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

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي

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

العام الخامس - العدد 38 - فبراير 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا

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

المشرفة العامة: د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

التعريف:

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

اهتمامات المجلة وأبعادها:

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

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

الأهداف:

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

هيئة التحرير:

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

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس / ليبيا

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

د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

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

اللجنة العلمية:

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

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

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

أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل / العراق.

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

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

د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.

د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة / مصر.

د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. الخامسة علاوي. جامعة الاخوة منتوري - قسنطينة 1. الجزائر

أ.د. سلوى السعداوي. كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة. تونس

د. بشرى عبد المجيد تاكفراست. جامعة القاضي عياض. المغرب

د. تركي أمحمد. المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان. الجزائر

د. جاسم فريح دايخ الترابي. جامعة واسط. العراق

د. حسن لشقر. جامعة سيدي محمد بن عبد الله. المغرب

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

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

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

د. عبد الله بن صفية. جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج. الجزائر

د. علي عبد رمضان. جامعة البصرة. العراق

د. فايد محمّد . المركز الجامعي تيسمسيلت. الجزائر.

د. فتوح محمود. جامعة الشلف . الجزائر

د. فؤاد عفاني. جامعة محمد الأول. المغرب

د. لحسن عزوز. جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي. الجزائر

د. يوسف مقران. المركز الجامعي مرسلي عبد الله. تيبازة (الجزائر)

أ.بويش منصور. جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم. الجزائر

مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر

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

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

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

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

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

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

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. خضر محمد أبو جحجوح - أ. منير عوض المقيد (فلسطين). 9
- تعالق السّيرة الذّاتية بتخوم الأجناس السّردية، برقاد أحمد (الجزائر) 33
- استراتيجيات محاربة الفساد الأكاديمي: تأملات في المسرحيات العربية النيجيرية: مسرحية السيد المحاضر أنموذجا ، بشير أمين (نيجيريا). 45
- جماليّات التعبير المكانيّ في الشعر العربيّ القديم من خلال "المفضّليّات" و"المعلّقات" د.عمارة الجدّاري (تونس). 63
- دور "التعليق" في تحديد السياق النصي عند عبد القاهر الجرجاني ، د. عبد الرحمان إكيدر (المغرب). 85
- لامية الشاطبيّ حرز الأماني و وجه التهاني في القراءات السبع -دراسة وصفية تحليلية- أ- دحماني أحمد (الجزائر). 101
- مسألةُ المِحْرابِ لابنِ خَالَوَيْهِ. تحقيقًا ودراسةً ، د. محمد علي عطا (المملكة العربية السعودية). 117
- من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية، د.هشام بن الهاشمي (المغرب). 131
- Types of Irony in Literature Faced by Iraqi EFL Students, Asst. Lec. Ali Haif Abbas (Irak). 141

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

حاور هذا العدد عددا من المدونات القديمة مثل مدونة ابن خالويه ومدونة عبد القاهر الجرجاني في محاولة للكشف عن دور التعليق في تحديد السياق النصي، وكذا المفضليات والمعلقات من خلال البحث في جماليات التعبير المكاني، هذا وحوى العدد على دراستين في المسرح، حيث انشغلت إحداهما بالبحث عن طرق محاربة الفساد الأكاديمي في المسرح العربي النيجيري ،بينما عالجت الأخرى التأثير الغربي في المسرح العربي.

قدم العدد أيضا دراسة تبحث في تداخل السيرة الذاتية مع الأجناس السردية، لتنبش أخرى في الشعر الفلسطيني المعاصر بحثا عن تجليات رمز البحر.

هذا وقدم العدد دراسة في لامية الشاطبي والتي تندرج تحت "علم القراءات" بما تحويه من رموز وحمولة فكرية تدعو إلى التأمل والبحث والتنقيب، لتبحث أخرى في كيفية تلقي طلاب اللغة الإنجليزية لأنواع السخرية في الأدب بالعراق.

لا تزال المجلة محافظة على خطها العام الذي سارت عليه منذ نشأتها، وذلك من خلال التركيز على التنوع الموضوعاتي الذي يشبع نهم المتلقي ويقدم له سياحة معرفية تحاول أن تكون متكاملة، تجمع بين الإفادة والمتعة، وهذا دليل واضح على ماتشهده من إقبال بفضل جهود أفراد أسرتها ووفائهم وعطائهم المستمر، لذا وفي هذا المقام لا ننسى توجيه شكرنا الكبير لهم على جميل تعاونهم، هذا ونرجو أن يكون العدد في مستوى تطلعات الباحثين وطموحاتهم.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. خضر محمد أبو جحجوح
كلية الآداب- قسم اللغة العربية
الجامعة الإسلامية- غزة

أ. منير عوض المقيد
مدرس لغة عربية
مدارس وكالة الغوث

الملخص

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف إلى كيفية توظيف الشعراء الفلسطينيين رمز البحر وما يرتبط به من مفردات في شعرهم، نظرا لاستخدام البحر بوصفه رمزا متنوع الدلالات، يتساوق مع طبيعة المشهد الفلسطيني بعد النزوح والرحيل، بما فيه من ملامح إيجابية مشحونة بالفرح، وملامح سلبية مشحونة بالأسى والضياع ومفرداته.

وستعتمد الدراسة على المنهج التحليلي في مقاربة النماذج الشعرية، التي تم اختيارها من دواوين نماذج من شعراء جيل الرواد ومن تلاهم، ممن وظفوا رمز البحر في شعرهم، للغوص في النصوص واستنطاقها للوصول إلى جماليات توظيف رمز البحر.

الكلمات المفتاحية: الرمز- البحر- الشعر- الفلسطيني- المعاصر

Manifestations of symbol of the sea in contemporary Palestinian poetry

Abstract

The current study aims to identify how the Palestinian poets employ the symbol of the sea and the associated vocabulary in their poetry, because the sea is used as a symbol of various meanings, consistent with the nature of the Palestinian scene after displacement and departure, including positive features charged with joy, negative features charged with grief and loss. And its vocabulary.

The study will focus on the analytic approach to the approach of poetic models, selected from models of poets of the generation of pioneers and those who read them, who employed the symbol of the sea in their poetry, to dive in texts and explore them to reach the aesthetics of the symbol of the sea.

Keywords: Symbol - Sea - poetry - Palestinian - contemporary

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تمهيد

الرمز من وسائل التصوير الشعرية التي تمنح الشاعر قدرة على التعبير عن مختزناته الشعورية، بالتلميح والمزج بين الفكر والعاطفة، بتوظيف الدوال التعبيرية التي تتبادل وظيفتها التعبيرية ومختزناتها التصويرية، لتتحول من دوال تعبر عن علاقة راسخة في الموروث الذهني للفرد والجماعة، إلى معاني جديدة منبثقة عنها، تتسلل من وجدان الشاعر إلى عقل المتلقي ووجدانه، من خلال الربط بين الدوال ودلالاتها الجديدة.

" الكلمات إنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء ويعنى بهذه العلامات الكل المزدوج الذي يفيد الدال أو المدلول معًا وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطيًا، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية مسببة بين الدال والمدلول، كأن نقول إن الماء رمز الصفاء والتجدد والحياة"[1].

وبهذا التكوين الشعري المنتج للدلالات الرمزية تكتسب القصيدة حياة وحيوية، وقدرة على التأثير باستثارة كوامن التلقي، وتحفيز الذهن على سبر علاقات الفضاء النصي. حيث إن" الرمز يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري"[2]. هذه الطاقة المنتجة تكمن في عملية الاستثارة والربط بين الدوال ومدلولاتها.

"الرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[3].

وتكمن مسألة التلميح الرمزي في جدلية العلاقة بين المحسوس والمجرد المنبثق عنه في الإشارات الرمزية، بما يصاحبه من شعور بالحاجة لفك شفرة الرمز لأنه "يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي يند عن التحديد الصارم"[4] لذلك يتميز الرمز بالتحول والتَّغَيُّر من حالة إلى حالة، حسب رؤية الشعراء وحالاتهم النفسية، وقدرتهم على التصوير.

يحتلُّ البحر مكانة مرموقة في الشعر، لما لهُ من أثر فعال وحيوي- بوصفه مكانا مفتوحا محملا بالدلالات التي تتناسب مع ميول البشر، فالعاشق يجد فيه ملاذه الرمزي، والمغترب يجد فيه صورة الوطن، وملامح الضياع والاغتراب، فعلى صدره يهدهد لوعة غربته، ويبل صدى شوقه، ويستدعي كوامن حنينه، والحائر يهرع إليه ليستنشق عبير ذكرياته ويهدهد لوعة فراقه. إنَّ للبحر رونقا يشد الناس كبارا وصغارا، وهو للشعراء خاصة مكان ذو فضاء إشعاعي رمزي ثريّ الملامح والدلالات، في نظرتهم للبحر حيث يلجؤون إليه؛ فبعضهم يتخذه صديقا يبثه الهموم، وآخرون يستمتعون بالنظر إليه والتأمل فيه، مفلسفين مشهده الممتد وموجه المتلاطم، فينطلقون بالتأمل إلى عالم آخر، مفتوح على مد الذكريات، يجد الشاعر/ الإنسان انثيال ذكرياته في تلاطم أمواجه وسكونها. إن البحر للشاعر صديق يسامره في غربته وخلوته ووحدته، ، وهو المعشوق في لحظة الشوق، وهياج لواعج التذكار، كما يتجلى في قصائد الشعراء حينا، وتارة أخرى يرونه، رمزا للظلم والاستبداد؛ المتجسد في بشاعة الاحتلال. وما يتشظَّى عنها من أشكال القهر والضياع والرحيل القسري عن الوطن.

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.، ص29.

(2) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، ط1، 2003م. ص45.

(3) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م. ص315.

(4) على عشري زايد، عن بنية القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008م، ص107

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تجلَّى رمز البحْرُ، في العديد من قصائد الشعر الفلسطيني المعاصر بما يرتبط به من دوال تعبيرية مثل: الموج ، والسفن ، والأشرعة ، والنوارس، والموانئ ، والشواطئ والأعاصير ، لما فيه فضاء مفتوح وواسع للتأملات الشعرية.

وللبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر أشكال رمزية متنوعة، فقد اقترن بالمغامرة، والغرق، والاحتلال والرحيل، والهزيمة والغدر، والمنفى، والثورة، والأمل، وحلم العودة، والوطن.

كما سيظهر من خلال تحليل قصائد من الشعر الفلسطيني المعاصر، ورد فيها البحر بفضائه الرمزي المتنوع، ضمن محورين: تجليات الرمز الإيجابية، وتجليات الرمز السلبية، على النحو التالي:

أولاً:- التجليات الايجابية لرمز البحر

1- البحر رمز للوطن

يرتبط الإنسان بوطنه ارتباطا غريزيا، ويزداد تعلق المرء بوطنه حين يجبر على النزوح منه بقوة القهر وجبروت الظلم، لذلك كان همّا يكابده شعراء فلسطين الذين رأوا في البحر الممتد الشاسع رمزا للوطن، يحنون إليه وتهفو قلوبهم لمعانقة ثراه. يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (حنين يفلق البحر):-

أنين القري الجاثمات المطلات فوق المياه،

ولم يكن البحر ميتًا كما كتبوا في سجلاتهم

لم يكن بحرنا مهزلة

كنت أغويت كرما على السفح حين التقطتُ خيوط النبوَّة،

قرب صخور اليقين، وتحت مغاور وادي الحنين،

وبيروت كانت شبابيك عرسي،

وما كان قلبي يرى المقصلة([1])

يوجه الشاعر كلامه في النص السابق للاحتلال، ومن والاه، هذا الاحتلال الذي اغتصب أرضه في وضح النهار أمام أعين العالم ، ويؤكد له أن بلده, ووطنه فلسطين موجودة منذ الأزل, وهذا ما يشهده التاريخ، وإذا أردتم أن تشطبوها, فهي موجودة, وباقية رغم أنفكم, فوطنه فلسطين ليس مهزلة, ولا سلعة رخيصة تباع, وتُشتري, فهو يرى في البحر صورة الوطن، بما يحمله من عمق، وصخب، وهدوء، واضطراب، وقد أسهم التركيب الرأسي (ولم يكن البحر ميتا- لم يكن بحرنا مهزلة) في تعميق دلالة الارتباط الرمزي بين البحر والوطن بتكرار النفي، لتأكيد حقيقة حياة الوطن وقدرته على النماء والبقاء.

ويقول الشاعر محمود درويش في قصيدة (في بيروت):-

بيروت شمس , ومطر, بحر أزرق

أخضر، وما بين اللونين من قربى، ومصاهرة

([1])عز الدين المناصرة , الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، ص415

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

لكن بيروت لا تشبه نفسها هذه المرة[1]

يمثل دالُّ البحر في المقطع رمزًا للوطن متمثلا بحيفا, ويافا, والكرمل, حيث يبرز مدي تعلق الشاعر به, فبيروت بجمالها وروعة شاطئها، تعكس ملامح الوطن بجمال بحره، إنَّ بيروت تتماهى بصورتها مع صورة الوطن فبحرها هو بحره، ولونها وشمسها وبهاؤها انعكاس لفلسطين. إن بيروت لا تشبه إلا فلسطين الوطن الذي رمز الشاعر له بالبحر, فالبحر رمز لوطن يهفو إليه. ويقول الشاعر إبراهيم نصرالله في قصيدة (زهرة عدن):-

والبَحْرُ يَسْتَرْجِعُ البحر، والزرقة الهادئة

لك الآن نافذة القلبِ.. سرُّ الرياح.. وأرجوحةُ الضِّحكة الدافئةْ

لك الآن يا زهرتي وطنٌ

يشبه النَّاس

والشُّهداءَ

ويشبه قلبَ الوطنْ

لك الآن دفءُ اللقاءاتِ فينا

وكلَّ المدن"[2]

دالُّ البحر في النص السابق رمز للوطن, فالبحر يختزل مسافة الحنين ويجسد الوطن في مخيلة الشاعر، وتنفتح الدلالة على أمداء الأمل بتوظيف الدوال(الزرقة- الهادئة- نافذة- الضحكة الدافئة- زهرتي- دفء اللقاءات) بما تختزنه من راحة نفسية تتسامى على حدود الألم، ومعالم العذاب المصاحب لمرحلة الاغتراب والرحيل عن الوطن، فصورة البحر الرمز تسترجع صورة البحر الوطن، وتمنح القلب دفء اللقاء مع الأحبة.

2- البحر رمز للثورة

يمثل البحر رمزًا للثورة، والسعي نحو الحرية، في عدد من قصائد الشعر الفلسطيني المعاصر.

يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (الخروج من البحر الميت):-

ولما وافانا البحر، وهاج، وماج

كقطيع الغنمات البيض المذعورات من الذئب المذعور،

ورمتنا بالزبد الأبيض موجاتٌ من صحوٍ يعلو

موجات تهبط، أو تتواري، أو تنعس مثل

يماماتٍ خلفَ الصَّخْرِ الوهَّاجْ

([1]) محمود درويش ، ديوان أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2009م..ص20 .

(2) إبراهيم نصر الله، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1994م، ص135، 136

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

كنَّا نتسلق أعمدة الضوء البحريّة([1])

الدوالُّ التي استعملها الشاعر في النص (هاج , وماج , رمتنا , الوهاج), توحي بالغضب والثورة, وهي مفردات للعنفوان والصبر والمقاومة لتحرير الوطن, فكان البحر رمزًا للثورة, والغضب، وقد أضفى على المشهد قوةً توظيف الحركة المتمثلة في الأفعال السابقة إضافة إلى حيوية المشهد في (يعلو ، يهبط ، تتوارى ، تنعس) التي تشي بالاستمرار والحيوية، والنشاط الثوري .
ويقول أحمد دحبور في قصيدة (نهاريا):-

وعدّت أسأل رابعًا, هل يستفيق البحر؟

قال البحر : باسم البر أخرج من ركودي،

وها إني أغني إذ أحارب, أو أحارب, إذ أغني

وباسم البحر أخرج من ركودي،

ومن قال المتاهة أخرستني

فإن لدي عودي

بأربعة أغني

بأربعة يندي البحر يابسة الحداد،

وأمهات البر يخرجن النهار من السواد([2])

تمثل لهفة السؤال المنبثق من نفس شاعر مغترب، يحن إلى وطنه محاولة للبحث عن مخرج للتحرير، والثورة، فيأتي صوت البحر قرارا حاسما يضع النقاط على حروق الوجع، حيث يقرر الثورة والانعتاق لعمق العلاقة بين موج البحر الثائر وذرات التراب على البر الذي يعانقه منذ بدء وجوده، وإذا كانت حرقة الشاعر الموجوع دفعته إلى أن يقول: آن الأوان أن يخرج البحر من صمته ويثور فها هو البحر يمتدُّ رمزًا لثورة موَّارة تستثمر الفن والأدب جنبا إلى جنب مع وسائل الثورة المختلفة.

ويقول الشاعر إبراهيم نصرالله في قصيدة (القتيل ينشد علي النافذة):-

يفتتح العشبُ موسِمَهُ بِدَمِي

هل رأيت؟

ويبتدئ البحر صرخته من فمي

هل سمعتْ؟

في اشتعال المدينة لا أتقي وجعي([3])

([1]) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص147، 148 .

([2]) أحمد دحبور، ديوان أحمد دحبور، دار العودة، بيروت،1983م ص633.

([3]) إبراهيم نصر الله ، الأعمال الشعرية، ص164 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تتجلى في المقطع العلاقة الجدلية بين الأرض المغتصبة والإنسان الثائر الذي يرويها بدمه، فتخصب وتشتعل في درب موسمي، حيث يشي دال (موسمه) بمراحل العمل الثوري الذي يعلو مدا وجزرا، ودال (دمي) يفتح الفضاء النصي على عالم التضحية والفداء، التي يكمل مسيرتها البحر بوصفه رمزا للثورة التي تتعانق فيها موجات الثورة ومقوماتها بالفعل والكلام. بدلالة (صرخته) التي تنزاح عن المتوقع بتوظيف دال (فمي) حيث تتجسد ملامح التبادل العملي للفعل الثوري الذي تمتزج فيه المكونات فتصبح وسائل الثورة متاحة للجميع في بوتقة الفعل النضالي.

ويقول توفيق زياد في قصيدة (المغني):-

وأمشي ألفَ عام خلف أغنية،

وأقطع ألف واد

شائك المسلك،

وأركب كلَّ بحرٍ هائجٍ

حتي ألمّ العطر

عند شواطئ الليلك([1])

يمثل البحر رمزا للثورة بدلالة (بحر هائج) لما يحمله الهيجان من تصريح ينتقل من الرمز إلى الحقيقة، حيث يحس الشاعر بمرارة الواقع في ظل احتلال يقتل الحلم، ويقطع أوصال الوطن، وتسهم الدوال (أمشي ـ ألف عام) بطول الرحلة المؤلمة التي تعادل في مرارتها أكداس دهر من الزمن، يسعى خلالها للوصول إلى شاطئ يرتاح عليه، شاطئ كما يبدو في لحظة الوصول مسكون بتراكم الهموم والأحزان القديمة بوشاية لون الليلك الحزين.

ويقول الشاعر خالد أبو خالد في قصيدة (من دفتر 1966) :-

تصير الأرض بحرًا والجبال الموج

تصير جموعنا البحارة القدماء

إكراما لعينيها،

ويغرق قارب، واثنان...

ولا يبقى سوى بحارة العصر الشباب ...

وعنوا البحر، والبحار ...

وانتظروا على الميناء

طول الليل([2])

([1]) توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة بيروت، ص240 .

([2]) خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية، بيت الشعر الفلسطيني، ج1، رام الله، 2008م، ص49.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

يتحدث الشاعر في الأبيات السابقة عن الثورة، والتضحيات التي ستنبت من دماء المناضلين، والبحارة الذين يتحدث عنهم الشاعر هم الجيل الأول من المناضلين، والرعيل الأول من الثائرين، الأرض بحر، ولأجل الوطن الغالي يغرق قارب، أو اثنان، ولا بأس أن تغرق كل القوارب، فالشاعر يطلب من الناس أن تغني للبحر، وللبحارة، وينتظروا على ميناء الشاطئ، مهما كانت حلكة الليل، وقساوة الواقع، فهذا البحر بحر الثورة، الذي سيقف في وجه المحتل غاضبًا.

3- البحر رمز للعودة

العودة حلم، وأمل يتجلى في نفوس الشعراء، وخيالاتهم باتوا يحلمون بها منذ حلت النكبة، وهجر النازحون، وطرد الأهل من الوطن السليب، وقد تغنى بها الشعراء، واتخذوا من البحر رمزًا لها. يقول الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدة (العودة من البحر)

تتجمَّعُ الأشجارُ فيكَ،

وبهجة الأمواج،

والنهر المسافر في المدى.. والناسِ

هذا صدرك المطعون بالمنفى

ولون العشب والشهداءِ

ينشر آخر الأسرارِ

ما كانت حقول الأرض خلف الماء مملكتي

وما كانت يدي علما..

يمسد عرش قاتلتي

أنا للبحر،

والأمواج سيدتي

أنا نعمان

طاردني الرحيل فعدت ثانية إلي أمي؛

لأشرب من يديها الماء، والذكري،

وأحلم مرة أخرى([1])

يبرز في المقطع السابق, ملل الشاعر من الغربة، والرحيل، بدلالة الدوال المتضامَّة في المقطع (النهر- المسافر-صدرك- المطعون- المنفى- الشهداء- قاتلتي) التي تشي بوجع مرير، يفتح فضاء النص على معالم العذاب وملامحه الدموية المؤلمة، ليتقمص شخصية نعمان المشرد الذي يترصده الرحيل، ويلاحقه في كل مكان، ويحلم بالعودة يعود إلي وطنه الأم, حيث تصور العودة أمرا

[1]() إبراهيم نصرالله ، الأعمال الشعرية، ص175

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ماثلا، ولكنه لا يعدو كونه حلما، بدلالة (وأحلم مرة أخرى) ليحيل المتلقي إلى معنى الحلم السابق، لذا برز البحر رمزًا لتلك العودة, حيث الأمواج تحمله إلى صدر أمه الوطن. ويقول أيضا في قصيدة (شجر الأرض.. دورتها):-

- بيروت .. هل يبعد البحر عنا ؟

– قريبٌ

- بيروت

هل يبعد البحر عنا ؟

– بعيد

قريب ... بعيد

بعيد ... قريب،

وهل يصل البحر يافا بأيامنا ؟([1])

يقدم مشهد الحوار هنا جدلية العلاقة بين الأنا والمكان، بين الحنين وحلم العودة، إن بيروت تسأل عن درجة قرب البحر وبعده، بوصفه رمزا للعودة التي يحلم بها الفلسطيني الذي أجبر على النزوح قسرا، وهنا تتماوج صورة الرمز/ المكان، وتتأرجح بين البعد والقرب في دوامة من الدموع، يؤججها الحنين ولوعة الفراق، التي تنتهي بسؤال وجوديّ يحمل أمنية الوصول إلى عروس البحر يافا بوصفها رمزا للوطن كله في انزياح مجازي، يبرز جدلية العلاقة بين الفلسطيني ووطنه. ويقول الشاعر حكمت العتيلي في قصيدة (المسافر الحزين):-

أنا, أنا المسافر الحزين

فهل تقلني عيونُك البحار

لشاطئ أمين؟

أواه يا حبيبتي ([2])

لقد سيطرت علي الشاعر في هذا النص عدة عواطف, ودار في خلجاته أكثر من إحساس, لقد تملكه في بداية القصيدة شعور بالمنفي, والاغتراب, لكنه في المقطع السابق قد اختلف عليه الأمر, إذ نراه يرمز إلي البحر بالعودة هذا البحر الذي سيعود به، ويقوده إلي بر الأمان, إلي الشاطئ الأمين, إلي وطنه الحبيب, فهو حزين بسبب بعده عن الوطن الذي يحلم بالعودة إليه. ويقول الشاعر محمد حلمي الريشة:

"إني أقاوم موجة النسيان في بحر الحلولْ

أمشي إلى ما ليس بي نحو اتكاء الأتربةْ

([1]) المرجع السابق ص200 .

([2]) حكمت العتيلي، ديوان يا بحر، دار الآداب، بيروت، 1965م، ص11.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أفشي السؤال إلى السؤال، وفي فراغ الأجوبة

لم ننتظر أن نحتوي

فينا بواكير الفرائض، واشتعلنا من بواكير انغماس

الوحل في ظل الموانئ، وانكتبنا صورة حجرية القسمات،

لم ننهلْ موائد عمرنا

حتى نفتح صيغة للروح عن سبل السبيلْ

فزع بقاء بقائنا ضمن احتواء المستحيلْ"(1)

ينحو الشاعر محمد الريشة هنا منحى آخر في تصور الحالة الرمزية للبحر، حيث تشتبك لديه حالات الوجع المغمس بالحيرة في صورة رمزية الموانئ التي تحيل إلى الشتات، ومنها ينطلق نحو حلم العودة، حيث تنفتح فضاءات التخييل هنا على دلالات البحث عن سبيل للعودة، ودرب لنبذ الشتات الذي يحاول أن يبتلع الوجود الفلسطيني، وتبرز الدوال (وانكتبنا صورة حجرية القسمات) لتعمق مشهد الإصرار على المضي قدما لتحقيق حلم العودة، يؤكدها دوال (نفتح صيغة للروح) التي تعمق ملامح العزيمة والإصرار وتغلغل حب الوطن في نفس الفلسطيني الذي يقاوم الحلول في بلاد ليست له، وهو يحلم بالعودة إلى وطن يسكن في قلبه، وتبرز الدوال (أفشي- أمشي) ملامح الانتشار المصاحب لمفهوم المقاومة التصاعدية.

4- البحر رمز للحنين

يقترن الحنين بالبعد عن الوطن، وهو ملازم للشعراء الذين يشتاقون للوطن الذي أبعدوا عنه.

وفي هذا السياق يمكن القول: إن البحر البعيد وانكسار أمواجه وتلاطمها يصبح استعارة رمزية مناسبة لوصف المشاعر المحتملة لصناعة الحب"(2) والحنين وملامح الشوق. يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (جملة واحدة قالها البحر):

أليس بحرُ هذه المدينة التي نعيش في مرجانها،

يمتدُّ حتى ساحة الحنطورْ

تزورها السفائن التي يعلكها التجوال والوهن؟!

لقد تعبنا يا (كفافي) .. والزمن في صالح البرابرة

فلننتظرْ- البحر قد يمر من هنا, أشمّ رملك الحنون

أحضن الأمواج

---

(1) محمد حلمي الريشة، ج1، ص368، 367

(2)Elena Rein.The Sea as a Setting and a Symbol in Contemporary Irish and British Fiction: Dermot Bolger's Temptation (2000), John Banville's The Sea (2005,(Ian McEwan's On Chesil Beach (2007)Lund University.vt2014.p43

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

نُسيمةٌ من سحرك الوهاج

نوارسُ الخليج، والعقبان([1])

ينتقل الشاعر من مشهد الغربة, والعزلة, إلي تجليات الحنين, وهنا قد صور الشاعر البحر مع الضفة الأخرى للوطن عندما يلتقيان بلوحة, يظهر فيها أن هذا البحر رمز للحنين إلي الوطن, ويظهر بشكل واضح في قوله "أشم رائحة الحنون", "أحضن الأمواج" , فهذه التداعيات تجسد مدي حنين الشاعر إلى أرض الوطن الذي أجبر على النزوح عنه منذ زمن بعيد . ويقول أيضا في القصيدة نفسها :-

هل ينزف البحر دمًا, أم أن قلبي متعب في هذه الأعوام

أم أن عيني ترفّ من تراكم الأيام

أم أن أمي في الخليل لا تنام ؟

البحر سوف يذكر الأسباب , سوف يصفو

تقبل الموجات كالأحلام

تفيض فوق ذلك الحزين, يفرح الرغام

البحر هزني, والبحر حزّ لي وريدي

البحر قد يفيض, تدفن المدينة المياه, تصفر الرياح

تركض الموجات كالدجاج([2])

يتحدث الشاعر في الأبيات عن الخليل فهي وطنه الصغير التي تربى فيها وعاش أجمل أيام طفولته, فهي تشبه أمه، حيث يقول: إن هذا البحر, الذي كان رمزًا للغربة، والسفر هو نفسه البحر الذي يشعره بالحنين إلي وطنه الكبير فلسطين, و إلي وطنه الصغير الخليل, فهي مسقط رأس الشاعر، ويشكل البحر رمزًا للتواصل مع المكان الذي يحن إليه، ويستدعيه إلى حيز الذاكرة الحاضرة, فالشاعر عندما يجلس علي شاطئ البحر؛ يسترجع الماضي, ويحمّل البحر رسائل الحنين الذي يشعر به تجاه وطنه .

5- البحر رمز للأمل

ما زال الأمل يراود خيال الشعراء، ويدغدغهم حلم الخلاص، والشعور بالأمان فالوطن في قلوبهم، وصورته في خيالهم. يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (إلي البحر خذها):

وتغني بأطراف عنابها يا صديق ,

إلي البحر خذني

([1]) عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ص220.

([2]) المرجع السابق، ص222.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

هنا يطلقون الرصاص([1])

يحاول الشاعر في الأبيات أن يبين أن الاحتلال يجتاح كل مكان, يجتاح الأخضر واليابس, فلا مناص لا نجاة إلا إلي البحر, فالبحر هو المكان الوحيد الأمن في ظل أنه لم يعد مكان آمن يلجأ إليه الشاعر, فقد رأي الشاعر من البحر رمزًا للنجاة، والأمان من الأعداء.

ويقول الشاعر راشد حسين في قصيدة (وحي العراق):-

رأيت جليلي راقصًا و مثلثي وعكا تغني حولها الموج حالما ([2])

يريد الشاعر بذكره للمدن الفلسطينية المحتلة (الجليل , المثلث , عكا), القابعة تحت الاحتلال، أن يقول لها أن لا تيأس فإن الفرج آتٍ، والأمل ما زال موجودًا, يظهر هذا في قوله " الموج حالمًا " , وأن الاحتلال الظالم مهما سيطر علي أرضنا، فمصيره إلى زوال، ما دام الأمل موجودًا، و الحلم بغد مشرق .

6- البحر رمز للصمود

النزوح القسري عن الوطن المحتل، ملأ الشعراء كبرياءً، وصمودًا مقترنًا بالحنين، و الأمل، لذا اتجهوا إلى البحر، ليجسدوا فيه ملامح العظمة، والكبرياء؛ لأنه رمز مفتوح لا تنضب تجلياته .

يقول الشاعر محمود درويش في قصيدة (حجر كنعاني في البحر الميت):-

والبحر ينزل تحت سطح البحر كي تطفو عظامي

شجرًا, غيابي كله شجر, وبابي ظله

قمر, وكنعانية أمي, وهذا البحر جسر ثابت؛

لعبور أيام القيامة, يا أبي, كم مرة ؟([3])

يمثل البحر في النص رمزًا للثبات، والصلابة, ويتضح ذلك من قول الشاعر: (جسر ثابت), فجعل الشاعر البحر ثابتًا متمردًا علي المحتلين, وإنه قد هزم قبلهم كثيرين، فهذه دلالة علي مدي ثبات البحر، وعظمته, فهو لا يخاف أحدًا، ويفتخر الشاعر بأصوله الكنعانية التي تمثل الكبرياء، والعظمة في مواجهة العابرين المحتلين الذين طفوا إلى السطح في لحظة ضعف . ويقول الشاعر معين بسيسو في قصيدة (تاريخ):

صوتان للحرية الحمراء في وطن العبيد

يتكسران تكسر الأمواج, فوق الزورق

متعاظمًا بحطامه، وكأنه لم يغرق([4])

---

[1]()عز الدين المناصرة ، الأعمال الكاملة، ص680.

[2]() راشد حسين، ديوان راشد حسين، دار العودة، بيروت، ص340 .

[3]() محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج521/1 .

[4] () معين بسيسو، الأعمال الكاملة ص70 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ينشد الشاعر في الأبيات للحرية, ويتكسر صوته مثل الأمواج فوق الزوارق الأمواج المتعاظمة بحطامها وكأنها لم تغرق, رامزًا بالأمواج المتلاطمة إلي كبرياء الفلسطيني, وعزة نفسه، وعظمته, رغم ما حلّ به من جراح، وألم . يقول الشاعر خالد أبو خالد في قصيدة (فرس لكنعان الفتى):

إنا انتظرنا أن يجيء البحر من دمنا ، فحُمّلنا على سفن الهدايا

إنا انتظرنا .. فاحترقنا يوم أن عبرت لياليا المذابح، و الرزايا([1])

إن الفلسطيني رغم صعوبة دربه لا يستسلم، ولا يخضع، أو يتراجع، بل يرغب في الإبحار دومًا إلى الأمام، ويرفض التخاذل، وهنا يبرز رمز البحر لعدم الاستسلام، ونبذ التخاذل، والخضوع، فالشعب ينتظر الطوفان، والتحرير .

7- البحر رمز للصديق

يحتاج الراحل المهاجر إلى صديق عاقل يشكو إليه همومه، أحزانه، لذا اتخذ بعض الشعراء من البحر صديقًا حانيًا، ومخلصًا لهم . يقول الشاعر أحمد دحبور في قصيدة (ويا أيها البحر):-

سأخلو إلي البحر

يا أيها البحر هل يملك الشعر أن يتفادى عبابك ؟

ويا أيها البحر

إن فلسطين فاصلة بين موجين ([2])

يظهر من خلال النص أن الشاعر لم يجد صديقًا عاقلًا يحادثه, ويخلو له سوى البحر، فقد جعل الشاعر من هذا البحر صديقًا يشكو إليه همومه, ويحدثه بما حدث لفلسطين وطن الشاعر من ظلم واحتلال, لقد شخّص الشاعر البحر في صورة إنسان, وصديق عاقل لا يخذل صديقه، ويقف بجانبه في شدته, وأضفي الشاعر علي البحر صفة الإنسانية؛ ليشكو إليه, ويأخذ النصيحة منه، إنها صورة مفعمة بالحيوية، التي تبرز معاناة الراحلين، الذين اشتاقوا إلى الوطن في غربة كل شيء فيها غربة . ويقول معين بسيسو في قصيدة (المدينة المحاصرة):

البحر يحكي للنجوم حكاية الوطن السجين

والليل كالشحاذ يطرق بالدموع، و بالأنين

أبواب غزة، وهي مغلقة علي الشعب الحزين([3])

يحكي الشاعر عن قصة شعب، ووطن سجين، يسيطر الاحتلال على مقدراته، ويستنكر حصار الاحتلال للوطن من جميع المنافذ, وقد جاء الشاعر بالبحر للدلالة علي الإنسان العاقل, الشاهد علي استعمار مدينته غزة, المدينة المحاصرة التي حاصرها المحتلون من كل مكان, هذه المدينة الجميلة الرابضة علي شاطئ البحر الأبيض المتوسط، فالبحر شخص يحكي خلاصة ما شاهده

---

[1] ( )خالد أبو خالد ، العوديسا الفلسطينية، الأفعال الشعرية ج3/ ص48 .

([2]) دحبور، ديوانه، ص587 .

[3]() معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ص53 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

عبر السنين، إنه شاهد صادق لا يكذب، وصديق صدوق لا يخون، مرت عليه الأجيال، وعركته السنون . يقول الشاعر خالد أبو خالد في قصيدة (أحزان الأيام الأخيرة):

أيها البحر أغثني

فأنا الآن إليك،

وأنا يا بحر أدعوك صديقي .... ورفيقي

حيثما تمضي اتخذني[1]

شخص الشاعر البحر في المقطع السابق، ومنحه بعدًا إنسانيًا، واتخذه رمزًا للصديق الوفي، و الصاحب الذي لا غنى عنه، ويرى فيه أيضًا الصديق الذي يغيث صديقه وقت الشدة، ولا يتركه وحيدًا دون مساعدة، فقد أصبح الشاعر والبحر صديقين لا يفترقان، وكأنهما شيء واحد لا ينفصل.

8- البحر رمز العطاء

وقف كثير من العاشقين أمام البحر، وأمواجه، وشكوا إليه همومهم، ومشاعرهم تجاه الحبيب، فكم استلهم الشعراء الفلسطينيين، وكان مصدراً للحب، والعطاء عند أكثرهم . يقول الشاعر راشد حسين في قصيدة (عكا والبحر):

يا حلوة البسمات يا عكا, رويدك يا طهورة

البحر قبل راحتيك، وجاء يسألك المشورة

فهو الأمير أتي؛ ليخطب ودّ قلبك يا أميرة

رفقًا به، وبقلبه لا تجرحي أبدًا شعوره

أرأيت سورك هازئًا بالبحر لم يأبه لحبه

حتي خرجت إليه أنت؛ لتسمعي خلجات قلبه

إني؛ لأخشي إن رفضت مشاعر البحر النبيلة

إن ينثني كبرًا, ويخطب قلب جارتك الجميلة[2]

يرسم الشاعر صورة جميلة لعكا, فيصورها فتاة جميلة فائقة الحسن, كما يبدو من الكلمات (حلوة ، البسمات ، طهورة ، يا أميرة) وقد اتخذ من البحر رمزًا للعاشق الولهان, الذي جاء يطلب يدها, ويدعوها إلى أن تقبل طلب البحر قبل أن يخطب ود غيرها من المدن المجاورة، ويصور أيضًا مدي جمال مدينة عكا الواقعة علي شاطئ البحر, فقد أبدع شاعرنا عندما رسم هذه اللوحة الفنية لمدينة عكا الساحلية الجميلة, فمن شدة جمالها, قد افتتن البحر بهذا الجمال فهام بها حبًا، وعشقًا. ويقول سميح القاسم في قصيدة (المسافر):

---

[1]() خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية، ج2،ص293.

([2]) راشد حسين، ديوان راشد حسين ص125-126 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أغنيتي تسمعني، ولطقس جميل

قدمي ثابتة، والبحر رخاء

لغتي سارية, والبحر وديع

لكن

لا سفن لدي

شجري يتدلى بالثمر الناضج

سفني جاهزة

ها هم بحارة روحي([1])

يعبر الشاعر في الأبيات عن ضعفه، وقلة حيلته, وعجزه, وقلة موارده بعدم امتلاكه السفن, رغم أن البحر جاء في النص بحر رخاء، وعطاء, فالبحر فيه الخير الوفير, ولكن الشاعر لا يمتلك السفن؛ ليفيد من هذا الخير الوفير الذي يحتويه البحر في داخله . وتقول الشاعرة فدوى طوقان في قصيدة (وقد حدثتني ذات ليلة):

أهيم وراء شواطئ ذاتي

أضمّ إليّ كنوز البحار

كأني ألملم كل الشموس،

وأقطف كل الدراري([2])

اتخذت الشاعرة في المقطع السابق البحر رمزًا لإنسان شديد الرقة ، فصوت الحبيب عندما تسمعه، كأنه الغناء، يشعرها أنها تضم إليها كنوز البحار، وتمتلك كل الشموس، والدرر الغالية الثمينة.

9- البحر رمز ذكريات الطفولة

عندما يكبر الإنسان يتمنى أن يعود صغيرًا، فيتذكر كل أيام صباه، فكثير منا يحن إلى شيء، و يتمنى أن يرجع صغيرًا حتي يعمله، فكم وقف الشعراء الفلسطينيون أمام البحر، وسجلوا ذكرياتهم فقد جسدوا ذلك في قصائدهم .

يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (قاع العالم):-

البحر النائم في حضن فتاة مقتولة

البحر الممتد في قلبه الوثني

الضوء الطازج في قلبي كسراج الغولة

([1]) سميح القاسم، الأعمال الكاملة ص394، 395.

([2]) فدوى طوقان، ديوان فدوى طوقان، ص382، 385

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

البحر الآثم ملح أنقى من قهقهة الطفل الجني([1])

يمثل البحر في المقطع السابق للشاعر رمزًا للطفولة، والذكريات التي عاشها الشاعر على شاطئ هذا البحر، بكل ما فيه من خوف، وغموض، وسلبيات، حيث يرى فيه رمزًا لطفولته، فيصبح البحر مكانًا أليفًا لدى الشاعر بعدما كان مخيفًا، البحر هو ذكريات الشاعر في طفولته، هذه الذكريات الجميلة التي لا ينساها أبدًا، فقد قضى كل طفولته على شاطئه.

يقول محمد حلمي الريشة:

"أعود إلى ما تريد القصيدةْ

أعود إلى ما يخط اليراع على ساحلي

وأقرأ ما قد تبقى من الرمل والذاكرةْ

ويمشي البنفسج بين السطور التي لوحت لي

بمنديل ظلّي

وتاهت مع الموجة العابرةْ"(2)

هي ذكريات جميلة مفعمة بالشوق والحنين، خطتها السنون في ذاكرة الشاعر، يعود إليها بين الفين والفينة، ليعيش على ملامحها ويحبو على عتباتها، لتنتشله من بين ركام الأسى البنفسجي الذي يلف الأشياء، طالما بقيت فلسطين تائهة وسط أمواج عابرة من ممارسات الاحتلال الذي نهب الأرض وشرد الشعب.

ثانيا:- التجليات السلبية لرمزية البحر

1- البحر رمز للضياع

منذ بداية النكبة، فالبحر حمل الأهل، والأحباب، الذين أجبروا على الرحيل من ميناء حيفا إلى الشتات العربي، والعالمي. يقول الشاعر محمود درويش في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا):

يجيئون

أبوابنا البحر , فاجأنا مطر, لا إله سوي الله, فاجأنا

مطر، ورصاص, هنا الأرض ساجدة, والحقائب

غربة

يجيئون

فلترجل كواكب تأتي بلا موعد, والظهور التي

([1]) عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص132

([2]) محمد حلمي الريشة، ج1، ص184

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

استندت للحناجر, مضطرة للسقوط ([1])

يشكل البحر عالمًا شعريًا مفتوحًا علي تأملات الغربة, و الضياع الإنساني لما للبحر من علاقة تاريخية بالأحداث, والمعاناة الشخصية، والعامة, حيث ارتبطت صورة البحر ببداية مأساة المنفي، والشتات، والتيه كما صورها الشاعر, هذه المأساة التي عاشها الشعب الفلسطيني مع بدء النكبة, وما تبعها من رحيل، وتيه، و ضياع في البلاد, فجاء درويش مصوِّرا البحر رمزًا للتيه، و الضياع . ويقول الشاعر هارون هاشم رشيد في قصيدة (رحلة العاصفة):

وأبحر من شطوط الصمت , حيث تحجر القدم

وسار الزورق المرفوض , بالأمواج يرتطم

وخلفها دروب العار تستجدي .. وتختصمُ

وتزكمها رياحُ الإثمِ.. تملأ صدرها الرمم

ورغو الصفو فوق الموج للمجداف يبتسمُ

وأسرابُ النوارس حوله تلتفُّ تلتئمُ

وليل مثل شيطان يمد يديه يحتكمُ

وإعصارٌ كهدرِ الرَّعْدِ لا ينفكّ يحتدمُ

ويبحر زورق في الريح لا اسم، و لا علمُ

إلي أبعاد أبعاد .. يرود الموت يقتحم([2])

البحر في السطور السابقة رمز للتيه, والضياع, وتتضح هذه الدلالات من خلال وحدة الألفاظ التي توحي بالشدائد، والعقبات، والمآسي مثل(أبحر ، يرتطم ، تصطرع ، تهوي ، تهدم) وتوحي بالتيه، مثل (سقوط الصمت، الزورق المرفوض ، في الريح ، لا اسم ، لا علم)، حيث جاء بالزورق المرفوض، ليكون رمزًا للوطن، هذا الزورق التائه تتقاذفه الأمواج هنا، وهناك، بلا هدف، ولا هداية، وإذا ترك نفسه للريح، فسترميه من تيه إلى تيه، وتكون النهاية مأساوية . وتقول الشاعرة فدوي طوقان في قصيدة (رجوع إلي البحر):

وأنا سنمضي عن شواطئك الملونة الضحوك

سنعود نسلم للرياح شراعنا،

ونظل نحمل تيهنا, وضياعنا

يا تيهنا الهدار, في هذا الخضم بلا قرار

([1]) محمود درويش ،الاعمال الكاملة ج1/449.

([2]) هارون هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية، ج1، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م، ص753.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

سنصارع الموج الكبير

وهناك نعطي عمرنا

للصاخب الهدار, نعطي عمرنا،

وكفاحنا

وهناك سوف نواجه التيه المحتم،

والمصير ([1])

تصور الشاعرة في المقطع السابق حالة الشعب الفلسطيني، المتشرد بين المنافي, و المرافئ, فعندما رأي الفلسطيني جزيرة الأحلام, وألقي فيها مراسيه آملًا بالخير, فيجدها تفيض بالحب, والخير للآخر, وتحرمه منها, فقرر العودة مرة أخري إلي خضم البحر, وتسليم رايته للرياح مجددًا , بكبرياء، وعزة حاضنًا جرحه, وعذابه, يختار العودة من هذه الجزيرة الخادعة إلي البحر الذي هو رمز للتيه, والضياع, والمجهول مرة أخري, فلا وطن إلا الوطن. ويقول الشاعر معين بسيسو في قصيدة (ثلاث كؤوس لأهل الكهف):

ما قدر كان

يافا ترحل, قد هرب

بمفتاح البحر الربان

آه من قلب البحر

ومن قلبي آه ([2])

البحر، والضياع مقترنان، إنه يحمل الوجع، ويحمل المعذبين، وقلبه يتأوه في بعد تشخيصي، تحول فيه رمز البحر إلى إنسان يتعذب بعد أن انتقل من البعد المكاني الذي أغلقه الربان، سارق السفينة، وترحل يافا؛ لأن الربان قد هرب بالمفتاح، ويتألم الشاعر على شعب حرم من الحرية؛ بينما العالم يعيش حرًا .

2- البحر رمز للمنفي

شعر الفلسطيني، ومنذ رحيله عن الوطن بالغربة في المنفى، فبات الشعراء يعبرون عن مشاعرهم الحزينة المفعمة بالإحساس بالاغتراب بما تحمله من حنين للوطن، فذكروا البحر في أشعارهم؛ ليؤكدوا على حضور صورة الهجرة. يقول الشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدة (الدخول في الأزرق):-

– نعمانُ.. ماذا تخبئ في صدرك الآن للبحر؟

كان الفراق طويلًا

فماذا تخبئ؟!

([1]) فدوى طوقان ،ديوان فدوى طوقان، ص398،399

([2]) معين بسيسو ،الأعمال الكاملة (ص235).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- هذي المنافي!

– لماذا.. لماذا؟

- ليخلقها من جديد

- وما تترك الآن للناس خلفكَ

* حلمي.. وسر المحبة

- نعمان هل تعرف البحر؟

* يعرفني

آه , عانقني مرة في الطفولة

لا تفصل البحر عن شفتي

فانطفأ الدمُ في جسدي.([1])

وظف الشاعر في المقطع السابق أسلوب الحوار، و السؤال حيث يسأل نعمان، فيرد ردًّا فيه دلالة علي أن البحر رمز للمنفي, والغربة, التي حرمته العيش في وطنه بما فيه ذكريات الطفولة, و أحلام الصبا، فهو يشعر بالتعطش إلي العودة إلي وطنه الحبيب، وقد برز الشعور واضح في ألفاظ الشاعر التي استخدمها في النص (يعرفني ، عانقني ، الطفولة). ويقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (جملة واحدة قالها البحر):

البحر عاصف، والوحوش في الزقاق

الليلة استرحت, لا صديق لي سواك يا مضيق

البحر كان هائجًا

قد يفيض غم بعد وجهك الصبوح, رغم أن قلبك الغريب

يرفّ بالصلاة لي , أوشكت أن أتوب([2])

يتأمل الشاعر المنفي, في رهبة البحر, وسكونه, مما يؤدي إلي الشعور بالغربة, إن البحر من حيث كونه مكانًا للعزلة، والانفتاح، قد رمز الشاعر له بالغربة في الأبيات، ويتضح ذلك من خلال قوله (البحر عاصف, لي صديق لي سواك) وهي ألفاظ موحية بمدي الغربة، والوحدة ووحشة الترحال، والتنقل التي يشعر بها الشاعر . ويقول الشاعر أحمد دحبور في قصيدة (البحر والمسافة):

هل في ضمور البحر نشر للمسافات القتيلة؟

يتساءل الخيال , وهو يراجم الموج المهاجم بالرمال

---

[1]() إبراهيم نصرالله ، الأعمال الشعرية، ص170

[2]()عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ص218.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ووراء حبات السؤال

تتراكم الأقمار , يذكر نص مسألة الحساب المستحيلة

هل أنت خيال المسافات الطويلة ؟

والبحر يكبر, والرمال تضيق تحت خطي القبيلة([1])

صورة البحر هنا حاضرة رمزًا للبعد، والغربة, والمسافات البعيدة, ويبرز هذا من خلال تعبيرات الشاعر الواضحة الموحية بذلك, كما نراه يرمز للمسافر بالخيال الذي يصارع الموج, ويصور الموج أيضا بالوحش المفترس, الذي يبتلع كل غريب دون أدنى رحمة .ويقول الشاعر حكمت العتيلي في قصيدة (المسافر الحزين):

عيناك كالزمان , كالبحار

كرحلة طويلة بلا قرار

يخوضها , من مطلع النهار

لمطلع النهار

مسافر حزين([2])

توظيف التشبيه هنا بشكل تعدد فيه المشبه به، متنقلًا بين (الزمان والبحار) وصولًا إلى (كرحلة طويلة) يفتح الرمز على مصراعيه؛ ليتخيل المتلقي سر العلاقة بين امتداد الزمان، وطوله ، وانفتاح البحار واتساعها، وصولًا إلى سر النسبية في رحلة طويلة تؤكد على رمزية التيه، والضياع والغربة والمنفى .

ويقول الشاعر خالد أبو خالد في قصيدة (عودة السندباد):

أنا السندباد الذي أخرجتني المنافي إليها،

ومنها تلقتني الريح

صار جبيني شراعا([3])

البحر هنا برياحه معادل رمزي للمنفى، والضياع، والاتكاء على رمز السندباد الذي يجسد صورة الفلسطيني الذي عصفت به رياح المنفى والغربة يقوي دلالة رمز البحر للمتلقي حيث يرتحل الفلسطيني، ويتحول جبينه شراعًا وجسده سفينة للتنقل . ويقول أيضا :

محظورة كل هذه الشواطئ

فارحل

([1]) دحبور، ديوان أحمد دحبور، ص146.

[2]()حكمت العتيلي ، ديوان يا بحر ، ص7.

[3]() خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية، م1، ص311.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

إلي أين؟

كل الشواطئ قاتلت فيها،

ومن أجلها،

وقتلت عليها([1])

يتماهى الشاعر في السطور السابقة مع السندباد, ويعبر من خلاله عن قدر الفلسطيني المحكوم عليه بالتجوال، والمنفى, والتنقل عبر الموانئ, ومن غربة إلي أخري, وكلما حط رحاله شده الرحيل من جديد, لذلك وجد في صورة السندباد, ما يسعفه؛ لتوضيح صورة الغربة, والتجوال, فتشعر أن السندباد عندما يستقر علي شاطئ, يجد أن هذا الشاطئ محرم عليه أن يقف عليه فلابد أن يرحل, فتعوّد هذا السندباد علي الغربة، والتجوال, فهو الطريد الذي لا يفتأ يرتحل, ويعتصر ألمًا علي بلاده التي تنهش من كل مكان . ويقول محمود درويش في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة, وجميلة على ساحل البحر):

يا بحر البدايات إلي أين تعود ؟

أيها البحر المحاصر

بين أسبابنا، وصور

ها هي الأرض تدور

فلماذا لا تعود الآن من حيث أتيت؟

آه من ينتقد هذا البحر

دقت ساعة البحر

تراخى البحر([2])

يكرر الشاعر في الأبيات السابقة لفظة البحر, وهذا التكرار فيه دلالة على الشعب الفلسطيني المرحل المحاصر, والشاعر في قوله: (دقت ساعة البحر), يريد أن يقول: أَن الرحيل بالنسبة لهذا الشعب قدر محتوم, لا مفر منه, فجاءت هذه الصوة الرمزية; لتوضيح الهمّ الفلسطيني المتمثل في التشرد بوصفه حقيقة أزلية يواجهها الإنسان الفلسطيني أينما حلّ، و حيثما كان , وإن أكتر الكلمات دلالة علي الرحيل في النص هي كلمة تراخي , نجد أنها تحمل معني الرحيل, وهذا الرحيل يستغرق وقتا طويلًا, لا حدود له . ويقول الشاعر إبراهيم نصرالله في قصيدة (نعمان يسترد لونه) :

ويسير إلي دمه طلقات

كلما ابتعد البحر في السنوات

ونعمان يعشق طلقتهُ حين يطلقها

([1]) محمود درويش (م1/314).

([2]) المرجع السابق (ج2/157) .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وحين يفر يخبئها في ثنايا القميص

ونعمان يطلق ضحكتهُ

فتجتمع النِّسوة المتعبات على ضوئها

آه تعشق كل النساء

وتفتقد البحر فيهن ...

وتعشق هذه البلاد

وتفتقد الأرض فيها([1])

جاء الشاعر في الأبيات بالبحر رمزًا للرحيل, ويتضح ذلك من خلال استخدام الشاعر الألفاظ مثل: (يسير , ابتعد , تفتقد) فكلها ألفاظ دالة علي الرحيل, فقد رأي الشاعر البحر رمزًا للرحيل؛ لأنه لا يريد أن يري وطنه, مغتصبًا من العدو, فهو عاشق لأرضه; لكنه يفضل الرحيل باحثًا عن مكان بعيد عن العدو الذي احتل الأرض, وهجر أهلها, وسلب خيراتها .

3- **البحر رمز للمحتل**

بعد تهجير الشعب الفلسطيني في الشتات، من الشعراء من كان يرى في البحر صورة المحتل الذي يفصله عن أهله وذويه ويقف حائلًا بينهم . يقول الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة (توقيعات):

وصولك للبحر أكيد محتوم

ما زالت عكا واقفة رغم هدير البحار

رغم بلوغك سن الغربة، والقهر([2])

تظهر عكا في وجه البحر الذي يمثل رمز الاحتلال بصورة المكان الذي يحمل دلالة الصمود, والثبات, والمقاومة فقد جاء الشاعر بعكا المدينة الصغيرة في وطن كبير, أي دلالة علي الوطن الكبير فعكا ما زالت صامدة أمام المحتل, الذي جاء الشاعر بالبحر رمزًا له، وقد جاء الشاعر ب (مازالت) لتدل علي أن عكا كانت، وستظل ثابتة أمام المحتل, فهذا التصوير للبحر بالمحتل الذي يقف أمام عكا باستمرار, لا يخيف عكا, فهي مصممة علي الاستمرار في الصمود, حتي تنال حريتها . ويقول الشاعر إبراهيم نصرالله في قصيدة (الأغاني):

هنا في الجبل

حيث يجتمع العشب.. والطير.. والقاعدة

ونساء القري.. والأغاني البسيطة.. والسلط

تشرع عينيك في الأرض

([1]) إبراهيم نصرالله ، الأعمال الشعرية، ص169 .

([2]) المناصرة ، الأعمال الكاملة (م303/1).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ها أنذا طلقة وجسد

خلف عينيَّ بحرٌ

وأمامي بحرٌ

وكل يدٍ عن يدي تبتعدْ

هل أنا، والمخيم وحدي

أهزُّ يدي للرياح وموقدتي ترتجفْ([1])

يبين الشاعر في بداية النص الصورة البسيطة التي كان يعيشها الفلسطيني , إلي أن جاء الاحتلال, الذي رمز له بالبحر, فهذا البحر في نظر الشاعر رمز للمحتل الغاصب, الذي اغتصب هذه الأرض ببساطتها, فأصبح الفلسطيني بسبب وجود هذا الاحتلال الذي لا يرحم أحدًا محاصرًا من جميع النواحي, والشاعر بوصفه رمزًا للفلسطيني المحتل وحده يواجه الاحتلال, حيث تخلي عنه كل قريب, و بعيد, وتركوه في وجه العاصفة يواجهها وحده . ويقول الشاعر أحمد دحبور في قصيدة (يقولون ليلي في الخليج):

ولهذا لم أكن أرقص

كان القارب الغاربُ يهتزُّ،

فأهتز، ولا أرقص-

هذا شاطئ ينقص،

والبحر اتساع،

ولهذا كنت أحصي غرقي في أعين الركاب

موتي يصبغ الماءَ،

وبين الماء والأغرابِ تطفو مزقي،([2])

يوظف الشاعر التناص في عنوان القصيدة مع قصيدة قيس بن الملوح (يقولون ليلي في العراق مريضة) , حيث يتكئ على مفهوم الحب، والهيام الذي يحمله قيس/ الشاعر لليلى / الوطن، فليلي الشاعر تختلف عن ليلي قيس حيث ليلي دحبور هي وطنه المسلوب , الضائع والبحر رمز للعدو المحتل, الذي قتل الأبرياء دون أدني رحمة منه، وشرد الأهل، والأحباب فليلى تعرف المحتل جيدًا , أنه بحر ظالم لا يرحم .ويقول الشاعر حكمت العتيلي في قصيدة (النذر):

تزمجر في الذري ريح , ويهدر في الشواطئ موج،

ومجدافي الطري العود

يغالب هول إصراري،

---

[1]() إبراهيم نصرالله ، الأعمال الشعرية، ص179.

([2]) دحبور ،ديوانه (ص394).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ويدفع بي إلي الدار

لولا الدار ما غالبت هول البحر, لم أرحل[1]

البحر في المقطع السابق رمز للمحتل, الذي يزمجر في كل مكان, والشعب الفلسطيني ضعيف لا حول له، ولا قوة، مجدافه ضعيف طري لا يقوى على مواجهة الأعاصير، والأهوال؛ ولكن عزيمته، وإصراره أقوى من الأعاصير، وبها يغالب البحر / الاحتلال من أجل تحرير وطنه السليب .ويقول الشاعر معين بسيسو في قصيدة (القمر ذو الوجوه السبعة):

غدًا تصيد الحوت في مضيق بحر الطويل

لتملأ شباك هذا الشاعر الأصيل

لقطة ميتة مفتوحة العيون

بعلب التبغ، وبالسردين[2]

يتحدث الشاعر في الأبيات عن ثورة الفلسطيني, فهي ككل الثورات, لا تكون نظيفة تماما, ففيها أصحاب الوجوه السبعة المتقلبون, الذين يبيعون الثورة, ويتاجرون بدماء الشهداء, فهؤلاء مستعدون لصيد الحوت الكبير, والمقصود بالحوت هنا الوطن, حتي يرضوا المسؤولين, والبحر في النص رمز للمحتل, هذا البحر الذي تعيش فيه الأسماك الصغيرة، والكبيرة مثل الحيتان, وكلها تحت سيطرة البحر كما هو الحال في الشعب المحتل .

الخلاصة

ورد رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر مشحونا بدلالات متنوعة، منها الإيجابية، و منها السلبية، ولم يقف استعماله عند دلالاته الطبيعية بوصفه عنصرا من عناصر الوجود الطبيعي، الذي يشكل حيزا مؤثرا في مساحة التأثر الشعوري. ورد البحر مكونات الشعر الفلسطيني المعاصر بكثرة، واتخذ أبعادًا جمالية، و إنسانية، ونفسية، وسياسية، ولم يتركز في محور دلالي واحد. د، وإنما تشظى في دلالات متنوعة، وإحالات رمزية مختلفة، تنوعت واختلفت من شاعر إلى آخر تبعًا لتجربته ورؤياه الخاصة.

وقد تمثلت الدلالات الرمزية الإيجابية في اعتبار البحر رمزا للأمور التالية: الوطن، والحنين، والأمل، والصمود، والصديق، والعطاء، وذكريات الطفولة. أما النواحي السلبية للدلالات الرمزية للبحر فقط تمثلت فيما يلي: الضياع، والمنفى، والمحتل.

المراجع

1- إبراهيم نصر الله، الأعمال الكاملة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م

2- أحمد دحبور، ديوان أحمد دحبور، دار العودة، بيروت،1983م.

3- توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة، بيروت. د.ت

4- خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، 2008م

5- محمود درويش ، ديوان أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2009م..

([1]) العتيلي ، ديوان يا بحر، ص54.

([2]) معين بسيسو ، الأعمال الكاملة ، ص296.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

6- محمود درويش ، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت

7- راشد حسين، ديوان راشد حسين، دار العودة، بيروت، 1999م.

8- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

9- حكمت العتيلي، ديوان يا بحر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1965م.

10- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2001م.

11- على عشري زايد، عن بنية القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008م.

12- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، ط1، 2003م.

13- فدوى طوقان ، ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، 1988م.

14- القاسم ،الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993م.

15- محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ،

16- محمد حلمي الريشة، الأعمال الشعرية، بيت الشعر، رام الله، 2008م.

17- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

18- معين بسيسو ،الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة، بيروت، ط3، 1987م.

19- هارون هاشم رشيد، ديوان هارون هاشم رشيد، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.

Elena Rein.The Sea as a Setting and a Symbol in Contemporary Irish and British Fiction: Dermot Bolger's Temptation (2000), John Banville's The Sea (2005,(Ian McEwan's On Chesil Beach (2007)Lund University.vt2014.p43

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تعالق السّيرة الذّاتية بتخوم الأجناس السّردية

برقاد أحمد، طالب دكتوراه بقسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة لونيسي علي- البليدة2- الجزائر.

ملخّص:

تعتبر إشكالية تعالق الفنون السّردية من أصعب القضايا استعصاء على النقاد لشدة تواشجها وزئبقية مفاهيمها على الرّغم من سعيهم الحثيث لوضع معايير ومقوّمات تُصنّف وفقها- خاصة السّيرة الذّاتية-إذ لم تعد تقف عند تلك الحدود التي رسمها رائد منظريها فيليب لوجان(*Philippe Lejeune*)،بل أضحت تغترف من جميع خصائص وأساليب الأجناس السّردية الأخرى، الأمر الذي يدعو إلى طرح تساؤلات جوهرية؛ أهمّها: ما هي الحدود الفاصلة بين هذه الأجناس السّردية؟ وما مدى تفاعلها وتأثيرها في انزياح جنس السّيرة الذّاتية نحو هذه الأجناس- خاصة الرّواية- باعتبارها الفنّ الأكثر تماهيا وتداخلا معها؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه في هذه الورقة البحثية.

الكلمات المفتاحية:

السّيرة الذّاتية- الرّواية- فيليب لوجان- التّرجمة الذّاتية الفنّية-الميثاق الأوتوبيوغرافي-السّارد- المذكّرات، اليوميات، السّيرة الغيرية، تخوم السّيرة- المتخيّل السّردي.

تمهيد:

يُشكِّل فنّ السّيرة الذّاتية شكلا جليّا للكتابة الأدبيّة التّوثيقيّة لدى مختلف الثّقافات، وهي حصيلة تجربة حياتيّة تجسّد مسار الذّات في جميع أبعادها؛ الاجتماعيّة والفكريّة والسّياسيّة...، فإلى جانب كونها نصّا أدبيّا، تُعدّ وثيقة تاريخيّة أو اجتماعيّة تارة أو أنثروبولوجية أو نفسيّة تارة أخرى[1].فقد شهدت مؤخّرا ذيوعا واسعا وتطوّرا ملحوظا في السّاحة الأدبيّة العالميّة، كما بدأت تشكِّل حقلا علميّا مميّزا في ظلِّ الإقبال المتزايد على كتابة الذّات تدوينا وقراءة ونقدا، لأنّها لم تعد مجرّد عمل بسيط، أو مجرّد حديث يتناول مفاخر النّفس ومآثرها، بل تعدّت ذلك إلى تصوير فنّي رائع للتّجربة ونقل الحقائق التّاريخيّة، فأصبحت بذلك مادة كتابات الكتّاب ومدار دراسات النّقاد.

ويبدو أنّ عناية النّقاد والدّارسين بهذا الفنّ بدأت متأخّرة نوعا ما، مقارنة بالفنون السّردية الأخرى، حيث كانت الانطلاقة الفعلية "بداية من السّبعينات من القرن العشرين بصورة خاصة وذلك بتحسّس مقوّمات الكتابة السّير ذاتية وبسط مختلف إشكالياتها؛ سواء ما تعلّق منها بمقوّماتها الفنيّة أو بمضامينها المخصوصة، أو بقضايا تصنيفها الأجناسية، وقد كان هذا المجهود

---

[1]– ينظر: عبد العاطي إبراهيم هواري، لغة التهميش (سيرة الذات المهمّشة)، إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشّارقة،الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008م، ص.ص5- 6.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

النّقدي الآخذ في التّنامي يوما بعد يوم، والمركّز بالخصوص على نصوص السّيرة الذّاتية الأوروبية مدعاة إلى خصّ هذا الجنس الأدبي بما يحتاجه من عناية واهتمام»[1]، لأنّ النّصوص الرّوائية -قبل هذه الفترة- أخذت حصّة الأسد من عناية النّقاد والقرّاء على السّواء، ممّا خلّف تقصيرا على مستوى الاهتمام بنصوص السّيرة الذّاتية. فما المقصود بالسّيرة الذّاتية وما فهومها ؟

1- السّيرة الذّاتية(لغة واصطلاحا):

أ- لغة:

قبل أن تلبس السّيرة رداء المصطلح، كانت لها أبعاد لغوية كمفردة معجمية، نورد بعض معانيها حسب ما جاءت في أهم المعاجم العربيّة، فكلمة (سيرة) مأخوذة من المادة اللّغوية (سير)، ففي (القاموس المحيط) للفيروز أبادي:«السَّيْرُ: الذّهاب كالمسير والتّسيار والمسيرة والسّيرورة. والسَّيْرة: الضّرب من السّير، والسِّيْرَةُ بالكسر: السّنة والطّريقة والهيئة...»[2]، أمّا في المعجم(المفصّل)، فهي«سيرة الحياة أو ترجمة الحياة، وهي عبارة عن ترجمة حياة أحد الأعلام»[3].

أمّا في المعجم الوسيط:«سّير فلان سيرة، حدّث بأحاديث الأولين، كما وردت (السّيرة) بمعنى السّيرة والطّريقة، والسِّيرة الحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره. والسّيرة النبويّة وكتب السّيرة " مأخوذة من السّيرة بمعنى الطّريقة، وأُدخل فيها الغزوات، وغير ذلك ويقال: قرأت سيرة فلان: تاريخ حياته (جمع سيّر)»[4].

من خلال هذه الأبعاد اللّغوية لكلمة(سيرة) يتّضح جليّا أنّ المفردة غنيّة بدلالات ومعان عدّة وفق ما يقتضيه السّياق، فبالرّغم من أنّها تنبثق من نفس الجذر، إلاّ أن المتتبّع لمعانيها في المعاجم السّابقة يلحظ أنّها تصبُّ في رافد ومعنى واحد، هو نقل أحاديث الأولين.

ب- اصطلاحا:

أمّا اصطلاحا، فيبدو أنّ الجزم بإعطائها تعريفا دقيقا من الصّعوبة بمكان، نظرا لطبيعة هذا الجنس الزّئبقية من جهة، وتباين مقاربات الدّارسين والنّقاد من جهة أخرى، فقد أقر(جورج مش)*(*Mitch Georg*)بأنّ هذا الجنس الأدبي من أكثر الأجناس الأدبيّة استعصاءً على التّعريف، فهو يكتفي بقوله:" يمكن تعريفها بواسطة تلخيص ما يدلّ على مصطلح السّيرة الذاتية (*Autobiographie*)؛ وصف (*Graphia*) لحياة شخص (*Bios*) بواسطة الشّخص نفسه (*Auto*)»[5].

---

[1]- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)،ج1 وج2، مركز النّشر الجامعي ومؤسسة سعيدان للنّشر، تونس، 2004 م، ص01.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، مادة سير،1987م، ص 354.

[3]- محمد التوينجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999 م ص 536.

[4]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، مادة سار، 2004 م،ص 465.

*(جورج مش) (1878–1965) (Georg Misch): مؤرخ وفيلسوف ألماني، اهتم بالتّأريخ للسّيرة الذّاتية ومن أهم كتبه في هذا المجال: Autobiography in A History of Antiquity

[5]- ينظر: صالح معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية).المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط01،2013م. ص12.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وهذا ما ذهب إليه أيضا (جورج ماي) الباحث في هذا الفنّ، إذ يرى أنّ السّيرة الذّاتية جنس أدبي حديث نسبيّاً، بل لعلّه أحدث الأجناس الأدبية، لذلك أحجم هو نفسه من وضع تعريف [1]، فصعوبة تحديد مفهومها جعلها تتّخذ أشكالا متعدّدة منها: الرّواية، والمذكّرات، واليوميات، والسّيرة الغيرية، أو ما يسمّى بتخوم السّيرة الذّاتية.

في حين أنّ(فليب لوجان) *(Philippe Lejeune)*-أحد أشهر المنظّرين لهذا الفنّ السّردي- يعرّفها: "قصّة ارتجاعية نثرية، يروي خلالها شخص ما (قصّة) وجوده الخاص، وذلك عندما يؤكّد على حياته الفردية، وخاصة على تاريخ شخصيته"[2]، كما يضع الميثاق الأوتوبيوغرافي *(Autobiographie)* شرطا لوجودها، قائلا: "فلكي تكون هناك سيرة ذاتية (هو أدب شخصيّ بصفة عامة)، يجب أن يكون هناك تطابق بين المُؤلّف والسّارد والشخصية"[3]، ويتّم ذلك بطريقتين:

إمّا ضمنيا أو جليّا؛ في الأولى على مستوى علاقة المؤلّف والسّارد، وهذا الميثاق يأخذ بدوره شكلين؛ أحدهما يتمثّل في استعمال عناوين لا تترك أيّ شكٍّ حول إحالة ضمير المتكلّم على اسم المؤلّف (قصة حياتي، سيرة ذاتيّة...)[4].أمّا ثانيهما؛ فهو توظيف مقطع أولي يلتزم فيه السّارد أمام المتلقي بالتّصرف مثل المؤلّف فلا يشكّ في أنّ ضمير المتكلّم في النّص يحيل إلى الكاتب مباشرة. أمّا الثانية (جليا)؛ من خلال الاسم الذي يأخذه السّارد، أي الشّخصية في المحكي نفسه هو نفسه اسم المؤلّف المعروض على الغلاف[5].

في حين نجد بعض التّعاريف التي أوردها نقاد عرب منها، ما جاء في تعريف أنيس المقدسي، الذي يرى أنّها: "نوع من الأدب يجمع بين التّحري التّاريخي، والإمتاع القصصي، ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصه"[6]، تعريف يركّز على عرض المُدوّن لتاريخ حياته الصّادق في ثوب أدبيّ فنّي، يُظهر فيه براعته الفنيّة التي تثير القارئ بلمسته الجمالية.

أمّا عبد العزيز شرف فيعرّفها قائلا:" السّيرة الذّاتية تعني حرفياً ترجمة حياة إنسان كما يراها هو، بينما لطيف زيتوني يرى أنّها حياة أو جزء منها مدوّنة بقلمه، وهو كشف للذّات وحركة النّفس الدّاخلية"[7]، وصراعاته النّفسية والمجتمعية، مازجا بين العالم الباطني للذّات والعالم الخارجي الذي يعيش بين أحضانه.

بينما يحي إبراهيم عبد الدّايم يرى أنّ "التّرجمة الذّاتية الفنّية هي التّي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتّساق في البناء والروح... وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافياً كافياً عن تاريخه الشّخصي وتجربته الحياتية..."[8]، تعريف يجمع بين الحياة الواقعية التي يعيشها منشئ السّيرة والبعد الفنّي من خلال البناء والصّياغة، وهو تعريف يتّسم بالدّقة مقارنة بالتّعاريف الأخرى.

---

[1]- ينظر: شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الاتي في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب، تونس، 1992م، ص10

- Philippe Lejeune, L'autobiographie en France, Ed. Amand Colin, Paris, 1971, P.142

[3]- فيليب لوجون، السّيرة الذاتية، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 1994 م، ص 24.

[4]- المرجع نفسه، ص 39.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

[6]- أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1964 م، ص ص457- 551.

[7]- عبد العزيز شرف، أدب السّيرة الذّاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر1992 م، ص27.

[8]- يحي إبراهيم عبد الدّايم، التّرجمة الذّاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت،لبنان،1975م،ص10.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الملاحظ أنّ جلّ-- هذه التّعاريف المقترحة للسّيرة الذّاتية شابها التّعميم وفشلت في استخلاص المقوّمات الأجناسية القارة، ممّا أدّى إلى تضارب الآراء واستحالة ضبط مدوّنة سير ذاتية حديثة متجانسة من حيث الشّكل والمضمون وفق المعايير التي سنّها فيليب لوجان المنظر رقم واحد لهذا الجنس السّردي.

فالنّص السّير ذاتي يغترف من جميع خصائص وأساليب الأجناس السّردية الأخرى، حيث نرصد نصوصا -على سبيل المثال- تبدأ رواية في افتتاحها السّردي، من خلال إعلان المؤلّف ولكن سرعان ما يحدث التّحوّل السّردي باتجاه الحالة السّير ذاتية، وكذلك هو الشّأن مع اليوميات والمذكرات... الأمر الذي يدعو إلى طرح تساؤل جوهريّ مفاده: ما هي الحدود الفاصلة بين هذه الأجناس السردية ؟ وما مدى تفاعلها وتأثيرها في انزياح جنس السيرة الذاتية-خاصة الرواية- باعتبارها الفنّ الأكثر تماهيا وتداخلا معها؟

1- تعالق السّيرة الذّاتية بالمذكّرات واليوميات:

أ- المذكّرات:

يعتبر هذا التّدوين من أبرز الكتابات التي تلامس السّيرة الذاتية، فهي "سرد كتابيّ لأحداث جرت خلال حياة المؤلّف، وكان له فيها دور، وتختلف عن السّيرة الذّاتية بأنّها تخصّ العصر وشؤونه بعناية كبرى، فتشير إلى جميع الأحداث التّاريخية التي اشترك فيها المؤلّف، أو شهدها أو سمع عنها من معاصريه، وأثّرت في مجرى حياته"[1]، ولذا عُدّت تأريخا لأحداث مزامنة لحياة كاتبها، تبرز دوره من باب المشاركة فيها أو الشّهادة على وقوعها، لا تغوص في حياته الخاصة كونها تهتّم بمحيطه أكثر ممّا تهتّم بحياته في مختلف أبعادها.

يعود ظهورها إلى القرن السّابع عشر، حيث عمد الكثير من الشّخصيات آنذاك إلى إبراز دورهم في تشكيل الأحداث العامة دون ميل كبير إلى تصوير حياتهم الخاصة، فمنهم من اهتم بجوانب سياسية وحربية؛ كمذكرات بروس، ليتزايد هذا الاهتمام في القرنين التّاسع عشر والعشرين أين كُتبت مذكّرات أخرى مختصرة متعدّدة المواضيع لتكون شاهدة على مراحل تاريخية، محتواها مرتبط بالأحداث والظّروف التّاريخية المحيطة بكاتبها على حساب الواقع الذاتي لمدونه[2].

من هنا يتّضح أنّ منشئها ينصرف إلى "سرد التّاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا أكثر من اتجاهها إلى البناء الشّخصاني للرّاوي، كما الحال في السّيرة الذّاتية أو الغيرية، إذ يقتضي البناء السّيري التزاما بحدود الشّخصية في خصوصياتها الذّاتية، وفي خروجها إلى الأحداث والموضوعات والقضايا، وفي المذكّرات يكون الرّاوي أكثر حرية في سرد مرويات معيّنة وإغفال أخرى على النّحو الذي يطابق سياستها وغايتها المرجوة، قياسا بتلك الحرية التي يتمتّع بها الرّاوي السّيري"[3]، وهذا التّباين لا يمنع من وجود تقاطعات في الجانب الفنّي كتوظيف تقنية الاسترجاع.

فالسّيرة الذّاتيّة، على خلاف المذكّرات تروي أحداثا شخصيّة وتنأى عن سرد الأحداث العامّة في حين تركّز المذكّرات عادة على تدوين الأحداث دون التّعليق على الحياة الشّخصيّة لكاتب المذكّرات، وهذا ما وضّحه الناقد قابيرو، مبيّنا مرونة السّيرة مقارنة بالمذكّرات والاعترافات بالقول: "تترك السّيرة الذاتية مكانا واسعا للاستلهام، ومن يكتبها ليس ملزما البتّة أن يكون دقيقا حول

---

[1]– عبد النّور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، ص 69.

[2]– ينظر: عبد العاطي إبراهيم هاري، لغة التهميش، ص23.

[3]– محمد صابر عبيد، السيرة الذّاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1،2007 ، ص 109.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الأحداث كما هو الشّأن في المذكّرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشّأن في الاعتراف، ينطلقان من الحاضر إلى الماضي، ومن لحظة الكتابة إلى لحظة التّجربة»[1].

ب- اليوميات:

تتقاطع اليوميات مع السّيرة الذّاتية في تناولها سرد ما يتعلّق بحياة كاتبها أيضا لكونها "سجل للتّجارب والخبرات اليوميّة، وحفظ الأخبار والأحداث الحياتيّة للشّخص»[2]، إلاّ أنها تختلف عنها في عدم إلزام صاحبها بالنّمط الفنّي المألوف في السّيرة الذّاتية، إذ لا يشترط في كتابتها الأسلوب الأدبي المشوّق، ومن هنا تكون خالية من اللّمسات الجمالية التي يتّصف بها النّص الأدبي عن غيره.

2- تعالق السّيرة بالرّو اية والسيرة الغيرية :

أ- تعالق السّيرة بالرّو اية:

لا يختلف اثنان على أنّ الرّواية أضحت فنّا أدبيا مهيمنا على السّاحة الأدبية إبداعا ونقدا، وهي"جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التّعقيد، متراكبة التّشكيل تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا[3]، وذلك بفضل قدرتها المذهلة على التّعبير عن الواقع بمختلف أبعاده، ومرونتها في استيعاب بقية الأجناس وتوظيف تقنياتها.

لهذه الأسباب المتعلّقة بمرونتها وزئبقيتها وحسن توظيفها لمختلف تقنيات الأجناس السّردية الأخرى، خاصة ذات البعد الاعترافي، أضحت " تتّخذ لنفسها ألف وجهٍ وترتدي في هيئتها ألف رداءٍ وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكلٍ، ممّا يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعا»[4]. فقد عُرف عنها أنّها من أبرز الأنماط السّردية قدرة على النّهل من الأجناس الأدبية السّابقة؛ كالأسطورة والملحمة والسّيرة بنوعيها؛ الذّاتية والموضوعيّة.

ومن خصائصها -أيضا- أنّها عمل نثري قوامه الخيال، تقوم على فكرة الصّراع طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا، تجمع بين اللّغة الشّعرية الملحمية واللّغة العامية كما أنّها تقوم على التّنوع، وتعدّد أنماط الشّخصيات، في حين يربطها سارتر بالتّاريخ، لأنّه يرى أنّ التّاريخ والرّواية مترابطان ترابطا عضويا، وهي الصّورة التي كانت الرواية عليها لدى(بالزاك)[5]، ولكن هذا الطّرح سرعان ما تلاشى مع تطوّرها.

وهناك من يرى أنّها عموما الجنس الأكثر تحرّرا، لأنّه جنس غير مكتّمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدّة من دون شواطئ، فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس التقليدية ليجعلها في خدمته، فقد تخطّت الرواية قوانينها وأدواتها لتستعير من الأجناس الأدبية الأخرى تقنياتها وأدواتها[6]، بما فيها السيرة الذّاتية.

1- فيليب لوجان السّيرة الذّاتية، الميثاق والتّاريخ الأدبي ، ص 11.

2- ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 74.

3- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية.(بحث في تقنيات السّرد) عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، لكويت، ع 240، 1998 م، ص 27.

4- المرجع نفسه، ص 11.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص15.

6- ينظر المرجع نفسه، ص 11.-

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

هذه الأخيرة هي الأخرى لم تعد تقف عند تلك الحدود التي ألفناها فيها في بداية نشأتها بصفتها نصّا سرديا يستّند على التاريخ والواقع، بل صارت تنزاح إلى معانقة أفق الخيال، والوهم والاختلاف، والانتقاء والحذف والمجاز والاستعارة والتّرميز، والكذب مع مصداقية التّجربة الفنيّة وأدبية الجملة وشاعرية دلالاتها، وحكائية عناوينها، وأسطرة متنها وما ينضوي تحت هذه الثيمات وغيرها[1]، لتكون بذلك قريبة من الرّواية.

ولعلّ تماهي وتداخل هذين الشّكلين أدى إلى صعوبة وجود تعريف مقنع ونهائي يميز بينهما، فقد نجد عنصرا مفارقا في علاقة هذا الجنس بالجنس الآخر، ولكنّ الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائيّة،لا في الأسلوب ولا في الشّكل،وهذا ما أشار إليه جون ستاروبنيسكي(*Jean Starobiniski*) سنة 1970م، حين قال أنّه"ينبغي أن نتجنّب الحديث عن أسلوب أو حتّى عن شكل مرتبطين بالسّيرة الذّاتية، إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما"[2].وهو ما جعل فيليب لوجان فيما بعد يعترف بنقص تعريفه الأول، قائلا:"غير أنّ الحدّ الذي وضعته كان يترك عددا من القضايا النّظرية معلّقة، وقد أحسست بالحاجة إلى تهذيبه وضبطه بمحاولة العثور على مقاييس أكثر دقّة، وبذلك لم يكن لي بدا من أن أصادف في طريقي المناقشات الكلاسيكية التي يثيرها نوع السّيرة الذّاتية دائما، مثل: العلاقات بين السّيرة والسّيرة الذّاتيّة والعلاقات بين الرّواية والسّيرة الذّاتية، وهي قضايا مقلقة بسبب تكرار البراهين وبسبب الغموض الذي يكتنف المصطلح المستعمل"[3]،وهو اعتراف صريح بعدم جدوى الحدود التي أقرّها في ميثاقه السّردي في ظلّ بروز أنواع سردية لا تعترف بهذه المعايير الّتي رسمها.

في حين ردّ جورج ماي إشكالية ضبط المفهوم ومراجعات فيليب لوجان إلى تعالق السّيرة الذّاتية ببقية الأشكال الإبداعية عامة والسّردية منها خصوصا، نظرا لتماثلها وتناسلها والعلاقات الجدليّة المتشابكة التي تربطها ببعضها، ممّا يجعل إمكانية الفصل بينها أمرا مستعصيّا[4]، وهي مبرّرات مقبولة إلى حدّ كبير تؤشّر إلى هشاشة التّعاريف والمعايير الفاصلة بين الأجناس السّردية.

ومن هنا يتّضح أنّ السّيرة الذّاتية نصّ يحاكي كلّ النّصوص، وبنية تدمج فيها كلّ الأنواع والأجناس الأدبيّة خاصة الرّواية، التي رأى باختين أنّها البوتقة التي تنصهر فيها كل أنواع الفنون، لأنّها تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة، سواء كانت أدبيّة أو خارج أدبيّة ، فنظريا أيّ جنس تعبيريّ يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيريّ واحد لم يسبق له، في يوم ما لم يلحق بالرّواية[5]، والسّيرة بنوعيها-الذّاتية والغيرية- أكثر الأجناس التصاقا بها إلى درجة أنّ هذا التّلاحم شكّل بؤرة حيرة للنّقاد والدّارسين.

ب- تعالق السّيرة بالسّيرة الغيرية:

إنّ العلاقة بين السّيرة والتّرجمة الغيرية علاقة وطيدة، لما بينهما من أوجه اتفاق، فقد دأب المؤرّخون في عهد قريب أن يُسمّوا العمل السّردي المرتبط بالذّات ترجمة حين لا يطول نفس الكاتب فيها، فإذا ما طال النّفس واتّسعت التّرجمة سُميت سيرة[6]. فحدّها يلامس حدّ السّيرة الذّاتية لكونها " تتناول التّعريف بحياة رجل أو أكثر تعريفا يطول أو يقصر، ويتعمّق أو يبدو على السّطح، تبعا لحالة العصر الذي كتبت فيه، وتبعا لثقافة المترجم ومدى قدرته على رسم صورة كاملة واضحة دقيقة من مجموع المعارف

---

[1]– ينظر: حسين المناصرة، وهج السرد (مقاربات في الخطاب السردي السعودي)، إربد، عالم الكتب الحديثة،2009 م، ص 95.

[2]- Jean Starobiniski, L'autobiographie .Gallimard. Paris, 1970 p.84

[3]– فيليب لوجان، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 21.

[4]– ينظر: عمر منيب إدلبي، سرد الذات– فن السيرة الذاتية – ص 31.

[5]–نقلا عن ليندة خراب، تناص التّراث الشّعبي في الرّواية،(مخطوط ماجستير)، جامعة قسنطينة 1998م–1999م ص07 .

[6]–ينظر: محمد عبد الغني حسن، التّراجم والسّير، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1980م، ص 28.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

والمعلومات التي تجمّعت لديه عن المترجم له »[1]، فموضوع ومدار اشتغالها هو تلك الشّخصية المرصودة رصدا فنيّا بجميع أبعادها داخل المجتمع الذي يرتبط هو الآخر بعصر له خصوصياته.

في حين مادة السّيرة الذاتية هو (الذّات)، يتطابق فيها المؤلّف والسّارد والشّخصية الرّئيسة، بينما موضوع السّيرة الغيرية هو (الآخر)، يقوم السّارد بحكي حياة إنسان آخر ورصد ظروف نشأته مقتفيا مراحل تطوّر حياته وانتقالاته في فضاء زمكانيّ معين، وغالبا ما يكون المترجم له في السّيرة الموضوعية شخصية اعتبارية متميّزة، تتبوّأ مكانة مرموقة، له مكانة في المجتّمع والتّاريخ، فهي تبحث عن الحقيقة في حياة "إنسان فذٍ، والكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته؛ من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلّفه في جيله..."[2]، حيث يكون الهدف من كتابة سيرته هو أخذ العبرة وتقديم حياته بوصفها نموذجا جديرا بالاقتداء.

فجنسا السّيرة بنوعيه -الذّاتية أو الغيرية- ينحتان مادة موضوعيهما من رصد حياة شخصيّة، فكلّ منهما، يمدّنا بسيرة حياة الرّجل العبقريّ، لأنّهما يتناولان التّاريخ الحقيقيّ للأفذاذ من بني الإنسان، وكلاهما يطلعنا على التّطور الخلقيّ والعقليّ والعاطفيّ[3]. إلا أنّ الجنس الأول تتحدّث الذّات عن نفسها، في حين الثّاني ذات أخرى مُتحدّث عنها.

هذه الذّات المحكي عنها تعدّ معيارا رئيسا في التفرقة بين الجنسين، فموضوع السّيرة الذّاتيّة هو نفسه كاتبها، لا يزال على قيد الحياة، يختار ساعة التّدوين ليقول الكلمة الفصل، وهو تدوين يتّسم بنزعة تاريخيّة موضوعيّة، لأنّ المواد الّتي يوظّفها كاتب السّيرة هي نفس المواد الّتي يستعملها المؤرّخ منفصلة عن الذّات الكاتبة، في حين ينهل كاتب السّيرة الذّاتية من ينبوعه الذّاتي والشّخصي المتمثّل في ذكرياته الخاصة، فتجيء الكتابة مغرقة في (الأنا) سابحة في الذّات، تغيب عنها الموضوعية، ومن ثمّ لا يمكن الحكم في مصداقيتها موضوعيّا للنّظر في مصداقيّتها وصحّتها، وذلك حسب الغاية الّتي يسعى كل جنس إلى تحقيقها.

3- جدليّة العلاقة السّيرة بالرّو اية:

بناء على ما سبق ذكره من تعالق وتداخل بين السّيرة الذّاتيّة والرّواية؛ من حيث المضمون والبناء والشّكل أفضى إلى ميلاد جنس هجين وسيط يقوم على لعبة تبادل الأساليب، أطلق عليه رواية السّيرة الذّاتي(*Autobiographique roman*) أو السّيرة الذّاتية الرّوائية *(Autobiographie Romanciée)* وهما "مصطلحان يعنيان غالبا عند كثير ممّن يتبنّاهما أنّ الكاتب يستخدم الشّكل الرّوائي قناعا لكتابة سيرته الذّاتية، لأسباب كثيرة يتعلّق كثير منها بالرّغبة في الهروب من الرّقابة بكلّ أنواعها الذّاتية والأسريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة...الخ"[4].

فهي تتيح للنّاص البوح بكلّ ما يمنعه من الدّلو به في السّيرة الذاتية لسبب أو آخر، " لذا جاءت أغلب السّير الذّاتية الرّوائية أكثر جرأة في الحديث عن النّفس الّتي تشكّل المعرفة لدى المتلقي، ووضعها عارية أمامه"[5]، لتكون بذلك أكثر صدقا وأمانة من السّيرة الذّاتية في بعض الأحيان، وهذا النّمط أصبح من خصائص الكتابات العربية الحديثة، لأنّها توفّر هوامش أرحب للتّعبير عن الذّات وكسر الطّابوهات، خاصة المرتّبطة بالدّين والسّلطة والجنس.

---

[1]-المرجع نفسه، ص 09.

[2]-حسين فوزي النجار، التاريخ والسير، دار القلم، دار المصرية للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، 1924 م، ص 14.

[3]- ينظر: يحي إبراهيم عبد الدّايم، التّرجمة الذّاتية الأدب العربي الحديث ، ص 27.

[4]- صالح معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)، ص 146.

[5]- ينظر: يمنى العيد، الرّواية العربية(المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011 م، ص 197.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فمن مظاهر التّهجين والتّلاقح والاختلاف بين الجنسين نجد -حسب (جورج ماي)- طريقة السّرد التي استلهمتها من اشتغال الرّواية، في حين الرّواية استثمرت ضمير السّرد المتكلّم (أنا) حيث نجد كثيرا من الرّوايات سارت على نهج السّيرة الذّاتية من خلال الشّخصية المركزية، وهذا أكبر تقارب بينهما، أمّا عن الاختلاف فهو حول هذه الشّخصية، هل هي واقعية أم خيالية[1].

هذه الشّخصية المركزية التي تعتبر النّقطة الأكثر التباسا وتماسا بين الرّواية والسّيرة الذّاتية؛ لكونها تُعدّ ركيزة يقومان عليها في الخطاب السّردي في الجنسين، أين تُسلّط الأضواء على قصّة بطل فرد، يدخل في حالة صراع وصدام مع محيطه، فيكون ناقما وساخطا على ما آل إليه الوضع في المجتمع، فيعيش حالة تأزّم.

إلاّ أنّ نقطة الاختلاف بينهما تكمن في طبيعة هذه الشّخصية البطلة، ففي الأولى -الرّواية- شخصية خيالية يصطّنعها الرّوائي ليحمّلها أداء أدوار معينة في الحكيّ وفق ما يرومه أمّا في الثّانية -السيرة الذّاتية- فالشّخصية البطلة مرتّبطة ارتباطا وثيقا بمدوّن السّيرة، فحتّى ولو مارس التّضليل من خلال المزج بين الحقيقة والخيال متّعمدا خرق ميثاق الصّدق والأمانة عن قصد أو غير قصد، فإنّه يبقى أسير ذلك التّطابق بين الكاتب والشّخصية الرّئيسة والسّارد، والذي أرساه كاتب السّيرة من خلال العقد السّير ذاتي.

بالرّغم من الاعتراف بوجود هذا الجنس السّردي وشغله حيزا مهما في كتابات الرّوائيين إلاّ أنّه ظلّ هو الآخر مترنّح التّعريف والتّحديد، فكثير من النّقاد يتردّد في تحديد جذوره الأجناسية فبعضهم ينسبه إلى الرّواية، والبعض الآخر يضعه في خانة السّيرة الذاتية، وهذا ما جعل النّاقد عبد الله إبراهيم يعبّر عن هذا الغموض والالتباس الذي يكتّنفه، بقوله: «إنّ عملية التّهجين ما زالت في طورها الأول، وذلك أنّ النّصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهويّة»[2].

ويعزو صالح الغامدي في دراسات في السّيرة الذّاتية سبب هذا الالتباس إلى التقنيات التي صيغت بها، فالسّيرة الذّاتية الرّوائية هي سيرة من حيث الجنس الأدبي ورواية من حيث الصيغة أمّا الرّواية السير ذاتية فرواية من حيث الجنس الأدبي وسيرة من حيث الصّيغة، فالأولى في حالة تأكّد عقدها القرائي السّير ذاتي هي بلا شك سيرة ذاتية، أمّا الأخرى فهي رواية. الأولى تحيل إلى عالم حقيقي أو على الأقل توهم بالإحالة إليه، على الرّغم من أنّها تتوسّل إلى ذلك بتوظيف كثير من أساليب الرّواية بما في ذلك الخيال، أمّا الأخرى فتحيل إلى عالم متخيّل حتى وإن استثمرت بعض جوانب حياة كاتبها وبدت في بعض الأحيان أشدّ واقعية من الواقع ذاته[3].

فيما يذهب إدوارد الخرّاط موضّحا هذه المسألة قائلا: «بالنسبة لي أنا لا أتناول عناصر السّيرة الذّاتية كما هي، وإنّما أكتب عناصر شبيهة بما حدث في الحياة الحقيقيّة لكن بعد فرض سياق روائيّ وقصصيّ عليها، ليمتّزج الواقع بالتّخيل وتتداخل عناصر السّيرة الذاتية في النّسق الرّوائيّ والقصصي، والسّيرة الذّاتية تعتمد على ميثاق غير مكتوب بين المؤلف والقارئ بأن يحكي الأول بصراحة ووضوح تفاصيل ما مرّ به من أحداث، هذا ميثاق لم أوقعه وما أندر من وقعوا بإمضائهم عليه»[4]، رأي يبيح فيه إدوارد الخرّاط الانحراف بالسّيرة الذّاتية عن الحقيقة والتي هي أهم شرط من شروط كتابة الذّات فاسحا المجال أمام إعمال السّياق الروائي المرتبط بالتّخييل الذّاتي.

---

[1]- ينظر: جورج ماي، السّيرة الذّاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، تونس، 1992 م، ص 189.

[2]- عبد الله ابراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 2005م، ص 693.

[3]- ينظر: صالح معيض الغامدي، كتابة الذّات – دراسات في السّيرة الذّاتية- ص 148.

[4]- إيهاب الحضري، مقال« الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر: هل السيرة الذاتية موجودة في الأدب العربي الشرق الأوسط، لندن، بريطانيا، الأربعاء 12 أفريل 2006 م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أ- التّداخل ظاهرة جمالية:

يرى العديد من النّقاد والباحثين إلى ظاهرة تشظي جنسي السّيرة والرّواية والتقائهما في الرّواية السّير ذاتية أو السّيرة الذّاتية الرّوائية والتي هي في حقيقة الأمر "عمل سرديّ روائيّ يُستند في مدوّنته الرّوائية على السّيرة الذّاتية للرّوائي، حيث تعتمد الحادثة الرّوائية في سياقها الحكائيّ اعتماداً شبه كليّ على واقعة سير ذاتية واقعية، تكتسب صفتها الرّوائية أجناساً بدخولها في فضاء المتخيّل السّردي"[1]، ظاهرة إبداعية جديدة، تعدّ ميزة ونعمة على السّرد في بعده الجمالي، ولابدّ من وجود هذه الظّواهر المتمرّدة على المألوف.

فالرّواية السّيرية بمفهومها السّردي لا مانع أن تستّوعب آليات اشتغال الرّواية والسّيرة في نفس الوقت ما دامت تتمتّع بميزة الانفتاح باعتبارها نصّا سرديّا أو حكائيّا أو إمكانية استيعابها لكلّ ما يمكن وصفه أو سرده في الحياة؛ على اعتبار أنّ الإطار العام لها بإمكانه أن يكون نصّا مفتوحا يستقبل الأجناس الأدبيّة المعرفيّة والمعيشيّة بكل سهولة ويسر، حيث تغدو حياة شاملة[2]،وذلك للتّقارب الحاصل بينهما وتماهي آليات اشتغالهما.

ومن بين أهم آليات الاشتغال والأكثر تميُّزا الخيال، الذي يمكن اللّجوء إليه في كتابة السّير الذّاتية ولكن على شرط ألاّ يخترق الخيال بنية المحتوى، وأن يتمّ ذلك على مستوى الأسلوب والتّركيب والصّياغة ليؤدي وظيفة فنيّة لشدّ المتلقي من خلال التّصوير الفنّي، ولذا "يجب أن يكون خيالا تفسيريّا فقط، يؤدي إلى بلاغة الأسلوب، وجنوحه إلى عنصر التّصوير الفنّي الدّقيق الذي يجذب القارئ ليؤثّر فيه، إمّا أن يكون خيالا يؤدي إلى خلق حدث أو تفسيره تفسيرا خاطئا أو المبالغة في عرضه بما يخرج به إلى المحال، فكلّ هذا شيء مرفوض، ويجب ألا يتّصف به صاحب السيرة الذاتية"[3]، وإلاّ غدا عمله رواية، ومن ثم الابتعاد عمّا كان يرومه من عمله.

كما يعتّبر الأسلوب الرّوائي الشّكل الأرقى-مقارنة بالأسلوب التّقليدي والأسلوب التّصويري- في تدوين السّيرة الذّاتية، من خلال إتاحته مساحة فسيحة للإبداع ويسمح للمخيّلة بأن تلعب لعبتها الفنيّة، ويقدّم الرّوائي المتمرّس على هذا الأسلوب عندما يريد كتابة سيرته حيث يصوغ تجاربه ومواقفه في شكل روائيّ متمسِّكا بعناصر الحقيقة فيما يقصّه، فيتيح له هذا الشّكل أن يتواري خلف بطل الرّواية، ليصوِّر الأحداث والمواقف التي مرّ بها متخلِّصا من الإحراج والقيود الدّينية والاجتماعية والسّياسية؛ خاصة في الأمصار التي تكبح فيها الحريات الشّخصية.

وهذا ما يبرّر لجوء العديد من مدوّني السّير الذّاتية إلى كتابة ما تعلّق بذواتهم بهذا الأسلوب الرّوائي في العالم العربي والإسلامي، إذ شكّلت أعمالهم نصوصا إبداعية راقية ابتداء من النّص التأسيسي الأول (الأيام) لطه حسين، رواية (الخبز الحافي) لمحمد شكري،(أوراق حياتي) لنوال السّعداوي،(في الطّفولة) لعبد المجيد بن جلون، (طيور في الظّهيرة) و(البزاة) لمرزاق بقطاش،وغيرهم من الرّوائيين، روايات تحمل خطابا سرديا متميّزا، يزاوج بين الخيال والحقيقة المعيشة.

ب - التّداخل ظاهرة مستهجنة:

في حين نجد فئة أخرى لا تؤمن بهذا التوجّه المشجِّع لعملية التّماهي بين الجنسين -السّيرة الذاتية والرّواية- وتعتبر استحداث هذا النّمط السّردي المتداخل ضربا من الخيال، فالسّيرة باعتبارها ذلك الفنّ الذي يخضع لمجموعة من الشّروط، تتمثّل في: الصّدق

---

[1]– محمد صابر عبيد، تمظهرات التّشكل السّير ذاتي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005م، ص 140.

[2]– ينظر: المرجع السّابق، ص 215.

[3]–عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النّقد الأدبي، دار السّعادة للطّباعة القاهرة، مصر، ط1، 1996 م، ص 162.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

والأمانة في التّعبير عن الحياة بحذافرها المستّندة إلى الواقع، والتي يلتّزم منشئها بالعقد القرائي، والذي في ضوئه يمكن التّعامل مع النوع الأول (بعد تأكيد السّير ذاتي) بوصفه سيرة ذاتية صرفة لا علاقة له بالرّواية.

في حين نتعامل مع الثّانية بوصفها رواية صرفة، لا علاقة لها بالسّيرة الذّاتية، فإمّا أن يكون العمل السّردي كلّه سير ذاتيّة، وإمّا أن يكون كلّه رواية ،" فمقولة التّعالق والتّهجين بين هذين النوعين هي من وجهة نظر التّلقي مقولة متهافتة، فلا يمكن الجمع في قراءة واحدة بين عقدين قرائيين متناقضين، وبالتّالي عالمين متناقضين؛ أحدهما مبني على الواقع والآخر مبني على الخيال"[1].

ومن بين المواقف التي تعضد هذا التّوجّه، نجد توفيق الحكيم الرّافض لهذا التّداخل والتّهجين بين الرّواية والسّيرة، بقوله: "لا أستطيع أن أسمي أي عمل فنيّ ترجمة ذاتية إلاّ إذا كان مكتوبا بهذا الفنّ، ولهذا الغرض بالضبط، أي أن يقول لنا المؤلّف: هذه هي مذكراتي أو هذه حياتي ويكتبها بأسلوب السّرد المباشر لحياته، أمّا إذا صبّ الحياة في قالب روائي أو فنّي أيّ كان نوعه فإنه في الحال يصبح عملا فنيّا"[2].

فتصريح مؤلّف المدوّنة هو الذي يرجّح جنسها الأدبي من خلال ما يصرّح به ويقدّمه من إشارات وتلميحات أو اعترافات يُدلي بها في أيّة مناسبة كانت؛ كأن يُشير أو يُلمّح أو يعترف بالمرجعيّة السّيرة ذاتية لعمله الرّوائي[3]، إلاّ أنّ هذا التّصريح قد لا يفي بالغرض أحيانا لإثبات أنّ العمل من قبيل السّيرة الذّاتية-كما ذكرنا سابقا- وخصوصاً أنّها تتداخل مع أجناس قريبة منها والّتي تتحدّث بضمير المفرد المتكلم(أنا).

ولذا نجد (عبد الملك مرتاض) يضع جملة من الخصائص لهذا الضّمير، والّتي تتلاءم وطبيعة السّيرة الذّاتية؛ ضمير المتكلّم يجعل الحكاية السّردية مندمجة وروح المؤلّف، هذا الضّمير يقرّب القارئ من السّيرة الذّاتية ويجعله أكثر قرباً من الأحداث المرويّة، وأنّ هذا الضمير يُحيل مباشرة إلى الذّات المتكلّمة، عكس ضمير الغائب الّذي يضعنا في حالة الشّك، وأنّ ضمير الأنا يعطي صورة للقارئ أنّ هذا المؤلّف هو أحد الشّخصيات الرئيسة الّتي يقوم عليها هذا العمل[4].

كذلك يشترط الميثاق السّير ذاتي للحكم على هذا العمل بأنّه سيرة ذاتية، وذلك:" بإيجاد نوع من الميثاق الّذي يتضمّن الاعتذارات والتّوضيحات والمقدّمات والإعلان عن النّية، وكلّها إشارات دالة على وجود اتّصال مباشر بين المؤلّف والكتاب"[5]، وهو نوع من العقد يربط بين المؤلّف (صاحب السّيرة) والمتلقي، ليكون بذلك الميثاق فيصلا للكشف عن جنس هذا العمل السّردي.

ويكون لهذا الميثاق المعلن صيغتان: أحدهما مُعلن: يتطابق فيه المؤلّف والسّارد والشّخصية المركزية، والآخر ضمني: يُستشف من خلال العنوان، أو أنّ الرّاوي يتحدّث على أنّه هو المؤلّف حتّى ولو لم يذكر اسمه[6]، أو ما أصطلح عليه بالعتبات النّصية التي بالرّغم من أنّها لا تدخل ضمن نص السّيرة إلاّ أنّها تكشف عنها: كعنوان الكتاب، واسم المؤلف وتحديد نوعية النّص...الخ.

بالإضافة إلى هذين الموقفين المتعارضين، نجد فئة ثالثة تقف موقفا وسطا من هذه المسألة (التّداخل بين السّيرة الذّاتية والرّواية)، وهي فئة معتدلة تُقرُّ بوجود شيء من التّداخل بين هذين الجنسين الأدبيين، ولكن ترفض الخلط التّام بينهما، إذ تفرّق

---

[1]- صالح معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)، ص 149.

[2]-فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996م، ص 33.

[3]-ينظر: محمد صابر عبيد، تمظهرات التشكّل السير ذاتي، ،ص140.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية ، ص 82.

[5]- عبد الله إبراهيم، السّيرة الرّوائية، إشكالية النّوع والتهجين السّردي، مجلة علامات، الدّار البيضاء، المغرب ع 19-20 2003 م، ص 18.

[6]- ينظر: شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي ، ص 15.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

بين ما هو سير ذاتي في الرّواية والسّيرة الذّاتية الصّرفة، وتدعو إلى احترام العقد القرائي الذي يحدّده الكاتب لنّصه، كما أن بعضهم أشار إلى المخاطر المتوقّعة أو المحتملة التي تنطوي عليها المبالغة في الدّعوة إلى هذا التمّاهي[1].

يبدو أن هذا الموقف الأخير المؤمن بصفاء السّيرة الذاتية كجنس سرديّ قائم بذاته ترفض تبعيتها للرّواية، داعية إلى الحفاظ على استقلالية هذا الفنّ شكلا وبناء وأسلوبا، معتّبرة أنّها الخاسر الوحيد من هذا التّداخل، لكونها ستفقد تواجدها في السّاحة الأدبيّة من جهة، وأنّ استمرار هذا التّماهي والتّداخل، سيضفي لا محالة إلى انحسار وتراجع الأقلام المبدعة التي تكتب ذواتها وتقاعس النقاد عن تطوير العمل النقدي من جهة أخرى[2]،معتّبرين بذلك ظاهرة التّماهي بين مختلف الأجناس نقمة على السّرد إبداعا ونقدا.

الخاتمة:

من خلال ما تمّ عرضه يبدو أنّ جلّ التّعاريف لم تفلح في كبح جماح تمرّد السّيرة الذّاتيّة وحصرها في مفهوم معين لعدة أسباب؛ منها ذلك الارتباط الوثيق بينها وبين ما تستعين به من أجناس قديمة كالمذكّرات واليوميّات...، وحديثة كالرّواية والرّواية السّير ذاتية، هذه الأخيرة الّتي أضحت منبرا سرديا يلجأ إليه الرّوائيون لتسريب ما تعلّق بذواتهم.

قائمة المصادروالمراجع:

1- أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1964م.

2- إيهاب الحضري، مقال« الاعتراف ممنوع حتى إشعار آخر: هل السّيرة الذّاتية موجودة في الأدب العربي الشّرق الأوسط»، لندن، بريطانيا، الأربعاء 12 أفريل 2006 م.

3- تهاني عبد الفتاح شاكر، السّيرة الذاتية في الأدب العربي، (فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا)، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط01، 2002 م.

4- جليلة الطريطر، مقومات السّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)،ج1 وج2، مركز النّشر الجامعي ومؤسّسة سعيدان للنّشر،تونس، 2004 م.

5- جورج ماي، السّيرة الذّاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، تونس، 1992م.

6- حسين فوزي النّجار، التّاريخ والسّير، دار القلم، دار المصرية للنّشر والتّأليف، القاهرة، مصر، 1924م

7- حسين المناصرة، وهج السّرد (مقاربات في الخطاب السردي السعودي)، إربد، عالم الكتب الحديثة،2009م.

8- شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الاتي في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب، تونس، 1992م.

9- صالح معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية).المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،2013م.

10-فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدّثون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996م.

11- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، مادة سير،1987م.

---

[1]- ينظر: صالح معيض الغامدي، كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)، ص 275.

[2]-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

12- فيليب لوجون، السّيرة الذاتية، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط1994،1م.
13-عبد الله إبراهيم، السّيرة الرّوائية، إشكالية النّوع والتهجين السّردي، مجلة علامات، الدّار البيضاء، المغرب،ع 19- 20،2003 م.
14-عبد الله ابراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 2005م.
15-عبد العاطي إبراهيم هواري، لغة التهميش (سيرة الذات المهمّشة)، إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشّارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008م.
16-عبد العزيز شرف، أدب السّيرة الذّاتية، الشرّكة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة، مصر، 1992م.
17-عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النّقد الأدبي، دار السّعادة للطّباعة القاهرة، مصر، ط1، 1996م.
18-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية،(بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، 1998م.
19- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984م.
20-عمر منيب إدلبي، سرد الذّات(فن السيرة الذاتية)، دائرة الثقافة والإعلام. الشّارقة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008م.
21- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرّواية، دار النّهار للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 2002 م.
22-ليندة خراب، تناص التّراث الشّعبي في الرّواية، (مخطوط ماجستير)، جامعة قسنطينة 1998م-1999م.
23-مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، مصر، ط.4، مادة (سار)، 2004م.
24-محمد التّوينجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج.1، ط.2، 1999م.
25-محمد صابر عبيد، تمظهرات التّشكل السّير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
26- محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007م.
27- محمد عبد الغني حسن، التّراجم والسّير، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1980م.
28-يحي إبراهيم عبد الدّايم، التّرجمة الذّاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان 1975م.
29-يمنى العيد، الرّواية العربية(المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011 م.

المراجع الأجنبية:

1- Philippe Lejeune, L'autobiographie en France, Ed. Amand Colin, Paris, 1971, P14.

2- Jean Starobiniski, L'autobiographie .Gallimard. Paris, 1970.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

استراتيجيات محاربة الفساد الأكاديمي:
تأملات في المسرحيات العربية النيجيرية مسرحية السيد المحاضر أنموذجا

بشير أمين، قسم الدراسات العربية والإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ولاية كوغى أنيغبا- نيجيريا.

Bashir Ameen

Department of Arabic and Islamic Studies, Faculty of Arts and Humanities, Kogi State University, Nigeria

ملخص

هدفت هذه المقالة إلى تحليل استراتيجيات التي اقترحه الكاتب من خلال تصويره التمثيلية لمحاربة الفساد الأكاديمي في الجامعة الخيالية خاصة وفي المنظمات الأكاديمية الأخرى في نيجيريا على وجه عامة. وقد اشتمل هذا الفساد في مسرحية "**السيد المحاضر**" على حركات دَنْدَىْ (المحاضر) في تطوير الفساد والمساندة الطلبة المفسدين حيث أفشى أسئلة وأجوبة الاختبار لطالبة يُدْعى تِيتِي (Titi) كموعدة وعدها إيَّاه لتفوق زملائها في درجات الاختبار، فغشت في الاختبار، وقُبضتْ عليها، ثم فُصلتْ عن الجامعة عبرة للآخرين. أما المحاضر دَنْدَىْ(Dende) ، فقد جذب تيتي إلى الفراش ثم حملت ورفض دندى الحملَ وأمرها بالإجهاض، ووافقتْ به وأسقط الحمل والذي أضرّ رحمها وبالتالي حرمها من الإنجاب طوال حياتها ورفع الوالدان الأمر إلى مخفر الشرطة ومن هناك إلى المحكمة وقُضِيَ على دَنْدَىْ بفصله عن العمل كما حُكم عليه بالسجن لمدة عشر سنوات مما يدل على أن عقاب المفسدين هو العامل الوحيد لمكافحة الفساد بغض النظر عن مكانة الفاسد في المجتمع.

الكلمات المفتاحية: نيجيريا، محاربة الفساد، المسرحية، الأكاديمي، الجامعات، والسيد المحاضر.

مقدمة

من الظواهر العالمية التي يتزايد شيوعها حاليا ظاهرة الفساد. وهو استغلال مقيت للإمكانات الشخصية والرسمية والاجتماعية، وهى ظاهرة تستهدف تحقيق منافع غير شرعية، ومكاسب محرمة لنفسه ولمن حوله. وله آثار سلبية ضخمة في المجتمع الإنساني. واليوم أصبح كل الدول تشكو منها لما له من خطر على الأمن الاجتماعي، والنمو الاقتصادي، والسياسي والأداء الإداري. وعلى الرغم من اختلافه من مكان إلى آخر بصورة وأشكاله وحجم انتشاره وأثره على مختلف نواحي الحياة، يعتبر من أهم أسباب الضعف الداخلي والخارجي، بل هو العامل الأساسي التي تهدد التقدم في نيجيريا حيث دخل في كل مجال، فيعيق تطبيق الخطط الصحيحة والسياسات الإيجابية، وينخرُ في الإدارات، ويتناسب طردا مع الانحرافات والمنكرات والأمراض المجتمعية والأخلاقية.

وللأدب العربي النيجيري دوراً فعالاً في إصلاح المجتمع والكف عن السلوك الذميمي، حيث استجاب العلماء والأدباء لدعوة الشعور والانفعالات البيئية، والقضايا السياسية والاقتصادية. وتعد المسرحية العربية النيجيرية فناً من الفنون الأدبية التي تسلط أضواء تجاه محاربة الفساد وإزالته من المجتمع النيجيري وذلك بما صور الأدباء عن أنواع الفساد الشائع في هذه الديار ثم قدموا في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تصويرهم الأدبية الاقتراحات المقنعة والاستراتيجيات القيمة نحو التخلص من هذه العلة الاجتماعية والسياسية والأكاديمية والخلقية. ومسرحية "السيد المحاضر"أفضل مثال لمحاربة الفساد الأكاديمي والتوعية المنظمة وتبصير الناس بحقوقهم وتشجيعهم على المساعدة وكشف المفسدين وتعذيبهم في الساحات الأكاديمية النيجيرية.

وتناولت هذه المقالة الوجيزة استراتيجيات محاربة الفساد الأكاديمي في الجامعات النيجيرية والمؤسسات التعليمية الأخرى. ولتحقيق هذا الغرض النبيل اشتملت المقالة على: مفهوم الاستراتيجية لغةً واصطلاحاً، ومفهوم الفساد لغةً واصطلاحاً والمقصود بالفساد الأكاديمي، والعوامل التي تؤدي إلى هذا النوع من الفساد، مع مراعاة أشكاله في المنظمات الأكاديمية النيجيرية، وبعد ذلك توضح اتجاهات المسرحية العربية النيجيرية في مكافحة الفساد بأنواعه ثم يأتي بعد ذلك موجز سيرة ذاتية لكاتب المسرحية والعوامل التي تكوّن شخصيته في المسرحية، ثم بيان الاستراتيجيات الجبارة التي قدمتها المسرحية لمحاربة هذا المرض الأكاديمي ثم الخاتمة فالاقتراحات.

مفهوم الإستراتيجية والفساد:

لا بد من دراسة المفاهيم والمنطلقات الأساسية لهذه الدراسة قبل الدخول في دراسة علمية كانت أو أدبية لأن تحديد المفاهيم خطوة أساسية وعملية في تأسيس إدراك متبادل وفهم مشترك للموضوع والظاهرة قيد الدراسة.

الاستراتيجية

يرجع الأصل اللغوي لمصطلحStrategie الفرنسي أو Strategy الإنجليزي تشير عديد المراجع إلى كلمة Strategos "استراتيجوس" اليونانية التي تعني قائد القبيلة التابعة للجيش أو القائد العليم بأمور الحرب.[1] أما في الاصطلاح فهي العلم والفن في استخدام قوات البلد في تطبيق خطة موافق عليها بأكبر القدر ممكن من الفاعلية[2]، أو هو علم وفنّ تسخير طاقات الأمة السياسية والاقتصادية والتعليمية والعسكرية والنفسية لخدمة السياسات المقررة في السلم أو الحرب.[3] وهذه الكلمة شائعة الاستعمال في عدد لا تعد ولا تحصى من المجالات؛ كالمجال العسكري والاقتصادي والتعليمي والاجتماعي، حيث وضعوا له معنيات متنوعة وتهدف كلها إلى"تطبيق وسائل معينة أو خطط لتحقيق أهداف ما". وانطلاقاً من هذا، فمقصود بالاستراتجية في أبسط مفهومها في هذه المسرحية هي الوسائل القانونية المتبعة في عقاب المفسدين والذين قاموا بمساندتهم بطريقة مباشرة أو مباشرة تحريما لهذا المرض الأكاديمي الذي تعانيها المؤسسات التعليمية في نيجيريا والذي صورها المؤلف لتأدية الهدف الأدبي والاجتماعي. أما مفهوم الفساد فيمكن البدء بالمفاهيم اللغوية التي تساعدنا على انطلاق في تفسير معنى الفساد. فلفظ الفساد في العربية مصدر، وفعلها فَسَدَ، فساداً، تفسخ وخبثت رائحته، فَسُدَ، فساداً أو فسوداً أي أصبح غير صالح[4].

أما معنى الفساد في مدلوله الاصطلاحي فهو سلوك يخالف الواجبات الرسمية للمنصب العام تطلعا إلى مكاسب خاصة أو معنوية، أو هو سلوك مناطه انتهاك القواعد القانونية بممارسة أنواع معينة تستهدف تحقيق منفعة خاصة تتمثل أبرز تجليات

---

[1] إكرام بن سلامة، **استراتيجيات التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام– دراسة في الآليات والمستويات** (بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث بجامعة قسطنطينية، الجزائر، 2014م)، ص 16

[2] فاطمة، صالح شرف وآخرون: **قاموس أطلس الموسوعي** (القاهرة: دار أطلس، ط4، 2010م)، ص 1264

[3] منير البعلبكي، ورمزي منير البعلبكي، **المورد الحديث** (لبنان: دار العلم للملايين، ط2، 2014م)، ص 1159

[4] أنطون نعمة وآخرون: **المنجد في اللغة المعاصر**، (بيروت: دار المشرق، ط2 2001م) ص 1092- 1093

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

هذا السلوك في الرشوة والمحسوبية ونهب المال أو استخدامه بطريقة غير مشروعة جريا وراء منافع ذاتية[1]. وعرَّفه مفوضة الجرائم الاقتصادية والمالية أنه أي شكل من أشكال الغش، والمخدرات، والاتجار، وغسيل الأموال، والرشوة، والنهب، والتهرب من دفع الضرائب وأي شكل من أشكال الممارسات الخاطئة للفساد[2].والفساد وفقاً لتعريف الأمم المتحدة، هو سوء استعمال السلطة العامة لتحقيق مكسب خاص. ويتدرج الفساد من الرشوة إلى عمليات غسيل الأموال وأنشطة الجريمة المنظمة وأنشطة المافيا.

والفساد في الكتاب العزيز هو العصيان لطاعة الله طبقاً لتفسير هذه الآية القرآنية:"**ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُمْ بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ**"{ سورة الروم، الآية 41} وهو أن سبب ظهور الفساد هو ارتكاب الإنسان لأفعال غير مشروعة. كما يمكن اكتشاف الفساد الاجتماعي في قوله تعالى:"وَيَقْطَعُونَ مَا أَمَرَ اللَّهُ بِهِ أَنْ يُوصَلَ وَيُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ أُولَئِكَ هُمُ الْخَاسِرُونَ" {سورة البقرة، الآية 27} وقال أيضا:"لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا" {سورة الأعراف، الآية 55}. وبإمعان النظر في هذه الآيات القرآنية نفهم من خلالها أن الله تعالى قد نهى عباده عن الفساد في الأرض بعد إصلاحها، وتوعد المفسدين بالخيبة والعذاب الشديد والخسران الأكيد.

مفهوم الفساد الأكاديمي

والفساد الأكاديمي كغيره من أنواع الفساد له مظاهر كثيرة وصور عديدة ومسالك متنوعة، يعرقل جهودَ التغيير نحو الأفضل؛ بل إنه يقوِّض المؤسسات التعليمية في هذه الديار.ولكن البيئة التي تقوم بها والأسلوب المتبع في القيام به هما اللذان تفصلاه عن بقية الفساد.

أما التعريفات الواردة في الأوساط الأكاديمية حول الفساد الأكاديمي لا يزال مثيراً للجدل تبلور بعد موحد نسبيا بيانا رسميا، الأمر الذي جعل الناس في الوعي بمشكلة الفساد الأكاديمي لا يزال غامضاً في التعامل مع المشكلة الأكاديمية ومكافحة الفساد فإنه لا يكفي فعالية. ولذلك يمكن أن نقول إن تعريف هذا النوع من الفساد يختلف مظاهره من بلد وآخر لأن النوع الحادث في نيجيريا مثلا ربما لا يحدث نفسه في دول أخرى أو بالعكس.

إذا، فالفساد الأكاديمي حسب تعريف الأستاذة الدكتوراه دَورَا أَكُنْيِلِي (Dora Akunyili) هو شكل من أشكال رسوم إلزامية، وبيع المذكرات، وضعف تنفيذ المشروع، وتقديم الرشوة طلباً للدرجات في الجامعات.[3] وعرفه الدكتور عبد الله الوقداني أنه يشتمل على استغلال أساتذة الجامعات والمؤسسات الأكاديمية المختلفة لسلطاتهم المخولة لهم لتحقيق أهداف شخصية مخالفة للنظام وللأخلاق. بينما عرفه بعض العلماء أنه أي إجراء أو محاولة فعلية التي تؤدي إلى خلق ميزة أكاديمية عادلة لنفسه أو ميزة أكاديمية غير عادلة لغيره أو عيب إلى عضو آخر من أعضاء بيئة أكاديمية وتشمل: الرشوة والغش والانتحال وتغيير الوثائق الأكاديمية أو الحصول على أسئلة وأجوبة الاختبار قبل أن تكون متاحاً ومساعدة صديق للحصول على ميزة أكاديمية غير عادلة.[4] كما عرفه

---

[1] بقدي كريمة: **الفساد السياسي وأثره ف الاستقرار السياسي في شمال أفريقيا: دراسة حالة الجزائرية**، بحث لنيل الماجستير في العلوم السياسية، 2012م ص، 21

[2] Humphery Assise: **Meaning and Nature of Corruption in Nigeria**, published by the United Nations Development <http://escuelapnud.org/biblioteca/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=873>retrieved on 7th September, 2001

[3] Akunyili, Nkem Dora: **Re-branding of the Nigerian University**, 39th Convocation Lecture of the University of Nigeria Nsukka (UNN), Thursday August 5, 2010, pp. 12

[4] http://sa.berkeley.edu/conduct/integrity/definition

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

بعضهم أن المقصود بالفساد الأكاديمي هو سوء استعمال إدارات عامة لمنفعة خاصة التي تؤثر على النوبة والنوعية والعدالة في المجال التعليمي[1].

ومن دقق النظر في هذه التعريفات يرى أن الفساد الأكاديمي داء عظيم يضمن تدمير النفس البشرية في البيئات الأكاديمية وخارجها، غير أن التعريفات المتقدمة لم تخلو من النقص ولاسيما إذا قارنا بينها وبين الفساد الأكاديمي الذي يحدث في نيجيريا، ولا تجد ضمنها تعريفا تطرق عن "اغتصاب المرأة والقتل"اللذان يعدان أكثراً شيوعاً في الجامعات النيجيرية.

وخلاصة القول، فالفساد مهما كان نوعه هو سلوك يخالف الشرعية وتهدم القيم الأخلاقية في جميع البيئات، ومن مسؤولية الرؤساء والحكماء القيام على نزاهته ووضع قانون نحو التعذيب كل من فعل أي نوع من الأنواع الفساد بصرف النظر عن موقفه الديني والسياسي والاجتماعي.

الفساد في نيجيريا:

الفساد في نيجيريا ظاهرة تاريخية توجد فيها بأنواعه السياسية والإدارية والانتخابية والاقتصادية والأكاديمية من الرشوة والابتزاز والمحسوبية والغش والتحرش الجنسي، وغيره من أنواع الفساد الذي يترك آثاراً سلبية ضخمة في المجتمع النيجيري. وقد اشتكى رئيس الدولة - محمد بخاري- في إحدى خطبه قبيل الانتخاب النيجيري في عام 2015م قائلا:"إذا لم تحارب نيجيريا الفسادَ سوف تهدم نيجيريا لأجل الفساد"[2] ولهذا جعل نصب عينه منذ انتخابه رئيساً لجمهورية نيجيريا محاربة عنيقة ضدَ الفساد ويعمل على محاربته عبر بعض المشروعات القانونية؛ أولها المفوضية المستقلة لممارسات الفساد وغيرها من الجرائم ذات صلة مستقلة[3] (ICPC)والثاني مفوضة الجرائم الاقتصادية والمالية[4](EFCC) منذ أن تولى رئاسة نيجيريا ولكن الأسف أنه -رئيس محمد بخاري- لا يجد المساندة الكافية من قبل أعضاء مجلس النواب ومجلس الشيوخ ومجلس الوزراء والقضاة تجاه هذا الحرب ضد الفساد لأنهم أكثر الناس فساداً فأصبح الأمر مطابقا كما يقال في المثل اليورباوي (Repairer tani kotun keke se lotun ba kekeje) والذي يأتي تفسيره :"مصلح الدرّاجة هو الذي أفسد الدراجة أكثر.

وللفساد آثار غير إيجابية على التنمية الوطنية، وله عواقب وخيمة على الأمة الاجتماعية والسياسية والتنمية الاقتصادية لا تعد ولا تحصى. ومن أبرز أثر الفساد في نيجيريا ليس أنه يؤدي إلى تخفيض النمو الاقتصادي فحسب، بل يولد مشكلات اجتماعية وسياسية ويضعف الأمن الوطني، فبالفساد يوجد جماعة بوكو حرام [5](Boko Haram)في شمال الدولة، والشباب النضالي في

---

[1] Ararat L. Osipian, **Misneeds in the USA Higher Education: Illegality Versus corruption**, first ed. USA: Nashville TN, 2008, PP.12

[2] Muhammadu Buhari, **If Nigeria did not kill corruption, corruption will kill Nigeria**, Retrieved from; www.vanguardng.com, on 12 March, 2015, 2.00pm

[3]Independent Corrupt Practices and other related offences Commission (وكان أول المشروع القانوني الذي أسسه حكومة نيجيريا في عام 2000م بغية ممارسات الفاسدة

[4] Economic and Financial Crime Commission أنشأ في عام 2002م وكانت المفوضية الجديدة منوط بها منع وبحث ومحاكمة عدد من الجرائم المالية في القطاعين العام والخاص بما فيها الفساد الحكومي

[5]فكلمة بوكو (Boko) هي كلمة هوساوية وتعني علوم الغرب، والجماعة هم الذين يرون أن تعلم العلوم الغربي حرام، ولكن الغريب في أمرهم هو أن معظمهم خريجو الجامعة ومثقفو بالثقافة الغربية ولكنهم لم يحصلوا على الوظيفة التي قد يساعدهم على رفع مشكلة المعيشة، ومن ثم

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أراضي النهر، في شرق نيجيريا (Niger Delta Militants)، والشباب المخادعون- المعرفون بياهوياهو (Yahooboys)، ورجال المختطفون(Kidnappers)، وغيرها من المشكلات الاجتماعية الشائعة والناتجة من كثرة الفساد.

الفساد الأكاديمي في نيجيريا:

الفساد الأكاديمي هو أخطر مظاهر الفساد التي تسهم في تلويث قيم ومبادئ وثوابت الدولة والمجتمع، لأن الجسم الأكاديمي إذا فسد يكون المجتمع في خطر عظيم. ومن نافلة القول أنه ليست ظاهرة حديثة ولا مقتصرة على دولة نيجيريا فحسب، بل هي ظاهرة قديمة قدم الإنسان، وتوجد في كل الدول المتقدمة أو النامية. فهناك أدلة كثيرة ومقنعة تؤكد لنا أن الفساد الأكاديمي علة عالمية. فعلى سبيل المثال، قبل فترة زمنية قصيرة قدّم رئيس دولة المجر بال شميت (BallShmith) استقالة من منصبه بعد أن سحبت منه الجامعة شهادة الدكتوراه لوجود أدلة دامغة على سرقته لأجزاء منها[1].وأفاد الدكتور عبد الله الوقداني أن أكثر صور الفساد الأكاديمي انتشاراً في المنظمات الأكاديمية السعودية هي عدم احترام كثير من الأساتذة لأوقات المحاضرات اليومية، بل إن بعضاً منهم يبدأ العمل بعد أسابيع من البداية الرسمية للفصل الدراسي وينهيه قبل أسابيع من انتهاء الفصل الدراسي.[2] وقدمت صحيفة الشرق بعددها الصادر بتاريخ 04\02\2012 تقريراً مفصلاً عن جوانب هامة لظاهرة الفساد الأكاديمي حيث أشارت إلى وجود أكثر من سبعة آلاف خريج عربي يحملون شهادات وهمية من جامعات غير معترف بها.[3] وفي عام 2015م أغلقت حكومة الدولة الأفريقية الشرقية حوالي اثنان وأربعون مؤسسة تعليمية بما فيها الجامعات والكليات التربية... التي تُدرس فيها تخصصات ومقررات مزيفة وخالية من الموافقة الحكومية، ومن بينها ثلاثة فروع من الجامعات الأميركية التي تُنال فيها درجة بكالوريوس لمدة خمسة عشر يوما. وكذلك في عام 2008م نَقلتْ السيدة أُولِفِياً مران (Olivia Moran) في أخبار "شبكة كَابُلْ للأخبار" (Cable Network News (CNN) أن محاضراً بقسم القانون جامعة Melbourne's Victory University في استراليا أخذ الرشوة من الطلاب الخارجيين وجذب بعض الطالبات إلى الفراش ليعطيهم درجات عالية في الاختبار، فرفعوا الأمر إلى رجال الأمن ليقبضوا عليه غير أنه قتل نفسه مخافة على عواقب أمره.وأن السلطات في بعض الجامعات المتميزة في استراليا أخذوا الرشوة من طلاب خارجيين وفرضوا نجاحهم على المحاضرين كي تحصل الجامعة على جائزات متنوعة وأموال باهظة من منظمات خارجية[4].كما نُقلتْ في أخبار بِنْجِيجْ (Beijing News) بالصين عام2005م أن أستاذاً دكتوراه في جامعة University Jiaotong أعطى أسئلة وأجوبة الاختبار لطالبة الماجستير بعد أن فعل التحرش الجنسي معها ووعدها بدرجات مرتفعة في الاختبار، غير أن الطالبة رسبت في المادة الانجليزية، فقدمت شكوتها إلى سلطة الجامعة فرفعوا ضده لأنه جريمة في الصين أن يُفشى أسئلة وأجوبة الاختبار قبل أن تكون متاحاً لهم.[5]

إن دلت هذه الأدلة على شيء فإنما تدل على أن هذه العلة الأكاديمية هي علة عالمية وإن كانت مرحلة انتشاره في المنظمات الأكاديمية النيجيرية أكثر تزايداً فوق ما نتصور ولاسيما في يومنا هذا. ومن أمثلته في نيجيريا ما نشرت في جريدة Vanguard بعددها

قاموا ضد الحكومة والشعب مما يؤثر في حركاتهم الشنيعة فيقتلون الناس ظلماً ويحرقون الجامعات والمدارس والمساجد والكنائس والأسواق والإدارات الحكومية كما يقطعون الطرقات عدواناً و....

[1]الدكتور عبد الله بن مسفر الوقداني:**الفساد الأكاديمي**، ص 2، شوهد بتاريخ: 08\03\2017م من الموقع:
https://tanmia-idaria.ipa.edu.sa/Article.

[2] المرجع نفسه، ص 3

[3]المرجع نفسه، والصفحة نفسها

[4] Akunyili, Nkem Dora: **Re-branding of the Nigerian University**, 39th Convocation Lecture of the University of Nigeria, Nsukka (UNN), Thursday August 5, 2010, pp. 13

[5] up cit, pp.13

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الصادر بتاريخ 02\09\2015م أن هناك عدة جامعات، ومؤسسات تعليمية، تُدرس فيها تخصصات كثيرة من بينها الطب والقانون والتي لا تعترف بها المجلس الوطني للجامعات، وقد صاح سكرتير المجلس[1] على إغلاقها عام 2015م.[2] واشتكى الدكتور إِينِحْ إِيبَونْغ (InihEbong)[3] إلى جريدة Premium Times بتاريخ نوفمبر 2، 2016 أن سلطات الجامعة أجبروه لمشاركة في الفساد مع طالب في قسمه والذي لم يسجل لفصل كامل ولكن رؤساء الجامعة يطلبون منه السماحة له لكتابة الاختبار للمقررات التي لم يسجل لها في الفصل الدراسي. ولكنه - المحاضر- رفض الطلب فظلمته سلطات الجامعة بفصله عن الجامعة، وطردوا أولاده الثلاثة من الجامعة ظلماً.[4] وكذلك هناك العديد من التقارير البارزة من حوادث الاغتصاب والعنف الجنسي على الطالبات من قبل المحاضرين في عدة الجامعات النيجيرية، وفي الأسبوع الأخير من أغسطس عام 2015م قبض شرطة على البروفيسور سريل اندفون (CyrilNdifon)[5] على اغتصابه للطالبة التي كانت في العشرين من العمر والتي هي في المستوى الرابع في الجامعة. وفي عام 2015م اشتكت منظمة(Nigerian Feminist Forum) في مؤتمر أُقيمت في لاغوس أن قضية المضايقة للإناث في الجامعات النيجيرية قد أصبحت عادةً منتشرةً في المؤسسات التعليمية، وضربوا مثالاً في تاريخ 23\07\2015م أن محاضرا في جامعة لاغوس[6] اغتصب فتاة كانت في ثماني عشرة من العمر والراغبة بالتحاق بالجامعة، ثم فُوض أمره إلى الشرطة.[7] ونشرت في جريدة Nigerian Gist أن محاضراً في جامعة بنين[8] طلب ما يبلغ مائة ألف نيرا [9] من الطالبة- التي تريد تغيير تخصصها من قسم اللغة الإنجليزية إلى قسم الحقوق، ولكن بما أنها لم يتمكن لها جمع هذا المبلغ فوراً بعد الضغط الذي تلقتها من المحاضر، أبلغت محاضرا آخر وشجب الابتزاز المخطط له وشجعها على تقديم شكوى رسمية إلى سلطة الجامعة، ففعلت فقبض عليه بفصل عن الجامعة.[10]

أشكال الفساد الأكاديمي في نيجيريا:

يأتي الفساد الأكاديمي في نيجيريا في أبعاد مختلفة ولكن أهمها:

1) اغتصاب المرأة والتحرش الجنسي.

2) أخذ الرشوة والهدايا الفاحشة غير القانونية.

3) إلزام الطلاب بشراء المذكرات.

4) التبادل غير القانونية.

---

[1] جُولُوسْ أَوْكُوجِي الأستاذ الدكتور (Julius Okojie)

[2] Dele Sobowale, **Corruption of tertiary institutions**, Retrieved by 12.30 pm, on September 3, 2015 from: http://www.vanguardngr.com

[3] المحاضر السابق في قسم فنون المسرحية، جامعة أُويُو (Uyo) نيجيريا

[4] Inih Ebong, **Ex-Lecturer Reveals "Appalling Corruption" in University of Uyo,** Retrieved by 3.00, pm, on 10 April, 2017 from www.premiumtimesng.com

[5] المحاضر بقسم الحقوق بجامعة كَالَابَا (Calaba) وعميد كلية الحقوق

[6] الدكتور أَكِينْ بَارُوَا (Akin Baruwa)

[7] Geraldyn Ezeakile,**Reports Of Rape, Sexual Assault On Female Students By Lecturers Rise Across Universities In Nigeria,** Retrieved by 3.00, pm, on 13 April, 2017 from**:** http://www.persecondnews.com

[8] ولاية مشهورة في شرق نيجيريا

[9] Hundred Thousand Naira (100,000)

[10]http://www.persecondnews.com/index.php/archives/item/4476-reports-of-rape-sexual-assault

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

5) سلوكيات غير لائقة المتنوعة.

6) القسوة والهمجية.

7) المخدرات وإدمان الخمر.

8) إفشاء أسئلة وأجوبة الاختبار قبل أن تكون متاحا للطلبة.

9) الغلو تغيير درجات الاختبارات والوثائق.

10) سرقة الشهادات والسرقة العلمية لدى بعض المحاضرين.

11) تشويه الكتب المكتبية[1].

أسباب الفساد الأكاديمي:

هناك عوامل عدة التي تسبب الفساد الأكاديمي في نيجيريا ومن أبرزها:

1)قلة تقوى الله في المجتمع والفشل النظامي في الدولة

2) أسباب تربوية وسلوكية: عدم الاهتمام بغرس القيم والأخلاق الحميدة في نفوس الأطفال مما يؤدي إلى سلوكيات غير حميدة بقبول الرشوة وعدم احترام القانون

3) أسباب اقتصادية: هناك قلة الرواتب وعدم دفعه في الوقت المناسب فيعاني أكثر المحاضرين من نقص كبير في الرواتب والامتيازات ما يعني عدم القدرة على الوفاء بمتطلبات المعيشة ومن هنا يجد المحاضرون أنفسهم مضطرين لتقبل الهداية غير القانونية (الرشوة) من الطلاب ليسد بها النقص المادي الناتج عن ضعف الرواتب وعدم دفعه في الوقت اللائق[2]

4) القلة في تطبيق القانون في الدولة

5) سوء ممارسات التوظيف للمحاضرين

6) الإساءة في استخدام المحاضرين للسلطة

7) الكسل من الطلاب: غير مستعدين للدارسة بجد بل يبحثون عن تخفيضات قصيرة للنجاح

8) الطلاب في البحث عن الدرجات وليس المعرفة ذاتها

9) المجتمع راغب في الحصول على الشهادة بدلا من المهارات للوظائف

10)عدم الانضباط

11) الإسراف في كشف العورات في بعض الجامعات ولاسيما من قبل الطالبات

---

[1]Adekunle Akinyemi :**Transforming Tertiary Education** For Development In Nigeria, Retrieved from: http://nigeriaworld.com/articles/2015/oct/111.html

[2] وعلى سبيل المثال، لم يأخذ كاتبكم راتبا منذ خمسة أشهر ماضيا، وهناك مئات من زملائه المحاضرين ما أخذوا رواتبهم لمدة سنة كاملة– والسؤال المطروح هنا – هو: أنّى لا يشارك هؤلاء في الفساد؟

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ولكن مسببي هذه الفساد يتكون من

(1) الحكومة[1]

(2)الوكالات الحكومية[2]

(3) سلطات الجامعة[3]

(4) المحاضرون[4]

(5) الطلاب[5]

ملامح محاربة الفساد الأكاديمي في المسرحيات العربية النيجيرية

دخلت اللغة العربية وآدابها في نيجيريا مع دخول الإسلام فيها منذ فترة طويلة، فعكف العلماء على تعليمها وتعلّمها لغةً وأدباً وأنتجوا في ميادينه المختلفة انتاجات فنية ضخمة مصطبغاً بصبغة دينية، ثم انعكست الثقافة الغربية على أدبنا النيجيري الإسلامي وبالتالي تغيرت صبغته الدينية الأولى إلى القومية... ففي عصرنا الراهن قد أصبحت أحداث اجتماعية وسياسية وخلقية وعالمية موضوعات الأدب العربي النيجيري وأسهم الأدباء في أجناسه المختلفة في تشكيل الوعي البشري وتعديل الاتجاهات وتشكيل مسارات نحو سلوك طيب، يتجلى ذلك في المسرحيات العربية النيجيرية. وكان الفساد بشتى أنواعه من أغلب القضايا التي عالجوا فيها وبينوا الكيفية التي تؤدي الفساد إلى فقدان سيادة القيم الجوهرية في المؤسسات التعليمية، كما يسبب عدم احترام القانون وعدم تكريس مفهوم المواطنة وغياب ثقافة حقوق الطلاب واحترامها بشكل طبيعي وتلقائي. وقد وضعوا في تصويرهم بعض الاقتراحات لتفادي من الفساد الأكاديمي وغيره للحصول على طرائق التخلص من تحديات المستقبل للشباب النيجيريين.

ومن المسرحيات التي تناولت هذه العلة الأكاديمية"**العميد المبجل**"[6] فقد تحدثت كثيراً عن عادات سيئة وخصال خبيثة الشائع لدى بعض المحاضرين في الجامعات النيجيرية والمؤسسات التعليمية الأخرى. والفساد الأكاديمي حسب تصويره يتمثل في

---

[1]الحكومة تكون مسببا للفساد بأساليب متعددة ومنها: (1)كثرة التداخل في نظام القبول (2) الموافق للمؤسسات التعليمية العامة والخاصة مع قلة الإمكانية (3) إجبار سلطات الجامعة لتوظيف الأقارب غير المؤهلين (4) التأخر في دفع الرواتب للمحاضرين

[2] مثل المجلس الوطني للجامعات (Nigeria University Commission (NUC)، والهيئة الوطنية العامة للتعليم (National Council For Colleges of Education (NCCE) وغيرهما من الوكالات الحكومية. ولكن الفساد منهم يأتي بصور: (1) منح الاعتماد الأكاديمي للجامعات والكليات ذات أقل التمويل (2) عدم المتابعة للجامعات والكليات بعد النجاح في الاعتماد الأكاديمي

[3] يأتي الفساد منهم بأسلوب مختلفة ومنها: (1) الإسراف في استخدام المال المجهزة لتنمية الجامعة ورعاية الطلاب (2) تزيين المباني والفصول والوسائل التعليمية للنجاح في الاعتمادي الأكاديمي فقط (3) توظيف المحاضرين غير الأكفاء (4) عدم الاهتمام بحاجات المحاضرين والأساتذة غير الأكاديميين (5) إجبار المحاضرين على نجاح الطلبة في الاختبار

[4] يسبب المحاضرون الفسادَ بطرق مختلفة وأهمها: (1) الغياب عن المحاضرات (2) إلزام الطلب بشراء المذكرات والتي كانت الغائبة عن القيمة الفنية (3) أخذ الرشوة والهدايا غير القانونية (4) إعطاء الدرجات لطلبة عشوائياً بصرف النظر عن مستواهم العلمي (5) مساعدة الطلبة في حركات الغش في قاعات الاختبار (6) إضافة الدرجات للطالبات لجذبها إلى الفراش

عدم حضور المحاضرات، وكثرة المشاركة في قرناء سوء، وكثرة الرغبة في تقديم الرشوة للمحاضرين، والعناية بالغش للنجاح، وإيجاد القبول إلى الجامعات بالشهادات المزيفة، وعدم الاهتمام بمستقبلهم[5]

[6]لمؤلفه الأستاذ الدكتور زكريا حسين، ونشرت بدار النور بأوتشي، ط1 عام 1415هـ- يونيو 19994م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تصرفات"أستاذ آخُلِي"[1] الذي كان يفعل ما يشاء في رحاب الجامعة متوكلا ومعتمداً على مرتبته العليا (عميد الكلية) ومدعياً في أول أمره أنه فوق القانون. وفي آخر المطاف اكتشفت الحكومة أحواله الشنيعة؛ ابتدءا من أخذ الرشوة من الطلبة، وإلزام شراء المذكرات، والتكبر، والتخويف الطلبة بالرسوب، وقلة الإلمام بالمحاضرات، وأخذ الأموال من آباء الراغبين بالتحاق بالجامعة. وفي نهاية الأمر عزل العميد عن منصبه فقبض عليه رجال الأمن لسوء أعماله وحُكِم بسجنه عبرة لأمثاله.

أما مسرحية"**زارع الشوكة**"[2] فقد عالجت هذا المرض الأكاديمي حيث صورت عدة من أشكال الفساد في الساحات الدراسية في ديار نيجيريا في معاهدها العلمية التي تشتمل على الجامعات وكليات التربية وغيرها. وكان الفساد السياسي في هذه المسرحية يتكون من سلوك رئيس الجامعة وبعض المحاضرين والطلاب الذين ينشرون الفساد ويتعاملون مع المفسدين. ومن أنواع الفساد الواردة في المسرحية؛ أخذ الرشوة، وإجبار شراء المذكرات على الطلبة، ومضايقة للإناث. وفي نهاية المسرحية ظهر الحق كما في قوله تعالى "مَنْ يَعْمَلْ سُوءاً يُجْزَى بِهِ" فرئيس الجامعة ردَّ عليه أسوء أعماله لأن أحد المحاضرين (أَكَنْدَىAkande) الذي يشارك مع الرئيس في فساده حمل ابنته بِينَوْلَا (Biola) إلى الفراش فحملت، أما المحاضر (Akande) الذي يأخذ الرشوة ويلزم شراء المذكرات... ففُصِلَ عن الجامعة جزاء لعمله. كما أن ابن رئيس الجامعة بولاجي (Bolaji) الذي يدرس في إحدى الجامعات لندن انضم إلى عصابة المتاجرين في كَوْكَيْنِ (Cocaine) واكتشفه الشرطة ورفعوا ضده دعوى فضائية انتهت في تسجينه لمدة من عشرين سنة، فندم رئيس الجامعة لأعماله السيئة ثم تاب.

وكذلك مسرحية"**رحلة البحث عن الإنسان**"[3] تناولت صور،وملابسات تحمله هذه الظاهرة الأكاديمية، وتحتوى على أخذ الرشوة من الطلبة، وإجبار شراء المذكرات والكتب الخالية من القيمة الفنية، وغياب عن المحاضرات لمدة طويلة وعدم الاهتمام بمستقبل الجيل اللاحق.

أما مسرحية "**الطبقة العليا**"[4] فإنما عالجت الفساد السياسي الذي يتضمن سلوك أصحاب الطبقة العليا في مدينة فُنَوْرَى الخيالية الذين عملوا على نشر الفساد ومساندة المفسدين وذلك بما يقدمون من الرشوة إلى كبار الشخصيات طالبين منهم الدعم للأمير فِنَافِنَا (Finafina) الفاسد والظالم، ولكنهم فشلوا في النهاية فلم يرتق الأمير فنافنا عرش ملك البلدة لأن الشيخ عبد المعز بن غَوْمِنَا (Gomina) وجماعته في رابطة العلماء والأئمة قاموا ضدهم وحاربوا حركاتهم الظالمة وعملوا على الحق والعدالة والحث على حقوق الناس. وفي الأخير استطاع أهل البلد أن يختاروا الأميرَ عبد الصبور ملكاً للبلد وقد ساعدتهم الحكومة والقضاة ومفوضة الشرطة على نيل هذا الغرض.

وهناك مسرحيات أخرى التي تناولت قضية الفساد الأكاديمي وغيره من أنواع الفساد الشائع في نيجيريا ولكن لم تتسع لنا الفرصة لمناقشتها في هذه المقالة.

---

[1] هو بطل المسرحية، بل هو عميد الكلية

[2] للمؤلف الدكتور عبد الرفيع عبد الرحيم أسليجو، ونشرت بمطبعة المضيف بإلورن، ط2 عام 1437هـ- 2015م. وتشتمل على أربعين (40) صفحة

[3] للمؤلف الدكتور كمال الدين بالوغن، ونشرت بدار التوفيق الله بإلورن- نيجيريا، ط1، عام 1430هـ- مايو 2006م. وتحتوى على خمسة وسبعين (75) صفحة

[4] للمؤلف الأستاذ الدكتور زكرياء إدريس، الطبعة الأولى ونشرت بدار النور للثقافة العربية والإسلامية بأوتشي، ولابة بنين 2006م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

التعريف بكاتب المسرحية

هو الدكتور مرتضى بن عبد السّلام الحقيقي، من مواليد مدينة إلورن، ولاية كوار بجمهورية نيجيريا، أواخر السبعينات. تلقى تعلّمه الإعدادي بمدرسة دار العلوم، سكما، إلورن، 1993م، والثانوي بكلية اللغة العربية الحكومية، جيبا، ولاية كوارا،(Kwara) مابين 1993م1999م. نال "الماتريز" بالجامعة الإسلاميّة بالنيجر، كلية اللغة العربية والدراسات الأدبية، (قسم الأدب)، 1999م2003م. وحصل على الماجستير في جامعة جوس، ولاية بلاتو،(Plateau)2008م. وحصل على الدكتوراه بجامعة عثمان بن فودي، صوكتو(Sokoto) . نيجيريا، 2014م وكان مدرّسا ونائب العميد الأكاديمي، بمدرسة البيان الثانوية للمنتدى الإسلامي - جوس(Jos) من عام 2004م .2012م.ونائب العميد الأكاديمي بكلية أحمد العربي للتربية العربية والإسلامية، جوس، من 2005م - 2012. وكان محاضراً بكلية التربية الفدرالية، بنكشن، ولاية بلاتو،(Plateau) من عام 2010م - 2015م. ومحاضراً بجامعة ولاية بوتشي، (Bauchi) غطو، 2015م إلى الآن .ونائب رئيس التحرير لمجلّة "بتائس"بولاية بلاتو، نيجيريا من عام 2007م-2014. سكرتير لجنة التحرير لمجلة الآفاق، في جامعة ولاية بوتشي، غطو، 2015م إلى الآن مساعد رئيس التحرير لمجلة اللسان، الصادرة عن الجمعية الأكاديمية للغة العربية وآدابها في نيجيريا في جامعة: (أسلن)، 2015م إلى الآن.، وله مقالات منشورة في الصحف والمجلات الأكاديمية في الجامعات النيجيرية وغيرها، تربو على عشرين مقالة له مبادرات طيّبة في المجال الأدبي شعره ونثره، أهمّها ما يلي:السّنة، قصّة عربيّة فنيّة (2006م)ورحلة الزهراء، قصّة عربيّة فنيّة(2012م)، والشعر السياسي في نيجيريا لمحات ونماذج(2012م)، وطرق البحث العلمي في الدراسات العربية والإسلامية (2013م)،والسيد المحاضر، مسرحية عربية 2015م، وله انتاجات كثيرة تحت الطبع[1]

عوامل تكوين شخصيته في المسرحية "السيد المحاضر"

هناك جملة من العوامل التي كونت شخصية الكاتب في هذه المسرحية والتي جعلت ظهورها بخصائصها الفنية والموضوعية وتلبية لدعوة الانفعالات الاجتماعية وحل مشكلاتها المعاصرة. ويشتمل هذه العوامل على العاملين: الديني والاجتماعي.أما العامل الديني فقد ساعد في تكوين شخصيته حيث إن الإسلام أمر المسلمين بإصلاح وانتشار العدالة لقوله تعالى:"وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَوةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَوةَ وَيُطِيعُونَ اللهَ وَرَسُولَهُ أُوْلَئِكَ سَيَرْحَمَهُمُ اللهُ إِنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ" {سورة التوبة، الآية 71} لذا يرى أن يأخذ الأدب الإسلامي وسيلة بناء لغرس العقيدة والإيمان في قلوب المسلمين، وإشعال العاطفة الدينية، ونشر الدعوة إلى الله تعالى، ولإعادة تعاليم الإسلام وقيمه وروحه وأخلاقه في الناشئ فدعا إلى نحو السلوك الطيب ونشر الفضائل والكف عن الخصال غير الحميدة حتى لا تكون فتنة في الأرض. أما العامل الاجتماعي فإنما وجد أمامه مجتمعا فيه الفساد والفتن حيث أصبح الفساد اليوم قضية في مجتمعه من القضايا المعاصرة التي تشتكى منها الحكومة النيجيرية وتعمل بجد على نزاهته حتى تخلو الدولة من هذا المرض الاجتماعي. وتأمل الكاتب أن العمل على محاربة الفساد وإزالته في المجتمع ليس وظيفة لجهة معينة أو هيئة خاصة؛ بل هي مسؤولية الجميع ديانةً وأمانةً وخُلُقاً ومسؤولية مما شجَّعه- الكاتب- على كتابة المسرحية بصورتها الموضوعية إذ أن الأدب مرآة المجتمع؛ فالأديب قد وجد مجالا لإنتاج أدبه ما ينال إعجاب الناس وتقديرهم ويجاهد لتغيير المجتمع الأكاديمي إلى مجتمع صالح طاهر واقترح أخيراً أن العقوبات التامة هي العامل الوحيد الذي يمكن تطبيقها لمحاربة الفساد بصرف النظر عن نوعه.

---

[1] مخطوط بخط يد الكاتب، وقد أسداني بها يوم الخميس، 27 من شهر أبريل عام 2017م، في الساعة العاشرة صباحا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

التعريف بالمسرحية:

تناول هذه المسرحية قضية الفساد الأكاديمي في إحدى الجامعات الخيالية، فبطل المسرحية دَنْدَىْ (Dende) الذي جاء من أسرة فقيرة غير أنه طالب متميز جداً بين زملائه. فقد تخرج من الجامعة بتقدير ممتاز في الاختبار النهائي فوُظفَ محاضراً بالجامعة نفسها. وبعد أن صادف بهذا الحظ النبيل أخذ يشارك في أنواع الفساد ومساندة المفسدين وذلك بما أفشي من أسئلة وأجوبة الاختبار لطالبة،وبأخذ الرشوة،وبالإضافة إلى إلزام الطلاب بشراء المذكرات كأحد العوامل للنجاح في الاختبار كما يجذب بعض الطالبات إلى الفراش. ومن أمثلة ذلك ما فعله مع طالبة تِيتِي (Titi)حتى أصبحت حاملا ورفض المحاضر- دندى- الحمل مما دفعتها إلى شرب أدوية قوية لإجهاض الحمل دون مشاورة الطبيب. وأسقطت الحمل وأضّرت رحمها وبالتالي تحرم من الإنجاب طيلة حياتها. فقبض على المحاضر وسجنه لمدة من عشر سنوات

تحليل استراتيجيات محاربة الفساد الأكاديمي في المسرحية "السيد المحاضر نموذجا":

تعد هذه المسرحية نوعاً من الإنتاجات الأدبية النيجيرية التي تناقش الفساد الأكاديمي وأثره في الساحة التعليمية عامة ونوعية الخريجين على وجه خاص. وقد قدمت المسرحية اقتراحات مقنعة لمكافحة هذا المرض الأكاديمي. ويشتمل الفساد الأكاديمي على تصرفات دَنْدَى (Dende)- المحاضر- وحركاته المفسدة نحو تدمير مستقبل الطلاب حيث شارك في أنواع الفساد ومساندة الطلاب المفسدين، والسبب في ذلك هو أنه -دندى- تعلم في الجامعة التي انتشر فيها الفساد مما شجعه على اكتساب هذه العادة الذميمة تلقائيا، فيفكر منذ مراحله الدراسية في الإيجاد لطرائق جمع الأموال ظلماً ليصبح معيشته بتلك معايش أعضاء مجلس النوَّاب[1] ومجلس الشيوخ[2]قائلا:

"**دندى**: صراحة هذه التفكيرات العميقة تزعجني دائما، وتلهيني كثيراً عن المهمات، ولقد فات خاطري أننا لا نزال في العمل الخيري، ولا نكاد ننتهي من خدمة الجيب أولاً، ثم خدمة الشعب، ونحن-حقا- المواطنون الصالحون

بيرو: وربما نتخلى عن هذه الحركة الجيبية حينما نصبح من أعضاء مجلس النواب...

دندى: هيا نتحرك يا معالي عضو مجلس النواب، وفي التحرك بركة... مهما تكن خطورته فهو نظيف عندي ما عد السرقة"[3]

وبعد فترة قصيرة أكمل دراسته الجامعية، وبما أنه طالب متميز جداً اجتاز الامتحان النهائي وتخرج بتقدير ممتاز"مرتبة الشرف الأول" وثُبتَ محاضراً في الجامعة نفسها غير أنه مازال يفكر طرائق تطبيق الفساد على الطلبة فتذكّر تلك الأيام التي كانت يشترى المذاكرات قهراً فشرع في إعداد مذاكرته الخالية من القيمة الفنية ولزم شراؤها على جميع الطلبة كما فُعل به قائلا:

"**المحاضر**: صباح الخير

الطلبة: صباح الخير، أهلاً وسهلاً"

المحاضر: هيم!... يا تيتي، كم بعتِ من المذاكرات التي قدمت لكِ منذ بداية الفترة؟

تيتي: ما زالت كما هي، ولم تؤخذ منها إلا الاثنان اللتان تم شراؤها من قبلكم منذ ذلك الحين

---

[1] House of Representative (Lower Chamber)

[2] House of Senate (Upper Chamber)

[3] مرتضى عبد السلام الحقيقي: **السيد المحاضر**، مطبعة المضيف، ط1، 2015م، ص 9

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المحاضر: اسكتي، ما هذه الفوضة؟، كم بقيت بالخلاصة؟

تيتي: عفواً يا سيدي!، سبع عشرة مذكرةً

المحاضر: لا بأس، أعرف ما سأفعل بكم أيها المتكاسلون المُهملون، أتظنون أنني بلغتُ هذا المقام بالكسل والدعة مثلكم!، وستعرفون أن الشهادة الجامعية لا تُنال إلا بشق الأنفس، اعلموا أنكم راسبون وهذا ثابت، فليستعد كلٌّ للرسوب الذي لا مندوحة منه. وأنت يا تيتي مرّي عليّ في المكتب بعد قليل"[1]

ثم أخذ يجذب بعض الطالبات قربة إلى نفسه وبالتالي تبدأ تلك العلاقات الفاحشة كما كانت العادة لدى كثير من المحاضرين في الجامعات النيجيرية مضاف إلى ما يقدمون وما يأخذون من الرشوة والهدايا غير القانونية. وقد نجح في جذب طالبة تِيتِي (Titi) حتى أصبحت متوسطة بينه- دندى- وبين زملائها الطلبة، تزوره في مكتبه كما تكرر زيارته في البيت انظر:

"**المحاضر**: أشكر لقدومك قبل كل شيء، وأشكر لحسن خدمتك واهتمامك الخاصّ بي، كنت أتمنى أن يجمعنا مثل هذا اللقاء منذ الفصل الأول لأصرّح لك بما يكنّه صدري الرحب وضقت على أثره كلفاً ومقةً، تيتي! إني معجَب بك وليس بمقدوري تحمّل هذا الحب المضني منذ أول نظرة، بودّي أن تكوني خليلتي فنعيش معاً في جنة الحب الدانية القطاف"[2]

ولما بدأت هذه العلاقات الفاحشة واللقاءات غير القانونية بينهما اخترع يفضّلها على بقية الطلاب فوق ما يرام لأنه يحصل على مراده منها وبالعكس، كما منّح لها أشياءً كثيرة كدخول القاعة الدراسية في أي وقت تشاء خاصة في مقررته، والاتصال به عبر الهاتف كما تشاء يقول:

"في القاعة المحاضرة، دخل السيد المحاضر وبعد التحية سأل عن تيتي

المحاضر: أين تيتي؟

أحد الطلبة: لم تحضر

(أثناء هذا الحوار دخل طلابٌ فطردهم المحاضر وأغلق الباب، ثم دخل تيتي مطمئنة، والحاضرون يتعجبون من موقف السيد المحاضر الذي لم يحر بكلمة، ولم يطردها كشأنه المتأخرين الآخرين) وبعد المحاضرة، طلب منها زيارته في المكتب

المحاضر: أريد أن نقضي ليلة في النشوة يا تيتي"[3]

ثم يمكر دندى كيف يجذبها إلى الفراش كغايته الأساسي تجاه مصاحبتها، وطلب منها القضاء معه ليلة واحدة في الفندق لإدراك متعة الحب والمصاحبة بين الرجل والمرأة غير أنها ما وافقت بهذا الطلب بأسرع وقت يريد دندى مخافة على أبيها المتشدد على أولاده، ثم ذهب إلى السوق واشترى لها محمولا وشريحة وو... وقدم إليها الكيس فعجبت بها وتناولتها مسرورة ولكنها لم تستطيع متابعته إلى الفندق ووعدته في اليوم اللاحق حيث حدث ما حدث بينهما من الفاحشة:

---

[1] المرجع نفسه، ص 11

[2] المرجع نفسه، ص 13

[3] المرجع نفسه، ص 15

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

"**المحاضر**: لمَ لا أراك منذ هذه الأيام ولم أسمع عنك؟... ومهما يكن الأمر فإني لمنتظر حضورك غداً في ذلك الفندق الأبيض ليطمئن قلبي وأعود إلى صوابي المفقود

تِيتي: سأحاول ذلك ولكن انتظرني من الساعة الثانية مساء فصاعداً وللحديث بقية مع السلامة(وصلتْ الفندق في حدود الساعة الثامنة مساءً والمحاضر على قيد انتظارها منذ الساعة في صالة الضيافة، وهكذا قضيا هذه الليلة الممتعة حتى أوشكت الشمس تميل إلى الغروب)

المحاضر: أعدكِ من الآن أنني سأتولى دفع رسومك الجامعية، وأزوّدك بمصروفات أخرى لازمة من هذه اللحظة فصاعدا

تيتي: دعني، لقد فعلتَ بي ما تريد، وأخرتني إلى هذا الوقت، وهل من شأن آخر بعد هذه الفعلة التي فعلت؟"[1]

وبما أن دندى قد وعدها بالنجاح البارح في الاختبار في جميع المقررات فلم تهتم تيتي بحضور المحاضرات على ما يرام كما تترك مراجعة الدروس جنبا معتمدا على قول حبيبتها، فقد أوصاها زملائها لتحضر المحاضرات وملازمة المراجعة في كل أوقات،ولكن أمرها يشبه ما في مثل اليوربا الذي يقول:"الكلب الذي سيضيع فلن يسمع صفير الحاصد". ولما عُلق جدول الاختبار في القسم هرولت إلى دندى وأخبرته، كما ذكرته عن الوعد الذي وعدها إياه، ثم قدم أسئلة وأجوبة الاختبارات إليها كي تجيب إجابة مقنعة في جميع المقررات ولا سيما مقرر المحاضر أَلَبِي (Alabi) الذي غابت عنها طوال الفترة، في حين أن المحاضر ألبي قد قال أنه لن يسمح لها كتابة اختبار مقررته. وفي اليوم الموعود دخل تيتي قاعة الاختبار دون أي استعداد، وجاء المحاضر- ألبي- ليطردها مع بعض الطلبة الذين لم يهتموا بحضور محاضراته وبعد لحظة واحدة اكتشف بعض الأوراق التي دخلت بها تيتي إلى قاعة الامتحان، انظر:"

المحاضر ألبي: استمعوا إلى كلّ من ورد اسمه هنا، لا نصيب له في الاختبار ودرجة الحضور، يجي، أدي(Ade)، بلا(Bala) لَارَى (Lara)، تيتي(Titi) ، رملة(Ramlat) ، طن جوما(Tanjuma) "(ثم مرّ ببعض الصفوف، واكتشف ما تخبئه تيتي في ثوبها)

المحاضر ألبي: تيتي انتقلي من مجلسك إلى الصف الأمامي(تباطأت قبل الانتقال، فلما شعرت بدنوّ السيد ألبي منها نهضت من مجلسها، فإذا الورقة غير المشروعة ساقطة على الأرض

المحاضر ألبي: ما تلك؟"[2]

أخذ منها الورقة وسجل اسمها في قائمة أسماء الغش ثم طردها من الاختبار فخرجت متجهة إلى مكتب دَنْدَى لتقص عليه الحادثة ولكن للأسف أن دندى لا يقدر لتنقذها من هذه المشكلة لأنه عجز عن مقابلة المحاضر ألبي الذي هو رجل مستقيم يحافظ على جميع أوامر وليس ظالماً ولا فاسداً مثل دندى وفي هذه المرحلة أخذ يحادث تيتي حول الخطورة وراء الغش في الاختبار ومن هنا اتضح لتيتي أنه يخونها فقط ولا يحبها لأي منفعة:

"**دندى**: ما هي؟

تيتي: قبض عليّ (ألبي) في مادته ومعي تلك الورقة

دندى: مشكلة! كيف تساهلتِ؟!، أرجو أنكِ لم تخبريه بمصدرها؟

---

[1] المرجع نفسه، ص 22-23

[2] المرجع نفسه، 30-31

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تيتي: كلا! أخذها مني وطردني من القاعة على الفور

دندى: انصرفي إلى البيت سأتخذ خطوة مناسبة لاحقا، إلا أن القضية بحاجة إلى نوع من الحِيل الإدارية كما أرى، وقد يصعب علي وحدي مقابلة ألبي لحل المشكلة

تيتي: أما قلت لي أني معصومة في هذه الجامعة...

ليس الأمر كما تظنين يا "تيتي" فالجامعة لا تتساهل في قضية الغش، وكلانا الآن في خطر إلا أن ينجينا الله من هذه المشكلة فغادرت تيتي مكتبه دون وداع"[1]

ثم فُصلت عن الجامعة لمشاركتها في الغش فبدأت مداومة البيت أكثر ما يرام فعجب الوالدان على استقرارها في البيت وسألاها عن السبب فأجابتهما أنها قد تخلصت من الاختبارات، ولكن وحين تنتهي من كلامها إذ دخل عليهم رجل يدعي بابا وكان من أخوال "تيتي" والذي أخبر أبويها بالأحداث التي جرت في الجامعة وطردت بها، وهذا هو السبب لوجودها في البيت فتعجب الوالدان ونادها أمها لتسمع منها الحادثة دون أن تعرف أنها دخلت المرحاض وهي تتقيأ لأنها حامل:

"**الأم**: هي تتقيأ هنا في المرحاض، تكاد يُغمى عليها... تيتي!!!، ما بك !!! لا بدّ من المستشفى... المستشفى(أسرعوا بها إلى عيادة الأسرة)

الطبيب: إنها حامل!، لكنّها تعاطت أدوية قوية للإجهاض.

الوالدان: حامل!، لمن؟! (ينظر أحدهما إلى الآخر)

الأم: وكيف صحتها الآن يا طبيب؟

الطبيب تحسنت، إلا أن هذه الأدوية قد أسقطت الحمل وأضرّت رحمها، وقد تحرم من الإنجاب طيلة حياتها إلا بعون من الله فقط(انفجرت الأم بالبكاء وقام الأب في الحال متجها صوب المنزل)"[2]

ثم صارحت في إخبار أبويها المسؤول عن الحمل فرفع الأمر إلى المحكمة:"تيتي: إنه دندى... خدعني بلسانه المعسول، فصرف همتي العالية عن التعلم، فها أنا الآن لا أستطيع الإنجاب طلية حياتي...!(أجهشت بالبكاء)

الأم: من هو؟ وأين يسكن؟

تيتي: أحد محاضرينا في الجامعة

الأم: لا بد أن نرفع أمره إلى المحكمة ليذوق وبال فعله...(اتجها معا إلى مخفر الشرطة، فرفقهما شرطي إلى منزل دندى)

كوكوكو!!!(سمع دندى دقة الباب وهو يقلّب بين يديه خطاب الفصل من العمل الذي وُجه إليه في الجامعة)

دندى: من الطارق؟ ادخل إن شئت، ثم تقدم الشرطي، أأنت دندى، نعم أنا دندى، هل من الخدمة؟

الشرطي: لا حاجة سوى أنك مطلوب في المخفر

---

[1] المرجع نفسه، ص 31-32

[2] المرجع نفسه، ص 34- 35

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الأم: يا ملعون! أفسدت حياة ابنتي الوحيدة... وستعرف الجريمة التي ارتكبتها حين تصل مخفر الشرطة (وصلوا إلى مخفر الشرطة، فأنكر دندى الحقيقة ورُفعت القضية إلى المحكمة، ثم قضت المحكمة بسجنه عشر سنوات)"[1]

خلاصة الاستراتيجيات التي اقترحتها المسرحية

سبق أن قلنا إن الإستراتيجية علم وفنّ تسخير طاقات الأمة السياسية والاقتصادية والتعليمية والعسكرية والنفسية لخدمة السياسات المقررة في السلم أو الحرب، فالاستراتيجيات محاربة الفساد الأكاديمي الذي عبر عنها الكاتب في هذه المسرحية يتفرع إلى النقاط التالية:

1- منع المحاضرين الذين يلزمون الطلاب بشراء المذاكرات منعاً بتاً

2- العقاب للذين يأخذون الرشوة بفصّل عن العمل تخويفاً للآخرين

3- فصّل الطلاب الذين يشاركون في الغش في الاختبار عن الجامعة

4- العقاب للمحاضرين الذين يغتصبون المرأة إلى الفراش

5- العقاب للذين لا يحترمون القانون

6- وضع الحكومة قرارات قانونية لتشجيع سلطة الجامعة على تطبيق القانون في الجامعات

7 العدل من جهة الحكومة والأفراد

8 تحريم سلوكيات غير اللائقة

9 الاهتمام بخدمة الدولة بكل الجد، والخلاصة في العمل

وإذا تم مراعاة هذه الاستراتيجيات وتطبيقاتها في كل جهات حكومية كانت أو خاصة سوف تتخلص الدولة من الفساد بصرف النظر عن نوعه ثم تكون الدولة كلها للشعب.

خاتمة:

بعد اطّلاع الباحث على تجربة مرتضى عبد السلام المسرحية وقوفاً على الاستراتيجيات لمحاربة الفساد الأكاديمي فيها، تأكد لي إن الكاتب التجأ إلى وضع الخطط القانونية المناسبة لمحاربة هذا المرض الأكاديمي عبر مشاعره التمثيلية. وتحقق لي أن أسلوب وضع تلك الاستراتيجيات هي بالفعل علاج مناسب لتخلص من الفساد الأكاديمي وغيره من أنواع الفساد الشائعة في دولة نيجيريا. ويمكن لنتائج هذه الدراسة أن تتخلص في النقاط التالية:-

- تحققت العلاقة بين الفساد الذي صوره الكاتب (من خلال مشاعره الخيالية) وبين الفساد الحقيقي والحادثة في البيئات الأكاديمية النيجيرية

- استطاعت الدراسة (المسرحية) تحديد مسار المفسدين وملابس الفساد في المسرحية

---

[1] المرجع نفسه، ص 35-36

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- أن الفساد مرض أكاديمي ينشره فئه من المحاضرين والطلاب وبقية الموظفين في الجامعة في هذه الديار

- أظهرت الدراسة أساليب راجحة لكشف المفسدين

- كما تأكدت الدراسة أن إجراء العقاب المناسب على المفسدين هو الحل الوحيد لمحاربة الفساد الأكاديمي.

قائمة المراجع:

1. أنطون نعمة وآخرون: **منجد في اللغة المعاصر**، ط2، (بيروت: دار المشرق، 2001م)
2. بقدي كريمة: **الفساد السياسي وأثره ف الاستقرار السياسي في شمال أفريقيا: دراسة حالة الجزائرية**، بحث لنيل الماجستير في العلوم السياسية، 2012م
3. مرتضى عبد السلام الحقيقي: **السيد المحاضر**، ط1، (مطبعة المضيف، 2015م)
4. عبدالله بن مسفر الوقداني:**الفساد الأكاديمي**، شوهد بتاريخ: 08\03\2017م في الموقع: https://tanmia-idaria.ipa.edu.sa/Article.aspx?Id=46
5. فاطمة صالح شرف وآخرون: **قاموس أطلس الموسوعي** (القاهرة: دار أطلس، ط4، 2010م)
6. إكرام بن سلامة: **استراتيجيات التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن بسام- دراسة في الآليات والمستويات** (بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث بجامعة قسطنطينية، الجزائر، 2014م)، ص 16
7. منير البعلبكي ورمزي منير البعلبكي: **المورد الحديث** (لبنان: دار العلم للملايين، ط2، 2014م)،1159

- Akunyili, Nkem Dora: **Re-branding of the Nigerian University**, 39th Convocation Lecture of the University of Nigeria, Nsukka (UNN), Thursday August 5, 2010
- Ararat L. Osipian: **Misneeds in the USA Higher Education: Illegality Versus corruption**, first ed. USA: Nashville TN, 2008
- Adebisi P. Ademola et.all: "**Academic Corruption and the Challenge of Unemployed Graduates in nigeria:** Implication for Entrepreneurship Development of Economic Growth" in The Journal of Commerce, Vol.4, No1, University of Punjab, Pakistan, 2014
- Adekunle Akinyemi :**Transforming Tertiary Education For Development In Nigeria**, Retrieved from: http://nigeriaworld.com/articles/2015/oct/111.html , on 20, April 2017
- Humphery Assise: **Meaning and Nature of Corruption in Nigeria**, published by the United Nations Development, retrieved on 7th September, 2016 from:http://escuelapnud.org/biblioteca/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=873>
- Dele Sobowale, **Corruption of tertiary institutions**, Retrieved by 12.30 pm, on September 3, 2015 from: http://www.vanguardngr.com

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- Inih Ebong, **Ex-Lecturer Reveals "Appalling Corruption" in University of Uyo,** Retrieved by 3.00, pm, on 10 April, 2017 fromwww.premiumtimesng.com
- Geraldyn Ezeakile,**Reports Of Rape, Sexual Assault On Female Students By Lecturers Rise Across Universities In Nigeria,** Retrieved by 3.00, pm, on 13 April, 2017 www.persecondnews.com
- Muhammadu Buhari, **If we did not kill corruption, corruption will kill Nigeria**, Retrieved from; www.vanguardng.com, on 12 March, 2015, 2.00pm
- http://sa.berkeley.edu/conduct/integrity/definition
- http://www.persecondnews.com/index.php/archives/item/4476-reports-of-rape-sexual-assault

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

جماليّات التعبير المكانيّ في الشعر العربيّ القديم
من خلال "المفضّليّات" و"المعلّقات"

د.عمارة الجدّاري ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة تونس

ملخّص:

يمثّل المكان في النص الشعري القديم عنصرا رئيسا ذا حضور لافت كثافة وتنوّعا. والبحث في بنائه يكشف عن جماليّات تعبير مهمّة. ولعلّ التوسّل بكتابيْن مهمّيْن مثل "المفضّليّات" و"المعلّقات" كفيل بإبراز هذا التشكّل الجماليّ بناءً ودلالة ومقصدا.

***- الكلمات المفاتيح:** المكان، التعبير، الجماليّة، المفضليّات، المعلّقات.

Résumé

La poésie arabe classique est bien suppliée par les lieux. Et ces derniers sont bien construits pour exprimer des formes esthétiques, linguistiques et rhétoriques.

Et les deux exemples poétiques <<al-mufadhaliat>> et <<al-muallakat>>, qui sont deux livres du choisis poétiques, peuvent exprimer les rôles artistiques et esthétiques des lieux.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

يتّخذ المكان أشكالا ومستويات مختلفة تعكس أهمّيّته في النصّ الشعريّ وتتأتّى هذه الأهمّيّة من بعدين، يتمثّل الأوّل في تشكيل النصّ والنهوض بمعناه، ويتجلّى الثاني في دور المكان ذاته إذ يمثل ذات الشاعر ومحيطه لما له من اتّصال بالحياة الاجتماعية والحضاريّة.

والمكان بهذا الإحساس وهذا المنحى وهذه الفعاليّة اللغويّة يصبح بؤرة المعنى لذلك تجاوز بعده باعتباره إطارا محايدا وكيانا فيزيائيا كما تقبله العلوم، وأضحى مكمن الشعريّة بل مكوّنا أساسيّا في العمليّة الإبداعيّة.

ولعل المكان بهذا المنحى قد اكتسب من علاقته بالشعر القديم جماليات مخصوصة تبعث على الإدهاش والإيحاء[1]

ذلك هو منطلقنا في تنزيل قراءتنا المهتمّة بإشكالية المكان وجمالياته تعبيره التي ينهض بها من خلال أشعار ***"المفضّليّات"*** و***"المعلّقات"***.

1- المدوّنة:

نعتمد في هذا المبحث مدوّنة من مختارات الشعر العربيّ القديم تتمثل في *"المفضّليّات"* و*"المعلّقات"*. وتكتسب هذه المدوّنة قيمتها من مستويين رئيسيْن. يتمثّل الأوّل في كونها تغطّي تجارب الشعر العربي القديم من البدايات إلى حدود القرن الثاني الهجري تقريبا. ويتمثل الثاني في كون هذه المدوّنة تعدّ من المختارات، والاختيار ذاته عمل فنّيّ متميّز.

1-1- المفضليات:

تمثّل المفضليّات مجموعة من أشعار العرب اختارها وجمعها المفضّل الضبّي[2]. وتعبّر عن فترة زمنيّة تمتدّ من بداية الإنشاء الشعريّ العربيّ حتّى منتصف القرن الأوّل الهجريّ. وتعدّ أقدم مجموعة صنعت في اختيار الشعر العربيّ إذ كان الروّاة قبلها يصنعون أشعار القبائل. ولئن لم تحظ بدراسة شافية[3] فإنّها مثّلت مستندا لبعض الدراسات المتناولة للشعر العربيّ ومقاربة معانيه. وتحتوي *"المفضليات"* مائة وثلاثين (130) نصّا بين قصيدة وقطعة[4] بعد أن أضاف إليها المحقّقان أربعة نصوص من روايات مختلفة[5] مثل

---

1 - غسان فلاح أوغلي، جماليات المكان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للدراسات والبحوث، 2014. ص14

«أنه لا يزال الشعر الجاهلي في الحقيقة، قادرا على الإيحاء والإدهاش وإشباع الذائقة الجمالية مع كل قراءة جديدة فيه، ولا يزال الشعر الجاهلي بحاجة إلى مزيد من الدراسات"

2– نجد ترجمات عدّة للمفضّل الضبّي

– ابن النديم، الفهرست، طبعة بيروت، ص102.

– ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الكتاب العربي، بيروت، ج7 ص 117

والمفضّل الضبّيّ هو أبو العبّاس بن محمّد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبّيّ, كوفيّ لغويّ أديب, له سير وترجمات تواترت في المعاجم والمؤلّفات النقديّة القديمة والحديثة.ورغم اختلاف هذهالمراجع مجتمعة في تاريخ حياته الدقيق مولدا ووفاة فإنّها تطنب في ثقة روايته وعلمه بالشعر واللّغة. ولئن سكت المؤلّفون عن تاريخ مولدهووفاته, فإنّ خبر قدومه إلى البصرة[2] وقصّة تعليمه للمهديّ يدفع إلى الإقرار بأنّه قد عاش فترة ما قبل نهاية القرن الثاني للهجرة ويمكن استصفاء تاريخ يقارب الدقّة لوفاته سنة 178هـ. غير أنّ أهمّ ما يمكن أن يتّفق عليه حول المفضّل الضبّيّ, أنّه كان عالما بالنحو والشعر والقراءات وراوية ثقة إذ رغم معاصرته لحمّاد الراوية فإنّه لم يلق ما لقيه من اتّهامات وقدح في الرواية ففضّل عليه لثقته وتبصّره بالعلومالأنساب. وما يزيده قيمة اهتماماته متنوّعة المواضيع وإن تعلّقت أغلبها بالشعر إذ تتّفق المعاجم القديمة على أنّ للمفضّل مؤلّفات أربعة إلى جانب المفضليّات منها ما هو مطبوع معروف مثل "أمثال العرب" ومنها ما هو مفقود غير موجود مثل "كتاب معاني الشعر" و"كتاب العروض"و"كتاب الألفاظ". وقد تنوّعت مصادر علم المفضّل فقد تعلّم على شيوخ علماء في اللغة والحديث والقراءات والتفسير مثل سمّاك بن حرب(ت123هـ) وأبي إسحاق السّبيعي(ت187هـ) وعاصم بن أبي النّجود(ت128هـ) ومجاهد بن رومي(ت154هـ) وسليمان بن مهران الأعمش(ت148هـ).

وتتلمذ على يديه علماء وشرّاح شعر وروّاة مثل الكسائي(ت 189هـ)والفرّاء(ت 207هـ) وابن الأعرابي(ت231هـ) والجحدري(ت231هـ)

3– مبروك المناعي، المفضليّات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ط1، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس، 1991. يشير إلى عدم وجود دراسة شافية للمفضليّات. **وقد وجدت دراسة قامت بها ميّ يوسف خليف, القصيدة الجاهليّة في المفضليّات, مكتبة غريب [د.ت].**

4– تميّز النصّ الشعري بين القصيدة والقطعة تميزا يعتمد التصنيف العددي فالنصّ ذو البيت الواحد يسمّى يتيما وذو البيتين يسمّى نتفة وذو الثلاثة إلى السبعة يسمّى قطعة وما فاق السبعة يسمّى قصيدة. والمفضّليّات تضمّ مائة وخمس عشرة(115) قصيدة وخمس عشرة(15) قطعة.

5– المفضل الضبي، مقدّمة المفضّليّات المفضّليّات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون، ط7، دار المعارف، [د.ت]، ص10.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المفضّليّة الأخيرة التي تمثل إعادة للمفضّليّة الواحدة والثمانين إلاّ أنّ الرواية قد اختلفت بالزيادة والنقص والتقديم والتأخير[1]. ومثّل عدد نصوص **"المفضّليّات"** إشكالا. إذ لئن صمت بلاشير عن ذلك وتحدّث بصفة إجماليّة "**نصوص شعريّة وردت أحيانا في شكل قطع وغالبا في شكل قصائد تبدو تامّة**"[2] فإنّ بروكلمان يرى أنّ "**المفضليّات مائة وستّ وعشرون أومائة وثمان وعشرون قصيدة**"[3] ويعني بالقصيدة النصّ بصفة عامّة وتواتر هذا الرأي في المؤلفات القديمة بداية من *"الفهرست"* لابن النديم[4] وهو أنّ *"المفضّليّات"* مائة وستّ وعشرون أومائة وثمان وعشرون قصيدة قد تزيد وقد تنقص تتقدّم فيها وتتأخّر بسبب الرواية عنه (المفضّل الضبّي) والصّحيحة التي رواها ابن الأعرابيّ وهي أشعار مختارة جمعها المفضّل للمهديّ[5].

1-2- المعلقات أو السبع الطّوال:

سبعة نصوص تنوّعت تسميتها بين المعلّقات[6] والقصائد[7] والمذهّبات[8] والسموط[9] والسبعيّات[10]. وشعراء المعلّقات سبعة امرئ القيس وطرفة بن العبد وزهيّر بن أبي سلمى وعنتر بن شدّاد وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة ولبيد بن ربيعة.

ويجعل القرشيّ[11] في اختياره قصيدة النابغة ومعلّقة الأعشى مكان الحارث وعنترة، فكان التركيز على العدد "سبعة" متواترا. فضلا عمّا ذهب إليْه بعض الجمّاع والشرّاح بعدّها تسعا بإضافة النابغة الذبياني والأعشى[12] باستثناء التبريزي[13] الذي أضاف في جمعه ثلاثة نصوص لتستقرّ معه عند عشرة نصوص.

ويروي ابن الكلبيّ من أنّ أشهر الشعر وأجوده يعلّق على ركن من أركان الكعبة وسمّيت بـ*"المذهّبات"* لأنّها كانت تكتب بماء الذهب حسب رواية ابن رشيق[14] ولئن تنوّعت هذه الأخبار فإنّها تُجْمِعُ على شهرة هذه المختارات وأهمّيتها إذ أنّه "**إنّما كان يتوصّل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيّته ومكانه في مضر**"[15]

وتعليق الشعر بالكعبة وكتابته بالذهب يسهم في قداسة النّصّ وإكسابه مفاهيم أسطوريّة مختلفة.

1– تتمثّل الزيادة في الأبيات (3 –7) و (11– 15)

2– بلاشير, تاريخ الأدب العربي، ج1 ص164.

3– بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجّار دار المعارف [د.ت]. ج1 ص73.

4– ابن النديم، الفهرست، طبعة بيروت، [د.ت] ص 68

5– مبروك المناعي، المفضليّات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 16 – 17

6– نعثر على تسمية "المعلّقات" في مراجع مختلفة: ابن عبد ربّه العقد الفريد ج5 ص269 وابن رشيق في العمدة ج1 ص61 وابن خلدون في المقدّمة ص532

7– يجمع معظم الروّاة و الشرّاح على تسميتها بالقصائد السبع الطوال مثل ابن الأنبا ري و ابن كيسان ..

8– نجد صدى هذه التسمية في العقد الفريد ج5 ص269 و العمدة ج1 ص61 وقد جمعت في ذلك بين تسميتي "المذهبات" و"المعلّقات"

9– يعتبرها القرشي من السّموط .

10– القاضي أبو بكر الباقلاّني، إعجاز القرآن، طبعة عالم الكتب، ص42 .

11 – أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق خليل شرف الدين، ط2، دار الهلال، بيروت1991.

12 – أبو جعفر أحمد بن محمد النحّاس، شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، دار الحرّيّة للطباعة، مطبعة الحكومة بغداد، 1973.

13 – الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر تحقيق وتعليق وضبط: محمد محيي الدين عبد الحميد الناشر: مكتبة محمد علي صبيح وأولاده – القاهرة [د.ت]

14– ابن رشيق ج1 ص61 .

15– ابن خلدون ص542

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

2- جماليات وصف الأمكنة:

يجري وصف الأمكنة بطرق مختلفة مرورا بعدة مستويات من التصوير والصياغة، وكثيرا ما يراها الدارسون مبعث إدهاش وجمال[1] وما الحضور اللافت للأمكنة في مطالع القصائد إلاّ دليل على هذا الإيحاء والتدلال.

ولعلّ توسّلنا بتلقّي هذه الأمكنة صياغة وتصويرا نكتشف مستويين من الأمكنة: أمكنة موصوفة مباشرة أو موضّحة للصورة الشعرية، بلاغيا، فتدعم المشبه به. وأمكنة حاضرة في صورة موازية للعنصر المحكي الأصلي.

2-1- المستوى الأوّل: الأمكنة موصوفة وصفا مباشرا:

تحضر الأمكنة في هذا المستوى بصفة مباشرة مصوّرة في ذاتها ومثال ذلك وصف الرسوم والديار ووصف الفلاة ووصف ساحة الوغى، يقول مزرد بن ضرار الذبياني [من الطويل]:

"مَعَاهِد تَرْعَى بَيْنَهَا كُلّ رعْلَةٍ * غَرَابِيبُ كَالهِنْدِ الحَوَافِي الحَوَافِدِ"[2]**

فيصف هذه المعاهد بعد أن أقفرت وسكنها الوحش فغدت مثل السيوف الحافية. وتحضر المعاهد باعتبارها مكانا شعريا، موصوفة في ذاتها ويتفنّن الشاعر في تصويرها وتقريبها من المتقبل. وفي نفس المستوى يتنزّل وصف الفلاة فتبدو مكانا موصوفا وصفا مباشرا يقول عبدة بن الطيب [من البسيط]:

"إذا تجَاهَدَ القومُ في شَرِكٍ * كَأَنّهُ شطبٌ بِالسرْوِ مَرْمُولٌ"[3]**

فيصف الفلاة ويقدّمها مكانا شبّهه في استوائه بالحصير، واستواء الطريق دليل على قلّة استعماله. وقد يعْبُرُ هذا المعنى النصّ الواحد فيتنزّل الطريق مشبّها بالحصير في استوائه إذ يقول المخبّل السعدي [من الكامل]:

"وَمُعَبّدٍ قَلِقِ المَجَازِ كَبَا * رِيّ الصنَاعِ إكَامَهُ دُرْمُ"[4]**

فيقدّم طريقا صعب المرور يصير من تلقائه عابِرُهُ مجبولا على الإسراع طلبا للنجاة لصعوبته ولاستواء إكامه بالأرض مثل الحصير فيبدو دون آثار ممّا يجعله صعب المسلك لغياب آثاره وضياع مساربه.

ويتعدّى وصف الطريق هذه السمات إلى وصف مباشر يعكس عسر المرور به لا لضياع مساربه فحسب وإنّما لاشتباكها. يقول المثقب العبدي [من الطويل]:

---

[1] – غسان فلاح أوغلي، جماليات المكان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للدراسات والبحوث، 2014. ص14

"تأتي دراسة جماليات المكان في الشعر الجاهلي، بما للمكان من حضور عميق فيه، تتجلّى في أحد مظاهره البسيطة في استهلال كل الأعمال الشعرية الجاهلية الكبيرة بمعالجة للمكان بصورة أساسية، ومحاورة لكل ما فيه، وتماه مع مكوناته وانصهار روحي فيها، حتى إن الأسماء المجردة للأماكن تتوالى وتحتشد، وكأنما يتمسك الشاعر من خلال تعدادها بأجزاء نفسه التي تواجه رحيلا لا تنتهي فصوله، ويتخذ منها تعويذة ضد الشتات، وضد الفناء، وتلاشي الذكريات التي يتشكّل من مجموعها وجوده»

[2] – المفضلية15(4) معاهد: أماكن/الرعلة القطعة من النعام/غرابيب: سوداء الحوافي الحوافد: حافية متقاربة الخطو: يشبه النعام برجال الهند.

[3] – المفضلية 26(13) تجاهد: اشتد/الشرك: الطريق/شطب: سعف النخيل/السرو: مكان باليمن/المرمول: منسوج: طريق كأنّه حصير منسوج لاستوائه.

[4] – المفضلية 21(22) المعبد: الطريق/قلق المجاز:يتعب عابره/الباري: الحصير المنسوج/إكام: النشر من الأرض.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

"علَى طرُقٍ عنْدَ الأرَاكَةِ ربةٍ * تُؤازِي شَرِيم البَحْروَهْوَ قَعيدُهَا"**[1]

فيجعل هذا الطريق متشابكا بكثرة مساربه واشتباهها والأصمعي يقول: **"إنّما جعلها طرقا مختلفة لأنّه أشدّ للسير فيها لاشتباهها"**[2]. فتبدو الفلاة مكانا موصوفا في ذاته. ثمّ يحدّد الشاعر سماتها المخصوصة للنهوض بالمعنى الشعري شأن ساحة الوغى في قول الحصين بن الحمام المري [من الطويل]:

"بِمُعْتَرَكٍ ضَنِكٍ بِهِ قَصْدُ القنَا * صَبِرْنَا لَهُ قَدْ بَلّ أفْرَاسَنَا دَمًا"**[3]

فيصف ساحة الحرب مبرزا ضيقها وما تكسّر بها من رماح لشدّة هذه الحرب ولضراوتها. وتبدو لنا مكانا يشكّل المشهد الذي يتقبّله المتلقي. فيجد نفسه منذ لحظة القراءة الأولى إزاء مكان معيّن يحشده الشاعر بالصفات. لذلك اعتبرنا المكان في هذا المستوى موصوفا لذاته فهو أسّ المعنى الشعري.

وحين يكتسب المكان هذه الشاكلة فإنّ الشاعر يجعل منه محور الحدث الشعري فيبدو رسما يأبى الامّحاء وقد غادره أهله وارتحلوا عنه، أو فلاة يصعب طرْقُها لصعوبة مسلكها وقلّة ورودها، أو ساحة حرب ضيّقة تتلوّن بالدماء وبقايا الرماح.

2-2- المستوى الثاني: الأمكنة الرافدة لموصوف مباشر:

لا يحضر المكان في هذا المستوى حضورا مباشرا بعدّه مكمن المعنى وإنّما يكون على علاقة بوصف أشياء أخرى تنأى عن المكان مثل وصف الناقة حيث تُشبّهُ عند الشعراء بأماكن مهمة يتفنّنون في تركيبها. وكثيرا ما تحضر صورة القصور في تشبيه الإبل. يقول ثعلبة بن صعير بن خزاعي المازني [من الكامل]:

"تُضْحِي إذَا دقّ المطيّ كَأَنّهَا * فدَنُ ابن حيّة شادَهُ بالآجُرِ"**[4]

فيصف علوّ ناقته مستحضرا القصر مكانا مهما. ويبرز علوّه وقد شيّد بالآجر. ويذهب هذا التشبيه عديد الشعراء إذ يقول عمرو بنالأهتم بن سمي السعدي المنقري [من الطويل]:

"وَقُمْتُ إلَى البرْكِ الهَوَاجِدِ فَاتّقَتْ * مَقَاحِيدَ كُومٍ كَالمَجَادِلِ رُوقُ**

بأدمَاءَ مِربَاعِ النتَاجِ كَأَنّهَا * إذَا عَرَضَتْ دُونَ العِشَارِفَنِيقُ"**[5]

فيشبّه إبل الحي/البرك بالقصور الراقية لعلوّها. ويقول متمم بن النويرة [من الكامل]:

"بِمَجَدّةٍ عَنِسٍ كَأنّ سَرَاتَهَا * فَدَنٌ تَطِيفُ بِهِ النبِيطُ مُرَفّعُ"**[6]

فيستحضر المكان الشعري ليبرز علوّ ناقته الصابرة المُجِدّة في السير فإذا هو قصر مرفّع تدور حوله النبيط[7]. ويعدُّ القصر مكانا عاليا شامخا يُهْتدَى به. وهذا العلوّ كثيرا ما شدّ الجاهليَّ فاستحضره في تشبيهاته ليبرز هذا الشموخ والعلوّ لا سيّما أنّ الصورة

---

[1]– المفضلية 28(9) الأراكة: موضع/الربة: المجتمع/ الشريم: خليج انشرم من البحر/قعيدها ملازم لها.

[2]– الأصمعي, الأصمعيّات, تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت لبنان الطبعة الخامسة [د.ت]، قصيدة المثقب العبدي ص89.

[3]– المفضلية 12(24) ص 67 : معترك : موقع المعارك/فنك : ضيّق/قصد القنا : ما تكسّر من الرّماح.

[4]– المفضلية 24(8) ص 129: دق المطيّ: ضمر لطول السفر/الفدن: القصر

[5]– المفضلية 23(12–13) ص 126 : البرك : إبل الحيّ/الهواجد : النيام/اتقت : تحاشت/مقاحيد : سمان/ المجادل : القصور.

[6]– المفضلية 9(5) ص49 : المجدّة : المسرعة/العنس : الصلبة/سراتها : أعلاها.

[7]– النبيط : قوم من العجم كانوا ينزلون بين العراقيين سمّوا نبطا لاستنباطهم ما يخرج من الأرضين.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الشعريّة بهذا المعنى بقدر ما تكون واضحة المعالم للجاهليّ الذي يعلم القَصْرَ وقد شدّه علوّه، تكون مغربة في العلاقة بين النوق والقصور. وقد تحتاج صفات الناقة من علوّ وسعَة صدر إلى أكثر من مكانٍ فيحيل الشاعر إلى تشبيهها بالجبل كما في قول المسيّب بن علس [من الكامل]:

"وَكَأنّ غَارِبَهَا رِبَاوَة مِخْرَمٍ * وَتَمُدّ ثِنْيَ جَدِيلِهَا بِشِرَاعِ"[1]**

فيصفها ويصوّرها باستحضار مكان شعريّ يكرّس هذه الصفات، فجعل ما بين سنامها وعنقها مثل منقطع الغلظ من منقطع أنف جبل [***رباوة مخرم***] ليعيّن امتداد عنقها. وكثيرا ما كان المكان في هذا المستوى مختزلا لصفات الممدوح ومن أبرز أمثلة ذلك ما ورد في قول المسيّب بن علس [من الكامل]:

"وَلأنْتَ أَجْوَدُ من خليج مُفْعَمٍ * مُتَرَاكِمِ الاذِي ذِي دِفَاعِ**

وَكَأنَّ بُلْقَ الخَيْلِ فِي حَافَاتِهِ* يَرْمِي بِهِنّ دَوَالِي الزرّاعِ**

وَلأنْتَ أَشْجَعُ فِي الأعَادِي كُلّهَا * مِنْ مِخدَرٍ لَيْثٍ مُعِيدِ وقاع"[2]**

فيتفنّنُ في تركيب هذا المكان وترتيبه وفق المعنى الذي يرمي إليه من مدح. فيبدو المكان على تماسّ مع غرض المدح فيشكّل مفردات تختزل جملة صفات لتكوّن صورة للممدوح. فإذا هو مكان مبهم تنهض به جملة من الصور الشعريّة في فضاء لغويّ فريد، خليج متراكم المياه تتدافع فيه الأمواج وما هذا التدافع إلاّ للعطايا عند الممدوح. فالمكان بهذه الصورة يعيّن صفة الكرم عند الممدوح. ويقدّمُ المكانَ بصورة مختلفة صفة ثانية للممدوح يجعله ليثا مخدرا، وحضور الخدر يجعل الأسد أشدّ بطشا بمن ينوي الاقتراب من عرينه وكذلك كان الممدوح في قلاعه. ومن ثمة تعين المكان/الخدر بالنسبة إلى الليث مخدرا ليكون أكثر دفاعا. فكان المكان مسهما في تعيين الشعريّ وتحديده باعتباره أساس النصّ وقوامه.

2-3- المستوى الثالث: الأمكنة الموصوفة موازية لموصوف مباشر:

تحضر الأمكنة، في صورة ثانية متاخمة للمعنى الأصليّ في البيت فيدور المعنى في البيت حول غرض معيّن ويدعمه مشهد ثان يكُون بمثابة الموازي للمعنى الأصلي إلاّ أنّه يوضّحه ويكثف شعريّته. وفي هذا المشهد الثاني يحضر المكان المبهم لينهض بجملة من المعاني. فيصف الشاعر الناقة وبأسَهَا وصبْرَهَا ويقيم لها مشهدا ثانيا يصوّرُ فيه الحمار الوحشيّ على وجه المقاربة والمشابهة ويحضر المكان المبهم ليبرز جملة صفات للحمار الوحشيّ ويدعم المعنى ناهضا بالغرض العامّ للقصيدة يقول المرار بن منقذ [من الرمل]:

"مِثْلَ عدّاءٍ بروْضَاتِ القطا * قلَصَتْ عَنْهُ ثِمَادٌ وَغُدُرْ[3]**

فهذا الحمار قد ارتفعت عنه بقايا الماء والغدر فسدّت عليه الطريق وهو يعدو فكان يحاذيها طورا ويبتعد عنها طورا آخر شأنه شأن الناقة التي ***"تتّقي صوّان الحصى"*** في الصبر والمعاناة. وهذا الحمار يختار الأماكن فيبتعد عن الحرّ ويختار المرتفعات للتهوئة كما في قوله [من الرمل]:

---

[1]– المفضّليّة11(11) ص 62: الغارب : ما بين العنق والسنام/الرباوة : منقطع الغلظ من الجبل/مخرم : منقطع أنف الجبل/الجديل : الزمام.

[2]– المفضلية 11(20–21–22) ص63 الآذيّ: الموج أو السيل/ذي دفاع: الماء يدفع بعضه بعضا/الدوالي آلة للسّقي، شبه أمواج الخليج بخيل بلق.

[3]– المفضلية 16(31) عدّاء : حمار يعدو, قلصت : ارتفعت, ثماد : بقايا الماء, غدر : جمع غدير.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

"لَهَبَان وَقَدَتْ حِزّانَهُ *** يرْمُضُ الجنْدُبَ مِنْهُ فَيَصِرْ

ظلّ فِي أعْلَى يَفَاعٍ جَاذِلاً *** يُقْسِمُ الأمْرَكَقَسَمِ المُؤْتَمِرْ

ألِسَمْنَانَ فَيَسْقِيَهَا بِهِ *** أمْ لِقَلْبٍ مِنْ لُغَاطٍ يَسْتَمِرْ"[1]

إذْ هجر المكان الأوّل لِحَرّهِ وسكن المرتفع واختار مِنْ أيْن يَسْقِي أتانَه، وهذا الحمار في حيرته وفي تعبه وصبره يدعم حالة الناقة في صبرها على الشدائد.

ويتجلّى حضور الأمكنة على هذه الشاكلة لوصف المرأة وتشبيهها ببيضة الخدر. ويتفنّن الشاعر في وصف الخدر باعتباره مكانا مبهما ينهض بجملة من المعاني في مثل قول المخبّل السعدي [من الكامل]:

"أوْ بَيْضَةِ الدِعْصِ التِي وُضِعَتْ *** فِي الأرْضِ لَيْسَ لَمَسّهَا حَجْمُ

سَبَقَتْ قَرَائنضهَا وَأدْفَأهَـــا *** قرد الجناحِ كَأنّهُ هَـــدمُ

وَيَضُمّها دون الجناحِ بِدَفـهِ *** وَتعفُهُنّ قَوادمُ قُتْـــمُ[2]

إذ كثيرا ما يشبّه الشعراء الحبيبة ببيضة النعام الأولى فيبيّن الشاعر في هذه الصورة مناعة المكان وعلوّه فوق تلّ من الرمل (الدعص) وما به من رقّة حتى صارت ليّنة ليس بها نتوء. ويحضر المكان الشعري بالطريقة نفسها في التغزّل بالحبيبة فيشبه المزرّد أخو الشماخ عيْنيْها بعيْنيْ مهاة ويستحضر المكان في الصورة الثانية الموازية [من الطويل]:

"وَعَيْنَيْ مَهَاةٍ فِي صُوَارٍ مَرَادُهَا *** رِيَاضٌ سَرَتْ فِيهَا الغُيُوثُ الهَوَاطِلُ"[3]

ينعت الشاعر صاحبته في تشبيب فيجعل عينيْها عينيْ مهاة، ثم يذكر مرعاها فإذا هو رياض أمطرت ليلا، والمطر ليلا أحمد عند العرب. وترعى هذه المهاة في قطيع فهي محميّة وترود مراعي خصبة. فيحضر المكان في هذا المستوى ليدعم المشهد الأصلي فيصف الناقة في مشهد ثم يدعمه بمشهد ثان يتعلق بوصف الحمار الوحشي فيكون فيه للمكان حضور مهمّ في دعم المعنى وتعيين الشعري والتفاعل بين الأمكنة والمعاني.

3- التدقيق الوصفي للأمكنة :

تشحن الأمكنة بالتحديد المفرط التدقيق[4] لتنهض بصورٍ فريدة ومشاهدَ ذات بناء فنيّ شفّاف من حيث العمليّة الوصفيّة القائمة على مستويات مختلفة من التحديد وتقديم الحيّز الفضائي الأمثل.

---

[1]– نفسه 16(34–35–36) اللهبان: وهج الحرّ، الحزان: غليظ الأرض،يرمض من الرمضاء: الرمال الساخنة من شدة الحر، يفاع:المرتفع من الأرض،جاذلا: منتصبا، المؤتمر:الذي يختار أمرا لنفسه.

[2]– المفضلية 21(16–17–18) الدعص: الجبيل من الرمل–الحجم:النتوء, قرد الجناح:ذكر النعام , الهدم: الكساء. الدف:الجنب.

[3]– المفضلية 17(9): صوار: قطيع البقر, مرادها: مرعاها, سرت فيها الغيوث: أمطرت ليلا.

[4]– القاضي أبو بكر الباقلاني, إعجاز القرآن, ص156. ينتقد كثرة ذكر المواضع ويعيبها على امرئ القيس في قوله من المعلقة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**بسقط اللوى بين الدخول فحومل فتوضح فالمقرات لم يعف رسمها**لما نسجتها بين جنوب وشمأل

فيرى أن في البيتين مالا يفيد من ذكر هذه المواضع, وتسمية هذه الأماكن : من الدخول وحومل وتوضح والمقراة وسقط اللوى, وقد كان يكفيه أن يذكر في التعريف ببعض هذا. وهذا التطويل إذ لم يفد كان ضربا من العي". ونرى في ذلك أنّ الباقلاني يحركه قادح المسّ من الشعر عوض البحث عن محاسنه لابراز القيمة الإعجازية للنص الدّيني.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وتتأتّى عملية التدقيق الوصفي بتكرار الأمكنة وتتاليها في حشد لجملة الأماكن العامّة أو المواضع التاريخية لتضفي على النصّ تحديدا فريدا من حيث التدقيق الوصفي. ويمكن للشاعر أن يعتمد لغاية التدقيق الوصفي آليّات لغويّة مختلفة باعتماد الظروف بطرق تشكّل مستويات متنوّعة نتناولها بالتحليل تباعا.

3-1- المستوى الأول: التساوي بين الأمكنة:

تمرّ عمليّة التدقيق الوصفي للأمكنة بحشد النصّ بجملة مواضع في تتال نابع من وَعْيٍ مخصوص بالتداعي لغاية امتلاك الفضاء من جانب وتحديده من جانب ثان. ومن أمثلة ذلك صورة رحلة الظعائن وتحديد الرسم /الطلل حيث لم تخل هذه المواضع من ذكر أمكنة مختلفة متّسمة بتتابع وتتال يشي بدلالات ترتدّ إلى أهميّة هذه الأقسام في القصيدة العربية.

ويمكن أن نستدلّ على مسألة القول بالتدقيق الوصفي للأمكنة في رحلة الظعائن يقول المرقش الأكبر [من الرمل]:

"جَاعِلاتٍ بَطْنَ الضبَاعِ شمَالا * وَبِرَاقِ النِعَافِ ذَاتِ اليَمِينْ"[1]**

يذكر الشاعر طريق الظعن فيحدّد هذا المكان ويدقّقه بين يمين وشمال لغاية إبراز المكان إبرازا يمكن أن ينهض بمعنى الفراق حيث يعيّن شوقه وحزنه للفراق. فكان للوصف أبعاده في النهوض بالمعنى الشعري.

ويمكن أن يتجلى تحديد الأمكنة تحديدا وصفيّا ثابتا في وصف الطلل. حيث يشحن الشعراء الأقسام الطللية بأماكن موصوفة وصفا دقيقا. ويجري هذا الوصف بتقديم المواضع التاريخية المحيطة بالرسم ومنْ أمثلة ذلك قول عبد الله بن سلمة الغامدي [من الكامل]:

"لِمَنْ الديارُبِتُولَع فَيَبُوس * فَبَيَاضُ رِيطَةَ غَيْرذَاتِ أنِيسِ"[2]**

وقول الحارث بن حلزة اليشكري [من الكامل]:

"لِمَنْ الديَارُعَفَوْنَ بِالحَبْسِ * آيَاتُهَا كَمَهَارِقِ الفُرْسِ[3]**

فيطنب الشعراء في تحديد الرسم وبيان أوصافه ودوامه وعدم امّحائه وفعل الرياح وظباء الوحش فيه ومداومته للزمن بمعاندته السيول والهواطل. وتتجلّى عمليّة التدقيق الوصفيّ في هذا المستوى في تميّزها باستحضار آليّات لغويّة معيّنة مثل الظروف يصرفها الشاعر على طرق شتّى تخفي تدقيقا في عمليّة الوصف.

ويجري هذا التدقيق في تساوي موصوفيْن، موصوف أوّل متعيّن يسعى الشاعر إلى إثباته، وموصوف ثابت مسبقا. أو أنْ تتساوي الأمكنة الموصوفة أفقيّا ويغلب هذا الحضور على النصوص إذ كثيرا ما يعتمده الشعراء لغاية الدقة في التصوير. ويقتضي التدقيق الوصفي استخدام ظروفٍ وحروفٍ معيّنةٍ تسْهِمُ في تركيزِ المعنى وتكثيف لحظته الشعرية. حيث تساعد على تحديد سمات الأمكنة ونوعيّتها والمعاني التي أفادها حضورها. وتحدّد الظروف المستخدمة حيّزا مجاليّا معيّنا يتّسم غالبا بالأهمّيّة من حيث الخصوصيّة

---

[1]- المفضلية 48(2) ويمكن أن نستدلّ أيضا على ذلك بالأمكنة التالية :

المفضلية130(3-5): "لدن شال أحداج القطين عدية ** على جلهة الوادي مع الصبح توسق

تطالع ما بين الرحي فقراقر ** عليهن سربال السراب يرقرق

وقد جاوزتها فيرين شارف ** محرمة فيها لوامع تخفق"

المفضلية 56(10): "سلكن القرى والجزع تحدى جمالهم ** وورّقن قوا واجتزعن المخارما"

[2]- المفضلية :19(1)

[3]- المفضلية :25(1)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

اللغويّة، باعتباره ظرفا مخصوصا، وإفادته المعنى الشعريّ عامّة. ومن أبرز هذه الظروف المستخدمة *"بيْن"* كما في قول عوف بن عطية [من الوافر] :

"وَنرْعَى مَا رَعَيْنَا بَيْنَ عَبْسٍ * وَطَيْئِهَا وَبَيْنَ الحَيّ بَكرْ**[1]

فيُحدّد بالظرف *"بيْن"* حيّزا معيّنا يشكّل بِهِ مَرْعاهم وسط الأعداء فيشي بقدرتهم الرعي حيث شاءوا. فأفاد الظرف بذلك معنييْن، معنى قريب يتعلّق بتحديد الحيّز المجالي للمكان بدقّة فائقة في الوصف والتعيين، ومعنى يتجاوز هذا التحديد ويتعلق بقدرتهم الرعي بين قبائل الأعداء فبدا جليا النفاذ فيهم. ويمكن أن تتجلى هذه الإفادة في تعيين الطلل في استهلال امرئ القيس لمعلقته "**بين الدخول فحومل**" تعيينا يتأتى من تشاكل موصوف مخصوص يسعى الشاعر إلى إثباته [مكان الرعي أو الطلل]، وموصوف ثابت مسبقا بعدّه مكانيْن تاريخيّين راسخين في الحيز الجغرافي الواقعي وفي ذهنيّة المتلقي باعتبارهما جزءا من ثقافة جمعية.

ولئن تعدّدت الظروف وأسماء الجهات فإنّها تشترك في تحديد سمة التساوي بين أمكنة وحيّزات مختلفة فتنهض بالمعنى الشعري. وكثيرا ما يرتبط الظرفُ بمكانٍ علمٍ فيتساوى معه وتتحدّدُ بذلك بنيةٌ بَصَرِيّةٌ أفقيّة يظلّ من تلقائها مشاركا له في صفات العَلَمِيّةِ والثبات والتعيين مثلَ وصْفِ الطلل وإثبات المعاني الشعريّة وتقديم إطارها الفضائيّ المعيّن. وقد تحتاج عمليّة التدقيق في الوصف والتصوير إلى طريقة مختلفة في صياغة بنية لغويّة فريدة تتنزّلُ على شاكلة مخصوصة تُبْنَى فيها الأمكنةُ مُرَكّبَةً منْ ظرفيْن أو حرف جرّ وظرف وربّما كشف ذلك عن تجوز طريف للقاعدة. أمّا مَا كُوّنَ من ظرفيْن فمِثَالُهُ قول زهير [من الطويل]:

"فشدّ فلمْ يفْزَعْ بُيُوتًا كَثِيرَةً * لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أمّ قُشْعُم"**[2]

فَكَنّى عن المنيّة "بأم قشعم" وأراد من قوله ***:"حمل حصين على الرجل الذي رام أن يقتله بأخيه ولم يفزع بيوتا كثيرة أي لم يتعرض لغيره عند ملقى رحل المنية، وملقى الرحل المنزل لان المسافر يُلْقِي به رَحْلَه، أراد عند منزل المنية"***[3] فجعل ملقى رحل المنيّة مكانا قوامه ظرفان يحيلان على مكانٍ مطلقِ الإبهامِ. ولعلّ ذلك يُرَدُّ إلى الجهل التامّ بعالم الموت، فكان اقتران الظروف بفضاءاتٍ مُعَيّنَةٍ سبيل الشاعر إلى التعبيرِ عن حالٍ شعريّةٍ معيّنة. فكانت دقّةُ التصوير لمكان غير ثابت ماديّا تقتضي اقتران ظرفين مطلقين. ويكون الإقرار بأنّ التعبيرَ الشعريّ عن ظاهرة معيّنة (مثل عالم الموت) يقتضي اختيارات لغوية مثلى.

أمّا مَا كُوّنَ مِنْ حرفِ جرٍ وظرفٍ فمُتَنوّعُ الحضورِ إذْ كثيرا ما نعثر على *"من حيث"* [4] و*"من بين"* [5] و*"من فوق"* [6] و*"في بين"* [7] وهي ظواهر تعبيريّة مختلفة تستحضرُ المُتاحَ اللغويَّ على شاكلات مختلفة منها ما يكون مُتَدَاوَلا ومنها ما يشرف على الشذوذ لقِلّةِ تداوله مثل *"في حيث"* في قول بشر بن أبي خازم [من الوافر]:

"فابْلغْ إنْ عَرَضَتْ بِنَا رَسُولاً* كنَانَةَ قَوْمنَا فِي حَيْثُ صَارُوا"**[8]

---

[1]– المفضلية : 95(6): أي نرعى حيث شئنا من بلاد هؤلاء وكلّهم لنا عدوّ.

[2]– ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف [د.ت.] ص244 معلقة زهير بن أبي سلمى.

[3]– الزوزني، شرح المعلقات السبع، طبعة دار صادر، ص 83.

[4]– ومثال ذلك المفضلية 97(29) "بكل قرارة من حيث جال..** ركية سنبك فيها انثلام".

[5]– ومثال ذلك المفضلية 102(4) "حلق أحلوها الفضاء كأنّهم ** من بين منبج والكثيب قيول"

[6]– ومثال ذلك قول زهير في معلقته ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص243:

"تبصر خليلي هل ترى من طعائن ** تحملن بالعلياء من فوق جرثم"

[7]– ومثال ذلك المفضلية 112(6) "فاقني حياءك إنّ ربك همه ** في بين حزرة والثوير طفيف

[8]– المفضلية : 98(4).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ويتحدّث الشارح عن هذا البيت فيراه دليلَ إثباتٍ لجوَازِ الجَمْعِ بين *"في"* و*"حيث"* وشعريّا جمع بين الظرفين للدلالة على مكان مطلق يحاول الشاعر أنْ يدقّق في وصفه وتصويره وكأن الشاعر يقول إنّ قومه موجودون في أي مكان صاروا إليه ولم يجدْ تعبيرا أمثل عن هذا المكان المطلق التصوّر ليقيّد إطلاقه ويحسن تصويره ويدقّق في وصفه -إن صحّ التعبير- إلاّ اقتران حرف جرّ بظرف قد يكون تجوّز به القاعدة فيصبح الإنجاز اللغويّ ممتثلا للإبداع والخلق الشعريّيْن.

4- جماليات التعبير المكاني:

يستحضر الشاعر الأمكنة ليتوسّل بها التعبير. فهي تمثّل آليّة تسهم في إنشاء النص والتعبير عن مضامينه وتقريبه من المتلقي. فكانت تمثل وسيلة فريدة لصياغة المعاني وإيضاحها. فمرّ هذا الحضور بطريقتيْن مخْتلفتين، إذْ كان الشاعر يستحضرُ الأمكنةَ للتعبير عن موصوفات محسوسة مرئيّة، أو للتعبير عن مجرّدات يصعب حصرها مرئيّا.

4-1- التعبير عن محسوسات:

يعبّر المكان في عديد المواضع من النصّ الشعريّ عن محسوسات مثل الطرق والجبال في قسم الرحلة واصفا الناقة والحمار الوحشيّ... فيتأتّى تعبيرا عن مشاهد محسوسة مدركة بالعين دون إجهاد أو إعمال للفكر. فيصف بشامة بن عمرو ناقته مشبّها صدرها بالطريق [من المتقارب]:

"وَصَدْرٍ لَهَا مَهْيَعٍ كَالخليفِ * تَخَالُ بِأنّ عَلَيْهِ شَلِيلا"**[1]

فعبّر المكان [الخليف/الطريق] عن سعة صَدْر الناقة وكان وسيلة لتكريس صفاتها وليبرز الشعراء بأس هذه الناقة وصبرها على الشدائد جعلوا طريقها مكانا خادما للغرض ومثال ذلك قول المرّار بن منقذ [من الرمل]:

"تتّقِي الأرْضَ وَصوّانَ الحَصَى * بِوقَاحٍ مُجْمرٍ غيْرِ معرْ"**[2]

فجعل المكان الذي تطؤه الناقة غليظا صعب المراس يختلط صوّانه بالحصى ممّا يبرز قوة هذه الناقة وبأسَها لصعوبة المكان الذي تقطعه. ويَقَرّبُ استحضارُ الأمكنة، على هذه الشاكلةِ، العلاقةَ بين الشاعر والمكان حيث يتشكّلُ باعتباره ملاذ التفسير فيغدو من الوسائل التصويريّة المهّمة إذ يحتاجه الشاعر ليقدم الصورة المثلى للناقة عسى أن يلفي المتقبل مكانتها عنده[3]. فينفتح مجال التواصل معه. فكان الوصف متأتيّا من أمكنة مبهمة تُعبّرُ عن أشياء محسوسة. وكان الموصوف ناقة يموج صدرها من سعته فعبّر المكان [الطريق] عن هذه الصفة وإذا غاربها مثلّث البنية ولا أدلّ على الصفة من تشبيهها برباوة مخرم[4] وإذا علوّها مثل القصور المشيّدة[5]. ونقصد بالمجرّدات ما لا يُدْرَكُ بالعين والرؤية إدراكا مباشرا وإنّما يخيّل إلى الرائي. والشاعر يعبّر عن المجردات بالأمكنة. فيستحضر المحسوس للتعبير عن المجرد المتخيّل الذي لا يجسّد. ومن أمثلة هذه المقاربة قول الأسود بن يعفر النهشلي [من الكامل]:

---

[1]– المفضلية : 10(17).

[2]– المفضلية : 16(30).

[3]– تمثل الناقة بالنسبة إلى الجاهلي عنصرا مهمّا ولعلّ الصورة التي يعكسها الشعر العربي تجلو عن هذه الأهميّة ممّا جعل النقاد يذهبون مذاهب شتّى في تفسير هذه الظاهرة.

[4]– يمكن أن نستدل على هذا لتشبيه ببيت المسيب بن علس [من الكامل]:

"وكأنّ غاربها رباوة مخرم ** تمدّ ثني جديلها بشراع" 10(17).

[5]– ويمكن أن نستدل على ذلك بقول الشاعر ثعلبة بن صعير بن خزّاعي المازني في المفضلية 24(8) [من الكامل]

"تضحي إذا دقّ المطيّ كأنها ** فدن ابن حيّة شاده بالآجر".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

"نامَ الخَلِيّ ومَا أحِسّ رقادِي* وَالهَمُّ مُحْتَضَرٌ لَدَيّ وِسَادِي"[1]**

حيث تظهر العلاقة واضحة بين المكان والهمّ فيصبحُ المُجرّدُ (الهمّ) مكانا محسوسا (الوسادة) وحين يقرن الشاعر بين الهمّ والوسادة، فإنّ ذلك يُرَدّ إلى محاولة تقريب الصورة إلى المتلقي في تجسيد المجرّد والإسهام في تكثيف اللحظة الشعرية. ولا أدلّ على ذلك من حضور المكان بهذه الخصائص للتعبير عن مجرّد كثيرا ما أقضّ الشعراء والنقاد ألا وهو الرئيّ أو شيطان الشعر إذ يقول سويد بن أبي كاهل اليشكري [من الرمل]:

وَ أتَانِي صَاحبٌ ذُو غَيْـثٍ * زفيانٍ عِنْدَ انْفَادِ القَـرَعْ**

قَالَ : لبّيْك, وَمَا اسْتَصْرَخَتْهُ * حَاقِرًا للناسِ قَوّالِ القَـذَعْ**

ذُو عُبَابٍ زَبِدٍأذيّـــهُ * خمطِ التيّارِيَرْمِي بالقَلَعْ**

زغْربيّ مُسْتعزّبِحَـــرّهِ * لَيْسَ للمَاهِرِفِيهِ مُطّلِـعْ**

هَلْ سُوَيد غَيْرَلَيْثٍ خَـادِرٍ* ثَئِدَتْ أرْضٌ عَلَيْه فانْتَجَعْ"[2]**

ومن عادة الشعراء أن يذكروا صاحبهم من الجن يوحي إليهم الشعر. والشاعر يذكر رئيّه ويقدّم له مكانا محسوسا مرئيّا ينهض بالمعنى العام الذي يحيط بالجن والطيف فإذا هو ذو عباب متلاطم الأمواج كثير المياه. فكان التعبير بمكان محسوس عن مجرّد لا يُجَسّدُ.

إنّ التعبير بالمكان عن مجرّدات غير مرئيّة مثل "الهمّ" و"الجنّ" يُرَدُّ أساسا إلي جوهر عمليّة الإنشاء، حيث كانت مقاييس الصياغة ومعاييرها نفعية تقوم على المشافهة بين المتكلم والمتلقي إذ يسهم استحضار محسوسات مثل الأمكنة في تقريب الصورة إلى المتلقي وفي إنشاء النصّ وكأنّنا بالشاعر يرمي إلى استحضار الأمكنة عن وعي. فكانت عملية الإنشاء تقتضي حضور هذه الأمكنة.

5- جماليات البناء المثنوي للأمكنة:

يجري المكان في الشعر العربي القديم وفق بناء مثنوي، فقد تجسّدت الأمكنة على طرفي تناقض، إذ تقيم المكان ثنائية يشكلها الاختلاف والتناقض ممّا يسمه بالفرادة. والبناء الثنائي للمكان يتأتّى وفق مقولات مختلفة وجاهزة مسبقا، لغويّة كانت أو دلاليّة. فمقولات اللغة (***التعريف والتنكير أوالظرف ومظروفه, أي ما يتعلق به***) والدلالية (***العلوي والسفلي***) وعملية الإدراك (***الرؤية والسماع والانطباع***) تتحكم في تقديم البناء الثنائي للأمكنة حيث يختزل المكان بناء ثنائيا قائما على التناقض (Dualismes paradoxale) فيعبّر عن المكان تعبيرا مخصوصا يقيم النصّ ويسهم في تحقيق جماليّته باعتباره موضوعا استطيقيّا بالأساس.

5-1- ثنائية التعريف والتنكير:

يعيّن المكان أحداثا وأزمنة غيرِ مُحَدّدَةٍ إنّما متلبّسة بالغموض والإبهام فكان المكان الواقعيّ مسهما في رفع هذا اللبس وكان مشكلا لبناء مخصوص قائم على ترتيب ثنائيّ لمعروف بطبعه (***مكان علم***) ولنكرة يتمثل في زمن مطلق (***"غداة" و"يوم"***) أومكان عام (***طلل...***).

---

[1]– المفضلية : 44(1): الخليّ: الخالي من الهموم, محتضر: حاضر.

[2]– المفضلية : 40(104–108): الزفيان: الخفيف السريع, القذع: الكلام السيّء القبيح, ثئدت أرض عليه فانتجع:لمّا فسد عليه موضع انتقل إلى آخر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

2-5- مكان معرفة-زمن مطلق:

وقف بعض الدارسين على سيميائيّات المكان فتشكّل تضادّ يتجاوز حدود المكان إلى البعد الزمني شأن ما ذهب إليه حبيب مونسي في الفصل السابع الموسوم بـ"**المكان الزماني نص التضاد**" من كتابه **فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية**[1]. لكنّنا في هذا البحث وإن تشكّل في بعض المراحل تضادّ وتقابل بين ما هو زمنيّ وما هو مكانيّ شأن التضادّ بين مستويات مكانيّة في ذاتها. فإننا نقف على مستويات تعبيرية طريفة يتكامل فيها المكانيّ مع الزمانيّ المطلق.

ونقصد بالزمن المطلق ما كان غير محدّد في التاريخ وإنّما هو مجرّد كلمات تفيد مدلولاتها اللغوية زمنا عاما مثل ليلة وغداة ويوم... وتَرِدُ هذه الأسماء، نحويّا، في محلّ مضاف لمكان علم فيعيّنها ويثبتها تاريخيّا. واحتواء المكان العلم لزمن مطلق يعكس أحداثا مختلفة إذ أنّ اقتران زمن ما يقتضي ضرورة وجود حدث ما.

وتجري الأحداث على شاكلتين، منها ما كان ذاتيّا متعلّقا بالشاعر في تجاربه الغزلية أو الفخرية ومنها ما كان عامّا يختزل معاني تقوم على الفخر القبلي أو التوثيق ليوم من أيام العرب أمّا الأحداث الذاتية التي يرتبط فيها الزمن المطلق بمكان علم فيمكن أن تتجلّى في التجربة الغزليّة حيث تختزل معاني اللقاء بالحبيبة أو الفراق. يقول عبد الله بن سلمة الغامدي [من الوافر]:

"وَلَمْ أرَمِثلَ بِنْتِ أبِي وَفَاءٍ * غَدَاةَ بِرَاقِ ثَجْرٍوَلا أَحُوبُ"**[2]

فيسعى بإثبات الزمن إثباتا واقعيّا يتأتّى من موضع علم ليبين مرآه المعجب منها فيتأكد المعنى ويمرّ أساسا بإثبات زمن الموقف وثبات الزمن يتأتى من ارتباطه بمكان واقعيّ. فكان الحدث ذاتيّا خاصّا وأثبت واقعيّته باستناده إلى مكان مخصوص "**براق ثجر**".

والحدث الغزلي المتعيّن في زمن مطلق مرتبط بمكان علم يمكن تبيّنه أيضا من قول امرئ القيس [من الطويل]:

"ألاَ رُبّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنّ صَالِحٍ * وَلاَ سِيّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ"**[3]

فيثبت حدثا ذاتيّا فاز فيه بوصال النساء وظفر بعيش صالح منهنّ فكان إثباتا شعريّا على الأقلّ وفق غاية الشعر وإباحاته وتجوّزاته. فكثّف اللحظة الشعرية بإثبات يمرّ عبر تحديد زمن الحدث. وليبرز لقاءه بالحبيبة يستحضر الشاعر زمنَ اللقاء ومكانه، فيجعله مكانا واقعيّا يضاف إليه زمن مطلق كما في قول الحادرة [من الكامل]:

"وَتزَوّدَتْ عَيْنِي غَدَاةَ لَقِيتُهَا * بِلوَى البُنَيْنَةِ نَظْرَةً لَمْ تُقْلَعِ"**[4]

إنّ اللقاء بالحبيبة حدث ذاتيّ يمرّ بعمليّة إثبات واقعيّ مردُّهُ إلى المكان الواقعيّ فيسهم في الإيحاء بهذا اللقاء وإضفاء الواقعية على الحدث. فدعّم المكان الواقعي اللقاء وأثبته ثبات النظرة. وقد يهتزّ شوق الشاعر حبيبته فيدعو صاحبه ظعائنها ويقدم له المكان العلم وزمن الرحلة كما في قول المرقش الأصغر [من الطويل]:

"تَبَصّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظعَائِنٍ * خَرَجْنَ سِرَاعًا وَ اقْتَدَعْنَ المَفَاقِمَا**

تَحَمّلْنَ مِنْ جَوّ الوَرِيعَةِ بَعْدَمَا * تَعَالَى النّهَارُوَاجْتَزَعْنَ الصرَائِمَا"**[5]

---

[1] – حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية – منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2001

[2] – المفضلية : 18(2): لا أحوب: لا أكذب.

[3] – ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، ص32، معلقة : امرئ القيس.

[4] – المفضلية : 8(2).

[5] – المفضلية : 56(8–9) : اجتزعن: قطعن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

يعطي الشاعر حدثه الذاتي زمنا مطلقا، "بعدما تعالى النهار"، ويقرنه بمكان علم فينهض المعنى الشعري في تفاعل هذه الأركان الثلاثة حدث وزمن ومكان.

وقد يتجاوز البعد الفخري الحدث الذاتي فيشمل القبيلة كلها ويتحدث الشاعر بلسان قبيلته ومن ذلك قول الحصين بن الحمام المرّي [من الطويل]:

"شَدَدْنَا عَلَيْهِمْ ثَمّ بِالجَوّ شَدّةً * فَلاَ لَكُمْ أُمّا دَعَوْنَا وَلاَ أَبًا"[1]**

فيتعلّق المكانُ العلمُ بحدثٍ قبليّ يفتخر فيه الشاعر بشدّة بأس قومه. وقد يتجاوز الحدث الذات والقبيلة إلى توثيق يوم من أيام العرب المشهورة[2].

5-3- مكان علم-مكان مبهم:

يتعلّق، في مستوى البناء الثنائي مكان علم-مكان مبهم، المكانُ الواقعيُّ بتعيين مكان مطلق الإبهام فيحدّده ويؤطّره بإثبات حدوده من جهات مختلفة ومن ذلك قول عبد الله بن سلمة الغامدي [من الكامل]:

لِمَنْ الديَارُبِتُولَع فَيَبُوسُ*فَبَيَاضُ رِيطَةَ غَيْرذَاتِ أنِيسِ[3]**

وقول بشامة بن الغدير [من الكامل]:

لِمَنِ الدِيَارُعَفَوْنَ بِالجَزْعِ*بِالدَوْمِ بَيْنَ بحَارِفَالشَرْعِ[4]**

فيسعى الشاعر إلى إثبات الطلل لأنّه في العادة وإن خاطب رسما دارسا فإنّه يخاطب مكانا متعيّنا في التاريخ وفي الواقع لا تفعل فيه الظروف والأحوال ولا سبيل إلى تعيين هذا المكان المبهم إلاّ بإحاطته بأماكن واقعيّة معروفة مسبقا سواء كان ذلك معرفة واقعيّة بوجود المكان في الفضاء الجغرافي أو معرفة نصيّة من جراء تداول النصوص. فينهض المكان العلم وفق ذلك بأبعاد مختلفة فنيّة ومعنويّة.

وما يمكن أن نخلص إليه من مقاربة التنكير والتعريف هو أنّ المكان الواقعي، بصفة العلميّة فيه، احتوى النص من جوانب مختلفة، إذ اقترن بكلّ ما يمكن أن يكون مطلقا مثل "الزمن" متشكّلا في "غداة" و"يوم" ومثل المكان في وصف "الأطلال" فاحتوى صفاتها وأثبتها واقعيّا وأسهم في تلقّيها من قبل المتقبل الذي يشترك في إنشاء النصّ. فاختزل اسم المكان العلم في العمليات التواصليّة ملفوظا أو خطابا وصفيّا مطوّلا ضمنيّا لا سيّما أنّه **"أتي بالأعلام للاختصاروترك التطويل بتعداد الصفات"**[5]. واحتمل المكان العلم بذلك جملة دلالات تثيرها بنية الخطاب الذي يحتويه وظروف إنشائه وطرق صوغه. وبيّن بوضوح أنّ الطبيعة المعقّدة للخطاب تجعل العمليّة التواصليّة في حاجة إلى العلميّة لتبسّطها وتختزلها وتسهم في إيضاحها من جانب وربما أعطتها بعدا تخييليّا من جانب ثان[6]. فتتحدّد ماهيّة الشيء وإن قام على إيحاء جدليّ بين المتخيّل والمعقول محاولة لتحديد جانب اللاوعي الجمعي وللذاتي المخصوص في هذا الوعي. إلاّ أنّ مقاربة النص الشعري تجعلنا على مشارف جدليّة قائمة بين ما هو عقليّ، قائم على العلميّة من

---

[1]– المفضلية : 90(6)

[2]– كثيرا ما يرتبط اسم أشهر أيّام العرب بأسماء مواضع ممّا يكسبها بعدا من التوثيق وسنتعرض لذلك في موضعه لاحقا.

[3]– المفضلية :29(1)

[4]– المفضلية : 122(1)

[5]– ابن يعيش، شرح المفصّل، ج1 ص 27

[6]– يمكن أن يحدث ذلك جدلية بين التخييل والإيضاح سنقف على تحليلها في البعد الفنّي للمكان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تسمية وتصنيف وتخصيص، وبين ما هو ناء عن العقلي، قائم على المجرّدات والتخييل باعتباره الخصيصة المثلى للشعر. فالشعر محاولة للانفلات من المرجعيّة والواقعيّة بفضل أبعاده التخييليّة ودلالاته المنزاحة فيقوم الشاعر، بحثا عن التخييل، إلى انتقاء موادّ متفرّقة في الحافظة ثم يسعى إلى تأليفها وإبرازها في صورة جديدة أو يسعى إلى إيجاد تخيلات فائقة وإنْ كان يستخلص المعاني وينظمها وفق الذوق السليم ومراعاة ذات التقبل. لكنّ هذه الخصيصة المثلى للشعر القائمة على التخييل قد تتضارب وحضور المكان الواقعي وهو ما يفتحنا على إشكال يتماشى وبنية الشعر ذاتها في مقاربة بين الواقعي والتخييلي فيحضر الواقعي بذكر أماكن مرجعية في نصّ قائم على التخييل.

5-4- ثنائيّة المرئيّ والمسموع في الأمكنة:

تسهم عمليّة الإدراك في تحديد سمات المكان وملامحه العامّة الناهضة بالمعنى الشعريّ. والسماعُ والرؤيةُ عمليّتا إدراك بالأساس تُوهِمَان بتناقض خفيّ بين حاسّتي الرؤية بالبصر والسماع بالصوت. ويعتمل هذا التناقض في إضفاء نبض جمالي على العمل الإنشائي. وإنْ بدا البعد المرئيّ/البصري خفيّا في حديثنا إلاّ أنّه متلبّس بالمكان الذي يمثّل المظهر الحسّيّ للعمل الفني[1] فكان مرئيّا بطبعه ويسمه الشاعر، سعيا إلى تحقيق الجمالية، ببعد سماعي فيتنزّل وفق ذلك باعتباره مكانا مسموعا فيجمع التناقض مكانا قائما على الحسّية ومسموعا باعتباره يدرك بالسماع احتكاما إلى جملة الأصوات التي يذكرها الشاعر في نصّه. فمن نوعيّة الأصوات يدرك المكان وقد وردت معظم الأماكن المسموعة في قسم الرحلة حيث تتحدّد سمات الفلاة من جملة الأصوات المذكورة في النص. وتسهم الأصوات في تحديد المكان بدرجة أولى وتُعَيّنُ سماته ثمّ تنهض بجملة من المعاني. يقول ربيعة بن مقروم [من البسيط]:

"فِي مَهْمَهٍ قُذُفٍ يُخْشَى الهَلاكُ بِهِ * أصْدَاؤُهُ مَا تَنِي بالليْلِ تَغْرِيدَا"[2]**

فيُسْهِمُ تغريد البوم في تحديد الملامح العامّة للمكان القفر من وحشة وصعوبة واجتياز. والشاعر بهذا التصوير المخصوص بالأصوات للمكان المبهم يحاول إبراز معاناته في الرحلة. ويقول المرقش الأكبر [من الطويل] :

"وَتَسْمَعُ تزْقَاءً مِنَ البُومِ حَوْلَنَا * كَمَا ضُرِبَتْ بَعْدَ الهُدُوءِ النوَ اقِسُ"[3]**

فيتعيّنُ هذا المكان بتغريد البوم الذي يُشبّهُهُ الشاعر بأصوات النواقس والأجراس بعد هدوء لتكونَ أشدّ ضرْبًا وأبعدَ صَدًى. وشدّةُ الأصوات وإحداثها الدويّ والصدى يمكن أن تعود إلى فكرة تحديد المكان من حيث صعوبته وشدّته. فتحدّدت صورة الفلاة من خلال أصوات موحشة توحي بالخلاء والقفار كما في قول الأسود بن يعفر [من البسيط]:

"مَهَامِهًا وَخُرُوقًا لا أنِيسَ بِهَا * إلاّ الضوَ ابِحُ والأصْدَاءُ وَالبُومَا"[4]**

تظل الفلاة، من تلقاء هذا التصوير الصوتي الذي يقيمه تغريد البوم وضباح الثعالب وعواء الذئاب، مكانا لا يقدر على طرقه إلاّ ذو جرأة وصبر على الصعاب. وإذا كان المكان مُصَوّرًا تصويرا يجعل القارئ يعايش التجربة ويباشر مكانا قد تشكّل في فضاء تبعث فيه الريح صوتا خرافيّا كما في قول بشر بن أبي خازم [من الوافر]:

"وَخَرْقٍ تَعْزِفُ الجِنّانُ فِيهِ * فَيَافِيهِ تَحِنّ بِهَا السِهَامُ[5]**

---

[1]– زكريا إبراهيم, مشكلة الفن, ص27.

[2]– المفضلية : 43(7):مهمه: قفر لا ماء فيه, قذفك بعيدة, الأصداء: ج.صدى: ذكر البوم, ما تني: ما تقصّر.

[3]– المفضلية :47(9): التزقاء: الصياح.

[4]– المفضلية : 125(11): الخروق: الفلاة تتخرّق فيها الرياح, الضوابح: الثعالب.

[5]– المفضلية :97(9): الجنّان: الجنّ, العزيف: صوت كصوت الطبل, تحنّ: تصوت, السهام: رياح حارّة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

يصف الشاعر هذا الطريق فيجعل له من القسوة صوتا شديدا يعكسه العزيف والخرق وحنين الرياح الحارة. وما هذا الوصف الصوتي إلاّ إبراز لمعاناة الشاعر في رحلته فيجعل الأصوات خير تمثيل ليسهم في تكثيف اللحظة الشعرية إذ أنّ الأصوات تنهض بجملة معان من صعوبة الطريق ووحشته والسير على غير هدى. وهي تعبير عن مكان متنزّل في قسم الرحلة لذلك كان من الضروريّ أن يكون متلبّسا بغرض الفخر.

5-5- ثنائيّة المحسوس والانطباعيّ:

يتعيّن المكان مجالا محسوسا قائما على الرؤية في تسميته "طريق أو فلاة..." غير أنّ تلبّسه بقضيّة معيّنة وإشكال وجوديّ يتمثّله الشاعر يصبح المكان ذا سمة مجردة وانطباعيّة وفق التجربة التي احتوته في النص. فيتأتّى مكانا محسوسا مرئيّا متجسّدا في الواقع باسمه وملامحه العامّة وانطباعيّا باعتباره رصدا لعمليّة الانطباع في النفس. فيبدو قائما على ثنائيّة متناقضة بين محسوس يتعيّن بالرؤية وكيان تقومه كلمات تولّدها المخيّلة ويخفق لها القلب فتنطبع في النفس أوّل الأمر ثم يسلّم بها الذهن. فنقاربه استنادا إلى المنهج الانطباعيّ في الأدب "**وهو إلاّ يوصف الشيء أو الموقف في ذاته و إنّما يعبّر عن المشاعر والانطباعات التي أثارها الشيء أو الموقف في نفس المؤلف**"[1]

والمكان الانطباعيّ لحظة شعوريّة تلبّست بتجربة وجوديّة. فكان مرتبطا بعمليّة إدراك نفسيّ أو حدسيّ خاصّة أنّ هذا المكان تعلّق بتجربة الموت والمرء، كما يراه باسكال، "**في حالة جهل تام بكل شيء. فكل ما يعرفه أنّه لا بدّ أن يموت يوما ما ولكنه يجهل كل الجهل هذا الموت الذي لا يستطيع تجنبه**"[2]. وهذا الإحساس المقيت ومشكليّته من الناحية الوجوديّة[3] يجعل الشاعر يتصوّر هذا الموت ويعبّر عنه بالمكان الانطباعيّ فيتأتى باعتباره يمرّ بمكان مبهم إلاّ أنّ انطباعيّته تنبعث من كونه طريقا شأن قول متمم بن النويرة [من الكامل]:

"ذَهَبُوا فَلَمْ أُدْرِكْهُمْ وَدَعَتْهُمْ *** غُولٌ أَتَوْهَا وَالطريقُ المَهْيَعُ"[4]

ويجعل الطريق إلى الموت واضحا بيّنا رغم أنّ تجربة الموت فريدة من حيث إدراكها فهي تقع مرة واحدة. وصاحب التجربة لا يستطيع أن يخبر عنها إلاّ أنّه يعلم هذه التجربة وما يحيط بها من أعمال وطقوس كما يقول عبدة بن الطبيب [من الكامل]:

"وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأنّ قَصْرِي حُفْرَةً *** غَبْرَاءَ يَحْمِلُنِي إِلَيْهَا شَرْجَعُ[5]

فنجده يعلم هذه النهاية ويجعلها مرتبطة بمكان عامّ متعيّن بجملة صفات "غبراء" ولعلّ عِلْمًا مسبقا يمرّ من لحظة الانطباع الأولى بل لعلّه إخفاء للسّؤال عن الموت وكأنّه وعي بالموت الذي لا نمارسه[6] أو بحث في عمليّة ما ورائيّة ظلّت تؤرق الإنسانيّة سواء في الثقافات الموغلة في القدم أو البالغة أرقى درجات التقدّم والتطوّر. وقد يصل الشاعر إلى التسليم بهذا المسار ويقدّم له صور أمكنة مثل الجبال كما في قول الأسود بن يعفر النهشلي [من الكامل]:

---

[1]– مجدي وهبة, معجم المصطلحات الأدبية: (الانطباعية ص65، والنقد الانطباعي ص417) .

[2]– عبد الرحمان بدوي ,الموت والعبقرية, دار القلم ,لبنان,[د.ت.] ص6.

[3]– نفسه ص7 :"نرى أنّ الموت سواء من الناحية الوجودية ومن ناحية المعرفة كله إشكال(.) يحاول أن ينقده إلى سرّه العميق حينما يشعر الإنسان شعورا قويّا واضحا بهذا الإشكال وحينما يحيا هذا الإشكال(...)يحاول أن ينقده إلى سره العميق ومعناه الدقيق من حيث ذاته المستقلة وهذا كله يقتضي أشياء من الناحية الذاتية وأخرى من الناحية الموضوعية".

[4]– المفضلية : 9(43): الغول:ما اغتال الشيء وذهب به وقصد به الشاعر المنيّة, المهيع: الواضح البيّن وعني به طريق الموت.

[5]–المفضلية : 27(23): قصري:آخر أمري, الشرجع: خشب يشدّ بعضه إلى بعض يحمل عليه الموتى.

[6]– Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard,1988:"Mais donne moi la mort qui ne soit pas la mienne, mais la mort de personne, le mourir qui soit vraiment issu de la mort" P.19

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

"إنّ المَنِيَّةَ والحُتُوفَ كِلاَهُمَا *** يُوفِي المَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي"[1]

فالموت والأقدار يعلوان منقطع أنف الجبل (*المخرم*) يرقبان الشخص والشاعر قد اختار مكانا بالغ العلوّ ليبرز إشرافها ومراقبتها. فكان المكان بذلك خادما لغرض المكانة التي يعطيها الشاعر للمنيّة لينهض بالمعنى الأصلي.وحين تَرْكُنُ نفسُ الشاعر إلى الموت يسعى إلى اختيار مكان معيّن عساه يظفر بقبس طمأنينة يبعثها الاختيار ويقضّها الانتظار كما في قول متمّم بن النويرة [من الكامل]:

"لاَبُدّ مِنْ تَلَفٍ مُصِيبٍ فَانْتَظِرْ*** أ بِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى تُصْرَعُ"[2]

إلاّ أنّ هذا الاختيار منوط بقدرة غيبيّة. فالإنسان لا يملك إلاّ الانتظار حينها يفقد المكان قيمته فسيّان كان مقيما في أرضه أو مسافرا فلا ردّ لتلف مصيب. فامتلك المكان معنى آخر مختلفا فهو جزء من الذات. ومتى اندثرت الذات فقد الوعي بالمكان وبأهميّته ولم يعدْ بِيَدِ الشاعر في تصويره لأماكن اصطلحنا عليها بالانطباعيّة إلاّ التفجّع بمقدّمة غنائيّة أو تأمليّة يذكر فيها صبره على حكم الموت ونائبات الدهر أو ثورته على ذلك[3]. ومن هذا التفجّع التعبير عن الموت بالمكان الانطباعي بتجريده، فيتجلّى بذلك حالةً شعوريّة متلبّسة بتجربة جماليّة باعتباره متعلّقا بنصّ شعريّ يمرّ إنتاجه بتكوين جملة خصائص فنّية قد تعكس حالة شعوريّة تمرّ عبر تجربة معيشة تتعلّق بالمحيط الذي يعيشه الجاهلي/الشاعر بمرئياته وماورائية.

5-6- ثنائية العلوي والسفلي:

يجري التعامل مع الأمكنة وفق مقتضيات دلاليّة قائمة على العلوّ والتحتيّة باعتماد ظروف أوحروف جرّ تتعلّق بفضاءات فتعيّن العلوّ أوالتحتيّة وتتشكل ثنائيّات فريدة تستدعي جدلا بين اللغويّ، القائم على قواعد تواصل مسبقة، والشعريّ، القائم على التخييل. فنباشر هذا التركيب الثنائي من مستويين مختلفين يبدو فيهما تناقض في التعامل مع أمكنة مختلفة تتجلّى في مستويات العلوّ والتحتيّة كلّما اقتضى المعنى الشعري تصرّفا معيّنا معها.

5-6-1- المستوى الأول:[العلويّ]:

يتنزّل الفضاء في علاقة بظرف متسم بالعلو، ولعلّ أبرز ظرف يحمل هذا المعنى "فوق" لكثرة اعتماده من قبل الشعراء ولتنوّعه من حيث المعاني التي يكتسبها النصّ إذ يحضرعند لبيد ثلاث مرّات ليفيد معاني مختلفة ففي موضع أوّل يقول [من الكامل]:

"رُحلا كَأَنّ نِعَاجَ تُوضَحَ فَوْقَهَا *** وَظِبَاءُ وَجْرَةَ عُطَّفًا أَرْآمُهَا"[4]

يسهم الظرف "فوق" في بناء الصورة، فجعل إناث بقر الوحش، كناية عن النساء، فوق الإبل وبتشبيه النساء ببقر توضح وظباء وجرة في اكتحال أعينها جعلها تعتلي الإبل وتنتصب في الهوادج، فكان الظرف "فوق" محددا المكانة التي يعطيها الشاعر للنساء وهنّ قد تربّعن على الإبل المتسمة عادة بالعلو والرفعة لا سيّما أنّه كثيرا ما شبّهت بالقصور والجبال كناية عن العلوّ. وفي موضع ثان يقول[من الكامل]:

"أَوْرَجْعُ وَاشِمَةٍ أسِفّ نَؤورُهَا *** كَفَفًا تَعْرِضُ فَوْقَهُنّ وِشَامُهَا"[5]

---

[1]– المفضلية : 44(6):الحتوف: الموت, يوفي: يعلو, المخارم: منقطع أنف الجبل, سوادي: شخصي.

[2]– المفضلية :9(44): التلف: الهلاك أي لابدّ للإنسان من التلف مقيما أو مسافرا.

[3]–Mohamed Abdessalem, Thème de la mort dans la poésie Arabe jusqu'à la fin du 3ème 9ème siècle S.H. l'Université tunisienne, 1977.

[4]– ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص531، معلقة لبيد

[5]– نفسه ص527.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فيبدو الظرف أكثر دقّة في مقاربة بين الطلل والوشم حيث تظهر السيول الأطلال مثلما تعيد الواشمة الوشم، فكان الظرف محدّدا للنؤور-وهو ما يُتّخَذُ من دخان السراج أو النار-وتغطيته الوشم فيميز التصوير بضرب من الدقة. وفي موضع ثالث يقول[من الكامل]:

"بِأَحِزّةِ الثلبُوتِ يَرْبَأ فَوْقَهَا * قَفْر المَرَ اقِبِ خوفَهَا أَزْآمُهَا"[1]**

فيبرز الظرف في هذا المجال رعاية الحمار أتانه ويعتني بها، فيعتلي الآكام يرقب الأعلام خوف تستر الصيادين بها. فكان مكانا مظروفا جامعا للعلو من جانبين، يتعلق الجانب الأول بالإفادة اللغوية للظرف "فوق" ويتعلق الجانب الثاني بالمقام الذي أفاد معنى المراقبة لأنّ المراقب عادة ما تتميّز بالعلوّ والإشراف شأن قول زهير بن أبي سلمى في دعوته لرؤية الظعائن [من الطويل]:

"تَبَصّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظعَائِنَ * تَحَمّلْنَ بِالعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُم[2]**

فيقترن فعل الأمر "تبصّر" بالرؤية التي ينتهجها الرحّل. فكان أن اقترن فعل "تبصّر" بـ"جرثم" المكان العلم المتّسم بالعلوّ، وكان الظرف "فوق" بذلك خادما للغرض. فرؤية الظعائن وهي تنأى تقتضي المراقبة من عل. فارتدّ الظرف إلى سعي الشاعر إلى التدقيق البصري باعتماد ألفاظ وظروف (دوالّ) تجتمع على الرؤية والعلوّ.

وكثيرا ما يصاغ من "فوق" تصغيرا، لتصبح "فويق" مثل قول امرئ القيس [من الطويل]:

"ضَلِيع إذَا اسْتَدْبرْته سَدّ فَرْجَهُ * بِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ"[3]**

فجعل فرسه عظيم الإضلاع يسدّ الفضاء الذي بين رجليْه بذنبه، وشرط كونه فويق الأرض لأنّه إذا بلغ الأرض وطئه برجليه وذلك عيب. واستواء عسيب ذنبه من دلائل العتق والكرم. فكان الظرف "فويق" تصغير تقريب لـ"فوق" واستعماله على هذه الشاكلة إيحاء بدقة التصوير وبرغبة دفينة في التعبير الشعري بتقديم المشهد الأمثل وتقريبه من المتلقي.

5-6-2- المستوى الثاني:[السفلي]:

نقف في هذا المستوى على جملة أركان وصفية يقوم من خلالها المكان المظروف على صفات تحتيّة لينهض بمعان تحدّد من تلقائها زاوية النظر قيمة معيّنة للمكان المظروف إذ أنّ المكان المظروف التحتيّ يكون مرتبطا بظروف معنى التحتية مثل "أسفل" الذي ورد في قول معاوية بن مالك [من الوافر]:

"مِنَ الأَجْزَاعِ أَسْفَلَ مِنْ نَمِيلٍ * كَمَا رَجعْت بِالقلَمِ الكِتَابَا"[4]**

فيصف دروس الدار وآثارها ويحدّد مكانها باستعمال "ظرف" يحيل على معنى المكانيّة بصفة دقيقة فإذا هي صفات تتميز بالتحتية محصورة في البنية اللغوية لـ"أسفل" وفي المعنى الشعري الذي يرمي إليه الشاعر. وما يمكن أن نلحظه في هذا المستوى أنه قلما يستعمل ظروفا دالة على السفلي والتحتي. ولا تتجاوز هذه الحدود بعض الموصوفات مثل الدمن والآثار أو في هجاء الشاعر الأعداء حيث يجعلهم في مرتبة سفلى ودون الدرجة الرفيعة. وَمَيْلُ الشعراء إلى استعمال الظروف الفوقية يرتدّ إلى ذات الشاعر الراغبة في

---

[1]– نفسه ص543.

[2]– نفسه ص244، معلقة زهير بن أبي سلمى.

[3]– نفسه ص90،معلقة امرئ القيس.

[4]– المفضلية : 105(7): الأجزاع: منعطف الوادي: يصف دروس الدار وآثارها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الاستعلاء والى تلبس الشعر في عمومه بالنفس الفخري الذي يراود الجاهلي عامّة الراغب في تحقيق ذاته تجاه كل الظروف المريبة مثل الفضاء القفر والمسائل الغيبيّة...

5-7- ثنائية الظرف والفضاء:

تولّد عملية الإنشاء مفارقة متاخمة للجدل بين اللغوي والشعري يقيمها تناقض الظرف مع الفضاء ولعلّ هذا التناقض أساس تساوق طرفي مكان مظروف قائم على ظرف وفضاء يبدوان في تركيب ثنائي مختلف ومتناقض ويجري ذلك على مستويات مختلفة تعكسها زوايا النظر بين الفوق والتحت والعميق (الداخل).

5-7-1- ظرف (متّسم بالتحتيّة)- فضاء فوقيّ (يناقضه):

تقوم بين الظرف والفضاء علاقة تضادّ تسهم في تحديد المكان المظروف للنهوض بالمعنى الغزلي كما في قول طرفة [من الطويل]:

"وَتَقْصِيرُيَوْمِ الدجْنِ والدجْنُ مُعْجِبٌ * بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِبَاءِ المُعَمّدِ"[1]**

فيقدم خصلة من خصاله، أن يقصر يوم الغيم بالتمتع بامرأة ناعمة. ويجعل هذا التمتع في مكان مظروف يرتبط فيه الظرف بمعنى التحتية، وليزداد المعنى تظافرا مع اللغة يجعل الخباء معمّدا. والاستمتاع بالحبائب يمرّ عبر تستّر قِوَامِهِ مكان مظروف متّسم بالتحتيّة وفضاء مرفّع بالعمد فتشاكل الظرف مع الفضاء للنهوض بالمعنى الشعري. وكثيرا ما يتجلى المكان المظروف متّسما بالتحتيّة مقاربا لمأتى علوّ معين مثل قول الحارث بن حلزة [من الرمل]:

"مَا جَزَعْنَا تَحْتَ العَجَاجَةِ إذْ وَلّ*وا شلالا وَإذْ تلَظّى الصِلاءُ"[2]**

وقول بشر بن أبي خازم [من الكامل] :

"فَفَضَضْنَ جَمْعَهُمْ وَ أفْلَتَ حَاجِبُ * تَحْتَ العَجَاجَةِ فِي الغُبَارِ الأقْتَمِ"[3]**

يتميز "المكان المظروف" الدال على التحتية بمأتى علوّ معيّن يتشاكل وحضور المعنى الشعريّ فكلّما اشتدّت الوغى علا غبارُها وصار المحاربون تحت "العجاجة".

5-7-2- ظرف (يحيل على العمق)- فضاء متّسع (يناقضه):

تلتقي في هذا المستوى ظروف تحيل على بعد "الداخل" أو "العميق" وفضاءات تتميز بالتوسّع. فتنهض الأمكنة بالمعنى الشعري ممّا يكشف عن طريقة معيّنة لاحتواء الفضاء وللتعبير عن معان فخرية مختلفة مثل وصف الانتصار على الأعداء وتفرقتهم في قول الحارث [من الرمل]:

"وَجَبَهْنَاهُمْ بِطعْنٍ كَمَا تُنْ* هَزُ فِي جمّةِ الطوِيّ الدِلاَءُ"[4]**

---

[1]– ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص196، معلقة طرفة.

[2]– نفسه، ص494، معلقة الحارث بن حلزة.

[3]– المفضلية : 99(14).

[4]– ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص499، معلقة الحارث بن حلزة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فَلِيُبْرِزَ قوّةَ قوْمه وبأسَهم وإهلاكهم الأعداء، يقدّم الشاعر صورة لحركة الرماح في الأجساد فإذا هي مثل تحرّك الدلاء في ماء البئر المطويّة بالحجارة. فكان المكان المظروف في المشهد الثاني الذي قام عليه المشبّه به مسهما في النهوض بالمعنى الشعريّ. فبدا المكان بهذه الصياغة متعيّنا تعيينا دقيقا قد تفنّن الشاعر في تأثيثه لغاية تقديم الصورة الرئيسيّة القائمة على تحريك الرماح في أجساد الأعداء. لذلك نرى الشاعر يطنب في تأثيث هذا المكان، القائم على ظرف أو حرف جرّ وفضاء، لغاية تقديم الصورة المثلى وتقريبها من المتلقّي فكانت الرغبة ذات بعدين بعد إيضاح لتقريبها من المتلقي وبعد تخييل لغاية بناء شعريّ فريد. وثنائيّة الظرف والفضاء تقودنا إلى طبيعة مخصوصة في استخدام الظروف والحروف الدالّة على المكان، وربّما ارتدّ ذلك إلى رغبة الشاعر في احتواء الفضاء والتعبير عنه تعبيرا شعريّا فائق الدقّة ممّا يكشف للمكان عن بعدين: أمّا البعد الأوّل فشعريّ يقوم على تناقض بين لفظي/ركني المكان المظروف (الظرف أو حرف الجرّ والفضاء) إذ كلّما دلّ الظرف أو الحرف على التحتيّة كان مرتبطا بفضاء علويّ وكلمّا دلاّ على العمق أو الداخل كانا مرتبطين بفضاء أوسع. وأما البعد الثاني فيقوم على الطبيعة الانفعاليّة للشاعر مع الفضاء التي تنبني على رغبة الشاعر في احتوائه الفضاء بتصويره بدقة فائقة قائمة على تنوّع الظروف ومقاربة الفضاء عن طريق التصوير ممّا جعل الظرف يعكس علاقة للشاعر مع الفضاء.

إنّ البناء المثنويّ للأمكنة يمكن أن يحيلنا إلى أنّ الشاعر يقيم نصّه على انفعال ذاتيّ تجاه المظهر الحياتي العام المتجسّد في فضاء قاحل حكم على الجاهلي بنواميس مختلفة من إقامة وترحّل وطقوس وعبادات مختلفة ورؤية للمتجسّد وخفاياه.

وقد تمثّلت النصوص الشعريّة هذه الطبيعة الانفعاليّة فأثّر ذلك في بنيتها وتشكيل معانيها.

والأمكنة، باعتبارها معاني تدعم البنية الإنشائيّة للنصّ الشعري، ظلّت تحتوي هذه المضامين متأثّرة بتفاعل الشاعر مع الفضاء ومتمثّلة لإنشاء يقوم على تكثيف اللحظة الشعريّة من جانب وعلى تصوير ما يعتمل في الذات الشاعرة تجاه الأمكنة من جانب ثان فيعتمد تدقيقا وصفيّا لهذا الانفعال في تقديم لوحة لا تتعلّق بالمكان مثلما يتعيّن في الواقع وإنّما يصفه الشاعر باعتباره صورة ذهنيّة تستمدّ أصولها وأركانها ممّا يتمثّله في انفعالاته ويسعى بهذا الوصف المخصوص القائم على البناء المثنوي إلى تقريبها من المتلقي.

6- خاتمة:

كشفت لنا دراسة جماليّات التعبير المكانيّ في الشعر العربي القديم عن أنّ الفضاءات على تعدّد مظاهرها وتنوّعها ترتدّ إلى المكان باعتباره التصوّر العامّ الذي تنسب إليه هذه الفضاءات بما يتمثّل فيها منه. فكانت الفلاة والطلل والمناخ والطريق والقصر العالي البنية الحسيّة التي يتمثّل فيها المكان باعتباره تصوّرا ذهنيّا يختزل كل التفاعلات التي تحياها الذات الشاعرة ومن ثمّة كانت البنية المكانيّة تختزل رؤية تعدّد في صيغة مفرد. ويرتدّ هذا التعدّد إلى رغبة الشاعر في التصوير تصويرا دقيقا فيعبّر عن المشاعر والإحساسات التي تخالج الذات الشاعرة وتعتمل فيها فكانت الأمكنة متعدّدة متنوّعة محاولة لاختزال هذه المشاعر الراغبة في احتواء الفضاء والتعبير عنه تعبيرا مخصوصا يقترب من ذات التقبل فكان المكان موصوفا وصفا حسّيّا وانطباعيّا. فاختزل كل أنماط عمليّة الإدراك. وعبّر عن مواضيع وصفيّة مختلفة من مجرّد وذهنيّ ومحسوس ممّا أسهم في تشكيل مكان ذي حضور مخصوص في تعدّده وصياغته القائمة على ثنائيّة تصل إلى حدّ التقابل أحيانا فمثّل بناء مثنويّا على قدر إثباته المكان فضاء موصوفا مستجيبا للتمحيص، يسهم في إبرازه باعتباره آليّة تعبير مخصوصة تقترب من الجاهلي متقبّلا للنص الشعري فكان تمرّسه بالأمكنة مسهما في تقبّله النصّ الشعريّ الذي يحتوي الأمكنة موضوع وصف وآليّة تعبير في آن. فحقّقت الأمكنة بهذا الحضور المخصوص هدفين، يتمثل الهدف الأوّل في تقديم ما يعتمل في ذهنيّة الذات الشاعرة إلى المتلقي وتحقّق تواصلا فريدا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

يختزل علاقة بين الشاعر والمتقبل يؤسّسها الفضاء الذي ينتميان إليه بمستوياته المختلفة لتلمّسهما أركانه والتمرّس بها والوعي بملابساتها.

ويتمثّل الهدف الثاني في تكثيف اللحظة الشعريّة والإسهام في بنيته الحكائيّة والنهوض بالحادثة الشعريّة. فكان لهذا التحقّق المزدوج الأهداف إبراز قيمة الحضور المكانيّ. فنقرّ بأنّ بنية المكان تشاكل التعبير الشعريّ بصفة عامّة سواء في اعتباره ضربا من التخييل الجيّد أو في تحقيقه ضربا من التفضيل الجماليّ من لدن المتلقّي. وقد تجاوز ذلك العمليّة الشعريّة إلى التجربة الأدبيّة بصفة عامّة حيث تشاكلت البنية المكانيّة مع الإنجاز الشعريّ الأدبيّ سيّان كان ذلك تماهيا مع الموضوع ونمط الكتابة الذي يحكمه أو مع ما تسعى الذات المنشئة إلى تحقيقه في النصّ فيرتبط الإنشاء المكانيّ بالذات المنشئة. والبنية بتنوّعها وتماثلها مع المعنى الشعريّ تحققّ جملة من الأبعاد التي يتمثّلها المكان ويبعث فيها من نمطيّته.

المصادروالمراجع:

المصادر:

* ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، ط5 دار المعارف، [د.ت].

* الزوزني، شرح المعلّقات السبع الطوال, دار صادر, بيروت, [د.ت].

* الضبّي (المفضّل),المفضّليّات, تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون,ط7, دار المعارف,[د.ت].

* القرشي(أبو زيد)، جمهرة أشعار العرب، تحقيق خليل شرف الدين، ط2، دار الهلال، بيروت1991.

* النحّاس (أبو جعفر أحمد بن محمد)، شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، دار الحرّيّة للطباعة، مطبعة الحكومة بغداد، 1973.

المراجع:

*إبراهيم (زكريّاء), مشكلة الفنّ, مشكلات فلسفيّة,مكتبة مصر,[د.ت].

مشكلة البنية, مشكلات فلسفيّة,مكتبة مصر,[د.ت].

الأصمعي, الاصمعيّات, تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام محمّد هارون,ط3, دار المعارف,القاهرة,1967.

*باشلار(غاستون),جماليّة المكان,ترجمة راغب هلسا,ط1.

*الباقلاني(القاضي أبو بكر), إعجاز القرآن, طبعة عالم الكتب,[د.ت].

*بدوي(عبد الرحمان), الموت والعبقريّة,دار القلم, لبنان, بيروت,[د.ت].

*بروكلمان, تاريخ الأدب العربي تعريب عبد الحليم النجّار, دار المعارف, [د.ت]

*بلاشير(رجيس), تاريخ الأدب العربي تعريب إبراهيم الكيلاني, طبعة الدار التونسيّة للنشر والمؤسّسة الوطنيّة للكتاب بالجزائر,تونس 1960, بيروت1347هـ

*الهيبتي(نجيب), المعلّقات سيرة وتاريخا, دار الثقافة, الدار البيضاء[د.ت].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

*ابن خلدون, المقدّمة, مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني, بيروت,1979

*خليف(ميّ يوسف), القصيدة الجاهليّة في المفضّليّات, مكتبة غريب,[د.ت].

*ابن رشيق,العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, تحقيق محمّد موحي الدين عبد الحميد,ط5,دار الجيل, بيروت,1981.

*ابن عبد ربّه, العقد الفريد , تحقيق أحمد الزين وإبراهيم الأنباري, بيروت لبنان, 1962.

*المنّاعي(مبروك), المفضّليّات: دراسة في عيون الشعر العربي القديم, دار اليمامة للنشر والتوزيع,تونس, 1991.

* مونسي (حبيب)، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.

*ابن النديم, الفهرست، طبعة بيروت, [د.ت].

*ابن يعيش, شرح المفصّل، تحقيق عبد الحسن مبارك، عالم الكتب, مكتبة النهضة العربيّة, بيروت,[د.ت].

*وهبة(مجدي)، معجم المصطلحات الأدبيّة,ط2, مكتبة لبنان بيروت ,1984.

مراجع أجنبية:

*ABDESSLAM (Med) Thème de la mort dans la poésie arabe jusqu'à la fin 3è ,9èmesiècle S.H. » Publication de l'université tunisienne ,1977 .

*Blanchot (Maurice), L'espace littéraire, Gallimard, 1988.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

دور "التعليق" في تحديد السياق النصي عند عبد القاهر الجرجاني

د. عبد الرحمان إكيدر (جامعة القاضي عياض) – المغرب.

الملخص :

يستلزم تعلق الكلم بعضه ببعض مراعاة أحوال الكلمات وصحة تعلقها وتوخيها لمعاني النحو وقوانينه وفق ضوابط وأحكام، مما يجعل هذه الكلمات تنتظم وفق نسق محدد ومناسبة للسياق والمقام الذي تذكر فيه، وبذلك تترابط أجزاء النص ويرتبط أوله بآخره محيلا على معنى، ومبنيا على الوحدة الدلالية التي هي "محصول التعلق". لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني (471 ه) ضرورة السياق كشرط من شروط البلاغة والقول الفصيح، وباعتباره أيضا أداة إجرائية في تحديد المعنى، وهذا ما يجعل البحث يسعى إلى كشف دور "التعليق" في تحديد سياق النص بدءا بتحديد دوره في دلالة الكلمة في السياق وانتهاء بالكشف عن دوره في تحديد دلالة النص برمته من خلال سلسلة من التعالقات.

الكلمات المفاتيح :

التعليق – السياق – الوحدة الدلالية – معنى المعنى – العلاقات السياقية.

- **ماهية "التعليق" عند عبد القاهر الجرجاني :**

يرتبط مفهوم "التعليق" عند عبد القاهر الجرجاني بنظريته في النظم، فقد جعل هذا المفهومَ محورَ هذه النظرية وعمادها الرئيس، وقد عرف الجرجاني "التعليق" بضم الكلم بعضها إلى بعض وفق ضوابط وقوانين معينة تجعل اللفظين المضمومين أو الألفاظ المضمومة متعالقة فيما بينها ومتماسكة من خلال علاقات لفظية ومعنوية، فتكون هذه بسبب من تلك. وتظهر قوة هذا المفهوم في ربط تحديده بماهية النظم، ومن تجلياته في "دلائل الإعجاز"، قوله :

- "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[1].

- "أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتُجعل هذه بسبب من تلك"[2].

لقد ربط عبد القاهر الجرجاني مفهوم "التعليق" بدور المتكلم ومراعاته للجوانب المعنوية والدلالية. ومن النصوص التي نعتبرها مفتاحا لفهم ما قصده بهذا المفهوم، قوله : "ليس من عاقل يفتح عين قلبه، إلا وهو يعلم ضرورة أن المعنى في «ضم بعضها إلى بعض»، **تعليقُ** بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، لا أن يُنطق بعضها في أثر بعض، من غير أن يكون فيما بينها

---

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، جدة، 1992، ص 4.

2 نفسه، ص 55.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تعلق، ويعلمُ كذلك ضرورةً إذا فكر، أن التعلق يكون فيما بين معانيها، لا فيما بين أنفُسها، ألا ترى أنا لو جهدنا كل الجهد أن نتصور تعلقا فيما بين لفظين لا معنى تحتهما، لم نتصور؟"[1].

وقد نظر تمام حسان إلى "التعليق" عند عبد القاهر باعتباره يُحدد بواسطة القرائن معاني الأبواب في السياق ويُفسر العلاقات بينها على صورة أوفى وأفضل وأكثر نفعا في التحليل اللغوي لهذه المعاني الوظيفية النحوية. وهذا يدعو للبحث عن تلك العلاقات السياقية سواء أكانت معنوية تربط الأبواب النحوية، أم لفظية خصوصا تلك المرتبطة بتعلق الأدوات الداخلة على الجمل والأجوبة، وما يترتب على ذلك من وحدة دلالية.

1- سياق الموقف والسياق اللغوي :

يشير مصطلح السياق في اللغة إلى المتابعة والتوالي، إذ نجد في (لسان العرب) "سَاقَ الإِبِلَ وَغَيرهَا يَسُوقُهَا سوقًا وَسيَاقًا (...) وَقَد انسَاقَت وَتَسَاوقت الإِبِلُ تَسَاوقًا إِذَا تَتَابَعَت"[2]، أما في قاموس (Larousse) فيشير مصطلح (Contexte) إلى مجموعة من الكلمات المنسوجة في النص، وما يحيط بالكلمة المستعملة من ظروف لغوية وغير لغوية[3]. ويُلاحظ أن المعنى اللغوي لا يختلف عن المعنى الاصطلاحي.

لقد اعتنى المفسرون بدراسة السياق في استنباطهم للأحكام والدلالات، إضافة إلى عنايتهم بالظروف المصاحبة لإنتاج النص، كما أدرك البلاغيون العرب القدامى أهمية السياق ودوره في إصابة المعنى والوصول إليه، بل عدوه محددا في تعريفهم للبلاغة حين تحدثوا عن «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»، وأنّ «لكل مقام مقالا»، فكانت بذلك دعوة منهم لربط الصياغة بالسياق، فحسن الكلام يكمن في مدى موافقته لمقتضى الحال.

ويعد (السياق) مبحثا من مباحث علم اللغة الحديث وحجر الأساس في علم المعنى، فهو يشير إلى التركيب في إطار المتتالية اللغوية التي ترد فيها الكلمة، وكل ما يتعلق بأحوال هذه المتتالية واستحضار ظروفها الخارجية، فيُسهم السياق بذلك في تحديد المعنى والدلالة. ويمكن التمييز في هذا الصدد بين سياق النص اللغوي وسياق الموقف أو سياق الحال، يقول تمام حسان: "المقصود بالسياق التوالي، ومن ثم يُنظر إليه من ناحيتين: أولاهما توالي العناصر التي يتحقق بها التركيب والسبك، والسياق من هذه الزاوية يسمى: (سياق النص). والثانية توالي الأحداث التي صاحبت الأداء اللغوي وكانت ذات علاقة بالاتصال، ومن هذه الناحية يسمى: (سياق الموقف). وهناك علاقة طابعها العموم والخصوص بين مصطلحين هما: (دلالة النص) و(قرينة النص). ذلك أن المستفاد من النص في جميع أنواع الإفادة هو دلالة النص"[4]. فالسياق الأول سياق نصي لغوي يمثله نظم الكلام وتعلق ألفاظه بعضها ببعض، إنه سياق داخلي يبرز معنى الكلمات الواردة في المتتالية اللغوية من خلال رصد علاقة الكلمة مع جاراتها السابقة أو اللاحقة من حيث العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية. أما السياق الثاني فهو سياق الموقف الذي يفسر أمورا لا يستطيع السياق الداخلي وحده تفسيرها، وهو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي الاتصالي المتمثل في استحضار حال المتكلم والسامع والظروف النفسية والاجتماعية وما يصاحب ذلك من أحداث غير لغوية خارجية كالحركات أو الانفعالات والنبر... إلخ، بمعنى آخر معرفة الجو العام الذي يحيط بالنص، وهو ما يصطلح عليه ب"النص المصاحب" أو "النص الآخر". يشير ستيفن

---

[1] نفسه، ص 466.

[2] ابن منظور، لسان العرب، د.ط، دار صادر، بيروت، (د.ت). مادة : (س.و.ق)

[3] Larousse Dictionnaire du Français Contemporain Illustré, Paris, 1980, p 286 .

[4] تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 2006، ج 2، ص 65.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أولمان Stephen Ullmann (1914 – 1976 م) إلى أن "كلمة السياق Context قد استعملت حديثا في عدة معان مختلفة. والمعنى الوحيد الذي يهم مشكلتنا في الحقيقة هو معناها التقليدي أي (النظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النظم)، بأوسع معاني هذه العبارة. إن السياق على هذا التفسير ينبغي أن يشمل - لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب - بل والقطعة كلها والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل - بوجه من الوجوه - كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة، لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن"[1]. إن الحديث عن ترابط أجزاء النص وتماسكه يستدعي دراسة كل من السياق اللغوي والسياق الخارجي، إذ "لا يمكن بحال نكران تأثير دلالة سياق النص اللغوي، وسياق الموقف الملابس له على العناصر النحوية من حيث الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، وغير ذلك مما درسه ما يعرف بعلم المعاني"[2].

وسيركز البحث على إبراز أهمية السياق اللغوي، أو ما يسميه تمام حسان "التعليق السياقي"، حيث لا يتحدد معنى الكلمة إلا بعلاقاتها مع غيرها من الكلمات الأخرى في سلسلة من التعالقات. وقد أشار عدد من الباحثين إلى دور السياق في تحديد المعنى خصوصا مالينوفسكي Bronislaw Malinowski (1884 – 1942م)، وستيفن أولمان Stephen Ullmann (1914 – 1976م)، ورتشاردز I.A. Richards (1893 – 1979م)، وفيرث J.R. Firth (1890 – 1960م)، هذا الأخير عُدّ رائد المدرسة اللندنية في اللسانيات الاجتماعية، ونظر إلى المعنى على أنه مركب من العلاقات السياقية. وقد انتهى إلى أن تحديد المعنى يتوقف على مراعاة مجموعة من الجوانب كتحليل السياق صوتيا وصرفيا ونحويا ومعجميا، وهكذا يتحدد معنى الكلمة من خلال السياق الذي ترد فيه، فالكلمة المفردة ليس لها معنى في حد ذاتها، وإنما تستمد معناها من خلال السياق؛ أي من خلال ما يجاورها من كلمات أخرى، وهذا ما يؤكد كلام عبد القاهر الجرجاني حين يشير إلى أن أي عنصر لا يتحدد مفهومه إلا من خلال الموقع الذي يحتله داخل نسق معين، ووفق شبكة من العلاقات التي تقيمها مع محيطها النصي.

وتبعا لما سبق يطرح رتشاردز I.A. Richards التساؤلين الآتيين : "كيف يعتمد معنى كلمة ما على معاني الكلمات الأخرى في الجمل السابقة أو اللاحقة عليها ؟ وماذا يحدث حينما نحاول أن نعرف من جملة ما تعنيه كل كلمة على انفراد ؟"[3]، يحاول ريتشاردز الإجابة عن التساؤلين رافضا أن يكون للكلمة معنى مطلق، أو معنى خاص كما أن للناس أسماءهم الخاصة بهم، فللكلمة عدة معان لا تتحدد إلا من خلال استعمالها في السياق، وأن الكلمات التي تسبق وتلي كلمة ما تحدد طريقة تفسيرها. ويؤكد ذلك بقوله: "إن الكلمات تكتسب معانيها بتأثير كلمات أخرى، والتي قد لا نكون فكرنا فيها، لكنها تتكامل للسيطرة عليها شعوريا. وقد خلصت إلى ملاحظة مفادها أن الكاتب الكبير يحقق غايته حين يجعل العبارة المفردة تندرج في إطار متتالية لغوية موسعة أو تنحرف عنها، وطبعا فإن صح ذلك، سيكون دليلا إضافيا على بطلان (خرافة المعنى الخاص)"[4]. فمعنى الكلمة يختلف بحسب موقعها داخل السياق ووظيفتها النحوية من فاعلية أو مفعولية ...إلخ، ويختلف معناها أيضا حسب سياقها النصي. ولتفسير دلالة الكلمة ميّز محمد حماسة عبد اللطيف بين سياقين الأول خاص والثاني عام، حيث يتكامل كل من السياقين لتحديد المعنى :

---

[1] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة : كمال محمد بشر، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 57.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي – الدلالي، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 2000، ص 113.

[3] I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press. London, 1964, p 47.

[4] Ibid, p 75.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الخاص : تعلق اللفظ في جملته وعلاقته التبادلية مع ما يكوّن معه الجملة.

السياق

العام : هو النص كله، فالكلمة في نص يكون لها دلالة تختلف عن دلالتها في نص آخر.

ويمكن أن نصوغ مثالا لذلك من خلال الفعل (ضرب) الذي لا تتحدد دلالته إلا في السياق اللغوي الذي ورد فيه، ومن خلال علاقاته التعليقية بباقي عناصر النص، مما يسمح لنا ببيان دلالته والمعنى المراد منه :

- ضرب الله مثلا (بمعنى : مثّل للناس مثالا).
- ضرب زيد موعدا مع عمرو (بمعنى : حدّد).
- ضرب به عرض الحائط (بمعنى : أهمله وأعرض عنه).
- ضرب في الأرض (بمعنى : سار فيها مسافرا).
- ضرب الدرهم (بمعنى سكه وطبعه).

يتبين أن الفعل (ضرب) له أكثر من معنى على مستوى الاستعمال، وهي كلها معان تختلف فيما بينها، وتختلف تماما عن المعنى المتداول كما في: «ضرب زيد عمرا»، فاللفظة لا قيمة لها خارج الإطار التركيبي، وعليه يكون من الصعب تحديد معنى اللفظة بمعزل عن سياقها ودون تعلقها بمعاني ألفاظ أخرى. يقول عبد القاهر: "وبعد أن كنا لا نشك في أن لا حال للفظة مع صاحبتها تُعتبر إذا أنت عزلت دلالتهما جانبا وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ، أن تُنظم على وجه دون وجه؟"[1]. لقد أولى الجرجاني السياق أهمية خاصة، وجعل المزية والفضل في تعلق معاني الكلم وانتظامها، وأن الكلمة المفردة المعزولة هي كلمة لا تحيل على معنى محدد وقار، لأن "مدلول الكلمة في النص آت من صيغة الكلمة ووظيفتها النحوية وسياقها معاً أو – بعبارة أخرى- من بنيتها الصوتية الصرفية وتعليقها النحوي (كما يؤثر عبد القاهر الجرجاني أن يسمي العلاقات النحوية)"[2]. فإذا أخذت كلمة (ابلعي) في قوله تعالى : ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[3]، من بين أخواتها وبقيت معزولة عن سياقها لما أدت المزية والفصاحة.

لقد اعتَبر عبد القاهر مسألة التفاضل بين الألفاظ المعزولة عن سياقها مسألة غير مقبولة، ولا يمكن الحكم بأفضلية لفظ على آخر، يقول : "وهل يقع في وهم وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن يُنظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية"[4]. فالكلمة الواحدة يمكن أن تكون مقبولة وحسنة في موضع، كما قد تكون قلقة ونافرة في موضع آخر، وقد مثّل الجرجاني لذلك بكلمة (الأخدع) التي تفاوتت ميزتها وتباين حسنها في استعمال كل من البحتري وأبي تمام، فـ"لا يمكن أن نحكم على أية كلمة بالجودة أو الرداءة، بالصحة أو الخطإ، بالجمال أو القبح،

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 50.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 171.

[3] سورة هود، الآية 44.

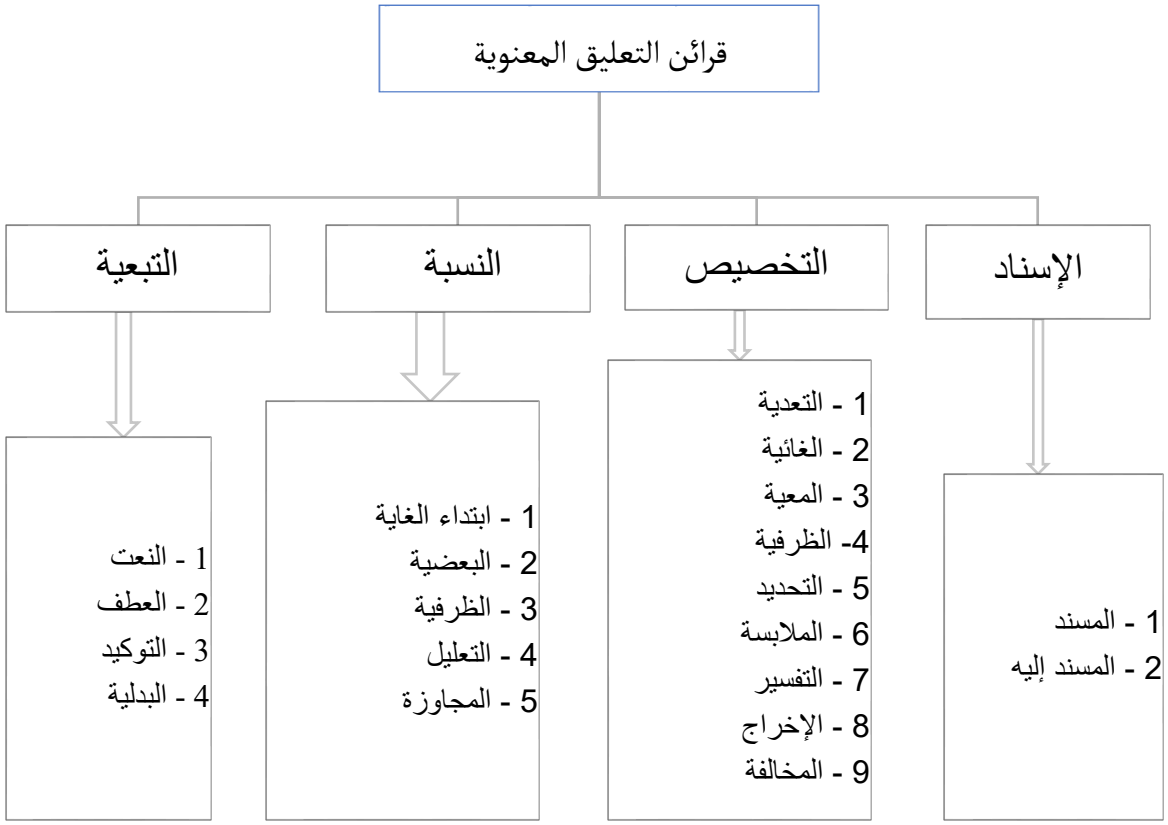
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

أو أي حكم خاص بالكاتب إذا عزلها. ففضل الكلمة يتجلى في حسن استعمالها"[1]. حيث تكون الكلمة موضوعة مع أختها ومقرونة بلفقها، وذلك في تركيب محكم السبك، خالٍ من أَوَدِ النظم واعوجاج التأليف وتنافر الأطرار.

2- العلاقات السياقية :

اللغة نظام من العلاقات تنسج فيها الجمل والعبارات وفق صرح نسقي متكامل لا يفهم جزء منه دون معرفة علاقته بالأجزاء الأخرى، فتنشأ بذلك علاقات ترابطية بين عناصر الجمل، وهي علاقات معنوية محصورة العدد تتحقق في السياق، وتربط بين المعاني الخاصة كالفاعلية والمفعولية والملابسة وغيرها. وتعكس هذه العلاقات معاني لغوية محددة دون واسطة أو رابط لفظي تتضافر فيما بينها لتخلق معنى دلاليا معينا، فتسهم بذلك في فهم النص وأمن اللبس والغموض، وتمكن من اكتشاف طرق بناء هذا النص وبيان مدى ترابطه وتماسكه، إذ تعمل تلك العلاقات السياقية على تنظيم أفكار النص وتتابعاته الدلالية، وهذا يخول للأجزاء النصية أن تقوم بوظائفها وأن تلتحم في نسيج نصي محكم وفق علاقات عقلية منطقية عمادها توخي المعاني النحوية ومراعاة طرق التعليق ووجوهه. ويُعرّف تمام حسان هذه العلاقات ب"القرائن المعنوية" ويعدها من القرائن الكبرى للتعليق، وهي:



- **علاقة الإسناد :**

ارتبط هذا المفهوم عند النحاة بتعريف الجملة وحصول الفائدة، وهي علاقة يتعلق فيها المسند إليه بالمسند فيرتبطان ارتباطا وثيقا بدون واسطة لفظية، وهي أهم علاقة في الجملة العربية سواء أكانت اسمية أم فعلية، وهي بذلك تعد نواة الجملة البسيطة

---

[1] I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, p 51.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ولحمتها التي تصل بين جزأيها المسند والمسند إليه، وكل علاقة زائدة عليهما إنما هي للبيان وزيادة في الفائدة وإزالة الالتباس الذي قد يعتري الجملة.

- **علاقة التخصيص :**

وهي تخصيص لعموم معنى الإسناد الذي في الجملة وتقييد له، وتتكون من علاقات فرعية :

- التعدية : هي العلاقة التي يتعلق فيها المفعول به بالفعل المتعدي.

ضربَ زيدٌ عمراً

- الغائية : أو السببية، وهي علاقة مبنية على ارتباط منطقي يتعلق فيها المفعول له بالفعل.

زارَ زيد عمرا إكراماً له.

- المعية : وتجمع بين المفعول معه أو المضارع بعد الواو، والفعل الذي يتعلق به.

سرتُ و النيلَ.

- الظرفية : وتجمع بين المفعول فيه (ظرف زمان / ظرف مكان) والفعل الذي يتعلق به، لأن الفعل دال على حدث، ولا يخلو الحدث من زمان ومكان.

ضربَ زيد عمرا يومَ الجمعة أمام المسجد.

- التحديد : وهي علاقة تجمع بين المفعول المطلق المبيّن للنوع أو العدد والفعل الذي يتعلق به.

ضربَ زيدٌ ضرباً.

- الملابسة : أو الحالية، وهي علاقة تنشأ بتعلق صاحب الحال بالحال المفردة. ويعتبر الجرجاني الحال خبرا ليس بجزء من الجملة ولكنه زيادة في خبر آخر سابق له.

جاءَ زيدٌ راكباً.

- التفسير : علاقة تجمع التمييز بالمميز، وهي علاقة تروم إزالة الإبهام والغموض الذي قد يعتري علاقة الارتباط في الإسناد.

اشترى فداناً قمحاً.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- الإخراج : علاقة تجمع المستثنى بالمستثنى منه. ويصف تمام حسان علاقة الإخراج بأنها : "قرينة معنوية على إرادة (باب المستثنى) فالمستثنى يخرج من علاقة الإسناد حين نفهم هذه القرينة المعنوية من السياق، فإذا قلنا جاء القوم إلا زيدا، فإننا قد أسندنا المجيء إلى القوم وأخرجنا زيدا من هذا الإسناد"[1].

جاءَ القومُ إلا زيداً.

- **النسبة :**

يُعرِّف تمام حسان هذه العلاقة بقوله : "النسبة قيد عام على علاقة الإسناد أو ما وقع في نطاقها أيضا وهذا القيد يجعل علاقة الإسناد نسبية. وواضح أن معنى النسبة غير معنى التخصيص لأن معنى التخصيص تضييق ومعنى النسبة إلحاق. والمعاني التي تدخل تحت عنوان النسبة وتتخذ قرائن في التحليل والإعراب وفي فهم النص بصورة عامة هي ما نسميه معاني حروف الجر ومعها معنى الإضافة"[2].

أ – الإضافة : فالمضاف والمضاف إليه يرتبطان لفظا ومعنى كالكلمة الواحدة لا فاصل بينهما، مما يدل على قوة التعليق بينهما.

جاء صاحبُ زيدٍ.

ب – معاني حروف الجر : مثل (من) لابتداء الغاية، و(إلى) لانتهاء الغاية، و(في) للظرفية، و(على) للاستعلاء، و(عن) للمجاوزة ... إلخ، ف"التعليق بواسطة ما يفهم بالحرف من نسبة هو في حقيقته إيجاد علاقة نسبية بين المجرور وبين معنى الحدث الذي في علاقة الإسناد. وهذا النوع من التعليق بمعنى الحرف واسع حقل التطبيق في اللغة العربية الفصحى كما يمكن أن يُرى من كثرة القرائن المعنوية التي تستخدم في هذا التعليق"[3]. فهذه الحروف تقوم بالربط بين الكلمات حتى تتضح تفاصيل المعنى ومقاصده.

- **التبعية :**

التابع والمتبوع بمنزلة الكلمة الواحدة لا يجوز فصلهما، وتتكون علاقة التبعية من علاقات فرعية تندرج ضمن التوابع :

- الوصفية : علاقة تجمع بين الصفة والموصوف.

جاء زيدٌ الظريفُ (تعلق الصفة بالمسند إليه تابع يوضحه ويصفه).

- عطف البيان : العلاقة التي تجمع بين اسمين يختلف الثاني عن الأول لفظا ويوافقه في المعنى.

جاء أبو عبدِ الله زيدٌ (تعلق بالمسند إليه تابع يوضحه).

---

[1] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، د.ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994، ص 199.

[2] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 201.

[3] نفسه، ص 204.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- التوكيد : علاقة تنشأ عن طريق تكرير الكلمة أو الجملة، حيث يتعلق التأكيد بالمؤكد.

جاء القومُ كلّهم (تعلق بالمسند إليه تابع يقيده بتأكيده).

- البدلية : علاقة تجمع بين البدل والمبدل منه.

جاء زيدٌ أخوكَ (تعلق البدل بالمسند إليه تابع يبينه، ويعرف السامع أن فعل المجيء منسوب إلى أخيك زيد دون غيره ممن لهم الاسم نفسه).

يقول الجرجاني عن قوة الارتباط المعنوية التي تجمع بين المتعلق والمتعلق به في علاقة التبعية خصوصا الوصفية والتوكيدية : "واعلم أنه كما كان في الأسماء ما يصله معناه بالاسم قبله، فيستغنى بصلة معناه له عن واصل يصله ورابط يربطه وذلك كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد"[1].

إن استحضار الجرجاني للسياق اللغوي جلي في كتاباته، بل هو أساس نظريته في النظم، وقطب الرحى الذي تدور في فلكه جميع مباحث هذه النظرية، يقول تمام حسان : "لقد كانت مبادرة العلامة عبد القاهر رحمه الله بدراسة النظم وما يتصل به من بناء وترتيب وتعليق من أكبر الجهود التي بذلتها الثقافة العربية قيمة في سبيل إيضاح المعنى الوظيفي في السياق أو التركيب"[2]. فالعلاقات السياقية تعد محور النص وقاعدته الصلبة التي ينطلق منها، وبغيابها لا يمكن الحديث عن نص متماسك وسنكون آنذاك بصدد كلمات متناثرة لا تجمعها أية علاقة. فلقد أشار فرديناند دو سوسير Ferdinand De Saussure إلى "أن جميع وحدات اللسان تقريبا تتعلق إما بما يحيط بها في السلسلة الكلامية أو بالأجزاء المتتالية التي تتألف منها"[3].

إن تحليل النص ودراسة اتساقه حسب قرائن التعليق المعنوية تسمح بربط الصلة وإقامة العلاقة بين كل جزء من أجزاء السياق، ليس فقط في رصد علاقة كلمة بأخرى داخل الجملة، بل أيضا تتبع علاقة جملة بأخرى في إطار استمرارية خطية نصية، تجعل من النص نسيجا من الكلمات والجمل يتعلق بعضها ببعض.

3- التعليق بالأدوات :

لا يقتصر دور "التعليق" في تشييد العلاقات السياقية المعنوية والربط بين المعاني الخاصة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى علاقات سياقية لفظية تتمثل أساسا في التعليق بالأداة، والذي يعد من أشهر أنواع التعليق في اللغة العربية الفصحى كما سبقت الإشارة إلى ذلك في معرض دراستنا لطرق تعليق الكلم ووجوهه عند عبد القاهر الجرجاني. يقول في هذا الصدد : "(...) والضرب الثالث : تعلق بمجموع الجملة، كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه، وذلك أن من شأن هذه المعاني أن تتناول

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 227.

[2] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 18.

[3] Ferdinand De Saussure, Cours de Linguistique Générale, Grande Bibliothèque Payot, Paris, 1995, p 176.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ما تتناوله بالتقييد، وبعد أن يسند إلى شيء. معنى ذلك : أنك إذا قلت : «ما خرج زيد»، و«ما زيد خارج»، لم يكن النفي الواقع بها متناولا الخروج على الإطلاق، بل الخروج واقعا من (زيد) ومسندا إليه"[1].

ويتضح من قول عبد القاهر أن المعنى الذي تؤديه الأداة هو معنى وظيفي ينطبق على مجموع الجملة التي تتصدرها الأداة فتربط العناصر المكونة للجملة، فلا يمكن للأداة أن تؤدي مهمتها بمعزل عن السياق الذي توضع فيه وعن التركيب الذي ترد فيه، فدلالتها مرتبطة بوجودها داخل السياق الذي يساعد الأداة على الإفصاح عن معناها. وهي بذلك تفتقر إلى ضميمة تمكنها من كشف معناها وتوضيحه وإبراز وظيفتها من خلال ربط الكلمات والجمل بمحيطها النصي، ذلك أن "لكل أداة من هذه الأدوات ضمائمها الخاصة فهي تتطلب بعدها شيئا بعينه فتكون قرينة متعددة جوانب الدلالة حيث تدل بمعناها الوظيفي وبموقعها وبتضامها مع الكلمات الأخرى وبما قد يكون متفقا مع وجودها من علامات إعرابية على ضمائمها. وهذا التعدد في جوانب الدلالة بقرينة الأداة يجعلها في التعليق النحوي قرينة لفظية هامة جداً"[2]. فالأداة تلعب بذلك دورا حاسما في ربط مكونات التركيب وتقوي الصلة بين معاني الكلمات بعضها ببعض.

إن أدوات الاستفهام والنفي والشرط وغيرها مفتقرة إلى جملة كاملة، وهي بذلك رابطة تقوي الصلة بين كل مكونات الجملة، وتأخذ تلك الجمل اسم الأسلوب الذي تتصدره الأداة، فجملة الاستفهام، مثلا، لا تأخذ هذا الاسم إلا إذا تصدرت الجملة أداة استفهام. يقول تمام حسان : "وتشترك الأدوات جميعا في أنها لا تدل على معان معجمية ولكنها تدل على معنى وظيفي عام هو التعليق ثم تختص كل طائفة منها تحت هذا العنوان العام بوظيفة خاصة كالنفي والتأكيد وهلم جرا، حيث تكون الأداة هي العنصر الرابط بين أجزاء الجملة كلها"[3].

ولتوضيح كيفية قيام الأداة في الجمل بدور الربط بين عناصرها نسوق الأمثلة الآتية :

- **أداة الشرط :**

من ذلك قولنا: «إنْ تمنحني كتابا أشكرك»، فقد عملت هذه الأداة على الربط بين جملتين كانتا منفصلتين ولا تعلق بينهما، الأولى: (تمنحني كتابا) والثانية: (أشكرك)، فلما دخلت الأداة "إنْ" علقت الجملة الثانية بالأولى، فتسمى الأولى شرطا والثانية جزاء، فأصبحتا بفعل دخول الأداة جملة واحدة.

- **أداة النفي :**

يبين الجرجاني دور هذه الأداة بقوله : "فإذا قلت : «ما في الدار كريم»، كنت نفيت الكينونة في الدار عن كل من يكون الكرم صفة له"[4].

فأداة النفي (ما) ربطت بين أجزاء الجملة وانسحب معناها على نفي كل ما في حيزها، وبذلك أحكمت الصلة بين هذه الأجزاء. ولو رفعت من موقعها لتغير المعنى من نفي إلى إثبات.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صص 6 – 7.

[2] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 225

[3] نفسه، ص 125.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 287.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

- **أداة الاستفهام :**

وعن دور أداة الاستفهام في الربط بين عناصر الجملة، يقول عبد القاهر: "أن المعنى في إدخالك (حرف الاستفهام) على الجملة من الكلام، هو أنك تطلب أن يقِفَك في معنى تلك الجملة ومؤداها على إثبات أو نفي. فإذا قلت : «أزيد منطلق ؟»، فأنت تطلب أن يقول لك : «نعم، هو منطلق» أو يقول : «لا، ما هو منطلق». وإذا كان ذلك كذلك، كان محالا أن تكون الجملة إذا دخلتها همزة الاستفهام استخبارا عن المعنى على وجه، لا تكون هي إذا نزعت منها الهمزة إخبارا به على ذلك الوجه، فاعرفه"[1]. فأداة الاستفهام ربطت بين عنصري الإسناد، وأصبح كل ما في حيز الجملة في معنى الاستفهام الذي عبّرت عنه هذه الأداة، سواء كان هذا الاستفهام عن الماهية أو الزمان أو المكان أو الكيفية ... إلخ.

- **أداة القسم :**

تقوم أداة القسم بدور هام في الربط بين عناصر التركيب، فهي "تربط بين القسم وجوابه، ولا يكون القسم إلا على زعم تأكيد صحة قضية هي التي تسمى الجواب، أي أنه لا قسم إلا وله جواب، ففي قوله جل شأنه ﴿فَوَرَبِّ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنْطِقُونَ﴾[2]، لو لم تكن أداة القسم لأصبح الضمير في (إنه) عائدا إلى رب السماوات والأرض لا إلى ما سبق ذكره من آيات الله في الأرض والأنفس والأرزاق التي في السماء، وبهذا يتغير المعنى، مما يدل على ارتباط الجملة والجواب بأداة القسم"[3].

- **أداة التوكيد :**

للتوكيد مجموعة من الأدوات، منها (إنّ) التي تربط الجملة بما قبلها فتتعلق الثانية بالأولى، يقول عبد القاهر: "فأول ذلك وأعجبه ما قدمت لك ذكره في بيت بشار بن برد :

بَكِّرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ[4] (بحر الخفيف)

= وما أنشدته معه من قول بعض العرب :

فَغَنِّهَا وَهْيَ لَكَ الفِدَاءُ إِنَّ غِنَاءَ الإِبِلِ الحُدَاءُ[5] (من بحر الرجز)

وذلك أنه هل شيء أبين في الفائدة، وأدل على أن ليس سواء دخولها وأن لا تدخل، أنك ترى الجملة إذا هي دخلت ترتبط بما قبلها وتأتلف معه وتتحد به، حتى كأن الكلامين قد أفرغا إفراغا واحدا، وكأن أحدهما قد سُبك في الآخر"[6]. لقد أسهمت هذه الأداة في الربط بين أجزاء التركيب واتصال المعاني وتعلق بعضها ببعض، ولو حذفت لتفكك البيت واختل المعنى المقصود.

إن الأمثلة المقدمة توضح دور الأداة في التعلق السياقي وانسحاب معناها على معنى الجملة كاملة، فتُكوّن معها نمطا أسلوبيا معينا، كما أن لها دورا في تماسك كلمات الجمل والربط فيما بينها، فهي رابطة تقوي الصلة بين كل الكلمات الداخلة في حيزها.

---

[1] نفسه، ص 141.

[2] سورة الذاريات، الآية 23.

[3] تمام حسان، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط 1، عالم الكتب، 1993، ص 136.

[4] ديوان بشار بن برد، شرح وتكميل محمد الطاهر ابن عاشور، د.ط، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007.، ص 203. (البيت رقم : 1).

[5] رجز من قول بعض العرب.

[6] دلائل الإعجاز، ص 316.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

4- التعليق السياقي ومعنى المعنى :

إن ما يحدد معنى الكلمات هو تعلق بعضها مع بعض في سياق معين، ولا يقتصر هذا التحديد على وجه الحقيقة، أي ما تدل عليه الألفاظ من معنى من دون واسطة، بل يتعدى ذلك إلى وجه من المجاز وما تدل عليه الألفاظ من دوال ثوان أي معنى المعنى الذي عرفه الجرجاني بقوله : "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[1]. حيث تتحول هذه اللفظة من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى، وهذا التحول خاضع لمتطلبات المقام، وأيضا لطرق التعليق المعلومة، وتفكير المتكلم في توخيه معاني النحو واختياراته. وبناء على هذه الاختيارات يختلف مستوى الكلام بين مستوى الحقيقة ومستوى المجاز.

ففي المستوى الأول يكون اختيار المتكلم لكلمات في معانيها الأصلية وحقيقتها اللغوية المتعارف عليها عند الجماعة اللغوية، وتكون بينها علاقات نحوية ومعنوية في سياق ورودها. أما المستوى الثاني فهو ناتج عن مقاصد معينة وعن استحضار ظروف مقامية، حيث تكون اختيارات المتكلم لمعاني الكلمات مبنية على مفارقة معجمية منسوجة على غير الطريقة المألوفة، خارقة بذلك العلاقات السياقية المعنوية، إذ لا يفهم الكلام آنذاك إلا من خلال تأويل علاقة واعتبار قرينة تجيز التعلق وقبول الكلام. ويشير محمد حماسة عبد اللطيف إلى أن "الاختيار بين المفردات والقواعد التركيبية التي تصب فيها المفردات محكوم بقواعد في أذهان المتكلمين تتعلق بخصائص المفردات ومجالاتها وطريقة وضعها في علاقات نحوية كالإسناد والنعت والإضافة والتمييز وغيرها"[2]. وهكذا يمكن أن نتحدث عن سلم للتعليق، إذا اعتبرنا أن النظم تتفاوت درجاته، فهناك أنواع من النظم يقل فيها التناسق وأخرى يكثر فيها، وذلك كله راجع إلى تعلق معاني الكلمات التي يختارها المتكلم، فالكلمة المفردة لا تشكل مجازا ما لم تتعلق مع كلمة أو كلمات أخرى تدخل معها في علاقات سياقية معنوية، فعبد القاهر يشير غير ما مرة إلى أهمية السياق في تحديد المجاز، يقول : "إنّ هذه المعاني التي هي (الاستعارة) و(الكناية) و(التمثيل)، وسائر ضروب (المجاز) من بعدها من مقتضيات (النظم)، وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يُتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يُتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو. فلا يتصور أن يكون هاهنا (فعل) أو (اسم) قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره"[3]. فلا يتصور الحكم على اللفظة بالحقيقة أو المجاز حتى تتعلق مع لفظة أخرى، لأن الحقيقة أو المجاز إنما يظهران من خلال السياق وفي جملة من الكلام.

فالاستعارة، مثلا، تتجاوز الاقتصار على اللفظة الواحدة، فهي تُفهم من خلال السياق الذي ترد فيه، على أن يكون هذا التركيب خاضعا لشروط الصحة النحوية، ويراعي طرق التعليق ووجوهه، إضافة إلى حسن موقعها من الجملة، مما يوجب للاستعارة الشرف والمزية. كما أن في الاستعارة ما لا يمكن كشفه إلا بعد تأمل ومعرفة الغرض المقصود. ففي عبارة : «صافحت الأسد» صلح هذا الكلام لأنا نريد به صافحت الأسد على وجه الحقيقة الذي هو جنس السبع المعلوم، كما تحيل على مصافحة رجل شجاع على وجه الاستعارة. والذي يجعلنا نرجح التأويل الثاني هو تعلق المفعول (الأسد) بالفعل (صافح)، إذا استحضرنا أنّ:

- فعل المصافحة يكون بين إنسانين.
- الأسد قد يكون دلالة على الإنسان الشجاع والقوي.

---

[1] نفسه، ص 263.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 95.

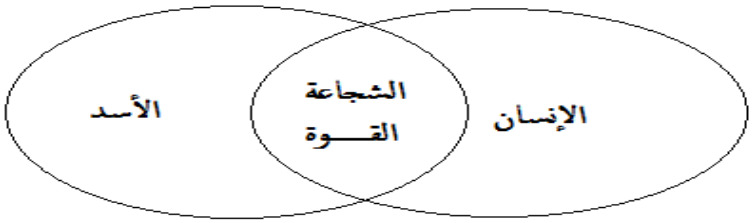
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 393.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ويتضح هذا التأويل إذا تتبعنا سياق الكلام (الكلمات السابقة أو اللاحقة عن العبارة، وما يرمي إليه المتكلم من مقاصد).

السياق اللغوي	الذي يفصل بين الغرضين	السبع
	←	صافحت الأسد
السياق الخارجي		شخص شجاع وقوي

فالمراد رجل شجاع وهو وصف موجود في الشيء الذي استعير اسمه وهو الأسد، وذلك لوجود تداخل بين الطرفين: الإنسان والأسد في صفات الشجاعة والقوة.



مما يجعل عبارة «صافحت الأسد» أكثر بلاغة وفصاحة من عبارة «صافحت رجلا شجاعا»، وهذا التفوق راجع بالأساس إلى اختيارات المتكلم من خلال تعليقه لمعاني الألفاظ. يقول عبد القاهر الجرجاني : "وجملة الأمر أنَّا لا نوجب (الفصاحة) للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها. فإذا قلنا في لفظة (اشتعل) من قوله تعالى : ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾[1]، أنها في أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك (الفصاحة) لها وحدها، ولكن موصولا بها (الرأس) معرفا بالألف واللام، ومقرونا إليهما (الشيب) مُنَكَّراً منصوبا"[2].

يؤكد الجرجاني في هذا النص أن الاستعارة لا تتصور إلا في سياق لغوي يتضمن تعلق المعنيين : الفاعل (الرأس) والتمييز (الشيب) بمعنى الفعل (اشتعل). فلا تظهر بذلك الفصاحة إلا بعد أن يستوفي الكلام آخره، وهذا ما جعل الآية الكريمة أعلى رتبة في الفصاحة، إذا قورنت مع العبارتين : «اشتعل الشيب في الرأس»، أو «اشتعل شيب الرأس»، أو كما هو الحال في قوله تعالى: ﴿وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمْ العِجْلَ﴾[3]، مقارنة مع «اشتدت محبتهم للعجل وغلبت على قلوبهم». وبين «ألقيت حبله على غاربه» مقارنة مع «خليته وما يريد وتركته يفعل ما يشاء»[4]. فهو يبيّن بذلك أهمية السياق في بيان الاستعارة وتحديدها، كما يشترط وجود عناصرها في علاقات تعليقية، ومن الأمثلة التي قدمها، قول بعض الأعراب :

"اللَّيْلُ دَاجٍ كَنَفَا جِلْبَابِهِ وَالبَيْنُ مَحْجُورٌ عَلَى غُرَابِهِ[5] (بحر الرجز)

ولا يرجع الحسن في هذه الاستعارة بأن الشاعر جعل لليل جلبابا، وحجر على الغراب، ولكن في أن وضع الكلام الذي ترى، فجعل (الليل) مبتدأ، وجعل (داج) خبرا له، وفعلا لما بعده وهو (الكنفان)، وأضاف (الجلباب) إلى ضمير (الليل)، ولأن جعل كذلك (البين)

---

[1] سورة مريم، الآية 4.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صص 402 – 403.

[3] سورة البقرة، الآية 93.

[4] انظر : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 427.

[5] رجز من قول بعض العرب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مبتدأ، وأجرى محجورا خبرا عنه، وأن أخرج اللفظ على (مفعول) يبين ذلك أنك لو قلت: «وغراب البين محجور عليه، أو : قد حُجر على غراب البين»، لم تجد له هذه الملاحة. وكذلك لو قلت: «قد دجا كنفا جلباب الليل»، لم يكن شيئا"[1]. فالذي جعل لهذه الاستعارة المذكورة المزية والأريحية بأن سُلك بالكلام مسلك خاص من خلال سلسلة من التعالقات بين ألفاظ البيت، ووجودها في علاقات نحوية ودلالية من أول البيت إلى آخره.

أما فيما يتعلق بالكناية، فهي علاقة معنوية بين الألفاظ في إطار تركيب يؤلف بين معاني هذه الألفاظ وفق علاقات تعليقية. كما أنها لا تدرك إلا عن طريق العقل والاستدلال لمعرفة قصد المتكلم، إذ "ينبغي أن تنظر إلى هذه المعاني واحدا واحدا، وتعرف محصولها وحقائقها، وأن تنظر أولا إلى (الكناية)، وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى، أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : «هو كثير رماد القدر»، عرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تُنصب له القدور الكثيرة، ويُطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك لأنه إذا كثُر الطبخ في القدور كثُر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة"[2]، إن المثال المقدم يتطلب من المتلقي اتباع مجموعة من الخطوات الذهنية واللغوية لفهم الغرض الذي يرومه المتكلم بهذه العبارة.

هذا، وقد يتلقى المتلقي هذه العبارة في معناها الأصلي (القريب)، فيتحول بذلك المعنى من المجاز إلى الحقيقة، إذا لم يُستحضر السياقان المقالي والمقامي لورود العبارة، علما أن كثرة الرماد ليست في ذاتها مما يحمد به الإنسان، مما يجعل المعنى القريب على وجه الحقيقة مستبعدا، ومن ثم يؤخذ المعنى البعيد الذي لا يكشفه المعنى الظاهر، بل المعنى الباطن المستفاد من تعلق معاني تلك الألفاظ. ف"إذا قلت : «هو كثير رماد القدر»، أو قلت : «طويل النجاد»، أو قلت في المرأة : «نؤوم الضحى»، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يُوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من «كثير رماد القدر» أنه مضياف، ومن «طويل النجاد» أنه طويل القامة، ومن «نؤوم الضحى» في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها"[3].

ويمكن تتبع تلك الخطوات الاستدلالية وفق الترسيمة الآتية :

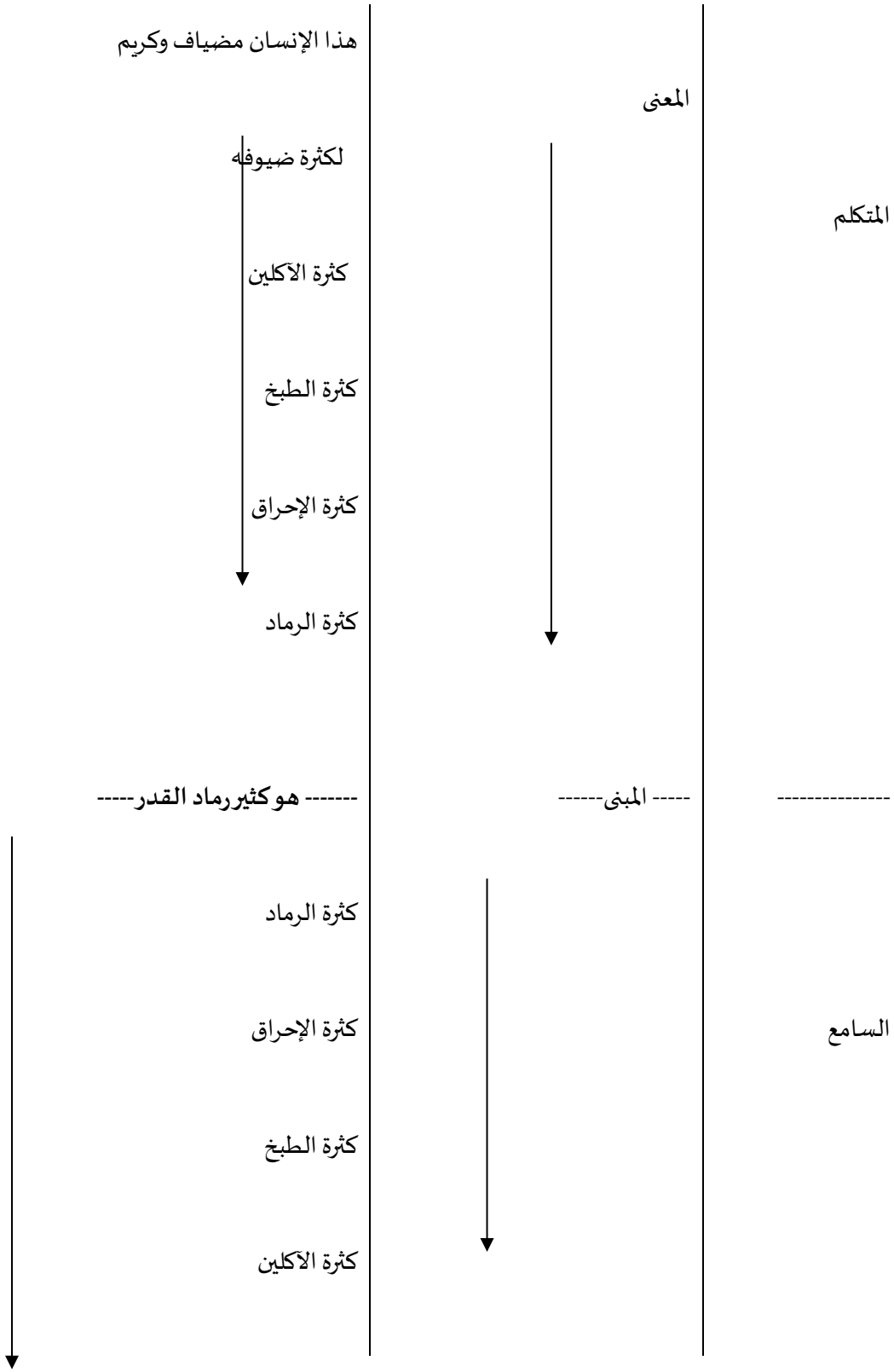
---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صص 102 – 103.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 431.

[3] نفسه، ص 262.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018



جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

المعنى	كثرة الضيوف
	هذا الإنسان مضياف وكريم

لقد فرّق الجرجاني بين نمطين من المعنى: الأول هو ما تحمله الألفاظ من معنى ظاهر وهو الكلام العادي، مثل قولنا: «خرج زيد» الذي نروم منه الإخبار بخروج زيد على الحقيقة، والثاني تدل فيه المعاني الأول على المعاني الثواني وهو الكلام الأدبي أو ما يصطلح عليه الجرجاني بمعنى المعنى الذي نروم منه الإمتاع الذي يحتل قمة سلم التعليق. وفي هذا النمط تكون عملية التواصل مبنية على مجموعة من الاعتبارات اللغوية وغير اللغوية، تتضافر كلها من أجل تيسير الفهم وتحقيق التواصل.

فالمتلقي يهتدي إلى النظم البليغ من خلال فك تشفير المعنى وإعادة تركيبه، وكشف العلاقات بيْن الألفاظ ورصد التعالقات النحوية داخل التركيب، باحثا عن تلك المعاني الخفية وطريقة نسجها وسبكها وسِر انتظامها وتعالق بعضها ببعض، ومن ثم الاهتداء إلى مقاصد المتكلم. وهذا يتطلب وعيا بمسالك القول وقدرة على الغوص واستنطاق الدلالات العميقة، يقول عبد القاهر: "وإن كان مما ينتهي إليه المُتَكلّم بنظرٍ وتدبُّر، وَيَنَالُه بطلبٍ واجتهاد، ولم يكن كالأوّل في حضوره إياه، وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناةَ عليه فيه، ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولةِ والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة، بل كان من دُونه حجابٌ يحتاج إلى خَرْقِه بالنظر، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شَقّه بالتفكير، وكان دُرّاً في قَعر بحر لا بدّ لهُ من تكلُّف الغَوص عليه، وممتنعاً في شاهقٍ لا ينالُه إلاّ بتجشّم الصعود إليه، وكامناً كالنار في الزَّند، لا يظهر حتى تقتدحه، ومُشابكاً لغيره كعُرُوق الذهب التي لا تُبدِي صَفْحتها بالهُوَيْنَا، بل تُنال بالحَفْرِ عنها وتعريقِ الجبين في طلب التمكن منها"[1].

- **خاتمة :**

تعمل العلاقات السياقية على تنظيم أفكار النص، وهذا يخول للأجزاء النصية أن تقوم بوظائفها وأن تلتحم في نسيج نصي محكم. وقد عرّف تمام حسان هذه العلاقات بالقرائن المعنوية، وعدَّها من القرائن الكبرى "للتعليق" مثل الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية ... إلخ، وتعد هذه العلاقات محور النص، وبغيابها لا يمكن الحديث عن نص متماسك، وسنكون بإزاء كلمات متناثرة لا تجمعها أية علاقة. كما يعد "التعليق" بالأداة من أشهر أنواع "التعليق" في اللغة العربية، والمعنى الذي تؤديه الأداة هو معنى وظيفي ينطبق على مجموع الجملة التي تتصدرها الأداة، فهي بذلك تعد رابطة تقوي الصلة بين كل الكلمات الداخلة في حيزها.

إن عبد القاهر لا تشغله الألفاظ في حد ذاتها بقدر ما يشغله تعلق معاني تلك الألفاظ وانتظامها في سياق معين، وعلى هذا الأساس يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام البليغ. إن للتعليق سلما يتفاوت فيه الكلام بين العادي والأدبي، بل يمكن اختلاف الكلام الأدبي ذاته في درجات الأدبية والجمالية، وكلها أمور راجعة لكيفية تعليق معاني الألفاظ في سياقها النصي،

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، ط 1، دار المدني، جدة، 1991، ص 340.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

خصوصا ما تعلق منها بمعنى المعنى، وما يرتبط به من صور فنية يستدعي التفكير فيها مجموعة من العناصر النحوية والدلالية والتداولية المتعلقة بالنص الأدبي بأكمله.

-

مصادر البحث ومراجعه :

- ابن منظور، لسان العرب، د.ط، دار صادر، بيروت، (د.ت). مادة : (س.و.ق)

- تمام حسان، البيان في روائع القرآن دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، ط 1، عالم الكتب، 1993.

- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، د.ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994.

- تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، ط 1، عالم الكتب، القاهرة، 2006.

- ديوان بشار بن برد، شرح وتكميل محمد الطاهر ابن عاشور، د.ط، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007.

- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة : كمال محمد بشر، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.

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

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، جدة، 1992.

- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي – الدلالي، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 2000.

*** المراجع الأجنبية :**

-Ferdinand De Saussure, Cours de Linguistique Générale, Grande Bibliothèque Payot, Paris, 1995.

-I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press. London, 1964.

-Larousse Dictionnaire du Français Contemporain Illustré, Paris, 1980.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

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

أ- دحماني أحمد ، قسم اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية، جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله

ملخص:

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

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

تقديم:

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

---

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

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

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

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

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

أَتَعْرِفْ شيئاً فِي السَّمَا نَظِيرُهُ إِذاَ سَارَصَاحَ النَّاسُ حَيْثُ يَسِيرَ

تَلْقَاهُ مَرْكُوبًا وَتَلْقَاهُ رَاكِبَا وَكُلُّ أَمِيرِيَعْتَلِيهِ أَسِيرُ

يَحُضَّ عَلَى التَّقْوَى وَيَكْرَهُ قُرْبَهُ وَتَنْفُرُ مِنْهُ النَّفْسُ وَهُوَ نَذِيرُ

وَلَمْ يَسْتَزِرْ عَنْ رَغْبَةٍ فِي زِيَارَةٍ وَلَكِن عَلَى رَغْمَ المَزُورِيَزُورُ

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

دَعُوا جَمْعٍ لَيْسَ بالفَرد أشكلاَ وفعلانَ فعلى ثمّ ذي الوَصْفِ أَفْعَلاَ

وَذِي أَلِف التَّأْنِيث والعَدْلِ عُدَّهُ والأَعْجَمْ في التَّعْرِيف خُصَّ مُطَوَّلاَ

وذو العَدْلِ والتركيبِ بالخُلْفِ والذي بِوَزْنٍ يَخُصُّ الفِعْلَ أو غَالبِ عَلاَ

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

وفيها موانع الصرف في الأحوال الآتية:

---

[1] – المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار لأبي عمرو الداني عثمان بن سعيد (ت444هـ) تحقيق نورة بنت حسين بن فهد الحميد دار التدمرية الرياض ، المملكة العربية السعودية ،ط1، 1431-2010.

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

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

[4] – ينظر فتح الوصيد في شرح القصيد : السخاوي علم الدين أبي الحسن على بن محمد(ت643هـ)،تحقيق جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا ، مصر ،ط1 1425هـ-2004م ،ص 38.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

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

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

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

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

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

و- العلم الأعجمي مثل إبراهيم

ز- المعرفة المعدولة مثل عمر

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

ومن شعره رحمه الله[1]:

أَلَمْ تَرَى أَنَّ الدِّينَ يَنْدُبُ أَهْلَهُ غَرِيباً شَدِيدًا وَاحِداً دُونَ صَاحِبِ

إِذَا عَدَّدَ القرآن تُتْلَى حُرُوفُهُ وَيَنْسَى حَدُودًا كُلَّ أُفْقٍ وَجَانِبِ

إلى قوله:

وَلَوْ سَمِعَ القَرَّاءُ حِينَ اقْتَرَ افِيهِمْ لَفِي آلِ عِمْرَانٍ كُنُوزُ المَطَالِبِ

بِهَا يَنْظُرُالدُّنْيَا بِعَيْنِ احْتِقَارِهَا فَقِيهُ المَعَانِي غَيْرُعَانِي الذَّوَائِبِ

تَمَشَّتْ مِنَ الدُّنْيَا كُؤُوسَ خِدَاعِهَا فَمَا كَأْسُ إِلاَّ صَائِمٌ غَيْرُشَارِبِ

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

وَلاَبُدَّ مِنْ مَالٍ بِهِ العِلْمَ يَعْتَلِى وَجَاهُ مِنَ الدُّنْيَا يَكُفُّ المَظَالِمَا

إِلَى اللهِ أَشْكُوا وِحْدَتِي فِي مَصَائِبِي وَهَذا زَمَانُ الصَّبْرِلَوْكُنْتَ حَازِما

وَكَمْ زَفْرَة تَحْتَ اللَّوْعِ يَهِيجُهَا حَكِيمٌ يَبِيعُ العِلْمَ بِالجَوْرِ حَاكِمَا

وَكَانَ جَنَابُ العِلْمِ يَسْمُوا بِأَهْلِه إِلَى طِيبِ أَنْفَاسِ الحَيَاةِ نَوَاسِمَا

إلى قوله:

أُولَئِكَ أَقْوَامٌ بِهِمْ قَامَتْ العُلاَ أَقَامُوا لإِجْلاَلِ العُلُومِ مَقَاوِمَا

وَلِلْعِلْمِ أَعْلاَمٌ تُبَيِّنُ أَهْلَهُ وَخَشْيَتُهُمْ لله تَهْدِي العَوَالِمَا

---

[1] - نفسه: ص 41.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وَمَا يَعْقِلُ الأَمْثَالَ إلاَّ قُلُوبُهُم إِذَا ضُرِبَتْ للعَالَمِينَ دَعَائِمَا

وَهُمْ شُهَدَاءُ اللهِ لِلَّهِ مَعْهُ وال مَلاَئِكُ بِالتَّوْحِيدِ بالقِسْطِ قائِمَا

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

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

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

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

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

وفاته:

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

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

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

---

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

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

1- الشاطبيّة: تعريفها و مكانتها العلمية:

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

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

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

وَفِي يَسْرِهَا التَّيْسِيرُ رُمْتُ اخْتِصَارَه فَاجنَتْ بِعَوْنِ الله مِنْهُ مَؤْمَّلاَ

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

أَهَلَّتْ فَلَبَثْهَا المَعَانِي لبَابُهَا وَصغتُ بِهَا مَا سَاغَ عَذْبَا مُسَلْسَلاَ

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

2-أبو ابها:

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

وَأَلْفَافُهاَ زَادَتْ بِنْشَرِفَوَ ائد فَلَفَتْ وَجْهَهَا حَيَاءا أن تفضلا.

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

---

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

[2]- السابق : خطبة الكتاب 67

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

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

وإنَّ كِتابَ اللهِ أَوثَقُ شَافِعٍ وَأَغنىَ غَنَاءًا وَاهِباً مُتَفضِلا

وخيُر جليسٍ لا يُمَلُّ حديثُهُ وَتَرِدَادُهُ يزدادُ فيهِ تَجمُّلا

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

فَمِنهُم بُدُورٌ سَبعَةٌ قَدْ تَوَسّطَتْ سَمَاءَ العُلَى و العَدْلِ زُهْرًا وَكُمَّلاَ

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

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

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

وَعِشْ سَالِماً صدراً وعَنْ غِيبَةٍ فَغِبْ تُحَضَّرْحِظَارَالقُدْسِ أَنْقَى مُغْسَلا

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

وَهَذَا زَمَانُ الصَّبْرِمَنْ لَكَ بِالتِّي كَقَبْضٍ عَلَى جَمْرٍفَتَنْجُو مِنَ البَلا

وَلَو أَنَّ عَيْنًا سَاعَدَتْ لَتَوَكَفَتْ سَحائِبُها بالدَّمعِ دِيمَا وهُطَّلا

- طلب الهداية من الله وحدة :[5]

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

و طابتْ عليهِ أرضُهُ فَتَفَتَقَتْ بكلِّ عبيرٍحين أصبح مُخْضَلاَ

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

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

هو المجتبى يغدو على الناس كُلِّهِمْ قَرِيباً غريباً مُستمالاً مُؤمَّلاَ

---

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

[2] – متن الشاطبيّة: خطبة الكتاب 79

[3] – نفسه : 80

[4] – نفسه : الأبيات81،82

[5] – نفسه : 84،85

[6] – نفسه : 86،87

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

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

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

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

وقد ضمت مقدّمة الكتاب أربعة و تسعين بيتاً.

ثانيا: الأصول:

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

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

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

---

[1] – نفسه : خطبة الكتاب 89،90

[2] – سراج القارئ المبتدئ، وتذكار المقرئ المنتهي :ابن القاصح أبي القاسم علي بن عثمان بن محمد (ت800هـ) دار الصحابة للتراث بطنطا ،مصر ،ط1، 1425-2004،ص 194.

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

و في **الاصطلاح**: وهو ما قل دوره من حروف القراءات المختلفة فيها، لأنّها لما كانت مذكورة في أماكنها من السور فهي كالمفروشة بخلاف الأصول، لأنّ الأصل الواحد منها ينطوي على الجميع[1].

فالألفاظ القرآنية المختلف فيها بين القراء، والتي لا تندرج تحت أبواب الأصول أو التي يقلّ تكرارها في المصحف هي الفرش، وتسمّى الفروع أيضا، مثلا الاختلاف في قراءة قوله تعالى:**{ذَلِكَ متَاعُ الحيَواةِ الدُّنيَا}**[2] حيث قرأها حفص بالنصب على (متاعَ) وقرأ الباقون بالرفع ،يعد من فرش الحروف لعدم اندراجه ضمن أحد أبواب الأصول، أو لعدم ورود نظير لهذا اللفظ مختلف فيه بين القرّاء و لا يشترط اجتماع العلّتين، بل تكفي إحداهما[3].

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

رابعا: باب التكبير: وجعله الشاطبيّ في ثلاثة عشر بيتًا نظم فيه تفاصيل التكبير و مواضعه، و اختلاف القراء في ابتدائه و انتهائه، (و في قراءة المكيّينَ يستحب التكبير من الضحى إلى آخر القرآن)[4]، ويكون بين كلّ سورتين، ولا يصل آخر السورة بالتكبير، بل يفصل بينهما بسكتة ومن لا يكبّر من القرّاء حجّتهم أنّ في ذلك ذريعة إلى الزيادة في القرآن، أما لفظه فقيل {الله أكبر}، وقيل: {لا إله إلاّ الله و الله أكبر}.قال الناظم:[5]

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

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

وَمَا قَبْلَهُ مِنْ سَاكِنٍ أَوْ مُنَوَّنٍ فَلِلسَّاكِنَيْنِ اكْسِرْهُ فِي الْوَصْلِ مُرْسَلاَ

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

هذا الباب من زيادات القصيد على ما في التيسير أي باب علم مخارج الحروف، و الحرف لغة: الطرف و الحدّ، ومن الجبل أعلاه، وهي حروف التهجي، وعند النحاة ما جاء لمعنى ،و في الآية **{وَ مِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ}**[6]أي وجه واحد و هو أن يعبده على السرّاء لا الضّراء، أو على شكّ، أو على غير طمأنينة على أمره[7].

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

---

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

[2] – سورة آل عمران: الآية 14

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

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

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

[6] – سورة الحج : الآية 11

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

3- ثناء العلماء عليها:

لقد حظيت منظومة الشاطبيّة -حرز الأماني ووجه التهاني – بشهرة عظيمة و احتلّت في علم القراءات منزلة رفيعة، ومن ينظر في هذه المنظومة يجد أنّ صاحبها عليه سحائب الرحمة و الرضوان قد ضمنها فنونا شتى من العلوم و الآداب إضافة إلى علم القراءات ففيها الحكم و المواعظ، وفيها الأمثال، وفيها الغزل و النسيب، و النحو ومسائله فيها، و أعلامه مذكورون فيها، و البلاغة و أساليبها مضمنة أيضا فيها.

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

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

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

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

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

4- رموز الشاطبيّة ومنهج الامام في التصنيف:

إن ثناء العلماء على منظومة الشاطبيّة و الإشادة بأهميتها و تفردها يعود إلى عدّة عوامل سبق ذكرها كاحتوائها على فوائد و علوم مختلفة ونكت بلاغية حيث إن بلاغتها تكمن في طريقة نظمها ومنهج صاحبها في إبتكار نظام للتصنيف كان له السبق فيه. يرتكز هذا النظام على ابتكار رموز للقراء و رواتهم مجتمعين و رموز إنفرد و خصّص مجموعة من الأبيات في خطبة الكتاب شرح فيها هذه

---

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

[2] – إبراز المعاني من حرز الأماني :لأبي شامة الدمشقي عبد الرحمن بن إسماعيل (ت665هـ) تحقيق إبراهيم عطوة عوض دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان [دت] ص8

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الرّموز و كيفية التعامل مع القصيدة لفهم مراد الشاطبي، فبدون فهم و حفظ هذه الرّموز لا يمكننا التّوصّل إلى معرفة أصول القرّاء و فروشهم.

قال الشاطبي:[1]

وَهَا أَنَا ذَا أَسْعى لَعَلَّ حُرُوفَهُمْ يَطُوعُ بِهَا نَظْمُ الْقَوَافِي مُسَهَّلاَ

جَعَلْتِ أَبَا جَادٍ عَلَى كُلِّ قَارِئٍ دَلِيلاً عَلَى المَنْظُومِ أَوَّلَ أَوَّلاَ

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

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

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

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

ش: حمزة و الكسائي	

3.4- رموز الاجتماع الكلمية:

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

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

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

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

	القراء السبعة	سنة الميلاد و الوفاة	راويا كل قارئ	سنة الميلاد و الوفاة	طرقهم المشهورة مع سنة الوفاة
1	الإمام نافع المدني	70هـ-169هـ	1-خالون (عيسى بن مينا)	120هـ - 220 هـ	أبو نشيط (ت 258) الحلواني (ت250)
			2-ورش (عثمان بن سعيد)	110هـ - 197 هـ	الأزرق (ت240) الأصبهاني (ت296)
2	الإمام ابن كثير المكي	45هـ- 120هـ	1- البزي (أحمد بن محمد)	170هـ - 250هـ	أبو ربيعة (ت 294) ابن الحباب (ت 301هـ)
			2-قنبل (محمد بن عبد الرحمن)	195هـ - 291هـ	بن مجاهد (ت 324) ابن شنبوذ (ت 328)
3	الإمام أبي عمرو البصري	70هـ- 154هـ	1- الدوري (حفص بن عمر)	حوالي 152هـ- 246هـ	أبو الزعراء (فتح وثلاثين) ابن فرح (ت 303)
			2- السوسي (صالح بن زياد)	حوالي 171هـ-261 هـ	ابن جرير (ت 316) ابن جمهور (ت 300هـ)
4	الإمام ابن عامر الشامي	21هـ-118هـ	1- هشام (ابن عمار)	153هـ - 245 هـ	الحلواني (ت 250) الداجوني (ت 324هـ)
			2- ابن ذكوان (عبد الله)	حوالي 173هـ - 242 هـ	الأخفش (ت 292) الصوري (ت 307هـ)
5	الإمام عاصم الكوفي	ح هـ- 127هـ	1- شعبة (ابن عياش)	95هـ - 193 هـ	يحي بن آدم الصاحي (ت 203) العليمي (ت 243هـ)
			2-حفص (ابن سليمان)	90هـ -180هـ	عبيد بن الصباح(ت 235)عمرو بن الصباح(ت 221)
6	الإمام حمزة الكوفي	80هـ-156هـ	1-خلف (ابن هشام)	150هـ-229هـ	إدريس(ت292هـ)ابن مقسم(ت354هـ)
			2- خلاد (ابن خالد)	119أو130هـ-220هـ	ابن شاذان (ت 286) ابن الفحام (ت 249)
7	الإمام الكسائي الكوفي	، 189هـ	1- أبو الحارث الليث	...هـ- 240هـ	محمد بن يحي (ت280هـ) (سلمة بن عاصم (ت 270)
			2-الدوري الكسائي	سبق ذكره	جعفر بن محمد (ت 307) أبو عثمان (ت 310هـ)

جدول لبيان الأئمة السبعة و رواتهم وطرقهم

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

و من أمثلة رموز الشاطبيّة قول الناظم[1] :

وَمَالِكِ يَومِ الدِّينِ رَاوِيهِ نَاصِرٌ وعندَ سِراطٍ والسِّرَاطِ لقُنْبُلاَ

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وبعد أن أصطلح الشاطبيّ للقراء، رموزا تشير إليهم، فرادى و مجتمعين شرع في بيان المصطلحات التي استعملها في نظمه و بها يفهم مدلول قوله[1].

أ-الاستغناء عن ذكر الضِّد اعتماداً على ذكاء الطالب لقول الناظم[2]:

وَما كان ذَا ضِدٍ فإني بِضِدِّه غَنِيٌّ فزاحِم بِالذَّكَاءِ لِتَفْضُلا

ومن الأضداد التي تعلم من جهة العقل:

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

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

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

1- الجزم و ضدُّه الرفع، و هو يطرد و لا ينعكس لأنّ الرفع عند الشاطبيّ ضدّه النصب و ليس العكس. 2-التذكير و ضدّه التأنيث وهو يطرد و ينعكس. 3-التخفيف وضدّه التثقيل أو التشديد و هو يطرد و ينعكس.4-الجمع و ضدّه الإفراد وهو يطرد و ينعكس .5-التنوين و ضدّه ترك التنوين وهو يطرد و ينعكس. 6-التحريك و ضدّه الإسكان، وهو يطَّرد و لا ينعكس لأنّ الإسكان عند الشاطبيّ ضده الفتح، في حال عدم تقييده للتحريك، فإذا ذكر التحريك مطلقا و لم يقيده، فهو يعني به الفتح و ضدّه حينئذ هو الإسكان.[3]

ب- إستعماله لمصطلح **المؤاخاة** بين الأحرف و الحركات و حالات الإعراب، وهو اصطلاح في غاية العبقرية، ولا يبلغه إلاّ من غاص في علم القراءات القرآنية وعلم أسرارها ومنه[4]:

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

---

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

[2] – متن الشاطبيّة: خطبة الكتاب 57

[3] – سراج القارئ المبتدئ و تذكار المقرئ المنتهي: أبو القاسم علي القاصح العذري(ت800هـ)،تح:جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا مصر ،ط1425،1-2004، ص40،44.

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

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

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

4- مؤاخاة بين الضمّ و الفتح: إذا ذكر أنّ أحداً قرأ بالضّم، وسكت عن قراءة غيره، فإنّ قراءة الغير تكون بالفتح، إلاّ إذا صرّحَ بقراءة الغير نحو قوله[1]:

يُضَلُّ بِضَمِّ الْيَاءِ مَعْ فَتْحِ ضَادِهِ صِحَابٌ وَلَمْ يَخْشَوْا هُنَاكَ مُضَلِّلاَ

وفي حالة تصريحه يقول[2]:

وَضَمَّ الْغُيُوبِ يَكْسِرَانِ عُيُوناً الْ عُيُونِ شُيُوخاً دَانَهُ صُحْبَهٌ مِلاَ

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

ج-استعماله لأسلوب الإطلاق من غير تقييد:

فإذا ما كان الخلاف دائرا بين الرفع و ضدّه فلا يذكر إلاّ الرفع نحو قوله:[3]

يُصَدِّقُنِي ارْفَعْ جَزْمَهُ فِي نُصُوصِهِ وَقُلْ قَالَ مُوسَى وَاحْذِفِ الْوَاوَ دُخْلُلاَ

د- جمعه للحرف المختلف فيه مع رمز القرّاء حتى ينتبه القارئ إلى فهم الخلاف الوارد، مع علمه المسبق بالأضداد السالفة الذكر قال الشاطبي[4]:

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

هـ- استعماله لأسلوب التصريح بالاسم، إذا سمح نظمه بذلك: وفي ترك الرّمز في حالة التصريح بالاسم إيناس للقارئ، وتيسير للحافظ، وبيان و كشف للشارح[5].

قال الشاطبي:[6]

وَسَوْفَ أُسَمِّي حَيْثُ يَسْمَحُ نَظْمُهُ بِهِ مُوضِحاً جِيداً مُعَمًّا وَمُخْوَلاَ

و- تسمية للأبواب العامة بأسماء القرّاء:

---

[1] – الشاطبيّة: فرش الحروف سورة التوبة 728

[2] – الشاطبيّة : الفرش سورة المائدة 628

[3] – الشاطبيّة: الفرش سورة القصص 948

[4] – الشاطبيّة : خطبة الكتاب 64

[5] – ينظر سراج القارئ المبتدئ: ابن القاصح ص44

[6] – الشاطبيّة: خطبة الكتاب 65

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فإذا كان باب معيّن من اختصاص القارئ سمّي باسمه مثل الإدغام الكبير لأبي عمرو، وقف حمزة و هشام على الهمز، نقل حركة الهمز إلى الساكن قبلها لورش، قال الشاطبيّ استدلالاً لذلك[1]:

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

خاتمة:

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

و في يُسرها التيَسيرُرمتُ اختصاره فاجْنَتْ بعونِ الله منهُ مؤمَّلاَ

و ألفافُها زادَت بِنشرِفَوائِد فلفَتْ حَيَاءِ وجْهَهَا أَنْ تُفَضَّلاّ

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

و من الزيادات التي أضافها على كتاب التيسير مخارج الحروف ووصفا الصوتي حيث جعلها في خاتمة منظومته، و هي من الفوائد التي أملت على كثير من الشراح أن يجتهدوا في تتبع ما زاده الشاطبيّ على التيسير ،و أن يستخرجوا من إشاراته و الفاف قصيدته ما أعطى لها هذه المكانة و الأهمية. فتنزهت عن كل نقص و عيب:[2]

و قد وفقَ اللهُ الكريمُ بِمَنِه لإكمالِهاَ حسناءَ ميمونةَ الجِلاَ

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

و قد كسيت منها المعاني عنايةً كما عَريتْ عن كُلِ عَوراءَ مِفْصَلاَ

و تمتْ بحمد الله في الخلق سهلةً منزهةً عن منطق الهُجرِ مِقْوَلاَ

---

[1] – نفسه: 66

[2] –متن الشاطبية :باب مخارج الحروف و صفاتها ص247.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مراجع الدراسة:

- **القرآن الكريم** برواية حفص عن عاصم دار الخير دمشق-سوريا ط1424،2هـ-2003م.
- **إبراز المعاني من حرز الأماني** :لأبي شامة الدمشقي عبد الرحمن بن إسماعيل (ت665هـ) تحقيق إبراهيم عطوة عوض دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان [دت]
- **الإتقان في علوم القرآن**: جلا الدين السيوطي تح: فؤاد أحمد زمرلي دار الكتاب العربي ط1 ،1424هـ-2003
- **أشهر المصطلحات في فن الآداء و علم القراءات**: أحمد محمود عبد السميع الحفيان دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط1، 1422-2001 .
- **بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة** : الحافظ جلال الدين عبد الرحمان السيوطي ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية صيدا بيروت، لبنان، المجلد الثاني [د،ت] .
- **تاريخ القراءات في المشرق و المغرب**: محمد المختار ولد أباه، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة (إسيسكو) المغرب، 1422-2001.
- **سراج القارئ المبتدئ و تذكار المقرئ المنتهي**: أبو القاسم علي بن عثمان المعروف بابن القاصح العذري(ت800هـ)،تح: جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا مصر ،ط1425،1-2004، ص44،40.
- **سير أعلام النبلاء وبهامشه إحكام الرّجال من ميزان الاعتدال في نقد الرجال** :كلاهما للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي المتوفى سنة 748هـ الجزء الخامس عشر، تحقيق، محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العَمْرِي، دار الفكر للطباعة و النشر، ط1، 1417هـ- 1997م
- **شذرات الذهب في أخبار من ذهب** : لابن عماد الحنبلي (ت 1089هـ)، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الأفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – [د.ت] ج4
- **علم القراءات بين مصادر المتقدّمين و مناهج التربية الحديثة**: نور الدين محمدي، دار الإمام مالك ط1 2007/1426.
- **فتح الوصيد في شرح القصيد** : السخاوي علم الدين أبي الحسن على بن محمد(ت643هـ)،تحقيق جمال الدين محمد شرف دار الصحابة للتراث بطنطا ، مصر ،ط1 1425هـ-2004م
- **القاموس المحيط**: الفيروز آبادي، دار الفكر 2005/1426 [د.ط]
- **قراءة الإمام نافع من رو ايتي قالون وورش من طريق الشاطبيّة** : د/ أحمد خالد شكري، دار الخلدونية [د.ط] 2004
- **لسان العرب**: ابن منظور الإفريقي(ت711) ، دار المعارف القاهرة [دت]
- **متن الشاطبيّة** : المسمى حرز الأماني ووجه التهاني في القراءات السبع : القاسم بن فيره من خلف بن أحمد الرعيني الشاطبيّ الأندلسي(ت 590 هـ) . دار السلام للطباعة و النشر- القاهرة ,الطبعة الخامسة , 1429هـ-2008م
- **محمّد مصطفى بلال**: الزهور الندية في شرح متن الشاطبيّة، في القراءات السبع دار الفضيلة القاهرة ،مصر ط1، 2007
- **معجم القراءات القرآنية** : أحمد عمر مختار، عبد العال سالم مكرم مطبوعات جامعة الكويت ط1، 1402هـ-1982.
- **وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان**: ابن خلكان(ت681)، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان [دت] ج4 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مسألةُ المِحْرابِ لابنِ خَالَوَيْهِ . تحقيقًا ودراسةً .

د. محمد علي عطا ، أستاذ الأدب والنقد المساعد، جامعة الملك سعود- السنة التحضيرية.

ملخص البحث:

إن تحقيق النصوص القديمة أمر في غاية الأهمية؛ لأنه يحفظ تاريخ تراكم العلوم وتطور التأليف فيها ومعالجتها، ويحفظ ثقافة المؤلف وتكوينه العلمي من شيوخ ومصادر وآراء، وكلها جوانب علمية نحتاجها جنبا إلى جنب مع المناهج الحديثة، وهذا الأثر لابن خالويه (ت370هـ) قام الباحث بتحقيقه ثم دراسته، من حيث: مصدره، وموضوعه، وزمن تأليفه، ومكان حدوثه، وتحقيق نسبته، ومصادر ابن خالويه فيه، وسماته الأسلوبية، وأهميته، والمآخذ عليه، ومنهجي في التحقيق، ثم ذكرت النص المحقق مضبوطا ضبطا تاما، وأتبعته بالمصادر والمراجع.

The preservation of ancient texts is very important because it preserves the history of the accumulation of science and the development of its authorship and treatment, and preserves the culture of the author and his scientific composition from the sheikhs, sources and opinions, all scientific aspects that we need together with the modern curricula. Then studied it, in terms of: its source, its subject, the time of its authorship, the place of its occurrence, the achievement of its percentage, the sources of it, its stylistic features, its significance, its shortcomings and methodical investigation.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مقدمة:

ملمح من ملامح تراث ابن خالويه الذي فُقِد منه قدرٌ كبير يظهر في هذا النص، فهو يبين مدى علاقته بسيف الدولة الحمداني، ويبين جانبا من ثقافته الحديثية، ويصرح بشيخين من شيوخ ابن خالويه لم يذكرهم في كتبه التي وصلت إلينا، فكل هذه الفوائد العلمية حفزت الباحث على تحقيق النص ودراسته واستنطاقه بما يمكن أن يبوح به من معلومات.

1-مصدر المسألة: المصدر الوحيد – حسب اطلاعي- الذي حفظ لنا هذه المسألة هو ابن العديم(ت660هـ) في "تذكرته"، وقد نقلها من خط أبي الحسن محمد بن مَعْقِل الأَزْدِيّ[1]، وهو كتبها من إملاء ابن خالويه؛ مما يعني أن هذه المسألة كانت ضمن أمالي ابن خالويه(ت370هـ) المفقودة، ويؤكد هذا أن القِفْطي قال في الإنباه عن محتويات أمالي ابن خالويه[2]:"أودعه المؤلف خواطره ونوادر وما يقرأ أو يسمع من الشيوخ، وما يكاتَب به أو يكاتِب من الرسائل العلمية".

وظلت هذه المسألة حبيسة تذكرة ابن العديم وظلت تذكرة ابن العديم مخطوطة حتى عام 2010م، وأول من بعث هذه المسألة من مرقدها هو طاهر الجزائري(ت1920م) في كُنَّاشِه الذي وصل لنا بخطه، ونشرتها عن هذا الكُنَّاش المجلة السلفية عام 1917م[3]، وحُبِسَت مرة أخرى حتى أعيد بعثها مع بعث تذكرة ابن العديم على يد المحقق إبراهيم صالح عام 2010م، وقد عرَّفني بها الشيخ مشهور بن حسن آل سلمان حفظه الله لمَّا علم اشتغالي بآثار ابن خالويه أرسل لي صورة المجلة السلفية مشكورا، وبحثت حتى وقفت عليها في تذكرة ابن العديم.

فعندنا حديثًا نسختان لمسألة المحراب، الأولى لطاهر الجزائري منقولة عن مخطوطة تذكرة ابن العديم، ولا نعلم هي المخطوطة التي حُقِّق عليها الكتاب أم لا، والثانية نسخة تذكرة ابن العديم المحققة، ودعاني إلى تفصيل ذلك رغم ما يبدو من عدم جدواه أني وجدت فروقا بين النسختين، أثبتُّها في حواشي التحقيق، كما أن محقق تذكرة ابن العديم ذكر في موضع أنه مطموس ووضع مكانه نقاطًا بينما هذا الموضع غير مطموس عند طاهر الجزائري، وهذا له احتمالات إما أن طاهر الجزائري نقل عن نسخة أخرى للتذكرة وهذا ما أميل إليه لوجود فروق، أو أنه نقل عن المخطوطة التي حُقِّق عليها الكتاب واستطاع قراءة المنطمس.

2-موضوعها: تدور هذه المسألة حول بيان الرأي في مسألة نحوية في "الحكاية"، حيث قال خطيب الجُمُعة في حضرة سيف الدولة الحمداني(ت356هـ):"واجعلْ يا ربَّنَا حَسْبُنا اللهُ ونِعْمَ الوكيلُ عُدَّةَ سيِّدنا سيفِ الدَّوْلَةِ". برفع "حسبُنا"، فاختلف الوجهاء في إعراب "حسبُنا"، هل تعرب مفعولا به للفعل "اجعل"، أم تبقى مرفوعة على الحكاية وتكون الجملة كلها في محل نصب مفعول به للفعل "اجعل"؟ وكان الثاني رأي سيف الدولة، فحكَّم ابن خالويه في القضية.

3-زمن تأليفها: زمن تأليف هذه المسألة محدَّد بدقة، فقد جرت أحداثها يوم الجمعة سلخ المحرم سنة تسع وأربعين وثلاثمائة، فقد كانت وقت إمارة سيف الدولة على حلب (333-356هـ)، وحول هذا التاريخ سنة ثمان وقيل تسع وأربعين وثلاثمائة، غزا سيف

---

(1) لم أقف له على ترجمة مؤكدة، غير أني وجدت: أبو الحسن بن معقل النحوي، الأديب الكاتب صاحب أبي علي الفارسي، له عناية وتصدى لإفادة هذا الشأن، كان بمصر، (ت433هـ). ولا يبعد أن يكون هذا أخذ عن ابن خالويه لأنه أخذ عن أبي علي الفارسي وكلاهما كان في بلاط سيف الدولة، ولكن يبقى إشكال أن هذا مصري وذاك أزدي والله أعلم. انظر إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (109/4)، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1982م.

(2) إنباه الرواة على أنباه النحاة، القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (286/2)، (273/3-274).

(3) رسالة ابن خالويه في مسألة المحراب، المجلة السلفية، المجلد الثامن، السنة الأولى، ذو القعدة سنة 1335هـ، سبتمبر 1917م، (ص157-161).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الدولة بلاد الروم فقتَل وسبى وعاد غانما يريد درب مغارة الكحل، فسبقه إليها "لِيُون" فتحاربوا، فغُلب سيف الدولة وقُتل خلق كثير، وأُسر أبو فراس الحمداني وقاضي حلب وجماعة.

وبعد ذلك في سنة ثلاثمائة وواحد وخمسين قصد "نقفور" و"يانس" مدينة حلب وسيف الدولة بها، في جند كثير، ولم يشعر سيف الدولة بهم حتى اقتربوا، فبعث لهم غلامه نجا في جمهور عسكره، فخالف جيش الروم، ولم يقابله، فاستشار سيف الدولة الحلبيين وطلب منهم أن يغلقوا أبواب المدينة ويمنعوها ويذهب هو للقاء عساكره ويحاصرون الروم، فأبى العامة والغوغاء ذلك وطلبوا الجهاد معه وقتال الروم وهم قريبون، فنزل على رأيهم وبقي معهم، وعند اللقاء انهزم الحلبيون وقتل وأسر منهم خلق كثير منهم أبو محمد الفيضي كاتب سيف الدولة وبُشرى الصغير غلام سيف الدولة، ومات في باب المدينة المعروف بباب اليهود ناس كثير لفرط الزحمة، وهرب سيف الدولة على فرسه إلى قِنَّسْرِين فبات بها، وتحايل نقفور على العامة الباقين في حلب حتى دخلها وخربها على مدار ثمانية أيام حتى خرب القصر الذي أنشأه سيف الدولة على أحسن ما يكون، وعمل له أسوارا وأجرى نهر قُوَيق فيه، وبنى حوله اصطبلا ومساكن لحاشيته، وقيل إن ملك الروم وجد فيه لسيف الدولة ثلاثمائة وتسعين بدرة دراهم، ووجد له ألفا وأربعمائة بغلٍ، ولم يعمر بعد ذلك، وعاد سيف الدولة إليها في ذي الحجة سنة أربع وخمسين وثلاثمائة[1].

فيظهر من هذه الأحداث أن هذه المسألة وقعت قبيل غزو سيف الدولة للروم وتداعي هذه الأحداث بقليل.

4-مكان وقوعها: وقعت في جامع حلب، ولذلك سمِّيت مسألة المحراب، وكان يضاهي جامع دمشق في الزخرفة والرخام والفسيفساء، واعتنى به سليمان بن عبد الملك كما اعتنى أخوه الوليد بجامع دمشق، وقد أحرقه نقفور بعد هذه الحادثة بقليل كما مر في تخريبه لحلب[2].

5-تحقيق نسبتها: نسبتها لابن خالويه مؤكدة بعدة أمور:

- فقد صرَّح كاتبها ابن مَعْقِل الأَزْدِي أنها أُمليت عليه من ابن خالويه مباشرة، ونقلها ابن العديم عن مجموع بخطه.
- كما أن ابن خالويه شخص محوري في أحداث المسألة، ولا يمكن أن يحل أحد محله فيها؛ لأن التاريخ حفظ لنا قربه من سيف الدولة، وتقديمه له عمن سواه من العلماء.
- مصادر المؤلّف التي صرح بها والتي لم يصرح بها تؤكد نسبتها له، كما سيأتي.
- لفظ ورد هنا من معجم ابن خالويه اللغوي ويدور في كثير من مؤلفاته، وهو "شَرْوَاهُ"؛ أي مثله؛ فقد ورد هنا وورد أيضا في ما جمعت من نصوص كتابه الثابت النسبة له "اِطْرَغَشَّ واَبْرَغَشَّ"[3].
- لم ينازع نسبتها لابن خالويه أحد حتى الآن.

6-مصادر ابن خالويه فيها: تعددت مصادر ابن خالويه في هذه المسألة القصيرة، ويمكن تقسيمها إلى: مصادر صرح بها ومصادر لم يصرح بها، ومصادر صرح ببعض ما نقله منها ولم يصرح بالأكثر.

---

(1) انظر زبدة الحلب من تاريخ حلب، ابن العديم، تحقيق خليل المنصور، (ص77-85)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

(2) انظر زبدة الحلب، (ص82).

(3) انظر بحث"اِطْرَغَشَّ وابْرَغَشَّ لابن خالويه..ملامحه ونُتَفٌ منه"، د.محمد علي عطا، موقع حماسة، على الرابط:

(http://www.hamassa.com/2017/02/03/%D8%A7%D9%90%D8%B7%D9%92%D8%B1%D9%8)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فالمصادر التي صرَّح بها هي:

شيخه الزَّعْفَرَانيُّ الذي روى عنه فيما يتعلق بالتفسير أربعة أخبار؛ ثلاثة آثار وحديث، وكل ما توصلت إليه من معلومات أبحث بها عن ترجمة للزعفراني هذا هو أنه من طبقة شيوخ ابن خالويه، وأنه روى عن: عيَّاش الجَوهري، وموسى بن هارون، وأحمد بن علي الخرَّاز، ويفهم من مرويات ابن خالويه عنه أنه كان يشتغل بالتفسير.

ولم أجد أحدًا ذكرَه ممن ترجم للذين روى عنهم، ولكن من تنطبق عليه الترجمة من المشتغلين بالتفسير هو جعفر بن محمد بن الحسن بن زياد بن صالح الرازي، أبو يحيى، الزعفراني، المعروف بالتفسيري، محدث، من أئمة المفسرين، وصاحب تفسير، من أهل الري. قدم بغداد وحدَّث بها. وثَّقه الدارقطني وابن أبي حاتم، توفي بالري سنة (279هـ)[1].

ولكن سنة وفاته يستحيل أن تسمح بسماع ابن خالويه(ت370هـ) عنه مباشرة إلا أن يكون عمّر أكثر من مائة عام، وأقدم شيوخ ابن خالويه المعروفين وفاة هو أبو القاسم البغوي، وتوفي عام (317هـ)[2]. ولكن هناك شيخ أيضا نص ابن حجر على أنه من شيوخ ابن خالويه، وهو يحيى بن عَبْدَك القزويني، واستبعد الدكتور عبد الرحمن العثيمين رحمه الله ذلك؛ لأنَّه توفي(271هـ)[3].

وشيخه الثاني الذي صرح به وروى عنه حديثا واحدا، هو أبو عبد الله الشافعي محمد بن يوسف بن بشر الهَرَوي الفقيه، (ت330هـ)[4].

ولم أجد ذكرا لهذين الشيخين في ضمن مشايخ ابن خالويه الذين جمعهم الدكتور عبد الرحمن العثيمين رحمه لله[5]، وهذا يعطي لهذه المسألة أهمية كبيرة كما سيأتي.

ومن مصادره التي صرح بها أيضا كتاب سيبويه(ت180هـ)، وذكَرَ الكوفيين عامة دون تحديد لعالم محدد من علمائها.

والمصدر الذي لم يصرح به هو كتاب "المقتضَب" للمُبَرّد(ت286هـ)، حيث ما أورده هنا من نحو يتطابق مع ما في "المقتضب"، وهو تلخيص منه.

والمصدر الذي صرح ببعض ما نقل عنه ولم يصرح بغالبه هو كتاب "الزاهر في معاني كلمات الناس" للأنباري(ت328هـ)، حيث ما أورده في التفسير هنا يتطابق معه، ولم يصرح إلا في آخر المسألة عندما صرَّح أنه أنشده بيتين، وهو من شيوخ ابن خالويه.

7-سماتها الأسلوبية: لغة المسألة لغة تقريرية وصفية، وصفت الحدث وأبرزت مكانة ابن خالويه لما استدعاه ليحكم في الخلاف، وقدمت الرأي النحوي مشفوعا بالأدلة، ولم تكتفِ بهذا بل استطردت لقضايا غير مطلوبة، مثل دور سيف الدولة في تقديم القدوة في الصلاة ورفع الظلم، وبيان مكانة أهل العلم ووجوب تقديمهم، وبيان معنى الكلام المختلف فيه، وتلاحظ فيها تعمد الإطالة ربما تعويضا لخفة القضية النحوية.

---

(1) انظر معجم المفسرين، عادل نويهض، (126/1)، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988م.

(2) انظر مقدمة تحقيق كتاب إعراب القراءات السبع وعللها، لابن خالويه، تحقيق الدكتور عبد الرحمن العثيمين، (28/1)، مكتبة الخانجي، ط1، 1992م.

(3) السابق، (12/1-22).

(4) سير أعلام النبلاء، الذهبي، (253/15)، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985م.

(5) انظر مقدمة تحقيق كتاب إعراب القراءات السبع وعللها، (19/1-33).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

8-أهميتها: نحويًّا ليس لهذه المسألة كبير قيمة علمية، فموضوعها ليس من المعضلات النحوية التي يجمع لها الناس كالمسألة الزنبورية مثلا، ولم يأتِ فيها ابن خالويه بجديد من كيسه؛ إذ هو بمثابة ناقل عن مصدرين: نقل النحو عن المقتضب للمبرد(ت286هـ)، ونقل التفسير عن الزاهر للأنباري(ت328هـ).

ولكن تكمن قيمتها في التأريخ لفترة زمنية، وتأكيد بيان مكانة ابن خالويه عند سيف الدولة، والتصريح ببعض شيوخ ابن خالويه الذين لم يذكروا في كتب أخرى له، وبعض الكتب التي أخذها عن مشايخه، وإضافة نص من أمالي ابن خالويه المفقودة[1].

والأهمية الأكبر-من وجهة نظري- هي بيان جانب لم تتضح معالمه في شخصية ابن خالويه، وهو جانب ابن خالويه المحدِّث، وهو جانب لم تسعف المادة العلمية المتوافرة عن ابن خالويه في سبر غوره، فقد حفظت لنا هذه المسألة خمسة آثار رواها عن شيخين من شيوخه، وعرفت بتلميذ من تلاميذه لم يذكر في مكان آخر وهو أبو الحسنِ محمَّد بن مَعْقِل بن محمَّد الأَزْدِيّ.

9-مآخذ على المسألة: يؤخذ على ابن خالويه في هذه المسألة:

-الإطالة كما وضحت سابقا.

-أن بها كثيرا من التهويل؛ حيث ذكر اجتماع الأشرافِ والقضاةِ والفقهاءِ والعدولِ والأدباءِ لهذه المسألة النحوية، وهو أمر يشينهم ويشينه ويشين سيف الدولة نفسه ويشين عصرهم بما ليس فيه، فقد كان عصر ازدهار علمي، وعصر اشتغال بما هو أعلى من هذه المسألة النحوية مثل المسألة الزنبورية مثلا، عصر فيه اجتمع في بلاط سيف الدولة: أبو الطيب اللغوي(ت351هـ)، والمتنبي(ت354هـ)، وأبو علي الفارسي(ت377هـ)، وأبو بكر الخوارزمي(ت383هـ)، وأبو الفتح ابن جني(ت392هـ)، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني(ت392هـ) وغيرهم. والغريب أن الاستطراد والتهويل ليس من سمات أسلوب ابن خالويه في كتبه التي وصلت إلينا.

-هناك خلل ظاهر في الجانب الحديثي في هذا النص كما وضحت في حواشي التحقيق؛ من حيث:شيخه الزعفراني الذي لم أستطع الوقوف على ترجمة له، وإدخال تفسير في تفسير كما حدث في أثر قتادة، وذكر جزء من حديث للرسول صلى الله عليه وسلم مجتزأ بما يوحي بأنه تفسير لآية وهو ليس كذلك كما وقع في حديث منذر بن جرير، وإسقاط عبارات مهمة من حديث الحسن؛ وربما كان سبب ذلك هو العجلة في كتابة هذا النص وعدم مراجعة مصادره الحديثية وكتبه.

10-منهجي في التحقيق:

-نَسَخْتُها من تذكرة ابن العَديم، وقابلتها عليها للتأكد من صحة النسخ.

- قابلتها على المنشور في المجلة السلفية، واخترت الأصوب وأثبته في المتن، وأثبت الفروق في حواشي التحقيق، واستفدت من هوامش النسختين.

- خرَّجت ما بها من قرآن وآحاديث وآثار وأشعار وأقوال، وعرضتها على المصادر العلمية المختلفة حتى تعرفت مصادر ابن خالويه فيها.

-عالجت ما بها من سقط وتصحيف.

- قدمت لها بالدراسة السابقة.

---

(1) كنت جمعت ما أمكنني منها ونشرته في بحث:"أمالي ابن خالويه..ملامحها ونُتَفٌ منها"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الرابع، العدد28، مارس، 2017م، (ص51-64).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

11-نصُّ المسألة محقَّقًا:

بسمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحيمِ[1]

مسألةُ المِحْرَابِ[2]

قرأتُ بخطِّ أبي الحسنِ محمَّدِ بنِ مَعْقِلِ (بنِ محمَّدٍ)[3] الأَزْدِيِّ، ممَّا[4] أمْلاهُ عليهِ أبو عبدِ اللهِ ابنُ خَالَوَيه رحمهما الله: قالَ ابنُ خَالَوَيْه -رضيَ الله عنه-: لقد سنَّ سيِّدُنا سيفُ الدَّوْلةِ -رضيَ اللهُ عنه- سُنَّةً يُتَحدَّث بها حَيْرِيَّ الدَّهْرِ ويدَ المُسْنَدِ[5]، فإنَّا لا نعلمُ -مَعْشرَ عَبيدِه- مَلِكًا ولا أميرًا شَرْوَاهُ[6] درايةً وفهمًا، وبهَر العالمَ بما تكلَّم فيه منَ العلومِ، وأجراهُ بحضرتِهِ عَقِيب صلاةِ الجمُعةِ.

حدَّثنا الزَّعْفرانيُّ، قالَ: حدَّثنا عيَّاشٌ الجَوْهَريُّ[7]، قالَ: حدَّثنا سُرَيْجٌ[8]، عن أبي سفيانَ[9]، عن مَعْمرٍ، عن قتادةَ، في قولِه -عزَّ وجلَّ-: ﴿وَآثَارَهُمْ﴾[يس:12]. قالَ: خَطْوُهم وكلُّ ما سنُّوا من خيرٍ يُعمَلُ به بعدَهم[10].

---

(1) البسملة كلها ليست في نشرة المجلة السلفية.

(2) عنوانها في نشرة المجلة السلفية:"رسالةُ ابنِ خَالَوَيْهِ في مَسْأَلَةِ المِحْرَابِ".

(3) سقط من التذكرة المحققة.

(4) في التذكرة المحققة:"فيما".

(5) حيري الدهر ويد المسند؛ أي دائما إلى نهاية الدهر.

(6) شرواه: أي مثله.

(7) هو عيَّاش بن محمد بن عيسى، أبو الفضل الجوهري الصائغ البغدادي، حدَّث عن: سُريج بن يونس، ويحيى بن أيوب المقابري، وداود بن رشيد، وأحمد بن حنبل، وغيرهم. وروى عنه: جعفر بن أحمد بن إبراهيم أبو محمد المقرئ البغدادي المكي، وأبو القاسم الطبراني في "المعجمين"، وعلي بن محمد المصري، وأبو بكر الشافعي، وأبو بكر الجعابي، وأبو بكر الإسماعيلي في "معجمه" وسكت عنه، روى القراءة سماعا عن أبي عمر الدوري، وروى عنه القراءة عبد الواحد بن عمر، ومحمد بن يونس المطرز، ومحمد بن عيسى بن بندار، وابن شنبوذ. قال الخطيب: كان ثقة، وكذا وثَّقه ابن الجوزي، وابن مفلح، وابن أبي يعلى، وقال الذهبي: وثقه الخطيب. مات في جمادى الآخرة سنة تسع وتسعين ومائتين.

انظر: معجم شيوخ أبي بكر الإسماعيلي، تحقيق زياد محمد منصور،(736/3)، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، 1410هـ. وتاريخ بغداد، للخطيب البغدادي، (231/7)، (279/12)، دار الكتب العلمية، بيروت. وتلخيص المتشابه في الرسم وحماية ما أشكل منه عن بوادر التصحيف والوهم، للخطيب البغدادي، تحقيق سكينة الشهابي، (530/1)، طلاس، دمشق، ط1، 1985م.

(8) في النسختين"شريح"؛ تصحيف، وهو سريج بن يونس بن إبراهيم المروزي ثم البغدادي، أبو الحارث، صدوق، توفي (235هـ). انظر سير أعلام النبلاء، الذهبي، (147-146/11).

(9) هو محمد بن حميد أبو سفيان المِعْمَرِي البصري البغدادي، كان مذكورا بالصلاح والعبادة. انظر السير(39/9).

(10) الذي في كتب التفسير أن قول قتادة:"خطاهم، لو كان الله تعالى مُغفلا شيئًا من شأنك يا بن آدم، أغفل ما تعفي الرياح من هذه الآثار، ولكن أحصى على ابن آدم أثره وعمله كله، حتى أحصى هذا الأثر فيما هو من طاعة الله أو من معصيته، فمن استطاع منكم أن يكتب أثره في طاعة الله، فليفعل". أما القول المذكور في النص فهو قول سعيد بن جبير. انظر: تفسير الطبري، تحقيق عبد المحسن التركي بالتعاون مع دار هجر، (411/19)، ط1، 2001م، وتفسير ابن كثير، تحقيق سامي محمد سلامة، (566/6)، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وروَى مُنْذِرُ بنُ جَرِيرٍ[1]، عن أبيه، قالَ: كنَّا عندَ رسولِ اللهِ -صلَّى الله عليه وسلم- فقالَ: "مَنْ سَنَّ فِي الإسلامِ سُنَّةً صَالحةً يُعْمَلُ بها مِنْ بَعْدِه"[2].

فقد تضاعَفَ من يُصلِّي في المسجدِ الجامعِ أضعافًا مُضَاعفةً ببركةِ حضورِ سيّدِنا، وتَرَكَ النَّاسُ الظُّلَمَ حياءً منه وخوفًا؛ لأنَّ كلَّ مَنْ ظُلِمَ قالَ: بيني وبينَك يومُ الجُمُعَةِ. فقدِ (ارْتَدَعَ النَّاسُ)[3] عنِ الشَّرِّ، وأقبلُوا علَى الخيرِ، فجَزَى اللهُ سيّدَنا سيفَ الدَّوْلةِ عنْ نفسِه النَّفيسةِ وعنْ رعيَّتِهِ خيرًا، وأقامَ مُلْكَهُ وقُدْرَتَهُ وسلطانَه مَا أقامَ عَسِيْبٌ[4] وحَنَّتْ (إلى أولادِها) [5] النِّيْبُ[6].

وذلك أنَّ مولانا سيفَ الدَّولةِ صلَّى في المسجدِ الجامعِ بحلبٍ في يومِ الجُمُعةِ وهو سلْخُ المحرَّمِ سنةَ تسعٍ وأربعينَ وثلاثمائةٍ، فقالَ الخاطبُ[7] في خُطبتِه: "واجعلْ يا ربَّنَا حَسْبُنا اللهُ ونِعْمَ الوكيلُ عُدَّةَ سيّدنا سيفِ الدَّوْلَةِ". فلمَّا قضَى صلاتَه تكلَّمُوا في إعرابِ هذا الحرفِ واختلفُوا اختلافًا عظيمًا، فدعاني والمجلسُ بَأْزَرٌ[8] مِنَ الأشرافِ والقضاةِ والفقهاءِ والعدولِ والأدباءِ، فرفعَني عليهم كلِّهم، وقالَ: هذا العلمُ قد رفَعَه. فقلتُ: بلْ بفضلِ مولانا وإقبالِ دولتِه.

وقد كانَ ابنُ عبَّاسٍ يُجلِسُ أبَا العَاليةِ معه على السَّريرِ، فقيلَ: أترفعُ أبا[9] العاليةِ وهو مولًى؟! فقالَ: إنَّ هذا العِلْمَ يرفعُ الموالِيَ على السُّرُرِ[10].

وقد ذكَر اللهُ تباركَ وتعالى العلماءَ فجعَلهم ثانيَ الملائكةِ وثانيَ الأنبياءِ[11]؛ فقالَ: ﴿ شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ﴾[آل عمران:18]. فبَدأَ بنفسِه وثنَّى بملائكتِهِ وجعَلَ العلماءَ ثالثًا.

---

(1) في التذكرة المحققة:"حريز". وهو خطأ، وانظر مصادر التخريج الآتية.

(2) هذا الذي أورده ابن خالويه جزء من حديث طويل، وهو جزء لا يمكن الوقوف عليه فجواب شرط "مَن" غير مذكور، وكأنَّ ابن خالويه جعلها موصولة، مما يوحي بأن قول الرسول صلى الله عليه وسلم جاء في تفسير كلمة ﴿آثَارَهُمْ﴾ في الآية السابقة، وكل هذا خطأ، وتمام الحديث في المعجم الكبير للطبراني بعد ذكر حال وفد مضر وجمع الرسول الصدقات لهم:" مَنْ سَنَّ فِي الإسلامِ سُنَّةً صالحةً كان له أجرُها وأجرُ من عَمِلَ بها من بعدُ إلى يومِ القيامةِ لا ينقصُ من أجورهم شيءٌ، ومَنَّ سَنَّ في الإسلام سُنَّةً سيئةً كان عليه وِزرُها ووِزرُ من عَمِلَ بها بعده إلى يوم القيامة لا ينقصُ من أوزارِهم شيءٌ".
انظر: المعجم الكبير للطبراني، تحقيق حمدي عبد المجيد السلفي، (328/2)، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، ط2، 1983م. وبنص قريب في صحيح مسلم، (1017)، أحمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

(3) في التذكرة المحققة:"ارتدعوا".

(4) عسيب اسم جبل، يضرب به المثل في الإقامة الدائمة، كما قال امرؤ القيس:"وإني مقيم ما أقام عسيب".

(5) سقط من نشرة المجلة السلفية.

(6) النيب جمع ناب وهي المسنة من النوق وفي المثل لا أفعل ذلك ما حنت النيب؛ أي لن أفعله أبدا لأن النيب لا يتوقف حنينها.

(7) أراد بالخاطب هنا الخطيب.

(8) في التذكرة المحققة ضبطها:"بَأَزَرٍ". والأزز: الامتلاء من الناس.

(9) في المجلة السلفية:"أبي".

(10) انظر المجالسة وطلب العلم، لأبي بكر الدينوري، تحقيق مشهور حسن سليمان، (182/2)، جمعية التربية الإسلامية، البحرين، دار ابن حزم، بيروت، 1419هـ.

(11) قبالتها في هامش المجلة السلفية: كذا في الأصل ويظهر زيادة وثاني الأنبياء. قلت: ليست زيادة ولكن ابن خالويه نظر إلى الخلاف في تفسير"أولو العلم"؛ فمنهم من قال الأنبياء، ومنهم من قال أهل العلم، والله أعلم، انظر تفسير القرطبي(الجامع لأحكام القرآن)، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم اطفيش، (40/4-41)، دار الكتب المصرية، ط2، 1964م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

وحدَّثنا أبو عبدِ اللهِ الشَّافعيُّ، قالَ: أخبَرنا أحمدُ بنُ يحيى الحُلْوَاني[1]، قالَ: حدَّثنا سعيدُ بنُ سُليمانَ، عنِ ابنِ[2] أبي فُدَيْكٍ، قالَ: حدَّثنا عَمْرُو بنُ أبي كَثيرٍ[3]، عن أبي العَلاءِ، عن الحَسَنِ، قالَ: قالَ رسولُ اللهِ صلَّى اللهُ عليه وآلِهِ وسلَّمَ:"مَنْ جاءَه الموتُ وهو يطلُبُ العِلْمَ[لِيَحْيَا بِهِ الإِسلامُ] [4] فبينَه وبينَ الأنبياءِ درجةٌ واحدةٌ[في الجَنَّةِ] [5]".

قالَ الزَّعْفرانيُّ: وحدَّثنَا أحمدُ بنُ عليٍّ الخَزَّازُ، قالَ: حدَّثنا النُّعمانُ بنُ شِبْلٍ، قالَ: حدَّثنا يحيى بنُ أبي رَوْقٍ، عنْ أبيهِ، عنِ الضَّحَّاكِ في قولِه تعالَى: ﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا﴾[فاطر:32]. قالَ: هم حمَلَةُ القرآنِ.

قالَ الزعفرانيُّ: وحدَّثنا موسى بنُ هارونَ، قالَ: حدَّثنا الحِمَّانيُّ، عنْ وَكِيْعٍ، عنْ سُفيانَ، عنْ منصورٍ، عنْ أبي رَزِيْنٍ في قولِه تعَالَى: ﴿وَلَكِنْ كُونُوا رَبَّانِيِّينَ﴾[آل عمران:79]. قالَ[6]: عُلماءُ حُكمَاءُ[7].

وقالَ ابنُ عبَّاسٍ في قولِهِ تعَالَى: ﴿وَلَكِنْ كُونُوا رَبَّانِيِّينَ﴾. قالَ: "الفقهاءُ المعلِّمونَ"[8].

وحدَّثنا الزَّعْفَرانيُّ، عن موسَى بنِ هارونَ، قالَ: حدَّثنا قُتَيْبةُ بنُ سعيدٍ، قالَ: حدَّثنا عبدُ الحميدِ بنُ سُليمانَ، عن العَلاءِ، عن أبيهِ، عنْ أبي هُرَيْرةَ، قالَ: قالَ رسولُ اللهِ -صلى الله عليه وآله وسلَّمَ-:"إِذَا مَاتَ الإِنْسَانُ انْقَطَعَ عَمَلُهُ إِلَّا ثَلَاثًا: صَدَقَةً تَصَدَّقَ بِهَا، وَعِلْمًا عَلَّمَهُ، وَوَلَدًا صَالِحًا بَعْدَهُ"[9].

فَقَالَ بعضُهم: يجِبُ أنْ تُنْصَبَ "حَسْبُنَا"؛ لأَنَّهُ مَفْعُوْلٌ.

وقالَ سَيِّدُنا: يُحْكَى ذلك فيُقالُ: "وجعَلَ حسبُنا اللهُ ونِعْمَ الوكيلُ". بالرَّفعِ. وكذلكَ كانَ الخاطبُ قالَ.

فقالَ لي: ما تقولُ في ذلك؟ فقلتُ: هذا مبتدأٌ وخبرٌ؛ "حسبُنا" مبتدأٌ، و"الله" عزَّ وجلَّ خبرٌ، و"نعم الوكيلُ" نَسَقٌ عليه، وهما جُمْلتان فلا يُلَحْلَحَانِ عن إعرابِهما الأوَّلِ ولا يُغَيَّرَانَ، كمَا تقولُ: قرأتُ الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ؛ لأنَّ كلَّ شيءٍ قد عَمِلَ بعضُه في بعضٍ مثل المبتدأ وخبرِه، والفعلِ والفاعلِ، والظَّرفِ مع ما فيه، والشَّرطِ وجوابِه، وذلك نحوُ قولِك: زَيْدٌ قَائِمٌ، واللهُ رَبُّنَا، ومحمَّدٌ نبيُّنا، وقامَ

---

(1) في نشرة المجلة السلفية:"الخلواني"؛ تصحيف وانظر تاريخ بغداد، (2123/5).

(2) سقطت من النسختين، والمثبت هو الصواب، انظر السير(486/9).

(3) في النسختين :"عمر بن كثير". وانظر مصادر التخريج الآتية؛ حيث اختلفت فيه، والمثبت موافق لابن السني وابن عبد البر.

(4) سقط من النسختين، وانظر مصادر التخريج الآتية.

(5) سقط من النسختين، وانظر مصادر التخريج الآتية.

والحديث في سنن الدارمي(366) من طريق عمرو بن كثير عن الحسن مرسلا مرفوعا، بلفظ"من جاءه الموت وهو يطلب العلم ليحيي به الإسلام فبينه وبين النبيين درجة واحدة في الجنة". وابن السني في رياضة المتعلمين، ورقة (142) من مخطوطة برلين برقم (3195)، من طريق يحيى ابن المغيرة عن ابن أبي فديك، عن عمرو بن أبي كثير عن أبي العلاء عن الحسن مرسلا مرفوعا، برواية:"من أتاه الموت وهو يطلب العلم ليحيي به الإسلام كان بينه وبين الأنبياء عليهم السلام في الجنة درجة واحدة". وجامع بيان العلم وفضله لابن عبد البر، تحقيق فواز أحمد زمرلي،(75/1، 101) مؤسسة الريان ، دار ابن حزم، ط1، 2003م. من طريق بن أبي خيرة عن عمرو بن أبي كثير عن أبي العلاء عن الحسن مرسلا مرفوعا، بلفظ:"من جاءه الموت وهو يطلب العلم ليحيا به الإسلام فبينه وبين الأنبياء في الجنة درجة".

(6) تكررت في نشرة المجلة السلفية.

(7) في طبعة المجلة السلفية:"حلماء". وانظر الأثر في تفسير الطبري(526/5، 527)

(8) الذي في تفسير الطبري(528/5):"الفقهاء العلماء".

(9) صحيح مسلم ، (1631).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

زَيْدٌ، وتَأَبَّطَ شَرًّا، وبَرَقَ بَصَرُهُ، فيُحْكَى ذلك كلُّه، فيُقالُ (في ذلِكَ) [1]: رأيتُ زيدٌ قائمٌ، ومررتُ بزيدٌ قائمٌ، ورأيتُ قامَ[2] زيدٌ، قالَ الطِّرِمَّاحُ[3]: [الوافر]

وَجَدْنَا فِي كِتَابِ بَنِي تَمِيْمٍ...أَحَقُّ الخَيْلِ بِالرَّكْضِ المِعَارُ

فحَكَى مَا وَجَدَهُ[4].

وقالَ ذُو الرُّمَّةِ[5]: [الوافر]

سَمِعْتُ: النَّاسُ يَنْتَجِعُوْنَ غَيْثًا...فَقُلْتُ لِصَيْدَحَ انْتَجِعِي بِلَالَا

تُنَاخِي عِنْدَ خَيْرِ فَتًى يَمَانٍ...إِذَا النَّكْبَاءُ عَارَضَتِ الشَّمَالَا

فرفَعَ "النَّاسُ"؛ لأنَّه سمعَ من يقولُ: النَّاسُ يَنْتَجِعُونَ غَيْثًا. فحَكَى مَا سَمِعَ، و"صَيْدَحُ" اسمُ ناقَتِهِ.

وقالَ آخرُ[6]: [الطويل]

كَذَبْتُمْ وَبَيْتِ اللهِ لَا تَنْكِحُوْنَهَا...بَنِي شَابَ قَرْنَاهَا تَصُرُّ وتَحْلُبُ

وتقولُ: بدأتُ بـ"الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ"؛ لأنَّ "الحمدُ" مبتدأٌ، و"اللهُ" عزَّ وجلَّ خَبَرُهُ، هذا لفظُ سِيْبَوَيْهِ[7].

وقالَ الكُوْفِيُّونَ: رأيتُ "حَسْبُنَا اللهُ ونِعْمَ الوكيلُ" مكتوبًا. ورأيتُ في فصِّهِ "عِشرونَ"؛ إذا نَقْشُه "عشرون" بالواو، وكذلك: وجعَل اللهُ (حَسْبُنَا اللهُ) [8] عُدَّةً[9].

---

(1) سقط من التذكرة المحققة.

(2) في نشرة المجلة السلفية:"قال".

(3) الخلاف قديم في نسبة هذا البيت بين بشر بن أبي خازم والطرماح، وانظر ديوان بشر، تحقيق عزة حسن، (ص78)، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1379هـ / 1960م. ونص على خطأ نسبته للطرماح رضيُّ الدين الحنبلي في سهم الألحاظ في وهم الألفاظ، تحقيق حاتم صالح الضامن، (ص44)، عالم الكتب، بيروت، 1987م.

(4) في نشرة المجلة السلفية:"وجد".

(5) ديوان ذي الرمة، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، (1535-1536)، مؤسسة الإيمان للطباعة والنشر، بيروت، 1982م، وأورد محققه الخلاف في إعراب "الناسُ ينتجعون غيثا" بين قولين: الرفع على الحكاية فقط كما ذهب ابن خالويه هنا، وقال به الحريري في درة الغواص؛ وعلَّل رأيه بأنَّ النصب يجعل الانتجاع مما يُسمع وهو لا يُسمع، وذهب آخرون إلى جواز النصب.

(6) البيت من شواهد سيبويه في الكتاب، (326/3)، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

(7) انظر الكتاب، الموضع السابق.

(8) في نشرة المجلة السلفية:"لا إله إلا الله".

(9) في نشرة المجلة السلفية:"عدته"، وضبطها في النسخة المحققة:"عدةٌ" بالضم.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

(فأمَّا إذَا ذكَرنا شيئًا ليسَ جُمْلةً)[1] [وكانَ اسمًا مضافًا][2] أو اسمًا مفردًا نصبتَ وأعملتَ الفعلَ فيه، فتقولُ: جعَلَ اللهُ آيةَ الكُرسيّ عُدَّةَ سيّدنا، وجعَلَ القرآنَ شافعًا له[3].

فأمَّا تفسيرُ "حسبُنا اللهُ ونعْمَ الوكيلُ"[4] فمعناهُ كافِيْنا اللهُ ونِعْمَ الكافي، وقالَ اللهُ تعالَى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ حَسْبُكَ اللَّهُ وَمَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾[الأنفال:64]. قالَ الشَّاعرُ: [الطويل]

إِذَا كَانَتِ الهَيْجَاءُ وَانْشَقَّتِ العَصَا...فَحَسْبُكَ وَالضَّحَّاكَ عَضْبٌ مُهَنَّدُ

وقال تعالى: ﴿جَزَاءً مِنْ رَبِّكَ عَطَاءً حِسَابًا﴾[النبأ:36]. أي كافيًا. أ هـ

ومِن ذلك قولُهم: "حَسْبِيَ اللهُ". أي كافِيَّ إيَّاهُ اللهُ. وقِيلَ: حَسْبي؛ أي: المقتدرُ عليَّ اللهُ. وقِيلَ: الحسيبُ المُحَاسِبُ، وأنشدَ[5]: [الطويل]

دَعَا المُحْرِمُوْنَ اللهَ يَسْتَغْفِرُوْنَهُ...بِمَكَّةَ يَوْمًا أَنْ تُمَحَّى ذُنُوْبُهَا

وَنَادَيْتُ يَا رَبَّاهُ أَوَّلُ سُؤْلَتِي[6]...بِنَفْسِيَ لَيْلَى ثُمَّ أَنْتَ حَسِيْبُهَا

والحَسيبُ: العالِمُ؛ فحسيبُها [7] معناهُ[8] العالِمُ بأمرِ اللهِ، وقِيْلَ في قولِه تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبًا﴾[9] [النساء:36]. قيلَ: مقتدرًا. وقيلَ: عالِمًا، وقِيْلَ: محَاسِبًا، وقيلَ: الكَافي.

و"نِعْمَ الوكيلُ". أَيْ نِعْمَ الكافي ونِعْمَ الرَّبُّ، قالَ اللهُ تعالى: ﴿أَلَّا تَتَّخِذُوا مِنْ دُونِي وَكِيلًا﴾ [الإسراء:2]. أي رَبًّا، وقيل: و[10] نِعْمَ الوكيلُ: أي نِعْمَ الكَفيلُ.

أنشَدَنَا محمَّدُ بنُ القَاسمِ[11]: [الطويل]

ذَكَرْتُ أَبَا أَرْوَى فَبِتُّ كَأَنَّنِي... بِرَدِّ الأُمُوْرِ المَاضِيَاتِ وَكِيْلُ

وَكُلُّ اجْتِمَاعٍ مِنْ خَلِيْلٍ لِفُرْقَةٍ...وَكُلُّ الَّذِي بَعْدَ الفِرَاقِ قَلِيْلُ

---

(1) طمس في هذا الموضع في التذكرة المحققة، والمثبت من السلفية.

(2) ما بين المعقوفين ليس في النسختين، وهو ضرورة لا يتم معنى الكلام إلا به.

(3) كلام ابن خالويه عن الحكاية ملخص من المقتضب للمبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، (4/9-11)، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1994م .

(4) يكاد ينطبق كلام ابن خالويه هنا مع ما في كتاب الزاهر في معاني كلمات الناس، لأبي بكر الأنباري(ت328هـ)، تحقيق حاتم صالح الضامن، (5/2)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992م، وسيصرح ابن خالويه باسمه في آخر المسألة فقط.

(5) ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى، تحقيق يسري عبد الغني، (ص31)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م.

(6) في التذكرة المحققة:"حاجتي".

(7) سقط من نشرة المجلة السلفية.

(8) سقط من التذكرة المحققة.

(9) في نشرة المجلة السلفية:"وكان الله على كل شيء حسيبا"، ولا توجد آية هكذا.

(10) ليست في نشرة المجلة السلفية.

(11) هو الأنباري صاحب كتاب الزاهر في معاني كلمات الناس كما ذكرت سابقا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فجعَلَ اللهُ مَا مُنِحَ سيِّدُنَا مِنَ الكَمَالِ مُبَقًّى عليه ما لَأْلَأَتِ الفُوْرُ[1] وَرَسَتْ في أَمَاكِنِهَا القُوْرُ[2].

آخِرُ مَسْأَلَةِ المِحْرابِ

وصلَّى اللهُ علَى سيِّدنا[3] محمَّدٍ

وآلِهِ وسلَّمَ.

الخاتمة والنتائج

يغلب على الظن أن هذه المسألة وردت في أمالي ابن خالويه المفقودة، ورغم أنها ليس لها قيمة من الناحية العلمية في النحو؛ إذ تتحدث في قضية ليست من القضايا الدقيقة في النحو، ولكن أهميتها تكمن في التعريف بعدة ملامح لشخصية ابن خالويه، منها:

- بيان جانب من جوانب ثقافته النحوية والتاريخية.

- التعريف بشيخين من شيوخه لم يذكرا في مصدر آخر.

-التعريف بتلميذ من تلاميذ ابن خالويه لم يذكر في مصدر آخر.

- تأكيد مكانة ابن خالويه عند سيف الدولة الحمداني.

- تبين الجانب الحديثي في شخصية ابن خالويه.

وكان للباحث عليها عدة ملاحظات:

-التهويل وتعظيم القضية وأنها مما يحشد له الأعيان وهي قضية ليست معقدة مثل المسألة الزنبورية.

-كثرة الاستطراد والخروج عن موضوع القضية.

-عدة مآخذ على الأحاديث التي أوردها ابن خالويه.

المصادروالمراجع

الكتب:

1. إعراب القراءات السبع وعللها، لابن خالويه، تحقيق الدكتور عبد الرحمن العثيمين، مكتبة الخانجي، ط1، 1992م.
2. إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1982م.
3. تاريخ بغداد، للخطيب البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت.
4. تفسير الطبري، تحقيق عبد المحسن التركي بالتعاون مع دار هجر، ط1، 2001م،

(1) في نشرة المجلة السلفية:"القور" وعرفها في الحاشية بالظباء، والصواب المثبت وهي الظباء.

(2) القور: الأصاغر من الجبال والأعاظم من الآكام.

(3) سقط من التذكرة المحققة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

5. تفسير ابن كثير، تحقيق سامي محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999م.

6. تفسير القرطبي(الجامع لأحكام القرآن)، تحقيق أحمد البردوني وإبراهيم اطفيش، دار الكتب المصرية، ط2، 1964م.

7. تلخيص المتشابه في الرسم وحماية ما أشكل منه عن بوادر التصحيف والوهم، للخطيب البغدادي، تحقيق سكينة الشهابي، طلاس، دمشق، ط1، 1985م.

8. جامع بيان العلم وفضله لابن عبد البر، تحقيق فواز أحمد زمرلي، مؤسسة الريان، دار ابن حزم، ط1، 2003م.

9. ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1379هـ/ 1960م.

10. ديوان ذي الرمة، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للطباعة والنشر، بيروت، 1982م.

11. ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى، تحقيق يسري عبد الغنى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م.

12. الزاهر في معاني كلمات الناس، لأبي بكر الأنباري(ت328هـ)، تحقيق حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992م.

13. زبدة الحلب من تاريخ حلب، ابن العديم، تحقيق خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

14. سنن الدارمي، تحقيق فواز أحمد زمرلي وخالد السبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1407هـ.

15. سهم الألحاظ في وهم الألفاظ، رضي الدين الحنبلي، تحقيق حاتم صالح الضامن، عالم الكتب، بيروت، 1987م.

16. سير أعلام النبلاء، الذهبي، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985م.

17. صحيح مسلم ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

18. الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

19. المجالسة وطلب العلم، لأبي بكر الدينوري، تحقيق مشهور حسن سليمان، جمعية التربية الإسلامية، البحرين، دار ابن حزم، بيروت، 1419هـ.

20. معجم شيوخ أبي بكر الإسماعيلي، تحقيق زياد محمد منصور، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، 1410هـ.

21. المعجم الكبير للطبراني، تحقيق حمدي عبد المجيد السلفي، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، ط2، 1983م.

22. معجم المفسرين، عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988م.

23. المقتضب للمبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1994م.

الدوريات والمواقع:

24. بحث "أمالي ابن خالويه..ملامحها ونُتَفٌ منها"، د. محمد علي عطا، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الرابع، العدد28، مارس، 2017م، (ص51-64).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

25. بحث:"اِطْرَغَشَّ وابْرَغَشَّ لابن خالويه..ملامحه ونُتَفٌ منه"، د.محمد علي عطا، موقع حماسة، على الرابط: (http://www.hamassa.com/2017/02/03/%D8%A7%D9%90%D8%B7%D9%92%D8%B1%D9%8)

26. "رسالة ابن خالويه في مسألة المحراب"، المجلة السلفية، المجلد الثامن، السنة الأولى، ذو القعدة سنة 1335هـ، سبتمبر 1917م، (ص157-161).

المخطوطات:

27. رياضة المتعلمين، ابن السني، الجزء الثاني، مخطوطة برلين برقم (3195).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية

د.هشام بن الهاشمي، كلية الاداب والعلوم الانسانية جامعة ابن طفيل القنيطرة، المغرب.

ملخص الدراسة:

إن إنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى، متضمن لمركزية عنصرية وعرقية، ويصدر عن نظرة ضيقة لا تخلو من التحيز لكل ما هو غربي، من خلال نعت الثقافات الفرجوية المختلفة بكونها بدائية وساذجة لا تستحق الدراسة والتأمل ولا ترقى إلى مستوى المسرح الغربي.

يشكل الفن المسرحي مجالا خصبا لاشتغال ثنائية الأنا والآخر، الخارج والداخل، المركز والهامش، ومتورط في إنتاج الخطابات الثقافية والتصورات الإيديولوجية، وذلك عبر الترويج للمسرح الغربي باعتباره أصلا للمسرح الإنساني، والإعلاء من قيمة شكسبير بوصفه الكاتب الأسمى لكل الأزمنة، في مقابل إخراس صوت الثقافات الفرجوية المنتجة التي تتضمن طقوسا وإيماءات وحركات جسدية ساهمت بشكل أو بآخر في إغناء الفن المسرحي، تنهض هذه الدراسة على تفكيك أصول المسرح الغربي، من خلال إعادة الاعتبار للثقافات الفرجوية المختلفة التي طمست بفعل المؤثر الغربي المتمركز.

الكلمات المفتاحية: المسرح الغربي، تفكيك الأصول، تثمين الثقافات الفرجوية.

إن انتشار التقاليد الدرامية الغربية تمثل استراتيجية توسع وانتشار الغرب في البلدان غير الغربية، وتكشف عن رغبة الثقافة الغربية في احتواء الغيرية الثقافية العربية [1]، لأنه من الصعوبة تبني أراء وأفكار ورؤى من سياق ثقافي مغاير ومحاولة تطبيقها على الذات العربية، لأن تلك الرؤى والأفكار تظل ملتصقة بالمرجعيات الثقافية التي أنتجتها، وهذا التبني علل بوصفه شكلا من أشكال الحداثة العربية، وأن التحولات التي عرفها المجتمع العربي جاءت مع الغرب، ويعد المسرح مثال حي لهذا التحديث، كما أن العقلية العربية لم تعرف فعل التمسرح إلا من خلال التفاعل مع الحضارة الغربية.

فالمتأمل للنشاط الفكري حول نشأة المسرح يلمس حضورا مكثفا للمؤثر الغربي، حيث **"لم يستطع المسرح العربي الانفلات من التمركز الغربي المتجلي في الأجهزة الغربية للكتابة الدرامية وصناعة الفرجة"**[2]، وقد تماهت الذات العربية التي سيجت بتأثير خطاب الآخر مع مسلمات هذا المؤثر **"وقبلت بالفكرة التي تقصي عدم امتلاكها نصا دراميا يمكن عده مرجعا ذاتيا في الكتابة، يسهم في تطوير كتابة الخشبة"**[3]، ويفسر هذا الوعي بأنه نتيجة عملية الامتثال لما يقوله الخطاب الاستعماري الذي يسعى إلى إضفاء طابع الكونية على تقاليده المسرحية، وهذا راجع بالأساس إلى غياب نص درامي في الثقافة العربية ذي مرجعية ذاتية .

---

1 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، منشورات الطوبريس، ط.1، طنجة المغرب، 2002. ص: 74.

2 – نفسه، ص: 75.

3 – الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تعيد الذات العربية إنتاج المركزية الغربية والنظرة الاستعلائية بخصوص أصل النموذج المسرح الغربي وسيادته، وتحتدي بنموذج صيغت أدواته وعناصره ومقوماته في ثقافة أخرى، وتنساق وراء هذا الطرح الذي يلغي ماعداه من التقاليد الفرجوية في الثقافات المختلفة.

يذهب محمد يوسف نجم إلى القول بأن المسرح هو نبتة مستعارة من الغرب، وأن الدراما لم تكن عربية على الإطلاق، كما يعتبر أن المسرح فنا طارئا على الثقافة العربية الإسلامية، حيث يقول: **"إذا أردنا الحديث عن المسرح، كفن له أصوله وأدبه، فعلينا أن نسقط من حديثنا (...) ألو انا من التسلية الشعبية كخيال الظل والقره قوز وأعمال المقلدين والشعراء الشعبيين، فمثل هذه الألوان لا تندرج في سجل هذا الفن، وإن حوت بعض عناصره الشكلية"**[1]. إن حضور شكسبير في العالم العربي مرتبط بالغزو النابوليوني بموازاة الآلة النابوليونية المتسلطة، التي كانت محملة بأجهزة ثقافية وإديولوجية، حيث لم تكن الحملة النابوليونية أداة لاستقدام الحضارة الحديثة، وإنما أيضا **"إمارة على الغزو المادي للجسد الثقافي الشرقي"**[2].

إن الوعي الما بعد حداثي يتيح إمكانية تغيير زاوية النظر إلى المسرح من وصفه شكلا جماليا إلى اعتباره حادثة ثقافية وسياسية، من خلال الكشف عن الأنساق المضمرة الثاوية خلف النصوص المسرحية الغربية، التي تروج العديد من الخطابات الخفية المحملة بالإيديولوجيات الاستعمارية، وبموجبها تمارس الذات الغربية عنفا رمزيا على آخرها حيث شكل **"انتشار الشكل المسرحي الغربي في العالم العربي، إذن، جانبا من لحظات العنف هاته حيال الآخر المستعمر"**[3]، ويتجلى هذا العنف بالأساس في إقحام الذات الغربية للغتها وأفكارها وأدبها داخل المستعمرة على حساب لغة وفكر وثقافة الآخر.

روج الخطاب الاستعماري للعديد من المغالطات المتمركزة من قبيل **"أن الفن الدرامي خاص بالأوروبيين، وأن شكسبير هو الكاتب الأسمى لكل الأزمنة وأن المسرح الغربي هو الأصل (الحضور)، وأن الفرجات المسرحية المختلفة ليست إلا زيادات و اقتباسات وتقليدات"**[4]. مما أدى إلى الانتقاص من قيمة الثقافات الفرجوية الأخرى ونعتها بالدونية والبدائية، وهذه النظرة الأحادية إلى الكيانات الأخرى نابعة من نرجسية الثقافة الغربية وتمركزها حول ذاتها، ومن رحم هذه المغالطات تؤخذ النصوص الدرامية الغربية باعتبارها الصيغة النهائية للتمثيل المسرحي في تشكلاتها التاريخية والثقافية.

1. نحو تفكيك أسطورة الأصل في الفن الدرامي الغربي:

إن الإصرار على تخلف الشعوب من طرف دعاة المشروع الاستعماري، معناه ضرورة تبني النموذج المسرحي الغربي بوصفه أصلا للمسرح الإنساني، وتبني الممارسات المسرحية الغربية لولوج عالم الحضارة والتمدن والرقي وميدان الفن، وقد شكلت صدمة اللقاء مع الآخر الغربي بداية اكتشاف الذات العربية لنفسها في مقابل تفوق الآخر حضاريا وثقافيا وسياسيا، حيث تلغي هيمنة المسرح الغربي إمكانيات الثقافات الأقل حضارة ومركزية في التعبير عن نفسها نتيجة عدم اعتراف هذه الثقافة بأشكال ثقافية محلية، كما هو الحال بالنسبة إلى الثقافة الشرقية، والثقافة العربية، والثقافة الإفريقية وغيرها من الثقافات، التي ساهمت بشكل أو بأخر في إغناء الثقافة الإنسانية.

وفي إطار تفكيك التمركز الثقافي الغربي، نعود بالمسرح الغربي إلى أصوله غير الغربية حيث **"لم تكن صيغة ديونيزوس الطقوسية اغريقية في الأصل، و إنما أعيد تملكها من لدن اليونان في حدود القرن 5 قبل ميلاد المسيح، ولكن كان طقس**

---

1 – محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، دار الثقافة، ط.3، بيروت، 1980، ص: 17.

2 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 77.

3 – نفسه، ص: 42.

4 – نفسه: ص: 31.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الديونيزوسي من الأصول الشرقية البعيدة"[1]، الشيء الذي ينفي أسطورة الأصل التي وضعت من طرف العديد من الدارسين الذين تناولوا المسرح الغربي من وجهة نظر متعالية ترى في الغرب المهد الحقيقي لولادة المسرح.

فرضت التراجيديا الإغريقية، وتنظيرات أرسطو بوصفها إنتاجا جماليا وفنيا خاصا بالأوربيين دون غيرهم من جهة، وبوصفها أصلا للمسرح الإنساني من جهة ثانية، لذلك ظل الاهتمام موجها صوب الدراما الإغريقية دون غيرها، وقد أسهمت الدراسات المستفيضة حولها إلى زيادة هيمنتها وتفوقها باعتبارها شكلا فنيا وجماليا راقيا.

إن الانعطافات الحاسمة والانتقالات المتعددة التي عرفتها التراجيديا الإغريقية، لم تكن ذات سمة جمالية وطابع فني محض. فالانتقال من الفضاء الديني المقدس الممثل في معبد ديونيزوس، إلى الفضاء الدنيوي الذي جسدته الساحة الشعبية داخل أسوار مدينة أثينا، قد لا يمثل احتضانا واعترافا رسميين بالاحتفالات الديونيزوسية وتقاليدها الفرجوية من قبل أعلى سلطة: الحاكم بيزسترات، وإنما على الأرجح احتواء لشعبية الظاهرة المسرحية. وقد اكتملت حلقة هذا الاحتواء مع البناية المسرحية التي اتسم تصميمها الهندسي بالطابع البرجوازي الصرف، إذ خصصت الأولى لعلية القوم، إلى الحد الذي غدت فيه البناية **"مرآة لتراتب اجتماعي. إن القيمة المتباينة للمقاعد من حيث الرؤية والسمع والراحة، لا تتعلق بعجز تكنولوجي. فهي تعيد إنتاج نظام لا يتيح للحانوتي أن يتمتع بنفس امتيازات الأمير"**[2].

لقد غدت التراجيديا الإغريقية وسيلة الساسة الإغريق لإضفاء طابع الارستقراطية على الاحتفالات، واغتيال الشعبية الواسعة التي ارتسمت بها خارج الأسوار الإسمنتية ومعتقل البناية المغلقة، وعندما تحدد غاياتها الأساس في التطهير، فإنها بذلك تحمل في ثناياها تحذيرا ضد الثورة على الواقع. بل تعنى بشكل واضح **"تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية، والأطر العقائدية، مهما كانت ظالمة أو فاسدة"**[3].

هذا، وإن انفصال (تيسبيس) عن الجوقة واعتلائه المنصة قد لا يمثل مؤشرا على بداية ظهور المسرح من خلال بروز الممثل الأول، بل أيضا بداية التوظيف السياسي للتراجيديا، من خلال إضفاء طابع الفردانية وسمة الأرستقراطية على المسرح بعد أن كان شكلا احتفاليا بامتياز. وهذا ما تنبه اليه فريدريك نيشه بوعيه النقدي المتفجر، حين اكد ان النشوة المباركة المستوحاة من قبس الطبيعة الديونيزوسية قد عملت على تهشيم مبدأ الفردانية[4].

ففي البدء كان المسرح **"هو الجوقة والجمهور والشعب، وكانوا الأبطال الحقيقيين، وعندما أبدع تيسبيس البطل، أضفى بكيفية طبيعية الطابع الأرستقراطي على المسرح الذي كان موجودا من قبل ذلك في أشكاله الطبيعية للتظاهرات الجماهيرية والأعياد والاحتفالات"**[5].

إن ابتداع فكرة (البطل) لا تؤشر على بداية المسرح، لأن هذا الأخير وجد بدءا في أشكاله الجماعية الشعبية، وتم نشره واحتواؤه من لدن الأرستقراطية، ومنذ ذلك الحين أضحى المسرح متضمنا داخل البناية، في حين يعارض "خالد أمين" كل الآراء التي ترى أن الأشكال الشعبية ليست مسرحا، لأن المسرح ليس محددا بالبناية، فهو مفتوح على الأشكال والمظاهر الاحتفالية المختلفة والمتعددة.

---

1 – نفسه، ص: 52.

2 – Jean Jacques Roubine : **théâtre et mine en scène**, PUF, Paris, 1980, p : 87.

3 – نهاد صليحة، ضمن مقدمة: برتولد بريشت، **الارجانون الصغير**، ترجمة: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 2000، ص: 10.

4 – فريدريك نيشه، **مولد التراجيديا**، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، سورية، 2008، ص: 124.

5 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 55.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

لا شك أن هذه التصورات تستوجب ضرورة تغيير زاوية النظر إلى المسرح، من خلال إعادة الاعتبار للعديد من الأشكال الفرجوية غير الغربية التي طالما وسمت بأشكال ما قبل المسرح، حيث **"يحتاج المسرح إلى المراجعة وإعادة التأويل والكتابة باستمرار، وبالتالي إلى التحرر من الوحدة المتمركزة المتضمنة بين سطور وصفحات تاريخ المسرح الغربي وهوامشه"(1)**.

وعلى هذا الأساس، فإن وسم التقاليد الفرجوية غير الغربية بأنها ظواهر ما قبل مسرحية ولا مسرح أمر يحتاج إلى المساءلة والنقد والفحص الدقيق، لأنها لم تخل من التوظيف السياسي، فليست التراجيديا الإغريقية مجرد تشكل جمالي وفني، بل هي صوت فكري بارز في المجتمع الإغريقي وظفت لخدمة أغراض وأهداف سياسية للإغريق، حيث أصبحت **"التراجيديا الشكل الفني الأكثر هيمنة، بل الأكثر إثارة للجدل باعتبارها سردا للعنف والسلطة"**[2].

وحتى تؤسس الذات الغربية لنفسها أسطورة الماضي العريق والأصل الذهبي، فقد تجاهلت كل ما يثبت التأثير الشرقي والمصري في الحضارة اليونانية، وتبعا لذلك أصبح الغرب هو مركز العالم وكل من حوله يدور في فلكه كونه يحمل أسباب التفوق والحضارة، ولا يمكن لأحد أن يعارض قانونه، بينما الشعوب الأخرى غير مؤهلة للحضارة، **"فالأوروبيون هم شعوب الأرض الأكثر تهذبا، والأكثر تمدنا، والأحسن ف الفضائل العسكرية والمدنية، إنهم أكثر بسالة، وأكثر فطنة، وأكثر كرما، وأكثر نعومة، وأكثر اجتماعية، وأكثر إنسانية"**[3].

يؤكد البير ريفو هذا التمركز الغربي الواضح الذي لا يخلو من التحيز، في قوله: **"إن فنوننا وعلومنا وفلسفتنا وجزء من نظمنا ترجع أصولها إلى اليونان... إذ لولا اليونان لكان من المحتمل ألا تكون لنا قواعد للغة ولا الرياضة ولا منطق ولا قوانين ولا طب ولا فلك ولا فن مسرحي، وهم في الأغلب قد صاغوا الفروض الهامة كالتي يعيش عليها تفكيرنا، أما المعتقدات التي تؤلف هيكل ديننا فلعلها لم تكن تبرز يوما إلى الوجود لو لم يمهد لها اليونان"**[4].

والحق أن الحضارة اليونانية لا تتمتع بالأصالة الخالصة، لأنها تأثرت بما سبقها من حضارات، كالحضارة المصرية القديمة وحضارات الشرق القديم، يقول جورج سارتون في هذا الصدد: **"انه لم يكن بالإمكان أن تحقق الثقافة اليونانية معجزتها العلمية بغير أصولها الشرقية، ومن ثم فليس للغربيين استبعاد الأب وهو كناية عن التراث المصري القديم"**[5]. فمهما بلغت الثقافة اليونانية من العمق، ما كان من الممكن أن تتحق كشوفتها العلمية المعجزة بغير هذه الأصول الشرقية، مما يؤكد وجود عناصر أجنبية في عمق الثقافة اليونانية التي تدعي الجوهرانية والنقاء.

كما أن العديد من المقارنين أمثال: بيل أشكروفت، غاريث غريفت، هيلين تيفين، أماطوا اللثام عن حقائق تاريخية طمسها الآخر الغربي الذي يدعي الكونية، وكشفوا عن زيف الثقافة الغربية من خلال العودة إلى النماذج المختلفة في الثقافات الإنسانية الأخرى، خاصة الثقافة الهندية التي تضمنت نماذج مسرحية في فترة ما قبل ميلاد المسيح ، ويعد كتاب (ناتيا شاسترا Natyashastra) لمؤلفه (بهاراتا Bharata) من المؤلفات التي قننت لنظرية المسرح السنسكريتي [6]، حيث لم يأت هذا الكتاب من

---

1 – نفسه، ص: 57.

2 – نفسه، ص: 54.

3 – عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات**، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997، ص: 18.

4 – البير ريفو: **الفلسفة اليونانية أصولها وتطوراتها**: ترجمة: عبد الحليم محمود، ابو بكر زكري، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ص: 24.

5 – جورج سارتون، **تاريخ العلم**، ترجمة: جورج حداد، ماجد فخري، محمد يوسف نجم، جميل علي، كمال اليازجي، دار المعارف، القاهرة، ص: 152.

6 – بيل أشكروفت – غاريث غريفت – هيلين تيفين، **الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات السابقة**، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، بيروت، 2006، ص. 195.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

فراغ، بل ربما سبق تأليفه الإطلاع على العديد من المسرحيات المتنوعة التي ألهمت (بهاراتا) التوصل إلى قوانين الدراما السنسكريتية.

أنكرت الثقافة الغربية الاستفادة من الثقافات الأخرى، واحتفت بما عرف بـ (المعجزة الإغريقية) التي تعد الإبداع والخلق المطلق الذي أنجزه اليونان دون أن يستفيدوا من أية حضارة، في حين كانت الثقافة الغربية بحاجة إلى الثقافات الأخرى مثل الثقافة الشرقية التي يمكن أن تزودها بالدين والروحانية، وبحاجة إلى الحضارة العربية والهندية وصينية وغيرها من الثقافات لبناء ثقافتها.

يعد المسرح الشرقي مرآة ترى فيها الذات الغربية عيوبها وتشوهاتها وقصورها، حيث انصهر العديد من المثقفين الغربيين في العوالم الشرقية التخييلية والروحانية، محاولين اكتساب هذه الجماليات ونقلها إلى الغرب لإعادة التوازن المفقود في هذا العالم الذي عرف بالقتل والغزو والسيطرة والهيمنة الاستعمارية، وهكذا **"إن الأوربيين رأوا آسيا تمثل لهم شيئا مجهولا ومختلفا غير مفهوم بل ومثيرا للخوف إنه بلغة علم النفس لغز أمام اللاشعور الغربي، مستودع لكل ماهو سر ملغز مبهم"** [1].

وفي هذا السياق اهتم أرطو بالمسرح الشرقي لكون هذا النمط من المسرح زاخرا بالممارسات الطقسية والنزعات الروحية، وبحث في الروافد الحقيقة التي بإمكانها إغناء الفرجة والخروج بها من المألوف والمكرس، وهكذا وقف أرطو على**"المسرح الشرقي ذي النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات المادية والنفسية تأخذ الأشكال فيه معناها على شتى المستويات(...) تستمد الأشكال قدرتها على إثارة الانفعال والسحر"**[2]، وقد ساعده ذلك على افتراض مسرح احتفالي يرتبط بالطقوس التي تعد تمرينات شعائرية وتعبيرا عن الحاجة السحرية الروحانية.

كما تأثر بريخت بالدراما الشرقية وبفكر الأديان الشرقية مثل (بوذا وكونفشيوس)، وتأصلت اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامها المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية خاصة بمسرح "نو" "No" ومسرح "الكابوكي" "Kabuki" اليابانيين والدراما الصينية[3]، حيث كانت **"مسرحيات بريخت التعليمية هي مسرحيات "نو" اليابانية ذات مضمون ديالكتيكي"** [4].

وبذلك فان نقاء الثقافة الغربية، ومن ثم طهر المسرح الغربي وصفاءه من التأثير الشرقي، هو إحدى اليوتوبيات التي تتكسر على صخرة التناسج الثقافي، إذ ليس ثمة ثقافة منفردة ونقية وطاهرة، بل من المتعذر تعيين الهوية استنادا إلى خصوصية

---

1 – جي جي كلارك، **التنوير الآتي من الشرق، اللقاء بين الفكر الاسيوي والفكر الغربي**، ترجمة: شوقي جلال، عالم الفكر، العدد 346، ديسمبر، 2007، ص: 15.

2 – أنطونان أرطو، **المسرح وقرينه**، ترجمة: سامي أسعد، دار النهضة العربية، ط.1، القاهرة، 1973، ص.108.

3 – تعود أصول مسرح (النو) الياباني إلى العقيدة الدينية اليابانية والأسطورية على وجه التحديد، إذ أدت الديانتان "الشنتوية" و"البوذية" دورا كبيرا في تكوين المرجعيات الأنثروبولوجية له، كما أثّر النظام الطبقي في اليابان على الوضع المسرحي بشكل كبير، فعلى الرغم من وجود الأشكال المسرحية المتعددة التي كانت نتاجا للطبقات الشعبية كمسرح (الكابوكي) مثلا ، كان الشكل الأبرز في المسرح الياباني يتمثل في نتاج الطبقة الأرستقراطية المسمى مسرح (النو No) ويمزج هذا الشكل بين الرقص والغناء والدراما. أما (الاوبرا) الصينية تمثل الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية (اللاأرسطية) التي نشأت في الصين ، فعلى الرغم من التأثيرات الجمالية التي مارستها الهند في الفنون الصينية بفعل المبشرين البوذيين الذين نشروا الديانة البوذية في الصين، استطاع المسرح الصيني وعبر قرون عديدة أن يحقق جمالياته الخاصة به، تلك الجماليات المستمدة من مرجعيات دينية وأسطورية شكلت المخيلة الأنثروبولوجية للشعب الصيني. أنظر **"الدخول من بوابات الليل مسرح النو... أي رسالة يحملها لنا"**، كامل يوسف حسين، مجلة نزوى، ع.6، مؤسسة عمال للصحافة والنشر والإعلان، 1996.

4 – أوين فرديك، **بريخت فنه وعصره**، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1983، ص: 140.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

نقية أو خالية من تأثير الآخر، وبذلك انفلتت الثقافات من ثنائيات الشرق والغرب، الذات والآخر، السيد والعبد، والداخل والخارج [1] لتنخرط في عصر جديد قوامه التلاقح الثقافي والانفتاح المنتج والخلاق.

2. ثقافة المقاومة: تثمين الثقافات الفرجوية المختلفة:

لم يكن إضفاء سمة الكونية على التقاليد الفرجوية الأوروبية فاعلية تتسم بالحياد، بقدر ما كانت سلطة تدعم خطابا واسعا محبوكا للنزعة المركزية الاستعمارية، كما أنها مارست الاحتواء المادي لأراضي وممتلكات وتاريخ الشعوب المختلفة، فضلا عن هويتها وثقافتها، حيث شكلت تبعية الخطاب الفني للسياسي إستراتيجية أساسية لهذا الخطاب الاستعماري. وفي هذا صدد يرى خالد أمين أن مسرحيات شكسبير باعتبارها دعما للخطاب الكولونيالي، وبوصفها معيارا كونيا للفن الدرامي، تهدف إلى تشكيل دونية الممارسات المسرحية غير الأوروبية[2]، وتعتبر واحدا من تجليات ما أطلقت عليه غياتري سبيفاك "العنف الابستيمي للإمبريالية"[3].

من هنا لا ينبغي للمسرح الغربي أن يتمثل باعتباره أصلا للمسرح الإنساني، **"بحكم أن الوقت قد حان لإعادة الاعتبار للأشكال الأخرى للتقاليد الفرجوية/المسرحية التي وجدت قبلا خارج أسار المركزية الأوربية، وعلى أفضل تقدير في الحدود الفاصلة بين الدراما واللادراما والمسرح وما قبل المسرح (مع مراعاة خصوصيات التجنيس)"(4).**

إن المسرح الفرعوني ضارب في عمق التاريخ بمئات السنين قبل ولادة المسرح الإغريقي، إلا أنه ظل حبيس المعبد ولم يعرف تطورا كما عرفته الدراما الإغريقية التي انتقلت من الجانب الديني إلى المجال الفني والركحي. وفي هذا صدد يشير عبد الواحد ابن ياسر إلى كون الدراما والدين يتلازمان تلازما قويا خلال تاريخهما، ويعودان معا إلى جدع مشترك في الطقوس الدينية (5)، فالمسرح الفرعوني كغيره من المسارح العالمية التي نشأت تحت عباءة الدين، ويعتبر واحد من أسرار الحضارة المتجذرة بعمق في الثقافة الإنسانية، فالمسرح الفرعوني **"غير متحرر من الإرغامات اللاهوتية، وكان من تم عاجزا عن مغادرة المسرح"(6).**

كما يعتبر خالد أمين طقس التعزية من التقاليد الفرجوية التي عرفها العالم العربي الإسلامي قبل دخول المسرح الغربي، حيث **"يعتبر الطقس المعروف بالتعزية مثلا من بين أمثلة أخرى، إنه الفضاء المصوغ المحتفى باستشهاد تاريخي للحسين وعائلته واصحابه، وربما كانت التعزية الشكل الأكثر تراجيدية في التقاليد الفرجوية الإسلامية"(7)**، حيث تعد التعزية شكلا دراميا ممسرحا يحتفي بالمقتل التراجيدي لبطل كربلاء: الحسين بن علي، وتزداد المأساة في مشهد تخلي المشايعين عن نصرته في حين يقاتل الحسين حتى **"آخر نفس من أجل مبادئ لا تخصه وحده بل تخص الآخرين"(8).**

---

1 – هومي بابا، **موقع الثقافة**، ترجمة: ثائر ديب، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار بيضاء، 2006، ص: 11.

2 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مصدر سابق، ص. 41.

3 – غياتري سبيفاك، **العرق قبل العرقية اختفاء الامريكي**، في كتاب جماعي: **الحق يخاطب القوة: إدوارد سعيد وعمل الناقد**، ترجمة، فاطمة نصر، المحرر. بول بوفيه، إصدارات سطور، ط.1، 2001، ص. 76.

4 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 57.

5 – عبد الواحد ابن ياسر، **حدود أشكال الفرجة التقليدية –مقاربة أنثروبولوجية–**، في كتاب جماعي: **الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط.1، الدار بيضاء، 2000، ص: 41.

6 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 62.

7 – نفسه، ص: 63.

8 – مدحت جبار، **البحث عن النص في المسرح العربي**، دار النشر للجامعات المصرية، ط.2، 1995، ص: 33.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

تختزن التعازي واحتفالات عاشوراء عناصر درامية تتجلى في رسم ملامح الشخصيات التاريخية، في الملابس والأدوات والمواكب ووسائل الإيهام، كما أن النص يعيد عبر السرد الأحداث التاريخية التي وقعت الواحد والستين للهجرة في كربلاء، وبذلك تتوفر فيه كثير من مقومات المسرح، وإن كان هذا المسرح يتخذ شكلا جماهيريا حيا، أي شكل ما يمكن تسميته بـ (المسرح المعاش)، حيث الناس أنفسهم ممثلون ومتفرجون يعيدون إحياء حدث تاريخي مؤثر، ويحيون تفاصيل شجونه ويتطهرون في بحر فاجعته.

وتمثل التعازي الشيعية في الأيام العشر الأولى لشهر محرم طقسا مسرحيا لتقديم العزاء مصحوبا بالبكاء والندم، ويتضمن **"العرض عناصر من التعذيب والعنف التي يحدثها العارضون/ المؤدون ارادیا على ذواتهم"(1)**، فالطقس هو محاولة لتذكير الشيعة بثأرهم القديم، ليتحول الندم إلى حالة نفسية نص عليها أرسطو نعني هنا التطهير، نتيجة الشعور بالذنب التاريخي مؤديا من تم إلى إفراغ عاطفي وتطهير جماعيين.

لم تكن التعزية محصورة في فضاء *الحسينات*، وإنما تجاوزها إلى شارع، حيث أضحى **"العرض فرجة متميزة منبعثة باستمرار من خلال عرض متبلور يعكس الازمة القربانية ويؤدي الى ترويض جمعي و افراغ تطهيري" (2)**، وعليه تكتسي احتفالات عاشوراء طابعا احتفاليا جياشا في مجتمعات المغرب العربي، وتختلط فيها الإيماءات بالتنكر وألعاب الأقنعة والرقص وألعاب النار والكرنفال، كما تكتسي طابع الحدث الفرجوي الذي يميل إلى **"الكوميديا: ذلك انها حفلة تنكرية جمعية تنخرط فيها جماعة بأكملها في صناعة الفرجة ويحافظ حدث استشهاد الحسين على وجوده باعتباره ماهية الحفلة التنكرية، وان كان قد اعيد بعثه من خلال ايلاء اهمية اوفر للطفل (اقتناء لعب للأطفال، اعادة صوغ اجسادهم للعب أدوار مختلفة في الألعاب الجماعية)"(3)**، فانتهاء احتفال عاشوراء في الليل بفرجة تطهيرية بواسطة الطبول والنار والماء والرقص حول النار وعملية رش الماء المتبادلة رمزيا فعلين تمثيليين للتطهير. إن التعزية وعاشوراء **"تفصحان عن حضورهما باعتبارهما دلائل على سلوكات فرجوية متجذرة في عمق البنى الاجتماعية الإسلامية" (4)**.

لم يكن طقس التعزية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي يقوض فكرة أصل المسرح الغربي، بل أفرز العالم العربي ممارسات فنية وتقاليد فرجوية أخرى صاغت الذوق الفني وتجاوب معها المتلقي وسعى إليها، ونشير في هذا الصدد إلى (خيال الظل) المرتبط (بمحمد بن دانيال يوسف الخزاعي)(5) ، حيث كان هذا الشكل الفرجوي **"الدليل المادي الاقوى الذي يفكك المغالطة المتمركزة فيما يتعلق بالأصل المسرحي"(6)**، يعتمد خيال الظل على مهارة اللاعبين، أما النص فليس سوى المرشد الوحيد في عملية الإنجاز والأداء والتنفيذ، إننا أمام مشخص وجمهور قبالة شاشة على شكل قماش أبيض تتراءى من خلاله ظلال الأشباح

---

1 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 64.

2 – نفسه، ص: 64.

3 – نفسه، ص: 65.

4 – الصفحة نفسها.

5 – محمد بن دانيال يوسف الخزاعي: يعد ابن دانيال (646هـ) أشهر من كتب بابات خيال الظل، ولقد سمي هذا الفن الدرامي بخيال الظل لأن التمثيل كانت تقوم به الدمية عوض عن الممثل الآدمي، فقد كانت تقطع الشخوص البابة من الجلد أو الورق، وتعلق بخيوط خفية تعكس إضاءة قوية على هذه الشخوص، فيظهر ظلها على الشاشة البيضاء، ويرى بعض المستشرقين مثل جورج جاكوب أن هذا الفن ذو أصل هندي، إذ وجد في كتاب قديم (تيري جاتا) إشارات لخيال الظل، ورأى آخرون منهم جورج لاندو أن الصين كانت موطنه الأصلي. أنظر: مدحت جبار، **البحث عن النص في المسرح العربي**، مرجع سابق، ص. 34. ثم، عبد الواحد ابن ياسر، حدود **أشكال الفرجة التقليدية – مقاربة أنثروبولوجية–**، في كتاب جماعي: **الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص. 54.

6 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 65.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مما يظهر حالة تمسرح واضحة، وهكذا **"يجمع مسرح خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات، وبين الموسيقى والتصوير والشعر، وشخوصه الشفافة، تظهر على شاشة الكتان المضاءة من الخلف تخييلا"(1)**.

يبقى مسرح خيال الظل التقليد الفرجوي الوحيد في العالم العربي الوسيط الذي يرتبط بالنص المكتوب، ويعتبر ابن دانيال المسرحي العربي الأول بامتياز، فقد كتب ثلاث مسرحيات لخيال الظل تحت عنوان (طيف الخيال) وهي **"من أقدم المسرحيات التي نعرفها، والمسرحية الوحيدة التي وصلت إلينا من العصور الإسلامية الوسيطة"(2)**، بالإضافة إلى مسرحية (عجيب وغريب) و(المتيم الضائع اليتيم).

علاوة على طقس التعزية وفرجة خيال الظل، عرف العرب تقاليد فرجوية وممارسات فنية عديدة شكلت ذاكرة شعبية استمد منها المجتمع العربي وجوده وهويته الفنية، تنغرس جذورها في أعماق المتخيل الجمعي والشعبي الذي لا ينضب، من قبيل: السامر الشعبي، والحكواتي، وقره قوز، والحلقة ولبساط، وسيدي لكتفي، وعبيدات الرما وغيرها من الاشكال الفرجوية المختلفة.

وتحت ذريعة تحديث المجتمع العربي، كانت الإستراتيجية الاستعمارية قوية ومحكمة ومؤثرة، إذ أضحت الأشكال الفرجوية العربية تؤشر على المجتمع القديم ليستبطن الإنسان العربي تصورا سلبيا عن ذاته وتاريخه وثقافته، وتتجه الذات العربية في مقابل إلى تبني النموذج المسرحي الغربي، فتأثير الخطاب الأوروبي المتمركز يحجب الاختلاف، حيث تبقى العديد من **"الظواهر المسرحية محجوبة في دوائر الأشكال الشعبية العربية الإسلامية في التشخيص والاحتفال" (3)**.

كانت الفرجة العربية مثار جدل واسع بين المستشرقين والعرب على حد سواء فيما إذا كانت أشكال الفرجة هذه عناصر مولدة للمسرح أو مسرحا بالفعل، ويعود ذلك إلى ثلاث مواقف يمكن أن نلخصها في ما يلي:

الأول: يرى أن أشكال الفرجة هذه على الرغم من احتوائها على عناصر درامية، ليست مسرحا، وفي هذا الصدد يقول محمد يوسف نجم: **"إذا أردنا الحديث عن المسرح، كفن له أصوله وأدبه، فعلينا أن نسقط من حديثنا (...) ألوانا من التسلية الشعبية كخيال الظل والقره قوز وأعمال المقلدين والشعراء الشعبيين، فمثل هذه الألوان لا تندرج في سجل هذا الفن، وان حوت بعض عناصره الشكلية" (4)**، كما يزعم جيمس هاستينغ أن العرب لا يتوفرون على مسرح خاص بهم، وإنما على مسارح شعوب أخرى مكتوبة باللغة العربية(5).

الثاني: يرى أن هذه الأشكال الفرجوية تمثل مسرحا خالصا يضم كل عناصر (التمسرح) التي تتقاطع مع النظرة الدرامية الأرسطية، وليس من الصواب قياسها على النموذج الأرسطي، وفي هذا الإطار يكشف المستشرق الألماني جورج جاكوب أن للعرب دراما وإن خالفت النهج الإغريقي، وأن معرفتهم للفن الدرامي أقدم مما نسب لمارون النقاش(6)، حيث عثر جورج جاكوب (1862-1937) على ثلاث مخطوطات تتضمن مسرحيات (خيال الظل) مذيلة بتوقيع ابن دنيال. وبالتالي أثبت جاكوب أن للذات العربية أشكالا فرجوية مختلفة ومتعددة، ينبغي البحث في جمالياتها وقوانينها الدرامية الخاصة.

---

1 – عبد الواحد ابن ياسر، **حدود أشكال الفرجة التقليدية –مقاربة أنثروبولوجية–**، في كتاب جماعي: **الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص: 55.

2 – خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 65.

3 – نفسه، ص: 70.

4 – محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، مرجع سابق، ص: 17.

5 – جيمس هاستينغ، ضمن: خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 68.

6 – جورج جاكوب، ضمن: خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 65.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

الثالث: يرى أن هذه الأشكال مظاهر شبه درامية، أو هي نواة مولدة للمسرح، لكن أغلبها لم يتطور إلى الشكل الدرامي الأرسطي المعروف لأسباب منها ذاتية وأخرى موضوعية، في هذا السياق يرجع المستشرق جورج لاندو غياب المسرح في العالم العربي إلى العلل التالية: (1).

- لم تكن الشعوب التي ارتبط بها العرب قد طورت المسرح بعد.
- كانت المرأة ممنوعة كليا من الظهور فوق الخشبة.

نستخلص أن الذات العربية لم تعرف المسرح بالمعنى الدقيق للكلمة والشكل، لكنها عرفت عبر تاريخها (فرجات) مثل: السامر الشعبي، الحكواتي، وغيرهما، لهذا كانت العودة إلى الممارسات الفنية والتقاليد الفرجوية المحلية عودة مطلوبة، لأنها تمثل الهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها، بغية التحرر من النزوع الغربي الرامي إلى الهيمنة والسيطرة، حيث جنح البعض إلى رفض الآخر كرد فعل لمقاومة عملية الهيمنة التي يمارسها الغرب لطمس الهوية الوطنية، لكن لا جدوى من التمسك بهوية نقية كخيار للمقاومة، لأن الثقافة والفن تجارب مشتركة، إذ لا بد من الوصل لا الفصل والانفتاح لا الانغلاق.

غالبا ما تستعاد العناصر التراثية التي استبعدها المستعمر أثناء فعل المقاومة الثقافية والفنية، لأنها تمثل الهوية والذاكرة، لا ينبغي المبالغة في المقاومة المؤسسة على التعصب لما هو أصلي ومحلي مقابل العداء لما هو غربي، فهذا الخيار في جوهره تكرار للنموذج الاستشراقي الذي يعمد على إنتاج ذات الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية.

يحذر إدوارد سعيد من المبالغة في المقاومة المؤسسة على التعصب لما هو أصلي في مقابل العداء لما هو أوروبي، فاستبدال موظفين إداريين بيض بموظفين إداريين بلون آخر لا يحل المشكلة وإنما قد يزيدها تعقيدا، إذ **"إن الرد على الاستعمار لا ينبغي أن يكون بقومية تعصبية وضيقة، و إنما بتقديم نمط من الوعي الخلاق الذي يمكن من تجاوز الانقسام العرقي الذي هو من مخلفات الاستعمار"(2).**

وهكذا تصير المقاومة بمثابة عملية إعادة اكتشاف، وفك أسر ما كان مقموعا من قبل. وتلك هي التراجيديا الجزئية للمقاومة لأنها مطالبة باسترداد أشكال ما قبل استعمارية، ما دام الشعب المستعمر **"لا يمكن أن يدير ظهره إلى فكرة وجود ثقافة جمعية ما قبل استعمارية وماض ينتظر من يجده"(3).** وحتى لا يتحول هذا الوعي بالأشكال ما قبل الاستعمارية إلى نزعة شوفينية متعصبة وإلى صيغة تقديسية تخاطب الأموات، وجب تكسير الحواجز والحدود بين الفنون والثقافات للوصول إلى التشابك الفني.

---

1 – جورج لاندو، ضمن: خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مرجع سابق، ص: 68.

2 – إدوارد سعيد، **الثقافة والامبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1997، ص: 273.

3 – أنيا لومبا، **في نظرية الاستعمار ومابعد الاستعمار الأدبية**، ترجمة: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، ط.1، 2007، ص: 185.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

لائحة المصادروالمراجع:

- ✓ أنطونان أرطو، **المسرح وقرينه**، ترجمة: سامي أسعد، دار النهضة العربية، ط.1، القاهرة، 1973.
- ✓ إدوارد سعيد، **الثقافة والامبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1997.
- ✓ أنيا لومبا، **في نظرية الاستعماروما بعد الاستعمار الأدبية**، ترجمة: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، ط.1، 2007.
- ✓ البير ريفو: **الفلسفة اليونانية أصولها وتطوراتها**: ترجمة: عبد الحليم محمود، ابو بكر زكري، مكتبة دار العروبة، القاهرة.
- ✓ أوين فرديك، **بريخت فنه وعصره**، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1983.
- ✓ بيل أشكروفت – غاريث غريفت – هيلين تيفين، **الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات السابقة**، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، بيروت 2006.
- ✓ جي جي كلارك، **التنوير الآتي من الشرق، اللقاء بين الفكر الاسيوي والفكر الغربي**، ترجمة: شوقي جلال، عالم الفكر، العدد 346، ديسمبر، 2007.
- ✓ جورج سارتون، **تاريخ العلم**، ترجمة: جورج حداد، ماجد فخري، محمد يوسف نجم، جميل علي، كمال اليازجي، دار المعارف، القاهرة.
- ✓ خالد أمين، **مساحات الصمت غو اية المابينية في المتخيل المسرحي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط.1، 2004.
- ✓ خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، منشورات الطوبريس، ط.1، طنجة المغرب، 2002.
- ✓ عبد الله إبراهيم، **المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات**، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997.
- ✓ عبد الواحد ابن ياسر وآخرون، **الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط.1، الدار بيضاء، 2000.
- ✓ غياتري سبيفاك، **العرق قبل العرقية اختفاء الامريكي**، في كتاب جماعي: **الحق يخاطب القوة: إدوارد سعيد وعمل الناقد**، ترجمة، فاطمة نصر، المحرر: بول بوفيه، إصدارات سطور، ط.1، 2001.
- ✓ فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، سورية، ، 2008.
- ✓ كامل يوسف حسين، **الدخول من بو ابات الليل مسرح النو... أي رسالة يحملها لنا**، ، مجلة نزوى، ع.6، مؤسسة عمال للصحافة والنشر والإعلان، 1996.
- ✓ مدحت جبار، **البحث عن النص في المسرح العربي**، دار النشر للجامعات المصرية، ط.2، 1995.
- ✓ محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، دار الثقافة، ط.3، بيروت، 1980.
- ✓ هومي بابا، **موقع الثقافة**، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، ط.1، الدار بيضاء، 2006.
- ✓ نهاد صليحة، ضمن مقدمة: برتولد بريشت، **الارجانون الصغير**، ترجمة: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 2000.
- ✓ Jean Jacques Roubine : **théâtre et mine en scène**, PUF, Paris, 1980.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

Types of Irony in Literature Faced by Iraqi EFL Students

Asst. Lec. Ali Haif Abbas , University of Wasit, College of Education, Department of English

أنواع السخرية في الأدب التي يواجهها طلاب اللغة الإنكليزية كلغة أجنبية

م.م علي حايف عباس، جامعة واسط، كلية التربية .قسم اللغة الإنكليزية .العراق

الملخص

تبحث هذه الدراسة مدى قدرة طلاب اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية في العراق على التعرف على أنواع السخرية (السخرية اللفظية، والسخرية الظرفية، والسخرية الدرامية) والتمييز بينهم. السخرية هي إحدى الصيغ البلاغية المهمة حيث إنها تستعمل لنقل رسالة، لإضافة الفكاهة، وانتقاد شخص ما أو شيء إما عن قصد أو عن غير قصد. بالإضافة إلى أهميتها، تعتبر السخرية مشكلة لمعظم طلاب اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية. لذلك، تهدف هذه الدراسة إلى معرفة وحل المشاكل التي يواجهها الطلاب في هذا الموضوع. ويهدف هذا البحث أيضا إلى تمكين الطلاب من التعرف على السخرية في النصوص الأدبية وتحديد الصعوبات التي يواجهها طلاب اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية في فهم ومعرفة السخرية. تقدم الدراسة مفهوم السخرية، نظرياتها، وأنواعها، ووظائفها بالتفصيل. من أجل حل مشكلة الدراسة وتحقيق أهدافها، تم تصميم اختبار لقياس قدرة الطلاب على التعرف على أنواع السخرية. يتألف الاختبار من سؤالين: الأول هو سؤال الاختيار من متعدد يتضمن (20) بند. والثاني هو سؤال مقالي يحتوي على (5) بنود. البنود تكون على شكل فقرات مأخوذة من الأدب الأجنبي. بعد تصحيح إجابات الطلاب، وجدت الدراسة أن معظم الطلاب فشلوا في الاختبار. وتستكشف الدراسة أيضا أن الطلاب لم يعرفوا حتى أنواع السخرية على الإطلاق. وعلى أساس هذه النتائج، طرحت بعض الحلول والتوصيات في نهاية البحث.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

Abstract

This study examines the ability of Iraqi EFL students in recognising and distinguishing of types of irony (verbal irony, situational irony, and dramatic irony). Irony is one of the important figures of speech because it is used to convey a message, to add humour, and criticise someone or something either intentionally or unintentionally. In addition to its importance, irony is considered to be problematic for most of EFL students. Therefore, this study aims to find out and solve the problems that the students encounter in this topic. This research also aims to enable the students to recognise irony in literary texts and identify the difficulties that Iraqi EFL students face in understanding and recognising of irony. The study introduces the concept of irony, its theories, types, and functions in detail. In order to solve the problem of the study and achieve its aims, a test is designed to measure the students' ability in recognising types of irony. The test consists of two questions: the first one is a multiple choice question which involves (20) items. The second is an essay question that has (5) items. The items are in the form of paragraphs taken from foreign literature. After correcting the students' answers, the study finds out that most of the students failed in the test. The study also explores that the students did not even know the types of irony at all. On the bases of these findings, some solutions and recommendations are put forward at the end of the research.

Keywords: irony, verbal irony, situational irony, dramatic irony, Grice, Sperber and Wilson.

1. Introduction

Irony is a figure of speech in which words are used to mean the opposite of what one really thinks to emphasise an important event in the story. Irony also allows the audience and readers to discover what is meant by certain utterances and expressions in order to motivate them to complete the reading of the text.

Recognising irony depends on the contrast between the spoken and the intended meaning. This contrast should be as large as possible. For example, in blatant contradiction, irony can be noticed clearly as in the statement 'what beautiful weather' which is used by a speaker to refer to bad weather. Listeners and readers can also recognise irony through various linguistic clues such as modal particles, intonation, an ironical tone of voice, hyperbole, a resigned shrug, exclamative sentence, a weary shake of the head, a wry facial expression (Bussmann, 1996: 596; Wilson and Sperber, 2012: 123).

Irony is a problematic concept for many EFL college students in general and Iraqi EFL college students in particular. There has been limited research on the notion of irony and its three main types, namely, verbal irony, situational irony, and dramatic irony in applied linguistics, and because irony is a problematic and tough topic for Iraqi college students, this research aims to solve this problem and enable the students a better way of

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

understanding irony and its three main types. The study aims to find out the difficulties that Iraqi EFL students in the University of Wasit-College of Education-Department of English are facing in detecting and extracting irony in literary texts. The study also aims to enable the Iraqi EFL students a better way of understanding irony and especially its types. This research is supported by two questions:

1. What are the difficulties that Iraqi EFL students in the University of Wasit are facing in irony?

2. To what extent Iraqi EFL students in the University of Wasit-College of Education-Department of English cannot differentiate between the main three types of irony.

2. Literature Review

2.1 The Pragmatics of Irony

Grice (1975: 53) illustrates that people understand irony when an utterance violates a conversational maxim. Then, people derive an interpretation that is compatible with the cooperative principle in communication.

Clark (1996: 85) illustrates that Grice's (1975) theory of communication focuses on the idea that speakers cooperate with each other by being, informative, truthful and relevant. In other words, speakers obey the cooperative principle (CP) by following four maxims: quantity, quality, relation, and manner. In maxim of quantity, the speaker should make his conversational contribution as informative as is required. More specifically, the speaker should neither give more information than is required nor less. In maxim of quality, the speaker should say accurate and truthful information supported by evidence. In maxim of relevance, the speaker should say things that are relevant. In maxim of manner, the speaker should say things clearly, briefly, and orderly without any vagueness.

Grice's (1989: 34) gives a clear example that illustrates his theory of irony as follows: two speakers: one is called Y and the other one is called Z. Both of them are good friends until now. But Z has betrayed his best friend by revealing his secret to a business rival. The audience and Y know Z's betrayal. Then, Y says 'Z is a good friend'. In actual fact, the audience do not believe in what Y has just said about his unfaithful friend. Y himself does not believe in what he said, but he intentionally wants to convey a different proposition-that Z is not a good friend in an ironic way.

Sperber and Wilson (1996: 25) criticise Grice's theory of irony and argue that irony is not always present if one of the maxims of conversation is flouted. They propose the relevance theory which is opposed to the cooperative principle and assume that every utterance whether it fulfils or flouts Grice's maxims is expressed in that way for a reason, and it is the listener's job to understand the speaker's meaning by depending on the sentence meaning, the context, and the irrelevant details and information that the speaker gives. Consider this example:

Mary (*after a difficult meeting*): That went well.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

In the above example, Mary does not assert that the meeting went well, but she wants to convey her reaction to a thought with a similar content to other people or to herself to illustrate that the meeting did not go well ironically. More specifically, Mary echoes a thought with a similar content to the one expressed in her utterance, for the purpose of expressing a critical or mocking attitude to it. There is a sense of contradiction or discrepancy between the way things are represented in the world in general and in Mary's utterance in particular and the way things actually are (Wilson, 2006: 1722-1725).

Similar to the echoic-mention theory (EMT), a theory emerged in the 1990s and is called the pretence theory (PT). The theories are similar in the sense that they both emphasise the idea that the interpreters do not need to interpret the literal meaning of expressions and sentences, just the non-literal meaning. According to the PT, Mary, in the above example, does not assert but merely pretend to assert that the meeting went well and at the same time, she expects her audience to see through the pretence and recognise the critical or mocking attitude behind it. The PT has also been criticised because it does not give a convincing explanation to how irony is different from parody. In parody, the audience know that the speaker only pretends to be another person. The speaker imitates the style of someone or something else in an amusing way for comic effect or ridicule. The speaker also intends to deceive his audience and make them think he is that person. The PT does not illustrate the difference that the lie must be obvious (Hesse, n.d. p. 12-13).

Giora (1998: 7) argues that when one hears or sees a word (without any context), his/her first interpretation will be the one which is the most known to them. For example, when a group of people want to interpret the word "bank", their interpretation will differ. For some of them, the word "bank" is an establishment that deals with money, for others, it is a sloping land. Giora, in place of Grice's literal (the dictionary meaning of words, phrases, and sentences) and non-literal meaning (the broad meaning of words, phrases, and sentences which is acquired through different associations), gives salient meaning and non-salient meaning and argues that in the interpretation of any utterance whether ironic or not, both salient (literal) meaning and non-salient (non-literal) meaning should be taken into consideration and in turn criticises the EMT and PT negligence of the role of literal meaning in the interpretation of utterances.

2.2 Definitions of Irony

The notion of irony belongs to Aristotelian times, in which it refers to abusive and contrarian meaning of the utterances. Irony is also understood as a falsehood or another form of lying and deceit (Rosolovska, 2011: 13).

Irony is one of the main and important types of figurative language. In irony, the intended (non-literal) meaning of an expression is the opposite of the literal meaning. For example, when someone says 'You've been a great help!' to a person who has not done anything, the literal meaning of an ironic expression typically echoes the words or assumed opinions of someone else and is intended to mock or ridicule (Cruse, 2006: 90). Katthoff (2003:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

1388) defines irony as a figure of speech in which one says something and means its opposite. According to Searle (1979: 113), the mechanism of irony works when a speaker says a literal expression and this expression is obviously inappropriate to the situation. In this case, the listener is obliged to reinterpret it to make it more appropriate and understandable. The simplest way to interpret any expression is by replacing the literal meaning of an expression with its opposite meaning.

2.3 Types of Irony

This section illustrates with examples the definitions and differences of the three main types of irony namely, verbal irony, situational irony, and dramatic irony as follows:

2.3.1 Verbal Irony

This type of irony involves saying what one does not mean. In other words, verbal irony occurs when someone says something and means the opposite of what he/she says, as for instance, in the statement 'I haven't seen you for ages', from one person to another when they meet every day; or 'that is not bad', refers to something good or beautiful (Cuddon, 1998: 430).

In verbal irony, ironists intentionally make statements contrary to their ideas and beliefs. Ironists often express their feelings and attitudes towards something by contradicting the true state of affairs. For example, one might express irritation about bad weather by saying 'what perfectly gorgeous weather we're having!' The speaker may employ hyperbole to make an ironic intention clearer (Kreuz and Roberts, 1993: 99).

Intentionality of an expression is the main feature that distinguishes verbal irony from other types. The speaker deliberately mentions an ironic statement to convey a message that is opposite to what s/he states (Abrams, 1999: 135).

2.3.2 Situational Irony

Situational irony occurs when there is a certain incongruity between what a person says, beliefs, or does and how, unbeknownst to that person, things actually are. Oedipus vows to discover the murderer and avenge his father's death, but later on he discovers that he is the reason behind the death of his father (Wolfsdore, 2007: 176).

According to Li (2008: 5-6), situational irony is an incongruity in a situation emerging from tension between what is expected or intended and what actually happens. This incongruity is often filled with a sense of misfortune or unfairness for individuals involved in the situation. The incongruity in the situation itself is not intended and is often uncontrolled by the people who may be victims of the situational irony. Situational irony is observed whereas other forms of irony are created.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

There is a significant example of this kind of irony in religion. The Pharaoh ordered to kill all the new born baby boys of Israel children, because of the prophecy which says that one of them will be the reason behind the downfall of the Pharaoh. Moses' mother tried to hide him and ultimately he was adopted by the royal family. The irony lies in that Moses was that baby who was the cause behind the downfall of the Pharaoh (Khan, 2010: 1).

2.3.3 Dramatic Irony

This type of irony occurs in drama when the audience know more about the fate and ends of the characters than the characters of the story themselves. The incongruity happens between what the character does and what the audience already know about the situation (Savkaničová, 2013: 18).

In dramatic irony, there is a contradiction or discrepancy between what the audience know to be true and what the character perceives to be true (Li, 2008: 4). Kreuz and Roberts (1993: 99) demonstrate that in dramatic irony, there are two important points: first, the knowledge that exists among the characters in the work. Second, the knowledge that only the audience possess. Typical example is that of Sophocles' Oedipus Rex. There is a duality of meaning in the words spoken by the characters. When Oedipus says "as for my parentage, humble though it may be, I want to know it". The audience know that Oedipus's birth was not at all humble and when Oedipus learns his parentage, he will learn that he is the murderer of his father. Oedipus's words make the discrepancy in knowledge between himself and the audience clear. Because only the audience are aware of this discrepancy, only the audience are aware of the irony.

2.4 Functions of Irony

One of the functions of irony is that it is used for emphasis, or sometimes for the accuracy of communication of an attitude. There are some speech communities where irony has an important role to prove its communicative competence among friends, professionals, or even in universities (Hutcheon, 1992: 222).

Dews et al (1995: 348-350) identify four main functions of irony. They are presented as follows:

1. Humour

It is useful for people to be funny when they are also being critical. Ironic statements are funnier than literal language because of the surprise that is produced by the contradiction between what is said and what is meant.

2.Status Elevation

When people criticise someone, they either try to praise or derogate the status of the person that is being criticised. Through irony, people may over elevate the status of someone than the literal language, because they attempt to illustrate how the recipient must have acted in contrast to what he has done. In other words, irony can

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

be less status elevating in light of the fact that it could be viewed as a joke. When praising someone ironically, the recipient becomes confused and does not know whether the speaker's intention is to praise or underestimate.

3. Aggression

Aggression is another function of irony. Irony is considered as an unpleasant form of criticism. Ironical statements can make the addressee angry and push him/her to act violently. It is even worse than the direct negative expression. It is a way of making fun and humiliating the addressee. It is severer than the literal statement, because of the discrepancy between what is said and what is implied.

4. Emotional Control

A fourth essential and important function of irony is that of emotional control. The ironist shows some measure of self-control by virtue of having made a "joking", literally positive comment. If ironic comments are perceived as funnier than literal comments, and if ironic comments yield less status discrepancy, are less critical, and show more self-control than literal comments, it follows that irony should leave addressees feeling less defensive and insulted. It also follows that irony should prove less detrimental to the speaker-addressee relationship.

3. Method

3.1 Population and Sample of the Study

According to Richards and Schmidt (2010: 443), population is used in statistics to refer to any set of items and individuals that share some common and observable characteristics and from which a sample can be taken. For example, a sample of a population of students can be taken to compare test scores across them. In this study, the target population is the Iraqi EFL college students at the University of Wasit. The sample of the study includes the Iraqi EFL 4th year college students at the University of Wasit/College of Education for Humane Sciences/Department of English Language and Literature. The reasons behind choosing the 4th year students as the main sample of the study are the fact that the students have mastered the English language and they have studied Literature starting from their first year in college up to the third year. The total number of the subjects (students) that will participate in the test are (100) students. All the subjects of the test are identical-that is all of them have studied the same syllabuses and topics in their third year in college. All the students have almost the same age and they are all in their 4th year of study in college. Since the aim of this research is to measure the ability of the students in recognising and understanding of types of irony, a simple random sample (SRS) is needed here. The selected data consist of a test which consists of two questions: multiple choice question (MCQ) which includes (20) items and an essay question (EQ) which includes (5) items. The (25) items of the test are taken from foreign literature including novels, plays, and poems. The test will be given to Iraqi EFL students in the University of Wasit-

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

College of Education-Department of English Language and Literature and the students will answer the items on the types of irony respectively. Then, results and conclusions will be drawn from their answers.

3.2 The Test

Burton et al (1991: 4) demonstrate that multiple-choice questions (henceforth MCQs) can be used in many subject-matter areas, and can measure various educational objectives. Controlling the difficulty of MCQs depends on the changing of the alternatives. The more homogeneous the alternatives (options), the finer the distinction the students must make in order to recognise the correct answer. MCQs are amenable to item analysis, which empowers the instructor to enhance the item by replacing distractors that are not functioning properly. Furthermore, the distractors picked by the student might be used to diagnose and analyse misconceptions of the student or weaknesses in the teacher's instruction. According to Harris (1969:42), the multiple choice test is the most proper way to measure students' recognition ability. Recognising types of irony is one aspect of linguistic recognition ability.

Richards and Schmidt (2010: 203) define an essay question as a test item in which a person is required to write an extended piece of text on a set topic.

Essay questions (henceforth EQs) can be used to assess complex learning outcomes that cannot be effectively assessed by other most often used assessment procedures. EQs enable the students to demonstrate their thinking skills, evaluate facts and ideas, think critically, and solve problems. This gives teachers the chance to recognise problems and weaknesses students may have with their thinking processes. At the point when teachers detect the problems in the students' reasoning and thinking, they can help them defeat those problems. EQs consume time. In other words, they need long time to answer and score. Therefore, the number of EQs in a test should be limited. EQs are graded less reliably than other types of questions. The students should write their own writing skills, select and compose words, sentences, and paragraphs, decide upon correct grammar, punctuation, capitalisation, and spelling. In this case, the students are given a chance to practice and develop their writing skills. Many of life's questions and problems do not come in multiple choice or other objective items such as business, technical, engineering, and service jobs, because such occupations require people to communicate in sentences and paragraphs. In EQs, students can bluff but they cannot guess the answer and it's difficult to cheat the answer (Reiner et al, 2002: 10-13; Cashin, 1987: 1).

According to Harris (1969: 45), the suitability of the test depends on the following points:

1. The objectivity of the test: the test should include one correct answer.

2. The reliability of the test results: the results are given by the test when reproduced under the same circumstances.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

3. Practicality of the test: it is so easy to be completed by the students and easy to be marked by the researcher.

4. Economy of the time required for the test a large number of subjects can be tested at the same time.

The above test has two aims. The aims are presented as follows:

1. Identifying points and areas of difficulties that the learners face in learning irony and its types.

2. Studying the students' recognition in types of irony.

The test is evaluated by following certain steps, they are:

1. Preparing the items of the test. Some selected paragraphs from foreign literature which contain the three different types of irony.

2. The present test will be exposed with the scoring scheme procedure to a jury of specialists. The jury for this research consists of a number of prominent figures in the fields of language teaching methodology and linguistics at the University of Wasit/College of Education/Department of English Language and Literature. The jury members are:

1. Asst. Prof. Al-Husseini Hashim A. Mohammed, Ph.D. /College of Education-University of Wasit.

2. Asst. Prof. Al-Maqssoossi Enas N. Kadim, Ph.D. / College of Education-University of Wasit.

3. Inst. Dr. Al-Atabi Faris K. Te'ima, Ph.D. / College of Education-University of Wasit.

In order to achieve the aims of the study and solve its questions, the test consists of (25) paragraphs which are taken from foreign literature. The test sheet comprises two main questions. The first question is in multiple choice item format. The number of the questions are (20) items. The students will choose the correct answer or the correct type of irony that is found in the paragraphs. The second question is an essay question. Because essay questions need long time to answer by the students and long time to score by graders, their number should be limited. The researcher has found that (5) essay questions are enough to be answered and scored in an average time. Testees are asked to write a clear and correct answer to the aforementioned (5) EQs by using their own words.

The test is clarified to the students before their response in order to have a clear idea about their task. A good test should be characterised by validity, reliability, and practicality:

3.2.1 Validity

According to Richards and Schmidt (2010: 622), validity is the degree to which a test measures what it is supposed to measure, or can be used successfully for the purposes for which it is intended. For example, a survey is designed to measure anxiety but it measures depression is not a valid study (Heale and Twycross, 2015: 66).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

There are different types of validity such as face validity (the degree to which a test is right and appropriate), content validity (all the content of the test, samples, and language skills should be sufficient, satisfactory, representative, and comprehensive), construct validity (the extent to which the items in a test reflect the essential aspects of the theory on which the test is based), concurrent validity (the extent to which a test correlates with some other test that is aimed at measuring the same skill, the use of well organised and more reputable test to validate one's own test), and predictive validity (the degree to which a test accurately predicts future performance) (Kimberlin and Winterstein, 2008, 2279; Richards and Schmidt, 2010: 114, 124, 126, 215, and 451).

3.2.2 Reliability

The second important characteristic of any test score is 'reliability'. It is the degree to which a test produces consistent results. A test is said to be reliable if it gives the same scores or results on different occasions under similar conditions (Al-Mutawa and Kailani, 1989: 166).

Reliability relates to the consistency, repeatability, stability, and dependability in the test results (Mousavi, 1999: 323). There are four types of reliability: test-retest reliability (the extent the test gives the same results if it is administrated at two different times). Parallel/Alternate forms reliability means two or more different forms of a test designed to measure exactly the same skills or abilities which use the same methods of testing, and that are of equal length and difficulty. Inter-rater reliability means the degree to which different raters (researchers) making different subjective ratings of ability. Internal consistency reliability is a measure of the degree to which the items or parts of a test are homogenous, equivalent or consistent with each other (Richards and Schmidt, 2010: 22, 294, 297, and 593).

3.2.3 Practicality

Sárosdy et al (2006: 136) demonstrate that practicality means the efficiency in terms of the necessary equipment, the time needed for controlling or making the test, showing the facility in scoring the test, and taking into account how easy and quick it is to set and score the test.

According to Rogier (2014: 8), practicality involves the cost of the test development and maintenance, the period of time that is needed to mark and administer the test, ease of marking, and the availability of well-trained testers and logistics.

4. Results Analysis

This section includes the presentation of the students' responses in the test and the results of the study. The results are obtained by the students' marks and according to the aims of the present work, which are:

1. Illustrating the points and areas of difficulties that the students face and are still facing in learning irony and its three main types.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

2. Demonstrating the level of the students in recognising types of irony.

4.1 Results

The obtained results will be presented according to the aforementioned aims of the present study. Table (1) below illustrates the scores of the participants in each task and the mean average of the recognition in both of them:

Table (1): Students' marks in questions one (MCQs) and two (EQs)

NO. of Students	T. M	No. of Students	T. M
1	25	22	35
2	20	23	40
3	45	24	20
4	30	25	25
5	45	26	40
6	40	27	20
7	20	28	45
8	30	29	40
9	25	30	20
10	35	31	50
11	40	32	35
12	45	33	30
13	50	34	40
14	50	35	30
15	25	36	55
16	55	37	60
17	50	38	45
18	55	39	30
19	20	40	55
20	25	41	65
21	50	42	55
43	45	71	35
44	65	72	70
45	50	73	35
46	55	74	50

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

47	60	75	35
48	25	76	25
49	30	77	30
50	45	78	40
51	60	79	50
52	40	80	65
53	30	81	20
54	45	82	40
55	55	83	60
56	50	84	50
57	30	85	25
58	45	86	50
59	40	87	65
60	55	88	35
61	40	89	25
62	55	90	30
63	65	91	45
64	70	92	60
65	35	93	45
66	35	94	20
67	55	95	35
68	35	96	50
69	50	97	45
70	55	98	35
99	50	100	45

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

Table (2): The number and percentage of students' success in the two questions

No. of Students	Correct Answer	Percentage
100	37	37%

Tables (1) and (2) show that all the mean scores for the (25) items are very low and poor. The number of the Testees that failed is (63). The Testees failed with low marks between (20%) to (45%). This signifies that many learners show unsuccessful recognition in the three main types of irony.

Table (3): Items difficulty in the recognition of questions one and two

Items Name	Correct Answers	Percentages
Verbal Irony	35	35%
Situational Irony	30	30%
Dramatic Irony	40	40%

1. Verbal Irony

According to the students' responses for this type of irony, it is shown that (35%) of the students answered the questions correctly, while the other (65%) failed.

2. Situational Irony

In this type of irony, the students also failed with (30%) correct answers only, while the other (70) failed.

3. Dramatic Irony

The number of the students that passed this type of irony are (40) only. In other words, (40%) passed, while the other (60%) did not.

4.2 Discussion

Although the students studied most of the literary paragraphs of the test, they showed very low and poor recognition in the three types of irony. This is due to the following reasons: The insufficient knowledge of the

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

semantic meaning of these items. In most situations, the students find the paragraphs vague or ambiguous and this is due to their weak background knowledge in the literary works and the concept of irony. Most of the students are unable to select the proper type of irony and this is due to their poor understanding of this important figure of speech. The students' answers of the two questions show that their instructors who specialised in literature do not pay attention to the concept of irony. The results show this weakness in the instructors teaching of the literary curricula. In terms of their answers to the first question (MCQs), some students answer the items with double choice, while others select two choices for one item. In other words, the strategy of guessing is used in most of the items by choosing two types of irony together. This indicates their poor understanding of irony and their low credits of words meaning. Because the students have no information about the correct answer of many of the items in the test, they use avoidance strategy in which the students avoid the items that present difficulty to them. In In terms of essay questions, their written sentences are rather unstable, ungrammatical, and full of spelling, punctuation, and capitalisation mistakes. For example, some of the students write the type of irony without comments. Others write wrong comments that have nothing to do with the type of irony they choose. Many of the students select a tense to their sentences that is incompatible with or different form the tense of the paragraphs. Most of them also do not pay attention to the form of the verbs. In other words, they do not put (ed) to the verb when they write in the past tense and they do not put S3rd person singular when they talk in the present tense. The students do not make compound or complex sentences in order to make their answers clear and understandable. This also indicates that the students do not know what the notion of irony means at all.

5. Conclusions

The results of the present study conclude that Iraqi EFL college students show no competency in the recognition of irony and its three types namely, verbal irony, situational irony, and dramatic irony. They do not even know what the term irony means. Most of the students fail in the test and their scores are approximately the same in the three types of irony. The research shows weaknesses in teaching literature. Therefore, this study recommends that literary instructors should focus on irony and its three types. It is clear from the analysis that irony and many other figures of speech are completely ignored and there are deficiencies or weaknesses in the instructors' methods of teaching and the prescribed textbooks of Literature at the college level. EFL college students must be able to recognise figures of speech including irony and this can be done through practice. Therefore, figures of speech can be used as an activity to enhance both students' recognition and performance in figures of speech, especially irony. Because it is a crucial topic, figures of speech should receive more care and attention by both college instructors and students.

References

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms (7th edn.)*. Massachusetts: Heinle and Heinle.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

Al-Mutawa, N. and Kailani, T. (1989). *Methods of Teaching English to Arab Students*. London: Longman.

Burton, S, Sudweeks, R, Merrill, P. and Wood, B. (1991). *How to Prepare Better Multiple-Choice Test Items: Guidelines for University Faculty*. Brigham Young University Testing Services.

Bussmann, H. (1996). *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. London: Routledge.

Cashin, W. E. (1987). *Improving Essay tests*. Kansa State University.

Clark, H. H. (1996). *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cruse, A. (2006). *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.

Dews, S, Kaplan, J. and Winner, E. (1995). Why not Say it directly? The Social Functions of Irony. *Discourse Processes*, 19, 347–367.

Giora, R. (1998). Irony. In J. Verschueren, J. O. Östman, J. Blommaert and C. Bulcaen (Eds.). *Handbook of Pragmatics*. Philadelphia: John Benjamins.

Grice, H. P. (1975). *Logic and Conversation. In Syntax and Semantics*. Morgan: Academic Press.

----------. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Harris, D. (1969). *Testing English as a Second Language*. New York: McGraw-Hill, Inc.

Heale, R. and Twycross, A. (2015). Validity and Reliability in Quantitative Studies. *Evid Based Nurs*, 18(3), 66-67.

Hesse, C. (n.d.). *Verbal Irony*. Retrieved on 8 Sep, 2017 from www.academia.edu/verbal-irony.html

Hutcheon, L. (1992). The Complex Functions of Irony. *Revista Canadiense de Estudios Hispanicos*, xvi (2), 219-234.

Khan, S. (2010). *Examples of Situational Irony*. Retrieved on 22 Sep, 2017 from http:// www.buzzle.com/articles/situational-irony.html

Kimberlin, C. and Winterstein, A. (2008). Validity and Reliability of Measurement Instruments Used in Research. *American Journal of Health System Pharmacy*, 65(23), 2276-2284.

Kotthoff, H. (2003). Responding to Irony in Different Contexts: Cognition and Conversation, *Journal of Pragmatics*, 35, 1387-1411.

Kreuz, R. and Roberts, R. (1993). On Satire and Parody: The Importance of being Ironic. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8, 97-109.

Li, X. (2008). *Irony Illustrated: A Cross-Cultural Exploration of Situational Irony in China and the United States*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Mousavi, S. A. (1999). *A Dictionary of Language Testing*. Tehran: Rahnama Publications.

Reiner, C, Bothell, T, Sudweeks, R. and Wood, B. (2002). *Preparing Effective Essay Questions: A Self-Directed Workbook for Educators*. News Forums Press.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

Richards, J. and Schmidt, R. (2010). *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. Harlow: Pearson Education Limited.

Rogier, D. (2014). Assessment Literacy: Building a Base for Better Teaching and Learning. *English Teaching Forum*, 3, 2-13.

Rosolovska, Y. (2011). *The Perception of Irony in Newspaper Articles in English and Ukrainian*. Universidad Complutense de Madrid.

Sárosdy, J, Bencze, T, Poór, Z. and Vadnay, M. (2006). *Applied Linguistics I for BA Students in English*. Bölcsész Konzorcium.

Savkaničová, M. (2013). *Pragmatic Analysis of Ironic Humour in Black Books*. Masaryk University.

Searle, J. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sperber, D. and Wilson, D. (1996). *Relevance, Communication, and Cognition* (2th edn.). Oxford: Blackwell Publishers.

Wilson, D. (2006). The Pragmatics of Verbal Irony: Echo or Pretence? *Lingua*, 116, 1722-1743.

----------. and Sperber, D. (2012). *Meaning and Relevance*. Cambridge University Press.

Wolfsdore, D. (2007). The Irony of Socrates. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2), 175-187.

Appendix

The Test

Dear Students,

Iraq EFL college students are facing difficulties in distinguishing the main three types of irony, namely verbal irony, situational irony, and dramatic irony. The purpose of this test is to investigate this problem and measure Iraqi EFL learners' recognition in types of irony. By filling out this test, your contributions will definitely help solving this problem, thank you.

Q1. Choose the correct answer that indicates the exact type of irony to the followings:

1. In Julius Caesar, Marc Antony refers to Brutus as "an honorable man", but he participated in murdering Caesar:

A. Situational irony

B. Dramatic irony

C. Verbal irony

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

2. In Miller's "The Crucible" when John is forced into a false confession that he has been visited by a demon, he sarcastically responds, 'A fire, a fire is burning! I hear the boot of Lucifer, I see his filthy face!' referring to the court officials as doing the devil's work to express his frustration:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

3. In Fitzgerald's "The Great Gatsby", Jordan baker says this quote "I hate careless people", but in fact Jordan herself is careless:

A. Situational irony

B. Dramatic irony

C. Verbal irony

4. In Orwell's "Animal Farm", the pigs start to sleep in beds. The rule of "No animal shall sleep in a bed" is changed to "No animal shall sleep in a bed with sheets". Then the pigs start to drink and after the drinking the rule is changed from "No animal shall drink alcohol" to "No animal shall drink alcohol to excess":

A. Verbal irony

B. Situational irony

C. Dramatic irony

5. In Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock", the speaker Prufrock keeps on repeating the statement "There will be time, there will be time", but in actual fact there is no time and Prufrock himself knows this fact:

A. Situational irony

B. Dramatic irony

C. Verbal irony

6. In Dahl's "Lamb to the Slaughter", Mary says "Patrick!", "how are you darling?", but she knows that Patrick was dead and treated him as if he were alive:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

7. In Austin's "Pride and Prejudice", Mr. Bennet says that Wickham is a pleasant fellow, but in reality he hates him and finds him unbearable:

A. Verbal irony

B. Situational irony

C. Dramatic irony

8. In Dickens's "Great Expectations", Miss Havisham tells Pip to love Estella, but she does not want Estella to love Pip, to break his heart:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

9. In Shakespeare's "King Lear", when Lear divides his fortune between his two loyal daughters, namely Goneril and Regan, he imagines the kind of comfortable life that he will lead in the future, but later on in the play he discovers that he has been betrayed by his two devilish daughters:

A. Situational irony

B. Dramatic irony

C. Verbal irony

10. In "The Scarlet Letter" by Hawthorne, Dimmesdale's eloquence and religious fervour had already given the earnest of high eminent in his profession, but Dimmesdale is the cause of Hester's sin:

A. Verbal irony

B. Situational irony

C. Dramatic irony

11. In Steinbeck's "Grapes of Wrath", the dike is built to control water and especially to protect an area from flooding, but ironically it causes a flood:

A. Situational irony

B. Dramatic irony

C. Verbal irony

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

12. In Hardy's "The Return of the Native", Henchard suffers a lot to make Jane his daughter and teach her to call him "father", but when he succeeds and she agrees to call him her father, he discovers that she is not his real daughter and finds no pleasure in his success:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

13. In Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream", Oberon orders Puck to put the juices from the flower, or the love potion, into Demetrius's eyes so that he will fall in love with Helena, but Puck accidentally puts the love potion into Lysander's eyes, therefore making Lysander fall in love with Helena, and not Demetrius:

A. Dramatic irony

B. Situational irony

C. Verbal irony

14. In the Poem "The Patriot: An Old Story" by Robert Browning, the patriot, who was once welcomed by, is now hated by the same people. They made him patriot and by turn they made him traitor as well:

A. Situational irony

B. Verbal irony

C. Dramatic irony

15. In Virgil's "Aeneid", the reader knows that the Trojan horse is full of Greek soldiers, a fact the Trojans do not know it, and this leads to their defeat:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

16. In Goldsmith's "She Stoops to conquer", to Mr. Hardcastle, Marlow has appeared extremely rude and impudent, whereas his daughter has found him to be awkward and bashful. The audience know that Marlow is neither so impudent nor so awkward:

A. Dramatic irony

B. Situational irony

C. Verbal irony

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

17. In Golding's "Lord of the Flies", the audience know that the Parachutist was a soldier who died in the air force while serving his country, but the boys thought the parachutist was a beast:

A. Situational irony

B. Verbal irony

C. Dramatic irony

18. In Sophocles' "Oedipus the King", Oedipus unintentionally kills his father. He vows to find the murderer, but the audience know the fact that the killer is Oedipus himself:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

19. In Marlowe's "Doctor Faustus", Faustus gives his soul to Lucifer for the ability to use magic to make himself as powerful as God and wealthy as a king, but the audience know that the magic is just fancy tricks:

A. Verbal irony

B. Situational irony

C. Dramatic irony

20. In Capote's "Cold Blood", the reader knows that the Clutter family will be murdered, because the author keeps switching back and forth between the Clutters and the murderers:

A. Dramatic irony

B. Verbal irony

C. Situational irony

Q2. Explain which types of irony that best suits the following literary paragraphs by writing your short answer in the blank area:

1. In the poem "My Last Duchess" by Robert Browning, the Duke praises his Duchess when he says "She had a heart-how shall I say? Too soon made glad, too easily impressed" but in reality he doesn't like these traits of his wife----------

2. In Dostoevsky's "Crime and Punishment", Raskolnikov before committing the murder, thinks that he can get away with the murder without suffering any consequences, but when he committed the murder, he starts suffering

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

from the psychological distress of his actions----------

3. In Shakespeare's "Hamlet", Hamlet believes that the person that is hiding behind the curtain is Claudius. Therefore, he decides to avenge his father by stabbing him through the curtain but it turned out to be Polonius----

--

4. In Shelly's "Frankenstein", the audience know that the monster wants to kill Elizabeth rather than killing Victor, because the monster hopes that by killing Elizabeth, Victor will have nothing left in his life----------

5. In Milton's "Paradise Lost", Satan decides to build his own hierarchy and once it is accomplished, he will not be under the authority of God. But the reader knows the fact that Satan himself has been created by God----------

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018