مجلة العلوم العربية

مجلة علمية فصلية محكمة

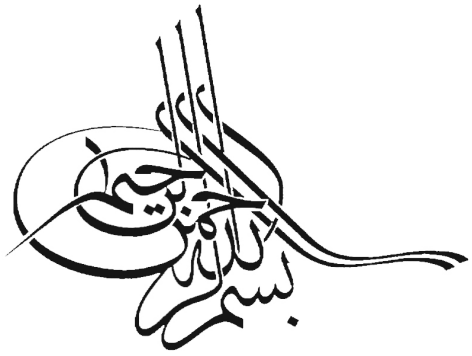
العدد الحادي و السبعون
ربيع الثاني ١٤٤٥هـ

(الجزء الأول)

عمادة البحث العلمي
Deanship of Academic Research

www.imamu.edu.sa
e-mail : arabicjournal@imamu.edu.sa

رقم الإيداع :٣٥٦٣ / ١٤٢٩ بتاريخ ١٩ / ٠٦ / ١٤٢٩هـ
الرقم الدولي المعياري (ردمد) ٤١٩٨ ـ ١٦٥٨


بسم الله الرحمن الرحيم

المشرف العام
الأستاذ الدكتور / أحمد بن سالم العامري
معالي رئيس الجامعة

نائب المشرف العام
الأستاذ الدكتور / عبدالله بن عبدالعزيز التميم
وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور / خالد بن سليمان القوسي
الأستاذ في قسم علم اللغة التطبيقي – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

مدير التحرير
الأستاذ الدكتور / محمد بن سعيد بن إبراهيم اللويمي
الأستاذ في قسم الأدب والبلاغة والنقد – كلية اللغة العربية

أعضاء هيئة التحرير

أ.د. سعد بن عبدالعزيز مصلوح
الأستاذ في قسم اللسانيات – جامعة الكويت

أ.د. محمد بن إبراهيم القاضي
الأستاذ في قسم اللغويات العربية – جامعة تونس

أ.د. عبد الله بن محمد السديس
الأستاذ في قسم االنحو والصرف وفقه اللغة– كلية اللغة العربية – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

أ.د. قاسم بن أحمد بن عبد الله آل قاسم
الأستاذ في قسم علم اللغة – جامعة الملك خالد

أ. د. محمد بن نافع بن بداح المضياني العنزي
الأستاذ في قسم علم اللغة التطبيقي – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

أ. د. عبد العزيز بن صالح بن عبدالله بن دعيلج
الأستاذ في قسم البلاغة والنقد – كلية اللغة العربية – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

أ. د. طاهر عبدالحي شبانه
الأستاذ في قسم النحو والصرف – جامعة كفر الشيخ

أ. د. خالد بن محمد بن سليمان الجمعة
الأستاذ في قسم اللغة العربية – جامعة القصيم

أ. د. ممدوح إبراهيم محمود
أمين تحرير مجلة العلوم العربية – عمادة البحث العلمي

قواعد النشر

مجلة العلوم العربية مجلة علمية محكمة، تصدر عن عمادة البحث العلمي، بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وتُعنى بنشر البحوث العلمية وفق الضوابط الآتية :

أولاً : يشترط في البحث ليقبل للنشر في المجلة :

١- أن يتسم بالأصالة والابتكار، والجدة العلمية والمنهجية، وسلامة الاتجاه .

٢- أن يلتزم بالمناهج والأدوات والوسائل العلمية المعتبرة في مجاله .

٣- أن يكون البحث دقيقاً في التوثيق والتخريج .

٤- أن يتسم بالسلامة اللغوية .

٥- ألا يكون قد سبق نشره .

٦- ألا يكون مستلاً من بحث أو رسالة أو كتاب، سواء أكان ذلك للباحث نفسه، أم لغيره .

ثانياً : يشترط عند تقديم البحث :

١- أن يقدم الباحث طلباً بنشره، مشفوعاً بسيرته الذاتية(مختصرة) وإقراراً يتضمن امتلاك الباحث لحقوق الملكية الفكرية للبحث كاملاً، والتزاماً بعدم نشر البحث إلا بعد موافقة خطية من هيئة التحرير .

٢- أن يكون البحث في حدود (٥٠) صفحة مقاس (A 4) .

٣- أن يكون حجم المتن (١٧) Traditional Arabic، والهوامش حجم (١٤) وأن يكون تباعد المسافات بين الأسطر (مفرداً) .

٤- يرسل الباحث بحثه إلى منصة المجلات الإلكترونية (https://imamjournals.org) مع ملخص باللغتين العربية والإنجليزية، لا تزيد كلماته عن مائتي كلمة.

ثالثاً: التوثيق :

١- توضع هوامش كل صفحة أسفلها على حدة .

٢- تثبت المصادر والمراجع في فهرس يلحق بآخر البحث .

٣ - توضع نماذج من صور الكتاب المخطوط المحقق في مكانها المناسب .

٤ - ترفق جميع الصور والرسومات المتعلقة بالبحث، على أن تكون واضحة جلية .

رابعاً : عند ورود أسماء الأعلام في متن البحث أو الدراسة تذكر سنة الوفاة بالتاريخ الهجري إذا كان العَلَم متوفى .

خامساً : عند ورود الأعلام الأجنبية في متن البحث أو الدراسة فإنها تكتب بحروف عربية وتوضع بين قوسين بحروف لاتينية، مع الاكتفاء بذكر الاسم كاملاً عند وروده لأول مرة .

سادساً : تُحكَّم البحوث المقدمة للنشر في المجلة من قبل اثنين من المحكمين على الأقل.

سابعاً : لا تعاد البحوث إلى أصحابها، عند عدم قبولها للنشر .

عنوان المجلة :

جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة العلوم العربية

الرياض ١١٤٣٢- ص ب ٥٧٠١

هاتف : ٢٥٨٢٠٥١ - ناسوخ (فاكس) ٢٥٩٠٢٦١

www. imamu.edu.sa

E.mail: Arabicjournal@imamu.edu.sa

المحتويات

المأثور من منظومة ابن رختاط جمعاً ودراسة د. سليمان بن عبدالله بن محمد النتيفي	١٣
المصدر النائب عن فعله، قسم المؤكِّد أم قسيمه؟ د. عبد الرحمن بن عبد الله الخضيري	٥٧
المعمار الدرامي في المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي دراسة درامية إنشائية د. محمد بن عبدالله المشهوري	٨٣
شعرية صور (المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) د. منى بنت فهد النصر	١٧٥

المأثور من منظومة ابن رختاط جمعاً ودراسة

د. سليمان بن عبدالله بن محمد النتيفي
قسم النحو والصرف وفقه اللغة– كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

المأثور من منظومة ابن رختاط جمعاً ودراسة

د. سليمان بن عبدالله بن محمد النتيفي

قسم النحو والصرف وفقه اللغة – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ تقديم البحث: ٢٩/ ٦/ ١٤٤٤ هـ تاريخ قبول البحث: ١٩/ ٩/ ١٤٤٤ هـ

ملخص الدراسة:

أثناء اطلاعي على مخطوط (الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي) لأبي القاسم أحمد القدومي (– ٩٩٢ هـ) مرّ بي في مواضع متعددة أبيات من منظومة لابن رختاط، تُشْكِل قراءة بعض ألفاظها، ولم أجد خبراً يشفي عن الناظم ومنظومته، فظلت تراودني فكرة لمِّ شتات هذه الأبيات، والتأكد من سلامة ألفاظها من التحريف، والتعريف بناظمها، ومنظومته، ونشر ذلك بين الباحثين، لعل أحداً منهم يجد ما يتمم معلومات الناظم ومنظومته .

فجاء البحث في قسمين:

القسم الأول: ابن رختاط ومنظومته .

ويضم هذا القسم مبحثين:

المبحث الأول: التعريف بابن رختاط .

المبحث الثاني: دراسة منظومته .

القسم الثاني: المأثور من المنظومة .

إضافة إلى تمهيد عن المنظومات النحوية، ومقدمة وخاتمة وفهرس بأهم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: أبو الحكم يوسف، ابن رختاط، منظومات نحوية، النظم النحوي.

The Collected and Dissected Aphorisms from Ibn Rukhtat's System

Dr. Suliman Ibn Abdullah Ibn Mohammed Alnutayfi
Department of syntax, morphology and philology – Faculty of Arabic Language
Imam Muhammad Ibn saud Islamic university

Abstract

During my review of the manuscript (Al-Hadi to reveal the negligence of Al-Muradi) by Abu al-Qasim Ahmad Qaddoumi (992 AH) I passed by several verses of the system of Ibn Rakhtat, which constitutes the reading of some of its words, and I did not find any convincing information about the Nadhim and his system, I kept having the idea of gathering these verses, and to ensure the integrity of their words from distortion, and to introduce the composer and his composition, and its system, and to publish it among researchers, perhaps one of them will find what complements the information of Al Nadhim and his system.

The research came in two parts:

Section one: Ibn Rakhtat and his system.

This section includes two sections:

The first topic: introducing Ibn Rakhat.

The second topic: is the study of its system.

Section Two: The Proverb of the System.

In addition to an introduction to grammatical systems, an introduction, a conclusion, and an index of the most important sources and references.

keywords: Abu al-Hakam Yusuf, Ibn Rakhtat, grammatical systems

مقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين، وحجة الله على البشرية أجمعين، نبينا محمد، وعلى آله وصحبه والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد:

فإنه مع ما ظهر من التراث العلمي الضخم لهذه الأمة لايزال فيه بقايا لم تعرف مطلقاً، أو لم يعرف عنها إلا شيء يسير لايبين به عِظَم هذا الأثر، أو لا يعطي صورة كافية عنه.

وكذا أعلام المؤلفين، منهم من لم يعرف عنه شيء مع عظم مكانته، ومنهم من عرف عنه شيء لايوازي عظيم منزلته. ولايزال يظهر مع الأيام ما يعرِّف بمجهول، أو يكشف أثراً ومؤلَّفاً لعالم.

وأثناء اطلاعي على كتاب (الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي) للقَدُّوْمي – وهو كتاب محقق في أربع رسائل علمية في مرحلة الدكتوراه – وجدت فيه إشارات إلى منظومة نحوية لعالم ليس له تلك الشهرة، بل لم أسمع به من قبل، فبحثت عنه في الشبكة العالمية، باسمه، وشهرته، وبعض أبيات منظومته، ونظرت في بحوث من كتب في المنظومات النحوية، وسألت عنه بعض طلبة العلم ولكن لم أجد ما يفيدني في الكشف عنه وعن منظومته، فبدا لي أن أركز في البحث عليه، وعلى منظومته، وأبرز ما وجدت منها، وأعرف به ما استطعت، وأنشر ذلك بين يدي الباحثين، فلعل ذلك مدعاة إلى تكامل صورة تلك الشخصية وهذه المنظومة .

وقد كُتب في هذا المجال رسالة عالِمية (ماجستير) بعنوان (مناهج المنظومات النحوية والتصريفية إلى نهاية القرن السابع) للدكتور صالح بن عبدالعزيز العبداللطيف، نوقشت عام ١٤٢٠ هـ في رحاب جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية بالرياض، وكان مما تضمنته الرسالة في التمهيد عرض إحصائي للمنظومات النحوية ولم يرد ذكر لمنظومة ابن رختاط إذ إنها داخلة في القرن السابع؛ لأن أبا حيان ذكر آراءه، وأشار إلى منظومته، مما يوحي بتقدمه عليه، وتناول الباحث في الفصل الأول: المنظومات النحوية ، وفي الثاني: المنظومات التصريفية، وفي الثالث: المنظومات التي ضمت النحو والصرف، وتناول في الرابع: نظم المتون المنثورة، وجعل الفصل الخامس: لنظم المسائل، وختم الفصول بدراسة أثر هذه المنظومات في التأليف النحوي.

وتخلل هذه الفصول مباحث يعرض فيها المنظومة ويدرسها ويوازن بين منظومات كل فصل، وهذه المباحث تزيد أو تنقص حسب ما يناسب الفصل المدروس.

وكتب في هذا المجال أيضاً الدكتور حسان الغنيمان ـ رحمه الله ـ في بحث له بعنوان: المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو، ونشر في (مجلة دار العلوم بجامعة القاهرة ـ العدد ٣٣) ص٢١٩ وما بعدها، وقد أحصى إلى نهاية القرن العاشر ١٣٩ منظومة ما بين مخطوطة ومطبوعة، وقد شارك في نظمها ١٠٥ علماء ومع ما بذله من جهد بارز في حصرها إلا أن منظومة ابن رختاط لم يرد لها ذكر.

وفي مصادر رسالة الدكتور العبداللطيف ومراجعه، وبحث الدكتور الغنيمان أسماء كتب ورسائل وبحوث مهمة في هذا الميدان .

وقد وضعت البحث في: قسمين، ومقدمة، وتمهيد، وخاتمة . القسم الأول: في التعريف بابن رختاط، ودراسة منظومته، والقسم الثاني: في عرض ما أثر من هذه المنظومة.

وأخيراً أشكر الله تعالى على ما يسر وأعان، وأشكر الأستاذين الكريمين الذينِ تكرما بقراءة هذا البحث واجتهدا في سد ثغراته وتتميمه، فجزاهما الله عني خيراً.

والله المستعان وعليه التكلان وهو حسبي ونعم الوكيل

تمهيد

- **المنظومات النحوية**[1]:
- **الهدف منها:**

تسهيلاً للعلوم، وتيسيراً لضبطها وضبط مسائلها، سعى العلماء منذ القدم إلى وضع المتون العلمية المنثورة والمنظومة، فكان الهدف من النظم تيسير حفظ العلم ومسائله، بصبه في قالب شعري إلا أنه لاخيال فيه ولاعاطفة . فكثير من هذه المنظومات تندرج تحت ما يسمى بالشعر التعليمي؛ إذ إن النحو قد بلغ غايته فكان مجال التجديد فيه هو التجديد في طريقة تعليمه.

وقد تجاوز بعضها هدف التعليم فكانت موجهة للمتقدمين في هذا العلم.

- **بحورها الشعرية:**

قد اختلفت أوزان هذه المنظومات، فمنها ما كان على روي واحد كمنظومة أبي القاسم التوزري، المشهور بابن النحوي، فهي رائية على البحر الطويل، ومنها قوله:

وقد قال أقسام الكلام ثلاثةٌ أبو القاسم النحويُّ في أول الشعرِ

وهي قصيدة عذبة سلسة . وأكثر هذه المنظومات الطويلة كانت على بحر الرجز المزدوج؛ ليكون أوسع للناظم في تغيير حرف الروي.

---

(١) سرد هذه المنظومات وذكر معلومات عنها الدكتور صالح العبداللطيف في رسالته للماجستير التي قدمها لقسم النحو والصرف في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وعنوانها: (مناهج المنظومات النحوية والتصريفية إلى نهاية القرن السابع) ص٢٠ ـ ٦٣ ، والدكتور حسان الغنيمان في بحثه: المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو، المنشور في (مجلة دار العلوم بجامعة القاهرة ـ العدد ٣٣) ص٢١٩ وما بعدها. وينظر: كشف الظنون ١ / ١٥١ وما بعدها .

- **مجال هذه المنظومات:**

منها ما هو نظمٌ لجل أبواب النحو وبعض أبواب التصريف كالكافية الشافية وخلاصتها لابن مالك، وبعضها اقتصر على التصريف كمنظومة لامية الأفعال لابن مالك، وبعضها اقتصر على أهم الأبواب النحوية كمنظومة حازم القرطاجني، وبعضها اقتصر على بعض الأبواب أو المسائل كمنظومة أبي المحاسن المهلبي، ومنها ما هو نظم لكتب نحوية كنظم كتاب أبي حيان (غاية الإحسان في علم اللسان) لتقي الدين الواسطي (– ٧٨١ هـ) ، ونَظْم كتاب ابن عبدالهادي الحنبلي (–٧٤٤هـ) الطرفة في النحو لعماد الدين أبي الفداء إسماعيل البعلي الحنبلي (– ٧٨٦ هـ)، ومنها ما هو اختصار لمنظومات أخرى كالألفية التي اختصر بها ابن مالك منظومته الكافية الشافية، وابن جابر الهواري له المنحة في اختصار الملحة.

ومن الكتب التي نُظمت: كتاب عوامل الجرجاني، والمفصل للزمخشري، وشواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح لابن مالك، وقواعد الإعراب، وشذور الذهب، ومغني اللبيب وكلها لابن هشام، والكافية، والشافية لابن الحاجب، والآجرومية لابن آجروم، والتصريف العِزي لعز الدين عبدالوهاب بن إبراهيم الزنجاني (– ٦٥٥ هـ)، وهمع الهوامع مع شرحه جمع الجوامع للسيوطي، واللمحة البدرية لأبي حيان .

● **أطولها وأولها:**

من هذه المنظومات ما تجاوز الألف بيت، وأطولها منظومة بدر الدين الغزي التي تقرب من عشرة آلاف بيت، وله منظومات أخرى طويلة كذلك .

ومن أوائل المنظومات المتقدمة منظومة تنسب للخليل حيناً وتنسب لخلف الأحمر حيناً آخر، والشك لايزال قائم في هاتين النسبتين[١] .

ونسبت منظومة في النحو للكسائي، ولاتصح نسبتها[٢].

ومن أوائل ما يؤثر وتصح نسبته في هذا الباب بيت لأبي عثمان المازني (– ٢٤٧ هـ) نظم فيه أحرف الزيادة في الصرف، وهو قوله:

هوِيتُ السِّمان فشيبنني وما كنتُ قِدْماً هَوِيتُ السِّمانا

ذكر ابن جني أن المبرد سأل المازني عن حروف الزيادة فأنشده البيت المذكور، فقال أبو العباس: الجواب ؟ فقال أبو عثمان: قد أجبتك في الشعر دفعتين[٣].

---

(١) أشار إلى ذلك الدكتور صالح العبداللطيف في رسالته (مناهج المنظومات النحوية والتصريفية) ص ٣.

(٢) المرجع السابق ص ٤ .

(٣) المنصف ١ / ٩٨ ، شرح الملوكي ص١٠٠، وشرح التصريف للثمانيني ص٢٢٤ ، وشرح الشافية للرضي ٢ / ٣٣١، وشرح المفصل لابن يعيش ٩ / ٢٥٠. ويروى: وقد كنت قدماً . والأكثر: وما كنت قدماً.

- **ذكر بعض المنظومات وناظميها:**

من المنظومات المتقدمة على عصر ابن رختاط – وهو القرن السابع تقريباً– أو عاصرَتْه أو تلت عصره: منظومة الأغر اليشكري (– ٣٧٠ هـ)[١]، ومنظومة أبي القاسم التوزري التلمساني المعروف بابن النحوي (– ٥١٣ هـ)، وملحة الإعراب للحريري (– ٥١٦ هـ)، وألفية ابن معط (–٦٢٨ هـ)، ومنظومة علم الدين علي بن محمد السخاوي (–٦٤٣ هـ) التي نظم فيها كتاباً في النحو وهو كتاب الضوابط النحوية في علم العربية لشرف الدين المرسي[٢]، والوافية نظم الكافية لابن الحاجب (– ٦٤٦ هـ) وقد شرحها ابن الحاجب نفسه وهي مطبوعة محققة مع شرحها، ونَظْمُ عقود اللمع لابن جني لأبي عبدالله محمد بن أحمد بن الحسين الموصلي الملقب بشعلة توفي سنة (٦٥٦ هـ)[٣]، وقد شرح شعلةُ نفسه هذه المنظومة، ونجم الدين أبو النصر فتح بن موسى الأموي الجزيري القصري (– ٦٦٣ هـ) نظم المفصل للزمخشري[٤]، وشهاب الدين أبو شامة الدمشقي (– ٦٦٥ هـ) نظم المفصل كذلك، والكافية الشافية

---

(١) وقد أورد أبو حيان في تذكرة النحاة ص٦٧٠ منها ١٨٥ بيتاً، وفي مقدمة اليشكري لمنظومته إشارة إلى أن هناك من سبقه لعمل تلك المنظومات.

(٢) ألمح لذلك الدكتور الدالي في مقدمة تحقيقه لسفر السعادة ١ / ٢٧ وذكر أن نسخة منها في دار الكتب المصرية ٢ / ٢٥٧ برقم ١٦٠٤ .

(٣) وقد طبع هذا النظم باسم / العنقود بنظم العقود ، وأُلحق به متن العقود لابن جني وهو كتاب في النحو مختصر جداً، وقد درس هذا النظم وحققه الدكتور أحمد رجب أبو سالم.

(٤) ذكره الدكتور عبدالرحمن العثيمين في تعداده لشروح المفصل ومختصراته ونظمه في دراسته لكتاب التخمير ١ / ٥٩ .

نظمها ابن مالك (– ٦٧٢ هـ) ونظم خلاصتها المشهورة بالألفية، ولابن مالك كذلك نظم للمفصل يسمى المؤصل، جاء في بغية الوعاة[١]:

وجاء بنظم للمفصل بارعٍ رفيع على المنظوم يدعى المؤصَّلا

وله كذلك لامية الأفعال في التصريف، ومن المنظومات المنظومة الميمية على البحر البسيط لأبي الحسن حازم القرطاجني (– ٦٨٤ هـ) وهي منظومة عذبة مطبوعة أورد ابن هشام في المغني بعض أبياتها[٢]، ومنظومة شهاب الدين محمد ابن أحمد الخُوَيِّي (– ٦٩٣ هـ) لكتاب شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح، ونظم فخر الدين أبي عاصم علي الإسفندري (– ٦٩٨ هـ) لكتاب المصباح للمطرزي، ومنظومة أبي حيان (– ٧٤٥ هـ) واسمها (نهاية الإغراب في علمي التصريف والإعراب) وهي طويلة لم يكملها، والمرادي (– ٧٤٩ هـ) له منظومة في معاني الحروف وشرح لها، وابن اللبان الدمشقي المصري (– ٧٤٩ هـ) له منظومة تضمنت أكثر فوائد التسهيل لابن مالك والمقرب لابن عصفور، قيل: إنه لم يصنف مثلها، وابن الوردي (– ٧٤٩ هـ) له التحفة الوردية، وقد شرحها وهي مطبوعة، وله غيرها، وابن فلاح اليمني (– ٧٦٨ هـ) له منظومة ضمت علوماً كثيرة منها علم النحو والصرف، والسلسيلي (– ٧٧٠ هـ) له أرجوزة في التصريف، والسرمري (– ٧٧٦ هـ) له منظومة سماها (المقدمة اللؤلؤة في النحو) وله شرح لها وقد طبعت مع الشرح محققة،

---

(١) ١ / ١٣٢ . وقد ذكره الدكتور عبدالرحمن العثيمين في تعداده للدراسات حول المفصل في دراسته لكتاب التخمير ١ / ٥٩ .

(٢) ص١٣٤ .

وللمجرادي (– ٧٧٨ هـ) منظومة تعليمية موجزة في قواعد الإعراب سماها (لامية الجُمَل)، وابن جابر الهواري الضرير (– ٧٨٠ هـ) له نظم لملحة الإعراب للحريري سماه (المنحة في اختصار الملحة) وقد شرحها الهواري نفسه، وتقي الدين الواسطي (– ٧٨١ هـ) نظم كتاب أبي حيان (غاية الإحسان في علم اللسان)، ولعماد الدين أبي الفداء إسماعيل البعلي الحنبلي (– ٧٨٦ هـ) نظم لكتاب الطرفة في النحو لابن عبدالهادي المقدسي، والمكودي (–٨٠٧ هـ) له منظومة سماها (البسط والتعريف في نظم ما جل من التصريف)، والأشموني (– ٨٠٩هـ) له منظومة سماها (التحفة الأدبية في علم العربية) وله عليها شرح ، وهناك نظم للعوامل المئة للجرجاني نظمها جلال الدين التستري (– ٨١٢ هـ)، واهتم عدد من العلماء بنظم قواعد الإعراب لابن هشام منهم: ابن الهائم (– ٨١٥ هـ) وابن ظهيرة المكي (– ٨١٧ هـ). وشعبان الآثاري (– ٨٢٨ هـ) له عدة منظومات في النحو منها: ألفية الآثاري، والحلاوة السكرية، وعنان العربية، وابن الجزري (–٨٣٣ هـ) له منظومة سماها (الجوهرة في النحو)، وذكر الدكتور الغنيمان أن القوشجي (– ٨٧٩ هـ) له منظومة في الصرف اسمها (عنقود الزواهر في نظم الجواهر) ومصدره في ذلك هدية العارفين وكشف الظنون، والواقع أنه ليس منظومة وإنما هو كتاب منثور مطبوع باسم (عنقود الزواهر في الصرف) وربما يكون سبب الوهم ورود كلمة (نظم) في بعض التسميات، والمراد بها المعنى اللغوي للنظم وهو جمع هذه الجواهر النثرية في خيط أو سلك واحد، ومن المنظومات منظومات جلال الدين السيوطي (– ٩١١ هـ) في النحو فله الفريدة وقد شرحها في المطالع السعيدة،

وله الوفية في اختصار الألفية، ونظم في اختصار ملحة الإعراب، وغيرها، وبحرق الحضرمي (– ٩٣٠ هـ) له منظومتان إحداهما في معاني الحروف، والأخرى اختصار لألفية ابن مالك وله تعليق مختصر على منظومة معاني الحروف، وشرح لاختصار الألفية ، وبدر الدين الغزي (– ٩٨٤ هـ) له عدة منظومات منها منظومة كبيرة شرح فيها ألفية ابن مالك، ثم اختصرها بمنظومة أخرى، وله مختصر لملحة الإعراب، ونظم للآجرومية، والعمريطي (– ٩٨٩ هـ) له نظم مطبوع للآجرومية.

ومن المنظومات ما لايعلم عنها شيء سوى اسمها، ومنها ما لم يكملها ناظمها لأي سبب من الأسباب، ومنها ما أتمها ولم يكتب لها ذيوع ولا انتشار، ومنها ما شرحها ناظمها وتوقف أثرها، ومنها ما كتب الله لها شهرة واسعة فشرقت وغربت وتجاوزت الحدود وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء.

القسم الأول: ابن رختاط ومنظومته:

• المبحث الأول: ابن رختاط[١]:

هو أبو الحكم يوسف بن رختاط، من أهل القرن السابع، ذكر صاحب الذيل والتكملة أن أبا عبدالله محمد بن أحمد القيسي الرندي (– ٦٥٣هـ) روى عنه، والقيسي رُنديّ سكن مرّاكش. وورد ذكر لأبي الحكم يوسف بن رختاط عند أبي حيان في ارتشاف الضرب، والتذييل والتكميل، والنكت الحسان.

وكون تلميذه القيسي الرندي توفي في منتصف القرن السابع يشعر أن وفاة الشيخ ابن رختاط كانت قبل ذلك لاسيما أن هذا التلميذ قد عُمِّر نحواً من ثمانين سنة.

ولم أجد من أشار إلى ضبط اسم شهرته (رختاط) وإن كان الظن أنه بكسر الراء وسكون الخاء؛ ومما يستأنس به أن صيغة (فِعْلال) بالكسر، في المصادر أكثر من (فَعْلال) أو (فُعْلال)[٢].

وإشارة أبي حيان له في التذييل والتكميل هي قوله[٣]: " وزعم المهاباذي وأبو الحكم بن رِختاط أن ظل لا تستعمل تامة، ولاتستعمل إلا ناقصة، زاد

---

(١) الذيل والتكملة ٤/٦٦ . وقد ورد ذكر لابن رختاط عند أبي حيان في كتبه: التذييل والتكميل ٤/ ١٤٦، وارتشاف الضرب ١ / ١١٥٥، والنكت الحسان ص٧٠.

(٢) أبنية الأسماء والأفعال والمصادر ص٣٠١.

(٣) ٤ / ١٤٦ .

المهاباذي: في فعل النهار، وما ذهبا إليه مخالف لما نقل أئمة اللغة والنحو أنها تكون تامة ".

وكرر مضمون ذلك في ارتشاف الضرب إذ هو اختصار للتذييل فقال[١]: " (ظل) تامة خلافاً للمهاباذي وأبي محمد بن عبدالعزيز بن زيدان وأبي الحكم ابن رختاط حيث زعموا أنها لاتكون إلا ناقصة بمعنى: طال، وبمعنى: أقام نهاراً".

وقال في النكت الحسان[٢]: " وحكى لي بعض أصحابنا عن أبي الحكم بن رختاط أنه ذكر في أرجوزته في النحو أن ظل لاتكون إلا ناقصة، وهو باطل بما حكاه بعض الثقات من أنها تأتي بمعنى دام، وبمعنى طال، تقول: ظل النهارُ أي: دام ظلُّه ".

وقد صدر القدومي اسمه بالإمام والشيخ، فقال: " وقال الإمام ابن رختاط"[٣] وقال: "وإلى ذلك كله يشير الشيخ ابن رختاط في نظمه "[٤] مما يدل على مكانته.

ولم أجد من أفرد له ترجمة موسعة أو مختصرة تجيب عما يكتنف شخصيته ومنظومته من أسئلة كثيرة.

---

(١) ٣ / ١١٥٥.

(٢) ص٧٠ .

(٣) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ٦١٣ (دكتوراه . تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٢٢ ب .

(٤) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٣ / ٩٦٧ (دكتوراه . تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٤٦ ب .

- **المبحث الثاني: منظومته:**

بالنظر إلى ما أثر من هذه المنظومة يمكن أن نظفر بهذه الملامح في ضوء النقاط الآتية:

- **نسبتها:**

سبقت الإشارة إلى كلام أبي حيان في النكت الحسان المتضمن نسبة أرجوزة في النحو لابن رختاط ، فنجتزئ من ذلك قوله: " وحكى لي بعض أصحابنا عن أبي الحكم بن رختاط أنه ذكر في أرجوزته في النحو أن (ظل) لاتكون إلا ناقصة "[١] .

ونصَّ القدوميُّ قبل إيراد أبيات من منظومته على اسمه وعلى منظومته فمن ذلك قوله: "وإلى ذلك كله يشير الشيخ ابن رختاط في نظمه إذ يقول: ... " ثم أورد ثمانية عشر بيتاً في باب الحكاية[٢].

- **مقدار المنظومة:**

ذكر أبو حيان في النكت الحسان أن ابن رختاط له أرجوزة في النحو، وكذلك القدومي نص في أكثر من موضع على أن له نظماً ولكنهما لم يحددا مقداره.

---

(١) النكت الحسان ص٧٠ .

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٣ / ٩٦٧ ـ ٩٦٨ (دكتوراه ـ تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٤٦ ب .

وذكر القدومي –كذلك – أن له كتاباً، وهذا يدل على أنه نظم كامل، وليس أبياتاً متفرقة، قال: " وابن رختاط قد أعلم بذلك في كتابه، فقال مانصّه ..."[1] ثم ذكر أبياتاً من منظومته في باب ما لاينصرف.

ووصوله إلى باب التأنيث وذكره أبياتاً فيه يدل على أن المنظومة شملت شيئاً كثيراً من الأبواب النحوية والصرفية.

- **مصدر المأثور من المنظومة:**

هذا المأثور من هذه المنظومة ورد في كتاب (الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي) للقدومي الأندلسي، المولود بفاس في المغرب، والمتوفى سنة ٩٩٢ هـ وقد حقق في أربع رسائل علمية في مرحلة الدكتوراه. وقد ذكر المحقق الأول للكتاب ما وقف عليه من ترجمته، وأشار إلى مصادرها[2].

وقد تتبعت أثراً آخر للقدومي لعلي أجد فيه أبياتاً من المنظومة وهو حاشية له على شرح الشريف للآجرومية ولكني لم أجد فيه شيئاً منها.

- **عدد الأبيات المأثورة من المنظومة:**

عدد الأبيات المأثورة من المنظومة مئة وسبعة أبيات.

---

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٣ / ١٣٩٥ (دكتوراه . تحقيق د. منيرة الفايز)، والمخطوط ٢٣٧ أ.

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي (دكتواره . تحقيق د. أنس الضويحي) ص٤١ – ٤٤ .

- **بحرها:**

هي على بحر الرجز كما هو غالب المنظومات، وسبق نقل كلام أبي حيان في النكت الحسان الذي ذكر فيه رأياً لابن رختاط، وأشار إلى أن له أرجوزة في النحو .

- **ألفاظها:**

يلحظ سهولة نظمها وعذوبته، وخلوها من الألفاظ الغريبة سوى كلمة واحدة، وهي (التخَّ) في قوله:

وإنما التخَّ عليه الأمـــــــــــرُ إذ لايَرى (مذ) ها هنا تجُـرُ

ومعنى التخَّ أي: اختلط كما في (القاموس المحيط)[1].

- **مستواها العلمي:**

مستوى المنظومة متقدم فهي أعلى من المنظومات التعليمية إذ ضمت مسائل خلافية، وإلماحات إلى شواهد منثورة ومنظومة، من القرآن، والشعر، وكلام العرب، ولغاتهم، وتفاصيل في بعض المسائل، محلها الكتب المتوسطة والمتقدمة كما في أبياته عن (أمس) ومتى تعرب ومتى تبنى، وكذا أبياته في العلم المركب وإفاضته في بيان أنواعه وحكم كل منها.

بل إن ابن رختاط استوفى في بعض المواضع من نظمه مالم يستوفه ابن مالك، ولذا قال القدومي عند حديثه عن بيت ابن مالك:

---

(١) (لخخ) ص٣٣١ .

إعمال (ليس) أعملت (ما) دون (إن) .....

قال: " حق الشيخ أن يعين القائلين بإعمالها كما فعل في (الكبرى) فنسب ذلك لأهل الحجاز، ثم حقه مع ذلك أن ينص على أن ذلك عندهم جائز لا واجب حسبما قد نص على ذلك ابن رختاط في نظمه، فقال:

أهل الحجاز يعملون حرفَ (ما) كـ (ليس) لكنْ عملاً لن يلزَما "[1]

ولايبعد وقوع تصحيف أو تحريف في بعض أبيات المنظومة؛ إذ هذه الأبيات وردت في مخطوط ذي نسخة واحدة لم تخل من التحريف والسقط، فعدم وضوح المعنى في بعض الأبيات قد يكون سببه التحريف لا أسلوب الناظم في نظمه.

والقدومي متأخر نسبياً مما يقوي وجود المخطوط سالماً من أيادي العبث التي حلت بالتراث الإسلامي في الأندلس، وإذا كانت المنظومة لم تشرح فستكون في أوراق قليلة يُرجح أن تكون ملحقة بإحدى المجاميع، لعل الله يُعثِر عليها بعض الباحثين ليحققها ويضمها إلى هذا التراث المجيد.

(١) ص٢٣ من هذا البحث .

- **شواهدها:**

ألمح ابن رختاط في ما أثر من منظومته إلى عدد من الشواهد النثرية والشعرية بطرق مختلفة:

– الشواهد النثرية:

تضمنت المنظومة إشارة إلى شاهد قرآني، وهو قوله في بيان معنى (كاد):

وهكذا في لم يكد يراها هذا هو المفهوم من معناها[١]

وهو يشير إلى قوله تعالى: ﴿إِذَآ أَخۡرَجَ يَدَهُۥ لَمۡ يَكَدۡ يَرَىٰهَا﴾ [النُّور: ٤٠] كما أورد في منظومته قولاً من أقوال العرب، وهو قولهم: (كان أنت خيرٌ منه)، فقال في حديثه عن مجيء اسم (كان) ضمير الشأن:

وهكذا فَعَل فاعلمَنْه من قال: كان أنت خيرٌ منه[٢]

وقد أورده سيبويه على أنه من كلام العرب[٣].

كما أورد بعض لغات القبائل كما في (أمس) و(قط) وسيأتي إيراد شيء من ذلك عند الحديث عن ما تضمنته المنظومة من أعلام العلماء وأسماء القبائل.

---

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ١٨٥ (دكتواره. تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ٨٤ أ .

(٢) ص٢٢ من هذا البحث .

(٣) الكتاب ١ / ٧١ .

– الشواهد الشعرية:

تضمنت المنظومة إشارات لعدد من الشواهد الشعرية، كقوله:

وقوله:(لقد رأيتُ عجبا مذ أمسَ) ذا المذهبَ فيه ذهبا[١]

يشير إلى الشاهد النحوي:

لقد رأيت عجباً مذ أمسَ عجائزاً مثلَ السعالي خمسا

وربما ألمح إلى الشاهد، فذكر اسم الشاعر ولم يذكر البيت، ولكنه ذكر وجه الاستشهاد به، وبيَّن أنه نادر ،كما في قوله[٢]:

قد جاء من شعر الفرزدقِ العجبْ خبرُ ما مقدماً قد انتصب

وهو تميميٌّ فكيف ينصبُـــــــه ورفعُه في كل حالٍ مذهبُهْ

وليس هذا في الكلام ســـــائرا لــكن أتى كما تراه نادرا

وظاهر أنه يشير إلى قول الفرزدق:

فأصبحوا قد أعاد اللهُ نعمتَهم إذ هم قريشٌ وإذ ما مثلَهم بشرُ

ويطيل أحياناً، فيذكر الشاهد معزواً إلى من أنشده، وملمحاً لبعض ألفاظه، ومبيناً غاية البيان وجه الاستشهاد فيه، كقوله[٣]:

ومثل ذا ما سيبويهِ أنشدا على ارتفاعِ مرحبٌ مستشهدا

وقول: ذاك مرحبٌ واديكا (غيرُ مَضِيْقٍ) رفعه كافيكا

ألا تراه خبراً عن (وادِ) ونصبُهُ التكليفُ فيه بادِ

---

(١) ص١٨ من هذا البحث .

(٢) ص٢٢ من هذا البحث .

(٣) ص٢٤ من هذا البحث .

فإن نصبت كان (واد) بعدَهُ خبرُه (غير مضيق) وحده
فالقول إن نصبت ذا انفصال وهو إذا رفعت ذو اتصال
فليس ما حكاه سيبويـــــــــه يكون هذا شاهداً عليـــــــــه

يشير الناظم في أبياته إلى بيت لأبي الأسود الدؤلي أنشده سيبويه[١] وهو قوله:

إذا جئتُ بواباً له قال: مرحبا ألا مرحبٌ واديكَ غيرُ مَضِيْقِ

والشاهد في (مرحب) الثانية، فقد رويت بالرفع والنصب:

فعلى الرفع تكون (مرحبٌ) خبراً مقدماً، و(واديك) مبتدأ مؤخراً . و(غير مضيق) وصف لـ(مرحب).

وعلى رواية النصب (ألا مرحباً) تكون منصوبة بإضمار فعل، و(واديك) مبتدأ. و(غير مضيق) خبره[٢].

كما احتوت المنظومة على كثير من الأمثلة المصنوعة على المسائل مما يدل على سهولتها ووضوحها كما في حديثه عن إعراب (أمس) وبنائه[٣]، وكما في حكاية العلم المركب[٤] .

(١) الكتاب ١ / ٢٩٦ .
(٢) شرح أبيات سيبويه لابن السيرافي ١ / ١٠٢ .
(٣) ص١٨ من هذا البحث .
(٤) ص١٩ من هذا البحث .

● **الأعلام:**

– العلماء:

ذكر ابن رختاط في منظومته سيبويه، وذكره في مواضع متعددة، من ذلك قوله:

وهذه الحال بمذ تختصُّ كذا أتى عن سيبويه النصُّ[١]

وقوله:

وسيبويه الرفع فيه ذكرا فيجعل المضمرَ فيه المظهرا[٢]

وذكر كذلك أبا القاسم الزجاجي بقوله:

لكنْ أبو القاسمِ ظـــــــنَّ أنَّهُ يُبنى على الفتحِ فَدَعْ ما ظنّهُ[٣]

وذلك عند حديثه عن (أمس) في البيت: (لقد رأيت عجباً مذ أمسا) .

– القبائل:

ألمح ابن رختاط إلى بعض لغات القبائل فسمى التميميين والحجازيين، فقال[٤]:

ضَمُّوا ولم ينوّنوا إذ رُفِعـــا وذاك من بني تميمٍ سُمعـــا

ووافقـــوا في نصبه والجرِ أهلَ الحجـــازِ في لزومِ الكسرِ

وأحياناً يشير إلى اللغة دون عزو، ويحكم على هذه اللغة قلة أو كثرة، كقوله:

---

(١) ص١٨ من هذا البحث .

(٢) ص٢٤ من هذا البحث .

(٣) ص١٨ من هذا البحث .

(٤) ص١٨ من هذا البحث .

واعلم بأن بعضَهم يقـــــولُ من أنت زيدٌ وهمُ قليـــــــــــلُ[1]

- **المصطلحات النحوية:**

مصطلحاته كلها بصرية، وزاوج في استعمال مصطلحي الجر والخفض، واستعماله للخفض أكثر مع أنه مصطلح كوفي[2].

- **شخصيته:**

مع أن النظم ليس كالنثر في التصرف في مناقشة الآراء وبيان الرأي المختار إلا أن المنظومة ضمت شيئاً من ذلك فذكر ابن رختاط رأي غيره وبين الصواب بدليله كما في نظمه الآتي لمعنى كاد المنفية[3] .

(١) ص٢١ من هذا البحث .

(٢) معجم المصطلحات النحوية والصرفية ص٧٦ .

(٣) ص٢٣ من هذا البحث .

● **القسم الثاني: المأثور من المنظومة:**

إعراب (أمس) وبناؤه

قال ابن رختاط[1]:

(أمس) متى ماجاء في الكلامِ مضافاً أو بألفٍ ولامِ
فإنه يكون ذا إعرابِ في الرفع والخفض والانتصابِ
تقول (كان أمسُنا سعيداً) و(لتذكروا أمسَكم المحمودا)
وهكذا تقول: (مرّ الأمسُ) و(جاءني الأمسَ جوارٍ خمسُ)
وأمسُ إن فارق هذا المعنى فهو على الكسر هناك يُبنى
تقول:(كان أمسِ يوماً حسناً) و(لم يجئ محمدٌ أمسِ هنا)
فهُوَ مبنيٌّ هنا مكسورُ هذا هو المستحسن المشهورُ
وبعضهم (ذهب أمسُ) قالوا و(حالتي من أمسِ هذي الحالُ)[2]
ضَمُّوا ولم ينوّنوا إذ رُفِعا وذاك من بني تميمٍ سُمِعا[3]
ووافقوا في نصبه والجرِ أهلَ الحجازِ في لزومِ الكسرِ

---

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ٦١٣ (دكتواره . تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٢١ ب، وكررها كاملة سبعة عشر بيتاً كذلك في باب ما لاينصرف ٣ / ١٣٩٥ (دكتوراه . تحقيق د. منيرة الفايز)، والمخطوط ٢٣٧ أ .

(٢) في باب المعرب والمبني قال: هذي الحال، وقال في ما لاينصرف: هذا الحال . والحال تذكر وتؤنث.

(٣) في باب ما لاينصرف قال: وذاك من بعض تميم سمعا. وهنا في باب المعرب والمبني قال: من بني تميم سمعا، وكلٌ له وجه إذ إن جمهور بني تميم يمنعونه من الصرف في حالة الرفع، وبعضهم يبنيه على الكسر كما ذكر ابن رختاط. الكتاب ٣ / ٢٨٣، والنوادر ص٢٥٧، وخزانة الأدب ٧ / ١٦٧، ومعجم القواعد العربية ص٩٦ .

وبعضهم (مذ أمسَ) قد يقولُ فيفتحُ السينَ وذا قليلُ
فخفضوه خفضَ مالم يُصرَفِ وجعلوا (مذ) حرفَ خفضٍ فاعرفِ
وهذه الحال بـ (مذ) تختصُّ كذا أتى عن سيبويهِ النصُّ
وقوله:(لقد رأيتُ عجبا مذ أمسَ) ذا المذهبَ فيه ذهبا
لكنْ أبو القاسمِ ظـــــنَّ أنَّهُ يُبنى على الفتحِ فَدَعْ ما ظنّهُ
وإنما التَخَّ عليه الأمرُ إذ لا يرى (مذ) هاهنا تَجُرُّ[1]
لأنه يُـلـزمُ (مـــذ) أن تخفِضا ما أنتَ فيـه لا زماناً قد مضـى

أرَضُون جمع أرض

قال ابن رختاط[2]:

وقولهم في جمــع أرْضٍ: أرَضـون ففتحوا الراء ولم يُبقوا السكونْ
إذ كان فتحُ الراءِ أمــراً يجبُ في أرَضات فلهـــــذا ذهبوا
وجُمعت كهذه الأشيـــــاءِ إذ أُنّثتْ دون لحـــــاق التاءِ
فجُعلت في الجمعِ كالمحذوفِ إذ فَقَدَتْ حرفاً من الحروفِ

(١) قال الفيروزآبادي:"والتخَّ الأمر: اختلط ". القاموس المحيط (لخخ) ص٣٣١. ويعني بأبي القاسم: الزجاجي، وذلك أنه يرى قد تبنى على الفتح، واعترضه بعض الشراح، وانتصر له محقق الخزانة وبين أن الزجاجي مسبوق بالقول ببنائها على الفتح عند بعض بني تميم . ينظر رأيه في الجمل ص٢٩٩، وخزانة الأدب ٧ / ١٦٩ .

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ٧٦٣ (دكتواره . تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٣٢ أ.

حكاية العلم المركب

قال ابن رختاط[1]:

إذا جعلت خبراً ومبتـــــــدا ... لاسم لشخـص فهْو يُحكى أبدا

تقول قد أبصرت (زيدٌ مقــبلُ) ... وامــررْ بـ(زيدٌ مقبلٌ) يا رجلُ

وما يكـــون جملة من فعــلِ ... وفاعــلٍ جرى على ذا الأصلِ

كقولنـــا: رأيت (قام عمرُو) ... وقد مــررتُ بـ(يقومُ بكرُ)

وهكذا إن نصب المفعـــــولا ... حكــيته أيضاً على ما قيلا

مثال ذاك امرر بـــ(ذُرَّ حَبّا) ... وهكذا ما قد حـكى ذا الضربا

وإن تكن سميتــه بـ (ضَرَبَ) ... مجــرداً من الضمير أُعربا

وإن جعلت مضــمراً في النّيهْ ... في الفعل كانت جملةً محــكيهْ

وهكذا إذا جعلت خرجــا ... أو تخرجُ اسم رجلٍ أو دَحْــرجا

فإنَّ ذينِ المذهبين فيــــهِ ... تعربه إن شئتَ أو تحــكيهِ

وإن جعلت الاسمَ مثـــل يدنو ... أو مثــل يغزو أو كمثل يرجو

قلبت ياءً واوَه إذ تعــرِبُ ... والواوُ إن حكــيتَ ليست تُقلَبُ[2]

إذ لايكون الواوُ آخرَ اســـمِ ... خفيفةً تـابعةً للضـــمِّ

وإن تكن بجعفـــرٍ سميتَهُ ... فكيفما نقلتـــه حكيته[3]

---

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٣ / ٩٦٧ (دكتواره . تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٤٦ب.

(٢) في المخطوط: قلبت واواً ياءَه . والصواب ما أثبت .

(٣) في المخطوط (وجعفر) ولعل الصواب ما أثبت؛ لأن الفعل (سمى) يتعدى للمفعول الثاني أحياناً بنفسه وأحياناً بالباء .

فكــلُّ ما نقلته من مــوضعِ رفعٍ كذا احكِ الـكلامَ فارفعِ
وإن نقلت من مكــان جرِّ جررتَ مثل جــاءني وعمرِو
وقولنا: لزيدٍ إن سميتــا به من النــاس امرءاً حكيتا
ولتحكِ إن سميــته لعلمــا وهكــذا كــأنمــا وإنمــا

تقدم عامل الجر على اسم الاستفهام

قال ابن رختاط[1]:

والعامل الخافض ليس يُحكم عليه بالمعنى الذي [يُقَدَّمُ][2]
كقولنا بأيهم تمُرُّ تُقدِّمُ الحرفَ الذي يَجُرُّ
إذ ليس للعامل من سبيلِ إلى التأخر عن المعمولِ
وإنما يمكننا التأخيرُ فيما به تعلَّقَ المجرورُ
وهكذا الخافضُ إن كان اسما مضافاً الزمْ فيه هذا الحُكما
مثلُ غلامَ أيِّ زيدٍ تضربُ أخَّرتَ ما به الغلامُ يُنصَبُ
ولم يَسُغ تأخرُ الغلامِ فقدَّموهُ على الاستفهامِ
هذا إذا استفهمت باسمٍ فاعلمَنْ كمثلِ أيٍّ وكمثل ما ومَنْ
والحرف إن كنت به تَستفهــمُ فخافضٌ عليه لايُقَــــدَّمُ

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٣ / ١٢٨٨ (دكتواره . تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٦٨ب.

(٢) الكلمة الأخيرة في البيت ليست بينة في المخطوط ولعلها ما أثبت أو نحوها.

نصب الاسم بفعل محذوف[١]

قال ابن رختاط[٢]:

وقولهم: من أنت زيداً إنما ... هو جوابٌ [لامرئٍ تكلما][٣]
وإنما يقال ذا إجمالا ... لمَن يكون أنا زيدٌ قالا
فنصبوا هناك زيداً لمّا ... عنوا من أنت ذاكراً ذا الاسما
فاختزلوا الفعل هنا وأُضمرا ... إذ كان في كلامهم قد كثُرا[٤]
واعلم بأن بعضهم يقـــولُ ... من أنتَ زيدٌ وهمُ قليـــلُ

التعريف والتنكير في اسم كان وخبرها

قال ابن رختاط[٥]:

وإن أتى التعريفُ والتنكيرُ ... في باب كان لم يسع تخييرُ
وإنما أسماؤها المعارفُ ... والخبرُ المنكورُ لا يُخالَفُ
وإن أتت معرفتان كنتا ... مخيرًا تقول كيف شئتا

---

(١) المسألة أشار لها سيبويه في الكتاب ١ / ٢٩٢، ٢٩٤، ٣٢١.

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٣ / ١٣٣٠ (دكتواره ـ تحقيق د. أنس الضويحي)، والمخطوط ٧١ب.

(٣) اللفظان آخر البيت غير واضحين في المخطوط، وهذا ما ظهر لي في قراءتهما.

(٤) في المخطوط (وأضمروا)، والظاهر ما أثبت إذ هو المناسب لحركة حرف الروي في الشطر الثاني. وربما كان صدر البيت: فاختُزل الفعلُ هنا وأُضمرا.

(٥) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ٤٧ (دكتواره ـ تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ٧٢ب.

مثاله:كان أبوك خالدًا وكان عثمانُ الهمامَ الماجدا
ولو أردت لعكســـــت ذاكَا فقلت:كان خالـــــدٌ أباكا

مجيء اسم كان وليس ضمير شأن

قال ابن رختاط[١]:

وربما جاء ضميرُ الشانِ في بعضها فارتفع الاسمانِ
تقول منه كان زيدٌ قائمُ وكان عبدُ اللهِ عندي نائمُ
أضمرت فيها قصةً وشانا فصار ذاك المضمرُ اسمَ كانَ
وصار زيدٌ قائمٌ هما معا خبرَ كان فلذاك ارتفعا
وهكذا فَعَلَ فاعلمنْهُ من قال:كان أنتَ خيرٌ منه[٢]
وهكذا في (ليس) أيضا تفعلُ مثالُ ذاك: ليس زيدٌ مُقبِلُ
وذاك في كان وفي ليس اشتَهَرْ وربما لَحِق في بعض الأُخَرْ

جواز إعمال (ما) عمل (ليس) عند أهل الحجاز

قال ابن رختاط[٣]:

أَهْلُ الحِجَازِ يُعْمِلُونَ حَرفَ (ما) كـ (ليسَ) لَكِنْ عَمَلًا لَنْ يلزَمَا

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ٩٣ (دكتواره. تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ٧٦ أ .

(٢) (كان أنت خيرٌ منه) من كلام العرب أورده سيبويه في: الكتاب ١ / ٧١ .

(٣) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ١١٨ (دكتواره. تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ٧٨ أ .

نصب خبر (ما) المقدم في بيت للفرزدق

قال ابن رختاط[1]:

قد جاء من شعر الفرزدقِ العجبْ خبرُ (ما) مقدَّماً قد انتصبْ[2]
وهو تميميٌّ فكيف ينصبُهْ ورفعُه في كلِّ حالٍ مذهبُهْ
وليس هذا في الكلام سائرا لكن أتى كما تراه نادرا

معنى نفي كاد

قال ابن رختاط[3]:

ونفيُ كادَ في كَلامِ العرَبِ جاءَ عَلَى وَجهٍ ظريفٍ مُعجِبِ
وذاك أنَّ من نفَى المُقاربهْ قد أوجبَ البُعدَ أو المصاحَبهْ
وغيرُ ذا المعنى هو المفهومُ في مثل: زيدٌ لم يكَدْ يقومُ
فإن معناه بجهد قاما ولم تُرِدْ ما قارب القياما
وهكذا في لم يكد يراها هذا هو المفهوم من معناها[4]

---

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ١٢٨ (دكتواره. تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ٧٩ أ .

(٢) يشير بذلك إلى قول الفرزدق:

فأصبحوا قد أعاد الله نعمتهم إذ هم قريشٌ وإذ ما مثلَهم بشرُ

والبيت من شواهد النحاة، وهو في: الكتاب ١ / ٦٠، ومغني اللبيب ١٢٥، ٤٤٩ ، ٧٤٥، وخزانة الأدب ٤ / ١٣٣.

(٣) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ١٨٥ (دكتواره. تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ٨٤ أ .

(٤) إشارة إلى قول الله تعالى: ﴿ إِذَآ أَخۡرَجَ يَدَهُۥ لَمۡ يَكَدۡ يَرَىٰهَا ﴾ [النُّور: ٤٠].

إذْ ليست الرؤيةُ بالكليهْ ثابتةً فيهِ ولا منفيهْ
فالنفيُ في غير المكان جُعلا والقصد فيه كاد ألا يَبْطُلا[1]
فكاد لم يُنْفَ على الحقيقهْ فلتتفَهَّمْ هذه الطريقهْ
إذا جعلت النفي بعد كادَ فهمْتَ في المسألةِ المرادا

تقديم المصدر على عامله

قال ابن رختاط[2]:

وقدم المصدر إن أردتا تقول: [صيداً يا بُني] صُدْتا[3]
وهكذا: ضرباً ضربَ خالدُ وهجرةً هجرنا مجاهدُ

اللغات في (قطّ)

قال ابن رختاط[4]:

وقولنا: قَطُّ بمعنى ما مضى من الزمانِ كلِّهِ وما انقضى
مضمومةَ الطاءِ تكونُ أبدا إن خَفَّفَ الطاءَ امرؤٌ أو شَدَّدَا
وقد يقال: قُطُّ مثلُ مُنْذُ ضموا هنا أولَهُ وشَدُّوا
فهي إذا كانت بمعنى الدَّهرِ ثلاثةُ الأوجهِ فيها تجري

(١) يريد أن حق النفي أن يقع بعد كاد لا قبلها .

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ٥٧٦ (دكتواره . تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ١١٨ أ .

(٣) ما بين المعقوفين في الشطر الثاني غير واضح في المخطوط، ولعل ما أثبت هو الصواب أو الأقرب.

(٤) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ٦٦٢ (دكتواره . تحقيق د. سارة المفلح)، والمخطوط ١٢٦ أ .

وإن ترد حَسْبُ ففتحُ القافِ وجزمةُ الطاءِ بلا خلافِ[1]

الرفع والنصب في (مرحباً وأهلاً وسهلاً)

قال ابن رختاط[2]:

ومثل ما قلناه أيضاً أهلاً بمن أتى ومرحباً وسهلاً
معنى أتيتَ السهلَ غيرَ الصعبِ ومرحباً جئت بمعنى رُحْبِ
وهو لقيتَ الأهلَ لا الأباعِدا تُؤَنِّسُ الضيفَ بذا والوارِدا
وسيبويهِ الرفعَ فيه ذَكرا فيجعلُ المضمرَ فيه المظهرا
أي: نحن أهلٌ والمكان مرحبُ والمستفيض عندهم أن ينصبوا
وإن أتى في اللفظ شيء يُسند إليه فالرفعُ هناك أجودُ
مثاله قول: فلانٌ أهلُ لضيفه ومرحبٌ وسَهْلُ
فرفعُ هذا حسن فصيحُ والنصبُ فيه جائزٌ صحيحُ
ومثل ذا ما سيبويهِ أنشدا على ارتفاعِ مرحبٌ مستشهدا
وقول ذاك: مرحبٌ واديكا (غيرُ مَضِيْقٍ) رفعه كافيكا[3]

---

(١) خلاصة اللغات الثلاث لـ(قط) إذا كانت للزمان الماضي: قَطُّ ، قَطُ ، قُطُّ . وأما إن كانت بمعنى حسب فيقال: قَطْ. الكتاب ٣ / ٢٨٦، لسان العرب (قطط) ٧ / ٣٨١، مغني اللبيب ص٢٤١ .

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ٨٢٦ (دكتوراه. تحقيق د. منيرة الفايز)، والمخطوط ٢٠٣ أ .

(٣) في المخطوط (إذا بكا) بدل (واديكا) وهو تصحيف؛ لأن الناظم يشير إلى لفظ ورد في بيت لأبي الأسود الدؤلي أنشده سيبويه ١ / ٢٩٦، وهو قوله:
إذا جئتُ بواباً له قال: مرحبا ألا مرحبٌ واديكَ غيرُ مَضِيْقِ

ألا تراه خبراً عن (وادِ) ونصبُهُ التكليفُ فيه بادِ
فإن نصبت كان (واد) بعدهُ خبرُه (غير مضيق) وحده
فالقول إن نصبت ذا انفصال وهو إذا رفعت ذو اتصال
فليس ما حكاه سيبويهِ يكون هذا شاهداً عليه

من الأسماء الملازمة للنداء (هناه)

قال ابن رختاط[1]:

يقال في النداء: يا هناهُ ولا يقال ذاك في سواهُ
معناه يا إنسانُ أو يا رجلُ عند الجفاءِ أبداً يُستعملُ
ولا يقولون: هناهُ جاءَ لكنهم خصُّوا به النداءَ

التأنيث

قال ابن رختاط[2]:

صرَّح من أصحابنا الجمهورُ بأن الاسمَ أصلُه التذكيرُ
لذاك كان الأصلُ أن يجاءَ بعَلَمٍ إن أنثوا الأسماءَ
والاسمُ دون علَمٍ إنْ ذُكِّرا لأنه الأصلُ كما قد ذُكِرا
وأيضاً التأنيثُ من بعضِ العللْ في منعِ صرفِ الاسمِ من أجلِ الثِّقَل
لو لم يكن فرعاً كما قد قيلا ولم يُصَرَّفْ عندهم ثقيلا

(١) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ٢ / ١٠٠٠ (دكتوراه . تحقيق د. منيرة الفايز)، والمخطوط ٢١٣ب.

(٢) الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي ١ / ٤٨٤ (دكتوراه . تحقيق د. سالم الرشيدي)، والمخطوط ٢٧٥ ب .

خاتمة

وبعد هذا العرض لما أُثر من هذه المنظومة، وبيان ملامح ما تضمنته، وما وجدته من معلومات عن صاحبها، وما اكتنف ذلك من حديث عن المنظومات النحوية، أصل إلى بعض النتائج، وهي:

١. التعريف بمنظومة نفيسة مغمورة هي وناظمها؛ إذ لم يشتهر ذكرها ولا أبياتها في كتب النحويين، وذلك بإيراد ما أثر منها، والتعليق عليه.

٢. تنوع الجهود التي خدمت هذا التراث النحوي والصرفي فهي بين منثور ومنظوم، وهذا المنظوم منه ما هو طويل وقصير، ونظم للنحو والصرف أو لأحدهما أو لمسائل منهما، ومنه ما هو اختصار لكتب أو منظومات أو شرح لها، أو نظم مستقل، وغير ذلك من التشعبات والتفصيلات الدالة على كثرته وتنوعه .

٣. أنه مع ما ظهر من هذا التراث فلايزال بعضه لم ير النور بعد .

٤. أن منظومة ابن رختاط من منظومات أوائل القرن السابع تقريباً.

٥. أن ما أُثر منها، وذكرَ أبي حيان لها يدل على شيء من مكانتها.

٦. أن مستوى المنظومة يتراوح بين المتوسط والمتقدم وليست للمبتدئ لما احتوته من آراء ومسائل خلافية ولغات للعرب.

٧. لم أقف على بيت واحد من أبيات المنظومة في مصدر آخر غير كتاب (الهادي) للقدومي.

وختاماً لا أزال متفائلاً ببقاء المنظومة وأنها لم تتأثر بالحوادث الكبرى التي أثرت في المكتبات العلمية في المغرب الإسلامي، وذلك لقرب العهد بالمدونة التي ضمت هذه الأبيات فهي في القرن العاشر الهجري.

وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

فهرس المصادر والمراجع

١. البغدادي، عبدالقادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ت: عبدالسلام هارون، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٤، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م.

٢. الثمانيني، شرح التصريف، ت: د. إبراهيم بن سليمان البعيمي، مكتبة الرشد ـ الرياض، ط١، ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩م.

٣. ابن جني، المنصف شرح تصريف المازني، ت: إبراهيم مصطفى، عبدالله أمين، دار إحياء التراث القديم، ط١، ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م.

٤. الحضرمي، محمد بن عمر المشهور ببحرق، منظومة فتح الرؤوف في أحكام الحروف وما في معناها من الأسماء والظروف، عرض ودراسة الدكتور عبدالرحمن العمار، مجلة الدراسات اللغوية، مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية - الرياض، المجلد الثاني - العدد الأول، محرم - ربيع الأول ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

٥. أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، ت: د. رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م.

٦. أبو حيان الأندلسي، التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، ت: د. حسن هنداوي، دار كنوز إشبيليا ـ السعودية ـ ط١، ١٤٣١ — ٢٠١٠م.

٧. أبو حيان الأندلسي، النكت الحسان في شرح غاية الإحسان، ت: د. عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط١، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

٨. أبو حيان الأندلسي، تذكرة النحاة، ت: د. عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، الأولى ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م.

٩. الخوارزمي، صدر الأفاضل، شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بالتخمير، ت: د. عبدالرحمن العثيمين، مكتبة العبيكان — الرياض ، ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.

١٠. الدقر، عبدالغني، معجم القواعد العربية في النحو والتصريف، دار القلم – دمشق، ط٢، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣م.
١١. الرضي، شرح شافية ابن الحاجب، ت: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ١٤٠٢ هـ – ١٩٨٢ م.
١٢. الزجاجي، الجمل في النحو، ت: د. علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة . بيروت، ط٥، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م.
١٣. السخاوي، علم الدين، سفر السعادة وسفير الإفادة، ت: د. محمد أحمد الدالي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٠٣هـ. ١٩٨٣م.
١٤. سيبويه، كتاب سيبويه، ت: عبدالسلام هارون، دار الجيل. بيروت، ط١، ١٤١١هـ - ١٩٩١ م.
١٥. ابن السيرافي، شرح أبيات سيبويه، ت: د. محمد علي سلطاني، دار المأمون للتراث – دمشق، بيروت، ١٩٧٩م.
١٦. السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية . بيروت.
١٧. العبداللطيف، صالح بن عبدالعزيز، مناهج المنظومات النحوية والتصريفية إلى نهاية القرن السابع، ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، ١٤٢٠هـ.
١٨. الغنيمان، حسان، المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو، بحث محكم منشور في مجلة دار العلوم بجامعة القاهرة، العدد ٣٣، عام ٢٠٠٤م.
١٩. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة. بيروت، ط٣، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣ م.
٢٠. القدومي، الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي، رسالة دكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، من أول الكتاب إلى نهاية باب الابتداء دراسة وتحقيقاً، للباحث: د.أنس بن علي الضويحي، ١٤٤٠هـ.

٢١. القدومي، الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي، رسالة دكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض من أول باب الإضافة إلى نهاية باب ما لاينصرف تحقيقاً، للباحثة: د. منيرة بنت عبد الله الفايز، ١٤٤٠ هـ.
٢٢. القدومي، الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي، رسالة دكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، من بداية باب كان وأخواتها إلى نهاية حروف الجر تحقيقاً، للباحثة: د. سارة بنت سعد المفلح، ١٤٤٠ هـ.
٢٣. القدومي، الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي، رسالة دكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، من بداية إعراب الفعل حتى نهاية الكتاب تحقيقاً، للباحث: سالم بن محمد الرشيدي، ١٤٤٣ هـ.
٢٤. القدومي، الهادي إلى الإفصاح عن مغفلات المرادي، مخطوط، مكتبة الأسكوريال بأسبانيا، رقم ٥.
٢٥. القسطنطيني، مصطفى، الحاج خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ١٤١٣ هـ – ١٩٩٢م.
٢٦. ابن القطاع، أبو القاسم علي بن جعفر الصقلي، ت: أ.د. أحمد محمد عبدالدايم، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٩م.
٢٧. اللبدي، محمد سمير، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م.
٢٨. المراكشي، ابن عبدالملك، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة ، ت: د. إحسان عباس، ود. محمد بن شريفة، ود. بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي – تونس، ط١، ٢٠١٢م.
٢٩. المهلبي، مهلب بن حسن، نظم الفرائد وحصر الشرائد، ت: د. عبدالرحمن العثيمين، مطبعة المدني، ط١، ١٤٠٦ هـ = ١٩٨٦ م.

٣٠. ابن هشام، جمال الدين، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت: أ. د. فخر الدين قباوة، دار اللباب – تركيا – إسطنبول، ط١، ١٤٣٩ هـ – ٢٠١٨م.
٣١. ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب . بيروت.
٣٢. ابن يعيش، شرح الملوكي، ت: فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، ط١، ١٣٩٣ هـ – ١٩٧٣ م.

References

1.al-Baghdādī, ‘Abd-al-Qādir ibn ‘Umar, Khizānat al-Adab & lubb Lubāb Lisān al-‘Arab, ed. ‘Abdussalām Hārūn, al-Nāshir Maktabat al-Khānjī bi-al-Qāhirah, 4st, 1418 H-1997.

2.al-Thamānīnī, sharḥ al-taṣrīf, ed. D. Ibrāhīm ibn Sulaymān al-Bu‘aymī, Maktabat al-Rushd al-Riyāḍ, 1st, 1419 H-1999.

3.Ibn Jinnī, al-Munṣif sharḥ taṣrīf al-Māzinī, ed. Ibrāhīm Muṣṭafá, Allāh Amīn, Dār Iḥyā’ al-Turāth al-qadīm, 1st, 1373 H-1954.

4.al-Ḥaḍramī, Muḥammad ibn ‘Umar al-mashhūr bi-Baḥraq, manẓūmat Fatḥ al-Ra’ūf fī Aḥkām al-ḥurūf wa-mā fī ma‘nāhā min al-asmā’ wa-al-ẓurūf, ‘arḍ wa-dirāsat al-Duktūr ‘Abd-al-Raḥmān al-‘Ammār, Majallat al-Dirāsāt al-lughawīyah, Maṭba‘at Markaz al-Malik Fayṣal lil-Buḥūth wa-al-Dirāsāt al-Islāmīyah – al-Riyāḍ, al-mujallad al-Thānī – al-‘adad al-Awwal, Muḥarram – Rabī‘ al-Awwal 1421 H – 2000.

5.Abū Ḥayyān al-Andalusī, Irtishāf al-ḍarb min Lisān al-‘Arab, ed. D. Rajab ‘Uthmān Muḥammad, Maktabat al-Khānjī bi-al-Qāhirah, 1st, 1418 H-1998.

6.Abū Ḥayyān al-Andalusī, al-Tadhyīl & al-Takmīl fī sharḥ Kitāb al-Tas′hīl, ed. D. Ḥasan Hindāwī, Dār Kunūz Ishbīliyā al-Sa‘ūdīyah 1st, 1431 – 2010.

7.Abū Ḥayyān al-Andalusī, al-Nukat al-ḥisān fī sharḥ Ghāyat al-iḥsān, ed. D. ‘bdālḥsyn al-Fatlī, Mu’assasat al-Risālah Bayrūt, 1st, 1405 H-1985.

8.Abū Ḥayyān al-Andalusī, Tadhkirat al-nuḥāh, ed. D. ‘Afīf ‘Abd-al-Raḥmān, Mu’assasat al-Risālah Bayrūt, 1st, 1406 -1986.

9.al-Khuwārizmī, Ṣadr al-Afāḍil, sharḥ al-Mufaṣṣal fī ṣan‘at al-i‘rāb al-mawsūm bāltkhmyr, ed. D. ‘Abd-al-Raḥmān al-‘Uthaymīn, Maktabat al-‘Ubaykān - al-Riyāḍ, 1st, 1421 -2000.

10.al-Daqr, ‘Abd, Mu‘jam al-Qawā‘id al-‘Arabīyah fī al-Naḥw & al-Taṣrīf, Dār al-Qalam - Dimashq, 2st, 1414 -1993.

11.al-Raḍī, sharḥ Shāfīyah Ibn al-Ḥājib, ed. Muḥammad Nūr al-Ḥasan, & Muḥammad alzfzāf, & Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd-al-Ḥamīd, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah - Bayrūt - Lubnān, 1402- 1982.

12.al-Zajjājī, al-Jamal fī al-Naḥw, ed. D. ‘Alī Tawfīq al-Ḥamad, Mu’assasat al-Risālah Bayrūt, 5st, 1417 -1996.

13.al-Sakhāwī, ‘Ilm al-Dīn, Sifr al-Sa‘ādah wsfyr al-Ifādah, ed. D. Muḥammad Aḥmad al-Dālī, Maṭbū‘āt Majma‘ al-Lughah al-‘Arabīyah bi-Dimashq, 1403- 1983.
14.Sībawayh, Kitāb Sībawayh, ed. ‘Abdussalām Hārūn, Dār al-Jīl Bayrūt, 1st, 1411-1991.
15.Ibn al-Sīrāfī, sharḥ abyāt Sībawayh, ed. D. Muḥammad ‘Alī Sulṭānī, Dār al-Ma’mūn lil-Turāth - Dimashq, Bayrūt, 1979.
16.al-Suyūṭī, Bughyat al-wu‘āh fī Ṭabaqāt al-Lughawīyīn & al-Nuḥḥāh, ed. Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, al-Maktabah al-‘Aṣrīyah Bayrūt.
17.al‘bdāllṭyf, Ṣāliḥ ibn ‘Abd-al-‘Azīz, Manāhij al-Manẓūmāt al-Naḥwīyah & al-Taṣrīfīyah ilá nihāyat al-Qarn al-sābi‘, mājistīr, Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah bi-al-Riyāḍ, 1420.
18.al-Ghunaymān, Ḥassān, al-Manẓūmāt al-Naḥwīyah & atharuhā fī Ta‘līm al-Naḥw, baḥth muḥakkam manshūr fī Majallat Dār al-‘Ulūm bi-Jāmi‘at al-Qāhirah, Issue 33, 2004.
19.al-Fīrūzābādī, al-Qāmūs al-muḥīṭ, Mu’assasat al-Risālah Bayrūt, 3st, 1413-1993.
20.al-Qaddūmī, al-Hādī ilá al-Ifṣāḥ ‘an mghflāt al-Murādī, Risālat duktūrāh bi-Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah bi-al-Riyāḍ, min awwal al-Kitāb ilá nihāyat Bāb al-ibtidā‘ dirāsah wtḥqyqan, lil-bāḥith: D. Anas ibn ‘Alī al-Ḍuwayḥī, 1440.
21.al-Qaddūmī, al-Hādī ilá al-Ifṣāḥ ‘an mghflāt al-Murādī, Risālat duktūrāh bi-Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah bi-al-Riyāḍ min awwal Bāb al-iḍāfah ilá nihāyat Bāb mā lāynṣrf taḥqīqan, llbāḥthh: D. Munīrah bint ‘Abd Allāh al-Fāyiz, 1440.
22.al-Qaddūmī, al-Hādī ilá al-Ifṣāḥ ‘an mghflāt al-Murādī, Risālat duktūrāh bi-Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah bi-al-Riyāḍ, min bidāyat Bāb kāna & akhawātuhā ilá nihāyat ḥurūf al-jarr taḥqīqan, llbāḥthh: D. Sārah bint Sa‘d al-Mufliḥ, 1440.
23.al-Qaddūmī, al-Hādī ilá al-Ifṣāḥ ‘an mghflāt al-Murādī, Risālat duktūrāh bi-Jāmi‘at al-Imām Muḥammad ibn Sa‘ūd al-Islāmīyah bi-al-Riyāḍ, min bidāyat i‘rāb al-fi‘l ḥattá nihāyat al-Kitāb taḥqīqan, lil-bāḥith: Sālim ibn Muḥammad al-Rashīdī, 1443.
24.al-Qaddūmī, al-Hādī ilá al-Ifṣāḥ ‘an mghflāt al-Murādī, makhṭūṭ, Maktabat al’skwryāl b’sbānyā, raqm 5.

25.al-Qusṭanṭīnī, Muṣṭafá, al-Ḥājj Khalīfah, Kashf al-ẓunūn ‘an asāmī al-Kutub & al-Funūn, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah – Bayrūt - Lubnān, 1413-1992.
26.al-Labadī, Muḥammad Samīr, Mu‘jam al-Muṣṭalaḥāt al-Naḥwīyah & al-Sarfīyah, Mu’assasat al-Risālah Bayrūt, 2st, 1406- 1986.
27.al-Marrākushī, Ibn ‘bdālmlk, al-Dhayl wāltkmlh lktāby almwṣwl & al-ṣilah, ed. D. Iḥsān ‘Abbās, Wad. Muḥammad ibn Sharīfah, Wad. Bashshār ‘Awwād Ma‘rūf, Dār al-Gharb al-Islāmī – Tūnis, 1st, 2012.
28.al-Muhallabī, Muhallab ibn Ḥasan, naẓm al-Farā’id & ḥaṣr alshrā’d, ed. D. ‘Abd-al-Raḥmān al-‘Uthaymīn, Maṭba‘at al-madanī, 1st, 1406- 1986.
29.Ibn Hishām, Jamāl al-Dīn, Mughnī al-labīb ‘an kutub al-a‘ārīb, ed. U. D. Fakhr al-Dīn Qabāwah, Dār al-Lubāb – Turkiyā-Isṭanbūl, 1st, 1439- 2018.
30. ١Ibn Ya‘īsh, sharḥ al-Mufaṣṣal, ‘Ālam al-Kutub Bayrūt.
31.Ibn Ya‘īsh, sharḥ al-mulūkī, ed. Fakhr al-Dīn Qabāwah, al-Maktabah al-‘Arabīyah bi-Ḥalab, 1st, 1393-1973.

المصدر النائب عن فعله، قسم المؤكِّد أم قسيمه؟

أ.د. عبد الرحمن بن عبد الله الخضيري
قسم النحو والصرف وفقه اللغة– كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

المصدر النائب عن فعله، قسم المؤكِّد أم قسيمه؟

أ.د. عبد الرحمن بن عبد الله الخضيري

قسم النحو والصرف وفقه اللغة – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ تقديم البحث: ٨/ ٧/ ١٤٤٤ هـ تاريخ قبول البحث: ٢٠/ ٨/ ١٤٤٤ هـ

ملخص الدراسة:

أجمع العلماء على أن عامل المصدر النائب عن فعله يحذف وجوباً أو جوازاً، ولو كان مؤكداً، مع أن المشهور عندهم منع حذف عامل المصدر إذا كان مؤكداً، وفي هذا شيء من التناقض كما يبدو للمتأمل.

يحاول هذا البحث إيجاد وجه يزول معه هذا الإشكال؛ بتتبع المصادر، لمعرفة موقف العلماء من ذلك، والوقوف على ما لهم في ذلك من أقوال وآراء، واستعراض أدلتهم وحججهم، وما فيها من قوة أو ضعف، ومدى كفاية كل واحد منها في حل الإشكال المذكور.

وقد وصل البحث إلى أن كل واحد من تلك الآراء لا يسلم من الضعف، وأن الأسلم هو جعل المصدر النائب عن فعله قسماً مستقلاً من المفعول المطلق، مقابلاً للمفعول المطلق غير النائب، مع إمكان كون كل واحد من القسمين مؤكداً وغير مؤكد، مؤيداً ذلك بأن العلماء أفردوا المصدر النائب عن فعله بأحكام خاصة، ذكر البحث خمسة منها، وبجعله قسماً مستقلاً يزول الإشكال، ويكون حذف عامله مطلقاً أحد الأحكام التي ينفرد بها.

الكلمات المفتاحية: مصدر ـ نائب ـ مؤكِّد ـ عامل.

The Infinitive Representing his Action: The Affirmative Part or Its Counterpart?

Dr. Abdulrahman Abdullah Alkhudhairi
Department of syntax, morphology and philology – Faculty of Arabic Language
Imam Muhammad Ibn Saud Islamic university

Abstract

Scholars have unanimously agreed that the infinitive factor representing his action is omitted obligatory or permissible, even if it is confirming, although it is well known among them that it is forbidden to delete the infinitive factor if it is confirming, and in this, there is some contradiction as it seems to the meditator. This research attempts to find a way to resolve this problem. By tracing the sources, to know the position of scholars on this, to find out what they have in that of sayings and opinions, and to review their evidence and arguments, what strength or weaknesses they contain, and the sufficiency of each of them in solving the aforementioned problem. The research has reached the conclusion that each of these opinions is not free from weakness and that the safest thing is to make the infinitive that represents its action an independent part of the absolute object, in contrast to the absolute object that is not representative, with the possibility that each of the two parts is confirming and unconfirmed, supporting that the scholars They singled out the infinitive representing his action with special provisions, the research mentioned five of them. By making it a separate section, the confusion is eliminated, and the deletion of its factor is absolutely one of the provisions that is unique to it.

keywords: Infinitive, representing, affirmative, factor

تمهيد:

ينتصب المصدر على أنه مفعول مطلق، نحو: (اركع ركوعاً)، ويأتي حينئذٍ على ثلاثة أنواع:

١. مؤكد لعامله، وهو ما ليس فيه زيادة على مضمون عامله، كالمثال السابق.

٢. مبيِّن لنوعه؛ نحو: (اركع ركوعاً حسناً).

٣. مبيِّن لعدده؛ نحو: (اركع ركعتين)[١].

وقد أجمع النحويون على انحصاره في هذه الأنواع الثلاثة[٢]، وإن كانوا قد اختلفوا في أسلوب التقسيم، فبعض منهم يصرح بجعله ثلاثة كما مر، وبعض يجعله قسمين:

١. المبهم: ويقصد به المؤكد لعامله.

٢. المؤقت ـ أو المختص أو المحدود ـ: ويجمع تحته المبين للنوع والمبين للعدد.

وممن فعل ذلك الزمخشري وشراح المفصل[٣]، وكذا ابن جمعة الموصلي.[٤]، ومنهم من استعمل الطريقتين كابن مالك؛ فقد جعله في بعض كتبه ـ كشرح الكافية الشافية[٥] ـ ثلاثة أقسام، وجعله في بعض آخر ـ كالتسهيل[٦] ـ اثنين.

---

(١) ـ ينظر: شرح الكافية الشافية ٦٥٥/٢، وشرح الكافية للرضي ١١٤/١، وشرح ابن عقيل للألفية ٥٦٠/١.

(٢) ـ ينظر: اللمع لابن جني ص: ١٣١، وشرح الأشموني للألفية ١١٢/٢.

(٣) ـ ينظر مثلاً: الإيضاح في شرح المفصل ٢٢٠/١، وشرح المفصل لابن يعيش ١١٠/١ ـ ١١١.

(٤) ـ شرح ألفية ابن معطٍ ٥٢٥/١.

(٥) ـ ٦٥٥/٢.

(٦) ـ ص: ٨٧.

وسلك ابن أبي الربيع[1]أسلوباً آخر في تقسيمها؛ إذ جعل المصادر أربعة أقسام:

فالأول والثاني: هما السابقان عند الزمخشري ومن وافقه، بما تضمناه من أنواع.

والثالث: ما كان نوعاً من المصدر، نحو: رجع القهقرى.

والرابع: ما كان اسماً وضع موضع المصدر، نحو قوله

تعالى:﴿ فَلَن يَضُرَّ ٱللَّهَ شَيۡـٔٗاۗ ١٤٤ ﴾[2].

وعند التأمل نجد هذين القسمين داخلين في السابقين؛ فإن (القهقرى) ونحوه من المبين للنوع، و(شيئاً) ونحوه مما يدل على بعض المصدر، فهو من المبين للعدد.

والذي يظهر لي أن ابن أبي الربيع لا يريد هنا ما اشتهر لدى النحويين من بيان أنواع المفعول المطلق من جهة معناه؛ وإنما يريد بيان أنواعه من جهة اللفظ، كما يفهمه تعليله لتعدي الفعل إليه السابق لذكر هذه الأنواع[3]:

- فهو ربما يأتي بلفظ المصدر مجرداً.
- وربما يأتي بلفظ المصدر مقروناً بما يدل على نوعه من صفة أو غيرها، أو مصوغاً بصورة تدل على عدده.

---

(١). البسيط في شرح الجمل: ٤٧٠/١.

(٢). آل عمران: ١٤٤.

(٣). البسيط في شرح الجمل ٤٦٩/١.

- وربما لا يأتي بلفظ المصـــدر أصـــلاً؛ بل بلفظ نوع من أنواعه، كالقهقرى والقرفصاء.
- وربما لا يأتي لا بلفظ المصدر ولا بلفظ نوع من أنواعه، بل بلفظ آخر يدل على قدر منه أو على آلته... إلخ.

المصدر النائب عن فعله:

وقد يسمى (الآتي بدلاً من اللفظ بفعله)، أو (المقام مقام فعله)، حيث يحذف الفعل وينوب عنه مصدره منصوباً على المفعولية المطلقة، ويكون ذلك في الطلب، كالأمر في نحو: قياماً لا قعوداً، أي: قم قياماً لا تقعد قعوداً، ونحو: ضرباً زيداً، وفي الخبر؛ نحو: حمداً وشكراً لا كفراً[١].

وهو كثير، حتى ذهب فريق من النحويين إلى قياسيته في الطلب مطلقاً، وفي الخبر، وجعله فريق آخر منقاساً في الأمر والاستفهام فقط، وقصره فريق ثالث على السماع[٢]

و الكثير الغالب في هذا المصدر أن يكون مؤكداً لعامله، كما يبدو للمتأمل في النصوص الفصيحة التي ورد فيها ، وقد أتى غير مؤكد في بعض الشواهد؛ كما في قوله تعالى: ﴿ فَإِذَا لَقِيتُمُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ فَضَرۡبَ ٱلرِّقَابِ ۞ ﴾[٣] ، حيث جاء

(١). ينظر: المفصل بشرح ابن يعيش ١/١١٣ ـ ١١٤، وشرح الكافية الشافية لابن مالك ٢/١٠٢٤، وارتشاف الضرب ٣/١٧٠، والدر المصون ١/٤٦١، وأوضح المسالك ٢/١٢٢.

(٢). ارتشاف الضرب ٣/١٧٠ ـ ١٧١، وينظر: شرح الكافية الشافية لابن مالك ٢/١٠٢٤ ـ ١٠٢٦.

(٣). محمد: ٤.

مختصاً بالإضافة ، فهو مبين للنوع[١] ، على أنه قد جاء في كلام بعض العلماء ما يفيد أنه في هذه الآية أيضاً مؤكد ؛ فالزمخشري في حديثه عن هذه الآية يقول : "أصله : فاضربوا الرقاب ضرباً ، فحذف الفعل وقدم المصدر فأنيب منابه مضافاً إلى المفعول ، وفيه اختصار مع إعطاء معنى التوكيد ؛ لأنك تذكر المصدر وتدل على الفعل بالنصبة التي فيه "[٢] ، بل إن العكبري ينص صراحة على أن هذا المصدر مؤكد ؛ يقول في حديثه عن ناصب (إذا) في الآية : " ولا يعمل فيه نفس المصدر ؛ لأنه مؤكد"[٣] .

ولا بد من التنبيه إلى أن ما ذكر من أن المصدر في نحو: (ضرباً زيداً) منصوب بفعله المقدر، أي أنه مفعول مطلق، هو المشهور الشائع لدى النحويين، لكن نقل عن بعضهم[٤] أن الناصب له فعل من غير لفظ المصدر، تقديره : التزم ضرباً زيداً ، أي أنه مفعول به لفعل محذوف وجوباً .

---

(١) . التصريح بمضمون التوضيح ٣٣١/١.

(٢) . الكشاف ٤٥٣/٣.

(٣) . التبيان في إعراب القرآن ١١٦٠/٢.

(٤) . ينظر: ارتشاف الضرب ١٧١/٣.

حذف عامل المفعول المطلق:

يجوز حذف عامل المفعول المطلق إذا كان غير مؤكد؛ أي كان مبيناً للنوع أو العدد، متى دل عليه دليل[١].

أما إذا كان مؤكداً فقد ذهب كثير من النحويين إلى منع حذف عامله؛ لأن الحذف مناف للتوكيد مطلقاً؛ لأن التوكيد يقتضي الاعتناء بالمؤكد بعكس الحذف، فإن " المصدر المؤكد يقصد به تقوية عامله، وتقرير معناه، وحذفه منافٍ لذلك فلم يجز"[٢].

وخالف في ذلك ابن الناظم، فأجاز حذف عامله مطلقاً؛ مؤكداً كان أم غير مؤكد، يقول: " يجوز حذف عامل المصدر إذا دل عليه دليل، كما يجوز حذف عامل المفعول به وغيره، ولا فرق في ذلك بين أن يكون المصدر مؤكداً أو مبيناً "[٣]، مستدلاً لذلك بأدلة منها أن هذا المصدر قد يقصد به مجرد التقرير؛ فلا يكون الحذف منافياً لذلك القصد، وأدلة أخرى سيأتي طرف منها في المبحث التالي.

---

(١) . شرح المفصل لابن يعيش ١١٣/١، وشرح الألفية لابن الناظم ص: ٢٦٦، وشرح الكافية للرضي ١١٦/١، وشرح ألفية ابن معط ٥٣١/١.

(٢) . شرح الكافية الشافية ٦٥٧/٢، وينظر أيضاً: الدر المصون ٤٦٢/١، وشرح الأشموني للألفية ١١٥/٢.

(٣) . شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم ص: ٢٦٥ . ٢٦٦.

وقد أجمعوا على أنه يجب حذف عامل هذا المصدر إذا كان نائباً عن فعله[1] ويبدو للمتأمل أن في هذا شيئاً من التناقض أو التعارض؛ ذلك أن الغالب في المصدر النائب عن فعله أن يكون مؤكداً لعامله كما مر، أي أن العلة التي استندوا إليها في منع حذف عامل المؤكد موجودة فيه؛ من كون الحذف منافياً للتوكيد مطلقاً؛ ومن كون المصدر المؤكد يقصد به تقوية عامله، وتقرير معناه، بخلاف الحذف، فكيف امتنع الحذف هناك ووجب هنا؟

إن الأمر يقتضي البحث والتنقيب في المصادر، والتأمل في أقوال العلماء حول هذه المسألة، ومناقشاتهم لها، للوصول من كل ذلك إلى جواب مقنع يزول معه هذا التناقض وينتفي التعارض، وهذا ما تضمنته السطور التالية.

(١) . ينظر: شرح المفصل لابن يعيش ١١٤/١، والإيضاح في شرح المفصل ٢٢٧/١، وشرح الكافية الشافية لابن مالك ٦٥٨/٢، وشرح الألفية لابن الناظم ص: ٢٦٧، وشرح ألفية ابن معط ٥٣١/١ ، وارتشاف الضرب ٢٠٦/٢ .

هل المصدر النائب عن فعله قسم مستقل؟

عند تتبع حديث العلماء عن حذف عامل هذا المصدر واستعراض مناقشاتهم نستطيع أن نستخلص ثلاثة أقوال حول نوع هذا المصدر من ناحية، ومسوغ حذف عامله من ناحية أخرى:

أولها: أن المصدر النائب عن فعله هو من المؤكد غالباً، وحذف عامل المصدر المؤكد ليس بممتنع، ولا إشكال حينئذٍ في حذف عامل المصدر النائب عن فعله، بل إن حذفه دليل على عدم امتناع حذف عامل المصدر المؤكد.

وثانيها: أن المصدر النائب عن فعله قسم مستقل، وليس داخلاً في المصدر المؤكد لعامله، ومن ثم لا إشكال في حذف عامله، بخلاف المصدر المؤكد فإن حذف عامله ممتنع.

وثالثها: أن المصدر النائب عن فعله من المؤكد غالباً، وإنما حذف عامله مع أن حذف عامل المصدر المؤكد ممتنع؛ لأن حذف عامل المصدر النائب في حكم المستثنى من هذا المنع(١).

أما القول الأول : فهو قول ابن الناظم بدر الدين بن مالك؛ فقد سبق أنه يجوِّز حذف عامل المصدر مؤكداً كان أم مبيناً ، ويرد على ما علل به أبوه من " أن المصدر المؤكد يقصد به تقوية عامله وتقرير معناه والحذف مناف لذلك " بأن المصدر لا يأتي للتقوية والتقرير دائماً ، بل قد يكون لمجرد التقرير،

(١) . ينظر لهذه الأقوال: الخصائص لابن جني ٢٨٨/١، وشرح الألفية لابن الناظم ص :٢٦٥.٢٦٦، وشرح ابن عقيل للألفية ٥٦٣/١ . ٥٦٤، والتصريح بمضمون التوضيح ٣٢٩/١ . ٣٣٠، وحاشية الصبان على شرح الأشموني للألفية ١١٥/٢ . ١١٦.

وحينئذٍ لا يُسلَّم أن الحذف مناف لذلك القصد ، ومما استدل به على أن عامل المصدر المؤكد لا يجب حذفه أنه ورد السماع بحذفه ؛ حيث سمع حذف عامل المصدر النائب عن فعله في مواضع ، يقول ـ رداً على تعليل ابن مالك والنحويين السابق ـ: " ولو لم يكن معنا ما يدفع هذا القياس لكان في دفعه بالسماع كفاية ؛ فإنهم يحذفون عامل المؤكد حذفاً جائزاً، إذا كان خبراً عن اسم عين في غير تكرير ولا حصر ؛ نحو : أنت سيراً وميراً ، وحذفاً واجباً في مواضع يأتي ذكرها ؛ نحو : سقياً ، ورعياً ، وحمداً وشكراً لا كفراً..." ، إلى أن يقول في تفصيل هذه المواضع : " والواجب : إذا كان المصدر بدلاً من اللفظ بالفعل..."[(١)] .

وأما القول الثاني: فقول فريق من العلماء أبرزهم ابن جني والشاطبي وابن عقيل؛ يقول ابن جني: " ألا تراك لا تقول: (ضرباً زيداً) وأنت تجعل (ضرباً) توكيداً لـ(اضرب) المقدرة...، لكن لك أن تقول (ضرباً زيداً) لا على أن تجعل (ضرباً) توكيداً للفعل الناصب لـ(زيد)، بل على أن تبدله منه فتقيمه مقامه فتنصب به (زيداً) "[(٢)].

أما الشاطبي وابن عقيل فقد نصّا على أن المصدر النائب عن فعله لم يؤتَ به أصلاً للتأكيد، وإنما ليكون قائماً مقام فعله ونائباً عنه، وذلك في معرض ردهما على رأي ابن الناظم المشار إليه آنفاً؛ فالشاطبي يصرح بأن " تلك المصادر

---

(١) . شرح ألفية مالك لابن الناظم ص: ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٢) . الخصائص ٢٨٨/١.

لم تأتِ للتأكيد أصلاً، وإنما هي مصادر جعلت بدلاً من أفعالها وعوضت منها، ففائدتها النيابة عن أفعالها، وإعطاء معانيها، لا تأكيدها "[١].

وابن عقيل يقول: إن " (ضرباً زيداً) ليس من التأكيد في شيء، بل هو أمر خال من التأكيد، بمثابة (اضرب زيداً)؛ لأنه واقع موقعه، فكما أن (اضرب زيداً) لا تأكيد فيه، كذلك (ضرباً زيداً)، وكذلك جميع الأمثلة التي ذكرها ليست من باب التأكيد في شيء؛ لأن المصدر فيها نائب مناب العامل، دال على ما يدل عليه، وهو عوض منه، ويدل على ذلك عدم جواز الجمع بينهما، ولا شيء من المؤكدات يمتنع الجمع بينها وبين المؤكد "[٢] .

وأما القول الثالث: فقول الأزهري ويس العليمي[٣]، ومن وافقهما كالصبان والخضري[٤]، ونسبه الأزهري إلى ابن هشام؛ يقول الأزهري: "والحق أن المصدر النائب عن فعله من قسم المصدر المؤكد، وهو في معنى الاستثناء من قوله:

وحذف عامل المؤكد امتنع

قاله الموضح في بعض حواشيه على الخلاصة "[٥].

---

(١) . التصريح بمضمون التوضيح ١/٣٢٩ ـ ٣٣٠.

(٢) . شرح ابن عقيل للألفية ١/٥٦٤، ونقل الأزهري كلاماً قريباً من هذا عن الشاطبي، ينظر التصريح بمضمون التوضيح ١/٣٢٩ ـ ٣٣٠.

(٣) . التصريح بمضمون التوضيح ١/٣٣٠.

(٤) . ينظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني ٢/١١٥ ـ ١١٦، وحاشية الخضري على شرح ابن عقيل ١/١٨٩.

(٥) . التصريح بمضمون التوضيح ١/٣٣٠.

ولكن ظاهر كلام ابن هشام في أوضح المسالك يخالف ما نُسب إليه هنا، فظاهر كلامه أنه لا يمنع حذف عامل المصدر المؤكد؛ حيث قال: " وأما المؤكد فزعم ابن مالك أنه لا يحذف عامله..."[1]، ثم أشار إلى رد ابن الناظم على أبيه مورداً طرفاً من أدلته دون أن يعقب عليه، وهذا يشعر أنه يوافقه في عدم المنع، يؤيد ذلك قوله في المغني: " ولبدر الدين بن مالك مع والده في المسألة بحث أجاد فيه "[2].

وعند التأمل في هذه الأقوال نجد أن كل واحد منها لا يخلو من الضعف:

أما وجه ضعف الأول: فمن ناحيتين:

إحداهما: ما ذكره ابن مالك من أن المصدر المؤكد يقصد به تقوية عامله وتقرير معناه وحذفه مناف لذلك، أما قول ابن الناظم: إن المصدر لا يأتي دائماً للتقوية والتقرير، بل قد يكون لمجرد التقرير، وحينئذٍ لا يُسلَّم أن الحذف مناف لذلك الغرض، فقد رُدَّ بأن الحذف مناف للتوكيد مطلقاً؛ لأنه إذا أريد تقرير معنى العامل فقد قصد الإتيان بلفظ آخر يقرر معنى اللفظ الأول ويؤكده، فحذفه مع هذا القصد نقض للغرض[3].

وثانيتهما: أن الحذف ينافي التوكيد من وجه آخر؛ وهو أن التوكيد مكانه الإطناب، والحذف مكانه الإيجاز، يقول ابن جني: إن الحذف " الغرض به التخفيف لطول الاسم، فلو ذهبت تؤكد لنقضت الغرض؛ وذلك أن التوكيد

---

(١) . أوضح المسالك ١٢١/٢.

(٢) . مغني اللبيب ٦٠٩/٢

(٣) . ينظر رد الشاطبي على ابن الناظم في التصريح ٣٣٠/١.

والإسهاب ضد التخفيف والإيجاز، فلما كان الأمر كذلك تدافع الحكمان، فلم يجز أن يجتمعا "[1]، إلى أن يقول: " وعلى الجملة فكل ما حذف تخفيفاً فلا يجوز توكيده، لتدافع حاليه به ، من حيث التوكيد للإسهاب والإطناب ، والحذف للاختصار والإيجاز ، فاعرف ذلك مذهباً للعرب "[2] .

وأما وجه ضعف الثاني: فهو أنه لا يظهر معه وجه نصب هذا المصدر؛ ذلك أن المصدر النائب عن فعله منصوب عند النحويين على أنه مفعول مطلق، والمفعول المطلق إنما يكون مؤكداً لعامله أو مبيناً لنوعه أو عدده، فإذا لم يكن المصدر النائب عن فعله واحداً من هذه الثلاثة فماذا يكون؟ وما وجه نصبه؟

ولعل هذا ما جعل الصبان يعلق على ابن عقيل بقوله: إنه " يلزم على كلامه زيادة أقسام المصدر على الثلاثة ...إلا أن يكون مراده أن تلك الأمثلة ليست من المؤكد الآن، وإن كانت منه بحسب الأصل "[3]، وكأنه بهذا يلتمس مخرجاً من الإشكال المشار إليه، بحمل كلام ابن عقيل على أحد وجهين:

- أنه يجعل أنواع المفعول المطلق أربعة، رابعها المصدر النائب، ويكون وجه نصبه أنه مفعول مطلق جاء نائباً عن فعله، كما ينتصب غيره على أنه جاء مؤكداً أو مبيناً.

---

(١) . الخصائص ٢٨٧/١.

(٢) .. الخصائص ٢٨٩/١..

(٣) . حاشية الصبان على شرح الأشموني ١١٦/٢، ويقول الخضري في حاشيته على شرح ابن عقيل١٨٩/١: " فالمصدر إما مؤكد، أو نوعي، أو عددي، أو بدل من فعله ...".

- أنه يرى أن هذا المصدر ليس من المؤكد الآن بعد أن صار نائباً، ولكنه في الأصل كان مؤكداً، وعلى هذا انتصب.

والحق أن الإشكال لا يزول بشيء من هذين الوجهين:

فالأول منهما يقوم على دعوى أن أنواع المفعول المطلق أربعة، وأن النائب عن فعله نوع مستقل، وهذا مخالف لإجماع النحويين، فإنهم مجمعون على أن أنواع المفعول المطلق منحصرة في ثلاثة؛ المؤكد والمبين للنوع والمبين للعدد، وليس منها النائب، على ما مر بيانه.

إضافة إلى أن أصحاب هذا الرأي إنما جعلوا النائب نوعاً مستقلاً في هذا الموضع فقط، أما فيما عداه فالظاهر أنهم لم يلتزموا ذلك، بل عادوا إلى موافقة الجمهور؛ فالشاطبي مثلاً عند حديثه عن حذف عامل المصدر في نحو (أنت سيراً)، يسميه (المؤكد)[1]، مع أنه مصدر نائب عن فعله، مخالفاً بذلك مذهبه السابق في أن هذه المصادر " لم تأتِ للتأكيد أصلاً، وإنما هي مصادر جعلت بدلاً من أفعالها "، كما سبق.

والثاني من الوجهين يقوم على دعوى أن هذا المصدر انتصب عندما كان مؤكداً، أما الآن فقد صار نائباً عن فعله ولم يعد مؤكداً، وهذا لا يزيل الإشكال، بل يزيده؛ ذلك أن النصب ما زال باقياً، وذلك يقتضي بقاء مسببه، وهو كون المصدر مؤكداً، فينتج عن ذلك أن يكون هذا المصدر مؤكداً حسبما يقتضيه الإعراب، ونائباً عن فعله حسبما يقتضيه المعنى والسياق، وهذا يعني الرجوع إلى قول الجمهور في أن النائب عن فعله يكون مؤكداً غالباً.

---

(١) . ينظر: التصريح بمضمون التوضيح ١/٣٣٠.

وأما وجه ضعف الثالث: فهو أن الاستثناء ـ ولا سيما في مسائل النحو والصرف ـ إنما يكون لأشياء محدودة جداً من مسألة أو موضع، أما على هذا القول فالمستثنى عدد كبير من المواضع بلغت ـ كما أحصاها يس العليمي ـ عشرة مواضع، بعضها يتضمن أكثر من مسألة[1]، وما كان هذا شأنه فحقه أن توضع له قاعدة تخصه أو ضابط يجمعه، لا أن يحكم عليه بأنه مستثنى، فيبدو لغير المتأمل أو المتخصص وكأنه شاذ أو نادر، مع أنه كثير منضبط.

ومن جانب آخر نجد أصحاب هذا القول جعلوا المصدر النائب مستثنى من المصدر المؤكد، مع أن المصدر النائب لا يكون دائماً مؤكداً، بل إن الغالب فيه ذلك، وقد يأتي غير مؤكد، بل مبين للنوع، كما نص على ذلك بعض أصحاب هذا القول أنفسهم، على ما سبق بيانه.

بعد هذا العرض لأقوال العلماء حول حقيقة المصدر النائب عن فعله ومسوغ حذف عامله، وبيان ما يعتري كل واحد من هذه الأقوال من ضعف، على تفاوت بينها في درجة هذا الضعف، نجد أنه ليس بينها ما يزول به الإشكال المذكور آنفاً، أعني ذلك التناقض الذي يلوح للمتأمل، حين يرى النحويين يمنعون حذف عامل المصدر المؤكد لعامله، ومع ذلك يجمعون على وجوب حذف عامل المصدر النائب عن فعله أو جوازه ، مع أنه في الغالب مؤكد لعامله .

---

(١) ـ حاشية يس العليمي على التصريح بمضمون التوضيح ١/٣٣٠.

فلا بد إذن من البحث عن وجه يحقق ذلك، مع انسجامه واتفاقه مع منعهم حذف عامل المصدر المؤكد لعامله، وإيجابهم حذف عامل المصدر النائب عن فعله غالباً.

والذي أراه محققاً لذلك هو أن نقول إن المفعول المطلق قسمان: إما غير نائب عن فعله، وإما نائب عنه، وكل واحد منهما يكون مؤكداً وغير مؤكد، فغير النائب عن فعله يمتنع معه حذف العامل إذا كان مؤكداً، وأما النائب عن فعله فينفرد بأحكام، منها حذف عامله وجوباً أو جوازاً ولو كان مؤكداً للعامل، إضافة إلى أحكام أخرى ستأتي الإشارة إليها في السطور التالية.

يؤيد ما قلته من أن المفعول المطلق ينقسم قسمين؛ نائب عن فعله، وغير نائب، واستقلال النائب عن فعله بأحكام ينفرد بها، ليست لغيره، ما يلي:

١. أن النحويين أفردوا المصدر النائب عن فعله بقسم مستقل، عند حديثهم عن عمل المصدر؛ حيث قسموا المصدر العامل قسمين:

أحدهما: ما يحل محله (أن) والفعل أو(ما) والفعل.

والثاني: ما يقوم مقام فعله[١].

٢. أن سيبويه وكثيراً من النحويين ذهبوا إلى أن المصدر النائب عن فعله هو الناصب للمفعول في نحو: (ضرباً زيداً)، أي أنه يعمل ولو كان مؤكداً،

(١) . ينظر: شرح الكافية الشافية ١٠١٢/٢ ـ ١٠٢٤، وشرح ابن عقيل للألفية ٩٣/٢.

وذهب غيرهم إلى أن العامل هو الفعل المحذوف، بخلاف المصدر غير النائب فقد أجمعوا على عدم عمله إذا كان مؤكداً[1].

٣. أن فريقاً من النحويين يرون أن المصدر النائب عن فعله يتحمل ضمير الفاعل، أي أن فيه ضميراً مستتراً، هو ضمير الفاعل المخاطب نقل إليه من الفعل، كما نقل الضمير من الظرف في (زيد في الدار قائماً)، بخلاف غير النائب، فقد أجمعوا على أنه لا يتحمل ضميراً، نعم قد يأتي معه ضمير الفاعل معنى مجروراً بالإضافة؛ نحو: سرني ضربك اللص، وقد يأتي فاعل المصدر المنون اسماً ظاهراً، أما ضميراً مستتراً فلا[2].

٤. أن المصدر النائب عن فعله يجوز تقديم معموله عليه عند الجمهور، تقول: ضرباً زيداً، وإن شئت قلت: زيداً ضرباً، وخالف بعضهم في ذلك، أما غير النائب فقد أجمعوا على منع تقديم معموله عليه؛ لأنه مقدر بـ(أن) والفعل، فما بعده من صلته، ولا يجوز تقديم شيء مما في حيز الصلة على الموصول[3].

٥. أنهم اختلفوا في ناصب المصدر النائب عن فعله؛ فالمشهور والذي عليه جمهورهم أنه منصوب على أنه مفعول مطلق، وذهب بعضهم إلى أنه منصوب

---

(١) .كتاب سيبويه ١١٥/١ - ١١٦، وشرح المفصل لابن يعيش ٥٩/٦، وشرح ألفية ابن معطٍ ١٠٠٨/٢، وشرح ابن عقيل ٥٦٤/١، وارتشاف الضرب ١٧١/٣ - ١٧٢، والتصريح بمضمون التوضيح٦٢/٢.

(٢) . شرح المفصل لابن يعيش ٥٩/٦، وشرح الألفية لابن الناظم ص:٤٢٢، وارتشاف الضرب ١٧٢/٣.

(٣) . المقتضب للمبرد ١٥٧/٤، وشرح ألفية ابن معط ١٠١١/٢ - ١٠١٢، والدر المصون ٤٦١/١ - ٤٦٢.

بـ(التزم) مضمراً، أي على أنه مفعول به، ونسب هذا إلى سيبويه، في حين أجمعوا على أن غير النائب مثل: (ضرب ضرباً) منتصب على أنه مفعول مطلق، لا غير[1].

من كل هذا يتضح أن المصدر النائب عن فعله له أحكام ينفرد بها عن غيره من المصادر، سواء أكانت عاملة، أم غير عاملة، فلا عجب والحالة هذه أن يعد قسماً مستقلاً من المفعول المطلق، قسيماً لغير النائب عن فعله بأنواعه، وأن ينفرد بأنه يسوغ فيه حذف العامل ولو كان مؤكداً.

(١) ارتشاف الضرب ٣/١٧١.

خاتمـــة:

نستخلص من البحث ما يلي:

١. أن أنواع المفعول المطلق منحصرة في ثلاثة: المؤكد لعامله، والمبين لنوعه، والمبين لعدده، وأن بعض النحويين يجمعها اختصاراً في قسمين: المؤكد لعامله، وغير المؤكد.

٢. أن المصدر يأتي نائباً عن فعله كثيراً، في الطلب وفي الخبر، مؤكداً لعامله غالباً وغير مؤكد في غير الغالب، وأن العلماء اختلفوا في قياسيته مع كثرة مواضعه وشواهده المسموعة.

٣. أن المفعول المطلق إذا كان نائباً عن فعله فإن عامله يحذف وجوباً أو جوازاً ولو كان مؤكداً لعامله، في حين يمتنع حذف عامل المؤكد غير النائب.

٤. أن العلماء اختلفوا في المصدر النائب عن فعله، بسبب ذلك، أعنى بسبب ما يبدو كأنه تناقض في حذف عامل المؤكد؛ بين من يقول إن عامل المؤكد لا يمتنع حذفه مطلقاً، ومن يقول إن النائب ليس من المؤكد ، بل نوع رابع للمفعول المطلق ، ومن يقول إن النائب مستثنى من منع حذف عامل المؤكد ، وأن هذه الأقوال كلها يعتريها الضعف ، في أدلتها ونتائجها .

٥. أن الأرجح للخروج من ذلك الإشكال جعل النائب عن فعله قسماً مستقلاً من المفعول المطلق، بحيث يكون المفعول المطلق قسمين: أحدهما: غير النائب عن فعله، والثاني: النائب عن فعله، وكل واحد منهما يمكن يكون مؤكداً وغير مؤكد.

٦. أن سبب ذلك أن النائب عن فعله انفرد عن غيره بأمور؛ فقد جعله النحويون قسماً مستقلاً عند حديثهم عن إعمال المصدر، وأجاز كثير منهم إعماله مؤكداً،

واجمعوا على عدم إعمال المؤكد غير النائب، كما أجازوا تقديم معموله عليه، واستتار الضمير فيه، على خلاف بينهم في ذلك، في حين أجمعوا على منع هذين في غيره من المصادر العاملة ، كما اختلفوا في ناصبه ؛ أهو فعل منه على أنه مفعول مطلق ؟ أم فعل آخر مقدر على أنه مفعول به؟ وأجمعوا على أن ناصب غير النائب فعل منه على أنه مفعول مطلق ، لا غير .

المصادر والمراجع

- ارتشاف الضرب من لسان العرب، لأبي حيان الأندلسي، تحقيق د. مصطفى أحمد النماس، الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام، مع ضياء السالك، لمحمد عبد العزيز النجار، الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م.
- الإيضاح في شرح المفصل، لأبي عمرو عثمان بن عمر، المعروف بابن الحاجب، تحقيق د. موسى بناي العليلي، مطبعة العاني بغداد.
- البسيط في شرح الجمل، لابن أبي الربيع، تحقيق د. عياد عيد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦ م.
- التبيان في إعراب القرآن، لأبي البقاء العكبري، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الجيل لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، لابن مالك، تحقيق محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.
- التصريح بمضمون التوضيح، للشيخ خالد الأزهري، دار الفكر، بيروت.
- حاشية محمد الخضري، على شرح ابن عقيل للألفية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٧٨ م.
- حاشية الصبان، على شرح الأشموني للألفية، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- حاشية يس بن زين الدين الحمصي، على التصريح بمضمون التوضيح، دار الفكر، بيروت، عن طبعة عيسى البابي الحلبي بالقاهرة.
- الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية.
- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، لأحمد بن يوسف، المعروف بالسمين الحلبي، تحقيق د. أحمد الخراط، دار القلم دمشق، الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.
- سيبويه = الكتاب.

- شرح الأشموني للألفية: مع حاشية الصبان، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- شرح ابن عقيل للألفية، لبهاء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
- شرح ألفية ابن معط، لعبد العزيز بن جمعة بن القواس الموصلي، تحقيق د. علي موسى الشوملي، مكتبة الخريجي، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ ت ١٩٨٥م.
- شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم، تحقيق د. عبد الحميد السيد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.
- شرح الكافية الشافية، لجمال الدين محمد بن مالك، تحقيق د. عبد المنعم أحمد هريدي، من منشورات جامعة أم القرى، دار المأمون للتراث.
- شرح الكافية في النحو، لرضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، دار الكتب العلمية بيروت، عن طبعة الآستانة ١٣١٠هـ.
- شرح المفصل، لموفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، عالم الكتب، بيروت.
- الكتاب: كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
- الكشاف، لأبي القاسم الزمخشري، دار المعرفة بيروت، عن طبعة القاهرة.
- اللمع في العربية، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق د. حسين محمد شرف الدين، الطبعة الأولى ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨ م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة.
- المقتضب، لأبي العباس المبرد، تحقيق د. محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

Sources and references

Irtishāf al-ḍarb min Lisān al-‘Arab, li-Abī Ḥayyān al-Andalusī, taḥqīq D. Muṣṭafá Aḥmad alnmās, al-Ṭab‘ah al-ūlá 1404 H 1984

Awḍaḥ al-masālik ilá Alfīyat Ibn Mālik, li-Ibn Hishām, ma‘a Ḍiyā’ al-sālik, li-Muḥammad ‘Abd al-‘Azīz al-Najjār, al-Ṭab‘ah al-ūlá 1389 H 1969.

Al-Īḍāḥ fī sharḥ al-Mufaṣṣal, li-Abī ‘Amr ‘Uthmān ibn ‘Umar, al-ma‘rūf bi-Ibn al-Ḥājib, taḥqīq D. Mūsá bnāy al‘lyly, Maṭba‘at al-‘Ānī Baghdād**.**

Al-Basīṭ fī sharḥ al-Jamal, li-Ibn Abī al-Rabī‘, taḥqīq D. ‘Ayyād ‘Īd al-Thubaytī, Dār al-Gharb al-Islāmī, al-Ṭab‘ah al-ūlá, byrwt 1407h 1986.

Al-Tibyān fī i‘rāb al-Qur’ān, li-Abī al-Baqā’ al-‘Ukbarī, taḥqīq Muḥammad ‘Alī al-Bajāwī, Dār al-Jīl Lubnān, al-Ṭab‘ah al-thāniyah, 1407h-1987.

Tas′hīl al-Fawā’id wa-takmīl al-maqāṣid, li-Ibn Mālik, taḥqīq Muḥammad Kāmil Barakāt, Dār al-Kitāb al-‘Arabī lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr bi-al-Qāhirah 1388h 1968.

Al-Taṣrīḥ bmḍmwn al-Tawḍīḥ, lil-Shaykh Khālid al-Azharī, Dār al-Fikr, Bayrūt.

Ḥāshiyat Muḥammad al-Khuḍarī, ‘alá sharḥ Ibn ‘Aqīl lil-alfīyah, Dār al-Fikr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, Bayrūt 1978 .

Ḥāshiyat al-Ṣabbān, ‘alá sharḥ al-Ushmūnī lil-alfīyah, Dār Iḥyā’ al-Kutub al-‘Arabīyah, ‘Īsá al-Bābī al-Ḥalabī wa-Shurakāh.

Ḥāshiyat Yāsīn ibn Zayn al-Dīn al-Ḥimṣī, ‘alá al-Taṣrīḥ bmḍmwn al-Tawḍīḥ, Dār al-Fikr, Bayrūt, ‘an Ṭab‘ah ‘Īsá al-Bābī al-Ḥalabī bi-al-Qāhirah.

Al-Khaṣā’iṣ, li-Abī al-Fatḥ ‘Uthmān ibn Jinnī, taḥqīq Muḥammad ‘Alī al-Najjār, Maṭba‘at Dār al-Kutub al-Miṣrīyah.

Al-Durr al-maṣūn fī ‘ulūm al-Kitāb al-maknūn, li-Aḥmad ibn Yūsuf, al-ma‘rūf bi-al-Samīn al-Ḥalabī, taḥqīq D. Aḥmad al-Kharrāṭ, Dār al-Qalam Dimashq, al-Ṭab‘ah al-ūlá 1406h – 1986.

Sībawayh -- al-Kitāb.

Sharḥ al-Ushmūnī lil-alfīyah : ma‘a Ḥāshiyat al-Ṣabbān, Dār Iḥyā’ al-Kutub al-‘Arabīyah, ‘Īsá al-Bābī al-Ḥalabī wa-Shurakāh.

Sharḥ Ibn ‘Aqīl lil-alfīyah, li-Bahā’ al-Dīn ‘Abd Allāh ibn ‘Aqīl, taḥqīq Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, al-Maktabah al-‘Aṣrīyah, Bayrūt, Lubnān.

Sharḥ Alfīyat Ibn m‘ṭ, li-‘Abd al-‘Azīz ibn Jum‘ah ibn alqwās al-Mawṣilī, taḥqīq D. ‘Alī Mūsá al-Shūmalī, Maktabat al-Khurayjī, al-Ṭab‘ah al’wlá1405h t 1985.
Sharḥ Alfīyat Ibn Mālik li-Ibn al-Nāẓim, taḥqīq D. ‘Abd al-Ḥamīd al-Sayyid ‘Abd al-Ḥamīd, Dār al-Jīl, Bayrūt.
Sharḥ al-Kāfiyah al-shāfiyah, li-Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mālik, taḥqīq D. ‘Abd al-Mun‘im Aḥmad Harīdī, min Manshūrāt Jāmi‘at Umm al-Qurá, Dār al-Ma’mūn lil-Turāth.
Sharḥ al-Kāfiyah fī al-naḥw, li-Raḍī al-Dīn Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Astarābādī, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah Bayrūt, ‘an Ṭab‘ah al-Āsitānah 1310h.
Sharḥ al-Mufaṣṣal, li-Muwaffaq al-Dīn Ya‘īsh ibn ‘Alī ibn Ya‘īsh, ‘Ālam al-Kutub, Bayrūt.
Al-Kitāb : Kitāb Sībawayh, taḥqīq ‘Abd al-Salām Muḥammad Hārūn, Maktabat al-Khānjī bi-al-Qāhirah.
Al-Kashshāf, li-Abī al-Qāsim al-Zamakhsharī, Dār al-Ma‘rifah Bayrūt, ‘an Ṭab‘ah al-Qāhirah.
Al-Luma‘ fī al-‘Arabīyah, li-Abī al-Fatḥ ‘Uthmān ibn Jinnī, taḥqīq D. Ḥusayn Muḥammad Sharaf al-Dīn, al-Ṭab‘ah al-ūlá 1398h 1978.
Mughnī al-labīb ‘an kutub al-a‘ārīb, li-Ibn Hishām, taḥqīq Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, Maktabat Muḥammad ‘Alī Ṣubayḥ, al-Qāhirah.
Al-Muqtaḍab, li-Abī al-‘Abbās al-Mibrad, taḥqīq D. Muḥammad ‘Abd al-Khāliq ‘Uḍaymah, ‘Ālam al-Kutub, Bayrūt.

المعمار الدرامي في المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي
دراسة درامية إنشائية

د. محمد بن عبدالله المشهوري
قسم الأدب – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

المعمار الدرامي في المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي دراسة درامية إنشائية

د. محمد بن عبدالله المشهوري

قسم الأدب – كلية اللغة العربية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تاريخ تقديم البحث: ٢٧/ ٦/ ١٤٤٤ هـ تاريخ قبول البحث: ٨/ ٨/ ١٤٤٤ هـ

ملخص الدراسة:

النثر العربي القديم بحاجة اليوم إلى دراسته من منطلق الدراسات البينية، ولا سيما تلك التي تتقاطع معه ولا تستغني عنه في الوقت ذاته؛ فالدراما تقوم على حدث وشخصية وصراع إلى آخره، وهذا مما يعتني به التحليل الروائي في المقام الأول، والنظر في الاتجاهين مقاربةً ومقايسةً يسمح بتقديم نتائج جديدة ما أمكن ذلك.

وعليه، يُقدِّم البحثُ دراسةً للمقامات العشر لعبدالرحيم العباسي من خلال رؤية أرسطو للدراما ثم ما تأسس عليها لاحقاً ونتج عنها، بالإضافة إلى المنهج الإنشائي الذي ينقّب عن عدد من النواحي السردية داخل المعمار الدرامي.

وتحاول الدراسة بناء تصوّر بحثي جديد لجنس المقامات بتحليل درامي بعد أن بلغ عددٌ كبير من تلك الدراسات –بالفكرة ذاتها– مرحلةَ الجمود والتكرار، وهذا يمكّن من تقديم مثال جديد للنظر في مسار الدراما داخل المقامات، ثم تتبُّع أشكالها، وأخيراً الوقوف على مستويات الدرامية فيها.

الكلمات المفتاحية: المقامات، عبدالرحيم العباسي، دراما، السرد، الملهاة، المأساة.

Dramatic Structure in al-Maqamat Al-Ashr (Ten Assemblies) of Abdur-Raheem Al-Abbasi: An expressive dramatic study

Dr. Mohammed Abdullah Almashhori
Department of Literature – Faculty of Arabic Language
Imam Muhammad ibn Saud Islamic university

Abstract

Nowadays, there is a requirement for studying classical Arabic literature as one of the interdisciplinary studies, especially the ones that are relevant to classical Arabic literature and constitute an essential part of it at the same time. Drama is based on events, characters, conflict, and so on, which is handled by the narrative analysis in the first place. Therefore, a comparative approach that considers both the literary and the dramatic opens the work to new significations. Thus, this study investigates the ten Maqamat (Assemblies) of Abdur-Rahmeem Al-Abbasi according to Aristotle's perspective and theories of Drama, in order to reveal the narratological dimensions of the Maqamat (Assemblies) dramatic structure. This study seeks to establish new research on the nature "Maqamat"(Assemblies) by conducting a dramatic analysis and recognizing that research on this genre has reached a level of stagnancy. This study attempts to offer a new lens whereby unpacking the dramatic structure in al-Maqamat (Assemblies) shows their various forms as well as the different levels of dramaticity inherent within this particular genre.

keywords: assemblies, maqamat, Abdur-Raheem Al-Abbasi, drama, narration, comedy, tragedy

مقدمة:

المقامات جنس إبداعي فريد في الأدب العربي، فهي تمثّل أولى ملامح كتابة القصة في النثر القديم وإن نقَّصَها بعض قواعد القصة الحديثة اليوم. ولأنها قصة مبنية لأهداف واعية، فإنها توظِّف في بنيتها الداخلية عدداً من العناصر التي تدفع بالأحداث نحو حركية فيها من التفاعل ما يلفت النظر، بالإضافة إلى عدد من الرؤى التي ستكشف عنها الدراسة.

ويشتغل هذا البحث على دراسة المعمار الدرامي في المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي، وهي معنية بالكشف عن جوهر الدرامية فيها. والبحث عن المعمار الدرامي في الأجناس الأدبية هو تفتيشٌ عن بنية مستترة؛ لما يحمله الجنس الأدبي من خصائص تُقصيه عن الكتابة الدرامية الخالصة، غير أنه يتصل بها في غير جزئية ويتواصل معها بوصفها قالباً إبداعياً يمكن للأديب أن يفيد منها في كتابته، وهذا يستدعي ما يسميه النقاد تداخل الأجناس الأدبية، فيما لو عدَدنا كتابة السيناريو بمكوناته جنساً أدبياً كما تقول بعض الآراء الحديثة.

ومن أهداف الدراسة تناولُ مادة أدبية بقيت مخطوطة زمناً طويلاً حتى ظهرت بتحقيق علمي للأستاذ الدكتور حسن بن أحمد النعمي، ومواكبة لهذه النشرة المحقَّقة فضّل الباحث تناولها بالبحث والتحليل؛ للتعريف بها في ميدان البحث العلمي، ويشير الباحث إلى أنه أفاد من الدراسة المرفقة بالنشرة.

ومن الأهداف الرئيسة أن الباحث منذ مدة يتأمّل الدراسات التي حملت عنوان المعمار/البناء الدرامي في كذا، وعند الاقتراب منها وجدها تجنح إلى التحليل السردي/الروائي، وهذ مما استوقف الباحث ودعاه إلى المراجعة

والتمعّن، ثم محاولة البحث عن مدى دقة البحث الدرامي في تلك الدراسات، وأظنه وقع على سبب الخلل، وهو البقاء في قالب بحثي واحد دون مغادرته، فأراد أن يقدّم رؤية يحسبها –وفق اجتهاده– تطويراً لهذا المسار في حقل الدراسات الأدبية بالتطبيق على مدونة أدبية مكّنته من ذلك.

ومنهج الدراسة يتكئ على مقولات أرسطو في الدراما وما أحدثته من رد فعل تجاهها من علوم وآراء تتقاطع مع حقل الأدب والنقد، ففي كتابه فن الشعر "يدرس المأساة ضمن دائرة الدراما ويدرس الدراما ضمن دائرة الأدب ويدرس الأدب ضمن دائرة الفن الكبرى"(١)، مع الاستعانة بالمنهج الإنشائي الذي يعضد تناول مدونة البحث بالتفسير والتعليل اللذين يصبان في مسار التحليل الدرامي.

وفي هذا السياق أحيطكَ عِلْماً بأن المراجع التي تحمل فكرة التحليل الأدبي برؤية درامية صرفة كانت شحيحة على وجه العموم، ونادرةً في أحسن الأحوال لبعض الجزئيات، ولذا فالمشرب الأساس الذي ارتكز عليه الباحث هو معجمات النقد المسرحي وكتب الاصطلاح الدرامي، ثم الانطلاق منها بما يتواءم مع مدونة الدراسة وأهداف البحث ومسار التحليل، ولعل هذه الدراسة تسد شيئاً من فجوة المراجع فتُسْند غيرها بجرأة الابتداء، وتأنس بما يعقبها من احتذاء.

---

(١) جميل نصيف التكريتي، **قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٩٩.

وأخيراً، فإن الدراسة قامت على تمهيد، ومقدمة، ومباحث ثلاثة هي: المسار الدرامي للمقامات، فأشكال الدراما فيها، ثم مستويات الدرامية في المقامات، فخاتمة، ومسرد بالمصادر والمراجع.

تمهيد:

أولاً: المعمار الدرامي:

النصوص الأدبية لها معماران تظهران به، فالأول يكون على هيئة الجنس الأدبي الذي تمثّلْه، فإن كان شِعراً سيُرى في هيئة قصيدة، وإن جاء مسرحية فأسطر الحوار تستولي على البصر منذ بدئه، وإن هو رواية فالسرد يتناصف النص مع الحوار، وهكذا. والثاني ضمنيٌّ مُضمرٌ، لا تكاد العين تراه من النظرة الأولى؛ فهو يحتاج إلى لحظة تأمّل تمكّن من رؤية مستوى أكثر عمقاً يكمن في حيثيات النص الداخلية، ومنها المعمار الدرامي في هذا التناول.

والمعمار هو البناء بتفصيلاته الداخلية الآخذة مسار الحركة في عدد من العناصر، الثاوي فيها التموّج والتفاعل؛ وصولاً إلى غاية نفعية أو جمالية. ولا تخرج كلمة معمار في المعجم اللغوي عن المعنى الواسع الذي يعني البناء والعلو، ولها هنا من هذا المعنى[١]. أما لفظ درامي، فمشتق من كلمة دراما (Drama)، وتعني "يفعل أو يسْلك"[٢]، وعلى نحو أكثر شمولية من الناحية الاشتقاقية، فإنها تدل "على الحدث من دون الحُكْم المسبق على الطبيعة العاطفية لهذا الحدث"[٣]، واستمرت

---

(١) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م، مادة (ع م ر).

(٢) إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٩.

(٣) كامل عويد العامري، **معجم النقد الأدبي الحديث**، دار نينوى، دمشق، ط١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م، ص١٢٧. وانظر للتوسع:
جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، **قاموس النقد الأدبي**، ترجمة: محمد بكّاي، دار الرافدين، بغداد، ط١، ٢٠٢١م، ص١٣٧.

بهذا المعنى حتى مَنَحها أرسطو (Aristotle) دلالتها الاصطلاحية المتعلقة بالمسرح[١].

والحدث هنا هو أحد أهم العناصر التي تطورت فيما بعد لتكوّن الفعل الدرامي[٢] (Dramatic action) في النص[٣]، وهو تنامي الحادثة بفعل تفاعلات صغيرة داخل الحدث الواحد تبرز بالوصف أو السرد أو الحوار، ويعبّر عنه أرسطو بقوله: إنه "نظام أحداث أي: مبدأ تسلسل سببي تتحول بموجبه الأحدوثة إلى دراما"[٤].

إذن، يظهر الفرق بين الحدث (Event) القادم من مرجعية إنشائية للسرد وما يسمى الحادثة/الأحدوثة[٥] النابعة من النظرية الدرامية، فالأخيرة لب الفعل الدرامي، وشتان بينهما؛ فالحدث الإنشائي يسعى إلى أن يكون أرضية تقوم عليها مكونات البنية السردية والانتقال من حالة إلى حالة للدفع قُدُماً بالقصة[٦] وإلى

---

(١) انظر: إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥٩.

(٢) انظر: جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، **قاموس النقد الأدبي**، ترجمة: محمد بكّاي، ص٣٤.

(٣) اخترتُ مصطلح "الفعل الدرامي" حتى نتجنّب تشويش مصطلح "الفعل السردي" الذي أربك كثيراً من الدراسين لهذه الجزئية؛ إذ له ظلال إنشائية لا تعنيها بالضرورة رؤية النقد الدرامي.

(٤) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط١٤٣٩،١هـ/٢٠١٧م، ص١٣٣.

(٥) بعضهم يسميها "الحدوتة".

(٦) انظر: محمد القاضي، وآخرون، **معجم السرديات**، دار الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص١٤٥.

هنا يقف دوره الأساس؛ إذ ليس شرطاً أن يكون متنامياً بمفهوم الأحدوثة، أما الحدث الدرامي فهو مشروط بالتنامي صانعاً أبعاده الدرامية بنظام الأحدوثات داخل الحدث الواحد؛ مُؤثِّراً في مناحٍ عدة من حركة الفعل الدرامي.

وحتى تقترب من الفارق يمكن أن أضرب لك مثالاً، فعندما تقول: "قتلَ الفارسُ عدوَّه" هنا حدثٌ سردي حاف لا يصاحبه أي تنامٍ، ولكن المستوى الأعلى من هذا عندما يكون للحدث دراميةٌ ظاهرة تنمّي الحدث بأحدوثة تلو أحدوثة حتى يتم المعمارُ الدرامي للحدث بأكمله، فتكون العبارة مثلاً: "سلَّ الفارسُ سيفه بسرعة، فتنبه له عدوّه المتربّص، فاشتبك معه بسيف أكثر صلابة مُحدثاً جلبة بصوت صليل الاشتباك، إلا أن خبرة الفارس مكّنته من طعنه بين أضلاعه؛ ليفتت كبده حتى الموت".

وأظنك الآن استبنت الفارق بينهما، وكيف أن المثال الأول بدا جامداً لا حركة فيه ويحتاج إلى حدث آخر؛ ليُكمل مسيره في القصة بتفاعل أكبر. وتقصّي التنامي المحرِّك هو من قوام هذه الدراسة، ولذا فلا غرابة عندما "الأدب يطمح برمته إلى بلوغ حالة الدراما"[1] حتى يخرج من دائرة السكون والجمود إلى فضاء التفاعل والحركة.

ثانياً: عبد الرحيم العباسي، ومقاماته:

عبدالرحيم العباسي (ت:٩٦٣هـ) هو أبو الفتح بدر الدين عبدالرحيم بن أحمد ابن حسين بن داوود بن سالم بن المعالي، من أسرة لها باع في العِلم والقضاء. وُلد

(١) س.و. داوسن، **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ص١٠٦.

في القاهرة عام (٨٦٧هـ)، وتلّقى تعليماً جيداً على يد طائفة من العلماء في بضعة علوم ومعارف. وله عددٌ من المؤلفات، منها: "معاهد التنصيص على شواهد التلخيص" وهو من أشهر مؤلفاته، وكذلك مقاماته العشر التي بين أيدينا دراسة لها.

والمقامات العشر إلى وقت قريب كانت مخطوطة غير متاحة لعموم الباحثين، إلا من وصولٍ نادر لأحد الدارسين الجادين إليها؛ ليأخذ منها ما له علاقة بموضوع بحثه تاركاً البقية، ثمَّ ظهرت "المقامات العشر لعبدالرحيم العباسي"، بتحقيق علمي رصين للأستاذ الدكتور حسن بن أحمد النِّعمي[1]، وتضمَّنت نشرةُ التحقيق دراسةً علمية تعرّف بالمقامات ومضمونها وأهميتها. وهو بهذا العمل يُخرج للمكتبة العربية كتاباً أدبياً مُهماً غاب حقباً طويلة عن مصادر الأدب والباحثين؛ ليصطف إلى المثيل من جنسه الإبداعي في تراث الأدب العربي.

(١) أكاديمي سعودي، عضو هيئة تدريس بقسم الأدب في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض.

المبحث الأول: المسار الدرامي للمقامات[١]:

تسير الدراما[٢] في مسارين بالتقسيم الأرسطي[٣] لأنواعها، فهي المأساة/التراجيديا (Tragedy)، والملهاة/الكوميديا (Comedy). وفي المقامات بدا التقسيم حاضراً، وزادت عليه بما ظهر لاحقاً ما يُسمَّى المأسملهاة/التراجيكوميديا (Tragicomedy) وهو مسار مكوَّن من المسارين، فبات لدينا مسار مفرد ومسار مركّب. وسبب هذا -في ظني- أن جنس المقامات يكاد يكون فريداً في النثر القديم، ولم يأت مثله في السرديات الحديثة إذا ما قُورن قياساً بأقرب إبداع أدبي يشبهه مثل القصة؛ فالأخيرة تكاد تكون ملتزمة أكثر بالمنهج والأداء، وأزعم أن هذا ناتج عن صرامة المناهج الغربية التي ألْقت بظلالها على أدبهم الذي هاجر إلينا -مثل القصة القصيرة والرواية-ثم تمثَّله لاحقاً الأدبُ العربي الحديث بما فيه، بالإضافة إلى أنها لا تقوم على الكُدْيَة -كما تفعل المقامات- التي تُمكّن من اختلاق مسارات أكثر ازدواجية نابعة من فكرة الاحتيال وإن شئتَ فقل أكثر تمرّداً.

وتصنيف المسارات يرتكز على الحكاية الأساس المرويّة، وبناء عليها يُصنّف المسار وبه يُحكم، فلو أخذنا النص كتلةً واحدة مع حوادثه الفرعية لتعذّر

---

(١) اكتفى المبحث بتوصيف المسارات الدرامية دون التعمق في التحليل الذي ستتولاه باقي مباحث الدراسة.

(٢) سيكون للحديث عن الدراما وأشكالها قول مفصل في المبحث الثاني.

(٣) انظر: فايز ترحيني، **الدراما ومذاهب الأدب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٩٢.

التصنيف؛ للتقارب الشديد بين المقامات في بعض منعطفاتها الحكائية، بالإضافة إلى قلّتها قياساً بسنّة الهمداني. وفيما يأتي تفصيل ذلك وبيانه:

أولاً: المسار المفرد:

مما تأخذ به المقامات في معمارها الدرامي المسار المفرد، ويتفرّع إلى نوعين مستقلين آخذاً كلٌّ واحد منهما مساراً خاصاً به لا يختلط بالآخر، فتنتظم المقامة في سلكه منذ بدئها حتى ختامها، وهما:

١-المأساة/التراجيديا:

المأساة عند أرسطو هي "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معيّن في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيّن الفني"(١) وبترجمة أخرى هي: "تقليد فعل نبيل وكامل، له امتداد معيّن، بلغة مضمخة بنوع خاص بحسب الأقسام المختلفة. تقليد تقوم به شخصيات[...] تُحقق التطهّر الخاص بمثل هذه المشاعر"(٢). ومن التعريف يتبدَّى أن المأساة فيها عدد من الملامح التي لا تخلو من إحداها على الأقل، وهي تلك الشخصيات المتأزمة، التي تواجه صراعاً داخلياً وخارجياً، أو لها نفَسٌ مأساوي يتجلى من آلام البطل وصراعه، أو تنتهي بنهايات حزينة(٣).

(١) أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، (د.ت)، ص٩٥.

(٢) باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م، ص٥٧٦-٥٧٧.

(٣) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣٣.

ومما يجب التنبه له في المأساة عدمُ حمل فكرتها المطلقة التي تستدعي المشاعر السلبية تجاه الحدث أو الشخصية عند النظر بعينها للمقامات؛ فهي لا تحتمل كل هذا الإطلاق، لسببين:

الأول: أن أرسطو يرى في فكرة التطهير انفراجاً للمتلقي الذي انتظر مدة حتى يصل إلى هذا الشعور النفسي، ومع إحكام الخناق بالتصور الأرسطي يتعذر تطبيق تصوّره كما أراد بالدقة المطلوبة للمسرح.

الثاني: أن مصطلح المأساة عند المتلقي العربي الحديث يكاد يكون مبالغاً فيه؛ إذ ينتظر أن يرى إفراطاً يصل إلى حد التعرض للأذى النفسي، وفي هذا السياق لا أُبرئ الدراما العربية المتلفزة من الإسهام في خلق هذه الصورة وترسيخها؛ فهي المعنية بتشكيل الصورة النمطية عند المتلقي الذي حصر مصطلح "دراما" في كل ما له علاقة بالحزن!! وهذا مما يستدعي التنبّه له من الباحثين؛ فمجرد انفراق الحكاية إلى مسار به أحد الملامح السابقة فقد تَحقَّق التصنيف بالمأساة.

ومن المقامات الآخذة بمسار المأساة المقامةُ الرابعة، وملخّص حكايتها الدرامية أن الابن الوحيد لتاجر من البصرة نشأ نشأة فريدة من حيث التعليم والرفاهية، وتشوّف إلى الذهاب للهند بعد أن لقي أحدَ مراكبها وسمع منهم عما فيها من عجائب، وبعد إلحاحه على أبيه المعترِض نُصحاً وخوفاً سافر في مركب مجهز بالخدم والأموال، وفي الطريق قابلته عاصفة جنحت بمركبه فأغرقته بكل ما فيه عداه، فتلقفه أهل جزيرة بعيدة عن مقصد سفره، وممن كان فيهم شيخ مسن يعرف أباه، فرعاه وزوَّجه، وهنا العقدة إذ زوّجه من طائفة لها تقاليد

لم يخبره بها، وهي إذا مات أحد الزوجين دُفن الحيّ معه بصحبة قليل من الطعام، فحدث ما كان يخشاه من موت زوجته والنزول معها في القبر. ومع هذا بقي حياً؛ لأنه يقتل كلَّ حي يُنزَل إلى القبر ثم يستولي على طعامه، وهكذا حتى أُنزلت امرأة سيد تلك الطائفة، فبقيا معاً على هذه الحيلة مدةً حتى دلَّهما حيوان قمّام إلى مخرج متوارٍ، ثم عاد معها إلى أهله.

يُلحظ في هاته المقامة أنها موغلة في المأساة، وهي في تسلسل خطّي حتى نهايتها، وجاءت على هذا النحو:

حدث الابن	المأساة
إصرار الابن على السَّفر	مأساة الفراق
تحطّم المركب	مأساة الغرق
غرقُ ما فيه وموت مَن عليه	مأساة الخسارة
عيشه في مكان بعيد	مأساة الغربة
لوم نفسه على ترك مشورة والده	مأساة الندم
عيشه في كنف مَن يحسن إليه	مأساة العوز
اكتشافه ما خبّأه عنه الشيخ قبل تزويجه	مأساة الانخداع
زواجه من تلك الطائفة التي تدفن الأحياء	مأساة القلق
موت زوجته ثم إنزاله معها	مأساة الحبس
الحياة زمناً في القبر	مأساة الوحشة

واندرجت المقامة السابعة في المسار ذاته غير أنها أشد نكداً قياساً بسابقتها، فهي تأخذ خطاً سردياً متزامناً بالتناوب بين شخصيتين تسردان مأساتهما، وهذا ضاعف حضور المأساة في المقامة. وهي قصة رجل اسمه (ابن رزين اللخمي) أسَرَه الرومُ ثم آل أمره مع صحبه الأسرى من المسلمين إلى مَلك اختار التنغيص عليهم بتنقيلهم بين بطارقته الاثني عشر، وهكذا كل شهر؛ حتى لا تسكن لهم أرض، ولا يألف لهم مكان، مع ما ينالهم من العذاب والهوان. وفي كل مرة تُرمى أقداح القُرعة، يُقال لهم: احمدوا الله أن ليست لبطريق (ثغر البرجان)، حتى كان

إليه مصيرهم ذات مرة، فوقع لهم ما خافوه من مضاعفة العذاب والجور، إلا اللخمي الذي تحدّث معه البطريق بلسان عربي فصيح، وطلب منه تلاوة الآيات وإنشاد الأبيات؛ فوثق به وأمر بفك قيده، ورفعه إليه، ثم سرّه في بقية إخوانه، فظنه عربياً ولكن البطريق ليس كذلك، فقد تعلّم العربية في بيت والده الذي ثقّفه بها قبل أن يؤسر، وقصة أسره بدأت من خروجه إلى الصيد وهو غلام في جمعٍ من الحرّاس والخدم، ثم هُجم عليهم وأُخذ في جملة العبيد.

وجاء تزامن المأساة في مسارها الدرامي كما يأتي:

حدث ابن رزين اللخمي	المأساة	حدث بطريق البرجان	المأساة
الأسْر	مأساة فقد الحرية	الخروج إلى الصيد أول مرة	مأساة التجريب
ضرب الأقداح كل أربعة أشهر	مأساة القلق	مقتل الحراس والخدم	مأساة الترهيب
التنقل بين البطارقة	مأساة التشرد	فقدان مَن حوله	مأساة الخسارة
التخويف من بطريق البرجان	مأساة الوعيد	لبسه ملابس الخدم	مأساة الهروب
حدوث ما يُخاف منه	مأساة سوء المصير	الإمساك به	مأساة الأسْر
قرب انتهاء المدة الهنيّة مع بطريق ثانٍ	مأساة التحوّل	اجتماعه بابنة البطريق الذي تبناه ثم إبعاده عنها	مأساة الوجد
ارتحال بقية الأسرى إلى بطريق آخر	مأساة الوحدة	حزن الملك على ابنه الغلام بعد أسره	مأساة الفقد
مناظرة البطريق الأكبر لفك أسره	مأساة الخوف من عدم إطلاق سراحه	بقاؤه في البئر حيناً	مأساة الحبس

إن المتأمل للمقامتين الآنفتين يجدهما في مسار المأساة، ولكل واحدة منهما نظام سردي مغاير، فالأولى اتخذت المسار الخطي في سرد دراميتها وهي الطريقة التقليدية –الخالية من التقنيات الفنية المعقدة– التي يتخذها المتكلّم لحظة سرد أحداثه في القصة. والقول بتقليديتها لا ينزعها من قالبها الدرامي، فهي تستعين بعدد من الأدوات لإنجاز هدف القص في شكله الدرامي[1]. أما الثانية فأخذت

(١) انظر: المبحث الثالث المخصوص بالدرامية.

المسار المتزامن/الإطار (Frame Narrative) الذي انبثقت فيه قصة أخرى[١] لتوليد درامية بإيقاع أعلى وتيرة داخل المقامة، وهذا يستدعي فكرة أن الأنواع الأدبية تسعى قدر استطاعتها الأجناسية إلى مستوى صورة التعبير الدرامي الذي هو أعلى من مجرد مستوى صورة التعبير الأدبي[٢].

وهذا التنوّع داخل المقامات أعطى الدرامية حركة ملحوظة؛ إذ إن وجود مقامات متشابهة في نمط سردها الدرامي سيجنح بها إلى الجمود. والجمود والدرامية يتنافران ليس على مستوى السرد فحسب بل على مستوى البنية العميقة للمعمار الدرامي نفسه داخل المقامة؛ فهو المعني بإضفاء حركة يلحظها الذهن الخبير بها، ويستشعرها غيره دون أن يعي كنهها؛ "فالدراما ليست فكرة داخل ذهن الإنسان لا ينتج عنها تصرف معين، بل هي سلوك وتصرف إنساني يظهر وينمو ويتعدى حدود الذاتية فيؤثر في الآخرين"[٣]، ومن هنا نبعت الحركة بمفهومها الدرامي داخل النص الأدبي.

---

(١) انظر: محمد القاضي، وآخرون، **معجم السرديات**، ص٣٣٤.

(٢) انظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، مصر، ط٣، ١٩٧٨م، ص٢٧٨.

(٣) انظر: محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٤م، ص٤١.

٢-الملهاة/الكوميديا:

الملهاة عمل يبعث على الضحك[١]، ومن ملامحها العريضة أنها شخصيات مأخوذة من عامة الناس تعكس ميولهم ومشاغلهم، وبها نَفَس هزلي يوظِّف له الكاتبُ شتى وسائل الإضحاك لأهداف مرجوة، ولها نهاية سعيدة تنشر الفرح بعد تجاوز العراقيل[٢].

والمقامات في الأدب العربي من مقاصدها الكبرى التسلية والإضحاك، وخصوصاً إن سلكت مساراً واضحاً في بناء ذلك من خلال حبكتها السردية وعناصرها الفنية، فإنها تظهر بوضوح أشد مما لو اكتفت بالانضمام إلى المقاصد الضمنية لجنسها الأدبي.

والمقامة الأولى اختطت مسار الملهاة؛ فحكايتها قصة بائس متشرد في ليلة باردة رآه رجلٌ، وبعد أن توارى الرجل أخذ المتشرّد يُخرج الأموال والثياب ويملأ بها الأكياس، فدُهش الرجل الذي كان يراقبه، ثم تبعه إلى أن دخل داراً عليها علامات الثراء، ثم طرق الباب، ففتح له شاب بهيُّ الطلعة، فاستضافه وقدّم له فاخر الطعام، ثم سأل الرجلُ الشابَّ عن المتشرّد الذي دخل الدار، فقال الشاب: أنا هو!

ومن القابلة والخطيب على المنبر دخل رجلٌ الجامعَ بهيئة كسيفة وشق مائل وعين مطموسة، ثم قال بصوت خافت يحكي سوء حاله: إني وجدت لُقطة

---

(١) انظر: عبدالمعطي شعراوي، **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص١٢٩.

(٢) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص٢٩٩.

ثمينة في السوق ولا أقدر على تعريفها، وها قد أخبرتكم لتدلّوا عليَّ من يسأل. وبعد هُنيهة امتلأ المكان بالضجة والجلبة، فسأل الخطيب مَن صاحب الصوت؟ فقيل: إنها عجوز تلطم على فقد وديعة لا تقدر على رد ثمنها، فطلب الخطيب إحضارها ليُطمئنها بأن ضالتها قريبة إذا وصفتها، ففعلت، ثم قال الخطيب: أعطي هذا الكسيف منها لبؤس حاله، فقالت: إنها مفلسة، فقال الرجل: لو كنت سأطمع ما عرّفتها ولكن أجري على الله، فرقّ له الخطيب وقال: إن هذا على ما به من جوع وفقر أدى الأمانة بدون جزاء فيجب إكرامه، فرمى عليه الخطيب بدرةَ ماله، فتبعه الناس حتى تكوّمت عليه الأموال.

وبعد انتشار جموع الصلاة عاد الرجل إلى دار مستضيفه الشاب؛ ليخبره بما رآه في الجامع، فقص الأخير ما حدث، ثم فاجأ الرجلَ بأنه من دبّر ذلك كله، فقد مثّل دور الرجل الكسيف أما تلك العجوز فأمّه، وهذا هو سبب عيشه فلا يكاد يسلم منه أحد، ففارقه الرجل غير آسف عليه.

إن المفارقات التي قامت عليها المقامة الأولى تدعو إلى التبسّم، وليس شرطاً أن تكون تلك القهقهة –المتجذرة في أذهان العامة اليوم– التي إن غابت أفلَ الوصفُ بالملهاة! وهذا تضييق لفكرة عريضة؛ فالملهاة أنواع كثيرة تتفاوت مستويات بناء حبكتها وشخصياتها، فمنها ما يرتفع إلى الهزل البيّن ومنها ما ينخفض حتى يقترب من المأساة مثل الملهاة السوداء (Black Comedy)، فالملهاة تنطلق من "سعادة مفاجئة تنشأ من مفهوم مفاجئ لسمو في نفوسنا

عن طريق المقارنة بضَعف الآخرين أو بضَعفٍ كان في نفوسنا في وقت سابق"[١].

والمقامات في مسار ملهاتها -الكوميدي- قامت على مكونين صنعا المفارقة هما: كتم المعلومة (Paralipsis)، والكُدية، فتعاونا حتى أتمَّا صورة المشهد الكلي الذي يدفع نحو الضحك من شدة الحيلة؛ فالرجل لا يعرف شيئاً عن المكدي وهنا الكتم، وفي المقابل طرف آخر يصنع حيلةً ثم يفاجِئ بها، وعنصر المفاجأة هو المؤثر في عملية الإضحاك التي نشعر بها انطلاقاً من هزل الواقع أو هزل الكلمات[٢].

ثانياً: المسار المركّب:

على الجهة المقابلة من المسار المفرد يأتي المسار المركّب، ويقوم على المأساة والملهاة معاً، والنحت منهما هو المأسملهاة[٣]، وحدودها بأنها لا تتقيد بالقواعد الصارمة للفصل بين النوعين، فهي تمزج بين ملامحهما، مُنتجةً مساراً خاصاً بها، ومن أبرز ملامحها ظهور المأساة بحدة أقل على الفعل الدرامي، كما أنها لا تنتهي بفاجعة، بالإضافة إلى أن حبكتها تجنح نحو التشعّب واللبس المتعمّد؛ لتأرجح الحدث بين قوتين متناقضتين[٤].

---

(١) عبدالمعطي شعراوي، **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان**، ص١١٤.

(٢) انظر: هنري برغسون، **الضحك**، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م، ص٤٩.

(٣) وهناك من يسميها "الملهاة المأساوية".

(٤) انظر مادة (دراما) ومشتقاتها في:

إن مقامات العباسي امتازت بهذا المسار على نحو واضح في غير واحدة من مقاماته، إلا أن المقامة الثانية كانت أشدها وضوحاً، وهي تحكي قصة رجل افتقر وأعيته الحيل أن يجد ما يسد به الرَّمق، ثم عنَّ له أن يذهب إلى صديقه، فاقترض منه المال على أن يردَّه في شهر، وبعدها قصد منزلاً عالي النسب؛ خاطباً ابنتهم، زاعماً علو نسبه ووفرة ماله، فتم له الزواج، وعاش في سرور مع أهله، وبمرور الشهر يتناقص نقده ويقترب أجل دَينه، وهو في هذه الحال من التأمل والدعاء بالفرج رأى أسفل البيت لوحاً من المرمر بنقش فريد، فخطر له نزعه ليبتاعه، فوجد حلقة حديد تغلق المكان، فإذا بها تفضي إلى درج حجري أخذه إلى أوعية مملوءة بالذهب، فتعهدها بالتفقد والعيش منها مدةً، حتى عقد نية السفر إلى الحجاز، فأخبر زوجته الخبر، فقالت: إن والدها المفقود مؤسِّس البيت وبانيه. وبذهابهما إلى مكان المال، وجدتْ ورقة فيها عدة المال واسم أبيها عليه، ففرحت لذلك.

في هذه المقامة نتلمس التجاذبات بين المأساة والملهاة، فعلى ما فيها من أسى تبدى في نهايتها الفرح بانفراج الدَّين عن الرجل، وكذلك الزوجة **عندما وجدت أثراً من أبيها المفقود، ويمكن حصر التقابلات في الجدول أدناه:**

حدَث الرجل وزوجته		المأساة	الملهاة
	افتقار الرجل	مأساة الحاجة	
	فشله في إيجاد حل	مأساة الضيق	انفراج الكرب

باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.

التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م.

حدَث الرجل وزوجته		المأساة	الملهاة
الرجل	اقتراضه من صديقه	مأساة الحرج	وتجاوز المآسي المترتبة عليه
	عجز السداد	مأساة الدَّين	
	الخوف من عودة الفقر	مأساة العَول	
الزوجة	والدها المفقود	مأساة اليأس	العثور على شيء من أثر الأب

المبحث الثاني: أشكال الدراما في المقامات:

الدراما "تأثيلياً العمل والحركة دون الحُكْم المسبق على الطبيعة العاطفية لهذا العمل"[١]. وهذا التعريف الذي أعطى انطباعاً أولياً عن طبيعة النص الدرامي يُعطي في الوقت نفسه إشارة إلى أن الدراما تأخذ عدداً من الأشكال.

ويمكن الجمع بين المسارات والأشكال؛ فالمسارات تسير في فرعين كبيرين هما المأساة والملهاة منذ أرسطو حتى الآن، ثم تفرّع منهما مسارٌ يأخذ ما يمكن أن يجتمعا فيه مفترقاً عنهما بهذا، فهو منهما تأسيساً ومصطلحاً. أما الأشكال، فهي الإمكانية التي تتخذها الدراما للظهور بها مدفوعةً بعلوم أخرى أو متقاطعة مع معارف طارئة، أو متأثرة بعادات مجتمعية.

إن الدراما تتشكل وفق منطلقات يخدمها الكاتب في نصه؛ ليصل بها إلى غايته الدرامية، أو خدمةً للتيار الأدبي الذي ينضوي تحته، فيكتب برؤيته الفنية وأدواته النصية. والمطالع للدراما المتأمل في مراجعها[٢] يجدها نصّت على عدد

---

(١) جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، **قاموس النقد الأدبي**، ترجمة: محمد بكّاي، ص١٣٧.

(٢) انظر مادة (دراما) ومشتقاتها:

باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.

التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م.

جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، **قاموس النقد الأدبي**، ترجمة: محمد بكّاي، دار الرافدين، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.

من الأشكال[١]، ويمكن أن يُلمح بعضٌ منها في المقامات ولو بصورة جزئية في المنعطف الدرامي للمقامة الواحدة، ويسوّغ هذا الاجتزاء التأليفُ الدرامي نفسه (Dramatic Composition) الذي يقول: "إن نظرية التركيب الدرامي ممكنة، بشرط أن تكون مبادئ النظام وصفية، لا معيارية، وأن تكون عمومية ومختصة، والكتابة المعاصرة لاسيما ما بعد الدرامية، لم تعد تخضع لسلسلة قواعد التركيب؛ لأن هذه القواعد اختفت منذ اللجوء إلى النصوص غير المركبة في أساسها"[٢].

وهذا الرأي النقدي القادم من نظريات النقد الدرامي الحديث مكّن من القول بإمكانية وجود شكل أو أكثر في مقامة واحدة، وهي كما يأتي:

أولاً: الدراما النفسية (Psycho Drama)**:**

هي توظيف الوسائل الدرامية لإدراك الحقيقة، ومن أهدافها الكبرى المساعدة على تخطي الأزمات جراء الكوارث والأحداث[٣]. إننا بإزاء معضلة يواجهها أحدٌ ما، فتكون الدراما مُعِينة على تجاوز ما يمر به، وهذه النظرة النفسية للدراما تعدّت مفهوم تلقيها الذي يتجاوز الجمالية إلى النفعية بما تقدمه من علاج سلوكي للأزمات النفسية على نحو خاص.

ولتتبع هذا، فإن الملاحظة ستكون للأثر النفسي بين شخصيات المقامة الواحدة لا تتبع تلقي المقامات من خارجها؛ إذ تلك منهجية مختلفة تذهب

---

(١) أسمّيها "أشكالاً" وجانبتُ ما تذكره عدد من المراجع بأنها أنواع، وهذا في ظني ليس دقيقاً؛ فالدراما لها نوعان رئيسان هما المأساة والملهاة ثم تنطلق منهما أشكال تعبّر عنهما.

(٢) باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص١٣٨. (بتصرف)

(٣) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣٠-١٣٢.

بعيداً عما هو البحث بصدده، ثم إن المتلقي يمارس دور الشخصية التي تتعرض للأزمات النفسية ويتفاعل بشعورها أثناء القراءة، وما يشعر به من دراما نفسية هو جزء منها بوصفه أحد مكونات التفاعل القرائي.

إن عبدالرحيم العباسي في مقاماته يكاد ينظِم كل مقاماته في شريط الدراما النفسية؛ فالشخصيات عنده تمر بأزمات خانقة، ترى الموتَ حيناً، والهلاك جوعاً في أخرى، وهكذا. وهذا شيء تميزت به مقاماته؛ إذ لها محورية قامت عليها الأحداث، ولا عيب فيها إلا أنها جعلت فكرة المقامة تتشابه إلى حد كبير مع سابقتها ولاحقتها، وهنا قد يحدث الفتور في المتابعة لمن يقرأها في جلسة واحدة.

ويمكن أن تتكشّف الدراما النفسية في المقامة واصفة خبر الغريق الذي نجا وحده: **"وخرج هو على لوح من تلك الألواح، فساقته إلى جانب الجبل تلك الأرياح، وبأعلى الجبل جماعة ينظرون ما اتفق، وكلهم رأف عليه وأشفق، فأرخوا إليه زنبيلاً كبيراً في حبال عديدة، وأشاروا إليه بالجلوس فيه للخلاص من هذه الشدة الشديدة، فعندما جلس فيه رفعوه إلى أعلى الجبل، وقد حصل له من الذَّهْل ما يقارب الهبَل، فتلطفوا به إلى أن سكن رَوعه، واطمأن به رُوعه، وهو لا يعرف لسانهم، وإنما يفهم إحسانهم، وكان من جملة اللطف به أن لحقهم شيخ مليح الشيبة، وافر الهيبة، فكلّمه باللسان العربي، وسأله عن الخطب الوَبِي، فركن إليه لما رأى من رأفته عليه،**

وأخبره ببلده ونسبه، وأصله وحسبه، فأقبل عليه إقبال الشفيق، وعامله معاملة الأب الرفيق"[١].

وبذا يظهر مقدار الشعور النفسي الذي أحس به الناجي من الغرق من تقاذف الأمواج إلى تلقف جماعة من الناس له، وانتهاءً بعطف الشيخ الكبير عليه. فتلك النواحي النفسية التي ظهرت في المقامة بهذه الدرامية في الحدث أثارت عاطفتَي الشفقة والخوف التي تقوم عليها فكرة التطهير عند أرسطو[٢].

وهنا نقبض على الدراما النفسية في المقامة، فلا يشترط منها فقط ذلك المعنى الذي استقر عند المعالج السلوكي الذي يُوجِدُ من الدراما علاجاً لمريضه بجعله يقوم بأدوار تحثّه على الشفاء مما يعاني منه، فهذا وإن كان موجوداً في حقل علمه إلا أنه لا يحجب الحديث عن غيره كما في هذه المقامة، فالقول يعْبر إلى النص بوصفه حركياً في حدثه حتى ينتهي المشهد أجمع[٣].

وفي جانب القول بالمعالجة النفسية بالدراما مثلُها ما في سلوة الوالدين والتصبّر على فقد ابنهما بالنظر إلى صورته: **"وقد كان لأبي صاحب حكم ومعارف، وهو بفن التصوير عارف، فصوَّر صُورتي في لوح من الساج وأتقنها، ووشّاها وزيّنها، وجعلها لهما في بيت فكان إذا تزايد بهما ألمُ البين،**

---

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١١٧.

(٢) انظر: مولوين مير شنت، كليفورد ليتش، **الكوميديا والتراجيديا**، ترجمة: علي أحمد محمود، وآخرون، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٧٨م، ص١٠٥.

(٣) انظر: المبحث الثالث: مستويات الدرامية في المقامات.

دخلا إلى تلك الصور متباكيين، فيخف عنهما بالنظر إليها بعض الحال، ويتعللان منها بالمحال"[١].

إن الشخصية التي تمر بحالك الظروف السيئة تتوق إلى السكينة الروحية والاستقرار النفسي، وذلك له طرقه التي تعين عليه، ومنها تمثيل الأدوار والاستشفاء بفاعلية الدور الذي تقوم به الشخصية المرورة مما أصابها، فتُقدِّم لها الدراما النفسية علاجاً ناجعاً.

وتمثيل الوالدين أمام صورة ابنهما بمحاورته، والحديث معه، والنظر إليه كأنه ماثل بين أيديهما هو ما تفعله اليوم عيادات السلوك والطب النفسي، وما بين أيدينا الآن هو نص تراثي أصيل في زمن متقدم نسبياً من الأدب يُثبت هذا النوع من المعالجة التي تتحدث عنه الدراسات الغربية اليوم[٢].

إن الدراما النفسية ترتكز في المقام الأول على توظيف الأداء الدرامي بوصفه وسيلة علاجية؛ لطلب استقرار الفهم للواقع والمعايشة له والتعايش معه، وهذا الوعي النابع من فهم الدراما يصيّرها إلى طَرْق مناحٍ نفعية أخرى جاءت انطلاقاً من فهم مكنون وعي الإنسان الذي ينظر منذ القديم إلى صورة انعكاس نفسه، فيبدأ بمحادثتها حتى يصل إلى فكرة يناقشها مع عقله في حوار مسموع كأنه أمام شخصية أخرى لا نفسه المنشطرة في المرآة/الانعكاس.

---

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ١٤٣٧هـ، ص١٥٤.

(٢) انظر: عبدالرحمن سيد سليمان، **السيكودراما: مفهومها وعناصرها واستخداماتها**، حولية كلية التربية، جامعة قطر، العدد ١١، ١٤٢٥هـ/١٩٩٤م، ص٣٩٦.

ثانياً: الملهاة السوداء (Black Comedy):

تجمع الملهاة السوداء بين "المواقف الهزلية والوضعيات الشديدة التوتر. وتكون نهايتها أقل إيلاماً من فك العقدة في المأساة وأقل سعادة من الملهاة"(١). وإذ ما أردنا الاقتراب من تعريف الملهاة السوداء بنص أوضح مع شيء من التجاوز هو ما نجده في القولة الشهيرة: "شرّ البلية ما يضحك"، فمع الابتلاء والمصيبة إلا أن فيها ما يُضحك لدواعٍ مختلفة.

ومن ذلك ما فعله الرجُل الذي أُنزل مع زوجته الميتة إلى القبر، فكان "**إذا أحسّ بحركة من أعلى المكان، دخل إلى جانب من الجوانب واستكان، وأطفأ الشمع، وغاب عن البصر والسمع، فلا يُسمع له حفيف، ولا يُحس له هفيف، حتى إذا نزلوا وصعدوا، وعن فم الناووس أبعدوا، قام يتجسس، وعن خبر الحي يتحسس، فيراه بالضوء الموقود، وهو يئن كأنه المفقود، يرى الموت عياناً، ولا يتخذ أنصاراً ولا أعواناً، فيتقدم ويصرخ في وجهه فيخر مغشياً عليه، ويظن أنه بريد الموت، ورائد الفوت، فيضربه بعظم من تلك العظام، فينثر من حياته النظام، ويستولي على مأكله ومشربه[...] فعاش على ذلك مدة**"(٢).

يعيش الرجل المأساة السابقة في القبر مع الجثث المتحللة، والروائح النتنة، والجلبة التي تحدث في كل مرة يُدفن فيها أحدهم، فيتوارى عن أنظارهم حتى لا

---

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص٣٠٩.

(٢) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١٢٢-١٢٣.

يُكتشف أمره، وفي الوقت عينه هو الموت المعجّل للحي المنزَل بأن يخيفه بهيئته الرثّة، وصورته المنفرة، ثم يهوي عليه بعظم في يده مستولياً على الطعام. وذا كله يستدعي مفارقات عديدة ابتداءً من موت الحي على يد مَيْت –هكذا يُظن–، ثم القتل بالعظم الذي يُحيل على مرويّات هابيل وقابيل.

والملهاة السوداء عندها القدرة على تجاوز عدد من القيود التي تفرضها المسارات الدرامية المنحصرة بين المأساة والملهاة بوصفهما مسارين كبيرين في الدراما، وكذلك تمتلك المهارات اللازمة داخل أدواتها الفنية لتناول عدد من الموضوعات التي لا يمكن التعرض لها إلا بمفهوم طرحها. وحتى يتبيّن لنا ذلك، ننطلق من الشاهد الآنف، فدفن الحي مع الميّت لا تقبله الواقعية المنطقية والأعراف الدينية –على الأقل– في المتعارف عليه بين الأمم، وما انفرقت به عنهم تلك الطائفة أمسى شذوذاً في منظومة العادات، وذا الاختلاف خلق تشويقاً يشد الذهن، فانعقدت بها الدرامية.

ثم انظر إلى فكرة القتل وهي من أبشع الجرائم التي يقترفها الإنسان كيف صارت مشروعة للعيش في تلك الظروف، فهو إن لم يفعل سيكون الموت مصيراً حتمياً، حتى طريقة القتل فيها درامية بيّنة؛ إذ الصراخ والجلبة كافيتان لإفقاد الوعي، ثم يحدث لاحقاً ما يحدث دون أن يشعر المغشيُّ عليه بشيء، وأداة القتل ليست سوى عظم من أموات سابقين، وهذا كله يدور في ثنائية الحياة والموت.

ومثل هذه الدرامية العالية في موضوعها الذي يثير الاشمئزاز بكل جوانبه، لا يمكن تقديمها على نحو مقبول يثير مشاعر متضاربة بين الحزن والضحك إلا

عن طريق الملهاة السوداء المقنِعة إلى حد كبير، ولذلك فإن هذا الشكل الدرامي اليوم يمتلك مساحات واسعة من الدراما التي تتناول عدداً من الأطروحات التي قد تثير النفور في أوساط مختلفة.

ثالثاً: ملهاة العادات (Comedy of manners):

تعرضُ ملهاة العادات "تصرّف الإنسان في المجتمع، والاختلافات الطبقية والبيئة والطبع"[1]، وتبني مرجعية بصرية متخيَّلة تنبثق من النصوص. والعادات مرتكَز عميق في الثقافة الإنسانية، وتُمايز بين الأفراد والجماعات حتى تتسم كل مجموعة بما يميزها، ولا سيما إذا ما ارتبطت بالأخلاق. وهذا الشكل الدرامي من أكثر الأشكال نفعية للترويج للبلدان وسكّانها، فيمكِنك أن تتعرف على عادات الشعوب وطبائعها وتاريخها بواسطته.

وللمجتمعات على تنوعها عاداتٌ وتقاليد وأعراف تمارسها في حياتها، وعلى ضوئها ترتسم خطوطها العريضة التي تختص بها عن غيرها. وكلما كان تمسكهم بها أقوى تجذرت بعمق أكبر إلى أن تصل مرحلةَ العلامة الإشهارية عليهم، ثم ترويجها ثقافياً لجلبها الأنظار إليهم، ووقتئذ يأتي الدفاع عنها، وردّ من يحاول سلبها منهم أو نسبتها إلى غيرهم.

ومن أبرز تلك المشتركات عاداتُ طقوس العبور –هكذا أسمّيها– من مرحلة إلى أخرى، ومن أبرزها عادات الزواج والعزاء/الموت، واستقبال مولود جديد، والانتقال إلى منزل حديث، إلى آخره من العادات التي تؤذِن بتقاليدها عن احتفالاتٍ خاصة بأجوائها، ومن ذلك تنبع ملهاة العادات في مجملها.

---

(١) باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص١٢٥.

وللموت عادات وطقوس تتباين فيها المجتمعات، وتفصيل دراميتها على نحو يصف دقائقها هو ما يقرّبها من الأفهام، ومن ذلك في المقامات هذا المشهد: "**فبينا هو يوماً يمر في بعض سكك البلد، وقد أعياه الصبر والجلد، واشتاق إلى الوطن، وحنَّ إلى العطن، إذ رأى جنازة، يتبعها جمعٌ كبير، وقد أكثروا حولها من البخور والعبير،[...]، فحدَّثته نفسه باتباعهم –ولو أنه لا يُحسب من أتباعهم– ليرى صنعهم بالجنائز، وما الذي هو مشروع عندهم وجائز، فخرجوا إلى ناووس كبير بوسط الصحرا، وعلى قمة صخرة لا تقلّها المئين من الرجال فدحروها دحرا، وأدلوا مع الميت فيه جماعة من الرجال، كما تُدلى في البئر السجال، فخرجوا لمّا فرغوا من وضعه في مقرّه**"(١).

يوثّق ما سبق موكب الجنازة بما يحوطها من روائح البخور والطيب، وكثرة ما يسير معها من الناس، ثم هيئة القبر الذي أخذ شكل الغرفة ويُغلق بصخرة كبيرة، فهم لا يهيلون على ميتهم التراب. فبواسطة ملهاة العادات أمكن التعريف بالطقوس التي تحف الميت، وترافقه إلى قبره، فقد اعتمدت على وصف الروائح، وجهة الدفن في الصحراء البعيدة عن القرية، وهيئة مكان الدفن وطريقة إغلاقه.

ومثل عادات الموت تأتي عادات الزواج في مثل حوار شاب مع فتاة يحبها استُعبد بعد أَسْره عند أبيها الملك: "**ومن سنّة البرجان أن الأب يخطب الزوج لابنته، ويتخيّر لها طيب أصله ومنبته، وليس يزوجها إلا بمن يقع اختيارها**

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١١٨–١١٩.

عليه وينصرف نظرها إليه، فقلت لها: إذا قال لك أبوك: من تختارين من الأزواج وترومين؟ فقولي: لست أروم إلا هذا الرومي، فانحرجتْ وغضبتْ، وعبستْ وقطّبتْ، وقالت: كيف يجوز أن أسأله خطبتك لي وأنت عبد من العبيد، أُتي بك إليه أسيراً من البيد، أتريد أن تقتلني ويقتلك، ويختلني ويختلك؟ فقلت: لم يجعلني الله عبداً لأحد، ولا أَنكر أصلي أحد ولا جحد، فلا تَنقُضي هذا الأمر المبروم، فإن أبي ملك الروم. قال: ومن عادة أهل البرجان أن يسموا البطريق الذي يلي ثغرهم بهذا الاسم ويسمونه بهذا الوسم. فقالت: أحقاً ما تقول؟ قلت: بلى ومن خلق العقول"[1].

يمكن استنباط عادات الزواج عند البرجان بأن الأب هو من يخطب لابنته من أعيان قومه خصوصاً، ولا يكون من طبقة دنيا، وإن اختارت الفتاة من هو دونها سيكون مصيرهما القتل.

ويستمر الحديثُ عن العادات بدفع تهمة نقصان أصله بعادةٍ من طباع قومه بأنه ابن ملك، بدليل عادتهم في تسمية البلدان باسم حاكمها، فالعادات تقابل بعضها في الصراع الدرامي الذي يدفع بالحدث نحو نتيجة ما، وهنا التقاطة لطيفة؛ فالعادات لا يناهضها في الأغلب إلا عادات مثلها، ثم الدخول في المساومات الاجتماعية القادمة من عادات متباينة، فلا يرجّح كفة أحدهما أمام غريمه إلا ما كان مثله في المنطلَق، وهذا ما تُقدمه ملهاة العادات، فهي تصفُ عادةً مرتبطة بمقاييس ارتضاها المجتمع أو بناها لأجل ذلك، ثم يبدأ بالمحاكمة على أساسها تفاضلا وتفضيلاً.

---

(١) السابق، ص١٥١.

ولا تبقى العادات في شكلها المادي فقط، فتروم مناطق أبعد آخذةً شكل التديّن والثقة بالله سبحانه وتعالى، فالعادة هنا سلوك إيماني تجاه ما يرنو إليه المؤمن، وهذا من الملامح البارزة في المقامات، فكل ضِيق له فرج ونهاية حسنة، من ذلك ما قاله مكروب بقوله: "**وعُدْنا إلى مملكتنا بتلك الصورة الحسنة، ثم مات أبي وورثت منه هذه البلاد، ورُزقت من بِنت ملك البرجان الأولاد، وهذه عادة الله في الشدائد، أن يعقبها الفرج المتزايد**"(١).

والتعبير بـ"ملهاة العادات" مع عادة حسن الظن بالله لا تنافر بينهما ولا إساءة كما توحي كلمة "ملهاة"؛ إذ المقصود بها الشكل الفني للدراما التي ظهرت بها في المقامات، ولو عُبِّرَ بالمرادف الاصطلاحي (كوميديا العادات) لزال الوهم وقلّ التوجس.

(١) السابق، ص١٥٥.

رابعاً: الملهاة العاطفية (Sentimental Comedy):

الملهاة العاطفية هي التي تتناول المشاعر الوجدانية في طرحها، وفي مقدِّمتها الحُب وقصصه. ونصوص التراث العربي ملأى بمثل هذا الشكل الدرامي، وإن ما يوحّد "كل النصوص المنضوية تحت باب الملهاة العاطفية هو تناولها لموضوع العشق، وتصويرها لمغامرات العشاق مع كل ما يستوجبه ذلك من استعمال مكثف لمعجم الأحاسيس"(١)، الذي ينتشر بدوره في درامية النص.

وفي المقامات ظهور طاغٍ للملهاة العاطفية، بل إنها محورية(٢) في عقد حبكة عدد منها. وهذا يدفع إلى تأمُّل ثقافة العرب الأولى من حيث أنواع الشعر التي تنحصر في الشعر الوجداني دون غيره من الأنواع كما عند غيرهم من الأمم مثل اليونان، وفي ظني أن العربي يفوق غيره في كم الشعور العاطفي في نصوصه الأدبية، ولو بمقياس تفاعله الشعوري فيما لو اطلع على ثقافات غيره في الحقل الوجداني ذاته.

ومما ورد في المقامات من فراق المحبّين بين جارية وسيّدها المملِق: "**فقالت: تبيعني بأغلى الأثمان، وترتفق بذلك مدى الأزمان، وأكون فداك من الإملاق، والله يقدّر التلاق، فكم من حبيبين فرّق بينهما البين، وأليفين أصبحا للفراق حليفين، وهي الأيام، لا يبقى معها اجتماع، ولا يدوم فيها**

---

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص٣٠٩. وانظر للتوسع:
– رشاد رشدي، **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، نوفمبر ١٩٦٨م، ص٩٨.

(٢) انظر: المبحث الثالث.

لنور التماع، ولسنا أول من مزّق شمله الفراق،[...] ثم قال لها سيدها:[...] فإني مبادر إلى ما اخترتِ.[...] وكان بينهما قميص وكساء، يتعاورانه في الصباح والمساء، فألبسها القميص، واستعار لها رداءً من الجار، وتلفّع بكسائه وخرجا من الوجار، فلمّا بلغ بها سوق الرقيق وهو وهي في بكاء وشهيق[...] تسلّم النقد، وتحقّق الفقد"[(١)].

ويتدفق حضور الملهاة العاطفية من مثل: **"ونظرها كله مقصور على ذلك الشاب، وقد محضته صفو ود غير مشاب، وعلم منها ذلك فوافاها، وصرف وُجهة قلبه إليها وكافاها، ولم يزالا يتناشدان الأشعار، وقد اشتدت نار المحبة بينهما بالاستعار، إلى أن طوى النهار أعلامهن ونشر الليل ظلامه، فتفرقوا إلى الأوكار، وتجمعت منهم الأفكار، وأما ذلك الشاب فبات بليل هَمٍّ ناصب وعذاب هيام واصب، يسامر الدراري ويساير بأجفانه الخنّس الجواري[...] فأيقظ إخوانه، واستنهض أنصاره وأعوانه، ومضوا لتجديد تلك الصحبة، وتأكيد عهد المحبة"**[(٢)].

وفي مشهد آخر يحكي خبر فراقٍ، والزوجة هي الوحيدة القادرة على معرفة ملامح زوجها: **"فقالت: إن لي فيه سمات ليست بمبهمات، فمر الخدم بتقريبه لألمحه من خصائص الباب، وأتبيّن القشر من اللباب. فعندما لمحته**

---

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١٠٤-١٠٥.

(٢) السابق، ص١٣٠-١٣١.

عرفته مع شحوب حاله، وتزايد إمحاله، فلم تملك نفسها أن خرجت إليه، وألقت نفسها عليه، فتناحبا وتباكيا، ومن ألم الفرقة تشاكيا"[1].

والملهاة العاطفية بدرامية الحُب والشوق والفراق، تقترب من الشعور الذي ألِفه العربي في أدبه عموماً، فاستطاعت أن تبني دراما المحبّين الوالهين وفق ما في نماذج المقامات الآنفة. وأُشير إلى أن التعبير بالملهاة العاطفية في هذه الدراسة أدق اصطلاحاً -في ظني- من القول بـ(الدراما الرومانسية) كما تفعل بعض الدراسات؛ فالرومانسية تيار فكري له قواعده وخصائصه التي لا تنطبق بحذافيرها على الملهاة العاطفية، فالعلاقة بينهما علاقة خصوص وعموم؛ فالعاطفة جزء من الرومانسية، ولا يمكن أن يكون الجزء مستحوذاً على الكل أو صفة له بإطلاق إلا إذا كان على سبيل المجاز، فيقال حينئذ دراما رومانسية، وهذا يُقبل في سياق الحديث العام أو عند غير المتخصصين بخلاف البحث العلمي الذي يصنِّف ذلك وفق نصه وأدواته ورؤيته[2].

ولعل هذا الوهم الذي تحوّل إلى استعمال اصطلاحي قار يتسع حتى أُدخل فيه ما ليس منه، جاء من سيطرة سمة العاطفة الفردية على التصور العام عن التيار الرومانسي؛ لكونها أبرز الخصائص التي تقابل تيار الكلاسيكية المتكئ

---

(١) السابق، ص١٦٤.

(٢) الدراما الرومانسية المقابِلة للدراما الكلاسيكية موجودة والتعبير بهذا المصطلح دقيق فيما لو كانت المدونة المدروسة انطلقت من خلفيات المدرسة الرومانسية الفكرية، أما الحديث في هذا البحث فليس كذلك وعليه جرت الإشارة عن المصطلح ودقته.

على الآخر بعقل جمعي، في زمن تجاذبهما الفكري الشديد ومن ثمَّ محاولة جذبهما نتاج الإبداع ووسمه بدمغة التوجه الفكري.

خامساً: ملهاة الموقف (Situation Comedy):

ملهاة الموقف الشهيرة اصطلاحاً بكوميديا الموقف "تتميز بالإيقاع السريع للفعل وتعقيد للحبكة، وتنتقل دون توقف من حالة إلى أخرى، بما أن عنصر المفاجأة واللبس والحادث المفاجئ هي الآليات المفضلة"(١).

ويمكن ملاحظة هذا الشكل من الدراما على نحو مسيطر في المقامة القسطنطينية التي روت قصة الأسير المسلم في بلاد الروم فالحبكة فيها معقّدة/مركبة، وعنصر المفاجأة مرَّ بكل المنعطفات الدرامية في المقامة، وذروتها في المناظرة التي قامت على عنصر المفاجأة في حُجة الأسير ومجيئها من حيث لا يحتسب خصمه البطرك الكبير عندما قال: **"إني لا أرضى لنفسي إلا مناظرة البطرك الكبير، صاحب الرأي والتدبير. فلمّا حضر التفتُّ إليه، وسلّمت عليه، ثم قلت له: يا شيخ كيف أنت؟ فقال: في عافية ونعمة غير خافية. فقلت: كيف حال ولدك وحشاشة كبدك؟ فتضاحك البطارقة وقالوا: زعم البطريق –يعنون صاحبي– أن هذا له عقل وفهم، وقد وفر له من الأدب السهم، وهو لا يعلم بجهله المركّب، وعقله الذي عدل به عن الصواب ونكّب، أن الله قد صان البطرك عن الأولاد ووفّر سهمه من طارف العلم والتلاد. فقلت لهم: كأنكم ترفعون البطرك عن نسبة الولد إليه، وأن يكون ذلك وصمةً عليه. فقالوا: إنا لنرفعه عن ذلك إذ الله عنه رفعه، وأجلّ قدره**

(١) باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، ص١٢٦. (بتصرف)

عنه وما وضعه. فقلت: واعجباً! أتجلّون عبداً من عبيد الله عن الأولاد ولا تجلون الله الذي خلق العباد والبلاد؟! قال: فنخر البطرك نخرة أزعجتني، وأخافتني وروّعتني، ثم قال: أيها الملك، أخرج هذا الساعة عن بلدك، لئلا يُفسد عليك أهله، ولا تعط في ذلك تهاوناً ولا مهلة"[1].

ففي النموذج السالف تحوّل الموقف من الأسى إلى الفرح بفكاك الأسر من خلال عنصر المفاجأة الذي قامت عليه الحجة؛ فالأسير مثّل حالة السَّفه وتظاهر بعدم الإدراك إلى حد الإقناع لمن يشاهده، ثم انثنى بحجة فاجأتهم جميعاً إلى الحد الذي كان إخراجه من بلاد الروم هو الحل؛ حجباً لعقل عامة الروم تجاه هذه الفكرة وهي كفيلة وحدها بإيقاظ الأسئلة.

إن ملهاة الموقف تحتاج إلى قوة نباهة واستدعاء للفكرة وقت المحاورة، أيضاً هي بحاجة إلى مستوى عالٍ من براعة التقاط الموقف الذي يمكّن له أن يغيّر مسار الحدث إلى جهة أخرى تنمّي مسار فكرة جديدة داخل الحدث الواحد، وهكذا تتنامى المواقف حتى تبني الحبكة نسيجها الدرامي. وهذا ما يمكن أن تلحظه في المقامة الماضية؛ فمن أولها إلى آخرها استثمار لمواقف عديدة يمكن ألا تكون شيئاً عند غير النبيه.

---

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١٥٦-١٥٧.

المبحث الثالث: مستويات الدرامية في المقامات:

اعتاد لفيف من الدارسين –ولا سيما المتقدمون منهم– على الحديث عما أسموه "عناصر البناء الدرامي" أو "مكونات البنية الدرامية"، وهي: (الحدث، والشخصية، والصراع، والحوار)، ثم يرسلون القول فيها مفككًا دون رابط بينها إلا من جهة بناء الخطاب العلمي في رؤيتهم النقدية داخل بحوثهم من حيث هي عناصر تكمّل بعضها، وذلك في وقت كانت هذه تقاليدهم البحثية بما يملكون من مراجع وبصر، وهكذا هو البحث العلمي تراكمي بطبعه، ولولا جهودهم ما نضجت تلك المرحلة لبدء مرحلة أخرى.

وتأمل الباحث هذا الاعتياد/الاختيار ووجد أن منبعه عدد من الأسباب، أبرزها: **السيطرة** العنيفة مدة ليست بقصيرة لإرث أرسطو على رؤى الباحثين وخصوصاً من كتابه (فن الشعر)[1]، بالإضافة إلى **التقارب** الشديد بين النظرية السردية والنظرية الدرامية في التعاطي، فكلتاهما تعملان على تحليل قصةٍ قامت على حدث تؤديه شخصية كاشفةً عن صراعها بتقنية الحوار، ثم إن **النظرية**

---

(١) للتوسع حول هذه السيطرة والحراك ضدها، انظر:

برنولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص١٠١. والألماني بريخت ينكرُ فكرة التطهير التي يقول بها أرسطو، وأسس على ضوء أفكاره الخاصة (مسرح بريخت).

محمد مندور، **الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما**، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٢٢، وما بعدها.

قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، **نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م، ص١٩٥.

الدرامية لم تكن كما هي عليه اليوم من الوضوح والنضج الذي يمكن لها أن تقدّم أدوات فيها شيء من التمايز من حيث الرؤية، وأيضاً بدء **تشكّل رأي نقدي حديث** –له وجاهته في نظري– يميل إلى أن السيناريو (Scenario) جزء من العملية الإبداعية للسرد وليس منفصلاً عنها(١)، كذلك **النشاط العلمي** الملموس في العالم أجمع الذي بدأ يجنح بحثياً نحو الدراسات البينية، واستثمار نقاط التقاطع بين التخصصات وفروع العلوم كما في نقاط الالتقاء المتعددة بين الدراما والسرد، فتشكّل على إثرها الأدب الدرامي، والنظرية الأدبية للدراما.

وعليه فإن هذا المبحث يحاول أن ينظر برؤية مختلفة للمعمار الدرامي ببحث مستويات الدرامية فيه، فالمستوى الواحد منه منفصل عن غيره متصل به في الوقت ذاته؛ فالدرامية لا تظهر إلا في صورة واحدة اجتمعت فيها المستويات دفعة واحدة.

والدرامية (Dramaticity) بوصفها مصطلحاً تنحصر في النص وَفق آراء بعض النقاد ثم تفعيله في نظام أعم هو التمسرح انطلاقاً مما هو مكتوب درامياً كما يقول رولان بارت (Roland Barthes)(٢)، ومعناها المعجمي باللغة الإنجليزية يتجذر انطلاقاً من الكلمة بمعنى: مفاجئ، مثير، حالة أو سلسلة أحداث تنطوي على تضارب(٣). والدرامية منذ أرسطو إلى اليوم تعني نظام

(١) انظر: طه حسن عيسى الهاشمي، **تجنيس السيناريو**: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص١١-١٣٢.

(٢) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣٣.

(٣) انظر: روحي البعلبكي، منير البعلبكي، **المورد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م، مادة (Drama).

الأحداث، "أي: مبدأ تسلسل سببي تتحوّل بموجبه الأحدوثة إلى دراما"[١]. ولتتبع نظام الأحداث المتسلسل من الأحدوثة فإن القول سينطلق من بحث المستويات الثلاثة النابعة من النظرية الأدبية للدراما[٢]، وهي:

أولاً: مستوى الأفعال:

يختص مستوى الأفعال في الدرامية بالأحدوثة[٣] التي تنضم إلى مثيلتها لبناء الحدث في مشهد واحد في فضائه الزمني والمكاني متسلسلةً نحو مشهد ثانٍ وثالث بنظام بناء الأحدوثات، ثم ضمّها إلى بعض متناميةً حتى تكتمل المشاهدُ واحداً تلو الآخر وصولاً إلى النهاية.

والأحدوثة هي بنية صغيرة داخل الحدث الواحد، وهي المسؤولة عن البُعد الدرامي في الحدث؛ لتكسيته بالدرامية مع أنها قد لا تُلاحظ في حركتها؛ لاندماجها الشديد في الحدث نفسه وفضائه[٤]. وذا ما ينبغي التفطن له وقت التحليل الدرامي حتى لا يقع في فخ التحليل السردي الصِّرف.

---

(١) انظر: التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣٣.

(٢) السابق، نفسه.

(٣) فضّل الباحث بداية التنظير أن يبدأ بالجزء/الأحدوثة حتى يصل إلى الكل/الحدث الدرامي.

(٤) اختار الباحث ما أجمع عليه معظم الباحثين، فهي معترك من الخلافات والاختلافات إلى حد التناقض وابتعاداً عن تشتيت القارئ ولانتظام البحث تجنّب الباحث التعرض لها. وللتوسّع فيها انظر:

باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، ص٢٣١، وما بعدها.

عبدالعزيز حمودة، **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٣، وما بعدها.

وتأمل هذا المثال لعلك تصل معي إلى فكرة الأحدوثة داخل مشهد الحدث الدرامي[١]: "مع تثاؤب الشمس أغلقت الريحُ الباب بشدة، ومعها تسللت وريقات يابسة من أشجار ساحة كوخه إلى نار الموقد..كانت كافية لإحداث حريق بدخان أبيض تسلل إلى الرجل المشلول في الغرفة المجاورة، إنها لحظات لا يمكن إلا أنها أُعدّت مسبقاً؛ حتى تتقن هذه الخطة.. خنقه.. حتى الموت، كاتبةً له وصفة علاجية تريحه من آلامه المزمنة"[٢].

في المثال السابق الحدثُ المجرّد هو "موتُ رَجُل"، وعلى هذا النحو يبدو جامداً لا حركة فيه، وغير المتخصص يرى أن ما سبق حادثة الموت ما هي إلا مسببات مجرَّدة للنهاية المأساوية. وتتبّع الآن الأحدوثات التي أكسبت النص دراميته بعلاقة سببية داخل الفضاء الزمني/الصباح والمكاني/الكوخ:

١. شروق الشمس: تسبب في تأخر انتباه الناس لوجود حريق.

٢. شدة الريح: تسببت في إغلاق الباب، وجلب الأوراق اليابسة.

٣. الأوراق اليابسة: تسبب اقترابها من النار بإشعال الحريق.

٤. انغلاق الباب: تسبب في تقليل الهواء داخل الكوخ.

٥. الدخان الأبيض: تسبب في خنق الرجل المريض دون أن يشعر به أحد، وعندما تصاعد اندمج مع سحابة الصباح البيضاء.

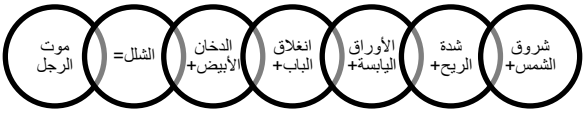
---

(١) اخترتُ في التحليل التعبير بـ(مشهد الحدث الدرامي)؛ فالحدث وحده لا يعطي الدلالة الكاملة للمقصود أثناء التحليل، وهذا يدخل القارئ في عمق التحليل الدرامي المقصود في الدراسة، ويبعده ما أمكن عن الخلط الاصطلاحي بين الدراما والسرد.

(٢) المثال من بناء الباحث.

٦. الشَّلل: تسبب في عدم قدرته على الحركة للهرب.

ويمكن إجمال هذه النظرة الدرامية للأحدوثة داخل مشهد الحدث الدرامي المدفوع بها في الخطاطة التالية:



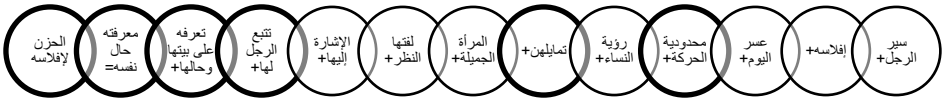
وأختم بمثال من الحياة اليومية، بأن الطفل إذا تحدّث عن شيء واجهه فإنه يميل بشدة إلى التحدث بدرامية، وكيف استطاع الفوز على زملائه في سباق، أو تغلب عليهم في مشاجرة، وهكذا. فكيف إذا ما ارتقينا بالدرامية إلى وعي كتابي أعلى كما هو عند الكُتّاب؟!

والعباسي في مقاماته امتاز بهذه الدرامية في مستوى الأفعال؛ فالحدث عنده بُني بعدد من الأحدوثات الصغيرة التي إن انفردت لا يكاد يكون لها أثر وحضور. ويمكن أن نعاين مَشاهد الأحداث الدرامية في المقامات، ومنها مشهد الرجل المفلس الذي صادف عدداً من النسوة وبينهن امرأة فارعة الجمال: "**بينما هذا المفلس يسير، في يوم عسير، وهو بحالة المقيّد الأسير، إذ رأى سرب نساء، كظباء الوَعْساء، يتمايلن تمايل القضبان من غصون البان، ويتهادين تهادي الآرام في رمال الأهرام، وبينهن خَوْد رداح، وافرة السهام من الحسن فائزة القداح، ذات قدٍ كامل، وحسن شامل، يُشار إليها بالأنامل، فعندما حقّق النظر، صار كمن دهمه الحق المنتظَر، وسلبت قلبه وخلبت لبه، وأخذ يتْبع الآثار، ولا يخشى العثار، إلى أن أوصلهن الدار، وعاد وقد أحاطت به**

الأكدار، وكان قد أُخبر أنها أيّم، وليس عليها قيّم، فبات بأحزان يعقوبية، وأدواء أيوبية، لا تتصافح منه الأجفان، والهموم قد سلّت عليه سيوفها من الأجفان"[١].

هنا ينحصر الحدث في (رجل مفلس رأى امرأة جميلة) أما الأحدوثات التي بنته درامياً فمتعددة؛ فالرجل مُدِقع على نحو يبني صورة درامية، والمرأة بجمالها أحدثت حركة في محيطه. وبفرز الأحدوثات التي بنت المشهد تتجلى درامية الحدث الدرامي الآنف، وهي: أن الرجل يسير مثقلاً بهموم إفلاسه حتى ضاقت عليه دائرة حركته، فإلى أين سيذهب؟ حينها رأى مجموعة من النساء اللاتي يسرن بتمايل له إيقاع اهتزاز الأشجار، وخصوصاً إحداهن بعد أن دقق الرجلُ فيها النظرَ، فتيقن من جمالها مثل تثبّته من قدوم الموت، فَحُسنها المكتمل حثّ الأصابع على الإشارة إلى جمالها، ثم تبعها حتى وصلت إلى دارها، فعَلم أنه لا زوج لها، وتذكّر فقره، فبات ليلته بمثل ما أُصيب به يعقوب عليه السلام من حزن، وما أصاب أيوب عليه السلام من مرض.

فتظهر الأحدوثات في علاقتها السببية على نحو أكسبت مشهد الحدث بصْمته الدرامية، ويمكن تلخيصها في الخطاطة التالية:



(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص٩٤.

ومثل هاته الدرامية ملحوظة في مقامات عدة بموضوعات متنوعة، وما سبق كان في سياق الحب وما لاقى من حره مع عجزه. وفي مشهد آخر من المقامات ما حدث لرجل سُرق ماله الذي أراد أن يفك به كربه. وعادة ما يحمل مشهد السرقة حركة درامية في الحدث متلاحقة بأحدوثات سببية إلى أن تكتمل فكرة مشهد الحدث الدرامي، فكان ما يلي: "**مرّ بمسجد بحافة دجلة، وقد أجلب عليه الغم خيله ورَجْله، فدخل إليه مستروحاً من الكرب،[...] فتوسَّد المال، وذلك من جملة الإهمال، فعندما أخذته السِّنة، واستحلى وسنه، أحس بمن يسحب الكيس، فقام وهو في غمرات التعكيس، ليلحق السارق، وهو أسرع من السهم المارق، وإذا برجله إلى وتد هناك مربوطة، ربطاً محكماً لا أنشوطة، فإلى أن يحل ذلك الرباط، ذهب السارق ولم يتباطَ، فدخل عليه ما لا يحمله قلب، ولا يقوم له لب، وهو ذهاب النقد، والحصول على الفرقة والفقد، فاستحلى الموت، واستطَيب الفوت، وألقى نفسه في ذلك التيار، من جور اللئيم العيّار، وكان بجانب الدجلة ناس وقوف، فألقوا أنفسهم وراءه وخلصوه من الحتوف، فخرج في حالة الإغماء، وقد امتلأ جوفه من الماء**"[(١)].

هذه السلسلة من الأحدوثات عن (رجل سُرق) تأتي إجابة لأسئلة تبحث عن إجابات هي:

- كيف سُرق؟

(١) السابق، ص١٠٥-١٠٦.

- ومَن سرقه؟
- وماذا فعل؟
- ولِمَ لمْ يلحق به؟
- وما حدث له في نهاية الموقف؟

هذا التوالي من الأسباب داخل الأحدوثات المتتالية تنامى بها الحدث الدرامي حتى اكتمل المشهد.

إن حجم الأحدوثات في المقامات يستغرق مساحة كبيرة جداً من مساحة الحدث المعروض في مشهده، وهذا هو المعمار الدرامي داخل المقامات أثناء تأديته دوره الداخلي كما مر بنا، بل إن ذِكر الحدث دون هذا الحجم من الأحدوثات داخل المعمار -في ظني- لا يُكسبه الأدبية التي يمكن أن تمتاز بها المقامات بل عموم فن القص، وهنا ينشب التقاطع والالتحام بين الأدب والدراما، فهي نصوص ورقية غير أنها في ذهنية المتلقي لها تَفعلُ فعلَ الشخصيات التي تُجسّد الأدوار للقيام بها.

ويمكن أن تكون مساحة الحدث أقل من مساحة الأحدوثات، وهنا لا تتجلّى الدرامية بوضوح، كأن نجد سطراً فيه (رجل مقتول) ثم ينتهي القول، فلا يُحتمل أن يصل الحدث إلى ذروته بالقتل دون أي بناء درامي يسبقه إلا إذا

كان مقصوداً لذاته فنياً من أجل العودة إليه -مثلاً- بتقنية العودة إلى الوراء/الاسترجاع[1] (Flashback).

والمقامات سيطر عليها النوع الأول الذي يكون فيها نظام الأحدوثات مستغرقاً لمساحة أكبر من مساحة الحدث نفسه داخل القصة.

(١) ويسمى أيضا بـ(الترجيع السينمائي)، وقد وفدت هذه التقنية إلى السينما من الرواية لا العكس كما تقول بعض الدراسات المتعجّلة. [انظر في هذا السياق: باتريس بافي، معجم المسرح، ص٢٤٦]، وهما إن كانا يفيدان معنى واحداً من خلال التعريف الاصطلاحي إلا أنه وقت التعامل مع المادة المنقودة في وعائها يحضر التعبير الدقيق لما يلقيه من ظلال على التحليل النقدي من أدوات وأفكار، فإن كان البحث عن فلم مصوّر لكان الاستخدام لـ(لترجيع السينمائي) لا (الاسترجاع) الذي يخدم فكرة النص في وعائه الورقي الخالي من أي معدات الصوت والصورة.

ثانياً: مستوى الشخصيات:

تأتي الشخصيات في ذا المستوى "بوصفها فواعل تُدمج لإنجاز الفعل"[١]، وهي المعوّل عليها لإظهار الحدث الدرامي؛ إذ لا تنهض الحوارات إلا بين شخصيات تتناوبها، ولا تنبني الحبكة ومسارات القصة دون أفعالهم، حتى الراوي عمن سيتحدث إن غابوا؟! "إن كل العمل الدرامي يدور حول الشخصيات وعلاقاتهم فهم يقولون كلَّ شيء ويفعلون كلَّ شيء ويعانون من كلِّ شيء"[٢]. ومما يُحسب للدراسات الأدبية أنها أعادت للشخصية الدرامية حضورها في مناحي النقد والتحليل، بعد أن غيّبتها ثلاثة مناهج، هي: المنهج اللغوي، والمنهج الاجتماعي، ومنهج النقد النفسي[٣].

إن الشخصية الدرامية تشترك مع الشخصية الروائية في كونها ورقية حتى تكتمل بتقمّصها تمثيلاً على خشبة المسرح أو أمام كاميرا التصوير، فالشخصية الدرامية ورقية حتى تنتقل إلى وعاء أجناسي آخر. وهنا مدار التحليل البحثي في هذه الرؤية للمقامات؛ حيث إنها محاولة لتحليل مدونة يظهر عليها الطابع الدرامي المؤهَّلة لأن تكون عملاً درامياً أو اشتملت على بعض صفاته؛ فالشخصية "هيئة ورقية، تتغذى في تشكّلها من مخيال واضعها أو من الذاكرة

---

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣٣.

(٢) كارمن بوبيس نابيس، **علامات العمل الدرامي**، ترجمة: خالد سالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣م، ص٣٩٥.

(٣) انظر: السابق، ص٣٨٦-٣٩٦.

الجماعية، وكذلك من الواقع والوثائق التاريخية، يصوغها الكاتب من خلال ماهية ثابتة"[١].

والتناول للشخصيات الدرامية له عدد من التصنيفات وَفق رؤى المناهج التي تتعاطى معها والأدوات المعنية بها[٢]. وفي هذا البحث سيكون التحليل لها انطلاقاً من تصنيف الكم والكيف أي "طِبقاً لدرجة بروزها النصي"[٣] من حيث هي شخصية رئيسة أو ثانوية داخل المقامات، بالإضافة إلى الحديث عن شخصية الراوي تحقيقاً للتوازن بين فكرة السرد القصصي في الرواية واتزاناً مع الرؤية الدرامية التي تتخذ من عين الكاميرا راوياً لها، والبيان فيما يأتي[٤]:

١-شخصية الراوي:

في الدراما المَمَسْرَحة يتوارى -غالباً- تجسيد شخصية الراوي، فتقوم عين الكاميرا بأخذ هذا الدور بوصفها راوياً غفلاً، وإن صَاحَبها تعليق فالراوي ظاهر بإحدى خصائصه/أبعاده، وقد يشارك في الحكاية أو لا، وهذا خاضع لأنواع الراوي وتعدد صور حضوره في النص[٥].

---

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٦٢.

(٢) انظر: الصادق قسومة، **علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة**، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، سلسلة الرسائل العلمية (١٠٧)، ط١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص٢٠٦.

(٣) جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٠.

(٤) الحديث عن الشخصيات سيكون بعرضها الظاهري وربطها بالدرامية والبنية السردية، أما تحليل اشتغالها الدرامي العميق وحضورها القصصي المحفِّز ففي مستوى الإشارات؛ حتى يكون الحديث عن مستويي الأفعال والشخصيات مدمجاً في مستوى الإشارات، وهي جماع المستويين السابقين.

(٥) انظر: محمد القاضي، وآخرون، **معجم السرديات**، ص١٩٥.

وهذا بخلاف الحضور المؤثِّر للراوي في السرد القصصي، فالقصة لا تتخلى عن راويها، ولا تفكّر في تجاوزه ولا سيما إذا كان الجنس الأدبي من المقامات التي اشتهرت بأنها تقوم في حبكتها على راوٍ وبطل كما في مقامات بديع الزمان والحريري؛ فالراوي "هو الواسطة بين العالم الممثَّل والقارئ، وبين القارئ والمؤلِّف الواقعي. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساساً"(١)، ولذا نجده عند دوليزال (Dolezal) "قياساً إلى الأحداث المروية، ينهض الراوي بوظيفة التمثيل. فالراوي هو الوسيط القولي للأحداث المروية"(٢). وحتى لا تُفقد شخصية الراوي من نص قصصي وقت التحليل، وحتى لا يُقصى ما هو غير مُهتم به في الدراما المَمَسْرَحة؛ فإن البحث سيحاول التوسط بينهما بإبراز الدور القصصي للراوي، مع البحث عن أثره الدرامي.

إن شخصية الراوي في عمل العباسي تحتاج إلى تأمل طويل، فالراوي في مقامات مَن سبقوه مِن أعلامها أبرزوه بوضوح ومكّنوه من أثر جلي في المقامة بوصفه راوياً مشاركاً في الحكاية، وهذا أدبر عنه العباسي في معظم مقاماته؛ فالراوي عنده لم يحضر على نحو صريح بحضور نوع واحد في كل المقامات من تسمية وسمة ومشاركة كما نهج عليه غيره.

---

(١) السابق، نفسه.

(٢) سيلفي باترون، **الراوي: مدخل إلى النظرية السردية**، ترجمة: أحمد السماوي، وآخرون، معهد تونس للترجمة، دار سيناتارا، تونس، ط١، ٢٠١٧م، ٦٧.

والراوي في المقامات المفحوصة نوعان: الأول المشارك في الحكاية/الصريح[١] بأثر فاعل واضح الأثر في المعمار الدرامي، وحضر في المقامة الأولى عندما قال: **"فكنت ألازم السكون، ولا أخرج من الوكون، مستبدلاً تلك النُّزه في الغيطان،[...] فأكلتُ معه أكل من أرهقه الحياء، وأوثقه الاستحياء، لعلمي بوخامة تلك المرابع، ولم يكن معنا ثالث ولا رابع"**[٢].

وكذلك ما جاء في المقامة السابعة حينما ورد اسم الراوي صريحاً: **"ما حكاه قباث ابن رزين اللخمي عن نفسه، وما وقع له في أسره وحبسه"**[٣].

وهذا النوع من الراوي في المرتبة الثانية من حيث كمّ وجوده في المقامات، وأزعم أن العباسي قصد هذا في معمار مقاماته؛ لينشئ عملاً يعبّر به عن نفسه ويكسر تقاليد غيره، بدليل أنه كتب عشر مقامات لا خمسين خصوصاً أنه في زمن متأخر، ومخالفةُ المتقدين قد تميزه. ودليل ثانٍ أنه قَلَب النهايات المعروفة بالجحود والنكران إلى نقيضها بالاعتراف والشكران كما في المقامة العاشرة. أما الدليل الثالث فبنية المقامة منذ بدء تأسيسها تجرّدت من المسلّمات الفنية لجنس المقامات بأن تخلتّ عن تكرار حضور البطل والراوي.

أما النوع الثاني لشخصية الراوي فغير المشارك في الحكاية/الغُفل الذي سيطر حضوره على معظم المقامات؛ إذ لا يُرى له أثر ملموس في المعمار الدرامي،

---

(١) انظر: محمد القاضي، وآخرون، **معجم السرديات**، ص١٩٥.

(٢) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص٨٣ وما بعدها.

(٣) السابق، ص١٤٣.

فقد أدى بصمت دور عين الكاميرا دون تعليق أو توجيه، فضلاً عن المشاركة في مشهد الحدث الدرامي، وهذا البناء لإستراتيجية المعمار هو ما تميزت به المقامات العشر للعباسي من حيث راويها.

٢-الشخصية الرئيسة:

إن غياب شخصية البطل الثابتة المحدودة باسم معلوم وصفات معهودة في المقامات العشر لا يعني عدم وجودها؛ فهي تتشكل في المعمار الدرامي وفق مشهد الحدث المناسب لها وبما يتوافق حبكةالقصة ومحصّلة "مجموعة الأفعال التي تمحورت حوله"(١)، إذ لازمت سمة المكدي بعض المقامات وفارقتها في غيرها، فحضر البطل في شكلين انطلاقاً من التأسيس الأدبي لفن المقامات هما:

- البطل المكدي
- البطل غير المكدي

ويُلحظ أن هذا امتداد لاختلاف شخصية الراوي الذي فارق ما اختطته المقامات الشهيرة من أسلوب. وهذه ميزة درامية تكسر نمطية البطل في المقامات، وهنا لب الدرامية التي تلتف على أي تنبؤ معد سلفاً بأن البطل هو المكدي، وأزعم أن الانحراف بشخصية البطل عن الكدية مكّن معمارية البنية الدرامية من عمق أكبر.

---

(١) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٦.

أما عدد المقامات التي لها الغلبة في شكل البطل، فكانت من نصيب البطل غير المكدي بعدد ست مقامات، هي: المقامة الثالثة والخامسة والسابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة، وما بقي فمن نصيب البطل المكدي في المقامة الأولى والثانية والرابعة والسادسة، وبهذا نستبين أن الكدية ليست الفعل الدرامي الدائم في المقامات لتحويل درامية الأحداث بفعل سببي.

٣-الشخصية الثانوية:

الشخصية الثانوية هي تلك الشخصيات التي تقل مساحة ودوراً عن شخصية البطل، وهي تتدرج من شخصيات عالية الأهمية لدورها الفاعل وشديد الأثر إلى مستويات أقل، عندما تنطمس ملامحها مع من هو في مستواها، من مثل حشود الناس، وتسمى درامياً بالكومبارس (Comparsa).

والقول إنها مستويات أقل لا يلغي أهميتها؛ فهي مكوّن رئيس في بعض مشاهد الحدث الدرامي، كأن يكونوا جنوداً تحت لواء قائدهم الذي يؤدي شخصية البطل، فكيف لقائد في المعركة دون جنده؟! أو يحكي المشهد الدرامي قصة شجار بين فردين في جمع من أهل القرية، أو ذلك الحاجب الذي يفتح البوابة للحاكم، فلن يحدث أي فعل درامي إلا بعد الدخول إلى حيز مكاني آخر، وهكذا.

وأكثر ما ظهرت الشخصية الثانوية، فبوصفها رد فعل لشخصية البطل لبناء المشهد الدرامي، أما تلك المستويات الأقل فاعلية فتمثلت في جموع الناس وهذا هو الدور الذي هيمن على المقامات.

ويستدعي الحديث عن مستوى الشخصيات أمرين، هما: المحاكاة والحوار، وسيؤخَّر الحديث عن المحاكاة، ويبدأ القول بالأخير، فالحوار "بنية مخصوصة حيث تتبادل الشخصيات مواقفها بطريقة محْكمة ومنظّمة"(١) وبه يقوم الأداء الدرامي بين الشخصيات بما فيهم الراوي إذا شاركهم في الحكاية.

واستحوذ الحوار الخارجي على الحوار(٢)، ومنه: **"وجاء الذي خرج من المسجد وأغلق بابه وتفقّد أسبابه، وعندما رآني أنكر دخولي وسألني عن سبب حلولي، فقلت: رجل غريب جئت من السواد الساعة، ومعي بعض بضاعة، ولم يكن في الإمكان أن أتجاوز هذا المكان، فأجرني يا إنسان، وتمم الإحسان. فقال: نم مكانك فقد بلغت أمانك"**(٣).

ثالثاً: مستوى الإشارات:

آخر المستويات هو مستوى الإشارات "ويشمل كل سمات الشخصية النفسية والأنثروبولوجية والفكرية التي تنعكس على الأفعال والمسارات وتحدد المنظومة القيمية والمناخ العام"(٤) والنظر في هذا المستوى ينطلق مما امتازت به المقامات وشخصياتها وحواراتها ومظاهر الحبكة الدرامية فيها.

وبإلماحة أعلُّ أن معظم الدراسات التي تولت التحليل الدرامي للنصوص التراثية اختطت لنفسها تحليلاً يتشابه إلى حد كبير مع ما يفعله التحليل الروائي،

---

(١) خليفة الميساوي، **الوصائل في تحليل المحادثة: دراسة في إستراتيجات الخطاب**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص٥٣.

(٢) إن وُجد الحوار الداخلي في المقامات فهو غير واضح.

(٣) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١٤٠.

(٤) التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣٣.

وهو صواب بالنظر إلى أرضية الانطلاقة الموحَّدة بينهما التي تعوّل على الحدث والشخصية والحوار والصراع.

والتحليل للمعمار الدرامي ينبغي ألا يغفل عن مستوى الإشارات وهي في غاية الأهمية؛ لتتبع مسار المعمار وما ينتابه من انحراف عن مساره لغاية فنية أو درامية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى للتفتيش عن البصمة الدرامية التي يمكن أن يمتاز بها النص الدرامي الصِّرف –كالمسلسلات والأفلام– أو معماره إذا كان يتقاطع معه غيره من الأجناس الأدبية كما في هذه الدراسة.

إن الحديث عن الإشارات ليس بمعناها السيميائي الخاص وما تحمله من مدلولات، فهذا يخالف منهج الدراسة، والمقصود كل علامة توحي بفعل درامي تبني حدثاً أو تصنع عقدة، تُمهِّدها تصريحاً من سرد الراوي وحوار الشخصية، أو تلميحاً من أحد مظاهر/أبعاد الشخصية.

وبعد تتبّعٍ أمكن حصر عدد من الإشارات مثّلت ظاهرة عند العباسي، فبمجرد أن ترد عنده نشهد حركة فاعلة في المعمار الدرامي، وهي[1]:

الإشارة الأولى: التحوّل:

من الإشارات الكبرى وأكثرها وروداً إشارةُ التحوّل وانقلاب الأحوال الآخذة بتغيّر "الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقا لقانون الاحتمال أو الضرورة"[2]. ومن العبارات الدالة على إشارة التحوّل: "فحركات

(١) فضّل الباحث ذكرها باقتضاب ثم التطبيق لاحقاً بالتحليل على مقامة اجتمعت فيها الإشارات.

(٢) محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ص٥٥.

الأفلاك، لا تبقى معها سعادة ولا إفلاك"[١]، و"الدهر له تقلبات وتحكمات وتغلبات، والأفلاك الدابرة، قدر رسمت على الأنام دابرة"[٢]، و"كان قد دارت الأفلاك بسعدهن وأنجز له الدهر صادق وعده"[٣]، و"أصبح فقيراً لا يملك فتيلاً ولا نقيراً يرثي له الشامت والحسود، ويرق له السيد والمسود"[٤]، و"إن الأسرى إذا طال مكثهم ببلد –ولو كان رديّاً– صار لهم كالوطن،[...] وأمر بإحضار اثني عشر قدحاً بعدد بطارقته الكبار،[...] فمن خرج باسمه القِدح الأول حُوِّل المسلمون إليه"[٥]، و"للدهر إدبار وإقبال، وللزهر مروج وأجبال، والفَلك يدور بالنحوس والسعود"[٦].

وتحثُّ إشارةُ التحوّل الأحداثَ نحو النمو والتسارع بوتيرة أعلى نحو الصراع، وخصوصاً معنى دوران الأفلاك، فمنذ لحظة مجيئه تعلمُ أن المعمار الدرامي سيأخذ مساراً صاعداً نحو العقدة.

الإشارة الثانية: المرأة:

شخصية المرأة في المعمار الدرامي تستوقف متأمّلها كثيراً؛ فهي باعث إيجابي على مستوى الحكاية وما سيحدث على مستوى الأفعال، أو يكون العكس بأن تكون وبالاً على النتيجة التي انعقدت بأفعال شخصية المرأة، ولا سيما

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص٨٦.
(٢) السابق، ص٩٤.
(٣) السابق، ص١٧٥.
(٤) السابق، ص١٣٧.
(٥) السابق، ص١٤٣.
(٦) السابق، ص١٠٣.

بوجود الجنس الآخر/الرجل، فمرةً هي مصدر فرج للشخصية المحاورةِ وانفراج العقدة برمتها، وأخرى تأخذ دور السلبية وتعقيد الحدث وتأخير انفراج النزاع.

فمن الصنف الأول ما كان في المقامة الثانية عندما تغيّر حال الرجل من إفلاس مدقع إلى نعيم وافر برؤيته امرأة، فتقدّم لخطبتها، فتغيّر حاله: "**بينما هذا المفلس يسير، في يوم عسير، وهو بحالة المقيد الأسير، إذ رأى سرب نساء، كظباء الوعساء،[...] وأصبح مغبوطاً محبوراً،[...] يحمد الله على بلوغ الأمنية قبل هجوم المنية**"(١).

ومن الصنف الثاني موت الزوجة قبل زوجها فيستوجب دفنه معها حياً، ومع هذا قَبِل الرجل؛ لحبه لها: "**مَن مات من الزوجين يُدفن الآخر معه حياً ولا يترك في الأحيا، ولنا بئر كبيرة، ندليهما فيها بالحبال، ونسلمهما إلى الوبال،[...] فألجأتني الصبابة بها إلى الرضا،[...] ثم إنها اعتلّت علة كانت معها غشية، فجاء ما يُحذر من الخشية**"(٢).

هذان المساران ليسا جامدين بأن تكون شخصية المرأة في المعمار إما إيجابية أو سلبية، فمما طرأ في غير مقامة بأن أضحت شخصية المرأة مركّبة من الصنفين السابقين، كما في المقامة الرابعة التي كانت مصدراً لمداهمة الرجل بالموت، ثم أنقذته مجدداً في قالب شخصية أخرى(٣).

---

(١) السابق، ص٩٤-٩٧.

(٢) السابق، ص١٥٢.

(٣) السابق، ص١١٨.

ولعل من أبرز مواقف شخصية المرأة مشهد هروب الزوج؛ لفقره وإفلاسه عندما طلبت منه ما تتقوى به وتقوي به ابنهما: **"فطلبت منه عند الولادة ما جرت للنفساء به العادة،[...] فأوهمها أنه يخرج لتحصيل الأرب، ولم تكن له همة إلا الهرب"**(١).

ومع شائن فعلته إلا أنها استقبلته بعد سنوات من اختفائه حتى خالوا هلاكه: **"فعندما لمحته عرفته مع شحوب حاله، وتزايد إمحاله، فلم تملك نفسها أن خرجت إليه، وألقت نفسها عليه، فتناحبا وتباكيا"**(٢).

إن الإشارة بشخصية المرأة لها دلالاتها الرمزية، ومن أبرزها أنها محك التحوّل في المعمار إذا كانت موجودة فيه؛ لما تحمله من رمزية الإخصاب، والعائلة، والاستقرار وخصوصاً أنها تُذكَر بتلازم جلي مع الوطن والسفر والارتحال(٣).

الإشارة الثالثة: الصَّنْعة:

إشارة الصنعة من تنقلات الحدث الجليّة في المعمار الدرامي، والصنعة هي المهنة والعمل الذي يتقنه الإنسان؛ ليقتات منه ويعتاش عليه. وهذه الإشارة تكون نقطة تبدّل في مسار الأحداث للشخصية الرئيسة في المقامة أو ما هو قريب منها من شخصيات ثانوية في مستواها العالي داخل العمل الدرامي، فتكون المنجاة في بلاد الغربة من بابها حين تعطي الحد الأدنى من احتياجات العيش، ومن ذلك: **"كان للشيخ حانوت للعطارة، يقتضي بها في التكسب**

(١) السابق، ص١٦٠.

(٢) السابق، ص١٦٣-١٦٥.

(٣) بحث هذه الظاهرة بالمنهج السيميائي سيُبرز عدداً من النتائج المدهشة.

أوطاره، فكان يجلس معه فيه من ابتداء النهار، ثم يرجعان إذا ولَّى عمُره وانهار، وإليه الضبط والحساب، وبيده التحصيل والاكتساب"[١].

وقد ترفع الصنعة صاحبها من فقره الأصيل إلى مراتب طارئة أعلى، ومنه: **"فأقبل نحوه وسلّم، وبحاجته إلى دواة تكلّم، فقال: أو تحسن الكتابة؟ قال: نعم –ومن يقبل المثابة–، قال: فإني أكفيك إراقة ماء المحيّا، بما يتحصل لك منّي ويتهيّا، بأن تكتب لي مشترى هذا الحانوت ومبيعه، وتضبطه جميعه، ولك كل يوم من الدراهم الخمسة، ولا تشكو تعب الإنفاق ولا مسّه،[...] ثم إنه رفع له حساب شهر، فأخذه العجب والبهر، وشكر أمانته"**[٢].

وقد تعود الصنعةُ بالشخصية إلى مرتفعها التليد الذي افتقدته بوصفها وسيلة لاغتناه والإغداق عليه لبركتها، ومثله: **"فبينما هو مفكر فيما وصل إليه الحال،[...]، ودموعه تسّاقط تساقط المطر،[...]، إذ دخلت امرأة ذات هيئة وسيمة تدل على أن وراءها نعماً، فبدأته بالسلام، ثم قالت له بلطيف الكلام: هل تحسن قراءة القرآن؟ قال نعم: وأفوق فيها الأقران. فقالت: قم معي إلى البيت،[...] لتقرأ ما تيسّر عسى يذهب عنا من الكرب ما تعسّر، وأنت تربح الأجرة والأجر"**[٣].

وفي هذا السياق تعطي إشارةُ الصنعة دليلاً على ما تُمثّله ثقافة العصر من اعتلاء أولي الكتابة مراتب عليا في البلاط، ومن ذلك: **"وقصد جار الوزير**

---

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١١٧.

(٢) السابق، ص١١١.

(٣) السابق، ص١٨٣.

مدلاً بفضله الغزير، وأعرب عن بلاغة وفصاحة وسلامة ونصاحة،[...] فسُرَّ بوروده سرور الأحباب بلقاء الأحباب، ومد له من أنواع المعيشة الأسباب،[...] واستعمله في أكبر سلار عن الديوان العزيز، فأبرزها كالديوان الإبريز، بالمعنى البسيط واللفظ والوجيز"[1].

ومنه أيضاً: **"مَن منكم يتوجه إلى ملك الروم فيأتيني بكاتب من الكاتبين، فيعلّم ابنتي صنعة الكتابة، ويعجّل إلى مليكه مكرماً إيابه؟ فأعلمته بأن رسوله لا يأتيه بأحسن مني خطا، سواء عجّل أو أبطا، فاستكتبني فكتبت ما أعجبه، وقابله بما كان يأتي إليه من الرق بخط الكتبة، فاستحسن خطي واستجاده، وشهد لي كل من رآه بالإجادة، فسلّم ابنته إليَّ وعوّل في تعليمها الكتابة عليَّ"**[2].

الإشارة الرابعة: رد الصنيع:

انتظار العاقبة وما تؤول إليه أفعال الشخصية على مستوى الأفعال، تشتمل على إشارة لا يمكن تجاوزها هي إشارة رد الصنيع/المعروف ومقابلة الإحسان بالإحسان. وهذه الإشارة مما تلفت نظر الباحث عموماً في السرد القديم، ويبدو أن ظروف المعيشة وقتها هي الداعية إلى مثل ذلك إلى جانب الأخلاق الداعية إليه، غير أن الأول أولى؛ فالحاجة بين الناس في ذاك الزمن كانت أشد؛ فالمجتمعات ما كانت مؤسسية باحتراف كاليوم ولا مدَنية بقوتها الآن، وأحسب أن موضوعة رد الصنيع من الموضوعات الجديرة بالتوقف عندها ودراستها.

---

(١) السابق، ص١٣٣.

(٢) السابق، ص١٥٠.

أما في هذا البحث فرد الصنيع نقطة تتوقف عندها الأحداث في مسيرها، والشخصيات في أفعالها، والعقدة في حبكتها؛ فهي إن كانت تمرّ مروراً خاطفاً وبإشارة سريعة من الراوي أو شخصية البطل إلا أنها معْبر جوهري نحو حدث نازل تنفرج منه العقدة أو تبني عقدة أخرى مركّبة، ولذا نجد التخوّف من الفشل في رده، من ذلك: "**لا تكلفني شكر صنيعك فإني لا أستطيعه، ولو ذهب فيه عمري جميعه، غير أني أكل إليك شكرك إلى من ألهمك فعل الجميل، وهو الكفيل بذلك والحميل**"(١).

وفي موضع آخر يكون طلب رد الصنيع ولو بالنزر: "**وجازِ من المعروف ولو بجزة من صوف خروف، وواسِ من الفقد، ولو بأقل النقد، وأسعف من الفقر ولو بقدر ما يتحصل العصفور من النقر،[...] وأعطِ من الإحسان ولو بحلاوة اللسان**"(٢).

إن الإشارات الأربع السالفة من أكثرها حضوراً في المقامات، وأبينها وضوحاً من حيث التأثير في الحدث ومن ثم حبكة المعمار الدرامي، فهي مُلازمة للمقامات كلها مفرّقةً، أما اجتماعها فبوجود اثنتين أو ثلاث منها في معظمها، وارتصاصها جلّها لم يحدث إلا في المقامة العاشرة، -وسيقف عليها الشرح والتحليل باستفاضة انطلاقاً من الإشارات الأربع-. وهاته المقامة ذات مستوى عالٍ؛ فالمستوى الفني بين المقامات متفاوت.

---

(١) السابق، ص١٨١.

(٢) السابق، ص٨٥.

وتحكي المقامة[1] قصة أخلاقية حدثت بين رجلين بدأت بإشارة التحوّل التي لحقت رجلاً من "**أعيان البصرة قد حباه الله توفيقه ونصره، وجمّل به وقته وعصره،[...] وكل من يعرفه يقول لله دره، وكان قد دارت الأفلاك بسعده، وأنجز له الدهر صادق وعده**"، فهو رجل يملك المال والجاه والمكانة الاجتماعية، حتى أصابته حادثةٌ مهّدت لها إشارة التحول بدوران الأفلاك فكان "**من قضاء الله المحتوم، وسر غيبه المكتوم، أن قوّى في عقله الرصين السفر إلى الهند أو الصين، لنفوذ الأقدار، وما يجري به الفلك المدار، فشحن الفلك بأنواع التجارة، وفارق وطنه ووجاره، وركب ثبج البحر الزخار،[...] فهاجت ريح أقلقت وروعت، واشتدت ودامت فأزعجت وأفزعت،[...] حتى ألجمه الغرق، وعم الفرق**".

في هذه الأحدوثة نعيش مع الرجل النكبةَ التي حلّت به وبتجارته، وما يمكن أن يكون مصيره في نهايتها، وهل انتهت حياته برحلته؟ لا، فقد رَكِب "**مَن نجا منهم ألواح السفينة، وقصد واجهة المدينة، وكانوا بمقربة من الساحل فطلعوا إليه حفاة عراة، وكل مشغول بما دهاه وعراه، وطلع صاحب السفينة فقيراً، لا يملك فتيلاً ولا نقيراً**"، وهنا تنبني أحداث صاعدة تشد من أزمة العقدة، فكيف سيعيش في بلدة لا يعرف فيها أحداً؟! وكيف سيقتات بعد أن كان مكفياً؟! فلا دربة له على أعمال شاقة أو رزق المياومة، وهي حَيرة تلقي بظلالها على البعد الداخلي للشخصية، "**فبينا هو يدور في**

(١) السابق، ص١٧٥.

تلك المحال، وقد استعان بشديد المحال، ويفكر في ذلك الحال وكيف تغير واستحال".

والقلق الذي ساور رجل البصرة لم يطمس المظهر الخارجي لشخصيته وما كان عليه من عز وجاه وحصافة عقل، وفي مثل هذه الحالة لا يَرى إلا المبصرون بعين الفراسة، حينما **"مرّ بدار واسعة الفناء، عالية البناء، وعلى بابها رجل نبيل، كبير جليل، له خدم وأتباع، تدل على علو الهمة وطول الباع، فحين وقع عليه بصره لاح له ضره وحصره، وعلم من سيماه أنه من بني النعيم وإن كان ما به من الخصاصة قد غم وعم، والفراسة الصادقة ترى العشيرة والقبيلة".**

ولما علم بحاله وما حدث له سلّاه في مصابه، واستضافه ومكّنه مما يعيش به، فقد كان الرجل **"صاحب دولة في ذلك القطر وسعادة، وقد أمِن من إبراق الدهر وإرعاده، فعاش في كنفه برهة من الزمان"** إلا أن استقرار حاله لم يمنعه من الحنين إلى بلده وأهله؛ **"إذ دخل عليه صاحب الدار، ورأى ما في وجهه من شحوب الأكدار، فقال له: وقع في نفسي أن نسير جميعاً إلى الساحل،[...] فلعل وعسى أن يلين من قلبك ما عسا،[...] فلم يسعه غير الموافقة".**

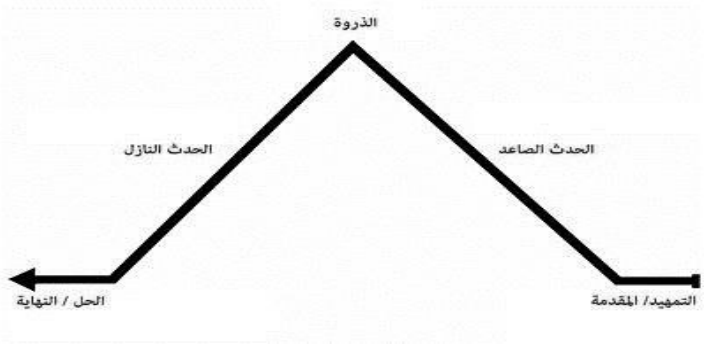
فأوقفه الرجل على الساحل ليمنحه سفينة محمّلة بالأرزاق للعودة إلى أهله، فجف **"الشكر على لسانه وعلم أنه عاجز عن أداء شكر أدناها"**، فتتضح هنا معالم إشارة رد الصنيع عندما قال رجل البصرة: **"لا تكلفني شكر صنيعك فإني لا أستطيعه، ولو ذهب فيه عمري جميعه".**

ولم تكن هذه نهاية القصة، فالرجل المانح دارت عليه الدوائر لما **"غضب عليه ملك قطره،[...] فأحيط بأمواله وذخائره، وأهله وعشائره،[...] فخرج عن المدينة خائفاً يترقب، إلى أن دخل البصرة، فأيقن أن الله تعالى قد وضع عنه إصره، اعتماداً منه على ذلك الصاحب ومكافأته"**، غير أن رجل البصرة لم يعره اهتماماً ولم ينظر إليه نظرة العارف، فيئس ودخل مسجداً.

ثم تأتي إشارة المرأة العجوز التي دلفت عليه سائلةً: هل تعرف قراءة القرآن؟ فكان جوابه نعم، وهذه المعلومة ما كانت تعرف عنها العجوز إلا من رجل البصرة الذي أرسلها إليه حتى يجد مدخلاً لمساعدته، وهنا تظهر إشارة الصنعة أيضاً، والمتأمل للإشارتين في هذا السياق يجدهما مرتبطتين بالأمان والرزق، فالمرأة سكن والصنعة رزق، وما اجتمعتا حتى حصل للرجل تمام العيش، ولذا قالت له: **"إن لي بنتاً مات أبوها وأكابر الناس خطبوها، وقد رأيت إيثارك بها قربةً أتقرب بها إلى رب الأرباب"**.

ويبدر سؤال لمَ ترك رجل البصرة صاحبه وغافله بإرسال أمه إليه في المسجد، ثم تزويجه ومنحه المال للمتاجرة؟! فسّر ذلك قوله: **"يا أخي إني لم أُعرض عنك حين رأيتك لجفوة، فلا تعدّها عليَّ هفوة، ولكني ما أحببت أن أراك إلا على حالتك المعهودة، وهيئتك الحسنة المشهودة"**. وهذه هي لحظة التنوير في القصة.

وهذه الإشارات وما اعتراها من أبعاد الشخصيات، ونظام الأحداث، وسير الحبكة نحو الذروة/العقدة توقفنا على هرم/مثلّث الروائي والمسرحي الألماني فرايتاغ (Freytag):



فالبداية بخروج الرجل من البصرة، ثم مروره بحدث صاعد يُغرق سفينته، وصولاً إلى العقدة وهي ذروة حالته وضياعه، ثم الحدث النازل بعمله مع الرجل المحسن، فانفراج العقدة بعودته إلى أهله.

ثم يحدث ما أظنه مميزاً في المعمار الدرامي لهذه المقامة؛ إذ عادت الأحداث بالعكس من على سلّم الهرم نفسه لكن مع المحسن الذي بدأت قصتُه بمثل ما حلَّ به قصةَ غيره بعقدة أشد تأزماً بعد تجاهل رجل البصرة له، لغاية أذكت الحراك الدرامي في المقامة، إذ يريد أن يراه في هيئته الحسنة المعهودة.

وبعد ما مضى يدلف القول إلى الحديث عن المحاكاة[1] (Imitation) والتطهير (Catharsis) وهما من مصطلحات النقد الدرامي الموروثة عن أرسطو، ثم ربطهما بمتفرقات القول فيه بهذا البحث.

والبدء بتفسير المقصود على حد أرسطو بأن المحاكاة تكون عرْضاً لعمل له طول معيّن عن طريق لغة منمقة تعتمد في عرض عناصرها المختلفة على التمثيل

(١) هنا استئناف القول عن المحاكاة بعد الإشارة بتأخيرها وقت مرافقتها لجزئية الحوار في مستوى الشخصيات.

أو السرد، وهذا يؤدي إلى تطهير النفس عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات.[١]

وانطلاقاً من هذا نجد أرسطو يربط الدرامية في حالتها الإبداعية بما يُحتمل أن يحدث في الواقع وليس مجرد مطابقته؛ لأن المطابقة تقليد محض، وحينئذ لا إبداع عالي المستوى يمكن مشاهدته، أما المحاكاة على فرضية وجود فُرصٍ تُحققها على أرض الواقع، فإنها تعطي مساحة أوسع للإبداع عند كاتب العمل الدرامي، بما يهيئ المتلقي له على نحو أكثر تفاعلاً من شعورين يتشكلان عنده هما الشفقة والخوف، فالشفقة تنبعث عما يجري من أحداث ولا سيما المأساوية منها، والخوف يرتبط بالمصير الذي يمكن أن يلاقي مثل موقفه، فيؤدي العمل الدرامي حينها وظيفة اجتماعية[٢] في مثل هاته المحاكاة التي يراها المتلقي، فيحصل له التطهير "لعدد من الانفعالات المتباينة التي في نفسه؛ كي يتخلّص من نزعاته الشريرة، ورغباته الجامحة، وفرديته العمياء، وتهوره الأحمق[...] حينما

---

(١) هاته العبارة كثرت فيها صيغ الترجمة إلى حد التعارض أحياناً، فمنهم مثلاً من يقول بالتمثيل دون السرد وآخر يقول التمثيل أو السرد، وما عرضته أعلاه هو من المعنى العام للترجمات التي اطلعت عليها بما يتوافق مع هذه الدراسة. وأحسب بعد المراجعة الدقيقة في هذه الجزئية أن تراث أرسطو يشوبه قدرٌ جلي من الارتباك في ترجمته، وخصوصاً أن تراثه لم يصل كاملاً. انظر:
أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص٥٥.
باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، ص١١١، ٣٣١-٣٣٢.
عبدالمعطي شعراوي، **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان**، ص١٢٩.
محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ص٢٢.

(٢) انظر: إسماعيل فهد إسماعيل، **الفعل الدرامي ونقيضه**، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص١٦٦.

يشاهد بعينيه مصارع الآخرين ودمارهم"[١]، وبهذا التماهي (Identification) تكون "لذة الإحساس من جديد بجزء من الأنا القديمة المكبوتة التي تأخذ وجهاً في أنا الآخر"[٢] من مسلك رؤية الذات في جسد آخر له صفاته وطباعه[٣].

إن الأنا التي تجرِّب الأحاسيس في أنا الآخر على سبيل التماهي يجعلها في أمنٍ مِن أن تكون حقيقةً تحت ضغط الموقف، فيحدث شعور التطهير بمجرد انفراجه كأنه وقع فعلاً. ومثله في الواقع المعاش لحظةُ الاصطدام في حادث على الطريق لأحدهم، حينها ترى القريب منه الذي أوشك أن يكون المصاب يقول: "الحمد لله، لم يكن أنا!!". والتعبير الأدبي عن مثل هذا المعنى ما ورد في الأمثال: "السعيد من وُعِظ بغيره"[٤].

ومن النصوص الماضية التي مرت بنا في تحليل عدد من المقامات نستطيع أن نتلمّس المحاكاة والتطهير بما أوقفتنا عليه من تجارب يمكن لها أن تقع بواسطة ما يسمى "الإيهام بالواقع"[٥]، ولعل أبرز ما يمثّل هذا ما حدث من دفن الشاب مع زوجته الميّتة والوَحْشة التي لحقته في القبر، وكيف بذل كل سبب

---

(١) محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ص٧٧.

(٢) باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، ص١١١.

(٣) انظر: السابق، ص٢٧٦.

(٤) الميداني، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٣٩٣هـ/١٩٧٢م، ص٣٤٣.

(٥) انظر: إبراهيم حمادة، **هوامش في الدراما والنقد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص١٢٨.

لينجو بحياته[١]؛ فالمحاكاة هنا جاءت بفرضية قد تقع، وبصفة خاصة عند من لهم آراء مخالفة للفطرة والمعتقدات السماوية، وهنا تتمثل حالة التجربة الآمنة للإنسان في أنا الآخر ويستشعر معها النص دراماياً فيما لو كان هو في الموقف ذاته، فتظهر مشاعر الشفقة على حالة الشخصية والخوف على عاقبتها من مصير مأساوي حتى تحدث لحظة التنوير والحل للعقدة، ثم تنفرج الأسارير ويحدث التطهير، وبهذا فالمحاكاة ليست للأشخاص فقط بل للأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء[٢].

والتطهير لا يكون إلا بعد خوض معركة صراع، وكلما زاد الصراع زادت معه مشاعر الشفقة والخوف المفضيتان إلى تطهيرٍ بأثر أكثر ظهوراً وأعمق تأثيراً. ولذا فإن الصراع "يمثّل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث"[٣][٤] على مستوى الفعل الدرامي، وهو بتعبير هيجل (Hegel) "يجري في محيط مكوّن من النزاعات والتصادمات، ومعرّض لظروف وعواطف وطباع تصطدم معه أو تعارضه. وتولّد هذه النزاعات والتصادمات أفعالاً وردود فعل، تكون تهدئتها ضرورية في لحظة معيّنة"[٥]، ولذلك عُرّف الصراع بأنه ما يَنتج

---

(١) انظر: عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١١٨-١١٩.

(٢) انظر: أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص٩٧.

(٣) عبدالعزيز حمودة، **البناء الدرامي**، ص١٠٥.

(٤) انظر في هذا السياق: عبده دياب، **التأليف الدرامي**، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ص٧٢.

(٥) باتريس بافي، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطّار، ص١٤١.

عن الصراع الدرامي "من قوى منافسة في الدراما. ويضع شخصيتين أو أكثر في حالة خصام، ورؤى مختلفة للعالم أو مواقف إزاء الموقف نفسه"[١] وصولاً إلى حل أو إنهاءً لعقدة.

(١) السابق، نفسه.

أشكال الصراع في المقامات:

يكشف الصراع عن رؤية الكاتب الدرامي، ومنه تتبدّى رؤيته واستشرافه، فقريحة "مؤلفي النصوص الدرامية متفتّحة على الكثير من المفاهيم النقدية التي سبقت زمانها"(١)، فيأخذ أشكالاً في المعمار الدرامي بلغت ثلاثاً في المقامات، هي:

أولاً: صراع فطري:

الصراع الفطري من مكونات الإنسان السوي التي إن غابت عنه انتقل إلى مستويات لا يرتضيها؛ فالتخاذل عن طلب الرزق يأخذه إلى دائرة الكسل والاتكال، والاستسلام لصعوبات الحياة تجنح به إلى العجز وقلة الحيلة، وترك الدفاع عن حقه يحوّله إلى ألعوبة بيد الناس فيُعيّر بالضعف، والرضا بالأسر يسِمه بالعبودية، وهكذا، وبهذا نتلمّس وجهاً لمصطلح المحاكاة التي مرّت بنا.

ومن الصراع الفطري الذي انشدّت به عقدة الصراع في المعمار الدرامي الحُبُّ، فقد ورد هذا الموضوع على نحو يمكن ملاحظته. ولا يقف الأمر على مسألة ما دار بين حبيبين، فهو يتعداه إلى أن يكون سبباً للافتقار أو التعرض للموت أو النجاة من موقف ما أو الوقوع فيه. ومن أبرز ما جاء من صراع الحُب: **"وكان حين تملّى من غرامها شبعاً وريّا، أخبرته أن اسمها الثريا، ومضى لهم في ذلك اليوم من البسط ما أربى على الأمس، إلى أن غابت الشمس، ففرقهم هجوم الليل، وشمّر من أنسهم الذيل، فتفرقوا عازمين على**

(١) منصور نعمان نجم، **الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الأجنبي: مقاربة نقدية**، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، بيروت، العدد ٩، سبتمبر ٢٠١٩م، ص١٤.

الاصطباح عند إسفار الصباح، ثم سلّ الفجر حسامه المشرق من جفن المشرق، تراكضوا إلى تلك الديار تسوقهم الأقدار، فعندما دخلوها فدّاهم النخاس وحياهم،[...] واعتذر ببيعها لراغب وردَ عليها ليلاً،[...] فانصرفوا خائبين، ولفعلته عائبين، وأما ذلك الشاب فذهبت أفراحه، وتزايدت أتراحه، وقام يجر برجليه وهو كالمغمى عليه، ولزم الوساد مريضاً، وأورثه الحزن داءً طويلاً عريضاً"(١).

ابتدأ الصراع بحب شاب لجارية، وبعد سمرهما تعاهدا على اللقاء صباحاً، إلا أن النخاس باعها آخر الليل كما يزعم. والصراع في هذا النموذج من نوع الصراع الداخلي الذي قام عليه الحدث في شخصية الشاب، فقد مرض وتأزم حاله، وكل ظروف حبكة المقامة تسعى نحو الانفراج بمداواته مما به، وطال ألمه حتى لاقاها بعد يأس.

إن اللوعة في موضوعة الحب تمس قلب المندمج في شعوره، فهو شعور إنساني سامٍ اعتاده العرب في أدبهم منذ عصرهم الجاهلي في أشعارهم وأخبارهم، وألفت النظر إلى أن ملمح الصراع ورد كثيراً في تراث الأدب العربي، وإن كان بمساحة أقل في القصيدة لقوانين الشعر الفنية، فالنثر بخلاف ذلك لتحرره من القيود. وأظن أن الأخبار الأدبية في نقل أو صنع صراع الحب جاءت لإشباع الرغبة العربية القديمة في الاستماع إليها والاستمتاع بها، وهذا يعطي إشارة على أن المقامات بفنيّتها القصصية العالية التي تفوق فيها الأخبار -على الأقل في

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١٣١-١٣٢.

ظني- ما هو إلا تجويد فني يرتقي بنسج الموضوع من مجرّد خبر إلى مستوى القص الواعي، وإن أُتهمت المقامات بمحدودية حركتها بسبب السجع -وأنا لست مع هذا- فإن النقد الحديث اليوم ينظر إلى القصة القصيرة وعينُه على مقدار اللغة الشعرية فيها؛ فالجمال اللغوي في القصة القصيرة مطلب نقدي لا تسقط المطالبة به، وعليه فإن السجع، والجناس، والتوازن، وغيرها من الفنون البلاغية في علمي البيان والمعاني التي تسعى إليها المقامات، هي ذروة سنام اللغة الشعرية في السرد الحديث.

وصراع الحب في المعمار الدرامي له علاقة وثيقة بصنعة المقامات؛ لما فيه من تواصل بين اللغة والموضوع المطروح على نحو أشد من غيره؛ فالحب مرتبط بالمرأة التي تستدعي جمال الخُلق والخِلقة، وانعكاساً لهذا فإن اللغة تتزين بعلمي البيان والبديع وخصوصاً الأخير في فن المقامات، وهنا يحدث التقاء جمال موضوع الحب بكل ما فيه مع اللغة التي وظّفت بالصنعة البلاغية جمالياتِ الألفاظ، وذا يلقي بظلاله على المعمار الدرامي داخل المقامة لمن يتدبر في ناحيتها اللغوية التي هضم حقها كثير من الباحثين والنقاد بقولهم "صنعة كتابية متكلَّفة"!!

ومن الصراع الفطري طلب الرزق، وهو سمة طاغية في معظم المقامات، وقد كان هماً جلياً عند العباسي، وخصوصاً إذا ارتبطت عنده بتقلّب الأحوال، ودوران الأفلاك، ولذا نجده في إحدى المقامات يدخل مباشرة في صراع تغيّر الأحوال الحاثة على طلب الرزق، والتنقيب عنه في الحالة المزرية للشخصية التي تبني الصراع، وهو من نوع الصراع الخارجي الذي يقوم على مواجهة الحياة في

صورتها المادية، فيقول: **"حُكي أن بعض بني الآمال، أصبح صفر اليدين من المال، لا يملك بنت ليله، ولا يجد من يذهب حزنه وويله، وليس له حرفة، بل هو مشمول بالخرفة، يمسي في هوس الأماني ويصبح، ولا يلقى ما به يستصبح"**(١).

إن هذه التقنية المستخدمة للمعمار الدرامي في المقامة تقوم على الاسترجاع، وهي العودة من حدث النهاية، فالرجل أفلس وفقَد كل ما يملك، وهي نهاية بالمنطق الزمني تأتي متأخرة، فأين الأحداث التي سبقتها؟!

إن البدء من عقدة الحدث يجذب الأسماع ويقحم المتلقي في دوامة الصراع مباشرة، التي لا تنفرج لاحقاً إلا باغتناء الرجل مجدداً، وهنا تظهر العلاقة بين المحذوف من بنية السرد والنهاية؛ فهي علاقة أخذت شكل الدائرة، فبدأت بقول مُضمَر بأنه غني ثم افتقاره ثم عودته لسالف عهده. وانظر الشكل التالي

ويأتي صراع الأَسْر وطلب الحرية والانفكاك من القيد على نحو أقل من سابقيه، ولا يمكن تجاهله؛ لسببين: أنه من متطلبات الحياة الكريمة للرجل العربي الأبي الذي يرفض الضيم، والآخر إذا كان الأسر من الأعداء كما يحكي قباث بن رزين اللخمي عن نفسه، وهذا يروي حقبة تاريخية خلت، يقول:

(١) السابق، ص٩٣.

"أُسرت في خلافة معاوية، عند كلاب الروم العاوية"[1] ثم يستمر في سرد أسره وحتى الخلاص منه.

وصراع الأسر المعَاش لم يكن فقط من قباث وحده، فقد عانى منه في وقتٍ مضى البرجانُ نفسه الذي أُسر عند آخرين، فأضحى صراع الأسر هنا مركّباً من صراعين: الأول أسر قباث والثاني أسر البرجان الذي يأسر قباث، فيكون في العقدة أسارير انفراج؛ لعلاقة المشابهة بين الشخصيتين، فما هو فيه الأول قد تألّم منه الثاني، يقول البرجان: **"فلما تمت لي خمس عشرة سنة كأنها سِنة، ركبت يوماً لارتياد منزل، وأبعدت لأكون عن الناس بمعزل،[...] وتوجهت لطلب الصيد،[...] وأمرت الطباخين فطبخوا لي ما اشتهيت من الطعام،[...] وإذا بصيحة قد علت،[...] فنظرت وإذا برؤوس أصحابي تساقطت عن الجسوم، وقد أحاط بهم القدَر المحتوم، فتنحيت عن مكاني، ولبست لبس ثياب بعض غلماني،[...] وأُسرت كأسر العبيد وحُملت مقيداً من تلك البيد"**[2].

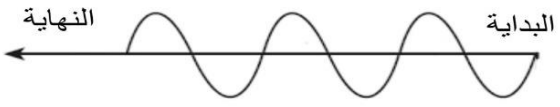
وصراع الأسْر يكشف عن محاولة الفكاك منه، فقد أحسّ أنه بلبس ثياب الخدم من الغلمان قد يغيّر مصيره، ومع هذا لم ينجح في الفرار. وتمعّن كيف يمكن لبُعد الشخصية الخارجي أن يزيد من توتر الصراع أو يقلله، فاللباس دليل على طبقات الناس الاجتماعية أو توجهاتهم الفكرية والدينية، أو مكانتهم من

(١) السابق، ص١٤٣.

(٢) السابق، ص١٤٩-١٥٠.

حيث الرئيس والمرؤوس، وهذا مما أدركه البرجان في صغره وقت الحادثة، فتغيير الملابس لم ينجّه من الأسر ولكنه أنجاه من القتل! فانبنت أحداث الحبكة الدرامية من الفعل السببي الذي قام على تزوير شخصيته عن طريق اللباس، فتراجعت حدة الصراع الذي تعرّض له؛ ليسمح لكاتب المقامة بالاستمرار في إنشاء أحداث أخرى.

لقد مرّ الصراع بوتيرتين عالية بأسر قباث ثم استمر تعاليها حتى انتهت بفك أسره، كذلك مرّ بوتيرة متذبذبة بين العلو والهبوط التي تعرّض لها البرجان. والتذبذب لم يربك المعمار بل زاده توازناً وتهدئة في نزول الأحداث نحو الحل، وهذا خالف المعهود عن الحدث النازل؛ فالحدث النازل يكون سريعاً باتجاه الحل حتى لا يترك فرصة للتنبؤ، فكلما زاد الحدث النازل بطئاً زادت احتمالية انكشاف النهاية، ولو حدث هذا لكانت نهاية باردة تتلاشى معها لحظة التنوير المرتقبة؛ فصراع أسر البرجان جاء في منتصف عقدة صراع قباث، فهدّأ السرد في مناطق وأوقفه في أخرى بحركة يُلحظ فيها تناوب مرحلتي الصراع، فتتبدّى درامية الأحداث بين الشخصيتين اللتين عاشتا حالة صراع الأسر وطلب الحرية. والتناوب في تموضع الشخصيتين لشد عقدة الحبكة أخذ يبني تموّجاً له قمة وقاع حتى وصل إلى النهاية. وانظر الشكل التالي:



ثانياً: صراع أخلاقي:

الصراع الأخلاقي من الصراعات التي تتفاوت فيها نسبية مفهوم الأخلاقيات ومقدار ما يتداخل معه من القانون والدِّين أو علوم أخرى تتقاطع معه[١]، إلا أن النظر سيكون فيما أخذ الصراع فيه منحنى أخلاقياً بمفهومه الواسع بإشارة حوارية أثناء الفعل الدرامي.

إن المفهوم الأول لمعنى الأخلاق عادة يسير نحو الأبعاد الداخلية للشخصيات، وهي "العادة والطبع اللذان يتصف بهما الإنسان، ولا يصدر فيهما عن تكلّف أو تصنّع"[٢] ومنها الصدق والأمانة وحفظ العهد إلى غير ذلك.

وفي المقامات الأخلاق بهذا المفهوم محطٌ للصراع، ومن ذلك ما ظنه الشاب المغترب كذباً عليه من الشيخ المسن وغشاً له، الذي زوّجه من طائفة تدفن الزوج الحي مع صاحبه الميت، فلو كان يعلم ما أقدم، فقد اكتشف الأمر مصادفة، وعندها:

"لطم الشاب وجهه وبكى، وتألم وشكا، فقال للشيخ: لم لا أخبرتني بهذا الحديث قبل أن أوقع في هذا الموقع الخبيث؟ وهلاّ نصحت وعن هذا الخبر أفصحت. بل أوقعتني في أخبث الأشراك، مع أهل الكفر والإشراك،

---

(١) انظر: أ.س. رابوبرت، **مبادئ الفلسفة**، ترجمة: أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١، ٢٠١٢م، ص٤٥.

(٢) محمد الكتاني، **موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، ١/١٠٧.

وكيف المفر من هؤلاء النفر؟ وما الاحتيال في النجاة من هذا الاغتيال؟ ومن يأخذه سكون وهذا أمامه؟ ومن يقر له قرار وبهذه الصورة يكون حِمامه؟[...] ثم أخذته عبرة بعد عبرة، وبقي لمن يراه عبرة، فقاله له الشيخ: والله يا بني ما قصدت لك إلا الراحة، والسكون والاستراحة، فإن القرينة الموافقة تهدي إلى المرء مصالحه ومرافقه، وتزيح عن قلبه صدى الكربة وتدرأ عن لبه أسى الغربة، ولا اعتديت، ولا مردت، فقال له: كيف يكون في هذا الشيء صلاح، وما لفساده إصلاح؟ أم كيف يرجى في فلاح، والموت قد أشرف منه ولاح؟ أم كيف تقصد لروعي الهدوء والسكون، وأنت لقتلي تشحذ السكين؟ هذا والله الغش الصريح المودي إلى الضريح، وكم من بِر أفضى إلى العقوق، وجذّ المواصلة بالحقوق، فليتك لا واسيت ولا بررت، ولا أسأت ولا اعتذرت، فليس لهذا الإحسان وِزان ولا مثل هذا الأحزان أحزان، قال يا بني، ثق بالله وتوكل عليه، واعتمد على لطفه واستند إليه فكلاكما في عنفوان الشباب"(١).

لقد قام الصراع الآنف على أشكلة قضية أخلاقية مارسها الشيخ بحق الشاب المغترب، وما فِعله كما يزعم إلا عوناً له على غربته وكربه، إلا أن هذا التسويغ لم يقبله الشاب، وما فهمه إلا في سياق الكذب والغش والخداع، وهذا منزلق أخلاقي؛ فالشيخُ أخفى تلك العادة عن الشاب عندما زوّجه من الطائفة المشؤومة.

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١١٩-١٢١.

إن كتم المعلومة الذي قام عليه الحوار أجج السجال بين الشخصيتين فاحتدت وتيرة الصراع بينهما، وهذا من سمات الصراع الأخلاقي –والفكري كما سيأتي– بخلاف الصراع الفطري الذي يكون جانب الصبر فيه مهيمناً على شخصياته إلى حين حدوث الانفراج في العقدة؛ فالحب والرزق والأسْر تحتاج إلى صبر ومصابرة، وجدل الحوار فيها لا طائل منه، بخلاف الصراع الأخلاقي والفكري الذي لا بد معه –في الغالب– من حوار لا ينفك عن مناقشة قضية الصراع؛ فانسحاب أحد الأطراف يكون إعلاناً للهزيمة بمقياس بعضهم.

ومن الصراع الأخلاقي الذي حوّل مسار الأحداث جرأةُ الدخول إلى البيوت دون استئذان، وهذا الخُلق كان كفيلاً بتسلسل الصراع ونضوج الأحداث به: "**فخرجت على وجهي أطلب من يتصدق عليّ أو ينظر بعين الرحمة إلي، ومال بي السير إلى زقاق طويل غير نافذ، لا تسلكه من ظلمته القنافذ، وفي صدره باب مفتوح، وضمنه سراج يلوح، فقلت لنفسي: البدار البدار، وتقحمت الدار، وإذا في صدرها رجل يوقد ضراماً وقد وضع عليه قدراً براماً، فعندما رآني صاح صيحة منكرة، وقال: أتظن هذه الدار الدسكرة؛ فتدخل بغير استئذان وتتعرض لعرك الآذان؟! فقصّيت عليه قصتي، وما تجرعت من غصتي، فأدركته رأفة علي، ونظر بعين الرحمة إلي**"[1].

ومن الصراع الأخلاقي ما له علاقة بالمروءة، وخصوصاً الواجب الأخلاقي للرجل تجاه بيته، ومن ذلك ما فعله رجل وقت ولادة زوجته عندما أوهمها بأنه

(١) السابق، ص١٣٨.

خارج للبحث عما يقويّها بعد ولادتها، وما في نيته إلا الهرب من هذا الموقف لشديد افتقاره، فهذا سلوك ينافي المروءة وأخلاق الرجل قبل أن يكون من واجباته، فهو من جهة أخرى يحيل على صفة أخلاقية هي الجبن والخوف والتخلي عن الشجاعة لحل الموقف عندما طلبت: **"منه عند الولادة ما جرت للنفساء به العادة، مما يجبر الصدع، ويحصل به لمولودها الزجر والردع، وكان الليل قد مد أطنابه السود، واشتبه فيه السيد بالمسود، فأوهمها أنه يخرج لتحصيل الأرب، ولم تكن له همة إلا الهرب، فاتخذ الليل جملاً، وخيّب منها رجاء وأملاً"**(١).

والصراع الأخلاقي الذي عاشه الرجل من النوع الداخلي الذي يخامر النفس والعقل، ولم يبده لأحد حتى اتخذ قراره بالهرب، وامتدّ الصراع إلى بعد ما اجتره هذا الفعل من تطواف للأرض، ثم حدثت له حوادث كثيرة أعادته إلى بيته بعد سنون طويلة، والتقى زوجته التي ما عاد لفعله معها أثر سلبي في نفسها لطول مدة الفراق، بل تتشوف إلى عودته أو معرفة ما حل به على الأقل، فلا أحد يعلم عنه شيئاً منذ خروجه تلك الليلة، فلما رأته لم **"تملك نفسها أن خرجت إليه، وألقت نفسها عليه، فتناحبا وتباكيا، ومن ألم الفرقة تشاكيا"**(٢).

(١) السابق، ص١٦٠.

(٢) السابق، ص١٦٤.

ثالثاً: صراع فكري:

يُعد الصراع الفكري (الأيدولوجيا) من أعنف الصراعات التي تحدث في المعمار الدرامي، ففيه تلتهب السجالات انطلاقاً من شرارة الفكرة التي تمسها، ولا سيما الأفكار القائمة على التناقض العارم أو التنافر الشديد حيث لا يمكن الجمع بينها للخروج برأي متوسط، فكل طرف منهما يرى أنه على حق، فتُبنى "المعاني من خلال التطبيق العملي، وهذا البناء يتضمن أيدولوجيات مختلفة، ومن ثم حقائق مختلفة"(١) وفق العقل المتبنّي لها.

وأبرز قضيتين فكريتين ظهرتا هما الشعوبية والعقيدة. ويبدو أن الشعوبية ما انتهت منذ بدأت؛ فها هنا مع العباسي في زمنه له معها وقفة في مقاماته، فيعتلي الصراع الفكري حول دعوى أفضلية العجم على العرب، ومنها: "**الأحمق والله من فضّل العجم على العرب، واعتاض عن النبع بالغرب، وتمادى في الإعراض واللي، وقد تبين الرشد من الغي، واتبع هواه، وأوقع نفسه من الباطل في مهواه، وباض الشيطان في قلبه وفرّخ،[...] فعجبوا من حمقه، وأعرضوا عن لمحه ورمقه، وصار بين الناس مُثلة، وأقسموا بأنهم لم يروا في جهته مثله،[...] وقد قال الزمخشري الإمام، وناهيك من حبر همام: فضْل العرب على العجم كفضل الزبيب على العجم، وقال الصاحب ابن عباد، وهو رئيس المشرق الذي لا يفضّل عليه: لا تجد رجلاً يفضل العجم على العرب إلا فيه عرق من مجوسيه يرجع إليه.[...] وليت هذا الذي شمخ**

---

(١) ديفيد برتش، **لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق**، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٧.

بأنفه ولم يختصر من تكبره ودنفه، اقتصر على المفاضلة ولم يبرز نفسه للمناضلة"[١].

أما الصراع العقدي/الديني فهو من الصراعات الفكرية التي لن تنتهي، ومن ذلك ما دار بين قباث اللخمي وكبير البطارقة بعد أن أعرض عن صِغارهم وقت مناظرته، يقول: **"فلما حضر التفتُ إليه، وسلّمت عليه، ثم قلت له: يا شيخ كيف أنت؟ فقال: في عافية ونعمة غير خافية، فقلت: كيف حال ولدك وحشاشة كبدك؟ فتضاحك البطارقة وقالوا: زعم البطريق –يعنون صاحبي– أن هذا له عقل وله فهم، وقد وفَر له من الأدب السهم، وهو لا يعلم بجهله المركّب، وعقله الذي عدل به عن الصواب ونكّب، أن الله قد صان البطرك عن الأولاد، ووفّر سهمه من طارف العلم والتلاد. فقلت لهم: كأنكم ترفعون البطرك عن نسبة الولد إليه، وأن يكون ذلك وصمة عليه. فقالوا إنا لنرفعه عن ذلك إذ الله عنه رفعه، وأجلَّ قدره عنه وما وضعه. فقلت: واعجباً! أتجلّون عبداً من عبيد الله عن الأولاد، ولا تجلون الله الذي خلق العباد والبلاد؟! قال: فنخر البطرك نخرة أزعجتني، وأخافاني وروعتني، ثم قال: أيها الملك، أخرج هذا الساعة عن بلدك، لئلا يفسد عليك أهله، ولا تعط في ذلك تهاوناً ولا مهلة"**[٢].

---

(١) عبدالرحيم العباسي، **المقامات العشر**، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، ص١٦٧-١٦٩.

(٢) السابق، ص١٥٦-١٥٧.

إذن، فالصراع الفكري يتوشَّى بسِمَتين: الأولى ظاهرة وهي العِرق مما كان بين العجم والعرب من شعوبية، والثانية باطنة تتمثل بأشد حالاتها في الدِّين والمعتقد، "فالتحاور هو لب الدراما وعمادها"[1] وهذا النوع من السجال التحاوري يتكئ على كم الثقافة والمعرفة؛ لاعتماده على المنطق والسؤال وبناء الحجة، وكل هذا دون معرفة تمدّها فإنها لا تعطي المرجو منها كما حدث في نهاية الصراعين الماضيين.

(١) التيجاني الصلعاوي، رمضان الغُوري، **معجم اللغة المسرحية**، ص١٣١.

خاتمة:

تلقّفت طائفةٌ من الدراسات النقدية المعمارَ الدرامي في جملة من النصوص الأدبية ولا سيما التراثية، إلا أن الركود أصابها إلى حد الجمود على مستوى منهجية بحثها، فغدت متشابهة فيما بينهما بدءاً بالعنوان ووصولاً إلى وحدة العرض والتحليل، بالإضافة إلى غلبة التحليل السردي/الروائي عليها، فجنح بمعظمها عن التناول الدرامي الخالص الذي حقه أن يكون.

وأرادت هذه الدراسة أن ترسم طريقاً مختلفاً قدر الإمكان عما اعتاد عليه الآخرون في هذا الحقل البحثي، فظهر لها عدد من النتائج التي كشفت عنها المدونة، ومن أولها أن كتاب (فن الشعر) لأرسطو سيطر بقوة على كل الدراسات لسبقه في التنظير للدراما، ولكنه ليس الوحيد، فهناك كمٌ من المراجع التي يمكن لها أن تمد الباحث بعدد من الأفكار للتحليل الدرامي، فيتجدد العرض البحثي بما يتوافق معه من إصدارات جديدة على مستوى النقد الدرامي والأدب الدرامي.

إن المدونة المفحوصة أبدت تفاعلاً ملموساً مع عدد من عناصر التحليل الدرامي ذات الأسس العلمية، فأبانت في مسار الدراما أنها قادرة على الظهور بمسار مفرد وآخر مركب لا البقاء في الشكل التقليدي المنحصر في المأساة والملهاة. أما أشكال الدراما الدقيقة المعروفة اليوم، فظهرت بوضوح في المقامات مع أنها مدونة تراثية! وهذا يشير إلى أن التراث العربي القديم مليء بمكامن الدراسة التي تنتظر البحث فيها برؤية متجددة، فنجد الدراما النفسية، والملهاة السوداء، وملهاة العادات، إلى آخره.

أما درامية المقامات، –والدرامية هنا بوصفها مصطلحاً كما مر بنا– فإنها من خلال نقد المستويات على الأقل في هذه الدراسة قد مكّنت من تحليل أعمق مما لو كان نظراً روائياً فحسب؛ فهي تقوم على مستويات ثلاثة: مستوى الأفعال، ومستوى الشخصيات، ومستوى الإشارات. والتحليل انطلاقاً من المستويات أكثر نفعاً من تتبع العناصر المفردة في الحدث والشخصية والصراع والحوار، وهذا ما أفادت به النظريات الدرامية اليوم دراسة الحضور الدرامي في النصوص الأدبية.

ومن هذه المحاولة البحثية يمكن التوصية بتجريب الخروج عن الأنماط المنهجية التقليدية لدراسة "الدرامية" في الأدب، والتوجه إلى الدراسات البينية التي يمكن أن تعضد الطرح بأفكار جديدة، ورؤية مختلفة تؤسِّس لطريق مغاير يكون باباً جديداً في الدراسات النقدية، وخاصة أن الأدب بنصوصه ينفتح على عدد من التخصصات، فيأخذ منها كما تأخذ منه.

مسرد المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. عبدالرحيم العباسي، المقامات العشر، تحقيق ودراسة: حسن بن أحمد النعمي، دار الألوكة للنشر، الرياض، ط١، ١٤٣٧هـ.

ثانياً: المراجع:

١. أ.س. رابوبرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط١، ٢٠١٢م.

٢. إبراهيم حمادة، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

٣. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م.

٤. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، (د.ت).

٥. إسماعيل فهد إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٦. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.

٧. برنولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

٨. التيجاني الصلعاوي، رمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٧م.

٩. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

١٠. جويل جارد طامين، ماري كلود هوبر، قاموس النقد الأدبي، ترجمة: محمد بكّاي، دار الرافدين، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.
١١. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
١٢. خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة: دراسة في إستراتيجات الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
١٣. ديفيد برتش، لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
١٤. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، نوفمبر ١٩٦٨م.
١٥. روحي البعلبكي، منير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م.
١٦. س.و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
١٧. سيلفي باترون، الراوي: مدخل إلى النظرية السردية، ترجمة: أحمد السماوي، وآخرون، معهد تونس للترجمة، دار سيناتارا، تونس، ط١، ٢٠١٧م.
١٨. الصادق قسومة، علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، سلسلة الرسائل العلمية (١٠٧)، ط١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.
١٩. طه حسن عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
٢٠. عبدالعزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.
٢١. عبدالمعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

٢٢. عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
٢٣. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط٣، ١٩٧٨م.
٢٤. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
٢٥. قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م.
٢٦. كارمن بوبيس نابيس، علامات العمل الدرامي، ترجمة: خالد سالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣م.
٢٧. كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي الحديث، دار نينوى، دمشق، ط١، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م.
٢٨. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٩. محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
٣٠. محمد الكتاني، موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
٣١. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
٣٢. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٣٣. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م.

٣٤. مولوين مير شنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: علي أحمد محمود، وآخرون، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٧٨م.
٣٥. الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٣٩٣هـ/١٩٧٢م.
٣٦. هنري برغسون، الضحك، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.

ثالثاً: الدرويات:

١. عبدالرحمن سيد سليمان، السيكودراما: مفهومها وعناصرها واستخداماتها، حولية كلية التربية، جامعة قطر، العدد ١١، ١٤٢٥هـ/١٩٩٤م.
٢. منصور نعمان نجم، الاتجاهات النقدية في النص الدرامي الأجنبي: مقاربة نقدية، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، بيروت، العدد ٩، سبتمبر ٢٠١٩م.

List of References and Resources:

First: Resources:

1. Abdur-Raheem Al-Abbasi, al-Maqamat Al-Ashr (Ten Assemblies), Investigate and Studied by: Hasan Bin Ahmed al-Naimi, al-Alukah Publishing House, Riyadh, 1st Edition, 1437H.

Second: References:

1. A. S, Rapoport, Mabadei al-Falsafa (Principles of Philosophy), Translated by Ahmed Amin, Hindawi Institution for Education and Culture, 1st Edition, 2012.
2. Ibrahim Hamada, Hawamesh Fi Al-Drama Wan-Nakd, the General Egyptian Book Organization, Cairo, 1st Edition, 1988.
3. Ibrahim Fathy, Moa'gam al-Mostalahat al-Adabiah (Dictionary of Literary Terminology), Arab Publishers' Association, Tunis, 1st Edition, 1981.
4. Aristo, Art of Poetry, Translated by: Ibrahim Hamada, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1st Edition, No Date.
5. Ismael Fahd Ismael, Alfei'l al-Derami Wa Nakedoh (Dramatic Action and its Opposite, Al-Awdah Publishing House, Beirut, 1st Edition, 1981.
6. Patrice, Buffy, Moa'gam al-Masrah (Theatre Lexicon), Translated by: Michael F. Khattar, Arab Organization for Translation, Beirut, 1st Edition, 2015.
7. Bernold Brecht, Nazareietu al-Masrahi al-Malhami (Epic Theatre Theory), Translated by: Jamil Naseef, Alam al-Maarefah Publishing House, Beirut, No Edition, No date.
8. al-Tijani al-Sala'awi, Ramadan al-Ouri, Moa'gam Loghatu al-Masrah (Theatre Language Lexicon), King Abdullah Bin Abdulaziz International Center for the Arabic Language, Riyadh, 1st Edition, 1439 H/2017.
9. Jameel Nasef al-Tikrini, Kera'at Wa Ta'amolat Fi al-Masrah al-Eghreki (Reading and Reflections on Greek Theatre), Publications of the Ministry of Culture and Information, Iraq, 1st Edition, 1406H/1986.
10. Joel Gard Tamin, Marie Claude Hopper, Kamous al-Nakd al-Adabi (Dictionary of Literary Criticism), Translated by: Mohammed Bakkai, al-Rafidain Publishing House, Baghdad, 1st Edition, 2021.

11. Gerald Prince, Kamous al-Sardi'at (Dictionary of Narratives), translated by: Elsayed al-Imam, Merrit Publishing House, Cairo, 1st Edition, 2003.
12. Khalifa al-Maysawi, al-Wasae'el Fi Tahlil al-Mohadathah "Links in Conversation Analysis": A Study in Discourse Strategies, Alam al-Kutub al-Hadith Publishing House, Jordan, 1st Edition, 2012.
13. David, Brich, Loghat a—Drama "Drama Language": Critical Theory and Practice, Translated by: Rabei Moftah, Supreme Council for Culture, Cairo, 1st Edition, 2005.
14. Rashad, Rushdie, Nazareiet al-Darama Mena Aristo Ela al-Aan, Drama Theory Starting from Aristotle to date, Anglo-Egyptian Library, Cairo, No Edition, November 1968.
15. Rouhi al-Ba'albaki, Munir al-Ba'albaki, al-Mawrid, Dar al-Elm li al-Malaieen Publishing House, Beirut, 3rd Edition, 1998.
16. S. W., Dawson, al-Drama Wa al-Drami'ah (Drama and Dramatic), Translated by: Sadek al-Khalili, Aweidat Publications Publishing House, Beirut, 2nd Edition, 1989.
17. Sylvie Patron, Arrawi: Madkhal Ela al-Nazari'ah al-Sardi'ah (Narrator: Introduction to Narrative Theory), Translatied by: Ahmed al-Samawi et al., Tunis Institute for Translation, Sinatara Publishing House, Tunisia, 1st Edition, 2017.
18. Al-Sadiq Qassama, Elm Assard: al-Mohtawa wal-Khetab wad-Dalah (Narrative Science: Content, Discourse and Connotation), Imam Mohammed Bin Saud Islamic University, Series of Scientific Messages (107), 1st Edition, 1430 H/2009.
19. Taha Hassan Issa al-Hashimi, Tagnees al-Senario: Mawkei al-Senario men Nazariet al-Agnas al-Adabiyah (Script Naturalization: Script Attitude of Literary Race Theory), al-Dar al-Thakafi'ah Publishing House, Cairo, 1st Edition, 1431H/2010.
20. Abdulaziz Hammouda, al-Bena'a al-Drami (Dramatic Construction), General Egyptian Book Organization, 1st Edition, 1998.
21. Abdul Mu'ti Sha'rawi, al-Nakd al-Adabi Enda al-Eghreek warRoman (Literary Criticism of Greeks and Romans), Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1st Edition, 1999.

22. Abdou Diab, al-Ta'aleif al-Drami (Dramatic Writing), Al-Amin Publishing and Distribution House, Cairo, 1st Edition, 1422H/2001.
23. Ezzeddine Ismail, al-Sheir al-Arabi al-Mo'aser: Kadaiah Wa Zawaheroho al-Fanni'ah (Contemporary Arab Poetry: Issues and Artistic and Moral Aspects), Dar al-Fekkr al-Arabi, Egypt, 3rd Edition, 1978.
24. Fayez Tarahini, al-Drama Wa Mazaheb al-Adab (Drama and Literature Doctrines), University Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st Edition, 1408 H/1988.
25. Qasem Mohammed Kovhi, Mohammed Youssef Nassar, Artistic Theories in Art, Musical Arts and Drama New Look, Alam al-Kutub al-Hadeth Publishing House, Jordan, 1st Edition, 1428H/2008.
26. Carmen Bobis Nabis, Alamat al-Amal al-Drami (Signs of Dramatic Work), Translated by: Khaled Salem, Markaz Alhadaraa Alarabia Publishing House, Cairo, 2nd Edition, 2003.
27. Kamel Ouaid al-Amiri, Moa'gam al-Nakd al-Adabi al-Hadeth (Modern Literary Criticism Dictionary, Nineveh Publishing House, Damascus, 1st Edition,1439H/2018.
28. Latif Zitoni, Moa'gam Mostalahat Nakd al-Riwaia (Dictionary of Novel Critical Terms, Lebanon Publishers Library, Beirut, 1st Edition, 2002.
29. Mohammed Al-Qadi et al., Moa'gam al-Sardiyat (Dictionary of Narratives, al-Enteshar al-Arabi Publishing House, Lebanon, 1st Edition, 1994.
30. Mohammed Al-Kattani, Mawsoa'at al-Mostalah fi al-Turath al-Arabi al-Dini Wa el-elmi Wa el-Adabi (Encyclopedia of Terms in Arab Religious, Scientific and Literary Heritage), Daru al-Thakafah Publishing and Distribution House, Morocco, 1st Edition, 1435H/2014.
31. Mohamed Hamdi Ibrahim, Nazariet al-Drama al-Eghrekiah (Greek Drama Theory), Egyptian International Publishing Co., Cairo, 1st Edition, 1994.
32. Mohamed Mandor, al-Klasekei'ah Wa al-Osoul al-Fani'ah Li al-Drama (Classics and Artistic Origins of Drama), Nahdet Masr Publishing House, Cairo, No Edition, No Date.

33. Ibn Manzoor, Lassan al-Arab, Sader Publishing House, Beirut, 4th Edition, 2005.
34. Mulwyn Mir Shint, Clifford Leach, al-Comedia wa al-Tragedia (Comedy and Tragedy), Translated by: Ali Ahmed Mahmoud et al., Alam al-Maa'refah Publishing House, Kuwait, 1st Edition, 1978.
35. Al-Maidani, Mogama'a al-Amthal (Assembly of Proverbs), Investigated by: Mohammed Muhyiddin Abdul Hamid, Daru al-Fekr Publishing House, Beirut, 3rd Edition, 1393 H/1972.
36. Henry Burgson, al-dhahek (Laughter), Translated by: Ali Maklad, University Foundation for Studies and Publishing, 1st Edition, 2007.

Third: Periodicals:

1. Abdulrahman Sayed Suleiman, al-Sikodrama (Psycho-drama): Its Concept, Elements and Uses, Yearbook of the Faculty of Education, Qatar University, Issue No. 11, 1425H/1994.
2. Mansour Numan Najm, Critical Trends in Foreign Dramatic Text: A Critical Approach, International Journal of Humanities and Social Sciences, Beirut, Issue No. 9 September, 2019.

شعرية صور (المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)

د. منى بنت فهد النصر
قسم اللغة العربية (البلاغة والنقد) – كلية الآداب
جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل

شعرية صور (المعنى) عند عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)

د. منى بنت فهد النصر
قسم اللغة العربية (البلاغة والنقد) – كلية الآداب
جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل

تاريخ تقديم البحث: ٢٨/ ٦/ ١٤٤٤ هـ تاريخ قبول البحث: ٢٨/ ٨/ ١٤٤٤ هـ

ملخص الدراسة:

يُعنى هذا البحث بلغة الإمام عبد القاهر الجرجاني التصويرية ، ويتتبع الصور البيانية للمعنى في كتابه (أسرار البلاغة) بهدف تلمس ملامح الشعرية في لغته النقدية ، وتصويره للمعاني ، وللإجابة عن السؤال الآتي: إلى أي مدى تحققت الشعرية في هذه الصور ؟ وهل جاءت في مستوى التأثير الذي حدث القارئ عنه في تشبيهات الشعراء واستعاراتهم ؟ وذلك بعد استقصاء صور المعاني عنده ، ثم الاحتكام إلى أسباب الحسن والتأثير التي استنبطها نفسه من شعر العرب ، وجعلها سببا لشعرية التصوير والتمثيل . وكانت أهم نتائجه أن لغته النقدية التي كانت الوعاء لهذه الصور لم تكن بمعزلٍ عن أسباب التأثير والحسن التي وضع في أيدي الدارسين مفاتيحه وأسراره ، وأن الأصول التي تهدي إلى التأثير في التمثيل كانت نصب عينيه وهو يصوغ صوره ، وأن تصويره للمعنى حاز أهم مقومات الشعرية ، مما يدل أن لغة ذائق البيان لابد وأن تتأثر بلغة منشئ البيان أو تكون في طبقتها ، وأن متذوق البلاغة على جانب كبير من أسرارها ؛ إذ كان على قدر من الملكة وصحة الطبع ، ودقة التصوير التي أهلته للتعبير عن المعاني في عدد لا ينتهي من الصور .

الكلمات المفتاحية: الصورة – التصوير – المعنى – أسرار البلاغة – عبد القاهر – الشعرية .

Poetic Images of Meaning by Abdul Qaher al-Jurjani In (The Secrets of Rhetoric)

Dr. Mona Fahd Al-Nasr
Department of Arabic Language (Classical Arabic Rhetoric and Literary Criticism)
College of Literature
Imam Abdulrahman bin Faisal university

Abstract

This research focuses on the figurative language of Imam Abdul Qahir al-Jurjani, tracing the rhetorical images of meaning in his book "Asrar al-Balagha" (Secrets of Rhetoric) with the aim of identifying the poetic aspects of his critical language, his depiction of meanings, and answering the question: To what extent has the poetic aspect been realized in these images? Has it reached the level of impact that influenced the reader as seen in the similes and metaphors of poets? This is done after examining the images of meanings, then resorting to the reasons for excellence and influence that he derived from Arabic poetry, making them the basis for the poetic nature of depiction and representation. The most important conclusion was that his critical language, which was the container for these images, was not isolated from the reasons for influence and excellence that he placed in the hands of researchers, and that the principles leading to influence in representation were his focus as he crafted his images. His depiction of meaning acquired the most important elements of poetic expression, indicating that the language of the connoisseur of rhetoric must inevitably be influenced by the language of the statement maker or be at its level, and that the connoisseur of rhetoric possesses a large share of its secrets. For he possessed a degree of mastery and accuracy of depiction that qualified him to express meanings in an endless number of images.

keywords: Image, imagery, meaning, secrets of rhetoric

Abdul Qaher, poetry

مقدمة

ألف عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة) ونصب عينيه المعاني المصورة أو الصورة وتأثيرها في النفوس ، وقضى زمنًا في دراستها ، وبيان أسباب حسنها وتأثيرها ، وتعلق خطابه النقدي في هذا الكتاب بالمعاني: كيف تختلف وتتفق ، ومن أين تجتمع وتفترق ، أي تلتقي في الحد الأدنى الذي به يفهم غرض الكلام ، ثم تختلف في الخصوصيات المتجددة الناتجة عن اختلاف طرق النظم والتصوير ، وفي أثناء ذلك تحدث عن المعاني: القريبة السهلة، والبعيدة الصعبة، والمتكلفة المثقلة بالمحسنات ، والمؤتلفة والمتنافرة ، والمجردة ثم المصورة، والمنتقبة الغامضة ، وهكذا .. ولكنه لم يتحدث عنها بلغة مباشرة مجردة ، بل بلغة تمثيليةِ مصورة ، ومن هنا جاءت: **أهمية الدراسة** ؛ كونها **تحاول الإجابة عن السؤال الآتي:**

- هل توافر في لغته التصويرية ما حدَّث القارئ عنه من أسباب الحسن والتأثير للتمثيل ؟

- وهل كان خطابه النقدي على قدر من هذه الفنية والشعرية في تصويره لهذه المعاني ؟ وبخاصة أنه يعد من أدق من صاغوا مبادئ الشعرية فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني ، وفيما كان يؤسس لأسباب التأثير في التمثيل ؛ فضلا عما في مدارسة لغة العلماء من نفع للمتعلم ، يقول الجاحظ: « ليس في الأرض كلامٌ هو أمْتَع ، ولا أنفع ، ولا آنق ولا ألذ في الأسماع ، ولا أشدُّ

اتصالًا بالعقول ، ولا أفْتق لِلّسان ، ولا تقويمًا للبيان مِنْ طُولِ استماعِ حديثِ الأعراب الفصحاء، والعلماء البلغاء».[1]

وأما **سبب اختيار** كتاب (أسرار البلاغة) مجالا للدراسة دون (دلائل الإعجاز)، فلأن لغته وتعبيراته أكثر فنية من (الدلائل) الذي تغلب عليه لغة الاستدلال بالبرهان ، والمنطق ، وسوق الحجج .

(١) **البيان والتبيين:** ١/١٤٤ .

الدراسات السابقة:

لم أجد – في حدود بحثي واطلاعي – دراسة تناولت التصوير في لغة الإمام عبد القاهر، أو توظيف الصورة البيانية في لغته النقدية بوصفها مكونا بنائيا وقيمة شعرية ، وإنما الدراسات تتجه نحو الصورة والتصوير في تنظير عبد القاهر الجرجاني ، أو مكوناتها كالاستعارة، والتشبيه ، والكناية والمجاز ونحوها، وقد أفدت منها ووظفتها لخدمة الدراسة، وأهمها:

١- **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني–منهجا وتطبيقا** ، د.أحمد علي دهمان ، دمشق ، دار طلاس ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م.

ويقدم الباحث تصورا لنظرية النظم عند عبد القاهر؛ لكونها الأساس في التصوير، والصياغة الفنية، والإبداع ، ثم أدوات الصورة والتصوير في (أسرار البلاغة) وهي الاستعارة والمجاز والتشبيه وأقسامها، وأسباب حسنها، وتأثيرها داعيًا إلى اتخاذ منهجه التحليلي أساسا في الدراسة الأدبية.

أما هذه الدراسة فتركز على لغة عبد القاهر التصويرية ، وتحديدا قدرته على التعبير عن المعاني تعبيرا فنيًا ، وعرضها في صور بيانية بتطبيق المنهج التحليلي النقدي الذي طبقه عبد القاهر على الشعراء في تذوق صورهم البيانية . ومثلها تماما:

٢- **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي** ، لـ د. محمد الولي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م ؛ إذ لا تقف عند الصور التي أنشأها للمعنى ، وإنما تدور في إطار فكره البلاغي التنظيري للصورة

مبرزا عبقريته وريادته في تحديد مفهوم الصورة الشعرية بين المتقدمين والمتأخرين من العرب وغيرهم .

٣- **الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني** ، د.طانية حطاب ، بحث محكم ،جامعة عبد الحميد ابن باديس ، الجزائر، مجلة جسور المعرفة ، العدد العاشر ، ٢٠١٧م.

ولم تخرج عن معنى الصورة عنده ، وقيمة التصوير تنظيرا دون التطرق للغته التصويرية.

٤- **العدول في لغة التصوير البياني الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني ،** بحث محكم ، د. أسماء الجميعي، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد التاسع ، ١٤٤٢هـ، وهذا بحث في جهده التنظيري للتصوير ، وليس في لغة عبد القاهر نفسها كما قد يوهم عنوانه ، وقد نصت على الهدف من الدراسة ، في مقدمة بحثها ، وأنها تركز على تناول المصطلح ومفهومه ، مستعرضةً نماذج له في كتابيه: (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) وفق ورودها في حديثه عن مباحث التصوير البياني: التمثيل ، والاستعارة ، والكناية ، والتخييل ؛ للكشف عن آرائه حول فاعلية هذه الظاهرة الأسلوبية في إحداث التأثير الجمالي ... وبذلك انماز عن موضوع دراستي فكرة ومنهجًا.

٤- **البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا –دراسة في كتاب أسرار البلاغة** ، تهاني عسيري ، رسالة تخصص (ماجستير) جامعة أم القرى ، كلية اللغة العربية ، ١٤٣٨هـ –٢٠١٦م . وهذه الرسالة تتقاطع مع هذه الدراسة في الهدف منها ، وهو الوقوف على بعض خصائص لغته التصويرية

لكنها تركز على البديع فقط كما يدل عنوانها ، بل الفنون الثلاثة: الجناس ، والسجع ، وحسن التعليل تحديدا ؛ وذلك لاستظهار رؤيته البلاغية تنظيرا وتطبيقا حيال هذه الفنون ، أو موقفه العلمي منها ، ثم واقعه البياني ، ولم تقف عند الصور البيانية في لغته ، وبذلك اختلفت عن هذه الدراسة .

أما الدراسات حول أسرار البلاغة أو عبد القاهر: منهجه ، ومذهبه ، وقضاياه ، فهي بحر لا يتراءى ساحله ، ومنها:

١- **عبد القاهر في أسرار البلاغة** ، رسالة (ماجستير)، عبدالكريم العبد السالم ، كلية الآداب ، الجامعة الأردنية ، ١٩٧٧م. اعتنى الباحث بالهدف من تأليفه ، ومنهجه والمؤثرات في كتابه ، والمآخذ عليه ، دون الوقوف عند التصوير في لغته ، وتحديدا تصوير المعنى .

٢- **بحوث البيان في كتاب (أسرار البلاغة)** ، صالح الزهراني ، رسالة تخصص (ماجستير) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، كلية اللغة العربية ، ١٩٨٣م .

وهو كما يبدو من عنوانه مخصص لدراسة المسائل البيانية التي ناقشها في كتابه ، ولم يقف عند صور المعنى عنده .

٣- **الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني** ، زينب طاهر ، رسالة تخصص (ماجستير) كلية اللغة العربية، قسم البلاغة ،جامعة أم القرى ، ١٤١٤هـ . وهو كسابقه لم يُعنَ بلغة عبد القاهر نفسها أو الاستعارة في لغته ، وإنما بفكره البلاغي حولها: مفهومها، وأقسامها ، وقيمها الجمالية والبلاغية، ومكانتها بين

المعنى التخييلي والعقلي وجهوده بين سابقيه ولاحقيه في دراستها، وصلة الصورة في النقد الحديث بالاستعارة عنده .

وهكذا الشأن في كل الدراسات حول عبد القاهر أو كتاب الأسرار ، كلها تعرض فكره البلاغي والقضايا التي تناولها كالتلقي والعدول والتخييل والبديع والحجاج ومعنى المعنى .. وغيرها من مسائل دون لغته التصويرية .

منهج الدراسة:

المنهج التحليلي الفني بعد استقصاء النصوص التي تضمنت هذه الصور ، وتتبع مقاماتها وتحليلها ، ثم الاحتكام إلى أسباب الحسن والتأثير التي استنبطها من شعر العرب للصورة .

ولتحقيق هذا الهدف انتظمت الدراسة في مبحثين:

المبحث الأول – صور المعنى عند عبد القاهر الجرجاني وسياقاتها .

المبحث الثاني – صور المعنى وفق ميزان عبد القاهر .

بعد التوطئة بتمهيد حول أسلوبه ومفهوم الصورة والتصوير عنده ، والتذييل بخاتمة فيها أهم النتائج . والله أسأل التوفيق والسداد .

تمهيد

أسلوب عبد القاهر ومفهوم الصورة عنده

أسلوبه:

من يقرأ مؤلفات عبد القاهر الجرجاني ، ويتأمل لغته فيها فسيجد أنها مؤلفات تطغى عليها النزعة العقلية ولاسيما النحوية منها ، وقد جمع بين النزعتين العلمية والأدبية ولكن الأولى أكثر وضوحا ، غير أننا حينما نقرأ (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) نجد أنه « كان كاتبا مقتدرًا يعرض الفكرة ، ثم يناقش الرأي ، ويصل هدفه بعبارات متينة ، لكنها لا ترقى إلى أساليب الكتاب في عصر ازدهار الكتابة »[١] وقد ذهب د. مصطفى ناصف إلى أن أسلوب عبد القاهر الجرجاني يدل على مدى ما يعانيه مؤلف عميق الثقافة في الكتابة ، فيقول: « أسلوبه ذو الجمل الطويلة المتداخلة يصور مدى الكلفة التي يتجشمها مثقفو تلك العصور ، ومدى إخفاقهم في إحراز عمود اللغة الفصيحة»[٢]

لكن الحقيقة أن هذه ليست خصائص أسلوبه بصفة عامة ، وإنما يكون على هذا النحو حين يعالج موضوعاتٍ تحتاج إلى جهد فكري ، ونظرة علمية عميقة ، أو جدل عنيف ، كإعجاز القرآن الكريم والرد على الشبه وافتراءات الطاعنين ، أما أسلوبه في عرض الفنون وبيان جمالياتها في الشعر فمتين ، تتمثل فيه الرصانة والبلاغة ، مع الاهتمام أحيانا ببنى التوازن والإيقاع كالسجع

---

(١) **دراسات بلاغية ونقدية** ، أحمد مطلوب: ٢٣٦ . وينظر: ٢٥٢.

(٢) **نظرية المعنى في النقد العربي**: ٢٠ .

والطباق والتماثل ، وغيرها من الفنون الأخرى التي شاعت في عصره [١] ؛ لإحداث الأثر الجمالي والتأثير في المتلقي . وهذا ما يكشف عن سر ورود البديع في سياقات دون الأخرى ، والإكثار منه في مواقع دون غيرها.[٢]

معنى الصورة والتصوير عند عبد القاهر:

كان التصوير ولايزال لباب الفن القولي وجوهره على مرّ العصور[٣]، وهو مصطلح استعمله الجاحظ ، وأراد به العملية التي تحاكي النسج وما يتبعها من جهد ، وحسن اختيار وتنسيق ؛ لتتشكل القطعة من النسيج ، حيث وصف الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير.[٤]

والوصف بأنه ضرب من النسج يدل على الجهد الذهني الذي يبذله المبدع ؛ لتشكيل المعنى في صورة ، وأنه فنٌ كسائر الفنون والصناعات التي تتطلب دقة وحذقًا ، وقد سار عبد القاهر على خطى الجاحظ في أن أساس الشعر التصوير، وأنه هيئة الكلام وطريقة تأليفه ؛ ورأى أن قولنا (**الصورة**) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ؛ فكما أن تبيّنَ إنسانٍ من إنسان ، وفرسٍ من فرس من جهة الصورة ، وبخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في ذاك، وخاتمٍ من خاتم ، وسوارٍ من سوار بذلك ، فكذلك

---

(١) **دراسات بلاغية ونقدية:** ٢٣٦ .

(٢) ينظر:**البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا –دراسة في كتاب أسرار البلاغة** ، تهاني عسيري: ١٧٠.

(٣) ينظر: **الصورة البيانية في الموروث البلاغي**، حسن طبل: ١٥.

(٤) ينظر: **البيان والتبيين** ، الجاحظ: ٦٦/١ .

المعنى في أحد البيتين بينه وبين الآخر بينونة في عقولنا وفرق ، والتعبيرُ عن ذلك الفرق بأن: صورة المعنى في هذا غير صورته في ذلك ، يقول: « وليس العبارة عن ذلك بـ(**الصورة**) شيئاً نحن ابتدأناه فيُنكرَهُ مُنكِر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قولَ الجاحظ: وإنما الشعر صياغة وضرب من **التصوير**».[١]

والذي يُفهم من كلام الجاحظ أنه لم يقصد التصوير البياني ، أعني: تصوير التشبيهات والاستعارات والمجازات ، وإنما تصوير النسج والصياغة ، وهذا ما اعتنى به الإمام عبد القاهر في في الدلائل ، الصورة التي هي نتاج النظم ، وهذا ظاهر من أمثلته: زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وزيد المنطلق ... إلى آخرها ، جذر المعنى واحد ، لكن الصورة التي تقوم في أنفسنا من قولنا: زيد ينطلق غير الصورة التي تقوم من قولنا زيد ينطلق ؛ فصورة المعنى تكون من ترتيب العبارة الدالة عليها ، تأمل قوله: « وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيءٍ حتى يكون هناك قصدٌ إلى **صورة** وصفة ، إن لم يقدم فيها ما قدم ويؤخر ما أُخر ، وبدي بالذي ثني به ، وثني بالذي ثلث به لم تحصل تلك **الصورة** »[٢]

لم يكتفِ عبد القاهر بنقل عبارة الجاحظ ، إنما اعتنى بموطن المزية والتفاضل بين **صورة وصورة** ، وهي الخصوصية التي يتوخاها الأديب في تشكيل صورته

---

(١) **دلائل الإعجاز**: ٢٤١. وينظر: **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، د. أحمد مطلوب: ٣٨ .

(٢) **دلائل الإعجاز**: ٢٤١،

كما يفعل صائغ الذهب ؛ فيظهر فضلُ الخاتم على الخاتم والسوار على السوار مع أن مادة الصنع واحدة .[١]

وبهذا المفهوم يكون لفظ **الصورة** عنده لفظا شاملا؛ فالتشبيه صورة ، والمجاز صورة، والكناية صورة ، والنظم بطريقة معينة صورة ، وكل التعبيرات صور عما بداخلنا من معانٍ ، وبهذا يلتقي مفهوم الصورة عنده مع مفهومها لدى المحدثين ، وأنها عمليّة تفاعل متبادل بين الشاعر والمُتلقِّي للأفكار والحواس من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلاً إلى المجاز، والاستعارة، والتشبيه وغيرها؛ بهدف استثارة إحساس المُتلقِّي واستجابته.[٢]

وقد درس الجرجاني الصورة داخل إطار نظرية النظم ، وجعل منها عنصرا فعالا في الشعر والإبداع ، واعتمدها معيارًا للحكم على فنية النص ، ومقياسا للمفاضلة بين الشعراء ، بل رآها جوهر الشعر . يقول د. محمد الولي ملخصا مفهوم **الصورة** عند عبد القاهر: « لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى ، هذا التصوير أو وجوه الدلالة على الغرض هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه ، وتمثيل ، واستعارة ، وكناية ، وهذا ما يختصره في حديثه عن القدماء وفهمهم

---

(١) ينظر: السابق: ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) ينظر: **وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي** ، علي الخرابشة: ٩٧-٩٩ .

للصورة: « إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ ، ولكن **صورة** وصفة وخصوصية تحدث في المعنى »[١]

ويرى أن كتابه (أسرار البلاغة) يعد قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية عند العرب، وأنه كان رائدا عظيما ومكتشفا عبقريا ، ولاسيما إلحاحه على الاستعارة بوصفها عمدة التصوير والتشكيل الشعري للمعنى ، وأنها الوحيدة من بين كل أدوات التصوير الشعري التي حظيت بذلك التقدير البالغ من الجرجاني . [٢]

والاحتفال والصنعة في التصوير عند الإمام تحدث في النفوس أثرًا شبيهًا بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يصنعها الحذاق بالتخطيط والنقش أو النحت ، أثرًا يصل إلى حد الفتنة، فتُعجب وتخلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا يخفى شأنه ، وما افتتان الناس بالأصنام إلا افتنان بهذه الصنعة والحذق في الصورة ،

---

(١) **دلائل الإعجاز**:٤٨٦ ؛ **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**: ٢٩٣ . وقد تتبع د. الولي مصطلح الصورة لدى العلماء قديما وحديثا ، وعرض تطوره بموضوعية ، وانتهى إلى أن المحدثين لم يتجاوزوا تعريف الجرجاني إلا في التفصيل والجزئيات ، كما لم يقدموا تحديدا دقيقا للصورة ، وإنما قدموا تحليلاتهم المعتمدة على الوجدان واللاشعور على أنها بديلا للبلاغة ، وأن التخبط الذي يحدث عند هؤلاء لا يمكن تجاوزه إلا بالعودة للدراسة النصية ، مع الاستناد إلى رصيد التراث البلاغي ، باعتباره مجموع الصفات التي تمنح النص صفة الشعرية . ينظر: ٥٤ ، ٢٩٨.

(٢) ينظر: السابق: ٥٥- ٥٦ .

وكذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور التي يحيل فيها الجماد الصامت إلى الحي الناطق .[١]

وبهذا أعان في تكوين فكرة عن طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ، والشعر وعلاقته بالرسم ، وانتهى إلى أن الشاعر والرسام ينقلان العالم في أشكال فنية.[٢] والقدرة على التصوير عنده دليلٌ على قوة الطبع ، واستشهد لذلك بحادثة حسان بن ثابت الذي فرح بخيال ابنه وقدرته على التشبيه حين رجع إلى أبيه باكيًا يقول: لسعني طائر، فقال حسان :صِفْهُ يا بُنَيّ ، فقال: كأنه ملتف في بردي حبرة ، وكان قد لَسعَهُ زنبور، فقال حسان:قال ابني الشعر وربِّ الكعبة، وذلك أنه أحسن التشبيه والتصوير.[٣]

ولأن أكثر التصوير مبني على(التشبيه والتمثيل والاستعارة) جعل جُلَّ محاسنِ الكلام راجعة إليها، كأنها أقطابٌ ، تدور عليها المعاني في مُتصرَّفَاتها ، وأقطارٌ تُحيط بها من جهاتها.[٤] والأقطابُ جمع قطب ، وهو القائمُ المثبَّتُ في أسفلِ الرَّحَى يدور عليه الطبقُ الأعلى.[٥] وكذلك هذه الفنون أساس في صناعة البيان .

وعلى الرغم من أنه خص كل فن من هذه الفنون بأوصاف تكشف عن أثره في العمل

---

(١) ينظر: **أسرار البلاغة**: ٣٤٣ ؛ **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**: ١١٦ .

(٢) ينظر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، جابر عصفور: ٢٨٤ .

(٣) ينظر: **أسرار البلاغة**: ١٩١.

(٤) ينظر: السابق: ٢٧ . وينظر: **دلائل الإعجاز**: ٥٢٠.

(٥) ينظر: **لسان العرب** ، مادة (قطب) .

الأدبي، لكنه بدأ بالاستعارة (الانزياح الاستبدالي عند المعاصرين)[١] واحتفى بها احتفاء بالغًا ؛ لما رآها مشتركة بين التشبيه والمجاز ، ولما تتمتع به من خصائص فنية .

وهي أسمى من التشبيه في التصوير وخلق الشعرية ؛ لأنها تخييل ، وبه تكتسب القدرة على التلوين والتصوير[٢]، وهي علامة العبقرية –كما يقول أبو ديب –[٣]؛ لأنها تؤدي إلى الفجوة ، وتكسب الشاعر حرية التعبير والانطلاق في رسم الصورة الفنية.[٤]

ولأنها تضفي على الكلام العنصر الجمالي ، والفتنة والسحر[٥]، والافتتان الذي تُحدثه ليس منبعه الحلية اللفظية ، بل هو إحساس المتعة الذي تشيعه في النفس ؛ لأنها طريقة للإبانة عن المعنى بواسطة لغة فنية وقالبٍ جميل ، لا تنفصل فيه الصياغة عن المعنى ، ولا الصورة عن الإحساس.[٦] ولذلك قالوا:

---

(١) **بنية اللغة الشعرية** ،كوهن جان: ٢٠٥ ؛ **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية** ، أحمد ويس: ١١١.

(٢) **في المصطلح النقدي** ، د. أحمد مطلوب: ١٧٧ .

(٣) ينظر: **في الشعرية**: ٢٢ ؛ وينظر: **بنية اللغة الشعرية** ،كوهن: ٤٢ .

(٤) **في المصطلح النقدي**: ١٧٧. وهناك من اختزل الصورة الشعرية في الاستعارة ، نحو مصطفى ناصف في كتابه (الصورة الأدبية): ٢٤ .

(٥) ينظر: **أسرار البلاغة**: ٤٢.

(٦) **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني–منهجا وتطبيقا**، أحمد دهمان: ٤٢٠/١ ؛ **الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني** ، زينب طاهر: ١٥٨ .

(خير الشعر أكذبه) ذاهبين إلى أن « الصنعة إنما تمد باعها وتنشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل »[١].

وفي حديثه عن فنية الاستعارة ودورها في شعرية الكلام يسبق الدراسات الحديثة التي ترى أنها تضطلع بوظيفة فنية معرفية تتجلى في شعور المتلقي بلذة التعلم الناجمة عن الدهشة والمفاجأة من إبرام العلاقات الجديدة ،كما تُشعره بالمتعة ؛ لقدرتها على إحداث المفاجأة ، فضلا عن تقديم المعرفة بإيجاز ؛ لذا كانت أرفع شأنا من التشبيه ، وأكثر إمتاعا .[٢]

ولا يقل التمثيل عن الاستعارة عنده في الفضل والقيمة التصويرية ، وهو وإن خصه بالتشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه فيه عقليًا ، لكنه صالح لكل أنواع التشبيه بل وحتى الاستعارة ؛ لأن مبناها التشبيه ، أو صورة مقتضبة من صوره .[٣]

ومن هنا كانت دراسة المجاز مهمة في تشخيص الشعرية والوقوف على فعاليتها ، ولا سيما الاستعارة التي هي من أهم أنواعه وأرقاها عند عبد القاهر.[٤]

وعبارته مشهورة في أثر التمثيل ، وأنه إذا جاءَ في أعقاب المعاني ، أو أثنائها «كساها أُبَّهة ، وكَسَبها مَنْقَبةً ، ورفع من أقدارها ، وشَبَّ من نارها ،

---

(١) **أسرار البلاغة**: ٢٧٢ .

(٢) **نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون** ، عبدالعزيز لحويدق: ٤٠ .

(٣) ينظر: **أسرار البلاغة**: ٢٩.

(٤) **في المصطلح النقدي**: ١٧٣؛ **الشعرية العربية** ، أدونيس: ٤٧.

وضاعف قُواها في تحريك النُّفوس لها، ودعا القُلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكَلَفاً .... ».[١]

وللتمثيل تأثير بليغ حين يؤلف بين المتباعدات حتى يُرِيكَ المعاني الممثَّلة بالأوهام

أشخاصًا ماثلة ، ويُنطق لك الأخرس ، ويُريك الحياةَ في الجماد .[٢] وهذا هو التشخيص .

ضع هذا إزاء وصفه للاستعارة بأنها تريك الجمادَ حيّاً ناطقًا ، والأعجمَ فصيحاً ، والمعاني الخفيّةَ بادية جليّةً، تجد أنه يقوم بما تقوم به الاستعارة من مهام تصويرية تشخيصية .

كل هذا يدلنا عن مدى عنايته بالتصوير وجماليته في العمل الأدبي ، والتأثير في المتلقي ، ومن هنا جاءت هذه الدراسة ؛ لتتبعِ صور المعنى عنده في كتاب (أسرار البلاغة) ، وتلمس ملامح شعريتها ، ووضعها في ميزانه النقدي نفسه .

---

(١) **أسرار البلاغة**: ١١٥.

(٢) السابق: ١٣٢.

المبحث الأول – صور المعنى عند عبد القاهر الجرجاني وسياقاتها .

والمقصود تصويره للمعاني سواء كانت المجردة أو المصوَّرة ، وسواء كانت ولائد الاستعارة أو التمثيل ، فقد تعددت وتنوعت حتى بلغت ما يربو على **ثمانين** صورة مع المكرر،كما تباينت منازعها والبيئة المستمدة منها كما سنرى ، وقد رأيت عرضها **حسب ورودها** وضم النظير إلى نظيره حسب الإمكان ، وتأجيل بعضها للمبحث الثاني الذي خصصته لـ (تطبيق معاييره لحسن التمثيل والتشبيه على لغته وصوره) ؛ فرارا من التكرار ، كما عرضت هذه الصور ضمن النصوص الواردة فيها قدر الإمكان ؛ لتبين ملامح لغته التصويرية بعامة ، وليقف القارئ بنفسه على شعرية هذه الصور من خلال سياقاتها، وضممتُ إليها ما جاء منها متفرقًا في الكتاب –كما سنرى –، واخترت النصوص الخمسة الأولى على النحو الآتي:

النص الأول – وجاء في مطلع الأسرار في فضل الكلام ، وأثره ، والفوائد التي نجنيها منه .

يقول: « اعلم أن الكلام هو الذي يُعطي العلومَ **منازلها** ، ويبيّن مراتبها ، ويكشفُ عن **صُوَرها** ، ويجني صنوفَ **ثَمَرها** ، ويدلُّ على **سرائرها** ، ويُبْرِزُ مكنون **ضمائرها** ، وبه أبان الله تعالى الإنسان من سائر **الحيوان** ، ونبّه فيه على عِظَم **الامتنان** ... فلولاه لم تكن لتتعدَّى فوائدُ العلمِ **عالِمَه** ، ولا صحَّ من العاقل أن يَفْتُق عن **أزاهير العقلِ كمائمه**[1]... ولبقيتِ القلوب مُقْفَلةً

(١) الكمائم: جمع كم ، وهو الغلاف الذي ينشق عن الزهرة ، لسان العرب ، مادة (كمم).

تَتَصَوَّنُ على **ودائعها** ، **والمعاني مَسْجُونَةً في مواضعها** ، ولصارت القرائح عن تصرفها **معقولة**(١)، والأذْهان عن سلطانها **معزولةً** »(٢).

أول ما يشد المتلقي لهذا النص هو هذا التوازن الإيقاعي والتناغم بين العبارات ، وهذا النسق الجرسي الذي لا تخطئه العين ولا الأذن(٣) ، ولكثير من المحسنات دور في تكوين البنية الإيقاعية في النثر الفني ، ونلحظ منها هنا: السجع والمماثلة والجناس ، فأما السجع فقد تضمن ست سجعات، ثم التماثل أو الحذو بين الجمل ، فقد اتفقت كل جملتين في البناء

التركيبي النحوي؛ فأما الجملتان الأوليان فكانت عبارة عن:

فعل منفي+ فعل مضارع + فاعل مضاف + مضاف إليه + مفعول به:

لم تكن لتتعدَّى فوائدُ العلمِ عالِمَه

ولا صحَّ أن يَفْتق عن أزاهير العقلِ كمائمَه

والثالثة والرابعة عبارة عن جملتين فعليتين مكونة من:

فعل ماضي + فاعل + حال + جار ومجرور

ولبقيتِ القلوبُ مُقْفَلةً تَتَصَوَّنُ على ودائعها

والمعاني مَسْجُونَةً في مواضعها

---

(١) من عقل الدابة إذا قيدها . لسان العرب ؛ **معجم مقاييس اللغة** ، مادة (عقل).

(٢) أسرار البلاغة: ٣ . (بتصرف)

(٣) **البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا**: ١٩٢. وقد دللت الباحثة أن السجع جاء وفق حاجة المعنى . ١٩١.

وجاءت السادسة حذو الخامسة في التركيب وفي الإيقاع أيضا ؛ بتقديم المتعلق (الجار والمجرور) على خبر الفعل الناسخ (صار):

فعل ناسخ + اسمه + الجار والمجرور + خبره

و لصارت القرائح عن تصرفها معقولة

والأذْهان عن سلطانها معزولة

وتقديم الجار والمجرور للعناية بأثر البيان على تصرف القرائح وسلطان الأذهان ، والتقديم والتأخير مظهر من مظاهر الشعرية العربية عند الإمام عبد القاهر ؛ إذ يرى أنك « لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان »[١] وهو شكل من أشكال الانزياح التركيبي أو السياقي في الدراسات الحديثة ، سماه جان كوهن (الانزياح النحوي)[٢]، ويرى أصحابه أنه خرق للنظام الثابت والمعتاد ، واستثارة ذهن المتلقي وتحفيزه للتراكيب التي خالفت السائد[٣].

ثم تجد في أسلوبه هذا التمازج بين السجع الجلي والمذهب الكلامي الذي يكسب تعبيراته صلابةً وصدقا ، وتلمح مع هذين الفنين فنًا آخر هو التجنيس

---

(١) **دلائل الإعجاز**: ١٠٦ .

(٢) **في بنية اللغة الشعرية**: ١٧٩ .

(٣) ينظر: **الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة** ، أحمد ويس: ١٢٠. يقول: « العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيمًا جمالية ، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليًا بما يتجاوز إطار المألوفات» .

في: (لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالمه)[1] ، أما عن الصور فقد تضمن نصه أربع صور للمعاني ، هي:

أزاهير في كمائم ، وودائع قلوب ، وأشخاص مسجونة ومقيدة:

وهذه صور للمعاني حين ينغلق بيان المرء ، فيعجز عن الإبانة عنها ، فتظل مكنونة في

الضمير، حتى يعبر عنها الكلام ، ويبرزها البيان، وهي صور تكشف عن نفاسة المعنى عنده؛ إذ شبه المعنى الذي هو نتاج العقل الذي تُفصح اللغة عنه بالورد الذي تفتحت أكمامه ، ولاحت أزاهيره ، حذف المشبه به ، ورمز إليه بالصورة المركبة (يفتق عن أزاهير العقل كمائمه)، ثم شبه القلوب قبل الإفصاح عما فيها بالصناديق المقفلة، والمعاني ودائعها ؛ جمع وديعة ، والمقصود ما استُودع من أفكار ومعان وأسرار ، يزيد من نفاستها تصون القلوب عليها ، وقد اتكأ في تصويره على التجسيد والتشخيص:تجسيد المعنى بالأزهار تارة، وبالودائع تارة ، وبالأشخاص المسجونة المعزولة والمعقولة تارة ثالثة ، من عَقَلَ الدابة إذا قيدها ، كما اتكأ على التوازن الإيقاعي الذي هو من أهم ملامح الشعرية في

(١) السابق: ١٩٢ .

التعبير ، وأساس القول الشعري[١] أو اللغة الشاعرة[٢] والفرق الإيقاعي بين الشعرية والنثرية هو فرق في الدرجة فقط[٣]، وتتكرر هذه الصورة عندما يصف استحسان الناقد البصير للألفاظ ؛ فإن استحسانه ليس للألفاظ وجرسها ، بل لمعانيها التي هي ثمرات العقول ، وخطرات النفوس ، وإنه « ليس يُنبئك عن أحوالٍ ترجعُ إلى أجْراس، بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤاده ، وفضلٍ يقتدحه العقل من زناده »[٤].

وتصويره للمعاني بالودائع تكرر في سياق حديثه عن المجاز العقلي ، وأنه « يتعلق بمن أراد ذلك من المخبرين بالأمور ، المعبرين عن **ودائع الصدور** »[٥] .

أما تصويرها بصورة **الأشخاص المسجونة والمقيدة** ؛ فللدلالة على مقدار الضيم الذي يقع على المعنى عند إهمال العناية بالإبانة عنها ، ورأينا كيف أسهم السجع في إضفاء موسيقى على لغته فضلا عن التوازن التركيبي لهذه الجمل المسجوعة ، وبذلك يتضافر التشخيص والتجسيد والتوازن الإيقاعي ؛ لبيان

---

(١) **الشعرية العربية**: ٢٧ ؛ **البلاغة العربية –قراءة أخرى** ، محمد عبدالمطلب: ٣٥٤ والتوازن والإيقاع لا ينفكان ؛ ذلك أن لفظ التوازن يعني معادلة الأجزاء بعضها ببعض ، مما ينتج الإيقاع بين الجمل بتماثل بنائها التركيبي ، وقد فرق د. محمد العمري بين الوزن والتوازن بأن التوازن يقتضي التفاعل، أي وجود طرفين ، يوزن أحدهما قياسًا إلى الآخر، أما الوزن فينظر إلى وجود مقاس خارجي هو التفعيلات ، أو الإيقاع المجرد . ينظر: **بنية التوازن والتقابل قراءة في البلاغة العربية**: ١٥٩.

(٢) **اللغة الشاعرة** ، عباس محمود العقاد: ٢٥ ؛ **مصطلح اللغة الشعرية – المفهوم والخصائص** ، أحمد حاجي: ٩٨ –٩٩.

(٣) **البلاغة العربية –قراءة أخرى**: ٣٤٥ .

(٤) **أسرار البلاغة**: ٦ .

(٥) **أسرار البلاغة**: ٤٠٨ .

أهمية الكلام والبيان ، ودورهما في إيصال الأفكار والمعاني ، وإن كانت نظريات علمية لقوله: (أزاهير عقلٍ) .

ولا عجب فيمن كان شغله الشاغل إرساء نظرية متكاملة الأبعاد في دراسة المعنى اللغوي، الذي هو عنده ما يعبر به القائلون « من حيثُ نَطقوا وتكلَّموا ، وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، وراموا أنْ يُعْلِمُوهم ما في نفوسهم ؛ ويَكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم ... وهو: حسن الدلالة ، وتمامها فيما كانت له دلالة ، ثم تَبرُّجها في صورةٍ هي أبهى وأزْيَنُ ، وآنَقُ وأَعْجَبُ وأَحقُّ بأنْ تستوليَ على هَوى النفس ، وتنالَ الحظَّ الأوفرَ من مَيْل القلوب»[1] أقول لا عجب أن يحسن الدلالة على معانيه ، ولاسيما إذا كانت صدر كتابه .

وعلى هذا النمط تأتي معظم صور عبد القاهر للمعنى ؛ أعني حشد أكثر من فن في سياقها ، دون الاكتفاء بالتصوير البياني الذي هو نتاج التشبيه والتمثيل والاستعارة.

النص الثاني – جاء في سياق حديثه عن فنون البديع ، وأن ما يظهر في الألفاظ من مزية وفضيلة ، ولاسيما ما كان مصدره السجع والجناس إنما مصدره للمعنى ، محذرا من تكلف البديع ، وداعيًا إلى لزوم سجية الطبع اقتداءً بالمتقدمين العارفين بجواهر الكلام كالجاحظ ، ونصه:

« فقد تبين لك أن ما يُعطي التجنيس من الفضيلة ، أمرٌ لم يتمَّ إلا **بنُصْرةِ المعنى** ، إذ لو كان باللفظ وَحْدَهُ لما كان فيه **مستحسنٌ** ، ولما وُجد فيه معيبٌ **مُسْتهجَن** ، وذلك **أن المعاني لا تَدِين في كل موضع لما يَجْذبها التجنيس إليه**

---

(١) **دلائل الإعجاز**: ٤٣.

، إذ الألفاظ خَدَمُ المعاني والمُصرَّفةُ في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستهَا ، المستحقَّةَ طاعتها ، فمن نَصَرَ اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جِهَته ، وفيه فَتْح أبواب العيب ، ولهذه الحالة كان كلامُ المتقدِّمين الذين تركوا فَضْل العناية **بالسجع** ، ولَزِموا سجِيَّةَ **الطبع** ، أمكنَ في العقول ، وأَبْعَد من القَلَقِ ... وأَبعدَ من التَّعمُّلِ الذي هو ضربٌ من الخِداعِ بالتزويق ، والرضَى بأن تَقَع النقيصةُ في نفس الصُّورة ، وإنّ **الخِلْقَةَ إذا أكثر فيها من الوَشْم والنقش ، وأُثْقل صاحِبُها بالحَلْي والوَشْي ، قياسُ الحَلْي على السيف الدَّدَان** ، والتَوسُّع في الدعوى بغير **بُرْهان** ...وقد تجد في كلام المتأخرين كلاماً حَمَل صاحبَه فرطُ شَغَفِه بأمورٍ ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أنَّه يتكلم ليُفهِم ، فلا ضير أن يقع ما عَنَاهُ في **عمياء** ، وأنْ يُوقع السامعَ من طَلَبه في خَبْطِ **عَشْوَاء** ، وربَّمَا طَمَسَ بكثرة ما يتكلَّفه على المعنى وأفسده ، **كمن ثقَّل العروسَ بأصناف الحَلْي حتى ينالها من ذلك مكرُوهٌ في نفسها** ... والعارفين بجواهر الكلام لا يعرِّجون على هذا الفنّ إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحَّته

وإلا حيثُ يأمَنون جنايةً منه عليه »[1].

ومثل له بخطبة الجاحظ أول كتاب (الحيوان) ، وهو قوله: « جَنَّبك الله الشُّبْهة ، وعَصَمَك من الحَيْرةِ ، وجعل بينك وبين المعرفة سبَباً ، وبين الصدق نسبَاً ، وحبَّب إليك **التثُّبت** ، وزَيَّنَ في عينك **الإنصاف** ... ... »[2] فترك

---

(١) **أسرار البلاغة**: ٨ -٩.

(٢) **الحيوان** ، الجاحظ: ١٣٢/٣ .

التوفيق بين الشبهة والحيرة مثلا في الإعراب ، ولم يَقْرِنَ الخلاف إلى الإنصاف ، تأمل كيف علل مسلك الجاحظ بلغة مسجوعة ، فضلا عن كونها مصوِّرة، يقول: « لأنه رأى التوفيق بين المعاني أحقُّ ، والموازنة فيها أحسنَ ، ورأى العناية بها حتى تكونَ **إخوةً من أبٍ وأمٍّ** ؛ ويذَرَها على ذلك **تَتَّفقُ بالوداد** ، على حسب **اتّفاقها بالميلاد**، أَوْلى من أن يَدَعها ، لنُصْرَة السجع وطلب الوزن **أولادَ عِلَّة** ، عسى أن لا يوجد بينها وفاق إلا **في الظواهر** ، فأما أنْ يَتَعَدَّى ذلك إلى **الضمائر** ، ويُخْلص إلى العقائِد **والسَّرائر** ، ففي الأقلِّ **النادر** ... وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سَجَعاً حَسَنَاً ، حتى يكون **المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وسَاق نحوَه** .. حتى تَجِده لا تبتغي به **بدَلاً**، ولا تجِد عنه **حِوَلاً**، ومن ها هنا كان أَحْلَى تجنيس تسمَعُه **وأعلاه** ، وأحقُّه بالحُسْن **وأولاهُ** ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى **اجتلابه**، وتأهُّب **لطلبه** .» [1].

ثم قال: « وإن أنتَ تتبّعته من الأثر وكلام النبي ﷺ تَثِقْ كلَّ الثقة بوجودك له على الصِّفة التي قَدمتُ ... فأنت لا تجد في جميع ما ذكرتُ لفظاً اجتُلِب من أجل السجع ، وتُرك له ما هو **أحقُّ بالمعنى منه وأبرُّ به** ، وأهدَى إلى مَذْهبه »[2]

ولما أُنكر على الأعرابي السجع في قوله: حُلِّئَتْ رِكَابِي ، وشُقِّقَتْ ثيابي ، وضُرِبَتْ صِحابِي ، وقال: فكيف أقول ؟ علق عبد القاهر قائلا: « وذاك أنّه

---

(١) **أسرار البلاغة**: ١٠-١١ .(بتصرف)

(٢) السابق: ١٣ .

لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الألفاظ ولم يَرَهُ بالسجع مُخِلاًّ بمعنى ، أو خارجاً إلى تكلُّفٍ ، وقال الجاحظ: لأنه لو قال: حُلِّئَتْ إبلي ، أو جمالي ، أو نوقي ، أو بُعْرَانِي ، أو صِرْمَتِي لكان لم يعبِّر عن حقّ معناه ... فقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضى اختصاصَ هذا النَّحو بالقَبُول : هو أنَّ المتكلم لم يَقُدِ المعنى نحوَ التجنيس والسَّجع ، **بل قادَه المعنى إليهما** ، حتى إنه لو رَامَ تَرَكَهُما إلى خلافهما مما لا تجنيسَ فيه ولا سجعَ، لدخَل من **عُقُوق المعنى ، وإدخال الوَحْشَة عليه** ... ولن تجد أيمنَ طائراً، وأحسنَ أوّلاً وآخراً ، **من أن تُرسل المعاني على سجيّتها ، وتَدَعها تطلب لأنفسها الألفاظَ ، فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتسِ إلا ما يليق بها ، ولم تَلْبَسْ من المعارض إلا ما يَزِينها** »[1]

لقد نقلت النص مع تصرف بسيط حتى يدرك القارئ السياق الذي حشد له هذه

الصور للمعنى ، وقد اتكأ على **التشخيص** في بناء معظم هذه الصور ، وأولها أن المعاني هي:

السيدة المالكة الناصرة:

إنها صور حية للمعاني ، تكشف عن دورها في بناء الجناس ، وذلك في قوله: « ما يُعطي التجنيس من الفضيلة ، أمرٌ لم يتمَّ إلا **بنُصْرةِ المعنى** » أي أن وجوده من متطلبات المعنى ، وجزء من الدلالة ، وأن المتكلم لم يقصد إليه ، ولكن المعنى هو الذي قصده ، وأن ما نجده من الحسن الذي نظنه لجرسه

---

(١) **أسرار البلاغة**: ١٣-١٤ . (بتصرف)

إنما هو لأثره في القلب والنفس ، وحاجة المعنى ؛ لذلك جعلها كالسيدة الناصرة التي تنصر أتباعها الألفاظ تارة ، والسيدة القوية صاحبة السلطة تارة أخرى التي « **لا تَدِين** في كل موضع لما يَجْذبها التجنيس إليه ؛ إذ الألفاظ **خَدَمُ المعاني والمُصرَّفةُ في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستهَا ، المستحقَّةَ طاعتها** » صورة تبرز علاقة المعنى باللفظ ، وأنها علاقة الخادم بسيده ، والغلبة والسلطة للسيد ولا شك ، وتأمل الفعل (لا تدين) وما يرسمه من قوة المعنى ، وانفراده بالسلطة عليها .

وتكررت صورة المعنى **السلطان الحاكم القاضي** بأمر الجناس والسجع في قوله: « لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سَجَعًا حَسَنًا حتى يكون **المعنى هو الذي طلبه واستدعاه** »

كل هذه الصور تدل على أن السجع والجناس مرهونان بحاجة المعنى القاضي في أمرهما ، وليسا ترفًا أو مجرد حلية ، ولا حظ اتفاق البناء التركيبي في هذا التصوير: **المصرفة في حكمها ، المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها** ، والمعاني المصورة ناصرة للتشبيهات أيضا ، وزينة لها ، بل وكل الفنون وليس للجناس والسجع ، وهذه صورة ستأتي في النص الرابع ؛ يقول « إذا نظرت في أمر المقاييس – أي التشبيهات –وجدتها ولا **ناصر لها أعز منها** ، ولا رونق لها ما لم **تزنها** »[1].

(١) **أسرار البلاغة**: ٤٣.

وتشبيه الألفاظ بالخدم للمعنى صورة سبق إليها ابن جني حين كشف عن سر اهتمام العرب بتهذيب ألفاظها ، وأن عنايتها بألفاظها وتهذيبها بالشعر ، والخطب ، والأسجاع ؛ لقدر المعاني عندها ، وكونها طريقاً إلى أغراضها ، فبالغوا في تحبيرها ؛ ليكون أوقع لها في السمع والدلالة على القصد ، والمثل إذا كان مسجوعا لذ لسامعه فحفظه ، فإذا حفظه كان جديراً باستعماله ، يقول: « فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها وهذبوها ، فلا ترين أن العناية إنما هي بالألفاظ بل هي عندنا **خدمة منهم للمعاني** »[1] والمعاني أيضًا:

خِلقة كثيرة الوشْي، سيف ددان ، وعروس مثقلة بالحلي، وشخص مجني عليه:

وهذه صور مشينة للمعنى ولكنها تكون إذا أحدث الأديب العكس (ونَصَرَ اللفظ على المعنى) ورضي بالنقص في المعنى بسبب المبالغة في تزيين الألفاظ والجمع بين أقسام البديع ، وحَمَله فرطُ شَغَفِه بالبديع لأن يفسد المعنى ، فإنه يقترفُ جرمًا في حق المعنى يجعله في **صورة الخِلْقَةَ التي أُكثر فيها من الوَشْم والنقش حتى أفسد جمالها ، وأُثْقل صاحِبُها بالحَلْي والوَشْي كالحلي على السيف الضعيف الذي لا يقطع** ، أو **كالعروس التي تبالغ في التزيُّن والأصباغ حتى ينقص جمالها** مثقلة بأصناف الحلي والزينة حتى تقبح من حيث أريد لها الحسن والجمال .[2]

---

(١) **الخصائص** ، ابن جني: ١ /٢١٦ .

(٢) ينظر: **أسرار البلاغة**: ٨-٩.

ويصحب هذا التصوير عبارة مسجوعة مطبوعة في قوله: « قياس الحلي على السيف **الددان** ، والتوسع في الدعوى بغير **برهان** ... فلا ضير أن يقع ما عَنَاهُ **في عمياء** ، وأنْ يُوقع السامعَ من طَلَبه **في خَبْطِ عَشْوَاءِ** »

والمعنى مع هذا السجع المتكلف **شخص مجني عليه** لإثقاله بما لا يطيق ، وذلك حين أكد أن العارفين بجواهر الكلام « لا يعرجون على السجع إلا حيث يأمنون **جناية** منه عليه » ، وهي صور تظهر مقدار الضيم والتشويه اللذين يلحقان بالمعنى بسبب العناية بالبديع دونه .

أشقاء وأولاد علات:

وهذا تشخيص للمعاني ، وصورة مستمدة من طبيعة البشر للمعاني المجردة ، جاء بها لما امتدح الجاحظ في ترك السجع في خطبة كتابه (الحيوان) ؛ لعنايته بتوافق المعاني أكثر من توافق الألفاظ بالسجع ، هذه المعاني جعلها شخوصًا بينها من قوة التوافق والتلاؤم ما بين **الأشقاء** من لحمة وائتلاف ، فإن فترت العلاقة وتراخت أشبهت الأخوة **أولاد العلات** ، حين ينتصر للسجع على حسابها في قوله: « **ورأى العناية بها حتى تكونَ إخوةً من أبٍ وأمٍّ** ؛ ويذَرَها على ذلك **تَتَّفقُ بالوداد** على حسب **اتّفاقها بالميلاد** أَوْلى من أن يَدَعها لنُصْرَة السجع ، وطلب الوزن **أولادَ عِلَّة** » ولا يخفى التوازن في صياغة العبارة:

ويذرها **تتفق بالوداد**

على حسب **اتفاقها بالميلاد**

ثم إيقاع عشر سجعات بعدها في قوله: (الوداد ، والميلاد ، الظواهر، والضمائر، والسرائر، والنادر ، بدلا ، وحولا ، أعلاه ، وأولاه ، اجتلابه وطلبه).

والتشبيه بأولاد العلات قد سبق إليه خلف الأحمر لما أنشد:

وبعَضُ قَرِيضِ القَوْمِ أَوْلادُ عِلةٍ يُكِدُّ لِسانَ النَّاطِقِ الْمُتحَفِّظِ

ولكنَّ خلف وصف به الشعر المتنافرة ألفاظه ، وعدم ملاءمة الكلمة لأختها بينما جعله عبد القاهر للمعاني ، ثم جعل التشبيه يتوارى في أنفسنا ؛ فلم يتجه إليه مباشرة –كما فعل خلف– وإنما نقلنا به عن صُوَرتها الأصلية إلى صورة الأخوة ، وأخذنا إلى عالمهم ؛ لأن النفس بطبيعتها تدرك مقدار الائتلاف بين الأشقاء ،كما تدرك الحساسية التي تكون بين أولاد العلات ، حتى ينسى المتذوق أنها معانٍ ، ويتغلغل في ضمائر هؤلاء الأخوة وسرائرهم .

أمٌ بين بر الأبناء وعقوقهم:

وقد جاءت هذه الصورة تعليقًا على سمة الطبع في سجع النبي ﷺ ، والإلحاح على سجية الطبع ، يقول: « لا تجد في جميع ما يساق منه لفظاً اجتُلِب من أجل السجع ، وترك له ما هو **أحقُّ بالمعنى منه وأبرُّ به** »[1]

وهذه صورة مستمدة من طبائع البشر أيضًا ، جعلها للمعنى الذي يكون للسجع والجناس قيمة في تحقيقه ، ودور في إيصاله ؛ فعناية المبدع به برٌ بالمعنى ، وتركه حينئذٍ عقوقٌ به، يقول: « لو رَامَ تَرَكَهُما إلى خلافهما مما لا تجنيسَ

(١) السابق: ١٣ . وينظر: **البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا**: ١٧٨ .

فيه ولا سجعَ لدخل من **عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه** ، في شبيهٍ بما يُنسَب إليه المتكلف للتَّجنيس المستكْرَهِ ، والسجع النَّافر»[١].

التعبير **بالبر والعقوق والوحشة** أضفى على المعنى مشاعر الودية والحنان والرحمة التي تكون بين الأم وأبنائها وما ترجوه منهم من بر ووصل ، فكأنه إنسان يبحث عمن يؤنسه ، فإذا حجب عنه ، وحيل بينه وبينه أحس بالوحشة والعقوق ، وكذلك المتكلم إذا لم يعتنِ بالسجع مع شدة الحاجة إليه كان عقوقا بالمعنى ، وهذا يعكس انفعال عبد القاهر باللغة.[٢]

إنها صورة تدل على أهمية الجانب الصوتي في العمل الأدبي وأنه كما تحتاج المعاني إلى أن تصوَّر بالاستعارة، تحتاج إلى الجناس والسجع؛ فأما الجناس فإن العقل يفرح بالمخاتلة والمخادعة ، وبالفكرة الجديدة التي تحملها إليه كلمة جديدة تخاتله ، ويلبس بعضها لباس بعض ، حتى يتوهم أن التي تتهادى بين يديه هي التي مرت آنفا ، فإذا حسر لثامها رأى حسنها ودلها ، كما يبقى الرنين نفسه من حيث هو جرس ، يداخل النفس ويخامرها ، كجرس السجع ورنينه ، إنهما جزء من مكونات البناء البياني ، وهو جوهر الشعر ومعدنه ، وإن الكلمات إذا كانت تدل على مرادك بمعانيها العقلية فإنه يبقى في النفس فضل لا يُعبر عنه إلا برنين اللغة ، وبالنغم الصوتي[٣] وكل ما هو مطلوب للإبانة هو من جوهر البلاغة .

---

(١) السابق: ١٤.

(٢) **شرح أسرار البلاغة** ، محمد شادي: ١٥٣.

(٣) **المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني** ، محمد أبو موسى:١٢١-١٢٦.

عرائس حرة تختار ما يناسبها ويزينها:

حين دعا إلى لزوم سجية الطبع ، والتماس الألفاظ والتراكيب المناسبة للحال والمقام أولا ، ثم الترقي بالمستوى الفني الذي يلتمس التصوير بالاستعارة ، والتمثيل ، والكناية ، ونحوها من التصوير الصوتي كالسجع ، والجناس، وهذه عملية تلقائية لا تسلس إلا للموهوبين بإنشاء الكلام، وقد فسر سجية الطبع بأن **تُرسل المعاني على سجيّتها ؛ فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتسِ إلا ما يليق بها ، ولم تَلْبَسْ من المعارض**[1] **إلا ما يَزِينها** .

تأمل ما أفاده التشخيص في **(ترسل على سجيتها) (لم تكتسِ إلا ما يليق بها)** ، وأنها عروس لابد أن تُترك لها حرية الاختيار، وفي قوله (تكتسِ) إشارة إلى ما يليق بها من الاستعمال الحقيقي من الألفاظ ، والتراكيب المناسبة من غير تصوير، وفي قوله: **(ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها)** إشارة إلى الاستعمال المجازي ، أو المستوى الفني من الصور ، والاستعارات ، والتشبيهات ، والإيقاع ، وقد فهم هذا من كلمة المعارض[2] ؛ فإنها: ثياب تُجلى فيها الجواري ليلة العرس ، وقد استعير لضروب من التعبير اللافتة.[3]

لاحظ أن المعاني لم تطلب إلا الذي له خصوصية في الإبانة عنها ، فإذا طلبت التجنيس دل طلبها على أن الإبانة في حاجة إلى هذا التجنيس، وأن

---

(١) المعارض ، جمع مِعرَض بكسر الميم وفتح الراء . لسان العرب ، مادة (عرض) .

(٢) ينظر: **المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني**: ١٣١-١٣٢ .

(٣) ينظر: **شرح أسرار البلاغة**: ١٥٤ .

أي فن بلاغي آخر لا يسد مسده[١] وإنها إذا أرسلت على سجيتها رامت هذه اللغة ذات الإيقاع ، وفيه ما فيه من الإشارة إلى عملية ذهنية ولسانية تلقائية.[٢] وتأمل معاني الانطلاق والحرية لهذه المعاني التي توحي بها عبارة (إذا تركت وما تريد) وهي أسمى وأرقى المطالب الإنسانية ، أضفاها على المعاني المجردة ؛ للدلالة على ضرورة عدم التكلف في استخدام البديع .[٣]

ولا يعني أن القائل لا يبذل جهدا في الصنعة ، فإنه لا يرى المزية إلا مع الاحتشاد والاحتفال والصنعة —كما سيأتي –؛ لأن إرسالها إنما يكون بعد المعاناة في اقتناصها و شواردها، فإذا تم ذلك ترسل على سجيتها ، وتترك لتناغي من الألفاظ ما هو أشبه بها .[٤]

وقد صاغها بأسلوب القصر فأكسبها شعرية ، لها دورها في تأكيد حرية المعاني ، وتقوية هذا الفكرة ، ولا يخفى ما للتوازن الإيقاعي في إضفاء هذه الشعرية على التركيب المكون من:

فعل مضارع منفي استثناء الصلة وما دخلت عليه (مفعول به)

لم تكتسِ إلا ما يليق بها

ولم تَلْبَسْ من المعارض إلا ما يَزِينها

---

(١) **المسكوت عنه في التراث البلاغي** ، محمد أبو موسى: ٣٥٠.

(٢) السابق: ٧٠-٧١ .

(٣) ينظر: **المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني**: ١٣١-١٣٢ .

(٤) ينظر: السابق: ١٣٣. ولد.شادي بحث موسع حول (الطبع والصنعة) تتبع فيه مفهومهما ، وواقعهما في الأدب وفي الدراسات النقدية والأدبية قديما وحديثًا في كتابه: **ثنائيات النقد العربي** . ينظر: ٢٧١-٣٤٨ .

وستأتي هذه الصورة ، أعني صورة العرائس ، بل العرائس الفاتنة والعقائل ، حين تحدث عن القيمة الفنية للاستعارة ، وأنها **تُهدِي إليك عَذَارَى قد تُخُيِّرَ لها الجمال والكمال ، وتأتيك بعقائل يأْنس إليها الدين والدنيا**[١]، وعند حديثه عن قيمة التمثيل إذا جاءَ في

أعقاب المعاني جعلها عرائسَ وحساناً **يكسوها التمثيل جمالا ، ويكسبها أبهة** .[٢]

النص الثالث – وجاء في صدر كتابه حين تحدث عن الغرض من تأليفه ، ونصه:

« واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته ، أن أتوصّل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق ، ومن أين تجتمع وتفترق ... وأبين أحوالها **في كرم مَنْصبها من العقل ، وتمكُّنَها في نِصَابه**[٣]، **وقُرْب رَحِمِها منه، أو بُعدها حين تُنسب عنه ، وكَوْنِها كالحَلِيف الجارِي مجرى النَّسَبَ، أو الزَّنيم**[٤] **الملصَق بالقوم لا يقبلونه ، ولا يمتعضون له ولا يَذُبُّون دونه** ، وإنّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره **كالذهب الإبريز** الذي تختلف عليه الصُوَر وتتعاقب عليه الصناعات، وجُلَّ المعَوَّل في شرفه على ذاتهِ ، ومنه ما هو **كالمصنوعات**

---

(١) **أسرار البلاغة:** ٤٢ .

(٢) **أسرار البلاغة:** ١١٥.

(٣) المنصب والنصاب: الأصل والمرجع . **لسان العرب** ، مادة (نصب) .

(٤) الدَّعيُّ المُلصق بالقوم وليس منهُم ، أو الذي يُعرفُ بالشر واللؤم ، أصله من الزنم ، وهو أن يشق من الأذن شيء ، ثم يترك معلقا ، والمزنم الذي تقطع أذنه وتترك له زنمة . لسان العرب ، مادة (زنم) .

العجيبة من موادَّ غير شريفة ، فلها ما دامت الصورة محفوظةً عليها لم تنتقض ، وأثَر الصنعة باقيّاً قيمةٌ **تغلو** ، ومنزلة **تعلو** ، وللرغبة إليها **انْصبابٌ** ، وللنفوس بها **إعجاب** ، حتى إذا خانت الأيام فيها **أصحابَها** ، وضامَت الحادثاتُ **أربابها** ، وفجعتهم فيها بما يسلُب حُسْنها المكتسب بالصَّنعة، وجمالَها المستفادَ من طريق العَرضِ، فلم يبق إلا **المادّة العارية من التصوير، والطِّينة الخالية من التشكيل** سقطت **قيمتها** ، وانحطت **رتبتها** ... **وصارت كمن أحظاه الجدُّ بغير فضلٍ كان يرجع إليه في نفسه ، وقدَّمه البخت من غير معنًى يقضي بتقدّمه، ثم أفاق فيه الدهر عن رقدته ، وتنبّه لغلطته ، فأعاده إلى دِقّة أصله ، وقلّة فضله**[1]، وهذا غرضٌ لا يُنال على وجهه إلا بعد مقدّماتٍ تُقدَّم ، وأوَّلُ ذلك وأحقُّهُ بأن يستوفِيَهُ النظر ، القولُ على التشبيه والتمثيل والاستعارة ، فإن هذه أصولٌ كبيرة ،كأنَّ جُلَّ محاسن الكلام متفرّعة عنها، **وكأنها أقطابٌ ، تدور عليها المعاني في مُتصرَّفَاتها، وأقطارٌ تُحيط بها من جهاتها**»[2].

أول الصور التي تقابلنا للمعاني في هذا النص ، أنها:

كريمة الأصل والحليف الجاري مجرى النسب ، أو كالزنيم الملحق بالقوم:

وهما صورتان منتزعتان أيضًا من عالم البشر ، وأحوال الناس ، وتشبيهان ضربهما الشيخ للمعنى العقلي الخالص الذي لا مكان فيه للخيال ولا للتصوير، وكأن رحمًا تربطه بالعقل، وعكسه، وتأمل كيف فصّل بادعاء المعاني ملصقة بقبيلة العقل ولا ولاء لها فيهم ولا نصرة .

---

(١) سيأتي تحليل هذه الصورة في المبحث الثاني ؛ لاتصالها بأسباب حسن التمثيل عند عبد القاهر .

(٢) **أسرار البلاغة**: ٢٦ – ٢٧. (بتصرف).

والمعنى العقلي الخالص رجل له أكرم النسب بالعقل ؛ تعليقًا على بيت لابن الرومي يؤكد فيه أن الفخر بالعمل لا بالحسب الموروث، وأنه « معنى صريحٌ محضٌ **يشهد له العقل بالصحة ، ويُعطيه من نفسه أكرم النِّسبة** »[١]

ويقول عنه في موضعٍ آخر: « ألست تراه عقليًا **عريقا في نسبه** ، معترَفاً بقوّة **سببه** ؟»[٢] فيجيء به مبنيًا على استفهام تقريري ، ومصحوبًا بسجع لطيف مطبوع .

رحى تدور على أقطاب:

وهذه صورة فريدة ، ترسم العلاقة بين المعنى وفنون البيان ، شبه فيها المعاني المصورَّة بالرحى التي تدور على أقطاب ، وقوائم هذه الرحى هي التشبيه والتمثيل والاستعارة ، فكما أن الرحى لا يمكن أن تعمل إلا بهذه الأقطاب ، فكذلك المعاني المصورة لا يمكن أن تُشكل إلا بها ، وهذا تمثيل دقيق لفنون التصوير التي تجد المعاني من خلالها صورا متعددة للتجلي .

وهي عبارة جاءت في صدر كتابه ؛ لتدل على أنه وحدة واحدة، وأن كل موضوعات الكتاب تنطلق من هذه النظرية أي تفاعل الصورة والمعنى ، وتأثير الصورة في متذوقيها[٣].

---

(١) السابق: ٢٦٤.

(٢) السابق: ٢٧٣.

(٣) **الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني** ، زينب طاهر: ١٥٨ ؛ **عبد القاهر في أسرار البلاغة** ، عبدالكريم العبد السالم: ١٨٨ .

كما جاءت في ختام كتابه (دلائل الإعجاز) ؛ حيث يصف هذه الفنون بأنها « **الأقطابُ** التي تَدورُ البلاغةُ عليها، **والأعضادُ** التي تَسْتَنِدُ الفصاحةُ إليها، **والطَّلِبةُ** التي يتنازَعُها المُحْسِنونَ، و**الرِّهانُ** الذي تُجَرَّبُ فيه الجيادُ ، و**النضالُ** الذي تُعْرَفُ به الأيدي

الشِّدَادُ »[1] فإن كان قد صورها بالأقطاب في (الأسرار) فإنه أضاف إليها في الدلائل الأعضاد ، وطلبة المحسنين ، ورهان الجياد ، ونضال الأيدي الشداد ؛ وما ذاك إلا لدورها في التشكيل الشعري ، وبناء الصورة .

النص الرابع – في فضل الاستعارة المفيدة ، وأنها:

« أمَدُّ **ميدانًا** ، وأشدُّ **افتنانًا** ، وأكثر **جريانًا** ، وأعجب **حسنًا وإحسانًا** ، وأوسعُ سعَةً ، وأبعد **غَوْرًا** ، وأذهبُ نَجْدًا في الصِّناعة **وغَوْرًا** ، من أن تُجمعَ **شُعَبها وشُعُوبها** ، نعم ، وأسحَرُ **سِحْرًا** ، **وأملأ** بكل ما **يملأ صَدْرًا** ، ويُمتع **عقلاً** ، ويُؤْنِس **نفسًا** ، ويوفر **أُنْسًا** ، **وأهدَى** إلى أن **تُهْدِي** إليك أبداً **عَذَارَى قد تُخُيِّرَ لها الجمال** ، وعُنِيَ بها **الكمال** ، وأن تُخرج لك من بَحْرها **جواهرَ** إن باهَتْها الجواهرُ مَدَّت في الشرفِ والفضيلةِ باعًا **لا يقصرُ** ، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسنَ **لا تُنكَر** ، وردَّت تلك بصُفرة الخجل ، ووَكَلتها إلى نِسْبتها من **الحَجَر** ، وأن تُثير من مَعْدِنها **تِبْرًا** لم ترَ مثلَه ، ثم تصوغ فيها صياغاتٍ تُعطّل **الحُلِيَّ** ، وتُريك **الحَلْيَ الحقيقي** ، وأن تأتيك على الجُملة **بعقائل** يأْنس إليها الدين و**الدنيا** ، وفضائل لها من الشرف الرُّتْبة **العليا** ، وهي أجلُّ من أن

---

(١) **دلائل الإعجاز**: ٥٢٠ .

تأتيَ الصفةُ على حقيقة **حالها** ، وتستوفيَ جملةَ **جمالها** ، ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مُستجَدَّةٍ تزيد قَدرَه **نُبْلاً**، وتوجب له بعد الفضلِ **فضلاً** ، وإنَّكَ لَتِجِدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبتَ بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضعَ ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ **مفردٌ** ، وشرفٌ **منفردٌ** ، وفضيلةٌ **مرموقة** ، وخِلاَبةٌ **مومقة** ، ومن خصائصها وعنوان مناقبها أنَّها تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من **الدُّرَر**، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من **الثَّمر** ، وإذا تأمَّلتَ أقسام الصَّنعة التي بها يكون الكلام في حَدَّ البلاغة ، وجدتَها تفتقر إلى أن تُعيرها **حُلاها** ، وصادفتها نجوماً هي **بدرها** ، ورَوضاً هي **زَهْرها** ، وعرائسَ ما لم تُعِرْها **حلْيها** فهي **عواطل** ، وكواعبَ ما لم تُحَسِّنها فليس لها في الحسن حظٌّ **كامل** ، إنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً ، والأعجمَ فصيحاً ، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً ، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّةً ، وإذا نظرتَ في أمر المقاييس وجدتَها ولا ناصر لها أعزُّ **منها** ، ولا رَوْنَق لها ما **لم تَزِنْها** ، وتجدُ التشبيهات على الجملة غير مُعْجِبَةٍ ما لم تكُنْها ، إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي **هي من خبايا العقل** ، كأنها قد **جُسِّمت حتى رأتها العيون** ، وإن شئتَ لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالها إلاّ **الظنون** ، ... وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها .» [1]

(١) أسرار البلاغة: ٤٢-٤٣.

وقبل أن نقف مع صور المعنى التي تضمنها النص لا بد من وقفة مع فنية هذه القطعة الأدبية ، وما توافرت فيها من أسباب الشعرية ، فقد تحدث عن جمال الاستعارة بلغة فنية جميلة ، تدل على أنه قد فتن بالاستعارة ، يقول د .محمد الولي: « إن الجرجاني وهو يذكر وسائل التشكيل الشعري يتعرض لعدة أدوات ، منها: التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، والمجاز ، والكناية ، والإيجاز... ولكن الجلي أيضاً أن الاستعارة نادراً ما غابت باسمها ، إنها المكون الثابت في التشكيل الشعري ، إنها الوحيدة من بين كل أدوات التصوير الشعري التي حظيت بذلك التقدير البالغ من جهة الجرجاني ، وهي بذلك أهل »[١]، تقول تهاني عسيري: « قد أغرق في جمال الاستعارة ، حتى أنّه تعدى –بجمال وصفه لها – جمالها ».[٢]

وأدل شيء على شعرية هذا النص هي اللغة التصويرية التي كانت الاستعارة أقوى أدواتها « والاستعارة هي الأداة الفعالة في تحويل المعاني النثرية إلى معاني شعرية »[٣] وليست وحدها التي قامت بهذا الدور، فقد حشد من فنون التصوير السجع والجناس ، والمماثلة أو الموازنة التي أسهمت في تكوين الإيقاع، وأعني التوازن التركيبي للألفاظ والأبنية–كما مر بنا في النص الأول–، حيث تضمن النص قرابة الأربعين سجعة هي: (ميدانًا وافتنانًا وجريانًا وإحسانًا ، غَوْرًا وغَوْرًا ، وسِحْرًا وصَدْرًا ، نفسًا وأُنْسًا ، الجمال والكمال ، الدنيا والعليا ، لا يقصرُ

(١) **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**: ٥٥ ، ٦٥، ٦٦ .

(٢) **البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا**: ١٩٦ .

(٣) **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**: ٦٥.

ولا تُنكَر والحجر ، الحُلِيَّ والحقيقي ، حالها وجمالها ، نُبْلاً وفضلاً ، مفردٌ ومنفردٌ ، مرموقة ومموقة ، الدُّرَر والثَّمر ، حُلاها وبدرها وزَهْرها، عواطل وكامل ، منها وتَزِنْها وتكنها ، العيون والظنون) ثم الجناس بين: (أمَدُّ ميدانًا ، حسنًا وإحسانًا ، غَوْرًا وغَوْرًا ، شُعَبها وشُعُوبها ، وأملأ ويملأ ، وأهدَى وتُهدِي ، جواهرَ والجواهرُ ، الحُلِيَّ والحقيقي ، جملةَ جمالها ، مفردٌ ومنفردٌ ، مرموقة ومموقة) أما التماثل التركيبي أو التوازن النحوي ؛ فقد أخبر عن الاستعارة بتسع عبارات مبنية على (أفعل التفضيل وتمييزه) وهي: أمَدُّ ميداناً ، وأشدُّ افتناناً ، وأكثر جرياناً ... إلى آخرها ، ثم المماثلة في

تُخرجَ + من الصدَفة + الواحدة + عِـدّةً + من الدُّرَر

وتَجْنِيَ + من الغُصْن + الواحد + أنواعاً + من الثَّمر

فإنها بنيت على: **فعل مضارع + جار ومجرور + صفة + مفعول به + جار ومجرور**

ومنها قوله: وجدتَها تفتقر+ إلى+أن تُعيرها + حُلاها

وتَقصُرُ + عن + أن تُنازعها + مداها

وصادفتها: نجومًـا + هي بدره رَوضًا + هي زَهْرها ..

لقد تنقل بين بديع التصوير بمنتهى التداخل ؛ ففي الوقت الذي تراه يسجع ، تلمح جناسًا تامًا أو ناقصًا ، كما في غورًا وغورًا ، أو ناقصًا نحو: حسنا وإحسانًا ، ثم تلوح لك منه استعارة[1]، أو تصوير مبني على جناس وتوازن ، نحو:

---

(١) **البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا**: ١٩٦ .

وأهدَى إلى أن **تُهدِي** إليك ~~أبداً~~ ← جناس ناقص

عَذَارَى قد ← استعارة للمعاني المبتكرة

تُخُيِّرَ لها الجمال ← تماثل نحوي +سجع + جناس ناقص

وعُنِيَ بها الكمال ←

هذه بعض جوانب الشعرية في هذا النص ؛ الجوانب المبنية على التوازن والإيقاع ؛ لأهمية التوازن الصوتي لأي عمل أدبي ؛ لما فيه من إشباع غريزة في النفس هي الإمتاع ؛ إذ تميل وتطرب لوقعه ، وقد استثمرها عبد القاهر للإقناع بقيمة الاستعارة ، وبيان فضيلة المعاني المصورة التي هي ولائد الاستعارة ، وسيطول بنا المقام لو تتبعنا مظاهر النظم التركيبي له (أو الانزياح التركيبي) كتقديم المتعلقات فيما سبق من الجمل المتوازنة ، ونحوها .. أما الصور التي تضمنها فكالآتي:

عذارى تخير لها الجمال ، عقائل يأنس اليها في الدين والدنيا:

ويقصد المعاني الجديدة المصورة ؛ لأن العذارى لفظة مستعارة للجديد من المعاني الذي لم تمسه قريحة شاعر من قبل ، فإن عادة الشعراء أن يلبسوها ثوب الاستعارة [1]، وأحسن اختيار لفظ(تُخير) لما يشي به من عناية ودقة في تشكيلها ، وحرص على التجديد والابتكار في التصوير.

أما **العقائل التي يأْنس إليها الدين والدنيا** فالمقصود بها المعاني الشريفة التي تأتي بواسطة

---

(١) **شرح أسرار البلاغة:** ٢١٠ .

الاستعارة[١] ؛ لأن معنى عقيلة: كريمة الحي، وعقيلة كل شيء أكرمه[٢]، ولاحظ كيف قدَّم المتعلق الجار والمجرور(إليها) على الفاعل ؛ للعناية بهذه الصورة وليدة الاستعارة .

ذهب إبريز ، وتبر نادر ، وجواهر ، ودرر وحُلي:

والذهب الإبريز هو الذهب الخالص ، ضربه الشيخ مثلا للمعاني الخاصة النادرة التي يتوارد عليها الشعراء وكل يتناولها بطريقته ، ويخلع عليها صورته الخاصة به ، ويبقى شرفها في ذاتها ، فإنها عنده: «**كالذهب الإبريز** الذي تختلف عليه الصُوَر وتتعاقب عليه الصناعات ، وجُلَّ المعَوَّل في شرفه على ذاتهِ »[٣]وهي صورة سبقت ، ولكني آثرت تأخيرها ؛ لضم هذه الصورة إلى نظائرها من الجواهر ، والتبر ، والدرر في هذا النص الخاص بفضل الاستعارة .

إن المعاني المصورة التي هي ولائد الاستعارة **تبر نادر** ، تثيره الاستعارة من معدنها ، ثم تصوغ منه صياغات تفوق جمال الحلي الحقيقية ، **وجواهر** تُستخرجُ من بحرها ، وهي ليست جواهر جامدة ، بل لها عواطف الإنسان ، لأنها تباهي الجواهر الحقيقية بجمالها ، وتفاخر بحسنها حتى تخجل منها ؛ كونها من الحجر ، بينما المعاني المصورة نتاج الفكر، وهي لذلك أعلى وأرقى.

وهي **درر متعددة** تخرج من صدفة واحدة هي الاستعارة ، وأنواع من الثمر نجنيها من غصن واحدٍ هو الاستعارة أيضًا ، ولأن الاستعارة تصوير معاني ، أو

---

(١) السابق نفسه .

(٢) **الصحاح** للجوهري (مادة عقل) .

(٣) **أسرار البلاغة**: ٢٦.

معاني مصورة ، فلها مكانتها الرفيعة بين أقسام الصنعة وفنون البلاغية والبيان ، فهي رأس كل فنون البلاغة الأخرى كالكناية، والجناس ، والسجع ... ؛ ولذلك شبهها تارة بالبدر وبقية الفنون الأخرى نجوما ، وبالزهر وهن الروض ، والزهر أجمل ما في الروض ، وشبه الفنون بالعرائس والمعاني المصورة حليها ، وتأمل شدة الحاجة الذي تشي به لفظة (تفتقر) ؛ لأنها لا تكتمل بسواها ، يقول: « وجدتَها تفتقر إلى أن تُعيرها **حُلاها** ، وصادفتها نجوماً هي **بدرها** ، ورَوضاً هي **زَهْرها** ، وعرائسَ ما لم تُعرِها **حلْيها** فهي **عواطل**، وكواعبَ ما لم تُحَسِّنها فليس لها في الحسن حظٌّ **كامل** » لقد صورها بصورة الحلي مرتين في نص واحد ؛ لأنها **حُلي** فنون البلاغة التي تستعيرها لإحكام صنعة البيان .

خبايا العقل:

وهذه آخر صورة في هذا النص ، خص بها المعاني اللطيفة المتفلتة في زوايا النفس التي تحسن الاستعارة تجسيدها وتشخيصها للمتلقي ، حيث يقول: « إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي **هي من خبايا العقل** »[1] إنها صورة توحي بلطف هذه المعاني ، ودلالتها على غمغمات الروح ، وخطرات النفس السانحة الشاردة التي لا تستطيع تأديتها اللغة المجردة ، ومع لطافتها وتفلتها في زوايا العقل[2]، فالاستعارة قادرة من خلال التشبيه على تجسيمها للعيون .

---

(١) **أسرار البلاغة**: ٤٣ .

(٢) **التصوير البياني** ، محمد أبو موسى: ٢٦٠ .

النص الخامس –في فضيلة التمثيل ودوره مع المعاني والأغراض الشعرية سواء كانت مدحًا ، أو ذمًا ، أو حجاجًا ، أو فخرًا ، أو هجاءً ، أو وعظًا ، ونصه:

« واعلم أنّ مما اتفق العقلاءُ عليه ، أن التمثيل إذا جاءَ في أعقاب المعاني ، أو بَرَزَتْ هي باختصار في **مَعرِضه** ، ونُقِلت عن صُوَرها الأصلية إلى **صورته** ، **كساها أُبَّهَةً** ، **وكَسَبها مَنْقَبةً** ، **ورفع من أقدارها** ، **وشَبَّ من نارها** ، وضاعف قُواها في تحريك النُّفوس **لها** ، ودعا القُلوب **إليها** ، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً **وكلَفاً** ، وقَسَر الطِّباع على أن تُعطيها محبّة **وشَغَفًا** ، فإن كان مدحاً كان **أبْهَى وأفخم** ، **وأنبلَ في النفوسَ وأعظم** ، وأهزَّ **للعِطْف** ، وأسْرع **للإلف** ، وأجلب **للفَرح** ، وأغلب على **المُمْتَدَح** ، وأوجب شفاعة **للمادح** ، وأقضى له بغُرِّ المواهب **المنائح** ، وأسْيَر على الألسن **وأذكرَ**، وأولى بأن تَعْلَقه القلوب **وأجدر** ، **وإن كان ذمّاً** ، **كان مسُّهُ أوجعَ** ، **ومِيسَمُه ألذع** ، ووقعُه **أشد** ، **وَحدُّه أحَدّ** ، **وإن كان حِجاجًا** ، **كان بُرهانه أنور** ، وسلطانه **أقهر**، وبَيَانه **أبْهر**، **وإن كان افتخارًا**، كان شَأْوُه أمدّ ، وشَرَفه أجَدّ ، **ولسانه أَلَدّ** ، وإن كان اعتذاراً ، كان إلى القَبُول **أقرب** ، وللقلوب **أخْلَب** ، وللسَّخائم **أسلّ** ، ولغَرْب الغَضَبْ **أفلّ** ، **وفي عُقَد العُقود أَنْفَث** ، وعلى حُسن الرجوع **أَبْعث** ، **وإن كان وعظاً** ، كان أشْفَى **للصدر**، وأدعى إلى **الفكر** ، وأبلغ في التنبيه و**الزَّجر** ، وأجدر بأن **يُجلِّيَ الغَيَاية** ، ويُبصِّر الغاية، **ويُبرئ العليل**، **ويَشْفِي الغليل** ، وهكذا الحُكْم إذا استقريت فنُونَ القول **وضروبَهُ** ، وتتبّعت

أبوابَهُ **وشُعوبَه** ... وإن أردت أن تعرف ذلك ، وإن كان تِقِلّ الحاجة فيه إلى **التعريف**، ويُستغنَى فيه عن **التوقيف** ، فانظر إلى نحو قول البحتري:

دانٍ على أيدي العُفاةِ وشَاسِعٌ ... عن كل نِدٍّ في النَّدَى وَضَرِيبِ

كالبدرِ أفرط في العلوّ وضَوْءُه ... لِلْعُصْبة السَّارينَ جِدُّ قَريبِ

وفكِّر في حالك وحالِ المعنى معك ، وأنت في البيت الأول لم تَنْتَهِ إلى الثاني ولم تتدبّر نُصرته **إيّاه** ، وتمثيله له فيما يُملي على الإنسان **عيناه** ، ويؤَدّي إليه **ناظراه** ، ثم قِسْمُهما على الحال وقد وقفتَ **عليه** ، وتأمّلتَ **طَرَفَيْه** ، فإنك تعلم بُعْد ما بين **حالتيك** ، وشدَّة تَفَاوتهما في **تمكُّن المعنى لديك، وتحبُّبِه إليك، ونُبْلِه في نفسك ، وتوفيرِه لأُنْسِك** ، وتحكُم لي بالصدق فيما **قلتُ** ، والحقِّ فيما **ادَّعيتُ** ...» [1]

ويسوق شاهدا آخر، ثم يقول معلقًا: « وانظر إلى المعنى في الحالة الثانية **كيف يُورق شجَرهُ ويُثمر، ويفترُّ ثغرُه ويبسِم ، وكيف تَشْتار الأرْيَ من مذاقته ، كما ترى الحسن في شارته** ... وهكذا فتأمّل بيت أبي تمام :

وإذا أراد اللهُ نَشْرَ فَضِيلةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لِسانَ حَسُودِ

مقطوعاً عن البيت الذي **يليه** ، والتَّمثيل الذي **يؤدّيه** ، واستقص في تعرُّف **قيمته** ، على وضوح معناه **وحُسن بِزّته** ، ثم أتبِعه إياه :

لولا اشتعالُ النَّارِ فيمَا جَاوَرَتْ ما كَانَ يُعرَفُ طيبُ عرفِ العودِ

---

(١) **أسرار البلاغة:** ١١٥-١١٦ . (بتصرف)

وانظر هل نَشَر المعنى تمام حُلّته ،وأظهر المكنون من حُسنه وزِينته، وعَطَّرك بعَرْف عوده ، وأراك النضرة في عوده ، وطلع عليك من طلع سُعوده، واستكمل **فَضْلَه** في النفس **ونُبْلَه،** واستحقّ التقديم **كُلّه** ، إلا بالبيت **الأخير** ، وما فيه من التمثيل **والتصوير** »[1].

كامل المقطوعة –كما نرى– بنيت على السجع ، وسبكت سبكًا أدبيًا وفنيًا ظاهرًا مع أنه يعالج قضية علمية ، ويحاول إقناعنا بها ، ألا وهي: دور التمثيل في تصوير المعنى وتأثيره ، وفاعليته إذا تمثلته أغراض الشعر ، وكيف يكون المعنى معه ، ومن دونه .

أما الصور التي تضمنها للمعنى ، فأولها أنها **أشخاصٌ** يزيد التمثيل من **رفعة قدرها ، أو**

عرائس يكسوها جمالا وأبهة، أو **نارٌ** يساعد التمثيل في إشعالها ؛ للتأثير العميق في النفوس.

ولم يكتفِ بالكشف عن التأثير النفسي ، بل ذكر ضروبًا من التأثير تتنوع بتنوع الأغراض ؛ فتأثير التمثيل عند المدح يختلف عن تأثير بقية الأغراض كالهجاء ، أو الفخر.. ونحوها .

– فمعنى المدح مع التمثيل **شخص فخم نبيل:** محبوب ، يهز العطف ، ويجلب الفرح ، ويستحق الهبات والعطايا ، ويعلق بالقلوب .

---

(١) **السابق نفسه** .

– ومعاني الهجاء مع التمثيل **سوط موجع ، وميسم حارق ، وسيف حاد** ، شبهها بمس السوط، حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه ، وهو المس على سبيل الاستعارة المكنية ، كما شبهه **بالميسم** ، وهي الأداة التي تكوى بها الدواب وتوسم ، **وبالسيف** الحاد ؛ لقوة تأثيره وشدته على المذموم ، لكنه حذفه ودلَّ عليه بلازمه ، وهو الحد .

– وصورة المعنى في الحجاج الذي يطلب الوضوح والبرهان ساق له من الصور ما يناسبه ، وهي: **الشمس الساطعة ، والملك له سلطان** السلطان لأنه لا يقهر على العادة إلا نادرا .

– ومعاني الفخر من خلال التمثيل: **فصيح مبين ، وشخص شريف الجد** ، شديد الخصومة في المفاخرة ، له الشأو والشرف ، بدلالة لسانه ألد .

والمعنى الوعظي بالتمثيل **ساحرٌ ينفث السحر، ودواء شافي (يجلي الغياية ، ويشفي الغليل)**.

... كل هذه الصور كما نلاحظ جاءت على سبيل الاستعارة المكنية كسابقاتها .

شخص متحبب للقارئ ونبيل أنيس:

وهو المعنى الذي يجيء مصورًا بعد أن جاء مجردا من التصوير ، جعله شخصًا ودودًا متحببًا للقارئ ؛ لأنه ينسرب إلى النفس بلطف ، دعا المتلقي لمشاركته الإحساس بقيمة التصوير من خلال الشواهد ، وكيف تشعر بـ « **تمكُّن المعنى لديك ، وتحبُّبِه إليك** ، ونُبْلِه في **نفسك** ، وتوفيرِه **لأُنْسِك** » ، تأمل الدقة في التعبير بلفظ (يتحبب) وما توحي به من حدوث نوع من المودة

والألفة بين النص ومتلقيه ، ومن ثم الشعور بالمتعة النفسية التي تتسربان لنفسه بعد التصوير، وهي قريبة مما يسميها المحدثون الفحص الباطني[١].

وهذا من العجيب ؛ إذ كيف يتحول الأمر عنده من حب القارئ للمعنى إلى تحبب المعنى للقارئ !! إنه يرى ضرورة فاعلية التلقي .[٢]

شجر مورق مثمر، وإنسان باسم الثغر، حسن الهيئة، وعسل حلو المذاق:

كل هذه الصور ستشعر بها إذا تأملت المعنى مجردًا ثم مصورًا ، وطبقت منهجه النقدي في تذوق التمثيل بسوق الشواهد التي يجمعها أصل واحد ، ثم يكون لكل شاعر في تمثيله خصوصية ، فإن المعنى حينئذٍ « **يُورق شجَرهُ ويُثمر ، ويفترُّ ثغرُه ويبسِم ، تَشْتار الأرْيَ من مذاقته ، وترى الحسن في شارته** »[٣]وتشتار الأري ، أي: تجتني العسل ، يقال: شار الْعَسلَ يشوره ، وَاشتارهُ: اجتناه من خلاياه ، ومنهَ الشَّارة وَالشُّورَةُ: الهَيئة واللّباس. [٤]

صور جميلة معبرة ، ترسم لك المعاني المجردة كيف تغدو مع التمثيل أشجارًا مورقة مثمرة ، وشخوصًا مفترة ثغورها بالابتسام ، له شارات وهيئة حسنة ، وعسلا حلو المذاق !

---

(١) **عبد القاهر في أسرار البلاغة**: ١٢٥ ؛ **المتلقي عند عبد القاهر** ، ماجد الماجد: ١٢٧ .

(٢) **فاعلية التلقي عند عبد القاهر** ، ابتسام حمدان: ١٩٧.

(٣) **أسرار البلاغة**: ١١٨.

(٤) **لسان العرب** ، مادة (شور).

وتشخيص المعنى في إنسان له هيئة وبزة حسنة يتكرر في تجربة مماثلة ، ونصه: « انظر هل **نَشَر المعنى تمام حُلّته ، وأظهر المكنون من حُسنه وزِينته ، وعَطَّرك بعَرْف عوده ، وأراك النضرة في عوده ، وطلع عليك من طالع سُعوده** »[١] وسعد السعود كوكب يشبه سعد الذابح في مطلعه ، وقال الجوهري هو كوكب نير منفرد. [٢]

وهو يقررك بأسلوب مبني على استفهام وسجع وجناس ، يثيران الحس لتلقي المراد ، وهذه طريقة عبد القاهر في تربية الذوق البلاغي والنقدي ؛ إنه يعلِّم القارئ بهذا الاستفهام منهجًا في استثارة المتعلم للتمثيل وتأثيره على صاحب الطبع ، وهذا المسلك ، أعني: استثارة المتعلم ؛ لاستطعام البيان بنفسه ، وتبصر ما فيه من مكنونات عظيم الأثر في إصلاح واقع تعليم البلاغة ، وهو المأمول من المعلم في الدرس البلاغي بأن يبذل جهده في أن يدعهم يستنبطون بلاغته .[٣]

عود زكي الرائحة ، وشجرة نضرة ، ونجم طالع ساطع:

وهذه الصور وسابقاتها معتمدة على خمس استعارات ، يتجه مضمونها إلى أن في ذات المعنى حُسنًا مكنونًا ، ونورًا مستورًا ، لا يسفر إلا بالتمثيل.[٤] وقريب منها تصويرها **بنار**

---

(١) **أسرار البلاغة**: ١١٨-١١٩ .

(٢) **لسان العرب** ؛ **صحاح العربية** ، مادة (سعد) .

(٣) **في نقد العقل البلاغي** ، محمود توفيق سعد: ١٨٠ .

(٤) **شرح أسرار البلاغة**: ٣٤١.

يوقدها التمثيل؛ ليزيد من قدرتها على تحريك النفوس ، وطرق أبواب القلوب لتنفتح لها.

لقد تحققت الشعرية في هذا النص بالتصوير الذي أحيا المعنى وجعله ناطقا يتزين ، وينشر حلته ، ويظهر حسن بزته ،وبالاستفهام المثير ، وأخيرا بالنسيج الإيقاعي الذي زاد تأثيره وشعريته.

النص السادس – في الغموض الفني وصور المعنى معه ، ولكنه نص طويل ، حيث بلغ ما يقارب العشر صفحات ؛ لذا سأقتصر على صور المعنى بسياقاتها المحدودة ، والصور التي تضمنها أنها:

جواهر في صدف ، وعزيز محتجب خلف أبواب الملوك:

وهذه صورة المعاني الأثيرة عنده التي تُنال بعد المكابدة ، وكدِّ الذهن لتأمل التمثيل ؛ فقد شبه هذا الضرب «**بالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشُقَّه عنه ، وكالعزيز المُحْتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذِن عليه**» هذه المعاناة في كشف الحجب عن المعنى تدل على أهمية التلقي الفني الذي يرقى بالمتلقي ليصل به إلى درجة التميز والخصوصية في بلوغ الملامح والإيحاءات.(١) ولاحظ التفصيل بعد هذه الصورة « ثم ما كلُ أحدٍ **يفلح في شقّ الصَدَفة** ...كما ليس كلُّ من **دنا من أبواب الملوك فُتحت له** »(٢) ، وهو:

خرز في بحر يُطلب بالحيلة ، ووديعة في قالب خشن:

---

(١) **فاعلية التلقي عند عبد القاهر**: ١٩٥.

(٢) **أسرار البلاغة**: ١٤١ .

وهذه صورة المعنى الغامض المعقد الذي يكد الذهن بسوء الدلالة لاستخلاصه ، ولطلبه **بالحِيلة** ، فهذا مذموم ؛ لأن غموضه زائد على القدر المطلوب ، **وكأنه أودع في قالب خشنٍ مُضرّس يعسُر إخراجه**، وإنما يزيدك الطلبُ فرحاً **بالمعنى** إذا كان لذلك أهلاً ، فأمّا إذا كنتَ معه **كالغائص في البحر، يحتمل المشقّة العظيمة ، ويخاطر بالروح ثم يُخرج الخرَزَ** ، فالأمرُ بالضدّ .

ولا يخفى أن فيما سبق نظرة نقدية ذات روح جديدة في تناول قضية الوضوح والغموض حين رأى أن وضوح المعنى لا يتعارض مع لطافته وحاجته إلى التأمل وإعمال النظر بحيث يشبه جوهرة نفيسة في صدفة محكمة الإغلاق ، لا تنال إلا بجهد ، وفرَّق بنظر ثاقب بين الإغماض الفني والإبهام اللغوي من جهة ، والوضوح التقريري المباشر الذي يبين المقصود من جهة أخرى. (١)

واسطة العقد وشخص يمنع جانبه ويزيد الإدلال:

وفي هذه الصورة تأكيد حاجة المعاني اللطيفة ذات الصياغة الكثيفة الغنية والعميقة

معًا إلى متلق قادر على فهم هذه اللطائف والدقائق ، يقول: « ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة ويُعَدّ في **وسائط العُقود** لا يُحوِجك إلى الفكر، ولا يحرّك من حِرصك على طلبه **بمنعِ جانبه وببعض الإدلال عليك ، وإعطائك الوصل بعد الصدّ، والقرب بعد البُعد** لكان (باقلّي حارٌ) وبيتُ

(١) **الوضوح والغموض بين الدرس البلاغي والنقدي** ، حبيب اللويحق: ٢/٩٢٦ .

معنًى هو **عين القلادة وواسطة العقد** واحداً، ولَسقط تفاضُلُ السامعين في الفهم والتصوّر»[1] و(باقلى حار) كلمة يرددها الباعة وتعني الفول الساخن ، وواسطة العقد هي أفضل حباته ، والجوهرة الفاخرة التي تكون في وسطه ، يضرب بها المثل في التميز والظهور.[2]

وتظهر في هذا النص العناية بالمتلقي ، وأنه إذا لم يكن على قدر من الفكر، والروية ، والقدرة على الاستنباط ؛ للتغلغل في الصورة ، لاستوى في حسه كلام الباعة والأبيات البديعة الرائقة .[3] كما تدل على مذهبه في التلقي ، وأنه لا يميل إلى تلقي المعاني سافرة مكشوفة وإنما محتجبة منقبة ؛ ليُعمل فكره في كشف أسرارها ، وهذا الذي لا يدرك إلا بالتأمل هو عينه **المتمنع الصعب الدرك الذي لا يحصُل لك إلا بعد انبعاثٍ منك واجتهادٍ في طلبه** .[4]

شخصٌ يفتح الطريقَ، ويوقد الأنوار لفكرته ، وشريعة زرقاء، وروضة غناء ، ورِيًّا وزهرًا جنيًا:

كل هذه الصور المتتابعة تقديرًا منه للمعاني الصعبة التي يحسن الشاعر تذليلها ، وتقريبها على صعوبتها ودقتها ؛ حيثُ تغدو **شخصًا يفتح لفكرته الطريقَ** ، وإن كان فيه تعاطُفٌ **أقام عليه المنار، وأوقد لك الأنوار** حتى تسلكُه سلوكَ المتبين لوِجهته ، ففيها من نفسها دلائل تدل عليها ؛ حتى تصل

---

(١) **أسرار البلاغة**: ١٤٣ .

(٢) **جمهرة اللغة** ، ابن دريد، باب السين والطاء ؛ لسان العرب ، مادة (وسط) .

(٣) **فاعلية التلقي عند عبد القاهر الجرجاني**: ١٩٧.

(٤) **أسرار البلاغة**: ١٤٥ .

أيها القارئ فترِدَ **الشريعة زرقاءَ ، والروْضة غنّاءَ ، فتنال الري ، وتقطف الزهر الجني** ، والشريعة الزرقاء مورد الماء الذي لم يسبق إليه ؛ لأنه لا يكون أزرق إلا إذا كان صافيًا هادئًا لم تطرح فيه الدلاء ، والروضة الغناء التي لم تطأها قدم وإلا طار عصافيرها ، ولم يكن فيها غناء ، والمقصود المعنى الذي تصل إليه بالفكرة ، وتحريك الخاطر والهمة ، فتنال اللذة لبلوغ الغاية ، وهذا من قرة العين وسعادة القلب .[1]

أشخاص ترسل المدد ، وماء جارٍ، ومعدن وفير:

وهذه صور المعاني التي يفيض بها خيال الشاعر على مذهب خير الشعر أكذبه حيث التلطف والتأويل ، والمبالغة والإغراق في سائر الأغراض ، فإن المعاني تنهال عليه انهيالا ؛ فتتيح له إبداع الصور، **حين** يصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ،« **ومَدَداً من المعاني متتابعًا**

ويكون كالمغترف من ماء جارٍ لا ينقطع ، والمُسْتَخرج من مَعْدِنٍ لا ينتهي »[2] أما إن كان على مذهب خير الشعر أصدقه ، فكيف يصوره ؟ إنه حينئذٍ:

جواهر لا تزيد ، وأعيان جامدة ، وحسناء عقيم ، وشجرة لا جنى لها:

وذلك حين يؤثر الصدق وتُترك المبالغة والتجوز ، إن يصفه بالمقصور المُدانَ قَيْدُه، أي: الذي لا تتّسع يده كيف شاء ؛ إشارة إلى ضيق مجاله الشعري ؛ لاضطراره غالبًا إلى صورٍ مشهورة، ولهذا شبه هذه الصور **بالجواهر تُحفَظ**

---

(١) السابق: ١٤٧. وينظر: **المدخل إلى كتابي عبد القاهر**: ٣٩٤ .

(٢) **أسرار البلاغة**: ٢٧٢.

أعدادها ولا يُرْجَى ازديادها ، وكالأعيان الجامدة التي لا تزيد ولا تُفيد ، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرَّائقة لا تُمتّع بجَنًى كريم .[1]

إنه يسمي التخييلٌ كذبًا في الشعر، ويراه بابًا واسعا ، وفيه من المعاني الولودة ما فيه ، في حين يشبه صدق الشعر بالحسناء العقيم ، إنَّ تشبيهاته تنبئ عن تفضيله للتخييل ؛ وهو إذا تكلم فيه استفاض واستلذ ، وإذا تكلم في (أصدق الشعر) شبهه بكل ما هوٌ جامد لا يزيد ، وإن كان يثني على هذه المعاني العقلية إذا أحسن الشاعر تصويرها.

عزيزة الجانب منيعة المناكب:

جاءت هذه الصورة التشخيصية للإشادة بالمعاني العقلية ، وذلك حين تحدث عن السرقات ، والمعاني التي يصح فيها الاختصاص والسبق والأولية ، وأن يكون فيها خلف وسلف ، وأنها ليست المعاني التي هي في حكم الغرائز المركوزَةِ في النفوس ، أو التي وُضع العلم بها في القلوب ولا معاناةَ في إدراكها ، وإنما المعنى الذي يدخل في باب الأخذ ، الذيَ يَنَالُه المبدع بطلبٍ واجتهاد ، وكان « **من دُونه حجابٌ يحتاج إلى خَرْقِه بالنظر ، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شَقَّه بالتفكير ،وكان دُرّاً في قَعر بحر لا بدّ لهُ من تكلُّف الغَوَص عليه، وممتنعاً في شاهقٍ لا ينالُه إلاّ بتجشّم الصعود إليه وكامناً كالنار في الزَّند ، لا يظهر حتى تقتدحه ، ومُشابكاً لغيره كعُرُوق الذهب التي لا تُبدِي صَفْحتها بالهُوَيْنَا، بل تُنال بالحَفْرِ عنها وتعرِيقِ الجبين**»[2]

---

(١) ينظر: السابق: ٢٧٣.

(٢) السابق: ٣٤٠ .

إن الصورة الشعرية للمعنى إذا كانت بهذه الصفة فهي التي يجوز أن يُدَّعى فيها الاختصاصُ ، وأَن يُقضَى بين القائلَين فيها بالتفاضُل والسبق ، ولاحظ هذه العناصر التصويرية: (الدر، النار، الممتنع في شاهق ، عروق الذهب المتشابكة)، إنها تُبرز مستوى المعاني المستنبطة ومستوى أدائها ، أما ما تعلق بها من أن دونها حجاب يحتاج إلى خرق ، وعليها كم يفتقر إلى شق ، وكونه في قاع بحر لابد من تكلف الغوص له ، وفي شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود ، وكامن في زند لابد من اقتداح ، وعروق ذهب لا بد لها من حفر وتعريق جبين ، فإنها تعكس مدى حاجة الظافر بها إلى التعب ، والاجتهاد ، والمغامرة ، كما أن فيه الإلحاح على متلقٍ مخصوص ، يعاني في الوصول للإبداع كما يعاني المبدع في إبداعه ، وأسلحته الفكر ، والروية ، واللطافة في التدبر.

هذه الفكرة ألح عليها كثيرا كما في قوله: «وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكّ في أن الشاعر الذي أدّاه إليك ، **ونشر بَزَّه لديك** ، قد تحمّل فيه المشقّة الشديدة ، وأنه **لم يصل إلى دُرّه حتى غاص**، ولم ينل المطلوب حتى كابدَ منه الامتناع والاعتياص»[1] والاعتياص هو الامتناع ، وهو لفظ يصور بجرسه ومخارج حروفه شدة التمنع والتأبي وصعوبة الاهتداء ، وفيه التأكيد أيضًا على الربط بين جهد المتلقي وجهد المبدع ، وأن كل معنى عانى السامع في تلقيه، والمشقة في تحصيله بلغ الشاعر مثله في إبداعه، وهذه نظرة متطورة في التلقي والإبداع ، ومدى الصلة بينهما، ما يجعل الباحث يذهب بيقين إلى أن المتلقي كان حاضرًا في ذهن عبد

(١) السابق: ١٤٥ .

القاهر ، وأنه كان يؤسس نظرية في التلقي إلى جانب نظريته في الإبداع (النظم)[١].

المبحث الثاني–صور المعنى في الميزان .

والآن وقد طوف البحث مع المعنى وصوره عند عبد القاهر، فللقارئ أن يسأل: هل حققت هذه الصور أسباب الحسن والشعرية التي وضعها عبد القاهر نفسه ؟ وأول هذه

الأسباب:

أولا – الأنس النفسي للخروج من الخفاء إلى الجلاء:

ومن المدرك بالعقل إلى المدرك بالحواس وبالطبع والفطرة ؛ لأن العلم الأول أتى النفس عن طريق الحواس والطباع أولا ، ثم الفكر والنظر ، أو ما سماه تقدم الإلف بمعنى أن الإنسان في طفولته يدرك الأشياء بحواسه فإذا تقدم في العمر يحن لأصله الأول في الإدراك . [٢] والشاعر أو المبدع يناغي الروح بهذه اللغة التصويرية ، وبذلك أدرك –رحمه الله –ومن قبله الرماني مداخل النفس وحيلها ؛ ليتمكن منها البيان ، فتنقاد له .[٣]

---

(١) ينظر: **شرح أسرار البلاغة:** ٣٨٩ ؛ **المتلقي عند عبد القاهر:** ١٣٣ .

(٢) ينظر: **أسرار البلاغة:** ١٢٢.

(٣) ينظر: **التصوير البياني:** ١٩٠؛ **النكت في إعجاز القرآن** ، الرماني: ٨٣–٨٤ .

ويصور المعنى في هذا المسلك بصورة حية مفصلة ومعبرة ؛ صورة **من يُخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول ها هو ذا، فأبصِر تجده على ما وصفت.** (١)

ويستشهد بشواهد كثيرة تدل على هذا الأنس النفسي بالتصوير الحسي ، وأن المشاهدة تمكن المعنى في القلوب ، وأنك مهما تحتاط للمعنى ؛ لتعبر عنه بطريقة مباشرة ، وتبالغ وتجتهد بوصفه بأبلغ ما يمكن لن تجد له في نفسك هِزة ، وتصادف أريحية كما إذا عبرت عنه بصورة ، فإذا قلت: فلان إذا همَّ بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه ، وقصر خواطره على إمضاء عزمه ، ولم يشغله شيء عنه ، فإنك ستسمع حديثًا ساذجًا ، وخبرًا غُفلا، حتى إذا قلت **إِذَا هَمَّ أَلْقَى بِيْنَ عَيْنيه عَزْمَه**

امتلأت نفسك سرورا ، وأدركتك طربة ؛ لأنه أراك العزم واقعًا بين عينيك ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابًا من العين .(٢) وهذا هو الهدف من التمثيل: تجسيد المعاني وتشخيصها ، وانفتاح الحواس على المعاني العقلية والقلبية ، وهذا غير تراسل الحواس الذي يعني وجود قنوات اتصال بين الحواس ، فتتراسل وتتبادل ، وينوب بعضها عن بعض ، عبد القاهر يجاوز هذا إلى وجود قنوات اتصال بين الحواس وبين العقل أو القلب ، بحيث ينفتح عليهما ، فيصير المعنى العقلي مرئيًا مُبصَرًا »(٣). ولهذا يقول شارح الأسرار:«وهذه من عبارات الشيخ

---

(١) ينظر: **أسرار البلاغة**: ١٢٢.

(٢) ينظر: السابق: ١٢٨ .

(٣) السابق: ٣٦٠ .

التي لا يسد مسدها شرح ...ولا أعلم أن أحدا من النقاد أو المحدثين فطن إلى تلك اللمحة النقدية العميقة ، وهي من بنات فكر عبد القاهر ... وعد إلى قوله (أراك العزم واقعًا بين العينين) ففيها ارتقاء التلقي إلى مستوى الإبداع الشعري ، فالشاعر أراك العزم ، والمتلقي

تلقى الرؤية بمستوى إحساسه ، وقد أضاءت العزم ، وجعلته مبصرًا ، لا تخطئه العين »[1].

ولو تتبع القارئ صور المعنى عنده سيجدها حققت هذا السبب من أسباب تأثير التمثيل ؛ لأنه جعل المعنى مجسدا ماثلا بين يديك في جميع صوره بلا استثناء ، كما صوَّره في صورة أشخاص حية ، فالمعاني أزاهير عقل وودائع قلوب ، وأشخاص مسجونة ومقيدة ، وهي ملوك تستحق الطاعة ، والألفاظ خدمها ، وهي خلقة كثيرة الوشي والنقش ، وعروس مثقلة بأصناف الحلي تارة، وعرائس تكتسي ما يليق بها ، وتلبس ما يناسبها ويزينها من المعارض تارة أخرى ، وأم يبرها أبناؤها الألفاظ ، وتعاني العقوق والوحشة منهم في أحايين أخرى ، ورحى تدور على أقطاب التشبيه والاستعارة والمجاز ، وعذارى تخير لها الجمال ، وجواهر في صدف ، ومتأبية ممتنعة ، ومحتجبة خلف أبواب الملوك ، وكنز من الذهب ، ومهر أرن ينقاد انقياد الحصان المذلل ، وشخص يصد بوجهه ، وكريم عريق النسب والحسب في العقلية ، وحسناء عقيم ... وهكذا.

---

(١) السابق نفسه .

إنها جميعًا صور أخرجت المعنى الخفي إلى الجلي ، والمعقول إلى المحسوس ، ورأيت بها الجمادَ حيّاً ناطقاً ، والمعاني اللطيفةَ الخفية بادية مجسمة تراها العيون ، وهذا من سمات اللغة

الفنية الشاعرة؛ فإن قوتها في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور المرئية المحسوسة .

السبب الثاني – الجمع بين المتباعدين:

وهو عنده ألطف مأخذًا ؛ لدلالته على سعة خيال الشاعر، وقدرته على انتزاع الشبه للشيء من مكانٍ بعيد ، والسبب أنَّ أخذ الشبه من الشيء في غير جنسه ، والتقاط ذلك له من غير مَحِلّته، فيه ظرف ولطافة ، وفيه مذهبٌ من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل(١).

وبدأ بالتشبيهات الحسية ، فإنها لا تقع موقعها من النفوس ، ولا تؤثر حتى يكون الشبه مقررًا بين شيئين متباعدين ، وضرب له أمثلة من شعر ابن المعتز الحسية كتشبيه العين بالنرجس ، والثريا بعنقود الكرم المنور ، وباللجام المفضض ، والوشاح المفصل .

وقد بنى هذا السبب لتأثير التمثيل على أساس الاستقراء والذوق ، يقول: « إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، والنفوسُ لها أطرب، وكان مكانُها إلى أن تُحِدث الأريحيّة

(١) ينظر: **أسرار البلاغة**: ١٢٩ .

أقرب»[١] ويراه أمرا مشتركًا في جميع الفنون والصناعات الدقيقة ، والمصور البارع هو الذي يبني صورته من تلاؤم الأشياء المختلفة ؛

لأنه يؤثر على نفس المتلقي ويحرّك فيه قُوَى الاستحسان ، ويُثير مكامن الاستظراف. [٢]

هذه الغرابة ليست تعقيدًا ، لكنها فاعلية فنية ، تدفع المتلقي إلى إعمال الفكر، وتجره

إلى التفسير والتأويل ، وهي من عناصر الشعرية التي تبعث على الإعجاب والاندهاش .

ويمثل له بتشبيهَ ابن المعتز زهر البَنَفْسَج بـأوائلُ النارِ في أطرافِ كبريتِ ؛ فإنه أغربَ وأعجبَ وأحقَّ بالوَلُوع من تشبيه النرجس بمداهن دُرّ حشوهن عقيق ؛ لأنه أراك شبهاً لنباتِ غَضٍّ يَرِفُّ، وأوراقٍ رطبةٍ ترى الماء منها يشف بلهب نارٍ في جسمٍ مستولٍ عليه اليبس والكلف ، وهو من البواعث لأطراف البَهْجة[٣] ؛ لتطابق الطرفين على بعد ما بينهما ، وهذا ما يدعو للاندهاش والاستغراب ، وعلة هذا التأثير عنده هي علة نفسية ؛ فإن مبْنَى الطباع والجِبِلَّة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعْهَد ظهوره منه ، وخرج من غير معدِنه كانت صَبَابةُ النفوسِ به أكثر.[٤] وليس البعد وحده شرط الاستحسان وإنما

---

(١) السابق: ١٣٠ .

(٢) السابق نفسه . وينظر: **التصوير البياني**:١٧٧- ١٧٨ .

(٣) ينظر: **أسرار البلاغة**: ١٣٠-١٣١ .

(٤) ينظر: السابق نفسه .

كون لابد من مناسبة يقبلها العقل ، ويسوغ اجتماعهما رغم تباعدهما، بأن تصيبَ بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهًا صحيحاً معقولاً ، ويكون ائتلافهما من حيث العقل والحَدْس على قدر وضوح اختلافهما من حيث العَين والحِسّ ، وتعانقهما في النفس بمقدار تباعدهما في الحس.(١)

كما في تشبيههم إصابة الرجل في الحجّة ، وحُسن تخليصه للكلام بمعالجة الإبل الجَرْبَى بالهناء، أي القطران ، وحزِّ القصّاب اللحم وإعماله السكّين في تقطيعه في قولهم (ضَع الهِنَاء مَوَاضِع النُقْب) أي: الجرب ، (ويصيب الحزَّ ويطبِّق المِفْصل) ، فالتناكر والتنافر ما بين طِلاَء القطران ، وجنس القول والبيان لا خلاف فيه ، إنه يدعو إلى تأمَّلْ كيف حصل الائتلاف ، وكيف جاء من جمع أحدهما إلى الآخر ، ما يأْنَس إليه العقل ويحمَده الطبع ؟ ويرى أنه لا حاجة لتكلف القول في أثره أو الاستشهاد له ؛ لأنه كالاحتجاج للضرورات. (٢)

وعبد القاهر بهذا يُعنى ببيان وقع هذا الضرب من التشبيه على نفس المتلقي، وأنه يثير الدفين من الارتياح ، وللشيخ عبارات كثيرة حول هذا المعنى مثل: ثورة الطرب ، وأطراف البهجة، ونافر المسرة ، والخلابة وغير ذلك مما يصيِّر الشعر فرحة تثقيف للنفس ، وبهجة تنوير للقلب ، يغسله بمائه من أدران الغفلة والبلادة .(٣) وإذا كان كذلك مع التشبيه فإنه مع الاستعارة أكثر تأثيرًا ؛ لأننا

---

(١) ينظر: السابق: ١٥١ ؛ **والتصوير البياني**: ١٨٣.

(٢) ينظر: **أسرار البلاغة**: ١٣٣.

(٣) ينظر: السابق: ١٣٠ ؛ **والتصوير البياني**: ١٧٠ ، ١٧٨ .

هناك نرى علاقة بين متباعدين ، أما الاستعارة فنرى دمجًا بين هذين المتباعدين .

وإذا راجع الباحث صور المعنى عند عبد القاهر وجدها لا تبعد عن هذا السبب من أسباب شعرية التمثيل ؛ إذ كان ينتزع صور المعنى من أمورٍ بعيدة ليست من جنسه ، ويجتلبها من غير محلته، وإن كانت قد ابتذل بعضها عند السامع ، لكنها في أصلها متباعدة متنافرة ، فضلا عما يبذله من حذق في تشكيلها ، فأين المعاني المصورة من الأزاهير والكمائم لولا ما لمحه من جمال في دقة ولطف؟ وأينها من الجواهر حين جعلها جواهر تخرج من بحر الاستعارة ؟ لولا ما لمحه بين البحر والاستعارة من فيض وسعة ، وامتداد وعطاء أولا ، ثم ما لمحه بين المعاني المصورة والجواهر من جمال وبهاء ، وأينها من البشر وأحوالهم ، وتأبيهم وامتناعهم ، وشدة الإدلال ؟ أو **البخيل الذي يدعو صاحبه بسبب لؤم في نفسه إلى الشموخ بأنفه عنك ، وعدم الإجابة والصد بالوجه** ؟ وهذا للمعنى الذي لا يحسن نقله من صورة التشبيه إلى صورة الاستعارة ؛ فمن المعاني ما يحسُن صرف وَجْهُه إلى الاستعارة ، ومنها ما لا يحسن ذلك فيه ، هذا المعنى رآه كالبخيل الذي **لا يُجيبك إليه ، بل يصدُّ بوجهه عنك متى أردته عليه.**(١) **وأين المعنى من الرجل العزيز الجانب ، أو الأخوة الأشقاء والأخوة أولاد العلات** ، وكذا **والعروس المثقلة بالحلي** ؟ وأين المعاني من السيف الضعيف الذي لا يقطع المزين بالحلي ؟ لولا ما لمحه من شبه صحيح معقول صارت به هذه الأشياء المتباعدة المتنافرة متعانقة .

---

(١) **أسرار البلاغة**: ٢٤٩.

وكذا حين صور المعنى بإنسان **ودود يتحبب** إليك ، وهذه من الصور العجيبة ؛ إذ كيف تحول الأمر عنده من حب المتلقي للمعنى إلى تحبب المعنى للمتلقي أو المخاطب؟!

ولما تحدث عن المعاني العامية الرخيصة التي يضفي عليها الشاعر من صنعته وفنه ، ويقدمها في صورة خلاَّبة زمنا ، فإذا زالت الصورة ، وذهبت الصنعة انحطت منزلتها ، شبهها بـ «**من أحظاه الجدُّ**–من الحظ ، أي جعل له حظوة– **بغير فضلٍ يرجع إليه في نفسه ، وقدَّمه البخت من غير معنًى يقضي بتقدّمه ،ثم أفاق فيه الدهر عن رقدته ، وتنبّه لغلطته، فأعاده إلى دِقّة أصله ، وقلّة فضله**»(١) أين هذا من ذاك ؟ ومما يزيد من تأثيره هذا التفصيل الكاشف عن دقائق المعنى ، والمجلي لأبعاده .

إن هذا الصنيع هو الذي يعمل عمل السحر في نفس المتلقي ؛ للتأليف بين المتباعدين، وهو الذي تجد له قبولاً في نفسك أعظم مما تجده من فَوْحِ المسك ونشْرِ الغَالية كما يعبر ، وقد يظن ببقية الصور القرب والابتذال ، والمراد بالقريب أن يدركه عامة المتلقين ، وبالابتذال شيوعه وكثرة دورانه وإن كان في أصله بعيد ، ولكن حسن الاستعارة وجمالها عند الشيخ هو فيما يبذل فيها من صنعة ، وما يضفي عليها من خيال ، ينفض عنها رتابة الإلف .

ثم انظر إليه كيف جمع الاستعارات في معرض واحد ، فأخرجها من رتابة الإلف ، وغلالة الابتذال ، في قوله: « هل **نَشَر تمام حُلّته ، وأظهر المكنون من**

---

(١) السابق: ٢٧ .

حُسنه وزِينته ، وعَطَّرك بعَرْف عوده، وأراك النضرة في عوده، وطلع عليك من طالع سُعوده »، ومنه تمثيل المعاني الصعبة التي يحسن المبدع تذليلها لك حتى ترِدَ **الشريعة زرقاءَ ، والروْضة غنّاءَ ، فتنال الري وتقطف الزهر الجني** ، مع هذا الاحتفال بالنغم والتوقيع الصوتي الذي يطرب ، ويؤدي دوره في ترسيخ المعنى .

الثالث –الغموض الذي تقتضيه طبيعة العمل الفني:

والغموض أساس في تشكيل الشاعرية واللغة الشعرية(١)، وهو الذي يشغل الفكر، ويثير النفس ، ويؤدي إلى المتعة والدهشة عند الظفر به بعد التفكر والتأمل ، وليس التعمية والإبهام .

إنه يحبذ أن يساق المعنى المصور على هذا النحو ، بحيث لا ينجلي لك إلا بعد أن يُحْوِجك إلى طلبه بالفكرة ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، واحتجابُه أشدُّ.(٢)

وهذا يدخل في إطار مذهبه في التلقي وميله إلى تلقي المعاني محتجبة منتقبة ؛ ليعمل فكره في كشفها ، وإلى الصنعة الدقيقة التي تتطلب عمق الرؤية الشعرية ، فقد جعل الغموض ظاهرة فنية، تحتاج إلى متلقٍ خاص قادر على فك رموز العمل الفني ، والولوج لجوهره ، فتتشكل عنده قمة اللذة الحسية والذهنية (٣).

---

(١) **الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية** ، مسعود بودوخة: ٢٥-٢٨ .

(٢) ينظر: أسرار البلاغة: ١٣٩ .

(٣) **الوضوح والغموض بين الدرس البلاغي والنقدي**: ٩٢٦/٢ ؛ **ظاهرة الغموض في الإبداع** ، الناصر درويش: ٨٣ ؛ **أسس النقد الأدبي عند العرب** ، أحمد بدوي: ص٤٤٦-٤٤٧.

وهذا من عناية البلاغة العربية بالمتلقي الذي لا يقبل المعنى مكشوفًا سافرًا ، سماه حازم القرطاجني (المقول له) وجعله من الجهات التي تخضع لها الأساليب وتتأثر.[١] وفيه أن المتلقي حاضرٌ أبدا في البلاغة العربية في أي تشكيل أسلوبي كما هو في الأسلوبية اللسانية دون إلغاء حرية الأديب في الاختيار وبناء النص [٢].

ونظرا لنسبية الغموض عند المتلقين بحسب خلفياتهم ، وتفاوت أذواقهم ، وللإحالة إلى الطبع في التقاط المعنى المحتجب خلف الصورة ، فلا يمكن الإجماع على نسبة محددة للغموض وفق هذا السبب ، إنما هو وفق عبد القاهر ما يحوجك إلى قدر من التفكير والنظر ؛ لفك رموزه والولوج لجوهره ، ومنه عنده ما أنشأه من صور في فضل الاستعارة ، أو المعاني المصورة ، وليدة الاستعارة ، فقد صورها بصورة العذارى التي قد تخير لها الجمال ، والجواهر التي تباهي الجواهر الحقيقية في الفضيلة والشرف .

والقارئ للوهلة الأولى لا يجد عناءً في التقاط المغزى والمعنى من وراء هاتين الصورتين ، وسبب اختيار العذارى والجواهر، ويمكنه إدراك الجامع بينهما جمالا وبهاء ، فهذا لا غموض فيه ، ولا يحتاج إلى تأمل ونظر ، إنما الذي يحتاج إلى تفكير لربط المعنى بصورته ، كون الاستعارة بحرًا ممتدا مفعمًا بأنواع الجواهر ؛ تخرج لك دائما وأبدا جواهر جميلة تباهي الجواهر الحقيقية ، بل وتمد باعها

---

(١) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، حازم القرطاجني: ٣٤٦، ٣٤٧.

(٢) **أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية** ، وليد قصاب: ٦٥٩ ؛ **الأسلوبية اللسانية** ، أولريش بيوشل: ١١٧ .

لتفاخر بجمالها وتميزها عليها ، وتبدي لها محاسنها المعروفة ، والغموض الفني الذي يثير ذهن المتلقي هو ما جرى بينهما مما هو أشبه بالمناظرة ، انتهت لصالح الاستعارة ؛ حين بلغت المحاجة مفاخرة كل منهما بأصله ومرجعه ، فأفحمت الاستعارة الجواهر ، وجعلتها ترد (بصفرة الخجل) ؛ لأن أصلها الحجر—كالألماس والياقوت والفيروز ، فإنها أحجار ، ومن هنا جاءت تسميتها بأحجار كريمة — ، بينما أصل الاستعارة فكرًا راقيًا ، هنا يشعر القارئ باللذة لإدراكه مراد الإمام عبد القاهر من هذه الصورة التي احتاجت منه إلى معرفة أنواع الجواهر ، وأن منها المعدنية والحجرية والبحرية ، وأن الشيخ أراد الحجرية التي أصلها حجر بركاني ، وهي لذلك أقل شأنا من الاستعارة التي قال في فضيلتها —كما سبق — أنها:« **تُهدِي** إليك أبداً **عَذَارَى قد تُخُيِّرَ لها الجمال** ، وعُنِيَ بها **الكمال** ، وأن تُخرج لك من بَحْرها **جواهرَ** إن باهَتْها الجواهرُ مَدَّت في الشرفِ والفضيلةِ باعًا **لا يقصرُ** ، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسنَ **لا تُنكَر** ، وردَّت تلك بصُفرة الخجل ، ووَكَلتها إلى نِسْبتها من **الحَجَر**..» [(١)] فهذه صورة تستثير ذهن المتلقي حتى يدرك مغزاها وبعدها الفني .

الرابع– ما يكون فيه من التفصيل والتحليل[(٢)]:

لأن التفصيل في التشبيه تحليل للمعنى، وتجلية للفكرة وأبعادها ، وليس استقصاء

---

(١) **أسرار البلاغة**: ٤٢ .

(٢) ينظر: **أسرار البلاغة**: ١٦٠ وما بعدها .

لأوصاف حسية في المشبه وحسب ، وفي ضوء هذا الأصل تجيء تشبيهات عبد القاهر واستعاراته ، لقد مدَّ عينه ووجدانه إلى ما يحيط به من أشياء وكائنات وعلائق وطبائع ، والتفت إليها بوعي يقظ وفهمٍ مستبطنٍ واحتواها بدقائقها ودلالاتها وإيحاءاتها ، واختار منها ما يتلاءم مع المعنى في كل حال من الأحوال التي عرضناها فيما سبق ، ومنها علائق النسب والأخوة ؛ فاختار لتشبيه المعاني المؤتلفة الأخوة الأشقاء، وهذا كافٍ في تصوير تآخي هذه المعاني أو تنافرها ، لكنه لم يقف عند هذا الحد بل دقق واستقص ، وفصَّل الصورة بترشيح الاستعارة ، فأضاف اتفاقها بالوداد والميلاد، ولم يكتفِ بتصوير المعاني المتنافرة بأولاد العلات، إنما زاد بأن وفاقهم في الظواهر ، لا يَتَعَدَّى إلى الضمائر أو السَّرائر ، لقد نسي القارئ أنه يتحدث عن معاني وعاش مع أولئك الأخوة الأشقاء وأولاد العلات ، وتفصيل أحوالهم: ميلادهم ووادهم ، وشُغلنا بضمائرهم وعقائدهم .

ولما جعل المعاني المصورة جواهر تفيض بها الاستعارة ، تباهي الجواهر الحقيقية في الشرف والفضيلة كما سبق ، زاد الصورة تفصيلا بقوله: « **وردَّت تلك بصُفرة الخجل ، ووَكَلتها إلى نِسْبتها من الحَجَر**»[1] فإن تشبيهها بالجواهر تشبيهٌ لا يخفى ما فيه من الابتذال؛ لشيوعه ، انظر كيف أخرجه من الابتذال بهذا التفصيل ، وحسن الصياغة بحيث عمَّق المعنى وأحاط بجهاته ؛ فلم تعد من جنس الجواهر التي نعرفها ؛ لأنه بث فيها الحياة ، فجعلها جميلة تمد باعا في الشرف والفضيلة إن حاولت الجواهر الحقيقية مباهاتها. وتأمل ما

(١) **أسرار البلاغة**: ٤٢ .

توحي به لفظة(باهتها) من بهاء وجمال هذه الاستعارة ، والمعنى فاخرتها ، ثم شعورها بالخجل أمام الاستعارة لأصلها الحجري .

وتأمل تصويره لتذليل البحتري للمعاني الصعبة وتقريبها للمتلقي **بترويض المهر الأرن** ، والمهر الأرن هو صغير الفرس الذي يصعب إسلاسه ؛ لشدة نشاطه ، يقول: « وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ، وردّ البعيد إلى المألوف القريب ، ما يُعْطي البحتريُّ، ويبلغ في هذا الباب مبلغه ، فإنه **رياضةَ الماهر حتى يُعْنِق من تحتك إعناقَ القارِح المذلَّل ، وينزِعَ من شِمَاس الصعب الجامح ، حتى يلين لك لِينَ المنقاد الطَّيع** »[1]

وهذا التعليق النقدي للشيخ عبد القاهر يكشف جانبا من جوانب الإبهار في شعر البحتري من جهة ، وذائقة عبد القاهر من جهة أخرى ، فليس الفضل للبحتري بقدر ما هو لعبد القاهر الذي نقب عن مكامن الجمال ومواضع الجزالة حين جمع بين التنظير المقبول والتطبيق الشائق[2] .

وهذه استعارة مصوِرة للمعاني الدقيقة البعيدة التي يروضها الشاعر، ويقربها بمهارة فائقة ،

---

(١) **السابق**: ١٤٦ .

(٢) **السابق نفسه** .

ولم يبلغ أحدٌ مبلغ البحتري في تذليلها[1]. وكان هذا التشبيه كافيًا في بيان مراده ، لكنه زاد المعنى تجلية ، والصورة تفصيلا ، والاستعارة ترشيحًا بهذه الصورة المركبة: إعناق الحصان المذلل الذي يلين لين المنقاد زيادة في تطويع المعاني الصعبة للمتلقي ، وإعناقه سيره سيرًا سهلا ، والقارح الخيل الذي بلغ الغاية في الترويض ، وأزال الشماس الجامح الذي يمنع ظهره .

وكذا **تشبيه المعاني المعقدة بصورة البخيل** كافية في الدلالة على صعوبة تأتيها للقارئ ، لكنه زاد الصورة تفصيلا بوصفه هذا **البخيل باللؤم الذي يدعوه ليتيه ويشمخ بأنفه** ؛ ليعمق الدلالة ، ويثير النفرة من هذه المعاني التي هذا سبيل الوصول إليها. واقرأ نصه وتأمل موضع الجناس اللطيف في قوله: (يؤرقك ولا يورق لك) ؛ لتدرك عنايته ببلاغة خطابه النقدي ؛ لأن هذه اللغة الإيقاعية والنغم من أقوى سمات الشعرية ، وإن كان يعرض حقيقة أو يؤصل علما ، لأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها كما يقول هو نفسه عن الجناس ، ونصه: «كان أحقَّ أصناف التعقُّد بالذم ما يُتعبك ، ثم لا يُجدي عليك ، **ويؤرِّقك ثم لا يُورق لك ، وما سبيله سبيلُ البخيل الذي يدعوه لؤمٌ في نفسه، وفساد في حسّه إلى أن لا يرضى بضَعَته في بُخْله حتّى يَأْبَى التواضع ولين القول ، فيتيه ويشمخ بأنفه ، أو كالذي لا يُؤيسك من خيره في أول**

---

(١) ينظر: **شرح أسرار البلاغة**: ٣٩٠ . و«كان الشيخ عبد القاهر ذا كلف خاص بشعر البحتري ، ويراه أشعر الناس بعد الجاهليين ، ولا ترى البحتري في كتابٍ أكثر إشراقا مما تراه في أسرار البلاغة حتى في كتاب الموازنة » . **المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني**: ١٨٥ . ومع كلفه بشعر البحتري المطبوع فإنه يحتفي بالصنعة التي يستعان عليها بالفكرة ، التي مردها إلى الطبع .

الأمْرِ فتستريحَ إلى اليأس ، ولكنه يُطمِعُك ويَسْحَب على المواعيد الكاذبة ».[١]

والأشياء الخفية والتفصيلات بين طرفي التشبيه لا تحسها إلا نفوسٌ على درجة عالية من اليقظة وسلامة الشعور، وهي من أمارات التفوق والشاعرية ، وصدق الملكة.[٢]

(١) **أسرار البلاغة**: ١٤٢.

(٢) **التصوير البياني**: ٢٠٦ .

خاتمة

تخلص الدراسة بعد عرض صور المعنى في (أسرار البلاغة) إلى أن عبد القاهر الجرجاني الذي بسط لدارسي البلاغة أثر التمثيل مع المعاني ، وبيَّن حال القارئ مع المعنى بالتصوير ومن دونه، وكتب بحثًا منفردا حول فنون البيان لم يسبق إليها ، وأثر هذه الفنون على المتلقي حتى يراها أملأ صدرًا ، وأمتع عقلا ، هذا العالِم لم تكن لغتُه النقدية بعيدةً عن هذا الحُسن الذي أخذ بأيدي الدارسين لتذوقِه ، ولا كانت صورُه البيانية أقلَ تأثيرا أو شعريةً مما بيَّنه من مواطن الحذقِ والتثقيف في تشبيهاتِ الشعراء واستعاراتهم ، وأنه كان على قدرٍ من قوة الملكة وصحة الطبع ، والإحاطة بأسرار البيان ودقائقِ اللغة ليس في وصفها وبيان محاسنها، بل في حسن الإبانة بها عما يريد ، وقد نالت المعاني عنايته بكل أنواعها ، وتمكن من التعبير عنها تعبيرا فنيًا ، وعرضها في عدد لا ينتهي من الصور التي تدل على شعرية لغته ، وفنية خطابه النقدي ،كما يصل إلى:

١- أن أكثر الصور البيانية للمعنى عنده كانت ولائد الاستعارة حيث بلغت عن طريق الاستعارة (ثمانيَ وستين صورة) في حين بلغت عن طريق التشبيه (أربع عشر صورة) أي أن نسبة الاستعارة إلى التشبيه: ٨٣٪ من الصور في مقابل ١٧٪ ، وهذا يؤكد أن ما كتبه عن الاستعارة لم يكن نابعًا من علم نظري تَحَصلَّه ، بل كان منبعه الوعي والإحساس والطبع والذوق ، والاستعارة هي جوهر التعبير الشعري وأداته الكبرى .

٢- أن المعاني التي شغل بتصويرها قسمان: المعاني المجردة وتحتل صورها النسبة الأقل ، والمعاني المصورة وهي الأكثر ؛ ولا غرو فهي سبب تأليف كتابه (أسرار البلاغة).

٣- كثُر تشخيص المعاني وتشبيهها بالإنسان بكل ملامحه وعواطفه ؛ فنراها كريمة بخيلة ، نبيلة متحببة ودود ، وكثيرة الدل ، أصيلة الطبع ، ومتآلفة تآلف الأشقاء ، متنافرة تنافر أولاد العلات ، حرة تختار ما يلائمها ، عروسًا في أبهى زينة ، أو مثقلة بها ... إلى آخر هذه الصور التي دلت على أن المعاني حية في حسه بينها ما بين البشر من علائق ، ولها مالهم من طبائع وسمات .

٤- تناوله لهذه الصور لم يخلُ من لغة بيانية ذات إيقاع، تضفي نغمًا مؤثرًا كقوله في المعاني المتفقة المتلائمة: « يذَرَها تَتَّفقُ **بالوداد** على حسب اتّفاقها **بالميلاد** » وعن المعاني أولاد العلات: «لا يوجد بينها وفاق إلا في **الظواهر**، فأما الضمائر والعقائِد **والسَّرائر**، ففي الأقلِ **النادر**» وفي فضيلة الاستعارة: « تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عدّةً من **الدُّرَر** ، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من **الثَّمر**» وفي أثر المعنى المصور بعد المجرد يجتمع الجناس والسجع في قوله: «عَطَّرك بعَرْف **عوده** ، وأراك النضرة في **عوده** ، وطلع عليك من طالع **سُعوده** » وفي التعقيد المذموم الذي « يُتعبك ، ثم لا يُجدي عليك ، ويؤرّقك ، ثم لا يُورق لك».

٥- إن لغة عبد القاهر الجرجاني التصويرية أرضٌ خصبة للدراسات البلاغية ، ترشد إلى أن ذائق البيان لابد وأن يكون في طبقة منشئ البيان أو يدانيها ، وأن متذوق البلاغة على جانب كبير من أسرارها ؛ لذلك أوصي بدراسة السجع

والجناس في لغته في (أسرار البلاغة)، ودورهما في إضفاء الفنية والشعرية على لغته النقدية ؛ فإن تهاني عسيري درستهما في عرض هذه الفنون وليس في الكتاب كاملا ، ولاسيما أنها وجدت أن لغته العلمية حول هذه الفنون لم يكن يخلو منها ، لكن ما أتى به لا يقارن بل قليل نادر بالنسبة لاستعمالهما في حديثه عن الاستعارة والتمثيل ، مما يؤيد شعرية صور المعنى عنده ، وهو ما عنيت به هذه الدراسة .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ..

فهرس المصادر والمراجع:

١. الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ، زينب طاهر ، بحث التخصص (ماجستير) ، جامعة أم القرى ،كلية اللغة العربية ، ١٩٩٤م .

٢. الانزياح في الدراسيات الأسلوبية ، أحمد ويس ، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ -٢٠٠٥م .

٣. أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية ، وليد قصاب ، ضمن بحوث ندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول ، جامعة الإمام محمد بن سعود ، ١٤٣٢هـ .

٤. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني ، جدة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩١م .

٥. أسس النقد الأدبي عند العرب ، أحمد بدوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ،(ط: د) ١٩٩٦م.

٦. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .

٧. الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، مسعود بودوخة ، عالم الكتب الحديث،الأردن ،الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م .

٨. الأسلوبية اللسانية ، أولريش بيوشل ، ترجمة خالد جمعة ، مجلة نوافذ(١٣) ،١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

٩. بحوث البيان في كتاب (أسرار البلاغة)، صالح الزهراني ،رسالة تخصص (ماجستير) جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ،كلية اللغة العربية ، ١٩٨٣م

١٠. البديع عند عبد القاهر الجرجاني بلاغيًا وبليغًا -دراسة في كتاب أسرار البلاغة ، تهاني عسيري ، رسالة تخصص (ماجستير) جامعة أم القرى ،كلية اللغة العربية ، ١٤٣٨هـ -٢٠١٦م .

١١. البلاغة العربية -قراءة أخرى ، محمد عبد المطلب ، مكتبة لبنان ، بيروت ،الطبعة الأولى، ١٩٩٧م

١٢. بنية التوازن والتقابل قراءة في البلاغة العربية ، محمد العمري مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد التاسع ، جامعة سيدي محمد بن عبدالله ، فاس المغرب ، ١٩٨٧م .
١٣. البيان والتبيين ، عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق: عبدالسلام هارون ، دار الفكر ، بيروت ، (ط،ت:د).
١٤. التصوير البياني ، محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٤٢٤هـ.
١٥. ثنائيات النقد العربي ، محمد شادي ، دار اليقين ، المنصورة ، الطبعة الأولى ، ١٤٣٧هـ -٢٠١٦م.
١٦. جمهرة اللغة، ابن دريد ، تحقيق رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ،١٩٨٧م.
١٧. الحيوان ، عمرو بن بحر الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت ،(ط:د) ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م .
١٨. الخصائص ، عثمان بن جني ، تحقيق محمد النجار ، دار الكتاب العربي، بيروت ،١٣٧١هـ -١٩٥٢م.
١٩. دراسات بلاغية ونقدية ، د. أحمد مطلوب ، دار الرشيد، (ط: د)، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٨م.
٢٠. دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني ، جدة ، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ -١٩٩٢م .
٢١. شرح أسرار البلاغة ، محمد شادي ، عالم الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ،١٤٤٢هـ -٢٠٢١م .
٢٢. الشعرية العربية ، علي سعيد أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩م .
٢٣. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني-منهجا وتطبيقا ، أحمد دهمان ، دار طلاس ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٦ هـ-١٩٨٦م .

٢٤. الصورة البيانية في الموروث البلاغي ، حسن طبل ، مكتبة الإيمان ، المنصورة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م .
٢٥. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٢م .
٢٦. ظاهرة الغموض في الإبداع ، الناصر درويش ، المكتبة العلمية ، بيروت ، (ط ، ت:د) .
٢٧. عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده ، أحمد مطلوب ،كالة المطبوعات ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م .
٢٨. عبد القاهر في أسرار البلاغة، عبدالكريم العبد السالم ، بحث (ماجستير)الجامعة الأردنية ،كلية الآداب ، ١٩٧٧م .
٢٩. العدول في لغة التصوير البياني الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني ، بحث محكم ، أسماء الجميع، مجلة الجامعة الإسلامية ، العدد التاسع ، ١٤٤٢هـ .
٣٠. فاعلية التلقي عند عبد القاهر، حمدان ، اتحاد الكتاب العربي ، المجلد (٢٩) العدد (١١٤).
٣١. في الشعرية ، أبو ديب كمال ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م.
٣٢. في المصطلح النقدي، أحمد مطلوب ، منشورات المجمع العلمي، بغداد (ط: د) ١٤٢٣هـ -٢٠٠٢م.
٣٣. في نقد العقل البلاغي ، محمود توفيق سعد ، دار القدس العربي ، القاهرة ، ١٤٤٠هـ - ٢٠١٨م .
٣٤. لسان العرب ، محمد بن مكرم ابن منظور ، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الثالثة - ١٤١٤ هـ.
٣٥. اللغة الشاعرة ، عباس محمود العقاد ، مؤسسة هنداوي ، القاهرة ، (ط: د) ، ٢٠١٢م .
٣٦. المتلقي عند عبد القاهر، ماجد الماجد، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، مجلد (٢٩) ، عدد (٦٨) ٢٠٠٥م.

٣٧. المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني ، محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ -١٩٩٨م .
٣٨. المسكوت عنه في التراث البلاغي، محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م.
٣٩. معجم مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الفكر ، بيروت ، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
٤٠. مصطلح اللغة الشعرية -المفهوم والخصائص ، أحمد حاجي ، مجلة مقاليد ، جامعة قاصدي مرباح ، الجزائر ،(ط: د)، ٢٠١٥م .
٤١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق ابن الخوجة ، تونس ،(ط: د)، ١٩٦٦م.
٤٢. نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون ، عبدالعزيز لحويدق: ٤٠ ، دار كنوز المعرفة، عمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٥م .
٤٣. نظرية المعنى في النقد العربي: ٢٠ ، دار الأندلس ، بيروت ، (ط، ت: د).
٤٤. النكت في إعجاز القرآن ، علي عيسى الرماني ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٦م . ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن .
٤٥. الوضوح والغموض بين الدرس البلاغي والنقدي ، حبيب اللويحق ، ضمن بحوث ندوة الدراسات البلاغية بين الواقع والمأمول ، جامعة الإمام محمد بن سعود ، ١٤٣٢هـ- ٢٠١٢م .
٤٦. وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي ، علي الخرابشة ، مجلة الآداب ، العدد (١١٠) ، ٢٠١٤م .

References

1. The Rhetorical Metaphor according to Abdul Qaher Aljurjani, Zainab Taher, Master Degree Thesis, Umm Al-Qura University, College of Arabic Language, 1994.
2. Displacement in stylistic studies, Ahmed Wais, University Publishing Corporation, Beirut, first edition, 1426 AH - 2005 AD.
3. The impact of the recipient on stylistic formation in Arabic rhetoric, Waleed Qasab, a research presented at the symposium of rhetorical studies between reality and expectation, Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University, 1432H.
4. The secrets of rhetoric, Abdul Qaher Aljurjani, Mahmod Shaker, Dar Almadeni, Jeddah, Second Edition, 1991.
5. Foundations of literary criticism among the Arabs, Ahmad Badaoi, Dar Nahdat Maser, Cairo, 1996.
6. The poetic image in rhetorical and critical discourse, Mohammad Alwali, Arab Cultural Centre, Beirut, First Edition, 1990.
7. Stylistics and characteristics of poetic language, Masud Bodokhah, Alam Alkotob Alhadith, Jorden, First Edition, 1432H/2011.
8. Statement research in the book (Asrar Al-Balaghah), Saleh Al-Zahrani, Master's thesis, Imam Muhammad bin Saud Islamic University, College of Arabic Language, 1983 AD. Linguistic stylistics (Ulrich Buechl), Translated by: Khaled Jomah, Nawafith (13), 1421H/ 2000
9. Al-Badi' according to Abd Qaher Aljurjani, rhetorically and eloquently, A study in the book Asrar Al-Balaghah, Tahani Asiri, Master Degree Thesis, Umm Al-Qura University, College of Arabic Language, 1438H/ 2016.
10. Arabic rhetoric- New Scop, Mohammad Absul Motalib, Lebanon Library, Beirut, First Edition, 1997.
11. The structure of balance and contrast, a reading in Arabic rhetoric, Mohammad Alameri, Journal of the Faculty of Arts and Humanities (9), University of Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fes, Moroco, 1987.
12. Albayan wa Altabein (Amro AlJahedh), Abdul Salam Haron, Dar Alfeker, Beirut
13. Altasweer Albayani, Mohammad Abo Mossa, Wahba Library, Second Edition, 1424H.

14. Binaries of Arab Criticism, Muhammad Shadi, Dar Al-Yaqin, Mansoura, first edition, 1437 AH-2016 AD.
15. Altasweer Albyani in Al-Mutanabbi's poetry, Alwaseef Ibrahim, Wahba Library, Second Edition, 1424H/2013.
16. Language Huddle (Ibn Duraid), Ramzi Baalbaki, Dar Alelm Lelmalaeen, Beirut, First Edition, 1987.
17. Alhiwan, Amro AlJahedh, Dar Alfeker, Beirut, 1408H/ 1988.
18. Alkhasayis (Othman ben Jeni) Mohammad Alnajar, Dar Alketab Alarabi, Beirut, 1371H/ 1952.
19. Rhetorical and Critical Studies, Dr. Ahmad Matloob, Dar Alrasheed, 1399H/ 1978.
20. Dalayil al'iiejaz (Abdul Qaher Aljurjani), Mahmod Shaker, Dar Almadani, Jeddah, Second Edition, 1413H/ 1992.
21. Al-Buhturi's Poetry in the Book of Abd Al-Qaher Al-Jurjani, Dalail for Miracles and Secrets of Rhetoric - A Critical Rhetorical Study, Abdulaziz Al-Zahrani, Specialization Thesis, College of Arabic Language, Umm Al-Qura University, 1435 AH - 2014 AD.
22. Explanation of the Secrets of Rhetoric, Mohammad Shadi, Alam Althaqafah, Cairo, Second Edition, 1442H/ 2021.
23. Arabic Poetry, Ali Saeed Adonees, Dar Aladab, Beirut, Second Edition, 1989.
24. Rhetorical Images according to Abdual Qaher Aljurjani - Methodology and Application, Ahmad Dahman, Dar Talas, Damascus, First Edition, 1406H/ 1986.
25. The Poetic Image in Rhetorical and Critical Discourse, Muhammad Al-Wali, Arab Cultural Center, Beirut, first edition, 1990 AD.
26. Alsuwrat Albayaniat fi Almawruth Albalaghii, Hassan Tabal, Eman Library, Almansourah, First Edition, 1426H/ 2005.
27. The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs, Jaber Asfour, Arab Cultural Centre, Beirut, Third Edition, 1992.
28. The Phenomenon of Ambiguity in Arab Cultural Creativity, Alnaasir Darwish, Scientific Library, Beirut.
29. The Phenomenon of Ambiguity in Modern Arabic Poetry, Ali, Dar Alfeker Alarabi, Cairo, First Edition, 1432H/ 2011
30. Abdul Qaher Aljurjani's rhetoric and criticism, Ahmad Matloob, Kalat Almatboaat, Kuwait, First Edition, 1393H/ 1973.

31. Abdul Qaher in the Keys of Rhetoric, Abdalkarim Aleabd Alsaalim, Madter degree Thesis, University of Jordan, College of Literature, 1977.
32. Custodian of Virtues of Poetry and Literature, Ibn Rasheeq, Dar Alhayat library, Egypt, 1966, (1)72.
33. The Effectiveness of Reception According to Abdul Qaher, Hammdan, Arab Writers Union, vol (29) 114.
34. In Poetry, Abu Adeeb Kamal, Arab Research Foundation, Beirut, First Edition, 1987.
35. Criticism Expression, Dr. Ahmad Matloob, Scientific Assembly Publications, 1423H/ 2002.
36. 37. In Criticism of the Rhetorical Mind, Mahmoud Tawfiq Saad, Dar Al-Quds Al-Arabi, Cairo, 1440 AH - 2018 AD
37. Lisan al-Arab, Muhammad bin Makram Ibn Manzoor, Al-Hawashi: by Al-Yaziji and a group of linguists, Dar Sader, Beirut, third edition - 1414 AH.
38. Poetic language, Abaas Mahmud Aleaqaad, Hindawi Foundation, Cairo, 2021.
39. Recipetin According to Abdul Qaher, Majed Almajed, Journal of the Jordanian Arabic Language Academy, (29: 68).
40. Introduction to Abdul Qaher Aljurjani books, Mohamad Abu Musaa, Wahba Library, Cairo, First Edition, 1418H/ 1998.
41. The Term Poetic Language -Concept and Characteristics, Ahmad Hajaji, Maqalid Magazine, University in Ouargla, Algeria, 2015.
42. Minhaj Albulagha Wasiraj Aludaba (Hazim Alqirtajanii), Abn Alkhawja, Tunisia, Edition, 1966.
43. Alnakt fi 'iiejaz Alquran, Ali Eisaa Alrumani, Dar Almaaref, Masir, Third Expidetion, 1976.
44. Clarity and Ambiguity Between Rhetorical and Critical Lecture, Habib Alluwayhiq, a Research Presented at the Symposium of Rhetorical Studies Between Reality and Expectation, Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University, 1432H/ 2012.
45. The Function of the Poetic Image and its Role in the Literary Work, Ali Alkharabisha, Literature Journal, (110), 2014.

Chief Administrator
Prof. Ahmad Ibn Salem AL-Ameri
His High Excellency, President of the University

Deputy Chief Administrator
Prof. Abdullah Ibn Abdulaziz Al-Tamim
Vice Rector for Graduate Studies and Scientific Research

Editor –in- Chief
Prof. Khalid suliman algossy
Professor in the Department of Applied Linguistics - Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

Managing Editor
Dr. Mohammed Saeed Ibraheem Allowaimi
Associate Professor, Department of Literature, Rhetoric and Criticism - College of Arabic Language

Editorial board members

Prof. Saad Ibn Abd ul Aziz Maslouh
Professor in the Department of Linguistics - Kuwait University

Prof. Mohammad Ibn Ibrahim Al-Qadi
Professor at the Department of Arabic Linguistics - Tunis University

Prof. Abdullah Mohammad Assudais
Professor in the Department of Syntex, Morphology and Philology- College of Arabic Language-Al- Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

Prof. Qasim Ahmad Abdullah Al- Qasim
Professor in the Department of Linguistics – King Khalid University

Dr. Mohammed N. Al-Anazi
Professor in the Department of Applied Linguistics - Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

Abdulaziz Saleh Abdullah Bin Deailij
Professor in the Department of Rhetoric and Criticism - College of Arabic Language - Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University

Prof. Taher Abdel-Hay Shabaneh
Professor in the Department of Syntax and Morphology - Kafrelsheikh University

Editorial-secretary
Prof. Mamdouh Ibrahim Mahmoud
Deanship of Scientific Research

Criteria of Publishing

The Arab Science Journal is a refereed scientific journal; issued by the Deanship of Scientific Research, Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University. It publishes scientific research according to the following regulations:

I. Acceptance Criteria:

1. Originality, innovation, academic rigor, research methodology and logical orientation.
2. Complying with the established research approaches, tools and methodologies in the respective disciplines.
3. Accurate documentation.
4. Language accuracy.
5. Previously published submissions are not allowed.
6. Submissions must not be extracted from a paper, a thesis/dissertation, or a book by the author or anyone else.

II.Submission Guidelines:

1. The author should write a letter showing his interest to publish the work, coupled with a short CV and a confirmation that the author owns the intellectual property of the work entirely and that he will not publish the work without a written agreement from the editorial board.

2. Submissions must not exceed 50 pages (A4).

3. Submissions are typed in Traditional Arabic, in 17-font size for the main text, and 14-font size for footnotes, with single line spacing.

4. The researcher sends his research to the electronic journal's platform (https://imamjournals.org) with a summary in Arabic and English, not exceeding two hundred words.

III. Documentation:

1. Footnotes should be placed in the footer area of each page respectively..

2. Sources and references must be listed at the end.

3. Sample images of the verified/edited manuscript should be inserted in their respective areas.

4 - Clear pictures and graphs that are related to the research should be included in appendices.

IV. In case the author is dead, the date of his death, in Hijri calendar, is used after his name in the main body of the research.

V. Foreign names of authors are transliterated in Arabic script followed by Latin characters between brackets. Full names are used for the first time the name is cited in the paper.

VI: Submitted research papers for publication in the journal are refereed by two referees, at least.

VII. Rejected research papers will not be returned to their authors.

Address of the Journal:

All correspondence should be sent to the editor of the Journal of Arabic Studies:

Riyadh,11432 P.O. Box 5701
Tel: 2582051 - Fax 2590261
www. imamu.edu.sa
E.mail: arabicjournal@imamu.edu.sa