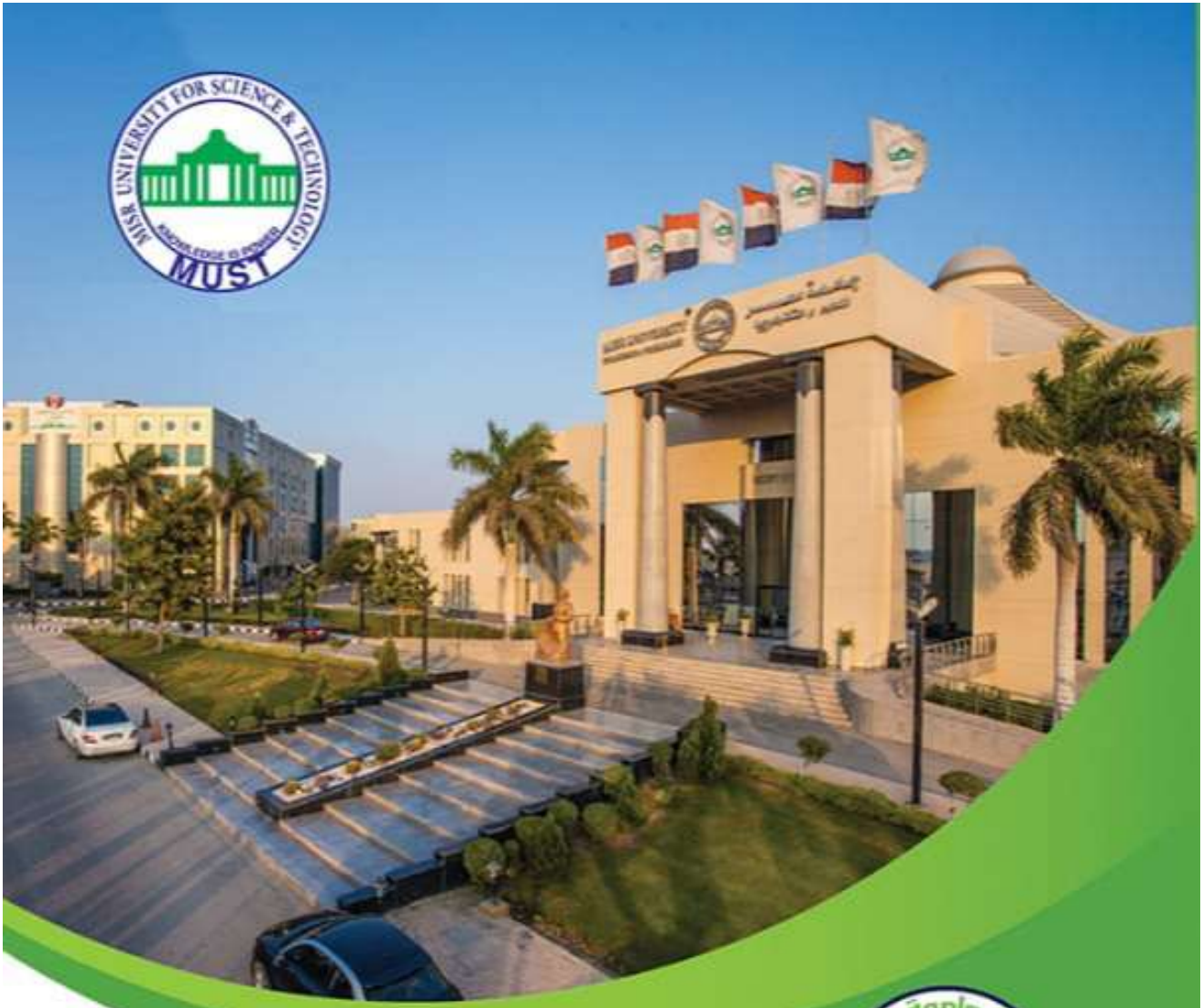


مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية

اللغويات والآداب

دورية علمية نصف سنوية محكمة

يناير 2022

المجلد (2) العدد (1)

www.must.edu.eg

Jhuman.studies@must.edu.eg

مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية

دورية علمية نصف سنوية مُحكمة

(اللغويات والآداب)

الترقيم الدولي ISSN 2735-5861

الترقيم الإلكتروني ISSN 2735-587X

مجلد رقم (2) العدد رقم (1)

يناير 2022

عن المجلة

جامعة مصر للعلوم والتّكنولوجيا جامعة مصريّة رائدة ومتميّزة، تأسّست بالقرار الجمهوريّ رقم 245 لسنة 1996م على يد الدّكتورة سعاد كفافي. والجامعة عضو الاتّحاد الدّوليّ للجامعات، واتّحاد الجامعات العربيّة والإفريقيّة، وحاصلة على خمسة نجوم في مجال التّعليم الإلكترونيّ، وأربعة نجوم في التّصنيف العام من مؤسّسة QS لتصنيف الجامعات العالميّة.

ومجلة جامعة مصر للدّراسات الإنسانيّة ترحّب بالأعمال البحثيّة الجادّة المتخصّصة في الدّراسات الإنسانيّة، وما يتعلّق بها من دراسات بينيّة تثري نشراتها العلميّة؛ حيث تهدف إلى بناء صرح ثقافيّ متميّز، يعكس ريادة مصر العلميّة في الشّرق الأوسط، ويليق بمكانتها التّاريخيّة والحضاريّة في العالم أجمع.

أ.د/ أنس الفقي

رئيس التّحرير

مجلس الإدارة

الاسم	الصفة
أ.د/ محمد عمر أبو دوح رئيس الجامعة	رئيس مجلس الإدارة
أ.د/ أنس عطية الفقي مدير مركز التراث العربي جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	نائب رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير
أ.د/ محمد إسماعيل حامد مستشار رئيس مجلس الأمناء ورئيس مركز النشر جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	عضوًا
أ.د/ فوزية أبو الفتوح نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	عضوًا
أ.د/ هشام عطية عبد المقصود عميد كلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	عضوًا

- رئيس التحرير: أ.د/ أنس عطية الفقي.
- مدير التحرير: أ.د/ أمينة محمد بيومي.
- نائب رئيس التحرير: أ.د/ أحمد عادل عبد المولى.
- مُساعدو رئيس التحرير:

- محمد مجدي لبيب.
- أحمد سامي المنجي.

- مُحرر الصفحة الإلكترونية: شيماء محمد عرفة.
- سكرتير التحرير: عزة مجدي.

هيئة التحرير

م	الاسم	الوظيفة	البريد الإلكتروني
1	أ.د/ أحمد عمر هاشم	الرئيس الأسبق لجامعة الأزهر، وعضو هيئة كبار العلماء وعضو مجمع البحوث الإسلامية.	Mhashem1@hotmail.com
2	أ.د/ عبد الحميد مدكور	الأمين العام لمجمع اللغة العربية	Drmadkour42@gmail.com
3	أ.د/ أحمد فؤاد باشا	نائب رئيس جامعة القاهرة الأسبق	afbasha@gmail.com
4	أ.د/ محمد مهنا	مستشار شيخ الأزهر	mmehannam@yahoo.com
5	أ.د/ جمال عبد السميع الشاذلي	نائب رئيس جامعة القاهرة لشئون التعليم والطلاب	Gamalelshazly63@hotmail.com
6	أ.د/ هشام عطية عبد المقصود	عميد كلية الإعلام وتكنولوجيا الاتصال جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	drhishamattia1@gmail.com
7	أ.د/ حسين إبراهيم مرسي	عميد كلية اللغات والترجمة جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	housaiyin2003@yahoo.com
8	أ.د/ عبد السلام أبو قحف	عميد كلية الإدارة والاقتصاد ونظم المعلومات جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	daboukahf@yahoo.com
9	أ.د/ أميمة الشال	عميد كلية الآثار جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	oms00@fayoum.edu.eg
10	أ.د/ ماجد محمود أبو العنين	عميد كلية التربية الخاصة جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	maged.abouelenain@must.edu.eg
11	أ.د/ عادل صالح محمد على	وكيل كلية اللغات والترجمة لشئون الدراسات العليا والبحوث – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	adelsaleh1@hotmail.com
12	Jeremy Munday	University of Leeds-UK.	J.munday@leeds.ac.uk
13	Stefan Esders	Freie Universitat Berlin, Germany	esdersst@zedat.fu-berlin.de
14	Luca Zavagno	Arts – Eastern Mediterranean University, Cyprus.	luca.zavagno@emu.edu.tr
15	أ.د/ محمد مدين	أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Dr.mmadian@yahoo.com

16	أ.د/ أحمد مجدي حجازي	نائب رئيس جامعة 6 أكتوبر الأسبق، وعميد كلية الآداب جامعة القاهرة سابقًا.	magdhegazy47@gmail.com
17	أ.د/ آمال الروبي	وكيل كلية الآثار جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	amalelrouby20@gmail.com
18	أ.د/ دياب البداينة	نائب رئيس جامعة الحسين بن طلال سابقًا المملكة الأردنية الهاشمية.	malbakka45@yahoo.com
19	أ.د/ مصطفى مرتضى	عميد كلية الآداب جامعة عين شمس.	Mortada.moustafa@yahoo.com
20	أ.د/ شادية قناوي	العضو المنتدب بالأمم المتحدة ومستشار وزير التعليم العالي سابقًا.	shadia.ali@art.asu.edu.eg
21	أ.د/ جلال أبو زيد	مقرر لجنة ترقيات الأساتذة "اللغة العربية وآدابها"	galal.abozaid@alsun.asu.edu.eg
22	أ.د/ ندا الحسيني ندا	أمين لجنة ترقيات الأساتذة المساعدين "اللغة العربية وآدابها"	neyar2002@yahoo.com
23	أ.د/ رجاء أحمد محمد عيد	عميد كلية التربية جامعة الفيوم الأسبق	ragaa_eid@yahoo.com
24	أ.د/ إبراهيم على إبراهيم	عميد كلية التربية النوعية جامعة المنيا	aebrahim514@yahoo.com
25	أ.د/ عبد الله السبيعي	وكيل جامعة الإمام محمد بن سعود "الأسبق" عميد كلية المجتمع بشقراء سابقًا	asubaie@su.edu.sa
26	أ.د/ عبد العزيز بن عبد الله ابن سالم الدخيل	رئيس الجمعية السعودية للدراسات الاجتماعية كلية الآداب جامعة الملك سعود	dakhil99@yahoo.com
27	أ.د/ فهد بن عبد الله	عميد كلية التربية جامعة عبد الرحمن بن فيصل	faalamr@uod.edu.sa
28	أ.د/ سليمان بن عبد الرحمن الذييب	رئيس هيئة تحرير مجلة جامعة الملك سعود (الآداب) سابقًا، ورئيس قسم التاريخ بكلية جامعة الملك سعود سابقًا	solali999@yahoo.com
29	أ.د/ صالح الصنيع	كلية العلوم الاجتماعية جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية	drssanie@hotmail.com
30	ا.د/ مها مشاري السجاري	رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية بكلية الآداب جامعة الكويت	al-sejari.1@hotmail.com
31	أ.د/ توفيق محمد عبد المنعم	كلية العلوم الاجتماعية جامعة الكويت.	tawfiksaad@yahoo.com

32	أ.د/ شويكار سلامة	رئيس المجلس العلمي – كلية الآداب جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، المملكة العربية السعودية.	smsalama@iau.edu.sa
33	أ.د/ محمد جاسم البكا	كلية الإعلام جامعة بغداد – العراق.	malbakka45@yahoo.com
34	أ.د/ حسن سوادي نجيبان	عميد كلية التربية للبنات جامعة ذي قار العراق.	dr.hassan.swadi@gmail.com
35	أ.د/ طاطا بن قرماز	كلية الآداب والفنون جامعة حسيبة بن بوعلي (الجزائر).	.tatabenguermaz@yahoo.fr
36	أ.م. د/ نيرمين أحمد الشرقاوي	قسم اللغة الألمانية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	nermine.elsharkawy@must.edu.eg
37	د/ أسامة عبد الجليل	قسم اللغة الفرنسية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	osama.ahmed@must.edu.eg
38	د/ السيد عبد الفتاح جاب الله	كلية الآداب – قسم الفلسفة بجامعة بورسعيد	sayed_fuzzylogic@yahoo.com
39	د/ حنان السيد شكري	قسم اللغة العربية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Drhanan.shokry@yahoo.com
40	د/ حنان جمال عبيدي	قسم اللغة الإنجليزية– جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Hanan.ebedy@must.edu.eg
41	د/ أشرف قاعود	قسم اللغة الإنجليزية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	ashraf_kaoud123@yahoo.com
42	د/ أحمد حمدي	قسم التفكير العلمي – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	amado20007@hotmail.com
43	د/ سالي محمد إمام الأشقر	قسم اللغة الإنجليزية – أكاديمية الفنون	sss_emam@yahoo.com
44	د/ نجوى إبراهيم قاسم	قسم اللغة الإيطالية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	nagwa.kassem@must.edu.eg
45	د/ أماني محمد عبد السلام هارون	قسم اللغة الإنجليزية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	amany.mohamed@must.edu.eg
46	م.م/ شيماء صلاح الدين	قسم اللغة الإنجليزية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	shimaelfeky5@gmail.com
47	د/ حنان منصور أحمد راضي	قسم اللغة الإنجليزية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	hanan.mansour@must.edu.eg
48	يسرا جمال الدين محمود	قسم اللغة الإنجليزية – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	youssragamal728@yahoo.com

الهيئة الاستشارية

م	الاسم	الوظيفة	الجامعة	البريد الإلكتروني
1	أ.د/ مختار الظواهري	نائب رئيس الجامعة للمتابعة والتوثيق	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Mokhtar.elzawahry@must.edu.eg
2	أ.د/ شريف رفعت عبد الفتاح السيد	نائب رئيس الجامعة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	sherif.refaat@must.edu.eg
3	أ.د/ عمرو الليثي	مدير مركز الرأي العام	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Ellissyamr@yahoo.com
4	أ.د/ مصطفى الفقي	مدير مكتبة الإسكندرية	مكتبة الإسكندرية	Mostafa.elfeki@bibalex.org
5	أ.د/ نبيل الزهار	عميد كلية التربية الخاصة سابقاً	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	nzahhar@gmail.com
6	أ.د/ كمال عرفات نبهان	عميد المكتبات الجامعية	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Kamal.Mohamed.Arafat@gmail.com
7	أ.د/ صلاح فضل	رئيس مجمع اللغة العربية بالقاهرة	مجمع اللغة العربية	drsalahfadl@gmail.com
8	أ.د/ أحمد طاهر حسنين	أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة مصر – والجامعة الأمريكية	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	ahmtaher@hotmail.com
9	أ.د/ عيد علي مهدي بلبع	عضو مجلس الشيوخ المصري 2020– عميد كلية الآداب الأسبق	جامعة المنوفية	eidbalbaa333@gmail.com
10	Betsy .Professor Bryan	Institute of ancient near - eastern studies	Johns hope kens university	betsy.bryan@jhu.edu
11	Prof. Jennifer Johnson-Hanks	Berkeley faculty -	University of California	acad_sen@berkeley.edu
12	أ.د/ محمد عباس حسين	مقرر اللجنة العلمية لترقية أعضاء هيئة التدريس "علم الاجتماع"	جامعة الإسكندرية	mo_abbas8@hotmail.com
13	أ.د/ أميرة أحمد الجعفري	عضو مجلس الشورى بالمملكة العربية السعودية	وكيل جامعة عبد الرحمن بن فيصل	Vp.fa@iau.edu.sa

14	أ.د/ احمد محمود حفني مصطفى	مساعد رئيس الجامعة للجودة والاعتماد – ومدير مركز ضمان الجودة	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Ahmed.hefny@must.edu.eg
15	أ.د/ محمد سيد علي	أستاذ اللغويات ورئيس قسم اللغة الإنجليزية، المتطلبات الجامعية	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	drmsayed@hotmail.com
16	أ.د/ بدر عبد العزيز بدر	عميد كلية الآداب	جامعة بور سعيد	szabadr@yahoo.com
17	أ.د/ حمدان ربيع	نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا وعميد كلية الآثار	جامعة دمياط	hrm00@fayoum.edu.eg
18	أ.د/ أحمد عبد العزيز بقوش	وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب	جامعة الفيوم	aam02@fayoum.edu.eg
19	أ.د/ مها عبد اللطيف السجيني	عضو لجان الجودة لاعتماد الجامعات المصرية	جامعة المنصورة	mhseg@mans.edu.eg
20	أ.د/ إبراهيم بن سعيد الهليل الشمري	رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب	جامعة حائل السعودية	ibr.alshammary@uoh.edu.sa
21	أ.د/ نور محمد السبكي	المستشار الثقافي لمصر بفرنسا	فرنسا	Lettresfrancaismenoufieh@gmail.com
22	أ.د/ خالد عبد الفتاح موسى	مستشار الحلول المعرفية والرقمية مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم للمعرفة	الإمارات	Khaledma1@hotmail.com
23	أ.د/ خالد أحمد قطب	أستاذ فلسفة العلوم بكلية الآداب	جامعة قطر	kqutb@qa.edu.qu
24	أ.د/ مدحت محمد أبو النصر	مقرر لجنة ترقية الأساتذة "الخدمة الاجتماعية"	جامعة حلوان	profdrmedhat@hotmail.com
25	أ.د/ محمد عبد الرحمن الشرنوبي	رئيس المجمع العلمي	المجمع العلمي	mas12@fayoum.edu.eg
26	أ.د/ عصام عامرية	خبير بمجمع اللغة العربية وكيل كلية دار العلوم لشئون الدراسات العليا الأسبق	جامعة الفيوم	esa00@fayoum.edu.eg
27	أ.د/ محمد عثمان دسوقي	عميد كلية الآداب السابق	جامعة بور سعيد	Desoky49@arts.psu.edu.eg
28	أ.د/ محمد المري	عضو لجنة الترقيات " علم نفس"	جامعة الزقازيق	mailto:almory54@yahoo.com
29	أ.د/ محمد حماد هندي	عميد الكلية التربية	جامعة بني سويف	modhendy@bsu.edu.eg

30	أ.د/ يوسف سيد محمود	عميد كلية التربية الأسبق	جامعة الفيوم	ysm00@fayoum.edu.eg
31	أ.د/ عبد العزيز السيد عبد العزيز سليم	عميد كلية الإعلام	جامعة بني سويف	abdelazizesayed@yahoo.com
32	أ.د/ خليل عبد العال خليل	رئيس لجنة ترقيات الأساتذة بدبي عميد كلية دار العلوم "سابقًا"	جامعة الفيوم	kak00@fayoum.edu.eg
33	أ.د/ سلوى عبد الباقي	عضو لجنة الترقيات "علم النفس التربوي"	جامعة حلوان	sahinnawy@yahoo.co.uk
34	أ.د/ عاطف عبد السلام عوض الله	عميـــد كلية الآداب "سابقا"	جامعة حلوان	attef.aoudallah@must.edu.eg
35	أ.د/ سمير أديب عزيز	رئيس قسم الآثار المصرية	جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا	Samir.adib@must.edu.eg
36	أ.د/ نجوى سمك	رئيس قسم الاقتصاد كلية الاقتصاد والعلوم السياسية	جامعة القاهرة	nagwasamak@ymail.com nagwasamak@feps.edu.eg
37	أ.د/ سعيد الوكيل	رئيس تحرير مجلة حوليات كلية الآداب ووكيل الكلية السابق	جامعة عين شمس	saeed.alwakeel@gmail.com
38	أ.د/ هاني سامي عبد العظيم	عضو مجلس تحرير – ومحكم مجلة International Journal of Geography and Regional Planning (Premier Publishers)	جامعة الفيوم	hsa00@fayoum.edu.eg
39	أ.د/ محمود أبو النور	وكيل كلية التربية النوعية لشئون الدِّراسات العليا	جامعة القاهرة	aboelnor66@cu.edu.eg
40	أ.د/ المعتزّ بالله السَّعيد	معهد الدوحة للدراسات العليا	جامعة قطر	moataz@cu.edu.eg
41	أ.د/ محمد فتحي فرج بيومي	كلية العلوم	جامعة المنوفية	mffbayomy@yahoo.com
42	أ.د/ عبد الحميد غلاب	عميد كلية الألسن	جامعة كفر الشيخ	ghalabes@hotmail.com
43	أ.د/ محمد الكحلاوي	عضو اللجنة التخصصية العليا لقطاع الدراسات الأدبية والآثار بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس اللجنة العلمية لترقية الأساتذة – كلية الآثار	جامعة القاهرة	MohamedKahlawey@hotmail.com

***

قواعد النشر في المجلة

1. تنشر المجلَّةُ البحوث – باللغة العربيَّة أو اللغات الأجنبيَّة – التي لم يسبق نشرُها في أوعية أخرى.
2. تصدرُ المجلَّة نصف سنوية، وتقبلُ نشرَ البحوثِ في أوعيتها المتخصِّصة وفق التصنيف:
   - العلوم الاجتماعية والإنسانية.
   - اللُّغويات والآداب.
3. يُقبل للنشـــر في المجلة البحوثُ النَّظريةُ والتَّطبيقيةُ والمقالاتُ التي تتميزُ بالأصـــالة، والتي تسهم في تقدُّمِ المعرفة الإنسانيَّة، وتُصنَّف المواد التي تقبلها المجلة للنشر إلى الأنماط التالية:
   - البحوث والدِّراسات.
   - المقالات العلمية.
   - المراجعات النَّقديَّة.
   - الأعمال المترجمة.
   - المراجعات العلميَّة لأدبيات التخصص.
   - ملخَّصات رسائل الماجستير والدكتوراه.
   - تقارير المؤتمرات والندوات وورش العمل.
   - عروض الكتب مجالات الآداب واللغات والإنسانيات والعلوم الاجتماعية.
4. تخضـــعُ الأعمالُ المقدَّمة للتحكيم العلمي الســـري (المعمي) وفقًا للنظام المتَّبع في المجلة؛ وتلبيةً لمعايير تصنيف المجلات العلميّة التي أقرَّها المجلسُ الأعلى للجامعات.

5. لا تخضع الأعمالُ المقدمة للنَّشر من قبل الأساتذة – درجة أستاذ – للتحكيم المعمي.

6. الباحثُ مسئولٌ عن بحثِهِ مسئولية كاملة، وملتزمٌ بإرسال بحثِه مُعرَّفًا باسم الباحث كاملًا، والدَّرجة العلميَّة، والمؤسَّسة المنتمي لها، كما يقدِّمُ الباحثُ إقرارًا كتابيًّا ممهورًا بتوقيعه بأن البحثَ المقدَّم لم يسبقْ نشرُه في أي مجلَّةٍ علميَّةٍ أو مؤتمرٍ علميّ أو غير ذلك.

7. يُراعى في البحثِ أن يتميَّز بالأصالة، وأن يكونَ إضافةً للتراكم العلمي، ويسهم في ثراء المعرفة الإنسانية، وأن يكونَ مستوفيًا للجوانب العلميَّة بما في ذلك عرض الأسس النظريَّة والمنهجيَّة المتبعة في استخلاص النتائج ومناقشتها.

8. يُشترط رفعُ البحثِ على موقع المجلَّة مقرونًا بملخص باللغة العربية والإنجليزية لكافة بحوث اللغات، عدا اللغة الفرنسية يقتصر ملخصُها على العربية والفرنسية.

9. يُكتبُ البحثُ باستخدام برنامج Microsoft Office Word 2010 أو ما بعده، ونوع الخط Simplified Arabic للكتابة باللغة العربية، وTimes New Roma للكتابة باللغة الإنجليزية، ونوع الصفحة (B5)، وبنط الخط 14 للمتن و16 للعناوين الفرعية، وهوامش (3 سم في الجوانب الأربعة للصفحة)، والمسافة بين الأسطر 1.15 سم، مع الالتزام الدقيق بنظام التَّوثيق الذي تتبعه المجلة حاليًا وهو نظام (APA) أو نظام مدرسة شيكاغو (Chicago)، سواء في التوثيق في متن البحث أو في تسمية الجداول والأشكال أو تنسيق العناوين أو قائمة المراجع، ونحو ذلك مما لا يخالف هذا النظام.

10. ألا يزيد حجم البحث عن 30 صفحة كحد أقصى، ويُرفق ملخص للبحث في حدود (200) كلمة، ومترجم باللغة الإنجليزية.

11. يتم إرسالُ البحثِ لاتخاذ الإجراءات الخاصة بالتَّحكيم من خلال الموقع الإلكتروني للمجلة على بنك المعرفة المصري /https://mjoms.journals.ekb.eg

12. توجَّه جميعُ المراسلات الخاصة بالنَّشر في المجلة إلى رئيس التحرير – عميد المتطلبات الجامعيَّة بجامعة مصـــر للعلوم والتكنولوجيا – لاتخاذ إجراءات التَّحكيم عبر الموقع الإلكتروني للمجلَّة.

13. يُسدِّدُ الباحثُ رسومَ التَّحكيم والنشر كاملةً قبل الشروع في التحكيم وفقًا للمواصفات الفنية للبحث، كما ورد سابقًا في البنود (6،8،9،10)

14.يُرفع البحثُ على موقع المجلة بالتَّنســـيق المذكور في بند (9)، ودون أخطاء لُغويَّة أو مطبعيَّة، وفي حال ورود ملاحظات لُغويَّة يُسدّدُ الباحثُ للمجلَّة رسوم المراجعة.

15. بعدَ تحكيمِ البحثِ وإعادتِه للباحث لاســـتيفاء ملاحظات المحكِّمين، يُعادُ لمدير التحرير للمراجعة بهدف النَّشــر النِّهائي، ثم يُرسـلُ إلى مسـئولِ النَّشـر الإلكتروني؛ لرفع البحث عبر موقع المجلة في صـــورته النهائية القابلة للنشـــر، وبعدها يحصـــلُ الباحثُ على إفادةٍ بقَبول بحثِه للنَّشـــر إلكترونيًّا، ويُدرجُ ضمن الخطة الزَّمنيَّة للنَّشر بالمجلَّة.

16. الأبحاث التي ترِد للمجلة يجب ألا يكون لها أغراضٌ دينيَّةٌ أو سياسيَّةٌ، وإنَّما أبحاثٌ علميَّةٌ في مجالاتِ تخصُّصِ المجلَّةِ –المشارِ إليها سابقًا– بمختلف فروعِها. وكلُّ ما يرِدُ من أبحاثٍ تعبّرُ عن وجهةِ نظر الباحث وتحت مسئوليَّته.

17. يحقُّ للجامعةِ إعادةُ نشـــرِ محتويات المجلَّة إلكترونيًّا، أو المشـــاركة في قواعد البيانات والمواقع الإلكترونية دون الرجوع للباحثين بالموافقة.

المُراسلات

❖ تُرسلُ البحوثُ إلكترونيًّا لاتخاذ الإجراءات الخاصة بالتَّحكيم عبر: موقع "مجلة جامعة مصر للدِّراسات الإنسانية" على بنك المعرفة المصري:

https://mjoms.journals.ekb.eg/

❖ أو من خلال البريد الإلكتروني لمجلة جامعة مصر للدِّراسات الإنسانية:

Jhuman.studies@must.edu.eg

❖ موقع جامعة مصر لإرشاد الباحثين حول آلية رفع الأبحاث على موقع المجلة:

https://addmission.must.edu.eg/MUST-Journal

****

رسوم النَّشر فى المجلة

➢ **الباحثون من داخل مصر:**

أولًا: الباحثون المصريون من داخل الجامعة:

رسوم النشر الإلكتروني للهيئة المعاونة 400 جنيه، ولأعضاء هيئة التدريس 700 جنيه لأول 30 صفحة B5 بمواصفات المجلة، يُضاف 20 جنيهًا لكل صفحة زائدة بحد أقصى 40 صفحة لإجمالي البحث، بالإضافة إلى رسوم التحكيم المقررة وقدرها 600 جنيه لعدد (2) محكِّمَيْن، وفي حالة الاحتياج لمحكِّمٍ ثالث تتم إضافةُ 300 جنيه أخرى كرسوم تحكيم.

ثانيًا: الباحثون المصريون من خارج الجامعة

رسوم النشر الإلكتروني للباحثين من خارج الجامعة 800 جنيه لأول 30 صفحة B5 بمواصفات المجلة، يُضاف 20 جنيهًا لكل صفحة زائدة بحد أقصى 40 صفحة لإجمالي البحث، بالإضافة إلى رسوم التحكيم المقررة وقدرها 600 جنيه لعدد (2) محكِّمَيْن، وفي حالة الاحتياج لمحكِّم ثالث تتم إضافةُ 300 جنيه أخرى كرسوم تحكيم.

➢ **الباحثون من خارج مصر:**

تبلغ رسومُ النَّشر الإلكتروني 250 دولار لأول 30 صفحة B5 بمواصفات المجلة، يُضافُ 5 دولارات لكل صفحة زائدة، بالإضافة إلى رسوم التحكيم المقررة وقدرها 150 دولار لعدد (2) محكِّمَيْن، وفي حالة الاحتياج لمحكِّمٍ ثالث تتم إضافةُ 75 دولار أخرى كرسوم تحكيم.

الفهرس

م	البحث	الصفحات
1	الحكَمُ العَطَائيَة ... دراسة أُسلُوبية أ.د/ أنس عطية الفقي	61 - 19
2	ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي من (المثل) إلى (الموال): «اللي انكتب» نموذجًا أ.د/ أحمد عادل عبد المولى	96 – 63
3	نقطة نور في الظَّلام! نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة: مراجعة علميَّة نقديَّة أ.د/ خالد فهمي إبراهيم	126 - 97
4	البوصيري إمام المديح النبوي أ.د/ محمد فتحي فرج	166 - 127
5	الحقول الدلالية المتداخلة الخاصة بالحواس الخمس: ترجمة ألفاظها أ.د/ مجدي محمود رشاد	212 - 167

6	الحاسوب واكتشاف الظواهر اللغوية والأدبية د/ عشري محمد علي محمد	296 – 213
7	الشعر السياسي المعاصر بين رمزية الفكرة ودرامية التعبير د/ علي إسماعيل درويش	346 – 297
8	دور التَّحليلِ التَّقابليّ في تحسين مُخْرجات التَّرجمة الآليَّة بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة محمد مجدي لبيب	374 – 347
9	Analisi del discorso del romanzo di "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*" di C. E. Gadda 'Uno studio stilistico-linguistico' Analysis of the speech of the novel "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*" by C. E. Gadda 'A stylistic-linguistic study' *Nagwa Kassem*	398 – 375

الحِكَمُ العَطائيَّة ... دِراسَة أُسلُوبيَّة

Al-Ata'iyyah Advices (Al-Hikam Al-Ata'iyyah) a stylistic study

أ.د أنس عطية الفقي*

Anasatia@hotmail.com

الملخص:

هذا البحث يتناول الخصائص الأسلوبيَّة التي تميَّزت بها الحكم العطائية على كافة المستويات، من صوتيات، ومفردات، وتراكيب، وصور فنية. وربط ذلك كله بالمضامين الفكرية التي تحمل الرؤية الصوفية لمؤلفها. وقد تناول البحث في التمهيد تعريفا بالمؤلف والكتاب، ثم استعرض قضية الترابط بين الحكم، ثم بدأ في الدِّراسة الأسلوبية التي توصل من خلالها إلى مجموعة من النتائج المهمة التي من أهمها:

- أن الحكم العطائية اتسمت ببعض الخصائص الصوتية والتركيبية التي ساعدت على شهرتها وانتشارها، كالابتعاد عن التعقيد اللفظي والمعنوي، تنوع الأسلوب بين الخبر والإنشاء، تنوع البدايات لكسر النمط ودفع السأم، دقة التقسيم لإيضاح الفكرة، الموازنات والمقابلات، التأثر بأسلوب

* مدير مركز تحقيق التراث العربي بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا – ورئيس تحرير مجلة جامعة مصر للدراسات الإنسانية.

القرآن الكريم، التأثر الأكبر بأسلوب الحديث الشريف، التأثر بأقوال شيوخ ابن عطاء الله في التصوف.

- أن التصوير الفني في الحكم كان له دور ملحوظ في اكتمال صورتها البلاغية، حيث أضاف أبعادا دلالية متميزة لا تتحقق إلا من خلاله، كنقل المعاني الصوفية المجردة إلى المعاني الحسية القريبة للناس.

الكلمات المفتاحية: الحكم العطائية – الرؤية الصُّوفية – النَّثر الصوفي – الصوفية – تأثير القرآن.

Abstract:

This research deals with the stylistic features that characterize Al-Ata'iyyah Advices (Al-Hikam Al-Ata'iyyah) at all levels, including phonology, vocabulary, syntax, and imagery. It links all of this to the intellectual contents that embody the Sufi vision of its author. In the preface, the research introduces and identifies the author and the book , then reviews the correlation between the advices (Al-Hikam). Then it begins with the stylistic study through which it arrives at a set of important conclusions, the chief among of which are:

Al-Ata'iyyah Advices (Al-Hikam Al-Ata'iyyah) are characterized by some phonological and syntactical characteristics that led to their popularity and spread. This includes their avoidance of verbal and semantic complexity , diversity of style between constatives and performatives , diversity of beginnings to break the pattern and avoid

monotony, accuracy of division to clarify the idea, as well as comparisons and contrasts. They are also influenced by the style of the Noble Qur'an, the Noble Hadith, and the sayings of the Sufi Sheikhs of Ibn 'Ata'illah .

The imagery in Al-Ata'iyyah Advices (Al-Hikam Ata'iyyah) contributed noticeably in completing its rhetorical image, as it added unique semantic dimensions, such as transferring the abstract mystical meanings to the perceptual meanings, close to people.

Keywords: Al-Ata'iyyah Advices (Al-Hikam AAta'iyyah) - the Sufi vision - Stylistics - Sufi prose - Sufism - the impact of the Qur'an.

مقدمة البحث:

الحكم العطائية من أهم وأشهر النصوص الصوفية في التراث العربي، وترجع هذه الأهمية إلى أسباب متعددة، منها ما يتعلق بالمضامين الفكرية الصوفية، ومنها ما يتعلق بالصياغة الفنية. وعلى الرغم من أن الحكم قد حظيت باهتمام بالغ على المستوى الفكري والصوفي، من خلال تعدد شروحها ومحاولات نظمها فإنها لم تحظ بما يناسب أهميتها من الدرس الأدبي والأسلوبي الذي يبرز مكامن الصياغة الفنية التي احتوت تلك المضامين الصوفية المهمة.

من هنا جاءت هذه الدِّراسة لتمثِّل لبنة في هذا الفراغ البحثي، الذي يجب أن تتضافر فيه جهود الباحثين لتحقيق التناسب بين جانبي النص الأدبي: الرؤية والتشكيل الفني، لتكتمل الصورة، وتتحقق الفائدة.

ولا شك أننا بحاجة إلى إعادة قراءة مثل هذه النصوص التراثية العظيمة، التي شهد لها شاهد الواقع والتاريخ بنجاج المقاصد وعموم الفوائد؛ حتى يتم توظيفها في هذه المرحلة الراهنة من تاريخ أمّتنا لإحياء الفكر الإسلامي المستنير.

وهذا البحث يتناول الخصائص الأسلوبية التي تميزت بها الحكم العطائية على كافة المستويات، من صوتيات، ومفردات، وتراكيب وصور فنية. وربط ذلك كله بالمضامين الفكرية التي تحمل الرؤية الصوفية للقطب الصوفي الكبير ابن عطاء الله السكندري، فالحكم بحر زاخر بالنفحات الربانية الوهبية، التي أفاض الله بها على مصنفها رحمه الله. قال تعالى: {يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَن يَشَاءُ ۚ وَمَن يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ}.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدِّراسة أن أمهد لها بمدخل يتضمن تعريفا موجزا بالمؤلف، ثم تعريفًا بالنَّص موضوع الدِّراسة، وبعد ذلك يتم استعراض المستويات الأسلوبية التي تبدأ بالمستوى الصوتي، ثم المستوى المعجمي (الإفرادي)، ثم المستوى التركيبي ثم مستوى الصورة الفنية.

مدخل الدِّراسة: حول المؤلف والكتاب:

صاحب الحكم هو تاج الدين أحمد بن محمد بن عبد الكريم بن عطاء الله السكندري، ولد في القرن السابع الهجري، ونشأ في بيت علم وفقه بمدينة الإسكندرية، نفهم ذلك من خلال كلامه في كتاب "لطائف المنن"، فجَدُّه عبد الكريم بن عطاء الله كان فقيه الإسكندرية، وكان من المعارضين للصوفية. أما حفيده مؤلف الحكم الذي نتكلم عنه فكان له شأن آخر مع التصوف والصوفية.

تبحّر ابن عطاء الله في العلوم الشرعية حتى صار عالمًا فقيهًا، ثم اتصل بالشيخ أبي العباس المرسي، وسلك على يديه مسلك التصوف، وبرع فيه، حتى فاقت شهرته في هذا المجال شهرته في الفقه والعلوم الشرعية، ثم جلس مكان جده وأصبح فقيه الإسكندرية، ولكن فقيه الإسكندرية هذه المرة لم يكن معارضا للصوفية، بل كان إماما في التصوف والفقه على حد سواء[1].

وبعد أن اتسعت شهرة ابن عطاء الله السكندري انتقل إلى القاهرة واستوطنها، يعظ الناس بالجامع الأزهر والمدرسة المنصورية، فتتلمذ على يديه مجموعة من كبار العلماء، أشهرهم تقي الدين السبكي[2]. يقول تاج الدين السبكي (ابن تقي الدين السبكي): "كان أستاذ الشيخ الإمام الوالد في التصوف، وكان إماما عارفا، صاحب كرامات وإشارات .... وله الكلمات البديعة، دونها أصحابه في كتب جمعوها من كلامه"[3].

وقد حظي ابن عطاء الله السكندري بثقة كثير من العلماء والمؤرخين وأصحاب التراجم، ونال حظًّا وافرًا من الاحترام والتقدير لمكانته التي تبوأها بعلمه وخلقه. يقول عنه الصفدي: "كان رجلًا صالحًا، له ذوق، وفي كلامه ترويح للنفس، وسَوْق إلى الشوق، يتكلم على كرسي في الجامع، ويقيد نفوس المارقين بأغلال وجوامع، وله إلمام بآثار السلف الصالح وكلام الصوفية، إذا هب نسيمه العاطر الفائح شوق كثيرًا من القلوب، ومحا بالدموع غزيرًا من الذنوب، وله مشاركة في الفضائل، وعليه للصلاح سيماء ودلائل"[4].

وقال عنه ابن حجر العسقلاني: "كان المتكلم بلسان الصوفية في زمانه"[5] ويقول نقلًا عن الذهبي: "كانت له جلالة عجيبة، ووقع في النفوس،

ومشاركة في الفضائل، ورأيت الشيخ تاج الدين الفارقي لما رجع من مصر معظما لوعظه وإشاراته، .... وكان يتكلم بالجامع الأزهر فوق كرسي بكلام يروّح النفوس ومزج كلام القوم بآثار السلف وفنون العلم، فكثر أتباعه، وكانت عليه سيما الخير"[6].

ويقول عنه السيوطي: "كان جامعًا لأنواع العلوم من تفسير وحديث ونحو وأصول وفقه .... وصحب في التصوف أبا العباس المرسي، وكان أعجوبة زمانه فيه"[7].

وإذا نظرنا إلى آراء أصحاب التراجم الذين ذكروا بن عطاء الله السكندري نجد أن معظمهم من أصحاب الاتجاه السلفي المناهض عادة للصوفية كابن حجر والصفدي والذهبي وغيرهم، ومع ذلك فقد شهدوا جميعًا لابن عطاء الله بالخير والصلاح والعلم والمشاركة في الفضائل، وهذا يدل على المنهج التوفيقي الذي انتهجه ابن عطاء الله في المزج بين الشريعة والحقيقة في التصوف دون شطح أو شطط، وهذه نقطة لها أهميتها، سنعرض لها بعد قليل عند حديثنا عن المضامين الفكرية في الحكم.

ولعل البداية الفقهية التي بدأها ابن عطاء الله السكندري قبل اتصاله بشيخه أبي العباس المرسي كانت لها أثر في هذا المنهج التوفيقي. ويحكي لنا ابن عطاء الله في كتابه لطائف المنن قصة صلته بأبي العباس، وسلوكه طريق التصوف بعد تمكنه في العلوم الشرعية. يقول رضي الله عنه:

كنت لأمره (أي لأمر الشيخ أبي العباس) من المنكرين، وعليه من المعترضين، لا لشيء سمعته منه، ولا لشيء صح نقله، ولكن جرت المخاصمة

بيني وبين أصحابه، فقلت فيهم قولًا عظيمًا، ثم قلت في نفسي: دعني أذهب أنظر هذا الرجل، فصاحب الحق له أمارات لا يخفى شأنه.. فأتيت إلى مجلسه فوجدته يتكلم في الأنفاس، ومسألة درجات السالكين إلى الله، ومدى معرفتهم به وقربهم منه، فقال: الأول إسلام، وهو درجة الانقياد والطاعة والقيام بمراسيم الشريعة. وثانيها الإيمان، وهو مقام معرفة حقيقة الشرع بمعرفة لوازم العبودية. وثالثها: الإحسان، وهو مقام شهود الحق تعالى في القلب. وإن شئت قلت: الأول عبادة، والثاني عبودية، والثالث عبودة. وإن شئت قلت: الأول شريعة، والثاني حقيقة، والثالث تحقق. فما زال يقول: "وإن شئت قلت، وإن شئت قلت، وإن شئت قلت" إلى أن بهر عقلي، وسلب لبي، فعلمت أن الرجل إنما يغترف من فيض بحر إلهي، ومدد رباني، فأذهب الله ما كان عندي.. ثم أتيت تلك الليلة إلى المنزل فلم أجد فيَّ شيئا يقبل الاجتماع بالأهل على عادتي، ووجدت معنى غريبا لا أدري ما هو؟! فانفردت في مكان أنظر إلى السماء وكواكبها، وما خلق الله فيها من عجائب قدرته، فلمس قلبي أشياء لم أعرفها من قبل، فحملني ذلك على العودة إليه مرة أخرى، فأتيت إليه، فاستؤذن لي عليه، فلما دخلت إليه، قام قائمًا وتلقاني ببشاشة وإقبال حتى دهشت خجلا، واستصغرت نفسي أن أكون أهلًا لذلك. فكان أول ما قلت له: يا سيدي، أنا والله أحبك. فقال: أحبك الله كما أحببتني.

ثم شكوت له ما أجده من هموم وأحزان، فقال: أحوال العبد أربع لا خامس لها: النعمة، والبلية، والطاعة، والمعصية. فإن كنت في النعمة فمقتضى الحق منك الشكر، وإن كنت بالبلية فمتضى الحق منك الصبر، وإن كنت

بالطاعة فمقتضى الحق منك شهود منته عليك، وإن كنت بالمعصية فمقتضى الحق منك وجود الاستغفار.

فقمت من عنده وكأنما كانت الهموم والأحزان ثوبًا نزعته.

ثم سألني بعد ذلك بمدة: كيف حالك؟ فقلت: أفتش عن الهم فلم أجده. فقال:

لَيلِـــي بِـــوجهِكَ مُشـــرقٌ وظَلامُـــهُ فـــي النـــاسِ ســـارِي

والنـــاسُ فـــي سَـــدَفِ الظَّـــلامِ ونَحـــن فِـــي ضَـــوءِ النَّهَـــارِ

الزم، فوالله لئن لزمت لتكونن مفتيا في المذهبين: في علوم الظاهر، وحقائق الباطن"

تلك كانت قصة اتصاله بالصوفية، ليصبح بعد ذلك علمًا من أعلام التصوف الإسلامي محققا ما توسمه فيه شيخه أبو العباس المرسي، رضي الله تعالى عنهم أجمعين.

أما كتاب الحكم:

فهو مجموعة من النصائح الموجهة إلى المريد الذي يريد أن يسلك سبيل التصوف، صيغت بأسلوب موجز بليغ، راعى فيها المصنف أن تمثل رؤية صوفية متكاملة، ومسلكا تربويا فريدا، بما تتضمنه من وصف لدقائق النفس ومعالم الطريق، يقول الدكتور عبد الحليم محمود: " وكتاب الحكم مجموعة من "الحكم" صُفّيت من ناحية الأسلوب والصياغة فكانت مثلا عاليا للأدب الرفيع ... وصفيت من ناحية الفكرة، فكانت مثلًا عالًيا للفكر الصوفي أو للنور الصوفي، ... وأُغرم بالحكم كثيرون، أغرموا بها قراءة، وأغرموا بها تدريسا،

وأغرموا بها شرحا. لقد شرحها ابن عباد "العالم الصوفي الكبير"، وشرحها ابن عجيبة 00 وشرحها الشيخ الشرقاوي، وشرحها الشيخ الشرنوبي"[8].

وهذه الشروح التي ذكرها الدكتور عبد الحليم محمود بالإضافة إلى شرح الشيخ أحمد زروق في القرن التاسع الهجري هي أشهر الشروح المطبوعة المتداولة بين الناس في عصرنا الحاضر. وجدير بالذكر أن الشيخ أحمد زروق شرحها وحده ما يقرب من ثلاثين شرحا, ذكر ذلك في مقدمة شرحه للحكم[9].

أما الشروح الأخرى لنص الحكم فقد أحصى كارل بروكلمان في كتابه "تاريخ الأدب العربي" تسعة عشر شرحا، بالإضافة إلى أربع منظومات لها[10].

ويعد شرح ابن عباد الرندي[11] أقدم شرح للحكم العطائية، فصاحبه ولد بعد وفاة ابن عطاء الله ببضع وعشرين سنة (732 هـ)، وتوفي في القرن الثامن الهجري(792 هـ)، أي في القرن الذي توفي فيه ابن عطاء الله السكندري المتوفى 709 هـ، فالعهد بينهما قريب، ومع ذلك فقد بلغت الحكم درجة كبيرة من الأهمية والشهرة بحيث بدأت شروحها تتوالى منذ هذا العهد القريب من وفاة مصنفها. وابن عباد الرندي كان عالما متصوفا من كبار علماء المغرب العربي، عمل خطيبا بجامع القرويين، وقد سمى شرحه للحكم "غيث المواهب العلية في شرح الحكم العطائية".

قضية الترابط بين الحكم:

التفت الشراح قديما للترابط القائم بين الحكم العطائية، ونبهوا إليها، يقول أحمد زروق في مقدمة شرحه "وكتاب الحكم العطائية الشاذلية التوحيدية العرفانية الوهبية عباراته رائقة جامعة، وإشاراته فائقة نافعة، تثلج الصدر، وتبهج الخاطر،

وتحرك السامع لها والناظر، مع تداخل علومه وحكمه، وتناسب حروفه وكلمه، إذ كله داخل في كله، وأوله مرتبط بالأخير من قوله، بل كل مسألة منه تكملة لما قبلها، وتوطئة لما بعدها، وكل باب منه كالشرح للذي قبله، والذي قبله أيضا كأنه شرح له، فكل حكمة أو كلمة إنَّما هي كالتكملة أو كالمقدمة، فأوسطه طرفاه، وآخره مبتداه، وأوله منتهاه، يعرف ذلك من اعتنى بتحصيله"[12].

فالشارح هنا يؤكد على الترابط الواضح بين الحكم جميعها، وأحمد زروق على وجه الخصوص هو أكثر من تعرض لشرح الحكم، وتعامل مع هذا النص أكثر من ثلاثين مرة كما أشرنا سابقا، ورأيه في هذه القضية إذن جدير أن يعتد به، على الرغم من أن بعض المحدثين كالدكتور زكي مبارك وغيره رأوا أن الحكم غير مترابطة، وأنها مجموعة من الأقوال المتناثرة نظمت في أوقات مختلفة. وقد علق الدكتور عبد الحليم محمود على هذه القضية مؤيدا رؤية الشيخ زروق[13].

والحقيقة أن الترابط واضح بين الحكم، فهي –وإن كانت مصوغة على شكل جمل مستقلة– قد انتظمت في إطار الرؤية الصوفية والسياج التربوي الذي ينبغي أن يسلكه الصوفي في رحلته إلى الله.

ومن مظاهر الترابط في الحكم أننا نجد أحيانًا الفكرة الواحدة تصاغ في أكثر من صورة تركيبية للتأكيد على أهميتها، مع إضافة بعد دلالي آخر، وقد ألمح إلى ذلك الشيخ زروق، والتفت إليه بعض الباحثين المحدثين. يقول الدكتور زغلول سلام "ونلاحظ في الحكم تكرر المعنى الواحد في صور مختلفة من التعبير"[14].

ومن مظاهر الترابط في الحكم أن تأتي الحكمة مفصلة للحكمة السابقة لها، أي أن تكون الأولى مجملة والثانية مفصلة لها كقوله "**الفاقات بسُطُ المواهب**" فهي حكمة موجزة تحتاج إلى تفصيل، يأتي هذا التفصيل في الحكمة التالية لها فيقول "**إن أردت ورود المواهب عليك صحح الفقر والفاقة لديك، إنما الصدقات للفقراء**".

وقد تأتي الحكمتان: الأولى شرح وتفصيل للأخرى، فيبدو الأمر وكأنه إجمال بعد تفصيل كقوله: "**إذا رأيت عبدا أقامه الله تعالى بوجود الأوراد، وأدامه عليها مع طول الإمداد، فلا تستحقرن ما منحه مولاه، لأنك لم تر عليه سيما العارفين ولا بهجة المحبين، فلولا وارد ما كان ورد**". ثم تأتي الحكمة التالية مجملة المعنى السابق "**قوم أقامهم الحق لخدمته، وقوم اختصهم بمحبته**" أي أن هؤلاء الذين فصّل عنهم القول في الحكمة الأولى هم القوم الذين أقامهم الله لخدمته... وهكذا.

وقد تأتي الحكمتان تعلل إحداهما الأخرى، وتوضح ما أبهم فيها كقوله: "**العارفون إذا بسطوا أخوف منهم إذا قبضوا، ولا يقف على حدود الأدب في البسط إلا قليل**" فهذه الحكمة تحتاج إلى تعليل لأن البسط نعمة من الله، فكيف يُخشى منه؟ هنا تأتي الإجابة في الحكمة التالية لها: "**البسط تأخذ النفس منها حظها بوجود الفرح، والقبض لا حظ للنفس فيه**".

وقد تأتي الحكمة تمهيدًا للحكمة التالية لها، وقد تأتي استكمالًا لفكرة بدأت بها، وغير ذلك من الروابط.

وجدير بالذكر أن الحكم جاءت على هيئة مجموعات تمثل محاور فكرية متنوعة ومترابطة في الوقت ذاته، مما دفع بعض الشراح أن يبوبها ويقسمها على أساس هذه المحاور، فالشيخ أحمد زروق قد بوّب الحكم إلى خمسة وعشرين بابا، بدأ كل باب منها بتصدير مكون من عبارات قصيرة، وهي إما حكمة من حكم الباب، أو شرح موجز لإحدى حكم الباب، أو مقولة تجري مجرى الحكمة لأحد كبار رجال التصوف أو للشارح نفسه. وهي في كل حال مرتبطة بالمضمون الفكري للباب.

الدّراسة الأسلوبية:

أولاً: الجانب الصوتي

الحكم العطائية نص كتابي شفوي، نقصد بذلك أنه ليس كتابيًّا صرفًا، كتب من أجل القراءة العادية أو الاطلاع، وليس شفويًا صرفًا كتب من أجل التلاوة أو الإنشاد، ولكنه في كل حال ينتمي إلى فصيلة النصوص الدينية التي تهتم بالجانبين: الشفاهي والكتابي، ولا شك أن "قراءة" النص تعني تحويله إلى صوت، أو إرجاعه إلى أصله، فاللغة – أساسا– ظاهرة شفاهية، والكتابة "نظام تصنيفي ثانوي، يعتمد على نظام أولي سابق، هو اللغة المنطوقة، فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية"[15].

والجانب الصوتي في الحكم بصفة عامة قد خلا من الجلبة والصخب، فهو خطاب هادئ، موجه في الغالب إلى مخاطب مفرد، وكأنه يُسرُّ له بنصائح ثمينة، يحاوره من خلالها ويلاطفه، وأحيانا ينبهه ويحذره، ولكل مقام مقال، ولكل

مقال نبرة صوتية، ولكن يغلب على ذلك كله النبرة الهادئة، التي تعبر عن تمكن المتكلم من علومه التي يتكلم فيها، وعن ثقته في المهمة التي يقوم بها، فهو – كما أشار في حكمه – قد أُذن له بالتعبير، "ومن أذن له في التعبير فهمت في مسامع الخلق عبارته، وجُلّيت لديهم إشارته". كما أنه حاول فيه الاقتداء بأسلوب الحديث النبوي الشريف في طريقة الخطاب والاتجاه نحو الإيجاز. وهذا النص موجه إلى كل مؤمن يريد أن يسلك طريق المعرفة الإلهية، وأن يتحقق بالعبودية، ومن هذا المنطلق كان اهتمام مصنفه بالجانب الصوتي كسائر النصوص الدينية التي تقرأ أو تتلى على مسامع الراغبين، بيد أن مصنف الحكم العطائية لم يهتم فقط بهذا الجانب، بل شمل اهتمامه الجانب الفكري، والذي أسماه"الفهم عن الله"؛ لأنه كان يريد أن يصحح مسارا قد أخطأ فيه أكثر السالكين، فجاءت بعض الحكم لتفسر أو توضح أو تكشف عن قضايا دينية خطيرة الشأن تتعلق بصدق التوجه إلى الله، وهذا الأمر كان له أثر في خفوت الصبغة الموسيقية في جانب غير قليل من الحكم. وهذا ما دفعنا إلى القول بأنها أقرب إلى أسلوب الحديث الشريف منها إلى أسلوب القرآن الكريم، الذي اهتم بالجانب الصوتي اهتماما ملحوظًا.

ويتجلى الاهتمام بالجانب الصوتي عند ابن عطاء الله في أمور محددة، يأتي في مقدمتها السجع والمناسبة اللفظية، وكذلك التكرار والترديد، ثم الجناس بصورة نادرة. وقد يتفق له وزن الشعر في شطر من كلامه عن غير قصد، ثم الاستشهاد بالشعر.

السجع والمناسبة اللفظية:

ليس السجع مقصودًا لذاته في حكم ابن عطاء الله، والدليل على ذلك عدم شيوعه في أغلب الحكم، فعلى سبيل المثال، إذا نظرنا إلى الحكم العشر الأولى نجد أنه لم يلجأ إلى السجع إلا في ثلاث منها فقط: الحكمة الأولى التي يقول فيها: "من علامة الاعتماد على العمل، نقصان الرجاء عند وجود الزلل". والملاحظ أن السجع هنا جاء عفويًّا، أو بمعنى آخر قد جاء مناسبًا لما يريد أن يوصله للمتلقى، حيث لا تجد مرادفا للكلمة المسجوعة يمكن أن يكون أنسب منها عدل عنه الكاتب إلى ما أثبته. كما يلاحظ أنه جاء مرة واحدة، فهو لم يحاول أن يعدد سجعاته على نحو ما يكون في الترصيع. ويلاحظ كذلك أنه اتفق لهذا السجع أو لهذه السجعة الواحدة أن تكون كلمتاها مجرورتين، بحيث لو عددناها قافية جاز أن تكون مقيّدة وجاز أن تكون مطلقة. كما يلاحظ التوازن التام في عدد الكلمات بين جملتي السجعة، فكل جملة تشمل خمس كلمات، وهذا التوازن من شأنه أن يحقق انسجاما صوتيا عند إلقاء الحكمة على مسامع المتلقين.

أما في الحكمة الثانية التي يقول فيها: "إرادتك التجريد مع إقامة الله إياك في الأسباب من الشهوة الخفية، وإرادتك الأسباب مع إقامةالله إياك في التجريد انحطاط عن الهمة العلية"، فلن نزيد على ملاحظاتنا الصوتية السابقة إلا تلك المناسبة اللفظية بين آخر كلمتين في جملتي السجعة وهما: الشهوة الخفية – الهمة العلية، فاتفاق الكلمة قبل الأخيرة مع نظيرتها هو من قبيل المناسبة اللفظية

التي عرفها علماء البلاغة بأنها الإتيان بكلمات متزنات إما مقفاة أو غير مقفاة وضربوا لها مثلا بقوله تعالى "وظل ممدود. وماء مسكوب"[16].

ونلحظ في هذه الحكمة السابقة خصيصتين صوتيتين أخريين تدعمان السجع، هما خصيصتا التكرار والترديد، وسيأتي الحديث عنهما بعد قليل، حيث كرر بعض كلمات الجملة الأولى وعلقها بغير متعلقها في الجملة الثانية، فهذه الكلمات التي تكررت في جملتي السجعة تعطي السجعة بعدا صوتيا إضافيا. وجدير بالذكر هنا أن عدد كلمات الجملة الثانية زاد كلمة فقط على الجملة الأولى على طول الجملتين، وهو ما يدل على حرص الكاتب على هذا التوازن وبخاصة في حالة المقابلة المعنوية "فبضدها تتميز الأشياء" على كافة المستويات.

أما الحكمة التاسعة فالسجع فيها جاء على غرار السجع الوارد في الحكمة الأولى، كلمات قليلة متوازنة تماما (ثلاث لثلاث)، سجعتها تصلح مقيدة ومطلقة.يقول فيها: "**تنوعت أجناس الأعمال، لتنوع واردات الأحوال**".

وعلى ما سبق تكون نسبة السجع في الحكم أقل من30% منها، ولعل هذا يشير إلى ما ذكرناه من عدم القصد المُلحّ إليه؛ حيث يركز على ما هو أجدر وأولى، فاهتم بإيصال الفكرة تامة، وجعل الجانب الصوتي تابعا لذلك.

التكرار والترديد:

التكرار اللفظي معروف، أما الترديد فهو فن بديعي يتصل بالتكرار أيضًا، وهو يتعين حينما تتكرر كلمة وتتعلق بمتعلق غير الذي تعلقت به أولًا[17].

وهذان النمطان نراهما بوضوح في حكم ابن عطاء الله السكندري، وخير مثال للنمط الأول (التكرار) الحكمة السادسة عشرة. وذلك في قوله:

كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو الذي أظهرَ كلَّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو الذي ظهر بكلِّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو الذي ظهر في كلِّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو الذي ظهر لكلِّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو الظاهرُ قبل وجودِ كلِّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو أظهرُ من كلِّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو الواحدُ الذي ليس معه شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ وهو أقربُ إليك من كلِّ شيء؟ كيف يُتَصوّرُ أنْ يَحْجُبَهُ شيءٌ ولولاه ما كان وجودُ كلِّ شيء؟ يا عجباً كيف يَظهرُ الوجودُ في العدم؟ أم كيف يَثْبُتُ الحادثُ مع مَنْ له وصْفُ القِدَم؟

فنحن نلحظ هنا تكرار الكلمات الخمس الأولى بنصها ومعناها ثماني مرات، وتذييلها بجملة معظم ألفاظها مكررة أيضا باستثناء حروف الجر التي تعطي المعنى دلالة جديدة مع تغيير البنية الصرفية للفعل "ظهر" إلى "أظهر"، "والظاهر"، ثم تغيير الكلمة إلى "الواحد"، حتى يصل في النهاية إلى تغيير أكثر من كلمتين، وكأن لديه تدرجا في العاطفة أثر على البناء الصوتي لهذه المجموعة من الحكم.

وللتكرار الصوتي أبعاده الدلالية والإيحائية فهو مع الصدق يدل على رسوخ الإيمان لدي المتكلم ومحاولة ترسيخه في نفس المتلقي، كما يوحي بالمحبة والقرب والتلذذ بذكر المحبوب. ويلاحظ أن هذه المجموعة من الحكم من بدايتها

إلى نهايتها قد اتفقت تماما في ابتدائها، (كيف) وانتهائها (شئ)، ثم في واسطتها كذلك (شئ)، فجعلها ذلك أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، حيث توافرت فيها جوانب صوتية عديدة.

وليس هذا هو النمط الوحيد للتكرار في الحكم العطائية، فهناك أنماط أخري، فقد يكرر كلمة واحدة فقط، وقد يكرر أكثر من كلمة، ولكن النمط الغالب عنده في التكرار هو أن يكرر الكلمة مع الترديد، أي إسنادها غير ما أسندت إليه أولًا: كقوله: "**الحق ليس بمحجوب إنما المحجوب أنت**" فقد أسند كلمة "محجوب" في المرة الأولى إلى الحق بالنفي (ليس)، وفي المرة الثانية أسندت إلى المخاطب بالإثبات، وهذا الترديد الصوتي من شأنه أن يحقق المفارقة بلفت الانتباه والدعوة إلى المقارنة والتركيز لفهم بواعث تغير الإسناد.

ولا يتوقف الترديد على تغير الإسناد فقط، بل إنه – كما أشرنا سابقا– يتحقق بمجرد تكرار الكلمة وتعلقها بمتعلق آخر غير الذي تعلقت به أولا، ومن أمثلة ذلك: قوله: "**شتان بين من يستدل به أو يستدل عليه**". وقوله: "**وصولك إلى الله وصولك إلى العلم به**" وما أكثر مثل ذلك في حكمه.

الجناس: لم يرد الجناس في الحكم إلا بصورة نادرة، وقد يكون السبب في ذلك – أن تعمد إيراده – من مظاهر التكلف والإسراف في البديع، والدليل على ذلك عدم وروده في القرآن الكريم بصورة ملحوظة، بل لم يكد يرصد منه في النَّص القرآني العظيم إلا أمثلة قليلة جدًّا تؤكد على أنه جاء تابعًا للمعنى موافقا له، وهنا تحديدًا تتحقق فضيلة الجناس.

ومن الجناس التام الذي ورد في الحكم قول ابن عطاء الله: **"كيف تخرق لك العوائد وأنت لم تخرق من نفسك العوائد؟** فكلمة "العوائد" الأولى بمعنى النواميس الكونية والقوانين الطبيعية، وخرقها يعني الكرامة للولي. أما" العوائد" الثانية فهي بمعنى العادات الخلقية والسلوكية التي تعودت عليها. وهكذا نرى الجناس اللفظي في هذه الحكمة وكأنه جاء دليلا داعما للمفارقة الأسلوبية التي بدأها الكاتب بالاستفهام الاستنكاري المتعلق بأمل مرغوب (الكرامة)، وختمها بالجملة الخبرية التي تعبر عن واقع الحال (توقف الهمة). فكأن الجناس جاء يثبت للمتلقي أن الأمر بيده، لأنه يملك ثمن ما يريد فهو يملك "عوائد" يجب أن تخرق، حتى يحصل بها على "عوائد" يخرقها الله له.

والشيء نفسه نجده في الحكمة التي يقول فيها: **"إنما أورد عليك الوارد لتكون به عليه واردا"** فكلمة "الوارد" الأولى مصطلح صوفي يعني "كل ما يرد على القلب من المعاني من غير تعمُّل من العبد"[18]، وكلمة "واردا" الثانية تعني: مقبلًا متوجهًا إليه. ووظيفة الجناس هنا تكاد تكون مطابقة للحكمة السابقة صوتيًّا ودلاليًّا.

وقد تجد للجناس الناقص أمثلة أكثر من الجناس التام في الحكم، من ذلك قوله: "تشوّفك إلى ما بطن فيك من العيوب خير من تشوقك إلى ما غاب عنك من الغيوب" والجناس هنا بين تشوفك وتشوقك، فالمختلف في الكلمتين حرف واحد، وكذلك في الغيوب والعيوب. والملاحظ أن هذا جناس تصحيف، أي أن الحرف المختلف حرف معجم ونظيره غير معجم (العين والغين)، وهو ذو نقطتين ونظيره ذو نقطة واحدة (الفاء والقاف).

ويأتي الجناس الناقص في صورة أكثر وضوحا عندما يتغير شكل الكلمة المتجانسة بالزيادة أو النقصان كما في قوله: "**اهتدى الراحلون إليه بأنوار التوجه، والواصلون لهم أنوار المواجهة**"، فالجناس بين التوجه والمواجهة هو جناس في الجذر الصرفي "و ج هـ". وقد تكون صياغته بهذا الشكل أبعد عن روح التكلف وأقرب إلى إيصال الرسالة الدلالية؛ حيث يتركز معنى الحكمة كاملًا في هذا الجناس، فهو هنا بؤرة المعنى.

ويضاف إلى الجوانب الصوتية في الحكم أنه قد يتفق للمصنف– عن غير قصد– **أن يستقيم بعض كلامه على وزن من أوزان الشعر**، وقد يكون ذلك من ثمرة حرصه على توازن كلماته واتساقها كما في قوله: ادفن وجودك في أرض الخمول فما نبت مما لم يدفن لا يتم نتاجه. فبداية كلامه تستقيم تمامًا على شطر من البحر البسيط: **ادفن وجودك في أرض الخمول فما**

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

ويدخل في هذا الإطار أيضا **استشهاده بالشعر الصوفي**، وإن كان هذا لم يرد في الحكم إلا مرة واحدة حينما أورد البيت القائل:

إن شمسَ النهارِ تغرُبُ بالليْـ		**ـلِ وشمس القلوبِ ليستْ تغيبُ**[19]

وأتى به تعقيبًا على الحكمة التي حملت معنى البيت.

ومن المعروف أن لابن عطاء الله شعرًا صوفيًّا ذكر منه طرفًا في كتاب التنوير، وطرفا في كتاب لطائف المنن. وهذا البيت الذي استشهد به ليس من شعره بل هو من مشهور الشعر الصوفي. وقد يدل هذا على أنه لم يعمد إلى

إيراد أبيات شعر تتخلل الحكم، ولولا وجود هذا الاتفاق بين معنى الحكمة وهذا البيت ما كان أضافه إليها في غالب الظن.

ثانياً: المعجم اللفظي

المتتبع لحكم بن عطاء الله السكندري يجد أنه استخدم فيها المفردات السهلة البسيطة المتداولة، فمنذ بداية قراءتها حتى نهايتها لا يجد داعيًا إلى اللُّجوء للمعجم لتبين معنى كلمة ما، حتى إنه في استعماله للمصطلحات الصوفية لم يكثر من استخدام تلك المصطلحات النادرة التي يستعملها بعض المتصوفة كالاصطلام والبواده والقوامع والسَّمْسَمة[20]، بل إنه أكثر من المصطلحات المتداولة بين الصوفية، والتي لها بينهم دلالات معروفة، كالبصيرة والسريرة والواردات والأحوال والحضرة والحضور، والأنوار، والمعارف، والأسرار.

والذي يجب أن يلاحظه الباحث في المصطلحات الصوفية عامة أن لها أبعادا دلالية وإيحائية خاصة، تبدأ من المعنى اللُّغوي الذي قد لا يُستبعد من مجال الدلالة، وتنتهي بالمعنى الصوفي الخاص الذي قد يتباين مستواه من صوفي إلى آخر "ولذلك حاول واضعو كتب الاصطلاحات وضع أكثر من مصطلح للتعبير عن المعنى الواحد في صوره المختلفة ومراحله المتباينة، علّهم بزيادة المبنى أن يزيدوا المعنى وضوحًا وتخصيصًا"[21].

كما لا يستبعد –عند تفسير المصطلح الصوفي– المعنى الشرعي، فمعظم المصطلحات الصوفية تدور في فلك العقيدة الدينية وأحكامها الشرعية، فيجب أن يكون المعنى الشرعي ماثلا في الأذهان؛ لعله يعطي بعدًا معينًا للمصطلح الصوفي على حسب السياق.

ومن المعروف أن لجوء الصوفية إلى الاصطلاحات كان بسبب ضيق القوالب اللُّغوية عن استيعاب التجارب الروحية السامية التي يخوضها المتصوفة، والتي قد يلجئون فيها إلى الرمز، ومع هذا تظل التجربة الصوفية ذوقية خالصة، وتظل المصطلحات قاصرة عن التعبير الكامل عن الحالة الصوفية الحقيقية، ولكن تبقى للمصطلحات وظيفتها الدلالية المحددة، التي ترشد السالك إلى هذا الطريق وما يمكن أن يواجهه فيه.

ونلاحظ في حكم ابن عطاء الله أن له من الاصطلاحات الصوفية اصطلاحات معينة كررها كثيرا في حكمه من خلال قوالب صرفية متعددة، كمصطلح الحجاب والاحتجاب ومصطلح التعرف والشهود والقهر والمنع والعطاء، والمحبة، والأنوار، والكشف. ولعله يتضح من معانيها اللُّغوية المعجمية أن بعضها دال على ترغيب كالفتح والكشف والعطاء والمحبة والأنوار والبعض الآخر دال على ترهيب من القطيعة، والبعد كالقهر، والاحتجاب والمنع.

وموضوع كتاب الحكم والهدف من وضعه قد وجها كاتبه إلى اختيار نوع المصطلحات المناسبة له، واستبعاد بعض المصطلحات الأخرى التي قد لا يكون لذكرها داع في هذا المجال مع شهرتها واستعمالها في غير هذا الموضع من قبل المؤلف نفسه. مثال ذلك مصطلح القطب أو الغوث، والبدل، والوتد، وغير ذلك من المصطلحات الدالة على مكانة الولي ومرتبته بين الأولياء فهذه المصطلحات لم تتردد في الحكم لأن الكاتب لم يهتم بمسألة التصنيف والتبويب بمقدار ما اهتم بالتربية والتوجيه. في حين أننا نجد أنه استخدم تلك المصطلحات وغيرها في كتابه لطائف المنن لاقتضاء المقام ذلك.

ومن المصطلحات الصوفية ما اهتم ابن عطاء الله تعالى بتوظيفه في إطار الهدف الذي سعى إلى تحقيقه بوضع كتاب الحكم كمصطلح التجرد والتسبب أو المتجرد والمتسبب، وقد أفرد لهذين المصطلحين فصلا في كتابه التنوير ويقصد بالتجرد التفرغ للعبادة والانقطاع إليها عن أسباب الدنيا، والمتسبب ذلك الذي يتعاطى أسباب الرزق في الدنيا من تجارة أو صناعة أو أي مهنة كانت تكون سببا في جلب الرزق. واهتمامه بهذين المصطلحين نابع من رؤيته التي أشرنا إليها سابقا والتي تؤكد على أهمية التوكل على الله، وإسقاط التدبير، وعدم الانشغال بهم الرزق الذي ضمنه الله تعالى عن العبادة التي هي مراد الله تعالى من خلقه، والتسليم الكامل لأمر الله فيما أقام العبد فيه حتى ولو أقامه في أسباب الدنيا. ومن المفردات التي وظفها في هذا السياق: العطاء، والمنع، والتسليم، والرضا، والرزق، والطلب، والنعمة، والإمداد.

وهناك مجموعة من المفردات وظفت في وصف طريق الرحلة إلى الله مثل: **البدايات – النهايات – يرحل – الراحلون – الواصلون – السائرون – الوصل – القرب – البعد.**

ومجموعة أخرى تنبه على عقبات الطريق ومزالقه مثل: **الأغيار – الغفلة – الشهوة – الدعاوي – الوهم – الأكدار – الامتحان – الحجاب – الظلمة.**

ومجموعة تنبه على تصحيح النية والنهوض والتحلي بقيم الطريق مثل: **الأدب – العبودية – الذل – الافتقار – الصدق – الإخلاص – الهمة – المراقبة – الطاعة.**

ومنها ما يصف المقامات العليا للترغيب مثل: **الكشف – الأنوار – الحضرة – التحقق – المعرفة – الفتح – المحبة – المواهب – المواجهة – البصيرة.**

ومن المصطلحات الخاصة التي استخدمها بن عطاء الله بصورة ملحوظة مصطلح "التعرف"، ويكاد يخصصه في معنى "الوارد"، أي المعاني القلبية التي يوردها الله على العبد، سواء أكان ذلك في أوقات الأزمات حيث يتعرف الله إلى العبد بصفات القهرية أم كان في أوقات الفرج؛ حيث يتعرف إليه بصفات الرحمة والكرم، وفي كلتا الحالتين لا يكون للعبد يد ولا حول ولا قوة في هذا التعرف الوارد عليه.

كما استعمل المؤلف مصطلح "الخمول" استعمالًا خاًّصا ليدل به على الخفاء وعدم الشهرة، وهو المعنى الأقرب للمعنى المعجمي. ورد في القاموس: "خمل ذكره وصوته خمولًا: خفي. وأخمله الله تعالى فهو خامل: ساقط لا نباهة له[22]. أما الدلالة الخمول على الكسل فهي دلالة استقرت للكلمة في العصور المتأخرة، وهي دلالة لم يقصدها ابن عطاء الله في مجال التصوف. فقوله في الحكمة "**ادفن وجودك في أرض الخمول" قصد به الخفاء الذي هو ضد الرياء.**

ولأن المؤلف قد انتهج في حكمه الأسلوب التعليمي نجده يفسر بنفسه بعض المصطلحات التي قد تلتبس على السالكين، وقد يكرر المصطلح في أكثر من حكمة ليعطي عنه مفهومًا متكاملًا. يقول معرفًا "الفكرة": "**الفكرة سير القلب في ميادين الأغيار**"، ثم يتبع ذلك بحكمة أخرى وصفية مصورة تزيد المصطلح وضوحا فيقول: "**الفكرة سراج القلب، فإذا ذهبت فلا إضاءة له**". ثم يتبع ذلك

بمزيد من التوضيح في حكمة يبين فيها أقسام المصطلح فيقول: " **الفكرة فكرتان، فكرة تصديق وإيمان، وفكرة شهود وعيان** ...". و هذا النمط نفسه كرره مع مصطلح "النور" أو "الأنوار"، يقول في ثلاث حكم متتالية: "**الأنوار مطايا القلوب والأسرار**"

"**النورُ جُنْدُ القلبِ كما أن الظُّلمَةَ جُند النّفسِ، فإذا أرادَ الله أن ينصرَ عبدَه أمدَّه بجنودِ الأنوار، وقَطعَ عنه مَدَدَ الظُّلمِ والأغيار**".

"**النور له الكشف، والبصيرة لها الحكم، والقلب له الإقبال والإدبار**"

فهو يبدو كالمعلم الشارح، الذي يكرر التعريف بصيغ مختلفة ليستطيع المتعلم تحديد معنى المصطلح بدقة.

وقد يوضح الفرق بين مصطلحين ملتبسين على كثير من الناس، يقول مبينا الفرق بين "**الرجاء والأمنية**": "**الرجاء ما قارنه عمل، وإلا فهو أمنية**" وهو هنا لا ينأى عن المفهوم المعجمي للكلمتين، ولكنه يوضحه للسالكين بسبب هذا الخلط اللُّغوي السائد بين الكلمتين والذي لا يزال موجودًا حتى الآن.

وقد يأتي بالمصطلح الصوفي المعروف فيحول دلالته إلى معنى آخر كقوله عن مصطلح "الطيّ": "**الطي الحقيقي أن تطوي مسافة الدنيا عنك حتى ترى الآخرة أقرب إليك منك**". فالطي – كما هو معروف – كرامة من الكرامات التي يتناقلها الناس عن الأولياء، وهو يعني أن تطوى لهم مسافات الأرض دون سفر أو مشقة. أما الطي المقصود في الحكمة السابقة فهو طي معنوي آخر، حوره المؤلف ليؤدي معنى الإعراض التام عن الدنيا، والإقبال التام على الآخرة؛ بحيث يشهدها السالك أقرب إليه من نفسه.

وقد يأتي بكلمة متداولة، لها دلالة ما، فيعدل دلالتها بما ينسجم مع الرؤية الصوفية، كقوله عن التواضع: "**التواضع الحقيقي هو ما كان ناشئا عن شهود عظمته، وتجلي صفته**".

ومن الظواهر اللافتة في المعجم اللفظي للحكم عدم استعمال لفظة "تصوف" بمشتقاتها العديدة التي يفترض ألا يخلو منها كتاب متخصص في التصوف، وهذا يدل على أن الحكم العطائية ليست كتابًا عاديًّا، يحكي فيه عن مواقف معينة، أو يصف فيه أشخاصا بعينهم، بل هو أشبه ما يكون بالإلهام الرباني، الذي لا يعبأ بمسألة التبويب والتصنيف بقدر ما يعبأ بإصلاح القلوب وتطهير النفوس وشمولية الهدف. ويدل ذلك أيضًا على أن التصوف لا يمثل عند المؤلف كلمة جوفاء بل مسلكا روحيا يمكن أن يتصف به أي إنسان يريد أن يصل إلى الله.

ومن الملاحظ في حكم ابن عطاء الله السكندري أنه لم **يوظف لفظ الجلالة** "**الله**" كثيرًا واستبدل بذلك توظيف الضمير العائد عليه سبحانه، فمن الحكمة الثانية لم يذكر لفظ الجلالة حتى الحكمة الثالثة عشرة، وهذا أمر لافت حقا، ثم ذكر في الحكمة الرابعة عشرة اسم **الحق**، وهو من الأسماء الحسنى التي يفضل الصوفية التعبير بها.

وقد يكون السبب في عدم تردد لفظ الجلالة كثيرًا في حكمه كون المؤلف –على حد تعبير الصوفية – متحققًا بالاسم نفسه، أي أن الاسم – أصلا– حاضر في ذاته، فهو يكنى عنه بالضمير الظاهر كقوله: "**فهو الذي ضمن لك**

الإجابة فيما يختاره لك" وبالضمير المستتر كقوله: "**ربما أعطاك فمنعك وربما منعك فأعطاك**" والأمثلة على ذلك كثيرة.

أما التعبير عن الله تعالى باسم الحق فهو أمر شائع لدى الصوفية عامة وعند ابن عطاء الله خاصة؛ لما يحمل من خصائص طريقتهم التي تنشد "الحقيقة"؛ حيث لا يعتقدون وجود شيء في الكون إلا وجود الحق سبحانه وتعالى، ولذلك عرفوا بأنهم أهل الحقيقة، كما عرف غيرهم بأنهم أهل الشريعة، وهم أولئك الذين لا يخترقون مراسم الشريعة إلى ما وراءها من حقيقة وأنوار ومعارف، بل غايتهم الالتزام بظاهر الشرع وحدوده.

ويحسب لابن عطاء الله السكندري أنه لم يستخدم في كتابه الحكم شيئًا من الطلاسم أو الحروف المقطعة أو الدوائر التي لا يفهم دلالتها إلا خاصة المتصوفة، وهذا يدل على منهجه المبسط في إيصال الحكم وتقريبها إلى أفهام ومشاعر الطالبين.

ثالثاً: المستوى التركيبي:

الإيجاز أظهر خصيصة أسلوبية تقابلنا في حكم ابن عطاء الله، والإيجاز كما عرفه علماء البلاغة هو اندراج المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل[23] وليس أدل على إيجاز الحكم من تلك الشروح المتكاثرة التي تناولتها بعد وفاة صاحبها بقليل وامتدت حتى العصر الحديث[24]، وعلى الرغم من ذلك فإيجاز ابن عطاء الله في الحكم لم يكن شاملا كل حِكَمِه، فهناك حكم فصّل فيها وأوضح وأبان بما لا يترك مجالا لشرح طويل، وهناك حكم كرّر معظم كلماتها لغرض بياني كالتي أشرنا إليها عند حديثنا عن الجانب الصوتي.

وإيجاز ابن عطاء الله جاء ميسورًا مناسبًا للمقام الصوفي؛ حيث يفسح فيه المجال للدلالة أن تتحرر من قيود اللغة كقوله: "**الفكرة سراج القلب**"، وقوله: "**من أشرقت بدايته أشرقت نهايته**"، وقوله "**ما قادك شيء مثل الوهم**". وهو يعتمد في إيجازه – كما نرى– على مصطلحات صوفية لها دلالتها المعروفة، تأخذ توجيهها من خلال الجملة التي وضعت فيها.

أما الحكم الطويلة التي قد يكون فصّل فيها فهي في الغالب من النوع الإرشادي لأمور ملتبسة كقوله: "**مِن جهْل المريد أن يسيء الأدب فتؤخر العقوبة عنه فيقول: لو كان هذا سوء أدب لقطع الإمداد وأوجب الإبعاد. فقد يقطع المدد عنه من حيث لا يشعر، ولو لم يكن إلا منع المزيد، وقد يقام مقام البعد وهو لا يدري ولم لم يكن إلا أن يخليك وما تريد**".

فإطالة هذه الحكمة كان بهدف دفع اللبس الذي قد يطرأ على النفس، فدفعه ذلك إلى إيضاح وجه اللبس بقوله: فيقول كذا وكذا، ثم ببيان النتائج المترتبة عليه، ويلحق بهذا النمط الحكمة الخاصة بذكر الله والحضور فيه التي ذكرناها قبل ذلك، والتي أطال في بيان تفصيلها، وبيان التدرج في مراتب الذكر ليدفع اللبس عن الغافلين ويفتح الأمل لهم في الحضور والخشوع والترقي.

وقد يكون مبعث الإطالة ضرب مثل أو الاستشهاد بحديث شريف، وعلى كل حال فإن الحكم التي قد تبدو طويلة هي في الواقع موجزة أيضا بالنسبة لما يمكن أن يندرج تحتها من تفصيلات عديدة.

ومن خصائص التراكيب في الحكم تنوع الأسلوب بين الخبر والإنشاء بصورة شبه متوازنة مع تنوع البدايات، وهذا ما يفيد كسر النمط ودفع السأم

وتجديد نشاط المتلقي. فقد يبدأ بالاسم، وقد يبدأ بالفعل الماضي أو الأمر، أما المضارع فلا يبدأ به غالبًا إلا مسبوقًا بنفي أو نهي، ونادرا ما يأتي غير مسبوق بهما كقوله: " تسبق أنوار الحكماء أقوالهم "، فلعلها الحكمة الوحيدة التي بدأت بفعل مضارع مثبت.

كما قد يبدأ باسم الشرط ليعلق السامع بالحكمة من أولها إلى آخرها، فأسلوب الشرط كما هو معروف تعلّقٌ بين الشرط والجواب، من ذلك قوله: "**من عرف الحق شهده في كل شيء**"، وقد يؤخر الجواب قليلا ويجعله موجزا مع تفصيل الشرط كقوله: "**متى جعلك في الظاهر ممتثلا لأمره ورزقك في الباطن الاستسلام لقهره فقد أعظم المنة عليك**". وهذا النمط التركيبي نراه مكررا بصورة ملحوظة.

وقد يوجز الشرط ويبسط الجواب كقوله: "**متى رزقك الطاعة والغنى بها فاعلم أنه قد أسبغ عليك نعمه ظاهرة وباطنة**". وقد يأتي بالجواب قبل الشرط للدلالة على أهمية الجواب أو الترغيب في شيء أو الترهيب منه كقوله: "**ما ترك من الجهل شيئا من أراد أن يحدث في الوقت غير من أحدثه الله فيه**".

وإذا نظرنا نظرة شاملة إلى الكلمات الافتتاحية التي بدأ بها حكمه فقد ندرك إلى أي مدى تنوعت الحكم بحيث تدفع القارئ أو السامع إلى مواصلة قراءتها. فمن الملاحظ في بدايات الحكم أنه قد يبدأ بالتشويق إلى أمر ما، ويقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، كقوله: "**من علامات موت القلب عدم الحزن على ما فاتك من الموافقات**". وقوله: "**نعمتان ما خرج موجود عنهما، ولابد لكل مكون منهما، نعمة الإيجاد ونعمة الإمداد**".

وقد يصوغ حكمته في صورة أسلوب قصر كقوله: "**لا يستحقر الورد إلا جهول**"، "**إنما أورد عليك الوارد لتكون به عليه واردا**". وقد بدأ أكثر من عشر مرات بلفظة "إنما".

وكثيرًا ما يبدأ حكمه بالنفي أو النهي حسبما يتطلب المعنى، ولا يخفى ما للنهي والنفي من أثر في إثارة اهتمام المتلقي ودفعه لتبين سبب ذلك. كقوله: "**ليس كل من ثبت تخصيصه كمل تخليصه**"، "**ما الشأن وجود الطلب إنما الشأن أن ترزق حسن الأدب**" "**لا تطلب عوضا على عمل لست له فاعلا، يكفي من الجزاء لك على العمل أنه كان له قابلا**".

وأثر الأسلوب القرآني واضح في تراكيب الحكم، فعلى المستوى الكلي العام، نجد هذا التنوع بين الحكم الطويلة والحكم القصيرة، وتلوين الخطاب بين الإنشاء والخبر، والاهتمام – نسبيا – بالجانب الشفوي.

أما على المستوى الجزئي، فنجد بعض الحكم قد ذيلت باقتباسات قرآنية مباشرة كقوله: "**خف من وجود إحسانه إليك ودوام إساءتك معه أن يكون ذلك استدراجا لك**" تم يعقب بقوله تعالى: ﴿**سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ**﴾"[25] وقد يأتي الاقتباس موجها لدعم الموقف الصوفي وتأييده كقوله: "**قوم أقامهم الحق لخدمته، وقوم أختصهم بمحبته، " كُلًّا نُّمِدُّ هَٰؤُلَاءِ وَهَٰؤُلَاءِ مِنْ عَطَاءِ رَبِّكَ ۚ وَمَا كَانَ عَطَاءُ رَبِّكَ مَحْظُورًا**"[26].

وقد يبدأ بجزء من الآية القرآنية ثم يقوم بتفسيرها تفسيرًا صوفيًّا محوّرا الدلالة يقول: "**{لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِّن سَعَتِهِۦ} الواصلون إليه، "وَمَن قُدِرَ عَلَيْهِ**

رِزْقُـهُ"، **السـائرون إليـه"**. فقد حور دلالـة الإنفاق المـادي إلـى الإنفاق المعنـوي الروحي.

ويـأتي بـالنَّص القرآنـي أحيانًـا بوصـفه دليلًا يثبت فكرتـه التـي يعرضـها، ويكون هذا الأمر أشد ظهورًا عندما يحاول إزالة اللبس عن بعض الحقائق التي يصدع بها، من ذلك قوله: "**الحق ليس بمحجوب وإنما المحجوب أنت عن النظر إليه؛ إذ لو حجبه شيء لستره ما حجبه، ولو كان له ساتر لكان لوجوده حاصر، وكل حاصر لشيء فهو له قاهر" وهو القاهر فوق عباده"**. فهنا قد جاءت الآية بعد استدلال منطقي لتكمل حلقات هذا الاستدلال؛ حيث يُعد نص القرآن من الثوابت التي يُستند إليها عند إثبات قضية خطيرة مثل قضية عدم احتجاب الحق وظهوره للخلق.

وقد يظهر تـأثره بـالقرآن بصـورة غيـر إراديـة، بمعنـى أنـه يسـلك طريقـة القرآن في الخطاب تأثرًا بمحفوظه منه كقوله:

"**لا تمدنَّ يدك إلى الأخذ من الخلائق إلا أن ترى أن المعطي فيهم مولاك"**. فهذا نلمح فيه قوله تعالى: **وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِّنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ ۚ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ**"[27] وليست دلالة الآية ببعيدة عن دلالة الحكمة، وتداعي الدلالات قد يستدعي المماثلة الأسلوبية.

وكما تأثر أسلوب الحكم بالقرآن الكريم، فقد تأثر أيضا بالحديث الشريف، تأثر به من خلال الاستشهاد والمماثلة الأسلوبية.

أما الاستشهاد كقوله: "**علم قلة نهوض العباد إلى معاملته، فأوجب عليهم وجود طاعته، فساقهم إليها بسلاسل الإيجاب "عجب ربك من قوم**

يساقون إلى الجنة بالسلاسل"[28]. فالجملة الأخيرة حديث منسوب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ذكره ابن عطاء الله في لطائف المنن[29].

وقد يستشهد بالقرآن والحديث في حكمة واحدة، كقوله: "**لا ترحل من كون إلى كون فتكون كحمار الرحى يسير، والمكان الذي ارتحل إليه هو الذي ارتحل منه، ولكن ارحل من الأكوان إلى المكون** "**وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ الْمُنتَهَىٰ**"[30] **وانظر إلى قوله صلى الله عليه وسلم: فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه. فافهم قوله عليه الصلاة والسلام وتأمل هذا الأمر إن كنت ذا فهم**". فبعد أن صاغ حكمته في هذه الصورة التمثيلية الدالة على عدم جدوى السير في حلقة مفرغة، ثم أرشد المتلقي إلى ضرورة التحلل من علائق الدنيا والآخرة والرحيل إلى الله، جاء مستشهدا بالآية التي تؤكد معنى الرحيل إلى الله "**وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ الْمُنتَهَىٰ**" ثم أردف ذلك بالاستشهاد بالحديث الشريف ليؤكد المعنى نفسه بصورة أخرى مضيفًا إليه بعدًا دلاليًّا آخر، وهو صدق النية عند الرحيل إلى الله. ولذلك نجده يركز في خاتمة الاستشهاد على توجيه المتلقي للفهم والنظر والتأمل للوصول إلى الدلالة المقصودة من هذا الاستشهاد حيث يقول على التوالي: "فافهم ... وتأمل ... إن كنت ذا فهم".

وأما المماثلة الأسلوبية للحديث الشريف فتظهر في مثل قوله: "**ما قل عمل برز من قلب زاهد، ولا كثر عمل برز من قلب راغب**" فهذا النمط التركيبي يماثل قوله صلى الله عليه وسلم: "ما نقص مال من صدقة".

ومن ذلك قوله في بداية إحدى حكمه: "**نعمتان ما خرج موجود عنهما00**" وفي الحديث الشريف: "**نِعْمَتَانِ مَغْبُونٌ فِيهِمَا كَثِيرٌ مِنْ النَّاسِ الصِّحَّةُ وَالْفَرَاغُ**"[31]، وهذا يعد من قبيل المماثلة الأسلوبية التي قد تصدر عفويًّا من المتأثر بنص سابق يمثل جزءا من محفوظه أو قراءاته المخزونة في الذاكرة. وهذا التناص أو هذه المماثلة لا تكمن فقط في هذا التطابق الظاهر بين اللفظتين "نعمتان – نعمتان" بقدر ما تكمن في أسلوب المتكلم من حيث التقديم والتأخير لغرض دلالي.

أما المؤثرات الأسلوبية الأخرى التي نلمحها في حكم ابن عطاء الله فتتركز في أقوال شيخيه أبي العباس المرسي وأبي الحسن الشاذلي (رضي الله عنهما) ومعظم هذه الأقوال نجدها مبثوثة في كتابه لطائف المنن، الذي يعد مصدرا أساسيا لأقوال هذين الشيخين، وقد التبس علينا الأمر في تحديد نسبة قول من هذه الأقوال أهو لابن عطاء أم لأبي العباس المرسي، وفي هذا دلالة واضحة على مدى تأثر ابن عطاء الله بأقوال شيوخه.

وإذا استعرضنا بعض هذه الأقوال لننظر مدى مماثلتها لأسلوب الحكم فقد يتبين لنا من ذلك ما أشرنا إليه. من ذلك قول الشيخ أبي الحسن الشاذلي: **كيف يُعرف بالمعارف من عُرفت به المعارف؟، أم كيف يعرف بشيء من سبق وجوده كل شيء؟**[32] فأثر هذا الأسلوب واضح في قول ابن عطاء الله في إحدى حكمه: "**كيف يشرق قلب صور الأكوان منطبعة في مرآته؟ أم كيف يرحل إلى الله وهو مكبل بشهواته؟**" فالنمط الأسلوبي متشابه في القولين؛ حيث بدأ كل

منهما بأداة استفهام "كيف" مردوفة بفعل مضارع، ثم تبدو المماثلة في الجملة الثانية المبدوءة بـ"أم كيف".

وقد لاحظ ابن عطاء الله نفسه هذه المماثلة واعترف بها بل وافتخر بها، وبصورة عامة فإننا نجد في الحكم العطائية أصداء لآراء وأقوال مؤسسي المدرسة الشاذلية في التصوف الشيخين: أبي الحسن الشاذلي، وأبي العباس المرسي (رضي الله عنهما).

وقد اعتمد تركيب بعض الحكم على الموازنات والمفارقات التي قد تتولد من خلالها، وفي هذا النمط أيضا تأثر بأسلوب شيخه أبي العباس المرسي، فمن الحكم التي اشتملت على موازنات ومقارنات قول ابن عطاء: "**شتان بين من يستدل به أو يستدل عليه. المستدل به عرف الحق لأهله، فأثبت الأمر من وجود أصله، والاستدلال عليه من عدم الوصول إليه** .." وقوله في حكمة تالية: **اهتدى الراحلون إليه بأنوار التوجه، والواصلون لهم أنوار المواجهة، فالأولون للأنوار، وهؤلاء الأنوار لهم؛ لأنهم لله لا لشيء دونه. "قل الله ثم ذرهم في خوضهم يلعبون**" فهذه الموازنة بين الراحلين إليه والواصلين ثم الاستشهاد بالقرآن نجد مثيلا لها في أقوال الشيخ أبي العباس المرسي عندما يقول: "**الناس على قسمين: قوم وصلوا بكرامة الله إلى طاعة الله، وقوم وصلوا بطاعة الله إلى كرامة الله "الله يجتبي إليه من يشاء ويهدي إليه من ينيب"**[33] والموازنة بين السائرين والواصلين أو بين العُبّاد والعارفين ترددت في عدد غير قليل من الحكم.

رابعًا: التصوير الفني:

تتميز حكم ابن عطا الله السكندري بالتصوير المتميز الذي أضاف إلى خصائصها الفنية أبعادا دلالية منشودة، لعلها كانت من أسباب جمال هذا النص الذي حاز إعجاب الخاصة والعامة من الأدباء والعلماء.

ويظهر التصوير الفني مع بداية الحكم، ففي الحكمة الثالثة يطالعنا ابن عطاء الله بقوله: "**سوابق الهمم لا تخرق أسوار الأقدار**". ثم تتوالى بعد ذلك التعبيرات المجازية التصويرية بصورة ملحوظة. والذي يلاحظ في تصوير الحكم أن مؤلفها يحرص على نقل المعاني المجردة إلى المعاني الحسية، من خلال التشخيص والتجسيد لتقريب المعنى إلى أفهام المتلقين. ففي الصورة السابقة مثلا نراه يصور الهمم بالخيل السوابق، والأقدار بالأسوار المنيعة؛ ليبين ويوضح ضعف الإنسان أمام قضاء الله سبحانه. وعلى هذا النمط نفسه يصور الأعمال بأنها تماثيل أو صور قائمة، ثم يصور سر الإخلاص بأنه روح هذه الصور أو الأشباح الذي يجعلها تتحرك وتحيا وتثمر. يقول: "**الأعمال صور قائمة وأرواحها وجود سر الإخلاص فيها**" وقد يتبادر إلى الذهن أنه هنا صوّر مجردا بمجرد، فالروح والإخلاص كلاهما معنى مجرد، ولكن الروح هنا لا تعني ذلك المعنى المجرد المحض، بل تعني الحياة المحسوسة التي تبثها في الصور.

وقد يصل حد التصوير إلى صنع صورة تمثيلية كاملة وتوجيه أسلوب الخطاب التكليفي إلى المتلقي من خلالها كما في قوله: "**ادفن وجودك في أرض الخمول فما نبت مما لم يدفن لا يتم نتاجه**" فقد وظف صورة الزراعة الناجحة ولوح من خلالها بصورة الموت "ادفن" ليؤكد على حتمية الخفاء وإنكار الذات

لمن يريد الوصول إلى الله. وقد أوضحنا فيما سبق أن مصطلح الخمول الذي يريده المؤلف لا يعني الكسل بل يعني الخفاء وعدم الشهرة. وهذه الصورة السابقة تعد من الصور المبتكرة الممزوجة بروح التصوف.

ومن هذا القبيل تأتي الصورة الفريدة التي صاغها ليؤكد على مبدأ تعجيل جزاء العبد على الطاعة في الدنيا قبل الآخرة، يقول: "**جل ربنا أن يعامله العبد نقدا فيجازيه نسيئة**"، وهي صورة مبتكرة، نلمح فيها تأثرًا غير مباشر لظلال الصورة القرآنية في قوله تعالى: "**مَّن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ وَلَهُ أَجْرٌ كَرِيمٌ**"[34]، مضافًا إليها معنى قوله تعالى: **لَهُمُ الْبُشْرَىٰ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ ۚ لَا تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللَّهِ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ**"[35] فواضح أن دلالة الصورة الأولى ومعنى الآية الثانية استحضرهما المؤلف عند ابتكار هذه الصورة، ثم إنه بدأها بداية تمهيدية لافتة "جل ربنا" ليوقظ العقل والقلب ويستقطبهما للموافقة على دلالة الصورة.

وهناك أيضا نمط تصويري متميز يشرك فيه المؤلف توظيف النص القرآني، وذلك حينما يصطنع حوارا تشخيصيا تمثيليا للمجردات يودعه معنى الحكمة من ذلك قوله: "**ما أرادت همة سالك أن تقف عندما كشف لها إلا وناداته هواتف الحقيقة: الذي تطلب أمامك، ولا تبرجت ظواهر الكائنات إلا ونادتك حقائقها: "إنما نحن فتنة فلا تكفر**". فقد شخص المؤلف الهمة، وهواتف الحقيقة، وظواهر الكائنات، وحقائقها واصطنع حوارا تصويريا يفتح من خلاله باب الأمل للسالكين: "الذي تطلب أمامك" ويحذرهم من الركون إلى مظاهر الدنيا

من خلال ذلك النص القرآني الذي انتزعه من سياقه ليدخله في سياق الحكمة منسوبا إلى خداع الحياة الدنيا "**إنما نحن فتنة فلا تكفر**"[36].

ومن الحكم المصورة أيضا: "**ما بسقت أغصان ذل إلا على بذر طمع**" فقد صور الذل الإنساني الممقوت بالأغصان التي تنمو شيئا فشيئا حتى تبسق وتزدهر وتتضخم، وصور الطمع بالبذر الذي بدا صغيرا، ولكنه تسبب في أمر خطير جسيم، وفي هذا تفسير لطبيعة هذا الذل الذي يحول الإنسان إلى عبد لشهواته ورغباته أو لغيره من الناس. ونلحظ أنه صاغ هذه الصورة من خلال أسلوب قصر ليفيد حصر الدلالة في الطمع الذي هو داء عضال، وقد سبق أن أكد هذه الدلالة في حكمته التي يقول فيها: "**أنت حر مما عنه أنت آيس وعبد لما أنت فيه طامع**".

ومن صوره ما استعمل فيها أداة التشبيه ليحقق نمط التشبيه التمثيلي كما هو مصطلح عليه في البلاغة العربية كقوله: "**لا ترحل من كون إلى كون فتكون كحمار الرحى يسير والمكان الذي ارتحل إليه هو الذي ارتحل منه**". فقد مثل حالة السالك الذي لا ينخلع من علائق الدنيا بحالة حمار الرحى الذي يدور في حلقة مفرغة، وهي صورة منتزعة من البيئة الاجتماعية التي كان يعيشها الناس في عصره.

ومن مظاهر شيوع التصوير في الحكم أن تأتي الحكمة الواحدة مؤلفة من جمل متعددة يستغرقها التصوير استغراقا تاما، كحكمته التي يقول فيها: "**كيف يشرق قلب صور الأكوان منطبعة في مرآته؟ أم كيف يرحل إلى الله وهو مكبل بشهواته؟ أم كيف يطمع أن يدخل حضرة الله وهو لم يتطهر من جنابة**

غفلاته؟ "فالصور الثلاث جاءت متوالية لتدعم من خلال دلالاتها الجزئية دلالة كلية هي تعلق القلب بالدنيا وعدم تخلصه منها عند سلوكه طريق الله. فالصورة الأولى تصور هذا التعلق في انطباع الآثار أو الأكوان في مرآة القلب، والصورة الثانية تبين أثر الشهوات النفسية على همة السالك حيث تقيدها وتقعدها عن النهوض والقيام بحقوق الله. أما الصورة الثالثة فتقرن الغفلة عن ذكر الله بالجنابة الحسية التي تقف حائلا دون أداء العبادات. فكل هذه الصور تتضافر جميعا لتؤكد على هذه العوائق المانعة للوصول إلى الله.

وقد التفت شراح الحكم إلى هذه الجوانب التصويرية وإن لم يوفوها حقها لانشغالهم بإيضاح المعاني الكامنة فيها، من ذلك ما أورده الشيخ أحمد زروق في شرحه للحكمة التي يقول فيها:

"**الكون كله ظلمة وإنما أناره ظهور الحق فيه، فمن رأى الكون ولم يشهده فيه، أو عنده، أو قبله، أو بعده، فقد أعوزه وجود الأنوار، وحجبت عنه شموس المعارف بسحب الآثار**" يقول الشارح معقباعلى الصورة: قلت: شبه المعارف بالشموس لأنها تذهب بكل ظلمة ونور، وتكشف عن حقائق الأمور مع علوها وارتفاعها وعموم النفع بها، وأخذ كل أحد منها على قدره. واستعار السحب للآثار لأنها تغطي الحقيقة ولا تذهب بها، وتضعف النور ولا تذهبه، وتعرض له ولا تدوم عليه[37].

خاتمة البحث:

من خلال هذه الجولة البحثية في الحكم العطائية نستطيع أن نخلص إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

- أن الحكم العطائية–على تعدد معانيها– مترابطة تماما؛ لأنها منهج روحي متكامل ينطلق من تعاليم الدين الإسلامي ويصب في اتجاه واحد، هو صدق التوجه إلى الله بهدف تحقيق العبودية، ومن ثم الوصول إليه. فكل ما ورد بها من معان يندرج تحت هذا الهدف، كالرضا والتسليم، ورفع الهمة عن الخلق، ومراعاة حرمة الشريعة، ولزوم الأدب، ودرء اليأس بالأمل المتواصل في رحمة الله، وما يصاحب ذلك من ترغيب في الوصول وترهيب من القطيعة، وتفسير لأمور ملتبسة على سالكي طريق التصوف.

- أن الحكم العطائية لا تعبر فقط عن فكر ابن عطاء الله السكندري، بل هي أيضا خلاصة فكر أستاذيه أبي العباس المرسي، وأبي الحسن الشاذلي. صاغها بأسلوبه، وأضاف إليها مما أفاض به الله عليه.

- أن دراسة الخصائص الأسلوبية لمثل هذه النصوص التي ثبت نجاحها في أداء مهامها الروحية تفيد في إعادة توظيفها أو محاكاتها في هذه المرحلة الراهنة من تاريخ الأمة الإسلامية.

- أن التزام ابن عطاء الله بأدب الخطاب، ومراعاته أحوال المخاطب وموضوع الخطاب، كان له تأثيره على الجانب الصوتي الذي يعد من أهم الجوانب الخاصة للنصوص الدينية، فغلبت عليه النبرة الهادئة.

- أن الاهتمام بالجانب الصوتي في الحكم تجلى أيضا في السجع والمناسبة اللفظية، والتكرار والترديد، ثم في الجناس بصورة نادرة.

- أن المعجم اللفظي للحكم يتسم بالسهولة والوضوح، فمفرداته من النوع المتداول، ومصطلحاته الصوفية أيضا من المصطلحات المتداولة، بل إنه أحيانا يعيد تفسير مصطلح ما في حكمة كاملة لإزالة اللبس عن معناه، كما أنه أحيانا يحوّر الدلالة الحسية لبعض الألفاظ إلى منحى معنوى أخص وأعمق.

- أن كلمة تصوف بمشتقاتها لم تتردد في نص الحكم، وهذا يدل – فيما نرى – على رغبة ابن عطاء الله في نشر فكره في الناس عامة وليس في فئة خاصة. كما يدل على أن التصوف عنده سلوك وفعل وليس محض قول يردده الناس.

- أن الإيجاز أظهر خصيصة تركيبية تقابلنا في الحكم، مع أنها كانت نسبية على حسب المعاني المندرجة في إطار الحكمة.

- أن الحكم العطائية اتسمت ببعض الخصائص التركيبية الأخرى، وأهمها: الابتعاد عن التعقيد اللفظي والمعنوي، تنوع الأسلوب بين الخبر

والإنشاء، تنوع البدايات لكسر النمط ودفع السأم، دقة التقسيم لإيضاح الفكرة، الموازنات والمقابلات، التأثر بأسلوب القرآن الكريم، التأثر الأكبر بأسلوب الحديث الشريف، التأثر بأقوال شيوخ ابن عطاء الله في التصوف.

- أن التصوير الفني في الحكم كان له دور ملحوظ في اكتمال صورتها البلاغية، حيث أضاف أبعادا دلالية متميزة لا تتحقق إلا من خلاله، كنقل المعاني الصوفية المجردة إلى المعاني الحسية القريبة للناس.

وقد برع ابن عطاء الله في توظيف الصورة التمثيلية، كما أنه تأثر في بعض صوره بالصور القرآنية.

الهوامش:

(1) انظر ابن عطاء الله السكندري – لطائف المنن – تحقيق دكتور عبد الحليم محمود – دار الشعب – ص97، ص126 – 129.

(2) شيخ الإسلام تقي الدين السبكي، من أشهر علماء عصره، ترجم له الصفدي وغيره وأثنوا عليه ثناء جميلا، تولى قضاء مصر وكان يجمع بين العلم والورع، وقد وصفه الصفدي بأنه أقضى القضاة.. – الوافي بالوفيات – (ج 1 / ص412).

(3) تاج الدين السبكي – طبقات الشافعية – دار إحياء الكتب العربية –1979 – 9 / 23.

(4) الصفدي – أعيان العصر وأعوان النصر – دار الفكر المعاصر – بيروت – 1998 – 1/ 346.

(5) ابن حجر العسقلاني – الدرر الكامنة – دار الكتب العلمية – بيروت – 1997 – 1 / 162.

(6) السابق – 1 / 162.

(7) السيوطي – حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة – الحلبي سنة 1967

(8) الدكتور عبد الحليم محمود. مقدمة شرح الحكم للشيخ زروق – دار الشعب – القاهرة 1985 ص10

(9) انظر السابق ص11

(10) كارل بروكلمان – تاريخ الأدب العربي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1995 – القسم السادس ص481

(11) ابن عباد الرندي: عالم جليل كان خطيبا بجامع القرويين من مدينة فاس، قال الشيخ أحمد زروق عن شرحه لكتاب الحكم "قد تكلم الناس على هذا الكتاب وراموه بالشرح كثيرا، فلم يتفق لأحد ممن رأينا إكمال شيء إلا ما لسيدنا الشيخ الفقيه العارف المتحقق الخطيب البليغ، نسيج وحده ومقدم من أتى من بعده، سيدي أبي عبد الله محمد بن إبراهيم بن مالك بن إبراهيم بن يحيى بن عباد النَفْزِيّ نسبا، المالكي مذهبا، فإنه أكم كتابه، واعتمد فيه على النقل وتحصيل الفوائد.. فأتى بالعجب العجاب من ذلك. وقد كان رحمه الله ورضي عنه ذا

سمة وهمة وتجمل وزهد وعفاف وصيانة وعظيم علم وكبير ديانة (ت 792هـ) انظر مقدمة شرح الحكم للشيخ أحمد زروق تحقيق د.عبد الحليم محمود.

(12) أحمد زروق –شرج الحكم – ص16

(13) انظر تعليق الدكتور عبد الحليم محمود بحاشية ص16 من المرجع السابق

(14) الدكتور زغلول سلام – الأدب في العصر المملوكي – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1 / 286

(15) والترج. أونج – الشفاهية والكتابية – عالم المعرفة – الكويت – 1994 م – ص55.

(16) انظر باب المناسبة بمعجم البلاغة العربية– مادة : نسب

(17) د. بدوي طبانة /معجم البلاغة العربية / دار المنارة / جدة / ط ع 1997 / ص249

(18) الكاشاني – اصطلاحات الصوفية – ص70

(19) البيت منسوب للحسين بن منصور الحلاج – انظر ديوانه – تحقيق د. كامل مصطفى الشيبي – مكتبة النهضة – بغداد – الطبعة الأولى 1974م ص23.

(20) انظر الكاشاني – اصطلاحات الصوفية / تحقيق د. عبد الخالق محمود / دار المعارف / القاهرة / ط 2 / 1984م.

(21) السابق ص13

(22) القاموس المحيط : مادة خمل

(23) انظر معجم البلاغة العربية – الإيجاز ص718

(24) تمت الإشارة إلى هذه النقطة في مدخل البحث.

(25) القلم الآية 44

(26) الإسراء الآية 20

(27) طه 131

(28) رواه أحمد والبخاري وأبو داود (انظر تخريجه بهامش لطائف المنن ص50)

(29) ابن عطاء الله – لطائف المنن ص50

(30) النجم 42

(31) الحديث أخرجه البخاري في صحيحه.

(32) لطائف المنن ص57

(33) الشورى13

(34) الحديد 11

(35) يونس 64

(36) البقرة 102

(37) حكم ابن عطاء الله شرح الشيخ أحمد زروق/ تحقيق د. عبد الحليم محمود / دار الشعب / القاهرة ص43

ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي من (المثل) إلى (الموال): «اللي انكتب» نموذجًا

Culture of (Destiny) in the popular imagination from (Proverb) to (Mawal): “Elly Inkatab” a model.

أحمد عادل عبد المولى*

ahmed.abdelmawla@must.edu.eg

ملخص

لعلّ موضوع (القدَر) وسيطرته على مصير الإنسان من أقدم الموضوعات الفكريّة، وأكثر السياقات الدلاليّة التي طرحت في الفكر الإنسانيّ، فلم يخل من الخوض فيه أي مجال فكري وإبداعي، سواء أكان ذلك في الدين، أم الفلسفة، أم الفن. ومن ثمّ كان للقدر ثقافة أثبتت حضورها في الخيال الشعبيّ. ويتناول هذا البحث بالدرس ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي وتطوره من صيغة (المثل) إلى صيغة (الموال)، متخذًا من المثل/ الموّال: "اللي انكتب على الجبين" نموذجًا للدراسة.

وتبتغي الدراسة بذلك أن تؤصل لتصور القدر في الخيال الشعبي أولاً، ثم تلتمس حضوره في المأثورات الشعبيّة من خلال (المثل)، ثم تطوره في صيغة

* أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والمقارن – ووكيل كلية اللغات والترجمة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا – والمطرب المنفرد بدار الأوبرا المصرية.

أدائيّة أخرى مائزة، وهي صيغة (الموال) الملحن والمغنّى. وربط الموضوع بجذوره الثقافيّة النابعة منه ابتداءً ذو أهمية بالغة في فهمه ومن ثمّ تحليله، وكذلك في الوعي بقدر الخيال الشعبي وخطورته. من هذا المنطلق ننظر إلى القدر في الخيال الشعبي باعتباره موروثًا ثقافيًّا وعقديًّا مرتبطًا بالإنسان، ومترسبًا في أعماقه الفكريّة والوجدانيّة منذ لحظته الأولى التي عبّر فيها عن نفسه محاولاً تفسير الظواهر الكونيّة من حوله، مجابهًا لها حينًا، ومستسلمًا لها حيناً آخر.

وهذا المثل الشعبي الذي سجّله العلامة أحمد تيمور باشا في معجم الأمثال العامية بهذه الصيغة: "اللي على الجبين تراه العيون"، ويروى: "المكتوب على الجبين تراه العيون"، يجعلنا في مواجهة مصيرية مع القدر الذي لم يقتصر الخيال الشعبي عليه في بيان كتابة الأقدار، بل جاء في مثل مصري آخر: "المكتوب ما منوش مهروب".

الكلمات المفتاحية:

القدر؛ الخيال؛ الشعبي؛ المثل؛ الموال.

Abstract

Perhaps the subject of (Destiny) and its control over human destiny is one of the oldest intellectual topics, and the most indicative contexts that have been raised in human thought, as no intellectual and creative field has been involved in it, whether it is in religion, philosophy, or art. Hence fate had a culture that proved its presence in the popular imagination.

This research studies the culture of (destiny) in the popular imagination and its evolution from the (proverb) formula to the (Mawal) formula, taking the proverb / Mawal: "Elly Inkatab Ala El Gebeen" as a model for the study.

The study thus seeks to root the perception of destiny in the popular imagination first, then seek its presence in the popular sayings through (the proverb), and then develop it in another distinct performance form, which is the form of (Mawal) who was composed and sung.

Keywords:

Destiny, popular, imagination, Proverb, Mawal.

(1)

لعلّ موضوع (القدَر) وسيطرته على مصير الإنسان من أقدم الموضوعات الفكريّة، وأكثر السياقات الدلاليّة التي طرحت في الفكر الإنسانيّ، فلم يخل من الخوض فيه أي مجال فكري وإبداعي، سواء أكان ذلك في الدين، أم الفلسفة، أم الفن. ومن ثمّ كان للقدر ثقافة أثبتت حضورها في الخيال الشعبيّ.

ويتناول هذا البحث بالدرس ثقافة (القدَر) في الخيال الشعبي وتطوره من صيغة (المثل) إلى صيغة (الموال)، متخذًا من المثل/ الموّال: "**اللي انكتب على الجبين**" نموذجًا للدراسة.

وتبتغي الدراسة بذلك أن تؤصل لتصور القدر في الخيال الشعبي أولا، ثم تلتمس حضوره في المأثورات الشعبيّة من خلال (المثل)، ثم تطوره في صيغة أدائيّة أخرى مائزة، وهي صيغة (الموال) الملحن والمغنّى.

وربط الموضوع بجذوره الثقافيّة النابعة منه ابتداءً ذو أهمية بالغة في فهمه ومن ثمّ تحليله، وكذلك في الوعي بقدر الخيال الشعبي وخطورته. وحين عرّف فاروق خورشيد الأدب الشعبي العربي بأنه مجموعة العطاءات القوليّة والفنيّة والفكريّة والمجتمعيّة التي ورثتها الشعوب التي أصبحت تتكلم العربية وتدين بالإسلام... وأنه ابن المنطقة الإسلامية الدين، العربية اللغة، وأنها كلها بموروثها القديم قد شاركت في صنعه... عقّب بأنه "لا بد لنا أن نحدد هذا المعنى تحديدًا واضحًا لكي نفهم السر في امتلاء الأدب الشعبي بآثار الديانات

والفلسفات والعقائد المتشابكة والمتداخلة لأبناء المنطقة كلها، والمرتبة والمتأثرة بالديانات والفلسفات والعقائد لأبناء البلاد المتاخمة لحدود هذه المنطقة جغرافيًّا وحضاريًّا على السواء"[1].

من هذا المنطلق ننظر إلى القدر في الخيال الشعبي باعتباره موروثًا ثقافيًّا وعقديًّا مرتبطًا بالإنسان، ومترسبًا في أعماقه الفكريّة والوجدانيّة منذ لحظته الأولى التي عبّر فيها عن نفسه محاولاً تفسير الظواهر الكونيّة من حوله، مجابهًا لها حينًا، ومستسلمًا لها حيناً آخر.

(2)

لقد تلاقت قرائح الأدباء في فلسفتها إزاء الأقدار؛ فبدا القدر في الفكر اليوناني القديم –الذي ظهر جليًّا في الأدب اليوناني بملاحمه المعروفة– "القوة العليا المسيطرة على الآلهة والأناسي، وعلى كل ما في السماوات والأرض، وأنه هو الذي يرسم كل شيء فيجري كل شيء وفق ما رسم، وأنه لا يد لمخلوق ولا لإله على نقض ما أراده أو تغيير ما قضى به"[2].

وكل من يقرأ أساطير اليونان التي نسجتها يد الإبداع، يجد أصداء ذلك واضحًا، كما نجد في أوديب وبيجماليون، بل كذلك في جلجامش في أدب ما بين النهرين؛ مما كان له عظيم الأثر في مكبث شكسبير وغيره بعد ذلك

بقرون، حتى صار القدر قاعدة ضروريّة في المسرح الغربي الذي يتناول القيم الكبرى، وعن الإنسان في عالمه الكبير، وعن مصيره في الكون. [3]

كما أزعج الشاعرَ الجاهلي تسلّطُ القدر متمثلا في سيطرة الزمان على مصير الإنسان بالنهاية المحتومة وهي الموت، فذهب يبث شكواه شعرًا، مستسلمًا للقدر معبرًا بالفعل (رأى) عن هلاك السابقين قبله، ومن ثم هلاكه بعدهم، فقال زهير:

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ
وَأَعلَمُ عِلمَ اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمي

ويقول امرؤ القيس:

أَرانا موضِعينَ لِأَمرِ غَيبٍ وَنُسحَرُ بِالطَعامِ وَبِالشَرابِ

ويستسلم النابغة للقدر، فيقول:

فَلا تَبعَدَن إِنَّ المَنِيَّةَ مَوعِدٌ وَكُلُّ اِمرِئٍ يَومًا بِهِ الحالُ زائِلُ

فذاك هو المصير المحتوم لكلّ حيّ، إذ تسلّط الدهر عليهم، كما يقول أبو دؤاد الإيادي:

سُلِّطَ الدَهرُ وَالمَنونُ عَلَيهِم فَلَهُم في صَدى المَقابِرِ هامُ
وَكَذاكُم مَصيرُ كُلِّ أُناسٍ سَوفَ حَقًّا تُبليهِمُ الأَيّامُ

واللافت في الفكر العربي منذ الجاهلية هو الربط بين القدر والزمن الذي أصبح "القوة الغامضة التي تحدد للناس حظوظهم من الدنيا، وتخط لهم مسيرتهم في الحياة، وقد عبّر العرب عن هذه القوة بألفاظ عديدة أكثرها شيوعًا عندهم" الدهر، والزمان، أو جزئيات الزمن مثل الأيام والليالي."[4] فما يقال عن الزمان المطلق، يقال أيضًا عن الزمان المقيّد بليل أو نهار، كما هو الحال في ليل امرئ القيس الحامل لأقدار الهموم والأحزان:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

من هنا كان إيمان العرب في الجاهلية بالقدر مغروسًا في جِبلّتهم، ومثّل ركيزة أساسيّة ترسبت في الخيال الشعبي منذ ذلك الحين. يقول قُس بن ساعدة:

في الذاهِبينَ الأَوَّلي (م) ـنَ مِنَ القُرونِ لَنا بَصائِرْ
لَمّا رَأَيتُ مَوارِدًا لِلمَوتِ لَيسَ لَها مَصادِرْ
وَرَأَيتُ قَومي نَحوَها تَمضي الأَصاغِرُ وَالأَكابِرْ
لا يَرجِعُ الماضي وَلا يَبقى مِنَ الباقينَ غابِرْ
أَيقَنتُ أَنّي لا مَحا (م) لَةَ حَيثُ صارَ القَومُ صائِرْ

(3)

وحين جاء الإسلام الحنيف، صار الإيمان بالقدر جزءًا لا يتجزأ من العقيدة، فكما جاء في الحديث الصحيح المعروف بحديث جبريل:

عن "**عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ قَالَ بَيْنَمَا نَحْنُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم ذَاتَ يَوْمٍ إِذْ طَلَعَ عَلَيْنَا رَجُلٌ شَدِيدُ بَيَاضِ الثِّيَابِ شَدِيدُ سَوَادِ الشَّعَرِ لاَ يُرَى عَلَيْهِ أَثَرُ السَّفَرِ وَلاَ يَعْرِفُهُ مِنَّا أَحَدٌ حَتَّى جَلَسَ إِلَى النَّبِيِّ صلى الله عليه وسلم فَأَسْنَدَ رُكْبَتَيْهِ إِلَى رُكْبَتَيْهِ وَوَضَعَ كَفَّيْهِ عَلَى فَخِذَيْهِ وَقَالَ يَا مُحَمَّدُ أَخْبِرْنِى عَنِ الإِسْلاَمِ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم الإِسْلاَمُ أَنْ تَشْهَدَ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ اللَّهُ وَأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ وَتُقِيمَ الصَّلاَةَ وَتُؤْتِىَ الزَّكَاةَ وَتَصُومَ رَمَضَانَ وَتَحُجَّ الْبَيْتَ إِنِ اسْتَطَعْتَ إِلَيْهِ سَبِيلاً قَالَ صَدَقْتَ قَالَ فَعَجِبْنَا لَهُ يَسْأَلُهُ وَيُصَدِّقُهُ قَالَ فَأَخْبِرْنِى عَنِ الإِيمَانِ قَالَ أَنْ تُؤْمِنَ بِاللَّهِ وَمَلاَئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَتُؤْمِنَ بِالْقَدَرِ خَيْرِهِ وَشَرِّهِ...**"[5]

وفي القرآن الكريم صور عديدة للقدر، فجاء القدر متمثلا في شخصية العبد الصالح (الخضر عليه السلام) في سورة الكهف، وفي سورة يوسف شواهد مؤكدة على هيمنة القدر ومفاجآته غير المتوقعة، وغير ذلك كثير ما يحظى به القصص القرآني. [6]

ولكننا في هذا المقام نود الوقوف عند هذا الحديث الشريف الوارد في صحيح البخاري، وما جاء من مأثور في شرحه: **عن عَبْدَ اللَّهِ بْنَ مَسْعُودٍ رضى الله عنه "حَدَّثَنَا رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم وَهْوَ الصَّادِقُ الْمَصْدُوقُ: إِنَّ خَلْقَ أَحَدِكُمْ يُجْمَعُ فِى بَطْنِ أُمِّهِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ يَكُونُ عَلَقَةً مِثْلَهُ ثُمَّ يَكُونُ مُضْغَةً مِثْلَهُ ثُمَّ يُبْعَثُ إِلَيْهِ الْمَلَكُ فَيُؤْذَنُ بِأَرْبَعِ كَلِمَاتٍ فَيَكْتُبُ رِزْقَهُ وَأَجَلَهُ وَعَمَلَهُ وَشَقِىٌّ أَمْ سَعِيدٌ ثُمَّ يَنْفُخُ فِيهِ الرُّوحَ فَإِنَّ أَحَدَكُمْ لَيَعْمَلُ بِعَمَلِ أَهْلِ الْجَنَّةِ حَتَّى لاَ يَكُونُ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ إِلاَّ ذِرَاعٌ فَيَسْبِقُ عَلَيْهِ الْكِتَابُ فَيَعْمَلُ بِعَمَلِ أَهْلِ النَّارِ فَيَدْخُلُ النَّارَ وَإِنَّ أَحَدَكُمْ لَيَعْمَلُ بِعَمَلِ أَهْلِ النَّارِ حَتَّى مَا يَكُونُ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ إِلاَّ ذِرَاعٌ فَيَسْبِقُ عَلَيْهِ الْكِتَابُ فَيَعْمَلُ عَمَلَ أَهْلِ الْجَنَّةِ فَيَدْخُلُهَا."**[7]

فهذا الحديث الأخير يصرّح بأمر مهم عن القدر، ألا وهو (كتابة القدر)، قال الحافظ ابن حجر العَسْقَلانيُّ في شرحه (فتح الباري) على هذا الحديث الشريف: "**وجمع بعضُهم بأنّ الكتابة تقع مرَّتين: فالكتابة الأولى في السماء، والثانية في بطن المرأة، ويحتمل أنْ تكونَ إحداهما في صحيفةٍ، والأُخرَى على جبين المولود.**"[8] وليس بمستبعد –إن لم يكن من المؤكد– أن يأتي من هذا الاحتمال الأخير التعبير المأثور: **(مكتوب على الجبين)** للدَّلالة على القضاء المحتوم الذي لا بُدَّ منه، فلقي تربته الخصبة

فـي الخيـال الشـعبي، فأبـدع المثـل القائـل: **(المكتـوب علـى الجبـين تـراه العيون)**، ومنه أبدع الموال: **(اللي انكتب على الجبين لازم تشوفه العين)**.

ومن اللافت هنا أن الإمام ابن حجر – وهو من هو في علوم الحديث– يقيم اعتبارًا للموروث الشعبي المستمد من قوله: "وجمع بعضهم"؛ مما يدل على أنه مما وصله من بلاغات ليس لها سند معتمد كما هو متبّع عند المحدّثين في علم الرواية، فلم يسند هذا القول إلى راوٍ بعينه، بل إلى بعض رواة الأخبار الذين لم يسمهم، واكتفى بالإشارة إلى جمعهم إياها. وفي ذلك استئناس واضح بالفكر الشعبي الذي عيّن موضع الكتابة المسكوت عنه في الحديث الشريف الصحيح، ولا سيّما فيما يتعلق بالكتابة على جبين المولود.

(4)

هذا المثل الشعبي الذي سجّله العلامة أحمد تيمور باشا في معجم الأمثال العامية بهذه الصيغة: "**اللـي علـى الجبـين تـراه العيـون**"، ويروى: "**المكتوب على الجبين تراه العيون**"[9]، يجعلنا في مواجهة مصيرية مع القدر الذي لم يقتصر الخيال الشعبي عليه في بيان كتابة الأقدار، بل جاء في مثل مصري آخر: "**المكتوب ما منوش مهروب.**"[10]

"والمثل العامي يظل يلح على الاستسلام لقضاء الله، بل يدفع الإنسان إلى اليأس من قدرته على المواجهة، فيقول له: "**إن صبرتم نلتم وأمر الله**

نافذ، وإن ما صبرتم كفرتم وأمر الله نافذ"... ويؤكد هذا ما يقوله العامة على لسان الله جل وعلا: "**يا هارب من قضايا ما لك رب سوايا**"، وما يقوله المثل: "**اللي ما يرضى بقضايا يطلع من تحت سمايا**"، فالمثل العامي يعطي وصفًا لله فوق ما يستطيعه البشر، وإرداة الله ليس لها حد..."[11]

ولا يقف الأمر عند حدود أمثالنا المصرية فحسب، بل إن "مقولة القدر تتناولها الأمثال العربية والعالمية في صياغات مختلفة، ولكنها كلها معًا تحدد أن "**لا مفر من القدر**" كما يقول المثل العربي والإنجليزي، و"**كل بيد القدر**" كما يعبر عن ذلك المثل اليوناني، كما أن المثل اللاتيني يقول: "**لا مكان يمكنك أن تهرب فيه من القدر**"، والمثل الفرنسي يقول: "**منذ يوم ميلادك، موتك محدد مثل حياتك.**"[12]

ولكلّ ذلك جاء التعبير المأثور أيضًا: "**الحذر لا يمنع القدر**" الذي يبدو أنه مقتطع من التعبير المأثور: "**إذا نَفَذَ سَهْمُ القَضَاءِ والقَدَرِ لا يَمْنَعُه حِيلةٌ ولا يَصُدُّه حَذَر.**"، وكذلك قولهم: "**إِذَا جَاءَ القَدَرُ عَمِيَ البَصَرُ.**"، وهو مثَلٌ قديمٌ معاصرٌ، يُضرَب في التَّسليم بقضاء الله تعالى. رُوي أنَّ نافع بن الأزرق سمع ابن عباس يذكر شأن الهُدهُد، فقال له: قِف يا وقَّاف، وكيف يرى الهُدهُد باطن الأرضِ وهو لا يرى الفخَّ حين يقع فيه؟! فقال له ابن عبَّاس: إذَا جَاءَ القَدَرُ عَمِيَ البَصَرُ.[13] وهو ما ترجمه الإنسان المصري إلى عاميته، فقال: "**ساعة القدر يعمى البصر**".

ولعلّ ذلك مما التفت إليه قديمًا كعب بن زهير متعجبًا من حال المرء الذي عليه أن يسعي رغم كونه واقعًا تحت سلطان القدر، فقال:

لَو كُنتُ أَعجَبُ مِن شَيءٍ لَأَعجَبَني سَعيُ الفَتى وَهُوَ مَخبوءٌ لَهُ القَدَرُ
يَسعى الفَتى لِأُمورٍ لَيسَ مُدرِكَها وَالنَفسُ واحِدَةٌ وَالهَمُّ مُنتَشِرُ
وَالمَرءُ ما عاشَ مَمدودٌ لَهُ أَمَلٌ لا تَنتَهي العَينُ حَتّى يَنتَهي الأَثَرُ

وهو ما ردّده بعده السهروردي المقتول في العهد الأيوبي (587هـ):

قَد كنتُ أَحذَر أَن أَشقى بِفُرقَتِكم فَقَد شَقيتُ بِها لَم يَنفَعِ الحَذَرُ
المَرءُ في كُلّ يَومٍ يَرتَجي غَده وَدونَ ذَلِكَ مَخبوء لَهُ القَدرُ
القَلبُ يَأملُ وَالآمالُ كاذِبة وَالمَغشي يَلهو وَفي الأَيّامِ مُعتبرُ

(5)

ولا نعجب حينئذ أن نجد في الشعر الحديث الفصيح تناصًّا صريحًا مع مثلنا موضع الدراسة **(المكتوب على الجبين تراه العيون)** الذي ترسّخ في الوجدان قبل الأذهان، فنجد عائشة التيموريّة تقول:

وَلَيلى ما كَفاها الهَجرُ حَتّى أَطلّت في دُجى لَيلي أَنيني
...
فَقُلتُ لَها ارْحَمي آلامي قالَت كذا خَطّ اليَراعُ عَلى الجَبينِ

ونلفى بدر شاكر السياب في قصيدته (المومس العمياء) يقول:

وَمَنِ المَلُومُ وتِلْكَ أَقْـ دَارٌ كُتِبْنَ عَلَى الجَبِينِ؟

وفي ذلك تنصيص واضح على المثل المتأصل في الخيال الشعبي، وليس مجرد ذكر للقدر وما يدور في فلكه الدلالي من الحديث عن الدهر، والزمن، والحظ، وغير ذلك [14].

وهنا يتأكد ما سبق أن نبّه إليه الدكتور عبد العزيز الأهواني من "أن ما نسميه بالأدب المثقف أو المدرسي، وهو الذي صدر عن أقلام العلماء والمؤلفين المعروفين، والذي اصطنع اللغة المعربة أداة للتعبير، يمكن أن يُستخلص منه قدرٌ كبيرٌ من الأدب الشعبي، ويمكن أن يُستكشف في أثنائه تيار عاميّ يختلط به ويشترك فيه، ولكننا نؤثر أن نقول هنا (الخيال الشعبي) بدلا من (الأدب الشعبي) لتجنب الحرج فيما يتصل بالمصطلحات والمسميات."[15]

ولقد صدق ذلك على المثل الذي بين أيدينا (المكتوب ع الجبين تراه العيون)، وإن كان الأدب الفصيح قد أهمل آخر المثل (تراه العيون)، فلم يهمله الأدب العامي، متجليًا في الموال (اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين).

(6)

يزداد المثل قيمةً حين يسمو من مستوى الإلقاء إلى أفق اللحن والغناء، وفي ذلك يقول الدكتور أحمد مرسي: "ولا يقتصر الشكل الذي يشيع فيه المثل الشعبي بين الناس على هذا الشكل العادي المألوف، كعبارة تقال لتناسب حالة نفسية معينة، أنتجها موقف مشابه للموقف الذي أنتج المثل فحسب، بل إن الأمثال ذات صلة وثيقة بالأغنية الشعبية، وخاصة الموال، كما أنها وثيقة الصلة أيضًا بالحكاية الشعبية، فكثير من الأمثال قد ضُمّن في المواويل، وكثير منها كان موضوعًا لحكايات شعبية."[16]

والموال من فنون الأغنية الشعبية الشائعة في مصر والوطن العربي، "ومن ثمّ كان البحث في الأغنية الشعبية ذا شقين، شق يختص بالكلمة، وشق يختص باللحن الموسيقيّ"[17].

والمثل الذي بين أيدينا كان عنوانًا لموال بديع من مواويل الموسيقار محمد عبد الوهاب في عشرينيّات القرن الماضي، وتحديدًا عام 1927م، وهو بعنوان: "**اللي انكتب ع الجبين**"، نظمه إبراهيم عبد الله.

ومن هنا فنحن إزاء موّال يحمل الخيال الشعبي وإن كان مؤلفه معلومًا، من خلال تضمينه المثل الشعبي "**المكتوب ع الجبين**"، وبذلك نكون في حلٍّ من مأزق إسقاط الشعبية "عن الأغنية طالما نسبت إلى مؤلف معروف، وهو

ما يؤكده كثير من دارسي الأغنية الشعبية... بينما يرى آخرون أن ذلك غير ضروري، وإنما هو أمر عارض، حدث نتيجة لظروف خاصة..."[18]

ولذلك رأينا لعبد الوهاب مواويل نظمها عدد من المؤلفين، على رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقي الذي كتب لعبد الوهاب عدة مواويل، منها على سبيل المثال، موال: (سيد القمر في سماه) وغناه عام 1925م، و(يا قلبي ما حد قاسى اللي قاسيته) و(النبي حبيبك) وغناهما عام 1927م، و(شجاني نوحك يابلبل) وغناه عام 1932م... وغير ذلك. [19]

يقول الموال موضع الحديث كما لحنه وغنّاه الموسيقار محمد عبد الوهاب:

اللي انكَتَبْ عَ الجِبِينْ لاَزِمْ تِشُوفه العِينْ
وَعْدَكْ ومَكْتُوبَكْ يَا قَلْبِي كَانْ مِخَبِّيْه فِينْ
إنْ كَانْ كِدَا قِسْمِتَكْ بَخْتَكْ أجِيْبُه مْنِيْنْ
سَلِّمْ أُمُورَكْ يَا قَلْبِي وامْتِثِلْ لله
واللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العينْ

لقد تحولت الصيغة النثرية في المثل إلى الصيغة الشعريّة الموزونة من بحر البسيط في الموال، فكانت: "**اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين.**" وهو تحول واضح لا نستطيع أن نزعم أنه فحسب من قبيل التناص والاقتباس

بله الورود والاستئناس؛ لأنه ليس مجرد ورود للمثل واستثمارًا لجملته، بل إن المثل صار عنوانًا للموال وجملته المحوريّة التي تقود لاحقاتها من الأبيات.

والموال الذي أمامنا هو ما يُطلق عليه اسم الموال "الأعرج" الخماسي "الذي يتكون من خمسة أبيات تتحد قافية الأبيات الثلاثة مع قافية البيت الخامس، أما قافية البيت الرابع فتختلف عن بقية الأبيات."[20]

ولا يخرج الموال في مضمونه عن الطابع الدينيّ المتجذر في الخيال الشعبي، من أن القدر مكتوب، ولا حيلة للبخت إزاء تسلط القدر، ثم إعلان الامتثال لله وتسليم الأمور له سبحانه.

(7)

يعتمد الموال في غنائه أساسًا على الارتجال، ويكون مسبوقًا بغناء الليالي (يا ليلي يا عيني)، ولكن عبد الوهاب وعدد من الملحنين في أوائل القرن العشرين، أدخلوا التلحين على الموال، فصار مثله مثل أي أغنية ملحنة تؤدى على النحو الذي لُحنت عليه. وفي ذلك تقول الدكتورة رتيبة الحفني: "وبذلك تخلصوا من الارتجال وأعطوا الفرصة للمطربين والمطربات الذين لا يجيدون الارتجال أو الابتكار بأداء هذا اللون من الغناء.

لقد كان محمد عبد الوهاب سيد المطربين جميعًا في هذا اللون من الغناء، ألحانه من المواويل في نهاية العشرينيات ومطلع الثلاثينيات تعد جميعها النموذج الكامل للموال المتطور الذي يجمع بين الغناء المرسل والموقّع منها."[21]

ويقول القائد الموسيقيّ سليم سحّاب: "محمد عبد الوهاب أول ملحن عربي جعل للموال كيانًا موسيقيًّا غنائيًّا مستقلا بعد ما كان الموال جزءًا من الوصلة الغنائية يرتجله المطرب (ليسلطن) قبل دخوله في الأغنية الأساسية، وخاتمة الوصلة الغنائية وهي الدور...

أهم تجديد أدخله محمد عبد الوهاب على الصياغة الموسيقية للموال – الذي يفترض فيه أن يكون مرتجلا دون تحضير مسبق للتغييرات المقامية والألحان، وهذه الصفة نجدها في جميع المواويل– هو وجود خريطة مقامية واضحة المعالم (وهذا من صفات التأليف الموسيقي) على جانب الارتجال الغنائي (وهذه صفة الموال الأساسية)."[22]

وهذه الخريطة المقامية للموال هي التي رسّخت مواويل عبد الوهاب على النحو الذي جاء به، حتى إذا كان يرتجل هو في أثناء تسجيل الموال، وهو أمر ليس بمستبعد. وتأسيسًا على ذلك فحين نستمع إلى أحد مواويل عبد الوهاب فنحن أمام لحن اكتملت له عناصر البناء الفنيّ من الموسيقى أولا ثم

الغناء ثانيًا، ومن ثم استقرّت هذه المواويل حاملة البصمة الوهابية، وليس لأي مطرب أن يعيد إنتاجها بارتجال جديد بعد أن استقرّت في الأسماع على هذه الصورة، وإلا كان لحنًا جديدًا لما سبق أن لحنه عبد الوهاب.

وأهم ما يميز أداء عبد الوهاب في مواويله هو براعة التنقل بين المقامات والمزج بينها، فيبدأ بمقام معين، ثم يسبح في مقامات أخرى، ثم يختم بالمقام الأصلي الذي بدأ به، مع تطعيمها بفواصل من التقاسيم الموسيقية لبعض الآلات، وبخاصة القانون والكمان.

كما أن صوته في فترة العشرينيات من القرن الماضي كان في قمة نضوجه وألقه الفني، فقام باستعراض صوته في الغناء مبرزًا (العُرَب) أي الحليات الأدائيّة مع الترجيع والتطريب النغمي.

على أن أداء عبد الوهاب لا يقف عند التطريب والعرض الصوتي فحسب، بل نجده مستشعرًا ما يقول من كلمات، فيأتي الأداء مبرزًا المعنى والفكرة فضلا عن المهارة والقدرة، وهذا ما نراه من خلال التحليل الفني لأدء عبد الوهاب لموال (اللي انكتب) لنرى أن الخيال الشعبي فيما يتعلق بفكرة القدر كان مستكنًّا في لاوعيه الفنيّ حتى أبرزه وعيه الإبداعي.

(8)

يأتي الموال (اللي انكتب ع الجبين) من مقام الكرد على درجة العشيران (درجة لا قرار)، أو ما يسمى الحجاز كاركرد إذا كان من درجة (دو)، ويبدأ بالتقاسيم التي يؤديها على آلة القانون العازف (محمد العقاد الكبير)، ممهدة لدخول الغناء*.

يبدأ الغناء بالليالي (يا ليلي يا عيني) مراعيًا في ذلك طابع الموال الغنائي – كما سبق الحديث عنه– في عرض بديع لإمكانات عبد الوهاب الصوتية المتميزة صعودًا وهبوطًا بالليالي؛ مهيئًا المستمع للاستماع والاستمتاع بالموال.

هذا الإبداع الذي كان من أثره أن أحد الحاضرين للتسجيل صاح طربًا من قفلة الليالي وقال: (الله أكبر) رغم أن الموال لم يكن في حفل للجمهور،

* لمزيد من الوقوف على التحليل الموسيقيّ لهذا الموال، انظر دراسة: محمد زهدي الطشلي وآخرون: الاستفادة من أسلوب محمد عبد الوهاب في أداء موال (اللي انكتب على الجبين)لتعليم بعض حليات الغناء العربي، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، مج34، ع2، 2019م، ص 137: 160. ودراسة د. محمد شبانة: الموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع99/98، يونيو– سبتمبر 2014م، ص147: 149. وشاهد تعليق داود سلامي: تحليل موسيقي لموال (اللي انكتب ع الجبين) على موقع: *www.youtube.com*

بل تسجيل لأسطوانة كما هو الحال آنذاك؛ مما يكسب الموال بعدًا تداوليًّا لافتًا من خلال التفاعل الحيّ مع المتلقين.

ثم تبدأ أولى جمل الموال بعد تقسيمة فاصلة للقانون بين الليالي ونَص الموال: (اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين) وهي الحاملة لعنوانه، ومفتاح سائر الأبيات الآتية، والملاحظ أنه بدأ بغناء الجملة كاملة من مقام (البيّاتي) المجاور لمقام (الكرد)* دون أي تقطيع، وفي ذلك إلقاء كامل للمثل، وتقرير لمعناه القدريّ ابتداءً، ثم يأتي التنويع على جملة المثل، وأول أبيات الموال، فيقول: "اللي انكتب"– "اللي انكتب"– "اللي انكتب" ثلاث مرات، في كل مرة إضافة جديدة من الحليات والزخارف الأدائية، وتعقب كل مرة ترجمة درجات الغناء بنغمات القانون محققًا المماثلة بين المغنّى الطربيّ والمعزوف الموسيقيّ.

ويتوقف الأداء عند ذلك، لتدخل آلة الكمان في عزف تقسيم منفرد، يقدمه العازف (سامي الشوا)، يعمل هذا التقسيم على فصل المبتدأ (اللي انكتب) عن خبره الآتي، ولعلّ ذلك خدم المعنى القدريّ في المثل/ الموال من التأكيد على أهمية هذا (المكتوب) فهو المبتدأ في الجملة والمبتدأ في الوجود.

* من المعلوم عند أهل صناعة الغناء والموسيقى أن الفرق بين مقامي البياتي والكرد هو خفض ربع الدرجة الثانية في الكرد عن البياتي، وكثيرًا ما كان عبد الوهاب ينوّع بينهما في أداء المواويل.

ويتصل المبتدأ بالخبر مرة أخرى بعد انتهاء تقسيم الكمان ليعيد جملة المثل كاملة مرة أخرى (اللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، ثم يُبرز المبتدأ في مواجهة الخبر مرة ثانية من خلال تقطيع بسيط بأن يكرر القانون النغمة ذاتها لجملة: "اللي انكتب"، مؤكدًا على (المكتوب) لفظًا ولحنًا.

ثم يأتي الخبر مجزّءًا على هذا النحو: (ع الجبين لازم- لازم لازم- تشوفه العين)، والمستمع لأداء عبد الوهاب يجده استثمر حرف المد (الياء) في (الجبين) بإطالة الصوت فيه ووصله بكلمة (لازم)؛ مما يعني الارتباط الوثيق بين متعلق الجار والمجرور (ع الجبين)، وهو الفعل (انكتب) بالخبر (لازم). ثم يؤكد هذا اللزوم بتكرار (لازم) مرتين، إمعانًا في إظهار الحتمية القدريّة عبر الجملة الغنائيّة، ويكتمل الخبر بجملة (تشوفه العين). وهنا ينتهي المثل وأول أبيات الموال محوطًا بجماليات الأداء الطربي، وحاملا ثقافة النظرة إلى القدر المستمدة من الأثر القائل بأن الكتابة تقع مرتين **إحداهما في صحيفةٍ والأُخرى على جبين المولود.**

ولكن لم يشأ مبدعنا أن يفصل بين جملة المثل/ الموال وتجلياتها الشعبيّة في أبيات الموال الآتية؛ فأكمل بعد سكتة لطيفة جدًّا على كلمة (العين) بقوله: (وعدك)، ممهدًا للبيت التالي من الموال، وهنا يتحقق سمت تداوليّ للموال مرة أخرى حين يكرر الكلمة (وعدك) بما يسميه أهل الصنعة (عُربة) على حرف الواو؛ إذ نستمع لأحد حاضري التسجيل –ولعلّه المستمع

الأول أيضًا– ينطرب فيقول: "يا وعديّ". ثم يأتي ربط الوعد والمكتوب بنداء القلب مسندًا إلى ياء الذات (يا قلبي) أربع مرات بطرق متنوعة في الأداء مبرزًا التحسر للقلب في مجابهة وعهدها ومكتوبها.

ثم يفرد جملة الخبر (كان مخبيه فين) بالغناء، مكررًا لها أربع مرات، وهو تكرار عمل الإبداع اللحني على تأكيده بزيادة الحليات والنغمات الموسيقية على الجملة، حتى إذا جاءت المرة الثالثة، نسمع ترجمة لحنية لسؤال الموال (فين؟) عبر إطالتها صعودًا وهبوطًا مناغيًا معنى البحث عن خبيئة القدر والمكتوب. ويأتي التكرار الرابع مجاوزًا كل التوقعات، فيطيل أكثر في كلمة (فين؟) هابطًا بغنائها إلى درجات دنيا في السلّم المقامي، ثم يعلو بهذه الدرجات جميعها مرة واحدة حتى يصل إلى أعلى (نوتة) في هذا السلّم محققًا المعادل اللحني لدلالة النفي عن العلم بما يخفيه (المكتوب) الناتجة عن الاستفهام (فين؟).

(9)

ويظل الموال على هذه النغمة العالية في قمة السلم المقامي؛ ليصل بالاستفهام السابق عن (مكان المكتوب) استفهامًا لاحقًا عن (مكان البخت)، وقع جوابًا لجملة شرطيّة، فقال: "إن كان كده قسمتك، بختك أجيبه منين؟" وبذلك قدّم المبدع توازنًا بين الاستفهامين لحنيًّا، معلنًا الخضوع والرضوخ أمام (المقسوم)؛ إذ يأتي ذكر (البخت) مهزومًا أمام (القِسمة) الدالة على (القدر المقسوم).

واللافت أن الموال جمع بين عدة دوال من معجم (القدر) الدلاليّ وجاور بينها، فأورد: (الوعد، والمكتوب، والقسمة، والبخت)؛ لتسهم جميعها في تقديم الناتج الدلالي للخيال الشعبي في تعامله مع القدر، فإذا "تصورنا القدر حكومة قائمة بذاتها بعيدًا عن الأرض، فإن سفراءها إلى الأرض كانوا هم: البخت، والحظ، والنصيب. ودور الحظ والبخت كان دورًا جزئيًّا لا يداني دور الحكومة المركزية التي تتولى تطبيق العدالة الشاملة على الأرض كافة."[23]

وبعد أن يكمل المبدع جملتي الشرط والجواب في نَفَس غنائي واحد، يقوم بتفصيلها على نحو ما فعل في البيت الأول بالفصل بين المبتدأ والخبر، فيفصل بين جملتي الشرط والجواب، بعد أن يقوم (القانون) بتقسيم قصير

فاصل بين الإجمال والتفصيل، فيقول: "إن كان كده قسمتك" غناءً، فيترجمه القانون عزفًا، ثم يتغنّى بجواب الشرط متخليًا عن نغمته العالية، ليرجع إلى الهبوط بالسلم المقامي مرة أخرى، ليهب النص الدلالة اللحنية لتعذر وجدان البخت، في غناء كلمة (منين؟)، وهو في أثناء ذلك يقوم بتحويل مقاميّ من جنس مقام الكرد، وهو مقام (أثر كرد)* ، ليستاوق –في تلك الحالة– مع ذلك الناتج الدلاليّ للاستفهام.

ونقول (في تلك الحالة)؛ حتى لا يُفهم خطأً أن هناك علاقة سابقة بين المقام والمعنى، بل المقصود هو كيفية توظيف اللحن لخدمة المعنى من حيث التنويع بين المقامات، والمزج بينها، تنويعًا يكافئ التنويع الدلاليّ ويحاكيه دون شرط أو تخصيص.

* يختلف مقام (أثر كرد) عن مقام (الكرد) في الدرجتين الرابعة والسابعة؛ حيث ترفعان نصف درجة في مقام (أثر كرد).

(10)

ويأتي البيت الرابع المختلف القافية **(سَلِّمْ أُمُورَكْ يَا قَلْبِي وامْتِثِلْ لله)**؛ ليستوعب أيضًا اختلافًا لحنيًّا عن سائر أبيات الموال، حيث يعود فيه المبدع إلى مقام (الكرد) في هبوط غنائيّ استسلاميّ للقدر، مخاطبًا قلبه بتسليم الأمور (لله)، مبرزًا إيمان المصري المطلق بالله تعالى المستكن في قلبه ولاوعيه الشعبي، قبل عقله ووعيه الفنيّ.

وقد اتضح ذلك غاية الوضوح والجلاء في غنائه للفظ الجلالة **(الله)** الذي كان أشبه بالترجيع في رفع الأذان؛ حيث قام بتحويل مقاميّ له خطورته؛ فانتقل في أثناء أدائه من مقام (الكرد) إلى جنس مقام (بياتي شوري)، ثم غادره إلى جنس مقام (الصبا)، ثم فارقه إلى جنس (السيكاه) ثم جنس (النهاوند)، ثم عاد مرة أخرى إلى (الكرد)[24]. وهو في ذلك كلّه يُهدي للمتلقي لحنًا وأداءً دلالةَ التعظيم والتمجيد للفظ الجلالة الذي بيده مقاليد كل الأمور، وتحت سلطانه العظيم مقادير كل الكون سبحانه. و(المقادير تبطل التقدير)، و(إذا حلّت المقادير ضلّت التدابير).

ثم ينتهي الموال بالعودة إلى جملة المثل مرة أخرى مصدرة بحرف الواو؛ مما يؤكد على العودة إلى الإقرار بهذه الحقيقة الكونيّة التي جسدها الخيال الشعبيّ خير تجسيد: **(واللي انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)** من

مقام (الكرد) في جملة غنائية واحدة متقطعة في أولها (والـ. لـي. انكتب. علـ)، موصولة في آخرها: (جبين لازم تشوفه العين)؛ لينتهي من حيث بدأ، بأداء مختلف يتميز فيه المبتدأ الموصول (اللي) وجملة صلته، عن جملة الخبر موصولة في الأداء بجملة الصلة السابقة بكلمة (جبين). ولعلّ في اختيار المبدع ذلك التقطيع الأدائي بدلا من الوصل، ما يحاكي تفرّق المكتوب عبر الزمان ومراحل عمر الإنسان، بخلاف جملة (لازم تشوفه العين) التي تقرر الحقيقة الكونية في تجلياتها الشعبيّة مثلاً مؤدّى، وموالاً مغنّى.

(11)

وفي تصورنا أن كل ذلك التنوع اللحنيّ والأدائيّ الذي وجدناه في أداء الموسيقار محمد عبد الوهاب للموال المحتضن للمثل الشعبي، ما كان له أن يتجلّى بهذه الصورة لولا أن وراءَه مخزونًا شعبيًّا إيمانيًّا بالقدر وهمينته، أنتج هذا التعبير الشعبيّ أولا، وألهم ذلك الأداء الفنيّ ثانيًا، ذلك الأداء الذي طوّع النصّ الأدبي للغناء ومهاراته الفنيّة ليُخرج عبر اللحن الموسيقيّ ما هو مسكوت عنه في النص من هباتٍ دلاليّة.

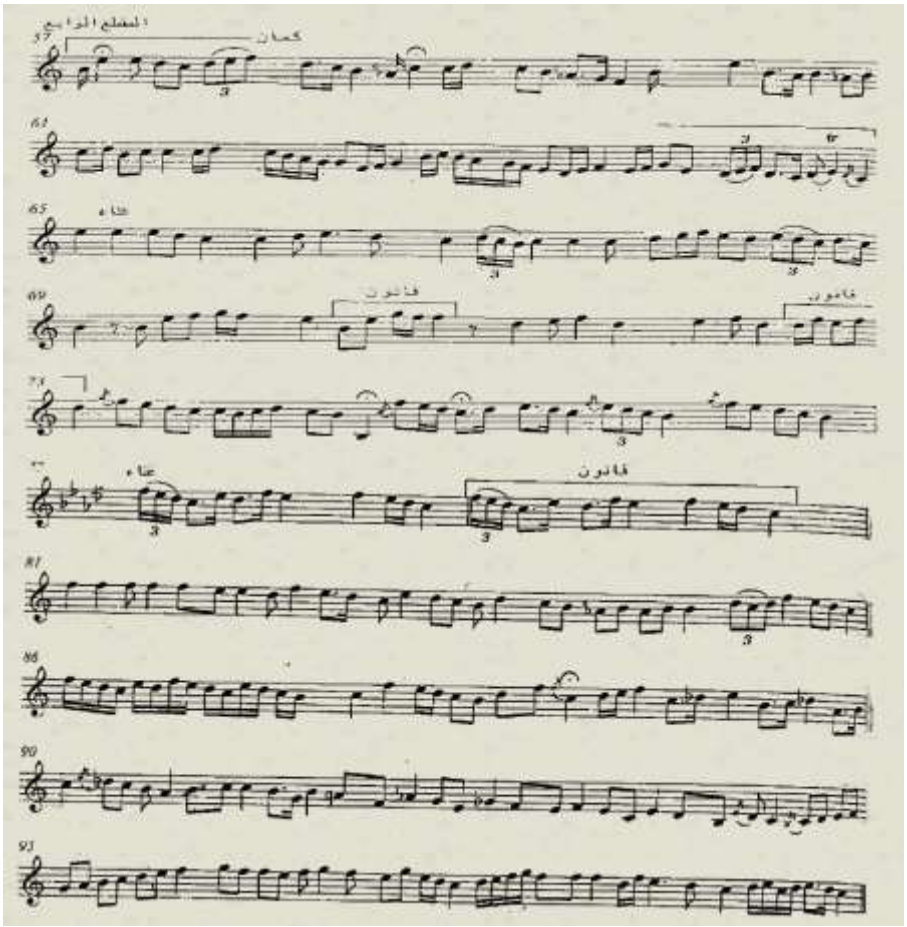
كما تجدر الإشارة في ختام هذا البحث إلى أن بصمات المثل الشعبي (المكتوب ع الجبين) لم تقف عند حدود موال إبراهيم عبد الله، ومحمد عبد

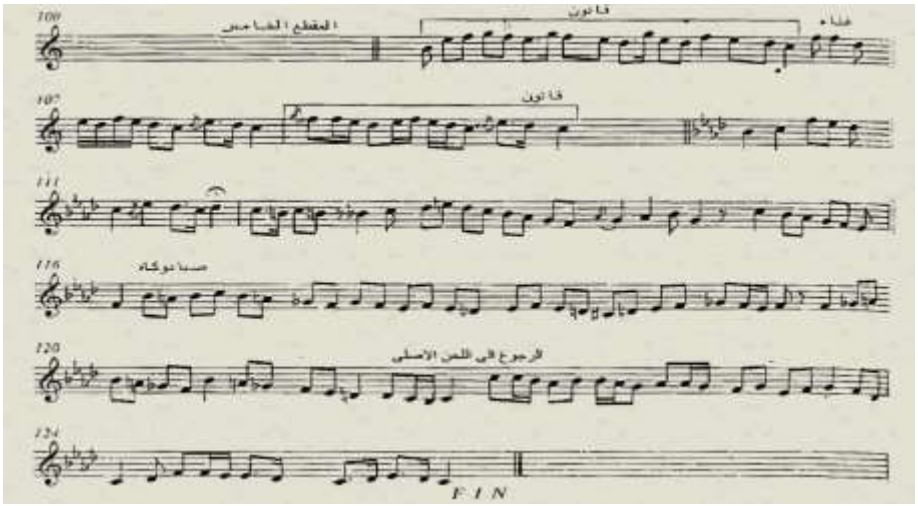
الوهاب (اللي انكتب)، بل تخطته إلى الأغنية العادية المؤلفة والملحنة والمغناة، والتي يطلق عليها اسم (الطقطوقة) من أسماء القوالب الغنائيّة، فظهر بعد ذلك العديد من الأغاني التي تحمل أسماء مثل: (اللي ع الجبين أهرب منه فين)، و(المكتوب ع الجبين)، وغير ذلك.

ولكن يظل لموال عبد الوهاب قيمته الفنية العالية وقامته الإبداعيّة السامقة التي تجتاز حدود الزمان والمكان؛ مما يندر –إن لم تعجز– أن تجود بمثله قرائح الوجدان.

ولعلّ فيما قدمناه ما يشهد على التحول في صيغ الأداء في ثقافتنا المصرية المعاصرة من المثل إلى الموال، مرتكزًا على شعبية الخيال.

ملحق بالنوته الموسيقيّة للموّال من لحن وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب [25]


المقطع الرابع
كمان
قانون
غناء
قانون
قانون
غناء
قانون


المقطع الخامس
قانون
غناء
قانون
صنابوكاة
الرجوع إلى اللحن الأصلي
FIN

الهوامش

(1) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1997م، ص8، و9.

(2) د. علي عبد الواحد وافي: الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1979م، ص10.

(3) لمزيد حول هذه النقطة، انظر: د. عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، الفصل الرابع بعنوان: مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر، مؤسسة الرسالة، 1989م، ص147: 183.

(4) د. محمود علي مكي: الدهر والقدر في شعر المتنبي، مجلة الهلال، ع3، مارس 1979م، ص68.

(5) الإمام مسلم بن الحجاج بن مسلم: صحيح مسلم: كتاب الإيمان، باب مَعْرِفَةِ الإِيمَانِ وَالإِسْلاَمِ وَالْقَدَرِ وَعَلاَمَةِ السَّاعَةِ، الحديث (102)، جمعية المكنز الإسلامي، 1421هـ، 1/ 23.

(6) انظر: محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي: رحلة مع القدر في أدبنا، المكتب الإسلامي، بيروت، ودار عمار، الأردن، ط1، 1986م، ص30: 34.

(7) الإمام محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري: كتاب القَدَر، باب في كتاب القَدَر، الحديث (6674)، وكتاب التوحيد، باب قَوْلِهِ تَعَالَى «وَلَقَدْ سَبَقَتْ كَلِمَتُنَا لِعِبَادِنَا الْمُرْسَلِينَ»، الحديث (7544). جمعية المكنز الإسلامي، 1421هـ، 3/ 1334، و3/ 1507.

(8) أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري، رقّم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة، بيروت، 1379هـ، 486/11.

(9) أحمد تيمور باشا: معجم الأمثال العامية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط4، 1986م، ص52، و462. وانظر: د. محمد محمد داود وفريق عمل معه: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، نهضة مصر، ط1، القاهرة، 2014م، 1356/3: (مكتوب على الجبين).

(10) معجم الأمثال العامية، ص462.

(11) إبراهيم أحمد شعلان: الشعب المصري في أمثاله العامية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية 87–88، القاهرة، 2004م، ص209، و210.

(12) صفوت كمال: مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية: دراسة إثنولوجية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، مج8، ع2، 1977م، ص230.

(13) انظر: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية، 130/1: (إذَا جَاءَ القَدَرُ (عَمِيَ– غَشِيَ) البَصَرُ).

(14) لمزيد من الدراسات حول موضوع القدر والزمن في الأدب الفصيح، والأدب الشعبي، انظر أيضًا: د. أحمد علي مرسي: الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع15، مارس، 1987م، ص64: 87، ومحمد عبد الغني حسن: حظوظ وأقدار عند الشعراء القدامى والمحدثين، الهلال، ع3، مارس، 1979م، ص24.

(15) د. عبد العزيز الأهواني: الخيال الشعبي في الأدب العربي، مجلة الفنون الشعبية، ع 100، يناير – ديسمبر 2015، ص37، و38.

(16) د. أحمد علي مرسي: من مأثوراتنا الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998م، ص79.

(17) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1981م، ص265.

(18) من مأثوراتنا الشعبية، ص145.

(19) انظر: أحمد عنتر مصطفى: شوقيات الغناء، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2010، ص56، و57.

(20) من مأثوراتنا الشعبية، ص154.

(21) د. رتيبة الحفني: محمد عبد الوهاب حياته وفنه، دار الشروق، طبعة خاصة لمشروع مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص67.

(22) المايسترو سليم سحاب: أعلام موسيقية، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2014م، ص387، و388.

(23) محمد إبراهيم أبو سنة: فلسفة المثل الشعبي، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2009م، ص108.

(24) تحليل موسيقي لموال (اللي انكتب ع الجبين)، سابق، والموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي، سابق، ص148.

(25) أخذنا النوتة الموسيقية من دراسة د. محمد شبانة: الموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي، ص147: 149.

المصادر والمراجع

- **إبراهيم أحمد شعلان: الشعب المصري في أمثاله العامية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدراسات الشعبية 87-88، القاهرة، 2004م.
- **أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري**، رقّم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة، بيروت، 1379هـ.
- **أحمد تيمور باشا: معجم الأمثال العامية**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط4، 1986م.
- **د. أحمد علي مرسي: الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري**، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع15، 1987م.
- **د. أحمد علي مرسي: من مأثوراتنا الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- **أحمد عنتر مصطفى: شوقيات الغناء**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2010م.
- **داود سلامي: تحليل موسيقي لموال (اللي انكتب ع الجبين)** على موقع: *www.youtube.com*.
- **د. رتيبة الحفني: محمد عبد الوهاب حياته وفنه**، دار الشروق، طبعة خاصة لمشروع مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
- **المايسترو سليم سحاب: أعلام موسيقية**، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2014م.
- **صفوت كمال: مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية: دراسة إثنولوجية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، مج8، ع2، 1977م.
- **د. عبد العزيز الأهواني: الخيال الشعبي في الأدب العربي**، مجلة الفنون الشعبية، ع100، 2015م.
- **د. علي عبد الواحد وافي: الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1979م.

- **د. عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، 1989م.
- **فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
- **محمد إبراهيم أبو سنة: فلسفة المثل الشعبي**، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2009م.
- **الإمام محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري**، جمعية المكنز الإسلامي، ألمانيا، 1421هـ.
- **محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي**، المكتب الإسلامي، بيروت، ودار عمار، الأردن، ط1، 1986م.
- **محمد زهدي الطشلي وآخرون: الاستفادة من أسلوب محمد عبد الوهاب في أداء موال (اللي انكتب على الجبين) لتعليم بعض حليات الغناء العربي**، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، مج34، ع2، 2019م.
- **د. محمد شبانة: الموال بين الشكل الأدبي والأداء الموسيقي**، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع99/98، 2014م.
- **محمد عبد الغني حسن: حظوظ وأقدار عند الشعراء القدامى والمحدثين**، الهلال، ع3، 1979م.
- **د. محمد محمد داود وفريق عمل معه: المعجم الموسوعي للتعبير الاصطلاحي في اللغة العربية**، نهضة مصر، ط1، القاهرة، 2014م.
- **د. محمود علي مكي: الدهر والقدر في شعر المتنبي**، مجلة الهلال، ع3، مارس 1979م.
- **الإمام مسلم بن الحجاج بن مسلم: صحيح مسلم**، جمعية المكنز الإسلامي، ألمانيا، 1421هـ.
- **د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1981م.

نقطة نور في الظَّلام!

نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة:

مراجعة علميَّة نقديَّة

Point of Light in the darkness
For Historical Dictionary for Islamic civilization
Scientific critic review

خالد فهمي إبراهيم*

magdkhalid@yahoo.com

الملخص

يعالج هذا البحث منجز أحمد فؤاد باشا في: "نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة من منظور المراجعات العلميَّة النَّقديَّة".

ومن أجل تحقيق هذه الغاية فقد فحص ما يلي:

أولًا: مديح التجديد.

ثانيًا: مادة المعجم وأهميته.

ثالثًا: تصنيف المعجم من خلال تحليل البنية الكبرى والبنية الصغرى.

رابعًا: تحليل مصادر المعجم ومنهجه في جمع المادة.

وقد نتج عن تحليل هذا العمل ظهور الوعي بعدد من تطبيقات أصول المعجم التَّاريخيّ، والوعي بعدد من وظائف الأعمال المرجعيَّة المعجميَّة ذات السِّمات الموسوعيَّة.

* أستاذ علم اللُّغة – كلية الآداب – جامعة المنوفيَّة – وخبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة.

الكلمات المفتاحية

الحضارة الإسلاميَّة – المعجميَّة التَّاريخيَّة – التَّصنيف المعجميّ – الدكتور أحمد فؤاد باشا – اللِّسانيَّات التَّطبيقيَّة.

Summary

This paper treat the achievement for Dr Ahmed Foaud Basha: For Historical Dictionary for Islamic civilization from side of the scientific critic review.

To achieve this objective, it explore the following:

1- Greet the reconstruction.

2- The content of dictionary and its important.

3- Determine the type of dictionary according analysis the macrostructure and micro structure of dictionary.

4- Analysis the resources lf dictionary and its method for collection of information.

From analysis this work shows that orientation by numbers of application for historical dictionary and the orientation by numbers of jobs for scientific critic review for macro dictionaries.

Key words

Islamic civilization - historical dictionary - determination of dictionaries - Ahmed Fouad Basha - The applied linguistics.

0/ مدخل: في مديح تبعيض التجديد!

(1)

في الطَّريق إلى إنجاز الأحلام الكبيرة ثمَّة عقبات وأزمات، مرجع عدد منها إلى الوعورة والتشعُّب وامتداد الزمان.

ومن هنا تجلَّت بعض علامات الفَهْم السَّديد لعددٍ من النُّصوص الشرعيَّة المرجعيَّة إلى ترجيح القول بتبعيض التَّجديد، يقول الدكتور أحمد الريسوني: "والذي تكاد تتفق عليه كلمة المتكلمين في هذا الموضوع – هو أن تجديد المجدد قد يتسع وقد يضيق؛ حسب حاجة زمانه من جهة، وحسب مقدرته هو ومؤهلاته وإمكاناته"[1].

وهذا يعني أن "التجديد يتبعض" مثلما أن "الاجتهاد يتبعض"، بل إن القول بتبعيض التجديد أكثر قبولًا، وأقلُّ معارضًا من القول بتبعيض الاجتهاد وعلى هذا فقد يكون التَّجديد علميًّا صرفًا، بل قد يكون علميًّا في مجال علمي دون سواه".

(2)

تأسيسًا على هذا المدخل الأوَّليّ في "مديح تبعيض التَّجديد" أقترح الدُّخول على منجز أحمد فؤاد باشا في خدمة "المعجم التاريخي" من بداية العناية ببعض وجوه المعجم التَّاريخي لعلوم الحضارة الإسلاميَّة.

وقد سبق منه بيان نوع من ذلك في عمله المرجعي المعجمي [2] عندما قال: "إن المشروع الذي ندعو إليه بإلحاح منذ سنوات لوضع **معجم مفاهيمي**

تاريخي للمصطلحات العلميَّة والتقنيَّة في التُّراث الإسلاميّ – يمثل إحدى ضرورات إبراز هويَّة الأمَّة الثَّقافيَّة، وقراءة الذَّات قراءة واعية من خلال التَّعرُّف إلى التَّطوُّر الدِّلالي للألفاظ العربيَّة بعامة، والمصطلحات العلميَّة والتِّقنيَّة بخاصة عبر العصور المتعددة والبيئات المختلفة".

والحقيقة أنَّ "لغةَ العلم على كل حال تشغل حيزًا محدودًا في **المعجم التَّاريخي** مقارنة بجغرافية الاستعمال العام للُّغة، وتمثل لحقًا عليه" على حد تعبير الدكتور سعد مصلوح في محاضرته "تطوُّر اللُّغة في العلوم اللُّغويَّة العربيَّة"[3].

وهو ما يعني أننا واقعون في قلب "تبعيض التَّجديد" الأمر الذي يسمح بتجويد التَّجربة العلميَّة التي ينهض بها الدكتور أحمد فؤاد باشا في دعم المعجم التَّاريخيّ برعاية تطوُّر لُغة العلم والتقنية في التُّراث العربيّ الإسلاميّ الذي يسير ببطء وفي حدود ضيقة بطبيعة الحال.

1/ نحو معجم تاريخي لعلوم الحضارة الإسلاميَّة وتقنياتها:

المادة والانتماء المعرفيّ والأهميَّة

1/1. مادة العمل المرجعيّ

يضمُّ عمل الدكتور أحمد فؤاد باشا مقدمة موجزة، ومتنًا مرتبًا ترتيبًا ألفبائيًّا عربيًّا مشرقيًّا، بلغت كثافة مداخله سبعة وسبعين مصطلحًا علويًّا، ينضوي تحتها 158 مصطلحًا فرعيًّا، جاء توزيعها كما يلي:

1. باب الألف: الآثار العلويَّة / الأبعاد (5 مصطلحات) / الإحداثيات (10 مصطلحات) / الأحياء القديمة (5 مصطلحات) / الأخلاط الأربعة (مصطلحان) / الأرصاد الجويَّة (8 مصطلحات) / الأزياج (9) / الأسطرلاب (مصطلحان) / الأقاليم السبعة (مصطلحان) / الأقربازين (3 مصطلحات) / الإكسير (مصطلحان) / الأنواء (مصطلحان).
2. باب الباء: البروج الفلكيَّة / البصريَّات الهندسيَّة (4 مصطلحات) / بيت الحكمة / البيزرة / البيطرة / البيمارستان (3 مصطلحات).
3. باب التاء: التربة (6 مصطلحات) / التشريح / تصادم الأجسام (مصطلحان) / التّصوير الضوئيّ (5 مصطلحات) / التعدين (4 مصطلحات) / التعمية (5 مصطلحات) / التقنية / تقنية هندسة ميكانيكية / تقنية هندسة معمارية / تقنية العقود والقباب / تقنية الزخارف المعمارية / تقنية استخراج المياه الجوفية / تقنية النانو / التمريض.
4. باب الجيم: الجاذبية / الجبر والمقابلة (5 مصطلحات) / الجراحة / الجغرافيا / الجيولوجيا / الجويلوجيا الطبيعية / الجيولوجيا النارية.
5. باب الحاء: الحساب (5 مصطلحات) / الحياه (مصطلحان).
6. باب الراء: الرياضيات.
7. باب الزاي: العلوم الزراعية / الزلازل / الزمان.
8. باب الشين: شكل الأرض (5 مصطلحات).
9. باب الصاد: الصوت (8 مصطلحات) / الصيدلة (6 مصطلحات).

10. باب الضاد: الضوء (5 مصطلحات).
11. باب الطاء: الطب (مصطلحان) / الطب البيئي (3مصطلحات) / الطب السريري / طب العيون / طب الفم والأسنان / طب النساء والتوليد / الطب الوقائي / الطفيليات (7 مصطلحات).
12. باب الظاء: الظل.
13. باب الفاء: الفلاحة (5 مصطلحات) / الفلك (10 مصطلحات) / الفيزياء الذرية (مصطلحان).
14. باب القاف: [ورد في غير مكانه بعد الميم]: قوانين الحركة (3مصطلحات).
15. باب الكاف: كاميرا الفيمتو (مصطلحان) / الكيمياء الصناعية (4 مصطلحات) / الكيمياء القديمة (8 مصطلحات).
16. باب الميم: المدارس التعليمية (5 مصطلحات) / المراصد الفلكية (6 مصطلحات) / المراعي (7 مصطلحات) / المكان (4مصطلحات) / المكتبات (5 مصطلحات) / الملاحة البحرية (5مصطلحات) / المنهجية العلمية (7 مصطلحات) / الموازين والمقاييس (6 مصطلحات) / الميكانيكا (9 مصطلحات).
17. باب النون: نظرية الإبصار (4 مصطلحات).
18. باب الهاء: الهندسة (10 مصطلحات).
19. باب الواو: الوراثة (7 مصطلحات) / وحدات القياس (5مصطلحات).

ويبدو خلوُّ أبواب الحروف التَّالية من تمثيل المصطلحات فيها، وهي: باب الثاء وباب الخاء، وباب الدال وباب الذال وباب السين، وباب العين وباب اللام وباب الياء.

ثم ختم هذا العمل بفهرس للمحتويات ضم الإشارة إلى المصطلحات العلوية مظللة وتحت بغير تظليل المصطلحات الفرعية المنضوية تحتها.

2/1 الانتماء المعرفي للعمل:

يكشف تحليل مادة العمل ونصوصه القاموسية عن انتمائه إلى زمرة من الانتماءات المعرفيَّة الواضحة التي يمكن أن نوجزها فيما يلي:

أولًا– حقل دراسات تاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة

يمثّل المصطلح العلمي –في بعض وجوه النَّظر– نمطًا من التأريخ للعلم نفسه– ذلك أن مفاهيم هذه المصطلحات والتطورات التي لحقت بهذه المفهومات ما هي إلا حكاية سيرة الاشتغال العلمي نفسه.

ومن ثَمَّ فإنَّ أجم المصطلحات العلميَّة في التُّراث العربيّ الإسلاميّ –في الحقيقة– إحدى أهم مصادر كتابة تاريخ العلوم عند العرب.

وقد تنبَّه نفر من المشتغلين بتاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة إلى هذا الملمح الذي يرى في المصطلحيَّة العلميَّة في التُّراث العربيّ والإسلاميّ مصدرًا من مصادر تاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة، وهو ما تجلى في عدد إشارات فؤاد سزكين (ت 2020م) في كتابه "محاضرات في تاريخ العلوم العربية والإسلامية"[4]، ومن هذه الإشارات قوله (ص59): "ويقول كرواس: "لكننا نضطر

إلى افتراض أن مدرسة الترجمة لحنين بن إسحاق لم تكن هي التي كونت نهائيًّا الاصطلاحات العلميَّة في اللُّغة العربيَّة، وهذه زعم لا ينسجم مع الحقائق التاريخية".

ويقول أيضًا (ص24): "تمكَّن العالم الإسلاميّ من تأسيس ... تلك الكتلة الكبيرة من الاصطلاحات".

وبهذا يمكن أن نقرر في اطمئنان بالغ أن هذا العمل المرجعيّ ينتمي بوضوح إلى حقل دراسات تاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة.

ثانيًا– حقل دراسات الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة

إن تحليل خطاب عنوان هذا العمل المرجعي/ المعجمي الذي يظهر فيه قيد "الحضارة الإسلاميَّة" واختصاصه بمصطلحاتها العلميَّة من جانب وخطاب المقدمة من جانب آخر يكشف عن انتماء هذا العمل المرجعيّ المعجميّ إلى حقل دراسات الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، يقول الدكتور أحمد فؤاد باشا (ص6): "وهذا العمل الذي بين أيدينا ... لمصطلحات علوم وتقنيات **الحضارة الإسلامية**".

والحقيقة أنَّه يتوجه إلى قطاع مهم جدًّا من هذه الحضارة يتعلَّقُ بما أسهمت به في ميدان العلوم التجريبيَّة والتقنيَّة بوجه خاص.

وهو مفيد جدًّا في رصد ما يلي:

أ– النَّظريَّات الجديدة التي استحدثها علماء هذه الحضارة.

ب– النَّظريَّات التي صححت أخطاء حضارات قديمة عن الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة.

ج- العمليَّات الجديدة التي ابتكرها علماء هذه الحضارة، في كثير من الحقول المعرفيَّة، كالطِّب والرياضيَّات والبصريَّات والهندسة وعلوم الأرض والمياه وغيرها.

د- الخرائط الجديدة التي وضعوها لأقاليم الأرض.

هـ- المعادلات والقوانين الرياضيَّة والفيزيائيَّة.

ح- تراكيب الأدوية والعقاقير المختلفة.

ز- الآلات والمعدَّات التي ابتكرها علماء هذه الحضارة في كثير من المجالات.

خ- الاكتشافات والموازين والمقاييس التي وضعوها من جانب أو صمموها من جانب آخر.

ط- المؤسسات والأنظمة التي شيَّدوها وأقاموها على هدي النموذج التفسيريّ الإسلاميّ الجديد لرؤية العلم.

وقد تمتَّع هذا العمل المرجعيّ بمزايا تأريخية، وموضحات بصريّة من صور ورسوم ومعادلات وجداول تعين على الاعتماد عليه بوصفه مصدرًا من مصادر حقل دراسات الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة.

ثالثًا- حقل دراسات اللِّسانيَّات والمعجميَّة التَّاريخيَّة التَّطبيقيَّة

من الواضح جدًّا أن أظهر الانتماءات المعرفيّة الحاكمة التي ينتمي إليها هذا العمل المرجعي هو:

- اللسانيات.

- والمصطلحيَّة.

– والمعجميَّة التَّاريخيَّة التَّطبيقيَّة المختصَّة.

والحقيقة أن تجلي هذه الانتماءات واضح بتحكيم خطاب ما يلي:

أ– تحليل خطاب العنوان الذي يظهر فيه استعمال قيد "المعجم التاريخي".

ب– تحليل خطاب المقدمة التي نصَّ فيها صاحب هذا العمل على الانتماء إلى هذا الميدان عندما قرر قائلًا (ص6): "وهذا العمل الذي بين أيدينا يقدِّم معجمًا تاريخيًّا موسوعيًّا".

ج–تحليل خطاب متن العمل المرجعيّ؛ بما يظهر فيه من التَّطبيقات المعجميَّة من الترتيب والتَّعليق على المداخل.

د– تحليل خطاب العناية بتأثيل المصطلحات وبيان أصولها التي اتخذت منها إلى المعجميَّة العلميَّة المختصَّة في الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، والإدراك الواعي لأنظمة الألسنة التي تولَّدت منها قطاعات هذه المصطلحات، إن على مستوى التوليد من النظام الترميزي الذاتي المتمثل في اللَّغة العربيَّة، وإن على مستوى التوليد من النظام الترميزي الخارجي المتمثِّل في اللُّغات الأجنبيَّة، كاليونانيَّة واللاتينيَّة وغيرها التي اقترض منها المعجم الاصطلاحيّ العلميّ في الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة.

رابعًا– حقل دراسات تصنيف العلوم عند العرب

ومما يتضح –من كون هذا العمل المرجعيّ المعجميّ– يعني في الأساس بتحرير "مفاهيم العلم" في الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، فهو صالح لأن

ينتمي إلى حقل دراسات تصنيف العلوم، ولا سيما فيما يتعلَّق بعلوم الحكمة أو علوم اليونان أو علوم التجريب المتنوعة التي عرفتها هذه الحضارة.

3/1 خطاب القيمة والأهميَّة

تظهر قيمة هذا العمل المرجعيّ المعجميّ من النَّظر إلى جملة من الأمور بالغة الظهور، وهي تلك التي يمكن إنجازها فيما يلي:

أولًا– الغاية العلميَّة النبيلة التي يروم تحقيقها، وهي الاستجابة العلميَّة للمنطقة الفارغة المتمثلة في المعجميَّة التاريخيَّة التَّطبيقيَّة التي تعاني فقرًا شديدًا.

وفكرة التَّقدم نحو ملء الفراغ العلميّ تمثل خطوة مهمة جدًّا لعدة اعتبارات علميَّة وحضاريَّة وأخلاقيَّة.

وهذا الأمر جاء ملموسًا في مقدمة الدكتور أحمد فؤاد باشا (ص6) عندما قال: "ويؤمَّل له أن يسد نقصًا شديدًا في المكتبة العربيَّة".

ويرتبط بهذه الغاية التَّرجمة عن الوعي بضرورة تنمية العمل المعجميّ المختص.

ثانيًا– قيمة المنطقة المعرفيَّة التي يشتبك معها، وهي المعجميَّة التَّاريخيَّة المختصَّة في الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة.

يضاف إلى ذلك استعمال تقنيات معجميَّة حديثة ترقى بخدمة المستعملين من مثل:

أ– العناية بذكر المكافئات الترجميَّة للمصطلحات العربيَّة في اللُّغة الإنجليزيَّة بوصفها لُغة العلم الراهنة الأكثر انتشارًا في العالم.

ب- العناية بتطبيقات الموضحات البصريَّة من الرُّسوم والصور والمعادلات والجداول، وغيرها.

ج- العناية بالبعد الموسوعي المتمثل في:

- بناء التَّعليق على المداخل بصورة خادمة لوظيفة التثقيف والمعرفة.

- اختتام التعليقات على المداخل بذكر مراجع للاستزادة، دعمًا للوظيفة المعرفية.

ثالثًا- المنزلة المرموقة التي يحتازها مصنف المعجم الدكتور أحمد فؤاد باشا بوصفه أحد أهم الأسماء المشتغلة بتاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة، وهو الأمر الذي يشهد له به ما يلي:

أ- الأستاذية العريقة.

ب- المنجز التأليفي المتراكم والعميق.

ج- المنجز الترجمي المهم.

د- الخبرة المعجمية التي حصَّلها من عضويته في مجمع اللُّغة العربيَّة بالقاهرة.

هـ- سوابق الخبرة العمليَّة المتمثِّلة في إنجاز "المعجم العلمي في التراث الإسلامي" الذي صدر في القاهرة 2013م.

2/ نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة وتقنياتها:

خطاب التَّصنيف المعجميّ

1/2. خطاب النوع أو الماهية

تعنى المعجميَّة التطبيقيَّة –ضمن بحوث استعمال المعجم المؤسسة على استثمار تطبيقات منظور المستعمل– بالتصنيف النَّوعيّ للمستعمِل والمعجم معًا[5]، ومن ثَم فإنَّ تعيين خطاب النُّوع أو الماهيَّة لهذا العمل المرجعيّ المعجميّ، وهو الأمر الذي ينتجه فحص النَّظر في خطاب العنوان والمقدمة والمادة.

والحقيقة ثلاثة هذه الخطابات يكشف عن تعيين لنوع هذا العمل المرجعيّ بصورة تبدو واضحة وهو انتماؤه إلى: "المعجمية التاريخيَّة المختصة التراثيَّة الموسوعيَّة الثنائيَّة".

وفيما يلي تحليل قيود هذا التعيين للنُّوع:

أولًا– انتماء العمل إلى الأعمال المرجعيَّة (المعجميَّة)، بموجب ظهور ذلك التَّعيين في العنوان من خلال قيد "معجم" ومن خلال نصّ المصنِّف في المقدمة عندما قرر قائلًا (ص6) "وهذا العمل الذي بين أيدينا يقدم معجمًا" وبموجب تطبيقات نظام الترتيب الألفبائي / الهجائي الشائع في أنظمة الترتيب المعجمي، وبموجب بناء التعليقات على المداخل التي تتضمن –كما سيظهر فيما بعد– رصدًا لعدد من المعلومات اللسانية.

ثانيًا– انتماء العمل إلى المعجميَّة (التَّاريخيَّة)، وهو التَّعيين الذي يكشف عنه ظهور قيد "تاريخيّ" في العنوان، وفي نص المصنف عليه في المقدمة عندما قال (ص6): "وهذا العمل الذي بين أيدينا يقدِّم لنا معجمًا (تاريخيًّا)"، بالإضافة إلى العناية ببيان تطور المفاهيم في عدد من النصوص القاموسية وفقًا للتسلسل الزمنيّ أو التاريخيّ كما تكشف عنه تطبيقات بعض معلومات مستوى الاستعمال التي تستند إلى مؤشرات زمنية[6].

ثالثًا– انتماء العمل إلى المعجميَّة التَّاريخيَّة (المختصَّة)، وهو التعيين الذي يكشف عنه ظهور قيود: لعلوم الحضارة الإسلاميَّة وتقنيَّاتها، ونصّ التَّصنيف على ذلك (ص6) قائلًا: "وهذا العمل ... يقدِّم معجمًا تاريخيًّا... لمصطلحات علوم وتقنيات الحضارة الإسلاميَّة".

رابعًا– انتماء العمل إلى المعجميَّة التاريخيَّة المختصَّة (التُّراثيَّة)، وهو التَّعيين الذي يكشف عنه تحكيم ما يلي:

- ما ورد في العنوان من قيد: الحضارة الإسلاميَّة، التي ينصرف الذهن إلى تقييدها بحدود زمانيَّة معلومة.
- ما ورد في المقدمة من قول المصنف (ص6) إنَّ عمله المعجميّ هذا ينصرف إلى تحرير مفاهيم "مصطلحات علوم وتقنيات الحضارة الإسلاميَّة".

ويوشك أن يفهم من المقدمة (ص5) أنَّه منصرف لتحرير المفاهيم المختصَّة بالمصطلحات العلميَّة "التي دخلت العربيَّة حتى القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي".

خامسًا– انتماء العمل إلى المعجميَّة التَّاريخيَّة المختصَّة التُّراثيَّة (الموسوعيَّة) وهو التَّعيين الذي يكشف عنه ظهور القيود التالية:

- نص المصنِّف في المقدمة الذي يقرر فيه (ص6) "وهذا العمل ... يقدم معجمًا تاريخيًّا **(موسوعيًّا)**.
- تحليل مادة النصوص القاموسيَّة التي تتناول بالتَّعليق عددًا من المداخل التي تنتمي إلى الأعلام والمؤسسات الحضاريَّة والمخترعات العلميَّة في الحضارة الإسلاميَّة، وهذا النَّوع من المداخل ينتمي إلى نوع المعلومات الموسوعيَّة.
- طبيعة التَّعليقات على المداخل التي اتسمت بالطول، والثَّراء.
- طبيعة الغرض الذي يهدف إليه بناء التَّعليقات وهو التثقيف والتَّعليم.
- اختتام التَّعليق على المداخل بمراجع للاستزادة، وهي إحدى تقنيات بناء الأعمال المرجعيَّة التي من نوعي الموسوعات والمعجمات الموسوعيَّة.

سابعًا– انتماء هذا العمل إلى المعجميَّة التَّاريخيَّة المختصَّة التُّراثيَّة الموسوعيَّة (ثنائيَّة اللُّغة)، وهو الانتماء الذي يكشف عنه بناء النُّصوص القاموسيَّة التي تتأسَّسُ على ما يلي:

- ذكر المدخل بالعربية.

- ذكر المكافئ الترجمي للمداخل العربيَّة باللُّغة الإنجليزيَّة.
- ذكر عدد من المكافئات الترجميَّة الإنجليزيَّة في سياق التَّعليق على المداخل في أحيان كثيرة.

2/2. نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة وتقنياتها:

خطاب التَّصنيف

يتوجَّه تحليل خطاب التَّصنيف إلى فحص بنية هذا العمل المرجعيّ الموزَّعة على محورين:

1.2/2. خطاب البنية الكبرى

يتكوَّن هذا العمل المرجعيّ المعجميّ من عناصر تشكِّل هيكلَه العام أو بنيتَه الكبرى، وهي:

أولًا– خطاب واجهة العمل.

ثانيًا– خطاب متن العمل.

(1)

أولًا: خطاب واجهة العمل المرجعيّ

والحقيقة أنَّ تحليل خطاب واجهة هذا العمل يكشف عن توظيف الصفحة العنوان والمقدمة للوفاء بحزمة من الوظائف المهمَّة التي تعين المستعمل على استثمار هذا العمل.

وقد نهضت واجهة العمل بتحقيق الوظائف التالية:

1- بيان نوع العمل المرجعيّ، وماهيته بوصفه معجمًا تاريخيًّا تراثيًّا مختصًّا موسوعيًّا ثنائي اللُّغة (صفحة العنوان / المقدمة ص1).

2- تحقيق قدر الموثوقيَّة، وهو ما يكشف عنه تحليل مكانة صاحب المعجم المرموقة في مجال اللُّغة العلميَّة العربيَّة (صفحة العنوان/ المقدمة ص6).

3- بيان منهج ترتيب المعجم، وهو الترتيب الألفبائي (الهجائي المشرقي الجذعي (المقدمة ص6).

4- بيان بعض مميزات المعجم، من الشرح المستصحب للسياقات، وتوظيف الأمثلة التوضيحيَّة، والصّور والرُّسوم، والعناية بالمعلومات الموسوعيَّة، (المقدمة ص5).

5- بيان بعض إرشادات الاستعمال، مثل عدم الاعتداد بأداة التعريف عند الترتيب أو إرادة الكشف عن أحد المداخل، وتمييز المداخل بحجم طباعي مائل، وثقيل (المقدمة ص6).

6- بيان الغرض من المعجم، وهو تحرير مفاهيم مصطلحات العلوم، والتقنية في الحضارة الإسلاميَّة، والتغيُّرات التي طرأت عليها (ص6).

وقد فات هذه المقدمة بيان ما يلي:

1- نوع المستعمل المنشود الذي يتوجَّه إليه هذا المعجم.

2- مصادر جمع المادة التي شكَّلت متنه وعمود صورته.

3- كيفيَّة توثيق معلومات التَّعليق.

4- كيفيَّة تحقيق التَّرابط المفهومي بين المداخل المتقاربة أو المتشابكة وهو ما نهضت به تطبيقات تقنية الإحالات المعجميَّة التي وظَّفها صاحب المعجم من دون الإشارة إليها في المقدمة.

5- النَّصُّ على إرادة خدمة الوظيفة المعرفيَّة والتثقيفيَّة التي هدف إليها العمل، وهو ما حقَّقه باختتام كل تعليق بحزمة من المراجع للاستزادة.

(ثانيًا)

أما متن المعجم فجاء في تسعة عشر فصلًا، أو تسعة عشر حرفًا، ولم تمثَّل حروف التالية في المعجم:

الثاء، والخاء، والدال، والذال، والسين، والعين، واللام، والياء.

كما تفاوتت كثافة المداخل في كل فصل (أو حرف).

وجاء ترتيب المداخل ألفبائيًّا هجائيًّا مشرقيًّا جذعيًّا وفق الشكل النهائي للمصطلح؛ أي من دون الاحتكام إلى الجذور؛ تيسيرًا على مستعملي هذا العمل.

ولكن ملحظًا نقديًّا أحاط بترتيب الأبواب؛ حيث وقع باب حرف القاف بين بابي حرفي الميم والنون (ص ص 371-372).

ويبدو أنَّ الذي دفع صاحب هذا المعجم إلى هذا هو انتهاء باب حرف الميم بتحرير مفهوم مصطلح (الحركة) بما هو مكافئ للمصطلح (ميكانيكا، ص358-371) وما انضوى تحته من مصطلحات فرعيَّة متَّصلة به اتصالًا مباشرًا ووثيقًا.

وقد كان في الإمكان التَّجاوز عن هذا الملحظ النقدي لولا أمران هما:

أولًا– تحرير صاحب المعجم لهذا المدخل بصورة مساوية لتحريره المداخل الرئيسية في أبواب الحروف.

ثانيًا– تظليل صاحب المعجم هذا المدخل في فهرس المحتويات الطريقة التي استعملها دائمًا في تحرير المداخل المركزية في أبواب حروفها، ووضع تحته ثلاثة مصطلحات منضوية هي:

أ– القانون الأوَّل للحركة.

ب– القانون الثَّاني للحركة.

ج– القانون الثالث للحركة.

وقد تكوَّن النَّصُّ القاموسي في كل فصل من المكوِّنات التَّالية:

أ– المدخل بالعربية.

ب– المكافئ الترجمي الإنجليزي.

ج– التعليق على المدخل (معلومات الشرح).

د– الإحالة على المدخل المرتبطة.

هـ– مراجع للاستزادة تحقيقًا للوظيفة المعرفيَّة / التثقيفيَّة.

والحقيقة أنَّ بناء المتن بهذه الصورة تعاطى بصورة جيدة مع منظور المستعمِل، من حيث الحرص على التَّيسير والتَّثقيف ومنح الموثوقيَّة في معلومات التَّعليق.

2.2/2. خطاب البنية الصغرى

(1)

يعدُّ مفهوم البنية الصغرى بوصفه "تنظيمًا للنصِّ القاموسيّ" على حد تعبير إيغور مالتشوك في (مقدمة لمعجمية الشرح والتأليفية، ص111) ركنًا مهمًّا في دراسة خطاب التَّصنيف المعجميّ.

والحقيقة أنَّ خطاب البنية الصغرى وفق هذا التعريف الموجز جدًّا الذي سقناه من إيغور مالتشوك يتضمن الإشارة إلى أمرين هما:

أولًا– معلومات النَّص القاموسيّ، ربما هي المعلومات التي تنهض بالتَّعليق على المداخل والشرح لها.

ثانيًا– طريقة بناء النَّص القاموسي، وترتيب معلوماته.

ووفق تفصيل هارتمان [ص94 dictionary of lexicography] لعناصر البنية الصغرى – يظهر أنها تتضمن ما يلي:

أ– معلومات التَّعليق على الشكل (معلومات التهجئة / ومعلومات الضبط أو النطق ومعلومات الصيغة أو المعلومات الجراماطيقية).

ب– معلومات التَّعليق على المعنى (معلومات الشرح والتعريف / المعلومات الاشتقاقية / معلومات مستوى الاستعمال / المعلومات الموسوعية).

(2)

ويكشف تحليل النصوص القاموسيَّة في هذا المعجم عن حضور العناية بالمعلومات التالية؛ وسوف نتخذ من النَّص القاموسيّ الشَّارح والمعلق على مدخل البيزرة ابتداء مثالًا للتطبيق (ص ص 75–78):

1. بيان تأثيل المصطلح؛ حيث يقرر المعجم أن البيزرة: "مأخوذة من اسم البازي، وهو نوع من الصقور"، وأصله اللُّغوي الذي جاء منه هو الفارسية.
2. بيان تعليل التَّسمية، بشهرة هذا الطير من دون غيره من الطيور.
3. بيان مفهوم المصطلح، بوصفه: "العلم الذي يُبحث فيه عن أحوال الجوارح من حيث أصنافها وترتبيتها، وحفظ صحتها، ومداواتها من الأسقام والأمراض التي تعرض لها، ومن حيث صفاتها وعلاماتها".
4. بيان التصنيف، أو بيان العلاقات المعرفيَّة؛ حيث يورِد المعجم أن ثَمة مَن عدَّه فرعًا من البيطرة، يقول (ص75): "وقد ألحق البعض هذا العلم بطب الحيوان (البيطرة) وقالوا: هو نوع منه".
5. الإشارة إلى واضع العلم ومؤسِّسه وحكاية الخلاف في ذلك، ودورانه بين بطليموس والإسكندر.
6. بيان موجز لعناية العرب بالبيزرة، وتطور ذلك تاريخيًّا، وظهور الوظائف المرتبطة بها.

7- بيان إسهام العلماء المسلمين في علم البيزرة، وعرض بعض الأدبيات التراثيَّة المحوريَّة من مثل عرض كتاب الكافي في البيزرة للبلدي، وكتاب ضواري الطير للغطريف وغيرهما.

8- بيان موجز بانتقال سهمة المسلمين في هذا المجال إلى الغرب من فريق الترجمات إلى اللغات الأوروبية.

9- بيان بمراجع للاستزادة.

والتحليل المستوعب للنصوص القاموسيَّة في هذا المعجم يكشف عن العلامات التَّالية:

أولًا– تفاوت صور العناية بمعلومات البنية الصغرى حضورًا وغيابًا؛ فمع الغياب الواضح لمعلومات التَّعليق على الشكل فإننا نلحظ حضورًا قليلًا لطائفة منها، من مثل:

1. بيان ضبط مصطلح (البيمارستان، ص83) باستعمال طريقة الضبط بالتقييد (بفتح الراء) وإن كان يلزم معه تقييد الراء بالمهملة منعًا من تصوُّر تصحيفها بالزاء المعجمة.
2. بيان نوع صيغة بعض المصطلحات، مثل بيان نوع مصطلح (التقنية، ص107)، حيث يقرر المعجم أنها "جاءت بصيغة المصدر الصناعي".

ثانيًا– تفاوت صور العناية بعدد من معلومات التَّعليق على المعنى، ففي الوقت الذي اطرد ظهور العناية بمعلومات الشرح والتعريف، ومستوى الاستعمال –فقد تفاوتت صور العناية بالمعلومات الاشتقاقية– ومن ذلك بيان أن مصطلح الجاذبية مأخوذ من (جاذب) بمعنى استعمال (ص141).

وقد ترتب على هذين الملحظين ما يلي:

أولًا– اضطراب في ترتيب عناصر النَّص القاموسيّ تبعًا لحضور بعض معلومات التَّعليق أو غيابها.

ثانيًا– تفاوت في عدد المعلومات من نصّ قاموسيّ لنصّ قاموسي آخر.

(3)

يكشف عن وعي صاحب المعجم بطبيعة المعجميَّة التاريخيَّة ظهور العناية بما يلي:

أولًا- العناية ببيان أزمنة الاستعمال، ضمن معالجات معلومات مستوى الاستعمال، وقد اتخذت هذه العناية بالأزمنة الاستعماليّة لمفاهيم المصطلحات الصور التالية:

أ- بيان تواريخ ظهور المفهومات العلمية والتقنية.

ب- التأريخ لظهور الآلات، والمصادر.

ج- التأريخ بعصور الدول، والأنظمة السياسيَّة التي حكمت في مسيرة الحضارة الإسلاميَّة.

د- ذكر تواريخ وفَيَات العلماء الذين ارتبطت قطاعات من المفاهيم بمنجزهم.

هـ- استعمال مؤشّرات لُغويّة تكشف مسارات التَّطوُّر في مفهومات عدد من المصطلحات تبعًا للمنظور الزمنيّ.

(4)

وقد تميَّزت معالجات هذا المعجم لطرق شرح المعنى واتخذت الصور التَّالية:

أولًا- الاعتماد الأساسي على طريقة الشرح بالتَّعريف، وقد تنوَّعت التَّعريفات في هذا المعجم، واستثمرت الطرق التَّالية:

أ- طريقة الشرح بالتَّعريف المحكم، الذي يحرص على ذكر السِّمات الدِّلاليَّة الفارقة التي تُميّز كل مفهوم عن غيره؛ حتى لا تختلط المفاهيم ويلتبس بعضها ببعض.

ب- طريقة الشَّرح بالتَّعريف الاشتمالي الذي يحرص على ذكر مكوِّنات المفهوم لعدد من المصطلحات، وقد شاع استعمال هذه الطريقة في تعريف المداخل أو المصطلحات المختصَّة بأسماء العلوم، وهو ما تجلَّى في العناية بذكر العناصر التي يدرسها كل علم عند التَّعريف به.

ثانيًا- الظهور الواضح لتطبيقات طرق الشَّرح المساعدة أو استثمار الموضِّحات البصريَّة التي توزَّعت على ما يلي:

أ- الصور والرسوم.

ب- الجداول.

ج- المعادلات.

د- الأمثلة

(5)

وقد تنوَّعت معالجة المعجم لتوثيق معلومات التَّعليق، واتخذت الصور التَّالية:

أولًا- ظهور التَّوثيق بصورة عامة للنصوص والموضِّحات البصريَّة من الصور والرسوم وغيرها.

وهو الظهور الذي كان يُحيل فيه المعجم على المصدر ومؤلِّفه من دون ذكر للمؤشِّر المكانيّ (أرقام الأجزاء والصفحات) [انظر: ص87].

ثانيًا– السكوت عن التَّوثيق في أحيان أخرى ولا سيما مع الصور والرسوم، من مثل (عدم توثيق صورة الآلة المخروطية للبيروني، ص355).

(6)

وظَّف المعجم تطبيقات تقنية الإحالات المعجميَّة في نهاية كثير من النصوص القاموسية، من مثل إحالته على مدخل: البيطرة في نهاية التَّعليق على مصطلح البيزرة، والإحالة على مصطلح البيزرة في نهاية التَّعليق على مصطلح البيطرة.

والحقيقة أنَّ هذه التِّقنية المعجميَّة هي تعويض عن آثار استعمال النظام الترتيب الهجائي الألفبائيّ الجذعيّ من دون الترتيب المفهوميّ، وهو النِّظام الذي ينتج عن تطبيقات نوع تشتيت للمفهومات؛ نظرًا لتشتيت المداخل المترابطة مفهوميًّا لتوزعها على أبواب متفرّقة بحكم ما تبدأ به من حروف.

وقد أسهمت تطبيقات المعجم لهذه التقنية المعجميَّة ما يلي:

أولًا– تحقيق التماسك المفهوميّ بين مفهومات المصطلحات المتداخلة أو المتقاربة التي تشتت على الأبواب بحكم الاختلاف يوم كتابتها.

ثانيًا– خدمة المستعمل / المتعلّم بإمداده بما يلزمه عند تحصيل علاقات المفاهيم العلميَّة المتداخلة والمتقاربة.

(7)

من الملامح بالغة الأهميَّة التي تدرج هذا العمل المرجعيّ ضمن أعمال المعجميّة الموسوعيَّة أمران ظاهران جدًّا هما:

أولًا– صناعة مداخل كثيرة لأسماء أعلام، ومؤسسات ومخترعات.

ثانيًا– ظهور الحرص شبه التَّام على اختتام النصوص القاموسيّة بذكر مراجع الاستزادة، وهي تقنية تقرر أن هذا المعجم هدف إلى خدمة الوظيفة "التثقيفية" أو المعرفيَّة، وهي إحدى مميزات الأعمال المرجعيَّة ذات الصَّبغة الموسوعيَّة بصورة أساسيَّة.

3/ نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة وتقنياتها:

خطاب المصادر وجمع المادة

يكشف تحليل النُّصوص القاموسيَّة في هذا العمل المرجعيّ المعجميّ عن تنوُّع في مصادر جمع المادة، هو التنوع الذي أنتجه تحليل تنوُّع معلومات التَّعليق وتوزعها على معلومات التَّأثيل ومعلومات الشرح بالأساس.

ويمكن تصنيف هذه المصادر التي اعتمدها المعجم في جمع مادته إلى المجموعات التَّالية (ولم يصنع لها المعجم قائمة في نهايته مع أهمية ذلك جدًّا).

أولًا– مجموعة المصادر العلميَّة التراثيَّة.

ثانيًا– مجموعة المصادر الحديثة والمعاصرة في تاريخ العلوم والتقنية في الحضارة الإسلاميَّة، سواء كانت أجنبيَّة أو مترجمة أو مؤلَّفة بالعربيَّة.

ثالثًا– معجمات ودوائر معارف أو موسوعات لمصطلحات العلوم والتقنية في الحضارة الإسلاميَّة.

رابعًا– مصنفات في تصنيف العلوم ومصادرها في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة.

وهو تنوُّع ممتاز، وإن لم تكشف مقدمة المعجم عن استراتيجية تعيين هذه المصادر، وتسويغ الاعتماد عليها.

وقد غاب بشكل ملحوظ نوعان من أنواع المصادر والتي كان يتوقع ظهور الاعتماد عليها وهما:

أولًا– معجمات المصطلحيات أو المعاجم الجامعة لمصطلحات العلوم المختلفة في الحضارة الإسلاميَّة، من مثل: مفاتيح العلوم للخوارزمي 387هـ، والتعريفات للجرجاني 816هـ، والتعريفات والاصطلاحات لأحمد كمال باشا 940هـ وغيرها.

ثانيًا– معجمات مصطلحات مختصَّة بعلوم بعينها في التَّصنيف العلميّ في الحضارة الإسلاميَّة، كمعجمات مصطلحات الطب، كالتنوير للقمري، وقاموس الأبعاد للقوصوني، ومعجمات مصطلحات الأدوية المفردة والمركبة وغير ذلك.

4/ معجم تاريخي لعلوم الحضارة والإسلامية وتقنياتها:

في مديح العمل

إنَّ هذا العمل بما كان من اقتحامه لمنطقة العمل في المعجميَّة التَّاريخيَّة قد صنع نقطة ريادة حقيقيَّة.

وهذا الحكم لا مجال للمجاملة فيه، بسبب اقتحامه لمنطقة "فراغ" تعاني منها المعجميَّة العربيَّة المعاصرة.

وبمقارنة هذا العمل بعمل سابق للمصنِّف نفسه هو معجم لمصطلحات في التراث الإسلامي [طبعة جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، 2013م]، يظهر وعي الدكتور أحمد بفارق ما بين المعجميَّة التاريخيَّة المختصَّة، والمعجميَّة العامة المختصَّة، وهو الأمر الذي أشرنا إليه في فقرة سابقة هنا.

صحيح أن تقنية "التحقيب" ومعالجة تحرير المفهومات، وتطورها بصورة زمنية منضبطة كانت غائبة أو مضطربة إلى حد بالغ الظهور، ولكنَّ ذلك ليس معناه غياب معالجة المفهومات وتطورها وفق نوع ما من تحكيم منظور "أزمنة الاستعمال".

ولو لم يسبق من هذا العمل المرجعي المعجميّ الموسوعيّ التَّاريخيّ المختصّ ببيان مفهومات مصطلحات العلوم في الحضارة الإسلاميّة غير ريادته في اقتحام خدمة تطبيقات المعجميَّة التاريخيَّة لكفاه في منزلة الأعمال المعجميَّة المختصَّة في تاريخ المعجميَّة العربيَّة.

الهوامش

[1] أحمد الريسوني: "التَّجديد والتجويد.. تجديد الدين وتجويد التدين"، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، سنة 1435هـ= 2014م، ص22.

[2] أحمد فؤاد باشا "معجم المصطلحات العلميَّة في التراث الإسلامي"، طبعة جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، القاهرة، سنة 2013م، ص5.

[3] سعد مصلوح: "تطور اللُّغة في العلوم اللُّغويَّة العربيَّة، ضمن النَّدوة الدوليَّة: نحو ببيلوجرافيا شاملة للإنتاج المعرفيّ، تونس، 5-6 فبراير 2014م.

[4] فؤاد سزكين: "محاضرات في تاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة"، معهد تاريخ العلوم العربيَّة والإسلاميَّة، جامعة فرنكفورت، ألمانيا الاتحادية، سنة 1404هـ = 1984م.

[5] انظر، هارتمان: "المعاجم عبر الثقافات: دراسات في المعجميَّة"، ترجمة محمد حلمي هليل، 2003م، ص173.

[6] انظر، 71-74 في تحرير مفهوم مصطلح الحكمة وتتبعه تاريخيا أو زمنيا في عصور هارون 194هـ=809م والمأمون 218هـ=833م حتى عصر المستعصم 656هـ=1258م.

المراجع

1. أحمد فؤاد باشا: "معجم المصطلحات العلميَّة في التّراث الإسلاميّ"، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، القاهرة، 2013م.

2. أحمد فؤاد باشا: "نحو معجم تاريخيّ لعلوم الحضارة الإسلاميَّة وتقنياتها"، مركز تحقيق التراث العربي، القاهرة، 2021م.

3. إيغور مالتشوك، وآخرون: "مقدمة لمعجميَّة الشرح والتأليفيَّة"، ترجمة الدكتور هلال بن حسين، دار سيناء للنشر، تونس، 2010م.

4. R.R K. Hartman and Gregory James, Dictionary of lexcography, Londan and New York, 2002.

البوصيري إمام المديح النبوي

Al-Busiri, the Imam of the Prophet's praise

محمد فتحي فرج*

mffbayomy@yahoo.com

ملخص:

تهدف هذه الدِّراسة إلى إعطاء فكرة عامة مختصرة عن الإمام البوصيري، وعصره، وشعره، مع إشارة خاصة إلى قصيدته الشهيرة "البردة" وبيان قيمتها في شعر المديح النبوي.

وقد خلصت الدِّراسة إلى أن قصيدة "البردة" من أعظم القصائد المكتوبة في مدح الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم.

يستمدُّ الشاعر فكرة القصيدة من معرفة الشَّاعر بالنبي صلَّى الله عليه وسلَّم، وثقافته وبيئته العربيَّة والإسلاميَّة، إلى جانب بعض المفاهيم الإسلاميَّة المتعارف عليها.

الكلمات المفتاحية: البوصيري – قصيدة البردة – شعر المديح النبوي – الشعر في العصر الفاطمي.

* أستاذ علم الحيوان بجامعتي مصر للعلوم والتكنولوجيا، والمنوفية.

Abstract:

This study aims to give a general and brief idea about Imam Al-Busairy, his era and his poetry, with a special reference to his famous poem entitled Al-Burdah, with an indication of its value in the poetry of the Prophet's praise.

The study concluded that the Burdah poem is one of the greatest poems written in praise of the Messenger, peace be upon him (PBUH).

The poet derives the idea of the poem from the poet's knowledge of the Prophet, (PBUH), and his Arab and Islamic culture and environment, along with some well-known Islamic concepts.

Keywords: Al-Busairy – Poem of Al-Burdah - Prophetic praise poetry - Poetry in the Fatimid Era

الشعر "ديوان العرب" –كما يقولون– إذ فيه سجل شامل لأيامهم، ورَصْدٌ حافل بمنجزاتهم، وتوثيقٌ يُعوَّل عليه لوقائعهم، وهو دفترُ أنسابهم وأحسابهم، وبه الكثير مما آمنوا به من قيمهم وأفكارهم ومعتقداتهم؛ ولهذا كله فقد قال عنه ابن سلَّام الجُمَحِي فى "طبقاته": "كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان عِلمهم، ومُنتهى حُكْمِهم، به يأخذون، وإليه يصيرون. ولهذا فقد كان الشعر يرفع من مكانة الرجل في قبيلته وبيْن أقرانه من القبائل الأخرى. قال ابن سلَّام: قال ابن عوْن، عن ابن سيرين، قال: قال عمر بن الخطاب: "كان الشِّعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحُّ منه"[1].

كما كانت مَلَكة الشعر من مُقوِّمات الرجل المثالي لدى العرب، لا سيما إذا ما اجتمع قول الشِّعر مع المهارة في الفروسيَّة وإجادة الطَّعن وفنون القتال، وإلى هذا يُشير ابن قُتيبة الدينوري في "عيون الأخبار" بقوله: "كانت العرب تصف الرجلَ بالكامل إذا كان يكتب، ويُحسنُ الرَّمْيَ، ويجيد العَوْم وهي السباحة، ويقول الشِّعر"[2].

قال محمد بن إسحاق، عن يزيد بن عبدالله بن قسيط، عن أبي الحسن سالم البراد، قال: لما نزلت: {وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ}. الشعراء: 224، جاء حسَّان ابن ثابت، وعبدالله بن رواحة، وكعب بن مالك إلى رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم، وهم يبكون فقالوا: قد علم الله حين أنزل هذه الآية أنَّا شعراء. فتلا النبى صلَّى الله عليه وسلَّم {إِلا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ}. الشُّعراء: من الآية 227، قال: "أنتم"، {وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا}. الشُّعراء: من الآية 227. قال: "أنتم"،

{وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا}. الشُّعراء: من الآية 227، قال: "أنتم"[3]. (رواه ابن أبي حاتم. وابن جرير، من رواية ابن إسحاق).

ويُعقِّب على هذا أحد الباحثين[4] بقوله: وواضح من هذه الآيات أن القرآن الكريم إنّما يهاجم شعراء المشركين الذين كانوا يهجون الرَّسول الكريم – صلَّى الله عليه وسلَّم– ويهاجمون الإسلام. فهي ليست حُكمًا عامًّا على الشُّعراء جميعًا بدليل ذلك الاستثناء الذي تُختم به، والذي يستثني فيه القرآن الشُّعراء المؤمنين؛ حيث يقول: {إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ}. الشُّعراء: 227.

فموقف القرآن الكريم من الشِّعر والشُّعراء واضح كلُّ الوضوح في هذه الآيات، فقد حارب كلَّ من استغلَّ شعره في التطاول على الدِّين الحنيف، وجعل غايته النَّيْل منه ومن رسوله الأمين، أمَّا من شرح الله قلبَه للإيمان، وسخَّر موهبته للدِّفاع والذَّود عن هذا الدِّين ورسوله الكريم فقد أيَّده الله وباركه رسوله – صلَّى الله عليه وسلم.

وما ينطبق على الشُّعراء في عصر المبعث ينطبق أيضًا على مَن جاء بعدهم إلى يوم الدِّين، فكلُّ من سخَّر موهبته الشِّعريَّة في ترسيخ قيم الخير والحقِّ والجمال في إطار ما أحلَّه الله تعالى، فهو يندرج ضمن أولئك الذين استثنتهم الآية الكريمة وكانوا موضع إعجاب النبي –صلَّى الله عليه وسلَّم– بهم وتشجيعه لهم.

الشعر والأدب في مصر منذ العصر الفاطمي:

يرى بعض مؤرخي الأدب أنَّه قد انتعش وازدهر في العصر الفاطمي، بل وأوضحوا لنا دواعي هذا الانتعاش وأسبابَه، ومنها أن خلفاء العصر الفاطمي كانوا يتميزون بالفصاحة والبلاغة، فمنهم مَن ينظم الشِّعر، ومنهم مَن يستمع إليه ويتذوقه ويستمتع به، ومنهم مَن كان صاحب لسان وفصاحة يخطب في النَّاس فيستولي على إعجابهم.

ومن هذه الدواعي أيضًا الثَّراء الذي كانت عليه الدَّولة الفاطميَّة، ولهذا الثَّراء مظاهر تستتبعه في مصر، ومنها أن يكون للأدب مقام رفيع، وسوق مزدهرة. ومن العوامل التى ساعدت أيضًا على ازدهار الشِّعر والأدب في مصر إبان ذلك العصر استقرار الدولة واستتباب أمورها(5).

أما الأمر الآخر فهو مبالغة الفاطميين بالاحتفال بالمواسم الإسلاميَّة والأعياد وغيرها من المواسم غير الإسلاميَّة كذلك، واشتهر احتفال الفاطميين بيوم عاشوراء ومولد النبي وليلة النِّصف من شعبان. ويقال إن العرائس المصنوعة من السكر، والحلوى السمسمية والسكرية، وغيرها من هدايا الموالد المصرية –المرتبطة بالمتصوفين– في العصر الحاضر ترجع إلى أيام الفاطميين(6).

وقد تلا العصرُ الأيوبيّ العصرَ الفاطميّ، ولمَّا كان التاريخ عبارة عن حلقات متصلة بعضها ببعض، وأن الدول والعصور السياسيَّة قد صُنِّفت على أسس سياسية، ترجع في المقام الأوَّل لانتقال السلطة السياسيَّة من أيدي مجموعة من الحكَّام إلى آخرين، إلا أن الشُّعوب هي الرَّكيزة الباقية والمستمرة،

ومِنْ ثمَّ فإنَّ خصائصها لا تتغير بين يوم وليلة حينما تؤول كراسي الحكم من فئة إلى أخرى، والدَّليل على هذا أن الخلافة الفاطمية زالت في صمت وسهولة، وأنَّ صلاح الدِّين لم يجد مقاومة عندما قام بإلغاء الدعاء في الخطبة للخليفة الفاطمي في صلاة الجمعة، وحينما زالت الدولة الفاطميَّة ظل المصريون على موقفهم الهادئ. ولهذا، فإنَّ الخصائص العامة التي ذكرناها آنفًا حول حالة الشِّعر والأدب والبلاغة في العصر الفاطمي لم تتغير فجأة بقدوم العصر الأيوبي الذي وُلِدَ فيه البوصيري.

أما الخصيصة التى استجدت في هذا العصر فهي الاهتمامُ البالغُ بالعلوم النَّقلية، وانتشار التصوف والمتصوفة، في طول البلاد وعرضها في ذلك العصر كما لم تنتشر في أي عصر آخر. وفي هذا يقول الدكتور عبد اللطيف حمزة: "أمَّا الحياة المذهبية في مصر في ذلك العصر، فنرى المذهب الأشعري قد زحف إلى مصر، وقوي شأنه فيها بدخول صلاح الدِّين إليها، فمالت مصر يومئذ إلى العلوم النقليَّة أكثر من ميلها إلى العلوم العقليَّة، وظهرت فيها العناية بالتَّصوف بحيث صرفتها هذه العناية نفسها عن غيره من أمور الدنيا"[7].

أما العناية بالتَّصوف فقد ترجع إلى عوامل عِدَّة من أهمها: افتقاد العدل الاجتماعي في المجتمع المصري في تلك الحقبة، ومنها: الانسجام والتوافق بين العناصر التى تُكوِّن بنية هذا المجتمع، فلقد كانت مصر في القرن السابع الهجري في قبضة الأيوبيين والمماليك؛ أقدارها في أيديهم، وممتلكاتها في حوزتهم، ولم يكن للشعب المصري أي تأثير في نظام الحكم أو تصرفات السلطة، ولم يكن لأحد من المصريين –أو حتى الذين ينحدرون من أصل

عربي– أية ممتلكات في وطنه، ولقد حاول هؤلاء استرجاع حقوقهم بالانتفاضات المتتالية، ولكنهم أخفقوا أمام جبروت السلطة وبطشها. ولأنهم افتقدوا العدل في الدنيا فقد دفعهم حلم التعويض في الحياة الآخرة إلى الانغماس في التَّصوف، والزهد في مغانم الدنيا. لقد أحسَّ المصريون في مصر –خلال هذا العصر– بالغبن الواقع عليهم، وبأن حقوقهم المغتصبة لا سبيل إليها في الدنيا؛ ومِنْ ثمَّ فلينتظروا الجزاء العادل في الآخرة، ولنترك هذه الدنيا لطلابها ينالون مغانمها على مذبح الشرف والكرامة، وكلِّ القيم المضيئة.

وفي بحث حديث حول الشِّعر الصوفي في عصر الأيوبيين، يرى الباحث أنه عصر تنازعت النُّفوسَ فيه عاملان مختلفان: عامل التَّصوُّف والتَّقوى لدوام الحروب وتوالي الكروب من المجاعات؛ أمَّا العامل الآخر فيتمثَّل في انتشار الفسوق والمجون لانحلال الأخلاق، وتحكُّم الشَّهوات، وانتشار المخدِّرات[8].

فلقد كانت الأوضاع الاجتماعيَّة –بالجملة– سيئة، وحينما تفشل الثورة في تغيير هذه الأوضاع الاجتماعيَّة السيئة، فحينئذ لا يتبقى إلا الاستسلام للاتجاهات السائدة، بيْدَ أنَّ النُّفوس الكبيرة تأبى الاستسلام والإذعان، وهنا تأتي الطريق الأخرى، التي تعطي تلك النُّفوس الكبيرة الغذاء والغناء بدلًا من الإحساس بالقهر والتمزق والمعاناة، "إنه طريق الله" ومن هنا كان سرُّ إقبال أهل مصر على التَّصوُّف والدُّخول في حظيرته، سواء كان بعضُه يعتمد على الأصول والمنطق والعقل وقواعد الشَّريعة، أو كان بعضه الآخر يعتمد على

الخرافة والأخيلة واستغلال العواطف الدِّينيَّة المتأججة لتروج مزاعم دينيَّة لا سند لها من الشَّريعة الغرَّاء[9].

أما الدُّكتور حمزة فله رأي آخر طريف في انتشار التَّصوُّف في تلك الحقبة من تاريخ مصر، وفحواه: إن التَّصوُّف في هذا العصر كان نوعًا من السمو الروحي والعقلي فوق العصبيَّات الدِّينيَّة المختلفة، وهي العصبيَّات التي ولَّدت بين أهل هذه الديانات حروبًا طاحنة من أهمها الحروب الصليبيَّة.

ثم يردف الدكتور حمزة قائلًا: ولا يؤيدني في هذا الرأي غير المذاهب الصوفيَّة التي سنشير إليها، ومنها مذهب المعرفة، ومذهب وحدة الوجود، وكلها مذاهب تصرِّح بأنَّه لا فرق بين دين ودين، لأن الله تعالى عام للجميع. أفلا يكون هذا نوعًا من السموِّ الروحي عن هذه العصبيات الدِّينيَّة التي أتعبت القوم؟

فإذا أضيف إلى ذلك كله أن الشَّعب المصري شعب متدين بفطرته، وأن للدين سلطانًا عظيمًا على نفسه وقلبه، وأن مصر خضعت زمانًا لنظام الرهبانية المسيحيَّة؛ عرفنا السبب الذي من أجله كانت مصر تربة صالحة لنمو التَّصوُّف، حتَّى كان من الباحثين من ذهب إلى أن التَّصوُّف نظام مصري النَّشأة، فذكر "منز" أن أول ظهور للصُّوفيَّة كان حوالي عام 200هـ، وذلك في مصر مهد المسيحيَّة. ففى هذا العام الهجري ظهرت بالأسكندرية طائفة يُسمون الصوفيَّة، يأمرون بالمعروف –فيما زعموا– ويعارضون السُّلطان في أمره؛ وترأَّس عليهم رجلٌ منهم يقال له أبو عبدالرحمن الصوفي. ومعنى ذلك أن هؤلاء الصُّوفيَّة، كانوا جماعة أتقياء أصحاب نزعة عمليَّة {يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ}، ويتدخلون في حياة المجتمع تدخلًا شديدَ الوطأة، ويحكي المؤرخون

منهم أنَّهم كانوا يقنعون قضاة مصر وولاتها في زمانهم بضرورة الإصلاح، ويحملونهم على الإتيان بأعمال لا يرضى عنها الخليفة. ومن ثمَّ كان تأثير المتصوفة في أول أمرهم أشبه بتأثير المعتزلة في القرنين الثالث والرابع للهجرة[10].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ كل ما يحدث تسوق إليه رغبة تواقة إلى الخلاص من واقع كئيب. وأيُّ واقع أعتم من أن يصبح أهل الوطن غرباء في وطنهم، وكما عبَّر عن ذلك أبو حيان التوحيدي بقوله: إن أقسى أنواع الغربة هي غربة الإنسان في بلده، وأغرب الغرباء من صار غريبًا في وطنه[11]. فعندما كان يتاح لأي مسلم أن يتولى شأنًا من شئون الوطن كان يتحتَّم أن يكون هذا المسلم غير مصري، أو على الأقل لا ينحدر من أصل عربي.

وثمة ملاحظة أخرى جديرة بالاعتبار، وهي أن من يتأمَّل أقطاب الصُّوفيَّة في القرن السابع الهجري في مصر يجد أنهم ينحدرون من أصل عربي مثل: السيد أحمد البدوي والشيخ إبراهيم الدسوقي وأبي الحجاج الأقصري، وغيرهم. ودلالة هذا ببساطة تتبلور في أن الإحساس بالغبن والاضطهاد والغربة، كل ذلك قد نحا بالمصريين منحى آخر غير دنيوي؛ حيث سلكوا طريق الله، وهو هنا طريق التَّصوُّف.

أما ما تعرَّضت له ديار المسلمين من انقضاض الغزو الخارجي كالحملات الصليبيَّة التي تهددت ليس فقط أوطان المسلمين ولكن دينهم ذاته، قد جعلتهم يزهدون في الدنيا ويقبِلون على الآخرة، التي تمثَّلت في نظر الكثرة الكاثرة بالاتجاه نحو التَّصوُّف. هذا، إضافة إلى تسلُّط حكام البلاد الدُّخلاء، الذين كانوا

يملئون الأرض جورًا وفسادًا، ويغتصبون خيراته وينكِّلون بأبنائه، وفي مناخ مثل هذا: إما أن تتولَّد نزعة تتأكد من أن "كل شيء ما خلا الله باطل"، و"قبض الريح"، أو أن تتدافع نزعة اللامبلاة والانحلال والتَّهالك على الشهوات وانتهاز الفرص.. تحت شعار: "أنا ومن بعدي الطوفان"[12].

مولد البوصيري ونشأته:

في تلك البيئة وذلك العصر وُلد الكاتب الشَّاعر المتصوِّف، صاحب البردة والهمزية، شرف الدِّين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري في دلاص يوم الثلاثاء الأول من شهر شوال سنة 608 هجريَّة، وكان أبوه من بوصير وأمه من دلاص، إحدى قرى محافظة بني سويف (الآن)، فاكتسب النسبة المركبة "دلاصيري" كما نقول عن خريج "دار العلوم" درعمي، إلا أنَّه وقد نشأ في بوصير قوريدس من قرى بني سويف، فقد عُرف بالبوصيري، ثم انتقل إلى القاهرة.

أما مؤرخ الأدب الدكتور شوقي ضيف –رحمه الله– فله رأي آخر مغاير إذ يرى أن لقب "البوصيري" منسوب إلى قرية "أبو صير"، وهي إحدى قرى محافظة الجيزة[13]. وقد توفي البوصيري سنة 696 هـ[14].

طلبه للعلم:

حفظ البوصيري القرآن الكريم، ثم أخذ يطلب العلم، فتعلَّم علوم العربيَّة والأدب على علماء عصره حتى وقف على أغراضهما، وجمع أشتاتهما، فغدا بحر العلم الزاخر، وبدْر العلماء الزاهر، حتى إن الرِّحال قد شُدَّت إليه، فأخذ عنه

العلمَ طائفة من علماء عصره كأبي حيان أثير الدِّين محمد بن يوسف الغرناطي الأندلسي، وفتح الدِّين أبو الفتح محمد بن محمد بن محمد بن عبدالله الشافعي اليعمري الأندلسي الإشبيلي المصري المعروف بابن سيد الناس، وغيرهما من العلماء الذين نهلوا من فيض علمه واستفادوا من غزير أدبه.

قال الشِّعر البليغ في جدِّه وهزله، ونظم من جزله ومرذوله، وفصيحه وعاميه، فبلغ في مجاليه شأوًا كبيرًا حتى إن السيوطي ذكر في كتابه "حسن المحاضرة" مقولة الحافظ فتح الدِّين بن سيد الناس عنه: "هو أحسن شعرًا من الجزار والوراق". كما أنَّ له في النثر من الآثار والرسائل ما يضارع شعره.

وظائفه:

كان البوصيري فقيرًا لكنَّه كان يُحسِن الخطّ، وقد ذكر الأستاذ حسن قاسم حبش في كتابه "نفائس الخط العربي": إنه كان جيِّد الخطّ، أخذ عن إبراهيم بن أبي عبدالله بن إبراهيم المصري، وكان في الأسبوع الواحد يتعلَّم عليه أكثر من ألف طالب. لهذا، عمل البوصيري فترة من الزمان بكتابة شواهد القبور.

ولمَّا كان لقلمه من المهارة والأناقة في الكتابة، فقد اتخذ كتابة الدواوين صناعة، فشغل مناصب كثيرة بالقاهرة والأقاليم. كما باشر مديريَّة الشرقيَّة مدة من الزمن؛ حيث عمل رئيسًا لمباشري الجبايات بالشرقيَّة، وفي هذه الفترة جعل من بلبيس مقامه. وعَهِد من أمور الموظفين والمستخدمين ما جعله يهجوهم كثيرًا في شعره.

من سمات شعره:

يمتاز شعره بالرَّصانة والجزالة، وحسن استعمال البديع في مدائحه النبويَّة، إلا أنه لم يحفِل بهذه المزايا في غيرها؛ حيث جارى شعراء عصره في أسلوبهم، حتى في استعمال بعض الألفاظ المولدة، والأهاجي المُقذعة، ثم لم يلبث أن تنسَّك وتصوَّف فانصرف إلى المدائح النبويَّة.

وقد تميَّز شعره بإيراد النكات المستملحة، كما اهتمَّ بالنَّقد الاجتماعي، الذي لا يخلو من ذكاء ويقظة ضمير، كما تعرَّض في بعضه إلى شكوى حاله، والتذمر من أحوال الموظفين، ومن ثمَّ فشعره مهمٌّ تاريخيًّا من هذه الزاوية؛ حيث إنَّه بمثابة المرآة التي تعكس الأحوال الاجتماعية والسياسيَّة في عصره، وما جرى فيه من أحداث؛ ذلك أن البوصيري –وإن اشتهر بالمديح النبوي– كان متفاعلًا مع الواقع، يعيش حياة النَّاس ويشعر بمعاناتهم جرَّاء ما تفشى من فساد، فضلًا عن إن حياته كانت حافلة بالأحداث المتنوعة التي ظهرت أصداؤها في شعره[15].

نقده لمستخدمي عصره:

وحينما خَبِرَ من مرؤوسيه الافتقار إلى الأمانة، ولقي من هؤلاء المستخدمين والموظفين الذين أحاطوا به ما لاقى من أعمال يأباها الدِّين، وتتنافر مع صادق اليقين، وعانى من أخلاقهم ما لا يلائم طبعه، ولا يناسب عِفَّته وصلاحه، ضاق بهم صدرُه كثيرًا، حتى إنَّه أنشأ في ذمهم القصائد الطوال، ذكر فيها أنهم كانوا يسرقون الغلال، وأنهم لولا ذلك ما لبسوا الحرير والديباج، ولا

شربوا الخمور، وأن من الكتّاب طائفة تنسَّكت وعُدَّت من الزُّهاد مع أنَّها تملأ بطونها بالسُّحت، وتأكل أموال اليتامى بالباطل، كما يذكر أن من القضاة من خانوا الأمانة، وبرروا خيانتهم بتأويل القرآن والحديث، كما لم يخلُ شعره من نقد المسلمين والأقباط واليهود بمصر في ذلك الوقت، لتنافس كل فريق منهم الآخر في الاستئثار والحرص على المصالح الشخصية، ويبدو أن هذه من سمات عصور التخلف والفساد.

ومن هذه القصائد، ما بدأ إحداها بقوله:

نَقَدَّت طَوائفَ المُستَخدِمينا فَلَمْ أرَ فِيهمو حُـرًّا أَمِينا
فَقَد عاشَرْتُهم وَلَبِثْتُ فِيهم معَ التَّجريبِ من عُمْرِي سِنينا
فَكتابُ الشَّمالِ همو جميعًا فلا صحبَت شِمالُهم اليمينا
فَكَم سَرقَوا الغِلالَ وما عَرِفْنا بهم فَكَأنَّهم سَرَقُوا العُيُونا
ولَولا ذاكَ ما لَبِسوا حَرِيرا وَلا شَرِبوا خُمُور الأندَرينا
وَلا رَبوا من المُردانِ مُردا كأغصانٍ يمِلن وينحنينا

ولم يترك فيها مسلمًا، ولا يهوديًّا، ولا نصرانيًّا إلا ونقده نقدًا لاذعًا، ومن ذلك قوله فيهم:

تَفَقَّهت القُضَاة وَخَانَ كلٌّ أمَانَتَه وسَمُّوه الأمينا
وما أخشى على أموالِ مصرَ سوى مِن مَعْشَرٍ يتأولونا
يقولُ المُسلمون لنا حقُّوقا بِها ولنحن أوْلى الآخذينا
وقالَ القِبْطُ نحن ملوكَ مصرَ وأنْ سِواهمُ هم غَاصِبُونا
وحَللَتِ اليَهود بيومِ سَبْت لهم مالُ الطَّوائف أجمعينا

وهي قصيدة طويلة، نكتفي بالقطعة التي اقتطفناها منها، وهي قصيدة مشهورة، غير أن شهرتها –كما يقول الدكتور زكي مبارك[16]– لا ترجع إلى قيمتها الأدبيَّة؛ لأنها قصيدة ضعيفة يغلب عليها الابتذال، وإنّما ترجع شهرتها إلى ما فيها من التنديد بالموظفين، والنَّاس يبغضون الموظفين حين يُعرَفون بالطمع والاستبداد. ثم يضيف الدكتور مبارك: ولهذه القصيدة قيمتها من الوجهة التاريخيَّة، فهي شاهد على اختلاف الطوائف في مصر، وعلى ما كان يجري إذ ذاك بين هذه الطوائف من المنافسات، وهي كذلك شاهد على عيوب وفساد الإدارة في ذلك الحين.

وقد أثارت عليه هذه القصيدة ثائرة المستخدمين، فأخذوا يكيدون له، ويدسُّون له الدسائس، وينصبون له الشراك، حتى لقد سرقوا حمارته فقال فيهم:

أرى المُستخدمينا مَشَوا جَمِيعا على غيرِ الصِّراطِ المُسْتَقيم
مَعَاشِر لو ولوا جنَّات عَـدنٍ لَصارَت مـنهم نارُ الجحيم
فما مِن بَلدة إلَّا ومنهـــم عليها كلُّ شَيْطانٍ رجــيم
فلو كان النُّجوم لهم رُجُـوما إذَن خَلَتِ السَّماءُ من النُّجوم

ولهذا كره هؤلاء الأفاكين من المستخدمين والموظفين، بل إنَّه قد بلغ من شدة حنقه بهم، وغضبه الشديد عليهم، أن دعا عليهم في بعض قصائده، وفي هذا يقول البوصيري – رحمه الله:

فلا بُورِك المُستَخدِمون عصابة فَكَم ظالمٍ منهم علىَّ تعصبا
إذا ما بَرَى أقلامَـه خِلت أنَّه يَسنّ له ظُفْرًا ونابًا ومخلبا

ولهذه الأمور التي لم يتوقعها منهم، فقد زهِدَ الوظيفة، بل وانصرف عن متع الدنيا، وانقطع للتصوُّف، مُتخِذًا من مدينة الإسكندرية مقامًا له. وقد تُوفِّي الإمام البوصيري سنة 696 هجريَّة (1295م) يالإسكندرية، وله بشاطئها قبر يُزار، ويتصل به مسجد كبير تُدَّرسُ به العلومُ الدِّينيَّة.

اتجاه البوصيري الصوفي:

طبقًا للطبيعة البشريَّة فإنَّ النَّاس الذين يعيشون فيما يشبه العصر الذي عاش فيه البوصيري يسلكون –بشكل عام– طريقًا من طريقين؛ إما طريق مهلكة وهي التكالب على الدنيا بأيَّة وسيلة كانت وعلى أي وجه كان –كما أشار هو فيما سقناه من نماذج من قصائده التي ينقد فيها سلوكهم ومثالبهم– وإمَّا أن يتجهوا اتجاهًا مغايرًا وهو طريق الزهد في الدنيا، والرضا بما يحصلون من نصيبهم فيها باعتبارها –في النهاية– دنيا فانية، وهذا مسلك المتصوِّفة الزاهدين في متاع الدنيا المقبلين بجُلِّ اهتمامهم بالآخرة. وآثر البوصيري طبقًا لطبيعته الطريق الثَّانية، وأعني بها طريق الزهد والتصوف؛ ولذا فقد حفل ديوانه بقصائد تشي بهذا الاتجاه الذي آثره الرجل والذي يعبِّر بصدق عن أزمة عصره ووجهة نظره إزاء ما يشيع فيه من سلوكيات لا يرضى عنها؛ ذلك أن شعر الشاعر المطبوع يدلُّ عليه، وهناك من النُّقَّاد مَن يستلهمون الملامح والسِّمات الشخصيَّة والخطوط العريضة لحياة الشاعر من شعره وقصائده مهما بعُدَت المسافة الزمنيَّة بين الدَّارس وشعر الشَّاعر محلّ الدِّراسة، والمثل الذي يُلِحُّ عليّ في هذا السياق هو ما صنعه العقاد مع ابن الرومي حينما قدَّم لنا صورة هذا الشاعر العباسي

من شعره، من خلال دراسته الرائدة في هذا المجال بعنوان :"ابن الرومي: حياته من شعره".

ولهذا جاءت معظم قصائد ديوانه للتَّعبير عن هويته واتجاهه العام، وموقفه من عصره، سواء كانت مديحًا أم هجاء أم سخرية أم شكوى[17]. وكان من الطبيعي أن تكثر المدائح النبوية في ديوانه، ومن أبرزها "بردته" التي طبقت شهرتها الآفاق، والتي عني فيها برصد الخطوط العريضة في حياة النبي صلَّى الله عليه وسلَّم المباركة بأسلوبه الشعري المميز الذي ينبع من منطلق الإخلاص، والحب للنبي صلَّى الله عليه وسلم؛ ما أكسبه درجة عالية من الصدق والتوفيق.

مدحه للرسول صلَّى الله عليه وسلم:

من عيون شعره قصيدته الشهيرة "البردة"، في مدح النبي محمد –صلَّى الله عليه وسلَّم– التي وقع ما يشبه الإجماع على أنها أفضل مدائح الرسول محمد صلَّى الله عليه وسلم، على الرغم من كونها جاءت بعد "بانت سعادُ"، وغيرها من مدائح الصحابة رضوان الله عليهم بأكثر من ستة قرون.

وقد قيل في سبب تأليفها أنه فُلِجَ (أيْ أصابه داء الفالج وهو المعروف في زمننا بالشلل النصفي)، فنظمها في مرضه، وتوسَّل بها إلى رسول الله – صلَّى الله عليه وسلَّم– فشُفِيَ من مرضه، كما أورد ابن شاكر في فوات الوفيات.

ولعل صدق المحبة وقوة الموهبة الشعرية اجتمعا في صياغة هذه القصيدة العصماء، فنالت هذا القبول وتلك الشهرة الواسعة في العالم الإسلامي، مما حدا بأمير شعراء العصر الحديث أن يقول:

مديحُـهُ لك حبٌ صادقٌ وهـوى وصـادقُ الحبِّ يُملي صـادقَ الكلمِ

وسنتطرق لاحقًا إلى المقارنة بين بردة البوصيري وقصيدة نهج البردة لأحمد شوقي التي ورد فيها هذا البيت.

أمَّا الأمر المهم الذي ينبغي الالتفات إليه، والتأكيد عليه هو أن البوصيري قد وظَّف مدائحه النبوية في الردِّ على الشبهات التي كثرت وتفشَّت في عصره؛ فكان من الطبيعي لشاعر مثله مهمومًا بأمور دينه، ومشغوفًا بحبِّ وطنه أن يردَّ –من خلال قصائده– التي يسهل تداولها وانتشارها على تلك الهجمة الشرسة التي تعرَّض لها المسلمون على أيدي الصليبيين والتتار، والتي جاءت على أصعدة شتى من عسكريَّة إلى اجتماعيَّة إلى ثقافيَّة، وانتهت بسقوط بغداد سنة 656هـ[18].

استهلَّ البوصيري قصيدته بقوله:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

أَمْ هَبَّت الرِّيحُ من تِلْقَاءِ كَاظِمَةٍ وَأَوْمَضَ البَرْقُ في الظَّلْمَاءِ مِنْ إِضَمِ

فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ

أَيَحْسَبُ الصَّبُ أَنَّ الحُبَّ مُنْكَتِمٌ مَا بَيْنَ مُنْسَجِمٌ مِنْهُ وَمُضْطَرِمِ

وقد اتخذ شعراء المديح النبوي هذه القصيدة نموذجًا فذًّا ينسجون على منواله، فكانت من أقوى الأسباب التي حملت شعراء هذا العصر وما يليه على الإكثار من المدائح النبويَّة. كما اتخذها أصحاب البديعيات مِثالًا يحتذونه،

فعارضوها بقصائدهم وزنًا وقافية، فلم يلحقوا لصاحبها غبارًا كما يقول الإسكندري وعناني[19].

وللبوصيري قصيدة أخرى لا تقلُّ روعة وإتقانًا وجمالًا عن "البردة"، وهي قصيدته المعروفة بـ"الهمزية"، والتي جعل الرجل عنوانها: "أم القرى في مدح خير الورى"، وتعرف أيضًا بـ"الهمزية النبوية في مدح خير البريَّة"، وتبدأ هذه القصيدة بقوله:

كيفَ تَرْقَى رُقيك الأنبياء يا سماءَ ما طَاوَلَتها سماء
لمْ يُساووك في عُلاكَ وَقَد حا ل سنى منك دونهم وسناء
إنَّما مثلوا صِفَاتك للنَّا س كما مثل النجم الماء
أنتَ مِصْبَاحُ كلِّ فَضْلٍ فما تصدرُ إلا عن ضَوْئكَ الأضواء
لك ذات العلومِ من عالم الغيْب ومنها لآدم الأسماء
صاح لا تأس إن ضعفت عن الطَّا عة واستأثرت بها الأقوياء
إنَّ لله رَحمةً وأحقُّ النَّـ ـاس منه بالرَّحمةِ الضُّعَفاء
فابقَ في العرجِ عند مُنقلب الذَّو د ففي العود تسبقُ العرجاء
لا تَقُل حاسدًا لغيركَ: هذا أثمَرَت نَخلُه وَنَخْلي عفاء
وأتِ بالمُستطاعِ مِنْ عَمَلِ البِرِّ فقدْ يُسقطُ الثِّمارُ الإناء

قصيدة البردة:

هي درة قصائده، فلا تكاد تُذكر حتى يُذكر صاحبها، وما يكاد يذكر صاحبها حتى يُذكِّرنا بها. ولهذه القصيدة قصة تحدَّث عنها البوصيري وأفاض عن سبب وضعه لها، يحسُنُ أن نتعرَّف عليها إذ قال: "كنت قد نظمت قصائد في مدح رسول الله صلَّى الله عليه وسلم، منها ما كان اقترحه عليَّ الصاحب زين الدِّين يعقوب بن الزبير، ثم اتفق بعد ذلك أن صاحبنى فالج أبطل نصفي، ففكرت في عمل قصيدتي هذه فعملتها، واستشفعت بها إلى الله تعالى في أن يعافيني، وكررت إنشادها، ودعوت، وتوسلت، ونمت فرأيت النبي صلَّى الله عليه وسلَّم، فمسح وجهي بيده المباركة، وألقى عليَّ بردة؛ فانتبهت ووجدت في نهضة، فقمت وخرجت من بيتي، ولم أكن أعلمت بذلك أحدًا فلقيني بعضُ الفقراء، فقال لي: أريد أن تعطيني القصيدة التي مدحت بها رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم، فقلت: أيُّها؟ فقال: التي أنشدتها في مرضك وذكر أولها، وقال: والله لقد سمعتها البارحة وهي تنشد بين يدي رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم، ورأيت رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم يتمايل وأعجبته، وألقى على من أنشدها بردة، فأعطيته إيَّاها، وذكر الفقير ذلك، وشاع المنام". وعلى الرغم من نقد الدكتور زكي مبارك وتفنيده لهذه الرواية في كتابه "الموازنة بين الشُّعراء"، فإنَّه راجع نفسه، وعدل عن ذلك في كتابه "المدائح النبوية"، فقال في هامشه: "نرى الآن أن البوصيري صادق في رؤياه، لأنَّ قوة الإيمان تؤثِّر أبلغ التأثير على الجسم، ولا سيما إذا تذكرنا أنه لم يزد على أن قال: إنَّه وجد في جسمه نهضة، وذلك أقل ما يُنتظر

لرجل مؤمن يرى الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم في المنام ويسمع منه التشجيع"[20].

وقد اختُلِفَ في عدد أبياتها، فهي تقع –كما يذكر حاجي خليفة في مؤلفه: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون"– في مائة واثنين وستين بيتًا، منها اثنا عشر بيتًا في مطلعها، وستة عشر في ذكر النَّفس وهواها، وثلاثون بيتًا في مدح الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم، وتسعة عشر في مولده، وعشرة في من أعانه ودعا له، وسبعة عشر في مدح القرآن الكريم، وثلاثة عشر في ذكر معراجه صلَّى الله عليه وسلَّم، واثنان وعشرون في جهاده صلَّى الله عليه وسلَّم، وأربعة عشر في الاستغفار، وتسعة في المناجاة، وهكذا يكون المجموع على هذا النحو 162 بيتًا. أما الدكتور زكي مبارك فقد ذكر أن عدد أبياتها 182 بيتًا[21]. أما الدكتورة فاطمة محجوب فقد رصدت في موسوعتها 167 بيتًا[22]، على الرغم من أنها ذكرت في بداية مادتها حول القصيدة أن عدد أبياتها –اعتمادًا على ما ذكره صاحب كشف الظنون– هو 162 بيتًا! في حين جاءت أبياتها في 161 بيتًا في نصها الذي أورده الدكتور أنس الفقي في نهاية بحثه القيِّم عن "الاتجاه الناقد في شعر البوصيري". أما الشاعر نفسُه فقد ذكر أن قصيدته قد أتت في 160 بيتًا، حيث قال في نهايتها:

وهـذه بُردَةُ المُختارِ قد خُتِمَت والحمـــدُ لله في بدءٍ وفي خَتَمِ
أبياتُها قد أَتت ستين مَـعْ مـائةٍ فرِّجْ بها كربَنا يا واسِـــعَ الكرم

تبدأ قصيدة البُردة بفصل في الغزل وشكوى الغرام على نحو ما كان يفعل فطاحل الشُّعراء العرب، أوردنا منها الأبيات الأربعة التي ذكرناها آنفًا، أتبعها البوصيري بقوله:

لَوْلَا الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعًا عَلَى طَلَلٍ وَلَا أَرِقْتَ لِذِكْرِ البَانِ والعَلَمِ
فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبًّا بَعْدَ مَا شَهِدَتْ بِهِ عَلَيْكَ عُدُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ
وَأَثْبَتَ الوَجْدُ خَطَّىْ عَبْرَةٍ وَضَنًى مِثْل البَهَارِ عَلَى خَدَّيك وَالعَنَمِ
نَعَمْ، سَرَى طَيْفُ مَنْ أَهْوَى فَأَرَّقَنِي وَالحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذَّاتِ بالأَلَمِ
يَا لائِمِي في الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّي إِلَيْكَ، وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ
عَدَتْكَ حَالِي، لا سِرِّى بِمُسْتَتِرٍ عَنِ الوُشَاةِ، ولا دَائي بِمُنْحَسِمِ
مَحَّضْتَنِى النُّصْحَ لَكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ إِنَّ المُحِبَّ عَنِ العُذَّالِ في صَمَمِ
إِنِّي اتَّهَمْتُ نَصِيحَ الشَّيْبِ في عَذَلي والشَّيْبُ أَبْعَدُ في نُصْحٍ عَنِ التُّهَمِ

أما الفصل الثاني، فقد جعله البوصيري حول "التحذير من هوى النفس"، فقال:

فَإِنَّ أَمَّارَتِي بِالسُّوءِ مَا اتَّعَظَتْ مِنْ جَهْلِهَا بِنَذِيرِ الشَّيْبِ والهَرَمِ
وَلا أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَمِيلِ قِرَى ضَيْفٍ أَلَمَّ بِرَأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمِ
لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنِّي مَا أُوَقِّرُهُ كَتَمْتُ سِرًّا بَدَا لِي مِنْهُ بِالكَتَمِ
مَنْ لِي بِرَدِّ جِمَاحٍ مِنْ غِوَايَتِهَا كَما يُرَدُّ جِمَاحُ الخَيْلِ بِاللُّجُمِ
فَلا تَرُمْ بِالمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَا إِنَّ الطَّعَامَ يُقَوِّي شَهْوَةَ النَّهَمِ
وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إِنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلَى حُبِّ الرَّضَاعِ، وَإِنْ تَفْطُمْهُ يَنْفَطِمِ

فَاصْرِفْ هَوَاهَا وَحَاذِرْ أَنْ تُوَلِّيَهُ إِنَّ الهَوَى مَا تَوَلَّى يُصْمِ أَوْ يَصِمِ
وَرَاعِهَا وهي في الأَعْمَالِ سَائِمَةٌ وَإِنْ هِيَ اسْتَحَلَّت المَرْعَى فَلَا تُسِمِ
كَمْ حَسَّنَتْ لَذَّةً لِلْمَرْءِ قَاتِلَةً مِنْ حَيْثُ لا يَدْرِي أَنَّ السُّمَّ في الدَّسَمِ
واخْشَ الدَّسَائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شِبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ
واسْتَفْرِغِ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَدِ امْتَلَأَتْ مِنَ المَحَارِمِ، وَالْزَمْ حِمْيَةَ النَّدَمِ
وَخَالِفِ النَّفْس وَالشَّيْطَانِ وَاعْصِهِمَا وَإِنْ هُما مَحَّضَاكَ النُّصْحَ فَاتَّهِمِ
ولا تُطِعْ مِنْهُمَا خَصْمًا وَلا حَكَمًا فَأَنْتَ تَعْرِفُ كَيْدَ الخَصْمِ والحَكَمِ
أَسْتَغْفِرُ اللهَ مِنْ قَوْلٍ بِلا عَمَلٍ لَقَدْ نَسَبْتُ بِهِ نَسْلا لِذِى عُقُمِ
أَمَرْتُك الخيرَ لكن ما ائتمرْتُ بِه وَمَا اسْتَقَمْتُ، فَمَا قَوْلِى لَكَ اسْتَقِمِ
ولا تزودتُ قبل الموت نافلة ولم أصلِّ سوى فرضٍ ولم أصُم

أما الفصل الثالث فقد كرسه البوصيري لمدح خير خلق الله، محمد بن عبدالله، صلَّى الله عليه وعلى من والاه:

ظلمتُ سُنَّة من أحيا الظلام إلى أن اشتكتْ قدماه الضُّرَّ مِن وَرَمِ
وشَدَّ مِن سَغَبٍ أحشاءَهُ وَطَوَى تحت الحِجارَة كَشْحًا مُتْرَفَ الأَدمِ
وراودتْه الجبالُ الشُّمُّ مِن ذهَبٍ عن نفسِه فأراها أيَّما شَمَمِ
وأكدت زهدَه فيها ضرورتُه إن الضرورةَ لا تعدو على العِصَمِ
وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورةُ مَنْ لوْلاهُ لم تخرجِ الدنيا مِن العَدَمِ؟
محمدٌ سَيِّدُ الكوْنين والثقلَيْن والفريقين مِن عُرب ومِن عَجَمِ

نبينا الآمــر الناهي فلا أحدٌ أبرَّ في قــوْلِ (لا) منه ولا (نَعمِ)
هُوَ الحبيبُ الذي تُرجى شفاعتُه لكلِ هوْلٍ مِن الأهوالِ مُقتَحَــمِ
دعا إلى الله، فالمستمسكون به مستمسـكون بحبل غيرِ مُنفصِم
فاق النبيين في خَلْق وفي خُلق ولــم يُدانوه في عِلْمٍ ولا كرم
وكلهم من رسول الله ملتمسٌ غَرفًا مِن البحر أو رشفًا مِن الدِّيَم
وواقفــون لديه عند حدِّهمِ من نقطة العلم أو مِن شَكْلَة الحِكمِ
فهو الذي تمَّ معناه وصُورتُهُ ثم اصطفاه حبيبًا بارئُ النَّسَـمِ
مُنزهٌ عن شريك في محاسِنهِ فجوهرُ الحُسن فيهِ غيرُ منقسِمِ
دَعْ مَا ادَّعتْهُ النَّصارَى في نبيهِمِ واحكم بما شئتَ مدحًا فيهِ واحتكمِ
وانسُبْ إلى ذاتِه ما شئتَ مِن شَرَفٍ وانسُب إلى قدْرِهِ ما شِئتَ من عِظَمِ
فإن فضلَ رســولِ اللهِ ليس لهُ حَــدٌّ فيعربَ عنه ناطقٌ بفمِ
لو ناسَبَت قَدْرَه آياتُه عِــظَمًا أحْيَا اسْمُهُ حين يُدعَى دارسَ الرِّمَمِ
لم يمتحــنا بما تعيا القلوب به حرصا علينا، فلم نَرتَبْ ولم نَهِمِ
أعيا الورى فهمُ معناه؛ فليس يُرى للقرب والبعــد منه غيرُ منفحِمِ
كالشمس تظهرُ للعينين مِـن بُعدٍ صَغيرةً وتُكلُّ الطـرفَ مِن أمَـمِ
وكيف يدركُ في الدنيا حـقيقتَه قـومٌ نيامٌ تسـلوْا عنه بالحُـلُمِ
فمبلغ العلــم فيه أنه بشـرٌ وأنَّه خــيرُ خـلقِ اللهِ كلهمِ
وكلُّ آيٍ أتَى الرُّسْلُ الكـرامُ بها فإنَّمــا اتصلت مِنْ نورِهِ بِهِمِ

فإنَّه شمسُ فضلٍ هُـمْ كَواكبُها يُظهِرنَ أنوارَها للناسِ في الظلمِ
أكرِم بخَلقِ نبيٍّ زانه خُـلُقٌ بالحسـنِ مُشتملٍ بالبشرِ مُتَّسِمِ
كالزهر في ترفٍ والبدرِ في شرفٍ والبحرِ في كرمٍ والدهرِ في هِمَمِ
كأنَّه وهو فـــردٌ مِن جَلالتِه في عَسْكرٍ حين تلقاهُ وفي حَشَـمِ
كأنَّما اللؤلؤ المكنون في صـدَف مِن مَعدَنَيْ مَنطق منه ومبتَسَـمِ
لا طيبَ يعدِلُ تُربا ضـمَّ أعظُمَه طـوبَى لمنتشـقٍ مِنه ومُلتَثِم

أمَّا الفصل الرابع فقد تعرَّض فيه البوصيري لمولد الهادي –صلَّى الله عليه وسلَّم– حيث يقول:

أبان مولدُه عن حسنِ عُنصـرِهِ يا طيب مـبتدأ منه ومختتـمِ
يومَ تفرَّس فيه الفرسُ أنهـم قد أنذِروا بحلول البؤسِ والنِّقـمِ
وبات إيوان كسرى وهو مُنصَدِعٌ كشمْلِ أصحابِ كسرى غيرِ مُلتئمِ
والنَّارُ خامدةُ الأنفاسِ مِن أسـفٍ عليهِ والنهرُ سَاهِي العيْنِ مِن سَدَمِ
وساءَ ساوَةَ أن غاضت بُحيْرتُها ورُدَّ واردُها بالغيضِ حِـينَ ظَمِ
كأنَّ بالنَّار ما بالماء مـن بلل حُزنًا وبالماء ما بالنارِ من ضَرَمِ!
والجنُّ تهتف والأنوار سـاطعةٌ والحقُّ يظهرُ مِن مَعْنًى ومِن كَلِمِ
عموا وصمُّوا فإعلان البشائِرِ لم تُسْـمَعْ وبارقةُ الإنذار لم تُشَمِ
من بعد ما أخبرَ الأقوامَ كاهِنُهُم بأن دينهـمُ المُعوَجَّ لم يَقُمِ
وبعد ما عاينوا في الأفْقِ من شُهُبٍ مُنْقَضَةٍ وِفْقَ ما في الأرضِ مِن صَنَمِ

حتى غدا عن طريق الوَحي مُنهزمٌ مـن الشياطين يقفو إثْرَ مُنهَـزم
كأنهم –هربًا– أبطـــالَ أبْرَهَةٍ أو عَسْكَرٌ بالحَصَى من راحَتيْه رُمِي
نبذًا به بعدَ تســـبيحٍ ببطنِهما نبذَ المُســـبِّحِ من أحشاءِ مُلتَقِمِ

أمَّا الفصل الخامس من هذه القصيدة فقد أداره البوصيري حول مُعجزات النبي صلَّى الله عليه وسلم، حيث يقول:

جاءت لدعوتِه الأشجارُ ساجدةً تمشـي إليه على ساقٍ بلا قدَمِ
كأنما سَطَرَت سَطرا لِمَا كتبتْ فروعُها من بديع الخط بالَّقلمِ
مثل الغمامةِ أنَّى سارَ سَائِرَةٌ تقيه حـرَّ وطِيسٍ للهجيرِ حَمِى
أقسمتُ بالقمرِ المُنشقِّ إنَّ لهُ مِـن قلبِه نِسبةً مبرورةَ القسَمِ
وما حَوَى الغارُ مِن خيرٍ ومِن كرمٍ وكلُّ طرْفٍ مِن الكفارِ عَنهُ عَمى
فالصدقُ في الغار والصِّديقُ لم يَرِمَا وهم يقولون ما بالغـارِ مِن أَرِمِ
ظنُّوا الحمام وظنوا العنكبوت على خير البرية لم تنْسِـج ولم تَحُم
وقاية الله أغنت عــن مُضاعفةٍ من الدُّروع وعن عالٍ من الأُطُمِ
ما سامني الدهرُ ضيْما واستجرْتُ به إلا ونلتُ جِـوارا منه لـم يُضَمِ
ولا التمست غِنى الدَّارين من يده إلا استلمت النَّدى من خيرِ مُستَلَمِ
لا تُنكروا الوحى من رؤياهُ؛ إن له قلبًا إذا نامت العينان لم ينــمِ
وذاك حين بلوغٍ مـــن نبوته فليس يُنكَرُ فيه حالُ مُحْتَلِـمِ
تبارك اللهُ! ما وحىٌ بمُكتسـبٍ ولا نبيٌ عـلى غـيبٍ بمتهمِ

كم أبرأت وَصِبًا باللمسِ راحتُهُ وأطلقت إربا مـن رِبقةِ اللمـمِ
وأحيَتِ السَّنةَ الشهباءَ دعـوتُه حتى حكت غُرةً في الأعصُر الدُّهُمِ
بعارضٍ جادَ أو خِلتَ البِطاحَ بها سَيْباً مـن اليَمّ أو سيلا من العَرِمِ

أما الفصل السادس فقد كرَّسه البوصيري لمدح القرآن الكريم وبيان شرفه العظيم، وفي ذلك يقول:

دَعني ووصفيَ آياتٍ له ظهرتْ ظهور نار القِرَى ليْلا على عَلَم
فالدُّرُّ يزداد حُسنا وهو منتظمٌ وليس ينقُص قدرًا غـيْرَ مُنتظِم
فما تطاوُلُ آمالِ المديحِ إلى ما فيه من كرمِ الأخلاقِ والشيَمِ
آياتُ حقٍّ من الرحمـن مُحكمةٌ قديمة صـفةُ الموصوفِ بالقِدَم
لم تقترن بزمان وهي تُخبرُنا عن المعادِ وعن عادٍ وعن إرَم
دامت لدينا ففاقت كلَّ مُعجزة من النبيين إذ جـاءت ولم تدُم
مُحكَّماتٌ فما تُبقين مـن شُبَهٍ لذي شِقاقٍ ولا تبغِين مـن حَكَم
ما حوربت قط إلا عاد من حربٍ أعْدَى الأعادي إليها مُلقِيَ السَّلَم
ردت بلاغتُها دعوى مُعارِضِها ردَّ الغيور يدَ الجاني عن الحُرَم
لها معانٍ كموج البحر في مَدَدٍ وفوق جوهره في الحُسْن والقِيَم
فما تُعَدُّ ولا تُحصَى عجائِبُها ولا تُسامُ عـلى الإكثار بالسَّأم
قرَّت بها عين قاريها فقلتُ له لقد ظـفرت بحبل الله فاعتصِم
إن تتلُها خِيفةً مِن حرِّ نار لظيٍّ أطفات حرَّ لظى مِنْ وِردِها الشَّيم

كأنَّها الحيضُ تبيضُّ الوجوهُ به من العصـــاة وقد جاءوه كالحُمَم
وكالصراط وكالمِـيزان مَعدِلةً فالقِسطُ مـن غيرها في الناس لم يَقُم
لا تعجبنَّ لِحسودٍ راح يُنكرُها تجاهُلًا وهــو عينُ الحاذِق الفهِم
قد تُنكر العين ضوء الشمس من رمدٍ ويُنكر الفم طعم المــاء من سِقَم

أمَّا الفصل السابع، فقد جعله البوصيري في وصف حادث الإسراء ومعجزة المعراج، على النحو التالي:

يا خير من يَمَّمَ العافون ساحته سعيًا وفوق متون الأيْنُقِ الرُّسُم
ومن هوَ الآيةُ الكبرى لِمُعتبَرٍ ومن هو النِّعمة العظمــى لِمُغتنِم
سَريْتَ من حَرَم ليلا إلى حرمٍ كما سَرَى البدرُ في داجٍ من الظلم
وبِتَّ ترقى على أن نِلتَ منزلة مِن قاب قوسيْن لم تدرَك ولم تُرَم
وقدَّمتك جمـيعُ الأنبياءِ بِها والرسلِ تقديمَ مخدومٍ على خدَمِ
وأنت تخترقُ السبعَ الطِّباق بهم في موكبٍ كنتَ فيه وصاحِبَ العَلَم
حتى إذا لم تَدَع شأوًا لمُستبقٍ من الدُّنُوّ ولا مَرْقى لِمُســتنمِ
خَفَضْتَ كلَّ مقامٍ بالإضافة إذْ نودِيتَ بالرَّفع مِثلَ المُفردِ العَلـمِ
كيما تفوزَ بوصلٍ أيِّ مُستَتِرٍ عن العيون سرٍّ أيِّ مُكتَتَــمِ
فحُزتَ كلَّ فخار غيرَ مُشتَرَكٍ وجُزتَ كل مَقام غير مُزدَحَـمِ
وجلَّ مِقدارُ ما وُلِّيتَ من رُتَبٍ وعزَّ إدراكُ ما أولِيتَ من نِعَـمِ
بُشرى لنا معشرَ الإسلامَ؛ إنَّ لنا من العناية رُكنًا غيرَ مُنهــدِم

لمَّا دعا اللهَ داعينا لِطـاعته بأكرمِ الرُّسْلِ كنا أكـرمَ الأممِ

أما الفصل الثامن فقد نوَّه فيه البوصيري –طيَّب الله ثراه– بجهاد النبي –صلَّى الله عليه وسلَّم– إذ قال:

راعت قلوبَ العِدا أنباءُ بعثته كنبأةٍ أجفلت غَفلاً مِـن الغَنَمِ

ما زال يلقاهم في كل مُعْتَرَكٍ حتى حكَوْا بِالقَنا لَحْما على وَضَمِ

وَدُّوا الفِرارَ فكادوا يَغبِطون بهِ أشلاءَ شالت مع العقبانِ والرَّخَمِ

تمضي الليالي ولا يَدْرون عِدَّتَها ما لم تكن من ليالِي الأشهُرِ الحُرُمِ

كأنَّما الدِّين ضيف حلَّ ساحتَهُم بكل قَـرِمٍ إلى لَحْمِ العِدا قَرِمِ

يَجُرُّ لحمَ خميسٍ فوقَ سابحَةٍ ترمي بموجٍ من الأبطال مُلتَطِم

مـن كل منتَدِبٍ لله مُحتَسِبٍ يسطو بمُستَأصِلٍ للكُفرِ مُصطلِمِ

حتى غدت ملةُ الإسلامِ وهي بهمْ من بعد غربتِها موصولةَ الرَّحِمِ

مكفولةً أبدًا مـنهم بخيْر أبٍ وخيرِ بعلٍ فلـم تيْتَم ولم تَئِمِ

همُ الجبالُ فسَل عنهمْ مُصادِمَهم ماذا رأى منهمُ في كل مُصطَدَمِ

وسلْ حُنينًا وسلْ بدرا وسل أُحُدًا فصولُ حتْفٍ لهم أدهى من الوَخَمِ

المُصدرى البيض حُمْرًا بعد ما وردَت من العِدا كلَّ مُسْوَدِّ من اللَّمَمِ

والكاتِبين بسُمْر الخطِّ ما تركت أقلامُهم حرف جسمٍ غيرَ مُنعَجِمِ

شاكِي السِّـلاحِ سِيمَا تُمَيِّزُهم والوَردُ يمتازُ بالسِّيما من السَّلَـمِ

تُهدي إليك رياحُ النصر نشْرَهمُ فتحسبُ الزهرَ في الأكمام كلَّ كَمِي

كأنهم في ظُهور الخيْل نبتُ رُبًا من شِدَّةِ الحزْم لا من شدة الحُزُمِ
طارت قلوبُ العِدا من بأسهمُ فَرَقًا فما تُفَرِّقْ بين البَهْم والبُهُـمِ
ومَن تكن برسـول الله نصرتُه إن تَلْقَهُ الأُسْدُ في آجامِها تَجِـمِ
ولن ترى من وليٍّ غيرِ منتَصِرٍ به ولا مـن عَدُوٍّ غيرِ منقصِمِ
أحـلَّ أمـته في حِرزِ مِلَّتِهِ كالليثِ حلَّ مع الأشبال في أجَمِ
كمْ جدَّلتْ كلماتُ الله من جدِلٍ فيه وكم خَصَمَ لبُرهانُ من خصِمِ
كفاكَ بالِعلم في الأميِّ مُعجزةً في الجاهليةِ والتأديبِ في اليُتُمِ

وقد توسَّل في الفصل التَّاسع من قصيدته بالمصطفى عليه من الله أفضل الصلاة وأتمَّ التسليم؛ حيث يقول:

خَدَمْتُه بمديح أستقيلُ به ذنوبَ عُمْرٍ مضى في الشِّعر والخِدَمِ
إذ قلَّداني ما تُخشى عواقِبُه كأنَّني بهما هَدْيٌ من النَّعمِ
أطعتُ غَيَّ الصِّبا في الحالتيْن وما حَصَلْت إلا على الآثامِ والنَّدَمِ
فيا خَسارةَ نفسٍ في تِجارتِها لم تشترِ الدِّين بالدنيا ولن تَسُمِ
ومن يبعْ آجلا منه بعاجلِهِ يبِنْ له الغبْنُ في بيْعٍ وفي سَلَمِ
إنْ آتِ ذنبًا فما عهدي بمُنتَقَضٍ من النبي ولا حَبْلِي بمُنصَرِمِ
فإن لي ذِمةً منه بتسـمِيَتِي مُحمدًا وهو أوفى الخلق بالذِمَمِ
إن لم يكن في مَعَادي آخِذًا بيَدي فضـلًا وإلا فقُلْ: يا زلَّةَ القدمِ
حاشاه أن يَحرمَ الرَّاجي مكارِمَه أو يَرجعَ الجارُ منهُ غيرَ مُحْتَرِمِ

ومنذُ ألزمتُ أفكاري مـدائحهُ وجدتُهُ لخـلاصِي خيْرَ مُلتَزِمِ
ولن يفوتَ الغِني منهُ يدًا تَرِبَتْ إنَّ الحَيَا يُنْبِتُ الأزهارَ في الأكَمِ
ولمْ أرِدْ زهرة الدنيا التي اقتطفت يدا زُهيْر بما أثنى على هَرِمِ

أما الفصل العاشر فقد جعله الشاعر للمناجاة وعرض الحاجات، فجاء به البوصيري على النَّحو التالي:

يا أكرم الخلق ما لي من ألوذ به سِواك عند حُلول الحادِث العَمِم
ولن يضيق رسولَ الله جاهُك بي إذا الكريـمُ تحلى بِاسْمِ مُنتقِم
فإن من جودك الدنيا وضَرَّتها ومن علومك علم اللوح والقلـم
يا نفس لا تقنطي من زَلَّة عَظُمتْ إن الكبائر في الغـفران كاللَّمـم
لعل رحمةَ ربي حين يقسِـمُها تأتي على حَسَب العِصْيان في القِسَم
ياربِّ واجعل رجائي غيرَ مُنعكِسٍ لديْك، واجعل حِسابي غير مُنخرم
والطفْ بعبدكَ في الداريْن؛ إن له صبرًا متى تدْعُهُ الأهوالُ ينهـزمِ
وأذنْ لسُحْب صلاةٍ منك دائمـةٍ على النبي بمُنْهَلٍّ منه ومُنْسَـجِمِ
ما رَنَّحَتْ عَذَباتِ البان ريحُ صَبًا وأطرَبَ العِيسَ حادِي العيسِ بالنَّغمِ
ثم الرضا عن أبي بكر وعن عمرٍ وعن عليّ وعن عثمـان ذي الكرم
والآل والصحب ثم التابعين فهـم أهل التُّقى والنَّقا والحـلم والكرم
يا ربِّ بالمصطفى بلغ مقاصـِدَنا واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم
واغفر إلهي لكل المسلمين بمـا يتلوه في المسجد الأقصى وفى الحرم

بجاه مَن بَيْتُهُ في طيبةٍ حــرمٌ واسـمُهُ قسَـمٌ من أعظم القسَـمِ
وهـذه بردة المُختار قد خُتِمَت والحمـــد لله في بدءٍ وفى خَتَمِ
أبياتها قد أتت ستين مَـعْ مائةٍ[23] فرِّجْ بها كربَنا يا واسِـــعَ الكرم[24]

أثر البردة في اللغة والأدب العربي:

والبوصيري بهذه البردة هو الأستاذ الأعظم لجماهير المسلمين، ولقصيدته أثر في تعليمهم الأدب والتاريخ والأخلاق، فعن البردة تلقّى النَّاسُ طوائف من الألفاظ والتعابير أثْرت بها لغة التخاطب بينهم، وعن البردة عرفوا أبوابًا من السيرة النبويَّة، وعن البردة تلقوا دروسا بليغة في كرم الشَّمائل والخِلال، وكذلك استطاع البوصيري بتصوُّفه أن يؤثِّر في الأدب والأخلاق تأثيرًا لا يدرك كنهه إلا مَن رأى كيف تدور البردة على ألسِنَةِ العوام، وكيف تهذِّب ما انطبعوا عليه من عنجهية الخِصال، وليس من القليل أن تنفَذ هذه القصيدة بسحرها الأخَّاذ إلى مختلف الأقطار الإسلاميَّة، وأن يكون الحرص على تلاوتها وحفظها، من وسائل التقرُّب إلى الله ورسوله صلَّى الله عليه وسلم.

وقد كان للبردة أيضًا أثرها في التأليف والتصنيف نظرًا لما وضِع لها من الشروح الكثيرة، التي كانت تُعقد لها الدروس وتتلقاها جماهير غفيرة من الطلاب، لاسيما في يومي الخميس والجمعة، خلال أوقات الفراغ.

أما أثرها في الشِّعر والشُّعراء فعظيم جدًّا، فقد ضمَّنوها، وشطروها، وخمسوها وسبعوها وعشروها وعارضوها، ونسجوا على منوالها. ومن شعراء

العصر الحديث الذين أُعجبوا بهذه القصيدة، وعارضوها قلبًا وقالبًا أمير شعراء العصر الحديث أحمد شوقي – رحمه الله.

بين البوصيري وشوقي:

مَدْحُ الرسول الكريم محمد بن عبدالله –صلَّى الله عليه وسلَّم– من الموضوعات الأثيرة، التي دبَّج فيها الشُّعراء قصائدهم منذ بعثته صلَّى الله عليه وسلَّم وحتى يومنا هذا، ولكن البوصيري قد تفوَّق عليهم تفوقًا واضحًا في قصيدتيه: الهمزية والبُردة، فرأى أمير الشُّعراء أحمد شوقي أن يعارضه، وأن ينسج على منواله قصيدتيه الهمزية والميمية. وعلى الرغم من تصريح شوقي بتقليد الشُّعراء للبوصيري في مدحهم للرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم، واقتفائهم أثر "صاحب البردة" في قصائدهم وأشعارهم، فقد أظهر في الوقت نفسه إنكاره لهذه المعارضة في قصيدته "نهج البردة"، وإنَّما هي الغبطة التي حَدَت به إلى تَرَسُّم خُطاه، حينما قال:

المادحـون وأرباب الهـوى تَبع لصاحبِ البُردةِ الفَيْحـاء ذي القدم
واللهُ يَشـهدُ أنّي لا أُعَارِضـه مَن ذا يعارض صوب العارض العرم
وإنَّما أنا بعض الغابطين ومـن يغـبط وليك لا يذمـم ولا يلـم
مديحـه لك حب صادق وهـوى وصـادق الحب يملى صـادق الكلم

ويلمح النَّاقد الكبير الدكتور شوقي ضيف أثرًا واضحًا لهذا التقليد وهذه المعارضة[25]، بل وفي اختيار الألفاظ ذاتها، والقاموس اللُّغوي الخاصّ

بالبوصيري، في مواضع متعددة في مفتتح قصيدة شوقي، ففي حين يستهل البوصيري قصيدته بهذه الأبيات:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعًا جرى من مُقْلَة بدم
لولا الهوى لم ترقَ دمعًا على طَلل ولا أرَّقت لذكرِ البانِ والعلم
يا لائمي في الهوى العُذْري معذرة مني إليك ولو أنصفت لم تلم
محضتني النصح لكن لست أسمعه إنَّ المُحب عن العُذَّال في صمم

نجد شوق يفتتح قصيدته هكذا:

ريمٌ على القاعِ بين البَانِ والعلَمِ أحلَّ سفكَ دَمي في الأشْهُر الحُرُم
يا لائمي في هواهُ والهَوى قَدَرٌ لو شفَّكَ الوجدُ لم تعذِل ولم تلم
لقد أنلتك أُذُنًا غيرَ واعيةٍ ورُبَّ منتصتٍ والقلبُ في صَمَم

ولعلَّ التَّشابه في الأبيات سالفة الذِّكر من القصيدتين لا يحتاج إلى تعليق. وعلى طريقته في المعارضات، حاول شوقي أن يُدخِلَ في قصيدته عناصر وأفكارًا جديدة، طبقًا للمُتغيرات التي حدثت خلال هذه الفترة الزمنية المُنصرمة منذ عهد البوصيري إلى زمن شوقي، رحمهما الله.

أما الهمزية فافتتحها شوقي بقوله المشهور:

وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضِياءُ وَفَمُ الزَّمانِ تبسُّم وثناءُ

ثم يقول الدُّكتور ضيف: ولم يُبقِ شوقي للبوصيري معنى طريفًا إلا حاول نَسْجَهُ في حُلَّة قشيبة أو صُنعه في درة يتيمة، وما زال حتى تعرَّض للإسلام ودعوته للتوحيد، ونظامه السياسي والاجتماعي[26]، فقال:

الاشـتراكيون أنتَ إمامُـهم لولا دَعاوى القومِ والغلواءُ
داويت مُتئدًا وداووا طفـرةً وأخف من بعض الدواء الداء
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى فالكلُّ في حقِ الحياةِ سـواء
فلو أنَّ إنســـانًا تخيَّر مِلَّة مـا اختار إلا دينك الفقـراء

وقد تأثَّرت جماهير العالم الإسلامي كلُّه بقصيدة البوصيري: "البردة" أيَّما تأثير، وفي هذا يقول عنها شيخ العروبة أحمد زكي: طالما عارض النَّاس بردة البوصيري في القديم والحديث بمئات ومئات من القصائد والمنظومات، لكنَّ الصيت بقي لهذه البردة وحدها حتى الآن. على أن قصيدة أحمد شوقي "نهج البردة"، وإن لم تزحزحها عن مكانتها، فإنّها قد نالت شرفًا ليس له نظير؛ ذلك بأنَّ الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في مصر، الشيخ سليم البشري، مع جلالة قدره وسمو منزلته ورفيع مقامه، قد تولَّى بنفسه وقلمه شرْح هذه القصيدة، وقد صاغها شوقي وهو ما زال في سن الفُتُوَّة وطراءة الشباب، لكنَّ براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها، ويقدِّرُ ناظمها، ثم يتوفر على شرحها، وما رأى النَّاس لذلك مثيلًا قبل شوقي[27].

وبعد هذا كله لا يرى النَّاقد الكبير الدكتور شوقي ضيف في أمير الشُّعراء شوقي إلا أنَّه صانع ماهر ذكي، يعرف جيدًا ما يريده "السوق" فيصنعه له، وفي هذا – بلا شك– نوع من تملُّق الجماهير، كما يصنع بعض الساسة! وربما لهذا كتب النَّاقد الكبير ما كتبه، حول المقارنة بين الشاعرين الكبيرين، تحت عنوان: "الجمهور والصحف"[28]، وعلى حد قول الدكتور ضيف نفسه: "يُلاحَظ على

شوقي وغيره في أواخر القرن الماضي (يقصد القرن التَّاسع عشر) وفي أثناء القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثَّر أسلافهم، بل كان تأثُّر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدومًا، فقد أحدثت المطبعة حدثًا هامًّا في حياتنا العامَّة، أو قُل أخذت تحدثه، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من القراء. فلم يكتفِ الشُّعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصُّحف، وأهَّل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوقي ونظرائه من أمثال حافظ[29]. في حين يرى الدكتور زكي مبارك أن الإخلاص هو الذي مَكَّن الإمام البوصيري من ناصية المجد الأدبي، وهو الذي رفعه إلى منزلة الخلود[30].

ومع احترامنا لوجهة نظر أستاذنا الدكتور ضيف وتحليلاته فإننا أمام "نهج البردة" بإزاء نص رائع يجعل قارئه يقف مشدوهًا أمام عبقرية شوقي الشِّعرية، وقدرته الفائقة على الوصف ودقة التَّصوير، وبراعة انتقاء الألفاظ المحمَّلة بمعانٍ سامية تليق بعظمة نبينا، وسموِّ قدْر رسولنا الكريم، وبعد كل هذا وقبله لا يستطيع أحد أن يفتِّش في الضمائر لكي يبني حكمًا نقديًّا مثل هذا، فنحن أمام نصٍّ يفرضُ معطياته على قارئه وناقده على السواء.

ومن الدِّراسات المقارنة الهامة بين "بردة" البوصيري –رحمة الله الواسعة عليه– و"نهج البردة" لشوقي –رحمه الله، لا سيما في المقارنة بينهما في ذكرهما لمعجزتي "الإسراء والمعراج"، تأتي دراسة قام بها ناقد آخر هو الدكتور أحمد الحوفي –رحمه الله– في مؤلفه "تأملات إسلاميَّة"، وهي دراسة بها وقفات كثيرة

مع شوقي، ونقدات في مواضعها جديرة بالاطلاع، في حين يقف الدكتور الحوفي مع البوصيري وقفة واحدة؛ حيث يقول: ويسترعى نظرنا قول البوصيري:

خفضت كل مقام بالإضافة إذ نوديت بالرفع مثل المُفرد العلم

وهو قول مُثقل باصطلاحات نحْويَّة كانت سببًا في ركاكة التعبير[31]. وفي الجانب الآخر فقد أثنى على شوقي في قوله:

وقيل كلُّ نبي عــند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

وعلَّق على ذلك بقوله: لأنَّ هذه الصورة جمعت بين الأمر المُطاع، والاستماع المستجيب، والحركة المرتَّبة، ونداء الحبيب لحبيبه، واللَّمس المأمول، وإني لأشعر في كلِّ مرة أسمع فيها هذا البيت أو أقرؤه بهزة وإعجاب بجمال الصورة، وجلال المنظر، وبراعة التصوير[32]. ونحن بدورنا نتفق تمامًا مع وجهة نظر أستاذنا الدكتور الحوفي –رحمه الله– فيما ارتآه، لكن تبقى ميزة السبق للإمام البوصيري، واللاحق يفيد من السابق. ومن جهة أخرى لا ننسى عوامل البيئة والنشأة وطبيعة العصر الذي عاش فيه كل منهما، إلى غير هذا وذاك من عوامل، فلابد أن يتأثر المعلم بما يزاوله في عمله اليومي من مفردات دروسه ومصطلحاتها، كما أن شوقي الذي كان يعيش في كنف السلطان –في وقت من الأوقات– لا بد أن يتأثَّر هو أيضًا ببيئته، وبما يموج بها ويعتمل فيها من عوامل وأنشطة، ورجال ذات رتب تدخل وتخرج من بلاط المُلك وساحة عرش سلطان البلاد؛ وعلى هذا فليس من المستغرب أن كلًّا منهما قد تأَثر قاموسه اللُّغوي بمناخه الذي أحاط به وعاش فيه، واستمد تلقائيًّا بعض مفرداته من بيئته تلك.

المصادر والتعليقات

(1) ابن سلام الجمحي (2001): "طبقات فحول الشُّعراء"، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، الجزء الأول، ص24.

(2) ابن قتيبة الدِّينوري (2003): "عيون الأخبار"، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، الجزء الثاني، ص168.

(3) تفسير ابن كثير (1999)، الجزء 6، دار طيبة للنَّشر والتَّوزيع، ط2، المملكة العربيَّة السعوديَّة، ص175.

(4) دكتور طه البودي (1991)، الموقف النقدي من الشِّعر الإسلامي في عصر المخضرمين، مجلة عالم الفكر، المجلد 21، العدد الثاني، ص61 –81.

(5) محمد عبدالغني حسن (1983): "مصر الشاعرة في العصر الأموي"، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، ص8.

(6) دكتور عبدالحميد العبادي & دكتور محمد مصطفى زيادة & دكتور إبراهيم العدوي (1954): "الدولة الإسلاميَّة: تاريخها وحضارتها"، مطابع المصري بالقاهرة، ص207.

(7) دكتور عبداللطيف حمزة (2006): "الحركة الفكريَّة في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأوَّل"، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ص95.

(8) بولعشار مرسلي (2015): "الشِّعر الصُّوفي في ضوء القراءات النقديَّة الحديثة"، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، كليَّة الآداب والفنون، جامعة وهران، أحمد بن بلة 1، الجزائر، ص15.

(9) الدكتور علي صافي حسين (1964): "الأدب الصُّوفي في مصر في القرن السابع الهجري"، سلسلة مكتبة الدِّراسات الأدبيَّة، العدد رقم 34، دار المعارف بمصر.

(10) المصدر السابق 7، ص 95، 96.

(11) زينب عبدالأمير القيسي (2012): "الاغتراب في أدب أبي حيان التوحيدي"، مجلة كلِّية الإمام الأعظم الجامعة، العدد 15، العراق، ص443.

(12) عبدالعال الحمامصي (1978): "البوصيري المادح الأعظم للرسول"، دار المعارف بمصر، ص24.

(13) الدكتور شوقي ضيف (1994): "فصول في الشِّعر ونقده"، دار المعارف، مصر، ص233.

(14) الدكتور أنس عطية الفقي (2008): "الاتجاه الناقد في شعر البوصيري"، المكتبة العالميَّة للنَّشر والتَّوزيع، مدينة السادس من أكتوبر، الجيزة، مصر، ص6.

(15) المصدر السابق، ص6.

(16) الدكتور زكي مبارك (2003): "المدائح النَّبويَّة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، سلسلة ذاكرة الكتابة، ص191.

(17) الدكتور عبدالرءوف كينيدي أبيأوي (2017): "البعد الصوفي في قصيدة البردة"، مجلة العاصمة، قسم اللُّغة العربيَّة، كلِّية الجامعة ترونتبرم، كيرالا، الهند، المجلد التاسع، ص224-227.

(18) الدكتور أنس عطية الفقي، مصدر سابق، ص94.

(19) الشيخ أحمد الإسكندري والشيخ مصطفى العناني (1978): "الوسيط في الأدب العربي وتاريخه"، دار المعارف، مصر، ص312.

(20) الدكتور زكي مبارك، مرجع سابق، ص197.

(21) المصدر السابق، ص201.

(22) الدكتورة فاطمة محجوب (1990): "الموسوعة الذهبيَّة للعلوم الإسلاميَّة"، المجلد السادس، دار الغد العربي بالقاهرة، ص613.

(23) الرقم الذي أورده البوصيري هنا والذي يشير إلى عدد أبيات القصيدة قد يكون على وجه التقريب وليس على التحديد؛ أيْ أبياتها التي وصل عددها قرابة 160 بيتًا.

(24) الإمام أبي عبدالله محمد بن سليمان الجزولي (1985) هامش كتاب: "دلائل الخيرات"، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ص234-263.

(25) الدكتور شوقي ضيف، المصدر السابق، رقم 13، ص246.

(26) الدكتور شوقي ضيف (2010): "شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف (طبعة مكتبة الأسرة)، القاهرة، ص127.

(27) أحمد عبيد (ب. ت)، ذكرى الشاعرين، فصل بقلم شيخ العروبة أحمد زكي باشا، المكتبة العربيَّة بدمشق، القسم الثاني، ص331.

(28) الدكتور شوقي ضيف، المصدر السابق، ص121.

(29) المصدر السابق، ص123.

(30) الدكتور زكي مبارك، مرجع سابق، ص226.

(31) الدكتور أحمد الحوفي (1988): "تأملات إسلامية"، الطبعة الأولى، مؤسسة الخليج العربي، القاهرة، ص98.

(32) المصدر السابق، ص102.

الحقول الدلالية المتداخلة الخاصة بالحواس الخمس:

ترجمة ألفاظها

The overlapping semantic fields of the five senses (translating their words)

مجدي محمود رشاد محمد*

magdyrashad@hotmail.com

ملخص:

الحقول الدلالية المتداخلة الخاصة بالحواس الخمس: هي « استخدام أو تبادل صفات الحقل الدلالي لكل حاسة من الحواس الخمس فيما بينها"

والدافع لهذا البحث هي مشكلة إدراك المعاني الجديدة التي تنتج عن تلك الظاهرة خاصة عند أبنائنا الناشئين.

أضف إلى ذلك إشكالية أخرى؛ ألا وهي الحقول الدلالية المتداخلة الخاصة بالحواس الخمس عند ترجمتها لا ينبغي ترجمتها حرفيًا. ناهيك عن تعدد المعاني هو أنه قد يكون للكلمة معان مختلفة حسب السياق في النص. وهنا لابد على المترجم أن يقرر المعنى المقصود. وقد عرض البحث أمثلة لحقول دلالية متداخلة خاصة بالحواس الخمس عند ترجمتها للناطقين بغير العربية، ولا ينبغي ترجمتها حرفيًا.

*أستاذ النحو والصرف بقسم اللغة العربية بكلية اللغات والترجمة بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

وقام بالتعقيب عقب كل حقل دلالي متداخل بالحواس الخمس. ثم قام بالتعقيب العام على ترجمة تعبيرات المشترك الحسي.

الكلمات المفتاحية: الحقل– الدلالة– التداخل–الحاسة– الترجمة.

Abstract:

The overlapping semantic fields of the five senses: it is the use or exchange of the attributes of the semantic field of each of the five senses among themselves.

The motivation for this research is the problem of realizing the new meanings that result from this phenomenon, especially among our young children.

Add to that another problem; Namely, the overlapping semantic fields of the five senses when translated should not be translated literally. Not to mention the multiplicity of meanings is that the word may have different meanings according to the context in the text. Here the translator must decide the intended meaning and what is equivalent in the other language. The research presented examples of overlapping semantic fields specific to the five senses when translated to non-Arabic speakers, and they should not be translated literally.

The researcher commented after each semantic field intertwined with the five senses. Then he made a general comment on the translation of the expressions of the sensory subscriber.

Keywords: field - semantics - interference - sense - translation.

مدخل:

بداية نذكر بأن تراسل الحواس أو تبادل الحواس هي « وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيّات عاطرة »[1]

أي أن استخدام صفات الحقل الدلالي لكل حاسة من الحواس الخمس" البصر، السمع، الشم، التذوق، اللمس " قد يتم التناوب والتبادل فيما بينها عن طريق عملية ذهنية بحتة على خلاف إدراك الإنسان المحسوسات التي حوله عبر القنوات الحسية الخمسة مباشرة.

والدافع لهذا البحث هي مشكلة إدراك المعاني الجديدة التي تنتج عن تلك الظاهرة خاصة عند أبنائنا الناشئين.[2]

أضف إلى إشكالية ترجمة تراسل الحواس لغير الناطقين بالعربية إشكالية أخرى؛ ألا وهي الحقول الدلالية المتداخلة الخاصة بالحواس الخمس عند ترجمتها لاينبغي ترجمتها حرفيًّا؛ فمثلاً: {رائحة حلوة، أو مذاق لين} عند الترجمة تعني {الرائحة المنعشة، أو المذاق المعتدل}. ناهيك عن تعدد المعاني هو أنه قد يكون للكلمة معان مختلفة حسب السياق في النص. وهنا لابد على المترجم أن يقرر المعنى المقصود.[3]

فألفاظ صفات تراسل الحواس هي صفات ذات دلالات متنوعة مثل صفة "حلو" تعبر عن معان أخرى غير خاصة بحاسة التذوق. فلفظة "حلو" قد تُطلق على طيب الرائحة، أو حسن الحديث ...إلخ من معان لا صلة لها بحاسة التذوق.

وهاك عرض أمثلة لحقول دلالية متداخلة خاصة بالحواس الخمس عند ترجمتها للناطقين بغير العربية، ولا ينبغي ترجمتها حرفيًّا، على النحو الآتي[4]:

1- الحقل الدلالي الخاص بحاسة التذوق في العربية:

اختار البحث لفظ صفة معبرة عن حاسة التذوق ألا وهي كلمة{حلو} وقسمتها إلى حقول دلالية أخرى بعيدة عن التذوق. بيد أن المتحدث حدث لديه تراسل في الحواس الخمس؛ على النحو التالي[5]:

أ- حاسة الشم:

fragrant: أشم رائحة حلوة (أي: طيبة).

not poisonous: اليوم الجو جميل والهواء حلو (أي: نقي).

ب-حاسة السمع:

Melodious : استمعت إلى صوت حلو(أي: مطرب)

مثال آخر: صوتها عذب.

مثال آخر: كلام حاد = سليط اللسان.

انخدعت بكلامه الحلو المعسول(الخادع).

kind: في فترة الخطوبة كلام الأحبة حلو(أي:جميل ولطيف).

ج-حاسة اللمس:

لا يجوز أن نقول: هذا منشار حلو (أي: حاد الملمس)**dull**

بل نقول منشار نصله حاد = sharp saw.

د-حاسة البصر:

pretty :أحب النظر لابنتي ذات الوجه الحلو(أي:الجميل).

indulgent:أخواه أحدهما عينه ناقدة، والآخر عينه حلوة. (أي: الطيبة والتساهل الزائد عن الحد)

لا يوجد مقابل مباشر ولكن تعبير جمالي في الإنجليزية وهو:

beauty is in the eye of beholder

وأبلور ما سبق من دلالات صفة{حلو} وما يقابلها في اللغات الأجنبية كالإنجليزية في الشكل التالي:

جدول **صفات حاسة التذوق**(حلو**honeyed**–sugary)

الحواس	المعنى المقصود	من ألفاظها في اللغة العربية (حلو)	كلمات أخرى في اللغات الأجنبية تصلح أن تكون مقابلاً لها
حاسة الشم	Fragrant	√	زَكِيٌّة – طيبة Good smell
	Not poisonous	√	نقي Fresh air Clear air
حاسة السمع	Melodious Sweet sound Soft voice	√	مُطْرِب صوت حلو صوتها عذب

	not true sweet tongue	√	الخادع الكلام المعسول
	Kind Honey-tongued	√	جميل – رقيق كلام الأحبة لطيف
حاسة اللمس	Dull Sharp saw	√	حاد منشار حاد النصل
	not tight	×	حاد
حاسة البصر	Pretty Beautiful	√	جميلة
	Indulgent	√	جميلة

نستنتج مما سبق التالي:

1) كلمة(حلو**honeyed**-sugary) الأصل فيها أنها تعبر عن طعم(السكر – والمأكولات والمشروبات المحلاة)في كل اللغات.

يبدو أن كلمة (حلوsugary – **honeyed**) في اللغة العربية لا تقتصر دلالتها فقط داخل الحقل الدلالي الخاص بالتذوق، وإنما تنتقل أحيانًا لحقول الحواس الأخرى مما يؤكد على دورها في إثراء المعنى. ويجب مراعاة ذلك عند الترجمة.

2) كلمة (حلو–delicious) في اللغة العربية تصف الأطعمة " not fermented" المحتفظة برائحتها ولونها والتي لم تفسد، فيقال في اللغة العربية (اللبن الحلو) أي (اللبن الطازج). أيضًا (حلو– **honeyed**) تصف الأطعمة "delicious" أي (طيبة المذاق– اللذيذة – الشهية).

3) كلمة (حلو–Pretty) في اللغة العربية أحيانًا تنتقل إلى الحقل الدلالي البصري عند وصف الألوان وملامح الوجه...إلخ بالحلو أي بـ(الجاذبية– الجمال – الرقة) وغير ذلك من الانطباعات الإيجابية والصفات الحسنة.

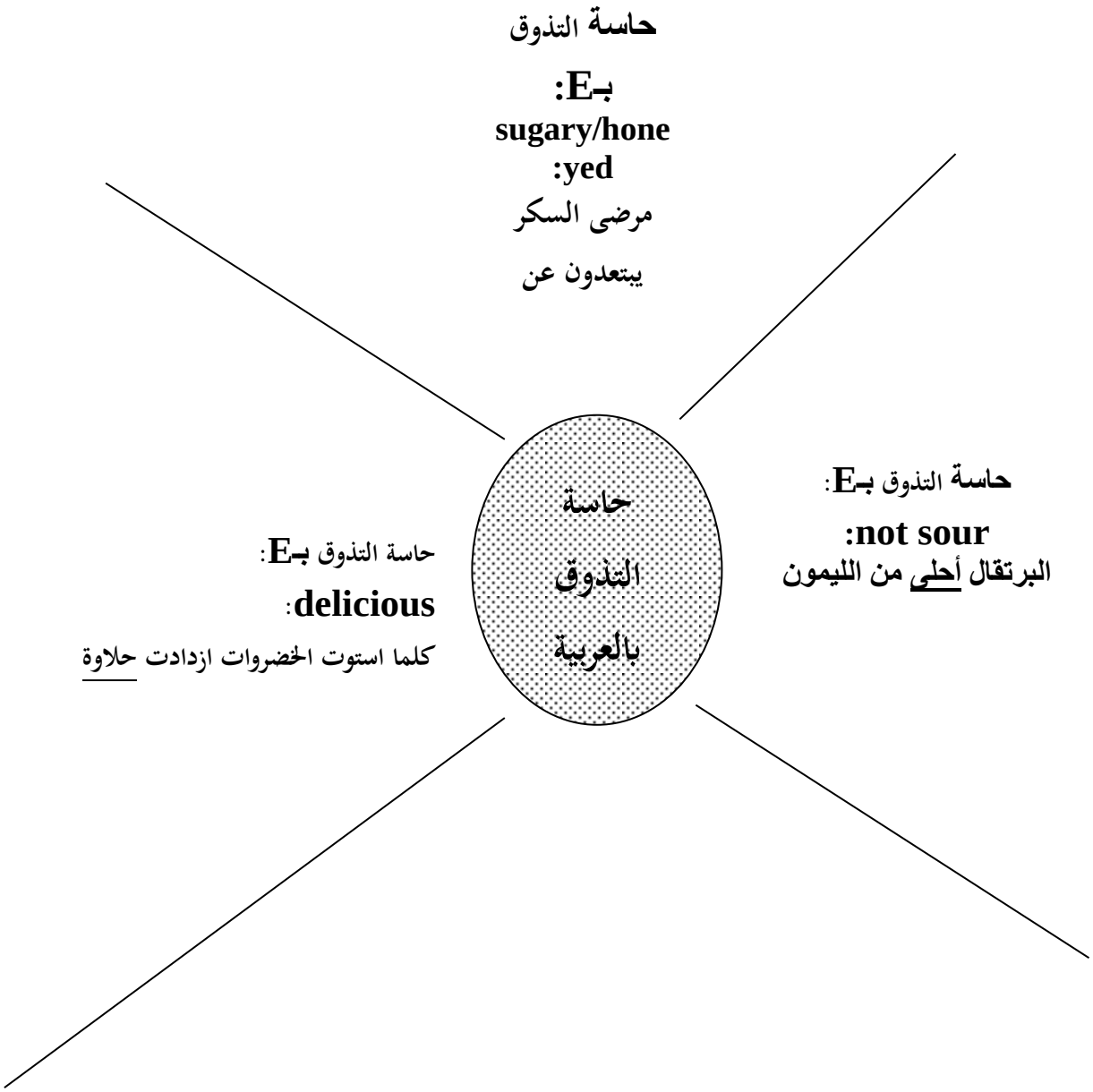
4) كلمة (حلو– **honeyed**) في اللغة العربية أحيانًا تنتقل إلى الحقل الدلالي لحاسة السمع عند وصف الأصوات الحسنة "melodious" أي (رخيم– مُطرب)، أو عند وصف الكلام المراد به التملق "not true" أي (الكلام الخادع – الكلام المعسول)، كما أن (حُلْو –**kind**) في اللغة العربية أحيانًا تستخدم عند وصف كلام الأحبة فيصبح الكلام (جميلاً – رقيقًا –لطيفًا).

5) كلمة (حلو– **honeyed**) في اللغة العربية أحيانًا تنتقل إلى الحقل الدلالي لحاسة الشم عند وصف الروائح "fragrant" (زَكِيَّة – عطرة– طيبة)، وكذلك وصف الهواء "not poisonous"أي (النقي).

6) كلمة (حلو – **honeyed**) في اللغة العربية لا تنتقل من الحقل الدلالي لحاسة التذوق للحقل الدلالي لحاسة اللمس، فلا يقال لوصف الأدوات الحادة كالسكين والمنشار والخطاف وغيرها، بإنها (**dull** – حُلْو).

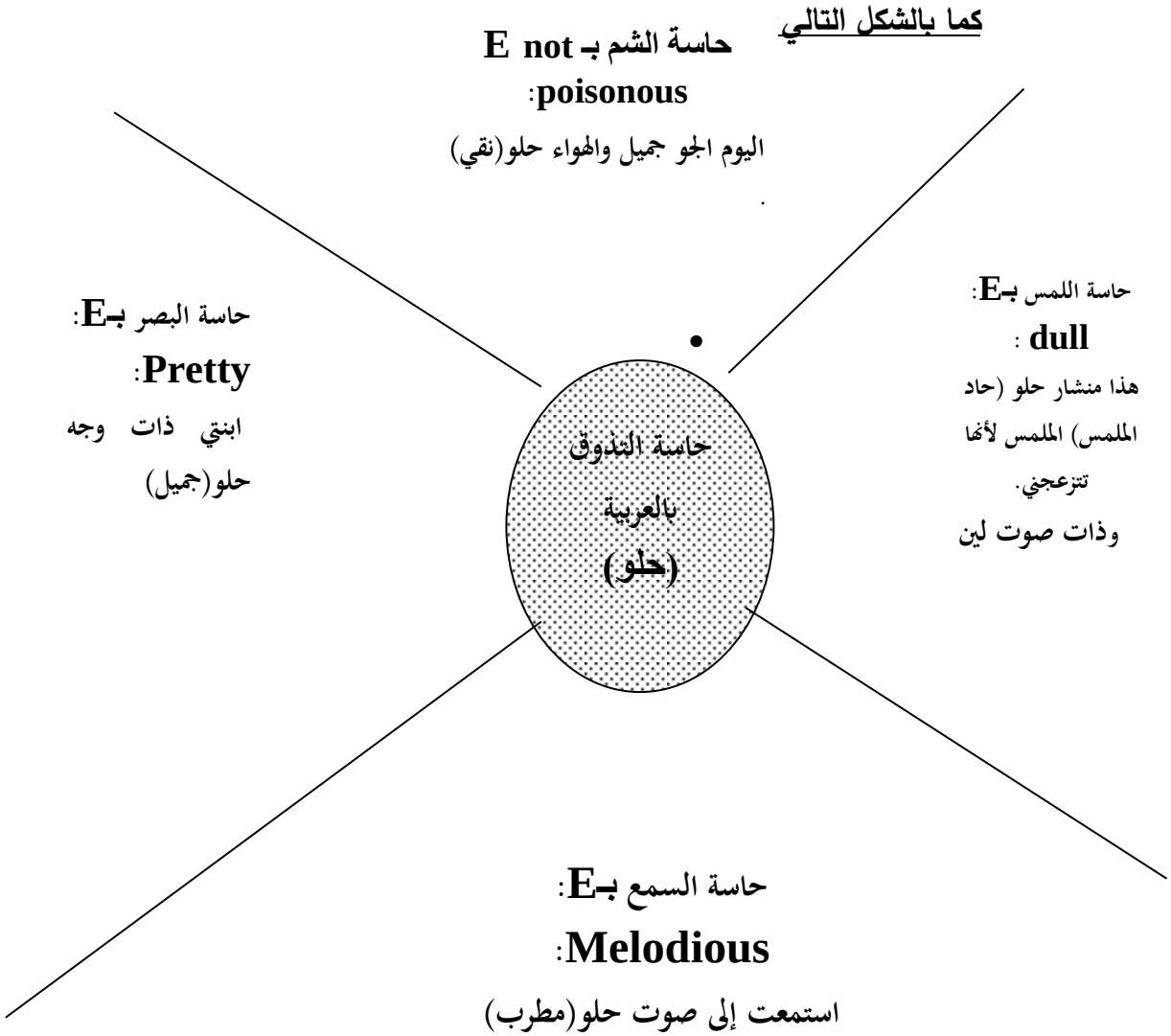
7) الترجمة الحرفية لصفات المشترك الحسي أحيانًا تعطي معنى مغايرًا ؛فمثلاً عند أمم أخرى حاسة التذوق(حلو) حينما تنتقل إلى صفة الحقل الدلالي للمس، فيصفون حد السكين بأنه حلو؛فله معنى سلبي. أي غير حاد، وإذا قام المترجم بالترجمة الحرفية للعربية؛ حينئذ يبتعد عن المعنى المطلوب.

الموضحة بالشكل التالي:



وإذا أخطأ المترجم في كلمة(حلو) حينما تكون في سياق تراسل حواس، وقام بترجمتها داخل الحقل الدلالي الخاص بمرادفات التذوق المذكورة في الرسم أعلاه؛ فإنه لا يجيد التعبير عن بلاغة تراسل الحواس الموجودة في السياق الذي وردت فيه كلمة(حلو) .

كما بالشكل التالي



2-الحقل الدلالي الخاص بحاسة اللمس في العربية:

اختار البحث لفظ صفة معبرة عن حاسة اللمس ألا وهي كلمة{لين} وقسمتها إلى حقول دلالية أخرى بعيدة عن اللمس. بيد أن المتحدث حدث لديه تراسل في الحواس الخمس؛ على النحو التالي:

أ- حاسة التذوق:

Mild taste :هذا الطعام مذاقه لين(أي معتدل)

soft :جدتي تحب الطعمة ذات المذاق اللين(أي الطري)

Soft as a cream puff

ب- حاسة السمع:

Melodious :أحببت الاستماع إلى فتاة جميلة الوجه وذات صوت لين(أي رخيم).

kind :البنات الصغار تحتاج إلى كلام لين(أي رقيق حسن).

not loud :تحدثت مع الطفلة بصوت لين(أي منخفض هادئ).

indirect :تلميذي المؤدب ناداني بصوت فيه حياء أن أساعده.

easy :رئيسي في العمل متساهل؛فينادني باسم فيه تدليل.

ج-حاسة الشم:

pleasant :في المصيف أنا أستمتع بالهواء اللين.

لا يجوز أن نقول: أنا أحتاج إلى هواء لين (أي منعش لطيف) **gentle breeze**

د-حاسة البصر:

light :أنا أحب الألوان اللينة(أي الهادئة الخافتة)

not glaring:في ليلة رومانسية نظرت لضوء القمر اللين(أي الخافت)

kind/nice :طبيبي كالأب ذو تعبيرات وجه لين (أي عطوف)

وأبلور ما سبق من دلالات صفة{لين} وما يقابلها في اللغات الأجنبية كالإنجليزية في الشكل التالي:

جدول **صفات حاسة اللمس**(Flexible/Smooth **ليّن**):

الحواس	المعنى المقصود	من ألفاظها في اللغة العربية (ليّن)	كلمات أخرى في اللغات الأجنبية تصلح أن تكون مقابلاً لها
حاسة التذوق	mild taste	√	**قليل الملح – معتدل**
	Soft/fluffy/creamy	√	**طري– ليّن**
حاسة السمع	Melodious Smooth/pleasant/ comforting	√	**رخيم – رقيق –ناعم**
	Kind words Soft	√	**الطيب – الليّن**
	not loud	√	**منخفض – هادئ**

	cool		
	Indirect Modest	√	**غير مباشر**
	Easy Simple/soft	√	**غير رسمي – بسيط**
حاسة الشم	Pleasant	×	**خفيف – هادئ**
	gentle breeze	×	**منعش– لطيف**
حاسة البصر	Light Tender	√	**هادئة – ناعمة**
	not glaring/	√	**خافتة – خفيفة –معتدلة**
	Kind/nice	√	**هادئ – لطيف –حنون**

نستنتج مما سبق التالي:

1) كلمة (Flexible/Smooth – **ليّن)** الأصل فيها أنها تعبر أنها تعبرعن (حاسة اللمس) في كل اللغات.

بيد أن كلمة **(ليّن)** في اللغة العربية لا تقتصر دلالتها فقط داخل الحقل الدلالي الخاص باللمس، وإنما تنتقل أحيانًا لحقول الحواس الأخرى مما يؤكد على دورها في إثراء المعنى. ويجب مراعاة ذلك عند الترجمة.

2) كلمة **(ليّن)** في اللغة العربية ،عندما يتصف بها الإنسان؛فبمعنى:الرقة،السلاسة،الرأفة...إلخ من المعاني المحببة للنفس.

كذلك كلمة (gentle breeze – **ليّن)** في العربية ،عندما تصف الهواء والريح؛فبمعنى (منعش لطيف)

3) كلمة(mild taste – **ليّن)** في اللغة العربية ،عندما تصف مذاق الأطعمة" mild" ؛فبمعنى (معتدل المذاق – مستساغ الطعم)

4) كلمة (Pleasant – **ليّن)** في اللغة العربية ،عندما تصف الروائح الطيبة(الخفيفة–الهادئة) ، فإنها تنتقل من حقلها الدلالي الأساسي (حاسة اللمس) للحقل الدلالي الخاص بـ(حاسة الشم) ويقصد بها حينئذ الروائح العطرة الخفيفة.

5) كلمة (Melodious – **ليّن)** في اللغة العربية، عندما تستخدم لوصف خامة الصوت بـ(رخيم –رقيق –ناعم). وحسب سياق الكلام الذي وردت به، فإنها تنتقل من حقلها الدلالي الأساسي (حاسة اللمس) للحقل الدلالي الخاص بـ(حاسة السمع)

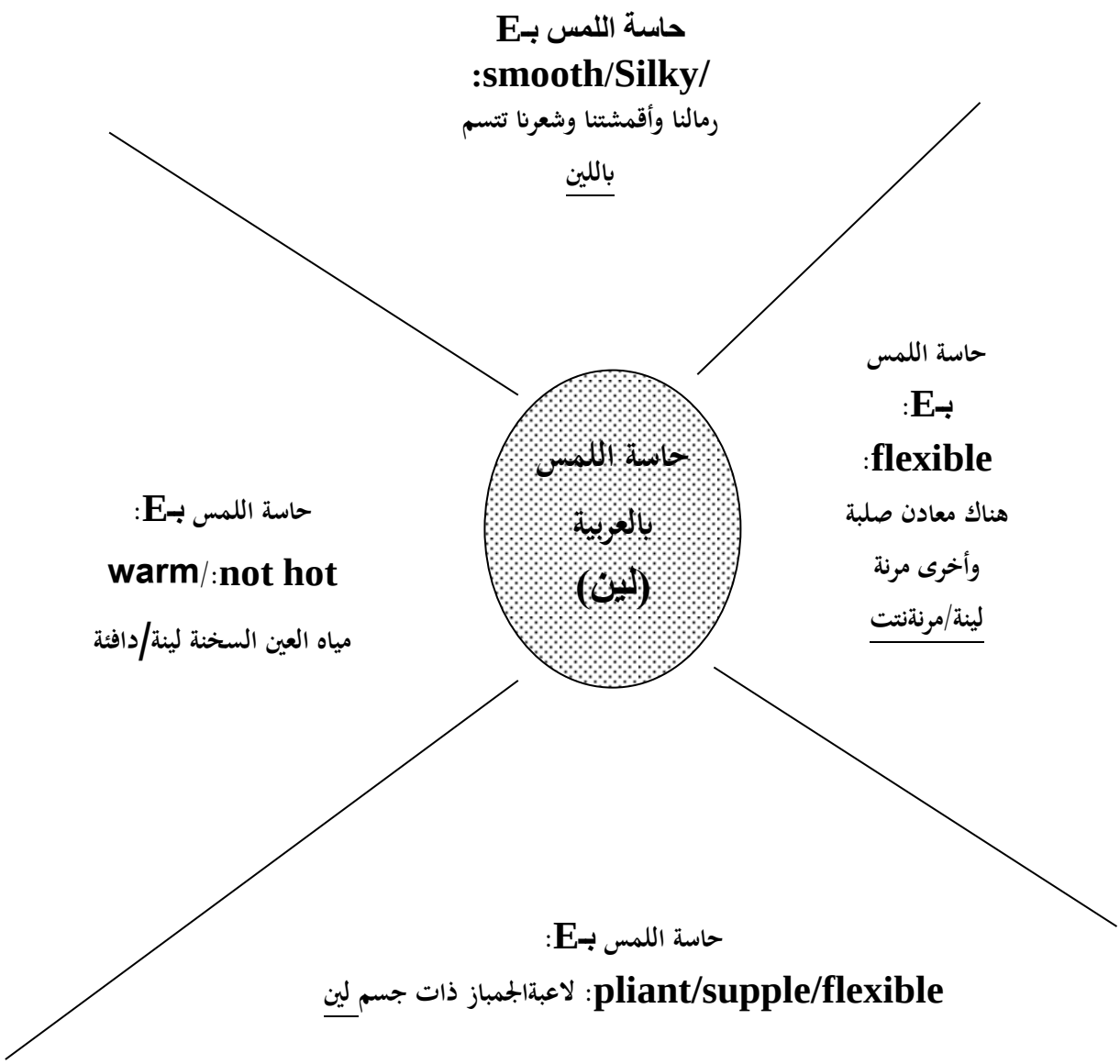
وتعني هنا انخفاض الصوت وهدوءه وخلوه من الإزعاج.

6) كلمة (Light – **ليّن)** في اللغة العربية، عندما تصف الألوان الباهتة غير الصارخة، فإنها تنتقل من حقلها الدلالي الأساسي (حاسة اللمس) للحقل الدلالي الخاص بـ(حاسة البصر) ويقصد بها حينئذ الألوان الخفيفة.

كذلك كلمة (not glaring – **ليّن)** في العربية، عندما تصف الإضاءة؛ فبمعنى (خافتة – خفيفة)"not glaring".

8) دراسات علم اللغة التقابلي، قد ركزت جل جهدها في الأبحاث التقابلية في تعبيرات الحواس الخمس بين العربية واللغات الأجنبية الأخرى؛ معبرة عنها ببدائل تعبيرية حقيقية خالية من البلاغة اللغوية[6].كما هو موضح بمثال عن حاسة اللمس تصورناها .

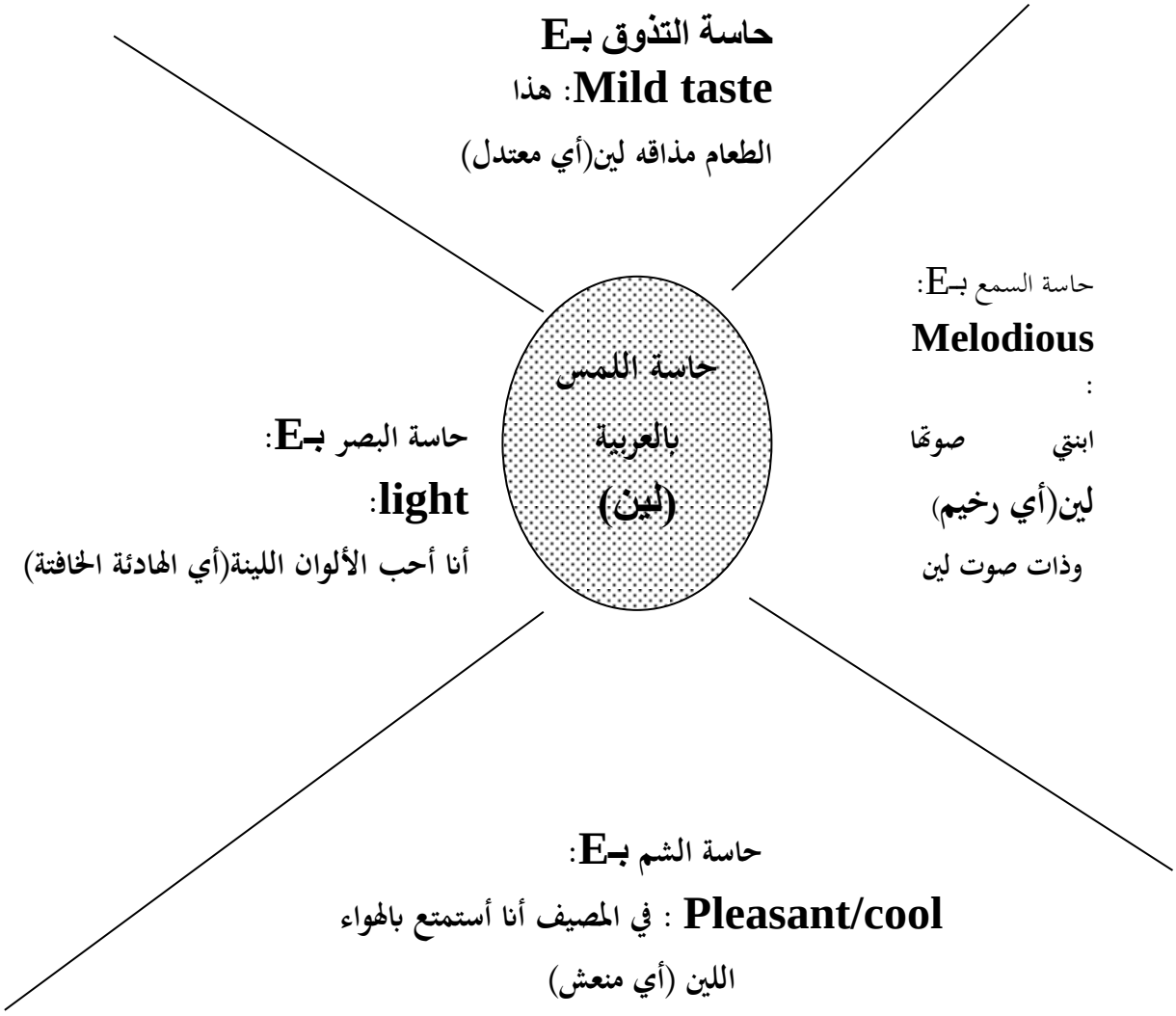
بالشكل البياني التالي:



أما الآن في دراسات علم اللغة التقابلي، فقد أوسعنا فتح باب الأبحاث التقابلية في تعبيرات المشترك الحسي بين العربية واللغات الأجنبية البعيدة، عن طريق هذا البحث الذي ركزنا فيه على ذكر التعبير الواحد لتراسل الحواس في العربية، وعند ترجمته لبعض اللغات الأجنبية البعيدة؛ يُعبر عنه ببدائل تعبيرية حقيقية.

كما هو موضح بمثال عن حاسة (اللمس في حالة تراسل الحواس) تصورناها بالشكل البياني التالي:

وهو:


حاسة التذوق بـE
Mild taste: هذا
الطعام مذاقه لين(أي معتدل)
حاسة السمع بـE:
Melodious
:
ابنتي صوتها
لين(أي رخيم)
وذات صوت لين
حاسة اللمس
بالعربية
(لين)
حاسة البصر بـE:
light:
أنا أحب الألوان اللينة(أي الهادئة الخافتة)
حاسة الشم بـE:
Pleasant/cool : في المصيف أنا أستمتع بالهواء
اللين (أي منعش)

3-الحقل الدلالي الخاص بحاسة الشم في العربية:

اختار البحث لفظ صفة معبرة عن حاسة الشم ألا وهي كلمة {زكي الرائحة} وقسمتها إلى حقول دلالية أخرى بعيدة عن الشم.بيد أن المتحدث حدث لديه تراسل في الحواس الخمس؛ على النحو التالي:

أ- حاسة التذوق:

grilled: أنا أتلذذ بشم نكهة الشواء(أي رائحة الشواء)

ترجمة كلمة شم لرائحة الشواء تكون smell of barbecue – smell of grill

pungent: قطتي تتلذذ بنكهة التونة(أي رائحة التونة المتبلة)

ترجمة رائحة التونة تكون smell of fish – smelled fish

Crunchy: ابني يتلذذ بنكهة الفول السوداني (أي رائحة الفول السوداني)

bittersweet: أبي مريض بالسكر؛ لذا فهو يتلذذ بالقهوة السوداء (أي رائحة القهوة)

ب- حاسة اللمس:

أنا بحاجة إلى شم هواء لين (أي منعش ولطيف)

ج- حاسة البصر

roasted colour: أنا أستمتع بشم احمرار البطاطس عند القلي(أي نكهة)

د- حاسة السمع

sizzling sound: أنا أشم في أصوات الطبخ رائحة الأكل (أي رائحة زكية)

crunch sound: أنا أشم في أصوات المأدبة رائحة الأكل (أي رائحة زكية)

وأبلور ما سبق من دلالات صفة {زكي الرائحة} وما يقابلها في اللغات الأجنبية كالإنجليزية في الشكل التالي:

جدول صفات حاسة الشم (Aromatic—زَكِيٌّ الرائحة)

الحواس	المعنى المقصود	من ألفاظها في اللغة العربية (زَكِيٌّ)	كلمات أخرى في اللغات الأجنبية تصلح أن تكون مقابلاً لها
حاسة التذوق	Pungent Savor Sharp	√	حاد النكهة – مذاق مالح Sour smell
	Grilled	√ ×	مشوح – نكهة الشواء smelled barbecue – smell of grill
	crispy/crunchy	√ **x**	مقرمش Tasted crispy
	Bittersweet	√ **x**	لذيذ – مر قليل السكر Tasted bitter
	Smoked turkey Sharp wine Sweet smelling	√	

حاسة البصر	roasted colour lemony fruity fishy	√	لون ذهبي – لون بني مائل للذهبي. رائحة مثل الفاكهه – ليمون – السمك.
حاسة السمع	sizzling sound	√	صوت إنضاج الطعام
	crunch sound munch	√	صوت القرمشة
حاسة اللمس	**Dull**	√	حاد
	not tight	√ **x**	حاد Crispy texture

نستنتج مما سبق التالي:

1) كلمة (Aromatic—**زَكِيٌّ الرائحة)** الأصل فيها أنها تعبر أنها تعبر عن (حاسة الشم)في كل اللغات.

بيد أن كلمة **(زَكِيٌّ الرائحة)** في اللغة العربية لا تقتصر دلالتها فقط داخل الحقل الدلالي الخاص بالشم، وإنما تنتقل أحيانًا لحقول الحواس الأخرى مما يؤكد على دورها في إثراء المعنى. ويجب مراعاة ذلك عند الترجمة.

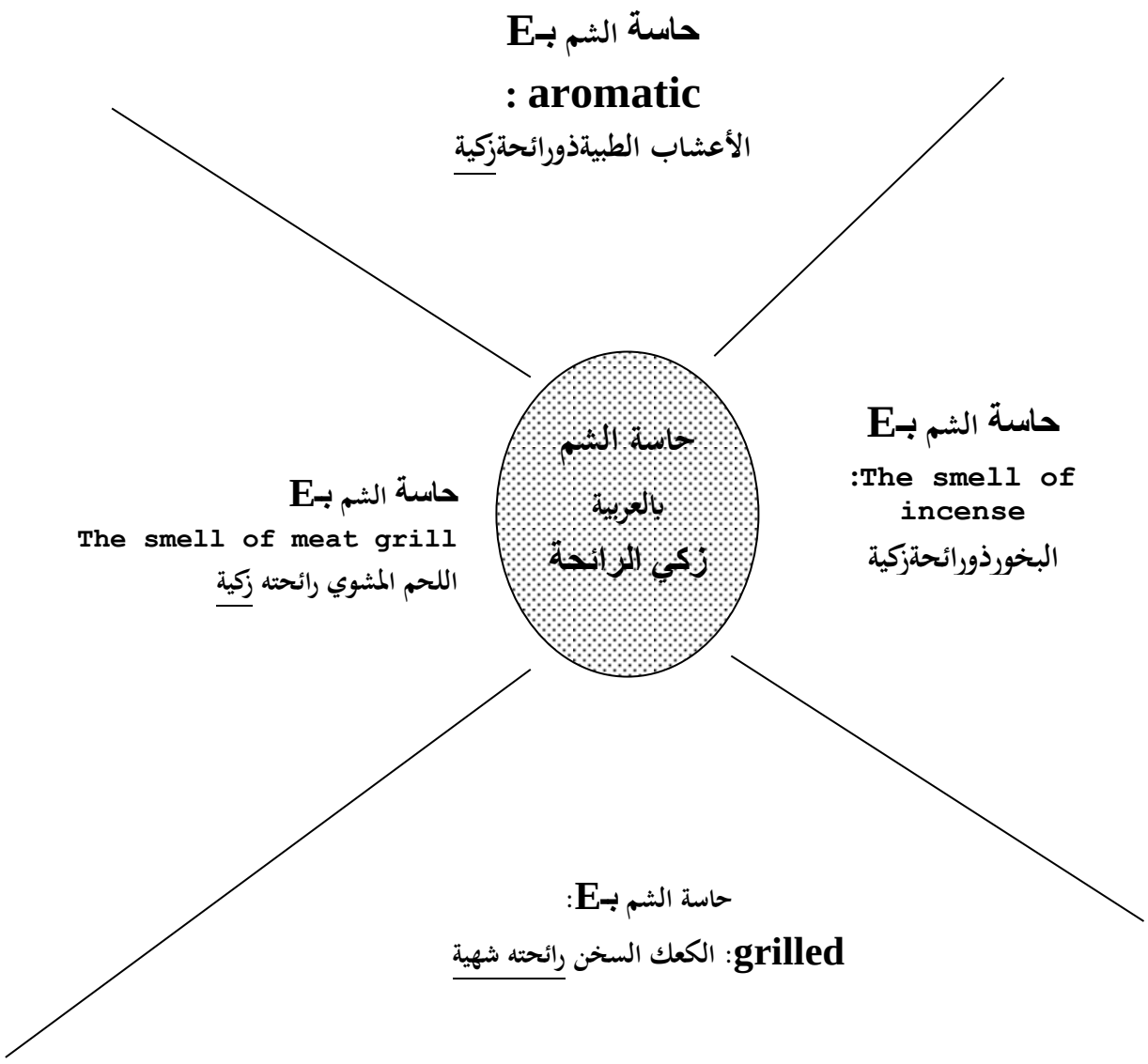
2) كلمة **(زَكِيّ الرائحة)** في اللغة العربية، عندما يتصف بها الإنسان؛ فبمعنى: الطيبة، الرقة، السلاسة، الرأفة...إلخ من المعاني المحببة للنفس.

3) كلمة **(زكي الرائحة**–sizzling sound) عند وصف الأطعمة؛ فبمعنى (شهية)وهي غالبًا ترتبط بوصف الطعام من حيث الرائحة أو المذاق أو لونه عند النضج أو أصواته.

4) كلمة **(زكي الرائحة**–roasted colour)عند وصف الأطعمة التي وصلت إلى نهاية طبخها بإحمرار لونها؛فبمعنى (طعام ناضج شهي)، وبذلك فإنها تنتقل من حقلها الدلالي الأساسي (حاسة الشم) للحقل الدلالي الخاص بـ(حاسة البصر) ويقصد بها حينئذ النضج.

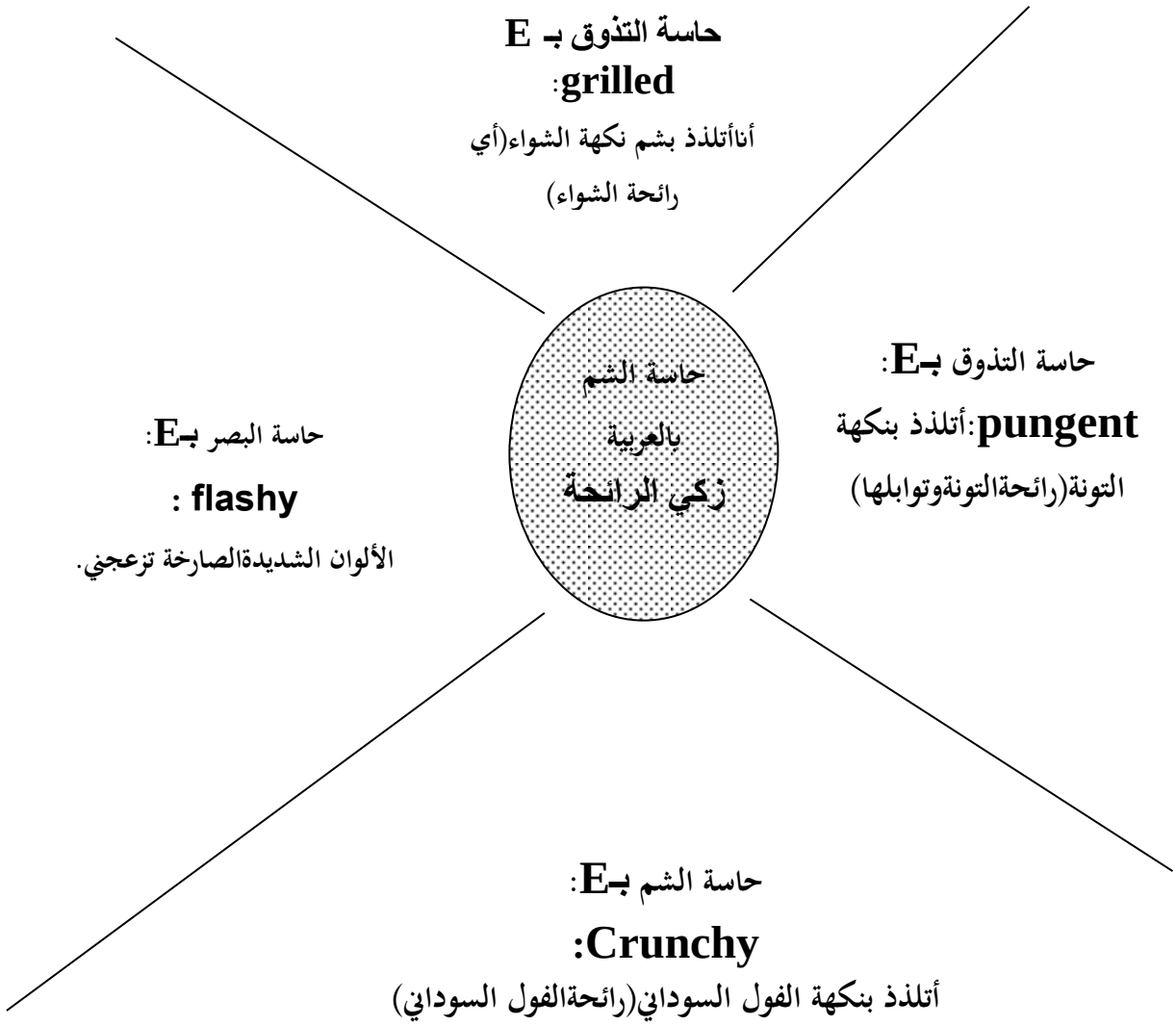
5) المترجم لحاسة الشم (زكي الرائحة) قد لايدرك بلاغة ولا تذوق تبادل الحواس؛ فيخطئ ويترجم(زكي الرائحة) داخل(الحقل الدلالي للشم) أي إلى إحدى مرادفاتها الموضحة بالشكل التالي:

وهو:


حاسة الشم بـE
: aromatic
الأعشاب الطبيةذورائحةزكية
حاسة الشم بـE
:The smell of incense
البخورذورائحةزكية
حاسة الشم بـE
The smell of meat grill
اللحم المشوي رائحته زكية
حاسة الشم
بالعربية
زكي الرائحة
حاسة الشم بـE:
grilled: الكعك السخن رائحته شهية

وإذا أخطأ المترجم في كلمة (زكي الرائحة) حينما تكون في سياق تراسل حواس، وقام بترجمتها داخل الحقل الدلالي الخاص بمرادفات الشم المذكورة في الرسم أعلاه؛ فإنه لا يجيد التعبير عن بلاغة تراسل الحواس الموجودة في السياق الذي وردت فيه كلمة (زكي الرائحة) كما بالشكل التالي:

وهو:


حاسة التذوق بـ E
grilled:
أناأتلذذ بشم نكهة الشواء(أي
رائحة الشواء)
حاسة التذوق بـE:
pungent:أتلذذ بنكهة
التونة(رائحةالتونةوتوابلها)
حاسة الشم
بالعربية
زكي الرائحة
حاسة البصر بـE:
flashy :
الألوان الشديدةالصارخة تزعجني.
حاسة الشم بـE:
Crunchy:
أتلذذ بنكهة الفول السوداني(رائحةالفول السوداني)

4- الحقل الدلالي الخاص بحاسة السمع في العربية:

اختار البحث لفظ صفة معبرة عن حاسة السمع ألا وهي كلمة { مزعج } وقسمتها إلى حقول دلالية أخرى بعيدة عن السمع.بيد أن المتحدث حدث لديه تراسل في الحواس الخمس؛ على النحو التالي:

أ- حاسة التذوق:

: not delicious

أنا لا أحب الأطعمة التي بها شطة كثيرة تزعجني.

ب-حاسة البصر:

: flashy

أنا لا أحب الألوان شديدة لأنها صارخة تزعجني.

أنا لا أحب ألوان الزينة الزائدة عن الحد لأنها صاخبة تزعجني.

:Pry

أنا لا أحب نظرات الآخرين المتتبعين لحياتي لأنها تزعجني.

ج- حاسة الشم:

:Strong smell

أنا لا أحب الروائح النفاذة الحادة فهي تزعجني.

د- حاسة اللمس:

painful

أنا أكره ارتداء الملابس الخشنة الملمس لأنها تزعجني.

وأبلور ما سبق من دلالات صفة{مزعج} وما يقابلها في اللغات الأجنبية كالإنجليزية في الشكل التالي:

جدول صفات حاسة السمع (Annoying—مزعج)

الحواس	المعنى المقصود	من ألفاظها في اللغة العربية (مزعج)	كلمات أخرى في اللغات الأجنبية تصلح أن تكون مقابلاً لها
حاسة الشم	strong smell	√	نفاذة –حادة
حاسة السمع	Flashy Sharp	√	صاخب– صارخ Sharp music
	Pry	√	تلاحق – نظرات المتطفلِيّن
حاسة التذوق	Not delicious Tasty	√	حاد المذاق صوت حلو صوت سيء

	Tastele ss		
حاسة اللمس	Touch Smooth harsh tinny	√	خشن ناعم اجش مزعج

نستنتج مما سبق التالي:

1) كلمة (Annoying ـ **مزعج)** الأصل فيها أنها تعبر أنها تعبرعن (حاسة السمع)في كل اللغات.

بيد أن كلمة **(مزعج)** في اللغة العربية لا تقتصر دلالتها فقط داخل الحقل الدلالي الخاص بالسمع، وإنما تنتقل أحيانًا لحقول الحواس الأخرى مما يؤكد على دورها في إثراء المعنى. ويجب مراعاة ذلك عند الترجمة.

2) كلمة **(مزعج)** في اللغة العربية، عندما يتصف بها الإنسان؛ فبمعنى: السوء، وغيرها من المعاني البغيضة للنفس.

3) كلمة **(مزعج)** في اللغة العربية، تستخدم داخل الحقل الدلالي السمعي، كذلك تنتقل لحقول دلالية حسية أخرى كالبصر والتذوق والشم والملمس بنسب متفاوتة. فلم ترد إلا أمثلة ضئيلة وصفت التذوق والملمس؛ لأن حاسة السمع تُصنف

كإحدى الحواس البعيدة وذلك لأنها تعمل دون الاحتكاك المباشر، بخلاف حاسة التذوق واللمس تعملان من خلال الاحتكاك المباشر.

4) كلمة (Annoying ـ **مزعج)** تعبر عن صفة مشتركة بين العربية واللغات الأخرى في وصف الأصوات الصاخبة المُنفرة.

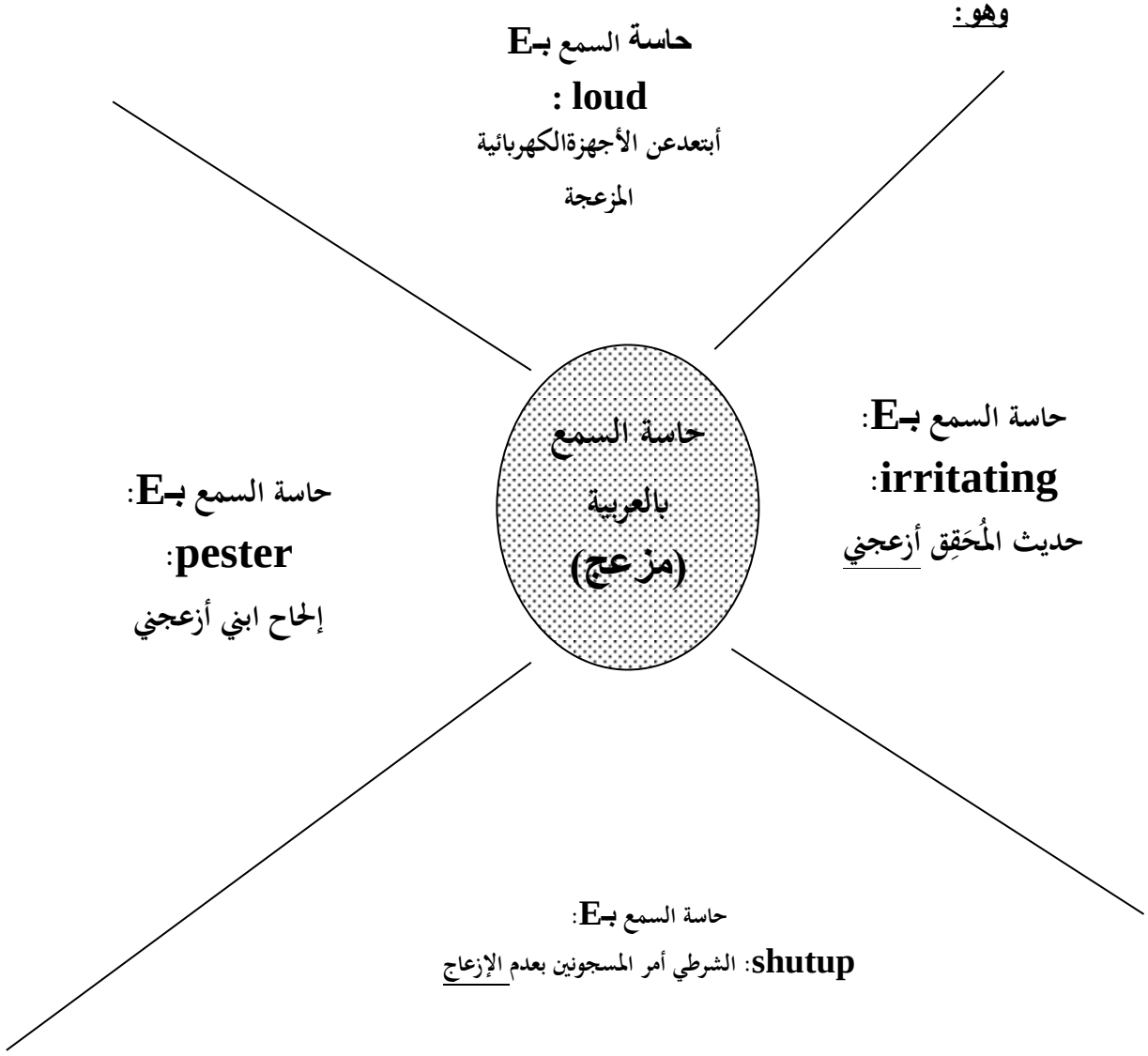
5) كلمة **(مزعج)** في اللغة العربية، عندما تتصف بها الألوان يُقصد بها البهرجة والزينة الكبيرة للدرجة التي أصبحت فيها غير مريحة للنظر.

6) كلمة **(مزعج)** في اللغة العربية أحيانًا تنتقل من الحقل الدلالي لحاسة السمع إلى الحقل الدلالي لحاسة التذوق للتعبيرعن (حدة المذاق) .

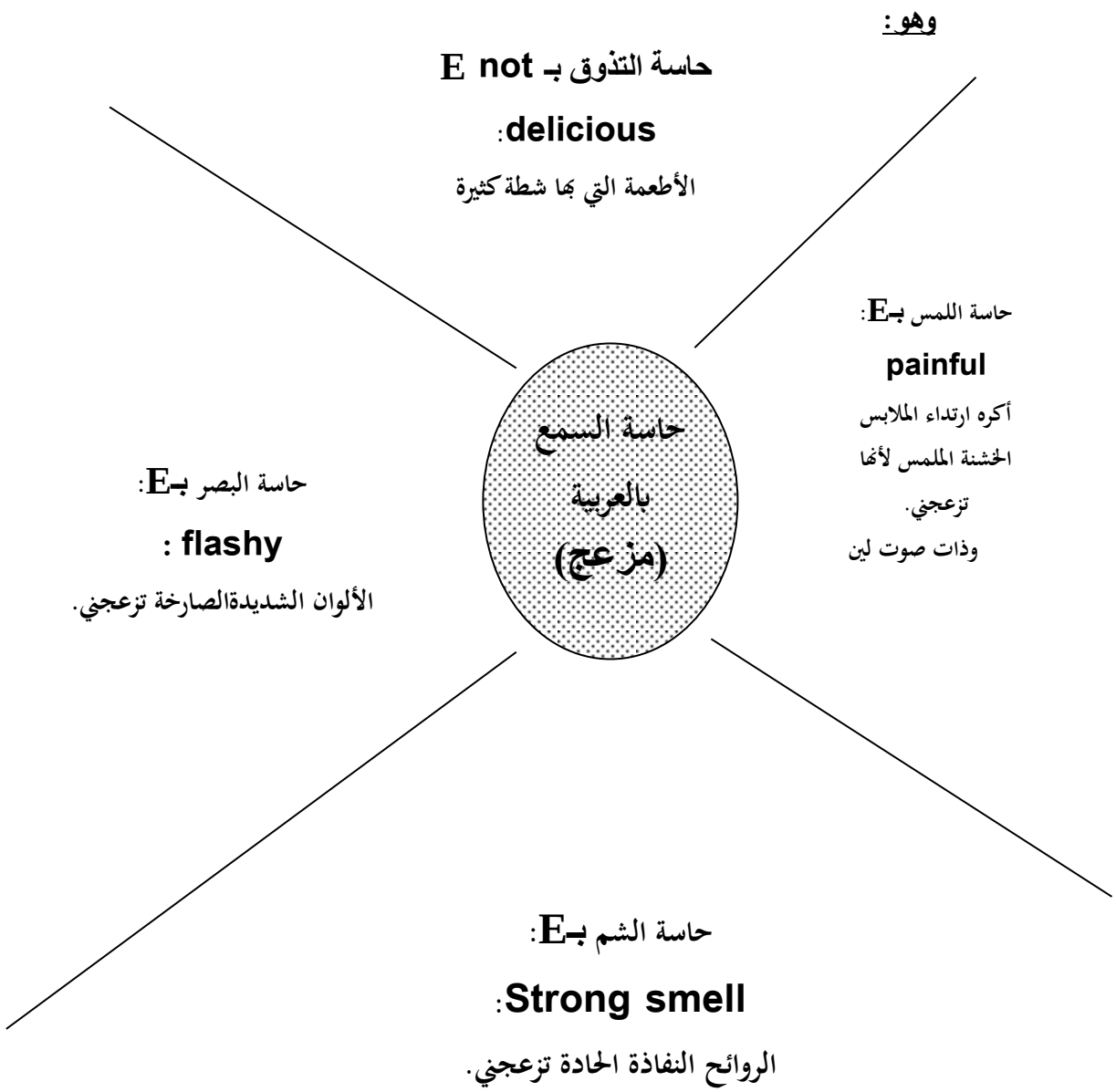
7) كلمة **(مزعج)** في اللغة العربية أحيانًا تنتقل من الحقل الدلالي لحاسة السمع إلى الحقل الدلالي لحاسة الشم للتعبيرعن الروائح الحادة النفاذة الكريهة للأنف.

8) المترجم لحاسة السمع (مزعج) قد لايدرك بلاغة ولا تذوق تبادل الحواس؛ فيخطئ ويترجم(مزعج) داخل (الحقل الدلالي للسمع) أي إلى إحدى مرادفاتها الموضحة بالشكل التالي:

وهو:


حاسة السمع بـE
: loud
أبتعدعن الأجهزةالكهربائية
المزعجة
حاسة السمع بـE:
irritating:
حديث المُحَقِق أزعجني
حاسة السمع
بالعربية
(مزعج)
حاسة السمع بـE:
pester:
إلحاح ابني أزعجني
حاسة السمع بـE:
shutup: الشرطي أمر المسجونين بعدم الإزعاج

وإذا أخطأ المترجم في كلمة(مزعج) حينما تكون في سياق تراسل حواس، وقام بترجمتها داخل الحقل الدلالي الخاص بمرادفات السمع المذكورة في الرسم أعلاه؛ فإنه لا يجيد التعبير عن بلاغة تراسل الحواس الموجودة في السياق الذي وردت فيه كلمة(مزعج) كما بالشكل التالي:


وهو:
حاسة التذوق بـ E not
:delicious
الأطعمة التي بها شطة كثيرة
حاسة اللمس بـE:
painful
أكره ارتداء الملابس
الخشنة الملمس لأنها
تزعجني.
وذات صوت لين
حاسة السمع
بالعربية
(مزعج)
حاسة البصر بـE:
: flashy
الألوان الشديدةالصارخة تزعجني.
حاسة الشم بـE:
:Strong smell
الروائح النفاذة الحادة تزعجني.

5- الحقل الدلالي الخاص بحاسة البصر في العربية:

اختار البحث لفظ صفة معبرة عن حاسة البصر ألا وهي كلمة{مضيء} وقسمتها إلى حقول دلالية أخرى بعيدة عن البصر. بيد أن المتحدث حدث لديه تراسل في الحواس الخمس؛ على النحو التالي:

أ) حاسة السمع:

Uplifting:

أنا أحب الاستماع للموسيقى المبهجة. (أي السعيدة)

أنا أحب الاستماع لضحكات الأطفال البهيجة المشرقة. (أي السعيدة)

Clear-:

أنا أكره الاستماع لمكبرات الصوت غير النقية فكأنها صفحة مياه عكرة مشوبة بالغبار.

ب. الانتقال للحقل الدلالي الخاص بحاسة الشم:

حاسة الشم:

lovely : أنا أحب شم البرتقال بعد نضوج لونه البرتقالي الجميل. (أي الحسن)

وأبلور ما سبق من دلالات صفة{مضيء} وما يقابلها في اللغات الأجنبية كالإنجليزية في الشكل التالي:

الحواس	المعنى المقصود	من ألفاظها في اللغة العربية (مضيء)	كلمات أخرى في اللغات الأجنبية تصلح أن تكون مقابلاً لها
حاسة السمع	Uplifting	×	فرح– مرح – باعثة على التفاؤل – مبهجة
	Clear Pure	×	واضح – نقي –مسموع
حاسة التذوق	Lovely sweetie	×	جميلة
حاسة الشم		×	
حاسة اللمس		×	

جدول صفات حاسة البصر (luminancy—مُضيء)

نستنتج مما سبق التالي:

1) كملة (مُضيء) الأصل فيها أنها تعبر أنها تعبرعن (حاسة السمع) في كل اللغات.

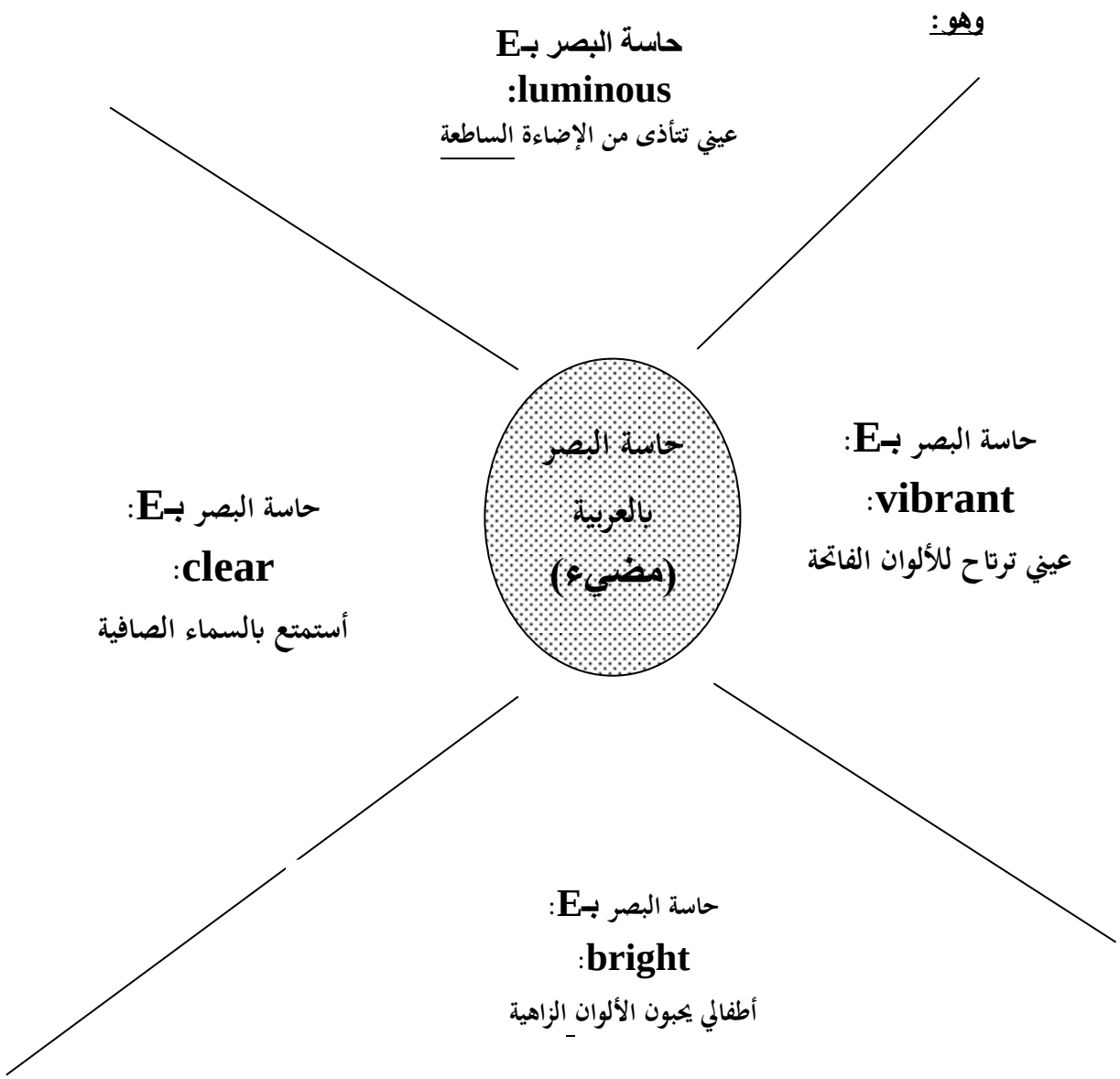
بيد أن كلمة **(مضيء)** في اللغة العربية لا تقتصر دلالتها فقط داخل الحقل الدلالي الخاص بالبصر، وإنما تنتقل أحيانًا لحقول الحواس الأخرى مما يؤكد على دورها في إثراء المعنى. ويجب مراعاة ذلك عند الترجمة.

2) كلمة **(مضيء)** في اللغة العربية، تستخدم داخل الحقل الدلالي البصري، كذلك تنتقل لحقول دلالية حسية أخرى كالسمع والتذوق والشم والملمس بنسب متفاوتة. فلم ترد إلا أمثلة ضئيلة وصفت التذوق والملمس؛ لأن حاسة البصر تُصنف كإحدى الحواس البعيدة وذلك لأنها تعمل دون الاحتكاك المباشر، بخلاف حاسة التذوق واللمس تعملان من خلال الاحتكاك المباشر.

3) كلمة **(مضيء)** في اللغة العربية أحيانًا تنتقل من من الحقل الدلالي لحاسة البصر للحقل الدلالي لحاسة الشم، فتوحي بأنها روائح باعثة للسعادة.

4) كلمة **(مضيء)** في اللغة العربية حينما تصف بها إنسانًا فيقصد بها البهاء وحسن الروح والأخلاق والإيمان...وغيرها من المعاني الحسنة.

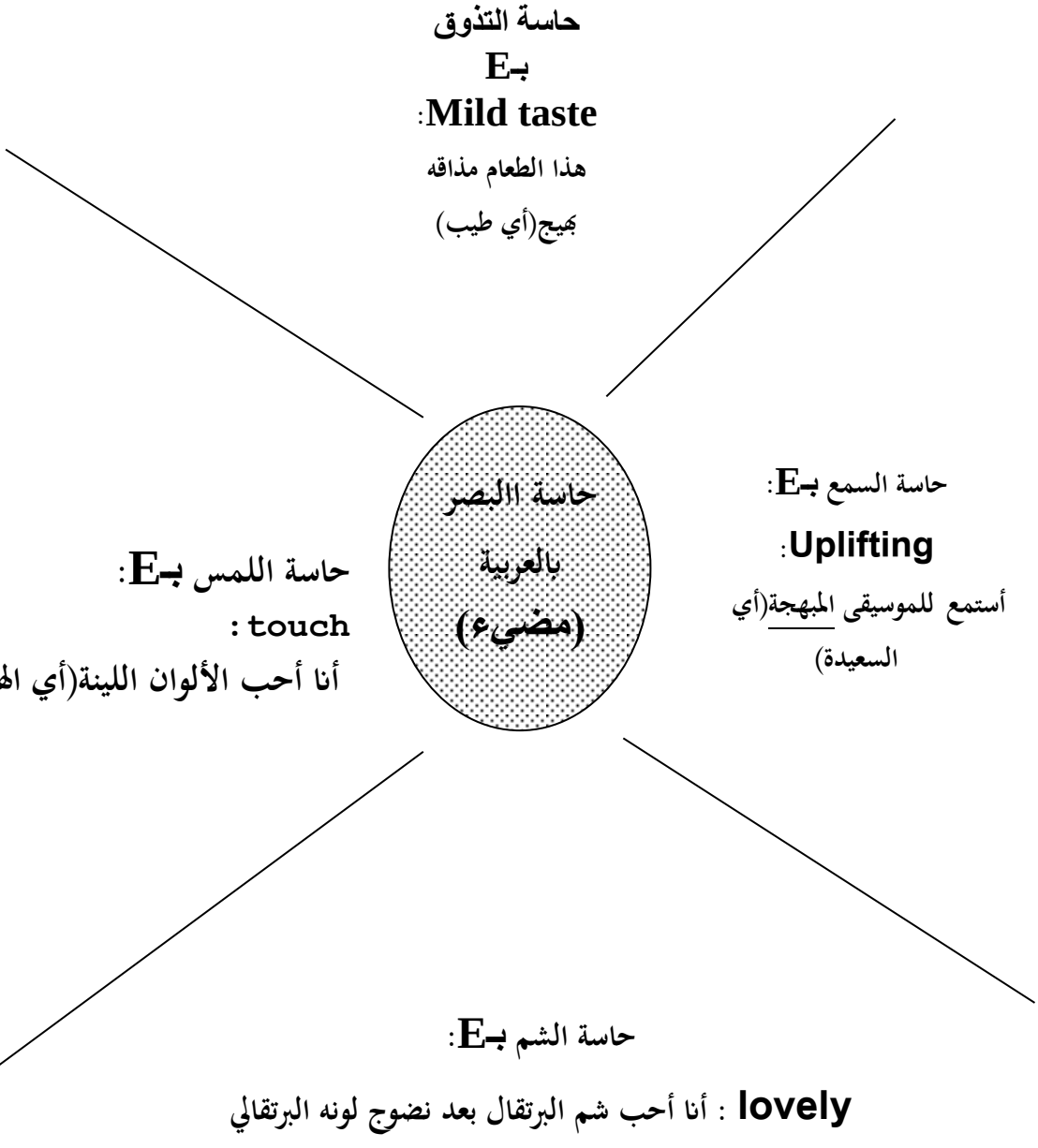
5) دراسات علم اللغة التقابلي، قد ركزت جل جهدها في الأبحاث التقابلية في تعبيرات الحواس الخمس بين العربية واللغات الأجنبية الأخرى؛ معبرة عنها ببدائل تعبيرية حقيقية خالية من البلاغة اللغوية. كما هو موضح بمثال عن حاسة البصر تصورناها بالشكل البياني التالي:


وهو:
حاسة البصر بـE
:luminous
عيني تتأذى من الإضاءة الساطعة
حاسة البصر بـE:
vibrant:
عيني ترتاح للألوان الفاتحة
حاسة البصر بـE:
clear:
أستمتع بالسماء الصافية
حاسة البصر بالعربية (مضيء)
حاسة البصر بـE:
bright:
أطفالي يحبون الألوان الزاهية

- أما الآن في دراسات علم اللغة التقابلي، فقد أوسعنا فتح باب الأبحاث التقابلية في تعبيرات المشترك الحسي بين العربية واللغات الأجنبية البعيدة، عن طريق هذا البحث الذي ركزنا فيه على ذكر التعبير الواحد لتراسل الحواس في العربية، وعند ترجمته لبعض اللغات الأجنبية البعيدة؛ يُعبر عنه ببدائل تعبيرية حقيقية.

كما هو موضح بمثال عن حاسة (اللمس في حالة تراسل الحواس) تصورناها بالشكل البياني التالي:

وهو:


حاسة التذوق
بـE
Mild taste:
هذا الطعام مذاقه
بهيج(أي طيب)
حاسة البصر
بالعربية
(مضيء)
حاسة السمع بـE:
Uplifting:
أستمع للموسيقى المبهجة(أي
السعيدة)
حاسة اللمس بـE:
touch :
أنا أحب الألوان اللينة(أي الهادئة
حاسة الشم بـE:
lovely : أنا أحب شم البرتقال بعد نضوج لونه البرتقالي
الجميل. (أي الحسن)

تعقيب عام على ترجمة تعبيرات المشترك الحسي:

*هناك بعض الاختلافات لأمثلة المشترك الحسي بين {العربية الفصحى} و{اللهجة العامية}؛ ففي العربية الفصحى لا توصف الأصوات والروائح بـ(الحلو)كما في العامية، على حين توصف الروائح في الفصحى بـ(الزكية–الطيبة–الناعمة)

وتوصف الأصوات في الفصحى بـ(العذب– الرائع– الساحر–الرقيق–الرخيم)

بناء على ذلك يرى البحث أنه عند ترجمة أمثلة تعبيرات المشترك الحسي من اللغات الأجنبية للعربية، يُفضل أن تُترجم إلى العربية المعاصرة(التي هي بين التراث والعامية) فما أجمل العربية المعاصرة! حينما تُستخدم في لغة أفلام ومسلسلات الكارتون والرسوم المتحركة الأجنبية المدبلجة للعربية عند عرضها على أطفالنا.

*إشكالية ترجمة تعبيرات المشترك الحسي كدراسة مقارنة ينبغي التركيز عليها عند شريحة الناطقين بغير العربية أثناء تعلمهم للعربية.

*إشكالية ترجمة تعبيرات المشترك الحسي كدراسة تقابلية بين العربية واللغات الأجنبية البعيدة، ينبغي تجميع النقاط المشتركة بين العربية وغيرها من الباحثين المعنيين بذلك، ورفعها للجهات القومية كالمركز القومي للترجمة؛ لتفعيل تلك الأبحاث أثناء الترجمة والتعريب.

*صفات الحواس الإيجابية (حلو–لين– زكي الرائحة–مضيء) أحيانًا تتحول لصفات سلبية حسب السياق؛ فمثلاً "لين" تتحول لصفة سلبية حينما تقول: "نحن في ظروف تحتاج لقائد حاد، بيد أن قائدنا لين"

كذلك صفات الحواس السلبية كـ(مزعج) أحيانًا تتحول لصفات إيجابية حسب السياق؛ فمثلاً حينما نقول:" حدة وخشونة... جيشنا الباسل أزعجت جيش العدو"

الترجمة الحرفية لصفات المشترك الحسي أحيانًا تعطي معنى مغايرًا؛ فمثلاً عند أمم أخرى حاسة التذوق(حلو) حينما تنتقل إلى صفة الحقل الدلالي للمس، فيصفون حد السكين بأنه حلو؛ فله معنى سلبي. أي غير حاد، وإذا قام المترجم بالترجمة الحرفية للعربية؛ حينئذ يبتعد عن المعنى المطلوب.

* أخيرًا أوصي بعمل أبحاث مقارنة في تراسل الحواس بين فصحى التراث واللهجة العامية؛ تبحث تعبيرات المشترك الحسي في فصحى التراث ولا يوجد لها مقابل في العامية له الدلالة المجازية نفسها. فتلجأ العامية إلى التعبير عن ذلك بتعبيرات بديلة بعيدة عن بلاغة المجاز التي تحملها تعبيرات تراسل الحواس التراثية، كل ذلك ينصب في الدراسات اللغوية المقارنة، أما في دراسات علم اللغة التقابلي، فللأسف قد ركزت جل جهدها في الأبحاث التقابلية في تعبيرات الحواس الخمس بين العربية واللغات الأجنبية البعيدة؛ معبرة عنها ببدائل تعبيرية حقيقية خالية من البلاغة اللغوية.

أما الآن في دراسات علم اللغة التقابلي، فقد أوسعنا فتح باب الأبحاث التقابلية في تعبيرات المشترك الحسي بين العربية واللغات الأجنبية البعيدة، عن طريق

هذا البحث الذي ركزنا فيه على ذكر التعبير الواحد لتراسل الحواس في العربية، وعند ترجمته لبعض اللغات الأجنبية البعيدة؛ يُعبر عنه ببدائل تعبيرية حقيقية. وتلك إشكالية جمة عند مترجمي آيات القرآن الكريم التي بها بلاغة تراسل الحواس؛ حيث تجعل المترجمين حائرين عند ترجمة تلك البلاغة للغة أجنبية.

المراجع:

-اكتساب اللغة العربية عند الطفل، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003م، صـ51: 54

-الرسوم المتحركة إيجابياتها و سلبياتها على الأطفال، شيماء المليجي ، تحقيق منشورعلى موقع : Http://WWW.repository.nauss.edu.sa

-الرسوم المتحركة في التليفزيون وعلاقتها بالجوانب المعرفية للطفل ، منال أبوالحسن (القاهرة ، دار النشر للجامعات ، 1998) ص56، 57

-العين للخليل، دار ومكتبة الهلال،تحقيق دمهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي

- الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع.

-**قاموس اكسفورد الحديث**،جامعة اكسفورد،2013م

-**قاموس المجاز** : للتعابير والمصطلحات الإنجليزية : باللهجة الأمريكية،عبد الوهاب الأنصاري

-**قاموس المورد** ، منير البعلبكي ، دار العلم للملايين في بيروت ، عام 1967

-المعجم الكبير لمجمع اللغة العربية بالقاهرة 2000م

-المعجم المفصل في الجموع، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية العلمية، بيروت، 2004م

–المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية العلمية، بيروت

–المعجم المفصل في المذكر والمؤنث، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية العلمية، بيروت، 1994.

–المضمون التي تقدمه قناة (Space toon) وأثره على الطفل المصري، نسرين محمد عبدالعزيز، رسالة ماجستير غير منشورة (ج القاهرة، كلية الإعلام، 2007) صـ 383.

الهوامش

(1)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ،ص ٣٩٥

(2)اعتمد البحث في جمع الأمثلة المتعلقة بتراسل الحواس من حقل "أفلام الكرتون والرسوم المتحركة المترجمة" وقد استقى البحث أمثلته من:

-الرسوم المتحركة إيجابياتها و سلبياتها على الأطفال، شيماء المليجي ، تحقيق منشور على موقع : - Http://WWW.repository.nauss.edu.sa الرسوم المتحركة في التليفزيون وعلاقتها بالجوانب المعرفية للطفل ، منال أبوالحسن (القاهرة ، دار النشر للجامعات ، 1998) ص56، 57

-اكتساب اللغة العربية عند الطفل، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003م، صـ51: 54

-المضمون التي تقدمه قناة (Space toon) وأثره على الطفل المصري، نسرين محمد عبدالعزيز ، رسالة ماجستير غير منشورة (ج القاهرة ، كلية الإعلام ، 2007) ص 383

(3) فمثلاً في حاسة البصر :هناك فرق بين: يشاهد،يرى،يتفرج،يلاحظ... ومن رواد من تحدث في هذا أبو هلال العسكري في كتابه(الفروق اللغوية)

(4)إن هذا بحث عن الدراسات اللغوية العربية باللغة العربية للعرب،وبناء على ذلك اكتفى هذا البحث في الترجمة للأجنبية(الإنجليزية) بموطن شاهد تراسل الحواس. أما العبارة المجازية التي تحوي تراسل الحواس؛فنذكرها كاملة باللغة العربية.

على حين أن الأبحاث المتخصصة في قسم اللغة الإنجليزية؛ فكانت تذكر العبارة كاملة باللغة الإنجليزية؛ كما فعل **قاموس المجاز : للتعابير والمصطلحات الإنجليزية : باللهجة الأمريكية،لعبد الوهاب الأنصاري الذي قال -مثلاً فيما يخص المشترك الحسي للبصر واللمس-عبارة:**

"لا أدري ما الذي تستخدمه ، ولكن بشرتها صافية"

I don't know what she uses, but she has peachesand cream complexion.

American idioms	العبارة بالعربي
I don't know what she uses, but she has peachesand cream complexion.	لا أدري ما الذي تستخدمه، ولكن بشرتها صافية

(5)اخترت أمثلة البحث من مسلسلات الكارتون المترجمة المعروضة على شاشات قناة فضائية سبق أن ذكرتها في بداية البحث.

(6) وتلك إشكالية جمة عند مترجمي آيات القرآن الكريم التي بها بلاغة تراسل الحواس؛ حيث تجعل المترجمين حائرين عند ترجمة تلك البلاغة للغة أجنبية.

الحاسوب واكتشاف الظواهر اللغوية والأدبية

Computer and identifying of linguistic and literary phenomena

د. عشري محمد علي محمد*

ashryali58@gmail.com

ملخص:

من أخطرِ المشكلاتِ التي تُواجهُ اللغةَ ظاهرةُ الاستعارةِ، وتأتي خطورةُ هذه الظاهرةِ من صعوبةِ معالجتِها منهجيًّا؛ لأنها تَخْضَعُ للعاطفةِ والوجدانِ أكثرَ من خُضُوعِها للعقلِ والمنطقِ، فعلى الرغمِ من القيمةِ الأدبيةِ التي تؤديها الاستعارةُ فإنها ما زالتْ تعرقلُ كثيرًا من المهامِّ اللغويةِ التي يقومُ بها الحاسوبُ باعتبارِها خروجًا على النظامِ اللغويِّ، مما يجعلُها تقفُ حجرَ عثرةٍ أمامَ حوسبةِ اللغةِ من ناحية، وأمام نظم الترجمة الآلية من ناحية أخرى، فعادةً ما يحتاجُ الحاسوبُ إلى نظامٍ مطردٍ تخضعُ لَهُ الظاهرةُ التي يتعاملُ معها، أما الاستعارةُ فتقومُ على تقويضِ هذا النظامِ، فتُحدِث تغييرًا في الدلالةِ وضربًا للعلاقةِ القائمةِ بينَ الدالِّ والمدلولِ؛ لتقيمَ علاقاتٍ أخرى مكانَها، ولهذا تُهَدِّدُ أيةَ محاولةٍ للمعالجةِ الحاسوبيّةِ.

ولكن الذي لا شكَّ فيه أن هناك نظامًا ما تبنيهِ الاستعارةُ على أنقاضِ النظامِ السابقِ، وهو ما يُمْكِنُ للحاسوبِ . بعدَ تزويدِهِ بمبادِئ هذا النظامِ .

*أستاذ البلاغة والنقد المساعد كلية الآداب جامعة السويس.

الاستعانةُ بِهِ في معالجةِ الاستعارةِ.

الهدف من هذه المعالجة هو الوصول إلى مؤشرات لغوية للاستعارة يمكن ضبطها آليًّا، ويمكن برمجتها وتنميتها؛ لكي تجعل الآلة قادرة على ما يقوم به العقل البشري من التمييز بين العبارات الصريحة المباشرة وبين ذروة الفن اللغوي المتجسد في الاستعارة والمجاز بصفة عامة، وهي محاولة لا تخلو من الصعوبات؛ لأنها تحاول إخضاع الفن المعقد للعلم الدقيق، فَأنْ تفهمَ آلةٌ المجازَ وهو ذروةُ الفنِّ القوليِّ ثم تُحلِّلَ أنواعه المختلفة هذا شيءٌ صعبٌ.

وقد أحصى جورج لاندون من المركبات النحوية في دراسته للاستعارة في شعر ويلفريد أوين ثلاثة أنواع ، هي:

1- المركب الفعلي 2- المركب المفعولي 3 - المركب الوصفي، كما رأى أن الأنواع الدلالية في التعبيرات الاستعارية ثلاثة أيضًا، هي: التجسيد والإحياء والتشخيص، وهو ما قام بترجمته الأستاذ الدكتور سعد مصلوح، وتطبيقه على قصائد في شعر البارودي وشوقي والشابي. ومن خلال استخدام الحاسوب وتخزين قصائد من الشعر العربي المعاصر وتحليل أنماط الاستعارة في هذه القصائد، وتبين أن الأنواع النحوية للصور الاستعارية جاءت كالتالي: المركب الفعلي، والمركب الاسمي الإسنادي، والمركب الإضافي والمركب الوصفي والمركب المفعولي والمركب الحالي والمركب الجري والمركب الظرفي والمركب البدلي والمركب الندائي.

كما تبين أن صور الانتقال الدلالي للاستعارة هي:

أولا: الانتقال الدلالي من المجرد إلى المحسوس، ثانيا: الانتقال الدلالي من المحسوس إلى المجرد، ثالثا: الانتقال الدلالي بين درجتي المحسوس، رابعًا: الانتقال الدلالي بين الساكن والمتحرك، خامسًا: الانتقال الدلالي بين الحيّ وغير الحيّ، سادسًا: الانتقال بين البشري وغير البشري، وأن لكل صورة من هذه الصور عدة أنماط رُصدت في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

الاستعارة، الشعر العربي الحديث، علم اللغة الحاسوبي، الإحصاء.

Summary:

One of the most dangerous problems facing language is the phenomenon of metaphor, and the danger of this phenomenon stems from the difficulty of treating it systematically because it is subject to emotion and conscience more than to reason and logic. Despite the literary value that metaphor performs, it still hinders many of the linguistic tasks that the computer performs as a departure from the linguistic system, which makes it a stumbling block in front of language computing on the one hand, and in front of machine translation systems on the other hand. Usually, the computer needs a steady system to which the phenomenon it deals with. As for the metaphor, it undermines this system, which causes a change in the connotation and strikes the relationship between the signifier and the signified so that other relationships could take place,

and that is why any attempt at computer manipulation would threaten.

There is no doubt that there is some system that the metaphor builds on the ruins of the previous system. This system is what the computer - after providing it with the principles of this system - can use it in the treatment of the metaphor. The aim of this treatment is to reach linguistic indicators for metaphor that can be automatically set, and that can be programmed and developed to make the machine capable of what the human mind does from the distinction between explicit, direct expressions and the height of linguistic art embodied in trope and metaphor. It is an attempt not without its difficulties because it tries to subordinate complex art to accurate science. Understanding the machine to the trope, which is the pinnacle of legal art, and then analyzing its different types, is a difficult thing.

George Landon counted three types of syntactic compounds in his study of metaphor in Wilfred Owen's poetry, namely:

1- The actual component 2- The operative compound 3 - the descriptive component. He also saw that the semantic types in metaphorical expressions are also three: embodying, revival and personification, which was translated by Professor Saad Maslouh, and applied to poems in the poetry of Al-Baroudi, Shawqi and Shabbi, and through the use of a computer and storing poems from contemporary Arabic poetry and analyzing the metaphor patterns in these poems. It

was found that the grammatical types of allegorical images came as follows: The verbal compound, the assigned nominative compound, the additive compound, the descriptive compound, the operative compound, the manner compound, the prepositional compound, the adverbial compound, the substitutive compound, and the vocative compound.

As it turns out, the semantic transmission of the metaphor is:

First: the semantic transition from the abstract to the sensible, Second: the semantic transition from the tangible to the abstract, Third: the semantic transition between two degrees of the perceived, Fourth: the semantic transition between the static and the moving, Fifth: the semantic transition between the living and the non-living, Sixth: the transition between the human and the non-human, and that each of these images has several patterns that were observed in this study.

key words:

Metaphor, modern Arabic poetry, computational linguistics, statistics.

مقدمة:

شهد العلم في العصر الحديث تنوعًا كبيرًا في فروع المعرفة الإنسانية، وكان من نتيجة ذلك أن ازدادت صور التعاون المتبادل بين هذه الفروع، فأنتج ذلك ما يمكن أن يسمى بالعلوم البينية التي يمكن أن تستعين بمبادئ علم ما لخدمة وتطوير علم آخر، من هذا المنطلق استعان علم اللغة بكثير من فروع المعرفة المختلفة؛ وذلك من أجل الاستفادة من منجزات العلوم الأخرى في خدمة اللغة، حيث"صارت البحوث اللغوية الحديثة تستعين بالعلوم الأخرى؛ رغبة في الكشف عن أسرار النظام اللغوي بكل مستوياته"[1].

1- استخدام الحاسوب في دراسة اللغة والأدب:

لقد دخلت تطبيقات الحاسوب في مجال الدراسات الإنسانية فاستعين بالحاسوب في دراسة اللغة والأدب والاجتماع والتاريخ وغيرها، بينما كان يظن البعض أن الحاسوب لن يستطيع ذلك، وقد أدى ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية إلى إيجاد فرع حديث من فروع البحث يسمى **علم اللغة الحاسوبي**. حيث "تدرج اللسانيات ضمن العلوم الإنسانية ذات الطابع النظري، في حين يطغى على علوم الحاسب الطابع التطبيقي والهندسي"[2].

ويعد علم اللغة الحاسوبي من أحدث العلوم اللغوية التي تهدف إلى الاستفادة من النظم الحديثة للحاسوب، وتطويعها لخدمة اللغة، والذي لا شك فيه أن برامج الحاسوب ستُفيد الباحثين في العلوم الإنسانية فائدة كبرى؛ "لأن طبيعة البحث في العلوم الإنسانية لا تعتمد على المختبرات مثل العلوم الطبيعية قدر اعتمادها على

تمحيص المعلومات ودراستها ومعالجتها لاستنباط القوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الإنسانية"[3]، ومن ثم يستطيع الحاسوب أن يقوم بدور كبير وفعّال في هذا الصدد، "إن ضبط التنظير اللغوي للعربية ومعالجتها آليًّا، هو بمثابة المظهر الذي يساعد على كشف موقع العلوم الإنسانية على سُلَّم النضوج العلمي"[4].

وكلُّ ما يستطيع أن يقدمه الباحثون في دراساتهم للغة، يستطيع الحاسوب بعد تزويده بالمعلومات الكافية أن يقوم به، على الرغم مما يكتنف ذلك من صعوبات، و"الهدف من التقريب الحاسوبي للغة، هو تحديد نظرية لفهم اللغة وإنتاجها، على مستوى من التفصيل يستطيع به المرء أن يكتب برنامجًا حاسوبيًّا؛ ليصبح قادرًا على فهم وإنتاج اللغات الطبيعية"[5].

واللسانيات الحاسوبية ميدان واسع سعة علوم اللغة نفسها؛ لأنه " يتناول ويستكشف الآليات الأساسية التي تقوم عليها اللغة، وذلك بوصفها وصياغتها رياضيًّا باستخدام اللغات الصورية والاصطناعية لوضعها في نماذج، ومن ثم محاولة محاكاتها في البرامج الحاسوبية"[6].

وفكرة الصياغة الرياضية لمنظومة اللغة ليست بعيدة المنال، "إن منظومة البحث اللساني كلها قد اتخذت . على نحو ما . وجهة رياضية. وينشأ الطابع المنطقي الصارم للتحليل الرياضي من الرغبة الملحة لدى الدارسين اللسانيين في أن يوفروا لتعريفاتهم الدقة والوضوح والإيجاز قدر المستطاع، وليؤمِّنوا أقصى درجات المعرفة الدقيقة بالندية الواقعية للغة بإدخال المفاهيم المجردة إلى الإجراء المنهجي، ولكي يسهلوا عملهم في مجال التحليل عن طريق مقاربتهم دقة المعادلات الرياضية"[7].

إن اللغة نظام من العلامات، وتعتمد على مجموعة من الأجهزة اللغوية المتداخلة، و"ليست اللغة نظامًا عشوائيًّا، بل منظومة متسقة تقيدها الضوابط وتحكمها القواعد المطردة، وفي المنظومة، خلف شواردها وظواهرها وشذوذها، يكمن كثير من التشابكات والتداخلات الدقيقة التي تدين للتحليل وتخضع للتقنين والتقعيد"[8].

ويمكن اعتبار اللغة مجموعة من التراكيب النحوية التي تُحدَّد بشكل رياضي، و"تنظر برمجيات اللغات الطبيعية إلى اللغة بوصفها مجموعة من الجمل تتكون كل منها من رمز واحد أو أكثر من مفردات اللغة. وأن نحو اللغة يتكون من تحديد رياضي لهذه المجموعة من الجمل. ويمكن أن يتخذ نحو اللغة أشكالا مختلفة فإذا كانت جمل اللغة محدودة فيمكن إذن وضعها في قائمة. ولكن يستحيل وضع جمل اللغات الطبيعية في قائمة؛ لأن عدد الجمل لانهائي؛ ولهذا إذا رغبنا في تحليل لغة من هذه اللغات علينا أن نكتب برنامجًا يستطيع الحكم على ما ندخله إذا كان جملة في هذه اللغة أو لا"[9].

وقد أدرك الدارسون الغربيون أهمية الصياغة الرياضية لقوانين اللغة، "ويعتبر دي سوسير أول من أكّد على ضرورة استخدام العمليات الرياضية في التحليل اللغوي وجعلها شرطًا للحصول على وصف مناسب لبنية اللغة"[10].

وقد استعان تشومسكي في نظريته بالمبادئ الرياضية، وحاول أن يجعل القواعد التي وضعها مماثلة من حيث الدقة والوضوح للقوانين الرياضية[11]، بحيث تُعتبر "الخطوة التي خطاها تشومسكي بالنسبة لعلم اللغة، هي أنه أخضع العلوم

الرياضية والمنطقية ووظَّفها في دراسة اللغات الإنسانية دون اللغات المصطنعة التي وضعها وابتكرها المناطقة وعلماء الحاسب الآلي"[12].

ولابد هنا من التفرقة بين مصطلح اللغات الطبيعية واللغات الاصطناعية، فـ"اللغة الطبيعية هي المصطلح المقابل لمصطلح اللغة المنطقية الصورية عند التحويليين، ويقصد باللغة الطبيعية اللغات الإنسانية التي نشأت نشأة طبيعية في أي مجتمع إنساني مثل العربية والإنجليزية واليابانية، ولكن مصطلح اللغة المصطنعة يدل على لغات وضعها بعض العلماء"[13].

فمصطلح اللغات الطبيعية يُستخدم عادة للدلالة على لغة محكية مستخدمة للتواصل البشري، "وذلك بعكس مصطلح اللغة الاصطناعية أو اللغة الصورية المستخدَمَيْن للدلالة على لغات البرمجة الحاسوبية التي ظهرت مع ظهور الحاسبات الميكانيكية، وهي لغات لها مفرداتها وقواعدها الخاصة، وهذه اللغات تُستخدَم أيضًا في وصف وصياغة آليات استخدامنا للغات الطبيعية، من قواعد ومبادئ صرفية ونحوية ودلالية، عندما يتعلق الأمر بمعالجتها آليًّا أو حاسوبيًّا"[14].

ولكن ثمة ظواهر كثيرة توجد في اللغات الطبيعية، وليس لها وجود في اللغات الاصطناعية، بل ربما سبَّبَ وجودها خللا في نظام هذه اللغات، فالاستعارة مثلا لا تكون في لغات برمجة الحاسوب، فمن "الواضح أن صفات بعض اللغات الوضعية [الاصطناعية] تكون فقيرة من حيث وجود استعارات فيها، مثل لغات برمجة الحاسوب؛ إذ إن السماح بتوليد استعارات في لغة هذه البرامج يسبب

نقصًا كبيرًا في إعداد الأعمال التي تكون مصنفة على أساس معين، بعيدًا عن التفسيرات المحتملة المتعددة"[15].

ولكن ثمة عقبات كثيرة تقف حجر عثرة أمام التحليل الآلي للغة، وهذه العقبات تعتبر في المقام الأول لغوية وليست حاسوبية، فـ" لا يمكن التفكير في المعالجة الآلية للعديد من الإجراءات اللغوية إلا إذا بلغ تحليل اللغات الآلي قدرًا كافيًا من الدقة"[16].

ومما لا شك فيه أن محاولة إخضاع أي لغة للتحليل بواسطة برامج الحاسوب لابد من أن يعترضها العديد من الإشكاليات والعقبات، غير أن تحليل اللغة العربية تكتنفه عقبات أكثر من تحليل أي لغة أخرى، ومعظم هذه العقبات تتعلق بالجوانب التي تختلف فيها العربية عن اللغات الأوربية[17].

ومن أوضح الجوانب التي تختلف فيها العربية عن غيرها من اللغات شيوع المجاز، فلقد وُصفت بأنها لغة المجاز، حيث يتوسع أصحابها عادة في حمل الكلام عليه، " إن أهم ما يواجه هذا النظام الحاسوبي في مستوى الدلالة هو فُشُوُّ ظواهر بيانية عديدة كالمجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، وجميعها تخرج بالدلالة عن الحقيقة والواقع والظاهر إلى المتأول والبعيد والمجاز، مما يوجب حصر التعابير المجازية الدائرة على الألسنة وفي الكتابة وتبويبها دلاليًّا بما يعين النظام الحاسوبي على معرفتها والاستدلال عليها منطقيًّا؛ ليتمكن من صرف دلالتها الحقيقية إلى الأخرى المجازية. ومعلوم أن القواعد الدلالية وسماتها ومعطياتها لا يمكن الوقوف عليها إلا بعد الشروع فيها وتجاوز مراحل من معالجة المستوى الدلالي"[18].

من هنا أصبحت الحاجة ماسة إلى الاستعانة بالمبادئ الرياضية في صياغة نظرية لغوية يستخدمها الباحثون في حوسبة اللغة وبرمجتها؛ لذلك انكب العلماء بمختلف تخصصاتهم على صياغة نظرية أو نظريات ملائمة لمعالجة اللغة الطبيعية من حيث مفرداتها وعلائقها ومجال تداولها ومنطوقها ومفهومها والمصرح به والمستنبط[19]، آملين في الوصول إلى نظرية لغوية متماسكة لا تحتوي على غموض في تحديد مفاهيمها، ولا تخلط بين هذه المفاهيم، ولا تقتصر على بعض أشكال هذا التحديد دون بعض، وتلك هي الغاية المنشودة التي يجب أن يحققها اللغويون الذين يتعاونون مع الحاسوبيين في العلاج الآلي للغة[20].

وربما يرجع تأخر المعالجة الحاسوبية للغات عمومًا إلى أسباب كثيرة، منها أن اللغة مهما كثرت ألفاظها فهي متناهية، ولكن الإمكانات الإبداعية للغة لا حدود لها، "إن الوجه الخلاق للاستعمال اللغوي ليعكس إمكانات غير متناهية للفكر والخيال"[21]، والإبداعية في اللغة تعتبر من أهم خصائصها، "حيث تتكون اللغة الإنسانية من تنظيم كلامي مفتوح غير مغلق، يسمح بإنتاج وفهم عدد لا محدود من الجمل التي لم يسبق للفرد سماع الكثير منها من قبل، ومن الواضح أنها ترتبط بتنظيم قواعد لغوية تتيح لمن يدركها استخدام اللغة بطريقة إبداعية"[22].

أما اللغة الشعرية فالمشكلة فيها أصعب، و"لابد لنا أن نبين أن اللغة الشعرية **لا تتجه إلى هدفها داخل النص في خط مستقيم** يمتثل للأعراف دائمًا ويسعى إلى التطابق معها باستمرار ... إن اللغة الشعرية حركة تقوم، في أحيان كثيرة، على مشاكسة السائد ومراوغته، والتملص منه لترتقي إلى مستوى من الأداء يغذي

فاعلية القصيدة وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أساليب القول الشعري"[23].

وذلك لما تتميز به اللغة الشعرية من طابع مجازي، يجعلها تبدو "وكأنها إخلال منهجي منظم بالأعراف اللغوية... إذ هو طابع **يلتوي بالدلالات الوضعية** الأولى للكلمات، ويولد فيها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات ثانوية، هي بمنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية"[24].

وتعد اللغة الشعرية من أبرز الأمثلة الدالة على الإبداع اللغوي، وإذا كانت اللغة الطبيعية تتميز ببنيتها المنطقية فإن اللغة المجازية هي انحراف باتجاه غير المنطقي[25]، وعلى ذلك فإن اللغة المجازية تضاد اللغة الطبيعية[26]، ومصدر الإشكالية هنا يكمن في كيفية التصدي لظاهرة المجاز والاستعارة في اللغة الشعرية.

وكثير من الظواهر الشعرية لا يمكن أن تُحاصر وتحدد بمنهج واحد؛ لأن "الشعر المبدع يستطيع أن يفلت من قبضة التحديد، وأن يخرق منظومة المقاييس المحكمة، وأن يتمرد على القواعد المنطقية الثابتة"[27].

وليس معنى تصنيف الصور ورصد الاستعارات الوصول إلى نهاية المطاف، ف"لم يغن لحسن الحظ رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائما لإبداع الجديد في مجال الصور، والحقيقة أنه ليس طموحًا بمقدار ما هو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيرًا صادقًا"[28].

ويواكب طموح هذا الشاعر رغبة الناقد في السيطرة على أنماط الصور والاستعارات، وهي رغبة مشروعة؛ لأن الصورة قابلة للتصنيف، "إن الصورة تخضع بنيتها لما يقدمه الحس من مدركات، وإذا كانت قابلة للتصنيف بحسب الموضوع وبحسب الحاسة المدركة فإن الصور الخيالية قابلة بالمثل للتصنيف، إلا أن التصنيف منه نهائي متصلب، ومنه مرن متمازج"[29].

وثمة تصنيفات كثيرة للصور كالتصنيفات اللغوية والبلاغية وغيرها، إلا أن الغاية من كل هذه التصنيفات ليست حصر أمثلتها فحسب، وإنما لابد من تقديم التفسير المناسب لها[30].

وينبغي أن يتم ذلك مع ضرورة التنبيه على أن "جريان الصورة يظل أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت... لأنه حكم على جوهر الشعر بجرة قلم أو لفظة لسان، وفن الشعر أكثر صلابة من أن يعامل على ذلك النحو"[31].

ومع ذلك فإن تصنيف الصورة يعد أمرًا بالغ الأهمية والخطورة في آنٍ واحد؛ لأنه تصنيف لشيء يصعب تحديد أنماطه، ولا يعني هذا أبدًا القضاء على حيوية الصورة وتجدُّدِها، وأنها بذلك تتحول إلى قوالب جافة أو أنماط صارمة.

ويمكن أن يقوم الحاسوب بدور كبير في تصنيف الاستعارات، فـ"من أهم الميزات التي تختص بها الدراسات التي تعتمد على الكمية استخدام الحاسب الآلي في التحليل الأسلوبي"[32].

وعلى الرغم من أن علم الأسلوب أصبح يُوظِّف تقنيات قواعد البيانات والمعلومات والحواسب الآلية بنجاح كبير لاكتشاف أنواع الأساليب المختلفة فإنه

قد تعذرت حتى الآن الحلول الكافية لمشكلات المجاز واحتاجت بعض الوقت والاستثمارات العلمية[33].

ربما يرجع ذلك إلى صعوبة التحليل الآلي للغة المجاز والاستعارة؛ فهي لغة تعتمد على الإيحاء والرمز، يتضح ذلك مثلا من حديث كارولين سبيرجون عن الصورة الاستعارية بشكل خاص، والصورة بشكل عام، تقول": إنها الإيحاء بشيء ما لشخص ما بطريقة غير مباشرة. ويرى جيرالد أنطوان أن الصورة وسيلة إيحائية تلميحية غير مباشرة... يضاف إلى ذلك أن الصورة قد تكون كلامًا تضمينيًّا، فإذا كان التضمين يعني شحنة انفعالية يبثها الكاتب في كلماته، ويحس بها القارئ عند تعامله مع تلك الكلمات، تصبح الصورة أفضل وسيلة لتبادل هذا الانفعال"[34].

ومع ذلك يمكن إخضاع دلالة الاستعارة للتحليل الآلي؛ لأن هناك نوعًا من التناسب المنطقي تقوم على أساسه العلاقة بين حدي الاستعارة، "ومثل هذا النوع من التناسب المنطقي يؤكد فكرة أن الاستعارة نوع من القياس، إلا أنه قياس مختزل، فقولنا عن الشيخوخة إنها مساء العمر، ليس إلا نتيجة منطقية لمقدمتين محذوفتين هما: (الشيخوخة هي آخر العمر)، و(العشية أو المساء هي آخر النهار)، ولولا أن نسبة الشيخوخة إلى العمر تناظر منطقيًّا نسبة العشية إلى النهار، ما استطعنا أن نقف على التشابه بين شيئين مختلفين، هما: الحياة أو عمر الإنسان، والنهار"[35].

تحتاج الدراسة الحاسوبية للاستعارة إلى استخدام جملة من الخطوات المنهجية لتحديد المستويات اللغوية المكونة لهذه الظاهرة ووصفها، حيث يمكن "استخدام

الحاسوب لجمع المعلومات والنصوص وتصنيفها وتحليلها وتفكيكها وإعادة تركيبها"[36]، وبالإمكان كذلك أن يقوم الحاسوب بدور كبير في تحليل الأنواع المختلفة للاستعارة، و"التقنيات الصورية الحالية في علم الحاسوب تَعِدُ بتوفير تمثيلات للمجموعات غير المتلائمة من الاستعارات"[37]، ولعل في ذلك محاولة للتوصل إلى حلول لبعض المشكلات التي تواجه النص الأدبي بصفة عامة والاستعارة بصفة خاصة.

نموذج تطبيقي:

تم اختيار معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين؛ ليكون إطارًا للدراسة، ويقع المعجم في ستة أجزاء، خُصِّصت الأجزاء الخمسة لمادة المعجم وخُصِّص الجزء السادس للدراسات، وأصدرته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام 1995م، وبلغ عدد القصائد التي تمت درستها سبعًا وسبعين قصيدة.

(دور الحاسوب في التشخيص الأسلوبي للاستعارة).

لا يمكن للحاسوب أن يحلَّ محلَ الإنسان، وكل ما في الأمر أن الحاسوب جهاز منظم يحتاج إلى تحديد كل عنصر من العناصر اللغوية التي تدخل إليه، وعلى العربية أن تستفيدَ من هذا التنظيم في عرض قواعدها التي لا تتنافى مع هذا النظام، وذلك يتطلبُ من عالِمِ اللسانياتِ العربيةِ . كما يقول الدكتور أسامة الخولي . أن "يعيدَ صياغةَ تراثِنَا من الدراساتِ اللغويةِ صياغةً جديدةً تمامًا على ضوءِ الإنجازاتِ التي تحققتْ في دراساتِ لسانياتِ الحاسوبِ في اللغاتِ الكبرى"([38]).

ويمكنُ في هذا الصددِ استثمارُ الملاحظاتِ التي نصَّ عليها القدماءُ وتنميتُها، وبذلك يمكنُ سبرُ أغوارَ النظامِ اللغويِّ ومعرفةُ قوانينِهِ، ومن ثَمَّ محاولةُ برمجتِهِ.

وقد أَوْلَت الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة عناية كبيرة بمناهج البحث المختلفة، وقد توسلت هذه الدراسات بتلك المناهج؛ رغبة منها في تطبيق منهج علمي يضمن لها صحة النتائج التي تتوصل إليها.

وتعد الطريقة الإحصائية إحدى المحاولات الجادة التي يمكن اللجوء إليها حين يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية. "وهذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية . في ظننا . وسيلة منهجية منضبطة يمكن أن نسهم بها في استنقاذ الدرس الأدبي من ضباب العمومية والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل وتستعصي على التحليل والتعليل. وهذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا للذوق، وإن كانت محاولة لعقلنة الذوق، كذلك فإن الفحص اللغوي الأسلوبي للنص ليس بديلا ألسنيًّا . إن صح هذا التعبير . للنقد الأدبي، ولكنه ذو نفع مزدوج لعلوم اللسان وعلوم النقد، وهو . في الوقت نفسه . مدخل منهجي لا يمكن لنقاد الأدب الخُلَّص أن يشيحوا بوجوههم عنه، وإلا فقدت دراساتهم جانبًا كبيرًا من منهجيتها وموضوعيتها وجدواها" (39).

من هذا المنطلق استُخدم المنهج الإحصائي في تحليل المستويات اللغوية والأسلوبية المختلفة، ولم يستنكف عن إخضاع أشد هذه المستويات رهافة وحيوية، "إننا نعيش في عصر الإحصاء، فلا يستغرب أن تنفذ الطرق العددية في كثير من أقسام اللغويات وعلم الأسلوب. ويمكن أن يقال إن دخول هذه

الطرق في اللغويات جدير بالاستحسان بوجه عام، ولكن من الخطأ أن تُجْعَلَ صنمًا يُعبد. وحتى علم الدلالة، وهو أبعد العلوم اللغوية عن النظام، يتضمن جوانب كثيرة يمكن معالجتها بالوسائل الإحصائية"[40].

ويستطيع هذا المنهج معالجة كثير من المشكلات الخاصة بالدراسات الأدبية، ولا شك أن الربط بينه وبين الأدب يغني كثيرًا في التوصل إلى حلول لبعض القضايا الأدبية التي تستعصي على الحل، ومن أبرز تلك القضايا قضية الصورة الأدبية. ولكن المنهج الإحصائي محفوف ببعض المخاطر والمزالق التي ينبغي للباحث أن يكون على وعي بها، فقد "تضفي الحسابات العددية نوعًا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة، فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة عند محمود حسن إسماعيل واستخدم فيها المنهج الإحصائي فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عَدَّ كل تشبيه واستعارة ومجاز، بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابًا من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبي يتفاوت تبعًا للمعايير التي نستخدمها في تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها"[41].

وفي مقابل ذلك نجد هذا المنهج يتحلى بالعديد من الخصائص التي تجعله قادرًا على التوصل إلى كثير من النتائج التي يمكن الاطمئنان إليها؛ لذلك "كان استعمال المنهج الإحصائي وحده هو الذي أضفى على رصد الظواهر الأسلوبية صفة الموضوعية والانضباط.... ومن المتوقع أن تعطينا هذه الدراسات إجابة

تعتمد على أقصى درجات الدقة العلمية الممكنة عن مسألة تحدث فيها العلماء، وهي فرز ما هو أصيل وفني في التعبير اللغوي مما هو مألوف ومعياري"[42].

وقد يُغيِّر الإحصاء من بعض الأحكام المألوفة، حيث "تكشف الإحصاءات في بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية، وهذا ما يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة"[43].

لكن لا ينبغي أن يقف دور الإحصاء عند العمليات الحسابية فحسب، "فقد تجاوزت وظيفة الإحصاء عملية الحصر والعد الإجمالي للمفردات وأقسام الكلام وأنواع الجمل وغير ذلك، لتعطي مزيدًا من البيانات القابلة للتوظيف في مجال الكشف عن أدق خواص النص على المستويات التحليلية المختلفة كافة، ليست الغاية إذن هي الحصول على أرقام مطلقة عارية من الدلالة، ولكنها الوصول إلى الأرقام والبيانات النسبية القادرة على إنتاج مقارنات دالة" [44] .

وكثير من الظواهر الشعرية لا يمكن أن تُحاصر وتحدد بمنهج واحد؛ لأن "الشعر المبدع يستطيع أن يفلت من قبضة التحديد، وأن يخرق منظومة المقاييس المحكمة، وأن يتمرد على القواعد المنطقية الثابتة"[45]. فالصورة تحتاج لوسائل أخرى مع الإحصاء.

ويتطلب الأمر في هذه الحالة تكاملا بين المناهج المختلفة حتى يخرج الحكم عليها صحيحًا، فعلى سبيل المثال " لكي نستطيع تقويم أهمية الاستعارة في نص أدبي، ونستوضح إطارًا محددًا لتوزيعها لابد من الاعتماد على الإجراءات الإحصائية، كما سبق أن أشرنا، لكن هذه الوسائل الكمية ينبغي أن تصحبها مؤشرات أخرى غير كمية، فالتأثير الناجم عن الاستعارة الواحدة ليس هو نفسه

في كل حالة؛ نظرًا لما يتصل بها من سياق خاص، وقياس قوة كل منها وأهميتها ومدى قيمتها قد لا يعتمد سوى على الحس الشخصي للباحث؛ ففكرة القوة المختلفة المستويات للاستعارة تحد من أهمية استخدام الإحصاء وتفرض وسائل أخرى في الدراسة الأسلوبية للصور " [46].

وليس معنى تصنيف الصور ورصد الاستعارات الوصول إلى نهاية المطاف، ف"لم يغن لحسن الحظ رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائما لإبداع الجديد في مجال الصور. والحقيقة أنه ليس طموحًا بمقدار ما هو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيرًا صادقًا"[47].

ويواكب طموح هذا الشاعر رغبة الناقد في السيطرة على أنماط الصور والاستعارات، وهي رغبة مشروعة؛ لأن الصورة قابلة للإحصاء والتصنيف، "إن الصورة تخضع بنيتها لما يقدمه الحس من مدركات، وإذا كانت قابلة للتصنيف بحسب الموضوع وبحسب الحاسة المدركة فإن الصور الخيالية قابلة بالمثل للتصنيف، إلا أن التصنيف منه نهائي متصلب، ومنه مرن متمازج"[48] .

وينبغي أن يتم ذلك مع ضرورة التنبيه على أن "جريان الصورة يظل أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت... لأنه حكم على جوهر الشعر بجرة قلم أو لفظة لسان، وفن الشعر أكثر صلابة من أن يعامل على ذلك النحو"[49].

ومع ذلك فإن تصنيف الصورة يعد أمرًا بالغ الأهمية والخطورة في آنٍ واحد؛ لأنه تصنيف لشيء يصعب تحديد أنماطه، ولا يعني هذا أبدًا القضاء على حيوية الصورة وتجدُّدِها، وأنها بذلك تتحول إلى قوالب جافة أو أنماط صارمة.

ويمكن أن يقوم الحاسوب بدور كبير في تصنيف الاستعارات، فـ"من أهم الميزات التي تختص بها الدراسات التي تعتمد على الكمية استخدام الحاسب الآلي في التحليل الأسلوبي" (50).

الأنماط النحوية للصور الاستعارية:

لقد اهتم قدامى البلاغيين العرب بالأنماط الصرفية للاستعارة وحدَّدوا نوع الكلمة التي تقع فيها الاستعارة كأن تكون اسمًا أو فعلا أو حرفًا، ولكنهم لم يهتموا بما نتج عن تعليق هذه الكلمات بعضها ببعض من أبواب نحوية، كأن تكون الاستعارة واقعة في جملة فعلية أو اسمية أو غير ذلك، أي أنهم اهتموا بصرف الاستعارة أكثر من نحوها فلم يبينوا الأنماط النحوية المختلفة للتراكيب الاستعارية.

ومن المحدَثين من أشار إشارة سريعة لأنماط الاستعارة في التركيب النحوي، يقول: "ومن صور الاستعارة أن تقع فاعلا نحو: أقبل حاتم، أو نائب فاعل نحو: قُتل الأسد، أو مبتدأ نحو: الأسد مقبل، أو مفعولا به أو مجرورًا نحو:

فأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت وردًا وعضت على العناب بالبرد

أو صفة لغير المشبه نحو: (إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم) [51] أو خبرًا لغير المشبه نحو: هذه الريح عقيم. فلفظ عقيم في المثالين ليس من الصفات الحقيقية للريح أو التي يخبر بها على وجه الحقيقة عن الريح"[52].

ومن الغربيين من قام بتحديد النمط التركيبي لكل نوع من أنواع الجمل الاستعارية على حدة، وقد أحصى جورج لاندون من أنواع المركبات النحوية في دراسته للاستعارة في شعر ويلفريد أوين ما يلي:

1. المركب الفعلي
2. المركب المفعولي
3. المركب الوصفي[53].

ويتساءل لاندون "هل المركبات الفعلية والمفعولية والوصفية وحدها تعطي أساسًا لقياس كمِّ التعبيرات الاستعارية في النص قياسًا تامًّا؟ والإجابة هي أن هذه العلاقات الثلاث أساس غير كافٍ لهذا القياس، فقد تعرَّف اللغويون على علاقات وظيفية أخرى كثيرة"[54].

وقد أضاف الدكتور سعد مصلوح إلى أنواع المركبات التي اقترحها لاندون نوعًا رابعًا هو المركب الإضافي، لما له من أهمية خاصة في تشكيل الاستعارة العربية[55]، واستدرك على ذلك قائلا: "هذا التصنيف صالح في رأينا لأن يكون أساسا قابلا للتعديل والتطوير تقوم عليه دراسة اللغة الشعرية"[56].

والذي يبدو لي أنه يمكن إضافة أنماط أخرى إلى المركبات السابقة،

وربما يُعزَى ذلك إلى الأسباب الآتية:

أولا: أن لكل لغة خصوصيتها التركيبية التي تجعلها متميزة عن غيرها من اللغات، مما جعل الدكتور سعد مصلوح نفسه يضيف المركب الإضافي.

ثانيا: أن اللغة العربية لغة مجازية في المقام الأول، ويصل غنى هذه اللغة في هذا الجانب إلى أوجه في الإبداع الشعري.

ثالثا: كثافة الصور الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة مقارنة بوسائل التصوير الأخرى كالتشبيه والكناية وغير ذلك [57].

ولابد أن نؤكد أن ما يمكن أن يقال عن التركيب اللغوي ينطبق بالضرورة على التركيب الاستعاري، ذلك أن الاستعارة تخضع لنفس القواعد التي يسير عليها التركيب اللغوي، وكل ما في الأمر أن الاستعارة تُحدِث تغييرًا داخل الجملة، وتظل الأنماط النحوية التي تدخلها الاستعارة كما هي، فالاستعارة مثلا لا تغير الجملة الاسمية إلى فعلية أو العكس، وإنما من الممكن أن تُغَيِّر الخبرَ فَيُسْنَد إلى غير مبتدئه أو تُغَيِّر الفعلَ فَيُسْنَد إلى غير فاعله وهكذا، وبعبارة أخرى إن الاستعارة تُغَيِّر جزئيات في التركيب أما نوع التركيب نفسه فلا يتغير.

(أ) أنماط الاستعارة في التركيب الإسنادي:

يرى اللغويون أن الإفادة لا تتم بالكلمات المفردة، وإنما هي مرهونة بالجملة، ولابد من تعلُّق الكلمات بعضها ببعض داخل أي تركيب، وهم يفرقون بين المصطلحات الثلاثة السابقة، فـ"التركيب هو اللفظ الذي يدل على معنى غير مفرد وغير تام في مقابل الكلمة باعتبارها لفظًا يدل على معنى مفرد، والجملة باعتبارها . في أرجح الأقوال . لفظًا يدل على معنى تام، وبناء على هذا يكون

التركيب مغايرا للكلمة والجملة معًا، وإن كان يستخدم استخدام الكلمات في تكوين الجمل" [58].

ولا يتسنى لنا أن نبين الأنماط النحوية للاستعارة إلا بعد أن ننظر أولا في التركيب النحوي نفسه، "ذلك أن التركيب على ضربين: تركيب إفراد وتركيب إسناد" [59]، ويقصد بالمركب الإفرادي "ما تَكَوَّن من كلمتين أو أكثر ولم يكن جملة، بل يكون عنصرًا في جملة" [60]، و"تركيب الإسناد أن تركب كلمة مع كلمة تنسب إحداهما إلى الأخرى"[61] ، يفهم من ذلك أن التركيب الإفرادي في منزلة وسطى بين الكلمة والجملة، وأن مصطلح الجملة لا يجوز إطلاقه إلا على التركيب الإسنادي.

وقد اهتم القدماء بتعريف مصطلحات الإسناد والكلام والجملة فالزمخشري مثلا، يقول معرِّفًا الكلام: "هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك: زيد أخوك، وبشر صاحبك، أو في فعل واسم نحو قولك: ضرب زيد، وانطلق بكر، ويُسمَّى جملة"[62] ، ويقول الخطيب القزويني: "إن الإسناد هو النسبة التامة واستعمل في مطلق النسبة: تامة كالإسنادية أم غير تامة مثل الإضافية" [63].

يتضح مما سبق أن الإسناد علاقة بين طرفين من الكلمات هما: المسند إليه والمسند، وأنه حكم بكلمة أو أكثر على كلمة أخرى[64]، وأن عناصر الإسناد هي التي تُحدِّد نوع الجملة، "وقد صنفت أنواع الجمل في العربية، بناء على فكرة الإسناد، إلى نوعين رئيسين: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية"[65].

يفرق اللغويون بين مصطلحين أساسين في بناء الجمل، هما الجملة البسيطة والجملة المركبة، و"قد يكون من المفيد أن يستخدم في تحليل الكلام . بالمعنى اللغوي المعاصر . مصطلح الجملة البسيطة وهي (الفعل + الفاعل) و(المبتدأ + الخبر)، وهي التي سماها النحاة (الجملة الصغرى)، ومصطلح الجملة المركبة وهي التي تدخل في عناصرها جملة أخرى قائمة بوظيفة ما في بنائها، وهي التي سماها النحويون (الجملة الكبرى). والجملة البسيطة بهذا المفهوم نموذج للبنية الأساسية التي تتولد عنها أشكال نحوية متنوعة ومتعددة في كل من نوعي الجملة الأصليين" [66]. وعلى هذا فالجملة البسيطة هي التي تتضمن علاقة إسناد واحدة، أما الجملة المركبة فهي التي تتضمن علاقتي إسناد فأكثر [67].

أما في مجال الكشف عن التركيب الاستعاري وتحديد خواصِّه النحوية فقد اقترح جورج لاندون تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة، وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط الجملة[68]. وأفاد في ذلك من مفهوم الجملة النواة في النحو التحويلي التوليدي، تلك التي عرفها تشومسكي بقوله: "إنها جمل من نوع يمتاز بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحد الأدنى من وسائل التحويل"[69]. ومصطلح الجملة البسيطة يرادف مصطلح الجملة الصغرى، و"الجملة الصغرى هي التي تتركب من فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر مفرد فقط لا غير"[70].

وعلى هذا فإن مفهوم الجملة النواة في النحو التحويلي التوليدي يقابله ضربا الإسناد في اللغة العربية، وعليه فـ"البنية المحورية للجملة العربية ضربان: أحدهما البنية الأساسية للجملة الفعلية والآخر البنية الأساسية للجملة

الاسمية"[71] ، "وقد أرجع النحويون كل الجمل المنطوقة والمكتوبة إلى هذين النمطين السالفين"[72]. ومن ثم فلا مانع من الاعتماد على الجملة البسيطة في التحليل النحوي للمركبات الإسنادية في الاستعارة.

1- المركب الفعلي

يتكون المركب الفعلي من عنصرين أساسين، هما: الفعل والفاعل، وتربطهما علاقة الإسناد حيث يكون الأول مسندًا ويكون الثاني مسندًا إليه.

والفعل يدل على حدث في زمن، والفاعل "عبارة عن اسم صريح، أو مؤول به، أُسنِد إليه فعل، أو مؤول به، مقدم عليه بالأصالة: واقعًا منه، أو قائمًا به. مثال ذلك زيدٌ من قولك (ضرَب زيدٌ عمرًا)، و"علم زيدٌ"، فالأول: اسم أُسنِد إليه فعل واقع منه؛ فإن الضرب واقع من زيد، والثاني: اسم أُسنِد إليه فعل قائم به؛ فإن العلم قائم بزيد"[73] ، ويقوم الفعل باختيار فاعله، فالفعل مَاءَ مثلا يشترط في فاعله أن يكون حيوانًا من جنس القطط، و"إذا نظرنا في قوائم الأفعال فهناك مجموعات، كل مجموعة منها يصلح لها فاعل معين، بحيث إذا ذكر الفعل توقع المستمع أن يكون فاعله محصورًا في دائرة محددة من الأسماء، وتوقع كذلك عدة صفات معينة لهذا الفاعل مأخوذة من دلالة الفعل نفسه[74].

وتأتي الاستعارة لتتخطى العلاقة الإسنادية القائمة بين عنصري هذا المركب، فتَنْسِبُ الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، فـ" نلاحظ تناقضًا دلاليًّا بين الفعل وفاعله... ومن دون هذا التناقض لا يمكن للاستعارة أن تتكوَّن"[75] ، فلابد من مخالفة الاستعارة لتوقع المتلقي وانحرافها عن قواعد اللغة؛ لأن "القواعد تلجأ إلى

سمات انتقاء، أي تنص على أن سمات الاسم يجب أن تتلاءم مع سمات الفعل. أي توجد، في الواقع، ضوابط توضع على الاسم الذي يرتبط بفعل معين"[76].

وتجاوز قيود الاختيار "يتم بناء عليه إنشاء علاقات جديدة بين كلمات من مجالات دلالية مختلفة لا علاقة بينها في الواقع. وهو انحراف يعد تصادمًا مع بعض الخصائص النحوية؛ وذلك أن كل كلمة في اللغة تنتمي إلى مجال تصنيفي معين قد يكون بحسب المعنى، أو بحسب الصيغة، أو بحسب نوع الكلمة، أو غير ذلك من أنواع التصنيف المعجمي، أو الصرفي، أو النحوي، أو الدلالي. وكل كلمة من مجال دلالي معين لها كلمات من مجالات دلالية تصنيفية أخرى تستجيب لها في علاقة نحوية معينة"[77].

ففي الاستعارة ترتبط قوائم الأفعال بأنماط خاصة من الفواعل ليست لها في الحقيقة، دون الاعتداد بقواعد الاختيار التي تحكمها، مما يعطي الفرصة للخيال ليقوم "بدور كبير في سبيل الربط عن طريق المجاز بين أشياء لا ترابط بينها في الواقع، ويقيم علاقات نحوية تُعد في ظاهرها صدمة للمألوف من أمر العلاقات اللغوية والفكرية"[78].

ولما كانت هذه العلاقات خارجة عن المألوف في الفكر واللغة أصبحت طريقًا لاكتشاف الصورة الاستعارية، و"نستطيع أن نحدد الصورة من وجهة نظر الواقع اللغوي باستعمال لكسيم غريب عن تجانس السياق المباشر"[79] ،

يقول **عبد العزيز المقالح** في قصيدته **حالات:**

تموت السحابة

.....

ويضيء التعب

ولعل المفارقة المعجمية لها علاقة وثيقة بقرينة الاستعارة التي تنبه إليها عبد القاهر الجرجاني بقوله: " وما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رُفع به، ومثاله ما مضى (يقصد: نطقت الحال)، ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله"[80] ، وستُدرس الاستعارة المفعولية في مبحث المركبات الإفرادية.

وقد أشار الزمخشري إلى الاستعارة في الجملة الفعلية، وذلك عند تفسيره للآية الكريمة **(ختم الله على قلوبهم)** [81]، قال: "يجوز أن يستعار الإسناد في نفسه من غير الله فيكون الختم مسندا إلى اسم الله على سبيل المجاز وهو لغيره حقيقة، تفسير هذا أن للفعل ملابسات شتى يلابس الفاعل والمفعول به والمصدر والزمان والمكان والمسبب له فإسناده إلى الفاعل حقيقة، وقد يسند إلى هذه الأشياء على **طريقة المجاز المسمى استعارة** وذلك لمضاهاتها الفاعل في ملابسة الفعل كما يضاهي الرجل الأسد في جراءته فيستعار له اسمه" [82].

فالآية عنده استعارة حيث شُبِّه الفاعلُ غيرُ الحقيقي بالفاعل الحقيقي.

ويُعتمد في إحصاء المركب الفعلي على الفعل، فإن تقدمه اسم ولم يكن مسندا إليه، بقيت الجملة فعلية؛ لأن هذا الاسم ليس عنصرًا إسناديًّا، وإن كان مسندًا

إليه فالجملة اسمية (كبرى) خبرها جملة فعلية، وفي هذه الحالة تدخل في الإحصاء الجملة الفعلية الصغرى المُكَوَّنَة من الفعل وفاعله المُضْمَر.

2- المركب الاسمي الإسنادي:

يتكون هذا المركب من كلمتين، هما: المبتدأ والخبر المفرد، يمثل المبتدأ المسند إليه، ويمثل الخبر المسند، ويربط بين المبتدأ والخبر علاقة الإسناد.

وقد يحدث أن يُسند الخبر إلى غير ما يُسند إليه في الواقع فتنشأ عن ذلك الاستعارة، ومثال ذلك: زيد أسد، وإذا كانت الاستعارة تربط بين مجالين دلاليين مختلفين فإن ذلك الأمر بالغ الوضوح في المركب الاسمي الذي يتم "باستعارة اسم للدلالة على اسم آخر كاستعارة الوردة للحبيبة أو الليث للرجل"[83]،

يقول **القرشي عبد الرحيم سلام** في قصيدته **هوادج الشذى:**

زورقي شوقي

مجاديفي الأهازيج الجريحة

.....

لحن اهتزاز النخل مركبتي.

ثمة أنواع أخرى دخلت في إحصاء هذا المركب، وهذه الأنواع تتمثل فيما يدخل على هذا المركب من نواسخ كالأفعال والحروف، ومع ذلك يظل الخبر بؤرة الاستعارة وما كان أصله المبتدأ إطارها.

أثار المركب الاسمي جدلا بين البلاغيين القدماء، فمنهم من عدَّه تشبيهًا، ومنهم من عدَّه استعارة، فالشريف الرضي يفرق بين التشبيه والاستعارة بالأداة، يقول:

"دخول كاف التشبيه في الكلام يخرجه عن باب المجاز مثل قوله عليه الصلاة والسلام في حديث **(فإن الساعة كالحامل المتم التي لا يدري أهلها متى تفجؤهم بولادها ليلا أو نهارًا)** ولو قال ... الساعة حامل متم كان الكلام من حيز الاستعارة"[84] . فهو يرى أن في الحديث النبوي تشبيهًا وأن الجملة الاسمية فيه لو خلت من أداة التشبيه لدخلت دائرة الاستعارة.

وفرق كذلك عبد القاهر بين الصورتين بحسن دخول حرف التشبيه أو استقباحه، يقول: "فإن أبيت إلا أن تطلق الاستعارة على هذا القسم الثاني (يقصد قولنا: زيد أسد)، فينبغي أن يعلم أن إطلاقها لا يجوز في كُلِّ موضع يحسن دخول حرف التشبيه عليه بسهولة، وذلك نحو قولك: هو الأسد وهو شمس النهار، وهو البدر حُسْنًا وبهجة، والقضيب عطفًا، وهكذا كُلُّ موضع ذكر فيه المشبه به بلفظ التعريف. فإن قلت: هو بحر وهو ليث ووجدته بحرًا، وأردت أن تقول إنه استعارة كنت أعذر وأشبه بأن تكون على جانب من القياس، ومتشبثًا بطرف من الصواب، وذلك أن الاسم قد خرج بالتنكير عن أن يحسن إدخال حرف التشبيه عليه، فلو قلت: هو كأسد وهو كبحر، كان كلامًا نازلاً غير مقبول كما يكون قولك هو كالأسد"[85].

يتضح مما سبق أن عددًا من البلاغيين القدماء قد عدَّ المركب الاسمي من الاستعارة، "أما حجة القائلين بالاستعارية، فهي خلو البنية من آلة التشبيه، بالإضافة إلى وحدة المنتوج الدلالي في مثل هذه الصورة، وقولنا: رأيت أسدًا، فإذا اعتبرنا المثال الثاني استعارة، فإن الأمر ينطبق على المثال الأول" [86] [يقصد: محمد أسد].

هذا ما قرره بعض البلاغيين العرب بالنسبة للمركب الاسمي، "لكن باب النقاش لم يغلق بعدُ أمام هذا التركيب وأحقيته في الانتساب إلى الاستعارة، لقد أثارت بروك روز وكذلك ورنر أبراهام في بحثه القيم عن المنهج اللساني في بحث الاستعارة موضوع هذا التركيب، وكان الرأي أن وجود أداة التشبيه فيه –**Like relation** يُدْخِلُه في باب التشبيه، أما حذف الأداة فإنه يجعله استعارة، وهو الرأي نفسه الذي طرحه عبد القاهر، وهو رأي له وجاهته، فالأداة تمثل حدًّا فاصلا بين شيئين يحتفظ كل منهما بكينونته واستقلاليته، أما حذفها فإنه يتيح لهذين الشيئين أن يمتزجا، ويدخل كل منهما عالم الآخر"[87].

(ب) أنماط الاستعارة في التركيب الإفرادي:

كان الإسناد محور المركبين السابقين، ولكل بناء أساس، وأساس بناء الجملة الإسناد، ويبقى في تركيب الجملة العربية بعد الإسناد شيء آخر ليس طرفًا من طرفي علاقة الإسناد، هو الفضلة ولو اجتمعت الفضلات على أن تأتي بجملة تامة ما استطاعت الإتيان بها، على الرغم من أن وظائفها في الجملة لا تقل شأنًا عن وظيفة طرفي الإسناد في إبراز المعنى الدلالي المستفاد من الجملة[88]، ولقد استبعد النحاة أنماطًا شتى من العلاقات بين الكلمات، بدعوى أنها ليست إسنادية، بل فضلات كعلاقات الإضافة (بين المضاف والمضاف إليه)، والتبعية (بين التابع والمتبوع)، والحالية(بين الحال وصاحبه)، والمفعولية (بين الفعل ومرفوعه من جهة ومفعولاته أو منصوباته من جهة أخرى)، ونحو ذلك العلاقة القائمة بين (الجار والمجرور) [89]. ونستطيع أن نجمع بين كل هذه الفضلات تحت مصطلح المركبات الإفرادية تلك المركبات التي تتكون من كلمتين أو أكثر

وتكون عناصر في الجملة لا جملة مستقلة. ولقد وردت الاستعارة في عدد من المركبات الإفرادية، وسيُدرس كل مركب من هذه المركبات على حدة.

1- المركب الإضافي:

يعد المركب الإضافي من أهم المركبات الإفرادية في اللغة، و"المركب الإضافي مركب اسمي يتم فيه ربط المضاف، وهو الاسم المحوري في هذا التركيب باسم مجرور بعده، ويكون الربط بينهما من خلال فقدان التنوين في الأول أو النون إذا كان مثنى أو جمعًا، ومن خلال جر الثاني"[90] . يفهم من ذلك أن المركب الإضافي "يقيم علاقة بين عنصرين اسميين أساسيين في تكوينه، فالعنصر الأول، هو المضاف، والعنصر الثاني، أي الفضلة، هو المضاف إليه"[91].

وتقوم عملية الإضافة في اللغة العربية على إسناد معنى إلى معنى آخر، بحيث يصبح اللفظ الأول (المضاف)، مُعَرَّفًا باللفظ الثاني (المضاف إليه). وإنما تنشأ الاستعارة بأن تضطرب العلاقة المعنوية بين المضاف والمضاف إليه، فلا توجد بينهما أية علاقة منطقية، وتؤدي علاقة الانحراف هذه إلى خلق شيء جديد فيه من صفات كل منهما[92] . فالاستعارة الإضافية تقوم على تخطي العلاقة بين الاسمين المكونين لهذا المركب، و"بقدر ما اقترب العنصران اللغويان من الانسجام نكون قد اقتربنا من معيار المقاربة الاتباعي، وبقدر ما ابتعدنا عنه نكون قد اقتربنا من مؤشر الاختلاف والإدهاش"[93].

وقد فطن عبد القاهر إلى ورود المجاز في المركب الإضافي، يقول: "ومما يجب أن يعلم في هذا الباب أن الإضافة في الاسم كالإسناد في الفعل، فكل حكم يجب في إضافة المصدر من حقيقة أو مجاز فهو واجب في إسناد الفعل"[94]، فكما

أن إسناد الفعل إلى غير ما هو له يعدُّ استعارة في المركب الإسنادي فإن إضافة الاسم إلى غير ما هو له يعدُّ استعارة في المركب الإفرادي،

مثال ذلك قول **شوقي عبد الأمير** في قصيدته **أمس التقيت بلادا:**

أسقط من مدن الشعر إلى كلمات الأرض

2- المركب الوصفي:

يتكون المركب الوصفي من كلمتين تمثل الأولى الموصوف والثانية الصفة، وتربط علاقة الوصفية بين طرفي هذا المركب وهي تقضي باقتران صفة ما بموصوف بعينه لتدل على معنى فيه، "والأصل في النعت أن يكون للإيضاح أو التخصيص. وكونه لغيرهما. إنما هو بطريق العرض مجازًا عن استعمال الشيء في غير ما وضع له" [95]، فالاستعارة تنشأ في المركب الوصفي عن طريق مجاوزة العلاقة الوصفية التي يُفترض فيها أن تجعل لكل كائن مواصفاته الخاصة، "وإذا كان لكل صنف من الكائنات أسماؤه وصفاته الخاصة، فإن استخدام هذه الأسماء أو الصفات في وصف صنف آخر يعد – ولا شك – من قبيل التجوز"[96] ، فعندما يقول **إبراهيم نصر الله** في قصيدته **مرايا:**

المرآة الهرمة

فإنه قد وصف المرآة بصفة من صفات الكائن الحي، وينشأ "عدم تطابق هذه الصفات بعامة مع الأسماء تطابقًا إخباريًّا **Narrative**؛ لأنها قد انتُزِعت من حقولها الدلالية الخاصة إلى حقول دلالية أخرى مختلفة في شكل مجازي استعاري"[97].

ومن خلال الصفة التي نلحقها بالموصوف نستطيع أن نحدد الاستعارة الوصفية "وطبيعة العلاقة التي تربط الصفة بالاسم الموصوف هي التي تعطي التعبير، أو لا تعطيه زخمه الاستعاري"[98] ، فالمركب الوصفي الذي يقوم على عدم الملاءمة بين طرفيه يمثل لونًا من ألوان الاستعارة، حيث يطلق "عدم الملاءمة على الصفة التي لا تتفق من وجهة نظر الدلالة مع موصوفها مثل " صلوات زرقاء" و" احتضار أبيض" و" رائحة سوداء" إذا أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان، وعدم الملاءمة ليست إلا خاصية من خصائص الخروج الدلالي"[99].

وقد تنبه القدماء لمثل هذا النوع من الاستعارة، يقول الشريف الرضي في بيان الاستعارة في قوله تعالى: **(وإني أخاف عليكم عذاب يوم محيط)** [100]: "وهذه استعارة من وجهين: أحدهما وصف اليوم بالإحاطة، وليس بجسم فيصح وصفه بذلك، والوجه الآخر: أن لفظ محيط كان يجب أن يكون من نعت العذاب فيكون منصوبًا فجعله سبحانه وتعالى من نعت اليوم فجعله مجرورًا" [101]، فالشريف الرضي يرى أن في الآية استعارة لاعتبارين أولهما: دلالي، وثانيهما: نحوي.

3- المركب المفعولي:

يحتوي هذا المركب على فعل وفاعل ومفعول به، وتربط بين الفعل المتعدي ومفعوله علاقة التعدية، "والأصل الدلالي لهذه العلاقة أن الفعل المتعدي يفتقر في دلالته إلى اسم يقع عليه"[102]، فمن الأفعال ما لا يستغنى عن مفعول به؛ لأن الحدث الذي يدل عليه لا يكتمل إلا بذلك، فلابد هنا من إيقاع الفعل على مفعول به مناسب، "إذن قابلية الفعل للمجاوزة أو التعدية . وهي من دلالة الفعل

المعجمية . وصلاحية الاسم للمفعولية، أي قبول وقوع الحدث الفعلي عليه، جانبان معنويان لتحديد المفعول به في الجملة"[103].

وقد يَحدث أن يُوقع المتكلم الفعل على غير مفعوله الحقيقي فتنتج الاستعارة، وذلك فيما يسمى بالنسبة الإيقاعية "وهي نسبة الفعل للمفعول فإن الفعل المتعدي واقع على المفعول أي متعلق به – ولكن يلاحظ أن ظاهر هذا يقتضي أن الإيقاعية غير تامة"[104] ، وبؤرة الاستعارة في هذا المركب هي المفعول به، وهو وحده لا يُكَوِّن جملة بل لابد من وجود جملة إسنادية تكون إطارًا للاستعارة، هذه الجملة هي الجملة الفعلية المكوَّنة من الفعل والفاعل، يقول **أحمد عنتر مصطفى** في قصيدته **البراكين:**

يحرثون البحار

وقد أشار عبد القاهر إلى هذا النوع من الاستعارة، فالفعل عنده يكون استعارة من جهة فاعله كما بينا في الاستعارة الفعلية، "ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله، وذلك نحو قول **ابن المعتز:**

جُمِعَ الحقُّ لنا فِى إِمَامٍ قَتَلَ البُخْلَ وَأَحْيَا السَّمَاحَا

فقتل وأحيا إنما صارا مستعارين بأن عُدِّيا إلى البخل والسماح، ولو قال قتل الأعداء وأحيا الأحباب لم يكن (قتل) استعارة بوجه، ولم يكن (أحيا) استعارة على هذا الوجه"[105].

وقد أفاد البلاغيون من كلام عبد القاهر السابق، فتراهم يضعون مبحثًا كاملا "في الكلام على تعدية المجاز، أعني أن يعتبر في الاستعارة تعدي المستعار له، وقد

يعتبر تعدي المستعار منه، فمن القبيل الأول قوله تعالى: **(اشتروا الضلالة بالهدى، والعذاب بالمغفرة)** [106]، فإن اشتروا استعارة تبعية، لاستعارة الاشتراء للاختيار، وقد اعتبر تعدي المستعار حيث عدي إلى المفعول الثاني بالباء دون على"[107].

4- المركب الحالي:

يتكون هذا التركيب من جملة فعلية . وقد تكون اسمية . وحال، الحال وصف يدل على هيئة الفاعل أو المفعول (صاحب الحال)، و"يشبه نحاة العربية الحال، في علاقته بالفعل، بالمفعول به؛ لأنه وصف من أوصاف الفاعل أو المفعول في وقت وقوع الفعل منه"[108] ، والحال فضلة، و"يجب أن يُفهم في هذا الموضع أن النحويين لم يريدوا بقولهم إن الحال فضلة في الكلام أن الحال لا معنى لها ولا فائدة تحتها، وإنما المراد بذلك شيئان:

أحدهما: أن الحال حكمها أن تأتي بعد كلام لو سكت عليه المتكلم لاستقل بنفسه. والثاني: أن الحال لا تستقل بنفسها، ولا يُسند إليها، وإنما تكون أبدًا تابعة لغيرها"[109].

وقد تجاوز الحال المفردة علاقة الملابسة الرابطة بينها وبين صاحبها فلا تصلح لتدل على هيئة للفاعل أو المفعول على سبيل الحقيقة، إنما تدل على هيئة صاحبها على سبيل الاستعارة. مثال ذلك قول **خالد محيي الدين البرادعي** في قصيدته **الإشراق:**

وأضم الحسن تسبيحا وقطفا.

5- المركب الجري:

يتكون هذا التركيب من حرف جر واسم مجرور به، وهذا المركب يتخذ مواقع مختلفة في الجملة فتارة يكون متعلِّقًا بالفعل أو ما في معناه، وتارة يكون في محل صفة وغير ذلك. والمركب الجرِّي ليس عنصرًا إسناديًّا[110]، وإنما هو مركب إفرادي.

ولقد درس القدماء الاستعارة في الحرف، وتعرض لها السكاكي عند حديثه عن أنواع الاستعارة التبعية، وهو يرى "أن الاستعارة تعتمد التشبيه والتشبيه يعتمد كون المشبه موصوفًا، والأفعال والصفات المشتقة منها والحروف عن أن توصف بمعزل، فهذه كلها عن احتمال الاستعارة في أنفسها بمعزل، وإنما المحتمل لها في الأفعال والصفات المشتقة منها مصادرها، **وفي الحروف متعلقات معانيها** فتقع الاستعارة هناك ثم تسري فيها، وأعني بمتعلقات معاني الحروف ما يعبر عنها عند تفسيرها، مثل قولنا (من) معناها ابتداء الغاية... وعلى هذا لا تستعير الحرف إلا بعد تقدير الاستعارة في متعلق معناه فإذا أردت استعارة لعل لغير معناها قدَّرت الاستعارة في معنى الترجي ثم استعملت هناك لعل"[111].

وتقع الاستعارة في هذا المركب؛ لأن الحرف موضوع لمعنى . وإن كان هذا المعنى في غيره . "فإذا استعمل في غير معناه الموضوع له كان ذلك قرينة على الاستعارة، كاستعمال (على) الموضوعة للاستعلاء، موضع (في) الموضوعة للظرفية، نحو **(ودخل المدينة على حين غفلة)** [112]" [113].

وتنشأ الاستعارة عن طريق عدم التلاؤم بين المركب الجرِّي وبين ما يتعلق به، ومن أمثلة ذلك ما يكون بين المركب الجرِّي والمبتدأ، حيث "تبدو الاستعارة بشكل

جلي في علاقة اللاملاءمة المعنوية بين الاسم والجار والمجرور، فقد يكون الاسم مبتدأ، والجار والمجرور متعلقين بخبره المحذوف " [114] . يقول **بندر عبد الحميد** في قصيدته **عُري العالم:**

أوديـة وتـلال من شمع.

6- المركب الظرفي:

يتكون هذا التركيب من ظرف زمان أو مكان واسم مجرور بإضافة الظرف إليه، وتربط علاقة الظرفية بين الفعل والظرف بنوعيه، "وارتباط الظرف بالفعل وثيق؛ لأن الفعل دال على الحدث، ولا يخلو الحدث عن زمان ومكان"[115] .

إذا كان الظرف . كما يدل عليه اسمه . كالوعاء للحدث فإن ثمة ظروفًا لا تصلح أوعية لبعض الأحداث على سبيل الحقيقة، فتكون ظروفًا لها على سبيل الاستعارة، فنجد الفعل أو ما في معناه يقع في ظروف لا تصلح أن يقع فيها، يقول **ميشال سليمان** في قصيدته **اللون ومعجزة النسيان:**

وحينا يكتفي بالقفز فوق شجونه

7- المركب البدلي:

يتكون هذا المركب من كلمتين، الأولى هي المبدل منه، والثانية هي البدل، وتربطهما علاقة الإبدال، "إن علاقة الارتباط تنشأ بطريقة علاقة الإبدال بين المبدل والمبدل منه في البدل المباين فحسب؛ لأن علاقة الإبدال هنا وثيقة، فلم تحتج إلى واسطة من أداة أو ضمير بارز. أما علاقة الإبدال الناشئة عن

استعمال بدل بعض من كل أو بدل الاشتمال فهي علاقة قائمة على سبيل الربط بالضمير البارز "[116] .

وتدخل الاستعارة هذا المركب عن طريق تخطي العلاقة القائمة بين البدل والمبدل منه فبعد أن كان البدل يتسق مع المبدل منه في المعنى والدلالة نرى بينهما عدم انسجام دلالي بحيث لا يصح أن يبدل أحدهما من الآخر على سبيل الحقيقة، ومثال ذلك قول **فاروق شوشة** في قصيدته **النيل:**

دق الشيخ النيل الباب.

8- **المركب الندائي:**

يتركب أسلوب النداء من حرف النداء والمنادى، والمنادى قد يكون اسما أو صفة، والعلاقة التي تربط بين أداة النداء والمنادى هي علاقة تضام، فيدخل حرف النداء على المنادى العاقل الذي يستجيب لداعيه أو على صفة من صفاته.

وقد يدخل حرف النداء على غير العاقل فتنشأ الاستعارة؛ لأن غير العاقل لا يُنادَى على سبيل الحقيقة، لكن لمَّا أُنزلَ منزلةَ العاقلِ نُودِي مثله. يقول **نادر ناشد** في قصيدته **ذاكرة النار:**

يا مملكة الخوف

ويا رئة الحرف

ويا منفى الغرباء

وقد وردت الاستعارة في النداء من هذا المنظور في العينة المختارة تسعًا وخمسين مرة، وجاءت الاستعارة في أداة النداء "يا" وحدها دون غيرها من

الأدوات سبعًا وأربعين مرة، وهو أمر مرتبط بدرجة استخدام هذه الأداة في اللغة، فـ"هي أكثر أدوات النداء استعمالا" (117).

الأنماط الدلالية للصور الاستعارية:

منذ أن لفتت ظاهرة الاستعارة أنظار البلاغيين القدماء وهم يحاولون باستمرار أن يفرقوا بين الأنماط المختلفة لها، ونشير في هذا الصدد إلى أنهم قسموا الاستعارة قسمين: الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، ثم قسموا التصريحية قسمين: الاستعارة الأصلية والاستعارة التبعية، والمكنية قسمين: الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية إلى غير ذلك من الأقسام.

ولقد رأى بعض البلاغيين في هذه الأنواع نوعًا من التداخل، مما دعاهم إلى ضم بعضها إلى بعض، يقول السكاكي عن تقسيم سابقيه من البلاغيين للاستعارة: "هذا ما أمكن من تلخيص كلام الأصحاب في هذا الفصل، ولو أنهم جعلوا قسم الاستعارة التبعية من قسم الاستعارة بالكناية بأن قلبوا فجعلوا في قولهم: (نطقت الحال بكذا) التي ذكرها عندهم قرينة الاستعارة بالتصريح استعارة بالكناية عن المتكلم بوساطة المبالغة في التشبيه على مقتضى المقام وجعلوا نسبة النطق إليه قرينة الاستعارة كما نراهم في قوله: (وإذا المنية أنشبت أظفارها) يجعلون المنية استعارة بالكناية عن السبع ويجعلون إثبات الأظفار لها قرينة الاستعارة.... لكان أقرب إلى الضبط" (118).

ومن المحدَثين من حاول تقليل الأقسام، يقول:" وتجنبا للتعقيد وكثرة التقسيم فإننا سنرد أية استعارة ... إلى **موضوع أول وموضوع ثان**، وشفيعنا في هذا الصنيع انتقاد البلاغيين القدماء لأنفسهم، وتراجعهم أحيانا عن تقسيماتهم(119).

ولم تشغل مسألة تصنيف الاستعارة بال البلاغيين العرب فقط، وإنما اهتم بها البلاغيون الغربيون كذلك،"إن كل عالم بلاغة محدث يجد نفسه مضطرًا إلى **تصنيف جديد للصور البلاغية**، وإن هاجس البلاغيين هو الحاجة إلى التصنيف وإعادة التصنيف، وقد تركوا لنا محاولات عديدة نستنكرها اليوم؛ لأن مبادئها التصنيفية غير مقنعة أبدًا؛ فهذه الظواهر قد تم الحكم عليها، غالبًا، انطلاقًا من **مبادئ غير لسانية**"[120].

ومن ثم اهتم كثيرٌ من الغربيين بدراسة التغيرات الدلالية **للصور البلاغية**، نذكر منهم مَن حاول أن يقدم **تصنيفًا لأنماط المجاز بصفة عامة**، فلقد "اختبر **ستيرن** عددًا ضخمًا من تغييرات المعنى في اللغة الإنجليزية، ثم قام بتصنيفها إلى أنواع مختلفة بقدر ما سمحت به المادة التي ظفر بها، وتوصل بذلك إلى **سبعة** نماذج رئيسية لتغير المعنى بالإضافة إلى أنواع أخرى فرعية"[121].

ومن هؤلاء أيضًا **بيكرتون** حيث أوضح "أن الاستخدام المجازي ينتمي إلى شبكة تصورية تقوم على التقابلات الثنائية الآتية: محسوس /غير محسوس، حي/ غير حي، ساكن/ متحرك، كل/ جزء، كثيف/ خفيف، ويرى أن الذي يحدد هذه الشبكة التصورية هو الأنساق الثقافية لكل لغة"[122].

ومنهم من حاول **تقديم تصنيف للاستعارة بصفة خاصة** كتصنيف **ليتش Leech**، حيث قسّم الاستعارة إلى أربعة أنواع دلالية مختلفة، وهي على النحو التالي:

<u>الاستعارة المجسمة:</u> وتنقل فيها الأشياء المحسوسة أو الموجودات الطبيعية إلى مجرد، مثل: نور العلم.

استعارة الكائنات الحية: وتنقل فيها سمات أو لوازم الكائنات الحية لأشياء غير حية، مثل: كتف الجبل.

الاستعارة من المجال الإنساني: وتنقل فيها سمات إنسانية، وطبائع إنسانية لما ليس بإنسان، مثل: النهر الودود.

الاستعارة التي يغلب عليها النقل الجمالي: وينقل فيها المعنى من تصور إحساسي غالب إلى آخر، مثل: لون ساخن[123] .

ومن ذلك أيضًا تصنيف **جورج لاندون** حيث قسّم الاستعارة تقسيمًا ثلاثيًّا تبعًا للخواص الدلالية المنقولة، وهي كما يلي:

1- **الاستعارة التجسيدية:** وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد.

2-**الاستعارة الإحيائية:** وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد.

3-**الاستعارة التشخيصية:** وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد[124].

ويلاحظ أن هناك تشابهًا كبيرًا بين التقسيمين السابقين للاستعارة، فالأنواع الثلاثة الأولى فيهما تكاد تكون واحدة، وإن كان ليتش قد أضاف نوعًا رابعًا لم يذكره جورج لاندون.

وقد أفاد الدكتور **سعد مصلوح** من تصنيف **جورج لاندون** للاستعارة، يقول: "لابد لتصنيف الاستعارة بحسب نقل الخواص الدلالية إذا . ما أُريد له أن يكون

مستوعبًا وشاملًا . من أن يعتمد على تصنيف واسع للخواص الدلالية المتعلقة بالأشياء والأحداث، غير أن مرادنا من هذا المبحث أن نقدم طرازًا بحثيًّا نراه كافيًا من حيث المبدأ لمعالجة المشكلة التي يتصدى لها بالفحص، ولقد تابعنا في بحثنا هذا **جورج لاندون** في اكتفائه بتصنيف ثلاثي للاستعارة تبعًا لنوعية الخواص المنقولة"[125].

ويرى جورج لاندون أن المركبات النحوية في الاستعارة ثلاثة، وهي: المركب الفعلي والمفعولي والوصفي، وأن الأنواع الدلالية في التعبيرات الاستعارية ثلاثة، هي: التجسيد والإحياء والتشخيص، وللحكم على الحالة المجازية في أي مركب يمكن التمييز بين ثمانية عشر نوعًا[126] عن طريق التباديل والتوافيق بين المجالات الدلالية التي تنتمي إليها المركبات النحوية السابقة، فكل مركب نحوي استعاري يمكن أن يحتوى على اقتران دلالي من الاقترانات التي يوضحها الجدول التالي:

جدول الأنواع الدلالية للاستعارة عند جورج لاندون

اقتران الخواص الدلاليـة	مـادي	معنـوي	حـي	غير حـي	بشري	غير بشري
مـادي		تجسيد				
معنـوي						
حـي	إحياء	إحياء				
غير حـي						
بشـري	تشخيص	تشخيص	تشخيص			
غير بشري						
	الأنـواع الدلاليـة للاستعارة					

يظهر من الجدول أن لاندون لم يرصد من خلال دراسته لشعر أوين كُلَّ صور الاقتران الدلالي في الاستعارة، فثمة أشكال أخرى من الاقتران بين المجالات الدلالية يمكن أن تعتمد عليها التعبيرات الاستعارية، حيث يمكن أن ينشأ الاقتران بين كل المجالات الدلالية السابقة، بما فيها الاقتران بين درجات المجال الدلالي الواحد، مما ينتج ستة وثلاثين نوعًا من التعبيرات الاستعارية، وهذه الأنواع هي

الخلايا [المظللة] غير المستغلة في الجدول السابق، وهي نسبة كبيرة تصل إلى 83.33 %.

ولعل ذلك هو السبب الذي جعل لاندون يتساءل "هل التصنيف الذي يمكنه التعرف على ثلاثة أنواع فقط من الاستعارة يوفِّر لنا أساسًا لتحديد كمِّ وتنوع التعبيرات الاستعارية في نصٍّ ما؟ والإجابة أن هذه الأنواع الثلاثة غير كافية، فاللغويون يعترفون بوجود عدد لا نهائي من الخصائص الدلالية التي يمكن على أساسها وجود عدم التلاؤم بين المفردات"[127].

ويقيني بإمكانية الاستفادة من هذه المحاولات في تصنيف الاستعارة في اللغة العربية، هو يقيني أيضًا بخصوصية كل لغة في طرق التعبير بصفة عامة، وفي اللغة التصويرية بصفة خاصة، إن "لكل لغة خصوصية تمتاز بها من سواها، فنحن في العربية لا نعبر بالطريقة نفسها كما تعبر اللغات الأخرى، والشيء موضوع التعبير واحد، وإن تكرار هذه الملاحظة في اختلاف طرق التعبير بين اللغات ليدل على أن ثمة خصوصيات لغوية تمتاز بها كل لغة من اللغات، إلا أن النسيج العام للدلالة في كل اللغات يتفق مع ما ذهب إليه **بيير جيرو** إذ قال: تعبر اللغة عن مفاهيم، وعن علاقات بين هذه المفاهيم"[128].

إن اللغة مقسَّمة إلى مجموعات من الألفاظ، كل مجموعة يُوضع لها مفهوم عام أو حقل دلالي يجمعها، وهذه المجموعات ترتبط بعضها ببعض في سياق الكلام، والارتباطات مصنفة في اللغة وفي عقول أبنائها كذلك، بحيث نجد أن "كل كلمة من حقل دلالي معين... تستجيب للدخول في علاقات نحوية من نوع ما، سواء أكان ذلك على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز مع كلمات من حقول دلالية

أخرى، ولا تستجيب بالضرورة إلى بعضها الآخر، وهذه الاستجابة درجات، بعضها مسموح به ويفهمه المخاطب، وبعضها غير مسموح به"[129].

والمتكلم يستطيع أن يختار من بين هذه المجموعات المختلفة ما يتناسب مع غرضه، ويعبر عن موقفه، "فكل مجموعة من الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية، فإذا اختيرت إحداها انعزلت الأخرى، وهكذا النظام الاستبدالي لا يمكن أن يكون عفويًّا أو اعتباطيًّا؛ وإنما تتميز كل لغة بنواميس تحدد التصنيفات الممكنة وغير الممكنة"[130].

وكل ما يحدث في الاستعارة أنه تنشأ في نفس المتكلم معانٍ لا يستطيع التعبير عنها إلا إذا مزج بين مجالات دلالية مختلفة، حيث يتحدث مثلا عن فكرة مجردة بشيء مادي، وبهذه الطريقة تتكون الاستعارة فتربط مجموعة من الألفاظ لها حقل دلالي معين بمجموعة أخرى لها حقل آخر، وما ينفرد به الارتباط الاستعاري عن غيره من الارتباطات الأخرى هو أنه غير مألوف، فهو كثيرًا ما يجمع بين مجالات دلالية متضادة حيث يربط ـ مثلا ـ بين الجماد والمجرد أو بين الكائن الحي وغير الحي، وما إلى ذلك من الارتباطات التي تخرج على ما هو شائع في أمر العلاقات الدلالية.

إن الاستعارة لها أنساق دلالية خاصة بها، وهي قائمة على طابع انتقائي يعتمد على الذوق الأدبي العام الذي عادة ما يختار سمات معينة من الأشياء ويترك أخرى؛ لذا نرى أفراد الجماعة اللغوية يستحسنون بعض هذه الاستعارات في الوقت الذي يستهجنون بعضها الآخر.

ومن أمثلة ذلك في الشعر العربي القديم استعارات أبي تمام التي أثارت النقاد المحافظين الذين أرادوا أن يحافظ الشاعر على استقرار العلاقات الدلالية بين أطراف الاستعارة كما استقرت في التقاليد الشعرية، لكن أبا تمام كان يطمح إلى تحطيم هذه العلاقات، وهو ما فعله في كثير من صوره الشعرية[131] .

كل ما سبق يدل دلالة قوية على أن هناك نظامًا ما تخضع له الاستعارة، وهذا النظام موجود بالقوة في عقول أبناء اللغة المعينة، ومن الممكن إيجاده بالفعل؛ لتظهر من خلال ذلك طبيعة العلاقة التي تربط بين المجالات الدلالية المستعار منها والمجالات الأخرى المستعار لها من ناحية، وتتضح كذلك أيضًا الأنماط الدلالية المختلفة للاستعارة من ناحية أخرى.

من خلال التحليل الدلالي ظهرت ستة أنماط أساسية للاستعارة، وستة أخرى فرعية، وعن طريق التباديل والتوافيق بين المجال الدلالي للبؤرة والإطار داخل النمط الواحد تولد تسعة عشر نمطًا، وفيما يلي دراسة لكل صور من صور الاقتران بين المجالات الدلالية المنتجة للاستعارة:

أولا: الانتقال الدلالي من المجرد إلى المحسوس

اللغة عبارة عن أنساق دلالية تتفاعل بعضها مع البعض، ففيها ينشأ الارتباط بين الأنساق المختلفة التي يتعلق كل منها بالآخر لنقل الأفكار مرة وللتعبير عن القيم البلاغية مرة أخرى، مما يكشف عن أغراض المتكلمين وحيوية اللغة في آنٍ معًا.

ومن أهم التصنيفات التي ميز بينها أصحاب نظرية المجال الدلالي، "المجالات المحسوسة والمجالات المجردة، وأولوا اهتماما خاصًّا للمجالات المجردة؛ نظرًا

لأنها تمثل أهمية بالغة في التعبير عن الصور الذهنية والفكر البشري بوجه عام"[132].

أما في الصورة الشعرية فيظهر الدور الكبير الذي تقوم به المحسوسات والجمادات، والجماد قسم من أقسام الكائنات يُدْرَكُ بالحواس الظاهرة، ويقابله المجرد الذي يُدْرَكُ بالذهن دون الحواس الظاهرة، و"المجردات لا تتناول المفردات أو الأعمال الحركية أو المتصلة بالحواس الظاهرة، وإنما تعبر عن الحالات النفسية والعقلية ومفرداتهما من الشعور والانفعال، والحكم، في السلوك والحياة عامة وفي العلوم"[133].

واللغة تعامل كل قسم من هذه الأقسام معاملة خاصة به، فتضع للمحسوسات ألفاظًا معينة وتجعل للمجردات والمعنويات ألفاظًا أخرى، ثم يأتي الشاعر ويريد أن يعبر عن أفكاره المجردة بطريقة محسوسة، أو ينقل شيئًا حسيًّا إلى آخر مجرد، فيأخذ ما وضعته اللغة للتعبير عن الجماد؛ ليعبر به عن المجرد أو يستعير اللفظ الموضوع للمجردات فيجعله للمحسوس.

ولقد اهتم البلاغيون العرب بأقسام هذا النوع من الاستعارة، وهو ما سمّوه بتقسيم الاستعارة باعتبار الطرفين، و"تتجاوز التحولات حدود الطرفين، لتتعلق بما يتصل بهما ويربط بينهما، وهو وجه الشبه أو العلاقة التي تجمع بينهما على صعيد الإدراك الذهني والخارجي، ويرصد البلاغيون في هذا السياق مجموع التحولات الذاتية التي تنتاب الطرفين... وصلتها بالجامع أو العلاقة" [134]، وهي عندهم "ستة أقسام: استعارة محسوس لمحسوس، بوجه حسي، أو بوجه عقلي، أو بما بعضه حسي وبعضه عقلي، واستعارة معقول لمعقول، واستعارة محسوس

لمعقول، واستعارة معقول لمحسوس، كل ذلك بوجه عقلي" [135]، ويتضح من هذه الأقسام "أن المحسوسات تمثل منطقة أكثر صلاحية لفاعلية الاستعارة[136] . وتحتاج دراسة أنواع الاستعارة من هذه الوجهة (المعنوي والمحسوس) إلى تحديد عناصرها المكونة لطرفيها، و"هو ما تنجم عنه أربعة أشكال مختلفة من الوجهة النظرية، وإن كان من الممكن استبعاد أحدهما عمليًّا، وهو الذي يتكون من طرفين مجردين؛ إذ لا ينتج صورة حقيقية لافتقاده للعنصر المحدد الذي يتصل بالحس وهو جوهري في الصورة، وهناك حالتان معهودتان من هذه التوافقات، أما الحالة الأخيرة التي يكون المشبه فيها حسيًّا والمشبه به مجردًا فهي نادرة"[137].

1- الاستعارة التجسيدية الأولى:

يقصد بالتجسيم والتجسيد "نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[138]، وبعبارة أخرى"التجسيد: هو إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تُقدِّم الصورةُ الاستعاريةُ الأفكارَ والخواطرَ والعواطفَ مُحَسَّاتٍ مُجَسَّدةً"[139].

ويشير الدكتور محمد عناني إلى ذلك عندما تحدث عن كلمة **Reification** فيجعل مقابلها في العربية التشيؤ، يقول:"المعنى الأصلي للكلمة هو تحويل شخص أو مفهوم مجرد إلى شيء، أي التجسيد الذهني له، ولكن التعبير أصبح مصطلحًا نقديًّا يشير إلى عملية تجميد العلاقات أو العمليات ومعاملتها معاملة الأشياء"[140].

وتشيئة المجردات طريقة لغوية قديمة، "ويكون هذا عادة حين تنتقل الدلالة المجردة إلى مجال الدلالات المحسوسة الملموسة، وهي عملية أشبه بتحميض الصور الشمسية لتوضيح معالمها، فبعد أن كانت الدلالة لا تُدرك إلا إدراكًا عقليًّا بعيدًا عن الحواس أصبحت مما يرى ويسمع ويلمس ويشم"[141].

وعن طريق الاستعارة التجسيدية يستطيع الشاعر أن يجسد أفكاره ومشاعره وينقلها للآخرين، "وكما يقول **زايدلر** فإنه عن طريق التجسيم تتكشف قيم الوضوح وقابلية الشيء للإبصار"[142].

ولقد أشار عبد القاهر إلى بلاغة الاستعارة القائمة على التجسيد، قائلا: "إنك لترى بها(يعني الاستعارة)... المعاني الخفية بادية جلية... إن شئت أرتك

المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد **جُسِّمَتْ** حتى رأتها العيون"[143].

وما ذكره عبد القاهر هنا يتوافق مع وظيفة الفن عند المحدَثين، ف"مهمة الفن أن **يجسم** آراءنا ومشاعرنا بأشكال حسيّة حتى نرى ذواتنا في الشجر والمطر والطيب والصوت على هيئة خاصة من الجمال والقبح"[144].

تنشأ الاستعارة في هذا النمط الدلالي عن طريق ارتباط كلمة من مجال المجردات بأخرى من مجال المحسوسات، حيث يكون المجال الدلالي للبؤرة محسوسًا وللإطار معنويًّا أو العكس، ومن أمثلة ذلك النوع من الاستعارة في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر **فاروق جويدة** في قصيدته **(النجم يبحث عن مدار)**:

ارجع فإن **شواطئ الأحلام**

أضناها صراخ الموج

فجعل للأحلام التي هي شيء معنوي شيئًا حسيًّا، وهو الشواطئ.

2- الاستعارة التجسيدية الثانية:

ويمكن أن يُضاف لهذا النوع من الاستعارة نوع آخر يقوم على التجسيد أيضًا، ولكن ليس تجسيد المعنوي، وإنما تجسيد البشري، حيث لوحظ من خلال العينة المدروسة أن هناك نمطًا من الاقتران يُنتج استعارات تجسيدية عن طريق الربط بين المحسوس والبشري، بحيث يكون المجال الدلالي للبؤرة محسوسًا والمجال الدلالي للإطار بشريًّا أو العكس،

يقول الشاعر العراقي **رشيد مجيد** في قصيدته **الطوفان:**

فكان الطوفان

كانت أكثر من مقترفيها أدرانُ الناس

وكانت أثقل من أن تتحملها **سفن التوابين.**

ثانيًا: الانتقال الدلالي من المحسوس إلى المجرد

ثمة انتقال دلالي آخر للاستعارة يمكن تسميته **بالاستعارة التجريدية،** وهو يسير عكس النوع الأول، وتتم الاستعارة فيه بالانتقال من مجال المعنويات إلى مجال المحسوسات، والشائع أن "المجالات الطبيعية(المحسوسة) تستعمل لفهم المجالات المجردة وهذه قضية مجمع عليها، بيد أن ما لم يتفق عليه هو اتخاذ المجرد وسيلة لفهم الطبيعي والمحسوس" [145] حيث يبرز المحسوس في صورة معنوية مجردة، ولذلك فإن هذا النوع يتميز بالطرافة وغير التقليدية.

ولقد أشار عبد القاهر إلى الأثر البلاغي لهذا النوع، يقول:"إن شئت لطفت (يعني الاستعارة) الأوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[146] ، ولا عجب في ذلك فالشاعر يستطيع بلغته الاستعارية "أن يداهم الواقع المحسوس فيرده من بعد تحقق وكثافة وجود وهمًا عصي الوجود، أو يؤسطره فيكون وجودًا على غير مثال"[147] .

1- الاستعارة التجريدية الأولى:

ينشأ هذا النوع عندما تربط بؤرة مجالها الدلالي معنوي بإطار مجاله الدلالي محسوس، ومن أمثلة ذلك النوع من الاستعارة في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر السوري **بندر عبد الحميد** في قصيدته **(عُري العالم)**:

تتكسر فيها **الأضواء السحرية**.

فلقد وصف الشاعر **الأضواء** المحسوسة وصفًا معنويًّا فجعلها سحرية.

2- الاستعارة التجريدية الثانية:

ويمكن أن يُضاف لهذا النمط نوع جديد يعتمد على تجريد البشري، بحيث يكون المجال الدلالي للبؤرة معنويًّا والمجال الدلالي للإطار بشريًّا، ومن أمثلته في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر الفلسطيني **شفيق حبيب** في قصيدته **الصمت في زمن التداعي:**

صمتي

يجيد لغات **علم الصمت**.

ثالثًا: الانتقال الدلالي بين درجتي المحسوس:

هذا النوع من الاستعارة تقترن فيه كلمة من حقل المحسوسات بكلمة أخرى من الحقل نفسه، ويمكن تسمية هذا النوع **بالاستعارة الحسية**، فـ"ليس النقل بين الدلالات مقصورًا على ما تقدم من نقل الدلالة المجردة إلى مجال المحسوسات أو العكس، بل يتم بين المحسوسات بعضها مع بعض لصلة بين الدلالتين في المكانية أو الزمانية، أو اشتراك في جزء كبير من الدلالة"[148].

ولا ننسى أن نشير إلى أن وجود المحسوسات في أي ارتباط استعاري بصفة عامة ليس مقصودًا لذاته، وإنما هي طريقة غير مباشرة يلجأ إليها الشاعر؛ ليعبر عما يريد، "وهناك فكرة شائعة ولكنها غير دقيقة عن وظيفة الصورة في الشعر، فكثيرًا ما يردد النقاد أن تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس هو محور الصورة الشعرية، بيد أن الدراسة المتأنية للشعر تكشف عن نتيجة مخالفة لذلك، فكثير من الاستعارات تضع شيئًا حسيًّا محددًا محل شيء آخر مثله ... ولكن محور الاستعارة والصورة في الشعر هو **تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية**، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول"[149] .

فاللغة الحسية وسيلة وليست هدفًا وغاية في حد ذاتها، "إن الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، ولكنه ليس جوهر الصورة، بعبارة أخرى إن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس"[150].

وإنما جاء الحكم على هذا الاقتران بين المحسوسات دون غيره بالاستعارة؛ لما يُرى من عدم تجانس بين هذين المحسوسين بالذات، "إن الربط بين الظواهر الواقعية المتباعدة، بل المتنافرة يحتاج إلى الإدراك الحدسي، الذي يضع الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة فيمزج بينها بشكل يجعلها تبدو متجانسة، وقد رأى ريتشاردز أن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين

الأشياء المختلفة... وهذه الظواهر الواقعية غير المتجانسة التي تجمعها الاستعارة هي أطراف حسية، يتفاعل كل طرف فيها مع الآخر، يأخذ منه ويعطي له"[151].

وقد سمَّى بعض الباحثين هذا النوع بالاستعارة المثلية، فهي عنده" مبنية على أساس حلول حسي محل حسي آخر[152] .

ومن أمثلة ذلك النوع من الاستعارة في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر اليمني **عبد العزيز المقالح** في قصيدته **(حالات):**

أي كنز من الضوء

.....

والتراب مرايا

حيث جعل الضوء كنزًا والتراب مرايا، وكلها أشياء حسية.

رابعًا: الانتقال الدلالي بين الساكن والمتحرك

يظهر هذا النوع من الاستعارة عندما ترتبط كلمة تشير دلالتها إلى الحركة بكلمة أخرى تشير دلالتها إلى السكون أو العكس، هو ما يمكن تسميته **بالاستعارة الحركية** حيث تُسنَدُ فيه الحركةُ الحسية إلى ما لا تأتي منه الحركة كالجماد أو النبات مثلا فتكتسب الحركة بذلك دلالات معنوية مجردة.

وينبغي أن يُشار إلى أن المقصود بالحركة هنا هي الحركة الإرادية الذاتية؛ لأن الجمادات قد تصدر منها حركات غير إرادية، "فالأجسام الحيوانية تتميز بالحركة الذاتية حيث تصدر الطاقة **Energy** اللازمة للحركة من نفس الجسم، وتكون هذه الحركات الذاتية في كثير من الأحيان حركات إرادية وهادفة، في حين أن

الجمادات وما أشبهها تتميز بالحركات غير الإرادية غير الذاتية، حيث يحتاج الجسم المتحرك فيها إلى طاقة وقوة من خارجه لتحريكه"[153].

وعن طريق هذا النوع يقوم الشاعر بتحريك الجمادات أو تسكين المتحركات، وإن كان النوع الأول هو الشائع، وربما يرجع السبب وراء شيوع هذا النوع من الاستعارة إلى أهمية مجال الحركة وسعة مداه الدلالي وقدرته على الارتباط بمجالات دلالية مختلفة.

ومن أمثلة ذلك النوع من الاستعارة في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر **حميد سعيد** في قصيدته **(الجليد)**:

تطاردني بليل الصمت **أصدائي**.

خامسًا: الانتقال الدلالي بين الحيّ وغير الحيّ:

درج العلماء قديمًا على تقسيم مختلف الأجناس، وذلك وفقًا لما يتميز به كل جنس عن غيره، يقول أبو حامد الغزالي: "الجسم ينقسم إلى نام وغير نام، والنامي ينقسم إلى حيوان وغير حيوان، والحيوان ينقسم إلى عاقل، وهو الإنسان، وإلى غير عاقل كالبهائم"[154] ، وتضع معاجم اللغة عادة لكل جنس من هذه الأجناس ألفاظه الخاصة به دون غيره، فنجد لكل جنس مجموعة من الكلمات تعبر عن أفراده، وما يتعلق بهم من صفات وما يعتريهم من ظروف وأغيار مختلفة.

ولكن في مجال الأحاسيس والمشاعر عادة ما تختلط الأجناس، فقد يحدث أحيانًا أن تصدر من غير الأحياء أفعالٌ تُشْبِهُ أفعالَ الأحياء أو العكس، ويريد الشعراء أن يعبروا عن ذلك فيستعيرون من المجال الدلالي الخاص بجنس ما ألفاظًا هي

في الأصل موضوعة في أذهان الجماعة اللغوية لجنس آخر، وهم بذلك يعملون على إضفاء الحياة على ما لا حياة فيه، أو ينتزعون الحياة من الذين لا يستحقونها، و"تصور الحياة في غير الأحياء... باب جليل من أبواب علم الأدب، يقيم الشعراء كثيرًا من أشعارهم عليه"[155] ، وبالإحياء تستطيع الاستعارة أن تنقل الجمادات والمعاني المجردة من عالمها الساكن إلى عالم مفعم بالحياة والطاقة، و"الاستعارة قائمة في قدرتها على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة في بناء صورة واحدة"[156].

وقد أشار بعض البلاغيين إلى هذا النوع من الاستعارة، ومن هؤلاء الثعالبي حيث ذكر أمثلة له:" كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان: رأس الأمر، ورأس المال، وجه النار، عين الماء، حاجب الشمس، أنف الجبل، أنف الباب، لسان النار، ريق المزن، يد الدهر، جناح الطريق، كبد السماء، ساق الشجرة"[157]. فالاستعارات السابقة تعتمد على بث الحياة في الجمادات والمجردات، وذلك من خلال الربط بين الكائن الحي وبين الجماد والمجرد.

وهناك نمط ثالث من أنماط هذه الاستعارة، يتمثل في اقتران الكائن الحي بالإنسان، "والحق أن جسم الإنسان يعد قطاعا من القطاعات البارزة التي تنتقل الكلمات منها وإليها، أو قل إنه مركز من مراكز **الانتشار** والجاذبية"[158] ، المقصود بالانتشار أن تكون الاستعارات منقولة من جسم الإنسان وخواصه إلى الأجناس الأخرى، والمقصود بالجاذبية أن تكون الاستعارات منقولة من الأجناس الأخرى إلى الإنسان، ونُعْنَى في هذا النوع بجسم الإنسان باعتباره مركزًا للانتشار، أما اعتباره من مراكز الجاذبية فيُدرس في الاستعارة التشخيصية.

1- الاستعارة الإحيائية الأولى:

في هذا النوع من الاستعارة ترتبط كلمة من مجال الكائنات الحية غير العاقلة بكلمة أخرى من مجال الجمادات، وبذلك يصير الجماد واحدا من الأحياء، وتصدر منه كل ما يصدر من الأحياء، "وبعض هذه الاستعارات ينطبق على النباتات، أو الأشياء عديمة الحس والوعي.... وبعض هذه الاستعارات الحيوانية تتعلق بالأشياء غير الحية، كالأجهزة والآلات وأجزاء هذه الأجهزة "[159] .

ولقد أشار ستيفن أولمان إلى هذا النوع من الاستعارة، يقول:"فحين تطلق كلمة **Crown** " تاج" على الجزء الأعلى من جمجمة الإنسان، نكون قد نقلنا اسم شيء من الجمادات إلى مجال الكائنات الحية"[160].

ومن أمثلة هذا النوع من الاستعارات في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر **عزت الطيري** في قصيدته **(رحيل السوسن)**:

وهل ينثني **العشب سجادة.**

2- الاستعارة الإحيائية الثانية:

في هذا النوع من الاستعارة ترتبط كلمة من مجال الكائنات الحية غير العاقلة بكلمة أخرى من مجال المجردات، ومن أمثلة ذلك في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر السابق في القصيدة نفسها:

تتجمد فيه الخطى **ويموت الخفوق تموت الخصوبة**

3- الاستعارة الإحيائية الثالثة:

في هذا النوع من الاستعارة ترتبط كلمة من مجال الكائنات الحية غير العاقلة بكلمة أخرى من مجال الإنسان، "إذ يشبه الإنسان بأنواع معينة من عالم الحيوان على سبيل السخرية، أو الازدراء، أو الغرابة. مثال ذلك عندما يشبه الإنسان بالقط، والكلب، والخنزير، والفأر، والبطة، والأسد، وابن آوى إذ يمكن أن يتصرف بطريقة كلبية، أو سمكية، أو ثعلبية" (161).

وقد بين الفيلسوف الإيطالي جيامباتستا **Giambattista** أن القسم الأكبر من التعبيرات التي ترجع إلى الأشياء غير الحية في اللغة تؤخذ بواسطة التحويل، والانتقال من الجسم الإنساني وأجزائه، مثال ذلك: (جانب الجبل، وفم النهر، وقلب المدينة، وقلب المشكلة، ويد الساعة، ورجل الطاولة، وساق الشجرة) (162).

ومن أمثلة هذا النوع من الاستعارات في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعرة **سعاد الصباح** في قصيدتها **(وردة البحر)**:

ونحن طيور مشردة لا تريد سوى حقها

بالكلام

ونحن طيور مثقفة لا تطيق

غسيل الدماغ وكسر العظام.

سادسًا: الانتقال الدلالي بين البشري وغير البشري:

يستطيع هذا النوع من الاستعارة أن يعرض الجمادات والحيوانات والمجردات في صورة أشخاص ينطقون ويحسون وتصدر عنهم سائر الصفات الإنسانية، ففي هذه الاستعارة تتحول المجالات الدلالية السابقة "فتنتقل من دائرة الظواهر

الطبيعية الصامتة والمسخرة إلى تلك الدائرة المتحركة الواعية، التي يجول فيها الإنسان بوعيه ونوازعه"[163].

إن ظاهرة التشخيص وسيلة "تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، وبخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم وتتحرك وتنبض بالحياة، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية، من خلال رؤيته الفنية الخاصة. والتشخيص من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في استخدامهم للتصوير الاستعاري لنقل تجاربهم وانفعالاتهم"[164].

هذا النوع يعرف في النقد الحديث بظاهرة التشخيص، "وهي منتزعة من الشخصية أو الشخص لأنه يعني نسبة أو إضافة ضروب من الشخصية للأشياء"[165] ، فالتشخيص"هو إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي، يبثّ الحياة فيها فيجعلها تحسّ كما يحس الإنسان"[166].

ولقد أشار أبو عبيدة . دون استخدام المصطلح بالطبع . إلى شيء من هذا القبيل عندما تعرض للمجاز في قوله تعالى: **(قالتا أتينا طائعين)** [167] حيث قال: "هذا مجاز المَوات والحيوان الذي يشبه تقدير فعله بفعل الآدميين"[168].

وتحدث عبد القاهر عن بلاغة الاستعارة مُظْهِرًا دورها الفعال في تشخيص الأشياء، يقول:"إنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرس مُبِيْنَة "[169].

ولعل ظاهرة التشخيص لم تظهر في قسم من أقسام الاستعارة في البلاغة العربية ظهورها فيما سمّوه بالاستعارة المكنية، تلك الاستعارة التي تقوم على إثبات لازم من لوازم المشبه به للمشبه، حيث جرت عادة الشعراء على إثبات لوازم الإنسان لما ليس بإنسان، يقول الخطيب القزويني:"قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويُدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حسًّا أو عقلا أُجري عليه اسم ذلك الأمر، فيسمى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنيًّا عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية"[170].

ولا شك أن اهتمام البلاغيين القدماء الشديد بعلاقة المشابهة قد قادهم إلى إدخال هذا النوع من الصور الفنية التي تقوم على أساس التشخيص في إطار الصور التي تقوم على أساس علاقة التشابه، "حيث اعتبروها نوعًا من أنواع الاستعارة أطلقوا عليه اسم الاستعارة المكنية ومضوا من ثم يبحثون عن التشابه بين عناصر هذه الصور حيث لا تشابه في الواقع؛ لأن الاستعارة المكنية عندهم أصلها تشبيه حذف منه المشبه به وكني عنه بلازم من لوازمه أضيف إلى المشبه، وكانوا بهذا الصنيع يخنقون ما في مثل هذه الصور من طاقات تعبيرية ويطفئون إشعاعاتها الإيحائية النافذة، بحثًا عن علاقة حسية لا وجود لها"[171].

وهناك نوع من المجاز ـ أطلق عليه عبد القاهر مصطلح المجاز العقلي ـ تُسنَدُ فيه الأفعال إلى غير فاعليها، ومن ثم يظهر فيه التشخيص واضحًا، "والمعروف أن المجاز العقلي من أبرز الأساليب المعبرة عن التشخيص، وهو سحر فني

تتحول الجمادات بمقتضاه أشخاصًا تتكلم وتتحرك فتبعث الحيوية في المشاهد حيث تسند إليها أدوار التمثيل، ويعقد إليها بالبطولات في مقام التخييل"[172].

ويشير الناقد الفرنسي جون كوين إلى كثرة ورود هذا النوع في الشعر، يقول:"وقد رأينا أن أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشعر الأناسي بالأشياء"[173].

فالتشخيص أسلوب لتأنيس الأشياء، ومعنى ذلك "إفراغ المعاني الإنسانية على غير الإنسان وصيرورتها بذلك أناسي تجد ما يجده الإنسان وكأن الإنسان أرهبه صمتها المُطبق فأنطقها، وأفرغ عليها معاني الإنسان لتشاركه حسه وشعوره ويحادثها بما يجد"[174].

عملية التشخيص هذه لابد أن تخضع لطابع انتقائي فهي لا تأنسن أي شيء، وإنما تسمح بأنسنة مظاهر كونية معينة، و"كل تشخيص يختلف عن الآخر باعتبار المظاهر التي ينتقيها الناس... التشخيص، إذن، مقولة عامة تغطي عددًا كبيرًا ومتنوعًا من الاستعارات حيث تنتقي كلا منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقًا مختلفة للنظر إليه"[175] .

1- تشخيص المحسوسات:

في هذا النوع من الاستعارة ترتبط كلمة من مجال الإنسانيات بكلمة أخرى من مجال الجمادات، بحيث يكون المجال الدلالي للبؤرة بشريًّا وللإطار محسوسًا أو العكس، ومن أمثلة هذا النوع من الاستعارات في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر الأردني **إبراهيم الخطيب** في قصيدته**(المخاض)**:

في **مهرجان الصمت** توصد الشفاه حولنا

ينطبـق المعجـم فـوق الفـم

وروضة الدجى تضيق عن **حكايا الليل** والسهر

ونحـن لا نلـوي علـى لسـان

والقلـب مـا **تعلنــه الدمــوع**

2- تشخيص المعنويات:

في هذا النوع تكون البؤرة من مجال الإنسان، ويكون الإطار من مجال المعنويات أو العكس، ومن أمثلة هذا النوع من الاستعارات في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر السوري **خالد محيي الدين البرادعي** في قصيدته **(الإشراق)**:

وسنون العمر نامت خلفه

جثثا منسية

كفنها الوهم.

3- تشخيص الكائنات الحية:

في هذا النوع من الاستعارة ترتبط كلمة من مجال الإنسانيات بكلمة أخرى من مجال الكائنات الحية غير العاقلة أو العكس، ومن أمثلة هذا النوع من الاستعارات في القصيدة العربية المعاصرة قول الشاعر **أحمد سويلم** في قصيدته **(امرأة)**:

امرأة في **ثوب النمر**

وأخرى في **ثوب الذئب**

خاتمة:

فرض الحاسوب طريقة خاصة في دراسة الاستعارة، حيث اختِيرت أقرب مفاهيم الاستعارة تناسبًا مع الحاسوب، كما طُبِّقت أقرب نظريات الاستعارة وأكثرها توافقًا مع الدراسة الحاسوبية، ومن ثم استُعِين ببعض مبادئ النظرية التفاعلية التي تقوم على التفاعل بين بؤرة الاستعارة وإطارها.

وقد تبين من خلال الدراسة أن الاستعارة بنية ثنائية، تعتمد على بؤرة وإطار، وأن البؤرة تحدد النمط الصرفي للاستعارة، كما يحدد الإطار النمط النحوي لها، وأن الاستعارة لم تقتصر على الاسم والفعل والحرف، وإنما شملت كذلك الصفة والظرف والضمير، وأن هذه الأنماط الصرفية توزعت داخل أُطُرٍ نحوية مختلفة، لم تقتصر على المركبات الإسنادية فقط، وإنما شملت كذلك المركبات غير الإسنادية، حيث تمثلت الأولى في المركب الفعلي والاسمي، والثانية في المركب الإضافي والمفعولى والوصفي والحالي والجري والظرفي والبدلي والندائي،

واقتصر الدكتور سعد مصلوح على دراسة المركبات الفعلية والمفعولية والوصفية والإضافية فقط أي أنه قصر الاستعارة على هذه المركبات فقط ، والذي يبدو لي أنه يمكن إضافة أنماط أخرى إلى هذه المركبات، وهي المركبات الاسمية والجرية والحالية والظرفية والندائية والبدلية، وربما يُعزَى ذلك إلى الأسباب الآتية:

أولا: أن لكل لغة خصوصيتها التركيبية التي تجعلها متميزة عن غيرها من اللغات الأخرى، مما جعل الدكتور سعد مصلوح نفسه يضيف المركب الإضافي.

ثانيا: أن اللغة العربية لغة مجازية في المقام الأول، ويصل غنى هذه اللغة في هذا الجانب إلى أوجه في الإبداع الشعري.

ثالثا: كثافة الصور الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة مقارنة بوسائل التصوير الأخرى كالتشبيه والكناية وغير ذلك.

كما تبين أيضًا أن للاستعارة ارتباطًا كبيرًا بفكرة الحقول الدلالية، وأن هناك علاقة وثيقة بين الاستعارة والحقول الدلالية، فالاستعارة عبارة عن انتقال دلالي بين حقلين دلاليين مختلفين أو بين درجتين من درجات الحقل الدلالي الواحد، وتم تصنيف الاستعارات حسب المجال الدلالي للبؤرة والإطار، وهو ما نتج عنه ستة أنماط أساسية، هي: الاستعارة التجسيدية والتجريدية والحسية والحركية والإحيائية والتشخيصية، وتفرعت عن هذه الأنماط أشكال أخرى بُيِّنت في موضعها من الدراسة.

وبعد تحديد الأنماط الصرفية والنحوية والدلالية للصور الاستعارية قام الحاسوب باستخراج الأنماط اللغوية الخاصة بكل استعارة.

وقد اتضح من خلال تحديد الأنماط وقياس نسبتها أن المركب الإضافي هو أكثر الأنماط النحوية، وأن الاستعارات التشخيصية هي أكثر الأنماط الدلالية.

ويرى جورج لاندون أن الأنواع الدلالية في التعبيرات الاستعارية ثلاثة، هي: التجسيد والإحياء والتشخيص، وللحكم على الحالة المجازية في أي مركب يمكن التمييز بين ثمانية عشر نوعًا عن طريق التباديل ، ويظهر من ذلك أن لاندون لم يرصد من خلال دراسته لشعر أوين كُلَّ صور الاقتران الدلالي في الاستعارة، فثمة أشكال أخرى من الاقتران بين المجالات الدلالية يمكن أن تعتمد عليها التعبيرات الاستعارية، حيث يمكن أن ينشأ الاقتران بين كل المجالات الدلالية السابقة، بما فيها الاقتران بين درجات المجال الدلالي الواحد، مما ينتج ستة وثلاثين نوعًا من التعبيرات الاستعارية، وهذه الأنواع تصل إلى نسبة كبيرة هي 83.33 %.

الهوامش:

(1) محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 88، دار غريب، 2001م.

(2) نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، ص 84، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، 1987م.

(3) علي فرغلي، الحاسب الآلي والعلوم الإنسانية، ص 108، مقال منشور في كتاب بعنوان "مناهج البحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية"، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى، 1409هـ/ 1988م.

(4) نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، ص 64، مجلة عالم الفكر.

(5) James Allen, Natural Language Understanding, p. 1, The Benjamin/Cummings Publishing Company, inc

(6) عبد الله بن حمد الحميدان، مقدمة في الترجمة الآلية، ص 15، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، 1421هـ/ 2001م.

(7) ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح – وفاء كامل، ص 397، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 2000م.

(8) نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، ص 73، مجلة عالم الفكر.

(9) علي فرغلي، الذكاء الاصطناعي ومعالجة اللغات الطبيعية، ص 125، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث.

(10) جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، ص 154، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1410هـ/1990م.

(11) انظر: نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص 300، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1398هـ/1978م.

(12) جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة: حلمي خليل، ص 132، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، 1985م.

(13) المصدر السابق، ص 75.

(14) عبد الله بن حمد الحميدان، مقدمة في الترجمة الآلية، ص 25.

(15) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 12، الأهلية، الطبعة الأولى، عمان، 1997م.

(16) موريس قراس، في النحو التحويلي، ترجمة: صالح الكشو، ص 21، بيت الحكمة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، تونس، 1989م.

(17) انظر: سعد بن هادي القحطاني، التعريب ونظرية التخطيط اللغوي، ص 54، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2002م.

(18) محمد علي الزركان، اللسانيات وبرمجة اللغة العربية في الحاسوب، ص 65، مقال منشور ضمن كتاب السجل العلمي لندوة استخدام اللغة العربية في تقنية المعلومات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، 1993م.

(19) انظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 65، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1990م.

(20) عبد الرحمن الحاج صالح، منطق النحو العربي والعلاج الحاسوبي للغات، ص 28، مقال منشور ضمن كتاب السجل العلمي.

(21) منذر عياشي، اللسانيات والدلالة (الكلمة)، ص 64، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، حلب، 1996م.

(22) جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة، ص 44.

(23) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 11، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2002م.

(24) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، ص 7، دار المعارف، 1995م.

(25) انظر: تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، ص 96، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

(26) المصدر السابق، ص 94.

(27) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص120، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1994م.

(28) عاطف جوده نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص 237، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

(29) المصدر السابق، ص 154.

(30) انظر: تودوروف، الأدب والدلالة، ص 97.

(31) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 127، 128، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1417هـ/ 1996م.

(32) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، ص 143، الدار الفنية للنشر والتوزيع، د.ت.

(33) انظر: صلاح فضل، أطياف الخطاب الأدبي، مقال منشور في جريدة الأهرام المصرية، ص 14، بتاريخ 4/7/ 2003م.

(34) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 27.

(35) المصدر السابق، ص 79.

(36) رمضان البسطويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، ص 18، دار الفكر، دمشق، 2001م.

(37) جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، ص209، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1996م.

(38) أسامة الخولي، الحاسوب: هذا الطفل الذي وُلد كبيرًا، ص19، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، 1987م.

(39) سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ص 178، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 1414هـ/1993م.

(40) شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 105، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 1999م.

(41) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص270، دار الشروق، د.ت.

(42) ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ص 410.

(43) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص272.

(44) سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ص 48.

(45) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص120.

(46) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص309.

(47) عاطف جوده نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص 237.

(48) المصدر السابق، ص 154.

(49) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 127، 128.

(50) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، ص 143.

(51) الذاريات41.

(52) محمد عبد الرحمن الكردي، نظرات في البيان، ص221، الطبعة الثانية، مطبعة السعادة، 1403هـ/ 1983م.

(53) انظر:

George Landon: " The quantification of metaphoric language in the verse of Wilfred Owen" in statics and stylistic, New York, 1969, P. 171

(54) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(55) انظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، 191. وانظر التقسيم نفسه عند وفاء كامل، قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان، دراسة أسلوبية إحصائية، ص 13، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م، وماجدة عبد الله، الاستعارة عند شعراء أبولو، دراسة أسلوبية إحصائية، ص 21، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2002.

(56) سعد مصلوح، في النص الأدبي، 181.

(57) وصلت نسبة الاستعارة عند نازك الملائكة مقارنة بالتشبيه والكناية مثلا إلى 95%، راجع: محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 403، منشأة المعارف، الإسكندرية،2001م.

(58) سعود غازي ضيف الله، الجملة المركبة في اللغة العربية، ص 112، بحث منشور في دراسات عربية وإسلامية، سلسلة أبحاث جامعية، الجزء العشرون، 1420هـ/ 1999م.

(59) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص77، مدخل لدراسة المعنى النحوي . الدلالي، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، 1420هـ/ 2000م.

(60) محمد حماسة عبد اللطيف، من الأنماط التحويلية في النحو العربي، ص44، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى 1990م.

(61) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص77.

(62) الزمخشري، المفصل في علم العربية، ص6، دار الجيل، بيروت، د. ت.

(63) الخطيب القزويني، الإيضاح، (125/1)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، الطبعة الثالثة، بيروت، 1414هـ / 1993م.

(64) انظر: سعود غازي ضيف الله، الجملة المركبة في اللغة العربية، ص 125.

(65) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص37، ، دار غريب، القاهرة،2003م.

(66) المصدر السابق، ص32.

(67) انظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص 149، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، مصر، 1997م.

(68) سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 192.

(69) المصدر السابق، ص191.

(70) جون لوينز، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة: حلمي خليل، ص 95، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، 1985م.

(71) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص247.

(72) محمد حماسة عبد اللطيف، من الأنماط التحويلية في النحو العربي، ص78.

(73) ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 180، 181، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الحادية عشرة، 1383هـ/ 1963م.

(74) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 94.

(75) المصدر السابق، ص 44.

(76) ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص 114، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1405هـ/ 1985م.

(77) محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، ص 15، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1990.

(78) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص29.

(79) ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة: حلا صليبا، منشورات عويدات، ص 107 بيروت، الطبعة الأولى، 1988.

(80) عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 64، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، الطبعة الأولى، بيروت،1411هـ /1991م .

(81) البقرة 7.

(82) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، (1/ 123)، مطبعة الحلبي بمصر، 1367هـ/ 1948م.

(83) صبري حافظ، مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربي والنقد المعاصر، ص 114، مجلة ألف، المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1993.

(84) الشريف الرضي، المجازات النبوية، شرحه وقدم له: طه عبد الرءوف، ص 190، مصطفى البابي الحلبي، 1391هـ/ 1971م.

(85) عبد القاهر، أسرار البلاغة، 298.

(86) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص 168، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الطبعة الأولى، 1997م.

(87) أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري، ص24، مكتبة الوادي، الطبعة الأولى، دمنهور،2002م.

(88) المصدر السابق ، ص 172.

(89) سعود غازي ضيف الله، الجملة المركبة في اللغة العربية، ص 125.

(90) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية ، ص203، دار غريب، القاهرة،2003م.

(91) عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية ودلالية، الكتاب الأول، ص 158، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، 1993م.

(92) انظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 194.

(93) محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 348.

(94) عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص340.

(95) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص 65، 66.

(96) عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 256، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى،2003م.

(97) محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص 113، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 1989م.

(98) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 183.

(99) جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 322، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، الطبعة الرابعة، القاهرة،2000م.

(100) هود 84.

(101) الشريف الرضي، تلخيص البيان في مجازات القرآن، ص 122، تحقيق: عشري محمد الغول، وأشرف غنام، ومراجعة: أنس عطية الفقي، الطبعة الأولى، مركز تحقيق التراث العربي، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، 2018م.

(102) مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط، ص 166.

(103) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية ، ص 143.

(104) الخطيب القزويني، الإيضاح، (126/1)، وهذا النص من كلام المحقق.

(105) عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 64.

(106) البقرة 174.

(107) راجع: أحمد مصطفى الطرودي التونسي، جامع العبارات في تحقيق الاستعارات، تحقيق: محمد رمضان الجربي، ص 735، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجماهيرية العربية الليبية، 1395هـ/ 1986م.

(108) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص 154.

(109) ابن السيد البطليوسي، إصلاح الخلل الواقع في الجمل للزجاجي، ص116. تحقيق: حمزة عبد الله النشرتي، الرياض، دار المريخ 1399هـ/1979م.

(110) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص150.

(111) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 202، 203، المطبعة الأدبية، الطبعة الأولى، مصر، د.ت.

(112) القصص 15.

(113) أحمد مصطفى الطرودي التونسي، جامع العبارات في تحقيق الاستعارات، ص 405.

(114) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 199.

(115) مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط، ص 174.

(116) المصدر السابق، ص 186.

(117) فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة ، ص 380، الخانجي، القاهرة،1397هـ/ 1977م.

(118) السكاكي، مفتاح العلوم ص 204.

(119) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 45.

(120) تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 103.

(121) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، ص179، مكتبة الشباب، 1988م.

(122) صلاح الدين صالح حسنين، توليد المجاز، ص 504، بحث منشور ضمن كتاب ثمرات الامتنان، دراسات أدبية ولغوية مهداة إلى الدكتور حسين نصار، الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة، 1422هـ/ 2002م.

(123) راجع في هذه الأقسام: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ص 134، 135، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1988م.

(124) انظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص 188، 189.

(125) المصدر السابق، ص 188.

(126) انظر:

George Landon: " The quantification of metaphoric language in the verse of Wilfred Owen P. 172

(127) المصدر السابق، ص171 .

(128) منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، ص 61.

(129) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 89.

(130) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 72، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 1994م.

(131) انظر: أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري، ص 54.

(132) محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 186.

(133) فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، ص 289، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق، 1405هـ/ 1985م.

(134) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص 180.

(135) الخطيب القزويني، الإيضاح (5/ 76).

(136) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص 182.

(137) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص326.

(138) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص125.

(139) عدنان قاسم، التصوير الشعري، ص 158، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000م.

(140) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 90، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 1996م .

(141) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 160، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة،1984م.

(142) محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص 110.

(143) عبد القاهر، أسرار البلاغة ص56.

(144) محمد إبراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، ص46، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة، القاهرة، 1991م.

(145) محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 52.

(146) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص56.

(147) منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، ص 73.

(148) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص 165.

(149) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 240، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2003م.

(150) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 32، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

(151) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي، ص 143.

(152) انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 208، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1999م.

(153) محمد داود، الدلالة والحركة، ص 39، دار غريب، القاهرة، 2002م.

(154) أبو حامد الغزالي، محك النظر في المنطق، ص 94، المطبعة الأدبية، الطبعة الأولى، مصر، د.ت.

(155) محمد أبو موسى، التصوير البياني، ص 269، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1400هـ / 1980م.

(156) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص154.

(157) أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ص 256، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ت.

(158) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 184.

(159) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 19.

(160) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 184.

(161) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 19.

(162) المصدر السابق، ص 17.

(163) محمد أبو موسى، التصوير البياني، ص 244.

(164) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 236.

(165) محمد أبو موسى، التصوير البياني، ص 276.

(166) عدنان قاسم، التصوير الشعري، ص 154.

(167) سورة فصلت 11.

(168) أبو عبيدة، مجاز القرآن، (2/ 196)، تحقيق: فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة الأولى، 1374هـ/1954م.

(169) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص56.

(170) الخطيب القزويني، الإيضاح (5/ 123).

(171) على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 74، الطبعة الثالثة، مكتبة النصر، 1414هـ/ 1993م.

(172) محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 133.

(173) جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 196.

(174) محمد أبو موسى، دراسة في البلاغة والشعر، ص 96، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، القاهرة،1991م.

(175) جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 53، 54.

المصادر والمراجع:

أولًا:المراجع العربية

1) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة،1984م.
2) أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري، مكتبة الوادي، الطبعة الأولى، دمنهور،2002م.
3) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1417هـ/ 1996م.
4) أحمد مصطفى الطرودي التونسي، جامع العبارات في تحقيق الاستعارات، تحقيق: تحقيق: محمد رمضان الجربي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجماهيرية العربية الليبية، 1395هـ/ 1986م.
5) أسامة الخولي، الحاسوب: هذا الطفل الذي وُلد كبيرًا، ص19، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، 1987م.
6) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، د.ت.
7) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص120، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1994م.
8) تزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.
9) جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1410هـ/1990م.
10)جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1996م.
11)جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، الطبعة الرابعة، القاهرة،2000م.

12)جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الأولى، 1985م.
13)أبو حامد الغزالي، محك النظر في المنطق، المطبعة الأدبية، الطبعة الأولى، مصر، د.ت.
14)الخطيب القزويني، الإيضاح، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، الطبعة الثالثة، بيروت،1414هـ / 1993م.
15)رمضان البسطويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، 2001م.
16)الزمخشري:
17)الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الحلبي بمصر، 1367هـ/ 1948م.
18)المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، د. ت.
19)ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، 1988م.
20)سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 1414هـ/1993م.
21) سعد بن هادي القحطاني، التعريب ونظرية التخطيط اللغوي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2002م.
22)سعود غازي ضيف الله، الجملة المركبة في اللغة العربية، بحث منشور في دراسات عربية وإسلامية، سلسلة أبحاث جامعية، الجزء العشرون، 1420هـ/ 1999م.
23)السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة الأدبية، الطبعة الأولى، مصر، د.ت.
24)الشريف الرضي:
25)تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق: عشري محمد الغول، وأشرف غنام، ومراجعة: أنس عطية الفقي، الطبعة الأولى، مركز تحقيق التراث العربي، جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، 2018م.
26)المجازات النبوية، شرحه وقدم له: طه عبد الرءوف، مصطفى البابي الحلبي، 1391هـ/ 1971م.

27)ابن السيد البطليوسي، إصلاح الخلل الواقع في الجمل للزجاجي، تحقيق: حمزة عبد الله النشرتي، الرياض، دار المريخ 1399هـ/1979م.
28)شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 1999م.
29)صبري حافظ، مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربي والنقد المعاصر، مجلة ألف، المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1993.
30)صلاح الدين صالح حسنين، توليد المجاز، بحث منشور ضمن كتاب ثمرات الامتنان، دراسات أدبية ولغوية مهداة إلى الدكتور حسين نصار، الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة، 1422هـ/ 2002م.
31)صلاح فضل:
32)أطياف الخطاب الأدبي، مقال منشور في جريدة الأهرام المصرية، بتاريخ 4/7/ 2003م.
33)علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص270، دار الشروق، د.ت.
34)نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2003م.
35)عاطف جوده نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
36)عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى،2003م.
37)عبد الرحمن الحاج صالح، منطق النحو العربي والعلاج الحاسوبي للغات، مقال منشور ضمن كتاب السجل العلمي لندوة استخدام اللغة العربية في تقنية المعلومات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، 1993م.
38)عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1999م.
39)عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية ودلالية، الكتاب الأول، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، 1993م.

40)عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، الطبعة الأولى، بيروت، 1411هـ /1991م .

41)عبد الله بن حمد الحميدان، مقدمة في الترجمة الآلية، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، 1421هـ/ 2001م.

42)أبو عبيدة، مجاز القرآن، تحقيق: فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة الأولى، 1374هـ/1954م.

43)عدنان قاسم، التصوير الشعري، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000م .

44)علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2002م.

45)على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الثالثة، مكتبة النصر، 1414هـ/ 1993م.

46)علي فرغلي:

47)الحاسب الآلي والعلوم الإنسانية، مقال منشور في كتاب بعنوان "مناهج البحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية"، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى، 1409هـ/ 1988م.

48)الذكاء الاصطناعي ومعالجة اللغات الطبيعية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، الكويت،1987م.

49)فاضل مصطفى الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، الخانجي، القاهرة،1397هـ/ 1977م.

50)فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق، 1405هـ/ 1985م.

51)ماجدة عبد الله، الاستعارة عند شعراء أبولو، دراسة أسلوبية إحصائية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2002.

52)محمد إبراهيم عبد العزيز شادي، الصورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغية نقدية، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة، القاهرة، 1991م.

53)محمد أبو موسى:
54)التصوير البياني، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1400هـ / 1980م.
55)دراسة في البلاغة والشعر، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، القاهرة،1991م.
56)محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
57)محمد حماسة عبد اللطيف:
58)بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة،2003م.
59)ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1990.
60)من الأنماط التحويلية في النحو العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى 1990م.
61)النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي . الدلالي، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، 1420هـ/ 2000م.
62)محمد داود:
63)الدلالة والحركة، دار غريب، القاهرة، 2002م.
64)العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، 2001م.
65)محمد عبد المطلب:
66)البلاغة العربية، قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الطبعة الأولى،1997م.
67)البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 1994م.
68)محمد العبد:
69)إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1988م.
70)اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 1989م.

71)محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية،2001م.

72)محمد عبد الرحمن الكردي، نظرات في البيان، ص221، الطبعة الثانية، مطبعة السعادة، 1403هـ/ 1983م.

73)محمد علي الزركان، اللسانيات وبرمجة اللغة العربية في الحاسوب، مقال منشور ضمن كتاب السجل العلمي لندوة استخدام اللغة العربية في تقنية المعلومات، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، الرياض، 1993م.

74)محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة،1996م .

75)محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1990م.

76)محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس.

77)مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، مصر، 1997م.

78)منذر عياشي، اللسانيات والدلالة (الكلمة)، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، حلب، 1996م.

79)أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ت.

80) موريس قراس، في النحو التحويلي، ترجمة: صالح الكشو، بيت الحكمة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، تونس، 1989م.

81)ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1405هـ/ 1985م.

82)ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة: حلا صليبا، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، 1988.

83)ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد مصلوح – وفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 2000م.

84)نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1398هـ/1978م.
85)نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، 1987م.
86)ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الحادية عشرة، 1383هـ/ 1963م.
87)وفاء كامل، قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان، دراسة أسلوبية إحصائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م،
88)يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995م.
89)يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية، الطبعة الأولى، عمان، 1997م.

ثانيا: المراجع الأجنبية

1) George Landon: " The quantification of metaphoric language in the verse of Wilfred Owen" in statics and stylistic, New York, 1969.
2) James Allen, Natural Language Understanding, The Benjamin/Cummings Publishing Company, inc

الشعر السياسي المعاصر بين رمزية الفكرة ودرامية التعبير

Contemporary political poetry between the symbolism of the idea and the drama of expression

علي إسماعيل درويش*

ali.dr6789@gmail.com

ملخص البحث:

عُنيت هذه التغطية النقدية بمباشرة الخطاب الشعري السياسي في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وذلك عبر توظيف التقنيات الدرامية الفاعلة في بعث حيوية النص الشعري، والارتفاع به إلى آفاق علوية تكشف عن امتلاك الشاعر السياسي المعاصر لأدواته الإبداعية، وتفصح عن انفعاله بقضايا واقعه السياسي مصريًا وقوميًا، وكيف كان الهم العربي أحد أوجاع الشاعر وآهاته الكاوية، ينضاف إلى ذلك مواجهة الشعراء السياسيين للفساد بشتى صوره، وتظاهراتهم الشعرية على مراكز الاستعمار والسلب، واستنهاضهم المواطن العربي للدفاع عن كرامته وأرضه وهويته، ومقارعة المحتل الغاصب، كل ذلك يمارسه الشاعر السياسي عبر مطارحات فنية يتشاكل فيها الموضوعي والفني

---

*مدرس الأدب العربي الحديث –جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

فكرًا ومضمونًا، صورةً وإيقاعًا، وصولًا إلى بناء شعري مجدول بالنسيج الدرامي المتلاحم سردًا وحوارًا وصراعًا على مسرح الحدث الشعري زمانًا ومكانًا .

الكلمات المفتاحية:

الشعر السياسي – العقد الأول من القرن الحادي والعشرين – الفساد – الاحتلال – البناء الدرامي – الصورة الشعرية – الإيقاع – الحوار – السرد – الصراع – المكان – الزمان – الشخصيات – المواطن – الواقع المصري – الواقع العربي – التعبير – الإبداعي – الجمالي – التصويري – الفني– الرمز.

Abstract:

This critical study directly discusses the political poetic discourse in the first decade of the 21th century. Hence، it makes use of the effective dramatic devices that add more to the vitality of the poetic text showing how the contemporary political poet controls his creative devices and is influenced by the political issues of his nation. It also shows how the poet shares the same Arab sufferings besides his rejection of all forms of corruption and occupation. It also shows how he urges and motivates Arab people to defend their dignities، territories، and identities، and to brutally fight colonizers. The study shows how the political poet combines idea، technical devices، image and rhythm with the dramatic structure of the poetic action so that the poetic structure with its narration، dialogue، conflict، and setting turns into part and parcel of the poetic incident .

Key Words:

Political poetry-First decade of the 21th century-symbolism -Corruption- Occupation- dramatic structure-Image- Rhythm- Dialogue- Narration- Conflict- Place-Time-Characters-Citizen- Egyptian Reality- Arab Reality- Expression-Creative- Aesthetic- Imaginative-Technical.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة على أشرف المرسلين، سيدنا محمد النبي العربي الأمين، صلى الله عليه وسلم عليه وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فإن العمل الإبداعي الصاعد الجاد يستمد وجوده وقيمه من قيمة ما يثير من قضايا، وما يبوح به من أسرار، وما يتطارح في مكوناته من رؤى وأفكار يكون لها التأثير والإرنان والصدى في سياقات الواقع المعيش أدبياً واجتماعيا وتاريخياً سياسيا، ولن يكون العمل كذلك إلا إذا كان وراءه مبدع كبير، مبدع حككته التجارب حتى جلَته، وأبانت عن فلسفة تتكبد عبء إضاءة مجاهيل الواقع ومعتمه، وكشف مغاليقه، وفك شفراته، وهو إذا ذاك أشد حرصًا على إتمام نسكه الفنية، فلا إثم ولا إفك ولا عوار في الطرح.

ولعلنا لا نأتي نكراً حين نقول: إن العلاقة بين الشعر والسياسة علاقة جدلية تجتاحها روح التجاذب والتوتر والتكامل، فإذا كانت السياسة ترتبط بما هو كائن، فإن الشعر يتعالق مع ما يجب أن يكون، إذ الشعر هو العبارة ذات الخصوصية والتفريد، والجمل التي تنثر مفرداتها كي يجد العالم فيها معناه ومبناه، وهذه ليست مفاضلة بين مجالين، ولكنها مقابلة بين مستويين معرفيين، مستوى سياسي مشغول بقضايا التمثيل والاستهلاك ومعدلات النمو والتضخم والدعم والإدارة، ومستوى شعري يشاركه هذا كله، فوق أنه يؤكد للدنيا كلها أن حرية الكلمة تتجوهر في تعاليها وقدرتها على التوحيد والاستقطاب والتثوير

والحشد، ومن ثم فإن السياسة قوة والكلمة أفق، ولابد للقوة أن تتحصن بآفاق المدد العلوي، حتى يتحقق للإنسانية خيرها ووداعتها، وللحرية سياجها المانع، وللمواطن سيادته المطلقة.

ويأتي هذا البحث قراءة وتحليلًا ونقدًا في مدونات البناء الدرامي للشعر السياسي المصري في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، العقد الذي شهد حالة الاحتقان والانفجار الشعبي والجماهيري داخليًا وقوميًا، حيث أطلت الشاعرية ابنة حاضرها ومستقبلها، وتحت سهام العصر ومناوشاته، تجاوزته لخلق واقعها الخاص، إذا الفضاء هو الميدان، حيث حمل الشعراء السياسيون شيوخًا وشبابًا على جناحي الفن دعوة الولوج إلى العالم المتغيا، والفكاك من الواقع المتصدع، والقبض على المفتاح الثوري بالاحتجاج والرفض، فكان التعدد في أطوار الحركة الفنية والتوليدات النفسية والشعورية، واجتلاء الخطوط الشعرية تقاطعًا مع الموروث والمبتدع.

وقد أعمل الشعراء السياسيون كل طاقات المدونة الدرامية الناهضة في خدمة قضايا مصر والأمة العربية في العقد الأول من هذا القرن، فجابه المركزيات الضاغطة بسياقات فنية مزلزلة، وأخرى هامسة تتشاجن بارتجافات الوجع الداخلي وارتعاشات الجرح الفلسطيني والعربي الغائر الذي عبث بمصيره الهوى المتسلط بقوانين العدالة والشرعية الدولية، ومن ثم انداح الشعر السياسي في فضاءاته الدرامية والفنية الخاصة سعياً إلى التوسيع المفهومي والتحقيل الفني

والمعرفي والتكاثف الدلالي، والتماهي بين دلالة الحكي والحوار والصراع ونواتج الصورة الشعرية، إذا هي عبر خزين الرؤية الشعرية وواجهة الكلمات صورة مكتنزة وممسوكة بقوة السياق الدلالي المتدفق من روافد البصيرة الشعرية الناهرة بالزاد الفني والسخاء الجمالي.

من هذا وذاك كان سعيي إلى تحايث الصورة الشعرية وتقاطعها مع الجسد الدرامي عبر إبداع شعري ثائر يتأبي على ممارسات التكميم والمصادرة، ويلج أدق قضايا العروبة وتفاصيلها، حيث توثبت الشاعرية، وأفصحت عن نفسها ساعة أعربت عن تلاقح الشعر السياسي مع مقومات الحكي والقص ممثلة في السرد والحوار والصراع والبناء المكاني والزماني، ومن ثم كانت هذه التغطية النقدية تحت محوري الواقع المصري والواقع العربي اللذين انفعل بهما الشعراء وشكلا رصيدهما الشعري فكرًا وفنًا.

التمهيد:

لئن كانت الممارسة الإبداعية لا محالة تتأثر بحوارية الفن ومحاكاته، فإن هذا لا ينفي أن تتوثق الصلة بينهما إعلاءً من شأن الوظيفة التمثيلية للشعر، وإذا كان الشعر طريقة خاصة في الأداء، فلا شيء يحول دون انسراب أي جنس من الأجناس الفنية في تكوينه، ومن ثم أدى تفاعل الخطاب الشعري مع المكون الدرامي إلى تغذيه من جمالية هذا الحضور، حيث أفاد الشعر من السرد باعتباره أسلوبًا في التعبير، وانصهر مع الحوار والقص مخلقًا هذا التضامن الفريد.

ومع أن الذاتية هي السمة الغالبة على شعرنا العربي، إلا أن ذلك لم يمنع بعض الشعراء من اللجوء إلى الأسلوب القصصي أو البناء الدرامي في بناء قصائدهم، وهم يعبرون عن خلجات قلوبهم ومواجد أرواحهم، وهو ما يسمح ((.. باستضافة مظاهر القص المختلفة وتقنياته الأسلوبية من غير أن تخسر القصيدة هويتها الشعرية ..))[1]، وقد ظهرت تلك الروح القصصية في شعرنا العربي منذ باكورة عهوده، ففي العصر الجاهلي كانت القصة الشعرية ((.. قصة ساذجة بسيطة، سواء في ذلك أسلوبها وموضوعها، ومنهج العرض الذي تسير عليه، بيد أنها تميل إلى الواقع في أحداثها وفي كثير من أشخاصها، مع جنوح إلى الخيال، واستسلام للأوهام التي تخلقها أهوال الصحراء في نفوس أصحابها. من ذلك ما تراه في المعلقات وغيرها من قصائد الشعراء الجاهليين، من نحو مقطوعات الأعشى في الملوك والقرون الخالية، وعينية لقيط بن يعمر الإيادي، ومعلقة

عمرو بن كلثوم النونية، وشعر امريء القيس، حيث ينتقل الشاعر في خفة ليقدم الحدث في حوار خفيف يتناسب مع أسلوب الشعر الذي لم يعش لهم في الغالب سواه ..)) [2]، كما نلمس آثار ذلك في عينية أبي ذوئيب الهذلي التي شكلت تطورًا فنيًا ملحوظًا في القصص الثلاثة التي أفرزتها نفسه الموجوعة في بنيه، ورائية عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي، وغير ذلك كثير مما سجله ديوان الشعر العربي.

وفي العصر الحديث ونتيجة لآراء نقدية هاجمت غنائية الشعر العربي ودعت إلى محاكاة القصيدة الغربية التي تعتمد على السرد والحوار وتبتعد عن الذاتية، اتسعت مساحة البناء الدرامي في الشعر وبخاصة عند شعراء التفعيلة وما يعرف بقصيدة النثر، وكان أكثر الشعراء تجاوبًا مع دعوة توجيه الشعر العربي نحو البناء الدرامي هم شعراء المهجر، فالطرح الدرامي ((.. قد استهوى شعراء المهجر، واستولى على تفكيرهم، فعالجوا في أسلوب القصة والحوار معظم أفكارهم وعقائدهم، وصاغوا به أكثر موضوعاتهم الوطنية والإنسانية والاجتماعية، حتى غلبت عليهم النزعة القصصية ..))[3]، فجاءت إحدى بواعث النماء الفني في هذا الطرح، إلى جانب ذلك برزت تلك الروح في مصر في شعر خليل مطران والعقاد وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم ممن شكلوا القصيدة دراميًا في تعبير يوميء إلى حركة النص ويشير إلى نموذجه الفسيح، فالنص الشعري من خلاله ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة فكريًا وفنيًا، ومن ثم

فالإبداع الشعري ذو ((.. الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها ..))[1]، حيث يغطي تناقضات الحياة في حيوية تحقق شفافية الفن وعمق الإبداع .

الشعر السياسي المعاصر بين رمزية الفكرة ودرامية التعبير:

أولًا: الواقع المصري:

لقد تفاعل الشعر السياسي مع الدراما بحساسية غاية في الروعة والمهارة، فاستوعب سمات التفكير الدرامي في حركة موضوعية تخصبها تقنية فنيات القص، معتمدًا على التفصيلات الحية من خلال الحوار والسرد والصراع والتعامل مع محاوره بما يكيف الحضور بالتمظهرات الجمالية الخالبة، ساعفه في ذلك الاهتمام بأبعاد شخصيات العمل الشعري تحفيزًا للانفعال بمتاهات الواقعين المصري المختنق والعربي السليب، كما يأتي انبناء المدونة الشعرية السياسية بالدرامية الناهضة إفساحًا لصوت الشاعر الفرد، وتجسيرًا لشعرية مفتوحة وغنية بمستويات التشغيل النصي .

في البداية يمتزج الحوار في شعر حسن طلب بالوصف والرصد معتمدًا آلية تلاحق الأنفاس احتفاءً بالرؤية التوصيفية لموقف السياسة من العلم، كنتيجة يراد تدشينها من وراء هذا الرصد الحكائي، وظواهر التواتر الدلالي التي تفرزها الحوارية الشعرية على هذا النحو الدال :

فئة من علماء الذرة قالت :

إن الساسة قد غلطوا

إذ خلطوا :

ببياض العلم سواده

تعس الساسة ..

إن الساسة قد سقطوا

لما جعلوا العلم أداة إبادة !

قال الساسة :

ما معنى العلم إذن ؟!

ما جدواه

إذا لم تصلح ترجمة للقوة

لم يصبح : رمز سياده ؟!

قال الأخلاقي فوا أسفاه

إذن من يغسل أيدي العلماء ؟

ومن يضمن للعلم حياده ؟! [1]

يصب التكثيف الحواري في سياق علاقة المثقف بالسلطة التي غدت جانبًا شائكًا في الواقع السياسي، فنرى أطراف الحوار علماء الذرة والساسة، والأخلاقي، ويأتي المنعطف الحواري الأول لعلماء الذرة معلنًا عن مغالطات الساسة وجرمهم في مخالطة أدت إلى المفاصلة بين رسالة العلم وغايته، وذلك في مقابلة بديعة "

ببياض العلم سواده " للإعلان عن ازدواجية حادة توقع الذات في هوة الفجيعة في السياسة والعلم معًا، وهو ما تفيده جملة الدعاء " تعس الساسة " الكاشفة عن سقوط الساسة باستقطاب العلماء لفلسفة مغالطاتهم، حين ارتأوا شعوبهم لم تعد تقتنع باختلاق الفضائل والتزييف، وزركشة البيانات التي أضحت مجفوة لا تهش لها نفس ولا يهتم بها بصر، فكان هذا الاستقطاب الذي ارتآه الحوار أداة إبادة، لتظاهره مع مبدأ القمع، ثم يأتي المركز الحواري الثاني للساسة مبديًا فهمهم للعادة في صلف وغطرسة مقيتة، هذا الاتكاء على المعتقد السياسي للنظام يستهدف انفصال الجموع الشعبية عن هذا النظام بوصفه فنارًا يتملأ بالوحشة والاستعباد، وأخيرًا يأتي المستوى الحواري " للأخلاقي " مبنيًا على الكثافة والتركيز بعيدًا عن الإسهاب في هذه النفثة الأسيفة على الواقع المعكوس، ونراه حياديًا يصف ممارسة القطبين وفق قانونية العدل، فيدين العلماء لانغماسهم في هذه المباءة، ويقرعهم في جملة استفهامية فائرة بالتنديد والتوبيخ " من يغسل أيدي العلماء؟ "، الحوار الأخير يطلب غسل أيادي العلماء من أدران السياسة بعدما غاضت في هذه المباءة، باحثًا عن نظام عادل يفصل رسالة العلماء عن أغراض السياسيين، اعتماد آلية الحوار جاء مشكولًا بالوصف ثم بطرح الفقرات الكاملة، مختتمًا وجوده باستفهام يرسم طقسية مديدة من الوجع الكارب حد التحرق .

ويأتي القص في شعر فاروق جويدة مشحونًا بالتتابع الحدثي داخل مقاطع شعرية تحفز القاريء وتستفزه على استخلاص المعاني من الوقائع مجتمعة، وهو

منطق رؤيوي تدعمه منطلقات فنية، تعمل على انتقائها وترصيصها بما يخدم الفكرة الشعرية :

في ليلة حزن وحشية

امرأة في ليلة حزن .. ذكرى ميلاد

سفر .. ورحيل .. وسهاد .. وصهيل جواد

أنظر في وجهي أحيانا

تبدوا الجدران وقد صارت أسراب جراد

الشمعة في عيني تخبو

ويحدق وجه الجلاد

ينتفض القلب فألقاني أطلال رماد [1]

ينشيء الشاعر الانسجام بين كل مكونات درامية الشعر، فقد تمكن من الإحالة على عالم التشيؤ، فإذ هو ميهيء لتقبل المزيد من صور الضياع الإنساني، فهو باب يستوجده الشاعر لإضافة العناصر التي تسعى بالصورة الدرامية لتكون أتم وأغنى، فعمد إلى البناء الزمني بلفظة " الليل " على غير عادة الرومانسيين اللذين يستعينون " بالمساء " لما في مفردة الليل من حمولات الريبة والوجل، ويستدعي جويدة للقص " امرأة، ورحيلًا مفتوحًا، وسهادًا، وصهيل جواد "، ولم يستدع الجواد نفسه ليشي باكتفاء السياسة المصرية بالصرير الكلامي والصهيل

دونما عدو، ثم يعود الشاعر إلى ذاته المتعبة للإعراب عن دور الإدارة المعاندة، مشكلًا هذا الملمح الكابي وصولًا إلى لحظة التوتر والرهبة، لتبرز الشخصية التي تدور حولها محاور الصراع " الجلاد "، وأثريتها على القلب المضنى، وقد غدا أطلالًا رمادية في نثار الريح .

ومن طريق السرد والبناء المكاني، يظل جويدة يمارس تقنية القص الشعري مستغلا فعاليات الصراع، لدفع القضية من منطقة الخصوص " أنا " إلى منطقة العموم التي توحي بها الإجراءات الكاشفة عن صراع بين السلطة المتعسفة والجموع المكبوتة، يمارس النظام ذلك بكل محمولاته السياسية القمعية، ملقيًا بالشاعر خلف تكومات الليل محطم المجداف جريح الروح .

تصرخ أشواقي خلف الريح

وفاتنتي نار .. وحريق

وأنا .. والليل .. وقنديل .. وسواد طريق

ومضيت وحيدًا .. والأمواج تحاصرني

والبحر عميق

أنظر في وجهي خلف الليل تثور دموع في العينين

على وجهي سكرات غريق

وأنا .. والموج .. ومجداف حطمه الريح

وظلام يسقط في عيني .. والضوء شحيح [1]

الوقوف على مقومات الحكائية في هذا النص يتيح لنا التعرف على بنيته التي انمزجت بماهية القصصية، فقد خضع النص في بنائه وترابط ملفوظاته إلى الانتماء للحكاية، فنلاحظ مكونات المحتوى السردي انبعاثًا من وصف الإطار الخاص وانتقاء الوقائع انتقالًا إلى المناخ العام، وانتهاء بلحظات المآل المكروب، فصراخ الشاعر، ومحاصرة الأمواج له، وتساقط الظلام في عينه، مقابل تناحره هو والقنديل مع الليل وسوداوية الدروب، جسّد حلقات متنامية تظهر تأزم الصراع، وهذا بعد تتحد فيه الجوانب الحسية بالمعنوية، فالجوانب الحسية هي مكونات الحكي والفضاءات المكانية والأحداث، سواء ما كان منها رئيسيًا أم ثانويًا يستشف أثره في سياق بنية الحكي، أما الجوانب المعنوية، فهي الأبعاد الميتافزيقية التي مر بها جويدة في رحلته المشمولة بالصراع مقرونة بالطبيعة الكابية والمناخ العاصف، لغلق الدوائر الدرامية على استبداد جاوز الحد، وأطاح بالحلم، وطفق يهرأ المجداف ويكثف السواد.

وفي لغة رشيقة سهلة يتضافر الحوار في شعر عبد الرحمن يوسف بين المتن النصي ومراده الأدبي، وهو تضافر يؤدي إلى تعميق الأثر الدرامي بما يرسمه من بعد نفسي وعقائدي، حيث تتقاطع فنيات الحوار مع القيم الموضوعية التي يرنو النص لبعثها، على نحو ما نرى في حوار الشاعر مع اليهودي حول التأليه السلطوي .

في سفرة من متعب الأسفار ..

بجانبي ذاك اليهودي الذي بدا

بعيني أحمقا ثرثار ...

واصطنع الحوار ...

يقول لي " أبناء عم أصلنا ...

مهما بيوم فرقتنا الديار" ...!

وددت لو عدت إلى أرض المطار ...

وحينها أغير المسار

لكن ما قد صار صار ...!

يقول لي ثانية : " أبناء عم أصلنا

مهما الحروب سببت

من الدمار ...!!!

قلت له – لعله يخرس

حين يستشار ... – :

" لقد عبدتم ذلك العجل

ونحن نعبد القهار..."

فقال لي مستهزئًا

" لقد عبدنا العجل يا ابن العم

لكن ...

ما عبدنا حمار "...!"[1]

لقد فطن الشاعر إلى أن طول الحوار يؤدي إلى بطء الحركة، وتجمد المواقف، فصاغه سريعًا موجزًا، متسقًا مع ما تنص عليه بعض الدراسات الأدبية من وجوب كون الحوار الأدبي ((.. مكثفًا ومركزًا وموحيًا ..))[2]، للبعد عن الخطابية والإغراق في الوظيفة التمثيلية، وهو ما وعاه شاعرنا في تلاحق هذه الجمل الحوارية وسرعتها، وهو يرسم إلينا البعد العقائدي للطرف الثاني في الحوار اليهودي موحيًا إلى مكانية الحوار – الطائرة – ، ومشيرًا إلى البعد النفسي في قوله " متعب الأسفار "، ويلمح الشاعر في عبارة دالة إلى المكر اليهودي والخداع القاتل في قوله " أبناء عم أصلنا "، ويقفز الحوار إلى ضرب من المفاصلة الدينية الذي يفضح العوار ويستبين الخطر، في قول الشاعر لليهودي بغية تكميمه " عبدتم العجل ونحن عبدنا القهار"، وهو استحضار من قول الله تعالى ﴿ وَلَقَدْ جَآءَكُم مُّوسَىٰ بِٱلْبَيِّنَٰتِ ثُمَّ ٱتَّخَذْتُمُ ٱلْعِجْلَ مِنۢ بَعْدِهِۦ وَأَنتُمْ ظَٰلِمُونَ﴾[3]، ويأتي رد اليهودي بالتوكيد على هذا الأمر ورمي المصريين بما يدخلهم في دائرة السقوط في ردهات اللغط العقائدي جراء تأليه الحاكم، وذلك في قوله " لكن ما عبدنا حمار "، وكأني بالشاعر يؤكد على إجماع أهل الديانات على

الاستخفاف بالحاكم وعدم أهليته، فمصر بنسيجها الوطني الإسلام والمسيحية أكبر من حاكمها، وها هو اليهودي يسبه ويوجعنا جميعًا، والدلالة المعنوية حاضرة في سياق فكرة بيان الاختلاف بين نور الحق وظلام الباطل، هكذا يستحيل السرد والحوار النصي إلى نوع من الطقسية التي تستقصي المرجعية الواقعية لذعًا وإيجاعًا .

ويشكل حسام الدين مصطفى بصمة درامية بديعة في أفق الشعرية، يتغيا بها صعودًا متلاحقًا بالحوار والسرد، حيث يدخل هذا البناء الدرامي دائرة مشحونة بطاقات جمالية هائلة، يرسم مدار الحكي الدم والمداد جاعلًا أيام الحداد طرفًا حواريًا معنونًا كي يبث فينا روح الرهبة والكرب.

سألتني

أيام الحداد

والكون يرتدي أثواب السواد

ما الدم وما المداد ؟

قلت في نحيب

تسألينني وأجيب

الدم يكتب

فوق الرقوق

صراع البشر

وهتك الحقوق

الدم يكتب ..

فوق الرقوق

نواح السطور

وأشواكًا .. وشقوق

الدم يكتب

على الصفحات

دموعًا .. وصفعات

وأحداث جاريات

وأياما محرقات [1]

يقدم الشاعر هذه التوليفة الدرامية بطريقة السرد القائم على صيغة المتكلم، لتهييء فرصة تعميق أبعاد الشخصية، وتجسيم تحركاتها الداخلية والخارجية، فالأسلوب واضح وصريح يفتح شهية المتلقي على التعرف على ما يدور في خلد السائلة وما يكتنفها، فمفردة " سألتني " بوابة ملائمة للصياغة الدرامية المتنامية، هذا والتقنية الدرامية مسكونة بالتخييل، حيث يستنطق شاعرنا

الأيام، ويلبس الكون أثوابًا سوداوية تساوقًا مع مناخ القمع الراهن، ويأتي استفهام السائلة " ما الدم وما المداد؟ " إشعالًا لدرامية النص، وتثويرًا لنفسية المسئول، ومجانسة الدم للمداد يحمل إشارة فادحة في حق السلطة والمثقفين، وإشارة نافذة في نياط القلوب، ويأتي سرد الشاعر لتوصيف الدم لاعجًا متيمًا بالأسى والأنين المطلق، وتكراره للازمة " الدم يكتب " يعبق الجو الدرامي بخاصية الحكي، ويتضح لنا حضور الناص دراميًا بجعل الصيغ المضارعة مفصحة عن تقلبات الحالية الراهنة في الهتك والنواح والأشواك والشقوق والصفعات المتلاحقة، وهذا ما يؤكد المعايشة المضنية للشاعر مع الأحداث، لقد أدار الحوار بطريقة عالية، حيث بدأ الحوار بسؤال استثار شعور المسئول، فألجأه إلى السرد في تدافع دال على التوتر والاشتجار النفسي .

وتتكاثف البنية الدرامية لتطلعنا على الداخل النفسي للسائلة بالقرائن الدالة لخلفيات التأمل والتأسي، بحيث صار سؤالها ملفوفًا في إهاب الرعشة والتنهيدات الكاوية، كي نرى فعل القول الذي يتلامح مع الطقسية الجسدية المخترقة من أثرية الدم، لتدخل عالمًا موجوعًا يزيدها من أثقاله ما يضني الفؤاد ويترعه بالجوى.

تنهدت

من بين نهديها

وسألت ..

والدمع في عينيها

والمداد ؟

قلت ..

يملأ القلوب

ويجري في العروق

ويصبغ الأبدان

بلون السواد

قالت في ذهول

أذلك المداد

قلت لا تعجبي من وصفي

وانظري ..

إلى الدنيا حولي

وشاهدي

شواهد منطقي

واعبري

إلى معالم عبرتي[1]

حوارية النص مسبوقة ببعد نفسي يتبدى في هذه المناجاة الأخروية التي تستقصي حقائق الذات والواقع معًا، فالتنهيدة من بين النهدين تشف عن مخزون كثيف من الإحساس بالتحدر والوخز، وتكشف تفجر الأحاسيس الباطنة، للغوص في قاع النفس لتعرية تضاريسها الملتهبة، وقول الشاعر " والدمع في عينيها " يكمل إحساس السائلة بالتصرم، ويرسم الحالية الوجدانية المهدودة، ثم يشرع الحوار في قول السائلة " والمداد " بحذف أداة الاستفهام تساوقًا مع طبيعة الحكي، ويأتي دور المسئول في الإجابة الساردة التي عبأ الشاعر فيها كل قدراته في الوصف، وادخر جزءًا للسائلة كي تعمل باصرتها في الواقع الآسن، وهو بذلك قد أفرغ في نفسها حزنًا عميقًا في تأمل هذا الواقع والاستعبار منه، والآخذ بالنفس أن الشاعر في كل يخلع من مشاعره على السائلة، إذ التناغم الوجداني بينهما كائن، وكأن فرشاة يغمسها في عواطف السائلة، ليصور لنا عاطفته هو، وهو ما بدا في سرعة الإيقاع السردي، فالحالة الشعورية للشاعر لاهثة قلقة، فجاءت المقاطع الشعرية ممزوجة مع هذا الإحساس، والشاعر في هذا يطرق على جوانب السائلة – الأيام – من باب المجاز كي يعزز صحوتها وتشاركه في قوله " انظري / شاهدي / اعبري "، لتكون ضالعة في سيرورة القص، وإبعاد النص عن حالة الفتور الدرامي، وضمان انصهاره في الفورة الدراماتيكية الصاعدة .

وتستقي المدونة الشعرية زادها الدرامي من تكرار فعل القول " قلت، وقالت "، الذي انوجد معه الحبك الدرامي في مكان مقفر إلا من الدم والسواد، واللونان

يتقاطعان مع بعضهما دلالة التفجع، وهو ما يزيد درامية النص توغلًا في النفاذ والقهر النفسي .

قالت بأسى

قد فهمت .. ورأيت

وكم هالني ..

الدم في كل مكان

والسواد .. يصبغ الأبدان

قلت بعد حين

بلسان اليقين

حق على الحروف

أن لا ترى ..

بعين البشر

وتسقط أمامها

حجب النظر

وعندها .. متون العبر

فلا عجب ..[1]

يصر الشاعر على جلاء الداخل النفسي لطرف الحوار، وهو عبر هذه القصيدة قد استغرق في تصوير حالات النفس واستغوار مشاعرها في مجموعات من الإحالات الرائعة مع مواقف القص، وذلك من خلال معانٍ واضحة دقيقة فاعلة في تنشيط خيالية الحكي، فكل كلمة تسهم في وضوحها حركة ولونًا وصوتًا، وتبرز حالات الحزن الدفين، وها هو يؤكد وقوف الأيام معه على حافة الدم والسواد وتفهمها لما يعتور الوجود السياسي والإنساني من تناسل للسفك والوأد، ويرجع إلى نفسه التي اجتاحها يقين العدمية في سرد مفارق لما ركز في فكره من اختراق الحروف كل الأسداد إحقاقًا للحق ليستلهم الطالب للحكمة منها مراده، والحبكة الدرامية أنهاها الشاعر بجملة موغلة في الحكي " فلا عجب "، وهي نهاية مثيرة للأذهان مستثيرة مكامنها، مفجرة طاقاتها بما يستأهل بنية النص قراءة وتبطنًا باتجاه لحظة الكشف النهائية .

ويعلو الصوت الفردي للحاكم في ثوب حواري برز فيه فعل القول " قال " طرفًا واحدًا هو الحكمة اتساقًا مع انفراد الحاكم بسدة الأمر، وفي هذا الثوب الدرامي تجسيد لنرجسية الحاكم، والأنا التي اتجهت إلى الغيرية المعززة للتسلط السادية، وهو نلمسه بحرارة في شعر مصطفى السعدني .

وقالت الحكمة

لزهوي المثير :

لا يستقيم أمر حاكم يمجد الضمير

وحسبما تشاء غلظتي أسير

عشنا ثلاثة

أنا،

وسيفي الصقيل،

والأرق

متنا ثلاثة

أنا،

وأمة تخاف سطوتي

ورقصة القلق

لكنما سؤالي المطروح – دوما –

لم يزل :

من كان منا

– يا ترى –

هو الأعز راحة

ومن

– ترى –

كان الأذل[1]

وقالت الحكمة، جملة مزروعة بوشائج الحكي، وجملة " لزهوي المثير " طرف محاور يستفز بوصفه جموع المكبوتين، وإتيان الحكمة على هذه الطريقة الخاوية إلا من شريعة الغاب يفسر فلسفة الحاكم في التعامل مع الشعب، وهو ما أضاءته مفردات الغلاظة، ويئول الخطاب الشعري بدراميته إلى السرد، فيطلعنا على ثالوث الطغيان، " الحاكم ، وسيفه ، والأرق "، الثالوث الذي هد قوى أمة خارت عزائمها أمام هذه الوحشية، ومن سبيل التضاد، يسرد موت ثلاثة أُخر، " الحاكم، والأمة المقموعة، ورقصة القلق "، والإتيان برقصة القلق يعكس تطرحات السياسة المصرية، وتلوي المعارضة، وبعدها عن الثبات، ويضيء السؤال الأخير نهاية درامية مفتوحة على مشاعر البؤس، نهاية تجعل الأحاسيس مستوحشة هذا الولوغ المعمق في كيان الشعب، السؤال لا يحتمل سوى إجابة قصدها الشاعر ضمنًا، وترك المخاطب في المسافة الدرامية عبر البنية الضدية يستوضح الأمر الذي يتركه يعاني متاخمة الأزمة ومحاصرة الانكسار له .

وتمارس التقنية الدرامية عملية الارتداد الزمني، وسرد تباشير الوعي الأول على حسب ما يتاح لها، فيطالعنا محمد عفيفي مطر ببنية ندائية للحجر الذي عرفه صغيرًا وتلهّى به كثيرًا، كافتتاحية قصصية تمر بنا في مجانسة مصيرية وموقفية، واستدعاء الحجر ومخاطبته ينزع إلى إقامة المفاصلة بين الحيز

الطفولي بمرجعياته الواقعية والتحولات الآنية الرازحة تحت نير الجدب والبربرية السياسية .

يا حجرا أعرفه مذ كنت صغيرًا ألهو

فوق العتبة

وأدق عليك نواة المشمش والخروب

في المدخل ..

كنت تنام عميقا ..

لا توقظك الشمس ولا

هرولة الأقدام .

كنا في شمس طفولتنا وصبانا

نصطاد فراش الأحلام

وأنا أسأل صمتك .

هل تتفصد ملحًا – مثلي – أم

تتفصد عرقًا من رمل أم

سوف تشيخ فتنثرك الأيام

في طرق السعي ؟!

وهل صمتك دمعة حزن مكنونة

أم زفرة يأس أم بهجة حلم

يتوقد في أغنية الصمت المجنونة ؟!

كنا في طرق السعي نغني للعدل والحرية

ونفجر في ضربات القلب بروقًا خضرا [1]

رغم بساطة المسرود، إلا أنه يؤدلج إلى منزع الشاعر، فالإحالة على الحجر المنادى ووقائع التعامل معه، يبوح الشاعر من خلاله بالذكريات المتشذرة في قلب البناء، وهو مع التخالف الزمني للفعل بين المضي والحالية التي ترتد إلى قديم المبدع يقيم نمطًا من العلاقات المتبادلة التي تبرح أحادية الدلالة، وتصبغ من الترجمة الذاتية في منعطفاتها الاجتماعية، وذلك في وصف عذب وتتبع شائق لحياته الأولى وتمازجه مع الحجر، وهو يعني بذلك ترميز أطراف الدلالة، فالإتيان بالحجر وتعالقه مع المشمش والخروب يشي بحالة الكفاف المادي، والاستقرار النفسي آنذاك، وتاء المخاطب في السياق الدرامي هنا يشع لونًا من الشعرية المفعمة بحيوية الحياة وحرارتها، أما انتقاله إلى التكلم " أنا " انتقال إلى مستوى يعتمد على تمفصل الوحدات الإرشادية للتعبير عن حالة مزاجية يقوم من خلالها المتكلم بالتمثيل العميق للحس المأساوي بفداحة التغييرات التي اجترحت واقعه، وأحالت خِلّه القديم إلى صامت يتفصّد ملحًا، أخنت عليه الأيام فتناثر بددًا، دلالة السرد لا تنبثق من المشاهد فحسب، وإنما

من العلاقة التزامنية بين طرفي الحوار التي انتهت في النهاية إلى تعطيل مميت للحرية والعدالة، والاكتفاء باللهاث على الماضي البارق الأخضر.

ثانيًا: الواقع العربي:

ينفتح المد الشعري ليستوعب حالات الصدع في الواقع العربي، وتلاحق ضربات الاستعمار، وتراخي الإرادة العربية في مواجهة ما يكتنفها من تخريب وتدمير، وخواء الساحة القومية ممن يحفظ عليها تاريخها وحاضرها، واتساقًا مع هذا الخط تتصاعد مستويات الحكي، فتظهر حركته في شعر أحمد فراج العجمي في شخصية عربية أصيلة "ليلى"، ليرجع بنا إلى ذكريات الماضي التليد في علاقة تقابل نتج عنها ارتفاع الحركة السردية، إضافة إلى تحليل المواقف من زواياها التاريخية، يجعلنا الحكي أمام مستويين الهناءة والاستقرار، والتعاسة والاهتزاز، محاولًا استخدام أقصى طاقته في شد التوتر الدرامي، وتنمية الوعي الداخلي للذات، وتفجير الصراع مع الآخر في مشاهد التناحر التاريخية الغابرة .

نامت ليلى في حجر السلطان

في حجر هناء وأمان

والأرض الخضراء تزغرد

والزيتون ينادي

أين الجوعان ؟

قامت ليلى بعد ثمانية قرون تخطو خطو الثمل السكران

ما للكون !

أين الزيتون ؟ وأين التيجان ؟

ولماذا لا أسمع صوت السلطان ؟

ولسان الفرس الأبلق

لا يتكلم في ساح الرقعة !

والجندي يحارب لكن ما ثم يدان

أين كتاب الله

وأين شريعة " إقرأ "

وقيام الليل ؟

وأين الجفن الباكي ؟

أين العمران

أين خراج العين ؟

وحد السيف يزود عن العدل بكل مكان ؟[1]

تضيء جملة " نامت ليلى في حجر السلطان " منطقة الحكي، وتعرشه بالأسقف الدرامية المبسوطة، وتجعل منه فعلًا مركزيًا جاذبًا لدلالة الموقف، حيث

الأرض المعشوشبة مزغردة، والزيتون في حمى المجد العربي ينادي الجوعان، ثم ينتقل الشاعر إلى البناء الزمني – ثمانية قرون – الذي تقوضت بعده عروش الخلافة العربية، إلى تكثيف تفاصيل الحكائية في صورة المفارقة الكاملة، والدلالة على غرائبية الموقف، فهنا الذات – ليلى – يتقاسمها شعوران، الهناءة والمرارة، لتتحول إلى صورة من صور الواقع في سرد تقني يثقل كاهل النص، على أنه الثقل المستملح فنيًا، إذ هو يصب في تضخيم جسامة الحدث، فتفاصيله تصل أجزاء النص ببعضها، فقد أقفر المكان حول ليلى من صوت السلطان ولسان الفرس الأغر، وقامت متعثرة الخطو في هذا الخضم، وانتفضت باحثة عن شرع الله، والعين الباصرة، وخراج العين، وسيف المعتصم، وقد أجاد الشاعر في هذا الطرح حين اتخذ من الاستفهام تكأة في استظهار مضاعفة الخطب، ومحاولة التقاط مشاهد القص بالشكل الملتحم بالحدث والمعبر عنه كشفًا لكثافة الانضغاط النفسي، والسقوط العربي تاريخذاك، ليعبر منه إلى غدران شعرية أخرى سيالة بالسح الحكائي المخصّب لدرامية الطرح الشعري السياسي.

وتبدأ عملية انتقاء الأفعال بالتداعيات الحرة في سرد يبحر في عمق البلية مولدًا في النص آهة عربية درامية، ويوجه الذاكرة التي لا تهدأ حتى تخرج كل ما لديها من إمكانات تفاصيل الحكي، يتخذ الشاعر من حالية ليلى استجابة درامية لمبدأ الرغبة في ابتكارات المخيلة بوثائق الذاكرة العربية وأرشيفها التحقيقي، لتغدو كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسيد العيني الخاص لأحوال الحياة العربية في تفردها الشخصي في ليلى والسلطان.

قامت ليلى

تبحث : أين السلطان ؟

سألت عنه السيف الأبيض ، أخبر : مات السلطان

واقتسم الإرث – بل الصيد – جبان بل ألف جبان وجبان

والخيرات تسافر من أرضي

والآن

الأكلة تقتسم القصعة ، يا ويل الآن [1]

يُفعّل السرد من حركة ليلى، فتضطلع بدور الباحث عن السلطان، وقد برع الشاعر في جعل المسئول السيف الأبيض تماشيًا مع مبدأ العزة ووجودية السلطان، لكن أخبرها برحيل السلطان، وهو ما يملأ مستويات القص بالنشيج والغم استعدادًا لما يليه من تقاسم التتار الإرث العربي، والالتفاف على الخيرات العربية لالتهامها دونما رادع، وكلمة " الآن " جادة في إثارة الانتباه، وفتح عين المتلقي على الاستبصار وتعقل الأمر المريب، وفي نفس الوقت تشكل لحظة معرفة جذرية متوترة، لإنهاء اللحظة التي تدفع الأنا إلى التأمل في الذاكرة، كما لو كانت تتأمل حضورها المتهرأ في مرآة الواقع، وتراسل أفعال المضارعة يضطر الوعي الآني إلى مواجهة نفسه كي يسترد توازنه في حضوره المأزوم.

وبفحص حرية القص في ليلى ينكشف المراد، فليلى هي الأرض العربية التي وظف الشاعر معها الماضي الأول المستعاد في الذاكرة بوصفه الفردوس المفقود، المنطوي على كل معاني الرفعة بالقياس إلى حاضر خاوٍ منها، حيث تتوجه ليلى إلى الوطن العربي الغالي طاوية جوانح أبنائه على جرح الرحيل، كي يواجهوا قسوة الحاضر بما هو أقوى وأبعث على إنجاز مشروع سياسي عربي، ولأن الدرامية قد ولت وجهها ناحية اللحظة الأخيرة، فكان لها نوع اهتمام بلحظة الحاضر المجاورة للحظة السابقة، فقد أتاح اسم الفاعل في " راحلة " شعور الخلاص الرحيل نتيجة الهوان الساحق .

يا أبناء الوطن الغالي

إني راحلة عنكم

كيف أُزف لنسل الشيطان ؟

كيف ألوك الجبن

وأشرب عرق الجوعان ؟

وصدى الكلمات

سأمسخه حجرًا في ساح الأوثان

واعتبروني رمز الجبن لكل جبان

وشعار الخوف والاستسلام

ما عدت أشاهد في عصر العلم سوى لغة العجمان !

راح زماني مذ مات السلطان

والسيف الأبيض سيبيت الآن بقلبي يفترش الأشجان

رفعت ليلى السيف الأبيض

لكن راوي القصة مات بجوف الغربان [1]

تتبنـي الأحـداث الدراميـة علـى مواقـف مزدحمـة بكـل المكونـات التدميريـة والتفاعلات المأساوية عربيًا، برزت العقدة في كون المتاح الوحيد هو الفكاك بالرحيل من اللحظة المرهقة، بوصفه انفلاتًا من الزمن ذاته، وهو مناخ يزيد المشهد الدرامي تعقدًا، ويسعى إيحائيًا إلى كسر المستحيل لاختراق الحجب وإشعال التمرد، لتخليق ذاكرة جديدة بوعي سياسي مبرأ من المخلفات الكارثية، وهو ما تثيره الاستفهامات اللاهبة في فناء النص، ومستفزة الوعي الخاص بالمتلقي للاستجابة إلى المغايرة التي تتجسد به وتجسده، فيبرح هذا الوعي سلب الاستقبال إلى إيجاب الاسهام، ويغدو فاعلًا في تحولات الزمن الذي يحياه، ويوظف القص مفردات توحي بالانكسار مثل " الجبن / الجوعان / راح زماني / مات "، وتبعث في النفس أسباب الانتفاضة ضد هذا الشرخ السياسي، وتستوجب مراقبة دقيقة لعناصر اللحظة الرمادية التي تعصف بالسياسة العربية، ويعرض الشاعر لقطة حية من لقطات الواقع العربي المتراجع ، هو احتكار الغرب للعلم

بلغتهم، ليفتح النص على مساحات مكتظة بالتراجيدية المقرونة بالرحيل الزمني والموت القيمي " لليلى " المقبلة .

ثم تأتي الحبكة في موت راوي القصة بجوف الغربان بعد رفع السيف الأبيض، وهي انتقالة لم يمهد لها الشاعر دراميًا، فقد انتقل بنا إلى هذا المنعطف الخطير في عجالة خاطفة، لم يتهيأ لها العقل، وهذا من باب المباغتة، حيث ثوى راوي القصة، وكأنه عاش حياته بهدف رؤية " ليلى " متوشحة سيفها، ليقضي في أرضها التي عاش فيها وبها وإليها، وفي تقديرنا أن هذه النقلة تمرد على المواضعات السياقية لشعرية الدراما تأسيسًا على أن المهمة المركزية للعبارة الإبداعية الستر والخفاء الفني دون الاكتراث بإعطاء رعاية كاملة لمقولات العقل وقوانينه، والاهتمام فقط بتقينة التوالد في المغيبات الداخلية .

وتمهد إيمان بكري لجرعة درامية عالية بتهيئة حسية تجعل المتلقي يتنامى تفاعلًا ومعايشة مع الخطاب الشعري، رغبة في تأجيل المعنى دراميًا ليمسك المتلقي بالركائز الأولى، التي سعت الشاعرة إلى وقوفه دومًا على منابع الارتواء.

نبؤة الإعصار

فلتقرأوا هذا الخبر

قبل انعقاد المؤتمر

نحن الشعوب

ولم نورث وارثًا للإرث

فالإرث اندثر

لكنها أقدارنا

عبثت فقاد قطيعنا شر البشر [1]

تأخذ الفاتحة النصية تحقيق عملية الانفتاح على عالم عاشته الشاعرة، ودفعها إلى إقامة صورة كاشفة حاضرة في رؤى الملتقى، فجاءت الجملة الأولى خبرية مقرونة بأخرى فعلية تستهدف انتشال العربي من قبو العادة الخاملة إلى التعايش مع المسرود، فامتطى ضميرًا يشكل نقطة انطلاق سردي، واو الجماعة في فعل الأمر، ليحرك الأحداث ويهز الأفئدة في هذا الخواء بكل دمامته وقبحه، ثم يئوب إلى ضمير المتكلم الجمعي " نحن الشعوب " لتحل السردية في مدارج الرؤية لتتابع الأعماق والسطوح من منطقة البث الخطابي " نحن " العارضة لجملة الافتراءات المتلوة بالاستدراك – لكن – الذي يأخذ سمة التراكم المفضي إلى نتيجة، يغذي المتلقي بالانفعالية، ليكون مؤهلًا للتواشج مع ما يطرحه الخطاب الشعري الذي يضع للقراءة مركزًا يسمح بدلالة أوسع، تؤسسها طبيعة مادة السرد المتنوعة من تباين التداولية والجمالية بثًا وتقبلًا، غير أن العبارة السابقة على الاستدراك " ولم نورث وارثًا للإرث " فيها شيء من الغثاثة والاستثقال لتكرار الملفوظ بنفس صورته الكمية والصوتية دون تصرف فني يسوغ هذا التتابع، الأمر الذي يطفيء وهج العبارة ويغتال أدبيتها .

وها هو الحوار يلعب على الخط الاستعاري لتمثيل العالم العربي، حيث يتشابك الحوار بعدد من الملفوظات المارقة الدالة على متاهات الواقع السياسي، إذ يضع داخل النص شبكة علاقات من العلامات الثقافية القادرة على استنطاقه، والولوج بدلالته النصية في دوائر أيديولوجية توسع من دائرة جنسه الأدبي، حيث يشغل البعد العقائدي موقعه باعتباره عنصر الصراع الذي تتدور حوله الجمل الحوارية، يشغل هذا الموقع كاشفًا عن خلخلة المرجعية العقائدية لدى بعض العرب، واهتراء الهوية العربية الإسلامية، والدفع بالشاعرة إلى الوثنية والتهويد .

صعد الغزاة على أنين تعلقمي

قالوا : هبل

قلت : اسلمي

قالوا : اصبئي

قلت اسلمي

قالوا : بأردية اليهود تعممي

قلت : اسلمي

قال الزمان .. تأقلمي

قلت : اسلمي

قال .. تعولمي

قلت : أتسلمي

نبض العروبة في تجمر أعظمي

قتلوا المسيح على فمي

شنقوا المآذن في دمي

كي استذل لمن كفر

وثنية كل اللغات بعالمي

لكنني لن أعبد الأوثان يومًا أو حجر[1]

توضح آدائية الإبداع المدخل الذي انسرب منه الغزاة للشاعرة، وهو وضعيتها الموقوفة على الأنين المرير، فطلبوا إليها أن ترتد عن هويتها وعقديتها متخذةً من هبل ملجئًا ومعبودًا، لكن فطرتها السوية وإيمانها الراسخ يدعوانها إلى الثبات على دين الله الحنيف، ومجيء الحوار على هذا النحو " قالوا : هبل ، قلت : اسلمي " يفجر النفس على ساحات التمزق والنفي القاتل، وكأن الدعوة عادت إلى سيرتها الأولى، والإسلام يحيا غربته وبدائيته، وينشأ عن الحوار تكرار ملفوظ القول بين الغزاة والشاعرة ، وتكرار اللفظ مع وحدة المعنى " هبل / اصبئي / تعولمي " للدلالة على تكاثر الوسائل مع وحدة الغاية الخبيثة، كما يكشف عن جسامة الصراع النفسي الذي يكتنف الشاعرة، واستحضار أردية اليهود كناية عن تغولهم، وإظهار جواب الشاعرة بقولها " اسلمي " إعراب عن

جلد الذات وتماسكها عقائديًا وهوية، والقطع بقول الزمان " تأقلمي " خرق واقعي وإسقاط حضاري لترافق الزمان مع هذا الطمس وميوعة موقفه، ومجيء الحوار الأخير مع الذات " أتسلمي " كشف عن حالة الإنهاك النفسي وتصاعد المواجد، حيث في مجيء الألف والتاء لتكثير بنية الفعل دلالة على عنفوانية الصيحة المثقلة بمخاتلات الغزاة والعملاء من العرب والزمان، غير أن النفس الواثقة لم تثنها عن هويتها كل هذه المناورات السامة، فتعلن تأبيها على هذه الدعاوى، وحسنًا صنعت الشاعرة في هذا الطرح الذي ينمذج لاتصال يقوم ويتحقق طرفاه تحققًا يستدعي النظر في عوامل الاتصال الحواري والانفصال الموقفي، لنتأمل كنه الرسالة الشعرية في ضوء علاقاتها السياقية سردًا وحوارًا، وطبيعة الشفرات السياسية والعقائدية، وهو التأمل الذي حاولته وأوجزته خطوات التحليل والنقد السابقة .

ويتأنق السرد في توصيف الفتى الفلسطيني المجاهد مقدمًا فعلًا ناجزًا لشخصية واقعية يضفي عليها ملمحًا تصويريًا يسمح بالإحالة إليها، وبإسناد أفعالها لها، وتضفير مجموع علاقاتها القائمة والممكنة مع سواها .

اسمه في دفتر الميلاد " فارس"

.. واسمه .. في صفحة التاريخ ..

في قمة هامات الفوارس ..

.. فارس لم يعرف الخيل

ولا ليل التغني بالأغاني العنترية

إنما .. في ثورة النفس الأبية..

امتطى صهوة عمر

لم يجاوز عمر أزهار

بحضن المسجد الأقصى

.. وفي أنسام نابلس

تنامت بشذا

تستنشق الأرواح فيه

كل ميراث الحمية [1]

يُعنى السرد بتيمة المسرود، فيتبارى في وصف الشخصية الرامزة إلى البسالة والفتوة، فاسمه " فارس "، ومرقوم في صفحة التاريخ في أعلى هامة، هذا التوصيف المدقق بوابة إلى مقصدية الشاعر، وهي ارتضاء العرب بالعنتريات ولغة الخطاب المقعقعة، فشخصية " فارس " نبذت هذه الثقافة ظهريًا، وراحت تمخر عباب التحرر بالثورة على الواقع المغيب، بإشعال الحمية في نفوس الأحرار ممتطية صهوة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، والتناص مع البيت الشهير لشاعر العربية الخالد " أبي الطيب المتنبي " :

فالخيــل والليــل والبيــداء تعرفنــي والضـــرب والطعـــن والقرطـــاس والقلـــم[1]

جاء ليدل على تورم الذات، غير أنه خُوّل هنا بإعادة إنتاج المعنى من جديد، فإذا كان المتنبي مسكونًا بالعظمة والنرجسية، فإن الفرد العربي المعاصر محشو بغرام الخيل كوسيلة ترف وتيه، والليل كطقس لإشباع رغائبه وشهواته، ثم ينتهي إلى عنتريات تدعي العروبة والإباء، وهو ما حدا بالشاعر إلى استدعاء شخصية " عمر بن الخطاب " لينبه على لغط الواقع وسفوره، انفتاح النص السردي على الحياة السياسية إلى هذا الحد يتغيا التقسيم والترسيم والاستثارة، ومن ثم كانت العناية بمكانية القص المسجد الأقصى ونابلس استدرارًا للعاطفة القومية وتهييجًا لها في الوقت نفسه للتكاتف مع العربي القح " فارس ".

وتعاقر البني الدرامية لغة القصيدة في شعر حسن فتح الباب وتسقط جماليتها عليها، مشيدة جسر التواصل الحميم بين الدراما والنص الشعري، وهي تخيط قولًا في معنى الحكي ومعنى الوجود، ومانحة ظلال معانيها أوسع مساحة للتجلي والحضور الفني وهي تعول على رصد دقائق الحدث والتقاط تفاصيله، والبنى الدرامية هذه باستيعابها خصائص البناء الدرامي شعريًا تغني النص بتحول الإبداع وثراء محمولاتها القصصية.

أمس حلمت أنني

دخلت فردوس النعيم

ولاح لي ملك

أقرأته السلام

سألته عن غاية الوجود

فقال لي : سلام

قلت : أفي الأرض أم السما ؟

أجابني : يا أيها الإنسان

في الأرض لا سلام

إلا لساكني القبور

وحاطبي الليل البهيم

صحوت من موتي الصغير بغتة

على صفير

في غابة من مارج الجحيم

كأنها بحر دم بغير شطآن

يسكنها الشيطان [1]

في البداية يعطي الشاعر قارئة إحساسًا بضرورة الخيال مع الشاعر الحالم، وهو مدخل رائع في التعتيب لخاصية الحكي، حيث يستثير الانتباه ويستحضر المتلقي بكل حواسه، فيفسح له في المدى الخيالي بالحوار المُركّز بوصفه وسيلة من الوسائل الفنية للدراما، ثم يباغته بالحقيقة الدامية في الحوار الذي أداره مع الملك، فالأرض احتراب وتناحر وصراع دائم، والسلام وقف على ساكني القبور وحاطبي الليل المغطش، لقد انتقل الشاعر بقارئه من الخيال إلى الواقع في قالب درامي يجسد رؤيته ويكثف إحساسه في صورة مادية يستشعرها حوله، ومن خلالها تنكشف السوءات وتظهر الأحداث وفق تسلسلها المقدور حيثما تغياه المبدع، فهو يفيق من نومه على واقع كابوسي يلج بالدماء المفتوحة على مدد الأرض العربية المسكونة ببدد الشيطان .

حرص الشاعر على تفعيل التجاوب النفسي، وإحداث السخونة في عملية القراءة والتلقي في المفارقة بين صورتي الملك والشيطان في هذه الدفقات الشعرية، للصعود بالصراع حد الذروة، يضاف إلى ذلك استخدام ضمير المتكلم في السرد والحوار إيمانًا منه بأن ضمير المتكلم يجعل روح المبدع مندغمة في الأحداث، ويدفع بالمتلقي إلى الانصهار في الإجراء الشعري، كما جاء حوراه ناميًا مكتسيًا بالقوة والحيوية، ومصحوبًا بالحركة العضوية " صحوت من موتي الصغير بغتة "، وهو ما يُغري بإعمال الحركة الذهنية في القراءة وتأمل إيثار هذه الحركة الحوارية التي تشي بحالة الارتطام والفجائية المرهقة، وعبر هذه المدونة الشعرية أوضح الشاعر عن مباغتات تقض مضجعه كفرد عربي فقد

السلام على أرضه، وفقد الأرض والهجعة، فإذا بنومه مقلقات حتى الأحلام يترصدها الشيطان بعسفه، ترجم الشاعر لنا هذه الأزمة دراميًا حسب خياله وعاطفته المزمجرة مقتنصًا وحدات النص من صفعات البيئة العربية المطاردة، محققًا ما تنص عليه بعض الدراسات النقدية أن النص الأدبي هو الموصول ((.. بالبيئة التي يظهر فيها بمعنى أنه يتأثر بها ويعبر عن قضاياها ويعكس مشاكلها وهمومها ..))[1]، وذلك في رداء موشى بألق الفن ولألاء الإبداع .

عكست هذه التغطية مهارة الشعراء السياسيين في توظيف المعطيات الدرامية في بنية القصيدة، لإكساب إبداعهم طابع التوثب والتطور، وسقيا القصيدة من جمالية الحضور القصصي، فكان للتجسيد الموقفي حركية لها أثرها الدلالي ووقعها الذي يعزف على أوتار العاطفة والوجدان .

الخاتمة والنتائج:

بعد الدراسة والتحليل والنقد، فقد تبدى الشعراء السياسيون المصريون في الفترة الزمنية موضوع الطرح طليعة متقدمة تشرع نهج المستقبل، وتصب وابل النار على الواقع المتكلس، ثم هم مغرمون باستكشاف سبل التجريب الفني في ثقة ووعي بحصد أدوات الأداء الفني الجاد، وإنضاج أبرز الإنجازات التقنية، فما دام الفنان مؤمنًا بالحياة والإنسان، متحملًا عبء التعبير دفاعًا عنهما، فلم يعتزل نظامًا تعبيريًا إلا وأعمل فيه قريحته وذائقته، فكان البناء الدرامي وسيلة كاشفة لإحداث تكتل أدبي يفض السياجات الحديدية، ويفتح أبواب الحرية الوسيعة بكل جرأة وجسارة .

ومع توظيف الموروث وإعادة إنتاجه الدلالي، استثمر الشعراء مشروعهم الرمزي الطموح لنوع من الخطاب الذي لا يركن إلى الصور البالية أو المستهلكة، بل وضع في اعتباره جمهورًا ذكيًا مغرمًا بتداخل الحقول المعرفية، ومن ثم كان تضفير السياقات الشعرية بالمساحات الدرامية تجسيرًا للعلاقات الفنية، وإنماءً لحركة المشهد الشعري، وتمثله كل مفردات الواقع، ولهذا كانت الحالة الثورية التي احتشدت بها القصيدة السياسية انعكاسًا للتعالق الصهري بين الشعر والدراما، فسرد تواترات الواقع الأسيف، وصراع الشعراء مع الرجعية والظلامية، والحفز على خارطة المكان وجدول الزمان، ما هو إلا تعبئة واصطفاف فكري وفني لعبور الأزمة، واستشراف المستقبل الحافل بحق الأمة وخيرها .

وعن طريق السرد والقص والحوار والصراع انبرت درامية الشعر السياسي لمعالجة الشتات الراهن وقتذاك، فبدت شكول التناغم بين القصيدة والمعطيات الدرامية أكثر مهارة في إنتاج الدلالات الكاشفة عن معاناة التصدع السياسي المصري والعربي، وعن انفتاح القصيدة السياسية وتناميها مع كل ملمح فني تغطي من خلاله واقعها، وتزدان بروعة الأداء ومهارية الخطاب.

المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم.

2- الأدب العربي في المهجر د/حسن جاد، طبع دار الطباعة المحمدية بالأزهر – الأولى – ١٩٦٣م .

3- الأعمال الشعرية الكاملة/فاروق جويدة، طبع دار الشروق ٢٠٠٤م .

4- الأعمال الشعرية الكاملة/ محمد عفيفي مطر، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م .

5- الأعمال الشعرية الفصحى/ إيمان بكري، طبع ونشر مكتبة جزيرة الورد ٢٠١٠م.

6- أما النهر الساجي فتمرد د/حسن فتح الباب، طبع ونشر الدار المصرية اللبنانية – الأولى – ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م.

7- بانوراما الرواية العربية الحديثة د/سيد حامد النساج، طبع مكتبة غريب – الثانية – بدون تاريخ .

8- حجر الفلاسفة د/حسن طلب، طبع مركز المحروسة – الأولى – ٢٠٠٦م .

9- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي – الأخيرة ١٣٩١هـ – ١٩٧١م .

10- الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية د/عز الدين إسماعيل، طبع دار الفكر العربي – الثالثة – بدون تاريخ .

11- على سطح القمر أوتار وأشعار، طبع المؤسسة العربية للإبداع بالقاهرة – ٢٠١٠م.

12- في الأدب العربي المعاصر د/ إبراهيم عوضين، طبع مطبعة السعادة – الأولى – ١٩٧٦م .

13- لا شيء عندي أخسره/عبدالرحمن يوسف، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م .

14- مدارج النور/ أحمد فراج العجمي، طبع دار المنارة بالمنصورة – الأولى – ٢٠١٠م .

15- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة د/حاتم الصكر، طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ١٩٧٦م .

16- مع الهم عربيًا/حسين نجم، الطبعة الأولى – القاهرة – ٢٠٠٩م .

17- النيل يفر من شاطئيه/مصطفى السعدني، طبع نفرو للنشر والتوزيع – الأولى – ٢٠٠٨م .

18- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي د/محمد النويهي، طبع معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ١٩٦٧م .

الهوامش:

(1) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة د / حاتم الصكر ص6، طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت 1999 م .

(2)في الأدب العربي المعاصر د/ إبراهيم عوضين 121/1 ، طبع مطبعة السعادة – الأولى 1976م .

(3)الأدب العربي في المهجر د/ حسن جاد ص 170، طبع دار الطباعة المحمدية بالأزهر – الأولى 1963م .

(4) – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية د/ عز الدين إسماعيل ص 285 ، طبع دار الفكر العربي – الثالثة بدون تاريخ .

(5)1 – حجر الفلاسفة د/ حسن طلب ص 11 – 12 ، طبع مركز المحروسة – الأولى 2006م.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة / فاروق جويدة 3/ 502 –503، طبع دار الشروق 2004م .

(7) السابق 503/3– 504 .

(8) لا شيء عندي أخسره / عبد الرحمن يوسف ص162 – 163 ، الطبعة الأولى 2005م.

(9) بانوراما الرواية العربية الحديثة د/ سيد حامد النساج ص35، طبع مكتبة غريب – الثانية – بدون تاريخ .

(10) (سورة البقرة: الآية 92)

(11) على سطح القمر أوتار وأشعار/ حسام الدين مصطفى ص 67 – 68 ، طبع المؤسسة العربية للإبداع بالقاهرة –2010م .

12) السابق ص 69 – 70 .

(13) السابق ص 70 – 71 .

(14) النيل يفر من شاطئيه / مصطفى السعدني ص 94– 96، طبع نفرو للنشر والتوزيع – الأولى 2008م.

(15) الأعمال الشعرية الكاملة / محمد عفيفي مطر 242/4 – 243، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة 2010م.

(16) مدراج النور/ أحمد فراج العجمي ص 115 – 116 ، طبع دار المنارة بالمنصورة – الأولى 2010م.

(17) – السابق ص 117 .

(17) السابق ص 118 .

(18) الأعمال الشعرية الفصحى / إيمان بكري ص 466، طبع ونشر مكتبة جزيرة الورد2010م .

(19السابق ص 468 – 469 .

(20) مع الهم عربيًا / حسين نجم ص 56 ، الطبعة الأولى – القاهرة 2009م.

(21) ديوان أبي الطيب المتنبي 369/3، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، طبع ونشر مصطفى البابي الحلبي، الأخيرة 1391هـ–1971م .

(22) أما النهر الساجي فتمرد د/ حسن فتح الباب، طبع ونشر الدار المصرية اللبنانية– الأولى 1431هـ –2010م .

(23) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي د/ محمد النويهي ص 43 – طبع معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة 1967م .

دور التَّحليلِ التَّقابليّ في تحسين مُخْرجات التَّرجمة الآليَّة بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة

The role of contrastive analysis in improving the output of machine translation between Arabic and English

محمد مجدي لبيب*

Mohamed.labib@must.edu.eg

ملخص:

يهدف البحث إلى توظيف التَّحليل التَّقابلي في تحسين مخرجات أدوات وبرامج التَّرجمة الآليَّة بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة، من خلال إبراز الدُّور الذي يلعبه علم اللُّغة التَّقابلي في هذا المجال.

وأمكن البحث من خلال تطبيق عملي على مدونة ثنائية اللُّغة بين العربيَّة والإنجليزيَّة التأكيد على أهمية التَّحليل التَّقابلي في تحسين مخرجات التَّرجمة الآليَّة؛ إذ إن من خلال هذا النَّوع من التَّحليل يمكن توجيه الآلة للطريقة الصحيحة في ترجمة جملة معينة، وكذا الاستفادة من نتائج التَّحليل التَّقابلي في بناء خوارزميَّة تساعد الآلة في تعلُّم الطَّريقة الصحيحة لنقل المعنى من اللُّغة

* مدرس علم اللُّغة المساعد بقسم اللُّغة العربيَّة جامعة مصر للعلوم والتُّكنولوجيا.

العربيَّة إلى اللُّغة الإنجليزيَّة والعكس، من خلال التعرف على هندسة الجملة في كلا اللُّغتين.

الكلمات المفتاحية:

التَّرجمة الآليَّة – التَّحليل التَّقابلي — اللُّغة العربيَّة – لسانيَّات المدوَّنة.

Abstract:

The research aims to employ contrastive analysis in improving the outputs of machine translation tools and programs between Arabic and English, by highlighting the role of contrastive linguistics in this field.

The research made it possible, through a practical application on a bilingual blog between Arabic and English, to emphasize the importance of contrastive analysis in improving the output of machine translation; As through this type of analysis, the machine can be directed to the correct way to translate a specific sentence, as well as take advantage of the results of contrastive analysis in building an algorithm that helps the machine to learn the correct way to transfer the meaning from Arabic to English and vice versa, by recognizing the geometry of the sentence in Both languages.

Key words

Machine translation - Contrastive analysis – Arabic language - Natural Language Processing - Linguistic Corpora.

باتت التَّرجمة الآليَّة من أهم تطبيقات معالجة اللُّغات الطبيعية؛ لما تلعبه من دور كبير في التقريب بين شعوب العالم الذي تحوَّل إلى قرية صغيرة؛ بفضل تطور تكنولوجيا الاتصالات التي ساهمت بشكل كبير في دخول البشرية إلى عصور العولمة الاقتصادية والتكنولوجية.

تعريف التَّرجمة الآليَّة:

وللترجمة الآليَّة تعريفات عدة، بيد أننا يمكننا تعريفها بأنَّها عمليَّة استخدام الحاسب الآليّ في ترجمة نصوص من لُغة (المصدر) إلى لُغة أخرى (الهدف)[1].

وتعدُّ التَّرجمة الآليَّة مجالًا بِكرًا واعدًا بالتطور، يهدف البحث خلالها إلى جعل الحاسوب قادرًا على التَّرجمة من لغة إلى أخرى، باستخدام تقنيات الذَّكاء الاصطناعيّ وأدوات معالجة اللُّغات الطَّبيعيَّة[2].

ورغم أهمية التَّرجمة الآليَّة والحاجة إليها في العديد من المجالات الإنسانية التي ترتبط بحياة الإنسان وتحسين مستوى معيشته وثقافته، فإنها لا زالت لا تفي باحتياجات البشر منها، فبرامج التَّرجمة الآليَّة حتى اليوم تعاني من العديد من المشكلات التي تؤثر على جودة مخرجاتها.

اللُّغة العربيَّة والتَّرجمة الآليَّة:

وتأتي اللُّغة العربيَّة في مقدمة قائمة اللُّغات التي تعاني قصورًا كبيرًا في مجال التَّرجمة الآليَّة، وربما يرجع ذلك إلى صعوبة تحقيق الكفاية اللُّغويَّة للحاسوب عند تعامله مع اللُّغة العربيَّة التي تحتلُّ المرتبة الرابعة بين اللُّغات

الأكثر انتشارًا في العالم، وفق تقرير "Languages for the Future" الصادر عن المجلس الثقافي البريطاني الصادر عام 2013م[3]، كما أنَّها إحدى اللُّغات الخمس الأكثر استخدامًا حول العالم؛ حيث يتحدث بها قرابة 450 مليون شخص (إحصاء 2011)[4] حيث إنها اللُّغة الرسميَّة لـ26 دولة حول العالم[5]، وهي أيضًا واحدة من اللُّغات الست الرسميَّة للأمم المتحدة (العربيَّة والصينيَّة والإنجليزيَّة والفرنسيَّة والروسيَّة والإسبانيَّة)[6]، فضَلًا عن كونها لغة مليار وستمائة مليون مسلم حول العالم يدينون بالدين الإسلامي[7].

وهناك العديد من العوامل التي تقف أمام تقدم اللُّغة العربيَّة في مجال التَّرجمة الآليَّة والاستفادة منه، تتمثل في:

- طبيعة اللُّغة العربيَّة ونظامها الصرفي والاشتقاقي[7] الذي يجعل حركةَ ألفاظها دينماكيَّة ليس لها إطار تثبت فيه.
- "التباين بين طبيعة تراكيب الجمل بين مختلف اللُّغات، خاصة بين تلك التي تنتمي إلى فصائل لغوية متباينة، كـ(العربيَّة)، و(الإنجليزيَّة)"[8]، إذ إنهما تنتميان إلى عائلتين لغويتين مختلفتين[9].
- "عدم التَّقابل الكامل بين مفردات اللُّغتين موضوع الدِّراسة (اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة)"[10].
- قصور تعامل الحاسوب وأدوات التَّحليل الآليّ مع نظام اللُّغة العربيَّة التَّركيبيّ والدَّلاليّ؛ إذ إنَّ اللُّغة العربيَّة مازالت تحبو خطواتها الأولى

نحو الحوسبة بسبب اختصاصها بنظام تركيبيٍّ معقَّد يعتمد على الثَّقافة الإنسانيَّة بصورة كبيرة وعلى الحدْس البشريّ بصورة لا يمكن فصلها[11].

وانطلاقًا من قول الدكتور محمود فهمي حجازي: وإذا كنا بصدد تصميم جهاز للتَّرجمة الآليَّة لكان على اللُّغويّ أن يزوِّده بالأشكال الصَّرفيَّة المتاحة وبالعلاقات القائمة بينها في اللُّغة المترجَم منها واللُّغة المترجَم إليها؛ حتى يمكن للجهاز اختيارُ التَّعبير المناسب[12]، ننتقل إلى الحديث عن دور علم اللُّغة التَّقابلي في تحسين مخرجات التَّرجمة الآليَّة والذي نستهدف من خلال دراسة هندسة اللُّغة العربيَّة في مقابل هندسة اللُّغة الإنجليزيَّة على مستوى ترجمة الكلمة بالكلمة والجملة بالجملة والفقرة بالفقرة؛ فلا شكَّ في أنَّ عقد دراسة تقابلية بين لغتين مختلفتين على مستوى التَّركيب والتَّحليل النحويّ أمرٌ مهمٌّ من شأنه تيسير عمل المترجمات الآليَّة بين اللُّغتين.

فتذوُّق اللُّغة ليس أمرًا عشوئيًّا، ولكنَّه نابعٌ من فَهْم تقاليد اللُّغة الخاصَّة، ودلالة مفرداتها الحقيقيَّة والمجازيَّة، ووضعها في بناء جملتها، ووسائل ترابطها مع العناصر الأخرى المكوِّنة لبناء الجملة[13].

التَّحليل التَّقابليّ بين اللُّغتين :

يرصد هذا المطلب جهود الدِّراسات التَّقابليَّة التي تمَّت بين اللُّغتين العربيَّة والإنجليزيَّة، نظرًا لأهميَّة مثل هذه الدِّراسات ودورها في فَهْم أوجه الاختلاف

والتَّشابه بين اللُّغتين، وكيف يمكن توظيف كل منهما في بناء المورد اللُّغوي المنشود.

التَّعريف بالمنهج التَّحليلي التَّقابليّ:

يُطلقُ مصطلح اللِّسانيَّات التَّقابليَّة (Contrastive Linguistics) على البحوث التي تُعالج أوجه الشَّبه والاختلاف بين لغتين أو أكثر، ينتمي كلٌّ منها إلى أسرة لغويَّة مختلفة. وتعود بداية ظهور علم اللُّغة التَّقابلي[14]، [15] إلى النِّصف الثَّاني من القرن العشرين مع ظهور بوادر حركة قويَّة في ميدان تعلُّم اللُّغات الأجنبيَّة[16].

وبما أنَّ لكلِّ لُغة أنظمة وخصائص وميزاتٍ من جميع النَّواحي اللُّغويَّة والنَّحويَّة قد لا تملكها غيرُها وتجعلها تختلف عن الأخرى؛ فإنَّ الدِّراسات التَّقابليَّة لها أهميَّة كبرى في تحسين وتطوير عمل التَّرجمة الآليَّة[17]؛ إذ إن مهام هذه الدِّراسات هو التَّنبؤ بالصُّعوبات التي قد تعيق عمل المترجمات الآليَّة؛ مما يعمل على إيجاد حلول لها ورفع كفاءة عملها وتحسين دقِّة مخرجاتها.

أهميَّة الدِّراسات التَّقابليَّة في التَّرجمة الآليَّة:

أكد الدكتور نبيل علي في كتابه "اللُّغة العربيَّة والحاسوب" على أن سبب تأخُّر اللُّغة العربيَّة في مجال التَّرجمة الآليَّة يتمثَّل في قلة الدِّراسات التَّقابليَّة بينها وبين اللُّغات الأخرى كالإنجليزيَّة[18]، فلقد ظهرت الدِّراسات التَّقابليَّة في المقام الأوَّل لخدمة متعلمي اللُّغات الأجنبية[19]، بهدف التَّعرُّف على الصُّعوبات التي

تواجههم في تعلُّم لغة معيَّنة، ومن ثَمَّ التنبُّؤ المشكلات التي تعيق تعلُّمهم، بهدف العمل على حل هذه المشكلات، وكانت إحدى أهم ثمرات الدِّراسات التَّقابليَّة توظيفها في تطبيقات تحليل الأخطاء والتداخل اللُّغوي.

وتعدُّ التَّرجمة الآليَّة من أهمِّ التَّطبيقات التي تستفيد من التَّحليل التَّقابلي؛ نظرًا لأنه يهدف إلى حصر أوجه التشابه والاختلاف بين لغتين أو أكثر على جميع المستويات اللُّغويَّة، وبيان أهمِّ الخصائص لكلٍّ من اللُّغتين موضوع الدِّراسة، ومن ثَمَّ التنبُّؤ بالمشكلات التي قد تواجه عمل الآلة في ترجمة نص من لغة إلى أخرى، وإيجاد حلول وتفسيرات لهذه الصعوبات والمشكلات ووضع طرائق التغلُّب عليها؛ حيث إن هذه الصعوبات ترجع في المقام الأول إلى اختلاف اللُّغة الهدف عن اللُّغة التي يراد ترجمتها، مع ملاحظة أن الدِّراسة التَّقابلية تهتم بالاختلافات الموضوعية. وفيما يلي نستعرض الخطوات الإجرائية[20] التي سينتهجها البحث في المعالجة التَّقابلية للغتين موضوع الدِّراسة؛ وذلك على النَّحوِ الآتي:

1) الحصول على أفضل وصف بنيوي للُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة (هندسة اللُّغة).
2) المقارنة الفعليَّة لأنماط البنية في اللُّغتين.
3) حصر أوجه التَّشابه والاختلاف بين أبنية وتراكيب اللُّغتين.
4) التَّنبُّؤ بالمشكلات التي قد تواجه عمل الآلة نتيجة الاختلاف بين نظامي الجملة في اللُّغتين.

5) اقتراح الحلول.

هندسة الجملة في اللُّغة العربيَّة:

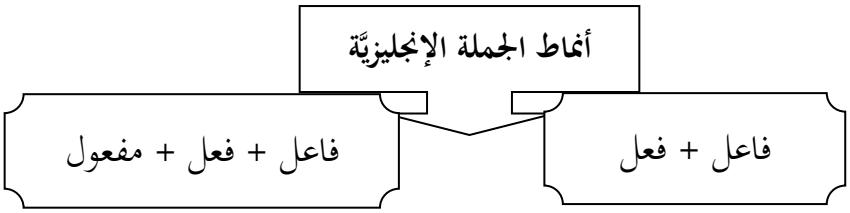
ظهر العديد من الاتجاهات اللُّغويَّة في تحديد أنواع الجملة العربيَّة، فكان منهم مَن جعلها نوعين اسميَّة وفعليَّة، والثَّاني جعلها ثلاثةَ أنواع هي اسميَّة وفعليَّة وظرفيَّة، وفريق ثالث صنَّف الجملة العربيَّة إلى أربعة أنواع هي جملة اسميَّة، وجملة فعليَّة، وجملة ظرفيَّة، وجملة شرطيَّة[21].[22]

هندسة الجملة في اللُّغة الإنجليزيَّة:

الجملة في اللُّغة الإنجليزيَّة يجب أن تحتوي على **فعل**؛ لذا فلا يوجد في اللُّغة الإنجليزيَّة جملة اسمية، بل دائمًا جملة **فعليَّة**، حتى وإن بدأت الجملة باسم[23].

وعلى الرَّغم من عدم وجود جملة اسميَّة في اللُّغة الإنجليزيَّة بيد أنَّه يمكننا أن نجد جملةً شبيهة بالجملة الاسميَّة في اللُّغة العربيَّة، وهي تلك الجمل التي تتضمن الأفعال المساعدة وهي (Is – Are – Was - Were)؛ حيث يكون نظام الجملة في الإنجليزيَّة في هذه الحالة كالتالي: (فاعل + فعل مساعد + خبر)[24]، وهو من أوجه الاختلاف بين اللُّغتين على المستوى التركيبيّ؛ حيث إن اللُّغة العربيَّة لا تستخدم أي وسيلة للربط بين المبتدأ والخبر، على عكس الإنجليزيَّة التي تستخدم الفعل المساعد للربط بين المبتدأ والخبر[25].

وأجزاء الجملة الأساسيَّة في اللُّغة الإنجليزيَّة هي (الفاعل والفعل)، ومن ثَمَّ فإنَّها تكون على أحد نمطين[26]:



أنماط الجملة في اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة:

ونخلص من العرض السَّابق إلى أنَّ أنماط الجملة بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة تكون كالتالي[27]:

أنماط الجملة في اللُّغة العربيَّة		أنماط الجملة في اللُّغة الإنجليزيَّة
أ) اسميَّة	ب) فعليَّة	فعلية فقط

جدول (1): الفارق بين أنماط الجملة في اللغة العربية والإنجليزية

أنماط الجملة في اللغة العربية				
أ) جملة اسميَّة			ب) جملة فعليَّة	
1) اسم + اسم	2) اسم + جملة اسميَّة	3) اسم + جملة فعليَّة	1) فعل + فاعل	2) فعل + فاعل + مفعول

جدول (2): أنماط الجملة في اللُّغة العربيَّة

أنماط الجملة في اللُّغة الإنجليزيَّة	
1) جملة فعلية فقط	
1) فاعل + فعل	2) فاعل + فعل + مفعول

جدول (3): أنماط الجملة في اللُّغة الإنجليزيَّة

ومن أبرز أوجه الاختلاف بين اللُّغتين موضوع الدِّراسة، أنَّ كلمات اللُّغة العربيَّة تتمتع بحريَّة التَّرتيب داخل الجملة، وهو ما يعدُّ أحد أبرز التحديات التي تواجه المترجمات الآليَّة، نظرًا لأن هذه الديناميكيَّة تسمح بالعديد من احتمالات إعادة ترتيب الجملة العربيَّة، وهو الأمر الذي يكون أقل مرونة في اللُّغات الأخرى كالإنجليزيَّة التي تتطلَّب ترتيبًا معينًا للكلمات داخل الجملة[28]، وهو ما دفع البحثَ إلى تحليل مادة المدوَّنة محلِّ الدِّراسة انطلاقًا من جمل اللُّغة الإنجليزيَّة نظرًا لأن أنماطَها ستكون بطبيعة الحال أقلَّ عددًا وأسهل حصرًا من أنماط الجملة في اللُّغة العربيَّة.

أمَّا على مستوى الكلمة، فإنَّ الكلمة في اللُّغة العربيَّة غنيَّة صرفيًّا[29] واشتقاقيًّا؛ حيث إن عدد الخصائص المستخرجة للكلمة الواحدة أكبر من غيرها من اللُّغات الأخرى مثل اللُّغة الإنجليزيَّة[30]، مثل:

الكلمة (**فرسٌ**) تُرمَّز : [اسم – مفرد – مؤنث – مرفوع – نكرة …]

وكذلك فإنَّ من أوجه المفارقة بين العربيَّة والإنجليزيَّة[31]:

1) اللُّغة العربيَّة تتميَّز بالإيجاز، فالكلمة الواحدة منها قد يقابلها في اللُّغة الإنجليزيَّة ثلاث كلمات مثل: [أكتبُ = I am writing].

2) الفرق بين المثنى والجمع في اللُّغة العربيَّة واضح جدًّا، بينما في اللُّغة الإنجليزيَّة فيحدث خلط بينهما، والفرق بينهما لا يتضح إلا من السياق.
3) الضمائر في العربيَّة واضحة تمامًا لا يمكن الخلط بينها، على عكس الإنجليزيَّة مثل [they].
4) لا تحتاج الجملة في اللُّغة العربيَّة (اسميَّة أو فعليَّة) إلى (verb to be) أو (verb to have) كما في [هو بطل] لا نقول: [هو يكون بطلًا].
5) الأزمنة في اللُّغة العربيَّة محددة على عكس اللُّغة الإنجليزيَّة.

كما أن من أبرز التحديات التي تواجه اللُّغة العربيَّة في مجال التَّرجمة الآليَّة "التشكيل"؛ وهو اختلاف جوهريّ بينها وبين الإنجليزيَّة؛ إذ إنَّ "الإعراب يقوم بدور كبير في التَّمييز بين معاني الأبواب النَّحويَّة في العربيَّة، وليس له مثل هذا الدور في اللُّغة الإنجليزيَّة"[32].

وعلى هذا فإن التشكيل له دور كبير في التَّرجمة الآليَّة لضبط المعاني، رغم أنه قد يكون عائقًا أمام عمل المترجمات الآليَّة.

مدوَّنة الدّراسة:

الخطوة الإجرائية الرابعة للبحث هي التَّنبؤ بالمشكلات التي تواجه عمل الآلة نتيجة الاختلاف بين نظامي الجملة في اللُّغتين، وهو ما يتطلَّب إخضاع اللُّغتين للدِّراسة التطبيقيَّة، من خلال بناء مدوَّنة لغويَّة[33] (Linguistic Corpus) مدوَّنة ثنائيَّة اللُّغة (Parallel Corpus)، من اللُّغة العربيَّة واللُّغة الإنجليزيَّة، وإدخالها إلى أدوات التَّرجمة الآليَّة مثل (Google Translate)،

وتحليل أوجه الاختلاف بين اللُّغتين وكيف أثَّرت في التَّرجمة ونقل المعنى من لغة إلى أخرى.

ولمَّا قصد البحث اللُّغة العربيَّة الفصحى المعاصرة بالدِّراسة، مفضلًا استخدام الجملة التامة القصيرة، فقد وجد بغيته في لغة ترجمة الأفلام بين اللُّغتين موضوع الدراسة، نظرًا لتوافر الشروط المطلوبة فيها:

1) الجمل القصيرة.
2) فصاحة الجملة.
3) بساطة تركيب الجمل.
4) اللُّغة الواقعيَّة؛ نظرًا لأنها الأقرب للاستخدام اليومي للغة.

وتضمنت المدونة موضوع الدِّراسة خمسة آلاف (5000) جملة باللُّغة العربيَّة، ومقابلها باللُّغة الإنجليزيَّة؛ حيث اعتمدت على ترجمة الأفلام من اللُّغة الإنجليزيَّة إلى اللُّغة العربيَّة، وهي ترجمة يدوية، تنوعت بين جملة مكونة من كلمة واحدة وجملة مكونة من كلمتين وجملة مكونة من ثلاث كلمات، ثم مجموعة رابعة تضمنت الجمل الأكثر من ثلاث كلمات.

وكانت هذه التَّرجمة اليدويَّة محك الحكم على دقة ترجمة الآلة للجملة المدخلة إليها.

المعالجة اللُّغويَّة للمدوَّنة:

ونظرًا لأن المدونة المستخدمة مستقاة من مدونتين مفتوحتي المصدر، فقد احتوت على الكثير من الشوائب التي من شأنها أن تعوق عمل الآلة، أو أن تؤثر على المعنى بشكل أو بآخر؛ لذا فقد خضعت المدوَّنة لعدد من الإجراءات؛ لتهيئتها للمعالجة الآليَّة وإدخالها إلى المترجمات موضع الدراسة، وكان في مقدمة تلك الإجراءات تنقية المدونة من أي شوائب قد تؤثر على الجملة كالرموز (# / @)، وكذلك الحروف اللاتينية، ووفقًا لمنهج البحث في إعداد مادة المدونة وتهيئتها للتحليل الآلي تمت تنقية المادة كاملة والإبقاء على كلمات اللُّغة العربيَّة بما يسمح للآلة التعامل معها وإعطاء بيانات صحيحة، وهو ما تم أيضًا في الجانب الخاص باللُّغة الإنجليزيَّة.

ثم كانت مرحلة المراجعة اللُّغوية لمادة المدونة والتي فضَّل البحث أن تكون يدويَّة تلمسًا لدقة أعلى؛ حيث إن المدونة مستقاة في الأصل من مدوَّنة لغوية خام مفتوحة المصدر، عكف عليها أشخاص غير متخصصين في اللُّغة العربيَّة، ومن ثَمَّ فقد احتوت على كثير من الأخطاء اللُّغوية التي وجب تصحيحها دون التدخل في بناء الجملة الخام، تلمسًا لنتائج أكثر واقعية.

أدوات الدّراسة:

خضعت المدوَّنةُ لعدد من إجراءات المعالجة الآليَّة، متمثلة في إدخال مادة المدوَّنة الخام إلى عدد من أدوات التَّحليل الآلي، لاستخلاص المعلومات

المؤمل أن تفيد في تحسين جودة التَّرجمة الآليَّة، ومعرفة الخلل الذي قد يحدث خلال عملية التَّرجمة الآليَّة، ثم وضع حلول له.

من الأدوات المستخدمة في الدراسة المحلل الصرفي الخليل[34] (Alkhlil Morpho system 1.0) الذي أمكن من خلاله تحديد قسم الكلام الذي تنتمي إليه الكلمة في اللُّغة العربيَّة، كما استخدم البحث برنامج (MADAMIRA) لتحليل مادة المدوَّنة (اللُّغة العربيَّة) على المستوى التركيبي واستخلاص معلومات أجزاء الكلام (Part Of Speech)[35] التي تشير إلى الأصناف التي يمكن أن تنسب إليها كلمات اللُّغة بناء على دورها التركيبي كأن تكون (اسم جنس / اسم شخص / فعل / ضمير / حرف / صفة / حال / رابط ...).

Analysis Results

الدخل INPUT	الخرج OUTPUT							
	الكلمة المشكولة Voweled Word	السابق Prefix	الجذع Stem	نوع الكلمة Type	الوزن Pattern	الجذر Root	الحالة الإعرابية POS Tags	اللاحق Suffix
	ضَرَبَ	#	ضرب	اسم علم	#	#	#	#
	ضَرْبُ	#	ضرب	مصدر أصلي	فَعْل	ضرب	مفرد مذكر مرفوع في حالة الاضافة	#
	ضَرْبُ	#	ضرب	مصدر أصلي	فَعْل	ضرب	مفرد مذكر مرفوع في حالة الاضافة	#
	ضَرْبٌ	#	ضرب	مصدر أصلي	فَعْل	ضرب	مفرد مذكر مرفوع نكرة	#
	ضَرْبٌ	#	ضرب	مصدر أصلي	فَعْل	ضرب	مفرد مذكر مرفوع نكرة	#
	ضَرْبَ	#	ضرب	مصدر أصلي	فَعْل	ضرب	مفرد مذكر منصوب في	#

شكل(1): الحقول التي يغطيها المحلل الصرفي "الخليل"

```
---------------
;;; SENTENCE كيف لرجل أن يكون متخلفا .
;;WORD كيف
;;LENGTH 3
;;OFFSET 0
;;SVM_PREDICTIONS: كيف diac:kayofa lex:kayofa asp:na cas:u enc0:0 gen:m
*0.893925 diac:كَيْفَ lex:l_كَيْفَ bw:kayofa/INTERROG_ADV gloss:how pos:adv_i
---------------
;;WORD لرجل
;;LENGTH 4
;;OFFSET 0
;;SVM_PREDICTIONS: لرجل diac:lirajuli lex:rajul asp:na cas:g enc0:0 gen
*0.894418 diac:لِرَجُلٍ lex:l_رَجُل bw:li/PREP+rajul/NOUN+i/CASE_DEF_GEN glos
---------------
;;WORD أن
;;LENGTH 2
;;OFFSET 0
;;SVM_PREDICTIONS: ان diac:>an~a lex:>ano asp:na cas:na enc0:0 gen:na m
*0.885344 diac:أن lex:l_أَنْ bw:>an/SUB_CONJ gloss:to pos:conj_sub prc3:0
---------------
;;WORD يكون
;;LENGTH 4
;;OFFSET 0
;;SVM_PREDICTIONS: يكون diac:yukaw~in lex:kAn asp:i cas:na enc0:0 gen:m
*0.845327 diac:يَكُون lex:l_كان bw:ya/IV3MS+kuwn/IV gloss:is;are pregloss
---------------
;;WORD متخلفا
;;LENGTH 6
;;OFFSET 0
;;SVM_PREDICTIONS: متخلفا diac:mutaxal~ifAF lex:mutaxal~if asp:na cas:n
*0.846608 diac:مُتَخَلِّفاً lex:l_مُتَخَلِّف bw:mutaxal~if/NOUN+AF/CASE_INDEF_ACC
```

شكل(2): الحقول التي يغطيها المحلل الصرفي "الخليل"

وفيما يتعلق بمعالجة المدوَّنة باللُّغة الإنجليزيَّة، فقد استخدم البحث المحلل الصرفي (stanford-tagger-4.2.0) لتحليل الشق الثاني من المدوَّنة المتعلق باللُّغة الإنجليزيَّة واستخلاص معلومات أجزاء الكلام لمفردات جملها

أيضًا.

This is driving me crazy.	DT, VBZ, VBG, PRP, JJ
That's what it truly means.	DT, VBZ, WP, PRP, RB, VBZ
That's what I want.	DT, VBZ, WP, PRP, VBP
That's what you need?	DT, VBZ, WP, PRP, VBP
That's where the shoe was?	DT, VBZ, WRB, DT, NN, VBD
That's why he offered no resistance.	DT, VBZ, WRB, PRP, VBD, DT, NN
That's why I cracked the walnuts.	DT, VBZ, WRB, PRP, VBD, DT, NNS
That's how I know you.	DT, VBZ, WRB, PRP, VBP, PRP
all that was true?	DT, WDT, VBD, JJ
There will be an end.	EX, MD, VB, DT, NN
There might be something out here.	EX, MD, VB, NN, RB, RB
There you are.	EX, PRP, VBP
There was.	EX, VBD
There was no resistance.	EX, VBD, DT, NN
There are no secrets.	EX, VBP, DT, NNS

شكل(4): مخرجات برنامج (**stanford-tagger-4.2.0**)

النَّموذج التَّطبيقيّ:

وباعتبار أن الكمبيوتر بطبيعة الحال يجهل التعامل مع اللُّغات، ومعرفة خصائص اللُّغات وأوجه الاختلاف والتشابه بينها، فإننا يمكننا أن نعتبره بناء على هذه الفرضية شخصًا يحاول تعلم لغة أجنبية، وتسليمًا بالنتائج الجيدة التي حققها علم اللُّغة التَّقابلي في تسهيل تعليم وتعلم اللُّغات الأجنبية[36]، فإن الأمر ذاته ينطبق على برمجيات التَّرجمة الآليَّة التي يمكننا تزويدها بأوجه الاختلاف والاتفاق بين اللُّغتين العربيَّة والإنجليزيَّة، ومن ثم استخدام تلك المدخلات في

تحسين مخرجات هذه البرمجيات، وهو ما يهدف البحث إلى إثباته في السطور التالية.

الجملة الإنجليزيَّة	التَّرجمة اليدوية	Google Translate
A man be such a flake?	كيف لرجل أن يكون متخلفًا؟	رجل يكون مثل هذا تقشر.
A Suite room.	جناح	غرفة جناح.
a twister is born.	الإعصار ولد.	ولد الإعصار.
An imperial commission.	سلطة إمبراطورية	لجنة إمبراطورية.
Are you awake?	أنت مستيقظ؟	هل أنت مستيقظ؟
Are you going to tell the reporters?	أستخبر المراسلين؟	هل ستخبر المراسلين؟
Are you not feeling well?	أأنت حقا بخير؟	هل ليس على ما يرام؟
Ballpoint pen.	قلمي الجاف	قلم برأس كروي.
Be careful slippery.	انتبه لخطواتك فالأرض زلقة	كن حذرا زلق.

Big huge carcass.	جثة ضخمة وكبيرة.	جثة ضخمة ضخمة.
But I don't need to stay.	لكنني لا أحتاج للبقاء.	لكني لست بحاجة إلى البقاء.
buy everything I want please.	اشْتر كل ما أريد، من فضلك.	شراء كل ما أريد من فضلك.
Can I have a seat?	أيمكنني الجلوس؟	هل يمكنني الحصول على مقعد؟
Can there be such a polite ghost?	هل هناك شبح مؤدب هكذا؟	هل يمكن أن يكون هناك مثل هذا الشبح المهذب؟
Can you stop hindering me.	أرجوك لا تقاطعني.	هل يمكنك التوقف عن إعاقتي.
Did you know?	هل تعرف؟	هل كنت تعلم؟
Everybody, move closer.	ليقترب الجميع	الجميع، اقترب.
Feel alive.	عش الحياة.	اشعر بالحياة
Get on the bed.	ادخل إلى السرير.	احصل على السرير.

جدول (4): عينة عشوائيَّة من مادة المدوَّنة محل الدِّراسة

الملاحظ على الجمل في الجدول السابق عند ترجمتها على موقع (جوجل)، وهو أحد أشهر أدوات التَّرجمة الآليَّة حول العالم، أن التَّرجمة الآليَّة بها خلل، بسبب اختلاف السمات اللُّغوية والصرفية والتركيبية بين اللُّغتين العربيَّة والإنجليزيَّة.

وعلى سبيل المثال نجد أن التَّرجمة الآليَّة لجملة (Get on the bed) ترجمة حرفية (احصل على السرير) وهي ترجمة غير صحيحة، إذ المقصود هو الذهاب إلى السرير للنوم، وليس الحصول على السرير بمعنى أخذ السرير.

وإذا أمكن من خلال التَّحليل التَّقابلي دراسة مفردات اللُّغتين وتحديد المفردات الملائمة لكل منها، كانت التَّرجمة ستكون سليمة كما تعكسها التَّرجمة اليدوية للجملة.

ومن أنواع الخلل أيضًا الذي ظهرت في الرجمة الآليَّة هي الخلط بين البدايات المناسبة للجملة إن كانت جملة فعلية أو اسمية أو ظرفية، وهو ما يظهر في جملة (Everybody, move closer)؛ إذ تعاملت الآلة مع الجملة على أنها جملتان منفصلتان، الأولى اسمية بدأت بـ(الجميع)، والثانية فعلية (اقترب)، فكان المخرج غير دقيق (الجميع، اقترب)، بيد أنها جملة فعلية في اللُّغة العربيَّة، وكذا عدم التعامل التدقيق مع مفردات الجملة؛ إذ اقترحت الآلة الفعل المفرد (اقترب) ليقترن بكلمة تدل على الجمع وهي (الجميع)، وهو ما يدل على وجود خلل في تعامل الآلة مع مفردات اللُّغة العربيَّة من حيث دلال العدد إن كانت مفرد أو مثنى أو جمع.

وهي من المشكلات التي يمكن للتحليل التَّقابلي أن يضع لها حلًّا ناجعًا من خلال تزويد الآلة باستراتيجية لغوية تمكِّنها من التعامل مع دلالات الكلمات من حيث العدد.

على الجانب الدلالي أيضًا هناك خلل بترجمة الجملة (Can you stop hindering me)؛ إذ إن الآلة تعاملت معها على أنها جملة استفهامية كونها بدأ بالفعل المساعد مع الضمير (Can + You)، رغم أنها جملة طلبية؛ حيث كانت ترجمتها اليدوية (أرجوك لا تقاطعني.)، وهو ما تؤكده علامة التركيب النقطة في نهاية الجملة.

الخاتمة:

لقد سعى البحث لاختبار الدَّور الذي يمكن أن يؤديه التحليل التَّقابلي في تحسين مخرجات التَّرجمة الآليَّة بين اللُّغات الطَّبيعية، وذلك من خلال بناء مدوَّنة لغويَّة ثنائيَّة اللُّغة بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة، كان قوامها ترجمات الأفلام؛ نظرًا لاعتبارها الأقرب إلى الاستخدام الواقعي للُّغة في الحياة اليومية، وأيضًا لاتسامها بقصر الجمل المستخدمة فيها، وسهولة التراكيب.

ثم قام البحث بمعالجة مادة المدوَّنة معالجة لغويَّة؛ تمهيدًا لعرضها على أدوات التَّحليل الآلي؛ حيث تمت تنقية مادة المدوَّنة من أية شوائب سواء كانت رموزًا أم حروفًا لاتينية، وأيضًا مراجعة المدوَّنة لغويًّا لتصحيح الأخطاء الورادة فيها.

ثم كانت المعالجة الآلية لمادة المدوَّنة من خلال إدخال مدوَّنة الدِّراسة إلى أدوات التَّحليل الآلي كالمحلل الصَّرفي الخليل (Alkhlil Morpho system 1.0)، وبرنامج (MadaMira)، والمحلل الصَّرفي لمادة المدوَّنة باللُّغة الإنجليزيَّة (stanford-tagger)؛ وذلك لاستخلاص المعلومات المنشودة، كمعرفة أقسام الكلام (Part Of Speech) التي تشير إلى الأصناف التي يمكن أن تنسب إليها كلمات اللُّغة بناء على دورها التَّركيبي كأن تكون اسمًا أو فعلًا أو ضميرًا أو غير ذلك، بالإضافة إلى السِّمات الصَّرفيَّة للكلمة، في ضوء هندسة الجملة في اللُّغتين العربيَّة والإنجليزيَّة.

وفي ضوء النموذج التطبيقي الخاص بالدِّراسة، فإنه يمكننا القول إنه لا غنى عن التَّحليل التَّقابلي أصبح في تصميم برمجيات التَّرجمة الآليَّة؛ فلا شك في أن دراسة أوجه الاختلاف والاتفاق بين أي لغتين يسهِّل على صانعي تلك البرمجيات التعرُّف على المشكلات التي قد تواجه الآلة عند ترجمة جملة من لغة إلى لغة أخرى، فعند بناء خوارزمية للتعامل مع التَّرجمة الآليَّة فإنه لا غنى عن تعريفها على أوجه الاختلاف والتشابه بين اللُّغتين، وإيجاد حلول تيسر نقل المعنى بينهما.

المراجع

أولًا: المراجع العربيَّة

[1] (**ياقوت**) **أحمد سليمان**: "في علم اللُّغة التَّقابلي.. دراسة تطبيقيَّة"، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1985.

[2] (**الدجاني**) **حاج عبد الله**: "دراسة تقابلية بين اللُّغة العربيَّة واللُّغة الملَّاوية.. التَّعريف والتنكير نموذجًا"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ملحق1، الأردن، 2014.

[3] (**محمد**) **ذو الفكر**: "التَّقابل اللُّغوي بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة"، الجامعة الإسلامية الحكومية، بنجكولو.

[4] (**الأنصاري**) **سامح**: "الشبكات الدلالية"، من كتاب: "الموارد اللغوية الحاسوبية.. مباحث لغوية"، مجموعة من المؤلفين، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، الرياض، 2019.

[5] (**نسالي**) **طيب**: "جدوى التحليل التقابلي في تلافي أخطاء الناطقين بغير العربية"، مجلة أقلام الهند، العدد الثالث، 2019.

[6] (**المهيوبي**) **عبد العزيز بن عبد الله**: "المدوَّنات اللُّغويَّة المحوسبة"، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، بحث على الشبكة العنكبوتية.

[7] (**الفيفي**) **عبد الله بن يحيى** ومجموعة من المؤلفين: "خوارزميات الذكاء الاصطناعي في تحليل النَّصِّ العربيّ"، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللُّغة العربيَّة، الرياض، 2019.

[8] (**عيساني**) **عبد المجيد**: "الجملة في النِّظام اللُّغوي عند العرب"، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد الخامس، 2006.

[9] (**عبد العزيز**) **محمد حسن**: "مدخل إلى علم اللُّغة"، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000.

[10] (**مهديوي**) **عمر**: "الهندسة اللُّغويَّة والتَّرجمة الآليَّة.. المفهوم والوظيفة"، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب. (ت.ط = مايو 2018).

[11] (**يونس**) **فتحي علي**: "اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة.. دراسة تقابليَّة"، المؤتمر العلمي الثامن عشر: موضوعات القراءة وتدريسها في نراحل التعليم المختلفة على المستوى القومي والعالمي، الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة، مجلد 1، 2018.

[12] (**مولوج**) **فريدة**: "التحليل التقابلي.. أهدافه ومستوياته"، المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية، المجلد 1، العدد 2، ص144-157، 2019.

[13] (**عبد العزيز**) **محمد حسن**: "مدخل إلى علم اللُّغة"، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000.

[14] (**حجازي**) **محمود فهمي**: "مدخل إلى علم اللُّغة"، دار قباء، القاهرة، 2007.

[15] (**عبد اللطيف**) **محمد حماسة**: "بناء الجملة العربيّة"، دار غريب، القاهرة، 2003.

[16] (**السعيد**) **المعتز بالله**: "حوسبة المعجم التاريخي للغة العربيَّة"، مجلَّة اللِّسان العربيّ، العدد 74، 2014م.

[17] **نزار قبيلات وإسماعيل الأقطش**: "المورفيم العربي (ما) والمورفيم الإنجليزي (What) في الاستعمال اللُّغوي.. دراسة تقابليَّة تطبيقيَّة"، مجلَّة جامعة النَّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيَّة)، المجلد 28 (1)، 2014.

[18] (**علي**) **نبيل**: "اللُّغة العربيَّة والحاسوب"، دار تعريب، الكويت، 1988.

ثانيًا: المراجع الأجنبيَّة

[18] Mohamed Seghir Hadj Ameur & Farid Meziane & Ahmed Guessoum: "Arabic Machine Translation: A survey of the latest trends and challenges", Computer Science Review, journal Elsevier, 2020.

[19] Mariana Neves: "Introduction to Machine Translation", University Potsdam, Hasso Plattner Institute, 2015

[20] Sattar Izwaini: "Problems of Arabic Machine Translation: evaluation of three systems", the International Conference on the Challenge of Arabic for NLP/MT. The British Computer Society (BSC), London 23 Oct. 2006. 118-148.

[21] Teresa Tinsley & Kathryn Board: "Languages for the Future", the British Council, 2013.

ثالثًا: المواقع الإلكترونيَّة:

[22] https://speakt.com/the-most-spoken-languages-in-the-world/.

[23] https://www.un.org/ar/sections/about-un/official-languages/index.html.

[24]https://www.conservapedia.com/List_of_languages_by_number_of_speakers

الهوامش:

(1) راجع، (**مهديوي**) **عمر**: "الهندسة اللُّغويَّة والتَّرجمة الآليَّة.. المفهوم والوظيفة"، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب. (ت.ط = مايو 2018)، ص5.

And See, **Mariana Neves**: "Introduction to Machine Translation", University Potsdam, Hasso Plattner Institute, 2015, P.4.

(2) "الهندسة اللغوية والترجمة الآلية.. المفهوم والوظيفة"، مرجع سابق، ص6. بتصرف.

(3) **Teresa Tinsley & Kathryn Board**: "Languages for the Future", the British Council, 2013, P.22.

(4)https://www.conservapedia.com/List_of_languages_by_number_of_speakers.

See: **Mohamed Seghir Hadj Ameur & Farid Meziane & Ahmed Guessoum**: "Arabic Machine Translation: A survey of the latest trends and challenges", Computer Science Review, journal Elsevier, 2020, P.2.

(5) https://speakt.com/the-most-spoken-languages-in-the-world/.

(6)https://www.un.org/ar/sections/about-un/official-languages/index.html.

(7) (**نسالي**) **طيب**: "جدوى التحليل التقابلي في تلافي أخطاء الناطقين بغير العربية"، مجلة أقلام الهند، العدد الثالث، 2019، ص1.

(7) تعد معالجة اللغة العربية آليًّا على المستوى الصرفي أكثر سهولة في مقابل باقي المستويات؛ فعلى الرغم من أن اللغة العربية تتسم بالاشتقاق الصرفي الغزير بيد أنه اشتقاق شبه منتظم، وهذا الانتظام يجعل المستوى الصرفي أكثر المستويات اللسانية قابلية للحوسبة.

راجع، (**الأنصاري**) **سامح**: "الشبكات الدلالية"، من كتاب: "الموارد اللغوية الحاسوبية.. مباحث لغوية"، مجموعة من المؤلفين، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، الرياض، 2019، ص123.

راجع أيضًا، (الفيفي) عبد الله بن يحيى ومجموعة من المؤلفين: "خوارزميات الذكاء الاصطناعي في تحليل النَّصِّ العربيّ"، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللُّغة العربيَّة، الرياض، 2019، ص102.

(8) المرجع السابق.

(9) **Sattar Izwaini**: "Problems of Arabic Machine Translation: evaluation of three systems", the International Conference on the Challenge of Arabic for NLP/MT. The British Computer Society (BSC), London 23 Oct. 2006. 118-148. P118.

(10) (**علي**) **نبيل**: "اللغة العربية والحاسوب"، دار تعريب، الكويت، 1988، ص45، 46.

(11) راجع، (**السعيد**) **المعتز بالله**: "حوسبة المعجم التاريخي للغة العربية"، مجلة اللسان العربي، العدد 74، 2014م، ص6. وانظر أيضًا، "نمذجة المعجم العربي"، مرجع سابق، ص6.

(12) (**حجازي**) **محمود فهمي**: "مدخل إلى علم اللغة"، دار قباء، القاهرة، 2007. ص72.

(13) (**عبد اللطيف**) **محمد حماسة**: "بناء الجملة العربية"، دار غريب، القاهرة، 2003، ص10.

(14) هناك فرق بين علم اللغة التقابلي وعلم اللغة المقارن، فالأول يقوم بالمقابلة بين لغتين أو أكثر ليستا في أرومة واحدة (أسرة لغوية واحدة) بهدف الوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف، (على كل المستويات: المستوى الصوتي، المستوى النحوي، المستوى الصرفي، المستوى المعجمي)، كأن نقابل العربية والإنجليزية أو العربية والفرنسية، أما الثاني فيعنى بمقارنة لغتين أو أكثر من أسرة لغوية واحدة بغية الوصول إلى الخصائص المشتركة بينهما، كأن نقارن بين العربية والحبشية.

(**مولوج**) **فريدة**: "التحليل التقابلي.. أهدافه ومستوياته"، المجلة الدوليَّة للدِّراسات اللُّغويَّة والأدبيَّة العربيَّة، المجلد 1، العدد 2، ص144-157، 2019، ص146، بتصرف.

لمزيد من المعلومات عن الفرق بين علم اللُّغة التَّقابلي وعلم اللُّغة المقارن، راجع، (**حجازي**) **محمود فهمي**: "علم اللغة العربية"، دار قباء، القاهرة.

راجع أيضًا، (**يونس**) **فتحي علي**: "اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة.. دراسة تقابليَّة"، المؤتمر العلمي الثامن عشر: موضوعات القراءة وتدريسها في نراحل التعليم المختلفة على المستوى القومي والعالمي، الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة، مجلد 1، 2018، ص3.

(15) اهتمت الجامعات الأمريكية أول الأمر ثم الجامعات الأوربية بعد ذلك بالدراسات التقابلية بهدف تيسير تعليم اللغات لغير أبنائها، وتهتم مراكز بحوث تعليم اللغات وجمعيات اللغويين في عدة بلاد في العالم أهمها: اليابان وألمانيا، بالدراسات التقابلية وتشغل هذه الدراسات حيزًا كبيرًا في المؤتمرات الدولية لعلم اللغة التطبيقي International Conference of applied Linguistics.

(16) راجع، **نزار قبيلات و إسماعيل الأقطش**: "المورفيم العربي (ما) والمورفيم الإنجليزي (What) في الاستعمال اللغوي.. دراسة تقابليَّة تطبيقيَّة"، مجلَّة جامعة النَّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 28 (1)، 2014، ص2.

(17) (**محمد**) **ذو الفكر**: "التَّقابل اللُّغوي بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة"، الجامعة الإسلامية الحكومية، بنجكولو، ص1، بتصرف.

(18) راجع ص6.

(19) إن بوادر ظهور علم اللغة التقابلي تعود إلى جهود العالم الأمريكي تشارلز فريزcharles fries ، في مجال تعليم اللغة الإنجليزية لغير الناطقين بها في جامعة ميشجان الأمريكية المتحدة عام 1954؛ ثم أرسى العالمان أوجان hougen، ووانيرش weinrreich، القواعد النَّظريَّة الأولى للسانيَّات التَّقابليَّة، وظهر التحليل التقابلي بشكل منظَّم سنة 1957 بنشر لادو كتابه linguistics across cultures. راجع، "التحليل التقابلي.. أهدافه ومستوياته"، مرجع سابق، ص146، ص150.

(20) تم وضع هذه الخطوات الإجرائية في ضوء دراسة (**الدجاني**) **حاج عبد الله**: "دراسة تقابلية بين اللغة العربية واللغة الملاوية.. التعريف والتنكير نموذجًا"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ملحق1، الأردن، 2014، ص437.

(21) المبرد قسَّم الجملة العربية إلى اسمية وفعلية، والسيوطي قسَّمها إلى اسميَّة وفعليَّة وظرفيَّة، والزَّمخشري قسَّمها إلى اسميَّة وفعليَّة وظرفيَّة وشرطيَّة.

(22) راجع، (**عيساني**) **عبد المجيد**: "الجملة في النِّظام اللُّغوي عند العرب"، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد الخامس، 2006.

(23) "التَّقابل اللُّغوي بين اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة"، مرجع سابق، ص5-7، بتصرف.

(24) المرجع السَّابق، ص6، بتصرف.

(25) (**ياقوت**) **أحمد سليمان**: "في علم اللُّغة التَّقابلي.. دراسة تطبيقيَّة"، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1985، ص23، بتصرف.

(26) المرجع السَّابق، ص5، بتصرف.

(27) انظر أيضًا، "في علم اللُّغة التَّقابلي.. دراسة تطبيقيَّة"، مرجع سابق، ص11.

(28) Look At: **Mohamed Seghir Hadj Ameur & Farid Meziane & Ahmed Guessoum**: "Arabic Machine Translation: A survey of the latest trends and challenges", Computer Science Review, journal Elsevier, 2020, P.17.

(29) من السِّمات الصرفيَّة للكلمة: العدد والجنس والإسناد (مخاطب – متكلم – غائب).

(30) "خوارزميات الذكاء الاصطناعي"، مرجع سابق، ص103، بتصرف.

(31) نقلًا عن: "اللُّغة العربيَّة والإنجليزيَّة.. دراسة تقابليَّة"، مرجع سابق، ص7،8.

(32) "مدخل إلى علم اللغة"، مرجع سابق، ص203.

(33) تعدُّ أفضل وسيلةً لجمع المادة اللُّغويَّة وتخزينها بما يسمحُ بتعامل أدوات التَّحليل الآليّ معها؛ لاستخلاص المعلومات المنشودة من الدِّراسة.

"A Frequency Dictionary of Arabic" ،Op.cit. p(vii). Adapted.

ويمكن تعريفها بأنها "مجموعةٌ ضخمةٌ من النصوص اللُّغوية (منطوقة أو مكتوبة) مودَعَةٌ في مخازن حاسوبية". انظر، (**المهيوبي**) **عبد العزيز بن عبد الله**: "المدوَّنات اللُّغويَّة المحوسبة"، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، بحث على الشبكة العنكبوتية.

(34) يحدد جذور الكلمات المراد تحليلها، ويقوم بإعطائها احتمالات التشكيل، ثم يفصِلُ عنها السوابق واللواحق، ثم يحدد جذع الكلمة (Stem)، ومن ثَمَّ يوضح المعلومات الصرفية للكلمة بتحديد نوعها من المشتقات وإلى أي أقسام الكلام تنتمي (فعل أو اسم أو حرف)، وإلى جانب هذا يقوم بوزن الكلمة بميزانها الصرفي وعرض الحالة الإعرابية المحتملة وفق التشكيل المقترح.

(35) تصنيف مبني على أسس تركيبية.

(36) انظر، (**حسان**) **تمام**: "جدوى استعمال التقابل في تعليم اللُّغة العربيَّة لغير أبنائها"، وقائع ندوات تعليم اللُّغة العربيَّة لغير النَّاطقين بها، مكتب التَّربية العربي لدول الخليج، 1985، ج2، ص75.

Analisi del discorso del romanzo di "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*" di C. E. Gadda

'Uno studio stilistico-linguistico'

Analysis of the speech of the novel "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*" by C. E. Gadda

'A stylistic-linguistic study'

Nagwa Kassem*

nagwa.kassem@must.edu.eg

Abstract:

Carlo Emilio Gadda utilizza un linguaggio particolarissimo, che nasce dalla commistione di più elementi: lingue speciali, dialetti, linguaggio standardizzato, uso di termini tecnico-scientifici, ecc. Questo articolo prende in esame i tipi di discorso presenti nel romanzo di "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*" di Carlo Emilio Gadda attraverso una classificazione presentata da una descrizione schematica e approssimativa.

***Italian Department, Faculty of languages & Translation , Misr University for Science & Technology, Egypt.**

I dialoghi e le espressioni riportate nel romanzo compaiono in discorso diretto,discorso indiretto libero, esposizione in romanesco,narrazione in italiano e narrazione mista.

Parole chiave:

Gadda, Pasticciaccio, analisi del discorso, stile, linguaggio, plurilinguismo.

Abstract:

Carlo Emilio Gadda uses a very particular language, which arises from the mixture of multiple elements: special languages, dialects, standardized language, use of technical-scientific terms, etc..This article examines the types of discourse present in the novel of "*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*" by Carlo Emilio Gadda through a classification presented by a schematic and approximate description. The dialogues and expressions reported in the novel appear in direct speech, free indirect speech, exposure in Roman dialect, narration in Italian and mixed narration.

The novel is very rich in terms belonging to sectoral languages, used in different ways and with different functions, offering a hint of the great variety of disciplines of which Gadda exploits the scientific terminology, which invades the whole novel. The research also investigates the ingredients of a wisely constructed and manipulated language

of Gaddian writing that serve to understand the technique of his experimentalism.

Keywords:

Gadda, Pasticciaccio, discourse analysis, style, language, multilingualism.

1. Introduzione:

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana è un romanzo fondamentale nella ricca produzione di Carlo Emilio Gadda soprattutto per la sua lingua, che è un esempio eccezionale di plurilinguismo. Gadda mesola termini tecnici, elementi letterari, e forme gergali, creando così un linguaggio tutto suo.

Il motivo che mi ha stimolato ad interessarmi di Carlo Emilio Gadda scaturisce dalla lettura del suo particolare romanzo *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* pubblicato nella sua stesura definitiva nel 1957 presso l'editore Garzanti.

Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana è un romanzo avvenuto nei primi anni del fascismo nel 1927. È un giallo "aperto" che sta senza soluzione e venne pubblicato in volume nel 1957 dall'editore *Garzanti*. Considerato il

capolavoro assieme a *La cognizione del dolore* (1963), e tradotto in tutto il mondo.

Leonardo Sciascia disse che *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* era «il più assoluto giallo che sia mai stato scritto: un 'giallo' senza soluzione» (Pieri 2011: 52). Presenta una particolare complessità stilistica in quanto sovrappone i vari livelli linguistici alti e bassi ai più vari lessici.

Si nota il titolo emblematico del romanzo '*Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*' offre alcune indicazioni: la parlata è romanesca ("*quer*" per "*quel*", "*de*" per "*di*"); l'azione si svolge a Roma (Via Merulana); si tratta di un "*Pasticciaccio*" "brutto". Si osservi il suffisso peggiorativo –accio, seguito dall'elemento "brutto" che rafforza la connotazione, descrivendo l'avvenimento centrale con un ironico disprzzo come «*pasticciaccio brutto*».

Gadda seleziona di utilizzare il termine *pastiche* che i critici (primo fra tutti Gianfranco Contini) avevano utilizzato fin dai primi anni Trenta per descrivere il suo particolare stile. I dialetti sono interrotti da citazioni dal latino, dal greco antico, dal francese e dal tedesco e da un uso frequente di onomatopee. *Pastiche* riferisce non solo alla lingua utilizzata dallo scrittore, ma anche alla sua visione del mondo.

Contini (1989: 34) classifica lo stile di Gadda come pastiche, cioè come mescolanza di elementi eterogenei: voci

dotte e letterarie, dialettismi, parole deformate, neologismi, linguaggi settoriali, gerghi, contaminazioni lessicali, «è la cifra gaddiana che più caratterizza il suo stile e la sua concezione di vita»[1].Una commistione stilistica di codici, di registri, di linguaggi settoriali, di gerghi, di echi letterari, di contaminazioni lessicali, atti ad ottenere una rappresentazione straniata e umoristica della realtà.

Gadda (1993: 30) parla, in un passo menzionato in un'intervista, delle scelte linguistiche compiute nel *Pasticciaccio* riferendo di fatto alla categoria dell'italiano regionale, anche se naturalmente senza definirla rigorosamente:

> Quanto al romanesco, non intendevo scodellare il vero e proprio dialetto; ma l'italiano misto a dialetto, quel modo vigoroso di parlare che hanno quelli che provengono per famiglia da un ambiente dialettale. [...] In sostanza, si tratta di una "contaminazione" tra italiano corrente e romanesco.

Gadda usa un linguaggio particolarissimo, che scaturisce dalla mescolanza di più molteplici elementi: linguaggi speciali, dialetti, linguaggio quotidiano standardizzato, utilizzo di termini tecnico-scientifici, gerghi, vocaboli arcaici

[1] Vedi *Progetto di Letteratura italiana*- "Voci del Novecento", anno scolastico 2007/08, disponibile a https://copernico.prato.it.

e aulici, latinismi, grecismi, utilizzo di un linguaggio includente parole straniere (inglesi, francesi, spagnole, e tedesche), e neologismi inventati dallo scrittore stesso.

2. La lingua di Gadda

Non si può parlare di Gadda, del tessuto così stravagante e manipolato della sua scrittura, senza accennare agli ingredienti di un linguaggio sapientemente costruito.

Un'analisi, anche elementare, della composizione linguistica della prosa gaddiana può servire a capire la tecnica del suo sperimentalismo, e quanto egli abbia saputo far tesoro di ogni esperienza per arricchirlo e variarlo su più ampie reti stilistiche. In tal senso i dialettalismi, su cui troppo si è scritto, non sono che una delle componenti dell'impasto gaddiano, e neppure la più trasparente, strettamente connessa e interdipendente a tutte le altre. I principali nuclei dialettali in Gadda sono: lombardismi (in genere nelle opere milanesi); romaneschismi (soprattutto nel "*Pasticciaccio*"); fiorentinismi (specie nelle "*Favole*", in parte, in "*Eros e Priapo*", e nel "*Pasticciaccio*"), spesso coincidenti con forme antiche o antiquate della lingua letteraria. I tecnicismi pure costituiscono l'aspetto più peculiare della prosa gaddiana, usati sia nel loro senso specifico che in un senso traslato a forte carica metaforica.

Un'altra componente di più fruttuoso impiego e dosaggio è l'intensa congerie delle forme personali: neoformazioni a

base latina o greca: *bucinando* (11), *cinobalanico* (73); forme suffissali: *scaricabarilistico* (62); o prefissoidali: *autoghigliottinarsi* (187); forme analogiche: *audicolo* (166), *giallazio* (162); verbi parasintetici: *dekirkegaardizzare* (122) o desostantivali: *priapare* (110); forme parascientifiche: *criptorutto* (158); giustapposizioni brachilogiche: *culseduto* (62), *domicilioaggredita* (156); perifrasi aggettivali: *er 'tu mi stufi'*, cioè il fidanzato (48); calembours linguistici: *Facta factorum* (37); deformazioni fonomorfologiche: *irpotesi* (208), *setticimia* (222) ecc.

A ciò si aggiunga, l'uso più eccessivo di ogni variante linguistica (allotropi, sinonimi ecc.) e l'uso abbondante di rilevanti onomatopee, di foresterismi, gergalismi, latinismi, arcaismi, forme latine, incastonature di greco e parole straniere.

Tutto ciò un sistema che mette il linguaggio in crisi, giocando stilisticamente sulla collisione di vari piani (ad esempio: forma colta/forma popolare ecc.), che rivela la volontà di Gadda di aggredire, oltre la realtà, la lingua stessa nei suoi segni, le possibilità della comunicazione.

Comunque la colorita commistione del linguaggio gaddiano, e il plurilinguismo dello scrittore, precisano le motivazioni e le funzionalità polemico-critiche che stanno alla base del suo sperimentalismo.

La sperimentazione linguistica di Gadda ha aiutato a riprendere l'Italia dialettale e ha stimolato agli esperimenti di

vari scrittori che si rifanno al fondo regionale, è importante ricordare oltre il "gergo" usato nel romanzo ha delle derivazioni culturali e un diverso significato morale.

Il lessico è certamente il fatto più facilmente osservato e descritto nella lingua del *Pasticciaccio*. Il romanzo accoglie parole straniere, parole dialettali e parole italiane; regionalismi e termini pan-italiani; l'italiano formale, il colloquiale e il triviale; l'italiano «settoriale» scientifico, quello tecnico, e quello burocratico.

Sono frequenti le parole e frasi in lingua straniera in tutte le opere di Gadda. Sono presenti alcuni termini in inglese: *holding* (39), *minding* (144), *cost insurance free* (186), *flint* (196), *tight* (38), *vegetables* (24), *pipe–line* (59), *clacson* (161), *shampoo* (163), *boxer* (105), *pointer* (149), *cracking* (122), *free along bank* (186), *bulldog*/*bull–dog* (92). È attinta la parola *toboga* (228) dall'inglese americano.

Sono presenti anche termini e locuzioni in francese: *au ralenti* (131), *du vieux terroir* (204), *anisette* (61), *en passant* (193), *caveau* (75), *élite* (69), *bleu* (15), *dessous* (41), *loisir* (128), *trop-plain* (221), *refrain* (131), *coûte que coûte* (73), *foulard*, *foulards* (15), *bouquet* (158), *chez nous* (73), *bonbons* (189), *pensif* (144), *haute pâte* (160), *béchamelle* (187), *empâtée* (204), *nuits de Saint Petersbourg* (87), *cherchez la femme* (4), *taxì* (63), *l'espace d'un matin* (64), *mi–carême* (158), *hélas* (183), *loisir de siéger* (133), *manicure* (88), *négligé* (15).

Il tedesco si ritrova anche in discorsi diretti: '*Il cannocchialante foca s'era creduto allora in dovere di riferire all'amministrazione – "Verwaltung, Verwal- tung!... Wo ist denn die Verwaltung? drüben links? Ach so*!...' (80); «"*Jedes Jahr ein Kind, jedes Jahr ein Kind..." gli cantava quel tedesco, ad Anzio: che pareva una foca*» (10); o nella citazione di un proverbio: «*keine Rose ohne Dornen*» (183).

Alcuni vocaboli o espressioni in spagnolo completano il registro dei forestierismi del *Pasticciaccio*: *cuidado* (234), *prensa* (39), *desde Italia* (39), *desde la misma Italia* (39).

Si adoperano particolarmente, e con frequenza notevole, delle glosse metalinguistiche, come a p. 42: «*Brutti caprari de la Sgurgola*!».

Notiamo il verbo '*tegumentare*': è un denominale ipertecnico (derivato dal biologico tegumento) trascurato dai dizionari attuali e non molto diffuso, per quanto di formazione chiara – marca una presa improvvisa di distanza del narratore dalla sua materia, quasi un segno di distacco scientifico.

Il *Pasticciaccio* contiene una materia linguistia molto variata e ricca che ha rinfrescato la lingua della narrazione del Novecento.Tale materia linguistica miscela molti ingredienti come: i linguaggi tecnici e scientifici, vari registri del parlato, il linguaggio quotidiano, i latinismi (*ad hoc* (213), *agnus* (150), *ab aeterno* (87), *ad audiendum verbum* (118), *ad libitum* (74), *adnuente* (adnuo) (103), *asperges in*

nomine Domini (71), *coeli jucundum lumen et auras* (187), *consule* (74), *coram* (202), *Corpus Domini* (113), *crescìte vero in gratia* (167), *do ut des* (116), *de jure decreto* (161), *de moribus*, *de temporibus* (144), *domum relapsa* (166), *Dominicus* (34), *evasi, effugi* (84),), mescolati a parole di inventiva gaddiana creando quello che i francesi chiamano il *pastiche*.

A volte l'arricchimento del lessico appare attraverso la combinazione di termini (ad esempio, composti come *occipite-jungla* (221), *trubadorico-mandrillo* (231), *omaggio- sberleffo*, *mantiglia-vestaglia* (15), *duodeno-fegato* (88), ecc.), e talvolta, in numero limitato di casi, attraverso l'invenzione di termini o la loro ricreazione semantica.

3. Tipi di discorso:

La voce del narratore cerca un dialogo continuo con il lettore: non è la voce decisiva di un narratore onnisciente, giudice infallibile del bene e del male, ma quella di chi esita, corregge giudizi, avanza ipotesi (di qui i vari «*non si sa perché*», «*doveva di certo avercela*», «*s'intende*», «*sembravano banalità. Non erano banalità*», «*la causale principale, era sì, una. Ma..., direste oggi*»). Questa colloquialità può sfociare nell'indiretto libero: la prima volta, riferendo i pensieri della vedova Antonini, che si risolvono in

un discorso diretto vero e proprio; la seconda volta, quando si riportano le obiezioni mosse a Ingravallo.

La voce narrativa, insomma, inizia a sfrangiarsi in voci diverse, composte, discordanti; perciò accoglie linguaggi eterogenei, che svariano dalle chiacchiere della vedova Antonini alle teorie di Aristotele, dal parlato quotidiano al tecnicismo legale. Quanto al dialetto, compare quasi esclusivamente nel discorso diretto; e non come dialetto puro. Antonini mescola italiano e romanesco; Ingravallo parla «contaminando napoletano, molisano e italiano». Le presenze dialettali nel testo narrativo sono appena tre: «*gnommero*», che ripete il pensiero di Ingravallo («Diceva anche...»); «*e' femmene*» che, ancora, è un'espressione del commissario; i «*taliani*» in ambito di indiretto libero: anche se, questa volta, non è possibile individuare un parlante preciso. Il dialetto, insomma, entra nel *Pasticciaccio* innanzitutto attraverso la strada naturalistica dell'imitazione di qualcuno; ma non può essere ridotto a questa pratica.

3.1 Discorso Diretto:

Frequentissimi sono i dialoghi e le espressioni riportati in stile diretto nel *Pasticciaccio*. Molti dei quali trasmessi interamente in romanesco. Quest'ultimo è assegnato non solo ai personaggi particolarmente di Roma, ma anche a quelli che provengono da altre zone del Lazio e i numerosi nativi dei Castelli Romani.

Quando il segno non è accompagnata da altre specificazioni (cioè in maggiore parte dei casi) significa che a parlare è uno di questi personaggi; al contrario, resa esplicita l'appartenenza di una battuta alla voce di personaggi italofoni (come il brigadiere Pestalozzi, piemontese, o il capufficio di Giuliano Valdarena, di cui non è rivelata la provenienza, non ricavabile dal suo modo di esprimersi), oppure a quella del commissario Ingravallo. È necessario notare che quest'ultimo, contrariamente a quanto si legge nel passo in cui viene presentato ai lettori, non sempre parla «*contaminando napolitano, molisano, e italiano*» (17), ma piuttosto spesso si serve anche di parole o frasi romanesche.

Esempi del Discorso Diretto:

- «*Potevo annà in giro pe Roma co un preciutto in collo? [...] Pe sentì dì da la gente: avemo visto er commendator Angeloni a via Panisperna che arrancava co un caciocavallo in collo? co du fiaschi [...] che pareveno du gemelli, in collo a la balia*?» (31).

- *«Si m'ha dato du schiaffi, embè? ? è stato un affare tra de noi: nun lo ponno carcerà pe questo»* (140).

- « *Fàmese a crompà la porca, signori! «Fàmese a caccià li sordi, ch'è la vorta bona, signori! ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che cioo so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Fama annà via la migragna, signori! La porca è vostra, si è che cacciate li baiocchi.»* (218).

Il narratore assume la caratteristica di un narratore naturalista, disegnando con estrema verosimiglianza la 'mimica e la gestualità'[2] di Ingravallo e riportando in discorso diretto le sue espressioni più vere, in quel misto di «napolitano, italiano e molisano: «*Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me… può sta ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà...» diceva, contaminando napolitano, molisano, e italiano.*» (3).

3.2 Discorso indiretto libero:

Il *Pasticciaccio* presenta una produzione più notevole, e anche più riuscita, dello stile indiretto libero nella narrativa italiana.

Attraverso il discorso indiretto libero, sono molti i brani in cui il romanesco eccedere i dialoghi per entrare nella narrazione: *«quattordici o quindici dei più autorevoli, de queli che t'abbruceno subito er gargarozzo, appena ingolli*» (60).

Sicuramente attribuibili ad Ingravallo sono alcune espressioni qui presenti in stile indiretto libero, tipo il *fattaccio*, come si torce il collo a un pollo o sotto forma di

[2] Cfr. S. Bisanti, e M. Cecchini, *Ubiquo ai casi: analisi della prima sequenza di Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, pp. 3-4, disponibile a http://michelececchini.it/officina/ubiquo-ai-casi-analisi-della-prima-sequenza-di-quer-pasticciaccio-brutto-de-via-merulana/

discorso diretto o citazione: in questo caso si noterà che la contaminazione di italiano e dialetto costituisce il tratto caratteristico della lingua di don Ciccio (*E poi pareva pentirsi, come d'aver calunniato 'e femmene*) (4).

Esempi del Discorso Indiretto Libero:

- «*Se sarebbe buttata sur tavolaccio: duro pe duro se sarebbe potuta addormì. Chissà che puro li parenti nun s'addormìssino*» (142).
- «*una gran disinvoltura nello stirare i pantaloni, dopo avenne affiarati un sei o sette para al Balducci*» (110).
- «*Del resto, ammappela! du fianchi in gloria du seni de marmo: du zinne toste*» (111).
- «*Ingravallo, similmente a certi nostri filosofi, attribuiva un'anima, anzi un'animaccia porca, a quel sistema di forze*» (17).

3.3 Esposizione in Romanesco:

Si nota l'uso gaddiano, a lui specifico, del dialetto nelle sue opere. Il linguista Claudio Marazzini dice intorno all'utilizzo di Gadda del dialetto:

> Un uso diverso del dialetto […] negli scrittori 'mistilingui' come Carlo Emilio Gadda. Nella sua pagina si affollano i più vari elementi. Non c'è solo dialetto, ma una varietà: lombardo nell'*Adalgisa* e nella *Cognizione del dolore*, fiorentino nelle *Favole*

> e in *Eros e Priapo*, romanesco e molisano, con qualche battuta in veneto, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. È il 'multilinguismo' o pastiche gaddiano: attraverso un processo di straniamento, materiali eterogenei convergono nella pagina dello scrittore, con esiti espressionistici. (Cfr. Marazzini 2004: 205-206).

Questo *pastiche* è una particolarità decisiva dello stile gaddiano; mescolanza di lingue, personaggi, e situazioni che risultano nel romanzo creando un'impressione barocca.

Con il dialetto romanesco si sente e appare la paura degli abitanti dopo il furto dei gioielli della signora Menegazzi. Tale paura si manifesta durante l'interrogazione di una ragazzina che forse aveva visto il responsabile del delitto:

> *Di', di' pupa mia bella! nun piagne, che co te ce sta mamma tua che te vo tanto bene, tiè,» le scoccò du baciozzi, «nun te spaventà der dottore. Er dottor Ingarballo nun è un dottore de queli brutti, che so' tanto cattivi, poveretti, de queli che te fanno la bua su la lingua. È un dottore cor vestito nero, ma è tanto bono!*. (72).

In una scena del romanzo, descrivendo l'ambito del locale, il dialetto esce dall'ambito del discorso e infiltra di nuovo la narrazione stessa. Pare che all'improvviso Gadda inserisca delle frasi in dialetto come:

«*Er pollice l'aveva infilato ner buco d'una tavoletta e coll'artre dita l'istessa mano strigneva un mazzetto de pennelli, da spennellà co la tintura nun se sa che pezzo de pelle, si gnente gnente j'avesse trovato un quarche strugnoccolo, a quarchiduna*». (124).

Una caratteristica particolare del *Pasticciaccio* è il fatto che il dialetto non è attribuito continuamente ad un personaggio. Matt (2012: 23) dice che in alcuni brani la narrazione procede utilizzando pienamente il romanesco, senza che ciò si possa spiegare con l'adozione del punto di vista di uno degli attori del dramma. In alcuni casi la voce narrante sembra lasciar posto a «un narratore sconosciuto, persona incolta, normalmente inserita nel mondo dialettale romanesco» (Cane 1969: 114). È ciò che capita, per citare solo il caso più notabile, nella descrizione del funerale di Liliana, in cui, «oltre che nell'uso del dialetto, la popolarità della voce narrante si manifesta nel modo semplicistico di vedere le cose» (Matt 2011: 192). In tutte le pagine di questo tipo, il discorso non è condotto integralmente in puro romanesco, ma è contaminato da continui frammenti di italiano. Il carattere di narrazione in romanesco indica un uso del dialetto non esclusivo, ma dominante, ad esempio: *«du fojacci de bandone pe parafanghi ripitturati de nero cor pennello*». (P. 223).

3.4 Narrazione in Italiano:

Il segno di narrazione in italiano indica un discorso in cui l'italiano è nettamente prevalente, ciononostante il romanesco possa comunque comparire attraverso singole parole o espressioni: *«le sue rare opinioni [...] le annotavano in un'agendina presto presto, da non lasciarne addietro un sol micolo»*. (39).

Ci sono, particolarmente nella seconda parte del romanzo, brani in cui il scenario è interamente esterno al mondo rappresentato, e la voce narrante pertanto non risulta influenzata con le voci dei personaggi. comunemente, in una prosa complessa come quella gaddiana è sempre possibile che un elemento estraneo faccia capolino nel discorso.

Esempi della narrazione in Italiano:

- «*si sbronzava a Tivoli con un suo drudo macellaro: e ci voleva poi del bello e del buono perché i carabinieri non la rispedissero a Zagarolo con foglio di via obbligatorio: data «l'incapacità di sussistere coi propri mezzi» e data anche la fattispecie: pubblico scandalo. Il macellaro, non si capiva di preciso in che modo, riusciva a tacitarli ogni volta*» (80).
- «*Er Maccheronaro levò le palpebre serio serio, cor labbro tuttavia sporto un millimetro, affisando senza dir parola il cliente diletto, nel momento e nell'atto stesso che gli porgeva quel trofeo*.» (134).

- «*ambulavano a fatica da uno spaccio e da un ombrellaccio al successivo [...]: si rivolvevano, si strofinavano i rispettivi gregori*» (220).

3.5 Narrazione mista:

Il segno di narrazione mista indica un discorso in cui italiano e romanesco sono compresenti, senza che uno dei due idiomi prevalga nettamente sull'altro. Si vede, per esempio: *«facendo tuttodì le viste d'esser solo intento a razzolare, a cercar bachi. Certi bagarozzi, certi vermini*» (200).

Molte zone del romanzo sono caratterizzate da una netta instabilità nel punto di vista adottato. Ne consegue una forte presenza di brani in cui si passa continuamente dall'italiano ipercolto tipico di Gadda al dialetto e viceversa.

L'alternanza di linguaggi può facilmente verificarsi in maniera molto brusca, anche all'interno di singole frasi, che cominciano in un codice e terminano in un altro (come si vede bene, per esempio, nella descrizione del mercato di Piazza Vittorio che fa da cornice all'arresto di Ascanio Lanciani).

Esempi della narrazione mista:

- «*"Un po' de stracchino? De quello de Corticelli che je piace tanto, dottó?" E, al grugno che mise: "Un pochetto solo, dottò! Cioo provi: è tanto bono!... Mica je po fa male...»" Sotto al riflettore di vetro, orlato di crespe e di riccioli bianchi e verdini come l'insalata, er cucuzzone pareva più tenebroso, più riccioluto del solito*» (134).

- *«Fino alla maggiore età della pupilla il malloppo doveva essere conferito, per l'amministrazione, a due curatori*» (79).

- *«mortadella cotta a fette alterne, mollemente adagiata in quel divano a opera dei diti peritissimi e paffutelli del Maccheronaro*» (134).

La classificazione appena esposta nasce da una descrizione schematica e inevitabilmente approssimativa dei tipi di discorso presenti nel romanzo. La complessità delle scelte narrative compiute da Gadda, in particolare riguardo al problema del punto di vista, è tale da richiedere una trattazione ben più articolata: la plurivocità del *Pasticciaccio* è una macchina che andrebbe ricostruita in maniera estremamente analitica. Non sempre, per citare solo uno dei tanti punti controversi, la distinzione tra Discorso indiretto libero e Narrazione in romanesco è di semplice individuazione (Cfr. Matt 2012: 20).

Tuttavia, credo che la prova di classificazione qui

compiuta possa avere una sua utilità pratica. In particolare, per tutte quelle parole che possono essere interpretate sia come romanesche sia come italiane, le marche di discorso attribuite a tutti i contesti paiono in grado di fornire indicazioni valide, anche se non sempre definitive, per una corretta interpretazione.

4. Conclusioni:

Con questo studio cerco di analizzare, il più possibile nella loro interezza, i tipi di discorso presenti nel *Pasticciaccio*, studiando lo stile di Gadda: assumendo i tratti della sua varietà lessicale.

Attraverso queste pagine, possiamo allora concludere che Gadda, non ha fatto altro che avallare quanto espresso dal suo personaggio, di tanto in tanto fornendo alle riflessioni di quest'ultimo addirittura un più preciso impianto teorico e puntuali riferimenti. Egli, abbiamo visto, rappresenta il mondo proprio come un garbuglio, senza affatto attenuarne l'inestricabile complessità, la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento.

La mescolanza della lingua tradizionale letteraria con i dialetti, mescolati con i termini tecnico-specifici, era un metodo di Gadda per combattere la società alta e la sua lingua privata per creare una forma d'arte per il popolo.

Gadda rappresnta le vicende degli episodi della vita reale come un "groviglio inesplicabile" in balìa del caos. Egli vede il mondo come un garbuglio, un caos, un groviglio; o gnommero che alla romana vuol dire gomitolo; e per raffigurare questo pasticcio si usa di una speciale scrittura basata sulla commistione dei linguaggi.

Bibliografia:

- Cane, Eleonora. 1969. *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Silva, Roma.
- Contini, Gianfranco. 1989. *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino.
- Gadda, Carlo Emilio. 1957. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano.
- Gadda, Carlo Emilio. 1993. *L'apotema del mattone*, in ID., «*Per favore mi lasci nell'ombra*» *Intervista 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Adelphi, Milano (pp.78-79).
- Isella, Dante. 2001. *I cari 'latini' di Gadda*, in ''I Quaderni dell'Ingengere. Testi e studi gaddiani'' (già in «Aufidus»35, 1998, pp. 119-131).
- Matt, Luigi. 2006. *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma.
- Matt, Luigi. 2010. *Osservazioni sulla lessicografia romanesca*, in «Studi di Lessicografia Italiana», Vol. 27 (pp. 153-184).
- Matt, Luigi. 2011. *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Matt, Luigi. 2012. *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana, Glossario romanesco*, Aracne, Roma.

- Paccagnella, Ivano. 1994. *Uso letterario dei dialetti*, in *Storia della lingua italiana Serianni*, a cura di L. Serianni & P. Trifone, Einuadi, Torino, 3 voll., vol. 3º "*Le altre lingue*'' (pp. 465-539).
- Pieri, Giuliana. 2011. *Italian Crime Fiction. European Crime Fictions*, University of Wales Press, Cardiff.
- Porro, Marzio. 1973. *I linguaggi della scienza e della tecnica*, in Gian Luigi Beccaria (a cura di): *I linguaggi settoriali in Italia*, Bompiani, Milano, (pp. 181-206).
- Rovere, Giovanni. 1989. *Sottocodici e registri in testi tecnici. Occorrenze e cooccorrenze*, in Rivista italiana di Dialettologia Vol. 13 (pp.135-160).
- Rovere, Giovanni. 2010. *Linguaggi settoriali*, in Enciclopedia dell'Italiano (diretta da R. Simone). Roma. vol. I (pp. 804-806).
- Serianni, Luca & Trifone, Pietro, (1994). (a cura di), *Storia della lingua italiana*. Vol. 3, *Le altre lingue*, Einaudi, Torino.
- Ungaretti, Giulio. 1993. *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai*. *1950-1955*, Nuova ERI, Torino.

Sitografia:

- *Progetto di Letteratura italiana*- "Voci del Novecento", anno scolastico 2007/08, disponibile a https://copernico.prato.it.
- Bisanti, Sara & Cecchini, Michele, *Ubiquo ai casi: analisi della prima sequenza di Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, disponibile a http://michelececchini.it/officina/ubiquo-ai-casi-analisi-della-prima-sequenza-di-quer-pasticciaccio-brutto-de-via-merulana/
- The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (Cfr. :http://www.gadda.ed.ac.uk).

Misr University for Science and Technology (MUST) is a leading and distinguished Egyptian university established according to Presidential Decree No. 245 of 1996 by Dr. Suad Kafafi, and managed to be a member of the International Federation of Universities and the Union of Arab and African Universities. Due to the persistent and ambitious efforts for progress, the university was able to obtain five stars in the field of e-learning, and four stars in the general ranking of the QS Foundation concerned with ranking of international universities.

Thus, Misr University Journal for Humanities welcomes serious academic researches in humanities and related interdisciplanary studies to enrich its scientific publications in an attempt to construct a remarkable cultural edifice that, in turn, reflects Egypt's scientific leadership in Middle East as well as its historical and cultural position in the world.

Prof. Dr. Anas Al Feqi
Editor-in-chief