مجلة آداب المستنصرية

مجلة فصلية محكمة تصدر عن كلية الآداب في الجامعة المستنصرية
المجلد 44 ، العدد 90 ، حزيران 2020

اللسانيات / القسم الثاني

ISSN : 02581086

90 2020

مجلة
آداب المستنصرية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدرها كلية الآداب ـ الجامعة المستنصرية

مجلـــــة آداب المستنصرية

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن كلية الآداب - الجامعة المستنصرية

القياس: 17.5 × 25 سم
المجلد: 44، العدد: 90
تاريخ الطبع: الشهر السادس (حزيران) لسنة 2020
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (293) لسنة 1977م
الترقيم الدولي: ISSN (ISSN-L): 0258-1086
حصلت المجلة على doi من Crossref سنة 2019

رئيس التحرير:
أ.د. علي عبدالهادي المرهج

مدير التحرير:
م.د. محمد محمود ياسر الجوراني

المقوم اللغوي:
أ.م.د. إسماعيل عباس حسين

الموقع الألكتروني:
فرح علي محمد جواد

المصحح اللغوي:
د. محمد محمود الجوراني

مصمم الغلاف:
الفنان التشكيلي والمصمم كريم سعدون

الأخراج الفني:
زيـــــد مهـــدي

هيئة تحرير مجلة آداب المستنصرية

أ.د. علي عبد الهادي المرهج
رئيس التحرير- جمهورية العراق - كلية الآداب، الجامعة المستنصرية

أ.د. حميد الهاشمي
عضواً - المملكة المتحدة - الجامعة الاسلامية

أ.د .العياشي عنصر
عضواً - جامعة الشارقة - الإمارات

أ.د. إسراء حسين جابر
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة العربية

أ.د. عباس لطفي حسين
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة الأنكليزية

أ. م. د. رائد جبار حبيب
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الفلسفة

أ. م. د. نزار قاسم توفيق
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم علم النفس

د. رائد جبار حبيب المالكي
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة الفرنسية

د. محمد محمود ياسر الجوراني
مدير التحرير - جمهورية العراق - كلية الآداب، الجامعة المستنصرية

Prof: Eleanor Robson
عضواً - المملكة المتحدة – كلية لندن الجامعة

أ.د. أحمد قدوري عبد محمد
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الترجمة

أ.د. رياح أحمد مهدي
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب/ قسم الانثروبولوجيا والاجتماع

أ. م. د. علاء فاضل أحمد
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم التأريخ

أ.م.د. أسماء نوري سعيد
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم المعلومات والمكتبات

أ.م.د. نهلة عبد الرزاق عبد الخالق
عضواً - الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الإعلام

موقع مجلة آداب المستنصرية:
http://amm.uomustansiriyah.edu.iq

بريد مجلة آداب المستنصرية:
journalofarts@uomustansiriyah.edu.iq
muja.arts63@gmail.com

ملحوظة: ما يرد في المجلة من آراء ووجهات نظر لا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة تحرير مجلة آداب المستنصرية.

شروط النشر وتعليماته في مجلة آداب المستنصرية MuJA

http://amm.uomustansiriyah.edu.iq

تنشر مجلة آداب المستنصرية البحوث العلمية الأصيلة، التي تتوافر فيها شروط البحث العلمي وخطواته المتعارف عليها عالمياً، والمجلة ذاتية التمويل.

1. تخصص البحث: أن يكون البحث ضمن تخصص أقسام كلية الآداب، وهي: (اللغة العربية، واللغة الإنكليزية، والترجمة، واللغة الفرنسية، و(الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع)، وعلم النفس، والفلسفة، والتأريخ، والإعلام، والمعلومات والمكتبات).

2. أخلاقيات النشر: أن يتفق البحث مع (مبادئ الشفافية وأفضل الممارسات في النشر العلمي؛ لجنة أخلاقيات النشر COPE).

https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing

3. طرائق طلب النشر: يُقدَّم البحث للنشر بإحدى الطرائق الآتية:

أ- الدخول إلى موقع (مجلة آداب المستنصرية **MUJA**)، ومن ثم التسجيل فيه، وفتح نافذة طلب النشر، وملء الحقول المطلوبة، ومن تنفيذ الإرسال، (وهي الطريقة المفضلة لطلب النشر):

http://amm.uomustansiriyah.edu.iq/index.php/mustansiriyah/submissions

ب- يُرسَل إلى بريد (مجلة آداب المستنصرية)

journalofarts@uomustansiriyah.edu.iq

أو muja.arts63@gmail.com

ج- يُسَلَّم مباشرةً إلى مقر (مجلة آداب المستنصرية) في كلية الآداب، الجامعة المستنصرية.

4. يشترط في البحث ألا يكون قد نُشِر أو قُبِل للنشر في أي مجلة داخل العراق أو خارجه.

5. التوقيع على تعهد بنسبة البحث كاملاً إلى مؤلفه أو مؤلفيه، وأن البحث يتوافق مع أخلاقيات النشر (لجنة أخلاقيات النشر COPE) المذكور رابطها في بداية الفقرات، ويُصبحُ ملكاً فكرياً للمجلة بمجرد الموافقة على نشره، ودفع الأجور الخاصة به.

6. لا يجوز سحب البحث بعد منح قبول النشر، ولا يسترجع المبلغ مهما كانت الأسباب.

7. المصادر الأجنبية: يجب أن لا تقل المصادر والمراجع (المنشورة باللغات الأجنبية) عن **20** ٪ من المصادر المعتمدة في البحث. ويُستثنى من ذلك تخصص اللغة العربية إلا إذا كان البحث في الدراسات المعاصرة، فالنسبة **20** ٪ تشمله.

8. تقديم البحث إلى المجلة: يُقدّم البحثُ بحسب الآتي:

أ. ثلاث نسخ منفردة من البحث على ورق أبيض، كل نسخة في فايل.

ب. يُستثنى من الفقرة (أ) البحث المرسل بريدياً أو عبر موقع المجلة الإلكتروني. تُرجى مراجعة فقرة طريقة طلب النشر.

ت. يُقدّم البحثُ في ملفين رقميين؛ بصيغة (**word**) (وصيغة **PDF**) في قرص **CD** واحد.

ث. تكون الورقة الرقمية (في الحاسوب) بصيغة (**word**) بقياس:

(**paper size**): (عرض **17.5**سم **X** ارتفاع **25**سم).

والحواشي (**Margins**): (**2.5**) سم من جميع جوانب الورقة.

ج. يكون حجم الخط في الملف الرقمي (**word**).

- في المتن: (**14**)، ونوعه: (**Simplified Arabic**).

- أما التعليقات فيجب أن لا تتجاوز الـ (**3**) تعليقات في نهاية البحث، وتكون بحجم (**12**)، والفراغ بين أسطر المتن: (مفرد، أي: **1** سم).

ح. إذا احتوى البحث على جدول، فيجب أن لا يزيد عرض الجدول عن (**12**) سم.

خ. الأرقام داخل البحث وكذلك أرقام الصفحات باللغة الإنكليزية.

د. ألا يتجاوز عدد صفحات البحث عن (**25**) خمس وعشرين صفحة بقياس الورقة (**17.5** سم × **25** سم).

9. أجور النشر: تستوفى أجور النشر في المجلة بحسب قياس الورقة (**17.5** سم × **25** سم) في الفقرة السابقة، وعلى النحو الآتي:

أ- (**100,000**) مئة ألف دينار عراقيّ للمراتب العلمية كافة داخل العراق.

ب- (**100**) مئة دولار أميركي للمراتب العلمية كافة خارج العراق.

ج- في حال زيادة عدد الصفحات عن (**25**) خمسة وعشرين صفحة يتحمل الباحث

داخل العراق أجور نشر مقدارها (**1000**) ألف دينار عراقي عن كل صفحة زيادة؛ ويتحمل الباحث خارج العراق أجور نشر مقدارها (**1**) دولار أميركي عن كل صفحة زيادة.

د- تُدفَعُ الأجور بحسب الآتي:

1. الدفع المباشر.

2. عبر التحويل المالي **http://www.westernunion.com / wester nunion**

10. تنسيق البحث: أن يُرتَّبَ البحثُ ويُنسّقَ مع ترقيم الصفحات كافة، ويذكر الآتي:

أ- عنوان البحث، وتحته اسم المؤلف أو المؤلفين، واسم المشرف (إن كان المؤلف طالب دراسات عليا)، مع ذكر الرتب العلمية، ثم مكان العمل، والبريد الإلكتروني، ورقم **ORCiD** أو أية صفحة علمية عالمية خاصة بالباحث، ورقم الموبايل.

ب- يكتب (الملخص، بما لا يزيد عن **150** كلمة).

ج- وبعد الملخص تُكتب الكلمات المفتاحية، على أن لا تقل عن **3** كلمات.

د- تُكتب المتطلبات المذكورة آنفاً في الفقرة (أ) للبحوث المكتوبة باللغة العربية بلغتين؛ العربية والإنكليزية، أو العربية والفرنسية؛ وأما البحوث المكتوبة باللغة الإنكليزية أو الفرنسية، فتُكتَبُ المتطلبات نفسها بلغة البحث نفسه، وباللغة العربية.

هـ- يُنظّم البحث بنظام التوثيق(**APA**)

https://it-mohe.com/PalSTF/wp-content/uploads/2018/12/APA.pdf

أي تُكتَب الإحالة في المتن بين قوسين، وتُلغى الإحالات والهوامش والتعليقات بحسب الأسلوب الآتي: (اسم المؤلف، السنة، رقم الصفحة)

- المصادر: ترتب المصادر في نهاية البحث بحسب الأسلوب الآتي:

لقب المؤلف، اسم المؤلف (أو المؤلفين). عنوان الكتاب (تحت اسم الكتاب خط). رقم الطبعة، اسم مدينة النشر: دار النشر، سنة النشر.

في السطر الأول (في البداية فراغ **1** سم) ثم اسم المؤلف .....إلخ.

وفي السطر الثاني: الفراغ بمقدار **2** سم.

11. تقويم البحث وآليته: يخضع البحث للتقويم السرّي، إذ يُرسَل إلى خبراء متخصصين في

موضوع البحث الدقيق، وعلى وفق الأعراف الأكاديمية المعتمدة بحسب الآتي:

أ- يُرسَل البحث أولاً إلى لجنة الاستلال الإلكتروني، ويجتاز البحث الاستلال بنجاح إذا حصل على نسبة أقل من **20** ٪.

ب- يُرسَل البحثُ إلى خبيرَينِ متخصصينِ بشكل سري.

ج- مدة الخبرة العلمية شهر واحد، ثم يُحدَّد فيما إذا كان صالحاً للنشرِ أو لا.

د- في حالة رفض أحد الخبراء البحث، يُرسَلُ إلى خبيرٍ آخر.

هـ- بعد ذلك يُبلَّغ الباحثُ بالموافقة على نشرِ البحث أو رفضه.

و- مدة تعديل البحث يجب أن لا تتجاوز (**15**) خمسة عشر يوماً، وبخلافه يسقط حق الباحث في النشر.

12. لا تُعادُ البحوث إلى مؤلفيها سواء أقُبِلَتْ في المجلةِ أم رُفِضَتْ.

13. يُزوَّد الباحث بمُستلّ واحد (**1**) لبحثه المنشور.

14. البحوثُ المنشورةُ تُعبِّر عن آراء مؤلفيها، ولا تُعبِّر عن وجهة نظر هيئة التحرير.

15. جميع حقوق النشر محفوظة، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار البحوث أو المجلة، أو جزء منها، أو نقلها، بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون أي إذن خطي من هيئة التحرير.

16. تُرتَّبُ البحوث عند النشر لإصدار عدد المجلة وفقاً لاعتبارات فنية، وليس لأي اعتبارات أخرى أي أثر في الترتيب، كما أنه لا مكان لأي اعتبارات غير علمية في إجراءات النشر.

17. توجه المراسلات والاستفسارات إلى بريد مجلة آداب المستنصرية، هيئة التحرير:

journalofarts@uomustansiriyah.edu.iq

muja.arts63@gmail.com

الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، مجلة آداب المستنصرية، بغداد- العراق.

مجلـــة آداب المستنصرية

اللسانيات/ القسم الثاني

القراءات القرآنية وأثرها في دلالات حروف المعاني (دراسة تحليلية)	أ.م. د باسل محمد محيي الدين إسماعيل	11
التغير الصوتي التأريخي والتركيبي بين العربية واللغات الجزرية (دراسة مقارنة)	أ. م. د. ميساء صائب رافع عبود	43
تجليات القلق في شعر محمود البريكان	أ.م.د. جمال عجيل سلطان الأزبجي	69
سلطة الذاكرة الروائية وتمظهراتها السردية في عشاق وفونغراف وأزمنة	أ.م. د. سعيد حميد كاظم وناس	95
ديوان الخنساء وتحقيقان على محك قران	أ.م.د. عدنان أمين محمد علي	117
جماليات متخيل المعارضة في قصيدة «مضناك جفاه مرقده» لأحمد شوقي	أستاذ مشارك. د. طاهر مسعد صالح الجلوب	141
بلاغة الأفعال الإخبارية في قصيدة: (ناداكَ خلُكَ واعظًا ومُذكِّرا) لابن الجيّاب الأندلسي (مقاربة تداولية وحجاجية)	م. د. حيدر رضا كريم	163
أثر أطلس النحو العربي على تحصيل طلبة الجامعة واتجاهاتهم نحو اللغة العربية	م. ذرغام جبار حمود	187
التصوير البياني في شعر الناشئ الأكبر	م. م. سلام قاسم حسن	231

الضحايا الصغار غير المرئيين: مسرحية «الأطفال اليهود السبعة: مسرحية لأجل غزة» والصراع العربي الإسرائيلي	م. د. جنان وحيد جاسم	255
مسرحية "حلم على جبل القرود" لديريك والكوت بوصفها رحلة من كره الذات الى قبول الذات	م.د. حسين كاظم العسكري	277
تقويم ترجمات الاستعارة من اللغة الانجليزية إلى العربية: رواية مزرعة الحيوان للروائي جورج اورويل انموذجاً	م.م. إبراهيم طلعت إبراهيم م.م. محسن عبد السادة محمد الجوراني	293
الإدغام في الكلام المتصل في اللغة الانكليزية	م.م. إيمان فرحان محمد	313
اللا بطل في رواية جورج اوريل 1984	م.م. شيماء محمود وسين	329

كلمة العدد

أ.د. علي عبدالهادي المرهج

رئيس التحرير

أنجزنا العدد السابق (89)، لشهر آذار ونحن نعيش أشد ظروف الحظر الصحي بسبب انتشار (وباء) كورونا، وآثرنا التحدي والاستمرار لإصدار العدد (90) من هذه المجلة التي تشكل ركيزة أساسية من ركائز تطور البحث العلمي والأكاديمي في كلية الآداب؛ بل وفي الجامعة المستنصرية التي تُعد كليتنا أحد الصروح العلمية الرصينة فيها.

لذلك أخذنا على عاتقنا في هيئة تحرير المجلة أن نكمل مسيرة هذه المجلة رغم كل التحديات التي واجهتنا في التواصل مع الباحثين والخبراء والمصممين ومكاتب الطباعة؛ لعلنا نصل بها – المجلة – لما ينبغي أن تكون عليه في مقدمة المجلات الأكاديمية المختصة في العلوم الإنسانية بدعم عمادة الكلية ورئاسة الجامعة.

استقطبت المجلة في أغلب أعدادها الصادرة، أكاديميين وباحثين عرب في شتى مجالات العلوم الإنسانية، فضلاً عن مشاركة باحثين وأكاديميين من أغلب الجامعات العراقية.

سـنعمل في الأعـداد المقبلة عـلى نشر (ملحق أو مبحث) خـاص في كل عدد، للاحتفـاء بشـخصية مـن أعـلام كليـة الآداب؛ إذ سـيتم الاتفاق مع رئاسـة الأقسـام العلمية، كي نكشف عن طاقات الكلية في مختلف المجالات العلمية والأكاديميـة الموجـودة في أقسـامها؛ في الأدب واللغات وعلومها والفلسـفة وعلـم النفـس والأنثروبولوجيـا والتاريـخ وعلـوم المكتبـات والمعلومـات والإعلام.

لـن نغـادر الأمل ولن نيأس، وسنسـعى بـكل طاقتنا لخدمة البحـث العلمي وإنجـاز متطلباتـه في النـشر لباحثينا، فأن تعيـش أكاديمياً مع الـورق والقلم خـير لك من أن تركن نفسـك في زاوية مظلمة تنتظـر نهايتك وخاتمة حياتك، فاليائـس هـو الذي يجلس بعيـداً لا يحتك بالعالم ولا يصنع لـه وجوداً، فيبقى يندب حظه ويتأسى على حياته التي مضت.

نحـن في هيئـة تحرير مجلـة الآداب نعيش الحُلـم والأمل لنعـرف طعم العمل الذي نظن أنه الطريق لتحقيق الأمل.

لو غادرنا الأمل لهَجرتنا القُدرة على العمل: "إعمل لدُنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا".

إننا نشـعر بـأن دورنا في صناعة الأمل لا يكـون إلا بالعمل، لنُحقق للباحثين حُلمهـم في جعلـه واقعاً ملموسـاً، فالباحـث يكتب بحثه، وسـيظل البحث طـوال مدة انتظـار نشره كمن يعيش لحظات مخاض الـولادة، وكأنه يحلم بأن يرزقـه الله طفـلاً، ولا يتحقق الحلـم بالأبوة إلا بالولادة، ونـشر البحث، يُعد بمثابة ولادة لطفل جديد من صلبك.

إننـا نُشـارك الباحث في صناعة الحُلـم (الأمل) (البحث) لنجعلـه حُلماً قابلاً للتحقـق، لـيراه ويتحسسـه من أنتجـه، ولا فضل لنا سـوى متابعـة عملنا بما ينبغي علينا.

القراءات القرآنية وأثرها في دلالات حروف المعاني
(دراسة تحليلية)

"Quranic Readings and their effects on the Meaning of the prepositions: an Analytical study"

أ.م. د باسل محمد محيي الدين إسماعيل
الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية
Assit. Prof. Dr. Basil Mohammed Mohee Aldeen Ismail
University of Mustansiriya \ College of Arts \ Department Of Arabic Language
mohammad805@gmail.com

مستخلص:

يُعد علم القراءات من العلوم الجليلة وبه تعرف دلالة الألفاظ وجزالتها وقد أولى علماء العربية عناية خاصة بهذا العلم واشترطوا- في قبول القراءة- صحة السند وموافقتها للعربية وتواترها، والغاية المبتغاة من هذا البحث بيان أهمية القراءات القرآنية وأثرها في بيان دلالات حروف: المعاني.

والقراءات المختارة للدراسة موافقة لضوابط القراءة الصحيحة المتفق عليها وقد ضم البحث الأول الدراسة الصوتية؛ لأن الأصوات هي المدخل لدراسة اللغة كون أبنيتها مبنية على وفق التشكيلات الصوتية.

وخص المبحث بالدراسة النحوية، فتعدد وجوه القراءة مثل وجوها وتأويلات إعرابية نتج عنها أقيسة نحوية متعددة مثلت مدراس نحوية مختلفة.

الكلمات المفتاحية: (قراءات - المستوى الصوتي - المستوى النحوي)

Abstract:

The secience of reading is a great science, Which shows us the meaning of the word and its meraphor. The Arab scientists took special care of this science

and put conditions in the acceptance of a reading, i.e the validity.

And its approval of the Arabic language and its frequency The purpose of this research is to show the importance of the Quranic reading and its effects on the meanings of the preposisions. And the selected reading of the study are subjected to the regulations of the correct readings. The first section included the study of sounds (phontics) because the structure is based on the compostion of the sounds the second secation of the study is grammatical, that leads to have different reading and interpretations .

Key words: (**Readings sound –phonic study level – Gramatical level**).

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله – ربّ العالمين– المحمود بكل لسان، المعبود في كل زمان، الذي لا يخلو من علمه مكان، ولا يشغلُهُ شأنٌ عن شأن، أنزل القرآن هدى ورحمة للعالمين، وأفضل الصلاة وأتم السلام على البشير النذير صفوة الخلق نبي الهدى سيدنا محمد وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين وصحابته الغرّ الميامين ومَنْ تبعهم وسار على هديهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد.

فالقرآن الكريم كتابُ الله المُعجِز فيه الحجة البالغة والدلالة الدامِغة وهو الكلام الجزل قال تعالى: (إِنَّـهُ لَقَـوْلٌ فَصْلٌ وَمَا هُوَ بِالْهَزْلِ[لطارق: 13– 14]، مُبهرُ العقول ببلاغتهِ ومظهر الفصاحة على كل مسموع ومنقول، فيه) يَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَتْكُم مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَشِفَاءٌ لِّمَا فِي الصُّدُورِ وَهُدًى وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ{ [يونس: 57]، الحكم العدل، حوى الإيجاز والإعجاز والحقيقة والمجاز وقد أحكم الحكيم العليم صياغته ومبناه تأنس به النفوس والأسماع والأحداق هو أسمى وأفضل من كل كلام سِواه، وعلومه من أفضل كل علم عداه قال تعالى: (أَفَمَن يَعْلَمُ أَنَّمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ الْحَقُّ كَمَنْ هُوَ أَعْمَى إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ ([الرعد: 19]

ومن العلوم التي – نشأت بفضل القرآن الكريم– تؤدي إلى هذا العلم الجليل علم القراءات وهو علم تعرف به جلاله معاني الألفاظ وجزالتها، وقد أولى علماء العربية عناية خاصة بهذا العلم وأفردوا فيه كتباً سواء للقراءات المتواترة (منها السبعة في القراءات، والتيسير في القراءات السبع) أو ما وسمت بالشواذ (ابن جني، 2009، 1/ 32)، وقد اشترط العلماء عدم

ترجيح قراءة متواترة على أخرى (ترجيحاً يكاد يسقط القراءة الأخرى وهذا غير مرضي؛ لأن كليهما متواترة) (الزركشي، 2007، 1/ 189).

ومن الجدير بالذكر أن القرآن الكريم والقراءات حقيقتان متغايرتان (فالقرآن هو الوحي المنزل على محمد (ﷺ) للبيان والإعجاز، والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكورة في كتبه الحروف أو كيفيتها، من تخفيف وتثقيل وغيرهما) (الزركشي،2007، 1/ 180) والقراءة سُنّة يتبع فيها الخالف السالف سواء أجمع عليه قراء الأمصار، أو خرج عن قراءة السبعة شريطة صحة سنده وروايتِهِ (الزركشي،2007، 1/ 180).

والقراءات القرآنية المتواترة منها والشاذة ميداناً رحباً للدراسات اللغوية والنحوية لما اتسمت به من دقّة في صحة السند والضبط في الرواية والنقل، لذا عدّت من أوثق النصوص في الاحتجاج اللغوي وفي تعقيد القواعد وتثبيت الأصول النحوية؛ لأنها من القران الكريم – كلام الله تعالى– أوثق نصّ عربي وصل إلينا لدراسة العربية بلهجاتها المختلفة والمتعددة، بغية تسجيل ظواهر صوتية وصرفية ونحوية مختلفة.

والغاية المبتغاة من هذا البحث بيان أهمية القراءات القرآنية وأثرها في كشف دلالات حروف المعاني، إذا ما علمنا أن معاني الأدوات – الحروف– علمٌ قد نشأ في ركاب تفسير القرآن الكريم (حين كان علماء العربية والمفسرون يفصّلون المعاني المختلفة للأداة الواحدة في النصوص القرآنية، ثمّ شبّ هذا العلمُ وترعرع، حتى استقل بميدانه الخاص المتميّز) (المرادي، 1992، ص 3).

وكلامُ العرب– الأسماء والأفعال...الخ مبنيٌ على معاني حروفه، وقد وردت أقوال المتقدمين– في معاني الحروف– بين ثنايا كتب اللغويين والنحويين والصرفيين والبلاغيين وكتب التفسير والقراءات، ثم شعر النحويون بضرورة تصنيف مؤلفات خاصة تضمّ هذه المعاني، منها: (الجنى الداني للمرادي، ومغني اللبيب لابن هشام).

والقراءات المختارة – للدراسة موافقة لضوابط القراءة الصحيحة المتفق عليها وقد نُسبت بعضها للقرّاء السبعة، أو العشرة، أو الأربعة عشر، والمنهج المتبع كان في اختيار الشاهد القرآني الذي يحتمل أكثر من قراءة ويستدل بها على تَعَدُّدِ دلالة ومعاني حروف المعاني سواء الحرف الأحادي أو الثنائي أو الثلاثي أو الرباعي مع ذكر تمهيد موجز عن معاني الحرف – في اللغة – المختار ضمن الأمثلة – مدار البحث– واعطاء معناه ومعنى الآية الكريمة، وأحياناً ألتمسُ شاهداً أو نظيراً للقياس عليه أو لهجة أردّها إليها أو تأويلاً أو تفصيلاً متمثلاً بإيراد كل القراءات في الشاهد على حسب ما يقضيهِ المقام مع بيان معنى الآية الكريمة مع كل قراءة وترجيح احد

هـذه القراءات بالاسـتعانة بأدلة نقلية وعقليةٍ مسـتهدياً بآراء وأقوال علـماء العربية وجمع، من المفسرين ومعربي القرآن الكريم ومَنْ ألّفَ في القراءات، فضلاً عن أصحاب المعاجم.

واقتضت طبيعة البحث أن يكون في مبحثين يسبقهما تمهيد عن القراءات وأنواعها وشروطها.

أما المبحث الأول فقد ضم الدراسـة الصوتية؛ لأن الأصوات تعدّ المدخل لدراسـة اللغة كون أبنيتهـا وتراكيبهـا مبنية عـلى وفق التشـكيلات الصوتيـة، لأن الصوت عماد اللغة الأساسـية، وخُـصّ المبحث الثاني بالدراسـة النحوية التي تأثـرت كثيراً بالقراءات القرآنيـة؛ فتعدد وجوه القراءة التي قُرِأت بها آيات القرآن الكريم جعل كلَّ قراءة تمثل وجهاً وتأويلاً إعرابياً معينا نتج عنه أقيسة متعددة تمثل مدارس نحوية مختلفة، ثم أوردت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ومن الجدير بالذكر أن المنهج المتبع في كتابة الهوامش، نظام التوثيق APA وهو الآتي:

إيـراد الهامش في المتن وذكر لقب المؤلـف وتأريخ طبع الكتاب ثم ذكر رقم الصفحة والجزء – إن كان المصـدر المحـال إليه عدّة أجزاء – وفي حالة وجود أكثر من مصدر لأحد المؤلفين – يتم التمييز بين مؤلفاته عن طريق سنة طبع الكتاب وكما مثبت في ثبت المظان.

ولا ادّعي لعملي المتواضع هذا الكمال فالكمال لله وحدة بجميع محامده، وجهدي هذا أرجو فيه مرضاته سبحانه عز في علاه خدمة لكتابه العزيز.

اللهـم اكتبنـا من الحامدين الشـاكرين وأعـف عنا وأغفر لنـا واجعل عملنـا خالصاً لوجهك الكريم وثمرة صدق في طيب أعمالنا وآخر دعوانا أن الحمد للهِ ربّ العالمين.

التمهيد:

القراءة في اللغة والاصطلاح:

• القراءة لغة:

مصدر سماعي لقرأ ويجمع على قراءات، ودلتّ مادة قرأ- في المعاجم اللغوية- على معان عدة، جـاءت – في أغلبهـا- قريبة من معنى القران، جاء في لسـان العرب: (...وقـرأتُ الشيء قرآناً جمعتهُ وضممتُ بعضهُ إلى بعض) (ابن منظور، 2005، (قرأ)، 1/ 133) ومعنى القران: (معنى الجمع وسمي قرآناً لأنه يجمع السور فيضمها) (ابن منظور، 2005، (قرأ)، 1/ 133) ومنهُ قوله تعـالى: (إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَـهُ وَقُرْآنَهُ[القيامة: 17]، أي جمعه وقراءته (الأصفهاني، 2007، ص400) (ابـن منظـور، 2005، قرأ، 1/ 133)؛ لذلك عُدَّ القرآن في الأصل مصدراً للفعل (قرأ) كغفران (الأصفهاني، 2007، ص400).

ومن معاني الجذر قرأ: الجمعُ والضمّ وسمي القرآن بذلك و(القراءة: ضمّ الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في التنزيل) (الأصفهاني، 2007، ص400) و(قرأت الكتاب قراءة وقرآناً ومنه سمي القرآن... يقال: قرأ يقرأ قراءة وقرآناً) (ابن منظور، 2005، قرأ، 1/ 134).

• القراءة اصطلاحاً:

القراءات القرآنية هي كيفية النطق بألفاظ القرآن الكريم و(القراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكورة في كتبه الحروف أو كيفيتها من تحقيق وتثقيل وغيرهما) (الزركشي، 2007، 1/ 180) وقال ابن الجزري:(علمٌ بكيفية أداء كلمات القران واختلافها معزوّا لناقليه) (لجزري، 1980، ص3) وقيل هو(النطقُ بألفاظ القران الكريم كما نطقها النبي (ﷺ) أو كما نطقت إمامه (u) فأقرها سواء كان النطقُ باللفظ المنقول عن النبي (ﷺ) فعلاً أو تقريراً، واحداً أو متعدداً) (الفضلي، 1985، ص56) فشرط قبول القراءة النقل الصحيح وصحّة السند عن رسول الله (ﷺ) فضلاً عن موافقة رسم المصحف العثماني ووجه من وجوه العربية.

فالقراءة علم لمعرفة اختلاف دلالة بعض ألفاظ الذكر الحكيم ومفرداته بزيادة أو نقصان بعض الحروف، أو تغيير حركة أو تخفيف أو تشديد، أو فَصْل أو وصل أو تفخيم أو ترقيق، أو فك أو ادغام وغير ذلك مما يتعلّق بأحوال الحروف وكيفية نطقها، فضلاً عن معرفة كيفية إخراج الأصوات من مخارجها الصحيحة وأدائها (الحداد، 2008، ص34) بما يتفق وسنن العربية ويحفظ لكتاب الله العزيز القدسية والمهابة وحسن السماع والإفهام مع مراعاه أوجه الخلاف بين القراءات منسوباً إلى ناقله مع صحة الرواية والسند؛ لأن السماع والمشافهة هما أساس القراءات، والقرآن الكريم هو الأخذ ثقة عن ثقة وكابر عن كابر إلى رسول الله (ﷺ) ومنهج القراء التواتر والسند الصحيح وشرُطه أخذهُ عن رسول الله (ﷺ) (ابن الجزري، 2006، 1/ 18).

المبحث الأول:

المستوى الصوتي

الأصوات عماد اللغة الأساسية وقد دخلت دخولاً مباشراً في صيغها وأبنيتها التركيبية، ولا سيما المستويات اللغوية سواءً التركيبية أو الدلالية أو الصرفية أو المعجمية، وللعرب القدماء والمحدثين جهود قيمة في الدرس الصوتي عبّرت بدقةّ ووضوح عن فهم مبكر ودقيق لطبيعة الصوت اللغوي، ودلّت على معرفتهم التامة بالجهاز النطقي وأعضائه، ودرسوا أصوات لغتهم ووصفوها وصفاً دقيقاً، وقعّدوا القواعد والقوانين لتلك الأصوات وخصائصها وعلاقاتها مع بعضها (محمد، 2006، ص3).

ومِـنَ المُسـلَّم بـهِ أنّ بناء العربيـة الفونولوجي مبنيّ عـلى منظومة القوانـين الصوتية والصرفية والدلالية و(هي تقود الجوانب الائتلافية للعناصر الفونيمية وقابليتها، وقدرتها على التشـكيل، والتحقيـق، والإظهار، والتداخـل في التراكيب اللغويـة أثناء قيامها الفعـلي بوظائفها ومهمّاتها الاستدلالية) (عبد الجليل، 2010، ص28).

ودراسة الأصوات- ولا سيما اللغوية- هي، المدخل لدراسة كل اللغات ولا يمكن الاستغناء عنهـا، ومردّ ذلك، كون أبنيتها، وتراكيبها مبنية على وفق التشـكيلات الصوتية، وإبدال مواقع الاصـوات بعضها مع بعضهـا الآخر، الذي ينتج عنه صور دلالية تغنـي اللغة والفكر، ولا بُدّ للدراسـة اللغوية أن تبدأ بالمسـتوى الصوتي – أساسـاً – إذا أخذنا بالحسـبان أنّ اللغة منظومة محكمة.

وسـوف نقف في هذا المبحث على عدّه شـواهد من آيات الذكر الحكيم مبّرزين أهمية القراءات القرآنية وأثرها في دلالات حروف المعاني في نظام العربية على المستوى الصوتي.

- حذف همزة الاستفهام:

الألف أصل أدوات الاستفهام، وقد جاز حذفها إذا أمن اللبس (المرادي،1992، ص34) وعُد ذلك منِ ضروريات الشـعر وهو ظاهر كلام سـيبويه (المرادي،1992، 34) ومنهُ قول الكميت (ابن جني، 2009، 1/ 50):

طرَبتُ وما شوقاً إلى البيض أطربُ ولا لعباً مني وذو الشيبِ يلعبُ

والمـراد أوَ ذو الشـيب يلعب، أمـا الأخفَّش فقد جوّز حذفها في الاختيـار إذا أمِن اللبس، وإن لم يـأتِ بعدهـا (أم) (المرادي، 1992، ص34) واحتَجَّ بقولـهِ تعالى: (وَتِلْكَ نِعْمَـةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ أَنْ عَبَّـدتَّ بَنِـي إِسْرَائِيلَ)[الشـعراء: 22] والتقديـر:(أوْ تلـك نعمـة (ابن جنـي، 2009، 1/ 50) (المـرادي، 1992، ص34)، والمختـار حذف الهمزة مطرداً إذا وَليهـا (أم) المتصلة المعادلة لهمزة الاسـتفهام ومنهِ قراءة ابن محيصن (ابن خالويه، د ت، 2) قوله تعالى)سَـوَاءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُـمْ لاَ يُؤْمِنُونَ[البقـرة: ٦] بهمزة واحده (أَنذَرْتَهُـمْ) على لفظ الخبر (العكبري، 2001، ص21) وعلّـةُ حذفهـا طلب التخفيف مع إرادة همزة الاسـتفهام، قال ابن جنيّ: (هذا ممّا لا بُدّ فيه أن يكون تقديره (ءَأَنذَرْتَهُمْ) ثم حذف همزة الاسـتفهام تخفيفاً لكراهة الهمزتين (ابن جني، 2009، 1/ 50)

وقول رسـول الله (ﷺ) لجبريـل (عليه السلام) (وإن زنى، وإن سَرَقَ) فقـال:(وَإنْ زَنى وإن سرق)، أراد: أو إنْ زَنى وإن سرق (المرادي، 1992، ص35) وقد علّل الزجاج دخول ألف الاستفهام

وأم التي للاستفهام والجملة ما زالت خبرية بقوله: (فإنما وقع ذلك لمعنى التسوية، والتسوية آلتها ألف الاستفهام وأم، تقول: أزيدٌ في الدارِ أم عمرو، فإنما دخلت الألف وأم؛ لأنِ علمكَ قد استوى في زيد وعمرو، وقد علمتَ أن أحدهما في الدار لا محالة، ولكنّك أردتَ أن تبيّنَ لك الذي علمت ويخلصُ لك علمُه من غيرهِ فلهذا تقول: قد علمتُ أزيدٌ في الدار أم عمرو، وإنما تريدُ أنْ تسويَ عند من تخبرُهُ العلمَ الذي قد يَخلصُ عندك وكذلك) سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ ((دخلت الألف وأم للتسوية) (الزجاج، 1،2004/ 76) فهمزة الاستفهام دخلت هنا للتسوية وهو شبيه الاستفهام؛ لاستواء الوجود والعدم عند المستفهم، ويقع ذلك بعد (ليت شعري أقامَ أم قعدَ)، وبعد(لا أُبالي، ولا أدري)، وبعد سواء (العكبري،2001، ص22) الواردة في الآية الكريمة مدار البحث.

ونقل أبو الفتح ابن جني عن شيخه أبي علي الفارسي قوله أنّ حذف الحرفِ ليسَ بقياس؛ لأنّ الحرف ينوب عن الفعل وفاعله، فلو قلنا: ما قام زيدٌ، فحرف النفي ما قد ناب عن (أنفي)، كما نابت، الهمزة وهل عن قولنا: أستفهم، وكما نابت (إلاّ) عن: أستثني وكما نابت حروف العطف عن (أعطف)، ولو حذفنا الحرف لكان ذلك اختصاراً، ومعلوم إن اختصار المختصر لا يصحّ وإجحاف به وجاز ذلك في سياق معين لقوة الدلالة عليه (ابن جني،2009، 1/ 51)، وكلام أبي علي يُشير إلى عدم جواز حذف همزة الاستفهام، وقد وافقه ابن جني بقوله: (فإن قيل: فلَعلَّهُ حذف همزة: (ءَأَنذَرْتَهُمْ (لمجيء همزة الاستفهام، فكان الحكم الطارئ على ما يشبه هذا من تعاقب ما لا يجمع بينه، قيل: (قد ثبت جواز حذف همزة الاستفهام على ما رأينا في غير هذا، فيجب أن يحمل هذا عليه أيضاً، وأما همزة (أفعَل) في الماضي فما أبعد حذفها، فليكن العملُ على ما تقدم بإذن الله) (ابن جني،2009، 1/ 51).

وقرأ الأكثرون على لفظ الاستفهام، واختلفوا في كيفية النطق به، فقرأ أبو عمرو ونافع: (آنْذَرْتَهُم(إذ يهمزان ثم (يُمدّان) بعدَ الهمزة، والتقدير:(أن تدخل بين ألف الاستفهام وبين الهمزة التي بعدها ألفٌ ليبعد المثل عن المثل ويزول الاجتماعُ فيخفّ، والأصل (أأنذرتهم) ثم تلين الهمزة في (أنذرتهم) (أبو زرعة، 2014، ص7) إذا تَمَّ الفصل بين الهمزتين بالألف ومِن ثمَّ تلَين الثانية، والحجة في ذلك أنّ العربَ قد استثقلت الهمزة الواحدة فخفَّفتها في أخفّ أحوالها وهي ساكنة نحو (كاس) (باس)، فكما أنّ الهمزة تخفّفَ وهي وحدها فالأولى أن تخفف ومعها نظيرها (أبو زرعة، 2014، ص7)، فضلاً عن ذلك فإن الجمع بين الهمزتين مستثقل؛ (لانّ الهمزة نبرة تخرج من الصدر بكلفة فالنطق بها يشبهُ التهوّع، فإذا اجتمعت همزتان كان أثقل على المتكلم، فمن هنا لا يحققها أكثر العرب (العكبري، 2001، ص22)، وقرأ ابن كثير (أنذرتهم) بهمزة واحدة غير

مطوّلـه، أراد أن يحقـق الأولى ويخفـفّ الثانيـة (أبـو زرعـة، 2014، ص7)، وقرأ ابـن عامر وأهل الكوفـة: (أأنذرتهم) بهمزتين (أبو زرعة، 2014، ص7) ولم يفصلـوا بينهما وهو الأصل واحتجوّا بأن الهمزة حرف من حروف المعجم كسـائر الحروف، يَصُحُّ الجمع بينهما حملاً على اجتماع حرفين مثلـين في الكلمة كقولـه تعالى) أَتُمِدُّونَنِ([النمـل: 36]، وقوله تعالى) لَعَلَّكُـمْ تَتَفَكَّرُونَ([البقرة: 219] لذا لا يسـتثقل اجتماعهما (أبو زرعة، 2014، 7–8)، ونظير الآية الكريمة – مدار البحث – قولـه تعـالى)أَءُنزِلَ عَلَيْهِ الذِّكْرُ مِن بَيْنِنَا([ص: 8] (إذ قرأ الحلـواني عن نافع وابن اليزيدي (آنزِلَ) بهمـزة واحـدة مطوّلة، وقرأ نافع وابن كثير وأبـو عمْرو: (أُنزِلَ) بهمزة من غـير مد، وقرأ الباقون بهمزتين)(أبو زرعة، 2014، ص 7–8 و313)، والقراءة الراجحة بهمزتين على الأصل؛ لانّ الهمزة حرف كسـائر الحروف ولا يسـتثقل اجتماعهما، فضلاً عن أنّ حذف الحرف ليس بقياس وأبعد ما يكون حذف همزة (أفعل) في الماضي (ابن جني، 2009، 1/ 51) والله أعلم.

- همزة النداء:

همـزة النـداء حرف مختصّ بالأسـماء، ومذهب جمهور النحـاة أنها للقريب؛ لانّ الهمزة ليسـت مـن حروف المدّ، على حين أنّ المنادى البعيد والمتراخي، والمسـتثقل والنائم، والسـاهي بحاجة إلى رفـع الصـوت ومدهُ وينـادون بأدوات النـداء (يا، وأيـا، وهيا) كون هـذه الأدوات الثلاثة في أواخِرِهِـنّ ألفـات، والألـف مـن حروف المـدّ؛ لِذا أمكن مـدّ الصوت ورفعـهُ (ابن يعيش، 8،2013/ 215–216) (الزجاجـي، 2،1998/ 177) ومِـن ثـمَّ اختصت همـزة النداء بالقريب مسافة وحكماً (المرادي، 1992، 35) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 7)

وضمـن هذا السـياق قوله تعالى) أَمَّنْ هُوَ قَانِتٌ ءَانَاءَ اللَّيْلِ سَـاجِدًا وَقَائِـمًا يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَـةَ رَبِّهِ([الزمـر: 9] القنوت معناه الطاعة، ودعاء القنوت الدعاء في أثناء القيام، وقوله (ءَنَاءَ اللَّيْلِ)، أي: ساعات الليل، أولُهُ ووسطه وآخرهُ (الزجاج، 2004، 4/ 261) (النحاس، 2004، 2/ 1074) حيث قرأ الحرميان: ابن كثير ونافع المدني، وحمزة والأعمش وعيسـى وشـيبه ويحيى بـن وثاب (أمَن) بتخفيف الميم (الفراء، دت، 2/ 416) (القيسي، 2002، 2/ 339) (الأندلسي، 2007، 7/ 402) والتقديـر، (يامَـن هُـوَ قانتٌ آناءَ الليـل) (الفـراء، دت، 2/ 416) (النحاس، 2004، 2/ 1074)، وقـد عـدهُ الفـرّاء وجهـاً حسـناً؛ لانّ العرب تنـادي بألف كما تنـادي بيا، فيقولـون: يـا زيدُ أقبل (الفـراء، دت، 2/ 416)، وأزيدٌ أقبلْ، ومنه قول الشـاعر (الفراء، دت، 2/ 416)

أَبَني لُبَيْنَى لَسْتُم بيدٍ إلاّ يدٍ لَيْست لها عَضُدُ

وما يؤيدُ هذا التأويل إن الآية الكريمة) وَجَعَلَ للهِ أَنْدَادًا لِيُضِلَّ عَنْ سَبِيلِهِ قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ قَلِيلًا إِنَّكَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ([الزمر: 8] التي سبقت الآية – مدار البحث – قد شرحت أحوال الظالمين الضالّين المشركين، وذُكرَ فيها الناسي للكافر (ثُمّ قصّ قَصّةَ الصالح بالنداء، كما تقول في الكلام: فلانٌ لا يصُلِيَّ ولا يصوم فيا مَنْ يُصَلّي ويصومُ أبشر فهذا معناه (الفراء، دت، 2/ 416–417)، وضعفَّ أبو علي الفارسي (الأندلسي، 2007، 2/ 402) قول الفراء، وأبعدهُ ابن هشام (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 18) لعدم ورود النداء– في التنزيل الحكيم – بغير أداة النداء (يا)، وقيل: إنَّ مَنْ جعَلَ الألف للنداء احتجّ بقوله تعالى:(هَلْ يَسْتَوِي) ناداه شبههَهُ بالنداء ثمّ أمرهُ (القيسي، 2002، 2/ 339).

وجعل آخرون الهمزة لاستفهام التقرير على إضمار معادل للألف في نهاية الكلام لفهم المعنى مع الخبر والتقدير: أمَن هوَ قانت كمنْ هو بخِلاف ذلك (القيسي، 2002، 2/ 339) ويؤيد ذلك قوله تعالى: (قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ([الزمر: 9] وعلّة الإضمار هنا؛ لأنّ همزة التسوية تحتاج إلى جملتين هما: معادل الهمزة والخبر (القيسي، 2002، 2/ 339) (العكبري، 2001، ص685). وقد علّل الفرّاء مجيء الألف استفهاماً؛ لانّ العربَ قد تضع (أم) في موضع الألف إذا سبقها كلام (الفراء، دت، 2/ 417)، والتقدير: (أمَنْ هو قانتٌ كالأول الذي ذُكِرَ بالنسيان والكُفر) (الفراء، دت، 2/ 416) ومَنْ هنا مبتدأ، وخبرُه المحذوف المقدّر (المرادي، 1992، 36)، وقيل: إنّ التقدير: أمَنْ هو قانتٌ كغيرِهِ، وقد حُذفَ؛ لأنّ في الكلام ما يدلّ عليه (المرادي، 1992، 36)، وقيل (الأنصاري، 1378، 1/ 18) (الأندلسي، 2007، 7/ 402)، إنّ التقدير: أمَنْ هو قانتٌ خيرٌ أم هذا الكافر الذي خاطبهُ الله بقولهِ) قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ([الزمر: 8] وقيل: التقدير: (أمّن هو قانت كهذا الذي ذكرنا مِمَّن جعل لله أنداداً) (الزجاج، 2004، 4/ 261).

وقد ضعفَّ الأخفش قراءة مَنْ قرأ: (أمَنْ هو) بالتخفيف وحجتُهُ أنّ ألف الاستفهام لا يعُتمد على ما قبلها في العربية (النحاس، 2004، 2/ 1074) (الأندلسي، 2007، 7/ 402)، وعدّ أبو جعفر النحّاس قول الأخفش قولاً حسناً (النحاس، 2004، 2/ 1074)، وحذف الخبر شيء غامض في العربية (النحاس، 2004، 2/ 1074)، وقرأ الباقون (أمّنْ هُوَ) بتشديد الميم (ابن خالويه، 2007، ص246) (الداني، 1930، ص189)، قال الفرّاء: هي قراءة الحسن وعاصم وجعفر المدني (الفراء، دت، 2/ 417) (الأندلسي، 2007، 7/ 402)، وحجتهم إدخال (أم) على (مَن) وإدغام الميمين مع إضمار استفهام معادل لـ(أم) والتقدير "الجاحدون بربهم خيرٌ أم الذي هو قانت (القيسي، 2002، 2/ 339) (الأندلسي، 2007، 7/ 402)، وقيل التقدير: أهذا الكافر

خير أم مَّن هو قانت (الأندلسي، 7،2007/ 402)، و(مَنْ) هنا بمعنى الذي وليست استفهامية (الفراء، دت، 2/ 411) (القيسي، 2002، 2/ 339)، وهذا التقدير موقوف على المسموع من كلام العرب ومؤدّاه حذف المعُادل الأول (القيسي، 2002، 2/ 339) (الأندلسي، 2007، 7/ 402)، وتأوّله الزجاج على تقدير بل أمّنْ هو قانتٌ (الزجاج، 2004، 4/ 261) (العكبري، 2001، 685)، ووافقه النحّاس (النحاس، 2004، 2/ 1074) والتقدير: بل الذي هو قانت أفضل ممَّن ذكر قبله (الأندلسي، 2007، 7/ 402)، واحتج يقول لبيد ربيعة: (النحاس، 2004، 2/ 1074)

(أفتلكَ أمْ وحشيَّةٌ مَسْبوعةٌ خذلت وهادية الصَّوارِ قوامُها)

وأم هنا للاستفهام منقطعة و(مَنْ) بمعنى الذي (العكبري، 2001، ص658) (الأندلسي، 2007، 2/ 402) والقراءتان جيدتان والله أعلم.

- تحقيق الهمزة وتخفيفها:

تجمع الهمزتان في كلمة واحدة و(تأتي الأولى منها للاستفهام، ولا تكونُ إلاّ مفتوحة، ولغير الاستفهام، وتأتي الثانية متحركة وساكنة، فالمتحركة همزة قطع وهمزة وصل، فهمزة القطع بعد الاستفهام تقع مفتوحة ومكسورة ومضمومة) (الدمياطي، 2009، 1/ 174) (ابن الجزري، 2006، 1/ 282)

وتأتي همزة القطع المكسورة – بين الاستفهام والخبر– مفردة ومكررة، وقد وردَ المفرد في خمسة مواضع من الذكر الحكيم منه قوله تعالى: (إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ النِّسَاء بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ[الأعراف: 81] (الدمياطي،2009، 1/ 181) وقوله تعالى: (إِنَّ لَنَا لأَجْرًا إِن كُنَّا نَحْنُ الْغَالِبِينَ[الأعراف: 113] (الدمياطي،2009، 1/ 182) وقوله تعالى: (ءَإِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ[يوسف: 90] وقوله تعالى: (ءَإِذَا مَا مِتُّ لَسَوْفَ أُخْرَجُ حَيًّا[مريم: 66] و) إِنَّا لَمُغْرَمُونَ[الواقعة: 66].

..... أما الهمزة المتكررة فيها الاستفهام فقد وردت في أحد عشَر موضعاً في تسع سور (القيسي، 2002، 2/ 132،131) (الدمياطي، 2009، 1/ 182،183) منها قولة تعالى) وَإِن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَئِذَا كُنَّا تُرَابًا أَئِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ[الرعد: 5]، فقد قرأ ابن عامر وأبو جعفر: (وإنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قولُهم إذا كُنّا) بالأخبار، (أئنّا) بهمزتين على الاستفهام (أبو زرعة، 2014، ص170) (الطبرسي، 1997، 6/ 8) والخطاب موجه لسيدنا محمد رسول الله (r) فقال: (وإنْ تَعْجَبْ) مِن قول الكفار وهم ينكرون بعثهم القيامة مع إقرارهم بابتداء خلق الخلق

(الطبرسي، 1997، 6/ 9)، فعلى هذه القراءة يكون الاستفهام من الكفّار على إخبارهم بعد المماتِ؛ لانّهم أنكروا البعثَ والنشور، ولم يستفهموا عن كونِهم تُراباً لعلمِهم بانهم يصيرون تراباً بعد موتهم ولم ينكروا ذلك (أبو زرعة، 2014، ص170) وقرأ نافع والكسائي، ويعقوب بالاستفهام في الأولّ والأخبار في الثاني (أبو زرعة، 2014، ص170) (الطبرسي، 6،1997/ 8) ، يبد أنّ الكسائي قرا بهمزتين، ونافع بالمدّ (أبو زرعة، 2014، ص170)، وحجتهما في ذلك أنّ الاستفهام الداخلُ على أوّل الكلام يُحيطُ بآخرِهِ، ودليلُ ذلكَ قولة تعالى: (أَفَإِن مِّتَّ فَهُمُ الْخَالِدُونَ([الأنبياء: 34]

إذ لَمْ يُعدُّ الاستفهام في قوله: (فَهُمُ الْخَالِدُونَ) فضلاً عن أنّ الاستفهامين لمّا كان علّة للآخر، كان المعنى في أحدهما دون الآخر، والآخر علّة لهُ يقعُ لوقوعه ويرتفع لارتفاعِهِ (أبو زرعة، 2014، ص170)؛ وعليه فـــ (حجةُ مَنْ أخَبرَ في أحدهما واستفهَم في الآخر أنهّ استغنى بلفظ الاستفهام في أحدهما عن الآخر إذ دلالةُ الأوّل على الثاني كدلالة الثاني على الأولّ، وأيضاً فإن ما بعدَ الاستفهام الثاني في أكثر المواضع تفسير للعامل الأوّل في (إذا) التي دخل عليها حرف الاستفهام فاستغنى عن الاستفهام في الثاني بالأول) (القيسي، 2002، 2/ 132) وحجة ذلك قوله تعالى: (أَفَإِن مَّاتَ أَوْ قُتِلَ انقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ([آل عمران: 144]؛ إذ لَمْ يَعُدْ للاستفهام معنى مع قوله: (انقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ) وهناك معقد الاستفهام وكون أحدهما علة للآخر، فيكون معنى الكلام:(أفتنقلِبون على أعقابكم إن مات أو قتل؟) فالموت والقتل علّة الانقلاب... وكذلك كونهم تراباً وموتهم علّة لأحيائهم ورجوعهم خلقاً جديداً، فلمّا كان كذلِكَ جُعل الاستفهام لِما هو سبب للأحياء وهو الموت والتراب) (أبو زرعة، 2014، ص170)، وملاك القول فإنّ قراءة نافع والكسائي بالاستفهام في الأولى والإخبار في الثانية قد خالفت في معناها قراءة ابن عامر، وأبو جعفر، إذ الاستفهام في القراءة الأولى على إحيائهم بعد مماتهم، أمّا على قراءة نافع والكسائي ويعقوب جُعل الاستفهام على سبب إحيائهم وهو موتهم واستحالتهم إلى تراب.

وقرأ ابن كثير وعاصم وأبو عمرو وحمزة قوله تعالى: (أَئِذا) و(أَئِنّا) بالاستفهام في الموضعين، ومذهب ابن كثير القصر، ومذهب أبي عمرو المدّ، ومذهب عاصم وحمزة الهمزتان (أبو زرعة، 2014، ص170) (الطبرسي، 6،1997/ 8)، وحجتهم في الاستفهام في الأوّل والثاني مجيء الكلام على أصله في التقرير والإنكار، أو التوبيخ في معنى المبالغة والتوكيد إذ أكد هذه المعاني بالاستفهام، فضلاً عن زيادة بالتوكيد بإعادة همزة الاستفهام في الثاني، فقد أجريا مجرى واحداً (القيسي، 2002، ص132) ويكون معنى الآية – عندما يكون الاستفهام في الثاني- (أَئِنّا لفي

خلق جديد إذا كنّا تراباً؟ فإنما كان الاستفهام منهم عن إحيائهم بعد الممات، ولم يستفهموا عن كونهم تُراباً، أعيد في موضعه الذي هو فائدة السامعين في استفهامهم) (أبو زرعة، 2014، ص170–171) وواقع العربية يشير إلى أن العرب إذا أرادوا الابتداء بحرفٍ في الموضع الذي أرادوا إيراده فيه أعادوه في مَوْضعِهِ (أبو زرعة، 2014، ص171).

وقد وردت آيات في الذكر الحكيم تؤكد هذه الحقيقة اللغوية–) أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُم مُّخْرَجُونَ([المؤمنون: 35] فمرادُ الفائدة في النص الكريم الإخراج، فلمّا ابتدأ بـــ(أنّ) قبل الإخراج فقد أُعيدت مع الإخراج (أبو زرعة، 2014، ص171)، وقيل: (إنّ الاستفهام الأول ردّ على كلام محذوف كأنهّم قالوا لهم: (أنّكم مبعوثون بعد الموت) فردّوا الاستفهام وقالوا: (أَإذا كُنّا تراباً) (أبو زرعة، 2014، ص171) وصفوة القول: فالقراءة الراجحة هي بالاستفهام في الكلمتين ويعضّدهُ المعنى (أئناّ لفَي خلقٍ جديد إذا كناّ تُراباً؟) واستفهام الكُفّار كان عن إحيائهم بعد الممات لعلمهم بصيرورتهم تراباً والله أعلم.

- إثبات الهمزة وطرحها:

يُجمَع على(فُعلاء) كلُّ وصف كان على زنة (فعيل) بمعنى: فاعل غير مضّعف ولا معتلّ اللام ولا واوي العين نحو: كريم كُرماء، ورحيم رُحماء، ويجمُع على (أفعلاء) ما كان مِن (فعيل) بشرط أن يكون معتل اللام أو مضّعفاً (الحملاوي، 2011، ص139) نحو: وليّ أولياء، وغنيّ أغنياء، وضمن هذا السياق ما ورد في قوله تعالى: (ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللهَّ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ([البقرة: 61]، فقد قرأ نافع: (ويقتلونَ النبيئين) (الدمياطي، 1،2009/ 365) بالهمز، واشتقاقِهِ من نبَّاَ، وأَنْبَا أي أخبر عن الله (الزجاج، 2004، 1/ 131) (أبو زرعة، 2014، ص14)، حملاً على) قَالَتْ مَنْ أَنبَأَكَ هَذَا([التحريم: 3]، فالنبي (r) (يُنبئ) عن الله تعالى أي يُخبِر، ونبِيء على زنة (فعيل) مشتق مِن أنبأ، والمصدر مِنه (منبئ) ولكنه عُدِل عن (مُفعل) – بمعنى مفعول– إلى (فعيل) (الزجاج، 2004، 1/ 132) (أبو زرعة، 2014، ص14) ودليلُ هذا الوجه قول عباس بن مرداس (أبو زرعة، 2014، ص14) في مدحه لرسول الله (r).

يا خاتم النُبآءَ أنّك مرسلٌ بالحقَّ خيرَ هُدى السبيلِ هُداكا

فقد قال: (يا خاتَمَ النُبَآءَ) إذ جُمعَ على (فُعلاء)؛ لانّ المفرد فيه جاءَ مهموزاً من فعيل وهو صحيح الآخر، وليس معتلَ الآخر– من ذوات الواو والباء– نحو (شريك، شركاء، عليم، وعلماء، نبيء، نُبآء) لذا يجوز أن يكون نبيّ مِن أنبات مما طرِحَت مِنه الهمزة لكثيرة الاستعمال (الزجاج، 2004،

1/ 132)، ولـو كان (النبيّ) غير مهموز لا يجمع عـلى (فعلاء)؛ لأن الأوصاف على (فعيل) معتلة الـلام – مـن ذوات الياء– تجمع على (أفعلاء) نحو: ولي، أوليـاء، وصي، أوصياء، ونبيّ أنبياء ولا يجمعُ على (فُعلاء) (الزجاج، 2004 ، 1/ 131–132) (أبو زرعة، 2014، ص14).

وقـرأ الباقون:(النَّبِيِّـينَ) بغيرهـم، والقراءة المجمع عليهـا في النبيينّ، والنبيّـون، والنبيّ في المفرد وجمع السـلامة، والأنبياء في جمع التكسـير بطرح الهمزة (الزجاج، 2004، 1/ 131) (الدمياطي، 2009، 1/ 365) واشتقاقهُ من (نبا، ينبوْ) بمعنى فاعل– إذا ارتفع – أي ذَو رفعة (الزجاج، 2004 ،1/ 132) (أبـو زرعة، 14،2014) فيكون (فعيلاً) مِن الرفعة، والنبوة: الارتفاع، وإنّما قيل للنبيّ (نبيّ لارتفاع منزلتِهِ وشرفِهِ، تشبيهاً له بالمكان المرتفع على ما حوله) (أبو زرعة، 2014، ص14 – 15) (الزجاج، 2004، 1/ 132) والحجة في ذلك إنّ ما ورد في الذكر الحكيم لكلمة نبيّ– سـواء جمع السـلامة أو التكسـير– جـاء بغير همز(أبو زرعـة، 2014، ص15)، ومِـن الجمع المكُسر على (أفعـلاء) قولـه تعالى: (قُلْ فَلِمَ تَقْتُلُونَ أَنْبِيَاءَ اللهَّ مِنْ قَبْـلُ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ([البقرة: 91]، وقوله: (كَانُـوا يَكْفُرُونَ بِآيَـاتِ اللهَّ وَيَقْتُلُـونَ الْأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ([آل عمران: 112]، وجمع السـلامة نحو قولـه: (وَمَـا أُوتِيَ النَّبِيُّـونَ مِنْ رَبِّهِمْ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَـدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْـلِمُونَ([البقرة: 136]، وقولـه تعـالى: (وَإِذْ أَخَذَ اللهُّ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْتُكُـمْ مِنْ كِتَابٍ وَحِكْمَةٍ([آل عمران: 81]، فضلاً عـن ذلـك فما كان على (فعيل) مـن ذوات الياء يجمع عـلى (أفعلاء) لكثرة الاسـتعمال (الزجاج، 2004، 1/ 131) (أبـو زرعـة، 2014، ص14) وهو مطّرد، وفي الصحيح الآخر سـواء المضعفّ نحو: عزيز، أعزاء، وذليل، أذلاء، وشـديد، أشـداء، أو غير مضعفّ – وهو قليل– نحو: خميس، أخمسُـاء، وصديـق، أصدقاء، ونصيب، أنْصبـاء (الزجاج، 2004، 1/ 131) (أبـو زرعة، 2014، ص14)، وحجّة أخرى تؤيد هذه القراءة، إن رجلاً قال لرسـول الله (r): (يا نبيء الله) فقال (r) (لستُ نبيء الله) ولكني نبيّ الله، وهذا الحديث الشريف يشير إلى أنه (r) – كأنّهُ – كرِهَ الهمز (أبو زرعة، 2014، ص14) (الآلوسي، 2005، 1/ 189)، وصفوة القول: فالقراءة الأجود – في النبّين – ترك الهمزة، ومردّ؛ ذلك ما ورد – في الذكر الحكيم – في المفرد وجمع السـلامة وجمع التكسـير بباء مشدّدة فضلاً عن الحديث الشريف الوارد آنفاً والله أعلم.

المبحث الثاني

المستوى النحوي

عـرف علـماء العربيـة فضل وأهميـة القـراءات القرآنية في تعقيـد القواعد النحويـة، إذ أخذت مكانهـا في هـرم وصرح هذا العلـم الجليل، وقد أثرت القـراءات في الدراسـات النحوية تأثيراً

بالـغ الأهميـة، ومرَدُّ ذلك تعدد وجوه القراءات التي تُقـرأُ بِها آيات الذكر الحكيم، مما يجعل كل قـراءة تمثل شـكلاً أو وجهـاً أو احتمالاً إعرابياً، أو وجهاً لفظياً يتميز عن غيره، ينتجُ عنه أقيسـه وقواعـد متعددة تمثل آراء متعددة (اللبـدي، 1978، ص194)، ومن الثابت أن الحركة اللغوية والنحويـة نشـأت وقامت لحِفـظِ وصون النص القـرآني من اللحن، فضلاً عـن وضع القواعد وكيفيـة بناء الأسـاليب اللغوية توثيقـاً للعربية، وتُعد القـراءات مصدراً مهماً وثـرّاً من مصادر السماع – للاستشهاد – يثري العربية ويجعلها غنية بأساليبها على مرّ الزمان.

والاحتجـاج بالقرآن الكريم وقراءاته هو الأصل في الاستشـهاد وإن كان النحويون قد قدموا الشـعر عـلى القـراءات في مباحث الاحتجاج النقلي، ومـا يتعارض من قراءة مـع القواعد التي وضعوها– وإن كانت القراءة متواترة – وَسَموها بالشذوذ، وكان الأولى الاحتجاج بالقراءات أولاً ثم بالشعر وهم يضعون –ويختطون– منهجاً في وضع أصول النحو المتمثل باستقراء كَلامِ العرب.

وقد رجح الجلال السـيوطي جواز الاستشـهاد بكل ما ورد من وجوه القراءات في العربية؛ إذ يقـول: (أمـا القرآن فكل ما ورد أنه قُرِيء به جاز الاحتجاج به في العربية سـواء كان متواتراً أم آحاداً أم شاذاً) (السيوطي، 2007، ص36).

وسـبق لأبي عمرو الداني أن بيّن منهج القراء في الاحتجاج بالقراءة والمعيار الذي سـاروا عليه بقولـه: (وأئمـة القـرّاء لا تعمل في شيء من حـروف القرآن على الأفشـى في اللغة والأقيس في العربية؛ بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والراوية إذا أثبت عنهم لم يردها قياس عربية ولا فشـو لغة؛ لأنّ القراءة سنة متبعة يلزم قبولها والمصير إليها) (ابن الجزري، 2006، 1/ 16)، ومـلاك القـول: فإن القـراءات القرآنية بمختلف وجوهها سـتبقى ميداناً مهماً ورحباً لدراسـة العربية ومسـتوياتها اللغوية ولا سـيما المستوى النحوي لغزارة شـواهدها الموثوقة بها، وسوف نـورد في هذا المبحث شـواهد عدة لقـراءات قرآنية متواتـرة لبيان دور حـروف المعاني في تعدد الوجوه الإعرابية ومن ثمّ تعدد معاني ودلالات الألفاظ في النص القرآني– مدار البحث – وما يترتب عليه من الوقوف على معانٍ جديدة ضمن سياقات قرآنية معينة ومن ذلك:

- أنْ المخففة:

أن المخّففـة عاملة وغير عاملـة (الرماني، 2008، ص82) (المرادي، 1992، ص220) والعاملة مـع الفعـل تؤوّل بالمصدر نحو: قولنا (يُعجبني أنْ تقـومَ) والمعنى يُعجبني قيامُك، وتأتي مخففة مِن الثقيلة ولا تعمل في الفعل، ومنه قوله تعالى: (عَلِمَ أَن سَـيَكُونُ مِنكُم مَّرْضَى([المزمل: 20]

والتقدير: عَلِم أَنَّهُ سيكون (الرماني، 2008، ص82)، وأنْ المخففة مِنَ الحروف المصدرية وهذا اللفظُ يصلحُ لـــ(أنْ) الناصبة للفعل، ولـــ(أنْ) المخففة (المرادي، 1992، ص219–220)، والأفعال التي تَسبقُ (أنْ) المخففة مِن الثقيلة على ثلاثة أنواع:

– **الأول**: الأفعال المتيقنة نحو: عَلِمتُ وأيقنتُ وتيقنتُ وتَحقّقتُ نحو قولنا: علمتُ أنْ سيقومُ، ومنه قوله تعالى: (أَفَلا يَرَوْنَ أَلاَّ يَرْجِعُ إِلَيْهِمْ قَوْلاً)[طه: 89]، ويشترط وجودُ حشو بين أنْ والفعل ليسدّ مسَدّ ما حُذِفَ منها نحو السين وسوف مع عدم إثبات النون خطّاً (الرماني، 2008، ص82 – 83) (المرادي، 1992، ص200)

– **الثاني**: الأفعال غير متيقّنة نحو: أحببتُ، وخفتُ، واشتهيتُ، إذْ ينتصِبُ الفعلُ بعدها وتحذف النونُ خطاً نحو قولنا: أحببتُ وأردتُ وتمنيتُ ألاّ تقوم (الرماني، 2008، ص83) (المرادي، 1992، ص220)

– **الثالث**: الأفعال التي تحتملُ الأمرين: اليقين وغير اليقين نحو: ظننتُ وحسِبتُ (الرماني، 2008، ص83) (المرادي، 1992، ص220)، وضمن هذا السياق قوله تعالى: (وَحَسِبُواْ أَلاَّ تَكُونَ فِتْنَةٌ فَعَمُواْ وَصَمُّواْ ثُمَّ تَابَ اللّهُ عَلَيْهِمْ ثُمَّ عَمُواْ وَصَمُّواْ كَثِيرٌ مِّنْهُمْ وَاللّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ)[المائدة: 71]؛

إذ قرأ أبو عمرو وحمزة والكِسائي، ويعقوب وخلف برفع النون (ابن مجاهد، 2010، ص247) (الدمياطي، 2009 ، 1/ 512) على أنّ (أنْ) مخفّفة مِن الثقيلة و(حجّة مَن رفَعَ أنّهُ جعل (حَسِبَ) بمعنى العلم واليقين فلَزِمهُ أن يجعلَ (أنْ) مخففة مِن الثقيلة؛ لأنها لتأكيد ما بعدها وما قبلها مِن اليقين، فهي أشبه باليقين مِن الناصبة للفعل فيّتسق الكلام على اليقين في أوّلِه وآخِرِه، فلمّا جعل (أنْ) مخففة مِن الثقيلة للمعنى، الّذي ذكرنا – من حملها على معنى اليقين الذي قبلها – أضمِرَ الهاء لتكون اسم (أن) فارتفع الفعل إذ لا ناصبَ له وصارت (لا) عوضاً مِن المحذوف مع (أنْ) والتقدير: وَحَسِبُوا أنهّ لا تكونُ فتنة، أي لا تقع ولا تحدث، فلا تحتاج (كان) إلى خبر؛ لأنها تامّة بمعنى (حدث ووقع) (القيسي، 2002، 1/ 454) (أبو زرعة، 2014، ص86)، فاسم أنْ المخففة ضمير شأن محذوف والتقدير (أنهّ) ولا نافية و(تكون) تامة وقوله (فتنة) في محل رفع فاعل، وقيل: الجملة مِن الفعل والفاعل خبر (أنْ) وهي مفسرة لضمير الشأن (الكشاف، 2005، ص302) (الدمياطي، 2009، 1/ 512)، وقد استعملت حَسِبَ بمعنى المتيقنْ قليلاً، ومنه قول لبيد: (الأندلسي، 2007، 3/ 542)

حَسِبْتَ التُقى والجودَ خيرَ تجارة رباحاً إذا ما المرءُ أصبحَ شاملاً

ولا يجـوز مجـيء أنْ المخففـة مِـن الثقيلة مع أفعال الشـك والطبـع (العكـبري، 2001، 306) والمعنـى عـلى قراءة الرفع: (أنّهُ لا تكون فتنة أي حسـبوا فعلهم غير فاتـن لهم وذلك أنهم كانوا يقولون: إنّهم أبناء الله وأحباؤه) (الزجاج، 2004، 2/ 157) (الآلوسي، 2005، 6/ 521) وقال الزمخشري: (فإن قلُت كيف دخلَ فِعلُ الحسـنات على أنْ التّي للتحقيق؟ قلتُ: نزل حسـبانهم لقّوتِه – في صدورهم – منزلة العلم، فأن قلت: فأين مفعولا حسَبَ؟ قلتُ: سدّ ما يشتمل عليه صلة أنْ وأنّ، – من المسـند إليه – مسـدّ المفعولين، والمعنى: وحَسِبَ بنو إسرائيل أنهّ لا يصِيبهُم مِـن الله فتنـة أي بلاءٌ وعـذابٌ في الدنيا والآخـرة) (الزمخـشري، 2005، ص302) (الآلوسي، 2005، 6/ 521)، وقـرأ الباقـون: (ألاّ تكون) نَصباً (ابن مجاهـد، 2010، ص247) (أبو زرعة، 2014، ص86) عـلى الظاهـر عـلى أنّ (أنْ) ناصبـة للفعل، وحَسِـبَ حينئذ على بابهـا مِن الظن والشـك (القيـسي، 2002، 1/ 455) (العكـبري، 2001، ص306) بإجرائه مجرى الخوف (ابن يعيش، 2013، 8/ 139)؛ لانّ الناصبة لا تقع بعد عَلِمَ، والمخففة لا تقع بعد غيرهُ (الدمياطي، 2009، 1/ 512) فـ(أتـت معـه (أنْ) الناصبـة للفعـل؛ لأنّهـا لأمرٍ غير ثابت مثل مـا قبلها فهي ملائمة لما قبلها، إذ هما جميعا لليقين فنصبت (أنْ) الفعل؛ لأنه بابها) (القيسي، 2002، 1/ 455) وقـد فصلـت (لا) بين العامل والمعمـول نحو قولنا: (أُحـبُّ أنْ تذهبَ) و(أُحِـبُّ ألاّ تذهبَ) و(لا) لا تمنـع أن تعمـل ما قبلها فيما بعدها مِن ناصـب وجازم، وحجتهمُ في ذلك قوله تعالى:) قَالُـوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَـقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ([البقرة: 246]، وقوله تعالى: (وَمَا لَكُمْ أَلاَّ تُنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللهَّ([الحديد: 10] والفعلان قد نُصِبا بـ(أنْ لا) ولمّا حصل إجماعٌ على أحدهما واختلفـوا في الآخـر، رَدّوا ما اختلفوا فيه إلى ما حصلَ إجمـاع عليه (أبو زرعة، 2014، ص86) والقراءتان سبعيتان ولهما حظ من القبول، وإن كان الأولى بقاءُ حَسِبَ على بابها من الظن وعدم التقدير أولى من التقدير والله أعلم.

- أنْ بمعنى لعلّ:

تأتي أنّ المفتوحة الهمزة على وجهين:

– **الأوّل**: أنْ تكـون حرف توكيد تنصب الاسـم وترفَعَ الخبر حملاً على إنّ المكسـورة (المرادي، 1992، ص393) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 259).

– **الثاني**: أنْ تكون بمعنى لَعَلّ ومنهُ قول العرب: (إئت السـوق أنَكَّ تشـتري لنا شيئاً والتقدير: لعلّك، كما روى ذلك سيبويه عن الخليل (سيبويه، 2004، 1/ 23) (المرادي، 1992، ص417) وضمـن هذا السـياق قوله تعالى: (وَأَقْسَـمُواْ بِاللهَّ جَهْدَ أَيْمَانِهِـمْ لَئِن جَاءَتْهُمْ آيَـةٌ لَّيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ

إِنَّـمَا الآيَـاتُ عِندَ اللهَّ وَمَا يُشْـعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَـاءَتْ لاَ يُؤْمِنُونَ([الأنعـام: 109]؛ إذ قرأ ابن كثير وأبـو عمـرو وأبو بكَر عن عاصم ونصير عن الكسـائي وخلف (إنهـا إذا جاءتْ) بكسر الهمزة والباقـون بفتحهـا (الفـراء، دت، 1/ 350) (أبو زرعـة، 2014، ص104) (الدمياطي، 2009، 1/ 541 –542) وقـرأ ابـن عامر وحمزة (لا تؤمنون) بالتـاء و(حجتهم) قوله: (وَمَا يُشْـعِرُكُمْ) قال مجاهد:(وَمَا يُشْعِرُكُمْ) خطاب للمشركين الذين أقسموا فقال جلَّ وعَزَّ: ومَا يُدريكم أنكم تؤمنـون، وقرأ الباقون بالبـاء إخباراً عنُهم وحجتهـم قوله: (وَنُقَلِّبُ أفئدتُهُـم وأبصارُهُم) ولم يقل (أفئدتكم) (أبو زرعة، 2014، ص105) (الطبرسي، 1997، 4/ 105) (الأندلسي، 2007، 4/ 203)، قال سـيبويه: (وسـالتهُ عن قوله عزّ وجل: (وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لاَ يُؤْمِنُونَ) ما منعها أن تكون كقولك: ما يدريك أنهَّ لا يفعل؟ فقال: لا يحُسنُ ذا في الموضع، إنما قال: وَمَا يشـعركم، ثم ابتدأ فأوجب]فقال[: إنها إذا جاءت لا يؤمنون، ولو قال: وما يشـعركم إنها إذا جـاءت لا يؤمنون، كان ذاك عـذراً لهم، وأهلُ المدنية يقولون: (أنّها) فقـال الخليل: هي بمنزلة قـول العرب: ائتِ السـوق أنك تشـتري لنا شـيئاً، أي لعلـك، فكأنه قال: لعَّلهـا إذا جاءت لا يؤمنون) (سيبويه، 2004، 1/ 123) فقراءة مّنْ قرأ بكسر همزة إنّ على الاستئناف، وهو ما نصّ عليـه سـيبويه نقلاً عن الخليـل بقوله: ثم ابتدأ فأوجـب....؛ لانّ الخبر انتهى عنـد قوله تعالى: (وَمَا يُشْعرُكم) أي ما يُدْريكم (أبو زرعة، 2014، ص104)، قال الفراء: (وقرأ بعضهم: (إنّها) مسـكور الألف (إذا جاءت مستأنفة ويجعل قوله: (ومَاَ يشُعرُكمْ) كلاماً مكتفيا، وهي في قراءة عبد الله: (ومَاَ يشُعِرُكم إذا جاءتهمُ أنهّم لا يؤمنون) (الفراء، دت، 1/ 350)، فالمعنى على قراءة كسر الهمزة أنّ الكلام قد تمَّ قبلهُ أي: ما يدريكُم ولستم تعلمون الغيب– أنهم يؤمنون، كقولك للرجل إذا قال لكَ: أفعل بي كذا وكذا حتى أفعلَ كذا وكذا، ولا تعلم إن كان يفعلُ ذلكَ الشيء لا محالـة (الزجاج، 2004، 2/ 228) (الطبرسي، 1997، 4/ 405) ومتعلق (يشُـعركُم) محذوق والتقدير: وما يشُعركُم ما يكون والخطاب على قراءة الكسر والياء في (يؤمنون) يحتمل خطابَ المؤمنين والكفار، قال أبو حيان:(فإن كان الخطابُ للكفار كان التقدير (وما يشُعْرُكم ما يكون منكم)؟ ثُمّ أخبر على جهة الالتفات بما عَلَمهُ من حالِهم، لَوْ جاءتْهم الآيات، وإن كان الخطاب للمؤمنـين كان التقديـر (وما يشـعركم أيها المؤمنون بـما يكون منهم؟) ثُمّ أخـبرِ المؤمنين بعلمهِ فيهم) (الأندلسي، 2007، 4/ 204).

أمـا قـراءة (أَنَّهَـا إِذَا جَـاءَتْ لاَ يُؤْمِنُـونَ) بالفتح، فقد قـال الخليل (سـيبويه، 2004، 1/ 123) معناهـا: لعلهـا إذا جاءت لا يؤمنـون وهي بمنزلة قول العرب: إئتِ السـوق أنّك تشـتري لنا شـيئاً، أي: لعلـك، وهي قراءة أهـل المدنيـة (النحـاس، 2004، 1/ 348) (الأندلسي، 2007،

4/ 204)، وأنشد **أبو عبيدة**: (النحاس، 2004، 1/ 349) (أبو زرعة، 2014، ص105)

أريني جواداً مات هزلاً لأنني أرى مَا تَرين أو بخيلاً مخلدّا

أراد" لعلني أرى ما ترين (النحاس، 2004، 1/ 348) (الأندلسي، 2007، 4/ 204) والخطاب على قراءة فتح الهمزة والياء- فالظاهر- خِطابٌ للمؤمنين (الأندلسي، 2007، 4/ 204)؛ لانّ الكفار اقسموا- كما ورد في الآية الكريمة آنفاً، وهم يسألون رسول الله (r)- لإن أتتهم آية كونية الواردة في قوله تعالى:

) إِن نَّشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِم مِّن السَّمَاء آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ([الأنعام: 109]، ليؤمنن بها (الفراء، دت،1 / 349 -350) (الزجاج، 2004، 2/ 228) (فقال المؤمنون: يا رسول الله سل رَبّكَ ينزلها عليهم حتى يؤمنوا، فإنزاله الله تبارك وتعالى: قل للذين امنوا وما يشعركم أنهم يؤمنون، فهذا وجه النصب في أن، وما يشعركم انهم يؤمنون) (الفراء، دت، 1/ 350) وقيل: وما أدراكم - أيها المؤمنون إن الآية التي اقترحتموها إذا أنزلت - لا يؤمنون بها أي: (أنا أعلم إنها إذا جاءت لا يؤمنون بها، وأنتم لا تدرون بذلك.... على معنى: أنكم لا تدرون ما سبق علمي به من أنّهم لا يؤمنون به، ألا ترى إلى قوله: (كَمَا لَمْ يُؤْمِنُواْ بِهِ أَوَّلَ مَرَّةٍ([الأنعام: 110] (الأندلسي، 2007، 4/ 204) وقيل المعنى لعلّها- أي الآيات الكونية- إذا نزلت لا يؤمنون بها على رجاء المؤمنين (أبو زرعة، 2004، ص105)، وعدَّ الكسائي (لا) على هذه القراءة زائدة والمعنى: وَمَا يشعرُكم أنها إذا جاءت يؤمنون: وقال الفراء (الفراء، دت، 1/ 350): و(لا) على قراءة فتح الهمزة صلة حملاً على قوله تعالى: (وَحَرَامٌ عَلَى قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا أَنَّهُمْ لا يَرْجِعُونَ([الأنبياء: 95]، المعنى: حرامٌ عليهم أنْ يرجعوا، وقوله تعالى: (قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ([الأعراف: 12]، والمعنى: أن تسجد، وقال أبو حيّان: (وجعل بعضهم (لا) زائدة، فيكون المعنى وما يدريكم بأيمانهم؟ كما قالوا: (إذا جاءت) وإنما جعلها زائدة، لأنها لو بقيت على النفي لكان الكلام عذراً للكفار وفسد المراد بالآية) (الأندلسي، 2007، 4/ 204) وقيل (لا) هنا مؤكدة للجحد وعلى معناها للنفي (الأندلسي، 2007، 4/ 204)، وقد عدّ نحويو البصرة زيادة (لا) في هذا الموضع غلطاً إذ لا يصح أن تكون (لا) زائدة في موضع تكون فيه نافية (النحاس، 2004، 1/ 348)، وفي هذا الشأن قال الزجاج: (وقد قال بعضهم: إنها (أنّ) التي على أصل الباب وجعل (لا) لغواً: قال والمعنى: ما يُشعرُكم أنّها إذا جاءت لا يؤمنون كما قال عزّ وجل: (وَحَرَامٌ عَلَى قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا أَنَّهُمْ لا يَرْجِعُونَ([الأنبياء: 95]، والقول الأول أقوى وأجود في العربية والكسُر أحسنُها وأجوَدها، والذي ذكر أن (لا) لغوٌ غالطٌ؛ لانّ ما كان لغواً لا يكونُ غير لغو (و) مّن قرأ: إنها إذا جاءت - بكسر إن - فالإجماع إنّ (لا)

غـير لغـوٍ، فليسَ يجوز أن تكون معنى لقط مَرّة النفي، ومرّةً الإيجـاب، وقد أجمعوا أنّ معنى أنّ ههنـا إذا فُتحت معنى لعـلّ، والإجماع أولى بالاتباع) (الزجاج، 2004، 2/ 228)، فالزجاج هنا لا يجيـزُ كـون (لا) لغواً وزائدة – على قـراءة فتح الهمزة– وأصلية على – قـراءة كسر الهمزة –؛ بـل عـدّ القراءتين جيدتين ولهما وجه في العربية، وجعل (أنّ) في موضع لعلّ وجهاً جيداً، ونقلَ عـن العرب قولهم: ما أدري إنك صاحبها، يريدون: لعلّك صاحبها ويقولون ما أدري لو أنّكَ صاحبها (الفراء، دت، 1/ 350) وقيل: إنّ في الآية حذف معطوف يخرج (لا) عن كونِها زائدة، والتقدير (وما يشُعرُكم أنها إذا جاءت لا يؤمِنونُ أو يؤمنون)، والمعنى: ما أدراكم بوقوع إيمانهم مِن عدمٍ وقوعه) (الأندلـسي، 2007، 4/ 204) ورجح الأخفش (الأخفش، 1981، 2/ 285) قراءة من قرأ (أنّها) بفتح الهمزة وقال: بها نقرأ وأحتج بقول أبي نجم العجلي (الأخفش، 1981، 2 / 286)

قلتُ لشيبان: أَدْنُ مِن لِقائِهِ أنّا نغذيَّ القومَ من شِوائِهِ

والمعنـى: لعَلنَا، وتقوي هذه القراءة قـراءة أُبي (الزمخشري، 2005، ص242): لعلّها إذا جاءت لا يؤمنـون ومنه قوله تعـالى: (وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُ يَزَّكَّى([عبس: 3]،وقولـه تعالى: (وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ السَّـاعَةَ قَرِيبٌ([الشـورى: 17]، وسـبق لأبي عـلي الفارسي وإن ضعّفَ هـذه القراءة جاء في البحـر المحيط: (وضعّـف أبو علي هذا القول: بأن التوقع الذي يدّل عليه (لعلّ) لا يُناسـب قـراءة الكـسر؛ لأنّها تدلّ على حكمه تعالى عليهم بأنهـم لا يؤمنون، لكنهّ لم يجعل (إنها) معموله لــ(يشـعرُكُم)؛ بـل جعلها علّه على حذف لامها والتقدير عنـدهُ: (قل إنّما الآيات عند الله لأنهّا إذا جـاءت لا يؤمنـون، فهو لا يـأتي بها لإصرارهم على كُفرهم) (الأندلـسي، 2007، 4/ 204) أي عـلى تقديـر لام العلّة وقوله (وَمَا يشـعِرُكم) جملة اعتراضية بين العلّـة والمعلول، والتقدير: (قـل إنـما الآيات عند الله – أي المقترحة – لا يأتي بهـا؛ لانتفاء إيمانِهم وإصرارهِم على ضلالهم) (الأندلسي، 2007، 4/ 204) (الدمياطي، 2009، 1/ 542) وعدّ أبو حيّان (أنّ) على هذه القراءة مصدريـة و(لا) عـلى معناها في النفـي (الأندلـسي، 2007، 2/ 204– 205)، وهذه التأويلات الـواردة بشـان القراءتين خروج عن ظاهر النص، والحملُ على الظاهـر أولى، والمعنى والتقدير (وما يشعُرُكم ويدريكُم لمعرفة انتقاء إيمانِهِمْ، لا سبيل لكم إلى الشعور بها) (الأندلسي، 2007، 2/ 204– 205) والله أعلَم.

- إلى الزائِدة للتوكيد:

إلى حـرف جـرّ له معان ثمانيـة (المـرادي، 1992، ص385) (الأنصـاري، 1378 هـ، 1/ 104)

أولاهـا (المرادي، 1992، 389) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 105): انتهاء الغاية في الزمان نحو قوله تعالى:

) أَتِمُّواْ الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ([البقرة: 187]، وفي المكان نحو قوله تعالى: (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى([الإسراء:1]، وتأتي إلى للتوكيد وهي زائدة، وردّهُ الجمهور (المرادي، 1992، 389)، وقال به الفّراء محتجاً بقراءة من قرأ قوله تعالى: (فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ([إبراهيم: 37]، بفتح الواو وبقوله تعالى: (قُلْ عَسَى أَن يَكُونَ رَدِفَ لَكُم بَعْضُ الَّذِي تَسْتَعْجِلُونَ([النمل: 72]، أراد رَدِفكُم وقد زيدت اللام للتأكيد نحو قولهم: نَقَدْتُ لها مائة أي: نقدْتُها (الفراء، دت، 2/ 78) (الزمخشري، 2005، ص789) وقرأ الجمهور (الأندلسي، 2007، 5/ 421): (تهوي اليهم) والمعنى: تُسرع اليهم وتريدُهم وتطير نحوهم شوقاً (الأندلسي، 2007، 5 / 421)، وقيل: (اجعل أفئدة من الناس تريدهم، كقولك: رأيتُ فلاناً يهوي نحوك، أي: يريدك) (الفراء، د.ت، 2/ 78) وقال ابن جني (أما قراءة الجماعة) تهوي إليهم) بكسر الواو فتميل اليهم أي تحبهُّم فهذا في المعنى كقولك: فلان ينحطُّ في هواك، أي تخلُد إليه وتقيم عليه وذلك إنّ الإنسان إذا أحبّ شيئاً أكثر من ذكره وأقام عليه، فإذا كرههُ، أسرع عنهُ وخفَّ إلى سواه، وعلى ذلك قالوا: أحبّ البعيرُ إذا برك في موضعه.... ومنه قولهم: هويتُ فلاناً، فهذا من لفظ هَوى الشيء يهوي) (ابن جني، 2009، 1/ 364).

أما قراءة (تَهْوَىَ) بفتح الواو فقد قرأ بها الإمام علي بن أبي طالب (u) وزيد بن علي وأبي جعفر محمد بن علي وجعفر بن محمد (عليهم السلام) ومجاهد واليماني، بمعنى تهواهم (الفراء، دت، 2/ 87) (ابن خالويه، دت، ص69) (ابن جني، 2009، 1/ 364) ونقل لنا المرادي عن ابن مالك عدم الحكم بزيادة (إلى) في الآية الكريمة – مدار البحث – ؛ بل الأصل (تهوي) بكسر الواو، وقلبت الكسرة فتحة والياء ألفاً كما قيل: (رَضِيَ) (رَضَى) وفي (ناصية) (ناصاه) وهذه لغة طائية (المرادي، 1992، ص390) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 105) وردّ ابن هشام هذا الرأي معللاً ذلك بأنّ شرط هذه اللغة تحريك الياء في الأصل (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 105) ، فضلاً عن أنّ أصحاب هذه اللغة لا يجعلون موضع الكسرة فتحة في كل المواطن؛ بل في مواطن مخصوصة (المرادي، 1992، ص390).

وهناك تقارب في المعنى على القراءتين أشار إليه ابن جنيّ بقوله: (إلاّ أنهم خالفوا بين المثالين؛ لاختلاف ظاهر الأمرين وإن كانا على معنى واحد متلاقيين، فقراءة على (u) (تهوى إليهم) بفتح الواو هو مَن هَوَيْتُ الشيء إذا أحببتهُ إلا أنّه قال: (إليهم)، وأنت لا تقول: هويتُ إلى فلان لكنك تقولُ: هويتُ فلاناً؛ لأنه (u) حَمَله على المعنى، ألا ترى أنّ معنى هويت الشيء: ملتُ

إليـه؟ فقـال: تهوى إليهم؛ لأنهّ لاحظ معنى تميـلُ إليهم، وهذا بابٌ مـن العربية ذو غور) (ابن جنـي، 2009، 1/ 364) وملاك القول: فإن هذه القراءة قد خُرّجَت على تضمين (تهوى) معنى تميـل، فعدّاه بـ(إلى) والأصل أن يتعـدى باللام (المرادي، 1992، ص390)، وتكون إلى زائدة، والقراءتان جيدتان لتقارب معناهما والله أعلم.

- لام الجحود:

هـي الـلام الداخلة في اللفـظ على الفعل بعـد كان الناقصة الماضيـة أو المضارعـة المنفية لفظاً، أو معنـى نحـو قولنـا: ما كان زيـدٌ ليذهبَ، ولم يكنْ زيدٌ ليذهبَ، وسُـمَّيت بـلام الجحد، أي: النفي لاختصاصها بالنفي، ولا يسبقها من حروف النفي إلاّ (ما) و(لا) دون سواهما (المرادي، 1992، ص117) (الأنصـاري، 1378هــ، 1/ 279)، وقيـل: الأصح تسـميتها لام النفي؛ لانّ الجحـد في اللغـة إنـكار ما تعرفـه لا مطلق الإنـكار (الأنصـاري، 1378هــ، 1/ 279) وجعل بعضهـم اللام في قوله تعالى: (وَإِن كَانَ مَكْرُهُـمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالُ([إبراهيم: 46]، لام جحود عـلى قراءة من قرأ بكسر الـلام الأولى ونصب الفعل (ابن مجاهد، 2010، ص363) (أبو زرعة، 2014، ص175) (ابـن الجـزري، 2006، 2/ 225)، وحجة منْ كَسر اللام الأولى وفتح الثانية، عـلى أن الـلام نافية – وهي لام الجحود – والفعـل بعدها منصوب بأن مضمرة وجعل إن نافية بمعنـى ما (القيـسي، 2002، 2/ 138) (أبو زرعـة، 2014، ص175 – 176) (المرادي، 1992، ص117) وقـد وصـف الزجـاج هذه القراءة بالحسـنة الجيـدة بقوله: (هي قراءة حسـنة جيدة، والمعنى: وما كان مكرهم لتزول منهُ الجبال أي: ما كان مكرهم ليزول به أمرُ النبي (r) وأمرُ دين الإسلام وثبوته لثبوت الجبال الراسية؛ لأن الله – عز وجل – وعد نبيه – عليه السلام – إظهار دينـه عـلى كل الأديان فقال: (هُوَ الَّذِي أَرْسَـلَ رَسُـولَهُ بِالْهُـدَى وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِـرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّـهِ وَلَـوْ كَـرِهَ الْمُشْرِكُونَ([التوبة: 33]، ودليل هذا قوله: (فَلاَ تَحْسَـبَنَّ اللهَ مُخْلِفَ وَعْدِهِ رُسُـلَهُ إِنَّ اللهَ عَزِيـزٌ ذُو انتِقَامٍ([إبراهيـم: 47]، أي لا يُخْلِفَهُـمُ ما وعَدَهمُ مـن نصرهم وإظهار نبوتهم وكلمتهـم) (الزجـاج، 2004، 3/ 136) (أبو زرعـة، 2014، ص176) والضمير في (مكرهم) يعود على قريش، وقيل: لمن سبقهم بالعتوّ والكفر والإلحاد ومن جبابرة الأمم الماضية (القيسي، 2002، 2/ 139) ولم يرتض ابن هشـام جعل اللام – على هذه القراءة – نافية؛ لأنها ليسـت (ما ولم) ولاختـلاف فاعـلي كان وتـزولُ بقوله: (والذي يظهرُ لي أنها لام كـي، وأنّ إنْ شرطية، أي وعنـد الله جـزاء مكرهم، وهو مكرٌ أعظم منه، وإن كان مكرهم – لشـدته – معداً لأجل زوال الأمور العظام المشبهة في عظمها بالجبال كما تقول: أنا أشجع من فلان وإن كان معداً للنوازل) (الأنصاري، 1378ه، 1/ 279).

وقرأ الإمام علي بن أبي طالب (u)، وعمر بن الخطاب وابن عباس وابن مسعود (y) وأبي بن كعب وأبي اسحق السبيعي (وإن كاد) بالدال، وقوله (لَتَزولُ) بفتح اللام الأولى وضم الثانية – وهي قراءة الكسائي (الفراء دت، 2/ 79) (ابن خالويه، دت، 69) (ابن جني، 2009، 1/ 365) والحجة فيه (جَعْلُ (إنْ) مخففة من الثقيلة وجعل اللام الأولى لام توكيد دخلت لتوكيد الخبر، كما دخلت (إن) لتوكيد الجملة، والفعل مع لام التوكيد مرفوع على أصله، إذ لا ناصب معه ولا جازم، والهاء مضمرة مع (إن) تقديره: وإنه كان مكرهم لَتزولُ منه الجبال، يعني أمر النبيّ عليه السلام والتقدير: مِثْلُ الجبال في القوة والإثبات) (القيسي، 2002، 2/ 138) وهذه القراءة حسنة صحيحة (الزجاج، 2004، 3/ 136)، والمعنى: أي مكروا مكراً عظيماً كادت الجبالُ تزول منه، فالله عزّ وجل – ناصرٌ دينَهُ، ومكر هؤلاء عنده لا يخفى عليه (الفراء دت، 2/ 79) (الزجاج، 2004، 3/ 136) (أبو زرعة، 2014، 3/ 137)، ولو أزال مكرهم الجبال لَمَا زال امرُ دين الله الاسلام، وما جاء به رسول الله (r) (الزجاج، 2004، 3/ 137) وفي قراءة (وإنَ كاد) بالدال دليلٌ على تعظيم مكرهم؛ لانّ (كاد) في كلام العرب لمقاربة الفعل وربماّ وقعت لوجوبه) (القيسي، 2002، 2/ 138) ومن معاني هذه القراءة أيضاً انّ الباري – عزّ وجلّ – عظمّ مكرهم كما قال: (وَمَكَرُوا مَكْرًا كُبَّارًا([نوح: 22]، وقال: (أَنْ دَعَوْا لِلرَّحْمَنِ وَلَدًا وَمَا يَنْبَغِي لِلرَّحْمَنِ أَنْ يَتَّخِذَ وَلَدًا([مريم: 90 – 91].

وأورد لنا النّحاس قراءة أخرى بكسرِ اللامِ الأولى وضمّ الثانية (لِتَزولُ) وعزاها لمجاهد والكسائي (النحاس، 2004، 1/ 592) والمعنى: (أي ولو كان مكرهم لِتزولُ منهُ الجبالُ، لم يبلغوا هذا، ولم يقدروا على الإسلام وقد شاء الله تبارك وتعالى أن يُظهِرهُ على الدين كُلّه) (النحاس، 2004، 1/ 592) (وقيل: إنّ مكرهمَ أوهى وأضعف من أن تزول مِنه الجبال (النحاس، 2004، 1/ 592)، والقراءتان حسنتان – بكسر اللام ونصب الفعل وفتح اللام الأولى وضم الثانية – وتؤكدِ إن على إعلاء دين الله وإظهارهِ، ومكرُ الكُفار لا يخفى على الله تعالى، وهو زائلٌ لا محالة، وإن كان لشدّتهِ تزول منهُ الجبالُ والله أعلم.

- اللام الموطئة:

هي اللام الداخلة على أداة الشرط نحو قولنا: والله لئن أكْرَمْتِنَي لأكْرِمَنَّكَ وذلك للإيذان بأن جواب الشرط بعدها ليس مبنياً على الشرط؛ بل على قسمٍ ما قبلها (المرادي، 1992، ص136) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 310) (فإن كان القسم مذكوراً لم تلزم، وإن كان محذوفاً لزمت غالباً، نحو قوله تعالى:

(لَئِنْ أُخْرِجُوا لا يَخْرُجُونَ مَعَهُمْ) [الحشر: 12]، وقد تحذف والقسم محذوف نحو قوله تعالى: (وَإِنْ لَمْ يَنْتَهُوا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ) [المائدة: 73].

... وقيل: هي منوية في نحو ذلك) (المرادي، 1992، ص136) وعلة تسميتها باللام الموطئة؛ لأنها وطّأت للجواب أي: مَهَّدتْهُ له، وسميت أيضاً باللام المؤذنة، وما قالوه من أنهاّ موطئة للقسم – ليس دقيقاً- بلفيهِ تجوّز، وإنّما هي موطئة لجواب القسم (المرادي، 1992، ص137) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 310)، وأكثر ما تكون هذه اللام داخلة على (إنْ) الشرطية، وقد تدخلُ على غيرها من هذه الأدوات ومنه قول الشاعر: (المرادي، 1992، ص137) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 310)

لَمتى صلحْت ليقضيّن لَك صالحُ وَلَتُجْزِينَّ إذا جُزبتَ جَميلاَ

ومنه قراءة حمزة – من الكوفيين- ويحيى بن وثاب قوله تعالى: (وَإِذْ أَخَذَ اللهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْتُكُم مِّن كِتَابٍ وَحِكْمَةٍ([آل عمران: 81]، بكسر اللام، وقرا جمهور السبعة: (لَمَآ آتيتُكُم) بفتح اللام (ابن مجاهد، 2010، ص312) (أبو زرعة، 2014، ص53)، وتخفيف الميم (الأندلسي، 2007، 2/ 532) (العكبري، 2001، ص198) وقراءة الجمهور فيها أقوال:

– **الأول**: أن تكون ما موصولة بمعنى الذي والتقدير: للذي آتيتُكُمُوه لَتُؤمِنُنَّ به (الزجاج، 2004، 1/ 368) (النحاس، 2007، 1/ 207) (الزمخشري، 2005، ص179)، ثم حذفوا الهاء لطول الاسم، والاسم الموصول – الذي- مرفوع بالابتداء، وخبره قوله تعالى: (وَإِنْ لَمْ يَنْتَهُوا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ([المائدة: 73]، والتقدير: الذي أُوتَيتُموهُ من الكتاب، والنكرة هنا كالمعرفة (العكبري،2001، ص196) وقيل قوله: (لتؤمنُنَّ) وهو متعلق بقسم محذوف والهاء عائدة على المبتدأ والمعنى: الله لتؤمنُنَّ به (النحاس، 2007، 1/ 207) (الطبرسي، 1997، 2/ 257) (العكبري، 2001، ص199)، وحرف الجر (مِنْ) لبيان الجنس (الزجاج، 2004، 1/ 368) (النحاس، 2007، 1/ 207)، واللام لام الابتداء دخلت على نية اليمين (سيبويه، 2004، 3/ 108) (القيسي، 2007، 1/ 394) وقد سأل سيبويه الخليل عن هذه اللام فقال ما نصه: (...ما ها هنا بمنزلة الذي، ودخلها اللام كما دخلت على (إن) حين قلت: والله لئَنِ فَعَلتَ لاَفَعلنَّ، واللام التي في (ما) كهذه التي في (إن)، واللام التي في الفعل، كهذه التي في الفعل هنا) (سيبويه، 2004، 3/ 107).

– **الثاني**: أن تكون ما للشرط والجزاء، وهو أجود الوجهين (الزجاج، 2004، 1/ 367)، وبه قال الكسائي (النحاس، 2007، 1/ 207) (أبو زرعة، 2014، ص53) ومعناه (مهما آتيتكم على تأويل

الجزاء (أبو زرعة، 2014، ص53)، وتكون (ما) في موضع نصب بقوله: (آتيتكم) والمفعول الثاني الضمير المخاطب (العكبري، 2001، ص199) و(جاءكم) ومعطوفهُ بـــ(ثم) في موضع جزم وقد عطـف على (آتيتُكُم) (الزجـاج، 2004، 1/ 367) (القيسي، 2007، 1/ 394) (الدمياطي، 2009، 1/ 450) وتكـون الـلام لام التوطئة للقَسَـم (الفراء دت، 1/ 225) (القيـسي، 2007، 1/ 394)؛ لأنّ أخذ الميثاق معناه: الاسـتحلاف، وفي قوله: (لتؤمِنُنَّ) لام جواب القَسَم (الزمخشري، 2005، 179) وجواب الجزاء قوله تعالى: (فَمَن تَوَلَّىٰ بَعْدَ ذَٰلِكَ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ([آل عمران: 82]، واليـه ذهـب الكسـائي(أبو زرعة، 2014، ص53)، على حـين عدّ الفراءّ والزمخـشري قوله تعالى: (لَتُؤْمِنُنَّ) قد سـدّ مسد جواب القسـم والشرط جميعاً (الفراء دت، 1/ 225) (الزمخشري، 2005، ص179) والمعنى على الوجهين: (إذا كانت ما موصولة فتقديره: للذي آتيتكموه أي أعطيتكموه: (مِـنْ كِتَابٍ وَحِكْمَةٍ ثُمَّ جَاءَكُم رَسُـولٌ(، أي نبي، وقيل: محمـد (r) المعنى إنه أنّا اخذ الميثاق على الأنبياء لِيُصَّدقَ بعضهم بعضاً، وبأمر بعضهم بالإيمان ببعض ويكون النصرة بالتصديق والحجة... وإذا كانـت (مـا) للجزاء فتقديره أي شيء اتيتكم ومهما آتيتكم من كتـاب لتؤمِنُنَّ، فالشرط إيتاؤه الكتاب والحكمة ومجيء الرسـول، والجزاء المُقسِـم والمُقْسَـم عليه وهو قوله: (لتؤمِنُنَّ به) فأغنى جـواب القسـم عن الجزاء كقوله: (وَلَقَدْ أُوحِيَ إِلَيْـكَ وَإِلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكَ لَئِنْ أَشْرَكْتَ لَيَحْبَطَنَّ عَمَلُكَ وَلَتَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ([الزمر: 65]، (الطبرسي، 1997، 2/ 258).

أمـا قراءة حمزة بكسر اللام وتخفيـف الميم في قوله تعالى: (لَّمَّا آتَيْتُكُمْ(ففيه قال الفراء: (... يريد أخذ الميثاق للذين أتاهم، ثم جعل قوله: (لتؤمِنُنَّ) من الأخذ كما تقول: أخذتُ ميثاقك لِتعلَمَنّ؛ لإن أخذ الميثاق بمنزله الاسـتحلاف) (الفـراء دت، 1/ 225) على أن ما موصولة بمعنى الذي (سـيبويه، 2004، 3/ 107) (الزجـاج، 2004، 1 / 368) (أبو زرعـة، 2014، ص53)، وقيل: (مـا) مصدرية (الزمخشري، 2005، ص179) (الدمياطي، 2009، 1/ 450)، أو نكرة موصوفه (العكـبري، 2001، ص 198)، والـلام داخلة للتعليل (الزمخـشري، 2005، 179) (الطبرسي، 1997، 2/ 258) – وقيـل الـلام لام جـر (أبو زرعـة، 2014، 53) (القيـسي، 2007، 1/ 294) متعلقـة بـــ(أخذ الميثاق) (أبو زرعة، 2014، ص53) (الطبرسي، 199، 2/ 285) والمعنى: أخذ الله ميثاقهم للذي أُوتوهُ من الكتاب والحكمة؛ لأنّ من أُوتي الحكمة يؤخذ عليه الميثاق، ولأنهم من الأخيار وأفاضل الناس لتؤمِنُنَّ بالرسـول ولتَنصُرنّهُ (الزجاج، 2004، 1/ 368) (القيسي، 2007، 1/ 394) (الزمخـشري، 2005، ص179) ويقتـضي هـذا التقديـر أن يكـون الإيتـاء قد سـبق أخذ الميثاق، وقوله: (لَتومِنُنَّ) متعلق بأخذ الميثـاق (الطبرسي، 1997، 2/ 258) وقيل في الكلام حذف والمعنى: (وإذا أخذ الله ميثاق النبيين لَتَعْلَمُنَّ الناس لِمَا جاءكم من كتاب وحكمة

وَلَتَنْصُرُنَّهُ على الناس أن يؤمنوا، ودلَّ على هذا الحذف قوله تعالى: (وَإِذْ أَخَذَ اللهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَا آتَيْتُكُم مِّن كِتَابٍ وَحِكْمَةٍ([آل عمران: 81]، (النحاس، 2007، 1/ 207) وفتح اللام في قوله: (لَمَا آتَيْتُكُم) هو الوجه والاختيار، كونها قراءة سبعية وعليها إجماع والله أعلم.

- حذف المنادى:

يا: حرف من حروف النداء، وهي أمُّ باب النداء، وأمّ حروفه (الرماني، 2008، ص104) (المرادي، 1992، ص354) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488)، وتكون لتنبيه المنادى نحو قولنا: يا خالدُ، وهي (حرف موضوع لنداء البعيد حقيقة أو حكماً، وقد ينادى بها القريب توكيداً، وقيل: هي مشتركة بين القريب والبعيد، وقيل: بينهما أو بين المتوسط، وهي أكثر أحرف النداء استعمالاً، ولهذا لا يقدّر عند الحذف سواها) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488) (المرادي، 1992، ص354)، وإذا ولي (يا) ما ليس بمنادى وهو أحد خمسة أشياء (المرادي، 1992، ص355 – 358) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488 – 489)

– **الأول**: الحرف (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488) ومنه قوله تعالى: (يَا لَيْتَنِي كُنتُ مَعَهُمْ فَأَفُوزَ فَوْزًا عَظِيمًا([النساء: 73].

– **الثاني**: الجملة الاسمية (الدعاء) (المرادي، 1992، ص356) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488) وكقول الشاعر: (المرادي، 1992، ص356) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488) وقائله مجهول.

يا لعنة اللهِ والأقوامِ كلّهُمُ والصّالحينَ على سمعانَ مِن جارِ

– **الثالث**: الفعل الأمر ومنه قول الشماخ (المرادي، 1992، ص356) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 488)

ألا يا إسقياني قبلَ غارة سنْجالِ وقَبلَ منايا، باكراتٍ وآجال.

قيل: (يا) في هذه المواضيع حرفّ تنبيه، لا حرف نداء كي لا يلزم الإجحاف بحذف الجملة، وقال آخرون: إنّها حرف نداء والمنادى محذوف (المرادي، 1992، ص356) (الأنصاري، 1378هـ، 1 / 488)، وقال ابن مالك (أن (يا) إن وليتها أمر أو دعاء فهي حرف نداء والمنادى محذوف، وإن وليها (ليت) أو (رُبَّ) أو (حبذا) فهي لمجرّد التنبيه) (المرادي، 1992، ص358) (الأنصاري، 1378هـ، 1/ 489) وضمن هذا السياق قوله تعالى: (أَلاَّ يَسْجُدُوا للهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ([النمل: 25]، قرأ ابن عباس وأبو عبد الرحمن السلمي والحسن وحميد الأعرج والكسائي وأبو جعفر ورويس (الفراء دت،

2/ 292) (النحاس، 2004، 2/ 873) (الدمياطي، 2009، 2/ 250): (ألا يسجدوا) بتخفيف اللام، و(ألا) لابتداء الكلام وتنبيه، و(يا) ينادى بها والمنادى محذوف والتقدير: يا هؤلاء، يا قوم (الفراء دت، 2/ 292) (العكبري، 2001، 630) والابتداء بـ(أُسجدوا) همزة مضمونة على الأمر بالسجود، وحذفت همزة الوصل بعد(يا)، و(اسجدوا) فعل مبني عند البصريين على هذه القراءة (الزجاج، 2004، 4/ 88) (القيسي، 2007، 2/ 260) والمعنى: (ألا يا قوم اسجدوا لله خلافاً عليهم وحمداً لله لمكان ما هداكم، فلم تكونوا مثلهم في الطغيان) (أبو زرعة، 2014، ص260) وهذا المعنى منقطع عما قبله في قوله تعالى: (وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لا يَهْتَدُونَ[النمل: 24]، و(إن ما قبله تمام، ويكون ما بعده معترضاً من غير القصة الماضية أما من سليمان صلى الله عليه، وأما من الهدهد على تأويل (يا هؤلاء اسجدوا) فلما كفّ ذكر(هؤلاء) اتصلت (يا) بقوله: (اسجدوا) فصار (يسجدوا) كأنه فعل مضارع إذا أدرجت الكلام) (أبو زرعة، 2014، ص260) (الطبرسي، 1997، 7/ 300) ونظير هذه القراءة قول العرب: ألا يا إرحمانا، والتقدير: ألا يا هؤلاء إرحمانا (الفراء دت، 2/ 290) (القيسي، 2007، 2/ 261) (أبو زرعة، 2014، ص260) وألا يا تصدقا علينا، أي: يعنيني وزميلي (الفراء دت، 2/ 290)، و: ألا يا انزلوا، ألا يا ادخلوا، والمراد: ألا يا هؤلاء انزلوا، ألا يا هؤلاء ادخلوا؛ لأنهم يكتفون بياء عن الاسم المنادى وقد يحذفونه لدلالة الكلام وحرف النداء (يا) عليه (القيسي، 2007، 2/ 261)، ومنه قول ذي الرمّة: (الزجاج، 2004، 4/ 88) (أبو زرعة، 2014، ص260)

ألا يا أسلمي يا دار ميَّ على البلى ولا زال منهلاً بجرعائكِ القطر

والتقدير: يا دار هذه كنت في سلامة (الزجاج، 2004، 4/ 88) (أبو زرعة، 2014، ص260).

وقول الأخطل: (الفراء دت، 2/ 290) (الأندلسي، 2007، 7/ 66)

ألا يا أسلمي يا هندُ هِنَد بني بدرٍ وإن كان حيّانا عِدِّي آخرَ الدَهْرِ

ونُقِلَ عن قطرب (أبو زرعة، 2014، ص260) أنّ علّه حذف الأسماء وإقامة (يا) مقامها؛ لأنه موضع حذف التنوين إذا قلنا: (يا زيدُ)، وقرأ الباقون وحمزة (ابن مجاهد، 2010، ص480) (أبو زرعة، 2014، ص260) (القيسي، 2007، 2/ 260): (فهم لا يهتدون ألاّ يسجدوا) بالتشديد والمعنى: (وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدّهم ألاّ يسجدوا، أي فصدَّهُم لئلا يسجدوا الله) (الزجاج، 2004، 4/ 87) (النحاس، 2004، 2/ 873) أي صدّهم ومنعهم الشيطان عن سبيل الهداية لئلاّ يسجدوا (أبو زرعة، 2014، ص260)، فـ(ألاّ) أصلهُ بالتشديد (أن لا) إذ أُدغِمَ النون في اللام، و(يسجدوا) نصب بـ(أن) وحُذِفت النون منه للنصب، والفعل على هذه القراءة

معرب، وعلى القراءة الأولى مبني (القيسي، 2007، 2/ 261) و(أنْ) في موضع نصب لأنها بدل من (أعمالهم) والتقدير: (وَزَيَنَّ لهم الشيطانُ ألاّ يسجدوا) (الفراء دت، 2/ 290) (الزجاج، 2004، 4/ 87-88) (أبو زرعة، 2014، ص260) وقيل: موضع (أنْ) النصب على المفعولية لقوله: (يهتدون) والتقدير: (فهم لا يهتدون أنْ يسجدوا) والمعنى لا يهتدون إلى السجود) وتكون (لا) زائدة على هذا الوجه، وحين حُذِفَ حرف الجرّ مع (أن) تعدى الفعل فنصب (القيسي،2007، 2/ 261) (الدمياطي، 2009، 2/ 253) والقراءتان صحيحتان، والراجح - والله أعلم - قراءة من قرأ بالتشديد (ألاّ يسجدوا)؛ لأنّ واو الجماعة الضمير المتّصل بالفعل (يسجدوا) - يعود على مَنْ زيَّنَ لهم الشيطانُ أعمالهم، فضلاً عن ذلك فأنّ مَنْ خفّفَ (ألا يا) ففيه انقطاع القصّة المروية عَمّا قبله ثمّ تعود بعدُ إليها، ومعلوم أنّ اتصال القصة - وأحداثها - بعضها ببعض فيه يسرٌ وسهولة (النحاس، 2004، 2/ 874) (أبو زرعة، 2014، ص260).

الخاتمة:

انتهى البحث إلى نتائج عدّة من أهمها:

1. القراءات مجال رحب - وفي كل مستويات اللغة- للوقوف على معاني ودلالات الألفاظ والتراكيب اللغوية لنصوص الذكر الحكيم بما لا يخرج النص القرآني عن السياق الذي جاء فيه.

2. لحروف المعاني أثر بالغ في تحديد معاني ودلالات الصيغ والألفاظ في آيات الذكر الحكيم ولا سيما إذ وردت فيها أكثر من قراءة قرآنية.

3. الأصوات اللغوية في أبنيتها وتراكيبها على وفق تشكيلات معينة - وإبدال مواقعها بعضها مع البعض الآخر- نتج عنه صور دلالية أغنت النصّ القرآني الكريم واستجلت قراءات موافقة لسمت العربية.

4. تعدد وجوه القراءات القرآنية في حروف المعاني، - التي تقرا بها آيات الذكر الحكيم- جعل كل قراءة تمثل وجها لفظياً أو احتمالاً إعرابياً أو تأويلاً نحوياً خاصاً، نتج عنه قواعد وأقيسة متعددة أثرت النص القرآني بمعان ودلالات جديدة متسقه مع السياق القرآني ومنسجمة معه.

5. لا تقل أهمية حروف المعاني- في بيان دلالات بعض ألفاظ القرآن الكريم - عن الأسماء والأفعال في العربية، - ناهيك عن إثراءها العربية بالعديد من الشواهد اللغوية والنحوية - ضمن النص القرآني فضلاً عن أدلة السماع الأخرى.

نسأل الله تعالى أن يكون هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم وآخر دعوانا الحمد لله رب العالمين.

ثبت المظان:

***القران الكريم**

1. الآلوسي، أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود، البغدادي (1270هـ):

-**روح المعاني في تفسير القران العظيم والسبع المثاني**، تحقيق وتخريج، د. السيد محمد السيد ابراهيم عمران، القاهرة، دار الحديث، 1426هـ، 2007م.

2. الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة البصري (215هـ):

-**معاني القران**، تحقيق د. فائز فارس، طبع الشركة الكويتية لصناعة الدفاتر والورق المحدودة، ط2، 1981م.

الأندلسي، محمد بن يوسف الشهير، بابي حيان (745هـ):

-**البحر المحيط**، دراسة وتحقيق وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوضّ ود. زكريا عبد المجيد النوتي، ود. أحمد النجولي الجمل، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، 1428هـ، 2007م.

4. ابن الجزري أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي (833هـ):

-**منجد المقرئين ومرشد الطالبين**: مراجعة محمد حبيب الله الشنقيطي وأحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1400هـ، 1980م،

-**النشر في القراءات العشر**: قدم له علي محمد الضباع، خرّج أبياته زكريا عميرات، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط2، 1427هـ-2006م.

5. ابن جنى، أبو الفتح عثمان (392هـ):

-**المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، بتحقيق علي نجدي ناصف وآخرون، جمهورية مصر العربية، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1430هـ- 2009م، مطابع الأهرام التجارية.

6.ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، (370هـ):

-**البديع**، تحقيق: أ.د جايد زيدان مخلف، أشرف على طبعه وتصحيحه ورتب فهارسه جاسم محمد الجبوري، ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، 1428هـ، 2007م،

-**مختصر في شواذ القراءات من كتاب البديع** عني بنشره: ج. برجستراستر، دار الهجرة، د.ت.

7. ابن زنجلة، أبو زرعة عبد الرحمن بن محمد: من علماء القرن الرابع الهجري

-**حجة القراءات**، القاهرة، دار ابن الجوزي، 1435هـ، 2014م، ط1.

8. ابن مجاهد، أبو بكر أحمد بن موسى(324هـ):

-**السبعة في القراءات**: تحقيق الدكتور شوقي ضيف، القاهرة، ط4، دار المعارف، 2010م.

9. ابن منظور، العلامة جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، (711هـ):

-**لسان العرب**: حققه وعلق عليه ووضع حواشيه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، بيروت- لبنان، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، 2005م.

10. ابن يعيش النحوي، ابن يعيش موفق الدين يعيش بن علي (646هـ):

-**شرح المفصل: تحقيق أ.د إبراهيم محمد عبد الله**: دمشق، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1434هـ، 2013هـ.

11.الأشبيلي، أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي ابن عصفور (669هـ):

-**شرح جمل الزجاجي**: قدّم له ووضع هوامشهُ وفهارسهُ فواز الشعار، إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1419هـ، 1989م.

12.الأنصارى، جمال الدين ابن هشام (761هـ):

-**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**: حققه وعلق عليه، الدكتور، مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، قم، الناشر سيد الشهداء، 1378هـ. ك

13.الحداد، د. هشام إبراهيم عبد الرزاق:

- **قراءة أبي حيوة** (203هـ) بغداد، طبع، ديوان الوقف السني مركز البحوث والدراسات الإسلامية، 1429هـ، 2008هـ.

14.الحملاوي، الشيخ أحمد بن محمد أحمد (1351هـ):

-**شذا العرف في فن الصرف**: شرحه وفهرسه واعتنى به الدكتور عبد الحميد الهنداوي، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، 2011م، ط6.

15. الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (444هـ):

-**التيسير في القراءات السبع**: عني بتصحيحه اوتوبرتزل، إستانبول، مطبعة الدولة 1930م، لجنة المستشرقين الألمانية.

16.الدمياطي، تأليف: أحمد بن محمد عبد الغني البنا (1117هـ):

-**اتحافُ فُضلاء البشر بالقراءات الأربعة عشر**: تحقيق الشيخ عبد الرحيم الطرهوني، القاهرة، دار الحديث، 1430هـ، 2009.

17.الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد (502ه):

-**المفردات في غريب القران**: تحقيق وضبط محمد خليل عيتاني، دار المعرفة بيروت لبنان، 1428ه/ 2007 م، بيروت، 1400هـ-1980م.

18. الرماني، أبو الحسين علي بن عيسى النحوي (386هـ):

-**معاني الحروف**: حققه وخرج شواهده وعلق عليه وقدّم له د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، بيروت، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، 1429هـ-2008م.

19.الزجاج، أبو اسحق إبراهيم بن السري (311هـ):

-**معاني القرآن وإعرابه**: شرح وتحقيق: د. عبد الجليل عبدة شلبي، خرجّ أحاديثه الأستاذ علي جمال الدين محمد، القاهرة، دار الحديث، 1424هـ-2004م.

20. الزركشي، بدر الدين عبد الله محمد بن بهادر بن عبد الله (794هـ):

-**البرهـان في علـوم القرآن**: قدّم له وعلّق عليه وخرّج أحاديثه: مصطفـى عبد القادر عطا، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1428هـ، 2007م.

21.الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي (538هـ):

-**الكشـاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**: اعتنى به وخرج أحاديثه، وعلق عليه خليل مأمون شيحا، بيروت، لبنان، دار المعرفة، ط2، 1426هـ-2005م.

22. السامرائي، الدكتور فاضل صالح:

معاني النحو: عمان- الأردن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1423هـ، 2003م.

23. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (911هـ):

-**الإقـتراح في علـم أصـول النحو**، تحقيق وتعليـق: حمدي عبد الفتـاح مصطفى خليل، القاهـرة، الناشر مكتبة الآداب، ط3، 1428هـ، 2007م،

-**همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**: تحقيق: أحمد شمس الدين، بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، 1427هـ-2006م.

24.الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسين بن الفضل (548هـ):

-**مجمع البيان في تفسـير القرآن**: وضع حواشـيه وخرج آياته وشـواهده إبراهيم شـمس الدين، بيروت لبنان، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، 1418هـ- 1997م.

25. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد (207هـ)، ج1:

-**معاني القران**: تحقيق: أحمد يوسـف نجاتي، ومحمد علي النجار، ج2، تحقيق ومراجعة: محمد علي النجار، ج3، تحقيق: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، مراجعة: علي النجدي ناصف، دار السرور، د.ت.

26. الفضلي، د. عبد الهادي: -**القراءات القرآنية، تاريخ وتعريف**- بيروت، دار العلم، 1405هـ-1985م.

27.القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب (437هـ):

الكشـف عـن وجوه القراءات السـبع وعللها وحججها: تحقيق: الشـيخ عبد الرحيم الطرهـوني، القاهرة، دار الحديث، 1428هـ-2007م.

28.الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني (1094هـ):

-**الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**: قابلة على نسـخة خطية وأعدّهُ للطبع ووضع فهارسُه، د. عدنان درويش، محمد المصري، بيروت- لبنان، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط2، 1419هـ-1998م.

29. اللبدي، د. محمد سمير نجيب:

-**أثر القران والقراءات في النحو العربي**، ط1، الكويت، 1398هـ، 1978م.

30. المرادي الحسن بن قاسم (749هـ):

-**الجنـى لداني في حروف المعاني**: تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، الأسـتاذ محمد نديم فاضل، بيروت، لبنان،

دار الكتب العلمية، ط1 ،1413هـ-1992م.

31.النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل (328هـ):

-**إعراب القران**، تخريج وتحقيق: د. محمد تامر، د. محمد رضوان الشيخ محمد عبد المنعم، القاهرة، دار الحديث، 1428ه ـ2007م،

-**معاني القرآن**: تحقيق، د. يحيى مراد، القاهرة، دار الحديث، 1425هـ- 2004م.

32. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(180هـ):

-**كتاب سيبويه**: تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الناشر مكتبة الخانجي، ط5، 1430هـ-2009م، لشركة الدولية للطباعة.

33.عبد الجليل، الأستاذ الدكتور عبد القادر:

-**علم الصرف الصوتي**: عمان- الأردن، دار صفاء للنشر والتوزيع-، ط1، 1430-2010.

34. محمد، الدكتور علاء جبر:

المدارس الصوتية عند العرب النشأة والتطور: بيروت- لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1427هـ-2006م.

35.العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (616هـ):

-**التبيان في إعراب القرآن**: تحقيق سعد كريم الفقي، مصر، دار اليقين للنشر والتوزيع، ط1422،1،2هـ، 2001م.

التغير الصوتي التأريخي والتركيبي بين العربية واللغات الجزرية (دراسة مقارنة)

The Historical and Syntactic Voice Change between Arabic and Island Languages

(A comparative study)

أ. م. د. ميساء صائب رافع عبود

جامعة بغداد/ كلية التربية للبنات/ قسم اللغة العربية

Dr Assistint Pof: Maysaa Saeb Rafie Aboud

Baghdad University/ Faculty of Education for Girls/ Department of Arabic

saib@coeduw. uobaghdad. edu. Iq

مستخلص:

لا تقتصرُ دِراسة الأصوات العربية دِراسة مقارنة على نمطٍ نظري واحد، ذلك أن أصوات أية لغة قابلة للدراسة على غير نمط، مع أنها تشترك في جعل قضية التغيُّر الصَّوتي محوراً لها، قسَّم البحث الدراسة على قسمين رئيسين لغرض التمييز بين التغير التاريخي (Historical change) للأصوات، والتغير الصوتي التركيبي (structural change)، ويدخل تحت النوع الثاني كل تغير صوتي محكوم بسياقات، صوتية، معينة، ومن أشهر أنواعه: المماثلة، والمخالفة، والاندماج وإقحام الأصوات، والقلب المكاني.

أما القسم الأول (التاريخي) فهو التغير الصوتي الذي ينتاب صوتاً من الأصوات، ويؤدي الى تحوُّله إلى صوتٍ آخر في جميعِ سياقاته اللغوية، فيَختفي من النظام الصوتي للغَة.

الكلمات المفتاحية: (مفهوم التغيرات الصوتية – التغيرات التأريخية – التغيرات التركيبية).

Abstaract:

A vocal phenomenon results of relations in one words or between two or more words. Voices may not be studied independently of those relations. The main division in this pattern Is to differentiate between historical change، which

means changes in sounds and structural change، and under the second type، each change of voice is governed by acertain sound environment، and the most famous of its types: analogy، transgression and integration The interce ption of sounds and the spatial he art. he first type is the vocal change that occurs in the voice of the voices، and leads to the conversion to another voice in all its linguistic contexts، is lost from the audio system of the language.

Keywords: (concept of acoustic changes - historical changes - compositional changes).

مقدّمة:

مجال البحث هو العربية الفصحى في قضيةٍ همةٍ من قضايا الدراساتِ اللغويّةِ المقارنة، تلك هي التغييرات الصوتِيَّة في العربية (الفصحى) واللُّغَات الجزرية، ومنهجه هو المنهج المقارن للغات الجزريـة، وقيـام البحث على المنهج المقارن، ينميه الَى نوع مـن التأليف نادر في العربية، فالحاجة مَاسَّـة إلى موضوعـاتِ علم اللُّغة المُقارن؛ ذلك لأَن التغـير في أصْوات العربية، يجب أن يُدرس في منْظُومـة اللغات الجزرية؛ ذلك أن دراسـة أية ظاهرة من الظواهـر الصوتية في ضوء اللغات الجزريـة دراسـة مقارنة، تؤدي إلى نتائج قيمة في البحث اللغـوي، لم نكن لنصل إليها لو اعتمد البحث على العربية وحدها، فعند ذاك يتم اكتشاف القَوانيْن العَامة التي تحكمُ اللغةَ في مسيرتهَا التطوريـة، وهو خطوة مهمة في لدراسـة بنية الكلمة، إذ إن دراسـة تغـير الأصوات وتحوُّلها في اللُّغَـات، يمهِّد لدِراسـةِ بِنْيَة الكلمـة، وأثرِ قوانينِ التطـوراتِ الصوتية في تَشـكيل البِنْية وثَراء المعْجم.

مـن هنا جاء اختيار موضوع البحث الموسـوم (التغير الصوتي التاريخـي والتركيبي بين العربية واللغات الجزرية دراسة مقارنة).

أهمية البحث وأهدافه:

تـأتي أهميـة البحث من أنه يـدرس التغير الصـوتي وأنماطه بـين العربية (الفصحـى) وأخواتها دراسـة مقارنة، إذ إن الدراسـة المقارنة، تؤدِّي إلى نتائج مهمة في البحـث اللغوي، إذ يُمكن أن نحقّق بعض المسائل التي لم يصل البحث القديم فيها إلى نتائج حاسمة، فضلا عن أنها تُعين على الكشف عن الكثير من الظواهر اللغوية وتأصيلها.

أما أهداف البحث، فهي على النحو الآتي:

1-التعريف بالتغيرات الصوتية، وعلاقة التغيُّر الصوتي بالتطوُّر اللُّغوي.

2- علاقة التغيرات الصوتية بالقوانين الصوتية، تضمَّنَت الدِّرَاسة تعْرِيْفاً بالتغيّرات ف الصوتِيَة، والقوانين الصِّوتية، بوصفهما موضوعين مهمين في الدراسات الصّوتية، ولعلاقتهما بالتغيرات التاريخية والتركيبة موضع البحث.

3- أقسام التغيرات الصوتية التاريخية والتركيبية.

منهج البحث:

ابتدأ البحث بالتعريف بالتغيرات الصوتية وقوانينها، ثم دراسة علاقة التغير الصوتي بالتطور الصوتي والقوانين الصوتية، مع بيان المساواة بين مصطلحي التغيرات الصوتية والقوانين الصوتية، ثم دراسة أنماط التغيرات الصوتية بنوعيها: التغيرات التاريخية للأصوات بين العربية واللغات الجزرية، والتغيرات التركيبية.

1. **التغيرات الصوتية**: هي كلُّ ما يعتري اللغة من تغيّرٍ في أصْواتها، بين التَشكِيل اللُغوي السابق والآخَر اللاحق، ذلك التغيُّر الناتج عن تفاعُلِ الأصوَات معَ بعْضِها في كلمَةٍ وَاحِدة، وأخرى ناتجة عَن مُجاوَرة في الكَلمات، ما ينْعكِسُ علَى الأصوات فيترتب عليه حذْفٌ، أوْ إبْدالٌ، أو إدْغامٌ، أو إمالَة (حسين، 2009، صفحة 131 وما بعدها) (النيرباني، 2006م، صفحة 101) (داود، 2001م، صفحة 54) فاللُغات عَامّة تحرِصُ على تحقيقِ الانْسجامِ التامّ بين الأصوات، لتحقيقِ أعْلى قدْرٍ من السهولةِ في النطق، وأعلى حَدٍّمن الوضُوحِ السَمْعي، ففي جميعِ اللغات تَرتبِطُ الأصوَات ببعضِها ارْتباطاً وَثيقاً، لتُكوّن نِظاماً، مُتجانساً مُغْلقاً، لتَنْسجمُ أجزاؤها كُلُها فيْما بيْنها، هذِه هيَ أَوَل قاعِدة من قوَاعدِ الصوْتِيات، وهي ذَات فَائِدَةٍ قُصوَى (جوزيف، 1950، صفحة 72).

درس علماء اللغة التغيرات التي تصيب جوانب اللغة المتعددة: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وأكثر جوانب اللغة استجابة لعوامل التغير اللغوي هو الجانب الصوتي، (عمر، 1396هـ، صفحة 317) فاللغة أصوات يتخذ منها أهل اللغة رموزاً ودوال على المعاني، والتطور يصيب الرموز والدوال، فضلاً عن المعاني. (الحمد، 2002م، صفحة 274) توسع علماء الأصوات في دراسة ما يصيب الأصوات اللغوية من تطور، والقوانين التي تتحكم فيه، وصار هذا النوع من الدرس الصوتي أحد فروع علم الأصوات العام، وعرف باسم علم الأصوات التطوري. (مالمبرج، (د.ت)، صفحة 255) (مالمبرج، 1985، صفحة 129)؛ إذ تظهر (التغيّرات الصوتية) واضحة ممثلة ب (الإبدال، والإعلال، والإدغام، والإمالة)،

وتَتَمَثَّل القوَانين الصّوتية، ب (المُخالَفة، وَالمُماثلة، والقَلْب المَكَاني). وَكُلٌ منهما مرتبطٌ بالأخر، تمثِّل التَغيّراتُ الصَّوتيَّةُ الظَّاهِرةَ التَّطْبيقية العِلْمِيّة، وتمثِّلُ القَوانيْن الصّوْتية، القانُونَ الّذي يفَسّر الظّوَاهر الصّوتية، ويبَيّن طبيْعةَ عَملِها، وسَببَ حدُوثِها.

1 - 1 - علاقة التغير الصوتي بالتطور اللُّغوي:

مـن الثابت أن اللغات الإنسـانيَّة تتغيَّر، ويصيبها التطوُّر خلال الحِقـب الزمنية التي مرَّت بها، (السامرائي، 1968م، صفحة 169) (الراجحي، 1979م، صفحة 100) (وافي، (د.ت)، صفحة 78).

تمكن العلماء من اكتشـاف القوانين التي تنظم عملية التغيُّر هذه، فتوصَّلوا إلى أن اللُّغات تجنح نحو السهولة والتيسير، الأمر الذي دعاهم إلى تسمية هذه التطورات تغيُّرا، فاللُّغة تنمو وتتطور، ويصيبهـا التغـيُّر، تبعاً لظـروف المكان والزَّمـان، وتغيُّر الإنسـان والثَّقافات. (عثـمان، 1980، صفحة 27) والتطوُّر لا يقتصر على عنصر واحد من عناصر اللُّغة، بل يمكن أن يشمل أصواتها وصرفها ومفرداتها، فَعناصرُ اللُّغةِ ليْسـت متَسـاوية في قبُولِ سُرعةِ التَطوُّر، فَهناك فرْقٌ وِاضِح في تطـوُّر اللُّغة بين الأصْواتِ والصَّرفِ والمُفردات. (التواب، 1983م، صفحة 11) ويمكن أن يحدث العكس، إذ يمكن أن تتغيَّر اللُّغة نحو الأصعب، وليس إلى السهولة والتيسير، فضلاً عن أن التطـور يصيب الأصوات الصَّامتة أكثر من الأصوات الصائتة، إذ بقيت الحرَكات السَّـاميَّة عَلى العمُوم سالِمة عَلى حالِها في اللُغة العَربية. (التواب، 1982م، صفحة 6) يرى بعض المحدثين من أولي الغيرة على العربية والاعتزاز بها، (المبارك، 1968م، الصفحات 251–253) (الصالح، 1970م، صفحـة 285) إذ أخرجـوا العربية (الفصحى) من دائرة التطـوُّر؛ نظرا لما تتمتَّع به من ظـرف خاص، كونها ارتبطت بالقران الكريم. (التواب، 1983م، الصفحات 7–9) لكن ذلك لا يمنـع احتمال حدوث تغيُّرٍ في بعـضِ أصواتها، مادام التغيُّر في اللُّغات أمراً حتميّا (جوزيف، 1950، صفحة 419).

إن العربية (الفصحى) تمثِّل حلقة من حلقات كثيرةٍ من التطوُّر والتَّغيُّر، إذْ أشَار بعْض القدماء والمعاصرين إلى أن المستوى الفصيح للعربية يحتوي على صُورٍ مختلفة للظاهِرةِ اللُغويةِ الواحدة، وبعض تلكَ الصّور يمثِّلُ مرحلةً تأريخيةً أقْدم مِن الأُخرى. (السـيوطي، (د. ت)، الصفحات 405–406) (عمايرة، 1996، صفحة 160) (التواب، 1983م، صفحة 11)

2. قوانين التغيرات الصوتية:

في علْـمِ اللُّغـة، يُطْلق على التَغـيُّراتِ الصَّوْتية، التي تطـرأ على اللُّغة اسـم (القوانين الصوتية)

(جوزيف، 1950، صفحة 71) (حسان، (د.ت)، صفحة 95)، وهي تعَبِر عن العَلاقَة بين حالتين متَتابعتين للغةٍ واحدة، في وَسَطٍ اجْتماعيٍّ ما (ميه، 1969م، صفحة 467)؛ إذ ليْسَ بالضرورة أن تقوم هذه القوانين بالعمل على سائر اللغات أو اللهجات، فضلاً عن أنها لا تطبق على سائر أنواع النشاط اللغوي، وهي ليست قوانين عامة، فقوانين الأصوات تشير إلى أن صوتاً معيناً، قد تطور إلى صوْتٍ آخَر في مُدّة معيَنة، وفي لغة معينة، تحْت ظُروف معينة ومحددة تحْديدا دقيْقاً (أولمان، (د.ت)، الصفحات 187-188).

إن ما يجمع بين حالتين متتابعتين في لُغةٍ واحدة، إنما حدث من خلال رباطٍ تخلقه هذه اللُّغة، وليس بفعل قانون تقوم بتنفيذه، لذلك لا يُعرف مُقَدَّماً، كيف يتَطوَر الصوت اللُّغوي، لأنَه لَا يوجدُ في تطَوُّر الأصْواتِ، عدَد يكثُرُ أو يقِلّ مِن العوَامل غير المنْظورة التي تُحدثُ أثَرها، وَمَع ذلك فالقانون الصوْتي بوصفه تعبيراً عن تغيُّر وقع في الماضي، له صفة الإطلاق، نتيجة لانسجام النظام الصوتي واطّراد التغييرات. ويمكننا بواسطة القوانين الصوتية، أن نصوغ تاريخ الأصوات في لُغة من اللغات، وأنْ نكشِفَ عَن سِرّ التَغَييراتِ التّي أصابَتها (جوزيف، 1950، صفحة 72). وتعْتري القوَانين الصَوتيَة اللغات عامّة، سوَاء أكانَتْ مُعْربة أو غير مُعْربة، بتأثير عوَامل دَاخِليّة، ناتجة عنْ تفاعُل الأصْواتِ معَ بَعْضها بَعْضاً في داخِل الكلمة، وخارِجيّة ناتجة عَن تجاوز الكَلِمات. وتتصف قوانين التغيرات الصوتية بخصائص منها أنه غير شعوري، أي أنه غير مُتعَمَّد، ولا دخل فيه للإرادة الإنسانية، ويتسم بأنه تغير اجتماعي لا فرديّ، وأنه بطيء في سيره وتدرُّجه، تظهرُ آثارهُ بعدَ أجيال، ويتّسِم بأنَه مطَّرد، فالتطوُّر الَذي يصيْب صوْتاً من الأصوات، يسْري على هذا الصوت في جميع أحواله وفي جميع الكلمات المشتملة عليه (التواب، 1983م، صفحة 17).

3. **أقسام التغيّرات الصَّوتية**: وهي على نوعين (التواب، 1983م، صفحة 17): (حسنين، 1981م، الصفحات 65-74) التغيّرات التاريخية. والتغيّرات التركيبية.

1 - **التغيّرات التاريخية (غير المشروطة)**: التغيُّير التاريخي هُو التغيُّر المنْتظم، الَذي ينْتاب صوتاً مِنْ الأصْوات في كل سِياقَاته اللُّغوِيَة، ويحدث بفعْل التحَّول في النِظام الصوْتي لِلغة، بحيْث يتَحوّل الصوْت اللغوي، إلى صَوت آخر في جمْيع السِياقات الصوتيَة (التواب، 1983م، صفحة 17) (الحمد، 2002م، صفحة 276) (سوسير، 1985، صفحة 161). وقد أطلق عليها برجشتراسر اسم (التغيرات الاتفاقية) إذ يقول " فمن التغيرات الاتفاقية للحروف ما تنقلب فيه صفة واحدة للحروف نحو كلمة (نزع) يقابلها في العبرية (nasa) بالسين فنرى من ذلك أن أصل الزاي سين مهموسة، صارت مجهورة، وكلمة (سلب) التي هي في العبرية (salap)

بالفاء الناشئة عن الباء حسب قوانين الأصوات السائدة في اللغة العبرية فصارت الp باء في العربية، ومثلها كلمة (بذر) وهي في العبرية(pazar)" (التواب، 1982م، الصفحات 36–37)، ويُستنْبط هَذا التغيّر مِن مُقارنة كلمات نصُوص ترجِع إلى حلَقات تاريخية مختلِفة، أوْ منْ مُقارنة كلمات ترْجع إلى عدَّة لغَاتٍ متفَرّعةٍ، عنْ لُغة أُم واحِدة، وتتبعُ التطَوّر الصّوْتي لصوْت معَيّن (حسنين، 1981م، الصفحات 73–74). وتختلف التغيُّرات التاريخيَّة للأصوات عن التغيُّرات التركيبيَّة في أمرين (الأنطاكي، 1969، صفحة 276):

أ– إن التغيرات التاريخية لا تحدث إلا ببطء شديد، وخلال قرون وأجيال؛ بل إنها لشدة بطئها لا يمكن لأبناء الجيل الواحد أن يشعروا بها في حياتهم، في حين أن التغيرات التركيبية سريعة تحدث للصوت بمجرد أن يدخل تركيباً بينه وبين أحد أصواته تنافر، فتاء الافتعال تتحول إلى طاء، بمجرَّد أن يكون فاء الافتعال صاداً، أو ضاداً، أو طاءً، أو ظاء.

ب– إن التغيُّرات التاريخية غير مشروطة، أي أنها إذا أصابت صوتاً أصابته في كلّ تركيب من تراكيب اللغة، كالذي حصل للضَّاد العربية القديمة التي اختفت من النُّطق العربي تماماً، وحلَّ مكانها صوت آخر (الحمد، 2002م، صفحة 276). من أمثلة الأصوات التي حدثت فيها تغيُّرات تاريخية:

الحاء / h/ والخاء / ḫ / :

(الحاء) صوت بلعوميّ مفخَّم، مهموس، إذ يضيق مجرى الهواء في فراغ البلعوم في أعلى الحنجرة، ويُرفع الحنك اللين، ولا يتذبذب معه الوتران الصوتيان (أيوب، 1963م، صفحة 216)، وأما (الخاء) فهو من أصوات أقصى الحنك الرخو، التي تقع بعد اللهاة، يتكوَّن باقتراب أقصى اللسان من أقصى الحنك، فيكون بينهما فراغ ضيِّق، يسمح للهواء بالنفاذ (حسان، (د.ت)، صفحة 112،111) (بشر، 2000م، صفحة 303) يظهر هذان الصوتان في العربية (الفصحى) وأخواتها اللغات الجزرية، على النحو الآتي (Moscati، 1969، الصفحات 73,76):

احتفظت اللغات الجزرية ولاسيّما العربيّة (الفصحى)، بصوت (الحاء) / h/ ، ما عدا الأكدية، إذ نابت عنها الهمزة، فكلمة (حَدَثَ) في العربية، يقابلها في العبرية (חָדַשׁḥadaŠ)، وفي الآرامية (ḥadat)، وفي الحبشية (ḥadasa)، وفي الأكدية (<edeŠu) بمعنى (جديد) (التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، 1405هـ – 1985م، الصفحات 225–226). وهذا يدلّ على أنّه أصلي مستقل، ومن أصوات اللغة الأم (الأولى) (Moscati، 1969، الصفحات 39–40).

وسبب تغيُّره في الأكدية أنه كُتِبَ فيها صوت الحاء / ḥ/ ، بـ(الهمزة) / >/ ، لعدم وجود رمز كتابي له في اللهجة الأكدية، لاعتمادها على الكتابة السومرية التي لم يشتمل نظامها الكتابي على رمز لصوت الحاء / ḥ/ ، ولأن المستشرقين الذين فكُّوا رموزها، وراحوا بعد ذلك يكتبونها بالحرف اللاتيني، تجاوزاً لصُعوبة تعلُّم قراءة رُموزها المسمارية (vonsoden، صفحة 24) (قوزي، 2001، الصفحات 61–62)، من ذلك: (rāmu) من الجذر (rḥm) بمعنى: رَحِمَ، أحبَّ (vonsoden، 1)Akkadishes Hand worter buch)، 1981– 1985، صفحة 22). وفي اللهجة السريانية يتحول صوت (الحاء)/ ḥ/ إلى (هاء) / h/ ، من ذلك: (جؤن) بمعنى: (حنى، لوى)، يُقابلها في اللهجة العبرية (גחן) بمعنى: (لَوَى، انحنى، مال) (Rolling&Donner، 1966–1968، صفحة 575). في اللغة الحبشية يتحوّل صوت (الحاء) / ḥ/ ، إلى صوت (الهاء) / h/ كثيراً، ولاسيّما في الأمهرية، التي يتحوّل فيها صوت (الهاء) / h/ بدوره إلى (همزة) / >/ ، من ذلك: (lahm) بمعنى: بقرة، أصلها على الأرجح (lahm)، ثم صارت: (lam) تقابلها في (לַחֶם lahem) في اللهجة العبرية بمعنى: خُبْز (tr. J.A.، 1907، الصفحات 55–57).

وخلاصة القول: إنّ العربية (الفصحى) والعربية الجنوبية احتفظت بصوت (الحاء) / ḥ/ ، صوتاً أصلياً احتفاظ كاملاً، لا تفارقه إلاّ في أمثلة نادرة، يرجع معظمها إلى أصل أعجمي (tr. J.A.، 1907، الصفحات 55–56).

أما صوت (الخاء) / ḫ/ ، فإنه لم يبقَ إلا في العربية والحبشية والأكدية، فقد تحوّل في اللغات (الفينيقية والعبرية والآرامية والسريانية والمندائية) إلى صوت (الحاء) / ḥ/ (Diakonoff، 1965، الصفحات 88–92)، وبقيَ في العربية الجنوبية والحبشية (Nöldeke, 1899, pp. 42–50)، فضلاً عن الأوغاريتية من اللغات الشمالية الغربية، على الرغم من البعد الجغرافي بينها، من ذلك: (خَبَطَ) في العربية، تقابلها في العبرية((ḥabat وذلك يؤكد أنّ صوت (الخاء) / ḫ/ ، موجوداً في اللغة الأم (الأولى)، فاحتفظت به العربية (الفصحى) وهذه المجموعة من أخواتها. ولو كان صوت (الحاء) / ḥ/ في العربية (الفصحى) واللغات الأكدية والأوغاريتية والعربية الجنوبية والحبشية، قد تحوّل إلى صوت (الخاء) / ḫ/ ، لكان ينبغي ألاّ يبقى صوت (الحاء) / h/ في هذه اللغات، وهذا يعني أنّ بقاء صوت (الحاء) / ḥ/ فيها، يشير إلى أنّ (الحاء) / ḥ/ ، والخاء / ḫ/ صوتان مختلفان، يرجعان إلى اللغة الأم (الأولى)، وهذا لا يمنع حدوث الإبدال بين صوتي (الحاء) / ḥ/ و(الخاء) / ḫ/ ، إذ يتبادلان في الموضع، في كثير من الأمثلة في العربية (الفصحى) (ميبه، 1969م، صفحة 269) (السيوطي، (د. ت)، صفحة 544)، ويؤكِّد هذا

مـن جهة أخرى، وجود (الحـاء) / ḥ/ صوتاً أصلياً في اللغتين العبريـة والآرامية، دون صوت (الخـاء) / ḫ/ (Gesenius, 1978, pp. 6–20)؛أي أنّ صـوت (الخـاء) ليـس فونيـماً مسـتقلاً في اللهجتـين العبرية والآرامية فضـلاً عن السريانية والمندائية، وإنما هـي تلوين صوتي ألوفوني لصوت (الكاف) الانفجاري إذا وقع في سياق صوتي بعد حركة أو شبه حركة؛ فضلاً عن تحوّل صوت (الخاء) / ḫ/ إلى (حاء) / ḥ/ في اللهجة الفينيقية حتى فقدته نهائياً (Harris, 1952, p. 20) (عبابنة، 2003م، صفحة 157).

في اللغـة العبريـة ألوفونان لصوت الخاء، الأول يُنطقُ حاءً كالعربيـة، والثاني يُنطقُ خاءً عربية، ولهـذا نجده يسـقط في الترجمة السـبعينية وتبقى حركتهُ، لأنَّ الأبجديـةّ اليونانية خُلوٌّ من رموزٍ تـدُلّ على الأصـوات البلعوميَّة، وأحيانا يُرمـزُ لها بالرمز(x) وهو الخاء، وبمـرور الزمن نتيجةً لتأثر اليهود باللغة الآرامية، رسخ هذان النطقان، الأول نُطقها حاء عربية عند يهود السفارديم الشرقيـين، والثـاني نُطْقُهـا خـاءً عربية عنـد يهـود الإشـكنازيم الغربيـين (Luzzato، 1873، الصفحـات 101–112) وقـد وُجِدَبـين أسـماء الأعلام العبرية أسـماء تتضمنَّ صـوت (الحاء) / ḥ/ ، ووُجِـدَ أنّ صـوت (الحـاء) / ḥ/ أصلياً فيها، في حين وُجِدت أسـماء، وافق فيها صوت (الحاء) / ḥ/ ، صوت (الخاء) من حيث الاشـتقاق في اللغات الأخرى، ووُجدت اسـماء كُتِبَتْ بحـذف هـذا الصـوت، أو بتغيير الصوائـت التـي تجـاوره (Luzzato، 1873، صفحة 113). وهكـذا نجـد أنّ صوت (الحاء) / ḥ/ في اللغة العبرية يمثل صوتي (الحاء) / ḥ/ ، والخاء / ḫ/ ، فضلاً عن أنّ صوت (الخاء) / ḫ/ كان موجوداً فيها في الأصل بناء على اطراد كتابته في اليونانية اطراداً شبه تام.

القاف / q/ الكاف/ g/ :

وصف القدماء القاف الفصيحة بأنها صوت لهوي مجهور شـديد (السـيرافي، 2008م، صفحة 434) (سـينا، 1352هــ، صفحـة 11)، وهـي القاف المُعتدُّ في المسـتوى الفصيـح، وهو صوت صعب في النطق، دلَّ على ذلك أنه من أصوات القلقلة. (الحمد، 2002م، صفحة 120)، بل إنهُ أحـوج إلى القلقلة من غيره من أصوت القلقلة (عمايرة، 1996، صفحة 205)، فضلاً عن صفة التفخيم التي" تتطلب للنطق بها وضعاً خاصا للسـان، يحمل المتكلم بعض المشـقة، إذا قيسـت بنظائرهـا مـن الحـروف غير المُطبقـة. (أنيس، 1952م، صفحـة 27) (إسـتيتية، 2003، صفحة 147). ولذلـك انتقـل مخرج صـوت القاف من اللهَّاة إلى الأمام تُجـاه الطبق للاقتصاد في الجهد العضلي، إذ إن تغيُر المخارج "يكون بأحد طريقين،:إما بانتقال المخْرج إلَى الورَاء، أو إلى الأمام، باحثـاً الصوْتُ في انتقالهِ، عَن أقْرب الأصوَات شـبهاً به مـن الناحِية الصَوتيَة (أنيس، (د.ت)،

صفحة 75)، رُوي نُطقُ القاف كافا مجهورة (g) عن لهجة تميم البدوية، قال ابن دُريد ت (321 ه: فأمَا بنُو تميْم، فإنهم يُلحِقون القَاف بالكاف، فتغْلظ جدًا، فيقُولُون: الكَوم، يريدون: القوم، فتكـون القَاف، بين الـكافِ والقَاف، وهذه لُغة معْروفة في بَني تميم (البصري، 1987م، صفحة 5) (فارس، 1963م، صفحة 35) (القرطبي، 2000 م، صفحة 85).

وقـال السـيرافي ت (368 هـ) ورأيْنا مـنْ يتكلم بالقاف، بيْن القاف والـكَاف، فيأتي بمثْل لفْظ الـكاف، التـي بين الجيْـم والـكَاف، والجيم التـي كالـكاف" (السـيرافي، 2008م، الصفحات 448–449)، وقـال أبـو حيـان ت (745 هــ) وأمَا القَـاف المعْقودة فَقـال السِـيرافي: رأيْنا مَن يتكلَـم بالقاف، بيْنها وَبيْن الكَاف، انْتهى. وهِي الآن غالِبة، في لِسـان مَن يوجد في البوادِي من العـرَب، حتّـى لَا يَكاد عَربي ينْطق إلّا بالقاف المعْقـودة، لا بالقاف الخالِصة، المَوْصوفة فِي كتُب النَحْويين، والمنْقولة على وصْفها الخالِص، على ألسِـنة أهْل الأدَاء من أهْل القران" (الأندلسي، 1984م، صفحـة 9). أي أن للقـاف صورتـين نطقيتـين، أحداهما يمثل النطـق الفصيح، الذي سـمَّاهُ أبو حيان بالقاف الخالصة، وهي التي وصفها سـيبويه، ولا نزال نسـمعها من قُرَّاء القرآن الكريم، والأخرى: نطق لهجي، وهو نُطقُ القاف كافاً مجهورة، وسـمَّى أبو حيَّان هذا الصوت بالقاف المعقودة، وهو يتطابق مع صوت الكاف، الذي بين الجيم والكاف، وصوت الجيم التي كالـكاف، الذي مرَّ ذكرهُ، والذي يُطلق عليه اليوم الجيم القاهرية (الحمد، 2002م، الصفحات 303–304). وقـد حدث هذا التغيُّر في لهجة تميـم عامة أينما ورد فيها صوت القاف (البصري، 1987م، صفحـة 42) (فـارس، 1963م، صفحـة 36) (المطلبـي، 1978م، الصفحـات 103–104)، ولذلـك عُـدَّ تطـوراً تاريخياً (التـواب، 1983م، صفحة 28). وبها قُـرِئ قوله تعالى (أمَّا اليتيـم فـلا تقهر) {الضحى: 9}، إذ قرأها ابن مسـعود (فلا تكهر) بالـكاف المجهورة (الفرَّاء، (د.ت)، صفحـة 164) (اللغـوي، 1960م، صفحة 356) (الخطيـب، 2000م، صفحة 484)، وقـال ابـن السـكيت ت(ه244هـ) وقهرتُ الرجـلَ كهرتهُ، وقرَأ بعْضُ بني أسـد (فـلا تَكْهَر) (السـكيت، 1978م، الصفحـات 113–114). من ذلك في اللُغة العبريـة (garam) و(garaf) بمعنـى: قضمَ (علي العناني وآخـرون، 1935م، صفحة 326). وفي اللغة السريانية يُرمز للقاف بالصـوت (g)، مـن ذلك:(gyta) بمعنى: قَيْظ، صَيْف (حسـنين، 1981م، صفحة 145). وفي اللغـة المندائية ألْفـاظٌ كثيْرة، تُلْفظُ فيْها (القـافq) (كافاًg)، من ذلـك:(yt<g> كئيطء) قَيْظ، وهو الحَرّ (موسكاتي، وآخرون، 1993م، صفحة 70).

الثاء / t/ والتاء / t/ :

(الثـاء) / t/ صـوت احتكاكـي أسـناني مهمـوس مرقـق (البهنسـاوي، 2004م، صفحة 64)

(أنيس، (د.ت)، صفحة 45) (الصيغ، 2007م، صفحة 83)، يُنْطَقُ بِوضْعِ طرف اللسان بين الأسنان العُليا والسُّفلى، فيُسمح بمرور الهواء بيْنَهما مُحدِثاً احتكاكاً، ويحدثُ تضْييق بين الوترين الصوتيين، يسمح بمرور الهواءِ، ولا يتذبذب الوتران الصَّوتيان، لذا يخرج الصوت مهموساً، وتنخفض مُؤخِّرةُ اللِّسَان، فتضيق حجرة الرَّنين، فيخرج الصوتُ مُرَقَّقاً، ويرتفع الطبقُ إلى الجدارِ الخلفي للحلق، فينغلق التجويف الأنفي، وينفتح التجويف الفموي، فيخرُج هواء الصوت من الفم (البهنساوي، 2004م، الصفحات 64-65). أما (التاء) / t/ فهو صوت أسناني لِثَوي انفجاري مهموس (بشر، 2000م، صفحة 249) (أنيس، (د.ت)، الصفحات 56-57)، يُنْطق بالتصاق طرف اللسان بأصول الأسنان العليا واللثة، التصاقاً محكماً، فيقف الهواء وقوفاً تاماً، ويضغط الهواء مدة من الزمن، ثم ينفصل عضوا النطق، فيخرج الهواء على هيأة انفجار، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بالتاء (السعران، (د.ت)، الصفحات 154-155) (البهنساوي، 2004م، صفحة 68). ونظراً لصعوبة نطق صوت (الثاء) / t/ التي مردُّها أنَّ نُطْقَه يتطلَّب إخراج اللسان من بين الأسنان، فقد تعرَّض لتغيرات كثيرة من بينها تحوّله إلى (التاء) / t/ في اللغات الجزرية ولا سيَّما السريانية والنبطية على نحوٍ مُطلق (Leslau, 1987, p. 32) (Costaz, 1980, p. 14) (smith, 1988, p. 22) (حسنين، 1981م، صفحة 116). ومن أمثلته في العربية(الفصحى): الحُتْفُل: ما بَقِيَ في أسفَلِ القِدْر، وَرَدِيءُ الشيء حُتْفُلُهُ، والحتْفُلُ ما بَقِيَ في أسفلِ المَرَقِ من بَقيَّة الثَّريد (منظور، 1955م، الصفحات 142-143)، والتُّوتُ: الفرصاد، والواحدةُ تُوتة (منظور، 1955م، صفحة 18)، وهي التوث في السريانية، تحوَّلت التاء بعد حركةٍ طويلة (tut) إلى ثاء، لأنها من أصوات (بجد كفت) (Costaz، 1980، صفحة 389). ورَتَمَ الشيء: كَسَرَهُ ورَثَمَهُ بالمعنى نفسه (منظور، 1955م، صفحة 225) (منظور، 1955م، صفحة 226)، وكَثَحَتْهُ الرِّيحُ وكَتَحَتْهُ، سَفِت عليه التُّراب (منظور، 1955م، صفحة 569)، ومن أمثلة تحوُّلِ الثاء إلى تاءٍ مطلقاً في السريانية والنبطية:(>tr) بمعنى: الأثر، وردت في النبطية على النحو الآتي:(>tr<l rbt lt>))، بمعنى: اللَّات رّبَّة الأثَر (Cantineau, 1978,1930, pp. 63,69)، و (>ntt)بمعنى: أنثى في النبطية، والسريانية(attā)، وتحوَّلت الثاء إلى تاء في الآرامية>intetā، و >ittetā، والمندائية، نحو:anat،anta (Leslau، 1987، صفحة 32) (Costaz، 1980، صفحة 14). و talmw، في النَّبطية (Cantineau، 1978,1930، صفحة 156)، تقابل: ثَلَمَ، في العربية، بمعنى: كَسْر حَدِّ السَّيف والإناء (منظور، 1955م، صفحة 121)، وtrhفي النبطية، بمعنى: الثَّراء والغِنَى (Cantineau، 1978,1930، صفحة 157)، وفي السّريانية te<lā)) (Brockelmann, 1928, p. 830)، بمعنى: ثُعَل، وهي أنثى

الثعلب، وmatla وmétal في السريانية بمعنى: مثل/ شبه (Costaz، 1980، صفحة 194). و ḥrtw حارث (اسم علم)، <lḥrt، الحارث، في النبطية، معرفاً بأل التعريف كالعربية (Cantin-eau، 1978,1930، صفحة 100).

اختلاط (الشين) (š ب) (السين) (s):

(الشين) صوت لثوي حنكي مهموس (أنيس، (د.ت)، صفحة 68)، يُنْطقُ برفعِ ذَلق اللسان نحو الغار ارتفاعاً يسمح باحتكاك الهواء، ويضيق ما بين الوترين الصوتيين، ويخرج الصوتُ مهموساً، وتنخفض مؤخّرة اللسان عن الطبق، فتضيق حجرة الرَّنين، ويخرج الصوتُ مُرققاً، ويرتفع الطبق نحو الجدار الخلفي للحلق، فينغلق التجويف الأنفي، وينفتح التجويف الفموي، ويخرج هواء الصوت من الفم (السعران، (د.ت)، صفحة 176) (البهنساوي، 2004م، صفحة 74). أما(السين)فصوتٌ لثوي مهموس (أنيس، (د.ت)، صفحة 67)، يُنطقُ باعتمادِ طرف اللسان على اللِّثة، بينما يُرفعُ وسط اللسان نحو الحنك الأعلى، ويَقِلُّ الفراغ الواقع بين طرف اللسان واللثة، ويُرفع الحنك اللين(الرِّخو)، ولا يتذبذبُ الوتران الصوتيان (السعران، (د.ت)، صفحة 175). من أمثلتهما في العربية (الفصحى):الحَسُّ والحَشُّ: الجَلَبَة (منظور، 1955م، صفحة 52)، وسَحَطَ وشَحَطَ بمعنى: ذَبَحه (منظور، 1955م، صفحة 312). والَّسْم والرَّشْم: الأثر (منظور، 1955م، صفحة 241) (منظور، 1955م، صفحة 242)، والتَّسميت: الدُّعاء بالبركة، يُقالُ: شَمَّتّ العاطِسَ تشْميتاً، وسَمَّتَهُ تَسْميتاً، إذا دَعا لَهُ بالهدى، والشينُ أعلى في كلامِ العرب (اللغوي، 1960م، صفحة 159)، وتَسَنَّمَهُ الشَّيْبُ وتَشَنَّمَهُ كَثُرَ فيهِ وانتشَرَ (منظور، 1955م، صفحة 307)، وأتيتهُ بِسَدْفَةٍ من اللَّيلِ وشُدْفَة (السكيت، 1978م، صفحة 110)، والشين والسين من الأصوات المتداخلة، إذ إنّ هناك اضطراباً شديداً واختلاطاً في مُقابلة هذين الصوتين بين اللغات الجزرية، وسبب تداخل صوتي(الشين) و(السين) واضطرابهما يعودُ إلى أنّ اللغةَ الأم للغات الجزرية، فيها إلى جانب صوتي (الشين)و(السين) نُطْق ثالث بين السين والشين (Moscati، 1969، الصفحات 63–64):، الرمز الأول يمثّل (الشين Š)، والثاني (السين S)، والنُّطق الثالث هو(السين المشوبة بالشينŚ) وهو صوت صفيري جانبي، مشابه للصوت (تس) بمعنى: أنا في الألمانية (Leslau، Amharic Text book2)، 1968، الصفحات 38–41)، الذي دعاه إلى هذا، أنهم وجدوا في الخط العبري، والخط العربي الجنوبي للهجات العربية الجنوبية (المهرية والسوقطرية والشَّحورية) رمزين لنطق (السين)، مثَّلت له العبرية برموز صوتية: (السين الأصلية (السامخo) (s)، والسين الشينية(ש)(Ś)، أما (الشين فرمزوا لهُ ب(ש) (Š)) (wright, 1966, pp. 58–64)، وفي

اللهجـات العربية الجنوبية الرمز (ṯ)(المقابل للسـامخ العبري السـين الأصليـة)، والرمز(ʒ) المقابل للسين الشينية(ש)، استبعدَ العلماءُ التَّمثيلَ برمزين مختلفين لنُطْقٍ واحد، بعد أن وجدوا أنَّ مـا يُمثَّـلُ له بالسـامخ (السـين الأصليـة)في العبرية وردَ متحـداً في اللغات الجزريـة، ونُطْقُ مـا رمزوا له بالشـين(ש) (Š)وجدوه مُختلفـاً، إذ احتفَظت اللهجات العربيـة الجنوبية والعبرية بالسـين الشـينية، وتغيرت إلى الشين في العربية(الفصحى) الشمالية، والأكدية، وتغير إلى السين في الآرامية والعبرية المتأخرة، أما الشين(الأصلية)في اللغة الأم، احتفظت بها الأكدية والآرامية والعبرية، وتحولت إلى سين في العربية (التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، 1405هـ – 1985م، الصفحات 216–218) (بيستون، 1412 هـ – 1992م، الصفحات 26–28)، مـن أمثلة تحوُّلات (الشـين)الأصلية: كلمة(سِـن) في العربية، وفي الحبشـية (senn)،وفي العبريـة(šēn)، وفي الآرامية(šennā)، وفي الأكديـة (šennu) (التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، 1405هـ – 1985م، صفحة 218). ومن أمثلة تحوُّلات صوت السين الأصلي (السـامخ بالعبرية):كلمة(أَسَرَ)في العربية، وفي الحبشـية(asara)، وفي العبرية(āsar)، وفي الآراميـة(esar<)، وفي الأكدية(esēru) (التواب، 1982م، صفحة 24) (التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، 1405هـ – 1985م، صفحة 216). ومن أمثلة (السـين الشـينية):في العربية (شَيْب)، وفي الحبشـية(šēba)، وفي العبرية((Śēb، وفي الآرامية(sābā)، وفي الأكديـة(šibu) (التـواب، المدخـل إلى علـم اللغة ومناهـج البحث اللغـوي، 1405هـ – 1985م، صفحة 216).

التغيرات التركيبية (المشروطة):

وتسمى ب(الترابطية) (سوسير، 1985، صفحة 168)، وهي التغيرات التي تصيب الأصوات نتيجة تجاورها في السلسـلة الكلامية، شَرْطَ وقوعِ الصَّوْتِ في سِيَاقٍ صَوْتِي (تجمُّعاتٍ صوتيةٍ) معَينة، وبِيْئةٍ صوتيةٍ معيَّنة، وليْسـت حَالة عامَة في الصوْت، في ظُرُوفِهِ وسِـياقَاتِهِ اللُّغوِية جميْعِها (التواب، 1983م، صفحة 22). إذ تنتج عن تأثير الأصوات المتجاورة، بعضها ببعض، فتحدث تغيرات داخل الكلمة، نتيجة لهذا التأثير، فيحذف صوت من الكلمة، بتأثير صوت آخر مشابه لهُ، أو يحدث قلب صوت إلى صوت آخر، بتأثير صوت مشـابهٍ للأول، ومخالف للثاني الجديد. وقد أشار (فندريس)إلى هذا النوع من التطور إذ قال **والتَّغيُرات الّتي تُصيْب الأَصْواتِ منْ جِهَة الصِّلات الّتي تَرْبط هَذه الأَصْواتِ بعْضِها ببعْض في كلمة وَاحِدة، هيَ التي نُسَمِّيها بالتغيراتِ التركِيْبيَّة** (جوزيف، 1950، صفحة 22)، **أي أنه مقيَّدٌ بتركيب محدد، لا يشمل تغيُّر الصوت في جميع سياقاته، لأنه محكوم ببيئة لغوية معينة. وأهم قوانين التغيرات التركيبية للأصوات:**

1 – **المماثلة.**

2 – **المخالفة.**

3 – **القلب المكاني.**

المماثلة (Assimilation):

المماثلة عملية إحلال صوت محلَّ آخر، بتأثير صوتٍ ثانٍ قريب منه في الكلمة، إذ يتغيَّر الصَّوت إلى صَوْتٍ مُماثل أو قريب من الصوت السابق أو التالي له، ويكون الصوت المجاور للصوت السابق أو التالي له، متصلاً به أو منفصلاً عنه، بحركة من الحركات، وتحدث المُماثلة الصَّوتية بين الصَّامت والصَّامت وبين الحَرَكة والحَرَكة وبين الحَرَكة والصَّامت (حسنين، 1981م، الصفحات 74–75). وهي التي سمَّاها سيبويه ت(180هـ) (المضارعة)، كما سمَّاها (التقريب) (قنبر، 1403هـ – 1983م، صفحة 482)، إذ قال قول بعض العرب الطجع في اضطجع، بإبدال اللام مكان الضاد، كراهيةَ التقاءِ المُطبقين، فأُبْدِلَ مكانها أقربُ الحُرُوفِ منْها في المَخْرَج والانحراف (قنبر، 1403هـ – 1983م، صفحة 482) وسمَّاها ابن جني ت(392)ه (الإدغام الأصغر) (جني، (د. ت)، الصفحات 141–143)، وسمَّاها السيوطي ت (911)ه (كراهية توالي الأمثال) (السيوطي ج.، 1395هـ – 1975م، صفحة 19)، من ذلك المماثلة المتجاورة وهي تأثُّرُ الصَّوْت الثاني بالصوت السَّابِقِ لهُ، فيتحول إلى صَوْتٍ مماثل للصَّوت الأوَّل، ويُدْغمُ فيه في صُورة صوتٍ واحد (التواب، 1983م، صفحة 22)، ففي العرَبيةِ (الفصحى)، حَدثت المُماثلة الصّوْتية، في مُضارع صيغتي: (تَفَعَّل)، و(تَفَاعَل)، إذ تتَأثرُ تَاء الافتعال دائماً، بالدَّال أو الطَّاء قبلها، فتقلب دَالاً أو طاءً، لمجاورتها هذه الأصوات، نحو: اطْتَلبَ، وادَّعَى واذْدكر، والأصل: اطَّلب، وادتعى، واذتكر (جني، (د. ت)، صفحة 145) (جني، المنصف لكتاب التصريف للمازني، شرح أبي الفتح عثمان بن جني، 1954م، صفحة 330). يقابلها في العبرية (hizdaher<histaher) (حسنين، 1981م، صفحة 77)، وفي اللغةِ العبْرية، تتماثل (هَاءُ) الضمير (?ה? ?) المتّصِل، المنصوب للغائب، مع (النون) و(التاء)، من ضَمائر الرفْع المتّصِلة بالأفعال من ذلك: (?הנהואהננו) (التواب، 1983م، صفحة 22). وفي اللغة الآرامية تحول صوْت (اللام)، بعد (السّيْن)، إلى صوت (السّين)، في تصريفات الفعل (assep < sleq)، بمعنى: صَعَدَ (التواب، 1983م، صفحة 22). وفي العبرية تحدث المماثلة في أصوات الصفير والأسنان <middabbêr mitdabbêr (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 60)، وفي السريانية، تحول صوت اللام بعد (الزاي) (zl) إلى (زاي) (zz)، مثل: < >āzlin) (āzzin<

(بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 59)، وتُدغم تاء الصّيغة الأنعكاسية في أصواتِ الصفير، والأصواتِ الأسنانية في الأمهرية، من ذلك: (yetṭamaq < yetṭamaq) بمعنى: يُعَمَّد (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 60).

ومنه تأثُّر الصّوْت الأول بالصوت الثاني، لِيتحولَ إلى صوْتٍ مماثلٍ له، ثم يُدْغَم فيه (Moscati، 1969، صفحة 56)، فَفي العربية (الفصحى)، يتأثّرُ صوتُ (التّاء) بعْد تسكيْنِهِ للتخْفيف، في مضارع صيغتي (تَفَعَّل)، و(تَفَاعَل)، بِفَاء الفعل إذا كانَ من أصْواتِ الصفير أو الأسْنان، ثم قيْسَت على ذلِك صيغةُ الفعْل الماضي، من ذلك: يَتَطَهَّر> يتْطَهَّر (التواب، 1983م، صفحة 29). وقد ورَدت هذه الصيغة في القرآن الكريم، التي لمْ يحدث فيها تطور {سورة التوبة: 38}، وتنقلب (السيْن) قبل (البَاء) إلى (زَاي)، في الأصل العبْري الآرامي، مثل:(sbl)، يقابلها في الاشورية (zbl)، بمعنى: (يحمِل) (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 58).

وفي اللغة الاشورية، يتحول الصوت (š) جُزءا من ضمير النصب المتصل للغائب، فضلا عن تحوُّل (št) في الصيغة الانعكاسية إلى (ss)، من ذلك: <arkussū>arkušsū > بمعنى: ربطته (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 63)، و aštakan > assakan، بمعنى: أضع (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 63). وفي الآشورية تبدو (الحاء) (خاءً) في نحو: (ḫakāmu) بمعنى: حَكَمَ، و(ḫapāru)بمعنى: حَفَرَ، و(buḫālu) بمعنى: فَحْل؛ بسبب تأثير الأصوات المائعة، التي تؤثر تأثيراً تقدميا في كلمة: (laḫu)، وفي العبرية(lēḥī)، بمعنى:(لَحيً) (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، صفحة 59).

ومن المماثلة الإبْدال:

الإبدَال: إحْلالُ صوتٍ محَلّ صوتٍ آخَر، مع إبْقاء سائرِ أصْوات الكَلمة ، و يَتَحقق الإبْدال، إذَا كان بين المُبْدل والمبدَل منه علاقَةٌ صوتيَّة ، كَقُرب المَخْرج، أو الاشتراك في الصفات الأصْواتِ، كالجهر، والهمْس، والشدّة والرَّخاوة (شاهين، 1400هـ – 1980م، صفحة 168).

من ذلك: في العبرية (āfaf<) أي: طَوَّقَ (كمال، 1980م، صفحة 150)، يقابله في العربية: (حَفَّ) بالمعنى نفسه، وفي الأكدية ولاسيَّما في البابلية القديمة يُنْطَقُ صوت الحاء خاءً؛ لتأثُّرِها بالسومرية، نحو:(ḫakàmu)، تقابل: (الحِكْمَة)في العربية، و(ḫapàru)، تقابلها في العربية (حَفَرَ) (حسنين، 1981م، صفحة 148)، و(eššu و uddiš و adāšu) بمعنى: حَدَث؛ ذلك أنّ اللغة الأكدية فقدت صوت (الحاء)، وعوّضت عنه بالهمزة وأصوات المدّ، وفي اللهجة العبرية (ḥādaš ؟؟חָאדָשׁ) بمعنى: حَدَث (vonsoden، 1)Akkadishes Hand worter buch)،

1981– 1985، صفحة 302) (press, 1979, pp. 103,105)، يقابلها في العربية (الفصحى): (حَدَث) (منظور، 1955م، صفحة 82).

وفي العبرية (<alma) بمعنى: غُلامة (W.Gesenius, 1979, p. 762)، وفي الآرامية والتدمرية والنبطية (<lmt) بمعنى: غلامة (W.Gesenius، 1979، صفحة 762) (Tom-back, 1977, p. 246). للتمييز بين المذّكر والمؤنث إذ أطلقوا على الذّكر (رَجُل)، وأطلقُوا على الأنثى: رجلة، وقد ظهر استعمال علامة التأنيث في لهجة طيِّئ جاء في (العين): هذا رجلٌ، أي ليس بأنثى، وهذا رجل،:كامِل، ولُغَة طيِّئ هذه رَجُلة، وهذا رجُل،. . . وقال في الرجلة، التي هي: المرأة:

وفي هذا دلالةٌ واضحة على قدم هذه الظاهرة، وهي استخدامُ علامة التأنيث (التاء) محلّ (الألف الممدودة)، و(الألف المقصورة)؛ للسهولة والتيسير، إذ وُجِدَت هذه الظاهرة، في اللغات الجزرية، العبرية والآرامية والتّدمرّية والنبطية، وبقيت آثارها في لهجة طيِّئ، وهي من لهجات العربية (الفصحى). وفي اللغة السريانية (علِيمُا <elīma)، و(عليم <elīm)، بمعنى: غُلام (Costaz، 1980، صفحة 254)، يقابله في العربية: (غُلام) بالمعنى نفسه (منظور، 1955م، صفحة 320).

وفي اللغة النبطية (br<wt) بالعين، بمعنى: بَرغُوث (Cantineau، 1978,1930، الصفحات 75, 129)، يقابله في العربية: (بَرغُوث)، بالمعنى نفسه (منظور، 1955م، صفحة 210). ومن أمثلة الإبدال بين السين والشين في اللغات الجزرية: (drš) في الكنعانية، يقابله في العربية(دَرَسَ) (Tomback، 1977، صفحة 76)، و(ḫš)، يقابله:(حَسَّ) في العربية من (الإحساس) (Tomback، 1977، صفحة 115)، (šamšu) في الأكدية، بمعنى شَمس. وفي اللغة الفينيقية (?šmš) بالمعنى نفسه، وفي السريانية (شَمشُا šamša) بالشين، في الموضعين بالمعنى نفسه (vonsoden، 1)Akkadishes Hand worter buch)، 1981– 1985، صفحة 1158) (Tomback، 1977، صفحة 325) (Gesenius، 1978، صفحة 372)، يقابلها في العربية: (شمس) (منظور، 1955م، صفحة 265)، وتظهر (القاف)في البابلية القديمة–وهي لهجة أكدية–صوتً مُرقَّقاً، ثم أبدلت، نحو:(gadgadu)أي: رَأس، أصلها:(gaat–qaat) (حسنين، 1981م، صفحة 145).

المخالفة Dissimilation: نزعة صوتين متشابهين إلى الاختلاف، وهو التغيُّر الذي يطرأ على صَوْتين مُتماثلين، في كَلِمة من الكَلمات ،إذ يُغيّر أحدُهما إلى صوتٍ آخَر ، وهي في جوهرها

زيـادة في الفرق بين ذينك الصوتين، فراراً مـن التضعيف، لتحقيق الاقتصاد في الجهد العضلي، لأن الصَّوتـيْن المُتماثلين يحتاجان مجهوداً عضليّـاً للنطقِ بهما في كلمة واحدة، ولتَحْقيْقِ الاقتِصَادِ في المجهْـودِ العَضَـلي، يُقْلـبُ أحدُ الصَّوتين إلى أصْواتٍ التي لا تسـتلزم جهـداً عَضَلياً (أنيس، (د.ت)، صفحـة 212) (التواب، 1983م، صفحـة 41)، الغَالِبُ أن يكون الصَّوْت الجَدِيد من أصْـواتِ العِلـة الطَّويْلة، أو من الأَصْوات المتوسـطة بين الشـدة والرخـاوة (المائِعَة Liquid)، وهـي: (اللّام، والميْم، والنُّون، والرَّاء) (حسـنين، 1981م، صفحة 81). وُجدت هذه الظاهرة الصوتيـة في أكثر اللغـات الجزرية (أنيس، (د.ت)، صفحة 212)، وهـي نادرة في اللغة العربية مقارنـة ببعـض أخواتها الجزريـات (التـواب، 1982م، صفحـة 35)، وهي ضروريـة لإظهار اسـتقلالية قيم الفونيمات، إذ تسـعى المخالفة الصوتية إلى زيادة حـدة الخلافات بين الأصوات (عمـر، دراسـة الصـوت اللغوي، 1396هـ، صفحة 329). أشـار اللغويون القدمـاء إلى هذه الظاهرة، وعبروا عنها بمصطلحات منها:

- (**كراهيـة التضعيـف**) (قنـبر، 1403هـ - 1983م، صفحـة 424) (المـبرد، 1420هـ، صفحة 246)، من ذلك في العربية: قِرَّاط: قِيْراط، وأمْلَل: أمْلَى، وأُتْرُجّ: أُتْرُنْج، وفي إجَّانة: إنْجَانة، ذَكَر الكِسَائي ت (189) هـ أَنَّ أُناساً في عَصْرِهِ، يَزِيدون النون فَيَقُولون: أُترجّ وإجانّة وإجّاص، هذه الأحرف بإسقاط النون (الكسائي، 1982م، صفحة 35) ، وذكر المبرد ت(285)ه في (المقتضب) أثر استثقال التضعيف لحركة اللسان إذ قال: والدليل على أن هذا إنما أُبدل لاستثقال التضعيف قولـك: دينار، وقيراط، والأصل: دِنّار، وقِرّاط، فأُبْدِلَت الياءُ كسرةً، فلمَّا فرَّقت بين المضاعفين رَجَع الأَصْل فقلت: دنانير وقَرَارِيْط (المبرد، المقتضب، 1420هـ، صفحة 272) و(السُّـنْبُلَة) في العَرَبيَّة، يُقَابلها في العبْريّة (šibbōleṯ) ، وفي الآرَامية: (šebbelta) بالباء المُشَـددة، أيْ البَاءين ، صَـارت أولاهمـا فِي العَربية (نونـاً). و(القُنْفُـذ) في الآرامية: (quppudā) بالباء المهْموسـة p المشـدّدة، ي:الباءيْـن، تَحولـتْ أولاهمـا في العرَبيـة نوناً (التـواب، 1982م، صفحـة 34). وفي السريانية (طَعَن te<am) بالطاء، بالمعْنى نفْسه (W.Gesenius، 1979، صفحة 858)، يُقابلها في العَربية: (ظَعَنَ)، بمعنى: رحلَ (منظور، 1955م، صفحة 112).

القلْب المَكاني:

مـن الظواهـر الصوتية المشروطة، وهو تقْديمُ بعْض أصْـوات الكَلمة عَلى بعْض؛ لصُعوبة تتابعها عـلى الـذَّوق اللغَـوِي (البهنسـاوي، 2004م، صفحـة 227)، وهُو من سـنن العـرب في كلامها، ويكـون في الكلمـة والجملة (فارس، 1963م، صفحـة 329)، وهو أحدُ وسـائل العربية في توليد الألفاظ، أشـار إليها الخليل ت(175هـ) في قوله وهذه الليلة الحاديةَ عشرةَ، واليوم الحادي عشر،

وهـذا مقلـوب كجذب وجبـذ (الفراهيـدي، 1980م، صفحـة 281)، وأن الجبذ لُغـة في الجذبِ (الفراهيـدي، 1980م، صفحـة 96). وَمِـن أمْثلة القَلب المَـكاني في العَربية (الفصْحى): سَـحَابٌ مُكْفَهِـرّ ومُكْرَهِـف، ولَـزِج ولَجِـز (الإشـبيلي، 1987م، صفحـة 616) (السـيوطي ج.، (د. ت)، صفحـة 476)، وَ(لَطَـسَ الكتابَ) أي: مَحَـاهُ، بَدَلاً من طَلَسَ (الجواليقـي، 1875، صفحة 133)، ولَيسـت العربيـةُ بِدَعاً في ظاهرة القلب المـكاني، فقد عرفتها أخواتها اللغـات الجزرية، ومن أمثلة القلـب المـكاني فيها: كلمـة ((ta<rā في الآراميـة، حدثَ فيهـا قلب مكاني، فصـارت (tar<ā)، واسـتعيرت الكلمـة المقلوبة من الآراميـة إلى العربيـة، فصارت(تُرْعَة)، بمعنى: شَـق أو فتحة في الأرض (التواب، 1983م، صفحة 58)، وفي اللغةِ الأمِّ الأولى، تأتي تاء الصيغة الانعكاسـية، بعد فاء الفعل، إذا كانت من أصوات الصَّفير، من ذلك في العربية:(اشتملَ)، وفي الحبشية (aśta)، وفي العبرية (hištammer)، بمعنى: احترسَ، وفي السريانية(<eštmeḫ) اعتمدَ (بروكلمان، 1397 هـ – 1977م، الصفحات 80–81). و(مَعَ) في العربية، تقابلها في العبرية (<m)، أي أن (مَعَ) العربية مقلوبة من (عِم) (التواب، 1982م، صفحة 36)، وإذا زِيدت الشين(š) والتاء(t) على أول الفعل، فإنهـا تبادلان موضعيهما، من ذلك في الأكدية(šutaqbur)، والعربية (إسْـتَقْبَرَ <iśtaqara)، وفي الإثيوبية(أَسْـتَقْبَرَ <aśtaqbara) (موسـكاتي، وآخرون، 1993م، صفحة 111)، وفي الأوغاريتية (wy ttšḫ)، بمعنى: سَاجدة، تصير(tštḫwy) (موسكاتي، وآخرون، 1993م، صفحة 111). وفي اللغة الآرامية حدث قلبٌ مَكاني بين صوتي (البَاء. الشّـفَوي)، و (السّـين) من ذلك: (< bĕŝorā ŝebārtā) بمعنـى: البِشَـارَة (بروكلـمان، 1397 هــ – 1977م، صفحة 81)، وفي اللغة الحبشـية: (esfentu efsntu <) بِمَعنـى: كـمْ (بروكلـمان، 1397 هــ – 1977م، صفحـة 81). وفي الأكدية (simmiltu سِـمِّلتُ) بمعنى:سُلَّم، وفي العبرية(sullamسُـلّام) (موسكاتي، وآخرون، 1993م، صفحـة 111). وفي الأكديـة تتعرض الصيـغ الفعلية، التي في أولها تـاء(t)، والصفات التي تكون فاؤهـا(ś)، تتعـرّض لقلب مـكاني في الاتجاه المعاكس، أي تصير(التاء) سـابقة، نحـو: (śitbut)، بمعنى: يُمسك، تقلب فتصير:(tiśbutu) (موسكاتي، وآخرون، 1993م، صفحة 111).

الخاتمة

تمحض البحث عن نتائج كثيرة مهمة:

أولاً–التغـيّرات التاريخيـة: هـي التغيّرات التي تحدث بسـببِ تحُّـولٍ في نظام اللغـةِ الصوتي، إذ يتغيَّر الصوت اللغوي إلى صوت آخر في جميع سـياقاتهِ الصَّوتية، وقدْ تُوصِّل إلى هذا التغيّر من مقارنة كلمات في نُصُوص ترجعُ إلى حلقاتٍ تاريخية مُختلفة، ومِن مقارنة كلمات ترجع إلى لغاتٍ عِدَّة مُتفرِّعة عن أمّ واحدة، وقد كشـف البحث عَنْ أنماط مِن التغيرات التاريخية لِلأصواتِ في

العربيَّة واللُّغات الجَزَريَّة على النحو الآتي:

1 – إن التغيرات التاريخية لا تحدث إلا ببطءٍ شديد، وخلال قرون وأجيال؛ بل إنها لشِدة بُطْئها لا يمكـن لأبناء الجيل الواحد أن يشـعروا بها في حياتهم، في حـين أن التغيرات التركيبية سريعةٌ تحدث للصوت بمجرد أن يدخلَ تركيبا بينه وبين أحد أصواته تنافر صوتي.

2 – احتفظت العربية (الفصحى) والعربية الجنوبية بصوت (الحاء) (ḥ))، وأما اللغات الجزرية الأخرى، فقد احتفظت بصوت الحاء (ḥ) ولكنها لم تسلم من تغييرات وتحولات طرأت على هذا الصوت، إذ نابت عنه في اللغة الأكدية (الهمزة)، فكلمة (حَدَثَ) في العربية، يقابلها في العبرية (חָדַשׁ ḥadaŠ)، وفي الآراميـة (ḥadat)، وفي الحبشـية (ḥadasa)، وفي الأكديـة (<edeŠu) بمعنى (جديد). وهذا يدلّ على أنّه أصلي مستقل، ومن أصوات اللغة الأم (الأولى).

وسـبب تغيُّره في الأكدية أنه كُتِبَ فيها صوت الحاء (ḥ)، بـ(الهمزة <)، لعدم وجود رمز كتابي له في اللهجة الأكدية، لاعتمادها على الكتابة السـومرية التي لم يشـتمل نظامها الكتابي على رمز لصوت الحاء(ḥ)، ولأن المسـتشرقين الذين فكُّوا رموزهـا، وراحوا بعد ذلك يكتبونها بالحرف اللاتينـي، تجاوزاً لصُعوبة تعلُّم قراءة رُموزها المِسْـمارية، من ذلك: (rāmu) من الجذر (rḥm) بمعنـى: رَحِـمَ، أحبَّ، وفي اللهجـة السريانية يتحول صوت (الحـاء) (ḥ) إلى (هاء) / h/ ، من ذلـك: (جؤن) بمعنى: (حنى، لوى)، يُقابلها في اللهجـة العبرية (גחן) بمعنى: (لَوَى، انحنى، مـال)، في اللغة الحبشـية يتحوّل صوت (الحـاء) / ḥ/ ، إلى صوت (الهاء) / h/ كثيراً، ولاسـيّما في الأمهريـة، التي يتحـوّل فيها صوت (الهاء) (h) بدوره إلى (همـزة) (<)، من ذلك: (lahm) بمعنـى: بقـرة، أصلها على الأرجح (lahm)، ثم صـارت: (lam) تقابلها في (לֶחֶם lahem) في اللهجة العبرية بمعنى: خُبْز.

وخلاصـة القـول: إنّ العربيـة (الفصحـى) والعربية الجنوبيـة احتفظت بصـوت (الحاء) (ḥ)، صوتـاً أصليـاً احتفاظ كامـلاً، لا تفارقـه إلاّ في أمثلة نادرة، يرجع معظمهـا إلى أصل أعجمي، أمـا صـوت (الخـاء) (ḫ)، فإنه لم يبـقَ إلا في العربية والحبشـية والأكدية، فقد تحـوّل في اللغات (الفينيقيـة والعبريـة والآراميـة والسريانيـة والمندائية) إلى صـوت (الحـاء) (ḥ) (Diakonoff، Semitic Hamitic languages، 1965، الصفحـات 88–92)، وبقـيَ في العربيـة الجنوبيـة والحبشـية، فضـلاً عن الأوغاريتية من اللغات الشـمالية الغربية، على الرغـم من البعد الجغرافي بينهـا، مـن ذلك: (خَبَـطَ) في العربيـة، تقابلها في العبريـة(חָבַט habat وذلك يؤكـد أنّ صوت (الخاء) (ḫ)، موجوداً في اللغة الأم (الأولى)، فاحتفظت به العربية (الفصحى) وهذه المجموعة

مـن أخواتها. ولو كان صـوت (الحاء) (ḥ) في العربية (الفصحى) واللغـات الأكدية، والعربية الجنوبية، والحبشية، قد تحوّل إلى صوت (الخاء) / ẖ/ ، لكان ينبغي ألاّ يبقى صوت (الحاء) (h) في هـذه اللغـات، ذلك أنّ بقـاء صوت (الحاء) (ḥ) فيها جميعا، يشـير إلى اختلاف (الحاء) (ḥ)، والخاء (ẖ)، وأنهما يرجعان إلى اللغة الأم، وهذا لا يمنع حدوث المعاقبة بين صوتي (الحاء) (ḥ) و(الخـاء) (ẖ)، إذ يتبـادلان المواضع، في كثير من الأمثلة في العربيـة (الفصحى)، يؤكِّد هذا من جهـة أخرى، وجود (الحـاء) (ḥ) صوتاً أصلياً في العبرية والآراميـة، دون صوت (الخاء) (ẖ). فضـلاً عن تحوّل صوت (الخاء) (ẖ) إلى (حـاء) (ḥ) في اللهجة الفينيقية حتى فقدته نهائياً. ففي اللغة العبرية ألوفونان لصوت الخاء، الأول يُنطقُ حاءً كالعربية، والثاني يُنطقُ خاء عربية، ولهذا نجـده يسـقط في الترجمة السـبعينية وبقيت منهُ حركتـهُ، لأنَّ الأبجديّة اليونانيـة خُلوٌّ من رموزٍ تـدُلّ على الأصـوات البلعوميَّة، وأحيانا يُرمـزُ لها بالرمز(x) وهو الخاء، وبمـرور الزمن نتيجةً لتأثر اليهود باللغة الآرامية، رسخ هذان النطقان، الأول نُطقها حاء عربية عند يهود السفارديم الشرقيين، والثاني نُطْقُها خاءً عربية عند يهود الإشكنازيم الغربيين، وقد وُجِدَبين أسماء الأعلام العبريـة أسـماء تتضمنَّ صوت (الحاء) (ḥ)، ووُجِدَ أنّ صوت (الحـاء) (ḥ) أصلياً فيها، في حين وُجِدت أسـماء، وافق فيها صوت (الحاء) (ḥ)، صوت (الخاء) من حيث الاشـتقاق في اللغات الأخرى، ووُجدت اسماء كُتِبَتْ بحذف هذا الصوت، أو بتغيير الصوائت التي تجاوره. وهكذا نجـد أنّ صوت (الحـاء) (ḥ) في اللغة العبرية يمثل صوتي (الحـاء) (ḥ)، والخاء (ẖ)، فضلاً عن أنّ صوت (الخاء) (ẖ) كان موجوداً فيها في الأصل بناء على اطراد كتابته في اليونانية اطرادا شبه تام.

4 – رُوي نُطقُ القاف كافا مجهورة (g) عن لهجة تميم البدوية، وبهذا انتقل مخرج صوت القاف من اللهَاة إلى الأمام تُجاه الطبق في لهجة تميم، وقد حدث هذا التغيُّر في لهجة تميم عامة أينما ورد فيهـا صوت القاف، ولذلك عُدَّ تطوراً تاريخياً، من ذلـك في اللغة العبرية (garam) و(garaf) بمعنـى: قضمَ، وفي اللغة السريانية يُرمز للقاف بالصوت (g)، من ذلك:(gyta) بمعنى: قَيْظ، صَيْـف. وفي اللغـة المندائيـة ألفاظٌ كثـيرة، تُلفظُ فيها (القـافq) (كافاًg)، مـن ذلك: (yt<g> كئيظ) قَيْظ، وهو الحرّ.

5 – ونظـراً لصعوبـة نطق صوت (الثـاء) (t) التي مردُّهـا أنَّ نُطْقَه يتطلَّب إخراج اللسـان من بـين الأسـنان، فقـد تعرَّض لتغـيرات كثيرة من بينهـا تحوّله إلى (التـاء) (t) في اللغـات الجزرية ولا سـيَّما السريانيـة والنبطيـة على نحوٍ مُطلق، ومـن أمثلته في العربية (الفصحـى): الحُتْفُل: ما بَقِـيَ في أسـفَلِ القِـدْر، وَرَدِيءُ الشيء حُتْفُلُهُ، والحتْفُلُ ما بَقِيَ في أسـفلِ المَرَقِ مـن بَقيَّة الثَّريد،

والتُّوتُ والتُّوتُ: الفرصاد، والواحدةُ تُوتة، وهي التوث في السريانية، تحوَّلت التاء بعد حركةٍ طويلة(tut) إلى ثاء، لأنها من أصوات (بجد كفت)، ورَتَمَ الشيء: كَسَرَهُ ورَثَمَهُ بالمعنى نفسه، وكَثَحَتْهُ الرِّيحُ وكَتَحَتْهُ، سَفِت عليه التُّراب، ومن أمثلة تحوُّلِ الثاء إلى تاءٍ مطلقاً في السريانية والنبطية:(<tr) بمعنى: الأثر، وردت في النبطية على النحو الآتي:<lt rbt >l>tr))، بمعنى: اللَّات رّبَّة الأثَر، و(<ntt) بمعنى: أنثى في النبطية، والسريانية(attā)، وتحوَّلت الثاء إلى تاء في الآرامية<intetā، و <ittetā، والمندائية، نحو:anta،anat. و talm، في النَّبطية، تقابل: ثَلَمَ، في العربية، بمعنى: كَسْر حَدِّ السَّيف والإناء، وtrhفي النبطية، بمعنى: الثَّراء والغِنَى، وفي السّريانية te<lā))، بمعنى: ثُعَل، وثَعَال في العربية، وهي أنثى الثعلب. وmatla وmétal في السريانية بمعنى: مثل/ شبه. وḥrtw حارث (اسم علم)، <lḥrt، الحارث، في النبطية، معرفاً بأل التعريف كالعربية.

6 – إنّ هناك اختلاطاً واضحاً، بين صوتي (الشين) و(السين)، إذ إنَّ مُقابلة هذين الصوتين بين اللغات الجزرية، تكشف عن وجودِ تداخل واختلاطٍ بينهما؛ وسبب تداخل الصوتين واضطرابهما يعودُ إلى أنّ اللغةَ الأم للغات الجزرية، فيها إلى جانب صوتي (الشين)و(السين) نُطْق ثالث بين السين والشين:، الرمز الأول يمثّل (الشين Š)، والثاني (السين S)، والنُّطق الثالث هو (السين المشوبة بالشينŚ) وهو صوت صفيري جانبي، مشابه للصوت (تس) بمعنى: أنا في الألمانية، الذي دعاه إلى هذا، أنهم وجدوا في الخط العبري، والخط العربي الجنوبي للهجات العربية الجنوبية (المهرية والسوقطرية والشَّحورية) رمزين لنطق (السين)، مثَّلت له العبرية برموز صوتية: (السين الأصلية (السامخס) (s)، والسين الشينية(שׂ)(Ś)، أما (الشين فرمزوا لهُ ب(שׁ) (Š))، وفي اللهجات العربية الجنوبية الرمز (ᚺ)(المقابل للسامخ العبري السين الأصلية)، والرمز(ᛊ) المقابل للسين الشينية (שׂ)، استبعدَ العلماءُ التَّمثيلَ برمزين مختلفين لنُطْقٍ واحد، بعد أن وجدوا أنَّ ما يُمثَّلُ له بالسامخ (السين الأصلية) في العبرية وردَ متحداً في اللغات الجزرية، ونُطْقُ ما رمزوا له بالشين (שׁ) (Š) وجدوه مُختلفاً، إذ احتفَظت اللهجات العربية الجنوبية والعبرية بالسين الشينية، وتغيرت إلى الشين في العربية (الفصحى) الشمالية، والأكدية، وتغير إلى السين في الآرامية والعبرية المتأخرة، أما الشين (الأصلية) في اللغة الأم، احتفظت بها الأكدية والآرامية والعبرية، وتحولت إلى سين في العربية، من أمثلة تحوُّلات (الشين) الأصلية: كلمة (سِن) في العربية، وفي الحبشية (senn)،وفي العبرية (šēn)، وفي الآرامية(šennā)، وفي الأكدية (šennu)، ومن أمثلة تحوُّلات صوت السين الأصلي (السامخ بالعبرية):كلمة(أسَرَ) في العربية، وفي الحبشية (<asara)، وفي العبرية (<āsar)، وفي الآرامية

(esar<)، وفي الأكدية(esēru)، ومن أمثلة (السين الشينية):في العربية (شَيْب)، وفي الحبشية (šēba)، وفي العبرية ((Śēb، وفي الآرامية (sābā)، وفي الأكدية (šibu).

2- أما (التغيرات التركيبية): وتسمى ب(الترابطية)، وهي التغيرات التي تصيب الأصوات نتيجة تجاورها في السلسلة الكلامية، شَرْطَ وقوعِ الصَّوْتِ في سِيَاقٍ صَوْتي (تجمُّعاتٍ صوتيةٍ) معَينة، أي في بِيْئة صوتيةٍ معيَّنة، وليْست حَالة عامَة في الصوْت، في ظُرُوفِهِ وسِياقَاتِهِ اللُّغوِية جميْعِها. إذ تنتج عن تأثير الأصوات المتجاورة، بعضها في بعض، فتحدث تغيرات داخل الكلمة، نتيجة لهذا التأثير، فيحذف صوت من الكلمة، بتأثير صوت آخر مشابه لهُ، أو يحدث قلب صوت إلى صوت آخر، بتأثير صوت مشابهٍ للأول، ومخالف للثاني الجديد، أي أنه مشروط بورودِ الصَّوت في سياقاتٍ صوتيةٍ (تجمُّعاتٍ صوتيةٍ) معيَّنة، وليست حالة عامة في الصوت، في ظروفهِ وسياقاتهِ اللغوية جميعِها، من ذلك المُماثلة، والمُخالفة، والقَلْب المَكَاني وقد أوردَ البحثُ أمثلة موضحة لكل ظاهِرة في مواضعها من البحث.

هذه هي النتائج التي توصَّل إليها البحْثُ، وهناك نتائج أخرى مبثوثة في صفحاتها، أرجُو أنْ أكونَ قدْ وُفقَّتُ في عَرْضها.

المصادر

مصادر اللغة العربية:

- إبراهيم السامرائي، (1968م)، **فقه اللغة المقارن**. بيروت، دار العلم للملايين.

- إبراهيم أنيس، (د.ت)، **الأصوات اللغوية** (المجلد ط3)، مكتبة الإنجلو المصرية.

- إبراهيم أنيس، (1952م). **موسيقى الشعر** (المجلد ط2)، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية.

- أبو العباس المبرد، (1420هـ)، **المقتضب** (المجلد ط1)، دار الكتب العلمية .

- أبو زكريا يحيى بن زياد الفرَّاء، (د.ت)، **معاني القران**، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية.

- أبي الحسن علي بن حمزة الكسائي، (1982م)، **ما تلحن فيه العامة** (المجلد ط1)، القاهرة، مطبعة المدني.

- أبي الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي، (1379هـ- 1960م)، **الإبدال**، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية.

- أبي الفتح عثمان بن جني، (د. ت)، **الخصائص** (المجلد ط2)، بيروت، دار الهدى للطباعة والنشر.

- أبي الفتح عثمان بن جني، (1954م)، **المنصف لكتاب التصريف للمازني**، شرح أبي الفتح عثمان بن جني، مصر، مطبعة البابي الحلبي وأولاده.

- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، (1955م)، **لسان العرب** (المجلد ط3). بيروت، دار صار.

- أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، (1403هـ - 1983م)، **الكتاب** (المجلد ط3)، بيروت، عالم الكتب.

- أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، (1409هـ - 1987م)، **جمهرة اللغة**، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين.

- أبي عصفور الإشبيلي، (1398هـ - 1987م)، **الممتع في التصريف** (المجلد ط3)، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة.

- أبي علي الحسين بن سينا، (1352هـ)، **أسباب حدوث الحروف** (المجلدات طبعة السلفية 1352هـ، وطبعة تفليس 1386هـ-1966م)، القاهرة.

- أبي محمد يوسف بن أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي، (1429 هـ-2008م)، **شرح كتاب سيبويه** (المجلد ط1)، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

- أبي منصور الجواليقي، (1875)، **التكملة فيما تلحن فيه العامة**، ليبزج، نشر: ديرنبورج.

- أبي يوسف يعقوب بن السكيت، (1398هـ-1978م)، **الإبدال**، القاهرة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

- أثير دين محمد بن يوسف أبي حيان الأندلسي، (1404 هـ-1984م)، **ارتشاف الضرب من لسان العرب**

(المجلد ط1)، مطبعة النسر الذهبي.

– أحمد الأنطاكي، (1969)، **الوجيز في فقه اللغة** (المجلد ط3)، بيروت، مكتبة دار الشرق.

– أحمد بن فارس، (1382هـ–1963م)، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، بيروت، مؤسسة بدران.

– أحمد مختار عمر، (1396هـ)، **دراسة الصوت اللغوي** (المجلد ط1)، بدون مكان، بدون دار نشر.

– أحمد مختار عمر، (1396هـ)، **دراسة الصوت اللغوي** (المجلد ط1)، بدون مكان.

– استيفن أولمان، (د.ت)، **دور الكلمة في اللغة** (المجلد ط12)، (ترجمة: د. كمال بشر، المترجمون) القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

– اسماعيل عمايرة، (1996)، **بحوث في الاستشراق واللغة**، بيروت، عمان، مؤسسة الرسالة، دار البشير.

– إنطوان ميه، (1969م)، **علم اللسان**، القاهرة، بدون مكان نشر.

– برتيل مالمبرج، (د.ت)، **علم الأصوات**، (ترجمة: د. عبد الصبور شاهين، المترجمون) بدون مكان، مكتبة الناشر.

– برتيل مالمبرج، (1985)، **الصوتيات**، (ترجمة: د. محمد حلمي هليل، المترجمون) الخرطوم، مطبعة المتمدن المحدودة.

– تمام حسان، (د.ت)، **اللغة بين المعيارية والوصفية**، بدون مكان، دار الثقافة.

– جلال الدين السيوطي، (د. ت)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، بيروت، دار الفكر.

– جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، (1395هـ – 1975م)، **الأشباه والنظائر في النحو**، مصر، شركة الطباعة الفنية المتحدة.

– حسام البهنساوي، (1425هـ – 2004م)، **علم الأصوات** (المجلد ط1)، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية.

– حسن عثمان. (1980). **منهج البحث التاريخي** (المجلد ط4)، بدون مكان، دار المعارف.

– خليل بن أحمد الفراهيدي، (1980م)، **العين**، الكويت، مطابع الرسالة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

– ربحي كمال، (1980م)، **الإبدال في ضوء اللغات السامية** – دراسة مقارنة، بيروت، منشورات جامعة بيروت العربية.

– رمضان عبد التواب، (1403 هـ – 1982م)، **التطور النحوي للغة العربية**– برجشتراسر، القاهرة، مطبعة المجد.

– رمضان عبد التواب، (1404 هـ – 1983م)، **التطور اللغوي مظاهره علله وقوانينه** (المجلد ط4)، بدون مكان، مطبعة المدني.

– رمضان عبد التواب، (1405هـ – 1985م)، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، (المجلد ط2)، القاهرة، مكتبة الخانجي.

– سامي عوض وصلاح الدين سعيد حسين، (2009)، **التغيرات الصوتية وقوانينها (المفهوم والمصطلح)**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد (31) العدد (1).

– سباتينو موسكاتي وآخرون، (1414هـ–1993م)، **مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن**، (المجلد ط1)، بيروت، عالم الكتب.

– سمير شريف إستيتية، (2003)، **الأصوات اللغوية** – رؤية عضوية ونقطية وفيزيائية (المجلد ط1)، الأردن، دار وائل للنشر.

– صبحي الصالح، (1370 هـ – 1970م)، **دراسات في فقه اللغة** (المجلد ط4)، بدون مكان: مطبعة التعليم العالي.

– صلاح الدين صالح حسنين، (1981م)، **المدخل إلى علم الأصوات دراسة مقارنة** (المجلد ط1)، بدون مكان، دار الاتحاد العربي للطباعة.

– عبد البديع النيرباني، (2006م)، **الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات** (المجلد الطبعة الأولى)، دمشق، دار الغوثاني.

– عبد الرحمن أيوب. (1963م)، **أصوات اللغة** (المجلد ط1)، القاهرة، مطبعة دار التأليف.

– عبد الصبور شاهين، (1400هـ – 1980م)، **المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي**، بدون مكان: مؤسسة الرسالة.

– عبد العزيز الصيغ، (1427هـ–2007م)، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية** (المجلد ط1)، دمشق، دار الفكر.

– عبد اللطيف الخطيب، (2000م)، **معجم القراءات** (المجلد ط1)، دمشق، دار سعد الدين.

– عبد الوهاب القرطبي، (2000هـ–1421م)، **الموضح في التجويد**، الأردن، دار عمار.

– عبده الراجحي، (1979م)، **فقه اللغة في الكتب العربية**، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

– علي العناني وآخرون، (1354هـ– 1935م)، **الأساس في الأمم السامية ولغاتها وقواعد اللغة العبرية وآدابها** (المجلد ط1)، القاهرة، المطبعة الأميرية بولاق.

– علي عبد الواحد وافي، (د.ت)، **اللغة والمجتمع** (المجلد ط2)، بدون مكان، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

– غالب فاضل المطلبي، (1978م)، **لهجة تميم وأثرها في العربية الموحدة**، منشورات وزارة الثقافة والفنون.

– غانم قدوري الحمد، (1423هـ–2002م)، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، بدون مكان، منشورات المجمع

العراقي، مطبعة المجمع العلمي.

– ف. ل. بيستون، (1412هـ – 1992م)، **قواعد العربية الجنوبية**، مطبوعات المجمع العلمي العراقي.

– فردينان دي سوسير، (1985)، **علم اللغة العام**، (ترجمة: د. يؤئيل يوسف عزيز، المترجمون) بدون مكان، دار آفاق عربية.

– فندريس جوزيف، (1950)، **اللغة**، (تعريب: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المترجمون)، مصر، مكتبة الإنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي.

– كارل بروكلمان، (1397 هـ – 1977م)، **فقه اللغات السامية**، بدون مكان، بدون دار نشر.

– كمال بشر، (2000م)، **علم الأصوات**، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر.

– محمد المبارك، (1968م)، **فقه اللغة وخصائص العربية** (المجلد ط3)، بيروت، دار الفكر.

– محمد محمد داود، (2001م). **العربية وعلم اللغة الحديث**، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

– محمود السعران، (د.ت)، **علم اللغة مقدمة للقارىء العربي**، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

– يحيى عبابنة، (1424 هـ – 2003م)، **اللغة الكنعانية دراسة صوتية صرفية دلالية مقارنة في ضوء اللغات السامية** (المجلد ط1)، بدون مكان، دار مجدلاوي للنشر.

– يوسف قوزي، (2001)، **الصلات المشتركة بين أبجديات الوطن العربي القديمة**، (بحث): **الكتابة المسمارية ومدى ملاءمتها كتابة اللغة الأكدية**، بدون مكان، بحوث الندوة العربية التي نظمها بيت الحكمة.

مصادر اللغة الانكليزية

– C Brockelmann .(1928) .Amandaic Syriacum(1 .(Hails saxonum.

– Cantineau .(1978،1930) .Le Nabateen l–11(3 .(Reprint.

– Costaz .(1980) .Syriac English dictionary .Beyrouth: jmprimrie cathologue.

– Diakonoff .(1965) .Semitic Hamitic languages .Moscow ،Nauka.

– Diakonoff .(1965) .Semitic Hamitic languages .Nauka ،Moscow.

– Dillmann، A. and C. Bezold tr. J.A .(1907) .Ethiopic Gramar .London.

– Donner&Rolling .(1968–1966) .Kanaanaische and Aramaische المجلد) vol.1 Wiesbaden.(Wwiesbaden :Inschriften.

– Leslau .(1968) .Amharic Text book(2 .(Wiesbaden.

– Leslau .(1987) .Comparatative Dictionary of Ge>ez (classical Ethiopic)(1 .(weisbaden: Otto Harrassowitz.

– Luzzato .(1873) .Grammatik der biblish–chaldaischen sprache und des Idioms des Talmud Babil .Breslau: deutschvon M.S. Kruger.

– Nöldeke .(1899) .Die Semitischen Sprachen .th. 2AUFI.

– payen smith .(1988) .Acompendious syriac dictionary payne smith .clarendon press.

– R Tomback .(1977) .Acomparative semitic lexicon of the Phoenician and punic languages المجلد)Montana .(Missoula: Scholars press.

– sabatino Moscati .(1969) .An Introduction to the Comparative Grammar of the Semitic languages Phonology and morfology المجلد) Second Printing .(otto Harrassowitz Wiesbaden.

– vonsoden .(1985 –1981) .Akkadishes Hand worter buch(1 .(Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

– vonsoden .(بلا تاريخ) .Grundriss der akladischen Grammatik(2.(

– W Gesenius .(1978) .Hebrew and Chaldee Lexicon the old testament scriptures (المجلـد2) (30th the edition .(michgan.

– W.Clarendon press .(1979) .A hebrew & English lexicon of the old testament tranaslated by(1 المجلد) (gesenius .(Brown) ،Gesenius ،(offered: Dnver and Briggs.

– W.Gesenius .(1979) .A hebrew & English lexicon of the old testament tranaslated by(1(المجلد)offered .(Brown ،Clarendon press: Dnver and Briggs.

– William wright .(1966) .Lectures on the comparative grammar of the semitic languages. Amsterdam.

– Z Harris .(1952) .A grammar of the Phoenician languages .American oriental socity.

تجليات القلق في شعر محمود البريكان

Manifestations of anxiety in Mahmoud Al-Braikan's poetry

أ.م. د. جمال عجيل سلطان الأزبجي

الجامعة المستنصرية / كلية التربية / قسم اللغة العربية

Assit. Prof. Dr. Jamal Ajeel Sultan Al-Azbeje

University of Mustansiriya \ College of Education \ Department Of Arabic Language

jamalajeel2017@gmail.com

المستخلص:

بما أن القلق هو بالأساس انفعال قوامه الخوف، وله تعريفات عديدة نستطيع أن نختصرها بأنه "حالة من التوتر الشامل الذي ينشأ خلال مراعاة الدوافع ومحاولات الفرد للتكيف، بمعنى أنه آلية من آليات الدفاع التي يقيمها الفرد سداً بوجه معاناته ومأساته، ويتحصن لها خشية التوغل والتوجه نحو انهيارات أخرى أشد وطأة وأعمق أثراً، كالاكتساب وغيرها، وبما أننا نعيش في عالم صفته الأبرز هو القلق والتوتر نتيجة الصراعات المختلفة، فإن ذلك كله يؤدي إلى غياب وانعدام الراحة الفكرية "الذي يؤدي إلى حالة خاصة من الألم النفسي، ويظهر على الشخص بشكل توتر شديد (عصبية) يرافقه خوف ليس له مبرر يتعلق بتوقع حدوث شيء غامض.

الكلمات المفتاحية: (البريكان – تجليات – القلق – الخوف – العزلة)

Abstract:

Since anxiety is primarily a feeling of emotion, and it has many definitions that we can summarize as "a state of global tension that arises through taking into account the individual's motives and attempts to adapt, In the sense that

it is one of the defense mechanisms that the individual establishes as a dam in the face of his suffering and tragedies, and hiding it for fear of incursion and heading towards other more severe and profound collapses, such as acquisition and others Since we live in a world whose most prominent characteristic is Anxiety and tension as a result of various conflicts, all of this leads to the absence and lack of intellectual comfort "which leads to a special case of pain Psychological disorder, and appears on the person in the form of extreme tension (nervousness) accompanied by an unjustified fear related to the expectation of something mysterious.

Keywords: (Burikan – Manifestations – Anxiety – Fear – Solitude).

المقدمة:

إن الشاعر في كل زمان ومكان هو أرقّ الناس إحساساً وأكثرهم سرعة في استجابته للمثيرات الذاتية والخارجية، فللأحداث التي يمر بها الإنسان تأثير مباشر في حياته، ويتجسد هذا التأثير في جوانب السرور والحزن، والحب والكراهية، والصبر والجزع، والقلق والاستقرار، وما إلى ذلك من جوانب شخصية الفرد التي تدخل ضمن الجانب العاطفي والانفعالي، وثمة حقيقة دائمة تتمثل في أن الشاعر يسكنه قلق دائم، شأنه في ذلك شأن أي شخص آخر لا يتمتع بصفة الشاعرية، إلا أن الشاعر هنا زاد بدرجة القلق والتوتر على الآخرين بحساسية هذا القلق وطريقة التعبير عنه، وإمكان تحويل ذلك الإحساس، وترجمته في صور شعرية، عبر تفاعل الوعي والحس نتيجة التساؤلات التي يطرحها من خلال القلق الذي يأتي ردة فعل طبيعية لصراع عالمين في ذاته، أولهما عالمه الخارجي والآخر عالمه الذاتي (الخاص جداً)، مما يخلق عصارة إحساسه وأفكاره متجسدة بتلك الكلمات التي يرسم بها عالمه الأخاذ، الذي هو ترجمة لحياتنا نحن بصورة، أو بأخرى ولقد لخص المتنبي تجربة الشعراء مع القلق بقوله :

على قلقٍ كأن الريحَ تحتي أوجهُها جَنوبًا أو شمالاً

(البرقوقي، د.ت، ص242)

بما أن القلق هو بالأساس انفعال قوامه الخوف (أحمد عزت، د.ت، ص479)، وله تعريفات عديدة نستطيع أن نختصرها بأنه "حالة من التوتر الشامل الذي ينشأ خلال مراعاة الدوافع ومحاولات الفرد للتكيف"(محمد جاسم محمد، د.ت، ص241) بمعنى أنه آلية من آليات

الدفاع التي يقيمها الفرد سداً بوجه معاناته ومأساته، ويتحصن لها خشية التوغل والتوجه نحو انهيارات أخرى أشد وطأة واعمق أثراً، كالاكتساب وغيرها (ريكان إبراهيم، د.ت، ص85) وبما أننا نعيش في عالم صفته الأبرز هو القلق والتوتر نتيجة الصراعات المختلفة، فإن ذلك كله يؤدي إلى غياب وانعدام الراحة الفكرية "الذي يؤدي إلى حالة خاصة من الألم النفسي، ويظهر على الشخص بشكل توتر شديد (عصبية) يرافقه خوف ليس له مبرر يتعلق بتوقع حدوث شيء غامض" (خير الدين العمري، د.ت، 11) بمعنى أن القلق هو "نوع من الخوف خواصه الغموض، وعدم الاتجاه نحو غرض محدد، أو حادث معين" (رزوق، د.ت، 85).

وكما هو متداول، فإن القلق، هو مرض العصر كما يقال، ومن منا لا يحلم بحياة سعيدة خالية من القلق والتوتر، حياة ملؤها السكينة والطمأنينة، ولكن في الوقت نفسه يمثل القلق أحياناً روح الحياة وركيزة أساسية للإنجازات البشرية، لا سيما الإبداعية المتمثلة في الشعر هنا، عندما يكون قوة دافعة للإنسان وليست قوة تدميرية تحوله إلى إنسان محبط ومحطم ومريض نفسي.

سيرة الشاعر محمود البريكان:

ولد الشاعر في عائلة معروفة بثرائها عام 1931 لأب كان تاجر أقمشة في مدينة (الزبير) البصرة.

نشأ الشاعر متأثراً بجده لأمه، فقد كانت له مكتبة كبيرة، بمعنى أنه تعرف على عالم الكتب والإبداع والشعر والفلسفة وغيرها عن طريق جده، وغادر الشاعر مدينة الزبير لغرض الدراسة متجهاً إلى ثانوية في العشار، ومن ثم ترك البصرة، متوجها إلى بغداد لغرض إكمال دراسته الجامعية.

وفي عام (1950–1951) تغير الحال مع الشاعر بتعرض تجارة الوالد لنكسة، أثرت بطبيعة الحال نفسياً في حياته، الأمر الذي جعله يتجه كلياً إلى الكتب والقراءة، فقد تنوعت قراءاته بين العربية والأجنبية، فضلاً عن اهتمامه بالرسم والموسيقى والفلسفة، ومشاهدة السينما التي يمكن أن تعد من مصادر ثقافة الشاعر، كذلك اطلاعه على المجلات الأجنبية لتمكنه من اللغة الإنكليزية. (موسوعة أدبية، 2012).

عاش الشاعر متنقلاً بين البصرة وبغداد ومن ثم الكويت لغرض العمل (التدريس)، ثم عودته بعد قيام ثورة 14 تموز 1958م ضد الملكية ليسكن في بغداد إلى سنة 1967م، وكان هذا العام، عام العودة النهائية للبصرة.

أما المناخ الاجتماعي والسياسي والفكري الذي عاشه الشاعر فقد كان بتأكيد نتاج مدينة

الزبـير، ذات التراث الخصب الممزوج بالعلـم والأدب والأعراف والأصول، تلك المدينة التي كانت قلعة العراق في الحروب المستمرة التي خاضها البلد ابتداءً من الهجمات الوهابية في القرن التاسـع عشر، وهجـمات الإنكليز 1914م، والحـروب العراقية– الإيرانيـة، ومن ثم ما حصل بعـد دخـول العـراق إلى الأراضي الكويتية عام 1990م، وما نتج عن هـذا الدخول من ويلات وحصار اقتصادي عانى منه العراقيون جميعاً.

في ظـل ذلك كله نشـأ الشـاعر وعاش مراحـل عمره كلها، شـأنه في ذلك شـأن كل العراقيين الذين فُرضت عليهم تلك الظروف ومن أجل الاستمرار بالحياة، كان لا بد من التحلي بالصبر والثبـات والمحاربة من اجل العيش في ظل معاناة كانت وما زالت مسـتمرة في حياة العراقيين. (البريكان، د.ت، ص419).

عُرف عن الشاعر (صمته) ليس الإبداعي بالتأكيد، وإنما صمته في موضوع النشر، حتى أنه قد حاول بعض أصدقائه الشعراء اقتحام تلك العزلة، ونشر ما يمكن نشره منى شعره، ولكن يذكر هنا كلامًا لِـ (بدر شاكر السياب) عندما تم سؤاله عن الشاعر العراقي الذي نال إعجابه، فذكر بلند وسـعدي والبياتي وعبد الرزاق والحلي وجواد والنقدي، ثم أردف قائلاً "محمود البريكان، شـاعر عظيم ولكنه مغمور بسـبب نفوره من النشر وسـأحاول بذل كل جهدي لإخراجه من صمته ليتبوأ المكانة اللائقة به" (البريكان، د.ت، ص59).

أما الشاعر رشيد ياسين فقد قال "ازددت قناعة بأنه (البريكان) أعمق أبناء جيلنا وأصدقهم في التعبـير عـما كنا نعانيه جميعاً من غربة روحية موجعـة في واقع متخلف؛ بل أن البريكان – وهذا هو بيت القصيد – يتقدمنا بمائة عام". (البريكان، د.ت، ص70).

تميز الشـاعر بالصمت والمتمثل بالعزوف عن النشر، وقلة الظهور في المنتديات الأدبية لأسباب كثـيرة قـد تكون خاصة بالشـاعر نفسـه، وكأنه وجـد في (الصمت) عالمه الخاص الـذي يرد به عـلى الكـم الـرديء، الذي انتشر آنذاك في سـاحة الأدب وعلاقات شـخصية أو تملـق، أو ربما تكون أسـباب أيدولوجية أو سياسـية، بمعنى انه يزعجه ذلك الاحتفاء الزائف بأفراد نشروا، مـع أنهـم كانوا يفتقرون لـشروط الإبداع على حسـاب (النوع) الذي ينشـده البريكان في ذلك الوقت (البريكان، د.ت، ص102).

مـن الجيـد أن نقول ماذا كان يفعل الشـاعر لو كان عـاش في هذا الوقت وسـمع هذا الكم من الهراء والمسمى ظلماً وجوراً شعراً، وماهي ردة فعله إذا كان في ذلك العصر وهو عصر المبدعين ويرى بعضهم أخذوا أكثر من حقهم في الشهرة.

كل ما سبق يعطي انطباعاً بأن الشاعر قد خاض تجربته وفقاً لمزاجه الخاص، فقد أخرجها من السياق الذي سارت فيه حداثة الرواد والأجيال التالية، وبلغ الذروة الشعرية الخاصة به، ألا إن تلك التجربة الشعرية المفقودة بمعنى أنها بقيت بعيدة عن التأثير في حركة الحداثة الشعرية العربية.

فالبريكان كما وصفه رشيد ياسين بقوله "فقد كان – وأظنه ما زال– شخصاً خجولاً، هادئاً، ميالاً إلى الانطواء، لا يتخلى عن تحفظه حتى مع أقرب أصدقائه".

وكثر الكلام عن أسباب صمت الشاعر، وتعددت آراء الشعراء والكتاب في ذلك إلا إننا وجدنا لزاماً علينا أن نذكر ما قاله الشاعر نفسه حول هذا الموضوع "إن أعظم ألم يلحق بالشاعر أن تترجم لغته الحية إلى لغة مسوخ، وأن يحجب الأفق الجميل الذي جاهد أن يكشفه للآخرين، تحت ستار من الوهم، وأن يحول إلى هيكل تشريع في مدرسة من المدارس والى قصته تملأ بها أعمدة الصحف"، (المرعبي، 2003، ص22) نهاية ذلك الإبداع الصامت الصائن كان قتلاً في سنة 2002م.

مثيرات القلق عند الشاعر:

إن مثيرات القلق متعددة ومتشعبة ألا إننا سنحاول الوقوف على أبرزها، ذلك أن معظم قصائد الشاعر تعبر عن حالة القلق بصورة، أو بأخرى التي هي انعكاس لحياته الشخصية والاجتماعية، ونذكر منها:

1 - المثيرات الذاتية:

ونقصد بها العوامل الذاتية سواء أكانت طبيعية، أم مكتسبة؟ بمعنى تلك المثيرات التي استمدت وجودها من القوانين والأعراف والتقاليد، التي تنشأ عليها الفرد (طفل) فتحولت شيئاً فشيئاً إلى مرتبة اللا شعور، أي هي متغلغلة في العقل الباطن للفرد (مصطفى عبد السلام، 1985، ص11–20)، وهي:

أ- الخوف:

إن الخوف مرتبط بشكل أو بآخر بالقلق، ثمة من يفرّق بين الخوف والقلق، ولكن ما يهمنا هو التأكيد على أن القلق هو مجموعة مخاوف معقدة ومتداخلة فيما بينها، فالقلق حالة انفعالية مؤقتة لدى الفرد تتذبذب من وقت لآخر لمشاعر التوتر والخطر، مع الشعور بالخوف أحياناً بوصف الموقف موقفاً مهدداً، أو ضاغطاً يظهر عندئذ رد فعل متمثل بالقلق مخلف بالخوف. (فاروق السيد، 2000، ص25).

والقلـق هـو انعـدام الراحة الفكريـة التي تؤدي إلى حالـة خاصة من الألم النفـسي، ويظهر على الشـخص بشـكل توتر شـديد يرافقه خـوف بتوقع حـدوث شيء غامض. (شريـف خير الله، 1986، ص14).

قال البريكان في قصيدة (البدوي الذي لم ير وجه أحد)، (المرعبي، 2003، ص126):

دخلتُ عصوراً من الخوف ..

بايعتُ في حضرة السيف والنطع

خضت حروب سواي،

وما عدت اذكر مغزى حروبي

رأيت كلاب الملوك تطاردني في المنام

رأيت الرجال، وهم يخدمون كلاب السلاطين – أو يضحكون

يصور الشاعر حجم معاناته وخوفه من خلال تركيز الصورة الشعرية:

(دخلـتُ عصوراً مـن الخوف) فعملية الدخول قـد تمت فعلاً، ولم يكن ذلـك الدخول إلى عالم الخوف والقلق بطريقة تقليدية؛ بل بالعكس تماماً، إذ رسم الخوف عصوراً متعددة، وبذلك فقد أجاد الشـاعر في تصوير خوفه، ومدى ذلك الخوف، فهـو غير منتهي؛ بل كأنما يصور لمن يقرأ، الأبيـات بأنه فتح باب العصور وانهالت عليه المخاوف من كل العصور دون اسـتثناء في ذلك، براعة في اسـتخدام كلمة (عصوراً)، ومن ثم اكمل الصورة الشعرية بمفردة (بايعتُ) فهو مجبر على تلك البيعة ما دام السـيف مسـلطاً عليه، فالخوف هو بطل هذه الصورة الشعرية، ليس هذا فحسـب؛ بـل أردف قائلاً: إن هذا الخـوف هو رفيقه في اليقظة والمنـام، متمثلاً بمطاردة كلاب الملـوك السـلاطين لـه، معطياً بذلك دليلاً آخر على اسـتمرار اسـتفزاز الخـوف والتوتر والقلق للشاعر في كل أوقاته وحالاته.

وفي قصيدة (الوجه)، (المرعبي، 2003، ص133)، يقول:

نفسُهُ، مرة بعد اخرى، يحوم على النافذة

نفسه، ذلك الوجه مرتسماً من وراء الزجاج

في الليالي المملة وقت هبوط القمر

نفسه ذلك الشبح المتخايل في هالة الضوء،

مرتعش الشفتين يغمغم .. أي ابتهال خفي

وأية حشرجة صامتة؟

نفسه ذلك الوجه، حين تهب العواصف

ويظهر متشحاً بالظلام الرصاصي، مضطرباً في إطار من الشعر المتطاير

يقذف عبر الزجاج نظرة من عذاب ورعب

وتغيبه الريح ثانية

إن من يقرأ أبيات البريكان يجد أن تجليات القلق الشعري هو أحد ركائزه الأساسية واهمها في إبداعه الشعري، فالشاعر يجسد مأساة الإنسان المعاصر، الإنسان المبعد المنفي داخل الأوطان، وهذا كان إحساسه الدائم وهو ما جسده في شخوصه المختلفة والمنعكسة على ذاته المسحوقة الوحيدة والمنفية، ليس لكونها من الطبقات غير المثقفة، أو المعدمة، بل العكس تماماً؛ لأنها تمتلك وعياً وفكراً وتطلعات سبقت أجيالها وعصرها.

وهنا يركز الضوء على جزئية من لوحة الإنسان، ألا وهو الوجه ويعطيه صفة التكرار، وكأنه يريد أن يغير حتى ذلك الوجه، في إشارة إلى رفض كل الواقع، ثم يبرع باستخدام الفعل (يحوم) على النافذة، دلالة على الاضطراب وعدم الاستقرار والقلق، في تلك الليالي المتكررة المملة ثم يتحول ذلك الوجه في الظلام إلى شبح متشحاً بالظلام الرصاصي، إشارة إلى تغيير الأصل، هو الإنسان بداخله إلى شبح خفي لا يراه أحد، وهو بؤرة إحساس الشاعر وما يدور في ذهنه عن موقعه في المجتمع الإنساني عموماً ومحيطه الاجتماعي خصوصاً، مما يجعله في حالة اضطراب، لاسيما في لحظات هبوب العواصف، وتطاير العالم الافتراضي من حوله متمثلاً في اطار من الشعر المتطاير، مما يجعله (يقذف) عبر سجنه الزجاجي نظرة عذاب ورعب، ثم يتلاشى، فإن الريح قد غيبته مرة أخرى.

وقال في قصيدة (الطارق) (باسم المرعبي، 2003، ص122)

- على الباب نقر خفيف

على الباب نقر بصوت خفيف ولكن شديد الوضوح

يعاود ليلاً أراقبه، أتوقعه ليلة بعد ليلة

أصيخ إليه بإيقاعه المتماثل .. يعلو قليلاً .. قليلاً ويخفت

أفتح بابي .. وليس هناك أحد

من الطارق المتخفي؟ ترى؟ شبح عائد من ظلام المقابر؟

ضحية ماض مضى وحياة خلت

أنت تطالب الثأر؟

روح على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها

أقبلت تنشد الصفح والمغفرة؟

رسول من الغيب يحمل لي دعوة غامضة

ومهراً لأجل الرحيل؟

إن قصيدة قصائد تمثل أنموذجاً كاملاً من بدايتها إلى نهايتها عن الخوف والتوجس والقلق من المجهول (الطارق)، الذي قد يكون شخصاً حقيقياً غير معروف، وقد يكون المستقبل بغموضه وجهل الناس بمكنوناته وفعاله، لذلك كان الماضي محببا لنفس البشرية لأنه معلوم الهوية عكس المستقبل، وقد وظف الشاعر كلمة (الطارق) توظيفاً شعرياً معبراً، وفي الوقت نفسه يعطي بعداً آخر متمثل بمعنى (الطرق)، فهذا الزائر يأتي معه الجلبة والقلق والتوجس، فهو ينقر نقراً خفيفاً على الباب، وهذه العملية متكررة، مما يولد لدى الشاعر قلق الترقب والانتظار والتوجس في الوقت نفسه، فهو أي – الطارق– يعمد إلى الطرق الخفيف، ثم يعلو، ثم يخفت في عملية استشارة للشاعر لا سيما عندما يفتح بابه، وليس هناك احد هنا تبدأ عملية القلق الكبرى وتبدأ التساؤلات والتكهنات بمجموعة أسئلة هل وهل؟! هل الطارق شبح أم ضحية؟ أم روح؟ أم رسول يحمل له دعوة خاصة؟ ويترك باب التساؤل مفتوحاً؛ لأنه لا يملك إجابة حقيقية، مما يعني أن قلقه أيضا يكون مفتوحا ومستمراً استمرار الطرق على بابه ليلة بعد ليلة.

الموت:

إن الموت كان حاضراً وبشدة في أشعار العرب قديماً وحديثاً وإن تباين الشعراء في تناول تلك المصيبة لاختلاف الطبيعية الإنسانية ذاتها، وتباين الظروف والملابسات التي تحيط بفقد من تحب، لكن يبقى الموت والقلق منه جرحا داخليا في النفس البشرية، فهو "قلق فريد من نوعه؛ لأنه قلق لا سبب له سوى الوجود نفسه، فهو قلق (ميتافيزيقي) لا علاج له؛ لأنه يتكون بسبب

حدث مقبل ليس للإنسان عليه يدان". (زكريا إبراهيم، د.ت، ص 166)

هنالك من يرى أن الموت ما هو إلا أساس كل قلق، وأنه كامن وراء كل المخاوف، وأن معظم أنواع القلق الأخرى، ماهي إلا مظهر خادع لقلق الموت. (إمام عبد الفتاح، 1984، ص 45).

كان للشاعر (البريكان) رؤيته الخاصة للموت، وهذا ما وجدناه في قصائده.

قال في قصيدة عنوانها (قداس لروح شاعر على حافة العالم)، (المرعبي، 2003، ص 98)

-تحتضر الطيور في الأوكار

تنطرح الوحوش في الكهوف

تنكفئ الثعالب الشمطاء في الأوجار

تنجذب الأفيال إلى مكان صامت في آخر الغابة

مزدحم بالعاج والهياكل، حيث تموت موتها

ووحده يموت في داخله الإنسان في العالم الباطن

من مركز السريرة الساكن، يموت في غيبوبة الذكرى"

يموت في لحظة .. يكابد القيامة الكبرى

يجري الشاعر هنا مقارنة بين موت الحيوان وموت الإنسان، وقد ذكر موت الحيوان بـ(تحتضر، تنطرح، تنكفئ، تنجذب) بكل أنواع الحيوانات، ألا أن الملفت للنظر هنا، هو تحول الكائن الحي داخل الجسد الإنساني إلى ميت على قيد الحياة نتيجة المعاناة التي يعيشها، والضغوط الحياتية والاجتماعية التي تجثم على صدر الإنسان وتحوله إلى مجرد آلة، خالية من الحياة وهذا ما أكده من خلال تكرار الفعل يموت (ثلاث مرات) متوالية، وكأنه بذلك يقلق من مصيره، وما تؤول إليه حياته المستقبلية، فهو يموت داخلياً في عالمه الباطن، ويموت في غيبوبة وعقلية الآخرين، فينتهي ذكراً ورسماً، ثم تأتي لحظة الموت الحقيقية فيكابد قيامته الكبرى.

وقال في قصيدته (هواجس عيسى ابن رزاق)

في الطريق إلى الأشغال الشاقة (المرعبي، 2003، ص46):

- ولحظة فلحظة يخنقني صمتي

وساعة فساعة انظر في احتضار

أنظر من نافذة القطار.. أنظر في البعيد

أنظر مشدوداً إلى الموت إلى الحياة

محترفاً ! وحالماً بالموت والحياة.

يستمر الشاعر في تصوير رؤيته الخاصة بالموت والقلق منه بانسيابية وبتركيز على تكرار وجود (النافذة) سواء أكانت نافذة بيت أم قطار إشارة إلى أنه في حالة (احتجاز) ، أو (حبس) إن صح التعبير مستمرة، فهو بمعزل عن العالم الحقيقي، ولا ينظر ولا يعيش فيه، إلا من خلال زجاج النوافذ، وهذا ما أكده عن طريق تكرار الفعل (انظر) (أربع مرات) متوالية، وكأنه بذلك يؤكد حقيقة عجزه اللامتناهي، أم واقعه المرير، الذي جعله في حالة احتضار نفسي، مضطرب وقلق لا يعرف راحة بموت، أو حياة، فهو كما يبدو في منطقة النصف والتيه الفكري والوجداني، مما يجعله محترقاً لديه حلم بالمتضادين الموت والحياة ويكمل. (المرعبي، 2003 ، ص58)

- أموت مرتين؟ لا اموت مرتين !

تعول أعماقي أسى أيتها الحياة

أريد أن أهواك رغم السوط والسلاح

والمعول الثقيل والشتائم المرة

أريد أن أبقى على الحب..

أأستطيع بعد قبول النور؟ .....

مهما كانت شخوص الشاعر منهزلة ومسحوقة اجتماعياً وإنسانياً إلا إن التشبث بالحياة ميزة الإنسان الحر، والرفض للواقع المرير ولو بالكلمة هو حق النفس البشرية في كل العصور والأزمنة، لذلك نجد هنا حواراً بين النفس والنفس، بين الشاعر والحياة، في محاولة لتهدئة النفس القلقلة والمضطربة من خلال ذلك التساؤل والاستفهام- أموت مرتين؟

بقايا النفس ترفض الموت الداخلي قبل الموت النهائي وخروج الروح، فلديه رغبة بأن يحيى ويهوى تلك الحياة على الرغم من القسوة والسوط والسلاح، هناك رغبة بالبقاء على قيد الحب لتلك الحياة على الرغم من أن الشاعر هنا، يمثل ويجسد صورة الإنسان المحطم المسحوق بفعل القوة والبطش الإنساني – الإنساني.

2 -**المثيرات الاجتماعية:**

إن من يقرأ حياة الشاعر يتمعن بجد انه كان في عزلة شبه تامة، إلاّ ما ندر من مجموعة من الأصدقاء المقربين منه، وكان لا يحب الظهور كما اسلفنا ونستطيع أن نوجز تلك المثيرات بما يأتي:

الغربة والاغتراب:

تعد الغربة من المثيرات الذاتية المرتبطة بالمثيرات الاجتماعية ، للشعور بالقلق والتوتر، نتيجة البعد عن الأهل والوطن، فإن ما يربط الإنسان بوطنه حب يفوق كل حب، حتى قيل (فطرة الرجل معجونه بحب الوطن) (عبدالسلام هارون، د.ت، ص 387)، فمشاعر الغربة والحنين والاغتراب من أهم الموضوعات الإنسانية المتأصلة بجدور العرب وتقاليدهم، فحب الوطن، حب اتسم بالثبات والخلود لا يعرف التغيير والاضمحلال (فاطمة طحطح، 1993، ص10) فإذا كانت الغربة تمثل النزوح عن الأوطان، فالاغتراب يمثل نزوحاً من نوع آخر على الرغم من أنه يعيش في الوطن "فهو يرفض أشياء يتحداها، ويختلف مع أكثر من أسلوب يسيطر على الحياة، وإذا كان في بعض الأحيان لا يملك إلاّ الصمت، فانه في أحيان أخرى لا يملك إلا أن يصرخ، أو يبوح، أو يئن مع إحساس ضاغط بأن العالم من حوله لا يحس به ولا يصغي للصراخ، والبوح والأنين" (عبده بودي، 1988، ص 8-9).

وفي قصيدة (المأخوذ) (المرعبي، 2003، ص152-153)، يقول:

- مسحوراً بنداء لا يفهمه

منتزعاً من مملكة الأفراح الأرضية

مغترباً حتى عن نفسه

يخطو نحو الباب.. يترك خلفه

امرأة مطفأة الوجه وطفلاً، يحلم في مرقده

وكإنسان مسلوب الروح، يخطو نحو الباب

يترك كلباً لا يعرفه وخزانة كتب لم تقرأ

وحسابات مصارف.. وكإنسان آلي يخطو نحو الباب

يخطو نحو الباب المفتوح، فيحدق في الظلمة وتحدق فيه

ويصيخ إلى همس لا يسمعه في الكون سواه

وبلا رفة جفن .. يخطو ..

إن البريـكان وصف نفسـه منذ زمن بعيد بأنه (قلـب مفكر) لذلك كان المنحى السردي بارز في قصائده، مما جعل الشاعر يتحول إلى راوٍ موضوعي خارجي الأمر الذي يؤدي إلى اتساع رقعة الجملة الفعلية لديه، والأفعال – كما هو معروف – قرينة الدراما (فهد محسن، 2001، ص 24).

وهذا ما نجده في قصيدته (المأخوذ) من رؤيا فلسفية شعرية تعبر عن اغتراب الإنسان حتى عن نفسـه، فقد بدأ القصيدة بقوله (مسـحوراً بنداء لا يفهمه) وكأن الإنسان مغيب تماماً عن واقعه مأخـوذ مـن الأفراح، وتائه وضائـع في عالم غير مرئي (مسـحور)، مما يجعله غير متـزن بأفعاله محاولاً الخروج من هذا العالم فيخطو نحو الباب، ثم يسرد الشـاعر ما يتركه هذا الإنسـان خلفه مـن (امـرأة وطفل) وصف المـرأة بـ(مطفأة الوجـه) دلالة على غياب الحياة والـروح بداخلها، وازداد الشـاعر توغـلاً في وصف المشـهد الدرامي المأسـاوي بقوله (طفلاً يحلـم في مرقده)، لما لكلمـة (المرقـد) من وقع على سـمع المتلقـي وماهية دلالاتـه وارتباطها عادة بالمـوت اكثر من الحياة، ويسـتمر سرد الشـاعر، لما يتركه هذا الإنسـان خلفه من أدوات الحياة من كتب لم تقرأ، وكلب وحسـابات مصارف، يترك كل هذا وينطلق نحو الباب كأنه إنسـان آلي مسحور، وهذا مـا جعلـه يكرر جملة (يخطو نحو الباب) أربع مرات، وفيها من الإشـارة إلى محاولة الخروج من حالة الاغتراب الجاثمة على صدره، لذلك نراه يحدق في الظلمة، وتحدق فيه مصغياً إلى همس لا يسمعه في الكون سواه، فيخطو نحو المجهول بلا دقة خفيف.

قال في قصيدة (فقدان الذاكرة) مناجياً الخالق (المرعبي، 2003، ص157)

أعنّي لكي أتنفس ثانية في سمائي

لكي أستعيد روائح أرضي..

ويقول:

ضائع في الزمان"

ضائع في العوالم

فاقد للبصيص من الذاكرة.. تائه في زحام المدن"

وقال متضرعاً إلى الله:

إلهي.. إذا كان هذا عقابك، دعني أجتز عذاب الثواني سريعًا

إذا كان هذا اختبارك، هبني الشجاعة أنْ اتأمل وجهي الغريب

أعنّي لأعثر يوماً على روحي الضائعة

أعني لكي أعبر الفاجعة.

يؤكد الشاعر غربته المستمرة واغترابه الأبدي، هذا ما أكده في أكثر من قصيدة، ويصور الشاعر الغربة والاغتراب في تلك الأبيات بوصفه نفسه (ضائع – تائه)، فهو يبحث عن ذاته الضائعة بين زمانيين (ماضي– حاضر)؛ إذ تغرب عن غده بأمسه (ضائع في الزمان) – فاقد للبصيص من الذاكرة– فالمفارقة تكمن هنا في عدم وجود ذلك الأمس، فتاه في زحام الزمان والمدن، وكأنه في متاهة زمنية ضيعت العمر بين طياتها، مما جعله يتضرع إلى الله سبحانه وتعالى لكي يتنفس ثانية، ويكون شجاعاً ويتأمل وجهه الغريب عنه، علّهُ يعثر يوما على تلك الروح الضائعة العالقة بين عالمين – زمانيين لكي يتمكن من عبور الفاجعة – فاجعة الغربة والاغتراب، وقلق التوجس والبحث عن الروح الهائمة في ملكوت العوالم الخفية.

وقال في قصيدة (ارتسام) (المرعبي، 2003، ص71)

في المطعم الصاخب

"أطل من خلف الزجاج" عابر صغير بوجهه الشاحب

أطل لحظتين.. أسقط قطرتين

من مطر على الزجاج البارد القاسي

أغمد نظرتين – في الإطباق – نهمتين

وحك انفاً، وسخاً قصير

ببارد الزجاج، لكن أعين الناس

همّت به فغاب، وظل رسم وجهه الهارب

على الزجاج المظلم الصاخب، كالرسم في الضباب

تتكرر المفردات والصور لدى الشاعر، المعبرة عن التوجس والترقب والقلق والغربة والاغتراب في المجتمع الإنساني، ويرجع التركيز هنا أيضاً على مفردة (الزجاج) و(الوجه) وتحديق الناس في ذلك الوجه، مما يسبب له الارتكاز والخوف، ويجعله يبقى محدقاً وهارباً من تلك النظرات إلى ذلك الزجاج المحيط به حقيقة ومجازاً، فهو ينظر إلى الآخر من خلال حبس زجاجي متكرر في أكثر من قصيدة، فما أن تحاصره نظرات الناس يهرب بنظراته إلى أكثر من

مكان قد يكون طبق الطعام أو الزجاج، المهم عندما يجد نفسه في حالة قلق وتوتر واغتراب فإن ردة الفعل منه هو الهروب من ساحة المواجهة مع الآخر مهما كان ذلك الآخر.

قال في قصيدة (شبح لشبح) (المرعبي، 2003، ص169)

- أنت تعرفني؟

لا أرى في المرايا سوى شبحي المتغير

لا أستطيع النقاط ملامحه

تُسقط اللحظات عليه إضاءاتها

فيموج..

****

أنت تعرفني جيدا؟

أتوزع بين الثواني التي لا يقاوم تيارها

أرتمي في فضاء التوقع

لا استطيع اللحاق بظلي

أغادر هذا البصيص الذي هو روحي، ولا أتمنى زوال اضطراري

أرى جسدي يضمحل، وكفّي تشير، وأسمع صوتي البعيد

فمن يتغلغل في الذاكرة؟

إن من يقرأ للشاعر يجد ان منظوره الشمولي (الفلسفي) قد انطوى على مضمون جمالي – حيوي، من خلال استحضار (القلق الإنساني) الذي هو في حقيقته، قلق البريكان ذاته، الذي حاول استدراجه وما بالانتقال من (الجزئي إلى الكلي)(علي حسين الجابري، 2008، ص 72)، وهذا ما نراه من خلال قصيدة (شيح لشبح) وغيرها، فهو يجسد غربة الروح الفردية التي تتمثل في الوقت نفسه غربة الإنسان عموماً، وقد أجرى في هذه القصيدة حواراً مع شبح الروح الذي لا يستطيع التقاط ملامحه في المرايا، دلالة وإشارة إلى ضياع هوية الروح فيغدو ما يراه شبحاً ليس إلا، و يعمد هنا كعادته إلى تكرار الجملة (أنت تعرفني)، ليكرس شدة الغربة والاغتراب عن الذات البشرية، والتيه الحاصل بين الروح وصورتها المنعكسة على المرايا، وهو يرى وقع الزمن

على الذي لا يقاوم ويرتمي في فضاء التوقع، ويذكر الشاعر حقيقة علمية واضحة (لا استطيع اللحاق بظلي)، لكنه هنا جاء تجسيداً وتكريساً لمفهوم فلسفي شعري جميل، أنه لا يقدر على الوصل إلى الخيال (الظل) وان كان في حقيقة الأمر هو يبدو بين يديه ملكه بوصفه (ظلي)، ومن ثم يصل إلى حقيقة الكون والحياة، فمجرد الزمن وتقاومه يغادر هذا (البصيص) المقصود (نور الروح) الجسد المضمحل في تلك اللحظة تبرز أمنية الإنسان بأنه لا يتمنى زوال اضطراب فهو الدليل على وجود الحياة والحركة بداخله.

قال البريكان في قصيدة (فن التعذيب) (المرعبي،2003، ص 72)

بين البروج يزيد طولك بالدقائق والثواني

فتفر منك الكائنات، وتختفي وسط الدخان

غولاً وحيداً أيها الإنسان في غسق الزمان

الدورة اكتملت، مجاعتك العميقة في الأغاني

والصمت تجأر، والمخاوف في الخطوط من المباني

حيث الزوايا كلها تحتد، والكتل الثقيلة تخفيك عن ضوء النجوم

يستمر الخوف، والقلق سيد الموقف عند الشاعر فهو هنا يمثل الإنسان المقصود به الشاعر بأنه(غول وحيد)، تفر منه الكائنات وتختفي، هي نظرة سوداوية تشاؤمية عن واقع الإنسان وتفاعله مع الكائنات، وهو بذلك ينقل لنا قلق وخوف تلك الكائنات من الإنسان بصورته الجديدة، ألا وهي (الغول)، في إشارة إلى غربة واغتراب الإنسان بمنأى عن صفته الإنسانية وما جُبل عليه من تكوين روحي ووجداني متقدم على بقية الكائنات، ألا إنّه يرفض ذلك التكريم الإلهي، ويرتضي ويقتنع بواقعه الحيواني الجديد فالدورة اكتملت تضاد الصمت – ومجاعة الأغاني، والمخاوف وغيرها تختفي لذلك الكائن الجديد عن ضوء الحياة والنجوم، فينزوي بأي مكان نكرة لا تعريف له.

الرهاب الاجتماعي:

يمثل الرهاب الاجتماعي أحد أنواع واضطرابات القلق، ويتسم بخوف واضح، ودائم من موقف، أو أكثر من المواقف الاجتماعية التي تتطلب الأداء في جماعة، ويتم تجنب تلك المواقف الاجتماعية التي يخاف منها الفرد، أو التي تثير لديه القلق دائماً، ويرتبط مفهوم القلق الاجتماعي

بالتفاعل بين الفرد والآخر، وهو جزء من عملية الاتصال.

والقلـق الاجتماعـي هو خـوف مزمن من مواقف مختلفة يشـعر فيهـا الفرد بأنه محـط الأنظار، والخوف من القيام بسـلوك مخجل أو فاضح، والخوف مـن تقييم الآخرين، ومن مراقبة الناس للفرد أثناء ممارسـة بعض الأنشـطة، فضلاً عن أنه قد يأتي من الخوف من المراقبة الأمنية ضمن هذا السياق من القلق. (سامر جميل رضوان، 2001، عدد19).

مما يعني أن الاضطرابات النفسية تنتج عادة من سوء تكيف وعدم توافق دوافع المرء والظروف والإمكانات المتوفرة في البيئة (مصطفى عبدالسلام الهيتي، 1985، ص 75-76).

ويقول أيضاً: (المرعبي،2003، ص 158)

أكنت صديق الوحوش؟

ربيب الكهوف التي أغلقتها الزلازل، أو دفنتها الرياح؟

أكنت الحكيم الغريب على ضفّة الكنج، يأوي إلى عزلة في سكون الزمن؟

أكنت الصغير النحيل الذي قاده الجند وسط الصخب؟.....

أكنت المغني الذي كان ينشد أشعاره لذئاب البوادي؟

أكنت الأمير الذي أحب الأميرة في مصر؟ حتى تمدد في جوف تابوته

وهي ترقد في جوف تابوتها إلى جنبه؟

كما قلنا سـابقاً إن الشـاعر كان يعاني من العزلة عن المجتمع، ولأسـباب ظاهرة وأخرى خفية، إلا أنـه مـا انفك يؤكد تلـك العزلة، وذلـك الاغتراب والابتعاد عن المجتمع بشـتى الوسـائل والقـدرات، وكأنـه ينأى بنفسـه عن العيـش مع بني جلدته، وهذا تجسـيد لكثير مـن قصائده، وهذا ما ركز عليه هنا بهذه الأبيات المفعمة بالتساؤل الاستفهام (أكنت) وتكرار ذلك التساؤل (أكنـت صديق الوحوش) دون الإنسـان وأنـت الحكيم الغريب، أم الصغـير النحيل المقاد من الجنـد؟ أم المغني الذي ينشـد لمن لا يفقه شـيئاً مـن غناه؟ أم الأمير الذي أحب من لا يسـتطيع إليهـا وصولاً؟ باختصار هو ذلك الغريب الوحيـد، الصغير، الحكيم، ولكن ليجد من يفهمه، أو يقدره في مجتمع يراه ذئاباً ووحوشاً وأناس طبيعين.

قال في قصيدة (سدم. تكوينات. عوالم)، (المرعبي،2003، ص 174)

وهل حياة الإنسان إلا لحظة في الأبد؟

لا ترتعش إذا أمكن

ما دمت تملك هذه اللحظة لك أن تقيس

إيقاعات العوالم على نبض قلبك

أيها الإنسان تنفس بعمق فإنك محاط بالعدم

إن قيمة الشاعر الإبداعية تستمد قيمتها من القدرة على تحويل العنصر الفكري إلى مهمة شعرية خالصة، أو محاولة خلق ما يسمى بدراما الفكر، فضلاً عن مقدرته الكبيرة في ميدان التركيب أو التأليف (فهد محسن، 2001، ص 15)، ومن هنا يمكن أن يكون ما تقدم من أبيات أعلاه، وما سبقها من قصائد شاهد على رؤيا الشاعر الفلسفية حول ماهية الحياة، مؤطرة بتساؤلات وصور أوجدت عنصر الجمال في تلك النصوص من خلال تفرده –على الأقل في ذلك الوقت– بصور تلامس مشاعر القارئ المثقف بالدرجة الأساس فضلا عن المتلقي البسيط، فالنص هنا يحمل جمالية المفردة والصورة والإيقاع، على الرغم من مأساوية الفكرة الناتجة عن القلق المتجذر لدى الشاعر حول الحياة في كل إبداعاته، إلا أنه هنا يقف على مسافة واحدة من الحياة والعدم، فما دام يملك بصفته (أيها الإنسان) لحظة هي تمثل كل الحياة بالنسبة له فعليه أن يقيس إيقاعات.

قال في قصيدة (الإكليل) (المرعبي،2003، ص 21)

وأرخيت من حولي ستائر وحدتي

فماجت لحوني السود في ليلي الراسي

****

فأدركت أني في يد البؤس مزهر

تحركه في مسرح القدر الضاري

وقلت لنفسي :ليس لي بعد مأمل

بري، فحسبي أن أعيش بأشعاري!

إن الشعر كما يراه البريكان (هو ابن النزوع الإنساني، وموضوعه الأساس تجربة الوجود بكل شمولها، وهو تمثّل خاص لواقع التغيير في الزمن، وقلق المصير، والتأرجح بين الراهن والمنشود، أن الموضوع لكامن وراء موضوعات الشعر هو التوتر بين الحياة والموت) (المرعبي،2003، ص 23).

وهو القائل (يناسبني أن أتحرك وحيداً)، (المرعبي،2003، ص 197)؛ لذلك كان يعيش في عالمه الشعري، فقد بنى له عالمه الخاص، فالوحدة كانت أنيسه؛ لذلك ارخى لها الستائر، فالشاعر هنا يجسد واقع الاغتراب الحقيقي، وهو مدرك تماماً لما يجري له في (مسرح القدر).

وقال: (المرعبي،2003، ص 85-86)

وعبر الصخب اليومي أنمّي صوتي الناصع

وألقي وهج الفكر على الواقع

وقال أيضاً:

وحيداً انتمي حراً إلى فكرة

أرادت نحتها الموتى، (ولم تنحت على صخرة)

إلى صوت النبوات البدائي

إلى الثورات قبل تجمد الرؤيا

يستمر الشاعر في عزف سمفونية الوحدة، الغربة، القلق، التوجس، الاضطراب، والابتعاد عن المجتمع والمحيط الإنساني، وهذا ما أكده في كل قصائده تقريباً، فهو هنا يتحدث عن الحرية يرى نفسه وحيداً ينتمي إلى (فكرة) حاول الموتى قبله أن ينحتوها على (الصخرة)، ولكن فكرة الحرية كانت أكبر من أن تنحت هنا، أو هناك؛ بل يحتاج إلى صوت أقوى من صوته الوحيد، صوت الفطرة الأولى، فطرة (النبوات البدائي)، والثورات قبل تجمد الرؤيا، وانحسار المد الثوري.

أنواع القلق عند الشاعر البريكان

1-القلق المباشر (قلق الأنا على الأنا):

ونقصد به الذي عبر عنه الشاعر مباشرة، بمعنى أنه القلق الذي تكلم فيه البريكان عن نفسه مباشرة، بصورهِ المختلفة، مثلاً قوله في (قصائد تجريدية) (المرعبي،2003، ص82):

لو كان لي أن أطلق استغاثة، واحدة

عبر سماء الجليد

لصحت من رعبي الخفي الوحيد...

فبعد كل ما جسده الشاعر من معاناة وعزلة وقلق وخوف وتوتر، فكان لزاماً عليه، أن يطلق صرخة استغاثة، لو كان له القدرة على ذلك عبرَ سماء الجليد، فهو بنظره كل ما حوله هو متجمد لا حياة فيه، فلا جدوى من تلك الصدفة على الرغم من أنها نبع من كهف الصمت المحتوي على رعبه، وخوفه الخفي الوحيد المتوحد داخل وجدانه وفكره في كل الظروف والأوقات والأزمنة، فهو الرعب المتجدد، المتمكن من زوايا روح الشاعر وكيانه.

ويقول في قصيدة (إنسان المدينة الحجرية) (المرعبي،2003، ص 64-65):

ألم تكن يوما طليق القلب والبصر؟

ألم تكن يوما طفلا جميل السر لا يحاكم البشر؟

ألم تكن يوما تهرع للشمس وتشتاق إلى القمر؟

من أين جاءت هذه الوحشة في قلبك؟

كيف تلاشى الدهر عن رؤيا بلا ألون؟

وأين نرجو أن تلاقى أيها الإنسان ما ضاع من حبك؟

يوظف الشاعر هنا التساؤل توظيفا موفقاً، ذلك أنه من خلال طرحه لصيغة التساؤل (ألم تكن يوماً)؟ إشارة وتأكيد على كينونة الإنسان الفطرية ونشأته الأولى ذات الانطلاق والحيوية فهو طليق القلب والبصر؛ إذ لا حواجز، أو موانع، أو نوافذ، تقلق راحته أو هواجس توتره وتثير في داخله الرعب والخوف والقلق والترقب، فهو على هيئته الأولى، طفل جميل السر لا شأن له بالبشر، ولا بعالمهم، فهو كائن يهرع كالشمس ويشتاق إلى القمر، إشارة إلى بساطة الأشياء وعفويتها.

وقال في قصيدة (هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة) (المرعبي،2003، ص 51):

لست أخاف غير أن يهدّم الزمان

من هيكلي ما لم يهدم ثقل الصخور

أن يشجب البريق في النظرة والوهج

في الصوت، والقوة في اليدين!

أن أنوء بالشوق والفكرة

هنـا يتجلى القلق والخوف لدى الشـاعر في بث مخاوفه من أن يقـدر عليه الزمان، فيهدم منه مالم يستطع ثقل الصخور فعله في تكوينه وجدانه، إشارة إلى قسوة وبطش الحياة من حوله، مما يجعله يبـدأ بالانطفاء شـيئاً فشيء، إذ يدب المـوت في حنايا وأجزاء تلك الروح المسـحوقة، متمثلة في ذلك الشحوب اختفى البريق في وهج النظرة والصوت، وضعف القوة في اليدين، إذ يبقى ينوء تحت وطأة الشـوق إلى حياة سـوية مملؤة عنفـوان وتوهج وتبقى تلك الفكـرة الهاجس والأمل والدافع واجهة كل ما يقلق ويخيف من الأفكار والهواجس.

وقال: (المرعبي،2003، ص50):

وإخوتي الصغار ربما سيقرأون

في كتبي يوماً.. وأمي ربما تكون

عمياء... (يا ويحي! فدى عينيك إذلالي)، وثقل أغلالي

للسجن ما ولدت.. هل يسعدك الولاد؟

لو كنت تدرين بما قُدّر من حداد، لكلّ أم تلد الأحرار ؟

تذكرين

أني عصيّ الدمع... أني صامت العيون

فالآن .... الآن يدق قلبي الحطيم .. دقاً.. يكاد يحطم الضلوع من جنون

الآن كالكلب أقاد! صامت الشفاه .. كالهالك الموبوء لا يقربني إنسان

هنـا يظهـر لنا جلياً واضحاً ذلك القلق المباشر المؤطـر بالخوف والتوتر والضعف أمام قلق الأم وحالتهـا، بعـد دخول شـخصية الشـاعر الوجدانية إلى السـجن، (ذلك أن الشـاعر لم يسـجن حقيقـة أبـداً) إذا صور وضع السـجين وكأنه عاش ذلـك لحظة بلحظة وثانيـة بثانية، وفي ذلك إشـادة بقدرة الشـاعر وتمكنه من مفرداته الإبداعية، وفي الوقت نفسـه، يعطي انطباع عن مدى السـجن الروحي الذي كان الشـاعر يعاني منه في ظل العزلة والاغـتراب والابتعاد عن المحيط الاجتماعي، مما يعني صدق تلك المشاعر والصور وإن كانت مجازية وافتراضية.

من هنا يتجه الشاعر إلى المستقبل المجهول؛ إذ يتصور أخوته هم يقرأون كتبه يوما ما، أم (الأم) الكائن المقدس فربما تكون (عمياء) في إشارة إلى سوداوية المستقبل، ومدى تشاؤم الشاعر إزاء ذلك المستقبل، وتلك رؤية لا يرغب كل الناس في تصورها قصد (العمى) إلا أن الشاعر وجد

في نفسه جرأة في ترك هذا الاحتمال، مما يعطي انطباعاً عن المستقبل المظلم والحالك حتى لأقرب الشخصيات على قلب الشاعر، ويستمر بعرض فلسفته السوداوية من خلال ذكره لحقيقة أن ما تلده (الأم) ما هو إلا الموت والفناء والسجن إذ يعطي وصفاً قاسياً له في غياهب السجن فهو (كالكلب) يقاد في صمت (كالهالك الموبوء) لا يقربه إنسان، تتجاهله عيون الناس، فهو منبوذ تلك الجدلية القائمة عليها أغلب أشعار البريكان، ألا وهي غربته واغترابه بين الناس، وذلك الخوف المتبادل بينه وبين الناس، مما يجعله في حالة قلق وخوف مستمرة.

2-القلق غير المباشر

ونقصد به القلق الذي نقله الشاعر على لسان الآخرين (العاقل وغير العاقل)، هذا القلق يبلغ ذروته لدى الشاعر وله دواعيه العقلية، فالشاعر عموما والبريكان خصوصاً يمتلكه قلق دائم، وهذا نتيجة صراع عالمين في ذاته، العالم الخارجي من حوله، والآخر عالمه الخاص، والشاعر يرسم لوحته الفنية الظاهر منها هو إيصال قلق الآخرين، والباطن هو الحديث عن القلق الداخلي من خلال الآخر.

ومنه قوله في الطريق إلى الأشغال الشاقة (المرعبي،2003، ص 53):

وهو يصف قلق المسافرين منه وهو مكبل اليدين:

محطة موحشة، نوافذ القطار تفتح،

والباعة يعرضون للعيون أطباقهم..

وبعض أعراب مسافرين يندفعون الآن..

إنّهم يحدّقون في عيني اليسرى (وقد ضربت في الصباح أمس)،

وينظرون في مقت وفي قسوة

إلى يدي (أيّ شيء يجذب العيون في حلق الحديد؟)

فيم تقطّبون

لنظرة مني؟ وكيف كيف تفهمون أني امرؤ صديق؟

أنا لكم حزين

لا تلهب الشمس أغانيكم، ولا الرياح تسقط أوراقكم الذابلة الصفر

أنا لكم حزين

بعـد أن ذكر الشـاعر خوفـه وقلقه وتوتره المباشر في الأبيات السـابقة، هنا سـجل وببراعة قلق وخوف وتوجس المحيط الاجتماعي، الناس المحدقة به، والمعادلة قائمة وهي (المحطة – النوافذ – الناس)، فالمحطة دلالة على عدم السكون والاستقرار النفسي والقلق والتوتر المستمر، ويركز عـلى فعل (يحدقون) في وضعية الشـاعر (المسـجون) وقد ضربت عينه اليسرى، مما يعني تورم وبشـاعة للمنظر، لاسـيما إذا علمنا أن السـجين عـادة لا يتم معالجته بعـد أن يتعرض للضرب والإهانة، في إشـارة إلى معاناة جسـدية ونفسـية، وهنا يبدأ الشـاعر بفتح عوالم السـجين، تلك اللحظة متسـائل (فيم تقبطون)؟ ويرد من ذلك بتسـاؤل آخر (كيف تفهمـون)؟ بأنه وإن كان عـلى تلك الحالة فهو إنسـان صديق لكم، لا بل هو حزين على حالهـم هم، وليس العكس، فلا حيـاة لكم حقيقية، (لا تلهب الشـمس أغانيكم)، ولا تمر فصول حياتكم بانسـيابية تشـعركم بوجـود الحيـاة والفصول والتغيرات الطبيعية، لذا فهو الحزين على مـا آلت إليه حياة من يرمقه بتلك النظرة المقيتة.

وقال: (المرعبي،2003، ص 217)

فاضت على سمعي ضراعاتها

وأقلقت مأساتها مدمعي

هـذا البيـت كان مطلـع لقصيـدة عنوانهـا (خرافة روح)، كما يذكر رشـيد ياسـين الـذي قال: (أصغيت إلى القصيدة بإعجاب ودهشـة، كان لإعجابي ودهشـتي أكثر من سـبب، كان عنوان القصيـدة غريب وقد اكتشـفت فيما بعـد أن البريكان لا يدانيه أحد في اسـتنباط العناوين الغيبة لقصائده). (المرعبي،2003، ص217–218).

قال في قصيدة (حلم الأسود)، (المرعبي، 2003، ص 181)

الأسود قلقة وراء القضبان

تشيح بوجوهها حين يطل المتفرجون

تلوب وتضطجع بسأم داخل غرفها الضيّقة

تحلم بأوطان .. بسهوب شاسعة، وظباء نافرة

وبأشبال مرحة تعبث بذيولها، وتنزلق على الفروات الذهبية

وعندما تُطرح أمامها كتل اللحم

تتذكر الأسود لذتها المفقودة

لذة الافتراس

نستطيع القول: إن البريكان في هذه القصيدة عمد إلى جعل من (قلق الأسود) ستاراً رمزياً لماهية القلق عندما نقل لنا من خلال القلق (غير المباشر) المتجسد بالأسود في القفص، حتى عنوان القصيدة (حلم الأسود)، فهو رمز آخر للدلالة على فقدان الحرية، وهذا ما أكده من خلال النسق الصوري المتمثل بتكثيف الصور المتلاحقة داخل النص الشعري الذي يعلو ويهبط من خلال توظيف الأفعال المتلاحقة (تشيح، تلوب، تضطجع، تعبث، تنزلق، تتذكر) ومن خلال المقارنة الشعرية بين الحرية المطلقة في السهوب الشاسعة وهي منطلقة، وحولها (أشبال مرحة تلهو وتلعب)، وأمامها (ظباء نافرة)، وبين الواقع المرير المتمثل بالقضبان، والناس والضجر في الغرف الضيقة، ثم يعود في نهاية الأبيات لإحداث اهتزاز وجداني في لحظة التذكر المرة عندما تطرح أمام الأسود (كتل اللحم)، هنا تتجسد وتبرز ذروة الأحداث بعملية التذكر، أي تذكر؟ تذكر طبيعة الكائن هنا وما هو مجبول عليه، فقد خُلقت الأسود لوطن حر تمارس فيه لذتها (لذة الافتراس)، مما يؤشر هنا رمزية القصيدة وقناعها الذي يمثل فكرة الشاعر وفلسفته الشعرية في طرح فكرة الحرية .

قال في قصيدة (حارس الفنار) (المرعبي،2003، ص 75)

أعددت مائدتي وهيأت الكؤوس .. متى يجيء الزائر المجهول؟

أوقدت القناديل الصغار ببقية الزيت المضيء

فهل يطول الانتظار؟ أنا في انتظار سفينة الأشباح تحدوها الرياح

في آخر الساعات قبل توقف الزمن الأخير

في أعمق الساعات صمتاً حين ينكسر الصباح في ظلمة الرؤيا

كالنصل فوق الماء حين يخاف طير أن يطير

سأركب موجة الرعب الكبير، وأغيب في بحر من الظلمات ليس له حدود

حالة الانتظار والترقب لازالت مستمرة في طيات أشعار البريكان؛ لأنه حقيقة في دومة انتظار المجهول الذي اقلقه وارقه وجعل حياته تدور في فلك القلق ومخاوفه وهواجسه، فهو في حالة انتظار دائمة في انتظار (سفينة الأشباح)، إشارة إلى الدخول في عالم الماورائيات، فهو لا ينتظر

شـيئاً واضحـاً معلوماً، وهذا ديدنـه في تصوير (القادم المجهول)، فلابد لـه من (ركوب موجة الرعـب الكبـير)، وكسر حاجر الصمت، والغياب في بحر مـن الظلمات ليس له حدود، وتلك هي مأساة الشاعر الوجدانية، فالقلق لديه له بداية، ولكن ليس له نهاية أو توقف أبداً.

قال في قصيدة (الأسد في السيرك) (المرعبي،2003، ص112_ 113)

يتلقى الأسد المتعب وخز عصا

.....

الأسد هادئ في القفص ..

تتوازى ظلال الحديد على جسمه

يتخايل بين الظلال شبحاً غامضاً لإله القبائل

وجهاً مضيئاً لليل الطبول..

يتحسس موت مخالبه وتفتت أنيابه

ويحدق، متحداً بالظلام

من خلال ذلك القلق غير المباشر، الذي يصف فيه حالة الأسد، وهو في قفص السيرك، ألا إنّه في حقيقة الأمر، إنما يشـير إلى ذلك (الأسـد) الحبوس داخل جدران الشاعر النفسية، إحساس بأن هذا الأسـد هو (أنا الشـاعر) وذلك السـيرك (هو المحيط الاجتماعي) من حوله، وفي ذلك رسـم صـورة لواقع معيش من قبل الشـاعر، ويشـير بذلك إلى قلق المسـتقبل المجهـول، وكأنه ذلك الأسـد المتعب، الذي يتلقى وخز عصا مما يجعله يبدو كأنه شـبح ليس إلا، يتحسس موت الحياة داخله شـيئاً فشيئا، من خلال (موت مخالبه) وسيلته للدفاع والصيد والتصدي، و(تفتت أنيابـه)، تأكيد لذلك الضعـف المتلاشي، مما يدفعه إلى تلك النظرة التشـاؤمية المحدقة بالظلام، دلالة على بداية النهاية وانتهاء الآمال والأحلام.

المصادر والمراجع

1 – إبراهيم، ريكان، **نقد الشعر في المنظور النفسي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، لطبعة الأولى، 1989.

2 – إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، القاهرة، مكتبة مصر، 1970.

3 – إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة، مشكلات فلسفية معاصرة**، القاهرة، دار مصر للطباعة، الطبعة الأولى.

4 – الأيباري، إبراهيم، **الوطن في الأدب العربي**، القاهرة، مطبعة دار القلم، 1962.

5 – بدوي، عبده، **الغربة والاغتراب والشعر**، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1988م.

6 – البرقوقي، عبد الرحمن، **ديوان أبي الطيب المتنبي**، حقق النصوص وهذبها وعلق حواشيها وقدم لها، الطباع، عمر فاروق، الطبعة الأولى، د.ت.

7 – الجابري، علي حسين محمود، **البريكان بين فلسفة الصمت وصمت الفلسفة، دراسة فلسفية لما قبل الفاجعة وبعدها**، بغداد، الناشر بيت الحكمة، الطبعة الأولى، 2008م.

8 – خلف الله، محمد، **من الوجهة النفسية في الأدب ونقده**، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، 1984.

9 – دايل كارنيجي، مراجعة زينة رينو العرب، **دع القلق وابدأ الحياة**، بيروت، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى (د.ت).

10 – راجح، أحمد عزت، **أصول علم النفس**، الطبعة التاسعة (د.ت).

11 – رزوق، أسعد، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، بيروت، 1977م.

12 – طحطح، فاطمة، **الغربة والحنين في الشعر الأندلسي**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1993.

13 – عثمان، فاروق السيد، **القلق وإدارة الضغوط النفسية**، القاهرة، دار الفكر العربي، ط1، 2000.

14 – **العزلة والمجتمع**، نيقولاي برديالف، ترجمة فؤاد كامل، راجعه علي أدهم، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1960.

15 – **علم النفس الإكلينيكي**، محمد جاسم محمد، الطبعة الأولى، 2004م.

16 – عمر، عاطف محمود، **الدوافع النفسية لنشوء الفن**، بيروت، دار العلم، (د.ت).

17 – العمري، خير الدين شريف، **القلق بلباس العصر الحاضر**، الموصل، منشورات مكتبة 30تموز، الطبعة الأولى، 1986.

18 – فرحان، فهد محسن، **الإبلاغ الشعري المحكم قراءة في شعر محمود البريكان**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 2001.

19 – كمال، علي، **النفس وانفعالاتها وأمراضها وعلاجها**، دار واسط للطباعة والنشر والتوزيع، 1988.

20 – ماكوري، جون، **الوجودية**، الكويت، ترجمة: إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، 1982.

21 – المختاري، زين الدين، **المدخل إلى نظرية النقد النفسي**، دمشق، مكتبة الأسد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2008م.

22 – المرعبي، باسم، متاهة الفراشة، **محمود البريكان قصائد مختارة 1947–1998**، كولونيا– ألمانيا، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2003.

23 – **موسوعة أدبية عن الشاعر الصامت محمود البريكان**،برق الضاد، موسوعة كنوز أدبية، 2012.

24 – هارون، عبد السلام محمد، **رسائل الجاحظ**، القاهرة، منشورات مكتبة الخانجي، (د.ت).

25 – الهيتي، مصطفى عبد السلام، **القلق دراسات في الأمراض النفسية الشائعة**، بغداد، مكتبة النهضة، الطبعة الثانية، 1985.

المجلات:

1 – رضوان، سامر جميل، **القلق الاجتماعي "دراسة ميدانية لتقنين مقياس القلق الاجتماعي"**، مجلة مركز البحوث التربوية، السنة العاشرة، جامعة قطر، العدد19، 2001.

2 – جاك، شوردن، **الموت في الفكر العربي**، الكويت، ترجمة كامل حسين، مراجعة إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، العدد76، أبريل 1984.

سلطة الذاكرة الروائية وتمظهراتها السردية في عشاق وفونغراف وأزمنة

The power of narrative memory and its narrative manifestations in a Lovers and Fungraff and times

أ.م. د. سعيد حميد كاظم وناس
المديرية العامة لتربية كربلاء المقدّسة
Assit. Prof. Dr. Saeed Hamid Kazemwnas
Directorate General of the Holy Karbala Education
saeedhamead74@gmail.com

مستخلص:

تبقى الذاكرةُ السردية الباثَ الحيوي الذي يمدُّ نسغه إلى مفاصل الرواية، إذ تتخذُ مسارًا من التعديل لمزيدٍ من الإضافات النوعية في بنية النصّ السردي، لذلك تشترك في صناعة رؤية قصدية تمدُّ الرواية بالرصانة والوعي على مستوى التنظير والتطبيق وفي البنيتين الداخلية والظاهرية لها، وبهذا فهي تلاحق العمل الروائي من بداياته ووصولًا إلى استقرار رؤاه ومطامحه، بل تُعدُّ الذاكرة من الموجهات الفاعلة للمتن الروائي بوصفها إضاءات تعضيدية تسعى إلى تمرير الوعي والفكر عبر المدلولات المعرفية، إذ تتعدد إشعاعات الذاكرة لتدخل في تشكيلات العناصر السردية للرواية لتؤكد عملها في مضمار الأحداث والشخصيات الروائية عبر الزمان والمكان، فتُعيد تشكيل رؤى حقيقية لوقائعٍ راسخةٍ فيها لتُعدّل من المسار السردي، وتضيف لملامحه رؤى جديدة.

وممّا يؤكد تجليات الذاكرة السردية في المدونة الروائية أنّها تنقّب في الخبايا لتذكرَ مقموعًا وتعدّلَ فَهمًا تداخلت فيه الالتباسات، لذلك عملت على تقويض الرؤى الخاطئة واستبدالها برؤى أخرى، وهذا ماشهدته العديد من الروايات العراقية بعد عام 2003م، وهي تركّز على الذاكرة بشتى أنواعها، لتكون من الموجهات الدالة في بنية النصّ السردي، لذلك جادت بكلِّ

مقمـوع مضمـر لا يمكـن البوح به لوجـود حواجز وموانع كثـيرة، فكان من بينهـا أنّها ذكرت –ضمناً– إدانةً واضحةً لمرتكبي الحرب والخراب والحصار بعد ذكر الحروب المتعاقبة على البلد ومـا تلاهـا من خراب، فقد تناولت آثار الحرب–بشـتى وسـائلها– وبؤسـها ومخلفاتها وذاكرة خرابهـا في مغايـر إيحائي يحمل أصـداء الصنعة الجمالية المكتنزة بالكشـف الفنـي والتمظهرات الإبداعيـة في المنظومة الروائية؛ كي تكشـف عن عالمها الفكري وتسـلّط الأضـواء على رؤيتها الفلسـفية موضحةً جمالياتها ودلالاتهـا وحمولتها الفكرية وسـلطتها الدلالية، لذلك تأرجحت الرؤى السردية بين الذاكرة الكامنة والتصورات الذهنية عبر الاستقصاء الجمالي.

الكلـمات المفتاحيـة: (الذاكرة السردية – النسـيج السردي – المدلولات المعرفية – الاسـتقصاء الجمالي)

Abstracit:

The narrative memory remains the vital element that extends to the joints of the novel. It takes a path of modification to further qualitative additions in the structure of narrative text, so that it participates in the creation of a conscious vision that provides the novel with conscientiousness and awareness at the level of theory and practice and in its internal and virtual structures. The novelist from his beginnings to the stability of his visions and ambitions, but the memory of the active guides of the novelist as a decorative lights seeking to pass awareness and thought through the meanings of knowledge, as the multiple radiation of memory to enter into the formations of narrative elements of the novel to come Her work in the field of events and figures of fiction through time and space, recreates the formation of real visions of the facts embedded in it to modify the narrative path, and add to the features of new visions.

It confirms the manifestations of the narrative memory in the fiction blog that it digs in the caches to remember the modified and modified understanding of the ambiguities, so it worked to undermine the wrong visions and replace them with other visions, and this is evidenced by many Iraqi novels after 2003, and focuses on memory of all kinds, The function in the structure of

the narrative text, therefore, was expressed in every implicit supplication that can not be revealed because of the existence of many barriers and barriers. Among them, it stated - we included - a clear condemnation of the perpetrators of war, destruction and siege after mentioning successive wars on the country and the subsequent destruction, And its memory and its waste, in a different, inspirational way. It carries the echoes of the aesthetic work that is shrouded in artistic discovery and creative performances in the narrative system, in order to reveal its intellectual world and to shed light on its philosophical vision, illustrating its aesthetics, its implications, intellectual load and its symbolic authority. Mentality through aesthetic inquiry.

key words: (Narrative memory – narrative fabric – cognitive connotations – aesthetic inquiry).

المقدمة:

تقف الروائية عند مستوى الذاكرة كي ترسم عالمًا مكثفًا يضع حدوده بين الواقع والتغريب واللامعقولية، لينتهي النصّ السردي في أرشفةٍ أخرى للحدث تُعزز من وجوده وتضيف لملامحه الرسوخ، زيادةً على أنها تمنح الشخصية بعدًا حيويًا من خلال أنساغ فكرها وذخيرتها وهي تمدّ الحدث، وبهذا جددت عهدًا آخر تجود به الحساسية الفنية الروائية، التي أسبغت رؤاها في تشكّل أبعاد الرواية، فضلًا عن إقامة علاقة فاعلة بين رؤية النص السردي ومهيمنات الواقع الزاخر بالهويات المتعددة، فالذاكرة تعمل على استرجاع الأحداث واستلهام معطياتها، والوقوف عند محدداتها، وتجلياتها، ومقوماتها الإجرائية، وبهذا فقد تمظهرت الرؤية وبانت في تشكيلة أخرى تحمل مدلولاتها الغائبة، لتضع تصوراتها الجديدة ضمن مطامح الرواية، كما أن ثمة دافعًا يرسّخ أبعاد الدقة في مكونات الخطاب الروائي، ويدعو لاستيعاب مقتضياتها، وتأكيد ضروراتها، لتشهد حضورها ضمن مفاصل تجربتها في عملية تعاقبية، لتفصح الذاكرة عن مضمونها وهي تجسّد فجائعية اللحظات الفارقة في عمر الراهن العراقي، لذاك تابعت وتعقّبت سيرورة الأحداث بعد التغيير وما آل فيها من متغيرات كانت تلتفع بوشائج متشابكة لا خلاص من مهيمناتها سوى الحصول على لا متناهيات من الأجوبة.

وبهذا لم تكن الدائرة المعرفية التي تختزن المشهد الروائي مغلقة وإنما امتثلت بالإرهاص الجدلي الحاصل في عناصر النصّ الروائي عبر ما ترسّخه الذاكرة، وبهذا فإنَّ الضابط الفني لها يدلي

بحمولات فنية، وقيم إنسانية، ورؤى مستقبلية عززت روافدها بالمزيد من الإيضاح، لذلك أقامت الروائية معاشرةً حقيقيةً بين موج طروحاتها وطلاسم خيالها وإغواءاتها، فتحولت إلى فضاء تتنازع فيه الرؤى ويتحقق فيه الإنجاز، وما تلك الأشكال السردية المنحنية في الرواية إلا وقد أخذت بعدًا رمزيًا وخطًا متحركًا إلا لكي تتعزز بالمزيد من رؤى الذاكرة الحيّة؛ لتكون ثريةً تمدّها روافد متعددة من أجل تأكيد هوية النص وترسيخ ذاكرته.

لقد كشفت الأسئلة عن نفسها ومما جادت به الذاكرة، لذلك غرست أسئلتها التي تثير الرغبة للقارئ في تمهيدٍ يطول أو يقصر قبل الدخول في سرد وأحداث الرواية، ليتجلى ذلك في الأنساق الظاهرة والمضمرة في مضمون الرواية وبداياتها ونهاياتها، لتتعالق جميعها مع خطاب العنوان، لذلك تؤكد الروائية على خطاب البداية وهي تمدُّ خيوط النسيج السردي التي تبتدئ بنظمها من العنوان ثم خاتمة النص وترجع لتنسج سلتها الجميلة بمحور روايتها من الافتتاح العنواني إلى المضمون حيث عناصرها الروائية، فتتجلى إنجازاتها نحو الوعي الممكن، وتجتاز بها أشواطًا من الاحتواء الجمالي المتواصل.

الذاكرة مدلولاتها تساؤلاتها

استعملت الروائية بعض المضادات الفكرية لتأكيد مهارات بناء الذاكرة ومنع تجريفها للمزيد من التلاشي، وقد ركزت على عنصر الإثارة والتشويق في سردٍ محكم تشهده مفاصل النص السردي، ولا يخفى أن الذاكرة تفك شفرة التابو المغيّب لتستمر في كشف الحقائق وتبثها في مجريات النصّ، وتجعل المسار السردي أميل إلى الواقعية في تشخيص الحدث على الرغم من سعيه إلى المغايرة في الانحراف السردي لتتعالق جمالية النص بمرتكزات الحقيقة وينجمَ عنهما واقع يقدّم معالجاته لعاهات اجتماعية أو رؤى تأريخية بما ألقته من ظلال على الواقع السردي على أن تتحققَ التماعية الدلالات الظاهرة منها والمضمرة، وهما يقتحمان كواليس العتمة التي تغطي فضاء الذات والحياة، إذ تضيء اللحظة ولن تجعلها رهينة المتاهة والغياب.

وتبقى مقولات الذاكرة هي الأكثر تعالقًا بين الأحداث والشخصيات، إذ تحقق للأحداث الحضور المبتغى، وللشخصيات وجودها الحقيقي في عالم السرد، فالذاكرة تساعد على تفعيل الوعي السردي، وذلك "لأهمية الذاكرة في حياة الإنسان فيمكن القول بأنها تمثل الحاسة السادسة للإنسان التي توجه باقي الحواس وتعيده إلى أحداث الماضي عله يستفيد منها في المستقبل وتكون عملية التذكر عندئذٍ ككشاف كهربائي يسلط على هذا الحدث فيضيئه وينبش تفاصيله لتستقر في الذاكرة" (عمر كوش، www.maaber.org)، فهي تجعل الأحداث

تستجيب للمتغيرات الموضوعية والواقع ومتناقضاته وهو يُفصح عن مكنونه المغيب، وتعلن الذاكرة تمردها على الواقع المفروض، لذلك فإنّ الاسترجاعات والاستدلالات التي تقيمها الذاكرة تواجه بها واقعاً مزيفاً، فهي بيئة طاردة لكل إشكالات الطارئ الذي يعرقل المسير السردي ويعطل من معطيات الواقع، فهي تأخذ موقفًا ثابتًا ومتغيرًا حسب ما يستدعيه النص، ولقد جسّدت بأزاء طروحاتها واقعًا سرديًا يوازي الواقع بعدما جعلت مرتكزه الذاكرة، وهي تثبّت الدلائل في فضائه، لذا كانت أحداث رواية (عشاق وفونوغراف وأزمنة) للروائية لطفية الدليمي تدور حول (نهى جابر الكتبخاني) التي تهاجر إلى فرنسا بعد محاولة اختطافها من أمام المدرسة التي تعمل بها وتستقر في مدينة غرينوبل وترتبط برجل تنفصل عنه بعد علاقة زواج فاشلة وغير متكافئة لمدة أقل من شهر لتأتي رسالة من أخيها الأصغر (وليد) يطلب منها العودة نزولاً لرغبة والدها (جابر الكتبخاني) التي كانت حالته الصحية متردية بسبب اغتيال (فؤاد) شقيق (نهى).

بعد عودتها من السفر يطلب الوالد من (نهى) أن تحقق له مخطوطات جده (صبحي إسماعيل الكتبخاني) (أنت الحفيدة الأخيرة التي ستجمع أخبار الأسرة والبلد معاً تقومين بتحقيق المخطوطات) (لطفية الدليمي، 2016، ص92) من هنا تبدأ رحلة الرواية بالسرد المتوازي بين الماضي وما دوّنه الأسلاف وبين الحاضر وأحداثه التي لا تختلف كثيراً للمتفحص المتفرس بالوقائع رغم تقدم الزمن، فهي رؤية الحاضر بعين الماضي والاستفادة من الذاكرة لتغيير الواقع المرير "إن لكاتب الرواية الوثائقية دور ومهمة لا تتوقف عند جمع الوثائق ونشرها وإنما هناك تدخل يتضمن رؤية الكاتب الفكرية والجمالية طالما أنه مزمع على كتابة عمل أدبي" (عبد علي حسن، 7/ 8/ 2017)، وهذا ما جاءت به رواية لطفية الدليمي من نقد للواقع السياسي والاجتماعي وتسليط الضوء على جميع السلبيات التي كانت عليها الحياة الاجتماعية في العراق، فالرواية عبارة عن دراسة نقدية للمجتمع العراقي عن أجيال تبدأ من عائلة (إسماعيل الكتبخاني) وأبنائه وصولاً إلى (جابر التبخاني) والد (نهى) (كتابة المذكرات: كأنك تحيا حياتك مرّتين) (لطفية الدليمي، 2016، ص87)

وممّا يبدو أن حتمية الذاكرة هي المهيمنة على حركية الذات، وهي من تمسك بطرفي المعادلة التي تقوم على جدلية تواشج التفكير الثوري وثورة التفكير، فضلًا عن أثرها في أنماط وعي الشخصيات، فالأمكنة تتزاحم وتضيع معها فرصة الإمساك بالحقائق، ونظرًا لتشابكها تعد الذاكرة الفاصل بين الواقع والخيال والمعقول واللامعقول، والجد والهزل فهي التي تقبض على مفاتيح الواقع، وإذا لم تستطع أن تمنحك الأمكنة والأزمنة والأحداث والوقائع نفسها، فإنّ

الذاكـرة تمـدّك بكل ما هو يعزز واقع الرواية، وهي تحقق الأسـئلة والأهـداف والدواعي؛ لأن السارد قد يختار لحظة ويترك أخرى نتيجة جزئيات أو تفصيلات تقف دونها هواجس وأحلام، لذلـك تضطر مكونـات النص السردي إلى الانفتاح لاكتشـاف أبعاد الأمكنـة ودلائل الوقائع والوقـوف عـلى المعالم الرمزية فيهـا، إذ تبدو أكثر تجـلٍّ بحضور ضمير المتكلم بلسـان(صبحي الكتبخـاني) الذي جاد بمخزون الذاكرة، وقد أسـعفته على الحضور بقوة (عدتُ من الاسـتانة وذاكرتي محتشـدة بأحداث عالَم موشـك على الزوال كما شـاهدته وتلمسـته طيلة سنوات بقائي هنـاك، بينما كانت مخيلتي وأحلامي منبعاً لنبوءات عالم جديد لم يتشـكل بعد) (لطفية الدليمي، 2016، ص258)، إذ يُعـدُّ ضمـير المتكلـم "أكثـر الضمائر مرونـةً وقدرةً على البـوح والإفاضة واخـتراق حـدود الزمـان والمـكان وذلك لأنـه الأكثـر التحاماً بمخـزون الذاكرة وشـجونها" (جنداري، 2001، ص276)، ومن خلال سرد الأحداث تقوم الروائية بالمقارنة بين الاستغلال في الماضي والحاضر، وظهور الانتهازية وتفشي الظلم، وانتشار الجهل، وإهمال التعليم، وإقصاء حقـوق المرأة وكتم صوتهـا ومصادرة حريتها واسـتغلالها وغياب دورها في الحيـاة الاجتماعية والأسريـة بداية من عائلة (إسـماعيل الكتبخاني) ودكتاتوريته وتسـلطه ومصـادرة حرياتهم – باسـتثناء صبحـي– وقتـل أحلامهم وصـولاً إلى أحداث التصـدع في البنية العائليـة لينتهي إلى محاولة انتحار إحدى بناته (ألفت)، وتندرج هذه الأحداث في بوتقة مخزون سردي تقع ضمن أحداث رئيسة ترتكز عليها الرواية وتفصح عنها الذاكرة فتبدأ نهى بتحقيق مجلدات جدها (... وبعد، فأنا صبحي الكتبخاني، أعترف لهذه الدفاتر التي سـتتحمل أوزار سـنواتي، وسأكشـف عـن نفـسي وأهوائي ومـرارة روحـي) (لطفيـة الدليمـي، 2016، ص156)، فكانـت رواياتها تبحـث عـن الذات، وقامت بتدوين إنتاج صورة مغايرة وكشـفت الحمـولات الفنية عن تقنية المنظور السردي الحداثي الذي يؤمن بالمغايرة لمنظورات رؤية التراث، ومما يكشف عن تفاصيل الرواية، وتعيد الذات صنع الأحداث بطريقة تشاكل فيها بين الواقع والرؤية المستقبلية على أن يكون دور السـاردة واضحاً في عقد هذا التشـاكل لإنشاء رؤية مغايرة توافق تطلعاتها السردية، وهذه المشـاكلة إنما تجريها السـاردة عن وعي وقصد إيماناً منها بأنّ حقيقة التاريخ تسـاعدها في إضاءة الأجزاء المعتمة في الرواية وبهذا "تعد الذاكرة سـمة تشخيصية فريدة وفردية لها نسيجها الخاص"(عمـر كوش، www.maaber.org)، ونجد أحداث الرواية تُذكّر بمنجزٍ عظيم تقدّم خيره إلى البشرية جمعاء، حتى تتجاوز قيودها ولا تمتهن حريتها وتمارس طقوسـها فلقد أمدّت الروايـة بذاكـرة الإرث السـومري، لذلك عقدت خلاصـة تجربتها بين زمنين مـاضٍ وحاضرٍ في تنبـؤ يوحي بانتماء هذه الشـخصية إلى امتدادها لذلك سـتأخذ الأصالة مـن والعطاء والقوة

لتصبح الوريث الحقيقي لربة الجمال والحب وتشيع في هذه الأرض النمو الراسخ لهذه الجذور (أخبرها والدها بأنها وُلِدت لتكون ملكة (...) سيدة نفسها تدرك جلال أنوثتها وقيمتها وسط التيه الكبير الذي يدعونه الحياة. كان يدعوها سيدة العطاء والتجدد، أم الطبيعة، وعندما وُلِدت استبشر بولادتها خيراً وأطلق عليها اسم (نهى إنانا) وفي سجل النفوس دوّنوا اسمها هكذا نهى إنانا جابر قال لأمها: ستحظى ابنتنا بمجد إنانا ربة الجمال والحب) (لطفية الدليمي، 2016، ص96) وبهذا تجلّت القصدية في بيان مركز الذاكرة في قبالة وجود المرأة لأسباب منها استعانة "العقل الجمعي والديني بالمرأة وسلطتها القمرية، التي انهزمت لاحقاً أمام قوة الديانة الشمسية والتي احتلت موقع الصدارة في البنية الذهنية والفكرية الجديدة للعراق القديم، ولم يكن الاستنجاد بالسلطة القمرية، وسلطة الألوهة الأنثوية إلاّ لتأكيد امكاناتها، ومكانتها، وقوتها، وبقاء فاعليتها، وتأثيرها في الحياة العامة، على الرغم من أنها دفعت إلى خط خلفي" (ناجح المعموري، 2014، ص16) والذي يتابع حركة السارد لا يجد مظاهر التناقض في واقعه إنما يتم التركيز على الأحداث والوقائع، بينما يتمدد اللاواقع برمزيته ممدّاً واقع الرواية بفضاءات مترامية داخل الرواية، ولذا فتختلط الاحتمالات والتأويلات بين الذوات ويجري سير الأحداث في ضوء الرؤية السردية.

تنقل لنا الرواية الأحداث السياسية التي يعيشها العراق في نهاية حكم الدولة العثمانية وبدايات الحرب العالمية الأولى التي دخل العثمانيون فيها إلى جانب الألمان ودخول القوات البريطانية إلى العراق ليفيض السرد عمّا حدث في البصرة وما حدث في عام 2003م في احتلال العراق (وهي تدقق أوراق الجد، قارنت نهى بين ما حدث أيام الحرب العالمية الأولى واحتلال بغداد وهزيمة العثمانيين وما جرى في سنة 2003م في البصرة من معارك دموية ضد قوات التحالف، قالت لوالدها: أهكذا تعود دورة التاريخ؟؟ إنّه لأمرٌ يثير العجب) (لطفية الدليمي، 2016، ص391) ، ولكون الرواية هي "ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاب التبدلات المجتمعية المتسارعة، وتنظير مسارات التمظهر والتعبير" (باختين، 1987، ص7)، لذلك تناولت الأحداث عبر وعي شخصياتها ومنحتها الحرية في التعبير عن أفكارها ومعتقداتها، وهو ما أفرزته عبر ذاكرة آسرة إذ بيّنت كيف تتفاعل الشخصيات مع الأحداث وتتأثر وتؤثر فيها، وبهذا فهي رانت على أفكار الرواية حول النقطة السردية الساخنة بعدما سلّحت الشخصيات بالمعرفة العلمية والنفسية والاجتماعية (سرت طويلاً قرب نهر دجلة الذي كان متلألئاً يعكس ضوء شمس ساطعة ويبدو كأنه نهر من ضوء وماء، وكأن مياهه لم تمتزج على مر العصور بدماء الضحايا وآهات الغرقى، كم هو عجيب هذا النهر الذي شهد عذابات البشر

وعـبرت بين ضفتيه الجيـوش الغازية ومرّ به الناجون من المهالـك وابتلعت دواماته الكثير من الغرقى) (لطفية الدليمي، 2016، ص399) وتجري المناقشة ويعمُّ الجدل وتكون المحاكمة على وفق اشترطات الحوار حتى يتسع الأداء وتتجلى الحقيقة عبر ما إفرزته الذاكرة في الحدث الذي أنتج رؤيةً لا يكبّل طموحها ولن يُخنق صوتها أويُقمع امتدادها، ليتجلى التعقيب على حقائق لا يمكن تجاوزها وهي دلائل يؤمن بها الجميع حتى تتيح الحقيقة نفسـها في ظل إمكانيات واقعية لتعرية الأعراف الخاطئة، لذلك أغنت القارئ بإشباع فضوله روائياً، وقد زودّت الرواية بالمزيد من الإجراءات الفنية التي يرتقي العمل بها على مسـتوى اشـتراطات ومتطلبات الفن الروائي، لذلـك أضفـت على الوقائع صبغة سـاخنة على وفق معطيـات الواقع، وركـزت منظورها على وفق ملء الفراغ السردي بما يحقق أثرًا دالًا، كونها تحدُّ من ذكر التخمينات والأقاويل وتفسـح المجال للتأويلات والاسـتنتاجات، لأن التخمينات تضعف مـن رصانة العمل الأدبي وتضيق بالتفاصيل غير المرغوب بها.

فالروايـة دلالـة احتراف؛ لأنّ في الرواية عقد سردية متعددة والذاكـرة تنظّم تخريج هذه العقد نحـو بدايات ونهايـات روائية قويـة ومقنعة ومؤثرة فـ"ذاكـرة الكاتب خزيـن حياته بتجاربها ومعارفها وبأحداثها وجسـامتها.. إنها معين تتوغل مسـاراته القصيـة لتمس عبر تلك الجذور ذات الكاتـب أو تحـث أجنتهـا كلما الحت عليهـا ضرورة الكتابـة" (الأنبـاري، 2011، ص8) كذلك فإنّ الذاكرة تمد الرواية بالخيال الخصب والأسـلوب الممتع المرن وهي تعبّر عن المشـاعر والأحاسـيس التي تمدّ بؤر النص السردي لضخ المعاني الإنسـانية، وتوسع فكرة الانتماء وأن لا تكـون ضمن الحدود الضيقـة وبقدر ما تعزز من انتمائها لهوية الوطـن، كذلك فإنها عززت من الانتـماء الإنسـاني؛ ذلك أن الانتماء المحدود يـؤدي إلى مزيد من التشـتت والتناحر وعدم تقدم الخطـى، كـما أن الهوية الصغيرة لايمكـن أن تكون بديلا عن الهوية العليـا (تدرك نهى من تتابع الإشـارات الغريبة على وعيها أنّ جذورها تمتد لأكثر من عرق وأكثر من بلاد وأكثر من عصر، لا تعلم حقيقةً من أية نطفة أتت ومن أيّ صلب تحدّرت. أيُّ البشر يعلم حقيقة أصوله ونسبه؟ لا أحـد... هـي لا تريد أن تعـرف، ما جدوى أن تعرف؟؟ سـلالة الكتبخاني تكتنفها أسرار لا يتحـدث عنهـا أحد، فلتعش حاضرها حسـبُ، إنّها في قلب الحياة ولهـا أن تتقبل وجودها مهما كانت جذورها وأصول الأسـلاف) (لطفية الدليمي، ص2016، ص13)، وتشـاكس الذاكرة الزمن وتتلاعب بالأمكنة لتجسد لحظات مهمة من تاريخ الإنسانية "ولولا الذاكرة التي وهبها الله تعالى للإنسـان لكي تعيش فيهـا الأحداث التي تواجهها لما أحسسـنا بمرور الزمن" (أكرم مطلك، 2012، ص12)، والذاكرة تجعل الروائي يمسك بخيوط الاتجاهات السردية المتعاقبة،

فأحيانـاً تجعـل للفنتازيا مسـاراً للدخـول إلى عالم الرواية بسـبب غرائبية الواقـع العراقي الذي يكرّس حالة اللا مألوف، لكنها لاتفرط عقد الذاكرة وإنما تجعل تنوعًا في رؤى النص السردي وتعمـل عـلى انتقال نوعي للأحداث والشـخصيات مع بيان مقدرة المراحـل التاريخية المتعاقبة لتنتهي جميعها في لحظات الحسم.

نجحـت الروائيـة في نقـل سـاحة الـصراع من خلال وضـوح الروايـة وعمـق التحليل، فهي تكشـف تقلبات الذات عبر مواجع الحياة فتجـلّى طقس الاعتراف الذي يؤدي الى التطهير ولو في المذكرات في قبالة طقس التوبة (اكتب هذه العبارات بعد سنوات وسنوات من عيش الحياة: خـبرت الحياة في أبهى مـا يكون العيش، تغربـت وعرفت الضنك والعشـق والزهد والمجازفة وارتقيـت مرة وانحـدرت إلى حضيض البؤس مرّات، وأعدت ترتيـب حياتي بعد أن انفرطت سـنواتي، ولدتُ في بغداد سـنة 1887 للميلاد حسـب مـا ثبت والدي في سـجل عائلتنا، ومنذ مطلـع الصبا وأول وثبـة اليفاعة وجدت نفسي مختلفاً عمّا يحيط بي من مجتمع منغلق وعالم كئيب تلفـه الخرافـة والجشـع والخطايـا، صرتُ الولد الضـال الناقم المسـتوحد ذا القلـب المضطرب والعقـل المرتـاب) (لطفية الدليمـي، 2016، ص155)، لقـد أكدت على الذاكـرة الحيّة التي لا توهنهـا تصدّعـات الواقع بل عليهـا أن تقاوم كل امتدادات النسـيان وأن تتجـاوز هذا الواقع بالحضـور، ومـا لجوء الروائيـة إلى الذاكرة إلا كي تكرّس واقع الحـدث ومدّه بمقولات الذات وما يعتورها من اسـتلاب وتسـلّط، وبهذا فهي كاشفة لطقوس الذات ومدى علاقة الشخصية بمسـتوياتها المعرفيـة والاجتماعيـة لأنّ هناك من يـرى أنَّ "الأدب موقف مـن الحياة وخلاصة تجارب وذكريات في حدود زمانية ومكانية، ولا يبقى من تلك الذكريات والأماكن إلا ما فعل في نفوس أصحاب تلك التجارب وانفعل بها" (العدواني، 2011، ص101)، وأنّ كل ما يعلق في الذاكـرة يتكـرّس فيه الحضور والمذكرات تُعدّ الدعامة الأساسـية للذاكرة فهي تمثل الشريط الأسـاسي في المشـاهد الروائية (سـأكتب عما ثبت في ذاكرتي وأشـهد الطفل الصغير الذي كان، والـذي كنته، هكـذا تذكرته وهكذا عرفته.....) (لطفيـة الدليمي، 2016، ص158)، وأنّ الذاكرة ترسّـخ فيها عبر الشـخصيات وتريد لها واقعًا إنسانيًا متعددًا، فالذاكرة في قبالة التجربة الشخصية.

تنبري الذاكرة ضد المحاولات التي استهدفت الحقائق فشذّبتها وأقامت عليها تغييبًا وتحجيمًا، وتعرضـت تفصيلاتهـا إلى الحـذف والحظر، لذلـك قدّمت أضواء عدسـتها مـن أجل إصلاح الواقـع المغيّـب وترميمـه، لتكـون الحقائـق من ضمـن البنية السرديـة، وهي من تحفّـز القارئ عـلى تمثّلهـا والإفادة منها والاطلاع عليهـا، وبهذا امتدت الروائية بالذاكرة إلى مسـارات بعيدة

تصل إلى عصور السومريين والبابليين من خلال اطلاق اسم (نهى إنانا) على بطلة الرواية لتمتد بها الجذور حيث الحضارات الأولى، ثُمَّ تتقدم بشرح تفصيلات أخرى فتذكر محاولة نهى إصلاح جهاز الفونوغراف الموجود في أحد الصندوقين المحفوظ فيهما المجلدات فتتعرف (نهى) بـ (نادر) ذلك الشاب الفيزيائي الذكي صاحب الاختراعات المنطوي على نفسه لتبدأ رحلة جديدة في الحاضر، وتعيش الذاكرة بين الزمنين فتبدأ خطواتها بإقامة تنظيم سردي يكفل حضورهما، لذلك يستمر العرض السردي، وتستمر (نهى) بمحاولتها لإخراج هذا الشاب من عزلته لتفعل دور الآلهة السومرية التي أخرجت أنكيدو من عالم إلى آخر لينافس الحياة والموت والخوف، وحثه للتغلب عليها، وكانت شخصية (نادر) مثال للشخصية العالمة، ولكنها راكدة حيث توجد فيها قوة كامنة تحتاج إلى تأجيج لتغيير مستقبل العراق، حيث كان يؤمن بالعلم إيمانًا تامًا في تغيير معالم الهزيمة في بلده فذاكرة (نادر) بناءة متقدة من خلال قراءته للعالم اينشتاين، ولأن الحب والعلم هما العالم المثالي الذي يبني البلدان ويطورها (نهى) هي الحب والأمل و (نادر) هو العلم، يتضح من هذا المجال الذي أفرزته أن الأنثى لها وجود سيادي يوازي الوجود الذكوري، ولكن بسبب انكفاءات الأزمان وتعدد مصادر الأهوال تعثرت الخطى الإنسانية لتجعلها مرة (موؤدة) عبر سلطة زائفة ونتيجة اعتقاد خاطئ بالخلاص من نفوذها وحتى تأخذ الذات حريتها وكثيراً ما تطرقت في ظاهر المعنى أو في مضمرٍ عن تسيّد الآلهة المؤنثة في التاريخ الإنساني ورادفت قولها عبر دلائل أفرزتها الأساطير الأولى للخلق وعبر تمظهرات وجود المرأة كذات فاعلة، فـ "الصراع الذي دار بين الثقافة القمرية والشمسية والذي تمركزت حوله الملحمة والذي لم تنتبه له الدراسات باستثناء دراسة فراس السواح؛ لأن ثنائية الموت/ الحياة، لم تكن موضوعاً أساسياً لها، مثلما أشارت لذلك الدراسات السابقة، لأن هذه الموضوعة عرفتها الأساطير أيضاً في العراق القديم ومنها –على سبيل المثال– أسطورة أدابا" (المعموري، 2014، ص8)

نجد أن شخصية (نهى إنانا) – وهو الاسم المركب للبطلة– ليست رمز للفتنة والجنس والجمال فقط، بل هي رمز للحكمة والسداد، وأن محاولتها لإخراج نادر من عزلته وانزوائه لا تحمل رمز نادر/ أنكيدو ومحاربته الظلم في العراق/ أوروك، بل محاربته بالتطور والعلم حيث حمل نادر رمزين في شخصية واحدة نادر/ التطور والعلم المحبوس المعتكف بما يحمل من قدرة عقلية لمحاربة الجهل والفساد ورمز نادر/ أنكيدو القادر على التغيير (ستقوده بحنانها إلى عالمها المتفتح على المخاطر ومباهج الطبيعة وحنان الأنوثة، تحدثه عن كل ما تعلمته من تجاربها، عن الرياح التي تجعل السماء تعانق الجدران والأبواب بذراعين من نور (...) ستفكّك

عقدته وعقدتها (...) ستكون له العاشقة والمعشوقة –الأم الأولى والشافية الأزلية ستعلمه ألفباء العشق ويرتقيان معاً في مدارج الهوى، ستكتب له لتحطّم شبكة الصمت الفولاذية التي حُبسا بين أسلاكها الشائكة) (لطفية الدليمي، 2016، ص 378–379)، فهي رواية البحث عن الآخر والتكامل معه لا التفاضل عليه (كن الرجولة المكتملة وسأكون الأنوثة المانحة) (لطفية الدليمي، 2016، ص578)، (نادر هو من أعاد لي توازني مثلما أعدت له معنى الأمل وأنقذته من عزلته، أنا وهو متكاملان) (لطفية الدليمي، 2016، ص569)، لأن العراق يحتاج للتطور والتنوير والعلم للخروج من البوتقة المظلمة وهذا النفق الضيق الخانق، واستخدمت الرواية الذاكرة الأسطورية للعودة إلى الأسلاف وقراءة تاريخهم الحافل بالعمل والبناء والعلم إلى جانب القوة.

فالذاكرة تعضّد الأسئلة وتعدها المداد الذي يحافظ على ديمومتها، لذلك فهي تسعى من خلالها لترسيخ المعرفة زيادة على أنها تمد النصوص السردية بالحركة وتجعلها قابلة للامتداد في ظل واقع معرفي ركيزته الأسئلة (تعلّم نادر من قراءاته الفلسفية المبكرة والواسعة أنّ طرح الأسئلة أهم من الحصول على الإجابات، وفهم أن (لماذا) هي الكلمة المفتاح لفهم الأسرار والتعرف إلى غوامض الكون، تساءل عن الحياة والموت، لماذا نولد ونموت؟؟ لماذا الموت؟؟ أين تذهب أفكارنا بعد الموت؟ ما هي حدود الكون؟ هل للزمن من بداية ونهاية؟؟) (لطفية الدليمي، 2016، ص561)، ومما أفرزته تلك القدرات للظواهر الأدبية التي استوفت معالمها بعد مدارات عديدة من التنوع في التجارب، والتطورات الشاخصة الدالة لتكون علامة تشد الانتباه، وأنها استحدثت رؤية في بنية العرض الروائي وصولاً إلى مفردات الرواية وهيكليتها وطّورت فكرتها بأن جعلتها وسيطاً لبلورة الوعي، وأن تكون نقطة انطلاق معرفي ومن هنا أثبتت تغييرها.

ومثلما أكد الجد (صبحي الكتبخاني) على ضرورة التعليم وأهميته ذاكراً أثره فيما يخصُّ المرأة، موضحاً مقدرته في استنهاض الهمم ودفع الحيف، والارتقاء بالشعوب إلى حيث الآمال والمعالي، فهو يطوّرها وتزدهر به وتتواصل مع العالم الخارجي وتنافسه، فما كان من الشخصية الرئيسة في الرواية (نهى) إلاّ أن تسير على خطى جدها (صبحي الكتبخاني) وهي بقية من هذا الأرث الذي يمدّها بالفكر (كنت أعلم أن بي شيئاً من بنفشة خاتون وشيئاً من جايا وأشياء من صبحي الكتبخاني) (لطفية الدليمي، 2016، ص507)، لذلك كانت تركز الرواية على بيان أثر امتداد الذاكرة الحية التي هي وليدة تجربة إنسانية وعلمية، وبهذا سعت الروائية إلى ترسيخ الخيار الجمالي في قبالة الأثر الفني والإبداعي.

يذهب الجد (صبحي الكتبخاني) للدراسة في الاستانة ليعود مسلّحًا بعقيدة المواجهة فيكون أكثر تمردًا على السلطة الأبوية في أسرته، وعلى السلطة الحاكمة في بلاده ويَنضم إلى جمعية الاتحاد والترقي ويؤمن بأفكارها ثم يعود ليرى أنها لا تحقق أحلامه وطموحاته، لكنّه لم يستسلم لبعض الخيبات، لذا ظل حلم الخروج على السلطة يهيمن على واقع فكره، إذ قبل أنّ يذهب إلى الاستانة يلتقي بالمغنية (بنفشة خاتون) ويعجب بها وبعد عودته من الدراسة يلتقي بها ثانية وتتطور العلاقة بينهما ويعشقان بعضهما فيتزوجان على الرغم من رفض السلطة الأبوية (اسماعيل الكتبخاني) لتكون البادرة الأولى لتمرده على أعراف السلطة، فيختار مكانًا قصيًا ويعيش في قصر البستان في الشواكة، وهو إرث والدته من عائلتها ليعيش حياة الحرية والحب والجمال معاً ويتوج هذا الحب بمولود لهما اسمياه (فؤاد)، ولكنّ الأيدي الخفية للسلطة الأبوية تلاحقه بمؤثراتها السلبية، لذا استطاعت عبر أذرعها وامتداداتها أن تخلقَ شرخًا بين العاشقينِ، لتنتهي علاقتهما بفقد حبيبته ليصل الحال بينهما إلى هربها منه إلى الأبد من دون معرفة الأسباب.

ولم تخفِ المجلدات وما أدلت به (بنفشة خاتون) بعد إصلاح الفونوغراف من قبل (نهى) لتقول بخبايا الأسرار وتفضح طرق الفساد، وكان من بينها اعتراف (بنفشة خاتون) أن والد صبحي هو نفسه التاجر الذي اشتراها من النخاس ووالد طفلها الذي لم تعرف مصيره؛ بعد أن أهداها التاجر للوالي نامق باشا من أجل احتكار تجارة الشاي، لذلك تصدم (بنفشة) بعد معرفة الحقيقة التي يجهلها الجميع وتقرر الاختفاء من حياة (صبحي) وولدها على الرغم من الحب الشديد بينهما، وما مسير الأحداث بهذا النهج إلا يحمل بين طياته إدانةً كبيرةً للسلطة التي تستطيع أن تمدَّ يدها لتخلق هذه الزعزعة، بل هو بيانٌ لفساد السلطة الحاكمة القائمة على القهر والإيمان بالشكليات من دون أن تُعير سمعًا لأقوال الآخرين، أو تراعي موقفًا من أجل مشاعرهم وأحاسيسهم.

ولكي نشرع في عرض ملامح الذاكرة وصياغاتها الجمالية فإننا نجد أنَّ لغة النصّ السردي تكرّس قيم الصراع الفكري، لذا "يكاد الفن الروائي أن يكون الاشتغال المعرفيّ الوحيد –بين الاشتغالات الأدبية – الذي طاله الارتقاء المتواصل بلا انقطاع" (جيسي ماتز، 2016، ص7)، وبهذا فإنَّ الروائية تجيد لعبة السرد بدقة فهي تُوزع رؤاها عبر الذاكرة كونها الماسكة لخيوط السرد، لتصبح ذاكرة السرد هي المسيطر الذي تفرض حقائقها في أسلوب مختلف يتداخل فيها الوعي بالذاكرة مع الحكايات التاريخية لتشبيه اقتباسي من الفكر الحقيقي للواقع البشري، وتؤكد تماسكه المنطقي على الرغم من التلاعب بالزمن، وبهذا فهي قد مثّلت بمجملها إنشغالات القارئ وبيان همومه، رأت نهى في منامها حلماً غريباً وكأنها ملكة سومرية أمام زقورة أور في

طقـوس الخصـب ولكنهـا (لم تجد عريسـاً في انتظارها ليمارسـا طقوس الخصب ويعلنا الجسـد مهرجـان حياة ويجلبا الوفرة والخير لأرض ما بين النهرين) (لطفية الدليمي، 2016، ص105) لذلـك فالذاكرة سـارت بركوب موجـة الحدث عبر ارتباط حميم بالشـخصية وبث فيها الروح النضاليـة من أجـل الدخول في مواجهة مع احتـدام الواقع، فجعلت الأحـداث قابلة للتحول والتغيـير وبهذا فـ "لكل شـخص ذاكرة فردية خاصة به تعكس شـخصية ذلـك الفرد وذاكرة جمعية تربط الفرد بالمحيط والمجتمع الذي عاش فيه وتفاعل معه، فالفرد مهما حاول عزل نفسه عن الجماعة يبقى جزءاً منها شـاء أم أبى" (عمر كوش، www.maaber.org)، والحدث الذي لا يحقق مبتغاه تكون الشـخصية فيه منكسرة بسـبب موت أحلامها والعكس بالعكس، فكان للذاكـرة القويـة حضور كبير فهي لا تدّون كل ما تسـمعه بل بوسـعها أن تسـترجع الأحداث بقـوة، لذلـك لم تحجم عـن الحديث بل ذكـرت تضاريس وارتـدادات الأحـداث، وكان وعي الروائية فيها هو آلة تصويرها ومركز قوتها، لذلك اتسمت روايتها بالرصانة والتأثير.

انقسـمت الذاكرة الروائية على نفسـها إلى رؤيتين الأولى تفاؤلية وقد راهنت عليها كثيراً كونها تدعـم إرسـاء الحريـة والكرامة والمحبـة (إن كنـت أتكلم جميع لغـات البشر ولا أجيـد المحبة فإني أشـبه جرسـاً مزعجـاً أو صنجاً منفّـراً، وإن كنت عارفـاً بجميع الأسرار ولي قـدرة التنبؤ ولا يخفـى عنـي أمـر، وبي من الإيمان ما يزلزل الجبال ولم تعمّر قلبي المحبة فلسـتُ بإنسـان، لا شيء يجعلني إنسـاناً ذا قيمة ما لم أمتلك هذه النعّم الثلاث: الإيمان والرجاء والمحبة، وأعظمها وأجلّهـا –لوتعلـم– هي المحبة) (لطفية الدليمي، 2016، ص377)، وأخرى تشـاؤمية تسـلط الضوء على السلطان الجائر والأعراف البائدة (تساءلت ماذا سيكون موقف صبحي الكتبخاني وهو يسـمع عن أحفاد سـلالته وتعاونهـم مع الإحتلال الذي دمر البـلاد ووصول أحدهم إلى البرلمـان في زمـن الطوائـف المتناحرة وانغماس الثـاني في تزمت ديني طائفي يتوسـل عبره بلوغ منصـب مرمـوق لا يقل عن وزارة مهمة يدفـع مقابلها ثمناً لقيادات أحزاب دينية متنافسـة في عتمـة الزمـن التعيس؟؟ ماذا كنتَ سـتقول يا جدّنا صبحـي الكتبخاني؟؟) (لطفيـة الدليمي، 2016، ص269)، وكان مـن ضمـن مسـاراتها أنهـا تكرّس واقعـاً أجتماعياً فقـد طفحت بكل هذه الموضوعات ولم تستسـلم لمحاولات تحييد الـذات، لذلك ترى تطلعات الروائية على وفق الخلفيات المعرفية وسندها بالمرجعيات النظرية، وتجسيد ذلك عبر حبكة على لسان شخصياتها وبهذا نرى حضور الموضوعية السردية لا الذاتية في تناول الأحداث.

وبهـذا عملـت على خلاص شـخصياتها مـن شرك الواقعية الجامـدة، وكان ذلك عبر تسـليح شخصياتها بالعمق المعرفي، فهي قد جعلت لنفسها مسافة تمكنها من تكوين وتشكيل رؤية فنية

وعوّلـت على المخرجات التي جادت بها هـذه المتغيرات فلم تركن إلى الآراء الرائجة التي يبثها أولي الضعف (لابدّ أن أنظر لما هو آت، كفاني استحضاراً للزمن الغابر، كفى اتكاءً على الذاكرة والتاريخ، أردت أن أدرس علوم الكون دون مدرسـة أو جامعة فأرغمني أبي على دراسـة اللغة العربيـة، أردت أن أكـون ابنة الغد فربطني بالماضي، والآن يحلم بكشـف أوراق السـلالة، لعله على حق في هذا، علينا أن نعري الأمس؛ فما لم نتعلم من سقطاته لن نبلغ الغد) (لطفية الدليمي، 2016، ص107)، فهـي تكشـف بين لحظتين لحظة الحياة الراهنـة ولحظة الذهاب إلى الماضي في رحلة البحث عن المعنى وعن الهوية، فهذا برجستون يرى أنّ هنا وهناك في العقل صناديق أمينة لحفظ شـذرات الماضي، وكانت تعمل على إحداث منعطف يحقق المسارين المتعة الفنية والتأمل الجمالي الواعي، فيتحقق في النص المزيد من الرؤى الجمالية والأفكار الواقعية.

الذاكرة السردية وأثرها الدلالي

تبقـى الذاكـرة الموجّـه الأسـاس للبنية السردية، فهي ليسـت تزيينيـة بل هي من ضمـن البنية السردية للنصّ الروائي، فهي العدسـة الدالة المنظّمة للصور في المشـهد السردي حين تجعلها في تتابع وتكشف عن ظواهر الوجود، لذلك فهي تعمل على موجهات الوعي والمعرفة والبصيرة النافـذة، وبهذا فهي تسـهم في تشـكّل دلالة النص الـسردي وتقيم جدلية فكرية في مسـتوياتها المتعـددة في تشـويق سردي وتدفـق معلوماتي زيادةً على ضبـط الفواصل السرديـة التي تمنحها رسـوخًا يعاضـد التجربـة حين تسـاند التأويل وتقـترح دلالات أخرى (قلّبت كتـاب (ترانيم العشـق السـومري) و(قصائد الغزل) وقرأت بضع صفحات، فكّرت بجمال الحياة مع الحب) (لطفية الدليمي، 2016، ص104)، لذلك فهي تسـند رؤاها بمعين الذاكرة، وممّا يعزز كفاياتها أنهـا تتـولى البحث والتنقيـب في جزئيات المعطى السردي للرواية، وتسـهم في ترشـيق الوقائع وهـي تنتقـل من نقطة متوترة إلى أخرى من أجل ضبط الخيوط المنظّمة للعمل السردي وربطها في شـبكة العلاقات، ولذا تحتشـد المضامين السردية بالمشاهد وهي تستقطب الأسئلة وتكشف عن مسارٍ دلالي تقتحم أواصره التجربة، ومن بعض ما تجود به الذاكرة من عملية توالد المشاهد وتتابعها فإنها تحتفظ بواقع المذكرات التي لا غنى للمسار السردي من تضمينها فـــ "الرّواية في عـالم اليـوم تؤدّي الوظيفـة التي نهضت بها الأسـطورة من قبل، غدت الروايـة على الصّعيد الفرديّ، بمثابة (الفضاء الميتافيزيقيّ) الذي يلجأ الأفراد للحصول على فسحةٍ من فك الإرتباط مع الواقع الصلب واشـتراطاته القاسـية" (جيسي ماتـز، 2016، ص8)، فهي تحدّق في الوقائع فضلًا عن أنّ هذه المذكرات تُعدُّ مصدرًا لإنعاش الذاكرة.

ولايخفى أنَّ هناك رؤىً تكرّس تحليلها للواقع المرير ولا يكون ذلك إلا عن طريق فسح المجال للحلم والفنتازيا للدخول إلى عالم الرواية، حيث تستمد هذه الأحلام نسغها من الواقع، وتجسّدها الشخصيات عبر ذاكرتها الحية لتشكل رافداً من روافدها لا يخرج بمساره عمّا تبتغيه (تحلم أو تراودها الرؤى، تنام أو تقف في البرزخ القلق ما بين الصحو والغفوة الهينة، ترى بلدًا ضوئيًا وتستحضر صورًا من عالم مرجوّ لتزيح صورة أمها المنتحبة على ولدها المغدور فؤاد، تريد أن تنسى صورة أخيها المضرّجة بالدم، فتراه فتى من ضوء وضحكات، تحلم فترى طرقات ضوئية مشوشة كالجمرات في السماء، ترى جموع بشر تسبح في ممرات النور، ثمار الشجر مصابيح، وثمار النخل عناقيد نجوم، رأته طفلاً يلعب بطيارة ورقية شفافة تبرق في الليل وهي تعدو معه في مرج شاسع وتحلق بهما الطيارة الورق، يتعثران بحجارة تتدحرج وتستدير فتصير أقمارًا صغيرة ومن بعيد تومئ لهما النوافذ بوميض ضوء ملون وتطلق الأبواب شعاعات ضوء، تطير نهى للحاق بأخيها فؤاد الذي حلق بطائرة الورق، يمرّان فوق البلاد الحزينة التي شاهدا مدنها وقراها في الخرائط مرسومة بدوائر صغيرة، لكنها تراها الآن مدنًا من زجاج ورخام وطين وحجارة محاطة بحقول عباد الشمس والقمح، يرتفعان فوق الأنهار والتلال ويختفي فؤاد بين سحب الدخان بفعل ريح عاصفة هبّت على العالم، تلاحقه نهى فتفقد أثره وسط الإعصار المريع، تعدو راكضة في الهواء، تعدو وراءها الأشجار، تنفتح كوة في سحب الدخان، تقترب من أخيها وتلمس طرف قميصه المهفهف، تصرخ به: توقف قليلاً، أريد أن أغلق جراحك النازفة، توقف قليلاً لا تسرع، مرت ثماني سنوات وأنت تحلق تائهاً في الإعصار، ألم ينل منك التعب وأنت تنزف؟ همس لها من بعيد:

-عودي، عودي يا نهى، اختبئي في النور فإنهم قادمون..) (لطفية الدليمي، 2016، ص515-516)، إذ ينداح الحلم بالواقع فتأتي المشاهد لتمثّل الحالات النفسية والحالات الملتبسة وتجسّدها عبر القفز المتناوب للأحداث لذا فقد "عاش العقل مأزق المكان، بكل تفاصيله المعمقة لحالة الحصار المعرفي والقلق الوجودي، إنه يبحث عن مكان يفر باستمرار ويتلاشى، ولا يخلّف سوى مكان آخر مغاير ومضاد للمكان/ الحلم، ننتقل إلى صورة المكان لدى الفلاسفة والمفكرين والحالمين الكبار من الأدباء والمثقفين وسنجد الصراع بين المكانين قد أتخذ مساراً أكثر حدة، وعنفاً، على نحو يكفي لجعلهم يتقهقرون نحو الذات المتسامية بصورة المكان المستحيل" (الأسدي، 2013، ص183)، وإذن لابد من مطارحات لتلك الهموم وهي تجتاح ما تبقى في النفس التي طُحنت برحى الواقع لمتابعة تفصيلات عرضها وصولا إلى غرضها، بل إن هذا العرض يشتمل على وحدة موضوعية منسجمة.

ولذا عملت على التزام الموضوعية والحياد في ترجمة أفكار الشخصيات لا على وفق المعطيات

الراهنة بين الغايات والأهداف، لأنها ترى أن الأحداث مهما كانت حيّة وناضجة لابدَّ أن ترتكن إلى الشخصيات لإبرازها وبهذا عملت على أمرين أولها أدرجت تلك الأحداث في نسيج حكائي متميز وثانيها جعلت الشخصيات هي من تقف وراء هذه الأحداث معلنة بقوة أثرها وامتدادها، ففي رؤية فانتازية تحدثت (نهى) مع جدتها لأبيها (بنفشة خاتون) زوجة (صبحي الكتبخاني) تلك العاشقة فقالت (بنفشة): (كوني أنت في الحب والجنون، لا تتواني ولا تتراجعي، واصلي الحب حتى لو لم يُقدّر لكما أن ترتبطا، هو قرينك وشبيهك وهو الرجل الذي يناقضك وينأى عنك ويدنو ويتكامل بك، لا تماثليني في الجُبن حين هربتُ من حبيبي وقدر حياتي فرسم لي الخوف مصيرًا لم أقاومه وها أنا وحيدة في قرية نائية أقتات على ذكريات الحب وأذرف روحي مع الدموع: لا أهلٌ ولا ولدٌ.. تخلي عن كل فكرة سوى الحب، كوني أنت، وكوني أنت كما تشتهين، لا تتعثري بالخوف، امضي نحو قدرك وعاندي كل منطق وحساب...) (لطفية الدليمي، 2016، ص562- 563)، فهي تسعى لفتح آفاق ممكنة في الرواية، تجعل القارئ على مقربة كبيرة منها حيث تُبئرُ محكياتها في صلب الوعي لتكشف عن توتر وصراع، لذلك كانت امكانات الصنعة الروائية منطلقة لبناء التفاصيل الحكائية وبنيتها ضمن نسق روائي متحرر.

وتبقى الذاكرة تسبر أغوارها في رحلة البحث عن الذات في خضم الأزمات والمعاناة، لذلك أتكأت على الحمولة الفكرية سعياً للوصول إلى فلسفة إدراك الحقائق، وكشف الخيبة المتواصلة والصراعات التي اتسمت باللا جدوى لأنها تحمل الشيء وضده فما كان من الروائية إلا أن تذكر طموحات الذات وما يقف دون تحقيقها، فذكرت ظلام الحرب التي تلقي بركامها على واقع الذات وتحدُّ من منتوج الذاكرة وتغرس في مصادر نموها بعض الخراب ذاكرةً أنّ (الحرب شوّهت الأفكار والمعاني، سرقت الذاكرة وخرّبت الوعي وقتلت مخيلة الناس وهذا أسوأ ما حدث لنا: موت المخيلة وخراب الوعي) (لطفية الدليمي، 2016، ص83)، لكنّ سلطة الذاكرة تبقى تمدُّ بمهيمناتها، وهي تسلط الأضواء على هذا الخراب، إذ تُعدُّ الذاكرة البيئة الطاردة لهذا الخراب بعدما تكشف أثره، لذا تعمل على تقويضه، وتعرية كل خطاب زائف يلتصق بمهيمنات الواقع، لذلك لا تمنحه مكانًا في الواقع السردي، بل تأخذ سيرورتها في مواضع إدارة دفة سيرورة الأحداث وتحقق الإجابات الواعية لأسئلة الواقع ومدّه بتجارب رصينة تستمدُّ نسغها من إرث فكري رصين كي يتحول النص إلى رافدٍ فاعل يُدلي بأنماطه الإيجابية لتحوّل الذاكرة وما فيها من رؤى إلى منجز له القدرة على التأثير والإدهاش، وهي نفسها من تمنح المتلقي ضياء الحقيقة.

وبهذا فهي تنزع إلى تقويض أعراف مركزية متوارثة، وفيها دعوة إلى ضرورة مراجعة على

جميع الأصعدة فثمة حقائق تاريخية تعمل الذاكرة على إبراز متوالياتها، وتضعها في مسار الأدب السردي، لما للذاكرة من تجربة راسخة ولما لها من أبعاد وامتدادات، لذلك فهي تعمل على فهم تعقيدات الأحداث وأزماتها ومكامن الالتباس فيها ومعضلاتها (ما نجت بغداد من محتل إلاّ لتقع تحت سطوة غازٍ جديد منذ المغول حتى اليوم، تحولت بغداد إلى مدينة الأشياء الأخيرة) (لطفية الدليمي، 2016، ص240)، ولا يخفى أنها تستعمل عنصر التشويق بوصفه دالًا مهمًا يرسّخ أثره في عناصر الرواية، لذلك تنصاع الشخصيات إلى رؤاها وقد رسمت ملامحها وتفاصيل حياتها وما عليها عمله، ليبقى البناء السردي قائمًا على تداعيات الذاكرة.

ولعل سبل تنبه الوعي قد صار بين ركني الهروب والمواجهة (لولا انهماكي بتدقيق وطباعة المذكرات لما تحملتُ كل هذا الخراب) (لطفية الدليمي، 2016، ص241)، لتكون المواجهة بديلاً آخر مع الأخذ بالنظر التكوين الثقافي وتباين الانحدار الاجتماعي، ليتكرّس الفن على وفق ترصين الخطاب، ويكون الاختراق للمشروع الروائي بتضييع الحدود بين التخييلي والحقيقي في الحكي السردي، وهذا تتابع صائر إلى النضج الفني كونه يحقق الغاية الأدبية، فالذاكرة تمثّل بالنسبة للهوية عنصرًا لمكون زمني على صلةٍ بتقديرات الحاضر على ما يرى (بول ريكور) (بول ريكور،2009، ص137)، لكنها أكبر من ذلك، إنَّها عنصر لمكوّن ثقافي تأسيسي يرتبط بحياة الجماعات وبشروط وجودها الاجتماعي والثقافي، فعبر الذاكرة الثقافية ينضج الشعور بالهوية ويترسخ، فتغدو نتيجة للرؤية والتأويل المشترك للماضي الخاص بالجماعة التي تمثلها، فالذاكرة والهوية يشكلان وحدة متواشجة ومتداخلة من عوامل التأثير المتبادل بينهما، فكلاهما يُسهم ببناء الآخر وتغذيته، كما أنَّ المعتقدات والتصورات النمطية والأعراف والتقاليد هي ما يُشكّل خصائص الهوية وملامحها، والتي تقوم بنقلها وترسيخها وتلقينها وتعليمها هي الذاكرة الجمعية، إذ "تمثّل الرواية نوعاً من الذاكرة الجمعية المميّزة لكل جغرافية بشرية، الرواية في هذا الإطار تصبح بمثابة (خزانة الحكايات) التي تحفظ المزايا المجتمعيّة والانثروبولوجيّة لكل جغرافية بشرية" (جيسي ماتز، 2016، ص8) لتنتج جدلية من التعاطي بين قنوات عديدة، وهي تشيّد عالمًا سرديًا زاخرً بالوحدات الحكائية المتسلسلة من الاسترجاعات والاستشرافات، ويندمج هذا التناقض الفني ليغدو من الثوابت المعرفية التي عكست الصيرورة الجمالية، إلا إذا تحولت الإرهاصات إلى رؤية تقف عند تخوم الإبداع.

كفاءة الذاكرة السردية وفاعلية النص الروائي

وممّا أجادت به الذاكرة أنها جعلت زاوية النظر متعددة في النص الروائي ولم تجعلها أحادية،

وبهـذا كشـفت النقاب عـن مرحلة عصيبة مـن التاريخ الإنسـاني، وتعددت الـرؤى والأفكار لتتشـاكل في بنيـة النص السردي، وأخذت عـلى عاتقها معالجة التناقضـات والاختلافات عبر أحـداث الروايـة التي مثّلت واقعًا إنسـانيًا وتأريخيًـا وثقافيًا وقد اسـتعانت بالفكر في صراعها مـع الواقـع والتأريخ (هي تعرف أبواب مدينتها الزائلة، كـم باباً بقي لبغداد؟ كلها اندثرت إلاّ الباب الوسـطاني، تسـتنهض ذاكرتها لتنجدها بالاسـم الأصيل للباب، باب الطلسم؟ لا.. أو باب كلواذى؟ أيّ باب هو؟ ربّما هو باب الظفرية.. أجل هو ذا، الظفرية، حصنه استعصى على جيوش المغول، الباب الوسطاني أجمل، اللفظة أسهل ولها ايقاع التوسّط بين المتضادّات،،، الآن لا بـاب لبغـداد غير اثنين: باب الجحيم وباب الهـروب...) (لطفية الدليمي، 2016، ص112) والروائيـة تنـوّع في طرق تناولهـا فمرةً تأخذ مـن الحكايات موضعهـا المركـزي لتجعلها الباثة باشعاعاتها ومضموناتها على عناصر النص الروائي، وتجعل السياق السردي يفصح بذلك عبر إشـاراته ودلائلـه من خلال قدرة الكاتب "على الإمسـاك بمادته الحكائيـة وإخضاعها للتقطيع والاختيـار، وإجـراء التعديلات الضرورية عليها حتـى تصبح، في النهاية، تركيباً فنياً منسـجماً يتضمـن نظامـه وجماليته" (حسـن بحـراوي، 1990، ص17)، وهـذا ما ترمي إليـه الروائية في رواياتهـا المختلفـة فهي تدعو إلى المشروع الفكري الإصلاحي فـ"الرواية جهد خلّاق يرمي إلى فتح آفاق جديدة أمام الوعي البشريّ والخيال الإنساني" (جيسي ماتز، 2016، ص12)

كذلك تجعل المسار السردي زاخرًا بمعطياته لتقيم تحولًا في بنية الحبكة السردية لتنتقل من واقع الأحـداث إلى الشـخصية، وهذا ما يفسـح المجال الأوسـع أمامها لتـمارس فكرها وطروحاتها عـلى النص السردي بشـكلٍ مباشر (هل يظن أبي ومـن حوله أن الخوف رباط أقوى من العدالة والحب؟ يبدو أن المكر والدسـائس أقوى من الصدق والحكمة التي تقول بها جميع الكتب التي قرأتها، هل أنا مخطئ؟ ولماذا أتحمل وزر تواطئهم جميعاً وأحسُّ بالتصاغر أمام نفسي؟ ألست إبناً لإسـماعيل بك، فلماذا لا يصدقني ويعتد بكلام البواب؟) (لطفية الدليمي، 2016، ص174)، لذا تميل الروائية إلى سبلٍ شتى من أجل ترسيخ واقع الذات عبر تجارب ثرية ومعارف واسعة، وتجعـل مسـار تحركها لمزيد مـن الحرية، وتوفّر لها كل ما يبعد عن تكبيـل فكرها، لذلك نجدها تمزج الدراما بالموسـيقى (غيّر سـماع الموسـيقى حياتي ونقلني من حال إلى حال (...) وفي تلك اللحظـة تغيرت أحـوالي وحلّقت بي الموسـيقى إلى مراتب علوية وعرفت كـم تبدد من عمري البائس بلا سـماع ولا أنغام موسـيقى، واكتشفت خواء عمري من كل قيمة: عرفت ساعتها أن الموسيقى سرٌ كونيٌّ رباني) (لطفية الدليمي، 2016، ص260– 261).

وبـدا جلياً ظهور الحضـور الذهني لفكر الروائيـة ليتوزع في أبعاد الرواية ومسـتوياتها، لذلك

كرّست وجود الأسئلة وفعّلت الحوار، وهو ما تُريد الذاكرة التأكيد عليه، إذ أخذت تصطنع معادلات متنوعة تجانس مظاهرها وآلياتها وترسّخ أبعادها عبر مبادئ فنية وجمالية التي تشترط وجود الجانب المعرفي كوسيلة للفرز وتعزز من رصانة القاعدة الثقافية للمتلقي، مما ينتج الوقوف عند حدود التشخيص الدقيق، وترجيح التجارب التي تقف عند الإبداع، ومثل تلك اللغة تتيح القبول بالتحول المعرفي والارتكاز على مجسات الوعي عبر طرح رؤية التشكيك وإسنادها بالحجج المضادة التي تجعل الفكرة عرضاً للتعارض أو الدحض، كما تدعو إلى المراجعة.

ويتقدّم النصّ الروائي بطرح رؤاه، وأفكاره عن صدقٍ ووعي راسخينِ فيه، لذلك نجد التناغم الحاصل بين أصداء الكلمات ومردودات الواقعة في صورها الحقيقية من أجل تقريبها من ذاكرة المتلقي وبيان مؤثراتها الجمالية والدلالية وإبرازها في مضمار النسيج السردي (لكنها ستعود إلى المدينة التي تحب: مدينة الذاكرة والموت والحياة المسروقة، بغدادها التي ولدت فيها يوم اشتعلت حرب السنوات الثماني) (لطفية الدليمي، 2016، ص36)، فيأخذ القارئ البدايات الأولى ليتابع خطوات المعنى من أجل تحقيق مدلولاته التي تتوزع بين النصوص الروائية، وبهذا أقامت الروائية حواراً مفتوحا كما جعلت من روايتها معلمًا تجلل فيه الحضور الإنساني والثقافي وفي شتى المستويات المعرفية، وهو ينطوي على مقاربات تأويلية تشي بمقصديات دلالية تتكرس فيها الصياغات الفنية في تناولٍ جديد يُشخّص الظاهرة التي تعوق التقدم الإنساني، إذ ثمة حاجة إلى تسليط الأضواء وتقديم المعالجات الضرورية، بل لا بدّ من حصول منعطف آخر يتم به تجاوز الأخطاء المتكررة التي حجّمت التعايش الفكري.

لقد أدلت الذاكرة أنَّ ثمة خيوطًا سرديةً تربط بين مآلاتها وحركة الشخصيات، لذلك كانت الشخصيات تدير الأحداث في حلقات متوازية تتيح الدخول إلى عالم الآخر عبر الإصغاء العميق له في قبالة فسح المجال لطرح أفكارها، لذلك تجسّد الخروج من المدار الثابت إلى المدار المتحرك، وتمكّن القارئ -عبر ذلك- من اقتحام مغاليق النص والوقوف على الحقائق عبر ما انتجته الحركة الفاعلة من تذكرٍ للماضي معززًا بالحركة التأملية للحاضر؛ لإنتاج رؤية جديدة تمارس الحوار والجدل وتعمل على استنطاق الواقع وتحاول خرق الوحدات السردية واستحضار الدلالة الخلفية، لينفتح على التعدد والتنوع والدعوة إلى الوحدة والتميّز داخل الجماعة الإنسانية، وتتجلى فاعلية تيار الوعي حضوراً في بنية الرواية استدعاء الماضي لصدم الحاضر وبالعكس؛ ليؤدي إلى مفارقة تنماز بالتحولات التي تهيمن في الرواية عبر استدعاء أحداث متبلورة في الذاكرة ومن ثم أنتاجها في حلقات متوازية من السرد تخضع وفقا لتشظي الذات الناتج من تشظي العالم وتمكين القارئ من الإمساك بخيوط السرد وعرض له نقاط

هامة للوصول إلى نتيجة مجدية، فيرى رولان بارت أن النص هو نتيجة لثقافة قارئه الذي يعطيه ذلك المعنى الخلاق المتجدد.

وممّا يجب الإقرار به أنّ الذاكرة تتسم باتساع الأفق الثقافي، وعدم انحساره وهو يستوعب المتغيرات الثقافية والإنسانية، لذلك تكرّست الذاكرة في الخزين الفكري؛ لأنها تبثُّ مضامينها لكلِّ الفئات ولا تقتصر على واحدة من دون أخرى، فهي تحافظ على السرد من الانهيار نحو قيم ورؤى غير مرغوب بها، وتمنع دخول الزائف إلى مضمراته، الذي يجعل الحقيقية منفصلةً عنه، مما تزيد من احتمالات تفاقم الصراع بين شخوصها لكنّها في المحصلة النهائية تعمل على تقديم المعالجات.

إنَّ الذاكرة هي الإضاءة الداعمة للمسار السردي فضلًا عن أنها تجيب على التساؤلات وتحمل أسئلة تزيد من فاعلية النصّ السردي لتجعله في حركة مستمرة، لذلك فهي أداة فاعلة تنتمي إلى واقع العالم المغيّب زيادةً إلى ذلك أنها ترسّخ واقع الحدث وتفضي إلى دلالاته، وتؤكد مسار الشخصيات حين تمدّهم بما يضيء واقعهم لتقول بلسانهم حافظةً وجود الزمان والمكان.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ رواية (عشاق وفونوغراف وأزمنة) وإن تعددت أحداثها واتسعت إلاّ أنّها جعلت حكاياتها مسبوكةً في بنية النص الروائي وكذا بداياتها ونهاياتها، ولم تترك مجالاً يزعزع أواصرها، لذلك وجدنا آفاق الذاكرة قد تجلّى تكريسها عند الروائية نفسها وهي تنشئ رواياتها الثلاث، لذلك ثمة تلاقحٌ فكريٌّ بين رواية (سيدات زحل) و(عشاق وفونوغراف وأزمنة) من خلال ربط روائي جميل، لذا نجد أصداء رواية (سيدات زحل) في رواية عشاق وهذا واضح جداً لمن قرأ الروايتين فـ (حياة) هي بطلة رواية (سيدات زحل) تلك المرأة الشجاعة التي قهرت الموت وعاشت أحداث العراق بعد عام 2003م وساعدت شقيقها وصديقاتها ومعارفها لتخطي تلك الأيام العصيبة متسلحة بإيمانها وأملها وعزيمتها التي لا تفتر ولا تتراجع وهي إحدى أقارب والدة نهى في رواية (عشاق وفونوغراف وأزمنة)، (تفكر نهى: كأن (حياة) وجهي الآخر وذاتي الخفية، الوجه الشجاع الذي يمضي نحو مقاصده دونما التفات أو مداجاة) (لطفية الدليمي، 2016، ص429) ومن يركّز في قراءته لروايات لطفية الثلاثة (حديقة حياة، وسيدات زحل، وعشاق وفونوغراف وأزمنة) يلمس بوضوح الخيط الناظم بينهما، إذ يجد الرابط الفكري يجمع هذه الروايات الثلاث فالرواية الأولى تذكر أحوال العراق في عقد الثمانينات والتسعينات لتأتي (سيدات زحل) فتنقل أحداث ما بعد عام 2003م وما حدث في العراق من قتل وارهاب وتهجير واغتيالات لتأتي (عشاق وفونوغراف وأزمنة) لتكمل مشوار الروايتين السابقتين وتوثّق ما حلّ بالعراق من خراب.

وثمة فكرة يجدر تأييدها هي أنَّ روايات لطفية ليست ثلاثية تتوالى فيها الأحداث كما في

ثلاثيـة (نجيـب محفوظ) إنّما هي روح واحدة ممتدة بالفكر، سـاعيةً بالبحث عن الحلول العالقة للمجتمـع العراقـي والتأكيـد على العلم والحرية والمسـاواة ونبـذ الطائفية والعنف والتمسـك بالحياة والأمل والحب والعمل والتطور وتفعيل دور المرأة الخلاق في المجتمع، وعدم اقصائها، لذلـك "تعـد ذاكرة الرواية هي الذاكرة الدلالية الطويلة المدى التي تخزن كل ما يحفظ الإنسـان في حياته وتعنى بتخزين المعلومات عن العالم وعن نفسـه وهي تعد من أنواع الذاكرة المختلفة" (عمر كوش، www.maaber.org) لذا تُعد رواية لطفية الدليمي مكملةً لرواياتها الساعية إلى مواجهة الظلم والفسـاد، والتأكيد عـلى العلم والتطور، كذلك تسـعى الروائية لطفية الدليمي من خلال الذاكرة الانتقال من الماضي إلى الحاضر والمسـتقبل لتشـكيل الوعي الايجابي من أجل صنع الحياة المستقرة الآمنة.

الخاتمة:

- تعطي الذاكرة للكتابة معناها ودلالاتها وهي كفيلة بتقديم رؤاها وحركتها الدينامية لتشكيل قراءات متعددة توقظ وعي القارئ ، فضلًا عن أنَّ الذاكرة تؤسـس سردًا انسـيابيًا متدفقًا يمدّ مفاصل الرواية بالحيوية لتكون مصدره في احتدام التوترات التي تتبلور عبر منظومة القيم.

- تشـغل الذاكرة السردية مسـاحاتٍ في الرواية تعطي تجربةً خالصةً متضمنة الوعي الإنسـاني، فهي تدعو إلى ضرورة مغادرة المواقف السلبية وتأكيد الجوانب الإيجابية.

- تعمل الذاكرة على إعادة تشكيل التاريخ الفردي والجماعي عبر أسئلتها ومآلاتها، وهي تمتلك علامات دالة على مرجعيات معرفية، لتكون معادلاً تعويضياً لمظاهر إخفاقات الذات، ورفض كل أشكال التغييب.

-إعادة الوجود عبر ما تلفظه الذاكرة فهي من تقوم بتشـكيل الواقعين الفني والحياتي من أجل استلهام أفكار جديدة.

- إنَّ الاطـلاع عـلى تجارب سـابقة تفضي إلى فضاء أوسـع يكون أكثر قدرةً عـلى مواكبة العصر والحداثـة متمرداً على كل المقاييس لاسـتحضار وجود الذات، إذ كثـيراً ما راهنت الذاكرة على بيان مركزية الذات في العمل الروائي.

-إن البنيـة الداخليـة للنـص الروائـي تحمـل المعنـى الغائـب وهي ضمـن منظومـة كبيرة من العلاقـات، ولـذا فالذاكرة تعمل عـلى تعرية المزيد من الادعـاءات، والرغبة على تأكيد حضور الذات في خضم الأزمات والمعاناة.

المصادر والمراجع:

- د. إبراهيم جنداري، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م: 276.

- د. أحمد العدواني، **بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكّل الدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2011م.

- د. أكرم مطلك محمد، **النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2012م.

- بول ريكور، **الذاكرة والتاريخ والنسيان**، ترجمة: جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009م.

- جيسي ماتز، **من مقدمة المترجمة، تطوّر الرّواية الحديثة**، ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط1، 2016م.

- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

- صباح الانباري، **تجليات السرد وجمالياته في قصص محي الدين زنكنة، الموسوعة الثقافية**، سلسلة ثقافية تصدر عن دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2011م.

- عبد علي حسن، **جماليات التسريد في الرواية الوثائقية**، جريدة طريق الشعب،7/ 8/ 2017

- عمر كوش، **الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة**، www.maaber.org

- لطفية الدليمي، **عشاق وفونوغراف وأزمنة، رواية**، دار المدى، بغداد، ط1، 2016م: 92.

- د. محمد الاسدي، **إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2013م.

- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.

- ناجح المعموري، **المسكوت عنه في ملحمة كلكامش**، المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، ط1، 2014م.

ديوان الخنساء
وتحقيقان على محك قِران

The Diwan of Al-Khansaa
and aquares of connection

أ.م.د. عدنان أمين محمد علي
جامعة جرمو – كلية التربية - جمجمال

Asst.Prof. Adnan Ameen Ali(PhD)
Charmo University / College of Education / Chamchamal

مستخلص

يقارن هذا البحث بين تحقيقين صدر أحدهما عام 1888م، في بيروت، والآخر صدر عام 2001م، في بيروت أيضاً ويترك الحكم للمتلقي بعد عرض العملين، وكيف يلتزم عمل بأصول التحقيق ومدى الجهد المبذول فيه! وآخر يخلو تماماً من هذه الأصول، ويكاد يكون مضيعة للجهد! وتناول التحقيقان ديوان الخنساء فتعامل تحقيق 1888م مع مخطوطات الديوان في عواصم شتى، وآخر لم يَرَ مخطوطاً واحداً. وقد انتقينا هذين النموذجين لا للانتقاص من شأن تحقيق أو الدعاية لرفع الآخر، وإنما توجيه دعوة صادقة للغيارى من باب (فرض عين) لا (فرض كفاية) اتخاذ موقف موحّد تجاه ما يحصل أو حصل فعلاً في دور النشر على يد أشخاص يفتقرون إلى آلية التحقيق وأصوله، والأنكى استخدام طلبة الدراسات العليا وبعض الاكاديميين والدارسين لتحقيقات لا تمت بصلة إلى مصطلح التحقيق فنّاً وممارسة حتى استشرت مصطلحات(تعليق) و(مراجعة وتقديم) و(قراءة وتصحيح) و(اعتناء) و(ضبط) و(شرح) تحت مظلة(تحقيق)، علينا أن نذود عن تراثنا الذي هو رمزنا الباقي بعدما أثرتِ الخيانة مرافق شتى على مسمع ومرأى.

الكلمات المفتاحية: (الخنساء – تحقيق لويس شيخو – تحقيق إبراهيم شمس الدين)

Abstract

This research compares two investigations, one in 1888, in Beirut and the other in 2001, also in Beirut, leaving the verdict to the recipient after the presentation of the two works, and how the work is committed to the origins of the investigation and the extent of the effort involved! Another is completely devoid of these assets, and is almost a waste of effort! The two investigations dealt with the Diwan's 1888 investigation with the diwan manuscripts in various capitals, and another did not see a single manuscript. We have selected these two models not to detract from the investigation or propaganda to raise the other, but to make a sincere call to al-Ghayari through (imposing an eye) rather than (imposing sufficient) a unified attitude towards what is happening or actually happened in publishing houses by persons who lack the mechanism of investigation and its origins, The worst is the use of graduate students and some academics and scholars for investigations that have nothing to do with the term investigation art and practice until the terms (suspension), (review and submission), (reading and correcting), (taking care) and (adjusting) and (explanation) under the umbrella of (Investigation), we must go away from our heritage, which is our remaining symbol after the betrayal of various facilities affected the hearing and sight.

Key words: (Al– Khansaa – Investigation Lewis Shaykh – Investigation Ibrahim Shams Aldiyn)

الخنساء دلالات وشهادات:

المفردة اللغوية العربية تتسع دلالاتها في جذورها المجردة أو المزيدة، وفي تقليباتها ثم تضادها، وجناسها، وترادفها حتى تتسع لأسماء وصفات شتى، تمتد وتستطيل داخل السياقات للعلوم والفنون وعبر أسلوبية تمنح العقل متعة فكرية مع كرّ الزمان والتجدّد الحضري والمعرفي لتحقيق غايات تنشط معها هذه المفردة اللغوية التي تحافظ على عذريتها التي صانتها طبيعتها الشابة التي لا تعرف الخناسير، ولا الخنس، ولا الخنسر، ولا الخنسير (الفراهيدي، 1980م، صفحة 199) – وآخرون).

إذن، فماذا تعني مفردة (خنس) التي تنبثق عنها تقليبات في مساحات مستعملة مثل (سخن)

و(نخس) (الازهري، 1976م، صفحة 172) غير أنا نحصر الحديث عن (خنس)، هذه المفردة التي جذرها (الخاء والسين والنون أصلُ واحد يدلّ على استخفاء وتستر، قالوا الخنس: الذهاب في خفية، يقال: خنستُ عنه وأخنست عنه حقَّه، والخنس: النجوم تخنس في المغيب. وقال قوم: سميت بذلك لأنها تخفى نهاراً وتطلع ليلاً، والخناس صفة الشيطان، لأنه يخنس إذ ذكر الله تعالى ومن هذا الباب: الخنس في الأنف انحطاط القصبة، والبقرة كلها خنس) (فارس، معجم مقاييس اللغة، (ب.ت)، صفحة 223) وزاد في موضع آخر (وخنس الرجل: تأخر) (فارس، مجمل اللغة، 1406هـ- 1986م، صفحة 304) وما ورد في (خنس) من بعض الفروق الدلالية فيما يخص قصبة الأنف وأرنبتها (انقباض قصبة الأنف، وعرض الأرنبة) (الفراهيدي، 1980م، صفحة 194)أو (تأخر الأرنبة في الوجه، وقصر الأنف) (سيده، 2005، صفحة 227)أو انخفاض (الأنف مع ارتفاع قليل في طرف الأنف) (وجماعة، 1410هـ - 1990م، صفحة 259) (الوجيز، (ب.ت)، صفحة 213) أو(تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل من الأرنبة) (دريد ا.، 1399-1979م، صفحة 305) - وآخرون)، (لصوق القصبة بالوجنة وضخم الأرنبة) (الزبيدي، (ب ت)، صفحة 30) أو(تأخر الأنف إلى الرأس وارتفاعه عن الشفة، وليس بطويل ولا مشرف) (دريد ل.، جمهرة اللغة ، 1987م، صفحة 599) وبهذا يتحكم هذا الأنف وأرنبته في انبثاق دلالات عن مادة (الخنس) مع انحطاط وانخفاض وانقباض ولصوق وتأخر إلى جانب دلالات أخرى مثل المواراة (وجماعة، 1410هـ - 1990م، صفحة 259) والتغيّب (الازهري، 1976م، صفحة 173)، والإخفاء (الفراهيدي، 1980م، صفحة 199) - وآخرون)، والقصر (القوطية، 2002 م- 1424هـ، صفحة 47) والظلمة (سيده، 2005، صفحة 385) والأخذ (سيده، 2005، صفحة 288) والرجوع (سيده، 2005، صفحة 16) والاستخلاف (الزمخشري، 2010م، صفحة 268) وكذلك الترك (منظور، بدون تاريخ، صفحة 231) والتجاوز (الزمخشري، 2010م، صفحة 268) والحبس (القطاع، 2002 م- 1424هـ، صفحة 142) والانزواء والستر (فارس، معجم مقاييس اللغة، (ب.ت)، صفحة 223)- وآخرون، والإساءة (القطاع، 2002 م- 1424هـ، صفحة 142)

ثم أضحت المفردة تسري في أرنبة أنوف الأشخاص؛ إذ يقال: أنّ (الترك) قوم خنس أو الترك: خنس (العسقلاني، 1328هـ، صفحة 350) - وآخرون)، والأقوام (الفراهيدي، 1980م، صفحة 194) - وآخرون) وأحياء من العرب مثل (بنو خنيس: قبيلة من العرب) (دريد ل.، جمهرة اللغة ، 1987م، صفحة 599) غير أن الحيوان كان أوفر حظاً ووجوداً في مساحة مفردة (الخنس) بعراضة أنفه، حتى قالوا: (البقرة كلها خنس) (فارس، معجم مقاييس اللغة،

(ب.ت)، صفحة 223) – وآخرون)، والأُسـود كذلك (الازهري، 1976م، صفحة 173) بل (الأخنس من أسماء الأسد (اللبابيدي، 1997م، صفحة 68) (الزبيدي، (ب ت)، صفحة 34) والخنوَّس كذلك (وجماعة، 1410هـ – 1990م، صفحة 259)، بفتح الخاء وإسكان النون وفتح الواو المشـددة ثم الوعول والأفراس والنعاج لا تخرج عن مسـاحة هذه الدائرة حول (خنس) (دريد ل.، جمهرة اللغة ، 1987م، صفحة 599) أما الظباء فقد تحظى بموقع خاص على مساحة المفـردة حتـى تمنحها جمالاً وبهـاءً أذ الخنس (مأوئ الظباء) (الازهـري، 1976م، صفحة 173) بل (الخنس: الظباء نفسـها) (الازهري، 1976م، صفحة 173) وربّما المناسب في هذا المجال أن ننقل ما رواه الأبشيهي (ت.850هـ) عن جارية (عرضت على الرشيد ليشتريها، فتأملها وقال لمولاها، خذ جاريتك، فلولا كلفُ بوجهها وخنسُ بأنفها لأشـتريتها فلمّا سمعت الجارية مقالة أمير المؤمنين، قالت مبادرة: يا أمير المؤمنين: اِسمع عني ما أقول، قال قولي، فأنشدت تقول:

ما سَلمَ الظبيُ على حُسـنهِ كلا ولا البدرُ الذي يوصفُ

الظـبيّ فيه خـنسُ بـيّن والبدر فيه كالفُ يعـرف

قال: فعجب من فصاحتها وأمر بشرائها (الأبشيهي، 1424هـ – 2003م، صفحة 69) وحقيق بالذكـر مـا ينبثق عـن (خنس) مـن معـانٍ ودلالات فهو من بـاب المجاز لا غـير (الزمخشري، 2010م، صفحـة 268) فحـين يوجّـه أبـو زكريـا الفراء(ت.207هـ) دلالة (خنـس) في الآية الكريمة }فلا أُقْسِـمُ بِالخنسِ الجوار الكنس{]التكوير :15–16[يقول: (وهي النجوم الخمسة تخنـس في مجراها، ترجع وتكنس: تسـتتر كـما تكنس الظباء في الغار، وهو الكناس، والخمسـة: بهرام، أي المشـتري، ويسـمّى (البرجيـس) عند الكلبي (الزجاج، 1424هـ –2004م، صفحة 117) وزحـل، وعطـارد، والزهـرة، والمشـتري) (الفـراء، 1980م، صفحـة 242) إذ مـن باب المجاز(خنـس الكوكـب: رجع (فلا أقسـم بالخنس)التكويـر/ 15، وخنس عني حقّـي: أخَّرّه وغيبّه، وخنس الطريق عنا إذا جاوزه وخلّفوه وراءهم، قال البعيث:

وصهباء من طول الكلام زجرتها وقد جعلت عنها الأجزة تخنسَ

(المجاشعي، 1979، صفحة 3)

وأخنسـوا أوعار الطريـق: جاوزها) (الزمخشري، 2010م، صفحة 268) وهكذا تشـغل مفردة (خنـس) التي تأتي لازماً ومتعديا (الازهري، 1976م، صفحة 173) مسـاحات لمداليل ومعانٍ في أشـياء وأجناس نلمسـها في أساطير تراثنا الثر، ومما يستطرف حين تمنح هذه المفردة (خنس) مسـمَّى الظبيـة وجمالها للخنسـاء أو صفـة البقرة الوحشـية (الزبيـدي، (ب ت)، صفحة 36)،

(الخنساء، ديوان الخنساء، 1422هـ – 2001م، صفحة 5) فمن هي الخنساء؟

هي تماضر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد من بني سليم (قتيبة، 1431هـ – 2010م، صفحة 291) وسليم قبيلة (عزيز الجانب، فيها شرف كثير) (الأندلسي، 1977 ، صفحة 249) ولا نودّ الحديث عن مولدها أو وفاتها فقد وقع خلاف كبير في ذلك (الشاطئ)، 1976م، صفحة 43 ، 45،55) غير أن الثابت في سيرتها أنها من شواعر الجاهلية (الجمحي، 1974م، صفحة 210) وأدركت الإسلام، وحسن إسلامها (العسقلاني، 1328هـ، صفحة 34) ونالت درجة الصحبة مع المصطفى صلى الله عليه واله وصحبه وسلم (العسقلاني، 1328هـ، صفحة 34) وأدركت خلافة الفاروق عمر رضي الله عنه (العسقلاني، 1328هـ، صفحة 34) وأدركت معركة القادسية بين المسلمين والفرس (العسقلاني، 1328هـ، صفحة 353) واستشهد لها أربعة أولاد في المعركة، فاستبشرت باستشهادهم قائلة (الحمد لله الذي شرفني بقتلهم وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته) (العسقلاني، 1328هـ، صفحة 353) –وآخرون) وكانت قد التقت بالسيدة عائشة (رضي الله عنها)، وقد نصحتها بالكف عن البكاء على أخويها صخر ومعاوية، فردّت أن صخراً (كان مطر السنة الغبراء، وذعاف الكتيبة الحمراء) (الجاحظ، 2008م، صفحة 171) وعن أخيها معاوية كان (حياء الجدبة إذا نزل، وقرى الضيف إذا حلّ) (الجاحظ، 2008م، صفحة 171) وكان الخليفة عمر بن الخطاب (رض الله عنه) يقول: (أتركوها إنَها حزينة) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 48) وهي تنشد فيهما:

أسدانِ مُحمَّرا المخالب نجدةً غيثان في الزمن الغصوب الأعسر

قمران في النادي رفيعاً محتدٍ في المجد قرى سؤدد متحَّيرِ

(الخنساء، 1896م، الصفحات 141–142) ... وكذلك كان أبوهما في سوق عكاظ يفخر بهما قائلاَ هما: (خيري مَضر) (الأصبهاني، 2010، صفحة 23) أمّا عن زواجها، فكانت تفضل الزواج بأيّ كان من أبناء بني عمومتها بني سليم من دون الرضا بالغريب من خارج قبيلة سُليم! مهما كان شأن هذا الغريب من السادات أم الفرسان أو من مشاهير العرب؟ وهذا الموقف يتضح حين يتقدم لخطبتها فارس هوازن وسيّد بني جشم، بل الصديق الحميم لأخيها معاوية والشاعر الذي له منزلته في سوق عكاظ (القاضي، 1962م، صفحة 122) وأعني بكل هذا (دريد بن الصمة) إلا أنّ الخنساء ردّته قائلة لأبيها (يا أبتِ، أتراني تاركة بني عمّي مثل عوالي الرماح، وناكحة شيخ بني جشم – هامَّة اليوم أو غداً (قتيبة، 1431هـ – 2010م، صفحة 301) وكانت ردّت قبل ذلك سيّد بني بدر (الأصبهاني، 2010، صفحة 25) وفي ذلك أنشدت:

أتخطبني، هَبُلتْ، على دريد وقد أطردت سيّد آل بدر

(الخنساء، 1896م، صفحة 120)؟

غير أنّ هذا الموقف سرعان ما يجد قبولاً بالزواج حين يتقدم لها أحد بني عمومتها من بني سُليم (بروكلمان، 1977م، صفحة 164) وتذكر الروايات أنها تزوجت أكثر من مرة من رجال كلهم من بني سُليم، مثل (رواحة بن عبد العزيز السلمي) (قتيبة، 1431هـ – 2010م، صفحة 197) ثم (عبد الله بن عبد العزى السلمي) (الخنساء، 1896م، صفحة 10) ثم (فرداس بن أبي عامر السلمي) (القاضي، 1962م، صفحة 122).

ومن أفجع ما أصُيب به الخنساء، وهزّ كيانها ونفسيتها إلى آخر عمرها، هو مقتل أخويها (معاوية) و(صخر)، مما جعل قافية شعرها تصطبغ بالحزن والأسى، ويصبح الرثاء أشهر أغراض شعرها، حتى قالوا عنها لقد كانت (أذهب عموداً في الرثاء) (الأصبهاني، 2010، صفحة 37) وكانت تخلط هذا الرثاء بالمدح من خلال التفجيع (على المرثي، فإذا وقع ذلك بكلام صحيح ولهجة معربة ونظم غير متفاوت فهو الغاية وكذلك رثاء الخنساء) (المرزباني، 1415هـ – 1995م، صفحة 60) فهي (أشعر من كلّ ذات ثديين) (جعفر، 1302هـ، صفحة 18) (الزبيدي، (ب ت)، صفحة 16) وأشعر الناس، فيما يُروى عن الفرزدق (الزبيدي، (ب ت)، صفحة 40) أو عن جرير حين سئل: (من أشعر الناس؟... قال: أنا لولا هذه الخبيثة – ويقصد الخنساء–؟ قال: تلك فوق الرجال) (الأصبهاني، 2010، صفحة 35) وهي (أشعر الإنس والجن) (جعفر، 1302هـ، صفحة 235) (ربّه، 1940م، صفحة 81) لولا الأعشى (جعفر، 1302هـ، صفحة 235) وفي موازنة بين الشعراء نجد بشار بن برد، يقول: (لم تقل امرأة شعراً إلاّ ظهر الضعف فيه، فقيل له: (كذلك الخنساء؟ فقال: تلك غلبت الفحول) (العكبري، 1426هـ –2005م، صفحة 175) بل صنّفت بين الفحول (الأصمعي، 1389 هـ – 1971م، صفحة 35) – وآخرون)

ومن هنا نختصر المسافة للاقتراب من ديوان الخنساء، وكيف أخذ منزلته بين دواوين الشعر؟ ثم نعقد القران أو المقارنة بين ديوانها المحقق عام 1888م في بيروت، وديوانها المحقق في(2001م) في بيروت أيضاً، لنلمس الفروق بين عملين بينهما أكثر من قرن. ونترك الحكم للمتلقي القاضي من مثقف خبير أو أكاديمي تهمه الأمانة العلمية في إخراج نتاج التراث بصورة مقبولة لا تشوبها شائبة لأي غرض يشين من جهد غابر هو إِرثٌ في الأعناق!

ديوان الخنساء

1. مما روّج لشعر الخنساء أن يبقى ويروى هو ما قام به بنو سُليم أي تعدّ قبيلتها (سليم) أقدم

رواة شعرها الذي ظلّ تتناقلهُ الأفواه والأسماع حتى كان (أشجع السلمي ت195هـ) الموصوف بالشاعر المشهور (خلكان، 2009، صفحة 119) له فضل وصول هذا الشعر، هو مانوّه إليه المستشرق الألماني كرنكوف (ت1953م) بقوله: (ومن الطبيعي أن نجد قصائد كثيرة نحلت للخنساء لاستفاضة شهرتها بإجادة الرثاء، ومع ذلك فلسنا نشك في أصالة قصائد أخرى، وبخاصة لأنّ القصائد التي لا شبهة في نسبتها إليها، رويت عن رجال من قبيلتها وجمعت منهم في زمن جدّ مبكر، ومما له دلالته أننا نجد في القصائد غير المنحولة، التعبير عن المشاعر الصادقة للجاهلية) وعَضّدَت الدكتورة بنت الشاطيء (ت1998م) مذهب كرنكوف حين تناولت الخنساء بقولها: (إنّ إدراكها الإسلام، وهي ذائعة الشهرة بعيدة الصيت، قد جعل شعرها يتردّد على ألسنة الرواة والى قريب من عصر التدوين، وكان السُلميون يعتزون بها، شاعرة قبيلة، ويباهون بالموروث من مجدها الأدبي، وقد أدرك ابن أختها (أشجع السلمي) القرن الثاني للهجرة فكان مرجعاً للمحفوظ من شعرها، ولذلك جمع في عصر مبكر) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 83) ثم تضيف (لم يكن لها – الخنساء دور معروف في معترك الأحزاب السياسية، ولا كان اتصال واضح بصراع الأهواء العصبية والمذهبية التي تذكر أول ما تذكر دواعي الانتحال، ومن هنا ظلّ شعرها بمنجاة عن العبث والاتهام، على قدر ما تحتمله ظروف البيئة والرواية النقلية) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 84).

2. قال فؤاد أفرام البستاني (ت1994م) عن ديوان الخنساء (بيد أنّ ديوانها على علاته، يظهر من أسلم الشعر الجاهلي من النحل وأقربه إلى الصحة، لما عرفنا من اعتناء بني سليم به من عهد بعيد، ومن استناد جامعيهِ إلى أهل الخنساء أنفسهم. أضف إلى ذلك الصفات الجاهلية البارزة في أكثر قصائدها، والدالة على جاهلية شعرها) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 84).

3. حظي ديوان الخنساء بمنزلة رفيعة حتى نال اهتمام جهابذة من علماء اللغة لا سيما من الكوفيين من أمثال(ابن السكيت ت244هـ) و(ابن الإعرابي ت230هـ) و(أبي العباس ثعلب ت 291هـ) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 84).

4. ذكرت الدكتورة بنت الشاطي: إنّ شروح ابن السكيت وابن الأعرابي والثعالبي]ربمّا ورد ذكر (الثعالبي) سهواً، والصواب (ثعلب) فهو شارح الديوان، وقد حققه برواية وشرح ثعلب: فايز محمد، وبالرواية نفسها والشرح نفسه حققه محمد عبد الرحيم[قد حفظت مع (نسختين للديوان كتبهما العاصمي، وهو من تلاميذ ابن الأعرابي، وهو من أعلام القرن الثالث للهجرة، (الخنساء، 1896م، صفحة 346) والكرماني (الخنساء، 1896م، صفحة 346) في الربع الأول من القرن الثالث الهجري، وجمعا معاً سنة 620هـ في نسخة خطية، اقتنتها دار الكتب المصرية)

(الشاطئ)، 1976م، صفحة 83) ثم أضافت (وهي النسخة التي اتخذت أصلاً (لأنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 84).

5- ذكر المستشرق الألماني كارل بروكلمان (ت1956م) عن وجود نسخ خطية لديوان الخنساء في مكتبات (برلين 4- 2و، 748، بريل 1'7، بطرسبيرج خامس 72'3، جامعة بطرسبيرج 1101'000) (بروكلمان، 1977م، صفحة 165).

6- عام 1888م، صدر ديوان الخنساء بعنوان (أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء) بتحقيق: الأب لويس شيخو اليسوعي (ت1927م)، وقام بنشره الآباء اليسوعيون عن طريق المطبعة الكاثولكية في بيروت - موضوع بحثنا- ثم صدر عن نفس الجهة (1895م) ثم (1896م).

7- ذكر الأب لويس شيخو في مقدمة (أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء)، واعلم(أننا رغبة في نجاح المدارس وتسهيلاً لطلاب العربية قد اختصرنا شرح هذا الديوان في كتاب صغير الحجم جمّ الفائدة سهل الطريقة يلتقط منه أولو المكاتب فرائده دون تكلف وعناء فضلاً عن هوادة ثمنه) (أنيس الجلساء في ملخص شرح ديوان الخنساء ، 1986) وقد صدر هذا الاختصار بعنوان (أنيس الجلساء في ملخص شرح ديوان الخنساء. بعناية لويس شيخو، بيروت:1895م).

8- عام 1889م، قام المستشرق الفرنسي دي كوبيه (ت1904م)، بترجمة ديوان الخنساء إلى الفرنسية، ونشرت هذه الترجمة في بيروت (الشاطئ)، 1976م، صفحة 90).

9- قام المستشرق الروسي أي واي كراتشكونيسكي (ت1904م) - وهو تلميذ لويس شيخو - بالعمل على تحقيق ديوان الخنساء من دون معرفته أن أستاذه (شيخو) يعمل على تحقيقه وإخراجه، وجاء كلامه هذا في مذكراته (الشاطئ)، 1976م، صفحة 83).

10- ومما له صلة بما نحن بصدد الحديث عن ديوانه، أنّ المستشرق الألماني (كرنكوف) قد أتخذ من الترجمة الفرنسية لـ (دي كوبيه) لديوان الخنساء - الفقرة8 - أساساً بنى عليه مادة الخنساء في دائرة المعارف الإسلامية (عقيقي، 2006م، صفحة 291) هذا، ونرى من المناسب أن نقدم جرداً بإصدارات ديوان الخنساء، وممّا طاله جهدنا، وحسب الترتيب الآتي:

1. ديوان الخنساء، المطبعة الوطنية، القاهرة: 1880م.

2. أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، باعتناء وضبط الأب لويس شيخو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت:1888م؛ ثم صدرت طبعة أخرى (1895م) ثم أخرى (1896م).

3. ديوان الخنساء، الترجمة الفرنسية للأب دي كوبيه، بيروت، بيروت: 1889م.

4. شعر الخنساء، تحقيق وشرح: كرم البستاني، مكتبة دار صادر، بيروت: 1951م، وعن الدار نفسها وللمحقق نفسه صدر عام 1963م، ثم عن دار المسيرة، بيروت: 1981م.

5. ديوان الخنساء، تماضر بنت عمرو، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت: 1960م.

6. ديوان الخنساء، المكتبة القومية الثقافية، ط: 1960م.

7. شرح ديوان الخنساء، دار مكتبة الحياة، بيروت: 1965م.

8. ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت: 1968م، ثم أعيد طبعه عن الدار نفسها عام 1978م ثم عام 1981م.

9. من شعراء الرثاء، شرح ديوان الخنساء مع مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب، دار التراث، بيروت: 1388هـ - 1968م.

10. ديوان الخنساء، مطبعة السعادة، بيروت: 1983م.

11. ديوان الخنساء، شرح وتحقيق: عبدالسلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت: 1985م.

12. ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، المكتبة الأزهرية، القاهرة: 1985م.

13. ديوان الخنساء، الدار العربية للعلوم، ناشرون، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر: 1988م.

14. ديوان الخنساء، شرح أبي العباس ثعلب، تحقيق: أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الطبعة الأولى: 1409هـ - 1988م بمشاركة دور النشر والتوزيع في بيروت وسوريا.

15. ديوان الخنساء، عنى بمراجعته: د. ياسين الأيوبي، تقديم وشرح وفهرسة: طلال المير، دار الرائد العربي، بيروت: 1410هـ - 1990م.

16. ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت: 1993م.

17. ديوان الخنساء، دار الجيل، بيروت: 1999م.

18. ديوان الخنساء، شرح وضبط وتقديم: إبراهيم شمس الدين، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت: 1422هـ - 2001م.

19. شرح ديوان الخنساء، لأبي العباس ثعلب، تحقيق: فايز محمد، دار الكتاب العربي: 2003م.

20. ديوان الخنساء، باعتناء: حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة وانشر: 1425 هـ – 2004م.

21. شرح ديوان الخنساء، لأبي العباس ثعلب، تحقيق: محمد عبدالرحيم، دار الرتب الجامعية:2008م.

22. ديوان الخنساء، إعداد: إسلام إبراهيم، ط القاهرة:2014م.

23. ديوان الخنساء، تحقيق: عمر فاروق الضباع، ط دار الأرقم بن أبي الأرقم: 2016م.

24. ديوان الخنساء، شرح: يوسف فريحات، دار الكتاب العربي، بيروت (ب.ت).

25. شرح ديوان الخنساء، المكتبة الثقافية، بيروت (ب–ت).

26. ديوان الخنساء، دار الفكر، بيروت (ب.ت).

27. ديوان الخنساء، نشر مكتبة الفرزدق للطباعة، مطبعة الديواني، بغداد (ب.ت).

28. من التراث العربي، شرح ديوان الخنساء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (ب.ت).

ديوان الخنساء بين (لويس شيخو) و (أبراهيم شمس الدين):

في هذه الفقرة سنعقد قراناً أو مقارنة بين تحقيق لويس شيخو لديوان الخنساء الصادر في 1888م، أي قبل أكثر من مئة سنة، وتحقيق (إبراهيم شمس الدين) للديوان نفسه، وبعد أكثر من مئة سنة، وبالتحديد الصادر في 2001م، ثم نترك أيضاً للقارئ والمختص الحكم على منهج كل محقق في سلوكه لتحقيق الديوان! ومدى موافقة هذا المحقق أو ذاك مع مناهج أصول تحقيق كتب التراث ثم مدى إفادة طلبة الدراسات العليا والباحثين عموماً من هذا التحقيق أو ذاك! وقد تناولنا المسائل على شكل نقاط وكالآتي:

1. صدر ديوان الخنساء مطبوعاً تحت عنوان (أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء)، باعتناء وضبط وتصحيح وجمع رواياته وتعليق حواشيه وفهارسه بقلم الأب (لويس شيخو) اليسوعي بالمطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين في بيروت: 1888م، وبرخصة نظارة المعارف الجليلة في الآستانة عدد (135) (هذا ما هو مثبت على الغلاف) ثم صدر الديوان عينه، للمحقق عام (1895م) ثم (1896م).

أما طبعة (أبراهيم شمس الدين) بشرحه وضبطه وتقديمه، فقد صدر عن منشورات النور للمطبوعات في بيروت:1422هـ – 2001م (هذا ما هو مثبت على الغلاف وما يليهِ من الداخل).

2. ذكر (لويس شيخو) في الطبعة (1896م) الصادرة عن المطبعة الكاثوليكية للآباء

اليسوعيين: (وهذا الديوان النفيس بعد أن كان قد أضحى عزيز الوجود بعثناه من مدفنه منذ تسع سنين نقلاً عن نسختين جمعهما قوم من مشاهير الأدباء، ودهّما عليها بعض أفاضل الشهباء.. وقد أسعدنا الحظ أثناء تجوّلنا في الديار المصرية والأصقاع الأوربية بأن وقفنا على نسخ جديدة من هذا المجموع، اثنتان منها في المكتبة الخديوية وسميناهما بحرفي (م – مم) واثنتان في خزانة برلين العمومية (ب– بب)، كما أنّنا ميزنا بحرف (ح)ما ورد في نسختي حلب كلتيهما. وفي هذه النسخ كلها شروح تفاسير بينها بعض التشابه كما يظهر من المقابلة، علماً أنّ النسخة المصرية (م) أوسع مادة من سواها، وربّما ورد فيها شروح متباينة يُستدل بذلك أنّها لرواة قدماء تناقلها الكتاب عنهم بالتقليد فأثبتوها على مختلف موردها دون إبراز الحكم في صحتها، وأقدم هذه النسخ نسخة مصر (م) يرتقي عهدها إلى سنة (620هـ – 1223م)، نقلها كاتبها عن نسختين بخط العاصمي والكرماني في القرن الثالث للهجرة (المقدمة ص3) وأضاف (شيخو): (ولّما أنهينا شغلنا هذا تسنت لنا فرصة انتهزناها لرحلةٍ إلى أنحاء ما بين النهرين فوجدنا عند بعض أفاضل الموصل نسخة سادسة ذات منافع جمّة من الديوان المذكور فأتبعناها ثم اطلعنا على عدة كتب جديدة فالتقطنا منها فوائد عديدة وألحقنا كلّ ذلك بشرح الديوان مع الإشارة إلى النسخة المذكورة آنفاً بحرفي (بت) لوجودها في بيروت في خزانة كتب مكتبتنا الشرقية)(المقدمة ص4).

ومما سلف نلمس الجهد المبذول في حصول (شيخو) على نسخ مخطوطات الديوان في تجوّله بين مصر (أفريقيا) وبيروت (آسيا) والموصل وحلب ثم (برلين) أوربا ثم كيف أخذ يرمز لكلّ مخطوطة برمز إشارة إلى تلك النسخ من (ب برلين) و(ح حلب) و(م مصر).. الخ حتى ابتاع نسخة في الموصل بالعراق بعدما سمع بوجودها في هذه الديار وهكذا تتوافر عند (شيخو) ست نسخ من المخطوطات! ثم اللافت للنظر ما بذله من جهد مضنٍ في زمن لم تكن آلات النقل بهذا اليسر الذي في عصرنا الحديث، مما يجعلنا أن نجلّ أنساناً من هذا العيار، وعملاً بهذا المستوى العلمي مفاتشة ثُم مقامشة، مصداق ما يقال: فتش ثم قمّش.

أما طبعة (إبراهيم شمس الدين) الصادرة بعنوان (ديوان الخنساء) عن مؤسسة النور، بيروت:1422هـ– 2001م، فلا نجد أدنى إشارة إلى مخطوطة واحدة لا في المقدمة ولا في الحواشي، ولا مكان وجودها، بل الأنكى ألاّ نجد وصفاً لهذا الديوان الذي أخرجه أو الخطوات التي أتبعها في تحقيقه، ولو بسطر واحد إلى الآلية المعتمدة في ضبط وشرح هذا الديوان.

إلاّ أن الغريب والطريف معاً في عمل (إبراهيم شمس الدين) أن يذكر في الحاشية (7) في

صفحة (16) بعد تفسير بيت الخنساء في(قافية الياء):

وداوية قفْرٍ يخافُ بها الرّدى مخفقّة ما إنْ ينام بها الصَّحْبُ

قائـلاً: الداويـة قفـر: الصحـراء المخفقة: الصحـراء التي يضطـرب السراب بها، وهـذا البيت مضـاف إلى القصيـدة من ديوان الخنسـاء مـن طبعة مصرية (تحقيق ودراسـة الدكتـور إبراهيم عوضـين) (الخنسـاء، ديوان الخنسـاء، 1985م، صفحة 103) نقلاً عن مصـادر متعددة من دار الكتب المصرية ومخطوطة برلين وحلب والأب لويس شيخو والعاصمي ص103) ص17 ح 7 وفي هذا أوقع شمس الدين نفسه في مزالق لا تمت إلى التحقيق بصلة، ومن ذلك:

أولاً: لم يمط اللثام عن آلية التحقيق – كما أسلفنا – ولا عن كيفية إيداعه أو جمعه لشعر الخنساء بـين دفتـي هذا الديوان، ولا إشـارة لمخطوطة ثـم يأتي بالبيت المشـار إليه أعـلاه بالاعتماد على ديوان مطبوع (دراسـة وتحقيق: د. إبراهيم عوضين، المكتبـة الأزهرية، القاهرة:1985م)، فهل هو منهج جديد في التحقيق.

ثانيا: قال (شـمس الدين): عن مصادر متعددة من دار الكتب المصرية ومخطوطة برلين وحلب والأب لويس شيخو والعاصمي! إذ نسي (شمس الدين) أن (العاصمي) و(الكرماني) من علماء القرن الثالث للهجرة وردت نسختا دار الكتب المصرية بخطهما (الخنساء، 1896م، صفحة 4) (الشاطئ)، 1976م، صفحة 83) لذا فأن قوله (دار الكتب المصرية) ثم ذكره (العاصمي) يولد شيئاً من اللبس عن وجود نسخة مصرية وأخرى للعاصمي! فكان عليه مراجعة طبعة (شيخو) ص4 ثـم كتاب (الخنسـاء) للدكتورة عائشـة عبدالرحمن التي قالـت: (وحفظت شروحهم مع نسـختين للديوان كتبهما العاصمي والكرماني في الربع الأول من القرن الثالث للهجرة، وجمعا معاً سـنة 620 هـ، في نسـخة خطية، اقتنتها دار الكتب المصرية وهي النسخة التي اتخذت أصلاً (لأنيـس الجلسـاء في شرح ديوان الخنسـاء) الذي نـشره الآباء اليسـوعيون في بيروت 1888م، وطبع مرة أخرى بعناية الأب لويس شيخو 1895م (الشاطئ)، 1976م، صفحة 83).

ثالثاً: ما أشار إليه (شمس الدين) من إضافته للبيت المذكور سلفاً كان (شيخو)قد أشار أليه في تحقيقـه ثـم ذكر الخلاف، في رواية البيت (داوية) و(دويّة)، ذاكراً ومنوهاً إلى موضع الخلاف في الرواية في نسـخة (ب) أي: برلين، م (م) أي: مصر. (ينظر: ص6 تحقيق: شـيخو). والطريف في تحقيـق شـمس الدين إنه لم يذكـر إلا مصـدراً واحداً(مطبوعاً محققاً) اعتمـد عليه من خلال عبارتين لا ثالث لهما في كل حواشي الديوان، وهما عبارتان لا تختلفان كثيراً عن (ديوان الخنساء بدراسـة وتحقيق: إبراهيم عوضين) كقوله: أي شـمس الدين (وهذا البيت مضاف) (الخنساء،

ديوان الخنساء، 1422هـ – 2001م، صفحة 31،20،18،16(م) ،59،51،34 ،75،73،71،69 121،119،113،107،92،) أو (هذه الأبيات مضافة) (الخنساء، ديوان الخنساء، 1422هـ – 2001م، صفحة 42) من (ديوان الخنساء تحقيق ودراسة الدكتور إبراهيم عوضين) (الخنساء، ديوان الخنساء، 1985م، صفحة 86،42،27، 147،129،103، 211،168،159، 224، 249، 251، 293،292،259،258) إلافي ص29 الحاشية المرموزة على شكل نجمة(*) بقوله: (روى الأصفهاني في الأغاني...) من دون ذكر الصفحة التي نقل عنها أو الجزء الذي نقل عنه أو الجهة التي حققت كتاب الأغاني! ما هكذا تورد الأبل أيها المحقق الفاضل.

3. قام (شيخو) بتصوير صفحة من المخطوطات كما هو شائع في تحقيقات كتب التراث (ص5، كتاب شيخو)، أما(شمس الدين): فلم يصوّر صفحة من مخطوط، لأنه أصلاً لم يعتمد على مخطوط واحد، ولم ير مخطوطاً واحداً، فمن البداهة ألا نجد إشارة إلى كل هذا وهذا في كلّ الديوان!

4. قام(شيخو) بإعداد جداول بالكتب المخطوطة والمطبوعة التي عنها أخذ ينقل روايات وتعليقات، ومختصراً اِصطلاحات ترمز لأشياء قام بتوضيحها في المقدمة، وتحدث عن تجوّله من أجل تحقيق الديوان في مكتبات عربية وأوربية مثل (مصر، بيروت، حلب، ليدن، برلين، باريس)، وذكر زهاء (40) أربعين مصدراً من التراث العربي بين مخطوط ومطبوع، إذ من خلال هذهِ المصادر قام ببناء مشروع تحقيق ديوان الخنساء وشروحات الألفاظ في الديوان، وكذا ما استوجب التصحيح في لفظة أو رواية بيت، وخصّر الحواشي بما يجلي لتوضيح آخر يقتضيه المقام، وكلّ هذا لإخراج ديوان الخنساء بما يليق بالتراث من رعاية واهتمام(ينظر: المقدمة عن تحقيق الديوان (شيخو))، أما (شمس الدين)، فلا نجد جرداً بالمصادر ولا بالمراجع في آخر الديوان، فهو مرّ آنفاَ – لم يعتمد إلا على ديوان الخنساء المطبوع (دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، من دون إشارة إلى طبعة هذا الديوان أيضاً وإنما اكتفى بقوله: (الطبعة المصرية)، علماَ أن هذا الديوان (ديوان الخنساء) بتحقيق أبراهيم عوضين، كان قدر صدر عن المكتبة الأزهرية بمصر 1985م، وقد لمحنا إلى ذلك في طبعات ديوان الخنساء.

5. قدّم (شيخو) ترجمة وافية عن الخنساء وشاعريتها، وقام بتوضيح هذا التقديم بالقول: (نقلاَ عن نسخ الديوان التي أخذنا عنها مع ذكر ما ورد في شأنها في تأليف الأدباء) (ينظر: ص7 أنيس الجلساء، تحقيق شيخو)، كان (شيخو) يوثق ويعضّد النصوص بالمصادر، فتارة بمصادر مخطوطة، وتارة بمصادر مطبوعة (ينظر: ص7–25 أنيس الجلساء، تحقيق شيخو)، غير أن (شمس الدين) قدّم ترجمة مبتسرة عن سيرة الخنساء تحت عنوان (مقدمة ديوان الخنساء)، من

دون توثيق أي نص أو سطر واحد بمصدر أو مرجع! ولا نجد توضيحاً بكلمة واحدة عما جاء في هـذا التقديم في حاشـية من حواشي الديـوان! فهي مقدمة تفتقر إلى تعضيـد الخبر بالمصدر، (ينظر: ص5–13، من ديوان الخنساء، شرح وضبط وتقديم: إبراهيم شمس الدين).

6. ذكـر (شـيخو) في طبعـة الديـوان (1896م):(ثـم أنّـا في طبعتنـا الأولى: 1880 – كنا ألحقنا الديوان بمراثِ لنيف وسـتين شـاعرة من شـواعر العـرب، فأحببنا في هـذه الطبعة الجديدة أن نفـرد لهـنّ كتابـاً آخـر قائماً بذاته مـع إضافة ما كشـفنا عليه حديثاً مـن هذا الباب فوسـمنا هذا التأليـف الجديـد (بريـاض الأدب في مراثـي شـواعر العـرب) (ص4 أنيس الجلسـاء، تحقيق: شيخو) مضيفاً(ومراثيهن التي حارت في حسّها البصائر فقسمناها أربعة أقسام يشمل كل منها مدة معلومة من الأعوام، ففي القسـم الأول مراثي شـواعر الجاهلية، وفي القسـم الثاني ما جاء للمخضرمات إلى آخر زمان الخلافة الراشدية، وفي الثالث مراثي الشواعر اللواتي في عهد الدولة الأموية، وفي الرابع والأخير ما عثرنا عليه من رثائهنّ في أيان الخلافة العباسية، وقد ألحقنا بهذا القسـم... مراثيهن العصرية (ص3 أنيس الجلسـاء، تحقيق: شـيخو) أما(شمس الدين)، فما أن انتهى من دبوان الخنساء في (ص124) حتى ألحق بالديوان ملحقاً بعنوان (ملحق في مراثي من اشتهر من شواعر العرب، بلغ عددهن نيفاً وستين شاعرة! ولم يذكر (شمس الدين) سبب هذا الملحـق لا في المقدمـة ولا في صفحة من صفحات هذا الملحق ولم يذكـر مصدراً أو مرجعاً نقل عنه سيرة هذه الشاعرة أو تلك أو مصادر شعرها! وإنما كان يكتفي بسطرٍ واحدٍ عن كلّ شاعرة في الحاشية من دون مصدر يوثق هذا السطر!

7. لمع (شـيخو) إلى مصادر الدراسـة والتحقيق من مخطوط ومطبوع، ولم يكتب سطراً أو رواية أو تعليقـاً إلا كان يعضّد ما يدون بالمصادر، ويرمز لأشـياء يضيفهـا في الهامش برموز إنكليزية (a. b. c. d ....) توضيحـاً لأشـياء تـأتي في المتـن، وجهدهُ جـاء من تجوّله وأسـفاره بين مدن ومدن مثل(ليـدن) و(برلين) و(باريس) و(القاهرة) و(بـيروت) (والمكتبة الشرقية في بيروت) و(حلـب) و(الموصـل) ثم أخذ يبني على ما جمع ليسـتقر الديوان على (أنيس الجلسـاء في شرح ديوان الخنساء).

ومن المؤسـف ألاّ تجد في عمل (شـمس الدين) مخطوطاً واحداً بذل جهداً في الحصول عليه، أو الإشـارة إليه، وإنما نقرأ الديوان (ديوان الخنسـاء)، وكأنك تقرأ استنساخاً عن عمل مطبوع أو منقول عن مدونة جاهزة، وتجد شرحاً للألفاظ في الحاشية من دون الإشارة إلى مصادر شرحها وتوضيحهـا! وهكـذا تشـعر بأنك إزاء عمـل لا يمت إلى منهج علمي واضـح أو إلى أصل من أصول التحقيق.

8. جاء ديوان الخنساء عند (شيخو) بترتيب أبجدي، وفي ضوء ما هو مرتّب في المخطوطات التي ينقل عنها، وكالاتي:

- قافية الباء: من ص 1–16، قافية التاء: من ص17–24، قافية الحاء: من ص25– 40
- قافية الدال: من ص 41–66، قافية الراء: من ص67–142، قافية الزاي: من ص 143–147
- قافية السين: ص148–156، قافية الضاد: ص157–158، قافية العين: من ص159–166
- قافية الفاء: ص167–172، قافية القاف: ص173–182، قافية اللام: ص183–227
- قافية الميم: ص228–238، قافية النون: ص 239–247، قافية الهاء:ص248–257
- قافية الياء: من ص 258 – 268.

وكان شيخو أثناء القطعة الشعرية أو القصيدة في المخطوطة يشير إلى رمز(ب) أو ـح) أو(م)... وهو يريد بـ (ب) نسخة برلين، و(ح) نسخة حلب، و(م) النسخة المصرية وكذلك إلى الخلاف في رواية (لفظة) في البيت، مثال قول الخنساء:

ويحمل للقوم ما عالهم وان كان أصغرهم مولدا

(م) ويُروى (وهي رواية ب....) يحَمّله القوم(ح): يكلفه القوم (ب) ما نالهم (ب...) ما غالهم.... (ص43) (أنيس الجلساء / تحقيق: شيخو)، أو الإشارة إلى بيت انفردت به نسخة كذا، أو نسختان من ذلك قول الخنساء:

فقد جرتِ العاداتُ أنّا لدى الوغى سنظفر والإنسان يبغي الفوائدا

(ح، م) رويا وحدهما هذا البيت، (ص51 لأنيس الجلساء، ص51، تحقيق: شيخو)، ولا تخلو صفحة من صفحات تحقيق (شيخو) من ذكر هذه الخلافات في الرواية وما ورد من اختلاف في نسخ المخطوطات التي عليها جمع ديوان الخنساء.

أما ديوان الخنساء عند (شمس الدين) فهو الآخر بترتيب أبجدي، من دون الإشارة إلى الآلية التي دفعته إلى هذا الترتيب، ولا ندري من أين أودع هذا الشعر داخل هذا الديوان أمن مخطوط أم من مطبوع؟ ومن دون إشارة إلى خلاف واحد في رواية بيت أو لفظ داخل قطعة شعرية أو قصيدة واحدة، وجاء الترتيب كالآتي:

- قافية الباء: من ص 15–21، قافية التاء: من ص22–29، قافية الحاء: من ص23– 32

- قافية الدال: من ص 33–45، قافية الراء: من ص46–71، قافية الزاي: من ص 73–74
- قافية السين: ص74–77، قافية الضاد: ص78–79، قافية العين: من ص80–83
- قافية الفاء: ص84–87، قافية القاف:ص88–90، قافية اللام:ص91–105
- قافية الميم: ص106–110، قافية النون: ص 111–116، قافية الهاء: ص117–119
- قافية الياء: من ص 120 – 124.

9. قسّم (شيخو) عمله على صفحات الديوان بتوزيعه إلى قسمين:

– قسم خاص بالمتن، وفيه شعر الخنساء وشرحه عن المخطوطات الست التي اعتمد عليها في إخراج الديوان، ورامزاً للمخطوطة التي ينقل عنها أو بتثبيت المعلومة من خلالها برموز مثل (م) للنسخة المصرية، و(ح) لنسخة حلب، و(مم) للنسختين المصريتين، و(ب) لبرلين، و(بب) لنسختي برلين، وهكذا (ينظر: المقدمة ص3–4 من أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، تحقيق: لويس شيخز).

– وقسم خاص بالحاشية (الهوامش)، وفي هذا القسم تناول (شيخو) تعليقاته وتوضيحاته موثقة بالمصادر المخطوطة أو المطبوعة، وأستخدم الأحرف الإنكليزية (a.b.c.d .....) في هذه الحواشي لتلك الأغراض، أما (شمس الدين) فلا نجد عنده خطة واضحة، ولم يعتمد أصلاً واحداً من أصول التحقيق، إنما أنصب عمله من أول الديوان إلى آخره على شرح معاني كلمات وردت في الديوان، ولكن من دون الإحالة إلى مصدر واحد أو مرجع واحد في هذا الشرح أو التوضيح.

10. من المناسب اختيار نموذج من عمل (شيخو) ازاء عمل (شمس الدين) ليتوضح عند المتلقي جهد الطرفين، فنختار من قافية الباء، كالآتي:

قافية الباء في ديوان الخنساء، تحقيق: شيخو ص1

(قالت الخنساء بنت عمرو بن الحارث بن الشريد رياح بن يقظة بن عُصية بن خفاف ابن امرئ القيس بن بهتة بن سليم ترثي أخاها صخراً:

يا عين مالكِ لا تبكين تسكابا ذ راب دهرُ وكان الدهر ريَّابا

(م) قولها: رابَ دهرٌ أي: تغيرّ عليك أخبرت أنها كانت في سرور من مال وإخوة ودهر يعجبها ثم تغير عليها الدهر، أرادت إذ راب أهلهُ يريبهم بالتغيّر والريب: الشرّ وراب جاء بالريب وهو

قتل أخيها؛ لأن الدهر كان مُستقيماً لهما فلمّا قُتِلَ أخوها جاءها الدهرُ بما يريبها رواية يعقوب.

يا عينُ جودي بدمع منك تسِكابا

(م.ب.ح) قال الأصمعي: إذا كان التفعال مصدراً يعمل فهو مفتوح نحو الشكاب[b] والترداد[c]. (قال) وسمعت أبا ثعلب يقول: لقيتُ من التمشاء والتكرار مشقة (قال) وقال أعرابيٌ لأخيه، ذرني من تكذابك وتأثامك شولان البروق (ح.ب) أي: لا أحبّ تكذبيك ولا تأثيمك ما شالت البروق. والبروق الناقة التي تشول بذنبها توهم الفحل أنهّا حامل (م.ب.ح)، وأمّا إذا كان التفعال اسماً ليس بمصدر فهو مكسور التاء مثل تعشار (ح) اسم مكان وتقصار وهي القلادة (م.ب.ح)، وقال عدي بن زيد:

عاقِدا في الجيد تقصارا ومثله (ح) التِرباع: وهو اسم موضع في ديار بني تميم...) ص1 من أنيس الجلساء، تحقيق: شيخو.

الحاشية عند شيخو ص1:

a) أخاها معاوية (حمب) أي في نسخة حلب ومصر وبرلين.

b) كذا في الأصل بكسر التاء أي تاء (تسكاب) مكسورة

c) قال البكري في معجم ما استعجم(ص197): تفعال في المصادر مفتوح التاء إلاّ تِلقاء فلان وتبيان الشيئ.

d) جاء في تاج العروس(1/ 505) وفي أساس البلاغة(2/ 169) وفي لسان العرب (314:6) ما نصّه: التقصار والتِصارة بكسر التاء القلادة لزوجها قصرة العنق وهي أصله. وفي الصحاح: التقصار قلادة شبيهة بالمخنقة وتقلّدت بالتقصار أي: بمخنقة على قدر القصرة. قال عدي بن يزيد العبادي:

وأحور العين مربوعٍ له قصرٌ مقلّد من نظامِ الدرّ تقصارا

وقال أيضاَ:

ولها ظبيُ يؤرّثها عاقِدُ في الجيد تقصارا

قافية الباء في ديوان الخنساء، تحقيق: شمس الدين ص15

ترثي أخاها صخراَ

يا عين مالك لا تبكين تسكابا إذ رابَ دهرُ وكان الدهر ريّابا

الحاشية عند (شمس الدين) ص15

قال الأصمعي: إذا كان التفعال مصدراً لعمل فهو مفتوح التاء نحو: (التسكاب والترداد. قال: وسمعت أبا تغلب يقول: لقيت من التمشاء والتكرار مشقة قال: وقال أعرابي لأخيه: ذرني من تكذابك شولان البروق، أي لا أحب تكذيبك و لا تأتيك ما شالت البروق بذنبها، والبروق هي الناقة التي تَسوّل بذنبها لتوهم الفحل أنها حامل. أما إذا كان التفعال اسماً ليس بمصدر فهو مكسور التاء مثل تِعشار (أسم مكان) وتقصار وهي القلادة، راب: تغيّر، والريب: الشك والشرّ، وهي تتساءل لماذا لا ينهمر دمع عينها بعد أن تغير حال الدهر معها وقتل أخوها فأصبحت في دهر مريبٍ بعد أن كانت في دعةٍ وسرور من مالٍ ودهرٍ مبتسم...).

مقارنة:

من قرآن يسير بين طرفي التحقيق للديوان ولكلّ على حدة:

نلمس عند (شيخو) إشارة واضحة إلى مصادر نقله من خلال رموز (م) و(ب) و(ح).. التي تلمع إلى أماكن المخطوطات التي يستخدمها، ولمعنا لذلك في أكثر من موضع، وفي البيت الشعري للخنساء من قافية الباء كنموذج:

يا عينِ مالكِ لا تبكين تسكابا إذ راب دهرٌ وكان الدهرُ ريَّابا

أشار شيخو أن ما جاء في (حمب) أي نسخه (حلب / مصر/ برلين) أن البيت في رثاء أخيها معاوية مشيراً إلى ذلك بالرمز الإنكليزي (a) في الحاشية من ص 1. ثم أنّ (تسكابا) بفتح التاء في البيت قد وردت التاء بالكسر (تِسكابا) عند يعقوب – ابن السكيت – بقوله:(كذا الاصل بكسر التاء)، مشيراً إلى ذلك بالرمز (b) في الحاشية من ص 1. ثم ما جاء على زنه (تَسكاب) بفتح التاء (الترداد) زاد في الحاشية المرموزة بالإنكليزي (c) للتوضيح (قال البكري في معجم ما استعجم ص 197): تَفعال في مصادر مفتوح التاء الا تلقاء فلان وتبيان الشي)، وهو عين ما فعله (شيخو) في الحاشية المرموزة بالإنكليزي (d) في توضيح وتعضيد ماورد عن لفظة (التقصار).. وهكذا يستمر (شيخو) في البيان والتوضيح وإبراز ماورد من خلاف في ضوء ما عنده من نسخ مخطوطات ديوان الخنساء الست تاركا الحاشية لما يريد زيادةً في الإيضاح والتبيان.

2 – والذي نلمسه عند (شمس الدين)، أنه لم يثر إلى المصادر التي ينقل عنها البيت الشعري – المذكور آنفاً– ولا الخلاف الوارد في روايته أو قيل في صخر أم في معاوية؟! ثم من خلال

نظرة فاحصة نجد (شمس الدين) قد وقع في لبس وسهو في نقل نص الأصمعي، وهو النص الوحيد في كل الديوان ثم بلا مصدر ففي الحاشية (١) ص ١٥ (قال الأصمعي: وسمعت أبا تغلب) عند شمس الدين وهو (قال الأصمعي: وسمعت أبا ثعلب) عند (شيخو) بإبدال (التاء) الى (ثاء) و(الغين) إلى (العين) ثم النص عند (شيخو): (وقال اعرابي لاخيه: ذرني من تكذابك وتأثامِك شولان البروق أي: لا أحب تكذيبك ولا تأثيمك..) ص ١ ’نجد عند (شمس الدين) كلمه (وتأثامك) سقطت ثم حورت كلمة (تأثيمك) إلى (تأتيك) وكلمه (تشول) حوّرت عند (شمس الدين) إلى (تسّول) بتشديد الواو وبالسين لا بالشين! وبهذا جاء النص عند (شمس الدين) مبتسراً ومصحفاً.

ولا نود الإكثار من النماذج، وإنما نوّد بيان حقيقة واحدة، ان آلية التحقيق وأصول إخراج التراث بأمانة وعلمية محكمة مفقودة في تحقيق (شمس الدين) وعلى العكس ف (شيخو) واضح جهده العلمي كل الوضوح!

تنويه:

وفي ختام النموذج الذي اخترناه من تحقيق (شيخو) ثم (شمس الدين) نودّ بيان مسألة سها فيها (شيخو) و(شمس الدين) في الصفحة الأولى الخاصة بقافية الباء في النص المنقول عن الأصمعي أنه قال (... سمعت أبا ثعلب...) عند شيخو أو (..... سمعت أبا تغلب.....) عند شمس الدين! إذ ظن (شيخو) مع علو كعبه في التحقيق أن المراد بهذا العلم (أي ثعلب)، وهو أبو العباس ثعلب النحوي واللغوي الكوفي المعروف (ت291هـ)، إذ ذكر في ص 340 تحت عنوان (نبذة مختصرة في تعريف الرواة الذين جاء ذكرهم في شرح الخنساء على حروف المعجم)، فترجم لهذا العلم (أي ثعلب) أنهُ أبو العباس ثعلب أحمد بن يحيى... كان إمام الكوفيين في النحو واللغة في زمانه.... توفي (291هـ) ببغداد (ص345 أنيس الجلساء، تحقيق: شيخو)، ثم أعاد السهو نفسه في ص376 في ضمن (فهرس الأعلام الذين ورد ذكرهم في هذا الديوان) ليورد اسم أبي العباس ثعلب في ص378 في ضمن هؤلاء الأعلام، وحرّف(شمس الدين) الاسم إلى (أبي تغلب) (ص15 الحاشية (1) ديوان الخنساء، بتحقيق: شمس الدين) .

وما يستحق التنويه أنّنا لم نعثر أولا على شيخ للأصمعي (ت215هـ) باسم أبي ثعلب أو أبي تغلب! ثم ليس من المنطق والعقل، أن تُروى الرواية وتساق الى أبي العباس ثعلب (ت291هـ) الذي جاء بعد الأصمعي (ت215هـ) بأكثر من (75) خمسة وسبعين عاماً بل لم يلتقِ الأصمعي البصري بثعلب الكوفي، وسنة الوفاة المذكورة كفيلة بإزالة السهو عمّا أصاب (شيخو) ثم

(شمس الدين) الذي حُرّف الاسم عنده إلى (أبي تغلب)! والطريف أن النص ذكر (أبا ثعلب) لا (ثعلب)! فيحتاج التحري دقة وتمحيصاً لإيداع الحقيقة في مسارها المعقول والمنطقي.

ملحق ديوان الخنساء:

بعد آخر صفحة من ديوان الخنساء الموسوم بأنيس الجلساء في ديوان شعر الخنساء (ص268) ألحق المحقق (شيخو) ملاحق بالديوان تسهيلاً للقارى ثم بيان ما بذلهُ من جهد، وجاءت الملاحق كالآتي:

1. (فوائد وإصلاحات على شرح ديوان الخنساء) من ص269 إلى ص333.
2. (استدراك وإضافة لما تقدم) من ص333 إلى ص 334.
3. جدول بعض كتب جديدة أخذنا عنه في الاصطلاحات والفوائد من (الكتب الخطية) و (الكتب المطبوعة) ص335.
4. (جدول قصائد الخنساء وبحورها وترتيبها في النسخ) من 236 إلى ص339
5. (نبذة مختصرة في تعريف الرواة الذين جاء ذكرهم في شرح الخنساء على حروف المعجم) من ص 340 إلى ص347.
6. (فهرس أهم المفردات المشروحة في هذا الديوان) من ص348 إلى ص375.
7. (فهرس الأعلام الذين ورد ذكرهم في هذا الديوان) س376 إلى ص 382.
8. (فهرس أسماء الأمكنة المذكورة في شرج ديوان الخنساء) ص382 إلى ص383.
9. (فهرس أمثال وردت في أثناء الديوان) ص384.
10. (فهرس فوائد لغوية وبيانية وشعرية وردت في شرح ديوان الخنساء) ص384.
11. (فهرس مرادفات وردت في هذا الديوان) ص384 إلى ص385.
12. (فهرس لعوائد العرب وأيامهم وخرافاتهم جاء ذكرها في هذا الديوان) ص385 إلى ص386.
13. (فهرس شرح ديوان الخنساء).

أما (شمس الدين) فبعد آخر صفحة من ديوان الخنساء، أي في ص124 كان قد ألحق بالديوان (ملحق في مراثي من اشتهر من شواعر العرب) من بين ص125 إلى ص211، وحريّ بالذكر

أنّ(شيخو) كان قد ألحق نيفاً وستين شاعرة بديوان الخنساء في طبعة 1888م ثم عزل ذلك الملحق في كتاب أسماه (رياض الأدب في شواعر العرب) صدر في أربعة أجزاء عن المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت: 1897م، كما صدر (ديوان الخنساء)، بعنوان من شعراء الرثاء، شرح ديوان الخنساء مع مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب، دار التراث، بيروت:1388هـ – 1968م. ونقول أين كان شمس الدين من كلّ هذا؟! ألا تجدر إشارة عابرة؟! إذ لا نقرأ كلمة واحدة عن سبب هذا الملحق عن (شمس الدين) الذي أتبع الديوان ب (فهارس عامة) من (فهرس القوافي) و(فهرس الأعلام) و(فهرس الأماكن والبقاع) و(فهرس القبائل والجماعات) و(فهرس أيام العرب) و(فهرس المحتويات) من ص213 إلى ص254، أما فهرس المصادر والمراجع فلا نجد قائمة بهذا الفهرس، وما كنّا نرجو أن يؤول أمر التراث إلى هذا.

المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس وجماعة، (1410هـ - 1990م)، **المعجم الوسيط** (المجلد ط2). بيروت : دار الأمواج.
- ابن القطاع. (2002 م- 1424هـ). **الأفعال**. بيروت: المكتبة العلمية .
- ابن القوطية. (2002 م- 1424هـ). **الأفعال**. بيروت : المكتبة العلمية .
- ابن حجر العسقلاني. (1328هـ). **الإصابة في تمييز الصحابة** (المجلد ط1). مصر : دار العلوم الحديثة.
- ابن حزم الأندلسي. (1977). **جمهرة أنساب العرب** (المجلد ط4). مصر: دار المعارف بمصر.
- ابن خلكان. (2009). **وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان**. دار احياء التراث العربي.
- ابن دريد. (1399-1979م). **الاشتقاق**. بغداد: مكتبة المثنى.
- ابن سلام الجمحي، (1974م). **طبقات فحول الشعراء**. جدة، السعودية: بدون دار نشر.
- ابن سيده. (2005). **المخصص**. بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن عبد ربّه. (1940م). **العقد الفريد**. بيروت: دار الفكر.
- ابن فارس. (ب.ت). **معجم مقاييس اللغة**. بيروت.
- ابن فارس. (1406هـ- 1986م). **مجمل اللغة** (المجلد ط2). بدون مكان: مؤسسة الرسالة.
- ابن قتيبة. (1431هـ - 2010م). **الشعر والشعراء**. القاهرة .
- ابن منظور. (بدون تاريخ). **لسان العرب**. بيروت : دار إحياء التراث العربي.
- أبي البقاء العكبري. (1426هـ -2005م). **شرح مقامات الحريري**. بيروت: دار سعد الدين.
- أبي القاسم ابن بشر الآمدي. (1411هـ - 1991م). **المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم**، بيروت: دار الجيل.
- أبي فرج الأصبهاني. (2010). **الأغاني**. بدون مكان نشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- احمد الفيومي. (2003). **المصباح المنير**. بيروت: دار الحديث .
- إسماعيل القاضي.(1962م).**الخنساء في مرآة عصرها**. بغداد: بدون دار نشر.
- الازهري. (1976م). **تهذيب اللغة للأزهري**. بدون دار نشر.
- الأصمعي. (1389هـ -1971م). **فحولة الشعراء**. بيروت: دار الكتاب الجديد.
- الجاحظ. (2008م). **المحاسن والأضداد** . بيروت: مكتبة الهلال.
- الجوهري. (2005م). **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)** . بيروت: دار التراث العربي .
- الحافظ بن عبد البر. (1412-1992م). **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**. بدون مكان: دار الجيل.
- الخنساء. (1422هـ - 2001م). **ديوان الخنساء**. بيروت: مؤسسة النور.
- الخنساء. (1896م). **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**. المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين .
- الخنساء. (1985م). **ديوان الخنساء**. القاهرة : المكتبة الأزهرية .
- الزجاج. (1424هـ -2004م). **معاني القرآن واعرابه**. القاهرة: بدون دار نشر.

- الزمخشري. (2010م). **أساس البلاغة** (المجلد ط2). بيروت: المكتبة العلمية.
- السرقسطي. (1400هـ-1980م). **الأفعال**. بدون مكان: المؤسسة المصرية.
- الفراء. (1980م). **معاني القرآن** . بيروت: عالم الكتب.
- اللبابيدي. (1997م). **معجم أسماء الأشياء**. المغرب: دار الفضيلة.
- المجاشعي. (1979). **شعر البعيث المجاشعي** العدد(14). مستل- مجلة كلية الأداب.
- المرزباني. (1415هـ - 1995م). **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**. بيروت: دار الكتب العلمية .
- المعجم الوجيز. (ب.ت). **مجمع اللغة العربية بمصر**. القاهرة: بدون دار نشر.
- المقّري. (بلا تاريخ). **نفح الطيب في أخبار غصن الأندلس الرطيب**.
- أميرة خواسك. (ب.ت). **رائدات الأدب النسائي في مصر**. مهرجان القراءة للجميع.
- **أنيس الجلساء في ملخص شرح ديوان الخنساء** (المجلد طبعة طلبة المدارس). (1986). بيروت : مطبعة الكاثوليكية.
- ديوان الهذليين. (1967م). **ديوان الهذليين**. القاهرة: دار الكتب.
- رينهارت. (1401هـ - 1981م). **تكملة المعاجم العربية**. (نقله الى العربية وعلق عليه ، د. محمد سليم النعيمي، المترجمون) بغداد: بدون دار النشر.
- شهاب الدين الأبشيهي. (1424هـ - 2003م). **المستطرف في كل من مستظرف**. مصر: دار الغد المنصور بمصر .
- عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ). (1976م). **الخنساء** (المجلد ط 4). مصر : سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف.
- عيسى بن ابراهيم بن محمد الربعي. (1407هـ - 1987م). **نظام الغريب في اللغة** (المجلد ط2). مؤسسة الكتب الثقافية.
- قدامه بن جعفر. (1302هـ). **نقد الشعر** (المجلد ط الجوائب). قسطنطينية.
- كارل بروكلمان. (1977م). **تاريخ الأدب العربي**. بدون مكان: دار المعارف.
- لابن دريد. (1987م). **جمهرة اللغة** (المجلد ط1). بيروت: دار الملايين.
- لأبي عمرو الشيباني. (1395هـ - 1975م). **الجيم**. القاهرة : بدون دار نشر.
- للخليل بن أحمد الفراهيدي. (1980م). **العين**. بغداد : بدون مكان للنشر.
- للصاحب بن العباد، (2001م)، **المحيط في اللغة**، بيروت، دار الكتب العلمية.
- مارون عبود، (1960)، **أدب العرب** ، مختصر تاريخ نشأته وتطوره وسير مشاهير رجاله وخطوط أولى من صورهم، بيروت، بدون دار نشر.
- محمد مرتضى الزبيدي، (ب ت)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، مطبعة الكويت.
- نجيب عقيقي، (2006م). **المستشرقون** (المجلد ط5)، مصر، دار المعارف.

جماليات متخيل المعارضة في قصيدة «مضناك جفاه مرقده» لأحمد شوقي

Aesthetics of the opposition visualizer In poem «Your love-emaciated I am, who got no wink of sleep!» By Ahmed Shawky

أستاذ مشارك. د. طاهر مسعد صالح الجلوب
المملكة العربية السعودية - جامعة الملك خالد - كلية العلوم الإنسانية
أستاذ الأدب والنقد المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها

Dr. Taher Musaed Saleh Al-Galob
Associate Professor of Literary Criticism, Department of Arabic Language - College of Humanities- King Khalid University- Kingdom of Saudi Arabia
taheralgalob55@gmail.com

المستخلص:

استهدفت الدراسة مساءلة قصيدة المعارضة؛ المتمثلة في هذا العمل النقدي بقصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي عن إشكالية تعلق متخيلها، وجمالياته مع متخيل النص الغائب؛ الذي قرَّرَ الشاعرُ مجاراته؛ والمتظاهر هنا في قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني.

وقد تحقق للبحث - بعد الاحتكام إلى آلية المتخيل- رصد أبرز شبكتين تصويريتين انتشرتا في نسيج قصيدة "مضناك جفاه مرقده"، وتوزعتا إلى خطاطتين؛ هما: خطاطة الاستكشاف، وخطاطة التوحد والانفكاك. يشهد سبك هاتين الخطاطتين على تورط الشاعر في إعادة إنتاج تراكيب متخيل قصيدة "يا ليل الصب"، من ناحية، ومن ناحية ثانية على مواجهاته لهذا المأزق البنائي؛ بتوسيع بعض تشكلاتها، وبقلب، وإبدال البعض الآخر، بهذه الآلية تيسر للذات الشاعرة المتأخرة، مُجَابَهَة مأزق المحاكاة، والتكرار؛ الذي أوقعها فيه قانون المعارضة الشعرية - الملزم للنص اللاحق مُوَاءَمَة النص السابق في جل مستوياته البنائية-كما تسنى لها تأسيس بعض القيم المرسخة لخصوصيتها الجمالية، والمضمرة لإمضائه الإبداعي.

الكلمات المفتاحية: (الجمالية - متخيل - المعارضة - قصيدة).

Abstract:

The study aimed to interrogate the opposition poem represented by the poem " Your love-emaciated I am, who got no wink of sleep!" by the poet Ahmed Shawky – about a problem related to the overlap of her imagination with the absent text; What is represented here by the poem "The night of the beloved, who is tormented by longing" by the Kairouan poet. The research was based on the mechanism of the visualizer, as the study revealed the most prominent graphic networks formed by the visualizer of the poem, and they are: exploration plans, plans for autism and disengagement. The compositions of these pictorial paths attest to the involvement of the last poem in the imaginative tradition of the old poem. On the other hand, the poet faced this constructive predicament by expanding, turning, and replacing the compositions of these paths. This enabled the poet to face the structural inertia that had occurred and to establish the aesthetic values of his writings.

key words: (Aesthetic – Visualizer – Opposition – poem).

المقدمة

أهمية الدراسة:

تضمر عملية تفاعل النصوص الإبداعية الحديثة مع القديمة عدداً من القضايا الحرية بالاهتمام؛ التي منها على سبيل التمثيل تعالق المعاصرة بالتراث، الذي تعتبر قصيدة المعارضة – حسب تقدير الباحث – من أكثر مواطنه حدة، وحماساً؛ إذ يستهدف النص المتأخر – بقرار من مبدعه – النص المتقدم بالتولج مولداً عدداً من النتائج الجديرة بالرصد؛ ذات الصلة برفد الشاعر لجماليات قصيدته، وترسيخ هويتها الإبداعية من ناحية، ومن ناحية أخرى بتعرضها للتورط في مأزق المحاكاة، والتكرار؛ على مختلف بنايتها؛ بما في ذلك بنية المتخيل؛ التي قرر الباحث مساءلتها – في قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي– عما عورها من إشكالات وهي تتفاعل مع قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني، ثم ما أسست من قيم جمالية أسهمت في منح هذه المعارضة سلطة شعرية ذائعة الصيت في المشهد الشعري العربي الحديث.

أهداف الدراسة:

1. رصـد مظاهر تعلق متخيل قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شـوقي بمتخيل قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني.

2. كشف ما أعترض هذه التوأمة الفنية من مآزق بنائية.

3. تجلية أبرز النتائج الجمالية الممخضة عن ذلك القاطع البنائي.

فرضية الدراسة:

ترنو الدراسـة إلى البرهنة على فرضية مؤداها أن قصيدة المعارضة – التي تنتسـب إليها قصيدة مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي– تمر بمرحلتين في بناء جمالياتها؛ هما:

1. مرحلـة محـاكاة بنية القصيدة السـابقة؛ التي قرر الشـاعر معارضتها على مختلف المسـتويات البنائية(الرؤيا، المتخيل، الإيقاع).

2. مرحلة تأسيس البنية المفارقة – التي تُمَيِّز بنائها جمالياً، وموضوعياً عن بناء القصيدة المتقدمة– والمكلفة بمهمتين:

الأولى: مواجهة مأزق التكرار؛ الذي تورط فيه الشاعر حال بنائه للمرحلة الأولى.

الثانية: تأسيس بعض القيم الجمالية المجسدة لإمضاء الشاعر الإبداعي؛ الذي لا تكون قصيدته ابتكارا إلا به.

وقـع اختيـار الباحث على قصيـدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شـوقي (الشـوقيات، 1988، ج1، ص6) (بنيس، 2001، ج1، ص211)؛ التي عارض بها قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني؛ لصلاحيتها في البرهنة الإجرائية على مصداقية الفرضية؛ ولقيمتها الجمالية في المشهد الشـعري العربي الحديث، كما حصرت الدراسـة جهدها في المتخيل دون المسـتويات الأخرى؛ لمحدودية مسـاحتها؛ ولتجلي مظاهر الإشـكالية في بنائـه؛ ولأنه أيضا المسـتوى المُعَوَّل عليه في مواجهة مأزق تورط القصيدة اللاحقة في محاكاة القصيدة المتقدمة؛ لتمتعه بحرية بنائية أكبر من بقية المستويات؛ وعلى وجه التعيين الإيقاع المجبول على مماثلة موسيقى النص السابق في الوزن، والقافية. وهذا ما أفضى بهذا الجهد النقدي إلى أن يختزل إشكاليته في سؤال معطاه:

مـا مظاهـر تعلـق متخيل قصيـدة "مضناك جفاه مرقـده" لأحمد شـوقي بمتخيل قصيـدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني؟ ثم ما المآزق التي أنتجها ذاك التعلق؟ وما الجماليات الممخضة عنه؟

منهجية الدراسة:

تقصد الدراسة – كما ورد في الجهاز العنواني – مساءلة متخيل قصيدة "مضناك جفاه مرقده" عن تعلقه بمتخيل قصيدة "يا ليل الصب"؛ ثم رصد ما أعترض الأول من مآزق، وما أسس من جماليات؛ وهذا يعني عوز البحث لآليات المتخيل؛ وعلى وجه التعيين وفق تنظيرات جان بورغوس (Jean Burgos) –التي تراعي حركية النص، وحيويته، واتساق عناصره – بالإضافة إلى مساندة آلية الخطاب؛ لربط بعض تشكلات المتخيل بتجربة الذاتين الشاعرتين حين تقتضي الضرورة ذلك، وهذا ما يتعذر على مناهج في مقدور آليتها جسَّ ما يوجد بين النصوص اللاحقة والسابقة من تداخل وتخارج؛ مثل علم النص؛ ولكنها عاجزة عن مراعاة ما لذلك من علاقة بالذوات الشاعرة البانية لتلك النصوص.

أوجبت منهجية البحث أن تتوزع خارطة هذا العمل النقدي إلى مستويين: الأول نظري، والثاني تحليلي، وأن تقارب الدراسة بينهما في المادة، والمساحة؛ دون المبالغة في اقتضاب أي طرف؛ وعلى وجه التعيين المستوى النظري؛ الذي من مهامه رسم صيرورة البحث، وضبط آليته، وتعميق تصوره؛ وأي عجلة في بنائه ستنتجُ محدوديةَ الرقابة المنهجية، وتخبط المسار، وسطحية التحليل؛ وستلجئ الباحث في مساءلته للنص إلى الارتجال، والتخمين، والتعاطي الانطباعي؛ الذي لا توجهه خلفية نظرية كافية؛ ولنا عبرة في مؤلفات من يُحْتَجُّ بمشاريعهم النقدية؛ التي تولي المستوى النظري أهمية قصوى لعلمها بوظيفته، وبخطورة دوره.

الدراسات السابقة:

حسب علم الباحث، وتقصية لم يسبق لقصيدة "مضناك جفاه مرقده" للشاعر أحمد شوقي أن امتثلت للمساءلة عن طبيعة تعلق متخيلها مع متخيل قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني؛ ثم ما أعترض هذه العملية البنائية من مآزق، وما أثمرت عنها من جماليات؛ وبهذا يطمح الباحث أن يكون جهده النقدي مناوشا لإشكالية جديدة؛ ومحققا لإضافة معرفية مرجوة.

مسار الدراسة النظري: ضبط موجهات البحث ومصطلحاته

أولاً: مصطلح جمالية:

بدأ النشاط الإجرائي الفاعل لهذا المصطلح بمناهضته ثقافة الوعظ المهيمنة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ الذي اُستعملت فيه مقولة (الفن للفن) بهدف صرف الإرشاد عن توجيه الأعمال الإبداعية؛ بدافع نقلها إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية؛ لإضفاء قيم عالية على الشكل؛ الذي ثار حول علاقته بالمضمون جدل واسع نصَّفَ الرؤية النقدية إلى موقفين: الأول

يـرى إمكانيـة فصل الشـكل عن المضمون؛ والثـاني يرى ضرورة مراعاة تلاحمـه به؛ إذ يصعب الفصـل بينهما (علـوش، 1985، ص62؛ لالـو،1959، ص17)، وقد اسـتمر مصطلح الجمالية بالتطـور وهو يرتحل مـن مرحلة إلى أخرى مفيداً من حركات فاعلة؛ مثل الحركة الرومانسـية، التـي أدركـت أن القصيـدة كائن نشـيط ينظمـه داخليـا مبدأ حـي يخصه(موسـوعة المصطلح النقدي،1983، مج2، ص322)، إلا أن التطور الأكبر الذي حظي به هذا المصطلح تمخض عن التنظيرات البنيوية؛ التي أولت اهتمامها الأكبر لدراسـة قوانين النظام الأدبي الداخلية(سـلدن، 1996، ص37)، المتفاعلة كشـكل ديناميكي، تتوجه اللغة فيه إلى نفسـها باعتبارها مجموعة من الامكانـات، والآليـات التعبيرية الخاصة المسـتقلة عن المراجـع، بما في ذلك قانون اللغة نفسـه (تودوروف وآخرون، 1982، ص77-78؛ الحمداني، 2012، ص138).

عملت حركة براغ - التي أسسـت عام 1926- على تطوير هذا المفهوم ضمن تحديثها مفاهيم المنهج البنيوي، وشدَّدَتْ على حماقة استبعاد العوامل الأدبية الخارجية من التحليل النقدي، كما أكـدت على التوتر الديناميكي بين الأدب والمجتمع في النتاج الفني، واهتمت بالوظيفة الجمالية عبر محاججات موكا روفسكي ((Mokaroyovsky، الذي أثبت أنها مفهوم دائم التغير مرتبط في تحركـه ببنيـة المجتمع، وبهذا لا نسـتطيع أن نتحـدث عن الأدب وكأنه قانون أعمال راسـخ، أو مجموعـة خاصـة من الوسـائل، والحيـل، أو طاقم ثابت من الأشـكال، والأنـواع، وإضفاء كرامـة القيمـة الجمالية على موضـوع، أو مصنوع ما؛ إنما هو فعل اجتماعـي لا يمكن تجزئته عن الأيديولوجيـات السـائدة (سـلدن، 1996، ص87-88)؛ فما يميز نسـق تجربة عـن غيرها هو تفاعلها مع حيثيات الإنسان، والعالم وفق رؤية معينة.

وهذا ما يسـتدعي مسـاءلة قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شـوقي عـن علاقتها بتجربته الفرديـة بالإضافـة إلى علاقتهـا بطبيعـة عالمه المحيط، وزمنـه الحديث؛ الذي لا تحيـل إليه رغم جماليتهـا الفائقـة، ومبرر تعلقها مـع قصيدة الحصري القـيرواني، وامتثالها لقانـون المعارضة لا يحجـب عنها طرح مثل هذا التسـاؤل؛ ففسـحة المبدع في إضفـاء بعض القيم الجمالية واسـعة، وخاضعة لقدراته الفنية، التي لا يعدمها شاعر كبير بحجم أحمد شوقي.

وبالجملة تتميز قصيدة المعارضة عن غيرها في تأسيس جمالياتها بمحددين:

الأول: تولجها الجبري - الذي لا تكون معارضة إلا به - مع جماليات قصيدة أخرى.

الثاني: انفكاكها الحتمي عن تعلقها مع القصيدة السـابقة؛ ليتسـنى لها تأسـيس قيمها الشـعرية الخاصة بها.

تمحْورُ الذات الشاعرة في المستوى الأول من هذين المستويين؛ يعني تورطها في مأزق المحاكاة، والتكرار؛ وإعادة إنتاج ما ولد الشاعر السابق من قيم جمالية؛ ونفوذها إلى المستوى الثاني يحيل إلى ترسيخ حضورها الإبداعي؛ الذي لا تستحق التسمية إلا به.

ثانياً: مصطلح المتخيل:

حظي مفهوم المتخيل بجهود نظرية شعَّبت من تصوره حدا يصعب معه عرضه في مساحة دراسة بهذه المحدودية؛ لهذا رأى الباحث ضرورة تعريفه في تصور مكثف يراعي حاجة البحث المنهجية اللازمة لتوجيه مساره.

تشمل دراسات المتخيل أجناس الأدب المختلفة غير أن جلّ الباحثين يعتقد أن هذا المفهوم على صلة أوثق بفن الشعر؛ لأنه الجنس الأدبي الوحيد المرتكز في بنائه على التصوير البياني، والوظيفة الشعرية الموحية (كارتر، 2010، ص122-123؛ الإدريسي،2005، ص189)، وبشيء من التكثيف فـ"المتخيل الشعري نظام مغلق من العلاقات المتفاعلة، والبنيات الحية والمميزة، وتعبير جمالي باللغة، وأساليب التصوير عن رؤية تخيلية حميمية، وفريدة للعالم والأشياء، وعن موقف أنطولوجي للكائن البشري من الحياة"(الإدريسي،2005، ص189).

تصدرت الشعرية المقاربات التي أخضعت المتخيل للمساءلة ممتثلا في النص الأدبي؛ من خلال سياقاته التركيبية، والجمالية؛ ابتداء بمقاربة غاستون باشلار (Bachelard Gaston)؛ التي فطنت لضرورة دراسة مكونات المتخيل في نسيج النص (راجع لمجرد التمثيل: 1984، 2007)؛ ثم عوتبت على الاكتفاء بتتبع وضعية الصورة الواحدة؛ المؤدية إلى قراءة مبتورة، ومحصورة في منظومة الصورة بدلا من متخيل النص (Burgos، 1982، ص40؛ بنيس، ج2، ص145).

تطلعت مقاربة لاحقة لجان بورغوس (Jean Burgos) إلى معالجة ما تعذر على سابقاتها، مستندة هي الأخرى إلى اللسانيات الشعرية؛ وعلى وجه التعيين البنيوية، منطلقة من استيعاب، ونقد التصورات المتقدمة ذات الرصيد المعرفي الفاعل في هذا المسار. وقد رفضت حصر دراسات المتخيل في آليات، وطرائق محددة؛ وحذقت تشكله من صور مركبة؛ مفتوحة على المستقبل؛ وذلك ما سيمكنه من أن يلعب دوره المطلق في بناء النص (1982،ص: 52,53,82)؛ الذي يعين كحقل لتمظهره بوصفه نسيجاً متكاملاً متفاعلاً، وليس صوراً، ورموزاً مفردة، متباعدة (إيزر ،1998، ص12-13).

تومئ قصيدة "مضناك جفاه مرقده" أن فسحة المتخيل في بناء جماليات المعارضة، وتحديثها، ومواجهة مآزقها أوسع وأكثر إجرائية، ونشاطا من فسحة بقية المستويات الأخرى؛ التي منها

الإيقاع -لمجرد التمثيل- المشروط بمقابلة وزنه وقافيته لوزن وقافية النص الغائب.

وبشكل عام يتميز متخيل قصيدة المعارضة عن غيره بجبرية تعلقه مع متخيل القصيدة السابقة، وحتمية تورطه في محاكاته؛ ومن ثم ضرورة معالجة الشاعر لهذا المأزق بتأسيس خطاطات خيالية إضافية يتفرد بها نصه؛ لينجو من فخ المطابقة؛ التي من مدلولاتها غياب حضور الذات في خطابها الشعري.

بالركون إلى هذا الوعي النصي، الحيوي، الحركي، المنفتح على المستقبل سيحاور الباحث متخيل قصيدة "مضناك جفاه مرقده" عما أفضى إليه تولُّجه مع متخيل قصيدة "يا ليل الصب" من مآزق بنائية، وبالمقابل من قيم جمالية وشمت قصيدة المعارضة.

ثالثاً: مصطلح المعارضة:

لفن المعارضات تاريخه الطويل في الثقافة العربية؛ ابتداء بالشعر الجاهلي، الذي شهد مباريات شعرية تأخذ صيغة المعارضة؛ وإن لم تسم باسمها (الشايب، 1966، ص7) ؛ ومروراً بالعصر الإسلامي، وما احتدمت فيه من مواجهات شعرية موازية للمواجهات السياسية، فالأموي المعروف بصولة وجولة نقائضه، وبشاعريها: جرير والفرزدق (راجع لمجرد التمثيل: ديوان الفرزدق،1987)، فالعصر العباسي، الذي لم يغب فيه هذا الفن؛ رغم زخمه الإبداعي، وبالمقابل الأندلسي المشهود لشعرائه بمعارضة قصائد المشارقة، والأندلسيين على السواء (البجاري،2008، ص109، 163)؛ فعصر الانحطاط الموسوم بزخم قصيدة المعارضة، وتعامله الشكلي مع بنيتها (سلام ، 1968، ص260)، وصولاً إلى العصر الحديث (التطاوي، 1998، ص175)؛ الذي تنتسب إليه القصيدة المنتخبة للدراسة.

هذه خارطة عاجلة مخلة تجسدن قدم هذا المصطلح، وتلُّون تسميته، وتنوع إشكاليته في الشعر العربي؛ وما يهمنا في هذا المقام هو ضبطه؛ وفق حاجة الدراسة الإجرائية.

وردت مفردة المعارضة في القاموس العربي بمعنى المقابلة، والمباراة، والمسايرة (ابن منظور، د.ت، مادة: ع رض)، ومعطى هذا أن الدلالة المعجمية المؤسِّسَة لهذه الكلمة هي نفسها المُعرِّفَة لمفهومها الاصطلاحي المتداول في عصرنا الحديث؛ الذي جاء فيه أن المعارضة محاكاة شاعر لاحق لقصيدة شاعر سابق في الوزن، والقافية، والموضوع، والصور ملتزماً بذلك التزاماً تاماً، أو محدودا؛ بدافع الإعجاب، أو الإنكار، أو الرغبة في التفوق، أو التفاكه، والمداعبة (مصطفى والأسعد، 2009، مج36، ص904؛ يعقوب، 1997، ص112-113).

أفضت بنا قراءة الكثير من محددات المعارضة بما فيها التعريف السابق - الجامع باجتهاد من

الباحث لعدد من التعاريف- إلى رصد ملاحظتين:

الأولى: صدارة المحدد الموضوعي، والإيقاعي؛ وعلى وجه التعيين الوزن، والقافية.

الثانيـة: ثانويـة المحـدد التصـوري، أو التخيـلي؛ وذلـك مـبرر آخر لمسـاءلة هذا المسـتوى (المتخيـل) عن وضعيتـه في تيك القصيدة؛ لأنه الأهم في رأينا؛ فهو المُعَوَّل عليه في تأسـيس بنيتها المفارقة، وخصوصيتها الإبداعية.

نختزل المواقف النقدية – وعلى وجه التعيين الحديثة – من فن المعارضة في موقفين متباينين:

أولهـما: الموقف المُقَلِّل من قيمة المعارضـة الجمالية، والموضوعية؛ لأنها من وجهة نظره محض صناعة؛ هدفها إثبات قدرة الشاعر المُعَارِض على مجاراة الشاعر المُعَارَض (المبدع) والتفوق عليه (الشايب، 1966، ص7).

ثانيهـما: الموقف الناظر إلى المعارضة بشيء من القبول (شـبيب، 1998، ص83-84)، وربما الإعجـاب؛ تحـت تأثير بعـض المناهـج النقدية المعـاصرة؛ التي تـرى أن كل نـص إبداعي خلاصة تفاعل مجموعة من النصوص؛ بما في ذلك قصيدة المعارضة.

والأصل في تقدير الدارس الاحتكام في تقييمها إلى جوهرها الإبداعي؛ وتفنيدها بناء على ذلك إلى صيغتين:

الأولى : محدودة القيمة الجمالية؛ وهي التي جاءت محاكاة تقليدية لنص سـابق؛ وتعذَّر عليها تأسيس أي حيثية إبداعية مُلْحَقَة تحمل خصوصية شاعرها، وواحديته.

الثانيـة: مقبولة القيمة الجمالية؛ وهي التي تعاقلت مع قصيدة سـابقة في مسـتويات بنائية مختلفـة؛ وتباينـت في أخرى؛ لتؤسـس حيثياتهـا الجمالية الخاصـة بممارسـة قائلها؛ الذي انجذب إلى نص سـابق؛ لتناغمـه معه؛ وتقاطعه مع تجربته؛ وذلـك يكفي لتحقق إضافة جماليـة يكتـب لهـا الذيـوع، الذي لم يكتـب لغيرهـا؛ كما هو شـأن معارضة أحمد شـوقي "مضناك جفاه مرقده" – لقصيدة الحصري "يا ليل الصب"- التي حظيت بقبول ميادين الآداب، والفنون المختلفة.

لم تسـتزد الدراسـة مصطلح المعارضـة إلى هذا الموضع؛ إلا لتجلي مقصدهـا به؛ ولتتعاطى معه تطبيقيا بشيء من الرقابة المنهجية؛ فليس من مهامها عرض تاريخه المعرفي الممتد بامتداد الشـعر العـربي؛ ولا معالجة إشـكالاته، وتفنيد مسـتوياته؛ فتلـك مهمة أخرى لا يرجوهـا هذا العمل النقدي.

مسار الدراسة التحليلي: خطاطات متخيل القصيدة

أفصحت قصيدة الشاعر أحمد شوقي "مضناك جفاه مرقده" عن تصدر خطاطتين في بنائها؛ هما:

1. خطاطة الاستكشاف.

2. خطاطة التوحد، والانفكاك.

تشترك قصيدة "مضناك جفاه مرقده" مع قصيدة "يا ليل الصب" باستنادها إلى هاتين الخطاطتين في تشييد معمارها؛ وهذا مؤشر لمأزق يشهده بناؤها؛ إذ أن كل عمل إبداعي وإن تداخل مع آخر مجبول على تأسيس جمالياته الخاصة به، التي بها تتفرد شاعريته، وبها يسمى إبداعاً؛ ويتحول إلى أثر مفتوح له إيحاؤه الذاتي؛ الذي يمكنه من أن "يؤول بطريقة مختلفة [..] لا يمكن أن تختزل"(إيكو،2001، ص16)، تلزم قارئها بإعادة التفكير فيها، ومعايشتها من جديد، وتجعل منه مركزا فعالا لشبكة لا تنتهي من العلاقات المولدة لأجوبة جديدة غير منتظرة (إيكو ، 2001، ص17)؛ ناتجة عن امتصاص النص لوفرة من النصوص، وتحويلها (كرستيفا، 1991، ص78)؛ وليس لمجرد تقليدها، أو محاكاتها، فالنص مجموع من الإحالات، يتشكل من تظافر، وتشابك، وانجدال عدد من الأنساق (بارت، 2009، ص14). إنه بشيء من التعميم "حقل منهجي"، موسوم بالتعددية؛ حسب تعبير بارت (Barthes) (1993، ص60-62)، واستراتيجية بنائية؛ وفق تنظيرات ميشونيك (Meschonnic) (1982، ص61)، فيه ما فيه من التداخل، والتخارج.

هذا ما أوجب على الباحث مساءلة متخيل قصيدة "مضناك جفاه مرقده" عن آلياته الإبداعية في مواجهة مآزقه، وتأسيس جمالياته؛ وعن أبرز خطاطاته الممثلة لهذا وذاك؛ وهو يتعلق مع متخيل قصيدة "يا ليل الصب"؛ الموسومة بـ(النص الغائب).

أولا: خطاطة الاستكشاف:

هذي إحدى الخطاطات الفاعلة في بناء متخيل قصيدة الغزل؛ ونعني بها سلسلة الصور، والعلائق المحملة باستكشاف الشاعر لمقومات حبيبته الجمالية (الجسدية، والنفسية، والذهنية)؛ التي جذبته إليها، وتيمته بها، وبالمقابل مقومات شخصيتها غير الجمالية؛ التي حولت غرامه بها إلى أرق، وكمد، وصد، وحيرة، وعذاب، وستقتصر الدراسة على كشف بعض تشكلات هاته الخطاطة؛ مراعاة لمحدودية مساحة البحث.

تشكل المساحة الكبرى لهذي الخطاطة في قصيدة الشاعر الأول (الحصري القيرواني) سلسلةُ

الصور المنتشرة في مجموعة الأبيات المقبلة:

• كَلِفٌ بِغَزالٍ ذي هَيَفٍ خَوْفُ الواشِينَ يُشَرِّدُهُ
نَصَبَتْ عَيناياَ لهُ شَرَكاً في النَّومِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ
وكَفى عَجَباً أنّي قَنِصٌ للسِّرْبِ سَبَاني أَغْيَدُهُ
صَنَمٌ للفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ أَهْواهُ ولا أَتَعَبَّدُهُ
صاحٍ، والخَمْرُ جَنى فَمِهِ سَكْرانُ اللَّحْظِ مُعَرْبِدُهُ
يَنْضو مِن مُقْلَتِهِ سَيْفاً وكَأنَّ نُعاساً يُغْمِدُهُ
فَيُريقُ دَمَ العُشّاقِ بِهِ والوَيْلُ لَمَنْ يَتَقَلَّدُهُ
• يا مَنْ جَحَدَتْ عَيْناهُ دَمي وعلى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ
خَدّاكَ قِدِ اعْتَرَفا بِدَمي فَعَلامَ جُفونُكَ تَجْحَدُهُ
إنّي لأُعيذُكَ مِن قَتْلي وأَظُنُّكَ لا تَتَعَمَّدُهُ

(المرزوقي، ويحيى، 1986، ص12)

أثبتنا هذا العمود الشعري –بطوله اللافت للانتباه– لضرورية تحليلية؛ تتمثل في إدراك توزُّع خارطة الصور المشكلة لهذي الخطاطة؛ التي ترسم في نسيج القصيدة متوالية دلالية لمقومات المحبوبة؛ معيناتها:

– الهيف؛ الذي يطلق على من ضمُر بطنه، ورشق خصره.

– محدودية الصبر، وسطحية العلاقة، وإمكانية تشريد الواشين له.

– خفة الحركة، وصعوبة تصيده، والإمساك به؛ حتى من قبل مهرة الصيادين، الذين يصنِّفُ الشاعرُ نفسَه واحدا منهم.

– فرادة الجمال، والفتنة.

– سُكَّرِيَّة الرضاب (خمرية الريق، أو اللمى).

– نعاس اللحظ، وعربدته في الوقت نفسه.

- حمرة الخد، وتورده.

أَهَّلَتْ هذه المقومات الجمالية الحبيبةَ للقدرة على تصيد القلوب، والأفئدة، وسبيها؛ بما في ذلك قلب الشاعر "سباني أغيده"، بل والقدرة على ما هو أكبر من ذاك؛ كصرع العشاق، وإراقة دمهم "فَيُرِيقُ دَمَ العُشَّاقِ بِهِ". ومؤدى هذا أن جمال المحبوبة قد تشكَّل في نسيج القصيدة بصورة إشكالية؛ فهو بما حوى من المحاسن الآسرة موسوم بالصد، والتمنع؛ حسب تصوير بيت لاحق:

ما ضَرَّكَ لو داوَيْتَ ضَنى صَبٍّ يَهْواكَ وتُبْعِدُهُ

(المرزوقي، ويحيى، 1986، ص12)

يشترك نصُ أحمد شوقي مع نص الحصري بسعة مساحة خطاطة الاستكشاف؛ التي يدلُّ على طول امتدادها -في قصيدة الشاعر المتأخر زمنا- انتصاب العمود الشعري المسهم في بنائها المتراص من البيت القائل:

كم مدّ لِطَيْفِكَ من شَرَكٍ وتأدّب لا يتصيَّدُهُ

(الشوقيات، ج2، 1988، ص122)

إلى البيت الذي جاء فيه:

سببٌ لرضاك أُمَهِّده ما بالُ الخصْرِ يُعَقِّدُه؟

(الشوقيات، ج2، 1988، ص122)

تشهد الأبيات الموزَّعة بين هذين البيتين -بالإضافة إلى عدد من الأبيات التابعة لها- تشكل خطاطة استكشاف الشاعر لمحاسن محبوبته؛ التي من تفاصيلها -كما خيلتها السلسة التصويرية المنتشرة في خلايا المقطع-:

- **فرادة الحسن:**

لحسنُ حَلَفْتُ بيُوسُفِهِ والسُّورَةِ إنك مُفرَدُهُ

- **جمال العينين، واحمرار الخد:**

جَحَدَتْ عَيْنَاك زَكِيَّ دَمِي أكذلك خدُّك يَجْحَدُه؟

- **عسلية الرضاب:**

ورضـــــــابٍ يـــوعـــدُ كـــوثـــرهُ مَـقـتـولُ الـعِـشـقِ ومُـشْـهَـدُهُ

- رشاقة القوام، وضمور الخصر:

وهـــــزَزْتُ قَـــوَامَـــك أعْـطِـفـهُ فَـنَـبـــا، وتمـــنَّـــع أمْـــلَـــدُه

ســـبـــبٌ لـــرضـــاك أُمَـــهِّـــده مـــا بـــالُ **الخـــصْرِ يُـــعَـــقِّـــدُهُ؟**

نَقَطَ شوقي مقومات جمال محبوبته مثلما سبق للحصري القيرواني أن خيَّلها؛ كما شابهه في تعيين أثرها على الشاعر بالأسر، والقتل المجازي:

جَحَدَتْ عَيْنَاك زَكِيَّ دَمِي أكذلك خدُّك يَجْحَدُهُ؟

قد عزَّ شُهودي إذ رمَتا فأشرت لخدِّك أشهدهُ

إنَّ هـذا التقاطـع التصويري وما تمخض عنه من تقاطع دلالي مؤشر واضح لإشـكالية قصيدة المعارضـة -التـي تنتسـب إليها قصيـدة أحمد شـوقي "مضناك جفـاه مرقـده"- المتمثلة بتورط الشاعر اللاحق بصورة مباشرة، أو غير مباشرة في محاكاة خطاب الشاعر السابق، وإعادة إنتاج تراكيبه الشكلية والدلالية؛ وذلك ما لا تحتمله ذات شاعرة مسكونة بهاجس الإبداع، وتأسيس ما يحيل إلى خصوصيتها الجمالية.

ولعـلَّ المتخيل الشـعري هـو المُكَلَّف الأول بمواجهـة مآزق قصيدة المعارضـة؛ للينه، ورغاوة تشكُّله؛ وفسحته البنائية؛ التي لم يحظ بها مستوى آخر -كما سبق الإلماع- وقد عَمَدَ أحمدُ شوقي بوعي منه أو بدون وعي إلى العدول بمتخيل قصيدته عن متخيل قصيدة الحصري بآليات؛ منها توسيع خطاطة الاستكشاف:

- **قـــسـماً بـثـنـايـا لـؤلـؤهـا** قـسـم الـيـاقـوت مـنـضّـدهُ
- **وبـــخـــالٍ كـــاد يحـــجُّ لـه** لـــو كـــان يـقـبّـل أســـودهُ
- **وقَـــوامٍ يَـــرْوي الـغُـصْـنُ له** نَـسَـبـاً، والـرُّمْـحُ يُـفَـنِّـدُه
- **وبـخـصـرٍ أوهَـــنَ مِـــنْ جَـلَـدِي وعَـــوَادِي الهـجـر تُـبـدِّدُهُ**

(الشوقيات، ج2، 1988، ص123)

تسرد الصور المتشكلة في الأبيات السـابقة مقومات أخرى للحبيبة لم تتضمنها قصيدة "يا ليل الصب متى غده"؛ وهي بشيء من التحديد:

- جمالية معمارية الأسنان.

- جمالية تشكل الخال.

- جمالية تشكل الخصر، والقوام بإضافات تفصيلية لم تكن لها في نص الشاعر السابق(الحصري القيرواني).

بهذي التوسعة التصويرية وما تمخض عنها من توسعة دلالية حَدَّثَ أحمد شوقي خطاطة استكشاف جمال المحبوبة؛ لينزاح بنصه ما أمكن عن نص سابقه؛ حتى لا يتورط كليا في مأزق تقليده، ومحاكاته.

إنَّ خطاطة الاستكشاف من أهم الخطاطات البانية لقصيدة الغزل؛ بدونها يتعذر على هذه القصيدة بناء متخيلها، وتأسيس إشكاليتها؛ فهي المكلفة برسم مشهد تصويري لفتنة الحبيبة؛ ولدواعي انجذاب الشاعر إليها؛ وانكساره أمام قهرية جمالها؛ وهي الفخ المُتَصِّيد للحبيب داخل النص، والقارئ خارجه؛ لهذا كان توسيع هذه الخطاطة (خطاطة الاستكشاف) في قصيدة المعارضة "مضناك جفاه مرقده" عاملا مهما أسهم في تمييز متخيلها عن متخيل قصيدة "يا ليل الصب"، وفي تأسيس خصوصيتها الجمالية؛ التي لا تكون ابتكار، وفرادة إلا بها.

ثانياً: خطاطة التوحد والانفكاك:

نقصدُ بخطاطة التوحد النسيج الصوري المجسد لرغبة الحبيب في التوحد بالمحبوبة؛ سواء أخذ في تشكله بعدا جسديا، أو وجدانيا. وهذي الخطاطة من أهم الخطاطات البانية لقصيدة الغزل؛ إذ تأتي كمرحلة تابعة لإعجاب الشاعر، وافتتانه بجمال محبوبته. إنها المرحلة التي تشهد انتقال الشاعر من تعامله مع المرأة كمقابل نوعي إلى تعامله معها كحبيبة؛ يسلك مختلف الطرق للالتئام الروحي، والمادي بها؛ ولاحتوائها ككائن ينقصه؛ ولا يمكنه العيش دونه؛ فهي مصدر اللذتين الجسدية، والنفسية؛ وهي المُعَوَّل عليه في استمرار سعادة الحياة، وخصبها، ونمائها، وبشكل عام اكتمالها.

يأتي انتشار صور هاته الخطاطة في القصيدة كنتيجة لانتشار صور خطاطة الاستكشاف؛ فما رصدت عدسة الشاعر من محاسن؛ تسببت في توريطه بتسجيل عدد من صور التوحد الدالة على تتيمه بمحبوبته، ورغبته في وصلها، والاتساق بها.

تنتشر صور خطاطة التوحد، والانفكاك في نسيج قصيدة "مضناك جفاه مرقده" بانية مسارين تصويريين:

الأول: معالـق لبعض التشـكلات التصويرية التـي حاكتها خطاطة التوحـد في قصيدة "يا ليل الصب" الحصري القيرواني.

الثاني: مفارق للتشكلات التصويرية التي حاكتها خطاطة التوحد في القصيدة سالفة الذكر.

من مظاهر تشكلات صور المسار الأول قول أحمد شوقي:

جَـحَـدَتْ عَـيْـنَـاك زَكِـيَّ دَمِـي أكـذلـك خـدُّك يَجْـحَـدُهُ؟
قـد عـزَّ شُـهـودي إذ رمَـتـا فـأشرت لخـدِّك أشـهـدُهُ

(الشوقيات، ج2، 1988، ص122)

تتوحد الذات الشـاعرة بالمحبوبة في هذه الصور الجزئية عبر علائق، وتشـكلات الموت؛ وفق الرسيمة الآتية:

الرامي عَيْنَا المحبوبة – المَرْمِي الشـاعر – الشـاهد على هذه الجناية الخَدُّ؛ الذي يفصح عن وجود حمرة دَمِ المقتول عليه. وجودُ حمرة دم المقتول على خَدِّ الحبيبة؛ يُبْطِنُ من ناحية أخرى توحده بها.

تتعلق صورة التوحد هذه مع صورة سبق وردها في قصيدة الحصري:

يـا مَـنْ جَحَـدَتْ عَيْناهُ دَمـي وعلـى خَـدَّيْـهِ تَـوَرُّدُهُ
خَـدّاكَ قـدِ اعْـتَرَفـا بـدَمـي فَـعَـلامَ جُـفـونُـكَ تَجْحَـدُهُ
إنّـي لأُعـيـذُكَ مِـن قَـتـلي وأظُـنُّـكَ لا تَـتَـعَـمَّـدُهُ

(المرزوقي، ويحيى، 1986، ص12)

ما قيل عن تركيب صورة التوحد السابقة المتشكلة في أبيات أحمد شوقي يقال عن هذي الصورة وإن اختلفت بعض جزئياتها؛ فالقتل هو وسـيط اتساق الحبيبين، فاعله عين المحبوبة، وشاهده المرجو بنطق الحقيقة، والاعتراف بحدوث الجناية هو خَدُّها.

ومثلما تَضَامَّ الحبيبُ بالمحبوبة في خطاب الشاعرين بوساطة الموت يتضامَّا معا مرة ثانية بوسيط آخر؛ تمثله عملية الصيد:

كـم مـدّ لِـطَـيْـفِـكَ مـن شَرَكٍ وتـأدّب لايـتصـيَّدهُ
فـعـسـاك بـغُـمْـضٍ مُـسـعِـفـهُ ولعـلّ خيالـك مُسعِدهُ

(الشوقيات، ج2، 1988، ص122)

ترسم هذه الأبيات -الواردة في قصيدة "مضناك جفاه مرقده"- صورة لعملية صيد يشرعُ شباكها الشاعر المنخرط في النص "كم مدّ لِطَيْفِكَ من شَرَكٍ"، سواء عزم على اتمام مقصده، أو تراجع تأدبا؛ حسب منطوق الشطر الثاني من البيت "وتأدّب لا يتصيَّدهُ"، وهذا ما سبق لعدد من أبيات النص الغائب (قصيدة ياليل الصب) أن شكلته:

نَصَبَتْ عَينايَ لهُ شَرَكاً ... في النَّومِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ
وكَفى عَجَباً أنّي قَنِصٌ ... للسِّرْبِ سَبَاني أغْيَدُهُ

(المرزوقي، ويحيى، 1986، ص12)

تفصح الصورتان المتشكلتان - في الأربعة الأبيات المُنتخبة من القصيدتين- بأدوات عملية الصيد الـ"شَرَك"، وبفعلها "يتصيده"؛ وهذا يقود إلى أن أحمد شوقي قد نسج خطاطة التوحد في هذه الجزئية من قصيدته على منوال الشاعر السابق.

ورودُ هذا التقاطع قَيِّمٌ إلا أن الشاعر -كما سبق التلويح- مُلْزَمٌ بالخروج عن هذا التعلق؛ حتى لا تكون قصيدته مجرد تكرار لقصيدة سابقه؛ وذلك ما أوعز إلى شوقي تضمين خطاطة التوحد تشكلات صورية مباينة؛ كما هي في هذا المقطع:

ويقول: تكاد تجنُّ به ... فأقول: وأوشِكُ **أعْبُدُهُ**
مَوْلايَ ورُوحِي في يَدِه ... قد ضَيَّعها سَلِمتْ يَدُهُ
ناقوسُ القلبِ يدقُّ لهُ ... وحنايا الأضْلُعِ **مَعْبَدُهُ**

(الشوقيات، ج2، 1988، ص122)

يتوحد الشاعر بحبيبته في هذا التشكل التصويري عن طريق العبادة؛ التي يتكرر حضورها مرتين: الأولى في الشطر الثاني من البيت الأول "فأقول: وأُوشِكُ **أَعْبُده**"، والثانية في الشطر الثاني من البيت الثالث "وحنايا الأَضْلُعِ **مَعْبَدُه**".

استوحى الشاعرُ هذا التشكل التصويري لخطاطة التوحد من قَلْبِهِ (بمعنى من عَكْسِهِ) لتشكيل تصويري وَرَدَ في قصيدة "يا ليل الصب" يُبَنْيِنُهُ هذا البيت:

صَنَمٌ للفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ ... أهْواهُ **ولا أتَعَبَّدُهُ**

(المرزوقي، ويحيى، 1986، ص12)

يقرُّ الشاعرُ في هذا البيت أن توحده بحبيبته يتم من خلال وقوعه في غرامها، وهواها؛ ذلك ما

يشعره أنه يريد احتوائها؛ أو الانصهار بها؛ لتركيب مكون واحد يجمع كيان الاثنين؛ لكنه من ناحية أخرى ينفي أن يتطلَّع إلى الالتحام بها بوساطة عبادتها؛ فهو يرفض مجاهرة هذا المسلك "أَهْـــواهُ ولا أَتَـعَـبَّـدُهُ".

ومعطى هذا أن شوقي قد بنى صورته السابقة على قلب هذي الصورة. لم يكتف هذا الشاعر بهذي المباينة في تشكيل خطاطة التوحد؛ بل وسَّعَ المفارقة بنسج تشكل لم تشهده قصيدة السابق:

مَـــوْلايَ ورُوحِـــي في يَـدِه قـد ضَيَّعـها سَـلِـمـتْ يَـدُهُ

(الشوقيات، ج2، 1988، ص123)

يبني هذا البيت صورة للتوحد عن طريق التملك؛ فالعلاقة بين الوالي، والمولي هي علاقة تملك، وإمْرَة؛ وهذا ما لم تشكله آنفا قصيدة الحصري.

التداخل والتخارج الذي سبق لخطاطة التوحد أن شهدته في قصيدة "مضناك جفاه مرقده"؛ شهدته أيضا خطاطة الانفكاك؛ ونعني بها الخطاطة البصرية التي رسمت مشهدا متنوعا في النص لانفصال الشاعر عن حبيبته، وعدم قدرته على الاقتران بها؛ كما هي في مجموعة الأبيات الواردة:

- أودى حرفاً إلا رمقـــاً يُبقيه عليك وتُـنْـفِـدهُ
- جَـحَـدَتْ عَـيْـنَـاك زَكِـيَّ دَمِـي أكـذلـك خـدُّك يَجْـحَـــدُهُ؟
  قد عزَّ شُهودي إذ رمَتـــــا فأشرت لخدِّك أشـهـــــدهُ
- وهممتُ بجيدِك أشرَكُـــــه فـأبـى، وأستـكـبر أصـيَـدُهُ
  وهـزَزْتُ قَوَامَك أعْطِفـــهُ فَـنَـبـا، وتمـنَّـع أمْـلـــــدُهُ
  سببٌ لرضاك أُمَهِّـــــــده مـا بـالُ الخـصْـرِ يُـعَـقِّـدُهُ؟
  كـم مـدّ لِـطَـيْـفِـكَ مـن شَرَكٍ وتـــأدّب لايـتـصـيَّـــدهُ

(الشوقيات، ج2، 1988، ص122)

تخطُّ صورُ الأبيات السابقة تشكلات مختلفة لخطاطة الانفكاك؛ ففي البيت الأول يخاطب الشاعر محبوبته بأنه معرض لخطر الانفصال الكلي عنها؛ فقد أودى به حبها، وتعنتها، وتجاهلها له إلى حافة الموت؛ الذي لا يبعد عنه إلا بمقدار رمق "إلا رمقاً". وفي البيت الثاني يشكل خطاطة الانفكاك جحودها (المحبوبة) به، أما في البيت الثالث، والرابع فتمنعها عنه، وتأدبه؛ الذي يصرفه عن تصيدها بشركه الممدود؛ كلما عزم على ذلك.

تتعلق تشكلات خطاطة الانفكاك في جميع الأبيات السابقة لشوقي مع تشكلات هذي الخطاطة

في قصيدة الحصري؛ وفق تخييل الأبيات الآتية:

• وغَداً **يَقْضي** أو بَعْدَ غَدٍ هلْ مِن نَظَرٍ يَتَزَوَّدُهُ
• يا مَنْ **جَحَدَتْ** عَيْناهُ دَمي وعلى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ
خَدّاكَ قدِ اعْتَرَفا بدَمي فَعَلامَ جُفونُكَ **تَجْحَدُهُ**
• نَصَبَتْ عَينايَ لهُ شَرَكاً في النَّومِ **فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ**
• رَقَدَ السُّمَّارُ فَأَرَّقَهُ أَسَفٌ **للبَيْنِ** يُرَدِّدُهُ
يَهْوى المُشْتاقُ لِقاءَكُمُ **وصُروفُ الدّهْرِ تُبَعِّدُهُ**
ما أَحْلى الوَصْلَ وأعْذَبَهُ لولا **الأيّامُ تُنَكِّدُهُ**
بالبَيْنِ وبالهُجْرانِ، فيا لِفُؤادي كيفَ تَجَلّدُهُ

(المرزوقي، ويحيى، 1986، ص12-13)

ترقمُ الأبيات الآنفة صورا لانفكاك الشاعر عن حبيبته؛ يشكلها في البيت الأول الموت، وفي البيتين الثاني والثالث الجحود المتكرر مرتين، وفي البيت الرابع التمنع، وصعوبة تصيد المحبوبة، أما في الأبيات اللاحقة فالبين، وصروف الدهر.

بمقارنة مجموعة الأبيات المنتخبة من القصيدتين يبين لنا أن الشاعر المتأخر(شوقي) قد نحى منحى الشاعر المتقدم (الحصري) في تشكيل خطاطة الانفكاك بالاستناد إلى صورة الموت، والجحود، والتمنع، وقد تخلى عن مناغمته في بقية الصور؛ التي هي على وجه التعيين صورتي: البين، وصروف الدهر، كما أنه قد غايره باقتراح صورة التأدب.

بهذا القلب، والتوسيع نَجَتْ خطاطة التوحد والانفكاك؛ التي شكلها الشاعر الحديث(شوقي) من أن تكون مجرد تكرار تصويري للخطاطة التي شكلها الشاعر القديم(الحصري)، وباتت محملة بخصوصية بنائية تميزها فنيا، وموضوعيا عن غيرها.

تَطَلُّعُ الشاعر من خلال هذه الخطاطة إلى التوحد، والانصهار مع محبوبته في كيان وجداني، وجسدي واحد؛ ثم فشله في مسعاه؛ صعَّدَ من توتر إشكالية النص، ومن تنشيط جماليته؛ التي يفضَّل ترحيلها إلى مجهود نقدي آخر؛ لضيق أوعية النشر.

لقد حققت بعض المعارضات -بما في ذلك معارضة أحمد شوقي -الممتثلة أمامنا للدراسة- نجاحا واسعا على مستوى بنائها الجمالي، وتلقيها من قبل القارئ، والجمهور، إلا أن هذا النوع من الكتابة يظل محاطا بعدد من المآزق البنائية، التي تَطَلَّعَ الباحثُ إلى تجليتها؛ بهدف كشف

إشكالها، وتبصير المبدع بآليات مواجهاتها.

إن الذات الشاعرة حين تجاري ذاتا أخرى في بناء أي مستوى من مستويات خطابها إنما تعيد إنتاج تجربة تلك الذات؛ قبل أن تكتب تجربتها؛ ولن يتحقق لها أي حضور إبداعي في نصها إلا بمقدار الحيثيات التي تشكل إضافة من ناحية، ومروقا لنظام معمار القصيدة السابقة من ناحية ثانية.

وَمَسَدُّ هذا أن تحديث قصيدة المعارضة محكوم بالجزئية؛ لأن قانونها لا يتيح للشاعر مساحة واسعة لتجديد خطابه الشعري؛ لكن هذا التحديث الجزئي أساسي وفي غاية الأهمية ما دام من معانيه تأسيس خصيصة الذات الشاعرة الجمالية في عملها الإبداعي، كما أنه قد يكون فاعلا وذا أثر بالغ على المتلقي والمحيط الثقافي؛ وذلك ما تُلْمِعُ به قصيدةُ أحمد شوقي "مضناك جفاه مرده"؛ التي باتت ذات سلطة جمالية على المشهدين العربيين الحديثين: الشعري، والفني.

الخاتمة

تستندُ الدراسةُ إلى فرضية منطوقها أن قصيدة المعارضة -المتمثلة في هذا العمل النقدي بقصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي- محاطة بمأزق المحاكاة، والتكرار؛ إذ يفرض عليها قانون المعارضة الشعرية أن تتداخل بنائيا مع القصيدة السابقة لها؛ التي قرَّرَ الشاعرُ مجاراتها؛ مما يوقعها بشكل مباشر، أو غير مباشر في تقليدها؛ ويُجْبِل شاعرها على مواجهة هذا التورط بآليته الإبداعية؛ إن أراد ترسيخ قيمه الجمالية الخاصة بممارسته، والمضمرة لإمضائه الإبداعي.

اختارت الدراسة محور المتخيل لاختبار فرضيتها؛ منطلقة من أنه المستوى المُعَوَّل عليه في مواجهة المأزق؛ لأن حريته في قصيدة المعارضة تتجاوز حرية المستويات الأخرى، وكشفت أنه في خطاب شوقي تَوَلَّجَ فنيا وموضوعيا مع المتخيل في خطاب الحصري؛ فأنتج خطاطتين بنائيتين:

الأولى: خطاطة الاستكشاف؛ ويقصدُ بها سلسلة الصور، والعلائق المحملة باستكشاف الشاعر لمقومات حبيبته الجمالية (الجسدية، والنفسية، والذهنية)، التي جذبته إليها وتيمته بها، وبالمقابل مقومات شخصيتها غير الجمالية؛ المتسببة بتحويل غرامه بها إلى أرق، وكمد، وصد، وحيرة، وعذاب.

الثانية: خطاطة التوحد والانفكاك؛ وتتركب من مستويين:

الأول: النسيج التصويري المجسد لرغبة الحبيب في التوحد بالمحبوبة؛ سواء أخذ في تشكله

بعدا جسديا، أو وجدانيا.

الثاني: النسيج التصويري المجسد لتعذر اقتران الحبيب بالمحبوبة؛ والمباين لسابقه في التشكل.

تداخلت هاتان الخطاطتان في قصيدة "مضناك جفاه مرقده" مع تشكلهما في قصيدة "يا ليل الصب" –نزولا عند قانون المعارضة– فتورط الشاعر (أحمد شوقي) في فخ المحاكاة، والتقليد؛ فما كان منه إلا أن واجه هذا المأزق بتوسيع، وقلب، وإبدال بعض تراكيبها في نصه؛ ليؤسس لذاته الشاعرة خصوصياتها الجمالية في خطابها الإبداعي.

وغِلَّةُ القول إن جماليات المتخيل في قصيدة المعارضة –وفق مساءلة الدارس لعينة المتن المدروسة– تتمثل في تَرَكُّبه من مستويين؛ يستزيد الشاعر المستوى الأول من تراكيب متخيل القصيدة السابقة؛ التي قرَّرَ معارضتها؛ وهو رَفْدٌ جمالي من ناحية، ومأزقٌ بنائي من ناحية ثانية. أما المستوى الثاني فيؤسسه الشاعر من خلال مواجهته لمأزق التقليد؛ الذي فرضه عليه قانون المعارضة؛ وذلك بتوسيع، أو قلب، أو إبدال بعض خطاطات متخيل القصيدة المُجَارَاة.

قائمة المصادر والمراجع

- ابن خلكان، أحمد بن محمد. **وفيات الأعيان وأبناء الزمان**. تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار صادر، د.ت.
- ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. القاهرة: دار المعارف، د.ت.
- الإدريسي، يوسف. **الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين**. حلب: نشر الملتقى، 2005.
- إيـزر، فولفغانـغ. **التخييـلي والخيالي**. ترجمة حميد لحميـداني، والجلالي الكدية، الدار البيضـاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1998.
- إيكو، أمبرطو. **الأثر المفتوح**. ترجمة عبدالرحمن بوعلي، ط2، اللاذقية: دار الحوار، 1965/ 2001.
- بارت، رولان:
- **التحليل النصي**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دمشق: دار التنوير، 2009.
- **درس السيميولوجيا**. ط3، ترجمة بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1978/ 1993.
- **نظرية النص**. ترجمة محمد البقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- باشلار، غاستون:
- **الماء والأحلام**. ترجمة علي نجيب إبراهيم، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 1942/ 2007.
- **جماليات المكان**. ترجمة غالب هلسا، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1984.
- البجاري، يونس طركي سلوم. **المعارضات في الشعر الأندلسي**. بيروت: دار الكتب العلمية، 2008.
- بنيس، محمد:
- **الشعر العربي الحديث: التقليدية**، ج1. ط2، الدار البيضاء: دار توبقال،2001.
- **الشعر العربي الحديث: الرومانسية**، ج2. ط2، الدار البيضاء: دار توبقال،2001.
- **الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر**، ج3. ط3، الدار البيضاء: دارتوبقال،2001.
- التطاوي، عبد الله. **المعارضات الشعرية**. القاهرة، دار قباء، 1998.
- تودوروف، ت. وجاكوبسـون، ر. وإيخنباوم، ب. وآخرون. **نظرية المنهج الشـكلي**. ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.
- الذهبية، العربي. **شعريات المتخيل**. الدار البيضاء: المدارس، 2000.
- الربيدي، عبدالسلام. **النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة**. عمان: دار غيداء، 2012.
- سلام، محمد زغلول. **الأدب في العصر الأيوبي**. القاهرة: دار المعارف، 1968.
- سلدن، رامان. **النظرية الأدبية المعاصرة**. ترجمة سعيد الغانمي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.
- الشايب، أحمد. **تاريخ النقائض في الشعر العربي**. ط3، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1966.

- شبيب، غازي. **فن المديح النبوي في العصر المملوكي**. بيروت: المكتبة العصرية، 1998.
- شوقي، أحمد. **الشوقيات**، بيروت: دار العودة، 1988.
- الصكر، حاتم. **ترويض النص**. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
- علوش، سعيد. **معجم المصطلحات الأدبية**. بيروت: دار الكتاب اللبناني- الدار البيضاء: سوشبريس، 1985.
- الفرزدق، همام بن غالب التميمي. **الديوان**. شرح علي فاعور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987.
- كارتر، ديفيد. **النظرية الأدبية**. ترجمة باسل المسالمة، دمشق: دار التكوين، 2010.
- كرستيفا، جوليا. **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،1991.
- لا لو، شارل. **مبادئ علم الجمال**. ترجمة مصطفى ماهر، القاهرة: البابي الحلبي،1959.
- المرزوقي، محمد ويحيى، الجيلاني. **يا ليل الصب ومعارضاتها**. ط2، تونس: الدار العربية للكتاب، 1986.
- مصطفى، عبدالرؤوف والأسعد، عمر. **المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث**. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد36، 2009.
- **موسوعة المصطلح النقدي**. المجلد الأول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
- يعقوب، إميل بديع. **المعجَم المُفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**. بيروت: دار الفكر، 1997.
- Burgos, Jean. Pour une Poétique de L'Imaginaire. Paris: Editions du Seuil,1982.
- Meschonnic, Henri. Critique du Rythme. Paris: Editions Verdier,1982.

بلاغة الأفعال الإخبارية في قصيدة: (ناداكَ خلُّكَ واعظًا ومُذكّرَا) لابن الجيّاب الأندلسي (مقاربة تداولية وحجاجية)

م. د. حيدر رضا كريم
وزارة التربية/ مديرية تربية بغداد/ الرصافة الأولى
Haidar Read Karim
Ministry of Education/ Baghdad Education Directorate / First Rusafa
haidre omaery@gmail.com

مستخلص:
سلكت البلاغة منذ نشأتها الأولى الأسلوب الإقناعي والتأثيري، وأخذت تتحدى وجودها الفلسفي والمنطقي فيما بعد؛ لتثبيت وجودها في المنهج العلمي والانتساب إليه، وهذا ما أثبتته في الوقت المعاصر، مجسدةً الدرس التداولي الذي اعتمد على الإنجاز القولي في أفعاله الكلامية، بهدف إذعان المتلقي إلى أفكارها الحجاجية بوساطة إثارة ذهنه واستمالته إلى الطروحات الاستدلالية بأسلوب تحاوري، وتطبيق هذا المنهج على قصيدة (ناداكَ خلُّك واعظًا ومُذكِّرَا) لابن الجياب الأندلسي.

الكلمات المفتاحية: (البلاغة – التداولية – الحجاج – شعر ابن الجياب)

Abstract
Since its inception, the rhetoric has taken the form of the synthetic and the influential, and has challenged its philosophical and logical existence later; to establish its presence in the scientific method and to join it. This is what has been proven in modern times, reflecting the deliberative lesson on verbal achievement in his verbal actions. To raise his mind and his attention to the

explanatory ideas in an interactive manner, and to apply these approaches to a poem from the office of the poet Ibn al-Jiyab Andalusi.

المقدمة

لَّما تزل البلاغة قادرةً على فهم المناهج النقدية واللسانية, وهذا يعود إلى المفاهيم البلاغية المتشعبة في مباحثها، وكيفية التعامل مع النصوص الأدبية وتحليلها، وتوجيه المتلقي الوجهة الإقناعية والتأثيرية، وهذا يدحض رأي الأصوات التي تعالت في الآونة الأخيرة بأن البلاغة لم تكن منهجًا نافعًا في سبر أغوار النصوص الأدبية، ولا سيما بعدما صنّف السكاكي النظرية البلاغية، فمن جاء من بعده أشكلَ عليه بالتقعيد والتعريف لمصطلحاتها، غير أنهم لم يلتفتوا إليه بأنه أول من شرعن مفهوم (النظرية الأدبية) وعقلنها في كتابه مفتاح العلوم ومن ثم اشتركت البلاغة مع الأدب واللغة بصفتين، الأولى: تتقاسم القراءة الجمالية مع الأدب، إذ إنّ الأدب بمفهومه ما وراء النص يبحث عن الجمال الفني، والآخر: تشترك مع اللغة من الجانب الدلالي، فضلًا عن ذلك فإنّ البلاغة تهدف إلى الإفهام والتبليغ، وهذا ما ناشدت به التداولية بشبكة من العلاقات القصدية والوقوف مع اختها السابقة عليها بقرون عديدة البلاغة إذ إنّ الجهاز المفاهيمي للتداولية يرمي إلى انتاج الفعل التواصلي المرتبط بالوظيفة المرجعية، فتضع المتلقي في مواجهة المتكلم الذي يتحمل مسؤولية الفعل الكلامي الرسالة لذا تمثل دراسة الأفعال الكلامية أهمّ عنصرٍ تبليغي إنجازيّ يؤثر في المتلقي، بوصفها سياقًا يعتمد على التخاطب الفعلي، وهذا لا ينكر من توظيف البلاغيين العرب القدماء للأفعال الكلامية في مباحثهم ودراساتهم التي وصلت إلينا من تراثهم، وإن لم يعرفوا التداولية بمعناها المعاصر، إلا أنّهم ناقشوا مباحثها في موضوعات الخبر والإنشاء.

أما الحجاج فيعدُّ آلية خطابية يمارسها المتكلم للدفاع عن أفكاره وآرائه بصورة إقناعية، سالكًا فيها طريقة التحاور بشبكة من الأقوال، تحمل في حناياها الأهداف التأثيرية الإنجازية بأسلوب استدلالي تنتمي عناصره المتفاعلة إلى المجال التداولي بحكم تغيراته وآفاقه الرؤيوية.

ولّما كان الشعر إبداعًا حضاريًا عرفته العرب منذ القدم، جعلت من تجربته سبيلًا للتعبير عن آرائهم, فهو لم يكن تعبيرًا عن انفعالات نفسية، وتفريغ الشحنات الشعورية فحسب، بل شكل الشعر في لغته وأسلوبه منعطفًا فكريًا يستجيب للمفاهيم الفلسفية والمنطقية، مثلما هي الحال في العلوم الثلاثة – البلاغة والتداولية والحجاج – إذ اتسمت في أفكارها بالبعدين الفلسفي والمنطقي، وما تطبيق هذه المناهج على الشعر إلا استجابة فكرية وبرهانية للغة الشعرية التي

تحمل الشبكات العلائقية للمناهج النقدية سواء أكانت تلك المناهج تبحث في الفكر الجمالي أم الفلسفي في منظورها العميق.

أما ابن الجياب الأندلسي فاستطاع في لغته الشعرية أن يكون شاعرًا منمازًا في عصره، إذ استطاع أن يشغل مساحة واسعة في الفضاء التواصلي، وتقديم رؤاه الفكرية بأسلوب ناجع، وقد اخترت هذه القصيدة في بحثي؛ لكونها برهانًا شعريًا فكريًا، اعتمد على الأسلوب الإقناعي والتأثيري في المتلقي بطرح الأفكار، فضلًا عن موضوعها الذي جاء في مدح شخصية الإمام علي (عليه السلام)، واختتامها بما حدث في واقعة الطف المؤلمة.

ومن الجدير بالذكر نُظمت القصيدة على البحر الكامل وسأشير إليه في المثال الأول فقط من دون ذكره في باقي الأمثلة؛ للابتعاد عن التكرار.

العلاقة بين البلاغة والتداولية والحجاج:

اهتمت البلاغة العربية منذ نشأتها الأولى بالإقناع والتأثير، والتداولية بوصفها أداة تبليغ وتواصل بين المتكلمين تبحث عن القوانين الكلية للاستعمال اللغوي، وترمي إلى التعرف على القدرات الإنسانية للتواصل اللغوي، فـ(البلاغة تداولية في صميمها، إذ إنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع، بحيث يحلّان إشكالية علاقتهما، مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما؛ لذلك فإن البلاغة والتداولية البراغماتية، تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي) (حنفاوي بعلي، 2006، ص66 – 67)، ويمكن القول: إن البلاغة العربية ظلّت ملازمة للتواصل والإبلاغ بوساطة التحليل النصي على استعادة رصيد مهول من المصطلحات البلاغية في وصف النصوص.

شكلت التداولية مشروعًا موسعًا في اللسانيات النصية، إذ برز اهتمامها بالخطاب والمناحي النصية فيه نحو المحادثة، والمحاججة، والتضمين وما إلى ذلك، ولدراسة التواصل بشكل عام، لا بُدَّ أن يبدأ من ظروف إنتاج الملفوظ إلى الحال التي يكون فيها للأحداث الكلامية قصد محدد، وما يمكن أن تحدثه من تأثيرات في المتلقي، وتظهر أهميتها من حيث إنّها تهتم بالأسئلة التي تخص النص والإشكالات الجوهرية فيه؛ لأنها تحاول الإحاطة بالعديد من الأسئلة من قبيل: مَنْ يتكلم؟ وإلى منْ يتكلم (عشير، 2006، ص61)؛ لهذا تتحدد مهمة التداولية في دراسة استعمال اللغة، لكنها لا تدرس البنية اللغوية ذاتها؛ بل تدرس اللغة حين استعمالها في الطبقات المقامية المختلفة؛ لكونها كلامًا محددًا صادرًا من متكلم محدد، موجهًا إلى مخاطب محدد، بلفظ في مقام تواصلي لتحقيق الغرض المنشود بين المتكلم والمتلقي (صحراوي، 2005، ص37)، وهذا

يوضح أن التداولية لها القدرة على إنجاز أغراض تواصلية تهدف إلى صناعة الأفعال والمواقف الاجتماعية بأسلوب إقناعي ناجع.

يُعدُّ الحِجاج من الإسهامات الاستدلالية المهمة التي وصل إليها الفكر، وهو إلى جانب التداولية يعبّر عن منحى استدلالي خاص في مقاربة الموضوعات، ويمثل أوّل أبواب الدلالة، إذ إنَّ الاستدلال على قضية ما، في مقتضى الفعل أو الإنجاز الدلالي، تكون بداية ممهدة بمقدمات حِجاجية قطعية الأحكام، وبه أصبحت البلاغة جارية على التبيين والإفهام، ومع بزوغ التداولية أصبح للحِجاج علاقة وثيقة استدلالية بين التداول والمقصدية؛ لأنَّ خلوَّ التداولية من ضمانات القيمة (قيمة الخبر بوصفه خبرًا مثلاً) واتهامها بالسلوكية، ولاسيّما بتوظيفها الحِجاج، دفع بالقصدية التداولية إلى تدارك هذا الخلل، بعد أن تعدى الأمر نظرية أفعال اللغة، وهو الدافع لعودة سيعرفها السياق(المتوكل، 1985، ص42، والحباشة، 2008، ص26).

إنَّ ارتباط الحِجاج بالخطاب وتهيئة فعاليته التواصلية يستدعي توافق آلياته ومقتضيات السياق، فضلاً عن مراعاة الكفاية الخطابية انطلاقًا من تعدد صيغه، ولهذا الدور أهمية في إدراك سيرورة الحِجاج الفني من حيث الحضور الأكثر فاعلية، إذ يمثل التراكم الفعلي لصورة الحِجاج من خلال آليات التحليل وملكات الإدراك الثابتة، ومع التداولية تمكن من توسيع هذه الملكة بالإحاطة بكلِّ ما يتعلق في مقاربة الفكرة، أو الخبر أو الموضوع المعني بالحِجاج؛ لأنَّ التداولية تُعرف على أنها علم استعمال المقام، فإنَّ الحِجاج هو ما يحقق الاستعمال، وتوافق المقام والفكرة؛ لهذا يرتكز الحِجاج الفني على الذخيرة اللغوية والدلالية التي تتفاعل ومتطلبات الفكرة (نظيف، 2010، ص73 ، والحباشة، ص26)

وتأسيسًا على ذلك، أخذ الحِجاج يشغل مجالاً واسعًا في الدراسات اللغوية والبلاغية الحديثة، ولم يقتصر دوره على التوظيف الانتقائي بوصفه عنصرًا خارجيًا ثانويًا يوظف فقط في مواقف تواصلية معينة، بل تحول مع تيار التداولية إلى عنصر كامن في اللغة من حيث بنيته أو وظيفته، وبذا يكون الحِجاج فعلاً كلاميًا، تجب دراسته في نطاق دراسة اللغة لا في البحث بما هو واقع خارجها، وهذا ما يدعو إلى وصف اللغة بكونها مسرحًا للمحاورة والتحاجج بين الذوات المتواصلة، وتنحصر وظيفة اللغة في دلالة الأقوال على التوجيهات الحِجاجية الناتجة عنها (رضوان الرقبي، 2011، ص70)، حتى قيل: إنَّ الحِجاج فعلٌ إنجازي مركب يمتدُّ عبر سلسلة الملفوظات (عبد الرحمن، 1998، ص263).

حدَّد (فان إيمرين) موقع الحِجاج داخل التداوليات بدمجه لنظرية الحِجاج مع نظرية الأفعال

الكلاميـة وتحليل المحادثة والخطـاب والجدل الصوري داخل أنموذج نظري أطلق عليه اسـم نظريـة الحِجـاج الجدلي، إذ حـدَّده بكونه((نموذجًا مثاليًـا للمحادثة الخلافيـة، يوجّه مراحلها ويـوزع الأفعـال اللغوية عـبر هذه المراحـل، وينظّـم تفاعلاتها، ويشـكّل شرطًا أساسـيًا لبناء معياري نسـقي للخطاب يسـمى التحليـل الجدلي) (طـروس،2005، ص118)، يعتمد المجال الفكري الخالص، ويكون بين شـخصين يحاول كلّ منهما إقناع صاحبه بوجهة نظر معينة، وأما الحجـاج الخطـابي فمجاله توجيه الفعـل وتثبيت الاعتقاد أو صنع الاعتقـاد فهو يمثل حجاجًا موجهًا للجماهير.

إنَّ نظريـة الأفعـال الكلاميـة هي مفهوم أسـاسي مـن مفاهيم النظريـة التداوليـة، إذ لا يمكن تجاهله في تحليل الخطاب، ولاسـيّما أن بعض التعريفات المعاصرة المقدمة للنص تسـتند إلى هذا الحقـل المعـرفي، إذ تُعدُّ نظرية الفعل الكلامي الذي يطلق عليـه أيضًا (نظرية الحدث الكلامي، ونظريـة الحدث اللغوي، والنظرية الانجازية) في رأي الباحثين جزءًا من اللسـانيات التداولية التي حاولت بحث العلاقة بين اللغة والاتصال(بغورة، 2005، ص108)، فضلاً عن ذلك فإنَّ مفهـوم الفعـل الكلامي في ترجمته للمقابل الإنجليزي (Speech acts)، وهو تعبير على سـبيل التجاوز، وإن كان النسق العربي لا يسمح بإسناد الفعل إلى الكلام، ولا يمكن فهم معنى الفعل مثلـما قدَّمه (أوسـتين) في نظريته، إلاّ إذا رُبط بالدراسـات القانونيـة، أو القانون الإداري الذي أفاد نظريته منه كثيرًا، غير أن الفعل في اللغة العربية يدخل ضمن باب المشترك اللفظي، أي أن التحـدث يكـون عن الفعل ويُراد به الصيغة بمعناها الـصرفي والنحوي، كما يُقصد به الحدوث والوقـوع. وفي اللغة الإنجليزية والفرنسـية مثلاً: هناك الفعـل بوصفه صيغة (Verb)، والفعل بوصفه حدثًا (act /action)(العياشي أدروابي، 2011، ص73).

ولا يعتمد الحِجاج على (الفعل المتضمن في القول وفي سلسـلة الاسـتدلالات الدلالية التي لا يتشـكل فيهـا المعنى بناءً على الروابـط المنطقية فقط، بل على التلفظـات وأداء الأفعال المتضمنة وإنجازهـا ضمـن الخطـاب) (سـعودي، 2009، ص 37)، إذ يـأتي تأويـل الأقـوال عبر تحديد الـدلالات والمقامات التي ينتجهـا الفعل الكلامي، أي أغراض الكلام ومعناه، ومسـار تحول المعنى من التلفظ إلى الإنجاز.

الإخباريات(التقريريات):

يؤدى التقرير في اللغة العربية بأسـلوب خبري بسـيط، وقد يؤدى بأسلوب إنشائي، وتوظيف التقريريـات في صيـغ التوكيـد تفرضه سـياقات تواصلية معينـة، فضلاً عن ذلك فـإنَّ الوظيفة

الأساسية للخبر هي الحكاية، إذ إنّ الكلام الذي يمكن الحكم عليه بموافقة النسبة الكلامية للنسبة الخارجية هو الكلام المحكي، وقد تحمل هذه البنية وظائف بلاغية تبرز قيمتها الجمالية في النصوص، وفي ذلك دلالات مختلفة يكشف عنها السياق (طلحة، 2012، ص144)، ومما جاء في قول الشاعر بهذا الصدد أقوال متنوعة يمكن تقسيمها على وفق الآتي:

1- وصفُ حبِّ الإمام علي عليه السلام في الذات الشاعرة، وسبق تصديقه بالرسالة النبوية: ومن أمثلة هذا الوصف قول الشاعر من الكامل (ابن الجيّاب، 2016، ص148):

فَلَقَدْ عُرِفْتُ بِحُبِّ كُلِّ مُبيَّضٍ ... وَعَلَيْهِ أَرْجُو أَنْ أَمُوتَ وَأُحْشَرَا
مِنْ أَجْلِ آلِ عَلِيِّ الأَعْلَى الَّذي ... جَلَّتْ مَنَاقِبُ مَجْدِهِ أَنْ تُحْصَرَا
بَدْرٌ بَدَا فِي خَيْرِ آفَاقِ العُلَى ... مِنْ هَاشِمٍ أَزْكَى البَرِيَّةِ عُنْصُرَا
لَّما رأَى شَمْسَ الرِّسَالَةِ والهُدَى ... قَدْ أَشْرَقَتْ قَبْلَ الضِّيَاءِ فَأَبْدَرَا
سَبَقَ الأَنَامَ مُصَدِّقًا بالمُصْطَفَى ... ومُصَلِّيًا ومُهَلِّلًا ومُكَبِّرَا

- السياق: جاءت هذه الصورة الشعرية في سياق تصنيف الذات الشاعرة إلى حُبِّ الإمام علي (عليه السلام)، وتصديقه بالرسالة السماوية على شكلين، الأول: في (شمس الرسالة) كناية عن بزوغ الرسالة المحمدية المطهرة وتغطية أرجاء المعمورة بنورها مثلما هي الحال إذا أشرقت الشمس غطت أرجاء المعمورة، فذهب الإمام عليه السلام يبدر نور إيمانه - على سبيل الاستعارة التصريحية - ويشق ظلمات الشرك في قريش، والآخر: سبق الخلق في التصديق بالبعث النبوي فأعلى صوته بالصلاة والتوحيد والتكبير.

- المقام: جاءت هذه الصورة الشعرية في مقام المدح والثناء على شخصية الإمام عليه السلام .

- بنية الفعل الكلامي: يمكن توضيح بنية الفعل الكلامي الواردة في النص الشعري من هذا الوصف الإخباري بما يأتي:

القوة الانجازية الصريحة: الإخبار عن حبِّ الإمام (عليه السلام)

ورجاء الذات الشاعرة أن تموت عليه وتُحيى.

حبّ الإمام (عليه السلام) القوة الانجازية المستلزمة مقاميًا ممثلة في الثناء على مقام الإمام (عليه السلام)، وعلى آله (عليهم السلام)، فضلًا عن ذلك فإن الشاعر أخبر عن مناقب حقيقة مجد الإمام (عليه السلام)،

التي لا يمكن حصرها في أبيات شعرية، وقد عضدت القوة الإنجازية للفعل الكلامي بتقديم الأهم فالأهم، وما عزز السياق التوكيد الذي استهله في بداية النص الشعري (فلقد...)؛ لإفادة إيمان الشاعر بالحبّ الدال على الثبات، مترجيًا أن يحشر عليه.

القوة الانجازية الصريحة تمثلت في الاستعارة، إذ استعار

الشاعر للإمام عليه السلام لفظة البدر فدلَّت على بزوغ نور

إيمانه في قوم كانوا يعبدون الأصنام الممثلة بالظلمة،

وإيمان الإمام عليه السلام مثّل البدر الذي يشق تلك الظلمة،

مثلما البدر يشق ظلمة الليل ببزوغ نوره.

السبق في التصديق بالرسالة السماوية القوة الانجازية المستلزمة هي مدح الإمام عليه السلام على إيمانه قبل أن تذاع الرسالة السماوية في قريش؛ لذا وظف الشاعر (قد أشرقت...) دلالة على التأكيد الإيماني في سبقه، غير أن البنية لم تكتفِ بمجرد الإخبار، بل سعت إلى تحقيق أغراض حجاجية؛ لإقناع المتلقي واقعيًا، مضافة إلى القوة الانجازية الواصفة والمقررة، فأنجز الفعل الكلامي المتضمن في القول، الثناء والمدح للإمام (عليه السلام).

وفي موضع آخر قال الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص153):

فَمُحِبُّهُ لَا شَكَّ في إِيمَانِهِ ... عَهْدٌ بِهِ عَهِدَ الرَّسُولَ وأَخْبَرَا
حَكَمُوا بِمَفْهُومِ الخِطَابِ لِصَدِّهِ ... فَمُبَدّعًا ومُفَسّقًا وَمُكَفّرَا
فاجْعَلْ مَحَبَّتَهُ سَبيلَكَ واقْتَصِدْ ... لَا تَغْلُ غَيْرَ الحَقِّ فِيهِ فَتَكْفُرَا
سِيَّانِ مُبْغِضُهُ ومَنْ فيهِ غَلَا ... حَادَا عَنِ النَّهْجِ القَوِيمِ فأَكْبَرَا
لَا تَسْمَعَنَّ لِنَاصِبٍ أَوْ رافِضٍ ... فَكِلَاهُمَا رَكِبَ الهَوَى فتَحَيَّرَا
والحَقُّ بَيْنَ البَاطِلَيْنِ فَخُذْ بِهِ ... وتَحَرَّ مَنْهَجَهُ الجَلِيِّ الأَنْوَرَا

إن الأفعال المتضمنة في القول هي الإرشاد، والتهكم والسخرية، والمنع، والتسوية، فضلًا عن النسق الضدي في مجمل النص(المحب/ المبغض)، ومن ثم إظهار الصيغة الداعمة للقوة الإنجازية في النهي(لا تغلُ...)، و(لا تسمعن...)، إذ اختص بالدخول على الفعل المضارع،

فأفاد التجدد والاستمرارية من جهة الفعل نفسه، مستفيدًا الشاعر من استدعاء حكمة الإمام علي (عليه السلام)، بقوله: ((**إياكم والغلوَّ فينا... هلك فيَّ رجلان, محبٌّ غالٍ, ومبغضٌ قالٍ**))(الإمام علي عليه السلام ،1420ه، ص118) ، والانفتاح على مضمونها، مما عضد من القوة الإنجازية في المعنى، فحبُّ الإمام عليه السلام متأصل في الذات المؤمنة، لكن الإمام عليه السلام نفسه نهى عن الإيغال في حبّه، وقد ترجم الشاعر هذا المعنى في بيته الرابع بفعل التسوية بين المحبّ المغالي والمبغض، فكلاهما زاغ عن الطريق القويم، لكن الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم) أخبر عن حبَّ الإمام عليه السلام بكونه إيمانًا جازمًا استنادًا إلى قوله: (**لأعطين هذه الراية رجلًا يفتح الله على يديه، يحبُّ الله ورسوله، ويحبّه الله ورسوله ... فقال: أين عليّ بن أبي طالب؟**) (النيسابوري، 2006، ص1129)، فهذه المنزلة العالية التي حصل عليها الإمام عليه السلام إنما تمثل درجة إيمانيةً في الذات المؤمنة؛ لذلك تحيّر في هواه شخصان، الأول: الذي أحب نصب العداء له، والآخر: من آمن به وأحبه لوجه الله تعالى، فالنسق الضدي عزز من القوة الإنجازية في الفعل المتضمن للقول.

2- وصف منزلة الإمام علي عليه السلام وعلوّ شرفه: ومن أمثلة هذا المضمون قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص148):

وَمَحَلُّهُ مِنْهُ كَهَارونَ الرِّضَا	**مِنْ صِنْوِهِ مُوسَى أَخًا مُسْتَوْزَرَا**
وَكَفَاهُ أَنْ نَطَقَ الكِتَابُ بِفَضْلِهِ	**فَغَدَا الثَّنَاءُ عَلَيْهِ فيهِ مُسَطَّرَا**
فَاقْرَأْ تَجِدْ في سُورَةِ الإِنْسَانِ مِنْ	**أَوْصَافِهِ العزَ الرَّفيعَ الأَخْطَرَا**
وَشَهَادَةٌ فُرْقَانِيَّة مِثْلَ الَّذي	**مَلَأَ القُلُوبَ عَلَيْهِ حَسْرَةً وتَفَطُّرَا**
طَوْدُ النُّهَى بحْرُ النَّدَى عَلَمُ الهُدَى	**سُمَّ العِدَى خَيْرُ البَرِيَّةِ مَعْشَرَا**
أَحَدُ الشُّخُوصِ الخَمْسَةِ الأُلَى	**لُهُمُ مِنَ المَجْدِ الأَثيلِ عُرَى الذُّرَى**

إن الخطاب موجه للمتلقي (الجمهور الكوني)، إذ أفصح السياق عن منزلة الإمام علي عليه السلام ، مستفيدًا الشاعر من الحديث النبوي الشريف: (**يا علي أنت مني بمنزلة هارون من موسى، إلا أنه لا نبيَ من بعدي**) (النيسابوري، 2006، ص1128)، إذ إن الشاعر استطاع أن يستوعب القضايا المتضمنة في الحديث، ويمكن تبيينها بما يأتي:

1- منزلة علي بن أبي طالب عليه السلام المنماز.

2- أهليته لخلافة الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم).

3- التصريح بأن منزلة الخلافة النبوية باستثناء النبوة قد مُنحت لعلي عليه السلام .

4- الإفادة من المنازل الثابتة لهارون، وعكسها على شخصية الإمام عليه السلام ، وقد أفاد الشاعر منها في نصه الشعري، وهذا ما يؤكد عليه الفهم العرفي واللغوي، فلا يصحّ إعطاؤه مضمونًا محدودًا، إذ إن الاستعمالات العربية واللغوية تأبى التخصيص في مثل هذه التعبيرات والصيغ.

فالشاعر أفاد من جميع المراتب والمنازل الثابتة لهارون المذكورة في الآيات القرآنية الكريمة لقوله تعالى: {وَقَالَ مُوسَىٰ لِأَخِيهِ هَارُونَ اخْلُفْنِي فِي قَوْمِي وَأَصْلِحْ وَلَا تَتَّبِعْ سَبِيلَ الْمُفْسِدِينَ} [الأعراف: 142]، وقوله تعالى: {وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّنْ أَهْلِي هَارُونَ أَخِي اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي} [طه: 29 – 32] فأثبتها النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) للإمام علي عليه السلام ، ماعدا النبوة التي كان يتحلّى بها هارون، ولكن النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) نفاها من الإمام عليه السلام ؛ لكون الرسول خاتم الأنبياء والمرسلين, فالقوة الإنجازية المستلزمة مقاميًا، أنجزت أفعالًا متضمنة في القول هي: المنزلة، والمدح، والثناء، والعزّ، فضلًا على ما نطق به القرآن الكريم استنادًا إلى قوله تعالى: {وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا} [الإنسان: 8]، ومن ثم اجترّ الشاعر الأوصاف في سورة الإنسان المباركة، وعكس صفاتها على شخصية الإمام عليه السلام في صورته الشعرية، فأصبحت صورة ناطقة على مرِّ العصور بمنزلته، وهذه شهادة قرآنية بُنيت بأسلوب حجاجي قائم على الدليل والبرهان، لا يدحض رأيها لمن يخالفها.

وفي موضع آخر قال الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص150):

شَرَفٌ مُصَفًّى مِنْ صَرِيحِ كِنَانَةٍ	وعُلًى تَنَقَّلَ مُنْتَقًى مُتَخَيَّرَا
بُنْيَانُ فَضْلٍ بالعَلَاءِ مُؤَسَّسٌ	رَفَعَ الإلهُ لَهُ المَنَارَ الأظْهَرَا
بَنَتِ الفَوَاطِمُ مِنْ قُرَيْشٍ رُتْبَةً	شَادَتْ لَهُ فَوْقَ الكَوَاكِبِ مَظْهَرَا
فَاخْتَصَّ بالزَهْرَاءِ فَاطِمَةِ الهُدَى	أَزْكَى نِسَاءِ العَالَمِينَ وَأَطْهَرَا
هِيَ بِنْتُ خَيْرِ المُرْسَلينَ وحَسْبُنَا	مَوْلًى تَضَمَّنَ كُلَّ مَدْحٍ سُطِّرَا

هذا سياق إخباري، تضمن أفعالًا كلاميةً، تدلّ على شرف مكانة الإمام عليه السلام ، وانتهاء نسبه إلى قبيلة كنانة المضرية العدنانية، وهذه الصورة الإخبارية تحتمل وجهين، الأول: تقريري، إذ يراد به إقناع المتلقي وتقريره بالنسب الذي يحمل العلوَّ والرفعة من المنزلة التي ينتمي إليها الإمام

عليه السلام ، واتصالها بمحمدٍ النبي(صلّى الله عليه وآله وسلّم)، والآخر: تأكيدي، وهو الاقتران بسيدة نساء العالمين الزهراء(عليها السلام)، وهذا الانتساب الطاهر شكل فعلًا متضمنًا في القول: هو التقرير على الامتداد للخط الرسالي السماوي المؤسَس بالعصمة المختصة في إكمال النشر للدين الإسلامي على يدّ أبناء الزهراء(عليها السلام)، وهذا ما أكد الشاعر بقوله: في البيت الثالث، فالقوة الإنجازية مثّلت مقامًا تبليغيًا للجمهور الكوني، بأسلوب حجاجي تنبيهي، لا يمكن الطعن في مضمونه، فضلًا عن اكتساب الطاقة الإقناعية بالحسب المنتهي إلى خاتم المرسلين.

3- وصفُ زهدِ الإمام علي عليه السلام : ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص149):

وَمُطَلِّقُ الدُّنْيَا ثَلَاثًا إذْ رأَى ... أَنْ لَيْسَ غَايَتُهَا سِوَى أنْ تَغْدِرَا
لَمْ يَنْوِ رَجْعَتَهَا فَبَتَّ طَلَاقَهَا ... لَمَّا رَأَى بِسَبِيلِهَا أَنْ تَمْكُرَا

إنّ توظيف آلية التناص تمثّل تقنيةً حجاجيةً غرضها التوصل إلى صدق النتائج، وإذعان المتلقي إلى التصديق بها؛ لذا وظف الشاعر قول الإمام علي عليه السلام : **(يا دنيا غرّي غيري قد طلقتك ثلاثًا)**

(الإمام علي عليه السلام ، 2011، ص575)، وحوّله في نصه الشعري؛ لغرضٍ مدحيٍّ، يختص بصاحب القول؛ لإظهار الصورة الزهدية التي يتحلّى بها، فضلًا عن النفي والاستثناء في الشطر الثاني من البيت الأول الذي برّز حقيقة الدنيا بأنها تغدر بمَنْ يمشي وراء ملذاتها، وتبطش به؛ لهذا وظف أداة النفي والجزم في البيت الثاني(لم ينوِ...) التي دلّت على الاستنكار من الرجعة إليها؛ لما تحمله من مكر ودهاء، فالفعل الكلامي تضمن المعاني الآتية: النسق الضدي في المعنى المجتر من الحكمة والمراد به: أن طريق الدنيا يناقض في كثير من الأحيان طريق الآخرة، بل يذهب أهل الدنيا أحيانًا إلى تقويض الآخرة، بمختلف السُبُل، وهذا الموقف يمثل استغرابًا من الذين سلكوا طريق الدنيا، فإعلان الطلاق ثلاث مرات من دون الرجعة للدنيا؛ لأنها قصيرة المدى، كثيرة الخطر، وقصر مداها يستدعي تحقير أملها، فضلًا عن فعل الذم المتمثل بالمكر.

وفي سياق آخر من القصيدة قال الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص152):

وَعِبَادةً وَزَهَادَةً وتَواضُعًا ... وَتَشَاغُلًا بِمَعَادِهِ مُتَفَكِّرَا
وتَجَلِّيًا بِشَمَائِلِ الفَضْلِ الَّتي ... عَنْهَا يُقَصِّرُ مَنْ أَطَالَ وقَصَّرَا
لَمْ يَقْنِ مَالًا غَيْرَ لَامَةِ حَرْبِهِ ... بَيْضَاءَ صافيَةٍ ولَدْنًا أَسْمَرَا
وسَوابِغًا تَذَرُ السُّيُوفَ عَليلَةً ... وَسَوابِقًا جُرْدًا، عِتَاقًا ضُمَّرَا
أَلْقَتْ لَهُ الدُّنْيَا الحَلَالَ فَرَدَّهُ ... مُتَنَزِّهًا مُتَزَهِّدًا وتَنَكَّرَا

إنَّ الفعل الكلامي الموظف في هذا النص الشعري لا يمكن للمتلقي دحضه، أو نفيه؛ لكونه مبنيًا على صدق الإخبار التاريخي المبني على الأدلة المنطقية في زهد الإمام علي عليه السلام وعبادته رافضًا حلال الدنيا ابتغاء الحصول على الآخرة، وهذا لم يكن على عجز أو فقر يمنعه من ذلك، بل هو زهد المواسي للآخرين الذين لم يملكوا قوت طعامهم؛ لذا استدل الشاعر بهذه الحقائق التاريخية؛ لأنها دليل قائم في ذهن المتلقي(الجمهور الكوني)، فالسياق التقريري تضمن فعلًا كلاميًا، هو بيان حال إنكار الإمام عليه السلام متاع الدنيا، وتحويله إلى صورة مدحية في النص الشعري، والإبلاغ عن مسألتين، الأولى: يراد بها إقناع المتلقي المنكر فيتضح له الكلام من شاعر لم يشهد عصر الإمام عليه السلام سوى الاطلاع الثقافي على فكره وشخصيته، والأخرى: تنطلق من صفة التصديق إلى الأصدق في نقل الإخباريات؛ لإثراء ذهن المتلقي بأغراض تداولية في التبليغ والتوصيل؛ لتوسيع مداركه, والتفاعل في تعزيز الشعور الذي يجعل الأحداث مترابطةً منطقيًا.

4- وصف صورة الإمامين الحسن والحسين (عليهما السلام): ومنه قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص153):

وبِحُبِّ نَجْلَيْهِ فَدِنْ إِنْ شِئْتَ أَنْ ... تُحْبَى بِرِضْوانِ الإلهِ وَتَحْبُرَا
سِبْطَا الرَّسُولِ الطَّاهِرَانِ وسيِّدَا ... شُبَّانِ دَارِ الخُلْدِ مِنْ غَيْرِ امْتِرَى
حَسَنٌ إِمَامُ هُدًى وسِبْطُ كَرَامَةٍ ... للهِ مِنْهُ سَيِّدٌ رَحْبُ الذُّرَى
فَرْعٌ زَكِيٌّ قَدْ نَمَا في تُرْبَةِ الشْـ ... ـشَرِفَ المُنيفِ وبالمَحَامِدِ أَثْمَرَا
حَقَنَ الدِّمَاءَ وأَلَّفَ الشَّمْلَ الَّذي ... ما زالَ قَبْلُ مُبَدَّدًا ومُدَمَّرَا

يتضمن النصّ الشعري فعلًا كلاميًا مباشرًا يدلّ على حجج إخبارية هدفها تأكيد ترسيخ

حبِّ الإمامين (عليهما السلام) في نفس المتلقي (الجمهور الكوني)؛ للحصول على مرضاة الله تعالى، فضلًا عن كونهما فرع النبوة الناشئ في بيت الرسالة السماوية، ومن ثم تقرير المتلقي بإثبات المعاهدة التاريخية التي قام بها الإمام الحسن عليه السلام ؛ لحقن دماء المسلمين، إبعادًا للفرقة والانقسام وضياع الدين الإسلامي، ويمكن توضيح الفعل الكلامي في هذا النص الشعري بما يأتي:

خبر معنى صريح (الأصل) نجلي الإمام علي عليه السلام ، وسبطي رسول الرحمة الإمامان (عليهما السلام) فعل تقريري (الطاعة)، وهو فعل كلامي غير مباشر، يهدف إلى حثِّ المتلقي على فعل التقرير(الفرع)، إذ أراد به الشاعر فرع النبوة الطاهر، وهو المكلف بالدين الإسلامي ونشره بعد الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، فضلًا عن الالتزام بمحبتهما؛ إرضاءً لله تعالى.

وفي موضع آخر يصف الشاعر واقعة كربلاء، إذ قال (ابن الجيّاب، 2016، ص153):

وَاذْكُرْ حُسَيْنًا ذَا المَنَاقِبِ وَالعُلَى	تذكرْ وَحيدَ الفضْلِ برًّا خَيِّرًا
تَبًّا لِقَوْمٍ لمْ يُرَاعُوا حَقَّهُ	إِذْ حاربُوهُ حَسَادةً وتَجَبُّرًا
شَنُّوا عَلَيْهِ غَارَةً مَذْمُومَةً	وأَتَوْا إِلَيْهِ دارِعِينَ وحُسَّرَا
تَخَذُوا سَبيلَ الغَيِّ مِنْهَاجًا لَهُمْ	فَرَأَوْا نهايَتَهَا الجَحِيمَ المُسْعَرَا
كَشَفُوا الغِطَاءَ مُجاهِرينَ بِفِسْقِهِمْ	لمْ يستَحُوا فيمَا جَنَوْهُ تَسَتُّرًا

إنَّ الفعل المتضمن في قول هذا النصّ الشعري، هو النسق الضدي بين فئتين، الأولى: (الإسلام/ الإيمان/ الإمام الحسين عليه السلام)، والأخرى: (الكفر والشرك/ الضلالة والنفاق/ يزيد)، ولزيادة القوة الإنجازية للفعل الكلامي، استعمل السياق (ذا المناقب والعلى/ وحيد الفضل برّا خيّرا) و(تخذوا سبيل الغيّ منهاجًا لهم/ الجحيم المسعر/ مجاهرين بفسقهم/ لم يستحوا) لزيادة شدّة الغرض الإنجازي في النسق الضدي، وتقرير المتلقي بما جرى في واقعة الطف بين فريقين، الأول: هدفه الإنسانية وإسعادها بدخول الجنة، والآخر: الغيّ والضلال فوجد نهايته الجحيم المسعّر.

- البُعد الحجاجي للتحاور في القصيدة:

تمثل المحاورة الحقل البارز لاشتغال الحِجاج، وقد اهتمت نظريات الاتصال الحديثة بالحوار،

مما نُعت بمصطلحات متعددة مثل: التخاطب والتفاعل والمحادثة، وإن كانت تتفاوت معانيها دلاليًا؛ إلاّ أنها تنتمي في مجملها إلى حقل التواصل الذي يقود إلى أسلوب الحوار، فضلاً عن ذلك فإنَّ التفاعل التواصلي يتشكل من مفهومين هما، الأول: مفهوم التفاعل الذي يمثل مشاركة طرفي الحوار في الكلام بشأن مضامين إنسانية معينة، والآخر: مفهوم التواصل الذي يدلُّ على التبادل الكلامي بين شخص المتكلم ينتج ملفوظًا موجهًا إلى المخاطب أو المتلقي (نظيف، 2010، ص15)، بذا يمكن القول: إنَّ الحوار علاقة قائمة بين النصِّ ومتلقيه، يطمح الأول إلى إقناع الآخر؛ لهذا لا يكون النصّ حِجاجيًا إلاّ بوجود الحوار؛ لذا يفرِّق (بيرلمان) بين الحوار والنقاش، إذ الحوار يُراعى فيه آراء المحاور، ومن ثم هو الكفيل بالوصول إلى نتائج حاسمة؛ لأنه بحثٌ موضوعيٌ في سبيل بيان الحقيقة، أما النقاش فهو سعيٌ بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة، لإظهار فرضية ما على أنها صواب مطلق، وما سواها باطل؛ لذا فهو لا يعطي أهمية تُذكر لآراء المخاطبين؛ لكونه السبيل الناجح، ينتهجه مرسل الخطاب للكشف عن حجج المتلقي ومواقفه بطريقة مقبولة، تمنح المرسل في النهاية النفاذ والمصداقية (سالم، 2008، ص199)، ومما جاء بشأن النصوص الحوارية قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص147):

نَادَاكَ خِلُّكَ وَاعِظًا ومُذَكِّرَا ... لَاحَ الصَّبَاحُ فَكَانَ مَحْمُودَ السُّرَى

أَنْوَتْ مَسَافَةُ مَنْهَلٍ تَسْري لهُ ... وَالحَشْرُ مَصْدَرُهُ وحَسْبُكَ مصْدَرَا

هَلَّا انْتَهَيْتَ فَقَدْ بَدَتْ أَعْلَامُهُ ... وكَفَى بِشَيْبِكَ نَاهيًا ومُبصِّرَا

جاء سياق المحاورة بمعنى الترغيب والترهيب والتقرير، وجمع هذه المعاني فعلٌ كلاميٌّ كليّ هو التذكير عن طريق محاورة المتلقي وإبراز صوت الطرف الآخر بوساطة ضمير المخاطبة (الكاف) في ألفاظ النصّ الشعري، إذ فصّل السياق صفاتٍ وعظيةً بحجة لا يدحض مضمونها؛ لكون الإنسان إذا بدت عليه علامات الشيب، فقد أنذره الموت بالمجيء؛ لهذا استهل الشاعر نصه بـ (ناداك خلك واعظًا ومذكراً)، فضلًا عن الكناية في (لاح الصباح فكان محمود السرى)، إذ إنّ (لاح الصباح) كناية عن نسبة صفة إلى موصوف، وهو الإسلام، الذي نقل الإنسانية من غياهب الجاهلية وجبِّها إلى تعاليم الحضارة المنيرة للنفس الإنسانية، ولزيادة الفعل الحجاجي وظف السياق النسق الضدي (انتهيت/ بدت)؛ للانتقال من مرحلة الجهل وأفعال التصابي إلى مرحلة الإيمان, ومن ثم عزز النهي في الفعل (كفى) فعلًا غير مباشر، وهو التذكير بمرحلة

الشيب، التي اقترب وقتها من الموت.

وفي موضع آخر قال الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص147):

وَالشَّكْلُ يـأَلَـفُ شَكْلَهُ وأَرَى بيَا ... ضَ الشَّيْبِ لِلْبيضِ الحِسَانِ مُنَفِّرَا
وَلَّى شَـبَـابُـكَ وانْـقَـضَى وَحِـسَـابُـهُ ... مـا زَالَ مَكْتُومًا عَـلَـيْـكَ مُـعَـسَّرَا
فَـكَـأَنَّـمَا نَـفـضَ الـشَّـبَـابُ سَـوَادَهُ ... فَاخْتَطَّ في صُحُفِ الجَـرَائِـمِ أَسْطُرَا
والشَّيْبُ ضَيْفٌ عَـنْ قريبٍ راحِـلٌ ... فَأَعدَّ مِـنْ عملِ الصَّلَاحِ لهُ القِرَى
غـيَّرْتَ ظُـلْـمًا بـالخِـضَـابِ بياضَهُ ... لَّـمـا أَتَـاكَ مُـشْـرِبًـا ومُـغـبَّرَا

أفاد الفعل الكلامي الحجاجي التحذير والإيضاح والكشف عن طريق النهاية الإنسانية الموت إذ جرى مجرى التحاور التساؤلي (لماذا تنفر الحسناوات من بياض الشيب؟)؛ لأن الفارق يكمن في المرحلة العمرية، وهذه صيغة خبرية دلَّت على إيضاح صفة الإنسان حينما يتقدم به العمر، يذهب شبابه، ويحين وقت اقترابه من الموت, فضلًا عن ذلك فإنّ هناك فعلًا كلاميًا غير مباشر تكمن صورته في الكناية المبنية على التشبيه في قوله: (فكأنما نفض الشباب سواده) كناية عن نسبة صفة إلى موصوف، إذ دلّت على الشيب، والانتقال من مرحلة الشباب إلى الشيخوخة، ومن ثم الكناية في (فاختط في صحف الجرائم أسطراً)، وهي كناية عما اكتسبه الإنسان من خطايا في مرحلة الشباب، فبدلًا من تسجيلها بالحبر، سُجلت بسَوَادِ الشعر، فكأن الإنسان الذي يعيش هذه الأفعال أفنى شبابه بالتصابي، وهاتان الكنايتان تنبيهيتان في مضمون معناهما، إذ حمل الكناية في (والشيب ضيف عن قريب راحل) على إنذار الاقتراب من الموت، والتهيؤ ليوم الحساب؛ لذا صرّح الشاعر بـ(فأعد من عمل الصلاح له القرى)، وبذا حقق الفعل الحجاجي هدفه الإقناعي مع اظهار صورة النسق الضدي (الشباب/ الشيخوخة).

وفي سياق آخر يظهر الشاعر صورةً مدحيةً للإمام علي عليه السلام ، أجراها مجرى التحاور بينه وبين المتلقي الافتراضي، إذ قال (ابن الجيّاب، 2016، ص149):

ضُرِبَـتْ بـهِ الأَمْـثَـالُ في سُبُلِ العُلَى ... وكَـمَا غَـدَا فينَا الأَعَـزَّ الأَشْـهَـرَا
دَعْ عَنْكَ كَعْبًا في الـسَّـمَاحِ وحَاتِمًا ... ومُـهَـلْـهِـلًا يَـوْمَ الِـكـفَـاحِ وعَـنْـتَرَا
كالشَّمْسِ تُـبْـهِـرُ كُـلَّ نَـجْـمٍ نَـيِّرٍ ... والمِـسْـكِ يَغْلِبُ كُـلَّ عَـرْفٍ أَذْفَـرَا

يتشكل الفعل الإنجازي من القوّة الفعلية لفعل الأمر (دع) الداخل على ضمير المخاطب الكاف في(عنك), ولتأكيد القوّة الإنجازية للفعل، وظف الشاعر أسماء الأعلام التي اشتهرت بجودها، وكرمها، وحُسن جوارها، وشجاعتها في زمانهم، فضلًا عن التشبيه في البيت الأخير، إذ شبّه الشاعر الإمام عليه السلام بالشمس إذا طلعت غلبت النجوم بنورها، وهي الحال كذلك إذا ذُكر اسم الإمام عليه السلام غلبت صفاته أجواد العرب، وأردفه بالتشبيه البليغ في(والمسك يغلب كلّ عرف أذفرا)، فشبّه الشاعر رائحة ذكر الإمام عليه السلام بالطيب الذي تشتدُّ رائحته وتغطي الأرجاء، ويمكن توضيح الفعل الكلامي بما يأتي:

- الفعل الكلامي: (دع).

- الجملة الاسنادية: (عنك ...).

- فعل إحالي: إحالة الخطاب إلى المتلقي بالإشارة إليه بوساطة الضمير المستتر(أنت) في الفعل (دع).

- فعل دلالي: يتكون من القضية التي تتمثل في وصف صفات الإمام عليه السلام إلى المتلقي من طرف آخر، فقام الشاعر بدوره ذكر بعضٍ من الصفات، وإرشاد المتلقي إليها، بوساطة أسماء أعلام العرب في زمانهم، على الرغم من أن الإمام عليه السلام لا يقاس بالأشخاص، لكن الشاعر أراد إثبات ما ذهب إليه للمتلقي، وتتشكل القضية من:

1- الاقتضاء: اقتضاء المقايسة، واسناد الغلَبَة للإمام.

2- استلزام منطقي: التمسك بشخصية الإمام عليه السلام ؛ لكونه أفضل من يحمل صفات العرب بعد النبي (صلَّى الله عليه وآله وسلَّم).

- فعل إنجازي يتشكل من:

1- قوة إنجازية حرفية: تتمثل في (عنك، وحرف العطف الواو).

2- قوة إنجازية مستلزمة: تعدد صفات الإمام عليه السلام ، وتعظيم شخصيته بطريقة غير مباشرة، حينما ذكر الشاعر أسماء الأعلام المشهورة.

فإظهار صفات الإمام عليه السلام ، ومقايستها بأجواد العرب، وغلبته عليهم، تمثل حجةً مقنعةً، ودليلًا بارزًا، كلاهما مستنبط من الحقائق الإخبارية التاريخية، بذا أفاد الفعل الكلامي قوّة إنجازية بوساطة المعاني (التنبيه، والتذكير، والتعظيم)، وهذه المعاني شكلت إقناعًا ناجعًا لا يمكن مغالطته.

- طريقة عرض الأفعال الكلامية:

تستعرض هذه الفقرة طريقة عرض الأفعال الكلامية بشأن الموضوعات الآتية:

1- وصف شجاعة الإمام علي عليه السلام :

شكل السياق في هذا الجزء أكثر من فعل كلامي، وهو الإخبار عن وصف الشجاعة بصورة مدحية، مثل قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص149):

فَإِذَا العَسَاكِرُ أَحْجَمَتْ أَلْفَيْتَهُ مُتَقَدِّمًا يَلْقَى الحِمَامَ الأَحْمَرَا
أَسَدٌ إِذَا لَاقَى الجُيُوشَ رَأَيْتَهُ مُتَحَدِّيًا أَبْطَالَهَا مُتَخَيِّرَا
فَلِسَيْفِهِ فِي رَأْسِ كُلِّ مُعَانِدٍ ومُكَذِّبٍ مِصْدَاقُ ما قَدْ أَنْكَرَا

إذ جعل(أوستين) المنطوقات اللغوية الإنجازية نوعين هما:

أ – منطوقات أدائية أولية ضمنية، مثاله: يواجه الإمام عليه السلام جيوش الخصم، متقدمًا على صفوف جيش المسلمين، فيلاقي الموت المضرج بالدم، وهذا ما أفصحت عنه الكناية (الحمام الأحمرا...).

ب – منطوقات أدائية ثانوية صريحة، مثاله: (أسد إذا لاقى...)، شجاعته تجعله يواجه الجيوش متحديًا أبطالها، لكن أي أبطال؟ أبطال العرب الذين التحقوا بجيوش الكفر، فيتخيرهم لمنازلتهم في ساحة المعركة، فالمنطوق الثاني، هو الذي ورد في وصف شجاعته عليه السلام ، واللفظ يعدّ فعلًا عن قوله، وهناك فعلان منجزان في صيغة الماضي (لاقى، ورأيته)؛ إذ ان الجمل الفعلية هي الأساس الذي يستوضح دائمًا ما قد يكون مضمرًا في ألفاظ المنطوق الأدائي الأولي (فإذا العساكر)، وتكمن فائدة هذا النوع من التحليل في كونه يبين العناصر المشتركة في إنشاء اللفظ وتحليله، وإن لقول الصيغة المنجزة لصيغة الأمر الثانوي (لاقى، ورأيته) تأثيرًا أكثر جدية من قول الصيغة الضمنية (الحمام الأحمرا)، فيتضمن هذا الفعل معنى التأدب البطولي، فضلًا عن سيفه الذي حصد رؤوس المعاندين والمكذبين للرسالة السماوية، وتصديقه بما أنكرته جيوش المشركين.

2- وصف المعارك:

وظف السياق مجموعة أفعال كلامية مناسبة لهذا الجزء، تدور حول السرد التاريخي للمعارك التي خاضها الإمام عليه السلام ، وقد تمثلت هذه الأفعال الكلامية بالأفعال الماضية، التي ناسبت

السرد الحكائي، إذ قال الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص151 – 152):

وبِـغـزْوَةِ الأَحْـزابِ بـارَزَ تاركًا ... عَـمْـرَو بْـنَ وِدٍّ في الـتُّرَابِ مُعَفَّرَا
وبِـخـيْـبَرَ أَحْـيَـى الإلـهُ بـهِ الهُـدَى ... وَأَقَـامَـهُ فيهَا المَـقَـامَ الأَشْـهَـرَا
أَعْـطَـاهُ رَايَـتَـهُ الـرَّسُـولُ مُـعَـرِّفًـا ... أَنَّ الإلـهَ يُحِـبُّـهُ، ومُـبَـشِّرَ
وَشَـفَـاهُ مِـنْ رَمَـدٍ أَلَمَّ لِيَنْجَلِي ... فَـمَـضَى بِـإِذْنِ إلاهِـهِ مُـسْـتَـبْـصِرَا
نَصَبَتْ يَهـودُ لَـهُ حبَائِلَ مَكْرِهَا ... فَـأَرَى مِـنَ الآي العَظيمَةِ ما أَرَى
وَاذْكُـرْ بِـخَـيْـبَرَ مَـرْحَـبًـا لَمَّـا بَـدَا ... يخْـتَـالُ مـا بَـيْنَ الـصُّـفـوفِ تَبَخْتُرَا
يَتْلو الأَرَاجِـيـزَ الَّتي قَـدْ قُوبِلَتْ ... بِـأَجَـلّ قَـدْرًا في الـفَـخَـارِ وأَسْـيَـرَا
ثُـمَّ اسْـتَـقَـلَّ بِطَعْنَةٍ نَـسَـخَـتْ لَـهُ ... حُـكْـمَ الأَراجـيـزِ الَّـتـي قَـدْ زَوَّرَا
مـا سَـلَّ سـيْـفًـا إلاَّ في رِضَى ... رَبِّ العُلَى فَـاتْـرُكْ مَقَالَ مَـنِ اجْـتَـرَا

الأفعال الإنجازية المستعملة في النصّ الشعري آنفًا، هي الخبر الدال على المطاوعة والتنبيه إلى الانتصارات التي حققها الإمام عليه السلام في المعارك، وللاعتناء بما جاء من سرد حكائي، حقق الفعل الكلامي غير المباشر غرضين، الأول: الإيضاح والتأكيد، إذ كشف النسق الشعري عن الشجاعة التي يحملها الإمام عليه السلام ، وعدّهِ وثيقةً تاريخيةً شعريةً، فضلًا عن تسديده الإلهي، ونجاته من المكائد التي نصبها اليهود له عليه السلام ، والآخر: التعجيز، برهان قائم، ودليل دامغ أظهر عجز من يقاتله ينتصر عليه بالعدل الإلهي المسدد، فالسياق الإخباري اكتسب قوته الانجازية من التضاد القائم بين الحق والباطل، فالشاعر وظف أفعالًا كلاميةً تنتمي إلى حقل دلالي واحد في هذا النص الشعري، ويمكن توضيحها بما يأتي:

بارزَ تاركًا

أحيى به الإله

أعطاه رايته الرسول إخباريات عن اليقينيات في التمسك بالدفاع عن الدين الإسلامي

مضى بإذن إلهه مستبصرا

ما سلّ سيفًا ...

3- وصف واقعة الطف بين الطمع الدنيوي، والجزاء الأُخروي:

تمثل واقعة الطف الحدّ الفاصل بين الحق والباطل، فمن التحق بجيش الإمام الحسين عليه السلام ، نـال الجزاء الأُخروي الرفيـع، ومن وقف مع جيش يزيد، فكان طامعًـا بملذات الدنيا الزائلة، فكان طامعًا بملذات الدنيا الزائلة، إذ قال الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص153 – 154):

كَشَفُوا الغِطَاءَ مُجَاهِرِينَ بِفِسْقِهِمْ ... لَمْ يَسْتَحُوا فِيمَا جَنَوْهُ تَسَتُّرَا

بَاعُوا الهِدَايَةَ بالضَّلَالةِ واعْتَدُوا ... لَا دَرَّ دَرُّ زعيمِهِمْ فيمَا اجْتَرَى

إنْ حَرَّمُوا مَاءً إِلَيْهِ جاريًا ... فَلِجَدِّهِ أَعْطَى الإلهُ الكَوْثَرَا

أَو يَورِدُوا ظَمَأَ السُّيُوفِ فإِنَّهُمْ ... سَيَرَوْنَ عُقْبَى بَغْيِهِمْ في مَنْ يرَى

أَنَّى لَهُمْ بِقِتَالِ آلِ مُحَمَّدٍ ... لهمُ الرَّدَى ولِكُلِّ مَنْ قَدْ غَيَّرَا

بسَطَتْ لهمْ حورُ الجِنانِ خُدُودَهَا ... لِمَا لاقوهُ بِكُلِّ خدٍّ أَصْعَرَا

فَهْوَ الشَّهيدُ ابنُ الشَّهيدِ بذَا أَتى ... النَّصُ الصَّحيحُ عنِ الرَّسُلِ مُبشِّرَا

وظـف الشـاعر أفعالًا كلاميةً تـدلُّ على الإنـكار، والتهكم، والترهيـب، والتعجب، من قتال سبط الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، مجاهرين بالفسق الذي لم يستحوا منه، ومن ثم أظهر الشـاعر النسـق الضدي المنظوية بين حناياه الحقائق في قوله: (الهدايـة/ الضلالة)، و(الحصول على الكوثر في الآخرة/ منع الماء في الدنيا)، و(قتل الحسين عليه السلام ظلمًا/ عذاب جهنم للظالمين عدلًا)، و(الجنة للشهيد/ النار والجحيم للقاتل)، فالأفعال الإخبارية كشفت عن النية والقصد الموافـق للسـبيل لكلٍّ مـن الفريقين (الحق/ الباطـل)، ومن ثم أشـارت الإخباريات إلى الفعل الانجـازي في القتال، وهـو إعلاء كلمة الله تعالى (الحق)، وتحقيق الاسـتقامة في الدين، يقابلها تقويـض أركان الباطل، على الرغـم من كثرة أنصاره، إلا أن الفئة القليلـة مثلت دليلًا برهانيًا، وحجاجًا قائمًا على الفئة الكثيرة.

- الفعل التأثيري:

يتمثـل الغـرض الكلامي في حمل المخاطبين على القيام بفعل معين، مـع احداث التغيير بإنجاز حدث اجتماعي، ولعل الفعل الناتج عن القول (ابن الجيّاب، 2016، ص147):

نَـــادَاكَ خِـلُّـكَ وَاعِـظًـا ومُـذَكِّـرَا لَاحَ الصَّبَاحُ فَكَانَ مَحْمُودَ السُّرَى

متمثلًا في الوعظ والتذكير، والاهتداء إلى الدين الإسلامي بوساطة الفعل الكلامي غير المباشر (التنبيـه)، والخضوع لمقاصد المتكلم، فضلًا عن ذلك فعـل النفي المتمثل في قوله (ابن الجيّاب، 2016، ص148):

لَـوْلاهُـمُ مـا انْـجـابَ لَـيْـلُ ضَـلالَـةٍ ولَمَـا بَـدَا صُـبْـحُ الهِـدَايـةِ مُـبْـصِرَا

إذ إنَّ فعل النفي أخبر المتلقي بأسـلوب إقناعي عن فضل بيت النبوة بإرشـاد المتلقي (الجمهور الكـوني)، إلى تـرك الكفر واللجوء إلى الإيمان بالله تعالى وتوحيده، وهذا ما أكده الشـاعر بقوله (ابن الجيّاب، 2016، ص150):

فَـإِذَا اخْـتَـصَرْتَ فَـخَـيْرُ آلِ محمَّدٍ وَإِذَا أَطَـلْـتَ فقَدْ رَكِـبْـتَ الأَبْـحُـرَا

وهذا القول يبرهن أن خير آل محمد النبي (صلّى الله عليه وآله وسـلَّم) شـمل الناس كلهم؛ لذا صرح الشـاعر بالكناية في الشطر الثاني (وَإِذَا أَطَلْتَ فقَدْ رَكِبْتَ الأَبْحُرَا)، وهي كناية عن طول الحديـث عـلى فضل محمـد النبي وآله (عليهم الصلاة والسـلام)، الذي لا ينتهـي مدّه وجزره، فالأفعال الكلامية (التنبيه، والوعظ، والإنكار)، وغيرها من الأفعال غير المباشرة، التي ذُكرت في متن البحث، أرشدت المتلقي على مرِّ العصور باللجوء إلى فهم الحقائق الإخبارية والتاريخية بأسلوب حجاجي ناجع.

- خصائص التحاورات وقوانين الخطاب:

لرصـد سـمة التحاور في الموضوعـات المذكورة آنفـاً، وبيان مـدى موافقة التحـاورات لتلك القوانين، يمكن إجمالها بما يأتي:

1- التقريـر: يلاحـظ اسـناد الخطاب للعقل بمفهوم السـياق سـواء أكانت القصديـة بعيدة أم قريبة، كما في قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص148):

طَـوْدُ النُّهَى بَحْرُ النَّدَى عَلَمُ الهُدَى سُـمُّ الـعِـدَى خَـيْرُ الـبَرِيَّـةِ مَـعْـشَرَا
أَحَـدُ الشُّخُوصِ الخَمْسَةِ الغُرِّ الأُلَى لُهُـمُ مِـنَ المَجْدِ الأَثِيلِ عُـرَى الـذُّرَى

أورد الشـاعر خطابه بأسـلوب كنائي في البيت الأول، فـــ (طود النهى) كناية عن عظمة فكر

الإمـام ﷺ الراسـخ في قاع ذهنه، مثلما هي الحال في رسـوخ الجبال عـلى الأرض، فالصورة المشـتركة تكمـن في الطبـع والسـليقة، فبـما أن الجبـال لا تؤثـر فيهـا الريـاح إذا هبّـت، كذلك الأحـداث إذا هبّت لـن تؤثر على الإمـام ﷺ في اتخاذ الرأي الصائب، لكن الفارق يتجسـد في علاقـة القـوّة الحجاجيـة بالفعل الكلامـي لمعرفة القـدرة الإقناعية من حيـث القوّة في لفت ذهن المتلقي وإذعانه، بكيفية تعامل الإمام ﷺ مع الأمور في البأسـاء والضرّاء، ففكره الذي يضاهي الجبال في شموخه، أفصح عن فعل كلامي غير مباشر، وهو التعظيم. أما الكناية الثانية فهـي (بحر الندى)، كناية عن عطائه الغزير الذي لا ينضب، سـواء أكان على المسـتوى الديني والعلمي أم المسـتوى المادي الملمـوس. والكناية الثالثة (علم الهـدى)، كناية عن ذياع صيته في إرشـاد عامة النـاس إلى الطريق القويم، والكناية الرابعة (سـم العدى)، كناية عن شـدّة ضربه بخصوم الدين؛ لما يتمتع بشجاعة فريدة، وقدرة عالية على إدارة المعارك، وتوجيه صفحاتها على وفق أسـاليب علمية فنية، فضلًا عن الروح الجهادية التـي يتحلَّى بها، وتصديه للكفر والوثنية؛ لـذا وظف الشاعر (سـم العدى)؛ لما فيها مـن دلالات تأويلية بأن المقاتـل مؤمن بالهدف الذي يدافـع عنـه، فالشـاعر أراد أن يثبـت للمتلقـي (الجمهور الكـوني) هذه الصفات المترسـخة في شـخص الإمام ﷺ ، وتقريره، بأسـلوب إقناعي، ومن ثم حمل المتلقي على الإقناع والإذعان بأن الإمام ﷺ ، أحد شخوص أهل الكساء الخمسة (عليهم الصلاة والسلام) في بيته الثاني.

2- التـأدّب: هذا ما يشـيع في المحادثات بكثرة، إذ يسـتعمل المتكلم كثـيرًا من الطلبات التي لا يؤدى فيها الطلب المباشر حتى يضمن تحقيق القوة الإنجازية المرادة، وحتى أن المتلقي قد يكون لـه مجال الرفـض، لكن انطلاقًا من هذه الاسـتراتيجية قد يغيّر رأيه فيسـتجيب للأمر المطلوب منه، وهنا يؤكد (سيرل) أن التأدب هو الدافع الأكثر قوة لاستعمال الطلبات غير المباشرة (نجم الدين قادر، 2006، ص76)، ومن أمثلته قول الشاعر (ابن الجيّاب، 2016، ص152):

لَمْ يـأْتِ إِلَّا كُـلَّ مـا فـيـهِ رِضى رَبِّ الأَنَـامِ مُـقَـدَّمًـا ومُـؤَخـرًا

إذ إنَّ الخطاب موجه للمتلقي وإخباره عن شـخص الإمام علي ﷺ ، بأنّه لا يؤدي عملًا إلا وفيه رضىً لله جلّ شـأنه، سـواء أكان العمل مقدمًا، أم ما تركه بعد استشهاده من فكر في خدمة الدين الإسلامي.

3- الإقناع: يسعى نصُّ الشاعر إلى إقناع المخاطبين بالقضايا التي يبلغها، ويرسخها من خلال الأفعال الكلامية غير المباشرة، إذ قال (ابن الجيّاب، 2016، ص154):

فَـعَـلِيٌّ الأَعْـــلَى أَتَـــتْـــهُ شَـهَـادةٌ مِـنْ كَـفِّ أَشْـقَـى العَالَمِينَ وأَخْـسَرَا
وَلِـنَـجْـلِـهِ أَرْضَى شَـهـادَتَـهُ الَّتي أَعْـــلَى بِهَـا اللهُ المَـقَـامَ وأَظْـهَـرَا

فالأفعـال الكلاميـة غير المباشرة في النص أعـلاه تتمثل في (التنبيه، والتأكيد، والسـخرية) من غـادر الإمام علي عليه السلام ، بدلالة (أشـقى)، فالأفعـال الكلامية مثلت برهانًا اقناعيًا باسـتدلال إبلاغي.

- الاستراتيجية التوضيحية (الإخبارية):

لا يمثـل الإخبـار إلاّ إحدى غايات التوضيح، فقد يكون التوضيح لغرض الإقناع، وقد توافر الخطاب الشعري على مسلّمات تحاورية مهمة، والتوضيح هو الاختيار الملائم، وإلاّ كان اختياره خرقًـا لهذه المسـلّمات، ومن أهم متطلباته السـياقية جهل المخاطب بالموضـوع، مثل: الصفات التي دُرسَت في متن البحث، كما يُعدُّ الإخبار أحد وسائل التوضيح، نظرًا لجهل المخاطب. أما الوسائل اللغوية التي استعملها السياق في إنجاز استراتيجية التوضيح، تظهر الأفعال الكلامية ذات الوظائـف التوضيحية مثـل التقريريات، أما الأفعال الكلامية غـير المباشرة فتُعدُّ من أهم الاستراتيجيات التلميحية.

الملاحظ على الأفعال المستخرجة أنها تظهر بوساطة ما ينجزه المتلقي من أفعال فعلية أو قولية، فضـلاً عـن ذلك فإنَّ النص أو الخطاب يحمل قـوة إنجازية مباشرة أو غير مباشرة يمكن لمحلل الخطـاب اسـتخراجها بوسـاطة التحليل؛ للوقوف عـلى القرائـن المقالية التي يختارها المرسـل لتحقيق قصد معين.

الخاتمة

بعـد الانتهـاء من البحث لابدَّ من الإشـارة إلى أهم ما توصل إليه الباحث، إذ إنَّ الشـعر قابل لأن يعرض على المناهج النقدية كلها، سـواء أكانت تلك المناهج مكتشـفة في الميدان العلمي أم التي ستكتشـف في المسـتقبل، وقـد اتضح الخطاب الشـعري في قصيدة ابن الجيـاب الأندلسي بأنـه يمثـل خطابًا اقناعيًـا قائمًا ببناء موضوعاته عـلى الحقائق التاريخية، حتى يمكـن القول: إنّه وثيقة تاريخية تستجيب للدراسات النقدية، والفلسفية، والاجتماعية، فضلًا عن انفتاح الشاعر عـلى المـوروث الديني، وهذا يدلُّ على سـعة اطلاعه، ولم يكن منحازًا لفئـة معينة، بقدر ما كان موضوعيًا في قصيدته. أما شعوره تجاه الدين الإسلامي ومحمد النبي وأهل بيته (عليهم الصلاة

والسـلام)، فكان ينمُّ على ألم يجيش في صدره استطاع أن يفرغه على الخطاب الشعري، ومن ثم شكل السياق أهم المرتكزات لهذه المقاربة التداولية والحجاجية التي لاءمت الشعر، وموضوع القصيدة، والسـعي إلى تغيـير الأفكار والمعتقدات المخطوءة التي خامـرت ذهن المتلقي المنكر، وكـسر جموده لما جـاء في القصيدة، بوسـائل منطقية وبلاغيـة، تؤدي إلى التسـليم والإذعان بما يعرض عليها من أفكار بطرح تداولي يزيد من درجة التبليغ والتأثير، فمثَّلَ الحِجاج فعلاً كلاميًا يسـتدعي دراسـته في نطاق اللغة؛ لأنَّه امتـداد لنظرية الأفعال الكلاميـة وتطوير لها، إذ ظهرت وظيفـة الحِجاج بوصفه فعـلاً كلاميًا في دلالة الأقـوال على (الإخباريـات التقريريات) الناتجة عنهـا، وتنبنـي الحجة في الخطاب على الأثر الناتج عن فعل الكلام، فتسـتمد قوتها وقدرتها على التأثير في المتلقي، للاقتناع بإنجازها والقيام بها.

مصادر البحث ومراجعه

· أولًا: الكتب

- القرآن الكريم.

- أدروابي، العياشي، **الاستلزام الحواري في التداول اللساني**، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2011.

- الإمام، علي عليه السلام (ت 40هـ)، **غُرر الحِكم ودُرر الكلم**، جمع: عبد الواحد بن محمد الآمدي (ت 550هـ)، تحقيق: مصطفى الدرايتي، وحسين الدرايتي، إيران، الناشر: مكتب الإعلام الإسلامي، ط2، 1420هـ.

نهج البلاغة، المختار من كلام أمير المؤمنين (عليه السلام)، تصنيف: محمد ابن الحسين بن موسى الملقب بـ (الشريف الرضي)، تحقيق: السيد هاشم الميلاني، العراق، النجف الناشر: العتبة العلوية المقدسة، ط1، 2011.

- الأمين، محمد سالم محمد، **الحِجاج في البلاغة المعاصرة**، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2008.

- الأنصاري، أبو الحسن علي، **ديوان ابن الجياب الأندلسي (ت749ه)**، تحقيق: د. جمعة شيخة، تونس، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2016.

- بغورة، الزواوي، **الفلسفة واللغة، نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة**، بيروت، دار الطليعة، ط1، 2005.

- الحباشة، صابر، **التداولية والحِجاج، مداخل ونصوص**، سورية، دمشق، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2008.

- سعودي، نواري، **في تداولية الخطاب الأدبي**، الجزائر، بيت الحكمة، ط1، 2009.

- صحراوي، مسعود، **التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث**، بيروت، لبنان، دار الطليعة، ط1، 2005.

- طروس، محمد، **النظرية الحِجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية**، الدار البيضاء، المغرب، دار الناشر للثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005.

- طلحة، محمود، **تداولية الخطاب السردي، دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي**، الأُردن، عالم الكتب، ط1، 2012.

- عبد الرحمن، د. طه، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

- عشير، عبد السلام، **عندما نتواصل نغيّر (مقاربة تداولية معرفية لآليات الحِجاج)**، المغرب، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2006.

– قادر، نجم الدين، **نظرية السياق، دراسة أصولية**، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 2006.

– المتوكل، أحمد، **الوظائف التداولية في اللغة العربية**، المغرب، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة، دار الثقافة، ط1، 1985.

– نظيف، محمد، **الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية**، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2010.

– النيسابوري، أبو الحسين مسلم (ت261ه)، **صحيح مسلم**، تحقيق: أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، الرياض، دار طيبة، ط1، 2006.

· ثانيًا: المجلات

– الرقبي، د. رضوان، **الاستدلال الحِجاجي التداولي وآليات اشتغاله**، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد: 40 العدد: 2، الكويت، 2011.

– بعلي، حنفاوي، **التداولية البراجماتية الجديدة، خطاب ما بعد الحداثة**، مجلة اللغة والأدب، مجلة أكاديمية محكَمة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، العدد: 17، جامعة الجزائر، 2006.

أثر أطلس النحو العربي على تحصيل طلبة الجامعة واتجاهاتهم نحو اللغة العربية

Effect of the Atlas of Grammar on Achievement in the Arabic Language for University Students and their Attitudes Towards it

م. ذرغام جبار حمود
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية/ قسم العلوم التربوية والنفسية
Dhirgham Jabbar Humood
Al Mustansiriyah University / College of Education
dh.jabbar.81@gmail.com

مستخلص:

هدف البحث الحالي تعرف « أثر أطلس النحو العربي على تحصيل طلبة الجامعة واتجاهاتهم نحو اللغة العربية»

أجريت الدراسة في العراق – الجامعة العراقية/ كلية التربية/ طلبة المرحلة الثانية للأقسام العلمية الذين يدرسون مادة العربية العامة وقد درسهم الباحث بأسلوب حديث نابع عن استخدام التكنلوجيا في التدريس وقد استخدم تقنية الباور بوينت في عرض دروس مادة النحو وفق متغير حديث اسمه (أطلس النحو) حيث أعد الباحث دروس العربية العامة والبالغة (سبعة مواضيع) للفصل الأول من السنة الدراسية (2018–2019) وفق أطلس النحو بتقنية الباور بوينت حيث اعتمد الباحث تصميماً تجريبياً بمجموعة تجريبية تدرس وفق أطلس النحو والبالغ عددها (35) طالباً وطالبة ومجموعة ضابطة تدرس بالطريقة الاعتيادية والبالغ عددها (33) وكان منهج الدراسة الحالية هو المنهج التجريبي.

كان عدد طلاب قسم الفيزياء مقسمين إلى (3) شعب وبالطريقة العشوائية تم اختيار قاعة (B) لتكون المجموعة التجريبية التي تدرس بأطلس النحو وقاعة (C) لتكون المجموعة الضابطة التي تدرس بالطريقة الاعتيادية.

وقد استخدم الباحث عدة وسائل للتكافؤ في العمر الزمني محسوباً بالأشهر ودرجات الطلبة للعام السابق في العربية العامة والاختبار القبلي متمثلاً بمقياس الاتجاه نحو مادة اللغة العربية لمجموعتي البحث التجريبية والضابطة وتبين أن المجموعتين متكافئات احصائياً.

1 – استخدم الباحث وسائل الإحصائية مناسبة للبحث الحالي وهي (الاختبار التائي لعينتين مستقلتين، ومعامل ارتباط بيرسون، ومربع كاي، اختبار شيفيه للمقارنات البعدية المتعددة للمقارنة في النتائج للاختبار البعدي للمجموعتين التجريبيتين والمجموعة الضابطة.

وأظهرت النتائج تميز المجموعة التجريبية (أطلس النحو) على المجموعة الضابطة (الطريقة الاعتيادية) بدلالة احصائية عند مستوى دلالة (0,05).

وفي ضوء هذه النتائج للبحث الحالي كتبت استنتاجات منها:

1 – إن أطلس النحو ساعد الطلبة على فهم المفاهيم النحوية من العام إلى الخاص.

2 – إن أطلس النحو له فاعلية كبيرة في رفع مستوى الطلبة الذين درسوا بهذه الاستراتيجية.

3 – زيادة تحصيل الطلبة في مادة العربية العامة عند استعمال المدرسين (أطلس النحو) في تدريس الموضوعات الدراسية.

4 – تبين أن (أطلس النحو) له فاعلية كبير بالنسبة المدرسين في ايصال المادة الدراسية للطلبة وزيادة دافعيتهم نحوها.

وأعطى الباحث التوصيات والمقترحات المكملة للبحث الحالي.

الكلمات المفتاحية: (أثر – أطلس النحو – التحصيل – العربية العامة – طلبة الجامعة – الاتجاه).

Abstract:

The objective of the present research is to define the "Effect of the Atlas of Grammar on Achievement in the Arabic Language for University Students and their Attitudes Towards it"

The study was conducted in Iraq - Iraqi University / Faculty of Education / Students of the second stage of the scientific departments who study the general Arabic subject and studied by the researcher in a modern style that stems from the use of technology in teaching and has used the technique Point Point in the presentation of grammar lessons according to a modern vari-

able named (Atlas grammar) Where the researcher prepared the lessons of the general Arab and the (seven subjects) for the first semester of the academic year (2018-2019) according to the Atlas as by PowerPoint Point, where the researcher adopted a trial design experimental group studied according to the Atlas of grammar and the number of (35) students and students, (33). The current study methodology is the pilot approach. The number of students in the physics department was divided into (3) people in a random way. (B) was chosen to be the experimental group that studied the grammarless and the (C) to be the control group taught in the usual way.

The researcher used several methods of equivalence in the age of time calculated in months and grades of students for the previous year in general and tribal test, which is a measure of the trend towards the Arabic language of the experimental and control groups.

• The researcher used the statistical methods suitable for the current research (the independent test of two independent samples, the Pearson correlation coefficient, and the Kay square, the Shifish test for multiple comparison of the results in the results of the post-test of the experimental groups and the control group.

The results showed that the experimental group (Atlas mode) was characterized by the control group (normal method) in terms of statistical at the level of significance (0.05).

In the light of these findings of the current research, I wrote conclusions including:

1. Atlas also helped students understand the grammatical concepts from the year to the private.

2. Atlas style has a great effectiveness in raising the level of students who studied this strategy.

3. Increasing the students' achievement in the general Arabic subject when using the teachers (Atlas of grammar) in teaching subjects.

4. It was found that (Atlas of grammar) is very effective for teachers in delivering the material to students and increase their motivation towards them.

The researcher gave the recommendations and proposals complementary to the current research.

Keywords: (Influence – Atlas of Grammar – Collection – General Arabic – University Students – Direction)

الفصل الأول:
التعريف بالبحث

أولاً: مشكلة البحث:

إن المنهج التعليمي الذي وضعته الجامعات وتستند إليه في تعليم اللغة العربية ما زال يتركز من حيث الأهداف على الجوانب اللغوية البحتة والجامدة، وصعوبة القواعد والشواهد التي تؤدي إلى نفور الطلبة وكراهيتهم للمادة، وهذا لا يمثل ما يحتاج إليه الطلاب ليكونوا متأهلين في مجال اللغة العربية، والغريب أن السعي إلى تذليل هذه المشكلة يسير بشكل بطيء وأسبابه كثيرة منها، أنه ينبغي أن يهتم الدرس النحوي اليوم في دراسة معاني النحو، وكشف ما وراء صعوبته وتعقيده، التي استبدت به وحجبت الكثير من حقائقه، وجوهر مادته ومعناه، فهو انتحاء سبيل العربية في التعبير عن، الأفكار والمشاعر، تعبيراً يتحرى الصدق، والإصابة، والدقة، والرقة، والفخامة، والجمال.(الدليمي، 2009، ص47)

إن صعوبة القواعد النحوية تعود في أحد أسبابها، إلى طريقة التدريس المتبعة، أكثر مما تعود إلى القواعد نفسها، والشكوى منها مبالغ فيها، إذ لكل لغات العالم قواعد تفصيلية تشبه قواعد اللغة العربية، وبعضها يفوق العربية في ذلك، ولم ينادِ أحد بهجر قوانين لغته أو استبدالها بأخرى، بسبب صعوبة تلك القوانين. (مصطفى، 2002، ص50)

ولعلّ ظاهرة الضعف في القواعد النحوية، تكاد تكون أعقد المشكلات، التي تواجه القائمين على تدريس اللغة العربية، لا سيما المرحلة الجامعية، بحيث أصبحت القواعد النحوية، من الموضوعات والعلوم التي ينفر الطلاب منها؛ بل سوف أذهب إلى أبعد من ذلك، فأقول أن كراهية بعض الطلاب للقواعد النحوية غير ذات الدلالة، هي سبب نفور هؤلاء من تعلم ودراسة اللغة العربية، والالتحاق بأقسامها في الجامعات، وإذ جنحنا بالحديث إلى القواعد النحوية المتبعة، فأنها بعيدة تماماً، بواقع الاستخدام اللغوي المعاصر، إضافة إلى المادة التعليمية،

المتمثلة في عدة كتب نحوية، لا تفطن لواقع الدراسات اللغوية والنحوية الحديثة، فأصبح المحتوى التعليمي، مجرد أمثلة وشواهد لشعراء مجهولين، أو كلماتها غير معروفة أو مألوفة، بالرغم من تعالي أصوات التطوير، التي لا تهدأ، منذ أكثر من قرنين. (إسماعيل، 2013، ص105)

ويرى الباحث وبحسب ما ذكره (إسماعيل،2013) " إن مشكلة الدراسة الحالية هي ضعف مستوى تحصيل طلاب المرحلة الثانية / قسم الفيزياء في مادة العربية العامة، وفي ضوء الحاجة الملحة إلى تطبيق البحث الحالي باستراتيجية (أطلس النحو) لزيادة مستوى تحصيل طلبة المرحلة الثانية في مادة العربية العامة والبحث الحالي يسعى إلى الاجابة عن السؤال الاتي:

ما أثر أطلس النحو العربي على تحصيل طلبة الجامعة واتجاهاتهم نحو اللغة العربية؟

ثانياً: أهمية البحث:

اللغة صفة من صفات هذا الانسان، ووسيلة قوية من وسائلة في الايصال واختزان الخبرات، ونقل هذا المخزون إلى الاجيال، وحفظ سلسلة التجارب وبيان مراحلها، والتمهيد إلى حلقات جديدة ومراحل جديدة. (الطاهر، 1984، ص13)

ثم إذا كان لنا أن نعيد النظر مرة أخرى، ألا يجوز لنا أن نذهب إلى أن تحديد اللغة، في حقيقة الأمر مرتبط أيضاً بالوظائف، التي تؤديها، وهذا ابن جني الذي يذهب إلى أن اللغة» أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم» أي: التعريفات الحديثة التي وضعها، دوسوسير وبلومقليد، تلك التي يلخصها إلى حد ما تعريف اللغوي كارول من أن اللغة: (ليست سوى نظام بنيوي من الأصوات المعرفية المنطوقة، ومن تتابعات الأصوات التي تستعمل، أو يمكن أن تستعمل في التعامل بين الأفراد، عند مجموعة من البشر، ويصنف الأشياء والأحداث والعمليات، التي تتم في البيئة الإنسانية). (المطلبي، 1986 : ص44)

واللغة العربية كغيرها من اللغات، لها أنظمتها وقواعدها التي تحكمها، وهي من اللغات الحية التي استطاعت الحفاظ على وجودها على مر العصور، وهذا ليس غريباً فهي لغة القران الكريم، ولغة أهل الجنة، وقد تكفل الله بحفظها، وتعد اللغة العربية، من أكثر لغات العالم ثراءاً وطواعية، وذلك لما تتمتع به من مزايا، الاشتقاق والتوليد والقياس، إذ فيها توليد ملايين الكلمات المشتقة من عدد محدود من المواد أو الجذور، التي لا تتجاوز سبعة آلاف جذر تقريباً، وذلك بقواعد قياسية يعد الشذوذ بها نادراً. (الجعافرة،2014، ص50)

ونورد هنا بعض الأقوال، لعدد من العلماء الأجانب في أهمية اللغة العربية، على سبيل التمثيل،

إذ يقـول الفرنسي ارنسـنت رينـان» اللغة العربية بدأت فجأة على غايـة الكمال، وهذا أغرب ما وقع في تأريخ البشر، فليس لها طفولة ولا شيخوخة، ويقول الألماني فريتاغ،» اللغة العربية أغنى لغـات العـالم « ويقول وليم ورك «إن للعربية ليناً ومرونـةً يمكنانها من التكيف وفقاً لمقتضيات العصر. (زاير واخرون،2015، ص31)

ويحتل النحو مكانة كبيرة في جميع اللغات تقريباً، حتى أنه يندر أن نجد لغة تخلو منه؛ لأن اللغة إذا خلت من النحو غم كلامها، وغمض فكرها، وصارت مبهمة لمن يقرؤها أو يسمعها، ومن أجل ذلك صار النحو ضرورياً في جميع اللغات، لأنه يمثل الكلام في حركاته وسكناته، إضافة إلى ارتباطه المباشر بعنصري الاسم والفعل وما يتعلق بهما من أحداث زمانية ومكانية، وله دور أساسي في حفظ اللغة، من الاضمحلال والفساد، وهو يبقي على أصالتها، ويمكنها من الثبات أمام اللغات الأخرى، أو اللهجات المختلفة. (طاهر، 2010، ص 327)

إن القواعد النحوية هي تجريدات أكثر تعقيداً، من المفهومات النحوية نفسـها، ومتضمنة أكثر من مفهوم، فضلاً عن عدة علاقات تحكم سـلوك المفهومات، فيما بينها، داخل التركيب، الذي يعبر عن قاعدة نحوية.(زاير واخرين،2013 : ص58)

والعلاقة بين القواعد وفروع اللغة العربية الأخرى، من إملاء ونصوص وقراءة وتعبير علاقة وثيقة؛ لأن القواعد وسـيلة لغاية كبرى، وهي تقويم اللسـان وضبط التعبير، والاتجاه الحديث في تدريس القواعد يتطلب أن يدرسها في ضلال اللغة والأدب. (الجعافرة، 2014، ص 181)

ومـن أبـرز العوامل التي تسـاعد مدرس اللغـة العربية في نجـاح مهنته عامل القـدرة العلمية والعملية، مثل عبقريته وقدرته على تكيف نفسه، وبعد النظر والخيال والبصيرة وحسن المظهر، ورخامـة الصوت وقوة شـخصيته ومهاراته، في ايصال معلوماتـه، إلى أذهان الطلبة، ومدرس اللغـة العربية يدرس مادته، على أسـاس أهميتها الوظيفية في الحياة، ويدرس طلابه الاسـتعمال اللغوي الصحيح.(زاير وايمان، 2011 :ص26)

لقـد تباينـت كليات التربيـة في الدولة العراقية، مسـؤولية إعداد المدرسـين في الاختصاصات المختلفة، العلمية والانسـانية، وأقسـام اللغة العربية في تلك الكليات، إلى تحقيق أهداف تعليم اللغـة العربيـة، حيث يعد التدريس نشـاطاً متواصلاً، يهـدف إلى اثارة التعلم، وتسـهيل مهمة تحققـه، ويتضمن سـلوك التدريس، مجموعـة من الأفعـال التواصلية، والقـرارات التي يمكن اسـتغلالها وتوظيفها بكيفية مقصودة من المدرس، الذي يعمل كوسـيط في إطار موقف تربوي تعليمي، ويفترض التربويون أن التدريس علم يمكن أن يكون دراسة علمية لطرائق التدريس

وتقنياتـه، ولأشـكال مواقـف التعلـم التي يتفاعـل معها الطلبة بغيـة تحقيق أهداف منشـودة. (قطامي وآخرون، 2007، ص 20)

ومـن ثم فـإن الصورة الحالية لتدريس اللغـة العربية، بالمرحلة الجامعية تحتـاج إلى إعادة النظر، مـن حيث تحديـد أهدافه، والاهتـمام بتنمية التفكير والإبـداع، ومعرفة طرائق تدريسـه، الأمر الذي ينتج عنه ما نراه اليوم من ضعف ملحوظ، وتدن واضح في مسـتوى الطلاب في ممارسـة عمليات التفكير، والكفاءة اللغوية. (إسماعيل، 2013، ص 14)

إذ تعتـبر المرحلـة الجامعية مرحلة مهمة في مسـتوى المعارف والنضج العقـلي للطلبة مما يتطلب وجود استراتيجيات تتلاءم مع قابلياتهم المعرفية، وتؤدي إلى الفهم الواضح والدقيق لمادة اللغة العربية بصورة عامة ولمادة العربية العامة بصورة خاصة، وتتضح أهمية البحث في:

1 – أهمية اللغة العربية كونها لغة القرآن الكريم.

2 – أهمية القواعد النحوية كونها تعصم اللسان من الخطأ واللحن.

3 – أهميـة أطلـس النحـو كونها تعلـم الطلبة عـلى فهم الموضـوع وتفرعاتـه والقاعـدة العامة وتفاصيلها عن طريق توظيف تقنية الباور بوينت مع أطالس النحو.

4 – أهمية اطلس النحو في تحصيل طلاب المرحلة الثانية قسم الفيزياء في مادة العربية العامة.

5 – أهميـة المرحلـة الجامعية كونها مرحلة تحمـل كم هائل من المعـارف والمعلومات والخبرات والقدرة على التميز بين الصواب والخطأ.

ثالثاً: هدف البحث:

يهـدف البحث الحالي إلى معرفة «أثر أطلس النحـو العربي على تحصيل طلبة الجامعة واتجاهاتهم نحو اللغة العربية».

وللتحقق صاغ الباحث الفرضيات الصفرية الستة الآتية:

فرضية البحث:

1. لا يوجـد فـرق دال احصائيـاً عند مسـتوى دلالة 0,05 بين متوسـطي درجـات المجموعة التجريبية التي درست باستراتيجية (أطلس النحو) والمجموعة الضابطة التي درست بالطريقة التقليدية في الاختبار البعدي للتحصيل في مادة العربية العامة.

2. لا يوجـد فـرق ذو دلالـة احصائيـة عنـد مسـتوى دلالـة (0,05) بـين متوسـطي درجات

المجموعة التجريبية التي درست بـــ (أطلس النحو) والضابطة التي درست بالطريقة التقليدية في الاختبار البعدي للاتجاه نحو المادة.

3. لا يوجد فرق ذو دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطي درجات الاختبارين القبلي والبعدي للمجموعة التجريبية في الاتجاه نحو المادة.

4. لا يوجد فرق ذو دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسطي درجات الاختبارين القبلي والبعدي للمجموعة الضابطة في الاتجاه نحو المادة.

5. لا يوجد تأثير لأطلس النحو في التحصيل في مادة العربية العامة.

6. لا يوجد تأثير لأطلس النحو في الاتجاه نحو مادة العربية العامة.

خامساً: حدود البحث:

1- (طلبة المرحلة الثانية في كلية التربية الجامعة العراقية/ قسم الفيزياء).

2- الفصل الدراسي الأول من العام الدراسي (2018، 2019).

3- موضوعات مادة العربية العامة المقرر تدريسها لطلبة المرحلة الثانية في قسم الفيزياء للعام الدراسي (2018- 2019).

سادساً: تحديد المصطلحات Definition of the Terms

• الأثر:

لغةً: « مأخوذ من أثرت الشيءَ – بفتح الهمزة والثاء المثلثة – أي: نقلته أو تتبعته، ومعناه عند أهل اللغة: ما بقي من رسم الشيء وضربة السيف، ويجمع على آثار، مثل: سبب وأسباب « (ابن منظور، 1956، مادة: أ ث ر ن ج1).

اصطلاحاً: عرّفهُ كلٌّ من:

أ- شحاته والنجار: « مُحصلة تغيير مرغوب أو غير مرغوب فيه يحدث في المتعلم نتيجة لعملية التعليم المقصود «. (شحاته والنجار، 2003، ص 22)

ب- إبراهيم: « هو قدرة العامل موضوع الدارسة على تحقيق نتيجة إيجابية، لكن إذا انتفت هذه النتيجة ولم تتحقق، فإنَّ العامل قد يكون من الأسباب المباشرة لحدوث تداعيات سلبية «) إبراهيم، 2009، ص30).

التعريف الإجرائي: وهو التأثير على درجات التحصيل للصف الثاني المتوسط في مادة قواعد اللغة العربية بعد اجراء التجربة عليهم.

أطلس النحو: عرفها كل من:

1. (المناصرة، 2018) بأنها: (شجرةَ المبني والمعرب هي خريطة علم النحو العربي الكلية الشاملة، ثم تأتي بعد ذلك جميع الدروس والشروح والشواهد والأمثلة والرسومات الشجرية تفصيلاً لهذه الشجرة الأم التي يتفرع عنها علم النحو العربي). (المناصرة، عباس، 2018: ص12)

2. (عبد الغني،2001): (مجموعة أشكال ونماذج وخرائط تضع عليها المفاهيم النحوية). (عبد الغني، 2001، ص5)

التعريف الإجرائي: وهو توظيف اطالس النحو في موضوعات مادة العربية العامة والتي ستدرس بتقنية الباور بوينت على طلبة المرحلة الثانية قسم الفيزياء بعد اجراء التجربة عليهم واختبارهم بعدياً بعد الانتهاء من تدريسهم بها.

• التحصيل:

لغة: حصل الشيء تحصيلاً أحرزه وملكه وحاصل الشيء ومحصوله بقيته ومحصولاً عنه كذا: أي وجد عنده الشيء، قال تعالى (حصل ما في الصدور)، أي: بين وتحصل الشيء تجمع وتثبت (ابن منظور، 1956، مادة: ح ص ل، ص162).

اصطلاحاً: عرفه

1 – اوكسفورد 1998 بأنه: النتيجة المكتسبة لإنجاز او تعلم شيء ما بنجاح وبجهد ومهارة.

2 – زاير وسماء بأنه: (القدرات التي يمتلكها المتعلم من الخبرات والمعلومات التي يمكن أن يوظفها في حل أكبر عدد من الأسئلة التي توجه له) (زاير، وسماء، 2016، ص149)

التعريف الاجرائي: هو ما اكتسبه الطلاب عينة البحث الحالي من درجات في الاختبار التحصيلي لموضوعات قواعد اللغة العربية.

العربية العامة:

- تعريف قسم تطوير وتحديث المناهج:

تقوية القدرة اللغوية لدى الطلاب واكسابهم مهارة التعبير الصحيح وتقوية ملكة الطلاب

الأدبية لتذوق أساليب اللغة وادراك مواطن الجمال فيها، وتنمية قدرات الطلاب ومهاراتهم الخطية والإملائية وتدريب الطلاب على استخدام القواعد النحوية أثناء القراءة والكتابة والتعبير وتنمية الثروة اللغوية للطلاب، وتزويدهم بكثير من الألفاظ والتراكيب بفضل ما يعرض عليهم من أمثلة وأساليب.(المطلبي، 2016، ص81).

أ- الاتجاه لغةً:

جاء في الصحاح :(وَجْه يقال: هذا(وَجْه) الرّأي، أي هو الرّأي نفسه والاسم (الوُجْهة) بكسر الواو وضمها، (والمواجهة)، المقابلة، و(اتّجه) له رأي سَنَح). (الرازيّ، 1981، 711، مادة و ج هـ).

عرّفه (علي، 2001) الاتجاه «حالة استعداد عقلي عصبي، تنظم عن طريق الخبرة، وتباشر تأثيراً موجهاً أو ديناميكياً في استجابات الفرد نحو جميع الموضوعات أو المواقف المرتبطة بها « (علي، 2001، 67)

ب- الاتجاه اصطلاحاً: عرفها كل من:

1 – مدكور بأنها: (حالة داخلية يعني أن الاتجاه لا يمكن ملاحظته بطريقة مباشرة، فهو بناء افتراضي يتجسد في رابطة في الذاكرة طويلة المدى بين موضوع الاتجاه وتقييمه، ويتم الاستدلال عليه من آثاره على استجابات الفرد.) (الموسوعة، 2016، ص13)

التعريف الاجرائي: هي استعداد الطلبة لتعلم العربية العامة وفق أطلس النحو.

الفصل الثاني:

إطار نظري ودراسات سابقة

تطرق الباحث في هذا الفصل إلى (النحو، أطلس النحو، الاتجاهات) وأهم الدراسات ذات العلاقة بالمتغيرين المستقلين (أطلس النحو والتحصيل).

اولاً: النحو:

كانت العرب تستقبح اللحن في الكلام، وكانت تحرص على اصلاح ألسنتها، ومن أقوالهم المأثورة (المرء مخبوء تحت طي لسانه)، ومن أجل ذلك تجنب العرب اللحن في كلامهم، بل كانوا يوصون بإصلاح ألسنتهم، ويحتل النحو مكانة كبيرة، في جميع اللغات تقريباً، حتى أنه يندر أن نجد تخلو منه؛ لأن اللغة إذا خلت من النحو غم كلامها، وغمض فكرها، وصارت مبهمة لمن يقرؤها أو يسمعها، ومن أجل ذلك صار النحو ضرورياً في جميع اللغات؛ لأنه يمثل

الكلام في حركاته وسكناته، فضلاً عن ارتباطه المباشر بعنصري الاسم والفعل، وما يتعلق بهما من أحداث زمانية ومكانية.(طاهر، 2010 ، ص 327)

أهداف تدريس النحو:

للنحو هدفان رئيسيان أولهما: الهدف النظري، وثانيهما: الهدف الوظيفي، والهدف النظري لتدريس النحو، يرمي إلى تعليم تعميمات شاملة عن اللغة، وهذا هدف له أهميته، لأن هذه التعميمات تعتبر ضوابط، يمكن أن يستخدمها الانسان في مواقف مماثلة، إذا ما توافرت فيها مقومات أثر التدريب، أما الهدف الوظيفي فهو أن النحو، يرمي إلى مساعدة الطلبة في تطبيق تلك التعميمات، والحقائق في مواقف لغوية مختلفة، لتنمية القراءة والكتابة والتحدث والاستماع. (جابر وآخرون، 1980، ص119)

قواعد اللغة العربية:

تأتي أهمية القواعد من أهمية اللغة نفسها، فلا تكتب اللغة كتابة صحيحة إلا بمعرفة قواعدها الاساسية، فالقواعد اللغوية الدرع الذي يصون اللسان من الخطأ، ويدرأ الزلل عن العلم، فهي تضبط قوانين اللغة الصوتية وتراكيب الكلمة والجملة، وهي ضرورية لا يستغنى عنها ومن الأسباب التي جعلت من تدريس القواعد مشكلة ما يأتي:

1- مادة القواعد كانت وإلى عهد قريب تدرس بوصفها هدفا مقصوداً لنفسه فتسرب إلى أذهان الطلبة أن هذه القواعد غاية وليست وسيلة لخدمة اللغة وآدابها.

2- الطريقة الجافة التي خضعت لها القواعد العربية في تدريسها تعتمد أساساً على الجانب النظري (التلقين والاستظهار).

3- إن تدريس القواعد لم يكن مستنداً إلى أي أسلوب من أساليب التعلم الذاتي، مما يستدعي من المتعلم جهداً ونشاطاً لغوياً يساعده على تنمية مهارة معينة.

ففي معظم حالات نفور المتعلم، من القواعد يكون السبب، عدم مهارة المدرس في اتباع الطريقة الناجحة لتوصيل تلك القواعد إلى أذهان المتعلمين، وعلى هذا استيقظ العرب المحدثون، ووجدوا أن الطريقة بل الطرائق الموروثة، غير مناسبة للعصر الحديث ولمنهج التربية الحديثة، وأخذت دراسة القواعد النحوية، تسلك هي الأخرى سبيلها إلى التطوير، وتنال حظها من التجديد. (زاير وايمان،2011 ، ص319)

ومن مجالات التعليم الجامعي ومؤسساته كليات التربية، التي تحمل رسالة ذات طابع انساني

كبير، التي تضم الأقسام الانسانية والعلمية، وتهدف إلى إعداد متخصصين في التربية والتعليم، مؤهلون تربوياً وعلمياً للتدريس في المدارس المتوسطة والإعدادية، ومعاهد المعلمين والمعلمات، أو إعدادهم للدراسات العليا، للعمل ضمن اختصاصهم، خبراء وتدريسيين في وزارتي التربية والتعليم العالي، ومن أقسام كلية التربية، أقسام اللغة العربية، وتهدف هذه الأقسام إلى إعداد مدرسي اللغة العربية ومدرساتها إعداداً يليق بالمكانة المهمة التي تتمتع بها هذه المادة لاعتماد المجتمع على المدرس على نحو عام، ومدرس اللغة العربية على نحو خاص، في بناء أجياله، وتسليحه بالمعارف والعلوم والثقافة.

ثانياً: أطلس النحو:

إن النحو هو علم يبحث في أصول تكوين الجملة وقواعد الإعراب، وإن هدف علم النحو أن يحدد أساليب تكوين الجمل ومواضع الكلمات ووظيفتها فيها والخصائص التي تكتسبها الكلمة من ذلك الموضع، أو الحركة أو مكانها في الجملة، سواء أكانت خصائص نحوية، كالابتداء والفاعلية والمفعولية، أم أحكاماً نحوية كالتقديم والتأخير والإعراب والبناء، وبهذا فإن أطلس النحو هو عبارة عن موسوعة كاملة شملت كل قواعد النحو التي يحتاجها الطالب في كل مراحله الدراسية. (القسم العلمي،2014، ص13)

وبهذا فإن النحو العربي من الأمور التي يجد الطلاب صعوبة في تعلمها، واتقانها خاصة وإن لها العديد من التفرعات، والارتباطات تتطلب الكثير من الحفظ والتركيز، لترسيخها في الذهن، وإن أطلس النحو سهل وبسط النحو العربي، وهو عبارة عن صور شجرة تحمل العديد من الخرائط، والتفرعات، قصد الإيضاح وخلق انسجام بين الفكرة والتعلم، أي تتبع النحو من الكل إلى الجزء، ومن الأسفل إلى الأعلى، وبهذه الطريقة يكون النحو وقواعده أقرب إلى السهل البسيط. (عبد الغني وآخرون،2002، ص23)

وإذا كان الأطلس الجغرافي يعطيك تصوراً واضحاً عن القارات الخمس في الخريطة الأولى منه، وهي خريطة العالم الكاملة، ويجعل من هذه الخريطة مدخلاً ينتقل فيه من الكل إلى الجزء، لذلك فإن الأطلس النحوي يعتبر شجرة المبني والمعرب، وهي خريطة علم النحو العربي الكلية الشاملة، ثم يأتي بعد ذلك جميع الدروس والشروح والشواهد والأمثلة والرسومات الشجرية، تفصيلاً لهذه الشجرة الأم، التي يتفرع عنها علم النحو العربي، وفي هذا الأسلوب علاج للمسار العلمي في أسلوب تعليم النحو، وتحقيق أهدافه، وتيسيره على المتعلم، واتجهت الأساليب إلى المادة العلمية، وتيسير طرحها بأسهل السبل، ومالت إلى الانطلاق من الكل إلى

الجـزء في تعليـم جميع العلوم، واعتبر ذلك فتحـاً في التربويات الحديثة، فأنت إذا اسـتطعت أن توضح الصورة الكلية لعمل ما، فإنك تكون قد يسرت على المتعلم تصوره وتخيله على العموم، ثم تنتقل بعد ذلك إلى التقسـيم المتدرج، والتفاصيل والأجزاء من الخريطة الكلية العامة لذلك العلم،(المناصرة، 2017، ص12).

الاتجاه:

يعد المفكر الإنكليزي هربرت سـبنسر، من أوائل علماء النفس الذين اسـتخدموا اصطلاح الاتجاهـات، في الوصـول إلى الأحـكام الصحيحـة، في المسـائل المثـيرة للجدل، أمـا المفكر الأمريكـي جوردون البورت، فأعتـبر مفهوم الاتجاهات من أبرز المفاهيـم، وأكثرها إلزاماً في علـم النفس الاجتماعـي الأمريكي المعاصر، فليس هناك اصطـلاح واحد يفوقه في عدد مرات الظهور في الدراسـات التجريبية، ويرجع البورت سـبب شـيوع هذا الاصطلاح إلى العوامل التالية:

1- إن هذا الاصطلاح لا ينتمي إلى أي المدارس السيكولوجية التي كان يسود بينها النزاع.

2- يساعد المتبني له أن يتهرب من مواجهة مشكلة البيئة.

3- يتيح قدر من المرونة يسمح باستخدامه في نطاق الفرد.

4- الرغبـة الملحـة لدى علماء النفس بوجـه عام وخاصة في أمريكا في أن يتمكنوا من اسـتخدام المقاييس في دراسـتهم، فالقيـاس في أذهان الكثيرين هو الذي جعل البحث جديراً بان يسـمى بحثاً علمياً.

تعريف الاتجاه:

ظهـرت العديـد من التعاريف حول الاتجاهات، إلا أن التعريـف الذي كان من أكثر التعاريف انتشـاراً، هـو تعريـف اليـورت 1935، فيعرف الاتجـاه بأنه» حالة مـن الاسـتعداد أو التأهب العصبي والنفسي، تنتظم من خلال خبرة الشخص، وتكون ذات تأثير توجيهي أو دينامي على استجابة الفرد، لجميع الموضوعات والمواقف الوجدانية، القائمة وراء الشخص أو اعتقاده فيما يتعلق بموضوع معين، من حيث رفضه لها الموضوع، أو قبوله ودرجة هذا الرفض أو القبول.

أمـا ثيرسـتون فيعرفـه» بأنـه درجـة الميـل الايجـابي أو السـلبي المرتبـط ببعـض الموضوعـات السيكولوجية فالاتجاه لا يكون إزاء الحقائق الثابتة المقررة، وإنما هو دائماً تجاه الموضوعات التي يمكن أن تكون موضوعات جدلية. (مجيد، 2014، ص339)

وظائف الاتجاهات:

1- إن للاتجاهات الدور الرئيس في تنظيم العمليات الدافعية والانفعالية والإدراكية والمعرفية.

2- الاتجاه يوجه استجابات الفرد للأشخاص والأشياء والموضوعات.

3- الاتجاهات تنعكس في سلوك الفرد وفي أقواله وأفعاله.

4- الاتجاه يحمل الفرد على أن يحس ويدرك ويفكر بطريقة محددة.

5- تعمل الاتجاهات على تقديم المعونة في بلوغ الأهداف.

قياس الاتجاهات:

لقد ذكر ماك تيهان خمس طرائق لإيجاد صدق مقياس الاتجاه:

ـــ الطريقة الاولى يقارن الاتجاه كما تدل عليه درجاته مع السلوك الممكن ملاحظته.

ـــ الطريقة الثانية لتقدير الصدق مدى تمييز المقياس بين افراد المجموعات التي تعرف آراؤها.

ـــ الطريقة الثالثة تتضمن لاستخراج الصدق ارتباط درجات الاختبار بتقديرات الاتجاهات.

ـــ الطريقة الرابعة المقارنة بمقياس معروف وقد يبدو انه لا داعي لإعداد مقياس آخر إذا وجد مقياس له صدق مرض. (مجيد، 2014، ص350)

ثانيًا: **الدراسات السابقة:**

أولاً: **دراسات حول مادة النحو (العربية العامة):**

1- (الحمراني، 2015): الخبرات النحوية وعلاقتها بالاتجاه نحو التخصص عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب.

ترمي الدراسة الحالية إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1- الكشف عن الخبرات النحوية عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب.

2- الكشف عن الخبرات النحوية عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب وفق متغير الجنس.

3- الكشف عن الاتجاه نحو التخصص عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب.

4- الكشف عن الاتجاه نحو التخصص عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب وفق متغير الجنس.

5-الكشف عن العلاقة بين الخبرات النحوية والاتجاه نحو التخصص عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب.

6-الكشف عن العلاقة بين الخبرات النحوية والاتجاه نحو التخصص عند طلبة قسم اللغة العربية في كليتي التربية والآداب وفق متغير الجنس.

ولتحقيق تلك الأهداف اعتمد الباحث المنهج الوصفي, وحدد مجتمع دراسته بطلبة أقسام اللغة العربية في كليتي التربية والآداب (الدراسة الصباحية) في مدينة بغداد، وشملت كلية التربية، وكلية الآداب في الجامعة المستنصرية، وقد بلغ عددهم (1506) طلاب وطالبات، واختيرت عينة الدراسة الأساسية بالأسلوب الطبقي العشوائيّ, وقد بلغ عددهم (602) طلاب وطالبات، ومن أجل قياس متغيرات الدراسة، أعدّ الباحث اختبار لقياس الخبرات النحوية، ومقياس لقياس الاتجاه نحو التخصص, تألف اختبار الخبرات النحوية من (100) فقرة موزعة على أربعة صفوف دراسية، أما في ما يتعلق بالخصائص السيكومترية لاختبار الخبرات النحوية فقد تحقق الباحث من (معامل الصعوبة، والتمييز، وفاعلية البدائل الخاطئة والصدق، والثبات)؛ إذ تحقق من الصدق بمؤشر صدق المحتوى, أما الثبات فقد حسب بطريقة التجزئة النصفية، ومعادلة كيودر- ريتشاردسون (20)، أما مقياس الاتجاه نحو التخصص فقد تألف من (40) فقرة, موزعة على مكوناته الثلاثة, أما ما يتعلق بالخصائص السيكومترية للمقياس فقد تحقق الباحث من (الصدق، والثبات)؛ إذ تم التحقق من الصدق بمؤشرين هما (صدق المحتوى وصدق البناء), أما الثبات فقد حسب بطريقتين هما (معادلة الفا- كرونباخ، والتجزئة النصفية)، وبعد تحليل البيانات أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

إنّ الطلبة يتمتعون بالخبرات النحوية في كافة الصفوف ولكن بدرجات متفاوتة وتختلف من صف إلى آخر، ولا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث في الخبرات النحوية في كافة الصفوف، وأنّ اتجاهات طلبة كلية التربية نحو الاختصاص كانت ذات مستوى مرتفع في الصفوف الثاني والثالث والرابع، في حين كانت اتجاهات طلبة كلية الآداب في الصف الثالث والصف الرابع ذات مستوى منخفض، لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث في الاتجاه. (الحمراني، 2015، ص3)

2- **(الموسوي، 2009)**:

«أثر منهج القرائن في تحصيل مادة النحو والاحتفاظ بها وانتقال أثر التعلم لدى طلبة أقسام اللغة العربية».

رمى هذا البحث إلى التعرف على « أثر منهج القرائن في تحصيل مادة النحو والاحتفاظ بها وانتقال أثر التعلم لدى طلبة أقسام اللغة العربية في كليات التربية» من خلال التحقق من صحة الفرضيات الصفرية الآتية:

1- ليس هناك فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات تحصيل طلبة المجموعة التجريبية الذين يدرسون مادة النحو وفق منهج القرائن ومتوسط درجات تحصيل طلبة المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة التقليدية، وتبعاً لمتغير الجنس.

2- ليس هناك فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين يدرسون مادة النحو وفق منهج القرائن ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة التقليدية في اختبار الاحتفاظ، وتبعاً لمتغير الجنس.

3- ليس هناك فرق ذو دلالة إحصائية بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية الذين يدرسون مادة النحو باستعمال منهج القرائن ومتوسط درجات طلبة المجموعة الضابطة الذين يدرسون المادة نفسها بالطريقة التقليدية في اختبار انتقال أثر التعلم، وتبعاً لمتغير الجنس.

ولتحقيق مرمى البحث اتبع الباحث إجراءات المنهج التجريبي التي شملت اختيار تصميم تجريبي ذي مجموعتين الأولى تجريبية تدرس مادة النحو باستعمال منهج القرائن والأخرى ضابطة تدرس مادة النحو من غير استعمال لمنهج القرائن.

شملت عينة البحث (70) طالباً وطالبة اختيروا عشوائياً من طلبة الصف الثاني/ قسم اللغة العربية في كلية التربية/ ابن رشد، بلغ عدد أفراد المجموعة التجريبية (35) طالباً وطالبة بواقع (14) طالباً و(21) طالبةً، أمّا عدد أفراد المجموعة الضابطة فقد بلغ (35) طالباً وطالبة بواقع (16) طالباً و(19) طالبةً.

كافأ الباحث إحصائياً بين مجموعتي البحث في متغيرات (درجات مادة النحو النهائية في الصف الأول للعام الدراسي2006 – 2007، ودرجات اختبار المعلومات السابقة في مادة النحو، ودرجات اختبار انتقال أثر التعلم القبلي في مادة التعبير، والجنس) وبعد معالجة البيانات إحصائياً باستعمال تحليل التباين الثنائي بالتفاعل تم التوصل إلى النتائج الآتية:

1- تفوق طلبة المجموعة التجريبية على طلبة المجموعة الضابطة في التحصيل والاحتفاظ.

2- ليس هناك فرق ذو دلالة إحصائية بين طلبة المجموعة التجريبية وطلبة المجموعة الضابطة

في انتقال أثر التعلم. (الموسوي، 2009)

ثانياً: **دراسات حول استراتيجية أطلس النحو:**

لم يجد الباحث أي دراسة حول متغير أطلس النحو وهذا يدل على حداثة الموضوع

جوانب الإفادة من الدراسات السابقة: الباحث استخرج فوائد عديدة أثناء إجراءه التجربة بواسطة الاستفادة من الدراسات السابقة التي تناولت تدريس العربية العامة في الجامعات والكليات المعنية واطلاعه على جميع تفاصيل الدراسات السابقة والاستفادة منها في البحث الحالي في جوانب منها:

1 – المنهجية وخطوات البحث.

2 – تحديد عينة البحث.

3 – المساعدة في صياغة وهدف الدراسة والفرضية.

4 – صياغة الأهداف السلوكية وبناء منهج الدراسة.

5 – إعداد خطط تدريسية أنموذجية.

6 – الوسائل الإحصائية المطلوبة في البحث.

7 – عرض النتائج وتفسيرها.

الفصل الثالث:

منهجية البحث وإجراءاته

يقصد بمصطلح التجريبي، تغير شيء وملاحظة أثر التغير على شيء آخر، أي أن التجريب يتضمن إدخال تعديلات أو تغييرات معينة من أجل ملاحظة أثرها على شيء آخر، والغرض النهائي من التجربة هو التعلم، أي تعلم نتيجة أو أثر التغير الذي نحدثه وهو الغرض الأساسي للبحوث التجريبية، والبحث التجريبي هو أفضل الطرق على الاطلاق لتحديد العلاقة السببية بين متغيرين، ويرجع هذا إلى الدرجة العالية لضبط المتغيرات الخارجية. (أبو علام، 1989، ص113)

أولاً: التصميم التجريبي:

إن اختيار التصميم التجريبي يتوقف على أن يكون ملائماً لاختبار صحة الفروض التي وضعها

وخصائـص العينـة التي يمكن اختيارها، وهـذا يعني أن للبحث التجريبـي تصميمات متعددة يمكن تصنيفها في ضوء عدد المجموعات التي تجري عليها الدراسة. (عطية، 2009، ص185)

وبذلـك الباحـث اختـار تصميماً تجريبيـاً ذا ضبـط جزئي ملائماً لظـروف البحث الحـالي فجاء التصميم على الشكل الآتي:

جدول (1)

المجموعة	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	المتغير التابع	الاختبار البعدي
المجموعة التجريبية	قبلي	أطلس النحو (الباور بوينت لموضوعات مادة اللغة العربية)	تحصيل مادة العربية العامة لطلبة الجامعة الاتجاه نحو المادة	بعدي
التجريبية الضابطة	قبلي		تحصيل مادة العربية العامة لطلبة الجامعة الاتجاه نحو المادة	بعدي

المجموعـة التجريبيـة: هي المجموعة التي سـيدرس طلابهـا بأطلـــس النحو، أمـا المجموعة الضابطة: هي المجموعة التي تدرس بالطريقة التقليدية.

ثانياً: مجتمع البحث:

طلبة الجامعة العراقية/ كلية التربية في بغداد/ قسم الفيزياء/ المرحلة الثانية

ثالثاً: عينة البحث:

اختـار الباحث عينة من طلبة المرحلة الثانية/ قسـم الفيزياء/ الدراسـة الصباحية/ للبحث الحـالي وقد كان الاختيار بطريقـة قصدية، ويختلف مصطلح مجتمع الدراسـة، عن مصطلح عينة الدراسـة، وعينة الدراسـة تشير إلى تلك العينة التي توزع فيها خصائص المجتمع بنفس النسـب الـواردة في المجتمـع، وهي جزء مـن مفردات الظاهـرة العلمية موضوع الدراسـة، والذي يختاره الباحث وفق شروط معينة، لتمثل المجتمع الأصلي للدراسة. (رمود وآخرون، 2012، ص85)

وقد بلغ عدد أفراد العينة (95) طالباً بواقع (47) طالباً للمجموعة التجريبية و(48) للمجموعة الضابطة بعد استبعاد الطلاب الراسبين، والجدول الآتي يبين ذلك:

جدول (2) يبين اعداد الطلاب عينة البحث في المجموعتين التجريبيتين والضابطة

المجموعة	الشعبة	عدد الطلاب قبل الابتعاد	عدد الطلاب الراسبين	عدد الطلاب بعد الاستبعاد
التجريبية 1	A1	50	3	47
الضابطة	B2	49	2	47

وبهذا تم استبعاد الطلاب الراسبين من القاعة الدراسية من النتائج فقط مع ابقائهم في قاعة الدرس لامتلاكهم خبرات سابقة.

ثالثاً: **تكافؤ مجموعتي البحث:**

من خصائص البحث التجريبي، تحقيق التكافؤ بين افراد المجموعة التجريبية والمجموعة الضابطة، فالبحث التجريبي، يستلزم التكافؤ في جميع المتغيرات، التي يمكن أن تؤثر في المتغير التابع، باستثناء المتغير المستقل، لكي لا يمكن ان تكون الفروق بين المجموعات بعد التجربة تعود إلى فروق بينها قبل التجربة.(عطية،2010، ص 176) والباحث كافأ بين مجموعتي البحث الحالي في المتغيرات الآتية:

1 – العمر الزمني للطلبة محسوباً بالشهور.

– العمر الزمني للطلبة مجموعتي البحث (التجريبية والضابطة) محسوباً بالسنوات:

بلغ متوسط أعمار طلاب المجموعة التجريبية (20،234) شهراً، وبانحراف معياري (0,728)، أما متوسط أعمار طلاب المجموعة الضابطة (20,191) شهراً، وبانحراف معياري (0,741) وبعد استعمال الاختبار التائي لعينتين مستقلتين لمعرفة دلالة الفرق بين أعمار طلاب مجموعتي البحث، تبين أن الفرق ليس بذي دلالة إحصائية عند مستوى (05،0) إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (0,281)، أصغر من القيمة التائية الجدولية البالغة (98،1)، وبدرجة حرية (92)، ونتائج التكافؤ تدل على أن المجموعتين (التجريبية والضابطة) متكافئتان في العمر الزمني، والجدول (2) يبين ذلك.

جدول (3)

المجموعة	عدد الافراد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية عند مستوى (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	47	20,234	0,728	92	0,281	1،98	غير دالة احصائياً
الضابطة	47	20,191	0,741				

2 – التحصيل السابق في مادة العربية العامة للمرحلة الاولى.

بلغ متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية (65,3191) وبانحراف معياري (11,3791)، ومتوسط درجات طلاب المجموعة الضابطة (66,5106) وبانحراف معياري (12,2915)، وباستعمال الاختبار التائي لعينتين مستقلتين لمعرفة دلالة الفرق، وجد أن الفرق ليس بذي دلالة إحصائية عند مستوى (0,05)، إذ كانت القيمة التائية المحسوبة (0,488) أصغر من القيمة التائية الجدولية (1،98) وبدرجة حرية (92)، وهذا يدل على تكافؤ مجموعتي البحث في هذا المتغير، والجدول (2) يوضح ذللك

جدول (4) المتوسط الحسابي والانحراف المعياري, والقيمة التائية المحسوبة والجدولية لدرجات مادة العربية العامة للعام السابق لطلاب مجموعتي البحث

المجموعة	عدد الافراد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة الاحصائية عند مستوى (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
التجريبية	47	65,3191	11,3791	92	0,488	1،98	غير دالة احصائياً
الضابطة	47	66,5106	12,2915				

3 – اختبار الذكاء.

وقد استنتج الباحث أن مجموعتي البحث متكافئة في هذه المتغيرات من خلال اختبار رافن للذكاء.

سادساً: ضبط العوامل الدخيلة (غير التجريبية):

إن المتغيرات الدخيلة، هي تلك المتغيرات التي يمكن أن تؤثر في المتغير التابع، ولا تخضع لسيطرة الباحث، ومثل هذه المتغيرات وإن كانت غير معلومة، يجب على الباحث اخذها بنظر

الاعتبار، عند مناقشة النتائج وتفسيرها (عطية،2010، ص 180) وقدتم ضبط هذه المتغيرات من قبل الباحث.

سابعاً: أداة البحث:

إن اداة الباحث الحالي هو (الاختبار تحصيلي) في موضوعات مادة اللغة العربية المخصص تدريسها خلال مدة التجربة لقياس مستوى تحصيل وتقدم الطلاب.

1 – **تحديد الأهداف السلوكية.**

عبارة دقيقة تجيب عن السؤال التالي ما الذي يجب عل الطالب أن يكون قادراً على عمله ليدل على أنه قد تعلم ما تريده أن يتعلم، وهو وصف دقيق وواضح ومحدد لنتائج التعلم المرغوب تحقيقه من المتعلم، على هيئة سلوك قابل للملاحظة والقياس» (مجيد، 2014، ص46)، وقد تم صياغة أهدافاً سلوكية معرفية بلغ عددها (60) هدفاً سلوكياً، وقد تم عرضها على الخبراء والمختصين باللغة العربية وطرائق تدريسها والتربية وعلم النفس ملحق (1).

2 – **تحديد محتوى المادة الدراسية.**

الباحث حدد المادة العلمية التي ستدرس والخاصة بموضوعات مادة العربية العامة وهي (المبتدأ، الخبر، إن وأخواتها، كان واخواتها، نائب الفاعل، الحروف)، والباحث أعدَّ الخطط على وفق أطلس النحو معززة بالعرض التوضيحي (الباور بوينت) لكل موضوع والطريقة التقليدية ملحق (2)، وقد عرضها على مجموعة من الخبراء ملحق (1)، وأجرى التعديلات عليها.

3 – **تحديد جدول الدروس.**

إن تعاون قسم الفيزياء وتدريسيي المادة في كلية التربية الجامعة العراقية مع الباحث كان لها الأثر الأكبر في تحقيق أهداف البحث الحالي: جدول (5):

جدول (5) توزيع محاضرات مادة اللغة العربية (العربية العامة) بين المجموعتين التجريبيتين والضابطة

المجموعة	اليوم	المحاضرة
التجريبية	الأحد	الأولى
الضابطة	الأحد	الثالثة

1 – **صدق المقياس:**

ومـن متطلبـات الدراسـة تبنـى الباحـث مقيـاس الاتجاه نحـو التخصـص باللغـة العربية، في ضـوء تعريف الاتجاه وهو (حالة من الاسـتعداد أو التهيؤ الذي يكتسـبه الطلبة ويدفعهم نحو التخصـص سـلباً أو إيجاباً)، علـماً أن بدائل الإجابة عن فقرات المقيـاس، هي على وفق مقياس ليكرت الخماسي (موافق بشـدة، موافق، متردد، غير موافق، غير موافق بشـدة)، وقد تم عرض المقيـاس على الخبراء والمحكمين وأبدوا الموافقـة على فقراته البالغة (40) فقرة، حيث تم توزيع المقياس عشوائياً على عينة من الطلاب، والطالبات والبالغ عددهم (100) من المرحلة الثانية/ قسم الفيزياء بواقع (60 طالب) و(40 طالبة)، لمعرفة اتجاهاتهم نحو مادة اللغة العربية، ثم قام بفرز اجابات الطلبة على كل فقرة من فقرات المقياس، ثم استخرج النسب المئوية جدول (10)

القدرة التمييزية للفقرات:

تم التحقق منها بواسطة التحليل الاحصائي لفقرات المقياس.

2– علاقة الفقرة بالدرجة الكلية:

العلاقـة بين درجات الأفراد للفقرة مقارنة بالدرجة الكلية للمقياس، قام الباحث باسـتخراج الاتسـاق الداخلي لفقرات المقيـاس لعينة التحليل الاحصائي والبالغة (100) وبعد اسـتخدام معامـل ارتباط بيرسـون تبين أن معاملات الارتباط دالة احصائيـاً وهي أعلى من الجدولية عند مستوى دلالة (0،05) وبدرجة حرية 98 والبالغة (0،196).

3– الخصائص السيكومترية للمقياس:

للصدق أنواع:

1ـــ صدق الأداة.

يعني صلاحية الأداة لقياس ما وضعت من أجل قياسـه وصدقها في قياس السـمة أو السـمات التي يريد الباحث قياسها فعندما يكون الغرض قياس التحصيل في مادة معينة فإن صدق الأداة يعنـي أن الأداة صالحة لقيـاس التحصيل في تلك المادة وتوفير البيانـات اللازمة عن التحصيل فالصدق يعني أن يكون المقياس صالحاً لقياس الظاهرة أو السمة المراد قياسها. (عطية، 2009، ص 108).

تحقق الباحث من صدق الأداة بنوعين من أنواع الصدق هما:

ب **صدق البناء:**

تحقق الباحث من صدق البناء للمقياس.

ج **الصدق الظاهري:**

استخرج الباحث الصدق الظاهري للمقياس بعد أن عرضه على مجموعة من المختصين باللغة العربية وطرائق تدريسها والمختصون بالتربية وعلم النفس، وعدل الباحث على وفق آرائهم. ملحق (1).

2 – **ثبات الأداة:**

الثبات يعني أن تكون النتائج التي تظهرها الأداة ثابتة بمعنى أن تشير إلى النتائج نفسها لو أعيد تطبيقها على العينة. (الأشعري، 2015، ص 45) استخدم الباحث للتحقق من صدق المقياس معادلة (الفا كرونباخ) وكان الثبات لمقياس الاتجاه قبل التصحيح (0،70)، وهو معامل ثبات جيد.

3ـــ **القوة التمييزية لفقرات المقياس:**

الغرض من حسابها هو لإيجاد قدرة الفقرة على التمييز بين الذين حصلوا على درجات عالية وواطئة في المقياس، حيث تم تطبيق المقياس على عينة التحليل الاحصائي، وعند تصحيح الإجابات وجمع درجات إجابات فقرات المقياس، لاستخراج الدرجة الكلية لكل فرد وترتيبها تنازلياً، حيث استخدم الباحث الاختبار التائي لعينتين مستقلتين، حيث أظهرت أن القيمة التائية المحسوبة أعلى من القيمة الجدولية وهي دالة إحصائياً، جدول (5)

3 – **تطبيق الأداة على العينة الرئيسة.**

طبق الباحث اختباره النهائي التحصيلي على أفراد العينة (الطلاب)، وقد جرى الاختبار بنجاح دون أي مشاكل أثناء فترة تطبيق الاختبار.

4 – **تصحيح الاختبار وجمع النتائج، وتحديد مقدار الفاعلية:**

صحح الباحث بنفسه الاختبار وتم جمع النتائج اللازمة للتحليل الإحصائي الخاصة بالاختبار.

التحليل الاحصائي للفقرات:

أ – **معامل الصعوبة:**

يفيد معامل الصعوبة في إيضاح مدى سهولة أو صعوبة سؤال ما في الاختبار، وهو عبارة عن

النسبة المئوية من الطلاب الذين أجابوا عن السؤال إجابة صحيحة

وبعـد حسـاب معامل الصعوبة لكل فقـرة من فقرات الاختبـار، تبين الباحث أنهـا تتراوح ما بـين (0،31) و(0،75)، وهـي بهذا تعـد معاملات صعوبة مقبولة، إذ يشـير بلوم إلى أن فقرات الاختبار تعد مقبولة إذا انحصر معامل صعوبتها بين (20-80٪).

ب - **تمييز الفقرة:**

يرتبـط معامـل التمييز إلى درجة كبيرة بمعامل الصعوبة، فـإذا كان الغرض من الاختبار هو أن يفـرق بـين القادريـن من الطلاب وأولئـك الأقل قدرة فإن السـؤال المميز هو مـا يقود إلى هذا الغـرض؛ إذ أن مهمـة معامل التمييز ينبغي أن تتمثل في تحديد مدى فاعلية سـؤال ما في التمييز بـين الطالـب ذى القدرة العالية والطالب الضعيف بالقدر نفسـه الذي يفرق الاختبار بينهما في الدرجة النهائية بصورة عامة، وهناك طرق كثيرة لحساب معامل التمييز.

يعرف معامل التمييز، بقدرة الفقرة على تمييز الفروق الفردية بين الطلاب الذين يعرفون الإجابة الصحيحـة، والطلاب الذين لا يعرفونهـا (الإمام وآخرون،1990، ص 114)، وبعد حسـاب قوة تمييز كل فقرة من فقرات الاختبار تبين للباحث أنها تتراوح ما بين (0،32) و(0،65)، وتعد فقـرات الاختبار صالحة إذا كانت قوة تمييزها (0،30) فأكثر (الزوبعي،1981، ص 80)، ولهذا أبقى الباحث على الفقرات جميعها.

ج - **فعالية البدائل الخطأ:**

في الأسئلة ذات الاختيار من متعدد تكون الخيارات بدائل محتملة للإجابة عنها ويكون هنالك بديـلاً واحـداً هو الإجابة الصحيحة ويفـترض أن البدائل الأخرى تمثـل إجابات محتملة وأنها تجذب بعض الطلاب بمعنى أنه يتم اختيار أي بديل من البدائل الخاطئة من قبل طالب واحد عـلى الأقـل أو بنسـبة لا تقل عن 5٪ مـن الطلاب, على أن يكـون غالبيتهم من الفئـة الدنيا من الطلاب, أما البدائل التي لا تجذب أحدا منهم أو القليل جدا منهم فهي بدائل غير فعّالة ويفضل استبدالها وعند حساب فاعلية البدائل غير الصحيحة لفقرات السؤال الأول من الاختبار تبين للباحث انها كانت بين (-0 , 1) و(-0 , 30)، وهذا يعني أن البدائل غير الصحيحة قد جذبت إليهـا عددًا من طـلاب المجموعة الدنيا أكبر من طلاب المجموعة العليـا، وبذلك تقرر الإبقاء على البدائل غير الصحيحة على ما هـي عليه من دون تغيير.

أ- **تحديد زمن الاختبار:**

حدد الباحث زمن الإجابة على الاختبار التحصيلي على وفق المعادلة الآتية:

زمن الطالب الأول+ الثاني+ الثالث+...+ الأخير

زمن الإجابة= ــــــــــــــــــــــــ

عدد الطلاب

وكان الوقت اللازم لإجراء الاختبار هو (35) دقيقة

د علاقة الفقرة بالدرجة الكلية

الخصائص السيكومترية للاختبار:

للصدق انواع:

1ـــ صدق الأداة.

يعني صلاحية الأداة لقياس ما وضعت من أجل قياسه وصدقها في قياس السمة أو السمات التي يريد الباحث قياسها فعندما يكون الغرض قياس التحصيل في مادة معينة فان صدق الأداة يعني أن الاداة صالحة لقياس التحصيل في تلك المادة وتوفير البيانات اللازمة عن التحصيل فالصدق يعني ان يكون المقياس صالحا لقياس الظاهرة او السمة المراد قياسها. (عطية، 2009، ص 108).

تحقق الباحث من صدق الأداة بنوعين من أنواع الصدق هما:

ب - **صدق البناء:**

تحقق الباحث من صدق البناء للاختبار التحصيلي وقد اعد الباحث جدول مواصفات الاختبار.

أ ـ معامل تمييز الفقرة

ب - العلاقة

ج - **الصدق الظاهري:**

استخرج الباحث الصدق الظاهري للأداة بعد أن عرضها (الاختبار التحصيلي) على مجموعة من المختصين باللغة العربية وطرائق تدريسها والمختصون بالتربية وعلم النفس، وعدل

الباحث على وفق آرائهم. ملحق (1).

5 – **ثبات الأداة:**

الثبـات يعنـي أن تكون النتائج التـي تظهرها الأداة ثابتة بمعنى أن تشـير إلى النتائج نفسـها لو أعيـد تطبيقها على العينة. (الأشـعري، 2015، ص 45)، وكان الثبـات قبل التصحيح (0،75) وبعد التصحيح بمعادلة سبيرمان براون التصحيحية أصبح الثبات (0،85) قد أجرى الباحث التحليل الإحصائي لتعرف العلاقة بين التطبيقين، باسـتخدام معامـل الارتباط الثنائي بوينت بايسيريل حيث كانت قيمة معامل الارتباط الجدولية عند مستوى دلالة (0،05) وبدرجة حرية (98) = (196، 0).

6 – **تطبيق الأداة على العينة الرئيسة.**

طبق الباحث اختباره النهائي التحصيلي على أفراد العينة (الطلاب)، وقد جرى الاختبار بنجاح دون أي مشاكل أثناء فترة تطبيق الاختبار.

7 – **تصحيح الاختبار وجمع النتائج، وتحديد مقدار الفاعلية:**

صحح الباحث بنفسه الاختبار وتم جمع النتائج اللازمة للتحليل الاحصائي الخاصة بالاختبار.

ثامناً: طريقة تنفيذ التجربة:

درس الباحث بنفسه مجموعات البحث وعمل الباحث في الأسبوع الأول على أخذ المعلومات الخاصة بالطلاب والتي ساعدت على تحديد حجم العينة واستبعاد الطلاب الراسبين في الصف نفسه.

1 – اعتمد الباحث في الأسابيع اللاحقة بتدريس مجموعتي البحث التجريبيتين والضابطة.

2 – أجرى الباحث في الأسبوع الأخير الاختبار التحصيلي البعدي.

3 – بدأت التجربة 7/ 10/ 2018 وانتهت التجربة يوم الأربعاء بتاريخ 4/ 12/ 2018م، وهو الأسبوع الأخير للتجربة.

تاسعاً: الوسائل الإحصائية:

استعمل الباحث الوسائل الإحصائية الآتية:

1–الاختبار التائي (T–Test) لعينتين مستقلتين:

$$ت = \frac{س_1 - س_2}{\sqrt{\frac{(ن_1 - 1)ع_1^2 + (ن_2 - 1)ع_2^2}{ن_1 + ن_2 - 2} \left[\frac{1}{ن_1} + \frac{1}{ن_2}\right]}}$$

ت: القيمة التائية المحسوبة

س1: المتوسط الحسابي للمجموعة التجريبية.

س2: المتوسط الحسابي للمجموعة الضابطة.

ن1: عدد أفراد المجموعة التجريبية.

ن2: عدد أفراد المجموعة الضابطة.

ع$_1^2$: تباين المجموعة التجريبية.

ع$_2^2$: تباين المجموعة الضابطة. (الأشعري، 2015، ص 66)

2- مربع كاي (كا^2):

استعمل الباحث مربع كاي (كا^2) في إجراء التكافؤ بين طالبات مجموعتي البحث في التحصيل الدراسي للآباء والأمهات.

$$كا^2 = مج \frac{(ل - ق)^2}{ق}$$

إذ تمثل:

(ل) التكرار الملاحظ.

(ق) التكرار المتوقع. (االبو علام، 1989، ص 43)

3- معامل ارتباط بيرسون

استعمل لحساب معامل ثبات الاختبار.

إذ تمثل:

(ر) معامل ارتباط بيرسون.

(ن) عدد أفراد العينة.

(س) قيم المتغير الأول.

(ص) قيم المتغير الثاني. (التميمي واخرين، 2016، ص 113)

5 – معادلة صعوبة الفقرة:

استعمل الباحث معادلة صعوبة الفقرة في حساب مستوى صعوبة كل فقرة من فقرات الاختبار.

م

ص = ـــــــــ

ك

إذ تمثل:

(ص) صعوبة الفقرة

(م) مجموع الأفراد الذين أجابوا عن الفقرة إجابة صحيحة في كل من المجموعتين العليا والدنيا.

(ك) مجموع الأفراد في المجموعتين العليا والدنيا.

6– معادلة تمييز الفقرة:

استعمل الباحث معادلة تمييز الفقرة في حساب قوة تمييز كل فقرة من فقرات الاختبار.

مج ص ع – مج ص د

ت = ـــــــــ

1 (ع + د)

2

إذ تمثل:

(ت) قوة تمييز الفقرة.

(مج ص ع) مجموع الإجابات الصحيحة للمجموعة العليا.

(مج ص د) مجموع الإجابات الصحيحة للمجموعة الدنيا.

(ع) عدد أفراد المجموعة العليا.

(د) عدد أفراد المجموعة الدنيا. (الأشعري، 2015، ص67)

7 – معادلة فعالية البدائل الخاطئة:

استعمل الباحث هذه الوسيلة لقياس فعالية البدائل غير الصحيحة لفقرات الاختيار من متعدد.

$ت_م =$

إذ تمثل:

$ت_م$: معامل فعالية البدائل.

$ن_{ع م}$: عدد الافراد الذين اختاروا البديل من المجموعة العليا.

$ن_{د م}$: عدد الافراد الذين اختاروا البديل من المجموعة الدنيا.

(المنيزل وآخرون، 2006، ص 81)

8– قانون تحليل التباين الأحادي أيضاً لإيجاد التكافؤات في العمر الزمني لطلاب عينة البحث، والتحصيل السابق.

2 – اختبار شيفية للمقارنات البعدية المتعددة للمقارنة في النتائج للاختبار البعدي للمجموعتين التجريبيتين والمجموعة الضابطة.

الفصل الرابع:

عرض النتائج ومناقشتها

يتضمن الفصل الحالي عرضاً لنتيجة البحث على وفق فرضية البحث ومناقشتها:

نتائج فرضية البحث والتي تنص على أنه لا يوجد فرق دال احصائياً عن مستوى دلالة 0,05 بين متوسط درجات المجموعتين التجريبية التي درست بأطلس النحو والمجموعة الضابطة التي درست بالطريقة الاعتيادية في الاختبار البعدي، ولتحقيق ذلك استخدم الباحث الاختبار التائي لعينتين مستقلتين والجدول (6). يوضح ذلك

جدول (6)

المجموعة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	الدلالة
ت	27,9787	7,6769	92	3,278	دالة
ض	22,5319	8,4180			

أظهرت النتائج وجود فروق دالة احصائياً بين متوسطي المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي للتحصيل ولصالح المجموعة التجريبية الأولى إذ بلغت قيمة القيمة التائية المحسوبة (278،3) وهي أعلى من قيمة التائية الجدولية عند مستوى دلالة (05،0) وبدرجة حرية (92) والبالغة (98،1) الحسابي للمجموعة التجريبية الأولى (914 , 71) وهي أكبر من الوسط الحسابي للمجموعة الضابطة والبالغ (5319 , 22) وبذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل البديلة وبالمقارنة بين المتوسطات نجد أن الوسط الحسابي للمجموعة التجريبية في الاختبار البعدي للتحصيل والبالغ (978،27) أعلى من الوسط الحسابي للمجموعة الضابطة والبالغ (531،22) مما يدل على وجود أثر لطريقة أطلس النحو في التحصيل.

نتائج فرضية البحث الثانية: الفرق بين الاختبارين القبلي والبعدي للمجموعة التجريبية في الاتجاه والتي تنص» على أنه لا يوجد فرق دال إحصائياً عن مستوى دلالة 0 , 05 بين متوسطي درجات الاختبارين القبلي والبعدي في الاتجاه نحو المادة للمجموعة التجريبية التي درست باستراتيجية أطلس النحو.

لا يوجد فرق دال احصائياً عن مستوى دلالة 0 , 05 بين متوسطي درجات الاختبارين القبلي والبعدي في الاتجاه نحو المادة للمجموعة الضابطة التي درست بالطريقة التقليدية.

ولاختبار هذه الفرضية استخدم الباحث الاختبار التائي لعينتين مترابطتين والجدول (2) يوضح ذلك

جدول (7) الفرق بين القبلي والبعدي للمجموعة التجريبية

الاختبار	عدد الافراد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الفرق		التائية المحسوبة	درجة الحرية	الدلالة
				متوسط الفرق	الانحراف المعياري للفرق			
القبلي	47	28,085	7,002	1,468	10,498	0,959	46	غير دالة
البعدي	47	26,617	7,435					

جدول (8) المجموعة الضابطة

الاختبار	عدد الأفراد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الفرق		التائية المحسوبة	درجة الحرية	الدلالة
				متوسط الفرق	الانحراف المعياري للفرق			
القبلي	47	23,9362	8,0363	8,511	9,3223	0,959	46	غير دالة
البعدي	47	24,0213	5,8066					

تفسير الفرضية الثانية: أظهرت النتائج عدم وجود فروق دالة إحصائياً بين متوسطي الاختبارين القبلي والبعدي للاتجاه نحو المادة للمجموعة التجريبية اذ بلغت القيمة التائية المحسوبة (995،0) وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية عند مستوى دلالة (05،0) وبدرجة حرية (46) والبالغة (021،2)، لذا فإن أطلس النحو لم تأثر في اتجاه الطلبة نحو المادة.

الفرضية الثالثة وتفسيرها: لا يوجد فرق دال احصائياً عن مستوى دلالة 0,05 بين متوسطي درجات الاختبارين القبلي والبعدي في الاتجاه نحو المادة للمجموعة الضابطة التي درست بالطريقة التقليدية.

أظهرت النتائج عدم وجود فروق دالة احصائياً بين متوسطي الاختبارين القبلي والبعدي للاتجاه نحو المادة للمجموعة التجريبية اذ بلغت القيمة التائية المحسوبة (063،0) وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية عند مستوى دلالة (05،0) وبدرجة حرية (46) والبالغة (021،2)، لذا فإن أطلس النحو لم تأثر في اتجاه الطلبة نحو المادة

جدول (9)

الاختبار	عدد الأفراد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	الفرق		التائية المحسوبة	درجة الحرية	الدلالة
				متوسط الفرق	الانحراف المعياري للفرق			
القبلي	47	23,9362	8,0363	8,511	9,3223	0,063	46	غير دالة
البعدي	47	24,0213	5,8066					

الفرضية الرابعة وتفسيرها: لا يوجد فرق دال احصائياً عند مستوى دلالة (0،05) بين متوسطي درجات المجموعة التجريبية التي درست باستراتيجية أطلس النحو والضابطة التي درست بالطريقة التقليدية في الاختبار البعدي للاتجاه نحو المادة.

ولاختبار هذه الفرضية استخدم الباحث الاختبار التائي لعينتين مستقلتين والجدول (10) يوضح ذلك

جدول (10)

المجموعة	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية المحسوبة	الدلالة
ت	26,6170	7,4354	92	1,886	دالة
ض	24,0213	5,8066			

أظهرت النتائج عدم وجود فرق دال إحصائياً بين متوسطي المجموعتين التجريبية والضابطة في الاختبار البعدي للاتجاه نحو المادة اذ بلغت القيمة التائية المحسوبة (1،886) وهي أصغر من القيمة التائية الجدولية عند مستوى دلالة (0،05) وبدرجة حرية (92) والبالغة (1،98)

إذن استراتيجية أطلس النحو أثرت في التحصيل أكثر مما تؤثر في الاتجاه لكل الفرضيات

الاستنتاجات:

على ضوء نتائج البحث استنتج الباحث ما يأتي:

1 – إن أطلس النحو ساعد الطلاب على فهم واستيعاب مادة العربية العامة لدى طلبة كلية التربية.

2 – ارتفع مستوى التحصيل الدراسي لطلبة كلية التربية في مادة العربية العامة باستعمال طريقة أطلس النحو.

التوصيات:

بناء على النتائج التي توصل اليها البحث الحالي يرى الباحث طرح التوصيات الاتية:

1 – الاهتمام بمادة العربية العامة وتبسيطها لطلبة كلية التربية المرحلة الثانية من حيث استعمال استراتيجيات حديثة تبعد الجمود وعدم الفهم من قبل الطلاب تجاه المادة وتزرع عنصر التشويق.

2 – تدريب المدرسين على استخدام أطلس النحو في تدريس مادة العربية العامة.

3 – **المقترحات:** في ضوء نتائج البحث يمكن للباحث اقتراح بعض الدراسات المستقبلية وهي:

1 – أثر استراتيجية أطلس النحو في تنمية المفاهيم النحوية في المراحل التعليمية المختلفة.

2 – أثر استراتيجية أطلس النحو في تحصيل طلبة المرحلة الإعدادية في مادة قواعد اللغة العربية.

المصادر العربية والاجنبية:

القرآن الكريم

1 – موسوعة البحوث المدرسية (2016). **الموقع الشامل**، المصدر، زاد ترين

2 – ابـن منظـور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسـان العرب**، المجلد 15، دار صادر بيروت للطباعة والنشر، 1956م.

3 – أبـو عـلام، رجـاء محمـود (1989). مدخل الى مناهـج البحث التربـوي، الكويت، مكتـب الفلاح للنشر والتوزيع.

4 – إسماعيل، بليغ (2013). **استراتيجيات تدريس اللغة العربية**، عمان، دار المناهج للنشر والتوزيع.

5 – الأشعري، أحمد بن داوود (2015). **الوجيز في مناهج البحث العلمي**، السعودية، جامعة الملك عبد العزيز.

6 – البياتي، عبد الجبار توفيق، وزكريا زكي اثناثيوس. **الإحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس**، مطبعة مؤسسة الثقافة العالمية، بغداد، 1977م

7 – التميمي، جاسم محمد ووسام مالك(2015). **الاحصاء الحيوي**، عمان، مركز الكتاب الأكاديمي.

8 – جابر، جابر عبد الحميد وآخرون، (1980). **الطرق الخاصة بتدريس اللغة العربية**، عمان، مكتب الامير.

9 – جابر، جابر عبد الحميد وآخرون، (1980). **الطرق الخاصة بتدريس اللغة العربية**، عمان، مكتب الأمير

10 – جبران، وحيد (2002). التعلم النشـط كمركز تعلم حقيقي، مركز الاعلام والتنسيق، رام الله، فلسطين، رسالة ماجستير، جامعة ام القرى، مكة المكرمة.

11 – الجعافـرة، عبـد السـلام (2014). **تعليم اللغة العربيـة في ضوء الاتجاهات الحديثـة**، الأردن، دار الكتاب الجامعي

12 – الدردير، عبد المنعم (2006). **الإحصاء البارامتري واللا بارامتري**، جامعة جنوب الوادي، القاهرة، ط1.

13 – الدليمي، طه (2009). **استراتيجيات حديثة في طرائق التدريس**، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع.

14 – رمـود، ربيـع عبد العظيم، ويحيى، بن حميد الظاهـري (2012)، **مدخل لمناهج البحث في تقنيات التعليم**، المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد، ط1.

15 – رمـود، ربيـع عبـد العظيـم ويحيى بـن حميـد (2012). **مدخل لمناهـج البحث العلمـي**، المملكـة العربية السعودية، خوارزم للنشر.

16 – زاير وآخرون (2015)

17 – زاير، سعد علي، إيمان، إسماعيل عايز (2011). **مناهج اللغة العربية وطرائق تدريسها**، بيروت، لبنان.

18 – زاير، سـعد علي، وسـماء تركي داخل. **اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية**، ط1، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، 2016م.

19 – زاير، سعد علي وسماء تركي، (2013،). الاتجاهات الحديثة في تدريس اللغة العربية، العراق، بغداد، دار المرتضى

سعادة، جودة، وآخرون (2006). **التعلم النشط بين النظرية والتطبيق**، دار الشروق، عمان.

20 – طاهر، علوي عبد الله (2010). **تدريس اللغة العربية**، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع.

21 – الطاهر، علي جواد (1984). **أصول تدريس اللغة العربية**، لبنان، دار الرائد العربي.

22 – الطعمة، جواد علي (1976). **مشكلات تدريس قواعد اللغة العربية في المرحلة المتوسطة**، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد.

23 – عبد الهادي، نبيل ووليد عياد. **استراتيجيات تعلم مهارات التفكير بين النظرية والتطبيق**، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2009م.

24 – عطية، محسن علي (2016). **التعلم أنماط ونماذج حديثه، عمان**، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1.

25 – عطية، محسن علي. **البحث العلمي في التربية... مناهجه... أدواته... وسائله الإحصائية**. دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2006.

26 – علام، صلاح الدين محمود. القياس والتقويم التربوي والنفسي، ط 1، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000م.

27 – عودة، أحمد سليمان. **القياس والتقويم في العملية التدريسية**، ط5، اربد، دار الامل للنشر والتوزيع، 2002م.

28 – القسايمة، محمد بن عبد الله (2009). **طرائق التدريس العامة وتقويمها**، السعودية، جامعة الملك عبد العزيز، خوارزم العلمية.

29 – قطامي، يوسف واخرين (2007). **تصميم التدريس**، عمان الاردن، دار الفكر ناشرون وموزعون.

30 – قطامي، يوسف واخرون. **تصميم التدريس**، ط1، الشركة العربية المتحدة مع جامعة القدس المفتوحة، القاهرة، 2008.

31 – اللقاني، احمد حسين، والجمل، علي أحمد (1999). **معجم المصطلحات التربوية المعرفة في المناهج وطرق التدريس**، دار الكتب، القاهرة.

32 – مجيد، سوسن شاكر (2014). أساس بناء الاختبارات والمقاييس، عمان.

33 – مجيد، سوسن شكر (2014). **أسس بناء الاختبارات والمقاييس النفسية والتربوية**، عمان، عضو اتحاد الناشرين العرب.

34 – مصطفى، عبد الله علي (2002). **مهارات اللغة العربية**، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع.

35 – المطلبي، غالب (1986) **الموسوعة الصغيرة في علم اللغة**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد

36 – منصور، علي (2001): **التعلم ونظرياته**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية.

37 – منصور، علي (2001): **التعلم ونظرياته**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية.

38 – المنيـزل، عبـد الله فـلاح، و عايش، موسـى غرايبـه (2006). **الإحصـاء التربوي**، عمان دار المسـية للنشر والتوزيع، ط1.

39 – موسوعة البحوث المدرسية (2016). **الموقع الشامل**، المصدر: زاد ترين

40 – نجم، سـعدون سلمان، وخلود، عزيز رحيم (2016). **القياس والتقويم**، جامعة بغداد وجامعة ام درمان الاسلامية، مكتبة الامير للطباعة والنشر

ملحق (1)

مقياس الاتجاه نحو التخصص

وزارة التعـليـم العـالـي والبـحـث الـعـلـمـي

الـجـامعـة الـمستنصـريـة كـلية التربية

قسـم العلوم التربوية والنفسية

طرائق تدريس اللغة العربية

م/ مقياس الاتجاه

الأستاذ الفاضل.....المحترم

الأستاذة الفاضلة.....المحترمة

تحية طيبة:

يروم الباحث إجراء دراسته الموسومة بـ(تأثير أطلس النحو على التحصيل في مادة اللغة العربية لطلبة الجامعة واتجاهاتهم نحوها»

ومن متطلبات الدراسـة تبنى الباحث مقياس الاتجاه نحو التخصص باللغة العربية، ولما تتمتعون به من خبرة ودرايـة في مجـال تخصصكم نعـرض عليكم المقيـاس، راجيين إبـداء ملاحظاتكم حول صلاحيـة الفقرات في قيـاس الاتجاه، مع ملاحظة الصيغة اللغوية وإجراء التعديلات اللازمة في ضوء تعريف الاتجاه وهو (حالة من الاسـتعداد أو التهيؤ الذي يكتسـبه الطلبة ويدفعهم نحو التخصص سـلباً أو إيجاباً) علماً أن بدائل الإجابة عن فقـرات المقيـاس هي على وفق مقياس ليكرت الخماسي (موافق بشـدة، موافق، مـتردد، غير موافق، غير موافق بشدة) والكم الشكر الجزيل والامتنان الفائق....

عزيزتي الطالبة:

عزيزي الطالب:

تحية طيبة:

نضـع بـين يديك مجموعة من الفقرات تعكس الإجابة عنها اتجاهـك نحو تخصص اللغة العربية يرجى الإجابة عنهـا بـكل دقة علـماً لا توجد إجابات صحيحـة أو خاطئة، والمطلوب هو معرفة مشـاعرك الخاصـة إزاء هذه الفقرات، أقرأ كل فقرة وأختار الإجابة التي تتفق معها وتؤيدها وذلك من خلال وضع إشارة (P) تحت البديل المناسب للفقرة المختارة أرجوا عدم ترك أية فقرة من دون الإجابة وكما موضح في المثال الآتي:-

الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
أشعر بالرضا لأنني سأتخصص باللغة العربية.					

فمثـلاً: أذا كنـت تؤيـد مضمـون الفقرة بدرجـة (موافق) فضـع العلامة (P) تحـت (موافق) كما هـو في الفقرة (1) أدنـاه، أمـا إذا كنـت معارض أي غير موافق للفقـرة فضع علامة (P) تحت (غير موافـق) وهكذا مع جميع الفقـرات، الرجـاء أن تجيب بأسرع ما يمكـن دون أن تصرف وقتاً طويلاً في الإجابة على سـؤال معين ما أريده هو ما تراه لأول وهلة، ليس لأجابتك أي تأثير سلبي عليك سوف تستعمل لأغراض البحث العلمي فقط.

اكتب البيانات الآتية قبل الإجابة

الاسم: الصف : الكلية

ت	الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
1	أشعر بالرضا لأنني سأتخصص باللغة العربية.					
2	أرى أن تخصص اللغة العربية يشبع ميولي ورغباتي.					
3	أرى أن تخصص اللغة العربية لا يسهم في تقدم المجتمع.					
4	يقدرني زملائي عند معرفتهم بأني متخصص باللغة العربية.					
5	أشعر بأن المجتمع يهمل تخصص اللغة العربية في حين يهتم بالتخصصات الأخرى.					

ت	الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
6	أرى أن مدرس اللغة العربية يتبوأ مكانة أرفع من مكانة مدرس المواد الأخرى.					
7	طموحي أن أكون مدرساً أو باحثاً في اللغة العربية.					
8	يزعجني ضعف خبرات بعض مدرسي اللغة العربية.					
9	أرى أن مادة اللغة العربية تأخذ مكانة أقل مما تستحق في المناهج الدراسية الأخرى.					
10	اشعر بارتياح عند مقابلتي لمتخصص في اللغة العربية.					
11	أجد رغبة في حضور المحاضرات والندوات الخاصة باللغة العربية.					
12	أرى أن اللغة العربية تجعل الفرد قادراً على الحديث والكتابة بنحو سليم.					
13	أرى أن الدراسات اللغوية والأدبية لا ترتقي إلى أعلى المستويات.					

ت	الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
14	تساعد دراسة اللغة العربية على تنمية التفكير العلمي.					
15	أرى بأني قادر على مواصلة الدراسة في تخصص اللغة العربية في الدراسات العليا.					
16	أشعر أن موضوعات اللغة العربية موضوعات جافة ومملة ولا تثير الاهتمام عند المتعلم.					
17	افهم بسهولة مواد اللغة العربية على الرغم من صعوبتها.					
18	أتمنى أن أمتلك مكتبة خاصة في منزلي تضم كتب اللغة العربية.					
19	أحس بعدم الرغبة في التعمق في اللغة العربية.					
20	تزعجني دروس اللغة العربية لأن الأساتذة يفرضون علينا المشاركة في الدرس.					
21	أنصح الطلبة بعدم الإقبال على تخصص اللغة العربية.					

ت	الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
22	دراسة اللغة العربية تعتمد على محاكاة عقلية مجردة بعيدة عن واقع الحياة العلمية.					
23	اخترت تخصص اللغة العربية بتأثير من زملائي.					
24	أشعر بقوة العقل العربي عند دراسة اللغة العربية.					
25	تعد مواد اللغة العربية من المواد المحببة لنفسي.					
26	قدراتي غير متناسبة مع تخصص اللغة العربية.					
27	أدافع بجدية عن تخصص اللغة العربية إذا سمعت رأياً يقلل من أهميتها.					
28	أَرى أن تدريس اللغة العربية يزيد من العلاقة بين الفرد والمجتمع.					
29	يزعجني قلة الوسائل التعليمية والتقنيات التربوية لتدريس مواد اللغة العربية.					

ت	الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
30	أشجع زملائي ليتركوا قسم اللغة العربية وينتقلوا إلى أقسام أخرى.					
31	أرى إن اللغة العربية تساعد الطلبة على تنمية القدرات العقلية.					
32	أرى أن تخصص اللغة العربية ينمي القدرات البلاغية.					
33	أحب أن تشرح مواد اللغة العربية بلغة فصيحة.					
34	أتوتر عند دخولي لامتحان مواد اللغة العربية.					
35	أستمتع بالموضوعات والأفكار الجديدة التي أتعلمها من دروس اللغة العربية.					
36	افرح عندما يصادف وقوع محاضرات اللغة العربية في يوم عطلة.					
37	اشعر بالارتياح لان الأساتذة لا يعيرون اهتماماً لربط اللغة العربية بمواقف الحياة.					

ت	الفقرات	موافق بشدة	موافق	متردد	غير موافق	غير موافق بشدة
38	اعتقد أن اللغة العربية منظمة ومترابطة جداً.					
39	أرى إن أساتذة اللغة العربية متمكنون من المادة العلمية.					
40	أشعر بالضيق عندما اسمع أساتذة اللغة العربية يتحدثون العامية أثناء المحاضرة.					

ملحق (2)

ت	معامل الصعوبة	معامل التمييز	علاقة الفقرة بالدرجة الكلية
1	75،0	39،0	230،0
2	75،0	34،0	266،0
3	68،0	52،0	535،0
4	45،0	65،0	662،0
5	70،0	61،0	244،0
6	48،0	56،0	367،0
7	55،0	37،0	595،0
8	57،0	41،0	590،0
9	38،0	48،0	550،0
10	35،0	38،0	594،0
11	36،0	44،0	673،0
12	70،0	43،0	577،0
13	63،0	48،0	388،0
14	41،0	35،0	581،0
15	56،0	32،0	603،0
16	44،0	41،0	625،0

643٫0	52٫0	38٫0	17
325٫0	39٫0	31٫0	18
497٫0	35٫0	49٫0	19
204٫0	44٫0	45٫0	20
286٫0	38٫0	65٫0	21
487٫0	49٫0	70٫0	22
257٫0	61٫0	71٫0	23
354٫0	48٫0	62٫0	24
457٫0	55٫0	61٫0	25
384٫0	38٫0	60٫0	26
686٫0	33٫0	57٫0	27
572٫0	48٫0	49٫0	28
314٫0	51٫0	58٫0	29
424٫0	49٫0	72٫0	30
325٫0	52٫0	69٫0	31
246٫0	46٫0	35٫0	32
327٫0	48٫0	56٫0	33
469٫0	53٫0	51٫0	34
562٫0	52٫0	43٫0	35
301٫0	34٫0	52٫0	36
441٫0	49٫0	24٫0	37
428٫0	31٫0	48٫0	38
527٫0	32٫0	33٫0	39
279٫0	33٫0	41٫0	40

التصوير البياني في شعر الناشئ الأكبر

Graphic photography in poetry AL-nasha AL-Akbar

م. م. سلام قاسم حسن
وزارة التربية/ المديرية العامة للتربية في محافظة بغداد الرصافة الثالثة
Salam Qasim Hassan. Assistant Instructor
The Ministry of Education\ Genwral Directorate for Education in the province of Baghdad Rusafa\ Third
salamqasim77@yahoo.com

مستخلص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الصور الجمالية في النص الشعري، عند أحد شعراء العصر العباس الثاني وأدباءهم، وهو أبو العباس عبد الله بن محمد الملقب بـ (الناشئ الأكبر)، بوصفه شاعر انهار بقدرته على توظيف أساليب البلاغة في رسم صوره، كاشفاً لمواطن الجمال التي تخللت شعره، عن طريق تحليل ودراسة نصوصه الشعرية، فضلاً عن البحث في روافد هذه الصور التي استقى منها الشاعر خياله في خلق مشاهده التي انتجت ابداعه وترجمة مشاعره وأحاسيسه.

الكلمات المفتاحية: (الناشئ الاكبر- التصوير البياني- مصادر الصورة)

Abstract:

This research aims at studying the aesthetic image in the poetic text of Abu Al-Abbs، one of the poets in the Abbasid era. The poet was known for his excellent poetic images derived from his excellent command in the use of rhetoric devices. The two aspects of poetic images and their rhetoric means will be investigated in the present study.

Keywords:(nasha AL-Akbar- Graphic photography- Image Sources).

المقدمة:

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين، أبي القاسم محمد، وآله الطيبين، وصحبه المنتجبين، ومن تبعهم إلى يوم الدين.

أما بعد:

الصورة هي البنية الأساسية والمهمة في بناء العمل الأدبي، وأداة الشاعر الأولى التي يتكأ عليها في تشكيل صرحه الفني، وعن طريقها يعبر عن رؤيته للواقع مفصحاً عن مشاعره وأحاسيسه، وتجسيم معانيه، موظفاً قدرة لغته في سبر أغوار تجربته الشعورية، كاشفة عن خلقه الشعري؛ لأنها روح الفن الشعري وجوهره، فتضفي على نصه جمالاً، وتظهر إبداعه وتميزه، ومن هنا ارتأينا أن نسلط الضوء في هذا البحث على جماليات الصورة عند شاعرنا أبو العباس، والذي ابتدأناه بتمهيد عن حياته، ثم قسمنا البحث على مباحث ثلاثة، خصصنا الأول منه عن مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين، بينما عني الثاني منه في الكشف عن جماليات الصورة وبراعة التصوير في شعر الناشئ الأكبر، عبر توظيف عناصر البيان (التشبيه والاستعارة والكناية)، أما الثالث فتناولنا فيه لأهم الروافد التي استقاها الشاعر في خلق صوره.

التمهيد:

تعريف بالشاعر: اسمه ونسبه ولقبه وكنيته

ليس ثمة اختلاف في المصادر التي ترجمت للشاعر، سوى في تسلل نسبه، فأبن النديم وبعده ابن حجر(ابن النديم، 1971، ص217 وآخرون) أوصلوا نسبه بالجد الرابع، وهو عبد الله بن محمد بن عبد الله بن مالك، اما بقية من ترجم له فتوقفوا عند ذكر اسمه واسم أبيه، وانفرد الذهبي بذكر نسب مغاير وهو عبد الله بن محمد بن شرشير (الذهبي، 1983، ص40).

أما لقبه فقد ذكرت المصادر القاب كثيرة له، منها الأنباري، والناشئ، والناشئ الأكبر، والمعتزلي والجدلي، وابن شرشير وغيرها من الألقاب الأخرى (ابن خلكان، 2005، ص91 وآخرون)، إلا أنها أجمعت على لقب الناشئ هو أشهرها، والأكبر هو لقب لحق به بعد وفاته؛ تمييزاً له عما جاء بعده وهو الناشئ الأصغر.

أما كنيته فقد اجمعوا على إنها (أبو العباس) وليس هناك خلاف بذلك.

ولادته ونشأته:

ولد شاعرنا أبو العباس في مدينة الأنبار وهي إحدى مدن وسط العراق، ومنها أخذ أحد ألقابه

(الأنباري)، إلا أنَّ من ترجم له صمت عن ذكر تاريخ ولادته، وعن أسرته، وهل كان متزوج أم لا؟ والأنبار موطن ولادة الشاعر تقع على نهر الفرات تحيط بها الصحراء، وهي غامرة بأنواع الحيوانات، وهذا ما يفسر لنا كثرة شعر الطرديات في ديوانه (المسعودي، 1965، ص216)، أما متى انتقل الشاعر إلى بغداد، فكل ما أوردت المصادر عن الشاعر، أنَّه انتقل إليها ومكث مدة طويلة (ابن خلكان، 2005، ص91- الحنبلي، د-ت، ص214)، وفيها اتصل بأعيانها وكتابها وأدبائها ومن بينهم العالم المبرد التي كانت تربطه علاقة صداقه، ومحمد بن خلف المرزبان وابن طيفور، وفيها عاصر أشهر شعراء عصره كالبحتري وابن الرومي؛ إذ بغداد في هذه الفترة قبلة العلماء والشعراء، ومحطة أنظار العالم، فكانت سبباً رئيساً في نضوجه الفكري، فبرز الناشئ عالماً وشاعراً وكاتباً يشار إليه بالبنان، أما رحيله إلى مصر عام (280هـ) وتركه لبغداد وهي حاضرة الأمة الإسلامية، وربما يعود لسببين:

- الأول: المضايقات من قبل السلطة لموقف فكري بسبب اعتناقه مذهب الاعتزال، ومناصرته لهم منذ صباه، وإليها أشارت المصادر إلى واقعة تسميته بالناشئ (ابن النديم، 1971، ص217)

- والآخر: اقتصادي فقد قيل أنه يعيش على بيعه لكتبه وهي في جملتها فلسفية وفي النطق والجدل؛ لذا وجد ضيقاً شديداً، وفي هذه الفترة أصبحت مصر في ظل الدولة الطولونية تشجع العلماء والأدباء، وتحبب إليهم المقام فيها، فمكث شاعرنا بقية حياته حتى وافته المنية هناك. (الكعبي، 2012، ص43).

آثاره:

عرف الناشئ الأكبر كاتباً وأديباً وناقداً وشاعراً مجيداً، رفد المكتبات بمصنفات كثيرة، عُدت كنوزاً في العلوم العربية، ومنها:

- **في الشعر واللغة**: واهما ديوانه الضخم الذي لم يصل إلينا كاملاً وضم (خمسون ورقة) (ابن النديم، 1971، ص167)، أكثره في وصف الصيد والطرد، وكانت على غرار أسلوب أبي نؤاس، فضلاً عن قصيدته في مدح الرسول التي بلغت أربعة آلاف بيتاً بروي وقافية واحدة (المسعودي، 1965، ص453)، أما في مجال اللغة فقد صنف العديد من الكتب في النحو والعروض (ابن خلكان، 2005، ص91) (الحنبلي، د-ت، ص214).

- **آثاره النقدية**: فقد صنف كتاباً أسماه ابن رشيق بـ (تفضيل الشعر) وهو من أقدم كتب النقد الأدبي (القيرواني، 1981، ص201).

- **آثاره الفكرية والفلسفية**: كان الناشئ متبحراً في المنطق والفلسفة، فصنف كتاب مسائل في

الإمامة، وكتاب في الاحتجاج وغيرها من المصنفات التي فقد مع ما فقد من تراثنا الكبير.

– **آثاره الأخرى**: رسالة في تفضيل السود على البيض، وله مقالات في الطب، والفلك.

مذهبه:

اتفقت جميع كتب التراجم التي تناولت الناشئ بأنَّه كان معتزلي المذهب، له أبيات في شعره مصداق لتبنيه لهذا المذهب ومنها قوله: من الطويل. (ناجي، 1982، ص68)

ونحن اناسٌ يعرف الناسُ فضلنا بالسُننا زينتْ صدورُ المحافلِ

وفاته:

تكاد تتفق أكثر المصادر التي تناولت هذه الشخصية بالترجمة، إنَّ وفاته كانت في مصر سنة (293هـ)، سوى صاحب كتاب معجم المؤلفين، عندما ابتعد كثيراً عن اجماع المؤرخين بان وفاته كانت سنة (303هـ) (عمر رضا كحالة، 1958، ص111).

المبحث الأول

الصورة ومفهومها:

تعتبر الصورة من المصطلحات النقدية الحديثة المعقدة، التي استعصت على النقاد والدارسين العرب في تحديد مفهومها، مما ترك هذا المصطلح يعاني من الغموض(عناد غزوان، 1994، ص113)، ومرجع ذلك هو زاوية نظر أولئك النقاد للصورة، ومرجعيتهم الثقافية والنقدية، فتعددت ألوانها الوصفية وتنوعت، فنجد إلى جانب الصورة البيانية مفهوم (الصورة البلاغية، والصورة الفنية، والصورة الذهنية، والصورة الحسية)، فالصورة على تعدد مفاهيمها هي مصطلح غربي حديث دخل النقد العربي تحت وطأة التأثر بالدراسات الأكاديمية خلال العقود الماضية (السامرائي، 2002، ص173)، وهذا لا يعني بأن المصطلح ليس له جذور بالموروث البلاغي والنقدي القديم؛ بل ترك لنا النقاد العديد من الدراسات التي أشارت إلى ماهية الصورة، فهم وإن لم يتحدثوا عنها كمفهوم بالمعنى المتعارف عليه الآن، إلا أنهم ذكروا لنا إشارات إيحائية، ولعل الجاحظ هو أول من أشار إلى هذا المصطلح حين عدَّ الشعر (صناعةً وضربً من النسيج وجنسً من التصوير) (الجاحظ، 1977، ص67)، فالجاحظ قد بيَّن أهمية التصوير في إثارة المتلقي، واظهاراً لقيم الشعر الجمالية، وتبعه قدامة بن جعفر في ذلك حين جعل من المعنى مادة الشعر، والصورة هي الأداة التي يخرج ابداعه وفنه الشعري، قائلاً: (المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيه كالصورة) (قدامة بن جعفر، 1973،

ص19)، أما عبد القاهر الجرجاني فقد كان أكثر تفصيلاً في دراسة الصورة في النص الشعري بقوله: (واعلم أنَّ قولنا: الصورةُ إنَّما هو تمثيل وقياس لما نَعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا) (الجرجاني، 1992، ص398)، بينما عدّ القرطاجني الصورة هو مطابقة الخزين الذهني للشاعر بما يقع عليه الأعيان قائلاً: (أنَّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن؛ فإنَّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن؛ تطابق لما أدرك منه) (القرطاجني، 1966، ص18-19).

أما في النقد الحديث فإن مفهوم الصورة لديهم لم يكن بعيد المرمى عن رأي نقادنا القدامى، وإنما حدد أهميتها في الفن الشعري، بابتعادها عن التقريرية والمباشرة، وإن تعددت مفاهيمها لديهم؛ لتباين المنابع التي استقوا منها، فمنهم من انتزعها من الواقع ورجح كفة انتقالها للوجدان بجعل الصورة (تركيب وجداني تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع) (عز الدين إسماعيل، 1974، ص127)، ومنهم من ينظر للصورة بأنها شكل لغوي وجمالي يخلقها (خيال الشاعر من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس) (البطل، 1980، ص30)، بينما نرى آخر يدرسها من منظور عقلي وعاطفي؛ لأنَّها مركبة من الفكر والخيال، إذ يقول: هي (تركيبة عقلية وعاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كاشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها) (الدهمان، 1986، ص376)، فالصورة إذا أردت اختزال ما مضى، فهي (الشكل الفني، الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنية) (القط، 1988، ص391).

المبحث الثاني

التصوير البياني

1- التشبيه:

التشبيه في الموروث البلاغي هي علاقة قائمة على عقد مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة من الصفات، وقد تكون هذه العلاقة مستندة (إلى مشابه حسيّ، وقد تستند إلى مشابه في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة) (عصفور، 1992، ص172)،

والتشبيه وهو الأساس التي تقوم عليه الصورة، فتمنح الشاعر المقدرة على تسخير خياله في التقريب بين الصور المتباينة والبعيدة، واظهار ما خفي من العلاقات بين الأشياء، لما يملك من القدرة بتوضيح المعنى وتقريبه.

ولو أمعنا النظر في ديوان الناشئ، فإنَّ أول ما يلفت الانتباه، هو انثيال التشبيهات ووفرتها في شعره، تفصح عن براعة في التصوير وإجادة في التوظيف، والتي سوف تكون محور دراستنا منصبة في هذه الصور التي استطاع الشاعر فيها بفضل مخيلته الفذَّة، أن يذيب الكثير من العناصر التي تقف عائقاً بوجه التوحد والانصهار بين الأشياء في تكوينها(راضي، 1998، ص296)؛ لأنَ فعالية التشبيه تظهر في قدرة الشاعر على إعادة خلق وتشكيل العلاقات بين الأشياء، وقد تنوعت صور التشبيه في شعر الناشئ بين تامة الأركان وبليغة، وبين تكرار لأدوات التشبيه وبين مقلوب، مستفزاً لشعور المتلقي من خلال ابتعاده عن اللغة القاموسية إلى لغة الإيحاء والجمال، محدثاً خللاً في ترقبه، فنرى الناشئ في تغزله قد رسم صورةً فيها من إبداع الخيال المتوثب في انتاج صورته التشبيهية الذي ينم عن مقدرة في الجمع بين الخيال والحس، يقول: (ناجي، 1982، ص72): من الكامل

وإذا هدت عينُ الرقيب تخالست ... كفاهما خُلَسَ السلام سلابا

بأنامل منه يلوح مدادها ... وأنامل منها كسين خضابا

فكأنَّما يجني لها من كفِّهِ ... عنباً وتجنيه له عُنّابا

فهو يصف منظراً لطالما آلم العشاق، وكان مع كل شاعر له حكاية، وهم الحساد والرقباء، وما أشدّ الأسى الذي يعانيه من أجل الظفر بلقاء الحبيب بعيداً عنهم، ففي صورة حركية أضفت على المشهد حيوية، يصور الشاعر اختلاس الحبيبين الرقيب ليتبادلا السلام بسرعة خاطفة، ويتعانقا بالأيدي ليطفئا حرارة الشوق؛ إذ يشبه الشاعر حبيبته بالعنب التي وهبت نفسها إلى الجاني وهو العناب، فقد اعتمد الشاعر في تشبيهه على مفردات الطبيعة حين رسم صورته، وبث مشاعره بطريقة غير مباشرة، موظفاً الأداة كأنَّ التي يلجأ إليها الشعراء عند توكيد المعنى وإقراره.

ويتحول في تشبيهٍ آخر إلى تأثيث نصه بصورة ذهنية، تعمل على الخروج من التعبير الحسي إلى مفهوم آخر يخالف الواقع، وهو ما يسمى بالمفهوم الحديث بالتعبير التجريدي؛ إذ لا بد للشاعر أن يكون متمكن في صنعته الشعرية، ومبدع في أدواته، قادر على استفزاز ذهنية المتلقي عن

طريـق البعد عـن موافق القول أو مطابقته، ومن ذلك وصف ممدوحـه، قائلاً: (ناجي، 1982، ص53): من البسيط

كـأنّـه الـدهُـر في إدراك غايته أو المـنـايـا اذا جـاءت عـلى عجلِ

فقد رسـم الشـاعر صورة لممدوحه وظف فيها خياله الواسع؛ إذ شـبه الممدوح بالدهر بدلالة الصبر والأناة، وسـعة الصدر في الظفر بغايته، والموت الخاطف بدلالة القدرة السريعة إذا عزم في إدراك ما يصبو إليه، فالشـاعر قد أخرج نصه من حيز التصوير الحسي إلى مجال الإيحاء، حين شـبه ممدوحـه بالزمن الطويل والحـمام الخاطف، فعدل الشـاعر عن المعنى المبـاشر إلى الايحاء؛ ليسـتفز القارئ، فمنح النص هذا البعد الجمالي، عندما فسـح لخياله أن يحلق في سـماء التشـبيه، فنقـل الممدوح من مسـتواه الطبيعـي الحسي، إلى مسـتوى متخيل وهو الدهر والمنايا (عيسـى، 2017، ص293).

ومن تشبيهاته الأخرى، قوله في الصقور (ناجي، 1983، ص74): من البسيط

مُـدبـجـات بـألـوان مـذهـبـة مُـوشـيـة بـرقـوم جَـلَّ واشـيـهـا
كـأنَّهـنّ ريـاض بـيـنـهـا زهـرُ يحـفُ بـطـنـانـهـا مـنـهـا ضواحيها
مـطـرزات بـأعـلام مُـسـيَّرةٍ كـالجـزعِ تـنـشرهـا حـالاً وتطويها

ممـا نلحظـه في هذه الأبيات، انعكاس الطبيعة على خيال الشـاعر؛ إذ تفاعل معها وامتزج فيها، فخرجـت صورته الشـعرية، وهي ترتدي جلبابهـا وتحمل مزيتها وأبعادهـا الوجدانية؛ إذ جمع الشـاعر فيها بين الشـكل واللـون من جهة، وبين مـا تركه الموصوف من أثر في نفسـه من جهة أخـرى، فالصـورة التشـبيهية في هـذه الأبيات التي اسـتقاها الشـاعر من ميادين الطبيعية، قد استحوذت على خيال الشاعر وتسرب منها فينقله إلى الرياض مشبهاً به ظواهرها (السامرائي، 2002، ص198)، فالصقر ذلك الطائر الجارح الذي اسـتهواه الشـاعر وأشبع طردياته منه، قد أعجب بحسن شكله، وفتن بجمال ريشه، فشبه لمعانه وكأنه قد دبج بألوان ذهبية، أو كأنه لباساً موشي بأجمل الزخارف الوضاءة، ثم يضفي عليه جمال آخر حين يصفه بالرياض في فصل الربيع وقـد تنمّقـت أرضه وكسـيت بأروع أصناف الزهـر، أو كالخرز الذي يفتن الناظـر، ثم يرد كل ذلك إلى صنعة الباري وقدرته.

وقد تركت البيئة العباسـية الغنية بالرياض والبسـاتين، أثرها لدى الشاعر، فقد استوقفه جمال طبيعتها، وحسن جمالها، فولع بوصفها، ورسم مفاتنها، وهو ما سار أغلب شعراء عصره، فكان

النارنج إحدى الثمار التي خطته ريشة تشبيهاته، قائلاً: (ناجي، 1982، ص74): من البسيط

نارنجة في فروع الدوح قد نُظمتْ تدنو إلى القلب إذ تدنو مسرَّتهُ
مثل الكواكب في لون السماءِ إذا ما لاح في ورقٍ ناهيك خضرتهُ
كأَنَّهُ في صواني التبر جمر غضاُ ومستوقدٌ رفعت عنَّا مضرّتهُ

الطبيعة في كل زمان ومكان هي الرافد التي تمد الشاعر بمكونات الصورة، وتثير قريحته الشعرية، فكان الناشئ أحد الشعراء الذين ألهمتهم بمناظرها، ووظف مفرداتها في ثنايا شعره، فرسم لنا صورة حسية بصرية استقى مفرداتها من بيئته المفعمة بالحدائق والرياحين، وهذا اللون الحسي الصوري هو أكثر الأنماط حضوراً وتوظيفاً لدى شعراء، فاللوحة في البيت الأول يرينا حسن منظر النارنجة، وهي في أغصانها تجذب المسرة إلى القلب الناظر لانتظامها، وفي لوحته الثانية يشبهه بالكواكب التي تشع لمعاناً في كبد السماء، وإن أحلت في صواني التبر حسبتها قطع متقدة لا تضرر لامسها، فالناشئ قد نوع في أدوات التشبيه بين الأداة (كأن) والاسم (مثل)، تنم عن تضلع في استعمال الأدوات وإجادة في توظيفها.

والناشئ من الشعراء المولعين في رسم الصور ذات البعد الخيالي المؤثر، ومن تلك الصور وصفه لسحاب ممطر وهي مستمرة في غيثها، قائلاً: (ناجي، 1982، ص69) من الطويل

خليلي هل المزن مقلة عاشقٍ أم النار في أحشائها وهي لا تدري
أشارت إلى أرض العراق فأصبحت وكاللؤلؤ المنثور أدمعها تجري
سحاب حكت ثكلى أصيب بواحدٍ فعاجت له نحو الرياض على قبر

لقد وظف الشاعر البعد النفسي في تشكيل صورته، مستخدماً خياله في التوحيد بين الأشياء المختلفة من أجل خلق مشهده الحزين؛ إذ بث فيه ما يعانيه من ألم الفراق والابتعاد عن موطنه، فما إن جال بخاطره ذرفت عيناه الدموع، فرسم لنا لوحة جسدت لنا هذا المشهد، عدل الشاعر فيه إلى جعل المشبه مشبهاً به، حين شبه السحاب الممطر الغير متوقف بعيون العاشق الشاحبة من كثر البكاء، فما إن طافت هذه الغمامة على وطنه حتى ذرفت بما تحمله من غيث تتدافع عليه كاللؤلؤ المنثور، أو كأنَّها بكاء المرأة الثكلى البائسة التي فقدت ابنها الوحيد، فقد وفق الشاعر عن طريق التشبيه بالجمع بين الصورتين، حين جعل صورة غزارة المطر تتشابك وغزارة دموعه حنيناً وشوقاً لموطنه الذي فارقاً قسراً، كشفت ما يعانيه ويكابده من شعور انساني عميق.

2- الاستعارة:

الاستعارة هي أحد أساليب الفن البياني المهمة، وألصقها بالفن والشاعرية، فتظفي على الكلام بعداً جمالياً وايحائياً؛ كونها قادرة على خلق علاقات لغوية جديدة ونقلها من موضع استعمالها المألوف إلى معنى آخر، وهذا ما أشار إليه الجرجاني بقوله: إن (الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معرفاً تدل عليه الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية) (الجرجاني، 1991، ص30)، أي أنَّها تخرج الأشياء من صورتها الأصيلة، وتلبسها إلى غير جنسها، بعد أن يعيد الشاعر تشكيلها وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها (إبراهيم، 1994، ص81)، فهي أكثر نضجاً من التشبيه في رسم الصور لقدرتها (على تخطي الواقع ورسم صورة جديدة بما فيها من ادعاء وتخييل) (مطلوب، 1985، ص50)، ولم يكن شاعرنا بعيد عن جمال الاستعارة وسحرها؛ بل نراه قد حشد نصوصه بفيضٍ من الاستعارات القائمة على الخرق في النظام اللغوي، إلى دلالات جديدة تتخلص من القيود والفواصل، التي تملكت ذهن المتلقي وجذبته إليها، ومن إبداع استعاراته الجميلة تلك التي وصف فيها الفلاة، وحكاية الناشئ معها تعود إلى نشأته الأولى في الأنبار، تلك المدينة المترامية الأطراف المحاطة بالصحارى، فلم يتخلص الشاعر من صورها التي ملئت مخيلته، فنرى الحيوان والصيد والفلاة يتخلل شعره، وما قاله في وصفها يعود بنا إلى شعر ما سبقه من شعراء العصر الجاهلي والإسلامي، الذي ينم عن براعة وحذاقة في قول الشعر، فيصف تلك الصحراء القاحلة في صورة استعارية جميلة، قائلاً: (ناجي، 1982، ص49) من المتقارب

وبَهْماءَ تسقط عنها الظنون ... ولا يَجِدْ الركب فيها مقيلا
تمل الرياحُ بها مرَّها ... فتُمْسِي العَواصفُ منها كلولا
إذا ما ترامت بأيدي الركاب ... لم يرج غائبها أن يؤولا

ما نلحظه في هذه الأبيات، أن الشاعر قد وصف لنا طبيعة الصحراء وقساوتها، ومحذراً منها؛ إذ لا يجد من امتطاها سبيل للنجاة أو شيء يستظل به، فلا مأمن فيها، ولا مأوى، حتى الرياح قد ملتها، والعواصف باتت متعبة منها، فالخوف والحذر الذي يسكن نفس الشاعر، دفعه أن يلجأ إلى البهماء ويتخذها مصدراً لمعاناته، فجعل من النص صورة حسية قائمة على تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس، وتتحرك، وتنبض بالحياة (القاضي، 1982، ص434)، لإظهار قوة تصويره، خارقاً المألوف في اللغة الدلالية، لنقل أحاسيسه ومشاعره،

حين شـخص الرياح وهي من الأشياء الحسية وحوّلها إلى كائن حي عاقل تشعر بالملل والسأم، وجعـل مـن العواصف ذواتاً انسـانية ايضاً وأكسـبها سـلوكاً انسـانياً إذ جعلها تحـس بالتعب والكد، فالجمع الذي قام به الشـاعر بين الأشـياء المتباعدة وغير المرتبطة بوسـاطة الاسـتعارة، منحت النص هذه الحيوية والفاعلية.

ومن استعارته المعبرة الأخرى التي يصف تفجر الماء بين يدي النبي صلى الله عليه واله وسلم، قوله: (ناجي، 1982، ص75) من الطويل

وبـئرٌ طغتْ بـالمـاءِ مـن مـس سهمه ومـن قبلُ لم تسمحْ بمذقه شـاربِ

إن آليـات وسـامة هـذه الصـورة خطت من لفظتـي (طغت ومذقه) على أسـلوب الاسـتعارة التشـخيصية، فقد أقام الشـاعر بيته على سرد حدث تأريخي فيه من إعجاز النبوة، حين جمع بين صورتـين، الأولى صـورة الماضي بدلالة الفعل (مذق)، حيث البئر لم يسـمح لأحد بشرب ماءه لشـحته، والأخـرى صورة الحاضر المتمثلـة بالفعل (طغى)، وهو غزارة المـاء وانبعاثه من البئر بعد أن مسـته يد الرسـالة، فقد اسند الشاعر الفعل طغى وهو من الأفعال اللازمة للإنسان، إلى البئر الجماد وحوله إلى كائن حي له القدرة على الاندفاع بقوة.

ولأن الناشـئ من شـعراء الطرد؛ لذا نجده اسـتحضر هذا الفن البياني الاسـتعاري في إحدى طردياته، ليجسد هذا المنحى الفني في تجسيد وتشخيص شعره، قائلاً: (ناجي، 1982، ص35) من الرجز

محـتـقـبٌ كـنـيـف نـبـع أرفـــعِ مُـنـتَـبـذ المـرمـىْ سريـــعُ المـنـزعِ
يهـدي بـنـيـاتِ الـدواهـي الـنُـزعِ إلى بـنـيـاتِ المـيـاه الـوقـعِ

فقد نقل الشاعر مشهد رائع لنا، استلهم مضامينه من احدى طردياته، جمع فيها بين التشخيص والتجسـد، والتـي برهنـت على قدرة الناشـئ في رسـم صورته، إذ نـرى تعانق المفـردات فيه، فشكلت صورة ذهنية وبصرية، نقلها الشاعر من وحي خياله إلى مستوى المعاينة، فيصف رامي البنـدق وقد تهيئ لصيد طريدتـه، محتقباً بالترس، قد اتخذَ مكاناً منعزلاً بعيداً عن النظر ليسـدد رميته، فكانت كالداهية التي سلبت روح طائر الماء.

فقد نحت الاسـتعارة في هذا النص منحيين، الأول التجسـيد حين أنسن الدواهي وهي مدرك ذهنـي، والمنحـى الآخـر هو تشـخيصي إذ جعل من الجمادات وهـي المياه كائن حـي، إذ أهدى لـكل منهـا بنية، فنرى الشـاعر قد كلم الجمادات وتعايـش معها، وكأنما يخاطـب مخلوقاً بشرياً،

وهذا مصداق لقول الجرجاني الذي يرى في الاستعارة، أنَّها ترينا (الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والمعاني بادية جلية) (الجرجاني، 1991، ص41).

وكانت لوعة الغربة ومرارة الاشتياق، قد هيجت لدى الناشئ حنينه لموطنه، فنراه رافعاً لصوته ومنادياً تلك الليالي الجميلة بعودتها من جديد، موظفاً هذا الفن البياني في نصه، قائلاً: (ناجي، 1982، ص59) من الخفيف

ما جليدُ يوم النوى بجليدِ	بعدتْ والمزارُ غير بعيدِ
خبّرتْ عن ضميرها عبراتٌ	صرنَ عوناً على الفؤادِ العميدِ
يا ليالي اللذّات بالله عودي	بين قُبرونيا وباب الحديدِ
بين تلك الربى وقد نسجَ الوبل	بكفِّ الربيعِ ريطَ البرودِ

إن الشعور بعمق الغربة ومرارتها بهذا الشكل، تكشف عن مدى الموقف الشعوري والحالة النفسية المتأزمة للشاعر، والتي استطاع أن يجسدها بمشهد حسي زاخر بألفاظ رقيقة نسجها خياله المتوثب، فالشاعر ضعيفٌ، وهزيلٌ لا يقوى على الصبر، قد أضناه الشوق والحب لموطنه، منادياً تلك ليالي المليئة بالغناء واللهو والملذات، وتلك الربوع الخضراء الجميلة التي نسجها الغيث بكف الربيع بالعودة.

وما نلحظه أمامنا في هذه الأبيات، إنَّ الصورة قائمة على الاستعارة التشخيصية؛ إذ تتجه إلى مرتبة الانسان لتمثله في حركاته وأفعاله، مستعيرة صفاته وأحاسيسه (الرباعي، 1999، ص210)، ففي البيت الثالث ينادي الشاعر (الليل) وهو مدرك حسي جامد لا يسمع، تحول إلى إنسان حي يسمع نداء الداعي، كما تجد في البيت الرابع أن الشاعر يشخص الطبيعة فيجعلها مخلوقاً يعي، تأخذ صفاته وأعماله، فإذا الوبل نساجاً، والربيع له كفاً حاك به الوبل فأصبحت الربى ثوب جميل.

3- الكناية:

هي فن من فنون التعبير البياني، وإحدى مظاهره الجمالية، وعنصر فاعلاً في تشكيل الصورة الشعرية؛ لقدرتها (على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة، تزخر بالحياة والحركة وتبهر العيون منظراً) (عتيق، 1985، ص244)، فتكسب النص شعريته، لأحداثها خرقاً في اللغة، فتخلق صوراً تزيد الكلام جمالاً وتمنحه بياناً وقوة، والكناية فن قائم على التلازم دون المشابه، وهذا ما أشار إليه الجرجاني بقوله: (الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره

باللفظ الموضوع لـه في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه) (الجرجاني، 1992، ص66)، ومن خلال طوافنا في شعر الناشئ، وتنقيبنا عن صوره الكنائية، وجدنا أن شعره في هذا الفن أقل توظيفاً عن بقية ألوان التصوير البياني.

ومن صوره الكنائية، قوله: (ناجي، 1982، ص77) من الطويل

وأدَّ تأدى الفضل منه بغايةٍ وارثٍ حواهُ عن قروم أشايب
وفي أددٍ حلم تزينّ بالحجا أذا الحلم أزهاهُ قطوبُ الحواجب

ففي هذا الأبيات يستوقفنا خيال الشاعر أمام صورة كنائية جميلة، تمثلت بقوله: (قطوبُ الحواجب)، وهي الوجه العابس والمتجهم، كناية على عمق المشكلة وعظمتها، وهي صورة مظلمة تكشف عن عظم المصائب؛ إذ يجسد الشاعر شكل الحواجب حتى تكاد تتشابك من هول الموقف، ويظهر في الصورة الأخرى صورة الضياء والنور التي تجسدت بقوله: (في أدد حلم)؛ إذ يصف ممدوحه برجاحة العقل وسعة حلمه الذي أزال الضيق والحرج المسيطر على أناس قبل حل المشكلة (نجاتي، د.ت، ص235).

ومن كناياته الأخرى التي وظفها الناشئ في شعره، قوله مفتخراً: (ناجي، 1982، ص70) من الطويل

لأقتحمنَّ الدهر منّي بعزْمةٍ تخوَف أعدائي وتمنَعْ جاري
وأفضي إلى هذا الكريم بنائلي وآخذ من هذا اللئيم بثاري
وإلا فلا أهوت أناملُ خُلّتي للوث خمار أو لوضع إزرار
وحاشيت أبصار العُداةِ ترقبًا بشرب عقار أو بخلْع عِذارِ

يعبر الناشئ لنا في هذا النص عن اعتداده بنفسه مفتخراً بها مظهراً لخصال الكرم وفضائل الشجعان، فهو العازم على خوض صعاب الدنيا، غير آبهٍ أو مبالٍ لها، مفضياً للكريم حقه بالعطايا، مانعاً لدنيء النفس محقراً إياه، لا ينثني عن مواصلة مسيره، رافضاً لصفات الرذيلة أن تخط شخصه المحافظ على العادات والتقاليد، وما نلتمسه في هذا النص هو جمالية الكناية الموحية بالمعنى الرافض للانهماك بالغي، فقد وظفها الشاعر في البيت الرابع بعبارة (خلع عذار)، كناية عن التهتك والمجنون والانغماس في الملذات، رافضاً لها عاصماً نفسه عنها، تحاشياً من عيون العُداة، فهو الشخص المعطاء، كريم الخصال، الذي يأبى اللؤم والبخل، فالشاعر عدل في نصه عن التعبير التقريري الظاهري إلى الإيحاء والتخيل، إيقاظاً لذهن المتلقي، وجذباً له، وإضفاءَ الجمال لنصه.

ونرى تجسيد الكناية أيضاً في وصفه سبعاً ضارياً، قائلاً: (ناجي، 1982، ص32) من الكامل

آثـــاره تحـمـي الـبـقـاعَ وزأرُه قـبـل الـلـقـاء يـقـطِّـع الأنـفـاسـا

يـومـي إلى البطل الـكـمـيِّ بلحظه فـيـحـول خـاطـرُ فـكـره وسـواسـا

ففـي هذه الأبيات يقف الشـاعر أمام السـبع وقفـةً تصور إثر الخوف والهلـع الذي يتركه في قلوب الشـجعان، إذ ما رمقه بلحظه من لحاظه، فشعور الناشئ الذي فتن بشعر الطرديات، جعل صورة موصوفه شاخصة أمامه، إذ نراه يرسم صورة متحركة له، تعبر عن الأثر الذي يخلفه شـخصه أو صوته، فكانت الكناية وسـيلة الشـاعر في تصوير ذلك، حـين كنى بعبارة (تقطـع الأنفاسـا)، عن مدى الخـوف والرعب في نفس من يسـمعه، فقد عدل الناشـئ من التصريـح المبـاشر باللفظ، إلى ما هو أشـد وقعاً في السـمع، ويجعل المتلقي يشـارك المبدع في توليد الدلالة.

ومن شواهده الأخرى في الكناية، قوله: (ناجي، 1982، ص76) من الطويل

وهـاشـم الـبـاني مَـشِـيـدَ افـتـخـاره بِـغُـرّ المساعي وابـتـذالِ المـواهـبِ

ففـي هـذه الأبيـات نرى تلبد الصورة بين الاسـتعارة والكنايـة، منحت النص جماليـة فنية؛ إذ جسـد الشاعر في شـطره الأول الفخر، فجعله ذاك البناء السامق المتأصل، فأضفى على المعنوي (الفخـر) ملامح آدمية، لتخلق الدهشـة في نفـس المتلقي، أما الصورة الكنايـة فقد انبلجت في قوله: (وابتذال المواهب) في كناية عن كثرة العطاء البذل، فهو الإنسـان الماجد السـخي، الذي يمنح دون عوض، أكسب صاحبه الخلود في الذكر وعمقاً في المعنى.

- مصادر التصوير البياني:

وهـي الروافـد التي ينهل منها الشـاعر صـوره الفنية، فتكـون معينه الخصب التي بوسـاطتها يكوّن أجمل صوره، وهذا يعتمد على ثقافة الشاعر وموهبته الفنية، وما يمتلك من نسيج لغوي خاص، وقدرته على التحكم بهذا النسيج، فيمكنه من إخراج شعره بصوره تجذب المتلقي وتثير أحاسيسـه؛ لأن الصورة (بناء لغوي، والكلمات وحدة هذا البناء) (الكبيسي، 35، ص1982)، وقد تعددت مصادر الصور لدى شـاعرنا، نظراً لثقافته الواسـعة سـواءً الدينيـة أو التاريخية أو اللغويـة والأدبيـة، أو تنوع البيئة التي عاش فيها الشـاعر الحضرية منها، أو البدوية، وسنسـلط الضوء على أهم تلك الرافد التي هيئت للناشئ فرصة لأبداعه الشعري، وكان لها الأثر الفاعل في خلق صوره، منها:

1- الدافع الذاتي:

يُعد الدافع الذاتي مصدراً مهماً من مصادر التصوير البياني، الذي يمكن الشاعر من رسم صوره الشعرية، فتفصح عن مشاعره وما يجول في نفسه من أحاسيس، وذلك لارتباط الحالة النفسية بالقول الشعري، وقد أشار الكثير من النقاد القدامى إلى ذلك، وبينوا هذا التلازم بينهم، ولعل ابن قتيبة من أوائل النقاد الذين عقدوا إلى ذلك، حين أشار إلى أن للشعر دوافع (تحث البطيء، وتبعث المتكلّف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب) (ابن قتيبة، 1967، ص78)، ثم تبعه ابن رشيق في ذلك بوضعه قواعد للشعر أجملها بأربعة قواعد إذ قال) :قواعد الشعر أربع، الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، فمن الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع) (القيرواني، 1981، ص120).

وعند استقصاءنا عن هذه البواعث في شعر شاعرنا، نجدها قد تصدرت أهم أغراضه الشعرية، ومن ذلك قوله: (ناجي، 1982، ص68) من الطويل

ونحن أناسٌ يعرف الناسُ فَضْلنَا بألسُنِنا زِينتْ صدورُ المحافلِ
تُنير وجوه الحقِّ عند جَوابنا إذا أظلتْ يوماً وجُوهُ المسائلِ
صَمتنا فلم نتركْ مقالاً لصامتٍ وقُلنا فلم نتركْ مقالاً لِقائلِ

فإن الدافع النفسي للشاعر في إضفاء هذه الصفات على أصحابه المتكلمين، وفخره بهم، هو حبه لهذا لفكر ودعمه له، وعن آراءه المعتزلية، فقد سخر هذا الباعث لرسم صورة وضاءة عن مذهبه وعن أصحابه، فهم العلماء الأعلام الذين انمازوا بطول باعهم بالعلم والمعرفة، حتى ازدانت المجالس بهم، وإذا ما اختلط على الرعية فهم الأمور تصدوا للإفصاح وكشف المبهم، فهم بعلمهم الجم قد حازوا النصر نطقاً وسكوتا، فالشاعر قد بالغ في إضفاء النعوت في فخره بأصحابه، وخاصةً في قوله (تنير وجوه الحق عند جوابنا) و(وقلنا فلم نترك مقالاً لقائل)؛ ليكشف للمتلقي ما يملكه المعتزلة من قوة الكلام وبلاغة القول.

ومن البواعث الذاتية الأخرى في شعر الناشئ باعث (المرح والطرب والنشوة)، منها قوله: (ناجي، 1982، ص71) من الطويل

يا دار الأحباب هل من مجيبٍ عنكِ يشفي غليل نائي المزار؟
ما أجابت، ولكن الصمتَ منها فيه للسائلين طولُ اعتبارِ

إن تكن أوحشت فبعد أنيس ... أو خلتْ منهم فبعد قرارِ
وقد لهونا بها زماناً وحيناً ... ووصلنا الأسحار بالأسحار
واغتبقنا على صبوحٍ ولهوٍ ... وحنين النايات والأوتارِ
بين ورد ونرجس وخزامى ... وبنفس وسوسن وبهار
وأقاح وكل صنف من النوّ ... ر الشهي الجني ومن جلنَّار
فَرَمَتْنا الأيامُ أحسن ما كنّ ... ا على حين غفلة واغترارِ
فافترقنا من بعد طولِ اجتماع ... ونأينا بعد اقترابِ الديار

فالناشئ يوظف حبه وشغفه للخمرة، في رسم صورة معبرة عن حالته التي آلَ إليها بعد بعده واغترابه عن بلده، فيتجه للخمرة للتخلص من ذلك الهم والحزن، ناهلاً منها الملذات والنشوة؛ لتبعث في قلبه المرح والسرور، وفي نفسه المتعة والراحة، فهي المأوى الذي يلجأ إليه للتخلص من ضنى الهم والبؤس إلى السعادة واللهو، حيث الرقص والغناء وحفلات الأنس، بين رياض بغداد ومتنزهاتها الجميلة، فتنقله إلى عالم من الأخيلة السعيدة.

ومن البواعث الذاتية الأخرى، التي تضمن شعره دافع (الغضب والتعصب)، في رده على الفيلسوف الكندي، مُسفهاً رأيه في الخلط بنسب يونان بقحطان، قائلاً: (ناجي، 1982، ص56) من الطويل

أبا يوسف انّي نظرتُ فلم أجد ... على الفحص رأياً صحَّ منك ولاعقدا
وصرتَ حكيماً عند قومٍ إذا امرؤٌ ... بلاهم جميعاً لم يجدْ عندهم عندا
اتقرن إلحاد بدين محمدٍ ... لقد جئت شيئاً يا أخا كندةٍ إدا
وتخلط يوناناً بقحطان ضلّةً ... لعمري لقد باعدتَ بينهما جدا

نجد الشاعر في لحظة شعورية، يصب جام غضبه على الكنديً ساخراً منه، متهماً إياه بالجهل، فقد جاء بأمر فضيع يدل على عدم معرفة بنسب العرب، حين خلط بين نسب العرب باليونان، فالشاعر يستثيره دافع الغضب فينال من مهجوه، ومن اعتقد بعلمية الكندي ومعرفة، إذ نسب لهم الجهل عنوناً، فقد رسم الشاعر لوحته الفنية كاشفاً عن طريقها مدى حبه وتعصبه لنسبه العربي، مفصحاً عما يعتريه من شعور جياش، أظهره بدافع التعصب والغضب.

ومـن هذا نرى أن الدافع الذاتي بتعدد ألوانه، يعد من الوسـائل المهمة التي يلجأ إليها الشـاعر في التعبير عن مشـاعره الكامنة، والبوح بها، فيخرجها بصور شـعرية قد تضمنت تلك المشاعر والأحاسيس.

2- ثقافته المعرفية:

ويقصـد بـه ما يمتلكه الشـاعر مـن روافـد ثقافية متنوعـة، التي يسـتقي منها الشـاعر صوره، فيسـتحضرها خيالـه في لحظة انفعال، فتكون عامـلاً مؤثراً في تكوين مخيلته الشـعرية، والباعثة على تفكير الشـاعر، فتلتصق في ذهنه، وترسـخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، فإذا جاش فكـره في الشـعر، أدى إليه نتائج ما اسـتفاده من تلـك الثقافات (ابن طباطبـا العلوي، 2005، ص16)، فتكون معادلاً مسـاوقاً مع تجربته الشـعرية، وقد نوّه نقادنـا الأوائل على أهمية المعرفة الثقافيـة لدى الشـاعر، وأن يتقن توظيفها في نصه؛ لأن الشـاعر (مأخوذ بـكلِّ علمٍ، ومطلوب بكلِّ مكرمةٍ؛ لاتسـاع الشـعر، واحتماله كلّ مـا حمل، من نحوٍ، ولغةٍ، وفقهٍ، وخبرٍ، وحسـابٍ، وفريضةٍ، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتفٍ بذاته، مستغنٍ عما سواه، ولأنَّه قيدٌ للأخبار وتجديدٌ للآثار... وليأخذ نفسـه بحفظ الشـعر، والخبر، ومعرفة أنساب وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوّة طباعهم) (القيرواني، 1981، ص196-197)، وهذا ما نراه في شـعر الناشئ، فقد وظف ما يملكه من ثقافات في شـعره، ولعل القرآن الكريم يقف في مقدمة الرافد التي اسـتمد الشاعر لوحاته الفنية، ومنها قوله : (ناجي، 1982، ص75) من الطويل

وجـــاء بـــآيـــات تُـــبَـــيِّن أنّهـــا ... دلائـــل جـبّـار مُـثـيـبٍ مُـعـاقـبِ
فمنها انشقاقُ البدر حين تعمّمت ... شُعوب الضيا منه رؤوس الأخاشب

فقد اسـتوحى الشـاعر المعنى القرآني ووظفه في نصه، في مشـهد تصويري يظهر فيه معجزات النبـي الأكـرم، التي خصها الله به، وتفصح عن قدرته جـل وعلا، وخاصة في البيت الأول من خلال استعماله للفظة (جبار)، والتي تدل على إنها لا تأتي - أي المعجزات- إلا عن بأس وقوة شـديدة، ثم اسـتحضر الشـاعر في البيت الثاني اللفظ القرآني في قوله: (انشقاق البدر) من قوله تعالى: {اقْتربتِ السَّاعةُ وانشقَّ القَمر}]القمر:1[، ليظهر بهذا التصوير عظمة وكرامة نبينا بعد أن وصف بالسـاحر، وهي انشـقاق القمر؛ ليثبت للناس صدق رسالته، بعد أن كذبه أهل مكة وطلبوا منه أن يريهم آية، ولأن انشقاق القمر من الأمور العظيمة، والتي يمكن رؤيته من جميع النـاس، وأن يحسـو به، فتكون حجة عليهم، فقد اسـتعان الشـاعر بهذه الآيـة، ليثري على نصه

بألفاظ تتماشى مع نهج القصيدة.

ومن تضمينه للمعنى القرآني دون لفظ بعينه، تصويره حيرة قريش وعجزهم عن الإتيان بمثل قول البارئ عز وجل، قائلاً: (ناجي، 1982، ص76) من الطويل

وعجز الـورى على أن يجيئوا بمثل ما وصفناه معلومٌ بـطـولِ التجاربِ

فالشـاعر يفصـح في بيته عن عجز مشركـي قريش عن الإتيان بمثله، مـع إنهم أفصح العرب، وأبلغهم قولاً، متحدياً إياهم في ذلك، مسـتحضراً قوله تعـالى: {وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا على عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ الله إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ}]البقرة:23[.

ولم تقتـصر مصـادر صـوره على ما يملكـه من موروث دينـي، بل نراه يوظف ثقافتـه المذهبية، والتأريخيـة والفلسـفية، والأدبيـة، واللغوية، فمن اسـتحضاراته المذهبية، تبيانـه دور العقل في سـمو الإنسـان وارتفاع شـأنه بين الورى، لا بما يملكـه من وعنف، وهذا ما قـام عليه المذهب المعتزلي، قائلاً: (ناجي، 1982، ص58) من البسيط

لو كـان الفضل ما في الخلق بطشهم دون العقل لـكـان الفضل للأسدِ
وإنـــما الـعـقـل شيء لا يجـــودُ به للناسِ غير الجـواد الـواحـد الصمدِ

فنرى الشاعر قد وظف فكره المذهبي القائم على العقل، وهو من عطايا البارئ لعباده وضمنه في نصه، ليفصح من خلال وصفه للممدوح على مكانة ورجاحة من يحسن تفضيله في تعامله، إذ يسمو وترتفع منزلته بين الناس، على عكس من يتبنى القوة والبطش.

أما في توظيفه التأريخي فقد برز بشكل كبير في شعره، لاسيما في قصيدته التي مدح فيها الرسول الأكـرم، والتـي أفصحـت عن معرفـة ودراية كبـيرة بحوادث وآثـار العرب والأمم السـالفة، فالشـاعر الفذ هو من يكون عالماً وعارفاً بأخبار وأحداث الأمم الأخرى، يسـتدعيه للكشـف عما يختلج في أعماقه من مشـاعر وأحاسـيس، ومن ذلك ذكره للأنبياء وأبنائهم، قائلاً: (ناجي، 1982، ص78) من الطويل

وشالخُ وارفَخشَد وسـامٍ سمت بهم سجايا حَمَـتـهُـم كـلّ زارٍ وعـائـبِ
وما زال نوح عند ذي العرش فاضلاً يـعـدده في المـصـطـفـين الاطـايـبِ

ففي هذه الأبيات التي يصور بها شاعرنا صفات، ومكانة الأنبياء وأبنائهم، بصورة فنية جميلة، إذ جسـد ما هو معنوي غير محسـوس، بصورة أدمي يرتقي، ويسـمو بعظيـم الصفات الحميدة

والأخلاق السمحة، بارزاً علو شأنهم على كل من يريد أن ينتقص من مكانتهم، تدل على مدى معرفة وعلم الناشئ واطلاعه على أخبار الأمم الأخرى.

ومن ثقافته التأريخية الأخرى، معرفة بأنساب العرب، وما أشتهرت به قبائلهم من سجايا، وتوظيفه في شعره، قائلاً: (ناجي، 1982، ص77) من الطويل

في مُضرٍ يُستَجمعُ الفخرُ كلّه إذا اعترفت يوماً زحوفُ المناقب

ففي قوله (في مضر يستجمع الفخر كله)، يصور لنا الشاعر قبيلة مضر العربية، وبما انمازت به من مناقب وخصال، لإثبات علوِ شأنها وسمو منزلتها بين القبائل، بل جعل من تلك الخصال هي من تزهو وتفتخر وتتجمع بمضر، وتظهرها بهذه الصورة المتميزة.

وكانت لثقافته الأدبية حضوراً متميزاً في شعره، فالناشئ ملم بالشعر وروايته فضلاً عن حفظه الكثير من أشعار السابقين، كشفت آثاره الشعرية عنه، ومن ذلك قوله: (ناجي، 1983، ص73) من الخفيف

ومحل الفتى سيظهر في النا س وإن كان دائباً يخفيه

فقد أخذ المعنى من بيت زهير بن أبي سلمى: (الزوزني، د.ت، ص76) من البسيط

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم

وقوله: (ناجي، 1982، ص44) من الوافر

ولست معاتباً خلاً لأنّي رأيتُ العتب يُغري بالعقوقِ
ولو أني أوقفُ لي صديقاً على ذنبٍ بقيتُ بلا صديقِ

فقد استحضر الناشئ بيت بشار بن برد في الصديق، ويفيد من تجربته، لكن بصورة أوسع، كاشفاً عن مدى تأثر الشاعر بمن سبقوه من الشعراء، مولداً الكثير من المعاني، مثل قول بشار (عاشور، 2007، ص327) من الطويل

إذا كنت في كل الأمور معاتباً صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه

أما أبو نؤاس فكان له النصيب الوافر من تضمينه للمعاني والألفاظ، لا سيما في طردياته أو الخمريات، فمن ذلك قوله في احدى طردياته واصفاً اليؤيؤ:(ناجي، 1982، ص45) من الرجز

في يؤيؤٍ مُهذبٍ رشيق كأنَّ عينيه لدى التحديقِ
فصَّانِ مخروطان من عقيق أو باشقٍ مُهذبٍ ممشوقِ

فقـد ولد المعنى من قول أبي نواس في وصفه شـدق البـازي إذا فتح فمه: (الصولي،2010، ص 213) من الرجز

كـــأنَّ عـيـنـيـه إذا مـــا شـــارا فـصـان قّـضـا مـن عـقـيـق احمـرا

أما تضميناته الأخرى، فقد وظف الناشئ شعره كثيراً من الأمثال والحكم، مثل قوله: (ناجي، 1982، ص73) من الكامل

وإذا دُهـيـتُ بـجـاهـل متجاهل يَـــدُع الأمـــور مـن المـحـال صوابا
أولـيـتـه مـنـي الـسـكـوت وربـمـا كـان السكوتُ على الجـواب جوابا

حيـث أخـذ الشـاعر قول أمـير المؤمنين علي عليه السـلام، (إن من السـكوت ما هـو أبلغ من الجواب) (الحصري، 1372هـ، ص 43)، وضمنه في بيته أعلاه.

وضمن الناشـئ شـعره أيضـاً قول عالم النحـو والعروض الخليـل، في تصنيفه للرجـال بقوله: (الرجـال أربعة: فرجل يدري ويـدري أنه يدري فذلك عالم، فاتبعوه، ورجل يدري ولا يدري أنـه يـدري فذاك ناس، فذكروه، ورجـل لا يدري ويدري أنه لا يدري فـذاك جاهل، فعلموه، ورجـل لا يـدري ولا يدري أنه لا يدري فذاك مائق فأحـذروه) (اليغموري، 1964، ص61)، فأخذ الشاعر هذا القول وضمنه في أبياته، قائلاً: (ناجي، 1982، ص68) من الطويل

جهلت ولم تعلم بـأنَّـك جاهل فمن لي بـأن تـدري بـأنَّـك لا تـدري

نـرى مـن ذلك كله، بأن الناشـئ ذو ثقافـة متنوعة، وغزيرة، فكانت حاضره في رسـم صوره، ومعيناً لا ينضب في رفد مخيلته.

3- الطبيعة:

تُعد الطبيعة من أهم روافد الصورة لدى الشـعراء، واحدى منابع الإلهام التي تغذي مخيلتهم، فهي بكلِّ ما تنطوي عليه من أشياء، وجزئيات، وظواهر، تعد مصدراً أساسياً في إمداد الشاعر بمكونات الصورة، وفي إثراء قريحته؛ لأننا في كل صورة بديعة؛ نرى تجسد الطبيعة فيها (قباوه، 1974، ص45)، فضلاً عن ذلك فإن العلاقة بين الشاعر والطبيعة، هي علاقة تفاعل، أساسها الأخـذ والعطاء، وقد شـكلت الطبيعة لدى شـاعرنا مورداً أساسـياً تدفق منـه الصور، فصور كل مـا وقع عليه بصره، فوصـف الطبيعة بأصنافها، المتحركة منهـا، أو الجامدة ممثلة برياضٍها، وأزهارها، ونباتها، وتأمل في سـمائها، وسحابها، فرسـم صوراً ناطقة بهذا الفن الأصيل، وكان نصيب الرياض في شـعره هو الأوفر؛ لأنَّها أكثر التصاقاً بالإنسان، ومن تلك الشواهد تصويره

للورد، قائلاً: (ناجي، 1982، ص59) من الطويل

لـدى أقحوانـاتٍ حففـنَ بناصـعٍ من الـورد مُخضرِّ الغصـونِ نضيـدِ
تُمَليِّهـا أيـدي الصّبـا فكأنَّهـا تغـورٌ هـوتْ شـوقاً لعـضِّ خـدودِ

فالشـاعر يرسـم لوحة فنية قائمة على الإيحاء لزهرة الأقحوان، وهي باسـقة في أغصانها، وقد مرّت عليها ريح الصبا، فكأنها ثغورٌ قد هوت على خد الحبيب تقبيلاً وعضا.

ومـن توصيفاته الأخـرى، تصويره لورد النرجس، قائلاً: (ناجـي، 1982، ص46) من مجزوء المتقارب

أخـــصُّ بـــالـــصِّـــفـــاتِ الـتـي تـــنـــاولهـــا مـــن كـــثـــبْ
عُـــيـــونٌ بـــلا أوجُـــهٍ لهـــا حـــدَقٌ مـــن ذَهـــبْ

فمنظر النرجس وهي قائمة، تحاكي العيون الملاح الجميلة، لكنها في غير وجه تتجسد فيه، وقد أحيطت حداقها بالذهب.

ولم يقتصر وصفه للورد والأزهار، بل نراه يصف أشـجار الفاكهة ومنها شـجر النارنج، قائلاً: (ناجي، 1982، ص47) من البسيط

نارنجة في فـروع الـدوح قد نُظمتْ تـدنـو إلى القلب إذ تـدنـو مسـرَّتـهُ
مثل الكواكب في لـون السـماءِ إذا مـا لاح في ورقٍ ناهيك خضرته
كـأَنَّـهُ في صـواني الـتـبر جمـر غضاُ ومسـتـوقـدٌ رفـعـت عـنَّـا بـضرّتـه

ففي صورة حسـية جميلة، يصور الناشئ منظر النارنجة وقد نظمت في أغصانها بصورة، تبعث السرور إلى القلب، ثم يشـبهها بالكوكب الوقاد في كبد السـماء، أو كأنَّها جمراً مسـتعراً وضع في صواني من ذهب، لكنها لا تضر أحداً.

وكان للطبيعة العلوية حضوراُ في وصفه، ومن ذلك وصفه لتشـابك النجوم وتجمعها بكتائب الجيش المغيرة، يقول:)ناجي، 1982، ص44) من الطويل

وردت عليها والـنـجـوم كـأنّهـا كتائب جيش سـوِّمـت للكتائب

وقد جمع البرق والسحاب والشهب في بيته الشعر قائلاً: (ناجي، 1982، ص45) من الرجز

كـلـمـعـان الـــبرق في سـحـابـه أو كـانـقـضـاضِ النجم في شهابه

أما نصيب الطبيعة المتحركة، فلم يكن أقل من سـابقتها، فالناشئ من شعراء الطرديات، الذي

ولـع حبـاً بالصيـد والمتعة، فحل الكلب بالقدح المعلى من شـعره، إذ شـكل هـذا الحيوان لدى الشاعر، رمزاً للشجاعة والإقدام، والوفاء وكرم النسب، من ذلك تصويره لهذا الحيوان بمشهد فني جميل، ونعته له بأجمل السمات، فكلبه طويل العنق، منساب في مسيره كأنه الحية في رشاقته، واعتدال السهم في انظماره، قائلاً: (ناجي، 1982، ص28–29) من الرجز

غـــدوت أبـغـي الـصـيـدَ في ديـــاره ... بـأتـلـعٍ يـنـســابُ في ازوراره
مـثـل أنـســاب الأيـــم في اغـــتراره ... مـثـقـف كـالـسـهـم في اضـطـمـارهِ

ومـن الحيوانـات الأخرى التي وصفها الناشـئ، الخيـل، والذي كان أكبر الأثـر لدى العرب، وأقربه لديهم (فهي حبيبة إلى نفوسـهم عزيزة عليهـم، يكرمونها ويؤثرونها بالطعام والشراب، وهـي زينـة الفارس يمتطيهـا في نزهه وصيده، وتكـون حصنه عند الغارة، وسـلاحه في الكر) (الجبوري، 1972، ص253)، وهي كذلك لدى الناشـئ، فقد وصف فرسـه وصفاً دقيقاً، فهو كريـم النسـب أصيل الأخـلاق، كميت اللون يخالطه السـواد، وذوائبه كأنّها شـهباً تسـيل على ساقه، قد غطى جسمه بثياب قبطية، وسواده كظلامة الليل، أما بيضاه كإشراقة الصباح، قائلاً: (ناجي، 1982، ص46) من الكامل

أحـــوى عـلـيـه مَـائـحٌ مـن ليطةٍ ... شـهـبٌ تـسـيـلُ عـلى نـــواشرِ سـاقـهِ
فـكـــأنَّـــهُ مـتـلـفِّـعٌ قـبـطـيّـة ... أنـــاؤهـــا مـــشـــدودةٌ بـنـطـاقـهِ
فـســـواده كـالـلـيـلِ في إظـلامـهِ ... وبـيـاضـه كـالـصّـبـحِ في إشراقـــهِ
صـــافي الأديـــم كـريـمـةٌ أنـسـابـهِ ... أخـــلاقـــه عـــينٌ عـــلى أعـــراقـــهِ

أمـا الناقـة التـي حُظيـت بالنصيب الأكـبر من صور الحيـوان لدى الشـعراء، وأسـبغوا عليها مختلف الصفات، فهي رمز للقوة، والصلابة، والأصالة، هي ذاتها لدى الناشـئ، الذي اسـتمد اغلب صورها من الموروث الشـعري، فناقته عظيمـة الهيبة، خفيفة سريعة العدوِ، مكتنزة ليس بضامـرة، قوية البأس ونشـطة، لا يوهنها لهيب الحر، متماسـكة الجسـم ووثيقـة العظم، طويلة القـوام، أمـا جلدها فحريراً، وإذا ما امتطيت ظهرها، كأنَّك تسـير عـلى الرياح، يقول: (ناجي، 1982، ص61–62) من الطويل

على جـسرةٍ لا يـدركُ الطرفُ شأوها ... إذا جَـدَّ مـن نـصِّ الـوجـيـفِ ذمـورُ
مـوثـقـةٍ لم تنحض الـبـيـدُ لحمها ... قوائمها فـوقَ الـصـخـورِ صُـخـورُ
تفتق عـن ذاتِ الـوجـادِ جرومها ... ولا يـبـلـغُ الـركـبـان حـيـثُ تُـغـيرُ

مُـضـبـرةٍ جـلـسٍ فـأمـا عظامها فـرصـفٌ، وأمـا ليطها فَـحـريـرُ
كـأنَّي إذا عـالـيـتُ جـوزة متنها عـلى عُـلـويَّـاتِ الـريـاحِ أسـيـرُ

الخاتمة:

في نهايـة رحلتنا الممتعة في شـعر الناشـئ الأكبر، والـذي مثل مرحلة مهمة من مراحل الشـعر العباسي البارزة، فقد جسـد الشـاعر من خلال ما يملكه من ثقافـات متنوعة، أن يصور كل ما وقعت عليه عينه من صور حسية وذهنية، تكشف عن حذاقة وقدرة في التوظيف، وقد توصلنا إلى أن:

– سعى البحث إلى الكشف عن جماليات الصورة لدى الناشئ، بوصفه شاعر انماز بقدرته على توظيف أساليب البلاغية في رسم صوره المليئة بالحركة والحيوية.

– تركت البيئة المتعددة التي عاشها الشاعر، الصحراوية منها أم الحضرية، أثراً واضحاً في نضج تجربته الشعرية، وتفتح قريحته.

– اعتمد الناشـئ في تشـكيل صوره على عناصر البيان الثلاثة، فكان التشـبيه له القدح المعلى في رسم صوره، فنرى انثيال التشبيهات ووفرتها في شعره، لا سيما التشبيهات المرسلة.

– اسـتعان الناشـئ في توظيف الاسـتعارة على أداتين هما: التشـخيص، والتجسـيد، عن طريق تشـخيص الجوامد وبث الحياة فيها، أو تجسـيد المدركات الذهنية، وجعلها ذواتاً إنسـانية تحس وتشعر، لتمنح النص الحيوية والفاعلية.

– كـما اسـتعان الشـاعر بالكناية لبناء صـوره الفنية، وهي احـدى مظاهر الجـمال، التي وظفها الشاعر في تشكيل لوحاته؛ لقدرتها على تجسيم المعاني، فتكسب النص شعريته.

– تعـددت مصـادر الصور لدى شـاعرنا، وتنوعت، فكانـت معينه الذي لا ينضب، فاسـتقى أجمل الصور لتجذب المتلقي، وكانت روافده هي الباعث الذاتي، أو وثقافته المعرفية، والطبيعة، والتي أسهمت في نضج تجربته الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع

1 – القرآن الكريم.

– القاضي، النعمان. **أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي**، دار الثقافة للنشر– القاهرة، 1982.

– القط، د. عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، مكتبة الشباب للنشر– مصر، 1988.

– الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني– جدة، ط1، 1991.

– عيسى، حميد فرج، **أنماط الصورة في شعر الخوارج**، مجلة جامعة ذي قار، المجلد:12، العدد:3، ايلول2017.

– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي– القاهرة، ط7، 1997.

– البغدادي، أحمد بن علي الخطيب، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان، ط3. 2011.

– الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني– جدة، ط3، 1992.

– أبو نواس، ديوانه، برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث– ابو ظبي، ط1، 2010.

– الناشئ الأكبر (أبي العباس عبد الله بن محمد الأنباري) **ديوانه**، تحقيق الأستاذ ناجي، مجلة المورد العدد1،2،3،4، المجلد 11 السنة 1982، والعدد1، المجلد 12 السنة 1983.

– بشار بن برد، **ديوانه**، تحقيق العلامة الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة الجزائرية، ط1، 2007.

– السامرائي، د. خالد ناجي، **ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق– بغداد، ط1، 2002.

– الحصري، أبو إسحاق بن علي، **زهرة الآداب وثمر الألباب**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1. 1372هـ.

– الذهبي، شمس الدين محمد، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق أكرم البوشي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1983.

– الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د– ت)

– الزوزني، ابن عبد الله الحسين بن احمد، **شرح المعلقات السبع**، دار الحياة، (د – ط)، (د– ت).

– الجبوري، د. يحيى، **الشعر الجاهلي وخصائصه وفنونه**، دار التربية– بغداد، د–ط، 1972.

– إسماعيل، د. عز الدين، **الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة– بيروت، (د– ط)، 1974.

– ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف– مصر، ط2، 1967.

– دهمان، د. أحمد علي، **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1986.

- عصفور، د. جابر، الصورة الفنية (**في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**)، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط3، 1992.

- الرباعي، د. عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2،1999.

- البطل، د. علي، **الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**، دار الأندلس للنشر- بيروت، ط1،1980.

- مطلوب، د. أحمد، **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، د-ط، 1985.

- إبراهيم، أحمد علي، **الصورة في شعر مسلم بن الوليد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1994.

- بن المعتز، عبد الله، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستار احمد فراج، دار المعارف، مصر، ط4، 1981.

- عتيق، عبد العزيز، **علم البيان في البلاغة العربية**، دار النهضة العربية- بيروت، د- ط، 1985.

- القيرواني، أبي علي الحسين بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

- العلوي، محمد بن أحمد بن طباطبا، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية- بيروت لبنان، ط2،2005.

- ابن النديم، أبو محمد بن ابي يعقوب إسحاق، **الفهرست في أخبار العلماء المصنفين من القدماء والمحدثين وأسماء كتبهم**، تحقيق رضا يحدو، طهران، 1971.

- عياش، ثناء نجاتي، **قصيدة الناشئ الأكبر في مدح الرسول الأكرم ونسبه**: دراسة فنية، الجامعة الهاشمية- الزرقاء.

- العسقلاني، أحمد بن علي، المرعشلي، محمد عبد الرحمن، **لسان الميزان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط2، 2001.

- الكبيسي، عمران خضير، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات- الكويت، ط2،1982.

- المسعودي، علي بن الحسين، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، دار الأندلس، بيروت، 1965.

- غزوان، عناد، **مستقبل الشعر وقضايا نقدية**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط1، 1994.

- كحالة، عمر رضا، **معجم المؤلفين تراجم مصنفي الكتب العربية**، مطبعة الترقي، دمشق، 1958.

- قباوة، فخر الدين، **مقدمة في الشعر الجاهلي**، مجلة المعرفة السورية، العدد 151، أيلول 1974.

- قرطاجني، حازم، **منهاج العلماء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن خواجة، دار الكتب الشرقية - تونس، 1966.

- الكعبي، كريم علكم، **الناشئ الأكبر حياته وشعره**، دار ومكتبة البصائر، بيروت- لبنان، ط1، 2012.

- بن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي- مصر، ط3، 1973.

- الغيموري، أبو المحاسن الحافظ، **نور القبس المختصر من المقتبس**، تحقيق: رودلف زلهايم، دار النشر فرانتس شتايز، 1964.

- ابن خلكان، أبو العباس ت (681)، **وفيات الأعيان. وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر- بيروت، ط4،2005.

الضحايا الصغار غير المرئيين: مسرحية «الأطفال اليهود السبعة: مسرحية لأجل غزة» والصراع العربي الإسرائيلي

The Invisible Little Victims: Seven Jewish Children: A Play for Gaza and the Arab-Israeli Conflict

م. د. جنان وحيد جاسم
الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب/ قسم اللغة الإنكليزية وآدابها
Jinan Waheed Jassim, (Ph.D)
Mustansiriyah University / College of Arts/ Department of English Language and Literature
jinanwj@uomustansiriyah.edu.iq

المستلخص:

كتبت كاريل تشرشل مسرحيتها القصيرة "الأطفال اليهود السبعة: مسرحية لأجل غزة" كاحتجاج على المجازر التي ارتكبها الجيش الإسرائيلي ضد الرجال والنساء والأطفال العزل في مقاطعة غزة عام 2009.

في سطورها الشعرية القصيرة، تصور تشرشل آباءً إسرائيليين يتجادلون حول كيفية تعليم أطفالهم حول القضايا الراهنة في التاريخ الإسرائيلي بما في ذلك مجزرة الهولوكوست وحرب 1948 والانتفاضة الفلسطينية ومذبحة غزة. نية الوالدين المزعومة هي حماية أطفالهم من خطر "معرفة أكثر من اللازم"، بينما في الواقع، هم يسعون إلى إخفاء حقيقتهم القبيحة عن أطفالهم الصغار؛ حقيقة الصراع مع العرب الفلسطينيين محاولاتهم المستمرة في "إبادتهم".

هؤلاء الأطفال الصغار اليهود (الفتيات) هم ضحايا الأيديولوجية الإسرائيلية السائدة المتمثلة في "القضاء" والتي تبرر قتل وتدمير الآخرين من أجل الحفاظ على أنفسهم. إنهم ضحايا مثل الأطفال الفلسطينيين الصغار المحرومين من حريتهم وحقهم في عيش حياة كريمة.

تقدم تشرشل مثالاً شجاعاً لمواجهة الظلم والمعلومات المضللة التي تظهر للعامة في وسائل

الإعلام. هي تدعم القضية الفلسطينية وتدعو العالم إلى رؤية الحقائق كما هي، لذلك فهي تسعى إلى مشـاركة نشـطة من الجمهور في صنع معنى الدراما وفقا لنظرية هانز ثيس ليمان للمسرح ما بعد الدرامي والتي تؤكد على دور المتفرجين "قدرة الاستجابة-المسؤولية".

الكلمات المفتاحية: (كاريل تشرشل - حرب غزة - الصراع الفلسطيني الإسرائيلي)

Abstract:

Caryl Churchill wrote her short play Seven Jewish Children: A Play for Gaza as a protest on the massacres committed by Israeli army against armless men, women, and children in Gaza district in 2009.

In short poetic lines she features Israeli parents arguing about how to instruct their children on current issues in Israeli history including the Holocaust, 1948 war, the Intifada, and massacre of Gaza. The parents' alleged intention is to protect their children from the danger of "knowing too much", while in fact, they are seeking to hide their ugly truth from their little ones; the truth of the conflict with the Palestinian Arabs and how they try to "wipe them out".

Those Jewish little children (girls) are victims to the mainstream Israeli ideology of "Eliminationism" that justifies the killing and destruction of others for the sake of their own self- preservation. They are as much victims as the little Palestinian children who are deprived from their freedom and their right in leading a decent life.

Churchill gives a courageous example of facing injustice and misleading information that are shown to the public in media. She supports the right Palestinian cause and calls the world to see facts as they are, therefore she seeks an active participation of the audience in the making of the meaning of drama following Hans Thies Lehmann's theory of post-dramatic theatre that emphasizes the role of the spectators' "response-ability".

Key words: (Caryl Churchill - Gaza war - Palestinian- Israeli-conflict).

Seven Jewish Children: A Play for Gaza and Respons (i/e-a) bility Spectrum

Caryl Churchill's Seven Jewish Children: A Play for Gaza is a short, yet condensed, play written as a response to the war of Gaza, or what is known as Operation Cast Lead (by Israelis) and Gaza Massacre (by Muslims) between December 2008 and January 2009 which ended in unilateral ceasefire. While the casualties of Israel were 13 soldiers (four of whom were killed by friendly fire), Palestinians lost around 1,400, mostly civilians (among them were more than 400 children), and besides thousands of seriously wounded (Kilby & Rowland 179). The Israelis attacked what they called "'the infrastructure of terror', which includes police stations, homes and mosques." (McGreal 2009) Israel in a big campaign in media tried to persuade the world of the validity and justice of its cause through this operation, "even as the bodies of Palestinian women and children filled the mortuaries, and to ensure that its war was seen not in terms of occupation but of the west's struggle against terror" it also worked hard to ensure "that Israel was seen as the victim, even as its bombardment killed more than 430 Palestinians over …[one] week, at least a third of them civilians or policemen." (Ibid)

Representing theatre that serves as an alternative media, Churchill's play, first produced in February 2009 at the Royal Court in London, was intended to be a counter propaganda to the Israeli and Western allegations. She even declares that: "Anyone can perform it without acquiring the rights, as long as they do a collection for people in Gaza at the end of it" (qtd Brown 2009).

Churchill emphasizes that her play is in alignment with what Michael Kirby defines as political theatre which "is a performance that is intentionally concerned with government, that is intentionally engaged in or takes sides in politics" (129), herself, a patron of Palestine Solidarity Campaign organization, she says that Seven Jewish Children is more than a play, "It came out of feeling

strongly about what's happening in Gaza — it's a way of helping the people there. Everyone knows about Gaza, everyone is upset about it, and this play is something they could come to. It's a political event, not just a theatre event" (qtd Angelaki, 3031–). She condemns Israeli breach of human rights by saying "Israel has done lots of terrible things in the past, but what happened in Gaza seemed particularly extreme" (qtd Brown 2009).

The play received different responses. In The Times Dominic Maxwell considers the play as "an impassioned response to the events in Gaza that is elliptical, empathetic and illuminating" (2009). Michael Billington of The Guardian sees in the play an assertion of his belief that "security has become the pretext for indiscriminate slaughter" (2009).

On the other hand, the play provoked many Jews around the world who considered it anti–Semitic; Over sixty prominent British Jews criticised the Royal Court theatre for producing the play and sent a letter of condemnation which was published in the Daily Telegraph, claiming that the production of the play "reinforces 'false stereotypes' by portraying Israeli parents as 'inhuman triumphalists' who teach their children that 'Arabs must be hated'" (Beckford 2009).

British journalist and author Melanie Phillips in a Spectator blog, refers to the play as anti–Semitic, she calls it a "blood libel" and sees in it "an open vilification of the Jewish people . . . demonstrably and openly drawing upon an atavistic hatred of the Jews. It is sickening and dreadful beyond measure" (2009).

In The Gaurdian, Charlotte Higgins affirms that Churchill with this play "provoked a furore", yet "The play did not strike me as antisemitic and I do not now believe it to be antisemitic… I cleave strongly to the view that it is possible to be critical of Israel without being antisemitic, and I do not believe that Churchill is making or otherwise implying universal claims about the Jewish

people in this play" (2009). A spokesman to the Royal Court defends their decision to perform the play by saying that "while Seven Jewish Children is undoubtedly critical of the policies of the state of Israel, there is no suggestion that this should be read as a criticism of Jewish people. It is possible to criticize the actions of Israel without being anti-Semitic."(qtd Beckford 2009)

Two Jewish critics of Israeli politics, namely, Alisa Solomon and Tony Kushner wrote in The Nation: "We think Churchill's play should be seen and discussed as widely as possible… To see anti-Semitism here is to construe erroneously the words spoken by the worst of Churchill's characters as a statement from the playwright about all Jews as preternaturally filled with a viciousness unique among humankind. But to do this is, again, to distort what Churchill wrote" (2009).

The play did not only face criticism in media and the political scene; other works were written as a response to Seven Jewish Children. Among them is What Strong Fences Make by Jewish American playwright Israel Horovitz who found Churchill's play "to be offensive – distorted and manipulative" (2009) and he authorized anyone wishing to translate and produce his play to do so, in return of taking a collection among audience members and a donation to One Family Fund; an organization offering aid to children wounded in attacks on Israel.(Ibid) The play revolves around Uri, an Israeli soldier in a military checkpoint, in Ramallah, West Bank, where he meets his old friend, Itzhak, after years of separation. Itzhak is a father of triplets who were killed in a bus explosion and seeks revenge and Uri tries to convince him "None of us has ever done that"(8) and he has to shoot him to prevent him from blowing himself among Palestinian civilians.

Seven Other Children by British writer Richard Stirling was written, he explains, "'to provide necessary context to a vital debate' after Churchill's play caused 'such disquiet and anger'" ("Us, Uk Playwrights" 2009). His intention

in writing the play, as he argues, was "to show a dimension overlooked by recent plays on the subject: the tragedy of the Palestinian child as victim of a distorted education about Israel, and the crescendo of hate that continues to grow." (qtd Paul 2009) and also a charitable collection was made at the end of the play, "provisionally scheduled in support of OneVoice, the international mainstream grassroots movement that puts pressure on politicians of both sides to conclude a two–state solution guaranteeing an end to occupation and violence" ("Us, Uk Playwrights" 2009)

Seven Palestinian Children: A Play for the Other is another counter play written by Jewish American writer Deborah Margolin that mimics the "tell her … Don't tell her" dialogue of Churchill's play and shows Palestinians as sentimental ruthless terrorists. And in The Eighth Child: For Caryl Churchill, Israeli performance artist Robbie Gringras idealises Israel and asks the adults to "tell her", the eighth child, to be proud of being a Jewish and an Israeli.

Miriam Felton–Dansky, commenting on Chicago Room Production of Churchill's play, explains that the play addresses multiple publics, affirming that the text is "written to go viral", and " versions of the play proliferated" maybe trying to "briefly alter the rules of the public sphere" (Felton–Dansky 161). In this sense Rachel Clements argues that Churchill's play is "part of the fabric of the discussion about Operation Cast Lead; a part of the wider discourse which speaks of attitudes towards the occupation. Any attempt to extract it from this then seems willfully redundant and impractical, especially insofar as it really wouldn't treat the piece on its own terms, and insofar as context really is important here" (358).

Churchill response to the massacre of Gaza was very fast; she wrote the play in a week and it was produced within a month. Dominic Cooke, The artistic director of the Royal Court, himself a Jewish, said prior to the premiere of the play, "one of the theatre's strengths was its willingness to react to events – but this

was the quickest turnaround he had known. I hope audiences will be moved by the play… I hope they'll be provoked, that they'll be made to think about the historical circumstances that have led us to the situation in the Middle East." (qtd Brown 2009). It is worth mentioning that in the original production of the play "most, if not all, the actors [we]re Jewish." (Tarbush 2009)

Seven Invisible Little Victims: Ideological Conformity

Seven Jewish Children: A Play for Gaza is divided into seven cryptic sequences, each one of these sequences consists of roughly twenty plain sentences that begin with either "Tell her" or "Don't tell her" utterances. The play lacks any time or place setting, and there is no specific number or names for the characters "The characters are different in each small scene as the time and child are different" (SJC, 1). Actually the "text looks less like a play than the poem it also is" (Kushner &Solomon 2009).

The seven children of the title of the play are not seen onstage, instead there are adults speaking about them, adults who can be relatives to those little ones, parents, or grandparents who dispute on what and how much information they should let their children know about the last seventy years in their own Israeli history. It refers implicitly to many critical historical moments, beginning with the Holocaust and moves to the foundation of Israel and displacement of the Palestinians, the war of 1948, the Intifada, conflict over water, and ends with Gaza war.

In the context of Gaza, perhaps, the figure of the child is particularly loaded and potent. As a way of very immediately highlighting the ways in which war and occupation impact on the most vulnerable members of society, of pointing to the ways in which ideologies and identities are constructed through lived experience, and of drawing attention both to the incomprehensibility of violence and the risks it poses for the future, the child is invested with precarity in

extreme and legible ways. Where Churchill's work perhaps differs from these other examples is in its insistence in the very first stage direction that 'No children appear in the play.' The play presents a problem for adults, and refuses the specificity of any particular child, opening the aesthetics of the piece outwards (Clements 361).

The little children of the play represent a "symbolic battleground for broader geopolitical conflicts. The power struggles over water and land appropriation and their justifiability are played out in the mind and body of the absent child… The child functions as the mediation point between these political, social, national, and domestic anxieties, the subject through which habitual assumptions are challenged and potentially redefined" (Stevens 155). On the pretext of protecting their children from the atrocities in their lives, those parents conform them to their mainstream ways, the information allowed or not allowed to be given to the central (absent) character in the play helps in forming her identity. The seven children (girls) are kept obscured, and they don't have an active role in the play, they are mere recipients of ideas and opinions of their families, as Michael Billington confirms that "Churchill's play suggests Israeli children are subject to a barrage of contradictory information about past and present" (2009). Sian Adiseshiah considers Seven Jewish Children as an '"explicit political commentary' in its forceful critique of the Zionist permeation of Israeli political rhetoric and the dehumanizing effects of the occupation. The play's question of how adults should relay violent events to children produces a powerfully provocative frame for re−thinking the politics of the Israeli−Palestinian conflict". (118)

Those children, who are assigned "the part of no part", are trapped between "a set of moral codes imparted to them and a very different set of priorities that inform the operations of wider society." (Ibid 116) Adults struggle to keep the balance as both moral educators and defenders of truth and that is a very diffi-

cult task for them as the two roles are hardly compatible.

The invisible children serve as a structural equivalent to the present audience who turn into aware spectators of the politics of representing the conflict. While the children don't know anything, or more accurately, know only what they are told, the audience knows the whole truth and therefore become part of whatever is (not) said. Since "Theatre has always been an important means of communication and transforms crowds of theatregoers into an audience connected by a shared moment in front of the stage. As a form of communication and as an interpersonal medium of the moment, theatre brings about intellectual challenges for its viewers, turning them into a public that interpret the performance based on their own social and individual eXperiences" (Ibsen in China), therefore, Professor Savas Patsalidis contends that "the spectator is encouraged to see his /her performative intervention as part of his /her democratic right to shape the public (or dramatic) sphere" (2013).

In his book Postdramatic Theatre, German professor of theatre studies Hans–Thies Lehmann refers to the fact that while the act of viewing and reacting to a performance, and the acute or latent "responses" of the audience have been an integral part of the theatrical reality, spectators, more recently, become a vital element of the event (61). In his book, he coins the term "aesthetic of responsibility (or response–ability)" where he differentiates between media and theatre in terms of perception, he recognizes the "existence of theatre in a world of media which massively shapes all perception," yet,

while the media perpetually dramatize all political conflicts, the glut of information, combined with the factual disintegration of clearly discernible political frontlines of the events, produces within the omnipresence of the electronic image a disjointedness between representation and represented, between image and reception of the image. Theatre can respond to this only with a politics of perception, which could at the same time be called an aesthetic of responsi-

bility (or response–ability). Instead of the deceptively comforting duality of here and there, inside and outside, it can move the mutual implication of actors and spectators in the theatrical production of images into the centre and thus make visible the broken thread between personal experience and perception. Such an experience would be not only aesthetic but therein at the same time ethico–political (18586–).

Lehmann, like Churchill, criticizes media's inability to ensure proper perception of events; he argues that "the separation of the event from the perception of the event, precisely through the mediation of the news about it, leads to an erosion of the act of communication … the bond between perception and action, receiving message and 'answerability', is dissolved. We find ourselves in a spectacle in which we can only look on – bad traditional theatre" (Ibid 184).

Seven Jewish Children: Historical Justification of Violence

The exchange between "Tell her" and "Don't tell her" is seen in almost every line of the play. The first section reads:

Tell her it's a game. Tell her it's serious. But don't frighten her. Don't tell her they'll kill her. Tell her it's important to be quiet. Tell her she'll have cake if she's good. Tell her to curl up as if she's in bed. But not to sing. Tell her not to come out Tell her not to come out even if she hears shouting. Don't frighten her. Tell her not to come out even if she hears nothing for a long time. Tell her we'll come and find her. Tell her we'll be here all the time. Tell her something about the men. Tell her they're bad in the game. Tell her it's a story. Tell her they'll go away. Tell her she can make them go away if she keeps still. By magic But not to sing (SJC 1).

This scene alludes to the terrifying experience of the Jews during the Holocaust. By telling the girl the massacre of the Jews on the hands of the Nazis is mere a game but she should take that game seriously, the parents try to spare

their daughter the fear and trauma of being separated from her family who might be killed, so they tell her to keep hiding. Israelis have always used the Holocaust as an excuse to their brutality against Palestinians as Stef Craps affirms:

Israel has used the memory of the Holocaust to legitimize political injustices and violence against The Palestinians and neighboring Arab countries. In the years since 1967, visions of a 'second Holocaust' allegedly facing the Jewish people from the Palestinians resisting the occupation or from Arab states in the region have repeatedly been invoked by Zionists as part of a strategy to justify whatever Israel does as self–defense and to reject territorial concessions (Kilby & Rowland 182).

The girl in the second section is the daughter of one of the survivors of the Holocaust. Her grandmother and uncles were among the people killed in the concentration camps:

Tell her this is a photograph of her grandmother, her uncles and me. Tell her her uncles died. Don't tell her they were killed. Tell her they were killed. Don't frighten her. Tell her her grandmother was clever Don't tell her what they did. Tell her she was brave. Tell her she taught me how to make cakes. Don't tell her what they did. Tell her something. Tell her more when she's older. Tell her there were people who hated Jews. Don't tell her. Tell her it's over now. Tell her there are still people who hate Jews. Tell her there are people who love Jews. Don't tell her to think Jews or not Jews. Tell her more when she's older. Tell her how many when she's older. Tell her it was before she was born and she's not in danger. Don't tell her there's any question of danger. Tell her we love her. Tell her dead or alive her family all love her. Tell her her grandmother would be proud of her. (SJC 23–)

Here the family wants to assure the little girl that she is not in danger now and

want her to have good memories of her brave grandmother and uncles, they might tell her more when she is older. Sian Adiseshiah argues that "The line 'tell her more when she's older' ironically corresponds to the infantilizing effects of muteness on the occupation in public discourse" (116).

The next section talks about the immigration of Jews to "the promised land":

Don't tell her we're going for ever. Tell her she can write to her friends, tell her her friends can maybe come and visit. Tell her it's sunny there. Tell her we're going home. Tell her it's the land God gave us. Don't tell her religion. Tell her her great great great great lots of greats grandad lived there. Don't tell her he was driven out Tell her, of course tell her, tell her everyone was driven out and the country is waiting for us to come home. Don't tell her she doesn't belong here. Tell her of course she likes it here but she'll like it there even more. Tell her it's an adventure. Tell her no one will tease her. Tell her she'll have new friends. Tell her she can take her toys. Don't tell her she can take all her toys. Tell her she's a special girl. Tell her about Jerusalem. (SJC 34–)

The fourth section alludes to the displacement of the Palestinians:

Don't tell her who they are. Tell her something. Tell her they're Bedouin, they travel about. Tell her about camels in the desert and dates. Tell her they live in tents. Tell her this wasn't their home. Don't tell her home, not home, tell her they're going away. Don't tell her they don't like her. Tell her to be careful. Don't tell her who used to live in this house. No but don't tell her her great great grandfather used to live in this house. No but don't tell her Arabs used to sleep in her bedroom. Tell her not to be rude to them. Tell her not to be frightened. Don't tell her she can't play with the children. Don't tell her she can have them in the house. Tell her they have plenty of friends and family. Tell her for miles and miles all round they have lands of their own. Tell her again this is our promised land. Don't tell her they said it was a land without people. Don't tell

her I wouldn't have come if I'd known. Tell her maybe we can share. Don't tell her that. (SJC 45–)

"Arabs used to sleep in her bedroom" are Palestinians, maybe children like her, driven away from their homes so she can replace them.

And in section five the parents are happy and proud to tell their daughter that they won the war of 1948 and occupied Palestine: "Tell her we won. Tell her her brother's a hero. Tell her how big their armies are. Tell her we turned them back. Tell her we're fighters. Tell her we've got new land" (Ibid 5). This is the only section where the adults agree on what to tell the child and talk affirmatively to her; there is no "don't tell her".

In the sixth section they discuss several issues one of them is the problem of water distribution where Israel denies Palestinians access to the entire lower Jordan river since 1967: "Don't tell her. Don't tell her the trouble about the swimming pool. Tell her it's our water, we have the right. Tell her it's not the water for their fields. Don't tell her anything about water" (Ibid 56–). The demolition of the Palestinian homes: "Don't tell her about the bulldozer. Don't tell her not to look at the bulldozer. Don't tell her it was knocking the house down. Tell her it's a building site. Don't tell her anything about bulldozers" (Ibid). The problem of checkpoints: "Don't tell her about the queues at the checkpoint. Tell her we'll be there in no time. Don't tell her anything she doesn't ask" (Ibid). And killing twelve years old Muhammed Al–Dura in 2000: "Don't tell her the boy was shot. Don't tell her anything." (Ibid) The uprooting of trees: "Tell her we're making new farms in the desert. Don't tell her about the olive trees. Tell her we're building new towns in the wilderness." (Ibid 6), and the Intifada: "Don't tell her they throw stones. Tell her they're not much good against tanks. Don't tell her that. Don't tell her they set off bombs in cafés. Tell her, tell her they set off bombs in cafés. Tell her to be careful. Don't frighten her." (Ibid), building the West Bank barrier: "Tell her we need the wall to keep us safe. Tell

her they want to drive us into the sea. Tell her they don't. Tell her they want to drive us into the sea. Tell her we kill far more of them. Don't tell her that. Tell her that. Tell her we're stronger. Tell her we're entitled. Tell her they don't understand anything except violence. Tell her we want peace .Tell her we're going swimming" (Ibid)

In the final section the anger increases and the narrative reaches the Gaza war:

Tell her she can't watch the news .Tell her she can watch cartoons. Tell her she can stay up late and watch Friends. Tell her they're attacking with rockets. Don't frighten her. Tell her only a few of us have been killed. Tell her the army has come to our defence. Don't tell her her cousin refused to serve in the army. Don't tell her how many of them have been killed. Tell her the Hamas fighters have been killed. Tell her they're terrorists. Tell her they're filth. Don't. Don't tell her about the family of dead girls. Tell her you can't believe what you see on television. Tell her we killed the babies by mistake. Don't tell her anything about the army (Ibid 6– 7).

"The family of dead girls" they don't want the little girl to know about is the family that lost five sisters who were killed by an Israeli air strike while they were asleep in the Jabalya refugee camp.

Churchill final words are the fiercest:

Tell her, tell her about the army, tell her to be proud of the army. Tell her about the family of dead girls, tell her their names why not, tell her the whole world knows why shouldn't she know? tell her there's dead babies, did she see babies? tell her she's got nothing to be ashamed of. Tell her they did it to themselves. Tell her they want their children killed to make people sorry for them, tell her I'm not sorry for them, tell her not to be sorry for them, tell her we're the ones to be sorry for, tell her they can't talk suffering to us. Tell her we're the iron fist now, tell her it's the fog of war, tell her we won't stop killing them till we're safe,

tell her I laughed when I saw the dead policemen, tell her they're animals living in rubble now, tell her I wouldn't care if we wiped them out, the world would hate us is the only thing, tell her I don't care if the world hates us, tell her we're better haters, tell her we're chosen people, tell her I look at one of their children covered in blood and what do I feel? tell her all I feel is happy it's not her. Don't tell her that. Tell her we love her. Don't frighten her (Ibid 7).

Churchill's intention, in this last part of the play, is to shock the audience, to startle them and shake their beliefs and make them question images and facts they receive from brainwashing media. She declares that she wanted the closing lines of the play to be shocking "his outburst is meant, in a small way, to shock during a shocking situation. Is it worse than a picture of Israelis dancing for joy as smoke rises over Gaza? Or the text of Rabbi Shloyo Aviner's booklet distributed to soldiers saying cruelty is sometimes a good attribute?" (qtd Aston140). Lehmann considers

such an aesthetic of startling in theatre would be another name for an aesthetic of responsibility. The performance addresses itself fundamentally to my involvement: my personal responsibility to realize the mental synthesis of the event; my attention having to remain open to what does not become an object of understanding; my sense of participation in what is happening around me; my awareness of the problematic act of spectating itself (Lehmann 143).

The final part presents a ruthless justification for Israeli self–preservation. Michael Billington, in his review of the play, assures that What Churchill

captures, in remarkably condensed poetic form, is the transition that has overtaken Israel, to the point where security has become the pretext for indiscriminate slaughter. Avoiding overt didacticism, her play becomes a heartfelt lamentation for the future generations who will themselves become victims of the attempted military suppression of Hamas. … the play solves nothing, but

shows theatre's power to heighten consciousness and articulate moral outrage (2009).

The repetition of "tell her" and "don't tell her" brings focus on the politics of telling: how much is told, to whom, what, and when, "modes of telling that are relevant to the representation of the Israeli–Palestinian conflict as well as to the maintenance or indeed disruption of the political order more generally" (Adiseshiah 116). The "tell her", "don't tell her" sequence, in addition to its direct implication to the Israeli ideology also refers to the impartial media covering political and humanitarian events including the situation in Gaza. The BBC and Sky Broadcasting refused to transmit to the public the humanitarian appeal for medicine, food, and blankets aid of the Disasters Emergency Committee, on the pretext that they decided to be partial and not to take sides, they were criticized heavily by human rights activists. The production of Seven Jewish Children two weeks after that incident "makes its intervention into public muteness on the conflict all the more potent. Through its timing and context, the play's concern with British complicity in the politics of Israeli self–justification became intensified and contributed as much to the play's political meaning as the Israeli occupation itself" (Ibid). Not only children are excluded when it comes to the political discourse related to the Palestinian– Israeli conflict. Seven Jewish Children proposes "an incisive intervention into a muted public discourse on this national struggle. Churchill's play is politically acerbic, but its political potential multiplies through its accompaniment of a post–show discussion, an event commonly hosted by political theatre in the 1970s and resurrected by verbatim theatre around the turn of the millennium" (Ibid). The audience are both participants as well as spectators in the making of this political drama about the Palestinian– Israeli conflict. They are given the opportunity to accept or decline the active role offered to them by considering whether or not to tell their families, children, and friends about the conflict

and discuss the issues after the show. Churchill's goal is to "position spectators as 'witnesses' who are implicated in and responsible for the actions unfolding before them. In this sense, … [theatre] practices are characterised by an effort to engage what Lehmann calls 'an experience of the real' – real lives, real traumas, real people, and real spaces. In effect, … [theatre becomes] part of what Lehmann calls the postdramatic" (Hadley et al. 3).

In postdramatic theatre, spectators are rendered 'witnesses' with active participation in the exchange, and in the production of meaning. According to Karine Schaefer, a witness "is a spectator whose morality or system of judgment has been pricked by a performance" (5). Witnesses are more than bystanders – they are implicated, involved, and to an extent, ethically responsible. In Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age, Helena Grehan analyzes active spectatorship in contemporary drama, explaining that activated spectatorship can manifest in any emotional or intellectual response, not only the idea that "spectators might leap out of their seats" (5). And that was the effect Caryl Churchill was seeking in writing such a mind provoking piece of dramatic work; she sought spectators' emotional and intellectual involvement in her theatrical making of meaning of what is happening around them in the world, her audience were and still are invited to undertake responsibility and acknowledge their contribution to drama, by being witnesses who are ready to testify the whole truth and defy politicized western and Israeli media.

Conclusion

In her controversial short play, Seven Jewish Children: A Play for Gaza, Caryl Churchill tries to capture the reality of the dire situation in occupied Palestine, more specifically, the massacre of 2009 in Gaza. In doing that she goes through Jewish history from the Holocaust, to the foundation of Israel and displacement of Palestinians to the Intifada and Gaza war. In a very brief yet rich account of these events she shows the Western world the hidden truth of the ruthless atroc-

ities committed by Israelis against the men, women, and children in Palestine.

Her play acts as a counter media to the impartial mainstream publicity, by staging unnamed adult Jewish characters who try to protect their children from "knowing" the truth about the outer world, Churchill presents those little children as victims of the policy of brainwashing and hiding the ugly truth from them in the same way it is hidden from the public.

They are as much victims as the little Palestinian children Churchill talk about in her play. The little children who have been denied access to water, food, education, and freedom. Children, like Muhammad Al−Dura, and the five little sisters who had been killed for no reason other than being in the wrong place at the wrong time.

Those little Jewish children, who are instructed to "do" or "not to do", are prepared to be the exact copy of their ruthless parents and grandparents who victimize the other on the pretext of self−preservation.

Churchill, skillfully, embedded the audience into her work, provoking a theatrical response in them that renders them "responsible" of what they are witnessing on the stage.

Although the play faced a barrage of opposition and criticism, it stands as a true testimony to the justice of the Palestinian cause, and the unjust project of greater Israel.

Bibliography

1. Adiseshiah, Sian. "Political Returns on the Twenty–First Century Stage
2. Caryl Churchill's Far Away, Drunk Enough to Say I Love You? and
3. Seven Jewish Children". C21 Literature Journal of the 21st–Century
4. Writings. Vol.1 no.1. pp. 992012 .117–.
5. Angelaki, Vicky. Social and Political Theatre in 21st–Century Britain:
a. Staging Crisis. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2017.
6. Aston, Elaine. Caryl Churchill. Oxford: Liverpool University Press,
a. 2018.
7. Beckford, Martin "Prominent Jews accuse Royal Court play of
a. Demonising Israelis". The Daily Telegraph, 18 February 2009.
8. Billington, Michael. "Seven Jewish Children". The Guardian. 11 Feb
9. 2009.
10. Brown, Mark. "Royal Court Acts Fast with Gaza Crisis Play". The
11. Guardian. 24 January 2009.
12. Clements, Rachel. "Framing War, Staging Precarity: Caryl Churchill's
13. Seven Jewish Children and the Spectres of Vulnerability,"
14. Contemporary Theatre Review. 23 , 3 (2013): 357– 367.
15. Churchill, Caryl. Seven Jewish Children: A Play for Gaza. London: Nick
a. Hern, 2009.
16. Felton–Dansky, Miriam. "Clamorous Voices: Seven Jewish Children and
a. Its Proliferating Publics". TDR: The Drama Review, 55 (Fall 2011),156–64.
17. Grehan, Helena. Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age.
a. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
18. Hadley, Bree, Genevieve Trace, and Sarah Winter. "Uncertainties That
a. Matter: Risk, Response–Ability, Ethics and the Moment of
b. Exchange in Live Art." About Performance. (2010): 137151–.

19. Higgins, Charlotte." Is Caryl Churchill's Play Seven Jewish Children

20. Antisemitic?" The Guardian, 18 February 2009.

21. Horovitz, Israel. "Why I Wrote 'What Strong Fences Make.'" The

a. Jerusalem Post. April 19, 2009.

22. _____ What Strong Fences Make. Boston: Theatre Marathon, 2009.

23. "Us, Uk Playwrights Write Separate Responses To 'Seven Jewish

a. Children', Journal of Turkish Weekly, 20 April 2009.

24. Kilby, Jane and Antony Rowland, ed. Future of Testimony:

a. Interdisciplinary Perspectives on Witnessing. New York:

b. Routledge, 2014.

25. Kirby, Michael "On Political Theatre" The Drama Review: TDR, Vol. 19,

26. No. 2, Political Theatre Issue (Jun., 1975).

27. Kusher, Tony and Solomon, Alisa. "Tell her the Truth". The Nation, 26

a. March 2009.

28. Lehmann, Hans–Thies. Postdramatic Theatre. Trans. Karen Jürs–

a. Munby. Abingdon: Routledge, 2006.

29. Maxwell, Dominic. "Seven Jewish Children at Royal Court, SW1".The

a. Times. 13 Feb 2009.

30. McGreal, Chris. "Why Israel went to war in Gaza". The Observer, 4 Jan,

a. 2009.

31. Patsalidis, Savas . "Audience Participation and the Theatre's Role in the

a. Age of Post–Postmodernity" Paper presented in Jönköping, at the

b. Swedish Performing Arts Biennial 2013. Critical Stages /Scènes Critiques. The IATC we-bjournal /Revue web de l'AICT – February

c. 2014: Issue No 9.

32. Paul, Johnny. "Playwright Counter anti–Israel Play". The Jerusalem Post.

a. 10 May, 2009.

33. Karine, Schaefer. "The Spectator As Witness? Binlids As Case
a. Study." Studies in Theatre and Performance. 23 , 1 (2003): 1– 64.
34. Stevens, Lara. Anti–war Theatre After Brecht: Dialectical Aesthetics in
a. the Twenty–First Century. London: Palgrave Macmillan, 2016.
35. Symons, Leon. "Outrage over 'Demonising' Play for Gaza". The Jewish
a. Chronicle. 12 February 2009.
36. Tarbush, Susannah. "War of Words Rages over New Play on Gaza".
a. Saudi Gazzette. 17 February, 2009.
37. "Theatre as Alternative Media: Drama, Communication and Society". Ibsen in China, http://ibseninternational.com /ibsen–in–china /

مسرحية "حلم على جبل القرود" لديريك والكوت بوصفها رحلة من كره الذات الى قبول الذات

Derek Walcott's Dream on Monkey Mountain as a Journey from Self-hatred to Self-Acceptance

م.د. حسين كاظم العسكري
الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم الترجمة
Lect. Hussein K. Ch. Alaskari, PhD
Translation Dept / College of Arts / Mustansiriya University
husseinalaskari@gmail.com

Abstract:

Derek Walcott's Dream of Monkey Mountain (1970) can arguably be regarded as a post-colonial play as it discusses the impact being projected and will be left on the colonized nations by the colonizers of the West Indies. The play is set in the Victorian era when European colonization was at its peak. It details the plight of Flex Hobian (named Makak in the play), an old black ugly man who goes through a journey from self-hatred to self-acceptance. Self-hatred refers to feeling the individuals experience during which they are angry at or even prejudiced against themselves. The paper argues that the colonizers and their accomplices are responsible for seeding self-hatred among the colonized population.

Keywords: (Derek Walcott – self–hatred – post – colonialism – self–acceptance).

المستلخص:

مما لا شك فيه ان مسرحية **حلم على جبل القرود** (1970) للكاتب ديريك والكوت تعد ضمن مسرحيات البعد الكولونيالية لما تناوله من تأثير خلقه المستعمر وما انفك يؤثر على الأمم التي رزحت تحت الاستعمار وتختص هنا بشعوب جزر الهند الغربية.

تجرى أحداث المسرحية في العصر الفيكتوري حينما بلغ الاستعمار الأوربي أوجه وتروي محنة رجل عجوز أسود البشرة يدعى فيليكس هوبيان (مكاك كما سُمّيَّ في المسرحية) ورحلته من كره الذات إلى قبول الذات، ويُعرف كره الذات على أنه ذلك الشعور الذي يختبره الأفراد يكونون فيه حانقين من أنفسهم. تجادل الورقة البحثية أن المستعمرين وعملائهم هم من زرعوا بذور كره الذات في أنفس المواطنين للشعوب المستعمرة.

كلمات مفتاحية: (ديريك والكوت – قبول الذات – ما بعد الكولونيالية – كره الذات).

Introduction

I– Psychology of Self–hatred

The psychological analysis of the characters is very necessary before embarking on the thematic analysis of the play. Both psychologists and psychiatrists agree that knowing what is self–esteem is the key for having a satisfactory definition of the term 'self–hatred.' Self–esteem is a person's overall positive or negative attitude toward himself or herself. A person with high self–esteem thinks that he or she is a person of worth. On the other hand, low self–esteem indicates contempt, rejection, or dissatisfaction with the self. Thus, the term self–hatred is defined as a disorder with extreme dislike or hatred of oneself(Rosenberg and Pearlin, 1978, 77). It takes two forms: internalized and externalized. In the former case the individual projects all the blame and damage into him\herself in form of self–harm and even suicide. In the latter, the complex expresses itself in the form of violence towards others (Karson, 2018).

Unlike other similar disorders, self–hatred is rooted in poor self–image and is attributed it to environmental factors such as poor family care and a poorly formed self–image. Also, it is highly related to the opinions of others. The

more criticism the individual receives the more he is susceptible to self–hating. The self–hating individual always views him\herself as fat, ugly, worthless, asymmetrical, immoral and loser.

This is a study in a literary work produced by a writer from a former colony and it mainly aims at revealing the psychological impact of colonization on the peoples of the colonized people. Therefore, it is not concerned with either history or psychology per se even though some important sources have been consulted (and hence cited) in relation to the theme of the paper.

II– **Post–colonial identity for the black Caribbeans**

To begin with the question of identity is very crucial in understanding how and why the characters in the play are motivated. Actually, this issue of identity–formation, so to speak, has preoccupied the people in the postcolonial world. The long history of colonization inflicted a great damage to the original identity of the colonized shattering their own self–concept. In addition to that, the conflict between the colonizer and the colonized eventually makes an injury to the cultural and material heritage of the colonized.

The influence the colonizer practices is multifaceted but the most important aspect is blurring the national (or ethnic) identity of the colonized. Hence, a major change to ethnic identity of the colonized takes place and in the opinion of Frantz Fanon "the colonized must ask themselves the question constantly: 'who am I?. Fanon theorizes that the original ethnic identity is replaced by the colonized people's desire to 'emulate' the colonizer (Fanon, 1963; 33).

The West Indies islands (islands in the Caribbean Sea) were the place on which Christopher Columbus first set foot on. Within a few years after his arrival the aboriginal population constituting the Indian people Caribs and Arawaks tribes were exterminated. There was nothing left by the Spanish colonizers. After the Spaniards, the British then French became the new colonizers. Those

new colonizers demanded new labor force for the sugar plantation, and that increased demand causing the colonizers to bring more and more laborers. As a consequence, people from Africa were brought to be employed in the sugar plantations. For this reason, the black people from Africa constitute the majority of the ethnic make−up of the West Indies(Wilson , 1997, 5).

For nations such as the Caribbean people the construction of post−colonial identity was very difficult since the Islands of the Caribbean Sea attracted many colonizers in addition to the Black people from Africa, people from India and China also were brought to work. Therefore, any discussion of a Caribbean identity is necessarily a discussion of the Afro−Caribbean one since they form the ruling majority of the population of the West Indies. However, White European, Asians and hybrid races are also found.

Thus, the Caribbean people never manage to form a solid identity but a number of identities with no unified one. The fusion of the ethnic constitutions in the island has never happened. The island was divided into several segments of which the white Europeans and the Afro−Caribbeans were the most outstanding ones, with the latter seem to lose their real 'selves.'(Kurlansky, 1992,) Therefore, the identity in question in the play is inevitably the Afro−Caribbean one.

1− **Derek's Walcott's Dream on Monkey Mountain as a psychoanalytical Approach of the Main Characters' Psyche**

Psychological drama is that subgenre that focuses upon the emotional, mental and psychological development of characters in a dramatic work (Abrams and Haphram, 2009, 220). A cursory reading of Derek Walcott's ritualistic play Dream on Monkey Mountain reveals that the writer tries to psychoanalyze the psyche of main characters (Makak, Lestrade, Souris, etc) and by that he essen-

tially probes the psyche of the Caribbean people. Mental trouble is present in the very beginning of the play, namely, in the epigraph which is extracted from Jean–Paul Sartre's Preface to the book The Wretched of the Earth by Fanon. It reads:

Thus in certain psychoses the hallucinated person, tired of always being insulted by his demon, one fine day starts hearing the voice of an angel who pays him compliments; but jeers don't stop for all that; only, from then on, they alternate with congratulations. This is a defense, but it is also the end of the story. The self is dissociated, and the patient heads for madness. (Fanon, 1963, 34)

As the epigraph indicates this play is concerned with the study of psychosis of the native colonized people as represented in the play. The psyche of the main characters is dealt with by Walcott in this play with a deep insight.

The play reveals that Makak, the protagonist, suffers from a myriad of complexes. First and foremost, he is detached, albeit sympathizer, with his own people. Yet when Corporal Lestrade inquires Makak of his race, he replies, 'I am tired'. Of course 'tired race' is euphemism of mentally and psychologically imbalanced race. Mitra (2015, 54) notes that "This reply is suggestive enough of his fractured identity which is a corollary of long subjugation". Makak's inability to declare his race stems from his refusal to accept his race rather than from his ignorance of his true identity. Besides, the black Caribbean is the lowest in the ranking of the ethnicities in the unnamed colonized island in the West Indies. The Corporal Lestrade is a mulatto, i.e. a person of mixed white and black ancestry and the only one with no animal or herb name.

Typical to those with self–hatred, anger is associated with frustration and is lurking in the colonized people. The only possible outlet is the feuds amongst the tribes in the colonized land. Makak suffers from anger directed towards both himself and the outside world. The volcanic mountain near which he lives

signifies Makak's inner self and his rage against the colonizers of his land, the very colonizers that rob him of his original African identity among other things. Makak has his own dreams and aspirations, at times he confesses his mental disorder: 'I suffer from madness. I does see things. Spirits does talk to me. All I have is my dreams and they don't trouble your soul' (DMM, 225).

Again Fanon touches upon an important point in his study of the tactics used by the colonizers and the way the colonized react. Thus, in his The Wretched of the Earth he argues unequivocally "At the level of individuals, violence is a cleansing force. It frees the native from his superiority complex and from his despair and inaction; it makes him fearless and restores his self-respect". (Fanon, 1963, 33) Makak's killing of Lestrade and then of Moustique is a manifestation of the colonized anger. The killing takes the form of West Indies ritualistic sacrifice. Instigated by Tigre Makak stabs Lestrade and says in horror: " . . . . O God, O gods ! What am I, I who thought I was a man ? What have I done?. . . Chiristian, cannibal, I will drink blood. You will drink it wit me", (DMM, 286).

Makak, a charcoal burner, is assigned the name of an animal ('Makak' stands for monkey). Depriving people of their humanity is one strategy followed by the colonizer. Fanon (1963, 32) details this dehumanizing aspect of colonialism:

In fact, the terms the settler uses when he mentions the native are zoological terms. He speaks of the yellow man's reptilian motions, of the stink of the native quarter, of breeding swarms, of foulness, of spawn, of gesticulations. When the settler seeks to describe the native fully in exact terms he constantly refers to the bestiary.

Makak functions as both psychoanalyst and healer in the episode of healing the snake-bitten man. He is very accurate in diagnosing the psychological disease of the first peasant when he says, "Remember, is you all self that is

your enemy" (DDM, 249). In along speech Makak declares himself to be a divine healer. Ironically, he heals the dying man with coal not with herbs as Moustique claims. Interestingly, coal in this metaphor is blackness of his race. By nature, coal is the cheapest and thing in the marketplace and the job he is doing is next to nothing or "the trade of last resort" (Berslin, 2014, 141). Coal is made of decayed trees that can transcend its baseness to become diamond. Likewise, the people under colonization are treated cheaply and driven to look down upon themselves. Once they know their real value they could become diamonds. Hence, in the process of placing coal under the dying man, Makak explains to his fellow black people that

You are living coals,

you are trees under pressure,

you are brilliant diamonds

In the hand of your God. (DMM, 249)

As a psychoanalyst Makak uses the metaphorical sense of "pressure," to signify oppression under the colonizers. But luckily more pressure will change them from being 'coal' into being 'diamond.' It does require an expert in psychoanalysis to see that the biggest problem of the black people in colonized island is lack of faith. Thus, Makak urges them: "Faith, faith !\Believe in yourselves"(DMM, 249).

The characters believe those things the colonizers want them to believe. First and foremost, they believe in their inferiority and ugliness. The image about themselves is what the colonizers give and what they see in the mirror. Makak speaks about his look:

I am sixty years old, I have live all my life

Like a wild beast in hiding.

Is thirty years now, I have look in no mirror,

Not a pool of cold water, when I must drink,

I stir my hands first, to break up my image. (DMM , 226)

This is a clear indication of the influence the colonizer practiced on the natives' inner psyche. Lestrade takes the part of the whip by which the colonizers beat the natives. Interestingly, he is a mulatto and this is above the black race in the hierarchy, yet he is not a fully white person. Being a petty colonial middleman, Lestrade is "seduced and brainwashed by the colonial system, and then used to perpetuate the system by helping to keep the masses in check" (Baugh, 2006, 86).

Lestrade is the colonizers' mouthpiece. He instilled in their psyche large doses of inferiority, leaving them unable to resist the urge to be subjugated by the white colonizer. In one of his speeches he utters:

In the beginning was the ape, and the ape had no name, so God call him man. Now there were various tribes of the ape, it had gorilla, baboon, orang–outan, chimpanzee, the blue–arsed monkey and the marmoset, and God looked at his handiwork, and saw that it was good. For some of the apes had straighten up their backbone and start walking upright, but there was one tribe unfortunately that lingered behind, and that was the nigger. (DMM , 216–17)

Of course, listing of the "tribes of the ape" parodies the biblical Adam's listing of the names of animals. However, as Breslin notes "Lestrade's Darwinian scripture ascribes more generosity to God, who at least calls the "ape" a man, than to the colonialist, who denies the humanity of the "nigger." (Berslin, 2001, 136).

But, Lerstarde should not be taken as a man free of psychosis. Being neither white nor black, Corporal Lestrade denies all blackness in himself. Baugh describes him as "the satirical prototype of the pseudo–intellectual colonial"

(Berslin, 2001, 147). Actually, he is another version of Makak, an obedient and subjugated version, who fully respects what he is being told by the colonizers. Lestrade is a strong believer in what the colonizers instill in his mind. Like them, he believes that it is the white man's duty to protect the black people from themselves and slavery is the fate of those people. Yet, even though he believes that himself being a mulatto gives him the right to look down on the black folks, Lestrade is shaken and confused about his own identity. Being a mulatto puts him in a very unfavorable situation.

The very law Lestrade is serving vehemently for him is a just a 'whore' that 'adjust her price…'(DMM, 380) Lestrade here in Breslin's words "… is inching toward his imminent swerve from the white toward the black pole of his double identity…. " (Berslin, 2001, 130). If we concede that Makak's psychological trouble stems from being of a tired race, so to speak, Lestrade's stems from his double identity. His self is divided between those whom he serves and those whom he torments. He goes through development from an opportunist who has done "the white man work" (DMM,279) into a zealous corporal who does "the black man work" (DMM,307).

Moustique, Makak's only friend whose name means mosquito in French, first arrives to wake him up to go to the market to sell charcoal. Moustique at first does not believe in Makak's dream. Moustique is a character more prone to the colonizers' suppression. Along with his friends Souris and Tigre, Moustique proves to be irredeemable as far as their acceptance of inferiority is concerned. Addressing Makak, Moustqiue shows the pitfall to which he has fallen: "You is nothing. You black, ugly, poor, so you worse than nothing. You like me. Small, ugly, with a foot like a "S." Man together two of us is minus one. (DMM, 237)

4– **Self–Hatred into Self–Acceptance**

Even though psychosis is a serious mental illness that entails dangerous conse-

quences such as self–harm, the problem of self–hatred can also result in such grave cases of internal and external manifestations. The thing one can see for sure is that the characters in the play feel self–hatred. However, the characters in Walcott's play vary in their degrees of self–hatred, Makak being the character clearly redeemed after the decapitation of the white apparition. To a certain degree Lestrade is also redeemed by accepting his second part (blackness) and renouncing his other part (whiteness).

Walcott does not leave us wondering why and how Makak and the other characters are transformed into self–hating beings as he shows in detail how colonialism has splintered the identity of Makak. Equating him to the monkey after which the mountain is named, he comes to loathe his own image. He tells his antagonist Lestrade that he has not seen self–image in the mirror for thirty years. Moreover, he also refuses to see his reflected image in water: "Not a pool of cold water, when I must drunk, I stir my hands first, to break up my image". (DMM, 226) Makak sees his own image from the standpoint of the white colonizers because he feels a sort of anti–Narcissus (Berslin, 2001, 145). This declaration alone can tell much about the amount of self–hatred which Makak feels that he is disgusted by his own appearance so that he has eschewing all mirrors, taking pains to "break up" his reflection in the water before drinking. This Breslin sees as not only "…a metaphor of self–hatred, but also a refusal of self–recognition or definition"(Berslin, 2001, 138).

The first thing which the colonizers target is the people's self–worth and self–esteem. Once they are lost, one is left a hater of him\her self, sometimes beyond redemption. The constant injury targeting the characters' self–esteem practiced by Lestrade is the reason why they become self–hating people who feel a great sense of insufficiency and complete lack of value. Hence, Lestrade's diatribe in which he abuses the local people "Now if you apes will behave like gentleman, who knows what could happen? The bottle could go round . . ."

(DMM, 217). Colonizers always try to give the impression that the colonized people are uncivilized, primitive and even sub–humans, thus, they are in dire need for Western civilization. The colonizers have the local people believe everything they say. If they say this is water then it is water, even though no water is near. In one incident at the marketplace, the inspector and the Corporal are talking when a vendor passes by. By the power of illusion the Lestrade convinces the vendor that what s\he is carrying is pawpaw (apple–like fruit):

CORPORAL: ..... [To a VENDOR] Morning. That's a nice pawpaw, sir.

VENDOR: Oui, mon corporal. [They move on]

CORPORAL: You see?

INSPECTOR: That was a melon.(DMM, 260)

With the power of the pistol and the ability to force unwanted ideas into the minds of the local people, Lestrade has the local vendor accepts that this is a paw–paw even though it is a melonLestrade's explaination to the Inspector that he carries a pistol is "not to destroy," but rather "to protect people from themselves" (DMM, 259–60). That is a frequent remark the colonizers make is that they he protects the colonized people from their own primitive uncivilized. Force is the only language they should use to impose their subjugation. Furthermore, Lestrade explains to the Inspector that those people "They cannot do nothing, because they born slaves and they born tired"(DMM, 261).

Therefore, it is not surprising that the locals are forced believe in their inferiority to such strong and constant exposition to the White colonizers' assaults. Lestrade himself is aware of the inferiority complex which has been sown inside him. His self–hatred, however, is different from that of the other characters in being incomplete: "I jeered thee because I hated half of myself, my eclipse (DMM, 299).

In their study of the effect of colonization on the psychology of the colonized taking the Native Americans as a case study, Duran and Duran (1995, 29) argue that the process begins when the colonizer takes the self–worth of the colonized people making them sink into a great abyss of despair which in turn is transformed into self–hatred .

Self–hating individual resorts to some kind of denial; of both himself and the class, the job, the lineage, etc. he belongs to thinking it undeserving and shameful. Self–hatred is the result and also the consequence of a severe case of subordination and inferiority complex. Fanon in Black Skin, White Masks says:

The Negro enslaved by his inferiority, the white man enslaved by his superiority alike behave in accordance with a neurotic orientation. Therefore I have been led to consider their alienation in terms of psychoanalytical classifications … In the man of colour there is a constant effort to run away from his own individuality, to annihilate his own presence … The attitude of the black man toward the white, or toward his own race, often duplicates almost completely a constellation of delirium, frequently bordering on the region of the pathological. (quoted in Baugh, 83)

The white apparition (names the goddess of the moon) is the emblem of the white race. She is a muse and the symbol of the black man's craving for the gratification of his desire. When Makak first sees the apparition, he is struck:

[M]y feet grow roots, I could move no more.

A million silver needles prickle my blood,

Like a rain of small fishes.

The snakes in my hair speak to one another" (DMM, 227).

In fact, according to Lestrade much of Makak's self–hatred and madness stems

from this white apparition because "She is the mirror of the moon that this ape look into and find himself unbearable…. " (DMM, 319). There is an evitable association with the goddess of the moon and madness. Makak starts his defending speech before the make–believe judges he says: "I fall in a frenzy every full–moon night. I does be possessed" (DMM, 226). Apparition appears to him near the ending of his speech. Interestingly, she is only visible to Makak (and to the audience) but not to the other characters on stage. For Tigre "[t]he old man mad," and for Lestrade the reason: "is this rage for whiteness that does drive niggers mad" (DMM, 228).

The reversal of Makak's madness cannot be achieved unless by the removal of the cause, namely, the white apparition. Lestrade takes on the task of killing the apparition so that he can save Makak from her influence, even though he is not the one who ultimately kills her. The white apparition controls Makak ever since he saw her. His words after beheading the white apparition "Now, O God, I am free" (DMM, 320), brings to mind Makak's willingness to free himself from self–hatred and to accept himself. Later on Makak declares "I'm free" and the main sign of this new–found freedom is that he remembers his real name Felix Hobain.

For Makak, self–acceptance comes after the symbolic beheading of the white goddess. With that Makak destroys the myth of superiority of white race. His decision to decapitate the white goddess is a cathartic action, through which he kills the exaltation of the 'superior' white race, and, thus, he attains his freedom. Although Makak reaches freedom and overcomes his self–hatred, that is done not by achieving power but rather than eliminating the power controlling him. Hence, Walcott discuses a very crucial aspect of creating the Black Caribbean identity which must be through realizing one's potential and realizing one's essential self.

Finally, the play's lack of concrete structure makes it hard to see whether this

is the final episode of the black people blight in the colonized nations. In his concluding speech, Makak assumes a new beginning. Now:

The branches of my fingers, the roots of my feet, could grip nothing, but now, God, they have found ground. Let me be swallowed up in mist again, and let me be forgotten, so that when the mist open, men can look up, at some small clearing with a hut, with a small signal of smoke, and say, "Makak lives there. Makak lives where he has always lived, in the dream of his people." (DMM, 326)

Conclusion

Self–hatred is a personality disorder brought about by purely environmental factors. In a world where people's worth is defined and usually determined by an outside force, self–respect is a vulnerable concept. Colonization correlated with the plunder of self–worth. In such an environmental chaos , psychological dysfunction thrive.

Derek Walcott's Dream on Monkey Mountain is a subtle attempt at probing the inner selves of the characters. Makak the protagonist is a typical victim of the inferiority implanted by the colonizers. Anger and frustration are both characteristic of self–hatred. The setting of the play proposes this idea of living on a volcano of rage.

Self–hatred is seen in all the characters without exception: Makak hates himself for being black and ugly; Lestrade hates his black half, and so on. The colonizers exploit all the opportunities of belittling the people under their control to subjugate them more and more.

Walcott shows a black man who goes through a journey from self–contempt to satisfaction and even pride of himself. Makak's final episode shows him poor charcoal burner again but with no shame and faith in his wholeness as a human being.

References :

1. Abrams, M. H. and Geoffry Galt Haphram. Glossary of Literary Terms Fourth Edition. Boston: Wadsworth; 2009.

2. Baugh, Edward. Derek Walcott. Cambridge Studies in African and Caribbean Literature, 2006.

3. Berslin, Paul. Nobody's Nation: Reading Derek Walcott. University of Chicago Press, 2001.

4. Duran, Edouardo and Bonnie Duran. Native American Postcolonial Psychology: Reprint Edition. New York: SUNY press, 1995.

5. Fanon, Franz. the Wreched of the Earth. Translated by Constance Farrington. (New York: Grove Press, 1963).

6. Karson, Michael. " Four Kinds of Depression and Self-Hate: Many depressives hide the glorified self [https://www.psychologytoday.com /intl /blog /feeling-our-way /201512 / four-kinds-depression-and-self-hate] retrieved in 1\12\2018

7. Kurlansky, Mark. 1992. A Continent of Islands: Searching for the Caribbean Destiny. Addison-Wesley Publishing.

8. Mitra, Dwaipayan. Postcolonial Identity Crisis in Derek Walcott's "Dream on Monkey Mountain" Vol.2. Issue 3., 2015 (July-Sept.) pp. 5356-.

9. Rosenberg, M., & Pearlin, L. I. (1978). Social Class and Self-Esteem among Children and Adults. American Journal of Sociology, 84, 5377-.

10. Walcott, Derek. Dream on Monkey Mountain and other Plays. New York: Farrar, Straus and Giroux; 1970.

Wilson, Samuel M. The Indigenous People of the Caribbean. Gainesville: University of Florida Press 1997.

تقويم ترجمات الاستعارة من اللغة الانجليزية إلى العربية: رواية مزرعة الحيوان للروائي جورج اورويل انموذجاً

Assessing the English-Arabic Translations of Metaphors in George Orwell's Animal Farm Abstract

م.م. إبراهيم طلعت إبراهيم
الجامعة العراقية – كلية الآداب – قسم الترجمة
Instructor: Ibrahim Talaat Ibrahim
College of Arts Council Secretary / AL-Iraqia University/ College of Arts
Ibrahim.talaat.albayati@gmail.com

م.م. محسن عبد السادة محمد الجوراني
الجامعة المستنصرية – كلية الآداب – قسم الترجمة
Instructor: Muhsin Abdul-Sada Mohammed Al-Jurani
CAl-Mustansiriyah University - Faculty of Arts - Department of Translation
mamdhj76@gmail.com

Abstract:

Literary text is considered to be one of the most complex ones because they embrace many figurative devices, thoughts and ideas of different authors from different cultural backgrounds. The current paper is a translation assessment of the metaphorical expressions of the George Orwell's Novel Animal Farm into Arabic. It aims to know how far the translators whose translations are chosen for the assessment process are able to render the metaphors found in the novel mentioned–above correctly and how translators' specializations are likely to play a role in shaping their translations. To verify the hypotheses highlighted above: twelve examples of different types are chosen, four available translations of animal farms are selected for assessment and an eclectic model is created.

Keywords: (Literary – Text – Translation – Assessment – Metaphor).

المستخلص:

تُعـد النصـوص الأدبية من أكثر النصوص تعقيداً لأنها تحتوي عـلى الكثير من الصور البلاغية والأدبيـة والأفـكار الخاصـة بمؤلفي الأعـمال الأدبية الذين ينتمـون إلى ثقافـات مختلفة، تقدم الورقـة البحثيـة لترجمـات العبـارات الاسـتعارية في روايـة الكتاب جـورج أورويـل (مزرعة الحيـوان) إلى العربيـة، ويهدف البحـث إلى معرفة قـدرة المترجمين المختـارة ترجماتهم على ترجمة الاستعارات المذكورة في ثنايا الرواية المذكورة أعلاه بدقة، فضلاً عن معرفة الدور المتوقع الذي تلعبـه تخصصـات المترجمين في رسـم ترجماتهم، ولإثبـات صحة الفرضيتـين المذكورتين أعلاه، اختار الباحث اثنتي عشرة اسـتعارة من أنواع مختلفة واعتمد على أربع ترجمات لرواية (مزرعة الحيوان) واعتماد أنموذج انتقائي.

الكلمات المفتاحية: (أدبي – نص – ترجمة – تقويم – استعارة).

Statement of Problems:

Literary translators should be well–versed in two languages or more not to mention mastering the grammar, style and figurative devices of the languages they translate from and into. Literary texts are complex ones because they contain different types of figurative devices. It is worth mentioning that the paper addresses the problem of metaphors faced by the translators of George Orwell's Animal Farm.

Objectives of the Study:

The current study aims at assessing the available translations of metaphors of George Orwell's Animal Farm into Arabic.

Questions of the Study:

The study highlights the following questions: How far the translators of George Orwell's Animal Farm whose translations were selected to carryout translation assessment study successful in rendering them into Arabic? How Translators' specializations play a role in shaping their translations?

Significance of the Study:

The present study is important for translators in general and literary ones in particular. It can help them enhance their translation skills on the level of literary translation.

George Orwell life in Brief:

George Orwell, (born in 25 June 1903 – died in 21 January 1950), he has proved to be one of the twentieth century's most influential and thought–provoking writers. His small numbers of writings have had significant literary and political criticism. Although he was a socialist, he did not fit into any neat ideology. Orwell is well–known for his novels "1984" and "Animal Farm" – which both warn about the dangers of a totalitarian state. Completed just after the Second World War, they touched a chord because of contemporary fears over the growing influence of state control. He was foremost a political writer, but for Orwell, his object was not to spread a particular view point but to speak the truth; exposing the hypocrisy and injustice prevalent in the society.

1. Definitions of Metaphors

The term metaphor comes from the Greek word metaphoria, which means "to carry". It is employed to draw a distinction between two different things which have some similarities in common (Fadaee, 2011: 19-27). It is defined as one of the mostly employed literary devices. It points out to the a meaning or identity attributed to certain subject by one way or another (Al-Bayati, 2019: 100) whereas, Oxford Advanced Learners' dictionary defined it as follows, it is a word or a phrase used to explain somebody or something with the employment of a different way from normal use so as to highlight the two things that have similar features and to make the description more powerful (2008: 963). Besides, Newmark said that the metaphor is a figurative expression, it is used to render the meaning and sense of each vocabulary to what

does not literally denote in order to describe one thing in terms of another (1988: 104).

1 , 1. Types of Metaphor

There are different types of metaphor and each one has its own purpose. Moreover, the researcher found out four types of metaphors in animal Farm Novel by George Orwell, they are presented below

0.0.1. Dead Metaphors

They are terms where one is hardly conscious of the image; it is related to the universal terms such as space and time. Besides, they also refer to the main parts of human body, general ecological features and the main human activities (Ibid: 106).

0.0.2. Cliché Metaphors

They are defined as metaphors that have perhaps temporarily outlived their usefulness; they are employed as an alternative for obvious ideas, often emotively, but without corresponding to the facts of the matter (Ibid: 107).

0.0.3. Stock Metaphors

They are described as established metaphors which are very efficient and concise method of covering a physical or mental issue both referentially and pragmatically in the informal context. Besides, they have particular emotional warmth and they are consumed by overuse (Ibid: 108).

0.0.4. Original Metaphors

They are defined as metaphors that are created or quoted by the source language writer and they should be translated literally, whether they are universal, cultural or obscurely subjective (Ibid: 112).

0.1. Translation of Metaphors

Metaphor is defined as one of the essential components of literary text (see 1. above). The experienced translator must be able to render the meaning and sense of any type of metaphor correctly. The researcher created four factors that can help translators transfer the meaning and sense of metaphors appropriately, they are presented below:

1. The translator must read the text carefully.

2. If he is faced by any unfamiliar expression that does not make sense, he has to investigate it.

3. He has to define the type of metaphor depending on the features of each type (See 1.1. above).

4. Then, the translator must link the translation of the metaphorical expression with the rest of the text so as to make sure that his translation is in harmony with the context of the target language text.

2 , 1. Definitions of Translation

It is defined as a process of or the product of transferring a written text of the source language into the target language which requires a high degree of resemblance or correspondence of the source text (Colina, 2015: 12). Ibrahim AL–Bayati quoted House's definition of translation as saying "translation is a replacement of an original text with another text (2019: 58).

2 , 2. Texts and Translation Types

According to the researcher's experience in the field of translation, he came across many types of texts; each text requires particular methodology and strategies. In other words, the translator must differentiate the types of texts he /she deals with so as to be able to know the type of translation methods and strategies he /she needs to use when translating a text.

2 , 3. Methods of Translation

There are many methods of translation, they are as follows:

2 , 3 , 1. Semantic Method

It is about transferring the source language formal and contextual meaning of the original texts as accurately as the semantic and syntactic structures of the source text. In other words, it focuses on the message itself rather than on its effects (Ilyas, 1989: 32).

2 , 3 , 2. Communicative Method

It is concerned with producing the same effect on the target language reader as that of the source language receiver (Ibid).

2 , 4. Translation Strategies

The researcher presents some strategies whose names are mentioned as follows:

2 , 4 , 1. Addition

It described as a technique of adjustment that is used for making the process of rendering the text in a different form easier.

It consists of completing the elliptical expressions, obligatory specification, classifiers, connectives, bracketing, footnotes or endnotes (Nida, 1964:227f).

2 , 4 , 2. Deletion

It is defined as the process of deleting Source Language words for the reasons of achieving simplicity, clarity and brevity using more general words instead (Ibid: 80).

2 , 4 , 5. Transliteration

It is the process of writing the original word or text employing the alphabet of the language of rendition when the translator fails to find an equivalent SL word due to the lack of a corresponding word. It is a safer method to avoid meaning misinterpretation (Hefzalla, 1970: 182). It usually co–exists with an-

other strategy to achieve further understanding.

The researcher presents in the table below the types of texts, elements of texts, translation methods and strategies:

No	Types of Text	Elements of Texts	Translation Methods	Translation Strategies
1	Technical	1-User Manuals 2- Leaflets 3-Instructions of Device Use	Semantic Method	1-Addition 2-Transliteration
2	Scientific	1-Medicine 2-Technology 3-Disease 4-Discovery 5-Space	Semantic Method	1-Addition 2-Transliteration
3	Business	1- Financial reports 2-Banking reports 3-Company annual report 4-Financial Statement 5-Financial Contract	Semantic Method	1-Addition 2-Transliteration 3-Deletion
4	Legal	1-Judicial Contracts 2-Prommisory note 3-Warrants 4-Certificates	Semantic Method	1-Addition 2-Transliteration
5	Literary	1-Short Story 2-Prose 3-Novel 4-Play 5-Poetry	Semantic Method Communicative Method	1-Addition 2-Deletion 3-Transliteration

6	Journalistic	1-Political 2-Economic 3-Scientific 4-Sport 5-Technology 5-Arts	Semantic Method Communicative Method	1-Addition 2-Deletion 3-Transliteration

Table (2 , 1.) Types of Texts, Their Elements, Translation Methods and Strategies

3. The Assessment of the English–Arabic Translations of Metaphors in George Orwell's Animal Farm

The researcher chose four available translations of the novel Animal Farm by George Orwell and he arranged their translations of twelve selected metaphors in the novel concerned chronologically.

Animal Farm Translators					
No	Translator's Name	Abbreviations	Date of Publication	Nationality	Specialization
1	Mohammad Eid AL-Areemi	MEA	2006	Omani	Industrial Engineer
2	Adel Mohammad Ahmed	AMA	2013	Egyptian	Dentist
3	Mahmoud Abdulghani	MA	2014	Moroccan	Translator and Poet
4	Abbas Hafez	AH	2017	Egyptian	Writer, Theater Critic, and Political Activist

Table (3 , 1.) Animal Farm Translators

3 , 1. Methods of Translating Metaphors in George Orwell's Animal Farm

As stated in the table (see 2 , 1. above) that literary texts consist of many types including novels. Besides, these types of texts depend on the communicative method of translation because the readers look for the aesthetic effects and beauty rather than the pieces of information.

Moreover, metaphor is defined as one of the mostly employed literary devices (see 1. above)

It is worth noting that there are many types of metaphors employed by the novelist George Orwell in writing his masterpiece Animal Farm (see 1 , 1 above). And the translators whose translations are selected for the study, they translated the metaphorical expressions of the above mentioned novel differently. For this reason the researcher created a translation method for this purpose, they are presented below:

3 , 1 , 1. Metaphor to Metaphor

It is about rendering the source language metaphor into another metaphor in the target language. In other words, the sense of the expression is more important than the lexical meaning of it.

3 , 1 , 2. Metaphor to Simile

It is concerned with translating the metaphor of the source text into a simile in the target one.

3 , 1 , 3. Metaphor to Poetry

It is the process of transferring the meaning and sense of the metaphor in question into a verse in the target language.

3 , 1 , 4. Metaphor to Ordinary Language

It is described as the process of translating the meaning of the metaphor with-

out paying any attention to its sense.

3 , 2. Model of Assessing the English–Arabic Translations of Metaphors in George Orwell's Animal Farm

The researcher created an eclectic model for assessing the translations of metaphors of Novel Animal Farm by George Orwell into Arabic. Besides, he counted on the methods whose names are mentioned above (see 3 , 1. above). The model is as follows:

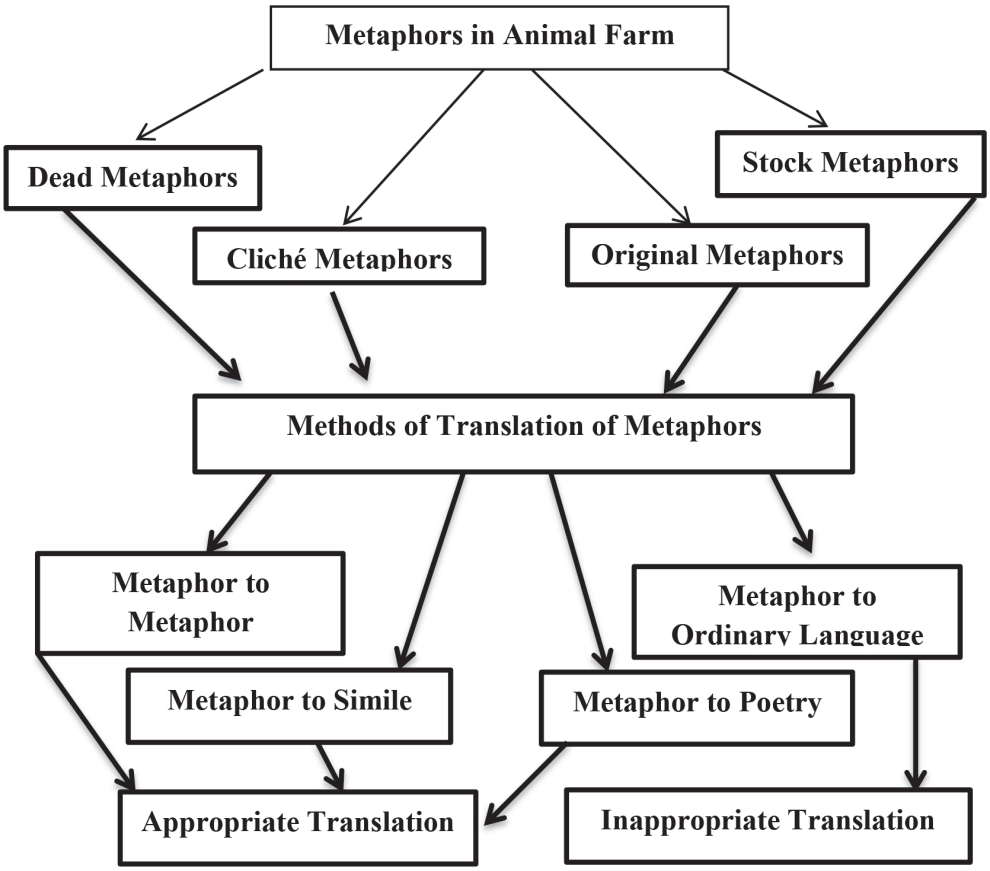

Diagram (3.2.) Model of Assessing the English-Arabic Translations of Metaphors in George Orwell's Animal Farm

3 , 3. The Study of the Assessing the English–Arabic Translations of Metaphors in George Orwell's Animal Farm

Animal Farm consists of four different types of metaphor: Dead, Cliché, Stock and Original metaphors. The researcher chose twelve metaphors and he selected four available translations of the novel mentioned above and he created an eclectic model to carry out the translation assessment (see 3 , 2 above). The metaphors with their Arabic translations are presented below:

3 , 3 , 1. Dead metaphors:

As mentioned in (see 1 , 1 , 1. above), they are described as metaphors that are related to universal terms such as space and time.

"At the foot of the flagstaff" (Ch. 4, P: 29).

MEA: "واتفق على نصب بندقية جونز, التي وجدت في الوحل قرب سارية العلم" (P.62)

AMA: "فقفز من فراشه وامتدت يده الى بندقيته التي يحتفظ بها قريبا من فراشه, ومزقت سكون الليل عدة رصاصات في حائط حظيرة الاجتماع" (P.21)

MA: "كما تم الاتفاق على نصب البندقية في اسفل السارية" (P.52)

AH: "فقرروا ان تقام البندقية عند اسفل السارية" (P.67)

All the translators rendered the metaphor mentioned above appropriately except for AMA who failed to translate it. MEA, MA and AH employed metaphor to metaphor method while AMA translation was inappropriate because he used deletion strategy.

"Beyond the orchard" (Ch. 1, P: 2).

MEA: "كانا يمضيان ايام الاحد معا في مزرعة الخيول يرعيان جنبا الى جنب دون ان يتفوها ببنت شفة" (P.12)

AMA: "وكان بنيامين مخلصا لبوكسر دون ان يصرح بهذا, وكان يقضي بجانبه دائما عطلة يوم الاحد يرعى معه الحشيش في صمت خلف حديقة الفواكه" (P.11)

MA: "وهما يرعيان, داخل الارض المسورة وراء الحديقة" (P.15)

AH: "في المربط القاسم خلف البستان " (P.14)

MEA and AMA failed to render the metaphor above appropriately because they added extra terms to their translations and this issue caused misunderstanding they followed metaphor to ordinary language method, while MA and AH succeeded in translating the metaphor in question into the target language and they followed metaphor to metaphor method.

3 , 3 , 2. Cliché metaphors:

As stated in (see 1 , 1 , 2. above), they are metaphors that have outlived their usefulness.

"The cruel knife" (Ch. 1, P: 5).

MEA: "فلن يفلت منا احد من وحشية السكين" (P.17)

AMA: " فما من حيوان سيفلت من حد السكين في نهاية المطاف!" (P.15)

MA: " لا يفلت اي حيوان من السكين الكريه" (P.18)

AH: "ولكن ليس فيكم احد في النهاية من الذبح ناجيا " (P.19)

All translators without any exception were successful in rendering the metaphor presented above because they translated it within its sense and meaning MEA, AMA and MA resorted to Metaphor to Metaphor method while AH followed Metaphor to Poetry method.

"It is not crystal clear?" (Ch. 1, P: 5).

MEA: " أليس الامر جليا, يا اصدقاء, " (P.18)

AMA: "الم يتضح لكم بعد ايها الرفاق" (P.16)

MA: " أيها الرفاق, اليس الامر واضحا صافيا مثل نبع الماء؟ " (P.19)

AH: "فهل ادركتم أيها الرفاق" (P.20)

All translators succeeded in rendering the meaning and sense of the metaphor highlighted above in different ways. It is worth mentioning that MEA and MA and AH followed metaphor to metaphor method in rendering it into Arabic while MA made use of metaphor to simile method and he used addition strategy in transferring the meaning and sense of it into the target language.

"Under cover of night" (Ch. 6, P: 46).

MEA: "فقد تسلل تحت جنح الظلام" (P.9293–)

AMA: "هل تعلمون ان عدوكم الذي تسربل بالليل ليهدم الطاحونة؟" (P.97)

MA: "وقد تسلل الى المزرعة تحت جنح الظلام" (P.79)

AH: "الذي انسل في الليل" (P.102)

All translators of Orwell's Animal Farm whose translations were selected for the assessment were successful. Besides, they employed metaphor to metaphor method. And MA employed addition strategy.

"In the teeth of every difficulty" (Ch. 8, P: 63).

MEA: "على الرغم من المصاعب" (P.125)

AMA: "برغم جميع المصاعب" (P.131)

MA: "وكتحد للعراقيل" (P.103)

AH: "**برغم كل عقبة واجهتهم**" (P.134)

MEA, AMA and MA and AH succeeded in transferring the meaning and sense of the metaphor concerned but MA used the letter (ka) at the beginning of his translation which means (as if) in English. In other words, the letter he added is not relevant to the translation. However, he conveyed the meaning and sense of it. Moreover, AH resorted to addition strategy in his translation.

3 , 3 , 3. Stock metaphors:

As referred to in (see 1 , 1 , 3. above), they are as established metaphors which are very efficient and concise method of covering a physical or mental issue both referentially and pragmatically.

"Starvation seemed to stare them in the face" (Ch. 7, P: 48).

MEA: "وبدت المزرعة وكأنها على وشك التعرض لمجاعة ستطال الجميع ولن ينجو احد من الموت جوعا " (P.97)

AMA: "ان الحيوانـات قـد اشرفـت على الموت جوعا, ودب فيها المرض, وعادت الى سـيرتها الاولى من التوحش" (P.105)

MA: " فبدت وكأنها مهددة بالنفوق البطيء" (P.82)

AH: " وبدا كأن المجاعة توشك ان تعضهم بأنيابها الحداد" (P.107)

All the above mentioned translators rendered the meaning and sense of the metaphor highlighted above with the employment of metaphor to metaphor method and they counted on addition strategy as well.

"They were struck dumb with surprise" (Ch. 8, P: 64).

MEA: " وصدمت لهول المفاجأة" (P.127)

AMA: " وبين ذهولها الشديد" (P.132)

MA: "بقيت منذهلة" (P.104)

AH: "ولشد ماكانت دهشتهم" (P.135)

All the translators whose translations presented above transferred the meaning and sense of the above–mentioned metaphor with the use of metaphor to metaphor.

"As surely as I see this straw beneath my feet" (Ch. 1, P: 5).

MEA: " ولكني على يقين تام, كرؤيتيي لهذه القشة امامي," (P.18)

AMA: "ولكني واثق تماما من حتمية مسيرتها ثقتي من وجود القش الذي ادوسه باقدامي," (P.16)

MA: "لكن, مثلما اشعر بالقش تحتي" (P.19)

AH: "ولكني واثق كل الثقة انها لاريب آتية" (P.20)

All the translators were successful in translating the highlighted metaphor except for MA who failed because he deleted certain part of it in the target language. Besides, MEA, AMA and AH followed metaphor to metaphor method while MA metaphor to ordinary language with deletion strategy.

3 , 3 , 4. Original metaphors:

As cited in (see 1 , 1 , 4. above), they are the metaphors that were quoted by the source language writer. In other words, original metaphors should be translated literally.

"Fountain of happiness" (Ch. 8, P: 60).

MEA:"حذف المترجم العبارة اعلاه" (P.123)

AMA: "يا أبا الايتام يا نبع السرور"(P.126)

MA: "نبع السعادة" (P.99)

AH: "منبع الرخاء, ومصدر الثراء"(P.129)

All translators whose translations mentioned above failed in translating the metaphor above except for MA, because they did not give the original meaning of the metaphor. As for MEA, he failed because he did not translate it into Arabic. AMA did not succeed because he failed to give the right meaning of the metaphor, while MA he rendered it appropriately due to his correct choice. Finally, AH did not succeed due to his inappropriate choice.

"Golden future" (Ch. 1, P: 7).

MEA: "عن زمن المستقبل الذهبي"(P.21)

AMA: "انها بشرى المنى .....انه الفجر الجديد" (P.19)

MA: "لقد وعدتم بعصر ذهبي" (P.22)

AH: "أبشروا على الزمان, بعهد باهر ومصير جميل"(P.24)

All the above mentioned translators failed in transferring the metaphor above except for MEA, because they did not stick to the original meaning of the metaphor. As for AMA, he failed because he did not choose the correct term in the target language. MA did not succeed because he failed to give the right meaning of the metaphor, while AH failed to render it appropriately due to his incorrect choice. Finally, MEA succeeded due to his appropriate choice.

"With the ring of light" (Ch. 1, P: 1).

MEA: "حذف المترجم العبارة اعلاه"(P.9)

AMA: "وعلى ضوء مصباحه الذي يتراقص من اثر الريح اجتاز الفناء,"(P.9)

MA: "أضاء لنفسه يمينا ويسارا بواسطة فانوسه"(P.13)

AH: "وانطلق على ضياء مصباحه المتراقص يجتاز فناء البيت" (P.11)

All the translators were successful in translating it into Arabic except MEA who failed because he did not render it into the target language. Moreover, MEA made use of deletion strategy and the rest of translators used addition strategy and employed metaphor to metaphor method.

4. Assessment Results

The researcher presents the results of the English–Arabic translation assessment of metaphors in George Orwell's Animal in the table below:

No.	Types of Meta-phor	Names of Translators				Rates of Success	Rates of Failure
		MEA	AMA	MA	AH		
1	Dead No.1	Suc-cess	Failure	Success	Success	75%	25%
2	Dead No.2	Failure	Failure	Success	Success	50%	50%
3	Cliché No.1	Suc-cess	Success	Success	Success	100%	0%
4	Cliché No.2	Suc-cess	Success	Success	Success	100%	0%
5	Cliché No.3	Suc-cess	Success	Success	Success	100%	0%
6	Cliché No.4	Suc-cess	Success	Success	Success	100%	0%
7	Stock No.1	Suc-cess	Success	Success	Success	100%	0%
8	Stock No.2	Suc-cess	Success	Success	Success	100%	0%
9	Stock No.3	Suc-cess	Success	Failure	Success	75%	25%
10	Original No.1	Failure	Failure	Success	Failure	25%	75%
11	Original No.2	Suc-cess	Failure	Failure	Failure	25%	75%
12	Original No.3	Failure	Success	Success	Success	75%	25%
Total Rates of Success		**75%**	**66.66%**	**83.33%**	**83.33%**		

Table (4.) Assessment Results

Conclusion

It is concluded that the translators whose translations were selected for the assessment process were successful to certain extents. In other words, their rates

of success were above 50٪ and they were contrastive due to the following factors.

As for Mohammad Eid AL-Areemi (MEA), his rate of success is 75٪ because he depended, in many cases, on metaphor to metaphor method in translating metaphors found in Orwell's Animal Farm and he failed by 25٪ because he made use of irrelevant terms in rendering some metaphors and he deleted the target language equivalent of some metaphors especially in translating Original Metaphors. Moreover, he works as an Industrial Engineer in Oman sultanate.

Adel Mohammad Ahmed (AMA) succeeded by 66,66٪ because he relied on metaphor to metaphor method in rendering some metaphors and he failed at a rate of 33,34٪ because he used addition strategy. In other words, he added some irrelevant terms to his translated versions. Besides, his career is in dentistry area.

Moreover, Mahmoud Abdulghani (MA) achieved 83,33٪ rate of success because he resorted to metaphor to metaphor and metaphor to simile methods and he depended on adding appropriate term in the target version. He failed by 16,67 because he used metaphor to ordinary language method in translating some metaphors especially in Stock Metaphors. It is worth noting that his work is in the field of poetry and translation that helps translate well.

Furthermore, Abbas Hafez's (AH) translations were successful at a rate of 83,33٪ because he counted on metaphor to metaphor and metaphor to poetry methods in rendering the metaphors concerned into the target language. And he failed at a rate of 16,67 because he failed to give the right meaning of some translated versions. And his career is writing. And all the above mentioned results verified the first hypothesis.

It is understood that the translators' careers whose translations were selected for the assessment process had a role in shaping their translations because the rate of success of MEA and AMA are lower in comparison with the rates of success of MA and AH due to the fact that the latters are in translation, poetry and writing fields respectively while the formers are in engineering and dentistry areas. And this point verified the second hypothesis.

References

1. AL-Bayati, Ibrahim (2019). **The Studies of Applied Linguistics in Light of Translation, Interpreting, Semantics and Discourse Analysis**. Baghdad: DAR ALWAN Art Printing Press.

2. Colina, Sonia. (2015). **Fundamentals of Translation**. Cambridge: CUP.

3. Crystal, David. (2003) **A Dictionary of Linguistics and Phonetics.** UK: 5th. Blackwell Publishing House.

4. Fadaee, E. (2011**). Symbols, metaphors and similes in literature: A case study of "Animal Farm"**. Journal of English and Literature.

5. Hefzallah, Ibrahim M. (1970) **The Art of Translation.** Babel, vol.16, no.4.

6. Hornby, As. **Oxford advanced learner's Dictionary**. (2008). Oxford: OUP.

7. House, J. (2009) **Translation.** Oxford: OUP.

8. Ilyas, A. (1989) **Theories of Translation.** Mosul: Mosul University Press.

9. Newmark, Peter (1981) **Approaches to Translation.** Oxford: Pergamon Press Ltd.

10. _____ (1988) **A Textbook of Translation.** Exter: Prentice Hall.

11. Nida, Eugen A. (1964) **Toward a Science of Translating.** Leiden, Holland: E.J.Brill.

12. Orwell, George. (2013) **Animal Farm**. USA: New York: Alfred A. Knopf of Random House Inc.

13. **Translators of George Orwell's Animal Farm**

14. Abdulghani, Mahmoud. (2014). **Mazra'at AL-Haywan.** Morocco: Arab Cultural Centre.

15. Ahmed, Adel Mohammad. (2013). **Mazra'at AL-Haywan.** Egypt: Dar AL-Waleed for Studies, Publishing and Translation.

16. AL-Areemi, Mohammad Eid. (2006). **Mazra'at AL-Haywan**. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

17. Hafez, Abbas. (2017). **Mazra'at AL-Haywan**. Egypt: Afaq Bookshop and Publishing House.

18. **Websites**

19. http://www.kataranovels.com/novelist/%D985%D8%AD%D985%D8%AF-%D8%B9%D98%A%D8%AF-%D8%A7%D984%D8%B9%D8%B1%D98%A%D985%D98%A/ Retrieved on 15/September/2019

20. https://www.maghress.com/almassae/176817 Retrieved on 15/September/2019

21. https://www.goodreads.com/author/show/5163494._ Retrieved on 15/September/2019

22. https://www.goodreads.com/author/show/5365541._ Retrieved on 15/September/2019

23. https://www.biographyonline.net/writers/george-orwell.html Retrieved on Tuesday 29-2019-10

الإدغام في الكلام المتصل في اللغة الانكليزية

Assimilation in English Connected Speech

م.م. إيمان فرحان محمد
الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب/ قسم اللغة الانكليزية
Assist. Lecturer Iman Farhan Mohammed
Al-Mustansiriya University/ College of Arts/ Department of English Language
imaniman325@yahoo.com

Abstract

The current study focuses on one of the most significant problems of English phonemic analysis that is the phenomenon of assimilation. The notion assimilation is discussed, by many phoneticians and phonologists like Roach, Carr and many others, as a phonological process when there is a change of one sound into another because of adjacent segments. Assimilation has many types with different forms. It also has its own rules that constraint sounds and how a feature of a sound spreads to an adjacent sound. The aim of this paper is an attempt to provide an adequate background knowledge for those who are interested in this phonetic phenomenon.

Keywords: (assimilation – speech – rules)

المستخلص:

يركز هذا البحث على عملية الإدغام كواحدة من أهم مشاكل التحليل الصوتي في اللغة الإنجليزية. ويمكن وصف مصطلح الإدغام، من قبل العديد من علماء الصوت مثل روچ

وكار وغيرهـم، بأنهـا عمليـة صوتية حيث يكون هنـاك تغيير في صوت واحـد إلى صوت آخر بسبب الأصوات المجاورة.

إن للإدغام أنواع كثيرة وأشكال مختلفة حيث يشتمل على قواعد خاصة تقيد الأصوات وكيف تنتشر خاصية الصوت إلى صوت مجاور، إن الهدف من هذ البحث هو وضع خلفية علمية وافية للمهتمين بهذه الظاهرة الصوتية.

الكلمات المفتاحية: (الإدغام – الكلام – القواعد)

1،1 Assimilation: Overview

Broadly speaking, Crystal (2011:39) states that assimilation means the effect that is expressed by one sound segment upon the production of another, so that the sounds become more similar. In this regard, Trask (2000:30) argues that the term assimilation is any syntagmatic change in which some sound seems more identical in nature to another sound in the same sequence, usually within one phonological word or phrase.

Besides, Carr, (2008:16) assumes that assimilation is a process in which two, usually adjacent, segments appear more identical to each other. An instance of assimilation for place of articulation can be seen in sequences such as ten boys in English, where the /n/ of ten seems to assimilate to the place of articulation of the following bilabial stop /tembɔɪz/.

It is worth mentioning that a large number of linguists, phoneticians and scholars such as (Mott, 2011:148; Meyer, 2010:205; Millar, 2015: 49; Rogerson-Revell, 2011:162; and Richards, 2010:36) agree with Roach (2009:110) in his clarifying that:

A significant difference in natural connected speech is the way that sounds belonging to one word can cause changes in sounds belonging to neighbouring words. Assuming that we know how phonemes of a particular word would be realized when the word is pronounced in isolation, in cases where

we find a phoneme realized differently as a result of being near some other phoneme belonging to a neighbouring word. For instance: broadcast / brɔ:dka:st/ becomes /brɔ:gka:st/ and light blue /laɪt blu:/ becomes /laɪp blu:/.

Furthermore, Trask (1997:168) views that assimilation is any of different phonetic or phonological processes in which one segment seems more alike to another one in the same word or phrase. For instance, the pronunciation of ten pence as /tem pens/, in which /n/ assimilates in place to the following /p/. Besides, (Yavaş, 2011:282; Lorenz, 2013: 35 and Yule, 2010:283) have the same idea of this process. They (ibid) suggest that assimilation is a matter of effect of a speech sound by the surrounding sound(s) to become more identical.

According to Gussenhoven and Jacobs (2011:185), the following lines are worth quoting:

Assimilation frequently shows a non-arbitrary relationship between the structural description and the structural change. Time and again, rules appear to transfer a specific feature or group of features from one segment to a neighbouring segment.

On the other hand, Ladd (2014:89-) suggests that the major idea of the characteristic of spreading has been around since the early 1970s. It basically involves an obvious extension of autosegmental notion. The central question is whether spreading feature is in principle a suitable system of assimilation. Feature spreading notation can represent a small and discrete number of patterns of multiple association (as in partial and complete assimilation), but it supports no ready way of discussing a continuous extension of degrees of assimilation. It seems that the concept of assimilation actually conveys such continuous ranges of phonetic detail. Some studies claim that some cases of

assimilation may have complex patterns of modification of phonetic realization in specific segments, In a typical autosegmental analysis of the place assimilation in a phrase like ten past, the place features is connected with a labial stop at the beginning of past spread so that they are joined to both the labial stop and the preceding nasal. The feature interrelated with the nasal at the end of ten may remain joined to it (in which case one might speaks of partial assimilation) or may be fully delinked (yielding full assimilation), (ibid.).

In this regard, Deng and O'Shaughnessy (2003:272) confirm that assimilation is a phonological process where one or more features of a segment change their values to match those of a neighbouring segment. Such a feature change is also called feature "spreading".

To sum up, Cruttenden (2014:308) concludes that assimilation at boundaries, like those within words, may be simply of an allophonic type; or they may be such of an extent that an alternation of phoneme is involved, when distinguishing the pronunciation of a word in isolation with its pronunciation in a certain context.

1.2 Types of Assimilation

As far as the types of assimilation are concerned, assimilation comes in several various forms. In this regard, Skandera and Burleigh (2011:90) divide assimilation in terms of four categorizations, based on the distance between the two sounds involved (contiguous and non-contiguous assimilation), the direction of the influence exerted (progressive and regressive assimilation), the particular distinctive feature affected (assimilation of intensity, place and manner), and the degree to which one sound assimilates to another (total and partial assimilation). Fallon (2002:19) and Kriedler (2001:149), in

their turn, classify assimilation into three types: total assimilation, partial assimilation and single-feature assimilation. Besides, Minkova and Stockwell (2009:108) mention that assimilation can be distinguished in terms of the target (voicing, place, or manner of articulation), the direction (right to left and left to right), and the scope of the resulting similarity (partial and full). Nevertheless, Skandera and Burleigh's (2011:90) division will be adopted in this study.

1. The first categorization differentiates (a) assimilation between two consecutive sounds, named contiguous assimilation, or contact assimilation, from (b) assimilation between two sounds further apart, called as non-contiguous assimilation, or distance assimilation:

a) Contiguous assimilation (contact assimilation) can be eXpressed by the following instances ten pigs /tem pɪgz/ and pigs /pɪgz/. It is so much more widespread in English that assimilation establishes one sound more like an adjacent sound, indicating that assimilation is always contiguous, (Skandera and Burleigh, 2011:90).

b) Non-contiguous assimilation (distance assimilation) is so eXceptional in English that it can safely be ignored. For instancee, turn up trumps / tɜːm ʌp trʌmps/, in which the /n/ in turn is supposedly sometimes pronounced bilabially, as /m/, under the effect of the later bilabial segments /p/ and /m/,(ibid.).

2. The second categorization differentiates between (a) assimilation is occurred by the effect of a preceding sound that is known as progressive assimilation or preservative assimilation, (b) assimilation is occurred by the effect of a following segment which is called regressive assimilation or anticipatory assimilation, and (c) assimilation is again occurred by the effect of two segments upon each other which is named as coalescent assimilation,

or reciprocal assimilation.

a) Progressive assimilation (preservative assimilation): a sound assimilates to the preceding segment. So, the characteristic in which the sound seems more alike is changed forward from one sound to the next. One movement of the speech organs is neglected, that is, they remain in the same position when they should have moved to a distinguishable position for the new segment, (Lorenz, 2013: 85).

In English, progressive assimilation is quite exceptional. However, it happens in one significant area, that is, the inflectional [-ed] and plural/possessive [- s] assimilate to the preceding sound. They are realized as [d] and [z] when the preceding segment is also lenis (voiced) such as moved /mu:vd/ or pens /penz/. In words where the preceding sound is fortis (voiceless), nevertheless, the inflections are also realized fortis (voiceless) as [t] and [s] such as talked /tɔ:kt/ and pets /pets/. In these cases, it is the characteristic of tension/voice that is assimilated and it is moved forward from one sound to the next, (ibid.).

b) Regressive assimilation (anticipatory assimila- tion) points out the influence of a later segment on a preceding one, (Stranzy, 2005:97). Besides, Lorenz (2013:86) affirms that in English, regressive assimilation is frequent for syllable – final alveolar plosives and nasals [t, d, n]. For instance, the phrase good morning is /gʊd mɔ:nɪŋ/ when it is articulated carefully. But in connected, everyday speech, /gʊb mɔ:nɪŋ/ can be heard instead, where alveolar /d/ has been substituted by bilabial /b/ because of the following sound that is also bilabial. Similarly ten coins may not in fact be articulated as /ten kɔɪnz/, but rather as /teŋ kɔɪnz/ with a regressive assimilation of /n/ to /ŋ/.

c) Coalescent assimilation (reciprocal assimilation) happens when two segments effect each other, as in the widespread American English spoken forms

for an alveolar consonant followed by an unstressed syllable starts with a [j]. For examples: the [t] and [d] sounds match the [j] to make an affricate, as in: did you /dɪd ju/ becomes /dɪʤ u/, and can't you /kænt ju/ becomes /kæntʃ u/, (Stranzy, 2005:97).

3. The third categorization differentiates between (a) assimilation of intensity, (b) assimilation of place, and (c) assimilation of manner.

a) Assimilation of intensity across word boundaries always results in a fortis and is typically regressive, as in have to /ha:v tu:/, where the lenis /v/ can transform to fortis /f/ under the effect of the following fortis /t/, and I've seen /aɪv si:n/, where the lenis /v/ can transform to fortis /f/ under the effect of the following fortis /s/. But it can also be progressive, as in, shut your mouth /ʃʌt jɔ: maʊθ/, where the lenis /j/ can transform to fortis /ʃ/ under the effect of the preceding fortis /t/. This type of assimilation is often not very observable since some lenis sounds are at least partly devoiced in word-initial and word-final positions anyway. The word have, for instance, is often completely devoiced at the end even when it is articulated in isolation, (Skandera and Burleigh, 2011:92).

b) Assimilation of place**:** Roach (2009:111) indicates that assimilation of place is most obviously noticeable in some cases where a final consonant with alveolar place of articulation is followed by an initial consonant with a place of articulation that is not alveolar. For instance, the final consonant in that /ðæt/ is alveolar /t/. In rapid, casual speech the /t/ will become /p/ before a bilabial consonant, as in: that person /ðæp pɜ:sn̩/, that man /ðæp mæn/, meat pie /mi:p paɪ/. Before a dental consonant, /t/ will transform to a dental plosive, for which the symbol is /t/, as in: that thing /ðæt θɪŋ/; get those /gget ðəʊz/; cut through; /kʌt θru:/. Before a velar consonant, the /t/ will become /k/, as in: that case /ðæk keɪs/; bright colour /braɪk kʌlə/; quite good /kwaɪk gʊd/. In similar contexts /d/ would become /b/, /d/ and

/g/ respectively, and /n/ would become /m/, /n/ and /ŋ/. Instances of this would be: good boy /gʊb bɔɪ/, bad thing /bæd θɪŋ/, card game /ka:g geɪm/, green paper /gri:p peɪpə/, fine thought /faɪn θɔ:t/, ten girls /teŋ gɜ:lz/. Nevertheless, the same is not true of the other alveolar consonants: /s/ and /z/ behave distinguishably, the only observable alter being that /s/ becomes /ʃ/, and /z/ becomes /ʒ/, when followed by/ ʃ/ or /j/, as in: this shoe /ðɪʃ ʃu:/; those years /ðəʊʒ jɪəz/. It is important to note that the consonants that have undergone assimilation have not disappeared, (ibid.).

c) Assimilation of manner is much less observable, and is only discovered in the most rapid and casual speech; broadly speaking, the tendency is again for regressive assimilation and the alternation in the manner is most likely to be towards an easier consonant (one which makes less obstruction to the airflow). It is thus possible to observe cases where a final plosive becomes a fricative or nasal , as in, that side /ðæs saɪd/, good night /gʊn naɪt/, but most unlikely that a final fricative or nasal would become a plosive. In a particular case, one can find progressive assimilation of manner, when a word-initial /ð/ follows a plosive or nasal at the end of a preceding word: it is very common to observe that the initial consonant C^i becomes alike in manner to the final consonant C^f but with dental place of articulation. For instance:

in the /ɪn ðə/ /ɪn nə/

get them /get ðəm/ /get təm/

read these /ri:d ði:z/ /ri:d di:z/

(ibid:111112-)

4. The fourth categorization differentiates between (a) partial assimilation, and (b) total assimilation.

a) Complete assimilation is in essence a replication of one of the segments,

(Minkova and Stockwell, 2009:109). Millar (2015:49), in his turn, eXplicates that a complete (total) assimilation is the segment undergoing assimilation that has become alike to the affecting segment.

b) Partial assimilation: Skandera and Burleigh (2011:93) define partial assimilation as two segments that are involved remain distinguishable through at least one of the distinctive characteristics. Ladefoged (2006:119), in his turn, argues that "the assimilation may be complete if the nasal becomes absolutely dental, or partial if it is somewhere between dental and alveolar, a form we cannot symbolize in transcription".

Consequently, Crystal (2011:362) shows that in the phrase ten bikes, for instance, the usual form in colloquial speech would be /tem baɪks/not /ten baɪks/, which would appear somewhat careful. In this case, the assimilation has been partial: the /n/ has fallen under the effect of the following /b/, and has adopted its bilabiality, becoming /m/. It has not, however, adopted its plosiveness. On the other hand, Trask (2000:30) indicates that assimilation in some phonetic characteristics only is known as partial assimilation while in all phonetic characteristics (producing alike segments) is named as complete assimilation.

Additionally, consequently, Johnston40 :2016)) eXplicates that there are special types of assimilation which are historical assimilation and conteXtual assimilation. Historical assimilation indicates the development of a language so that a word is now produced distinguishably than it was earlier. It is observable in the high amount of words that are articulated contradictorily to how they are written, as well as the presence of silent letters, for instances, handsome /hænsəm/, handkerchief /hæŋkətʃɪf/. As opposed, conteXtual assimilation refers to transformations in pronunciation because of the effect of surrounding words that it takes place in such instances as, horse shoe /hɔ:ʃ ʃu:/, whereby /s/ is substituted by /ʃ/; does she /dʌʒ ʃi/, whereby /z/ is sub-

stituted by /ʒ/ and don't you /dəʊnʧ ju:/, whereby /t/ is substituted by /ʧ/.

1›3 Assimilation Rules

Minkova and Stockwell (2009:108) describe assimilation rules as replacement rules which have the influence of making one vowel or consonant more alike, or even similar with another. Basically, assimilation can influence both vowels and consonants. In this regard, Fromkin, et al. (2015: 236) maintain that assimilation rules in languages show coarticulation-the spreading of phonetic characteristics either in the anticipation or in the perseveration (the hanging on) of articulatory processes. The auditory influence is that words sound smoother. However, assimilation rules can be discussed as follows:

1›3›1 Voicing assimilation

In many languages, it is impossible to pronounce a consonant cluster (more than one consonant) with different voicing values for the consonants, especially if the consonants are obstruents. This is surely the case for English if the two (or more) consonants are both in the coda (any consonant sound that ends a syllable). Thus, the form that stands for, simultaneously, the noun plural marker, the singular present tense and the possessive always concords in voicing with the preceding obstruent consonant, as in: dogs /dɒgz/, cats /kæts/, plays /pleɪz/, (Nathan, 2008:78).

1›3›2 Nasal assimilation

Nasal assimilation occurs when a non-nasal sound is substituted by a nasal sound in the existence of a nasal sound of the target word. An instance of progressive nasal assimilation is /nɒn/ for nose and of regressive nasal assimilation /nʌni/ for sunny. These are the most frequently reported kinds of consonant assimilation in terms of manner and place of articulation. However, other kinds of manner harmony also take place which are involved stop assimilation and fricative assimilation, which work in a similar way,

(Gordon-Brannan, and Weiss, 2007: 52).

1›3›3 Nasalization

Carr (2008:107) defines the term nasalization as an assimilation process in which a vowel sounds nasalized when it is adjacent to a nasal segment often a nasal stop. In many accents of American English, the vowel /æ/ is nasalized when it is followed by a nasal stop, as in pan [pæn]. However, nasalization rules have the following:

1›3›3›1 Vowel nasalization

Nathan (2008:79) illustrates that "in many languages, vowels and even liquids acquire nasal qualities when preceded by a nasal consonant. In English, vowel, liquids and glides nasalize before any nasal, as in: borrow /bɒrəʊ/, film /fɪlm/, and iron /aɪən/".

Moreover, when most English speakers produce the word man, they start to lower the velum so that air can pass through the nasal cavity for the /n/ while they are still articulating the vowel /æ/. This opening of the velum has the influence of nasalizing the vowel, marked by ~, such as:pan /pæn/ becomes /pæ̃n/. This rule of nasalization in English states for all vowels in that position: a vowel becomes nasalized when it precedes a nasal consonant /n,ŋ, m/, (Denham and Lobeck, 2010: 109).

1›3›3›2 Alveolar nasal assimilation

Many humans, particularly in casual speech, and most non adults assimilate the place of articulation of the nasal to the following labial consonant as in the word sandwich /sænwɪʧ/ that transform into/sæmwɪʧ/. In this example, the alveolar nasal /n/ assimilates to the bilabial /w/ by altering the alveolar to a bilabial /m/, (Denham and Lobeck, 2010:107).

1›3›4 Palatalization

They (ibid.:108) describe palatalization as a widespread process which is caused by an interaction between either front vowels or a /y/ glide and a neighbouring alveolar consonant, effecting in affricate or a fricative palatal consonant. This phonological change distinguishes across dialects as well as across careful versus casual speech. In this rule, Hazen (2015:92) mentions that "speakers make alveolar sounds more palatal when they come before the palatal glide /j/. In the following combinations from US English, the alveolar stops [t] and [d] become the palatal affricates [ʧ] and [ʤ] by absorbing the [j]". For instance:

It hit you /ɪthɪtju/ /ɪthɪʧu/

Did you /dɪdju/ /dɪdʒu/

1›4 Relation between Assimilation and Coarticulation

Jones (2011:563) states that the basic distinction between assimilation and coarticulation is that assimilation is used as a notion for the process whereby one sound becomes like another adjacent one whereas coarticulation is dealt with articulatory discussions for why the assimilation happens, and views cases where the alternations may take place over a number of sounds. Besides, Frawley (2003:330) suggests that the term coarticulation is sometimes used interchangeably with assimilation. In other words, coarticulation is the cause, and assimilation the effect, (ibid).

On this occasion, Roach (2001:5758-) provides three features of coarticuiation which are as follows:

- Firstly, coarticulation elaborates how the brain and the central nervous system dominant the muscles which move the articulators rather than in defining pronunciation in a certain language.

- Secondly, coarticulation studies should suppose a more commonly spread influence of sounds on each other.

- Thirdly, coarticulation can be discussed in physical concepts, and is not haphazard.

Conclusions

The following points are concluded:

1) Assimilation is one of the phonological processes in which a sound undergoes a change based on the phonological environments.

2) Regarding types of assimilation, it can be summarized as follows:

a. Progressive, regressive, and coalescent assimilation are three kinds which are concerned with determining the direction of the influence exerted.

b. Contiguous and non-contiguous assimilation are two types that are determined the distance between the two sounds involved.

c. Assimilation of intensity, place and manner are three kinds which are concerned with the particular distinctive feature affected.

d. Total and partial assimilation are two kinds that are related to the degree to which one sound assimilates to another.

3. Assimilation rules as replacement rules which have the effect of making one vowel or consonant more similar, or even identical with another. These rules are voicing assimilation, nasal assimilation, nasalization, i.e., vowel nasalization, alveolar nasal assimilation, and palatalization, i.e., coronal, velar softening, spirantization.

6. The major difference between assimilation and coarticulation is that assimilation is used as a name for the process whereby one sound becomes like another neighbouring sound, while coarticulation is concerned with articulatory explanations for why the assimilation occurs, and considers cases where the changes may occur over a number of segments. This leads us to say that the major function of assimilation is to ease of articulation.

References

List of Books

(1) Cruttenden, A. **Gimson's Pronunciation of English**.8th edition (New York, Routledge, 2014),p.4

(2)Deng, L. and O'Shaughnessy, D. **Speech Processing: A Dynamic and Optimization-Oriented Approach**. 1st edition (New York, Marcel Dekker Inc., 2003),p.16

(3)Denham, K. and Lobeck, A. **Linguistics for Everyone: An Introduction.** 2nd edition (Wadsworth, Cengage Learning, 2010),p.14

(4) Fallon, P., D. **The Synchronic and Diachronic Phonology of Ejectives.** 1st edition (New York, Routledge, 2002),p.4

(5) Frawley, W. **International Encyclopedia of Linguistics: 4-Volume Set**.2nd edition (Oxford, Oxford University Press,2003),p.17

(6)Fromkin, V., Rodman, R., Hyams, N., Amberber, M., Cox, F., and Thornton, R. **An Introduction to Language**.11th edition (Australia, Cengage Learning Inc.,2015),p.11

(7)Gordon-Brannan, M., E. and Weiss, C., E. **Clinical Management of Articulatory and Phonologic Disorders.** 3th edition (United States, Lippincott William & Wilkins,2007),p.12

(8) Gussenhoven, C. and Jacobs, H. **Understanding Phonology**.3th edition (New York, Routledge, 2011),p.4

(9)Hazen, K. **An Introduction to Language.** 1st edition (London, John Wiley & Sons,Inc.,2015),p.14

(10)Johnston, A. **English and German Diction for Singers: A Comparative Approach**.2nd edition (New York, Rowman & Littlefield,2016),p.16

(11)Kriedler, C., D. **Phonology: Critical Concepts in Linguistics**.1st **edition**(New York, Routledge, 2001),p.4

(12)Ladd, D., R. **Simultaneous Structure in Phonology.** 1st edition (Oxford, Oxford University Press,2014),p.15,16

(13)Ladefoged, P. **A Course in Phonetics**. 7th edition (Boston, Thomson Wadsworth, 2006),p.10

(14) Lorenz, F. **Basics of Phonetics and English Phonology**. 1stedition (Berlin, Logos

Verlag Berlin GmbH,2013),p.3,6,7

(15)Meyer, C. **Introducing English Linguistics International Students Edition**. 2nd edition (Cambridge, Cambridge University Press, 2010),p.3

(16)Millar, R., M.**Trask's Historical Linguistics**. 3rd edition (New York, Routledge,2015),p.3,9

(17)Minkova, D. and Stockwell, R. **English Words: History and Structure**. 2nd edition (Cambridge, Cambridge University Press, 2009),p.5,9,11

(18)Mott, B., L. **English Phonetics and Phonology for Spanish Speakers**.2ndedition (Spain,Barcelona, 2011),p.3

(19)Nathan, G., S. **Phonology: A cognitive grammar introduction.**1st edition (Amsterdam,John Benjamins B.V., 2008),p.11**,12**

(20)Richards, J. and Schmidt,R. **Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics**. 4th edition (New York, Routledge, 2010),p.3

(21)Roach, P. .**A little Encyclopedia of Phonetics**. 2nd edition(Oxford, Oxford University Press, 2009),p.3,8,9

(22)Roach, P. **Phonetics**. 1st edition(Oxford, Oxford University Press, 2001),p.17

(23)Rogerson-Revell,P.**English Phonology and Pronunci- ation Teaching**. 1st edition (India, Newgen Imaging Systems Pvt Ltd., 2011),p.3

(24)Skandera, P. and Burleigh,P.**A Manual of English Phonetics and Phonology**.2nd edition(Berlin, Gunter Narr Verlag Tubingen,2011),p.4, 5,8,10

(25)Stranzy, P. **Encyclopedia of linguistics**. 2nd edition (Britain, Taylor & Francis Books, Inc., 2005),p.6,7

(26)Trask, R., L. **The Dictionary of Historical and Comparative Linguistics**. 1st edition (Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2000),p.2,10

(27)Yavaş, M. **Applied English Phonology**. 3rd edition (London, John Wiley & Sons, Ltd.,2016),p.3

(28)Yule, G.**The Study of Language**, 4th edition (Cambridge, Cambridge University Press, 2010),p.3

List of Dictionaries

(29)Crystal, D.. **A Dictionary of Linguistics & Phonetics**. 6th edition(Oxford, Blackwell Publishing Ltd., 2011),p.2,10,

(30)Carr, P. **A Glossary of Phonology**. 1st edition (Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2008)p.3,12

(31)Jones, D. **Cambridge English Pronouncing Dictionary**. 18th edition (Cambridge, Cambridge University Press, 2011), p.17

(32)Trask, R. **A Student's Dictionary of Language and Linguistics**.1st edition(Oxford, Oxford University Press,1997),p.3.

اللا بطل في رواية جورج اوريل 1984

Anti-Hero in George Orwell`s 1984

م.م. شيماء محمود وسين
الكلية التربوية المفتوحة/ قسم اللغة الانكليزية
Assist. Lecturer : Shaimaa Mahmood Waseen
Open Educational College
shaimaamah85@gmail.com

Abstract:

An **anti–hero** is a main character in a story who lacks conventional heroic qualities and attributes such as idealism, courage and morality. The anti–hero became prominent in early 20th century . The British version of the antihero emerged in the works of the "angry young men" of the 1950s.The protagonist in these works is an indecisive central character. Anti–hero is a literary device used by writers for a prominent character that has characteristics opposite to that of a conventional hero. The protagonist is generally admired for his bravery, strength, charm, or ingenuity, while an anti–hero is typically clumsy, unsolicited, unskilled, and has both good and bad qualities.

Winston Smith is a primary modern **anti–hero** in the novel **1984**. He is a loyal Party member, who works in the Ministry of Truth, where he changes historical records to fit the opinions of his leader, Big Brother. One main flaw that Winston has is the fact that he lives his life through fear. He has no one who

is close to him, and lives almost his life as aloner. He doesn't have the ability to think reasonably. Despite all of these flaws in his character but he believes the equality and freedom for everyone in society and displays courage by rebelling against the party.

Keywords: (conventional , flaws, rebelling).

الملخص:

البطل المخالف للعرف: وهو شخصية رئيسية تفتقر إلى المواصفات البطولية التقليدية كالمثالية والشجاعة والأخلاقية. أصبح هذا النوع من الشخصيات بارزاً في الأعمال الأدبية في بداية القرن العشرين؛ حيث كانت النسخة البريطانية "الشباب الغاضبون" أبرز مثال على ذلك. تتمتع هذه الشخصية بالصفة ونقيضها وتكون غير قادرة على حسم الأمور واتخاذ القرار.

وينستون سميث يعتبر نموذجاً للبطل المخالف للعرف في رواية 1984. هو أحد أعضاء الحزب يعمل في وزارة الحقيقة ليقوم بتغيير الحقائق التأريخية طبقاً لوجهات نظر رئيسه في الحزب – الأخ الأكبر–. سميث لا يستطيع أن يفكر بعقلانية ويعيش حياته بخوف وعزلة. على الرغم من عيوبه لكنه يؤمن بالمساواة والحرية لكل فرد في المجتمع ثائراً ضد حزبه.

الكلمات المفتاحية: (تقليدي – عيوب – تمرد).

George Orwell

George Orwell was born on June 25, 1903, in Bengal. From a very young age he was socially isolated, he thought himself an outsider and he soon started to question society in his works(Gleason , 51).He wrote many essays concerning social topics and totalitarian ideologies – some of them are included in Politics and the English Language and Other Essays (i.e. Politics and the English Language, The Prevention of Literature).Orwell remains one of the most influential writers of the 20 th century.His strong imagery , plain writing style and fervent political convictions engage the readers and compel them into a deeper contemplation of the topic in point. No other novel written by Orwell accomplishes that goal more effectively than **1984**.

It has become universally recognized as a seminal work .In the novel Orwell discusses a society under complete control of its government. Every facet of human existence is monitored and scrutinized by the secret police.Personal freedom does not exist, positive human emotions such as love, friendship and camaraderie are repressed, and negative emotions such as hate and fear are exploited(Flowe,23)

I believe no novel OF THE PAST CENTURY has had more influence than George Orwell's 1984. The title, the adjectival form of the author's last name, the vocabulary of the all-powerful Party that rules the superstate Oceania with the ideology of Ingsoc—doublethink, memory hole, unperson, thoughtcrime, Newspeak, Thought Police, Room 101, Big Brother—they've all entered the English language as instantly recognizable signs of a nightmarish future. It's almost impossible to talk about propaganda, surveillance, authoritarian politics, or perversions of truth without dropping a reference to 1984 (Gleason , 67).

Nineteen Eighty-Four : The Plot

George Orwell wrote 1984 in 1949. The dystopian novel is set in 1984 - Orwell's near future and our recent past - but the novel is still relevant today, due to its depiction of a totalitarian government and its themes of using media manipulation and advanced technology to control people.

Winston Smith lives in London, but not the London we know. Instead of being a part of England, 1984's London is part of Oceania, one of the three huge governments that exist in the book's world. Oceania is controlled by a powerful and mysterious elite. The government, referred to as 'Big Brother,' uses cameras and listening devices to constantly observe all of its citizens. There is also a secret police force dedicated to reporting both rebellious thoughts and general misbehavior to the appropriate authorities.

For the most part, Winston is a typical cog in the machine. He works at the Ministry of Truth, but he has a very low-ranking position. His job is tedious and involves altering records to promote the government's version of history.

Winston has a few problems with the government. To begin with, he does not buy into all of the propaganda he is fed. Some of the things he reads or hears contradict with his memories. For example, the government claims that they are at war against Eurasia, but Winston remembers being at war with Eastasia.

Winston also has a vision: he does not want to live under such a repressive government. He commits tiny acts of rebellion. He starts to keep a diary, and he begins to look for allies. This is a dangerous task, since Big Brother is always watching.

Despite his desire to rebel, Winston thinks he will be discovered soon by the Thought Police, the secret police force that searches for and punishes members of society that dare to even question how the government is run. The Thought Police also run a fake underground resistance in an attempt to discover rebellious Party members.

Then, Winston meets Julia at work. Despite the danger of exposing himself to a potentially fake rebel, Winston reveals his true thoughts to Julia. Julia turns out to be a rebel, too. The two start an affair, which is illegal in their country, especially because Julia is a member of the Junior Anti-Sex League. Winston and Julia share a mutual dream of a world free from war and oppression.

O'Brien, another rebel, befriends Winston and Julia. He invites them over to his place. Unfortunately, O'Brien turns out to be one of the Thought Police working undercover. He has spent the last seven years watching Winston for rebellious tendencies. O'Brien busts them with the help of Mr. Charrington,

a man from whom Winston and Julia rented a secret room to conduct their affair.

Winston and Julia are separated, and Winston is tortured. Winston resists all the torture until he is sent to Room 101 where O'Brien straps a cage of rats to his head. Winston, terrified of rats, begs O'Brien to torture Julia instead. O'Brien stops torturing Winston. In fact, he even releases him back into society. By making Winston betray Julia, O'Brien succeeded in destroying his spirit. Grateful at being released, Winston is completely recommitted to Big Brother and no longer has any feelings for Julia(Williams, 39).

Anti – Hero

An **anti-hero** is "a main character in a story who lacks conventional heroic qualities and attributes such as idealism, courage and morality. Although antiheroes may sometimes perform actions that are morally correct, it is not always for the right reasons, often acting primarily out of self-interest or in ways that defy conventional ethical codes" (Galens,57).It is also defined as "a leading character in a story who lacks traditional **heroic**-qualities such as idealism, courage, nobility, fortitude, moral goodness, and altruism"(Firchow,53).

An antihero is not your typical hero because he doesn't always possess purely good qualities or personality traits. For example, while a hero is courageous in the face of battle, an antihero might be afraid. While a hero is perfectly handsome, an antihero might be too short, too hairy, or too fat. While a hero is self-assured, an antihero might be plagued with insecurities. And while a hero is out for justice and to serve the common good, an antihero might be selfish and rebellious against this same common good(Reid,34).

For these reasons, antiheroes tend to be more interesting and lovable characters. They appeal to the reader because we can relate and connect with them

on a more human level.

An anti-hero is a hero that has some of the characteristics and personality traits of a villain, but ultimately gives in to the goals and desires of a hero. The anti-hero has roots in literature and mythology dating back thousands of years ago, especially in the mythology of ancient Greece. Many anti-heroes have disturbing backgrounds that have resulted in their present state of being and go through mental and spiritual conflicts within themselves, which have an impact on the decisions that they make. However, this also gives them plenty of room to grow both mentally and spiritually. Sometimes their motive for doing something right can be just for the sake of doing what is right. But their motive can also be getting something in return(Cooper,89).

Winston Smith : Orwell's Anti- Hero

He is a typical member of society with his chores and flaws. He is thirty-nine years old and he is of poor health – he has a varicose ulcer and respiration problems(Orwell,3). At the first sight he does not deviate from any other member of society – for the story, he is not an important figure. His place could be taken by anyone because Smith is ordinary and 1984 focuses mostly on the Party and political system(Firchow,121). Smith is a political criminal; he does many things that are forbidden by the Party, he breaks rules even though there are no laws or constitution(Orwell,8). He is keeping a diary (which could condemn him to a labour-camp or even death sentence(Ibid), he is writing entries against the Party and Big Brother and he also falls in love with Julia and they have a forbidden relationship. He tries to merge with a crowd and look and act like everybody else – however in some cases he is acting like everybody not on purpose and he lets himself to be carried away by the crowd(Orwell,18). He works for the Ministry of Truth where he alternates history(Orwell,40).

He works at the records department where his job is to rewrite old newspapers articles so they fit the created reality. If something is said by the Party and it does not happen, every article is changed so it looks like the Party was right all the time. People working at the Records department do not see this as forgery or history alternating; they simply see it as " slips, errors, misprints or misquotations which it was necessary to put right in the interest of accuracy."(Orwell,41). The Records department does not focus only on the newspapers or written documents, it also alternate radio programs, tele-programs or photographs. There are also history books that claim what the Party achieved. Winston recalls that many things written there are not true but he is not sure because there is nowhere to check the information he remembers. For example, the Party claims that it invented aeroplanes, although Winston is sure, he had seen those before the Revolution.But since all the books printed before 1960 were destroyed he can never find the evidence. The misfortunes of Winston Smith , Orwell's anti-hero , reveal the political system of the ruling state of Oceania (Spirit , 227).Winston's mid-life identity crisis leads him to question the wisdom of, and even to develop hatred for, Big Brother, that enormous face on posters in London. While no one knows if Big Brother even exists , he does personify the reality of power within Oceania .For the slogan " Big Brother is Watching you" becomes , as the story progresses , more than a simple platitude . Winston begins his rebellion with the thought that the state might control almost everything , but man still have a few cubic centimeters his skull that are his own which all the pervasive thought police can't penetrate(Harris,267).

Winston Smith, as one of the Outer Party members, is the only man who thinks phlegmatically while the others normally live in a state of slavery. Working in the Records Department of the Ministry of Truth which is responsible for propaganda and historical revisionism, his job is to rewrite past

newspaper articles so that the historical record always supports the party line. This means the people in the future are unable to know what has happened before them. Thus, Winston Smith is determined to carry out his rebellions against the whole system established by Big Brother, and the first step is to record what he sees in a diary(Gottlie,26).

The first entry of his diary he writes about is what he eXperienced in the cinema where the audience watched happily the refugees' ship being bombed by aircrafts: "You saw a lifeboat full of children with a helicopter hovering over it. There was a middle-aged woman might have been a Jewess sitting up in the bow with a little boy about three years old in her arms. Little boy screaming with fright and hiding his head in her breasts as if he was trying to burrow right into her and the woman putting her arms around him and comforting him although she was blue with fright herself, all the time covering him up as much as possible as if she thought her arms could keep the bullets off him. Then, the helicopter planted a 20 kilo bomb among them terrific flash and the boat went all to matchwood, then there was a wonderful shot of child's arm going up up right into the air a helicopter with a camera in its nose must have followed it up and there was a lot of applause from the party seats but a woman down in the prole part of the house suddenly started kicking up a fuss and shouting they didn't oughter of showed it not in front of kids they didn't it aint right not in front of kids it aint until the police turned her out…. nobodycares what the proles say typical prole reaction they never"(Orwell, 947)

The description above indicates how successful the Party whitewashes the Party members. They are totally lacking humanism, compassion and brotherhood. No wonder, they showed no love and sympathy for the mother and little boy whereas the woman of the proletarian class seems compassionate and sympathetic. Apparently, Winston is impressed by the scene that the

mother protects the child off the bullets. It reminds him of his mother and sister. Winston's parents disappeared in one of the first great purges of the fifties. First, his father disappeared, and then his mother and sister passed away after a short interval of unbearable hunger. His memory of his mother and sister was so dim that his longing for mother's love only depends upon his dream in which he saw his mother and his tiny feeble sister held in his mother's arms looking at him down in some subterranean place-bottom of a well, a deep grave, or a sinking ship. There was no a reproach either in their faces or in their hearts but the knowledge that they must die in order that he might remain alive. His love for his mother deepens his understanding of the world; he becomes aware that "his mother's death was tragic and sorrowful in a way that was no longer possible. And yet, tragedy belonged to the ancient time, to a time when there was still privacy, love and friendship, and the members of family stood by one another without needing to know the reason. His mother's memory broke his heart as she had died loving him, when he was too young and selfish to love her in return" (Orwell,964)

Winston's another rebellion is manifested by his extramarital affair with Julia, and a sexual adventure with a prostitute as the Party's sex education is rather puritanical. In Oceania, Marriage is legal only in its practical function of reproduction so that it can produce the next generation for the service of the Party. Divorce is not allowed, and extramarital affair between Party members is prohibited. Children are inculcated with the opposition of sexual love. Such organization as the Junior Anti-Sex League advocates complete celibacy for both sexes. All children are given birth by artificial insemination and brought up by public institutions. Katherine, Winston's exwife best exemplifies the successful brainwashing of the Party's propaganda. Before long they get married, Winston finds the most stupid, vulgar and empty-minded woman in his wife. She has not a thought that is no slogan; in fact, she be-

lieves in whatever the Party has taught her. What's more, whenever he gets close to her, she would wince and stiffen so that embracing her, he feels like embracing a jointed wooden image, let alone makinglove with her. Strangely enough, Katherine rejects remaining celibate as she declares they should have a child in order to fulfill their "duty to the Party." Intimacy between lovers turns into unpleasantness. They live separately for about ten years. Winston lives in vague hope that Katharine may die or could be "got rid of" so that he may marry Julia. He regrets not having killed her by pushing her over the edge of a quarry when he had the chance many years previously. The Party removes love between family members to isolate them so that the lonely individual turns to nobody but the leader of the Party for comfort and support; hence, the individual believes in whatever the Big Brother propagandas. In this way, the Party demands the absolute loyalty of his subjects. As a result, the Party manages to remove a man of his humanity and turn him into a docile slave, and a mechanically political tool(Horan,314- 321).

After the Revolution the world changed and Oceania was created. Oceania is a superstate which is divided into provinces. Winston lives in the Airstrip One, former Great Britain, controlled by the Party and Big Brother. It is not only Airstrip One, but whole Oceania which is controlled by a single party that got its power because of the Revolution making it a totalitarian state. There are no elections and people are being monitored and persecuted by Thought Police if they do not behave properly. There are no written laws(Kristeva,13).

This state holds itself together by dividing the society into classes, constant war, propaganda and strong leader. It uses people's fear of an inner enemy and enemy of the state to make them obedient. By persecution they ensure that people will not even think about rebelling against the party(Robbins,27).

In order to illustrate in what ways the Party creates collective identities and weakens individuality, it is crucial to stress the importance of history and

memory in the construction of identity. Stuart Hall underlines the role of history in the construction of identity as follows: "identities are about questions of using resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from'[...] so much as how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves" (Roger,4) In this sense, Orwell shows in what ways the Party changes history and rewrites it according to its interest. The reason why the Party breaks the link between the past and the present is clear. As in the Party's slogan eXpressed, "Who controls the past controls the future and who controls the present controls the past" (Orwell, 20). In this way the Party disables the

citizens to compare the past with the present. Therefore most of the citizens fail to realize that their lives are far worse than before. However, Winston, who works for the Ministry of Truth, notices that historical records are altered to fit the needs of the Party. He notices that the Party demolishes the past and controls 'reality'. All of the history books impose Party's ideology and individuals are banned from keeping momentous from their own past such as photos and documents. In this way, the Party can control the way the citizens think and feel. For instance, the Party claims that before the revolution people led miserable lives and the Party liberated them from the capitalist system that turned them into slaves. Additionally, claiming that they are at war with Eurasia, the Party motivates them to work toward the Party's goals. In doing so, collective identities are empowered whereas any eXpression of individuality is suppressed. In this regard, keeping a diary is a crucial attempt to reveal one's identity(Scarry,45).

Conclusion

Orwell illustrates the methods the Party applies to transform its citizens and the ways how individuals are dehumanized by means of physical and psy-

chological torture. Likewise, Winston Smith displays the disastrous effects of the official homogenizing identity strategy of the party of his society. Although the Party's ability to observe and control physical space is unquestionable, their access to the mind and internal states remains ambivalent. Their efforts to constrain the immediate, thinking mind through the limiting lexicon of newspeak means that they are able to create a world where people are unable to express their rebellion.Creating fictional worlds where people are dominated by ideologies and suppressed by police forces, the authors indicate that any authority that celebrates multiplicity of identities and tolerates differences will enable its citizens lead a happy life. The novels prove the fact that imposing any kind of ideology on citizens by force creates enemies. Instead, improving individual freedom in any society will create harmony and peace.

Work Cited

- Cooper, Pamela, '"A body story with a Vengeance": Anatomy and Struggle in The Bell Jar and The Handmaid's Tale', Women's Studies, 26:1 ,1997.

- Firchow, Peter Edgerly. Modern Utopian Fictions from H.G. Wells to Iris Murdoch. Washington: Catholic University of America Press, 2007.

- Fowler, Roger. "Version of Realism" Bloom's Modern Critical Views: George Orwell ed. Harold Bloom. NewYork. Chelsea House ,2007 .

- Galens,David.Literary Movements for Students.NewYork: Hays State University,2002.

- Gleason, Abbott. On Nineteen Eighty-Four: Orwell and Our Future. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

- Gottlieb, Erika, Dystopian Fiction East and West: Terror and Trial (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

- Harris, Jocelyn, "The Handmaid's Tale as a ReVisioning of 1984'Transformations of Utopia: Changing Views of the Perfect Society, ed. by George Slusser, Paul Alkon, Roger Gaillard, and Danièle Chatelain New York: AMS, 1999.

- Horan, Thomas, 'Revolutions from the Waist Downwards: Desire as Rebellion in Yevgeny Zamyatin's We, George Orwell's 1984, and Aldous Huxley's Brave New World', Extrapolation 48:2 ,2007.

- Kristeva, Julia, The Portable Kristeva, ed. Kelly Oliver .New York: Columbia University Press, 1997.

- Robbins, Ruth, Literary Feminisms .Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2000.

- Reid, Robin Anne. Ray Bradbury: A Critical Companion. Wesport: Greenwood Press, 2000.

- Scarry, Elaine, The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World .Oxford: Oxford University Press, 1985.

- Orwell, George. Nineteen Eighty Four in the Complete Novels of George Orwell. London: Penguin Books 2009.

- Williams,Raymond. Culture and Society 1781-1950. NewYork:Anchor Books Double and Company, Inc.1961.

Conseque pro expedit andis qui si qui offic tendit, con re, quiaepudi ad ent dolupienet as eos pora quae aut quatem harum volorer atecuptaturi aut pellis et volor maiorep tatiumquam dolorehendis incimen issequiae volliquaeped et magnimillaut dolupis audisci derum, que si od eatiusapedi ant lat qui ducid et que nus re omnia et expeditat apienisqui as nus minimus-dae et ut arcil magnis et plabor aut eossed qui se restio. Mus.

Ministary of Higher Education
and Scientific Reserch
Mustansiriyah University
College of Arts

MUSTANSIRIYAH
JOURNAL OF ARTS
Academic Peer-reviewed Journal

Issued by
College of Arts
Mustansiriyah University

Volume 44
Issue No. 90
June 2020

ISSN : 02581086