مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc.com
JiL Scientific Research Center

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 08 - www.jilrc.com +96171053262

العام الخامس - العدد 37 - يناير 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 08 - www.jilrc.com +96171053262

المشرفة العامة: د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

التعريف:

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

اهتمامات المجلة وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيو ثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف.

وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

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

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس / ليبيا

د. خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق

د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

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

اللجنة العلمية:

أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية / فلسطين.

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار/ العراق.

أ.د.محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.

أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل / العراق.

أ.د. يحي ناعوس، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان/الجزائر

د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.

د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.

د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة / مصر.

د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. سوسن رجب حسن. جامعة تبوك. السعودية

أ.م.د. إدريس كريم محمد. جامعة السليمانية. العراق

د. السعيد ضيف الله. جامعة الجزائر02. الجزائر

د. خالد صلاح حنفي محمود. جامعة الإسكندرية. مصر

د . خثير عيسى. المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت. الجزائر

د. عبد العزيز بوشلالق. جامعة محمد بوضياف المسيلة. الجزائر

د. سليم سعدلي. جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج. الجزائر.

د. سليم حمدان. جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي. الجزائر

د. سليمة محفوظي. جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس. الجزائر

د. سماح بن خروف. جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج. الجزائر

د. سهل ليلى. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر

د. صليحة لطرش. جامعة البويرة. الجزائر

د.عاصم محمد أمين بني عامر. جامعة الملك فيصل. السعودية

د.عبد الفتاح شهيد. جامعة الحسن الأول خريبكة. المغرب

د.علي خلف حسين العبيدي. جامعة ديالي. العراق

د.فتوح محمود. جامعة الشلف. الجزائر

د.فؤاد عفاني. جامعة محمد الأول. المغرب

د . محمد محمود السيد أبو حسين. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. السعودية

د. محمّد الناصر كحّولي. جامعة المنستير. تونس

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر

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

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- بلاغة السحر الشعري، مدخل نقدي: محسن محوش، جامعة المولى إسماعيل، الكلية المتعددة التخصصات - الرشيدية. المغرب. 9
- تَشْكِيلُ اللُّغة و بناءُ الصُّورة في مُوَشَّحات الشُّشْتَرِي: د.محمد محجوب محمد عبد المجيد، جامعة أم درمان الإسلامية (السودان). 23
- صراع الرفض وعبثية الإخوة الأعداء – قراءة سيميائية تأويلية - في "أنا يوسف يا أبي " للشاعر محمود درويش، عايب فاطمة الزهرة / جامعة العربي التبسي / تبسة. الجزائر. 39
- شعرية اللغة في نثر العصر الأموي، ناديا جبر: ماجستيرفي اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة البعث – حمص – سوريا 49
- لامية الشاطبيّ حرز الأماني و وجه التهاني في القراءات السبع -دراسة وصفية تحليلية- أ- دحماني أحمد، . جامعة الجزائر2 . 63
- مُشكلات تحقيق المخطوطة الفريدة، م. د . جاسم فريح دايخ الترابي، العراق/ جامعة واسط / كلية التربية. 79
- الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية المعاصرة: التشخيص وآفاق الحلول، د.إبراهيم نادن . الجامعة: القاضي عياض، المغرب. 89
- الأدوار الجديدة للمعلّم والكفايات اللاّزمة ليقوم بها، الدكتورة سهل ليلى ، جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر- 105
- التَّمرد في شعر إبراهيم ناجي، وصال حبَّال، إجازة في اللغة العربية- طالبة ماجستير، قسم الدراسات الأدبية. جامعة البعث / حمص- سورية. 121
- سؤال النقد وفعل التجريب في شعرية الرواية "إبط السفينة" لأحمد ختاوي.نموذجاً. حمزة مساعدي مولود معمري - تيزي وزو. الجزائر. 133
- التاريخ و التخييل في رواية " الكائن الظل" لإسماعيل فهد إسماعيل، أ.هشام بن سعدة. جامعة أبوبكربلقايد تلمسان- الجزائر. 143

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

طغت الدراسات الشعرية على مواد هذا العدد، حيث كان للشعر القديم النصيب الأكبر، فقد بحثت هذه الدراسات في بلاغة السحر الشعري وفي موشحات الششتري مركزة على تشكيل اللغة وبناء الصورة وفي لامية الشاطبي،

هذا وحوى العدد دراسة في النثر القديم تناولت بالبحث والتنقيب نثر العصر الأموي، كما تناول العدد دراستان في الشعر الحديث والمعاصر، إحداهما قدمت مقاربة سيميائية في إحدى قصائد محمود درويش، والأخرى اشتغلت على تيمة التمرد في شعر إبراهيم ناجي.

قدم العدد أيضا دراستان في الرواية العربية إحداهما اشتغلت على تيمتي التاريخ والتخييل والأخرى على تيمة التجريب من خلال نماذج روائية مختارة، هذا واشتغلت دراسة على إشكالية المنهج في النقد المعاصر، وأخرى في التعليمية من خلال الاهتمام بالأدوار الجديدة للمعلم.

العدد تميز بالتنوع والثراء، وقد كان ثمرة لجهود جماعية بذلتها أسرة المجلة من رئيسة المركز وهيئة تحرير ولجنة علمية ولجنة تحكيم، هذا يحتم علينا تقديم شكرنا للجميع، إذ المجلة تستمر في عطائها وتميزها بفضلهم بعد فضل الله.

في الأخير نرجو أن يكون العدد في مستوى تطلعات القراء والباحثين.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية

لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

بلاغة السحر الشعري، مدخل نقدي.

الأستاذ محسن محوش، أستاذ التعليم العالي مساعد، جامعة المولى إسماعيل،
الكلية المتعددة التخصصات - الرشيدية. المغرب.

ملخص:

حفل الدرس النقدي العربي القديم بالنص الشعري معتبرا إياه نمطا إبداعيا صبت فيه العرب عصارة ما جادت به غرائزها وقرائحها وخبراتها، حتى صار لديهم أتقن صناعة لا يستطيع سواهم من الأقوام أن يضاهوهم فيها ويقولوا مثل الذي قالوه من أغراض موحية، وصور فنية معجبة، جعلت الخطاب الشعري يرقى إلى تخوم السحر من حيث أثره الفاعل في نفوس المتلقين. وبناء على هذا الطرح تروم هذه المقالة استقراء بعض مواقف النقاد ومذاهب الشعراء في هذا الموضوع، متوسلة بخطة منهجية أساسها عرض نصوصهم ومحاورة آرائهم خلال محطات تاريخية متميزة في مسيرة الشعر والبلاغة العربيين. لنجدهم يتفقون على محورية دور الأساليب والصور البلاغية في تأثيث جمالية الشعر، مما يجعلنا نتساءل: هل فعلا سحر الشعر من سحر البلاغة ؟ وإلى أي حدّ كانت مواقف النقاد والشعراء داعمة لهذا الطرح ؟ لنؤكد على ضرورة إعادة النظر في مصطلح "السحر"، باعتباره دالا على البلاغة التي ترتبط أساسا بالنص الشعري، ونسجل حضوره الملفت للانتباه سواء لدى نقاد الشعر وعلماء البلاغة، أو توظيفه كمعنى شعري تداوله المبدعون في منجزهم الشعري.

المفاتيح:

الشعر والسحر- بلاغة الشعر- التخييل- سحر التشبيه- ابن الخطيب- حازم القرطاجني- عبد القاهر الجرجاني.

توطئة:

كثيرة هي المداخل التي يمكن من خلالها ولوج عوالم الدرس البلاغي قديمه وحديثه، فقد شقت البلاغة خلال مسيرتها التاريخية مسالك عدة، لتعقد تواصلاتها مع علوم ومعارف وخطابات متنوعة، وتدخل معها في حوارات، وتطرح عليها أسئلة مُلِحّة، وتقدم لها حلولا وآفاقا جديدة وفاعلة من وجهات نظر أدبية ولغوية ومنطقية وفلسفية ولسانية..، ولا شك أن الدارسين المهتمين أفاضوا في الحديث عن الضميمة المعرفية للبلاغة ورحابة محيطها العلمي، مما أكسبها طابعا شموليا وموسوعيا أهلها لتصير بحق صناعة "علم كلي" كما أكد ذلك حازم القرطاجني في القرن الثامن الهجري، وكما سيتمكن من إثبات ذلك بعض المهتمين في وقتنا المعاصر، عربًا وغربيين، مثل د. محمد العمري، الذي رهن مسيرته البحثية في سبيل تأسيس مشروع علمي متين قوامه التراث البلاغي بشقيه العربي واليوناني، مسترشدا بما أُنْجِز في ظل الدراسات الغربية الحديثة من أبحاث ومشاريع لم تَجِدْ -هي أيضا- عن استلهام البلاغة اليونانية مع تأطيرها وفق مستجدات المناهج النقدية واللسانية، ولعل أحدث ثمرات هذا المشروع المائز كتابه "المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة"، إذ سلك في محوره الأهم -كما سبق وفعل في تآليفه السابقة- مسلكا تنويريًا كشف فيه مزالق البلاغيين الذين راموا تقعيد البلاغة، وتحنيط قوانينها، واختصار مؤلفاتها، وإقامة شروح عليها بعد عبد القاهر الجرجاني والزمخشري،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

كمالم يتوان في تصحيح الأخطاء الناتجة عن محاولة فهم البلاغة العربية القديمة كلها انطلاقًا من التصور الضيق لَدَى كثير من المتمسكين بالبلاغة المختزلة حتى في وقتنا الحالي[1].

فكما أن القدماء في مسعاهم التقعيدي حولوا البلاغة إلى قواعد جامدة، واختصارات مخلة، وشروح متكررة، وظنوا أنهم بذلك يقدمون للشعراء والخطباء والأدباء ما يسعفهم في تطوير إبداعاتهم وتجويد صناعتهم، فإن الأمر انتهى إلى تقزيم مشهد البلاغة العربية ليس فقط على المستوى التأليفي، بل أيضا في صميم تحققها الإبداعي، الذي يعتبر فن الشعر أبرز مجال لتمظهرها الجمالي؛ حيث انتشر مذهب الصنعة البديعية ورامه الشعراء، متنكبين بذلك مذاهب الفحول، وتجافى الشعر الموضوعات الذاتية والأغراض الشعرية الأصيلة بمظهرها الحكمي الذي جسد الأبعاد القيمية للقصيدة العربية، واستعاض عن ذلك بالزخرفة اللفظية والتشكيل اللغوي الذي أبرز شعرية العقل أكثر من شعرية الوجدان،كما أصبح الشعر قريبا إلى النظم التعليمي، وشاعت المقصورات والبديعيات باعتبارهما أبرز تجَلٍّ لتأثُّر الشعر بالصناعة البديعية المدرسية.

إن هذا الواقع البلاغي الهزيل هو ما قصده الناقد حازم القرطاجني، عندما سجل في زمنه واقع البلاغة مؤكدا أنه قد: "رانَ على قلوب شعراء المشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتي سنة. فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر..."[2].

لقد وفر هذا الجو النقدي الذي أشر عليه حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري على تبلور البيئة الإبداعية التي بلغت أوج نضجها في بلاد الغرب الإسلامي بإزاء بداية أفول المذاهب الشعرية الأصيلة في بلاد المشرق الإسلامي، وهذا ما سيوفر المجال المناسب لشيوع مفهوم السحر باعتباره مفهوما نقديا يروم الكشف عن خصوصية الشعر الفنية. ولذلك سندير الحديث هنا عن بلاغة الشعر، لأنها في نظري اللّبنة الأساس التي تقوم عليها الشعرية في أرقى تجلياتها الإبداعية والجمالية، وبها يصل الشعر إلى تخوم السِّحر.، محاولين تجلية سياق انبثاق المفهوم وتبلوره في الخطابين الشعري والنقدي إلى أن استوى تام الخلقة في المدونة الإبداعية بالغرب الإسلامي.

1. بيئة الغرب الإسلامي ونضج مفهوم "السحر":

أمام هذا الوضع المأزوم الذي آلت إليه البلاغة والشعر في المشرق، سطع نجم بعض أعلام الحركة الأدبية في الغرب الإسلامي -خاصة الأندلس- أدركوا حقيقة الشعر، وخَبَروا وظيفة البلاغة، فأعادوا للشعر قيمته الجمالية، وللبلاغة سلطتها التخييلية كما عهدناهما مع عبد القاهر الجرجاني في "أسراره"، وكل ذلك في سبيل تحقق شعرية النص الشعري، ولعل صنيع حازم القرطاجني في منهاجه غني عن كل تعريف، فقد بعث في الدرس النقدي المتعلق بالشعرية العربية روحا جديدة مستمدة من "مرقاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكميّة"[3]. وإذا كان حازم قد اهتم في مشروعه البلاغي بالنص الشعري والخطابي في الآن ذاته، مبرزا حدود تمايزهما من خلال قيام الأول على التخييل والثاني على التداول والإقناع، فإنه راهن على تحديد منطقة تداخلهما واتحادهما في الغرض والمقصد، إذِ "القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده..."[4]. وهذا الهدف المتمثل في استمالة النفوس والتأثير فيها يبدو أكثر انسجاما وتلاؤما مع التأثير التخييلي الذي يطمح إليه الشاعر ويحقق به شاعريته.

---

[1]- المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، د. محمد العمري، ص: 6.

[2]- منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ص: 10.

[3]- المصدر نفسه، ص: 231.

[4]- نفسه، ص: 20.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ولأن الشعر من أرقى أنماط الخطاب الإنساني فقد صب فيه العرب منتهى ما أبدعته طِباعهم وجاشت به خواطرهم ولقحت به عقولهم من كلام جميل وإيقاع مطرب جعله الله لهم "طبعا وخلقة، وفيهم غريزة وقوة يأتون منه على البديهة بالعجب...فيأتون من ذلك بالسحر الحلال، ويطوقون من أوصافهم أجمل من سمط اللآل، فيخدعون الألباب، ويذللون الصعاب، ويذهبون الإحن، ويهيّجون الدمن، ويجرّؤون الجبان، ويبسطون يد الجعد البنان، ويصيرون الناقص كاملا، ويتركون النبيه خاملا "[1].

وقد أُثر عن العرب تشبيه البيان بالسحر الحلال[2]، وبما أنهم كانوا يقيسون شاعرية الشعراء بمعايير البلاغة وقوانينها، فإن أساليبها وسِحْر بيانها سيضفي على النص الشعري طلاوة ومسحة جمالية، وهذا ما تقصّده ابن طباطبا عند قوله: " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً..، وكان كالخمر من لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته"[3]، وذهب عبد القاهر الجرجاني في باب الحذف من دلائل الإعجاز على وصف هذا المسلك من مسالك الأداء اللغوي في العربية إلى أنه: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، **شبيه بالسحر**، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبنْ"[4]. وكثيرا ما وجدنا في كتب النقد القديم، ما يدل على أن الشعر أصبح لدى العرب أجود صناعة وأتم علم لا يستطيع سواهم من الأقوام أن يضاهوهم فيه ويقولوا مثل الذي قالوه في جودة السبك والنحت، وكثرة الماء والرونق[5].

وهذا ما تفطن له أديب الأندلس وشاعرها المبرَّز لسان الدين بن الخطيب السلماني فطرّزَ تأليفا في الاختيارات الشعرية وسمه بِـ"السحر والشعر" ورأى فيه أنه: "من الواجب أن يسمى الصنف من الشعر الذي يخلب النفوس ويستفزها، ويثني الأعطاف ويهزها، بإسم السحر الذي ظهرت عليه آثار طباعه وتبين أنه نوع من أنواعه..."[6]. ولا مِراء في أن هذا النمط من الشعر يسترفد سحره من بلاغته المائزة، وبذلك يصرح في قوله: "فمن الشعر عندهم الصور الممثلة واللعب المخيلة، وما تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه، ككتاب كليلة ودمنة وما في معناه، إلا أنه في العرب أظهر وهم به أشهر..، فما جنح منه إلى التخييل والتشبيه، وحل من الاستعارة بالمكان النبيه، لم ينم عنه عرق أبيه، وأعرق في الشعر أتمَّ الإعراق.."[7].

لقد ربط ابن الخطيب بين لغة الشعر القائمة على المجاز والتخييل والتصوير البلاغي وبين مصطلح السحر فكان بذلك ابن الخطيب مرسخا لهذا المفهوم في الذائقة النقدية، على اعتبار أن هذا المفهوم يروم تكثيف بلاغة الشعر في مصطلح لم تقم البدائل البلاغية مقامه في الكشف عن خصوصيات اللغة الشعرية التي تتجاوز حدود الوصف البلاغي إلى دوائر ترفعها إلى مقام اللغة العليا أو السامية بتعبير الأسلوبيين المحدثين.

---

[1]- الشفا، القاضي عياض، تحقيق: علي محمد البجاوي، ص: 358-359.

[2]- النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، ص 81.

[3]- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الستار، ص: 22.

[4]- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ص: 146.

[5]- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ص: 137.

[6]- السحر والشعر، لسان الدين بن الخطيب ، تحقيق: ج.م.كونتننته بيرير، مراجعة: محمد سعيد إسبر، ص: 13.

[7]- المصدر نفسه، ص: 11- 12.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وسنلفي بعد ابن الخطيب شيوع مصطلح السحر في مجال التداول التراثي عند وصف لغة الشعر، وعلى سبيل التمثيل نذكر صنيع بعض البلاغيين المتأخرين، فقد وسم تأليفه في البلاغة بِـ"حدائق السحر في دقائق الشعر"[1]، وإن كان الكتاب يندرج ضمن لائحة المصنفات البلاغية التعليمية الجامدة.

لقد تنبه الدرس النقدي إلى أن هناك علاقة حميمة بين البلاغة والشعر ولم يكن له من الكفاية الوصفية ما يتيح له تحديدها بدقة فعبر عن هذا التأثير النفسي الذي تحدثه لغة الشعر في المتلقي بمصطلح السحر، كما ألمعنا سابقا، وهذا ما يجعلنا لا نجازف إذا ما صرحنا بمحورية وديناميةالمكون البلاغي في الخطاب الشعري الذي يراهن على الإثارة والتأثير والغرابة والتعجيب والإبهار والإيهام...، وغيرها من المصطلحات والمفاهيم الضاربة في عمق الممارسة الطقوسية للسحر.

2. العلاقة: الشعر والسحر محاولة استجلاء:

على الرغم من قلة الدراسات الحديثة التي ألمحت إلى العلاقة بين الشعر والسحر، فإننا نجد بعض الباحثين المهتمين بتاريخ الشعر العربي خاضوا في الحديث عن حلقته المفقودة التي تمثل مرحلة الأصل والنشأة قبل أن يصلنا ناضجا في صورة القصيدة الجاهلية مع مهلهل وامرئ القيس، فاجتهدوا في تقديم آراء وفرضيات وتخمينات يمكن اعتبارها إشارات وإرهاصات أولى للعلاقة بين الشعر والسحر.

لقد بحث المستشرق مارجليوت[2] وغيره من المستشرقين في الأصول الغيبية للشعر، لأن الصلة بين الشعر والتنبؤ بالغيب كانت قائمة، واضطلع الشعر بمهمة كهنوتية لدى القدماء، ولغته غامضة مبهمة كطلاسم الكهان وأحجبة السحرة ورقاهم وتعويذاتهم[3]، ومن ثم "قد يكون النثر المسجع الذي دار على ألسنة الكهان والعرافين مظهراً من مظاهر البداية الشعرية، لأنه قائم على الوزن والتقفية، أي على عنصر الموسيقى الصوتية"[4]. ويضيف باحث آخر أن هذا السجع المنثور هو ما تطور إلى الرجز يقول: " ثم تدرجوا من الرجز إلى القصيد. فالسجع هو الطور الأول من أطوار الشعر توخاه الكهان مناجاة للآلهة، وتقييدا للحكمة، وتعمية للجواب، وفتنة للسامع. وكهان العرب ككهان الإغريق هم الشعراء الأولون، زعموا أنهم مهبط الإلهام، وأنجياء الآلهة.."[5]. حتى إن حكماء اليونان وفلاسفتهم عرَّضوا بشعرائهم، فعلى الرغم من أشعارهم الجميلة والمؤثرة فإنهم، كما يقول سقراط،: "كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات، وهم لا يفقهون معناها"[6]. فالشاعر اليوناني ليس هو المبدع لما ينشد، وإنما ربة الشعر هي ملهمته الحقيقية التي تنفث الشعر على لسانه؛ إن مصدر الشعر إذن قوى خارقة، هي الآلهة وربات الشعر لدى شعراء اليونان، بينما اكتفى المبدع العربي القديم باستلهام أشعاره من صاحب أو رَئِيّ أو قرين من الجن، ومما زاد من ترسيخ هذا الزعم ادعاء

---

[1]- حدائق السحر ودقائق الشعر، رشيد الدين الوطواط، ترجمه عن الفارسية، ابراهيم أمين الشواربي، المركز القومي للترجمة-القاهرة، ط2، 2009م.

[2]- يرى مرجوليوت أنه قبل نزول القرآن "كان هناك عند العرب نوع من العرافين يسمون بالشعراء تجنح أقوالهم إلى الغموض كما هو الحال دائما في النبوات" أصول الشعر العربي، د.ص مرجوليوث، ترجمة: د إبراهيم عوض، ص:16.

[3]- الأدب الجاهلي منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، د عادل جاسم البياتي، 29/1.

[4]- الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، ص: 132.

[5]- تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، ص: 33.

[6]- محاورات أفلاطون، ترجمة د. زكي نجيب محمود، ص: 78.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الشعراء أنفسهم بوجود شياطين يوحون إليهم بالشعر[1]، بل افتخروا بذلك ضمن قصائدهم، مُجاهِرين بقدرات قواهم العجيبة على افتراع سائر فنون الشعر والارتقاء بها إلى أقصى درجات التجويد والإبداع، والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها قول أحدهم:[2]

إني وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو عني

فإن شيطاني أمير الجن يذهب بي في الشعر كل فن

وقول الفرزدق مادحاً:

ليبلغن أبا الأشبال مدحتنا من كان بالغور أو مروى خراسان

كأنها الذهب الإبريز حبرها لسانُ أشعر خلق الله شيطانا

وسواء كان القصد من هذه الإشارات إضفاء الشعراء الجاهليين وشعراء القرون الأولى من العصر الإسلامي هالة من القداسة على إبداعهم الشعري، أم مجرد معان أُعجب بها الشعراء في العصر الأموي والعباسي فترسموها -كرمز تراثي- في قصائدهم إثباتًا لفحولتهم وافتنانهم؛ فإن الأمر كما يرى بعض الباحثين "قد يكون له ارتباط أبعد غوراً بما في طبيعة العمل الشعري من صبغة عجائبية وإعجازية أضفاها الخيال الجمعي عليه وقبلها هو قبول تميز ورضيها الشعراء لأنفسهم عن اعتقاد حقيقي، على ما يبدو، لأنها تدعم سلطانهم على الكلام والأنفس على حد سواء. والمهم أن ربط الظاهرتين (الشعر والسحر) بالإلهام يجعل تكون الكلام خارجا عن دائرة المتكلم بل يحوله إلى مخاطب- قناة أو معبر للكلام فيحدث بذلك بلبلة في ذهن المتلقي ويشوش متصوراته"[3]. بل لعلنا لن نجانب الصواب إذا ما أقررنا أن نفث سحر الشياطين وإلهامهم ليس إلا مجرد لحظة انبثاق ومضة الإبداع الشعريّ المركوزِ في غريزة الشاعر وطبعه، والمتحقق بقوة التّخيُّل لديه.

لقد أورد المستشرق الألماني كارل بروكلمان آراء بعض الدارسين الذين ربطوا أولية الشعر بالأغاني والأنغام التي تصحب العمل، فارتأوا أنه إذا كان "الغناء يسلي العمال ويسعفهم بقوى سحرية..، فلابد أن يكون الغرض الذي قصد إليه الشعر في الأصل، ما دام لم يكن مقصودا منه مجرد المسامرة، هو الغرض من جميع فن القول عند البدائيين، وهو تشجيع العمل بريق سحري"[4].

3. فاعلية الغرض الشعري وتحقق سحرية الشعر:

إن الحديث عن فاعلية الغرض الشعري في تشكل الفن والإبداع خطوة ضرورية وفكرة مشروعة، مادامت هناك أغراض مثل الهجاء والرثاء والحماسة -بما تحمله من دلالات نمطية- تروم استكانة السامعين والتأثير في نفوس المتلقين وفي ذلك يقول بروكلمان في غرض الهجاء: "حقا لا تبدو آثار واضحة لمثل هذا التأثير السحري في بلاد العرب إلا في أوائل شعر الهجاء فحسب..، فمن قبل أن ينحدر الهجاء إلى شعر السخرية والاستهزاء، كان في يد الشاعر سحرا يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحري، ومن ثم كان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زيًّا خاصًّا شبيها بزي الكاهن. ومن هنا أيضا تسميته بالشاعر، أي العالم..، بمعنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية، كما أن قصيدته كانت هي القالب المادي لذلك الشعر. وكذلك الأغاني الصغيرة، التي يرددها

---

[1]- تنظر هذه النماذج الشعرية في كتاب؛ ثمار القلوب في المضاف والمنسوب صص64- 67. وفيه يقول الثعاليبي: " وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر، وتلقنها إياه وتعينها عليه، وتدعي أن لكل فحل منهم شيطانا يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود." ص: 64.

[2]- المصدر نفسه، ص:66.

[3]- الشعر والسحر، د. مبروك المناعي، ص: 68.

[4]- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، 45/1.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

البدائي في المواقف الكبرى للحياة الإنسانية، من حالات السرور أو التهيج، كانت غايتها في الأصل أن تحدث آثارًا سحرية. فما كان الإنسان يهواه ويشتهيه، كان يصوره بخياله في الشعر تصويرًا فنيًا"[1]. وبعد إقراره بأن غاية الرثاء الأصلية أيضا هي السحر[2]، انتقل للحديث عن غرض الحماسة والحرب، وخلص إلى أن له التأثير السحري نفسه الذي كان لأغاني الصيد والحرب لدى الأمم البائدة، وبخاصة أن العرب أفرغوا حمية الشجاعة في أبيات من الشعر أو قصائد قبل المعارك وفي أثناء احتدامها، وقد وصلتنا أشعار كثيرة ذات وظيفة سحرية تحريضية رامت تشجيع قلب الجبان، واستنهاض همم الرجال، وتثبيت عزائم المحاربين في ساحات القتال، ولا أدل على ذلك من قول الخليفة معاوية ابن أبي سفيان: "ولقد رأيتني ليلة الهرير بصفين، وقد أتيت بفرس أغر محجل، بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى، فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لي همتي وأبى بلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيح."[3]

ومثل موقف الخليفة معاوية، ما أثر عن الإمام إدريس بن إدريس في إحدى غزواته للخوارج الصفرية من بلاد البربر، أنه أنشد أبياتا من إنشائه في ميدان المعركة، وهي:[4]

أليس أبونا هاشم شد أزره وأوصى بنيه بالطعان وبالضرب

فلسنا نمل الحرب حتى تملنا ولا نتشكى ما يهول من النكب

ولكننا أهل الحفائظ والنهى إذا طار أرواح الكماة من الرعب

فلا شك أنه أراد بهذه المقطوعة الحماسية تثبيت نفسه في حومة الوغى أولا ، ثم التأثير في صفوف المحاربين ثانيا، فهي تمثل شحنة تلهب حماسهم، وتقوي عزيمتهم، وهنا أصبح الشعر يضطلع بوظيفة الخطابة وصار وسيلة من وسائل إقناع السامع والتأثير في المتلقي، وتحفيز المبدع نفسه على الانفعال والامتثال إلى سلطة إبداعه حتى أثناء انبثاق قصيدته أو شعره، خصوصا إذا كان الحدث جلَلاً باعثاً على القول والإبداع. فالنفس حين تستولي عليها جلائل الأحداث، لا تلهيها الحقائق الكبرى عن حقائق النفس، بل تتحرى بعض الاستقرار والطمأنينة، فتخلق لنفسها من الظلام نورا، ومن الجحيم نعيما، "يأخذه الشاعر فيصوغه صورة يغلب عليها جلال الانفعال، وحدة الشعور التي تضاعف من قوتها الأحداث، فتجد الشعر يجمع بين الجليل والدقيق، بين العام والخاص، مما تثور له نفس شاعره، وتفرضه عليها الأحداث، ومما تطلبه نفس الشاعر فيفرضه هو على الأحداث"[5]

إن مقاربة سحرية الشعر من وجهة أغراضية ومن خلال البواعث التي أدت إلى نظمه، كما ألمعنا إليها، أمر طبعي، وسنجد لها امتدادا في عمل ابن الخطيب في كتابه الذي أشرنا إليه سابقا، فقد اعتمد مبدأ الغرض الشعري في تصنيف اختياراته، فنبه إلى أنه قد ظهر له وهو يسعى إلى ترتيبها استجابة لطالبها: "أن ييسر له مجموع هذه الأناشيد ليحاضر بها ويتمثل ويتأسى البيان لذكرها لديه ويتأثل، في رقاع تزهو بالقلائد، وتجعل تمائم على نحور الولائد، على ترتيب معلوم، ووصف مرسوم من المدح وما يقاربه

---

[1]- المرجع نفسه، 1/ 45-46.

[2]- نفسه، ص: 47.

[3]- العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد قرقزان، 88/1.

[4]- ينظر الخبر في الأنيس المطرب بروض القرطاس، ابن أبي زرع، ص:31-32.

[5]- تاريخ الشعر العربي، نجيب محمد الهبيتي، ص: 55.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

والنسيب وما يناسبه، والوصف وإن تشعبت مذاهبه، والملح ومحاسن الشيء ومعائبه، والحكم والزهد وما اشتمل عليه واجبه، فجاء تمامه نسك، وختامه مسك، ليكون أجمع للفكر وأسهل للذكر"[1].

فهذه الأغراض التي اختارها ليقيم عليها فصول كتابه، تتضمن نمطين أو نوعين من جنس الشعر؛ نمط الشعر ونمط السحر، يقول: "وقسمت ما تضمنه قسمين: سحر وشعر، وربما عوجلت بالاستفهام، عن هذا الإفهام، فنقول إن الشعر ليس في أمة من الأمم بمحصور، ولا على صنف من البشر بمقصور، وهو فيما يوجد للأوائل ويلفى أعم من أن يشمله الوزن المقفى، أو يختص به عروض يكمل وزنه فيه ويوفى، فمن الشعر عندهم الصور الممثلة، واللعب المخيلة، وما تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه، ككتاب كليلة ودمنة وما في معناه، إلا أنه في العرب أنهر، وهم به أشهر"[2].

إن هذا التقسيم الثنائي الذي اختاره ابن الخطيب يحيلنا على ذائقته الفنية وحسه النقدي المتميز الجامع بين الاتجاهين النقديين: النقد الأدبي العربي الخالص، والنقد اليوناني الفلسفي الأرسطي، ومنه ميز بين:

- الشعر الساحر الذي يخلب النفوس؛

- والشعر الذي يقل تأثيره فيها.

فالأول ساحر بتخييله ولغته وصوره وخصائصه الصوتية والإيقاعية والنغمية وغير ذلك من شرائط تجويد الشعر: "فإذا عضد بما يناسبه وتفضي إليه مذاهبه، وقرنت به الألحان على اختلاف حالاتها وما يقتضيه قوى استحالاتها، عظم الأثر وظهرت العبر، فشجع وأقدم وسهر، وقوم وحبب السخاء إلى النفس وشهى، وأضحك حتى ألهى، وأحزن وأبكى، وكثير من ذلك يحكى، وهذه قوى سحرية، ومعان بالإضافة إلى السحر حرية"[3].

والثاني: "قاعد عن السحر، فسمي شعرا لاختلاف أحواله عند الاعتبار، وتمايز شبهه من النظار، وتقسيمه إلى أقسام منها ما يلفظ، عندما به يلفظ، فلا يروى ولا يحفظ، ومنها ما يعبث به ويسخر، فلا يقتنى ولا يذخر، ومنها ما يستخف ويستثقل، فلا يروى ولا ينقل، ومنها ما اشتمل على لفظ فصيح، ووصف صحيح، وقافية وثيقة، وإشارة من العبارة أنيقة، واشتمل على الحكم والأمثال، ومعظم الشعر على هذا المثال".[4]

إن اختيار ابن الخطيب لهذا التقسيم لا نفهم منه أنه أبو عذرته، بل تلك فكرة تداولها النقاد والبلاغيون والشعراء في المشرق العربي قبله بزمن مديد، ونذكر في هذا السياق ابن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني وأبا نواس وأبا تمام وغيرهم كثير...

لقد وظف هذا المفهوم في تراث المشرق الإسلامي، ونمثل لذلك بما نصادفه في دواوين الشعر من أبيات وقصائد تغنى فيها الشعراء بإبداعاتهم فأضفوا عليها صفة السحر، كقول أبي نواس:[5]

---

[1]- السحر والشعر، ص: 11.

[2]- المصدر نفسه، ص: 11-12.

[3]- نفسه، ص: 13.

[4]- نفسه، ص: 13-14.

[5]- شرح ديوان أبي نواس، ضبط وشرح: إيليا الحاوي، 458/1.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فما زلت بالأشعار في كل مشهد ألينها والشعر من عقد السحر

وقول أبي تمام مادحا أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري:[1]

وَلِذاك شعري فيك قد سمعوا بـه سحرٌ وأشعاري لهمْ أشعار

فأبو تمام خص ممدوحه بنمط الشعر الساحر، على غير عادته في مخاطبة ومدح عامة الناس إذ يكتفي بتقريضهم في أبيات شعرية قد توصف بالجودة لكن دون أن تلامس خيط السحر. ومن الذين سبقوا إلى هذه الرؤية النقدية، وبالغوا في وصف الشعر بالسحر، الملك الناقد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان الذي جعله إعجابه بشعر كثير عزة وطربه له يقول: "أراه يسبق السحر ويغلب الشعر"[2]. فشعر كُثَيِّر بما حققه من إطراب وإرقاص للخليفة، ارتقى إلى منزلة تفوق سائر الشعر، بل تتجاوز تخوم السحر، وهذا موقف نقدي ورؤية أكثر طرافة لأنه رأى في براعة شعر الشاعر وبلاغته ما ارتقى به إلى أعلى مراتب الجودة والإبداع بشكل فاق معه نمط السحر.

إلا أن تلقف هذا المفهوم وتلقيه في بلاد الغرب الإسلامي سيوفر له بيئة نقدية يصير فيها مفهوما رائجا وأكثر تداولا عما كان عليه واقعه المشرقي، كما أشرنا سابقا. وكتاب ابن الخطيب ومؤلفات أخرى في السياق المعرفي نفسه[3] تؤكد على ذيوع هذا المصطلح في البيئة الثقافية الأندلسية والمغربية بشكل ملفت للانتباه، حتى أصبح التغني بسحرية الشعر معنىً ملازما لقصائدهم ومقطوعاتهم ومراسلاتهم الشعرية. ومن ذلك قول الأديب محمد بن عبد الملك الفشتالي في رسالة شعرية جاوب بها الشاعر ابن الخطيب السلماني[4]:

وافت يجر الزهـو فضلـة بردهـا حسناء قد أضحت نسيجة وحدها

لله أي قصيـدة أهـديتَ لـو يهدى المعـارض نحو غاية قصدها

لابن الخطيب بها محاسن قارعت عنـه الخطوب فقللـت من حدها

سـر البلاغـة منـه أودع حافـلا قد صاغـه حتى فشـا مـن عنـدها

في غير ما عقد نفثت بسحرها فلذا أتى سلسـا منظـم عقـدها

ومن ذلك أيضا قول ابن عبد المنان يمدح أبا عنان[5]:

ودونكهـا عذراء أجلو عروسهـا عليـك ومرجُـوُّ القبـول لها مهرُ

لها **نسب في السحر** تعرفه النهى وإن قالت الأسماع والدها الشعرُ.

---

[1]- المستوفى من شعر أبي تمام، صنعه: د. محمد مصطفى أبو شوارب، 1/ 102.

[2]- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، 30/9.

[3]- منها: كتاب "**نوافث السحر في دمائث الشعر**" لأبي حيان النحوي، ينظر: نفح الطيب، لأحمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، ص 552/2. و"أبو حيان النحوي" للدكتورة خديجة الحديثي، مكتبة النهضة بغداد، ط1، 1966م، ص: 259. وكتاب "**لمح السحر من روح الشعر وروض الشحر**" لابن ليون التجيبي، توجد نسخة مخطوطة منه بالخزانة الحسنية بالرباط تحت رقم 1033د.

[4]- نثير الجمان، ابن الأحمر، تحقيق: محمد رضوان الداية، ص: 362-363.

[5]- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، 219/3.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فالشاعر وهو يحقق بطولته الشعرية في نهاية القصيدة المادحة يرى أن قصيدته على قدر مهم من الإبداع والتجويد، جعلها ترتقي إلى مرتبة السحر. وكأن الشاعر يعترف بنمط متميز من أنماط الشعر، لا يستطيع كشف جماليته إلا متلق يجمع بين سلامة الطبع وقوة العقل. إنه نمط السحر الذي سيكشف أسراره شعراء ونقاد مثل الشاعر الأندلسي ذي الوزارتين لسان الدين بن الخطيب الذي ألف كتابا في الاختيارات الشعرية وسمه ب "السحر والشعر".

إن ما يهمنا –انطلاقا مما سلف- ليس محاولة استقصاء أوجه التقاء الشعر بالسحر أو تحديد فاعلية أحدهما عن الآخر، وإنما نتوخى استجلاء السحر باعتباره مفهوما فنيا ومصطلحا بلاغيا يضفي حينما ننسبه للإبداع الشعري وقعا جماليا وإحساسا بالأثر الذي يحدثه في نفس المتلقي فيستفز مشاعره ويهز كيانه ويستحثه على التجاوب والتفاعل.

4. السحر أو بلاغة الشعر: تركيب للمفهوم:

يقول ابن الخطيب في خطبة كتابه "السحر والشعر" مفصحا عن حدود التمايز بين نمطي الشعر والسحر: "فما جنح منه (أي الشعر) إلى التخييل والتشبيه، وحلَّ من الاستعارة بالمحل النبيه، لم ينم عنه عرق أبيه، وأعرق في باب الشعر أتم الإعراق، وكان شعرا على الإطلاق، وما قعد عن درجه، ولم يعرج على منعرجه، فهو شعر عند العرب تستحسنه وترتضيه، ويوجبه لسانها ويقتضيه.."[1]. هذا كلام واضح الإشارة على أن الشعر كلما اقترن بالصور البلاغية المفضية إلى التخييل كان أكثر إبداعا وأرقى درجة. وهذا أمر معهود عند العرب إذ يعتبرون حقيقة الشعر نابعة من مغارس البلاغة. ذلك ما خلص إليه الباحث حمادي صمود عندما أكد "أن العرب تجاوزت مجرد التذوق والانفعال إلى ربط البراعة في نظم الشعر بالبراعة في صياغة الصورة الفنية"[2]، فقد ذكر الجاحظ أن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت قال لأبيه وهو صبي- ورجع إليه وهو يبكي ويقول: لسعني طائر، قال: فصفه لي يا بني قال: كأنه ثوب حبرة، قال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة، وكان الذي لسعه زنبورا"[3]، فحسان بن ثابت توسم شاعرية ولده عندما اقتدر على التشبيه. ومن ذلك أيضا ما كان من أمر زهير مع ابنه كعب وإشفاقه عليه من قول الشعر صبيا، فكان يمنعه من ذلك، لأنه لم يكن متأكدا من قدرته عليه، فلما رآه يجيد الوصف ويدقق التشبيه سمح له بتعاطيه[4]. وكأننا بزهير ابن أبي سلمى وهو الشاعر الجامع بين الطبع السليم والصنعة المحكمة، يخشى على شاعرية كعب قبل أن تستحكم وتستكمل بالخبرة البلاغية متمثلة في التشبيه الدقيق باعتباره أصلا لباقي الصور البلاغية. وقد جعل عبد القاهر الجرجاني التشبيه الدقيق تشبيها ساحرا[5]. ولعل مصوغات ربط البلاغة بالسحر تبدو أكثر انسجاما وتناسبا مادامت المقومات البلاغية تروم في مجمل تجلياتها التخييلية والأسلوبية التحول عن سياقاتها الإخبارية إلى وظائفها التأثيرية والجمالية تمويها وإيهاما كما يراها حازم القرطاجني[6]، أو حدثا

---

[1]- السحر والشعر، ص: 12.

[2]- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، ص: 29.

[3]- الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، 65/5.

[4]- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، 57/17-59.

[5]- يقول: "اعلم أن **ما يزداد به التشبيه دقة وسحراً**، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات، والهيئة المقصودة في التشبيه على وجهين: أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما. والثاني أن تُجرَّد هيأة الحركة لا يراد غيرها. فمن الأول قوله: والشمس كالمرآة في كف الأشلّ. أراد أن يريك مع الشكل الذي هو الاستدارة، ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة، الحركة التي تراها للشمس إذا أنعمت التأمل ثم ما يحصل في نورها من أجل تلك الحركة..، وبدوام الحركة العجيبة وشدة القلق فيها، يتموج نور المرآة، ويقع الاضطراب الذي كأنه **يسحر** الطرف..، وحقيقة حالها في ذلك مما لا يكمل البصر لتقريره وتصويره في النفس، فضلا عن أن تكمل العبارة لتأديته، ويبلغ البيان كنه صورته."، أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، ص: 153.

[6]- منهاج البلغاء، ص: 120.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

انحرافيا ساحرا على حد تعبير الغذامي[1]، وفي السياق نفسه أكد عبد القاهر الجرجاني في أسراره على الجانب السحري للبلاغة؛ تشبيها وتمثيلا واستعارة، وهو في مذهبه هذا يعترف ضمنا بفاعلية سحر البلاغة خصوصا في النص الشعري، فكل الصور والأساليب البلاغية التي تقوم في نفس المبدع على أساس التخيُّل وتؤثر في المتلقي بفعل التخْييل، تنتظم فعلا في مدارج البلاغة الساحرة. فمن جوانبها ما أدرجه الجرجاني في مبحث حسن التعليل التخييلي من باب التشبيهات عند قوله: "وينبغي أن تعلم أن باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة **بضرب من السحر** لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلُغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف، فإنه قد بلغ حدًّا يرد المعروف في طباع الغَزِل، ويلهي الثكلان عن الثكل، وينفث في عقد الوحشة، وينشد ما ضلّ عنك من المسرّة، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر..، ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في **سحر البيان**"[2]. وفضلا عن حسن التعليل التخييلي المدعوم بالفطنة والطبع، يتحقق سحر البلاغة –أيضا- في الصورة التشبيهية عندما يروم الشاعر جعل الفرع أصلا طلبا للمبالغة "وقد يقصد الشاعر، على عادة التخييل أن يوهم في الشيء وهو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصح، أن يجعل الفرع أصلا، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبدا الصباحُ كأنَّ غُرَّتَه وجهُ الخليفة حين يُمتدَح

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرفُ وأشهرُ وأتمُّ وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعا، ووجه الخليفة أصلا.. فإن في الطريقة الأولى **خلابة وشيئا من السحر**، وهو أنه كأنه يستكثر للصباح أن يشبه بوجه الخليفة، ويوهم أنه قد احتشد له، واجتهد في طلب تشبيه يفخم به أمره، و**جهته الساحرة** أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر"[3].

وعند حديث عبد القاهر عن شروط التأليف بين مختلفي الجنس وإصابة الشبه الصحيح الخفي حيث يقول: "ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأنْ حصل بإزاء الاختلاف اتفاقا كأحسن ما يكون وأتمه، فبمجموع الأمرين، شدة ائتلاف في شدة اختلاف، حلا وحسن وراق وفتن... ومما ينظر إلى هذا الفصل ويداخله ويرجع إليه حين تحصيله، الجنس الذي يراد فيه كون الشيء من الأفعال سببًا لضده...فيدل ذلك بما يكون فيه من الوفاق الحسن مع الخلاف البين، **على حذق شاعره، وعلى جودة طبعه** وحدة خاطره، وعلوّ مصعده وبعد غوصه، إذا لم يفسده بسوء العبارة، ولم يخطئه التوفيق في تلخيص الدلالة، **وكشف تمام الكشف عن سُرَرِ المعنى وسِرِّه بحسن البيان وسحره**"[4]. فجمال المعنى وخلابته رهين بحذق الشاعر- مستعينا بحسه وطبعه – في تأليف الصورة البيانية التي بفضلها تتشكل مزاياه وأسراره، مسهمة في بوتقة عمل إبداعي ساحر. فلا شك أن الإبداع الشعري القائم على تجويد الأساليب والصور البلاغية هو المستحق تسميته بالسحر، ولعل الشعراء أنفسهم أدرى بما تنفثه البلاغة من خلابة في المعاني الشعرية، يقول الشاعر الخطيب محمد بن علي بن عبد الرزاق الجزولي[5]:

أما ومعان قد نظمتها مقصرًا فأطلعتها غراء في أفق الفكر

---

[1]- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله محمد الغذامي، ص18.

[2]- أسرار البلاغة، ص: 285.

[3]- نفسه، ص 223.

[4]- أسرار البلاغة: 153-154.

[5]- نثير الجمان: 356.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وأودعتها من **حِلِّ سحركَ نفْثَةً** أحالت إلى التحليل غائلة السكر

وأهديتني بكراً تكامل حسنها فأكرم بها حسناء عالية القدر

وليس مقصد الشاعر من "حِلِّ السحر" إلا ما تشتمل عليه القصيدة المُراجَعَة من صور وأساليب رائقة حركت ذائقة متلقيها ليُقرّضها بأبيات ناقدة يصرح فيها بامتلاك مبدعها آيات البلاغة الساحرة. ولاشك أن الشعراء أقدر على فهم سِرِّ البلاغة في الكشف عن سُرَر المعاني، فطرزوا قصائد ونحتوا صورا شعرية لا يمتلك مفاتيح جمالها وتمائم سحرها إلا بلاغيٌّ خبير مثل عبد القاهر الجرجاني الذي كان ناقدا ساحراً من خلال تفكيكه لبيت الناقد الشاعر ابن المعتز، واستجلائه إشراقات صورته الشعرية الطريفة، يقول الجرجاني: "ومن أبلغ الاستقصاء (الاستقصاء في التشبيه)، وعجيبه قول ابن المعتز:

كَأَنَّا وضوءُ الصبح يستعجل الضحى نُطيـرُ غرابًـا ذا قــوادمَ جــونِ

شبَّه ظلام الليل حين يظهر فيه الصبح بأشخاص الغربان، ثم شرطَ أن تكون قوادمُ ريشها بيضًا، لأن تلك الفِرَقَ من الظلمة تقع في حواشيها، من حيث تلي معظمَ الصبح وعمودَه لُمَعُ نورٍ يُتَخَيّل منها في العين كشكل قوادمَ إذا كانت بيضًا.

وتمام التدقيق والسحر في هذا التشبيه في شيء آخر، وهو أن جعل ضوء الصبح، لقوة ظهوره ودفعه لظلام الليل، كأنه يحفز الدجى ويستعجلها ولا يرضى منها بأن تتمهل في حركتها. ثم لما بدأ بذلك أولاً اعتبره في التشبيه آخِرًا فقال: "نُطِيرُ غرابًا"، ولم يقل: "غرابٌ يطير" مثلا، وذلك أن الغرابَ وكلَّ طائر إذا كان واقعا هادئًا في مكان، فأُزعِج وأخيف وأطير منه، أو كان قد حبس في يدٍ أو قفصٍ فأُرسل، كان ذلك لا محالة أسرع لطيرانه وأعجل وأمدَّ له وأبعدَ لأمده، فإن تلك الفزعة التي تعرض له من تنفيره، أوالفرحة التي تُدركه وتحدُثُ فيه من خلاصه وانفلاته، ربما دعته إلى أن يستمر حتى يغيب عن الأفق ويصير إلى حيث لا تراه العيون، وليس كذلك إذا طار عن اختيار، لأنه يجوز حينئذ أن يصير إلى مكان قريب من مكانه الأول، وأن لا يسرع في طيرانه، بل يمضي على هِينَته، ويتحرك حركة غير المستعجل."[1]

يظهر لنا من خلال هذا النص فاعلية مفهوم السحر في تبين بلاغة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني، فقد نبَّهَ على "تمام التدقيق والسحر في هذا التشبيه"، ثُم أَثْبَتَ التحقيق البلاغي للشاهد الشعري كما هو معروف لدى علماء اللغة، والأدباء، والبلاغيين، ليشرع في بناء تأويل جديد أكثر تخييلا وأنْفذَ إلى عمق هذه الصورة التشبيهية، فالجرجاني وهو بصدد تلقي هذا البيت الشعري – باعتباره أديبا متذوقا وناقداً بلاغياً- تجاوز التلقي التخييلي إلى مستوى التلقي العقلي التأويلي، قصد تفكيكه واستجلاء مكوناته الدقيقة التي ألحقته بنمط السحر الناجمِ أساسًا عن تحليله المتقن لنسيج الصورة البلاغية الساحرة. فسحرُ الشعر مِنْ سحرِ البلاغة، والكشف عن سحر البلاغة يقتضي عالماً متمكناً –كالجرجاني- من طرائق بناء الكلام وتفكيكه، وإعادة صوغه في حُلّةٍ عجيبة تأسر عقول المتلقين وتستهوي أفئدتهم كما هو حال الساحر في نفث عزائمه. وهذا من كفاءة الشيخ عبد القاهر وقدرته على ولوج عوالم ما وراء الصور البلاغية من آيات السحر التخيلي الذي يسبك به الشعراء كلامهم

خلاصة:

مما لا شك فيه أن الجرجاني اتخذ مفهوم السحر مفهوما واصفا لبلاغة التصوير وبراعته في كلام الشعراء، أي أن الصور والأساليب البلاغية التي تقوم في نفس المبدع على أساس التخيُّل وتؤثر في المتلقي بفعل التخْييل - على مذهب حازم القرطاجنّي -

[1]- أسرار البلاغة، ص: 177-178.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تنتظم فعلا في مدارج البلاغة الساحرة. غير أن لسان الدين ابن الخطيب ارتقى بهذا المفهوم إلى مستوى الاصطلاحية، فاعتبره مصطلحا دالا على نمط خاص من الشعر، كما اعتبر السحر وصفا يميز لغة الشعر عن غيرها من لغات الأجناس الأدبية الأخرى.

ومن هنا نرى ضرورة إعادة النظر في مصطلح "السحر"، باعتباره دالا على بلاغة الشعر بإزاء ما بلورته البلاغة الكلاسيكية من مفاهيم ومصطلحات تسري على كل كلام بليغ سواء كان شعرا أم نثرا، فقد اجترح القدماء مصطلح السحر بوصفه يكشف عن مستويات عجزت البلاغة الكلاسيكية عن وصفه، بما يكشف عن فاعليته في حقل الدراسات البلاغية التي ترتبط أساسا بالنص الشعري قديمه وحديثه اعتبارا لحضوره الملفت للانتباه سواء لدى نقاد الشعر وعلماء البلاغة، أو توظيفه كمعنى شعري تداوله المبدعون في منجزهم الشعري.

وإذا كان الحديث عن البلاغة الساحرة يرتبط دون شك بجملة مفاهيم ومصطلحات تُدُووِلت في الدرس النقدي اليوناني والعربي والغربي مثل التخييل والتغيير والبراعة والغرابة والتعجيب والإرقاص والإطراب والإنزياح..، فإنا نأمل أن تكون هذه المحاولة مقدمة وإرهاصا لدراسات وأبحاث تستشرف رصدَ "السحر"، مصطلحا ومفهوما، في النصوص البلاغية والشعرية؛ العربية والغربية، ومقاربته من وجهات نظر إحصائية ونقدية ومقارنة وتأويلية.

مسرد المصادروالمراجع :

المصادر:

1- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، ط1، 1991م.

2- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، شرحه وكتب هوامشه: عبد الأعلى مهنا، دار الفكر، ط1، 1986م.

3- الأنيس المطرب بروض القرطاس، علي بن أبي زرع الفاسي، دار المنصور للطباعة والوراقة الرباط، 1972م.

4- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف - القاهرة، ط4، 1991م.

5- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعاليبي، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار المعارف مصر، 1985م.

6- حدائق السحر ودقائق الشعر، رشيد الدين الوطواط، ترجمه عن الفارسية، ابراهيم أمين الشواربي، المركز القومي للترجمة-القاهرة، ط2، 2009م.

7- الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، 1969م.

8- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، ط3، 1992م.

9- السحر والشعر، لسان الدين بن الخطيب ، تحقيق: ج.م.كونتننته بيرير، مراجعة: محمد سعيد إسبر، بدايات للطباعة، جبلة - سورية، ط1، 2006م.

10- شرح ديوان أبي نواس، ضبط وشرح: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1983م.

11- الشفا بتعريف حقوق المصطفى، القاضي عياض، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الكتاب العربي بيروت، 1984م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

12- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة بيروت، ط1، 1408ه/1988م.
13- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402ه/ 1982م.
14- محاورات أفلاطون، ترجمة د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، مصر، 2001م.
15- المستوفى من شعر أبي تمام، صنعه: د. محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت 2014م.
16- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.
17- نثير الجمان في شعر من نظمني و إياه الزمان، اسماعيل بن الأحمر، تحقيق: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة- بيروت، ط1، 1976م.

المراجع:

18- الأدب الجاهلي منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، د عادل جاسم البياتي، دار النشر العربية- الدار البيضاء، 1986م.
19- أصول الشعر العربي، د.ص مرجوليوث، ترجمة: د إبراهيم عوض، دار الفردوس، 2006م.
20- تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، دار الشرق العربي، بيروت، د ت.
21- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، دار المعارف، ط4، 1977م.
22- تاريخ الشعر العربي، نجيب محمد البهبيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982م.
23- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م.
24- الجامع في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجيل – بيروت، د ت.
25- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
26- الشعر والسحر، د. مبروك المناعي، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2004م.
27- المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، 2017م.
28- النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1975م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تَشْكِيلُ اللُّغة و بناءُ الصُّورة في مُوَشَّحات الشُّشْتَرِي

د.محمد محجوب محمد عبد المجيد أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية التربية. جامعة أم درمان الإسلامية (السودان)

الملخص:

يقوم هذا البحث بدراسة تشكيل اللغة وبناء الصورة في موشحات أبي الحسن الشُّشْتَرِي،وخلص إلى أن لغته تميزت بالسهولة والبساطة،وكانت موافقة للذوق الأندلسي،وملائمة لطبيعة الملتقي،كما تنوع تشيكله اللغوي مابين التكرار وحشد الضمائر،فضلاً على عنصري التضاد والاشتقاق،وكلها كانت خادمة لشرح غايات التصوف،ومعبرة عنه فكره،وجاذبة لمريديه،كما برهن معجمه الشعري على تمركز شعوره ووجدانه حول بؤر:الفناء والإشراق والخمر والطبيعة،أما صوره فطغت عليها النزعة الحسية وطابع البساطة،كذلك تعددت أدوات بنائها "التشبيه والاستعارة والبديع"ومصادرها التي استقاها منها"البادية"،كما عمد إلى مراسلة الحواس وتحميلها غير وظائفها،وقد استطاع - إلى حد كبير- أن يشرح غايات ومفاهيم التصوف من جهة،وأن يرضي الذوق الأندلسي(جمهور العامة)من جهه ثانية.

الكلمات المفتاحية: الششتري - الموشحات الصوفية - اللغة- الصورة

المقدمة:

يتكون هذا البحث من محورين،أما المحور الأول(تشكيل اللغة) فسنقوم فيه -بعد مناقشة موقف النقاد من لغة الموشحات- بتحليل جزئيات موشحات أبي الحسن الششتري[1]باعتبارها نصاً لغوياً ذا طابع صوفي/ فلسفي،واكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات،ومعرفة ما يهيمن علي النص(المعجم)،وأما المحور الثاني(بناء الصورة)فسنقوم فيه -بعد بيان ماهيّة الصورة-باختبار

---

[1] هو أبو الحسن علي بن عبد الله الشُّشْتَري،ولد في قرية ششتر فنسب إليها سنة 610هـ،حفظ قسطاً من القرآن الكريم،ودرس علوم العربية،وفي أحدى رحلاته يلقى مريدي المدْيَنِية -أتباع أبي مَدْين الغوث- فيعجب بهم ما يلبث أن يلزمهم ويأخذ عنهم التصوف،حتى إذا التقى ابن سَبْعِين غَيَّر الاتجاه الروحي الباطني له ،أي انتقل من تصوف أبي مدين السني إلى تصوف ابن سبعين الفلسفي،ويبدو أنه كان مفتوناً به لدرجة جعلته يلقب نفسه بعبد ابن سبعين،وبعد وفاته ينفرد بالرياسة والإمامة على الفقراء والمتجردين،حتى اخترمته المنية سنة 668هـ.خَلَّف الششتري تراثاً صوفيا كبيرا إلى جوار ديوان واحد،فيه جمع فيه بين الشعر والزجل والموشحات.انظر في ترجمته:
المقري،**نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**،تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الكتاب العربي،بيروت،د.ت، ج2،ص269،وابن الخطيب.لسان الدين،**الإحاطة في أخبار غرناطة**،تحقيق:محمد عبد الله عنان،مكتبة الخانجي،مصر،ط 1997م،ج4،ص206،وابن عجيبة الحسني،**إيقاظ الهمم في شرح الحكم**،تقديم ومراجعة:محمد أحمد حسب الله،دار المعارف،القاهرة،د.ت،ص55.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

قدرة أدوات بنائها(التشبيه والاستعارة وغيرها)على توضيح غايات التصوف وشرحها،دون إغفال لأدوات بناء أخرى(الرحى- الخيمة) ثم نختم البحث بالنتائج التي توصلنا إليها،فضلاً عن المراجع التي اعتمدنا عليها.

1. تشكيل اللغة :

تعتبر اللغة عنصراً أساسياً وركيزة مهمة في العمل الأدبي،فهي وسيلة الأديب في نقل أفكاره ورسم إحساسه وتصوير مشاعره،وهي أداته في التعبير عن موقفه تجاه الآخرين.

اختلفت آراء النقاد وتباينت اتجاهاتهم إزاء لغة الموشحات،فكان أن وصفوها بالرقة والسهولة تارة، وبالضعف والركاكة تارة أخرى،يقول المرحوم الدكتور شوقي ضيف"وقد نحى الأندلسيون عن طريقهم الكلمات الغريبة التي لا تلائم حياتهم المتحضرة اللينة الرقيقة،مما جعل السهولة تشع في موشحاتهم، فكلماتهم دائماً من المعجم المألوف المزاج والذوق المهذب المصفى"[1]،وفي مقابل هذا الرأي يقول المرحوم الدكتور جودت الركابي"إن لغة الموشحات يغلب عليها الضعف والركاكة،وإنها في لينها وحريتها وائتلافها مع روح العامة قادت اللغة الشعرية إلى الركاكة وأساءت من هذه الناحية إلى اللغة العربية"[2]ونحن لا نميل إلى هذا الرأي،فالموشحة إذ تلقى على العامة فإنها تعوز السهولة في اللفظ،والرقة في التعبير،والوضوح في المقصد،والمباشرة في الخطاب،فلا داعي إذاً للتعقيد.وقد تنبه الوشاحون أنفسهم لذلك يقول ابن حزمون"ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً من التكلف"[3]

لم يكن الششتري بدعاً عن رصفائه الوشاحين،إذ حافظ- مثلهم-على بساطة اللغة وسهولتها،فلم يكن يتردى في حمئة التقريرية أو فجاجة العامية،بل كان الفصيح همه وغاياته.فالقارئ لأدبه يصعب عليه أن يجد لفظاً غريباً،أو كلمة حوشية،أو تعبيراً معقداً يحوجه إلى القاموس بحثاً عن معناه.كما تميزت موشحاته بتراكيب لغوية عديدة وظفها جميعها في التعبير عن إحساسه وتجربته ونقل فكره الصوفي إلى المتلقي(المريد)،ولعل أبرزها **التكرار** الذي خبئ في عبائته عدداً من الغايات التي تخدم مذهبه،كقوله:

يا طَالِبَاً رَحْمَةَ الله سَلِّمْ أمُورَكَ لله [4]

وَقُلْ بِصِدْقٍ وَجِد اللَّهُ اللَّهُ اللَّه

ويحقق التكرار- هنا- ثلاث غايات:الأولى"اعتقادية"وهي التي تقرر الإذعان والخضوع لله وحده،إذ لا ملجأ منه إلا إليه،والثانية "نفسية" أي ما يبعثه تكرار اسم الجلالة من طمأنينة واستقرار نفسي عند ذكره،أما الثالثة"فموسيقية".والحق أن التكرار -في النص السابق -لا يناسب الإنشاد الديني عند الصوفية فحسب،بل يلهب حماسة المنشدين ويزيد عزمهم ويقوي ضربهم على الأرض.ومن غايات التكرار،شرح معاني التصوف وتوضيحها،بل وتقريبها إلى المريدين،مثل قوله:

القَلْبُ غَيْبٌ والرَّبُ غَيْبٌ والغَيْبُ للغيبِ يُنْسَبُ[5]

فالتكرار يشرح بيسر شديد معنى الغيب ويزيل عنه كل إبهام.وقد يأخذ التكرار جانبا تعليمياً إرشادياً:

---

[1] ضيف.شوقي **فصول في الشعرونقده**،دار المعارف،القاهرة،د.ت،ص170.

[2] الركابي.جودة،**في الأدب الأندلسي**،دار المعارف،القاهرة، 1963م،ص360

[3] ابن سعيد.الأندلسي،**المقتطف من أزاهر الطرف**،تحقيق:سيد حنفي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م،ص261.

[4] الششتري(**الديوان**)،تحقيق:د.علي سامي النشار،منشأة المعارف،الإسكندرية،الطبعة الأولى،1960م،ص 351.

[5] السابق نفسه،ص 144.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وأنا إليَّ سَبَبُ تَعْذِيبي وأنا إليَّ سَبَبُ تَنْكِيدِي [1]

وأنا إليَّ سَبَبُ تَقْرِبِي وأنا إليَّ سببُ تَبْعِيدِي

فأفعال المرء هي التي تفضي به إلى نيل السعادة أو الشقاء،وهي من يبلغه الطريق الصوفي أو يضيعه عنه.

ولما كانت موشحاته تنزع -في مجملها- منزعا وعظيا إرشاديا فهي في حاجة إلى ملء الفم ورفع الصوت والجهر بالقول،وهذا توفره **الجملة الإنشائية** من أمر ونداء وغيره:

بالله افهم سُؤالي وانتبه يا حبيب [2]

وقُم أحي الليالي فجرُ وصلك قريب

واصغِ واسمَعْ مقالي وارتجِع من قريب

والأبيات إذ تستند إلى أفعال الأمر فإنها منزهة عن التعالي،بريئة من التكبر،بل هي مواعظ أبوية وإرشادات قوامها قيام الليل ومراقبة النفس ومناهضة شهواتها،ودعوة للمريد بالجد في طلب العلم الحق الذي يبلغ به الأماني وينفي به الشِّرك،أي العلم الذي يقود صاحبه إلى التوحيد الخالص.

ولا يفهم من حديثنا أن أفعال الأمر تنحو منحى الوعظ والإرشاد،فأحيانا تلزم الردع والزجر لا سيما في مخاطبة خصومه من الفقهاء:

أنت يا فقيه سَلِّم وافْهَمْ الرُّمُوز [3]

واقتدِ بمن يَعْلَم حَلَّ ذي اللُّغوز

وادنُ مِنِّي تتعلَّمْ كُلَّ ما تَعُوز

ويقول -بحزم-إن الفقهاء عيال في حجر الصوفي،أو ناشئة تجلس على أرضه انتجاعاً لعلمه وطلباً لمعارفه،فهو من يوضح لهم الغامض،ويفك لهم اللغز،ويفهمهم الرمز،ولا يكتفي بذلك،بل يأمرهم بالدنو منه ليمنحهم كل ما يعوزوه.ومن النداء، قوله:

صاحِ هذي الأسرار قد اشعَلتْ في الحشا مني النار [4]

وقوله: صاحِ لاح الصباحُ للحَبْرِ نعد ليلٌ دُجاه كالِحْبرِ [5]

ويشعرك النداء بأدب جم وتواضع منقطع النظير،ففي قوله"صاح"إلغاء للحدود الفاصلة بينه وبين مريديه،ودعوة جادة وملحة لإقامة علاقة بينهما،مما يجعل المريد يرهف سمعه،ويهيؤ نفسه،ويفتح قلبه لكل ما يقول،بل يتلقاه كالموعود المنتظر.إما النهي فنصيبه كان ضنينا،لأن معانيه ذات طابع استعلائي،وهذا كاف ليشعر المريد بشيء من الدونية،كما أن صرامته قد توسع الفجوة بين الشيخ والمريد،فبدلاً من أن يأخذ بيده يغدو ناهياً زاجرا.

---

[1] السابق نفسه،ص217.

[2] السابق نفسه،ص102

[3] السابق نفسه،ص104.

[10] السابق نفسه،ص133

[11] السابق نفسه،ص163

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

حرص أبو الحسن في معظم مطالع موشحاته على الأسلوب الخبري إعلاما للمخاطب-وهو المريد في الغالب-بتجربته الصوفية ومراحلها وما اكتنفها من أحداث جسام،وأغلب الظن أن مقصده وراء ذلك "إثارة انفعال مشابه لدى المريد فتحقق بذلك المشاركة النفسية والوجدانية"[1].فالمشاركة -إذاً-هي الخطوة الممهدة لسلوك الطريق الذي سلكه شيخه من قبل،ومن مطالعه الخبرية:

تغربتُ عن أوطاني لعلي أرى أوطانك[2]

ومنها: سكرتُ جوىً وبُحْتُ بشرحِ حالي وقلتُ نعم عشقْتُ فلا أُبالي[3]

ونلاحظ أن معظمها ذو طابع يقيني، فهاك قوله:

قد ظهرت في مرآتي عند رمي لمنسآتي[4]

ومن أدوات تشكيله اللغوي،حشده للضمائر،فها هو يقيم علاقة على هيئة مقابلة بين ضميري "الأنا"و"الأنت" أو بمعنى ثانٍ بين "الأنا" الإنسانية و"الأنت الإلهية":

تَغَرَّبْتُ عن أوطاني لَعَلّي أرى أوْطَانَك [5]

وقد غَرَّنِي سُلْطَاني لما هِمْتُ في سُلْطَانِك

وَنُودِيت من جناني أحْفَظ سِرّي من جنانك

وتطرد ظاهرة تكرار **"الأنا"** في كثير من موشحاته،مثل:

أنا ما أنا خَلُّونِي أنا فَنَى الأنا لَمْ أبُوحْ [6]

بالله يا أنا افْرغ عَنِّي كَفَى ما جَرَى لي مِنَّكْ

وعلو نبرة الأنا وطغيانها على النص قد يصدم القارئ،أو قد يجعله يعيد النظر في ما يعتقده المتصوفة لاسيما وهم يدعون الإيثار ونكران الذات والبعد عن الشهرة وذيوع الصيت.إذاً فما الذي دفعه لذلك؟.أغلب الظن أنه متأثر بمذهبه الصوفي- الوحدة المطلقة- الذي يَعُدُّ الـ"أنا" و الـ"نحن" شيئاً واحداً.ومما يقوي هذا الاعتقاد أنه يسقط الحجب والحدود بين ضميري "الأنا" و"الهو" فيغدو "الهو" عين "الأنا"،يقول أبو الحسن:

ومَالِي غَرِيمٌ إلا أنا بالله خَلِّصُوني مِنِّي [7]

وقوله:

---

[12] أبو موسى.د.محمد،**خصائص التراكيب**،مكتبة وهبة، القاهرة،الطبعة الرابعة،1996م،ص79.

[13] الششتري(**الديوان**)،ص332.

[14] السابق نفسه،ص327.

15 السابق نفسه،ص117.

[5] السابق نفسه،ص129.

[6] السابق نفسه ،ص217،وفي قوله أبوح خطأ نحوي صوابه أبح.

[7] السابق نفسه،الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إنْ حُجِبْتُ عن ذاتي بالطِّين فالغِنَى غِنَى الفَقِير يُدْنِيني إليَّا عِنْدِي [1]

وأكبر الظن أن هذه الظاهرة اللغوية-ذات الطابع الاعتقادي-قد تسربت إليه خلال اطلاعه على التراث الصوفي لاسيما تراث الحلَّاج،الذي تكثر عنده هذه التعبيرات،على شاكلة قوله"فإن اختطفني مِنِّي، وليس يردني عَليَّ"[2].

أما البديع فلا يمكننا أن نقلل من أهميته كعنصر لغوي فاعل،فما يحتجنه من مزايا فنية قد تجعله كافياً لصنع عوالم أسطورية مناسبة للتجربة الصوفية،شريطة أن يفهم فهماً واعياً ومستوعباً،فإذا تجاوز التضاد- مثلاً-الجمع الساذج بين اللفظ ومقابله قد يكون قادراً على تحقيق الوحدة المطلقة التي يؤمن بها أديبنا،أعني التي تجمع بين الشيء ونقيضه في وقت واحد،كقوله:

خَيْرُ مَوْجُودْ عَابدٌ وَمَعْبُودْ [3]

لَيْسَ بالمَفْقُودْ وَبِمَحْوِي هُ إثْبَاتِي

وفي موضع ثانٍ يقول:

إنَّ في تَحْلِيلِي تَرْكِيبِي ثُمَّ في تأسِيسِي تَخْرِيبِي [4]

فهو يؤمن باتحاد الأضداد والتآلف بينهما(عابد ومعبود،محو واثبات،تحليل وتركيب..)انطلاقاً من إيمانه بالوحدة المطلقة التي تقول بإمكانية الجمع بين النقائض عن طريق الغيب والحس.وبالتالي فليس بغريب إذاً أن يكون العابد معبوداً،والموجود مفقوداً،والتخريب تأسيساً،والتحليل تركيباً وبناءً. ويمزج بين ألوان مختلفة من البديع مثل :

كم نهاك السرورُ والحزْنُ كم براك الزمانُ والأينُ[5]

كم سباكَ الدُّنو والبينُ انتبه كي تقَرَّكَ العينُ

كم تخبَّطتُ في دُجى عُمْري فيه زيدٌ سما على عَمرو

والقطعة تنوء بألوان وأشكال بديعية،كالتضاد بين(السرور)و(الحزن)،و(الدنو)و(البين)،والمجانسة بين(عمري)و(عمرو)،والجمع بين الزمان والمكان "الأين"،فضلا عن التكرار"كم".ولا شك أن مثل هذا الامتزاج يخلق جواً فنياً صوفياً.

ويستخدم نوعاً دقيقاً من الاشتقاق،نوعاً وجدنا إرهاصاته عند الحلاج أيضاً،لاسيما في أقواله التي كان يجذب بها الناس على شاكلة "غَيَّبْتُ أغْيَابِي"لذلك رأينا تسميته بالاشتقاق الصوفي.ومنه قوله"لم أجد بُدّاً من بُدِّي"،وقوله:"ومَرْقُومُ الأرَاقِم"،و"مَوْجُود الوجود"،و"مُنَوِّر الأنوار"[6]ولهذا الاشتقاق قيمة عظيمة،إذ يصطنع علاقات لغوية غريبة،تثير الفضول وتدعو إلى التساؤل.

---

[1] السابق نفسه،ص129.

[2] انظر بحثنا:موشحات الششتري(موسيقاها وعناصرها التراثية)،مجلة آفاق الثقافة والتراث،مركز جمعة الماجد بدبي،العدد(92)،ديسمبر 2015 م،ص ص48-63.ففيه توضيح لأثر الحلاج في فكر الششتري وفي موشحاته.

[3] الششتري(**الديوان**)،ص117.

[4] السابق نفسه،ص118.

[5] السابق نفسه،ص163.

[6] انظر الصفحات 192،118من الديوان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

لم يكن بمقدور الششتري- رغم تطوافه الطويل في معظم بلاد المشرق- أن يتخلص من الخصائص المحلية للهجته الأندلسية التي كان حضورها قوياً في معظم موشحاته،ولعل أبرزها،قصر الممدود، مثل:

أيا محلَ الجودِ يا قُطْبَ الوَفَا يا سالكاً على طَرِيقِ الخُلَفَا[1]

والقصر واضح في قوله"الوفا و الخلفا".ومن خصائص اللهجة الأندلسية،أن المتكلم المفرد يكون فعله المضارع بالنون بدلاً عن الهمزة،مثل قوله:

خمرى نشرب في ديري دون ثان[2]

فقوله "نشرب"يقصد به اشرب.وقد يقطع الكلمات قبل إتمامها، كأن يقول "هُ" عوضاً عن هو،مثل: أنت يا محبوب هُ الفَنَا ارفعِ الحُجْبَ بَيْنَنَا[3]

وكذلك كان يكثر من استخدام"لس"بدلاً عن"ليس"و"إش"بدلاً عن" أي شيء"،كما كانت موشحاته معرضاً للألفاظ الجاهزة والتعابير المحفوظة،على شاكلة"عُج على الأقداح،خلع العذار،ضربة لازم"وغير ذلك كثير.كما تدثر تشكيله اللغوي بحجاب من الغموض،مثل تتابع أحرف الجر على نحو غير مألوف، مثل:

وَبي مِنِّي لِي شَيْءٌ عَجِيْبُ[4]

والحق أن مثل هذه التعبيرات تكثر عند المتصوفة،فقول الششتري أعلاه يشبه إلى حد كبير قول أبي علي السِنْدِي"كنت في حالٍ مِنِّي بِي لِي ثم صرت في حَالٍ مِنْهُ بِهِ لَهُ"[5].ومع حرص أديبنا على سلامة اللغة وبساطة التعبير لم تسلم موشحاته من بعض الأخطاء اللغوية والنحوية،فضلاً عن فساد التعبير.فمن أخطائه النحوية قوله: أنا في الأنا لم أبوح[6]"وصوابها:لم أَبُح"،وقوله:

فعندنا الصالحين لس يدخلوا الحمَّام [7]

وصوابها الصالحون،ومن ركاكة أسلوبه قوله:

أنا في مهرجان طول حياتي عمري[8]

ولا يخفى على القارئ ما في الشطر الثاني من ركاكة وسطحية.يمكننا أن نقول إن حرص أبي الحسن الششتري على المعاني وصحتها أكثر من الألفاظ هو من أوقعه في شراك الأخطاء النحوية والتعبيرية.

---

[1] السابق نفسه،ص228.

[2] السابق نفسه،ص160.

[3] السابق نفسه،ص126.

[4] السابق نفسه،ص271.

[5] أمين.أحمد،**ظهر الإسلام**،دار الفكر،القاهرة،د.ت،ج 4،ص 177.

[6] الششتري(**الديوان**)، ص272

[7] السابق نفسه،ص211.

[8] السابق نفسه،ص146.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

كما خلت موشحاته من اللغة الرومانثية(اللغة الإسبانية الشعبية)،ولعل ذلك بسبب مريديه الذين ينتشرون في مصر والشام والمغرب،فمعظمهم مما لا قبل لهم بأعجمية الأندلس*.

المعجم الفني:

يعرف المعجم بأنه "قائمة الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء النص،فتردد بعض الكلمات بصيغة واحدة،أو بصيغة ذات دلالة واحدة لا بد أن تؤدي إلى دلالة ما"[1]وعلى ضوء هذا تفيد دراستنا من التكرار التراكمي للألفاظ بغية الوصول إلى كنه المعاني.فالأديب إذ يكرر ألفاظاً ومفردات ذات جذور واحدة أو معان قريبة،فإنه يصور جانباً لما يعتمل في نفسه ويجول في خاطر،مبيناً بذلك أي إحساس أو معنى يتمركز شعوره نحوه.فعن طريق المعجم الفني إذاً نستطيع أن نستبطن ذات الأديب،وأن نسبر غوره،وأن نتعرف على مكوناته الثقافية.وفق هذا التصور يمكننا أن نقول بلا استحياء إن المعجم الفني هو المرشد الحقيقي لكنه النص،والباحث الجاد عن حقيقته وهويته.بعد استقرائنا لموشحاته يمكننا أن نقسم معجمه الفني إلى عدة محاور،أو مواد لغوية:

الفناء:

يحظى الفناء بمكانة كبيرة في دنيا التصوف فهو غاية الصوفي ومبتغاه الوحيد،والحق أن طريقه شاق ومضن بحيث لا يتيسر إلا للقلة القليلة،القلة التي نفضت عن نفسها كل الأغيار ونبذتها مكاناً قصياً، وأخذت نفسها بالمجاهدة والشدة حتى صفت روحها من درن الرغبات الإنسانية باستثناء الرغبة في الوصل والاتصال بالمطلق.إذاً من الطبيعي أن يأخذ الفناء طريقه إلى فكر الششتري وتصوره،مثلما أخذ طريقه إلى روحه.يعد لفظ "الفناء "أكثر الألفاظ دوراناً على لسانه،بل لا نعدو الحق إذا قلنا إنه يتعذر عليك أن تجد موشحة يخلو منه أو من الحديث عنه.ارتبط الفناء في معظم موشحاته بالبقاء ارتباطا وثيقاً ومنها:

قوله: الفَانِي يَفْنَى وَتَبْقَى حَيَاتِي[2]

وقوله : وَمَنْ يَفْنَى يَبْقَى فَنَائِي بَقَاءُ[3]

وأحيانا،بل أحيانا قليلة، ينفك ارتباطهما الوثيق ليبقى الفناء يحلق وحيدا،كقوله:فَافْنَى وَاتَّحِدْ[4] وقوله: فَنَائِي هُو سَمَائِي[5].وأحيانا يغدو الفناء دينه الذي يعتقده،وإيمانه الذي يتمسك به:الفَنَا غَايَةُ الدِّيْنْ[6]،فالفناء يحلق في كل أفق يجوبه، ففي الأرض هو دينه الذي يؤمن به،وبستانه الذي يجول فيه ،وحبه الذي يتمسك به،وفي السماء هو مسرحه ومجال تطوافه.

---

* قلتُ: اتخذ متصوفة الأندلس(الششتري،ابن عربي،ابن سبعين)موقفاً صارماً من اللغة الرومانثية إذ نزهوا موشحاتهم منها،وأكبر الظن أن حرصهم على مريديهم المنتشرين في بلاد المشرق،وجلهم جاهل بها.

[1] مفتاح.محمد،**تحليل الخطاب الشعري**،بيروت،طبعة 1983م،ص58.

[2] الششتري(**الديوان**)،ص87.

[3] السابق نفسه،ص102.

[4] السابق نفسه،ص127.

[5] السابق نفسه،ص170.

[6] السابق نفسه،ص130

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الخمر.

من المعروف أن ثمة فرقاً بين خمر المجان وخمر المتصوفة،فعند المجان هي وسيلة توأد بها آلام الحياة وطريقة تقصى بها الهموم،وسبيل يميتون به شعورهم باليأس والقنوط،بينما هي عند المتصوفة وسيلة للتعبير عن النشوة والترقي في سلم الوصول،وحقاً أن ثمة عنصراً مشتركاً بينهما ونعني هنا النشوة،لكن يظل الفرق قائماً والاختلاف مستمراً،فنشوة الماجن لحظية فانية ما تلبث أن تزول ليعود صاحبها إلى سيرته الأولى، بينما تظل نشوة الصوفي سرمدية لا تنقطع ولا تزول.

استعار أبو الحسن إلى عالمه الصوفي كل عناصر الخمر،بل لم يترك عنصراً خمرياً إلا ودسه في تضاعيف نظمه،فكان الكأس والطاس،الورد والآس،الساقي والنديم،هو جسره وسلم وصوله للنشوة:

طَابَ نُقْلِي وَشَرابِي وَحَبِيبِي اعْتَنَى بِي[1]

فَاعْذُرُونِي يا صِحَابِي فِي سُجُودِي واقْتِرَابِي

خَمْرَةٌ رَقَّ شَذَاها كُلُّ نُورٍ مِنْ سَنَاها

قَامَ سَاقِيها سَقَاهَا اجْعَلُوها احْتِسَابِي

أنا سَكْرَانُ مِنْ هَوَاهُ ليس لي رَاحٌ سِوَاهُ

وتستدعي الأبيات كل ما يتعلق ببيئة الخمر،في نُقلها وزهرها،في لونها ورائحتها،في ساقيها ونديمها:

يا مُدِيرَ الرَّاحْ إسْقِينِي خَمْرَةَ الأرواحِ تُحْيِينِي[2]

فيها الأفْراحُ تَأتِينِي وَتَزلْ عَنِّي رَوَعاتِي

وتصور الأبيات الخمر وتأثيرها في نفوس الشاربين.إذاً لم تدع موشحاته عنصراً خمرياً إلا استدعته،ولم تكتف بذلك،بل عمدت إلى إقامة علاقة لغوية بين أدوات الخمر وعناصر المحبة،فللأنس كأس وللمحبة كأس وللعشق كأس وللكمال كأس .

الإشراق.

يعتقد معظم فلاسفة المتصوفة بأهمية الإشراق،ويعدونه وثيق الصلة بالحقيقة والمعرفة،فالإشراق أو النور هو فيض يغمر قلب المريد ويشعره بدنو اللقاء،وهو أيضا قبس يقذف في نفوس المريدين ليهديهم سواء السبيل.لا يختلف الششتري عن رصفائه من المتصوفة،فغايته مثل غايتهم ورغبته مثل رغبتهم وأقصاها رؤية النور دليله وبرهانه،دليله لطريق الحقيقة،وبرهانه لبلوغ المعرفة، فمن الطبيعي إذاً أن يحشد لموشحاته الألفاظ الدالة على النور والإشراق التي يمكننا أن نقسمها إلى أفعال وأسماء ذات دلالات حقيقية ومجازية.أما الأفعال فأكثرها دورانا الفعل أشرق،الذي تأرجح بين المعنيين الحقيقي والمجاز،فمن الحقيقي إشراق النهار مثل قوله:

حتى إذا أشرق النهار واكْتهل الطِّفلُ واهتدى[3]

---

[1] السابق نفسه،ص101.

[2] السابق نفسه،ص111.

[3] السابق نفسه،ص143

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ومن المعني المجازي إشراق الحقيقة وتبديها للأنبياء،فها هي تتبدى لذي النون يونس عليه السلام وهو في ظلمات اليم:

أشرقتْ كالشُموس في زجاجِ القلبِ [1]

ورآها عَيَان يُونسُ في البحرِ

أما الأسماء فيكثر من استخدام الشمس والقمر بالدلالة الحقيقية والمجازية،فمن الأولى:

اسمُ الأعظم محمد المختار[2]

وهو شمس،تلوح بين أقمار

وهو نور،ومشكاةُ الأنوار

ومن الأخرى:

قمرُ الرشدِلاح وأنارَ الفكرا [3]

ومنه أيضا "شمس العلا"،"شمس المنى"،"شمس البقاء"[4]،لقد استحال العالم كله إلى فيض من ضياء،فللعلاء شمس،وللمنى شمس،وللبقاء شمس،وللرشد قمر،إنه لم يترك عنصراً كونياً إلا وأسند إليه النور أو بعض عناصره.

الرؤية.

إذا كان النور أو الإشراق هو دليل خروج الحقيقة من حجابها العظيم إلى الوجود المعاين،فإن العين (حقيقة ومجازاً)هي التي تحسها وتستشعرها،أليست آلة البصر وأداته في التأكد من الأشياء والتيقن منها؟.والحق أن طلب الرؤية على الحقيقة مطلب نبوي قبل أن يكون صوفياً،قال تعالى:{وَلَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ موسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ}[5].يمكننا أن نقول إن الغاية الصوفية والنبوية واحدة في هذا المجال،فكلاهما يرغب في الرؤية،وكلاهما ينشد الوصال،لذلك لم يكن بغريب أن ينعت بعض المتصوفة سيدنا موسى عليه السلام بالصوفي الأول لاشتراكه معهم في الغاية والمقصد.

خص صاحبنا مادة "الرؤية"بقطاع عريض من موشحاته والتي يمكننا ردها إلى مستويين: الأول:**الأفعال** المتعلقة بالرؤية مثل"يرى،أبصر،يشهد،ينظر"ولعل أكثر الأفعال ذيوعاً الفعل"يرى"،وذلك لارتباطه المباشر بالرؤية(حقيقة)فمنه :

من رآه بليلةِ القَدْرِ ما له في الوُجودِ من قَدْرِ[6]

---

[1] السابق نفسه،ص 146

[2] السابق نفسه،ص 61

[3] السابق نفسه،ص 145

[4] انظر(**الديوان**)،ص 168

[5] سورة الأعراف،آية (143).

[6] الششتري(**الديوان**)،ص 162

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وقوله: ينجلي لك الاسمُ في الحين وترى امتدادَ الكاف والنون من المبدي [1]

أما المستوى الثاني:**فآلة الرؤية**(العين)وفيها يكثر من ذكر عين القلب:

إن كنتَ تغيبُ عن بصري بعين قلبي نُبصِرك[2]

ترى بعينِ قلبك معنى الخبر[3]

ويكثر من ربط العين بالقلب لأن العين أداة الرؤية المادية والقلب وعاء التيقن والاطمئنان،فالجمع بينهما جمع بين التيقن والاطمئنان حسا ومعنى.

الطبيعة.

اكتست الطبيعة الأندلسية بحلة بديعة تبهج النفس،وتسر النظر،فإذا رأيت ثَمَّ رأيت طيراً صداحاً وزهراً فواحاً وماء منساباً.ولما كانت النفس نَزَّاعة للجمال،ميّالة للفتنة،فليس بغريب-إذاً- أن يغمس وشاحنا ريشته في الطبيعة ليلون لوحاته ويوشي تصويره من جانب،ويجمّل بستان التصوف ويزينه من جانب آخر،يقول:

هَزَّنِي الزَّهرُ وَشَاقَنِي الغِنَا مع جَرِي النَّهْرِ[4]

تَغْرِيدُ القُمْرِي وخَمْرُ حُبِّنَا شُرْبُنَا فَادْرِي

ويستدعي عناصر الطبيعة ليؤلف منها لوحة جميلة فيها الريحان والطيب والورد والبستان :

وبه يَحْلالِي مَشْرُوبِي وبه نَجْنِي الوُرُودْ[5]

أنا نَسْرحْ في بُسْتَاني في رِيْحَانْ وَطِيبْ.

والأبيات السابقة إذ تكتظ بمشاهد الطبيعة فإنها ترضى حواسك جميعها"فجري النهر"يسر العين و"تغريد القمري "يمتع الأذن و"عبق الريحان"ينعش الأنف،كما أن اهتزاز الزهر يغري باللمس والمداعبة.والحق أن الششتري حريص- في كثير من نظمه -على إرضاء مريديه حساً ومعنى،تجردا صوفياً ورغبةً دنيوية.

2. بناء الصورة:

تعد الصورة "واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية،فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس،وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[6] وفي سبيل ذلك يتكئ على الحقيقة والمجاز،ويتوسل بالكناية والمباشرة،ويستعين

---

[1] السابق نفسه،ص 130

[2] السابق نفسه،ص 150

[3] السابق نفسه،ص 136

[4] السابق نفسه،ص168.

[5] السابق نفسه،ص95.

[6] زايد.د.علي عشري،**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،دار العلوم ،القاهرة،1979،ص 68

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

بالتشبيه والتمثيل،وعلينا ألا نغفل عن دور الخيال في تشكيلها،فهو أشبه بالومضة التي تشرق في النفس وتضيء الروح وتنير العقل،إنه المنسق بين المتوهم والمتخيل،والملائم بين المتناقض والمعقول.

سلك أبو الحسن في تشبيهاته سبيلاً واحداً،هو الاعتماد على تكرار المصدر،أو ما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه البليغ،ومثل قوله:

رَقَّ مَعْنَاكَ رِقَّةَ الشَّعْر وَفَهِمْتُ الرُّمُوزَ في الشِّعْرِ[1]

والحق أن الششتري لا يكتفي بالتشبيه فحسب،بل يسبغ عليه حلية لفظية جميلة،هي المجانسة بين الشَّعْر والشِّعر،ومنه قوله:

وَدَارَ كَأسُ الأنْسِ ما بين الرِّجَالِ وَهَزَّهُمْ هَزَّ القَضِيبِ المَائِلِ[2]

وقوله:

عُرَيَانْ نُرِيْدْ نَمْشِي أجَلَّ شَيْ كَمَا مَشَى قَبْلِي غَيْلانُ مَيْ[3]

والتشبيه في الشاهد الأخير يستدعي أنموذجا فذا للصبابة واللوعة،وهو غيلان مي(ذو الرمة)الذي يشابه الششتري في ولعه ولهفته وخلوص قلبه من كل شيء سوى الحب والتعلق بمن يحب.أما صورة العري المادي أو المعنوي(التجرد)التي استدعاها الششتري في قوله(عُرَيَانْ نُرِيْدْ نَمْشِي)فلها دلالة صوفية،هي، التخلص(التجرد)من الحظوظ الدنيوية التي تعوق المحب أو المريد من الوصول إلى مبتغاه(المحبوب عند العشاق والمطلق عند المتصوفة).إن معظم صور الششتري التشبيهية تستدعي عنصرا ماديا بصريا(رِقَّةَ الشَّعْر-هَزَّ القَضِيبِ المَائِلِ)،أو تاريخيا صارخا(غَيْلانُ مَيْ)لتتقوى به ولترسخه في روع المريد.

وأحيانا تتردى صورته التشبيهية في درك من الابتذال كتشبيهه للحظة الوصول إلى الحقيقة بلذة العروس في عرسه:

وكُنْ في شُربِك كُوّيس تصل بها للحقيقه[4]

تبِتْ مِثل العُرِيسْ إذا بِتْ مع رفِيقه*

وأغلب الظن أن شعوره أحيانا بضيق عطن اللغة عن تصوير الإحساس باللذة،وشعوره بحاجة المريد الملحة إلى الصورة الحسية،هو من دفعه إلى مثل هذا الابتذال،وما كان أغناه عن ذلك.

والحق أن للصورة التشبيهية عن الششتري غايات،منها،تقريب المعاني من المريدين،أو شرح مفاهيم التصوف التجريدية الغامضة،وربما تسعى لتحقيق رغبة صوفية جامحة،فحذف أداة التشبيه-في التشبيه البليغ- يجعل المشبه والمشبه به يتحدان مع بعضهما اتحاداً يشبه اتحاد المتصوفة مع المطلق.

أما الاستعارة فتمتاز عن التشبيه وعن غيره من أدوات بناء الصورة بأنها تعطيك معانيا عميقةً،بل شديدة التأثير،مثل :

يَا عُشَّاقْ سَقَانا في الحَانِ القَدِيْمْ شَرَابَ الرِّضَا في كأسَةِ النَّعِيْمْ[5]

---

[1] الششتري (الديوان)،ص163.

[2] السابق نفسه،ص227.

[3] السابق نفسه،ص288.

[4] السابق نفسه، ص200.

*في قوله العريس خطأ صوابه العروس

[5] السابق نفسه،ص398.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فالششتري يستعير من عالمي الغزل"عشاق"والخمر"الحان-الشراب-الكأس"أدواته ليشكل بها صورة مغايرة للواقع،صورةً تحيل الرضا شرابا سائغا،والنعيم كأسا لذة للشاربين،والششتري إذ ينقل المعقولات إلى متصورات محسوسة وملموسة فإنه يقرب معاني التصوف من تخوم المريد درجة يكاد يراها ويلمسها. وتسجل عناصر الطبيعة حضوراً قوياً في استعارته، مثل قوله:

لاحَتْ شَمُولْ مَعْنَى تَجُولْ فيه العُقُولْ[1]

حَيْثُ الأكَامْ لها ابْتِسَامْ وَلِلغَمَامْ

دَمْعٌ هَتُونْ عَلَى فُنُونْ سِرٌ مَصُونْ

ونلاحظ الاستعارات الجميلة التي تجعل الآكام يبتسم،والغمام يبكي بدمع هتون.ومن صوره الجميلة قوله:

مُقلتي تُبْدِي ما أخْفَيْتُ من وجدي[2]

كيف بالكتمان وقد نَمَّ بي دمعي

لِنتُ للهجران وما اللين،من طبعي

فمقلته فضحت سره(الوجد)الذي أخفاه بين جوانحه لتعذر الكتم عليها،وقوله"نم دمعي"تعبير استعاري جميل إذ لا يكتفي ببوح خبر عشقه فحسب،بل بسيرورته في البادية والحاضرة،أما قوله"لنت "و"ما اللين"فيؤكد استبداد سلطان العشق به وعجزه عن مدافعته.يمكننا أن نقول إن الاستعارة تتيح للناظم فرصة الانتقال بقارئه من عالمه إلى عالم يرى"فيه الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً،والمعاني الخفية بادية جلية"[3].

أما الكناية فلم تلق في نفسه استجابة على نحو ما لقيه التشبيه والاستعارة،ويبدو أن اعتماده على المباشرة قد صرفه عن مواراة المعاني وإخفائها،مع ذلك لم تحرم موشحاته من بعض صور الكناية،مثل التكنية عن التهتك بخلع العذار"خلعت عذاري في الخلاعة"[4]،وعن المتصوفة بأصحاب الشراسح(الخرقة)"ونصحب من أصحاب الشراسح"[5].

وتستغني الصورة عن أدوات البيان من تشبيه واستعارة وكناية لتستعيض عنها بالتشكيل اللغوي البديع،كأن تعتمد على تركيب الجمل وبنائها دلالياً ومنطقياً وموسيقياً لتقريب المعنى وإيصال الصورة،مثل صورة الحَيْرَة التي تظل ملازمة للصوفي الحق أنَّى ذهب،حتى إذا أحس بشيء من طمأنينة أو استقرار أدرك زيف الطريق الذي يسلكه،يقول أبو الحسن:

كُنْتُ قَبْل اليَوم حَائِرْ في زوايا الفِكْرِ دَائِرْ[6]

في بِحَارِ الفِكْرِ مُلْقَىً بَيْنَ أمْوَاجِ الخَواطِرْ

والذي كان مُرَادي لَمْ يَزَل في القَلْبِ حَائِرْ

---

[1] السابق نفسه،ص381.

[2] السابق نفسه،ص128

[3] الجرجاني.عبد القاهر،**أسرار البلاغة**،إشراف محمد رشيد رضا،مكتبة القاهرة، الطبعة السادسة، 1959م،ص29.

4 الششتري(**الديوان**)،ص 281

5 السابق نفسه،الصفحة نفسها

[6] السابق نفسه ص362.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وتتجاوز الأبيات إطار الوضوح والملائمة الذي سنه النقاد القدماء لتجوب في عالم النفس وخباياه، إنها صورة للتخبط الإنساني وبيان للحيرة والشكوك اللذين يستبدان به،ونلاحظ أننا أمام علاقات لغوية جديدة وغير مألوفة في معجم الموشحات الأندلسية مثل قوله:"بحار الفكر"و"أمواج الخواطر".فالموشحة مليئة بالصور الموحية،فالبحر يوحي بحالة من الخوف والهلع،أما الموج فيعكس قلقه واضطرابه،إن صورتي البحر الهائج والموج المائج تحكيان البعد النفسي لشخصية الصوفي القلق.ومن صوره الفنية التي تشرح غايات التصوف وتبسطها قوله:

دَارَتْ عَلَيْكَ الأقْدَاحْ بِرَوْحٍ وَرَاحْ[1]

فَعُجْ عَلى الخَمَّارْ بِخَلْعِ العَذَار

تُبْصِر سَنَا الأنْوَار إذا ما تُدَارْ

وَعالَمُ الأسْرَارْ يَلُحْ لَكَ جَهَارْ

وحقًا أن ثمّة علاقةً قويةً بينهما،فكلاهما من مادة لغوية واحدة "روح"،وكلاهما رهين بالقدح،وكلاهما يَعْتَمِدُ عليه في تحقيق غايته(النشوة عند المجان والحقيقة عند المتصوفة)،وكلاهما يُشْعِر بلذة الانتصار.فالراح (الخمر)إذ ترتقي بشاربها (أو مريدها)من الأرض(عالم المادية) إلى السماء(عالم الطهر والنقاء)فإنها تنتهي به إلى السعادة والبُلَهْنيّة.فالرَّوح والراح إذًا يلتزمان حركة دائبة تبدأ من أرض الحس وتنتهي بأرض المعنى،ولعل هذا ما دفعه إلى اختيار الأفعال الدالة على الحركة والدوران في تصويره على شاكلة (عج،دار،درت)، كذلك نلاحظ إلحاحه على تكرار المطلع"دارت عليك الأقداح بروح وراح"في كل قفل من أقفال الموشحة،وكأنه يقرر أن الروح والراح موجودتان في قدح واحد،فسواء ارتشفت منه الحقيقة أو الرحيق فأنت في ظمأ سرمدي،أو أن القدح شبيه بقلب الإنسان وروعه،فسواء ألقيت فيه الخمر الحقيقية أو الخمر المجازية(طلب الحقيقة)ولعل التأويل الأخير ينسجم مع مذهبه القائل بالوحدة المطلقة التي لا تميز بين الحقيقة والمجاز،بل تجعلهما شيئًا واحدًا.

ويعدد الششتري المصادر التي يمتح منها صوره مخافة سأم المريد،فسلوك الوشاح لمبيع واحد في بناء الصورة قد يضجر المتلقي وربما ينفره،فها هو يرتد إلى البادية ويستعير واحدا من أهم معطياتها ليكسوه مسوح التصوف،ونعني بذلك الخيمة التي يحيلها من أطناب وأوتاد وأسباب إلى أنموذج فذ لقسوة الحياة وتقلبها بالإنسان:

هَلْ للشَبَابْ يرجع إيَابْ[2]

بَذْلُ الدُمُوع وَاجِبْ في حَضْرَةِ الخِيَامْ

مَنْ فَارَقَ الحَبَايِبْ دُمُوعُهُ له انْسِجَامْ

والحق أن الخيمة تشبه حياة الإنسان وتحاكيها من وجوه عديدة،فمثلما تتقلب الخيمة بين الوهاد والربوع يتقلب الإنسان بين بسط وقبض،ومثلما يتعذر على الخيمة الاستقرار يتعذر على الإنسان الراحة.وعلى هذه الشاكلة يظل الإنسان والخيمة في تطواف دائم وترحال مستمر حتى ينتهي بهما الأمر إلى تقوض أو موت.ومن رموز حياة البادية عنده أيضاً "الرحى"الذي يلتمسه معادلاً موضوعياً يماثله في أزمته،ويشاكله في استحالة بلوغ مقصده،يقول أبو الحسن:

---

[1] السابق نفسه،ص102.

[2] السابق نفسه،ص389.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

كَمْ دُرْتُ في ذَاتِي دَوْرَ الـرَّحَى [1]

في الحِسِّ والمَعْنَى تُـفَتِّشْ عَلَيَّ

فمثلما تدور الرحى حول ذاتها بلا طائل،يدور هو بين الحس والمعنى دون قدرة على الاختيار بينهما، ومثلما تجد عنتاً ومشقةً في الانفصال عن قطبها الآخر،يجد هو المشقة نفسها في الانفصال عن أهوائه. إن أبا الحسن والرحى وجهان لعملة واحدة،هي الفشل في الانتقال من وطن إلى وطن آخر.

ويقوده ضيقه بالمدركات الحسية وشعوره بقصورها في تصوير معانيه الصوفية إلى مراسلة الحواس وتسميتها بغير مسمياتها،أو تحميلها غير وظائفها، كأن يمنح القلب عينا مبصرة،ويقول- بحسب الاعتقاد الصوفي - إنه وحده من يرى الأشياء ويتيقن منها:

يَرَى بِعَيْنِ قَلْبِ مَا غَابَ عَنْ بَصَرْ [2]

وقبل أن نغادر دراسة الصورة علينا أن نشير إلى ميزتين تميزت بهما،وهما،**البصرية والبساطة**،أما الأولى فلأن البصر هو أقوى الحواس،وأكثرها تأثيراً،وقدرة على توضيح المعاني وتقريب الشقة بين الناظم ومتلقيه،وهو في الغالب الأعم مريد بسيط ساذج.أما البساطة فمن الخطل أن نقلل من قيمتها وخطورتها في أداء المعنى لأن غايتها- فيما نعتقد- المريد الساذج لا الناقد الواعي،انظر لقوله:

شَوْقِي إليك المفْتَاحْ لِبَابِ الفَلَاحْ[3]

يمكننا أن نقول إن بساطة الصورة عند الششتري لها مغزى تعليمي،هو تيسير المفاهيم الصوفية لإفهام العامة،أو بمعنى ثانٍ نقل المعاني الصوفية من التجريد إلى الحسية.

الخاتمة

تميزت لغة موشحاته بالسهولة والبساطة وكانت موافقة تماماً للذوق الأندلسي وملائمة لطبيعة الملتقى،كذلك تنوع تشيكله اللغوي مابين التكرار وحشد الضمائر،فضلاً على عنصري التضاد والاشتقاق،وكلها كانت خادمة لشرح غايات التصوف(التكرار)ومعبرة عنه فكره(التضاد)،وجاذبة لمريديه (الاشتقاق)،كما برهن معجمه الشعري على تمركز شعوره ووجدانه حول بؤر الفناء والإشراق والخمر والطبيعة .

أما صوره فطغت عليها النزعة الحسية وطابع البساطة،أما الحسية فيغلب عليها الصورة البصرية ولا غرو في ذلك فالبصر هو أقوى الحواس،وأكثرها تأثيراً،وأما البساطة فمن الخطل أن نقلل من قيمتها وخطورتها في أداء المعنى،كذلك قاده ضيقه بأدوات بناء

---

[1] السابق نفسه،ص 273.

[2] السابق نفسه،ص 136.

[3] السابق نفسه،ص121.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الصورة التقليدية "التشبيه والاستعارة والبديع" إلى اصطناع أدوات بناء أخرى من البيئة البدوية(الرحى- الخيمة) ،كما عمد إلى مراسلة الحواس وتحميلها غير وظائفها.

المصادروالمراجع

- ابن الخطيب.لسان الدين،**الإحاطة في أخبارغرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان،مكتبة الخانجي، مصر،ط 1997م .
- ابن سعيد.الأندلسي، **المقتطف من أزاهر الطرف**،تحقيق:د. سيد حنفي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م .
- ابن عجيبة الحسني،**إيقاظ الهمم في شرح الحكم**، تقديم ومراجعة محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، د. ت
- أبو موسى.د.محمد ،**خصائص التراكيب**،مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1996م
- أمين.أحمد،**ظهر الإسلام**،دار الفكر، القاهرة، د.ت .
- الجرجاني.عبد القاهر ،**أسرار البلاغة** ،إشراف محمد رشيد رضا،مكتبة القاهرة،الطبعة السادسة، 1959م.
- الركابي.د.جودة ،**في الأدب الأندلسي**،دار المعارف،القاهرة، 1963م .
- زايد.د.علي عشري،**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،دار العلوم ،القاهرة،1979
- الششتري **(الديوان)**،تحقيق: د.علي سامي النشار، منشأة المعارف،الإسكندرية، الطبعة الأولى،1960م.
- ضيف.د. شوقي،**فصول في الشعرونقده**،دار المعارف، القاهرة،د.ت.
- مفتاح.د.محمد،**تحليل الخطاب الشعري**، بيروت،طبعة 1983.
- المقري،**نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**،تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الكتاب العربي،بيروت،د.ت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

صراع الرفض وعبثية الإخوة الأعداء – قراءة سيميائية تأويلية – في "أنا يوسف يا أبي " للشاعر محمود درويش.

الأستاذة عايب فاطمة الزهرة / جامعة العربي التبسي / تبسة. الجزائر

الملخص:

يُعدّ الشعر العربي المرآة العاكسة للبوح عن مكامن النّفس وطموحاتها ، ولأن الذات الشاعرة ترفض ما يعوق التقدم ويسبّب الألم ، فالشعر الثوري يمثل صوت الرفض لكلّ أشكال الظلم والاضطهاد ، ودعوة لمناشدة الحريّة وإعلاء كلمة الحق وخنق براثين الاستبداد ، وبين صراع الصّوت الرافض وعبثية تناقضات الواقع يتمّ استكشاف الدّاء الناخر لجسد الأمّة العربية ، وتبرز هروبية متخفية لأصوات ذوات جمعية ترضى بالجبن والهوان ، وأمام الصّراع تتجلّى بطولة عدم الرّضوخ وتنكشف الحقائق المدنسة ، وهذا ما سنحاول تتبعه عبر قراءة سيميائية تأويلية لأحد قصائد الشاعر - **محمود درويش** - إذ يتجلّى صراع الرفض من خلال التمسك بحق الحريّة والنّضال من أجل العدالة أمام عبثية الإخوة العرب الذين تحوّلوا لذوات جمعية معارضة بدل المساندة ، وعبر تقصي جمالية تتبع توظيف التراث الديني سنحاول استكشاف خبايا المتن الشعري لقصيدة " **أنا يوسف يا أبي** " محاولين تقصي – **تيمة الرفض**– من خلال صراعها مع عبثية الإخوة الأعداء .

الكلمات المفتاحية : الرفض ، الشعر الثوري ، العبثية ، سيمياء التأويل ، صورة النبيّ يوسف .

– أولا - تمهيد نظري:

شهد العصر المعاصر مراحل عصيبة من الصراعات وعانت الشعوب العربية ويلات الظلم والاضطهاد إذ حلّت نكبات بالأمة العربية أرجعته لماضي انهيار الخلافة الإسلامية ، ونكبة سقوط الأندلس إذ عايش قضايا قومية حساسة منها ضياع القدس والانتفاضة وحصار العراق وغيره ، فراح الشاعر الرافض الذائد عن كرامته يخوض معركته البطولية بقلمه جاعلا منه بندقية الدّفاع عن حقوق أمته متسلحا بلغة شعرية رافضة مستعينا بالرمز الفني إذ أنه « **وسيلة من وسائل الأداء الشعري ، لكونه بديلا للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي ، شيء يستحيل تناوله في ذاته ، إنه جزء من العالم الإنساني الواعي وغير الواعي كالحلم والخيال ، والنفس البشرية والوجود**»[1]وانطلاقا من لغة متميّزة سنركّز على صراع الرفض بوصفه - **تيمة أساسية** - يتمحور حولها بحثنا وعبثية العرب من خلال مشاهدة ما يعانيه الشعب الفلسطيني من ظلم واضطهاد يهودي إذ فاقت الممارسات المرتكبة كلّ التّصوّرات ، فغدا القتل والتنكيل والظلم حقا مشروعا للمغتصب دون محاسبة.

[1] -هادي نهر ، محمد الشنيطي : التذوق الأدبي ، دار الوراق ، ط1 ، عان ، الأردن ، 2012 ، ص 82 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تُعدّ قصيدة " **أنا يوسف يا أبي** " من أهم القصائد الثورية القومية المعالجة لسلبية العرب وكفاح الفرد الفلسطيني إذ برز فيها صراع الرفض أمام غطرسة اليهود وصمت العرب ، وبدل أن يكون الإخوة سندا تحوّلوا لأعداء ممّ أنتج - غصة دامية - تنزف أمام مرأى الشعب الفلسطيني ، ولذلك يمكننا القول أن الشعراء عبّروا عن العديد من الصراعات بالرفض والدعوة لإيجاد البديل بوصفه موقفا إنسانيا فهو « **مرة ماثلا في رفض الظلم وإقرار العدالة الاجتماعية ومرة في رفض قوى السيطرة والتحكم الأجنبي بكلّ أشكاله السياسية والثقافية والاقتصادية ، ورفض التبعية بوجه عام .. ولم يكن الشعر في كل ذلك كله إلا تعبيرا عن المواقف الجماعية** »[1] وبالتالي فالرفض سلاحا للدفاع عن الحق ودعوة لطموح التّغيير،

- **ثانيا- الرفض لغة واصطلاحا**

إذا عُدنا لمفهوم الرفض لغويا حسب ما جاء به لسان العرب نجده « **رفض :الرفض تركك الشيء تقول رَفَضَني فرَفضته ، رفضت الشيء أرفضه وأرفضه رفضا ومن المعاني أيضا : تركته وفرّقته** »[2] فالرفض يحمل معاني المجابهة والتفرّق والإزالة والتّكسر مما يحيل لرغبة في تغيير السائد وكسر رتابة الجمود .

إنّ تتبع الرفض بوصفه موقفا للمجابهة والتّحدي نجده ظاهرة إنسانية قديمة جدّا عبّر بها الإنسان عن عدم قبوله وخضوعه ، وأوّل رفض شهده التاريخ لإبليس المخالف لطوع الخالق عز وجلّ الذي أمره بالسجود لأدم بوصفه أوّل مخلوق على وجه الأرض فعصاه ، ونجد ذلك في قوله تعالى { **وإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ} الآية 34 من سورة البقرة** ومن خلال هذه الآية فالله كرّم آدم – **عليه السلام**– وأمر إبليس أن يسجد له فاستكبر ورفض ، وامتلأ قلبه كبرا وعنادا ، فاقتضى ذلك طرده من جناب الرحمة ، وصار من الكافرين بسبب امتناعه ورفضه لأمر الخالق " [3] .

لقد حفلت العصور على امتداد الأزمنة بمواقف رافضة سجلت بصماتها في التاريخ بأحرف من ذهب برهنت على عدم قبولها ، وخضوعها وإعلانها للرفض بكلّ بسالة وسيتواصل دوما لأنّه لصيق بالإنسان مادام يعيش واقعه ، ويجابه تناقضاته خصوصا مع الفئة المثقفة الواعية « **وكم من شاعر مثقف حمل لواء المجابهة ضد العالم منذ عصور ما قبل الإسلام ، ومرورا بالعصر الحديث ، وما يقع بين ذلك من فترات غنية في تاريخ الأمة العربية ، وفي تاريخ العالم أجمع ... من بشار بن برد ، وأبي نواس ، وأبي تمام إلى المتنبي وأبي العلاء المعري ، وإلى السياب وعبد الوهاب ، البياتي وغيرهم ، كثيرا من الشعراء الذين ملأوا الدّنيا وشغلوا النّاس**»[4] فالشاعر الرافض لا يقف متفرجا وراصدا بل مهمته إيجاد الحلول والدّعوة للتغيير فيمكننا القول أنه « **يأبى إلا أن يختار المواجهة والمجابهة ، والمواجهة ضدّ هذا العالم المليء بالتناقضات التي تشوه إنسانية الإنسان**»[5].

لقد تمّ اختيار شاعر ثوري قومي رافض لكلّ أشكال الظلم وسلبية العرب اتّجاه القضية الفلسطينية بوصفها جرح - العرب النازف – فانصبت الدراسة على قصيدة "أنا **يوسف يا أبي**" للشاعر محمود درويش.

1- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية ، المكتبة الأكاديمية ، ط5 ، القاهرة ، مصر ، 1994 ، ص352

[2] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مج 6، دار صادر، ط 6، لبنان، 2008، ص191.

[3] - ينظر محمد علي الصابوني: مختصر تفسير ابن كثير، ج1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط، ، الجزائر، 1990، ص.53

1 – محمد الصديق بغورة : دكتوراه نزعة الرفض وأثرها في تشكيل الشعر العباسي ابو العتاهية وأبو نواس وأبو تمام نموذجا دراسة أسلوبية ، جامعة سطيف ، 2012 /2013 ، ص 18

2- سالم محمد ذنون العكيدي : جماليات الرفض في الشعر العربي مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام ، دار مجدلاوي ، ط1 ، الأردن ، 2014 /2015 ،ص 26 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- **ثالثا - المنهج المعتمد في الدراسة**

سنعتمد في مقاربة قراءة النصّ الشعري على المنهج السيميائي التأويلي من منطلق أن « **النّصّ الشعري نصّا لا يهدف إلى تقديم معنى محدد ، وإنّما يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية ، مما يجعل الجزم بالمعنى الواحد أمرا صعبا لا تطمئن إليه أذهان المتلقين ، فيصبح التأويل ضرورة لا مفر منها** »[1] وانطلاقا من تعدد القراءات التأويلية ينفتح النص الشعري ، ويصبح القارئ العارف هو المدرك لكيفية التعامل معه ، فإن كانت قراءته تصبّ في حمى النّصّ ، وتحيل إليه بإتّباع مسار التأويل الكاشف لأسراره الدفينة ، فإنّه أدى بذلك دوره بوصفه منتجا ثان ، وأحسن ممارسة الآلية الإجرائية « **فالتأويل ظاهرة سيميائية ، وكلّ دليل وكلّ بناء رمزي هو تأويل ، كما أن تصوّر التأويل لا ينبغي أن يتماهى بالضرورة والبحث عن معنى غامض وملتبس ، إذ التأويل بناء وُضع لتوضيح المعنى وتبنيه فوجب أن يكون فعالية ونشاطا واضحا وليس خفيا** »[2] وبالتالي فالتأويل ظاهرة سيميائية تود توضيح المعنى وتبنيه ليصبح مسارا لاستكشاف ما وراء السطور ، فيصير بذلك أداة فعّالة وخادمة هدفها البحث عما يُريدُ النصّ قوله .

إنّ القارئ الحاذق يُدركُ كيف يتخذ مسارا فعّالا لخدمة أغراضه من خلال حسن الاستخدام وقد أعلن ميشال شارل ذلك بقوله « **لكي نرسي أسس قراءة ما ، علينا عدم البحث بسذاجة عن القراءة " الجيدة " وعدم إعطاء قيمة لها لا يمكن بثه بشكل منهجي ، بل يتعين أن نتفحص الأماكن حتّى يسمح النصّ بالحيدان ، والأماكن التي يلزمنا فيها بقراءة معينة وأن نحللها ونصفها ، وأن نتأمل في القراءات التي يقترحها وتلك التي يرفضها أو تلك التي يتوخى تركها مبهمة أو غامضة وأن نقيس حينئذ هذا الإبهام أو ذاك الغموض**»[3] يحيلنا الكلام المذكور لأهمية التعامل مع النّص باعتباره دافعا ومحركا لعملية القراءة ، فالقارئ الذكي يدرك مكامن التفحص ، فيشكّل عالما خاصا به يمكّنه ذلك بالتّعرف على كيفية التعمق في خفاياه .

يبقى الوصول للمراد دائما غاية مرجوة يصعب الوصول إليها ولذلك « **فإنّ من أولى مهمات الناقد قراءة المضمر أو المخفي ، أو المطمور إذ لا معنى للنّصّ إلا بوساطة القراءة فالقراء الأكفاء هم الذين يمنحون النّصوص معاني تجدده ، فالنّصّ اليوم فضاء وليس وثيقة ملحقة بسلسلة معرفية تتداوله أو بسلطة سياسية تدجنه ... إنّه أرض مجهولة وعلى من يريد اكتشافها أن يصبّر نفسه على تحمل وعناء السفر في مجاهلها في رحلة البحث عن المعنى الذي يستعصى على التحديد ويظل قابلا للتأجيل** »[4] وانطلاقا من ذلك فالنّصّ الشعري اليوم يمثل دافعا محرضا يستفز القارئ بعلاماته ، فيعدّ بذلك دعوة صريحة لضرورة التأمل والتفحص .

يتضمن الشعر المعاصر وبالأخص الثوري منه رسالة - الشاعر النّبيّ - في الأغلب ، وعليه « **فكل من النّبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته ، والفارق بينهما أن رسالة النّبيّ رسالة سماوية ، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته ، ويعيش غريبا في قومه محاربا منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم** »[5] وباعتبار الشاعر فنانا يخطّ بقلمه فيرسم للقارئ عالمه فإن للرسالة هدفا طموحا للتغيير ، وعليه فترصد – **تيمة الرفض**– بوصفها ظاهرة جلية أو متخفية يحيل لجماليات نستكشفها عبر المحاورة والمساءلة ، فتتغنج اللغة عن الإفصاح وتأبى عبر سحرها المراوغة ، ولكن المتلقي يُحوّل فعل المغامرة للذة فيتسلح بالتأويل كآلية إجرائية ويتحوّل إلى - كيميائيّ مخبر- في استنطاق علامات النص الشعري وقد يصادف في الأغلب مكوّنات النص الشعري الجمالية ، ومن بينها

---

[1] - سماح الرواشدة : إشكالية التلقي والتأويل ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، الأردن ، 2001 ، ص 14 .

[2] - طائع الحداوي : سيميائية التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ص364 .

[3] - كاترين كيربرات ، أوريكيوني : المضمر ، تر : ريتا خاطر ، مراجعة : جوزيف شريم ، المنظمة العربية للترجمة ، د ط، بيروت ، لبنان ، 2008 ، ص.562

2 - بسام قطوس : مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء ، ط1 ، 2006 ، ص 204

[5] - علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1996 ، ص77

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

توظيف التراث الذي يشكّل عنصرا مهما ومحركا محرضا فعّالا لعملية التأويل نظرا لما يحدثه من جمالية نهل منها الشاعر متخطيا الواقع الذي يرفضه راسما عبر تجربته الشعرية متخيله الآمل .

لقد أقام الشاعر المعاصر علاقته بالتراث إذ إن « **كلّ معطى من معطيات التراث يرتبط دائما بوجدان الأمة وبقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة ، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى ، أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا** »[1] ولما أدرك الشاعر المعاصر مواطن القوّة الموجودة في التراث ، فقد وظفه بحكمة بتعقل وحسن بصيرة ، فكان توظيفه عنصرا جماليا في النّصّ الشعري يحتاج متلق لا يقلّ حنكة وذكاء منه ، وعليه يتفاعل القارئ بوصفه فردا من الأمة العربية مع النصّ الشعري لأنه يدرك أن - الإمكانات المستغلة - في توصيل الرسالة ما هي إلا تعبيرا عن وجدان ما تعانيه الأمة العربية إزاء الصراع الحاصل .

تُعدّ القضية الفلسطينية بذلك جرحا نازفا ينخر أواصر الروابط القومية « **إذ أن نكبة فلسطين كما نعرف جميعا ، بل كما يعرف العالم أجمع هي ثمرة عوامل الوهن ، والهزال الكبرى في حياة العرب القومية يوم أن حلّت نكبة فلسطين ، هذه العوامل هي تبعية الحكام للاستعمار ، والتجزئة والتخلف الاقتصادي والاجتماعي ، وما تقوم عليه الحياة العربية الاقتصادية الاجتماعية ، وجعل المواطن العربي في جماهير الأمة العربية يعيش في ظروف حياتية مادية ومعنوية تنزل عن المستوى الضروري ليمارس واجباته ومسؤولياته القومية في الدفاع عن الوطن والكيان**»[2] ولما كانت القضية الفلسطينية أزمة تنغص حياة كل عربي لا يرضى بالذل والهوان ، فقد تفاعل المتلقي مع النصوص الشعرية الرافضة لكل أشكال الظلم والداعية للثورة على كل ما ينخر جسد الأمة العربية.

إن اختيار قصيدة " **أنا يوسف يا أبي** " للشاعر محمود درويش مقصودا بوصفه نصّا شعريا يستفز القارئ برموزه المستخدمة التي صبّت في منحى ديني لتكون محطّة استفزاز للمتلقي ، فنعانق فيها اللغة عبر المكاشفة والمحاورة ، فنرسم مسارا للقراءة تأويليا منفتحا لقراءات متجددة باعتبار أنه « **كلما ازدادت اللغة إضمارا وكلّما تكتمت القصيدة عن البوح ، فإنّ النصّ يزداد شعرية ، لأنه يخلق في ذهن المتلقي عنصر الإدهاش وحرقة السؤال ، من هنا يكون التأويل الأداة الوحيدة التي يتسلح بها القارئ ، لأن المعنى لا يمكن أن يكون جاهزا سلفا وإنما ينبني المعنى من لحظة انبناء النّصّ ، وهنا تكمن فرادة كلّ شاعر**»[3] وانطلاقا من ذلك سنخوض البحث علنا نصل لبعض خبايا المتن الشعري المراوغ بلغته ، وسنحاول تقصي صراع الرفض مع عبثية الإخوة العرب الذين تحوّلوا لعنصر هدم لا بناء .

- **ثانيا :المقاربة السيميائية التأويلية للنصّ الشّعري :**

يطالعنا الشاعر القومي - **محمود درويش**- برائعة من روائعه وبصوت رافض يدعو لضرورة استكشاف الداء، وضرورة صحوة الضمير العربي نجده يسخر من تنصل العرب من مسؤولياتهم اتّجاه القضية الفلسطينية ، ويستحضر " **التراث الديني**" داعيا لإعلاء كلمة الحق ودحر الباطل ، وبين شعرية الشكل وسحر خبايا المتن تتجلّى جمالية استحضار صورة النّبي كاسرة نطاق التكتم داعية لصوت –**رافض مغاير**– مستعينا بفنيات إبداعية ، فكان اختيار هذه القصيدة بالذات مقصودا نتيجة التأثر بما آلت له الأوضاع العربية

---

[1] - نفس المرجع ، ص16 .

130- عبد الله الريماوي : المنطق الثوري للحركة القومية العربية الحديثة ، سلسلة الوعي العقائدي ، دار المعرفة ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1961 ، ص 117 -118 .

131- شادية شقروش : سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر ، دار جامعة الملك سعود للنشر ، السعودية ، 14 37/2016 هـ ، ص 224 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أمام قضية حساسة تمّ التعبير عنها وفق متخيل شعري استعان بتوظيف الرموز التراثية إذ « **إن الاستعانة الجزئية بالتراث ، أو التوظيف الجزئي لبعض معطياته يفترض أنه في سبيل تدعيم البنية الكلية للقصيدة ، وذلك يعني ألا يخرج هذا التوظيف الجزئي عن التكوين الشامل بأن يكون فكرة جزئية هي خطوة في اتجاه المضمون الكلي ، أو أن يكون صورة (بيانية أو رمزية) كاشفة أو برهانية تقوي إحدى الأفكار الجزئية أو المضمون الكلي للقصيدة** »[1] فالقصيدة المختارة استحضرت شخصية - **النبيّ يوسف** - انطلاقا من العنوان ثمّ تدرج المتن في سرد القصّة ، وعليه سنتتبع تفاصيل السّرد الشعري القصصي بالقراءة باحثين عن - **تيمة الرفض** - المتكتمة خلف قناع الرمزية بوصفها بُعدا جماليا فنيا تجلّى عبر استخدام اللغة ، فأنتج لذة القراءة كما يقول رولان بارت ، وبين فنيات الشكل وخبايا المتن نجد أسرارا دفينة تأبى المراوغة سنحاول إماطة اللثام عنها .

إنّ لغة الشعر مرآة عاكسة يتعانق فيها جمال الشّكل والصورة، فالدلالات القابعة في البنيات العميقة تتخفى لتراوغ القارئ، وتتسلّح بأفضل التّقنيات اللغوية في التعبير تاركة لنا مراوغة متعة السؤال والمحاورة والتقصي.

يقول الشاعر في قصيدته " **أنا يوسف يا أبي** "

« يا أبي ، إخوتي لا يحبونني ،

لا يريدوني بينهم يا أبي،

يعتدون عليّ ويرموني بالحصى والكلام

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني

وهم أوصدوا باب بيتك دوني

وهم طردوني من الحقل

هم سمموا عنبي يا أبي

وهم حطموا لعبي يا أبي

حين مرّ النسيم ولاعب شعري

غاروا وثاروا عليك ،

فماذا صنعت لهم يا أبي ؟

الفراشات حطّت على كتفيّ،

ومالت عليّ السنابل ،

والطير حطّت على راحتيّ

فماذا فعلت أنا يا أبي،

ولماذا أنا ؟

---

[1] - سعاد عبد الوهاب الرحمان : الشعر العربي الحديث البنية والرؤية ، دار الجرير ، ط1 ،الكويت ، 2011 / 1432هـ ، ص 46.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أنت سمّيتني يوسفا ،

وهموا أوقعوني في الجبّ، واتّهموا الذئب:

والذئب أرحم من إخوتي :

أبتي هل جنيت على أحد عندما قلت إليّ :

رأيت أحد عشر كوكبا، والشمس

رأيتهم لي ساجدين ؟ »[1]

يُطالعُنا العنوان بوصفه أوّل عتبة مضيئة للخوض في غمار قراءة النصّ الشّعري وباعتباره مفتاحا أوليا لسبر أغواره ، فنجده جملة اسمية مضغوطة مشحونة بالرمزية وطرفه الأول - ذاتا - تعلن عن تواجدها باستخدام الضمير المتكلم " **أنا** " معلنا عن هويته وكينونته بالتعريف بنفسه فهو المدعو " **يوسف** " وتقابله ذات أخرى هي - **الأب** - فالجملة الاسمية " **أنا يوسف يا أبي** " تتوشح برمزية تحتاج عودة لمتخيل شعري أفرز رؤية الشاعر .

إنّ العنوان المختار لا يمكن اختياره اعتباطيا ، وإنّما مقصودا يحتاج منا إعمال فكر بوصفه « **نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شفرته الرامزة** »[2] وباستحضار رمز ديني متمثل في صورة النبيّ " **يوسف** " نسترجع معاناته بظلم الإخوة له وحزن الأب لفقدانه ، وعبر الماضي وآنية الكتابة الشعرية تستفزنا جملة الأسئلة المحركة لاستكشاف خبايا النص الشعري : فلماذا تقمص الشاعر شخصية النبيّ يوسف ؟ ولماذا أعلن هويته للأب ؟ وهل عذاب الذات المتحدثة تتقاطع مع معاناة النبيّ يوسف ؟ .

نجد بجملة الأسئلة المطروحة في استحضار رمزية النبيّ يوسف قصة مغرية معذبة عانت الكيد والمكر، فتقمصتها معلنة عن هويتها المغدورة، وباعتبار العنوان - **بؤرة الاستفزاز**- بوصفه مشحونا ومحموما بيد غادرة من وراء إعلان الهوية تحيلنا لغدر إخوة يوسف فإننا سنتوغل في المتن الشعري علنا نجد سحرا خفيا يحتاج منا إماطة اللثام عنه .

يبدأ المتن الشعري ببوح عن مكنونات ذات معذبة تقمصت شخصية يوسف تسرد قصّتها للأب بوصفه - **ذاتا محبّة** - فنحن عادة نعبّر عن خفايا النفس لمن نحبّ علنا نجد راحة في البوح ، وفي خطاب الشاعر يتمظهر الحزن ، ويبدأ السرد الشعري القصصي فجلّ الاتهامات موجهة للإخوة ، وهذا ما زاد الجرح نزيفا فكيف يكيد الأقارب ؟ وأيّ معاناة ستتحمل الذات من الغدر والخيانة ؟ .

إنّ جملة الأفعال المنسوبة للإخوة تحمل حقدا دفينا ، ففي المعجم اللغوي الموظف تبرز الأحقاد الدفينة ليوسف المحبوب من طرف أبيه ، وبتمعن في ردود أفعال الإخوة نجد أنّهم الذوات المعارضة والمعرقلة ليوسف المميّز والمحبوب والمسالم ، وهذا ما سنوضحه عبر الشّكل في تبيان مسار السّرد الشّعري القصصي الذي سنبيّن من خلاله جملة الأحداث المترتبة .

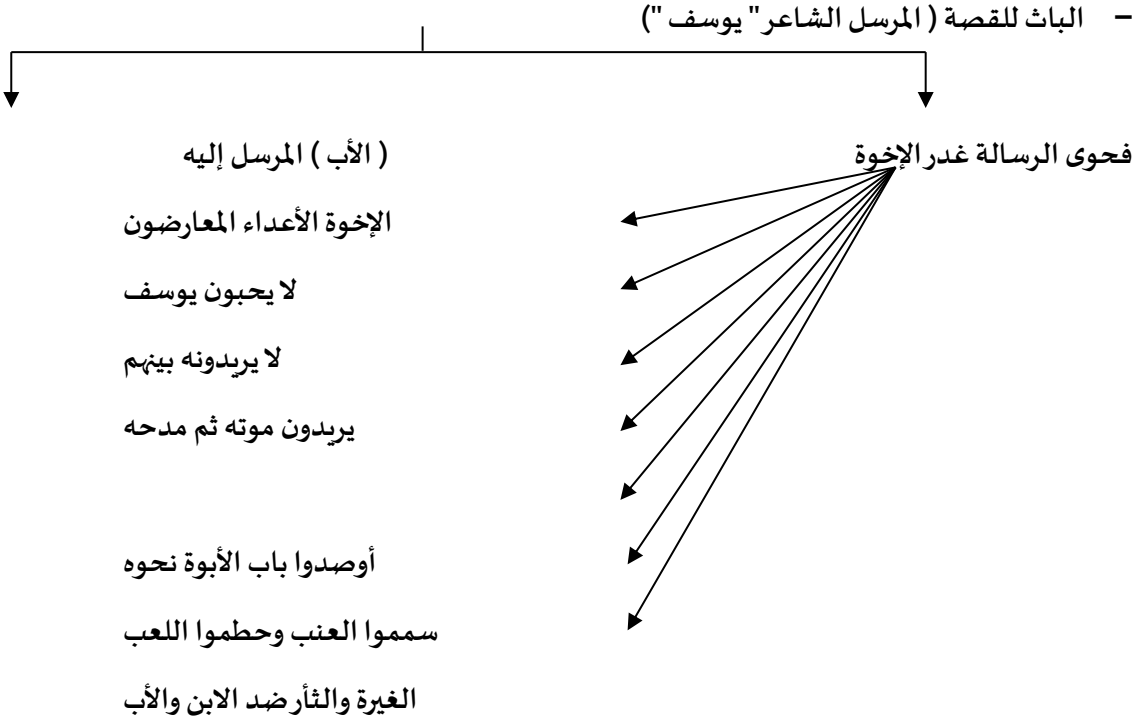
---

[1] - محمود درويش : الديوان الأعمال الأولى 3 ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط1 ، حيزران ، يونيو ، 2005 ، ص 195.

[2]- بسام قطوس : سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2001 ، ص 331 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- الباث للقصة (المرسل الشاعر" يوسف ")



[شكل يوضح دلالات مسار السرد الشعري القصصي]

يتضح من خلال الشكل أعلاه جملة الأفعال العدائية في مسار - **القصص الشعري**- إذ جعلت من الإخوة أعداء ومن يوسف ضحية ، فارتأت لنا غيرة إخوة يوسف النبيّ وعرقلتهم وكيدهم ومكرهم له ، وعبر مسار السرد الشعري القصصي تبوح الذات عن مكنوناتها المعذبة ومكبوتاتها ، وباستخدام اللغة الفنية يصنع الشاعر درامية الأحداث بسرد المعاناة مستخدما المونولوج إذ نجد المعجم اللغوي يتمحور حول **حقل الكيد والخيانة** مثل : **لا يحبوني ، لا يريدوني ، يعتدون ، يرمونني ، الحصى ، الكلام ، أن أموت ، أوصدوا ، طردوني ، سمموا ، حطموا ، غاروا ، ثاروا** ....

تنمّ جملة الانتهاكات الممارسة عن رفض يوسف والنّيل منه ، وأمام العذاب المسلط هناك - ذاتا - ترد برفض مضاد لكل الممارسات اللامسؤولة، وبالحفر عميقا في البنيات العميقة للمقطع الشعري الأول يحيلنا لواقع الشعب الفلسطيني الممثل ليوسف الضحية ، وغدر الإخوة العرب وتملصهم من مسؤولية القضية الفلسطينية القومية التي تخصّ كل العرب ، فثورتهم السلبية بالصمت قتلت الضمير العربي المرموز له بالأب وصنعت عار العداوة بدل التكتل ، وهذا ما يرفضه الشاعر عبر خبايا المتن وبمساءلة سحر اللغة الرمزية ، وباعتماد تقنية المونولوج تتساءل الذات عن سبب هذه المعاناة بالجملة الاستفهامية : فماذا صنعت لهم يا أبي ؟ .

يُحيلُ جوهر التساؤل لمرارة المعاناة فيوسف أخ العرب ويعقوب النبيّ هو - الأب - لجميع الإخوة والمحبّ لهم، فلماذا الكيد والخيانة والغدر ؟ .

يُبرزُ مسار السرد الشعري القصصي الكيد بالغيرة ، فيوسف النبيّ مميّزا ما جعل الفراشات المسالمة تحطّ عليه ، والسنابل رمز التجدد والخصوبة تميل نحوه والطير تحطّ على راحته ، وعليه فجملة المنح التي خصّ بها الله يوسف جعلته محط الغيرة والثأر ، وهذا ما جعل التساؤل يطرح من طرفه : فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا ؟.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إن جملة ما يتصف به يوسف من سلم ومحبّة حملت نقيض الود إلى الضدّ بالثأر والغيرة ، ويتجلّى الحوار مع الأب المحبّ فتسمية يوسف وتميّزه بما منّ الله عليه من نعم سبّب العداوة والشقاء ، وهاهو المكر يتجلّى بالإيقاع به في الجبّ واتّهام الذئب ، ولكنّه بريء من دم يوسف بل إنّه أرحم من إخوة يوسف الذين غدروه وألقوه في غياهب الجبّ ، فيتجلّى التناص القرآني في قوله تعالى ﴿**قَالَ قَائِلٌ مِنْهُم لا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وأَلْقُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إن كُنتُم فَاعِلِينَ** ﴾ **الآية 10 من سورة يوسف** ، فإلقاء يوسف في أقاصي الجبّ يُعدّ مكرا وخداعا له بعد أن ائتمنه أبوهم عليه ، فما كانت ردة فعلهم عند العودة سوى توجيه التهمة للذئب البريء ، وفي ذلك نجد أيضا تناصا قرآنيا مع قوله تعالى ﴿ **قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّيبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ** ﴾ **الآية 17 من سورة يوسف** ، فاستحضار مكر الإخوة في المتن الشعري وإلصاق التّهمة بالذئب يحيلنا إلى رمزية الإخوة العرب ومكرهم وعدم مبالاتهم بالقضية الفلسطينية ، فحتّى الذئب لم يسلمْ فكان اتهمه ظلما وزورا وعليه نجد « **إن هذه الإفادة التي يقدّمها يوسف النّبيّ الذي ما هو بشاعر ، ويوسف الشاعر الذي ما هو نبيّ ، لتعرض ضحايا المفارقة لهجوم كاسح يهدف إلى كشفهم وتعرية أهدافهم ، ونيّاتهم المبيّتة حتّى ضدّ الذئب البريء – نوعا ما – من دم يوسف ، وهو ما يثير التعاطف مع صوت النّصّ الذي يقدم إفادته على هيئة تداعيات تفوح منها رائحة الضعف والصدق في آن واحد ، مما يثير تعاطف القارئ ويؤدي إلى تحيزه لهذا الصّوت** »[1] وانطلاقا من ضحية مسالم ومحبّ ومميّز يُدعَى - **يوسف**– نجد في ذلك إحالة لجرح نازف لقضية- **فلسطين** - فتنكشف المؤامرة العربية بالصّمت والعبثية أمام القرارات الحاسمة .

يُمثلُ - **الأب** - الصّحوة العربية والضمير الحيّ المتشبث بالأمل فمثل في السرد الشعري مرسلا إليه يتمّ البوح له عن جمل المآسي التي يتعرض لها - يوسف - المحيل لكلّ فرد فلسطيني أما - **البئر**- بوصفه مسرحا للجريمة فيعدّ مكانا لقبر القضية ، وتجاهل مصير الفلسطينيين ، وأمام بشاعة الجرم فإن الذات الشاعرة الساردة تدرك قيمة نضال الشعب الفلسطيني ، فمكانتهم عالية تحيلنا لمنام - **يوسف عليه السلام** – الدال على رفعة المكانة وتبوء السلطة ، وفي هذا تناص قرآني مع **قوله تعالى** :﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيه يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبٍ والشّمسَ والقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (4)** ﴾ **الآية 4 من سورة يوسف** ، فأمام علو مكانة الفرد الفلسطيني المرموز له – **بيوسف** - عليه السلام بوصفه الضّحية ، وانهزامية الإخوة العرب ، وتنصلهم من القضية الفلسطينية القومية الحساسة يتجلّى صراع الرفض مع تناقضات الواقع فكيف للإخوة أن يغدروا بالأخ ؟ ولماذا عند المواجهة نلصق الهزيمة بتهم واهية ؟ .

إن ذات - **الشاعر الرافضة** - لغدر الإخوة العرب والداعية لضرورة التغيير استعانت بلغة فنية ساحرة باستحضار التراث الديني، وفي ذلك إبرازا لجمالية الرفض « **فدرويش يعمد إلى المادة القصصية مبنى ومعنى باستخدام الألفاظ القرآنية (السنابل – الطّير – الجبّ...) مستعينا بها في تشكيل رؤيته – والتعبير عن تجربته وانفعاله** »[2] وما استحضار الرمز التراثي الديني إلا تقنية فنية ألبست - تيمة الرفض- جمالية فنية إبداعية نهت لضرورة وعي العرب ، وكشفت درامية الأحداث أمام الصّمت المطبّق على قضية - قومية عربية - حساسة وهامّة .

وفي الأخير نقول أن البحث أسفر عن جملة من النتائج هي:

- 1) – صوّر الشاعر سلبية العرب بقالب فني ساخر بتصوير الشعب الفلسطيني ضحية والإخوة العرب عونا للجلاد بدلا من المساند.

---

[1] - ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2002 ، ص 57 .

[2] - ناصر لوحيشي : الرمز في الشعر العربي ، عالم الكتب الحديث ، جدار للكتاب العالمي ، د ط ، الأردن ، 2014 ، ص 179 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- 2) – استعان الشاعر بتوظيف صورة - **النّبيّ يوسف** - فأكسب النصّ الشعري بعدا جماليا أغنى التجربة ، واستفز القارئ لقراءة خفايا المتن الشعري .
- 3) - برز صراع الرفض من خلال سرد المتن الشعري القصصي إذ ازدادت الحبكة بدرامية الأحداث من خلال تصوير الغدر، والخيانة للعرب بالتنصل من واجبهم اتّجاه القضية فكان البئر مسرح الجريمة ستارا وعنوانا للهروبية والمكر.
- 4) - أغنى توظيف التراث الديني النّص بشحنة دافعية أكسبت المتن الشعري حلّة من الرمزية المستفزة للقارئ لخوض غماره .
- 5) - صوّر الشاعر تجربته المريرة بصدق فعكس ذلك جمالا لغويا وعنصرا مشوقا لخوض غمار القراءة التأويلية .

- **قائمة المصادروالمراجع المعتمدة**
- **أوّلا : المصادر**

- 1 – القرآن الكريم.
- 2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج 6، دار صادر، ط 6، لبنان، 2008.
- 3- محمود درويش : الديوان الأعمال الأولى 3 ، رياض الريس ، ط1 ، حيزران ، يونيو ، 2005.

- **ثانيا : المراجع**

- 4- هادي نهر : محمد الشنيطي ، التذوق الأدبي ، دار الوراق ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2012 .
- 5- محمد علي الصابوني: مختصر تفسير ابن كثير، ج1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د ط، الجزائر، 1990.
- 6- سالم محمد ذنون علي العكيدي : جماليات الرفض في الشعر العربي مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام ، دار مجدولاوي ، ط1 ، الأردن ، 2015/2014 م.
- 7- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، ط5، القاهرة، مصر، 1994.
- 8- سامح الرواشدة : إشكالية التلقي والتأويل ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، الأردن ، 2001 .
- 9- طائع الحداوي : سيميائية التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006.
- 10- كاترين كبريرات ، أوركيوني : المضمر ، تر : ريتا خاطر ، مراجعة : جوزيف شريم ، المنظمة العربية للترجمة ، د ط ، بيروت ، لبنان ، 2008 .
- 11- بسام قطوس : مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء ، ط1 ، د م ، 2006 .
- 12 – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط 1 ، القاهرة ، مصر ، 1996 .
- 13- عبد الله الريماوي : المنطق الثوري للحركة القومية العربية الحديثة ، سلسلة الوعي العقائدي ، دار المعرفة ، ط1 ، القاهرة ، مصر ،.1961
- 14- شادية شقروش : سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر ، دار جامعة الملك سعود للنشر ، السعودية ، 2016م/ 1437هـ .
- 15- سعاد عبد الله الرحمان : الشعر العربي الحديث البنية والرؤية ، دار الجرير ، ط1 ، الكويت ، 2011م / 1432هـ .
- 16- ناصر شبانة : المفارقة في الشعر لعربي الحديث أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2002.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- 17- ناصر لوحيشي : الرمز في الشعر العربي ، عالم الكتب الحديث ، جدار للكتاب العالمي ، د ط ، الأردن ، 2014 .
- 18- محمد الصّديق بغورة : نزعة الرفض وأثرها في تشكيل الشعر العباسي أبو العتاهية وأبو نواس وأبو تمام نموذجا ، دراسة أسلوبية ، دكتوراه ، جامعة سطيف ، 2012 /2013 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

شعرية اللغة في نثر العصر الأموي

ناديا جبر: ماجستير في اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة البعث – حمص – سوريا

ملخص البحث :

يهدف البحث إلى دراسة اللغة الشعرية للنص النثري في العصر الأموي من خلال ظاهرة التداخل الأجناسي الذي يكشف عن الخصائص الشعرية في النثر, ويُظهر جمالياتها من خلال تجاوز الخطابين الشعري والنثري في النص, ويحقق هذا التجاور قدرة الأديب على الاستفادة من لغة الشعر, ليقارب نصه القصيدة في تموجات ألوانها وظلالها, وتعدد دلالاتها ومعانيها .

الكلمات المفتاحية :

اللغة، الشعرية، الرمز، الإيجاز ،الإيحاء ، التكثيف الدلالي ، المفارقة ، التداخل .

أهمية البحث ومشكلته:

تعدُّ ظاهرة التداخل الأجناسي من الظواهر الأدبية الفنية التي حازت على اهتمام الأدباء والنقّاد في العصر الحديث, وكان النص العربي الحديث (شعراً ونثراً) محور دراسة هذه الظاهرة وتحليلها, لإظهار جماليات تقاطع الخطابين الشعري والنثري في النص الواحد. واهتم الدارسون بدراسة النص النثري العربي الحديث, والكشف عن مهارة صاحبه في قدرته على الاستفادة من لغة الشعر ليمنح نصه الكثير من الخصائص الشعرية, ولكن أغلب هؤلاء غضوا الطرف عن النص النثري العربي القديم, ما خلا شذرات متفرقة في بعض طيات الكتب الأدبية والنقدية والتي التفت أصحابها إلى وجود تداخل أجناسي في النصوص النثرية العربية القديمة. ولكنها غير كافية, ومقصرة في إظهار قدرة الكتّاب والمبدعين آنذاك على إنتاج نصوص نثرية تمتاز بلغة أدبية فنية رفيعة.

ويحاول هذا البحث إظهار جماليات اللغة في النص النثري الأموي التي تسربلت بشعرية ظاهرة, إذ امتازت لغة النثر بالكثير من الخصائص الشعرية, ومن ثمَّ إعطاء هذا النص حقّه في الدراسة والتحليل حول هذه الظاهرة.

المقدمة :

الشعرية سمة من سمات النص الأدبي شعراً كان أم نثراً , فهي ليست حكراً على الشعر وحده, بل تتحقق في النثر أيضاً من خلال الصياغة الفنية للمعنى، و تقديمه بشكل بعيد عن التقريرية الجافة الباردة , أو عن الكتابة في درجه الصفر .وتعد اللغة الشعرية أبرز عناصر الشعرية، لأنها تظهر الاستخدام الفني للغة واستغلال طاقاتها التعبيرية .

وطالما أكد عبد القاهر الجرجاني أهمية نظم المفردة، وترابطها مع سابقها ولاحقها في نسق مترابط المعاني والدلالات، لتحقيق الجمال البلاغي في النص ([1])، أي إن ((جمال اللغة الشعرية يعود إلى نظام المفردات, وعلاقاتها بعضها ببعض, وهو نظام لا يتحكم

[1] دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني , منشورات جامعة البعث , حمص , سوريا , ط4 , 1989, ص 44.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فيه النحو, بل الانفعال و التجربة)) ([1]) وهذا يدفع المبدع إلى اعتماد لغة تقدم فكره ورؤياه ومشاعره من غير أن يتقيد بما يعيق عملية التعبير لديه, أي إنه يمكن أن تتحقق الشعرية في النص من دون الوزن والقافية, فهما خاصة من خصائص الشعرية (عملية النظم) وليست كلها ((واللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان و الظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات))، ([2])وهذا يخلق تكثيفاً دلالياً يحققه كل من الرمز والإيحاء والإيجاز والمفارقة وغير ذلك مما يحول لغة النص إلى لغة موحية تمنحه جمالاً فنياً من خلال تشكيله الجمالي الفني, ومن ثم يجعله أكثر قبولاً وتأثيراً في الآخر, و يرضي إبداع صاحبه في التعبير عما يريد في فضاء من الحرية دون قيد يقيده وسنجد ذلك في الكثير من النصوص النثرية في العصر الأموي من الخطب والرسائل والتوقيعات والوصايا التي حققت تداخلاً أجناسياً مبدعاً بين الشعر والنثر.

1- **الرمز و الإيحاء:** تتحقق شعرية كل من الرمز والإيحاء في النثر في أنهما يقدمان المعنى بشكل غير مباشر, يعتمد التعريض لا التصريح, و يشف عن المعنى, ولا يقدمه بوضوح بل يحتاج كشفه إلى مزيدٍ من التأمل والقراءة والتحليل وربط العلاقات في النص بعضها ببعض للوصول إلى ما وراء الرمز و الإيحاء من دلالات خفية.

وبين الرمز والإيحاء لحمة قوية, فالرمز "يقوم على الإيحاء لا الوضوح, فهو تركيب لفظي أساسه الإيحاء بما يستعصي على التحديد و التقرير" ([3]) وقد يكون الرمز متحققاً في المفردة, أو التركيب, أو ربما في المعنى العام للسياق ككل وربما يكون في اللون أو الصوت أو غير ذلك وفق مقتضيات السياق التي يهدف المبدع من خلاله تقديم ما يرغب في قالب موح رامز لأمور قد لا يستطيع التعبير عنها بصراحة تامة، أو لا يرغب في تقديمها بشكل مباشر، وإنما يريد إبرازها في غموض شفيف بعيداً عن التقريرية الجامدة، وقد يبحث عن رموز لها فعلها وتأثيرها القوي في الأخر، كما هو (السيف) الذي يرمز إلى القوة والمقاومة والقتل والتحدي .

وقدمه الخليفة عبد الملك بن مروان رمزاً لسياسيته, و عنواناً لمنهج الحكم حين توليه الخلافة, ومما قاله في أولى خطبه:" من قال برأسه كذا, قلنا له بسيفنا كذا([4])"، لقد ترافق القول مع الحركة, فالرأس لا يقول على سبيل التجريد، و لكنه يتحرك, و جعل حركته (كذا) رمزاً لعدم القبول, أو إشارة للإعراض عن الحاكم, فكانت حركته قولاً يقابله قول السيف من خلال حركته أيضاً, فالسيف لا يقول أيضاً، و لا ينطق، و لكن فعله هو قوله الذي يعد رداً على قول الرأس, و يقصد الخطيب بقوله (من قال برأسه كذا)، أولئك الذين يعرضون عنه, ولا يقبلون به, وربما هم رموز المعارضة للحكم الأموي, وإلا لما كان الرد على ذلك بقول السيف الذي يعني أشد العقوبات وهي القتل, حيث يراها أنجع الحلول لإخماد أصوات المعارضة, لأنه استلم الخلافة في غمرة النزاع والصراع حول السلطة "ولم ير بداً من إخماد الأصوات والحركات بالإكراه والتهويل.... وأطلق سنة الاستبداد والكتب كسنة عامة لحكمه, لا خيار للناس فيها ([5])"كذلك أوصى قواده و أمراءه بأن القوة هي التي تسوس الرعية, و السيف عنوانها.

ومما بعث به إلى الحجاج بن يوسف الثقفي يغلظ له أمر الخوارج مع قطري بن الفجاءة " أما بعد : فإني أحمدُ إليك السيف" ([6]) و أن يحمد له أمراً, أي أن يتبعه و يلتزم به, فكان (السيف) مما أوحى له باتباع أقسى أنواع العقوبات, والابتعاد عن اللين إلى الشدة

---

[1] , [3] الحداثة الشعرية : محمد عزام , اتحاد الكتاب العرب،دمشق , ط1 , 1995 ، 36، 35.

[3] قراءة جديدة لشعرا القديم : صلاح عبد الصبور ,دار العودة،بيروت،1982، ص 129.

[4] جمهرة خطب العرب : أحمد زكي صفوت ,مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة،ط1933،1،ج2،.142/2.

[5] فن الخطابة و تطوره عن العرب : إيليا حاوي ,دار الثقافة ،بيروت،لبنان،بلا،.242.

[6] , [8] جمهرة رسائل العرب : أحمد زكي صفوت ،مكتبة مصطفى البابي الحلبي،القاهرة،ط1937،2،237/1.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

في أبعد منتهاها. وتوافق معه الحجاج الذي نهج طريق خليفته في اتخاذ السيف قانوناً و شرعاً، ومما كتب به إلى الوليد بن عبد الملك : "صرفتُ السيف إلى النطف المسيء" [1] فمن هو عرضة للشك أو الريبة , فليس أمامه إلا السيف , و لا خيار للناس سواه . كذلك يظهر السيف عند عتبة بن أبي سفيان و هو يتوجه لأهل مصر محذراً متوعداً :" يا أهل مصر : إياكم أن تكونوا للسيف حصيداً" [2], السيف رمز للموت, لا بل تأكيده، وكثرة وقوعه, وهذا ما أوحت به كلمة (حصيداً) ،فالناس زرعٌ, وإذا اعترضوا أو ناهضوا الحكم, فالسيف يحصدهم حصداً, والحصاد يدل على الكثرة لكنه حصاد الأرواح, مما حمل النص شعرية التصوير من خلال ما أوحى به(السيف) و فعله, و بذلك جسد كل من الإيحاء والرمز غضب الخطيب الذي لا هوادة فيه, وصرامته في التعامل مع أهل مصر .

ومن خلال هذه الأمثلة نجد أن السيف رمزٌ من رموز السياسية الأموية, و هو شيء مادي محسوس واضح الدلالة, بعيد عن الغموض, لكنه أصبح أحد أدوات التعبير, وأهم أدوات السياسة أيضاً التي استخدمها الحكام والقواد والأمراء لإسكات أصوات المعارضة , وخاصة تلك التي ارتفعت في العراق, ولا سيما في الكوفة التي كانت "كالمرجل الذي يغلي ولا يكف عن الغليان"[3] وهذا ما دفع الحجاج لمهاجمة أهل العراق بأقذع الكلام, لترد "أهل العراق" في خطبه كثيراً, وتكون رمزاً للنفاق والخداع والمكر, وكثيراً ما كان يفتتح هذه الخطب بصيغة النداء "يا أهل العراق والشقاق والنفاق [4] " "يا أهل العراق لا تذكرون حسنة و لا تشكرون نعمة"[5] ," يا أهل العراق ألم تنهكم المواعظ ؟" [6]

فـ"أهل العراق "عند الحجاج رمزٌ للشغب والشقاق والإعراض عن ولي الأمر.

لذلك فهو يتوعد لهم بعقاب شديد كما في قوله في إحدى خطبه" إني لأنظر إلى الدماء ترقرق بين العمائم و اللحى" [7] فاللام (لأنظر) المستقبلية تقدم صورة افتراضية لمشهد دموي, أي إشارة إلى كثرة الدماء التي سيسفكها في العراق, و كلمات السياق كلها مشبعة بالموت, وقد شحنت بطاقة إيحائية لتشير إلى نظرته إلى مستقبل أهل العراق وقد وضع هذا الحل الدموي للحد من شرورهم ونفاقهم وقد لجأ إلى ذلك بقصد "إثارة الرعب والفزع في نفوس جمهوره "، [8] وإظهار قوته وكلمة (ترقرق)توحي بكثرة الدماء وكثافتها، وهذه إشارة إلى كثرة أعداد المقتولين بسيفه عله يزرع الخوف في نفوسهم، وبذلك يخفف من وطأة شقاقهم، ويحد من نفاقهم, وهنا أدى الرمز وظيفته في إثراء الدلالة, وإحداث تأثير فعال في الأخر .

ويتبدى الرمز بأشكال متنوعة " فهناك الألفاظ المفردة, التي تعد مراكز في الرمزية, و الشكل الآخر تبدو فيه عبارة قصيرة, أي نواجه تركيباً لغوياً من كلمات رمزية عدة" [9]، كما في قول الحجاج وهو يمعن في إظهار قوته حتى أمام الخليفة نفسه، فقد كتب إلى سليمان بن عبد الملك : " إنما أنت نقطة من مداد، فإذا رأيت فيّ ما رأى أبوك وأخوك، كنت لك كما كنت لهما، و إلا فأنا الحجاج، و أنت النقطة, فإن شئت محوتك، وإن شئت أثبتك، "[10]النقطة من مداد هي رمز لما هو قليل جداً أو صغير الشأن, و قد جعلها

---

[2] جهرة خطب العرب : أحمد زكي صفوت،139/2،138.

[3] حياة الشعر في الكوفة : يوسف خليف،دار الكتاب العربي ،القاهرة،1968, ص 78.

[4] , [12] , [13] البيان والتبيين:أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،تح عبد السلام هارون،ط4،ج 387/2،310،309.

[7] م .ن:308/2.

[8] النثر الفني بين صدر الإسلام و العصر الأموي : مي خليف ، دار قباء للطباعة و النشر , القاهرة , بلا ,167.

[9] جماليات الأسلوب , الصورة الفنية : فايز الداية , دار الفكر , دمشق , دار الفكر المعاصر , بيروت ط2 ,175 .

[10] جمهرة رسائل العرب : أحمد زكي صفوت ,251/2.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المرسل ترمز للخليفة, و هو رأس الهرم في هيكل الحكم, وأما قوله "أنا الحجاج" فما هو إلا رمز للقوة و القدرة الكبيرة, ولعله توجس شيئاً لا يسره من الخليفة الجديد, فيطلب منه أن يبقيه في مكانه الذي ثبته فيه من سبقه في الحكم (أبوك و أخوك) ويهدده صراحةً بقوله : وإلا فأنا الحجاج، ويضع نفسه والخليفة على طرف محور واحد (أنا الحجاج و أنت النقطة)، لكنه ليس بشكل متناظر , أي نحن أمام طرفين لهذا المحور وهما القوة والضعف، والقوة تتغلب على الضعف، ولا شك أنه هو القوة والنقطة هي الخليفة، ومن ثم فالسياق كله يوحي بمدى شعوره بقوته وثقته بنفسه, وهو تمكين لسطوته ما بعده تمكين , و قدرة على الفعل , و صلاحيات مطلقة تجاوزت مكانته بوصفه والياً و قائد جيوش لمن هو أعلى منه في الرئاسة, و هو الخليفة عينه. فالرمز هنا قدم عبارات موحية, ثرية الدلالة مما أضفى شعرية ظاهرة في هذه الرسالة ومن جميل ما رمز إليه الحجاج – بعيداً عن البطش و التهديد – قوله في رسالة وصلته من يزيد بن المهلب وقد أعجب ببلاغة صياغتها : " ما يزيد بأبي عَذر هذا الكلام "([1]) , إنه يشير إلى أن يزيداً ليس من كتب هذه الرسالة, فهو ليس " أبو عذر " هذا القول, أي ليس من ابتدعه, وهناك من سبقه إلى ذلك, فالحجاج يقدم رأياً نقدياً بهذه العبارة الرامزة الموحية.

وفي رسالة بشير بن أبي دلجة، وهو من كتاب الرسائل زمن هشام بن عبد الملك، إلى صديقه عياض في العراق، وهو من حاشية خالد القسري والي العراق, يعلمه فيها أن الخليفة هشاماً ينوي عزل خالد عن العراق, وتولية يوسف بن عمر الثقفي والي اليمن بدلاً منه ([2])، وجاء في الرسالة : " قد بعثوا إليك بالثوب اليماني , فإذا أتاك فألبسه واحمد الله عليه" ([3]) ،فالثوب اليماني يرمز إلى الوالي الجديد, وقد لجأ إلى الرمز لضرورة سياسية, وهي الحفاظ على أسرار الخليفة والحكم وخوفاً من انتشار الأمر قبل إعلانه رسمياً وكذلك يوصي صديقه بإتباع هذا الوالي الجديد من خلال قوله " ألبسه "وهي" رمزٌ للسمع و الطاعة "([4]) وقوله " احمد الله عليه " يوحي أن هذا الوالي الجديد أفضل من سابقه.

وقد أحالنا ما هو مادي (الثوب ولبسه) على ما هو مجرد معنوي (الرضا والقبول والطاعة) ،أي إن الرمز أدى وظيفته في إيصال الرسالة بنجاح دون اللجوء إلى التقريرية المباشرة " ومن هنا تنبع قوته, ويظهر تفوقه على الصورة التقريرية الباردة "([5])، ومن ثم قدم الرمز الفكرة, وصاغها بطريقة شعرية.

وخلاصة القول: إن الرموز السابقة التي اخترناها أظهرت أحد وجوه جمال اللغة الشعرية, وأدت وظيفتها على المستويين: المعنوي والجمالي الفني, ولم يكن استحضارها عبثاً لغوياً، وإنما توافق الشكل مع المعنى وتجاور الشعر مع النثر وفق آلية ناجحة .

2- **الإيجاز** : يعد الإيجاز ظاهرة أسلوبية استخدمها الأدباء والشعراء, وهو من عناصر اللغة الشعرية, لأن الشعر لا يحتمل التشعب والتفصيل, بل يعتمد اللمحة والإشارة ولذلك يخلق الإيجاز التكثيف الدلالي في النص الأدبي.

وهو كما عرفه النقاد ما "يدل بالقليل من اللفظ عن الكثير من المعنى" ([6]), مما يعني استخدام الألفاظ التي تكتنز معنى مكثف الدلالة, ولا يقدر على ذلك إلا أصحاب البيان والبلاغة والفصاحة, وهم كثر في هذا العصر من خطباء ومترسلين ووعاظ وحكماء وغيرهم .

---

[1] البيان و التبيين : 378/1 ،(أبو عذر:(أول قائل له و هو من قولهم) أبو عذر المرأة (: أول من افتضها .

[2] , [20] الوزراء و الكتاب : أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشاري , تح : مصطفى السقا , مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده , القاهرة , ط1,1938, صـ62, 63.

[4] تاريخ الترسل النثري عند العرب في العصر الأموي : محمود مقداد , مكتبة الفرسان , الكويت ط1 , 1997 , 501.

[5] جماليات التشكيل الفني : سمر الديوب,أرواد للطباعة والنشر،طرطوس،سوريا،ط1، 2013, 104.

[6] دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني , 356.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ولم يكن الخلفاء الأمويون وقوادهم وأمراؤهم أقل شأناً في ميدان القول والفصاحة, بل ظهرت مهارتهم في البلاغة, فيما صدر عنهم, من ذلك ما جاء في خطبة عبد الملك بن مروان في مكة, وفيها قال: " أيها الناس, إني والله ما أنا بالخليفة المستضعف, ولا بالخليفة المداهن, ولا بالخليفة المأفون, فمن قال برأسه كذا, قلنا له بسيفنا كذا "([1]) . إنه يرسم صورة لنفسه , و لمعالم شخصيته الإدارية و السياسية , فقوله إنه ليس بالخليفة المستضعف يعني أنه قوي , بعيد عن الضعف والهوان, لا يقبل أن ينال أحد منه, وليس هو بالخليفة المداهن, أي لا يقبل المهادنة واللين, لا يسلك طريق الدهاء, بل يعتمد سياسة صريحة واضحة تعتمد القوة والصراحة, كما أنه ليس بالخليفة المأفون, ويعني انه ليس ضعيف الرأي والعقل, بل لديه من الحكمة وسداد الرأي ما يجعله جديراً بالحكم والخلافة .

ولقد لخص ذلك كله مقدماً نفسه من خلال عرض نقيضها، وينفي عن نفسه ما يوجد في هذا النقيض من العيوب, كذلك لخصت عبارته الأخيرة سياسته وكشفت عن إيديولوجية عنيفة في التعامل مع الخصم أو المعارضة ومن ثم أدى الإيجاز وظيفته في توضيح دلالات متعددة من خلال تلك الجمل الاسمية التي وصفت فأوجزت ووقدمت صورة عن سياسة الخليفة الجديدة فاقتضبت مما أشاع ملمحاً من ملامح الشعرية في هذه الجمل الموجزة. وفي رسالة لعبد الملك وجهها إلى الحجاج كتب له فيها : " أما بعد, فإني أحمد إليك السيف وأوصيك بما أوصي به البكري زيداً "([2]) , إنه يحدد له أساس التعامل مع الأعداء بالطريقة الناجعة (السيف) ويوصيه ألا يكثر من الكلام والصياح والثرثرة دون أن تقترن بالفعل, وأن يبقى في جاهزية تامة, واستعداد دائم لخوض الحرب الضروس لأن هذه وصية البكري زيداً([3]), فلم يشرح له ذلك كله, وإنما يلتزم الوصية وينفذ ما جاء فيها وهو عالم بها, واكتفى باليسير من اللفظ ليغنيه عن الكثير, لأنه وجد في هذه الألفاظ القليلة معاني كثيرة يريد إيصالها من خلال رسالته الموجزة التي كثفت دون إخلال بالدلالة. ونلحظ تداخل الوصية بالرسالة أيضاً إضافة إلى تداخل الشعري والنثري الذي حققه التكثيف الدلالي, أي إن هذا النص القليل الألفاظ أحدث تداخلاً أجناسياً وتداخلاً نوعياً في آن من أجل إبلاغ الرسالة.

وقد يفرض الموقف نفسه طبيعة بناء النص, فقد كان للسياسة وقعها في المراسلات ولا سيما تلك كانت بين الفرق المتعارضة, حيث المشاحنات في الإرسال و الرد, الأمر الذي لا يتحمل الإسهاب, وإنما يعبر عن موقف سياسي يناسبه الإيجاز في ذلك ومن المراسلات – بعيداً عن الإحصاء – رسالة الحجاج بن يوسف الثقفي إلى قطري بن الفجاءة وقد كتب فيها : "سلام عليك , أما بعد, إنك مرقت من الدين مروق السهم من الرمية! وقد علمت حيث تجرثمت ذلك أن عاص الله ورسوله ولولاة الأمر, غير أنك أعرابي جلف, تستطعم الكسرة , وتشتفي بالتمرة, لأمورٍ عليك حسرة, خرجت لتنال شبعة, فلحق بك طغام صلوا بمثل ما صليت به من العيش, يهزون الرماح, ويستنشقون الرياح, على خوف وجهد من أمورهم, وما أصبحوا ينتظرون أعظم مما جهلوا معرفته, ثم أهلكهم الله بنزحتين و السلام "([4]) .

لقد عرضنا نص الرسالة كاملاً لإظهار الإيجاز فيه, وفيه يتهجم المرسل على المرسل إليه, ويتهمه بضعف إيمانه, مصوراً ذلك بطريقة فنية (مارق من الدين مروق السهم من الرمية) فناسب التشبيه الإيجاز, فمروق السهم – على وجه الحقيقة – لا يستغرق زمناً, و إنما يتم بلمح البصر, ويحتاج إلى دقة متناهية, وهذا الزمن القصير والسريع الانقضاء يلائم حال المرسل إليه (ابن الفجاءة

---

[1] جمهرة خطب العرب : أحمد زكي صفوت ,192/2 : قصد بالمستضعف : عثمان بن عفان و بالمداهن معاوية و بالمأفون يزيد بن معاوية

[2] جمهرة رسائل العرب : أحمد زكي صفوت ,152/2

[3] مروج الذهب ومعادن الجوهر :أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي،اعنى به محمد هشام النعسان وعبد المجيد طعمة حلبي ،دار المعرفة،بيروت،لبنان،ط2،2005،59/1

[4] جمهرة رسائل العرب : صفوت , 177/2

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

) فهو لم يتعمق الإيمان, ودقة الرمي تؤائم دقة تصوير الحجاج له بهذه الطريقة الفنية, وتتابعت الجمل بعده لمزيد من توضيح الصورة, فهو يعصي الله و ولي الأمر, لأنه من خصوم الخليفة ومعارضيه, ووفق نظرية التفويض الإلهي فالخليفة هو الموكل من الله بخلافة الناس وسياستهم, فهو ولي أمرهم, فمن عصاه عصى الله, كما أنه ينال من أصحابه الطغام الذين يتهالكون على الموت و(يهزون الرماح), فلا يتركونها ساكنة, وإنما يحفزونها للقتال وسفك الدماء, فأهلكهم الله. وبذلك مثلث الرسالة أحد وجوه الصراع بين الحزب الحاكم وأحد الأحزاب المعارضة (الخوارج) وتقاطع الديني فيها مع السياسي, لأن المرسل يرمي إلى النيل من خصمه السياسي بالطعن عليه في إيمانه, وهذه الحال لا تتحمل الانتظار أو التمهل " وكان الدافع إلى الكتابة في هذا الموقف يتطلب الإيجاز"([1]), فأدى الإيجاز وظيفته في إيصال الرسالة بطريقة بلاغية, فيها من التأثير ومحاولة الإقناع, مما أحدث تداخلاً نوعياً بين الرسالة والخطبة, لأن المرسل حاول جهده تأكيد فكرته, وإيصالها إلى المرسل إليه بطريقة فنية موجزة, تضافر فيها الشكل مع المضمون, فأضفى كل من الإيجاز وجمالية التصوير والسجع مزيداً من الشعرية على النص فجاور الشعر النثر محدثاً تداخلاً آخر, هو التداخل الأجناسي, وكان لغاية سياسية هي النيل من الخصم والحط من شأنه.

ونجد في التوقيعات ميداناً رحباً للإيجاز, ليكون السمة الأسلوبية الرائدة فيه, و منها توقيع عبد الملك في كتاب الحجاج الذي أرسله يشكو فيه أهل العراق, فوقع له في الكتاب: " ارفق بهم, فإنه لا يكون مع الرفق ما تكره, ومع الخرق ما تحب " ([2])

إن قوله (ارفق بهم) توجز عنف سياسة الحجاج مع أهل العراق, وقد اختاره عبد الملك حاكماً للعراق " لأنه شديد البطش, قوي الارتباط بالأمويين, ولا تؤثر فيه ميول العراق الموزعة بين الشيعة والخوارج " ([3]) ومع ذلك فإن هذا الخليفة ذاته يطلب منه المهادنة والتخفيف من وتيرة عنفه مع الناس, فالسياسة الناجحة تكون بين(الرفق و الخرق) وهذا ما بينه التوقيع ليؤسس لعلاقة أفضل بين الأمير والرعية, وتكون صلة ناجحة بين الحاكم والمحكوم لتخفيف حدة الخرق, ومن ثم الحفاظ على عرش الخلافة من ثورة التمرد في العراق, فالكوفة (مركز الثورة المضادة ([4]) و التصعيد مع أهلها يعرض الحكم الأموي للخطر, وهذا ما يرمي إليه الخليفة من توقيعه, وبالتالي تجاور الخطاب السياسي مع الوعظي – الاجتماعي من أجل هذه الغاية, وأدى الإيجاز وظيفته من خلال هذا التكثيف الدلالي الذي قدمته تلك الجمل القصيرة, إضافة إلى تشكيله الفني الذي صاغه كل من الإيجاز و الطباق و الجناس) الرفق – الخرق, ما تكره – ما تحب (ناهيك عن وقع الحروف وجرسها المتماوج بين الهمس والجهر, مما جعل التوقيع يتسر بل بشعرية ظاهرة. وفي توقيع آخر لعبد الملك في كتاب الحجاج الذي يخبره فيه بقوة ابن الأشعث نجد التكثيف الدلالي يوجز الحال التي وصل إليها الحجاج, ويرسم صورة مكثفة لما يجري على أرض الواقع, فقد وقع له:"بضعفك قوي, وبخوفك خلع"([5]) , لأن استقراء الأحداث الجارية والصراح الدائر بين جيش الأمويين بقيادة الحجاج, وجيش ابن الأشعث, دفعت الخليفة إلى مثل هذا التوقيع, مقدماً فيه فكرة السياسي والعسكري الذي أوضح السبب والنتيجة, فلعل تراخي الحجاج في القتال وضعفه كان سبباً في ازدياد قوة الخصم وتجرئه على خلع الخليفة, وهذا يظهر قوة المنطق لدى الموقع و تحليله السليم للوقائع الحاصلة على أرض المعركة بين طرفين متقاتلين, وقد تفوق أحدهما على الآخر لامتلاكه مقومات القوة مقابل الطرف الآخر الأضعف. ولعل هذه القراءة العسكرية والسياسية المكثفة من قبل الخليفة دفعته إلى هذا التوقيع الموجه إلى أقوى قواده ليشكل ضربه له تحفزه على المزيد من المقاومة والنهوض بقوة أكبر, فالحجاج لا يقبل أن يصفه أحدٌ بالضعف, والخليفة يعلم ذلك, لذلك أرسل إليه بهذا التوقيع الذي يحمل

---

[1] النثر الفني : مي خليف , 156

[2] جمهرة رسائل العرب : صفوت , 493/2

[3], [31] النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية : حسين مروة , دار الفارابي – بيروت ,ط1 ,1988 ,الجزء الثاني ,513 '

[5] جمهرة رسائل العرب : صفوت , 395/2

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

معاني كثيرة قدمها الإيجاز بنجاح, وكان أبلغ من التفصيل والإسهاب, وهو توبيخ مبطن, وحافزٌ في آن, أراد الخليفة من خلاله أن يمكن لسلطته ويهزم خصومه, ومن ثم حمل التوقيع قيمة سياسية, ظهرت في ثوب شعري.

وفي توقيع عمر بن عبد العزيز إلى عامله في حمص يرد فيه على كتابه الذي طلب فيه من الخليفة أن يأذن له ببناء حصن للمدينة, فوقع له : "حصنها بالعدل والسلام "([1]) إنه يدعوه إلى حسن الإدارة وإقامة العدل والأمن في المدينة, وهذا هو الحصن الحقيقي لها, فهي لا تحتاج للمال لبناء التحصينات, وإنما إلى حماية الناس وتحقيق الأمن لهم, و العدل بينهم, ليعم السلام, فغاية الخليفة أن يكون الناس في أحسن حال من الأمن والطمأنينة, وقد تكثفت هذه المعاني في هذا التوقيع الذي يدل على مهارة إدارية و سياسية لدى الموقع, وعلى مهارة بلاغية

3- **المفارقة** : المفارقة ظاهرة أسلوبية من ظواهر الشعرية, لما تنطوي عليه من طريقة بنائها وتشكيلها الفني الذي يحمل المعنى والدلالة و" لا بد لإقامة بناء المفارقة من وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد : المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به, والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه "([2]) ومن خلال الاحتكاك بين المستويين تتولد المفارقة ([3]), فهناك علاقة بين ظاهر الكلام وباطنه , أي بين اللفظ الحرفي ومعناه ودلالتـه و" إن أهم ما يعول عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقي هو السياق "([4]) , وهذا يقودنا إلى القول : إن المفارقة تقترب من ظواهر فنية أخرى, كالمجاز والاستعارة والكناية, لأن كلاً منها يتضمن مستويين للمعنى : مستوى سطحياً ظاهراً, ومستوى عميقاً خفياً ([5]), إضافة إلى ثنائية الدلالة التي تحملها هذه الظواهر الفنية .

ويضاف إلى ذلك في المفارقة في مظهر التصميم استنادها إلى التضاد والتنافر والمقابلة ([6]), وما تنطوي عليه من عناصر أخرى : الدهشة والسخرية والازدواجية في التعبير ([7]) وبناء على ذلك تعد المفارقة إحدى سمات اللغة الشعرية التي تمنح النص درجة رفيعة من الإبداع, وتفتح الأفق أمام المتلقي لمزيد من التأويل والتأمل .

ونجد صوراً للمفارقة في النصوص النثرية في هذا العصر, تدل على مقدرة بيانية وبلاغة عند أصحابها, وحضور بديهة, وسرعة خاطر, مما يبعد لغة تلك النصوص عن التقريرية المباشرة الجافة إلى لغة طافحة بالشعرية.

من ذلك ما قاله أحد خواص علي بن أبي طالب في وصفه : " كان فينا كأحدنا... ونحن مع تقريبه إيانا, وقربه منا, لا نكاد نكلمه لهيبته, ولا نبتدئه لعظمته "([8]) .

سياق النص الظاهر واضح, لكن ما تولد عنه من دلالات يكشف أن هناك معاني قابعة في سياق الباطن, فالكلمات التي تدل على قرب الإمام من الناس, هي ذاتها تمنع اقترابهم منه, و هو قريب منهم, متواضع لهم, لكنهم لما يجدون فيه من الهيبة والعظمة تجعلهم ينكفؤون عنه مهابة وإجلالاً له, فهو وإن كان فيهم كأحدهم, لكن السياق يدل على أنه ليس كمثلهم, و إلا لماذا يكادون لا يكلمونه لهيبته, ولا يبتدؤونه لعظمته. و هنا يمكن أن نقول: إن الألفاظ ومعانيها أحالت على دلالات أخرى, ذلك أن " المعنى والدلالة ليسا

---

[1] م.ن :493/2

[2] المفارقة :نبيلة ابراهيم , مجلة فصول , مج7 , العددان الثالث و الرابع , ابريل , سبتمر , 1987 , ص 132

[3] , [36] بناء المفارقة في الدراما الشعرية : سعيد شوقي , 38 , 41

[5] م . ن : 42 , 53 , 56

[6] المفارقة : نبيلة ابراهيم , 139

[7] تطور الصورة الفنية في الشعر العربي : نعيم اليافي , 191

[8] جمهرة خطب العرب : أحمد صفوت , 374/2

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

شيئاً واحداً, ولا يمكن أن تتأكد دلالة المعنى إلا عندما يرتبط بإشارة خاصة تجعله قابلاً للترجمة في العبارات المألوفة " [1], واعتمادا على ذلك فإن المفارقة نهضت على الألفاظ المتماثلة, وتولدت دلالتها من خلال المعاني المتضادة.

وفي إحدى خطب الوفود نجد مفارقة لطيفة ومتمثلة في هذه المحاورة التي دارت بين عبد الله بن الزبير وأبي حاضر الأسيدي وقد وقف يخطب بين يدي ابن الزبير الذي أسكته قائلاً " اسكت, فو الله لو وددت أن لي بكل عشرة من أهل العراق رجلاً من أهل الشام, صرف الدينار بالدرهم, قال: يا أمير المؤمنين إن لنا ولك مثلاً, أفتأذن في ذكره؟ قال: نعم, قال: مثلنا ومثلك ومثل أهل الشام قول الأعشى حيث يقول:

علقتها عرضاً, وعلقت رجلاً غيري, وعلق أخرى غيرها الرجل [2] أحبك أهل العراق, وأحببت أهل الشام, وأحب أهل الشام عبد الملك بن مروان "[3]

تظهر المفارقة في هذه العلاقات المتشابكة بين الأطراف, والتي تولد الدهشة, فنحن أمام ثلاثة أنساق:

- النسق الأول : متمثل في قوله(مثلك و مثلك أهل الشام)
- النسق الثاني : متمثل في بيت الشعر : (الشاعر يحب المرأة وهي تحب رجلاً غيره وهذا الأخير يحب امرأة أخرى غيرها)
- النسق الثالث : متمثل في قوله : (أحبك أهل العراق, وأحببت أهل الشام, وأحب أهل الشام عبد الملك بن مروان)

وتظهر براعة الخطيب في قدرته على الربط بين هذه الأنساق الثلاثة, مما دل على حضور البديهة لديه وسرعة الخاطر, وهذا من أهم مقومات بناء المفارقة التي تولدت – عبر الأنساق الثلاثة – من خلال الألفاظ المتمثلة في معناها, ولكنها متضادة في دلالتها, فالمحبة عادة تتم بين طرفين أو أكثر, ويتبادل المحبون هذه المحبة, لكنها هنا تتم من طرف واحد, لأن الطرف الثاني يحب طرفاً ثالثاً, وهذا الأخير يحب طرفاً آخر, ومن ثم فإن " تضاد التراكيب ولد مفارقة " [4] وهذا التضاد ناشئ من المعاني, والدلالات التي يحيل عليها السياق ومن المفارقات ما يقدم على التضاد كما في قول سعيد بن عمرو بن سعيد و قد وفد على عبد الملك, فسأله الخليفة: " كيف تجدك ؟ ((قال:)) أجدني قد ابيض ما كنت أحب أن يسود , و اسود مني ما كنت أحب أن يبيض , و اشتد مني ما كنت أحب أن يلين, ولان مني ما كنت أحب أن يشتد "[5]

إنه يقدم جملة من الثنائيات المتصارعة, التي تدل على تبدل حاله وقد كبر سنه , وهو يستنكر ما آلت إليه الأمور وفق مالا يشتهي وما لا يحب, وقامت هذه الثنائيات على الطباق والمقابلة, وأظهرت أن كل ما حدث مع الرجل يناقض رغبته, فيستنكره وهنا تكمن المفارقة, لأن " التناقض في المفارقة.. فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين الأوضاع كان من شأنها أن تتفق و تتماثل , أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف" [6] ،فهو غير راضٍ عن وضعه, وتحيلنا هذه المفارقة على أزمة نفسية يدل عليها السياق متمثلة في عدم قبوله لما هو فيه, فهو يفترض غير الحال التي وصل إليها في الواقع, وكأنه كان يتوقع غير ذلك, فقد فاجأه التقدم في السن إلى ما لا يحبه, ويمكن أن نقول إنها مفارقة زمنية, وتفهم دلالتها من المعاني المتضادة التي

---

[1] بناء المفارقة في الدراما الشعرية : سعيد شوقي , 39

[2] ديوان الأعشى : شرح و تحقيق : محمد حسن , مؤسسة الرسالة , بيروت ,ط3 ،بلا ، , 145

[3] جمهرة خطب العرب : أحمد صفوت 398/2

[4] بناء المفارقة : سعيد شوقي , 212

[5] البيان و التبيين : الجاحظ , 316/1

[6] بناء المفارقة في الدراما الشعرية : سعيد شوقي , 57

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

قدمت صورتين لهذا الرجل, الصورة الواقعية, والصورة الافتراضية التي كان يحب أن يكون عليها, وكلتا الصورتين تولى الزمن المفارق رسمهما .

وفي موضع آخر يظهر الطباق جمالية المفارقة في قول أبي حمزة الشاري في إحدى خطبه التي يصف فيها شباب الخوارج, وقد قال عنهم : " باعوا أنفساً تموت غداً, بأنفس لا تموت أبداً "[1] . فكيف تموت هذه الأنفس, ولا تموت؟ هنا بؤرة المفارقة, إذْ بناها الخطيب مستمداً معناها من عقيدته الإسلامية التي تؤكد أن المؤمن الزاهد في الدنيا متيقن أنه سيموت يوماً ما, لذلك يقدم نفسه رخيصة ليكسب نفساً أخرى خالدة (لا تموت أبداً), وذلك حين ينال ثواب الآخرة التي سعى إليها من خلال زهده في الحياة الدنيا, وبذلك " تنعقد بنية المفارقة على علاقة التضاد أو الازدواجية بين المنطوق اللفظي, وبين الدلالة المحمولة التي يرشحها السياق "[2] و هذه الدلالة لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال التعرف إلى فكر الخطيب وإيديولوجيته الدينية و المستمدة من مبادئ الدين الإسلامي, وهدف من خلال ذلك إلى الاعتزاز بهؤلاء والإعجاب بهم .

ومن صور المفارقة القائمة على التناقض ما يكون في اجتماع النقيضين في الشخصية الواحدة, أو ما يسمى " عدم اتساق الشخصية مع نفسها "[3] , أي أن يناقض قولها فعلها, ومن ذلك, ما عبر عنه عبد الله بن عباس في رسالة وجهها لأهل الشام كتب فيها: " أتأمرون الناس بالتقوى, وبكم ضل المتقون؟ وتنهون على المعاصي, وبكم طهر العاصون؟ "[4] فهو يدل على مخالفة أهل الشام أقوالهم في أفعالهم, وهذا تنافر في السلوك, والتنافر يولد المفارقة, والتي تكون حين " تبنى الشخصية موقفاً قائماً على التضاد في الأقوال والأفعال "[5], فهي تدعو لأمر, ولكن لا تفعله, وربما تفعل ضده, وهذا ما يزيد من درجة المفارقة, وهنا تؤدي المفارقة وظيفتها في إبراز أحد وجوه الصراع السياسي – الديني في العصر الأموي , إذ أراد المرسل أن يهزأ بالمرسل إليه (أهل الشام) ويحط من شأنهم من خلال الطعن في سلوكهم الذي يناقض أقوالهم .

وتبنى المفارقة أيضاً من خلال التصوير الفني, كما هو في خطبة الحجاج بمكة بعد مقتل ابن الزبير, وقال فيها: " ألا إن ابن الزبير كان من أحبار هذه الأمة, حتى رغب في الخلافة, و نازع فيها, وخلع طاعة الله, واستكن بحرم الله, ولو كان شيءٌ مانعاً للعصاة لمنع آدم حرمة الجنة, لأن الله تعالى خلقه بيده, وأسجد له ملائكته وأباحه جنته, فلما عصاه أخرجه منها بخطيئته, وآدم على الله أكرم من ابن الزبير والجنة أعظم حرمة من الكعبة "[6] إن التشبيه التمثيلي ولد المفارقة من خلال استحضار حالين ماثل بينهما الخطيب, فحال ابن الزبير وقد اعتصم بحرم الله, ثم خرج منها لأنه عصاه, كحال ابن آدم عليه السلام وقد سكن الجنة ثم أخرجه الله منها, لأنه عصاه أيضاً, وقد لجأ الحجاج إلى ذلك ليسوغ قتله ابن الزبير الذي يتمتع بمكانة دينية وسياسية رفيعة لدى المسلمين, ليهدئ من روع الناس الذين استنكروا عليه فعلته, كما أنه أحدث نوعاً من الدهشة لدى المتلقي من خلال هذه الصورة من المشابهة, ليصل إلى غايته, وهي صرف الناس عن السياسة, وعدم تطلع أحدهم للخلافة مهما كانت منزلته, فهي حكرٌ على بني أمية, ومن يعصهم ويتطاول على حقهم في الحكم, فقد عصى الله واستوجبت عقوبته, وكما تناول آدم الثمرة المحرمة التي نهاه الله تعالى عنها فخرج من الجنة, كذلك تطلع ابن الزبير إلى الخلافة فقتل لأنه أقدم على ذلك, كأن الخلافة هي الثمرة المحرمة على الناس كلهم ما عدا بني أمية, لأنهم خلفاء الله على الأرض, وهذه هي النقطة الجوهرية التي بنيت عليها المفارقة من خلال هذا التصوير الشعري,

---

[1] جمهرة خطب العرب : احمد صفوت, 475/2

[2] بناء المفارقة : سعيد شوقي ، 57.

[3] بناء المفارقة ..: سعيد شوقي , 152

[4] جمهرة رسائل العرب : أحمد صفوت, 123/2

[5] المفارقة القرآنية , دراسة في بنية الدلالة : محمد العبد , دار الفكر العربي و القاهرة , ط1 , 1994 , 18

[6] جمهرة خطب العرب : أحمد صفوت,287/2

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وليس فقط تسويغ قتل ابن الزبير, وهذا الحدث الكبير يحمل خلفه دلالة أكبر من تسويغ الفعل, أي إن " فن المفارقة يأخذ تأثيره مما يختبئ تحت السطح, وهذا ما يكسب المفارقة عناية أصالة الفن العظيم وجرسه, الفن الذي يقول أكثر مما يظهر أنه يقول "([1])

والخطبة تقول : يجب ألا يطمع أحد في عرش الخلافة, وهذه هي الرسالة التي تريد لسلطة إيصالها إلى الرعية.

ومن تسويغ القتل إلى تسويغ اللعن والشتم في خطبة خالد القسري, حين أمره سليمان بن عبد الملك بشتم الحجاج ونشر عيوبه, بعد أن كان خالد قد مدحه, وأثنى عليه فقال في خطبته: " إن إبليس كان ملكاً من الملائكة, وكان يظهر من طاعة الله ما كانت الملائكة ترى له به فضلاً, وكان الله قد علم من غشه وخبثه ما خفي على ملائكته, فلما أراد الله فضيحته أمره بالسجود لآدم, فظهر لهم ما كان يخفيه عنهم, فلعنوه, وإن الحجاج كان يظهر من طاعة أمير المؤمنين ما كنا نرى له به فضلاً, وكان الله قد اطلع أمير المؤمنين من غشه وخبثه على خفي علينا, فلما أراد الله فضيحته أجرى ذلك على يدي أمير المؤمنين, فلعنه, فالعنوه لعنة الله "([2])

إن هذه المطابقة الدقيقة بين الحالين, وعقد الشبه بينهما كان لتقديم الحجة الأكيدة, التي نوجب لعن الحجاج, وكانت اللغة الطيعة بين يديه هي أداته لصياغة هذه الخطبة, وتنفيذ ما يرمي إليه, و بذلك أحدث " مفارقة لغوية استخدم الخطيب فيها الحيل اللغوية بأسلوب المراوغة, وبكيفية تقترب – في كثير من الأحيان – من مفهوم اللعب الذهني"([3]) , فهو يراوغ نفسه أولاً, ويراوغ الناس ثانياً, لأنه ممن مدح الحجاج, والآن – و لسبب سياسي- يلعنه تنفيذاً لأوامر الخليفة. ونضيف إلى هذه الحيل اللغوية حيلة التصوير من خلال التشبيه الذي أحدث بدوره مفارقة تصويرية, مما زاد في إثراء المفارقة ودلالاتها .

ونلحظ أن الخطيب بدأ بالحديث عن إبليس وسبب لعن الله له, بعد أن اطلع على خبثه وغشه, و ربطه بالحديث عن الحجاج وسبب لعنه, لأن الله اطلع الخليفة على غشه أيضاً بعد أن كان خافياً, وهنا تعظيم للخليفة, فهو على علاقة مقدسة مع الله وفق منظور الخطيب السياسي والديني, ومن خلال الربط بين الحالتين تتولد المفارقة، وفي هذه النقطة التي يلتقي فيها الطرفان المتقابلان أدهش الناس بهذه المقارنة, فكانت المفارقة هنا " من أقوى أدوات كسر أفق توقع المتلقي, وذلك بأنها تقوم بالأساس على الدهشة "([4])

وفي كلتا الخطبتين نجد الأمر ذاته, وهو تضاد مقدمات الأحداث, أو أسبابها مع نتائجها" وفي هذا المنحى من التضادات يؤدي الحدث إلى خلاف ما هو متوقع بطريقة فجائية غير متوقعة "([5]) ،وقد نشأ هذا التضاد من المقابلة التي قابل فيها الخطيب – في الخطبتين معاً – بين حالين ليكون كلامه أكثر تأثيراً في المتلقي, وهنا " تكمن جماليات المقابلة في خلق نوع من المفاجأة والغرابة "([6]), إضافة إلى ما تولده من دلالات خفية في النص.

ونجد في التوقيعات مجالاً رحباً لبناء المفارقة, لأن التوقيع يبتعد عن المباشرة في الرد على صاحب الرسالة, ويعتمد الإيجاز, ويتطلب" مقدرة على البيان, وسرعة خاطر وحضور بديهة "([7]) , وبذلك تتقاطع بنيته مع بنية المفارقة في كثير من الوجوه و من توقيعات الخلفاء ما وقعه معاوية بن أبي سفيان في كتاب إلى والي البصرة يسأله أن يعينه في بناء دار بالبصرة باثني عشر ألف جذع, فوقع

---

[1] بناء المفارقة : سعيد شوقي , 61

[2] جمهرة خطب العرب : أحمد صفوت , 2/332-322

[3] المفارقة : نبيلة ابراهيم ، 139 .

[4] , [57] بناء المفارقة : سعيد شوقي ، 3 , 107 .

[6] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ابتسام حمدان, دار القلم, حلب, سورية, ط1, 1997, 147.

[7] الأدب و السياسة : محمد الحوفي 397.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

له : " أدارك في البصرة, أم البصرة في دارك؟! "([1]), إن هذا التوقيع– لا شك فاجأ المرسل إليه, و كسر أفق التوقع لديه, فكانت الدهشة أهم عناصر المفارقة هنا, إضافة إلى وجود ظلال طريفة و نوع من الفكاهة, وإن كانت فكاهة ساخرة, لكن " الحسن بالفكاهة هو من صميم بنية المفارقة"([2]) وقد جاءت ممزوجة بالسخرية, وهنا " سخرية المفارقة لا تعني الهجوم على نحو ما تفعل السخرية المجردة "([3]) فالخليفة الموقع يغمز للوالي أن البصرة ملك يمينه, وهي كلها بين يديه, أو كأنها داره, و ليست داره جزءاً من البصرة, و لعله أدهشه, فالوالي كان يتوقع غير ذلك, وجاءه الرد صادماً يهوي عليه بما لا يتوقعه والتوقيع جملة واحدة, حولها إلى جملتين من خلال تبديل مواقع الكلمات أو اللعب بها على نحو يصوغ منها مفارقة لطيفة .

ومن مفارقات الأفعال التي يقوم بها شخصية واحدة, ما كان في توقيع الوليد ابن عبد الملك في كتاب الحجاج الذي أرسله يدافع فيه عن نفسه بأن أهلٌ لما عهد إليه, كلفه به الخليفة, فوقع له الأخير: " لأجمعن المال عيش من يعيش أبداً, وأفرقه تفريق من يموت غداً "([4])

يجعلنا سياق التوقيع إلى أن الحجاج أتهم أنه غير جيد في الحفاظ على بيت مال المسلمين, فجاء الرد على كتابه حاملاً خطاباً تعليماً وعظياً في كيفية جمع المال, وتفريقه في وجوه المشروعة, فالإنسان حين يستشعر الموت دائماً ويخاف عقاب الله, فإنه يسعى لإرضائه بإعطاء المال بشكل مستمر و تفريقه, وعدم تخزينه, لكن في وجوه ترضى الله تعالى, وهذا ما حاول الخليفة إيصاله إلى صاحب الرسالة, والتضاد بين الحدثين (الجمع والتفريق) يجمع بينهما الترابط في عمق نسيج النص في الوقت عينه, والشخصية عينها(الموقع)تقوم بذلك, ولا تقوم بعمل مستقلاً عن الأخر, وهذا الامتزاج بين الفعلين (لأجمعن, أفرقه), والشخصية التي تقوم بهما صنع المفارقة, واللافت أنها شخصية مفارقيه أيضاً, لأنها تعمل كمن يعيش أبداً و يموت غداً, ولكنها ليست مريضة, أو مزدوجة, وإنما دلالة فعلها تشير إلى اتزانها, وأفعالها تستمدها من عقيدتها وشريعتها الدينية التي تدفع الإنسان إلى القيام بما يرضي خالقها فيما يتعلق بأمور جمع المال وإنفاقه.

خلاصة القول : إن ما أتينا على ذكره من صور المفارقة كما ظهرت في النصوص النثرية للعصر الأموي كانت نماذج منتقاة من بين صور كثيرة, ولكننا حاولنا استحضار ما وجد من أنواع المفارقة بعيداً عن الإحصاء والحصر لإظهار جمال هذه الأداة الأسلوبية التي تشكل جزءاً من بنية النص, و تمنحه درجة من الشعرية, وتحمل من المعاني والدلالات ما هو وثيق الصلة بالمنحنى العام لسياق النص والأحوال المحيطة به, والتي دفعت لإنتاجه, فكان وجودها في نسيج النص مظهراً من مظاهر التداخل الأجناسي بين الشعرية والنثرية, لأنها أصلاً سمة من سمات اللغة الشعرية.

الخاتمة:

لقد مثلت اللغة الشعرية في النص النثري الأموي أحد مظاهر التداخل الأجناسي بين جنسي الأدب الرئيسين: (الشعر والنثر)، وارتفعت بهذا النص إلى مستوى رفيع من الإبداع، وأظهرت قدرة الكتّاب والخطباء والمترسلين وغيرهم على توظيف الكلمة واستغلال طاقتها التعبيرية بشكلٍ فنيٍّ بعيداً عن الجمود والمباشرة في تقديم المعنى دون الابتعاد عنه، أو الإخلال فيه, إذ أدى الرمز وظيفته بمهارة ليكون للخطاب وقعه وتأثيره في الآخر من خلال التعريض لا التصريح، والتعريض أوقع من التصريح، وهذا من ركائز

---

[1] جمهرة رائل العرب : أحمد صفوت , 2,492

[2] بناء المفارقة : سعيد شوقي ,61.

[3] المفارقة : نبيلة ابراهيم , 391.

[4] جمهرة رسائل العرب : أحمد صفوت ، 2 /294 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الشعرية التي ساهم الرمز بظهورها في النص النثري الأموي.كما خلق الإيجاز تكثيفاً دلالياً أثرى النص وجعله يتسربل بثوبٍ شعريّ, فاللغة الشعرية لا تحتمل التفصيل والإسهاب, ومن ثم أضفى ذلك على النص جمالية فنية ظاهرة، ومنحه قيمة معنوية وشكلية.

وتمثلت اللغة الشعرية في المفارقة أيضاً, إذْ جاءت مقاربة للتصوير الشعري لما تحمله من ثنائية المعنى والدلالة، فأرخت ظلالاً فنية على النص ومنحته إحدى سمات الشعرية .

وقد أدّت هذه الظواهر الشعرية وظيفتها على مستوى كلٍّ من الشكل والمضمون ،فوائم اللفظ المعنى وفق آلية ناجحة, مما أعطى النص النثري في هذا العصر قيمة فنية جمالية، وجعل له مكانة بين النصوص الأدبية.

المصادروالمراجع:

- أدب السياسة في العصر الأموي:أحمد محمد الحوفي ،دار القلم ،بيروت،1965.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي:ابتسام حمدان،دار القلم،حلب،سوريا، ط1، 1997
- تاريخ الترسل النثري عند العرب في العصر الأموي:محمود المقداد،مكتبة الفرسان،الكويت،1997،ط1
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي:نعيم اليافي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1983.
- بناء المفارقة في الدراما الشعرية :سعيد شوقي،جامعة المنوفية،مصر،بلآ.
- البيان والتبيين:أبو عمرو بن بحر الجاحظ،تح:عبد السلآم هارون،ط 4ج 2،بلآ
- جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي):نعيم اليافي،دار الفكر ،دمشق،سوريا،1996،ط1
- جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم : سمر الديوب ،أرواد للطباعةوالنشر ،طرطوس،سوريا،ط1، 2013
- جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة:أحمد زكي صفوت،مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده،القاهرة ،مصر ،ط1 ،1937،ج2.
- جمهرة رسائل العرب: أحمد زكي صفوت، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط1937،1،ج2.
- الحداثة الشعرية :محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،1995.
- حياة الشعر في الكوفة: يوسف خليف، دار الكتاب العرب، للطباعة والنشر، القاهرة ،1968
- دلائل الإعجاز :عبدالقاهر الجرجاني، منشورات جامعة البعث، مطابع الروضة النموذجية، حمص، سوريا،1989 ..
- ديوان الأعشى :شرح وتحقيق :محمد حسن ،مؤسسة الرسالة، بيروت ،ط3،بلا.
- الشعرية العربية(الأغراض والأنواع):رشيد يحياوي، إفريقيا الشرق ،الدارة البيضاء , ط1 , 1991.
- الظاهرة الشعرية العربية :حسين خمري، منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق ،2001
- فن الخطابة وتطوره عند العرب: ايليا حاوي ، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، بلا .
- قراءة جديدة لشعرنا القديم :صلاح عبد الصبور ،دار العودة ،بيروت 1982
- كتاب الوزراء والكتاب :أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري : مصطفى الباب الحلبي أولاده ،القاهرة مصر_ ط1، 1938
- مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن علب بن الحسين المسعودي ، اعتنى به: محمد هشام النعسان وعبد المجيد طعمة جلي ، دار المعرفة ،بيروت، لبنان ط1 ، 2005 ،الجزء الأول .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- النثر الفني بين صدر الاسلام والعصر الأموي: مي خليف ،دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ، بلا .
- النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية: حسين مروة ،دار الفارابي ،بيروت، لبنان ط6/ 1958/ج الأول +ج الثاني
- المجلات :
- مجلة فصول :مجلة النقد الأدبي، علمية محكمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مجلد7، العددان الثالث والرابع ، 1987 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

لامية الشاطبيّ حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع -دراسة وصفية تحليلية-

أ- دحماني أحمد، قسم اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية .جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله

ملخص:

تعد منظومة الشاطبيّ أو نظم الشاطبيّة -حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع- من المصنفات العلمية التي كتب الله تعالى لها القبول بين أهل القراءات فاستحسنوا متنها و عكفوا عليها اعتكاف حفظ و تدريس وقراءة. فإن أسهل ما يتوصل به إلى علم القراءات من المصنفات المنظومة :نظم الشاطبيّ الموسومة (**بالشاطبيّة**) نسبة إليه وهي قصيدة : لامية من الضرب الثاني من البحر الطويل، ولأنها تعتبر من عيون النظم بما اشتملت عليه من عذوبة الألفاظ و رصانة الأسلوب و دقة التخصص، فقد احتوت فوق ذلك من الرموز الدقيقة في ذكر مذاهب القراء السبعة و أصول القراءات القرآنية مما قد يعيق فهم مكنونها ،و استنباط أحكامها و استخراج دررها. فكان لزاما على قارئ القصيدة أن يعي أولا تلك الرموز ليفهم مدلول القصيد. تسعى هذه الدراسة للتعريف بالقصيدة أولا ثم التنويه بمنزلتها الرفيعة في علم القراءات و محاولة لبسط رموزها و توضيح مدلولاتها حسبما أرادها المصنف و ارتضاها أهل العلم و الاختصاص، و لأهمية القصيدة فقد أضحت طريقا من طرق أهل العلم في جمع القراءات العشر مع منظومة الدرّة المضية في القراءات الثلاث المرضية لإمام القرّاء ابن الجزري الدمشقي وهي تكملة للشاطبية و للقراءات العشر.

كلمات مفتاحية: الشاطبيّة، قراءات، أصول القراءة، فرش الحروف ،رموز انفراد، رموز اجتماع، رموز كِلْمِيَّةُ.

تقديم:

الإمام **أبو محمد القاسم بن فِيْرُّه** بكسر الفاء وسكون التحتية وتشديد الراء المضمومة معناه بالعربي الحديد **بن خلف بن أحمد الرُعَينِيُّ** بضمّ الراء وفتح العين المهملة وسكون المثناة التحتية وبعدها نون نسبة إلى ذي رعين أحد أقيال اليمن **الشاطبيّ الضرير** المقرئ أحد أعلام القرن السادس الهجري[1]. المولود في آخر سنة ثمان و ثلاثين وخمسمائة 538 للهجرة بشاطبة في الأندلس من أشهر أعلام القراءات بل له الباع الأطول في القراءات و الرسم و النّحو والفقه و الحديث ألّف في ذلك متونا كثيرة تَرجَمت

[1]-ينظر ترجمة الشاطبيّ في المصادر التالية: -سير أعلام النبلاء وبهامشه إحكام الرّجال من ميزان الاعتدال في نقد الرجال كلاهما للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي المتوفى سنة 748هـ الجزء الخامس عشر، تحقيق، محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العَمْرِي، دار الفكر للطباعة و النشر، ط1، 1417هـ- 1997م ص: 423، 424 .وقد صنفه الذهبي ضمن الطبقة الحادية و الثلاثون.

-شذرات الذهب في أخبار من ذهب لابن عماد الحنبلي (ت 1089هـ)، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الأفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – [د.ت] ج4ص 301، 303.

-بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة للحافظ جلال الدين عبد الرحمان السيوطي ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية صيدا بيروت، لبنان، المجلد الثاني [د،ت] ص260

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

غزارة علمه ورجاحة عقله وعلو منزلته، تصدّر مصر فعظم شأنه وبعد صيته وانتهت إليه رئاسة الإقراء كان إذا قرئ عليه الموطّأ والصّحيحان تصحّح النّسخ من حفظه، حتى كان يقال إنّه يحفظ وقر بعير من العلوم له من التآليف:

- نظم الشاطبيّة و هي حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع
- عقيلة أتراب القصائد في أسنى المقاصد وهي في الرسم نظم فيها (المقنع[1]) لأبي عمرو الداني رحمه الله في الرسم وزاد عليه، وهي-العقيلة- مائتان وثمانية وتسعون بيتا.
- ناظمة الزهر في أعداد آيات السور، وهي في عد المصحف وعلم الفواصل.
- وله قصيدة دالية في نحو 500 بيت نظّم فيها كتاب التمهيد لابن عبد البرّ[2]

كان الشاطبيّ إماماً ثبتا حجه في علوم القرآن والحديث واللغة كما كان آية من آيات الله في حدّة الذهن وحصافة العقل وقوة الإدراك مع الزهد والولاية والورع والعبادة والانقطاع والكشف، شافعي المذهب مواظبا على السنة، لا يجلس للإقراء إلاّ على طهارة، وكان يمنع جلساه من الخوض إلاّ في العلم والقرآن، وكان يعتل العلّة الشديدة ولا يشتكي ولا يتأوّه و إذا سئل عن حاله قال العافية لا يزيد على ذلك. قال الحافظ الذهبي[3] كان كثيرا ما ينشد هذا اللغز في نعش الموتى:

أَتَعْرِفْ شيئاً فِي السَّمَا نَظِيرُهُ إِذاَ سَارَصَاحَ النَّاسُ حَيْثُ يَسِيرَ

تَلْقَاهُ مَرْكُوبًا وَتَلْقَاهُ رَاكِبَا وَكُلُّ أَمِيرِيَعْتَلِيهِ أَسِيرُ

يَحُضَّ عَلَى التَّقْوَى وَيَكْرَهُ قُرْبَهُ وَتَنْفُرُ مِنْهُ النَّفْسُ وَهُوَ نَذِيرُ

وَلَمْ يَسْتَزِرْ عَنْ رَغْبَةٍ فِي زِيَارَةٍ وَلَكِن عَلَى رَغْمَ المَزُورِيَزُورُ

ذكر تلميذه أبو الحسن السخاوي شيئا ممّا نظّمه الإمام الشاطبيّ في الشعر والمتون العلمية من ذلك قوله في موانع الصرف:

دَعُوا جَمْعٍ لَيْسَ بالفَرد أشكلاَ وفعلانَ فعلى ثمّ ذي الوَصْفِ أَفْعَلاَ

وَذِي أَلِفِ التَّأْنِيث والعَدْلِ عُدَّهُ والأَعْجَمْ فِي التَّعْرِيف خُصَّ مُطَوَّلاَ

وذو العَدْلِ والتركيبِ بالخُلْفِ والذي بِوَزْنٍ يَخُصُّ الفِعْلَ أو غَالبِ عَلاَ

وَمَا أَلِفٌ مَعْ نُونٍ أَخْرَاهُ زِيدتَا وَذُو هَاءٍ وَقْفٍ والمُؤَنَّثُ أَثْقَلاَ[4]

وفيها موانع الصرف في الأحوال الآتية:

---

[1] - المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار لأبي عمرو الداني عثمان بن سعيد (ت444ه) تحقيق نورة بنت حسين بن فهد الحميد دار التدمرية الرياض ، المملكة العربية السعودية ،ط1، 1431-2010.

[2] - ابن عبد البرّ: يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر النمري الأندلسي أبو عمر –ت463- صاحب كتاب التمهيد لما في الموطأ من المعاني و الأسانيد نشر وزارة الأوقاف و الشؤون الاسلامية المملكة المغربية تحقيق مجموعة من الأساتذة الباحثين،ط2، 2009.

[3] - شذرات الذهب: لابن عماد ص 302، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان :لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان المتوفى سنة 681ه، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر بيروت [د.ت] ج4 ، ص72.

[4] - ينظر فتح الوصيد في شرح القصيد : السخاوي علم الدين أبي الحسن على بن محمد(ت643ه)،تحقيق جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا ، مصر ،ط1 1425ه-2004م ،ص 38.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أ- صيغة منتهى الجموح وضابطه كلّ جمع تكسير مفتوح أوله وثالثه ألف زائدة ليست عوضا بعدها حرفان أو ثلاثة أوسطها ساكن.

ب- ما جاء على وزن فعلان ومؤنثه على وزن فعلى مثل سكران سكرى

ج- ما جاء من الصفات على وزن أفعل مثل أحمر أبيض.

د- ما فيه ألف التأنيث مطلقا مقصورة كانت أم ممدودة مثل ذكرى، صحراء

هـ- الوصفية مع العدل وهو أن يكون الاسم أحد الأعداد العشرة الأولى وصيغته فعال أو مفعل

و- العلم الأعجمي مثل إبراهيم

ز- المعرفة المعدولة مثل عمر

ح- المركب تركيبا مزجيا نحو حضرموت في العلم بوزن الفعل نحو يزيد ، والعلم المختوم بألف ونون نحو رمضان، تلمسان، وما آخره هاء وقفاً نحو فاطمة، أو علم لمؤنث غير مختوم بهاء نحو زينب.

ومن شعره رحمه الله[1]:

أَلَمْ تَرَى أَنَّ الدِّينَ يَنْدُبُ أَهْلَهُ غَرِيباً شَدِيدًا وَاحِداً دُونَ صَاحِبِ

إِذَا عَدَّدَ القرآن تُتْلَى حُرُوفُهُ وَيَنْسَى حَدُودًا كُلَّ أُفْقٍ وَجَانِبِ

إلى قوله:

وَلَوْ سَمِعَ القَرَّاءُ حِينَ اقْتِرَافِهِمْ لَفِي آلِ عِمْرَانٍ كُنُوزُ المَطَالِبِ

بِهَا يَنْظُرُ الدُّنْيَا بِعَيْنِ احْتِقَارِهَا فَقِيهُ المَعَانِي غَيْرُ عَانِي الذَّوَائِبِ

تَمَشَّتْ مِنَ الدُّنْيَا كُؤُوسَ خِدَاعِهَا فَمَا كَأْسُ إِلاَّ صَائِمٌ غَيْرُ شَارِبِ

كان زاهدا في شعره حكيما يستصغر الدّنيا ويهجرها ويحتفي بالعلم وبمجده ومن شعره في هذا المقام:

وَلاَبُدَّ مِنْ مَالٍ بِهِ العِلْمَ يَعْتَلِي وَجَاهُ مِنَ الدُّنْيَا يَكُفُّ المَظَالِمَا

إِلَى اللهِ أَشْكُوا وِحْدَتِي فِي مَصَائِبِي وَهَذا زَمَانُ الصَّبْرِ لَوْ كُنْتَ حَازِمَا

وَكَمْ زَفْرَةٍ تَحْتَ اللَّوْعِ يَهِيجُهَا حَكِيمٌ يَبِيعُ العِلْمَ بِالجَوْرِ حَاكِمَا

وَكَانَ جَنَابُ العِلْمِ يَسْمُوا بِأَهْلِهِ إِلَى طِيبِ أَنْفَاسِ الحَيَاةِ نَوَاسِمَا

إلى قوله:

أُولَئِكَ أَقْوَامٌ بِهِمْ قَامَتْ العُلاَ أَقَامُوا لإِجْلاَلِ العُلُومِ مَقَاوِمَا

وَلِلْعِلْمِ أَعْلاَمٌ تُبَيِّنُ أَهْلَهُ وَخَشْيَتُهُمْ لله تَهْدِي العَوَالِمَا

---

[1] - نفسه: ص 41.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وَمَا يَعْقِلُ الأَمْثَالَ إلاَّ قُلُوبُهُم إِذَا ضُرِبَتْ للعَالَمِينَ دَعَائِمَا

وَهُمْ شُهَدَاءُ اللهِ لِلَّهِ مَعْهُ وال مَلاَئِكُ بِالتَّوْحِيدِ بالقِسْطِ قائِمَا

و من ثناء العلماء عليه أنه كان كما وصفه تلميذه أبو الحسن السخاوي عالما بكتاب الله، بقراءته وتفسيره، عالما بحديث رسول الله صلى الله عليه و سلم مبرزا فيه، وكان إذا قرئ عليه البخاري ومسلم والموطّأ يصحح عن حفظه، ويملي النكت على المواضع المحتاج إلى ذلك فيها.

قال: وأخبرني أنّه نظّم في كتاب التمهيد لابن عبد البر رحمه الله قصيدة دالية في خمس مائة بيت، من حفظها أحاط بالكتاب علما، وكان مبرزا في علم النّحو والعربية، عارفا بعلم الرؤيا حسن المقاصد، مخلص فيما يقول ويفعل[1].

وقال ابن خلكان" وكان يجتنب فضول الكلام، ولا يتكلّم في سائر أوقاته إلاّ بما تدعو إليه ضرورة، ولا يجلس للإقراء إلاّ على طهارة، في هيئة حسنة، وخضوع واستكانة، ويمنع جليسه من الخوض والحديث في شيء إلاّ في العلم والقرآن.[2]

قال ابن الجزري -رحمه الله-: كان الشاطبيّ أعجوبة في الذّكاء آية من آيات الله مواظبا على السنة وقال بلغنا أنّه ولد أعمى. وقال ابن كثير -رحمه الله-: كان ديناً خاشعا ناسكاً كثير الوقار لا يتكلّم فيما لا يعنيه.

وقال الحافظ الذهبي -رحمه الله- واستوطن مصر، واشتهر اسمه، وبعد صيته وقصده الطلبة من النواحي وكان إمامًا علامة ذكيا كثير الفنون منقطع القرين رأسا في القراءات، حافظا للحديث، بصيرا بالعربية، واسعا العلم وقد سارت الركبان بقصيدته، وحفظها خلق لا يحصون.

وفاته:

روى عنه أنه رأى النّبي صلى الله عليه و سلم في المنام فقام بين يديه وسلّم عليه وقدّم قصيدته الشاطبيّة إليه، وقال يا سيدي يا رسول الله أنظر هذه القصيدة فتناولها النبي صلى الله عليه و سلم بيده المباركة وقال: هي مباركة من حفظها دخل الجنة، وزاد القرطبي، بل من مات وهي في بيته دخل الجنة[3].وكان رحمه الله يقول :(لا يقرأ أحد قصيدتي هذه إلاّ وينفعه الله بها لأنني نظمتها لله سبحانه)

وقد طاف حول الكعبة كثير وهو يدعو لمن يقرؤها فيقول: (اللهم فاطر السموات والأرض عالم الغيب والشهادة رب هذا البيت العظيم انفع بها كلّ من يقرؤها).

توفي رحمه الله يوم الأحد بعد صلاة العصر وهو اليوم الثامن بعد العشرين من جمادي الآخرة سنة تسعين وخمسمائة 590هـ ودفن يوم الإثنين بمقبرة القاضي الفاضل بالقرافة الصغرى بالقرب من سفح الجبل المقطم بالقاهرة وصلى عليه أبو إسحاق المعروف بالعراقي، إمام جامع مصر يومئذ وتعرف تلك الناحية بسارية وقبره معروف إلى الآن تغمده الله برحمته الواسعة.

---

[1] - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ص 302، 303.

[2]- وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان: ابن خلكان(ت681)، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان [دت] ج4، ص73.

[3] - ترجمة الشاطبيّ للشيخ علي محمد الضباع نقلا عن الشيخ محمّد مصطفى بلال: الزهور الندية في شرح متن الشاطبيّة، في القراءات السبع دار الفضيلة القاهرة ،مصر ط1، 2007 ص5.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

1- الشاطبيّة: تعريفها و مكانتها العلمية:

تعد الشاطبيّة من أبرز المتون العلمية في جمع القراءات تناقلها أهل العلم و سارت بها الركبان فكان أول من شرحها تلميذه أبو الحسن السخاوي تلقاها عن ناظمها و تابعه الناس على ذلك فشرحوها فمنهم من اقتصر ،ومنهم من علل و أطال .ومن أشهر الشروح المتداولة:

1- فتح الوصيد في شرح القصيد:أبي الحسن على بن محمد السخاوي
2- إبراز المعاني من حرز الأماني:أبي شامة
3- كنز المعاني شرح حرز الأماني:للجعبري
4- سراج القارئ المبتدئ و تذكار المقرئ المنتهي: لابن القاصح العذري
5- ارشاد المريد إلى مقصود القصيد:علي محمد الضباع
6- الوافي في شرح الشاطبيّة:لعبد الفتاّح القاضي

تناول الشاطبيّ في قصيدته القراءات السبع في ألف و مائة و ثلاث و سبعين بيتا و هي في الأصل اختصار لكتاب التسيير, للإمام أبي عمر و الداني. قال الشاطبي[1] :

وَفِي يَسْرِهَا التَّيْسِيرُ رُمْتُ اخْتِصَارَه فَاجنَتْ بِعَوْنِ الله مِنْهُ مَؤْمَّلاَ

وقد أبدع فيها الشاطبيّ إبداعا قل نظيره, وتفنن فيها بأروع أساليب البيان، وأجمل عبارات البلاغة، فجاءت بلاغتها غاية في الجمال [2]:

أَهَلَّتْ فَلَبَّتْهَا المَعَانِي لبَابُهَا وَصغتُ بِهَا مَا سَاغَ عَذْبَا مُسَلْسَلاَ

وقد بدأ تأليف قصيدته اللامية بالأندلس إلى قوله: جعلت أبا جاد ولما دخل مصر أتم نظم هذا المتن المبارك .

2-أبوابها:

لقد حظيت منظومة (حرز الأماني ووجه التهاني)للإمام الشاطبيّ بشهرة عظيمة مستفيضة , واحتلت في علم القراءات منزلة سامية.ولم يقتصر الإمام الشاطبيّ على اختصار كتاب التيسير , للداني في نظمه بل كان نظمه جامعا لكل القراءات التي حواها التيسير , عالما بما يقرأ و بما لا يقرأ من الروايات , ناقدا للطرق بصيرا بالأوجه فقد زاد على كتاب التيسير زيادات ظهرت له , بسبب أن الداني غفل عنها أو تركها لسبب ما، لكن الشاطبيّ أدرجها في نظمه، من باب الإفادة لا التعقيب وهذا من عظيم خلقه رحمه الله :

وَأَلْفَافُهاَ زَادَتْ بِنَشْرِ فَوَائِد فَلَفَتْ وَجْهَهَا حَيَاءا أن تفضلا.

و هذا ما يعرف في علم القراءات بالتحريرات.أمّا أبواب الشاطبيّة فقد اشتملت على خمسة أقسام:

---

[1]- نظم الشاطبيّة المسمى حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع : القاسم بن فيره من خلف بن أحمد الرعيني الشاطبيّ الأندلسي المتوفي سنة 590 هـ . دار السلام للطباعة و النشر- القاهرة ,الطبعة الخامسة , 1429هـ-2008م.

[2]- السابق : خطبة الكتاب 67

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أولا:المقدّمة: وهي خطبة الكتاب وفيها ذكر مكانة القرآن الكريم و الثناء على قارئه و ما أعدّ الله لصاحب القرآن من الأجر و الثّواب:[1]

وإنَّ كِتابَ اللهِ أَوثَقُ شَافِعٍ وَأَغنىَ غَنَاءًا وَاهِباً مُتَفضِلا

وخيُر جليسٍ لا يُمَلُّ حديثُهُ وَتَرْدَادُهُ يزدادُ فيهِ تَجمُّلا

ثمّ ذكر أسماء القراء السبعة، و رواتهم و الأمصار التي انتشرت فيها قراءتهم وقد خصّ القراء السبعة وهم: نافع المدني، ابن كثير المكي، أبو عمرو البصري، وابن عامر الشامي، والكوفيون عاصم، وحمزة و الكسائي.

فَمِنهُم بُدُورٌ سَبعَةٌ قَدْ تَوَسّطَتْ سَمَاءَ العُلَى و العَدْلِ زُهْرًا وَكُمَّلاَ

ثمّ ذكر منهجه في الإشارة إليهم بوضع رموز للقرّاء فرادى و مجتمعين، و ختم خطبته بمدح قصيدته ووضع بين يدي طالبها جملة من الآداب العامّة التي ينبغي لطالب القراءات الإلتزام بها في سرّه و علانيته مع الله ومع نفسه و مع الناس منها:

- نشر الوئام بين الناس[2] مع سلامة الصّدر من الغل و الحسد والضغينة، وسلامة اللسان من الغيبة[3] ، دل على ذلك قوله:

وَقُلْ صَادِقًا لَولَا الوِئَامُ وَرُوحُهُ لَطَاحَ الأَنَامُ الكُلُّ فِي الخُلفِ وَ القَلا

وَعِشْ سَالِماً صدراً وعَنْ غِيبَةٍ فَغِبْ تُحَضَّرْ حِظَارَ القُدْسِ أَنْقَى مُغْسَلا

- التزام الصبر مع الندم على التقصير، والبكاء على التفريط في طاعة الله عزّ وجلّ:[4]

وَهَذَا زَمَانُ الصَّبْرِ مَنْ لَكَ بِالتِّي كَقَبْضٍ عَلَى جَمْرٍ فَتَنْجُو مِنَ البَلا

وَلَو أَنَّ عَيْنًا سَاعَدَتْ لَتَوَكَفَتْ سَحائِبُها بالدَّمعِ دِيمَا وهُطَّلا

- طلب الهداية من الله وحدة :[5]

بنَفسِي مَنِ استَهدَى إلى الله وَحدَهُ وَكان لَهُ القُرآن شِربًا و مَغسِلا

و طابتْ عليهِ أرضُهُ فَتَفَتَقَتْ بكلِّ عبيرٍ حين أصبح مُخْضَلاَ

- الشوق إلى الثواب و رجاء العطاء من الله عزّ وجلّ:[6]

فَطُوبى له و الشَّوقُ يَبعَثُ همّهُ وزَندُ الأَسَى يَهتاجُ في القلبِ مُشعِلا

هو المجتبى يغدو على الناس كُلِّهِمْ قَرِيباً غريباً مُستمالاً مُؤمَّلاَ

---

[1] - متن الشاطبيّة : المسمى حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع : القاسم بن فيره من خلف بن أحمد الرعيني الشاطبيّ الأندلسي المتوفي سنة 590 هـ . دار السلام للطباعة و النشر- القاهرة ,الطبعة الخامسة , 1429هـ-2008م.البيت 10.

[2] - متن الشاطبيّة: خطبة الكتاب 79

[3] - نفسه : 80

[4] - نفسه : الأبيات81،82

[5] - نفسه : 84،85

[6] - نفسه : 86،87

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- ذكر بعض صفات و أخلاق حملة القرآن كالاشتغال بعيب النفس عن عيوب الناس،و يرى نفسه أولى بالذم من غيره، لأنها لم تلعق الصبر لتحصيل المجد الرفيع وهو ما يترجمه قول الشاطبي:[1]

يَرَى نفسَهُ بالذَّمِ أَولَى لأَنَهَا عَلى المَجدِ لَم تَلعَقْ منَ الصَّبرِ وَالأَلا

و قَد قِيلَ كُن كالكَلبِ يُقصيهِ أهلُه، و مَا يـأْتَلِي في نُصحِهِمْ مُتبَذِلاَ

وقد ضمت مقدّمة الكتاب أربعة و تسعين بيتاً.

ثانيا: الأصول:

و المقصود بها أبواب القراءات التي لها قاعدة معينة مثل باب الادغام ،أو الهمز أو الراءات أو ياءات الاضافة أو غيرها،وجعلها الناظم في أربعة و عشرين بابا ذكر فيها اختلاف القراء في أصول القراءات، في ثلاثمائة و خمسين بيتا على النحو التالي:

-باب الاستعاذة-باب البسملة- باب أمّ القرآن- باب الإدغام الكبير- باب إدغام الحرفين المتقاربين في كلمة وفي كلمتين – باب هاء الكناية-باب المد والقصر – باب الهمزتين من كلمة – باب الهمزتين من كلمتين-باب الهمز المفرد – باب نقل حركة الهمز إلى الساكن قبلها – باب وقف حمزة وهشام على الهمز – باب الإظهار و الإدغام- باب اتفاقهم في إدغام إذ وقد وتاء التأنيث و هل و بل-باب حروف قربت مخارجها – باب أحكام النون الساكنة و التنوين-باب الفتح و الإمالة و بين اللفظين: أي فتح الصوت لا الحرف، وقدمه على الإمالة لأنّه الأصل و الإمالة فرع عنه فكلّ ما يمال يجوز فتحه وليس العكس لأنّ الإمالة لا تكون إلاّ لسبب من الأسباب[2].وهي أنه تنحوا بالفتحة نحو الكسرة، و بالألف نحو الياء[3]، و منها الإمالة المحضة أو الإضجاع أو البطح، أما الإمالة بين اللفظين فهي التقليل أو التلطيف.

- مذهب الكسائي في إمالة هاء التأنيث في الوقف.-باب مذاهبهم في الراءات أي حكم الراءات في الترقيق و التفخيم.-باب مذاهبهم في اللامات-باب الوقف على أواخر الكلم-باب الوقف على مرسوم الخط.
- باب مذاهبهم في ياءات الإضافة و هي ياء المتكلم و تكون متصلة بالاسم نحو: [سَبِيلِي] و بالفعل نحو: [لِيَبلُوني] و بالحرف نحو:[إنّي].
- باب مذاهبهم في ياءات الزوائد: و هي الياءات المتطرفة المحذوفة رسما و قد اختلف القراء في إثباتها و حذفها وصلا و وقفا.
- **ثالثا: فرش الحروف:**الفرش **لغة** هو[4]:مصدر فرش إذا نشر و بسط، فالفرش معناه النشر و البسط، والحروف جمع الحرف و هو القراءة يقال حرف نافع، و حرف حمزة أي قراءة نافع و قراءة حمزة.

و في **الاصطلاح**: وهو ما قل دوره من حروف القراءات المختلفة فيها، لأنّها لما كانت مذكورة في أماكنها من السور فهي كالمفروشة بخلاف الأصول، لأنّ الأصل الواحد منها ينطوي على الجميع[5].

---

[1]- نفسه : خطبة الكتاب 89،90

[2] - سراج القارئ المبتدئ، وتذكار المقرئ المنتهي :ابن القاصح أبي القاسم علي بن عثمان بن محمد (ت800ه) دار الصحابة للتراث بطنطا ،مصر ،ط1، 1425-2004،ص 194.

[3] - معجم القراءات القرآنية :د/عبد العال سالم مكرم والدكتور أحمد مختار عمر مطبوعات جامعة الكويت ط1 1402/1982 ص 136 المجلد الأول.

[3]- لسان العرب:ابن منظور الإفريقي(ت711) مادة فرش ، دار المعارف القاهرة [دت] ص3382.

[5] - معجم القراءات القرآنية : أحمد عمر مختار، عبد العال سالم مكرم مطبوعات جامعة الكويت ط1، 1402-1982 ،ج1 ص131، و أشهر المصطلحات في فن الآداء و علم القراءات: أحمد محمود عبد السميع الحفيان دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط1، 1422-2001 ص164.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فالألفاظ القرآنية المختلف فيها بين القراء، والتي لا تندرج تحت أبواب الأصول أو التي يقلّ تكرارها في المصحف هي الفرش، وتسمّى الفروع أيضا، مثلا الاختلاف في قراءة قوله تعالى:{ذَلِكَ متَاعُ الحيَواةِ الدُّنيَا}[1] حيث قرأها حفص بالنصب على (متاعَ) وقرأ الباقون بالرفع ،يعد من فرش الحروف لعدم اندراجه ضمن أحد أبواب الأصول، أو لعدم ورود نظير لهذا اللفظ مختلف فيه بين القرّاء و لا يشترط اجتماع العلّتين، بل تكفي إحداهما[2].

وقد ذكر الإمام الشاطبيّ في هذا الباب الذي ضمنه ستمائة وست وسبعين بيتا اختلاف القراء في مواطن محدّدة من حروف القرآن من سورة البقرة إلى آخر سورة الناس. وسقطت سورة الفاتحة من الفرش لأنه خصّص لها باباً ضمن الأصول فهي أم القرآن و أوّله و سُوَر القرآن تتبعها كما يتبع الجيش أمّه و هي الراوية.

رابعا: باب التكبير: وجعله الشاطبيّ في ثلاثة عشر بيتًا نظم فيه تفاصيل التكبير و مواضعه، و اختلاف القراء في ابتدائه و انتهائه، (و في قراءة المكيّينَ يستحب التكبير من الضحى إلى آخر القرآن)[3]، ويكون بين كلّ سورتين، ولا يصل آخر السورة بالتكبير، بل يفصل بينهما بسكتة ومن لا يكبّر من القرّاء حجّتهم أنّ في ذلك ذريعة إلى الزيادة في القرآن، أما لفظه فقيل {اللّه أكبر}، وقيل: {لا إله إلاّ اللّه و اللّه أكبر}.قال الناظم:[4]

وَقَالَ بِهِ الْبَزِّيُّ مِنْ آخِرِ الضُّحَى وَبَعْضٌ لَهُ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ وَصَّلاَ

فَإِنْ شِئْتَ فَاقْطَعْ دُونَهُ أَوْ عَلَيْهِ أَوْ صِلِ الْكُلَّ دُونَ الْقَطْعِ مَعْهُ مُبَسْمِلاَ

وَمَا قَبْلَهُ مِنْ سَاكِنٍ أَوْ مُنَوَّنٍ فَلِلسَّاكِنَيْنِ اكْسِرْهُ فِي الْوَصْلِ مُرْسَلاَ

خامسا: باب مخارج الحروف و صفاتها التي يحتاج القارئ إليها:

هذا الباب من زيادات القصيد على ما في التيسير أي باب علم مخارج الحروف، و الحرف لغة: الطرف و الحدّ، ومن الجبل أعلاه، وهي حروف التهجي، وعند النحاة ما جاء لمعنى ،و في الآية **{وَ مِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ}**[5]أي وجه واحد و هو أن يعبده على السرّاء لا الضّراء، أو على شكّ، أو على غير طمأنينة على أمره[6].

ويريد الناظم حرف الهجاء لا حرف المعنى فحروف الهجاء تسعة و عشرون حرفا، وهذا الباب لا يستغنى عنه في علم القراءات و قد جعله الإمام في ستة و عشرين بيتا و أضاف أربعة عشر بيتا ختم بها نظمه المبارك.

3- ثناء العلماء عليها:

لقد حظيت منظومة الشاطبيّة -حرز الأماني ووجه التهاني – بشهرة عظيمة و احتلّت في علم القراءات منزلة رفيعة، ومن ينظر في هذه المنظومة يجد أنّ صاحبها عليه سحائب الرحمة و الرضوان قد ضمنها فنونا شتى من العلوم و الآداب إضافة إلى علم

---

[1] - سورة آل عمران: الآية 14

[2] - ينظر قراءة الإمام نافع من روايتي قالون وورش من طريق الشاطبيّة د/ أحمد خالد شكري، دار الخلدونية [د.ط] 2004 ص 18 .

[3]- الإتقان في علوم القرآن: جلا الدين السيوطي تح: فؤاد أحمد زمرلي دار الكتاب العربي ط1 ،1424هـ-2003 ص 279

[4]- متن الشاطبيّة: باب التكبير 1128-1129-1130.

[5]- سورة الحج : الآية 11

[6] - القاموس المحيط: الفيروز آبادي، مادة حرف ، دار الفكر 2005/1426 [د.ط] ص 719

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

القراءات ففيها الحكم و المواعظ، وفيها الأمثال، وفيها الغزل و النسيب، و النحو ومسائله فيها، و أعلامه مذكورون فيها، و البلاغة و أساليبها مضمنة أيضا فيها.

فهذا النّظم المبارك يحوي فوائد جمّة، و فرائد متناثرة، سواء كانت تلميحا أو تضمينا أو تصريحاً و لاشتمالها على هذه المعاني و الأسرار البلاغية قال الشاطبيّ -رحمه الله-: لو كان في أصحابي خير أو بركة لاستنبطوا من قصيدتي هذه ما لا يخطر ببال و قيل أنه يستنبط منها اثنا عشر علماً[1]

و أشاد العلامة أبو شامة لأهميتها كمصدر مهمّ من مصادر علم القراءات قوله:" وقد كثرت التصانيف بعد ابن مجاهد في ذكر قراءتهم، وهي من بين مصنّف وجيز و كتاب مطوّل، يجمع طرقهم و أخبارهم و رواياتهم، و آل الأمر إلى أن صُنِّف كتاب التيسير لأبي عمرو الداني رحمه الله تعالى، فاعتُمِد عليه و صُرِفَت العناية إليه، لما فيه من التنقيح و الاختيار و التحرير و الاختصار، ثمّ إنّ الله سهّل هذا العلم على طالبيه بما نظمه الشيخ الإمام العالم الزاهد أبو القاسم الشاطبيّ رحمه الله، من قصيدته المشهورة المنعوتة بحرز الأماني، التي نبغت في آخر الدّهر، أعجوبة لأهل العصر، فنبذ الناس سواها من مصنّفات القراءات، وأقبلوا عليها لما حوت عليه من ضبط المشكلات، وتقييد المهملات، مع صغر الحجم و كثرة العلم"[2].

ذكر ابن الجزري -رحمه الله- أنه من وقف على قصيدته علم مقدرا ما آتاه الله في ذلك خصوصا اللامية التي عجز البلغاء من بعده عن معارضتها، فإنه لا يعرف مقدراها إلاّ من نظم على منوالها. ولقد رزق هذا الكتاب من الشهرة و القبول ما لا أعلمه لكتاب غيره في هذا الفنّ، بل أكاد أن أقول ولا في غير هذا الفنّ فإنّي لا أحسب بلداً من بلاد الإسلام يخلوا منه، بل لا أظنّ أنّ بيت طالب علم يخلو من نسخة به.

ولقد تنافس الناس فيها و رغبوا في اقتناء النّسخ الصحاح منها و بالغ الناس في التغالي فيها حتّى خرج بعضهم بذلك عن حدّ أن تكون لغير معصوم. يقول الذهبي رحمه الله في كتابه معرفة القراء الكبار:

ولقد سارت الركبان بقصيدته حرز الأماني و عقيلة أتراب القصائد اللتين في القراءات و الرسم و حفظهم خلق لا يحصون. و خضع لها فحول الشعراء و كبار البلغاء وحذاق القرّاء فلقد أبدع و أوجز و سهّل الصعب، لذلك تلقاها العلماء في سائر الأعصار و الأمصار بالقبول الحسن و عنوا بها أعظم عناية.

4- رموز الشاطبيّة ومنهج الامام في التصنيف:

إن ثناء العلماء على منظومة الشاطبيّة و الإشادة بأهميتها و تفردها يعود إلى عدّة عوامل سبق ذكرها كاحتوائها على فوائد و علوم مختلفة ونكت بلاغية حيث إن بلاغتها تكمن في طريقة نظمها ومنهج صاحبها في إبتكار نظام للتصنيف كان له السبق فيه. يرتكز هذا النظام على ابتكار رموز للقراء و رواتهم مجتمعين و رموز إنفرد و خصّص مجموعة من الأبيات في خطبة الكتاب شرح فيها هذه الرّموز و كيفية التعامل مع القصيدة لفهم مراد الشاطبي، فبدون فهم و حفظ هذه الرّموز لا يمكننا التّوصّل إلى معرفة أصول القرّاء و فروشهم.

---

[1] - سير أعلام النبلاء: الذهبي ج15 ص 424.

[2] - إبراز المعاني من حرز الأماني :لأبي شامة الدمشقي عبد الرحمن بن إسماعيل (ت665ه) تحقيق إبراهيم عطوة عوض دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان [دت] ص8

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

قال الشاطبي:[1]

وَهَا أَنَا ذَا أَسْعى لَعَلَّ حُرُوفَهُمْ يَطُوعُ بِهَا نَظْمُ الْقَوَافِي مُسَهَّلاَ

جَعَلْتِ أَبَا جَادٍ عَلَى كُلِّ قَارِئٍ دَلِيلاً عَلَى المَنْظُومِ أَوَّلَ أَوَّلاَ

1.4-رموز انفراد: من المعلوم أنّ الشاطبيّة اشتملت على ذكر القرّاء السبعة و تحت كلّ قارئ نجد روايين، فجعل لهم الناظم حروف الجمل أبجد المعروفة فجعل الحرف الأول للقارئ ثمّ الحرف الثاني و الثالث للراويين الأول ثم الثاني على النحو التالي:

1- أبج:	أ :رمز لنافع	ب: قالون	ج: ورش
2- دهز:	د: ابن كثير	هـ: البزي	ز: قنبل
3-حطي:	ح: أبي عمرو	ط: الدوري	ي: السوسي
4-كلم:	ك: ابن عامر	ل: هشام	م: ابن ذكوان
5-نصع:	ن: عاصم	ص: شعبة	ع: حفص
6-فضق:	ف: حمزة	ض: خلف	ق: خلاد
7-رست:	ر: الكسائي	س: أبو الحارث	ت: حفص الدوري

2.4- رموز الاجتماع: بقي من حروف أبي جاد ستة أحرف يجمعها كلمتا (ثخذ، ظغش) جعل الناظم كل حرف من هذه الأحرف رَمْزًا لجماعة من القرّاء على النحو التالي:

ثخـذ	ث: رمز الكوفيون عاصم و حمزة و الكسائي
	خ: رمز القراء السبعة عدا نافع
	ذ: الكوفيون و ابن عامر
ظغـش	ظ: الكوفيون مع ابن الكثير
	غ: الكوفيون مع أبي عمرو
	ش: حمزة و الكسائي

[1] - متن الشاطبيّة : خطبة الكتاب 44-45.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

3.4- رموز الاجتماع الكلمية:

ثمّ اصطلح على ثمان كلمات جعلها رموزاً و هُنَّ :(**صحبة، صحاب، عم، سما، حق، نفر، حرمي، حصن**) بعدها شرع في بيان مدلولها كما يأتي:

- **صحبة**: حمزة، الكسائي، شعبة -**صحاب**: حمزة، الكسائي، حفص الأسدي

- **عم**: نافع، ابن عامر - **سما**: نافع، ابن كثير، أبو عمرو.

- **حق**: ابن كثير، أبو عمرو. -**نفر**: ابن كثير أبو عمرو و ابن عامر.

- **حرمي**: نافع ، ابن كثير. - **حصن**: الكوفيون، نافع.

جدول لبيان الأئمة السبعة و رواتهم وطرقهم

	القراء السبعة	سنة الميلاد و الوفاة	راويا كل قارئ	سنة الميلاد و الوفاة	طرقهم المشهورة مع سنة الوفاة
1	الإمام نافع المدني	70هـ-169هـ	1-خالون (عيسى بن مينا)	120هـ - 220 هـ	أبو نشيط (ت 258) الطرائفي (ت250)
			2-ورش (عثمان بن سعيد)	110هـ - 197 هـ	الأزرق (ت240) الأصبهاني (ت296)
2	الإمام ابن كثير المكي	45هـ -120هـ	1- البزي (أحمد بن محمد)	170هـ - 250هـ	أبو ربيعة (ت 294) ابن الحباب (ت 301هـ)
			2-قنبل (محمد بن عبد الرحمن)	195هـ - 291هـ	بن مجاهد (ت 324) ابن شنبوذ (ت 328)
3	الإمام أبي عمرو البصري	70هـ- 154هـ	1- الدوري (حفص بن عمر)	حوالي 152هـ- 246هـ	أبو الزعراء (فتح وفتحتين) ابن فرح (ت 303)
			2- السوسي(صالح بن زياد)	حوالي171هـ-261 هـ	ابن حبوز (ت 316) ابن جمهور (ت 300هـ)
4	الإمام ابن عامر الشامي	21هـ-118هـ	1 – هشام (ابن عمار)	153هـ – 245 هـ	الحلواني (ت 250) الداجوني (ت 324هـ)
			2- ابن ذكوان (عبد الله)	حوالي 173هـ - 242 هـ	الأخفش (ت 292) الصوري (ت 307هـ)
5	الإمام عاصم الكوفي	مج هـ- 127هـ	1 – شعبة (ابن عياش)	95هـ – 193 هـ	يحي بن آدم الصلحي (ت 203) العليمي (ت 243هـ)
			2-حفص (ابن سليمان)	90هـ -180هـ	عبيد بن الصباح(ت 235)عمرو بن الصباح(ت 221)
6	الإمام حمزة الكوفي	80هـ-156هـ	1-خلف (ابن هشام)	150هـ-229هـ	إدريس(ت292هـ)ابن مقسم(ت354هـ)
			2- خلاد (ابن خالد)	119أو130هـ-220هـ	ابن شاذان (ت 286) ابن الفهم (ت 249)
7	الإمام الكسائي الكوفي	، 189هـ	1 – أبو الحارث الليث	...هـ- 240هـ	محمد بن يحي (ت280هـ) (سلمة بن عاصم (ت 270)
			2-الدوري الكسائي	سبق ذكره	جعفر بن محمد (ت 307) أبو عثمان (ت 310هـ)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

كما يشير الناظم أحيانا إلى القراء بألقابهم أو مواطنهم **كالمدني، المكي، البصري، و الشامي، والكوفي، أو فتى العلا أبو عمر أو المازني أو اليحصبي ابن عامر**.

و من أمثلة رموز الشاطبيّة قول الناظم[1] :

وَمَالِكِ يَومِ الدِّينِ رَاوِيهِ نَاصِرٌ وعندَ سِراطٍ والسِّرَاطِ لقُنْبُلاَ

فالرمز هنا هو حرف الرّاء من راويه و النون من ناصر و هما الكسائي و عاصم قرآ: **{مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ}** بإثبات الألف، في مالك، فتعين للباقين القراءة بحذفها.

وبعد أن أصطلح الشاطبيّ للقراء، رموزا تشير إليهم، فرادى و مجتمعين شرع في بيان المصطلحات التي استعملها في نظمه و بها يفهم مدلول قوله[2].

أ-الاستغناء عن ذكر الضِّد اعتماداً على ذكاء الطالب لقول الناظم[3]:

وَما كان ذَا ضِدٍ فإني بِضِدِّه غَنِيٌّ فزاحِم بِالذَّكَاءِ لِتَفْضُلا

ومن الأضداد التي تعلم من جهة العقل:

1- المد و ضده القصر و هو يطرد وينعكس
2- الإثبات و ضدّه الحذف و هو يطرد و ينعكس
3- الفتح و ضدّه الإمالة و هو يطرد و ينعكس
4- المدغم و ضدُّه المظهر و هو يطرد و ينعكس
5- الهمز و ضدّه ترك الهمز و هو يطرد و ينعكس
6- النقل و ضدّه التحقيق و هو يطرد و ينعس
7- الاختلاس و ضده الحركة الكاملة و هو يطرد و ينعكس.

فهذه سبعة أضداد تعلم من جهة العقل و المنطق، اصطلح عليها الشاطبيّ في بيان القراءات و نسبها إلى القرّاء. فإذا قال عن قارئ أو راوٍ أنّه قرأ بالمدّ فيفهم بالضّدّ أنّ غيره قرأ بالقصر و هكذا.

أمّا ما يرجع من الأضداد إلى إصطلاح الشاطبيّ فهو على النّحو التالي:

1- الجزم و ضدُّه الرفع، و هو يطرد و لا ينعكس لأنّ الرفع عند الشاطبيّ ضدّه النصب و ليس العكس. 2-التذكير و ضدّه التأنيث وهو يطرد و ينعكس. 3-التخفيف وضدّه التثقيل أو التشديد و هو يطرد و ينعكس.4-الجمع و ضدّه الإفراد وهو يطرد و ينعكس .5-التنوين و ضدّه ترك التنوين وهو يطرد و ينعكس. 6-التحريك و ضدّه الإسكان، وهو يطَّرد و لا ينعكس لأنّ الإسكان عند

---

[1] - متن الشاطبيّة :باب سورة أم القرآن، 108.

[2] - علم القراءات بين مصادر المتقدّمين و مناهج التربية الحديثة: نور الدين محمدي، دار الإمام مالك ط1 2007/1426 ص 69-70.

[3] - متن الشاطبيّة: خطبة الكتاب 57

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الشاطبيّ ضده الفتح، في حال عدم تقييده للتحريك، فإذا ذكر التحريك مطلقا و لم يقيده، فهو يعني به الفتح و ضدّه حينئذ هو الإسكان.[1]

ب- إستعماله لمصطلح **المؤاخاة** بين الأحرف و الحركات و حالات الإعراب، وهو اصطلاح في غاية العبقرية، ولا يبلغه إلاّ من غاص في علم القراءات القرآنية وعلم أسرارها ومنه[2]:

1- مؤاخاة بين النون و الياء و كلّ منهما ينعكسان: فإذا قال عن قارئ أو راو أنه قرأ بالنون، فيعلم من الضّدّ من خلال اصطلاح الشاطبيّ أنّ غيره من القراء قرأ بالياء.

2- مؤاخاة بين الفتح و الكسر و كلّ منهما ينعكسان: فإذا ذكر عن أحد القرّاء أنه قرأ بالفتح، فيعلم من الضّدّ من خلال اصطلاحه أن غيره قرأ بالكسر.

3- مؤاخاة بين النصب و الخفض: وكل منهما ينعكسان: فإذا ذكر عن أحد أنّه قرأ بالنصب فيعلم من الضّدّ أنّ غيره قرأ بالخفض.

4- مؤاخاة بين الضمّ و الفتح: إذا ذكر أنّ أحداً قرأ بالضّم، وسكت عن قراءة غيره، فإنّ قراءة الغير تكون بالفتح، إلاّ إذا صرّح بقراءة الغير نحو قوله[3]:

يُضَلُّ بِضَمِّ الْيَاءِ مَعْ فَتْحِ ضَادِهِ صِحَابٌ وَلَمْ يَخْشَوْا هُنَاكَ مُضَلِّلاَ

وفي حالة تصريحه يقول[4]:

وَضَمَّ الْغُيُوبِ يَكْسِرَانِ عُيُوناً الْ عُيُونِ شُيُوخاً دَانَهُ صُحْبَهٌ مِلاَ

5- مؤاخاة بين الرّفع و النصب: إذا ذكر أنّ أحداً من القراء قرأ بالرفع، وسكت عن قراءة غيره، فإنّ قراءة الغير تكون بالنصب، إلاّ إذا صرّح بقراءة الغير.

ج-استعماله لأسلوب الإطلاق من غير تقييد:

فإذا ما كان الخلاف دائرا بين الرفع و ضدّه فلا يذكر إلاّ الرفع نحو قوله:[5]

يُصَدِّقُنِي ارْفَعْ جَزْمَهُ فِي نُصُوصِهِ وَقُلْ قَالَ مُوسَى وَاحْذِفِ الْوَاوَ دُخْلُلاَ

د- جمعه للحرف المختلف فيه مع رمز القرّاء حتى ينتبه القارئ إلى فهم الخلاف الوارد، مع علمه المسبق بالأضداد السالفة الذكر قال الشاطبي[6]:

---

[1] - سراج القارئ المبتدئ و تذكار المقرئ المنتهي: أبو القاسم علي القاصح العذري(ت800ه)،تح:جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا مصر ،ط1425،1-2004، ص40،44.

[2] - تاريخ القراءات في المشرق و المغرب: محمد المختار ولد أباه، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة (إسيسكو) المغرب، 1422-2001ص355.

[3] - الشاطبيّة: فرش الحروف سورة التوبة 728

[4] - الشاطبيّة : الفرش سورة المائدة 628

[5] - الشاطبيّة: الفرش سورة القصص 948

[6] - الشاطبيّة : خطبة الكتاب 64

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وَقبْلَ وبَعْدَ الْحَرْفِ آتِي بِكُلِّ مَا رَمَزْتُ بِهِ فِي الْجَمْعِ إِذْ لَيْسَ مُشْكِلاَ

هـ- استعماله لأسلوب التصريح بالاسم، إذا سمح نظمه بذلك: وفي ترك الرّمز في حالة التصريح بالاسم إيناس للقارئ، وتيسير للحافظ، وبيان و كشف للشارح[1].

قال الشاطبي:[2]

وَسَوْفَ أُسَمِّي حَيْثُ يَسْمَحُ نَظْمُهُ بِهِ مُوضِحاً جِيداً مُعَمًّا وَمُخْوَلاَ

و- تسمية للأبواب العامة بأسماء القرّاء:

فإذا كان باب معيّن من اختصاص القارئ سمّي باسمه مثل الإدغام الكبير لأبي عمرو، وقف حمزة و هشام على الهمز، نقل حركة الهمز إلى الساكن قبلها لورش، قال الشاطبيّ استدلالاً لذلك[3]:

وَمَنْ كانَ ذَا بَابٍ لَهُ فِيهِ مَذْهَبٌ فَلاَ بُدَّ أَنْ يُسْمَى فَيُدْرَى وَيُعْقَلاَ

خاتمة:

ختاما لهذه الجولة في رحاب الشاطبيَّة لا يسعنا إلا أن نقول أنها لقيت قبولا قل شبيهه فلا تزال العمدة لمن يريد اتقان القراءات السبع ،فهذا النظم البديع ابتكر فيه الناظم جديدا، و يسَّر مرامي هذا العلم تيسيراً، و لئن كان النظم في أصله مختصرا لكتاب التيسير للإمام الداني فقد زاد المصنف أوجه كثيرة على ما في الأصل يطلق عليها (زيادات القصيد) و هي مما زاده الناظمُ من مروياته الواسعة :

و في يُسرها التيَسيرُرمتُ اختصاره فاجْنَتْ بعونِ الله منهُ مؤمَّلاَ

و ألفافُها زادَت بِنشرِ فَوائِد فلفَتْ حَيَاءِ وجْهَهَا أَنْ تُفَضَّلاَ

اشتملت الشاطبية على فنونٍ شتى من العلوم و الآداب إضافة إلى علم القراءات و احتوت فوائد جمّة، و فرائد متناثرة، وإشارات خفية لطيفة ،و الإشادة بأهميتها و تفردها يعود إلى عدّة عوامل سبق ذكرها كاحتوائها على فوائد و علوم مختلفة ونكت بلاغية حيث إن بلاغتها تكمن في طريقة نظمها ومنهج صاحبها في ابتكار نظام للتصنيف كان له السبق فيه. يرتكز هذا النظام على ابتكار رموز للقراء و رواتهم مجتمعين و رموز انفراد ،هذه الرموز العجيبة ،لم سبق إلى أسلوبها و أجمع عليها أهل العلم بالقبول .

و من الزيادات التي أضافها على كتاب التيسير مخارج الحروف ووصفا الصوتي حيث جعلها في خاتمة منظومته، و هي من الفوائد التي أملت على كثير من الشراح أن يجتهدوا في تتبع ما زاده الشاطبيّ على التيسير ،و أن يستخرجوا من إشاراته و الفاف قصيدته ما أعطى لها هذه المكانة و الأهمية. فتنزهت عن كل نقص و عيب:[4]

و قد وفقَ اللهُ الكريمُ بِمَنِه لإكمالِهاَ حسناءَ ميمونةَ الجِلاَ

و أَبياتُها ألفٌ تزيدُ ثلاثةٍ و مع مئةٍ سبعينَ زُهراً و كُمّلاَ

---

[1] - ينظر سراج القارئ المبتدئ: ابن القاصح ص44

[2]- الشاطبيّة: خطبة الكتاب 65

[3]- نفسه: 66

[4]-متن الشاطبية :باب مخارج الحروف و صفاتها ص.247

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وقد كسيت منها المعاني عنايةً كما عَريتْ عن كُلِ عَوراءَ مِفْصَلاَ

وتمتْ بحمد الله في الخلق سهلةً منزهةً عن منطق الهُجرِ مِقْوَلاَ

مراجع الدراسة:

- **القرآن الكريم** برواية حفص عن عاصم دار الخير دمشق-سوريا ط1424،2هـ-2003م.
- **إبراز المعاني من حرز الأماني** :لأبي شامة الدمشقي عبد الرحمن بن إسماعيل (ت665هـ) تحقيق إبراهيم عطوة عوض دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان [دت]
- **الإتقان في علوم القرآن**: جلا الدين السيوطي تح: فؤاد أحمد زمرلي دار الكتاب العربي ط1 ،1424هـ-2003
- **أشهر المصطلحات في فن الآداء و علم القراءات**: أحمد محمود عبد السميع الحفيان دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط1، 1422-2001 .
- **بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة** : الحافظ جلال الدين عبد الرحمان السيوطي ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية صيدا بيروت، لبنان، المجلد الثاني [د،ت] .
- **تاريخ القراءات في المشرق و المغرب**: محمد المختار ولد أباه، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة (إسيسكو) المغرب، 1422-2001.
- **سراج القارئ المبتدئ و تذكار المقرئ المنتهي**: أبو القاسم علي بن عثمان المعروف بابن القاصح العذري(ت800هـ)،تح: جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا مصر ،ط1425،1-2004، ص40،44.
- **سير أعلام النبلاء وبهامشه إحكام الرّجال من ميزان الاعتدال في نقد الرجال** :كلاهما للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي المتوفى سنة 748هـ الجزء الخامس عشر، تحقيق، محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العَمْرِي، دار الفكر للطباعة و النشر، ط1، 1417هـ- 1997م
- **شذرات الذهب في أخبار من ذهب** : لابن عماد الحنبلي (ت 1089هـ)، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الأفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – [د.ت] ج4
- **علم القراءات بين مصادر المتقدّمين و مناهج التربية الحديثة**: نور الدين محمدي، دار الإمام مالك ط1 1426/2007.
- **فتح الوصيد في شرح القصيد** : السخاوي علم الدين أبي الحسن على بن محمد(ت643هـ)،تحقيق جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا ، مصر ،ط1 1425هـ-2004م
- **القاموس المحيط**: الفيروز آبادي، دار الفكر 1426/2005 [د.ط]
- **قراءة الإمام نافع من روايتي قالون وورش من طريق الشاطبيّة** : د/ أحمد خالد شكري، دار الخلدونية [د.ط] 2004
- **لسان العرب**: ابن منظور الإفريقي(ت711) ، دار المعارف القاهرة [دت]
- **متن الشاطبيّة** : المسمى حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع : القاسم بن فيره من خلف بن أحمد الرعيني الشاطبيّ الأندلسي(ت 590 هـ) . دار السلام للطباعة و النشر- القاهرة ,الطبعة الخامسة , 1429هـ-2008م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- **محمّد مصطفى بلال**: الزهور الندية في شرح متن الشاطبيّة، في القراءات السبع دار الفضيلة القاهرة ،مصر ط1، 2007
- **معجم القراءات القرآنية** : أحمد عمر مختار، عبد العال سالم مكرم مطبوعات جامعة الكويت ط1، 1402هـ-1982.
- **وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان**: ابن خلكان(ت681)، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان [دت] ج4 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مُشكلات تحقيق المخطوطة الفريدة

م. د . جاسم فريح دايخ الترابي
العراق/ جامعة واسط / كلية التربية

مقدمة

تُعدُّ مسألة تحقيق التراث من المسائل التي حظيت باهتمام القدماء والمحدثين؛ لكونها شديدة الصّلة بنتاج حضاريّ وعلمي كبير , وهو محصِّلة إرث الأمة المحفوظ وذخرها الثّابت , الذي جعلته ذخيرةً لمستقبلها, يوصِل حاضرها بماضيها ,والتّحقيق من أول موجبات تلك العناية بالتراث وبه يسعى إلى نشره والتعريف به , باستعمال الوسائل الحديثة , ليقدِّم مادة صحيحة موثقة إلى الدّراسات التي تؤلّف فيما بعد (1).

ولقد ظنّ بعض أدعياء العلم , أنَّ تحقيق النّصوص ونشرها عمل هيّن سهل , وكان لكثرة الدّخلاء على هذا الفن أثر في حكمهم هذا , وما درى هؤلاء أنَّ المحقق الأمين قد يقضي ليلة كاملة في تصحيح كلمة ,أو إقامة عبارة , أو تخريج بيت من الشّعر, أو البحث عن علم من الأعلام في كتب التّراجم والطّبقات(2), فكيف إذا كان التحقيق معتمداً على مخطوطة فريدة (وحيدة)؟ فأن مشكلات تحقيقها ستكون أكثر عناءً وأصعب مرقى , إذ وُصِف التّحقيق على مخطوطة وحيدة بأنَّه: (بالغ الصّعوبة محفوف بالمتاعب, وهناك مَنْ يقبل على هذا العمل ؛ لأنَّه يرى في نشر الكّتاب المفيد – على عيوبه – خيراً من بقائه مخطوطاً ومتروكاً في زاوية لا ينتفع به أحد)(3), وهو ما أجازه مصطفى جواد , بقوله : (فالمحقق مضطرّ إلى الاعتماد على نسخة متأخرة وحيدة , فينشرها بحالها ويشير إلى الأوهام التّصحيفية والنّسخيّة الواردة فيها)(4).

إنَّ النّسخة الوحيدة التي لا أخت لها ترهق المحقق وتحمله أعباء كبيرة ومضنية لا سيما إذا كانت كثيرة التّصحيف والتحريف والخطأ , أو رديئة الخط أو مصابة بالرطوبة أو الخرم أو السقط ... وعكس ذلك إذا كانت النسخة الفريدة تامة وحيدة ,فإنَّها تقلل جهد المحقق وتعفيه من النّظر إلى نسخ أخرى.

يحاول هذا البحث الوقوف على مشكلات تحقيق المخطوطة الفريدة من خلال النّظر في التراث المحقق على نسخة وحيدة ,وتقسيم ذلك ضمن مطالب :

المطلب الأول: مشكلات تتعلق باسم المؤلف واسم الكّتاب

يحجمُ المُحققون عن تحقيق كتاب أصابه خرمٌ في أوله سبّب إسقاطه اسمه واسم صاحبه , وفي دار الكّتب المصرية مخطوطة من هذا النّوع برقم 281 تاريخ- تيمور , واكتفى الباحثون بالنّقل منها, وسمّاها مفهرس الدّار : (تراجم الشعراء) ونسبها – وهماً- للثعالبي

1- ينظر: تحقيق النّصوص الأدبية واللغوية ونقدها , د. عباس هاني الجراخ: 13.

2- ينظر : مناهج تحقيق التّراث بين القدامى والمُحدثين , د. رمضان عبد التّواب: 43.

3- كيف تحقق نصاً تراثياً , المورد, ع1,2004م:15.

4- أمالي مصطفى جواد: 120.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

, ثم تبين للأستاذ شاكر عاشور أنّها : (المذاكرة في ألقاب الشّعراء) للمجد النّشّابي (ت 657ه), فحقّقها , ببغداد 1989م, ثم دمشق 2006م[1].

ومن المخطوطات الفريدة التي سَقَطَ منها اسم الكتاب ومؤلفه كتاب (الموضِح عن جهة إعجاز القرآن) (الصَّرفة) للشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي(ت436ه) بتحقيق محمّد رضا الأنصاريّ القمّيّ , الذي اعتمد على نسخة يتيمة واحدة سلمت من عوادي الدّهر , وهي من نفائس مخطوطات خزانة مكتبة الإمام الرّضا بخرسان[2], ومما يُؤسف له أنَّ هذه المخطوطة قد سقطت من بداية النسخة وريقات. واستطاع المُحقق أن يثبتَ نسبة الكتاب إلى مصنفه (الشريف المرتضى) من خلال جملة من القرائن :

- من خلال المقارنة بين الكتاب نفسه وكتب الشريف المرتضى الأخرى , إذا قارن نصوصاً من الكتاب مع كتابي الشريف المرتضى (جمل العلم) و(الذخيرة) فهنالك من النّصوص المتماثلة في العبارات , والنّمط الفكري , والأسلوب والمحتوى والأمثلة إذ التطابق واضح إلى درجة التّطابق في بعض الأحيان, بحيث يطمئن القارئ ويتأكد له أنّهما صادران من كاتب واحد[3].
- كما توجد قرينة أخرى هي أنَّ الشريف المرتضى قال في الذخيرة :(وهذا ممّا اعتقده صاحب الكتاب المعروف ب المُغني , ونقضناه عليه في كتابنا المُوسوم ب الموضح عن جهة إعجاز القرآن)[4].
- لم يعرف من العلماء من صنّف في موضوع (الصرفة) خلا الشريف المرتضى .

ومن ذلك كتاب إعراب القرآن المنسوب للزجاج (ت311ه), الذي حققه الأستاذ إبراهيم الابياري , وقد كتَبَ حوله الكثير من الكتابات خلاصتها : العنوان الصّحيح للكتاب هو (الجواهر) . ولكن سقطت الورقة الأولى من المخطوط الوحيد مع جزء من المُقدمة التي توضّح المؤلف وعنوان الكتاب, فجاء أحد النّساخ وكتَبَ (إعراب القرآن للزجاج) بغير علمٍ ! فلما جاء المحقق أخرجه هكذا ولكنه نفى نفياً أن يكون مؤلفه هو الزّجاج , وربما يكون مكي بن أبي طالب القيسي . الذي حقق اسم الكتاب , وخطّأ نسبته للزجاج هو الدكتور أحمد راتب النّفاخ في مقالين نفيسين نشرهما في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق عام 1973م في المجلد 48 الجزء الرابع[5].

ومؤلف الكتاب الصحيح هو جامع العلوم النّحوي أبو الحسن علي بن الحسين الباقولي (ت543ه) , وتحدّث الدكتور عبد القادر السّعدي في الجزء الأول من تحقيقه لكتاب (كشف المُشكلات وإيضاح المُعضلات في إعراب القراءات) للباقولي الذي نشرته دار عمار بالأردن بما لا مزيد عليه من الأدلة على خطأ نسبة الكتاب إلى الزّجاج ونسبته للباقولي مشيراً إلى صنيع النفاخ ومُثنياً عليه)[6](.

1- ينظر : تحقيق النصوص الأدبية ونقدها : 139.

2- ينظر: الموضِح عن جهة إعجاز القرآن, الشريف المرتضى:23.

3 - ينظر: الموضِح عن جهة إعجاز القرآن, الشريف المرتضى:23.

1- الذخيرة , الشريف المرتضى: 30/3.

2- دراسة في نسبة كتاب إعراب القرآن للزجاج , مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق: 12.

3- كشف المشكلات وإيضاح المعضلات في إعراب القرآن وعلل القراءات :1/ 27.

4- المصدر نفسه : 27/1

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وجَمَعَ كل ذلك الدكتور محمد الدالي وجعله مقدمةً لتحقيق كتاب (الجواهر) للباقولي([1]).

المطلب الثاني: ضعف المستوى اللغوي لناسخ الكتاب

من مشكلات التي تواجه محقق النسخة الفريدة ضعف الناسخ وقلة إتقانه للعربية , ومن ذلك المخطوطة الوحيدة لكتاب مقدمة في النحو لخلف الأحمر (ت180ه) فأنّ(خطها نسخيّ غير متقن, وضبطها كخطها غير صحيح بجملتـه ,فمنه جمل صحيحة , وأخرى لا حظَّ لها من صحة الضبط , وأحد شواهدها فساد التركيب والوزن والمعنى , وآخر ملفَّق من بيتين , ممّا يدلّ أنَّ النّاسخ كان في العربية ضعيفاً ؛ ولعله ما استنسخها إلا ليتعلمّ مبادئ النحو منها ([2]).فإذا صادف نسخة من هذا القبيل من لا خبرة له باللغة فأن العمل سيكون رديئاً بلا شك. فكثيراً ما نجد الثّقة عند المحققين بنساخ الكتاب , وهو أمرٌ دونه خرط القتاد . فينبغي للمحقق الثبت والمدقق المُنصف أن يتهم النص وان يكون ملماً بقواعد اللغة العربية مما يؤهله لقراءة النص ونقله بشكل صحيح .

المطلب الثالث: ضعف المحقق في قراءة مصادر المؤلف

من مشكلات التحقيق على نسخة واحدة عدم الاطّلاع على مصادر المؤلف , وهي ضرورية للمران على أسلوبه , وفهم جمله وعبارته , وهي من أهم وسائل تحقيق النص ومراجعته على مصادره , التي استقى مها المؤلف مادته العلمية . وهذا أمرٌ سهلٌ إذا نصَّ المؤلف على اسم كتاب بعينه أو نص على اسم مؤلف لم يترك لنا إلا كتاباً واحداً , كسيبويه مثلاً .أما إذا لم ينص على اسم مؤلف له أكثر من تأليف , فأن العثور على النص في موضعه يصبح مهمة شاقة , وهو ما كشف عنه الدكتور رمضان عبد التّواب حين حقق كتاب(لحن العوام) لأبي بكر الزبيدي واصفاً تلك المخطوطة بأنَّها:(وحيدة سقيمة, مليئة بالتحريفات والأخطاء؛ فكان الزبيدي إذا ذكر قولاً لسيبويه , رحت أقلب صفحات كتابه الضّخم , حتى أعثر على بغيتي , أما إذا ذكر قولاً لابن السكيت , فإن تحقيقه كان يتطلب مني الرجوع إلى كتبه : إصلاح المنطق , وتهذيب الألفاظ , والقلب والإبدال , والأضداد . وإذا ذُكر ابن قتيبة فلا بدَّ من تصفح أدب الكاتب , وعيون الأخبار , والمعاني الكبير , وتفسير غريب القرآن , وتأويل مُشكل القرآن , وغير ذلك من مكتبة ابن قتيبة الكبيرة)([3]).

وإنَّ إهمال الرجوع إلى مصادر المؤلف , ليؤدي إلى كثير من الأوهام والخلل في تحقيق النص ,والإبقاء على ما أصابه من تحريف وتصحيف , أو سقط واضطراب . وأوضح مثال على ما وَقعَ من به المحقق الدكتور إبراهيم السامرائي حين حقق كتاب (المسائل والأجوبة) للبطليوسي ؛ ففي هذا الكتاب مثلاً (ص 152) يوجد النّص التالي: (وقال ربيعة بن مفرغ في نحو من هذا الشعر , وأنشد أبو تمام :

وكم من حاملٍ لي ضبَّ ضِغْنٍ بعيد قلبه حلو اللسـان

ولكني وصلت الحبل منـــه مواصلةً بحبلِ أبي بَيَـان

وبدلاً من أن يبحث محقق الكتاب في حماسة أبي تمام عن هذا الشعر – وهو هناك (لربيعة بن مقروم) في الحماسية رقم 407 (135/3) من شرح المرزوقي – علّق في الهامش على ربيعة بن مفرغ (المحرفة) بقوله:(الصحيح هو: يزيد بن زياد بن ربيعة بن مفرغ ,

---

3- ينظر :الجواهر في تفسير القرآن :12..

[2] - مقدمة في النحو, خلف الأحمر: 7.

[3] - مناهج تحقيق التراث :123.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ينظر : الخزانة 2/ 212 إرشاد الأريب 7/ 297 الشعر والشعراء 219), فأكثر المحقق من ذكر مصادر ترجمة (ابن مفرغ) ولم يدر أنه تحريف (ابن مقروم)([1]).

المطلب الرابع: ضعف التّحصيل اللغوي والعلمي للمحقق

من المُشكلات التي تؤثر في العملِ التّحقيقي في تحقيق نسخة فريدة قلة البضاعة اللغوية والعلمية للمحقق, فالحسّ اللغوي أمرٌ ضروري في معالجة النّصوص ؛ فأنت حين تعالج نصاً تريد نشره أو الإفادة منه في موضوع تبحثه , وقد استغلق عليك فهم هذا النّص , فأنت بين أمرين : إما أن يكون العيب فيك أنت ؛ لأنَّ محصولك اللغوي والمعرفي قليل لم يصل بعد إلى مرحلة يتمكن فيها من فهم هذا النص دلالة وتركيباً , وإما أن يكون النص الذي أمامك قد أصابه التصحيف والتحريف , أو السقط والتغيير! فإن كان الأول فهو أمرٌ لا يغتفر .

ومن تلك الهفوات ما وَقعَ به محقق كتاب (مسائل المرتضى)(وفقان خضير الكعبي) للشريف المرتضى (ت436هـ) معتمداً على نسخة فريدة من مخطوطات مكتبة أمير المؤمنين (عليه السلام) العامة في النّجف الأشرف ([2]), ونُشر الكتاب في دار سلوني في بيروت في سنة 2001م. فقد كان الأستاذ جريئاً على نشر هذا الكتاب , وهو لا يعرف, مبادئ النّشر ولا أصول التحقيق . وليس له بصرٌ بالكتب ولا معرفة بألوانها ولا إدراك لما تشمله عليه من صنوف المعرفة , ثم هو إلى ذلك ليس له نفاذ البصيرة , ولا من سلامة الذّوق , ولا من رجاحة العقل ما يمكنه من تمييز الخطأ من الصّواب , ولكنه بالغ الجرأة على العلم وعلى ما لا يعلم , يرى الرّأي الفطير فيحكم بصحته ولا يستشير غير هواه , وتهجس في نفسه الفكرة العابرة فيحسب أنها الحق الذي لا مرية فيه , ولا يقيم وزناً لحجج العقل ولا أدلة النّقل , فالقول ما قاله على وفق مزاجه, والحق ما رآه بعين هواه.

ومن أجل ذلك كلّه خرَج الكتاب من بين يديه جامعاً لألوان الوهم والخطأ, شاملاً لجميع مثالب النشر ومساوئ التحقيق , ففيه التحريف المستبشع , والتّصحيف المستنكر , والشّرح الذي يحيل المعنى ويفسد الفكرة, وفيه النّقص الكثير الذي لا يستقيم أمر المعنى إلّا على وجوده , وهذا مفرق في صفحات الكّتاب .

وسأذكر من المثل والشواهد ما يؤيد كل حرف قلته عنه أو وصفته به , وستبين منه بإذن الله أنّي ما قلته عنه من المقتصدين , وأنَّه خليق بما هو أكثر من ذلك.

1- جاء في صفحة 303: في الهامش : شذا الصرف : والصحيح شذا العرف في فن الصرف.

2- جاء في صفحة 306 : كما قال النّاظم :

بتا فعلتُ أتت ويا أفعلي ونون اقبلن فعل ينجلي

وقد غاب عن المُحقق بأنَّ هذا القول دليلٌ صارخٌ على أنَّ هذه المجموعة ليست للشريف المرتضى , بدليل أنَّ ابن مالك صاحب هذا البيت كانت وفاته (سنة 672هـ) , في حين كانت وفاة الشريف المرتضى سنة (436هـ).

ومما يؤكد على أنَّ هذه المجموعة من الرسائل ليست للشريف المرتضى القرائن الآتية :

أ- جاء في صفحة 325, (قال الفيومي 770هـ) : والفيومي وفاته 770هـ , وفي الصفحة نفسها : (وفي القاموس) وصاحب القاموس وفاته 817هـ.

---

[1] - مناهج تحقيق التراث, الدكتور رمضان عبد التّواب: 233.

[2] - ينظر: مسائل المرتضى : 11.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ب- جاء في الصفحة 305 , (التاء تلحق آخر الاسم وهي ضمير , وهنا اختلاف في أفكار المدارس النحوية أن الضمير ان والتاء حرف وهو رأي مدرسة البصرة في النحو أو مجموع الكلمة , وهو المشهور بين العلماء)[1].

وقد غاب عن ذهن المحقق قوله (المدارس النحوية) أنَّ المصطلح أول من استعمله كارل بروكلمان . وهو قرينة صارفة إلى أن هذا الكتاب ليس للشريف المرتضى .

ج- جاء في صفحة 319 , (والمدح والتعظيم أو كما قال المرتضى (قدس سره) لتأكيد وقوة الصفة) . ومن المعروف أن استعمال قدس سره تستعمل لمن كان متوفياً.

أما الأخطاء التصحيفيّة فهي أكثر من أن تحصى , منها على سبيل المثال :

- جاء في الصفحة 307 كتابته قوله تعالى (قالت نملة) ب(قالت أمة) .
- جاء في هامش الصفحة 319 الزمخشري : الذائق : والصحيح الفائق.
- جاء في صفحة 309 الزركش والصحيح الزركشي ([2]).
- **المطلب الخامس :النقص الكبير في المخطوطة**

من المشكلات التي تواجه المحقق النقص الكبير في المخطوطة , فكتاب (أخبار الملوك ونزهة المالك في طبقات الشعراء للملك المنصور محمد بن عمر الأيوبي (ت617هـ) يقع في عشرة مجلدات , لكن نسخته الوحيدة في ليدن برقم 639 لا تضم سوى مجلد كبير , وبه يُختتم الكتاب , وفيه شعراء القرنين الخامس والسادس الهجريين , أي إنَّ معظم الكتاب – فيه شعراء الجاهلية والمخضرمين والإسلاميين والعباسيين – ساقط.

وقد حقق هذا الجزء – الفريد- د. ناظم رشيد , ونُشر ببغداد 2001م([3]).

وكتاب (أشعار النّساء) للمرزبانيّ (ت384هـ) , وصلتْ قطعةٌ من الجزء الثالث منه, في تسع وخمسين ورقة , في دار الكتب المصرية , وهي تمثلُ عشر الكتاب فقط, وقد حققه سامي مكي العاني وهلال ناجي([4]).

وكذلك الحال مع كتاب (الديارات) للشابشتي (ت388هـ) , ونسخته الوحيدة في برلين برقم 3812, وهي ناقصة من أولها , وهذا النّقص يمثل نحو ثلث الكتاب.

وكتاب (المثلث) لمحمد بن جعفر القزاز (ت 412هـ) توجد منه نسخة ناقصة الأول بمقدار الثلث في مكتبة استان قدس بإيران رقم 2754 , فلم يُعرف منهج مؤلفه ولا طريقة عرضه له, واكتفى صلاح مهدي الفرطوسي بتحقيق الباب الأخير منه , وهو ما جاء من الأفعال على فَعَل وفعِل وفعُل([5]).

---

[1] - مسائل المرتضى:305.

[2] -ينظر مسائل المرتضى : 309.

[3] - ينظر : تحقيق النصوص الأدبية واللغوية :138.

[4] - الديارات :الشابشتي:5.

[5] - ينظر :أوراق من كتاب المثلث :301, وينظر تحقيق النّصوص الأدبية واللغوية ونقدها , د. عباس هاني الجراغ: 56.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المطلب السادس :سوء تصوير المخطوطة

أغلب المخطوطات التي بين يدي المحققين اليوم مصوّرة عن نسخٍ أصلية , لكن التّصوير قد يكون غير واضح , كما هي الحال مع مخطوطة (النّظام) لابن المستوفي (ت673هـ) في جزئها الأول خاصةً , لكونها صوّرت عام 1949م, والتقنية في ذلك الوقت ضعيفة , إذا ما قُورنت بالوقت الحاضر [1]. ومن المخطوطات التي اعتمد على تصوير غير واضح مخطوطة (أخبار الزمان) لعلي بن الحسين المسعودي(346هـ) ,إذ يقول محققها :إنَّها :(مأخوذة من الأصل الباريسي بالتصوير الشمسي والمحفوظة بدار الملكية تحت رقم 879 تاريخ وقد رمزت إليها بإشارة (ب) [2].

المطلب السابع : الطمس والغموض وعدم الإعجام

فمن ذلك (مختصر أمثال الشريف المرتضى) لابن الظهير الاربلي (ت677هـ) , فمخطوطته في دار الكتب المصريّة برقم 31683, وقد نُسخت سنة 690هـ ولكثرة ما فيها من طمس وعدم إعجام كلماتها أهملها المُحققون , حتى حققها هلال ناجي والدكتور نوري حمودي القيسي ببغداد 1986م[3].

وكذلك مخطوطة (ديوان أبي حكيمة) , بخط ابن المستوفي الاربلي (ت 637هـ) , لكن الرطوبة أضرّت بأبيات كثيرة , اضطرت محققه محمّد حسين الأعرجي أن يضع نقاطاً بدلاً من المطموس [4]

المطلب الثامن : ركائز مهمة

إن التحقيق على نسخة واحدة ينبغي النظر فيه الى ثلاثة مرتكزات :

أ. حالة مشروعة ومبررة: أن تكون نسخة بخط المؤلف؛ فيكتفى بها إن كانت واضحة وخالية من العيوب ولو قابل على نسخة أخرى للتأكد كان أولى من غير ذكر الأخرى.

ب. حالة غير مشروعة مهما كان التبرير: أن تكون نسخة واحدة واضحة فيما يبدو للمحقق ولم يجلب النسخ الأخرى فهذا سيكون وبال على المحقق بسبب تكاسله والعجلة وكأن مثل هذا الأمر.

ج . حالة مشروعة ومبررة نسبيا: وهي أن يكون للكتاب نسخة مخطوطة ونسخة مطبوعة وفي هذه الحالة تسمى المطبوعة نسخة أخرى تجوزاً وإلا فإنها ليست نسخة أخرى على الحقيقة، أمّا إن كانت النسخةُ المطبوعةُ سقيمة فلا تعتبر ولا يعتد بها في المقابلة للترجيح.[5]

المطلب التاسع :التحقيق على نسخة واحدة في الدراسات الأكاديمية

اتجهت بعض الجامعات في الدراسات العليا أنَّ التّوسع في قبول رسائل ماجستير ودكتوراه يكون موضوعها تحقيق كتاب مخطوط ,وهذه الخطوة في ذاتها خطوة علميّة موفقة تأتي في طليعة اهتمامات الجامعة بتراث الأمة المجيد , وأصول حضارتها , وهي إسهام جادٌّ في نشر هذا التراث وبعثه على أسس علميّة صحيحة إذا ما أُسند الأمر إلى أهله خبرةً ودريةً ومعرفةً , والذي يحدث أن

---

[1] - ينظر: تحقيق النصوص الأدبية واللغوية : 139

[2] -أخبار الزمان , المسعودي , (مقدمة المحقق):13.

[3] -ينظر : تحقيق النصوص الأدبية واللغوية: 137, وتحقيق النّصوص الأدبية واللغوية ونقدها , د. عباس هاني الجراغ:34

[4] - ينظر: ديوان أبي حكيمة : 19-20. 25-29.

[5]- ينظر: تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل : 43.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

بعض الجامعات قد فتحت الباب في هذا المضمار على مصرعيه , يلج منه ذوو القدرة والكفاية من الطلاب , ومن هم دون ذلك , ممن يتخذ من تحقيق المخطوطات مركباً سهلاً يقدم عليه من دون سابق خبرة ودراية , فيخرج لنا بعمل تقصر فيه الخطى دون الغاية بمراحل كبيرة , ويبتعد عن الأصول المعتمدة في التحقيق , إن لم يكن مشوهاً وضرباً من العبث ([1]).

ولذا لا بدَّ أن تكون هنالك صرامة , وقيود شديدة لقبول الرسائل في مجال التحقيق ,ولا تقبل إلا ممن لديه القدرة والكفاية في التحقيق , ويمكن التّعرف على ذلك من خلال إجراء مقابلة علمية مع الطالب يقوم بها أستاذان من ذوي الخبرة في هذا المجال , ويناقشانه في المشروع الذي تقدم به لتحقيق كتاب مخطوط ينال به درجة علمية , وهذا المشروع ينبغي أن يكون متكاملاً من جميع الوجوه بحيث يشتمل على بيان أهمية المخطوط وقيمتها العلمية ([2]).

ومن المجانبة للمسار الصحيح أن يسند الإشراف على الطالب إلى أستاذ ليست له خبرة ودراية كافية بالمخطوطات وتحقيقها , إذ إنَّ ذلك سينعكس غالباً على عمل الطالب , وفاقد الشيء – كما يقولون – لا يعطيه .

دراسة تطبيقية في تلقين المتعلّم المنسوب لابن قتيبة

لعلَّ من أهم خصائص المحقق الأصيل الاهتداء إلى اسم المؤلف ,وذلك لا يتأتى لذوي الاطلاع البسيط , فكتاب تلقين المتعلم من النحو المنسوب لابن قتيبة , حققه محمد سلامة الله رسالة لنيل درجة الماجستير من جامعة أم القرى / السعودية , 1986م ,واعتمد محقق الكتاب على نسخة فريدة من مخطوطات المكتبة الوطنية بباريس[3], بقيت هذه الرسالة حبيسة الرفوف , وقد قدّم صاحب هذه الرسالة الأدلة في نسبة هذا الكتاب لابن قتيبة ,نعرضها على النّحو الآتي :

- المقدمة الأولى / الباحث في حيرة واضحة في نسبة هذا الكتاب لابن قتيبة , فهو يذييل محور(تحقيق عنوان) بهذه العبارة ((لعلَّ الدهر يسعفنا بما يخرجنا من هذا الشك , ويوصلنا إلى اليقين بالمؤلّف الحقيقي لهذا الكتاب))[4].
- المقدمة الثانية / من غريب القول أنَّ الباحث ذكر هذا الكلام في رسالته : ((وقد اطّلع على هذا الكتاب الدكتور / عبد الحميد الجندي , وبعد قراءته لم يقتنع إلى ابن قتيبة , فيقول : (والنّظرة العابرة فيه تجعلنا نوقن كلّ الإيقان بأنّه بعيد كل البعد عن روح ابن قتيبة))[5].

أقول / كان الدكتور عبد الحميد الجندي مصيباً في ما ذهب إليه ولاَ يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ, فالدكتور الجندي عالم محقق خبر لغة الأقدمين , والعدول عن رأيه مجانب للصواب , واحتجّ محقق الكتاب بأن الدكتور الجندي بأنه قال النظرة العابرة , فهذا يدلل على عدم الدقة في القراءة , في حين أن الدكتور الجندي في مقام الاستدلال على تمامية عدم نسبة الكتاب وذلك لسهولة القطع بعدم النسبة إليه .

---

[1] - ينظر: تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل :81.

[2] - ينظر: تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل :81.

[3] - تلقين المتعلم في النحو ,(مقدمة المحقق): 41.

[4] - تلقين المتعلم في النحو , (مقدمة المحقق): 44.

[5] - تلقين المتعلم في النحو(مقدمة المحقق):43.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- ثم أنّ الدكتور الجندي أعطى من الأدلة على عدم ثبوت هذا الكتاب لابن قتيبة معتمداً على عدم وروده في كتب الطبقات والتراجم , ولم يرد فيه اسم أي رجل من نحاة المدرستين , ولم يناقش فيه أي رأيٍ من الآراء ولا يعقل أن يمزج ابن قتيبة بين المذهبين – كما يقولون – من غير أنْ يعرض لكلٍّ منهما

, وكلّ ما وردَ في هذا الكتاب يتبع المذهب البصريّ, فأين إذن المذهب البغداديّ الذي استحدثه ابن قتيبة كما يقول المؤرخون؟.[1]

- أدلة المحقق :

1 - على الرغم من معرفة الباحث بأن أصحاب التراجم والطبقات لم يذكروا كتاباً لابن قتيبة بهذا الاسم , ولكنه أصرّ على ذلك مدعيّاً وجود اسم ابن قتيبة على صفحة الكتاب , ولكنه لم يكلف نفسه تصوير الورقة الأولى والأخيرة ؛ لنطمئن إلى صحة نسبة الكتاب إلى ابن قتيبة.

2 - استدلّ المحقق على أنّ ابن قتيبة كان يغلو في البصريين وحكى في كتبه عن الكوفيين , هذا الوصف يصدق في مؤلّف هذا الكتاب تماماً , فقد اختار المذهب البصريّ في معظم المسائل النّحويّة , ولم يذهب إلى ما ذهب إليه الكوفيون , أقول: فأين إذن المذهب البغداديّ الذي استحدثه ابن قتيبة كما يقول المؤرخون؟.

3 - يقول محقق المخطوطة إنَّ بعض المسائل النحوية والصرفيّة , التي ذكرها ابن قتيبة في كتابه (أدب الكاتب) نجدها في هذا الكتاب بنفس الأسلوب وبنفس الأمثلة , ولا نجد أيّ تناقض بين ما ذكر في أدب الكاتب وبين ما قيل في هذا الكتاب) , أقول / لم يكلّف الباحث نفسه في إيراد تلك المواطن , وهو خلل منهجي كبير , فمن مرتكزات المنهج العلمي الرصين في تحقيق المخطوطة أن تكون محور الدراسة مشتملٌ على الأدلة الكافية في نسبة الكتاب تنظيراً وتطبيقاً , لكن لا أعرف سبب عزوف المحقق وإن أشار بالقول إلى تلك المواضع في أثناء التحقيق .

4- ومن الأدلة التي تمسّك بها المحقق في إثبات نسبة الكتاب هو أسلوب الأسئلة والأجوبة – وهذا الأسلوب مألوف عند ابن قتيبة وهو صاحب كتاب (المسائل والأجوبة في الحديث واللغة) .

أقول / وما قال المحقق في هذا الدليل محل نظر , فليس بالضرورة ورود اسم عنوان مقارب لابن قتيبة دليل على نسبة الكتاب له , ومن اطلّع على كتاب المسائل لابن قتيبة يجد في هذا الكتاب أسلوباً مخالفاً لأسلوب كتاب (تلقين المتعلم) , وهو واضح لذي عينين.

5- استدلّ محقق الكتاب على ورود شواهد شعرية في هذا الكتاب نادرة لا توجد في أكثر كتب النحو واللغة , ومنها البيت التالي :

قومٌ إذا ريعُوا كأنَ سوامهم على ربعٍ وسُط الدّيارِ تعطّف

ثم قال بعد بحث طويل لم أجده إلا في المعاني الكبير لابن قتيبة .

أقول / لم يكن المحقق استقصى ذلك البيت الشعري بشكل جيد فقد ورد في

هذا البيت في شرح القصائد السبع الطوال لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري(ت 328هـ) , وهو نحوي كوفي مشهور . وبذلك لا يمكن نسبة كتاب بسبب ورود بيت من الشعر في كتاب ما .

إذن من مؤلف الكتاب ؟

---

[1] - ابن قتيبة العالم الناقد الأديب , الجندي : 174.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مؤلف الكتاب الحقيقي هو ما ذكره حاجي خليفة الذي صرح بأنَّ تلقين المتعلم هو لأبي عبادة إبراهيم بن محمد (ت 400هـ)[1], ومن دلالة هذا القول إن اليمنيين عُرفوا هذا النمط من التأليف , فلمطلّع على كتاب كشف المُشكل في النحو لحيدرة اليمني , وكتاب التهذيب البسيط في النحو لابن يعيش الصنعاني لا يخامره الشك في انتماء هذا الكتاب لهذه البيئة , ومحمد بن إبراهيم هذا من اليمن , والأسلوب الذي يجمع هذه الكتاب أسلوب الفنقلة, وكذلك الإيجاز والاختصار في عرض المادة , بحيث لو وزرعنا هذا الكتاب في بطون الكتابين المذكورين لم يكن غريباً عنهما .

الخاتمة

أودّ بعد هذه الجولة في رحاب المخطوطة الفريدة ان أقول إنَّ تحقيق المخطوط على نسخة فريدة تتطلب جهداً كبيراً , فبعض المخطوطات من دون تنقيط أو كُتبت بخطوط رديئة يصعب قراءتها أو كتبت بخط متشابك أو أصابته الرطوبة , وينبغي الإشارة أن مشكلات تحقيق المخطوطة الفريدة متعددة وأن إقدام المحقق على تحقيق المخطوط أن تكون منوطة بقناعة تامة بأهمية الكتاب الذي يتم اختياره , وما ينتج عن تحقيقه من فائدة جليلة للعلم والعلماء والباحثين والدارسين .

المصادروالمراجع

1- أخبار الزمان: علي بن الحسين المسعودي (ت 346هـ), ط1, تحقيق: محمد بحر العلوم , المطبعة الحيدريّة , النجف-العراق, 1966م.

2- أمالي مصطفى جواد في فن تحقيق النّصوص, نشرها: الدكتور عبد الوّهاب العدواني , مجلة المورد , مج6, بغداد-العراق, 1977م.

3- الجواهر في تفسير القرآن , جامع العلوم , تحقيق الدكتور : محمد الدالي ,ط1, المجمع اللغوي في دمشق , سوريا , 2000م.

4- تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل ,الدكتور : عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان , ط1, مكتبة الملك فهد , الرياض- السعودية , 1415م.

5- تحقيق النصوص الأدبية واللغويّة ونقدها , الدكتور عباس هاني الجراغ , ط1, دار صفاء للنشر والتوزيع , عمان-الأردن , 2011م/ 1432هـ.

6- تلقين المتعلم في النحو المنسوب لابن قتيبة , محمد سلامة الله , درجة الماجستير من جامعة أم القرى / السعودية , 1986م.

7- الديارات , الشابشتي , علي بن محمد (ت388هـ) , تحقيق : كوركيس عواد , ط2, دار الرائد العربي , , بيروت – لبنان, 1986م|.

8- الذخيرة , الشريف المرتضى علي بن الحسين (ت436هـ) ط1, دار إحياء التراث العربي ,بيروت- لبنان , 1418هـ.

9- كشف الظنون , حاجي خليفة (ت 1069هـ) , منشورات ذوي القربي , قم –إيران , 1433هـ .

10- كشف المشكلات وإيضاح المعضلات وعلل القراءات , علي بن الحسين الباقولي الملقب بجامع العلوم (ت542هـ) , تحقيق , الدكتور عبد القادر السعدي , ط1, دار الرسالة , بيروت , لبنان , 2007م.

11- كيف تحقق نصّاً تراثياً , الدكتور ناظم رشيد ..مجلة المورد, بغداد- العراق 2004م.

[1] - كشف الظنون : 443/3.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

12- مسائل المرتضى , علي بن الحسين المرتضى (ت436ه) تحقيق : وفقان خضير الكعبي , ط1, دار سلوني , بيروت – لبنان , 2002م .
13- مقدمة في النحو ، خلف الأحمر (ت180ه), تحقيق: عز الدين التنوخي ,ط2, مطبوعات المجمع اللغوي في دمشق – سوريا , 1987م.
14- مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين , د. رمضان عبد التّواب مطبعة الخانجي – القاهرة – مصر , 1418م .
15- الموضح عن جهة إعجاز القرآن , الشريف المرتضى (ت436ه), ط1, مطبعة ستارة , قم- إيران , 1424ه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية المعاصرة: التشخيص وآفاق الحلول

د.إبراهيم نادن .الجامعة: القاضي عياض، المغرب.

ملخص:

سعت هذه الدراسة إلى الحديث عن أزمة المنهج في النقد الأدبي وانشغال الدراسات النقدية العربية بمتابعتها وبيان أثرها على دراسة النص الأدبي العربي، ومن خلال ذلك تمت الإشارة إلى تشخيص النقاد العرب لهذه الأزمة والمستويات التي تتبدى فيها، واقفين على علاقة المنهج بالنظرية في سبيل تحليل النص الأدبي، وقراءته والحكم عليه،مع عرض مختلف النظريات التي تقف وراء هذه المناهج النقدية،وأهمها النظرية الاجتماعية والنظرية النفسية الفرويدية والنظرية اللسانية.ومن أجل ذلك عملنا في هذه الدراسة على تقديم بعض أصداء هذه الأزمة، وآفاق الحلول المقترحة من خلال بعض الدراسات النقدية العربية المعاصرة، لاستخلاص الجو الثقافي العام الذي يهيمن على الساحة النقدية العربية حول الحاجة الملحة لمنهج نقدي تؤطره نظرية نقدية تراعي خصوصية الإبداع الأدبي العربي.

الكلمات المفتاحية:

المنهج- الدراسات النقدية العربية المعاصرة- مفهوم النص الأدبي - - المقاربة العلمية- التفكير المنهجي- الأزمة المنهجية.المناهج النقدية .

1- مقدمة:

موضوع هذا البحث هو"الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية المعاصرة:التشخيص وآفاق الحلول".ويهدف إلى إبراز أهمية المنهج في قراءة النصوص وإضاءتها وفهمها، إذ يرتبط مفهوم المنهج بالطريقة المتبعة للوصول إلى حقائق الظواهر المختلفة، وفق تنظيم صحيح لجملة من القواعد والأفكار،واشتدت الحاجة إلى هذه الروح المنهجية بعد النهضة الأوروبية التي شهدت في ميدان الدرس الأدبي نشأة مناهج نقدية متعددة كانت تستهدف المقاربة العلمية للظاهرة الأدبية،دون أن يعني ذلك أن الذاكرة الثقافية العربية لا تعرف في تاريخها اعتماد المنهجية العلمية في البحث عن الحقيقة بمختلف تجلياتها،بل إن توفر الثقافة العربية على مرجعية قوية في مجال الاعتماد على التفكير المنهجي أتاح للنقاد والدارسين والمفكرين العرب المعاصرين ملاحقة الثورة المنهجية التي عرفتها الثقافة الغربية الأوروبية والأمريكية الراهنة من أجل تمثلها في الثقافة العربية، والاستعانة بها في القراءة الأدبية في أفق إيجاد حل للأزمة المنهجية التي تعرفها دراسة الأدب العربي.

وبناء على ما سبق سيقوم هذا البحث على العناصر التالية:

- مقدمة.
- إرهاصات الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- التطور اللغوي الحديث وأثره في مفهوم النص الأدبي.
- النقد الأدبي العربي المعاصر والحاجة الملحة للمقاربة المنهجية للنص الأدبي.
- قراءة الوعي بأزمة المنهج في بعض الدراسات النقدية العربية المعاصرة.
- خاتمة.

2- إرهاصات الوعي بإشكالية المنهج في الدراسات النقدية العربية:

أنطلق في تحليل هذا العنوان من الإشارة إلى الثورة المنهجية التي عرفها الدرس النقدي في الحضارة الغربية، وساهم التقدم الذي عرفه الدرس اللساني بعد اكتشاف اللغة السنسكريتية من جهة،و اكتشاف الثنائيات السوسيرية من جهة أخرى، على انقسامها إلى مناهج خارجية، تعنى بالتناول الخارجي للأدب، كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي،وأخرى داخلية، تركز على التناول الداخلي للأدب، كالاتجاهات والمناهج الشعرية والأسلوبية والسيميائية واللسانية وغيرها، والتي انتقلت في إطار اللقاء الحضاري الحديث للغة العربية بالحضارة الغربية وثقافتها إلى الساحة النقدية العربية،بأسسها النظرية ومصطلحاتها،وعرفت التطبيق والممارسة على النص الأدبي العربي قديمه وحديثه،على الرغم من أننا لا نرى في ذلك من خطر على الفكر الأدبي العربي الذي يركز في تنظيراته على مسؤولية الفنان أو الأديب في إطار الحضارة المعاصرة،فالأديب يجب أن يكون "كالفيلسوف لا يمكن أن ينعزل عن حقول العلم،إذا كان يطمح إلى أن يكون أديبا على مستوى عالمي،يتحسس آمال الإنسانية وآلامها،فيصورها تصويرا فيه السعة والشمول،وفيه الدقة والصدق،ويستشرف اتجاه تيارات الحياة،فيقدر بعين بصيرته ما هو آت،ويعد له عدته..."[1]، الشيء الذي يفسرأن اطلاعنا على المناهج النقدية الغربية الحديثة لا يشكل عقدة ثقافية للفكر الأدبي العربي بقدر ما يمثل دفعة علمية في الدرس النقدي العربي تساعده على القراءة الصحيحة للنص الأدبي العربي المتعدد الروافد الثقافية غير أن ذلك لا يمنع من التنبيه على أن الأزمة التي خلفها هذا المد المنهجي قد حدت من تحرك الإبداعية العربية لإنتاج منهج نقدي يساير خصوصية الإبداع الأدبي العربي مثلما حدث ذلك في اللقاءات الحضارية السابقة مما سيمدد مرحلة الوصول إلى تحقيق ذلك الهدف الثقافي في الوقت الراهن. وقد تنبه النقاد العرب المعاصرون إلى هذه الإشكالية فكان مما قاله الدكتور أحمد أحمد بدوي في مقدمة كتابه"أسس النقد الأدبي عند العرب":"وفي هذا الكتاب الذي أقدمه اليوم للقراء عرض موجز لما وصل إليه العرب في النقد الأدبي من نظرات(...).وأراني مضطرا إلى استخدام مصطلحاتنا الحديثة في النقد،مبينا مدى إلمامهم بهذه المصطلحات،أو مدى معرفتهم بحقيقتها،وإن لم يعرفوا اسمها.وفي هذه الطريقة تقريب لأذهان القراء اليوم لصورة النقد عند العرب في هذه الأزمان البعيدة،فتكون الصورة لذلك أبين وأوضح.وإني (...) مؤمن بضرورة مثل هذا البحث،إذا أردنا أن نبني حاضرنا على أساس من ماضينا(...و)سأنتهي عند مشارف عصرنا الحديث الذي قوى اتصالنا فيه بالغرب اتصالا وثيقا،واشتد أخذنا عنه،ودراستنا لمذاهب النقد فيه،ومحاولتنا تطبيق هذه المذاهب على ما ننتجه من أدب حديث، بل قد حاول بعض النقاد تطبيقها على الأدب العربي القديم"[2].

---

[1]- د. (سعيدان) أحمد سليم:مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الإسلام، سلسلة عالم المعرفة ع131، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، مطابع الرسالة، ص:19-20.

[2]- د. (بدوي):أحمد أحمد:أسس النقد الأدبي عند العرب،دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة- القاهرة،ص:9- 10.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إن المطلع على الكتاب يقف على المصطلحات التي شكلت فيما مضى دعائم العمل النقدي التراثي، ومرتكزاته النظرية في الممارسة النقدية،ولا محالة فإن العرب كانوا يستفيدون في كل مرة من اللقاءات الحضارية والثقافية مع الأمم الأخرى، مما عمق رؤيتهم العلمية للقضايا المعرفية المختلفة,ورسخ فلسفتهم المنهجية في الكشف عن الحقيقة العلمية في كافة مجالات النشاط الفكري،وليس أحد ينكر قيام الثقافة العربية في عهد إشعاعها العلمي العالمي على الروح المنهجية المؤسسة على الملاحظة القوية,والتجارب الصادقة,وعلى القواعد العلمية فليس"المنهج إلا الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بوساطة طائفة من القواعد العامة تهيمن على سير العقل،وتحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة، (...)ويبرهن على صحتها أو فسادها,ومن تم فان الصورة المنهجية لأي علم من العلوم لا تتحقق ما لم تهدف إلى وجود:

-خطة تهدف إلى الكشف عن شئ ما.

-إقامة البراهين على صحة ما قدمته الخطة أو خطأه.

وهكذا يتضح أن المنهج علم له وظيفة معينة هي وضع الخطة,والكشف عن الحقيقة,ومن دون هذا التصور تبقى الحقيقة مجهولة،والمعرفة عقيمة (...)،ومن أجل ذلك كانت للمنهج خطورته في الدراسة العلمية,والتفكير العقلي,فهو يوجه الباحث إلى ما ينبغي اتخاذه من خطوات,ويرسم له خطة الانتقال من جزئية إلى أخرى تليها,ويعينه على استخلاص الأحكام العامة بعد دراسة الجزئيات,ويمنعه من الزلل(...),فالمنهج الخاطئ يؤدي إلى نتائج خاطئة[1].ومعنى ذلك أن الأسس النقدية التي أفرزتها النظرية النقدية العربية القديمةلم تعد قادرة بمفردها على تحليل النص الأدبي وقراءته، على الرغم من الدور الكبير الذي قام به النقد الأدبي القديم في إضاءة النص الأدبي في الحضارة العربية لكونه نتاج علاقاتها المتنوعة، يقول أحد الباحثين في هذا الصدد: "إن النص الأدبي كيان لغوي منبثق عن كيان ثقافي وحضاري(...)،إن تداخل النص الأدبي القديم مع سائر فنون المعرفة في التراث العربي الإسلامي ظاهرة بارزة في ثقافتنا،وسمة واضحة من سماتها,وهو ما جعل النص الأدبي منفتحا على فضاءات معرفية رحبة,منبثقا عن تراكم علمي وثقافي يجعل منه نصاغنيا بالإحالات,مليئا بالإيحاءات,قابلا لتعدد القراءات,يستعصي اقتحامه على القراءة الانطباعية السطحية,ويستوجب قراءة دقيقة واعية,ولن تكون القراءة كذلك إلا إذا كانت محيطة بكل معطياته ومكوناته,مدركة لمصادر ولادته,ولن تفلح في ذلك إلا إذا كان القارئ يمتلك أدوات هذه القراءة وضوابطها التي تمنعها من العشوائية، والتسيب والافتراء على النص، أو تحميله ما لا يطيق من الدلالات.فالقراءة الواعية للنص الأدبي القديم، هي تلك التي لا تفصل بينه وبين باقي عناصر التراث ومجالاته باعتباره يتفاعل معها وتتفاعل معه"[2]. ومن خلال هذه الرؤية للنص الأدبي العربي القديم ووقوفنا على جهود النقاد العرب القدامى في قراءته، تتضح وظيفة النقد العلمية والجمالية في قراءة الإبداع الأدبي، لأهميته في خدمة الإنسانية وتقريبها من النصوص الأدبية الخالدة، ولعل هذا ما جعل الناقد الفلسطيني سامي يوسف يستنتج" أن تاريخ البشرية الثقافي لا يعرف إلا نقدين أدبيين ناضجين:النقد الأدبي

---

[1]- انظر :د.(الرديني)محمد علي عبد الكريم :فصول في علم اللغة العام،دار الهدى،عين مليلة- الجزائر،ص:68- 70.

[2] - د. الحلوي)عبد العزيز :تداخل النص الأدبي القديم مع سائر فنون المعرفة في التراث العربي الإسلامي،حوليات كلية اللغة العربية،العدد الثالث عشر 1420 /1990،المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش،ص:124-134.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

في الثقافة العربية التراثية،والنقد الأدبي في الثقافة الأورو-أمريكية الحديثة،ففي الهند والصين القديمتين لايقع المرء إلا على فتات نقدي وكفى،وإن كان هذا الفتات ذا شأن خطير دون ريب،وفي الدائرة اليونانية الرومانية لم تزد الحركة النقدية عن إنتاج بضع كتابات نقدية أبرزها ثلاث:الشعر لأرسطو، والشعر لهوراس،والسامي للونجينوس،ومع ظهور العرب فقط صار النقد الأدبي إيقاعا ثقافيا غزيرا من جهة،ومتنوعا من جهة أخرى،أو قل صار حركة ثقافية من حركات الثقافة الكثيرة الوجوه،ولأول مرة في التاريخ يظهر الناقد المتخصص بالنقد الأدبي،فلا أرسطو،ولا هوراس كان ناقدا كل تراثه،أو جله،في النقد"[1].ويتجلى من خلال هذا كونية النقد الأدبي وأنه علم إنساني ساهم العرب بنظرهم وممارساتهم في بناء العديد من حلقاته ذلك أن "العلم الإنساني هو كل فعالية علمية عملية تهتم بدراسة فعالية إنسانية ترتبط بإحدى نواحي النشاط البشري.والنقد الأدبي بهذا المعنى،ينسجم مع هذا التعريف،إذ النقد فعالية عقلية وذوقية،تتلو الفعالية الأدبية التي هي فعالية إنسانية.فالناقد يقوم بعمليات القراءة والتحليل والتأويل والفهم والحكم،وهي عمليات ذهنية وذوقية تتدخل فيها القدرات العقلية والكفاءات الفنية عند الناقد.وبالنظر إلى هذه الأصول التي يعول عليها في كل عمل نقدي،تتأكد الصفة الإنسانية في هذا العلم أكثر فأكثر"[2]،مما يفسر طبيعة التطور في مكونات العمل النقدي النظرية والمنهجية،وصلاحيتها للانتشار الكوني بين الثقافات.

3-التطور اللغوي الحديث وأثره في مفهوم النص الأدبي:

يستنتج مما سبق أن التحول الكبير الذي حدث في دراسة اللغة في الثقافتين الأوروبية والأمريكية،والدور الذي أحدثته أفكار دو سوسير وثنائياته العلمية في قيادة تلك الثورة اللغوية التي يستعان بها حديثا في معرفة كيف ينتج الخطاب،وما هي الوسائل المعتمدة في إنتاجه،وكيف نستطيع فهمه؟بل لنا أن نقول إن مفهوم النص الأدبي يعتبر من أهم ما تداولته المدارس اللغوية التي ظهرت بعد ميلاد اللسانيات،وكان لذلك أثر كبير في تحليل الخطاب الأدبي،كما كان له بعد ذلك الانعكاس على منهج الدرس الأدبي العربي، يقول د.حسن مسكين:"وقد كان لظهور اللسانيات بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الأكبر في شيوع هذا النوع من المناهج التي تتناول الأثر الأدبي من داخله بعد أن حدد سوسير المنظر الأكبر للسانيات موضوعها:"في دراسة اللسان في ذاته ولذاته.ذلك أن اللغة هي الموضوع الأساس الذي ينطلق منه المحلل لكشف ماهيةوطبيعة ووظيفة النص،انطلاقا من هذه الرؤية الخاصة للغة،في حين ركز شومسكي على المنحى العقلاني،حيث اللغة ملكة فطرية منظمة ومتميزة،أي أنها استعداد فطري يولد مع الإنسان، ويتطور تبعا لنوع الظروف،التي تنقلها في الأخير من حال الكمون إلى حال التحقق،وهذا ما جعل تشومسكي يتحدث عن مفاهيم خاصة مثل (القدرة-الكفاية-الإنجاز-الإرادة) إلى غيرها من المفاهيم المرتبطة بإنجاز اللغة"[3]،وقبل ذلك كان ينظر إلى النص الأدبي على أنه نتاج إيديولوجي لمرحلة معينة من تاريخ التطور الاجتماعي،فجاء الشكلانيون مركزين على الخصيصة اللسانيةللخطاب الأدبي التي تتضح للدارس بالرجوع إلى الخطاطة التي ميز فيها جاكبسون وظائف اللغة عامة(وظيفة مرجعية، وظيفة تعبيرية،وظيفة شعرية،وظيفة تأثيرية،وظيفة انتباهية،وظيفة ماوراء لغوية)،مبينا أن وظيفة الخطاب لا تكون مهيمنة بمفردها، بل تكون معها باقي الوظائف، إلا أنها تكون ثانوية بالقياس إليها،وقد جعل التركيز على هذه الوظيفة الشعرية الخطاب الأدبي مقصودا لذاته،الشيء الذي جعل جاكبسون ينظر إلى التعامل مع النص ككلية في حالة عمل،موجها الدراسات النقدية إلى تلك الكلية،حيث حث على أن الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية، وأهمية هذه الوظيفة تكمن في أنها تضفي على العناصر اللغوية

---

[1]-د.(اليوسف)يوسف سامي :النقد العربي،آفاقه وممكناته،مجلة الوحدة(عدد خاص عن النقد والإبداع العربي)،س5،ع49،تشرين الأول(أكتوبر) 1988-صفر1408،ص 10.

[2]- (أديوان)محمد:النص والمنهج،منشورات دار الأمان،الرباط،2006/1427،ص:65.

[3]-د(مسكين) حسن.:مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر،بيروت،ط2010،1،ص 70.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المكونة للنص الشعري قيمة خاصة،فيدرك النص على أنه رسالة تركز على ذاتها دون إحالة على الواقع،ووضح جاكبسون ذلك بقوله:"إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال،وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع،بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة.."[1]، ومن ثمة أكد الشكلانيون الروس على أن الشعر ليس هو الفكر،ولكن هو التناغم الداخلي لكل الأفعال الكلامية ولكل العناصر الأدبية[2]،وعموما فإن رومان جاكبسون يعتبر أهم ممثل للاتجاه البنيوي في تحديد مفهوم النص الأدبي الذي قام بتأصيل أسس الشعرية الحديثة،بفضل أعماله النظرية والتطبيقية،كما أننا إذا أردنا أن نطلع على مفهوم النص في النظرية السيميائية، أمكننا أن نشير إلى تصور بعض أقطاب هذا الاتجاه،فقد عرفته جوليا كريستيفا بقولها إن النص "يحدد باعتباره جهازا عبر لغويtranslinguistique ،يعيد توزيع نظام اللغة رابطا بين كلام تواصلي هدفه الإخبار المباشر،وبين أنواع مختلفة من الملفوظات السابقة عليه،أو المتزامنة معه..."[3] ،وقد ركزت في تعريفها ذلك على عنصر التناص في تكوين النص الأدبي بقولها:"ما من نص إلا وهو فسيفساء من الاستشهادات،إلا وهو امتصاص،وتحويل لنص آخر."[4] ، ويمكن لنا متابعة التحولات المعرفية التي عرفها تحديد مفهوم النص الأدبي مع رولان بارت في كتابه"درس السيميولوجيا"،أو يوري لوتمان في كتابه"بنية النص الفني "،أوفان ديجك ;أوغيرهم، مما يشهد على المتابعة العلمية لتطوير عمليات فهم وتحليل الخطاب الأدبي مسايرة للثورة التي عرفها الدرس اللغوي بعد القرن التاسع عشر[5]،الشيء الذي يشير إلى أن العلوم الإنسانية عموما ظلت توجه النقد الأدبي في العصر الحديث في مختلف الاتجاهات النقدية المعاصرة،مما كان له أبلغ الأثر في إضاءة النص رغم المآخذ التي أخذها الدارسون عن كل منهج من هذه المنهج يقول أحد الباحثين:"لا يستطيع ناقد متمرس أن يتجاهل الاستبصارات النقدية الجليلة التي اهتدت إليها بعض المنهجيات النقدية المعاصرة في وضع آليات صارمة لقراءة النص الأدبي، وتوظيف مكتسبات التحولات العلمية في مجال العلوم الإنسانية،ومع ظهور هذا الركام الهائل من المقاربات المنهجية، تجاوزت بعض هذه الممارسات التأويلية أفق النص الأدبي، إلى أفاق غريبة عن القيم الفنية والجمالية، حيث أضحى النص بلا خصائص جوهرية ولا انتماء."[6]

4- النقد الأدبي العربي المعاصر والحاجة الملحة للمقاربة المنهجية للنص الأدبي:

أشرت سابقا إلى أن الدفعة الحية في تراثنا الأدبي والنقدي لم تعد هي المرجعية المهيمنة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة على الرغم من أن النقد "قد بدأ في عصر النهضة في البلاد العربية كغيره من العلوم،بالرجوع إلى التراث العربي للامتياح منه[7]، وقد أتى بديل آخر عن ذلك أخذ سهمه من السؤال الكبير الذي يحير الفكر العربي منذ فجر النهضة العربية عن سر تأخرنا وتقدم الغرب، وما هي الوصفة السحرية للحاق بالركب الحضاري من جديد؟،وبين هاتين الدفعتين الدفعة الحية التي نجدها في الأصول العلمية التراثية، وبين الدفعة الحية المبثوثة في الدرس النقدي العربي المعاصر، الذي يسعى إلى ابتكار منهج نقدي عربي قادر على توجيه الأديب العربي المعاصر إلى إنتاج النص المواكب

---

[1]-جاكبسون :قضايا الشعرية،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب ،ط 1988،ص:19.

[2]-د.(حلي)عمر :محاضرات في مادة النقد الأدبي الحديث،كلية اللغة العربية،جامعة القرويين،المغرب،السنة الجامعية :1987-1988،ص8.

[3] _julia kristiva :recherches pour une semanalyse.coll.points-ed:seuil 1969-1.p:10

[4]- نفسه،:6.

[5]-أنظر :د. (فضل)صلاح:مناهج النقد المعاصر(الفصل السادس :علم النص)، أفريقيا الشرق ، ص :127-136.

[6]- *د (عدمان).عزيز: قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك مجلة عالم الفكر العدد2المجلد33 أكتوبر-ديسمبر2004،ص:49.*

[7]- (أديوان)محمد :النص والمنهج(مذكور)،ص:103.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

للحضارة الإنسانية المعاصرة، والمبدع من خلال وقعها للشكل الذي يواصل الحضور الفاعل للنص الأدبي العربي في الآداب الإنسانية،وقادر على وضع الخطوات العلمية المنهجية للناقد العربي للوصول إلى حقيقة النص الأدبي باعتباره متعدد المسؤوليات في المجتمع العربي، بل وفي المجتمع الإنساني عامة، استشعر النقاد العرب المعاصرون" ضرورة البحث عن أصول نظرية للفكر النقدي تتكامل فيها عناصر الحقيقة الأدبية.فكانت الممارسة النقدية وتحليل النصوص الأدبية معتمدين لدى النقاد العرب على تصورات ونظريات فكرية عامة لها علاقة بالعلوم الإنسانية من لغوية واجتماعية ونفسية وتاريخية وغيرها..."[1]،وفي البداية "كان للظروف الخاصة التي عاشتها بلاد مصر أثر هام في بروز الوعي بمسألة المنهج،في شخص عميد الأدب العربي د.طه حسين..."[2]،إذ عد من أوائل السالكين في إطار المنهج التاريخي من الباحثين العرب إذ بين في مقدمة كتابه (حديث الأربعاء) أنه اختط منهجا جديدا في الأدب العربي القديم وخفاياه من جهة،ويقارن بينه وبين الحاضر من جهة أخرى[3].ومنذ ذلك الوقت "تعددت المناهج وتنوعت،وانبثقت عنها مجموعة مفاهيم ونظريات تهدف إلى الاقتراب أكثر من فهم الأثر الأدبي،وتقييمه بدقة وإحكام...[4]،كما تعددت الدراسات في الأدب العربي التي تعرف بمختلف المناهج وتجليات تطبيقها على النصوص الأدبية، و التي تلتقي جميعها في هدف واحد هو "إكساب النقد الأدبي طابعا علميا،وإنتاج معرفة علمية بالأدب ظاهرة ونصوصا(...)،وهي في ذلك تقع مقابلة أو مجاوزة لتوجهين نقديين آخرين، وجدا لهما مساحة واسعة في النقد الأبي العربي الحديث وهما:النقد الفني أو الجمالي الذي شدد على (الطابع الفني أو الجمالي) للأدب وللنقد الأدبي،والنقد الذي يؤكد (الطابع الإيديولوجي) للأدب وللممارسة النقدية"[5].

غير أن الخلاصة التي ينتهي إليها الدارس من خلال تتبع ذلك الشريط الذي عرفته مقاربة الظاهرة الأدبية في الأدبين العربي والغربي العالمي هو الأزمة الخانقة التي يعاني منها تحليل النص الأدبي دافعها الرغبة الأكيدة في الاقتراب من النص وإكساب هذه المقاربة طابعا علميا.ومن تم يتضح أن هذا "الوعي بمشكلة المنهج أو إشكالية المنهج ضرورة ملحة،فرضتها طبيعة العمل الأدبي والنقدي،بل والحضارة الإنسانية عبر تطورها،وتعاقب نشاطها في مجالات معرفية عديدة،جعلت من المنهج علامة على تشكل الحضارة الإنسانية في مظهرها المنظم(...)غير أن الذي يجب التأكيد عليه هنا هو أن الفترة التي نعيشها الآن هي فترة جدل وصراع حول مسألة المناهج،وذلك راجع للتطور الهائل الذي تشهده مختلف العلوم الإنسانية ،وبخاصة العلوم اللغوية،هذه الأخيرة التي أفادت كثيرا من منجزات علوم أخرى،وذلك سعيا وراء محاولة إبراز خصائص ومضامين الأثر الأدبي إلى الحد الذي ذهبت فيه- أحيانا – إلى اختبار مناهج مختلفة،ومتعارضة للكشف عن مدى صلاحيتها في مقاربة عالم النص الذي هو في أبسط مظاهره كلام،ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه السبيل،ولأنه نص يبدعه فرد منغرس في الجماعة،ويتجه به إلى جموع القراء،فقد تناوله علم الاجتماع بالدرس،وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية.علما أن لكل منها طريقا تسلكه إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليه"[6].وحيث كان الأمر كذلك في صورته النظرية

---

[1]- (أديوان)محمد :النص والمنهج(مذكور)،ص:102.

[2]- د.(مسكين)حسن :مناهج الدراسات الأدبية(مذكور):36.

[3]- د.(الطالب)عمر محمد :مناهج الدراسات الأدبية الحديثة،دار اليسر للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،ط1988،1،ص:35.

[4]- د. (مسكين)حسن:مناهج الدراسات الأدبية(مذكور)،ص:9.

[5]- د.-(جسوس)عبد العزيز :خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث،المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش،ط2006،1،ص:5-6.

[6]- د.(مسكين)حسن:مناهج الدراسات الأدبية(مذكور)،ص:7-9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فإن الرجة التي أحدثها التطور اللغوي الحديث،وفي باقي العلوم الأخرى قد ساهم في تغير لهجة الكتابات النقدية العربية المعاصرة، التي تتابع التحول الذي يعرفه درس الأدب في الآداب العالمية محاولة تشخيص الأزمة التي يعرفها النقد الأدبي في كونها متجلية في التجاوز الحاصل في تاريخ النقد من نظرية لأخرى ومن منهج إلى آخر،يقول د.محمد أديوان:" وهكذا يبدو أن الأزمة قدر لا مفر منه على أي حال.وهذا يستدعي تشخيصها في الوقت الراهن.ويمكن القيام بذلك على ثلاث مستويات تظهر فيها أزمة المنهج في النقد الأدبي وتحليل النص:مستوى الذات القارئة،مستوى الموضوع أو النص الأدبي،مستوى المنهج إذ أن المنهج باعتباره طريقة للتحليل الأدبي لا يقوم دون عناصر تدعمه، وتكمل وظيفته التحليلية، ومن أهمها عنصر النظرية والتصور(...)،وبالنظر إلى تعامل الذات العربية مع المنهج في تحليل النص الأدبي نراها قد راوحت بين النظرة الموضوعية والنظرة الذاتية في حال تبنيها لمنهج نقدي عربي قديم أو منهج غربي معاصر.واستمر هذا الوضع المتميز من التعامل منذ عصر النهضة إلى الآن"[1].

5- قراءة الوعي بأزمة المنهج في بعض الدراسات النقدية العربية المعاصرة:

بعد هذا العرض النظري العام والسريع حول أزمة المنهج في النقد الأدبي وانشغال الدراسات النقدية العربية بمتابعتها وبيان أثرها على دراسة النص الأدبي العربي مشيرين من خلال ذلك إلى تشخيص النقاد العرب لهذه الأزمة والمستويات التي تتبدى فيها من خلال وقوفهم على علاقة المنهج بالنظرية، في سبيل تحليل النص الأدبي وقراءته والحكم عليه،و تناولهم في أثناء ذلك مختلف النظريات التي تقف وراء هذه المناهج النقدية،وأهمها النظرية الاجتماعية والنظرية النفسية الفرويدية والنظرية اللسانية [2]،سنعمل على تقديم بعض أصداء هذه الأزمة وآفاق الحلول المقترحة من خلال بعض الدراسات النقدية العربية المعاصرة لنستخلص الجو الثقافي العام الذي يهيمن في الساحة النقدية العربية المعاصرة حول الحاجة الملحة لمنهج نقدي تؤطره نظرية نقدية تراعي خصوصية الإبداع الأدبي العربي،وسنعتمد في هذا الصدد على أربعة كتب:الأول كتاب"في معرفة النص"للدكتورة يمنى العيد،والثاني جدلية الخفاء والتجلي"للدكتور كمال أبو ديب،والثالث"مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج" للدكتور حسن مسكين، والرابع كتاب "الفكر الأدبي العربي" للدكتور سعيد يقطين.وتعود دواعي اختيار هذه الكتب إلى أنها من الدراسات التي وجهتني إلى متابعة التحولات التي أحدثها الدرس اللغوي الحديث في دراسة الخطاب الأدبي،إذيمتلك أصحابها رغبة في انفتاح الدرس النقدي على تلك التحولات ،وعدم إغفال ما قدمه علماء اللغة في التراث العربي أمثال ابن جني وعبد القاهر الجرجاني وغيرهما،الشيء الذي يحمل في طياته إشادة بالفكر الأدبي العربي،وقدرته على تدبير الأزمة المنهجية في الدرس النقدي، وابتكار مقاربة منهجية ذات مواصفات تلامس خصوصية الأدب العربي في انفتاحه على الثقافات والآداب العالمية قديما وحديثا.وهكذا إذا أردنا أن نطلع على أصداء تغير المفاهيم الناتجة عن التحول في قراءة النص وتعدد النظريات والمفاهيم الموجهة لتلك القراءة،نتيجة الانفتاح على التيارات النقدية الجديدة، فإننا نجد الدكتورة يمنى العيد تتناول ذلك بلهجة تطبعها الثورة على السياق المحيط بالفكر العربي،مبرزة علاقة ذلك بالنقد الأدبي الذي قالت عن مفهومه،وعما يدور في فلكه،وعن مفهوم النص،وموقعه في المجتمع ،وآليات إنتاجه،ومفاهيم قراءته،وخصوصياته العربية التاريخية و الراهنة في سياق التحولات اللسانية والفكرية الحديثة:"النقد هو شغل على النصوص وهو بذلك

---

[1]- (أديوان)محمد :النص والمنهج(مذكور)،ص:117-118.

[2]- انظر على سبيل التمثيل الكتب المعتمدة في هذه الدراسة،ومنها :كتاب النص والمنهج.وكتاب مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ممارسة،وهو كممارسة,ليس تنظيرا على التنظير يكرر المفاهيم أو يضيف إليها ما يضيف, بعيدا عن النص أو واصفا له: فقد يأتي التنظير أحيانا بمثابة وصف للنصوص،أو بمثابة تعريف بها أو تعليل لها،أو أننا نسمي مثل هذا الوصف،أو ذاك التعريف والتعليل تنظيرا،وقد يأتي التنظير أحيانا أخرى بمثابة تكرار للمفاهيم الجاهزة أو المنتجة قبلا،والتي قد لا تعود صالحة لتمييز النصوص أو لمعرفتها في خصوصيتها،ذلك أن النصوص الأدبية تختلف،وهي لا تحافظ أبدا على قوانينها،أو على خصائصها،أو على بنيتها ونسقها..."[1]،ومما لاشك فإن أصداء الدرس اللغوي الحديث بادية في صنع هذا الخطاب النقدي العربي الحديث،وقد نبهت الباحثة على حضور ذلك في مقاربة النص العربي لكنها لا ترى ذلك كافيا في غياب الشروط القادرة على إفراز أدوات إنتاج النصوص في المجتمع العربي وقراءتها، وفي غياب مد الجسور بين الخطاب النقدي العربي المعاصر،والدرس اللغوي العربي التراثي في عصره الذهبي،تقول الناقدة:"يتكرر في الكتابة عند بعضنا،وبشكل لا يخلو من البلبلة أحيانا،استعمال المفاهيم التالية:الشعرية،الخطاب أو القول، البنية، النسق، الدلالة، الإشارة المحاور، محور البدائل، المكونات، اللغة، الكلام، المتخيل، المنظور أو الرؤية (...) كل هذا وغيره مما أنتجه النشاط الفكري النقدي،الذي اتخذ النص موضوعا له يشتغل عليه،ومما هو ليس ملكية فرد(...) كل هذا لا يجدينا أمر تكراره،ولا أمر تطبيقه،ولا أمر إدراجه في الكتابة،تحت غطاء التنظير النقدي(...)لا يجدينا كثيرا أن نستعمل هذه المفاهيم بشكل انتقائي وعشوائي،لا يجدينا أن نستعملها خارج سياق منهجي يوضحها إذ يوضح علاقتها بموضوعها،ويحافظ على قيمتها، كأدوات بحثية، منتجة ومنتجة، لا تثمر هذه المفاهيم، إلا في إطار بنية فكريةتستكمل قدرتها على الإنتاج،المفاهيم أدوات،وهي لا تنتج إلا بفكر يمارسها في الشغل على موضوع،أي بفكر يعيد إنتاجها،على أن إعادة إنتاج هذه المفاهيم في نقدنا يطرح ضرورة إقامة جسور هدمت بيننا وبين تراثنا النقدي،بيننا وبين ما كان منه بحثا علميا في ميدان اللغة كمفردات وأصوات وتركيب ونظم،وأعتقد أن لدينا الكثير،مما خلفه بحاثة كبار،أمثال :ابن جني ،وابن حازم،وعبد القاهر الجرجاني،وغيرهم..."[2]، وحيث كان الأمر كذلك فإنها تصرح بحاجة النقد العربي المعاصر إلى إنتاج المفاهيم النابعة من الاشتغال على النصوص الأدبية العربية: "لنقلها صراحة،لنقل إن النقد الأدبي المعاصر،تعوزه المفاهيم النقدية،كي يخرج على وضعيته الوصفية،والرؤيوية(...) كي يتجاوزها إلى ما هو بحث علمي،وشغل ينتج معرفة بالنص.أمام هذه الوضعية ما الذي يجدينا؟هل يجدينا نقل المفاهيم وتكرارها؟(...) ما يجدينا اليوم،كما أرى(...)هو إعادة إنتاج مفاهيم ومصطلحات أنتجها البحث النقدي في النصوص الأدبية(...)لا يضيرنا أن نستعين بهذه المفاهيم،فنستخدمها كأدوات،نكشف بها النص،فيمكننا كشفه من تحديد موقعه في العلاقات الاجتماعية التي تحكمنا،أو التي تحكم حياتنا وزماننا،

فنسأل عن نسق هذا النص الزمن العربي في النص، ،وعن علاقة الكلام،كلامنا باللغة،لغتنا فيه،نسأل عن نظامه،نرى إلى اختلاف هذا النظام والى حدود هذا الاختلاف ومعناه."[3]،والواقع فإن أصداء التحولات اللسانية التي كانت السبب المباشر في التناول الداخلي للأدب تمثل محركا رئيسا في توجيه دراسة د.يمنى العيد في أفق بحثها عن مخرج لأزمة الخطاب النقدي العربي المعاصر،الذي تجعل من عوامل تحققه العمل على النص العربي من خلال تلك المفاهيم العلمية التي أنتجها الدرس اللساني الغربي الحديث،إذ "أن هذه المفاهيم هي مفاهيم

---

[1]-د.(العيد)يمنى :في معرفة النص،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط1403،1-1983،ص16-17.

[2]- نفسه :21.

[3]- د.(العيد)يمنى :في معرفة النص:(مذكور)،ص:21-22.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

نظرية،مجردة،أنتجها البحث على النص في أكثر من بلد في العالم،وتوضيحها خارج سياقها الفكري،وعلى مستواها المجرد،قد يشوهها.إن توضيحها ليس إلا اكتسابها ثقافة،و الإفادة منها لا تكون بنقلها وتكرارها،أو بوضعها قيد الاستعمال في ميدان النقد الأدبي العربي،بل بإعادة إنتاجها بالشغل على النص الأدبي العربي."[1]،وحينما نستحضر كلامنا عن أثر التحول اللساني الحديث في علم النص الأدبي،الذي غدا كما قال د.صلاح فضل "أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لإدراجها في منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة في أشتات مبعثرة،و(أن)هناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة،وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة في بعض أنماطه،خاصة الأدبية،لكن التجربة النقدية تشير دائما إلى عدم كفاية التعريفات،فعلينا أن نتبنى موقفا آخر يقيم تصورا للنص من جملة المقولات التي قدمت له في البحوث البنيوية و السيميولوجية الحديثة"[2]،ونبحث عن ذلك في بحث د.يمنى العيد نجد أنها تعترف بصعوبة معرفة النص الأدبي العربي رغم الجهود المضنية التي تقوم بها المعرفة النقدية في هذا الصدد،إذ يبدو أن النص الأدبي فاقد لشروط تكونه الثقافية داخل المجتمع العربي الذي يعيش حلقة مفرغة بين ماضيه وحاضره،والتي لابد من استعادتها من أجل ضمان تأسيس الاستمرار وإقامة الجديد،ويتضح من قولها:"ما يجدينا هو أن نعرف النص الأدبي العربي،وقد يصل بنا مثل هذا العمل إلى صعوبة تتحدد في كون المعاناة الأدبية هي أيضا المعاناة النقدية.أي في كونهما معاناة واحدة قائمة في مستوى ثقافي واحد في المجتمع.نوضح فنقول:إذا كان النقد، كنشاط فكري يسعى إلى كيانه الثقافي الخاص بإعادة إنتاج مفاهيمه عن طريق تخصيصها بموضوعها،الذي هو نصوصنا الأدبية،فهل بإمكان النقد أن يصل إلى هذا الكيان إذا كان نصنا الأدبي ذاته فاقدا لكيانه الثقافي الخاص؟هنا (...) نتساءل:هل ينتج الأدب،أدبنا، موضوعه الذي هو الحياة،حياتنا،في طابعها الاجتماعي الخاص،وفي طابعها الإنساني العام،في الذاتي فيها والكوني؟كيف يمكن للنقد أن ينتج موضوعه حين لا ينتج الأدب موضوعه؟وهل تطرح هذه المسالة النقدية مشكلة الثقافة،ثقافتنا،ومشكلة الفكر،فكرنا،المنتج لهذه الثقافة؟هل يدور السؤال حين نرى إلى النقد و الأدب، والى الأدب والحياة عندنا في الحلقة المفرغة؟أم أن الحلقة تنكسر حين نخترق المستوى الثقافي إلى الأساسي المادي لنراه في وضعيته التاريخية وفي السياسي الذي يحكمه؟نعم ليس لنا إلا أن نخترق المستوى الثقافي إلى هذا الأساسي، والى هذا التاريخي فنرى إلى صراعيته ونكشف بذرة الحياة الأبدية(...)إن هذه الرؤية الواسعة..الذاهبة إلى أبعد من حدود النقد والأدب،نحو أرضهما العميقة،لا يجديها،في نظري،(...)إلا التأسيس على كل مستوى من مستويات الثقافة،وفي كل حقل من حقول المعرفة وحتى ضمن الموضوع الواحد في جزئياته المكونة له.إلا أن البداية هي شكل من الاستمرار،كما أن التأسيس هو شكل من إقامة الجديد،وهما بذلك لا يتنكران،ولا يمكنهما أن يتنكرا لجهود سابقة" [3].

وإذا كانت هذه الآراء التي وقفنا عندها داخل هذه الدراسة تعود في جل تجلياتها إلى التطور اللغوي، ووصول أصدائه إلى الدرس الأدبي العربي،فإن الدراسات الأخرى المعتمدة التي رجعنا إليها للإشارة إلى الوعي بأزمة المنهج في الدرس النقدي الحديث،تتضمن الصدى نفسه، وهكذا فإذا كان د.حسن مسكين يتحدث عن مسألة المنهج بشكل عام

---

[1]- نفسه :20.

[2]-د.(فضل)صلاح :مناهج النقد المعاصر(مذكور)،ص:127

[3]- د.(فضل)صلاح :مناهج النقد المعاصر(مذكور)،ص :22-23.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مشيرا من خلال ذلك إلى افتقار الثقافة العربية المعاصرة إلى الروح المنهجية القادرة على تسريع وتيرة تقدم المجتمعات العربية من خلال تمييزه بين أنماط المجتمعات في علاقتها بالمنهج إلى الأنماط التالية:"

1-نمط تمثله مجتمعات لم يعرف تاريخها الفكري بناء نقديا،لغياب خاصية المنهج.

2-ونمط تشكله مجتمعات أخرى,أتيح لها أن تتمتع من حين لآخر، أو من مرحلة إلى أخرى بلمحات نقدية,لكن دون أن ترقى إلى مستوى إحداث قطيعة مع الإشكال السابقة غير المنهجة.

3-ونمط تجسده مجتمعات يشكل المنهج المحكم أساس توجهاتها،ولب فكرها,وضامن تطورها,فليس غريبا-إذن-أن تكون هي التي تقود الآن العالم في عصر المعرفة والإبداع."[1]، فان د.كمال أبوديب دعا في كتابه إلى تغيير الفكر العربي من خلال تبني المنهج البنيوي في الممارسة النقدية قائلا:"ليست البنيوية فلسفة,لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود,ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه,في اللغة لا تغير البنيوية اللغة,وفي المجتمع,لا تغير البنيوية المجتمع,وفي الشعر,لا تغير البنيوية الشعر,لكنها,بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق,والإدراك متعدد الأبعاد,والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات,تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل(...)ومع البنيوية ومفاهيم التزامن,والثنائيات الضدية,والإصرار على أن العلاقات بين العلامات,لا العلامات نفسها,هي التي تعني,أصبح محالا أن نعاين الوجود-الإنسان والثقافة والطبيعة- كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية"[2]،والملاحظ أن كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" كسابقه يأتي في نفس السياق الذي وصفه د.حسن مسكين بتنبه العرب للإفادة من منجزات الدرس اللساني " الذي بلغ ذروته في البلاد الغربية،فنادوا بدورهم إلى التخلي عن الأساليب القديمة في تحليل الأثر الأدبي(...)(وكان ذلك)عبر التحول إلى مناهج تدرس الأدب من داخل بنياته ومكوناته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية،فحللوا مستوى الوظائف والسرد والعوامل والمعنى والبرامج السردية،وغير ذلك من المستويات والوحدات التي تشكل عالم الشعر أو السرد،والتي انبنت على ركائز لسانية في الأساس.ثم إن إفادة الباحثين من هذه المناهج الحديثة قد أفرز أساليب وطرائق تحليل مختلفة ومتنوعة،لكنها تحاول أن تعيد الاعتبار للنص من حيث هو لغة،تتميز بخصائصها النوعية التي تفارق السياسي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي،لتشكل عالمها المتفرد،الذي يلزم تعاملا علميا وتحليلا خاصا.."[3]،وكان ذلك التنبه من نتائج الاطلاع على نتائج الدرس اللغوي الحديث،وأثره في فهم الخطاب الأدبي،وشروط إنتاجه وفهمه ،وعلاقة كل ذلك بالبنى المختلفة المكونة للمجتمعات،ولوجهها الحضاري عموما،ولذلك بدا من خلال هذه الدراسات النقدية العربية دعوة هؤلاء الباحثين إلى إعادة النظر في العلاقات المختلفة المكونة للمجتمع العربي من أجل الاستفادة من الثورة المنهجية الحديثة في مجال إنتاج النص وتحليله،وفي إطار هذا الفهم صرح د.كمال أبوديب"بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلا لفهم العالم,ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعيا للعلاقات التي تنشأ بين مكونات البنية الاقتصا-سية والنفسية والاجتماعية.وفي هذه العملية تتعقد الدراسة و الاكتناه، وتصبح عملية الإدراك معادلا لعملية الإبداع والخلق.ويصير التلقي نشاطا يفرض على المتلقي مطالب عنيدة جديدة،والقراءة عملا عسيرا.ومن هنا عسر عملية القراءة و الإدراك للدراسات البنيوية بشكل عام وللدراسات البنيوية التي تصنع هذا الكتاب أيضا,ذلك أن فهم بنية ما,بكل تعقيدها وتشابكها,بجدلية الخفاء والتجلي فيها,عمل قد لا يعادله في صعوبته إلا خلق هذه البنية في المكان الأول.وفرض مثل هذا الوعي الجديد لعملية القراءة طموح آخر من طموحات هذه الدراسات,في زمن تطغى فيه على الثقافة العربية مطالب السهولة

---

[1]- د.(مسكين)حسن :مناهج الدراسات الأدبية(مذكور)،ص:8

[2]- د.(أبوديب)كمال:جدلية الخفاء والتجلي،دار العلم للملايين،ط1981،ص:7-8.

[3]-د(مسكين)حسن :مناهج الدراسات الأدبية(مذكور)،ص:94.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

والسطحية، و يندر فيه البحث الدائب المتقصي الجاد."[1]،مما يعكس غياب الروح المنهجية في العقلية العربية المعاصرة الشيء الذي ينذر بتعمق الشعور بالأزمة المنهجية في مقاربة النصوص الأدبية وقراءتها وتمثلها من أجل بناء الذات واللحاق بالركب الحضاري للمجتمعات المتقدمة التي استطاعت القضاء على التخلف وبناء مجتمعاتها بناء متقدما قائما على القواعد المنهجية.وذلك ما جعل د.حسن مسكين في كتابه يكتفي بتشخيص هذه الوضعية مع الدعوة إلى الاطلاع على مختلف المناهج النقدية والاستعانة بها في القراءة المنهجية للنصوص والآثار الأدبية في انتظار تحقيق الآمال المنشودة في الثقافة العربية التي تتجاذبها لحظتان زمنيتان لا تفتؤ تبعث فيها روح المقاومة من أجل ضمان بقاء الكيان العلمي الثقافي للغة العربية في الحضارة الإنسانية حفاظا على توازنها التاريخي المستمر،ويبرز ذلك في قوله: "لاشك أن الإشكال الذي تتخبط فيه الثقافة العربية الآن يكمن في جزء كبير منه في غياب وعي عميق وواضح بإشكالية المنهج,و إذا كنا نؤمن بأنه لا أحد يزعم أنه قادر على تقديم وصفات جاهزة وعاجلة لهذه القضية,بحكم تشعبها وتعقدها,فإن ذلك لا يمنع البتة من تقديم بعض الملاحظات المبينة، والتي منها:

1-إذا كانت الغاية من تطبيق المناهج الحديثة هي الاقتراب أكثر من عالم النص,وكشف رموزه(...)فان تساؤلات أخرى تطرح حول إمكانات هذه المناهج في مقاربة الظاهرة الأدبية,خاصة وأن أصحاب هذه النظريات والمناهج-غالبا-ما يقفون عند مستوى المكاسب أيا كان مصدرها،دون أن يقووا على الخروج عليها,أو مجابهتها,خوفا من إمكانية التورط في الخطأ.

2-يجب الاعتراف –بأن هذه المناهج والنظريات,رغم تباينها واختلاف توجهاتها,تتسم بنوع من التكامل في بعض مناحيها,مادامت تندرج إما في التوجه الذي يدرس الأدب بالتركيز على العناصر الخارجية,و إما إلى التوجه الذي يدرس الأدب بالتركيز على عناصره الداخلية(...).

3-والذي ينبغي التنبيه إليه هنا بالذات أنه ليست نجاعة التحليل أو النقد في اطراد النتائج,و إنما أيضا في مدى إمكانية هذه الأخيرة على تفسير القيم الجمالية لعمل ما(...).

4-إن الاهتمام بكافة عناصر الأثر الأدبي,دون تفضيل جانب على أخر,من شأنه أن يساعد على تأسيس رؤية متميزة عن هذا العمل الأدبي,تقوم أساسا على إدراك واع ومنهجي يهتم بالنسيج المكون من علاقات متعددة,لكنها مترابطة ومنسجمة بما يسمح بتكون معرفة منظمة,تهتم بالغوص في عمق النص والحفر في مظانه,قصد الاقتراب أكثر من تلمس خصوصياته و أبعاده,ليست باعتبارها وثائق تاريخية أو مضامين اجتماعية جافة,أو أشكال لغوية صماء,ولكن بوصفها نموذجا في الإبداع والخلق الجماليين(....).

5-إن المناهج –رغم ما يبدو عليها من تعارض واختلاف تتكامل,وتتفاعل,و تتناص.ومهمتنا نحن تكمن-أساسا- في استغلال هذه الإمكانات,دون إهمال أي عنصر من شانه أن يضيء معالم النص,فعبر اختراق هذه العناصر كلها,يمكن أن نكشف بنيات النص,ونستوعب مقاصده و إيحاءاته"[2].وهذه الوصفة تبدو شديدة الصلة بالأدبي في الأدب باعتباره يتضمن بذرة الخلود في النص الأدبي ،ومن ثمة كانت العملية النقدية تستهدف أسرار التأثير الجمالي في تبين اللحظة الجمالية في النص أكثر من البحث عن المضامين باعتبارها ليست إلا مكونا من مكونات هذه اللحظة التي تستشكل المناهج مقاربتها للجمهور الأدبي،وتظل طول الوقت منشغلة بالتنظير لقواعد الوصول إليها،وهكذا يبدو حقا"أن عملية التقويم النقدي ليست عملية أيديولوجية،ودليل ذلك أن النصوص الأدبية الخالدة في مختلف الحضارات الإنسانية،إنما بقيت حية متدفقة بالحيوية،لا لكونها تحمل قيما

---

[1]-د.(أبوديب)كمال :جدلية الخفاء والتجلي(مذكور)، ص :15.

[2]- د(مسكين)حسن :مناهج الدراسات الأدبية(مذكور)،ص:11-13.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أيديولوجية،ولو كان الأمر كذلك،لقبرت معلقات الشعر الجاهلي(...)،وهي آية الشعر عند عرب الجاهلية،وإنما الذي يعطي سر خلود الآثار الأدبية راقية هو قيمها الفنية الخالدة المتجددة بتجدد قرائها،وتعدد قراءتها،ثم هل كل الأعمال الأدبية تحمل قيما أيديولوجية؟وهل معظم الشعر العربي القديم شكل على نحو يستجيب لهذه النزوات الفكرية المزعومة؟وهل الحكم النقدي هو حكم أيديولوجي؟ثم أليس من التعسف اعتبار الأحكام النقدية الرصينة الطامحة إلى كشف قيم النص الأدبية من الأحكام الفكرية؟ثم لم هذه الملازمة غير المشروعة بين ما هو فني وما هو أيديولوجي؟ولم يقذف زورا كل ناقد لم يظفر بحاجته من القيم الأيديولوجية في النص-بتوجه أيديولوجي-يصرف النظر عن موضع القيم الفكرية."[1]

إن الذي يستنتج الدارس من هذه الدراسات النقدية المعاصرة هو الاهتمام بهذه الأزمة التي تعرفها طريقة معالجة الأدب وقراءته رغبة في تشخيصها بدقة وتقديم حل يجد لدى دارسي الأدب الطمأنينة التي تبقي صلتهم بلذة النص الأدبي باعتباره فعالية إنسانية مخالفة للفعالية النقدية، ومعنى ذلك أن النص الأدبي يأتي ليشكل تعويضا عن انعدام التوازن في الواقع ، فإنه يتناول الواقع ويعيد صياغته في شكل فني له خصوصياته الفنية،بينما يقوم عمل الخطاب النقدي على الجدل بينه وبين النص الأدبي لذلك يكون العمل الأدبي مختلفا عن قراءة الناقد له، وأما أفق الانتظار لدى الجمهور الأدبي المتابع للفعاليتين فهي كما تبين-إدراك اللحظة الجمالية في النص باعتباره يشكل لديه التوازن في البنية الأدبية باعتبارها غير معزولة عن البنية الخارجية برمتها أو كما تقول د.يمنى العيد:"ليس النص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه.الخارج هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا.عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا متميزا ببنيته,بما هو نسق هذه البنية،هيأتها ونظامها،وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه الخارج في النص,بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا,وفي الوقت نفسه,النظر في حضور الخارج في هذه العلاقات في النص."[2]

وتأسيسا على ما سبق تبدو لنا جدية العناية بأزمة الأدب في الدراسات النقدية المعاصرة وأساليب قراءته ،وتبين ذلك في لهجة مختلف الدراسات النقدية العربية التي وقفنا عندها،ويعود السبب الرئيس في ذلك إلى الأهمية التي يعترف بها هؤلاء الدارسون للأدب في المجتمع والثقافات الإنسانية برمتها لاتصاله المستمر بالتجدد الذي تعرفه الحياة في مختلف مراحلها مما هو لصيق جدا بتطور العقليات البشرية التي يرصدها الفكر،ومن هذا المنطلق تناول د.سعيد يقطين أزمة الدرس الأدبي في كتابه :"الفكر الأدبي العربي"، والذي عمل فيه على تقديم تصور جديد لحل هذه الأزمة من خلال النظر في متغيرات مختلفة،إذ"منذ نهايات التسعينات من القرن العشرين وبدايات الألفية الجديدة بدأت تتعالى بعض الأصوات في الغرب تنادي بأزمة الأدب وبأنه في خطر،ووجدت لها بعض الأصداء في الوطن العربي التي باتت تنادي بدورها بموت النقد الأدبي ونهاية السرديات وانسداد الأفق الأدبي "[3]، وقد جاء ذلك غير منسجم مع المرحلة التاريخية التي تمثل شكلا جديدا في تاريخ الحضارة الإنسانية حيث" تم التجاوب مع مثل هذه الصيحات التي ظهرت في الغرب من خلال العمل على إنهاء حقبة البنيوية التي عرفت في الساحة العربية منذ الثمانينات.وبدأت عمليات التفكير في ما بعد البنيوية تجد صداها في دراسات بعض المشتغلين بالأدب،وكان ل"النقد الثقافي "كما رام الترويج له عبد الله الغدامي أثره البالغ في هذا المسار.وبقي آخرون يشتغلون بالطريقة نفسها في قراءة الأدب وتحليله وتدريسه،يجترون أفكارا وتصورات من حقب متعددة،يجمعون أشتات النظريات الأدبية كما تحصلت لهم من خلال بعض الترجمات

---

[1]- د.(عدمان)عزيز: قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك (مذكور) ،ص:65- 66.

[2]- د.ي(العيد):في معرفة النص(مذكور)،ص:12.

[3]- د.(يقطين)سعيد : الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)، منشورات دار الأمان ،الرباط منشورات الاختلاف ،الجزائر،منشورات ضفاف ،بيروت،ط1435،1- 2014، ص:9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المبتسرة والناقصة.وعندما نطلع على جديد الدراسات والمقالات نجدها تشتغل بلا رؤية فكرية أو نظرية.فهي تحلل النص وفق جاهز الانطباعات والتأويلات،وبدون أسئلة معرفية أو إجراءات منهجية"[1].وكأن بنا ونحن نقرأ ذلك ندرك أن لا جدوى- الآن- في أساليب دراسة الأدب التي دأب الدارسون في اتباعها لقراءة الأدب بالنظر إلى المنعطف الجديد الذي دخله الأدب لعوامل متعددة تتصل بالثورة المعلوماتية التي يعرفها العصر،و" بدأت تتغير ملامح الصور التقليدية للأدب وتدريسه وتحليله،لأننا ببساطة صرنا أمام منعطف جديد في إنتاج الأدب وقراءته وفهمه.لذلك لا عجب أن نجد تودوروف في كتابه" الأدب في خطر" يتحدث عن البنيوية وكيفية تدريس الأدب،في الثانوي والجامعة،ويناقش كل المشاكل التي بات يفرضها هذا الواقع الجديد،لكنه وعلى غرار العديدين من أنصار التصور التقليدي للأدب،بدل أن يلتفت إلى أننا أمام حقبة جديدة وأفكار جديدة،راح يناقش القضايا من منظور بعيد عن روح العصر،لقد ظل الأدب على صلة دائمة بالحياة، وحتى المنظور البنيوي في رأيي،ظل مهتما بالحياة،بربطه إياه باللغة،وبطريقة إنتاج الفن والجمال،وكذلك بفهم بنياته وطبيعته،ولذلك يمكننا أن نستنتج أن ليس " الأدب في خطر"،ولكن التصور الكلاسيكي للأدب والفن هو الذي بات،فعلا،في خطر؟وليس من معنى لل"خطر"هنا غير التبدل والتحول"[2].وكأي باحث مسؤول حاول د.سعيد يقطين أن يوجه إلى جدوى التجاوب مع هذا التحول في الأدب،والذي أصبح أكثر تجاوبا مع العقليات الجديدة في المراكز الثقافية والإعلامية الحساسة في المجتمع العالمي بأجمعه،يقول:"هذه هي الإشكالية التي نركز عليها في هذا الكتاب .نريد أن نقف على هذا المنعطف الأدبي الجديد لنفهمه في سياق التحولات الكبرى التي شهدها العصر الجديد.كما أننا من خلال ذلك نروم إعادة صياغة تصورنا للأدب منذ عصر النهضة إلى الآن،سواء في الآداب الغربية أو آثارها على الفكر الأدبي العربي،لتكون لنا رؤية تاريخية للتطور نفهم بمقتضاها كيف تطورت الأدبية (عالميا)،ومدى انعكاسها على تصورنا للأدب وآليات تفكيرنا فيه،لتصحيح المسار،وتغيير الرؤية،واستشراف آفاق جديدة للمستقبل"[3].

يبدو إذن، أن هذه المحاولات تستهدف إنتاج المنهج القادر على درس الأدب دراسة تنسجم مع مكانة الأدب في تمثلاتنا العربية،عن دوره في الحياة،عن علاقته بالآداب العالمية،عن متطلبات العقلية الجديدة للقارئ، و" بدون الانطلاق من هذا التصور في فهم الأدب، لا يمكن لتاريخ فكرنا الأدبي الحديث إلا أن يظل قائما على الانقطاع، وفي كل حقبة أدبية جديدة نجدنا ننتقل إليها بدون تصور محكم أو موقف مضبوط،فيظل فكرنا الأدبي قاصرا على المستوى الجامعي والمدرسي والإعلامي والحياتي،وبذلك يقصر الأدب عن لعب الدور الأساس في الحياة العربية لأننا لم نجذر فهمنا له في سياقاته المختلفة وتطوراته المتباينة"[4].ومن أجل ذلك اختار د.سعيد يقطين أن يسمي هذا التناول للأدب بمفهوم الفكر الأدبي قائلا"أرى قبل إنهاء هذا التمهيد،توضيح عنوان الكتاب:لقد استعملت "الفكر الأدبي" العربي، وليس النقد الأدبي،لأني أرى أن"النقد الأدبي" قاصر عن الإلمام بكل ما يتعلق بالتفكير في الأدب (باعتباره إبداعا) وبالاشتغال به،لأنه يتصل بجزء بسيط من التفكير والممارسة المتصلين بالأدب.ولذلك أرى من الضروري استجماع مختلف أنماط التفكير في الأدب وممارسة التطبيق عليه في مفهوم عام وجامع هو"الفكر الأدبي".لم أستعمل النظرية الأدبية،ولا النقد الأدبي،ولا العلم الأدبي،و لا فلسفة الأدب،و الدراسات الأدبية،لأني أرى أن الفكر الأدبي يجب أن يتسع لكل هذه

---

[1]- نفسه.9-10.

[2]- د.(يقطين)سعيد : الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)(مذكور)،ص:14.

[3]- : د.(يقطين)سعيد : الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)،(مذكور)،ص:15.

[4]- نفسه:15.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الممارسات لأنها جميعا وليدة صيرورة من التفكير في الأدب وتحليله وتفسيره وتقويمه وتأويله،على ما بينها من اختلاف وتكامل.وبذلك يمكن أن يغدو الفكر الأدبي ذا تاريخ هو تاريخ التفكير في الأدب من أقدم العصور إلى الآن"[1].وقد شرح تصوره لهذا المفهوم من خلال أبواب وفصول الكتاب التي يراها محققة لغايات طرحه للتناول الجديد للأدب في الفكر الأدبي العربي، ومما قاله في التقديم لذلك،"(و) لتحقيق هذه الغايات جعلنا الباب الأول من ثلاثة فصول.خصصنا الفصل الأول لطرح أزمة الدراسات الأدبية الحديثة كما تتردد في الكتابات الأجنبية، بينما جاء الثاني محاولة منا لرصد التحولات الكبرى التي عرفها الفكر الأدبي الغربي في أوروبا وأمريكا،في التاريخ الحديث،منذ القرن التاسع عشر إلى الآن(...)أما الثالث فجاء تدقيقا واستكمالا للفصل الثاني من خلال توقفه على ثلاث حقب كبرى تحقق من خلالها الانتقال من "التيمات" إلى "البنيات" إلى "الأنساق"(...)وفي الباب الثاني حاولنا الوقوف على "الرؤية الأدبية" العربية الحديثة تحت تأثير اتصالها بالنقد الغربي،من جهة،أو عبر تفاعلها مع التراث النقدي العربي،من جهة ثانية،(...)أما الباب الثالث فجعلناه خاصا للتطبيق أو "الممارسة النقدية"، وهي تشتغل بالنص الأدبي العربي،من خلال الانطلاق من بعض النماذج فقط،لاستخلاص آثار تلك الرؤية الأدبية على الممارسة النقدية.وختمنا بتركيب عام نستجمع فيه كبريات الإشكالات والقضايا المتعلقة بالفكر الأدبي فاتحين إياها على المستقبل بهدف تطوير رؤيتنا وممارستنا وتفاعلنا مع الفكر الأدبي العربي القديم والغربي المعاصر،من جهة،ومع الإبداع العربي في مختلف صوره وأشكاله"[2].

وبهذه الإشارة نكون قد وقفنا عند آخر دراسة في سياق حديثنا عن انشغال الدارسين العرب بالفوضى المنهجية في دراسة الأدب في سبيل محاولتهم تبين الطريق الأسلم لقراءة خصوصية الإبداع الأدبي العربي الذي يمتاح من تراث بلاغي في التأثير وصناعة الجمال،ويتطلع على الدوام للانفتاح على الجديد من أفكار الأمم وثقافاتها.

6- الخاتمة:

اتضح مما سبق أن هذا البحث سعى إلى الوقوف على جملة من القضايا تخص أهمية المنهج في القراءة النقدية للنص الأدبي،ومن ذلك:

-إبراز أهمية المنهج في اكتشاف الحقيقة العلمية، مع التعريف بالمنهج وانشغال الدارسين ببيان دوره في تقدم المجتمعات،مع الوقوف على فقدان الروح المنهجية في الثقافة العربية المعاصرة التي لا تعدم في تاريخها العلمي الاستناد إلى هذه الروح في البحث العلمي،الشيء الذي جعل الدارسين والمفكرين والنقاد العرب المعاصرين يعنون بملاحقة الثورة المنهجية التي تعرفها الثقافة الغربية المعاصرة،وتحميس أبناء الثقافة العربية لتمثلها.

- العمل على إبراز العوامل المختلفة التي ساهمت في الثورة المنهجية التي عرفها الدرس الأدبي، ولاسيما التطور الذي عرفته مناهج دراسة اللغة، والعلاقة بين ذلك وبين تغير النظر إلى مفهوم النص الأدبي،الشيء الذي جعلنا لا نغفل عن الإشارة إلى مفهوم النص الأدبي في التراث النقدي العربي الذي يحتفظ له النقاد المعاصرون بالمكانة المتميزة،والتي تجعلهم ينادون بربط جسور التواصل معه باستمرار في أفق التنظير لمنهج نقدي عربي لمقاربة خصوصية الإبداع الأدبي العربي المنفتح باستمرار على الثقافات العالمية.

- أن متابعة تجليات التحولات اللغوية الحديثة في دراسة الخطاب الأدبي العربي قد جعلتنا نستنتج أن الساحة الأدبية العربية عموما قد استشعرت الأهمية الشديدة في الاطلاع على تلك التحولات نظرا للمسافة الكبيرة التي قطعتها في

---

[1]- د.(يقطين)سعيد : الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)،(مذكور)، ص :17-18.

[2]- :15 نفسه: 16.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مجال معرفة الخطاب الأدبي،وآليات إنتاجه،وقوانين تحليله وإدراكه وفهمه لاستفادة علم النص من نتائج البحث اللغوي والسيميائي والأسلوبي،وظهور الكثير من المفاهيم والنظريات في مجال النقد نتيجة الاشتغال على النصوص الأدبية المختلفة،الشيء الذي أوضح المسؤولية الكبيرة في مجال إنتاج الأدب وتحليله،هذه الرؤية التي لم نعدم لها مثيلا في الدرس الأدبي التراثي .

- تميز الكتابات النقدية العربية المعاصرة بالجدية في تشخيص الأزمة المنهجية التي تعرفها دراسة الأدب،ومن أجل ذلك عملت هذه الدراسات في جل تناولها للأزمة بالعمل على تقديم حلول تعمل على تطوير رؤية دارسي الأدب وإكسابهم مصطلحات ومفاهيم علمية للنظر الأدبي في النصوص دون القطع بأنها وحدها القادرة على الوصول إلى خصوصية الإبداع الأدبي العربي.وقد تتبعنا ذلك من خلال بعض الدراسات التي أفضى بنا بعضها إلى الوقوف على مميزات المرحلة الراهنة التي أصبحت تستدعي نظرا يقوم على مواصفات جديدة لمقاربة الأدب تنسجم مع الثورة المعلوماتية التي جاء ت بها الألفية الثالثة.

المصادر والمراجع:

1- أبوديب(كمال):جدلية الخفاء والتجلي،دار العلم للملايين،ط1981.
2- أديوان(محمد):النص والمنهج،منشورات دار الأمان،الرباط،1427/أكتوبر) 1988-صفر1408.
3- بدوي(أحمد أحمد):أسس النقد الأدبي عند العرب،دار نهضة مصر للطبع والنشر،الفجالة- القاهرة.
4- جاكبسون :قضايا الشعرية،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال ،للنشر،الدار البيضاء،المغرب ،ط 1988.
5- جسوس(عبد العزيز):خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث،المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش،ط2006،1.
6- الرديني(محمد علي عبد الكريم):فصول في علم اللغة العام،دار الهدى،عين مليلة- الجزائر.
7- سعيدان(احمد سليم):مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الإسلام، سلسلة عالم المعرفة ع131، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، مطابع الرسالة.
8- الطالب (عمر محمد) :مناهج الدراسات الأدبية الحديثة،دار اليسر للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،ط1988،1.
9- فضل(صلاح):مناهج النقد المعاصر(الفصل السادس :علم النص)، أفريقيا الشرق.
10- العيد (يمنى):في معرفة النص،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط1403،1-1983.
11- مسكين(حسن):مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر،بيروت،ط2010،1.
12- يقطين (سعيد):. الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)، منشورات دار الأمان ،الرباط منشورات الاختلاف ،الجزائر،منشورات ضفاف ،بيروت،ط1435،1- 2014.

مراجع أجنبية:

1- _julia kristiva :recherches pour une sémanalyse .coll.points-ed:seuil 1969-paris.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المجلات والمحاضرات:

1-حوليات كلية اللغة العربية،العدد الثالث عشر 1420 /1990،المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش.

2- مجلة عالم الفكر العدد2المجلد33 أكتوبر-ديسمبر2004.

3- مجلة الوحدة(عدد خاص عن النقد والإبداع العربي)،س5،ع49،تشرين الأول(أكتوبر) 1988-صفر.1408

4-محاضرات في مادة النقد الأدبي الحديث،كلية اللغة العربية،جامعة القرويين،المغرب،السنة الجامعية :1987-1988.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الأدوار الجديدة للمعلّم والكفايات اللاّزمة ليقوم بها

الدكتورة سهل ليلى، جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر-

الملخص:

للمعلّم مكانة بارزة ودور مهمّ في صنع الحياة وتشكيلها، ورسم المستقبل. وإنّ التطوّر الحاصل في الحياة ومتطلّبات مواجهة التغييرات التي تحصل بشكل مستمر، أدّى إلى تحميل المعلّم مسؤوليات جديدة، ينبغي تأهيله للقيام بها. ولقد دفع هذا المعنيين من تربويين وأهل الاختصاص في مجال إعداد المعلم إلى البحث عن برنامج إعداد تضمّن تلبية ما مطلوب من المعلّم من أدوار والكفايات اللازمة للقيام بها. وهذا ما ستتمّ مناقشته في هذه الورقة البحثية، معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي لتقصّي أهم الأدوار الجديدة للمعلم في مجالات مختلفة كالتربية والتعليم والإدارة و غيرها ، المطلوب منه تأديتها ، ليكون أداؤه فعالا في العملية التعليمية، مشيرين في ذلك أيضا إلى مجموعة من الكفايات، إذ التعليم ذو الجودة العالية مرهون بالمعلم الكفء الذي يمتلك الكفايات الشخصية، والنفسية، والمهنية، والتربوية، التي تجعله قادرا في ظل مسؤوليته على تقديم تعليم نوعيّ متميّز.

الكلمات المفتاحية:

الدور، المعلم ، الكفاية، التلميذ ، التعليمية

مقدمة:

إنّ طبيعة العصر الذي نعيش فيه فرض على المعلم تنمية التفكير العلمي والمنطقي لدى طلابه، وإرشادهم إلى كيفية الحصول على المعلومات وكيفية توظيفها في جوانب حياتهم المختلفة، والقيام بدور الإرشاد والتوجيه.

فبعد أن كانت وظيفة المعلّم في الماضي هي نقل المعلومات إلى أذهان المتعلّمين، أصبحت في عصرنا الحالي تتطلّب بناء الشخصية الإنسانية السويّة المتكاملة في كافة جوانبها، وممارسة القيادة والبحث والتقصّي والإرشاد والتّوجيه . وهذا يتطلّب من المعلّم العصري في عالم اليوم الذي يتّصف بالتغيّر السّريع والتطور المتنامي أن تكون لديه العديد من الإمكانات والقدرات والمهارات والقيم الإيجابية، مما يمكّنه من القيام بأدوار عديدة لتربية الأجيال تربية تناسب متغيّرات العصر. **فماذا نعني بكل من الدور والمعلم والكفاية ؟ وفيم تتجلى أدوار المعلم الجديدة ؟ وكيف يمكن للمعلم أن يحقق تلك الأدوار من خلال الكفايات التي تضمن له تحقيقها؟**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أولا/ مفاهيم أولية:

1- الدور:

يمكن تحديد مفهوم الدور بأنه "مجموعة الأنشطة السلوكية التي يتوقع أن يقوم بها الفرد الذي يشغل مكانة اجتماعية معيّنة في المجتمع."[1] ويعتبر الدور من المفاهيم المهمّة، إذ يساعدنا على التنبؤ بسلوك الآخرين، ومعرفة توقّعات الآخرين لسلوكنا.

وهناك ثلاثة مفاهيم مرتبطة بالدور تعد الأكثر استخداما له، وهي:[2]

1/ الدور كسلوك : ويعني ذلك الربط بين أدوار المعلم والسلوكيات التي تميزها والتي تبدو منسجمة في سياق هذا العمل.

2/ الدور كشخصية : ويركز هذا المفهوم على الصفات الثابتة للمعلم مثل: طبيعة مجتمع المعلمين وكيفية الانتماء إليه ،والانفصال عنه.

3/ الدور كتوقع : ويرتبط هذا المفهوم بالتوقع سواء من قبل المعلمين أنفسهم أو من قبل الآخرين.

2- المعلم:

هو" ذلك الشخص الذي يعلّق عليه الآباء والأمّهات والمجتمع الآمال في تربيّة الأطفال، وإعدادهم لحياة شريفة كريمة ".[3]
وهو" شخص تحمل مسؤوليّة توصيل المعلومات أو قيم أو مهارات لفرد آخر نطلق عليه في التربيّة

التلميذ، لغرض التأثير عليه والتغيير في سلوكه ".[4]

وهو" شخص مزوّد بالمسؤولية لمساعدة الآخرين على التعلم والتصرف بطريقة مختلفة وجديدة ، من خلال مهنة التعليم التي لها وزنها في كل المجتمعات ".[5] وهو " الشخص الذي يأتمنه المجتمع لتعليم التلاميذ، كما أنه الجسر الذي يصل بين المدرسة والمجتمع ".[6]

فالمعلّم هو " الفرد المكلّف بتربيّة التلاميذ في المدارس، وهو منظم نشاطات التعلّم الفردي للمتعلّم وعمله مستمرّ ومتناسق، فهو مكلّف بإدارة سير وتطوّر عملية التعليم، وأن يتحقق من نتائجها ".[7]

ولَئِنْ كان هذا التعريف قد حصر مهّمة المعلّم في التربية، إلاّ أنّ ذلك يعتبر دورا موازيا لأدوار المعلّم ومهامه. فهو "الذي يعلّم في المدرسة أو المعهد العلمي والأدبي، ومن خلاله يتمّ بناء شخصيّات أبناء الوطن ".[8]

---

[1] إبراهيم حامد الأسطل، فريال يونس الخالدي، مهنة التعليم وأدوار المعلم في مدرسة المستقبل، دار الكتاب الجامعي، العين الإمارات العربية، 2005، ص71.

[2] علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها،المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان، دط، 2010 ، ص108.

[3] محمد الطيب العلوي، التربية والإدارة بالمدارس الجزائرية، دار البعث، قسنطينة، دط، 1982، ج1، ص17.

[4] محمد زياد حمدان، أدوات ملاحظة التدريس مناهجها واستعمالاتها في تحسين التربية المدرسية، سلسلة التربية الحديثة، جدة، السعودية، دط، 1983، ص65.

[5] ينظر: محمد محمود الحيلة، مهارات التدريس الصفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002-1423هـ، ص23.

[6] ينظر: مجدي عزيز إبراهيم، موسوعة المناهج التربوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 2000، ص912.

[7] ناصر الدين زبدي، سيكولوجية المدرس، دراسة وصفية تحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص44، 45.

[8] محمد عبد الله البيلي، علم النفس التربوي وتطبيقاته، مكتبة الفلاح، العين، ط1، 1997، ص100.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فالمعلم هو " الشخص الذي يوفّر التعليم للتلاميذ (الأطفال) والطلاّب (البالغين). ودوره رسمي في كثير من الأحيان المستمرة، التي نفّذت في المدرسة أو أيّ مكان آخر من التعليم الرسمي ".[1]

و يعدّ المعلم مفتاح العملية التعليمية والرائد الذي يعتمد عليه المجتمع في تنشئة أبنائه تنشئة قوية، تستجيب لمتطلبات الأمة، وعليه تقع مسؤولية تحقيق أهداف التعليم وتحويلها إلى واقع ملموس. وهو عنصر فعّال في الجهاز التعليمي، لما يتمثل فيه من نضج عقلي وخبرات معرفية وفنية، وقدرة على التوجيه المهني والتخطيط، لمتابعة العملية التعليمية.[2]

3- الكفاية:

الكفاية هي "قدرة المعلم على السلوك بطريقة معيّنة في موقف معيّن، لكي يحدث تأثيرا عمليا واضحا ملموسا، يتفق والذين معهم في البيئة."[3] وهي "مجموعة المعارف والمهارات والإجراءات والاتجاهات التي يحتاجها المعلم للقيام بعمله بأقل قدر من الكلفة والجهد، والتي لا يستطيع بدونها أن يؤدّي واجبه بالشكل المطلوب، ومن ثمّ ينبغي أن يعدّ توفرها شرطا لإجازته في العمل."[4]

فهناك من رأى أن الكفاية قدرة، وهناك من رآها أنها وصف للسلوك، وهناك من رآها أنها أهداف سلوكية محددة بدقة، والآخر معلومات ومعارف ومهارات ومفاهيم. فتعددت التحديدات الاصطلاحية لمفهوم الكفاية، ولكن هذه التحديدات وإن تعددت فيمكن أن تلتقي في:[5]

الكفاية هي قدرة على العمل . فكفايات المدرّس تشمل مختلف قدراته اللازمة لأداء مهمته.

إنها قدرة مركبة تشتمل على المعارف والمهارات والاتجاهات.

الكفاية التعليمية ترتبط بالقدرة على أداء المهمات التعليمية المتصلة بمهنة التعليم.

ويبدو أنّ الاختلاف في تعريفات الكفاية يعود إلى زاوية النظر إليها، فمن ينظر إليها من خلال شكلها الكامن يعرفها بأنها قدرة تتضمّن المعارف والمفاهيم والمهارات التي يتطلبها العمل، لكي يؤدّى بشكل جيد، ويرى أن هذه القدرة تصاغ بعبارات تصف السلوك المطلوب تأديته، وتحدده بشكل دقيق يمكن ملاحظته وقياسه. أما من ينظر إليها من زاوية شكلها الظاهر فيرى أنها تعني "الأداء الذي يمكن أن يبديه الفرد، ويمكن ملاحظته وقياسه، أي أنها تعني مقدار ما يحققه الفرد من عمل".[6]

ثانيا/ الأدوار الجديدة للمعلم:

1- دور المعلم في تعليم مهارات التفكير:

يعتقد المعلم التقليدي أنه متى شرح درسه وتأكّد أنّ كلّ الطلبة قد عرفوا حقائقه ومفاهيمه وردّدوها، قد أدّى ما عليه، وهذا فهم قاصر لدور المعلم، فإنّه وإن كانت المعلومات والحقائق والمفاهيم ضرورية ومهمّة، فإنّ الأهم من ذلك أن يتعلّم الطلبة مهارات

---

[1] محمود أحمد موسى، المعلّم أنماطه وأدواره في التراث والتربية الحديثة، مجلة الدراسات التربوية، منطقة العين التعليمية، دط، 1987، العدد الثاني، ص51.

[2] محسن علي عطية، تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص35.

[3] محمد مصطفى زيدان، أحمد محمد عمر، معجم مصطلحات علم النفس، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، دط، 1989، ص05.

[4] خالد طه الأحمد، تكوين المعلمين من الإعداد إلى التدريب، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، دط، 2005، ص43.

[5] محسن علي عطية، تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، ص52.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص52

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

التفكير التي تجعلهم يكتشفون بأنفسهم هذه المعارف والحقائق والمهارات. وإنّ تعلّم مهارات التفكير له أولوية كبيرة لما تعلّمه من مزايا متعددة للطالب، من أهمّها:[1]

يزيد من إنسانية الطالب.

يزيد من قيمته وأهميته وثقته بنفسه.

يهذّب شخصيته، ويجعله أكثر قدرة لمواجهة مطالب المستقبل.

يحوّله إلى باحث عن المعرفة ومعالج لها وليس حافظا وخازنا لها.

التدريب المعرفي اللغوي بهدف ربط الأفكار بمفردات متناسقة.

التدريب على حلّ المشكلات ونقد المواقف .

تحقيق صفة الطّلاقة الذهنية للطالب.

وحتى يستطيع القيام بواجبه في تعليم التفكير يجب أن يتوفر له المناخ المدرسي المناسب، وهناك شروط من شأنها إذا توفّرت في المدرسة أو في أي مؤسسة تربوية أخرى أن تساعد المعلّم في تعليم التفكير ، وهذه الشروط هي:[2]

أن يعتقد جميع من في المدرسة وعلى اختلاف مستوياتهم أن المدرسة مكان ينمو فيه العقل ويترعرع ، وإن كل جزء منها يجب أن يصبّ في هذا الاتجاه ويخدم غرض تعليم التفكير.

أن تصبح عملية التفكير وإعمال العقل محورا للمنهاج المدرسي، والأساس الذي تقوم عليه عملية التعلّم والتعليم نفسها.

النظر إلى صفوف المدرسة الواحدة ومختلف مدارس الدولة كمجتمعات متداخلة ومتكاملة ، وليست وحدات مستقلة منفصلة عن بعضها البعض.

فهذه الشروط توفر تصورا أفضل لمناخ يقوم على التفكير الذي يتضمن :[3]

توجيه الأسئلة التي تتطلب التفكير بكل أنماطها وطرحها . والأنماط هي: أسلوب حل المشكلات، التّفكير الناقد، التفكير المنطقي، التفكير الإبداعي والابتكاري.

استثارة الطلبة لاستخدام حواسهم لتحقيق هدف ممارستهم للعمليات الذهنية.

توفير مناخ للتفكير يتّسم بما يلي:

احترام المعلم لطلبته واحترام جهودهم في التفكير .

الإصغاء باهتمام إلى أفكار وآراء الطلبة ومقترحاتهم.

إيمان المعلم بإمكانات الطلبة الذكائية ، وتوفير المساندة والتشجيع والودّ لهم.

---

[1] قطامي نايفة، تعليم التفكير للمرحلة الأساسية، دار الفكر، عمان ، دط، 2001، ص24

[2] أمل الخليلي، الطفل ومهارات التفكير، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، دط،2005، ص74.

[3] عبد الحميد جابر، مهارات التدريس ، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1997، ص256،258.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إعطاء الطلبة الوقت الكافي للتفكير، فهم بحاجة إلى وقت للتفكير والاستيعاب ووقت لتغيير أنماطهم السلوكية.

توفير خبرات ناجحة للتّفكير، تزيد من ثقة الطلبة بأنفسهم كمفكّرين ، ومع تزايد الثّقة بالنفس كثيرا ما تتحسّن القدرة على التّفكير.

توفير تغذية راجعة ميسرة تزيد من حماس الطلبة ، مما يدفعهم إلى المزيد من التفكير ، وخاصة في المسائل الصعبة ، والمشكلات التعويضية.

طرح أسئلة ذات استجابات تأملية أو تحليلية.

2- إكساب الطلبة المعارف والحقائق والمفاهيم:

فدور المعلم في إكساب طلبته المعارف والحقائق والمفاهيم لا يقل عن دوره في تعليمهم التفكير، وذلك لأهمية المعلومات والمعارف في العملية التعليمية . وعلى المعلم العصري أن يجمع بين دوره المعرفي وأدواره الأخرى في تكامل تام، وينبغي أن يهتم بالتأكيد على النقاط الأساسية الآتية:[1]

قيام الطلبة باكتشاف المعارف والمعلومات بأنفسهم .

مراعاة التكامل بين المواد الدراسية المختلفة .

التدريب على التعلّم الذاتي والتعلم المستمر لتلك الجوانب المعرفية.

3- دور المعلّم في إكساب الطلبة المهارات المختلفة:

وذلك بسبب أهمية هذه المهارات في إعدادهم للحياة العملية، وتأخذ هذه المهارات أنواعا متعددة منها:[2]

المهارات العقلية التي تدعم قدرة الطلبة على التفكير العلمي السليم: مهارات الملاحظة الدقيقة ومهارة التصنيف ومهارة القياس ومهارات الاتصال ومهارة التنبؤ ومهارة الاستنتاج ومهارة تفسير البيانات ومهارة التعميم، وغيرها من المهارات.

المهارات الاكاديمية وتشمل:

اختيار المراجع والمصادر العلمية وتحديد المادة العلمية المستهدفة منها.

القراءة العلمية بصورة فاعلة ، مبنية على على الفهم والاستيعاب والنقد والتحليل واستخلاص الأفكار العلمية منها.

استخدام اللغة الاستخدام السليم تحدثا وكتابة واستماعا وقراءة.

المهارات اليدوية: وتشمل:

استخدام التجارب والنشاطات العلمية بصورة صحيحة .

إجراء التجارب والنشاطات العلمية عمليا ومخبريا.

المهارات الأولية في الرسومات وعمل الخرائط .

---

[1] علي راشد، خصائص المعلم العصري وأدواره، الإشراف عليه تدريبه، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2002 ،ص86.

[2] المرجع نفسه، ص86-87.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

4- دور المعلّم كممهّد ومنظّم للنشاطات الثّقافية:

فتفاعل المعلّم مع طلبته له أهمية بالغة في عملية التعلم والتعليم، وإنّ نمط هذا التفاعل ونوعيته يحدد فاعلية الموقف التعليمي، وحتى يقوم المعلّم العصري بهذا الدّور ينبغي أن يكون قادرا على:[1]

استعمال أساليب التدريس التي تشجع التفتّح الذهني، وإعمال الفكر، والتي تثير دافعية المتعلّم.

تشجيع التفاعل الصفّي من خلال التركيز على أسلوب الحوار، وإشراك أكبر عدد من المتعلّمين في الحوار الصفّي.

استعمال أساليب التعزيز المختلفة لإشراك المتعلمين في الموقف التعليمي بفاعلية.

5- دور المعلّم كمحفّزومعزّز للطّلبة :

فقيام المعلم العصري بدور المحفّز لإثارة اهتمامات الطلبة ودوافعهم، وحفزهم على التعلّم ، لا يقلّ عن دوره في تعزيز الطلبة، حيث يستهدف التعزيز تقوية وزيادة تكرار السلوك المرغوب فيه، وللمعلّم دور أساسي بوصفه محفزا ومعززا لطلبته في تهيئة البيئة التعليمية الجيدة والثرية بالمعززات المتنوعة المادية منها والمعنوية. مع مراعاة النقاط التالية:[2]

تعزيز السلوك الإيجابي لدى الطلبة وتشجيعه.

استخدام أنماط مختلفة لتعزيز سلوكات الطلبة بشكل فردي وجماعي.

تعزيز السّلوك الإيجابي من خلال شرحه للمفاهيم واستخدام التعزيز المناسب في الوقت المناسب.

6- دور المعلم في مراعاة الفروق الفردية:

إنّ كل طالب ينبغي أن يتعلم وفق استعداده وقدراته، فهناك تفاوت كبير في معدلات تعلم كل منهم، ومن هنا تأتي أهمية دور المعلم في مواجهة هذه الفروق بين طلبته من خلال ما يأتي:[3]

تنوّع طرق التدريس التي يستخدمها بدلا من استخدام طريقة واحدة لكل الطلبة.

استخدام الوسائل التعليمية المختلفة وفقا للموقف التعليمي.

تنوّع وسائل القياس والتقويم، بحيث يراعي المستويات والقدرات العقلية لدى الطلبة.

تنوّع الواجبات التي يكلف بها طلبته، بحيث يعطي لكل طالب واجب حسب إمكانياته وقدراته.

7- دور المعلم في مواجهة الثورة التكنولوجية والعولمة:

فبالرغم من الدور الكبير الذي تؤدّيه التكنولوجيا الحديثة في توصيل شتّى صنوف المعرفة للطالب، فإنّه من غير الممكن إلغاء دور المعلم أو الاستغناء عنه. فهو مازال الأساس في العملية التعليمية وسبب نجاحها، لما يقوم به من دور كبير في تهيئة الجوّ الملائم لتعلّم الطلبة وتعديل سلوكهم، اعتمادا على ما تؤكده ثقافتنا الإسلامية والعربية عن طريق التمسك بالثوابت والأصالة، والأخذ بالجديد الذي يسهم في تنمية الأجيال. ويمكن للمعلم أن يواجه هذه التحديات من خلال:[4]

---

[1] علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها ، ص112-113.

[2] المرجع نفسه، ص114-115.

[3] المرجع نفسه ، ص116

[4] المرجع السابق ، ص 127-128.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تنمية العقل والوجدان بغرس الإيمان بالله والتأكيد على القيم الإنسانية وغرس قيم الاعتزاز بالإسلام.

التركيز على تدريب الطالب على كيفية التعاون والتفاعل مع الآخرين وتمكّنه من فهم الحضارات العالمية.

التركيز على ذاتية التعلّم وتدريب الطلبة على كيفية البحث عن المعرفة والتأكد من مصادرها المتعددة.

أن تكون مدرسة المستقبل معبرا يستطيع المتعلم من خلاله أن ينفتح على التجارب والخبرات، والاتجاهات المعاصرة أخذا وعطاء في إطار هوية الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة.

8- دوره في معرفة الخصائص النفسية والعقلية للمتعلمين:

والمعرفة من هذا النوع ضرورية، بل لازمة للمعلم، حيث إنّ المعرفة الشاملة بخصائص المتعلّمين في كل مرحلة عمرية تعني أن يتفهم المعلم تلك الخصائص، بحيث يقدّم تعليما مناسبا لتلك المرحلة العمرية والخصائص المرافقة لها. فمن غير المعقول أن يكون المعلم لا يعرف أنّ المحسوسات مقدّمة على المجردات في المراحل التعليمية الأولى، وأنّ التمثيل واستخدام الإشارات والموسيقى ولغة الجسد من الأساليب التي تشدّ الطلاّب للتعلّم.[1]

9- دوره في معرفة طرق تصميم المنهاج:

من الضروري أن يعرف المعلم الذي سيعمل في المدارس المستقلة أنّ المنهاج مفهوم شامل، يختلف عن الكتاب. فكثير إن لم نقل كل المعلمين الذين سيأتون إلى المدارس المستقلة، وهي كما هو معروف تبني تعليما قائما على المعايير، كانوا يستخدمون الكتاب المدرسي ويقرنونه بمفهوم المنهاج . فالمنهاج في النظرة التقليدية يقتصر على الخبرات والمعلومات المقدمة في الكتاب المدرسي، أما في التعليم المبني على المعايير، فإنّ الكتاب ليس أكثر من مصدر واحد من مصادر التعلّم . وعلى هذا فإنّ تهيئة معلم قادر على مواجهة الموقف الجديد يتحمل مسؤوليته والتعاون مع زملائه ومنسقي المواد لتصميم أنشطة مواد تعليمية مبنية على المعايير أمر لابدّ منه، وإلا فإنّ المدرّس سيشعر بالضياع ويفقد الحماس الذي أبداه عند التحاقه بالمدرسة. ولهذا فإن تدريبه على وضع الأهداف التربوية وربط الأهداف بالمعايير واستخدام مواد تعليمية تعكس تلك المعايير، واستخدام الإجراءات والطرق المناسبة لتدريب الطلاّب على الخبرات والمهارات الجديدة، سيعطي المعلم ثقة عالية بالنفس وتمكّنه من تجاوز العقبات التي ستواجهه.[2]

كما يمكن للمعلم أن يقوم **بتنفيذ المنهج المدرسي** من خلال:[3]

نقد المنهج الحالي الذي يقوم بتنفيذه، موضّحا النقاط السلبية ونواحي القصور مع محاولة إرسال هذه الملاحظات للمشرفين وواضعي المناهج، في محاولة للتغلب على السلبيات ونواحي القصور.

استخدام الوسائل التعليمية المختلفة عند تنفيذ المنهج بما يتوافق مع المواقف التعليمية المختلفة.

الاطلاع على المراجع المتخصصة والحديثة في مجال تخصصه لإضافة ما ينبغي إضافته إلى محتوى المنهج.

استخدام أساليب تقويمية متعددة ومتنوعة لقياس الجوانب المعرفية المختلفة للطالب، مثل الاختبارات الشفوية والتحريرية وبطاقات الملاحظات والاستبانات وغيرها.

---

[1] ينظر: صالح نصيرات، طرق تدريس العربية ، دار الشروق، عمان ، الأردن، ط1، 2006،ص49

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص50.

[3] علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، ص118

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

10- دوره في قيادة حقيقية للتغيير:

فالمعلم الفعّال قائد نحو التغيير والتطوير، فلا يمكن للقائد أن يوجّه دون أن يكون على قناعة أولا بالتطوير والتغيير، ثم يعرف أساليب التغيير والتطوير، إضافة إلى معرفة بالوجهة التي يريد أن يتّجه إليها في حركته هذه. ولذلك فإنّ المعلّم الذي يودّ أن يعمل في المدارس المستقلة يجب "أن يدرك تماما أنّ التطوير جزء أساس في عمله. والقائد بطبيعته قادر على الإمساك بدفّة السّفينة، والتغلّب على التّحديات التي تواجهه، فضلا عن القدرة على توجيه كل الموارد المتاحة له لتحقيق هدفه المنشود".[1]

11- دور المعلم كمقوّم للتقدّم المعرفي والعقلي للطلبة :

يعدّ دور المعلم كمقوّم على جانب كبير من الأهمية، فمن خلاله يتمّ التعرف على نقاط القوة والضعف لدى الطلبة، ومنه تمّ اقتراح الحلول التي تسهم في التأكيد على نقاط القوة وتدعيمها، وتلافي نقاط الضعف وعلاجها.

والمعلم عند قيامه بهذا الدور ينبغي عليه مراعاة النقاط الآتية:

أن يكون التقويم هادفا، وذلك بتحديد الأهداف التي يسعى لتحقيقها وارتباطها بالمنهج أو النشاط المراد تقويمه.

أن يكون التقويم مستمرا وملازما للنشاط التعليمي نفسه، وأن يراعي كل مستويات التّقويم.

إشراك الطلبة في عملية التقويم ، لكي يكون التقويم تعاونيا.

أن يكون التقويم علميا وموضوعيا، يتميّز بالصدق والثبات في أدواته التي يستخدمها.

أن يكون التقويم مميزا بين الطلبة، ويساعد في الكشف عن قدراتهم المختلفة.

أن يكون التقويم شاملا لكل عناصر الموضوع الذي يقوّم .

تنوّع أساليب التقويم، فليس هناك أسلوب واحد يصلح لتقويم كلّ الأهداف.[2]

12- دور المعلم في تنويع أساليب وطرق التّعليم المناسبة لأساليب التعلّم المختلفة :

إنّ الناظر في البحث التربوي يجد أنّ علماء التربية قد بذلوا جهودا مضنية في تطوير أساليب وطرق تدريس كثيرة، وقد خضعت طرق التدريس عبر سنوات كثيرة إلى التعديل والتغيير، كي تحقّق أهداف الطلاب والمتعلمين. كما أنّ الطرق الحديثة قد بنيت على أساس مهم، وهو أن الطلاب يتعلمون بشكل أفضل كلما كانت الطرق المستخدمة في التعليم تتناسب وأساليب التعلم لدى هؤلاء الطلاب. وأساليب التعلم مفهوم حديث نسبيا، يتضمن فهما للعمليات العقلية التي تقوم على معالجة المعلومات والاستفادة من الخبرات المقدّمة إليهم من معلميهم على أحسن وجه. فمن المعروف لدى علماء النفس أن كل طالب هو نسيج وحده، ولذلك لا يمكن التعامل مع الطلاب بنفس الطريقة والأسلوب. فمن الطلاب من يفضل الأنشطة التي يفضلها الطلاب البصريون أي أولئك الطلاب الين يستمتعون برؤية الأشياء. فاستخدام التقنيات الحديثة من فيديو وأقراص مدمجة وأفلام وعروض مسرحية وتمثيليات وغيرها من الوسائل البصرية، وسائل ذات فعالية لهؤلاء الطلاب. أما السّمعيون فهم يفضّلون المحاضرة والنقاش

---

[1] صالح نصيرات، طرق تدريس العربية ، ص53.

[2] راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة، أساليب تدريس اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007، ص267-268.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المسموع، وغير ذلك من الأساليب، وفريق ثالث هم الحركيون الذين يفضّلون العمل اليدوي وتنفيذ العروض والتمثيليات ولعب الأدوار.[1]

13- إدارة فعّالة للصفّ وموارده :

تعدّ إدارة الصفّ بشكل فعّال واحدة من الصفات اللازمة للمعلّم الفعّال. ذلك أنّ الفشل في إدارة الصف يعني أن يتحول الصف وهو مكان التعلم إلى فوضى، ولإدارة الصف هدف أساس وهو تمكين الطلاب من تحقيق أهدافهم وتعظيم إنجازهم بالمحافظة على الوقت وإشغال الطلاب خلال وقت الحصة بالمهمات التعليمية . والمدرّس الفعّال يدرك أمرين وهما المحافظة على النظام ووقت الحصّة لا يكون بالوعظ وتقديم النصح للطلبة، بل لابد من وجود قواعد واضحة تنظم إدارة وحركة الطلاب في الصف، وتدريب الطلاّب على تلك القواعد . وهذا يعني أنّ المعلّم هنا يضع الطلاب أمام مسؤولياتهم، فهم من جهة مسؤولون عن تطبيق تلك القواعد ومن جهة أخرى يتحمّلون نتائج وعواقب عدم تطبيقها.[2]

فقدرته على ملاحظة طلبته عن قرب ومراقبة أفعالهم والتفاعل معهم مما يساعده على تكوين فكرة شاملة عن طلبته، وتكوينهم السيكولوجي ومعرفة ما يثيرهم وما يثير انفعالاتهم، ومدى ضبطهم لمشاعرهم، وبالتالي يتعرّف إلى شخصية كل منهم وجوانب القوة والضعف فيها، ممّا يسهل عليه التعامل مع كل طالب.[3]

فعلى المعلّم أن يكون ممتلكا لمهارات إدارة الصفّ لخلق بيئة تربوية ملائمة، تمكّن المعلم والطالب من تحقيق الأهداف المرجوّة، وأن يكون لديه متطلّبات عمل واضحة نحو طلبته، فهو يراقب ويتابع تقدّمهم بعناية . ويتميز بإجراء عملية تعليمية أفضل، ويجعل النشاط الأكاديمي ممتعا ويتبع الأسلوب الديمقراطي الذي يحترم كيان الطالب وشخصيته، والسلوك الودّي بدلا من السّلوك المتمركز حول الذات . وتتميّز الإدارة الصفيّة الجيّدة بما يأتي:[4]

السلاسة في توفير المعلومات وتقديمها بشكل تدريجي أثناء الدرس.

المحافظة على النظام الصفي والأنشطة الصفية، وتغيرها من أنشطة جماعية إلى فردية.

جعل التعلم متعة بما يقدّم للطالب من تعلم له معنى ومغزى، حيث يشعر وهو يتعلم بأنه يمارس حريته، ويلقى تشجيعا واهتماما ممن حوله على ماعبّر عنه.

14- دوره المعلم في القدرة على التعامل مع الطلاب الموهوبين وذوي الاحتياجات الخاصّة :

هذه القدرة مهمة وضرورية للمعلمين والمتعلمين على حد سواء. فإن مراعاة القدرات المختلفة للمتعلمين أمر مهم. فالطلاب ليسوا سواء في قدراتهم وإمكانياتهم . وقد خلقهم الله سبحانه وتعالى كذلك. فمنهم الذكي اللماح ومنهم المتوسط ، ومنه الضعيف . وكل واحد من هؤلاء يحتاج إلى استخدام أساليب مختلفة ومواد مختلفة . والتعامل مع هؤلاء الطلاب لا يعني استخدام أساليب تؤدي بهم إلى الإحباط أو التعامل معهم جملة . ولذلك على المعلم الفعال أن يسأل نفسه دائما ويتساءل عن الطرق الأمثل لتلبية احتياجات طلابه.[5]

---

[1] ينظر: صالح نصيرات، طرق تدريس العربية، ص50

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص53

[3] ينظر: علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، ص113

[4] المرجع نفسه، ص119.

[5] صالح نصيرات، طرق تدريس العربية ، ص51.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

15- دوره في القدرة على التقييم الذاتي من خلال التفكير في الأداء وكتابة مذكراته اليومية:

فالمعلم الفعال مراجع ومتأمل في أفعاله كمعلم وإنسان . هذه المراجعة الذاتية تعني أنه يرى في أفعاله وأعماله وأنشطته فرصة للتطوير والتحسين. هذه المراجعة الذاتية تعني أنه يرى في أفعاله وأعماله وأنشطته فرصة للتطوير والتحسين. هذه الفلسفة القائمة على المراجعة الذاتية تعني الكثير، ذلك أن المعلم الفعال لا يرى في أعماله كمالا، بل عنده الرغبة الدائمة في الاستخدام الأمثل للموارد المتاحة وخلق الفرص للتطوير. ولذلك فهو دائم التساؤل عن مدى نجاحه في تحقيق أهداف طلابه. لذلك فهو يطرح أسئلة على نفسه من مثل:[1]

ما المخرجات التعليمية التي أريد أن ينجزها الطلاب؟

ما أساليب وطرق التدريس المناسبة لتحقيق تلك المخرجات ؟

ما الأنشطة التقييمية المناسبة لتحقيق تلك المخرجات؟

إلى أي مدى نجحت في مساعدة طلابي على تحقيق أهدافهم؟

ما الأخطاء التي ارتكبتها ؟ ما الأشياء الإيجابية التي فعلتها وساهمت في تحقيق النجاح؟ولماذا؟

16- دور المعلم في ترسيخ حبّ الوطن والانتماء إليه:

فهي من أهم القيم التي ينبغي غرسها في نفوس الطلبة منذ الصغر ، وللتربية دور كبير في ترسيخ حب الوطن والانتماء إليه لدى الطلبة ، وتنمية مشاعر الحب والولاء له، فينحصر دور المعلم في :

أن يكون قدوة ومثلا أعلى لطلبته في حبه لوطنه والانتماء إليه ، وأن يظهر ذلك في أقواله وسلوكه.

تعريف الطلبة بحقوقهم وواجباتهم، وتأكيد حقهم في المساواة الاجتماعية والسياسية والفرص المتكافئة، وتدريبهم على ذلك من خلال أساليب متعددة .

إقامة المسابقات ذات الجوائز المادية والمعنوية لتشجيع الطلبة على كتابة الموضوعات والقصص والمسرحيات التي تؤكد حبّ الوطن والتضحية من أجله بكل غال ونفيس.[2]

ثانيا/ الكفايات اللازمة للمعلم ليقوم بأدواره:

ويمكن تصنيف هذه الكفايات إلى :

1- الكفايات المرتبطة بشخصية المعلّم: ومن بينها:

المظهر العام: من حيث الالتزام بالزيّ المناسب والمعتدل، والعناية بالنّظافة الصحية والبدنية.

الصوت: من حيث قوّته ووضوحه والطلاقة اللغوية.

الاتّزان الانفعالي: ويشمل الهدوء والقدرة على ضبط النفس والثقة بالنفس والتواضع، والشجاعة والجرأة في الحديث.

الموضوعية والأمانة الفكرية : وتتضمّن القدوة الحسنة، العدالة واحترام الفروق الفردية في قدرات الطلبة.

---

[1] المرجع السابق، ص52.

[2] علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها ، ص123-124.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الانضباط: ويشمل في تطبيق القواعد والقوانين والالتزام بالمواظبة والصبر، والتمسّك بالقيم والمبادئ الدينية والتعاطف مع الآخرين، وسعة الصدر واحترام آراء الآخرين، وقوة الملاحظة والقدرة على القيادة وحبّ العمل والنظام والتعاون مع الآخرين.[1]

2- **الكفايات المرتبطة بالمهنة والتخصص:**

المعلم الكفء هو نموذج في العملية التعليمية وموجّه ومرشد ومقوّم وميسّر، ينبغي عليه أن يمتلك الكفايات التدريسية والنشاطات التعليمية الصفيّة المتعدّدة التي يمكن إجمالها فيما يأتي:

أ: التخطيط:

إذا امتلك المدرّس معرفة بالمادة التي يدرّسها وما يتصل بها، وما حصل في مجالاتها من جديد، وتمكّن من نظريات التعلم وطرائق التدريس وأساليبها، تمكّن من التخطيط للتدريس. والتخطيط للتدريس يعدّ الأساس الذي تبنى عليه العملية التعليمية، حيث يتطلب ما يأتي:[2]

تحديد الأهداف السلوكية المرغوب فيها، إذ لا يمكن وضع خطة تدريس من دون تحديد أهداف يتّجه العمل التعليمي نحو تحقيقها ، فيتم السعي إليها، فتعتمد أساسا في تقويم أداء المدرس. ونجاح العملية التعليمية في ضوء ما تم إنجازه منها.

اختيار الأنشطة والخبرات اللازمة لتحقيق الأهداف التدريسية، فالتخطيط يجب أن يتضمن تحديد الأنشطة، والخبرات والمعارف التي يقدمها المدرس للطلبة، لتمكّنه من تحقيق أهداف درسه.

اختيار الوسائل التعليمية: فمن المعروف أنّ التعلّم يكون أكثر فاعلية، إذا تمّ بإشراك أكثر من حاسّة من حواس التعلّم. ومن شأن الوسائل التعليمية تحقيق ذلك، إذا ما تمّ اختيارها بشكل سليم، وعلى وفق معايير محدّدة دقيقة . وبما أنّ الوسائل المعينة متعدّدة، فما يصلح منها لموقف تعليمي قد لا يصلح لمواقف أخرى، ثم إنّ لكل منها مواصفات وشروطا خاصة للاستخدام قد لا تتوافر دائما. لذا يجب على المدرّس تحديدها في الخطة وتحديد المواقف التي تستخدم فيها وطريقة استخدامها.

اختيار أساليب التقويم الملائمة: التي يريد المدرّس استخدامها للتأكّد من نتائج عمله التدريسي. والتقويم أنواع منه النهائي ومنه التكويني، ولكل أدوات قياس ملائمة يتوجب على المدرّس معرفتها والتمكّن من بنائها. وتحديد أساليب التقويم يرشد المدرّس إلى ما مطلوب منه فعله، لذا فلابدّ من الإشارة إليه في الخطة، وله كفاياته التعليمية الخاصّة.

إعداد الوسائل التعليمية: في أحيان كثيرة لا توجد وسائل تعليمية جاهزة في متناول المدرّس مما يتطلب منه البحث عن وسائل معينة، وإعدادها والتثبّت من تحقيقها الغرض الذي أعدت من أجله، ولإعداد الوسائل التعليمية كفايات معرفية وأدائية، وتحديد هذه الوسائل وإعدادها لابدّ أن يحصل عند التخطيط للدّرس والإعداد له.

اختيار طرائق التدريس الملائمة: حيث لا يمكن أن يضع المدرّس خطة تدريسية من دون اختيار طريقة التدريس الملائمة، وذلك لأن لكل مادة طريقة تدريس تلائمها أكثر من غيرها، ولكل مرحلة طريقة ملائمة، وما تصلح لمادة قد لا تصلح لأخرى، وما تصلح لمرحلة قد لا تصلح لمرحلة أخرى، وما تصلح لنوع من المعلّمين قد لا تصلح لأنواع أخرى. فعلى المدرّس اختيار الطريقة الملائمة، وتخطيط الدّرس بموجبها.

---

[1] علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، ص95-96.

[2] محسن علي عطية، تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، ص73-74.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تحديد ما يضمن إثارة دافعية المتعلّمين وسبل إشراكهم في الدرس ووسائل التفاعل بينه وبين الطلبة وشدّ انتباههم، وجعلهم إيجابيين في الدّرس.

توزيع زمن الدّرس بين فعالياته والإشارة إلى ذلك في الخطة، فإن لم يحسن المدرّس توزيع زمن الدرس بين خطوات الدرس، فإنّ ذلك قد يؤدّي إلى التوسّع في خطوات معيّنة على حساب أخرى. إنّ توزيع الوقت لا يتأتى من فراغ إنّما من دراية وخبرة تمكّن المدرّس من ذلك وتجعله يمارسه بطريقة تلقائية.

ب: التنفيذ:

المقصود بالتنفيذ هو "وضع ما تمّ التخطيط له موضع التطبيق، أي تنفيذ الخطّة التدريسية التي وضعها المدرّس، ووضعها في مجال التطبيق العملي. ويعدّ هذا المجال من المجالات المهمة في العملية التدريسية، لما يتضمنه من فعاليات متعددة ، وأدوار كثيرة للمدرس يتوجب عليه آداؤها" وهي:[1]

تنظيم البيئة الصفية: أي توفير الجو الذي يشعر فيه المتعلمون بالراحة والهدوء، ومن يستلزمه ذلك من استخدام أفضل لغرفة الدراسة، وما يتصل بها من تهوية وإنارة وترتيب مقاعد جلوس الطلبة.

إثارة الدافعية: لكي يكون الدّرس فعالا لابدّ من حرص المدرّس على إثارة دافعية المتعلم نحوه، ولإثارة الدافعية أسس تربوية يجب أن يتمكّن منها المدرّس ويضعها في موضع التطبيق في أدائه التدريسي.

العرض: يعدّ العمود الفقري لعمليات تنفيذ الدرس، فكلما كان العرض واضحا متسلسلا مترابطا، أسهم ذلك إسهاما فعالا في تحقيق أهداف الدرس. وأساليب العرض مستمدّة من طرائق التدريس التي يتبنّاها المدرّس .

إدارة النقاش: فعندما يبنى الدّرس على أساس التفاعل بين المدرّس والطالب، فإنّ وسيلة ذلك التفاعل هو المناقشة في أحيان كثيرة، والمناقشة إن لم تكن منظمة وتدار بطريقة مهنية، فإن النقاش سيؤدي إلى ضياع الوقت، وخروج الدرس عن مساره. لذا فإن النقاش يحتاج من المدرّس إلى قدرات أدائية، وهذه القدرات تشكّل كفايات أدائية.

استخدام طرائق التدريس : إنّ التنفيذ يعتمد على طريقة التّدريس التي اختارها المدرّس وخطّط درسه على وفق خطواتها. وبالتأكيد إنّ استخدام الطريقة يتطلّب قدرات أدائية خاصّة بكل طريقة وخبرة ودراية ومهارة، في كيفية وضع تلك الخطوات في موضع التطبيق، وهذه القدرات تمثّل كفايات أدائية في التّعليم.

استخدام الوسائل التعليمية: يتضمّن مجال التنفيذ استخدام الوسائل التعليمية الاستخدام الفعلي. والاستخدام لا يتأتى لكل من هبّ ودبّ، وإنما له شروط وقدرات خاصة، لابد لمن يستخدمها من التمكّن منها.

مراعاة الوقت المخصص لفعاليات التنفيذ: فالمدرّس عندما يخطط للدرس لابد من تحديد زمن لكل فعالية من فعاليات الدرس، وفي ضوء ذلك الزمن تنفّذ خطوات التدريس، لذا فإنّ المدرس في خطوة التنفيذ يجب أن يراعي الوقت المحدّد في الخطة .

إشراك الطلبة في الدّرس: فالعرض والتنفيذ الناجح هو ذلك الذي يتيح لأكبر عدد ممكن من الطلبة المشاركة في الدّرس، والتفاعل مع جميع فعالياته. وتعدّ مسؤولية إشراك الطلبة في الدرس على المدرّس، لذا يتوجّب عليه تنفيذ ما خطّط له في هذا

---

[1] محسن علي عطية، تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، ص74-77

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المجال بطريقة تراعي الفروق الفردية، وتؤدّي إلى إسهام المتعلّمين إسهاما فاعلا في فعاليات الدرس. وهذا يتطلّب قدرات أدائية، تشكّل أساسا لبعض كفاءات الأداء في التّدريس أيضا.

ج: التقويم: وذلك من خلال:

إعداد الاختبارات التي تناسب الأهداف الموضوعة.

استخدام أساليب القياس والتقويم وأدواتهما التي تناسب قياس المهارات التعليمية وتقويمها.

يستخدم النتائج التي توصّل إليها بواسطة أدوات القياس المختلفة في تحديد نواحي الضعف والقوة لدى الطلبة.

يستخدم التقويم المستمر الذي يحدث بعد كل خطوة من خطوات العملية التعليمية.

استخدام التقويم التراكمي الختامي الذي يحدث في نهاية كل موقف تعليمي.[1]

د: تطوير المنهج:

لاشك أنّ من مهمّات التدريس التي يكون للمدرّس شأن فيها هي مهمّة تطوير المنهج، إذ يطلب من المدرس في نهاية العام الدراسي تقديم مقترحات لتطوير المنهج في ضوء نتائج تطبيقية، ولكي يكون المدرّس قادرا على تقديم المقترحات اللازمة لتطوير المنهج لابد له من:[2]

امتلاك القدرات اللازمة لتحليل محتوى المنهج وتبيان ما في محتواه من جزئيات .

---

[1] علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها ، ص97-98.

[2] محسن علي عطية، تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، ص 79-80.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

معرفة أسس بناء المنهج الفلسفية والاجتماعية والثقافية والنفسية والتاريخية، وغيرها لكي يتمكّن من إبداء الرأي فيه، في ضوء عرضه على تلك الأسس.

معرفة أسس تطوير المناهج ووضع المقترحات اللازمة في ضوئها.

3- كفاية المهمات الإدارية:

وتتضمن هذه الكفاية قدرة المعلم على أداء بعض المهمات الإدارية مثل : متابعة حضور المتعلمين وتنظيم السجلات والملفات، وكتابة التقارير والقيام بمهمات المناوبة.

4- كفاية توثيق العلاقة بين المؤسسة التعليمية والمجتمع المحلي:

وتتضمّن قدرة المعلم على تنظيم علاقة المؤسّسة التّعليمية التي يعمل بها مع المجتمع المحلي وتطويرها ، بحيث تصبح هذه المؤسّسة مركزا للنشاط الاجتماعي.[1]

الخاتمة:

فمن خلال ما سبق نجد أنّ أهم عامل في نجاح العملية التعليمية التعلّمية هو المعلم، والذي يعدّ حجر الزاوية في المنظومة كلها، وذلك راجع إلى كفاءته، إذ لا تحقّق الكتب والمقررات الدراسية –رغم أهميتها- الأهداف التربوية المنشودة، ما لم يوجد معلم ذو كفايات تعليمية وسمات شخصية متميزة، يستطيع من خلالها إكساب تلاميذه الخبرات المتنوعة، وتهذيب شخصياتهم، وتوسيع مفاهيمهم ومداركهم، وتنمية أساليب تفكيرهم، وقدراتهم العقلية، ويكمل النقص المحتمل، في كتب ومقررات المدرسة، وفي أنشطتها وإمكاناتها.

و يتطلّب من المعلّم العصري في عالم اليوم الذي يتّصف بالتغيّر السّريع والتطور المتنامي، أن تكون لديه العديد من الإمكانات والقدرات والمهارات والقيم الإيجابية، مما يمكّنه من القيام بأدوار عديدة لتربية الأجيال تربية تناسب متغيّرات العصر.

التوصيات والمقترحات:

يمكن للمعلم أن يقوم بأدواره الجديدة بواسطة كفايات متنوعة تعود بالإيجاب على أداء المتعلّمين، وذلك لن يتأتى إلا من خلال:

ضرورة إنشاء معاهد خاصة لتكوين المعلمين وتصميم برامج خاصة ومستمرة للتكوين، في ضوء معايير الجودة الشاملة. وكلما كان الحرص على وضع برامج تكوينية جيدة، كلما كانت المخرجات جيدة ومطابقة لما يحتاجه المجتمع؛ وهذه المطابقة بينها وبين المجتمع إنما دلالة على نجاعتها .

استحداث أساليب جديدة في مجال تكوين المعلم كأسلوب التدريس المصغر، تكنولوجيا التعليم، التعليم الذاتي، التعليم المبرمج، التعليم الفردي، والتعليم المستمر. والاستفادة من التقنيات الحديثة في تكوين المعلمين وذلك بتدريبهم عليها.

مدى إتقان المادة العلمية و ربطها بالمشكلات والتحديات المحلية والعالمية، ولا يتأتى لهم ذلك إلا من خلال الإعداد والتنظيم الجيّد والمسبق للمادة العلمية ومحاولة إسقاطها على الواقع.

أن يكون المعلم مدركا لتفاصيل العملية التعليمية من حيث النظريات والأسس التربوية والنفسية، التي تشكّل الأساس النظري لتلك العملية.

---

[1] علي سامي الحلاق ، مرجع سابق ، ص102.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

كما أنّه من المهم للمعلّم أن يكون على معرفة بالحلول التي تقدّمها البحوث والدراسات الحديثة لمشاكل التعلّم والتعليم، دون معرفة النظريات التربوية والنفسية، قديمها وحديثها. ذلك أنّ تلك النظريات تمكّنه من رؤية الصورة الكلية لعملية التعلم، فضلا عن الاستفادة من تلك النظريات في تبنيّ طرائق وأساليب تناسب المعلّم والظروف المختلفة التي تحيط به.

التأكيد على أنّ مهمة المعلم في مدرسة المستقبل إيجاد التوازن بين الشخصية العربية الإسلامية من جهة، والانفتاح على الثقافات العالمية من جهة أخرى، والعمل على تحقيق النموّ المتوازن والمتكامل لشخصية الطالب وتعزيز شعوره بالانتماء.

التركيز على تدريب الطالب على كيفية التعاون والتفاعل مع الآخرين ، وتنمية شخصية الطالب من جميع جوانبها، حتى تكون قادرة على مواجهة كافة التحديات والأخطار المحيطة.

تركيزه على الأهداف والمهمات التعليمية لجعله شخصا مسؤولا وهادفا ، فإن لم يخطط لعمله فسيفشل لا محالة.

استخدامه الأمثل للموارد والوسائل المتاحة و مساهمته في تفعيل دور المدرسة.

التحسين المستمر لأدائه، بأن يبحث دائما عن كل ما يفيده في تحسين أدائه وتطوير قدراته.

يساهم في تقويم المتعلمين، سواء مرحليا أم ختاميا، واختياره لأدوات التقويم الملائمة وإعدادها واستخدامها واستخراج نتائجها والاستفادة منها في تحسين نوعية التعلم.

على المعلم أن يتعمق في مجال تخصصه ويداوم على قراءة الكتب والمجلات العلمية، وحضور المؤتمرات والندوات العلمية.

المصادروالمراجع:

1. إبراهيم حامد الأسطل، فريال يونس الخالدي، مهنة التعليم وأدوار المعلم في مدرسة المستقبل، دار الكتاب الجامعي، العين الإمارات العربية، دط،2005.
2. أمل الخليلي، الطفل ومهارات التفكير، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، دط،2005.
3. خالد طه الأحمد، تكوين المعلمين من الإعداد إلى التدريب، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، دط، 2005
4. راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة، أساليب تدريس اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007.
5. صالح نصيرات، طرق تدريس العربية ، دار الشروق، عمان ، الأردن، ط1، 2006.
6. عبد الحميد جابر، مهارات التدريس ، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1997.
7. علي راشد، خصائص المعلم العصري وأدواره، الإشراف عليه تدريبه، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2002 .
8. علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها،المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان، دط، 2010 .
9. قطامي نايفة، تعليم التفكير للمرحلة الأساسية، دار الفكر، عمان ، دط، 2001.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

10. مجدي عزيز إبراهيم، موسوعة المناهج التربوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 2000.

11. محسن علي عطية، تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

12. محمد الطيب العلوي، التربية والإدارة بالمدارس الجزائرية، دار البعث، قسنطينة، دط، 1982، ج1.

13. محمد زياد حمدان، أدوات ملاحظة التدريس مناهجها واستعمالاتها في تحسين التربية المدرسية، سلسلة التربية الحديثة، جدة، السعودية، دط، 1983.

14. محمد عبد الله البيلي، علم النفس التربوي وتطبيقاته، مكتبة الفلاح، العين، ط1، 1997.

15. محمد محمود الحيلة، مهارات التدريس الصفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002-1423هـ.

16. محمد مصطفى زيدان، أحمد محمد عمر، معجم مصطلحات علم النفس، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، دط، 1989.

17. محمود أحمد موسى، المعلّم أنماطه وأدواره في التراث والتربية الحديثة، مجلة الدراسات التربوية، منطقة العين التعليمية، العدد الثاني، 1987.

18. ناصر الدين زبدي، سيكولوجية المدرس، دراسة وصفية تحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط، 2007.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

التَّمرد في شعر إبراهيم ناجي

وصال حبَّال، إجازة في اللغة العربية- طالبة ماجستير، قسم الدراسات الأدبية .جامعة البعث / حمص- سورية

ملخص البحث

تناولتُ في هذا البحث ظاهرة التَّمرد في شعر إبراهيم ناجي، فتحدثتُ عن معنى التَّمرد لغةً واصطلاحاً مع الحرص على تمييز التَّمرد من التجديد في الأدب، ثم انتقلتُ إلى الحديث عن التَّمرد في شعر ناجي مُستعرضاً بعض قصائده التي غلبت عليها النزعة الرومانسيَّة التي تمثلت في رفض الواقع، والهرب إلى الطبيعة، وإلى عالم الخيال، وقد أشرت إلى ذلك في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحية:

إبراهيم ناجي، أدب حديث، التَّمرد، الرّومانسيَّة، جماعة أبولو.

مقدمة :

ولد إبراهيم ناجي سنة(1898م) في (شبرا) أحد أحياء القاهرة، درس الطبّ، كان واسع الثقافة، نشأ في بيئةٍ مثقفة، إذ كان والده يحبُّ الأدب والمطالعة، يقول ناجي في ذلك:" أبي كان يحبب إليّ ديكنز ليصقل شعوري، ويزرع فيّ الإنسانيَّة، ويعلّمني التَّأمل والملاحظة، أما ديكنز فقد حبّب إليّ الأدب على الإطلاق."[1] تأثر ناجي بالأدب الغربي، إذ قرأ لشارل بودلير(Charles Baudelaire) (1821-1867م)وألفرد دي موسيه(Alfred de Musset) (1810-1857م) وجوته(Goethe) (1759-1832م). أما في الأدب العربي، فقد قرأ شعر الشريف الرضي (359-406هـ)، وشعر أحمد شوقي (1868-1932م)، وحافظ إبراهيم (1872-1932م)، وكان لشعر خليل مطران(1872-1949م) الأثر الأكبر في شعره وشاعريته[2].

ولما تأسست جماعة أبولو سنة(1932) اختاره أحمد ذكي أبو شادي(1892-1955) وكيلاً لها. وفي سنة(1934م) نشر أول دواوينه:(وراء الغمام).

تأثر إبراهيم ناجي بالأدب الرومانسي، فجاء شعره معبراً عما يختلج في داخله من شعورٍ عميقٍ بالألم، والحزن، وعما تجود به قريحته من رغبةٍ في الهروب إلى الطبيعة، حيث ملاذه الذي يفرُّ إليه من واقعٍ مترددٍ ومجتمعٍ قاسٍ، مما يشي بروحٍ متمردة برزت في شعره، وعلى ذلك جاء البحثُ محاولاً رصد ظاهرة التمرد في شعره.

---

[1] إبراهيم ناجي: مقال كتب أثرت في حياتي، جريدة الجمهور المصري، ع16، فبراير، 1952، ص8.

[2] جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث:عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971،ص 31.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

التَّمرد في شعر إبراهيم ناجي:

التَّمرد في اللغة يعني الإقبال، والعتو، والعصيان، والخروج. يقول صاحب اللسان:"المارِدُ: العات....تَمَرَّدَ: أَقْبَلَ وعَتا؛ وتأْويلُ المُرُود أَن يبلغ الغاية التي تخرج من جملة ما عليه ذلك الصِّنْف. والمَرادةُ: مصدر المارِدِ، والمَرِيدُ: من شياطين الإِنس والجن. وقد تَمَرَّدَ علينا أَي عَتا.ومَرَدَ على الشرِّ وتَمَرَّد أَي عَتَا وطَغَى."[1]

والتمرد في الأدب والنقد يرتبط بمعانٍ كثيرة منها: الرفض والتجاوز والاحتجاج والمعارضة، وهذا ما يؤكده ألبير كامي(Albert Camus)(1913- 1960م)[2]، إذ إن التمرد عنده (لا و نعم ..) لأنه يرى: " أن أكثر التمرد سلبية يشتمل بالضرورة على أن ثمة عنصراً إيجابياً، فإذا ما رفضتُ أداء عمل أكرهت عليه فهذا يعني في دخيلة نفسي إرادة غامضة نوعاً ما في أداء نقيضه"[3]. والتمرد موقف وجودي يحاول من خلاله المبدع فهم العالم من حوله، والبحث عن مخرجٍ لأزماته، فهو ليس ترفاً فكرياً بقدر ما هو موقف يتخذه المبدع للتعبير عن رفضه واحتجاجه على قضايا فكرية واجتماعية وسياسية وغير ذلك

ولابدَّ أن نشير إلى اختلاف التَّمرد عن التجديد، وخصوصاً أن مجال كلا المصطلحين تغيير الأعراف الاجتماعية والأدبية وغيرها، إذ إن غاية التجديد تتجلى في العودة إلى الماضي بغية إحيائه وبعثه واستلهام أفكاره وصوره، واحتذاء مناهجه، كما فعلت حركة الإحياء والتجديد في مجال الشعر، أما التَّمرد فغايته نقض الماضي أو تجاوزه أو الثَّورة عليه كما فعلت جماعة أبولو، من غير أن يعني ذلك رفض الماضي بمجمله، وإنما رفض مظاهر الجمود فيه.

وقبل الخوض في الحديث عن التمرد في شعر إبراهيم ناجي، لابدَّ من الإشارة إلى أهم أسباب التي دفعت شعراء العصر الحديث عامة، وإبراهيم ناجي خاصة إلى التَّمرد وهي:

1- الواقع السياسي المزري الذي عاشته الأمة العربية في مطلع القرن العشرين، إذ كانت معظم البلدان العربية تعيش تحت وطأة الدول الغربية: فرنسا، وبريطانيا، وإيطالية، فضلاً عن احتلال إسرائيل لدولة فلسطين، كل ذلك، كان يضغط على وجدان الشاعر العربي الحديث ويمزقه، فكان تمرده على مأساة واقعه، وهزائم مجتمعه متنفساً له.

2- تأثر رواد الشعر العربي الحديث بالثقافات الأجنبية، إذ تأثرت جماعة أبولو بالأدب الإنكليزي، يقول إبراهيم ناجي: "ومن البديهي أن المدرسة الحديثة التي يرفع علمها أبو شادي في مصر ويتزعمها بحق متأثرة بالثقافة الأجنبية "[4]. وتأثر إبراهيم ناجي بالشاعر الإنكليزي جون كيتس(John Keats)(1795-1821)[5]، يقول مختار وكيل:" أنه عندما التقى بناجي كان يدرس حياة الشاعر(جون كيتس) فراعته أوجه الشبه الكثيرة بين الشاعرين" [6]، و تأثر بالأدب الفرنسي ولا سيّما أشعارألفرد دي موسيه(Alfred de Musset)(1810م-1857م) ولامارتين (Lamarteen)(1790-1869م). [7]

---

[1] لسان العرب: ابن منظور ، تح: عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ،القاهرة ، د.ت ، مادة (مرد)

[2] فيلسوف وأديب فرنسي ، من أعلام الفلسفة الوجودية ، نال جائزة نوبل للآداب سنة 1956.

[3] ألبير كامو ، حياته وأدبه وفلسفته من كتاباته: مورفان لوبيسك، تر: حسين نديم، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، د.ت ،ص 125.

[4] جماعة أبولو في الشعر العربي الحديث:ص316.

[5] شاعر انكليزي، من أبرز شعراء الحركة الرومانسية.

[6]ماعة أبولو في الشعر العربي الحديث:318.

[7] الأدب العربي المعاصر في مصر : شوقي ضيف، دار المعارف ، مصر ، ط10، د.ت ، ص158. وانظر: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر من سنة 1850- 1967م رسالة ماجستير، سعيد دعيبس، المكتبة الوطنية، بنغازي-ليبيا، ط1، 1971، ص508.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

3- ما شهدته أوروبا من تقدم علمي وتطور حضاري شارك بطبيعة الحال في حدوث ثورةٍ صناعيةٍ، إذ أحس الشاعر الحديث بأن العالم من حوله يتحرك، والحياة تتقدم، فكان لا بد له من مواكبة العلم والحضارة ليرى العالم والحياة من منظور مختلف يستطيع من خلاله استيعاب ما يدور حوله، وفهم مجتمعه بمعاناته وأزماته، بغية المشاركة في تقدمه وتطوره، ولذلك كان تمرده في هذا السياق تمرداً على زاوية الرؤية.

وتأتي جماعة أبولو برومانسيتها الغاضبة ونزعتها الفرديَّة المتمردة على الواقع، بعد ركود المدرسة الكلاسيكية بوفاة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، واتجاه أعلام مدرسة الديوان إلى ممارسة النقد[1]، فتظهر أثار التَّمرد لدى شعرائها، وهو تمرد اتَّسم بالهروب إلى الشكوى والحنين والحبِّ والطبيعة والتَّأمل، كما هو حال إبراهيم ناجي، إذ يفيض ديوانه بالقصائد الوجدانيَّة التَّي تعبَّر عن حيرته، وقلقه، وحزنه، يقول في قصيدة الناي المحترق:[2]

كَمْ مرةً يا حبيبي والليلُ يغشي البرايا

أصبِّرالدمعَ لحناً وأجعلُ الشعرَنايا

وهَلْ يلبي حطامٌ أشعلْتُهُ بجوايا

النَّارُتوغلُ فيهِ والرِّيحُ تذرو البقايا

تظهر في هذه الأبيات عاطفة الشاعر وحزنه، إذ يمزج بين شعره ودمعه، ويصير حطاماً تلتهب النار فيه، فيهرب إلى الخيال حالماً بذكرياته، لكنه لا يلبث أن يستيقظ من حلمه، ليرى نفسه في واقع مرّ، يقول:[3]

ما أتعسَ الناي بينَ الـ ـمنّى وبين المنايا

يشدو ويشدو حزيناً مُرجعاً شكوايا

حتَّى يلوح خيالٌ عرفْتُهُ في صبايا

يدنو إليَّ وتدنو من ثغرهِ شفتايا

إذا بحلمي تلاشى واستيقظتْ عينايا

ورحتُ أصغي. وأصغي لمْ أُلفِ إلاَّ صدايا!

يرفض الشاعر في هذه الأبيات الواقع المرير، ويحاول التَّمرد عليه إلا أنَّ تمرده يبقى ضعيفاً، لعدم قدرته على الهرب بعيداً إلى عالم الخيال والحلم الذي يعد رفضاً للواقع والانصياع له، فالشاعر يصارع الواقع، ولكنه لا يفلح في الانتصار، فلا يلقى إلا الصّدى المعبر عن خيبته، مما يدلُّ على عجزه في الهرب من آلامه وأحزانه إلى عالم الخيال والحلم، لأنَّ الواقع بمرارته في نهاية المطاف يوقظه

---

[1] تطور الأدب الحديث في مصر: أحمد هيكل، دار المعارف، القاهرة – مصر،ط6، 1994، ص 326، وما بعدها ، ورائد الشعر الحديث أحمد ذكي أبو شادي: محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية بالأزهر- القاهرة، 1955، 12/1. ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر: رسالة دكتوراه بإشراف أحمد الشرباص ، مقدمة من الطالب: أحمد العزب، جامعة الأزهر ، مصر، 1976، ص 111.

[2] ديوان إبراهيم ناجي ، دار العودة، بيروت-لبنان، 1980، ص17.

[3] ديوان إبراهيم ناجي : ص17.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

من أحلامه وعالمه المثالي. وفي هذا السياق يرى عبد القادر القط أنَّ إبراهيم ناجي"يعيش مشدوداً بين عالمين من المثال والواقع"[1] فهو في صراع بين رغبته في الهروب من الواقع والتَّمرد عليه، والواقع الذي يسلبه هذه الأحلام ويرده إليه، لذلك فإن تمرده "اتسم بالهروبية المنسحبة أكثر مما اتسم بالتمرد المقتحم "[2].

ولعلّ تمرد إبراهيم ناجي ورغبته في الهروب من الواقع إلى حلم ينشد فيه عالماً مثالياً مردّه إلى شعور الغربة لديه على الرغم من أنه لم يعش بعيداً عن وطنه، ولكن شعره يفيض "بغربة سوداء موحشة"[3] شأنه شأن معظم شعراء الرومانسية" فالأديب الرومانسي أديب غريب قد باعدت الهوة بين ما يتوقه ويأمل فيه ويترقبه، وبين واقعه المرير الأليم، فهو من ثم أديب متطلع إلى عالمٍ آخر"[4] يحاول من خلاله قهر اغترابه باللجوء إلى الخيال والحلم، بوصفهما بديلاً عن الواقع المادي الذي يقتضي أحياناً العودة إلى الماضي حيث الذكريات، والحنين، والحب القديم[5]. يقول ناجي في قصيدته العودة[6]التي وصفها محمد مندور بأنها "من روائع الشعر العربي الحديث(فهي) تقطع بأن الدعوة إلى التجديد كانت قد نضجت واستقام فهمها"[7].

رفرفَ القلبُ بجنبي كالذبيحْ وأنا أهتفُ: يا قلبُ اتئدْ

فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريحْ لِمَ عدنا ؟ ليت أنّا لمْ نعدْ!

لِمَ عدنا ؟ أولمْ نطوِ الغرام وفرغنا من حنينٍ وألمْ

ورضينا بسكونٍ وسلامْ وانتهينا لفراغٍ كالعدمْ؟!

يتضح من البيتين الأخيرين، أن الشاعر لم يفلح بتمرده، بدليل، لوم قلبه وماضيه له لعودته إلى ديار المحبوبة بعد محاولته التَّمرد على حبِّه، والتخلص من حنينه وألمه، والعودة إلى فراغ أشبه بالعدم.

ويختم إبراهيم ناجي قصيدته بتأكيد غربته:[8]

وطني أنتَ ولكني طريد أبديُّ النفي في عالمِ بؤسي!

فإذا عدتُ فللنجوى أعود ثمَّ أمضي بعدما أُفرغُ كأسي!

إنَّ غربة ناجي ورغبته في الهرب للتَّمرد على واقعه ورفضه تتجاوز ألمه وحزنه لتعبر عن" قضية الإنسان المغترب في وطنه"[9]، يقول في قصيدة الحياة معبراً عن تعبه من الحياة التي لا يظفر منها إلا بالضلال، فيلجأ إلى الهرب منها والتَّمرد عليها من خلال رغبته في أن يُسدل الستار على الحياة، وطلبه الرحمة في الظلام، لأن كل جميل مصيره الموت:[10]

---

[1] الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت، ط2 ، د. ت ، ص286.

[2] ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر: محمد أحمد العزب، رسالة دكتوراه بإشراف:أحمد الشرباص، جامعة الأزهر، أسيوط،د.ت، ص111.

[3] إبراهيم ناجي، شاعر الوجدان: إيليا حاوي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1979،ص8.

[4] فلسفة الجمال في الفكر المعاصر: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان، 1980، ص181.

[5] دراسات في الشعر السوري الحديث : وفيق خنسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1981، ص 97.

[6] ديوان إبراهيم ناجي:ص13.

[7] الشعر المصري بعد شوقي: محمد مندور، دار النهضة القاهرة- مصر، 1978 ،ص 57.

[8] ديوان إبراهيم ناجي:ص15.

[9] شعر ناجي ، الموقف والأداة: طه وادي ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص47.

[10] ديوان إبراهيم ناجي: ص20.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

سيان مـا أجهلُ أو أعـلـم مـن غـامضِ الليلِ ولغزِ النهارْ

سيستمرُّ المسـرحُ الأعظم روايةٌ طـالتْ وأيـن السـتارْ

عييتُ بالدنـيا و أسـرارها وما احتيالي في صموتِ الرمالْ!

أغمضتُ عيني دونـها خائفاً مبتغياً لي رحـمةً في الظلام

انظرْ إلى شتَّى معاني الجمال منبثةٌ في الأرضِ أو في السماءْ

ألا ترى في كلِّ هـذا الجلال غـيـرَنـذيـرٍ طـالعٍ بـالفناءْ!

إن غربة ناجي في هذه الأبيات ليست نتيجة أزمة عاطفيَّة يمر بها فحسب، وإنَّما تتجاوز ذلك لتعبَّر عن قضية الإنسان، إذ يرى في الحياة سراباً يتطلع إلى التَّخلص والنَّجاة منها، فهو يعبَّر عن رؤيته الخاصة للحياة التي تبدو وكأنها مسرح ما إن ينتهي فصل حتى يتلوه آخر، فكل سعادة يتبعها ألم، وكل نعيم يلحقه شقاء، لذا يتمرد عليها ويهرب منها لقهر غربته وهذا ما جعل تمرده تمرداً هروبيّاً سلبيّاً.[1]

ويرى سعد دعبيس أنَّ التَّمرد الهروبي عند ناجي يسير في اتجاهين، وكلاهما ينبع من إحساسه بمرارة الحب الفاشل، وهما: الحبُّ اليائس الحزين، المشتعل بذكريات حبه القديم الضائع[2]، كما في قصيدتي(أحلام سوداء، والعودة)[3] .

وحين يتمرد على حبِّه، فإنَّه يثور على خيانات حبيبته وغدرها، فتشتعل نيران قلبه، وتدفعه إلى حرق رسائلها، يقول في قصيدته(رسائل محترقة):[4]

عادتْ إليَّ الذكريـا تُ بحشدِها وزحـامِها

في ليـلةٍ ليـلاءٍ أرَّ قني عصـيـبُ ظلامِها

أشعلتُ فيها النارَتر عى في غزيزٍ حطامها

تغتـالُ قـصةَ حبِّنا مـن بدئها لختامِها

أحرقتُها ورميتُ قلـ بي في صميمِ ضرامها

وبكى الرمادُ الآدميُّ على رمـادِ غـرامِها

والقصيدة تفيض بالمعاني الوجدانية، وتعبَّر عن ظمإ الشاعر وألمه وحنينه، فكل شيء يذكره بقصة حبه، لكنه لا يلبث التَّمرد على ذكرياته، باغتيال قصة عشقه، بحرق رسائلها وقلبه معها، إلا أن تمرده بدا هشاً وضعيفاً لبكائه على حبه، وذلك ليس بغريب عن إبراهيم ناجي الذي يفيض شعره بتصوير ألم الفراق والشكوى منه، مما جعله ضعيفاً في تمرده، فهو في أغلب قصائده يعيش

---

[1] دراسات في الشعر السوري الحديث: ص 97. وانظر كذلك: ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر : ص 111.

[2] الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر : ص517 .

[3] يُنظر ديوان إبراهيم ناجي: ص13، 123.

[4] المصدر نفسه: ص149.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

صراعاً دائماً بين حنينه إلى ذكرياته ولحظات عشقه السعيدة، وبين رغبته في التمرد على خيانات حبيبته، والثورة على غدرها بسبب كبريائه، ولعل قصيدة(الكبرياء) خير دليل على قولنا، إذ يقول فيها:[1]

غرامُكِ كَانَ محرابُ المصلّى كأنّي قد بلغتُ بكِ السماءَ

خلـعتُ الآدميَّةَ فـيهِ عنّي ولكن مـا خلعتُ بهِ الإباءَ

ويقول أيضاً من القصيدة نفسها: [2]

و إذا ونى قلبي يدقُ مكانه شمعي وتخفقُ كبرياءُ هـمومي

إنّي لأحملُ جعبتَي مُتحدياً زَمني بها وحواسدي وخصومي

فهنا ينتصر لكبريائه على حبّه، متحدياً به زمنه وحساده وخصومه، فيظهر الشاعر في تمرده في هذين البيتين قوياً، متحدياً به كل من يقف في وجه كبريائه حتى ولو كان قلبه، وكلنَّا يعرف أهمية العاطفة والقلب للشاعر الرَّومانسي، ومع ذلك فإن ناجي مستعدٌ للتمرد على قلبه في سبيل كبريائه، وهذا ما فعله أيضاً في قصيدته(رسائل محترقة) إلا أنَّ الفرق بين القصيدتين، أنَّ تمرده في(رسائل محترقة) كان ممزوجاً بالبكاء، في حين أن الشاعر في قصيدته(كبرياء) بدا متحدياً، معتداً بذاته، وكبريائه .

أما الاتجاه الثاني الذي سار فيه تمرده الهروبي فيتعلق بمفهوم الحب الدونجواني المتعدد، ويرى سعد دعبيس[3] أنَّ هذا الاتجاه ردة فعل لحبِّ الطفولة الفاشل، فقد كان إحساسه بفشله دافعاً إلى تمرده، فيشعل في قلبه نيران ثورة تدفعه إلى عشيقات له، لعله يجد فيهن حبيبته القديمة في طفولته، أو يملأن فراغ قلبه، فيقتلن ظمأه وعطشه إليها، إذ كان" في كل غرامية من هذه الغراميات، لا يألو حبيبة الطفولة تذكاراً، ولا يتصور إلا أنه أمامها هي، أو محروم منها هي، ولم تزل هي له مصدر الوحي والإشعاع في كل ما قرأتم من شعره..." [4]

فهذه الغراميات– كما يرى سعد دعبيس- لا تعدو كونها مجرد وسيلة تسلية، يحاول الشَّاعر من خلالها الهروب من حزنه وألمه لفراقه حبّ الطفولة، ولهذا فإنَّ ما قاله من قصائد في هذه الغراميات يخلو من العاطفة والإحساس، إلا أنَّها تبيّن رغبة الشَّاعر في تمرده على حبه، والهرب من ذكرياته المؤلمة لرفض فتاة أحلامه الزواج منه في أول عهد شبابه[5]، فظلَّ يعيش نار الحرمان، وكثيرة هي القصائد التي تفيض بمشاعر الحنين بسبب حرمانه [6].

---

[1] ديوان إبراهيم ناجي: ص146. يُنظر أيضاً قصيدة (ظلام) ص 252. ومنها قوله :

إنه مزّق قلبي قسـوةً وسقاني المر من كأس الندامه

= صار ناراً ودماراً في دمي و صراعاً بين قلب و كرامهْ

[2] ديوان إبر اهيم ناجي : ص148.

[3] الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر : ص 522.

[4] ناجي – حياته وشعره : صالح جودت، دار العودة، بيروت- لبنان، ط2، 1977، ص 129.

[5] ناجي –حياته وشعره:ص167.

[6] منها : قصيدة : الأطلال ص 132، و رسائل محترقة ص 149، و وقفة على دار ص109، وظلام ص252، و وحيد ص 26، والعودة ص13، والحنين ص16 وغيرها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ولم يكتفِ ناجي بالتمرد والهرب من عشقه القديم إلى مفهوم الحبِّ المتعدّد الذي تجلى في غرامياته التَّي خلت من حرارة العاطفة وعمق الشعور، بل تعدَّى ذلك إلى التَّمرد على المفهوم الرومانسي للحبِّ، فنراه يطلب من المرء أن يختار ما يشاء من النساء، كقوله:[1]

هاك فانظرْعدد الرَّمـ ـــلِ قلوباً و نســاء

فتخيَّرْمـا تشاء ... ذهـــبَ العمرُهــباء

ضلْ في الأرَضِ الذَّي ينشــدُ أبناءُ السَّــماء

أي روحـــانيةٍ تُعـ ـصرُمـن طينٍ وماء ..

ولا شك فإنَّ هذين البيتين يتعارضان مع المفهوم الرّومانسي للحبِّ الذي يقتضي أن يكتفي المحب بامرأة واحدة، يحبُّها ويعشقها، ويخلص لها. ويرى محمد رضوان أنَّ إبراهيم ناجي في هذين البيتين يتمرد على "تصوراته للمرأة التي ينشدها، ليقنع نفسه أن تلك المرأة لا وجود لها في الواقع بل من صنع خيال."[2]

ويتبدَّى التَّمرد لدى إبراهيم ناجي أحياناً من خلال تساؤلات تبيّن حيرته وقلقه مما يشي بصراع يعيشه الشَّاعر بين الإخلاص لأفكاره ومبادئه وفلسفته، وبين التَّمرد على روحه وفكره ،كما في قصيدته(قلب راقصة) إذ يقول فيها بعد أن بلغ اليأس لديه ذروته، فيقرر الذهاب إلى حيث تجرّه قدمه، ليجد نفسه أمام ملهى، فيدخله ويرى الحشود تزدحم فيه كأنهم أمواج، فراح يحدَّث نفسه، ويسألها التَّمرد:[3]

لِمَ لا أثــورُ اليومَ ثــورتَهــم ؟ لِمَ لا أجـربُ مـا يحبونا؟

لم لا أصيحُ اليومَ صيحتهم؟ لم لا أضجُّ كما يضجونا؟!

لم لا تذوقُ كؤوسّهم شفتي؟ إنَّ الحجا سُمّي وتدميري

في ذمّةِ الشيطانِ فلسفتي ورزانتي ووقــار تفكيري!

لكنه في النهاية يحسم موقفه، ويبدي تعاطفاً مع الراقصة التي تهافت عليها من في المقهى فيصور حزنها، وغربتها، معلناً رفضه الحياة البائسة والدنيا الحقيرة، يقول:[4]

هاتي حديثَ السقمِ والوصبِ وصفي حــقارةَ هذهِ الدنيا

إني رأيتُ أســاكِ عـن كثب ولمـستُ كربكِ نابضاً حيا

تمضي، وتجهلُ كيفَ أكبرها إذ تختفي في حـالكِ الظلمِ

روحاً إذا أثمــتْ يُـطهّرُهـا ناران: نــارُ الصبرِ والألمِ!

---

[1] ديوان إبراهيم ناجي:ص139.

[2] إبراهيم ناجي ، شاعر الأطلال وأحلى قصائده العاطفية: محمد رضوان، دار الكتاب العربي ، دمشق-سورية، ط1، 2004،ص206.

[3] ديوان إبراهيم ناجي : ص25.

[4] ديوان إبراهيم ناجي: ص28-30.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

والشَّاعر في هذه القصيدة يقترب من الطبقات الدنيا ومن ضحايا المجتمع، ويتعاطف معها شأنه في ذلك شأن الرومانسيين ذوي النزعة الإنسانية الكبرى، فيأخذ التَّمرد عنده طابعاً اجتماعياً، مُعبّراً عن رفضه قوانين مجتمعه وشرائعه، ويتمرد على عادات النَّاس، ويكفر بمبادئهم وأفكارهم، كما في قوله من قصيدة(الرحلة): [1]

برمتُ بأوضـاعِ الـورى كلُّ أمرّهم وسـيلةُ مُحـتاجٍ و مُسعاة مضطرّ

برمتُ بأوضاعِ الورى ليـسَ بينهم وشـائج لـم توصل لغاي و لا أمرِ

إذا كانَ ما استنوا وما شرعوا القِلى فذلك شرعُ الطينِ و الحَمإ المُزري

تمـردتُ لا ألوي على ما تعودوا ونفسي بـهذا الشرعِ عارمةُ الكفرِ

و لا غرو أنَّ تصدر هذه الأبيات عن شاعر، اتَّخذ من الرومانسيَّة مذهباً لشعره، فطغت عاطفته الجياشة على مجمل قصائده، وسما بخياله على واقع مرير، يرفضه ويزدريه، ويتمرد عليه، حالماً بعالم مثالي تطغى فيه الروح على المادة، ومن هنا ليس غريباً أن يعلن رفضه لأفكار مجتمعه وشرعه، وتمرده على أوضاع عصره وأمراضه، كما في قصيدته(ليالي القاهرة) التي تحدث فيها عن الحرب والظلام والحبِّ وبنات الليل، والوضع المزري لمصر في تلك المدّة.

يبدأ إبراهيم ناجي قصيدته بالحديث عن لقائه بإحدى الفتيات في أثناء الغارة، ثمَّ يتحدث عن ظلام الغارة رابطاً بين ظلامها و الظَّلم الاجتماعي في مصر الذي جعلها سوقاً للرذيلة والبؤس وفساد القيم، كل ذلك يحدث أمام عجز المصباح الذي بات حارساً يرى الظلم في مصر لكنه يظل صامتاً، يقول :[2]

و قد وقفَ المصـباحُ وقفةَ حارسٍ رقيـب على الأسـرَّارِ، داعٍ إلى الجدِّ

فيا حارسَ الأخلاقِ في الحيِّ نائمٌ قضى يومَهُ في حومةِ البؤسِ يستجدي

وسادتُه الأحجارِ،والمضجعُ الثَّرى ويفترشُ الإفريزَ في الحـرِّ و البـردِ

ثم يصرخ متمرداً، ثائراً:[3]

متَّى ينجلي هذا الضنى عن مسالك مرَّنقة بالجـوعِ والصّـبرِ والكـدِّ

ينـقبُ كلبٌ في الحطـامِ وربَّمـا رعى الليلَ هرٌّساهرٌ، وغفا الجندي

أيا مصرُمـا فيك العشيّة سـامرٌ ولا فيك مـن مصغٍ لشاعركِ الفردِ

يرى صالح جودت أنَّ إبراهيم ناجي في هذه الملحمة لا يعالج موضوع الحرب سياسيَّاً، وإنَّما يتناوله من ناحية شخصية بحتة[4]، بينما يرى سعد دعبيس أنَّ القصيدة تتضمن هجوماً على الأوضاع السياسيَّة والاجتماعيَّة في مصر إبان الحرب العالميَّة الثانية، لأنَّها تصور الظَّلم الاجتماعيَّ في مصر، والبؤس والشقاء، فهي قصيدةٌ يختلط فيها الغزل بالسياسة من غير أن تتفكك الوحدة العضوية في القصيدة لأن الشاعر كان يهرب بغزله من العبث السياسي والظَّلم الاجتماعيَّ، فالحبُّ عنده حقيقة حياته الصادقة، لذلك فهو

---

[1] المصدر نفسه: ص284- 285.

[2] ديوان إبراهيم ناجي: ص120.

[3] المصدر نفسه : ص120-121.

[4] ناجي ، حياته وشعره : ص105.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

يبث في قصائد غزله كل مشاعره الساخطة وأحاسيسه المتمردة،"وإنْ كان ذلك يعبَّر عن موقف سياسي سلبي، يتخذ موقف الهروب بدلاً من المواجهة"[1]. ويمكن القول في هذا السياق: إن الهروب وإنْ كان يعبَّر عن موقف سلبي للشَّاعر إزاء الوضعيْن السياسي والاجتماعي في مصر، إلا أنه يدلُّ في الوقت نفسه على رفض الشَّاعر لواقعه المرير، ورغبته في التَّمرد على الوضع المزري الذي تعيشه بلاده، وهو تمردٌ يتماشى مع رومانسيّته، فلا غرابة أن يعبر عن رفضه وتمرده بالهروب من واقعٍ إلى حلم ينشد فيه عالماً مثالياً ينتفي فيه الظَّلم والقهر والبؤس، كما في قوله مثلاً في قصيدة (الحياة)، إذ يُعبَّر فيها عن تعبه من الحياة، فهو لا يغنم منها إلا الضلال، لذا يحاول الهرب منها:[2]

عييتُ بالدّنيا و أسـرَّارِهـا وما احتيالي في صموتِ الرمالْ!

أنشدُ في رائـعِ أنـوارها رشـداً فمـا أغنمُ إلا الضلالْ!

أغمضتُ عيني دونها خائفاً مُبتغياً لي رحـمةً في الظلامْ

فصاحَ بي صائحُها هـاتفاً كأنَّما يـوقظني مـن منـامْ:

إلا أنَّ الشَّاعر يجيب على إغراءات من يدعوه إلى التمعن في جمال الحياة، وإلى ما تزخر به من جلالٍ وحبٍّ، بقوله:[3]

أجبتُ: يا دنياي من تخدعين ؟! إني امرؤ ضاقَ بهذا الخداع

مزقتِ عن عيشي هنيَّ السنين لأنني مزقتُ عنـكِ القناع !

ففي هذين البيتين يُعبَّر الشَّاعر عن تمرده على الحياة ورفضه لها بتمزيقه قناعها بعد أن ضاق بخداعها، ومن ذلك قوله أيضاً مؤكداً رفضه الحياة وكرهه لها:[4]

وكأنَّما هذي الحياة بنَّاسِها وضجيجِها ضربٌ من الهذيانْ

وقد بلغ كرهه الحياة حداً جعله يطلب الموت ويتمناه، إذ لا رغبة له فيها ولا طموح، ولم يبق له فيها إلا اليأس الذي يهرب منه إلى كأسه، يقول في قصيدته(يأس على كأس)[5]:

أصبحتُ من يأسي لو أنَّ الرَّدى يهتفُ بي، صحتُ بهِ هيا

هيا فـما في الأرَضِ لي مطمحٌ ولا أرى لـي بعدها شيا

ماذا بقائي هـا هنـا بعدَمـا نفضتُ منهُ اليـومَ كفيَّا

أهربُ مـن يأسي لكأسي التَّي أدفنُ فيها أمـلي الحيَّا

تتجلى رومانسيَّة إبراهيم ناجي في سياق تمرده من خلال لجوئه إلى الطبيعة هرباً من حياة المدينة، " فالطبيعة عند الرومانتيكيين تحيا وتتجمد، وتصادق الإنسان، وتتخلل مشاعره، وتحنو على جراحه، وترعى أحلامه وأمانيه، وتستثيره للتمرد على المدينة،

---

[1] الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر : ص526- 527.

[2] ديوان إبراهيم ناجي: ص20-21.

[3] المصدر نفسه: ص22.

[4] المصدر نفسه: ص127.

[5] ديوان إبراهيم ناجي :ص143.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

والعودة إلى الحياة الفطرية البسيطة ..." [1]فالبحر يردُّ إلى الشَّاعر إنسانيته، فهو ملاذه إذا ما ثارت نفسه من يأسها، وهوعزاؤه إذا ما اشتد بلاء القلب، فتعصف الأمواج بالرجاء، يقول:[2]

صورةٌ للبحرِ أم صــورةُ نفسِ عندما النَّفس من اليأسِ تثورْ

قد علا الموجُ وقــد عزَّ التأسي لـم يعدْ إلا عبابٌ وصخورْ

أإذا اشتدَّ على القــلبِ البلاءُ أإذا جــار عبابٌ وتــناهى

تعصـفُ الأمواجُ عصفاً بالرَّجاءِ كيف ننسى أنَّ للكونِ إلها..

إنَّ إحساس الشَّاعر بظلم المجتمع وقيوده، ورغبته في اعتزال النَّاس جعله يجد في الطبيعة" مهرباً من عذابات الحياة، وملجأً من هواجس النّفس وأحزان القلب، وأشجان الروح "[3] لذلك كانت الطبيعة هي الملجأ والملاذ والأم الحنون.

ولا بدَّ أنَّ نشير أخيراً إلى تمرد إبراهيم ناجي على اللغة من خلال خروج اللفظ عنده على الصحة اللغوية والنحوية، فقد أخذ عليه طه حسين أنه لا يجيد لغته، ويستشهد على ذلك بقوله :[4]

عجباً لقلبٍ كانَ مــطمعُهُ طـرباً فجاءَ الأمرُّبالعكسِ

وأشدُّ ما في الكونِ أجمعِّهُ بينَ القلوبِ أواصرُّالبؤسِ

ويعقب طه حسين بقوله: "انظر إلى قوله(وأشدُّ ما في الكون أجمعه) فكيف تقرأ أجمعه.. أتضم العين أم تكسرها، فأنتَ إنْ ضممت أرضيت القافية وأغضبت النحو، وأنتَ إنْ كسرت أغضبت سيبويه وأرضيت الخليل...."[5]ويؤكد طه حسين على أن الديوان يحتوي على كثير من مثل هذا الخطأ، وأن شعراءنا مطالبون بإجادة اللغة والنحو، فليس التجديد تعذيباً للغة والنحو، بل إن الجمال نفسه يفسد إذا لم يؤد في لفظ مستقيم جميل.[6]

ويردُّ إبراهيم ناجي معاتباً طه حسين أنه لا يزال يحاسب الشاعر كلمة كلمة، ويقيس الفن بالمسطرة، وربما انتزع اللفظة من جارتها وهي تسندها وتشد أزرها و لا تكمل إلا بها ..."[7] ويعتب عليه أيضاً اهتمامه النقدي باللغة[8]. فالشَّاعر يرى أنَّ اللغة هي آخر ما يجب أن يلتفت إليه النقد، ويجب على الناقد أن يعطي الفنان حرية العمل في اللغة ولا يحاسبه عليها كلمة كلمة،[9] مما يعني أنَّ ردَّ إبراهيم ناجي يتناول قضية اللغة من زاوية متمردة، إذ يرى نفسه أن لديه الحرية في استخدام ألفاظ اللغة وتراكيبها في خلق تجربته الشعرية .

---

[1] الطبيعة في شعر المهجر: أنس داود ، دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة –مصر، ص31.

[2] ديوان إبراهيم ناجي: ص 208.

[3] إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأحلى قصائده العاطفية :محمد رضوان ، ص 129.

[4] المصدر نفسه : ص28.

[5] حديث الأربعاء : طه حسين ، المطبعة التجارية الكبرى، مصر ، د.ت، ج3، ص150

[6] المصدر نفسه : ص 151.

[7] ناجي – حياته وشعره- : صالح جودت ،ص 88.

[8] المرجع نفسه: ص88.

[9] الألم في شعر إبراهيم ناجي:بسمة خليفة، دار االنهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2015، ص54.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

خاتمة:

شغل التَّمرد في ديوان إبراهيم ناجي حيزاً لا بأس به، دلَّ على نزعةٍ رومانسيةٍ تجلت في إلحاحه على الهرب من الواقع المرير إلى عالم الخيال تارةً، وإلى الطبيعة تارة أخرى، مُعلناً رفضه وتمرده على خيبته العاطفيَّة، وعلى تقاليد المجتمع وأفكاره، والحياة بما فيها من شقاء وظلم و عذاب، وبذلك يمكن القول: إنَّ التَّمرد في شعره غلبت عليه النزعة الهروبيَّة.

أولاً: المصادروالمراجع:

1- إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأحلى قصائده العاطفية : محمد رضوان ، دار الكتاب العربي ، دمشق-سوريا ، ط1، 2000 .

2- إبراهيم ناجي ، شاعر الوجدان : إيليا حاوي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1979.

3- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، د. ت.

4- الأدب العربي المعاصر في مصر : شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط10، د.ت .

5- ألبير كامو ، حياته وأدبه وفلسفته من كتاباته: مورفان لوبيسك ، تر: حسين نديم، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، د.ت .

6- الألم في شعر إبراهيم ناجي:بسمة خليفة، دار االنهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

7- تطور الأدب الحديث في مصر : أحمد هيكل ، دار المعارف، القاهرة - مصر,ط6، 1994.

8- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث:عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

9- حديث الأربعاء: طه حسين ، المطبعة التجارية الكبرى، مصر ، د.ت.

10- دراسات في الشعر السوري الحديث: رفيق خنسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1981.

11- ديوان إبراهيم ناجي ، دار العودة،بيروت-لبنان، 1980.

12- رائد الشعر الحديث أحمد ذكي أبو شادي: محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية بالأزهر- القاهرة، 1955.

13- الشعر المصري بعد شوقي : محمد مندور، دار النهضة، القاهرة- مصر، 1978.

14- شعر ناجي ، الموقف والأداة: طه وادي ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

15- الطبيعة في شعر المهجر: أنس داود ،دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة –مصر.

16- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر : محمد زكي العشماوي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان، 1980.

17- لسان العرب: ابن منظور ،تح: عبد الله علي الكبير ،محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت .

18- ناجي – حياته وشعره : صالح جودت، دار العودة، بيروت- لبنان، ط2، 1977، ص 129.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الرسائل الجامعية:

1- ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر : رسالة دكتوراه بإشراف أحمد الشرباص ، مقدمة من الطالب : أحمد العزب ، جامعة الأزهر ، مصر ، 1976.

2- الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر من سنة 1850- 1967م رسالة ماجستير، سعيد دعيبس ، المكتبة الوطنية، بنغازي-ليبيا، ط1، 1971.

المقالات:

1- إبراهيم ناجي: مقال كتب أثرت في حياتي، جريدة الجمهور المصري، ع16، فبراير، 1952.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

سؤال النقد وفعل التجريب في شعرية الرواية "إبط السفينة" لأحمد ختاوي.نموذجاً

حمزة مساعدي طالب سنة ثانية دكتوراه ل.م.د.جامعة مولود معمري - تيزي وزو.الجزائر

مقدمة:

تستند الرواية على عناصر مهمة هي الشخصية، الحدث، اللغة، الفضاء، الزمن، وتبقى اللغة أهم هذه العناصر، إذ تتطلب التجربة الإبداعية الحديثة وعيا لغويا فنيا وجماليا كبيرا، ينطلق من مفارقات الخطاب الروائي الحديث ومن الواقع اليومي المعيش، ومن لغته وقضاياه، ليقدمها في شكل لغوي يتميز بالفنية والجمالية والشعرية، فتتحول وظيفة النثر من مباشرة عادية إلى إيحائية شعرية، وبهذا تحول الفرق بين الشعر والنثر إلى أمر متجاوز في ضوء نظرية تداخل الأجناس الأدبية.

فهي تستثمر كل تلك الأنواع كأساليب خطابية تثري بها مادتها الروائية، وقد وقف العديد من الدارسين عند هذه الظاهرة(التجريب) التي يتجاور فيها الشعر مع السرد، واعتبروها جوهر الرواية المعاصرة، وهنا يمكن الحديث عن شعرية للغة الروائية أو الرواية الشعرية، التي ارتقت لغتها وتماست مع لغة الشعر، محاولة تحقيق مطلب فني جمالي، بتسخير أدوات الشعر لخدمتها وأصبح التساؤل يطرح حول طبيعة التعامل مع هذا الخطاب النثري الشعري الجديد، وكيفية قياس شعريته في ظل المفاهيم الحديثة التي تعمل على حذف الحدود بين الأجناس الأدبية، خاصة بين الشعر والنثر مما يقودنا للبحث عن كيفية توسل النثر بالشعر، أو استثمار الشعر في النثر أو المجال الروائي.

يعد"أحمد ختاوي"من الروائيين الذين نجحوا في استثمار طاقة اللغة، لتوليد نصوص روائية ذات صبغة شعرية منها:"إبط السفينة"الصادرة عام 2011عن منشورات ليجو ند في الجزائر، وهي من ضمن رواياته التي كانت تحت عنوان: المدينة بدم كذب، بلح الليل، أطياف الرخام، نهيق المقهى، ومجموعته القصصية وغيرها من الأعمال التي نسج بناءها اللغة الشعرية واللغة التقريرية في أن واحد، فكانت بذلك نموذجا ملائما لاستنطاق الظاهرة فيها، من خلال هذه المداخلة الموسومة بـ: **شعرية اللغة في رواية"إبط السفينة"لـ"أحمد ختاوي".**

فما هي طريقة"أحمد ختاوي"في استثمار السمات الشعرية في رواياته ؟

وكيف ظهر البعد الشعري في روايته"إبط السفينة"؟

1-اللغة الشعرية في الرواية:

تثير كلمة"شعري"عند النقاد الكثير من الغموض خاصَة"إذا استعملت صفة لعمل ما، فإنها تحمل معها عادة موجة من الإبهام وخاصَة عندما يُطلق على الرواية"[1].والمقصود باللغة الشعرية في الرواية، تلك اللغة-الفنية التي نلتمس فيها جانبا من الإبداع-، حيث تتقاطع مع لغة الشعر، "فيكون النص ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم بلغة ذات تكثيف مجازي، و استعاري،

[1]:بوتور ميشال،بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1982، بيروت لبنان، ص19.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وتوخَي الإيقاع في السرد وتضمين الكلام الكثير من الإيحاء الذي تتصف به لغة الشعر"[1]، وتتعين الكتابة التي يتماس فيها السرد بالشعر بأنها"القصة القصيدة"، وحين استعمال هذا المصطلح فإننا نقيم للنص هوية في منطقة وسط بين عالم الرواية وعالم الشعر، "وتشكل هذه النصوص المتقاطعة هوية النص الأدبي المنفتح على أفاق المعاني والدلالات والتأويل"[2].فتتحول لغة الرواية بذلك إلى لغة شعرية.

يختلف مفهوم اللغة الشعرية في الرواية التي يهدف البحث إلى دراستها، عن مفهوم النظرية السردية في تحديد مفهوم شعرية الرواية"الذي يتجه إلى ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة، التي تحيل الحكاية من خبر أو مجموعة أخبار تحكى أو تروى، إلى عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث وتوظيف الأشخاص ووصف المكان واستخدام المنظور و الراوي..." [3].

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن مفهوم اللغة الشعرية في الرواية الحديثة يختلف عن مفهوم النظرية السردية في الرواية القديمة وذلك لأن اللغة الشعرية تتجه إلى اللغة التي فيها التخيل، والمجاز والاستعارة، على عكس اللغة العادية التي تحكي مجموعة من الأحداث والوقائع.

ولهذا فإن شعرية اللغة تعتمد على استخدام تقنيات الشعر-كالانزياح مثلا-، أما شعرية الرواية فهو مفهوم أعم كما أشار إلى ذلك محمد عبد الحليم غنيم لأنها"تدل على ذلك المجموع من التقنيات التي يخرج بها من عاداتها الموروثة وتصبح لغة النص هائجة ومفاجئة ومراوغة"[4].

ولقد اقترن ظهور اللغة الشعرية في الرواية العربية، مع ظهور الرواية الحديثة التي جعلت من هذه اللغة علامة بارزة كان ذلك إثر التحول الذي عرفته الرواية بصورة خاصة، بظهور مجموعة من العوامل التي أسهمت في حداثة الرواية وبروز شعرية لغتها منها:

الدور الذي تلعبه الرواية الجديدة في فرنسا، ومحاولات الروائيين الجدد لتطوير أدواتهم الفنية الروائية، إذ اتجهوا إلى إضفاء جو من الشعر على لغة الرواية عن طريق استثمار إمكانيات اللغة، بوصفها عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الفنية للرواية ودعا بعض النقاد إلى العناية بلغة الرواية الحديثة عناية، تقترب بها من جماليات لغة الشعر، وقد"ترجمت بعض النصوص خلال الستينات من روادها: ناتالي ساروت، ألان روروب غرييه، كلود سيمون، وميشال بوتور"[5].

ولأن الخطاب الروائي الحداثي يقوم على بناء لغوي مشحون بالتضاد والمفارقات والرؤى العاطفية، والنبرة الغنائية وتعدد المستويات الأسلوبية، فهو جد قريب من البناء الشعري الذي يتسم بكثرة توظيفه للانزياحات، والتشبيهات، والاستعارات، التي تميز أصحاب هذا التوجه الروائي الحديث.

---

[1]:خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1،2010، ص255.

[2]:يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1،2006،ص6.

[3]:خليل إبراهيم،بنية النص الروائي،المرجع السابق، ص255.

[4]:محمد عبد الحليم غنيم،الفن القصصي عند فاروق خورشيد،دراسة نقدية،رسالة دكتوراه،جامعة المنصورة،قسم اللغة العربية،(2001-2002)،ص125.

[5]:يعقوب ناصر،اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية الجديدة (1980-2000)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط1،2004،ص14.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وبهذا التوظيف فقد صار قريبا من حدود الشعر، فإذا كان الشعر"نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب"[1].فالرواية الحديثة شعر غير منظوم ولا موزون، ذلك أن الروائيين يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي، انطلاقا من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر.

وتقول"نتالي ساروت"متحدثة عن تجربتها اللغوية وكتابة الرواية الجديدة في فرنسا"إنني لم استطع قط وضع حدود بين الرواية والشعر"[2].يقول"ميشال بوتور"انقطعت عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأت فيه كتابة روايتي الأولى، لأحتفظ لها بكل طاقتي الشعرية"[3].وقد أشار إلى أن قِراءته لكبار الروائيين أشعرته بأن في أعمالهم طاقة شعرية مدهشة.

إن تأثير الاتجاه الرمزي في أوروبا"الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، خاصة في مجال الشعر على يد بود لير، ومالا رميه، وبول فاليري، فقد أثاروا العديد من القضايا في مجال اللغة واستعمالاتها الشعرية، وحصروا مهمتها في الإيحاء لدى القارئ...ووجد الروائيون العرب الرمز أقوى في التعبير عن مكنونات الذات وما يعتريها من الآلام، والأحزان مصدرها قتامة الواقع وتعاسته"[4].

ومن خلال ما تطرق إليه (بوتور) في أن الشعر وسيلة حتمية لتحسين الأسلوب في الكتابة الروائية الحديثة، و(نتالي)التي لم تستطع أن تضع حداً فاصلا بين الكتابة الشعرية والكتابة الروائية الجديدة في تجربتها في فرنسا، يمكن القول بأن الكتابة الروائية عندما ترقى إلى المستوى الشعري فهي تحسينٌ للأسلوب بالدرجة الأولى وتجسيد الأحاسيس والآلام والأحزان التي تنبع من الواقع وتعاسته لتعبر عن شخصية الكاتب من جهة، وعن معانات القارئ أو المتلقي من جهة أخرى، وكل إبداع يكون صادراً من القلب بصدق فإن محله القلب لَا مَحالَ.

وفضلًا عن تأثير الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي، وأدباء المهجر"الذين تتجه أعمالهم النثرية، الاتجاه الشعري في لغتها، وفي مقدمتهم جبران خليل جبران"[5].

الذي أطلق تيار الرومانسية في الأدب العربي، ورسخ لغة شعرية انتقل بها إلى لغة العصر، وحملها معاني جديدة ارتفعت بها إلى شأو بعيد وبلغت قمة التفاعل بين الشعر والسرد تجلت في كتابه (الأجنحة المتكسرة).

ومما سبق يتضح لنا أن اللغة لدى أدباء المهجر تتسم بالشعرية من خلال كتاباتهم النثرية التي كان للتيار الرومانسي الحظ الأوفر فيها فكانت تحمل في طياتها معان إنسانية نبيلة تتجه بالخطاب إلى كافة البشر دون تمييز عرقي أو ديني، فجسدت الأشياء المعنوية في قوالب مادية محسوسة، وخاطبت مالا يخاطب من الجماد وبثت فيه الروح لتوصل وترسم للقارئ أجمل الصور الأدبية و الفنية الإبداعية، وبذلك استحقت أن ترقى إلى مصاف اللغة الشعرية التي تأخذ بالألباب وتسحر المشاعر في جو نثري روائي جديد.

---

[1]:بوتور ميشال،بحوث في الرواية الجديدة،المرجع السابق، ص11.

[2]:مرتاض عبد المالك،في نظرية النقد،متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ،للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،2002،ص187.

[3]:بوتور ميشال ،بحوث في الرواية الجديدة ،المرجع السابق،ص16.

[4]:يعقوب ناصر،اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1980-2000)، المرجع السابق، ص16.

[5]:يعقوب ناصر،اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1980-2000)، المرجع نفسه، ص16-ص17.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

2-شعرية اللغة الروائية:

إن الشعرية خاصية لغوية في الإبداع تكشف عن مدى قدرة المبدع في التعامل مع اللغة، فهي إحدى وظائف اللغة،"وهي ليست خاصة بنوع واحد من أنواع الخطاب كالشعر...، وترتبط بمدى قدرة الكاتب على التجريب في مجال اللغة، يُتجاوز فيه المألوف بإعطاء الألفاظ حمولات دلالية موحية"[1].

"وتحرص الرواية على أن تكون لغتها شعرية، إذ وجدت أن ترقية لغتها يتم عبر تقليد لغة الشعر، ترفض أن تكون وسيلتها اللغوية هي اللغة النثرية وحدها، فتماست مع الشعر وطوعت لغتهُ لصالحها وبذلك أصبحت الرواية الشعرية"قص هجين يجمع بين السرد والشعر، ويستعين بالوسائل الشعرية على تحقيق بنائه"[2].

"وقد بدأ التنظير لها في محاولة لإيجاد مميزات خاصة بها مع (رالف فريدمان) في كتابه "الرواية الغنائية"(lyric al Novell) و(جان إيف تاديه) في كتابه"القصة الشعرية"(le récit poétique)، وقد استأنس بعض النقاد العرب بهذين الكتابين في التنظير للرواية الشعرية"[3].

إن التفات النقاد العرب إلى دراسة الرواية الشعرية، ومحاولة التنظير لها، كان من خلال تحديد خصائص وسمات تتميز بها عن باقي الأشكال الروائية، على غرار ما قام به (سعيد يقطين)في كتابه"القراءة والتجربة"وكذا ما قامت به الناقدة(فريال جبوري غزول) في دراستها"الرواية الشعرية العربية نموذجا لأصالة الحداثة"التي تعد صفة الشعرية فيها مؤشرا على حداثة الرواية.

إن أول الدراسات التنظيرية للناقد المغربي(سعيد يقطين)، حلل فيها أربع روايات في الأدب المغربي المعاصر، ما يجمع بينهما أنها تؤشر على تجربة جديدة في الخطاب الروائي المغربي في السبعينات،تتجلى فيها سمة الشعرية انطلاقا من انتمائها إلى الخطاب الشعري الحكائي، الذي يستعمل متخيل الرواية من شخصيات ومكان وزمان ولكنه يستعمل في الوقت نفسه طرائق السرد التي تعود إلى الشعر، وتوصل إلى أن اللغة الشعرية في الرواية تقوم على:

"اللغة المنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة، تكسر عمودية السرد"[4]: ذلك أن للأحداث في هذه الروايات منطقها الخاص الذي لا يخضع للمنطق الواقعي، كما عهد ناه في الخطاب الروائي التقليدي، كحرية الشاعر الذي يحطم عمود القصيدة، حضور ذاتية الراوي في السرد، المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانه الخاص، تداخل الخطابات، بحيث تنفتح لغة هذه النصوص الروائية على وحدات أسلوبية مختلفة(سياسية، تاريخية، دينية، مسرحية، شعرية...إلخ).

"البعد العجائبي من خلال تقديم بعض الأحداث التي تخرج عن المعتاد الحكائي بسبب طابعها الغريب والعجيب"[5].

فمن خلال دراسة (سعيد يقطين)لهذه الروايات واستنتاجه لأهم العناصر التي تكون الروية الشعرية، يكون من السهل التفريق بين ما هو سردي روائي يوظف أو يتوسل باللغة التي ترقى إلى مصاف الشعرية، وبين ما هو شعريٌ محض.

---

[1]:تحريشي محمد،في الرواية والقصة والمسرح،قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية،دحلب للنشر،2007،الجزائر،ص137.

[2]:محمد عبد الحليم غنيم،الفن القصصي عند فاروق خورشيد، المرجع السابق، ص17.

[3]:محمد عبد الحليم غنيم،الفن القصصي عند فاروق خورشيد، المرجع نفسه، ص144.

[4]:سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجارب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية1985،دار الثقافة،الدار البيضاء،ص10.

[5]:سعيد يقطين،القراءة والتجربة،حول التجارب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، المرجع نفسه، ص10.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أما ثاني دراسة قامت بها (فريال جبوري غزول) و"تنطلق من الربط بين الغنائية والحداثة وتهدف الناقدة إلى تأسيس بويطيقا جديدة للإبداع والحداثة، وتأخذ في اعتبارها الثورة الجمالية الجديدة، التي جعلت قلب المعايير معيارا هاماً في حدِ ذاته، وتقدم تصورها للرواية الشعرية ...راصدة آليات تسلل الوهج الشعري إلى بنية النسيج الروائي العربي من خلال تحليلها لثلاث نماذج روائية...وهي لا تميل لاستخدام عروض الشعر وأوزانه، ولا تلتزم بقوافيه وصوره المسكوكة، وإنما تستعير منه قدرته على خلق نسيج لغوي خاص، وجو إيحائي غني بالدلالات وبنية غنائية مرهفة و المقومات التي وضعتها للرواية الشعرية يمكن إجمالها فيما يلي:

استقلالية الفصول، تكرار الموتيفات، عدم استخدام علامات التنصيص والترقيم، لوصف باستخدام المجازات والتشبيهات، المحور الاستبدالي المميز عامة للشعر لا المحور السياقي المميز للخبر"[1].

هذه بعض خصائص الرواية الشعرية التي توصلت إليها دراسة(سعيد يقطين)و(فريال غزول)، إن كانت الدراسات الأخرى التي قام بها نقاد آخرون قد أسفرت عن معالم جديدة، إذ توصلت هذه الدراسات إلى خصائص مشتركة يمكن أن تجمع بين الروايات العربية الشعرية، مع تفرد بعض الروايات بملامح خاصة، إن اللغة الشعرية ليست مفهوما ثابتا، له قواعده وقوانينه قبلية تحكمه، فالكتابة الأدبية إبداع يتعدد بتعدد الأساليب والتجارب المنتجة للخطاب، فيصبح لكل خطاب ما يميزه عن الآخر.

أ-شعرية اللغة في التقديم:

الرواية أشبه ما تكون بقطعة ملحمية، اختزلت رحلة المعانات داخل الوطن في ظل الاستعمار الفرنسي وبعد الاستقلال وسياسة الحزب الواحد الاشتراكية، حيث كان الناس كلهم سواسية في مستوى المعيشة، ثم الانتقال إلى الرأسمالية وظهور المحسوبية والرشوة، فكانت الهجرة خارج الوطن فالحنين إليه على أساس التربة لا على أساس الحاكم أو الخيرات، فكانت العودة من الغربة، بعد غياب دام سنوات ونجد شخوص الرواية موصوفة بشكل موسيقي شعري، فتبدأ الرواية بقول الروائي:"صحف الصباح تداولت أن ضفيرة حنان اغتصبها البحر.. وتراجع للوراء"[2]، ف(حنان)هي رمز للشيء المستلب(زوال الاشتراكية) من طرف البحر الذي كما هو رمز للعطاء و الخيرات دون مقابل هو رمز للأهوال والدمار كما في قوله:"البحر الأعور"[3]، أما الصحف فهي رمز للأخبار والإشاعات الغير صحيحة في الغالب، (جوليا) أو جازيا هي رمز المرأة المتشبثة بجذورها وأصولها رغم غربتها وعيشها وسط كيان وتفكير غير تفكيرها، أما (عمي الطاهر) فهو رجل أمي يساري متشبع بالفكر الاشتراكي ويميل إلى الطبقة الكادحة كما في قوله:"كلهم عادوا من مرية ربيعا ليلتحقوا من جديد(بمشروع الصفا)صيفا للحصاد"[4]، في إشارة منه للطبقة الكادحة التي تعمل دون توقف وبمبالغ زهيدة لتضمن العيش، أما(كاثية)فهي الطفلة الفرنسية الصغيرة التي لا تعرف شيء فهي رمز للبراءة ولم تتشبع بعد بالأفكار والمبادئ التي كان عليها أبويها، (رومان) هو ذلك الرجل الذي اكتسب المعرفة بطريقة عصامية فأصبحت لديه محاضرات في جامعة السربون، أما (جان) فهو لبان القرية الذي كان يزور عمي الطاهر بين الفينة والأخرى في منزله و(فارس)هو ابن أخ عمي الطاهر كان يحب السماع لعزف جوليا على البيانو والغناء معها.

عموما عمي الطاهر كان متواجد ببوسمغون ثم ذهب إلى مرية للعمل في الميناء كحمال ثم الذهاب للحصاد ومخالطته العمال سواء العرب أم الأجانب في حانة الميناء والطبقة الكادحة أكسبه ثقافة وفكر خاص به، وبعد مدة من الزمن ذهب إلى باريس

---

[1]:محمد عبد الحليم غنيم،الفن القصصي عند فاروق خورشيد، المرجع السابق، ص146.

[2]:ختاوي أحمد، رواية إبط السفينة، ،منشورات ليجوند، الجزائر، 2011، ص5.

[3]:الرواية، ص6.

[4]:الرواية، ص9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

بفرنسا فيرى الأوضاع المزرية للجالية هناك فيشده الحنين إلى الوطن رغم تشبعه بالفكر الاشتراكي حيث كان ينخر وينحت السفينة التي كان يكن لها الكراهية لأنها هي التي كانت تجنح به إلى جانب أخر من ماضيه وانتمائه السابق الذي يذكره بالمعانات، لكن غلبت الكفة لصالح المعسكر الرأسمالي الذي هيمن و حكم العالم بعد سقوط وانهيار الاشتراكية مع ذلك فإن عمي الطاهر يتدارك لو أن الاشتراكية مازالت قائمة لما تفاعل مع المد الرأسمالي الموجودة الآن والعولمة وفي ظل الحروب القائمة على الدول الاشتراكية، لكن يعود عمي الطاهر للوطن في النهاية، ليرى حيات البذخ والخير في ظل الرأسمالية حيث يقول:"الصفصاف يشرب الماء من الماء...ترتوي التلال والمداشر.

وفي السفينة من كل زوج اثنين"[1].

كإشارة منه لعموم الخير والرخاء والاحتفال فالصفصاف نبات يتحمل العطش لمدة طويلة لكن الماء متوفر(يشرب الماء من الماء..)(وفي السفينة من كل زوج اثنين) رمز للاحتفال فهو تقليد لدى أهل شرشال بمناسبة المولد النبوي الشريف وعموم الفرح والسرور.

ب-تجاور الشعروالسرد:

إن الدارس لرواية"إبط السفينة"، يلاحظ أنها تنتمي إلى الكتابة الروائية الجديدة التي حظيت بنصيب وافر من مظاهر اللغة الشعرية وخصائصها الرئيسة، وهذه اللغة تعد الركيزة الأساسية التي اعتمد عليها الروائي في روايته حيث امتزج فيها الشعري بالسردي،"إذ يتداخل المستويان في عملية صناعة النص حد التماهي، إذ تغدو شعرية الخطاب الوجه الأخر لسرديته، ذلك أن الموقع الطبيعي للشعرية هو حيث أُريد لها ضمن منظومة العملية السردية، ومثل هذا الفعل يجعل أي محاولة للفصل بين الوجهين ضربا من العبث"[2]وبناءً على ذلك يمكن رصد وجهين تجسدت فيهما السمات الأساسية للغة الشعرية، وهما:الألفاظ، والشعر الذي يستعمله أحمد ختاوي في شكل تضمين، حيث يحتفظ بشكله المعهود ويرد في سياق معين في الرواية.

ج-التوظيف الشعري للألفاظ:

تحمل مفردات اللغة طاقات إيحائية ذات دلالات متعددة، حيث تتحول المفردة في إطار الاستخدام والتوظيف في النص النثري إلى مفردة شعرية لها من الظلال كأنها في نص شعري، فتنقل للمتلقي تجربة الكاتب النثرية في سياقات شعرية، وتنتج شعرية اللغة التي تنسج بها الرواية من شعرية ألفاظها التي تشحن بمعاني تختلف عن دلالتها القاموسية، فالشعري في الخطاب الروائي كامن في كيفية إعادة تشكيله للألفاظ، وفق معايير جمالية فنية تدفع بالوظيفة الشعرية التأثيرية إلى أقصى فعاليتها، فتكتسب الألفاظ طاقة إيحائية عكست غنائية الرواية.

ولهذا لم يقتصر الطابع الشعري على المقاطع الشعرية فحسب بل تعداه للسرد، فجاءت الكثير من القاطع السردية ذات اللغة التقريرية مشحونة بوهج الشعر، منها قوله:"وتوهج بريق في عيني وأنا ألمحها..أرشقها بعيني..كان رذاذ المطر يختلط بدمعي..وكان المدى بعيدا..بعيدا..رميت جهة البحر بناظري لالتقاط الجوكاندا ومجاهلها..أو على الأقل أمسك حفنة من ماء البحر..نظري كان صنارة(خائبة)" [3].

---

[1]:الرواية، ص101.

[2]:خليفة قرطي،النمذجة وشعرية السرد في "الأسود يليق بك"لأحلام مستغانمي،ص15.

[3]:الرواية، ص16.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وقوله:"ردت جدتي...حين يداهمك الحنين...تداهمك تخوم... السربون...تداهمك(حرارة)صنهاجة...زناتة مرر خوذتك على رأس السفينة...وألجم طارق بن زياد...لم يحن وقت العبور...خذ حذرك من باريس التي يؤتمن جانبها..." [1].

يقول الروائي:"أحاجي الجدة لم تصلها القداسة ولا نفقات (الفاتيكان)ظلت طاهرة كالشمس وكعنقود عنب، لكن (دوفوكو)أماث اللثام عن وجهها، فصارت خوذة للعابرين نحو الصحراء"[2].

جاء السرد في هذه المقاطع مشحونا بلغة الشعر، مستعيرا صوره ودلالاته، وهنا تكمن قدرة الروائي على المزج بين نثرية الاسترسال في الحكي، وغنائية الشعر فجاء المشهد ما زجاً بين الشعر والسرد في جو شعريٍ بهيج.

د-توظيف الشعر:

إن ظاهرة تضمين الأشعار ضمن نسيج الرواية ذاتها، أصبح من المظاهر البارزة في الرواية الجديدة كما أن"استخدام الشعر ضمن لغة الرواية يتطلب ألا يبدو غير منسجم"[3]، أي أنه لابد لموظف الشعر في المتن الروائي يجب عليه أن يعمل ويجتهد على جعل النص منسجماً، وذلك بذوبان الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر فتبدو الرواية في صورتها الشعرية الجمالية.

ولقد توسل الروائي بقصائد شعرية لإشاعة المناخ الشعري في الرواية، وتنهض هذه المقاطع الشعرية التي انصهرت في الحكاية ببناء نسيج الرواية،واستدعاء، أحمد للشعر يدعم شعرية الرواية ويرفع درجة الغنائية و الجمالية فيها، حين يتحدث عن لحظات عزف جو ليا على البيانو بقوله:"في القرية كان العم..كان الخال..

كانت الدنيا ظل..

ثم قالت جوليا،دعني أقول همسا:

جاني الخير..جاتني لمعاني..

نطقت لحكايا..تبكم الظل..

واطفات نظرات عدايا.."[4].

وختم أحمد في الأخير روايته بقوله:"الصفصاف يشرب الماء من الماء..ترتوي التلال و المداشر...وفي السفينة من كل زوج اثنين..."[5].

ومن هنا يمكن القول أن الاهتمام بشعرية الرواية يكون بتحليل لغتها الشعرية، من خلال تقصي الظواهر الأسلوبية التي يتكرر ورودها في الرواية، بحيث شكلت ظاهرة بارزة أعطت للنص طابعه المميز، بالاعتماد على مقومات النص الشعري، للولوج إلى عوالم النص الروائي، وإن الكشف عن شعرية اللغة في رواية إبط السفينة لأحمد ختاوي يستدعي استنطاق بعض خصائصها متمثلة في التضاد اللفظي، الذي يتجاوز سطحية الأشياء إلى عمقها فشعريتهُ تكمن في التضاد نفسه، كما يمكن ملامسة هذه

---

[1]:الرواية، ص33.

[2]:الرواية، ص49.

[3]:حطيني يوسف،مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، المرجع السابق، ص200-ص201.

[4]:الرواية، ص48.

[5]:الرواية، ص101.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الشعرية في البنية الصوتية والمتجسدة في الإيقاع، الذي لا تخلو الرواية منه والمتمثل في السجع والتكرار، كما يظهر في تراكيب لغوية انزاحت عن مستوى اللغة اليومية التقريرية، وكذا الصورة الشعرية الجزئية .

ذ-الوزن الشعري المتعدد التفعيلات:

قد تخضع بعض النصوص النثرية لوزن شعري معين، ولكنه متعدد التفعيلات"وقد يقرب لغة السرد في الرواية من اللغة الشعرية الموزونة"[1]منه قول الروائي وهو يصف منظر المرفأ عند عودة عمي الطاهر من المهجر واستقبال الناس لأهاليهم:"حمائم المرسى...تتوسط السماء بين الحوضين...قوس قزح يشع نوره...تتوارى الأحاجي...يتوارى التقيؤ...وتندمل جراح الطفلة اللاهثة...هتافات الواقفين على الواجهة تتعالى...وتتوقف الجرائد عن الصدور..."[2]

ويظهر أن الكلام لا يخضع للتفعيلات خضوعا تاما لأنه ليس شعراً، بل جاء ليبين مدى اقترابه من الشعر حتى أن بعض الفقرات تأتي كالقصائد المستقلة يمكن انتزاعها من السياق.

ويظهر ذلك في قوله:

"أفتحت العار..العار..العار..

أملين الخير..

أغلقت منافذ الريح..

أغلقت منافذ البسمة..

وكبرت الحكاية ..

جاني الخير.. جاتني المعاني..

أضحيت أنا الظل..

أنا الشجرة اللي تحكم..

أنا خيوط الحكاية..

أنا البسمة..أنا العودة.."[3].

ويظهر الإيقاع في هذا المقطع الذي جاء ليكسب لغة الرواية نغمة و موسيقى، لم يفسد نثريتها بل زادها تنوعا وجمالاً.

خاتمة:

قام الروائي- داخل الرواية الحديثة - بمزج جنسين أدبيين في نسيج واحد، هما أبعد ما يكون عن بعضهما الشعر والنثر، بعد أن تمكن النقد الحديث من إسقاط الحواجز بينهما في ظل الاتجاه الذي يدعو لتراسل الأجناس الأدبية والتحاور فيما بينها، وصار اهتمام الروائيين منصبا على اللغة التي أصبحت تشكل معلما من معالم الحداثة، وأصبحت الدراسات الحديثة ترتكز على

---

[1]:إبراهيم خليل، بنية النص الروائي،المرجع السابق، ص256.

[2]:الرواية، ص98.

[3]:الرواية، ص84.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

جانبها الفني الجمالي، بعد أن أصبحت تلجأ إلى عدة تقنيات ترتقي من خلالها بلغتها من المستوى التبليغي الإيصالي النفعي إلى المستوى الفني الإبداعي لتصبح بذلك لغة الرواية شعرية، لقد تمكن الروائي بما يمتلكه من أدوات لغوية أن يعيد تشكيل لغته الروائية التي لامست لغة الشعر عبر استخدام التضاد، والإيقاع والتصوير الفني في الوصف، وهي المظاهر التي تجلت فيها شعرية اللغة عند أحمد ختاوي في روايته"إبط السفينة"، التي سعى البحث لدراستها، وتوصل إلى النتائج التالية:

- يظهر تمازج الشعري بالنثري في الرواية، فالحضور الشعري في الكتابات الروائية أصبح ضرورة حتمية و شكلا من أشكال التعبير الأدبي الفني.

- تحكم الكاتب في لغته الروائية، بحيث ظهر ذلك جليا في التوازن بين الجانب الإيحائي فيها وجانبها التقريري، فعلى الرغم من أن الروائي وظف فضاء خياليا واسعا، إلا أنه تخلى في بعض المقاطع عن لغته الشعرية، فجاءت بعض المشاهد بلغة تواصلية تبليغية، لأن الحدث الروائي يقتضي ذلك.

- اختيار الألفاظ المناسبة بوصفها الوسيلة الأكثر تعبيرا عن التجربة العاطفية من جهة والقدرة على التأثير في المتلقي من جهة أخرى.

- استخدام المؤثرات اللونية والحركية من خلال الوصف الدقيق للغوص في أعماق الشخصيات ومعرفة مكنوناتها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

التاريخ و التخييل في رواية " الكائن الظل" لإسماعيل فهد إسماعيل

أ.هشام بن سعدة. جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان - الجزائر

الملخص:

ينبثق طموح هذه الورقة البحثية، من التحول البنيوي الذي عرفته الرواية العربية عبر مسارها التجريبي الهادف إلى التأصيل. خصوصًا عندما توجهت إلى البحث عن أشكال تراثية شديدة الخصوصية، أعطت للرواية العربية نفسًا جديدًا، عبر مساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف عند الهوية الخاصة، في مضامين السرد الشفهي والحوليات التاريخية العربية. ونحن إذ اخترنا رواية " الكائن الظل " لإسماعيل فهد إسماعيل، فلأنه يشكل علامة متميزة ومفارقة لنمط الكتابة الكويتية، عبر متنها المجسد لهذه الخصوصية والمتغيرات الحاصلة على مستوى النص السردي، وهي فرصة بالنسبة لي، للبحث في ملامح هذه البنيات وطريقة حضورها واشتغالها في النص الروائي، لننتقل بعدها إلى استجلاء الإضافات التي قدمها التخييل إلى تلك البنيات التراثية.

الكلمات المفتاحية:

السرد _ التاريخ _ التخييل _ الرواية _ الكائن الظل _ النقد

مدخل:

نعلم أن كل رواية تشتغل على أفق معرفي، يطرح أسئلة جديدة، ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات، تكون هي العنصر المحدد لخلفية النص ومقاصده وعلاقته بصوغ رؤية للعالم، وفي سياق البحث عن جديد الرواية العربية وتحولاتها التي تكرست بعد فجيعة1967،كانت الحاجة إلى خطاب مختلف، حيث "واقع المجتمعات العربية مسرح سريع الحركة، منذ مستهل القرن العشرين (...)؛فالواقع ممتد لا ينتهي عند حد، ومن ثمّ فالواقعية تعني البحث عن أشكال جديدة، تختلق من تحولات الناس التي لا ضفاف لها "[1].وبالتالي فان النص الأدبي، يطرح إشكاليات متعددة على مستويات مختلفة، يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي،كما يتداخل فيها الواقع بالمتخيل.

وما رواية " الكائن الظل" للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل التي نسعى لفتح أفق جمالها السردي إلاّ نموذج من أشكال التجريب في الرواية العربية، التي تستند على المادة التاريخية؛ لتدفع بها إلى القول ما لا يستطيع التاريخ قوله، وفق تركيب

[1]- جابر عصفور, زمن الرواية, دار المدى لثقافة و النشر, ط1, سوريا, 1999, ص 265.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فني، يحمل شحنات إيديولوجية تميل إلى النقد الواقعي، ليس فقط نقد التاريخ المنتهي و إنّما التاريخ المنسي، و هذا بالفعل ما أثاره الروائي.فحين نتجاوز العتبات الأولى للرواية، تستوقفنا إشارة المؤلف التي تحتل صفحة كاملة، يحدد فيها ما استعان به من مراجع:

" نادرا ما يجد كاتب رواية ما نفسه ملزمًا بذكر مراجع، استعان بها لكتابة نصه ...إضافة إلى مراجع تراثية وردت في السياق استلزم حضور مرجعين عصريين أساسيين:

أولهما: (حكاية الشطار والعيارين في التراث العربي) للدكتور محمد رجب النجار.

ثانيهما: (أشعار اللصوص وأخبارهم) للأستاذ عبد المعين الملوحي. "[1].

يتضح من خلال هذه المصادر التاريخية أن "إسماعيل فهد إسماعيل" وهو يثير إحدى فترات التاريخ العربي، يعمل على إعادة إنتاج المعطيات المتوفرة لديه؛ ليتسنى له إبداع صورة فنية متكاملة، إنها رحلة مليئة بالقدرة الفائقة على التخييل، تعكس قوة الكاتب على الولوج إلى الزمن القديم، الذي لاتزال أحداثه تنبض بيننا، والتي أفصح السارد عن بعضها في حواره مع لص بغداد الظريف الشريف **حمدون بن حمدي** الذي كان واحداً من رؤساء اللصوص المشهورين في القرن الرابع الهجري.

وهنا يطرح السؤال الآتي: كيف يلتقي السارد باللص الشريف؟ربما كان اللقاء من قبيل أحلام اليقظة أو ومضات اللاوعي أو مجرد حدث فانتاستيكي (فانتازي) في السرد. المهم أنه لقاء منطقي مبرر، فالسارد مشغول برسالته عن اللصوص العرب حتى درجة الوسواس القهري، تحيط به المراجع ذات الصلة، ولا مكان في غرفته إلا للأوراق والكتب وموضع نومه.

" لحظتها هبت ريح محايدة، لا هي باردة ولا ساخنة، أحسستها تلامس وجهي، لم تتطاير أوراقي من على سطح مكتبي، لكن الريح – وقد لاحظتها – أخذت تدور – حلزونيًا – داخل غرفتي.

- كيف ؟!
- ذهولي يغالبه جزعي عندما تجسد أمامي.
- من أنت؟ "[2].

في هذه المقطوعة تبدأ الرواية باجتياز العتبة، ولاستدراج المتلقي تؤكد على أن ما يقال سيكون حقيقيًا و خلاصًا من محنة الهامش و الرفوف؛ كي تصحح الوقائع و تفشي السر الذي ليس إلا الحكاية ذاتها، بين السارد الشاهد و السارد الباحث.ولا تبدأ الرواية الحكاية إلاّ بعد الاستحقاق الذي أعطاه إياه الزمن.

" جئت من اللامكان .. من أي مكان ..

لم تراودني فكرة مقاطعته. التفت إلى طاولتي. أصبعه يشير تجاه المراجع الأساسية لبحثي.

- أنا موجود هنا .. و هنا .. وهنا.

التقطت عيناه عناوين كتبي :

تجارب الأمم لابن مسكويه، مروج الذهب للمسعودي، الحضارة الإسلامية لآدم ميتز.

---

[1]- إسماعيل فهد إسماعيل ، الكائن الظل ، روايات الهلال, القاهرة, دار الهلال, ديسمبر 1999, ص 5.

[2]- إسماعيل فهد إسماعيل, الكائن الظل, ص 11

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أحاط بحركة إصبعه رفوف مكتبتي.

تابع:

- .. الطبري .. ابن الأثير .. الثعالبي .. الصولى .. عشرات .. مئات من كتبك هذه .

أضاف مستدركا:

- .. عدا السير و الملاحم و حكايات الشطار و العيارين، وقصص ماتزال تتداولها العامة منذ ما يربو على ألف عام."[1]

إن اعتماد السرد التاريخي على الشفافية والمباشرة واعتماد الروائي على المادة التراثية التي ينضاف إليها التخييل، تعطي للرواية العربية نفساً جديدًا، و أفاقًا مغايرة. ظهرت نتيجة هذه العوامل و أخرى مجموعة من الأسماء، راهنت على الكتابة التراثية؛ فاختلفت طرق التفاعل مع التراث و الانفتاح على نصوصه ما بين المحاكات، والتحويل و التضمين و الاستيعاب، و النقل. انطلاقًا من هذه الدوافع، حاولت الوقوف عند ملامح هذه البنيات لأبين طريقة حضورها وكيفية اشتغالها في النص.

- **1 – 1- الهوية و التخييل:**

لقد ظلت مسألة الهوية في الرواية العربية إحدى الاهتمامات الكبرى التي اشتغلت عليها الكثير من الأقلام العربية، و يأتي الروائي **إسماعيل فهد إسماعيل** ضمن روادها، في استكشاف أساليب سردية جديدة تحقق عروبة الرواية العربية بما تستند إليه من مخزون السرد الشفهي و الحوليات التاريخية العربية؛ليتبلور كل هذا عبر تساؤلات محرقة من قبيل: من أنا؟ و إلى أي ثقافة أنتمي؟ من هنا اشتغل الروائي على الخصوصية الثقافية التي منحتها البيئة بتنوعها.

لقد عبّرت الهوية عن علاقة الذات بالآخر بالرغم من الحيّز المكاني الذي يشغله كل واحد منهما، لكن المتتبع لرواية إسماعيل فهد إسماعيل يلحظ جوانب أخرى لا تقل أهمية، حيث تسقط الحدود بين الأزمنة ويتسع النص الروائي ليشمل نصوصا متعددة يختلط فيها الواقع بالخيال، و يتحول الواقع و الزمن و التاريخ إلى مفاهيم جدلية مشكوك فيها، سواء تحدثنا عن كتابة السارد الباحث لرسالته الجامعية أو كتابة التواريخ و التراجم ذات الصلة ب"ابن حمدى" أو باللصوص عامة.

و لإبراز هذه الطاقة الإغرائية، تتحدث كينان (S.R. Kenan)في كتابها (التخييل الحكائي، البويطيقا المعاصرة) إلى القول بأن " المتخيل يأخذ معاني كثيرة و يمكن أن ندخل فيه ما يحكيه شعب عن آخر، و الإشاعات و التعليقات الصحفية... و إن كانت أقل تخيّلا مما نجدهُ في الرواية و القصة القصيرة، و الشعر السردي..."[2] و تحدد -كينان– التخييل الحكائي انطلاقا من الجوانب الثلاث التالية:

- 1- الأحداث(القصة).
- 2- تمثيلها اللّفظي(الخطاب الشفهي ، و المكتوب).

---

[1]- إسماعيل فهد إسماعيل, الكائن الظل, ص 19

[2]- المرجع نفسه ، ص 41.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- 3- الفعل القولي أو السردي (النص،السرد)[1].

فالمتخيل يتموقع في المادة الحكائية أو الخطابية كمدرك ذهني نلتقطه من الواقع في تجلياته، أما المستوى الثاني من التمظهر هو النص أو الخطاب. لأنّ " النص الأدبي يتكون من مجموعة من العلامات (الرّموز اللّغوية) تنتظمها بنية فنية، وذلك للتعبير عن واقع معين"[2]، إن الحكاية –القصّة- وفق هذا الفهم تصبح عبارة عن مؤوّل دينامي للدليل التفكيري –تصور شيئًاما- حالما، تستقرّ في الذهن، تتحول إلى حبكة أو (سردية) بفعل إخضاعها لقواعد الجنس (الرواية).

رواية "الكائن الظل" رواية تاريخية شارحة لأنها – إضافة إلى كل ماسبق – تستخدم شاهد عيان مشاركًا في أحداث تاريخية لعرض و انتهاك المعالجات التاريخية لهذه الأحداث، حيث يتحول المتكلم في النص من سارد إلى مسرود له و يتحول " ابن حمدى" من سارد إلى مسرود عنه.

" حرصت على سلامة نطقي و أنا أقرأ.

ألم ترني بعت الضلالة بالهدى و أصبحت في جيش ابن عفان غازيًا.

قال دون انفعال:

- نحن مختلفان حول صياغة صدر البيت!

لم أعرف أحبس انفعالي .

- بل إنك غيرت معناه إلى ضده.

نم فمه ابتسامة هادئة.

- أنا قرأت غيبًا و أنت عن كتاب.

حاججته : أي القراءتين أقرب إلى الصواب؟!

أغفل إجابة سؤالي و قال: غالبية شعراء العربية كانوا جوالين، يلقون قصائدهم هنا و هناك وينصرفون، وعلى سامعهم أن يحفظوا شعرهم.

تشتت تركيزي مني

- مالذي تعنيه؟!"[3].

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 41.

[2]- حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط 1 / 2002 ، ص 44.

[3] - إسماعيل فهد إسماعيل, الكائن الظل, ص82

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إن التاريخ الذي تستحضره رواية "الكائن الظل"على لسان " ابن حمدى " هو تاريخ المهمشين، من قبيل المسكوت عنه في التراث العربي؛لتثير من خلاله الشكوك حول مصداقية المتن و تجاوزات الصفوة، و من ثمّ تخييل هذا الواقع لتسد فجواته، لا أن تنقله كما هو بطبيعة الحال، بل لتفتح أفق القراءة و التأويل من أجل دحض المسلمات .

يؤسس الروائي الكويتي "إسماعيل فهد إسماعيل" في روايته (الكائن الظل) كما في باقي نصوصه، إضاءات و تشكيلات مختلفة، لحكي انتقادي، و رؤية جمالية تجعله واحدًا من جيل الروائيين و المثقفين الذين ارتبطوا ارتباطًا وثيقًا بالهوية العربية، كما وجد في الرواية وسيلة في التعبير عن الرأي. و لما كانت مهمة الروائي ليست نقل الوقائع كما هي، لجأ إلى التخييل كمكون جمالي، ترتكز عليه الرواية؛ لتتجاوز ذلك الواقع و تعيد صياغته بطريقة فنية.

إنه نص يمتح مضامينه من معين التراث على مستوى الموضوع (الذي استلهمه من مصادر و مدونات تاريخية يعالج حياة شخصية تاريخية حقيقية معطرة بمنطق التخييل الروائي) وعلى مستوى الأفعال و الأساليب اللغوية ومحكيات التراث و مجتزءات المصادر التاريخية، حيث تحفل رواية "الكائن الظل" بنصوص سردية تتضمن مشاهد من عصر "ابن حمدى" الذي يعود منا إلى القرن الرابع الهجري كما يوضحه المشهد الذي يجمع بين "**ابن حمدى**" و "**شيرزاد**".

" انفرجت شفتاه بابتسامة واهنة مع استطراده:

- كان ابن شيرزاد عاجزاً عن تحصيل مثل ذلك أو أقل من كبار التجار و أغنياء الملاك .
- أفهم من هذا..

تعجلت استنتجت:

- هو بصدد طلب مشورتك أو مساعدتك !
- سبق لك ذلك.

أجابني. أضاف : حيث أبرمنا اتفاقاً بأن أضمن جباية الضرائب من الموسرين لقاء حصة معلومة قدرها خمسة عشر ألف دينار ذهبياً. أدفعها له عند نهاية كل شهر.

هل ذهلت أمام الرقم؟!

- مبلغ فلكي .. إذا أخذنا عصركم بعين الاعتبار !!
- في حقيقة الأمر ..

صوته يؤكد اعتزازه. تابع:

- حصيلة الجهد الشهري لرجالي مجتمعين لم تنقص عن أربعة أضعاف المبلغ المنصوص عليه.
- لم أحبس ملاحظتي: منتهى الظلم !!
- أو العكس, قال ضاحكا, وضح :
- الحصيلة كما كنت أحصيها.. واحدة لابن شيرزاد. الثانية لنا, أتباعي و أنا.. وما بقي من نصيب فقراء عامة بغداد."[1]

[1] - إسماعيل فهد إسماعيل, الكائن الظل, ص 26

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إن المشهد الروائي لهذه المقطوعة السردية لا يتناقض مع الحقيقة التاريخية، إن هو أحسن توظيفها، لأن هناك فرقا كبيرا بين السرد التاريخي و السرد الروائي فإذا كان الأول تتحكم فيه الوثائق المحددة زمنيا، فان الثاني يتحكم فيه الخيال، الأمر الذي يدفعه إلى التصرف في الكثير من الأحداث وفق ما يتلاءم مع شخصياته التاريخية والمتخيلة و ما تفرضه سلطة الزمن و المكان، من ذلك التشابه الواضح بين حكاية "ابن حمدى" في الكائن الظل و في حكاية الشطار و العيارين في التراث العربي لمحمد رجب النجار خصوصًا فيما يتصل بعلاقته مع "شيرزاد" التي بدأت بتواطؤ هذا الأخير مع "ابن حمدى" في مقابل خمسة عشر ألف دينار كل شهر ثمّ "تواطؤ شيرزاد مع التجار و الأعيان على حساب ابن حمدى الذي اعتقل غدراً ثم قتل توسيطاً"[1] .

إن العودة إلى التاريخ لا تكون من أجل تثمينه، أو اتخاذه لحظة، يخلد إليها الكاتب الضمني كبديل للحاضر و الراهن. التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكساراته و أوهامه و ضعفه، و يأتي التخييل ليمنح المادة التاريخية الاستمرار والتجدد، بدل السقوط في المحاكات " فالخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، و إنّ قدرتنا على التخييل، ليست سوى قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل و تطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة سواء في حفظ الصّور و تنظيمها أو إعادة تركيبها و ابتكارها"[2].

و الرواية التي بين أيدينا تمثل ذلك؛ لأن " السرد الروائي عندما يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجحة لا يختزل التاريخ، و لكنه يكشف مهملاته و منسياته، وأحيانًا يبدد بعض شكوكه، وأحيانا يسقط في المحظور التاريخي، و يخرج التخييل عن معقوليته التي تحرف الوقائع و الأحداث التاريخية"[3] و هنا تبرز أهمية التخييل في تشكيل بنية الخطاب الروائي الذي ينشد المتعة الفنية والمعرفة التاريخية.

- **1 - 2 - التاريخ و سرد الهوية:**

إن الأعمال الروائية و السردية -بوجه عام-لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية، إن هي أحسنت توظيفها، لأن هناك فرقًا كبيرًا بين السرد التاريخي و السرد الروائي فإذا كان الأول تتحكم فيه الوثائق المحددة زمنيًا، فإن الثاني يتحكم فيه الخيال، ومن اليسير أن نتوقف عند دلالة استحضار لص بغداد الشريف, ودلالة تكرار الحديث عن أخلاقيات اللصوص واحترامهم حقوق الجار، و أن نسقط هذا على الواقع العربي المعاصر، فيما يتصل بالكويت و بغداد تحديدًا. مقاربة مشروعة و تفسير محتمل، لكن ليس هذا هو كل ما في الرواية كما أنه ليس تفسيراً نهائيًا.

إن قراءة التاريخ ثمّ تفسيره لاستحضاره فيما بعد، قد تكون من إحدى نتائجه الكبرى، أن يفتح لنا الإمكانيات المنسية و الاحتمالات المجهضة التي استقيناها من إعادة تأويلنا للماضي لبناء توقعاتنا المتعلقة بالمستقبل، فمن وظائف التاريخ

---

[1] - محمد رجب النجار, حكايات الشطار و العيارين في التراث العربي, المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب, سبتمبر1981, ص61

[2]- جابر عصفور ، زمن الرواية ، د ت ، القاهرة ، ص 247

[3]- د . الهوية و التخييل في الرواية الجزائرية. قراءات مغربية, تحرير و تنسيق: شعيب حليفي, عيد اللطيق محفوظ,عبد الفتاح الحجمري, بوشعيب الساوري , نورالدين صدوق, منشورات مختبر السرديات, ص 16.
labonarratologie@yahoo.fr

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أن "يعيدنا رجوعًا إلى تلك اللحظات من الماضي،حيث لم يكن المستقبل قد تقرر بعد، و حيث كان الماضي نفسه فضاء تجربة مفتوحة على أفق توقع ما"[1].

ولعل الفكرة ذاتها هي التي استحوذت على اهتمام الروائي "إسماعيل فهد إسماعيل" لتتبلور كمنجز إبداعي ممثلًا في روايته " الكائن الظل" التي تؤرخ لمرحلة تاريخية، تكاد تكون شبه منسية في تراثنا العربي، الذي مازال يحتاج إلى التنقيب؛ليستلهم منها الكاتب مادته التاريخية بما يسمح بنمو السرد وتطوره عبر أشكال و بناءات تصويرية شديدة الخصوصية تغذي التخييل وتقدح زناده.

إن تكليف السارد الشاهد "حمدون ابن حمدى" بهذه المهمة، لم يأت اعتباطًا في رواية تثير أحداثًا تاريخيةً، شهدها القرن الرابع الهجري، خصوصًا أمام تنامي الشخصيات التاريخية في طليعتهم:" الأمين و المأمون" ابني هارون الرشيد, ومعن بن زائدة، ومالك بن ريب، وشيرزاد...بما أضفى عليها من صدق تاريخي لتقديم الدعم المعنوي للشخصية البطلة، مضيفًا إليها شخصيات متخيلة،تساعده في تأثيث المكان واستعادة الأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية و المتخيلة .

وبغض النظر عن درجة التزام الروائي بتقديم وصف دقيق للمرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعًا له، والمكان الذي تسعى فيه شخصياته الروائية، يصبح الصدق التاريخي في الرواية هو كلام الشخصية الروائية التي تسرد أحداث التاريخ، إما بوصفها سارد محيط بالأحداث التي اطّلع عليها في الحوليات التاريخية، و إما بوصفها شخصيات فاعلة، ساهمت في صناعته: لص ذكي ذو حضور طاغ، يأتي من القرن الرابع الهجري، و يقيم حواراً مع باحث ينتمي إلى نهاية القرن العشرين، هي مطابقة رمزية بين واقع معاصر و واقع تاريخي،" و الصدق التاريخي عند سكوت هو صدق أو أصالة النفسية التاريخية لشخوصه، الحضور الأصيل (المكاني و الآني) لدوافعهم الداخلية و سلوكهم تجاه الأحداث"[2]. من ذلك تقاطع الرواية مع الاقتباس الذي ورد في حيل اللصوص للجاحظ :

" اللص النجيب لا يقتل إلا إذا تحقق أنه ميت لا محالة، وعليه _ إن وقع المحذور _ أن ينأى نافضاً يده من الصفة مخافة المطالبة.. و اللصوص _ في الحضر و السفر .. كما هو مثبت_ خمسة أصناف: المحتال _ صاحب ليل _ صاحب طريق _النباش _ الخناق . ولو أخذناالمحتال .. هو الذي لا يعمل إلا بإعمال عقله و ابتداع وسائل تتوالد عن وسائل يقنع بها ضحيته كي ينال بغيته . وهو إلى جانب فطنته و ذكائه يكون لطيف المعشر دمثا حلو اللسان، سرعان ما يوفق لاكتساب ثقة من حوله و اطمئنانه إليه، وهو أبعد مايكون عن اقتراف الأذى الجسدي بغرمائه .. "[3].

تمعن الرواية في هذه الاقتباسات وغيرها،في حرص السارد الشاهد على تقديم مشهد صادق لوقائع الحادثة التاريخية من خلال مدونة " عثمان الخياط شيخ اللصوص و واضع إيديولوجيتهم " التي أشار إليها " **ابن حمدي**" في حواره؛ حيث تتبدى اللصوصية بوصفها صنعة أو مهنة لها تقاليدها، لكنه في الوقت نفسه يذكر كذلك القصص و الوقائع الدالة على نبلهم و شهامتهم،حتى ينمي إحساس المتلقي بمباشرة التجربة و مصداقيتها،كما يستخدمها السارد في التوسط بين القارئ و السرد لضمان فهم الرسالة اللغوية على وجهها المقصود.

---

[1]- بول ريكور، الزمان و السرد المروي، ج3، تر: سعيد الغانمي، راجعه إلى الفرنسية الدكتور جورج زيناتي، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2006 ، ص 344.

[2]- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.ص 73 .

[3]- إسماعيل فهد إسماعيل, الكائن الظل, ص 57

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

-1- 3 – استحضار التاريخ في رواية "الكائن الظل":

إن تمثل السرد الروائي للتاريخ عند " إسماعيل فهد إسماعيل " يدفعنا إلى البحث داخل النص الروائي لا خارجه عن دلالات ذلك، وعن الأسباب التي دفعت بالكاتب إلى اختيار حقبة تاريخية بعينها، واستدعائها في الظرف الراهن؛ فلعل ذلك يعكس رؤية، يحاول الروائي من خلالها إسقاط الماضي على الحاضر، للاستفادة من تجارب أسلافنا في انكساراتهم وانتصاراتهم، أو قد تكون ملاذًا، يلجأ إليه من وطأة الواقع المر، تأشيرة العبور إليه التخييل الفني.

يستحضر "إسماعيل فهد اسماعيل" التاريخ بمعانيه الثلاثة التي حددها (انظر بيير باربيريس " الأمير و التاجر le prince pierre berberis "et le marchand)[1] كما يلي:

1- التاريخ: هو واقع و مسار و سيرورة تاريخية، يمكن معرفتها بصورة موضوعية:(مشاهد من القرن الرابع الهجري في عدد من الأمصار الإسلامية).

2- الخطاب التاريخي: هو خطاب يقدم تأويلا إيعازيا وتعليميا متعمدا للواقع والسيرورة التاريخيين:(تعليقات ومناقشات نصية شارحة على مصادر تاريخية، تناولت القرن الرابع الهجري و عالم اللصوص و سيرة ابن حمدى).

3- الحكاية: هي قصة و موضوعات منظمة بحيث تعطي تأويلا آخر _ خارجاً عن الأيديولوجيا و المشروع الاجتماعي السياسي الواضح _ للسيرورة و الواقع التاريخيين ذاتهما، في علاقتهما مع الذات الحية المفكرة و الكاتبة، و أيضًا مع الجمهور الذي سيأتي. إن الحكاية، و الحكايات- غالبًا - ما تخالف خطاب التاريخ الذي يعاصرها؛ فتتنبأ في معظم الأحيان بالتنظيمات التاريخيةSystematisations التي ستأتي، فللحكاية - إذن- قدرة على التوقع؛ حيث تعطي تصورًا أدق عن الخطاب التاريخي:

(تاريخ الأزمات في فترات الازدهار، هذا الإيقاع الذي لا يقوله إلا الأدب).

إن عملية استحضار التاريخ تستدعي وعيًا كبيرًا من طرف الكاتب بالماضي و الحاضر و بشروط الكتابة أيضًا، و كلما تمكن من إحكام ذلك استطاع أن يتواصل مع الملتقي، الذي يتابع الأحداث التاريخية بتفاصيلها. وسنحاول إيضاح الطرق التي اعتمدها الكاتب في توظيف هذه الأحداث و إخراجها إخراجًا فنيًا؛ ليعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات.

أولا : نجد إسماعيل فهد اسماعيل يستدعي الحدث التاريخي باتباع تقنية الاسترجاع، فكلما تقدمنا في القراءة يتبين أن ما يحكى إنما هو مسبوق بقصة أخرى تنتمي إلى الماضي، و إذا بالسرد يتناوب فيه الحاضر و الماضي، يقول السارد الباحث " استدعى ابن حمدي انتباهي إليه. استطرد:

- .. كتبة تاريخ عصرنا ذاك أفادوا ..

نغمة صوته ليست حيادية تمامًا، تابع:

- .. نما خبر واقعة سرور و معن بن زائدة لأسماع الخليفة هارون الرشيد، فمنحهما الأمان، وأرسل من يطلبهما إليه، كي يرد اعتبارهما، ويسبغ عليهما عطاياه.

---

[1]- تأليف مجموعة من الكتاب, ترجمة: د. رضوان ظاظا , مراجعة: د. المنصف الشنوفي, عالم المعرفة, سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب, الكويت, اشراف: أحمد مشاري العدواني, 1997 , ماي, ص 157

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- و أنت ..

مهدت لسؤالي بعدما تملكني فضول. أفضيت:

- .. بماذا تفيد؟!
- فيما يخص معن بن زائدة .. لا أجزم.

قالها و صمت. فلا أملك إلا أن أستحثه:

- فيما يخص سرور؟!
- عنى باختيار كلماته:
- اللصوصية _ بعيداً عن زمانكم _ قرين للحرية "[1].

من هنا تصبح لعبة السرد متأرجحة بين زمنين متباعدين حيث يختص كل واحد منهما بأحداثه الخاصة؛ لتتحول في النهاية إلى قصة واحدة، تنسجم فيها المعلومة التاريخية ضمن المشهد السردي؛ ليبقى بعدها التفاعل والتواصل بين الشخصيات ميدانًا لمواقف إيديولوجية متغلغلة في نسيج النص، ترفض إسقاط قيم ومعايير الحاضر على الماضي، ويتجلى ذلك في الحوار وإبداء المواقف بين **السارد الشاهد** و **السارد الباحث** تجاه اللصوص العرب في القرن الرابع الهجري.

" – الأمر الفصل .. ميثاق الشرف

خطر لي أن أتدخل:

- شرف اللصوص!

عدل صياغتي:

- شرف الصناعة "[2].

ثانيا: يقدم الكاتب المعلومة التاريخية عبر الشخصيات التاريخية التي ساهمت في صناعة تلك الأحداث" حتى انتصرت فنيًا و واقعيًا، حين تحقق على أرض الواقع كل ما كانت هذه النماذج تتوقعه؛الشيء الذي دفعنا إلى الاقتناع، بل و الإعجاب بشخصيات تاريخية"[3]من ذلك حديث " ابن حمدي " عن كتاب "**حيل اللصوص**" للعلامة الجاحظ، حيث يقول:"يعتبر هذا الكتاب لدى عامة اللصوص و خاصتهم مرجعاً دستورياً لا غنى عنه "،" لن تجد لصاً محترفاً لا يحتفظ بنسخة له، يحرص عليها مثل حرصه على كرامة مهنته"[4].

---

[1]- إسماعيل فهد اسماعيل, الكائن الظل، ص 38

[2]- إسماعيل فهد اسماعيل ، الكائن الظل ، ص 39.

[3]- د . بشير بوجيرة ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، منشورات دار الأديب، ج2، ط2 ، 2008 ، ص 76.

[4]- إسماعيل فهد اسماعيل ، الكائن الظل ، ص 23.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

هيّأ لنا الكاتب في هذه المناقشات مختلف تشظيات الظرف التاريخي، حيث نتابع جدلاً و حواراً بين وعيين: وعي يقوم على القراءة و السماع، ووعي يقوم على المشاهدة، وليس غريباً أن يلوذ السارد في كثير من الحالات بالصمت و أن يقف من " ابن حمدي" موقف المتعلم؛ لأنه لا يستطيع أن يجزم بصحة ما قرأ، لكن " ابن حمدي" يستطيع أن يجزم بصحة ما رأى و عاش.

ثالثا :تنهل رواية " الكائن الظل " من التراث العربي القديم الذي يعود بنا إلى العصر العباسي (القرن الرابع الهجري)، فحين نجاوز العتبات الأولى للرواية، توقفنا إشارة للمؤلف تحتل صفحة كاملة يحدد فيها ما استعان به من مراجع:

" نادرا ما يجد كاتب رواية ما نفسه ملزمًا بذكر مراجع استعان بها لكتابة نصه ...

إضافة إلى مراجع تراثية وردت في السياق استلزم حضور مرجعين عصريين أساسيين:

أولهما: " حكايات الشطار و العيارين في التراث العربي" للدكتور محمد رجب النجار.

ثانيهما: " أشعار اللصوص و أخبارهم " للأستاذ عبد المعين الملوحي.

إن هذه الإشارة المرجعية هي تأسيس لمشروعية النص، كونها عتبة مزدوجة المعنى، تتجه إلى التخييل (الرواية) و إلى حقيقة العالم المحيط،لكن كذلك تقدم مجموعة من الوظائف، حين تحيل للمتلقي بعض مصادر السرد و الأخبار في الرواية، وتحدد ملامحها الأسلوبية و غاياتها الفنية عند استحضار التاريخ. ويبقى أمام المتلقي أن يكتشف الأفق الدلالي العام للنص.

إن السارد في الرواية الجديدة هو عين تلتقط وتنقل الأخبار من ألسنة الشخصيات التي كانت طرفا في الأحداث و "ليس الأمر مجرد تفنن أو تزويق، بل هو اعتماد وظيفي، أي له معنى إنه في الرواية الحديثة متسق مع وضعية الشخصيات في عالمها مع معاناتها"[1].

رابعا: وفي سياق آخر تراهن رواية إسماعيل فهد اسماعيل على مجموعة من خصوصيات الرواية العربية تتصل باستحضار التاريخ، ليس مجرد اسقاطه على الحاضر، بل لطرح اشكاليات العلاقة بين الحقيقة و الخيال، بين التاريخ و الواقع. تقتحم عالما هامشياً، من قبيل المسكوت عنه في التراث العربي، من ذلك تقاطع الرواية مع لزوميات الانضباط من تعاليم عثمان الجاحظ و اقتباساته المباشرة منه: " لم تزل الأمم يسبى بعضهم .. ويسمون ذلك غزواً، وما يأخذونه غنيمة، وذلك من أطيب الكسب، و أنتم في أخذ مال الغدرة و الفجرة أعذر، تسموا أنفسكم غزاة .."[2]، و كذا الاقتباس من حيل اللصوص للجاحظ :" اللص النجيب لا يقتل إلا إذا تحقق أنه ميت لا محالة، وعليه – إن وقع المحذور- أن ينأى نافضاً يده من الصنعة مخافة المطالبة.."[3].

من خلال هذه الاقتباسات وغيرها، تتبدى اللصوصية بوصفها صنعة لها تقاليدها و مراتبها و أدبها و كتبها، وقد لفت المؤلف نظر القارئ إلى التناص، الذي أصبح التعرف عليه بنداً من بنود عقد قراءتها، من ذلك التشابه الواضح بين حكاية " ابن حمدى" في الكائن الظل و في حكايات الشطار و العيارين في التراث العربي لمحمد رجب النجار.

خامسا:" إذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي، بسرد الأحداث بوصفها شيئا مضى، فإن السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر، أي أن الماضي يصبح ماضيا مستمرا و يتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط

---

[1]- يمنى العيد ، الرواي : الموقف و الشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، 1986، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص 126.

[2] -إسماعيل فهد اسماعيل, الكائن الظل, ص43.

[3] - المرجع نفسه, ص 57.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الماضي بالحاضر و الحاضر بالماضي"[1] و للتمثيل على ذلك يقول السارد " التقطت قصاصة الورق حدقت فيها. اكتشفت أنها بخطيّ، أو بآخر شبيه حدّ المطابقة. شاغلني شعور محبط.

" هل هو ابن حمدي فعلاً ؟! "

شغلني تساؤلي :

"هل هي من فعل عقلي الباطن أيضاً؟!.. هل كتبتها _ غائب الذهن _ لدى انغماري بمراجعة بحثي؟!"

لكن سرعان ما حسمت حالي.

" بصرف النظر إن كان ابن حمدي أم أنا .. لماذا الاصرار على فصل الخيال عن الحقيقة ؟! "

مشيت نحو سريري . ارتقيته. استلقيت على ظهري. شردت عيناي في سقفي لثوان، قبل أن أتحول أتطلع لجداري الحامل رفوف كتبي، قبل أن أتقلب على وجهي، قبل أن أسحب وسادتي من عند رأسي، أدسّها تحت بطني.

" أنام "[2] .

فكلمة " أنام" التي تنتهي بها الرواية لا تشعرنا بنجاة "ابن حمدي" ولا بزواجه من "فتنة" و لا بانتهاء السارد الباحث من رسالته الجامعية، ولا بتوصله إلى إجابات نهائية عن معظم تساؤلاته. الرواية تنتهي في لحظة بين اليقظة و النوم. بين الحقيقة و الخيال بعدما تم "توسيط" ابن حمدي و انتحار حبيبته. إن الرواية تصل إلى نقطة نهاية معقولة. لكنها أبداً لا تصل إلى نقطة انغلاق.قتل ابن حمدي في الحقيقة لكن قصته لم تنتهي. و لعل عدم وجود " قفلة " أو انغلاق سردي في نهاية الرواية، رسالة تحسب لمؤلفها، لأن المعرفة الحقيقة لا تتمثل في مجموعة من الحقائق المطلقة الجامدة الثابتة، بل في التساؤل و الشك.

و لعل محاولات النص الجديد، هي التي استدعت بالمقابل أسئلة النقد الذي و جد نفسه في مواجهة أثار ابداعية غاية في التعقيد، تنشد التجريب و أفاق التأويل، حيث سعى الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل إلى ابداع بنية روائية متميزة تخلص الكاتب العربي من عقدة التبعية للآخر، بل تنزع إلى تغيير صورتنا في ذهن الآخر، عندما تذيب في نسيجها نصاً مختلفاً من حيث المرجع، يمتح مضامينه من التراث العربي القديم، بما يسمح بنمو السرد و تطوره، و يتخلص من كل إكراهات التحديدات القبلية، و الأحكام المسبقة، حول مصداقية المتن و تجاوزات الصفوة.

كما يستهوي انتباهنا طريقة استحضار الروائي لتاريخ المهمشين، من قبيل المسكوت عنه في التراث العربي، حيث استطاع المتن الروائي أن يمرر مقولاته الإيديولوجية عن الواقع العربي المعاصر، و التي تستدعي وعيا كبيرا من طرف الكاتب بالماضي و الحاضر و بشروط الكتابة أيضا، من خلال عملية استرجاع الأحداث و تقديم المعلومة التاريخية عبر الشخصيات التاريخية التي ساهمت في صناعة تلك الأحداث.

هكذا يتضح لنا مما تقدم أن البنية السردية لرواية "الكائن الظل" تتمحور حول ثنائية ضدية أساسية هي ثنائية سلطة الصمت _ سلطة الصوت. حيث يولي الباحث اهتمامًا كبيرًا بالجزء الغاطس – كما يسميه – " أو المغيب في الخطاب الروائي العربي الذي يمثل نصا غائبا أو موازيا للنص الظاهر لا يقل أهمية و تأثيرا عن النص المكتوب"[3]،كما أن الرواية عند استدعائها للنص

---

[1] - د.محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق 2002- ص 54.

[2]- إسماعيل فهد اسماعيل, الكائن الظل, ص 130.

[3]- فاضل ثامر, المقموع و المسكوت عنه في السرد العربي, دار المدى للثقافة و النشر, ط1,دمشق, 2004,ص 09

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المغيب ترفض،أن تتحول إلى محاكمة أخلاقية تصدر الأحكام، و تطرز التفاؤل السهل، لكنها تطرز تفاؤلاً عربياً مبهجاً يكمن في إمكانية المراجعة و إعادة القراءة و التفسير .

قائمة المراجع :

_إسماعيل فهد إسماعيل ، الكائن الظل ، روايات الهلال, القاهرة, دار الهلال, ديسمبر 1999.

_جابر عصفور, زمن الرواية, دار المدى لثقافة و النشر, ط1, سوريا, 1999

_حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط 1 / 2002

_محمد رجب النجار, حكايات الشطار و العيارين في التراث العربي, المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب, سبتمبر1981

_جابر عصفور ، زمن الرواية ، د ت ، القاهرة

_الهوية و التخييل في الرواية الجزائرية. قراءات مغربية, تحرير و تنسيق: شعيب حليفي, عيد اللطيق محفوظ,عبد الفتاح الحجمري, بوشعيب الساوري , نورالدين صدوق, منشورات مختبر السرديات

_بول ريكور، الزمان و السرد المروي، ج3، تر: سعيد الغانمي، راجعه إلى الفرنسية الدكتور جورج زيناتي، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2006

_جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986

_د . بشير بوجيرة ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، منشورات دار الأديب، ج2، ط2 ، 2008

_يمنى العيد ، الرواي : الموقف و الشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، 1986، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت

- د.محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق 2002

_فاضل ثامر, المقموع و المسكوت عنه في السرد العربي, دار المدى للثقافة و النشر, ط1,دمشق, 2004

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018