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

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

العام الرابع – العدد 27 فبراير 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى 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 و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي 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 التميز 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. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا

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

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

اللجنة العلمية :

أ.د. أيمن ميدان جامعة القاهرة . مصر

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

أ.د.محمد جواد حبيب البدراني ،جامعة الموصل،العراق

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

أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل العراق

د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر

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

د. كريم المسعودي جامعة القادسية العراق

د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض - المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ . د. خليفة أحمد العتيري . جامعة الجبل الغربي . ليبيا

أ.د.فاضل عبود التميمي . جامعة ديالي . العراق

د.أحمد قريش . جامعة أبي بكر بلقايد . الجزائر

د. خليل شكري هياس . جامعة الموصل . العراق

د.رياض بن يوسف . جامعة قسنطينة١ . الجزائر

د. علاءالدين أحمد محمد الغرايبة . جامعة الزيتونة الأردنية . الأردن

د.علي خلف حسين العبيدي . جامعة ديالي . العراق

د.لحسن عـزوز. الشهيد حمة لخضر الوادي . الجزائر

د.نبيل حمدي الشاهد . الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا

أ.عايدة سعدي . جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر

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.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- 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 9
- الخلاف النحوي في الافعال في كتاب التحفة المكية في شرح الارجوزة الألفية للمقري المغربي (ت بعد ٨٤٤هـ) أ.د. جاسم محمد سهيل العاني و الباحث حارث إبراهيم عبد الصميدعي، جامعة الأنبار/كلية التربية للعلوم الانسانية (العراق). 11
- جماليات أسلوب الالتفات عند الإمام الزركشي البرهان في علوم القرآن أنموذجا - د .عمر بن طرية مخبر النقد ومصطلحاته جامعة قاصدي مرباح ورقلة . الجزائر. 45
- صدمة الغموض وأزمة التلقيّ في شعر الحداثة د.طرشي سيدي محمد جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –الجزائر 55
- المثاقفة النقدية وأزمة الخطاب النقدي العربي (قراءة في مرجعيات المنهج البنيوي انموذجا) . من إعداد الأستاذ :نجيب ربيعي جامعة : العربي التبسي - الـــــجزائر. 67
- التحليل البنيوي للسرد عند رولان بارت مقاربة نقدية نسقية أ.نبيل محمد صغير باحث أكاديمي من جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر 77
- نظرية عمود الشعر العربي في الميزان نحو نظرية للفحولة الدكتور وليد عثماني جامعة محمد لمين دباغين سطيف٢ . الجزائر 87
- منهجا البحث عن الحقيقة عند الغزالي وديكارت: "اليقين الإلهي"- و"الأنا المفكر" 105
- أحمد أشقر. باحث في مقارنة الأديان
- تجليات الموت في المجموعة القصصية بهية لمرزاق بقطاش د. طيبون فريال- جامعة الجيلالي اليابس .الجزائر 117
- دور القصة في اكتساب اللغة عند الطفل أستاذة: آمنة لطروش. جامعة عبد الحميد بن باديس -مستغانم- الجزائر 127
- التوظيف الرمزي وأبعاده الدلالية – قراءة سيميائيّة في قصيدة (شهيد) –عمر أبو ريشة أنموذجاً 135
- اعداد: الدكتورة ليلى محمد سعد الجامعة اللبنانية – كلية الاعلام والتوثيق – الفرع الأوّل لبنان – بيروت
- **The Arab Spring Revolutions in the Contemporary Arab Novel Name of researcher: Rasha Jalees, Institute: University of Jordan** 149

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

جمع هذا العدد بين دراسات لغوية وأدبية وفكرية مختلفة، فمع اللغة قدم باحثان عراقيان دراسة نحوية حول الأفعال في كتاب التحفة المكية في شرح الأرجوزة الألفية، وقدم باحث جزائري دراسة متعلقة بعلوم القرآن، أما في الأدب فقد اختلفت الدراسات بين ظاهرة الغموض في شعر الحداثة ومآلات التلقي في ظل التحولات الحاصلة وكذا أزمة الخطاب النقدي العربي مع المثاقفة النقدية إضافة إلى التحليل البنيوي للسرد عند رولان بارت..، لتتنوع الدراسات الأخرى بين التعليمية والتوظيف الرمزي في إحدى القصائد والبحث في تجليات الموت في إحدى المجموعات القصصية ونظرية عمود الشعر ...أما في مجال الفكر فقد حوى العدد دراسة حول منهج البحث عن الحقيقة عند كل من الغزالي وديكارت من خلال مفاهيم اليقين الإلهي و الأنا المفكر..، لينفرد العدد بدراسة قدمتها باحثة أردنية حول ثورات الربيع العربي في الخطابات الأدبية المعاصرة ..

ومع هذا التنوع الموضوعاتي تأمل أسرة المجلة تقديم الأفضل والأجود وكذا مساعدة الباحثين في نشر بحوثهم بعد التقويم .

في الأخير نشكر كل من ساهم في صدور هذا العدد ،ونرجو أن يكون في مستوى تطلعات المتلقين على اختلافهم .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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 © 2017

الخلاف النحوي في الافعال في كتاب التحفة المكية في شرح الارجوزة الألفية للمقري المغربي (ت بعد ٨٤٧هـ)

أ.د. جاسم محمد سهيل العاني و الباحث حارث إبراهيم عبد الصميدعي

جامعة الأنبار/كلية التربية للعلوم الانسانية (العراق).

الملخص

وجدت في كتاب (التحفة المكية في شرح الأرجوزة الألفية للمقري المغربي (ت بعد٨٤٧هـ)) كثيرًا من المسائل الخلافية، فاقتصرتُ هنا على أهم المسائل الخلافية التي وقعت في الأفعال، وقمتُ بالترجيح معتمدًا على الأصول النحوية من السماع والقياس، موثِّقًا ذلك بالأدلَّة وإثبات النصوص من كتب السابقين. فقمت بإيراد كل مسألة من مسائل البحث على حِدَه، وعرضت قول المقْري نقلاً أو تصرفًا في بدء كل مسألة، ومن ثم مناقشتها. وبحث كثيرًا عن مؤلف التحفة المكية، ولم أجد له كثير ذكر في كتب التراجم سوى أنَّه شارح لألفية ابن مالك، وهو مالكي المذهب[1]. فالخلاف النحوي عامة، له عظيم أثر في الدراسات النحوية، فرأيت أن الدراسات النحوية قائمة عليه، لا بالنظر إلى الاختلاف بين فريق أو مذهب وآخر وحسب، بل إلى ما سيثري الدراسات النحوية من أفكار تُعرض من لدن هذا وذاك.

The Summary

I found, in the book of (The Meccan Masterpiece in The Explanation of The Millennium Orjouza for AL-Maqarry AL-Magrebi (died in 847 AH)) many caliphate matters. I focused here on the most important matters that took place. I followed the principle of favoring depending on the grammatical origins of hearing and measurement; documenting that with evidences and the proof of the texts from previous books. Studies. So, I mentioned each matter of the search matters separately. I presented the saying of AL-Maqarry copying or conducting in the beginning of each matter. Then, discussing it and searching a lot about the author of The Meccan Masterpiece. I found out that he was not mentioned a lot in the translation books except for that he was the explainer of the Millennium of Ebn Malik who had a Maliki sect. The grammatical argument in general has a great influence on the grammatical studies So. I found that the grammatical studied are built on it ;not only by looking at differences between one party or sect and the other but by what is going to enrich the grammatical studies with presented ideas by these and those.

(١) ينظر: الاعلام، للزركلي: ١/٢٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المقدمة

الحمدُ لله ربِّ العالمين، الذي أنزلَ القرآن بلسانٍ عربيٍ مبين، وأُصلِّي وأُسلِّمُ على المبعوثِ رحمةً للعالمين محمدٍ ρ وعلى آلهِ وأصحابهِ الطيّبينَ الطّاهرين.

وبعد...

فلا ريبَ أنَّ العلومَ باختلافها تتفاوت في المكانة، فلكل علمٍ من العلوم مكانته، ولكن أجلُّها منزلةً وأعلاها قدرًا هي علوم الدين الاسلامي الحنيف، ولا أجدُ أشرف عِلم وأعلى منزلة بعد العلوم الشرعية سوى علم دراسة ما جاء بمشكاة هذه العلوم الشرعية، وهو القرآنُ الكريم، إذْ مادتُه اللغة العربية، التي بفضل كتابِ الله سطعَ نجمُها وعلا شأنُها. ولكن بعد دخول غير العرب في الإسلام اختلطَتْ الألسُن وفشا اللحن، والتي كانت فيما قبل تجري على الألسن صوابًا دونما تكلّف، فلما رأى حُذّاق العرب هذا الخطر الذي يهدد العربية ويهدد كتاب الله كونها لغته، انبروا له مقعّدين الأصول النحوية التي سارت عليها العربية.

المسألة الأولى

الخلاف في عِلّة نقصان كان وأخواتها

توافق النحاة على أنَّ كان وأخواتها أفعال ناقصة[1]، واختلفوا في علّة نقصانها وذكرَ المقْري علّة ذلك فقال: «ما سوى الفعل التام هو الناقص، وسُمّيت ناقصة؛ لافتقارها إلى الخبر ولا يتم معناها بذكر المرفوع. ومذهب سيبويه وأكثر البصريين أنَّها سميت ناقصة؛ لأنَّها سلبت الدلالة على الحدث وتجرَّدت للدلالة على الزمان. ورُدَّ بأنَّها كلّها مستوية في الدلالة على الزمان»[2].

وما نَسبَه المقْري إلى سيبويه فيه نظر؛ لأنَّ سيبويه نصَّ في الكتاب أنَّ هذه الأفعال، لا تستغني عن الخبر، إذ قال: «كان ويكون ... وما كان نحوهن من الفعل مما لا يستغني عن الخبر. تقول: كان عبدُ الله أخاك، فإنما أردت أن تخبر عن الإخوَّة، وأدخلت كان لتجعل ذلك فيما مضى»[3]. فقد اشترط وجود الخبر معها فهي لا تستغني عنه. وهذا ما ذهب إليه المبرِّد قائلًا: «الابتداء والخبر، وإنَّما دخلت (كان)؛ لتخبر أنَّ ذلك وقع فيما مضى، وليس بفعل وصل منك إلى غيرك. وإنما صُرِفْنَ تصرف الأفعال لقوتهن»[4]، فنبَّه بنفيه وصول فعل منك لغيرك، على خلو تلك الأفعال من الحدث.

كذلك ابن السرَّاج في أصوله يرى أنَّ تلك الأفعال دلَّت على الزمن دون الحدث فهي عنده: «أفعال في اللفظ وليست بأفعال حقيقية، وإنَّما تدلُّ على الزمان فقط، وذلك قولك: كان عبد الله أخاك، وأصبح عبد الله عاقلاً، ليست تخبر بفعل فعله إنَّما تُخبر أن عبد الله أخوك فيما مضى وأن الصباح أتى عليه وهو عاقل»[5]. فيرى أنَّ الفعل الحقيقي هو الذي يدل على معنى وزمان، وهذا لا يدل على ذلك.

---

(١) تحقيقات نحوية: ٧٥ – ٧٨.

(٢) التحفة المكية: ١٣٩.

(٣) الكتاب: ٤٥/١.

(٤) المقتضب: ٩٧/٣.

(٥) الأصول في النحو: ٧٤/١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بعدها وجدتُ أبا علي الفارسي مفصلًا المسألة تفصيلًا عقليًا في إثبات أنَّها مجردة عن الحدث لا غنى لها عن خبرها في تأدية المعنى المراد. إذ قال: «لزمتها الأخبار المنتصبة، وكان الكلام غير مستقل بها؛ لتوازي الجملة بلزوم هذا الخبر له الجملة المركبة من الأمثلة التي لم تخلع عنها دلالة الحدث؛ ألا ترى أنها لو لم تلزم الأخبار لانتقصت عنها ولم توازها، فكان تجريده م هذه الأمثلة للأزمنة، وخلعهم دلالة الحدث عنها، كتجريدهم من بعض الكلم»[1].

ثمَّ جاء ابن جني وابن برهان[2] والشلوبين[3] والجرجاني[4] والانباري[5] والعكبري[6] ليؤكدوا أن المسألة متعلقة بعدم دلالتها الحدث، فهي غير حقيقية دالة على الزمن فقط.

أما الرأي الآخر وهو أنَّ هذه الأفعال سُمّيت بذلك الاسم لعدم اكتفائها بالمرفوع، وفائدتها لا تتم إلا بذكر الخبر، ولا يتعلق سبب التسمية هذه بوجود الحدث من عدمه[7]. فـ «في نحو: كان زيدٌ قائمًا، يدل على الكون الذي هو الحصول المطلق، وخبره يدل على الكون المخصوص، وهو كون القيام، أي حصوله، فجيء أولاً بلفظ دال على حصول ما، ثم عُين بالخبر ذلك الحاصل، فكأنَّك قلت: حصل شيء ثم قلت: حصل القيام»[8]. وقد رجَّح السيوطي هذا الرأي فقال: «وهو الأصَحُّ لعدم اكتفائها بالمرفوع، لأنَّ فائدتها فائدتها لا تتم به فقط، بل تفتقر إلى المنصوب»[9].

أما ابن مالك فقد رفض دعوى من قال بأنَّ نقصانها جاء من عدم دلالتها على الحدث، أبطل دعواهم بعشرة أوجه أحدها: أن مُدَّعي ذلك معترف بفعلية هذه العوامل، والفعلية تستلزم الدلالة على الحدث والزمان معا...

الثاني: أن مدعي ذلك معترف بأن الأصل في كل فعل الدلالة على المعنيين، فحكمه على العوامل المذكورة بما زعم إخراج لها عن الأصل...

الثالث: أن العوامل المذكورة لو كانت دلالتها مخصوصة بالزمان، لجاز أن تنعقد جملة تامة من بعضها ومن اسم معنى، كما ينعقد منه ومن اسم زمان، وفي عدم جواز ذلك دليل على بطلان دعواه.

الرابع: أن الأفعال كلها إذا كانت على صيغة مختصة بزمان معين فلا يمتاز بعضها من بعض إلا بالحدث كقولنا: أهان وأكرم، فإنهما متساويان بالنسبة إلى الزمان، مفترقان بالنسبة إلى الحدث. فإذا فرض زوال ما به الافتراق، وبقاء ما به التساوي، لزم ألا يكون بين الأفعال المذكورة فرق ما دامت على صيغة واحدة، ولو كان الأمر كذلك، لم يكن فرق بين: كان زيد غنيا، وصار غنيا، والفرق حاصل، فبطل ما يوجب خلافه...

---

(١) المسائل الحلبيات: ٢٢٢.

(٢) ينظر: شرح التسهيل: ٣٣٨/١؛ همع الهوامع: ٧٤/٢؛ حاشية الشيخ الامير على مغني اللبيب: ٧٦/٢.

(٣) التوطئة: ٢٢٤.

(٤) ينظر: المقتصد: ٣٩٨/١.

(٥) ينظر: أسرار العربية: ١٣٣.

(٦) ينظر: اللباب في علل البناء والاعراب: ١٦٤/١.

(٧) ينظر: همع الهوامع: ٨٢/٢؛ تمهيد القواعد: ١٠٨٩.

(٨) شرح الرضي على الكافية: ١٨١/٤ – ١٨٢.

(٩) همع الهوامع: ٨٢/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الخامس: أن من جملة العوامل المذكورة انفك، ولا بد معها من ناف، فلو كانت لا تدل على الحدث الذي هو الانفكاك، بل على زمن الخبر، لزم أن يكون معنى: ما انفك زيد غنيا: ما زيد غنيا في وقت من الأوقات الماضية، وذلك نقيض المراد، فوجب بطلان ما أفضى إليه.

السادس: أن من جملة العوامل المذكورة دام، ومن شرط إعمالها عمل كان كونها صلة لما المصدرية، ومن لوازم ذلك صحة تقدير المصدر في موضعها، كقولك: جُدْ ما دمت واجدا، أي: جد مدة دوامك واجدا، فلو كانت دام مجردة عن الحدث لم يقم مقامها اسم الحدث.

السابع: أن هذه الأفعال لو لم يكن لها مصادر لم تدخل عليها أنْ، كقوله تعالى: چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ چ[1] لأنّ أنْ هذه وما وصلت به في تأويل المصدر...

الثامن: أن هذه الأفعال لو كانت لمجرد الزمان لم يغن عنها اسم الفاعل، كما جاء في الحديث: "إن هذا القرآن كائن لكم أجرا، وكائن عليكم وزرا" ...

التاسع: أن دلالة الفعل على الحدث أقوى من دلالته على الزمان، لأن دلالته على الحدث لا تتغير بقرائن، ودلالته على الزمان تتغير بالقرائن، فدلالته على الحدث أولى بالبقاء من دلالته على الزمان.

العاشر: أن هذه الأفعال لو كانت مجردة عن الحدث، مخلصة للزمان لم يُبْن منها أمرً كقوله تعالى: چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ چ[2] لأن الأمر لا يبنى يبنى مما لا دلالة فيه على الحدث[3].

ويأتي الدكتور فاضل السامرائي عاقدًا لمسألة النقص والتمام بابًا في كتابه تحقيقات نحويّة، مفصلاً آراء كل فريق، ميالاً إلى القول بأنها سميت بذلك لافتقارها إلى المنصوب، وليس بخلوها من الأحداث[4].

وهناك من الباحثين من رأى أن علاقة هذه الأفعال بمعمولها علاقة تركيبية فحسب بعيدة عن البعد الدلالي، في حال استثناء الزمن[5]، فكيف تكون بعيدة عن الدلالة، وقد حوَّلت الجملة وأضافت إليها عنصر الزمن، فالنحويون القدامى قام الخلاف بينهم على وجود الحدث وعدمه في هذه الأفعال، ولم يختلفوا على وجود الزمن، فكيف نستثني الزمن من تلك الأفعال ؟.

وتبيَّن لي أنَّ الراجح في المسألة ما قال به المقْري، ونبَّه عليه الرضي فيشرحه للكافية فقال: «(كان) يدل على حصول حدث مطلق تقييده في خبره، وخبره يدل على حدث معين واقع في زمان مطلق تقييده في (كان)، لكن دلالة (كان) على الحدث دلالة على الحدث

---

(١) الاعراف: من الآية: ٢٠

(٢) النساء: من الآية: ١٣٥.

(٣) شرح التسهيل: ١/٣٣٨ – ٣٤٠.

(٤) ينظر: تحقيقات نحوية: ٧٥ – ٧٨.

(٥) ينظر: النواسخ وأثرها التركيبي والدلالي دراسة في كتاب املاء ما منَّ به الرحمن في ضوء المنهج التحويلي، (رسالة ماجستير): ٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المطلق أي الكون: وضعية، ودلالة الخبر على الزمان المطلق عقلية»[1] فالدلالة الوضعية هي ما تعارف عليها وتواضع عليها العرف العام، أما الدلالة العقلية، فهي دلالة ناشئة بين الأثر والمؤثر.

المسألة الثانية

(عسى) بين الفعلية والحرفية

إنَّ أفعال المقاربة أفعال كلها، هذا متَّفق عليه، إلَّا (عسى) فقد اختلفوا فيها أهي فعل أم حرف ؟ وقد ذكر المقْري هذا الخلاف، ناسبًا القول بحرفيتها إلى من نقل عن ثعلب القول بحرفيتها، وإلى ابن السرَّاج، رادًا قوليهما مرجحًا القول الآخر بأنها فعل بدليل اتصال الضمائر بها[2].

ذكر سيبويه معناها فقط، ولم يعرض لها من هذا الباب، فقال عن معناها «طمع واشفاق»[3]، وذكر في موضع آخر أنَّه «يجوز في الشعر أيضًا لعلي أن أفعل، بمنزلة عسيتُ أن أفعل»[4] أي في معنى ذلك، فـ (لعلَّ) حرف ولكنها أشبهت الفعل (عسى) في هذا الموضع، من باب التشبيه بالمعنى.

أما السيرافي في شرحه على الكتاب، فقد ذكر أنَّ «من العرب من يقول (وعسيا) و(عسوا) وعست و(عستا) و(عسين)»[5] وذكر أن عامة العرب تذكر (عسى) مفردة دون إضافتها إلى الضمائر[6]. فإضافتها إلى الضمائر هو دليل من قال بأنها (فعل) وليست (حرفًا).

وذهب المبرِّد إلى أنها (فعل)، رادًا على سيبويه جعله (لعلي أن أفعل) بمنزلة (عسيت أن أفعل) بقوله أنه «غلط فيه؛ لأن الأفعال لا تعمل في المضمر إلا كما تعمل في المظهر»[7] ويبدو لي أن المبرِّد قد تحامل على سيبويه في ذلك، فسيبويه لم يرد سوى التشبيه في المعنى المراد، فهما يدلان على معنى واحد.

وأكد ابن جني في اللمع على فعلية (عسى) بقوله: «عسى فعل ماضٍ غير متصرف»[8].

وذهب أبو جعفر النحاس في كتابه عمدة الكتاب إلى أنَّ «عسى: حرف جاء لمعنى، ومن العرب من يجعلها في معنى كان»[9].

أمَّا الاصفهاني في شرح اللمع فقد عدَّ (عسى) «فعل غير منصرف وإنَّما قلنا غير منصرف لأنه للطمع والاشفاق فأشبه لعلَّ، ولعلَّ لم يتصرف لأنَّه للطمع ولأنَّه حرف فكذلك ما يشبهه وجب أن لا يكون متصرفًا، وعسى ها هنا بمنزلة لعل فلهذا قلنا لا يتصرف»[1]. إذ دلَّ على فعلية (عسى) الجامدة بوصفها شابهت الحرف وليست بحرف، ولم يستدل عليها بدخول الضمائر عليها.

---

(١) شرح الرضي على الكافية: ١٨٢/٤.

(٢) ينظر: التحفة المكية: ١٥١.

(٣) الكتاب: ٢٣٣/٤.

(٤) نفسه: ١٦٠/٣.

(٥) شرح الكتاب للسيرافي: ٣٨٧/٣.

(٦) ينظر: نفسه: ٣٨٧/٣.

(٧) المقتضب: ٧١/٣.

(٨) اللمع في العربية: ١٠٠.

(٩) عمدة الكتاب: ١٤٢/١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وردَّ أبو البركات الأنباري على من ذهب إلى أنَّ (عسى) حرف، فقال: «قول شاذ لا يعرَّج عليه، والصحيح أنه فعل، والدليل على ذلك أن يتصل به تاء الضمير، وألفه، و واوه، (عسيت، وعسيا، وعسوا) قال تعالى: ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ[2] فلما دخلته هذه الضمائر كما تدخل على الفعل، نحو: قمت، وقاما، وقاموا، وقمتم، دلَّ على أنَّه فعل»[3].

وردَّ الرضي أيضًا في شرحه على الكافية من قال بحرفيتها باعتمادهم على معنى (لعل)، ولعدم تصرفها، رد عليهم محتجًّا لذلك بأن ضمائر الرفع تتصل بها، وهذا ما تنماز به الأفعال لا الحروف[4].

أما العكبري فقد بيَّن السبب وراء قربها من الحرف فقال: «إنَّها أشبهت الحروف، إذ كان لها معنى في غيرها، وهو الدلالة على قرب الفعل الواقع بعدها، وحكم الفعل أن يدل على معنى في نفسه، وشَبهها بالحرف بوجب جمودها، كما أنَّ الحرف جامد»[5]. مع أنَّ العكبري أقرَّ بأنها فعل جامد لا حرف، فالفعل الحقيقي هو الذي يعطي معنًى بنفسه لا في غيره، و(عسى) تعطي معنى الطمع والاشفاق ولكن لا يتم لها ذلك دون أن تأخذ المعنى من الفعل الذي يأتي بعدها.

وإنَّ المسألة ليست كما قال عنها ابن مالك في شرح الكافية الشافية بأن (عسى) متفق على فعليتها[6]، فالخلاف موجود.

أما القول بأن (عسى) حرف فقد نُسب إلى الكوفيين[7]، ومنهم من نسبه إلى ثعلب وإلى ابن السرَّاج[8]، إذ حكا أبو عمر الزاهد ذلك عن ثعلب[9]، وكانت الحجة والدليل على ذلك، اتصال ضمير النصب بها في قول الشاعر:

فاستعْزِم الله ودع عساكا   يا أبيتا علك وعساكا[10]

إلا أنَّه عند مطالعة كتاب الأصول لم يذكر أن (عسى) حرف لا تصريحًا ولا تلميحًا، بل نجده متحدثًا حديثًا عامًا لم يصرح برأيه فيها[11].

---

(١) شرح اللمع للاصفهاني: ٦١٨.

(٢) سورة محمد، من الآية: ٢٢.

(٣) أسرار العربية: ١٢٦.

(٤) ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٢١٤/٤.

(٥) اللباب في علل البناء والاعراب: ١٩١/١.

(٦) ينظر: شرح الكافية الشافية: ٣٩٧/١.

(٧) ينظر: شرح قطر الندى: ٣١.

(٨) ينظر: التذييل والتكميل: ٣٢٧/٤؛ ارتشاف الضرب: ١٢٢٢/٣، الجنى الداني: ٤٦١؛ شرح ابن عقيل: ٣٢٢/١.

(٩) ينظر: التذييل والتكميل: ٣٢٧/٤؛ الجنى الداني: ٤٦١؛ شرح ابن عقيل: ٣٢٢/١.

(١٠) البيت لرؤبة في ديوانه: ١٨١، والرواية فيه:

تقولُ بنتي قد انى اناكا   يا أبيتا علَّك أو عساكا

(١١) ينظر: الأصول في النحو: ٢٠٧/٢. وذكر صاحب التحقيق أن (عسى) يذكرها ابن السرَّاج بأنها حرف في ص٢٧، ولم أجد ذلك مصرحًا به في الكتاب عند كلامه عن (عسى).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولكن نجد أن ضمائر الرفع قد دخلت عليها أيضًا، وهناك أفعال توازيها بعدم التصرف وشبهها بالحروف ولكنها ليست بحروف.

وحسبنا ما قال به ناظر الجيش في تمهيد القواعد: «لا يخفى أن مثل هذا الخلاف لا يعتد به وأن القول بحرفية الكلمة المذكورة قول لا ينبغي التشاغل به لقيام الدلائل القطعية على بطلانه»[1]. لذا أرى أنَّ الراجح عندي ما قال به المقْري من تصحيحه للقول بفعلية (عسى).

المسألة الثالثة

أيُّ الفعلين أوْلى في التنازع ؟

إنَّ لكل معمولٍ عاملًا، كما أنَّ لكل أثر، مؤثرًا أثر فيه، فكيف يكون الأمر إن كان هناك أكثر من عامل مسلَّطٌ على معمول واحد يطلبه كلٌّ من العاملين في الوقت نفسه ؟. وهذا ما يعرف في النحو بالتنازع في العمل، إذ ذكر المقْري إلى الخلاف الواقع في التنازع، ولأي العاملين يصح العمل في الاسم الواقع بعده ما، إذ بيَّن أن هناك تفاقًا بين المذهبين على جواز اعطاء العمل لأحد العاملين، إلَّا أن الاختلاف وقع في الأوْلى منهما أهو للعامل الأول أم للثاني ؟ فاختار البصريون إعمال الثاني؛ لأنَّه الأقرب إلى المعمول، أما الكوفيون فقد اختاروا إعمال الأول[2].

قال سيبويه فيالكتاب: «جعلوا الأقرب أوْلى إذا لم ينقض معنًى. قال الشاعر وهو الفرزدق:

ولكنَّ نصفًا لو سبيت وسبني ... بنو عبد شمسٍ من منافٍ وهاشمِ[3]

... وقال رجل من باهلة:

ولقد أرى تغنى به سيفانة ... تُصبي الحليم ومثلها أصباه[4]

فالفعل الأول في كل هذا مُعمل في المعنى وغير معمل في اللفظ، والآخر مُعمل في اللفظ والمعنى»[5] ثم يأتي بعدها ليقول: «وقد يجوز: ضربت وضربني زيدًا»[6] فأعمل بذلك وجوَّز إعمال الأول، ليجعل (زيدًا) معمولًا لـ (ضربت) العامل الأول.

---

(١) تمهيد القواعد: ١٢٦٣/٣.

(٢) ينظر: التحفة المكية: ٢٣٢.

(٣) البيت من البحر الطويل، وهو للفرزدق في شرح ديوانه (إيليا الحاوي): ٥٢٣/٢.

(٤) البيت من البحر الكامل وهو في الكتاب: ٧٧/١، وشرح كتاب سيبويه (للسيرافي): ٣٦٧/١، وتحصيل عين الذهب: ١٠٠. منسوب إلى رجل من باهلة. قال ابن السيرافي: «البيت في الكتاب منسوب إلى رجل من باهلة. وهو في ما ذكر بعض الرواة لوعلة الجرمي»: ٢٨٣/٢.

(٥) الكتاب: ٧٦/١ – ٧٧.

(٦) نفسه: ٧٩/١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تنبَّه على ذلك ابن مالك في التسهيل، في أن سيبويه لم يعطِ رأياً بذلك بل جوَّز الأمرين، مرجحًا. ابن مالك. قول البصريين، معللاً ذلك بكثرة إعمال الثاني في الكلام، وبأن «موافقة الأكثر أولى من موافقة الأقل»[1].بل إعمال الأول «لا يكاد يوجد في غير الشعر بخلاف إعمال الثاني فإنه كثير الاستعمال في النثر والنظم، وقد تضمنه القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها قوله تعالى: چآ ب ب ب پ پ چ[2] وقوله تعالى: چ جم حج حم خج خح چ[3] ... وقوله تعالى: چ ں ڻ ڻ ڻ چ[4] ... هذا كله من إعمال الثاني»[5]. أما المبرِّد فقد أشار إلى أن العرب تختار إعمال الثاني؛ لأنه الأقرب إلى معموله، أما الأول فإنه عامل في معموله في المعنى فقط لا في اللفظ، وأبان ميله إلى إعمال الثاني، ولكنه بعدها أجاز إعمال الأول وحسنه[6].

وفصل القول أبو البركات الانباري عاقدًا لها مسألة في الإنصاف، مبينًا حجَّة كلا الفريقين من النقل والقياس، ذاكرًا ما ورد عنهم إثباتهم بالدليل النقلي وهو قول الشاعر:

فردَّ على الفُؤادِ هوًى عَميدًا ... وسُوئِلَ لو يُبينُ لنا السؤالا
وقد نغنى بها ونرى عُصورًا ... بها يَقْتدنَنا الخُرُدَ الخِدالا[7]

إذ اعملوا الفعل الأول (نرى) بالمفعول وهو (الخرد) و(الخدالا)، وبعد ذلك ذكر حجَّة الكوفيين من القياس وهي أن العامل الأول أسبق من الثاني، وأن للابتداء قوة، وكذلك أنَّه في حال إعمال الثاني يؤدي إلى إضمار في الأول قبل الذكر.

وذكر أن للبصريين حججهم، فقد وجد بالأدلة النقلية الكثير من الشواهد على إعمال الثاني، ومنها قوله تعالى: چ جم حج حم خج خح چ فلو كان الأول عاملاً لقيل في غير القرآن (اقرؤوه)، وأما الأدلة القياسية للبصريين فمنها أنه الأقرب إلى المعمول، وذكر أن للقرب أهمية في الإعمال ومن ذلك أنهم قالوا: (جُحر ضبٍ خربٍ) فإن (خرب) في الأصل واقعة للجحر لا للضب؛ لأنه لا يوصف بالخراب غير (الجحر) هنا[8]، ويبدو أن المقرب كان يميل إلى قول البصريين حين قال: «يشهد للبصريين قوله تعالى: چ ں ڻ ڻ چ...»[9].

---

(١) شرح التسهيل: ١٦٧/٢.

(٢) النساء: من الآية: ١٧٦.

(٣) الكهف: من الآية ٩٦.

(٤) الحاقة: من الآية: ١٩

(٥) شرح التسهيل: ١٦٧/٢.

(٦) ينظر: المقتضب: ٧٣/٤ – ٧٤.

(٧) البيتان من البحر الوافر في الكتاب : ٧٨/١، وشرح كتاب سيبويه (للسيرافي): ٣٦٩/١، وشرح أبيات سيبويه (لابن السيرافي): ٢٤٨/١، منسوب إلى مرار الأسدي، وفي تحصيل عين الذهب: ١٠١، منسوب إلى مرار الأسدي أو لابن أبي ربيعة.

(٨) ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف: ٧٩ – ٨٣.

(٩) التحفة المكية: ٢٣٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

واختار ابن يعيش إعمال الثاني؛ لوروده في التنزيل، وجعل منه: ضربتُ وضربني قومُك. ذاكرًا أن الاستدلال على ذلك يكون من جهة حذف المفعول، وليس بحذف الفاعل، كون المفعول فضلة، والفاعل عمدة[1].

وأشار إلى ذلك الحذف ابن هشام قائلاً: «وبعضهم يجيز حذف غير المرفوع؛ لأنه فضلة»[2]

نبَّه الشيخ محمد محيي الدين في تحقيقه على شرح ابن عقيل أنه قد يوجد في الكلام ما يوجب أن يعمل الثاني دون الأول كقولك: ضربت بل أكرمت زيدًا، وقد يوجد فيه ما يوجب إعمال الأول، كقولك: لا أكرمت ولا قدمت زيدًا»[3].

وذكر السيوطي في الهمع أن الفراء يجيز توجيه العاملين إلى معمول واحد دون الإضمار في أحدهما، إلَّا أنَّه يذكر أن الجمهور منعوا ذلك؛ لاجتماع مؤثرين على أثر واحد، وذلك جائز في مسألة تعدد الخبر وليس في مسألتنا هذه[4].

ويأتي الدكتور فاضل السامرائي ليؤكد أن الذي يعنينا هو الأسلوب والمعنى الذي يتم بهما عرض الجملة، وهنا مدار الأمر قائم على المعنى، والنحو قائم على إيصاله. فهو لا يعتقد أنَّ هناك تعبير أوْلى من آخر[5]، لذا جعل قاعدتين ينطلق منهما:

١. ما أعملته في الاسم الظاهر أهم عندك مما أعملته في ضميره، لأن الاسم الظاهر أقوى من الضمير.

٢. ما ذكرته وصرحت به أهم مما حذفته[6].

إن الاهتمام بالأول أو بالثاني هو المراد والمقصود بالمعنى العامل، فإن كان المعنى والاهتمام في الأول كان هو العامل، وإن كان الاهتمام والمعنى قد وقع من الثاني كان هو العامل. ففي قوله تعالى: ﭽجم حج حم خج خح ﭼ كان الاهتمام بالافراغ أكبر من الاهتمام بالمجيء بالقوة. ولو كان الاهتمام بالمجيء لكان في غير القرآن (أفرغه)، كذلك في قوله تعالى: ﭽ ں ڻ ڻ ﭼ فكان الاهتمام بالقراءة لذا جاء المهمول (الكتاب) الذي يعطي إمكانية لعمل الثاني الذي هو القراءة[7].

إن مسألة القول بالعودة إلى المراد والمقصود من العاملين وتوجيههما إلى المعمول قال به الشيخ محمد محيي الدين في تحقيقيه لشرح ابن عقيل وسبق ذكره، ولكن ليس بهذا التفصيل الذي طرحه الدكتور فاضل السامرائي.

كما أجد أن نقد الدكتور إبراهيم السامرائي لمسألة التنازع كان قويًا؛ فهو يصفه أشبه بالقصة أو الحكاية التي حاولت أن تفرق بين البديهية والفطرة السليمة للغة العربية، وبين أبناء العربية وإدراكهم لها[8]. وأرى أن المسألة ليست كذلك؛ فهي كما قدمها الدكتور فاضل السامرائي قائمة على المعنى المراد وارتباط احدهما بالمعمول للوصول إلى المراد.

---

(١) ينظر: شرح المفصل لابن يعيش: ١/٢٠٨ – ٢٠٩.

(٢) اوضح المسالك: ١/١٩٨.

(٣) ينظر: منحة الجليل: ٢/ هامش صفحة ١٦٠.

(٤) ينظر: همع الهوامع: ٥/١٣٧.

(٥) ينظر: معاني النحو: ٢/١٤٥.

(٦) معاني النحو: ٢/١٤٥ – ١٤٦.

(٧) ينظر: معاني النحو: ٢/١٤٦.

(٨) ينظر: النحو العربي نقد وتوجيه: ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المسألة الرابعة

الناصب للمستثنى

الاستثناء هو اخراج بعض من كل، وعملية قائمة على الاثبات والنفي، ويقسم إلى مثبت ومنفي، واختلف في عامل النصب في المستثنى في حال الاثبات، وكثر الكلام فيه، وتعددت الآراء والمذاهب في تحقيقه، وأورد المقْري في شرحه على الألفية، الخلاف في هذا ذاكرًا أربعة أقوالٍ، الأول منهنَّ أنَّه منصوب بـ (إلاَّ)؛ لأنَّه حرف مختص، فذكر أنَّ المشهور أنَّه منصوب بـ (إلاَّ)؛ لأنَّه حرف مختص بالأسماء كحروف الجر، وإنَّ وأخواتها، والمذهب الثاني أن ناصبه هو ما قبل (إلاَّ) من فعل أو غيره بتقوية (إلا). والمذهب الثالث هو ما قبل (إلاَّ) دونها ونُسبَ إلى ابن خروف، أما المذهب الرابع فهو أنَّ الناصب له فعل مضمر تقديره استثني، ونسب هذا القول إلى الزجاج[1].

ويبدو انَّ المقْري بدفاعه عن المذهب الأوَّل أنَّه قد ارتضاه ونصَره، فلم يستطرد القول بذكر المذاهب الباقية فقد اكتفى بذكرها فقط، فقد ذكر أنَّ (إلا) مختصة بالأسماء، وإن قيل إنَّها تدخل على الأفعال، فبهذا لم تكن مختصة بالأسماء، فيجيب المقْري على هذا بأنَّ «إلاَّ إنما تدخل على الفعل إذا كان في تأويل الاسم، فمعنى نشدتك الله إلا فعلتَ: ما أسألك إلاَّ فِعْلَك، وما تأتي إلاَّ قائلاً خيرًا، وما تكلم زيدٌ إلا ضاحكًا، فدخولها على فعل مؤول بالاسم لا يقدح في اختصاصها بالأسماء»[2]. أي إذ قيل: ما تأتيني إلاَّ قلت خيرًا، وما تكلم زيدٌ إلَّا ضحك.

إنَّ كلام سيبويه يدل على وضوح مذهبه إذ قال عن (إلاَّ): «أن يكون الاسم بعدها خارجًا مما دخل فيه ما قبله، عاملاً فيه ما قبله من الكلام»[3]. أي أعمل فيه ما قبله، وما قبله يكون الفعل وكذلك (إلا)، هذا ما عند البصريين من قول[4]. أما ابن مالك في التسهيل فقد ذكر اختياره لنصب المستثنى بـ (إلاَّ)، مدعيًا أن هذا هو اختيار سيبويه للعامل في المستثنى المنصوب، وأنَّ شراح الكتاب قد خفيَ عليهم مراد سيبويه[5]، مع أنَّ كلام سيبويه فيه من الوضوح ما يدل على أنَّ اختياره لاعمال الفعل و(إلاَّ) في المستثنى، وقد نسب هذا القول إلى السيرافي وابن الباذش، وابن بابشاذ[6]. ورُدَّ بانَّ هناك جمل قد لا يأتي فيها فعل، فكيف جاء المستثنى منصوبًا، ولم يكن له عامل فيه على حد قولهم أن الفعل هو العامل بتقوية (إلاَّ) ومنه قولهم: القومُ إخوتكُ إلا زيدًا[7].

صرَّح الجرجاني في المقتصد أن الناصب للمستثنى هو الفعل بتقوية (إلاَّ)، إذ قال: «المستثنى منصوب ونصبه بالفعل الذي قبله بوساطة (إلاَّ)»[8]، وما قدمناه من كلام يؤيد بأن سيبويه لم يقل بأنَّه منصوب بـ (إلاَّ) وحدها، مع أنَّه قد نُسِبَ إليه ذلك[1].

---

(١) ينظر: التحفة المكية: ٢٦٢ – ٢٦٣.

(٢) التحفة المكية: ٢٦٣.

(٣) الكتاب: ٢/٣١٠.

(٤) ينظر: الانصاف: ٢٢٥؛ أسرار العربية: ٢٠١.

(٥) ينظر: شرح التسهيل: ٢/٢٧١.

(٦) ينظر: همع الهوامع: ٣/٢٥٢.

(٧) ينظر: الانصاف: ٢٢٦؛ شرح جمل الزجاجي: ٢/٣٨٥.

(٨) المقتصد: ٢/٦٩٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقد ذهب إلى القول بأنَّ الناصب هو الفعل بوساطة (إلاَّ) أبو علي الفارسي، إذ قال في الإيضاح العضدي: «جاء القوم إلَّا زيدًا وخرج أصحابك إلَّا عبد الله، وانطلق الناسُ إلَّا أخوتك. فانتصاب الاسم إنما هو بما تقدَّم في الجملة من الفعل أو معنى الفعل بتوسط (إلَّا)»[2]. وقد وجِّه هذا القول الرد بأنَّه في حال تكررت (إلَّا) والمنصوبات، فإنَّ الفعل فيها يتوجه إلى أكثر من معمول، وليس فيه معنى العطف عليه، وهو في الأصل فعل لازم[3].

ويرد على من قال: إنَّ (إلاَّ) هي العاملة بنفسها لا بغيرها، أو إنها كانت بمعنى (أعني) أو (أستثني) بأنَّ ذلك يوجب النصب لكل اسم وقع بعد (إلَّا) ويلزمه ذلك لا يفارقه، وهذ منتقض بجواز رفعه في النفي نحو: ما جاءني أحدٌ إلا زيدٌ، كذلك أنَّه لو قدَّر غير (أستثني) و(أعني) فلو قدر (أمتنع) و(تخلَّف) لكان الاسم بعدها مرفوعًا لا منصوبًا، كذلك إنَّ إعمال الجملة الواحدة وأداء المعنى المراد بها يغني عن الاتيان بجملة ثانية، فلو كان الإعمال لـ (إلاَّ) بمعناها المراد، لأحوجنا ذلك إلى إدخال جملة أخرى لبيان المعنى المراد[4].

وأرى أن الناصب إن كان (إلَّا) وحدها لم يتم الكلام بها وبما نصبت فحسب، إلا في حال تأويل كلام قبلهما؛ لأن (إلَّا) والمستثنى لا يكونان كلامًا تامًا يُفهم منه مُراد إلَّا بعد أن يذكر كلامًا قبل (إلاَّ) كي يستثنى منه ما بعده، بهذا يُرد على المقْري دفاعه عن أنَّ العامل هو (إلاَّ) وحدها.

أما ما ذهب إليه الفرَّاء فإنه يرى أنَّ (إلاَّ) مركبة من (إنَّ) و (لا) وقد خُفِّفَت (إنَّ)، وأدغمت مع (لا)، فنصب الاسم بعدها بـ (إن) وعندما دخلت (لا) كفت (إن) عن خبرها. وهذا قول فنَّده أغلب النحاة؛ لأنَّ (إن) إذا خففت بطل عملها، وإن كل تركيب لا يعمل بإفراده بعد تركيبه؛ لأنَّه قد خرج إلى معنى آخر بعد تركيبه[5].وذهب أبو سعيد السيرافي[6] وابن خروف أن الناصب للمستثنى هو الفعل الذي قبله وحده، فقد رُدَّ بأنَّ الفعل هذا لازم لا يتعدى، فكيف عمل النصب في المستثنى[7]، وأنَّه قد لا يكون فيما يسبق (إلا) فعل ومنه: القوم أخوتك إلا زيدًا(8).

وهناك رأي للكسائي وهو انَّ المستثنى نُصِبَ على المخالفة أي بمخالفته لما قبله في الحكم، نحو: قام القوم إلا زيدًا، فزيد قد خالف القوم بالقيام، لذا نصب عنده وقد رُدَّ بأن هناك ما يثبت مخالفة الثاني للأول في الحكم ولا يأتي منصوبًا ومنه: قام زيدٌ لا عمرٌو، فجاء غير منصوب وهو مما كان حكمه مخالفًا لحكم ما قبله(9).

---

(١) ينظر: ارتشاف الضرب: ١٥٠٥/٣؛ شرح ابن عقيل : ٢١١/٢؛ شرح الاشموني : ٤٣١/٢؛ همع الهوامع : ٢٥٢/٣؛ شرح التصريح : ٥٤١/١؛ الجنى الداني : ٥١٦؛ توضيح المقاصد: ٦٧٤/٢.

(٢) الايضاح العضدي: ٢٠٥.

(٣) ينظر: شرح التسهيل: ٢٧٧/٢.

(٤) ينظر: أسرار العربية: ٢٠٢ – ٢٠٤؛ الانصاف: ٢٢٨ – ٢٢٩؛ اللباب: ٣٠٤/١ الإيضاح في شرح المفصل: ٣٦١/١.

(٥) ينظر: الانصاف: ٢٣٠؛ اسرار العربية: ٢٠١ – ٢٠٢؛ شرح التسهيل: ٢٧٩/٢؛ الحجة لابن خالويه: ١٢٤ – ١٢٥.

(٦) شرح كتاب سيبويه: ٦٠/٣.

(٧) ينظر: الانصاف: ٢٢٦.

(٨) ينظر: همع الهوامع: ٢٥٢/٣.

(٩) ينظر: شرح الزجاجي: ٣٨٥/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ونُسِبَ إلى الكسائي أيضًا أن الناصب له تقدير (أن) بعد (إلَّا) فينتصب الاسم بـ(أن). وضُعِّفَ هذا القول؛ لأنَّه لا يقوم عليه دليل، كذلك إن الكلام لا يتم بمنصوب (إن) إن عملت في الاسم فلا بُدَّ من خبرها، وهنا لم يذكر لذا وُجِّه له النقد(1).

وهناك مذهب آخر، وهو مذهب ابن عصفور ذكره في شرح الجمل، وهو أن العامل في الاستثناء هو تمام الكلام، وقد صححه جاعلاً ذلك بمنزلة التمييز(2). ونُسِبَ إلى سيبويه أنَّه ينصب المستثنى على تمام الكلام(3).

والراجح أنَّه يُنصب لتنزيله منزلة التمييز، وأنَّه ينتصب على تمام الكلام، فضلاً عن أن الأستثناء يفهم بالدلالة عليه من سياق الكلام، وليس بالحركات الاعرابية.

المسألة الخامسة

(أفعل التعجب) بين الاسمية والفعلية

إنَّ التعجب له ألفاظ كثيرة، يعبَّر من خلالها عما يجول في النفس من إثارة متعجب منه فيها، وقد وضعت له صيغتان اشترط في إعمالها في التعجب شروط وهي أن يُصاغ من فعل الثلاثي التام المثبت المتصرف المبني للمعلوم والقابل للتفاوت وغيرها، وهاتان الصيغتان (ما أفعله) و(أفعِل به)، وقد اختلف في صيغة التعجب (ما أفعله) بين الاسمية والفعلية. وقد أشار المقْري إلى هذا الخلاف وبيَّن أنَّه (فعلٌ) عند البصريين، و(اسمٌ) عند الكوفيين، ذاكرًا أنَّ البصريين يستدلون على قولهم هذا بدخول نون الوقاية عليه، فهي لا تدخل على سوى الأفعال، أما الكوفيون فقد ذكر أنَّهم يستدلون بما ذهبوا إليه من قولهم بأسمية (ما أفعله) بأنه قد ثبت تصغيره مستشهدين على ذلك بقول الشاعر:

يا ما أُميلحَ غزلانا شدنَّ لنا ... من هؤليائكن الضال والسمر[4]

فالتصغير من أمارات الأسماء لا الأفعال[5].

سيبويه ذكر ما زعمه الخليل، فقال: «ما أحسن عبد الله... أنه بمنزلة قولك: شيءٌ أحسنَ عبد الله، ودخله معنى التعجب»[6]، مجيبًا على زعم الخليل بأنَّ «هذا تمثيل ولم يتكلم به»[7]، مع أننا لا يجوز لنا أن نقدم ونأخر هنا[1]، وقد ذكر في موضع آخر أنَّه

---

(١) ينظر: شرح التسهيل: ٢/٢٧٩.

(٢) ينظر: شرح جمل الزجاجي: ٢/٣٨٥.

(٣) ينظر: التعليقة على كتاب سيبويه : ٢/٧٢؛ الأبذي في شرح الجزولية السفر الثاني من أول باب الاستثناء إلى آخر باب تخفيف الهمزة : ٨؛ والقرافي في الاستغناء في أحكام الاستثناء: ١٤٤.

(٤) البيت من البحر البسيط، اختُلِف في نسبته، فنُسِبَ إلى مجنون ليلى، وإلى ذي الرّمة وإلى الحسين بن عبد الله. ينظر: خزانة الأدب: ١/٩٧؛ ونسبه الباخرزي في دمية القصر إلى بدوي اسمه كامل الثقفي، ينظر: ٢٩. ونسبه العيني إلى العرَّجي في المقاصد النحوية ٣/١٤٧٥، والبيت في ديوان مجنون: ١٣٠، وفي ديوان العرجي: ٢٤١.

(٥) ينظر: التحفة المكية: ٣٩٠.

(٦) الكتاب: ١/٧٢.

(٧) نفسه: الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

سأل الخليل عن قول العرب: (ما أُميلحه)، فقال: «لم يكن ينبغي أن يكون في القياس؛ لأنَّ الفعل لا يحقر، وإنما تحقر الأسماء لأنها توصف بما يعظم ويهون، والأفعال لا توصف... ولكنَّهم حقروا هذا اللفظ وإنما يعنون الذي تصفه بالمَلَح، كأنك قلت: مُليّحٌ، شبهوه بالشيء الذي تلفظ به وأنت تعني شيئًا آخر نحو قولك: يطؤهم الطريق»[2]. مؤكدًا على أنَّ الفعل لا يوصف وإنما وصف هنا في (أميلح) فقط، وأنَّه لا يوصف من الفعل إلا هذه الصيغة، مما يدلل على أنَّ سيبويه كان يميل إلى القول بالفعلية لهذه الصيغة فيخرج بذلك إلى المعاني البلاغية من الاستعارة، ومما يؤيد ذلك قوله (يطؤهم الطريق).

ذكر البصريون أنَّه فعل ماضٍ، كما أكد على ذلك المقْري مستدلين على قولهم بمجموعة استدلالات منها أنَّ (أفعل) التعجبية إذا وصلت بالضمير (الياء) فإن نون الوقاية تكون مصاحبة له، وهذا لا يحصل إلا مع الأفعال كي تقيها الكسر؛ لأنَّ الأفعال لا تكسر ومن ذلك: ما أفقرني إلى عفو الله، ومن الممكن دخول ياء الضمير على الأسماء دون نون الوقاية فهي ليست بحاجة إلى الوقاية من الكسر[3]. وقد اعترض الكوفيون على ذلك فقالوا: إنَّ نون الوقاية قد دخلت الاسم في (قدني، وقطني) ومن ذلك قول الشاعر:

امْتَلأ الحوضُ وقالَ قَطْنِي مَهْلاً رُوَيْدًا قدْ ملأتَ بَطْنِي[4]

وهذا لا يدلُّ على فعلية (قد) و(قط)[5]، وقد رُدَّ هذا الاعتراض بأنَّ ذلك من الشاذ الذي لا يعوَّل عليه، لأنَّه قد حَسُنَ دخولها على (قد، قط)؛ لإنَّنا نقول: قدك من كذا، وقطك من كذا، وقد جاء في بيت واحد دخولها عليها وامتناعها فيقول الشاعر:

قَدْنِي مِنْ نَصْرِ الخبيبَين قَدِي لَيْس الإمَام بالشَّحِيحِ المُلْحِد[6] [7]

واستدلُّوا أيضًا بفعليته كونه ينصب النكرات والمعارف، أما في حال كونه اسمًا فإنه نصب النكرات فقط على التمييز ومنه: هذا أكبر منك سنًا[1]، وكذلك استدلُّوا بوضعه على صيغة الفعل الماضي المفتوح الآخر، إذ لو كان اسمًا لما كان موضوعًا هذا الوضع،

---

(١) ينظر: الكتاب: ٧٣/١.

(٢) الكتاب: ٤٧٧/٣ – ٤٧٨.

(٣) ينظر: الاصول: ١٠١/١؛ الانصاف: ١٠٥؛ شرح ابن عقيل: ١٤٨/٣؛ شرح قطر الندى: ٣٢٢ – ٣٢٣؛ شرح التصريح: ٥٩/٢؛ تمهيد القواعد: ٢٦١٣/٧.

(٤) الرجز بلا عزوٍ في مجالس ثعلب: ١٥٨/١؛ واللامات: ١٥٢؛ وتخليص الشواهد وتلخيص الفوائد: ١١١؛ والرواية في اصلاح المنطق: ٥٧/١؛ وشرح أبيات إصلاح المنطق: ١٧٥؛ (سلًّا رويدًا). ونسب البيتَ أبو بكر ابن الأنباري في الزاهر: ٢٩٢/٢؛ إلى أبي النجم.

(٥) ينظر: الانصاف: ١٠٧ – ١٠٨.

(٦) الرجز مختلف في نسبته، فنسبه الجوهري في الصحاح إلى حُمَيد بن ثور الهلالي: ٥٣٤/٢، واعترض ابن بري في التنبيه، فقال: «البيت لحميد الأرقط وليس لحميد بن ثور الهلالي»: التنبيه والايضاح عما وقع في الصحاح: ٥٣/٢، ونسبه الشنتمري إلى أبي نُخَيْلَة: تحصيل عين الذهب: ٣٧٨. والرجز في الكتاب: ٣٧١/٢، وشرح أبيات سيبويه للنحاس: ١٥٢، وتخليص الشواهد وتلخيص الفوائد: ١٠٧، وشرح أبيات المفصل والمتوسط: ٣٣٨، وشرح شواهد المفصل: ٥١٨/١، وخزانة الأدب: ٣٨٢/٥.

(٧) ينظر: الانصاف: ١٠٧ – ١٠٨، أمالي ابن الشجري: ٣٩٦/٢ – ٣٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أي على وضع الفعل الماضي مفتوح الآخر، ولو كان اسمًا لارتفع لوقوعه موقع الخبر لـ (ما)، لئلى ذلك دلَّ على فعلية هذه الصيغة عندهم[2].

أما الكوفيون وعلى رأسهم الفراء فقالوا: إنَّ هذه الصيغة (ما أفعله) هي اسم مستدلين على ذلك بأنَّ هذه الصيغة لو كانت فعلاً لأوجب ذلك لها تصرفًا، فلما كان منها عدم التصرف قلنا بأنها اسم، والأوجب أن يلحق بالاسم لا بالفعل لعدم تصرفه[3].

وكذلك أنَّ هذه الصيغة دخلها التصغير كما أورد لنا ذلك المقْري، وأن التصغير هو أحد خصائص الاسماء لا الأفعال، مما قربه للإسمية، ودليلهم على ذلك قول الشاعر:

يا ما أُميلح غزلانا شدنَّ لنا من هؤليائكن الضَّال والسّمر[4]

فـ (أميلح) هو تصغير لـ (أملح) وهذه واقعة على صيغة التعجب (ما أفعله)[5].

وجاء الخوارزمي قائلاً بالإسمية مدافعًا عن رأي الكوفيين في ذلك متحاملاً على من قال بالفعلية، وذاكرًا لحجج الكوفيين والتي منها مشابهة صيغة التعجب لأفعل في التفضيل والتي تأخذ شروط إعمالها كلها، وكذلك يُدخل أدلته في باب العقيدة، إذ يقول: «والذي يقتلع الشغب من أصله أنَّك تقول: ما أقدرَ الله وما أعلمه، ولو قلت في تفسيره شيءٌ جعل لله قادرًا وشيءٌ جعله عالمًا خرجت إلى أشنع ما يكون من الكفر»[6].

ويأتي الباقولي في شرحه على اللمع قائلاً: «قولنا ما أعظم الله وما أحسن زيدًا وغير ذلك إنما هو تقدير وفي الحقيقة هذا الشيء هو هو أو صفة فيه لأنا إذا قلنا ما أحسن زيدًا فالتعجب من كمال حسنه، وإذا قلنا ما أعظم الله فالتعجب من كمال عظمته وقدرته على معنى أن هذا الكمال ليس في غيره والكمال صفة له تعالى وتقدس لا أن هناك شيء أعظمه»[7] إذ أنَّ في تأويل الباقولي توجيه جيد للمقال، لا على ما نبَّه عليه الخوارزمي بأنَّه كفر بالنظر إلى ظاهر اللفظ.

إنَّ هذه المسألة تكلَّم عليها النحاة كثيرًا، وكلٌ متشبثٌ برأيه من البصريين ومعهم الكسائي من الكوفيين[8]، والكوفيين كذلك، فجاء البصريون ليفسدوا قول الكوفيين بالإسمية رادين عليهم حججهم.

---

(١) ينظر: أسرار العربية: ١١٣.

(٢) ينظر: أسرار العربية: ١١٣ – ١١٤؛ الانصاف: ١١١ – ١١٢؛ أمالي ابن الشجري: ٣٩٨/٢؛ ارتشاف الضرب: ٢٠٦٦/٤.

(٣) ينظر: أسرار العربية: ١١٤.

(٤) سبق تخريجه، في المسألة نفسها.

(٥) ينظر: أسرار العربية: ١١٤ – ١١٥؛ الانصاف: ١٠٥؛ أمالي ابن الشجري: ٣٨٣/٢ ؛ شرح المفصل: ٤١٢/٤؛ شرح ابن الناظم: ٣٢٦؛ شرح التسهيل: ٣١/٣؛ شرح الرضي: ٢٣/٤؛ شرح اللمع للاصفهاني: ٥٤٤.

(٦) التخمير: ٣٢٦/٣.

(٧) شرح اللمع للاصفهاني: ٥٤٣.

(٨) ينظر: شرح الرضي على الكافية: ٢٣/٤؛ وارتشاف الضرب: ٢٠٦٥/٤؛ شرح التصريح: ٥٩/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فرد البصريون الكوفيين في مسألة التصريف، وقولهم بأنها اسم؛ لأنَّها لا تتصرف، فقالوا: إنَّ هناك أفعالًا جامدة لا تتصرف، ومنها (عسى، وليس) فهما فعلان ولكن لا يتصرفان، وهنا المسألة عينها، والتصريف يخرج الفعل إلى أزمنته، فلَّما كانت هذه الصيغة واقعة على حال واحد ولا تدل على ما يستقبل من الزمن أمكن أن تكون غير متصرفة وباقية على حالها[1].

وأما ما قالوه في مسألة التصغير الذي هو من خصائص الأسماء، فأجابوا عنه بأن التصغير هنا لفظي، والذي قُصِدَ بالتصغير هو المصدر لا الفعل، فلما كان الفعل جامدًا فإنَّه لا يذكر مصدره، فلما أقبلوا على تصغير الفعل صغروا مصدره[2].

وذكروا أنَّ فعل التعجب إذ كان منه وجه قد شابه الاسم وهو التصغير، فإن ذلك لا يخرجه عن أصله الذي هو الفعلية، فهو مثل اسم الفاعل في كونه اسم وأصله فعل، ولكنه لا يخرج من باب الإسمية[3].وذكر لنا خالد الأزهري في شرح التصريح أن العرب لم يصغروا من ذلك سوى (ما أُحيسنه) و(ما أُميلحه)[4].

ومما يلفت الأنظار ما قاله البغدادي في خزانة الأدب عن قول الشاعر:

يا ما أُميلح غزلانا شدنَّ لنا .....

بأنه بيت من قصيدة لشاعر متأخر مدح فيها علي بن عيسى وزير المقتدر، ونبَّه البغدادي أن المقتدر قتل سنة ٣٢هـ، وبذاك فإنه لا يصح الاحتجاج به لأنه قد صدر عنه بعد زمن الاحتجاج بمدة ليست بالقصيرة[5]. وذكر البغدادي في موضع آخر ما: «قال السخَّاوي في شرح المفصل: والنحاة ينشدون: يا ما أُميلح غزلانا البيت، ظنًّا منهم أنَّه شعر قديم، وإنَّما هو لعلي بن محمد العريني، وهو متأخر، وكان يروم التشبّه بطريقة العرب في الشعر... ونسبه قوم من النحاة إلى مجنون بني عامر وأنشدوا معه: بالله يا ظبيات القاع، البيت، والصحيح ما قدَّمته»[6].

كما أن (أفعل) التعجبية قد شاركت (أفعل) للتفضيل في المبالغة واشتراكهما في اللفظ، لهذه المشابهة جاز التصغير عندهم[7].

وأرى أنَّ احتجاج البصريين على الكوفيين كان في محلَّه إلاَّ في مسألة مشابهته للاسم في إحدى طرق الاسم، نرى في ذلك مثلبًا؛ لما ذكروه من فعلية الصيغة، فكيف يكون الفعل فيه وجه من الاسمية ولا يخرجه عن فعليته إلى الاسمية ؟، وكذلك تشبيههم له باسم الفاعل لم يكن في محلَّه، إذ إنَّهم ألزموا أنفسهم أنَّ الصيغة هذه ثابتة في التعجب . إذا أطلقت . وهي وضعت كذلك لإيراد المبالغة وإبداء ما في النفس من عجب، ولا يجوز أن تتصرف فهي كالفعل الجامد، فكيف يُشبَّه باسم الفاعل الذي هو مشتق من فعله ؟.

---

(١) ينظر: الأصول: ٩٩/١؛ أمالي ابن الشجري: ٣٨٢/٢؛ شرح المفصل: ٤١٣/٤؛ أسرار العربية: ١١٥ – ١١٦.

(٢) ينظر: أمالي ابن الشجري: ٣٨٢/٢؛ أسرار العربية: ١١٦ – ١١٧.

(٣) ينظر: أسرار العربية: ١١٧؛ الانصاف: ١١٧.

(٤) ينظر: شرح التصريح: ٥٩/٢.

(٥) ينظر: خزانة الآدب: ٣٦٣/٩.

(٦) خزانة الأدب: ٩٨/١.

(٧) ينظر: أسرار العربية: ١١٥ – ١١٧؛ الانصاف: ١١٦؛ شرح الرضي على الكافية : ٢٣/٤؛ شرح التصريح: ٦٠/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أما المحدثون فقد ذهبوا إلى أنَّ صيغة (ما أفعله) قد وضعت للتعجب وهي واقعة على أصل دلالتها، وعابوا على من قام بتجزئتها، إذ قال الدكتور فاضل السامرائي عن سبب التجزئة هذا: «ولعلَّ الذي ألجأهم إلى هذا هو الإعراب، فالنحاة يرون ضرورة إعراب كل تعبير، ولو ألجأهم إلى مسخ التعبير وإفساده»[1]. فيرى أنَّه ليس هناك علَّة من تجزئة هذه الصيغة.

أما الدكتور تمام حسان فقد صرَّح بأنَّه ليس هناك دليل على فعليتها، بل يشكك أنَّها ليست إلا أفعل تفضيل، وقد أدخل في تركيب جديد، كي يفيد معنًى جديدًا، لذا أطلق عليها (خالفة[2] التعجب)[3].

أما الدكتور إبراهيم السامرائي فقال: «والذي أراه أنَّ التعجب أسلوب خاص لا يمكن أن يدخل في حيز الجمل الخبرية الإسنادية»[4].

والذي تبيَّن لي أنَّ الحجج والأدلة التي قدَّمها أصحاب المذهبين، تقف عند مستوى واحد، وبذلك فإن صيغة التعجب تعبير عما يجول في النفس تجاه أمر ما، ولا يدخل في ذلك الإيغال المفكك للتركيب، كما ذكر الدكتور فاضل السامرائي.

المسألة السادسة

الفصل بالجار والمجرور بين التعجب ومعموله

إنَّ الفصل بين صيغة التعجب وما عملت فيه متفق بجواز فصلهما، إلا أنَّ الخلاف كان موجودًا إذا كان الفصل بينهما بالجار والمجرور أو الظرف، وقد ذكر المقْري هذا الخلاف في شرحه لقول ابن مالك:

وفصله بظرفٍ او بحرف جر مستعملٌ، والخلف في ذاك استقر[5]

فقال المقْري: «الفصل بالجار والمجرور مختلف فيه، فمنعه الأخفش والمبرِّد ومن تبعهما، قال الشلوبين: حكى الصيمري: أنَّ مذهب سيبويه المنع أيضًا، وأجازه الجرمي وجماعة، وهو الصحيح؛ لكثرته نظمًا ونثرًا»[6]. إذ رجَّح المقْري القول بجواز الفصل بين صيغة التعجب ومعمولها بالجار والمجرور، لورود ذلك بكثرة في الشعر والنثر.، ومما أورد المقْري مستشهدًا به على ترجيحه قول الشاعر:

---

(١) معاني النحو: ٢٧٩/٤.

(٢) معنى الخالفة : الخالفة من عَ مُ د البيت، فلعلَّه أن يكون في مؤخّر البيت، فهو من باب الخَلْف والقُدّام . ولذلك يقولون: فلانٌ خالِفَةُ أهلِ بيته، إذا كان غير مقدَّمٍ فيهم. معجم مقاييس اللغة: ٢١٣/٢.

(٣) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: ١١٤.

(٤) النحو العربي نقد وبناء: ١٠٦.

(٥) من ألفية ابن مالك: ينظر: التحفة المكية: ٣٩٥.

(٦) التحفة المكية: ٣٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

خَلِيْلَيَّ ما أحْرَى بِذي اللُّبِّ أنْ يُرى صبورًا، ولكن لا سَبيلَ إلى الصَّبْرِ[1]

ففصل الشاعر بينهما بالجار والمجرور (بذي).

ومما أورد من النثر قول علي ابن أبي طالب τ: (أعزز عليَّ أبا اليقظان أن أراك صريعًا مجندلاً)(2) فصل بهن بين صيغة التعجب وما عملت به، وكل منهن مجرور.

ونُقلَ عن الأخفش والمبرِّد وأكثر البصريين منع الفصل بينهما؛ وذلك لما يرونه من ضعف في صيغة التعجب، فكيف تعمل إذا فُصل بينها وبين معمولها بفاصل[3].

إذا كان في المعمول ضمير يعود على الاسم الفاصل بين المعمول والعامل، كان تقديم الجار والمجرور على المعمول واجبًا، ومن ذلك قولهم، ما أحسن بالرجل أن يصدق، والتقدير (هو)، أما في حال عدم وجود ضمير يعود عليه فإنه لا يجوز تقديمه وفصله بين صيغة التعجب والمتعجب منه، فلا يجوز أن يقال: ما أحسن بمعروف أمرًا، عندهم[4].

المبرِّد لا يجيز الفصل بالظرف بين التعجب ومعموله، إذ قال: «ولو قلت: ما أحسن عندك زيدًا، وما أجمل اليوم عبد الله لم يجز»[5]، ولكنَّه أجاز الفصل بالجار والمجرور بينهما، نحو: ما أقبح بالرجل أن يشتم الناس[6]، مع ان الخلاف الدائر هنا يجعل الظرف والجار والمجرور في مركب واحد، ولكن نرى أن المبرِّد يجيز في المجرور ويمنع في الظرف.

وقد نسب الصيمري القول بأنه لا يجوز الفصل بين التعجب ومعموله إلى سيبويه[7]، وأكَّد ذلك القول الشلوبين، رادًا بأنه يجوز الفصل، قائلاً: «والصواب أن ذلك جائز وهو المذهب المشهور والمنصور»[8]، إلا أنَّ المسألة لم تحقق عند سيبويه ولم يتطرق لها، والدليل في ذلك ما جاء به السيرافي في شرحه على الكتاب لمسألة تقديم معمول التعجب عليه، مؤكدًا عدم تطرق سيبويه لمسألة الفصل هذه بقوله: «ولم يعرض الفصل بين الفعل والمتعجب منه»[9]. وأكَّد هذا القول ابن الناظم، مرجِّحًا الجواز، إذ قال: «أما

---

(١) البيت من البحر الطويل، وهو بلا نسبة في شرح الكافية الشافية: ١٠٩٧/٢، وشرح ابن عقيل: ١٥٨/٣، وهمع الهوامع: ٥١/٣. قال العيني: احتج الجرمي بهذا البيت وغيره، ولم يذكر أحدٌ منهم اسم قائله. ينظر: المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: ١٤٨٣/٣.

(٢) اختُلف في نسبة هذه المقولة فقد ذكرها الخطَّابي في غريب الحديث أنه قالها في حق طلحة يوم الجمل: ١٥٥/٢، والنهاية في غريب الحديث والأثر: ٢٤٨/١.

(٣) ينظر: التبصرة والتذكرة: ٢٦٨/١؛ شرح ابن الناظم: ٣٣٢؛ ارتشاف الضرب: ٢٠٧٤/٤؛ شرح ابن عقيل: ١٥٧/٣؛ المساعد: ١٥٧/٢؛ ؛ شرح التصريح: ٦٥/٢؛ همع الهوامع: ٦٠/٥.

(٤) ينظر: همع الهوامع: ٦٠/٥ – ٦١؛ شرح الاشموني: ١٨٩/٤؛ حاشية الصبان: ٣٥/٣.

(٥) المقتضب: ١٧٨/٤.

(٦) ينظر: المقتضب: ١٨٧/٤.

(٧) ينظر: التبصرة والتذكرة: ٨٩٢/٢؛ شرح ابن الناظم: ٣٣١؛ شرح ابن عقيل: ١٥٧/٣.

(٨) شرح المقدمة الجزولية الكبير للشلوبين: ٨٩٢/٢؛ وينظر: شرح الكافية الشافية: ١٠٩٧/٢.

(٩) شرح كتاب سيبويه: ٣٥٧/١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الفصل بالظرف والجار والمجرور ففيه خلاف مشهور، والصحيح الجواز، وليس لسيبويه فيه نص»[1]. وقد أجاز الفصلَ الجرمي والفراء والمازني والزجاج وابن خروف[2]، وحجَّتهم أنَّ التعجب ليس من الحروف المشبهة بالفعل (إنَّ وأخواتها) وقد جاز الفصل بينها وبين معمولاتها، مع بقاء عملها[3].

وجوَّز أبو علي الفارسي في البغداديات هذا الفصل فقال: «لأنَّ الفصل قد جاء في باب (نعم، وبئس) كقوله تعالى: ﭽ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﭼ[4]. فإذا جاز الفصل في هذا، كان في التعجب أوجز، لأنَّه أشد تصرفًا في معموله من (نعم). ألا ترى أنه يعمل في المعرفة، والنكرة، والمضمر والمظهر، ومعمول (نعم) على ضرب واحد إنما هو اسم منكور»[5] مضيفًا بذلك دليلاً آخر بجواز الفصل.

وذكر ابن السرَّاج في الأصول أنَّه «لو قلت ما أحسن عندك زيدًا، وما أجمل اليوم عبد الله لقبح»[6]. فهذا أمر آخر في الفصل بالظرف والجار والمجرور، لم يقل بالجواز ولا بالمنع، بل إنَّه قبح عنده كما ذكر بعضهم[7].

والذي تبيَّن أنَّ الفصل جائزٌ في الجار والمجرور والظرف، ولم يذكر المقْري الظرف، بل نصَّ على الجار والمجرور ذاكرًا الشواهد على ذلك من نظم ونثر، مرجِّحًا القول بالجواز لكثرة ذلك في النظم والنثر، وأرى أنَّ ذلك أرجح لما قدمه المقْري، وكذلك لما قدَّمه المجوِّزون من الأدلَّة التي ترجح الجواز في كون صيغة التعجب أقوى من الحرف المشبه بالفعل، وكذلك ما قدَّمه أبو علي الفارسي من قوَّة التعجب مقارنة بالمدح والذم، وفيهما الفصل جائزٌ.

المسألة السابعة

(نعم، وبئس) بين الفعلية والاسمية

(نعم، وبئس) صيغتان جامدتان قام خلاف في أصلهما، ذكر المقْري أنَّ هناك خلافًا في هذين الصيغتين بين الفعلية والاسمية مستدلاً على فعليتهما بدخول تاء التأنيث الساكنة عليهما نحو: نعمتْ المرأةُ هندٌ، وبئست المرأةُ دعد، وباتصال الضمائر بهما، وأورد أنَّ الكسائيّ قد حكى: نعما رجلين، ونعموا رجالا، وذكر أنَّ ما ورد من ذلك قليل. وإن جماعة من الكوفيين ومنهم الفراء ذهبوا إلى أنَّهما اسمان، وذلك لدخول حرف الجر عليهما في قول بعضهم: نعم السير على بئس العير. وذلك أنَّه أجيب عن كلامهم هذا بأنَّ هناك محذوفًا مقدَّرًا، وهو الموصوف، والتقدير: نعم السير على عير بئس العير[8].

---

(١) شرح ابن الناظم: ٣٣١.

(٢) ينظر: شرح ابن الناظم: ٣٣١؛ ارتشاف الضرب: ٢٠٧١/٤؛ المساعد:١٥٧/٢، شرح التصريح: ٦٥/٢ – ٦٦.

(٣) ينظر: التبصرة والتذكرة: ٢٦٩/١.

(٤) الكهف من الآية: ٥٠.

(٥) البغداديات: ٢٥٦.

(٦) الأصول: ١٠٧/١.

(٧) المساعد: ١٥٨/٢؛ ارتشاف الضرب: ٢٧٢/٤.

(٨) ينظر: التحفة المكية: ٣٩٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذهب سيبويه إلى أنَّ (نعم، وبئس) فعلان يأتيان على صيغة واحدة لا يتغيران إذ قال: «ليس فيهما كلام؛ لأنَّهما لا تغيَّران... لأنهن أفعال»[1]. إذ بدا رأيه واضحًا فيهما، ويرى المبرِّد أنَّهما فعلان جامدان فقال: «لم يخرجا من باب الأفعال إلى التسمية؛ كما فُعِلَ بـ (حب) و(ذا). فهما عنده كونا اسمًا. وكأنهما على منهاج الأفعال»[2]. إذ لم يصرح بأنهما فعلين بل إنَّهما على نهج الأفعال سائران، ولا يُستخدمان كما تستخدم الأفعال، وحُجّته في ذلك أنَّهما لا يضمر فيهما فاعلهما، بل يفسرهما ما بعدهما من التمييز «ولو كانا مما يضمر فيه لخرجا إلى منهاج سائر الأفعال»[3]، فيبدو أنَّ المبرِّد أراد أنَّهما فعلان ولكن غير متصرفين، لذا لم يكونا فعلين، بل على منهج الأفعال سائرَين.

وقدَّم الكوفيون مجموعة من الحجج والأدلة لقولهم باسمية الصيغتين، فقالوا: إنَّهما اسمان لدخول حرف الجر عليهما، فمن ذلك قول حسان بن ثابت:

ألستُ بنعمَ الجارُ يؤلف بيته أخا قِلَّةٍ أو معدوم المال مصرما[4]

وكذلك ما ورد عن العرب وذكره المقْري، أنَّهم قالوا: (نعمَ السير على بئس العير)[5]. فإن حرف الجر لا يدخل على سوى الأسماء، فاستدلُّوا بذلك على اسميتها[6].

كما استدلَّوا على اسميتها بدخول حرف النداء (يا) عليهما، ومن ذلك (يا نعم المولى ويا نعم النصير) فذكروا أن دخول (يا) على نعم جعلها في ركب الأسماء. وإن كان دخول حرف النداء على الفعل ولكن اختصاصه بفعل الأمر[7] فحسب كقول الشاعر:

ألا يا اسقياني قبلَ غارةِ سِنْجال وقبلَ مَنايا قد حَضَرْنَ وَآجال[8]

---

(١) الكتاب: ٢٦٦/٣.

(٢) المقتضب: ١٤٤/٢

(٣) المقتضب: ١٤٧/٢.

(٤) البيت من البحر الطويل، في ديوان حسَّان: ٣٥/١، والرواية فيه

ألستُ بنعمَ الجارُ يؤلف بيتَه كذي العُرف ذا مالٍ كثيرٍ ومعدما

(٥) ينظر: الانصاف: ٨٦.

(٦) ينظر: الانصاف: ٨٦ – ٩٠؛ أسرار العربية: ٩٧؛ شرح التسهيل: ٥/٣؛ شرح الكافية الشافية: ٢/؛ ١١٠٢ شرح ابن الناظم: ٣٣٣؛ أمالي ابن الشجري: ٤٠٥/٢؛ شرح ابن عقيل: ١٦٠/٣.

(٧) ينظر: أسرار العربية: ٩٩؛ المقاصد الشافية: ٥٠٨/٤.

(٨) البيت من البحر الطويل، للشماخ بن ضرار في ملحص ديوانه: ٤٥٦، والرواية فيه:

ألا يا أصحباني قبلَ غارةِ سِنْجال وقبل منايا باكراتٍ وآجال

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وذكروا أيضًا أنهما لا يدلان على زمن معين كباقي الأفعال التي تدل على زمان كان ماضيًا أو مضارعًا، وكذلك إنَّهما لم يتصرفا، فالأفعال ملتزمة التصرف لذا تنحت عن الفعلية إلى الاسمية.

واستدلّوا أيضًا بما جاء عن العرب قولهم: (نُعيمَ الرجلُ زيدٌ) وأنَّه لا يوجد وزن للفعل على (فُعيل)، فدلّوا بذلك على أنَّهما أسمان لا فعلان[1].

وأما البصريون فاحتجَّوا لفعليتها بأن قالوا ؛ لاتصال (تاء التأنيث الساكنة) والتي لم يقل أحد من العرب بأنها (هاء) في الوقوف عليها، ومنها قولهم: نَعِمَتْ المرأةُ هند وبئست المرأةُ دعد[2].

كما أنَّ هناك من اعترض على دليل البصريين بأنَّ تاء التأنيث لم تدخل على سوى الأفعال فقد دخلت على الحروف ومنها (ربتَّ، وثمَّت)[3]، ويجاب بأنَّ (التاء) التي دخلت على (نعم وبئس) قد لحقتهما لتأنيث الاسم بعدهما، أما التي تلحق الحروف فهي لتأنيث الحرف ليس إلا[4].

وهناك من قال أنَّهما فعلان ماضيان مبنيان على الفتح على كل حال[5]. وفي لغة حكاها الكسائي قول العرب: أخواك نعما رجلين وأخوتك نعموا رجالاً، والهندات نعمن نساء[6].

ونُقِلَ عن ابن برهان قوله في فعلية (نعمَ، وبئس) إنهما فعلان ماضيان؛ وذلك لـ «رفعه الظاهر، وتضمنه الضمير، ودخول لام القسم، وعطفه على الفعل الماضي»[7].

فمذهب الكوفيين لا يكاد يقف أمام الرد الذي وُجه له، وقولهم بأسمية هاتان الصيغتان، فدخول حرف الجر عليهما لا يعني أنَّهما اسمان، فقد يدخل حرف الجر على الفعل ولكن ليس بحقيقته، بل يخرج إلى الحكاية بتقدير مقدّر، ومن ذلك قول الراجز:

وما ليلي بنام صاحبه ولا مخالط الليان جانبه[8]

---

(١) ينظر: الانصاف: ٨٦ – ٩٠؛ أسرار العربية: ٩٦؛ شرح ابن الناظم: ٣٣٣؛ ارتشاف الضرب: ٢٠٤٢/٤؛ شرح الاشموني: ١٩٢/١حاشية الصبان: ٣٨/٣؛ توضيح المقاصد: ٩٠٢/٣.

(٢) ينظر: شرح قطر الندى: ٣١

(٣) ينظر: أمالي ابن الشجري: ٤١٢/٢.

(٤) ينظر: أمالي ابن الشجري: ٤١٥/٢ – ٤١٦؛ ائتلاف النصرة: ١١٦.

(٥) ينظر: توضيح المقاصد: ٩٠٢/٣؛ حاشية الصبان: ٣٨/٣؛.

(٦) ينظر: تمهيد القواعد: ٢٥٢٣/٥؛ ائتلاف النصرة: ١١٦.

(٧) تمهيد القواعد: ٢٥٢٣/٥؛ ينظر: شرح التسهيل: ٥/٣.

(٨) الرجز منسوب إلى القَناني في شرح أبيات سيبويه (لابن السيرافي): ٣٥٣/٢، وبلا نسبة في الانصاف : ٩٥، وشرح الكافية الشافية: ١١٠٣/٢، وللبيت رواية أخرى، هي (عمرك ما زيدٌ بنامَ صاحبه) و(والله ما زيد بنام صاحبه). ينظر: شرح أبيات سيبويه (لابن السيرافي): ٣٥٣/٢، والخصائص: ٣٦٦/٢، وايضاح شواهد الايضاح: ٣٣٠/١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فإن قيل بأن (نعم، وبئس) اسمين لدخول حرف الجر عليهما، دلَّ في هذا البيت على أن (نام) اسم أيضًا لدخول حرف الجر عليه وهذا بيِّنٌ فساده[1].

وفي قول العرب: نعم السير على بئس العير، فيه تقدير الحكاية، وتقديره: نعم السير على عير مقول فيها بئس العير. وكذلك ما ورد من قول الشاعر:

ألستُ بنعمَ الجارُ يُؤلف بيته أخا قِلَّةٍ أو معدوم المال مُصرما[2]

فتقدير الحكاية فيه: ألستُ بجارٍ مقولٍ فيه: نعم الجار، وهذا وارد في اللغة.

وأما ما قالوه من دخول حرف النداء (يا) على (نعم، وبئس) دليل على أسميتها فيُرد بأن ذلك النداء ليس لـ (نعم) في: (يا نعم المولى ويا نعم النصير) فالمقصود بالنداء هو (الله) وهو معلوم لذا حذف من الجملة والتقدير: (يا الله نعم المولى ونعم النصير)[3].

كذلك رُدَّ استدلالهم بالزمن على الاسمية بأن (نعم، وبئس) صيغتان وردتا لإرادة المدح والذم والمبالغة فيهما، وقصرتا على هذه الصيغة، فلا يُقبل منها التصرف والدلالة على كل زمن فالأصل أن يقعا في وقت النطق بهما لا بوقت سابق ولا مستقبل. هكذا وضعتا[4].

وليس بغريب وجود أفعال لا تتصرف لتدل على زمن، فهي موجودة في اللغة أي الأفعال الجامدة.

وأما ما قالوه من (نعيم الرجل) وأنَّه لا يوجد فعل على هذا الوزن مستدلين به على أسميتها. فإنَّ هذه رواية شاذة رواها قطرب، وإن كانت صوابًا وليست بشاذة فـ (نِعمَ) مأخوذة من (نَعِمَ) وعلى هذه اللغة الشاذة قاموا باشباع الكسرة فأصبحت لديهم (ياءً)[5]، وبذلك خرجت مما نحن بصدد مناقشته إلى المتصرفة.

وهناك من رأى أنهما (خالفة) وليست من قبيل الاسم ولا من قبيل الفعل[6].

وقول الكوفيين نُسِبَ إلى الفراء[7]، إلا أننا عندما طالعنا معاني القرآن، لم يصرِّح بأنهما ليسا بفعلين و«أنهما ليستا بفعل يلتمس معناه، إنما أدخلوهما لتدلا على المدح والذم، ألا ترى أنَّ لفظهما لفظ فعل وليس معناهما كذلك»[8]، فقد أجرى الصيغتين للمدح والذم مع تأكيده على أنَّهما أفعال في اللفظ فحسب دون المعنى، ولم يذكر أنهما أسمان، كما نُقِل.

---

(١) ينظر: شرح ابن الناظم: ٣٣٤.

(٢) سبق تخريجه.

(٣) ينظر: أمالي ابن الشجري: ٢/ ٤١٠. أسرار العربية: ١٠١؛ ائتلاف النصرة: ١١٧.

(٤) ينظر: ائتلاف النصرة: ١١٨.

(٥) ينظر: أسرار العربية: ١٠١ – ١٠٢؛ ائتلاف النصرة: ١١٨.

(٦) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: ١١٥.

(٧) ينظر: شرح الكافية الشافية: ٢/ ١١٠٢ – ١١٠٣؛ أمالي ابن الشجري: ٢/ ٤٠٤؛ شرح التسهيل: ٣/ ٥؛ شرح ابن عقيل: ٣/ ١٦٠

(٨) معاني القرآن للفراء: ٢/ ١٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذهب الكسائيّ إلى أنَّهما أي الفعل والفاعل محكيان بمنزلة (تأبط شرًا)[1]. وقد ذكرناه سلفًا. وقد رُدَّ رأي الكسائي بأنَّهما لو كانا اسمين مرحكيين كما ذكر لصلح أن يدخل عليهما (إنَّ)، فلما لم يكن ممكنًا تبن فساده[2].

وأرى أنَّ حجج القائلين بأسمية الصيغتين وأدلَّتهم، لا تقف أمام القول بفعليتهما، لذا تبين لي أنَّهما فعلان جامدان، جمدا لإفادة المدح والذم.

المسألة الثامنة

القول في (حبَّذا)

تعطي (حبذا) معنى المدح ونفيها يدل على الذم، فهي داخلة في باب المدح والذم، ملحقة بـ (نعمَ، وبئس)، ولكن اختلفوا فيها أهي فعل وفاعله، أم هي اسم رُكِّبَ منهما ؟ وقد ذكر المقْري هذا الخلاف، مرجَّحا القول بأن (حب) فعل ماضٍ و(ذا) فاعله، وأشار إلى المذهب القائل بأن (حبَّذا) اسم بحاله، مذهب ابن خروف، وزعم أنَّه مذهب سيبويه، وأن من نقل عن سيبويه غير هذا القول فقد أخطأ، جاعلاً (حبذا) خبر لمبتدأ محذوف.

وذكر أيضًا أنَّ من النحاة من اختار التركيب من (حبَّ) و(ذا) فصارا اسمًا واحدًا، فيكون مبتدأ والمخصوص بالمدح والذم بعده خبره، واختار هذا القول ابن عصفور.

وأشار إلى مذهب ثالث نسبه إلى جماعة منهم ابن درستويه، وهو أنَّ (حبَّ) رُكِّبت مع (ذا) فصارا فعلاً ماضيًا والمخصوص فاعله، وذكر أنَّ هذا هو أضعف المذاهب[3].

و(ذا) في هذا التركيب أيًا كان القول بإسميتها أو فعليتها واقعة كالمثل، فلا يجوز استعمال أسماء الإشارة الباقية منه فلا يجوز أن يقال: حبذه أو حبَّ هؤلاء[4].

نقل سيبويه في الكتاب ما زعمه الخليل بأن (حبذا) بمنزلة (حبَّ الشيءُ) ذاكرًا بأنَّهما بمنزلة كلمة واحدة مثل: لولا[5]. وهذا ما ذكره سيبويه عن المسألة، فهو يريد أنَّ (حبَّ) رُكِّبت مع (ذا) فصارت اسمًا واحدًا، كما رُكِّبت (لو) مع (لا) فصارت حرفًا واحدًا، وفيها من البعد ما لا يخفى؛ لأننا في صدد تركيب (فعل) مع (اسم) لا تركيب حرفين معًا.

ونسب آخرون إليه بأنَّها مكوَّنة من فعل وفاعل ومن هؤلاء ابن هشام اللخمي[6].

أما المبرِّد، فقد ذه ب إلى أنَّها «جعلت (حب) و(ذا) اسمًا واحدًا، فصار مبتدأ، ولزم طريقة واحدة»[7].

---

(١) ينظر: تمهيد القواعد: ٢٥٢٥/ – ٢٥٢٦؛ ارتشاف الضرب: ٢٠٤١/٤؛ توضيح المقاصد: ٩٠٢/٣ – ٩٠٣.

(٢) ينظر: تمهيد القواعد: ٢٥٢٦.

(٣) ينظر: التحفة المكية: ٤٠٥.

(٤) ينظر: المقتضب: ١٤٣/٢؛ الأصول في النحو: ١١٥/١؛ شرح التسهيل: ٢٦/٣؛ همع الهوامع: ٤٥/٥.

(٥) ينظر: الكتاب: ١٨٠/٢.

(٦) ينظر: شرح التسهيل: ٢٣/٣.

(٧) المقتضب: ١٤٣/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كذلك ابن السرَّاج في أصوله ذكر أن «(ذا) اسم مبهم يقع على كل شيء ثم جعلت حب وذا اسمًا»[1]. وذكر رأيًا في (حبذا) نسبه إلى الأخفش، وهو أن «حبذا ترفع الأسماء وتنصب الخبر، إذا كان نكرة خاصة»[2]. ولم أجد أحدًا من النحاة ذكر هذا القول.

إنَّ الأدلة التي قدَّمها من قال بإسمية (حبذا) نستخلصها من كتب النحو، فـ(حبذا) واقع كالمثل، كما مرَّ لا يؤنث ولا يجمع، وكذلك أنَّه لا يجوز أن يفصل بينهما بفاصل فلا يجوز أن يقال حب في الدار ذا، وكذلك أنه (حبذا) عندما تذكر فلا بُدَّ من وجود ممدوح مذكور يكون خبرًا للاسم لمذكور. هذه أدلَّة القائلين بإسمية (حبذا)[3].

وذهب أبو علي الفارسي في البغداديات إلى فعلية (حبذا)، رادًا أدلَّة من قال بالإسمية. فردَّ حُجَّة من قال: إنَّها على صيغة واحدة من التذكير والتأنيث وجعل (ذا) نكرة تدل على الجميع، فهي اسم مبهم «فمن هذه الجهة لا يلزم أن يكون العمل مبنيًا مع الاسم، لأن الاسم لما دلاَّ على الكثرة تُرك في التأنيث والتذكير على حالة واحدة»[4]، وما استدلُّوا به من أنها لا بد من وجود اسم بعدها حين تذكر، فإنَّه لا يلزم ذلك لـ «أنه لا يجوز أيضًا أن نقول: نعم الرجلُ، حتى تتبعه بالممدوح المخصص نحو: زيدٌ، وما أشبهه، وليس (نِعْمَ) مبنيًا مع (الرجل)، وإن كان كذلك، فكذلك (حبذا) لا يلزم فيه أن يكون الفعل مبنيًا مع الاسم»[5]. وردَّ قول من قال: إنَّه لا يجوز الفصل بين (حبَّ) و(ذا) بفاصل بأن قال: «لا يوجب بناءها، ألا ترى أنك لا تفصل بين (نعم) والرجل في قولك: نعم الرجلُ، ونعمت المرأة. وليس واحد منهما بمبني مع الفعل»[6]. فنجد أن أبا علي الفارسي قد عضَّد اختياره بالأدلة العقلية والقياسية.

وذهب السيرافي[7] وكثير من النحاة إلى القول باسمية (حبذا) بعد التركيب، ونسبوه إلى الخليل وسيبويه، وقال ابن درستويه وابن كيسان وابن برهان وابن خروف أن (ذا) فاعل (حب)، ونسبوه أيضًا إلى الخليل وسيبويه[8]، وقد صحح القول بالفعلية ابن مالك في شرح التسهيل مشيرًا إلى جريانها مجرى المثل في عدم تغييرها[9].

قول سيبويه في الكتاب الأرجح فيه أنَّ سيبويه يذهب إلى أنَّ (حبذا) اسم قال في الكتاب: «وزعم الخليل رحمه الله أنَّ حبذا بمنزلة حبَّ الشيء، ولكن ذا وجب بمنزلة كلمة واحدة نحو: لولا، وهو اسم مرفوع كما تقول: يا ابن عمَّ»[10]

وجاء ابن عصفور ليقول باسميتها مستدلاً على ذلك بما يدخل على الأسماء من أدوات، وذاكرًا أنهم استوحشوا دخول حرف النداء على الفعل في قول الشاعر:

---

(١) الاصول في النحو: ١/١١٥.

(٢) نفسه: ١/١٢٠.

(٣) ينظر: شرح الكافية الشافية: ٢/١١١٧.

(٤) المسائل البغداديات: ٢٠٢.

(٥) المسائل البغداديات: ٢٠٣.

(٦) نفسه: الصفحة نفسها.

(٧) ينظر: شرح كتاب السيرافي: ٣/١٢.

(٨) ينظر: ارتشاف الضرب من لسان العرب: ٤/٢٠٩٥.

(٩) ينظر: شرح التسهيل: ٣/٢٢.

(١٠) الكتاب: ٢/١٨٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ألا يا اسقياني قبل غارة سنجال وقبل منايا قد حضرن وآجال[1]

وكان قد ذكر قبلها أنهم ادخلوا حرف النداء على (حبذا)، ليستدل به على اسميتها ذاكرًا قول الشاعر:

يَا حَبَّذَا جَبَلُ الرَّيَّانِ مِن جَبلٍ وَحَبَّذا ساكن الرَّيَّان مَن كانا[2] [3]

إن استدلال ابن عصفور على اسمية (حبذا) بهذه الطريقة، وُجِّه له الرد، بأن دخول حرف النداء على فعل الامر وارد، وليس مستقبحًا كما ذكر ، فمن مجيئه مع فعل الامر قوله تعالى: {ألا يا اسجدوا لله} على قراءة الكسائي[4] فتقدير ذلك: ألا يا هؤلاء اسجدوا، وكذلك في حبذا في البيت السابق تقديره يا قومُ حبذا[5]، فالمنادى والذي يقع عليه الأمر مخاطبين[6].

وذهب بعض النحاة إلى اختيار الاسمية لـ (حبذا) كون الاسم أقوى من الفعل؛ لأنه مشتق منه[7]، إلا أنها نرى المسألة لا تقاس هكذا فالأصل مُختَلف فيه، منهم من ذكر أن الفعل هو الأصل، ومنهم من قال أن الاسم هو الأصل، فينبغي ألا يقاس على مسألة هي في الأصل موضع خلاف.

أما الدكتور تمام حسان فأدلى برأيه أن (حبذا) لا صلة لها بمشتقات (ح ب ب) فهو تعبير مكون أريد لمعنى[8].

ويأتي الدكتور إبراهيم السامرائي ليقول عنها إنها «لفظة جمدت على هذا النحو الخاص فليست هي من قبيل الأسماء الاخرى كما هي ليست من سائر الأفعال ولكنها لفظة يعرب بها المعربون عن الحالات التي يمدحون فيها شيئًا»[9]

وأكَّد ذلك القول الدكتور فاضل السامرائي بأن (حبذا) لفظ مركب من عنصرين، افتقد كل منهما لخصائصه بعد التركيب، فليس (حب) بقي على خصائص الأفعال ولا (ذا) بقيت فيه خصائص الإشارة، وإنما اجتمعا لإفادة المدح فحسب[10].

---

(١) سبق تخريجه في المسألة السابعة من هذا الفصل.

(٢) البيت من البحر البسيط في شرح ديوان جرير: ٥٩٦.

(٣) ينظر: المقرب لابن عصفور: ١/٧٠.

(٤) قرأ الكسائي، وأبو جعفر، ورويس، بالتخفيف ويقفون على ألا مخففة ثم يقفون على (يا) بالألف بعد الياء، ثم يبتدئون (اسجدوا) بهمزة مضمومة. ينظر: السبعة في القراءات: ٤٨٠؛ والتيسير في القراءات السبع: ٣٩٤؛ والبدور الزاهرة في القراءات العشر المتواترة: ٢/١٥٤.

(٥) ينظر: اللباب في علل البناء والاعراب: ١/١٨٩؛ المساعد: ٢/١٤١؛ تمهيد القواعد: ٥/٢٥٩٠.

(٦) ينظر: الانصاف: ٨٩.

(٧) شرح جمل الزجاجي: ٢/٧٦.

(٨) ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: ١١٥.

(٩) النحو العربي نقد وبناء: ١٠٨.

(١٠) ينظر: معاني النحو: ٤/٣٠٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المسألة التاسعة

رافع الفعل المضارع

توافق النحاة على أنَّ الفعل المضارع معرب، واختلفوا في عامل رفعه. وقد ذكر المقْري هذا الخلاف، مستعرضًا الآراء التي قيلت فيه، إذ ذكر أن المصنف اختار مذهب الكوفيين، وهو أنه مرفوع لتجرده عن الناصب والجازم، أما مذهب البصريين فالفعل المضارع مرفوع عندهم لوقوعه موقع الاسم في الصفة والخبر والحال ومن ذلك قولنا: مررت برجلٍ ضاربٍ أو يضربُ، وجاء الذي أبوه ضارب أو يضربُ، وزيدٌ ضارب عمرًا أو يضربُ، وجاء زيد ضاحكًا أو يضحك، ثم بدأ المقْري تصويبه قولَ الكوفيين بقوله: إنَّ مذهب البصريين فيه نظر؛ لأنه من الممكن وضع الفعل الماضي موقع الفعل المضاع في الأمثلة السالفة، وبهذا يكون الفعل الماضي واقعًا موقع الاسم، كما وقع المضارع على حد زعم البصريين، كذلك إن وقوع المضارع موقع الاسم في بعض المواضع لا يوجب له الارتفاع كارتفاع الاسم[1].

قال سيبويه: أن «هذا باب وجه دخول الرَّفع في هذه الأفعال المضارعة للأسماء اعلم أنَّها إذا كانت في موض اسم مبتدأ أو موضع اسم بُنِيَ على مبتدأ أو في موضع اسم مرفوع غير مبتدأ ولا مبني على مبتدأ، أو في موضع اسم مجرور أو منصوب، فإنها مرتفعة، وكينونتها في هذا الموضع ألزمتها الرفع، وهي سبب دخول الرفع فيها. وعلَّة: إنَّ ما عمل في الأسماء لم يعمل في هذه الأفعال على حد عمله في الأسماء، كما أن ما يعمل في الأفعال فينصبها أو يجرها لا يعمل في الأسماء كينونتها في موضع الأسماء ترفعها كما يرفع الاسم كينونته مبتدأ»[2]، ليؤكد أن الرافع للفعل المضارع هو وقوعه موقع الاسم، وهو رأي جمهور البصريين. فتابعه على ذلك ابن ابن السرَّاج[3]، والسيرافي[4]، وأبو علي الفارسي[5]، وابن جني[6].

إذ رُدَّ هذا القول بأنَّه «لو كان مرفوعًا لقيامه مقام الاسم لكان ينبغي أن يُنصب إذا كان الاسم منصوبًا ... ثم كيف يأتيه الرفع لقيامه مقام الاسم، والاسم يكون مرفوعًا ومنصوبًا ومخفوضًا»[7]. كذلك أنه لا يصح وقوع الفعل موقع الاسم في مواضع، فكيف يطلق هذا التعميم ليشمل المواقع كلها، ومن ذلك أنه لا يقع في خبر (كاد) التي لا تقبل سوى الفعل كقولنا: كاد زيدٌ يفعل دلَّ على أنَّه لا يقع موقعه[8]. فلما وُجِدت مواضع لا يقع فيها الفعل المضارع المرفوع موقع الاسم دلَّ على ضعف علَّة رفعه بالاستناد إلى وقوعه موقع الاسم.

وقد وهَّم ابن يعيش ثعلبًا في فهمه لكلام سيبويه في أن الفعل المضارع قد ارتفع بمضارعة الاسم، بل إن رفعه جاء لوقوعه موقع الاسم، مضعِفًا الآراء التي قيلت في رفعه إذ قال عن رأي الكوفيين إنه «ضعيف لأمرين:

---

(١) ينظر: التحفة المكية: ٥٣٩.

(٢) الكتاب: ٩/٣ – ١٠.

(٣) ينظر: الاصول في النحو: ١٤٦/٢.

(٤) ينظر: شرح كتاب سيبويه: ٢٩/١.

(٥) التعليقة: ١٢٩/٢، وينظر: الايضاح العضدي: ٢٣/١، المقتصد: ١٠٤٣/٢.

(٦) الخصائص: ١٠٩.

(٧) الانصاف: ٤٣٨.

(٨) ينظر: المقتصد: ١٠٤٧/٢؛ الانصاف: ٤٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأول: إنَّه تعليل بالعدم المحض...

الثاني: إنَّ أول أحوال الفعل المضارع النصب والجزم»[1]، فقوله بالعدم المحض أي لا يوجد له عامل بتجريده عن الناصب والجازم.

أما الدليل الذي جاء به البصريون كي يعضدوا رأيهم، هو قولهم: إنَّ وقوعه موقع الاسم عامل معنوي، فيشبه بذلك الابتداء، والابتداء عندهم هو الذي يرفع المبتدأ فكلاهما عامل معنوي. وكذلك أن وقوعه موقع الاسم جعل الفعل في أقوى أحواله، لذا أعطي أقوى الحركات[2].

أمَّا عن وقوعه موقع القوة كما وقع الاسم، فيرد بذلك المقْري بأن الفعل الماضي أيضًا قد يقع موقع الاسم، وليس فقط الفعل المضارع[3].

جاء المقْري محققًا قول الكوفيين، ومصححًا ما ذهب إليه المصنف ابن مالك في قوله:

ارفع مضارعًا إذا يجرد من ناصبٍ أو جازمٍ، ك (تسعدُ)[4]

وكونه فقيهًا مالكي المذهب، قام بتحقيق قول الكوفيين مستدلاً بأدلَّة من الفقه في تصويبه لرأيهم بأن الفعل المضارع رفع بالتجرد من الناصب والجازم، إذ قال: «فإن قلت: التعليل بالتجرد تعليل موجود بمعدوم، فإن التجرد مفهومه سلبي، والارتفاع وصف ثبوتي، وذلك غير ممكن.

قلنا: بل هو واقع في الشريعة كثيرًا، كقولك: في الزوج المسلم تحته كتابية: يجوز له أن يقرها على دينها، لأنها غير مسلمة، وقولك في المريض: يجوز أكله في رمضان، ويجوز أن يصلي قاعدًا، لأنه غير قادر، ويجوز للصبي فعل أشياء، لأنه غير مكلف، وهو كثير»[5].

كثير»[5].

فهذا دليل مأخوذ من باب الفقه الشرعي الذي حقق به المقْري ما صوبه من مذهب الكوفيين.

إلا أنَّ المسألة تأخذ منحى آخر من باب العقيدة عند ابن مضاء القرطبي الذي أنكر العامل برمته معنويًا كان أو لفظيًا، وإن «فعل الانسان وسائر الحيوان فعل الله تعالى»[6] أما العامل النحوي فقال عنه: «لم يقل بعملها عاقل، لا ألفاظها ولا معانيها، لأنها لا تفعل بإرادة ولا بطبع»[7]. فهل أنَّ من قال بوجود العوامل النحوية ليسوا عقلاء ؟.

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش: ٤/٢٢٠.

(٢) ينظر: الانصاف: ٤٣٨ – ٤٣٩.

(٣) ينظر: التحفة المكية: ٥٣٩.

(٤) بيت من ألفية ابن مالك، ينظر: التحفة المكية: ٥٣٩.

(٥) التحفة المكية: ٥٣٩.

(٦) الرد على النحاة: ٧٠.

(٧) نفسه: ٧٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنَّ رأي ابن مضاء هذا متأثر بعقيدته الظاهرية كما نبَّه على ذلك الدكتور إبراهيم السامرائي، ولكننا نجد في قول السامرائي: «أيًّا كان الدافع إلى دعوته فقد كان على حق في تصويب سهامه إلى النحويين»[1] نجد فيه نوعًا من التحامل على النحاة؛ لأن العامل النحوي موجود لفظًا ومعنًى، وكذلك الأدلة التي قُدمت هنا فيها ما يوضح أن العامل هو التجرد عن الناصب والجازم فهو موجود.

وهناك رأي في المسألة نُسب إلى الكسائي، وهو أن الرافع للفعل المضارع هو تلك الحروف الزوائد التي تقع في بدايته، فذكر النحاة أن فساده متأتي من أمور:

الأول: أنَّه إذا كانت هذه الأحرف هي العاملة، فكيف تدخل عليه النواصب والجوازم مع بقاء تلك الأحرف مكانها، فينصب ويجزم بتلك العوامل الداخلة عليه[2].

الثاني: أن هذه الأحرف الزائدة، هي جزء من تلك الأفعال، فكيف يكون الجزء عامل في الكل[3].

هذه الآراء التي قيلت في الرافع للفعل المضارع، وأرى أن الراجح فيها، هو ما قاله الفراء بالتجرد عن الناصب والجازم، وذلك لما قُدمت من أدلَّة تؤيد ذلك.

المسألة العاشرة

الشرط ماضٍ والجزاء مضارع

الشرط والجزاء إن كانا واقعين على صيغة واحدة من الماضي أو المضارع فلا خلاف في وجوب الجزم فيهما، أما إذا كان الشرط ماضيًا والجزاء مضارعًا، فالمسألة على خلاف بين سيبويه والمبرِّد، وذكر المقْري هذا الخلاف، إذ قال: «وإمَّا أنْ يكون الشرط ماضيًا والجزاء مضارعًا، فجزم المضارع هو الأكثر، ويجوز رفعه، كقوله:

وإن أتاهُ خليلٌ يوم مسألةٍ يقولُ: لا غائبٌ مالي ولا حَرِمُ[4]

مذهب سيبويه فيما ورد مثل هذا أنَّه مؤخر من تقديم وليس جواب، والجواب محذوف، أي: يقول إن أتاه خليل يوم مسألة يَقُل، فحذف الجواب لدلالة الأوَّل عليه. وذهب المبرِّد إلى حذف الفاء من الجواب محذوف، أي: فهو يقول»[5].

علىمذهب سيبويه أنَّ الجواب محذوف، وأنَّ أصله مقدم، وقد أخر هنا من تقديم، وأنَّ المذكور من جواب ليس جوابًا، بل الجواب محذوف لدلالة الأول عليه، فالجواب عنده في البيت الشعري هو الفعل المضارع (يقول)، ولكنه مقدم، فعنده الجملة على هذا النحو: يقول إن أتاه خليلٌ يوم مسألة يقُلْ، فحذف الجواب لدلالة الأول عليه. أما المبرِّد فقد ذكر المقْري أنَّه يرى أنَّ الفاءَ محذوفةٌ من الجواب، والتقدير عنده: فهو يقول. في البيت الشعري السابق.

---

(١) النحو العربي نقد وبناء: ١٩٦.

(٢) ينظر: شرح التصريح: ٣٥٧/٢؛ تمهيد القواعد: ٤١١٩/٨.

(٣) ينظر: الانصاف: ٤٤١؛ شرح المفصل لابن يعيش: ٢٢٠/٤؛ شرح قطر الندى: ٦٠.

(٤) البيت من البحر البسيط لزهير بن أبي سلمى في ديوانه: ١١٥.

(٥) التحفة المكية: ٥٥٩ – ٥٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إذ قال سيبويه عن المسألة: «وقد تقول: إن أتيتني آتيك، أي آتيك إن أتيتني... ولا يحسن إن تأتنيآتيك، من قبل أنَّ إنْ هي العاملة.
وقد جاء في الشعر، قال جرير بن عبد الله البجلي:

يا أقرعُ بن حابسٍ يا أقرعُ إنَّك إن يُصرع أخوك تصرع[1]

أي: إنَّك تُصرع إن يصرع أخوك»[2]. أي دلَّ على صحَّة ما قدَّمه المقْري من النسبة في رأيه بأن الجواب محذوف.

ثمَّ يأتي المبرِّد ليرد على سيبويه قوله إذ يقول المبرِّد:

«وإنّي مَتى أُشرِفْ على الجانِبِ الَّذِي بِهِ أنتِ مِنْ بَيْنِ الجَوانبِ ناظِرُ[3]

وَهُوَ عِنْدِي على إِرَادَة الْفَاء والبصريون يَقُولُونَ هُوَ على إِرَادَة الْفَاء وَيصْلح أَن يكون على التَّقْدِيم أَي وَإِنِّي نَاظر مَتى أشرفْ... وَأما قَول عبد الرَّحْمَن بن حسان:

مَنْ يَفْعَلِ الحَسناتِ اللهُ يَشْكُرُها والشَّرُ بالشَّرِ عندَ اللهِ مِثلانِ[4]

فَلَا اخْتِلَاف بَين النَّحْوِيين فِي أَنه على إِرَادَة الْفَاء لِأَن التَّقْدِيم فِيهِ لَا يصلح»[5]. فهو لم يرَ أنَّ في تقديم الفعل وجه على مذهب سيبويه، وأن الفعل الواقع في الجواب هو في موضعه فلا حاجة لإخراجه عن موضعه. وأن هذه الفاء لا تحذف إلا في الضرورة الشعرية، وذُكر أن ما قاله المبرِّد هو مذهب الكوفيين[1].

---

(١) الرجز في الكتاب: ٦٧/٣؛ وتحصيل عين الذهب: ٤١١؛ منسوب إلى جرير بن عبد الله البَجلي. ونسبه ابن السيرافي إلى أبي الخُثارم البجلي، إذ قال: «وجدتُ هذا الشعر في الكتاب منسوبًا إلى جرير بن عبد الله البَجلي. والشعر لغيره من بجيلة. وقال أبو الخُثارم البجلي في منافرة بجيلة وكلب، وتحاكموا إلى الأقرع بن حابس فقالت بجيلة: نحن إخوة نزار ولهم أحاديث، فقال في ذلك أبو الخُثارم:

يا أقرع بن حابس يا أقرع إنِّي أخوك فانظرن ما تصنع
إنَّك إن تصرعْ أخاك ت صرعوا أنا أن الداعي نِزرًا فاسمعوا

وجعل (تصرعوا) للجماعة، يريد الأقرع وقومه ولا شاهد فيه على هذا الوجه. شرح أبيات سيبويه: ٢/ ١٢٧ – ١٢٨. واعترضه الغندجاني، فقال: إنَّه «نسب هذا الرجز إلى أبي الخُثارم البجلي، وإنما هو ابن الخُثارم وهو عمرو بن الخُثارم البجلي» فرحة الأريب في الرد على ابن السيرافي في شرح أبيات سيبويه: ١٠٧. والبيت بلا نسبة في المقتضب: ٧٢/٢؛ والأصول في النحو: ١٩٢/٢؛ وشرح الكافية الشافية: ١٥٩٠/٣؛ وتخليص الشواهد وتلخيص الفوائد: ٢٥١.

(٢) الكتاب: ٦٦/١ – ٦٧.

(٣) البيت من البحر الطويل، لذي الرمة، في ديوانه: ١٠١٤/٢.

(٤) البيت من البحر البسيط، اختُلف في نسبته فقد نسبه العيني إلى عبد الرحمن بن حسان بن ثابت . ينظر: المقاصد النحوية: ١٩٢٤/٤؛ وفي خزانة الأدب نُسِب عبد الرحمن بن حسان بن ثابت وذكر أنَّ جماعة نسبته إلى كعب بن مالك الانصاري: ٤٩/٩– ٥١.

(٥) المقتضب: ٦٩/٢–٧٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقول ابن مالك في هذا يُشعر بأن هناك حسن وأحسن، وذلك واضح في ألفيته من قوله:

وبعد ماض رفعك الجزا حسن ....[2]

فـ «قوله (حسنٌ) يقتضي أنَّه لا يُقتصر فيه على الرفع، بل يجوز فيه وجه آخر وهو الجزم»[3]، وتُنُبِّه هنا على أنَّ فعل الشرط قد لا يكون ماضيًا بالصيغة بل هناك ما يأتي على صيغة المضارع، وتدخل عليه بعض الأدوات فتقلب زمنه[4].

وقد ذكر مذهبًا آخر، وهو أنَّه لما لم يكن لأداة الشرط أي تأثير في فعل الشرط، لأنَّه ماضٍ، لذا كان عمله في الجواب ضعيفًا ولا يكاد يصل إليه، لذا رُفع[5]. إلا أني أرى أنَّ كلام سيبويه قد تضمن هذا المذهب بقوله: «أنَّ إنْ هي العاملة»[6]. فبما أنها أداة الشرط وأن عملها لم يظهر في الفعل الماضي، لذا ضعف عملها في الجواب فرفع المضارع الواقع جوابًا.

ومنهم من اختار الجزم، وذلك لوروده مجزومًا في التنزيل، ومن ذلك قوله تعالى: ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ ﮉ ﮊ ﮋ ﮌﭼ[7] إذ جزم الفعل المضارع (نوفي) على أنَّه جواب الشرط[8]، وقد ورد المضارع مرفوعًا في الشعر كما ذُكر في بيت زهير السابق.

ذكر الدكتور فاضل السامرائي أنَّ الرفع أقوى وأدل في سريان الفعل ووقوعه في الجواب من الجزم إذ جعل المسألة الواقعة من باب تقديم المتأخر، وبيَّن أن الرفع مع التقديم يكون أقوى وأدل على وقوع الفعل نحو: أزورك إنْ جئتني، إذ الأصل في الجملة: إن جئتني أزورك، ولكن بتقديم المرفوع يجعل الكلام «قد بني على إمضاء الحدث، ثم أدرك المتكلم الشرط مؤخرًا، وأما في الجزم فقد بني الكلام على الشرط ابتداءً، ولذلك جزم الجواب»[9]. فدلَّ بذلك على أن قول سيبويه هو الأرجح.

ثبت المصادر والمراجع

- ❖ **ائتلاف النُصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، بد اللطيف بن أبي بكر الشرَّجي الزبيدي، تحقيق: الدكتور طارق الجنابي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.**

---

(١) ينظر: حاشية الخضري على شرح ابن عقيل: ٧٤٩/٢.

(٢) ينظر: التحفة المكية: ٥٥٩.

(٣) المقاصد الشافية: ١٣١/٦.

(٤) ينظر: المقاصد الشافية: ١٣٢/٦

(٥) ينظر: توضح المقاصد: ١٢٨٠/٣.

(٦) الكتاب: ٦٧/٣.

(٧) سورة هود الآية: ١٥.

(٨) ينظر: شرح الكافية الشافية: ١٥٨٨/٣؛ شرح ابن الناظم: ٤٩٧؛ توضح المقاصد: ١٢٧٩/٣.

(٩) معاني النحو: ١١٧/٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- الابذّي، ومنهجه في النحو مع تحقيق السفر الأول من شرحه على الجزولية، سعد حمدان محمد الغامدي، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية إشراف الدكتور محمد إبراهيم البنا، ١٤٠٥هـ.
- ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي (ت٧٤٥هـ)، تحقيق: الدكتور رجب عثمان محمد، ومراجعة : الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م.
- أسرار العربية، أبو البركات الأنباري (ت٥٧٧هـ)، تحقيق: محمد بهجت البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق.
- اصلاح المنطق، ابن السكِّيت (ت٢٤٤هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، (لا ط، لا ت)
- الأصول في النحو، أبو بكر محمد بن سهل، بن السراج (ت٣١٦هـ)، تحقيق: الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م.
- الأعلام، خير الدين بن مح مود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، (ت١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، ط١٥ ٢٠٠٢ م.
- أمالي ابن الشجري، هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسَني العلوي (ت٥٤٢هـ)، تحقيق: الدكتور محمود محمد الطناحي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، أبو البركات ابن الأنباري (ت٥٧٧هـ)، تحقيق: الدكتور جودة مبروك محمد مبروك، راجعة : الدكتور رمضان عبد التواب، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، أبو محمد عبد الله جمال الدين ب ن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، ومعه كتاب عدَّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت.
- ائتلاف النُصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة، بد اللطيف بن أبي بكر الشرَّجي الزبيدي، تحقيق : الدكتور طارق الجنابي، عال م الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- الإيضاح العَضُدي، أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ)، حققه وقدَّم له : الدكتور حسن شاذلي فرهود، ط١، ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩م.
- ايضاح شواهد الايضاح، أبو علي الحسن بن عبد الله القيسي (من علماء القرن السادس الهجري)، تحقيق: محمد بن حمود الدعجان، دار الغرب الاسلامي، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- الإيضاح في شرح المفصل، أبو عمرو عثمان بن عمر ابن الحاجب (ت٦٤٦هـ)، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٢م.
- البدور الزاهرة في القراءات العشر المتواترة، أبو حفص سراج الدين عمر بن زين الدين قاسم بن محمد الأنصاري النشار، (ت٩٣٨هـ)، تحقيق: علي محمد معوض، وعادل أحمد عبد الموجود، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- التبصرة والتذكرة، أبو محمد عبد الله بن علي بن اسحاق الصَيْمَري، من نحاة القرن الرابع الهجري، تحقيق : فتحي أحمد مصطفى عليّ الدين، ط١، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م، دار الفكر، دمشق.
- تحصيل عين الذهب من جوهر الأدب في علم مجازات العرب، أبو الحجَّاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتَمري (ت٤٧٦هـ)، تحقيق : الدكتور زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
- التّحفة المكيَّة في شرح الأرجوزة الألفية شرح لفية ابن مالك في النحو والصرف، أبو العباس شهاب الدين أحمد المقري المغربي المالكي، (٨٤٧هـ)، تحقيق: أبي عبد العليم جمال عمراوي الجزائري، دار ابن حزم، بيروت لبنان، دار المحسن للنشر والتوزيع الجزائر، ط ١، ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م.
- تحقيقات نحوية، الدكتور فاضل السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٤٢١هـ – ٢٠٠١م.
- تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد، جمال الدين أبو محمد بن هشام الأنصاري، (ت٧٦١هـ)، تحقيق: الدكتور عباس مصطفى الصالحي، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، أبو حيّان الأندلس (ت٧٤٥هـ)، حققه: الأستاذ الدكتور حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠٢م.
- التعليقة على كتاب سيبويه، أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفَّار العبَّاسي، (ت٣٧٧هـ)، تحقيق : الدكتور عوض بن حمد القوزي، مطبعة الأ مانة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م.
- التنبيه والايضاح عمَّا وقع في الصحاح، أبو محمد عبد الله بن برّي (ت٥٨٨هـ)، تحقيق: عبد العليم الطحَّاوي، مراجعة : عبد السلام هارون، مجمع اللغة العربية، مصر، ط ١، ١٩٨١م.
- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي المعروف بابن أُم قاسم (ت٧٤٩هـ)، شرح وتحقيق : الأستاذ الدكتور عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
- التوطئة، أبو علي الشلوبيني (ت٦٤٥هـ)، دراسة وتحقيق : الدكتور يوسف أحمد المطوع،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

١٤٠١هـ – ١٩٨١م.

- التيسير في القراءات السبع، أبو عمرو الدان ي، (ت٤٤٤هـ)، تحقيق: الدكتور حاتم صالح الضامن، مكتبة الصحابة، الشارقة - الإمارات، ط١، ١٤٢٩هـ.
- الجنى الداني في حروف المعاني، الحسن بن قاسم المرادي (ت٧٤٩هـ)، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، منشورات محمد علي بيضون، ط١، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- حاشية الأمير محمد الأمير على مغني اللبيب، جمال الدين بن هشام الأنصاري ، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي.
- حاشية الخضري على شرح ألفية ابن مالك، ضبط وتشكيل وتصحيح : يوسف الشيخ محمد البقاعي، إشراف مكتب البحوث والدر اسات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م.
- حاشية الصبَّان شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه شرح الشواهد للعيني، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية.
- الحُجَّة في القراءات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن خالويه (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، قدم له: الدكتور: فتحي حجازي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، منشورات محمد علي بيضون، ط١، ١٤٢٠ – ١٩٩٩م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، ١٠٩٣هـ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، النا شر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية.
- ديوان الشماخ بن ضرار، تحقيق الدكتور صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٦٨م.
- ديوان العرجي، جمعه وحققه: الدكتور سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- ديوان جرير (ت١١٤هـ)، بشرح محمد بن حبيب (ت٢٤٥هـ)، تحقيق: الدكتور نعمان أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (لا ت).
- ديوان حسان بن ثابت (ت ٤٠هـ)، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٦م.
- ديوان ذي الرمة شرح أبي نصر الباهلي رواية ثعلب، أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي (ت ٢٣١ هـ)، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت – لبنان، ط٢ ، ١٩٨٢ م - ١٤٠٢ هـ.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- ديوان زهير بن ابي سلمى، شرحه وقدم له : علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٣، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح : عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، (لا ط، لا ت).
- الرّد عَلى النّحاة، أحمد بن عبد الرحمن بن محمد، ابن مَضَاء، ابن عمير اللخمي القرطبي، أبو العباس (ت ٥٩٢هـ)، دراسة وتحقيق: الدكتور محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، ط١ ، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م.
- الزاهر في معاني كلمات الناس، أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (ت٣٢٨هـ)، تحقيق: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط٢، ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م.
- السبعة في القراءات، ابن مجاهد، تحقيق : الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م.
- شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك، تأليف ابن الناظم أبي عبد الله بدر الدين محمد بن الإمام جمال الدين محمد بن مالك (ت٦٨٦هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، منشورات محمد علي بيضون، ط١، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.
- شرح ابن عقيل، قاضي القضاة بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي المصري الهمداني (ت٧٦٩هـ)، على ألفية ابن مالك، ومعه كتاب منحة الجليل، بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الشرعية، ط ٢٠، نشر وتوزيع دار التراث، القاهرة، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- شرح أبيات اصلاح المنطق، أبو محمد يوسف بن الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي النحوي (ت٣٨٥هـ)، تحقيق : ياسين محمد السواس، الدار المتحدة للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
- شرح أبيات المفصل والمتوسط، جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، شرح السيد الشريف علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت٨١٦هـ) تحقيق: الدكتور عبد الحميد جاسم محمد الفياض، دار البشائر الإسلامية، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م
- شرح أبيات سيبويه، أبو جعفر أحمد بن محمد النحَّاس (ت٣٣٨هـ)، تحقيق: الدكتور زهير غازي زاهد، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- شرح أبيات سيبويه، أبو محمد يوسف بن المرزبان السيرافي (ت٣٦٨هـ)، تحقيق: الدكتور محمد الرَّيح هاشم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦ – ١٩٩٦م.
- شرح أبيات سيبويه، أبو محمد يوسف بن المرزبان السيرافي (ت٣٦٨هـ)، تحقيق: الدكتور محمد الرَّيح هاشم، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦ – ١٩٩٦م.
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، المسمى منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، حققه وشرح شواهده: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وأولاده بمصر، ١٣٥٨هـ – ١٩٣٩م.

- شرح التسهيل المسمى تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، محب الدين محمد بن يوسف بن أحمد المعروف بناظر الجيش (ت٧٧٨هـ)، دراسة وتحقيق: الدكتور. علي محمد فاخر وآخرون، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط١، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م.
- شرح التسهيل، ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله بن عبد الله الطائي الجياني الأندلسي (ت٦٧٢هـ)، تحقيق : الدكتور عبد الرحمن ال سيد، والدكتور محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان، ط١، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
- شرح التصريح على التوضيح، أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، خالد الأزهري (ت٩٠٥هـ)، على أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، للإمام ابن هشام الأنصاري (ت٧٤٥هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م.
- شرح الرضي على الكافية، تحقيق وتعليق : يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط٢، ١٩٩٦م.
- شرح الكافية الشافية، جمال الدين بن مالك الطائي الجياني (ت٦٧٢هـ)، حققه وقدَّم له: الدكتور عبد المنعم أحمد هريدي، جامعة أم القرى مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، مكبة المكرمة، دار المأمون للتراث، ط١، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- شرح اللمع للاصفهاني (ت٥٤٣هـ)، تحقيق ودراسة : الدكتور إبراهيم بن محمد أبو عباة، طبع بمناسبة افتتاح المدينة الجامعية، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، أشرفت على طباعته ونشره إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.
- شرح المفصل للزمخشري، موفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي (ت٦٤٣هـ)، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه : الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، منشورات محمد علي بيضون، ط١، ١٤٣٢هـ – ٢٠٠١م.
- شرح المفصل للزمخشري، موفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي (ت٦٤٣هـ)، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه : الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، منشورات محمد علي بيضون، ط١، ١٤٣٢هـ – ٢٠٠١م.
- شرح جمل الزجاجي، أبو الحسن ابن عصفور الأشبيلي (ت٦٦٩هـ)، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه، فواز الشعَّار، إشراف الدكتور أميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.
- شرح ديوان الفرزدق، ضبط معانيه وشروحه وأكملها: إيليّا الحاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٣م.
- شرح شواهد المفصل، فخر الدين بيكباري الخوارزمي (من علماء المائة الثامنة الهجرية)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تحقيق: الدكتور يوسف محمود فجّ ال، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط ١، ١٤٣٢هـ - ٢٠١٢م.

- شرح قر الندى وبلّ الصدى، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت٧٦١هـ)، ومعه كتاب سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة طيبة للنشر والتوزيع، المدينة المن ورة، دار الخير، ط ١، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
- شرح كتاب سيبويه، أبو سعيد السيرافي (ت٣٦٨هـ)، تحقيق: أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط٣، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
- عمدة الكتاب، أبو جعفر النَّحَّاس أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس المرادي النحوي (ت ٣٣٨هـ)،تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي، دار ابن حزم - الجفان والجابي للطباعة والنشر، ط١، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
- الكتاب سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، (ت١٨٠هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٣، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨م، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة.
- اللامات، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: مازن المبارك، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.
- اللُباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء عبد الله بن الحسين العُكْبري (ت٦١٦هـ)، تحقيق: غازي مختار طليمات، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ودار الفكر، دمشق – سورية، ط١، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، الدكتور تمام حسان، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٩٤م.
- اللُمع في العربية، أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت٣٩٢م)، تحقيق: الدكتور سميح أبو مُغلي، عمان، دار مجدلاوي للنشر، ١٩٨٨م.
- مجالس ثعلب، أبو العبَّاس أحمد بن يحيى ثعلب (ت٢٩١هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، (لا ت).
- مجموع أشعار العرب، اعتنى بتصحيحه وليم بن والرد البروسي، دار ابن قتيبة للطباعة والنشر، الكويت، (لا ط، لا ت).
- المساعد على تسهيل الفوائد، شرح التسهيل، ابن عقيل، جامعة أُم القرى، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة.
- المسائل الحلبيات، أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ)، تقديم وتحقيق: الدكتور حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ودار المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

- المسائل المشكلة المعروفة بالبغداديات، أبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ)، دراسة وتحقيق : صلاح الدين عبد الله السنكاوي، الجمهورية العراقية، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، إحياء التراث الإسلامي، مطبعة العاني، بغداد.
- معاني القرآن، أبو زكريا يحيى بن زياد الفرَّاء (ت٢٠٧هـ)، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط٣، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
- معاني النحو، الدكتور فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ١٤٢٠ – ٢٠٠٠م.
- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- المقاصد الشافية في شرح الخُلاصة الكافي ة، أبو إسحاق إبراهيم بن موسى الشاطبي (ت٧٩٠هـ)، تحقيق: الدكتور عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الاسلامي، جامعة أُم القرى، ط١، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م.
- المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني، (ت٤٧١هـ)، تحقيق: الدكتور كاظم بحر المرجان، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
- المقتصد في شرح الإيضاح، عبد القاهر الجرجاني، (ت٤٧١هـ)، تحقيق: الدكتور كاظم بحر المرجان، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢م.
- المقتضب، أبو العبَّاس محمد بن يزيد المبرِّد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة، جمهورية مصر العربية، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
- المُقرَّب، علي بن مؤمن المعروف بابن عصفور (ت٦٦٩هـ)، تحقيق : أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله الجبوري، ط١، ١٢٩٢هـ – ١٩٧٢م.
- النحو العربي نقد وبناء، الدكتور إبراهيم السامرائي، دار الصادق، بيروت ١٣٨٨هـ – ١٩٦٨م.
- النهاية في غريب الحديث والأثر، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد بن عبد الكريم الشيباني الجزري ابن الأثير (ت ٦٠٦هـ)، تحقيق : طاهر أحمد الزاوى - محمود محمد الطناحي المكتبة العلمية - بيروت، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- النواسخ وأثرها التركيبي والدلالي دراسة في كتاب ما منَّ به الرحمن في ضوء المنهج التحويلي، يحيى خليل عطية الطلاق، رسالة ماجستير، مقدمة إلى جامعة مؤتة، اشراف: الدكتور علي الهروط، ٢٠٠٦م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق وشرح الدكتور عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق وشرح الدكتور عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

جماليات أسلوب الالتفات عند الإمام الزركشي البرهان في علوم القرآن أنموذجا -

د .عمر بن طرية مخبر النقد ومصطلحاته جامعة قاصدي مرباح ورقلة . الجزائر

الملخص

يكاد علماء البلاغة يجمعون على أن أسلوب الالتفات من الأساليب البلاغية المتميزة ، لما يحمله من لطائف ، وفرائد نفيسة ، تضفي جمالا وتأثيرا في نفوس المتلقين ، وبه من التفنن والتنقل الرائع بين طرائق الكلام الثلاث ، التكلم ، الخطاب ، والغيبة ، ذلك سعيا لتحقيق أغراض بلاغية. وهذا النوع من الأساليب يدل دلالة قاطعة على أصالة بلاغة الإنسان العربي ، ومدى تميزه وتفرده بتذوق الكلام ، وإدراك جمالياته ، وتفننه في التنقل من سياق إلى سياق وفق طرائق متعددة ومتباينة ، ودل أيضا على شجاعة أدبية بيانية ، تجعل المتلقي يستمتع بجمال هذه اللغة ويدرك عجيب أسرارها ، ودقائق ، تفردها من غيرها . ولهذا اصطلح على أسلوب الالتفات بـ " شجاعة العربية".

ومن ثمة تناول علماء البلاغة ظاهرة الخروج عن مقتضى الظاهر في الكلام البليغ ، وأوضحوا أن هناك دواعي وأسبابا بلاغية لها تأثير عميق في النفوس والأفكار، لأنها تحمل أسسا فنية جمالية إبداعية ، ولمحا ذكية.

إذا :

- **فما هو الالتفات ؟**
- **وما هي فوائده؟**
- **وكم صوره ؟**
- **وما هي شروطه ؟**
- **ما الجديد في أسلوب الالتفات عند الزركشي ؟**
- **وما هي جماليته ؟**

الكلمات المفتاحية : جماليات ، أسلوب ، التفات ، الزركشي

تقديم :

تكاد آراء العلماء تجمع على أن الالتفات من الأساليب البديعة التي تتربع على منزلة رفيعة بين أساليب البلاغة العربية ، حتى قال عنه **"العلوي"** صاحب الطراز إنه :"أمير جنودها والواسطة في قلائدها ... وقد يلقب بشجاعة العربية ، والسبب في تلقيبه بذلك

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

، هو أن الشجاعة هي الإقدام ، والرجل إذا كان شجاعا ، فإنه يرد الموارد الصعبة ، ويقتحم الورط العظيمة ، حيث لا يردها غيره ، ولا يقتحمها سواه"([1])

ومما يستشف من كلام العلوي أن الالتفات إذا لم يتحقق المراد من خلاله يصبح قفزة خطرة في المجهول ، ومجازفة ما بعدها مجازفة .

لاشك أن المخالفة بين أسلوب وأسلوب ، والتنويع في طرائق عرض الأساليب مع تحقيق الغاية وإصابة المرمى يعد مكمن الجمال والحسن .

والعرب أوتوا من القدرة على التفنن في التعبير والمخالفة بين أسلوب وآخر ما جعلهم يتربعون على عرش البلاغة والفصاحة . فكان لهم شأن وشأو. وفي هذا السياق يقول **"العلوي"** :"فإن اقتدارهم على مخالفة أساليب الكلام أكثر من اقتدارهم على مخالفة الأطعمة ؛ لأن البلاغة في الكلام عليهم أيسر ، وهم عليها أمكن وأقدر "([2])

ماهية الالتفات :

عرفه **"العلوي"** بقوله :"هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف ، وهذا أحسن من قولنا : هو العدول من غيبة إلى خطاب ومن خطاب إلى غيبة ، لأن الأول يعم سائر الالتفاتات كلها ، والحد الثاني إنما هو مقصور على الغيبة والخطاب لا غير "([3])

ويتضح من خلال مايذهب إليه العلوي ،أن الالتفات لا يقتصر على ضمير دون أخر ، بل يعم ويشمل جميع الضمائر ، كما يعم أنساقا أخرى غير الضمائر. وفي هذا يقول **"العلوي"** :"ولاشك أن الالتفات قد يكون من الماضي إلى المضارع ، وقد يكون على عكس ذلك "([4])

وعرفه **"الصفدي"** بقوله :" والالتفات انتقال وسلوك سبيل بعد سبيل "([5])

أما **"عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني"** فعرفه بقوله :"وهو فن بديع من فنون القول يشبهه تحريك آلات التصوير السينمائي ينقلها من مشهد إلى مشهد آخر في المختلفات والمتباعدات التي يراد عرض صور منها ، ومفاجأة المشاهد بلقطات منها متباعدات ، لكنها تدخل في الإطار الكلي الذي يراد عرض طائفة من مشاهده تدل على ما يقصد الإعلام به"([6])

فوائده :

أفرزت لنا الدراسات البلاغية فوائد جمة للالتفات نذكر منها :

---

[1] – العلوي ، الطراز ، تح .د عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ،ط١ ٢٠٠٢ م ، ج٢،ص ٧١

[2] – المصدر نفسه ، ص ٧٥

[3] – المصدر نفسه ، ص ٧١

[4] – المصدر نفسه ، ص ٧١

[5] – خليل بن أيبك الصفدي ، الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، دار الكتب العلمية ،، بيروت ،ط١ ١٩٧٥ م ، ج١ ، ص٢٥٧

[1] – عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني ، البلاغة العربية ، أسسها ، وعلومها ، وفنونها ، دار القلم ، دمشق ، ط٢ ٢٠٠٧ ، ج١ ،ص٤٨٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

١ - جمالية التنويع في العبارة.

٢ - الاقتصاد والإيجاز في التعبير.

٣ - المعاني في أسلوب الالتفات تفهم من طريق غير مباشر أي تلميحا .ومن ثم كان الالتفات أكثر تأثيرا في المتلقي.

٤ - الالتفات يشعر جميع المتلقين بأنهم محل اهتمام المتكلم .

٥ - إفادة معنى تتضمنه العبارة أثناء الالتفات لا يمكن حصوله لو جرى الكلام على مقتضى الظاهر...وغيرها.

صوره :

للالتفات صور ست هي :

١ - الانتقال من التكلم إلى الخطاب

٢ - الانتقال من التكلم إلى الغيبة

٣ - الانتقال من الخطاب إلى التكلم

٤ - الانتقال من الغيبة إلى التكلم

٥ - الانتقال من الخطاب إلى الغيبة

٦ - الانتقال من الغيبة إلى الخطاب

الالتفات عند الزركشي :

عرف **"الزركشي "** الالتفات بقوله :"وهو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر تطرية واستدرار للسامع ، وتجديدا لنشاطه ، وصيانة لخاطره من الملال والضجر ، وبدوام الأسلوب الواحد على سمعه"([1])

حدد الزركشي في هذا التعريف ، مدلول الالتفات والمتمثل في الانتقال من أسلوب إلى آخر .كما بين فوائد هذا الانتقال ، والتي نحوصلها في النقاط الآتية :

أ -تطرية واستدرار للسامع

ب -تجديد النشاط ، ودفع الضجر والملل

ت -رتابة التعبير على وتيرة واحدة مدعاة للنفور

ونبه "الزركشي" إلى أن للالتفات مقامات أثناء التعبير والتواصل حيث يقول :"واعلم أن للتكلم والخطاب والغيبة مقامات ، والمشهور أن الالتفات هو الانتقال من أحدها إلى الآخر بعد التعبير الأول "([1])

---

[1]- البرهان ،ج٣ ، ص ١٩٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أقسامه :

١ - الالتفات من التكلم إلى الخطاب :

نبه الزركشي إلى أن القصد منه ، حث السامع وبعثه على الاستماع حيث أقبل المتكلم عليه ، وأنه أعطاه فضل عناية وتخصيص بالمواجهة.

نحو قوله تعالى :" **وَمَا لِيَ لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** "([2])

الأصل :"وإليه أرجع "فالتفت من التكلم إلى الخطاب ، والقيمة البلاغية .ها هنا أنه أخرج الكلام في معرض

مناصحته لنفسه ، وهو يريد نصح قومه ، تلطفا وإعلاما أنه يريده لنفسه ، ثم التفت إليهم لكونه في مقام تخويفهم ودعوتهم إلى الله . وأيضا ، فإن قومه لما أنكروا عليه عبادته لله ، أخرج الكلام معهم بحسب حالهم ، فاحتج عليهم بأنه يقبح منه أنه لا يعبد فاطره ، مبدعه ، ثم حذرهم بقوله :"وإليه ترجعون" لذا جعلوه من الالتفات . والمعنى : كيف لا أعبد من إليه رجوعي .وإنما ترك عبارة (إليه أرجع) إلى (وإليه ترجعون) لأنه واحد منهم . داخل فيهم ، وقد أفاد الالتفات هنا فائدة حسنة ، وهي أنه ينبههم أنه مثلهم في وجوب عبادة من إليه الرجوع .

ووجه "**الزركشي** " نقدا إلى أولئك القائلين : ثم حذرهم بقوله :"وإليه ترجعون " على أساس أنه أخرج الكلام معهم بحسب حالهم.

يقول "**الزركشي**" :"لذا جعلوه من الالتفات ، وفيه نظر ، لأنه إنما يكون منه إذا كان القصد الإخبار عن نفسه في كلتا الجملتين ، وها هنا ليس كذلك ، لجواز أن يكون أراد بقوله :" ترجعون " المخاطبين ؛ ولم يرد نفسه ويؤيده ضمير الجمع ، ولو أراد نفسه لقال:"نرجع "

وأيضا شرط الالتفات أن يكون في جملتين ، " فطرني " و " إليه ترجعون كلام واحد ...

ذلك أفاد فائدة حسنة ؛ وهي أنه نبههم أنهم مثله في وجوب عبادة من إليه الرجوع ؛ فعلى هذا ، الواو للحال ، وعلى الأول واو للعطف ([3])

٢ - من التكلم إلى الغيبة :

ووجهه أن يفهم السامع أن هذا نمط المتكلم وقصد من السامع حضر أو غاب .

نحو قوله تعالى :" **قُلْ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ النَّبِيِّ الْأُمِّيِّ الَّذِي يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَكَلِمَاتِهِ وَاتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ** ([4])

---

[2] – المصدر نفسه ، ص ن

[3] – يس ، الآية :٢٢

[1] – البرهان ، ج ٣ ، ص ١٩٨

[2] – الأعراف ، الآية :١٥٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولم يقل (بي) وأسلوب الالتفات في هذه الآية الكريمة أفاد فائدتين :

أ - دفع التهمة عن نفسه بالعصبية لها .

ب -تنبيههم على استحقاقه الاتباع بما اتصف به من الصفات المذكورة من النبوة والأمية ،التي هي أكبر دليل على صدقه ، وأنه لا يستحق الاتباع لذاته ، بل لهذه الخصائص [1]

ومن هذا القبيل أيضا قوله تعالى :" **إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ** "[2] لم يقل (لنا) تحريضا على أداء الصلاة لحق الربوبية.

٣ - من الخطاب إلى التكلم :

يرى الزركشي أن هذا النوع يستقيم لمن لم يشترط أن يكون المراد بالالتفات واحد ، أما من اشترط

فلا يحسن أن يمثل به ، وأشار إلى قوله تعالى :" **قَالُوا لَنْ نُؤْثِرَكَ عَلَى مَا جَاءَنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالَّذِي فَطَرَنَا فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ إِنَّمَا تَقْضِي هَذِهِ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا** [3]

ونبه إلى أنه تمكن التمثيل للانتقال من الخطاب إلى المتكلم بقوله تعالى :" **وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِنْ بَعْدِ ضَرَّاءَ مَسَّتْهُمْ إِذَا لَهُمْ مَكْرٌ فِي آيَاتِنَا قُلِ اللَّهُ أَسْرَعُ مَكْرًا إِنَّ رُسُلَنَا يَكْتُبُونَ مَا تَمْكُرُونَ** [4]

وعقب بقوله : على أنه . سبحانه . نزل نفسه منزلة المخاطب [5]

٤ - من الخطاب إلى الغيبة :

كقوله تعالى :" **حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ** "[6]

فقد التفت عن " كنتم "إلى " جرين بهم " وفائدة الالتفات هنا العدول عن خطابهم إلى حكاية حالهم لغيرهم ، لتعجبه من فعلهم وكفرهم ، إذ لو استمر على خطابهم لفاتت تلك الفائدة ، وهذا سر من أسرار الإعجاز البياني في القرآن الكريم .

وقال الراسخون في العلم :أن الخطاب أولا كان مع الناس جميعهم مؤمنهم وكافرهم بدليل قوله تعالى :"وهو الذي يسيركم في البر والبحر " فلو قال (وجرين بكم)للزم الذم الجميع ؛ فالتفت عن الأول للإشارة إلى الاختصاص هؤلاء الذين شأنهم ماذكره عنهم في آخر الآية ؛ فعدل عن الخطاب العام إلى الذم الخاص ببعضهم ، وهم الموصوفون بما أخبربه عنهم .

وذكروا أيضا: أنهم وقت الركوب خافوا الهلاك وتقلب الرياح ، فناداهم نداء الحاضرين [1]

---

[3] – ينظر ، البرهان ، ج٣ ، ص ١٩٩

[4] – الكوثر ، الآيتان : ٢،١

[1] – طه ، الآيتان : ٧٣،٧٢

[٢] – يونس ، الآية :٢١

[٥] – ينظر ، البرهان ، ج٣ ص ١٩٩

[٦] – يونس الاية :٢٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٥ - من الغيبة إلى التكلم :

كقوله :" **سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ** "[2]حدد الزركشي في أن الالتفات في أربعة مواضع ، فانتقل عن الغيبة في قوله تعالى "سبحان الذي أسرى بعبده " إلى التكلم في قوله :"باركنا حوله " ثم من التكلم إلى الغيبة في قوله" آياتنا" ثم من التكلم إلى الغيبة [3]

في قوله :" **إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ** "[4] وقوله عز وجل :" **وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ** "[5] وفائدته : أنه لما كان سوق السحاب إلى البلد إحياء الأرض بعد موتها بالمطر دالا على القدرة الباهرة ، والآية العظيمة التي لا يقدر عليها غيره ، عدل عن لفظ الغيبة إلى التكلم فقال : (فسقناه) لأنه أدخل في الاختصاص ، وأدل عليه وأفخم . وفيه معنى آخر ، وهو أن الأقوال المذكورة في هذه الآية منها ما أخبر به . سبحانه . بسببه ، وهو سوق السحاب ، فإنه يسوق الرياح ، فتسوقه الملائكة بأمره ، وإحياء الأرض به بواسطة إنزاله وسائر الأسباب التي يقتضيها حكمه وعلمه وعادته سبحانه في كل هذه الأفعال .أن له جندا وخلقا قد سخرهم في ذلك[6]نحو قوله تعالى :"فإذا قرأناه فاتبع قرآنه[7]أي إذا قرآه رسولنا جبريل. وكقوله تعالى:" وأنزل من السماء مآء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها"[8] ونحو قوله تعالى:" وأنزل من السماء مآء فأخرجنا به أزواجا من نبات شتى "[9])ذكر الزركشي أن الزمخشري أشار إلى فائدة الالتفات إلى المتكلم في هذه المواضع فقال :"التنبيه على التخصيص بالقدرة"[10])

٦- من الغيبة إلى الخطاب :

كقوله تعالى :" وقالوا اتخذ الرحمان ولدا لقد جئتم شيئا إدا[11] ولم يقل : " لقد جاءوا " للدلالة على أنه من قال مثل قولهم ينبغي أن يكون موبخا منكرا عليه قوله،كأنه يخاطب قوما حاضرين .

وقوله تعالى :" **مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ** "[12])

---

[1] – البرهان ، ج ٣ ، ص ١٩٩

[2] – الإسراء ، الآية : ٠١

[1] – البرهان ، ج٣ ، ص ٢٠١،٢٠٢

[4] – الإسراء ، الآية :٠١

[5] – فاطر، الآية : ٩

[6] – البرهان ، ج٣ ، ص ٢٠٠

[7] – القيامة الآية: ١٨

[8] – فاطر ، الآية: ٢٧

[9] – طه ، الآية : ٥٣

[10] – البرهان ، ج٣ ، ص ٢٠١

[11] – مريم ، الآيتان: ٨٨،٨٩

[12] – الفاتحة ،الآيتان ، ٤،٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ونقد من قال : إن في قوله تعالى التفاتا من الغيبة إلى الخطاب: " **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا** "[1] فقال الزركشي : وهو عجيب لأن "الذين" موصول لفظه للغيبة ،ولابد له من عائد، وهو الضمير في " آمنوا" فكيف يعود ضمير مخاطب على غائب؟ فهذا مما لا يعقل[2]

٧-بناء الفعل للمفعول بعد خطاب فاعله أو تكلمه:

فيكون التفاتا عنه ، كقوله تعالى :" **غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ** "[3])بعد "أنعمت" ؛ فإنه المعنى (غير الذين غضبت عليهم) وأشار العلماء إلى نوع من الالتفات في منتهى الإبداع والغرابة ، وعنّ ذلك في قوله تعالى :" **إِنَّ الْإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ ۖ ٦) وَإِنَّهُ عَلَى ذَلِكَ لَشَهِيدٌ** "[4]

انصرف عن الإخبار عن الإنسان إلى الإخبار عن ربه تبارك وتعالى ، ثم قال منصرفا عن الأخبار عن الرب عز وجل إلى الإخبار عن الإنسان :"وإنه لحب الخير لشديد" وهذا النوع يسميه العلماء : بالتفات الضمائر.

في أسبابه وفوائده :

الجمال الحقيقي لأسلوب الالتفات كما ذكر البلاغيون يكمن في فوائده وأسبابه.

وقسمها الزركشي إلى قسمين :

أ - فوائد عامة.

ب -فوائد خاصة .

أ - <u>الفوائد العامة :</u>

التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر . لما في ذلك من تنشيط السامع ، واستجلاب صفائه ، واتساع مجاري الكلام ، وتسهيل الوزن والقافية وقال البيانيون : إن الكلام إذا جاء على أسلوب واحد وطال حسن تغيير الطريقة، وذلك دفعا للضجر والملل وتحقيق الغايات والمرامي .

ب -<u>الفوائد الخاصة :</u>

تختلف باختلاف محاله ومواقع الكلام فيه على ما يقصده المتكلم فمنها :

١ - تعظيم شأن المخاطب ، نحو قوله تعالى :" **الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ** "[5]

٢ - التنبيه على ما حق الكلام أن يكون واردا عليه ، نحو قوله تعالى :" **وَمَا لِيَ لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** "[1]

---

[1] المائدة،الأية :٦

[2] –البرهان ،ج٣،ص ٢٠٣

[3] الفاتحة : الآية :٥

[4] – العاديات : الآيتان ٦،٧

[5] – الفاتحة ، الآية ٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٣ - قصد المبالغة ، نحو قوله تعالى :" **حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ** "([2])

٤ - الدلالة على الاختصاص : كقوله تعالى :" **وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ** "([3])

٥ - قصد الاهتمام : كقوله تعالى :" **ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَى فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ** "([4])

٦ - قصد التوبيخ : كقوله تعالى " **وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا** "([5])

من الفوائد القيمة التي ذكرها الزركشي من خلال قوله تعالى :" **إِنَّ اللَّهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ** "([6])

بعد قوله تعالى :" **رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لَا رَيْبَ فِيهِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ** "([7]) يقول "الزركشي": "فإن قلت : قد قال في آخر السورة "ولا تخزنا يوم القيامة إنك لا تخلف الميعاد " فلم عدل عن الخطاب هنا ؟ قلت : إنما جاء الالتفات في صدر السورة ، لأن المقام يقتضيه ، فإن الإلهية تقتضي الخير والشر لتنصف المظلومين من الظالمين ، فكان العدول إلى ذكر الاسم الأعظم أولى ،وأما قوله تعالى في آخر السورة :"إنك لا تخلف الميعاد " فذلك المقام مقام الطلب للعبد من ربه أن ينعم عليه بفضله ،وأن يتجاوز عن سيئاته ، فلم يكن فيه ما يقتضي العدول عن الأصل المستمر([8])

شروطه :

قال" **الزركشي**" :" وشرطه أن يكون الضمير في المتلفت إليه عائدا في نفس الأمر إلى المتلفت عنه "([9])ونبه الزركشي إلى أنه يقرب من الالتفات نقل الكلام إلى غيره ، وهو في أقسام وهي :

١ - الانتقال من خطاب الواحد لخطاب الاثنين نحو قوله تعالى :" **قَالُوا أَجِئْتَنَا لِتَلْفِتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا وَتَكُونَ لَكُمَا الْكِبْرِيَاءُ فِي الْأَرْضِ وَمَا نَحْنُ لَكُمَا بِمُؤْمِنِينَ** "([10])

٢ - من خطاب الواحد إلى الجمع ، نحو قوله تعالى :" **يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاءَ** "([1])

---

[1] – يس ، الآية :٢٢

[2] – يونس : الآية ٢٢

[3] – فاطر ، الآية :٠٩

[4] – فصلت ، الآيتان ١١،١٢

[5] – مريم ، الآيتان : ٨٨،٨٩

[6] – آل عمران ، الآية ٠٩

[7] – آل عمران : الآية ٠٩

[8] – ينظر البرهان ،ج٣،ص ٢٠٧

[9] – المصدر نفسه ، ص ١٩٧

[10] – يونس ، الآية :٧٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٣ - من الاثنين إلى الواحد ، نحو قوله تعالى " **قَالَ فَمَنْ رَبُّكُمَا يَا مُوسَى** "[2]

٤ - من الاثنين إلى الجمع ، نحو قوله تعالى :" **وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى وَأَخِيهِ أَنْ تَبَوَّآَ لِقَوْمِكُمَا بِمِصْرَ بُيُوتًا وَاجْعَلُوا بُيُوتَكُمْ قِبْلَةً** "[3]

٥ - من الجمع إلى الواحد : نحو قوله تعالى :" **وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ** "[4]

٦ - من الجمع إلى التثنية ، نحو قوله تعالى :" **يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ إِنِ اسْتَطَعْتُمْ أَنْ تَنْفُذُوا مِنْ أَقْطَارِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ فَانْفُذُوا لَا تَنْفُذُونَ إِلَّا بِسُلْطَانٍ** "[5]

وقوله تعالى : " **فَبِأَيِّ آَلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ** "[6]

٧ - ذكر بعضهم من الالتفات تعقيب الكلام بجملة مستقلة ملاقية له في المعنى على طريق المثل أو الدعاء ، نحو قوله تعالى :" **وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا** "[7] وقوله تعالى :" **ثُمَّ انْصَرَفُوا صَرَفَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ** "[8]

٨ - من الماضي إلى الأمر ،نحو قوله تعالى :" **قُلْ أَمَرَ رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُوا وُجُوهَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ** "[9] من المستقبل إلى الأمر ، تعظيما لحال من أجرى عليه المستقبل ، وبالضد من ذلك في حق من أجرى عليه الأمر ، كقوله تعالى :" **قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آَلِهَتِنَا عَنْ قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ** " [10]

٩ - من الماضي إلى المستقبل ، نحو قوله تعالى :" **وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ** "[11]

١٠ عكسه (من المستقبل إلى الماضي) ، نحو قوله تعالى :" **وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الْجِبَالَ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَاهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا** "[12]

---

[1] – الطلاق ، الآية ٠١

[2] – طه ، الآية ٤٩

[3] – يونس ، الآية : ٨٧

[4] – يونس ،الآية :٨٧

[5] – الرحمن ،الآية :٣٣

[6] – الرحمن ، الآية :٣٤

[7] – الاسراء ، الآية :٨١

[8] – التوبة ، الآية :١٢٧

[9] – الأعراف ، الآية :٢٩

[10] – الأعراف ، الآية :٢٩

[11] – الأعراف ، الآية :٢٩

[6] – الكهف ، الآية : ٤٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الخاتمة

لقد بدا لنا من خلال الحديث عن أسلوب الالتفات عند الإمام الزركشي أن الالتفات من خلال الأساليب البلاغية ذات المستوى العالي ، الذي لا يتقنه إلا البلغاء من العرب ، والنبهاء ممن تشربوا البلاغة العربية ، وملكوا ناصيتها ، وتفننوا في طرائق استخدام أساليبها.

وعلى الرغم من أن الزركشي سار في معالجة الالتفات على نهج من سبقه من البلاغيين إلا أن ذلك لم يقعد به على أن يدلي بدلوه ، ويجيل نظراته الثاقبة في هذا الباب ويأتي لنا بفوائد جديدة جمة منها:

- اشتراطه الصلة بين المعنى الملتفت إليه والملتفت منه (وهو نقل معنوي لا لفظي)
- المحافظة على الصلة النفسية بين الالتفات وقيمته البلاغية.
- الالتفات يثير السامع وينشطه.
- الالتفات بتنوعه وانتقاله من أسلوب إلى أسلوب يحدث لذة ذهنية لدى المتلقي ويدفع عنه الملل والضجر ، خلاف السير على أسلوب واحد ، ورتابة نمطية موحدة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- **خليل بن أبيك الصفدي ، الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، دار الكتب العلمية ،، بيروت ،ط١ ١٩٧٥ م**
- **الزركشي ، محمد بن عبد الله بن بهادر، البرهان في علوم القرآن ، تح ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ،**

صيدا ، بيروت ، ب ط ٢٠٠٥م

- **الزركشي ، محمد بن عبد الله بن بهادر، البرهان في علوم القرآن ، تح مصطفى عبد القادر عطا، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط١، ٢٠٠١**
- **عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني ، البلاغة العربية ، أسسها ، وعلومها ، وفنونها ، دار القلم ، دمشق ، ط٢ ٢٠٠٧**
- **العلوي ، يحي بن حمزة ، الطراز ، تح .د عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ،ط١ ٢٠٠٢ م .**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

صدمة الغموض وأزمة التلقيّ في شعر الحداثة

د.طرشي سيدي محمد جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان –الجزائر

مقدمة

تعدّ اللغة أولّ أشكال الترميز الموضوعي التي ابتكرها الإنسان واكتشف معها مقدرته الهائلة على استيعاب ما حوله من خلال تكوين المفاهيم، ثم موضعتها في الخارج عن طريق الكلمات. وهذا ما قاده إلى إنتاج الشعر والأسطورة، واللغة هي أيضًا نوع من الرمز يستخدمه عفويًا وقويًا، ومتناسبًا مع عواطفه الجيّاشة وانفعالاته الروحية واستجاباته الشعورية واللاشعورية للأشياء وحاجاته النفسية المادية منها والمعنوية ،ثم ما يراه حوله من حقائق خفيّة أو سرّية مختلفة عن الواقع الذي يعيش فيه.

ويمثل الشعر الجديد اتجاهاً جمالياً يختلف عن اتجاه الشعر القديم بل ربما وقف منه موقف النقيض. وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يُكيِّفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد،ولكن كثيراً ما يقف حائلاً دونهم وهذا التكيف خاصية في الشعر الجديد هي في الحقيقة مقوّم من مقومات وجوده،وأعني بذلك غموض هذا الشعر .

والشاعر يكتب لعموم القراء،وفي الوقت نفسه هو معنيّ بالتعاطي مع نصه وفق اشتراطاته الفنية والذاتية،فالشاعر لا يكتب لنفسه،ولا لخاصة القراء،بل يكتب للجميع،معبرا عن الأسرار الهاجعة في أغوار نفسه السحيقة،بل إن على الشاعر أن يعبر عن هموم الآخرين من خلال تعبيره عن هموم ذاته وهو ليس ملزم بدغدغة مشاعر الناس والاستجابة لما يرضيهم،فهو صاحب همّ إنساني عام،لا يكتب إلا ما يمليه عليه التزامه بالقيم الإنسانية السامية من الحب والخير والجمال،ولا يستجيب إلا لما يمليه عليه ضميره من مواقف تعبّر عن رؤيته لقضايا الأمة وملابسات الواقع وتناقضات الحياة.

والقصيدة أفق مفتوح قابل للتأويل الذي يفضي بالقارئ إلى مختلف الدلالات ويقوده إلى آفاق اللانهاية في مغامرة متوترة مشحونة بالمفاجآت والانعطافات غير المتوقعة.. أي في كشف تلو كشف في ملاحقة الطيوف والأخيلة الراحلة عبر مناخات القصيدة. وذلك حسب قدرة القارئ على التحليق واستعداده للغوص في مجاهيل النص البعيدة وهو ما يسمى في لغة النقد الأدبي بأفق التلقي. ولكل قارئ تأويله ورأيه الحر في مقاربة النص الشعري والتحاور مع إشاراته وإيماءاته ورموزه. وجدلية العلاقة بين كل من الشاعر والنص والقارئ والتي تعد في أغلب الأحيان علاقة مائية غير محكومة بمسلمات منطقية محددة لا تزال قائمة.

وإذا سألت أهل الحداثة عن التصاق الغموض بشعرهم لقالوا لك : "إن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل" بيد أن الإبهام قد يأتي من طبيعة الرموز المستخدمة في القصيدة،وقد بات الرمز مكوّناً أساسياً في لغة القصيدة الحديثة والمعاصرة. فإذا كانت تلك الرموز ذاتية، إذ تتحصل من حالة بعيدة الغور مستعصية لدى الشاعر،فيصعب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عليه إخراجها بشكل دقيق،ولا يستطيع توضيحها،فتأتي مبهمة لا توحي ولا تبث. بينما ينتج الغموض عادة عن الطبيعة التخيلية التي تقوم عليها

اللغة ا لشعرية.

مفهوم الرمز

الرمز في النظام الإشاري والتجريدي، هو الكلمة التي تعبر عن الصورة المجسدة للمعنى الإيحائي _ بوصفه بناء كتابيا أو صوتيا إيعازا وإجراء .. أو الحركي _ بوصفه تجسيد اإيمائيا أو تمثيليا .

وفي الرسم الشعري يفضي الرمز إلى الدلالي سبيلا له في البوح .. كاسم أو شخصية أو مكان أو زمان..فهناك الرمز الديني أو العلمي أو التاريخي أو الأسطوري لا على سبيل الحصر والرمز بطبيعته إما ظاهري بسماته المكشوفة (التقريرية المجسدة)وإماّ باطني (الضمني والكامن) وهو ما نسعى إلى تحقيق تجسيده إبداعيا من خلال الترميز .. بشرط انسجام الظاهر والباطن معا، فإذا اضطرب التجانس بينهما، انفصل الدال عن المدلول وأصبحت جمل النص غير مترابطة تشوبها الفراغات وينتابها التناقض، فيسقط النص عندها في خانة التهويمات و اللامعنى.

والرمز هو " كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكّر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف.وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان، في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد "[1]

والرمز في الحقل الأدبي هو " الإشارة بكلمة تدل على محسوس، أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب. وقد يتفاوت القرّاء في فهمه وإدراك مداه، بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسهم ، فيتبين بعضهم جانباً منه وآخرون جانباً ثانيا أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر "[2]

إن استخدم الأديب للرمز , دلالة على عمق ثقافته، وسعة اطلاعه، وخبرته"فلابد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة لأن الرمز مرتبط ارتباطاً مباشرا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً [3]

خاصاً [3]

الرمز بين القيمة الدلالية والقيمة الجمالية

يبدأ الرمز اشتغاله في تجاوز حدود اللغة المباشرة ، ويقود إلى التأمل والرؤيا والتخييل والافتراض ،والشك أيضا ،والانتقال من الظاهر إلى الباطن، في الوقت الذي يتقاطع تماما مع مفهوم الغموض في ارتهاده إلى الإيغال المبهم في استعارة التشبيه والوصول إلى المعميات .لكن هذا لا يمنع من وجود علاقة بين الرمز والغموض، وإن كانت علاقتهما شائكة وتستوجب دراية عالية من فك الالتباس.

---

[1].– جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، مادة رمز، بيروت، ١٩٧٩،ص ١٢٤

[2].السابق ، مادة رمز،،ص ١٢٣

[٣] – عزا لدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دارا لثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص١٦٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فغموض المعنى غير الموغل في الإبهام مطلوب لإبعاد الشعر عن التبسيط بمعنى عن السطحية والتقريرية المباشرة التي قد تفقد الشعر هيبته وجلاله.

ويعدّ استخدام الرمز من أبرز الظواهر في نتاج حركة الشعر العربي المعاصر، فقد لجأ العديد من الشعراء المحدثين إلى استخدامه للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم وعواطفهم. بيد أننا نجد أن الاستغراق في توظيفه إلى حد الغموض لاقى انتقادا واسعا ، إذ ليس معنى الوضوح في العمل الأدبي وتيسير وصول مقصوده إلى فؤاد وعقل المتلقي أن ينفي عنه التكثيف الفني وأن يحمل بين طياته العديد من الدلالات شريطة أن يكون رمزا موحيا ومعبرا ،لا أن ينحرف إلى الإبهام .يرى البعض أن هذا الغموض المتطرف والذي يبدو معه العمل الأدبي -كالمعميات و الطلاسم الملغزة - لا يمكن أن يكون معيارا للحداثة والتفرد الإبداعي ، إنما هو ثمرة مُرّة من ثمار التخمة المادية وطغيان الفردية والاستغراق الكامل في الاستبطان الداخلي دون أي فائدة مرتجاة للقارئ."فشاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعوض بها عما يريد تجاوزه، ولعله أحس أن في استعمال الأسطورة شيئاً من هذا بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها،ومن رمز يحدُّ من سقوطها في المباشرة والوضوح الساذجين"[1]

إنّ من القضايا الأدبية الساخنة والتي تثير الجدل دائما، قضية الرمز في العمل الأدبي، وهل الغموض ميزة في العمل الأدبي،؟أم أنه إشكالية خاصة به ؟ البعض يقول بالغموض المقنن ، بما يشبه ملح الطعام ، بحيث يجعل العمل الأدبي محببا وجاذبا ، لكن شرط أن لا تزيد جرعة الغموض، بحيث لا يكون العمل الأدبي مستساغا ، ويبدو الأمر متصلا بتحرير المفاهيم بداية حول معاني الرمز والغموض ، فقد يكون من أهم أسباب اختلاف رؤية متلقي العمل الأدبي غموضه ووقوعه في دائرة الإغراب واشتماله على استبطان الأديب لذاته واستغراقه فيها ، ونشير هنا إلى المذهب الرمزي في الأدب ، والذي يشتمل فيه العمل الأدبي على لونين من المستوى في المعنى وهما مستوى العالم الواقعي ومستوى عالم ما وراء الواقع وازدواجية المعنى ، ونجد فيه التحرر من السرد والاتجاه إلى التدليل العميق والأسلوب المركز الموحي.ومن ثم ،قد يواجه المتلقي عملا أدبيا له معنى قريبا وآخر بعيدا ،وهو ماسوّغ للرمزيين ،اعتماد الرمز وإنكار أن تكون الماديات مصدر الحقائق وآمنوا بداخل الأشياء فاستبطنوا ذواتهم وأنكروا الظواهر المادية بوصفها صورا محسوسة في المجتمع لذلك كانت خاصيتهم الأولى " الإيحاء والإلهام " وعدم التمييز بين العالم الداخلي والخارجي، ورأوا أن كل لون من الألوان الأدبية يحمل مدلولين من المعاني :مدلولا داخليا يكشف عن أعماق الصورة ،ومدلولا خارجيا ينقل إلينا صورة ناطقة لواقع معين وأنكروا أيّ عمل أدبي لا يحمل هذين المدلولين واعتبروه ضربا ناقصا من ضروب الفن، ولم يكتمل نضجه .ولكنهم نظروا للعالم من خلال رؤيتهم فقط فجاءت غامضة لا وضوح فيها ، وكان الإيحاء وسيلتهم في الكتابة، فالكلمة رمز لمدلول بعيد ومن ثمّ وجب أن يوضع اللفظ في مكانه بما يحدث من جرس يؤدى إلى متعة ولذة .ولذلك غمرت أعمالهم الروح الشعرية حتى في قصصهم ورواياتهم النثرية والاقتراب أيضا إلى الموسيقى والخيالات التي تشبه الأحلام والاهتمام الصور الميتافيزيقية والهيام في الأجواء الغيبية .

إن الرمزية المغرقة في الغموض تحير القارئ وتفقده اهتمامه بالعمل ، وإن استخدام الرمز يكون بالتوسل بأن يكون واضحا جليا لا يغرق القارئ في متاهات بعيدة عن قضية الكاتب الحقيقية ولعلّ ما رمى إليه القائلون بأن الغموض إنما هو ملح العمل الأدبي، إنما قصدوا بذلك تلك الرمزية الموحية والمعبرة عن معانٍ وأفكار محددة، ولا شك أن الوضوح هو شاطئ الأمان الذي

---

[1]–القعود محمد عبدا لرحمان –الإبهام في شعرا لحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ،سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٧٩ شهرمارس٢٠٠٢ص ٥٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يأوي إليه الحائرون والتائهون في بيداء صحراء الحياة المحرقة المخيفة ، وليس شرطا للوضوح في العمل الأدبي أن يكون على حساب إهدار القيم الفنية في العمل و الرمز متحول وغير ثابت دائما ويتضمن التقريري والتخيلي ، الموضوعي والذاتي وثنائية التبادل فيما بينها ضمنها سياق النص في جملته الكبرى التي تلخص (الثيمة) وربما عنوان النص. وعلينا أن نفرق تعبيرا بين الرمز والغموض _ والصورة والتشبيه.

ونخلص من ذلك إلى أن الرمز في الشعر العربي من عناصر التعبير التي لا تواجه الفكرة مباشرة، وإنما تخاطبها من وراء حجاب، وهذا الأسلوب من اختراع الشاعر يتصل بخياله وإحساسه، وثقافته كما يتصل بطبيعة الموضوع."فالرمز أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجها ًلوجه، فالألفاظ تكاد تكون مستعملة في غالب الأحيان في غير ما وضعت له" [1] يقول محمد فتوح أحمد: "الرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفني الضيق، أي باعتبارها طريقة في الأداء تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وأثارها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وضعها، ولم تعرف الرمزية على هذا الوجه الإيحائي إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تيار يستهدي في أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت إليه الفلسفة المثالية الألمانية خاصاً بالعمل الفني وعلاقته بالواقع "[2]

والرمز لا يقرر ولا يصف "بل يومئ بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلةً بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح ، وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يمكن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد، أما الرمز فيومئ إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين "[3]

إن مبعث الغموض والإبهام في شعر الحداثة يتجاوز نظيره في الشعر القديم على امتداد تاريخه ومراحله، فاتساع الأبعاد الثقافية وعمقها- في عصرنا- وتشبع الشعر الحداثي بها من ناحية ،ثم لجوء الشاعر الحديث إلى تقصي ما وراء الواقع ،سعيا إلى استكشاف " الجانب الآخر من العالم " والنفاذ إلى صميم الأشياء وجوهرها، والانفتاح على عالم الأساطير بغموضه وغرابته، من ناحية ثانية، ثم استخدام لغة شعرية جديدة لم تتعودها ذائقة القارئ من ناحية ثالثة، كل هذا أضفى على الشعر الحداثي العربي غيابا دلاليا وتشتتا في المفهوم ، جاعلا من النص الشعري لغزا مغلقا يقف أمامه القارئ العام ، بل الناقد المتخصص حائرا وتائها.

ولمّا كان لشعر في كل زمان ومكان، معرّضا للغموض بسبب منبعه الشعوري المعقد الغامض. فقد كان بديهيا أن تلازمه صفة الغموض ،بيد أن الشعر في ظل الحداثة انتقل من مستوى الغموض إلى مستوى الإبهام مما شكل إشكالية للدارسين والباحثين . ولعل من العوامل التي جعلت اقتران الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة شيئا قارّا فيه، محايثا له، ما يلي:

١)العامل الثقافي والمعرفي وما فيه من بعد فكري وفلسفي وميتافيزيقي وصوفي وأسطوري، فقد تشبع الشاعر الحداثي العربي بهذه الأبعاد وتأثر بمقولاتها إلى درجة توظيفها شعريا.

٢)عامل الثقافة والمذاهب الأدبية الغربية، أي تأثر الشاعر العربي الحداثي بهذه الثقافة إلى جانب الحداثة وما بعدها وفكرهما والحركات الدادية والرمزية والسريالية. كل هذه كانت بمثابة مسارب لظهور الإبهام في الشعر العربي الحداثي ،بيدَ أن القصيدة

---

[1] –إسماعيل محمد أديب،الوحدة،الشعر العربي وقضية الرمز http://wehd.alwheda.gov.sy

[2]–فتوح أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٨، ص٣

[3]–المرجع نفسه ص٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الحديثة رغم إبهامها – العفوي أو المتعمد – لا تحرم المتلقي من هواية أو متعة البحث عن المعنى. لكنها بهذا الإبهام تحيله وتلفت نظره إلى مفهوم وشكل جديد للشعر يكون فيه الأثر و التذوق الجمالي مقدما أو بديلا للفهم. ليس مهمًا مع هذا الهدف الجديد الخروج من رحلة البحث بلؤلؤة المعنى كما عبَّر الجرجاني, بل الأهم الخروج بالدهشة والمتعة الكفيلة بدعوته مرات أخرى لخوض رحلات أخرى لا تنتهي بنهاية القراءة والحصول على تلك اللؤلؤة.

٣)تحولات بنية ومفهوم الشعر العربي تمثّل في ظهور قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. هذا التحول الشكلي أدّى إلى تخلخل بنية الشعر العربي.إضافة إلى ما سبق، فكرة الرؤيا والتجريب اللتين كان لهما ولمضامينهما دور واضح في الشعر الحداثي وما استقر فيه من إبهام.

أما مظاهر الإبهام في هذا الشعر فتتبين من خلال:

١)الغياب الدلالي. من خلال غياب الموضوع ومن خلال التجريد والشعر الصافي وغيرها.

٢)التشتت الدلالي. من خلال تشظي وعدم تجانس فكرة وحدة القصيدة . ومن خلال التغريب.

٣)إبهام العلاقات اللغوية . من خلال فكرة تفجير اللغة، والانزياحات النحوية، والجمع بين المتنافرات، وتشكيل الصورة وغيرها.

إنّ هذه المظاهر تشير إلى أن الإبهام الذي نواجهه في شعر الحداثة العربية المعاصرة ليس إبهاما سهل الإزاحة والتبديد. وعلى هذا فالدلالة في هذا الشعر ممعنة في الغياب.وللتعامل مع إشكالية الإبهام يُطرح حل ّيتمثل في آليات تأويلٍ ثلاثة وهي:

١)أن الدلالة في شعر الحداثة العربية المعاصرة دلالة إنتاجية أكثر من كونها اكتشافية.

٢) كفاءة المؤول. من خلال أُفق توقعات القارئ.

٣) القراءة التفاعلية بين المتلقي والنص .

إن اعتبار الإبهام والغموض في الشعر الحداثي مشكلة هو المشكلة ذاتها. ذلك أن هذا الشعر يعبر على نحو ما عن عالمه وعن تجاربه, ومتطلباته بأن يكون واضحا أو أقلّ إبهاما هي محاولات للخروج به عن سياقاته المنتجة له،مع أن هؤلاء النقاد يؤكدون على أهمية السياقات المصاحبة للنص واعتبار هذه السياقات جزء من عملية " تفسير " أو " تأويل " النص. وحلُّ مشكلة الإبهام في الشعر الحداثي عند هؤلاء النقاد تقتضي أن يكون شعرا مفهوما. والشعر المفهوم أو الواضح من وجهة نظري نوعان : نوع يقول أو يبوح بكل ما عنده من النظرة الأولى أو القراءة الأولى ،ونوع آخر يؤجل هذا الفهم أو يحتاج إلى جهد ما من قبل المتلقي . والنتيجة في كلا النوعين أن هناك معنى أو معانٍ ، دلالةً أو دلالات وعلى القارئ البحث عنها. وهذا يصدق على النصوص الشعرية لما قبل عصر الحداثة وما بعدها. حيث الوضوح يتجلى في الواقع وفي النص المعبر عنه وحيث مفهوم الشعر والأدب رسالة يراد توصيلها للمتلقي.أمّا نصوص الحداثة وما بعدها فلها مفهوم آخر للشعر ينسجم مع العالم الواقع ويعبر عنه من جهة. ومن جهة أُخرى يلعب التجريب والتجديد والتجريد والبحث عن المطلق وما وراء الواقع والمغامرة دورا أو أدوارا في صياغة هذا المفهوم.

إن مسحة الغموض تتأتى من قلب الشاعر للمقاييس، وإثارة دهشة المتلقي وحيرته وتساؤلاته، فالغموض في الشعر الحديث إذاً ليس نقيضاً للبساطة أو السهولة، فثمة بساطة عميقة تهزنا، فقد تكون جوهر الشعر الحقيقي. وهي التي تمنح الشعر جماله وألقه وطزاجة لغته وحميميته.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يقول محموددرويش:

أقولُ للغربانِ: لا تنهشي

فربّما أرجعُ للدارِ

أقولُ للغربانِ: لا تنهشي

فربّما أرجعُ للدارِ

وربما تُشتّي السما

وربما...

تطفئ هذا الخشب الضَّاري:

أنزلُ يوماً عن صليبي؟

تُرى..

كيف أعودُحافياً.. عاري..؟[1]

فثمة بساطة عميقة يجلّلها غموض شفّاف،يوحي ولا يقرّر.. فالزيتون رمز للخير والأمل،ورمز من رموز فلسطين أيضاً،والإنسان الفلسطيني مصلوب فوق النار،والأزمات والعذاب،والغربان ا لتي استبدل الشاعر بها النسر في أسطورة (بروميثيوس سارق النار،حتى توحي بالصهاينة،الذين لا يليق بهم رمز النسر،والشتاء الذي يعني الأمل والحياة.. والماء التي تطفئ عذابات الفلسطيني لتصير الشتاءات ثورة. تنزل الفلسطيني عن صليبه،ليعود إلى وطنه نظيفاً طاهراً.

تبدو هنا ،اللغة الشعرية قادرة على البث والإيحاء، بعيدة عن الغرق في رمز ذاتي مغلق أو إيهام،بل هي مجموعة من الرموز الموحية الشفافة.

فالغموض،ناتج عن إدراك الشعراء بوعي كاف طبيعة العملية الإبداعية التي تقوم على رؤية شاملة للوجود،تحاول نقل الكون بكل تعقيداته،ليأتي الشعر مكتنفاً الغموض ،الذي يخلق حالات وأجواء،ولا يجسد معاني وأفكاراً مباشرة،وليكون الغموض آلة لغة الشعر الحقيقي وحاله العادية.

لقد كان يقاس الجمال في الشعر القديم بمعيار وجود المعنى أو الدلالة على نحو رئيسي. لكن الجمال في الشعر الحداثي أضاف معايير أخرى منها الدهشة والغرابة والرؤى والصدمة أو الأثر. أي أن القصيدة كاللوحة التشكيلية لها متعة بصرية وسمعية وذهنية وفي هذا معناها أو دلالتها الأساس.

[1]- محمود درويش، أوراق الزيتون ، (الجليل *للطباعة والنشر*،(د – ط) ١٩٦٨ علكا ، ص ٥٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والقارئ الحقيقي – كما يقول أدونيس – " كالشاعر الحقيقي لا يُعنى بموضوع القصيدة ، وإنما يُعنى بحضورها أمامه كشكل شعري أعني صيغة الرؤيا ... وعلى القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة ، وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد : ماذا تطرح علي هذه القصيدة من الأسئلة ، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟"[1]

وجوهر المشكلة – مشكلة الإبهام – يكمن في مفهوم التلقي التقليدي للنص الشعري الذي يلعب فيه الفهم و الإصرار على المعنى الدور الرئيس والبديل للتذوق ومفهوم الأثر وهو مفهوم يختلف تماما عن المفهوم الحداثي الذي يكون فيه التذوق والأثر بديلا للفهم وشبيه بهذا القول ما قاله ستانلي فش الذي لا يهتم بدلالة النص ويوجه هذا الاهتمام لأثر النص وهو لا يسأل " ماذا تعني هذه الجملة؟ بل يسأل ماذا تفعل هذه الجملة؟" فالجملة الغامضة بل الجملة التي " لا معنى لها " لها كما للجمل الأخرى أثر معين في القارئ ". وهو ما فعله إيزر بقوله" إن اهتمامنا الرئيس لم يعد هو معنى النص وإنما تأثيره "[2]

ويُعزي النقاد عزوف القارئ العربي عن قراءة الشعر الحداثي إلى مشكلة الإبهام الذي سبّب قطيعة بينه وبين المتلقي. لكن الحقيقة أنّ القطيعة ناتجة عن عزوف القارئ عن القراءة بشكل عام. فهو لم يعد يقرأ حتى ذلك الشعر المفهوم أو الواضح. كما لم يعد يقرأ غيرها من الكتب إلا إذا كان الحديث عن أولئك القلة ممن يقرؤون الشعر لكنهم لا يستسيغون قراءة الشعر الحداثي بسبب إبهامه هنا نكون أمام مشكلة في صنع هذا القارئ قبل أن تكون مشكلة في القراءة ذاتها ،فهذه كلها أمور تساعد في كسر الحاجز الذي يضعه المتلقي بينه وبين النص الحداثي.

ومسألة الدلالة حضورا أو غيابا تتوقف على كفاءة المتلقي. لكن التحول في مفهوم ومعنى الدلالة في الشعر الحداثي لتعني الأثر والتذوق الجمالي كفيل بجعلها حاضرة على الدوام سواء في هذه النصوص الحداثية المبهمة أو في النصوص الكلاسيكية القديمة الواضحة.

جماليات الغموض في الشعر العربي المعاصر

للغموض في الشعر العربي المعاصر جماليات، وبخاصة بعد أن كان القارئ منفعلا بالنص صار فاعلا، وتحوّل النص ذاته الى وسيلة اختبار نفسية ،وهذا يعني أن الشاعر يحصّن نصه والقارئ يحتاج الى أن يبذل جهودا مضاعفة للوصول إلى غرضه"[3] والشاعر يعبّر بطريقته التي يدركها حسب عصره ومفاهيم ذلك العصر . والمشكلةُ أن الشاعر لم يعد يمثّل عصره، فقد صار - وللأسف - طليعيا نخبويا، ولذا فهو يقول شعره بنخبويته بعيدا عن المفهوم الجماهيري الذي كان يجب أن يعبر عنه .ويأخذ محمد الهادي الطرابلسي على دارسي الغموض في الشعر الحداثي أن مواقفهم من ظاهرة الغموض غامضة "لأنهم - مع وعيهم بحضور الغموض في الشعر - لم يحتكموا إلى هذه الظاهرة في تقويم الشعر وتمييز جيده من رديئه. فبقيت مشكلة الغموض بحاجة الى مباشرة موضوعية يحقق في شأنها، ويتساءل فيما إذا كان الغموض عارضا في الشعر أم عنصرا لازما فيه بحيث لا

---

[1]–القعود محمد عبد الرحمان الإبهام في شعرا لحداثة (العوامل و المظاهر وآليات التأويل) ،،سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٧٩ شهر مارس ٢٠٠٢صص ٣٢٨–٣٢٩

[2]–إيزر : " أفاق نقد استجابة القارئ " ضمن كتاب " من قضايا التأويل و التلقي " منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية الرباط ، مطبعة النجاح الجديدة ط ١٩٩٤ ،ص ٣٣٣

[3]– موسى خليل : الغموض في الشعر العربي المعاصر وجماليات القراءة والتلقي، مجلة جامعة دمشق – المجلد ١٥–العدد الاول – ١٩٩٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يوجد أحدهما إلا بوجود الآخر. ومن هنا يطالب الدارسين بضرورة بيان صلة الغموض بالشعر في مفهومه ومظهره النصي ووظيفته السامية للتمييز بين غموض البناء وغموض الهدم"[1]

في العقود المنصرمة كانت الكلمة محاربة سلطويا واجتماعيا شعرا كانت أم نثرا، فاضطر الكتاب والشعراء إلى اللجوء إلى الإيغال الشديد لمحاولة الخروج من قمقم القمع، وكان من استطاع ذلك نجما من النجوم التَّبَعة، ثم جاءت أجيال جديدة تتابع هذا، فوجدت التميز في من ظهر قبلها حتى لو كان في زمن القمعية الاجتماعية والسياسية، فعدّت هؤلاء نموذجا إبداعيا بغض النظر عن الظروف التي أنتجتهم وأنتجت إبداعهم .

أما عن كتابة الشاعر إلى نفسه أم إلى الآخر: فإنه يعبّر -مما لاشك فيه -عن ذاته التي تمثّل محيطه.فإذا كتب نصه فهو يمثل ما يشعر به عن محيطه، لأن الشاعر ذاتٌ عامة غير مشخصنة بفرد، ومن هنا تكون دلالة انتمائه وتحليل نصه النقدي . ومن ثمّ فهو يكتب نصه نيابة عن محيط يحيطه ويشعر به هو وقد لا يشعر به غيره .

ومسألة الغموض في الشعر العربي الحديث ليست مسألة رغبة في إخفاء واضح أو جذب قارئ إنما هي مسألة ذاتية خاصة بالشاعر. فالشاعر لا يسمى شاعرا حتى يكتب ما يشعر به كما حدد ذلك الأقدمون. والقصيدة الواحدة تستدعي من الشاعر وقتا ليس بالقصير ،إذ يعبر فيها عما هو غير واضح في الحياة الإنسانية وهو يروم الكشف عن أشياء ليست قابلة للكشف، كما قال علي أحمد سعيد (أدونيس) " الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزيقا الكيان الإنساني " هذه الحال ظهرت واضحة بعد النصف الأول من القرن العشرين عندما جدّد جيلٌ شاعر الشعر متأثراً بالغرب فخلق هذا التجديد صدمة في السماع لم تجد لها الأذن ما يُسوّغ الإبدال، لأن هذا التجديد يعني تغيير مؤسسة شعرية تقوم على قاعدة الموزون المقفى الذي يعبر عن معنى ،ولذا قيل: إنّ كثيراً ممن ألفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة في التجاوب مع الشعر الحديث.

ولعل نظرية التلقي التي أرسى دعائمها كل من الناقدين "هانز روبرت ياوس" و"وولف جانج ايزر" قد منحت المتلقي أيضا دورا واسعا في توجيه النص وتحديد قراءاته المتاحة فقد أصبح المتلقي نقطة البداية لفهم العمل الادبي .

ظاهرة الغرابة وآفاق التلقي

يتساءل بعض الشعراء والنقاد عن حشد الرموز والإشارات والإحالات في النص الشعري مما يجعل منه نصا غامضا مغلقا ومبهما على القارئ، فما هي العلاقة بين الشاعر ونصه وبينهما والقارئ؟؟!

إن اللجوء إلى الرمز أو الإشارات أو الإحالات في النص لا تعيبه إذا استخدمت بذكاء من قبل الشاعر، بل هي - وحسب مقتضى الحال - ملزمة لإنقاذ النص من المباشرة، لكن المبالغة في هذا الاستخدام قد يحيل النص إلى حالة مرفوضة من الطلسمة والتلغيز المؤديَيْن إلى الغموض، الذي يلغي دور المتلقي في التفاعل مع النص حيث يصعب على هذا المتلقي فك رموزه، وهو يشغله عن الاستمتاع بالنص أو محاولة المشاركة في صياغته من وجهة نظر تعتمد أساسا على ثقافة ووعي هذا المتلقي، وإذ كان هذا الغموض يعبر عن قلق الشاعر والتباس علاقته بالنص، فهو أيضا ينسف جسور الالتقاء بين الشاعر والمتلقي. فلا يمكن القول بالمطلق أن استخدام الرمز يجعل من النص مغلقا، بل إنه قد يكون عاملا من عوامل انفتاحه على عوالم جديدة تنقله إلى آفاق أوسع. وتتيح للمتلقي فرصة التحليق مع هذا النص في فضاءات تلك العوالم الواسعة، وهذا ما لا يتيحه الغموض، وفي حالة

---

[1]-- الطرابلسي محمد الهادي : من مظاهر الحداثة في الأدب..الغموض في الشعر، مجلة فصول، عدد ٤، مج ٤، ١٩٨٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الغموض فإن تعدد القراءات للنص لا تحسب لصالح الشاعر بل تحسب عليه، لأن المتلقي يتعامل مع نص مضلل ومربك لعملية التلقي.

و مسألة الغرابة ليست مقصودة في الشعر الحديث وإنما الدافع الذي جعل مصطلح الغموض أن ينفذ إليه هو غالبا ما يكون المتلقي غير قادر على الفهم واستيعاب أسرار الذات الشاعرة ،

إن هذه الظاهرة يمكن أن نحددها في إطار العملية الإبداعية والعملية التذوقية أي (الإبداع والتلقي) أو ما يمكن التعبير عنه بـ :علاقة المبدع بالمتلقي فكل من المبدع والمتلقي يتحمل مسؤولية الغموض في الشعر.

يقول في هذا الصدد تولستوي:" أنا أعرف من تجربتي في الكتابة أن توتر النص الذي أكتبه ونوعيته يتوقفان على تصوري القبلي للقارئ الذي اكتبه له " إذ إن الغرابة هنا هي الجدة ، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة ، هناك أمثلة على الغرابة وصعوبة الفهم حتى في العلم والفلسفة والتصوير ، لم يفهم انشتاين رياضيو عصره واستخف الكثيرون بعالم نيتشه ولم يكن أحد يقيم أي وزن للوحات فان غوخ , هنا على وجه الدقة يكمن معنى التجديد .

إنَّ الشعر غير قابل للترجمة، لأنه إنما كان شعراً في لغته وبلغته، ولغتهُ قيمة غير منفصلة عنه. وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلاً مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصبغة العامة.

مزايا الغموض في الشعر الحديث

ومن كاريزمات هذا النوع من الغموض في الشعر الحداثي الحر هي: كسر الرتابة الوزنية، أو شعرية الانكسار، والحرية التعبيرية باستخدام الاستعارة، والرمز، والجملة الاعتراضية، والحذف، والمجاز، والتقديم والتأخير، واشتقاقات صرفية غير مألوفة...الخ. وهذا النوع من الغموض هو موضوع بحثنا .

إن الشعر الحر تعبر عنه الكلمة الإنكليزية "Free verse" وهو مقتبس من التعبير الفرنسي."Vers libre" وهذا التعبير يفسح للشاعر -كما قلنا- حرية لا حدود لها للتحرر من إسار الإيقاع الخارجي للشعر، وهما الوزن والقافية، وسيمترية العمود الشعري في آن واحد، ويضاف إلى كاريزمات الشعر الحداثي الرئيسة اليوم ظاهرة الغموض والمعنى المعقد أو اللامعنىأحيانًا، والذي واكب مسيرة الشعر الحداثي. وجارَى النقاد الشعراء في ذلك، وقالوا: إن الشعر الحديث لا يريد المعنى، أي: لا يريد ما يقوله النص الشعري، بل كيف يقول هذا النص ،بل ويعتبر الغموض ومعه شعرية الانكسار من أبرز كاريزمات السطور الشعرية لدى شعراء الحداثة بشكل خاص، والغموض سمة رئيسة في نص المتعة، ولذلك فهو نص لا يخاطب القارئ العادي، أو متلقي نص اللذة، لكنه يخاطب قارئاً أكثر رقياً وثقافة لأنه نص مركب ومعقد، يرهق القارئ حتى يشعره بالجمال ويمنحه المتعة، وهي فكرة قديمة في الأدب تحدّث عنها أرسطو في فن الشعر، واعتبرها النموذج المثالي للعمل الجميل إذ قال:"فإن أجمل التراجيديات ما كان نظمها معقداً لا بسيطا"[1]، وهذا الموقف من أرسطو حول ضرورة الغموض في نص المتعة هو الذي يرتضيه بارت في النصوص الأدبية،

---

[1] – أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي)، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغةص٣٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وبخاصة النصوص ذات الطبيعة الخاصة، يقول في هذا السياق"إن عليَّ أن أرتضي ذلك الغموض لأنني بحاجة للذة عامة، في كل مرة ينبغي أن أرجع فيها إسراف النص إلى كل ما فيه تجاوز"[1]"

إن ظاهرة الغموض في الشعر الحديث تتأتى من الهوة الفاصلة بين الشاعر والمتلقي فالشاعر عندما يقترب قليلاً من مستوى القارئ (عبر قصيدته) يستطيع إيصال قصيدته إليه دونما صعوبة تذكر ، ولا يعني هذا أن ينحدر الشاعر إلى المباشرة ، وإنما أن يستطيع بطريقة ما خاصة عادة، إيصال محتويات وتوترات قصيدته إلى المتلقي دونما غموض كبير ، فالقصيدة لا يمكن أن تتحول إلى قطعة نثرٍ واضحة وغير غامضة ، ولكن لا أن تتحول بالمقابل إلى طلسمٍ أو أحجيةٍ أو لغزٍ عسير على الفهم أو التذوق، إن الكتابة الإبداعية الواعية تنمّي في القارئ رغبة التماهي الشعري الفعال، وتطور لديه إمكانية التلقي الشعري الخاص، و العلاقة بين الكاتب (المبدع) والمتلقي (القارئ) تأخذ طبيعة التبادل والمثاقفة والتفاعل فهي معادلة مشابكة متداخلة متجادلة ليست أحادية الطرف أو الرجحان ،وإنما ثنائية التداخل والتجادل والتبادل ، واستناداً إلى ذلك وتساوقاً مع فحوى ذلك يقول الدكتور وهب رومية على مفهوم القراءة المعاصرة ويرى أنه مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة ، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل ، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء ، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص. و في ضوء هذا المفهوم يكون كل فهم للنص هو التقاء بين خطابين: الذات القارئة المضمرة وخطاب الموضوع المقروء أي هو حوار بينهما ولذلك فإن القارئ يتطلب منه الاهتمام بالمزيد من القراءات الشعرية ، والتمييز بين الغموض الفني والغموض غير الفني ، ويمتلك القدرة على مواصلة التلقي الشعري و فكّ رموز و إيحاءات و فهم معنى القصائد الشعرية و الغموض ضرورة شعرية بشرط أن تصل القصيدة إلى المتلقي دونما إغراق في الشكلانية واللّعب اللفظية ودونما إغراق في الرموز والابتعاد عن مقاربة الواقع. فمن الناحية الفنية يبدو اهتمام شاعر الحداثة العربية بالأساطير في كونها شكلاً من أشكال التعبير، لتجاوز لغة التعبير الخطابية، "شاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعوض بها عما يريد تجاوزه، ولعله أحس أن في استعمال الأسطورة شيئاً من هذا بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها، ومن رمز يحدُّ من سقوطها في المباشرة والوضوح الساذجين"[2]

وهذا التعليل يُشكِّل فرضية نظرية تقرن الغموض بالشعر وكأنه لازمة من لوازم ظهوره دون أن تحسب لهذا التجديد رؤية قد لا تجد في الغموض إلاّ صاحباً يلجأ إليه الشاعر هرباً من القارئ أو الجمهور إن قرأ القصيدة الجديدة فيكشف بقراءته تلك المستور الذي يتوارى الشاعر خلفه. أو قد يكون الغموض مرحلة عَبَّرت عن غياب الرؤية الواضحة لمكونات هذا البديل لكونه ضعيفاً لا يقوى على المجاهرة.

والكلام يطول في هذه القضية إلا أن للشعر الحديث تقنياته ورؤاه وجدلياته الإبداعية التي جعلت من القصيدة لغة مصفاة نقية تعطيك الدلالة وتترك لك مهمة الوصول إلى المعنى أو الفهم الخاص بك. كالإصبع في المثل الصيني يشير إلى القمر ولكن لا يوصل إليه. فالشاعر ليس معنيا في الدرجة الأولى بعموم القراء وإنما هو معني بالتعاطي مع نصه الذي يولد من مخيلته الخصبة وفق اشتراطاته وملابساته نابضا متمردا مليئا بالبوح والأسرار الهاجعة في أغواره السحيقة، وثمة فرق كبير بين الغموض المعني

---

[1] – رولان بارت: لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، ص٩٢

[2] – الإبهام في شعر الحداثة ـ م،س، ص٥٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هنا والتوعر واستخدام الوحشي من الكلام في الشعر، فالغموض يمنح الشعر إيحاء يتدرج بتدرج الغموض، و"كلما ازداد الفن غموضاً زادت فيه قوة الإيحاء"[1]

وعلى فرض أننا استطعنا أن نعين لُبّ المعنى وجوهره بصورة لا يتطرق إليها الشك،"فإنّ حدود هذا المعنى سوف تظل غامضة ومائعة، مع احتمال وجود حالات كثيرة من التداخل بين هذه الحدود"[2]

لقد تعاونت عوامل خارجية وأخرى داخلية على تبريز الغموض ظاهرة واضحة في شعرنا العربي الحديث فشكّلت هذه الظاهرة عائقاً دون فهم النصّ الشعري من قبل متلقيه ، ولم يختلف القارئ العادي عن الدارس في هذا وإن حاول الدارسون إعطاء بعض المبررات خلقت إساءات في تفسير النص الشعري، واختلفت منطلقاتها حسب قناعة الدارس (الناقد) مما زاد سوء الفهم عند المتلقي العادي الذي حاول أن يشدَّ نفسه كي يتذوق الشعر الحديث أو يفهمه.

والشاعر يفترض في شعر الحداثة أن "تتطور على يديه اللغة وهو الذي يَمدُّ الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها " [3]ولذا قيل "إن كان الشعر العربي قد تطور تطوراً حاسماً، فينبغي أن نتذكر أن الشاعر نفسه قد تطور من حيث تكوينه الثقافي ووعيه بأهمية عمله،ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لملء وقت الفراغ أو تصوير للمشاعر أو الأحاسيس،بل أصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة"[4]وتطوره هذا فلابدَّ أن يكون متساوقاً مع متغيرين لامناص له منهما إن أراد لقصيدته أن تفهم،الأول:تطور ذاته من الداخل والقدرة على أن يخرج من قوقعتها حتى يشارك الآخر في رؤية الحقيقة ومن ثمَّ القدرة على تصويرها إليه. وفي هذا يذهب (توماس ستيرن أليوت) "أن الشاعر كلما ازداد نضجاً ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي "[5]والثاني تطور القارئ أو المتلقي فرداً كان أم جمهوراً على فهم الشعر أو تذوقه وهذا لا يحدث إلا إذا تطور مجتمعه تطوراً يتناسب وثقافة الشاعر حتى يتمكن من أن يفهم ما يقال وألا يصبح الغموض رياحاً شديدة هبوبها فتقلع برسالة الشاعر (القصيدة) بعيداً عن أذن المتلقي،فإن سمع شيئاً فإن سماعه يكون صوتاً لا معنى لألفاظه إن أراد لشعره أن يكون ذا قيمة تؤثر في الآخر (المتلقي) ومن ثم ّيكون الشاعر فوق متلقيه لغةً أو تضميناً لأسطورة أو إيحاءاً يرمز مما يخلق حالة من الغموض تنأى بالنص الشعري عن الجمهور.

ويفرق د. عز الدين إسماعيل في البنية الشعرية للقصيدة بين الإبهام والغموض. فيرى أن هناك فرقاً بينهما في الغرب ويستشهد ب"أمبسون" في كتابة "أنماط سبعة من الإبهام" الذي يرى أن الإبهام " صفة نحوية أساساً أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة،في حين أن الغموضصفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية،أي قبل الصياغة اللغوية النحوية.."[6]ويضرب إلى ذلك مثلاً يقول الفرزدق وإن لم ينسبه إليه:

وَمَامِثلُه في النَّاسِ إلامُمَلَّكاً * * * أبوأمِّهِ حَيٌّ أبوُهُ يُقَاربُه

---

[1]–روز غريب،النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٣ص٩٨

[2]–ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، ط/ الثانية عشرة، دار غريب، (د– ت)، ص:١٠٨–١٠٩

[3]– . لغة الشعر،م،س،ص١٩

[4]– عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر،م ،س،ص٢٨٢

[5]– . المصدر نفسه ص٢٨١

[6] –المرجع السابق ص١٨٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فيقول: " إن البيت ليس غامضاً ولكنه مبهم،لأن المشكلة الأساسية فيه لا ترتبط بالخيال أو بشيء منه،وإنما هي قبل كل شيء مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه. وفهم البيت يتطلب منّا حلّ مشكلة هذا التركيب اللغوي لا أكثر ولا أقل. فبمجرد أن نحدد عائد الضمائر في هذا البيت تكون كل المشكلة قد حُلّتْ،ويكون المعنى قد اتضح تماماً" [1] .

خلاصة

وإذا كانت ظاهرة الغموض قد شَكّلت حاجزاً دون تلقي شعرنا العربي الحديث فإن ذلك لا يعني أنها وقْفٌ عند شعرنا دون الشعر الغربي بل إنها شملت الشعر العالمي لاختلاف الشاعر والجمهور، وإن كانت جلية في شعرنا فإن ذلك مرده لتأثرنا بمؤسسة أدبية غربية شعراً وطريقةَ بناء نص ودراسة ولا بد لنا من أن نحمل أمراضها، والغموض مرض من أمراض شعريّتها.

و"ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله، وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية"[2]

فعقل القارئ المغرم بالقديم المتيم بحيثياته ، قد لا يستسيغ الجديد المتمرد يقول أدونيس " الشعر الجديد يتطلب إذا قارئا جديدا هل أنت كقارئ جديد،تقرأ بمقاييس غيرك التي تقدمها لك الكتابة،أم تقرأ بما في ذلك من توهج وأسئلة ؟بكلمة , هل أنت حي؟

نافلة القول أنّ ظاهرة الغموض هي دعوة إلى التفكير والتحليل وفك رموز الحياة وكشف الحجب أمام النفس"وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولتها لإيضاح. أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها،لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولاً إلى كلمات فكرية وعقلية"[3].

وتنبغي الإشارة إلى أن الانشغال بالقيمة الدلالية هدر للقيمة الجمالية في النصوص الحديثة. بينما الانشغال بالقيمة الجمالية ضمان للاثنتين معا. يشبه هذا مطلبي الخبز والحرية, فالسعي وراء الحرية ضمان للحصول عليهما معا.

والنص الحديث ليس نصا مكتوبا وإنما هو نص"قابل للكتابة"باستمرار. أي قابلية إنتاج الدلالة من خلال التفاعل المستمر بين النص والمتلقي – المنتج الحقيقي للدلالة. وحدوث القصد أو الدلالة عندا لمتلقي لا يعني بالضرورة قصدها من قبل المؤلف.

---

[1] – عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨،ص١٨٩

[2] – دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة ،دار الذاكرة ،ط١،حمص ١٩٩١،ص١٠٧

[3] – أمين أحمد: النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٢٥م، ص١٨٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المثاقفة النقدية وأزمة الخطاب النقدي العربي
(قراءة في مرجعيات المنهج البنيوي انموذجا) .

. من إعداد الأستاذ :نجيب ربيعي جامعة : العربي التبسي - الـــــجزائر

الكلمات المفتاحية : الخطاب ، المرجعية ، البنيوية ، المنهج ، الأزمة .

الملخص بالعربية :

تأتي هذه الورقة البحثية حول المثاقفة االنقدية لتحاول طرح سؤال المثاقفة النقدية التي خلّفت مشهدا متأزّما للخطاب النقدي العربي,لعلّ أهم مظاهره قد تجلّت في البلبلة و الإرباك و المسخ الذي شاب الممارسة النقدية للنقاد العرب.كما برزت أزمة المصطلح النقدي إلى السطح كنتيجة لتلقي مناهج غربية في أصولها, مما يجعلها تدين للتربة الثقافية الّتي نمت في أحضانها.ولا تقف مظاهر الأزمة عند هذا الحد بل تمتد لتأدلج فكر النقاد العرب , لنجد منهم من أصبح يساريا وآخر علمانيا و آخر لا من هؤلاء و لا من هؤلاء. ضمن هذه الورقة البحثية نسعى الى تعرية مضمرات خطاب المثاقفة و المرجعيات الثّاوية خلفه و مدى تأثيرها في النقد العربي. و قد خصّصنا الحديث حول أبرز الخلفيات الّتي انبثق عنها المنهج البنيوي الذي اعتمدناه كأنموذج نطرح من خلاله قضيّة المثاقفة النقدية باعتباره من أهم المناهج التي تلقّاها النّقد العربي و لاقت رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية.

Résumé en anglais:

This intervention that we share through them in the activities of the International Forum on acculturation Aalnkadiholthaol Ask Question cash acculturation, which left a scene volcanic Arab monetary speech comes, perhaps the most important manifestations manifested itself in the chaos and confusion and deformed that marred monetary practice Arab critics, as cash term crisis come to the fore As a result of receiving a Western curriculum in assets, making it condemns cultural soil that has grown in Ohoudanha.ola stand manifestations of the crisis at this point but extends to Todlj thought Arab critics to find some of them became a leftist and other secular and not another of those and not of those.

Within this paper we seek to expose Amadmrat speech acculturation and references Althawayh his successor, and the extent of their impact in the Arab Monetary and has set aside to talk about the most prominent backgrounds that Anbak by the structural approach that we have adopted as a model pose in which the issue of monetary acculturation as one of the most important curriculum received by the Arab Monetary and that was quite popular in the monetary arena Arabic.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Résumé en français:

Cette intervention que nous partageons à travers eux dans les activités du Forum international sur l'acculturation Aalnkadiholthaol Poser une question cash acculturation, qui a laissé une scène discours monétaire arabe volcanique vient, peut-être des manifestations les plus importantes se manifestent dans le chaos et la confusion et déformés que la pratique monétaire critiques arabes entachées, comme terme de crise de trésorerie viennent au premier plan à la suite de la réception d'un programme de type occidental dans des actifs, ce qui condamne le sol culturel qui a grandi en Ohoudanha.ola tenir des manifestations de la crise à ce point, mais étend à Todlj pensait critiques arabes pour trouver certains d'entre eux est devenu un gauchiste et autres laïque et pas un autre de ceux et non de ceux-ci. Dans cet article, nous cherchons à exposer Amadmrat discours acculturation et références Althawayh son successeur, et l'ampleur de leur impact sur le monétaire arabe et a mis de côté pour parler des milieux les plus importants qui Anbak par l'approche structurelle que nous avons adoptées en tant que modèle pose dans laquelle la question de l'acculturation monétaire comme l'un des programmes le plus important reçu par le monétaire arabe et qui était très populaire dans l'arène monétaire arabe.

I. المثاقفة وأزمة الخطاب :

توطئة :

إنّ المتتبع للمشهد النقدي العربي يصطدم بالواقع المأزوم الذي يحياه الخطاب النقدي, من أزمة في إيجاد أسس تمنحة صفة شرعية الوجود إلى أزمة في المنهج، ومنها إلى اضطراب وفوضى المصطلح النقدي . ولا يكاد يختلف اثنان حول مدى تأثير الفكر النقدي الغربي في تخلّق هذه الأزمات، ذلك أن هذه الأخيرة برزت إلى الوجود منذ اللحظة التي انخرط فيها النقد العربي في حركة تواصل مع أطروحات النقد الغربي وبثقافته بشكل عام ، بل منذ أن انبهر العقل العربي بالحداثة الغربية ورأى أنها ميلاد فجر جديد في الغرب، يمكن أن يسهم في بناء الذات العربية التي انهارت بفعل توالي الهزائم النّفسية التي تعرّضت لها على عدة أصعدة وجهات. وتبعا لذلك تكون هذه المنجزات الغربية رافدا في تطوير الفكر النقدي العربي .

غير أن ما يؤسف له أنّ النقاد العرب عبر تلقّيهم للمشروع الحداثي الغربي لم تقم جهودهم على وعي فكري ونقدي ينشد التطور من جهة ويصون الذات من خطر الانسلاخ الهوياتي. فقد ارتمى هؤلاء النقاد في أحضان ثقافة الآخر ارتماءا أعمى تحت تأثير الدهشة والإعجاب .فكانت النتيجة تيه منهجي وفوضى مصطلحية وخطاب نقدي مشوّه وإرباك فكري لا تزال آثاره حاضرة في الخطابات النقدية العربية وفي الممارسة النقدية بشكل عام , ويرتد هذا الواقع المزري الذي آل إليه الخطاب النقدي العربي إلى طبيعة علاقة الذات بالآخر القائمة على أسس غير موضوعية ولا متكافئة .كما تم تغييب مرجعيات النقد الغربي في إطار ذلك وبذلك تشكلت معالم أزمة النقد العربي . ضف إلى ذلك النزوع المتطرّف للفكر الغربي والقائم أساسا على فكرة التمركز الذاتي و الإيمان بحضارته و إقصاء كل ما دونها، فما يظهر في الواقع هو أن النّقاد العرب تبنّوا المناهج الغربية لكنهم أغفلوا في هذه العملية نظرة الآخر التي تحمل غاية الهيمنة ، وإلغاء خصوصيات الثقافات الأخرى أو تذويبها في كيانه.

و لأنّ هذه الأزمة الّتي يعيشها النقد العربي هي نتاج طبيعي لمثاقفة نقدية سلبية تفتقد للأسس و السبل الرشيدة الّتي تمكن من التواصل دون فقدان الهوية، فإن فهم هذه الأزمة و إدراك معالمها و سبل تخطها لا يتحقّق إلا بمدارسة علاقة النقد العربي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بنظيره الغربي عبر عملية المثاقفة نفسها ، وقد أتينا في هذه الورقة على استعراض معالم أزمة المثاقفة في تلقي المنهج البنيوي ، ووجهنا زاوية النظر في هذه الورقة إلى جوانب إشكالية نسعى لفك أشكلتها . ويمكن ضمن هذا السياق أن نورد الأسئلة التالية:ما طبيعة مفهوم المثاقفة النقدية الذي تأسست عليه عملية تلقي المنهج البنيوي؟ ما السياقات المختلفة التي انتقل فيها المنهج البنيوي إلى الساحة النقدية العربية؟ ما أثر تلقي هذا المنهج في تبلور أزمة الخطاب النقدي ؟ .

ما الخلفيات الثاوية وراء البنيوية و ما آثارها ؟ هل أزمة البنيوية أزمة الناقد العربي أم أزمة مثاقفة؟؛و ماهي آفاق صياغة نموذج مثاقفة موضوعية وفاعلة.

١ - ماهية المثاقفة:

أ - لغة :

ترجع المثاقفة إلى الجذر : " ثقف الشيء ثقفا بمعنى حذقه، ورجل ثقف حاذق. و ثقّف الرجل ثقافة أي صار حاذقا خفيفا، ومنه المثاقفة و تعني المطارحة في العلم فهي تعني التقويم و ثقّفت الطفل أي أصبته في ذهنه بالمعرفة والتّربية. و ثقّفت الفرس أي قوّمته ,وهي على وزن فعال و مفاعلة و ثقافة و مثاقفة"[1]، و قوله تعالى:﴿ **إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً** ﴾ **سورة الممتحنة ؛من الآية ٢ ؟** .

ويكتسب مصطلح المثاقفة (**Acculturation**) ، من خلال بنيته اللغوية الصرفية، دلالة المشاركة والتبادلية بين أطراف وجهات متعددة، وقد جرى تداوله كثيرا في الدراسات المقارنة التي تنطلق من فهم متوازن لطبيعة العلاقات بين الثقافات ومنجزات الشعوب؛ إذ يطرح هذا المصطلح مفهوم تبادل التأثير و التأثر، ولا يستوعب في دلالاته إشارة إلى فكرة المغالبة الحضارية، والتفوق؛ بما يشي بتثبيت فكرة العلاقات الثقافية القائمة على الأقطاب القادرة، والأخرى الأقل قدرة، وبالتالي عليها أن تستكين لحتمية التلقي والمجاورة.

ب- اصطلاحا:

إذا بحثنا في الدلالة الاصطلاحية لكلمة مثاقفة وقفنا على عديد الدلالات ,غير أنها تنتهي في مصب واحد ،والذي يحيل على معنى التفاعل بين الثقافات على جميع الأصعدة .فهي:" تفاعل بين الثقافات و تأثير متبادل نتيجة الاتصال الحاصل بينهما و احتكاك بعضها البعض، وهذا المعنى المعبر عنه بمصطلح (**Acculturation**) في اللّغتين الفرنسية و الانجليزية. و تتجلى مظاهر هذه المثاقفة فيما تقتبسه ثقافة ما من غيرها من الثقافات. و تعمل على استيعابه وتأصيله في كيانها حتى يغدوا جزءا منه بعد أنّ كان في المنطلق طارئا على ذلك الكيان ووافد عليه من الفضاء الخارجي"[2]. فهذه المصطلحات الأنتربولوجية الّتي تعبر عن:" أوجه التبادل الثقافي (الأخذ والعطاء) بين الحضارات و الثقافات المتعدّدة وهو اتجاه يكون وسطا بين الانفتاح المطلق الّذي يؤول إلى الانصهار في ثقافة الأخر و بين الانطلاق المطلق الذي يؤول إلى الانعزال عن الآخر و العالم بأسره"[3].

---

[1]- ابن منظور، جمال الدين ابو الفضل، لسان العرب، دار الطباعة و النشر، بيروت، د ط، ١٩٩٠.مادة ثقف .

[2]- محمد عمارة، العطاء الحضاري الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، د ط، ١٩٤٧،ص ٣٤.

[3]- عبد الله المالكي، وهم المثاقفة عن اشكالية الانا و الاخر بتاريخ نشر المقال:٠٧ يونيو٢٠١٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنّ المعنى اللغوي لا يبدو مجافيا للمعنى الاصطلاحي لكلمة مثاقفة فكلاهما يحيل إلى ضروب التبادل بين طرف و آخر، وهذا التبادل يتم على مستوى منجزات كل طرف في مضمار الحضارة. فالتأثر و التأثير حقيقة قائمة بين الثقافات عبر التاريخ غير إن التفاعل بين الثقافات لا يعني بأي حال من الأحوال الانصهار أو ذوبان هوية ثقافية أو حضارية لصالح تفوق أخرى. وعليه فالمثاقفة في معنييها اللغوي و الاصطلاحي تؤكد على ما يجب أن تطلبه الثقافات في تفاعلها مع بعضها البعض.

٢. المثاقفة النقدية :

تعدّ المثاقفة النقدية بابا من أبواب المثاقفة بعامة. فالنقد العربي قد عرف تواصلا وانفتاحا على المنظومة النقدية الغربية ، فقد استلهم النقاد العرب كافة التحولات الّتي مست بنية العقل الغربي وثقافته، وقد أتت هذه التحولات- بفعل المثاقفة – على النقد تنظيرا وممارسة، وقلبت مفاهيمه رأسا على عقب. وكانت الدراسات اللّسانية وما جدّ فيها عاملا فاعلا في إحداث هذه الثورة في النقد الغربي. وفي إطار المثاقفة النقدية تم ارتحال تلك المناهج والنظريات من الثقافة الغربية باتجاه الثقافة الغربية, لكنه ارتحال اتّسم بثقافة الهيمنة والتطويع ، وعقد النقد العربي في ذلك الولاء المطلق لكل ما ساقته إليه المثاقفة النقدية، هذا الولاء الذي جرّ الويلات على الخطاب النقدي العربي، وأورثه عللا انبثّت في جسده وفكره ، فما تم نقله من مناهج وصل إلينا حاملا في كيانه حمولات فكرية وفلسفية وبطانته الإيديولوجية . يقول محمود أمين العالم:" إنّ التصورات الأساسية لهذا الفكر النقدي صدى لتصورات و مفاهيم نقدية أوربية "[1] . إن مشكلة المثاقفة النقدية من كبريات مشاكل المشروع النقدي العربي،ولذلك فإن نجاح هذا المشروع مرهون بنجاح هذه المثاقفة . وهذا النجاح يقتضي إعادة قراءة هذا المفهوم من زاوية الاعتداد بالذات واحترام تراثها وخصوصياتها .

II. الخطاب النقدي وأزمة تلقي البنيوية:

لقد هلّل نقادنا ومفكرونا العرب للبنيوية تنظيرا وتطبيقا، وقد اعتبرت لديهم فتحا جديدا يمكن استلهامه والسير على هداه يحملهم في ذلك الإعجاب والانبهار إزاء منجزات الآخر الذي مثل عندهم قبلة التقدم والتطور. غير أنّ المتأمل في كتابات هؤلاء النقاد يلحظ بوضوح غلبة التنظير وغياب الرؤية، وفقدان الوعي بطبيعة ما يتلقّونه من مفاهيم ومناهج، ولذلك نجدهم يتراوحون :"بين الالتزام بمبادئ البنيوية، والخروج عليها في محاولة توفيقية بين مناهج عديدة، ولكن هذا المنهج التوفيقي يظهر ضعف الناقد، وعدم استيعابه لمبادئ المنهج الجديد" [2] ، وعليه فإن حالة الإرباك التي يعيشها الناقد في تعامله مع هذا المنهج إنما تعكس نوع المثاقفة وطبيعتها الّتي اعتمدت في التّواصل مع المنظومة النقدية العربية.

والوقوف عند بعض التطبيقات البنيوية عند العرب يكشف عن هذا الوجه البائس لعلاقة النقد العربي بنظيره الغربي. كما يبين عن حقيقة أزمة النقد العربي المتأتية من آثار وتداعيات المثاقفة النقدية غير الواعية.

---

[1] – المثاقفة النقدية في الفكر النقدي العربي،مجلة القادسية في الآداب و العلوم التربوية،العددان(٣-٤) المجلد ٧،٢٠٠٨،ص١٧٧.

[2] – محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية. دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق،٢٠٠٣،ص٧٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لقد برزت أزمة النقد العربي بجلاء تزامنا مع البدايات الأولى للتطبيقات البنيوية في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدا في أواخر فترة السبعينيات من نفس القرن " حين نشرت دراسات لعدد من النقاد من المشرق والمغرب العربي تتبنى الاتجاهين الرئيسيين في البنيوية الشكلاني والتكويني " ([1]).

ومن الأسماء الّتي برزت في اعتماد هذين المنهجين : كمال أبو ديب، وخالدة سعيد، محمد برادة، محمد بنيس، وعبد الله الغذامي وغيرهم من النقاد، وسنكتفي في هذه المداخلة بالوقوف على أهم هؤلاء النقاد بغية الكشف عن مواطن التهافت في تلقيهم للبنيوية.

يعد مؤلف الناقد السوري" كمال أبو ديب " والموسوم ب "جدلية الخفاء والتجلي" من أبرز الدراسات البنيوية التطبيقية .وفي هذا المؤلف انطلق أبوديب من اتهامه للجهود النقدية الحديثة بالقصور في فهم التراث الشعري وعدم قدرة النقاد العرب على استيعاب وتمثّل البنيوية .كما حاول أبوديب أن يظهر بمظهر الناقد الواعي ،و ذلك عندما أبان عن تصوره حول البنيوية ،والتي ينوّه بأنها ليست فكرا بل هي مجرد أداة منهجية تمكن الناقد من فهم واستجلاء حقيقة النص ،وتبيان علاقاته المتشابكة .وكتاب أبوديب في ستة فصول ":" درس الباحث في الفصل الأوّل الصورة الشعرية ،وفي الفصل الثاني فضاء القصيدة،وفي الفصل الثالث الإيقاع الشعري ،وفي الرابع الأنساق البنيوية "،وقد عرض على سبيل المثال الحصر إلى الصورة الشعرية في الشعر القديم ،غير أنّ عبد الله عزّام يردّ على هذا المبحث التطبيقي مبينا عن خلط الناقد وعدم وعيه لأطر المنهج البنيوي بقوله : وهذا كلّه ليس من البنيوية في شيء, لأنّ المنهج البنيوي لا يعنى بالصور بل بالبنيات، وبالعلاقات بين هذه البنيات. لقد حمّل أبو ديب النصوص ما لا تطيقه وقوّلها ما لم تقله، وعمد إلى ليّ أعناقها لتأكيد معرفة خارجة عنها لا يقبلها المنهج البنيوي بحد ذاته ولا الموضوعية .

أمّا النموذج الثاني لتمثّل البنيوي العربي ، فهو للناقدة اللبنانية "يمنى العيد "في مؤلفها "في معرفة النّص" الّتي حاولت أن تخلق نوعا من التكامل مع ما قدمه أبو ديب، وما يلحظه القارئ عند تأمّله لفحوى تطبيقاتها البنيوية أنّ ممارستها النقدية لم تخرج على ما قدمه أبو ديب .وقد بدأت هذه الناقدة نشاطها النقدي في محاولة منها ":" في تطعيم منهجها الاجتماعي بالمنهج البنيوي ,لكن هذا التطعيم لم يثمر منهجا بنيويا تكوينيا ,بل انفصالا حادا بين المنهجين ,وبين النظرية و التطبيق".([2])

ناقد حداثي أخر من مصر هو "حسن البنّا عز الدين" .ظهر في أواخر الثمانينات بكتابه الموسوم ب "الكلمات والأشياء" التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ":" والباحث مثل غيره من النقاد والباحثين العرب أخذ بعض المقولات البنيوية وأهمل البعض الأخر وسمى تقصيره تطويرا.

وقد تناول هذا الناقد آراء ودراسات بعض المستشرقين حول القصيدة الجاهلية أمثال :باروسلاف، أستيكتفيتس، وسوزان استيكتفنيتش، ماري كاترين وناسون, هذه الأخيرة تعد من ":" أوائل الذين استخدموا التحليل البنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" ([3]), ثم تناول الناقد جهود النقاد العرب وخاصة كمال أبو ديب غير أنّ الناقد كما يذكر محمد عزام :"لم يحلل قصيدة أو مطلعا

---

[1]- سعد البازعي، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الجديد)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤ ، ص:٦٥.

[2]- محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص٧٩.

٣- محمد، عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص١٤٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تحليلا بنيويا ولم يصل إلى نتائج تحليل وصفي بنيوي واكتفى بعرض أراء المستشرقين والنقاد المعاصرين في الشعر الجاهلي وقضاياه ... دون أن يشير إلى المنهج البنيوي الذي يتبناه".([1])

هذه الإطلالة المتواضعة على بعض الجهود النقدية العربية في تمثّل المنهج البنيوي -كما يدعي أصحابها - توقفنا على حقيقة مهمّة وهي أنّ هذه الجهود لم تكد تخرج في أغلبها عن كونها مجرّد محاولات مبتورة ومشوهة يهزها الحماس إلى المنهج والرغبة في التحديث ،وتعوزها القدرة على الفهم ،وتفتقد إلى الرؤية الواضحة والفكر الناضج والوعي النقدي الموضوعي ،كما يتأكّد معها واقع المثاقفة النقدية بين الأنا والآخر وغلبة روح الهيمنة للثقافة الغربية على الناقد والنقد العربي معا.

إنّ المتأمّل في المحاولات النقدية التي وظّفت المناهج الغربية المستوردة في دراستها للأدب العربي يلحظ ذلك الاضطراب والقلق الذي يطبع تلك المحاولات :" إذ جاءت تطبيقاتها تتّسم بالنقص الابتسار "([2]).

وفي ذات السياق يكشف الناقد "شكري عيّاد" عن التناقض الذي يسم البنيوية. ويظهر هذا التناقض في منهجها بين القول بوجود بنية أدبيّة عامّة تحكم الظاهرة الأدبية ... والقول بأن العمل الأدبي له قانونه .كما نجده حتى لدى البنيويين المحدثين أنفسهم. ويستنتج شكري عيّاد أنّ هذا التناقض إنما يعكس في الحقيقة بنية التناقض نفسها في كيان الثقافة الغربية. يقول: ولعلّ التناقض الأساسي في البنيوية هو في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد دوما سعيا مستمرا لتحويل كل عمل من عمل الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ،وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التي كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان ،وتمثّل ذلك في البنيوية نفسها الّتي حاولت أن تقنن الأدب كنظام عقلي مجرد، ولكنّها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر"([3]).

فصحيح أنّ النقد العربي تمكن من الإطلاع على منجزات الثقافة النقدية الغربية وأفاد من بعض تصوراتها في قراءة النص الأدبي والإبداعي بعامة .لكن هذا النجاح كان مصحوبا بإخفاق أكبر منه ،فقد وضعت النصوص في كثير من الممارسات على أجهزة التعذيب وأجبرتهاعلى الإفضاء باعترافات كاذبة ... والأدهى والأمر من ذلك أنها شوّهت التشكيل الحضاري للأمّة برمّتها " ([4]).
هذا وقد تعرّضت البنيوية كمنهج نقدي إلى نقد لاذع صدر عن أحد أبرز النقاد الغربيين والمشتغلين على هذا المنهج وهو الناقد "**تودوروف نزيفيتان**" حيث يقول: طالما لم يصر مرجعا لنفسه وتنتهي مهمة الناقد بإيضاح المعنى لوصفه أشكالا وآدائه التلقي بعيدا عن أية أحكام قيمية " ([5]). إنّ تودوروف يبرز المأزق الذي انتهى إليه الناقد البنيوي ،حيث أفرغ عمله من كل مدلول قيمي فقد الإنسان معه إنسانيته ودوره كذات لها حضورها وانطباعاتها. فمع البنيوية انغلق النسق وانكفأ النص على ذاته وقطع صلة رحمه بمن أنجبه فغدا لقيطا وأرغم على أن يكون كذلك، بهذا المعنى سعى الفكر الغربي إلى سجن الإنسان داخل البنية وتحويله إلى مجرد وجود فردي في هذا العالم لا يهمه السؤال حول مصدر وجوده بقدر ما ينبغي أن يولي اهتمامه بأنه وجد وانتهى. " في

١- محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص١٥١،

٢- محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص١٥٢.

٣- العيد جلولي ، مقال ،الخطاب النقدي العربي و أسئلة العلاقة مع الآخر : قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونيالية.

٤- سعد البازعي، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الجديد)،ص٢١٣

٥- إشكالية التحيّز رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد ، الجزء الأوّل ، تحرير : الأستاذ الدكتور عبد الوهاب المسيري ، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، الولايات المتحدة الأمريكيّة، ط٢ ، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦ م ، ص ٢٧٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الماضي كان الناس يؤمنون بوجود حقيقة مطلقة مشتركة ... ثم أدى انهيار ذلك الإيمان وإدراك تنوع الإنسانية إلى النسبية والفردية وأخيرا إلى العدمية" ([1]).

ناقد غربي آخر هو من أبرز الشخصيات التي تميزت بطابع المرونة والتحول بين الإيمان بالفكر والثورة عليه هو الناقد "رولاث بارث" الّذي عرف بارتياده لعدّة مناهج نقدية هو بارث السيميائي ,البنيوي التفكيكي " فبعد أن أسس منتصف الستينيات للممارسة البنيوية ...أنقلب بارث في نفس الفترة تقريبا وراح يعلن عدم اقتناعه بسلامة الأفكار التي لطالن يدعو إليها للتوّ..."([2]) إنّ ثورة بارث إنّما تدل بوضوح على عدم تماسك البنيوية و مبادئ هذا المنهج فكيانه هش. ومن المأخذ أيضا الّتي سجلت على هذا المنهج نشير إلى قضية رفض البنيوية لذات الناقد إذ أنّها تنكر الذوق والمعيارية وكل ما يتصل بذلك من أحكام قيمية، لكما ترفض العواطف والانفعالات. فالنّص الأدبي قصيدة كان أم نثرا لا يعدو أن يكون مجرد آلة "لأنّ الأعمال الأدبية تحقق معناها عن طريق التشكيل ،وهي في ذلك تشبه الآلة إلى أقصى درجة " ([3]) غير أن ما يقوله المبدع في العمل الأدبي لا يقوله باعتباره فردا معزولا عن الآخرين، بل يقوله بوصفه منتميا إلى جماعة .كما أن سلوك الإنسان هو إلى حدّ كبير منتوج اجتماعي مما يجعله يعكس فكر وسلوك هذه الجماعة التي يدين لها بجزء كبير من تكوين النفسي و الاجتماعي.

III. المرجعيات الفلسفية و تداعياتها على النقد العرب :

لقد أضحى الخطاب النقدي العربي يحيا حالة تية منهجي ويتخبط في أتون مخلفات وأثار فكر قابع وراء ما تم استيراده من مناهج نقدية امتدت حمولاتها الثقافية إلى ثقافتنا، وآثار هذه المرجعيات تؤكد أنّ الاستقبال الّذي مارسه العقل العربي للمنجزات النقدية العربية كان استقبالا مفتقدا إلى البصيرة العلمية ،التي تنصّ بضرورة النقد والتمحيص والغربلة لما يتم تلقيه.

مّما لاشكّ فيه أنّ تلك المناهج ومنها المنهج البنيوي موضوع مقاربتنا لا يمكن اعتباره مجرد أداة منهجية للتحليل ، بل إن ثمة فكرا وفلسفة وعقيدة ثاوية وراء هذه الأدوات،إذ أنّه لا يمكن أن يصدر سلوك و أي سلوك إلّا عن فكر موجّه له من جهة ،ومن جهة ثانية فالمنهج البنيوي يحمل جينات الثقافة الّتي صدر عنها والتربة الّتي ترعرع في أحضانها .مّما يعني أنّ المنهج في تطبيقاته يعكس تصورات ومفاهيم الثقافة الغربية بكل حمولاتها. يقول الناقد "عباس الجراري": " لقد شاع أنّ المنهج مجرّد وسيلة للبحث عن المعرفة، وفحصها، أي مجرّد خطّة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة ...وهيّ في نظرنا لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج" ([4]).

يمكن أن نستنتج من قول هذا الناقد العربي أنّ الفهج ينقسم إلى شقين ، الأوّل الأدوات المنهجية الإجرائية للمنهج ،والثاني هوّ الخلفية الفكرية والثقافية الّتي نبت من صلبها هذا المنهج من مفاهيم ومقولات المنهج البنيوي ،ولا نبلغ غايتنا في فهمه إلّا عندما نربط بينه وبين سياق الحداثة الغربية الّتي تمثل المناخ الفكري الّذي تمخّض عنها :" هذه الحداثة الّتي ظهرت بدءا من الثورة الكوبرنيكية على الفلسفة اللاهوتية مرورا بالتيارين الفلسفيين المثالي والتجريبي وصولا إلى تيار الشك والعدمية "فقد كان هناك وقت اشترك فيه الله والإنسان والطبيعة كل في الأخر (..) ثم حدث انفصام أو انشطار في الوحدة الثقافية ...وبذلك تم الانفصام

---

[1] – سعد البازعي، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الجديد)،ص٦٥.

[2] – سعد البازعي، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الجديد)،ص٣٧.

[3] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت ١٣٩،١٩٩٨ ص٢١٣.

[4] – عباس الجراري ، خطاب المنهج ، منشورات السفير ، مكناس ، المغرب ، ط٠١، ١٩٩٠، ص٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بين الكلمة والشيء، بين الدال والمدلول ، بين الذات والموضوع ، ليأتي صندوق باندورا للذاتية والعدمية, والنسبية التاريخية " ([1]).

لقد كانت الحقيقة متمركزة في الفكر اللاهوتي حول الكتاب المقدس ،ثم تحولت إلى الإنسان بعدما عصفت الأبحاث العلمية لكوبرنيكوس بتصورات الكنيسة وفكرها اللاهوتي، ثمّ عزز غاليلو بكشوفاته هذه الثورة على المقدّس ليأتي بيكون مكونا لقطيعة كليّة مع الفكر الأرسطي ويبين عن تهافته. وفي هذا السياق برزت النزعة التجريبية والمثالية رافدا من أهم روافد الحداثة والبنيوية في الثقافة الغربية " إنّ الّذي لا يمكن نكرانه أنّ البنيوية كمشروع في خطاب نقد الحداثة الغربية وإن ولدت نتيجة لكشوفات اللّسانيات الحديثة في القرن العشرين ،فإنّ المحجوب من هذا القول هو أنها جاءت كتطور طبيعي لنتاج فكري يعود إلى نهاية القرن السادس عشر أي بدءا من الفلسفة التجريبية من جون لوك وهيوم مرورا بالفلسفة العقلية على يد كانط وهيجل وديكارت وصولا إلى الفلسفة الظاهراتية عند نيتشه هايدجر " ([2]).

تظهر علاقة النزعة التجريبية بالنقد البنيوي من خلال الأسس التي قام عليها هذا التيار الفلسفي والذي ينطلق من مبادئ بناء المعرفة على أساس حسي تجريبي "لقد أصبحت الطبيعة كتابا مفتوحا ...فغدت أشكالا هندسية وحسابية يمكن الوقوف عليها بواسطة التجربة والملاحظة عند عناصرها الجزئية وعلاقاتها الداخلية"([3]) فالتجريبية تلغي كل العوامل الخارجية عن إطار العلم وتركّز فقط على العلاقات الداخلية للجزئيات وهو عينه ما نجده في المقولات البنيوية التي تلغى بدورها كل ما هو خارج النص، فهي لا تعتدّ إلا بالنّص وشبكة العلاقات الداخلية فيه التي تقام بين عناصرها اللغوية " هكذا يلمس الدّارس كيف إنّ المعرفة التقنية التي توسل بها إنسان القرن السابع عشر قصد السيطرة على الطبيعة وتفسير عناصرها المادية قتلته وألغت قدرته على تفسير هذا العالم فقد أصبح مجرد معادلة أو رقم في هذا العالم" ([4]) لقد سجنت التجربة هذا الانسان في نسق معادلاتها .

وإذا عدنا إلى الفلسفة المثالية وعلاقاتها المرجعية بالبنيوية فستواجهنا لافتة النسق الكانطي وكذا الكوجيطو الديكارتي. فالمثالية هيّ الأخرى سجنت الحقيقة داخل العقل، واختزلت الذّات الإنسانية كجوهر في ماهية التفكير، وأصبح بلوغ الإنسان غايته في إدراك الحقيقة مرهونا بالبقاء داخل النسق كعقل مفكر .

فلا يمكن تحصيل الحقيقة بالعودة إلى العالم الخارجي، فالعقل يملك من القوانين الّتي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقبل غير صوتها مفسراً للأشياء، فهي بذلك تغلق العقل على نفسه كملكه قادرة على إدراك الحقيقة"([5]) .وإذا انتقلنا إلى هيجل فسنجده لم يخرج عن التصور الديكارتي و الكانطي للحقيقة، فبإدخاله عنصر المفاهيم في فلسفة يصل إلى نفس النتيجة، وهيّ أنّه أغلق النسق فأصبح الإنسان مجرد مفهوم قابع داخل العقل /النسق .

إنّ المتتبع لرحلة الفكر الغربي ومساراته وأنساقه الثقافية يدرك ببساطة أثر تلك الفلسفات المادية والمثالية في بلورة وصياغة النظرية والخطاب النقدي .يقول الدكتور عبد الغني بارة :"فها هوّ النبش في ثنايا هذا العقل يثبت صحة ذلك ... والبنيوية بتركيزها

---

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك،ص: ٢٣٢.

[2] – عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠٠٥ ، ص ٣٠

[3] – عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، ص٤٩.

[4] – ينظر المرجع نفسه ، ص:٥٤.

[5] – ينظر المرجع نفسه ، ص:٥٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

على النسق اللغوي تمثل اليقين الموضوعي الّذي أسسه العلم التجريبي كما تتقاطع أيضا مع الفلسفة العقلية في مبدأ النسق "([1]).

وما نلخص إليه من هذه القراءة الوجيزة الّتي لم تأت على كل الجوانب من الفكر والفلسفة الغربية –هوّ أنّ النص البنيوي هو العقل نفسه، فكلاهما محكوم بنسق من القوانين فالنص البنيوي نص غير مقيد بالزمان وهو الأمر نفسه بالنسبة للعقل "فالبنية تشكل نوعا من العقلانية الباطنية للأشياء ...ولا تظهر على سطح الأشياء فهي إذا ذات طبيعة عقلية ([2]).

بعد هذه الرحلة القصيرة الّتي قادتنا إلى بعض زوايا العقل الغربي ،لم يبق ما يبرئ البنيوية من البطانة التي توجهها و تمتد عبر أدواتها ومفاهيمها إلى عقل الناقد الغربي أولا، ثم يتعاظم أثرها السّلبي عند ارتحال المنهج إلى تربة ثقافية مباينة للتربة التي نشأ فيها. وهذا ما أفرز واقعا عربيا مأزوما شكّلت معالم أزمته مثاقفة تفتقد لمعنى هذه الكلمة في حد ذاتها .وقد يجدر بنا أن نسميها استيرادا عشوائيا لبضاعة لم تقرأ بيانات مكوناتها ومدى صلاحية الإفادة منها . هكذا دخل النقد الغربي والناقد معا في متاهة لم يعرف كيف دخلها ولا كيف الخروج منها .

خـــــاتمة:

و ما نخلص إليه بعد هذه القراءة المتواضعة في المثاقفة النقدية و مظاهرها في تلقي البنيوية أنه يمكن القول:

أن النّقد العربي لم يزل يعيش حالة استقبال سلبي لما يعرض له من مناهج نقدية غربية ، فالعقل العربي يفتقد للفاعلية و الوعي المطلوب في ممارسة المثاقفة ، وهو في حاجة إلى الإيمان بنفسه و بقدراته الذاتية كما هو بحاجة إلى تغيير النظارات التي اعتمدها في قراءة منجزات الأخر.

ما تزال الذات العربية قادرة على الإفادة من كل الثقافات ، لكن يجب عليها الاسترشاد بمعالم و أطر، و قوانين التواصل مع الآخر بحيث تجعله تواصلا مشروطا كما عرفه العرب قديما أثناء الدولة العباسية،

- لا يجب على النقد العربي إغفال خصوصياته المشكلة لهويته و من ثمة لا يجب محاكمة النصوص الأدبية بمبادئ و قوانين غربية وليدة تراث فكري و فلسفي وعقائدي مباين تماما لخلفياتنا، فإذا كانت الفلسفة الغربية قد أعدمت الإله ، و اعدم النقد الغربي المؤلف، ومن ثمة تنكرت الثقافة الغربية للميتافيزيقا، و آمنت بكل ما هو فيزيقي فحسب ،فان النصوص العربية تقوم على مرتكزات عقائدية تجعل للإله و المؤلف حضورا شرعيا، ولوجوده مبررات إنسانية و فكرية.

لقد آمن العقل العربي بمقولة ابن خلدون، و الّتي تفيد أنّ المغلوب مولع بتقليد الغالب ، واعتبرها من الثوابت الّتي لا يمكن نقضها ولا الاعتداد بغيرها، في حين أن المغلوب و إن انهزم في السياسة و الاقتصاد و الاجتماع فان ذلك لا يعني بالضرورة الهزيمة الثقافية، فإذا كانت النهضة في مجالات أخرى غير متيسّرة فإنّ النّقد الأدبي كمظهر ثقافي لا تعوزه الوسائل و لا الإمكانات في بناء

[1] – ينظر المرجع نفسه ، ص:٥٥.

[2] – الزواوي ، بغورة ، المنهج البنيوي(بحث في الأصول و المباديء و التطبيقات).ط١، دار الهدى،عين مليلة ، الجزائر،٢٠٠١ ، ص: ٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذاته المستقلة .إما لصياغة رؤية جديدة أو استلهام التّراث العربي و غربلته و البحث عن عناصر القوّة فيه التي تملك الاستمرارية و تكون أرضية للجديد تنظيرا و تطبيقا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

التحليل البنيوي للسرد عند رولان بارت مقاربة نقدية نسقية

أ.نبيل محمد صغير باحث أكاديمي من جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر

يسعى بحثنا هذا إلى قراءة الفكر النقدي العالمي في نماذج عربية وغربية، وقد اختبرنا نموذج فكر البنية من خلال الطروحات التي قدمها رولان بارت في مجال التحليل السردي فبأّرنا (ركّزنا) قراءتنا على بحث له بعنوان التحليل البنيوي للسرد لنقوم بتتبع الآليات التي يشتغل وفقها فكر البنية في مجال الرواية أو الخطاب السردي الانساني.

فالسرد من خلال مشروع بارت هو ذلك العالم من العلامات الذي يقتضي تأويلا بنيويا يحاول جبر العلاقات وتصيّدها داخل تلك العلامات، حتى نفهم العالم ونفهم أنفسنا داخله ، وداخل أنساقه البيانية والبلاغية.

يقول رولان بارت في بداية دراسته الموسومة **التحليل البنيوي للسرد** فيما معناه أن أنواع السرد في العالم متنوعة ومتعددة، وهذا راجع في الأساس إلى التنوع الكبير في الأجناس.فالسرد متضمن في اللغة المنطوقة الشفوية، والمكتوبة كما أن الصورة الثابتة والمتحركة يمكن أن تحمل سردا.فالسرد موجود في الأسطورة وفي الحكايا الخرافية والتاريخ واللوحة المرسومة والنقش على الزجاج وفي السينما، والخبر الصحفي التافه[1].

من الناحية الزمانية والمكانية نجد السرد موجودا بشكل لا نهائي عنه كل الشعوب عبر الأزمنة المتفاوتة؛ فهو في الأساس نتاج بنيوي جماعي فلا وجود لجماعة بشرية من دون سرود معينة، لأن السرد هو ذاكرة الانسان، فهو حسب بارت يتم عن وعي ثقافي من قبل أناس معينين، لهذا فالسرد لا يعير اهتماما لا جودة الأدب ولا لرداءته فهو منشر في كل مكان، وهذا امتحان لمفهوم الأدبية الذي أتت به الشكلانية الروسية.

لهذا يتساءل رولان بارت في بداية دراسته :هل الإنشار الكبير للسرد يدفعنا إلى القبول بانعدام دلالته؟ وبالتالي الاكتفاء بوصف بعض تنويعاته المتعددة كما يفعل أحيانا التاريخ الأدبي[2]؛ الذي لا يهتم بالجانب الأدبي في السرد بقدر مايهتم بتاريخ الخطاب السردي وانتقاله بين الشعوب والثقافات المختلفة، ليصبح إرثا انسانيا، بعيدا عن أية جمالية ينالها النص من نصيته، وقريبا من الجمالية والأدبية التي ينالها من انتشاره وحركيته.

يبيّن بارت كذلك فيما معناه أن هذه التنويعات من صعوبة التحّكم فيها إلاّ أنه من المهم ضبطها للوصول إلى نموذج مشترك يمكن من خلاله لإقامة التقابل بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الخرافة والأسطورة وقد اهتم فكر البنية – ابتداء من

---

[1] كتاب جماعي، طرائق تحليل السرد، رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، : تر: حسين بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ط.١، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ١٩٩١، ص١٠.

[2] ينظر: رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، : ، ص ١٠ ، ١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بروب وبياجيه الى دريدا في مرحلة ألولى من بحثه- بهذا الهدف على الرغم من صعوبة البحث في جميع السرود الكونية. هذا الأمر الذي يشبه إلى حد بعيد ما قام به دي سوسور عن نظام مشترك يحكمهما[1].

لقد رأى رولان بارت مباشرة استحالة الوصول إلى حصر جميع السرود العالمية والبحث عن البنية السردية المشتركة التي تحكمهما لأن هذه العملية على الرغم من أنها سليمة إلا أنها طوباوية وهلامية وهي تقترب من طموح اللسانيات التي كان أمامها ثلاثة آلاف لسان ولكنها لم تستطع. والأصعب أنّ السرد أمامه ملايين السرود[2]. فكيف سيصل إلى حصر بنياتها المتشابهة، وكيف سيتعامل مع بؤر التفكيك داخلها، هل سيفهما من منظور علائقي أم سيعترف بتشضيها؟. يقول في كتابه س/ز: : " استئناف التحليل البنيوي للحكاية من النقطة التي توقفنا عندها إلى حدّ الآن : أي من البنيات الكبرى، معناه الاقتدار، أي التحلي بالقدرة الكافية (التوفر على مايكفي من الوقت والراحة وسعة الخاطر) على تقصي أعراق المعنى وشعيراته وعدم ترك أي موضع للدال دون اتشعار للشفرة أو للشفرات، التي ربما قد يكون هذا الموضع نقطة انطلاقها أو وصولها؛أي تعويض النموذج التمثيلي البسيط بنموذج آخر، يضمن تقدّمه نفسه"[3]، ولكن هذا لا يعني الركون إلى الفشل ، ومحالة القبض على بنيات السرد المشتركة من خلالمجموعة من النقاط، من بينها:

١ - لغة السرد:

- ما بعد الجملة: من المعروف أن اللسانيات تقف عند حدود الجملة فهي أعلى درجة يمكن تعالجها من الوحدات الأخرى وهي تنتهي إلى ما يسميه دي سوسير اللسان، عكس الملفوظ الذي ينتمي إلى الكلام البشري (تجسيد اللسان)[4].

وهنا تجدر الملاحظة أن رولان بارت يفرق بين الجملة والملفوظ على أساس طول المتوالية وليس على أساس الخروج إلى الاسترعمال أم لا، فالملفوظ هو الخطاب في شكل متوالية من الجمل التي تترتب في طبيعة خطية تسلسلية.

ومن ثم، فإن الخطاب الذي يملك وحداته الخاصة سيملك قواعده التي تضبطه ومن ثم حسب بارت وجب إيجاد لسانيات ثانية هي لسانيات الخطاب/ النص التي تطورت حسبه عن البلاغة التقليدية[5]؛ من خلال قراءتها بمفاهيم فكر البنية.

إن اللغة العامة للسرد ضمن مصطلحات لسانيات الخطاب، فالسرد حسب بارت يشكل جملة كبيرة، وبذلك فدراسة السرد يدخل حسب بارت في لسانيات الخطاب لا لسانيات الجملة وهذا ما حاول بعض الأدباء الروس القيام به مما حدا بلسانيين إلى التحول من الجملة إلى النص اقتداء بالأدباء الذين تناولوا نصوصا[6]، فركز بارت مثلا على على مفهوم النص المنجم

---

[1] أشار إلى هذه النقطة الباحث محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨ ، ص١٥٠.
[2] رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد ، ص١٢.
[3] رولان بارت، س/ ز، ترجمة وتقديم وتعليق : محمد بن الرافه البكري، ط ١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٦، ص ٤٨،٤٧.
[4] رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد ، ص١٣
[5] المرجع نفسه ، ص١٣، وللمزيد من التفصيل في آليات تطوير البلاغة التقيدية من خلال مصطلحات من فكر البنية والسيميائيات ؛ ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديم ة، ترجمة : عمر أوكان،ط ١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١، ص ١٣،١٢.
[6] ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص١٢٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الذي يذهب فيه إلى الإزاحة لكتل الدلالة، وهي ما لا تقبض القراءة على سطحها الأملس.[1]، ولهذا يجب الغوص في أعماق مستويات المعنى والدلالة الغائرة.

- **مستويات المعنى**: يرى بارت أن اللسانيات تقدم للتحليل البنيوي الكثير من الإجراءات التطبيقية للكشف عن المعنى داخل الأنساق وآليات انتظامه واشتغاله.

ويرى أن الجمل إذا كانت مجموعة من وحدات الجملة، فإن اللسانيات تمكننا من ترتيب العدد الهائل من العناصر التي تنظم الخطاب السردي[2]. في شكل قوالب متشابهة تدخل تحت حيزها السرود الانسانية، ولهذا الهدف تأسس التحليل البنيوي للسرد، بمكتسباته ووعوده..... أي أننا ممكن أن نحول نصا من النصوص الى نسخة بيانية تكف فيها اللغة الواصفة عن أن تكون لغة تامة لنص أصلي[3]، إذ لا وجود للأصلي في فكر البنيات، وإنما الوجود لتقنية التناص.

فيذهب بارت إلى أن مستويات اللسان (صوتي/صرفي/نحوي/معجمي)، وهذه المستويات موجودة في علاقة تراتبية، فلا يمكن لواحدة منها أن ينتج المعنى لوحده فالمستوى الصوتي (ك) لا يولد معنى إلا إذا أدخل في بنية/مستوى صرفي (الكلمة) وللمستوى الصرفي الشيء نفسه، يحملها على الوحدات السردية[4]، وهذا هو أساس فكر البنية القائم على الاختلاف والتراتب الخطي، عكس مايهب إليه مثلا الناقد العربي محمد مفتاح الذي يقول بالمشابهة بين الوحدات والبنيات.

إذن جدير بالعقل العربي أن يكون بنيويا يكشف عن علاقة الأنساق، كما يمكن أن يكون في الوقت نفسه تجديدا من خلال فهم الأنساق فهما جديدا وزعزعة الفهم القديم لها، مثلما فعله كمال أبو ديب في ميدان العروض وإيقاعه؛ إذ دعى إلى أنّ" قضية النظام الذي يُقترح هنا تتجاوز العروض والتجديد فيه أو إعادة صياغته: إنها شيء من امتحان للعقل العربي قدرته على تقبل المستقبل، على احتضان ماسيكون وتبني ملامحه الأولى والجهد لإكمال خلقه. هنا عودة إلى الجذور، بحث عن إمكانية تحقيق ما حققه الشاعر العربي في صحرائه، بخلقه الإيقاع الذي جسد إبعاد عالمه وبنية فكره الخلاق. أمن المصادفة في شيء أن يكون العقل العربي الفطرة المجلية للعالم، قدر على تطوير أشكال الإيقاع بهذا الغنى وهذا الانتظام حين استجاب للمحركات العفوية في أعماقه لحسه النغمي وإرهافه، وأن يكون أعقم فلم يخلق تشاكلا إيقاعيا – إلا ما ظل ملقى على هامش التراث- تماما بعد أن صاغ الخليل نظامه وتحوّل بعده إلى قوانين؟ العربي بدوافع الخلق والتكوين الطري عنده، نسج مستقبله، مستقبل ثقافته لقرون تأتي ثم تحجرت الرؤيا، فبدأ التقوقع ونَسْجُ ما كان مستقبلا في جذوره ماضيا يضغط حتى ليكان يخنق"[5]، فالعروض في خلقه الأول بدأ فطريا عبر إدراك التشابهات البنيوية بين الإيقاعات في تلك المرحلة، وهذا راجع إلى الحس المرهف للانسان في ضبط الموسيقى الشعرية؛ولكنه توقف بنيويا عن خاصية التحول، فرأى أنّ بإمكانه خلق بنية جديدة لهذا العروض، لجعل بنيته دينامية ومتحولة.

---

[1] ينظر : رولان بارت، س/ ز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البكري، ص ٤٨.
[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨ ، ص١٤.
[3] ينظر : رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة : منذر عياشي ،ط.١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩، ص ١٧٨.
[4] رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد ، ص١٥
[5] - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، مقدمة في علم الإيقاع المقارن،ط .١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤، ص ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يقول رولان بارت عن أهمية العمل النقدي المشترك لضبط السرود وعن أهمية زميله بنفينيست مكانة بنفنيست بين عظام اللسانيين الذين وسموا بتأثيرهم العقلي في عصرنا لتعد مكانة أصيلة"[1] ولهذا السبب يعتمد على نظرية بنفست في المستويات، فيرى بأن تزوّدنا بنوعين من التحليلات أو العلاقات[2].

١. علاقات توزيعية: هي التي تكون على المستوى الأفقي أي على مستوى نفسه/ الترابية.

٢. علاقات إدماجية: هي التي يتم من خلالها الانتقال من مستوى إلى آخر أعلى منهلكي يتكشف المعنى (تيمة). فهي "تكلمنا عن القيمة ، ولقد أُخذت هذه الكلمة بالمعنى الذي وضعه نيتشه لها، هي قدر الاستبدال الشرس : نبيل / وضيع"[3]، وهذه الثنائيات ركيزة في فكر البنية، حاول التفكيك هدمها عن طريق الميتيس وفعل الازاحة كما اقترحه محمد شوقي الزين.

وفي سياق العمل النقدي الجماعي قدم بارت تحليل كلود ليفي شتراوس للخطاب السردي وهو كالتالي(ميثم/وحدة ميثية) هاته الوحدة التي لا تكتسب دلالتها إلا عندما تجتمع مؤلفة مع مثيلاتها من ميثمات /الوحدات الميثيمية[4].

وقدم في السياق نفسه تحليل تودوروف الذي قسّم تحليل الخطاب إلى مستويين رئيسيين، هما:

١. القصة: وهي منطق الأفعال وترتيب الشخصيات.

٢. الخطاب: يمثل أزمنة السرد ومظاهره وصيغه.

يعلق بارت على هذه التصنيفات والتحليلات، فيرى أنه لا يمكن التردد في اعتبار السرد بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان أو المقتضيات(instances). ويرى كذلك أنه من المسلم به أنه يجب ألا يتوقف على فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة من أحداث ومصير الشخوص بل يتوقف كذلك على إسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السردي على محور عمودي، فتحليل السرد حسب بارت ليس الانتقال من كلمة إلى آخرى وإنما هو كذلك المرور والانتقال إلى مستوى آخرى هنا تبرز استفادته من تقسيم بنفنيست[5]، وبطريقة ضمنية من طرحات تودوروف الذي يؤكد أن مفهومي القصة والخطاب يندرجان في مفهوم مركزي هو النص الذي بدوره الموضوع العام المشترك لجميع العلوم الانسانية[6].

ولشرح هذه الأطروحة التحليلة يقدم بارت مثال: "شرطي يبحث عن شيء مخبئ ولا يتمكن من العثور عليه بفضل مهارة الذي خبأه، لن يجده الشرطي إلا إذا زاد الروائي من مستوى السرد فجعل للشرطي ذكاء يمكنه من التفطن لمكان الشيء المخبوء" هذا هو الانتقال من مستوى إلى آخر أعلى منه، بالإضافة إلى لو لم يرتفع لبقي في الدرجة نفسها ولما عثر الشرطي على المخبوء. التراتبي /الإدماجي[7]، ولكن هنا يلعب التحفيز دورا هاما في عثور الشرطي على الشيء المخبوء، ولجعل النص السردي يتمتع بدينامية يطرح هذا التحفيزي الذي ينقسم الى تحفيز حر أو مقيد.

---

[1] رولان بارت، : رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة : منذر عياشي، ص ٢٤١.
[2] رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد ، ص١٥
[3] رولان بارت، : رولان بارت، هسهسة اللغة، ص ٣٤٤.
[4] المرجع نفسه ، ص١٦
[5] المرجع نفسه ، ص١٦
[6] ينظر : تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح،ط.١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٨٥ ومابعدها فيه تفصيل لتلك التقسيمات.
[7] المرجع نفسه ،ص ١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عبر تلك الأراء المتنوعة بنفينيست وتودوروف وغيرهم يحاول بارت فيما يأتي أن يقترح تحليلا لمستويات السرد، لكن ما يقترحه يظل جانبيا ومؤقتا؛ فيميز في المؤلف السردي ثلاثة مستويات للوصف هي مستوى:

١. الوظائف:بمعنى الذي تحمله لدى بروب وبريمون.
٢. الأفعال:بمعنى الذي تحمله لدى غريماس.
٣. مستوى السرد: بمعنى الذي تحمله لدى تودوروف.

٢ -الوظائف:

- تحديد الوحدات: يقول بارت فيما معناه أن كل نسق هو تأليف لوحدات أقسامها معروفة، فيجب علينا أولا تقطيع السرد وتحديد مقاطع الخطاب السردي، بحيث نتمكن من توزيعه إلى عدد قليل من الأقسام .وبكلمة واحدة تحديد أصغر الوحدات السردية[1].

إذن، تحليل الوحدات السردية هنا يجب أن يراعي المنظور التوزيعي كما يجب كذلك أن يراعي المنظور الإدماجي، يقول: "بارت منذ البداية ينبغي أن يكون المعنى هو معيار تلك الوحدة، والطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة، هو الذي يضع الوحدات"[2]

ويشرح بارت مفهوم الوظيفة في المثال الآتي:" عندما يخبرنا السارد بأن بنات نائب العمدة يملكنا ببغاء، فهذا يعني أن الببغاء سيكون له أهمية بالغة في سير القصة"[3]

بعد هذا المثال يطرح بارت سؤالا مهما ومركزيا هو: هل كل شيء في السرد يعتبر وظيفة؟ مباشرة يجيب بقوله أن السرد لا يحتوي فقط على وظائف إلا أن هذا لا يعني أن بعض الجزئيات المذكورة في الخطاب لا داعي لها أوانها عديمة الجدوى في البناء الجدوى لأن الخطاب في حاجة إليها لاستكمال المعنى نفسه لما هو مهم أو غير مفيد[4].

يقدم مثالا لوحدة سردية تحمل وظيفتين وهي:"عندما أخبر غولد فينجر جيمس بوند رأى رجلا في حوالي الخمسينيات من عمره" فهذا الخبر يضمر وظيفتين هما :

١. إدماج العمر ضمن الصورة السردية، فالفائدة من هذه الوظيفة مؤجلة لما يلي من القصة.
٢. وظيفة التهديد ما وضرورة التعرف عليه.

٣ - التركيب الوظيفي: يطرح بارت سؤالا مهما هو: كيف تترابط وتتكون الوحدات المختلفة فيما بينها على امتداد المركب السردي؟ وما هي قواعد التأليف الوظيفي (السردي)؟.

يجيب فيقول:إن المخابرات والقرائن بإمكانهما أن تنتظم بحرية فيما بينها. ومثل ذلك فن التصوير الذي يضع جنبا إلى جنب، دون شرط ملزم، الحالات المدنية والملامح المميّزة وليس في ذلك علاقة تضمين.

---

[1] المرجع نفسه ،ص ١٧.
[2] المرجع نفسه ،ص ١٨.
[3] المرجع نفسه ، ص٢٠.
[4] المرجع نفسه ، ص٢١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أما فيما يتعلق بالوظائف الأساسية، فإن العلاقة التي تشد بعضهما إلى بعض هي علاقة تضامن من شأن كل وظيفة أن تلزم بأخرى متشابهة لها[1].

يقول بارت:لقد أشرنا فيما سبق أن السرد عن طريق البنيوية ذاتها يقيم التباسا وخلطا بين التتابع والتلازم وبين الزمن والمنطق، ويواصل قوله وهذا ليس هو الذي يشكل القضية المركزية للتركيب السردي فهل هناك خلف زمن السرد منطق لازمني؟انقسم الباحثون حول هذه المسألة[2].

يرى بروب الأسبقية لما هو كرونولوجي (دخول خروج حل) على ما هو منطقي، فيما يرى أرسطو أن الأسبقية تكون على ما هو منطقي لا على ما هو كنولوجي.

استيفاد العديد من الباحثين المعاصرين (بريمون/غريماس /ستراوس) يقول ستراوس:"يسعى التحليل المعاصر إلى الطابع الكنولوجي للمضمون السردس والتركيز على الطابع المنطقي[3].

يطرح سؤالا هو:ما هو المنطق الذي من خلاله يتم التضييق غلى وظائف السرد الأساسية؟

هناك عدة اتجاهات ومحاولات سعت إلى حصر وظائف السرد وهي[4] :

١. الاتجاه الأول:ويمثله بريمون، وهو اتجاه منطقي إذ يتعلق الأمر بإعادة بناء وتركيب أنماط السلوك البشري داخل الخطاب السردي بطريقة منطقية.
٢. الاتجاه الثاني:اتجاه لساني (غريماس/ستراوس) صدفة هو العثور على الوظائف عن طريق التقابلات الاستبدالية .
٣. الاتجاه الثالث:يقدمه تودوروف ويعي فيه إلى تحليل الشخصيات في محاولة منه لصاغة القواعد التي تمكن السرد من تأليف وتح ويل عدد من المحاولات الأساسية.

٤ - الأفعال/ الشخصيات:

١. نحو وضع بنيوي للشخصيات:يرى بارت أن مفهوم الشخصية داخل الشعرية الأرسطية مفهوم ثانوي وهو في أساسه خاضع لمفهوم الفعل، فقد يحدث أن نعثر على حكايات دون طبائع مثلما يقول أرسطو لكن ليس من الممكن أن نجد طبائع بدون حكاية. حسب بارت لم تعد الشخصية في السرود ثانوية بالنسبة للفعل، قد بدأت شيئا فشيئا تجسد قطيعا محوريا وجوهريا وظهرت شخصيات مثل الأب العنيد، الفتاة اللعوب، النبيل[5]...

إن التحليل البنيوي لم يهتم كثيرا بمعاملة الشخصيات باعتبارها جوهرا حتى وإن كانت تهدف تضييقها وتحليلها.وكما ذكر توماشوفسكي إلى حد نكران أن تكون للشخصية أية أهمية سردية وهي وجهة النظر التي سيعدل عنها جزئيا فيما بعد حسب بارت طبعا.ذ

---

[1] المرجع نفسه ، ص٢٢
[2] المرجع نفسه ، ص٢٢.
[3] المرجع نفسه ،ص ٢٣
[4] المرجع نفسه ، ص٢٣
[5] المرجع نفسه ،ص٢٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أما بروب فقد اختزلها بشدة بنماذج بسيطة على أساس وحدة الأفعال التي يمنحها السرد للشخصيات (مانح الشيء السحري/المساعد /المانع/الأميرة...)فهذا التحديد استمر مع الباحثين المعاصرين الذين يرون الشخصية من منظور أنها مشارك في تشكيل الخطاب السردي لا مجرد كائن ثانوي[1].

- ❖ كلود بريمون فيرى أن يمكن للشخصيتين أن تقوم بفعل واحد، إلا أن الناقد ينظر إليهما من منظورين مختلفين فمثلا فعل (هش)عندما يقوم به الشخص العامل السارق أو المخادع لا يكون بنفس المدلول والأثر عندما يقوم به شخص نبيل أو قاض شريف
- ❖ أما تودوروف فيخلل الشخوص ضمن انتمائها المحمولات القاعدية التالية (حب/تواصل/مساعدة).
- ❖ أما غريماس فيقترح تحليل الشخصيات حسب العوامل التي تقوم بها (مصدر تسميتها بالعوامل).

عندما يكون فاعلين كيف؟

٢- مسألة الفاعل (الذات):يرى بارت أن القضايا التي قد يثيرها التصنيف ما لشخصيات السرد لم تحل بعد بشكل قاطع .وحول إمكانيات استغراق نفس الصورة لشخصيات مختلفة.يرى بارت أن النموذج العالمي المقترح من قبل غريماس يصمد لاختيار عدد كبير من السرود إلا أنها تنتظم وفقه بطريقة دقيقة[2].

ملاحظة نقدية: فضل بارت النموذج العالمي على مقترحات تودوروف وريمون.

يقول بارت مواصلا حديثه في مسألة الفاعل:لقد عوّدتنا روايتنا التشديد على شخصية بذاتها دون غيرها بطريقة أو بأخرى وأحيانا بطريقة سلبية لكن هذا لا يشمل جميع السرود العالمية، لأن عدد آخر من السرود تكون على شكل رهان بين خصمين عنيدين تتعادل أفعالهما ويصير الفاعل مضاعفا أو مزدوجا بشكل فعلي دون أن يكون بإمكان اختزاله عن طريق الاستبدال وهنا يرتبط السرد من المخيال الشعبي بأنه صراع بين ذوات أو شخوص . و يزداد هذا الصراع كلما كان الخصمان متكافئان من ناحية القدرة على الفعل.[3]

٤ - السرد :

١. التواصل السردي: مثلما ينطوي السرد على وظيفة تبادل كبرى موزعة بين مانح ومستفيد فإنه بالمثل يمكن اعتبار ذلك المنح تواصلا لغويا بين مستمع ومتكلم.فكما لا يوجد تواصل بدونها يقول بارت: أنه لا يوجد السرد إلا بوجودهما. ولهذا أكثر السؤال حول ما إذا كان المؤلف هو نفسه السارد الذي يستعمل ضمير الأنا

يقول بارت معلقا العلاقة بين السارد والمتلقي أن علامات السارد تكثر عددا من علامات المتلقي التي تبرز في البياضات التي يتركها السارد دون تركيز[4].

يطرح بارت سؤالا مركزيا هو: من هو المانح للسرد؟ ويرى بارت أن هناك **ثلاثة تصورات**[5]:

---

[1] المرجع نفسه ، ص٢٦.
[2] المرجع نفسه ، ص٢٦.
[3] المرجع نفسه ،ص ٢٨
[4] المرجع نفسه ، ص٢٩
[5] المرجع نفسه ، ص٣٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- التصور الأول: السرد يبثه المؤلف فهو يتحكم في الشخصيات والأحداث.
- التصور الثاني: يجعل السارد لا شخصيا، فهو داخل في الشخصيات التي تتحكم في سير القصة.
- التصور الثالث: يجمع بين التصورين السابقين فيرى أن السارد ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته ومعرفته فهي لها درجة معينة في إنتاج السرد.

يقدم بارت نقدا لهاته التصورات فيرى بأنها ضيقة الأفق لأنها تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين (أحياء) بينما يرى بارت أن السارد والشخصيات هي"كائنات من ورق وأن المؤلف (المادي) لسرد ما لا يمكن أن يلتبس في أي شيء آخر مع سارد هذا السرد" ثم أن علامات السارد هي علامات محايثة فلا داعي إذا إلى إدخال المؤلف (السياق) ." (التحليل السينمائي مناسب).[1]

يقول بارت:"من يتكلم (داخل السرد) ليس هو من يتكلم (في الحياة) ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد"[2]

يرى بارت أن السرد كمثل اللغة يتحكم فيه نظامين من العلامات هما الشخصي ولا الشخصي.وهذان النظامان لا يستفيدان مباشرة أو بالضرورة من المؤشرات اللغوية (أنا) فضمير الا الشخصي (هو)، فقد توجد سرود مسنودة إلى ضمير الغائب هو بحيث تظهرانها لا شخصية في حين أنها سرود شخصية. لكن كيف استنتج بارت هذا[3].

يجيب بارت: يكتفي أن نعيد كتابه النص السردي بتحويله من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم.وإذ لم يتولد أي تحريف للخطاب سوى تغيير الضمائر النحوية فأساسا نستنتج أننا ندور في السرد الشخصي (أنا).

مثل جملة "رأى جيمس بوند رجلا في الخمسين من عمره" يمكن أن يتحول ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم فبالتالي فالسرد شخصي.

لكن لنتأمل الخطاب التالي:

"كان رنين قطع الثلج وهي تصطدم بالكأس يبدو وكأنه يمد بوند بإلهام مباغت"فبسبب كلمة "يبدو" لا يمكن أن يتحول ضمير هو إلى ضمير الأنا فبالتالي السرد هنا لا شخصي[4]

- **وضع المسرود في كتاب شعرية المسرود.**

وضعية السرد: رأى أن وضعية السرد تلازم المستويات السردية هو مجموع العوامل والعلامات السردية التي تعيد دمج الوظائف والأحداث في التواصل السردي المنفصل على معطيه ومتلقيه، وقد درست بعض العلامات في الآداب الشفاهية مثل (أشكال البحور والأنهار، الصيغ الوزنية أثناء الحديث، تقاليد الإلقاء) فالمؤلف حسب بارث "ليس ذلك الذي يخترع أجمل القصص بل هو الذي يتحكم بصورة أفضل بالقانون الذي يتقاسم استخدامه مع سامعيه.... خمن الصعب تصور حكاية[5].

---

[1] المرجع نفسه ، ص٣٠
[2] المرجع نفسه ، ص٣١.
[3] المرجع نفسه ، ص٣١
[4] المرجع نفسه ، ص ٣٢.
[5] المرجع نفسه ، ص٣٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

محرومة أي لا تحتوي من علامات السرد مثل"كان يا مكان في قديم الزمان "هذا من الناحية الشفهية أما من الناحية الكتابية فقد تم تشخيص وتحديد أنواع الوضعيات السردية ك(القول المباشر، القول غير المباشر، القول الحر)[1]

٥ - **نظام السرد**: يمكن تحديد لغة السرد باعتبارها تلك اللغة التي يساهم في تشكيلها إجراءان هما:التلفظ أو التقطيع الذي ينتج وحدات.أما الإجراء الثاني هو: الإدماج الذي يستقبل هذه الوحدات داخل وحدات من صنف أعلى.

ملاحظة :هذا الإجراء موجود في اللغة المادية العادية.

- **الالتواء/التمدد والاتساع:**

يميّز شكل السرد قدرتان هما: القدرة على نشر علاماته على امتداد القصة المسرودة، القدرة على إدراج توسعات غير منتظرة ضمن تلك الإمدادات فهاتان القدرتان بمثابة عناصر تتيح للسرد حرية في التصور.

على سبيل الخاتمة:

في الأخير يؤكد بارث على أنه لا يمكن حصر المحكيات في العالم. فهناك أولاً تنوع كبير في الأجناس، والتي تتوزع، هي نفسها، على ماهيات مختلفة كما لو أن كل مادة كانت مناسبة للإنسان لكي تمنحه محكياته: يمكن أن يدعم المحكى من خلال اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أو شفهية، ومن خلال الصورة الثابتة أو المتحركة، ومن خلال الحركة، أو من خلال خليط منظم من هذه المواد كلها، والمحكي حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا، والمسرحية الإيمائية، واللوحة المرسومة (ونحن نفكر بالقديسة يورزول لكارباستو)، والرسم على الزجاج الملون، والسينما ومجالس الشعب*، والوقائع المختلفة، والمحادثة. بالإضافة إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال التي لا تعد تقريباً، فإن المحكى حاضر في الأزمنة، والأمكنة، والمجتمعات كلها؛ لقد بدأت الحكاية مع تاريخ الإنسانية نفسه، لا يوجد، ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية؛ فلكل الطبقات الاجتماعية، ولكل الجماعات البشرية حكاياتها الخاصة بها، وغالباً ما يتم التذوق الجماعي المشترك لهذه الحكايات من خلال ناس من ثقافات مختلفة، وحتى متناقضة[1] : المحكى يسخر من الأدب الجيد أو الأدب الضعيف: المحكى حاضر، مثل الحياة، فهو عالمي، ومتجاوز للتاريخ، والثقافات. أيجب أن تقود مثل هذه الشمولية للمحكي إلى ضياع معناه؟ وهل هو عام إلى هذا الحد الذي لا يبقى لنا فيه شيء نضيفه إلا وصف بعض أصنافه الخاصة جداً بصورة متواضعة، مثلما يفعل أحياناً التاريخ الأدبي؟ ولكن كيف يمكن السيطرة على هذه الأصناف نفسها، وكيف نؤسس قانوننا لتمييزها، والتعرف عليها؟ كيف نضع الرواية مقابل القصة، والحكاية مقابل الأسطورة، والدراما مقابل التراجيديا (وحدث ذلك ألف مرة) من دون العودة إلى نموذج عام؟ هذا النموذج مشترك في كل كلام عن الشيء الأكثر خصوصية، وتاريخية في الأشكال السردية. ولكي لا يقال إننا نهرب من الحديث عن المحكي، بحجة أن الأمر يتعلق بشيء عام، فإنه من المشروع، إذن، الاهتمام، بين حين وآخر، بالشكل المحكي)منذ أرسطو(؛ ومن الطبيعي أن تجعل البنيوية حديثة الولادة، من هذا الشكل من أوائل اهتماماتها: ألا يتعلق الأمر دائماً بالنسبة للمحكي، بحصرٍ مطلق أنواع الكلام، عبر الوصول إلى تحديد اللغة التي انبثقت منها هذه الأنواع، والتي يمكننا، انطلاقاً منها، توليدها (الأنواع)؟

---

[1] المرجع نفسه ، ص٣٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قائمة المصادر والمراجع:

١ -رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، : تر: حسين بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، ط.١، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ١٩٩١.

٢ - رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة : منذر عياشي ،ط.١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩.

٣ -رولان بارت، س/ ز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البكري، ط.١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٦.

٤ -رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان،ط.١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١.

٥ -محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٦ -عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط.١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٧ -لئمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، مقدمة في علم الإيقاع المقارن،ط.١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤.

٨ - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح،ط.١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نظرية عمود الشعر العربي في الميزان نحو نظرية للفحولة

الدكتور وليد عثماني جامعة محمد لمين دباغين سطيف ٢ .الجزائر

ملخص:

شاع في الساحة النقدية والأدبية مفهوم عمود الشعر العربي، الذي يتخذ لنفسه منحى التأسيس لمرحلة جِدِّية للنقد العربي، يُظهر مدى نضج النظرية النقدية العربية، ومدى رحابة فكرها واتساع الممارسة النقدية. فنصوص الآمدي في موازنته والقاضي الجرجاني في وساطته والمرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة، تقدم لعمود الشعر مفهوما يحوي في طياته عناصر ومقومات من شأنها أن تحقق بناء مكتمل الأجزاء ومتماسك الأطراف. وقبل الحديث عن طبيعة هذه العناصر يجدر بنا الوقوف على الدلالة اللغوية والاصطلاحية لعمود الشعر.

من هذا المنطلق جوزنا التساؤل الإشكالي الذي يدور محوره حول: إلى أي مدى يمكن أن نعتبر نظرية عمود الشعر نظرية للفحولة؛ تؤسس للشعر العربي في أوج قوته وعنفوانه، الذي أخذ يشق طريقه نحو النموذج المتعالي أي نحو الخلود. وبالتالي تغدو تنظيرات كل من الرواد السالفي الذكر . والمرزوقي خاصة . قواعد للكتابة المعيارية التي تضبط سلم الجودة الذي يتم تصنيف من خلالها الشعراء واعتبارهم في مضمار الشعرية العربية.

كلمات مفاتيح: **عمود الشعر . العربي . الميزان . نظرية . الفحولة**

عمود الشعر العربي المفهوم والمصطلح

ورد ذكر العمود في لسان العرب على النحو التالي: العِمادُ والعَمُود: الخشبة التي يقوم عليها البيت، والعَمود: الخشبة القائمة في وسط الخِباء، والجمع أَعْمِدَة وعُمُدٌ، والعَمَدُ اسم للجمع... ويقال: كل خباء مُعَمَّد.[1] هذه الدلالة اللغوية لكلمة عمود وإذا نظرنا إليها نجدها لا تعدو ذلك العنصر الهام الذي يقوم عليه كل بيت، إذ هو بمثابة الركيزة الأساسية التي تقيم وتحفظ وقوف وتمام كل بناء فالعمود قوام الشيء وأساس انتصابه، وهذه الدلالة اللغوية انتقلت من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي لتتلاحم معها وتحقق دلالة أخرى من شأنها بلورة مفهوم جديد قوامه البحث في الأنساق والكشف عن الخبايا.

أما في الاصطلاح فتنبئ الدراسات النقدية أن التتبع التاريخي لمصطلح عمود الشعر لم يأت ذكره بهذا التحديد اللفظي قبل الآمدي؛ إذ يُعد هو أول من تحدث عنه بهذا اللفظ وبالتالي فللآمدي الفضل في الإسهام في التأسيس لهذا المصطلح وتأصيله بعد أن سادت مصطلحات عدة تتقارب معه من مثل : " مذهب الشعر، وطريقة الشعر، ومذاهب العرب، ومسالك الأوائل، وما شاكل

---

[1] . لسان العرب مادة عمد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذلك لأن عبارة عمود الشعر إنما تعني هذه التعريفات أو قريبا منها ولعله استفاد من مصطلح (عمود الخطابة) الذي ورد عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، فقد جاء فيه: " أخبرني محمد بن عباد بن كاسب... قال سمعت أبا دؤاد بن جرير يقول: "رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام، وحليهاالإعراب." [1]كما أن هذا المصطلح لم يرد ذكره في كتاب الموازنة إلا متواترا تارة على لسان البحتري نفسه وذلك في قوله: "سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه".[2] وقد ورد في حكم الآمدي على البحتري وشهادته بأنه ممن التزم عمود الشعر ولم يفارق طريقته في قرضه الشعر وذلك في قوله : " البحتري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام" [3] وقد ورد تارة أخرى في قوله: " وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني" [4]

المفهوم الدلالي لعمود الشعر

أما في المعنى الاصطلاحي لمفهوم عمود الشعر فيعد: "طريقة العرب في نظم الشعر لا كما أحدثه المولدون"[5] ليكون بذلك العمود: مجموعة الخصائص الفنية والسمات الشعرية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي ينبغي أن تتوفر في الشعر ككل ليكون جيدا. الحديث عن منبت مصطلح العمود نجده قد بدأ من حيث النشأة : " في دوائر غير دائرة الشعر، إذ انتقل من دائرته الحسية عندما كان يعني في دلالته المعجمية العمود الذي تحامل الثقل عليه من فوق، إلى دوائر مجازية فأصبح يعني صاحب الحسب والنسب، رفيع العماد، والصلاة عمود الإسلام، وهناك عمود الصبح، وعمود القوم، وعمود الرأي، وعمود الخطابة، وعمود البلاغة، وعمود الرثاء، وعمود الفخر، وعمود الملكة الإبداعية، وعمود المعنى وهو صورته الخاصة به، وعمود الشعر. ويتضح أن إضافة العمود إلى بعض فنون القول مؤشر واضح إلى اكتناز هذا المفهوم لمجموعة من القيم، والمعايير، والمقومات، والخصائص، المتمثلة في الفن القولي المضاف إلى العمود"[6] أما البنية الدلالية لمعنى العمود فنجدها منفتحة على دلالات متعددة مستقات من جملة من الإيحاءات فمفهوم كلمة عمود الشعر هذا التركيب الإسنادي على قدر كبير من الخطورة في بيان المغزى الحقيقي له في مجال الشعر فمن هذه الدلالات:

مصطلح عمود الشعر "بمجمله تفوح منه رائحة التأثر بالفقه الإسلامي التي تعني فهم النص المقدس، واستنباط ما يجب استنباطه في ضوء أصول وضوابط وضعها العلماء، ... المهم أن مركب عمود الشعر كان احتذاء لمفهوم (الصلاة عمود الدين) فلا يقوم دين امرئ بغيرها كما لا يقوم الخباء بغير عمود في وسطه يمنع سقفه من الوقوع على الأرض؛ مما يعني أن الشعر يشبه الخباء أو الفسطاط أو بيت الشَّعر" [7] فقول كهذا يبين ارتباط مصطلح عمود الشعر بدلالة مشابهة في القوامة والركن الأساسي.

---

[1] . وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ظهورها وتطورها، دار الثقافة، الدوحة، ط١، ١٩٩٦، ص : ١٤٠.
[2] . الآمدي، الموازنة، ج١، ص : ١٢.
[3] . نفسه، ج١، ص : ٦.
[4] . المصدر السابق، ج١، ص : ١٨.
[5] . أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص : ٢٩٧-٢٩٨.
[6] . محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، نادي مكة الثقافي الأدبي، ط١، ١٩٩٦، ص : ٤٤.
[7] . عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير دمشق، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٢٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فكما أن للإسلام عمودا وركنا أساسيا لا يصح ولا يقوم باختلاله، كذلك للشعر أركان وثوابت تعد بمثابة عموده، وبالتالي لا يقوم نظامه إذا اختل أحد هذه الأركان.

وفي المعنى العميق لهذه الدلالة يمكن أن نؤسس لها من خلال "وفي كلمة العمود ما يشير إلى أن جهة الدراسة تتصل بأعماق النص؛ حيث يثبت الوتد أو العمود بتربة النص الشعري، وبفضائه الممتد امتداد العمود في الفضاء بحدود الشعر، مما يشمل إبداعه وتلقيه معا، وهو قائم على اختراق فضاء المبدع بحدود تقاطعه بفضاء النص، وفضاء المتلقي بحدود تقاطعه بفضاء النص والمبدع معا، فهو جار في انتظام المبدع والنص والمتلقي"[1] ومن خلال ما سبق ذكره يمكن القول إن عمود الشعر باب يثبت الناقد آلياته وأدواته في أصول طبقات الشعر التكوينية، حتى يتمكن من التنقيب بها عن طبيعة تكون النص الشعري. وذلك برؤية تطلعية ممتدة امتداد العمود القائم على ثلاثية الإبداع من مبدع ونص ومتلق.

وكما أن خشبة بيت الشَعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك البيت، فإن أصول الشعر العربي وعناصره تقوم أيضا على دعامة وركيزة أساسية لا يقوم نظم الشعر الجيد الصحيح إلا عليها. وبذلك يكون عمود الشعر "في حقيقته عمود الذات. وما الطواف به إلا طواف بما ينطوي عليه من قيم تجلت في الشعر رمزا حضاريا على أن معيار هذا العمود لم يستنبط غالبا من مفهوم جمالي معين، وإنما استنبط من مفهوم شعري معين هو مفهوم الشعر الجاهلي الذي صيغت معظم مبادئ النقد في قالبه، بحيث أفضى الأمر إلى أن أصبحت غاية النقاد وضع معيار لا لمحاكاة الشاعر للطبيعة مظهرا وجوهرا، وإنما لمحاكاة الشاعر للنموذج القديم مظهرا وجوهرا"[2]وهذا حديث عن تجاوز مرحلة الملاحظة وأخذ الصورة إلى الإبداع واستحداث القوالب والمعايير.

وأما تتبع قضية عمود الشعر فنجدها تمس جانبين من العملية الإبداعية ففيها ما يتعلق بالجانب اللفظي ومنها ما يتعلق بالجانب المعنوي وهذا تفصيل جاء به غنيمي هلال يبين كل جانب بمتعلقاته "وما قاله العرب في عمود الشعر منه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت، ومنه ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئي في تأليف القصيدة، ثم منه ما يخص تصوير المعاني الجزئية وصلتها بعضها ببعض في بنية القصيدة.

١. أما اللفظ فيتطلبون فيه الجزالة والاستقامة، والمشاكلة للمعنى، وشدة اقتضائه للقافية.

٢. وما تطلبوه في مفهوم المعنى الجزئي هو شرف المعنى وصحته، والإصابة في الوصف.

٣. وأما ما يخص تصوير المعاني الجزئية في البنية العامة للقصيدة فهو المقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ثم التحام أجزاء النظم والتئامها"[3]

وفي ختام الحديث عن دلالة عمود الشعر نخلص إلى أن "إسناد العمود إلى الشعر هو من باب المجاز، وليس من باب الحقيقة. وهو تعبير بالصورة لإخراج المعاني العقلية النقدية بطريقة أدبية، لتكون لغة النقد عندهم من جنس لغة الشعر موضوع الدراسة النقدية، مما يجعل النقاد أدباء في وسائلهم التعبيرية"[4]

---

[1] .نفسه، ص : ٢٧.
[2] . عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، دط، دت، ص : ٢١٥.
[3] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، دط، ٢٠٠١، ص : ١٦١- ١٦٢.
[4] . عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص : ٢٦ – ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عمود الشعر وبناء القصيدة

أولا: المطلع / براعة الاستهلال

تؤسس مقدمات القصائد لظاهرة فنية في القصيدة العربية القديمة، وإذا نظرنا إلى مفهوم المقدمة نجده يمثل أنواعا مختلفة، وصورا متباينة في الشكل تعَوَد عليها الشعراء في افتتاح قصائدهم بها : فكانت المقدمة الغزلية والطللية والخمرية والحكمية ... وغيرها. ويرجع مصطلح براعة الاستهلال إلى المعطى اللغوي القائم على خاصيتي التفوق والتميز فالتفوق في البراعة قائم على "بَرَعَ يَبْرَعُ بُرُوعًا وَبَرَاعَةً وبَرُعَ، فهو بارع: تم في كل فضيلةٍ وجمال، وفاق أصحابه في العلم وغيره، وقد توصف به المرأة. والبارع: الذي فاق أصحابه في السؤدد" [1] والتميز يستند إلى " والاستهلال: من قولهم: استهل الهلال: أي ظهر، واستهلَّ الصبي: رفع صوته بالبكاء، والهلل ... أي المطر، وأهلَّ الملبي: رفع صوته بالتلبية"[2] ولهذا يُسخر الشاعر تفوقه ومقدرته وصوته الجهوري ليتحقق المحسن البديعي الذي يطلق عليه حسن الابتداء. وكلاهما يتصل بمطالع القصائد وبداية الكلام، وكلما جاء مطلع القصيدة أو بداية الكلام حسنا بديعًا، صار داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده.

والحديث عن مطلع القصيدة من خلال تنظيرات النقاد انصب في صورته الغالبة على الأبيات الأولى منها؛ حيث يقول ابن رشيق في باب المبدأ والخروج والنهاية " فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[3] ومن خلال ما سبق نستنتج أن مطلع القصيدة يُعد فلتحة القول، إذ به يشد اهتمام المتلقي واستماعه، ومن خلال المطلع أيضا يخبر السامع عما يريده من الوهلة الأولى. ويضرب لذلك ابن رشيق مثلا بقوله : " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقد طار اسمك واشتهر، فقال : لأني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء." [4]وهذا تأكيد من ابن رشيق على ضرورة إحكام المطلع، وتقييد الفواتح بالحُسن، وتلطيف المخارج والانتقال من غرض إلى غرض. قصد لفت انتباه السامع والإنباء بفحوى القصيد. ويضرب ابن رشيق لذلك أمثلة مرهاقوله : * قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ *

وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر؛ لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد، وقوله : * ألا عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ البَالِي *

ومثله قول القطامي – واسمه عُمَيْرُ بن شُيَيْم التغلبي - : * إِنَّا مُحَيُّوكَ فاسْلَم أَيُّهَا الطَّلَلُ *

ولحازم القرطاجني في الحديث عن مطلع القصيدة نظرات تلخصت في أن البناء الأمثل للقصيدة يعتمد في مجمله على المطلع الحسن والجيد فيقول "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته. فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد. فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما

---

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مادة: برع

[2] . الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، مادة هلل.

[3] . ابن رشيق، العمدة، ص : ٢١٨.

[4] . نفسه، ص : ٢١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر"[1] واعتمد النقاد على هذا المنطلق وغدوا في تطرقهم للمطلع "يشيرون إلى الابتداءات الحسنة ويعلقون عليها، ويسجلون ملاحظاتهم حول هذه المطالع، وينصحون الشعراء باتباع مناهج القدماء في مطالعهم الجيدة، منطلقين من اعتبارات اجتماعية ونفسية غالبا. بمعنى أنهم كانوا يؤكدون علاقة مطلع القصيدة بموضوعها وبالمتلقي"[2] فتأسس اعتبارا من ذلك:

١. أن يكون المطلع مطابقا ومناسبا للموقف: أي أن يكون ابتداء القصيدة لفظا مطابقا لمقتضى حال الموضوع فلا يجوز للشاعر أن يفتتح قصيده في غرض الرثاء بألفاظ ومعان لا تتناسب مع ذلك الموقف كأن يفتتح بالفرح والسرور مثلا أو كما حدث مع ذي الرمة إذ عاب عليه النقاد مطلع قصيدته التي مدح بها الخليفة عبد الملك إذ قال:

ما بالُ عَينِكَ مِنها الماءُ يَنسَكِبُ

كَأَنَّهُ مِن كُلى مَفرِيَّة سَرِبُ

واتهموه بفساد الذوق لأنه بدأ قصيدته بالدمع المنسكب وبالكُلى المَفرِيَّة وهذا القول لا يتناسب مع الموقف وهو مدح الخليفة.

٢. أن يكون المطلع قويا وله روعة كقول أبي تمام يمدح المعتصم:

السَيفُ أَصدَقُ إنباءً مِنَ الكُتُبِ

في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

٣. أن يكون المطلع خاليا من التعقيد، فقد عاب النقاد قول المتنبي:

أَرَقٌ عَلى أَرَقٍ وَمِثلِيَ يَأرَقُ

وَجَوىً يَزيدُ وَعَبرَةٌ تَتَرَقرَقُ

وقالوا له: أهكذا تكون الافتتاحات

٤. أن يكون المطلع خاليا من الأخطاء النحوية، فقد عاب النقاد قول المتنبي:

هَذي بَرَزتِ لَنا فَهُجتِ رَسيسا

ثُمَّ اِنثَنَيتِ وَما شَفَيتِ نَسيسا

فقد حذفت أداة النداء من هذي وهو غير جائز عند النحويين

٥. أن يكون المطلع نادرا انفرد الشاعر باختراعه كقول المتنبي:

---

[1] . المنهاج، ص : ٣١٠.

[2] . نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، ١٩٩٥، ص : ٢٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الْشجْعَانِ

هُوَ أَوَّلا وَهِيَ المَحَلُ الثَّانِي

وقد صنف النقاد القدامى المطالع إلى جيد ورديء آخذين بعين الاعتبار الشروط السابقة. فعدوا امرأ القيس أحسن الشعراء ابتداء في الجاهليين، والقطامي في الإسلام، وبشار في المحدثين[1]

ثانيا: حسن التخلص

ومن حسن النظم وجيد السبك في القصيدة العربية إضافة إلى حسن المطلع ما يسمى بحسن التخلص. ذلك التدرج المتكامل الذي يتوخاه الشاعر أثناء بنائه لقصيده بدءً من المطلع ووصولا إلى نقطة تحول من المقدمة إلى صلب الموضوع وجوهره يقول ابن قتيبة في معرض حديثه عن هذا التدرج بأن: " مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرامٍ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحل الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل" [2] بهذا القول: " ندرك كيف أن الشاعر كان حريصا على حسن التخلص من غرض إلى غرض؛ فإذا انتهى من المطلع تخلص إلى النسيب ثم إلى وصف الرحلة والراحلة، فإذا انتهى من ذلك تخلص إلى مدح الممدوح. فالقصيدة القديمة كانت عبارة عن تشكيل هندسي. إن صح التعبير. وعلى الشاعر أن يصل بين أجزائه عن طريق حسن التخلص"[3] وفي حسن التخلص يتجسد منهج الحياة الذي كان يقوم عليه العربي في تلك الفترة، اعتمادا على تعاملاته التي يتوخى من خلالها سلامة ذلك التعامل مع من يخالطهم. فكما يُحسن فاتحة أعماله وتعاملاته، كذلك يسعى جاهدا إلى ضبط خاتمتها ونهايتها حتى يوفق بين البداية والنهاية. ولا شيء أبين لمنهج حياته إلا شعره الذي يخلد له تلك الممارسة.

ويتجسد حسن التخلص في كل ما قال الشعراء سيما العصر القديم ولنضرب لذلك مثلا ما أتى به البحتري في حسن تخلصه بقوله:

لَوْلا الرَّجَاءُ لَمُتُّ مِنْ أَلَمِ الهَوَى

لَكِنَّ قَلْبِي بِالرَّجَاءِ مُوَكَّلُ

إِنَّ الرَعِيَةَ لَمْ تَزَلْ فِي سِيرَةٍ

---

[1] . محمد صايل حمدان وآخرون، قضايا النقد القديم، دار الأمل الأردن، ط١، ١٩٩٠، ص : ٧١- ٧٢.
[2] . ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص : ٧٤ - ٧٥.
[3] . محمد صايل حمدان وآخرون، قضايا النقد القديم، ص : ٧٢- ٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عُمَرِيَّةٍ مُذْ سَاسَهَا المُتَوَكِلُ

فقد أحسن البحتري التخلص من النسيب إلى مدح المتوكل." [1]ببراعة لم تحدث شقا أو شرخا في انسجام الأبيات وتكاملها. فبعد النسيب عرج على المدح بإحداث مسحة تتوافق مع الهوى والحب الذي يجمع بين حب الخليفة عمر ابن الخطاب -ت- ومنهجه العادل الدافع إلى ذلك الحب. وما ينتهجه الخليفة المتوكل بالإقتداء بسيرة ثاني الخلفاء الراشدين -ت- مما يكسب حبا وسيرة تضاهي مكانة عدل عمر -ت-

وبالتالي فصورة هذا العنصر في شكلها الكامل تتمثل في النهج الذي يسلكه الشاعر في الانتقال من غرض إلى غرض آخر، دون أن يُحدث شِقا أو قطيعة تشين بذلك التماسك والانسجام بين أجزاء القصيدة (الأبيات).

ثالثا: الانتهاء/ حسن الختام

أما ما يخص هذا العنصر الذي يختم الشاعر به قصيدته، فله مكانة هامة في بناء القصيدة. وكما يعتني الشاعر مطلع قصيدته كذلك يعتني بانتهائها، لأن النهاية كما يقول ابن رشيق "وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله -ρ-"[2]

ويحدد ابن رشيق نوع انتهاء القصيدة بقوله "وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء؛ لأنه من عمل أهل الضعف، إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك."[3] وجاء استحسان الملوك للدعاء لما يجدوا فيه من أدعية للسداد في الرأي، والإطالة في العمر ودوام العز والملك.

وهناك كوكبة من الشعراء من لا تحسن الانتهاء ولا تتوافق لها خاتمة القصيدة كما توافق مطلعها فمن "العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة : كل ذلك رغبة في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عن شدة المطر:

كَأَن السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى غُدَيَّةً

بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْصُلِ

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي أفضلها[4]

ويخلص ابن رشيق في آخر باب الانتهاء إلى أنه يشكل ركيزة أساسية تدعو المتلقي إلى الوعي وإحكام أسماعه وضبطها وذلك في قوله : "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه"[5]

---

[1] . ابن رشيق، العمدة، ص : ٧٣.
[2] . نفسه، ص : ٢١٧.
[3] . نفسه، ص : ٢٤١.
[4] . المصدر السابق، ص : ٢٤٠ - ٢٤١.
[5] . نفسه، ص : ٢٣٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وفي الأخير نستنتج أن هذه المقاييس التي بحث فيها النقاد إنما استمدوا تعاليمها من الشعر القديم. فصوبوا الرديء منه بجيده وحَسَنه، حتى جعلوا منه المنوال والقالب الذي يلتزم به من يلحق من الشعراء. كما رأوا أنه الأنموذج الأمثل لصناعة الشعر وبناء القصيدة.

نظرية عمود الشعر العربي وموضوعات الفحولة

أولا : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت:٣٧٠ هـ)

عرف الشعر العربي فيما عرف من التطور والتحول منعطفات أخذت به إلى طرق شتى من المسالك والدرجات. فقد خرج المحدثون على عمود الشعر العربي مما أثار معارك نقدية واسعة، حتى اتخذت شكل الخصومة مدارها حول أبي تمام والبحتري. إذ ترأس أبو تمام المحدثين ومثل البحتري رأس العموديين، لتشكل هذه الخصومة قطبين يدار حولهما النقد والنقاش. وقد انحاز لكل منهما عدد من النقاد فكان : الصولي وبشر ابن يحي والحاتمي من أنصار أبي تمام، وكان ابن عمار القطربلي وابن الأعرابي من أنصار البحتري، كل يهيئ وطيسه لمناصره قصد إظهار فحولته على الآخر. وقد استمر هذا التخاصم حتى ظهر أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، ونصب الموازين النقدية ليوازن بين الشاعرين ويبين حسنات كل منهما وعيوبه، وهو في ذلك يتمثل أمر تقويم الحداثة الممثلة في شعر أبي تمام رادا النصاب إلى أمورها. وذلك بالتزام عمود الشعر الذي عرفت ملامحه مع البحتري بعده الأنموذج الأمثل في تمثل ذلك العمود؛ حيث يحتذي سنن الأوائل وطرقهم المعهودة ويسير على نهجهم المعروف. كما يعد منهج الموازنة معيارا يحوي في طياته الكثير من المصداقية والحلول التوفيقية التي من شأنها أن تضع حدا لهذا الصراع.

يتضح لنا ولع الآمدي بشعر الطائيين وهيامه به منذ عهد مبكر وأمد ليس بالهين مما ينفي الطعن في تقصير في فهم شعرهم أو خطإ في الوجهة. فنظرة الآمدي لشعر الطائيين نظرة نابعة عن ذات مدركة واعية إذ يقول: " نظرت في شعر أبي تمام والبحتري في سنة سبع عشرة وثلاثمائة واخترت جيدهما وتلقطت محاسنهما ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات."[1]

أما في العمل الميداني الذي قام به الآمدي في موازنته بين الطائيين فقد رصد ملامح عمود الشعر : " من خلال مذهب الوضوح وأسبابه، ومذهب الغرابة ومتعلقاتها. والطبع المدرب عنده، هو مصدر هذين المذهبين، مصطحبا الصنعة المعتدلة في الأول تارة، والصنعة المتجاوزة للاعتدال في الآخر مرة أخرى. فالذين يعتمدون جودة السبك، وحسن التأليف، وقرب التأتي، وظهور المعاني، وانكشافها، هم أصحاب العمود. أما الذين يغوصون وراء المعاني من الشعراء، ويجاهدون الطبع، ويغالونه حتى لا تخرج تلك المعاني من مكنونات النفس إلا وهي تحتاج إلى مجاهدة الفهم في كشفها، فهم الذين خرجوا عن عمود الشعر"[2]حيث يرى الآمدي أن ممن خرجوا عن العمود بتكلفهم الصنعة، ومجافاتهم الطبع السليم أبو تمام الذي أفسد شعره بغريب اللفظ، ومجهود الفهم، والفلسفة التي تتطلب عناء في التأويل، وصعوبة في الخروج بمعنى. وبذلك خرج أبو تمام عن نظام القريض الذي رسم حدود الشعر في نقاط ثلاث تتمحور أساسا حول:

- إسرافه في استخدام البديع حد التصنع غير الفني.

---

[1] . المصدر السابق، ج١، ص : ٢٥.
[2] . محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، ص : ٤٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- توخيه أساليب المجاز ولا سيما الاستعارة قصداً، حد مخالفة العرف التقليدي.

- اتصاف بعض معانيه بالغموض حد الاستعصاء على الفهم."[1]

كما التزم البحتري بعمود الشعر لأنه في نظر الآمدي " أعرابي الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري وأبي يعقوب الخريمي المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه، وعلى أني لا أجد من أقرنه به لأنه ينحط عن درجة مسلم لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب؛ لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته."[2]

ويتحدد من خلال ما سبق أن الخصومة كان مدارها شعر أبي تمام في الاعتراض عليه أو تسويغه بما أفسده من سفساف الشعر وغامضه. أمّا شعر البحتري فكان خصوم أبي تمام يوردونه شاهدا على عمود الشعر وطريقة العرب في إنتاج المعنى **ليكون بذلك عمود الشعر عند الآمدي كل ما لا يتجافى مع الصنعة، ما دامت في حدودٍ مقبولة، لا تبلغ الإفراط الزائد، ولا تصل إلى التكلف المذموم، والشاعر الذي يحسن تناولها بهذه الصورة شاعر مطبوع، على مذهب العرب، ولم يفارق عمود الشعر العربي.**

خلاصة موازنة الآمدي بين أبي تمام والبحتري

أسفرت موازنة الآمدي بين الطائيين عن جملة من النتائج والمقومات، التي حددت النقاط الفاصلة بين فحولة ومقدرة البحتري على أبي تمام. ومن ثمة تفوقه لا لشيء إلا لأن البحتري التزم هوية الشعر العربي من خلال مقوماته التي يقوم عليها عموده وصلبه أي في القالب الذي رسمه القدماء لا ما أحدثه رواد الحداثة من انقلاب في الموازين وخروج عن أنماط وتقاليد عمود الشعر. وبذلك يكون الآمدي قد فصل بين صراع لطالما احتدم واشتد بين تيار الأصالة الممثل في شخص البحتري ومناصريه، وبين تيار الحداثة والتحرر من قيود القِدم والتنصل من كل ما هو عتيق ومكبِل للحركة الإبداعية والمتمثلة في شخص أبي تمام ومن ناصره.

يصدر الآمدي حكما من خلال نقده لأبي تمام يقضي فيه بخروج شعره من ديوان العرب، لأنه خالف القالب الفني الذي تنسج العرب فيه الشعر، وخرج عن مألوف الصنعة، وجوهر النظم المعتمد على الأنموذج الأعلى والأمثل لنظام القريض ذلك الذي أتى به فحول شعراء الجاهلية وارتضوه منهاجا فيقول : " وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها، ولسانه غير مدركٍ لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء، ولا المحسنين البلغاء" [3] وبذلك لا يعدو أبو تمام أن يكون إلا فيلسوفا أو حكيما لأنه مازج بين فلسفة اليونان، وحكمة الهند، وأدب الفرس وهجن معظم شعره بألفاظ

---

[1] . رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، ص : ٨٩.
[2] . الآمدي، الموازنة، ج١، ص : ٦.
[3] . المصدر السابق، ج١، ص : ٤٠٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

غريبة وطلاسم معنوية تحتاج إلى كبير عناية، ودقيق بصيرة، وتتطلب من الجهد ما تتطلب للكشف عن أسرارها، وفتح مكنوناتها بإدامة النظر والتفكير. فيصبح الشعر بعيدًا كل البعد عن عمود الشعر العربي المعروف، ويُخرج صاحبه من دائرة الشعراء والبلغاء.

كما يتوجه الآمدي إلى تبرير رأيه بأن براعة الشاعر ليست في مذهبه وإنما ينبغي عليه أن يعلم أن " سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل" [1] وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره. أما الوجهة المقصودة المتأتية من عمود الشعر فهي السليقة والطبع السليم القائم على حسن التأليف وبراعة اللفظ التي تزيد " المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابه لم تكن، وزيادةً لم تُعهد، وذلك مذهب البحتري." [2]

كما أن المضمار الذي يرتضيه الآمدي ومناصريه لنظام القريض هو ما يعتمد أساسا على اللفظ الجيد، والسهل من المعاني، والصنعة والبديع غير المتكلف، والتشبيهات القريبة، والاستعارات الواضحة. ومثلهم في ذلك منهج القدماء وكفى يقول وليد قصاب : " فأصحاب عمود الشعر عند الآمدي من أنصار اللفظ، وهم يؤثرون جودة السبك وحلاوة الرصف، وينفرون من الألفاظ الوحشية الغريبة، ويفضلون من المعاني ما سهل مأتاه وقرب مأخذه، وجرى على معاني العرب وطريقتهم في طَرق الأفكار. وهم يهتمون بالصنعة والبديع، ولكنهم يكرهون تعسف هذه الأشكال وتكلفها والإسراف فيها، ثم هم يؤثرون التشبيهات القريبة، والاستعارات الواضحة المتناسبة التي لا تبعد عن أسلوب القدماء في تناول الصور والأخيلة." [3]

تصور الآمدي لموضوعات الفحولة من خلال عمود الشعر

أقام الآمدي الموازنة ليفصل بين ذلك الصراع الذي اشتعل وطيسه حول أيهما أشعر ومن يمثل رأس الفحولة بينهما هل هو أبو تمام أم تلميذه البحتري. إذ كل قام يتعصب وينتصر لصاحبه زاعما له الفحولة والصدارة. وقد تم ذلك باستناد إلى معايير لم تُعرف حيثياتها ولم تتبين واضحة للعيان حتى جاء الآمدي وراح يُظهر تلك المعايير شيئا فشيئا مستمدا إياها من ديوان العرب بمقايسة ما قاله الطائيان وعطفه على ميراث القدماء من شعر مكتمل البناء.

قام الآمدي بوضع موازين ومعايير أقام عليها محكمته بين الشاعرين حتى لا يزيغ عن الموضوعية ولا ينحاز إلى أحد الطرفين فجاء بمصطلح سماه عمود الشعر حتى يضع الهدف المنشود من هذه الموازنة فكان أول من استحدث هذا المصطلح. ثم جاء بمعايير استنبطها من عتيق الشعر وقديمه ليناظر ويجابه بها الطائيين فقال "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[4]

---

[1] . نفسه، ج١، ص : ٤٠١.
[2] . نفسه، الصفحة نفسها.
[3] . وليد قصاب، قضية عمود الشعر، ص : ٢٥٠.
[4] . الآمدي، الموازنة، ج ١، ص : ٤٠١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولكي ينطلق الشاعر في نظام القريض ويسير في ركاب الفحول من الشعراء وجب عليه أن يتقيد بمثل هذه المعايير وإلا فمصيره محتوم كمصير أبي تمام الذي أُقصي من الفحولة وأُخرج من دائرة الشعراء لأنه لم يتمثل مثل هذه المعايير تماما كما تمثلها البحتري، ليعد بذلك مدرسة الشعر المطبوع وعلى رأس فحولها. وهذه المعايير كما رسمها الآمدي في :

١. حسن التأتي
٢. قرب المأخذ
٣. اختيار الكلام
٤. وضع الألفاظ في مواضعها
٥. أن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله
٦. أن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه

فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري.

ثانيا : القاضي عبد العزيز الجرجاني(ت:٣٦٦ هـ)

ينحو النقد في القرن الرابع الهجري مع القاضي الجرجاني منحى آخر إذ " جاء بالوساطة حكماً نقدياً لإظهار الجودة الفنية في شعر المتنبي على نحو خاص وبيان وتبرير ما أخذه عليه كثير من النقاد وأهل الأدب من مؤاخذات، معتمداً على أسلوب المقايسة مبدأ في نقد شعر المتنبي، أي النظر في أشعار السابقين من الجاهليين حتى المحدثين في القرنين الثاني والثالث الهجريين، وقياس شعر المتنبي إليهم فيما أخذ على المتنبي وكان وارداً عند القدماء. فقياس شعر المتنبي إليهم، أولى من اتهامه بالقصور دونهم"[1]

وقد سعى القاضي الجرجاني في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه " إلى تبيين طريقة العرب في قرض الشعر إذ تعرَّض فيه لبعض خصائص الشعر العربي ولجملة من الأحكام النقدية التي بنى العربي عليها قريضه، وذلك بعدها الأنموذج الأعلى الذي يُحتذى حذوه ليبين عبرها طريقة المتنبي في قرض الشعر ومن ثمة تتضح فحولته التي خصيت من قبل المتحاملين عليه.

وعلى غرار هذه المعايير الستة :

١. شرف المعنى وصحته.
٢. جزالة اللفظ واستقامته.
٣. الإصابة في الوصف.
٤. المقاربة التشبيه.
٥. الغزارة في البديهة.

---

[1]. رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، ص : ١٠٧ - ١٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٦. كثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة.

التي ذكرها ونقد من خلالها شعر المتبي؛ إنما أراد أن يبين مقدرة المتنبي وعبقريته وموهبته الأصيلة وفطرته الفنية المختلفة، التي أبرز من خلالها فحولته، والتي استمد جذورها من فحولة القدماء حيث بنى شاعريته على نظامهم، وهو في ذلك لا يميل كل الميل إليه فينزهه عن الخطأ وقد أورد في كتابه الكثير من الأقوال التي يبرز فيها نزاهته عن ذلك ومنها قوله: " وكما لا أحكم على خصمك بالخطأ في كل ما يذكره، فكذلك لا أبعدك من الصواب في أكثر ما تصفه. "[1]

تطرق القاضي الجرجاني لشعر المتنبي بعناية كبيرة من البحث والتنقيب حتى تبينت له طريقة نظمه وقرضه الشعر فكانت مماثلة لطريقة العرب التي أقامت عليها أساسات القول الشعري إذ يقول : " وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السّبْق فيه لمَنْ وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدَهَ فأغزَر، ولمَن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض."[2] وبالتالي نجده تناول شعر المتنبي من هذه الوجهة بالتنقيب عن هذه الخصائص وهذه المعايير في شعره والرد على خصومه بإرجاعه إلى مصاف الفحول.

ومن هنا يحدد الجرجاني المنهج الذي سيتبعه للدفاع به عن المتنبي ويردُّ به عنه مظالم حساده وظالميه من جهة. ويبين أن مبدأ المفاضلة صنعة العرب منذ القديم وليست أمرا مستحدثا مع جملة النقاد الذين راحوا يدرسون الشعر بمقاييس ومعايير تتراوح بين الموازنة طورا وبين الوساطة طورا آخر من جهة أخرى؛ أي أن العرب قديما وضعوا لأنفسهم معايير ينتهجوها في ممارستهم النقدية تأسيسا على جملة أشعار الفحول الذين وطدوا أركان هذا الفن القولي. ويتبين لنا من هذا القول أن العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تولع بالإبداع والاستعارة لحد التكلف إذا حصل لها عمود الشعر. و " عمود الشعر القديم يأتي بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة عن طبع وفطرة في الإحساس باللغة وليس عن صناعة وقصد أو إعمال فكر وطول تأمل، وما يأتي به الطبع يتصف بالمباشرة بعيداً عن الغموض، داخلاً عندهم في (السهل الممتنع)."[3] ويضرب الجرجاني لعمود الشعر مثالا بأبيات لأبي تمام ومقطوعة أخرى تنسب للأحد الأعراب إذ يقول أبو تمام متغزلا:

دعْني وشُربَ الهوى يا شارب الكاسِ
فإنني للذي حسيته حاسي
لا يوحِشنّك ما استعجمتَ من سَقمي
فإنّ منزلَه من أحسن الناس
من قطْع ألفاظِه توصيلُ مَهلكَتي

---

[1] . القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت، ص: ٤١٥.
[2] . نفسه، ص : ٣٣ - ٣٤.
[3] . رحمن غركَان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص : ١٠٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ووصْل ألْحاظه تقطيعُ أنفاسي

متى أعيش بتأميلِ الرّجاء إذا

ما كان قطعُ رجائي في يديْ ياسي

فقال "فلم يخْل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة؛ طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله. وحقّ لها؛ فقد جمعت على قصرِها فنوناً من الحُسن، وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه؛ ولكنّني ماأظنك تجدُ له من سَورة الطرب، وارتياحِ النفس ما تجده لقول بعض الأعراب :

أقول لصاحبي والعيسُ تهوي

بنا بين المنيفةِ فالضمارِ

تمتعْ من شميمِ عرارِ نجدٍ

فما بعدَ العشيةِ من عِرارِ

ألا يا حبذا نفحاتُ نَجدٍ

وريا روضهِ غبّ القطارِ

وعيشكَ إذ يحلُّ القومُ نجداً

وأنتَ على زمانكَ غير زارِ

شهورٌ ينقضينَ وما شعرنا

بأنصافٍ لهنَ ولا سرارِ

فأما ليلهنَ فخيرُ ليلٍ

وأقصرُ ما يكونُ مِن النهارِ

فهذه المقطوعة تبعث في المتلقي عند قراءتها، سَورة الطرب، وارتياح نفس، لأن صاحبها بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المآخذ، قريب المتناول"[1] فقربت إلى الأذهان روعة وقرت في النفوس جمالا ورونقا، وفي نظر الجرجاني كلما كان القريض متأتيا من الطبع والسليقة كان أجود وأملح وأقرب إلى طبيعة العرب الصافية النقية من تلك العيوب. لذلك نجده أورد في باب الشعر(ص١٩) بعد أن ذكر أغاليط الشعراء عناصر من شأنها أن تشجع على النظم السهل البسيط البعيد عن التكلف كقوله :

[1] . الجرجاني، الوساطة، ص : ٣٣- ٣٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

" السهل الممتنع من شعر البحتري " (ص٢٥)، " العذب من شعر جرير "(ص٢٩) كما وجه دعوة لنبذ الصنعة والتكلف إذ يقول في شأن البحتري "ومتى أردت أن تعرف ذلك عِياناً، وتستثبته مُواجهة، فتعرفَ فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضْل ما بين السمْح المنقاد والعَصيّ المستكرَه فاعمِد إلى شعر البحتري، ودعْ ما يصدر به الاختيار، ويُعَدّ في أول مراتب الجودة، ويتبيّن فيه أثرُ الاحتفال، وعليك بما قاله عن عفْو خاطره، وأوّل فكرته" [1]

تصور القاضي الجرجاني لنظرية الكتابة من خلال عمود الشعر

تأكد لدى الجرجاني أن أهل الأدب رأوا في المتنبي رأيين: فئة تطنب في تقريضه وتتناول من ينقصه بالاحتقار والتجهيل، وفئة تجتهد في إخفاء فضائله وإظهار معايبه، وكلا الفريقين حسب رأيه إما ظالم له أو للأدب. ولذلك جاء بالوساطة كحل لفض هذا النزاع؛ إذ راح من خلالها يبين ما للمتنبي من فضائل ومكرمات تُظهر فحولته والتي تعد هي الجانب الأكبر من جملة شعره، ليرد بها على الذين قدحوا في أمره وتغافلوا عن هذا الجانب الكبير. وأظهر أيضا جوانب من مواطن الخطأ والزلل في شعره رادا بذلك على الذين اتهموه بالخطأ، وتغافلوا كل الإغفال عن جيد شعره " فأهل الانتصار يرفعون المتنبي إلى منصة العصمة، ويخرجونه من نطاق الإنسان الذي يجوز عليه الخطأ، وأهل الاستحقار ينفونه من نطاق الأديب الذي يحوز له الفضل؛ فالموقف يتطلب فريقا ثالثا يسمى أهل الاعتذار يردون الشاعر إلى القطيع الإنساني ويعودون به إلى الحظيرة " [2]

فلذلك وضع الجرجاني نفسه موضع الوسيط الذي يجمع بين قول المتعصب له والمتحامل عليه ليوفق بينهما في شكل معتدل وقائم على الشعرية القديمة ليبرهن عن عدم خروجه عن عمود الشعر وطريقة العرب، ويبين زلاته وأخطائه من خلال عيوب كشفها في شعره. وخير دليل على ذلك قوله : " وقد قدمنا لك في صدر هذه الرسالة من شعر أبي نواس وأبي تمام وغيرِهما ما مهّدنا به الطريق إلى هذا القول، وأقمناه علَماً يُرجَع إليه في هذا الحكم، وأعلمناك أنه ليس بغيتنا الشهادة لأبي الطيب بالعصمة، ولا مرادُنا أن نبرّئه من مقارفة زلّة، وأن غايتنا فيما قصدناه أن نلحِقَه بأهل طبقته، ولا نقصّر به عن رتبته، وأن نجعله رجلاً من فحول الشعراء، ونمنعك عن إحباط حسناته بسيئاته، ولا نسوّغ لك التحامل على تقدّمه في الأكثر بتقصيره في الأقل، والغضّ من عامّ تبريزه، بخاص تعذيره." [3]

أقام الجرجاني وساطته هذه بحكمة ودهاء كبير، مبينا في ذلك مقدرته على محاجة خصوم المتنبي بكل براعة ودقة، فلم يدع في ذلك بابا ولا موضعا يحسب عليه. فقد قابل الخصوم بكل تحد وبكل منهجية واضحة سهلة وبسيطة وذلك في تتبع ديوان المتنبي كلمة كلمة، ولفظة لفظة فقد قال : " وأُقبِل عليك أيها الراوي المتعتّب فأقول لك: خبّرني عمّن تعظّمه من أوائل الشعراء، ومن تفتتح به طبقاتِ المحدَثين؛ هل خلص لك شعْر أحدهم من شائبة، وصفا من كدِر ومَعابة ؟ فإن ادّعيت ذلك وجدت العِيان حجيجَك، والمشاهدة خصْمك؛ وعدنا بك إلى أضعاف ما صدّرنا به مخاطبتك، واستعرضنا الدواوين فأريناك فيها ما يحول بينك وبين دعواك، ويحجُزك إن كان بك أدنى مُسكة عن قولك. فإن قلت: قد أعثُر بالبيت بعد البيت أنكِره، وأجد اللفظ بعد اللفظ لا أستحسنه، وليس كلّ معانيهم عندي مرضية، ولا جميع مقاصدهم صحيحة مستقيمة. قلنا لك: فأبو الطيب واحدٌ من الجملة، فكيف خُصّ بالظلم من بينها، ورجل من الجماعة فلِم أفرد بالحيف دونها؟ فإن قلت: كثُر زلَلُه، وقلّ إحسانه، واتسعت معايبه، وضاقت محاسنه. قلنا: هذا ديوانُه حاضراً وشعره موجوداً ممكناً؛ هلم نستقرئه ونتصفّحه، ونقلبه ونمتحنه، ثم لك بكل سيئة

---

[1] . المصدر السابق، ص : ٢٥.
[2] . إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص : ٣٠٧.
[3] . الجرجاني، الوساطة، ص : ٤١٥- ٤١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عشر حسنات، وبكل نقيصة عشر فضائل، فإذا أكملنا لك ذلك واستوفيته، وقادك الاضطرار إلى القبول أو الهُجت، ووقفت بين التسليم والعناد عُدْنا بك إلى بقية شعره فحاججناك به، وإلى ما فضل بعد المقاصّة فحاكمناك إليه."[1]

والذي نلمسه من خلال هذا القول هو أن القاضي الجرجاني أراد أن يبين للذين تحاملوا على المتنبي أنه إنسان يعتريه الخطأ، ويقع في عيوب قد تشين بشعره مثله مثل الشعراء الذين عُظموا وكانت لهم مكانة جليلة في ميزان الشعر والأدب.كما دعا النقاد أن يعتمدوا على ملموس من ديوانه ليعرضوه على المناقشة والدراسة قصد احتساب محاسن شعره ومساوئه. وهذه الدعوة التي وجهها القاضي الجرجاني تعد بمثابة النظرة الموضوعية، والمنهجية السليمة في إقامة المعايير المثلى لنقد الشعر.

من خلال ما سبق يمكن أن نتوقف عند نقطة فاصلة في هذه الوساطة والتي مفادها أن : " هذه صورة لدفاع القاضي عن المتنبي ويتضح منها أنه لم يتعصب للشاعر، وإنما نظر بعين الإنصاف والعدل فاستحسن ما كان حسنا من شعره واستهجن ما لم تكن فيه طلاوة وروعة. وإذا كان قد وضع بعض الأسس التي قاس بها الشاعر فليس معنىذلك أنه يتعصب له أو يندفع للذود عنه من غير علم وروية، لأن المتنبي لم ينفرد عن غيره كل الانفراد، فما يصيب غيره يصل إليه، وما يطبق على غيره يسري عليه."[2]وبالتالي يمكن أن نقول إن الجرجاني قد وفق إلى حد بعيد في إظهار فحولة المتنبي وإرجاع له مكانته التي يستحقها في مدارج الشعراء الفحول، وأنه لا غرابة ولا عيب في أن يكون للشاعر أخطاء فيما يتعلق بالشعر وصناعته. فالفحول القدامى لهم من الأخطاء ما لهم، وما لهم من الهفوات ما لهم، ولكنهم فحول يمثلون الأنموذج الأسمى لعمود الشعر العربي.

ثالثا: أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (ت: ٤٢١ هـ)

لا حظنا كيف كانت بداية عمود الشعر مع كل من الآمدي والقاضي الجرجاني وما مدى سعة فكر هؤلاء النقاد في الوقوف على المعايير والموازين التي تنتهج في نظام القريض، وما مدى براعتهما في استنباطها من جملة الشعر العربي القديم. وبالتالي يكون هذان الناقدان قد فتحا الباب على مصراعيه للبحث والدراسة في هذه المعايير استكمالا لدرس عمود الشعر وإعطائه الهوية اللائقة به قصد تحديد طريق الشعر وإرجاع موازين القريض إلى نصابها، والقصد كل القصد من وراء ذلك كله هو رسم طريق ومنهاج العرب في قول الشعر، وبذلك تحفظ الشعرية العربية.

والمرزوقي في منهج عمله اعتمد على ما توسل به الآمدي والجرجاني في استخراج تلك القواعد والموازين؛ أي أنه جاء بمعايير سابقة استقاها من جودة نص سابق، واحتكم إليها في بيان جودة كل الشعر اللاحق. وذلك في قوله إن العرب: " كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار."[3]هذه جملة المعايير التي يراها المرزوقي أبواب عمود الشعر والتي يمكن من خلالها الوقوف على الشعر العربي ككل لأنها هي الطريقة المثلى التي اتخذها العرب القدامى معايير وموازين لنظام قريضهم. ويُفصِل المرزوقي في هذه المعايير بقوله :

---

[1] . المصدر السابق، ص : ٥٣.
[2] . أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص : ٣٣٠.
[3] . المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط١، ١٩٩١، ج١، ص : ٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- فعيار المعنى، أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جَنْبتا القبول والاصطفاء مستأنسا بقرائنه، خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شَوبه ووحشته.

- وعيار اللفظ، الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم. وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا.

- وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق ممازجاً في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه.

- وعيار المقاربة في التشبه، الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة.

- وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة، تسالما لأجزائه وتقارنا. وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه.

- وعيار الاستعارة: الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له.

- وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارسة... وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني: قد جُعل الأخص لأخص والأخس للأخس فهو البريء من العيب. وأما القافية، فيجب أن تكون كالموعود [به] المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها.[1]

ثم يذكر بعد عناصر العمود ومعاييره، أن هذا هو الأنموذج في الإبداع الشعري، لأن هذه الخصال، إنما هي عمود الشعر عند العرب " فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدَّم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن"[2].

وبوقفة عند هذا القول نجد المرزوقي يستعمل كلمة المفلق. والمفلق يأتي على وجهين : الأول هو الشاعر الذي فلق معان جديدة وبكرا في القصيدة شأنها شأن فلق الصبح من الليل والظلام أي الاستخراج والتمييز. والوجه الثاني هو الشاعر الذي له شعر جيد ولا رواية له. والحلقة الجامعة بين هاتين الدلالتين هي الإتيان بالجديد والابتكار على مستوى الحركة والنمط.

تصور المرزوقي لنظرية الكتابة من خلال عمود الشعر

---

[1] . المصدر السابق، ج١، ص : ١١.
[2] . نفسه، الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الذي سعى إليه المرزوقي في وضع نصاب لمعايير الشعر العربي من خلال نظرية العمود: هو إبراز تلك الخطوات التي يتوخاها الشاعر في قرضه الشعر حتى لا يخرج عن الإطار السليم والمنهاج القويم الذي ارتضاه القدماء من الشعراء. كما أراد من خلال هذا العمل أيضا أن يبرز الآليات والميكانيزمات التي يشتغل عليها الناقد قصد تقويم وتسديد خطى الشعراء. وبالتالي أراد المرزوقي أن يؤسس منظومة أدبية نقدية تعنى بهذا الجنس الأدبي وتسعى إلى الحفاظ على مكانته وقداسته. ومن ثمة مكانة الشعرية العربية ككل والناتج في ذلك أن : " خصال عمود الشعر أو أبوابه هي أساس الشعر، وقوامه، ومادته التي بها يكون الشعر شعرا، وبغيرها لا يكون شعرا، وهي أساس ترتيب الشعراء في طبقاتهم، وبمقدار نصيب كل شاعر من عناصر عمود الشعر يكون تقدمه أو تأخره بحسب حظه منه، ومن جاء بهذه الأبواب بحقها المرسوم في حس العربي من غير إفراط ولا تفريط حصل على رتبة من رتب الفحولة إما أن يكون مفلقا أو محسنا من الشعراء" [1]

وهذا الحديث يرجع بنا إلى تقسيم الجاحظ للشعراء بحسب مقدرتهم وتميزهم الطبقي وذلك في قوله فللشعراء " عندهم أربع طبقات. فأولهم : الفحل الخنذيذ والخنذيذ هو التام ... ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المُفْلِق، ودون ذلك الشاعر فقط، والرابع الشعرور." [2] وبالتالي يكون المفلق عند الجاحظ هو الشاعر المجيد فحسب. أما رؤية المرزوقي للمفلق فتتمثل في أن المفلق هو الشاعر الذي فلق معان بكرا وجيدة في القصيدة.

وعليه تكون الفحولة عند المرزوقي على مرتبتين فقط إما شاعر مفلق مبتكر لمعان جديدة وجيدة، وإما شاعر محسن مجيد في نظام القريض. لتكون طبقات الفحولة عند الجاحظ أربعة وعند المرزوقي طبقتين.

وكخلاصة لهذا الطرح يمكن أن نقول إن " عمود الشعر عيار تقدم الشعراء إلى رتب الفحول كالخنذيذ الذي يجمع إلى جيده رواية جيد غيره مما يشرح معنى من معاني الدربة، وإطباق الجفن على الجفن، ومفهوم الاستلهام بين الشعراء، لكن المفلق فوق الخنذيذ لقوة طبعه، ولأنه كان مجودا من غير الحاجة إلى رواية جيد غيره." [3]

عمود الشعر كمصطلح بديل للفحولة

اكتملت النظرة التحليلية لنظرية عمود الشعر العربي، وأهم التنظيرات التي تبرز فحولة الشعراء وتبرز مكانتهم في الساحة الأدبية. ومن خلالها يمكن القول إن نظرية عمود الشعر العربي ما هي إلا امتداد لمصطلح الفحولة، بعد أن خبت جذوة هذا المصطلح في المسار النقدي مع ابن قتيبة لتلج الساحة النقدية مصطلحات أخرى شكلت في مضمونها بديلا عنه وهذا الطرح يخص مصطلح عمود الشعر العربي. والحديث عن عناصر عمود الشعر العربي فيمكن اعتبارها معايير أو موضوعات الفحولة، لأن الشاعر لا يصير في نظام القريض إلا إذا اتبع هذه العناصر بحذافيرها.

وقد كانت بداية التنظير لهذا المصطلح البديل مع الآمدي في موازنته لفض نزاع الخصومة بين أنصار كل من أبي تمام وتلميذه البحتري، من خلال تلك العناصر التي اعتمدها كوسائل وإجراءات يحدد بها مقدرة وفحولة أحدهما عن الآخر. كما نلمس بديل مصطلح الفحولة أيضا وانصهاره في نظرية عمود الشعر في ما قدمه القاضي الجرجاني في تنظيره لنظرية العمود في وساطته التي أقامها بين أنصار المتنبي وأعدائه مبرزا من خلالها مقدرة وفحولة المتنبي التي أُقصيت. لتتسم تنظيرات الجرجاني في هذا الباب

---

[1] . عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص : ١٩٤.
[2] . الجاحظ، البيان والتبيين، ج٢، ص : ٩.
[3] . عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص : ١٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بالنضج المفاهيمي والوعي الدقيق بقيمة المصطلح مقارنة مع سابقه الآمدي. كما شكلت خاتمة نظرية العمود مع المرزوقي الوجه الأكمل، والصورة المتناهية في النضج، لتكون بذلك نظرية صالحة لكل من دخل مضمار الشعر من جهة، والمنطلق البديل لمصطلح الفحولة لنقد الشعر، بعد أن سيطر هذا الأخير ولطالما شكل الطابع العام والقطب الأوحد لمسار النقد العربي.

ولقد رأينا من خلال هذا البحث كيف كانت انطلاقة مصطلح الفحولة مع الأصمعي، كنجم لاح في سماء النقد العربي كبداية لوضع المقاييس والمعايير التي تميز مقدرة شاعر عن آخر. ثم جاء ابن سلام الجمحي مُشَكِلاً استمرارية هذا التمييز بين الشعراء؛ حيث وضع الشعراء الفحول في طبقات من شأنها تقديمهم وتأخيرهم اعتمادا على موضوعات ومعايير رآها السبيل الأوحد والمنهج السليم في توزيع الشعراء، ومبررا لتقدم أحدهم عن الآخر.

وقد شكلت تنظيرات الأصمعي وابن سلام الجمحي في مجملها العصر الذهبي لمصطلح الفحولة. إذ لقي استحسانا كبيرا، فعرف به عصر الأدب والنقد آنذاك ثورة تصنيفية وطبقية كبيرة تعمل على تمييز الشعر والشعراء. لكن مافتئ هذا النجم يستقر وتتوطد أركانه حتى أخذ بريقه في الذبول مع دخول عصر ابن قتيبة الذي لم ينطلق من المصطلح كأساس لتصنيف الشعراء. وإنما اعتمد على معايير أخرى من شأنها أن تبرز قيمة الشعر والشعراء وتحدد مكانتهم.

ولما انتقلنا إلى الشق الثاني من البحث في مصطلح الفحولة، أردنا أن نرصد له وجودا في مدونات النقد التالية لعصور الأصمعي وابن سلام وابن قتيبة. فكانت الانطلاقة مع الآمدي من خلال موازنته، والقاضي الجرجاني من خلال وساطته، بعدهما محطتين أوليتين للتنظير لعمود الشعر العربي (بديل الفحولة). ثم نظرنا نظرة ختامية لقضية العمود كما جاء بيانها عند المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة، حيث جاءت مقدمة شرحه للديوان بمثابة خلاصة البحث في نظرية عمود الشعر العربي. وذلك حينما أخذ المرزوقي بناصية ما نظَّر له الآمدي والقاضي الجرجاني، وهذب عناصر العمود (موضوعات الفحولة) مكملا بذلك قواعده وأسسه.

ومن خلال هذا الانتقال استطعنا التوصل إلى أن مصطلح الفحولة لم يعد صالحا للاستعمال في مجال النقد والأدب، أو على الأقل كمحور يُصنف من خلاله الشعراء إما تصنيفا تمييزيا، أو تصنيفا طبقيا. وبالتالي عُرف لهذا المصطلح بديل حل محله، كما عرفت لتلك الموضوعات التي أسس لها الأصمعي وابن سلام أبواب تتماشى مع المصطلح الجديد عمود الشعر العربي.

عمود الشعر أو الركائز الأساسية التي يقوم عليها القول الشعري. مصطلح في أساسه يرجع إلى الآمدي الذي يُعد - في الموروث النقدي - أول من استعمله في موازنته بين البحتري وأبي تمام. ويشتغل هذا المصطلح على مستوى عناصر العملية الإبداعية بشقيها الجانب اللفظي والآخر المعنوي. وقد رست قواعد هذه النظرية تنظيرا وتطبيقا على أيدس نقاد بارعين أمثال : الآمدي بالانتصار للبحتري عن طريق موازنة شعره بشعر أبي تمام واستنباط قواعد النظم. ومع القاضي الجرجاني بتبرئة المتنبي من خصومه، ومع المرزوقي الذي وضع القوانين والموازين كنظرية عامة تشمل جميع الشعراء. ليشكل عمود الشعر في أخر المطاف نظرية بديلة لمصطلح الفحولة من خلال معايير وعناصر نظرية عمود الشعر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

منهجا البحث عن الحقيقة عند الغزالي وديكارت: "اليقين الإلهي"- و"الأنا المفكر"

أحمد أشقر. باحث في مقارنة الأديان

المقدمة

لم تقترن أعمال مفكرين اثنين على مر العصور مثلما اقترنت أعمال كل من أبي حامد الغزالي ورينيه ديكارت. بالرغم من اختلاف المنابت العرقية والجغرافية، والانتماءات الفكرية وحياتهما الواحد عن الآخر بفارق خمسة قرون، إلا أنهما يبقيان زوجين مهمين ومثيرين لا يزالا يؤثران على الفكر الإنساني.

لقد عاش الغزالي في القرن الحادي عشر (توفي في العام ١١٠٥). وعاش ديكارت في القرن السابع عشر (١٥٩٦-١٦٥٠). عاش الأول في بلاد المسلمين، في فترة انحطاط وضعف، وصل أوجها الاحتلال الصليبي لجزء من بلادهم. وعاش الثاني في فرنسا/أوروبا المسيحية، في عصر الإصلاح الديني/ البروتستانتية وخروج البرجوازيات الناشئة من أسواقها المحلية إلى أفريقيا وآسيا للبحث عن أسواق جديدة (الاستعمار) وعصر النهضة الفكرية والعلمية. اشتغل الأول، الغزالي، في علم الكلام (اللاهوت). واشتغل الثاني، ديكارت، في العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية والدقيقة. أفضى الأول صوفيا ومؤسسا لتيار في هذا المذهب وأب للأصوليات الإسلامية المعاصرة. وأفضى الثاني فيلسوفا فاتحا في عصر النهضة الفلسفي، حتى ليقال أن الفلسفة الحديثة بدأت مع ديكارت.

سيحاول هذا البحث التعرف والتعريف بالمنهج، الخطوات التي اتبعها كل واحد منهما من أجل الوصول إلى الحقيقة. وأوجه الشبه والاختلاف التي توصل إليها الاثنان. توصل الأول إلى "**اليقين الإلهي" الذي يغلق الباب أمام التفكير الحرّ** الذي لا تشوبه أية شائبة من شوائب الشك. وتوصل الثاني إلى يقين "**الأنا المفكر" الذي هو الباب الرئيس للفلسفة**، والشكّ الذي لا يعلو عليه يقين آخر.

كثيرة هي المصادر والمراجع التي تتحدث عن علاقة فكر الاثنين. وجلّها عربي وإسلامي، إذ يعتقد قطاع واسع من هؤلاء، أن ديكارت تأثر، بل نقل، عن الغزالي. وهذا البحث لن يبحث في هذا الجانب- إن كان موجود أصلا؟- بل سيعتمد إلى المصادر الأولية المتعلقة بمسألة البحث فقط.

يقسم البحث إلى فصلين، تتقدمهما مقدمة وتذيلهما خاتمة تلخص ما توصلت إليه من نتائج.

مبنى البحث:

*المقدمة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

*الفصل الأول- خطوات البحث عن الحقيقة عند الغزالي: "اليقين الإلهي"

*الفصل الثاني - خطوات البحث عن الحقيقة عند ديكارت: "الأنا المفكر"

*خاتمة.

* قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول- منهج الشك عند الغزالي: "اليقين الإلهي"

عصر الغزالي

إذا أردنا أن نفهم فكر الغزالي، قدر المستطاع، لا بد لنا من فهم العصر والبيئة التي عاش فيهما. فقد وصف الغزالي عصره بالقول: "[...] لقد عم الداء، ومرض الأطباء، وأشرف الخلق على الهلاك [...]" (**الغزالي١٩٩٣: ٦٠**). ويحلل عارف تامر هذا العصر قائلا: "[...] لم يخرج عن كونه نسخة طبق الأصل عن العصر الذي سبقه، أو بلغة أصح هو امتداد للقرن الثالث الهجري بالنسبة للعلوم والآداب ... وغير خاف أن هذا العصر شهد بروز دعوات دينية عديدة، وقيام مدارس وأنظمة فكرية لم تلبث أن نزلت الساحة لخوض المعركة الكبرى، وفي يد كل واحد من أعضائها منهاجا مقررا ومدروسا ويهدف إلى الوصول لمرتبة التفوق والسبق في استقطاب الطلاب والدعاة الذين ستكون مهمتهم فيما بعد استقطاب الوزراء والأمراء والحكام" (**تامر١٩٨٧: ٦٣**). إذن: يتضح مما سبق أن الفكر في عصر الغزالي كان تقليدا للعصر الذي سبقه، ومضطربا لأنه غير قادر عن الإجابة على المسائل والتساؤلات المجتمعية والفردية. من هنا يمكننا أن نفهم مدى عمق الأزمة التي عاشتها (الأمة) الإسلامية والتي تجلت بوقوع جزء من وطنها تحت الاحتلال الصليبي. إلا أن ما يهمنا هو، انعكاس أزمة الأمة عليه هو. لذا نراه متنقلا من منطقة إلي أخرى باحثا تارة، ومفكرا تارة أخرى، ومعلما أحايين أخرى، ومعتكفا بعض الوقت عساه يتوصل إلى الجواب الشافي الذي فيه مخرج له ولأمته. لقد وصف عبد الرحمن بدوي لوحة حياته بالتفصيل (**بدوي١٩٨٤: ٨٢٨٠**). لذا نراه بانيا منهجا متماسكا للبحث عن أهم القضايا التي تواجه المفكرين عادة، ألا وهو البحث عن الحقيقة،لأن الحقيقة وحدها قادرة على مساعدته على الخروج من أزمته، وهي وحدها القادرة على إخراج الأمة من أزمتها- كما يعتقد. فمنهج البحث عن الحقيقة هو من أجل تنقية العقل والنفس والروح الإنسانية من أجل إعادتها لفطرتها التي خلقها [الله]-كما يعتقد. فبنى منهجا خاصا به مكونا من خمس مراحل، أوصلته إلى الحقيقة التي يريدها.

الأولى: الشك المنهجي

أول ما يسترعي انتباهنا في حياة الغزالي هو السعي الحثيث لبلوغ الحقيقة الخاصة به. فقد قال: "ولم أزل في عنفوان شبابي، منذ راهقت البلوغ قبل بلوغ العشرين إلى الآن وقد أناف السن على الخمسين أقتحم لجّة هذا البحر العميق، أتوغل وأخوض غمرته خوض الجسور، لا خوض الجبان الحذور، وأتوغل في كل مظلمة، وأتهجم على كل مشكلة، وأتقحم كل ورطة، أتفحص عن كل عقيدة فرقة، واستكشف أسرار مذهب كل طائفة، لاميّز بين محق ومبطل، ومتسنن ومبتدع لا أغادر باطنيا إلا وأحب أن أطلع على بطانته، ولا ظاهريا ألا أريد أن أعلم حاصل ظهارته، ولا فلسفيا إلا وأقصد الوقوف على كنه فلسفته، ولا متكلما إلا وأجتهد في الإطلاع على غاية كلامه ومجادلته، ولا صوفيا إلا وأحرص على العثور على سرّ صوفيته، ولا متعبدا إلا وأترصد ما يرجع أليه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

حاصل عبادته، ولا زنديقا معطلا إلا وأتجسس وراءه للتنبه لأسباب جرأته في تعطيله وزندقته" (**الغزالي١٩٩٣: ١٨**). يعرض الغزالي سلسلة من المعارف والشكوك بما هو سائد في عصره. فالشك عنده هو المرحلة الأساسية في بناء نهج البحث عن الحقيقة عنده. فالشك عند اليونانيين "من ينظر بإمعان، من يتفحص باهتمام" (**بدوي١٩٩٨: ١٦**). وأما راجح الكردي فيصف الشكّ قائلا: "فالشك هنا إذن منهج وطريقة، إنه حركة تنظيم يخلّص النفس من أعباء أفكاره لا تأنس إليها ولا ترتاح لها ليقيم على أنقاضها أفكار ترتاح لها وتأنس إليها وهو أحيانا حركة فحص وعلاج يتبين ما في الرأي من ضعف ليصلحه وما في الفكرة من نقص ليكملها" **(www.balagh.com\mosoa\falsafh\u512cdn1.htm).**

لقد اعتقد الغزالي أن الأفكار والآراء والتعاليم السائدة في عصره، هي المسؤولة عن الأزمة التي يعيشها المجتمع والأمة. وأنها غير قادرة على تقديم اقتراحات لحل هذه الأزمة، لأنها تقليد لأفكار منظومة فكرية قديمة وغير ملائمة لمتطلبات عصره، فبدأ ببناء منهجه متخذا من الشك، الذي هو عدم قبول القائم، والفحص والتحري الدائمين، في منظومة عصره المعرفية (القاعدة الأساس). لأن الشك هو الطريق الأمثل من أجل بدء البحث عن منظومة جديدة من شانها أن توصل إلى منظومة أو منهج جديد،الحقيقة التي بإمكانها تخطّي المنظومة الحالية، وقادرة على أيجاد حلول للأزمة الحالية، التي تميزت بالتفكك المجتمعي والعداوات بين المسلمين من أتباع الفرق والطوائف المختلفة. "لأن الشكوك هي الموصلة إلى الحق فمن لم يشك لم ينظر لم يبصر(النور الإلهي) ومن لم يبصر بقى في العمى والضلال"(**الغزالي١٩٩٧: ١٧**). إذن فالشك هو البصر، وعندما نبصر نرى الأمور بصورة واضحة ومختلفة، أي أن الحقيقة موجودة وما علينا إلا البحث عنها- بحسب الغزالي طبعا. لقد شكّ ورفض أيضا آراء الذين عاصروه من الفلاسفة الذين حاولوا التوفيق بين الدين والفلسفة والمتصوفة.

الثانية: التحرر من التقليد

كانت شكوك الغزالي في منظومة عصره عبارة عن بحث ودراسة بما هو موجود وقائم من أجل، ليس فقط فهم هذه المنظومة وفحص أهليتها لحل مشاكل الواقع المأزوم، بل الخروج بمنظومة معرفية قادرة على الإجابة الحقيقية على الأسئلة والتساؤلات التي تطرحها كافة القضايا العالقة. لذا أدرك بأن الواجب علية عدم تقليد المنظومة الفكرية الموجودة والتي سبقته. يقول في هذا الصدد: "وقد كان التعطش إلى إدراك حقائق الأمور دأبي وديدني من أول أمري وريعان عمري، غريزة وفطرة من الله وضعتا في جبلّتي، لا اختياري وحيلتي حتى انحلت عقدة التقليد وانكسرت علّي العقائد الموروثة عن عهد شرة الصبا، إذ رأيت صبيان النصارى لا يكون لهم نشوء إلا على التنصر، وصبيان اليهود لا نشوء لهم إلا على التهود، وصبيان المسلمين لا نشوء لهم إلا على الإسلام. وسمعت الحديث المروي عن رسول الله صلّى الله عليه وسلم يقول: "كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه وينصرانه ويمجسانه" فتحرك باطني إلى حقيقة الفطرة الأصلية وحقيقة الحقائق العارضة بتقليد الوالدين والأستاذين، والتمييز بين هذه التقليدات، وأوائلها بلقينات، وفي تمييز الحق منها عن الباطل اختلافات، فقلت في نفسي: إنما مطلوبي العلم بحقائق الأمور، فلا بد من طلب حقيقة العلم ماهي، فظهر لي أن العلم اليقيني هو الذي يكشف فيه المعلوم انكشافا لا يبقى معه ريب، ولا يقارنه إمكان الغلط والوهم، ولا يتسع القلب لتقدير ذلك، بل الأمان من الخطأ ينبغي أن يكون مقارنا لليقين مقارنة لو تحدي بإظهار بطلانه[...]" (**الغزالي١٩٩٣: ١٩**).

إذا، ميّز الغزالي بين **التقليد** (التنصير والتهويد) ولم يذكر الإسلام في هذا الباب، لأنه يرى في الإسلام دين **الفطرة**. وما مسعى الغزالي إلا العودة بالإنسان إلى فطرته. فالتقليد، إذن، ضد الفطرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يرى فكتور سعيد باسيل أن الغزالي قد حارب التقليد لسببين اثنين: "السبب الأول، هو: أن التقليد خلق التعصب للمذاهب ودفع معتنقيها إلى تكفير بعضهم فإذا المقلد الذي اعتمد في أيمانه على التقليد لا على النظر يكفو من يخالف في مذهبه ومعتقده، فهو يرى أنه هو وحده على حقّ وأن الآخرين أصحاب المذاهب الأخرى على خطأ وضلال[...]"(**باسيل بدون تأريخ:١٣**). والسبب الثاني، هو:" إن التقليد يحول دون الفهم والعلم. أي دون فهم علوم الدين الذي وقف الغزالي حياته على بعثها وإحيائها." (**هراك:١٣٢**)

بكلمات أخرى: التقليد يضعف المجتمع والأمة ويشغلهما في قضايا ليست ذات أهمية ويحد من تطورهما، ويمنعها من إعادة إنتاج كيانها، الأمر الذي يبقيها خارج الصيرورة التاريخية، وغير قادرة على مواجهة التحديات في القضايا والميادين المختلفة.

الثالثة: القواعد المنهجية

لقد وضع الغزالي نوعين من القواعد المنهجية في بناء منهجه، البحث عن الحقيقة.

الأول: القواعد النظرية، وتقسم إلى خمس:

الأولى: البداهة واليقين. يقول في هذا الصدد: " العلم اليقيني هو الذي يكشف فيه المعلوم انكشافا لا يبقى معه ريب يتسع معه القلب لتقدير ذلك، بل الأمان من الخطأ ينبغي أن يكون مقارنا لليقين مقارنة لو تحدى بإظهار بطلانه مثلا من يقلب الحجر ذهبا والعصا ثعبانا، لم يورث ذلك شكا وإنكارا، فإني إذا علمت أن العشرة أكثر من الثلاثة، فلو قال لي قائل: لا، لم أشك بسببه في معرفتي، ولم يحصل لي منه إلا التعجب من كيفية قدرته عليه، فأما اشك فيما علمته فلا. ثم علمت أن كل ما لا أعلمه على وجه ولا أتيقنه هذا النوع من اليقين فهو علم لا ثقة به ولا أمان معه، وكل علم لا أمان معه فليس بعلم يقيني" (**الغزالي١٩٩٩: ١٥١**)

الثانية: المراجعة. وتدعو هذه القاعدة بضرورة مراجعة كافة جوانب القضية التي يبحث فيها أو يناقشها الفرد، كي يكون على يقين من صواب الرأي الذي توصل إليه أو الموقف الذي اتخذه. نرى أن هذه القاعدة فيها دمج لمبدأي الشك واليقين، فالشك يستدعي المراجعة الدائمة، واليقين يستدعي هو الآخر المراجعة من أجل الوصول إليه.

الثالثة: التأني وعدم التسرع. هذه القاعدة ملزمة لكل باحث أيا كانت عقيدته. والتأني يعطي الوقت والفرص والإمكانات لكل باحث أن يراجع ويشكّ في كل خطوة خطاها أو فكرة توصّل إليها أثناء البحث والدراسة.

الرابعة: عدم التناقض. فيا يدعو الغزالي إلى معرفة سبب وقوع التناقض. يقول في هذا الصدد: "فالتناقض في البراهين الجامعة للشروط التي ذكرناها لا محال. فإن رأيتها متناقضة فاعلم أن أحدها أوكلاهما لم يتحقق فيه الشروط المذكورة فتفقد مظان الغلط والمثارات [...]" (**الغزالي١٩٩٩: ٢٢٤**). أي أنا هناك مُعطى خاطئ أو/ وغير مكتمل أو/ وطريقة خاطئة أو غير مكتملة هي الأخرى.

الخامسة: الثقة. فيها يدعو الغزالي الباحث/ الدارس/ الإنسان العادي أن يثق كل الثقة في الموقف الذي يتخذه كي يستطيع الدفاع عنه. والثقة تعبير عن قدرته الفرد على استيعاب وتملك الأدوات والمهارات المعرفية ودقة المعلومات والمعطيات التي استعملها ويستعملها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

النوع الثاني: القواعد العملية، وتقسم إلى عشر:

الأولى: النية الصادقة الواقعة من غير التواء.

الثانية: العمل لله من غير شريك ولا اشتراك.

الثالثة: موافقة الحق بالاتفاق ومخالفة النفي بالصبر على الفراق والمشاق وترك الهوى وجفلة الملاذ والخلافة.

الرابعة: العمل بالاتباع لا الابتداع.

الخامسة: الهمة العليا المجردة عن تسويف مفسد.

السادسة:ا لعجز والذلة لا بمعنى الكسل في الطاعة وترك الجهاد بل عجزك عن كل فعل إلا بقدرة الحق الجواد وأن ترى الخلق بعين التوقير والاحترام فإن بعضهم وسائط بعض إجلالا لحضرة ذي الجلال والإكرام.

السابعة: الخوف والرجاء معنى وعدم الاطمئنان بجلال الإحسان عند العيان.

الثامنة: دوام الورد إما في حق الحق أو في حق العباد.

التاسعة: المداومة على المراقبة ولا يغيب عن الله طرفة عين.

العاشرة: علم ما يجب الاشتغال به ظاهرا وبلطنا لأن من ظن أنه استغنى عن الطاعة فهو مفلس.\(**الغزالي، ب.ت:٥:٨**).

الرابعة: الوسائل

يذكر الغزالي أن وسائل الإدراك لديه هي ثلاث: الحواس، والعقل والقلب. وقد اختبرها هو بنفسه وأخبرنا بها في سيرته الذاتية الفكرية، "المنقذ من الضلال". (**الغزالي١٩٩٢: ٢٣**) ولكل وسيلة من هذه الوسائل حدودها ودورها الذي لا تتجاوزه.

الحواس: يعتبر الحواس ثابتة، ويشرح لنا وظيفة كل حاسة بالقول: "إن القوة الخيالية المودعة في مقدم الدماغ تجري من العقل مجرى صاحب بريده إذ تجتمع أخبار المحسوسات عندها وتجري القوة الحافظة التي مسكنها مؤخر الدماغ مجرى الخازن لهذا البريد ويجري الحواس الخمس مجرى جواسيسه، فيوكل كل واحد منها بأخبار صقع من الأصقاع. فيوكل العين بعالم الألوان. والسمع بعالم الأصوات والشم بعالم الروائح. وكذلك سائرها فإنها أصحاب أخبار يلتقطونها من هذه العوالم، ويؤدّونها إلى القوة الخيالية التي هي صاحب كل بريد"(**الغزالي،ب.ت: ج٣ ص٩**).

العقل: لقد كان بحثه في العقل كأحد الوسائل في بناء منهجه، البحث عن الحقيقة، نقاشا بين فرق إسلامية شتى، أهمها المعتزلة- الذين يعتمدون اعتمادا كليا على العقل، والصوفية- التي تعطل دور العقل. فاتخذ موقفا وسطيا (**الغزالي١٩٩٢: ٨**).

القلب: يعتبر القلب الوسيلة التي يلتقط فيها الإنسان المسلم هدي الله. وأثناء حديثه عن القلب يقتبس من القرآن ،"فمن يرد الله أن يهديه يشرح صدره للإسلام". وحديثا للنبي محمد:"قول نور يقذفه الله تعالى في القلب" (**الغزالي١٩٩٢: ٢٣**).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كما نلاحظ: يعتبر الغزالي الحواس والعقل والقلب وسيلة متكاملة لا تنفصم عرى الواحدة عن الأخرى، بل تكمل الواحدة الأخرى. عمليا هذا هو الموقف الوسطي بين المعتزلة العقلانيين وغيرهم من المتصوفة الحسّيين، الذين يعتبرون الإحساس والقلب مصدر المعرفة.

الخامسة: التأمل

يستحوذ التأمل مكانة خاصة ومركزية في منهج تفكير وحياة الغزالي. فهو الذي قضّى في الخلوات والتأمل عشر سنين، يقول: "[...] فدمت على ذلك مقدار عشر سنين، وانكشف لي في أثناء هذه الخلوات أمور لا يمكن إحصاؤها واستقصاؤها" (**الغزالي: ١٩٩٣**). والتأمل هو وسيلة لاستقبال الهدي الإلهي، ويقتبس (أيضا) قول للنبي محمد: "إن لربكم في أيام دهركم نفحات ألا فتعرّضوا لها" (**الغزالي١٩٩٢: ٥**).

يرى الباحث، السيد عقيل بن علي المهدي، أن تأمل الغزالي يقسم إلى قسمين؛ التأمل الفلسفي الذي هو البحث عن الحقيقة الإلهية، والتأمل الصوفي الذي ينقي النفس ويطهيرها (**المهدي١٩٩٦: ١٣٥**). إلا أني أعتقد بأن تقسيما كهذا ليس دقيقا بما فيه الكفاية. فالتأمل، من أجل أن يقذف نوره في قلبه، كما أكد الغزالي بنفسه (**الغزالي١٩٩٣: ٢٣**). والتأمل، لا علاقة له بالفلسفة إلا إذا كان تأملا- بحثا عقلانيا.

الوصول للصوفية

لم يكن منهج الغزالي منهجا نظريا فقط. فقد أعتمده من أجل الخروج من الأزمة التي عصفت به أثناء حياته والتي يحدثنا عنها في المنقذ من الضلال. وكان أمل الغزالي أن يتبع هذا المنهج جميع أفراد (المجتمع والأمة) الإسلامية للخروج من الأزمة التي عصفت بها. ينتهي الغزالي في مسيرته الفكرية إلى الصوفية. ويصفها بالقول: "علم وعمل وأن حاصل عملهم قطع عقبات النفس والتنزه عن أخلاقها المذمومة وصفاتها الخبيثة حتى يتوصل بها إلى تخلية القلب غير الله تعالى وتحليته بذكر الله" (**الغزالي١٩٩٣: ٤٧**). فقد أقبل الغزالي على الصوفية لأنها تقتضي بتطهير النفس من شواغل الحياة والإقبال على الله، لأن هذا وكما يقول: "لا يتم إلا بالإعراض عن الجاه والمال والهرب من الشواغل والعلائق ثم لاحظت أحوالي فإذا أنا منغمس في العلائق وقد أحدقت بي الجوانب ولاحظت أعمالي أحسنها التدريس والتعليم فإذا أنا مقبل على علوم غير مهمة ولا نافعة في طريق الآخرة ثم تفكرت في نيتي في التدريس فإذا هي غير خالصة لوجه الله بل باعثها ومحركها طلب الجاه وانتشار الصيت فتيقنت أني على شفا جرف هار وأني قد أشرفت على النار إن لم أشتغل بتلافي الأحوال فلم أزل أتفكر فيه مدة وأنا بعد على مقام الاختيار وأصمم العزم على الخروج من بغداد ومفارقة تلك الأحوال يوما وأحل العزم يوما وأقدم فيه رجلا وأؤخر عنه الأخرى[...]" (**الغزالي١٩٩٣: ٤٨**). وكما نعلم فقد استمر الغزالي على هذا الحال عشر سنين، كما يخبرنا في المنقذ من الضلال، حتى ينتهي به المطاف قائلا: "أني علمت يقينا أن الصوفية هم السابقون لطريق الله سبحانه وتعالى خاصة. وأن سيرهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أزكى الأخلاق، بل لو جمع عقل العقلاء، وحكمة الحكماء، وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء، ليغيروا شيئا من سيرهم وأخلاقهم ويبدلوه بما هو خير منه، لم يجدوا إليه سبيلا، فإن جميع حركاتهم وسكناهم في ظاهرهم وباطنهم، مقتبسة من نور مشكاة النبوة، وليس وراء نور النبوة على وجه الأرض نور يستضاء به" (**الغزالي١٩٩٣: ٥٠**).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وصوفية الغزالي ليست كصوفية الاتحاديين والحلوليين. وهي عنده ليست سوى إعادة النفس البشرية إلى "فطرتها"، الإسلام، كما يفهمه هو. وهي- أي صوفية الغزالي- محاولة العودة في الصوفية إلى دائرة الشرع، كما يعبر عنه في موسوعته الكبيرة "إحياء علوم الدين".

نجمل بالقول: لقد لاحظنا في هذا الفصل أن الغزالي بدأ منهجه الحياتي والفكري منطلقا من الإيمان المطلق بالله، ومن الشك في كل ما يدر حوله من أحداث وقضايا، مارا في التحرر من مناهج السابقين، الذي يعتبرها غير جادة وقادرة على حل المشاكل الفردية والجمعية. متخذا قواعد منهجية منطقية، متوسدا وسائل المعرفة الحسية والعقلية والقلبية، كي تكون النتائج التي يتوصل إليها دقيقة للغاية ويطمئن قلبه بأنه لم يظلم أحدا ولم يغضب وجه الله. إنها وسيلة واحدة متكاملة تمكنه من الوصول إلى أقصى درجات المعرفة- حتى غير الظاهر منها- متأملا متطهرا كي يصل إلى الحقيقة، والتي هي العودة بالنفس الإنسانية إلى فطرتها. وقد أوصل هذا النهج صاحبه الغزالي إلى الصوفية. فالحقيقة، إذا، هي العودة إلى الفطرة. إذا منهجه يقصي ويحيّد العقل عن الخوض في المسائل الحياتية الفردية والجمعية. وما منهجه إلا دائرة مغلقة، تبدأ من الإيمان بالله، وتنتهي إلى الإيمان بالله. وليس منهجا بحثيا يسمح لأتباعه الخوض في كافة المجالات المطروحة بحريّة متناهية، كما سنرى عند ديكارت.

الفصل الثاني- منهج البحث عن الحقيقة عند ديكارت: "الأنا المفكر"

عصر ديكارت

إذا أردنا أن نفهم فكر وفلسفة رنيه ديكارت لا بد لنا من فهم جوهر أحوال العصر الذي فيه. فديكارت المولود في نهاية القرن السادس عشر، في العام١٥٩٦، والذي عاش حتى منتصف القرن السابع عشر، توفي في العام١٦٥٠، عاش في فترة مفصلية من تاريخ وطنه فرنسا (وأوروبا بشكل عام). في هذه الفترة كانت فرنسا تستعد لمغادرة المنظومة المعرفية وأخلاق القرون الوسطى، وبرجوازيتها الصاعدة تبحث عن أسواق جديدة خارج سوقها المحلي الفرنسي والأوروبي، في أفريقيا ومناطق أخرى في العالم. فقد تجلت هذه الفترة عن ثورة ضد الكنيسة الكاثوليكية بقيادة المصلح الديني، مارتن لوثر، الذي يعتبر مؤسس المذهب البروتستانتي، مقدما بذلك خطوة جديدة جريئة وهامة للفكر الفلسفي أيضا. فقد اتسمت هذه الفترة بالشكوك- كما يرى برنارد وليامز المتخصص في الفلسفة الديكارتية- الشك في مقدرة المنظومة المعرفية السائدة الإجابة عن المسائل والمشكلات العالقة، والشك بمقدرة العقيدة الكاثوليكية الوصول إلى الحقيقة (الدينية) **(ويليامز١٩٩٦: ٩٧)**.

في هذه الأحوال والأجواء اشتغل ديكارت في البحث والتفكير والتأليف. فقد تطرقت أبحاثه، ليس للفلسفة فقط، بل تعداها إلى الرياضيات والهندسة والفيزياء. إلا أن إبداعاته الأهم تبقى في إطار الفلسفة، حتى ليقال أن الفلسفة الحديثة بدأت مع ديكارت **(ويليامز١٩٩٥: ٩)**.

لقد برّى ديكارت منهجا خاصا به مكونا من خمس مراحل، ويعتبر تأسيسا فاصلا بين منهج الفلسفة في القرون الوسطى وبعدها. ويستند منهجه على "الأنا المفكر" الـ Cogeto الموجود دون أدنى شك، والشك واجب في كل الأمور التي هي خارج العقل المفكر، حتى في وجود [الله].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأولى: الشك المنهجي

يعتبر ديكارت الشك القاعدة الأساسية في البحث عن الحقيقة: "إذا أردنا أن نبحث عن الحقيقة، من الواجب أن نشك قدر الإمكان في كل شيء- ويوضح ذلك مضيفا: لأننا كنا صغارا قبل أن نبلغ، ولأننا أحسنا وأسأنا الحكم على الأمور أحيانا وفق الأمور التي انكشفت لحواسنا (عندما لم نكن بعد قد استعملنا كامل حكمتنا)، تمنعنا الكثير من الأحكام، التي أطلقناها على عجلة من أمرنا الوصول إلى معرفة الحقيقة: هذه الأحكام تحذرنا عادة ...إذا لم نتخذ على عاتقنا مرة واحدة في الحياة القرار بالشك بكل الأمور، التي فيها جزء بسيط جدا من عدم اليقين" **(ديكارت١٩٧٩: ٢٩)**. ويضيف في مؤلفه الهام، مقالة في المنهج، قائلا: "ولما فكرت خاصة فيما يمكن أن يجعل الشيء عرضة للشك ويحملنا على الوقوع في الخطأ، نزعت من عقلي جميع الأخطاء التي أمكنها التسرب إليه قبل. وما كنت في ذلك مقلدا الريبيين الذين لا يشكون إلا للشك ويتظاهرون دائما بالتردد لأن غرضي كان كله على عكس ذلك لا يرمي إلا إلى الظفر باليقين والى الإعراض عن الأرض المتحركة والرمل في سبيل العثور على الصخر والصلصال" **(ديكارت١٩٧٤: ٣٤ ـ ٣٥)**.

يميز وليامز ثلاث مراحل من الشك عند ديكارت؛ الأولى: أبعد عنه كافة الأمور التي العقل السليم لا يشك بها، وهي الحقائق الثابتة. الثانية: شكّ بصحة الأمور التي يراها في أحلامه وعندما يستيقظ يتضح أن ما رآه وهما. والثالثة وهي الأرقى في هذه المراحل: شك بوجود شيطان يحاول إغواءه باستمرار، والسؤال هو هل هناك ضمان من أن الشيطان سيتمكن من إغوائه؟ وبالطبع الجواب هو: النفي **(ويليامز١٩٩٩: ١٠١ ـ ١٠٢)**.

إن ما يريد ديكارت قوله هنا الأمور الآتية:

١ – البحث عن الحقيقة يتطلب من المرء أن يضع جميع الأمور موضع الشك.

٢ – قد تكون الأمور التي نشك بها غير صحيحة.

١ – وأن الشك موقف أخلاقي، يمنعنا من التسرع في أحكامنا من إطلاق الأحكام جزافا خاصة التي تتعلق بالآخرين.

٤ – أن هناك قوى (خارجة عن إرادتنا) تعرقل وصولنا إلى الحقيقة.

الثانية: التحرر من القيود

*إن الذي يعتبر الشك أساسا لقاعدة منهجية حتما سيرفض تقليد الذين سبقوه. لأن الشك والتقليد نقيضان. وهذا ما فعله صاحب منهج الشك في الفلسفة الحديثة، فيقول: "عندما سمحت لي السن بالتحرر من ربقة معلمي، هجرت كل الهجر دراسة الأدب وعزمت أن لا أطلب من العلم إلا ما يمكن وجوده في نفسي أو في كتاب العالم الكبير" **(ديكارت١٩٧٩: ١٢)**. فالتحرر من القيود كان سبيله من أجل تمييز الحقيقة والكذب كي يرى بوضوح الأعمال التي يتوجب ممارستها كي يخطو في حياته خطوات ثابتة، لأن أعمال الآخرين غير قادرة على غرس الثقة والأمان في نفسه. وبهذا تحرر رويدا رويدا من كثير من الأخطاء التي من شأنها أن تظلل على النور الطبيعي الذي فينا وتقلل من قيمة العقل **(هناك١٣)**.*

يمكن القول بان ما يريد ديكارت فعله هو، تنقية النفس والعقل من الرواسب التي لا يمكن الثقة بها، كي يبدأ التفكير في عمله دون التزامات لما هو سابق، وكي تكون الأحكام التي تصدر عن التفكير صادرة عنه هو.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الثالثة: القواعد المنهجية

في هذه الخطوة، يستمر ما بدأه في الخطوتين السابقتين، الشك والتحرر من التقليد. هذا معناه: أنه يرفض المنطق الذي اعتمده سابقوه كمنهج موصل للحقيقة، ويرفض (أيضا) منطقي الجبر والهندسة السائدين. لذا بذل جهده لبناء منهج جديد خال من هذه العيوب (**ديكارت١٩٧٩ : ٢٢**). من المعروف أن ديكارت هو صاحب نظرية في الرياضيات.

لقد دأب على وضع عدد قليل من القواعد، لأن كثرة القواعد، مثل قوانين الدولة، من شأنها أن تهيئ سُبُل الرذيلة، فالدولة عندما تكون قوانينها قليلة، كون أفضل (**هناك: ٢**). لذا وضع عددا قليلا من القواعد، أربع فقط:

الأولى: عدم القبول على الإطلاق بأن أمرا ما حقيقي إلا بعدما يثبت ذلك بوضوح أنه كذلك. هذا معناه الامتناع عن التسرع في الحكم والآراء المسبقة، وأن لا يضع في أحكامه شيئا ما يتمثل لروحه في وضوح وتميّز لا يكون لديه معها أي موضع شك (**هناك: ٢ ٢٣**).

الثانية: أن يقسم كل معضلة من المعضلات إلى وحدات صغيرة، كي يكون بإمكانه الإحاطة بكافة تفصيلاتها والتعاطي معها وحلها على أحسن وجه (**هناك: ٢٣**).

الثالثة: ترتيب الأمور والصعود بها من البسيط إلى الأكثر تركيبا، والتي يسبق بعضها بعضا (**هناك: ٢٣**).

الرابعة: مراجعة كافة الأمور والتفصيلات، كي يتأكد أنه لم يغفل شيئا (**هناك: ٢٣**).

ويلخص هذه الخطوة بقوله: "هي من الرسوخ بحيث لا تزعزعها فروض الريبيين مهما يكن فيها من شطط، حكمت بأنني أستطيع مطمئنا أن أتخذها مبدأ أول للفلسفة التي كنت أفتش عنها" (**هناك: ٣**).

مما تقدم نفهم الأمور الآتية:

١ – البداهة مستقلة عن العقل.

٢ – التجزيء يضمن الوصول إلى أكبر عدد من التفاصيل. ويكشف الأمور غير المرئية والواضحة، للوهلة الأولى، وتؤدي إلى دقة أكثر في النتائج.

٣ – الترتيب مفيد للنظام ورؤية الأمور في سياقاتها المختلفة.

٤ – التأكد من عدم إغفال أي أمر وتفصيل.

٥- الأخذ بالأمور والقضايا السهلة إلى التي هي أصعب وأعقد. هذه الخطوات والاعتبارات واجبة على كل باحث رصين يسعى إنجاز بسرعة وبدقة متناهيتين.

الرابعة: تحديد الوسائل

لقد اعتبر ديكارت العقل **المستقيم المفكر** وسيلة لبلوغ الحقيقة. لذا نراه يقول بأن العقل هو أعدل الأشياء توزعا بين الناس. وأن الاختلافات في مواقف الناس نابعة من تسيير الناس لأفكارهم بطرق مختلفة (**هناك: ٤٣**). وفي كتابه"التأملات" يوضح لنا بأن **التفكير** يشمل الأحاسيس والحواس والألم بقوله: "من أنا؟ أنا شيء مفكر. ما هو الشيء المفكر الذي يفكر؟ يقول: إنه شيء

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يشك، ويفهم، ويتصور، ويقرر، وينفي ويريد أو لا يريد ويتخيّل أيضا ويحسّ. ولا شك هذا ليس بالأمر القليل، وكل هذه الأمور تنتسب إلى طبيعتي.[...] الأمور التي أتخيلها ليست حقيقية، بالرغم من أن القوة المتخيلة تتوقف من أن تكون بصورة محسوسة، وهي جزء من التفكير الذي بي. وفي النهاية، أنا هو الذي يحسّ، أي الذي يعرف ويقبل الأمور كأنها بواسطة وسائل الحواس، فحقا أنا أرى الضوء، وأسمع الضوضاء وأشعر بالحرارة" (**ديكارت١٩٨٥: ٥١**). ويطالب بأن يكون استعمالها سليما، كي تجنب الباحث الوقوع بالخطأ (**ديكارت١٩٧٩: ١٠١**).

وإذا ما أردنا توضيح ما قصده ديكارت فإننا نقول: أنه يعتبر الوسائل التي يستعملها في منهجه، هي العقل السليم المفكر الذي يشمل الحواس أيضا، وتشكل- هذه الحواس- إذا ما استعملها الفرد، ضمانة لتجنب الأخطاء.

الخامسة: التأمل

عاش ديكارت حياته متنقلا في جميع أرجاء أوروبا ممارسا عمله الأساسي، التفكير والكتابة، وحياة الجندية بالرغم أنه لم يشترك بأية معركة (**أمين١٩٦٩: ٣٤٥**).

لقد أجمع جميع الباحثون الذين بحثوا حياته وفلسفته على انه كان يحب العزلة والتأمل لذا هاجر من فرنسا إلى هولندا التماسا للهدوء والراحة... وعاش فيها عشرين عاما ألّف فيها أهم مؤلفاته إلى أن توفي (**أمين١٩٦٩: ٢٣**). وعاش (أيضا) دون زواج، وأنجب ابنة دون زواج رسمي.

لقد اعتمد التأمل والعزلة أثناء التفكير والكتابة. فيقول: "لا يمكن تخيّل متعة التأمل بكل الأمور، التي تتكشف أمامنا، للإشباع الروحي الذي تعطينا إياه معرفة كل الأشياء التي نجدها بواسطة الفلسفة" (**ديكارت١٩٧٩: ١٠**). بكلمات أخرى: التأمل لدي ديكارت هو الخلوة التي يبتغيها الباحث وأي إنسان مفكر للتركيز، وهي لا تخلو من الصراع مع "الشيطان"، الذي يدفعه دفعا ويحثه على التفكير.

الأنا المفكر

لقد اعتمد ديكارت الشك مبدءا أساسا في فلسفته. الشك بكل ما هو موجود، ومحيط وما قد ينكشف إلا "الأنا المفكر". فالأنا المفكر موجود عنده "دون شكّ"، فيقول: "لكن من يدري لعل هناك شيئا مختلفا عن تلك الأشياء التي حسبتها غير يقينية، شيئا لا يمكن أبدا الشك فيه؟ ألا وهو إله أو قوة أخرى تضع في عقلي هذه الأفكار؟ لكن ليس بضروري، فلربما كنت قادرا على إنتاجها بنفسي. وأنا أنا على الأقل، ألست شيئا؟ لكنني قد سبق لي وأنكرت أن لي حسّا أو جسما. بيد أني مع ذلك أتردد، إذ ما الذي ينجم عن هذا؟ هل أنا أعتمد على جسمي وحواسي إلى درجة أنني لا يمكن أن أكون شيئا بدونهما؟ لكنني أقنعت نفسي بأنه لا يوجد شيء حقيقي في العالم، وأنه لا توجد سماء ولا أرض ولا عقول ولا أجسام. ألم أقتنع بأنني لست شيئا؟ هيهات، هيهات قد كنت شيئا من غير شك، ما دمت قد اقتنعت أو فكرت فقط في شيء ما. لكن لا يوجد خدّاع لا أدري من هو، خدّاع قوي جدا وماكر جدا يستخدم كل ما أوتي من حيلة ابتغاء خداعي دائما. لا شك إذن في أنني، موجود ما دام يخدعني. فليخدعني إذن ما طاب له خداعي، فإنه لن يستطيع أن يجعل أنني لست بشيء طالما له خداعي ، فإنه لن يستطيع أن يجعل أنني لست بشيء. وهكذا بعد أن فكرت في الأمر جيدا وفحصت بعناية عن كل الأمور، يجب عليّ، أن أستنتج وأتيقن أن هذه القضية: "أنا كائن، أنا موجود" وهي قضية صحيحة في كل مرة أنطق بها أو أتصورها في عقلي" (**ديكارت١٩٨٥: ٢٨ ـ ٢٩**).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وفي النهاية قرر أن "الأنا المفكر" موجود فوق كل الأمور التي تحتمل الشك، حتى [الله] عنده يمكن الشك بوجوده، بالرغم من أثبت وجوده في سياق آخر. فيقول: "من المزايا العظيمة الفائقة التي كلما تأملت فيها بعناية أكثر اعتبرت نفسي أقل قدرة على إنتاج هذه الفكرة بنفسي من نفسي وحدها. فلا بد إذن من أن أستنتج استنتاجا ضروريا أن الله موجود، لأنه على الرغم من فكرة الجوهر موجودة في نفسي من نفسي فإن كوني جوهرا لا يجعلني **متناه**، لأني أنا كائن متناه، لو لم تكن هذه الفكرة (فكرة جوهر متناه) قد أودعها في نفسي جوهر لامتناه حقا" (**ديكارت٥ ١٩٨ ٦٤٦٣١**).

إذن، فالشك بوجود الله عنده نابع من أمرين:

الأول: من ذلك الشيطان الذي يدخل فيه الشك بكل شيء.

الثاني:لأن الأنا المفكر عنده متناه، إذن لا يمكن لهذا المتناهي إدراك ما هو غير متناه [الله]، فعليه يجب الشكّ بوجوده دوما، كي يجدد وجوده دائما.

وإذا أتينا على تلخيص استنتاج ديكارت فأننا نقول: لقد توصل إلى الحقيقة الثابتة أن الأنا المفكرة هي فوق كل شك، "أنا أفكر، أنا موجود" (**ديكارت٩ ٧ ١٩٣**). و"أنا أكون، أنا أوجد" (**ديكارت٥ ٨ ١٩٢ ٤**).

بكلمات أخرى: لقد انطلق ديكارت في منهج الشك من وجود الأنا المفكر دون أدنى شك، في نهج البحث عن الحقيقة بادئا ومركزا على الشك، رافضا لمنطق الذين سبقوه، واضعا قواعد علمية صارمة، ومعتمدا العقل والحواس كي يبرهن أنه يثق بوجود الأنا المفكر دون أدنى شك، أكثر من ثقته بوجود [الله]، الذي برهن على وجوده، لأنه يشك بوجود كل شيء وأن الله اللامتناه، ليس بإمكان الأنا المتناهي إدراكه.

الخاتمة

لقد استعمل كل من أبي حامد الغزالي ورينيه وديكارت نفس الخطوات في بناء منهجي الشك لكل واحد منهما. إلا أن المنطلقات والجوهر لدى كل واحد منهما كانت مختلفة، بل متناقضة، منذ البداية، لذا جاءت نتائج كل منهما مختلفة للغاية.

انطلق الغزالي من إيمانه المطلق بوجود الله، فجاءت جميع خطواته نابعة من هذا الإيمان. فشك الغزالي كان بكل ما هو موجود من أجل الوصول إلى الحقيقة، ضرورة "الشركة" مع الله. التي هي لا "اتحاد" ولا "حلول". إنها إيمان عميق يؤدي بالفرد أن يغرق في ذاتيته وينسحب من الحياة العامة، كما فعل هو. من المعروف عنه أنه لم يكتب كلمة واحدة ضد الغزو الصليبي، وهو الذي كتب "٤٠ قرطاس". لذا أفضى صوفيا موازنا بين العقل، الذي يمكن وصفه بالعقل اللاهوتي، والحواس والقلب كمصادر للمعرفة، التي تقوده إلى هذا الحال. فالحقيقة اليقينية هي وجود وقدرة الله دون أدنى شك، لذا البحث خارج هذا الإطار يعتبر كفرا أو بدَعا كما عرض ذلك في "تهافت الفلاسفة". ويمكن القول أن الغزالي أصبح، ويريد من أتباعه أن يصبحوا "مسيرين" بامتياز، ولا حيّز يذكر لل"مخيّر". بكلمات أخرى: التفكير العقلي الفلسفي ممنوع.

أما ديكارت فقد انطلق من إيمانه العميق بـ"الأنا المفكر". لذا جاءت جميع خطواته، من الشك إلى الحقيقة، تأكيدا لهذا "الأنا المفكر". فقد شك ديكارت بكل ما هو موجود خارج الأنا المفكر حتى [الله]،لأن "الأنا المفكر" متناه- و[الله] غير متناه، لذا لا يمكن لهذا "المتناهي" أن يدرك بصورة يقينية [الله اللامتناه]. آمن بوجود [الله]- فقد برهن وجوده، إلا أن "شيطان" الشك يدعه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ويحرضّه ويعلمه الشك حتى بوجوده [الله]. ولأن الأنا المتناهي- الأنا المفكر- غير قادر على إدراك [اللامتناه- الله]. أي أن منهج ديكارت فلسفي محض، والفلسفة هي علم طرح الأسئلة والإجابات غير يقينية.

بكلمات أخرى: لقد خطا كل من الغزالي وديكارت نفس الخطوات، إلا أنهماوصلا إلى نتائج مختلفة؛ الغزالي إلى حقيقة وجود الله، كلّي القدرة، وغير المشكوك فيه، وعلية يجب السلوك والتفكير وفق المنطق الإيماني- الديني، "اللاهوتي". وديكارت إلى حقيقة "الأنا المفكر" غير المشكوك فيه، وعليه وجب التفكير والسلوك بموجب منطق الفلسفة الذي يتعارض منطقه ودوافعه ونتائجه مع المنطق الإيماني- الديني، "اللاهوتي".

قائمة المصادر والمراجع

في اللغة العربية

أمين، عثمان (١٩٦٩)- **ديكارت**- الطبعة السادسة- القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

باسيل، فكتور (ب. ت)- **منهج البحث عن المعرفة عند الغزالي**- بيروت: دار اللثقاب اللبناني.

بدوي، عبد الرحمن (١٩٨٤)- **الموسوعة الفلسفية**- الطبعة الأولى- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

تامر، عارف (١٩٨٧)- **الغزالي بين الفلسفة والدين**- لندن: رياض الريّس للكتب والنشر.

المهدي، السيد محمد عقيل بن علي (١٩٩٦)- **المنهج الفلسفي عند الغزالي وديكارت للوصول إلى الحقيقة**- الطبعة الثانية- القاهرة: دار الحديث.

الغزالي، أبو حامد (١٩٩٣)- **المنقذ من الظلال والموصل إلى ذي العزّة والجلال**- تحقيق:علي أبو ملحم- الطبعة الثانية- القاهرة: دار ومكتبة الهلال.

الغزالي، أبو حامد (١٩٩٣)- **معيار العلم في فن المنطق** – قدم له وعلق عليه وشرحه: علي أبو ملحم- الطبعة الأولى - بيروت: دار ومكتبة الهلال.

الغزالي، أبو حامد (ب.ت)- **المنقذ من الضلال ومعه كيمياء السعادة والقاعد العشر في الأدب والدين** – تعليق وتصحيح: محمد جابر – (ب.م) مكتبة الجندي.

الغزالي، أبو حامد (ب.ت)- **معيار العلم**- تحقيق وتقديم: سليمان دنيا- القاهرة: دار المعارف.

الغزالي، أبو حامد (ب.ت)- **إحياء علوم الدين** – الجزء الثالث- تقديم: بدوي طبانة – القاهرة: دار أحياء الكتب العربية.

في اللغة العبرية

ديكارت، رنيه (١٩٧٧)- **أسس الفلسفة**- ترجمة: سارة يرتسكي- يسرئيل: الشاريع الجامعية.

ديكارت رنيه (١٩٧٩)- **مقالة في المنهج**- ترجمة: يوسف أور- القدس: منشورات ماجنس.

ديكارت، رنيه (١٩٨٥)- **تأملات في الفلسفة الأولى**- ترجمة: يوسف أور- القدس: منشورات ماجنس.

ويليامز، برنارد (١٩٩٧)- "ديكارت: حوار مع برنارد ويليامز"- ص ص ٩٢- ١١٨- من: **بريان ماجي- الفلاسفة العظام: مقدمة عن الفلسفة الغربية**- ترجمة: أورا جرينجيرد، دان دؤور، يهودا ملتسر وصوفيا لسمان- تل أبيب: يديعوت أحرونوت وأخريات.

من الإنترنيت

(www.balagh.com\mosoa\falsafh\u512cdn1.htm)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تجليات الموت في المجموعة القصصية بهية لمرزاق بقطاش

د. طيبون فريال- جامعة الجيلالي اليابس .الجزائر

الملخص:

تحاول هذه الدراسة الكشف عن تجليات الموت في المجموعة القصصية بهية لمرزاق بقطاش، بحيث تقوم بتدوين كلّ حادثة موت وقعت في المجموعة القصصية ومحاولة معرفة أسبابها وآثارها ونتائجها على مستوى الأسرة والمجتمع؛ فالموت في القصص كما في الواقع أمر مخيف ومصيبة عظيمة خاصّة على أفراد العائلة والمقربين من الميت، كذلك يتأثر المجتمع بالموت فشخصيات الأديب قد تدفع بها أوضاعها الاجتماعية المزرية إلى الموت الذي قد يكون سببه الظلم أو الفقر أو شدّة الحزن أو عدم تحمل المرض.

الكلمات المفتاحية: الموت، قصص، مرزاق بقطاش، الأسرة، المجتمع.

يعدّ الموت ظاهرة حتمية على الأحياء فهو حقّ على الناس وأمر مقدّر ولا يمكن تجاوزه « كلّ كائن حيّ إلى الزوال، فهو يحمل منذ أن تدبّ فيه الحياة بذور فنائه (...) فالإنسان يجيء إلى الحياة ومعه قدره المحتوم الموت.[1] »

وقد تكلّم جلّ الأدباء عن الموت، كما تكلّموا عن الحياة، ومرزاق بقطاش أديب كغيره عايش الموت في من حوله من عائلته وأقاربه وأصدقائه أو حتّى جيرانه ومعارفه ولابدّ أن يكون قد أثّر فيه الأمر ورأى كيف يغيّر الموت حياة الناس فتسكنهم الأحزان والآلام؛ وهذا ما حاول أن يعبّر عنه من خلال مجموعته القصصية (بهية) التي اختلفت فيها طرائق وأسباب الموت ولكن المصيبة والفاجعة كانت واحدة. فكيف تجلّى الموت في قصص مرزاق بقطاش؟ وما هي أسبابه ونتائجه ووقعه على الشخصية؟.

١- الموت في نطاق الأسرة والعلاقات الخاصّة:

يأتي الموت فجأة من دون مقدّمات؛ حيث يسرق الفرحة والسعادة، ويقلب الحياة رأسا على عقب، يخطف الأحبّة ويفرّق الجمع، فتخيّم على القلوب الأحزان « إنّ الموت هو الحدّ النهائي الذي يتحدّى القيم، ويكذب شتى مزاعم الإنسان، ويلقي على كلّ ما في وجودنا من آمال ظلال الفناء الأسود البغيض.[2]»

وفي الروايات والقصص كما في الواقع الموت فيه أمر عظيم ومخيف قد يأخذ طابعه الإنساني، فيؤثر في شخصيات القصّة وخاصّة إذا كانت الشخصية المتوفاة فردا من العائلة أو الأقرباء أو الأصدقاء أو الأحباء؛ فكيف تعاملت شخصيات مرزاق بقطاش مع هذه الفاجعة الكبيرة؟ وهل يختلف الأمر من شخصية إلى أخرى؟

---

[1] عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت (في الشعر العربي المعاصر)، مركز الحضارة العربية، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١٣

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ملتزم للطبع والنشر، القاهرة- مصر، دط، دت، ص ١١١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أ- **موت الأمّ:** صورة الأمّ مهما اختلفت صفاتها وملامحها تبقى قيمتها كبيرة عند الجميع وخاصّة أبناءها، فالأمّ هي مصدر العاطفة والحياة ورمز للتضحية والوفاء وملجأ الأمان، لهذا فموت الأمّ فقط ربّما يعني في نظر الأبناء موت كلّ مصدر للخير ومنبع للحبّ والحنان، ونهاية كلّ شيء جميل .

تحكي قصّة **(ذلك الذي فقد البحر)** ضمن المجموعة القصصية بهية لمرزاق بقطاش حكاية بحار يمضي وقته في ثلاثة أماكن إمّا في عرض البحر أو في الحديقة أو في المقهى العتيق المطلّ على أميرالية البحر، يحبّ تناول الشاي والتدخين اسمه حسين في السبعين من عمره، عمله هو تبادل السلع مع البحارة، كانت حياته سعيدة نوعا ما إلى أن مرضت والدته وشارفت على الموت هناك فقط تغيّرت حياة حسين فهو لم يصدّق يوما أنّه قد يفقد والدته :

« لم ينزل إلى المرسى في هذا اليوم. عرفت بعد ذلك من صديقه الحميم عبد الرحمن أنّه وقف في الصباح قبالة الأميرالية يتأمّل حركة البحر وعمال الأرصفة، ويسترق النظر بين الحين والآخر إلى قاربه المربوط في قلب الأميرالية، قلبه لم يحدثه بالخروج صوب السفن الراسية في خليج الجزائر، ظلّ سحابة نهاره ينتظر من يقول له إنّ والدته على وشك الرحيل أو هي ارتحلت نهائيا.[1] »

لقد كانت والدته محور حياته كلّها بل كانت مصدر الحياة والسعادة بالنسبة إليه، لقد كان يحبّها كثيرا ومتعلّقا بها، فكان فقدانها بمثابة ضياع بالنسبة إليه: « عندما شارفنا الدار، توقّف بضع ثوان في الطريق، ثمّ قال بصوت عذب لم أعهده فيه: أتدري، يا ابن أخي؟ أمّي مثل البحر العريض تماما. وها أنذا أفتقد هذا البحر إلى الأبد!.لم تفصح عيناه عن شيء في تلك اللحظات اللهم سوى عمّا يشبه الضياع.[2]»

إذا كان حسين قد أخذ من البحر الخبرة والتجربة فأمّه لا تقلّ عن هذا البحر بل هي البحر بعينه ومصدر الحب والخير لديه، وبوفاتها فقد حسين نفسه، بفقدان والدته التي كانت كلّ شيء بالنسبة إليه، فكانت هذه القصّة تجسيدا لقيمة الأم التي مهما كبر أبناؤها فهم سيظلون بحاجة إليها، وسيكون فراقهم لها عذابا وألما يرافقهم طول العمر.

ب- **موت الأب:** الأب هو أعظم رجل، وهو السند والصاحب في الحياة الدنيا وهو أمان العائلة، وفسحة الأمل فيها، ولا أحد يعلم قيمة الأب إلاّ من فقده.

تدور قصّة **(حميد)** حول صحافي يفقد رئيسه في حادث سقوط طائرة في أقصى الشرق الآسيوي مع مجموعة من رفاق الصحافة، وقد كان يعتبر مسؤوله مثل أب له، خاصّة وأنّه يتيم استشهد والده في الحرب التحريرية المباركة:

«بابا لا يموت! بابا لا يموت! سبق له أن سمع الكثير من الحكايات عن والده الذي توفّي عام١٩٥٩م في أحد المحتشدات العسكرية بمدينة البرواقية قبالة جبال الأطلس الصحراوي. كان أيّامها طفلا، ومازال طفلا على ما يظهر بالرغم من أنّه اليوم في الثالثة والعشرين من العمر، لقد عرف معنى اليتم والغمّ والهم دفعة واحدة. ولذلك وجد ضالته في أبيه الجديد الذي عرف مراعاة مشاعره كلّها ، لم يدرك أحد من الصحفيين معنى الصلة التي قامت بينه وبين أبيه الروحي الجديد.[3]»

---

[1] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص ١٢

[2] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ١٤

[3] المصدر نفسه، ص ٣٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لقد فقد حميد أبواه معا من أنجبه ومن عوّضه حنان والده الحقيقي وحبّه وعطفه ورعايته، الأوّل مات على يد المستعمر الفرنسي، والثاني في حادث مرعب ومريع فكلاهما كانت نهايته مأساوية.

لقد كان وقع الصدمة شديدا على حميد حتّى أنّ بقية الصحافيين كانوا يخشون أن يفقد عقله جرّاء هذه الصدمة « واليوم يتردد في أوساط الصحفيين أنّ حميدا محظوظ جدّا لأنّه لم يفقد عقله أمام هول الفاجعة، لكنّه لا يجرؤ على الحديث لا عن الفقيد ولا عن ذكر كرة القدم والفريق الذي كانا يناصرانه معا، بل إنّه لم يجرؤ على الوقوف في الردهة القائمة بين قاعة التحرير الواسعة ومكتب ذلك الذي كان يناديه بابا.! [1] »

وبهذا تكون قصّة **(حميد)** قد جسّدت لنا فاجعة موت الأب وأثرها في نفس الابن سواء أكان هذا الابن من نفس الدم أم بالتبني فقط.

ج- **موت الأبناء:** الأبناء هم أقرب الناس إلى مشاعر الأب والأمّ، فلذلك يكون وقع وفاتهم أكبر فيبكيان بالدموع الغزار ويبثان لوعة القلب وحرقته لأنّ الابن مضغة منهما وفلذة كبدهما؛ وقصّة **(ذات العينين الشهلاوين)** تدور حول عجوز تبلغ من العمر ثمانية وتسعون عاما مات ولدها، فصوّر لنا الأديب وقع ذلك عليها وردّة فعلها أثناء تلقّي هذا الخبر المحزن.

« لم تنطلق الدموع من عينيها الشهلاوين اللتين صارتا باهتتين بفعل ما تعاورتهما أحزان الدنيا كلّها سرت رعشة في جسدها وهي تدخل الغرفة، ونابت تلك الرعشة عن دموعها، وقالت عندئذ بصوت طويل تشوبه رعدة مخيفة: آه يا رابح يا بني!.[2] » لقد بكت الأمّ بحرقة ولدها وألقت صيحة قوية تنبئ عمّا بداخلها من ألم وحزن شديد.

فمصيبة الأمّ في هذه القصّة كانت كبيرة، بعد أن فقدت ولدها لتعيش ألم وعذاب الفراق، وتستمر في رثاء ابنها وبكائه في كلّ فجر : « دموعها على ما أظنّ، تحوّلت إلى نواح تطامنت حدّته بمرور الأيام، لكنّها ظلّت تبكيه كلّ فجر، وترسل صوتها ببعض المقاطع الشعرية الأمازيغية والمدائح الدينية القديمة التي جاءت بها من مسقط رأسها.[3] »

وهكذا صوّر لنا مرزاق بقطاش موت الابن وتأثيره على قلب الأمّ التي كانت فجيعتها بولدها كبيرة وكان عذابها وألمها شديدين لا جدال فيهما.

د- **موت الصديق:** ليس هناك أشدّ قسوة وألما على الشخص من أن يسمع نبأوفاة صديق كان أقرب من أخ له خاصّة إذا كان الصديق وفيا صادق الوعد لهذه الصداقة لآخر لحظة قبل أن يأخذه الموت من صديقه، فلا يبقى له سوى استرجاع ذكريات كانت تجمعه به والدعاء له عند قبره.

ومرزاق بقطاش جسّد هذه المشاعر في شخصيات قصّة **(للحزن شكل آخر)** حيث تبكي شقيقة الراوي صديقتها بعد موتها بداء السرطان: « وصعب على شقيقتي أن تتعوّد على غياب رفيقة عمرها، ما كان يمرّ أسبوع واحد دون أن تزور قبرها، ولاحظت أنّ لون بشرتها تغيّر بسبب الحزن، الوجه تجعد في بعض أطرافه والعينان انكمشتا، وشعرت أنا بدوري أنّها تتأرجح بين الشكّ

---

[1] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ٤٢

[2] المصدر نفسه، ص ٧١

[3] المصدر نفسه، ص ٧٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

واليقين، ولا تقبل التصديق بما حدث، أو هي تنتظر أن تعود إليها صديقتها.[1]» لقد سيطر الحزن على بطلة القصّة وظهر ذلك جليا على ملامحها.

وقد تحوّل هذا الحزن والألم المكتوم إلى ورم خبيث كاد يقضي عليها أيضا: « ومرّ عشرون عاما على رحيل رفيقة دربها، وها هي شقيقتي ما تزال متمرسة ضدّ المرض، والموت أيضا. لكنّني حين أخلو إلى نفسي، أتساءل عن تلك الفتاة المكتنزة وعن ذلك الشعر الفاحم السواد الذي اندثر تحت طيات الثرى. وأقف حائرا، لا أعرف أيّ سؤال ألقيه على نفسي بعد ذلك.[2]»

لقد كادت شقيقة الراوي أن تموت بنفس المرض الخبيث الذي توفيت بسببه صديقتها، ولكنّها كانت أشجع منها فصمدت وواجهت الموت، وفي نفس الوقت ظلّ حزنها على رفيقة دربها كما هو حتّى بعد عشرين سنة من وفاتها، فجسّد الأديب في هذه القصّة كلّ معاني الصداقة الحقيقية والإخلاص والوفاء.

هـ- موت الحبيب: يؤكّد الأدباء أكثر من سواه م على التحام الصلة بين الحب والموت، ومردّ ذلك عندهم أنّ الكون يغدو مقفرا كأنّه العدم إذا لم يغمره الحبّ الصادق « يشكّل الحب وجودا حركيا في حياة الإنسان إذ يصنع المعجزات، ويجعل الإنسان في دائرة التعرف على وجوده من خلال اعتراف الآخر به، وبأنّه مرغوب فيه بل حياة الآخر تنجلي من خلال التواصل والتحقق الثنائي لما في الحب في التعامل مع الذات وانتصار على الفردية، وتضحية بالأنانية.[3] » وإذا ما صادف أنّ الصلة بين المحبّ ومحبوبه لم يتحقّق لها الدوام، فإنّ المحبّ يعتريه ألم وحزن يكونان مصدرا للجزع والعذاب لا يمكن أن يتبدّد إلاّ بالفناء ولا راحة منه إلاّ بالموت.

تحكي قصّة **(لقاء الأحبّة)** آخر لقاء بين فاطمة وحبيبها المطرب الشعبي في إحدى الصيدليات بالجزائر العاصمة، وبعدها يصلها خبر وفاته فتحزن عليه كثيرا ويبلغ بها الألم منتهاه.

لقد تفاجأت به فاطمة في الصيدلية بعد فراق طويل بينهما، وقد تغيّر شكله كثيرا بعد مرضه، وقد أثار مشهد رؤيتهما لبعضهما البعض الكثير من الدهشة والألم وسرعان ما انفجرا معا بالبكاء هو لم يتحمل رؤيتها له وهو بهذا الشكل، وهي أيضا لم تتصوّر أن تلتقيه يوما وهو بهذا المنظر، وقد بلغ به المرض منتهاه وأقصاه « لم تمل عليه، ولم يمل عليها، غير أنّ الدموع سالت من أعينهما غزيرة. هي واقفة متماسكة، وهو يتأرجح فيدعوه الصيدلي إلى الجلوس على كرسي خشبي وضعه بينهما في زاوية من الصيدلية، ومضيا على هذا النحو بضع دقائق، الماضي كلّه عاد في ثوان معدودات غير أنّ المستقبل ضاع وسط ضباب لئيف.[4]»

لم يبق من هذا الفنان القديم سوى ذكريات جميلة تجمعه بالفتاة التي أحبّها كثيرا، أمّا المستقبل فهو مظلم بالنسبة إليه كونه مريضا وعلى وشك الموت « في تلك العشية، كان هناك عاشقان داخل الصيدلية يبكيان دون أن يعرف الصيدلي السبب ، طلب منها أن تغتفر له ما بدر منه تجاهها ، وطلبت هي الأخرى أن يسمح لها ما بدر منها تجاهه، تسامحا، وبكيا بضع دقائق أخرى، ثمّ

---

[1] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ٢٢

[2] المصدر نفسه، ص ٢٣

[3] عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت (في الشعر العربي المعاصر)، ص ٩٥

[4] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ١٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

توادعا، فكان وداعا أخيرا بينهما. وفي اليوم التالي، انتقل المطرب المغبون إلى رحمة الله، وبلغنا في الحيّ أنّ عشيقته بكت طوال أيام عديدة.[1]»

لقد فرّق المرض والموت بين هذين القلبين المحبين، ولم يبق في قلب فاطمة سوى ألم ووجع وحسرة على هذا الحبّ الذي ضاع، وعلى حبيب فارقها ولن تعود لرؤيته أبدا.

وهكذا تجلّى الموت في قصص مرزاق بقطاش في نطاق الأسرة والعلاقات الإنسانية فقرأنا معه عن خلفيات موت الأب والأم والابن في مجال الأسرة، وعن موت الصديقة والحبيب في العلاقات الإنسانية وهو وإن اختلف في الشخصيات المتوفية والشخصيات المتأثرة بهذا الموت، فإنّ للموت طعما واحدا وهو الألم والفاجعة والصدمة الشديدة.

٢- الموت في نطاق المجتمع والعلاقات العامّة:

تكشف القصة القصيرة الجزائرية عن جميع الجوانب الحياتية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية للمجتمع، والأديب الجزائري يسلّط دائما الضوء على القضايا الإنسانية في مجتمعه، من هموم الفقر والتهميش والظلم الذي قد تؤدّي نهايته أحيانا إلى الموت.

« القصّة القصيرة الجزائرية غدت فنّا له حضوره وأعلامه، فقد تمكّنت من تناول زوايا متعددة من المجتمع بنوع من التركيز والإيحاء والدّقة، وأصبحت سيّدة الأدب المنثور بعد أن نهضت على ساقيها وتطورت بها الحياة وعملت على إرضاء تطلّعنا وفضولنا وإحساسنا الجمالي، وهكذا غدت أيضا أنموذجا فنيا مرتبطا بقضايا الناس ومشكلاتهم، واستطاعت أن تعطي اللذة الفنية والمتعة الجمالية التي يمنحها كلّ عمل فنّي إلى جانب خصائص أخرى ذات صلة عضوية بالكائن الإنساني.[2]»

والجزائر بلد مرّ بمراحل عديدة وتشكّل فيه الموت بكلّ صوره، فمن الاستشهاد لأجل تحرير الوطن الحبيب، إلى الاستشهاد في سبيل الواجب الوطني كما هو الأمر في سنوات التسعينات، إلى الموت بسبب الظلم والاستغلال والعبودية، فشخصيات مرزاق بقطاش دفعت بها أوضاعها المزرية الاجتماعية إلى الموت، الذي قد يكون سببه الظلم أو القهر أو الفقر أو حتّى لعدم مقدرتها على تحمّل المرض .

أ- القتل الإجرامي والسياسي: مرّت الجزائر بمرحلة دموية أو ما يسمّى بالعشرية السوداء، عشر سنوات دفعت الجزائر فيها الكثير من الدماء، دماء أبرياء لشبان وأطفال ونساء وشيوخ، حيث قُتل الكثيرون على يد بعض من المجرمين الذين ادّعوا الدين والتقوى، وكانت أغراضهم سياسية دفعتهم لقتل كلّ من يأبى أن يكون في صفّهم ويقاتل معهم .

---

[1] المصدر نفسه، ص ٢٠

[2] أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،دت، ص ١٥-١٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

« الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها (...) وعندما يتعلّق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدّة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية.[1] »

ومرزاق بقطاش كغيره من الأدباء صوّر هذه المرحلة الدموية في رواياته وقصصه، وسنتطرق إلى أنواع وأشكال وطرق القتل الإجرامي الإرهابي في مجموعته القصصية بهية.

أوّل قصّة يظهر فيها ويبرز هذا النوع من القتل، هي قصّة **(قدور الإمبراطور)**، لقد كان موسى بائع خضراوات وكان فخورا جدّا بولده الذي انتسب إلى سلك الشرطة، ولكن لم تدم فرحته طويلا بابنه لأنّ يد الإجرام اغتالته وأمام مرأى والدته.

« وهذا الإمبراطور الذي عرف معنى الفقر المدقع في صباه كان مزهوا فخورا بابنه البكر الذي صار شابا قويّ البنية مثله وانتمى إلى سلك الشرطة. لكن الذين أرادوا أن يغيّروا دفّة الحكم في البلد باسم الدين نقموا عليه وعلى كلّ من يعمل في دوائر الدولة، وذات صباح باكر، جاء من يسكن دماغه بضع رصاصات عند مدخل دار والديه.[2] »

الصدمة كانت شديدة على والدته فأصابها الخرس أمّا والده المسكين فأصدر صيحة عظيمة حزينة بعد رؤية جثة ولده فقد بعدها عقله، وبقي على هذا الحال إلى أن توفي: « (...) ومنذ تلك الصيحة التي أطلقها في صحن داره، صار رأسه يرتفع في الهواء تلقائيا، ويزداد ببياض عينيه شدّة، وبطع سنّه الذهبية المثبتة في مقدمة فمه، ولا يتوقف عن تحريك رأسه يمنة ويسرة سواء أكان في الدار أم في الشارع المحاذي للميناء. أمّا زوجته، فقد أصيبت بالخرس، وما عادت تقول كلمة منذ اللحظة التي جرّت فيها جثمان ابنها القتيل إلى صحن الدار.[3] »

لقد كانت سكين الغدر أقرب إلى ولده الشرطي فاستشهد في سبيل الواجب الوطني، يقول الراوي: « وفي هذه الأثناء كلّها، مضى القاتل دون أن يعرف الناس هويته اللهم سوى أنّه من أولئك الذين أرادوا أن يجلسوا على كرسي الحكم بالقوّة وبتحريف الدين كلّه.[4] »

وهكذا لم يعرف القاتل، بل أراد الأديب أن يكون مجهولا ففي النهاية الجاني واحد من المجتمع قد يكون واحدا من أولئك الإسلاميين المتشدّدين الذين أرادوا الحكم بالقوّة كما يقول الأديب.

كذلك في قصة **(وخلت الطريق)** تدور أحداث هذه القصّة حول ابن عمّ الراوي الذي قُتل من طرف مجموعة إرهابية، يقول الراوي: « غير أنّني حين عدت إلى الدار لتناول طعام الغداء، وجدت تجمّعا كبيرا من أبناء الحيّ ومن رجال الشرطة، سألت عن

---

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ٢٠٠٠م، ص ٨٨

[2] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ٢٧

[3] المصدر نفسه، ص ٢٨

[4] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ٢٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

السبب، فقيل لي: إنّه ابن عمّي أعمر! وأدركت على التو أنّ الكارثة حلّت به وبأسرته، لم أرد معرفة الفاعل، فالفاعل معروف، ذلك أنّ ابن عمّي أعمر كان شرطيا في الزيّ المدني، ولم تكن له من مهمة أخرى سوى سياقة إحدى سيارات الشرطة.[1] »

لقد حاول الأديب أن يصوّر بعض جرائم الإرهاب الذي لم يميّز بين الناس بل كان تيّارا جارفا عانى منه الجزائريون لفترة دامت عشرية بأكملها.

يقول الراوي: « في المقبرة، قال أحد المؤبّنين: ها نحن نأكل بعضنا بعضا. لقد انتهينا من الاستعمار الفرنسي، وكنّا نقول: ننال استقلالنا ونكتفي بأكل الحشائش، وها نحن اليوم قد نلنا الحرية وأكلنا اللحم المشوي وسكننا الفيلات، غير أنّنا لم نحمد ربّنا!.[2]».

لم يكن الأديب بعيدا عن الأزمات التي مرّ بها وطننا، فقد شكلت مادته الخام التي انطلق منها ليعبّر عن واقعه المأزوم فانعكس هذا الواقع على تجربته الفنية الروائية والقصصية التي واكبت المرحلة، وحاولت الاقتراب من الواقع وتفسير الأزمة واندلاع العنف في الجزائر، فكانت هناك نصوص كتبت ضغط الأحداث لتسجل الراهن الجزائري وتندّد بقتل ذاتية الإنسان.

« وهكذا كان القاص الجزائري في هذه المرحلة يعيش وسط الأحداث للمساهمة في التغيير فجعلته الحركة الحثيثة الدائبة متيقظا لا يدير ظهره لما يجري في محيطه.[3]»

لقد تولت القصة بمهمة التأريخ لهذا الواقع المأساوي والسوداوي الذي تجرّع آلامه شعب بأسره، فرسمت ملامح الأزمة التي هدّمت كلّ الروابط والبنى الاجتماعية بالتفسخ والانهيار فلم يسلم منها شيء.

ب- ضحايا المجتمع:

يرتبط فنّ مرزاق بقطاش بمجتمعه ارتباطا وثيقا فهو يلتزم بقضايا مجتمعه، وعالمه القصصي تضطرب فيه شخصيات اجتماعية، تمثل بمواقفها الإنسان الجزائري ابن الطبقة الوسطى والطبقة الفقيرة الكادحة القاطن الجزائر العاصمة، فيرافق الأديب شخصياته مرافقة تفصيلية تنمّ عن معرفة شاملة بطبيعة الشعب الجزائري ومشاكله الحياتية وهمومه وتطلعاته.

يقول الدكتور عبد الملك مرتاض: « وإنّ الذي يعنينا في كاتب جزائري معاصر أن يكتب، فيمثل أدبه المجتمع الجزائري بكلّ ما فيه من عيوب وتناقضات ومشاكل ومآس اجتماعية، بشرط أن يكون صادق التناول ما استطاع إلى ذلك سبيلا، والصدق، هنا، هو عكس الواقع بكلّ مجالاته وأبعاده، كما هو، لا كما كان يجب أن يكون في تخيّل الكاتب.[4]»

ومرزاق بقطاش كغيره من الأدباء تكلّم عن أنواع الظلم الاجتماعي وربطه بالموت كونه المتسبب فيه، وكيف انعكس هذا الموت بدوره على المجتمع وأثّر فيه، وربّما من خلال هذا وذاك حاول أن يمرّر جملة من الرسائل إلى القارئ، أهمّها ضرورة الرجوع إلى قيمنا الوطنية المؤسسة على الإخاء والمحبة والتكافل والتعاون وتجنّب الأنانية ونبذ العنف بجميع أشكاله.

---

[1] المصدر نفسه، ص ٦٨

[2] المصدر نفسه، ص ٦٩

[3] أحمد طالب، الالتزام في القصّة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في فترة ما بين ١٩٣١-١٩٧٦)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص ٢٢٤

[4] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٤، ٢٠٠٧م، ص ٥٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يتجسّد الظلم الاجتماعي في قصة **(حين فقدنا الرحمة)** التي تحكي قصّة عجوز لها ولدان أحدهما مجنون والآخر مريض بالسلّ، لقد كانت عجوزا تبلغ من العمر سبعين سنة، كان الراوي غالبا ما يلمحها تخرج من كوخها القصديري في الطرف الشمالي من حيّه تضع على كتفيها إزارا أبيضا وفي قدميها شبشبا من النيلون، تحثّ الخطا خلف ولديها الأوّل يعاني داء السلّ الوبيل والثاني مصاب بمرض عصبي:

« كم مرّة أبصرت بتلك الوالدة العجوز تحث خطاها خلف ولديها! وأقول حينها بيني وبين نفسي لقد حكم القدر عليك، أيّتها الأمّ الرؤوم، بأن تسهري على ولديك حتّى وإن هما بلغا مبلغ الكهولة! (...) هذا المشهد المتكرر عايشته أكثر من عام، بل إنّني تعجبت من ابنها المسلول وهو يبيع بعض قطع القماش في قلب حي القصبة بعد أن خيّل إلي أنّه استردّ بعض عافيته. لكن، ما أسرع ما أبصرت به ذات يوم وقد نهش السلّ رئتيه المتعبتين وما عاد يقوى حتّى على الوقوف[1] »

ورغم مأساة هذه العائلة لم يرحمها أحد بل قد اشتكى بعض أهل الحيّ من الأوربيين من ولديها المريضين خوفا من أن ينقل لهم مريض السل العدوى أو أن يعتدي عليهم ولدها المجنون.

« جاءت سيارة إسعاف مع شرطيين اثنين، ونقلت المريضين إلى حيث لا نعلم عنهما شيئا. لم يسمح للعجوز، أمّهما بأن تتبعهما. ولذلك، أبصرت بها كغيري من الناس وهي تضع إزارها الأبيض على كتفيها وتندفع صوب الأعالي ولم يبلغنا عنها أي خبر بعد ذلك.[2]»

لم يرحم الناس ضعف العجوز وفقرها أو مرض ولديها، فأرسلوا من يأخذ المريضين إلى مكان يجهله الجميع، أمّا الأمّ المسكينة فلم تستطع تحمل هول المصيبة وبعد ولديها عنها فخرجت تبحث عنهما ولم تعد بعد ذلك ولم يلمح لها أثر.

وينهي الراوي قصّته قائلا: « وإنّي لأتساءل بيني وبين نفسي: وأين هي الرحمة بين البشر؟ من كان قادرا على الرأفة بتلك العجوز التي ظلّت تطارد ولديها المريضين من أجل إعادتهما إلى الكوخ دون أن تيأس من تكاليف الحياة ؟ ومن كان قادرا على أن يشفق على ابنها المسلول الذي يرى نفسه وهو يموت شيئا فشيئا دون أن يجرؤ أحد على مساعدته؟ ومن كان أهلا لكي يلاحق ولو بأنظار عطوفة، ذلك الشاب العصبي الذي لا ينقطع عن تدخين السيجارة تلو السيجارة؟.[3] »

لم يرحم أحد هذه العجوز وولديها المريضين بل سعوا إلى التخلص منهم دون شفقة أو رحمة، فكانت هذه القصة صورة فقط لتمثيل المجتمع الجزائري الذي يرى الأديب أنّه صار يفتقد معاني كثيرة كالرحمة والتعاون والتكافل والعدل.

في قصّة أخرى معنونة ب **(البحر يشيّع جنازته)** وهي لا تقلّ مأساة وألما عن سابقتها، حيث تحكي قصّة فتاة يتيمة تعمل على تقديم المشروب في حانة يملكها أحد الأغنياء، بدأت القصّة بوصف السارد لهذه الفتاة:

« وجدتها متقوقعة على نفسها في نفس المكان، عينان مغمضتان، وسعال شديد ينتابها، ويهزّ جسدها هزّا. ما عادت تلك الفتاة المكتنزة التي أبصرت بها غير ما مرّة في الحانة البحرية المجاورة، وجهها ازداد سمرة بفعل لفح الشمس والمرض أيضا. وكيف لا

---

[1] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ٦٤

[2] المصدر نفسه، ص ٦٥

[3] المصدر نفسه، ص ٦٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يمرض من يقضي أيامه ولياليه على حافّة البحر لا يأكل إلاّ لماما؟ كيف تمتدّ الحياة بمخلوقة مثلها لا تنام أبدا بفعل البؤس والخوف من ذوي الأنياب الذين يحسبون أنفسهم من جبلة البشر.[1] »

اقترب منها الراوي منحها بعضا من الأكل ومشروبا حلوا فتناولته بنهم شديد فأدرك أنّها جائعة جدّا وأنّها لم تجد ما تأكله، وعند محاورتها اكتشف أنّ صاحب الحانة البحرية قد طردها من عملها لأنّها وببساطة لا تستطيع تلبية كلّ ما يحتاجه الزبائن، قصد الراوي صاحب الحانة لعلّه يشفق على حالها ويعيدها إلى العمل ولكنّه رفض ذلك، فعاد إليها ليسألها أن تعود إلى مدينة وهران مسقط رأسها، فأجابته بأنّهايتيمة وأنّ : « المأوى الوحيد الذي بقي أمامي هو الموت!.[2]»

وقد ازدادت حالة الفتاة سوءا فقد اشتدّ عليها المرض والجوع والبرد حتّى وجدت ميتة « ومضت بضعة أسابيع قبل أن يبلغني الخبر المفجع، وجدت الفتاة المسكينة جثة هامدة فوق كتلة من الورق المقوّى، اكتشفها أحد الذين يختلفون إلى الشاطئ للصيد، وجاءت الشرطة وحقّقت في الأمر، فاتضح لها أنّ الفتاة ماتت بداء ذات الرئة.[3]»

فهذه الشخصية البائسة لم تكن سوى عيّنة من آلاف من المتشردين في مجتمعنا لا يجدون أكلا أو مأوى، ولا يراهم الآخرون سوى عالة على المجتمع بدلا من مساعدتهم والوقوف إلى جانبهم ودعمهم ولو بكلمة طيبة.

وهكذا يكون مرزاق بقطاش قد سلّط الضوء على الفئة المهمشة في المجتمع وأراد أن يكشف عن جزء من مآسيها وحياتها: « تتفق معظم القصص التي تناولت شخصية الكادح والمهمّش، على تجسيد المآسي الاجتماعية، والقهر الطبقي، من خلال رصد نمط العلاقات الاجتماعية السائدة، في المجتمع الجزائري، ورصد بوادر التصدع الذي اعترى جسمه، فطفق ينخر بنيته، نتيجة المتغيّرات المستجدّة.[4]».

وما هاته الشخصيات التي وظّفها الأديب سوى صورة عن أشخاص من واقعنا نصادفهم في حياتنا اليومية دون أن نكلّف أنفسنا عناء مساعدتهم أو حتّى السؤال عن أحوالهم، هؤلاء هم ضحايا مجتمع صارت الطبقية والأنانية جزءا لا يتجزأ منه.

ج- **الانتحار:** الانتحار هو قتل الإنسان لنفسه وإزهاق روحه باستخدام وسائل عدّة، وظاهرة الانتحار هي بكلّ بساطة رفض للمجتمع أو رفض التعامل مع المجتمع، هي وسيلة التعبير الأخيرة عن الغضب بعد أن أوصدت كلّ الأبواب.

إنّ ظاهرة الانتحار في قصص مرزاق بقطاش ما هي إلاّ محاولة للهروب من واقع مؤلم ومخيف، وتقابلنا قصّة **(بهية)** وهو نفس العنوان الذي وضعه الأديب لمجموعته القصصية؛ وبهية هي امرأة جميلة تصاب بمرض عصبي تدخل على إثره إلى المستشفى عدّة مرّات لتتلقى صدمات كهربائية، وحين لم تعد قادرة على تحمّل الألم وضعت حدّا لحياتها وانتحرت:

« ودخلت بهية المستشفى مرّة أولى ومرّة ثانية وفي المرّة الثالثة، تلقت العلاج بصدمات كهربائية عددا من المرّات وخرجت معافاة على ما يبدو، وعادت إلى زوجها وأبنائها. لكن، في المرّة الأخيرة، غافلت كبرى بناتها، واجترعت سائلا من سوائل التنظيف أحرق حنجرتها، بل سدّها سدّا كليا أمضت ما ينيف على أسبوع كامل على مستشفى السرير، ترافقها كلّ واحدة من بناتها الثلاث

---

[1] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ١١٤

[2] المصدر نفسه، ص ١١٧

[3] المصدر نفسه، ص ١١٨

[4] أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ٢٠١٠م، ص ١٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بالتناوب إلى أن ماتت ذات فجر تساقطت فيه بعض حبات المطر، ظلت تردد: أريد أن أموت!.[1] » وما بهية إلاّ صورة مصغّرة عن الكثيرين في مجتمعنا الذين يقتلون أنفسهم هربا من آلام وأحزان أو مرض عضال.

يعايش مرزاق بقطاش الموت في قصصه كما يعايش الحياة، لهذا تجلّى الموت على مستوى الأسرة والعلاقات الخاصة كأبشع مأساة يتصوّرها الخيال، ففقدان الأهل والأحبّة خطب مؤلم وحدث مفجع وأمر مهول مزعج بل هو من أثقل الأحزان والمصائب التي يمرّ بها الإنسان والذي يخلّف وراءه نارا تستعر وحرقة في القلب قد تستمرّ مدى الحياة وهذا ظهر جليّا في قصص الأديب.كما أنّ المجتمع يؤثر ويتأثر بالموت، يتأثر به بما يخلّفه الموت من يتم وثكل وفقدان المعيل أو الحبيب، ويؤثر في الموت فيدفع إليه، كما في حالات الفقر والظلم والقتل الإجرامي والانتحار كما برز في هذه الدراسة.

وهكذا حضر الموت في قصص مرزاق بقطاش انطلاقا من العناوين وامتدّ في النصوص، وراح يباغت الشخوص من حيث يعلمون أو لا يعلمون، وكأنّ التجربة كلّها اتخذت من مقولة تعددت الأسباب والموت واحد شعارا لها.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

ب- المراجع:

١- أحمد طالب، الالتزام في القصّة القصيرة الجزائرية المعاصرة في فترة ما بين ١٩٣١-١٩٧٦، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

٢- أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ٢٠١٠م.

٣- أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

٤- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ملتزم للطبع والنشر، القاهرة- مصر، دط، دت.

٥- عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٤، ٢٠٠٧م.

٦- عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت (في الشعر العربي المعاصر)، مركز الحضارة العربية، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٥م.

٧. مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، ٢٠٠٠م.

[1] مرزاق بقطاش، بهية (مجموعة قصصية)، ص ٠٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

دور القصة في اكتساب اللغة عند الطفل

أستاذة: آمنة لطروش. جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم- الجزائر

ملخص

يعتبر الأدب مجالا للتعبير عن خلجات الذات قلبا وقالبا بفنونه المتنوعة و أساليبه الرائعة ،بما يخولها من الم وأمل ، فله-الأدب –مكانة في حياة الفرد لما يوفره من متعة وتشويق للمتلقي كبيرا كان أو صغيرا، ويمثل "**أدب الأطفال** جزء حيويّا من أدبنا العربي ، لاهتمامه بالبراعم و توجّهه إليها فيحدثهم بأسلوب خاص يشارك بصنعهم للمستقبل و يعدّهم للحياة ، ولما كانت **القصة** -على وجه الخصوص- في شكلها نصّا لغويّا بالدرجة الأولى، فإنها صالحة لأن تكون مادّة فعالة في محيطه التعليمي ، لتدريب الطفل على مهارات لغوية تعبيرية معينة، وعلى إكسابه اتجاهات تربوية مهمة في بناء الشخصية بناء فعّالا.

وكلّ هذه دوافع حفّزت رغبتنا في الولوج إلى هذا العالم الفنّي ،الأمر الذي يتطلب توجيه البحث نحو " **دور القصة في اكتساب اللغة عند الطفل**" ، نظرا لما توفّره القصّة من سياقات تعليمية تراعي صفات الابتكار وتنميها خلال عملية التفاعل و التمثّل ، من حيث استثارة المواهب و المهارات ومحاولة تجسيدها.

الكلمات المفتاحية: اللغة-الاكتساب-أدب الطفل- الطلاقة اللغوية.

ANGLAIS

Considered literature is room for self-expression through words and deeds the diverse Pfnnouna longing and wonderful methods, including authorizing the pain and hope, he may--mkanh literature in an individual's life as it provides fun and suspense significant to the recipient or small, represents a "children's literature a vital part of the Arab literature, attentions Balbraam and given to the Faihdthm special manner participate Besnahm for the future and prepares them for life, and what was the story -aly face Al_khasos- in the form of a text linguistically primarily, they are valid because the active ingredient is in the surroundings of education, to train the child to language skills graphical certain, and improves their educational trends important to build effective personal building.

All these motives spurred our desire for access to the art world, which requires direct the search toward "the role of the story in language acquisition in children," as they provided the story of the educational contexts into account the qualities of innovation and develop them through a process of interaction and assimilation, in terms of raising talents and skills and try to embody.

key words: Language-acquisition-literature of the Child fluency.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

دور القصة في اكتساب اللغة عند الطفل - أمنة لطروش جامعة عبد الحميد بن باديس_مستغانم

تمهيد:

كان ومازال الأدب هو المعبر عن الخبرات و المعارف المنقولة إلى النّشء ، فبواسطة الفنون الأدبية يكشف الإنسان عن خلجات النفس بآلامها و آمالها ، فللأدب مكانة مهمّة في حياتنا لما له من انطباع عميق في النّفس بفنونه المتنوعة و أساليبه الرّائعة.

ويمثل **أدب الأطفال** جزء حيويّا من أدبنا العربي ، لاهتمامه بالبراعم و توجّهه إليها ، فيقدَّم لهم بشكله البسيط والمشوّق فيناجي ما يستهويهم ، ويحدّثهم بأسلوب خاص يشارك بصنعهم للمستقبل و يعدّه م للحياة.

فالقصص و الأشعار و الحكايات مهمّة لتنمية القدرة الإبداعية للطفل و تساعد في بناء القدرات اللغوية و الابتكارية لديه. فأدب الطّفل وسيط لا يستهان بأهميته في الجانب التربوي للتّعليم و تنمية القدرات الذّهنية واستقرار الجوانب النفسية لدى الطّفل .

ولما كانت **القصة** -على وجه الخصوص- في شكلها نصّا لغويّا بالدرجة الأولى، فإنها صالحة لأن تكون مادّة فعالة في محيطه التعليمي ، لتدريب الطفل على مهارات لغوية تعبيرية معينة، وعلى إكسابه اتجاهات تربوية مهمة في بناء الشخصية بناء فعّالا. مما يجعل التّعليم في أي دولة من الدول ينال أهمية كبرى لما له من دور أساسي في رقيها وتقدمها حيث يمثل الميدان الذي يلتقي فيه جميع أبناء المجتمع ليحصلوا منه على أساسيات مختلف المعارف، ويكتسبوا منه الكثير من الخبرات والمهارات المفيدة لهم في حياتهم المستقبلية.

ومن المسلم به أنّ أيّ عمليّة تعلّيمية تمتثل لمبدأ الممارسة، وأحسن مجال للممارسة هنا ،هو المحيط التّعليمي أو ما يمكن وصفه بمنطقة الأداء الفعلي للطفل.

ولا شك في أن أدب الأطفال وبخاصة الجانب اللغوي منه ، و الذي ينمو مع الطفل تبعا لتطور مراحل الطفولة يمثل القدرة المكتسبة ، فاللغة باعتبارها الوعاء الحضاري للمعنى والسلوك و التفاهم و الاتصال ، تدخل أيضا في إطار وظيفة الأدب عامّة و أدب الأطفال بشكل خاص، فهي تنّمي المحصول اللغوي قراءة و تحدّثا و كتابة باستنادها على السّمع كحجر أساس.واللّغة كما يراها ابن خلدون " **ملكة صناعية في اللّسان تتصل بالتّراكيب لا المفردات**"

وكلّ هذه دوافع حفّزت رغبتنا في الولوج إلى هذا العالم الفنّي ،الأمر الذي يتطلب توجيه البحث نحو " **دور القصة في اكتساب اللغة عند الطفل**" ، نظرا لما توفّره القصّة من سياقات تعليمية تراعي صفات الابتكار وتنميها خلال عملية التفاعل و التمثّل ، من حيث استثارة المواهب و المهارات ومحاولة تجسيدها.

والإشكالية التي نحاول طرحها :

ما هو دور القصة في اكتساب اللغة عند الطفل؟ أي كيف تساعد القصّة الطفّل على نتاج تعبيرات وأساليب لغويّة؟

والتي تندرج تحتها مجموعة من التساؤلات:

- **ما المقصود بأدب الطفل؟**
- **ما ماهية القصّة كجنّ؟**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- **وماهي أهمّ مميّزاتها؟و فيما يتجلّى أثرها في اكتساب اللغة عند الطفل؟**

يقول سبحانه وتعالى في الذّكر الحكيم: "***المالُ و البَنون زينة الحياة الدنيا*** " .

الكلّ يعرف هذه الآية الكريمة ، و الكلّ يعلم أنّهاتتحدّث عن الأطفال و تبيّن أهمية وجودهم في الحياة ،وعليه فإنّ الأطفال هم بهجة الحياة ومتعة النّفس، فهم أحد الكنوز المعنوية للفرد، والأطفال هم ثروة اليوم و عدّة الغد في أي مجتمع يهدف لبناء مستقبل للأمّة.

وعليه يتوجّب علينا أن نوفّر لهم ما يساعدهم على تنشئة لغوية سليمة، فحسب طبيعة الطفل هو ميّال لكلّ مثير، شغوف للخيال الّذي يجعل منه محلّقا في الأفق ، و"**أدب الطّفل** "هو ما يجذب هذه البراعم ويمتعها.

و"**الأدب**" مصطلح يدلّ على لفيف من الإبداعات التي تتوسّل بالكلمة ، سواء أكانت شفاهية أم مكتوبة ، لخلق التّواصل بين المبدع والمتلقي .

ولغةً: ارتبط بهذا المصطلح مفاهيم كثيرة نذكر منها: معاني ّالتأديب ، والأدب والمأدبة ، وتهذيب الخصال بتهذيب السلوك ، وانتشار العادات الحميدة ، إلى أن أصبح فضاء تعبيريا مكتوب له فنونه النّثرية والشّعرية.

ويمكن أن نعرف" **أدب الأطفال**" بأنه : " شكل من أشكال التّعبير الأدبي ، له قواعده ومناهجه ، سواء منها ما يتصل بلغته وتوافقها مع قاموس الطفل ومع الحصيلة الأسلوبية للسن التي يؤلف لها ، أو ما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة ، أو ما يتصل بقضايا الذوق وطرائق التح نيك في صوغ القصة ، أو في الحكاية للقصة المسموعة"

فهذا يعني انّه كلّ ما يدوّن للأطفال ويقدّم لهم ،سواء أكان قصة أو تمثيلية، أو معارف علمية في كتب أو مجلات أو على الأثير أو على شاشة التلفزيون .

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن "**أدب الأطفال** "يعتبر وسيطاً تربوياً ، يفتح مجالا للطفل للإجابة عن فضوله واستفساراته ،ومحاولته الاكتشاف واستخدام الخيال وحب الجديد والتطلع إلى كشف المستور ، بالإضافة إلى التّحرر من روتين الأساليب المعتاد عليها .

وتعتبر "**القصة** " همزة وصل يقدَّم من خلالها الخبرات المعرفية و اللّغوية و الفنية للطفل.

يؤكد **حسن عبد الفتاح** على أن ":مصطلح القصّة هو اشتقاق من فعل قصّ، والقصّ يعني في معاجم اللغة : قص الأثرأو تتبعه، ففي مختار الصحاح نجد أن :قصّ أثره: تتبعه

أما **القصة** فهي :الأمر والحدث،واقتص الحديث:رواه على وجهه،والقصص بالكسر جمع قصة وهي التي تكتب.

بمعنى أن" **القصة** "هي الحديث المكتوب ،ونجد لها تعريفات أخرى :

هي "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة، تتعلّق بشخصيّات إنسانيّة مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصّة متفاوتاً من حيث التّأثّر والتّأثير".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وهي أيضا : "شكل فني من أشكال الأدب الشيق، فيه جمال ومتعة، وله عشاقه."

وحسب **محمد الشيخ** : "هي كلّ ما يكتب ويقال للأطفال لتسليتهم وتوجيههم وتنمية قدراتهم المختلفة وشغل أوقات فراغهم بما هو مفيد وممتع بالنّسبة إليهم."

وأي قصة – هي طريقة تعبر عن الحياة أو بعض منها وذلك بتناول واقعة واحدة أو عدد من الوقائع، يكون بينها ترابط، على أن يكون للقصة بداية ونهاية. .

من خلال ما سلف من التّعريفات يمكن القول أنّ القصّة عامّة هي :

- عمل فنّي يمنح الشّعور بالمتعة والبهجة، كما يتميّز بالقدرة على جذب الانتباه والتّشويق وإثارة الخيال، وقد تتضمّن غرضاً أخلاقيّاً أولغويّاً أو ترويحيّاً، وقد تشمل هذه الأغراض كلّها أو بعضها.

وحسب قول **الكيلاني** :" القصّة ذات أثر بالغ في التّربية والتّنشئة ، والقصّة النّاجحة تزوّد الطّفل بمختلف الخبرات الثّقافية والوجدانيّة والنّفسيّة واللّغويّة والسّلوكيّة"

أي أنّ القصّة من أهمّ الحوافز الّتي تُعطى للطّفل ، الّتي تعمل على إكسابه المزيد من المهارات وتنمية القدرات العقليّة والتّنمية الاجتماعية والنّفسيّة والانفعالية.

لذا نستطيع القول بأنّ:" القصّة هي من المركّبات الأساسيّة في حياة الطّفل ، إذ تعمل " **القصّة** " على تصوّر جوانب الحياة وتعبّر عن العواطف الإنسانيّة ، وتصف الطّبيعة وتشرح الحياة الاجتماعية ، وتساعد في الوصول إلى المثل العليا بما فيها من تأثيرات في أعماق النّفوس و السّلوك.

فالقصّة من أقدر الأساليب الأدبيّة الّتي تعمل على تنمية الفضائل في النّفس، فهي السّبيل للدّخول في عالم الطّفل ، ويبقى أثرها في نفسه ووجدانه، فالطّفل يشاهد القصّة أو يستمع إليها بكل حماس وشغف، فهي مصدر للمتعة والتّسلية والتّربية، فيقضي وقتاً ممتعاً في سماعها ومتابعة أحداثها ،وكما يرى "**محمد الشيخ**" : "القصّة تنمّي لديه القدرات العقليّة المختلفة مثل، التّذكّر والتّخيّل والتّفكير والتّحليل والنّقد والقدرة على حلّ المشكلات"

أي أنّها : تساعد الطّفل على تكوين اتّجاهات واضحة وقيم متعدّدة. لأنّ خيال الطّفل في مختلف مراحل نموّه خصب يسهل عليه التّصوّر والتّخيّل، لذا يسهل على الطّفل العيش في جوّ الخبرات الخياليّة الّتي تزوّده بها القصّة ، الأمر الّذي يساعد على تنشيط العمليّات العقليّة لديه، فيستطيع أن يحفظ بعض الكلمات الملائمة لعمره قبل تعلّم القراءة والكتابة.

إنّ للقصة دور مهمّ في اكتساب الطّفل المفردات اللّغوية السّليمة وتصحيح النّطق اللّغوي فيصبح أكثر تحكماً في مخارج الحروف ، وأكثر إتقاناً في نطقه للكلمات،كما ترى **الحميد هبة** :" وتزداد الحصيلة اللّغوية للطّفل من خلال كلمات القصّة وعبارات اللّغة العربيّة وتعويده النّطق السّليم".

فعندما يكتسب الطّفل المفردات اللّغوية يتكوّن لديه محصول ،ويصبح قادراً على تركيب الكلمات والجمل ،ثم يصبح قادراً اكتساب المهارات اللّغويّة من قراءة وكتابة ،ومهارة الاستماع والتحدث، وبذلك يصبح عند الطّفل طلاقة لغوية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أهمية القصة:

للقصة أهمية كبرى في حياة الطّفل اللّغوية ، لما تحمله من قدرة على شدّ انتباهه وجذبه، وتقود إلى إثارة العواطف والانفعالات لدى الطّفل، إضافةً إلى إثارتها للعمليّات العقليّة المعرفية كالإدراك والتّخيّل والتّمييز.

- تعطي الطّفل فرصة تحويل الكلام المنقول إلى صور ذهنيّة خياليّة، أي أنّها تنمّي خيال الطّفل و لغته ، وهي خبرة مباشرة يتعلّم الطّفل من خلالها ما في الحياة من خير وشر ،وتمييز بين الصّواب والخطأ.

- تساعد على تقريب المفاهيم المجرّدة إلى ذهن الطّفل من خلال المواقف المصوّرة (صور و رسومات).

- تنمي عند الطّفل التّذوّق الفنّي واللغوي ،وحبّ المشاهدة وتقليد الأصوات ،ممّا ينمّي الثّروة اللّغوية ، وتساعد الطّفل على النّمو الاجتماعي.

والنّمو العقلي يخضع لمظاهر تطوّر العمليّات العقليّة المختلفة ،الّتي تبدأ بالمستوى الحسّيالحركي وتنتهي بالذّكاء العام، الّذي يعتمد على نموّ الجهاز العصبي وذلك من خلال:

أ- ازدياد القدرة على التّذكّر والحفظ والإنتباه والتّخيّل.

ب- توسيع الخيال والتّخيّل.

ج- نمو الوظائف العقليّة مثل الذّكاء العام والإدراك والتّذوّق والإبتكار.

كما أنّها تؤدّي دوراً مهمّاً في تنمية خيال الطّفل وحلّ المشكلات، والحوار والمناقشة بشكل هادف وبنّاء.

بالإضافة إلى أنّ القصة تنمّي لدى الطّفل القدرة على الرّبط،من خلال سماعه الكلام وربطه بالصّورة الذهنية المناسبة، كما أنّها تعزز ثقته بنفسه من خلال لعبه أدوار القصّة بعد الانتهاء من سماعها ، فيبدأ فوراً بتمثيل ما سمعه ومعايشة أحداثها بكل واقعيّة.

فكما سبق أن أشرنا إلى أنّ الطّفل بطبعه ميّال لكل مثير و شغوف بمحاكاة ما يحيط به وعليه فإنّ لغة الطّفل تنمو من خلال التّقليد، فإنّا إذا قدّمنا للطّفل النّماذج الجيّدة من القصص و الحكايات ،فسوف يقلّدها في حياته اليوميّة ،وتزداد الحصيلة اللّغوية للطّفل من خلال كلمات القصّة وعبارات اللّغة العربيّة وتعويده النّطق السليم.

وهنا يكمن أثر القصّة في حياة الطفل التعليمية على لغة الطّفل خصوصا إن كانت بلغة سليمة وفصيحة ، إذ تساعد على تنمية الثّروة اللّغويّة للطّفل ، وتساعد على نموّه اللّغوي، بما تحتويه من مفردات جديدة وعبارات جيّدة، قد يحفظ بعضها، كما أنّها تقوّم أسلوبه وتصحّح ما لديه من أخطاء لغويّة، و يتعلم من خلالها المرادفات و الأضداد و الصيغ والألوان و أسماء الحيوانات وغيرها مما يؤدّي إلى اتّساع معجمه اللغوي ، وتقوّي قدرته على التّعبير والتّحدّث، فالقصّة من أهمّ مصادر الحصول على المفردات وزيادتها ،فهي تعرض الكلمة للطّفل مباشرة ،من خلال رؤيتها أو سماعها ونطقها، كما أنّها تصحّح ما علق بذهنه من كلمات عاميّة ،وتجعله يبدلها بكلمات فصيحة تناسب حصيلته اللّغوية، وكلّما ازداد تعلّق الطّفل بالقصة وتمسّكه بها ،أصبح لديه رصيدا لغويّا أكبر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لذلك فإنّه من الضّروري عند كتابة نصوص إلى الأطفال أو ترجمتها أن تراعى سهولة الألفاظ، وقربها من مستواه العقلي، و معنى أن تفوق مستواه العقلي أن تكون صعبة لا يفهمها الطّفل ،ولا تثري حصيلته اللّغوية فيصاب بالإحباط فيحجب عن المتابعة.

فالطّفل كما يرى **الكيلاني:** " في البداية يريد ألفاظاً تحمل دلالات محسوسة يراها ويسمعها أو يلمسها، ويصعب عليه فهم الألفاظ المجرّدة، فالقصّة تُخرج الألفاظ من صفتها المجرّدة إلى صفتها المحسوسة ،فالقصّة هي الحياة في شكلها اللّغوي، واللّغة والألفاظ في وجودها الاجتماعي."

بمعنى أنّها تجسّد الألفاظ في صورة حكايات وأحداث يفهمها الطّفل، فتصبح محبّبة إلى نفسه فتنال إعجابه ويتفاعل معها ويضيفها إلى محصوله اللّغوي، فيزداد تواصله مع الآخرين ويتفاعل مع البيئة المحيطة به تفاعلاً إيجابياً يستطيع من خلاله أن يوظف تلك الكلمات والألفاظ الّتي اكتسبها، فتزداد ثقته بنفسه ويكبر مفهومه لذاته من خلال فهم الآخرين له وتلبية حاجاته.

ويضيف **الكيلاني** : "إنّ ازدياد حصيلة الطّفل من الثّروة اللّغويّة، يتناسب طردياً مع تحصيله الثّقافي والعلمي ،ومع خبرته وإنماء الثّروة اللّغوية لديه".

لذلك يشترط اختيار الألفاظ الّتي تناسب عقل الّطفل والمرحلة العمرية الّتي يمرّ بها ،فمضمون القصّة واللّغة الّتي صيغت بها سواءً كانت بالفصحى أو العاميّة تؤثّر على لغة الطّفل، فمن الواضح أنّ اللّغة العربيّة الفصحى إذا تمّ استخدامها بكثرة في أدب الأطفال، فإنّها تؤدّي إلى أثر طيّب وواضح على لغة الأطفال في اكتسابهم للغة ، وفي تركيبهم للعبارات والجمل، فيصبح الطّفل أكثر دقّة وإتقاناً لمهارات اللّغة، بعكس اللّغة العاميّة أوالمحليّة ، فإنّها تنمّي مهارة الاستماع أكثر من تنميتها لمهارة التّحدّث،وهي لا تثري محصوله اللّغوي ولا تزيد من مفرداته بالقدر الكافي الّذي يؤهّله لتكون لديه طلاقة لغويّة.

بالإضافة إلى حديث شخصيّات القصة ،فالطّفل يقتبس طرق الحوار والمناقشة ونلحظ صدى ذلك في حياتهم اليوميّة في البيت والمدرسة والشّارع.

ويقول **الريماوي** في هذا الصدد:" أطفالنا يحتاجون إلى رعاية حقيقية فيما يشاهدون ويسمعون ويشترط أن تكون هذه الرّعاية ترتبط بالطّريقة التّربويّة وأسلوبها، لضمان شخصيّة مستقبليّة سويّة، وبناء جسدٍ معافى، وتكوين فكر سليم وذهن يمتلأ بالمفردات الواضحة ،وتكوين قاموس لغوي أخّاذ ،إذ ليس من السّهل على الطّفل أن يتقبّل كلّ المعلومات بطريقة التّلقين دون أن يفهمها كاملة".

ويعني هذا أن لا أحد يستطيع أن ينصح الطّفل ويرشده و يعلّمه الألفاظ الجديدة والعبارات الموازية للمشاهد أكثر ممّن يشهونه في العمر وفي التّركيبة الاجتماعية والبيئيّة، في حين يبقى ما يقدّمه الكبار بعيدا عنه ، بحكم مسافة العمر والتّجربة.

ومن بين الحلول المتاحة تظهر الشّخصيّة القصصية كأداة ناجحة وفعّالة في جذب الأطفال نحو التّمييز بين الصّواب والخطأ، على اعتبار أنّه يمكن تطويعها لتناسب بيئة المكان والزّمان،والتّحكّم بشخصيّتها من حيث العمر واقترابها من قاموس الأطفال اللغوي وتصوّراتهم الذّهنية و تراكيبهم اللّغوية .

فعند نقل أحداث القصص للواقع من خلال شخصيّاتها واللّغة المتوخّاة فيها ، فإنّها تطرحه بصورة مبسّطة ومحبّبة للشّريحة العمرية الموجّهة إليها، ما يعني سهولة في الإدراك لطبيعة ما يجري واستيعاب المقولة النّابعة من الأخلاق الحميدة والعادات

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الإيجابية ، الّتي تسعى القصّة تقديمها لأبنائنا بوجهيها اللّفظي و المعنوي ،أي تتطابق الصّورة السّمعيّة مع الصّورة الذّهنيّة ومنها: الشّجاعة والصّدق والكرم ومساعدة الآخرين، ضرورة التّعليم .

ويتّم ذلك بواسطة الشّخصيّات الّتي تترك بصمات مؤثّرة في أفراد الشّريحة العمريّة الّتي تخاطبهم ،وتصبح أحيانا عنصرا فاعلا في عملية الّتنشئة اللّغويّة والاجتماعية.

وإنّ ما يعزّز اكتساب اللّغة عن طريف القصة هو احتوائها على **الحوار**، " و الّذي يعدّ جزءا من الشّريط اللغوي يتمّ عليه تدوين محادثات الشخصيات وتتمّ عمليّة النّطق أوحركات الكلام على لسانها في القصة ".

وأهميّة **الحوار** تبدو في المميّزات الآتية:

- ❖ -إمكانيّة تمييز الشّخصيّة عند سماع صوتها في الحوار.
- ❖ -جذب انتباه الطّفل للصّوت نفسه ،من خلال طريقة الإلقاء وقراءة القصة وبخاصّة إذا كان الصّوت لا يشبه الصّوت البشري الطّبيعي.
- ❖ يساعد الطّفل على معرفة بعض صفات الشّخصيّة ،إذا كانت رؤوفة أو قاسية، قويّة أو ضعيفة ، صغيرة أو كبيرة، ذكر أو أنثى وغيرها من الصّفات.
- ❖ يؤدّي سرعة الحوار إلى توضيح الجوّ العام للنص القصصي ، ومن ثمّ يؤدّي إلى الاندماج النّفسي والتّركيز والانتباه.

مما سبق ذكره يمكننا أن نخلص في نهاية هذه الورقة البحثية أنّ القصّة لا يقتصر دورها على تنمية اللّغة عند الطّفل، بل تتعدّى ذلك إلى أن تصبح عنده طلاقة لغويّة ، أي القدرة على استعمال المفردات المكتسبة في مواقف مشابهة لها في واقعه فالقصّة بألفاظها السّهلة وكلماتها البسيطة ومضامينها الرّائعة ومخاطبتها لعقل الطّفل ،تجعل لغته تتطوّر وتكسبه فيما بعد مهارات الكتابة، لأنّه يريد أن يوظف هذه العبارات والكلمات التّي اكتسبها فيصبح كاتباً بارعاً في المستقبل.

قائمة المصادر و المراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. احمد زلط،ادب الطفولة،اصوله ومفاهيمه-رؤى تراثية-، القاهرة ١٩٩٧،ط٤.

٣. احمد نجيب،المضمون في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٩..

٤. حسن عبد الفتاح عبد و عيسى فوزي، الأطفال عند الرسم، دار الفكر العربي ، ١٩٩٧

٥. الحميد هبة" أدب الطفل في المرحلة الابتدائية" دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ١٤٢٦هـ ،

٦. الريماوي محمد عودة "في علم نفس الطفل"، دار الشروق، عمان، الأردن ١٩٩٨.

٧. الشيخ محمد" أدب الأطفال وبناء الشخصية" دار القلم، الإمارات العربية المتحدة،١٤١٧هـ ب ط .

٨. الظهار،نجاح أدب الطفل من منظور إسلامي" دار الحميدي، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٤هـ ب ط .

٩. علي الحديدي ، في أدب الأطفال ،الانجلومصرية،١٩٩١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

١٠ .علي خليل مصطفى أبو العينين، القيم الإسلامية والتربية، مكتبة إبراهيم الحلبي، المدينة المنورة، ١٩٨٨ .

١١.الكيلاني نجيب " أدب الطفل في الإسلام" مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤١١هـ.

١٢.وين ماري "الأطفال والإدمان التلفزيوني"، ترجمة عبد الفتاح صبحي سلسلة المعرفة، **العدد**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

التوظيف الرمزي وأبعاده الدلالية

– قراءة سيميائيّة في قصيدة (شهيد) –عمر أبو ريشة أنموذجاً

اعداد: الدكتورة ليلى محمد سعد الجامعة اللبنانية – كلية الاعلام والتوثيق – الفرع الأوّل لبنان – بيروت

يدرس هذا البحث قصيدة "شهيد" دراسة سيميائيَّة وهي للشاعر "عمر أبو ريشة" كواحد من شعراء العصر الحديث الذين استلهموا الرموز التاريخيَّة والدينيَّة التي تخدم أغراضهم الفكرية وتجاربهم الحياتية، فالشاعر عندما يستدعي شخصية ما فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها وأفعالها أو مواقفها وأفكارها.

يلجأ الشاعر "عمر أبو ريشة" في قصيدة (شهيد) إلى استحضار الرمز الديني والتاريخيليرسم صورة الانسان العربي المتمسك بالقيم التاريخية والدينية والانسانية وذلك من أجل تسليط الضوء على صورة الانسان في المجتمع العربي المؤمن بالدفاع عن وطنه وكرامته في زمن تغيب فيه معالم الانسانية. لذا سندرس القصيدة دراسة بنيويَّة – سيميائيَّة انطلاقاً من المستويات الايقاعية والتركيبية والدلالية بالاضافة إلى تفاعلاتها التناصية والأبعاد الدلالية.

- **مفهوم الرمز**

جاء في لسان العرب أنَّ (رمز) الرمْز: تصويت خفي باللسان كالهمْس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمزُ إشارة وايماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمزُ في اللّغة كل ما أشرت إليه مما يُبَانُ بلفظ بأي شيءٍ أشرت إليه بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً. وفي قصة زكريا عليه السلام ﴿**أَلَّا تُكَلِمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزاً.**﴾[1]

أما اذا أردنا التعرف إلى مفهوم الرمز اصطلاحاً، فيختلف الباحثون في تعريفه، فالرمز "تلك السِّمة في اللغة التي تزيح الجسد وتتيح (لَمْحَ) مسرح آخر غير مسرح التلفظ بشكله الذي نعتقد أننا نقرأه فيه."[2] وبالنسبة إلى بيرس، الرمز "إشارة تُرجع إلى الموجودة التي تدلّ عليها بناء على قانون، هو عادة مجموعة أفكار عامة، يعمل على تفسير الرمز على أنه يُرجع إلى تلك الموجودة."[3] فكلّ كلمة "هي رمز، وكلّ جملة هي رمز، وتكمن قيمة الرمز في أنه يساعد على جعل التفكير والسلوك العقلاني، ويمكننا من التنبؤ بالمستقبل."[4] وبتعريف أوسع وأشمل هو "نظام مسترسل من الألفاظ يمثل كلّ واحد عنصراً من نظام آخر."[5]

---

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر م ز)، مج ٥، دار احياء التراث العربي ط ٣، لا ت.، ص ٣١٢.
[2] . رولان بارت، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة سوريا، ط ٢٠٠٩، ص ١١٢.
[3] . دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: دلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط ١، سنة ٢٠٠٨، ص ٨٥.
[4] . Charles Peirce, Ecrits sur le signe, éditions du seuil, Paris, 1978, p: 239.
[5] . امبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٣١٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أمَّا أدونيس فعرّفه بأنه "البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له."[1] ومنهم من قال "ليس الرمز إلاّ وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة."[2] ويحسبُ انطوان غطاس كرم أن الرمز هو "وسيلة فنية."[3] يكتسب صفة الفنية، حين "يتخلى عن العلاقات ذات المظهر الحسي، ويخلق علاقات داخلية مثقلة بالمداليل المتضاربة التي هي مصدر الخصب فيه، وهذا التضارب يتشعب في السياق."[4]

اذاً، كلّ التعريفات تصبّ في المنحى ذاته، وهكذا يتمتع الرمز بدلالة رمزيّة، وقوته ليست في ذاته، بل يستمدها من السِّياق. فللرمز ابن السِّياق وهو سمة النص.[5] وهو مصدر ثراء للخطاب من خلال تعددية الايحاءات وقدرته على التعبير عن الذاتي والموضوعي.

كما يجب التفريق بين الرمز الاشاري والرمز الشعري لأن "الرمز الاشاري يذكرنا بالشيء المادي الأصيل، بينما الرمز الشعري لا يفترض علاقة بين الشيء والرمز بل يسعى إلى استثارة حالات ايحائية داخلية."[6] وما يهمنا في بحثنا هو الرمز الأدبي الذي يُعدُّ "أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكنونات النص الفني، وتوزع هذه الأداة على ضروب من الأشكال اللغوية."[7] ويتعدد الرمز الأدبي ومنه التاريخي والديني والاسطوري، وهو يختلف عن الرمز اللغوي الذي "يتميز بسمتين هامتين هما الايجاز أو الاختصار من جهة والتجريد من جهة أخرى فحروف اللغة محدودة الأبجدية والكلمات المكونة منها مهما تتعدد الحروف فيها تظل قصيرة من حيث شكلها الكتابي ومدة أدائها الصوتي الفيزيائي، وأما التجريد فهو واضح في انقطاع الصلة المادية بين هذه الرموز وما تدل عليه من أشياء أو أفعال أو صفات."[8]

والشاعر فرد في البيئة، وتجربته الشعرية ينقلها إلينا في أدق "ما يحيط به من أحداث العالم الخارجي فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس."[9] ومن أهم الأسباب التي تدفعه إلى اللجوء إلى استخدام الرمز "هو اعادة العامل الروحي في الأمة وذلك لخلق دلالات جديدة توسع طاقات اللغة وامكاناتها

التعبيرية.[10] كما تنبع أهمية الرمز من ضرورة فنية تلبي رغبة الشاعر في الحديث في تطوير أدواته ووسائله.

---

[1] . أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١٩٧٢، ص ١٦٠.

(١)[2] . عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط ٣، ١٩٨١، ص ١٩٥.

[3] . انطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط سنة ١٩٤٩، ص ٢١. نبيل أيوب، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، منشورات المكتبة البولسية، لبنان، ط ١، سنة ١٩٩٢، ص ٣٤٢.

[4] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، ط ٤، سنة ١٩٨٣، ص ص ١٥٤ – ١٥٥.

[5] . انطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي، ص ص ٨ – ٩.

[6] . فايز الداية، جماليّات الأسلوب الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط ١٩٩٦م، ص ١٧٥.

[7] . المرجع نفسه، ص ص ١٧٤ – ١٧٥.

[8] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط سنة١٩٩٧، ص ٣٨٣.

[9] . هتاف فؤاد أبو زكي، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، ط ١، سنة ٢٠١٣، ص ٣٧.

[10] . محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، طبعة أولى سنة ٢٠٠٣، ص ١٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

-تأطير النص

يكشف المؤول المباشر أنَّ الأنا الراوية والمتكلمة تعود إلى الشاعر نفسه من خلال ورود ضمير المتكلم المفرد "وكأني أراك" والجمع "حشدنا – مددنا – أكفنا – سفكنا – زينا – أردنا – نحن" وينكشف بطريقة غير مباشرة من خلال مؤشرات الحضور الرمزي للأشخاص (أسلوب النداء / يا شهيد الجهاد) كلها تحيل إلى الشاعر المتكلم "عمر أبو ريشة" الذي عُرف بشعره الوطني والقومي، وكون المتكلم يتطلب منادياً هو الشاعر ومنادى هو الشهيد "العاص"، كما يكشف المؤول الهيئامي الذي يعرّف بالشاعر من خلال توظيف التاريخ واستحضار زمنية الماضي.

تُحدد الدوال "جبل المجد – الجبل الهاجع – جبل النار" علامات المكان، وتحيل إلى مكان استشهاد البطل سعيد العاص ما يعزز الأبعاد الدلالية والوطنية والقومية والتاريخية "أنت للعُرْب كالمنارة في الساحل". كما تؤشر الدوال من خلال ذكر "قاسيون – صنين – سيناء" لتعين الساحة العربية، ويتعين الزمان من خلال غلبة الزمن الماضي، إنها زمنية ماضي مجد الأمة وعزتها في مقابل زمنية الحاضر المأساوي، تضع القصيدة في مقارنة بين ماضي الأمة ومجدها وحاضرها الأليم.

والقصيدة بعنوان "شهيد"، ويبدو من المناص الفوقي أن الشاعر ألقى هذه القصيدة سنة ١٩٣٧ "في الحفلة التذكارية في حماه ودمشق للشهيد البطل سعيد العاص الذي استشهد في جبل النار في فلسطين."[1] كما تدعم زمنية كتابة النص العام ١٩٣٧ لتاريخ الاستعمار، وكان شاعرنا "في هذه السنة في حلب متفرغاً للإنتاج الشعري مهاجماً الاستعمار ومحرضاً الجماهير."[2]

واللافت أن كلمة العنوان "شهيد" تتكرر في البيت ٣٨ من القصيدة بقوله "يا شهيد الجهاد" ولكن في سياق تركيبي انشائي طلبي بصيغة النداء، يضيف دلالة الجهاد للتأكيد على تلبية نداءات الواجب الجهادي والاندفاع نحو ساحات المعارك دفاعاً عن كرامة الامة وشرفها.

تتألف القصيدة من ٦٥ بيتاً شعرياً، نظمها الشاعر عمر أبو ريشة على وزن بحر الخفيف، وهو أكثر طواعية للتعبير عن أفكاره وعواطفه المسلوبة. وقد التزم فيها نظام الشطرين المتوازيين ونظام القافية الموحدة والروي الموحد وهو الحاء المكسورة المسبوق بمد الألف الدال على الانكسار والألم.

وتتوزع القصيدة بالاستناد إلى الاخراج الطباعي على سبعة مقاطع، يفصل بين المقطع والمقطع ثلاث نقاط *** أفقية، ويضم كل مقطع مجموعة من الأبيات الشعرية وفق الشكل الآتي:

- المقطع الأول (١ ـ ١٢)
- المقطع الثاني (١٣ ـ ١٨)
- المقطع الثالث (١٩ ـ ٢٩)
- المقطع الرابع (٣٠ ـ ٤٤)
- المقطع الخامس (٤٥ ـ ٥٠)
- المقطع السادس (٥١ ـ ٦٢)

---

[1] . عمر أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠٠٥، ص ٤٠.
[2] . المصدر نفسه، ص ١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- المقطع السابع(٦٣ ـ ٦٥)

وللمقاربة الدلالية التأويلية سنعتمد التقسيم المقطعي للقصيدة، ذلك لأن "تقسيم النص الى مقاطع كوحدات دلالية مشكلة لمعمارية النص."[1]

- البنية الدلالية للقصيدة

يكشف المقطع الأول عن استهلال القصيدة بوضع الشهيد بين الأمس واليوم، وتنتشر دلالات تذكّر بفضائله فهو قمة المجد والكرم والسماح ومن فيض نعمائه سكرت الأجيال، لقد قدم لها الأعراس والأفراح، ويبدو التعالق الدلالي في المزج بين أنفاس الشهيد التي تعبق في الكون وعبق النبوة الذي يفوح بكل ما في الحياة من كرم وعطاء، فيقول:

"نَامَ في غَيبِ الزمَانِ المَاجِي جَبلَ المَجْدِ والنَّدى والسَّمّاحِ
أسْكَرَتْهُ أجْيالُ نِعْمَتِه البِكر بفَيْضِ الأعْرَاسِ والأفْرَاحِ
حِينَ أنْفَاسه تَمُوجُ علَى الكَوْنِ بِعَبَقِ الـنُّبوَّةِ الفوَّاحِ
وتَرفُّ الحَياةُ فِيه على آثَارِ عِيْسَى من غـدوة ورَواحٍ
بَسْمة للنَّعِيمِ مَرَّتْ وأبْقَتْ مَا يبْقِي السِّكِيرِ في الأقْدَاحِ
فَتمَشَّتْ عَليه دُهمُ اللَّيالِي وكَستْهُ من نَسجِها بِوشَاحِ
وَطَوَتْ سِفرَه العَجِيب الموشَّى بأسَاطِير عَهْدِه الوَضَّاحِ
فإذا الأعْصُر الخَوالِي مَطاف لخيَالات شَاعِرٍ صَدَّاحِ
وإذا الطَّرف ليسَ يَعْثرُ إلاَّ بِقُيُودِ مَغْموسَة بِجِرَاحِ
وَرِقَاب منحَنِية تَتشظَّى مِزْقاً فَوقَ منْجَلِ السفَّاحِ
ليسَ بِدَعاً إذا تَعَالَى وَضيْعٌ واسْتَبَاحَ الحِمَى الحَرَام إباحِي
قَدْ تَحُوكُ الأقْدَارُ مِن لبْدَةِ اللَّيْثِ وِشاحاً للغَانياتِ الملاحِ

يستدعي الشاعر الرمز الديني ذلك "انَّ التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كلّ عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية."[2]

ويأتي استحضار السيد المسيح(ع) كي يعيد شيئاً من هويته الضائعة في حاضر اتسم بالخلخلات الفكرية والسياسية والاجتماعية، وتكمن المقومات المشتركة بينهما من خلال فكرة السير في الحياة، كما سار النبي عيسى في حياته، يسير الشهيد على آثاره، وتختزن الوحدة السيميائية بنية التفاعل الدلالي بين الشخصيتين من خلال تفجير قيم المحبة والعطاء في الحياة، لكن هذه

[1] . نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، ط ١، سنة ٢٠١١، ص ٢٨.
[2] . رولان بارت، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص ١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الاثار كابتسامة الجنة مرَّت على الكون سريعاً، لم يبق منها إلا ثمالة في الأقداح، داهمتها المصائب وكستها وشاح الحزن والسَّواد لكنها تركت بعده كتاباً مفتوحاً على الأساطير، وتركت للشعراء أن تهيم في خيالات بعيدة ترد عنها العيون متعثرة بسلاسل لونتها الجراح بالدماء، وتتعالق البنية النصية مع التفاعلات التناصية من خلال استحضار رموز تاريخية، ويسميها رولان بارت "البنْيَنَة" "تلك الحركة الدائبة التي تكوّن النص وتفتحه على تفاعل مستمر مع النصوص الأخرى ومع الأنساق الثقافية."(٢) فيستذكر أعواد المشانق ورقاب الشهداء التي انحنت على سيف السَّفاح، فلا غرو أن يتعالى صوت الجبناء وتستباح الحمى لأنّ من سخرية الأقدار أن تنسج من جلد الأسد ثوباً ترتديه الغانيات الجميلة، يعزز فكرة غياب قوة الشعب، فالوطن يعيش حال من الركود والسبات، لأن الأمة تغمرها الجراحات.

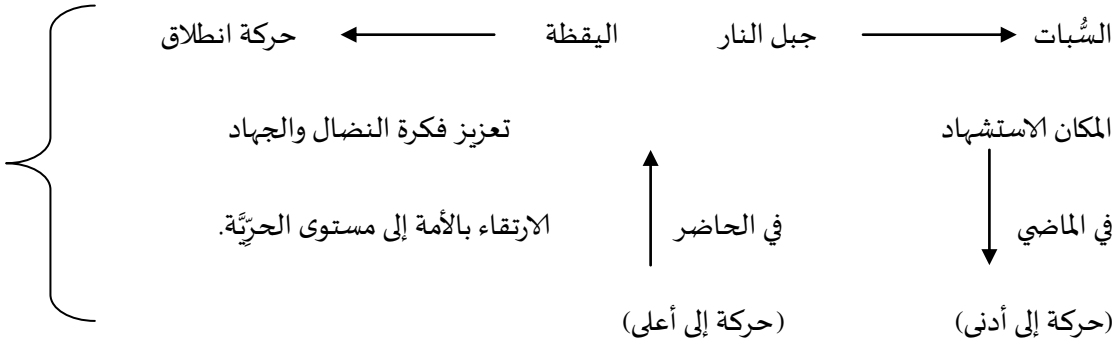
يتوجه الشاعر في الوحدة الثانية إلى الليل المظلم ينثر سواده فوق الأمة، وذلك بحركة انتقالية من الأسلوب الخبري إلى الاسلوب الانشائي بصيغة النداء "يا ظلام الأجيال" يتبعها بصيغة الأمر "قصَّ"، تختزن دلالات الطلب بمغادرة زمان الأمة لأن تباشير الصباح تلوح ومرود الضياء بدأ يكحل أجفان الكسالى لتستفيق على ضيائه الساطع، فيقول:

يَا ظَلامَ الأجيالِ قُصَّ جَنَاحِيْكَ فهذي طَلائِع الإصْبَاحِ
مِرْوَدٌ كحَّلَ الجُفون الكُسَالَى فَأفَاقتْ على السَّنَا اللمَّاحِ
فَصَحَا من عيائِه الجَبل الهَاجع واهتَزَّ مُفْعَمَ الأثْرَاحِ
وَتَعَالَى صِيَاحُهُ يَتَوالى فَاشْرأبتْ نُسوره للصِّيَاحِ
تَركَتْ في الوكونِ أفْرَاخها الزغبَ وَهَبّتْ على أزيزِ الرِّيَاحِ
وَتَبَارَتْ عصائباً فالفَضَا الرَّحبِ بسَاطٌ من مَخْلبٍ وجنَاحِ

يستحضر جبل النار المكان الذي استشهد فيه البطل سعيد العاص من أجل استعادة القوى الكامنة في الأمة، ويضعه في محور دلالي يتناقض بين اليقظة والسبات، فهذا الجبل بدأ يستفيق من هجعته الطويلة ويهتز على صوت الأحزان ليرفع صوته وصياحه فتجيبه نسور الأمة التي تركت في أعشاشها الأفراخ الصغيرة، وانطلقت على صوت الريح تملأ الكون حركة كما تبارت الأفواج المجاهدة في كل مكان على بساط تلونه القوة والرغبة في الارتفاع بمستوى الأمة، وتتكثف البؤر الدلالية

لتعزز فكرة النضال والجهاد، وتصبح النسور رمزاً للمناضلين المجاهدين الذين يشتهون الارتقاء بالأمة إلى مستوى العصر والحرية والريح حركات الشعوب المتماوجة طلباً للحرية، وتظهر البنية الدلالية في الترسيمة الآتية:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017



وترسم الدوال في الوحدة الثالثة صورة النسور في معارك الدفاع عن الأمة تعزز بنية التكامل بين أعضاء الأمة، فيقول:

غَضَبَ البَغيُ فانبرَى يَحْشِدُ الهَولَ وَيَرْنو إلى الأذى بِارتِيَاحِ

شَقَّ فَكيّ جَهَنَّم فَأسَالَت في الروابي لعَابها والبِطَاحِ

فَاقْشَعرتْ من وَهْجِه القللُ الصمُّ وَأجَّتْ شَوامِخُ الأدواحِ

وَتَدَجَّى الدُّخَان يَحجِبُ عَيْن الشَّمْسِ عن مَأتَمِ الثَّرَى المُسْتَبَاحِ

فَهَّاوَتْ تِلكَ النُّسور وَأزْرَتْ بالمَنَايا على اللَّظَى المجتَاحِ

تَنْشِبُ المَخْلبَ المعقَّفَ في البَغي وتُزجي المَنْقَار في إلحَاحِ

وَلِسَانُ اللَّهيبِ يَلعَبُ بالرِّيشِ وَيْطوِي الجِرَاح فَوقَ الجِرَاحِ

غُضبةٌ للنُّسورِ لا النَّصر فيها بِمُتَاحٍ ولا الوَنَى بِمُبَاحِ

لمْ تَزحْزحْ تِلكَ المَخالب إلاَّ بعدما جُرِدَّتْ من الأروَاحِ

فَتَلاشَى الدُّخَانُ عن وثَبَاتِ البغي في بِرْكَةِ الدَّمِ النَّضاحِ

وَسَرَى اللَّيل مالئاً جَبَل النَّارِ سُكُوناً ... لا ولا نَشِيد الأضَاحِي

إن قوى الشر والظلام غضبت وفي حالة اليقظة بدأت تسري وتدب في روع الأمة فراخ تحشد القوى طلباً للإيقاع بالأمة واستعملت كل أسلحته الفتاكة، وفتحت أبواب جهنم في كل الأماكن، فاذا الجبال وشوامخ الحقول (الدوح) تتأذى من وهج ناره، ويوحي الانزياح الدلالي بين "عين الشمس" و"مأتم الثرى" إلى أن الدخان المتصاعد حجب نور الشمس وعما يجري على سفح الثرى من مأتم واستباحة لكل الحياة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتبدو هندسة المقاطع الصوتية[462] في حركة ايقاعية تجسد ملحمة شعرية تقرع فيها أصوات الأسلحة في المعارك، وترسم حركة تغير وجمود، وتتآلف المقاطع الصوتية داخل الكلمة الواحدة (ا – ب) / (ا – ب) "لعابها / البطاح"، (م - ت) / (م - ت) " مأتم / المستباح"، (م – ق) / (م – ق) "المقعف / المنقار" وهذا ما يسمى بالقلب المكاني Metathése وتتآزر مع التجانس الصوتي للمقطع (م - س) / (م - س) "الشمس / المستباح" وتعزز حالة الغضب والحركة والاصرار على مقاومة من يستبيح الوطن، فيما يؤطر الفونيم[463] الجهر (السين) في البيت الأخير "سرى / سكوناً" من الوحدة السيميائية ليرسم حركة سكون وجمود.

كما تعدُّ جملة بنية ايقاعية لافتة "لا النصر بمتاح ولا الونى بمباح" بتوازنها وتجانسها، لتؤكد على حال الغضب عند المجاهدين، هم يعرفون أن النصر صعب لكنهم يدركون أنَّ التعب والاستسلام ممنوع فلم يركنوا للظلم، وقدموا أرواحهم قرابين على مذبح كرامة الأمة، ويقابل عبارة "تدجّى الدخان" / علامات بدء المعركة وصعود الدخان إلى أعلى، عبارة "تلاشى الدخان" / أي انجلاء المعركة وحركة هبوط إلى أسفل، فانجلت المعركة عن دماء كثيرة وأرواح عزيزة "بركة الدم النضاح" ليترك الحزن وشاحه فوق جبل النار الساكن تاركاً نشيد التضحية يوقع أنغام الحزن في صدره.

وهكذا، تتقابل البنية الدلالية للوحدة لترسم صورة نسور الأمة أي (الأبطال – المجاهدين) في محور دلالي يتناقض بين الموت ورفض الظلم، الاصرار وعدم الاستسلام، فالأبطال التي لا تأبه الموت يقضون على نار الأعداء وينشبون فيها مخالب القوة، ويصرون على معاندة الظلم ونار اللهيب تحصد أرواح المساكين وتترك الجراح في جسد الأمة، ونرسم المحور الاستبدالي في الوحدة السيميائية.

تدجّى الدخان	⟵	تلاشى الدخان
بدء المعركة		انجلاء المعركة
حركة صاعدة		حركة هابطة
-استسلام		+ استسلام
+ غضب		- غضب

[462] . المقطع الصوتي Syllabe هو وحدة صوتية أكبر من الفونيم. عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط ١، سنة ١٩٩٢، ص ١٨٩.

[463] . الفونيم Phonéme (الصوت) هو أصغر وحدة صوتية فاعلة..

Le nouveau petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, nouvelle édition du petit Robert, Impression Maury Imprimeur, France, 1995, p: 1661

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تبدأ الوحدة الرابعة بأسلوب انشائي بصيغة النداء "يا دماء النسور"، يتوجه إلى الدماء الغزيرة أي دماء المجاهدين التي أعطت البطولة حبها الفاضح، فيقول:

يَا دمَـاءَ النُّسورِ تَجْرِي سَخَاءً بِغَـرَامِ البُـطُولَةِ الفضـاحِ

أنْبِتِي العِزَّ سـرحةً يَتَفَيَّا بِأظَالِيلِها شَتِيتُ النَّـواحِي

أنتِ دَمْعُ السَّمَاءِ إنْ لَهَثَ الحقلُ وَجَفَّتْ سَـنَابِـلٌ وأقَاحِي

أيُّ بَرْد خَلَعَتْهُ أحْمَرَ اللَّونِ على كَـاهِلِ الجِـهَـادِ الصُرَاحِ

فِيـهِ إيْمَاءةٌ إلى نهبـةِ العَلْيَاء من قَبْضَةِ الـزَّمَانِ الـوقـاحِ

لَيسَ يُبْلَى على الـزَّمانِ "وللعاصِ" خُيُوط من نَسْجِـهِ الـلوَّاحِ

تَحْفَظُ البِيدَ ذكريَّات لياليه وَتَـهْـفُو لِعَهْدِهِ النـزَاحِ

وَبَغِـنُّ الغيـَاضُ في الشَّامِ شوقاً لِتَـثنِيه مُثْقَلاً بالسِّلاحِ

يا شهيدَ الجِهَادِ يَا صـرْخةَ الهَـولِ إذا الخَـيْلُ حَمْحَمَتْ في السَّاحِ

أيُّ مُهـرٍ لمْ تُدمِ خَـاصرتيه من حَفِيف المهـمَازِ يَومَ اكتِسَاحِ

أيُّ عَـودٍ مَا زَغْـرَدَتْ لَـكَ فيهِ كُلُّ مَيَّاسـة الـقِـوَامِ رَدَاحِ

كُلَّمَا لاحَ للكِـفَاحِ صَرِيخٌ صُحتَ لَبَّيْكَ يا صَرِيخَ الكِفَاحِ

تَحْمِلُ الحَمْلَةَ القَويةَ والإيمانُ أقْوَى في قَلْبِكَ المـفـرَاحِ

فَكَـأنَّ الحَيـاةَ لَـمْ تلقِ فيها مَـا يُـرَوِّي تعَـطُّشَ المُلْتَـاعِ

هِبَـةٌ في يَديكَ كَانتْ ولما رَامَهَا المَجدُ عِفتَها بِسَمَاحِ

يختزن الايعاز "أنبتي" بنية ثبات هذه الدماء في تربة الوطن العزة، ودلالة انتشارها في كل النواحي المشتتة، إنها ظلال الكرامة، ودمعة السماء اذا جفت الحقول وذبلت السنابل والاقاحي فهي بالنسبة إلى الوطن الأمطار التي تسقي الأمة وترويها في أوقات العطش الروحي والجهادي.

ويحسب اللون الأحمر علامة بنيويَّة – سيميائيَّة تدل على تلك الدماء التي خلعت على الجهاد ثوباً أحمر قانياً، وترمز إلى يقظة العلياء والسَّعي إلى التحرر من يد الظالمين، تتفاعل مع استلهام شخصية العاص ليؤكد أن الزمان مدين، ولا مثيل العاص الذي نسج من جهاده خيوطاً تلوح في أفق الأمة وستبقى الصحراء تحتضن ذكريات خالدة لهذا البطل وحدائق الشام ستبقى متشوقة، وهو يتثنى فوق ترابها مثقلاً بالسلاح فهو شهيد الجهاد "يا شهيد الجهاد" وصرخة الخوف عندما تملأ الخيول ساحات الوغى حمحمة فأي مهر لم يتحرك في ساحات الوغى، وأيّ وتر لم تزغرد على أنغامه كل فتاة مياسة القوام، وتختزن الدوال بأن العاص عاشق الكفاح يلبي نداؤه "لبيك" الأبطال في كل آن لمواجهة الأعداء،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يملأ قلبه الايمان، هو نموذج للإنسان الذي كرّس الحياة جهاداً، فعشق الجهاد ورأى فيه الماء الذي يروي عطش الصادي، فكان سيفاً مسلطاً على الأعداء، ولما دعاه المجد قدَّم الروح على مذبح الوطن بكل ايمان وقناعة.

وعلى أجنحة الخيال يحلو للشاعر أن يرى هذا الشهيد في زحمة الحرب فارساً على سرح حصان عظيم ويرى أخاه الذي سبقه في الجهاد وهو يطل من عليائه على الروابي الفسيحة يحمل منديله الأحمر في اشارة إلى الكفاح والنضال يلوح به شوقاً للقائه، فيقول:

وكَأنّي أرَاكَ في زُحمَةِ الهَولِ عَلَى سـرجٍ ضَامِـرٍ طوَّاحِ

وَأخُوكَ الجَسـورِ في القِممِ السُّودِ مُطِلٌ على الـرَّوابِي الفسَـاحِ

لوَّحَتْ كَفُّـهُ بِمنْدِيلِه الأحمر شَـوقاً إلى اللِّقَـاءِ المُتَـاحِ

فَحَسِبتَ الأجيَالَ تَهتفُ يا "خـالِدُ" جَـاهِـدْ في فَيْلَقِ "الجَرَّاحِ"

فَتَرَنْحَتْ وَاندَفَـعَـتْ وهَيْهَـاتَ يَلِيـنُ الجَـوادُ بَعْدَ جَمَاحِ

واقتحمتَ اللَّظى فَكُنْتَ مع الصِّيدِ فَـرَاشاً عَـلَى فَـمِ المِصْبَاحِ

يستحضر من التاريخ الاسلامي بطولات "خالد بن الوليد وأبو عبيدة بن الجرَّاح"، وكأنما مسافات تختصر فتلتقي الاجيال وهي تهتف باسم خالد، وبالنسبة لغولدمان "يوجب أن يكون خلف كلّ جملة في النص فاعل لا يجوز نسيانه، والاغفال عن دوره، إذا أردنا أن نفهم النص بشكل انساني، لأن الانسان هو المحرك الوحيد للتاريخ. ففي نظره هناك صلة وثيقة بين النص والفاعل والتاريخ."[464] وتبدو الصلة وثيقة بين الخطاب والفاعل والتاريخ من خلال الترسمية الآتية.

نص ← فاعل ← تاريخ

شهيد سعيد العاص استحضار بطولات التاريخ الاسلامي

خالد بن الوليد / عبيدة بن الجرَّاح

تعزيز فكرة الجهاد الدفاع عن الأمة أبعاد دلالية تاريخية قومية تحث على تتابع مسيرة الجهاد

يوظف الايعاز "جاهد" / الجهاد في فيلق الجرَّاح، لتوحي ببطولات خالد بن الوليد وهي تتابع مسيرة الجهاد التي خطَّها الجرَّاح ليضفي على المحتوى الدلالي الأبعاد الوطنية والتاريخية والقومية.

---

[٤٦٤] . جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة أولى، سنة ٢٠١٣، ص ١٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتتوالى الأفعال الماضية "ترنحت – اندفعت – اقتحمت – كنتَ"، وتتفاعل بنية الاندفاع والاقتحام وتلتقي مع اجتماع شخصيات "خالد بن الوليد / أبو عبيدة بن الجرَّاح / سعيد العاص" فالمجاهد يرى الجهاد نوراً، وهذه الأجيال تندفع نحو الجهاد في صورة تماثلية كما يندفع الجواد، وقد تلقى له الجماح فلا يلين ولا يكبو وراحت تقتحم ساحات النار، ويماثل بين جهاده والفراش، فكان مع الكرام مجاهداً ترتمي في أحضان النار كما يرتمي الفراش على ضوء المصباح، وذلك لتسليط الضوء على فكرة الجهاد والدفاع عن الأمة.

أيْ فَتَى المَجْدِ إنَّه العُمرُ يومٌ لخَسَارٍ وآخرَ لِرَبَاحِ
إن من سَامَكَ المَنُون لقومٌ لم يُحيُّوا على الحِجَى والفلاحِ
كيفَ زَاغَتْ حُلومُهم فَتَمشَّى البغي ما بينهم طَلِيق السَّرَاحِ
مَا عَهِدْنا الإنْجِيلَ إلا مَناراً لِسَلامٍ وقَائِداً لصَلاحِ
غَمَرَت آيَة الدِّمَاءِ وسُلَّتْ باسمِهِ السَّمحِ مديةُ السَّفَاحِ
أرْخَصُوا خُشْبَةَ الصَّليبِ وبَاعُوها وُقُوداً إلى اللِّئَامِ الشحَاحِ
وأَهَانُوا مَهَدَ المَسيحِ ورَدُّوه على طُهْرِهِ فرَاشَ سَفَاحِ
خَفَرُوا ذِمَّةَ العُهودِوصُمُّوا الأذنَ عن صرْخَةِ الهَضيمِ اللاحي
كَمْ وعُودٍ مَعسُولةٍ سَكَبُوها في فُؤادِ العُروبَةِ المسمَاحِ
فَحَشَدْنَا لهمْ جُيوش ولاء وَمَدَدْنَا أكُفَّنَا للصفاحِ
وَسَفَكْنَا الدَّمَ الزكيَّ وزَيَّنَّا جَبِينَ الرحى بغَارِ النَّجاحِ
وَأَرَدْنَا الأسلابَ منهم فَكُنَا نَحنُ أسلابهم ونحنُ الأضاحي

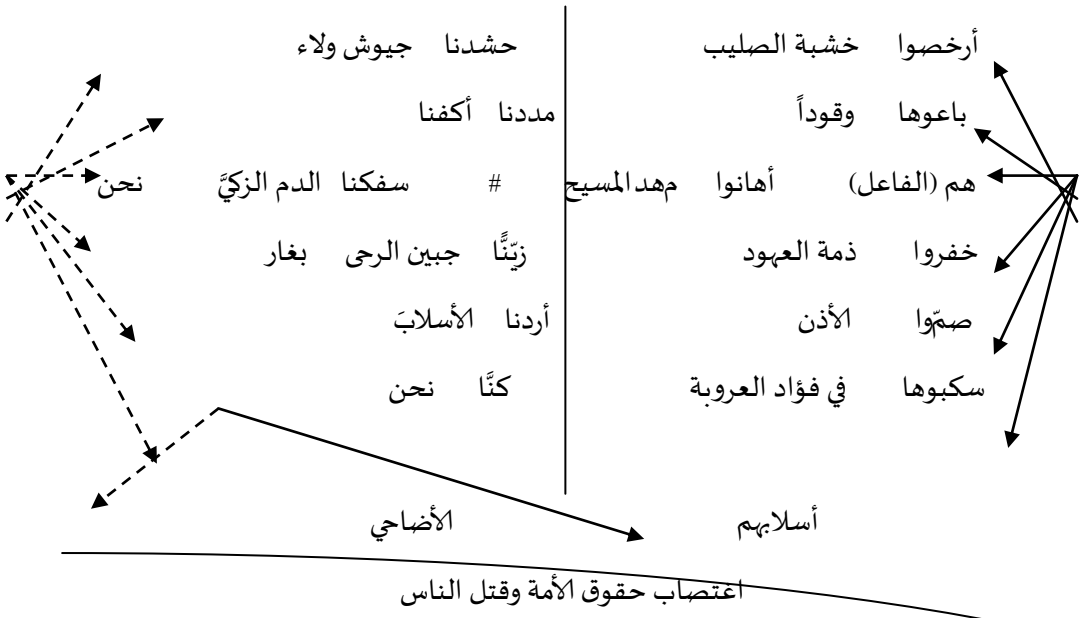
نلحظ في الخطاب "وجود بنى مصغرة سيميائيّة ودلالية ملحوظة على مستوى الجملة أو جزء منها."[465] وتظهر من خلال مخاطبة الشاعر الشهيد البطل بأسى ولوعة وقوله "إنه العمر يوم لخسار وآخر لرباح"، وتنكشف ثنائية دلالية تضع عمر الانسان بين الصعود والهبود، الخسارة والربح، وتتفاعل البنية الخطابية مع استلهام قول الإمام علي(ع) "الدهر يومان: يوم لك ويوم عليك."[466]

[٤٦٥] . جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط ١، سنة ٢٠١١، ص ١٤٠.
[٤٦٦] . علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، شرح الاستاذ الشيخ محمد عبده، ج ١، دار الاندلس، ط ٣، سنة ١٩٧٣، ص ٥٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تندمج البنى التناصية بين النصين من خلال تأصيل فكرة التغيير وعدم الثبات، فالإنسان يخضع لأحداث الأيام، وتقلبات الزمن، ونجد سمة الالتفات من خلال الانتقال من ضمير المخاطب "سامك" إلى ضمير الغائب "قوم لم يحيّوا" للحديث عن القوم الذين أذاقوه كأس الموت، فهم قوم لم يعرفوا العقل ولا أصحاب الرأي، وتتكثف البؤر الدلالية، وتظهر بنية الاختلاف بين الحق والباطل، السلام والحرب، ونلحظ المنظور الابدالي من خلال ابدال طريق الحق، فمشى الظلم بينهم طليقاً لا تقيده قيود الحق وفي لغته احتجاجاً على سلوك وفساد الاعداء.

ويبدو التفاعل بين المقطع الأول والمقطع السادس من خلال عودة الشاعر إلى استحضار الرمز الديني السيد المسيح(ع)، فيعود إلى الانجيل كتاب السلام ورائد الاصلاح ورمز التسامح، وتتوالى الأفعال والفواعل "أرخصوا – باعوها – أهانوا – خفروا – صموا – سكبوها"، وتنصهر مع المحتوى الدلالي لمحاور: سلام واراقة دماء – رخص ولا رخص – صمت وسمع – وعود ولا وعود – ولاء ولا ولاء، ونرسم البنية التركيبية النحوية لسلسلة الوحدات التي تتشكل في الأغلب من (الفعل + الفاعل + المفعول به) وتقابلاتها الدلالية في الترسمية الآتية:



إذاً، باسم الانجيل أراقوا الدماء ورفعوا راية الظلم وتركوا للسفاح أن يجري سيفه في رقاب العباد، لقد أرخصوا الصليب المصنوع من الخشب والذي يرمز إلى الصبر والسلام فباعوه وقوداً إلى قادة الاعداء، بخلت فيهم الكرامة، وأهانوا البلاد التي وُلد فيها السّيد المسيح وجعلوه وهو الطاهر طريد القتل على فراشه، لقد أخجلوا أمة العهود وانتهكوا الحرمات ولم يسمعوا صرخة المظلوم، لقد وعدوا الشعوب العربية وعوداً معسولة وقدموا للعروبة تلك الوعود فصدقتهم البلاد، بالمقابل تحضر بنية الحشد والمسامحة من خلال ضمير نحن "حشدنا – مددنا – سفكنا" فحشدت لهم جيوش الولاء والطاعة وتسامحت معهم وصفحت عن أعمالهم، وفي معرض حروبهم قدمت الأمة العربية

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

دماء ذكية لينتصروا بها، وعندما طالبتهم الأمة بالحقوق السليبة "نحن أسلابهم / نحن الأضاحي" تمادوا في اغتصاب الحقوق وقتل الناس.

وفي الوحدة الأخيرة يعود الشاعر إلى جبل النار مؤاسياً أهله واعداً بوقوف الأمة كلها معه في المأساة، وتحسب مفردة "الجبل" وحدة محورية في الخطاب تتمفصل عندها العلاقات، تتعانق، تتشابك لتعزز الأبعاد الدلالية لماضي الأمة المشرق، فيقول:

جَبَلُ النَّارِ لنْ تَنَامَ كمَا نمتَ جَرِيْحَ العُلَى كَسيحَ الطمَاحِ

لَكَ حُبٌّ في قاسيون وصنيْن وسِيناء ما لَهُ من براحِ

أنتَ للعُربِ كالمنارة في السَّاحلِ لاحَتْ لأعْيُنِ المـلاَّحِ."[467]

يذكر النسق المكاني "جبل المجد" في المقطع الأول، ويستبدله ب "الجبل الهاجع" في المقطع الثاني، ويتحول إلى "جبل النار" في المقطع الأخير، ويدعم الترابط المتبادل علامات سيميائيَّة تعزز فكرة أن هذا الجبل لن يبقى جريحاً وحيداً ما يفتح باب الأمل لأن له في كل البلاد العربية "قاسيون – صنين – سيناء" حبّ، ويطبعه برمز فهو رمز للعرب ويماثله بالمنارة التي تهتدي بضوئها عيون الملاحين في البحر لتجد الميناء والرسو الآمن، ونبرز المحتوى الدلالي في الترسمية الآتية:

جبل المجد + العاص ← الجبل الهاجع ← - العاص جبل النار

الماضي	الحاضر	المستقبل
مجد / بطولة	جمود / ركود	أمل بعودة البطولات والانتصارات

-التوظيف الرمزي في القصيدة

يلجأ الشاعر في القصيدة إلى توظيف شخصية (سعيد العاص) كما استحضر السَّيد المسيح(ع) التي انسجمت أبعادها الدلالية مع استلهام شخصيات تاريخية (خالد بن الوليد وأبو عبيدة بن الجرَّاح)، وتسمَّى هذه التقنية بالقناع البسيط إذ "تقوم التجربة من بدايتها إلى نهايتها على شخصية واحدة فعلياً وقد تسهم شخصيات عدة في تجسيد التجربة وتحريك أحداثها وتصاعدها غير أن شخصية القناع تظل واضحة المعالم والقسمات مما يحول من دون أي التباس بينها وبين الشخصيات الأخرى فلا تتداخل تلك الشخصية إلا مع صوت الشاعر وأناه ذلك التداخل القائم على الاندماج الذي هو شرط في تقنية القناع."[468]

وفي ظل أجواء الأزمة الوطنية التي تعانيها الأمة يلجأ الشاعر إلى الرمز ليكون شكلاً من أشكال التعبير عن قضية فكرية يتفاعل معها ويستلهم احداثها في قصائده، وليعبر عن مكنونات النفس وما يعتريها من الآم وأحزان، والتوظيف الرمزي ليس وليد الخوف بل هو وليد المعاناة ووليد التحولات الأدبية في العصر الحديث.

---

[467] . عمر أبو ريشة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، ص ص ٤٠٦ – ٤٠٧ – ٤٠٨ – ٤٠٩ – ٤١٠ – ٤١١ – ٤١٢ – ٤١٣ – ٤١٤.

[468] . عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٩٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وهكذا، يرسم الخطاب الشعري في قصيدة "شهيد" للشاعر "عمر أبو ريشة" محاور دلالية تناقضت بين زمنية الماضي والحاضر والمستقبل، ومحور الحركة والغضب والجمود والسكون كما تآزرت البنية الايقاعية مع البنى النحوية والتركيبية والدلالية للرموز والتفاعلات النصية لتعزيز الأبعاد التاريخية والوطنية والقومية من خلال

استحضار الرمز الديني السيد المسيح للتأكيد على فكرة السلام والصلاح في الأمة، وانصهرت دلالته مع دلالة الرموز التاريخية (سعيد العاص / خالد بن الوليد / أبو عبيدة بن الجراح) وذلك لتعزيز مبدأ النضال والدفاع عن الأمة ورفض الظلم والقتل وعدم الاستسلام والرضوخ للأعداء كذلك تماهت الذات الشاعرة مع الرمز التاريخي وشخصية "سعيد العاص" ورسمت صورة الانسان الذي دافع عن كرامة الأمة وعزتها، وتداخل صوت الأنا "نحن" مع التأكيد على حقوق الأمة المسلوبة.

مصادر البحث ومراجعه

- **المصادر**

(١) أبو ريشة عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠٠٥.

(٢) ابن أبي طالب علي، نهج البلاغة، شرح الاستاذ الشيخ محمد عبده، دار الاندلس، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٣.

- **المراجع العربية**

(٣) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٧٢.

(٤) أبو زكي هتاف فؤاد، تجليات القناع الصوفي في الشعر العربي المعاصر بين الفكر والفن، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٣.

(٥) اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ثالثة، سنة ١٩٨١.

(٦) ابن غنيسة نصر الدين، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن، الطبعة الاولى، سنة ٢٠١١.

(٧) أيوب نبيل، البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، منشورات المكتبة البولسية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢.

(٨) الداية فايز، جماليّات الأسلوب الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، طبعة سنة ١٩٩٦م.

(٩) شحيد جمال، في البنيوية التكوينية، دراسة فيمنهج لوسيان غولدمان، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة أولى، سنة ٢٠١٣.

(١٠) كرم انطوان غطاس، الرمزية والأدب العربي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، طبعة سنة ١٩٤٩.

(١١) كندي محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، طبعة أولى سنة ٢٠٠٣.

(١٢) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ١٩٩٧.

(١٣) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان، طبعة رابعة، سنة ١٩٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(١٤) عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، طبعة أولى، سنة ١٩٩٢.

- **المعاجم**

(١٥) ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث العربي للطباعة والتوزيع والنشر، الطبعة الثالثة، لا تاريخ.

- **الكتب العربية المترجمة**

(١٦) امبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٥.

(١٧) جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة أولى، سنة ٢٠١١.

(١٨) دانيال تشاندلِر، أسس السيميائية، ترجمة: دلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨.

(١٩) رولان بارت، التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، طبعة ٢٠٠٩م.

- **المراجع الأجنبية**

(20) Charles Peirce, Ecrits sur le signe, éditions du seuil, Paris, 1978.

(21) Le nouveau petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, nouvelle édition du petit Robert, Impression Maury Imprimeur, France, 1995.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

The Arab Spring Revolutions in the Contemporary Arab Novel

Name of researcher: Rasha Jalees, Institute: University of Jordan

Abstract

This paper investigates the political realities that pertain to the Arab Spring and Arab revolutions that took place in the last few years in Middle East in some Arab contemporary novels. It specifically explores the manifestations of these events in the contemporary Arab novel, with much focus on Mostafa Khalifa 's The Shell(2009), Ayman Otoom 's They Hear its Whisper (2013), Nawal El-Saadawi 's It is Blood (2014), Ibrahim al Koni 's The Chivalry of Slain Dreams (2012). This analytical study traces the line of political and revolutionary thought since 2009 up until this moment. It also discusses the concept of revolution and its connection with civil wars. Moreover, the study shows the literary weakness that resulted from the political realities .

Keywords: *Contemporary Arab novel, Arab Spring, revolution, political realities, criticism.*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Introduction

The Arabic novel has attracted critical interest concerning the topic of the Arab revolutions. It is a natural and logical response in the literary sphere to present the reality of the revolution and its impact in every state. Just as the revolutions differed in reality, the novels vary technically and according to their content. The novels offer different examples due to the specific political frame for each of their revolutionary stages, which give each its distinctive mark and individual style. Some revolutions acquired a huge amount of narrative written about them like in the cases of Syria and Egypt whilst other revolutions suffered from a lack of novelist production concerning them as in the cases of Yemen and Libya. Amidst the abundance of production or its scarcity, we find that the all of revolutionary novels are not of the technical level and content that we expected. Perhaps the reason for this was the novelists' need to catch up with this sudden and urgent stage of reality and accompany the current events. Furthermore, literature was also not ready for what followed this stage concerning political shocks and turmoils. The matter itself is applicable to the internal revolution as these novels mostly explored the revolutionary phenomenon in a descriptive way focusing on the pre-coup stage to describe the extent of corruption and the widespread oppression in the state or to present . And the revolutionary state at the moment of the regime's downfall. Both cases represent a process of announced disclosure of the appearances of adversity and corruption.

These explorations turn only to the social aspect and the revolution's effect upon it without considering the political aspects that are linked to it and the transitional stage nor challenging the revolution's principles nor even considering the political void and the civil wars that resulted from it.

If we apply this to the Syrian case for example, the majority of the novels focus on exposing the regime's scandals and emphasizing the crimes that were committed during the era the transmitted from the ancestors to their predecessors, during the revolution and before the revolution inside the prisons like in "They Hear its Whisper" or "The Shell". Here, the spotlight is directed at the one- sided limited ideology (for and against) without examining the revolution's scope itself, the case of the refugees and displaced persons, the opposition that betrayed the revolution nor the responsibility of the international community. Some Jordanian works explore the revolution through symbolism such as the works of the writers Shahla Al Ojaili and Laila AlAtrash. As for Egypt, the revolution novels attempt to prove the revolution's success and the triumph of democracy in ousting Mubarak's regime and political Islam despite the contradictory and chaotic state Egypt is suffering from now and the worse economic conditions it is now experiencing. These catastrophes actually affirm the complications of the revolution , not its success. The revolutionary novels present a comprehensive panoramic vision that combines reality and fiction and adds to them the human experience that is specific to each scene according to the explorations of each novelist.

Thus, the novels are rich in historical events, names of places, names of martyrs and revolutionists, this is apparent in "It is blood" and "The Chivalry of Slain Dreams".We also find that same Syrian examples that depend on political ideology and its explorations of the revolution case like "The Shell" and "They Hear its Whisper".

It is common to see the novels that give importance to highlight the distinctive colloquial dialect in that is an important part of the narrative structure by way of illustrating the realistic image and true scenario described by the novelist. Likewise, The novels also invest it to create the motivation, the circumstances and the characters. The realistic language is united with fictional language in order to produce the revolution discourse and this is particularly prominent with Nawal El Saadawi. Similarly, al-Koni and Otoom's language is affected by religious

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

language. Al-Koni's novel is the best with regards to the exploration of deep philosophical vision, 'place' takes a prominent position concerning narrative elements (the security building). Meanwhile, El Saadawi's novel is the best with regards to technical composition, multiplicity of voices (diglossia) and characters and the usage of flashback and monologue techniques.

Now, most people see that the revolution was in fact a revolutionary event except that it was totally abandoned and remained a political lie or that it could not escape being a planned and tactical political game that served an external hidden agenda incited by Western and Eastern states or the previous regime's interests.

Radical revolution is a term that Arabs have never known in their reality and that is to say, that any revolutionary action requires a radical change of thought and mentality, and this is not what the Arabs are experiencing today. It is now known to every Arab citizen that the Arab spring was a dry, cold autumn.

The Arab have experienced tyranny, oppression, poverty, hunger and corruption. Therefore, these concepts and terms satisfied the Arab's mind or even formed a part of its personality and its political being and thought for many decades. As a result, this left a legacy of an idle political background and even if it was destined to change, it did not change in the right way which means that the Arab individual never perceived the term "revolution" nor its complete concept.

The overlapping of politics with social arrangement is an inevitable issue due to the strong relationship between them, the exchange of interests and the continuance of social dynamic and its interaction in order to achieve political decision making that is represented by the head of this social pyramid. The relationship between the ruler and the ruled represents an ongoing steady cycle thus; political composition is an identical model of social composition itself because any political decision will create a circular social transformation and not a parallel transformation where one may surpass the other. Therefore, we can consider politics as a social arrangement and "a complex process based on th- eoretical perceptions that are more comprehensive than traditional thought. In general, it is not concerned about a particular issue but rather tackles all the components of social arrangement like the method of rule, political decision-making and how to implement it. It seems that it is at the level of most complicated practice because the life of the individual inside the social arrangement has become a politicised life."(Wadi,1996,p.38).

Generating from the sociological theories that were based on the principle of the relationship between literature or art and the society, literary reflection theory obtained a distinctive feature in language because of its strong link with the function of literature, which placed it in the field of commitment, social realism and the true social reflection. This does not mean a commitment that limits and constricts the space for freedom in art and in literature or for the artist or the writer. That is to say, we are unable to remove the subjective and emotional role of the writer and put it into the context of recording the external social space around him/her. Thus, it is an exchange process between the subjective and emotional components of the writer in his consciousness and in his external surroundings in which he plays a part and which produces human experience, and thus influences the writer. "The process of creativity is a product of social influence and it comes as a result of distinctive individual effort however, its sentimental and intellectual outcome is derived from the relationship of the writer with the social system that he lives in" (Shukri,1993,p.88).

Art is an ancient thing that represents humanity itself. This means that the relationship of explaining the human's need for art is an existential relationship, disconnected in developing its undeniable link with collective movement and direction. However, the approaches that

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

sought to explain literature teleology placed it in intellectual frames and theories. These were derived from the philosophical material that the explanations were based on and adopted its theory, which is found in its real components. This was to express the idea of sociological merging of the human being with reality which is found in specific tools whether they be in immitation, romance, realism or symbolism. Therefore, we find ourselves faced with the dichotomy of the writer and society; and the relationship between them enters the realm of freedom making art which becomes the expression of the writer's self or his internal sufferings separating him from his community. This issue does not take place due to the social nature which human instinct is based on nor the nature of isolation. The relationship may also tie the writer to his external reality in a way that makes him reject, accept, criticise, or mock without realistic or historical documentation.

Earnest Fischer attempted to observe this relationship meticulously when he talked about the necessity for art in a humanistic community where the human being strives to find a state of balance to satisfy the desires of the individual self with his external world and his sufferings and this is what turns into an eternal humanistic experience. Thus, we are able to discuss the idea of literature eternality and continuity as he says, "Every art is the neonate of its age and it represents humanity in so far as it corresponds with the prevailing ideas in a specific historical situation and with its needs and expectations. However, art goes beyond this as it makes the specific historical moment one of humanity's moments, which creates hope towards constant development and not solely mutations and contradictions".(Fisher,1971,p.38). Fisher talks about the nature of art that is based on magic namely what it is and its image as it is linked to the process of change and the reconstruction of reality and transforming it within the layers of society.

"Art is necessary for the human being in order that he understands the world and is able to change it and it is necessary because of this latent magic within it. (Fisher,1971,p.38)

Abdul Rahman Munif's perspective comes to support this theoretical observation when he talks about the novel's sociological role in the service of the more common division of society as he says, "the novel will be the history of those with no history; the history of the poor, the oppressed and those who are dreaming of a better world and how they lived and how they died whilst they are still dreaming."(Wadi,1996,p.105)

Backstage Prior to The Revolution of The Syrian Scene

"The Shell" Novel

The novel "The Shell" by the author Mostafa Khalifa is a fictional work written prior to the Syrian revolution which deserves to be mentioned. This novel presents an ideology which is completely different from that of the former novel and criticises the nationalist and refuses his ideology and political thought. In addition to its being a novel that overlaps biographically with the novelist himself, the writer speaks here from a real life experience revealing his experience to us in the novel thus it is not seclusive – according to Said Allouch. He searches for the truth of identity which has no meaning except when it functions within a utopia and begins everyday life experience instead of the truth of identity (us) in fictional discourse".(Alloush,1981,p.97)

Nevertheless, this novel is similar to the other one in containing a substantial amount of scenes of torture, killing and corporal violation which is skilfully carried out by the executioner "with the aim of extorting information by forcing confession of one's own crimes or confession of the whereabouts of associates or with the aim of creating an atmosphere of terror which is practically the real reason for torture in a totalitarian state."(Keeragan,2002,p.9

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Therefore, the novel undertakes a dual resignation: the self and the resistant body when the body accustoms itself fully to all types of torture and repression be it scourging, hanging or cables. This induces a complete separation process of the body and the spiritual self which Descartes mentioned when he said "that pain is the physical lever that one can depend on when forcing a person to reveal the facts he holds secretly in his mind and this way he no longer sees the truth as merely something within the individual" (Keeragan,2002,p.17). "I fight myself from fear of falling. A complete separation takes place between the mind and the body. My mind is completely clear and aware of everything happening around me but as for my body, it separates from me slowly becoming numb and frozen…I do not dare to raise my hand to my nose even if my hand responds."(Khalifa,2008,p.178).

The features of political irony appear notably in the beginning of the novel when the obscure character squats inside one of the prisons after returning from Paris. The character being a devout Christian with a secular attitude is accused of belonging to the Muslim Brotherhood organisation and this remains the issue that splits the ending of the novel into many approaches.

If Otoom's novel is primarily based on Muslim Brotherhood thought and adopts it entirely considering that Islamic authority is the correct base for building any political system, then the novel "The Shell" adopts the opposite way of thinking being the western secular trend which is separate from religious ideology regarding content in order to build its radical, liberal system. Therefore, Khalifa talks about the idea of political conflict and congestion that alternates between three political axes: the religious axis which he rejects and describes as being quarrelsome, opposing, rigorous and close-minded. This rejection is mutual from the Islamist side that sees it as decadent, disloyal and impure. "Once, I was walking towards the sinks and my hand knocked against one of theirs. He went back and washed to purify himself. If I used the tap, whoever came after me washed it with soap seven times because I was simply 'impure'." (Khalifa,2008,p.47).

As for the second axis, it is embodied by the axis of Western thought which is adopted by the main character who remains in a hostile relationship with the Islamists, considered as "takfiris", on one side and with the aggression of the Baath rule on the other side. Thus, two internal prisons coexist under the shell of the character who lives with feelings of isolation and alienation. He loses his will for everything except for snooping from a distance on everything surrounding him and he takes pleasure in cautious and impartial observation even after thirteen years and even after leaving the prison which took place without leaving the walls of this shell. As for the third axis, it is embodied by the ruling regime which governs with a physical grip on the parties as it only has control over their bodies "and the arena of torture in order to effectuate the executioner's wildest dreams and the victim's worst nightmares." (Khalifa,2008,p.228). This is all in order to express loyalty to the legitimacy of its leader: "Long live the cherished presidents. Long live, long live, long live…and the stick remains wedged and oscillating between the buttocks of the corpse. For eternity, for eternity, long live the presidents". (Khalifa,2008,p.228).

It becomes apparent that "The Shell" text is more open and liberal to the Syrian revolutionary experience due to the varying axes and the ideological parties inside the text. The world inside the novel is crowded with different attitudes and viewpoints even within one party. Therefore, he discusses the different levels of awareness and its variation in the thought of the Muslim Brothers themselves. Khalifa presents the moderate level that rejects the policy of 'whoever is not with me is against me' and this is shown through the character Zahi. Another level is apparent in the 'rigorous' and 'takfiri' faction which are joined by feelings of rejection and mutual disdain and the faction of pacific Sufi groups.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

It can be said that the novel conveys realistic insights extending to human experience inside prison and does not consider the characters as complete and faultless 'models' or see them as representative of a firm, correct ideology with clear goals as in "They Hear its Whisper". This indicates Khalifa's impartiality in his panoramic view and his presentation of the viewpoints or is indicative of his liberal education that comes from Europe.

Daydreaming forms an important and cohesive pillar with the novel's structure, as it is the only way for the character to escape his chagrined reality and temporal pauses in order to bring a secondary character from the past or from outside his reality and identify with it to create a utopia in the mind that keeps it apart, even if for a matter of seconds, from its poor reality. Although the novel is a record of the character's daily life entitled according to dates. The passing of time violates the element of time that is successive to the mainevents over thirteen years. This is due to the power of psychological time in the novel which aims to reveal the internal essence of the novel uncovering its crisis, fragmentation, the tumours of its reality from torture and its effects. "What happened to me in prison in five years, in seventeen years? The truth is that I didn't feel the time. Do you know that this feeling was due to the complexity of details? It's like the lashes, if you begin to count the number of lashes, you will inevitably weaken, and if you count the number of days you will inevitably weaken or go mad." (Ibid, p.184).

The Syrian Scene

The novel, "They Hear its Whisper"

The novel "They Hear its Whisper" by the Jordanian writer Ayman Otoom seems an Earnest attempt to understand the hellish Syrian reality through a political prisoner that the writer attempts to portray in correspondence with the reality of the Arab revolutions where Syria is at the forefront clashing with reality due to the regime's attachment to authority. Therefore, the novel creates an important turning point since it is classified as part of the 'Prison literature' novels which we seldom find available to readers due to their direct link with power and hostility towards it. Thus, writing to disclose and confess can be considered risky particularly if the authority in question is domineering and believes in the principle of power and the stick approach. Moreover, the novel corresponds with the new Arab reality and revolutionary age.

The novel's aim is to confirm this revolution and support it and not only to record political events and the confessions of a prisoner who accustoms his body to dealing with various types of torture: the stake, the wheel, electrocution, lashes and starvation. It is only a call, revival and continuance of the Syrian revolution which remains alight in all Syrian cities and which turned back on its revolutionists, transformed into a civil war causing sectarianism to burn thousands of its people, and was like the cat that eats its offspring. "Abu Natheer struck the first on his neck with his stick so he fell on both knees as if he had struck his shoulder and not his neck and the guard then offered him a banquet of dead rats. As for the second, cockroaches sprang from his ears and his face and from the sheer horror of the scene, I wet myself." (Otoom, 2012,p.97)

The novel confines itself to three hundred and fifty pages detailing a journey of suffering, oppression and physical and psychological torment within the cellars of Palmyra prison for Islamist detainees who opposed the Syrian Baath regime. The political situation and the muddy minimized civil war which is not devoid of images engraved in memory of killing approximately 1300 prisoners during a wave of bloody events witnessed by the people of Hama in the year 1982 during the epoch of Hafez al-Assad. The events were distinguished by the

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

strong polarization of the Muslim Brothers and the socialists and membership with the Muslim Brothers came to be considered a crime punishable by execution (Darraj,2000,p.51). Its existence is asserted in the novel with the execution of 699 detainees. This journey was embodied by the obscure character, the doctor 'Iyaad As'ad' who resided in cell number 22 for a period of seventeen years. Therefore, Otoom conveyed this historic event and tragic massacre so it overlaps with the current Syrian revolutionary reality, bringing history closer to the present state of affairs. This is in consideration with the fact that the Syrian calamity in the eighties lived by the consciousness of the Syrian people during the epoch when the father is reborn and with greater power in the epoch of the son today. "In the last two months of the year 1983, the state's fury increased. It began smashing and destroying everything in its way. It killed. It executed. It hung. The number of those being executed rose dangerously, in one of the days they killed 90 young men." (Otoom, 2012,p.76).

Otoom chooses to entitle his hero's diary entries using many sub-titles which includes daily developing and shocking events that affectes the main character and his surroundings. The most prominent thing about the novel is its realistic foresight that corresponds with the Syrian revolution as well as a modernistic style of writing. It seems as though it is more consistent with the empiricism of the novel and its breaking away from the traditional framework. However, these titles, which have been embellished many times in Quranic verses aimed at ideologizing the novel's structure which is based on two conflicting levels of thought. These include religious politicised thought which believes in the authority of religion and the fundamentalism of politics in order to be "a dynamic extension of the Eastern Salafi reformation in its confrontation with the perfectionist secular model and the attempt to confine its effects and expansion to the Islamic world"(Darraj,2000,p.43). This is represented by the Muslim Brotherhood or in another sense the political victim and scapegoat according to Otoom which is considered one of the supporters of this approach hereditarily and by thought. **"**We prayed the Fajr [dawn] prayer silently at sunrise, an officer stood at the door and began calling the names of those that went out. Each person was chased by metal cables until the blood gushed out from his body and he was led to his final abode. We were crammed into barns that God only knows were not even befitting for livestock." (Otoom, 2012,p.100).

On the other hand, nationalist thought denies the fundamental content of religion and its link with politics, so it refuses to build any conciliative relationship with the authority. Therefore, it is devoid of the practical religious content that is linked to the political system. Discussing religion is merely a spiritual matter (secularism) in accordance with the 'Aflaqi' concept, which is the essence of the Baath regime. Thus, "religious understanding, which is consistent with the people's Arab nationalism, is a civilized and spiritual manifestation and not a principle, creed or ideology."(Ali, 2000,p.242). These two levels of thought remain in constant conflict and the nationalist command of the ruling regime becomes apparent (the warders, Abu Natheer and the guard up until the supreme authority) and it is when it becomes apparent that the public represent the political victim.

Perhaps Otoom succeeds in portraying very accurate details about daily life inside the prison where he presentes a complete panoramic view describing the detainee, the prison, the psychological effects on the detainees in the cells and in solitary confinement, the execution rooms, the power of the prison and the humiliating methods of torture. He does this to the extent that the reader reacts by turning towards the controversial question: if the Syrian revolution is a 'universal conspiracy', as the Baath party considers it to be through media discourse and aims to fragment the state into statelets and weaken it, then to what extent can one describe the previous degree of freedom enjoyed by the public? is it a stable and secure ring the Baath party enclosed

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

its people in like an iron fist in a velvet glove throughout its time or is it its economic ability to achieve maximum possible self- sufficiency?!

Likewise, the trend of consciousness and the intensified downfalls summoned an ardent stream of ontological questions that surround reality and question it in order to find a clear answer that help to understand and explain its existence. Usually, this trend merges with the control of psychological time that reflects the melancholy of reality, its severe pains and the defeat of daily real time which the character is completely separated from. "Who said that time rotates? Here, time is a cover which encircles our defeated space and we pass through it towards the valley of death, we were pushed by an iron hand and fell into the abyss of absence" (Otoom, 2012, p.169).

Otoom attempts to portray the Muslim Brotherhood in the novel as a community that is intellectually civilized, accepting others, open to other different approaches, and possesses a moderate attitude with regards to thought and behaviour free from, demagogism, obstinacy and takfirism. Thus, Ottom uses the character "Constantin Sarrouf" equally and objectively to attest to all this; he is a religious Christian who is aware of Islamic principles and is well versed in the study and explanation of the Quran and Arabic language. He even organises study circles for many Islamists inside the dormitories, and was to an extent someone who 'Iyyad As'ad' took pride in however, he also found him difficult to understand at the same time even after his death due to typhoid. "Nevertheless, I stood up and announced clearly in front of everyone that I was going to pray for him like we pray for the Muslims. We prayed for him with humility and amity. He died and with him died the secret which he kept for ten years and which remains in the hands of his gracious lord". (Ibid,p.255)

The Egyptian Scene

"It is Blood" – Nawaal El Saadawi

In the novel "It is blood", the reality of the Egyptian revolution is shown to focuses on a huge amount of the serious corruption in Egyptian society. The novel illustrates the bloody state of the revolution when all the characters in the novel pay the price of blood together for this revolution. The novel is consists of condensed pages in order to explore the wounds of Egyptian society within the sphere of journalism and freedom of the press, the women's sphere, the family environment, the slums filled with the poverty-stricken and deprived in the depths of the cities, the authoritarian man and political power.

Nawaal El Saadawi chooses the January revolution to be a revolt against the accumulation, over many years and decades, of corruption that eventually surfaces and is made up of tyranny, oppression and ignorance. El Saadawi chooses to discuss the Egyptian revolution using the principle of reviewing tangible reality, dissecting it and presenting the most particular details and conditions of its content. Her non-formal way of reviewing the series of events and time is parallel to the chaotic nature of reality and life where the concept of order and sequence of time or of events is disengaged for the Egyptian individual today and for society building.

The revolutionary principle observed by the characters in the novel from all social classes is persistence in resistance and struggle against falsehood, sycophancy and political and social hypocrisy for the sake of freedom and a complete radical revolution despite agitation. The complete passing of time and events in the novel is more logical for the reader in order to understand and realize the reasons for the revolution after a long examination of the circumstances and exemplars of the oppressed, defeated and starving from different classes of Egyptian society. The scene and event containing the revolution's action comes at the end of the

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

novel identical and impartial to the real Egyptian experience. "They attacked Tahrir square and trampled the people down using hooves and wheels. They fired and released gases. The dust rises up in the sky along with the smoke and balls of fire. The water bottle flew out from her hand and she herself flies with the bottle and fills on the ground when she then becomes aware of red blood."(El-Saadawi, 2004,p.9)

The sociological denotation carried by the term 'blood' in the novel's title is that of human liberation from tyranny, oppression and longing for freedom that is not achieved except by collective redemption and social sacrifice. This is the bitter fruit the human gains after a long-term bloody conflict in which individuals sacrifice their blood in Tahrir square. It is also the fuel for igniting change and overturning constants, circumstances and political systems.

"It is the blood of the virgin maid on her master's silk sheets, the blood in the doctor's clinic during an abortion operation, the blood of the maid who killed her husband and the blood of the woman writer that revolts against the regime. They all bleed together" (Helmy,M,2015,) It is also the blood of Jalaal As'ad who died because of torture.

El Saadawi strives to convey the revolutionary experience in Egypt through highlighting latent instability and touching upon the wounds of reality since she is a doctor that understands the real meaning of the word 'pain' which is the key of the novel in the beginning and the reason for its revolution in the ending. It is no more a documentary novel than it is an aim to express attitudes of rejection, criticism and sarcasm. This then promptes the arrival at the transitional stage: the revolution, which involves the total destruction of everything that precedes it in preparation for a new construction stage that does not take place in the novel. Therefore, the novel is focuses only on the principle of total fragmentation and destruction of the decadent social structure through the great revolution. It is this that carries within it a new vision and a glimmer of hope that announces the construction stage which is no less significant than its precedent which leaves it at the discretion of the reader.

The novel is not devoid of female presence and its many examples which show oppression of women. The novel's content is based on the woman's real revolutionary status and her affairs because she is the main generator of and actor in the revolution.

The revolution of the Egyptian woman against poverty, which sweeps the alleys and squats, is represented through the character 'Sadiyya'. The revolution of the woman against the male community is embodied by 'Kawkab', the revolution against the selfish authoritarian man who only sees the woman as body. Pleasure that represented by 'Hamida' and the revolution of the educated woman against a reality that sees her as mannish is embodied by the character 'Fu'ada'. "Since childhood, I have been able to smell the male scent. In their eyes is a look of lust, in the houses, in the streets and in the shops."(El-Saadawi, 2004,p.85)

The reduced revolutionary values in the novel for the Egyptian revolution concept are one sided and revolve around the woman's revolution against all spectrums of reality which overlaps in its conflict with the concept of a revolution against men. It advances individually then develops and correlates with collective suffering which leads to the effective creation of a revolution that confirmed the defeat of oppression and tyranny and upset the regime's sovereignty. "It shook the legs of the throne as he sat back relaxed.

His hair was no longer black, it became grey and a beard spouted on his face."(Ibid, p. 279)

El Saadawi observes realistic scenes coherent to the reality of the Egyptian revolution and accurate details in Tahrir square. She portrays different classes of Egyptian society: those under tents, those in the streets and alleys packed with thousands of revolutionists, the mercenaries and the martyrs.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

They are true mirrors reflecting the true image of society, values, corruption, internal discrepancies, the reality of sexual harassment, the reality of those killed and of the mercenaries that shed the blood of Jalaal As'ad and the reality of the thugs that violated the body parts of the martyrs, all this during the revolution itself. It seems that Nawal El Saadawi's stance is supportive of the revolution against Mubarak, against political Islam and against the Military council which she does not directly reject in the novel but talks about it lucidly (Ibid, p.46). "Four men headed towards her stripping her of her clothes, their hands reaching between her breasts and legs…the nurse sold the corpse to medical students in parts…the victim died as a result of torture from the police officers inside the red camp" (Ibid, p.11-13).

The Libyan Scene

"The Chivalry of Slain Dreams" – Ibrahim al-Koni

Al-Koni presents the Libyan revolution in his usual way of writing in his book. The narrator begins recounting and allocating the events without us coming across any other voice except his. This is what weakens the novel's structure, eliminates the presence of other characters and causes the novel to be more like a biography than a novel. The novel does not only expose Gaddafi's errors and crimes but it also presents contestation, criticism and an imaginary revolution within the real revolution. We can admit that al-Koni creates a valuable innovative world with regards to the beauty of the language and creates a comprehensive human experience that discusses the philosophy of love, war, peace, revolution, knowledge, ignorance and the ordeal of intellectuals and the ordeal of al-Koni himself. This is debated within the period of Libyan ignorance which permeated Libya at the hands of Gaddafi, unemployment, corruption in education, the state of ignorance and carelessness.

This was bequeathed to the people from Gaddafi's regime through the teachings of The Green Book and the enchanting Universal Theory, which is the ultimate outcome of tyranny and racism. It also divides society, spreads hostility between individuals and eradicates history, identity and the homeland. "History was also stoned by the Green Icon with rocks or rather, with thousands of rocks. It seems this was the secret to the Icon's hostility towards anything that got in touch with paper." (al Koni, 2012, p.22).

Amidst these discrepancies and tumours, which occupied people's minds for forty years of idleness, a moment of reality's real and imaginary explosions take place together leading to commotion and the emergence of 'pests' or even 'rats' – as described by Gaddafi – from their burrows and walls to openly carry arms and fight to obtain freedom. The Security building, the tallest building in Tripoli, is where the events and battles take place as well as the raping of women and killing of innocent people. "Yesterday, I was a book worm, today I am a

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

woodlouse. Yesterday, I was dead in the heart, today hope awakened in me so I found myself burrowing through the walls."(Ibid, 2012,p.١٣).

Thematically, al-Koni uses terms from the revolution's reality for the human and religious imaginary revolution in the novel (rats/pests, mercenaries, riffraff, the security building, air embargo, the battle of El Alamein and the history of Libya's tribes). It has been previously mentioned that the novel is based on a singular voice, which is the voice of the narrator despite the multiplicity of characters. However, this individual voice expresses the collective and concurrent distress the Libyans suffered from during four decades of foreign colonization and during internal colonization by Gaddafi and it is so according to the security building which was a historical witness to these difficult years. "[They were] foundations which go back to the times of the Italian dominion and were inherited by the English and now, fate gives them labels of the modern time marked by men of the country with the nozzles of their rifles. (Ibid, 2012,p.60).

It is clear that al-Koni delivers the fictional language with prestige, philosophy, thought and culture so that it compiles into a work of art and innovative thought. This is what allows the idea of the real revolution to escape the Libyan frame in order to gain abstract human aspects for the concepts of the homeland, freedom and the conflict between war and peace. However, al-Koni uses up a lot of the narrative techniques to describe the one scene of Sidra's rape in the security building which takes place at the hands of Gaddafi's sniper in front of the narrator 'Ghafir' who squats in a corner like in a rat's burrow for three days without food or drink. Thus, Ghafir is a witness to the heinous event. The novel uses up a great deal of narrative space and time span for this scene in which time and events completely stop. After this scene, the novel returns to the events starting over again until the revolutionary reaction stage takes place through resistance and direct confrontation led by Libya's 'chivalry of dreams', not rats, in order to obtain freedom and peace in every street and every house. "They ransacked every corner, they searched the building with care. 'Don't forget the command: every house, every yard'" (Ibid, 2012, p٣٨).

The novel engages with the history of Libyan tribes, identity, land, names, the cities' landmarks, heritage, religion and verses from the Holy Qur'an. These are referred to in order to prosecute Gaddafi and question him about these historical concepts for him to prove the people's right to this land, the depths of their roots in it and their origins and not their eradication through his theories surrounding the nation's replacement.

"The Libyan people are not worthy of al-Fatih revolution, nor its republican system nor The Green Book. This land is only suitable for another civilized nation

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

like the Swiss."(Belkziz, 2012,p.88). **"**We reach the peak of idiocy when we ask to replace the nation and this is a historical precedent that signifies the illegitimacy of the homeland for its inhabitants."(Al- koni,2012,p.960).

Al-Koni talks about analysing the Libyan revolutionary state like many other novelists by depending on the description of the ousted regime's dictatorial phenomenon, its tumours and its serious corruption and this is merely with the downfall of the regime. This signifies the start of the people's victory even if they had to pay a costly price with martyrs, wounded and severed civilians. However, the present question is whether it is enough to topple the oppressive political regimes to achieve a revolution and whether Libya and other states succeeded in overcoming the reflexive obstacles, which resulted from this sudden change. Or, were these natural obstacles that can only be dispelled by time and work in order to reorganise society and prepare it anew for a more democratic stage than its precedent irrespective of the internal civil conflict that these states arrived at as well as the gangs and hidden interests of the former regime that caused conflict?

It seems as though the novelists overlooked this more dangerous aspect in their novels towards the more important stage that takes the revolution past the point of no return.

It is possible to say that the only regime the Libyans knew during Gaddafi's epoch was that of anarchy, political chaos and ignorance because of the legitimacy of The Green Book and the non-existence of democracy and politics. The sudden downfall of this regime signifies a state of political voidness and more severe chaos due to the incomprehension of the radical revolution due to the lack of the people's readiness for it and their complete ignorance in politics and people power.

Conclusion

The Arab Spring Revolutions had a great impact both on the political and literary spheres in the Arab countries. As mentioned in this study, these revolutions varied from one country to another and as a result the effects were different. The literary works that were written at that time in the Arab world were descriptive rather than a remedy to the situation. The novels analyzed in the study describe the situation in each country and we notice that even the literary value of these works is not as strong as the works after because the political upheavals affected the literary essence of the works.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

References:

Ali Abu Yassin, 2000, Al-`ahzaab wa AL-Harakaat Al-qawmiyah, Damascus.

Ali Abu Yassin, 2000, Al-`ahzaab wa AL-Harakaat Al-qawmiyah, Damascus.

Allouch Said, 1981, Arriwayah wa al-`aiduologyah, Morocco.

Belkziz, Abdalelah, 2012, Tawraat wa Khaibaat, Beirut.

Helmy Mona, Annahar Newspaper, 1st April 2015,vol (25693), Palestine.

aL- kawni Ibrahim, 2012, Forssan al-Ahlaam Al-Qateelah, The Chivalry of Slain Dreams, Dubai.

Darraj Faisal, 2000, al`Azab wa al- Harakat al-Islamiyah, Beirut.

Fischer Ernst, 1971, The Necessity of Art Translated by: Asʿad Halim, Cairo.

Khalifa Mostafa, 2008, Al-Qawqa`, The Shell, Beirut.

Keeragan Michael, 2012, Methods and Tools of Torture), trans. daralolom , Beirut.

Al-Maadi Shukri, 1993, Fi Nadhariat Al-`adaab, Beirut.

Otoom Ayman, 2012, Yassmaun Hassissaha,(They Hear its Whisper), Beirut.

El-Saadawi Nawal, , 2013, Athawraat Al`arabyah, Cairo.

El-Saadawi Nawal, 2014, `Innaho addamm ,(It is blood), Cairo.

Wadi Taha, 1996, Ariwayah A`siyasiah, Cairo.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017