراحلها وما انتاب الطريق من عقبات.

(1) عبد الكريم الجيلي (767-826 هجرية) قطب الدين عبد الكريم بن إبراهيم الربيعي نسبا القادري طريقةً. لُقّب بـ«الجيلي أو الجيلاني»، نسبة إلى جيلان (العراق) بلدة أسرته. وُلد فيها قرب المدائن وهي موطن جده من أمه الشيخ عبد القادر الجيلاني ولقب الجيلي لشهرة أهل أمه وورد في المصادر أنه سبط الجيلاني؛ أي من أولاد بناته وهو الذي أكّد هذا التاريخ في قصيدته الشهيرة «النادرات العينية». ينظر في حياته وسيرته ومؤلفاته: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، عبد الكريم الجيلي، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد عويصة، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان 1997. تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم النجار وآخرين، القاهرة - مصر 1977. ، النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي، تحقيق: يوسف زيدان ، دار الأمين ، القاهرة، ط1، 1414هـ، 1999م. الموسوعة الصوفية، عبد المنعم الحنفي، الطبعة الأولى، القاهرة - مصر 2003 .

وهناك علاقات تناصية لا يمكن للمتلقي أن يتجاوزها بين تائية ابن الفارض وعينية الجيلي، فابن الفارض اعتمد البحر الطويل وكذلك قصيدة النادرات العينية، والبحر الطويل يُقدّم مساحات واسعة من التفعيلات تكون مريحة للشاعر وينطبق هذا أيضا على البحرين الوافر والكامل لذا فشعر المطولات يكون -غالباً- من هذه البحور.

وتنوّعت مواضيع العينية، فبدايات القصيدة تتحدث عن الحبّ الصوفيّ، ثم ينطلق في عشرات الأبيات مُتحدثاً عن سيرته الذاتية. ويذكر كيف كانت نفسه إلى سلوك طريق الصوفيّة، طريق الحق. وهكذا هي أيضا مسيرة تائية ابن الفارض.

تبدأ القصيدة بلفت عناية المتلقي أنها ستكون موجهة لغرض وثيمة صوفية باعتبار السياق الصوفي الذي تُعززه التجربة الصوفية التي عاشها الشاعر يقول:

فؤادُ به شمسُ المحبّة طالعٌ وليس لنجم العذل فيه مواقعُ

صحا الناسُ من سُكرِ الغرام وما صحا..... وأفرق كلُّ وهو في الحان جامعُ

حُمياً هواهُ عينُ قهوةٍ غيره مُدامٌ دواماً تفتنهما الأضالعُ

هوىً وصباياتٌ ونازٌ محبّةٍ وتربةٌ صبرٍ قد سقتها المدامعُ

أولع قلبي من زرودٍ بمائه..... ويا لهفي كم ماتت ثمة والعُ

ولي طمعٌ بين الأجارع عهده قديمٌ، وكم خابت هناك المطامعُ⁽¹⁾

أيا زمن الرّند الذي بين لعلعٍ تقضى لنا، هل أنت يا عصرُ راجعُ

لقد كان لي في ظلّ جاهك مرتعٌ هنيئاً وليّ في الرّقمتين مراتعُ

أجرٌ ذيولَ اللهو في ساحة اللّقا وأجني ثمارَ القُرب وهي أيانعُ

وأشربُ راحِ الوصلِ صرفاً براحةٍ تُصقّق بالراحاتِ منها الأصابعُ

تصرّم ذاك العُمُر، حتّى كأنني أعيشُ بلا عمرٍ وللعيشِ مانعُ

(1) الأجارعُ: الارض الرملية التي لاتنبت شيئاً، ينظر: لسان العرب، 447/1 مادة أجرع.

ومذ مرَّ عَيِّ العيسُ وابيضَ مُتِّي تسوَدَّ صُبْحِي فالدموعُ فواقِعُ
وسرَّبُ من الغزلانِ، فيهنَّ قينَةٌ لنا، هنَّ في سقط العذيب رواتعُ
سَفَرَنَ بدوراً مُدَّ قَلْبَنَ عقارباً من الشَّعْرِ خِلْنَا أَتَهَنَّ بِرَاقِعُ
رعى اللهُ ذاكَ السَّرْبَ لي وَسقى الجَمِي ... ولا ضيَّعتُ سربي فَإِنِّي ضائعُ
صليتُ بنارِ أضرمتها ثلاثةٌ غرامٌ وشوقٌ والديارُ الشواسعُ (1)

يكشفُ مطلعُ القصيدة عن توجهٍ نحو الحُبِّ الإلهي، معلناً أنَّ قلبه قلبُ عاشقٍ طلعتُ في سمائه شمسُ المحبة الإلهية، ثم ارتفعت فانفرد نورها على مساحة قلبه ساحقاً الظلال كلها، ماحياً بذلك مواقعِ نجومِ اللاتمين، لأنَّ اللائمَ أو العاذل لا يستطيع أن يندسَ إلا في الظلِّ وبعيداً عن النور، ليوسوس بما يتعارض مع كمال المحبة .

ويلاحظ هذا التمازج بين الرمز الغزلي وبين رمز الخمرة وعلى القارئ أن يكتشفَ الدلالات المعجمية الصوفية، ففي النصِّ الصوفي تتشكَّلُ دلالاتٌ لتكون عرفانيةً أو ما تسمى بمصطلح التصوف (ذوقيةً) وعليه كَوْنُ المتصوفة لغتهم الخاصة وشكلوا لهم منظومةً لغويةً تشترك فيها الكلمات مع المعجم التقليدي بالشكل فقط،، لكنها تمنحها دلالاتٍ خاصة تمثلها بمرجعية إشارية.

والسُّكْرُ ثمرةٌ من ثمار المحبة الإلهية، وهو حالٌ من الدهشة تعتري السالك فيذهل عن كلِّ شيء حتى عن نفسه، وتنغمرُ روحُه بنشاطٍ يُوقد فيها الوله والهيمن. فالمحبةُ الإلهية تولد الحيرة والدهشة، والصوفيُّ يُعاین جمالاً إلهياً مطلقاً يجعله يقف مهوتاً، غارقاً في اللاوعي، فالحالة هذه تُغيب العقل وتطمسه، وهي التي عبر عنها الصوفية بأنها حالة السكر.

فالخمرةُ الصوفية ليست خمرةً تدير الرأس وتثقلُ على الإنسان وتضربُ الغشاوة على قلبه، بل هي على العكس تُوقظ النفس وتُنعش الوجدان وتجلو البصيرة وتفتح أمام قلب الصوفي آفاقاً رحبة. والخمرةُ الصوفية أيضاً رمزٌ للفيوضات الإلهية التي تهبُّ على قلب العبد فتُسكِرُ الرُّوحَ وتستولي نفحاتُ الحقي على قلب السالك فلا يشهد سواه.

(1) النادرات العينة لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي، 64.

واكتمل البناء الفني للخمريات الصوفية في القرن الرابع الهجري، وأخذ هذا الرمز يلحقه شيء من التغير، فبعد أن كانت الخمريات الصوفية أبياتاً معدودةً تقال للتعبير عن النشوة الروحية صارت مما يستفتح بها الصوفية القصائد الطوال التي تعبر عن مذهب العرفانيين .

ومما هو لافت للنظر أثر ابن الفارض في تطويع رمز الخمر للآراء العرفانية الصوفية، فقد اكتمل عنده نسق القصيدة الخمرية، واستمد ابن الفارض رمز الخمرة من التراث الشعري العربي التقليدي، ليقدم بها مجموعة من المقاربات الدلالية التي ترفع من درجة الانزياح والتوتر، وتحولت إلى رمزٍ يحملُ كثافةً دلاليةً تتجاوزها عالم الحسي إلى عالم النشوة والدهشة والغيبة الصوفية وصارت الخمرة عندهم موصوفةً بأوصافٍ لم نعهدها عند من سبقه من شعراء التصوف، فهي مصنوعة من كريمةٍ خلقت قبل خلق آدم كما يقول في ميميته:

سقتني حُمياً الحبِّ راحةً مُقلتي وكأسي محيا من عن الحُسنِ جَلَّتِ (1)

وهذه القصيدة الخمرية تؤول إلى مدلول واحد تشفُّ عن وقوع الشاعر تحت سطوة الوارد الإلهي، ويلوح ابن الفارض في قصيدته هذه بالمدامة إلى المحبة الإلهية، وعدد صفاتها وما يرتبط بها كالكرم والحنان.

أما الجيلي فاستعمل الخمرة وما يتعلق بها من مفردات كالسُّكر والغيبة والذوق بعد أن استقرت وصارت مصطلحاتٍ متداولة عند عموم المتصوفة، فهي رموزٌ للواردات الإلهية، والسُّكر من أحوال الصوفية أصحاب الوجد والنشوة الروحية . فالمحبُّ يتذوق حلاوة ذكر محبوبه أولاً، ثم يشرب من ذكر المحبوب حتى يسكر بذكره، ويغيب عن الحسي والمحسوس طرباً ونشوة . أما الصحو فهو رجوع الإنسان إلى الحسي والمحسوس بعد نشوته من شهود محبوبه وغيبته بهذا الشهود .

وكلُّ الذين أسكرهم حبُّ الله، وغيبهم عن حسيهم ومحسوسهم صَحُّوا من سكرهم ورجعوا إلى شعورهم بحضور عالم المخلوقات، إلا قلب الجيلي فإنه لا يصحو من سكره كما صحا الناس، وكيف يصحو وهو لا يفارق الحان حيث تُدار كؤوس خمر الحبيب. وهو يشير إلى أن حالة الذهول عنده تحولت إلى مقام لا يرغب أو لا يستطيع تجاوزه.

وتغنى الشعراء الصوفيون بالحب، وأصبح عندهم مذهباً وديناً بعد أن كان شكلاً وجسداً، وسماوياً مقدساً بعد أن كان أرضياً مبتذلاً، وأزلياً يدوم بعد أن كان متغيراً لا يدوم. فمن جوهر الحبِّ الإخلاص والصدق والحقيقة،

(1) ديوان ابن الفارض، دار النجم، د.ت، 74.

ومن وحيه الاعتصام بالمثل العليا والأخلاق السامية. وقد أصبح الحُبُّ السبيل الوحيد لرتقي الروح البشرية، وهو الدين الوحيد الذي يُقرب الإنسان من خالقه مباشرة، دون وسيط، ليشركه في المعرفة الكبرى، حتى إذا اتحد به علم حقيقة الوجود وجوهر الكائنات، فأمدّها روحاً من روحه، ومحبة من قلبه، هذه المقدمة الصوفية تعلن أنّ الجيلي دان بدين الحُب، وبدين الإنسانية جمعاء. فرفع من شأن الإنسان، وقدره وقيّمته الوجودية.

والحُبُّ عاطفة قوية أو ربط متين بين كيانين. يتوجه فيه نحو الله سبحانه وتعالى ونحو الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم والأولياء والصالحين. وللصوفيين سفرٌ روحيٌّ طويلٌ، مزوّدٌ بالتوبة والمجاهدة، والخلوة، والتقوى والورع والزهد، والصمت والحزن والجوع والصبر والاستقامة، والصدق والإخلاص والحرية وغيرها من الأحوال والمقامات، (16) فالحبُّ عند الصوفيين إعراضٌ عن الدنيا، وإطراحٌ للجسد، ثم إطلاقٌ للروح في سفرها الطويل الشاق، حتى تبلغ بُغيثها ومرادها، فترى الله وتفنى فيه فناءً مفارقاً، والصوفيّ يحنُّ للوصول إلى الله ورؤيته، حتى إذا غمره النورُ انتشى، وإذا علم، اعترته غبطة كبرى، وإذا وصل اتحد بالله وفيه، وأصبح هو إياه.

إنّ تأويلَ النصِّ يُعدُّ من المداخل المهمة التي تعمل على كشف غموض النصِّ الشعري الصوفي، فالنصُّ الصوفي مُثقلٌ برموزه وكثافته اللغوية، ويتناص مع أنساقٍ دينية وفلسفية وأدبية متنوعة، فتكون القراءة التأويلية وسيلةً مهمة لاكتشاف الحقائق التي تكتنّزها لغة التصوف، وقادرة على استنطاق النص والولوج إلى عالمه الداخلي.

والمأخوذ من المعنى اللغوي أنّ المؤوّل يتجاوز المعنى الظاهر، وينفذ إلى عمق النصِّ، فخرق اللغة، أي اختراق معانيها المستقرة، وإنشاء حالة تتخلخل فيها المعاني هو ما يُراد من القارئ الواعي بل الناقد حتى يصل إلى أقرب معنى أرادّه الشاعر من نصه، وهذا هو المقصود بالتأويل. فالتأويل ذو منحيّ تأصيلي حين يُرجع المعنى إلى أصله، وهو ما ينطبق على القراءة الصوفية التي تجسّدت عبر شروح ومتون للقصيدة صرفت الظاهر واعتمدت الباطن لتقديم النصِّ إلى المتلقي وفق دلالاته الأصلية. وتأويل لغة تعني الرجوع إلى الأصل وهي تعني أيضاً الوصول إلى الغاية والعاقبة، ويجمع بين الداليتين دلالة الصيغة الصرفية (تفعيل) على الحركة، لذلك يمكننا القول إنّ التأويل حركةٌ بالشيء أو الظاهر باتجاه "الأصل" أو نحو "الغاية" و"العاقبة" يقول الراغب الأصفهاني (التأويل من الأول أي الرجوع إلى الأصل، ومنه المؤئل للموضع الذي يُرجع إليه، وذلك هو ردُّ الشيء إلى الغاية المرادة منه علماً كان أو فعلاً) (1).

(1) مفردات الفاظ القرآن، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم، بيروت، لبنان، 2009، 99.

3- القصيدةُ سيرةً ذاتيةً:

والقراءة التأويلية للنصّ الصوفي تُبعد النصّ -إلى حد كبير - عن الاجترارية وتُفَعِّلُ علاقة القارئ بالنصّ، فالنظريات الأدبية المعاصرة تستند إلى مقولتين اثنتين تقوم الأولى على اعتماد عنصر التعدّد أو تعدد المعاني في النصّ، وتقوم الثانية على تفعيل دور القارئ في عملية تأويل النص وانتاج المعنى .

قدّم الجيلي في مطولته هذه سيرة ذاتية لنفسه منذ مولده، وبَيَّن كيف كانت تصبو نفسه منذ بواكيرها إلى سلوك طريق الصوفية يقول:

ومذ كنت طفلاً فالمعالي تطلّبي وتأنف نفسي كلّ ما هو واضح

ولي همّة كانت وها هي لم تزل على أنّ لي فوق الطّباق مواضع

وقد كنتُ جمّاحاً إلى كلّ هيئة فحضتُ بحاراً دونهنّ فجائع

وكلّ الأمانى نلتها، وهي إنّ علّت بها ، بعد نيل القصد ، ما أنا قانع⁽¹⁾

وأسهب الجيلي في تدوين سيرته الروحية، حيث بلغت تقريباً نصف مساحة قصيدته العينية، لتكون (وسيلةً للآخرين لبلوغ مقام القربة فرأينا بدايته، شخصاً من عوام المسلمين، المؤمنين بالغيب... وشهدنا مجاهداته ورياضاته وعشقه وفناءه إلى أنّ نظر الحق عبده فدخل في عداد المحققين ، وانتسب إلى أهل القرب الإلهي ، الذين بنى الله أساس هذا الوجود عليهم)⁽²⁾ ونستطيع القول أنّ كتابة السيرة الذاتية شعراً تكاد تكون أمراً شائعاً عند الصوفية فقد سبق الجيليّ ابن الفارض في ذلك، وأمام هذه الظاهرة، نكتشف أنّ الشعر أقدّر من النثر على التعبير عن وجدان الصوفي وأفكاره وتجربته الجوانية .

ويبدو أنّ النصّ الصوفي يمنح المتلقي مجالاً للتفاعل والمشاركة في انتاج الدلالة، وتفاعل القارئ مع النصّ جانباً من جوانب عملية التفاعل الشاملة التي تُعدّ آليّة من آليات القراءة التأويلية للكشف عن المعاني المتخفية التي يستبطنها النصّ، فعملية التأويل وفق هذه الرؤية تصبح عملاً شمولياً يستعين بالمعطيات اللغوية والفكرية للكشف عن الدلالات الجديدة للنص. واكتشاف المعنى العميق الخفي المتواري الذي ينطوي عليه النص هو أحد

(1) النادرات العينة لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي، 86.

(2) إبداع الكتابة وكتابة الإبداع، 33.

الوظائف الرئيسة لعملية التأويل، فالقراءة التأويلية لا يمكن عدّها عملية تلقيٍ ساذجةٍ تقف عند حدود النصّ الشكلية، بل هي مساهمةٌ واعيةٌ في إنتاج دلالةٍ تعبر عن وجهة نظر يحملها أو يتحملها الخطاب.

وأسلوبُ الجيلي قائم على المفارقة الحادة وعبر عن ذلك بالإفصاح تارةً والإخفاء تارةً أخرى، وبالوضوح أحياناً والغموض أحياناً أخرى، فهو اعتمد على روح التعرض والتضاد في بنائها، حين جمع بين الشيء ونقيضه ليشكل بذلك مفارقة حديّة، وأشدُّ هذه المفارقات الاستعارات التي بدت متعارضةً متنافرة، وهي بذلك دالةٌ على ثراء النصّ وكاشفةٌ عن قدراته الإيحائية، يقول في الإفصاح عن أسلوبه في الإظهار والإخفاء:

وها أنا ذا أخفي وأظهرُ تارةً لرمز الهوى ، ما السرُّ عندي ذائع

وإيالك أعني فاسمعي جارتِي ، فما يُصرِّحُ إلّا جاهلٌ أو مخادعٌ

ولكنني آتيك بالبدرِ أبلجاً وأخفيه أخرى ، كي تُصانُ الودائعُ⁽¹⁾

وظاهر اللفظ يؤدي هنا وظيفته في عملية التوصيل، فهو ليس حجاباً أوسداً يتوجب تحطيمه للوصول إلى المعنى، بل هو بمثابة الباب أو الستار الذي يشفُّ ما وراءه من معانٍ .

يقول الجيلي عن ذلك (لا تكتفِ بظاهر اللفظ بل اطلب ما وراء ذلك، فجميع ما أبرزناه في هذا المسطور وضعنا جميعه بين رمزٍ في عبار، وبين لغزٍ في إشارة)⁽²⁾. ومن ترابط هذه الكلمات يولد النصُّ الصوفي المختلف عن النصِّ الآخر، نصٌّ يعتمد رؤيةً في سياقاتٍ روحيةٍ ذوقيةٍ، ومدلولاتٍ مستحدثةٍ ضمن سياقٍ مصطلحيٍّ ومعرفيٍّ يعيد تشكيل المفردات والجمل ليتولد نصٌّ يحمل رؤيةً جديدةً وملاحم غريبةً عن بُنيان اللغة التقليدي . وهنا تؤدي عملية تأويل النصّ أهميةً كبيرة، فهي قادرةٌ على استحضار إمكانيات النصّ للقراءة الواعية المنتجة للدلالات .

4- رحلةُ العشق:

يمضي الصوفيُّ حياته في هجرةٍ دائمةٍ إلى الله، والمعجمُ الصوفي مليءٌ بالمفردات والرموز الدالة على السفر والرحلة، وأول ما يطالعنا في ذلك مفردات: الطريقة والسلوك والسفر، والطريقة عندهم (هي السيرة المختصة بالسالكين إلى الله تعالى من قطع المنازل والترقي في المقامات ... أما السالك فهو الذي مشى على المقامات بحاله لا بعلمه وتصوره، فكان العلم الحاصل له عيناً يأبى من ورود الشبهة المضلة له... وأما السفر فهو سير القلب عند

(1) النادرَات العينة لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي، 121 .

(2) الانسان الكامل ، عبد الكريم الجيلي ، تحقيق يوسف زيدان ، 80/1

أخذه في التوجه إلى الحق بالذکر⁽¹⁾. وهذه المفردات تقودنا إلى ما يعرف عندهم بـ(المعراج الروحي) الذي قسّموه إلى مراحل ومنازل أسموها (المقامات) وسَمُّوا الأحداث والمغامرات الروحية التي تُعرضُ لهم فيها باسم (الأحوال) والسالك في هذا الطريق يرى أموراً لا يراها غيره ويعاني أحوالاً لا يعانها غيره، فلا يجد لغةً يعبر بها عن هذه الوقائع، سوى لغة الرمز، والصوفي يرى أنّ الطريق الذي يسلكه إلى الله طريقٌ عروجٍ من عالم الظاهر إلى عالم الحقيقة، وهو تحولٌ باطني وتغيُّرٌ في الصفات وتهيؤٌ نفسي يمكنه من الاتصال بالله، ومعراج الصوفي الروحي يكون بأمورٍ أبرزها تطهير النفس ومجاهدتها.

فالصورة التقليدية للطعائن والمسير في الصحراء ووصف الطلل تحولت عند الصوفية إلى شكلٍ فني استوعب تجربتهم القائمة على الرحلة في أغوار النفس، وتحولت إلى رحلةٍ رمزيةٍ تحوي الكثير من المضامين العرفانية. والرحلة والسفر أو السلوك عند الجيلي لم تخرج عن إطارها الرمزي الذي وضعه من سبقه من المتصوفة.

وصار المعراج النبوي أنموذجاً احتذاه المتصوفة ووضعوا له أساساً فلسفياً يُعدُّ النفس كائناً غريباً عن هذا العالم هبطت إليه من العالم العلوي وحلّت بالبدن، وسرعان ما رغبت النفس في الخلاص من قيودها واللحاق بعالمها الأصلي عبر تصفيتها بالرياضة الروحية والتأمل والزهد، ومن هنا فقد شهِت النفسُ بالطائر السجين، وهذا ما أشار إليه (ابن سينا) في قصيدته العينية:

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاءً ذات تعزُّزٍ وتمنُّعٍ
محجوبةً عن كلّ مقلّةٍ ناظرٍ وهي التي سفرتُ ولم تتبرقع⁽²⁾

وأولُّ معراجٍ يُطالعنا به المتصوفة جاء عند أبي يزيد البسطامي (ت 261هـ) حيث عرجَ إلى السماء على صورة المعراج النبوي في العديد من تفاصيلها، فكان يقرأ السلام على روح كلّ نبيٍّ يمرُّ به في عروجه، لكنَّ عروجه هذا بقي روحياً (عرجَ بروحي فخرقتُ الملكوتَ فما مررتُ بروح نبيٍّ إلا سلّمتُ عليه وأقرأتها السّلام غير روحٍ محمد صلى الله عليه وسلم فإنه كان حول روحه ألفُ حجابٍ من نور)⁽³⁾. وقد سئل عبد الكريم القشيري (ت 465هـ) ما تقولون في الأولياء هل يجوز أن يكون لهم معراج، إذا قلتُم بجواز الكرامات؟ وما تقولون فيما يطلقه الناس من هذه الطائفة من معراج أبي يزيد البسطامي وغيره؟ فأجاب: أما المعراج بالبدن فلم ينقل عن واحد... فأما في النوم فغير مستنكر

(1) التعريفات، الشريف الجرجاني: 80.

(2) ديوان ابن سينا، نشرة حسين على محفوظ: 19.

(3) النور من كلمات أبي طيفور، السهلي، ضمن كتاب شطحات الصوفية: 112.

أن يكون لبعض الخواص⁽¹⁾. ويعدُّ معراجُ الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي (ت638هـ) أبرز معارج الصوفية بما حواه من تفصيلاتٍ إضافة إلى أنه استطاع من خلاله نقل التصور الصوفي العرفاني وطرح مسائل الوجود وطريقة الوصول إلى الله.

ووردَ المعراجُ الروحي لابن عربي في كتابه (الإسرا إلى المقام الأسرى)⁽²⁾ الذي بحث فيه مغزى المعراج وترقي السالك في درجات الكشف والعمل الروحي، ترقى النفس من عالم الشهوات (المرموز إليه بالجحيم) إلى عالم الروح الخالص (المرموز إليه بالنعيم). والمعراجُ الروحي لابن عربي ورد أيضاً في موسوعته الصوفية (الفتوحات المكية) تحت عنوان (كيمياء السعادة) وفيها تخيل رجلين أحدهما تابع مُقلد للرسول - صلى الله عليه وسلم - والآخر فيلسوفٌ صاحب نظر وهما في طريقهما إلى الله، ويظهر الشيخ الأكبر بالمقابلة بينهما نوع المعرفة التي يحصلها كل منهما، وينتهي معراج الفيلسوف به إلى الحيرة واليأس، بينما ينتهي معراج المستأنس بنور الإيمان إلى اليقين وإلى حال من الشهود تنكشف له فيها أسرار الأسماء والصفات الإلهية⁽³⁾.

للجيلي قصيدةٌ يختلط فيها التصريح والإبانة بالرمز والإشارة، فالتصريح بذكر الرحلة الروحية إلى الله سبحانه والرمز بإشارات الرحلة في هذا السفر الروحي، يقول:

شَدَدْنَا مَطْيَ الْعِزْمِ نَحْوَ مُحَمَّدٍ وَطَفْنَا وَدَاعاً وَالدَّمُوعُ هَوَامِعُ
وَجَبْنَا بِتَهْذِيبِ النَّفُوسِ مَفَاوِزَا سَبَّاسِبَ فِيهَا لِلرَّجَالِ مِصَارِعُ
حَمَى دَرَسْتَ لِلْعَاشِقِينَ رَسُومَهُ فَعَزَّ وَكَمْ قَدْ خَابَ فِي الْعَزَّ طَامِعُ
مَحَلَّ مَجَالِ الْقَرَبِ حَالِ طَرِيقِهِ وَأَوْجٌ مَنِيعٌ دُونَهُ الْبَرْقُ لَامِعُ
يَنْكَسُ رَأْسَ الرِّيحِ عِنْدَ ارْتِفَاعِهِ وَكَمْ زَالَ عَنْهُ السَّحْبُ وَالغَيْثُ هَامِعُ
تَرَى تَحْتَهُ بِهَرَامِ فِي الْأَوْجِ سَاجِدَا وَكِيَوَانٌ مِنْ فَوْقِ السَّمَوَاتِ رَاكِعُ
وَكَم رَامِحٌ مَذْرَامُهُ صَارَ أَعْزَلاً وَفِي قَلْبِهِ مِنْ عَقْرِ الْفَقْرِ لَادِعُ

(1) ينظر: رسالة المعراج، عبد الكريم القشيري: 76.

(2) ينظر: الإسرا إلى المقام الأسرى.

(3) ينظر: الفتوحات المكية: 2 / 356 وما بعدها.

سريتُ به والليلُ أدجى من العى على بازلٍ أفديه ما هو ضالُع
 يجوب الفلا جوبَ الصّواعق في الدّجى ...ويرحلُ عن مرعى الكلا وهو جائُع
 وإنّ مرّاً بعد العُسر بالماء إنّه على ظمأً عن ذاك بالسّيرِ قانُع
 هي النَّفسُ نعمتُ مركبا، مطمئنّة فليس لها دون المرامِ موانُع
 فيا سَعُدْ إنْ رُمتُ السعادةَ فاغتنم فقد جاء في نظمِ البديعِ بدائع
 مفاتيحُ أقفالِ الغيوبِ أتتك في خزائنِ أقوالي، فهل أنت سامعٌ⁽¹⁾

طاف الجيلي طواف الوداع قبل مغادرته مكة، ثم شدّ العزم نحو المقام المحمدي، وهذا يشير إلى أنه (بعد أن قام بالأركان الخمسة على تمام أحكامها وأسرارها، يتهيأ ويشد عزمه ليهتذب بالمقامات ويترقى فيها. وها هو حين يضع قبالة توجّه بدنه روضة النبي صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة، يضع قبالة توجه أعماقه المقام المحمدي الذي هو غاية كل مقرب وأعلى مقامات القرب الإلهي، وهو أوج منيع دونه البرق لامع)⁽²⁾. ويستلهم الجيلي من معراج الرسول - صلى الله عليه وسلم - شكل رحلة روحية ويحوّل مفردات الرحلة إلى مدلولات عرفانية صوفية، فالسالكُ الصوفي ينطلقُ إلى الله بالذكر وتلاوة القرآن ومتابعة الرسول ومحبته.

يضطرُّ المُتلقي هنا إلى اللجوء إلى التأويل، كي يستطيع الاقتراب من المجال الذي تطفو فيه القصيدة (وليس التأويلُ عَرَضاً يجب إقصاؤه والتخلص منه، وإنما هو أداة للبحث والأصل والجزر والأساس، لا يخفى على كلّ باحثٍ في التراث الإنساني ما لمصطلح التأويل من قيمةٍ وحمولة دلالية عالية)⁽³⁾. وشعر التصوف لا ينقل معنىً فليس هنالك سوى الذهول والدهشة، فلجأ جعل المعنى مُركزاً وحمله غموضاً مركباً، ونقل المعنى من الرؤية الشكلية للنص، وأفضل شيء لهذا النوع من النصوص هو إعمال التأويل فيه، لأنه في حقيقته يسبح في بحرٍ من المتاهات، وي طرح تساؤلات لا نهاية لها، ويحمل دلالات مفتوحة، وتصيح القراءة التأويلية هي القدرة على فهم هذا الالتباس، وانتظار المؤجل، وقبول المحتمل.

(1) قصيدة النادرات العينية مع شرح النابلسي، 126.

(2) إبداع الكتابة وكتابة الإبداع، 92

(3) التأويل، مقارنة أصولية، عمر بيشو مقالة منشورة في موقع فكر ونقد

5- الإنسان الكامل:

تعدُّ نظرية الإنسان الكامل (واحدةً من بين أهم النظريات، التي أنتجها العرفان الصوفي، في مراحل زمنية متفاوتة، ارتبطت منذ البداية بالنظرة إلى الكَمَل من البشر، فانتقلت من وصف الولاية في صيغتها الشرعية، المنصوص عليها في الكتاب والسنة، ثم ما لبثت أن تطور مدلولها مع الأطروحات الصوفية المتقدمة)⁽¹⁾ وبلغت هذه النظرية مرحلة نضجها عند النضج محيي الدين بن عربي وتلميذه صدر الدين القونوي (ت 672هـ) وعبد الكريم الجيلي الذي أعاد صياغتها في كتابه (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)، وبَيَّن فيه أنَّ الحقائق عنده تنقسم إلى أربعين مرتبةً كليةً وكليات هذه الأربعين محصورة في أربع حقائق أو معلومات وجودية هي: الحقيقة الإلهية، والحقيقة المحمدية، والحقيقة الكونية وحقيقة الانسان الكامل⁽²⁾ وانتهى الجيلي إلى أنَّ (مطلق لفظ الإنسان الكامل حيث وقع في مؤلفاتي إنما أريد به محمداً صلى الله عليه وسلم تأدباً بمقامه الأعلى ومحلّه الأكمل الأسنى)⁽³⁾. يقول:

ووصفي حقاً فوق ما قد وصفته ... وحاشاي من حصرٍ ولا لي قاطعُ

وإني على مقدارٍ فهمك واضعٌ ... وإلا فلي من بعد ذلك بدائعُ

وئم أمورٌ ليس يمكن كشفها ... بها قلدتني عقدهنَّ شرائعُ

قفوتُ بها آثار أحمد تابعا ... فأعجب بمتبوع وها هو تابعُ

بني له فوق المكانة رتبة ... ومن عينه للناهلين منابعُ

عليه سلامُ الله مني وإنما ... سلامي على نفسي النفيسة واقعُ

وها هو سمعٌ بل لسانٌ أجل بدا ... لنا هكذا بالنقل أخبر شارعُ

نبيُّ له فوقَ المكانة رتبةٌ ومن عينه للتاهلين منابعُ⁽⁴⁾

(1) إشكالية الإنسان الكامل في الفكر الصوفي - قراءة في المفاهيم والتجليات، طارق زيناي، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد الرابع عشر، العدد الواحد والعشرون، جانفي، 2018، 204.

(2) ينظر: الانسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، 13.

(3) م.ن، 14.

(4) النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي مع شرح النابلسي، 114.

يُبرر الجيلي لجوّه إلى إخفاء كثير من آرائه والتعبير عنها بأسلوب رمزي غامض، بأنه أسلوبٌ سلكه النبي صلّى الله عليه وسلم، لأنه عليه الصلاة والسلام لم ينشر كلّ علومه على الناس، فمن العلوم ما بلغه للناس، ومنها ما كتمه عن الناس ولم يُؤمر بتبليغه، وفي ذلك يقول في الانسان الكامل (إنّ "الحقيقة المحمديّة هي عين ذات كلّ فردٍ من أفراد الإنسان" بكلام آخر، إنّ النبي صلّى الله عليه وسلم هو ذات كل فرد منا، هو النفسُ النفيسة التي فينا. فالنبي هو نفسنا النفيسة التي نجاهد كل لحظة للوصول إليها)⁽¹⁾. وقد يُصاب القارئ بحيرة عندما يسمع صوفياً يقول: إنّ النبيّ هو نفسهُ النفيسة، بل عليه أن يتروّى قليلاً، فإنه ينطلق من رؤية تقول إنّ (الشرع يأمرنا بأن نتأمى به في كلّ شيء، وما معنى أن نتأمى به في كلّ شيء، أليس هو بلغة الواقع أن نتطبع بصورته الصفاتية، وأن نستبدل نفسنا الخسيسة الأتمة بنفسٍ نصيغها من أتباعه صلّى الله عليه وسلم على مقدار طاقتنا. والمسلم الحقُّ المتبع للأوامر الإلهية بصدق، هو من فكك أعماقه وأعاد صياغتها على النموذج الإنساني المتجلي للناس في كينونة النبي صلّى الله عليه وسلم أليس عندها: أنّ كلّ جزءٍ نفيسٍ في نفوسنا، فهو منه عليه أفضل الصلاة وأتمّ التسليم)⁽²⁾. ويمكننا أن نعدّ نظرية الإنسان الكامل امتداداً لما أسس له المتصوفة من إعلاء شخصياتهم انطلاقاً من مرتبة الولاية إلى سلسلة طويلة من الألقاب كالقطب والبدل والوحد وغيرها لتصل إلى هذه النظرية التي ترى أنّ الانسان الكامل هو (ظل الله في الأرض، به يعرف، لأنّ باطنه موصولٌ بالغيب غير مفارقٍ له، وإنّ كان ظاهره مما امتد من بشريته)⁽³⁾. وجعلت من الرسول صلى الله عليه وسلم نموذجاً لهذا الانسان.

6- خاتمة:

عينية الجيلي تقدّم سيرةً ذاتيةً روحية، وكشفت هذه السيرة أنّ الشعرَ أقدرُ من النثر على التعبير عن وجدان الصوفي وأفكاره وتجربته الروحية، والتأويلُ أداةٌ للكشف له قيمةٌ وحمولةٌ دلاليةٌ عالية، والتأويل الذي اعتمدها في قراءة العينية هو التأويل الذي عرفته ثقافتنا العربية الإسلامية، فالتصوف يُحرّج في منظومة دينية، والدلالات فيها تبقى عرفانيةً ذوقية، والتعامل مع النصّ الصوفي يحتاج إلى ثقافة عميقة ومقاربة لأذواق المتصوفة وتجاربهم ووعي بمصطلحاتهم وانزياحات لغتهم. واللغة الخاصة التي أنشأتها التجربة الصوفية تُشكل منظومةً متشابهةً ومتداخلةً بين الألفاظ ودلالاتها وتستمد وجودها وشرعيتها من ارتباطها بهذه البيئة الثقافية.

(1) الانسان الكامل، 78/1.

(2) إبداع الكتابة وكتابة الإبداع عين على العينية، 265.

(3) إشكالية الإنسان الكامل في الفكر الصوفي - قراءة في المفاهيم والتجليات، 2012.

المصادر:

- * الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، عبد الكريم الجيلي، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد عويضة، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان.
- * النادرات العينية بشرح عبد الغني النابلسي، عبد الكريم الجيلي تحقيق يوسف زيدان، الطبعة الأولى، القاهرة - مصر 1999.

المراجع:

الدواوين الشعرية:

- * ديوان ابن سينا، نشرة حسين علي محفوظ، طهران، 1962 م .
- * ديوان ابن الفارض، دار صادر بيروت ، د.ت.

الكتب التراثية:

- * الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج ، محيي الدين بن عربي، تحقيق د. سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1408، 1988 م .
- * الفتوحات المكية، محيي الدين بن عربي، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، تصدير ومراجعة د. إبراهيم مدكور، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974 .
- * الرسالة القشيرية في علم التصوف، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ت) .
- * رسالة المعراج، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، أخرجه وحققه، د. حسن علي عبد القادر، دار الكتب الحديثة، القاهرة ، ط1، 1974 .
- * مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الاصفهاني، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم، بيروت، لبنان، 2009 .

المراجع المترجمة:

- * الأثر المفتوح، أمبرتو إيكو ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الجسور، المغرب ط1، 2000م .
- * بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربيّ، ترجمة عبد الحلّيم النجّار وآخريّن، القاهرة - مصر 1977.
- * كشف المحجوب، أبو الحسن علي بن عثمان الجلابي الهجويري، دراسة وترجمة وتعليق: إسعاد عبد الهادي قنديل، راجع الترجمة: أمين عبد المجيد بدوي، دار النهضة، بيروت، 1980م.

المعاجم:

- * التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالشريف الجرجاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 .
- * لسان العرب، جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1374هـ، 1984م.
- * المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.
- * الموسوعة الصوفيّة، عبد المنعم الحفني، الطبعة الأولى، القاهرة - مصر 2003.

المراجع العربية:

- * إبداع الكتابة وكتابة الابداع عين على العينية، شرح معاصر لعينية الإمام الصوفي عبد الكريم الجيلي، سعاد الحكيم، دار البراق، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ، 2004م.
- * الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (المتوفى: 1396هـ) الناشر: دار العلم للملايين الطبعة: الخامسة عشر - أيار، مايو، 2002 .
- * الخطاب الصوفي ورحلة البحث عن الذات، صابر سويسي، مؤمنون بلا حدود للدراسات والنشر، المغرب، 2018م .
- * الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1979م.
- * شعر عمر بن الفارض، دراسة في فنّ الشّعر الصوفي، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982م.

* الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

* نظرية التأويل، مصطفى ناصف، النادي الأدبي والثقافي، جدة، 1420هـ.

* النور من كلمات أبي طيفور، ضمن كتاب شطحات الصوفية، عبد الرحمن بدوي، (د.ت).

المجلات:

* إشكالية الغموض في الشعر العربي: عبد الستار صالح، مجلة الآداب والعلوم، جامعة المرج في ليبيا، ع4.

* إشكالية الإنسان الكامل في الفكر الصوفي - قراءة في المفاهيم والتجليات - طارق زيناوي، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد الرابع عشر، العدد الواحد والعشرون، جانفي، 2018.

المواقع:

* التأويل، مقارنة أصولية، عمر بيشو مقالة منشورة في موقع فكر ونقد على الرابط
<https://www.fikrwanakd.aljabriabed.net>

الرسائل:

* التائية الكبرى لابن الفارض دراسة أسلوبية، هوشيار زكي، رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية الآداب جامعة الموصل قسم اللغة العربية، 1423هـ، 2002م.

