المجلد: 2
العـدد: 7

UNIVERSITY OF HAMA
سورية 2014 syria

مجلة جامعة حماة

ISSN Online(2706-9214)

2019 ميلادي / 1441 هجري

المجلد: الثاني

العدد: السابع

مجلة جامعة حماة

2019/ ميلادي
1441 / هجري

مجلة جامعة حماة

هي مجلة علمية محكمة دورية سنوية متخصصة تصدر عن جامعة حماة

المدير المسؤول: الأستاذ الدكتور محمد زياد سلطان رئيس جامعة حماة.

رئيس هيئة التحرير: الأستاذ الدكتور سامر كامل إبراهيم.

سكرتير هيئة التحرير (مدير مكتب المجلة): م.وفاء الفيل.

أعضاء هيئة التحرير:

أ.د. درغام الرحال.
أ.د. عبد الكريم قلب اللوز
أ.د. عبد الرزاق سالم.
أ.م.د. أسمهان خلف.
أ.د محمد زهير الأحمد.
أ.م.د. عادل علوش.
أ.م.د. حسان الحلبية.
أ.م.د. محمد أيمن الصباغ.
د.خالد زغريت.

الهيئة الاستشارية:

أ.د. دارم طباع.
أ.د. صفوان العساف.
أ.د. راتب سكر.
أ.د. كنجو كنجو.
أ.د. محمد فاضل.
أ.د. رباب الصباغ.
أ.م.د. محمد سبع العرب

الإشراف اللغوي:

أ.د. محمد فلفل.
أ.م.د. مها السلوم.

مجلة جامعة حماة

أهداف المجلة:

مجلة جامعة حماة هي مجلة علمية محكمة دورية سنوية متخصصة تصدر عن جامعة حماة تهدف إلى:

1- نشر البحوث العلمية الأصيلة باللغتين العربية أو الإنكليزية التي تتسم بمزايا المعرفة الإنسانية الحضارية والعلوم التطبيقية المتطورة، وتسهم في تطويرها، وترقى إلى أعلى درجات الجودة والابتكار والتميز، في مختلف الميادين الطبية، والهندسية، والتقانية، والطب البيطري، والعلوم، والاقتصاد، والآداب والعلوم الإنسانية، وذلك بعد عرضها على مقومين علميين مختصين.

2- نشر البحوث الميدانية والتطبيقية المتميزة في مجالات تخصص المجلة.

3- نشر الملاحظات البحثية، وتقارير الحالات المرضية، والمقالات الصغيرة في مجالات تخصص المجلة.

رسالة المجلة:

- تشجيع الأكاديميين والباحثين السوريين والعرب على إنجاز بحوثهم المبتكرة.
- ضبط آلية البحث العلميّ، وتمييز الأصيل من المزيّف، بعرض البحوث المقدّمة إلى المجلة على المختصين والخبراء.
- تسهم المجلة في إغناء البحث العلمي والمناهج العلمية، والتزام معايير جودة البحث العلمي الأصيل.
- تسعى إلى نشر المعرفة وتعميمها في مجالات تخصص المجلة، وتسهم في تطوير المجالات الخدمية في المجتمع.
- تحفّز الباحثين على تقديم البحوث التي تُعنى بتطوير مناهج البحث العلمي وتجديدها.
- تستقبل اقتراحات الباحثين والعلماء حول كل ما يسهم في تقدّم البحث العلمي وفي تطوير المجلّة.
- تعميم الفائدة المرجوّة من نشر محتوياتها العلمية، بوضع أعدادها بين أيدي القراء والباحثين على موقع المجلة في الشابكة (الإنترنت) وتطوير الموقع وتحديثه.

قواعد النشر في مجلة جامعة حماة:

أ- أن تكون المادة المرسلة للنشر أصيلة، ذات قيمة علمية ومعرفية إضافية، وتتمتع بسلامة اللغة، ودقة التوثيق.

ب- ألا تكون منشورةً أو مقبولةً للنشر في مجلات أخرى، أو مرفوضة من مجلة أخرى، ويتعهد الباحث بمضمون ذلك بملء استمارة إيداع خاصة بالمجلة.

ت- يتم تقييم البحث من ذوي الاختصاص قبل قبوله للنشر ويصبح ملكاً لها، ولا يحق للباحث سحب الأوليات في حال رفض نشر البحث.

ث- لغة النشر هي العربية أو الإنجليزية، على أن تزود إدارة المجلة بملخص للمادة المقدمة للنشر في نصف صفحة (250 كلمة) بغير اللغة التي كتب بها البحث، وأن يتبع كل ملخص بالكلمات المفتاحية Key words .

إيداع البحوث العلمية للنشر:

أولاً – تقدم مادة النشر إلى رئيس هيئة تحرير المجلة على أربع نسخ ورقية (تتضمن نسخة واحدة اسم الباحث أو االباحثين وعناوينهم، وأرقام هواتفهم، وتغفل في النسخ الأخرى أسماء الباحثين أو أية إشارة إلى هويتهم)، وتقدم نسخة إلكترونية مطبوعة

على الحاسوب بخط نوع Simplified Arabic، ومقاس 12 على وجه واحد من الورق بقياس 297×210 مم (A4) . وتترك مساحة بيضاء بمقدار 2.5 سم من الجوانب الأربعة، على ألا يزيد عدد صفحات البحث كلها عن **خمس عشرة صفحة** (ترقيم الصفحات وسط أسفل الصفحة)، وأن تكون متوافقة مع أنظمة (Microsoft Word 2007) في الأقل، وبمسافات مفردة بما في ذلك الجداول والأشكال والمصادر، ومحفوظة على قرص مدمج CD، أو ترسل إلكترونياً على البريد الإلكتروني الخاص بالمجلة.

ثانياً – تقدم مادة النشر مرفقة بتعهد خطي يؤكد بأن البحث لم ينشر، أو لم يقدم للنشر في مجلة أخرى، أو مرفوضة من مجلة أخرى.

ثالثاً – يحق لهيئة تحرير المجلة إعادة الموضوع لتحسين الصياغة، أو إحداث أية تغييرات، من حذف، أو إضافة، بما يتناسب مع الأسس العلمية وشروط النشر في المجلة.

رابعاً – تلتزم المجلة بإشعار مقدم البحث بوصول بحثه في موعد أقصاه أسبوعين من تاريخ استلامه، كما تلتزم المجلة بإشعار الباحث بقبول البحث للنشر من عدمه فور إتمام إجراءات التقويم.

خامساً – يرسل البحث المودع للنشر بسريّة تامة إلى ثلاثة محكمين متخصصين بمادته العلمية، ويتم إخطار ذوي العلاقة بملحوظات المحكمين ومقترحاتهم، ليؤخذ بها من قبل المودعين؛ تلبيةً لشروط النشر في المجلة، وتحقيقاً للسوية العلمية المطلوبة.

سادساً – يعد البحث مقبولاً للنشر في المجلة في حال قبول المحكمين الثلاثة (أو اثنين منهم على الأقل) للبحث بعد إجراء التعديلات المطلوبة وقبولها من قبل المحكمين.

– إذا رفض المحكم الثالث البحث بمبررات علمية منطقية تجدها هيئة التحرير أساسية وجوهرية، فلا يقبل البحث للنشر حتى ولو وافق عليه المحكمان الآخران.

قواعد إعداد مخطوطة البحث للنشر في أبحاث الكليات التطبيقية:

أولاً – يشترط في البحث المقدم أن يكون حسب الترتيب الآتي: العنوان، الملخص باللغتين العربية والإنكليزية، المقدمة، هدف البحث، مواد البحث وطرائقه، النتائج والمناقشة، الاستنتاجات والتوصيات، وأخيراً المراجع العلمية.

– **العنوان:**

يجب أن يكون مختصراً وواضحاً ومعبراً عن مضمون البحث. خط العنوان بلغة النشر غامق، وبحجم (14)، يوضع تحته بفاصل سطر واحد اسم الباحث / الباحثين بحجم (12) غامق، وعنوانه، وصفته العلمية، والمؤسسة العلمية التي يعمل فيها، وعنوان البريد الإلكتروني للباحث الأول، ورقم الهاتف المحمول بحجم (12) عادي. ويجب أن يتكرر عنوان البحث ثانيةً وباللغة الإنكليزية في الصفحة التي تتضمن الملخص.Abstract خط العناوين الثانوية يجب أن يكون غامقاً بحجم (12) ، أما خط متن النص؛ فيجب أن يكون عادياً بحجم (12).

– **الملخص أو الموجز:**

يجب ألا يتجاوز الملخص 250 كلمة، وأن يكون مسبوقاً بالعنوان، ويوضع في صفحة منفصلة باللغة العربية، ويكتب الملخص في صفحة ثانية منفصلة باللغة الإنكليزية. ويجب أن يتضمن أهداف الدراسة، ونبذة مختصرة عن طريقة العمل، والنتائج التي تمخضت عنها، وأهميتها في رأي الباحث، والاستنتاج الذي توصل إليه الباحث.

– **المقدمة:**

تشمل مختصراً عن الدراسة المرجعية لموضوع البحث، وتدرج فيه المعلومات الحديثة، والهدف الذي من أجله أجري البحث.

- **المواد وطرائق البحث**:

تذكر معلومات وافية عن مواد وطريقة العمل، وتدعم بمصادر كافية حديثة، وتستعمل وحدات القياس المتري والعالمي في البحث. ويذكر البرنامج الإحصائي والطريقة الإحصائية المستعملة في تحليل البيانات، وتعرف الرموز والمختصرات والعلامات الإحصائية المعتمدة للمقارنة.

- **النتائج والمناقشة:**

تعرض بدقة، ويجب أن تكون جميع النتائج مدعمة بالأرقام، وأن تقدم الأشكال والجداول والرسومات البيانية معلومات وافية مع عدم إعادة المعلومات في متن البحث، وترقم بحسب ورودها في متن البحث، ويشار إلى الأهمية العلمية للنتائج، ومناقشتها مع دعمها بمصادر حديثة. وتشتمل المناقشة على تفسير حصول النتائج من خلال الحقائق والمبادئ الأولية ذات العلاقة، ويجب إظهار مدى الاتفاق أو عدمه مع الدراسات السابقة مع التفسير الشخصي للباحث، ورأيه في حصول هذه النتيجة.

- **الاستنتاجات:**

يذكر الباحث الاستنتاجات التي توصل إليها مختصرةً في نهاية المناقشة، مع ذكر التوصيات والمقترحات عند الضرورة.

- **الشكر والتقدير:**

يمكن للباحث أن يذكر الجهات المساندة التي قدمت المساعدات المالية والعلمية، والأشخاص الذين أسهموا في البحث ولم يتم إدراجهم بوصفهم باحثين.

ثانياً– الجداول:

يوضع كل جدول مهما كان صغيراً في مكانه الخاص، وتأخذ الجداول أرقاماً متسلسلة، ويوضع لكل منها عنوان خاص به، يكتب أعلى الجدول، وتوظف الرموز * و** و*** للإشارة إلى معنوية التحليل الإحصائي، عند المستويات 0.05 أو 0.01 أو0.001 على الترتيب، ولا تستعمل هذه الرموز للإشارة إلى أية حاشية أو ملحوظة في أي من هوامش البحث. وتوصي المجلة باستعمال الأرقام العربية (1 ،3.2.....) في الجداول وفي متن النص أينما وردت.

ثالثاً – الأشكال والرسوم والمصورات:

يجب تحاشي تكرار وضع الأشكال التي تستمد مادتها من المعطيات الواردة في الجداول المعتمدة، والاكتفاء إمّا بإيراد المعطيات الرقمية في جداول، وإما بتوقيعها بيانياً، مع التأكيد على إعداد الأشكال والمنحنيات البيانية والرسوم بصورتها النهائية، وبالمقياس المناسب، وتكون ممسوحة بدقة 300 بكسل/أنش. ويجب أن تكون الأشكال أو الصور المظهرة بالأبيض والأسود بقدر كاف من التباين اللوني، ويمكن للمجلة نشر الصور الملونة إذا دعت الضرورة إلى ذلك، ويعطى عنوان خاص لكل شكل أو صورة أو مصوّر في الأسفل وتأخذ أرقاماً متسلسلة.

رابعاً – المراجع:

تتبع المجلة طريقة ذكر اسم المؤلف – صاحب البحث أو مؤلفه – وسنة النشر داخل النص ابتداءً من اليمين إلى اليسار أياً كان المرجع، مثال: وجد ناجح وعبد الكريم (1990)، وأورد Basem و Samer(1998)، وأشارت العديد من الدراسات.... (Sing، 2008؛ Hunter وJohn، 2000؛ Sabaa وزملاؤه، 2003) ولا ضرورة لإعطاء المراجع أرقاما متسلسلة. أما في ثبت المراجع عند كتابة المراجع العربية، فيجب كتابة نسبة الباحث (اسم العائلة)، ثم الاسم الأول بالكامل، وفي حال كون المرجع لأكثر من باحث يجب كتابة أسماء جميع الباحثين بالطريقة السابقة الذكر. وفي حال كون المرجع غير عربي فيكتب أولاً اسم العائلة، ثم يذكر الحرف الأول أو الحروف الأولى من اسمه، يلي ذلك سنة النشر بين قوسين، ثم العنوان الكامل

للمرجع، وعنوان المجلة (الدورية أو المؤلف، ودار النشر)، ورقم المجلدVolume ، ورقم العدد Number، وأرقام الصفحات (من – إلى)، مع مراعاة أحكام التنقيط وفق الأمثلة الآتية:

العوف، عبد الرحمن والكزبري، أحمد (1999). التنوع الحيوي في جبل البشري. مجلة جامعة دمشق للعلوم الزراعية، 15:(3) 33-45.

Smith, J., Merilan, M.R., and Fakher, N.S., (1996). Factors affecting milk production in Awassi sheep. J. Animal Production, 12(3):35-46.

إذا كان المرجع كتاباً: يوضع اسم العائلة للمؤلف ثم الحروف الأولى من اسمه، السنة بين قوسين، عنوان الكتاب، الطبعة، مكان النشر، دار النشر ورقم الصفحات وفق المثال الآتي:

Ingrkam, J.L., and Ingrahan, C.A., (2000). Introduction in: Text of Microbiology. 2nd ed. Anstratia, Brooks Co. Thompson Learning, PP: 55.

أما إذا كان بحثاً أو فصلاً من كتاب متخصص (وكذا الحال بخصوص وقائع) المداولات العلمية Proceedings)، والندوات والمؤتمرات العلمية)، يذكر اسم الباحث أو المؤلف (الباحثين أو المؤلفين) والسنة بين قوسين، عنوان الفصل، عنوان الكتاب، اسم أو أسماء المحررين، مكان أو جهة النشر ورقم الصفحات وفق المثال الآتي:

Anderson, R.M., (1998). Epidemiology of parasitic Infections. In: Topley and Wilsons Infections. Collier, L., Balows, A., and Jassman, M., (Eds.), Vol. 5, 9th ed. Arnold a Member of the Hodder Group, London, PP: 39-55.

إذا كان المرجع رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه، تكتب وفق المثال الآتي:

Kashifalkitaa, H.F., (2008). Effect of bromocriptine and dexamethasone administration on semen characteristics and certain hormones in local male goats. PhD Thesis, College of veterinary Medecine, University of Baghdad, PP: 87-105.

- **تلحظ النقاط الآتية:**
- ترتب المراجع العربية والأجنبية (كل على حدة) بحسب تسلسل الأحرف الهجائية (أ، ب، ج) أو (A, B, C) .
- إذا وجد أكثر من مرجع لأحد الأسماء يلجأ إلى ترتيبها زمنياً؛ الأحدث فالأقدم، وفي حال تكرار الاسم أكثر من مرة في السنة نفسها، فيشار إليها بعد السنة بالأحرف a, b, c على النحو [a] (1998) أو [b] (1998) ... إلخ.
- يجب إثبات المراجع كاملة لكل ما أشير إليه في النص، ولا يسجل أي مرجع لم يرد ذكره في متن النص.
- الاعتماد – وفي أضيق الحدود- على المراجع محدودة الانتشار، أو الاتصالات الشخصية المباشرة (Personal Communication)، أو الأعمال غير المنشورة في النص بين أقواس ( ).
- أن يلتزم الباحث بأخلاقيات النشر العلمي، والمحافظة على حقوق الآخرين الفكرية.

قواعد إعداد مخطوطة البحث للنشر في أبحاث العلوم الإنسانية والآداب:

- أن يتسم البحث بالأصالة والجدة والقيمة العلمية والمعرفية الكبيرة وبسلامة اللغة ودقة التوثيق.
- ألا يكون منشوراً أو مقبولاً للنشر في أية وسيلة نشر.
- أن يقدم الباحث إقراراً خطياً بألا يكون البحث منشوراً أو معروضاً للنشر.

- أن يكون البحث مكتوباً باللغة العربية أو بإحدى اللغات المعتمدة في المجلة.
- أن يرفق بالبحث ملخصان أحدهما بالعربية، والآخر بالإنكليزية أو الفرنسية، بحدود 250 كلمةً.
- ترسل أربع نسخ من البحث مطبوعة على وجه واحد من الورق بقياس (A4) مع نسخة إلكترونية (CD) وفق الشروط الفنية الآتية:

توضع قائمة (المصادر والمراجع) على صفحات مستقلة مرتبة وفقاً للأصول المعتمدة على أحد الترتيبين الآتيين:

أ- كنية المؤلف، اسمه: اسم الكتاب، اسم المحقق (إن وجد)، دار النشر، مكان النشر، رقم الطبعة، تاريخ الطبع.

ب- اسم الكتاب: اسم المؤلف، اسم المحقق (إن وجد)، دار النشر، مكان النشر، رقم الطبعة، تاريخ الطبع.

- توضع الحواشي مرقمة في أسفل كل صفحة وفق أحد التوثيقين الآتيين:

أ- نسبة المؤلف، اسمه: اسم الكتاب، الجزء، الصفحة.

ب- اسم الكتاب، رقم الجزء، الصفحة.

- يُتَجَنَّب الاختزال ما لم يُشَرْ إلى ذلك.
- يقدم كل شكل أو صورة أو خريطة في البحث على ورقة صقيلة مستقلة واضحة.
- أن يتضمن البحث المُعادِلات الأجنبية للمصطلحات العربية المستعملة في البحث.

يشترط لطلاب الدراسات العليا (ماجستير / دكتوراه) إلى جانب الشروط السابقة:

أ- توقيع إقرار بأن البحث يتصل برسالته أو جزء منها.

ب- موافقة الأستاذ المشرف على البحث، وفق النموذج المعتمد في المجلة.

ج- ملخص حول رسالة الطالب باللغة العربية لا يتجاوز صفحة واحدة.

- تنشر المجلة البحوث المترجمة إلى العربية، على أن يرفق النص الأجنبي بنص الترجمة، ويخضع البحث المترجم لتدقيق الترجمة فقط وبالتالي لا يخضع لشروط النشر الواردة سابقاً. أما إذا لم يكن البحث محكماً فتسرى عليه شروط النشر المعمول بها.
- تنشر المجلة تقارير عن المؤتمرات والندوات العلمية، ومراجعات الكتب والدوريات العربية والأجنبية المهمة، على أن لا يزيد عدد الصفحات على عشر.

عدد صفحات مخطوطة البحث:

تنشر البحوث المحكمة والمقبولة للنشر مجاناً لأعضاء الهيئة التدريسية في جامعة حماة من دون أن يترتب على الباحث أية نفقات أو أجور إذا تقيد بشروط النشر المتعلقة بعدد صفحات البحث التي يجب أن لا تتجاوز 15 صفحة من الأبعاد المشار إليها آنفاً، بما فيها الأشكال، والجداول، والمراجع، والمصادر. علماً أن النشر مجاني في المجلة حتى تاريخه.

مراجعة البحوث وتعديلها:

يعطى الباحث مدة شهر لإعادة النظر فيما أشار إليه المحكمون، أو ما تطلبه رئاسة التحرير من تعديلات، فإذا لم ترجع مخطوطة البحث ضمن هذه المهلة، أو لم يستجب الباحث لما طلب إليه، فإنه يصرف النظر عن قبول البحث للنشر، مع إمكانية تقديمه مجدداً للمجلة بوصفه بحثاً جديداً.

ملاحظات مهمة:

- البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن وجهة نظر صاحبها ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر هيئة تحرير المجلة.
- يخضع ترتيب البحوث في المجلة وأعدادها المتتالية لأسس علمية وفنية خاصة بالمجلة.
- لا تعاد البحوث التي لا تقبل للنشر في المجلة إلى أصحابها.
- تدفع المجلة مكافآت رمزية للمحكمين وقدرها، 2000 ل.س.
- تمنح مكافآت النشر والتحكيم عند صدور المقالات العلمية في المجلة.
- لا تمنح البحوث المستلة من مشاريع التخرج، ورسائل الماجستير والدكتوراه أية مكافأة مالية، ويكتفى بمنح الباحث الموافقة على النشر.
- في حال ثبوت وجود بحث منشور في مجلة أخرى، يحق لمجلة جامعة حماة اتخاذ الإجراءات القانونية الخاصة بالحماية الفكرية، ومعاقبة المخالف بحسب القوانين الناظمة.

الاشتراك في المجلة:

يمكن الاشتراك في المجلة للأفراد والمؤسسات والهيئات العامة والخاصة.

عنوان المجلة:

- يمكن تسليم النسخ المطلوبة من المادة العلمية مباشرةً إلى إدارة تحرير المجلة على العنوان التالي : سورية – حماة– شارع العلمين – بناء كلية الطب البيطري – إدارة تحرير المجلة.
- البريد الإلكتروني الآتي : hama.journal@gmail.com
  magazine@hama-univ.edu.sy
- عنوان الموقع الالكتروني:www.hama-univ.edu.sy/newssites/magazine/
- رقم الهاتف: 00963 33 2245135

****

فهرس محتويات

عنوان البحث	اسم الباحث	رقم الصفحة
تجلّيات الواقعيّة الانتقاديّة في تجربة جورج برنارد شو النّقديّة	رائد سهيل الحلّاق أ.د. سامي منصور	1
المدرسة الواقعيّة والفنُّ المسرحيّ (دراسة في تناغم مقولات الواقعيّة مع عناصر المسرح)	رائد سهيل الحلّاق أ.د. سامي منصور	15
الغموض في شعر أدونيس	علاء الدين ناصر	34
آليات التوجيه والتأويل في النَّحو	سندس بارودي أ.د سمير معلوف	51
التناصّ الديني الإسلامي عند بعض شعراء جماعة أبولو	علاء الدين ناصر	66
النص المرافق (الإرشادات المسرحيّة) في النصّ المسرحيّ السوريّ	ولاء شاكر رشا العلي	77
جماليات الأسلوب في معلقة زهير بن أبي سُلمى	حسين الخطاب أ.د فاطمة تجور	89
الأجيال الشعرية تباين المصطلح وحساسية المفهوم	محمد بشير الأحمد أ. م. د. أنس بديوي	104
الإيقاع في شعر أنس الحجار	نور العلواني د. رود خباز	120
الازْدِواجُ اللُّغَوِيُّ فِي شِعرِ أَعشى هَمَدان شِعرُ الغَزَلِ نموذجاً	د. علاء عبد العزيز عوده	133
أَثَرُ الحَذْفِ والـذِّكْـرِ في جَمَاليَّاتِ الأُسْلُـوبِ	د. مصطفى الضايع	146
البنى الأسلوبية في لامية زهير بن أبي سُلمى (صحا القلب عن سلمى)	حسين الخطاب أ.د فاطمة تجور	161

تجلّيات الواقعيّة الانتقاديّة في تجربة جورج برنارد شو النّقديّة

* رائد سهيل الحلّاق ** أ.د. سامي منصور

(الإيداع: 15 كانون الأول 2018، القبول 6 آذار 2019)

ملخص :

يجتهد هذا البحث في محاولته الكشفَ عن مدى التماهي بين الموقف الواقعي الانتقادي لدى الكاتب المسرحي العالمي جورج برنارد شو، وبين تجربته النقدية حين عمل ناقداً فنّياً في بعض المجلات والصُحُف في مقتبل مسيرته الأدبية.

وفي سبيل ذلك يرصد البحث تجلّيات الموقف الواقعي الانتقادي لدى برنارد شو في عمله في النقد الموسيقي، فيقف على تفضيل برنارد شو الموسيقي ريتشارد فاجنر على من سواه من الموسيقيين لأنه يمزج الفكر في الفن ويخلق أوبّرات واقعية.

ويرصد البحث نقدَ برنارد شو مسرحياتِ شكسبير، وهو نقد تمثَّلَ في هجوم عنيف على موضوعات شكسبير المسرحية، لأنها موضوعات لا تمتُّ إلى الواقع المعَيش بِصلة، وإنما هي من وجهة نظر برنارد شو النقدية ضرب من التهويلات الأسطورية والعاطفية والخيالية.

ثم يقف البحث على وجهة نظر برنارد شو النقدية في مسرح هنريك إبسن الواقعي، ويرصد مدى احتفال برنارد شو بهذا المسرح، ومدى إعلائه من شأنه وتمجيده، لأنه مسرح واقعي يطرق موضوعات واقعية، ويرصد مشكلات المجتمع ومفاسده بروحٍ انتقادية تمرّديّه عالية، وهو بذلك يعيد خلق الواقع على خشبة المسرح.

ثم ليخلص البحث إلى خاتمة تبيّنُ مدى التماهي بين تجربة برنارد شو النقدية وبين موقفه الواقعي الانتقادي الذي حكَّمه برنارد شو في نقده لكلِّ عمل فني وأدبي، وجعله المعيار الأساس في تجربته النقدية التي باتت بفعل هذا الموقف تجربة نقدية ذاتية.

الكلمات المفتاحية: الواقعيّة، الانتقاديّة، برنارد شو، فاجنر، شكسبير، إبسن، تجربة نقدية.

*معيد في– قسم اللغة العربية– كلية الآداب–جامعة حماة –موفد إلى جامعة البعث لتحضير درجة الدّكتوراه –شعبة الدّراسات الأدبيّة.

** من كلية الآداب/ جامعة البعث.

Manifestations of Critical Realism in George Bernard Shaw's Critical Works

*Raed Suhail Alhallaq ** Professor.Dr. Sami Mansour

(Received:15 December 2018,Accepted:6 March 2019)

Abstract:

This research attempts to uncover the extent to which the factual and critical stance of the world playwright George Bernard Shaw and his critical works when he worked as a technical critic in some magazines and newspapers in the prime of his literary career. For this purpose, Bernard Shaw's critique of Bernard Shaw's critical factual position in his work in musical criticism is based on Bernard Shaw's preference for musician Richard Wagner for other musicians because he mixes thought with art and creates realistic operas.

Bernard Shaw's critique of Shakespeare's plays, a critique of a violent attack on the Shakespearen themes of the play, it is not a matter of living reality, but from Bernard Shaw's critical point of view, a mixture of mythological, emotional and fictional fantasies. Bernard Shaw's critical view of the real Henrik Ibsen theater, and the extent to which Bernard Shaw celebrates this theater, appreciates and glorifies it, is a realistic theater that tackles realist themes and monitors society's problems and evils in a highly critical and critical spirit. It makes you re-create reality on stage.

Then, the research concludes showing the extent to which Bernard Shaw's critical works have been established and his realistic and critical stance by Bernard Shaw in his critique of every artistic and literary work, making it the benchmark in his critical works, which has become a self- critical work.

Key words: Realism, Critical, Bernard Shaw, Wagner, Shakespeare, Ibsen, critical works.

1- مقدّمة:

كان جورج برناردشو* على درجة عالية من التفاعل مع واقع العصر الفيكتوري بكل أوضاعه، وعلى درجة عالية من التأثر والتأثير. وكانت وجهاتُ نظره وتحولات فكره حيال هذه الأوضاع خيرَ شاهد وأصدقَ مثال على المرحلة التي عاصرتها المدرسة الواقعية وتطورت بين ظهرانيها. ولئن كان الموقف الواقعي الانتقادي قد ارتسم في فكر برناردشو بفعلِ العوامل والمؤثرات السياسية والاقتصادية والعلمية والفلسفية والاجتماعية المختلفة، فإنّ الثقافةَ الشخصية والمطالعة الفردية والاهتمامات الأدبية والفنية الذاتية ذاتُ أهمية عالية في كشف الروافد التي صقلت أدبَه وهذّبت أفكارَه، ووجّهت موضوعاتِه وأغنت أسلوبَه الفني، وعززت موقفه الانتقادي. ولابد أن يكون ما عاناه برناردشو ودرسه وفهمه واطلع عليه وأعجب به رافداً من روافد واقعيته. وليس الرافد هو ما أعجب به برناردشو فحسب، فقد يكون ما هاجمه من أدب وفن وفكر وانتقده وبيّن عيوبَه ومثالبه رافداً أيضاً، لأن برناردشو حين يفعل ذلك فإنه يقوّي معانيه ويثبت آراءه، ويصحّح وجهةَ نظره الانتقادية عن طريق نبذ الأدب الذي لا يستقيم مع موقفه ولا يعبر عن رسالته. ولعل أول ما رفد واقعية برناردشو الانتقادية أدبياً وفنياً جاء من نُتَفٍ من سيرته الذاتية، ومن نشاطاته واهتماماته الفنية والأدبية. فلم يبدأ برناردشو بكتابة مسرحياته إلا بعد الأربعين من عمره، وكان لعمله قبل ذلك بصمةٌ في صقل نتاجه الأدبي، فقد عمل ناقداً موسيقياً ثم ناقداً مسرحياً، فكيف تجلّت واقعيته الانتقادية في تجربته النقدية؟

❖ **النّقد الموسيقيّ:**

لقد كان ولع برناردشو بالموسيقا كبيراً بتأثيرٍ من أمه[1] التي أدخلته عالم الموسيقا، وعرّفته على أروع ما فيه من روائع، ونمّت لديه الملكة الموسيقية وجعلته يدرك أن الموسيقا قادرةٌ على تحطيم التمييز الطبقي والديني، لأن أمه كانت تتصل بالموسيقيين الذين يملكون موهبتها الفنية نفسها دون مراعاة حاجز الطبقة أو العقيدة. وكانت تلبّي رغبة الكنيسة الكاثوليكية في غناء بعض القدّاسات، وهي بروتستانتية المذهب2، لذلك يقرر برناردشو: "وإذا كان الدين هو ما يربط الناس بعضهم ببعض، والكفر هو

---

* جورج برنارد شو George Bernard Shaw (1856 – 1950)م، كاتب مسرحي عالمي معروف، ولد في دبلن الإيرلندية لأسرة من الطبقة البرجوازية المتوسطة، وانتقل في العشرين من عمره للعيش في لندن. عمل في مقتبل مسيرته الفكرية والأدبية، ناقداً فنياً في الصحافة فكتب في النقد الموسيقي والنقد المسرحي. كتب خمس روايات لم تحقق هدفه في إيصال رسالته الفكرية إلى المجتمع ولم تلقَ نجاحاً كبيراً، فتوجّه إلى المسرح بهدي من واقعية هنريك إبسن، وكتب نتاجاً مسرحياً بالغ الثراء كمّاً وكيفاً، عالج فيه قضايا المجتمع ومشاكله كالزواج والبغاء والسياسة والدين والتمييز الطبقي والنظام الرأسمالي مهاجماً أخلاقه ومنتقداً مفاسده. وأبرز مسرحياته: (بيوت الأرامل) و(مهنة السيدة وارن) و(الإنسان والسلاح) و(كانديدا) و(بيغماليون) و(تابع الشيطان) و(الميجور باربارا) و(قيصر وكليوباترا) و(جان دارك) و(عربه التفاح) وغيرها من المسرحيات المصطبغة بصبغة الواقعية الانتقادية بما فيها من سمات التشاؤم والهجوم على المفاسد والانتقاد والهجاء بأسلوب السخرية اللاذعة. وقد عُدَّ برنارد شو أعظم كاتب إنكليزي انتشل المسرح البريطاني من ركوده وإفلاسه بعد شكسبير. وقد نال برنارد شو جائزة نوبل في الآداب عام 1925. وللاستزادة في سمات الواقعية الانتقادية ينظر: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، الرشيد بوشعير، دار الأهالي، دمشق، ط 1، 1996م، ص 39 وما بعدها.

[1] أرادت والدة برنارد شو التشاغل عن سوء الحالة الأسريّة واستهتار زوجها السِّكِّير الميؤوس من إصلاحه فوجدت في الموسيقا طريق الخلاص، وكان لها صوت ذو نبرة صافية، فانضمت لتحافظ عليه إلى دروس الموسيقا. ينظر كلام برنارد شو على ذلك في: جورج برنارد شو حياته بقلمه، جورج برنارد شو، تر: وجدي الفيشاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت، ص 23.

[2] جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص81.

ما يفرق بينهم، فلا بد وأن أشهد إذن بأنني وجدت ديني ودين بلدي في عبقريته الموسيقية، ووجدت كفره داخل كنائسه وصالوناته"[1].

لقد كان تفتح الملكة الموسيقية لدى برناردشو على يد الأم أعظم ما ورثه شو منها ومن أسرته قاطبة، ذلك لأن الموسيقا غذّته روحياً، وأثّرت فيه أدبياً لأن "ملكته الموسيقية نشّأت أسلوبه النثري وعدّلت منه حتى أصبح واضحاً منسقاً"[2].

وكان إجلال شو الفنَّ الموسيقي عظيماً، حتى إنه ليقول: "أجدى على الإنسانية أن تعلّم المدارسُ تلاميذَها كيف يصفرون سمفونيّات بتهوفن من أن تطالبهم باستظهار أشعار هوراس"[3]. وقد كان أول عمل فني زاوله برناردشو هو النقد الموسيقي.

يروي برناردشو أنه كتب مقالات سياسية وأراد نشرها في جريدة النجم (Star) لكنهم لم يرغبوا في نشر مقالاته السياسية، وقبلوا منه أن ينشر غير ذلك مراضاةً له. فبدأ بنشر مقالاته في النقد الموسيقي بين عامي 1888م و1890م، ثم نشر مقالاته الموسيقية في مجلة العالم (The world) من 1890م حتى 1894م[4]. وكان برناردشو ينشر مقالاته في جريدة النجم تحت اسم مستعار وهو (كورنو دي ياسيتو) وهذا الاسم لآلة موسيقية نفخيّة قديمة بَطَلَ استعمالها منذ أوائل القرن التاسع عشر، وهذه الآلة تصدر أصواتاً من طبقة التنور (Tenor) وهي أعلى طبقات الأصوات الرجولية، ولعل اختيار برناردشو هذا الاسم المستعار دليلاً على إمعانه في تحدي آراء نقاد عصره[5]، وكان هذا التحدي على أشده في مقالاته النقدية الموسيقية، لأنه "هاجم في غير ما هوادة ولا استبقاء جميع الذين تمتعوا في عصره بشهرة موسيقية عريضة، مدافعاً في الوقت نفسه عن فاجنر الذي كان أساتذةُ الموسيقى ونقادُها المحافظون يعتبرونه رجلاً مخبولاً"[6].

- **أوبّرات ريتشارد فاجنر ــ Richard Wagner :**

لقد أعجب برناردشو بالموسيقي فاجنر أشد الإعجاب[7]، وألّف دراسة نقدية حول أوبّراته الدرامية بعنوان (الفاجنري الكامل ـ The Perfect Wagnerite)[8] مما يدل على إيمانه العميق وولعه الشديد بموسيقا فاجنر، وقد نعته في كتاباته بـ(فاجنر الثوري)[9]، وأشاد بأوبراته التي تقوم على الفكر في خلق المسرحية الموسيقية بخلاف الأوبرات الأخرى التي تعبّر عن شعور جميل لا عن فكر، ذلك أن فاجنر يضع موسيقا الفكر، وهو بذلك قي نظر برنارد شو موسيقي أديب مفكر لا موسيقي فحسب وبذلك يختلف عن بيتهوفن وموتسارت، يقول برنارد شو: " كان فاجنر هو الموسيقي الأديب بلا منازع، فلم يكن في وسعه أن يقيم بناءً لحنياً زخرفياً مستقلاً عن الموضوع الدرامي أو الشعري كما كان يفعل موتسارت وبيتهوفن ... إن

---

[1] نفسه، ص81.

[2] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، أحمد خاكي، دار المعارف، مصر، ط1، 1967م، ص19.

[3] مولع بفاجنر، جورج برنارد شو، تر: ثروت عكاشة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009م، ص7.

[4] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص70. و: مولع بفاجنر، ص8.

[5] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص 70. و: مولع بفاجنر، ص8 هامش المترجم.

[6] قادة الفكر الحديث،(كارل ماركس– برنارد شو– هـ. ج. ويلز– جود– جوليان هاكسلي– الدوش هاكسلي)، ج. ب. كوتس، تر: منير بعلبكي، سلسلة علم نفسك (2)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1954م، .ص31.

[7] ريتشارد فاجنر Richard Wagner (1813– 1883م): مؤلف موسيقي ألماني ولد في لايبزيغ، وتوفي في في البندقية في إيطاليا مخلفاً إرثاً عظيماً يضم 12 أوبرا ودراما موسيقية جميعها مهمة وبعض القطع الموسيقية والغنائية المختلفة وبعض المؤلفات الأدبية. ينظر: الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط1، 2008م، 14/ 231.

[8] ترجم ثروت عكاشة هذا الكتاب تحت عنوان (مولع بفاجنر) وهو يشير إلى ذلك في ص7.

[9] ينظر: مولع بفاجنر، ص95.

سمفونيات بيتهوفن ... تعبّر عن إحساس جميل لا عن فكر، فهي تضم أمزجة عاطفية لا أفكاراً، أما فاجنر فقد وفّر لنفسه الفكر وخلق المسرحية الموسيقية "[1]. ويصل برناردشو إلى نتيجة يقول فيها: "وهكذا نجد أن مسرح فاجنر ومهرجاناته من جميع الوجوه أقرب إلى الواقع من الصور القديمة المصطنعة للموسيقا الدرامية"[2].

ولعل في هذا العرض ما يجعلنا ندرك العلاقة بين تمكّن الموقف الواقعي عند برناردشو وبين اهتماماته النقدية والأدبية، فقد اهتم بفاجنر لأنه يمزج الفكر بالموسيقا، ولأنه ثوري، ولأن أوبراته أقرب إلى الواقع من غيره، مع أن فاجنر في نظر نقاد الموسيقا الآخرين مجنون لا أكثر، وهذا لا شك سيترك أثراً عميقاً في مسرح برناردشو الواقعي الانتقادي، وقد قرأ البحث بأسفٍ عميقٍ كلمات أحمد خاكي في مقدمة كتابه (برناردشو تاريخ حياته الفكري) حين ذكر المؤلف أنه جمع فصولاً عن مسرح برناردشو ولكنه بعد ذلك آثر أن يبيّن فكر برناردشو لأهميته، فحذف خاكي بعض الفصول وقال: "فحذفنا فصلاً بأكمله عن أثر ريتشارد فاجنر في تأليفه المسرحي"[3]. ويقول إنه اكتفى بمقولات الناقد الأمريكي إيريك بنتلي حين قال: إن أثر فاجنر في مسرح برناردشو يكاد يعادل أثر هنريك إبسن، واعتذر عن عدم الخوض في الموسيقا لأننا كما يقول لا نعلم عن الموسيقا إلا أقل من القليل،[4] ولقد صدق. ويبقى للبحث أن يكتفي بأن ولع برناردشو بفاجنر إنما هو ولع بالفكر الواقعي الانتقادي المتمرد الذي وجده شو في فاجنر وموسيقاه.

إن تمرس برناردشو بالنقد الموسيقي صقل نثره ومنحه فرصةَ بيانِ موقفه الفكري الذي اعتمد على الهجوم والانتقاد والتفضيل المبني على دوافع ذاتية بحرية تامة، فالصحافة في نظر شو حرية[5]، وقد استمتع شو في جو الحرية الذي توفره الصحافة وأفاد منه، وقد تمكن من الانتقال من النقد الموسيقي إلى النقد المسرحي ضمن هذه الشروط.

❖ **النّقد المسرحيّ:**

لقد قُبِلَ برناردشو ناقداً مسرحياً في مجلة الستردي ريفيو(Saturday Review) عام 1895م[6]، ومع ما يجيده شو من براعة العبارة ارتبط اسمه بصفة (اللامع) في أغلب مقالاته[7].ولعل صعود نجم برناردشو في النقد جاء نتيجة توفر شخصيته على عدة خصال أهمها أنه "كان كلامه سائغاً حلواً يفيض بالدعابة والسخرية فأقبل الناس على قراءته... وكان لا يأبه للتقاليد ولا العادات، ولا للمبادئ الموروثة... وكان ذا شخصية مستقلة ينظر إلى كل أمر من وجهة نظره فحسب... وكان بعد ذلك شجاعاً لا يخشى امراً ولا جماعة، ويرسل آراءه لا عوج فيها ولا إبهام"[8].

إن هذه الخصال هيأت برناردشو ليكون ناقداً له جمهوره كما له منتقدوه، ولكنها أدخلته في مجال النقد الذاتي المبني على وجهة النظر الذاتية والأفكار الشخصية. ونحن نجد ذلك من رأي برناردشو في معنى النقد من مثل قوله: "إن الناقد الصحيح

---

[1] نفسه، ص223.

[2] نفسه، ص240.

[3] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص14 (مقدمة المؤلف).

[4] ينظر: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص14 0(مقدمة المؤلف).

[5] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص91.

[6] ينظر: نفسه، ص71.

[7] ينظر: نفسه، ص72.

[8] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص77.

هو الذي يصبح عدوَّك اللدود إذا أنت أنتجت قطعة من الفن الرديء، ولن تهدأ له ثائرة حتى ترضيَه بقطع أخرى من الفن الجيد"[1].

وعلى الرغم من أن برناردشو يقرّ بأن عمله النقدي قد صقل ثقافته الفكرية، ومكّنه من التأمل في الأعمال الفنية ليميز الرديء من الجيد من العمل الذي خُلق لكل العصور[2]. إلا أن معظم مقالاته في النقد المسرحي جاءت على صورة هجوم على المسرح الذي لا يحمل رسالته للمجتمع والذي يمثّله شكسبير، وإعلاء للمسرح الذي يصور الواقع والذي يمثّله إبسن من وجهة نظر شو، فكان مغزى نقده المسرحي يتمثل في تأسيس مسرح اجتماعي هادف كما يرغب موقفه الواقعي أن يرى المسرح.

ومهما يكن من أمر فإن مقالاته في النقد المسرحي وصفت بأنها " تتضمن أبرع التقارير والمراجعات المسرحية التي كتبها ناقد محترف عن الدراما المعاصرة، وأكثرَها اقتضاءً للجهد"[3]. بيد أن ما يفيد البحث أن ندرك مدى التماهي الشديد بين طبيعة النقد الذاتي عند شو وبين واقعيته الانتقادية، فهما يصدران عن مشكاة واحدة. ويغذّي أحدهما الآخر بتأجيج طاقة شو الانتقادية، هذه الطاقة التي سيكون الهجومُ على شكسبير مجلىً لها.

- **مسرح شكسبير ـ Shakespeare :**

كانت مقالات برناردشو النقدية ذات فضل عظيم في ائتلاق اسمه فنياً وأدبياً، وهي في الوقت ذاته تجربة صحافية حرة انطلق برناردشو من حماها لشنِّ أعنف هجماته الفكرية على واقع عصره الفيكتوري، ولنشر آرائه والمحاججة عنها بكل ما أوتي من فكرٍ وقوةٍ جدلية، لذلك فإن عمل شو النقدي يحظى بأهمية كبيرة في إدراك القاعدة الفكرية التي انطلق منها في تأسيس مسرحه الواقعي الانتقادي، ذلك المسرح الذي أولع صاحبه بفاجنر الثوري، وهام بواقعية إبسن النرويجي.

فإذا كان برناردشو قد فضّل فاجنر على غيره في الموسيقا، فإن صديق برناردشو وليم آرشر سيعرفه على عظمة الفكر الواقعي في المسرح والمتمثلة بالمسرحي النرويجي هنريك إبسن (1828–1906م)، وذلك منذ عام 1885م[4]، فأقبل شو على مسرحيات إبسن الواقعية لِما وجد فيها من أفكار وصور ومعاني ومبادئ تميل إليها نفسه وتتناغم مع مزاجه الواقعي، وقد دعاه شغفه بها إلى تأليف كتاب عن الفكر الإبسني أسماه (جوهر الإبسنية).

لكن مسرح إبسن حين اجتاح لندن منذ عام 1889م[5] لم يُقابل بالتقدير الذي أراده شو، وإنما قوبل بالرفض والازدراء والهجوم. وهذا ما دعا برناردشو إلى شن هجوم عنيف على الفكر الفيكتوري الذي لَفَظَ إبسن، فأطلق قذيفته الأولى على شكسبير في عام 1894م[6]، ولكن لماذا كان شكسبير هدف الهجوم الانتقادي العارم الذي قام به شو ؟. لإدراك ذلك لا بدّ من إدراك موقع شكسبير من عموم المسرح الإنكليزي.

إن المستقصي مدارج المسرح الإنكليزي منذ نشأته يجده بدأ كغيره من المسارح الأوربية من داخل الكنيسة بمسرحيات (الأسرار) و(المعجزات) التي كانت تَعرِض تعاليمَ المسيحية وأخبارَها، وما فيها من الكرامات والخوارق التي أتاها القدّيسون، وكانت تعرضُ نُتفاً من حياة الحواريين. ثم توجّهت المسرحيات منذ منتصف القرن الرابع عشر اتجاهاً خُلُقياً أكثرَ لطافةً وتجرّداً

---

[1] نفسه، ص79.

[2] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص 124– 125.

[3] موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ب .. إفور إيفانز، تر: الشريف خاطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م، ص203.

[4] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص68.

[5] ينظر: نفسه، ص227.

[6] ينظر: جورج برنارد شو حياته بقلمه، 227.

فكانت المسرحيات الوعظية التي تعرض موضوعات عن الإرادة والثبات والفهم والإنسانية. وساير ذلك انتقالُ المسرح الإنكليزي من عتبات الكنائس إلى الساحات العامة، فتولى أمرَه أشخاصٌ عاديون بعد أن كان حكراً على رجال الكنيسة[1].

وهذا مهد لازدهار المسرح الذي بلغ أوجه في العهد الإليزابيثي (1558-1603م). فقد كُتبت المسرحيات التي تعالج الشؤون الاجتماعية المحلية، وتألقت التراجيديا والكوميديا على يد كتّاب كثر أمثال: جون ليلي وجورج بيل، وتوماس كيد وكريستوفر مارلو وشكسبير[2].وقد وصل الازدهار قمته على يد شكسبير (1564-1617م)، وبذلك كانت "الدراما هي المجد الأدبي الأعظم كنتاجٍ للعصر الإليزابيثي"[3]. وكان شكسبير هو عنوان هذا المجد ودرّتُه، "فمسرحياته بمآسيها وفكاهاتها ومهازلها، هي سِفْرُ القلب الإنساني الذي لم يتغير ولن يتغير"[4]. ففي مآسيه المتألقة "سجّل آثام الكائن الإنساني وخطاياه، ورسم مسير القدر القاسي وهو يهدف إلى غرضه. صوّر مصارعَ الجريمة والحياة، الطمعَ والترف والكبرياء، غليانَ الحسد وثورةَ الغيرة، يقظةَ الضمير وعذابه، الجحودَ ولؤمه، الضعفَ ومحنته، جلالَ العظماء وتفاهات المغمورين"[5]. وبهذا المسرح الشكسبيري وصل المسرح الإنكليزي إلى قمة عبقريته. ثم هوى منها بفعل الاضطرابات والانقلابات والحروب التي انتهت به إلى الذبول والخمول بانتهاء السلطة إلى يد كروميل والبيوريتاريين المتزمّتين، فقد أصدر كروميل سنة 1642م قراراً بإغلاق المسارح لأنها في نظر البيوريتاريين مباءات الفساد والعبث والانحلال الأخلاقي والديني.

ولم تفتح المسارح حتى عام 1660م بعد عودة الملكية باعتلاء الملك تشارلز الثاني العرش[6]. ولكن العقلية الشعبية كانت قد مالت إلى كل أنواع العربدة والفحش كردة فعل على عصر التزمّت الأخلاقي، فانحطّ مع ذلك المسرحُ إلى الملهاة التي يصفها بول دوتان بقوله إنها كانت "أدنى من المسخرة المنحطّة منها إلى الملهاة الرفيعة، فهي تستفيد من كل أنواع القذارات، وتلعب فيها أصناف الرذيلة دوراً أساسياً، ولعل كثيراً منها لا يمكن أن يُمثَّل كاملاً إلا في بيوت الدعارة"[7]. ولم يُذكر من أعلام المسرح في القرن السابع عشر إلا النادر، ومنهم جون درايدن (1631-1700م). وقد وُسِمَ مسرحُ عودة الملكية بأنه مسرح البلاط بامتياز، لأن ملاهيه وتسلياته صارت حكراً على رجال البلاط وحاشيتهم[8].

وقد استمر المسرح الإنكليزي على حاله المتردية في القرن الثامن عشر الذي لم يأت إلا بالمسرحيات الفكاهية والمهازل الانتقادية والعابثة والعاطفية. وبدت عناية الجمهور بالممثلين أولى بكثير من عنايتهم بالموضوعات المسرحية نفسها. وكان أفضل أعلام هذا القرن جولد سميث وشريدان[9].

---

[1] ينظر: الأدب الإنجليزي، بول دوتان، تر: دائرة المعارف الأدبية والعالمية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1948م، ص55 وما بعدها. و: لمحة من المسرح الإنجليزي، زكي طليمات، الهلال، مصر، ع 2، 1 فبراير، 1941م، ص295 وما بعدها.

[2] ينظر: الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص60 وما بعدها.

[3] الأدب الإنجليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين، ج. ثورنلي وج. روبرتس، تر: أحمد الشويخات، دار المريخ، الرياض، 1990م، ص55.

[4] لمحة عن المسرح الإنجليزي، ص297.

[5] نفسه، ص298.

[6] ينظر: الأدب الإنجليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينات القرن العشرين، ص92 مع ملاحظة الهامش. و: موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ص140.

[7] الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص116.

[8] ينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م، ص75. و: موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ص143.

[9] ينظر: الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص145. و: لمحة من المسرح الإنجليزي، ص299.

ومع وصول المسرح على حالته الآنفة إلى القرن التاسع عشر بدا "العصر الفيكتوري فقيراً غاية الفقر في التأليف الدرامي، ذلك أن المسرح من شأنه أن يعالج موضوعات جريئة، في حين أن الحشمة كانت جاثمة على كاهل العصر الفيكتوري".[1] ويضاف إلى الحشمة أنّ المسرح لم ينطوِ إلا على جوهرٍ ميلودارمي تافه مُنَفّر، وعلى أهداف تجارية بحتة جعلت من التمثيل مهنة غير مستساغة، فكان المسرح لذلك من الفنون الثانوية أو البعيدة، ولم يلقَ عناية الجمهور، وكانت الدولة تنظر إليه بعين باردة، وعلى ذلك كانت المسرحيات القديمة هي التي تحيا على خشبة المسرح ليُظهِرَ الممثلون خلالَها ما لديهم من مواهب[2].

ومن الملاحظ الطغيانُ الشديد للكوميديا بعد شكسبير مع غياب شبه تام للتراجيديا، وهذا يعود ـ حسب جوناثان بيت ـ إلى تفوّق شكسبير الذي "منعت عَظَمَةُ مسرحياته التراجيديّة كتابةَ مسرحيات تراجيديّة إنجليزية لعدة قرون"[3]. وعلى هذا لم يكن للمسرح الإنجليزي في القرن التاسع عشر نورٌ وتألقٌ إلا نور شكسبير، ولا يفاخر المسرح الإنجليزي إلا به، ولا يُذكر المسرح الإنجليزي إلا معه، لأنه القمة التي وصل إليها هذا المسرح، فمسرحياته فتوح في مجال القلب الإنساني، "وإذا جاء يوم تنكمش فيه الإمبراطورية البريطانية، فإنه تبقى لها شمسٌ لا تغيب عن الكون، هي شمس شكسبير"[4].

وعلى هذا جاء جاء برناردشو الذي يهيم بأفكار إبسن الواقعية ليجد أهل العصر الفيكتوري يهيمون بمسرحيات شكسبير، ويزدرون كلّ فنٍّ مسرحي، وبخاصة مسرح إبسن الواقعي، فكان لا بد لبرناردشو من أن يحطّم الفن المسرحي الشكسبيري أمام أعين الفيكتوريين بهجوم نقدي لا هوادة فيه. على الرغم من أن النقد الفيكتوري كان نقداً متحفظاً يميل إلى التلطف في الرأي وعدم التجريح أو التشهير، مع كثير من اللباقة والاتزان[5]، وعلى الرغم من أن شكسبير كان فوق النقد، لا بل إنّ النقد زاخر بتمجيده.

لقد كتب شو مقالاً في مجلة (الستردي ريفيو) بعنوان: ليسقط شكسبير، وقرر: "إبسن هو المعلم الأول، وشو نبيه، يسقط شكسبير"[6]. لعل ذلك ما جعل بعض الدراسات تعزو هجوم شو على شكسبير إلى أمرين:

تحطيم تمثال شكسبير وإقامة تمثال إبسن في المسرح الإنكليزي من جهة، وجذب الأنظار إلى شخصية برناردشو النقدية من جهة أخرى[7]. ولعل برناردشو أراد ذلك فيما أراد، ولكن التساؤل يلحُّ هنا: هل سخّر برناردشو موهبته النقدية لمجرد رفع شأن إبسن على حساب قامة شكسبير؟. إن النظر في وجهةِ برناردشو النقديةِ اتجاهَ شكسبير قد يُعين على إجابةٍ ما.

---

[1] الأدب الإنجليزي، بول دوتان، ص237.

[2] ينظر: في الأدب الإنجليزي، محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965م، ص345. و: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص93-94. و: مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، إيفور إيفانس، تر: زاخر غبريال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص109-110.

[3] الأدب الإنجليزي مقدمة قصيرة جداً، جوناثان بيت، تر: سهى الشامي، دار هنداوي، مصر، ط1، 2015م، ص114.

[4] لمحة من المسرح الإنجليزي، ص295.

[5] ينظر: في الأدب الإنجليزي، محمود محمود، ص270.

[6] من الأعمال المختارة (1) بيوت الأرامل، العابث، جورج برنارد شو، تر: محمود علي مراد، سلسلة من المسرح العالمي (33)، وزارة الإعلام، الكويت، يونيو، 1972م، ص19.

[7] ينظر: جورج برنارد شو، ميشيل تكلا، دار نشر الثقافة، مصر، ط1، 1946م، ص100. و: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص84. و: قادة الفكر الحديث، ص33.

لم يكن برناردشو أوّلَ من أقدم على انتقاد شكسبير، وإنما خطا هذه الخطوة فولتير الذي أدخل دراسة شكسبير إلى الأدب الفرنسي، ثم صار أشد خصومه لمّا رأى مدى اشتهاره في فرنسا، وكذلك فعل زولا حين اتخذ خط الواقعية الطبيعية، فوجد في شكسبير خصماً له ولها. وكذلك قام تولستوي بنقد شكسبير لأنه لم يجد في فنّه المُثُل العليا التي عاش من أجلها[1]. وقد أشاد برناردشو بنقد تولستوي لشكسبير قائلاً: "بعد نقد تولستوي هذا، علينا أن نطرح جانباً شكسبير كمفكّر، فإنه تحت النظرات الفاحصة لعملاقٍ مثلِ تولستوي ـ وهو في ذات الوقت ناقد جريء ومفكّر واقعي ـ لا يمكن لشكسبير أن يجوز الاختبار"[2].

ولعل هذه الكلمات توضح لنا وجهة النظر التي انطلق منها شو في نقد شكسبير بغضِّ النظر عن إسهاماتِ غيرِه النقدية، فهو يطرح شكسبير بوصفه مفكّراً، وعلى هذا يدور هجومه عليه.

لقد ذكر برناردشو معنى المسرحية من وجهة نظره في مقاله (الواقعي الدرامي يتحدث إلى نقاده) عام 1894م، وقال "أما المسرحية، فيما تخصّني فليست هي الشيء وإنما هي الفكرة، الهدف، شعورُها وتنفيذُها"[3]. هذا هو معنى المسرحية في نظر شو عندما ابتدأ بنقد شكسبير الذي هضم مسرحَه منذ أن كان في العشرين من عمره، يقول: "عندما كنت في العشرين من عمري كنت أعرف كل شخصية من شخصيات شكسبير ابتداء من هاملت إلى آبورسون"[4]. وعلى وجهة نظر شو في معنى المسرحية، وجد أن شكسبير لم يأتِ بمسرحية يمكن أن يوجّهَ منها رسالةً إلى المجتمع، أو تكون ذات هدف رسالي اجتماعي، فكل مسرحياته ذات قصص وعواطف لا يمكن أن تحدُثَ، ولا يمكن أن يختبرَها مجتمعٌ ما، وهو يوضح ذلك في مقارنة بين مسرحه ومسرح إبسن، يقول عن مسرح شكسبير: " لقد وضع شكسبير أنفسَنا على المسرح دون عُقَدِنا(مواقفنا). ذلك أنّ أعمامَنا قلّما يقتلون آباءنا، ولا هم يستطيعون أن يتزوجوا أمهاتنا زواجاً شرعياً. ونحن لا نلتقي بالساحرات، وملوكنا في الغالب لا يموتون بالخناجر ويخلفهم قاتلوهم، وعندما نستدين المال لا نَعِد بأن نسدِّدَه بالأرطال من لَحْمِنا. إن إبسن يسد النقص الذي تركه شكسبير، فهو لا يعطينا أنفسنا فحسب، بل يعطينا أنفسنا في عُقَدِنا ومواقفنا ذاتها. والأمور التي تحدث لشخصيات مسرحه هي الأمور التي تحدث لنا، ومن بين نتائج هذا، أن مسرحياته أهمُّ لنا بكثير من مسرحيات شكسبير"[5]. ومن هنا يمكن أن ندرك تماماً كيف كانت نظرة شو إلى مسرح شكسبير.

إنّ برناردشو لم يرفع من شأن إبسن على حساب شكسبير فحسب، وإنما رفع من شأن كل فنّان أو أديب يحمل رسالة اجتماعية ما، وهو يقول في ذلك: "إن أعظم الرجال عندي هم أولئك الذين يبلغون رسالة الأمل إلى الضّالين من البشر، هم أولئك الذين يستطيعون أن يبلغوا هذه الرسالة فيُخرجوا الناس من الظلمات إلى النور، وعلى هذا الأساس تستطيع أن تتبيّن أيّةَ عظمة

---

[1] ينظر: مسرح برنارد شو (تحليل علمي دقيق لأصوله الفنية والفكرية)، علي الراعي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963م، ص290. و: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص85-86. و: برنارد شو، سلامة موسى، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2014م، ص69.

[2] مسرح برنارد شو، ص290- 291.

[3] نظرية المسرح الحديث، إريك بنتلي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م، ص167.

[4] مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، جورج برنارد شو، تر: عمر مكاوي، دار الهلال، مصر، 1965م، ص212. آبورسون: شخصية الجلاد في مسرحية (دقة بدقة).

[5] إبسن النرويجي (دراسة)، ميوريل برادبروك، تر: فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر، القاهرة، 1964م، ص25- 26.

كانت لرجالٍ مثل: بنيان وإبسن وجوته وشيللي، وميكا وغيره من أنبياء إسرائيل، فهؤلاء جميعاً أعظم من شكسبير، لأنه لم يكن إلا مؤلفاً مسرحياً لا رسالة له"[1].

ومن هذا المنطلق الفكري لم يجد برناردشو في مسرحيات شكسبير إلا التهويمات العاطفية والخيالية والأسطورية التي لا تمتُّ إلى الواقع بِصِلة، ولم يرَ إلا التهاويل الغامضة والتصوّرات التي تبتعد عن التسلسل العقلي الصحيح، فلا ينتفع المجتمع في نظر شو من حب روميو وجولييت الذي يُفضي إلى الانتحار، ولا من سأم ماكبث الذي يخوض بحاراً من الدماء ليصل إلى العرش قبل أن يستسلم لليأس من الحياة، ولا من بطولة أنطونيو التي لم يصنعها شيء إلا حب كليوباترا، ولا من أي موضوع خاض فيه شكسبير مما نقده شو وبيّن عدم فائدته للمجتمع[2]. وشكسبير في كل ذلك لا يصدر عن وعي أو عن أية فلسفة، لأنه في نظر شو لا يمتلك الأصالة، وإنما لديه موهبةُ تحويل القصص الشعبية إلى مسرحيات، يقول شو في ذلك: "لم يَسْعَ شكسبير إلى أن يصور تصويراً واعياً تعاليمَ وأفكار دين من الأديان أو فلسفة من الفلسفات، لأنه لم يكن له دينٌ واعٍ ولا فلسفة واعية... فلا زالت حقيقة أمر شكسبير قائمة ثابتة وهي أنه لم يجد الإلهام قط ليكتب مسرحية واحدة ذات أصالة، لقد أعاد كتابة تمثيليات قديمة، واقتبس للمسرح قصصاً شعبية وفصولاً من التاريخ من كتاب هولنشيد (كرونيكلز) ومن تراجم بلوتارك"[3].

إن شكسبير في نظر شو سارق بارع، ومسرحياته لا يمكن أن تحيا في الواقع الذي برهن أنها شطحات من العواطف والتهويمات النفسية التي لا وجود لها إلا في الأساطير، وعلى الرغم من كل ذلك يحيا شكسبير على خشبة مسرح العصر الفيكتوري بكل تألق، ويمجّده الفيكتوريون تمجيداً يجعلهم يستغنون به عن فكر غيره، بل يرفضون كل فنٍ يفتح أعينَهم على واقعهم، مستمسكين بما عند شكسبير وأضرابِه من فكرٍ هزيل حسب وجهة نظر شو.

ولعل اقتطاف بعض انتقادات شو لمسرحية سمبلين الشكسبيرية يكون مثالاً يوضح ما تقدّم من أفكار. يقول برناردشو: " بعد أن هربتُ من الريف حيث يقيم سادة إنجلترا الإقطاعيون المهذّبون، ويستمتعون بنشوة ذبح الفراخ وصيد الطيور[4]، إذا بي أعود إلى المدينة لأجد من هم أكثر منهم ذكاء وتهذيباً، مجتمعين لمشاهدة مسرحية عمرها ثلاثمئة سنة، تظهر في مشهدها الرئيسي المثير، امرأة تصحو من نومها لتجد زوجها بين ذراعيها ملطخاً بالدماء، ورأسه مفصولة عن جسده[5]. إياك أن تحسب أيها القارئ أنني بذلك أدافع عن سيمبلين، فهي في معظم أجزائها نفاية مسرحية، وفي أحطِّ مرتبة يمكن أن تنحطَّ إليها الميلودراما... لماذا يُكتب على مسرحنا أن يُبتلى بهذا (النشال الخالد) الذي ينشل قصص وأفكار غيره من الناس ... أقول: إنني لا أجد باستثناء كاتب واحد ـ هوميروس ـ كاتباً مشهوراً ولا حتى السير وولترسكوت يمكنني أن أحتقره احتقاراً جامعاً كما أحتقر شكسبير عندما أقيس عقليتي بعقليته. أشهدُ أن ضيقي به يتفاقم في بعض الأحيان فيبلغُ من الحِدّة والعنف بحيث

---

[1] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص84. وبنيان: هو جون بنيان(1628-1688)م كاتب وواعظ إنكليزي، أهم أعماله رواية (رحلة الحاج).

[2] ينظر نقد شو لبعض مسرحيات شكسبير في: برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص87 وما بعدها.

[3] مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، ص137. بلوتارك: مؤرخ وكاتب سير يوناني(ت172م)، رافائيل هولنشيد: مؤرخ إنكليزي(ت1080م).

[4] لقد كان شو نباتياً لا يأكل لحم الحيوان ولا يستسيغ ذبحه، لذلك نفهم هذه الصورة على أنها صورة تهكمية، وتدل على صورة الإقطاعي الإنكليزي في إيرلندا.

[5] هذا المشهد هو المشهد الثاني من الفصل الرابع من المسرحية، والجثة جثة كلوتن، وهو ليس زوج المرأة، ولكنها حسبته كذلك لأن الوقت كان ليلاً. ينظر: سيمبلين، وليم شكسبير، تح: جى . م. نوزورذي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة من المسرح العالمي، 1992م، ص244.

لا يُسرّي عني فعلاً إلا أن أذهب رأساً إلى قبره فأنبشه وأستخرج رفاته وأرجمها بالحجارة لأنني أعلمُ ـ وأنا أفعلُ ذلك ـ مدى عجزه وعجز عُبَّاده عن أن يفهموا أيَّة صورة أخرى من صور الإهانة أوضحَ وأبلغَ من هذه"[1].

وينطوي هذا المقتطف النقدي على عدة وقفات: أولها استياء شو من الاجتماع حول مسرحية تقدم الصور الإجرامية الفظيعة في مشاهدها الرئيسة، وهي صور خيالية تنطوي على مبالغة قد لا تحدث في الواقع، لذلك يرى شو هذه المسرحية نفاية منحطة لانتفاء الفكر فيها. ويقف شو وقفة أخرى عند فكرة عدم أصالة شكسبير فيصفه بالنشال الماهر، وهناك وقفة أخرى يحتقر فيها برناردشو فن شكسبير احتقاراً يجعله يتمنى لو أنه يرجم رفات شكسبير بالحجارة ليعلم عبّادُ شكسبير ومريدوه من الفيكتوريين أنهم هم المقصودون بهذه الإهانة.

لقد بات من الواضح أن هجوم برناردشو الانتقادي اللاذع على المسرح الشكسبيري هو هجوم على الجانب الفكري والموضوعي منه، ذلك الجانب الذي لا يُرضي الواقع بأيّ جزءٍ منه. ولكن السؤال هنا: هل كان يجب على شكسبير أن يكتب مسرحاً يساير عصرَ برناردشو وواقعَه حتى يتفادى انتقاده ؟. والسؤال الأهم: كيف يمكن لناقد وُصف باللامع، وبأنّ مقالاته من أبرع التقارير النقدية مثل برناردشو أن يحاكم شكسبير على هذا الأساس؟.

ومن هنا يجدر بنا القول بأن برناردشو بوصفه ناقداً بارعاً لا يمكن أن يغفل عن عبقرية شكسبير الفنية، وهو يُقِرُّ بها ويشيد بصاحبها في مواضع متعددة من مذكراته ومقالاته، وهو يقول على سبيل المثال: "إن التباين الهائل بين إبسن وشكسبير هو الذي دفعني إلى أن أحمل على الجزء المزيف من شهرة شكسبير، ولكنّ الفكرةَ التي تقرر أنني ادّعيتُ صراحةً أن مسرحياتي أو مسرحيات أي إنسان آخر أفضل من مسرحيات شكسبير فكرةٌ سخيفة ومنافية للعقل"[2]. ويقول في موضع آخر: "إنّ شكسبير في الدراما مثل موزار في الأوبرا ومايكل أنجلو في التصوير لقد وصل إلى قمة فنّه، ولا يستطيع أحد أن يتفوق على شكسبير"[3].

وبرناردشو بعد ذلك لا يمكن أن تَحْمِلُه السذاجةُ النقدية إلى مطالبة شكسبير بالفكرة والهدف الذي يطمح أن يكون المسرحُ عليه، وهو يدرك تماماً أن شكسبير قد كتب لعصره عصرِ النهضة المسرحية، كتب عن الملوك والأبطال وعن التصادمات الإنسانية، وانطلق من العاطفة والخيال والأسطورة والقصص الشعبية لأنه هدفه هو المسرح، والمسرح فقط. أما برناردشو فهدفُه الفكرة في المسرح، وانطلاقه من العقل والواقع، وهمّه تقديم الحياة الواقعية بموضوعاتها على خشبة المسرح لتحقيق هدف أخلاقي أو تعليمي، وهذا لا ينطبق على عصر شكسبير، فالاختلاف هو اختلاف العصر. وهذا يعني أن هجومَ برناردشو على شكسبير هو هجومٌ على مسرحٍ احتلَّ عصراً غير عصره، هجوم على الخيال وانتصارٌ للواقعية، هجومٌ على الذوق الفيكتوري، والفكر الفيكتوري والجمود الفيكتوري الذي انفصل عن واقعه ورفض موضوعات إبسن الواقعية، وانساق غريزياً إلى شطط العاطفة الشكسبيرية التي لا تمتُّ إلى واقعه بأية صِلِة.

وبذلك نرى أن برناردشو حين هزّ عرش شكسبير لم يكن يهدف إلى إعلاء شأن إبسن بقدر ما كان يهدف إلى إيقاظ المجتمع الفيكتوري على واقعه الذي يحيا في مسرح إبسن، ولم يكن يهدف إلى إظهار مقدراته النقدية بقدر ما كان يهدف إلى تعزيز موقفه الواقعي الانتقادي الذي يقتضي منه انتقاد المجتمع الذي بات معجباً بمسرح لا يُمثِّل واقعَه. إن برناردشو حين هز عرش شكسبير لم يقصد انتقاد شكسبير لذاته أو لفنّه أو لمسرحه، وإنما كان يقصد كل القصد انتقاد المجتمع الفيكتوري بما فيه من ذوق فاسد وفكر راكد. وهذا سيظهر جلياً حين يأخذ شو من شكسبير بعض مسرحياته ويُخرِجُها بما يتلاءم مع واقعه ومتطلّبات عصره، مستهدياً بما اختطّه له إبسن من معالم المسرح الواقعي، فكيف تلقّى نقدُ برناردشو هذه المعالم الإبسنيّة ؟.

---

[1] مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، ص210-211.

[2] جورج برنارد شو حياته بقلمه، ص171.

[3] نفسه، ص215.

- **واقعيّة هنريك إبسن ـ Henrik Ibsen:**

كتب برناردشو في تعليقٍ له: "إنّ إبسن هو الذي أظهر لنا ضحالةَ شكسبير خلال العشر السنوات التي تلت مَقدَم مسرحياته إلى إنجلترا عام 1889م. إنه كان عملاقاً في الأدب الدرامي"[1].

وقد بات البحثُ على قناعةٍ أنّ شكسبير في كلام شو رمزٌ للذوق الفيكتوري الجامد الذي تمسّك بمسرحياتٍ لا تتناسب مع متطلبات العصر الفكرية والفنية. تلك المتطلبات التي وَجدت لها في مسرحياتِ إبسن خيرَ تعبير من وجهة نظر شو.

ففي سيرة تتقاطع إلى حدٍّ بعيد مع سيرة برناردشو نشأ الشاعر والمسرحي النرويجي هنريك إبسن (1828–1906م) في أسرة كانت ميسورة الحال قبل إفلاسها، ممّا اضطر إبسن إلى العمل صغيراً، فاحتشدت سنواتُ حياته الأولى بالكفاح وخيبات الأمل، وجاء ذلك على رهافة حسه، وانطوائه وولعه بالأدب والعوامل المختلفة التي عايَنَها في المجتمع وخصوصاً الثورات التي عمت أوربا عام 1848م. فكان ذلك دافعاً لنموّ روح التمرد على المجتمع، والاتجاه نحو التحرر الفكري، وهذا ما يبدو واضحاً في مسرحياته الأولى، ثم جاء العام 1851م مع فرصةِ عملٍ له لم تنشله من حافة التضور جوعاً فحسب، وإنما هيأت له الاحتكاك بالمسرحيات، والتمرّن على كتابتها وطرائق إخراجها، فقد كان العملُ هو إدارةَ المسرح القومي النرويجي.

ومن هنا بدأت مسرحياته التي أثارت عليه حَنَقَ النقاد فغادر النرويج عام 1864م إلى روما لعله يلقى حريةً يكتب في حماها لوطنه النرويج[2]، فكتب مسرحيته الشعرية (براند) عام 1866م التي هاجم فيها المواقف المثالية المتزمتة لأحد رعاة الكنيسة اتجاه الله والناس. وكانت المسرحيةُ قويةً في هجومها على الكنيسة، وفي دعوتها الشديدة إلى الإخلاص للرسالة السماوية. ومما يدل على غضب إبسن أنه كتب: " في الوقت الذي كتبتُ فيه (براند) كان هناك دائماً على منضدتي عقرب محبوس في كأس فارغة. كان الغضبُ يستولي على ذلك الحيوان من وقت لآخر. وتعوّدْتُ أن ألقيَ إليه بقطعة من فاكهة ذابلة، فكان ينقضُّ عليها في غضب ويقذف سُمَّه فيها، وحينئذ يستعيد توازنه. أليس هذا هو ما يحدث لنا نحن الشعراء؟ إنّ قوانين الطبيعة تنطبق كذلك على الحياة الفكرية"[3].

وقد كان إبسن ينفّس عن غضبه وتمرده وانتقاده للمجتمع في مسرحياته التي يرسلها تباعاً. وقد أرسل المسرحية الشعرية (بيرغنت)1867م التي تعرض شخصية المواطن النرويجي في جمودها ومثالبها، فقوبلت بالهجوم والغضب[4]، وكان ذلك يُظهِر له فعالية المسرح في تنفيذ رسالته الانتقادية، ففي رسالة له لناشره قال: "إنه يحاول بشكل مدروس أن يضع قوى وصراعات الحياة الحديثة في قالب مسرحي، وكانت نتيجة هذا التوجه مسرحية أكثر واقعية ـ وإن تكن أقل أهمية ـ هي الكوميديا الاجتماعية (رابطة الشباب)"[5] التي كتبها 1869م، وهاجم فيها السياسيين النرويجيين، وبذلك ركّز إبسن اهتمامه وجهوده الإبداعية المسرحية على قطاع مسرحي نثري يتّخذ من الحياة الواقعية أساساً للصراع، فكانت المسرحيات الاجتماعية، وكان "أعظم هدف خصّصه إبسن في عصره، هو بعث الدراما الاجتماعية الكبيرة التي أفرزت تراجيديا المواطنين. بدأ من الأساسات الأولى التي كشفت العلاقات التافهة والصغيرة بين الناس والشخصيات المسرحية بطبيعة الحال، دافعاً بالتراجيديا إلى السطح، هذا ما كان يمثل الطفرة الأولى في هذا المضمار كتجارب جديدة تنهض في تاريخ الأدب الدرامي. سعى إبسن إلى حيث يقف الناس ليرفعهم معه إلى درجة عليا من التفكير والعلاقات"[6]. وكانت أولى دراماته الاجتماعية ذات البنية

---

[1] مسرح برناردشو، ص317.

[2] ينظر: الموسوعة العربية، 1/ 82. و: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص97–98.

[3] إبسن، موريس غرافييه، تر: نيرفانا مختار حراز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981م، ص9.

[4] ينظر: الموسوعة العربية، 1/ 82.

[5] الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ج. ل. ستيان، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995م، ص32.

[6] تاريخ تطور الدراما الحديثة: جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م، 1/ 487.

المسرحية الواقعية المتينة هي مسرحية (دعائم المجتمع) 1875م، وفيها يزيح إبسن الستار عن نفاق قادة المجتمع ليكشفَ فسادهم وخيانتهم وتهافتهم على الثروة والسطوة، وليصل في النهاية إلى أن المجتمع لا يقوم بهؤلاء الخونة، وإنما دعائمُ المجتمع هي المرأة والصدق والحرية[1]. ويمكن القول إن هذه المسرحية قد حددت مجال المسرحيات الأخرى التي تلتها، لأنها تدور عموماً على فكرة فساد المجتمع وزيف مبادئه وعلاقاته.

لكن المسرحية التي سيقترن اسم إبسن الشهير بها هي مسرحية (بيت الدمية) 1879م[2]، وهي مسرحية تكشف زيف مبادئ الزواج وعلاقة الرجل بالمرأة، ففي سياق المسرحية نجد أن (نورا) بطلة المسرحية تتبدّل من زوجة ساذجة وطائشة تبدو دميةً في مظهرها وعلاقتها مع زوجها إلى امرأة تؤكد حريتها واستقلاليتها فتغادر في نهاية المسرحية البيت بكل صرامة وهدوء مغلِقَةً الباب وراءها لتجد لها عملاً. و" هذه المسرحية ليست أعظم مسرحيات إبسن ولكنها على وجه الترجيح أبرز أعماله، بمعنى أنها غيّرت مجرى الأدب تغييراً حاسماً "[3]. فحين أغلقت نورا الباب وراءها فإنها أغلقت الباب على نظرات المجتمع ومبادئه حيال المرأة التي تقتصر واجباتُها على أبنائها وزوجها ضمن البيت، وليس لها خارجَه أيُّ عمل. وعلى هذا كانت رؤية إبسن المعارضِة للمجتمع تحدد وظيفةً أخرى للمرأة. ومع إغلاق نورا هذا الباب فتحت عليها وعلى إبسن أبواب النقد اللاذع والهجوم الشديد، مما اضطره إلى تعديل الخاتمة عند عرض المسرحية في ألمانيا بحيث تقرر نورا في آخر لحظة البقاء في البيت مع الزوج والأولاد[4].

وعلى عادة إبسن في مواجهة النقد الشديد بمزيد من التمرد والإمعان في الهجوم، يردُّ بمسرحية (الأشباح) 1881م. ويصوّر فيها الزواج القائم على التقاليد البالية، حيث تصر بطلة المسرحية (مسز ألفنج) على الولاء لزوجها وبيتها بخلاف نورا، على الرغم من انحلال الزوج أخلاقياً. وفي النهاية لا ينال الأسرة إلا الخراب والبوار والفساد والأمراض الوراثية، فكانت النهاية المأساوية في نظر إبسن نتيجة هذا الزواج الموافق لمبادئ المجتمع الفاسد، وهذا ما أهاج عليه غضبَ النقاد والمحافظين فانطلقوا ينعتون المسرحية (بالقُرَحِ البغيضة) و(البالوعات المقرفة) وبأوصاف البذاءة والعفن[5].

وقد أصر إبسن على المضي قُدُماً في موقفه التقريعي المتمرد فردّ على النقاد بمسرحية (عدوّ الشعب) 1882م، التي "تعد من أكثر الأعمال واقعيةً وانتقاداً وإتقاناً وحيوية، إذ تُكتسب استمرارية الاهتمام بها من استمرار الشر والفساد والانتهازية، والكفاح الدائم من أجل الخير والحقيقة والمصلحة العامة. ولموضوع المسرحية أبعاد إنسانية واجتماعية وسياسية واضحة لأنها تركّز على الجوانب السلبية في بلدة يتحكم في سلوك أهلها الكذبُ والمصالح الذاتية بغضّ النظر عما سيجلبه ذلك من نتائج مأسويّة على المجتمع"[6]. وذلك لأن المسرحية تعرض قصة بلدة نرويجية تقيم بلديّتُها منتجعاً على ينابيع المياه الحارة فيها، وتأمل الأرباح الطائلة من ذلك، لكن طبيباً في البلدة ـ وهو أخو عُمدتِها صاحب الإسهام الأكبر في المشروع ـ يكتشف أن مياه الينابيع آسنة وسامة وخطيرة على صحة أهل البلدة، فتُعارِضُه البلديّة، ويعارضه أهلُ البلدة معارضةً شديدة لأن هذه الحقيقة ستضرّ بمصالحهم الذاتية. وعلى ذلك يبدو "أن بطل المسرحية (عدو الشعب) هو على نحو ما هنريك إبسن نفسُه في الحياة العملية، هو ناقد مكروه لأنه يقول الحقيقة الواضحة لآذانٍ لا ترغب في سماعها، فيُتَّهَمُ بصوت عالٍ بأنه عدو

---

[1] ينظر: أعمدة المجتمع، هنريك إبسن، تر: أحمد النادي، سلسلة من المسرح العالمي 203، وزارة الإعلام، الكويت، 1986م، ص177. (الحوار بين بيرنك والآنسة هسل في ختام المسرحية).

[2] عُرفت هذه المسرحية الشهيرة في الأدب العالمي باسم (نورا) على اسم بطلتها الرئيسة، وعُرف إبسن بأنه مؤلف نورا أو بيت الدمية.

[3] إبسن النرويجي (دراسة)، ص150.

[4] ينظر: مسرح برناردشو، ص129. و: الموسوعة العربية، 1/ 82.

[5] ينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص99. و: الموسوعة العربية، 1/ 82.

[6] عدو الشعب، هنريك إبسن، فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012م، ص16.

الشعب"[1]. وهذا الرمز مع وضوحه وشفافيته يؤذن ببداية مرحلة رمزية من مسرح إبسن، تكون مسرحية (البطة البرية) من أروع مسرحياتها.

لقد أرسى إبسن دعائم الواقعية في المسرح، وكانت مسرحياته الأربعة النماذج المُثلى لها، فجسّدت غايةَ ما أراد إبسن من موقفه الواقعي الذي رأى أنّ المسرحَ أصلحُ له.

والحق أن رسالة إبسن الواقعية الفكرية لم تكن جديدة أو مبتكرة في مجال الأدب والفن، ولا حتى جديدة على فكر برناردشو، لأنها سليلةُ المناخ الفكري السائد في ذلك العصر. ولكنها على يد إبسن جُعِلَت في قالب فعّال ومؤثّر، فلم تلقَ محاولاتُ اتخاذ الإنسان العادي وعلاقاتِه وقضاياه مادةً للأعمال الدرامية نجاحاً باهراً إلا على يد النرويجي إبسن. فـ"لقد كسا إبسن هذه القضايا لحماً، وألبسها رداءً إنسانياً، وقدّمها لمعاصريه على شكل أفراد من البشر يجدون أنفسهم في مواقف إنسانية معينة"[2].

فلا عجب أن تغدو مسرحيات إبسن الأربعة الآنفة الذكر مدرسةً في المسرح الواقعي، تُستَنْبَطُ من خلالها خصائصُ هذا المسرح، وتكون مثالاً لكلِّ مَن أراد السير على منوال إبسن الذي اعتمد في تكوين مسرحه على قوّتين عظيمتين هما: التوق العارم إلى الحقيقة، والشعور الاستثنائي بالحالة الدرامية التي يمكن أنْ تجلّيَها[3].

إن توقَ إبسن إلى الحقيقة يدفعه إيمانٌ عميق بكرامة الإنسان وقيمته وإرادته التي تستطيع القيام بالتغيير، لذلك نراه ينقّب عميقاً في مشاكل عصره الاجتماعية فيفضح الفساد ويهاجم المفسدين، وينتصر للحقيقة، ويقف في وجه المؤسسة الدينية فاضحاً نفاقها، ويصيح في وجه التقاليد الاجتماعية التي لا تورث الإنسان إلا المهانة والخسارة، وفي كل ذلك كان المغزى الأخلاقي حاضراً، لأن غضب إبسن هو غضب الحقيقة في وجه الزيف الذي يعمُّ المجتمع. وخلاصة الأمر "أن المادة الرئيسية عند إبسن هي التعبير عن الثورة، وهذا العنصر قد نجده مكتوماً أو متخفّياً أو مكبوتاً، ولكنه لا يغيب أبداً في مسرحياته"[4].

إنّ إبسن ثوريٌ إذَنْ، وثورتُه اجتماعيةٌ، ثورةُ الحقيقة الواقعية على الوهم الباطل. لكنه لم يقم بها شخصياً وإنما وفّر لها المسرح بشخصياته بعد أن نفض عن المسرح كلَّ ما علق به من المهازل الرخيصة، والمسرحيات التجارية، والمسرحيات المَلَكيّة الأسطورية السابحة في الخيال الجامح، وبخاصة في المأساة. فجاءت الشخصيات في الواقع الحياتي العادي لا من الأبطال والأفراد ذوي الصفات مستحيلة الوجود، وصار الصراع بشرياً بعد أن كان قدراً محتوماً تُنزلُه الآلهةُ بالبشر أو ببعضها، وبذلك "أنزل إبسن المأساة من برجها العاجي، وأصبح الصراع صراعاً حياً بين آدميين نتمثَّلُهم أحياء بيننا"[5].

لقد سخّر إبسن المسرح في خدمة انتقاداته الثورية الاجتماعية، وأفاد من قدراته إلى أبعد حدّ، فكانت مسرحياتُه حيويةً غنيّةً بألوانٍ من المشكلات الاجتماعية، حتى بدا لموريس غرافييه أن إبسن قد كتب أيضاً كوميديا إنسانية أو نرويجية على الأقل[6]. ويضاف إلى ذلك أن إبسن بمجده المسرحي هذا صار مهندساً رئيساً للواقعية في المسرح حسب لويس فارجاس[7].

---

[1] نفسه، ص20.

[2] مسرح برناردشو، ص320-321.

[3] ينظر: الشاعر في المسرح: رونالد بيكوك، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1978م، ص111.

[4] المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، روبرت بروستاين، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت، ص41.

[5] بين إبسن وتشيكوف: علي مصطفى أمين، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص19.

[6] ينظر: إبسن، موريس غرافييه، ص214.

[7] المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م،.ص175.

لقد عرف برناردشو مهندس الواقعية هذا من صديقه وليم آرشر الذي تعلّم النرويجية، وانسحر بإبسن ونقل إلى شو بدوره هذا السحر على حد تعبيره[1]. وقد تمكّن مسرح إبسن من لُبِّ برناردشو لِمَا بين إبسن وبرناردشو من وحدة أفكارٍ وميول اتجاهَ انتقادِ المجتمع الفاسد، وبدا إبسن ثورياً مثل فاجنر الثوري في نظر شو، فكتب شو أهم كتبه في النقد المسرحي عن مسرح إبسن وسمّاه (جوهر الإبسنيّة ـــــــ The Quintessence of Ibsenism) عام 1891م، وضع فيه شو انطباعاتِه عن مسرح إبسن، وقارن بين مسرحه وضحالة المسرح الإنكليزي. والكتابُ كما يقول تشسترتن: "مُطنب السرد، حماسي الدفاع، قوي الحجة، مفعم بالروح، وكل فقرة منه تثير الملاحظة والمناقشة"[2].

وقد انتهى شو في الفصل السابع من جوهر الإبسنية (شو وإبسن ـ مغزى المسرحيات) إلى أنه "تتلخص الفكرة الأساسية في المسرحيات التي كتبها إبسن في أن العبودية الحقيقية في الوقت الحاضر هي العبودية للمُثُل العليا"[3]. ورأى شو بأن مَن يقول إنّ اتجاه مسرحيات إبسن لا أخلاقي ومنافٍ للفضيلة مُصيب، وذلك إذا نظرنا إلى أن الأخلاق هنا تعني المُثُل السائدة في المجتمع، وهكذا جميع الأديان، فهي تبدأ دائماً بالثورة على الأخلاق الجاهزة [4]. ولذلك يقول شو: "ويجلس إبسن بلا شك مع الأنبياء جنباً إلى جنب، عندما كرّس نفسه وحياته لإيضاح حقيقة أن روح الإنسان في حالة نمو دائم بحيث تعلو دائماً وبصفة مستمرة فوق المثل العليا"[5].

ورأى شو أن رسالةَ مسرح إبسن هي الحقيقة، وأن قانونَه هو إرادةُ الإنسان الحية، وما دامت الإرادة تتغير فإنها لا بدّ أن تثور على الأخلاق الجاهزة السائدة[6]. لذلك استشف شو القاعدة الذهبية لمسرح إبسن الواقعي القائم على الحقيقة والإرادة، وهي كما يقول شو "القاعدة الإبسنية هي ألا يكون هناك قاعدة"[7].

لقد تلّقى برناردشو مسرحَ إبسن بشغاف قلبه، وحلّله تحليلاً نقدياً عميقاً بكل ما أوتي من وعي نقدي، وخرج بجوهر الإبسنيّة كما سماها، فجعل من نفسه (رسول الإبسنية) على حد تعبير باندولفي[8].

وقد أدى هذا الرسولُ شو رسالتَه بأمانة، ودافع عن إبسن أشدَّ دفاع حين اجتاح مسرحُ إبسن الأوساطَ الإنكليزية عام 1889م وقوبل بالسخط والغضب الفيكتوريَّين، وما كان من شو إلا أن تأهّب بكفايته النقدية للدفاع عن رسالة إبسن فتوجّه نحو صنم الفيكتوريّين (شكسبير) وهدمه فوق رؤوسهم مبيّناً الفرق بين مسرح إبسن الواقعي ومسرح شكسبير الذي لا يتناسب مع الحاجة الفنية للمجتمع الفيكتوري. فبرناردشو يرى أن شكسبير وضعنا على المسرح دون عُقَدنا (مواقفنا) بموضوعاته التي لا تمتُّ للحياة بصلة، بينما جاء إبسن ليضعنا على المسرح بمواقفنا وشخصياتنا وأمورنا التي تحدث لنا في الحياة العامة[9]. وبذلك يكون شو قد حاكم شكسبير بمعايير إبسنيّة، ولكنه ـ كما رأينا ـ كان يحاكم الذوق الفيكتوري الجامد لا شكسبير على وجه الحقيقة.

---

[1] ينظر: جورج برناردشو حياته بقلمه، ص68.

[2] برناردشو الكاتب الناقد، ج. ك. تشسترتن تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الأديب، لبنان، ع 9، 1 سبتمبر، 1954م، ص39.

[3] مختارات من برناردشو في السياسة والنقد، الفصل السابع من جوهر الإبسنية، ص248.

[4] ينظر: نفسه، 256– 257.

[5] نفسه، ص257.

[6] مختارات من برناردشو في السياسة والنقد، الفصل السابع من جوهر الإبسنية، ص258– 259.

[7] نفسه، ص264.

[8] تاريخ المسرح، فيتو باندولفي، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1985م، 4/ 125.

[9] ينظر كلام شو في : إبسن النرويجي(دراسة)، ص25– 26. وقد سبق ذكره.

لقد أعجب برناردشو بالمسرح الإبسني أيّما إعجاب، لأنه وجد فيه مُتَنَفَّساً فنيّاً لأفكاره، وقد نبّهه إبسن على أثر المسرح الفعال في عرض هذا النوع من النقد الاجتماعي، وقد كان إبسن نفسه شاعراً فتنبّه على فعالية المسرح لبث أفكاره[1]. لذلك عندما بدأ برناردشو بكتابة المسرح كان إبسن هاديَه الأولَ من موضوعاته وتقنياته الفنية، إلى أدق تفاصيل مسرحه، و"أكثر ما كان يعجبه في إبسن هو الأسلوب الذي كان الأخير يتّبعه لجعل جماهيره تشعر أن ما تراه على المسرح هو ما كان يجري في بيوتها، وجوهر اهتمام شو هو الهجوم المباشر، وليس منهجُه إلا نسخة كوميدية عن موضوعات إبسن الأساسية: التمرد ضد المجتمع، والإنسان الحقيقي ضد الإنسان المزيف"[2].

لقد عاين برناردشو المواقفَ التي عاينها إبسن نفسَها، وقدّم الاستجاباتِ نفسَها مستعيناً بما ورثه عن إبسن من مواقف وقضايا وشخصيات وأساليب. ولا ريب أن إبسن بمسرحه الواقعي الفذّ كان في نظر شو رجلَ الساعة، ولكنّنا لا يمكن أن نغفل عن أنّ شدة تملُّك الواقعية الانتقادية من برناردشو جعلته يقدّم إبسن من وجهة النظر الواقعية الذهنية الفكرية البحتة. فإبسن في نظر شو معلّم وناقد ومهاجم للمُثُل، ومصمّم على تحطيمها. ولكنّ إبسن شاعرٌ أيضاً، وهذا لم يكن ذا فائدة كبيرة من المنظور الواقعي عند برناردشو، وقد رأينا أن إبسن تحوّل إلى الرمزية بعد مسرحياته الواقعية، فلعله جمع بين شعريّته وواقعيته. لكنّ برناردشو لا يفيد من إبسن إلا بما يرفد الواقعية الانتقادية عنده، وفي ذلك يرى رياض عصمت أن برناردشو " كان ذهنيَّ التوجه، مرحليَّ الأهداف وآنيَّ التطلعات، وبالرغم من إعجابه بواقعية إبسن إلا أنه لم يَتَفَهَّمْ تماماً رمزية إبسن وشاعريته. وبذلك كان المسؤول الأساسي عن تعميم صورة مغلوطة عن إبسن في بريطانيا إلى درجة أنّ عودةَ الكاتب النرويجي في أواخر حياته إلى المزج بين مرحلته الواقعية وبداياته الشعرية الخالصة قوبلت بالسخط والاستنكار أوربّياً نتيجة التأثّر بالدعاوى التي كرّسها شو. لكنّ هذا بالذات يؤكد لنا بالدليل القاطع مدى انتشار تأثير شو في زمانه، وقوة ذلك التأثير"[3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ برناردشو قد وجد في مسرح إبسن ملاذَ أفكارِهِ الواقعية الانتقادية وغذاءها، وقد أفاد من إبسن واقعياً إلى أبعد حدّ، وتأثّر بمسرحه الواقعي أعمقَ التأثير، وهذا سيظهر في مسرحياته التي اعتمدت تقنيات إبسن الفنية، وأهم هذه التقنيات إحلال المناقشة بدلاً من الحل في المسرحية، وهذا أمر مهم بالنسبة إلى دراسة مسرح برناردشو، لأن الواقعية كانت سمة مسرحه جلِّه إنْ لم يكن كلَّه. وإلى ذلك يشير أحمد خاكي إذ يقول: "إن المسرحية في إنجلترا قد انتقلت من الطابع الرومانسي القديم إلى الطابع الواقعي بفضل برناردشو الذي دعا إلى فنّ هنريك إبسن، وكتب عنه وألّف مسرحيات على نَسَقِه، وظلَّ خمسين سنة أو تزيد يكتب مسرحيات على الأسس الواقعية التي بدأ بها هنريك إبسن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[4].

لقد كان مسرحُ إبسن الواقعي المعلّمَ الحقيقي لمسرح برناردشو، ذلك لأنه قدّم إليه كلَّ ما يلزم من تفاصيل موضوعية وفنية لحياة تجربةٍ مسرحيةٍ واقعيةٍ جديدةٍ على يد برناردشو. ولكن الأهم من ذلك أن مسرح إبسن بحضوره على الساحة البريطانية، قد هيّأ الأسماعَ وحضَّرَ الأذهانَ، وهذّبَ العقولَ والقلوبَ لِتَقَبُّلِ مسرحٍ واقعيٍّ جديدٍ شديدِ الوطأةِ على معايب المجتمع، هو مسرح برناردشو.

---

[1] ينظر: إبسن النرويجي(دراسة)، ص27.

[2] الشاعر في المسرح، ص127.

[3] المسرح في بريطانيا، رياض عصمت، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012م، ص185.

[4] برنارد شو تاريخ حياته الفكري، ص134.

❖ **خاتمة:**

لقد كان مجال العمل في النقد الموسيقي والمسرحي في الصحافة أرحبَ مجال حرٍّ استعرض فيه برناردشو فكره وذوقه ورأيه النقدي، وهذّب فنّه وعزّز أسلوبه، وزاد معارفه. ولمّا كانت الصحافة في نظر برناردشو ميدان الحرية الفكرية والنقدية، ووعاء الكلمة الجريئة والفكرة المتمرّدة، فإنّ ذلك طبع تجربته النقدية بطابع ذاتيّ، وهذا واضح في تفضيلاته النقدية التي تجلّت أولاً في إعلائه من شأن الموسيقي فاجنر لأنه يؤلف أوبرات تقوم على الفكر وتتماشى مع الواقع، وهو بذلك موسيقيّ ثوري في نظر شو، بينما يعكف شكسبير ـ في مجال المسرح ـ على التهويمات الأسطورية والتهويلات الخيالية التي لا يمكن أن يعيشها الإنسان أو أن يعانيها في واقعه. لذلك كان هجوم شو على مسرح شكسبير هجوماً على مسرح غير واقعي وغير ذي رسالة اجتماعية، وهو ليس هجوماً على شكسبير بقدر ما هو هجوم على الركود الذوقي والفكري الفيكتوري الذي هام بمسرح شكسبير مع أنه لم يُؤلَّف له ولا يُمثَّله. ولا يمثّل روح العصر واقعيّاً في نظر شو إلا مسرح إبسن الذي عزف عنه العصر الفيكتوري. هذا المسرح الذي يمور بالموضوعات الواقعية التي تعرّي مشكلات العصر ومفاسده بروحٍ تمرّديّةٍ انتقادية عارمة، لذلك كانت تجربة شو النقدية تحتفل بهذه الروح الانتقادية الإبسنية بشدة، وتفضّل مسرح إبسن الواقعي على ما سواه. ومن ذلك كلِّه يمكن الكشف عن مدى التماهي بين تجربة برناردشو النقدية وموقفه الواقعي الانتقادي الذي حكَّمَه أولاً وآخراً في نظرته النقدية الذاتية إلى كلِّ عمل فنّي وأدبي.

❖ **قائمة المصادر والمراجع والدّوريات:**

1. إبسن، موريس غرافييه، تر: نيرفانا مختار حراز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981م.
2. إبسن النرويجي (دراسة)، ميوريل برادبروك، تر: فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر، القاهرة، 1964م.
3. الأدب الإنجليزي، بول دوتان، تر: دائرة المعارف الأدبية والعالمية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1948م.
4. الأدب الإنجليزي مقدمة قصيرة جداً، جوناثان بيت، تر: سهى الشامي، دار هنداوي، مصر، ط1، 2015م.
5. الأدب الإنجليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينيات القرن العشرين، ج. ثورنلي وج. روبرتس، تر: أحمد الشويخات، دار المريخ، الرياض، 1990م.
6. أعمدة المجتمع، هنريك إبسن، تر: أحمد النادي، سلسلة من المسرح العالمي 203، وزارة الإعلام، الكويت، 1986م.
7. برنارد شو، سلامة موسى، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2014م.
8. برنارد شو تاريخ حياته الفكري، أحمد خاكي، دار المعارف، مصر، ط1، 1967م.
9. برنارد شو الكاتب الناقد، ج. ك. تشسترتن تر: يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الأديب، لبنان، ع 9، 1 سبتمبر، 1954م.
10. بين إبسن وتشيكوف: علي مصطفى أمين، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
11. تاريخ تطور الدراما الحديثة، جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م.
12. تاريخ المسرح، فيتو باندولفي، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1985م.
13. جورج برنارد شو، ميشيل تكلا، دار نشر الثقافة، مصر، ط1، 1946م.
14. جورج برنارد شو حياته بقلمه، جورج برنارد شو، تر: وجدي الفيشاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
15. الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ج. ل. ستيان، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995م.
16. سيمبلين، وليم شكسبير، تح: جى . م. نوزورذي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة من المسرح العالمي، 1992م.
17. الشاعر في المسرح: رونالد بيكوك، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1978م.
18. عدو الشعب، هنريك إبسن، فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012م.
19. في الأدب الإنجليزي، محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965م.

20. قادة الفكر الحديث (كارل ماركس- برنارد شو- هـ. ج. ويلز- جود- جوليان هاكسلي- الدوش هاكسلي)، ج. ب. كوتس، تر: منير بعلبكي، سلسلة علم نفسك (2)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1954م.
21. لمحة من المسرح الإنجليزي، زكي طليمات، الهلال، مصر، ع 2، 1 فبراير، 1941م.
22. مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي، إيفور إيفانس، تر: زاخر غبريال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.
23. مختارات من برنارد شو في السياسة والنقد، جورج برنارد شو، تر: عمر مكاوي، دار الهلال، مصر، 1965م
24. المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م.
25. المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م.
26. المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، روبرت بروستاين، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت.
27. مسرح برنارد شو (تحليل علمي دقيق لأصوله الفنية والفكرية)، علي الراعي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1963م.
28. المسرح في بريطانيا، رياض عصمت، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012م.
29. من الأعمال المختارة (1) بيوت الأرامل، العابث، جورج برنارد شو، تر: محمود علي مراد، سلسلة من المسرح العالمي (33)، وزارة الإعلام، الكويت، يونيو، 1972م.
30. موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ب .. إفور إيفانز، تر: الشريف خاطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م.
31. الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط1، 2008م.
32. مولع بفاجنر، جورج برنارد شو، تر: ثروت عكاشة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009م.
33. نظرية المسرح الحديث، إريك بنتلي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م.
34. الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، الرشيد بوشعير، دار الأهالي، دمشق، ط 1، 1996م.

المدرسة الواقعيّة والفنُّ المسرحيّ (دراسة في تناغم مقولات الواقعيّة مع عناصر المسرح)

* رائد سهيل الحلّاق ** أ.د. سامي منصور

(الإيداع: 30 كانون الأول 2018 ، القبول: 6 آذار2019)

ملخص :

يجتهد هذا البحث في محاولته الكشفَ عن مدى التناغم بين مقولات الواقعية بوصفها مدرسةً أدبية وعناصر الفن المسرحي بوصفه نوعاً أدبياً، وذلك خلال دراسة عناصر الفن المسرحي بإزاء مقولات المدرسة الواقعية.

وينطلق البحثُ في سبيل ذلك من آراء مُنظّري الواقعية ونقّادِها الذين فضّلوا الرواية على غيرها من الأنواع الأدبية بوصفها النوعَ الأدبيَّ الأمثل الذي يَفِي بمبادئ الواقعية وسماتها.

ثم يدرس البحث معالم الواقعية في عناصر الفن المسرحي مبتدئاً من طبيعة المسرح التي تُعَرَّف على أنها محاكاةُ فِعْلٍ، ومدى ارتباط ذلك بالواقع.

ويدرس البحثُ موضوع المحاكاة في المسرح، فيدرسُ خلال ذلك الحبكةَ والشخصيةَ والفِكْرَ مبيّناً ارتباطَ هذه المفهومات بسمات الواقعية ومقولاتها كالموضوعية ونمذجة الشخصيات وسيميائها الفكرية.

ويدرس البحثُ مادةَ المحاكاة في المسرح، وهي لغته وطبيعتها الحواريّة، ويبيّن مدى ارتباط ذلك بسمة الواقعية في السهولة واليُسر واستخدام اللغة المأنوسة اجتماعياً.

ويدرس البحثُ هدفَ المسرح ورسالتَه الاجتماعية، ويبيّن مدى توافق ذلك مع رسالة الأدب الواقعي الاجتماعية.

وأخيراً يبيّن البحثُ مدى التوافق بين الواقعية والمسرح لاشتراكِهما في السمة السوسيولوجية.

لِيخلصَ البحثُ إلى أنّ المسرحَ على ارتباط وثيق بالمدرسة الواقعية ومقولاتها. فالفنُّ المسرحي قادر على أن يضطّلع بخصائص المدرسة الواقعية، وأن يَفِيَ بسماتها الأدبية، وأن يمثّلَها ويَتَحقَّقَ بها أحسنَ تحقيق.

الكلمات المفتاحية: الواقعيّة، مقولات الواقعيّة، سمات الواقعيّة، الفنّ المسرحيّ، محاكاة، الحبكة، التّطهير.

*معيد في– قسم اللغة العربية– كلية الآداب–جامعة حماة–موفد إلى جامعة البعث لتحضير درجة الدّكتوراه –شعبة الدّراسات الأدبيّة.

** من كلية الآداب/ جامعة البعث.

Realism and Dramatic Art

(Study in Harmony Realistic Theories with Theater Elements)

*Raed Suhail Alhallaq ** Professor.Dr. Sami Mansour

(Received: 30 December 2018,Accepted; 6 March2019)

Abstract:

This research strives to reveal the harmony between the realism of literature as a literary school and the elements of dramatic art as a literary genre, while studying the elements of theatrical art in the face of the school's realism.

The search for this is based on the views of the theoreticians of realism and their critics who preferred the novel to other literary genres as the ideal genre that meets the principles and characteristics of realism.

The study then examines the Features of realism in the elements of dramatic art beginning with the nature of the theater, which is defined as the simulation of an act, and the extent to which this is related to reality.

The study examines the subject of mimesis in the theater, and examines the plot, personality and thought, indicating the connection of these concepts with the characteristics of realism and its statements such as objectivity and modeling of characters and intellectual system.

The study examines the mimesis material in the theater, which is its language and nature of dialogue, and shows the extent to which relates to the realism in ease and the use of socially known language.

The research examines the goal of the theater and its social message, and shows the compatibility of this with the message of realist social literature.

Finally, the research shows the compatibility between realism and theater for their participation in the sociological aspect.

The research concludes that the theater is closely related to the school and its realism. Dramatic art is capable of carrying out the real characteristics of the school, fulfilling its literary qualities, representing it and achieving the best achievement.

Key words: Realism, Realistic theories, Realistic characteristics, Dramatic art, Mimesis, Plot, Catharsis

❖ **المقدّمة: (الواقعيّة والنوع الأدبي)**

إن الحديث عن النوع الأدبي من حيث نشأته وتطوره وعلاقته بالأنواع الأخرى مرتبط بالحديث عن مراحل تطور المجتمع، ذلك أنّ كل مرحلة تحاول أن تحقق علاقتها الجمالية بالعالم من خلال نوع أدبي بعينه تجده متلائماً مع طبيعتها، فالنوع الأدبي إذن محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي وهو مطالب بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع واختاره مجلىً جمالياً له[1].

فما النوع الأدبي الذي جاء مع المرحلة الواقعيّة؟.

اقتضت الواقعيّة أن يصور الأدبُ الواقع بعمق مع التحليل والكشف عن حدة التناقضات في المجتمع البرجوازي مع تصوير تفاصيل الواقع بأمانة ودقة واستفاضة، وهذا ما اقتضى أن تتجه الواقعيّة إلى الآداب السردية لأنها تسمح بمساحة واسعة لوصف الأحداث والأمكنة والشخصيات والعلاقات وغيرها. وكان النوع الأدبي الذي يفي بذلك كله من وجهة نظر منظّري الواقعيّة هو الرواية، يقول جورج لوكاتش في ذلك: "الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي... ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البرجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملاءمة وإفصاحاً. والتغييرات التي أحدثتها الرواية في أشكال الصور العامة هي من العمق بحيث صار في مقدرونا الآن أن نتحدث عنها كشكل أدبي نموذجي بالنسبة للبرجوازية الحديثة"[2]. فالرواية في نظر لوكاتش تعبّر أحسن تعبير عن تناقضات المجتمع البرجوازي لذلك وجد فيها نوعاً أدبياً عظيماً لهذه المرحلة وتبنى مقولة هيغل "الرواية ملحمة برجوازية"[3].

ونجد هذا التوجه نحو الرواية عند الناقد الواقعي بيلينسكي الذي عَدَّ الرواية ملحمة الزمن الجديد وأشار إلى قدرتها على تصوير الحياة بعمق واتساع مع ملاحظة التطور الاجتماعي فيها، فرأى أن "شكل وشروط الرواية أيسر وأكثر ملاءمة من أجل التصوير الفني للإنسان في علاقته الاجتماعية. [ويقول:] لا تصور الرواية والقصة الشر والخير بل الناس كأعضاء في مجتمع... تطمح الرواية لأن تكون لوحة للمجتمع تقدم تحليلاً لأسسه... الرواية تحليل فني للحياة الاجتماعية"[4].

إن في الرواية نَفَساً سردياً طويلاً يسمح ـ حسب ما سبق ـ بتغلغل الواقعيّة وتحققها. وإن البحث ليتقبلُ هذا بِرِضَاً، لكنّ ذلك لا يمنع تساؤلات من مثل: ما مدى أن يُفهم من وصف الرواية بأنها (الشكل الأمثل للواقعيّة) أنّ ذلك في المقابل انتقاص من الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والقصة القصيرة والمسرح مثلاً؟. وهل على الكاتب الواقعي حتى يتحقق بالواقعيّة أن يتجرد لكتابة الرواية فقط؟. بل من زاوية أهم: أتقبل المدرسة الواقعيّة ذات السمة السوسيولوجية التي تتوسل بكل كلمة وفعل لتحقيق هدف ما للمجتمع أن تحصر مقولاتها وأهدافها في نوع أدبي هو الرواية أم تقبل كل الأنواع الأدبية بمقياس الولاء (مدى ولاء كل نوع أدبي لمقولاتها مهما كان)؟.

لعل س. بيتروف أجاب عن بعض هذه التساؤلات حين رأى "أنه لا صلة حتمية مباشرة بين حجم العمل الأدبي وجنسه وبين مدى شمولية تصوير الحياة والتركيب الفني لظواهر الواقع في الأدب. فيمكن أن ترى عالماً كاملاً في قصة قصيرة لتشيخوف وموباسان، وحياة أو عصراً بالكامل في قصيدة صغيرة لبوشكين، فللطابع الجامع الشامل للتصوير علاقة بعمق النفاذ إلى الجوانب والوقائع الجوهرية للواقع"[5].

---

[1] ينظر: مقدمة في نظرية الأدب،عبد المنعم تليمة، سلسلة كتابات نقدية 67، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997م، ص 173- 174.

[2] نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، تر: نزيه الشوفي، د. دار نشر، دمشق، 1987م. ص 15.

[3] نفسه، ص 19.

[4] الواقعيّة النقدية في الأدب، سيرغي بيتروف، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م، ص 250- 251.

[5] نفسه، ص 255.

لعل المدرسة الواقعيّة بخلاف المذاهب الأدبية الأخرى تأبى أن تلتصق بنوع أدبي محدد بحكم مبادئها وسماتها وأهدافها، ولعل العبرة في واقعيّة أي نوع أدبي لا تكمن في حجمه ونَفَسِه السردي بقدر ما تكمن في مدى تحقُّقِه بمقولات الواقعيّة ومبادئها، ومدى تحقيقه أهدافَها المتنوعة في المجتمع؟.

فإذا كان الحديث عن المجتمع فإن الحديث عن المسرح، ذلك الفن الاجتماعي بامتياز، والسؤال هنا ما مدى ولاء الفن المسرحي للمدرسة الواقعيّة مقولاتٍ وأهدافاً، شكلاً ومضموناً؟.

◆ **معالم الواقعيّة في الفن المسرحي:**

إذا كانت الواقعيّة تقتضي تمثيل الحياة في الواقع، وإذا كان الفن يُعنى بتمثيل الحياة والنشاط الإنساني منذ نشأة الفن مع الإنسان، فإن المسرح لخليقٌ بأن يضطلع بهذا التمثيل على وجه الحقيقة والمجاز. ذلك أن الأدب المسرحي أدب خُلِقَ لِيُمَثَّل أمام جمهور من المتفرجين، وهذا التمثيل يستهدف الحياة، فالمسرح بطبيعته نبع من الحياة لأنه تطور من الأغاني والرقصات والطقوس والشعائر الدينية، وكذلك من مشاهد الصيد في الصباح التي كان يصورها أبطال القبيلة تصويراً درامياً معاداً حول نار المساء أمام المتفرجين[1]، لذلك نرى أن تعريف المسرح لا يستغني عن فكرة أساسية مفادها أن المسرح تمثيل للحياة. وقد أكد ألّارديس نيكول على المكون التمثيلي في المسرحية حين عرفها بقوله: "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبيرَ ممكنَ الإيضاح بواسطة ممثلين، وقميناً بأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري"[2]. ولعل هذا التأكيد على العنصر التمثيلي في المسرحية يضع حداً فارقاً بين الفن المسرحي وبين الفنون الأدبية الأخرى، وكذلك يوثّق علاقة حميمة بين الفن المسرحي وبين الواقعيّة التي تدعو إلى تمثيل الحياة. وهذه العلاقة لم تكن وليدة المدرسة الواقعيّة بل كان الإقرار بها قديماً قدم المسرح وما عاصر من مذاهب أدبية مختلفة حتى عند الكلاسيين والرومانتيكيين. ونحن نجد في سبيل ذلك –أن شكسبير على لسان هاملت يبين الغرض من التمثيل إذ يقول: هاملت في المسرحية موصياً الممثلين: "... كان الغرض من التمثيل في الماضي ولا يزال غرضه في الحاضر، أن يجلو المرآة للطبيعة، فيظهر الفضيلة على ملامحها، ويطلع الحقارة على صورتها، ويجلو لأهل العصر عمرهم وجرمهم، وظاهرهم، وباطنهم"[3]. وهذه الكلمات التي نطق بها هاملت –في رأي فرنسيس فرجسون– تعبير عن الحاجة الدائمة إلى تقليد الحياة البشرية والفعل الإنساني تقليداً مباشراً له دلالته[4].

ومثل ذلك نجده عند الرومانتيكيين فهم لا يخرجون على ماهية المسرح ومباشرته الواقع والطبيعة، فإذا كان المسرح مرآة للطبيعة (العلاقات في الحياة) عند شكسبير فإن فيكتور هيغو في مقدمته الرومانتيكية لمسرحيته (كروميل) يضيف أن هذه المرآة يجب ألّا تعكس الواقع كما هو، وإنما يجب أن تكثفه وتركّزه، يقول: "المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا كانت هذه المرآة عادية ومسطحة ومتجانسة فإنها لن تعكس من الأشياء سوى صورة عاتمة لا ميزة فيها، صادقة، إلا أنها فاقدة اللون، ونحن نعلم كيف تَبْهَتُ الألوان في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركيز تجمع الإشعاعات الملونة وتكثفها دون أن تضغطها، وتجعل من الومضة ضياء، ومن الضياء شعلة عندئذٍ فقط تصير المسرحية فناً"[5]. وهيغو لا يعترف بالمسرحية فناً إلا إذا أعادت تشكيل الواقع إعادة مفعمة بالحياة، وهذا ما تدعو إليه الواقعيّة في مقولاتها.

---

[1] ينظر: المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص 10-11.

[2] علم المسرحية، ألّارديس نيكول، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992م، ص 44.

[3] فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، تر: جلال العشري، مراجعة: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م، ص 49.

[4] ينظر: نفسه، ص 49.

[5] مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، فيكتور هيغو، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994م، ص 149.

وهنا نرى أن الكاتب المسرحي ـ بوصفه فناناً ـ يُعنى بكيفية ربط عرضه المسرحي بالحياة نفسها، ذلك أن المسرحية تُعنى في الأصل بمعالجة الواقع بغضِّ النظر عن انتماء كاتبها إلى مدرسة أدبية معينة، وما الواقع الذي يُعنى المسرح به إلّا العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتنوعة، وهو يعيدها بالتمثيل أمام الجمهور إلى الحياة مرة ثانية مفعمة بالنشاط. لذلك فإن المسرح يضاعف شعورنا بالحياة نتيجةً لِمَا فيه من تصويرٍ واقعي مباشر وحيٍّ لمواقف إنسانية شتى، والمسرح بذلك في نظر هيغو محور الإنسانية، فهو يقول: "المسرح مركز نظر، كل ما يوجد في العالم والتاريخ والحياة والإنسان ينبغي ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن"[1] أي يقدر المسرح على أن يصور الواقع الإنساني تصويراً فنياً وأن يعيد تشكيله تشكيلاً مبدعاً، وإنّ ما قرّب المسرحَ من الواقع هو التمثيل فيه، ذلك العنصر الذي لا يمكن إلا أن ينتسب إلى الواقع بدرجة ما. وبهذا العنصر "يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون واقعياً يصور الحقيقة كما هي... وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتلخص في جهاده المتصل أن يقرُبَ من تصوير الواقع جهد المستطاع... نتج عن هذا كله ميل طبيعي في المسرح نحو الواقعيّة فيما يمثله، أضف إلى ذلك ميل المسرحية بطبيعتها إلى أن تعالج الشؤون الاجتماعية أعني شؤون الإنسان باعتباره عضواً في جماعة"[2].

ولا أدل على هذا الكلام من أن البحث إذا تصفح معاجم المصطلحات المسرحية فإنه يقع على العديد من المصطلحات التي تفسر مدى ولع المسرحية واهتمامها بتمثيل الواقع ومن تلك المصطلحات: الإيهام بالواقع، والمحاكاة (تصوير الواقع)، ومشابهة الحقيقة، وقاعدة الوحدات الثلاث (وحدة الفعل، وحدة الزمان، وحدة المكان) التي تحرص على تقديم المسرحية في أقرب صورها إلى الواقع، وغيرها من المصطلحات[3].

إن هذه المصطلحات على اختلاف دقائقها وحيثياتها تستهدف إلصاق المسرح بالواقع شكلاً ومضموناً. وقد تصل قوة الإيهام بالواقع إلى درجة يتفاعل فيها الجمهور مع الممثلين بصورة توضح قوة التوتر بين الوهم والحقيقة. ويذكر مارتن إيسلين في سبيل ذلك قصة الفلاح في القرن الثامن عشر حين رد على ريتشارد الثالث الذي صاح: "مملكتي مقابل حصان" فرد عليه الفلاح بأن قدّم إليه فرسه الهرمة[4]. وما كان هذا الأمر ليحصل في فنٍّ غير المسرح، لأنه يتمتع بصفتي الواقعيّة والمباشرة. و"إن صفتي الواقعيّة والمباشرة اللتين تنفرد بهما الدراما... تعني أن للدراما كل مقومات العالم الحقيقي والمواقف الحقيقية التي نقابلها في الحياة مع اختلاف واحد وحاسم: المواقف التي نجابهها في الحياة حقيقية بينما في المسرح... فهي مجرد تمثيل وادعاء. إنها تمثيل لا أكثر"[5]. وهذا التمثيل أول ما أدخل الفن المسرحي على عتبات الواقعيّة، وهو ألين وأطوع في قبولها مذهباً أدبياً، وبخاصة أن عناصر المسرح ومكوناته تمتزج امتزاجاً واضحاً بمفاهيم الواقعيّة ومقولاتها. وذلك ليس في عصر المسرح الواقعي الحديث فحسب، وإنما منذ بدء التنظير للمسرح على يد أرسطو أبي الفلسفة التجريبية الواقعيّة.

وبعد: فإننا إذا أردنا النظر في عناصر المسرح ومدى لصوقها بالواقعيّة، فإن البدء من تنظير أرسطو لها ذو فائدة كبيرة في تأصيل علاقة المسرح بالواقعيّة من حيث الشكل والمضمون.

---

[1] مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، ص 149.

[2] فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1959م، ص 188- 189.

[3] تنظر هذه المصطلحات في : المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997م. الإيهام بالواقع: ص 91 وما بعدها، المحاكاة (تصوير الواقع): ص 412 وما بعدها، مشابهة الحقيقة: ص 465 وما بعدها، الوحدات الثلاث: ص 523 وما بعدها.

[4] ينظر: البنية التشريحية للدراما، مارتن إيسلين، تر: منذر محمود محمد، مطبعة عكرمة، دمشق، ط 1، 1994م، ص 109.

[5] نفسه، ص 18.

- **طبيعة المسرح: محاكاة فعل**

تستند الواقعيّة إلى فلسفة جمالية حيال مرجعيتها للواقع وهي الانعكاس الفني له، وهذا الانعكاس يفسَّر على أنه إعادة خلق الواقع بعلاقاته حياةً ثانية لا على أنه تصوير فوتوغرافي له[1].

فإذا كان التمثيل في المسرح أدخل المسرح من أبواب الواقعيّة لكونه يمثل حياة الإنسان لا الخوارق والحيوان والجماد، فإن على المسرح أن يكشف أنّ ما يتم تمثيله لا يُمثَّل بصورة فوتوغرافية وإلا فقد انكفأ عن الواقعيّة. ولما كان المسرح يدعي أنه أعرق الفنون وألصقها بالواقعيّة مذ نشأ، فإنه لحقيق بالبحث أن ينظر في أول تنظير نقدي يتوجه نحو المسرح، وهذا التنظير كان على يد أرسطو في كتابه (فن الشعر) إذ قدّم فيه بياناً عن المسرح، وما زال هذا البيان صالحاً حتى العصر الحديث حيث نشأت أنواع من المسرح افترقت عنه[2].

يحدد أرسطو طبيعة المسرح خلال تعريفه التراجيديا، إذ يقول: "التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين"[3].

ويحدد أرسطو تعريف الكوميديا على أنها محاكاة أيضاً[4] أو بالأحرى أنه يرى أن فنون الشعر والمسرح والرقص والموسيقا كلها أشكال من المحاكاة ولكنها تختلف في المحاكاة باختلاف المادة أو الموضوع أو الأسلوب[5]، ولعل ذلك جاء من نظرته الواقعيّة التجريبية في فلسفته.

وعلى الرغم من أن أرسطو لم يبتدع مفهوم المحاكاة بل سبقه إلى ذلك أستاذه المثالي أفلاطون إلا أنه افترق عن أستاذه في فهم معنى المحاكاة ووظيفتها. فالمحاكاة عند أفلاطون ذات معنى سلبي هجائي، لأنها تقتضي أن يحاكي الفنان صورة عن الواقع والتي هي في الأصل صورة مشوهة عن المثال، فالفنان عند أفلاطون يحاكي نسخة عن نسخة[6]، لذلك طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة.

لكن أرسطو يعطي المحاكاة معنى أعمق من ذلك، ومفهوماً جوهرياً يجعل منها مبدأ يثري الفن ويبعث فيه الحياة. فالمحاكاة عند أرسطو أولاً تقدم نسخة عن الأصل الواقع، وهي لا تتوقف عند مجرد التصوير الفوتوغرافي والتقليد، وإنما تتعدى ذلك إلى إعادة التشكيل والخلق الإبداعي، وهذا ما أكده في غير ما موضع من كتابه فن الشعر، فهو يرى مثلاً أن المحاكاة في التراجيديا والكوميديا لا تصور الواقع بالضرورة كما نعهده (أناساً أفاضل أو أردياء)، وإنما تحاكي أناساً أحسن مما هم عليه أو أسوأ مما نعهدهم أو كما هم في المستوى العام، ويقول: "وبهذا الفرق تختلف التراجيديا عن الكوميديا، فالكوميديا تصور أناساً أسوأ مما نعهدهم عليه، بينما تصور التراجيديا أناساً أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع"[7]. ولعله يريد هنا أن تصوير

---

[1] ينظر: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، مصر، ط 2، 1980م، ص 118.

[2] ينظر: فن الشعر، أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983م، هامش إبراهيم حمادة، ص 100، و: المعجم المسرحي، ص 358. مادة القواعد المسرحية وقد تمت الإشارة إلى أن هذه القواعد ظلت سائدة حتى في القرن التاسع عشر وتحكمت بكتابة المسرح.

[3] فن الشعر، ص 95.

[4] ينظر: فن الشعر، ص 88، وقد عرف الكوميديا على أنها "محاكاة لأشخاص أردياء أي أقل من المستوى العام...". وقد رمّم بعض الدارسين تعريفاً للكوميديا شبيهاً بتعريف التراجيديا، وقدمه إبراهيم حمادة على أن "الكوميديا محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك... ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير". ينظر: نفسه، ص 90.

[5] ينظر: نفسه، ص 55.

[6] ينظر: المعجم المسرحي، ص 413 مادة المحاكاة وتصوير الواقع.

[7] فن الشعر، ص 67- 68.

الواقع أو محاكاته تتطلب في التراجيديا والكوميديا أن يقدم الكاتب صورته في شيء من العمق والتكثيف وإعادة التشكيل الذي يفي بالغرض من المسرحية.

وفي ضوء فهم أرسطو المغزى من المحاكاة يرى أن الفرق بين الشاعر والمؤرخ ليس في التأليف، وإنما في طبيعة المحاكاة وحيويتها، ولذلك يرى "أن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلاً بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية إذ ليس بالتأليف نظماً أو نثراً يفترق الشاعر عن المؤرخ... بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه"[1]. ومثل ذلك الموقف وقف أرسطو في عنوان له (الشعر والحقيقة) حين يقول: "فقد ينكر معترض على الشاعر وصفه غير المطابق للحقيقة، إلا أنه يمكنه الرد على ذلك بقوله بأن الأشياء المصورة صورت كما يجب أن تكون"[2].

وعلى هذا فإن أرسطو يحدد مقولة المحاكاة (Mimesis) أساساً لطبيعة العمل المسرحي، لكنها لا تعني التقليد الحرفي وإنما إعادة إنتاجٍ وتشكيلٍ إبداعي له قيمة تخييلية، ولكنه لا يتأتّى من الخيال المجرد وإنما من الواقع مادة وصورة، وهذا هو الانعكاس الفني في الواقعيّة. ولكن السؤال هنا ماذا يحاكي المسرح عند أرسطو (بالمعنى الحيوي الفني للمحاكاة) إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المسرح أساسه التمثيل؟.

إن المسرحية عند أرسطو "لا تحاكي الأشخاص، وإنما تحاكي الأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء وسعادة الإنسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل... فالحدث الدرامي يستخدم فعلاً كي يصور به شخصية"[3].

وهذا الفعل هو ما يسميه اليونانيون (Drama) بمعنى الحدث أو الفعل المثير، وقد صارت كلمة الدراما تطلق مرادفة للمسرح لكون الفعل أساس مادة المسرحية[4].

فالمسرحية تصور الأفعال الإنسانية لا الطبيعة والحيوان والخوارق غير البشرية، وإن مثلتها فيكون ذلك على سبيل الرمز. ولكون المسرحية مجالاً للإنسان بأفعاله وعلاقاته فإن حيويتها تقتضي أن تكثر فيها الحركات والأفعال لا الأقوال فقط وإلا فلا تتوفر فيها شروط الجودة والكمال ويؤول العمل فيها إلى الفشل لكثرة القول وقلة الحركة[5].

إن المحاكاة في المسرحية تساوي الواقعيّة في العمل الأدبي، وتزيد عليها بأمور أهمها أن المسرحية تحاكي أفعالاً إنسانية محاكاة تخييلية فهي تمزج النص وهو (العنصر الثابت) بالممثلين وهو (العنصر المتحرك)، وهذا ما يمنح المسرحية حيوية حتى في إعادة عرضها مرة ثانية. ذلك أن "خاصية العمل الفني المسرحي هي أنه لا يُقدَّم على أنه من المعطيات التي اكتسبت شكلها النهائي سلفاً، عليه أن يعيد بناءه من جديد عند كل عرض بفضل تعاون الممثلين، مترجميه الضعفاء، والمتفرجين، شهوده الضعفاء، كُلِّف هؤلاء برسالة مشتركة ألا وهي تحويل العمل المكتوب، أي سلسلة من الرموز المجردة المرسومة على الورق، إلى حقيقة أطهر من الواقع كله"[6].

---

[1] فن الشعر، ص 114. ويجدر بنا أن نذكر أنّ أرسطو يستخدم كلمة الشاعر وقد يقصد بها المسرحي، لأن مادة المسرح كانت تكتب شعراً.

[2] نفسه، ص 217.

[3] نفسه، ص 97.

[4] ينظر: المعجم المسرحي، ص 194. والمعجم الأدبي، ص 109. وقد نشأ نوع من المسرحية أطلق عليه اسم الدراما، لكن كلمة الدراما على العموم تعطي معنى مرادفاً لكلمة المسرح والمسرحية.

[5] ينظر: فنون الأدب، ص 179- 181.

[6] المسرح وقلق البشر، بيير آجيه توشار، تر: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م، ص 175.

إن ما يفعله الفن المسرحي أنه في نصه المكتوب يختزن الأفعال الإنسانية ويعيد تشكيل العلاقات بمحاكاتها الفنية، وعلى خشبته بين يدي الممثلين يبعث هذه الأفعال حية تسعى، ويعيد بعثها في كل مرة يتم تمثيل العمل المسرحي فيه، ولو كان مع الممثلين أنفسهم. ولعل هذا ما دعا إريك بنتلي إلى تسمية محاكاة الفعل ب (محاكاة الحياة)، يقول: "هل كان للفن وجود لو لم يرغب الإنسان في الحياة مرتين؟ لك حياتك. وعلى المسرح تحياها ثانية. إنه تأويل بسيط، ولكن بساطته لا تمنع صمته، وأساتذة اليونانيات يفسرون لنا دائماً أن المحاكاة عند أرسطو لا تعني المحاكاة ولكنها، رغم ذلك، تعني المحاكاة"[1].

إن المحاكاة على بساطتها تعني الحياة حين يكون الفعل المحاكى على المسرح. إن محاكاة الفعل في المسرح تدعو إلى إشكالية جديدة تعرضت لها الواقعيّة وهي: أن الواقع زاخر بالعلاقات الاجتماعية فهل يصور الأدب الواقع كله؟ لقد حلّت الواقعيّة هذه الإشكالية بأن الأدب الواقعي يختار من الواقع الجوهر الخاص ويحلله بوعيه ويكثفه ثم ينتقل به إلى العام.

ومثل هذه الإشكالية تتعرض له المسرحية، فلا يمكن أن تحاكى الأفعال الإنسانية كلها في المسرح. وهنا يشدد أرسطو في سبيل حل هذه المسألة في تعريف التراجيديا على أن الفعل "تام في ذاته له طول معين"[2]. ويعني التمام هنا وجوب تحقيق كمية من الأحداث مكتفية بذاتها تشكل كلاً متكاملاً لها بداية ووسط ونهاية، أما الطول المعين أو الامتداد فيسمح بتطوير هذا الفعل تطويراً درامياً منتظماً في وحدة عضوية. وهذا ما يسمى بـ (وحدة الفعل) وهي أولى قانون الوحدات الثلاث في المسرح[3] وأسماها، وهي المبدأ الجمالي الذي قَبِل به المسرحيون على اختلاف مشاربهم، حتى الذين ثاروا على قانون الوحدات الثلاث فإنهم ثاروا على وحدتي الزمان والمكان، ومنهم المسرحي الرومانتيكي فيكتور هيغو فهو يقبل وحدة الفعل. ويصحح النظرة إلى معنى هذه الوحدة حين يفرق بين وحدة الفعل وبين بساطته، يقول: "وحدة الحدث وحدها التي يقبلها الجميع، لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا العين ولا الذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كلٍّ واحد في الوقت نفسه... لنحترس من أن نخلط بين وحدة الحدث وبساطته لأن وحدة الحدث لا تنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية التي ينبغي أن يقوم عليها الحدث الرئيس، يجب فقط أن تنجذب هذه الأجزاء الخاضعة بحذاقة للكل، دون توقف إلى الحدث المركزي... إن وحدة الحدث هي قانون المنظور في المسرح"[4].

إن هذه الوحدة تعني إذن انتقاء الجوهري في الفعل الإنساني الواقعي وتكثيفه وإعادة إنتاجه ضمن مبدأ الحتمية أو مبدأ الاحتمال اللذين أشار إليهما أرسطو في معرض تفضيله الشاعر على الفيلسوف[5].

أما وحدتي الزمان والمكان فقد أشار إليهما أرسطو إشارة لطيفة[6]، ولم يلتزم بهما التزاماً صارماً إلا فئة قليلة في فرنسا وفي فترة محددة. ومهما يكن من أمر فإن "غاية تطبيق الوحدات الثلاث التوصل إلى أكبر قدر ممكن من التطابق بين العمل المسرحي (مكان الحدث وامتداده الزمني) والواقع الذي يصوره بشكل يخلق الإيهام"[7].

---

[1] الحياة في الدراما، أريك بنتلي، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982م، ص 13.

[2] فن الشعر، ص 95.

[3] ينظر: فن الشعر، حاشية إبراهيم حمادة،، ص 102 و: المعجم المسرحي، ص 525، مادة وحدة الفعل.

[4] مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، ص 136.

[5] ينظر: فن الشعر، ص 114.

[6] ألمح أرسطو إلى وحدة الزمان حين قال: "فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها كلما أمكن ذلك على زمن مقداره دورة شمسية واحدة أو ربما تجاوزت ذلك بقليل". فن الشعر، ص 89. وألمح إلى وحدة المكان حين قال: "التراجيديا تحقق غايتها من المحاكاة خلال أضيق الحدود من الامتداد". فن الشعر، ص 231. وكان ذلك في الحالتين كلتيهما في معرض مقارنته بين التراجيديا والملحمة، وهاتان الوحدتان تم التنظير لهما بعد أرسطو، أما أرسطو فقد أكد على وحدة الفعل.

[7] المعجم المسرحي، ص 524.

ولعل الفهم الجمالي لوحدة الفعل يغري بالحديث عن فهم أرسطو كيفية بناء الحبكة (موضوع المحاكاة) في المسرحية حتى تخرج حبكة واقعيّة موضوعية مرضية.

- **موضوع المحاكاة في المسرح:**

تؤكد الواقعيّة في الأدب على التزام الكاتب في تناوله موضوعه بالموضوعية والصدق الفني، وهذه المقولة لا تعني حرفياً التزام الكاتب الحياد في عرض الواقع وتصويره، وإنما شاركت التفسيرات الجمالية في صياغة مفهومها على أن تعني أن الكاتب حين يمرر الواقع عبر وعيه وتجربته وفهمه يجب أن يخرجه صورة فنية حية مشابهة للواقع في علاقاتها وتفاصيلها[1]، وهذا لا يعني أن الواقع صار صورة ممزوجة بذاتية الأديب الواقعي، لأن إرادته حينئذٍ ليست مطلقة مهما بدت حرة بل تخضع لقوانين الحياة الموضوعية وتخضع لمبدأ الاحتمال أو الضرورة (الحتمية)[2].

والمسرحية كذلك فإنها ككل عمل أدبي آخر "ليست مستودعاً للأفكار أو الحقائق facts، وإنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف. وإذا عرفنا أن جوهر الدراما هو الصراع كان ذلك تأكيداً لحيوية الحقيقة المسرحية. إنها من نوع الحقيقة الأدبية أولاً وقبل كل شيء. وهي لذلك لا يمكن أن تقوم مستقلة، بل تبرز خلال أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف، ويجعلها من نفسه موضع التأمل والتفكير"[3].

فالصدق الفني في ترتيب موضوع المسرحية يكون أظهر، وعلى الكاتب المسرحي أن يتوخاه بدقة ذلك أن موضوع المسرح هو الفعل الإنساني الممثل. وهذا الموضوع من جهته يخضع في اختياره من قبل المؤلف المسرحي لإرادة الواقع والجمهور بصورة أكبر وأشد من أي موضوع سردي، ذلك أن "وجود الجمهور الحي كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه، وشرط لتحقيق التواصل بين مرسل ومتلقٍ... والواقع أن الكتابة المسرحية تبنى على تصور مسبق لجمهور محدد له مواصفات عامة معروفة سلفاً"[4]. لذلك يؤكد جورج لوكاتش في حديثه عن موضوع الدراما "أن اختيار أحداث كبرى من الواجب بل ومن الضروري أن تتقابل ـ انسجاماً ـ مع مشاعر جماهيرية كبرى هي الأخرى، إضافة إلى خبرات كبرى بطبيعة الحال، وحتى ترى في صورة الأحداث العمومية، ولا ضير في ذلك أبداً فسيكولوجية المجاميع هي التي تتصدر الموقف آنذاك"[5].

فإذا كانت الواقعيّة تتحرى الصدق الفني في ترتيب أحداث الموضوع بما يشبه الصورة الحية للواقع، فإن ذلك في المسرح على درجة عالية من الوضوح لأنه تمثيل الأفعال الإنسانية تمثيلاً مباشراً عبر شخصيات توهم بالواقع. وإذا كانت الموضوعية في الأدب الواقعي تحد من إرادة المؤلف بقوانين الواقع، فإن ذلك القيد في المسرح أشد لأن الموضوع المسرحي يخضع لقوانين الواقع ولقوانين الجمهور، وما الجمهور إلا الواقع الإنساني بعلاقاته الثرة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تحقيق الصدق الفني أو المحاكاة كما يريدها أرسطو في موضوع المسرحية هو أصعب منه في موضوع الآداب السردية، ذلك لأن موضوع المسرحية هو الفعل الإنساني، والفعل أساسه الصراع، وهذا الفعل تمثله الشخصيات، والشخصيات تتحرك حسب الفكر الذي صنعه لها المؤلف. وعلى هذا يمكن القول: إن حبكة الموضوع مادتها الشخصيات التي تمثل الفعل، ومادة الشخصيات هي الفكر، وتشكيل الشخصيات ورسم فكرها محكوم بالحبكة[6].

---

[1] ينظر كلام الناقد بيلينسكي في: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 114.

[2] يخضع التصوير الواقعي لمبدأ الحتمية الاجتماعية والحتمية التاريخية: للتوسع ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 25 وص210.

[3] قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980م، ص 37.

[4] المعجم المسرحي، ص 159.

[5] تاريخ تطور الدراما الحديثة، جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2016م، 1/ 27.

[6] ينظر: فن الشعر، هامش إبراهيم حمادة، ص 103.

وبمعنى آخر: إن مادة الحبكة في الآداب السردية هي الأحداث، والحبكة تنظم هذه الأحداث مع ما يناسبها من شخصيات. أما مادة الحبكة في المسرحية فهي (فكر الشخصيات) لأن الشخصيات بفكرها هي التي تقوم بالفعل الذي هو المادة الحقيقية للمسرحية إلا أنه يترجم تمثيلاً، لذلك فإن الحبكة في المسرحية لا تشتغل على مادتها الحقيقية (الفعل) وإنما تشتغل على ما يظهر هذه المادة وهو الشخصيات والفكر الذي يرسم لها، وعلى هذا تكون مادة الحبكة الظاهرة هي فكر الشخصيات التي تقوم بالفعل. ومن هنا فإن الكاتب المسرحي يحتاج إلى تحقيق الصدق الفني في العمل على الحبكة والفكر والشخصية على سوية عالية. لذلك رأى أرسطو أن أهم أجزاء التراجيديا وأخطرها هي الحبكة والفكر والشخصية، فكيف نظر أرسطو إليها؟.

- **الحبكة :**

يزاوج أرسطو بين الحبكة Mythos[1] والشخصية، ويبين رأيه في الحبكة تحت هذا العنوان (الحبكة والشخصية)، يقول: "إلا أن أكثر تلك العناصر ـ عناصر التراجيديا ـ أهميةً هو بناء الأحداث (الحبكة)، لأن التراجيديا ـ بالضرورة ـ لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال... وعلى هذا فالحدث الدرامي يستخدم كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل. ومن ثَمَّ فإن مجرى الأحداث ـ أي الحبكة ـ يشكل غاية التراجيديا والغاية في كل شيء أهم ما فيه..."[2]. ثم يكرر أرسطو: "وهكذا نؤكد بأن التراجيديا هي أساساً محاكاة لفعل وإذا كانت تحاكي الأشخاص فلأنها تحاكي الفعل أساساً"[3].

ويظهر من هذا الكلام مدى احتفال أرسطو بالحبكة بقدر ما يظهر مدى عنايته بتوضيح أن في المسرحية أحداثاً تختفي وراء الشخصيات وفكرها، والحبكة تنظم الأحداث وإن كانت في الظاهر تنظم فكر الشخصيات فلِأنّ الأحداث إنما هي أفعال قيد التمثيل، مما يقنع أن الشخصيات بفكرها هي التي تصنع الأفعال، ولعل هذا ما يعطي المسرح ميزة إضافية في تحقيق أكبر قدر ممكن من الواقعيّة والصدق الفني في بناء الأحداث، فالحبكة "ليست مسألة ميكانيكية في ترتيب سببية مقنعة بعض الشيء، ولا ترتيباً رياضياً صرفاً لقصة بوليسية. بل هي أكثر عضوية من ذلك، إنها ربط الحوادث ربطاً يعطي القارئ انطباعاً بأن الحياة تجري في الحقيقة على هذا النحو. لقد وضع أرسطو الحبكة في رأس قائمة شروط الدراما الجيدة"[4]، ولئن كان أرسطو قد صنف الحبكة جزءاً من أجزاء التراجيديا، إلا أنه صرح بأنها الغاية منها والغاية في كل شيء أهم ما فيه حسب قوله سابقاً. والنظر في أهمية الحبكة عند أرسطو يستلزم النظر في الشخصية وفكرها لكونها مادة الحبكة ظاهرياً.

- **الشخصية:**

إذا كانت المسرحية محاكاة فعل فإنها تعتني بالدرجة الأولى بالشخصية لأنها مجلى ذلك الفعل. ومن هنا يعطي أرسطو أربعة خصائص يجب أن تكون الشخصيات عليها، وهي كما يرى:

1. الصلاحية الدرامية: أي أن تكون الشخصية مؤثرة دراماً.
2. الملاءمة أو صدق النمط: فهناك مثلاً نوع من الشجاعة والرجولية والمهارة في الكلام لا يليق إسناده إلى المرأة.
3. مشابهة الواقع.

---

[1] تُعرف الحبكة بـ (Plot)، ولعل استخدام أرسطو كلمة (Myths) إشارة إلى المادة الأولية التي تتشكل منها الحبكة. ينظر: المعجم المسرحي، ص166.

[2] فن الشعر، ص 97.

[3] نفسه، ص 98.

[4] الأدب والمجتمع، دافيد ديتشيز، تر: عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1987م، ص 263.

4. ثبات الشخصية أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية، فإن كانت غير متساوقة مع ذاتها وكان ذلك صفة من صفاتها فينبغي أن تبقى هكذا غير متساوقة مع نفسها حتى النهاية[1].

ومن الواضح أن عناية أرسطو بالشخصية المسرحية عنايةٌ تجعل الشخصية صالحة لأن تكون نموذجاً، ولعل ذلك بسبب تكثيف الواقع على المسرح مع قلة الشخصيات وقصر المدة الزمنية التي ينبغي أن يتم العمل المسرحي بنجاح خلالها. وهذا ما حدا بالأديب المسرحي إلى الانصراف إلى عدد محدود جداً من الشخصيات وأهمها شخصية البطل والعناية بها عناية تكسبها القوة وشدة وقعها في نفوس المشاهدين، هذا ما جعل البطل يرسخ أكثر من غيره في النفوس[2].

وهذا يحيل على مبدأ النمذجة في الأدب الواقعي، وهو مبدأ جاء من تكثيف الواقع وتصوير ما هو جوهري فيه، والتعميم بعد التخصيص[3]. والحق أن الناظر في أكثر النماذج التي نالت شهرة طائرة في الأدب العالمي يجدها نماذج وُلدت في أغلبها على خشبة المسرح، سواء أكانت نماذج إنسانية عامة مثل نموذج البخيل، أم نماذج بشرية مأخوذة من أساطير قديمة مثل بروميثيوس وبيغماليون، أم نماذج مأخوذة من أساطير شعبية مثل فاوست ودون جوان، أم من شخصيات تاريخية مثل كيلوباترا وغيرها[4]. وهذه النماذج ـ وإن جاءت بها بعض الأساطير ـ فإن حياتها الثانية على المسرح هي ما جعل منها نماذج خالدة. ولئن كانت هذه النماذج تعود لأبطال عظماء وملوك ونبلاء وغيرهم فإن المسرح في العصر الحديث إبّان الواقعيّة حاول مجتهداً نمذجة الشخصيات من الحياة الواقعيّة العامة تحيزاً منه للواقع، وقد تطلب "هذا التحيز للواقع توجيهاً جديداً في انتقاء المواضيع والشخصيات، فلم تعد هناك حاجة لأبطال وأنصاف الآلهة ولا لممالك بعيدة أو لأميرات الأساطير ولا فتوحات خرافية"[5].

ولا يفوتنا أن نلمح إلى أن الشخصية الحية على خشبة المسرح بلباسها وحركاتها وإيماءاتها وانفعالاتها تبعث الحياة في الفعل أكثر مما توحي به الصفحات والسطور العديدة التي تصف كل تفصيل من الشخصية في الآداب السردية.

مع ذلك فإن الشخصية بلا اتساق فكري منتظم يستحوذ عليها تصبح شخصية مخلّة بالعمل المسرحي وموهنة بالحبكة المسرحية، لذلك جعل أرسطو الفكر جزءاً منفصلاً عن الشخصية حين عدد أجزاء التراجيديا.

- **الـفِـكْـر:**

يحدد أرسطو "مفهومه عن الفكر بقوله: ثم يأتي جزء الفكر في المقام الثالث وأعني به القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظروف المتاحة... وشخصية المرء هي التي توضح الشيء الذي يختاره أو ينبذه..."[6].

ويوضح إبراهيم حمادة مراد أرسطو من مفهوم الفكر بقوله: "إن الفكر Dianoia هو العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصفها تبعاً لمواصفاتنا بأنها معقولة أو غير ذلك... بمعنى أن الفكر في مسرحية ما يتمثل في كل ما تقول الشخصيات وما تفعله. ومن ثَمَّة فهو يتجلى في مشاعر الشخصيات وفي تأملها الفكري وقراراتها الفعلية، وبهذا يعد الفكر هو المادة الأساسية التي تصاغ منها الشخصية الدرامية".[7]

---

[1] ينظر: فن الشعر، ص 149- 150.

[2] ينظر: فنون الأدب، ص 186.

[3] ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص113. و: المدخل إلى الآداب الأوربية، فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط 2، 1996م، ص204.

[4] للتوسع ينظر كتاب: النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1957م، ص 65- 88. صنف فيه المؤلف عدداً من النماذج في خمسة أصناف هي: 1- نماذج إنسانية عامة 2- نماذج بشرية مأخوذة من الأساطير القديمة 3- نماذج مصدرها ديني 4- نماذج مصدرها أساطير شعبية 5- الشخصيات التاريخية.

[5] الدراما، ميشال ليور، تر: أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1965م، ص 28.

[6] فن الشعر، ص 98.

[7] فن الشعر، هوامش إبراهيم حمادة، ص 105.

ويبدو أن مفهوم أرسطو المسمى بالفكر هو نفسه مفهوم (السيمياء الفكرية) عند جورج لوكاتش. والذي يعني به منظومة المدارك الفكرية والمعرفية التي تتحلى بها الشخصية وتواجه بها العالم كما رأينا سابقاً. والكاتب الواقعي مطالب بأن يزود شخصياته بسيمياء فكرية مبنية على أساس الصدق الفني (الموضوعية)، والموضوعية هنا كما رأينا لا تشترط صحة مدارك الشخصية وإنما تشترط بناء هذه المدارك على أساس واحد في العمل الأدبي كله[1]، وهذا ما أشار إليه أرسطو أيضاً في كلامه على ثبات الشخصية كما أثبتنا آنفاً. وهكذا يتفق المسرح عند أرسطو مع الواقعيّة في بناء الشخصية ومنظومتها الفكرية.

ولا ينسى أرسطو أن يتمم هذا الاتفاق بمبدأ إضافي زاده على الشخصية في مجال تطورها، وهو مبدأ الحتمية والاحتمال، يقول في ذلك: "وكما هو المتبع في بناء الحبكة ينبغي على الشاعر في تصويره للشخصية أن يهدف دائماً إلى تحقيق الحتمية أو الاحتمال. بمعنى أن أي شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ينبغي أن يكون ما يقوله أو ما يفعله هو النتيجة المحتملة أو الحتمية لشخصيته. وكذلك فإن أية حادثة تتلو الأخرى ينبغي أن يكون التتابع جارياً على مقتضى الحتمية أو الاحتمال"[2]. وهذا مبدأ من مبادئ الواقعيّة نتج عن الصدق الفني أو المنطق الفني في تصوير الواقع، وهنا يضعه أرسطو من أهم المبادئ التي يجب أن تسير عليها الشخصية المسرحية والأحداث المسرحية.

وإذا كان الفن المسرحي قد تماهى مع مقولات الواقعيّة في أهم أركانه فكيف يكون له التقاء معها في مادة المحاكاة المسرحية وهي اللغة؟.

– **مادة المحاكاة في المسرح (اللغة وطبيعتها):**

يخاطب الأدب الواقعي أكبر شريحة ممكنة من المجتمع، لذلك توجه نحو الآداب التي تتخذ النثر شكلاً لِلُغة خطابها وأهمها الرواية، لأن النثر لغة الحياة العامة وبه التواصل يكون أسهل[3]، والواقعيّة هدفها التواصل مع المجتمع. وغير خافٍ على الدارس أن المسرح في شكله الأول كانت مادته تكتب شعراً، لذلك يحدد أرسطو أن التراجيديا تكتب "في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وأعني هنا بـ (اللغة الممتعة) اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء"[4]. ويرى إبراهيم حمادة أن المتعة في هذه اللغة تكمن في أنها تتمثل في شعر موزون قريب من النثر في سيولته وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردي[5]. لكن اللغة الشعرية في المسرح بدأت تضؤل وتتراجع شيئاً فشيئاً في الملهاة أولاً، ثم بدأت تتراجع في المأساة "حتى أصبحت اليوم ومعظم المآسي تكتب نثراً، وتلك نتيجة طبيعية لسير المسرح نحو الواقعيّة فتمثيل الواقع من شأنه أن يضع النثر مكان الشعر لأنه لغة الحياة الواقعة"[6]. بل أصبح المسرحي يضيف الشعر إلى مسرحيته التاريخية حين يفكر باللجوء إلى التخفيف من واقعيتها[7]. ولكن ما الذي يميز لغة المسرح النثرية عن النثر في الآداب السردية، وما الذي يجعل من لغة المسرح أكثر واقعيّة من غيرها؟.

لعل الإجابة تبدأ أولاً من أرسطو حين يحدد طريقة المحاكاة في المسرح، إذ يقول : "وتتم المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي"[8]. وبما أن الدراما هي الفعل، والفعل تمثله شخصيات على المسرح فإن الشكل اللغوي الذي يناسب الشكل الدرامي

---

[1] دراسات في الواقعيّة، جورج لوكاتش، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1985م، ص 25-26.

[2] فن الشعر، ص 150- 151.

[3] ينظر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص141.

[4] فن الشعر، ص 95

[5] ينظر: فن الشعر، هامش إبراهيم حمادة، ص 102.

[6] فنون الأدب، ص 212.

[7] ينظر: البنية التشريحية للدراما، ص 43.

[8] فن الشعر، ص 95.

هو الحوار، و"الحوار هو الوسيلة الجوهرية في الدراما. وهو من شأنه تشريح الشخصيات، وتحديد الأبطال الدراميين، وتحديد علاقاتهم ونسجها مع بقية الشخصيات والأدوار المسرحية الأخرى من ناحية، ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى"[1].

والشكل الحواري في النثر يتطلب من الكاتب المسرحي أن يستند إلى الواقع الحياتي أكثر مما يتطلبه الشكل السردي من النثر، لذلك فإن المسرحيين لا يستغنون عن ملاحظة الحوارات في الحياة الحقيقية لتكون ذخراً لهم حين يبدؤون بكتابة الحوار بين شخصيات المسرحية، وبذلك تكون لغة المسرح الحوارية "من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأن ما يجري على الخشبة يجري هنا/ الآن، وهذه هي طبيعة المحاكاة كما حددها أرسطو أي (محاكاة الفعل بالفعل)"[2].

وهنا يغدو الحوار في المسرح عنصراً من الواقع قابلاً للأخذ من الحياة اليومية ولإعادة تشكيله عبر وعي الكاتب ثم إحيائه في العمل المسرحي بما لا يخرج عن الصدق الفني (الموضوعية) في كتابته، ولكن كيف يكون الحوار في المسرحية ذا علاقة بالموضوعية الواقعيّة؟.

إذا كانت الموضوعية مطلوبة في الحبكة والشخصية وفكرها فإن الحوار لغة ذلك. وإن التشخيص (وصف الشخصيات وتحديد فكرها) في أغلب المشاهد المسرحية أمر موكول للحوار بين الشخصيات نفسها وإلى ردة فعل الجمهور أكثر مما هو موكول إلى اللغة السردية الوصفية[3]، بالإضافة إلى أن الشخصية تعبر عن سيميائها الفكرية عن طريق الحوار، فلا يمكن أن يجعل الكاتب إحدى شخصياته البسيطة الساذجة تنطق بحوار مع شخصية أخرى، ويكون هذا الحوار ذا صبغة فلسفية أو علمية لا يتفق مع الشخصية وفكرها، لذلك فإن الصدق الفني يظهر في اللغة الحوارية بأجلى معاييره.

وإذا كانت الواقعيّة قد عنيت برصد تناقضات الحياة فإن الشكل الحواري في اللغة أبرع في تمثيل هذه التناقضات، وأقدر على إذكاء الصراع المسرحي.

إن الحوار يبعث الحياة الواقعيّة من جديد على خشبة المسرح، ويوقظ أذهان الجمهور ويشد انتباههم ويجتذبهم إلى فن الاستماع والتحليل للحوار والشخصية، "فالشخصية التي لا تقول سطراً حوارياً مشوقاً أو ذكياً أو مسلياً أو ممتعاً سيكون من الصعب جداً عليها أن تنال تعاطف الجمهور أو متعته"[4].

والحوار بذلك يشد الجمهور إلى لبِّ الفعل والصراع على خشبة المسرح ويشركه في الفهم والتحليل والتعليل والحل. إنه إذن يحقق أسمى أهداف المسرح والواقعيّة على حد السواء، وهو تحقيق التواصل مع الجمهور. فإذا كان الكلام عن المسرح والجمهور، فللمسرح أهداف ووظائف، ولعل من الصعب حصرها إلا أن الإشارة إلى بعضها فرض كفاية عن كلها. فكيف نظر أرسطو إلى المسرح من ناحيته الوظيفية؟.

- **هدف المحاكاة في المسرح (وظيفة المسرح) التطهير:**

لمّا وجّهت الواقعيّة الأدب نحو تصوير الواقع الاجتماعي، وأتاحت بمقولاتها للأديب أن يعبر عن الواقع جمالياً، فإنها في الوقت نفسه أناطت بالأدب أهدافاً تتمثل في تغيير ذهنية المجتمع للتوجه نحو إصلاح مفاسده، فكان هدف الأدب الواقعي الأول هو المجتمع والإنسان[5]. وإذا كان الحديث عن الهدف من الفن والأدب فإنّ الفن المسرحي لخليقٌ بأن يتصدر قائمة الفنون والآداب في هذا المجال، فالمسرح أول الفنون وأبوها، وهو ينطوي على هدف اجتماعي إنساني بطبيعته، فلا يمكن أن تمثل مسرحية أمام جمهور وهي لا تحمل أيَّ فِكْرٍ يستهدف إحداث تغيير في الجمهور جمالياً وذهنياً، ذلك أن "المسرح يحقق

---

[1] أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، كمال الدين عيد، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م، ص 296.

[2] المعجم المسرحي، ص 176.

[3] ينظر: البنية التشريحية للدراما، ص 46- 47.

[4] نفسه، ص 58.

[5] ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 105.

جاذبية على مستويين: المستوى الجمالي والمستوى الذهني، ففي المستوى الجمالي يعمل المسرح... على الإسهام في سد احتياجات الإنسان العاطفية وإشباع نهمه إلى كل ما هو جميل. وفي المستوى الذهني نجد أن القالب الدرامي يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الأفكار التي تفتّقَ عنها عقل الإنسان. وإن طلبة الفلسفة يدرسون أسخيلوس وجوته وإبسن وشو كما يدرسون أفلاطون وشوبنهاور وديوي"[1]. ولا يوجد فن يضاهي المسرح في تقديم مادة معرفية ثرة للإنسانية طوال تاريخ الفن والأدب.

ولعل لصوق المسرح منذ نشأته بالواقع الإنساني مادة وفكراً مكنه من رصد المعارف الإنسانية المتنوعة حيال الواقع وإغنائها وتطويرها. ولعل هذا ما يعبر عنه أرسطو الذي جعل المحاكاة أساس الفن، إذ يقول: "فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى، كما أن الإنسان ـ على العموم ـ يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة"[2].

وأرسطو في هذه القطعة يحدد وظيفتين للمحاكاة في الفن عموماً والمسرح خصوصاً وهما: اكتساب المعرفة الأولية، والشعور بالمتعة واللذة برؤية الواقع محكياً في الفن. ويمكن أن نعد أن أولى وظائف المسرح عند أرسطو هي اكتساب المعرفة ذهنياً وتحصيل المتعة واللذة جمالياً.

وبما أن المسرح عند أرسطو محاكاة لفعل إنساني عن طريق التمثيل، وهذه المحاكاة تولد العواطف والانفعالات في الفنون عامة وفي المسرح على وجه الخصوص، لذلك فإنه يحدد غاية المسرح بناءً على معطى العاطفة، وهذه الغاية هي التطهير Catharsis ، وذلك حين قال في تعريف التراجيديا: "... وتتم المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين"[3].

وهذا التطهير لا يخص التراجيديا فحسب، وإنما يكون في الكوميديا بعد إثارة الضحك[4]. وأرسطو إذ يحدد هذه الوظيفة من المسرح لا يقدم لها تفسيراً يعين المتلقي على فهم كيفية حصولها، هذا ما جعل التطهير مادة جدل عريض في المجالات المعرفية المتنوعة التي تناولته، فقدمت هذه المجالات تأويلات عديدة ومتناقضة أحياناً إذا ما قورنت ببعضها، وقد استضاءت في هذه التأويلات برسائل أخرى لأرسطو ذكر فيها التطهير مثل الخطابة والسياسة والأخلاق[5]. وإذا علمنا أن التطهير بوصفه مصطلحاً طبياً عند اليونان يعني التنقية والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي عن طريق معالجة الداء بالداء، فلعل أرسطو وهو ابن طبيب قد أراد بالتطهير المعنى الطبي والتربوي من حيث تأثيره في الفرد، ويكون التطهير بهذا المعنى تفريغاً لشحنة العواطف التي تنتاب المتفرج جراء مشاهدته مشاهد العنف والمآسي. وبذلك يتكرس اختلاف أرسطو مع أفلاطون الذي رأى في المحاكاة إثارة للعواطف، وهذا أمر سلبي على الفرد، أما أرسطو فيعطي للمحاكاة التي تثير العواطف وظيفة إيجابية للفرد حين تثير عواطفه وتطهره من خبيثها أو تعدلها فيه. وهذا المفهوم الطبي للتطهير أشار إليه أرسطو في مباحث أخرى كالموسيقى.

---

[1] المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م، ص 16.

[2] فن الشعر، ص 79.

[3] نفسه، ص 95.

[4] ينظر: نفسه، هامش إبراهيم حمادة، ص 90. وقد ربط غالبية علماء النفس بين الضحك والخوف ورأوا أن ظاهرة الخوف أولية بالنسبة إلى الضحك وبعبارة أخرى لا وجود لضحك إلا وقد سبقه خوف. ينظر في ذلك: المسرح وقلق البشر، ص 112.

[5] ينظر: نفسه، هامش إبراهيم حمادة، ص 102. وقد عدد ثماني نظريات من مجالات معرفية مختلفة تفسّر معنى التطهير.

ومع توجه الكلاسيين منذ القرن السادس عشر نحو محاكاة القدماء والمفاهيم الأرسطية أعطي للتطهير معنى يناسب عصر المسرحية وقتذاك، فكان التطهير أخلاقياً ودينياً وتعليمياً لأنه ربط بمفهوم الخطيئة في الدين المسيحي. وقد فهم التطهير في القرن الثامن عشر فهماً أخلاقياً فصار التطهير في المسرحية ذا بعد أخلاقي ويستهدف تعليم الفضيلة، في حين أخذ التطهير شكلاً من أشكال تفريغ شحنة العنف لدى المتفرجين وحثهم على الفضيلة في مسارح القرن التاسع عشر[1].

ويبدو أن عدم التحديد الأرسطي الدقيق لمفهومه (التطهير) عاد عليه وعلى المسرح بفائدة التأويلات التي زودت هذه الغاية المسرحية بأبعاد مختلفة وسمحت بوجهات نظر ذوقية تكشف عن مدى الاهتمام الفكري بتفسير أهداف المسرح. فالتطهير راحة حتى في المأساة لأنها عرضت على الجمهور محنة إنسان أعظم من أي شخص من الجمهور، وهو يواجه المحن ومصاعب الحياة بنبل وشهامة وشرف، والجمهور يشعر بالراحة حتى في تألم البطل وموته لأن الطبيعة الإنسانية بنبلها وعظمتها تعززت بشكل انتصاري، هذه الراحة هي التي تعيد الجمهور مرة ثانية إلى حياته اليومية مع إيمان أعظم بأخيه الإنسان وبهدفه في الحياة[2].

ولما "كان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً يتدخل في حياة البطل ويحتم مصيره"[3]. فإن التطهير في المأساة يورث الراحة حين يرى الجمهورُ البطلَ وهو يصارع قوى الحياة التي تحطمه دون تردد، وهذا الشعور لا يوسع آفاق تفهم الجمهور آلام الإنسانية وعظمتها فحسب، بل ينقي النفوس ويسكن ثائرها لدى شعورها بأن محنتها أقل بكثير من محنة البطل، وبأن القدر لا بد يأتي على كل فرد[4]. وهنا يكون التطهير في التصبّر وتقبّل المحن ومواجهتها، وفي كل ذلك يكون التطهير في تعزيز سوية الشعور والبصيرة حول الطبيعة والوجود، فلئن كان التطهير للانفعالات فهو التنوير للأفكار.

ومهما يكن من أمر فإن بعض الدارسين يشير ـ من وجهة نظر أخرى ـ إلى مدى توفّق أرسطو في اختياره عاطفتي الخوف والشفقة في المأساة "لأن الخوف عاطفة الإنسان نحو نفسه، ولأن الشفقة عاطفته نحو غيره، فكأن العاطفتين معاً هما أصول كافة العواطف الإنسانيّة. ولا يكون معنى التطهير في هذه الحالة التخلص من هاتين العاطفتين، بل يكون معناه الوصول إلى انسجام وتناغم في العلاقات البشرية"[5]. وبهذا تكون نظرة أرسطو إلى المحاكاة وتحديده التطهير غايةً في المسرحية وهدفاً أسمى لها قد جمع لنا فيهما الكلام الكثير عن وظائف المسرح المتعددة. فالمحاكاة تحقق وظيفة معرفية، ووظيفة جمالية لأنها فطرة الإنسان، وهو يشعر باللذة والمتعة حينما يشاهد شيئاً يحاكى.

أما الحديث عن كفاية التطهير المسرحي فغزير، فإنه بفضل النظرات والتأويلات بدا جامعاً العديد من الوظائف لعلنا نستشف أهمها:

الوظيفة المعرفية: حين يعزز إدراك الإنسان الطبيعةَ والوجود.

والوظيفة التربوية: حين يقدم له الأفعال الصحيحة والخاطئة.

والوظيفة الأخلاقية: حين يقدم له الشر والخير والتعامل مع المحن والأقدار.

والوظيفة النفسية: حين ينقيه من الانفعالات ويريحه ويعدّل عواطفه.

والوظيفة التواصلية: حين يثبت مدى تعاطف الجمهور مع الشخصيات.

---

[1] ينظر: المعجم المسرحي، مادة التطهير، ص 130- 131.

[2] ينظر: المرشد إلى فن المسرح، ص 9. و: البنية التشريحية للدراما، ص 86- 87.

[3] المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 5، 1970م، ص 84.

[4] ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، تر: فريد مدور، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1965م، ص 122- 123.

[5] مقدمة في نظرية الأدب، ص 208.

والوظيفة الاجتماعية: حين يعزز إيمان الإنسان بأخيه الإنسان، ويوحّد وجهة النظر الجماعية حيال ما يواجه الإنسان من محن.

لقد نطق أرسطو بالتطهير فقط غايةً في المسرح، لكن عظمة المسرح في النفوس وصدق الإيمان بعمق حضوره وجلال كلمته وعظيم غايته ونبيل هدفه خَلَقَتْ في كتب الدارسين والشرّاح والمؤولين في المجالات المعرفية والمتنوعة خَلَقَتْ من التطهير الوظائفَ والأهداف والغايات التي يقدمها المسرح للمجتمع أو قُلْ التي ينشدها المجتمع في المسرح.

وهذا خير دليل على أن الفن المسرحي له طبيعة ومهمة سوسيولوجيّة فريدة.

❖ سوسيولوجيّة الفن المسرحي:

أسفر اهتمام الواقعيّة بالمجتمع عن النظر إليها على أنها ذات سمة سوسيولوجيّة[1]، ورأى بعض الدارسين أن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للواقعيّة[2]، لأنها تنشد العلاقة التبادلية الخاصة بين الأدب والمجتمع.

وعلى ذلك فإن الفن الذي يولد من صلب المجتمع والجماعة لحري به أن يستحوذ على اهتمام الواقعيّة، لأنه لا بدّ يحمل السمة السوسيولوجيّة التي تتسم بها الواقعيّة، ولابد سيكون جديراً بحمل رسالتها.

وإن أول الفنون التي ولدت في جماعة هو المسرح. فإنه أصله الجماعي يعود إلى المشاهد التي كانت تمثل والطقوس والرقصات والشعائر الدينية التي كانت تؤدى في الأعياد احتفالاً بالآلهة (ديونيسوس) وابتهالاً إليه. ومع إدخال الحوار وبعض العناصر تطورت الطقوس إلى أن اتخذت شكلاً درامياً أكثر حيوية وجلاء، وكذلك ولد المسرح عند بعض القبائل حين كان الأبطال يقدمون حول نار المساء تصويراً درامياً معاداً لمشاهد الصيد التي خاضوها في الصباح، وكان ذلك يمثل في شكل درامي أمام المتفرجين[3].

ولعل نشأة المسرح هذه ذات علاقة وثيقة بحاجة الإنسان إلى الاجتماع، وتعطي انطباعاً جاداً بأن الدراما ظاهرة اجتماعية لذلك نرى "المسرحية تفوق كل ضروب الفن الأخرى في تصوير وجهة النظر الاجتماعية وتمثيلها"[4].

ولما كان المسرح في أصله خلق جماعي، فلا ريب أن ميزته الأساسية تكمن في إيجاده الجماعي أيضاً. فخلق المسرح لا يكون بيد الكاتب منفرداً، وإنما يشترك في خلقه الكاتب مع الممثلين مع الجمهور، ويكون الجمهور هو القطب الأهم وحجر الزاوية في هذا الخلق، ذلك لأن المسرح يُكتب ويمثَّل مستهدفاً الجمهور. ولولا الجمهور لما كان المسرح فناً عظيماً، فلا مسرح بلا جمهور. ومن هنا نفهم حرص المسرح الشديد على جذب انتباه الجمهور وإشراكه في الخلق الإبداعي، وجعل إرادته ووجهة نظره أولوية في تشكيل الفعل المسرحي والأحداث الدرامية، فصار المسرح "بقدر ما هو مُلك للمؤلف فهو ملك للجمهور الذي يكيف بذوقه وترقبه، شكل ومضمون المؤلفات"[5].

وهكذا كانت ردة فعل الجمهور الإيجابية حيال مسرحية ما يعطيها نجاحها الباهر وحيويتها، ولا شك أن الممثلين يحتاجون ردة الفعل هذه حتى يعطوا أفضل ما عندهم من أداء إبداعي يحقق للمسرحية واقعيتها. فالممثلون حقيقة حية من وجهة نظر الجمهور، بدليل أنه يبادر إلى التصفيق والتصفير، "فالتصفيق والتصفير هما كذلك أعمال موجهة إلى حقيقة حية...، ذلك

---

[1] ينظر: الواقعيّة النقدية في الأدب، ص 67.

[2] ينظر: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، ص 25، وهذا رأي د. صلاح فضل.

[3] ينظر: المسرحية نشأتها وتاريخها وتطورها، ص 7- 8.

[4] فنون الأدب، ص 183.

[5] الدراما، ص 13.

أن تمثيل الأدوار الاجتماعية الحقيقية أو الخيالية يثير رفضاً أو قبولاً أو مشاركة لا يمكن أن يثيرها أي فن آخر حتى السينما اليوم التي لا تقدّم على المسرح ذلك الوجود الحي للممثلين"[1].

ومثلما كانت استجابة الجمهور الإيجابية سبب نجاح المسرحية وتألقها وحيويتها وواقعيتها، فإن استجابته السلبية أفضت ببعض العروض إلى الفشل والاندثار، وكان ذلك ذا فائدة بشكل أو بآخر، إذ إن رفض الجمهور بحسه النقدي السليم وأمانته المخلصة لموضوعاته بعضَ العروض المسرحية أسهم في تخليص المسرح من بعض الحركات الأدبية الغريبة والمفتعلة والتيارات التي اتسمت بالادعاء والانشغال بالذات[2].

لذلك كله حرص المسرح على الجمهور حرصه على العمل المسرحي نفسه، وكان الجمهور في العمل المسرحي بمنزلة القلب من الجسد، فله يُكتب العمل المسرحي ويُمثَّل، وبه تقتدي إرادةُ الكاتب في تشكيل الموضوع تشكيلاً واعياً، وإليه يعود الحكم على العمل المسرحي، وما الجمهور إلا المجتمع الذي يحيا فيه والعلاقات الإنسانية التي تحكمه. ومن هذه العلاقة الوطيدة والسليمة والحميمة بين المسرح والمجتمع يؤمن المسرح بمدى قدرته على إحداث التأثير الجمعي. وإن ذلك لهدف الدراما كما يرى لوكاتش[3]. ولعل ذلك يتأتّى للفن المسرحي بأحسن ما يكون. ذلك أن المسرح "هو أكثر الفنون التزاماً باللحمة الحية للتجربة الجمعية، وأكثرها حساسية للاختلاجات التي تمزق الحياة الاجتماعية الدائمة الثورة، ... وهكذا فإن المسرح واحد من التجليات الاجتماعية"[4].

إن المسرح أمين للمجتمع وظروفِه، ولكن أوضاع المجتمع المختلفة قد تساعد على نهوض العمل المسرحي أو قد تخنق تجلياته ومظاهره، ومهما يكن من أمر فإن المجتمع بحد ذاته مسرح يعاني فيه الإنسان ضغوطه فإذا ظهرت تبدت هذه المعاناة على شكل خلق فني مسرحي، حينها يصبح الخلق المسرحي والوضع الاجتماعي مظهرين متكاملين للمجتمع. وبقدر ما يستعين المسرح بالجماعة في تحديد هويته وفكره وموضوعاته "فإن الجماعة تستعين بالمسرح كلما أرادت تأكيد وجودها أو القيام بعمل حاسم يتعلق عليه مصيرها"[5]. ومن هذه الثقة المتبادلة بين المسرح والجماعة يدرك المسرح مدى تأثيره في التغيير الاجتماعي، وهذه الخطوة من أهم الخطوات التي ينبغي للمسرح أن يمنحها أعظم العناية، فالتأثير في المجتمع يتطلب أن يتقدم الفن والأدب على تفسير الظواهر الاجتماعية خطوة إلى الأمام، وهي خطوة استشراف المستقبل، وهي خطوة جريئة ولكنها تناسب الكتاب المسرحيين حسب وجهة نظر مارتن إيسلين، إذ يقول: "وبما أن الكتاب المسرحيين عموماً يميلون إلى تصنيفهم ضمن قطاع من المجتمع أكثر تقدماً ومغامرة. لابد وأن يكون المسرح أداة للتجديد الاجتماعي. وفي هذا الإطار فإنه يعتبر مؤسسة رافضة للوضع الراهن"[6].

إن المسرح صورة حية مكثفة ومصغرة عن المجتمع، صورة حية بكل ما تحمله الحياة من معنى، ولكنه يمكن أن يكون أيضاً صورة مصغرة لمستقبل هذا المجتمع وهو فيه. ويمكن للحياة داخله أن تسبق الحياة خارجه بخطوة، وعندئذ يمكن للجمهور أن

---

[1] سوسيولوجية المسرح (دراسة على الظلال الجمعية)، جان دوفينيو، تر: حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976م، ص 7.

[2] ينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 185.

[3] ينظر: تاريخ تطور الدراما الحديثة، 1/ 26.

[4] سوسيولوجية المسرح، ص 5 – 6.

[5] نفسه، ص 10.

[6] البنية التشريحية للدراما، ص 127.

يرى بعين بصيرته المستقبل الذي تصوَّرَه له المسرح، ويمكن أن يؤولَ به الحالُ إلى أن يشبه ما تصوره له المسرح. إن المسرح حسبما يرى مارتن إيسلين: "هو المكان الذي تفكّر فيه الأمةُ بصوت عالٍ"[1]، وهو "مرآة ينظر فيها المجتمع إلى نفسه"[6].

❖ **الخاتمة:**

يبدو أن المسرح ملزم بطبيعته وأدواته وعناصره بأن يتجه نحو الواقعيّة، وبأن يتغلغل في مقولاتها، وبأن يتماهى مع مضامينها، ويصدرَ عن أهدافها وغاياتها الاجتماعية المتنوعة. يبدو أنه يُحسِنُ الواقعيّة أكثر من أي نوع أدبي سردي، فبينما يحتاج الأدب السردي إلى الوصف، وصفِ الشخصية والمكان ووصف الفعل في مظاهرهم المختلفة، تظهر الشخصية على خشبة المسرح بكل ما يريد الكاتب أن يصفها به، ويظهر المنظر معبراً عن المكان، ويظهر الفعل في مستوياته المتنوعة، وعلى عدة أصعدة معاً، وضمن العواطف المتعلقة به في وقت واحد. والمسرح بذلك متعدد الأبعاد ويمكّن الجمهور من رصد غير ما فعلٍ على الخشبة في آن واحد معاً بخلاف الأدب السردي الذي يكون ذا بعد طولاني.

وبينما يسمح المسرح للمشاهدين بتقرير المغزى الخفي وراء الفعل الظاهر، ويسمح لهم بالمرور بالتجربة الانفعالية الحية نفسها التي يمر بها الممثل في أثناء توجيه سؤال ما له مثلاً، يكتفي الأدب السردي بوصف ذلك ووصف الانفعال المرافق له، والفرقُ بين أن تروى الحالة للقارئ وبين مواجهتها مباشرة كبيرٌ، وهنا يغدو المسرح أكثر إبرازاً لتكافؤ الأضداد في الأدب السردي، لأن استنتاج المغزى يقع على عاتق الجمهور المتنوع بأفكاره ورؤاه.

ولعل الأدب السردي مهما كان على درجة مقنعة من الواقعيّة والوصف الواقعي فإن وصوله إلى القارئ بصورة أحادية يترك لدى المتلقي شعوراً بدرجة الذاتية التي انطلق منها، لأنه يدرك أن هذا العمل انبثق عن ذات الكاتب وجاء كما فهمه مراقب ذاتي في نظرته. أما المسرح فمهما بلغ العمل فيه من درجة الذاتية ورؤية المؤلف، فإن ظهوره الحقيقي أمام أعين الجمهور شريحةً من الواقع يمثلها بشر حقيقيون تجعل الجمهور يرى العمل المسرحي كأنه فعل موضوعي يحدث أمامه بشكل عفوي، ويحفّزه إلى الاهتمام بمراقبته وتقييمه وصياغة رأي حول ماهيته ومعناه.

قائمة المراجع:

1. الأدب والمجتمع، دافيد ديتشيز، تر: عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1987م.
2. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، كمال الدين عيد، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م.
3. البنية التشريحية للدراما، مارتن إيسلين، تر: منذر محمود محمد، مطبعة عكرمة، دمشق، ط 1، 1994م.
4. تاريخ تطور الدراما الحديثة، جورج لوكاتش، تر: كمال الدين عبد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2016م.
5. الحياة في الدراما، أريك بنتلي، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 1982م.
6. دراسات في الواقعيّة، جورج لوكاتش، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1985م.
7. الدراما، ميشال ليور، تر: أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1965م.
8. سوسيولوجية المسرح (دراسة على الظلال الجمعية)، جان دوفينيو، تر: حافظ الجمالي، وزارة الثقافة، دمشق، 1976م.
9. علم المسرحية، ألّارديس نيكول، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992م.

[1] و[6] نفسه، ص 122، و ص 125.

10. فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، تر: جلال العشري، مراجعة: دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م
11. فن الشعر، أرسطو، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983م.
12. فنون الأدب، هـ. ب تشارلتن، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2، 1959م،
13. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة مقارنة)، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980م.
14. المدخل إلى الآداب الأوربية، فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط 2، 1996م.
15. المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف ودريني خشبة وآخرين، دار المعرفة، القاهرة، 1970م.
16. المذاهب الأدبية لدى الغرب، عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
17. المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، تر: أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م،
18. المسرح وقلق البشر، بيير آجيه توشار، تر: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م.
19. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، تر: فريد مدور، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1965م.
20. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 5، 1970م.
21. المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997م.
22. مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، سلسلة كتابات نقدية 67، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997م،
23. مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، فيكتور هيغو، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994م
24. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، مصر، ط 2، 1980م.
25. نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، تر: نزيه الشوفي، د. دار نشر، دمشق، 1987م.
26. النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1957م.
27. الواقعية النقدية في الأدب، سيرغي بيتروف، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م.

الغموض في شعر أدونيس

د. علاء الدين ناصر

(الإيداع: 27 كانون الأول 2018 ، القبول: 18 آذار 2019)

ملخص:

يدرس هذا البحث الغموض في شعر (أدونيس)، بوصفه إحدى السمات الجوهرية اللافتة في شعره خاصةً، وفي الشعر الحداثي عامةً، فقد أضفى هذا الغموض على شعر أدونيس غياباً دلالياً وإلباساً يقربه أحياناً إلى لغز يستغلق أمام المتلقي الذي يقف حائراً وهو يحاول الوصول إلى دلالة ما، لذلك ستحاول هذه الدراسة أن تأخذ بيد القارئ إلى تلقي شعر أدونيس حتى لا يضل في متاهات نصه الشعري، ولكي ينفذ إلى عالمه الرحب وآفاقه الشاسعة، وذلك بعد الوقوف على مفهوم الغموض، وبيان آراء بعض النقاد القدامى والمحدثين في الغموض، والفرق بينه و الإبهام، ومظاهر هذا الغموض في شعر أدونيس، التي تركزت في الغياب الدلالي نظراً لغياب الموضوع عن القصيدة، والتجريد، واللغة الشعرية لأدونيس والاستخدام الخاص لها، وتوظيف الخطاب العرفاني الصوفي، واستخدام الرمز والأسطورة، ثم سيرصد البحث بعض النتائج الإيجابية والسلبية للغموض في شعر أدونيس .

الكلمات المفتاحية: الغموض، الإبهام، أدونيس.

Ambiguity in Adonis's Poetry

D.Alaa Alden Nasser

(Received: 27 December 2018, Accepted:18 March 2019)

Abstract:

This research examines ambiguity in Adonis's poetry as one of the most essential, striking features of his poetry in particular, and of modern poetry in general. This ambiguity has given Adonis's poetry a quality of semantic loss and a frame of vagueness that make it sometimes close to mystery, which makes the recipient feel perplexed in his attempt to search for meaning. This study attempts to help the reader take in Adonis's poetry, without getting lost in the maze of his poetic text, and to enable him to get through to its wider world. And to do that, the concept of 'ambiguity' in general will be explained, and an overview of some old and modern critical views of 'ambiguity' 'obscurity' is given, in addition to giving illustrations of representations of this ambiguity, which is manifest in particular in a semantic loss caused by thematic absence, abstraction, the special use of a special poetic language, the use of Sufic gnostic language, and the use of symbolism and myth. After that, the study will point out some of the positive and negative effects of Adonis's poetry.

مقدمة:

دارت حول الغموض سجالات النقاد قديماً وحديثاً، و بلغت أوجها في عصرنا الحاضر، فقد استفاضت الشكوى من الغموض الذي يكتنف النّصّ الشعريّ الحداثيّ، حتى بات يستعصي على القارئ –أحياناً– أن يفضّ مغاليقه، أو أن يمسك بدلالته، لأن مبعث الغموض والإبهام في الشعر الحداثي يتجاوز نظيره في الشعر القديم، من ذلك لجوء الشاعر الحديث إلى تقصّي ما وراء الواقع، ساعياً إلى استكشاف الجانب الآخر من العالم، والنفاذ إلى صميم الأشياء وجوهرها، والانفتاح على عالم الأساطير بغموضه وغرابته من ناحية ثانية، ثم استخدام لغة شعرية جديدة لم تتعودها ذائقة القارئ من ناحية ثالثة. كل هذا أضفى على غالب الشعر الحداثي العربي غياباً دلالياً وتشتتاً في المفهوم، جعلا من النّصّ الشعريّ –أحياناً– لغزاً مغلقاً يقف أمامه القارئ العام، وحتى الناقد المتخصص.

ولعل الكلام السابق ينطبق أكثر ما ينطبق على واحد من أهم شعراء الحداثة هو (أدونيس)، الذي بات الغموض سمة بارزة في شعره، إذ تحوّل شعره – في غالبه– إلى طلاسم يصعب فك شفرتها.

من هنا جاءت أهمية هذا البحث، الذي لا يسعى فقط إلى تعريف القارئ أبعاد مشكلة الغموض في الشعر الحداثي عموماً، وجذورها ومنطلقاتها وآثارها، بل يتجاوز هذا إلى استكمال البحث، بدراسة تطبيقية على شعر (أدونيس)، بوصفه نموذجاً ممثلاً للغموض الشعري.

تحديد مفهوم الغموض والفرق بينه وبين الإبهام:

ينبغي أن نميز بداية بين الغموض والإبهام حتى لا يختلط علينا الأمر، لأنّ الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائماً بالضرورة الشيء الغامض، فالغموض حسب المعجم اللغوي يدور حول معنى الخفاء، والغامض هو الخفيّ، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور أنّ الغامض من الكلام: خلاف الواضح، و يُقال للرجل الجيد الرأي: قد أغمض النظر، أي أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض في الرأي: أصاب، ومسألة غامضة: فيها نظر ودقة[1]، فالمادة المعجمية للغموض تحمل معنى الخفاء وعدم الوضوح من ناحية، و تحمل لطف المعنى والجدة ودقة النظر، وفي هذا إيجابيّة، أمّا الإبهام ففيه معنى الخفاء، والإشكال، و الإغلاق، ففي لسان العرب، أمر مبهم، لا مأتى له، والملتبس الذي لا يُعرف معناه، واستبهم الأمر، استغلق، والمبهمَة: المسألة المعضلة المشكلة الشاقة[2]، لذلك فهو مرفوض من الناحية الفنية لأنه يؤدي إلى طريق مغلق.

وهنا ينقل لنا الدكتور عز الدين إسماعيل تحليل (أمبسون) لصفة الإبهام، "فالإبهام عنده صفة نحوية بصفة أساسية، أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين أن الغموض (صفة خيالية) تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية"[3].

ومن النقاد مَنْ يميزون بين الغموض الفني المنشود و الإبهام و الإلغاز المرفوض من الناحية الفنية، وهو ما صرّح به أدونيس نفسه بقوله: "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً"[4] .

---

[1] - ابن منظور. محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، ج7، ط6، دار صادر، بيروت، 1997، مادة: غمض.

[2] – السابق، مادة: بهم.

[3] – إسماعيل. عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط2، 1972، ص: 162–163.

[4] – أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص:142.

وفي موضع آخر يرى أدونيس أن الغموض والوضوح ليس لهما قيمة فنية في ذاتهما، فيقول: "وفي مجال الشعر يتعلق الأمر أولاً وأخيراً بدرجة الشعرية، لا بدرجة الوضوح والغموض في ذاتهما ولذاتهما، والفرق بين مستويات التعبير إذن هو الفرق في اتساع الرؤيا وعمق التعبير، وعلى هذا الأساس ينبغي دراسة الشعر"[1].

وقبل أن نفصّل الحديث في الغموض في شعر أدونيس، نقف قليلاً عند بعض آراء النقاد القدامى والمحدثين في الغموض.

آراء بعض النقاد القدامى والمحدثين في الغموض:

هناك اتجاهان نقديان، أحدهما ينتصر للغموض ويعدّه شيئاً داخلاً في طبيعة الشعر، والآخر ينتقد الغموض منتصراً للوضوح عليه وهم كثر، فأبو إسحق الصابي (ت 84هـ) يرى أنه: "أفخر الترسّل هو ما وضح معناه، فأعطاك غرضه في أول وهلة سماعه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعط غرضه إلا بعد مماطلة منه، وغوص منك عليه"[2].

وإلى جانب الصابي، هناك عبد القاهر الجرجاني الذي ينتصر أيضاً للغموض، لكنه الغموض الذي لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد وكدّ الذهن من دون طائل، وأقواله في هذا مثبوتة في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)، وهذا يعني أن القدماء عنوا بالغموض، أي الغموض المستحب الذي يختلف عن العيوب المذمومة الأخرى كالمماطلة أو التعقيد أو الإبهام، وذلك الغموض المطلوب يحتاج إلى مستجيب يندمج في النص ويلتحم به، ويجهد نفسه لاستخراج ما فيه من أفكار وآراء ومشاعر، وقديماً أشاروا إلى ما أسموه بأبيات المعاني، أرادوا بها ما يحتاج إلى التأمل والتفكر لخفائه وبُعْد معانيه، ولكنه خفاء لابدّ أن ينكشف وتزول غوامضُه، وقد عبّر عبد القاهر (ت471 هـ) عن ذلك مفصلاً، فقال: "... ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجمل وألطف..."[3].

ويقترب من هذه الآراء ما ذكره حازم القرطاجني (ت684 هـ) عن أوجه الغموض، وأنّ منها ما يستلزم التأمل والفهم، كأن يكون المعنى: "في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً.."[4].

وهنا نلاحظ أنّ كلاً من عبد القاهر والقرطاجني لم يفرق – في هذا الصدد – بين النثر والشعر.

أما (ابن الأثير) (ت637 هـ)، فكان يعجب من الذين يقولون بالغموض في النثر والشعر، فقال: "إنّ هذه دعوة لا مستند لها، بل الأحسن في الأمرين معاً هو الوضوح والبيان.."[5]

أما المحدثون فمن أبرز آرائهم رأي الدكتور عبد القادر القط الذي "يرى أنّ الغموض غالب على الشعر المعاصر، ثم يسأل عاجباً. إن كانت طريقة حياتنا الحضارية تستدعي هذا الغموض؟ وبعد أن يجيبه الشاعر صلاح عبد الصبور، بأن الغموض رد فعل للوضوح الزائد الذي يتسم به الشعر العربي، وأنّ مرحلة الغموض، التي وقع فيها كما وقع فيها كثير من الشعراء، إنما هي محاولة لفهم النفس البشرية، بعد هذا يؤكد الدكتور القط أنّ قدراً من الغموض ضروري للشعر الجيد على أن يكون غموضاً شفافاً"[6].

---

[1] – العالم. محمود أمين وآخرون، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل، ضمن كتاب (قضايا الشعر العربي المعاصر) المنظمة العربية للتربية والثقافة لإدارة الثقافة تونس 1988، ص: 195.

[2] – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج4، ط1 مؤسسة الرسالة، القاهرة، 1962، ص: 6-7.

[3] – الجرجاني. عبد القاهر، أسرار البلاغة، تص: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت1982 م، ص: 132.

[4] – القرطاجني. حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966 ص: 172.

[5] – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 8/4.

[6] – القعود. عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت مارس 2002، ص: 11-12.

أما الدكتور (عز الدين إسماعيل) فيرى أنّ الغموض ضرورة جمالية في الشعر الحديث وعنصراً جوهرياً فيه، و يرى أنه ليس صفة سلبية، أي تدلّ على إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، وإنّما هو صفة إيجابية[1].

و المنحنى نفسه أكده إيليا حاوي الذي صرّح أنّ التجربة الشعرية تحمل قابلية الإبداع مادامت في حالتها الغامضة، "أما إذا تحولت إلى أفكار تفهم ومعاني تتضح، فإنّها تكون قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت إلى الحالة النثرية..."[2].

ويرى محمود درابسة أن الغموض هو "ما شدَّك إلى حوار معه، واستفزَّ مشاعرك وعقلك من خلال غموض عباراته وصوره وموسيقاه، إذ يتجسد الغموض في ثراء النص الإبداعي وتعدد دلالاته وقراءاته، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والذهنية اتجاه خبايا النص واللامتوقع أو اللامنظور في صوره وجمالياته الفنية، وهذه الحالة تخلق نوعاً من التواصل والأُلفة بين النص والقارئ الذي يتلقى النص، ويشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضاً ليطفئ من خلاله لهيب مشاعره وطموحه الذهني"[3].

أما فايز الداية، فيرى أنّ الغموض "يشمل الصعوبة في إدراك المعنى، وبعد ذلك تنفتح السبل للوضوح وجلاء جوانبه"[4]، وأراد بهذا القول عدم وضوح المعنى، أي غموضه، وذلك عند النظر إليه في بادئ الأمر، ثم إذا أُمعن النظر فيه مرات عديدة انكشفت ظلمته، وسطعت شمسه.

فالغموض بالنسبة لهؤلاء صفة مشروعة من صفات الحداثة حين يصدر من أعماق التجربة التي تحافظ على عمق الرؤية الفنية، وترفض السقوط في براثن النثرية والاستدلال الذي يحول الخطاب الشعري إلى الكلام العادي أو النثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح.

ويبدو أن الفهم الغربي للغموض لا يبتعد عن النظرة الإيجابية لهذه السمة المائزة للشعر الحديث، فهي التي تمنح المعنى تعددية واحتمالية، فالناقد والشاعر الإنكليزي وليم إمبسون – الذي تحدث عن الغموض في كتابه (سبعة أنماط عن الغموض)– يرى أنّ الغموض هو: "كلّ ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة"[5]، والغموض عنده يعتمد تعدد المعنى، وكثرة الاحتمالات والتفسيرات، وهو ما يراه (بالمير) أيضاً، فالغموض عنده "عدد من القراءات لجملةٍ ما"[6]، و يقاربه في هذا المعنى (كمبسون) الذي يرى أنّ الغموض هو "أنْ يكون للكلمة أو الجملة أكثر من معنى"[7]، أي إنه يحصر الغموض في تعدد المعنى للكلمة أو الجملة على حد سواء.

أما (تودوروف) فيضع للغموض شرطين: الأول وجود ما لا يقل عن معنيين للحدث اللغوي، والثاني اختلاف تلك المعاني، ذلك أنّ الغموض عنده "هو الصفة التي تجعل للحدث معنيين مختلفين على الأقل"[8] .

ويلاحظ مما سبق أنّ النقاد الغربيين قد حصروا الغموض في تعدد المعنى بشكل عام.

---

[1] – إسماعيل. عز الدين، الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت 1984 ص:23.

[2] – حاوي. إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة – بيروت ط2، 1983، ص: 118.

[3] – درابسة. محمود، التلقي والإبداع– قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير، ط1، 2010، ص: 125.

[4] – الداية. فايز، جماليات الأسلوب– الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، ط1، بيروت ودمشق، 1996 ص: 233.

[5] – أمبسون. وليم، سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص: 22.

[6] – حماد. محمد، الغموض في الدلالة، أنماطه وعوامله ووسائل التخلص منه في العربية المعاصرة في مصر، رسالة دكتوراه، 1986، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، ص: 34.

[7] – الهبيل. عبد الرحمن، ظاهرة الغموض في النقد العربي، رسالة ماجستير– 1990– جامعة أم درمان– ص: 35.

[8] - حماد. محمد، الغموض في الدلالة، ص: 34.

مظاهر الغموض وأسبابه:

يرى أدونيس أنّ الغموض "وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه، أو أن يسيطر عليه ويجعله جزءاً من معرفته"[1]، و يتفق بذلك مع سابقيه في أنّ الغموض فيه نوع من صعوبة الإدراك، وعدم الوضوح، لكنّه يختلف عنهم في أنّه جعل الأمر – إزالة الغموض وإدراك المعنى– مستعصياً على القارئ.

لكن ما مظاهر الغموض في شعره التي تجعل المعنى مستعصياً؟

نستطيع أن نجملها في خمسة محاور أساسية وهي:

1- الغياب الدلالي نظراً لغياب الموضوع عن القصيدة.
2- التجريد.
3- اللغة الشعرية لأدونيس والاستخدام الخاص لها.
4- توظيف الخطاب العرفانيّ الصوفيّ.
5- استخدام الرمز والأسطورة.

1- الغياب الدلاليّ (غياب الموضوع):

نحن نعلم أنّ الشعر العربيّ القديم كان بطبيعته يفرض الوضوح والتحدد، لذلك كان الحضور القويّ للموضوع في الشعر أحد عوامل نضجه، فهناك مثلاً موضوع المدح والهجاء والفخر والرثاء، لذلك لم يكن من الصعوبة فهم قصيدة ما وإدراك معناها في سياق موضوعها أو غرضها الواضح. لكنّ الأمر في شعر الحداثة مختلف، إذ نواجه – غالباً – بغياب الموضوع عن النصّ الشعريّ، مما كان سبباً في الغياب الدلاليّ، أي إنّ المتلقي يجهل ما تميل إليه لغة النّصّ، نتيجة لغياب أهم إضاءة يستعين بها المتلقي لكشف الأبعاد الدلاليّة للنّصّ الشعريّ، لذلك يلجأ إلى الاجتهاد والتأويل، فغياب الموضوع يعني غياب الحقل الدلاليّ الأكبر الذي تنتمي إليه باقي الدلالات الكامنة في النّصّ، وغياب الموضوع هو أحد المبادئ أو الطرائق التي ينتهجها شعر الحداثة عموماً، وربّما نجد ما يبرر ذلك في ما قاله (مالارميه): "تسمية الموضوع تحطيم ثلاثة أرباع الاستمتاع بالقصيدة"[2].

فالموضوع هو البؤرة الدلاليّة التي تغذي النّصّ دلاليّاً من ناحية، وتعين على تحديد مرجعيّاته الواقعيّة من ناحية أخرى، وغيابه يؤدي إلى تحرّك الدلالة في مناطق مقفرة دلاليّاً، ويبدو أنّ بعض شعراء الحداثة ومنهم (أدونيس) يسعون إلى هذا الفراغ الدلاليّ في النّصّ، يقول:

[1] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978، ص: 16.

[2] - مجلة المنهل ع 530، فبراير/مارس 1996، (مقالة : التغريب والتأجيل في الشعر العربي الحديث)، ص: 234 .

قيّدتُ سُفني بالرياحِ، وفوّضتُ أمْري إلى الموجِ ،

افتحْ يديك، أيُّها المعنى، وانظرْ:

ما أفرغَها ،

وما أحنَّ هذا الفراغ[1]

فالمعنى عند أدونيس فارغ، كأنّ اللا معنى هو المعنى، وهو الأساس، وهو الملجأ الحنون.

ولنقرأ مثلاً، هذه القصيدة لأدونيس (الولد الراكض في الذاكرة) :

قوسُ ريحانٍ عريشٌ من حَمَامٍ

والشبابيكُ رمَتْ أبوابَها

ليدِ الريحِ / الحقولْ .

قريةٌ من سعفِ النخلِ ومنْ حِبْرِ الفصولْ

غضبُ الرعدِ ولطفُ الغيمِ فيها ربياني

قريةٌ نسهرُ في سِروالِها

ويبوحُ التينُ والتوتُ بما تخجلُ منْهُ الشفتان

في أعالي شجرِ النخلِ نَمَتْ ذاكرتي[2].....

لقد غاب موضوع القصيدة فغابت دلالتها، وهاجرت معانيها إلى مكان قصي يصعب استجلابها منه، وربّما كان سبب الإبهام – هنا – غموض الموضوع ليس في ذهن المتلقي فقط، بل في ذهن الشاعر نفسه، ربّما لعمقه ودقته، فيكون هذا سبباً في غموضه إلى درجة الغياب.

2- التجريد سبب في الغموض:

يشغل التجريد[3] في شعر الحداثة العربية المعاصرة مساحة واسعة إلى درجة أنّ أحد النقاد وهو (محمود أمين العالم)[4] يعدّه أحد التيارات الرئيسة في الشعر العربي الحديث، وفي الوقت نفسه سبباً للغموض، وعنده أنّ هذا التيار مثقل بالخبرات الثقافية المجردة أكثر من الخبرات الإنسانية الحية، والمبدع أو الشاعر عندما يصل في هذه الثقافية المعرفية الفكرية حداً من التجريد

[1] - أدونيس، جريدة " الحياة " الخميس 7 يناير 1999، ع90 ص:130.

[2] - أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، أغاني مهيار الدمشقي، دار المدى للثقافة والنشر 1996، ص: 632-635 .

[3] - التجريد فكرياً عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً، وقصر الاعتبار عليها، أو ما يترتب عليها.

[4] - العالم. محمود أمين، لغة الشعر العربيّ الحديث وقدرته على التوصيل، ضمن كتاب (قضايا الشعر العربي المعاصر)، ص: 36.

يعزله عن الواقع أو يبعده عنه، فلا بدّ أن يظهر ذلك في شعره أسلوباً تجريدياً لا يكاد يلامس الحياة وواقعها، مما يجعله عاملاً من عوامل الغموض.

ويرى (العالم) أنّ أدونيس ربما يكون بلا منازع "رأس هذا التيار الشعري، وأبرز المعبرين عنه إبداعياً ونظرياً"[1]، ويمثّل لذلك من شعره قصيدة (كيمياء النرجس – حلم):

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

وخلفَ المرايا

جسدٌ يفتح الطريقْ

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريقْ

في ركام العصورْ

ماحياً نجمة الطريقْ

بين إيقاعه والقصيدهْ

عابراً آخر الجسور

وقتلتُ المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس، ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية.[2]

ثمّ يقول العالم: " إنها تعبر عن رؤية تجاوزيّة للمستقرّ والثابت والمظهريّ والمحدود"[3].

وهذا القول، بعبارة أخرى، يعني مفارقة القصيدة للمحتوى أو غيابه عنها، إذ من الصعب أن نلمس دلالات محددة في هذه القصيدة إلا بآليّات التأويل أو التحليل، لذلك يقول مفسراً: إنها "تمثل الموقف الذي يرفض الواقع مجسّداً التوتر العميق بين الآن والآتي. أو الهنا والهناك، ويحاول صهر هذا الواقع بعالم الحلم ليخلق منهما معاً عالماً جديداً يصنعه عبر التجاوز والكشف والتوق، والعنف الخلاق"[4].

ففي القولين تجاوز القصيدة للواقع ورفضه وخلق عالم جديد.

و(العالم) تأوّل ذلك من شفرات تعبيرية في القصيدة مثل (جسد يفتح الطريق) و (جسد يبدأ الحريق) و (عابراً آخر الجسور) و (قتلت المرايا) .

ولعلّ شفرة (قتلت المرايا) أهم شفرة في هذا البعد الدلالي، فقتل المرايا بدلاً من تكسيرها إشارة إلى التمرد العنيف على التقليد والمحاكاة، والرفض الصارم الحاسم لهما، وفي أعقاب هذا التدمير للمرايا ابتكار أو بناء لمرايا جديدة لا تسجل الواقع أو تستعيد الماضي وإنما تحضن المستقبل وتستوعبه.

ويعمم (محمود أمين العالم) على شعر الحداثة انطلاقاً من قوله عن أدونيس : "إن شعره – وشعر ما يُسمى بتيار الحداثة الشعرية – يتسم بهذه السمة التجريدية الثقافية ذات الدلالات الميتافيزيقية والصوفية، فأغلب معطيات شعره وعناصره وصوره مجردات فكرية، تكاد تخلو من أي تجربة ذاتية حية، أو أي نبضة حسية بنبضات عالمنا المعاش، ولعلّ هذا أن يكون مصدر

---

[1] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] - أدونيس. ديوان المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت،(د ط)، 1988 ص: 213.

[3] - العالم. محمود أمين، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل- مرجع سابق، ص: 36.

[4] - أبو ديب. كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت ، ط3 فبراير، 1984، ص: 308.

الغموض في هذا الشعر، الذي قد ينشأ في كثير من الأحيان لا من الطبيعة الخاصة للشعر، وإنما من الطابع التجريدي والميتافيزيقي والصوفي لمعانيه ودلالاته، وما تفرضه أحياناً كذلك من بينية خاصة ملائمة"[1] .

وهكذا فإنّ الكشف عن المجهول والبحث عنه، يبعد الشاعر عن الواقع المعيشي ويغيّب موضوعات هذا الواقع عن النصوص الشعرية. وهنا نشير إلى أنّ أدونيس نظّر لهذا الاتجاه التجريدي ونفذه إبداعياً، إذ يقول: "إنّ جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعيّة، إنه يبدّل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم. إنّ على الشاعر المعاصر – لكي يكون حديثاً بحق– أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن كل الآراء المشتركة. إنّ هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل"[2].

وهذا يعني أنّ التجريد الفنيّ مداره الطبيعيّ، مما شكّل قطيعة مع قرائه، وعزله عنهم مكتفياً بعالمه الخاص.

وهنا نذكر بأنّ أدونيس كثيراً ما كان يردد أن التجربة لا بد أن تنطلق من مناخ انفعالي، وليس من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز[3].

3- اللغة الشعرية لأدونيس والاستخدام الخاص لها:

إنّ النص الشعري الحداثي قد بالغ في مغامراته التجريبية المجاوزة للمألوف، وقد وصلت المجاوزة – أحياناً – إلى إهمال (الجمالية) إهمالاً يكاد يكون كاملاً، وهي المظهر الذي قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية، كما التزمته الواقعية[4]، وقد بدأت المجاوزة أولاً باللغة التي أصبحت وسيلة وهدفاً في ذاتها، يصنع بها الشاعر ما يشاء من تكوينات يتعالى بها على محفوظه القديم، حتى يدفع اللغة للتعبير عما لم تتعوده، فاللغة ليست شيئاً مقنناً من حيث الاستعمال، وإنما هي اختيارات حرّة يتحرك من خلالها الأديب، وهذا يعني أن الشاعر الحداثي ينظر إلى اللغة بتركيباتها وتشبيهاتها القديمة على أنها مبتذلة لفرط تكرارها، لذلك لم يقبل عليها لأنه يبحث عن الخصوصية، وهنا نسأل عن طبيعة الاستخدام الخاص للغة عند (أدونيس) سعياً لتحقيق الخصوصية؟.

إنّ أدونيس "استطاع أن يشتقّ لنفسه لغة خاصة، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميّز، وهو قبل كلّ هذا من أشدّ الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعياً بها وبما يصنع"[5]، يقول في مزمور قصيدة (الزمان الصغير):

أبحثُ عما يعطي للكلمةِ عضواً جنسياً..

أبحثُ عما يُعطي للحجرِ شفاهَ الأطفال، والتاريخ قوس قزح، وللأغاني حناجر الشجر

...

أبحثُ عما يوحّد نبراتنا – اللهُ وأنا، الشيطانُ وأنا، العالمُ وأنا[6].

---

[1] - العالم. محمود أمين، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص:40.

[2] - فضل. صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1996م، ص: 362-363.

[3] - انظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 278.

[4] - انظر: عبد المطلب. محمد، النصّ المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 1999، ص: 76-77.

[5] - إسماعيل. عز الدين، الشعر العري المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 157.

[6]- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة،ج1، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، ص: 169.

فقد استخدم الشاعر لغةً ربما لا نجدها عند غيره من الشعراء، فكيف يكون للكلمة عضو جنسي؟، هل يقصد قوة الفعل والتأثير؟، ثم ما العلاقة بين الحجر وشفاه الأطفال أو بين التاريخ وقوس قزح أو بين الأغاني وحناجر الشجر؟، إنه ميله إلى توحيد أشياء وجودية لا تتحد على أرض الواقع، بل مكانها المخيلة، ففكرة التوحيد بين اللغة والوجود-هنا- واضحة لا تحتاج إلى بيان، وقد انتهى به هذا البحث إلى الكشف عن لغة الوجود واتخاذها لغة خاصة له، يقول:

واليومُ لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمتي
ولي شعوبي تغذيني بحيرتها
وتستضيءُ بأنقاضي وأجنحتي[1].

لكن كيف توصل أدونيس إلى هذا؟ وأين استكشف هذه اللغة؟

قلتُ لكم أصغيتُ للبحارِ
تقرأُ لي أشعارَها، أصغيتُ
للجرسِ النائمِ في المحار[2]

وهو يكمل الحديث عن طريقة هذا الكشف في قصيدته (أيام الصقر) حيث يقول:

في الشقوق تفيَّأتُ
كنتُ أجسُّ الدقائق
أمخضُ ثديَ القفارِ
... صليت
وشوشتُ حتى الحجار
وقرأتُ النجوم، كتبتُ عناوينَها ومَحوتُ
راسماً شهوتي خريطةً
ودمي حبرُها، وأعماقي البسيطة[3]

فنحن – هنا – إزاء لغة جديدة "لأنّها تجتمع فيها لأول مرة كل أبعاد التجربة الصوفيّة الواقعيّة، إذا صحَّ التعبير. إنّها تتولّد نتيجة للحفر والتنقيب في سراديب الواقع، إنّها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه. وليست الكائنات والظواهر الكونيّة في منظور الشاعر إلا الحروف التي ينسج منها الوجود الكليّ لغته"[4].

ولعلّ الجمع بين المتنافرات في النّصّ الشعريّ لأدونيس[5] كان سبباً في إبهام العلاقات اللغوية فيه، لنقرأ قوله من قصيدة (سيمياء):

---

[1] - أدونيس، قصيدة ساحر الغبار من ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي"، ص:169.

[2] - السابق ص: 81.

[3] - أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ديوان: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، ص: 34.

[4]- إسماعيل. عز الدين: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق ص: 128.

[5] - أي عقد صلة بين غريبين أو متنافرين لا تجانس مألوفاً واضحاً بينهما.

سيري، أيّتها الحقولُ، بخطواتٍ من القشّ
اخلعْ قميصَك أيُّها الجبل
الضوءُ يعبرُ وتعبرُ حشراتُه
الأدغالُ تعبرُ وتعبرُ خواصرُ التلال
وأنا
مكسواً بالزمنِ ورماده
يرميني الشجرُ من نوافذهِ
يتلقفني فضاءٌ تسيّجهُ أفخاذٌ غيرُ مرئية[1]

فقد عقد صلات بين الخطوات والقشّ، بين القميص والجبل، بين الشجر والنوافذ، بين الفضاء والأفخاذ، لكنّها صلات بين أشياء لا تتجانس إلا في حسّ الشاعر وحدسه، أو من خلال تأويل قرائي يفرغ لها، ويبدو أنّ هذه الفوضى مقصودة من قبله، فالقصيدة عنده "يجب أن تكون فوضى طبيعيّة أنت إذا أخذت جزءاً من الطبيعة، تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء إلى جانب العشب، بل إنك كثيراً ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء والقصيدة يجب أن تكون مدخل هذا المشهد الفوضويّ، لكن الخاضع إلى نسق، ومن هنا الشكل لا نهاية له، إنّه غياب القانون، إنّه الفوضى الكونية. إنّه زمن ما قبل العالم".[2]

وغياب القانون عند أدونيس هو غياب العلاقات وإبهامها بهذا الربط غير المتجانس بين الكلمات أو الأشياء، أو بهذا التّنافر الذي يعُدّه أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقاً.

4- توظيف الخطاب العرفاني الصوفي:

ليس غريباً أن يرتبط الشعر –عند بعض مبدعيه– بالتجربة الصوفية، وهو ما عبرت عنه خالدة سعيد بقولها: "الشعر هو المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها، تماسكاً أو تصدعاً، ووعيها بعلاقتها بالموضوع، تميزاً وتداخلاً، وهذا في طليعة الأسباب التي تفسّر الرابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها. وكون الشعر الحديث محلاً لهذا التصدع الأنطولوجي جعله كفيلاً بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة"[3].

وهذه الأقنعة والمرايا هي بعض من حواجب الدلالة وأسباب إبهامها في شعر الحداثة العربية المعاصرة بسبب ما فيه من أبعاد معرفية أحدها البعد الصوفي، ويربط (أدونيس) بين الشعر والتصوف من خلال كونية كل منهما، فعنده أن الشاعر عندما يترجم ما يشغله ترجمة صادقة عميقة يحس أنه يترجم في الوقت نفسه ما يشغل الآخر، وكلامه يكون باسم الآخر وباسم ما بينهما من علاقات[4] .

---

[1] - أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج3 ، "مفردة بصيغة الجمع وقصائد أخرى"، ص: 355.

[2] - أدونيس، زمن الشعر، ص: 18.

[3] - سعيد. خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج4، ع: 3، أبريل- مايو- يونيو 1984- ص: 28.

[4] - مجلة البيان، الكويت، العدد 334 مايو 1998، حوار مع أدونيس، ص: 78.

وأدونيس– كما يقول جبرا إبراهيم جبرا– " يأتينا بالشعر والتصوف معاً، ويغرينا بالسماع والتأمل. بل إنه يكاد يقنعنا بأن لنا نحن أيضاً، كقراء، أن نشارك في النّشوة الصوفيّة، والحلم الخارق والإسراء"[1]، ويقول: إنّ النّفريّ والغزاليّ ملهماه الكبيران[2].
لذلك ليس غريباً أن يستهلّ أدونيس ديوانه (كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل) بعبارتين للنّفريّ:
" كلّما اتسعت الرؤية ضافت العبارة"، وقوله: "وقال لي اقعدْ في ثقبِ الإبرة ولا تبرح، وإذا دخلَ الخيط في الإبرة فلا تُمْسكه، وإذا خرج فلا تمدّه وافرح فإني لا أحبّ إلا الفرحان"[3].
وقد كرر هذا بعبارات للنّفريّ والجُنيد في ثنايا الديوان، وأبعدُ من هذا هناك تناصّ بين عبارات للنّفريّ وعبارات لأدونيس في إحدى قصائده في هذا الديوان. يقول النّفريّ في أحد مواقفه (موقف نور) :

أوقَفَني في نورٍ وقال ...

يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر واخف واظهر، فانقبض، وانبسط [4].

ويقول أدونيس:

وقلتُ :

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختفِ

فانقبض وانبسط وظهر واختفى[5].

وقصيدته (فصل المواقف) توحي بأنه يستدعي فيها كتاب (المواقف) للنّفريّ مثلما سمّى مجلته (مواقف)[6].
إذاً لقد وجد (أدونيس) الخصوصية التي كان يبحث عنها في الخطاب الصوفي الذي يهتم بالداخل من دون انتظار لواردات الخارج، أي إنه استدعى الخطاب الصوفي بطبيعته اللاعقلية، ووظفه لإنتاج شعريته، و ربما كان ميل (أدونيس) للخطاب الصوفي، وإلى أعلامه نتيجة وعيه بأن وراء هذا العالم الحاضر عالماً غائباً، يقاربه في كثير من التعاطف والمودة. ومن أعلام الصوفية الذي كان له حضور لافت في شعرية أدونيس (الحلاج)[7] لذلك يكتب مرثية للحلاج، يراوح فيها بين أقواله التي قادته إلى الصلب، لكنها تركت في الأرض اخضراراً ولهيباً، وبين مسيرته في أعماق التاريخ يبعث الحياة في الموت. يقول:

ريشتُك المسمومة الخضراء

ريشتُك المنفوخةُ الأوداج باللهب

بالكوكب الطالع من بغداد

تاريخنا وبعثنا القريب

في أرضنا . في موتنا المعاد[8].

لقد استحضر الشاعر في هذه القصيدة الرؤى الحلولية للحلاج، وإسهاماته في أرض الشعر، ونعته بشاعر الأسرار.

---

[1] – جبرا. إبراهيم جبرا، النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط3، 1982، ص: 77.

[2] – المرجع السابق، ص:90.

[3] – النفري. محمد بن عبد الجبار بن حسن، كتاب المواقف، مكتبة الكليات الأزهرية، مطبعة الحلبي، مصر، ص: 72.

[4] – نفسه، ص: 72.

[5] – أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص: 15.

[6] – نشير إلى أن أدونيس أسس مجلة مواقف سنة 1968 واستوحى اسمها من كتاب "المواقف" للمتصوف النفري.

[7] – هو أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج، شاعر ومتصوف من أصل فارسيّ، وُلد في منتصف القرن الثالث الهجري، ونشأ في العراق، نال شهرةً واسعةً وأتباعاً كثر بوصفه معلّماً قبل أن يتورّط بالدخول في معترك السياسة في البلاط العباسي، فأعدم بعد التضييق عليه بتهم دينيّة وسياسية.

[8] – أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج7، الموت المُعاد، ص: 310.

5- استخدام الرمز والأسطورة:

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة أدونيس الشعرية الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير، لكن استخدامه للرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها، والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصاً، وهذا كان له أثره الواضح في غموض شعره كما في استخدامه لرمز (شهريار) في قصيدة أغنية :

لم يزل شهريار
في السرير المسالم، في الغرفة الوديعة
في مرايا النهار
ساهراً يحرس الفجيعة
سرقت وجهه الكلمات الخفيفة
علمته السُبات
في سواد البحيرة، في زرقة الحصاة
بين أنقاضه الأليفة[1]

هكذا يتعامل أدونيس مع الأسطورة، فهي أداته الوحيدة والفاعلة في منح المفردة والتركيب الشعري روحاً جديدة، ولهذا السبب تنوعت الأساطير في شعره، فهو لا يقتصر على الأسطورة البابلية والسومرية (في المرحلة الشعرية الأولى)، ولا على الأساطير الفينيقية، ولا على أساطير الإغريق ويتسع إطاره ليلتحم بشخصيات غير أسطورية: دينية وتاريخية، وثقافية ليضفي عليها بعداً خارقاً يقربها من الأسطورة، ففي شعره – مثلاً – يستدعي المسيح عند الصلب في غير قصيدة، وفي إحداها (تحولات الصقر) تعامل مع عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) كما لو كان أسطورة.

وفي قصيدة (فارس الكلمات الغريبة) تعامل مع (مهيار الدمشقي) بوصفه نموذجاً أسطورياً، وهو نموذج حقيقي لا أسطوري، وتتكدس في شعر أدونيس الأساطير التي تتكرر في أشكال متعددة، كما في تعامله مع أسطورة (أوديس)، ففي قصيدته (البحث عن أوديس) يبحث عن وعي التحدي والمواجهة، كون أوديس واجه الأمواج والآلهة في سبيل غاية منشودة لتحقيق وجوده والعودة إلى أرض الميعاد، يقول:

أشرد في مغاور الكبريت
أعانق الشرار
أفاجئ الأسرار
في غيمة البخور في أظافر العفريت
أبحث عن أوديس
لعله يرفع لي أيامه معراجْ
لعله يول لي، يقول ما تجهله الأمواج..2

وفي قصيدة أخرى يهدم أدونيس صورة التحدي والإصرار على العودة التي تميز بها أوديس الأسطورة، وأدخله في رحلة ضياع وتردد في أخذ الخيار بين الرغبة في البقاء والعودة، لأن المجهول يستهويه، يقول:

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة كتاب "التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار"، ص: 98-97.

[2] – أدونيس، الأعمال الكاملة، 1/ 394.

تسأل ما اسمي – اسمي أنا أوديس
أجيء من أرض بلا حدود
محمولة فوق ظهور الناس،
ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك
وها أنا في الرعب واليباس
أجهل أن أبقى وأن أعود[1]

فأوديس –هنا– لم يعد يعي وجوده وذاته، وهي صورة تعاكس الأسطورة الأصل، وفي هذا مفاجأة للمتلقي، وتكمن المفاجأة في توليد اللامنتظر من المنتظر.

ويتصرف أدونيس مع الأسطورة بحرية في شعره ويسبغ عليها من تجربته، كما في أسطورة (سيزيف) الذي غضبت عليه الآلهة فحكم عليه بعقوبة قاسية، وهي أن يرفع صخرة من سفح جبل إلى قمته، وكلما اقترب منها سقطت الصخرة وتدحرجت إلى السفح ليعود بها ويصعد ثانية، فهي رمز العناد الأبدي الذي لا ينتهي، والعقاب الإلهي الذي يتجاوز حدود الاحتمال يقول:

أقسمْت أن أكتب فوق الماء.
أقسمْت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء
...
أقسمْت أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمى والشرار
أبحث في المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيرة
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار
أقسمت أن أعيش مع سيزيف[2]

(سيزيف) في هذا السياق الشعريّ يعني بالتأكيد شيئاً خاصاً أو فردياً بالنسبة لتجربة الشاعر (أدونيس)، ولكنه في الوقت نفسه – شأن كل رمز شعري – يخاطب ضميراً إنسانياً جمعياً.

أي إن الرمز هنا يجمع بين الخاص والعام، أو بين الفردي والجمعي.

ومن أشهر الأساطير التي تكررت في شعر أدونيس (الفينيق)[3]، وقد وظفها أدونيس في قصيدة (البعث والرماد) من خلال البطل العاشق الذي يحترق في القصيدة فداءً لغدٍ ينبعث فيه جديداً، وهو يتوق لحظة الاحتراق العجيبة ظافراً بالشمس والأفق. ووظفه في قصيدة (نشيد الغربة) من ديوان أوراق الريح :

---

[1] - السابق، ص: 402 .

[2] - أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، قصيدة الإله الميت، ص:127.

[3] - وهي حكاية طائر خرافي كانت حياته تمتد لمدة 500 سنة، يحترق ثم ينبعث من رماده حياً، وله أسماء منها: العنقاء و (البنو) عند قدماء المصريين، والفينيقيين والآشوريين والإغريق والرومان.

فينيق، إذ يحضنك اللهيب، أي قلم تمسكه

والزغب الضائع كيف يهتدي لمثله؟

وفيما يغمرك الرماد، أي عالم تحسّه

وما هو الثوب الذي تريده، اللون الذي تحبه[1]

هنا يشعر المتلقي بهالة من الغموض في استدعاء الرمز الأسطوري (الفينيق)، فالأسطورة تقول إنه طائر كان يعيش في القفار العربية، وعندما يحين موعد موته، يحضّر محرقته بنفسه، وبعد أن يتحول جسده إلى رماد يخرج من هذا الرماد (فينيق) آخر فتي، يعيش المدة نفسها، وهكذا يستمر خلوده[2]. فالخلود مسألة تشغل أدونيس لذلك يسأل هذا الطائر الأسطوري كيف السبيل للرجوع إلى الحياة، حتى تخرج الأمة العربية من موتها، إن عدم دراية المتلقي بما يمثله هذا الرمز الأسطوري يجعل من القصيدة عالماً مغلقاً، فيقل تأثره وتفاعله مع النص وقد ينعدم.

نتائج البحث:

1- كان لغموض شعر أدونيس نتائج إشكالية، أهمها التلقي الذي وصل في بعض الأحيان إلى مستوى القطيعة مع شعر أدونيس وإلا فما الذي دفع الشاعر إلى القول:

" ليس لي جمهور، ولا أريد جمهوراً "[3]، والحقيقة أن هذه القطيعة أو ضيق مساحة التواصل في الأقل، واقع ليس مع أدونيس فقط، وإنما مع كثير من شعراء الحداثة، بدليل هذه الشكوى المتكررة من غموض الشعر الحداثي وإبهامه، ولعلّ مما يفاقم إشكالية تلقي شعر الحداثة وقراءته هو أن عدم التواصل يأتي قصداً عند حداثيين يكفرون – كما يذهب محمد عبد المطلب – بمبدأ التواصل ولا يطرحونه هدفاً شعرياً، وما تعمل الشعرية الحداثية على توصيله، إنما هو الغموض لا المعنى واللغة، وفي تقديره أيضاً "أن هذا تضليل للمتلقي يستهدفه الحداثيون ويمارسونه عن إقناع كامل بسبب كفرهم بمبدأ التواصل أساساً"[4].

2- لم تعد الشعرية الحديثة تبحث عن الصدى الفوري عند المتلقي، أي إنها خرجت من الشفاهة وأصبحت شعرية الكتابة لا شعرية إنشاد، وشعرية الحرية لا شعرية القيود، ومن ثم اعتمدت شعرية (أدونيس) على نفي كل ظواهر الاحتفال الإنشادي لأنها خلصت اللغة من طبيعتها التقليدية، وحولتها إلى لغة أداة فردية، ربما لا يفهما إلا منتجها.

3- هذا يعني أن شعرية أدونيس استحدثت لنفسها بلاغة تخصها، ربما لا يصل لشفرتها المتلقي، بل إنه ليس من حق المتلقي أن يطالب النص بمقوله، وعلى من يود التواصل مع النص أن يتعامل مع صمته لا مع صوته، أي أن يتعامل مع ما ينتجه من إشارات وحركات وأصوات غير منطوقة، ومن ثم فإن كل مستخلص نستخلصه من النص وكل مقول، هو مقول احتمالي خاضع للرفض أو القبول.

ومن هنا ينشأ الفرق بين المضمون في الشعر القديم والحديث، فالقديم يقوم على نقل الواقع الخارجي كحقيقة يحاول مقاربتها بالكلمة والصورة، أما الشعر الحديث، فإنه يبحث خلف الظاهرة عن حقيقة يتم اكتشافها بحدس الشاعر، بما يمتلك من أدوات عمارها اللغة.

---

[1] - أدونيس، الأعمال الكاملة، ج1، ص: 253.

[2] - انظر: الهبيل. عبد الرحمن، ظاهرة الغموض في النقد العربي، ص: 218.

[3] - العلاق. علي جعفر، الشعر والتلقي، دار الشروق ط1، 1997، ص: 63.

[4] - عبد المطلب. محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط2 1996، ص 64-65.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- أدونيس– زمن الشعر –دار العودة – بيروت – سنة 1978.
- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان 1979.
- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة ج1، ج2، ج3، ج7، دار المدى للثقافة والنشر 1996.
- أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، 1988.
- أدونيس. ديوان المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت،(د ط)، 1988.

المراجع :

- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط1 مؤسسة الرسالة، القاهرة، 1962.
- إسماعيل. عز الدين – الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط2، 1972.
- إسماعيل. عز الدين – الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت 1984.
- أمبسون. وليم، سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- جبرا. إبراهيم جبرا، النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط3، 1982.
- الجرجاني. عبد القاهر، أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت1982 م.
- حاوي. إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة – بيروت ط2 1983.
- الداية. فايز، جماليات الأسلوب– الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، ط1، بيروت ودمشق، 1996.
- درابسة. محمود، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ط1، دار جرير، 2010.
- أبو ديب. كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت ، ط3 فبراير 1984.
- العالم. محمود أمين، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل، ضمن كتاب (قضايا الشعر العربي المعاصر) المنظمة العربية للتربية والثقافة لإدارة الثقافة تونس 1988.
- عبد المطلب. محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط2، 1996.
- عبد المطلب. محمد، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية سنة 1999.
- العلاق. علي جعفر، الشعر والتلقي، دار الشروق ط1، 1997.
- فضل. صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1996م.
- القرطاجني. حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.
- القعود. عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، 2002.
- ابن منظور. محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، 1997.
- النفري. محمد بن عبد الجبار بن حسن، كتاب المواقف، مكتبة الكليات الأزهرية، مطبعة الحلبي، مصر.

- **الرسائل الجامعية:**

- حماد. محمد، الغموض في الدلالة، أنماطه وعوامله ووسائل التخلص منه في العربية المعاصرة في مصر، رسالة دكتوراه، 1986، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم.

- الهبيل. عبد الرحمن، ظاهرة الغموض في النقد العربي، رسالة ماجستير- 1990- جامعة أم درمان.

- **المجلات والجرائد:**

- مجلة البيان، الكويت، ع 334 مايو 1998، حوار مع أدونيس.

- مجلة فصول، مج4، ع 3، أبريل- مايو- يونيو 1984.

- مجلة المنهل ع 530، فبراير/مارس 1996، ص: 234 (مقالة، نذير العظمة: التغريب والتأجيل في الشعر العربي الحديث).

- جريدة " الحياة " الخميس 7 يناير 1999، ع90.

آليات التوجيه والتأويل في النَّحو

* سندس بارودي **أ.د سمير معلوف

(الإيداع: 21 كانون الثاني 2019، القبول 24 آذار 2019)

ملخَّص :

التوجيه هو جعل الكلام موجَّهاً ذا وجه ودليل، وقد رصد البحث أساليب النُّحاة في توجيه المسائل التي قد خرجت عن جادة القواعد والأصول النَّحويَّة لإرجاعها إليها بطريقة تكسب المسألة صورة الموافقة لتلك القواعد والأصول؛ وهذا بدوره يحقِّق الاطراد للقواعد النَّحويَّة، وذلك من خلال إبراز فاعليَّة التوجيه النَّحوي – بنوعيه الاستدلالي والتأويلي – في تخريج الأساليب والتراكيب المخالفة لقواعد النُّحاة، وناقش أسباب التأويل وآلياته المختلفة التي تهدف إلى إسباغ صفة الاتساق على العلاقة بين النصوص والقواعد لصبِّ ظواهر اللغة المنافية للقواعد في قوالب هذه القواعد، كما رصد البحث جدل النُّحاة وتعدّد أوجه الإعراب واختلافها باختلاف العامل باعتباره موجب التغيير في الكلمة على طريق المعاقبة لاختلاف المعنى، إذ لم يغفل النُّحاة جانب المعنى في تقعيد القواعد، وإنَّما جعلوه مرجعيَّة يستند إليها في توجيه الإعراب وترجيح وجه إعرابي على آخر، ووظَّفوه في تحليل الظاهرة النّحوية، وقد أدركوا أنَّ الاقتصار على ظاهر اللفظ ليس كافياً في تفسير الظاهرة النَّحويّة؛ فالفائدة وتمام المعنى وإيضاحه، الهدف الأسمى للبحث في الدَّرس النَّحوي. ويأتي في مقدمة هذه الآليات: الرد إلى أصل القاعدة: بالحذف والتقدير أو التخريج بالحمل على المعنى والتضمين .

وانتهى البحث إلى أنَّ غاية التوجيه والتأويل هي التأصيل للقاعدة النَّحوية باختلاف الوسائل والطرق التي يتَّبعها كل منهما، وأكَّد على أهمية تجاوز ظاهر العلاقات والنَّظر فيما يثوي وراءها من معانٍ خفيَّة وعلائق دلاليَّة تأكيداً على أنَّ نظرة النُّحاة كانت توائم بين الصناعة النَّحويَّة والمعنى ردَّاً على من ادَّعى خلاف ذلك.

الكلمات المفتاحيَّة: التوجيه النَّحوي، التأويل، العامل النحوي، المعنى، الحمل على المعنى، التضمين .

** طالبة ماجستير في الشعبة اللغويَّة – قسم اللغة العربيَّة – كلية الآداب – جامعة البعث.

* كلية الآداب – جامعة البعث.

Mechanisms of Direction and Interpretation in Grammar

** Sundus Baroudi *Prof. Dr .Samir Maalouf

(Received: 21 December 2019,Accepted:24 March 2019)

Abstract:

Direction is "to make the speech directed with a face and a clue". This research has examined the methods of grammarians in directing the issues that have emerged from the seriousness of grammar and grammatical principles to return them in such a way as to gain the approval of these rules and assets. This, in turn, achieves the consistency of grammatical rules by demonstrating the effectiveness of grammatical directive Methods and structures contrary to the rules of grammar, and discusses the reasons of interpretation and its various mechanisms aimed at putting cohesion on the relationship between texts and rules to bring the phenomena of language contradicting the rules to the molds of these rules. In addition, the grammarians did not ignore the aspect of meaning in raising the rules, but rather made them a reference based on in directing the expression and weighing of the face of the object to another, and employed it in analyzing grammatical phenomenon; they realized that is not sufficient to explain the grammatical phenomenon, as the interest and completeness of the meaning and its exposition are the ultimate goal of the research in the grammatical lesson. The forefront of these mechanisms is: Response to the origin of the rule: either by deleting and appreciating or by getting an outcome through meaning and inclusion.

The research concludes that the purpose of direction and interpretation is rooting out the grammatical base according to the different methods and means followed by each. It stresses on the importance of overcoming the apparent relations and looking at the hidden meanings behind them as well as the grammatical factors that confirm the view of the grammarians as cohesion between the grammatical industry and the meaning, in response to those who disagrees with that.

Keywords: grammatical direction, interpretation, grammatical factor, meaning, conception of meaning, inclusion.

أولاً: التوجيه النَّحوي:

التوجيه لغة: مصدر وجَّه، وتأتي بمعنى وجَّهه إلى القصد والجهة والمعنى والصواب [1].

واصطلاحاً : عرَّفه د. محمد حسنين بأنَّه" تحديد دليل، أو تحديد سبب، أو تحديد مخرج لأي مسألة نحويَّة"[2]، وأورد له تسميات مختلفة منها:(التأويل– التَّخريج– التَّعليل– التفسير– التقدير)[3]وهذه التسميات تتفق مع التعريف اللغوي والاصطلاحي. ويُعنى التوجيه بذكر الحالات والمواضع الإعرابيَّة وبيان أوجه كلٍّ منها، وما يؤثِّر فيها وما يلزم ذلك من تقرير وتفسير أو تعليل أو استدلال أو احتجاج[4]، فالتوجيه هنا– بحسب رأي الباحث– ينصبُّ أساساً على الإعراب ثمَّ يأتي بعد ذلك كلّ ما يتصل به من مؤثرات وما يحتاجه من تفسير وتعليل؛ لأنَّ الغاية المنشودة من التوجيه هي تفسير المعاني التي من أجلها وضعت التراكيب، وهذا التفسير يكون – في الغالب– عن طريق الإعراب.

مسالك التوجيه: ثمَّة تراكيب وأساليب خالفت في ظاهرها قواعد النُّحاة، ولا سبيل لردّها أو إنكارها فاحتاج النُّحاة إلى تأويلها وتخريجها على القواعد المشهورة وهنا يسلك النحاة– لكي تتفق هذه الأساليب مع القواعد ويتَّضح معناها– مسلكين من التوجيه:

1– التوجيه الاستدلالي: ويكون إمَّا بالسماع أو بالقياس، والقياس إمَّا أن يكون بالحمل على اللفظ أو على المعنى، وإمَّا أن يكون بالتعليل وذكر العلَّة أو القاعدة.

2– التوجيه التأويلي: يكون إمَّا بالردِّ إلى الأصل، وإمَّا بالتماس مخرج أو مسوِّغ[5].

وسيقتصر البحث على دراسة التوجيه التأويلي من خلال البحث في آليات التأويل.

ثانياً: التَّأويل النَّحوي: التأويل لغة يقصد به الرجوع من آل يؤول إذا رجع وارتدَّ وأصلح[6]. واصطلاحاً: " التأويل هو صرف الكلام عن ظاهره إلى ما يحتاج إلى تدبّر وتقدير"[7] فالأصل في الكلام أن يدلَّ على ما وضع له من معانٍ بصورة واضحة جليَّة، فإن لم يتحقَّق ذلك لجأ النُّحاة إلى تأويل الكلام، وصرفه عن ظاهره ليتفق مع المعنى المراد؛ فلفظة التَّأويل "تدور في فلك حمل النَّص على غير ظاهره لتصحيح المعنى أو الأصل النَّحوي"[8]، وشاهدنا على ذلك توجيه النُّحاة نصب لفظ (أياماً) في قوله تعالى:(يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلّكم تتقون* أياماً معدوداتٍ)[9]، فقد نصبها الزمخشري(ت 538هـ) بلفظ (الصيام) كما يقتضي المعنى[10]، وأكّد الإمام الباقولي (ت 543هـ) أنَّ المعنى يقتضي نصبها بلفظ (الصيام) إلَّا أنَّ الصناعة تمنع ذلك؛ لأنّ الصيام مصدر فلو كان عاملاً في قوله (أياماً) لم يجز الفصل بينه

---

[1] ينظر: لسان العرب، (وجه).

[2] تعدّد التوجيه النحوي، ص: 22

[3] ينظر: نفسه، ص: 25.

[4] ينظر: تعدد التوجيه النحوي عند الطبري في تفسيره جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ص: 4.

[5] ينظر: الأصول ، ص: 165–166، تعدد التوجيه النحوي، ص: 22 .

[6] ينظر : لسان العرب،(أيل).

[7] أصول النحو العربي، ص: 155.

[8] التأويل النحوي في القرآن ، 17/1.

[9] سورة البقرة: 183– 184 .

[10] ينظر: الكشاف، 379/1 .

وبين (أيام)، فتأوَّل انتصابه بفعل مضمر تقديره (صوموا أياماً) فحذف (صوموا)؛ لأنَّ قوله (كتب عليكم الصيام) يدل عليه[1]. وهذا يوضِّح تحكُّم أصول الصِّناعة النَّحويَّة من خلال فرض مالا يحتاجه المعنى حرصاً على سلامة القواعد النحويَّة واطرادها.

أسباب التَّأويل : تضافرت عدَّة عوامل كانت سبباً في لجوء النُّحاة إلى التأويل من أبرزها:

- ❖ نظريَّة العامل: فقد شغلت نظريَّة العامل جزءاً كبيراً من تفكير النُّحاة، ودارت حولها خلافات كثيرة، فافتراض النُّحاة وجود عامل مؤثِّر في الجملة حمل النَّحويين على النَّظر والبحث عنه، أموجود هو أم محذوف؟ وما الذي أثَّر في اللفظ؟ وهل أثَّر مباشرة أو كان ذلك بتقدير وتأويل وتضمين؟ ويظهر أنّ ذلك كلّه في سبيل استقامة نظرية العامل، فإذا لم يجد النُّحاة عاملاً حسيّاً التمسوا عاملاً معنويّاً؛ فهو عندهم شيء ضروري في نظم الكلام، وتأليف العبارة، وضبط أواخر الكلمات[2]. فغياب العامل في بعض الأساليب والتَّراكيب اللغويَّة ألجأ النُّحاة إلى التَّأويل، فعلى سبيل المثال نُصبت كلمة (رسولاً) في قوله تعالى:(ورسولاً إلى بني إسرائيل أنِّي قد جئتكم بآية من ربّكم أنِّي أخلق لكم من الطِّين كهيئة الطَّير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله)[3]، ولا نجد عاملاً ظاهراً فاختلف النَّحويون ومعربو القرآن الكريم في إعراب كلمة (رسولاً)؛ لأنَّه لا يمكن حمله على ما قبله أو ما بعده فكان لهذه الآية غير تأويل[4]، ولعلَّ التأويل الرَّاجح الذي يتَّفق ومعنى الآية الكريمة أن يكون (رسولاً) منصوباً بفعل محذوف مع اختلاف تقدير النّحاة لذلك الفعل المحذوف، إذ يقدّر الطّبري(ت 310هـ) الفعل (نجعله) وترك ذكره لدلالة الكلام عليه[5]، وهذا ما اختاره السمين الحلبي(ت 756هـ)[6]؛لأنَّه وجده لائِقاً بالمعنى[7].
- ❖ التَّأصيل النَّحوي: استنبط النُّحاة من كلام العرب أصولاً وقواعد وجعلوها الأساس الذي أقيمت عليه دعائم النَّحو العربي، وعندما خالفت بعض التراكيب هذه الأصول كان التأويل وسيلة النُّحاة لتخريجها، فمثلاً لا يجيز أكثر النُّحاة تقديم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر أصلي ، ولكنَّها تقدَّمت في قوله تعالى: (وما أرسلناكَ إلَّا كافَّةً للنَّاسِ)[8]فتأوَّلها الزمخشري (ت538هـ) على حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه[9]، بينما جعل الزّجاج (ت311هـ) (كافة) حال من الكاف، والمعنى عنده أرسلناك جامعاً للناس في الإنذار والإبلاغ، والتاء هنا للمبالغة، وقد خطَّأ الزمخشري رأيه[10].

---

[1] ينظر: كشف المشكلات وإيضاح المعضلات، 136/1 .

[2]ينظر: الخلاف بين النحويين ، ص :179 وما بعدها .

[3]سورة آل عمران: 49

[4]ينظر: الجامع لأحكام القرآن، 143/5، البحر المحيط، 485/2 وما بعدها، الكشَّاف، 1/ 559-560.

[5]ينظر: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، 418/5.

[6] أحمد بن يوسف بن محمد بن مسعود أبو العباس الحلبي المعروف بالسمين الحلبي، ينظر: غاية النهاية في طبقات القرَّاء، 138/1.

[7]ينظر: الدر المصون، 187/3.

[8]سورة سبأ: 28.

[9]ينظر: الكشاف، 123/5، مفاتيح الغيب، 259/25.

[10]وحجة النحويين في منع تقديم الحال على صاحبه المجرور بحرف جر أصلي أنَّ تعلُّق العامل بالحال ثانٍ لتعلّقه بصاحبه، فحقه إذا تعدَّى لصاحبه بواسطة أن يتعدى إليه بتلك الواسطة لكن منع من ذلك خوف التباس الحال بالبدل، وأنَّ فعلاً واحداً لا يتعدى بحرف واحد إلى شيئين، فجعلوا عوضاً من الاشتراك التزام التأخير، وبعضهم يعلل منع التقديم بالحمل على حال المجرور بالإضافة وبعضهم يعلل بأنَّ حال المجرور شبيه بحال عمل فيه حرف مضمن معنى الاستقرار، ينظر: شرح التسهيل، 336/2، شرح الرضي على الكافية، 659/1، الدر المصون،9/ 185وما بعدها.

ورأى بعضهم[1]أنَّ كافة حال من النّاس؛ فهم يجيزون تقديم حال المجرور بحرف مخالفين بذلك جمهور النحاة[2].

- الميل إلى الإكثار من الأوجه الإعرابيَّة: فهذا ميدان يتنافس فيه المتنافسون لإظهار مقدراتهم العقليَّة، وخير شاهد على ذلك ما نجده في كتب إعراب القرآن، وإعراب الحديث النّبوي، إذ تضمَّنت الكثير من التَّأويل والتقدير[3].
- الخلاف النَّحوي: يبدو التأويل واضحاً في الخلاف الذي دار بين النُّحاة عامَّة، وبين نحاة المذهبين بصورة خاصَّة؛ فالبصريون يلجؤون إلى تأويل كلِّ ما يخالف قواعدهم وهذا-إمام نحاتهم -سيبويه (ت 180هـ) يقول: "وليس شيء يضطرون إليه إلَّا وهم يحاولون به وجهاً"[4]بينما قَبِلَ نحاة الكوفة كلّ مسموعٍ وقاسوا عليه، وجعلوا كلَّ شاذ ونادر قاعدة لنفسه[5]، وخير شاهد على ذلك كتاب الإنصاف في مسائل الخلاف للأنباري (ت577هـ)[6].

ثالثاً: المعنى والتوجيه النَّحوي: يتبوَّأ المعنى مكانة عالية في التفسير النَّحوي، وما تقدَّم الألفاظ إلا تعبيراً عنه، وهذا ما جعل ابن الشجري(ت542هـ) يحلُّه مكاناً حسناً، فذكره في قائمة الوسائل التي يسلكها النَّحوي لتخريج تركيب ما[7] أو أسلوب فصيح لا يمكن ردّه أو إنكاره من خلال اعتماد أساليب تراعي المعنى في الدرجة الأولى، ويأتي في مقدمتها مراعاة العامل ودوره في توجيه الإعراب، الحذف والتقدير، الحمل على المعنى، والتضمين؛ إذ تهدف هذه الوسائل إلى توجيه الأساليب والظواهر النَّحويَّة التي خالفت القواعد وتخريجها بطريقة تكسبها صورة الموافقة لها.

1-العامل النَّحوي :

شغلت فكرة العامل أذهان النُّحاة، وقد رافقت نشأة النَّحو وسايرت تطوّره، فلم يخلُ باب من أبواب النَّحو منها، ولعلَّ بداياتها تعود إلى تتّبع الحضرمي (ت 117هـ) للفرزدق[8]، ذلك أنَّ العامل كان منطلقاً لدراسة العلامة الإعرابيَّة وأساساً لتفسير الكثير من الظواهر الإعرابيَّة، ثمَّ سار على نهجه في تتبع العامل عيسى بن عمر الثقفي (ت 149هـ) وتابعه يونس بن حبيب

---

[1] ابن مالك، أبو علي، وابن كيسان ، ينظر: شرح التسهيل، 337/2.

[2]ينظر: شرح التسهيل ، 337/2 وما قبلها.

[3] ينظر: البيان في غريب إعراب القرآن،35/1-140،90،36، إعراب القرآن، النحاس، 32/3-33،93، إعراب الحديث النبوي، العكبري، تح: عبد الإله نبهان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1407-1986، ص:141، 158 وما بعدها، 258-480.

[4]الكتاب، 32/1 .

[5]ينظر: في أصول النّحو، ص:205 وما بعدها، فقد عرض الأفغاني منهج البصريين والكوفيين في السماع والقياس وانتهى إلى نتيجة مؤداها عدم وجود مذهب بصري يقابله مذهب كوفي، وإنّما نزعة قياسيّة يقابلها نزعة سماعيّة يختلف حظ كل منهما صحة وحالاً ومقداراً بين البلدين، الأصول في النَّحو، ابن السراج، 104/1-105،مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، مهدي المخزومي، ص: 377، 378، 381.

[6] ينظر :الإنصاف في مسائل الخلاف،1 /151- 179- 214.

[7] ينظر: الإعراب والتركيب بين الشكل والنسبة دراسة تفسيرية، محمود عبد السلام شرف الدين، دار مرجان، القاهرة، ط1، 1404-1984، ص:22

[8]ينظر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب،144/5 وما بعدها، المفصل في تاريخ النحو، ص:149 -150 .

(ت183هـ)، واتَّسع القول فيها على يدي الخليل(ت 170هـ)[1]؛ " فهو الذي ثبَّت أصول نظريّة العامل ومدَّ فروعها وأحكمها، بحيث أخذت صورتها التي ثبتت على مرِّ العصور"[2]. ومن يدقِّق في آراء النُّحاة يجد أنَّ العمل في تصوّرهم لم يكن تأثير لفظ في لفظ آخر، وإنَّما المعنى هو الذي يقتضي تغييراً لمواقع الإعراب، وليست الألفاظ إلَّا دلالات على المعنى وهذا ما نفهمه من كلام الرضي(ت 686هـ)[3]: "إنّ العامل في الاسم ما يحصل بوساطته في ذلك الاسم المعنى المقتضي للإعراب، وذلك كون الاسم عمدة أو فضلة أو مضافاً إليه العمدة أو الفضلة "[4]. وقد كان النُّحاة يصرِّحون بأثر المعنى فيما نسميه بعمل العامل أو يشيرون إليه تلميحاً لوضوح ذلك عندهم؛ لأنَّهم يدركون أنَّ المعنى هو الفيصل في تغيير الحكم النَّحوي، وقد تابع المفسّرون والنحويُّون النَّظر في آيات القرآن الكريم، فأخذوا يوجهون الآيات التي لا يكون العامل النَّحوي فيها ظاهراً توجيهات وتأويلات تتفق ومقتضيات هذه النظرية وشاهدنا على ذلك ما ورد في قوله تعالى: (صبغةَ اللهِ و منْ أحسنُ من اللهِ صبغةً ونحنُ لهُ عابدونَ)[5]، فقد اختلف النَّحويون ومعربو القرآن في ناصب (صبغة الله)؛لأنَّه لا ناصب له ظاهراً يمكن توجيه العمل إليه، وأبرز ما قيل في ناصب (صبغة) :

الرأي الأول: أن يكون قوله تعالى (صبغة الله) بدلاً من ملَّة إبراهيم[6]، وقد رفض أبو حيان هذا الرَّأي؛ لأنّه قد فصل بين البدل والمبدل منه بجمل ومثل ذلك لا يجوز عنده[7].

الرأي الثّاني: أن ينتصب قوله تعالى (صبغة الله) على الإغراء مع اختلافهم في تقدير النَّاصب[8]، وقد ضعَّف أبو حيّان هذا التأويل من وجهين: الوجه الأول: أن تقدير الإغراء (عليكم صبغة الله) ليس بجيّد؛ لأنَّ الإغراء إذا كان بالظرف أو المجرور لا يجوز حذف ذلك الظرف ولا ذلك المجرور.

والوجه الثاني: أنَّ النَّصب على الإغراء غير جيد؛ لأنَّ هذا يناقض آخر الآية، وهو قوله تعالى(ونحن له عابدون) إلّا إن قدِّر هناك قول، وهو إضمار لا حاجة إليه ولا دليل من الكلام عليه[9].

الرأي الثالث: (صبغة الله) مصدر مؤكد منتصب على قوله تعالى(آمنّا بالله)، وقوله تعالى (نحن له عابدون) عطف على (آمنَّا بالله)[10]، ويبدو أنَّ هذا الرأي هو الرّاجح لأنّه يتّفق مع معنى الآية الكريمة وسياقها، ويحافظ على نظم الكلام واتّساقه، كما أنَّه لا يحتاج إلى تقدير ولا إلى إضمار ما لا حاجة إليه.

2-الإعراب والمعنى: الإعراب هو الإفصاح والإبانة والإيضاح في اللغة، وهو الأثر الذي يجلبه العامل، وقد أصبح هذا الأثر من أبرز خصائص العربية، ووسيلة من وسائل إظهار المعنى، والنُّصوص التي تعلي من شأن الإعراب في الدلالة

---

[1] ينظر تدقيق سنة وفاة الخليل في: المفصّل في تاريخ النحو، ص: 243.

[2] المدارس النّحوية، شوقي ضيف، دار المعارف، ط7، ص: 38 .

[3] ينظر الأعلام : 86/6 بينما ذكر الطنطاوي أنَّ وفاته كانت سنة 688، نشأة النَّحو وتاريخ أشهر النحاة ، ص: 257.

[4] شرح الرّضي على الكافية، 65/1 .

[5] سورة البقرة : 138 .

[6] ينظر: معاني القرآن، الزجاج، 215/1، إعراب القرآن ، 267/1، البيان في غريب إعراب القرآن،126/1.

[7] ينظر : البحر المحيط، 584/1 .

[8] ينظر: جامع الأحكام، 420/2، البيان في غريب إعراب القرآن، 126/1 .

[9] ينظر: البحر المحيط، 584/1 – 585 .

[10] ينظر: الكشاف،366/1، وقد أخذ الفخر الرازي بهذا التوجيه، مفاتيح الغيب،96/4، كما اختاره أبو حيّان وضعّف بقيّة الأقوال، البحر المحيط، 584/1 .

على المعاني في مصنَّفات الأوائل كثيرة لا تحصر[1]، فالإعراب ليس مجرد علامات لفظيَّة؛ بل هو "الإبانة عن المعاني بالألفاظ"[2]، وقد اهتمَّ نحاة العربيّة بتفسير الألفاظ المفردة، وتوضيح المعنى المراد من الكلام المركّب، ولنرتوِ من معين ابن جني(ت392هـ) في حديثه عن تجاذب المعنى والإعراب:" هذا موضع كان أبو علي –رحمه الله– يعتاده ويلمّ كثيراً به...وذلك أنّك تجد في كثير من المنثور والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين: هذا يدعوك إلى أمر، وهذا يمنعك منه، فمتى اعتورا كلاماً ما، أمسكت بعروة المعنى، وارتحت لتصحيح الإعراب"[3]، ففي قوله تعالى(قالوا يا شعيبُ أصلاتك تأمركَ أنْ نتركَ ما يعبدُ آباؤنا أو أنْ نفعلَ في أموالنا ما نشاءُ)[4]، قد يتبادر إلى الذهن عطف (أن نفعل) على (أن نترك) وذلك باطل؛ لأنَّ الله لم يأمرهم أن يفعلوا في أموالهم ما يشاؤون، وإنَّما هو عَطْف على (ما) فهو معمول للترك، والمعنى (أن نترك أن نفعل)، نعم ومن قرأ (تفعل) و (تشاء) بالتاء لا بالنون فالعطف على (أن نترك)، وموجب الوهم المذكور أنَّ المعرب يرى (أن) والفعل مرتين و بينهما حرف العطف[5]، وهكذا يمنح الإعراب الدقة في المعنى، ويمكّن المتكلم من التعبير بدقة عن المعاني التي يريدها[6]، وسأعرض على سبيل المثال شاهداً يوضِّح تغيّر المعنى بتغيّر الإعراب، قال تعالى: (وامرأتُهُ حمَّالة الحطبِ)، قرئ لفظ (حمَّالة) بالرفع و النّصب مع الإضافة، ووردت قراءة عن عيَّاض(ت187هـ) بالنصب مع التنوين، وسأوضّح الفرق في المعنى: فأمَّا قراءة (حمالة الحطب) على الرفع فتفسيره: أنَّ الله تعالى أخبر عن امرأة أبي لهب بهذا الوصف وهو حمل الحطب الذي فسّر على الحقيقة بحمل حزم الحطب والشوك الذي كانت ترميه في طريق النّبي صلّى الله عليه وسلّم[7] وعلى المجاز بالمشي بالنميمة ورمي الفتن بين الناس[8]، ويقوّي هذا المعنى المجازي قول الشاعر:

إنَّ بني الأردم حمَّالو الحطب هم الوشاة في الرضا وفي الغضب[9]

وأمَّا قراءة النصب بغير تنوين فتفسيرها أنَّ هذه المرأة مذمومة بهذه الصفات التي اشتهرت بها فهي لا للإخبار عن صفتها وإنما ذكرت لشتمها وذمّها، فجاءت الصّفة للذم لا للتخصيص كما ذكر القرطبي[10]، ومع التنوين تكون حالاً والمراد بها الاستقبال لأنَّه ورد في التفسير أنّها تحمل يوم القيامة حزمة من الحطب كما كانت تحمله في الدنيا[11].

وهكذا يغدو الإعراب عنصراً مهمّاً في التركيب اللغوي، فلا يستقيم المعنى بغيره، وهذا يفسّر استحواذ ظاهرة الإعراب التي تميَّزت بها العربية على جلِّ تفكير النُّحاة، وأهميتها في توجيه دلالة التراكيب بدليل اهتمام النّحاة بالإعراب دون غيره من قرائن

---

[1]ينظر مثلاً:الخصائص35/1، تأويل مشكل القرآن،ص:14،والإيضاح في علل النحو، ص:69-70، والمرتجل،ص:34، والصاحبي في فقه اللغة، ص:75 .

[2] الخصائص، 35/1 .

[3]الخصائص، 255/3 .

[4]سورة هود: 87 .

[5]ينظر : مغني اللبيب، 14/6-15، الدر المصون، 372/6-373 ، مفاتيح الغيب، 45/18 .

[6]ينظر: معاني النحو، 34/1.

[7]ينظر: جامع الأحكام، 552/22، البحر المحيط، 527/8 ، الدر المصون، 145/11 .

[8]ينظر: جامع الأحكام، 550/22 ، البحر المحيط، 528/8 .

[9]ورد الشاهد الشعري في الدر المصون، 145/11، وكذلك ورد في البحر المحيط، 528/8 .

[10] ينظر: جامع الأحكام، 553/22 .

[11] ينظر الدر المصون، 145/11 .

المعنى الأخرى، أو كاد[1]، فغدا الإعراب المحور الذي تدور حوله الدراسات النَّحوية، "فلم تحظَ العناصر الأخرى: من تقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وحذف وزيادة، والنظام العام لأجزاء الجملة بما حظي به عنصر الإعراب من اهتمام وعناية"[2]، ولا يعني تركيز سيبويه على العلامة الإعرابيَّة، وعلى أثر العامل فيها دون قرائن المعنى الأخرى- كالصيغة والدلالة المعجمية والإسناد وبعض صور التقديم و التأخير وما إلى ذلك- إهماله إيَّاها، وإنَّما يعود إلى أنَّ هذه القرائن التي أهملها سيبويه- في التنظير لا في التطبيق- هي من الواضح الذي لا يحتاج إلى بيان؛ لأنَّها تكون حاضرة عند أي توجيه إعرابي كما في قوله (هذا عبد الله منطلق)[3]الذي ذكر فيه أربعة أوجه لرفع (منطلق)، وقد ذكر من قبل وجه نصبه على الحال[4]، فقد كان يراعي الصيغة أي كون (منطلق) صفة مشبَّهة، والرتبة، والمعنى المعجمي، وتضام هذه الكلمة مع الكلمة الأخرى دون أن ينصَّ على ذلك؛ لأنَّه معلوم لدى القارئ.

3-التقدير النحوي: أولى النّحاة التقدير اهتماماً بالغاً، وخصُّوه بعناية فائقة، به يتفاضل المتفاضلون، وفي معرفته يتنافسون وأقدرهم على استشفاف مواطنه أرسخهم قدماً في باب العلم بالعربية.

فالتقدير اصطلاحاً : "يأتي لتصحيح اللفظ والمعنى، كما يأتي لتوضيح المعنى، كما في تقدير اللام بين المضاف والمضاف إليه"[5]. والتقدير كذلك عبارة عن حذف الشيء عن اللفظ وإبقائه في النيَّة[6]، "وكثيراً ما يستعمل التقدير في المواطن التي يقع فيها الحذف أو التي تحتاج فيها الكلمات إلى ما يكمل معانيها"[7].

ضوابط التقدير: التقدير خلاف الأصل، فإذا احتيج إلى التقدير فينبغي عدم الإسراف فيه، لئلّا نبعد عن الأصل الملفوظ به، ومن ثمَّ وجب تقليل عدد الألفاظ المقدَّرة، وتقديرها في مكانها الأصلي مع المحافظة على نصِّ اللفظ الذي يشير إليه الظاهر[8]. وقضايا التقدير النَّحوي تتصل بقضايا مختلفة منها الحذف، والحمل على المعنى، والتضمين و غيرها.

أسباب التقدير: يلجأ النحاة إلى التقدير لأسباب من أبرزها :

1- مراعاة الصناعة النَّحويَّة: "الحذف الذي يلزم النَّحوي النَّظر فيه هو ما اقتضته الصناعة"[9]، وربَّما كان في هذا التقدير زيادة لا تقتضيها صحة الفهم ووضوح المعنى، وإنَّما يؤتى بالتقدير ليضمن النحاة اطراد القواعد النَّحوية في النصوص المسموعة، ومن ذلك تقديرهم أحد مفعولي (ظننت) في قولهم (أزيداً ظننتّه منطلقاً) فالمعنى مستقيم، إلّا أنَّ النحاة استئناساً بأحكامهم

---

[1]ينظر: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص: 22 وما بعدها .

[2]ظاهرة الإعراب في النحو العربي، ص: 18، النحو العربي بين الصناعة والمعنى، ص: 15-16، اللغة العربية معناها ومبناها، ص :232 .

[3]ينظر: الكتاب، 2/83-86 .

[4]ينظر: نفسه، 2/81 .

[5] ينظر: الكليات، ص: 284.

[6]ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، 1/497.

[7] معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص: 182.

[8] ينظر: مغني اللبيب، 6/360 وما بعدها.

[9] نفسه: 6/535 .

التي تفيد ألَّا يعمل عامل واحد في معمولين متماثلين يضمرون فعلاً من لفظ المذكور ينصبون به الاسم المشغول عنه على المفعوليَّة[1].

2- مراعاة المعنى: يلجأ النحاة إلى تقدير المحذوف لاستقامة المعنى[2]، إذ ربَّما أدَّى الاكتفاء بالموجود إلى ضياع المعنى المراد أو إفساده[3]،

ومن ذلك قوله تعالى: (واسأل القرية)[4] والتقدير: اسأل أهل القرية، فلا يوجد هنا ما يخالف قواعد الصنعة النحويَّة؛ فالإعراب في كلتا الحالتين واحد، وهو النصب على المفعوليَّة، وإنَّما جاء التقدير هنا لبيان المعنى وتوضيحه. وهكذا نجد أنَّ تقديرات النحاة الوعاة هدفها المعنى مع مراعاة عدم إفساد الصناعة اللفظية، فهم حريصون على ألَّا يكون المعنى على حساب الإعراب، والعكس صحيح، فإن تعارضا كان الجنوح إلى المعنى مع التخريج على ضرورة أجازها العرب[5] ، " فممَّا يدخل الاعتراض على المُعْرِب من جهته أن يراعي معنى صحيحاً ولا ينظر في صحته في الصناعة"[6]، من ذلك إعراب (ثموداً) في قوله تعالى:(وثموداً فما أبقى)[7] مفعولاً به مقدَّماً مراعاة للمعنى الظاهر ولكنَّ الصحيح حسب ما تقتضيه الصنعة أنَّها على تقدير(أهلك ثموداً) أو أنَّه معطوف على (عاد)؛لأنَّ النفي بمثابة الاستفهام فكما لا يعمل ما بعد الاستفهام فيما قبله، فكذلك النَّفي هاهنا[8]. وهكذا تتجلى أهمية التقدير بأنّه يوضِّح ما غمض من أسرار التراكيب وما يثوي وراء ظواهرها من معان خفيَّة .

4-الحمل على المعنى:

تتجلّى أهميته باعتباره وسيلة لرأب الصدع بين القواعد النّحوية والنّصوص اللغويَّة[9]، وفي هذه الوسيلة يقوم العنصر الدلالي (المعنى) بعلاج كثير من المخالفات اللفظيَّة المنطوقة[10]؛ لأنَّ الفائدة وتمام المعنى ووضوحه هو الهدف الأساسي والأسمى في الدرس النَّحوي واللغوي، فأساس الدراسات اللغويَّة كما نعلم هو المعنى وبلوغه وتجويده؛ لذلك نجد أنَّ العرب" إذا حملت

---

[1] ينظر: الخصائص، 374/2، ونظيرها قوله تعالى(إذا السماء انشقت) الانشقاق:1، فعندما تعارضت القاعدة مع هذه الآية وأمثالها تأوَّلوها فقالوا: والتقدير: إذا انشقت السماء انشقت، مقدمة كتاب الشعر، ص:34-35.

[2] فقد توجب صناعة النحو التقدير، وإن كان المعنى غير متوقف عليه وإنَّما يقدِّر النّحوي ليعطي القواعد حقها وإن كان المعنى مفهوماً ليروا بذلك صورة التركيب من حيث اللفظ مثالاً لا من حيث المعنى، ينظر: البرهان في علوم القرآن، 115/3-116.

[3] ينظر: ضوابط الفكر النحوي، 350/2.

[4] سورة يوسف: 82، ونظيره قوله تعالى:(وإلى ثمود أخاهم صالحاً) الأعراف73، والتقدير: أرسلنا ، ومنها قوله تعالى: (ألّا إنَّهم هم السفهاء ولكن لا يعلمون) البقرة:13، والتقدير: أي لا يعلمون إنَّهم السفهاء ، فالتقدير في هذه المواضع من متطلبات المعنى، فجاء الحذف هنا اختصاراً وفيه من بلاغة القول مالا خفاء فيه.

[5] ينظر: المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، ص:511 .

[6] مغني اللبيب، 48/6.

[7] سورة النجم: 51.

[8] ينظر: الدر المصون، 113/10، إملاء ما منَّ به الرحمن من وجوه الإعراب، 248/2.

[9] حظي هذا الأسلوب بعناية النحاة فأفرد له ابن جني فصلاً في باب شجاعة العربية لما يتسم به من جرأة ومخالفة للقواعد، الخصائص، 411/2-435، فقه اللغة و أسرار العربية، ص:267-369 .

[10] ينظر: النحو والدلالة، ص: 152 .

على المعنى لم تكد تراجع اللفظ...، فإذا كان قد انصرف عن اللفظ إلى غيره ضعفت معاودته إيّاه "[1]. وقد تردّدت على ألسنة النحاة ألفاظ وتعبيرات تؤدي معنى الحمل على المعنى منها[2]:

حمله على كذا: ومن ذلك تذكير السَّماء في قوله تعالى (السماء منفطر به)[3]فالسماء مؤنّثة، وقد أهمل حكم ظاهر اللفظ وحمل على معناه، فحمل السماء على السقف، وله نظائر كثيرة.[4]

ذهب به إلى كذا: أكثر الفراء (ت 207هـ) من استعماله، ومن ذلك تعليله مجيء لفظة (عَلَق) في قوله تعالى (خلقَ الإنسانَ من علقٍ)[5]، بقوله: "قيل من علق، وإنّما هي علقة؛ لأنَّ الإنسان في معنى جمع، فذهب بالعلق إلى الجمع لمشاكلة رؤوس الآيات؛[6] ".

جاء على المعنى: استعمل أبو عبيدة (ت 210هـ) هذا التعبير في كلامه عندما أورد قول الله تعالى: (مَنْ عملَ صالحاً من ذكرٍ أو أنثى وهو مؤمنٌ فلنحيينّه حياةً طيّبةً ولنجزينَّهم أجرَهم بأحسنِ ما كانوا يعملونَ)[7]، فقال:" (مَنْ) تقع على الواحد وعلى الجميع، والذَّكر والأنثى، ولفظها لفظ الواحد، فجاء الأوَّل من الكناية على لفظ (مَن)، وإن كان المعنى إنّما يقع على الجميع، ثمَّ جاء الآخر من الكناية على معنى الجميع، فقال: ولنجزينّهم أجرهم"[8].

قصد به قصد كذا: قال الفرَّاء: "و(اللسان) يذكَّر، وربَّما أنِّث إذا قصدوا باللسان قصد الرِّسالة أو القصيدة"[9].

مراعاة المعنى: استعمل أبو حيّان (ت 745هـ) هذا التعبير كثيراً ومنها ما جاء في تفسير قوله تعالى (هذانِ خصمانِ اختصموا في ربِّهم)[10]، قال أبو حيان: "خصم مصدر وأريد به هنا الفريق، فلذلك جاء (اختصموا) مراعاة للمعنى، إذ تحت كلِّ خصم أفراد"[11]. ويبقى مصطلح الحمل على المعنى أَعَمَّ هذه المصطلحات، وأدقَّها تعبيراً، وأهم الوسائل التي تسوِّغ خروج بعض النُّصوص عن القواعد والأصول بصوره المتنوّعة من" تأنيث المذكَّر، وتذكير المؤنَّث، وتصوُّر معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثَّاني على لفظ قد يكون عليه الأوَّل، أصلاً كان ذلك اللفظ أو فرعاً وغير ذلك"[12]. وأمثلة الحمل على المعنى كثيرة منها: تذكير كلمة (خاضعين) وهو خبر لمؤنَّث (أعناقهم) في قوله تعالى: (إنْ نشأ ننزِّلْ عليهم من السماءِ آيةً فظلَّلت أعناقُهم لها خاضعين)[13]، وذكر مفسرو القرآن في تذكير كلمة(خاضعين) آراء منها:

---

[1]الخصائص، 2/420-421 .

[2] ينظر: الحمل على المعنى في العربية، ص : 32-54 .

[3]سورة المزمل: 18 .

[4]ينظر: الصاحبي في فقه اللغة، ص: 249 ، ومن أمثلته كذلك قوله تعالى (رزقاً للعباد وأحيينا به بلدة ميتا) سورة ق:11، حمله على المكان.

[5]سورة العلق : 2 .

[6]معاني القرآن، 3/278 .

[7]سورة النحل:97.

[8]مجاز القرآن، 1/368 .

[9]المذكّر والمؤنث، ص :64 .

[10]سورة الحج :19 .

[11]البحر المحيط، 6/334 .

[12]الخصائص، 2/411 .

[13] سورة الشعراء: 4 .

الرأي الأول: الأعناق مذكّر وليس مؤنَّثاً؛ لأنَّ المراد بالأعناق : الرؤساء والكبراء، فجاء خبره مذكّراً، وبناء عليه يصبح معنى الآية: فظلَّت رؤوس القوم وكبراؤهم لها خاضعين فزال الإشكال؛ لأنَّ المبتدأ والخبر مذكران[1].

الرأي الثاني: الأعناق جمع عنق من النَّاس، وهم الجماعة، وهذا يشمل المذكّر والمؤنث، فجاز الإخبار عنه بالتذكير، ولم يقصد بالعنق هنا الجارحة البتة[2].

الرأي الثالث: أن تكون الأعناق هي أعناق الرجال فيكون المعنى فظلَّت أعناقهم ذليلة، وأن يكون قوله (خاضعين) مذكراً؛ لأنَّه خبر عن الهاء والميم في الأعناق[3]؛ لأنَّ الرجال إذا ذلّوا فقد ذلَّت رقابهم، وإذا ذلّت رقابهم فقد ذلُّوا.

وشواهد الحمل على المعنى كثيرة؛ ذلك أنَّ ."باب الحمل على المعنى بحر لا يُنْكَش، ولا يُفْثَجُ ولا يُؤبى ولايُغرَّضُ ولا يُغَضْغَضُ"[4]والحمل على اللفظ والمعنى أولى من الحمل على المعنى دون اللفظ، فإذا حمل على اللفظ جاز بعده الحمل على المعنى[5]، وإذا حمل على المعنى ضعف الحمل بعده على اللفظ؛ لأن المعنى أقوى، فيضعف بعد اعتبار المعنى القوي الرجوع إلى الأضعف[6].

وتطبيقاً لهذه القاعدة ضعَّف النحويون الحمل على المعنى في بعض الشواهد لأنَّه جاء قبل تمام الكلام ومنها قول قيس بن الرقيات : لن تراها وإن تأمَّلت إلاّ ولها في مفارق الرأس طِيبا

قال المبرَد(ت 285هـ) عن هذا البيت: " وهذا البيت أبعد ما مرَّ، لأنَّه ذكره من قبل الاستغناء"[7]. بمعنى أنَّ هذا البيت ضعيف؛ لأنَّه حمله على المعنى قبل تمام الكلام.

5-التضمين النَّحوي: يعدُّ التضمين ضرباً من ضروب الحمل على المعنى، فهو من الظواهر التي كان للمعنى فيها أثر ملحوظ، ويظهر من خلاله عناية النَّحويين بالمعنى.

فالتضمين اصطلاحاً: "إشراب معنى فعل لفعل ليعامل معاملته. وبعبارة أخرى: هو أن يحمل اللفظ معنى غير الذي يستحقه بغير آلة ظاهرة....وقال بعضهم: إيقاع لفظ موقع غيره لتّضمنه معناه"[8]، وعرّفه ابن هشام: بأنَّه إشراب لفظ معنى لفظ آخر، وإعطاؤه حكمه لتؤدي الكلمة مؤدى كلمتين[9]، ومثاله ما ورد في قوله تعالى(ولا تعدُ عيناكَ عنهم)[10] فالفعل(عدا) متعدٍ بنفسه، يقال: عداه إذا جاوزه، ومنه قولهم: عدا طوره، وقال الزمخشري (ت 538هـ): إنَّما عدي بـ (عن) لتضمين (عدا) معنى (نبا وعلا) في قولك: نبت عنه عينه، وعلت عنه عينه: إذا اقتحمته ولم تعلق به، ليفيد في إعطاء مجموع معنيين، فالمعنى: ولا تقتحم عيناك مجاوزتين إلى غيرهم[11]، وتتجلَّى فائدة التضمين في الاختصار والإيجاز وتوسيع المعنى، وهو ما يفهم من أنَّ

---

[1]ينظر: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، 547/17، معاني القرآن،83/4 .

[2]ينظر: الدر المصون، 511/8 .

[3] ينظر: جامع البيان عن تأويل أي القرآن،548/17

[4] الخصائص،435/2،لا ينكش: لا ينزف وينتهي ماؤه، لايفثج: لا يبلغ غوره، لايؤبى:لا ينقطع من كثرته، لايغرّض: لاينزح، لايغضغض: لا ينزح أيضاً، وينظر: حواشي الخصائص، 435/2.

[5] ينظر الإنصاف في مسائل الخلاف، 510/2-511 ، وينظر: الأصول،ص227.

[6]ينظر: الأشباه و النظائر، 418/1 ، وينظر: الخصائص، 421/2.

[7]المقتضب،284/3-285، فما يحمل على المعنى بابه أن يأتي بعد تمام الكلام، الكتاب285/1،الخصائص429/2.

[8]الكليات، ص: 266 .

[9]ينظر: مغني اللبيب،6/ 671 .

[10]سورة الكهف: 28 .

[11]ينظر: الكشاف، 581/3، البرهان في علوم القرآن، 340/3 .

مدار التضمين يكون على المعنى، والتضمين النّحوي يكون في الأسماء والأفعال والحروف، **فأمَّا التضمين في الأسماء**: فهو أن تضمِّن اسماً معنى اسم لإفادة معنى الاسمين جميعاً كما جاء في قوله تعالى(حقيقٌ عليَّ أن لا أقولَ على الله إلَّا الحقَ)[1]، فقد ضمِّن (حقيق) معنى (حريص) فأفادت معنى الاسمين معاً، وهو إفادة أنَّه محقوق يقول الحق وحريص عليه[2].

ويوضِّح ابن جني **التضمين في الأفعال** بقوله:" اعلم أنَّ الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعدَّى بحرف، والآخر بآخر فإن العرب قد تتَّسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إيذاناً بأنَّ هذا الفعل في معنى الآخر، فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه"[3]ومثاله: قول الله تعالى(حتَّى إذا فزِّعَ عن قلوبهم)[4]فقد عدَّى الفعل بـ(عن) لأنَّه في معنى كشف الفزع[5]. ومن أمثلة الفعل المتعدي الذي استعمل قاصراً بالتضمين الفعل(خالف) في قوله تعالى: (فليحذرِ الذينَ يُخالفون عن أمره أن تصيبهم فتنةٌ أو يصيبهم عذابٌ أليمٌ)[6]، فالفعل (خالف) يتعدَّى بنفسه، فيقال: خالفت زيداً، فلمَّا ضمِّن معنى الفعل ينحرفون عدي بحرف الجر عن، فمعنى الآية : فليحذر الذين ينحرفون عن أمره[7].

والتضمين بين الحروف: باب واسع لنا فيه ما يخُّص حروف الجرِّ، وقد وقع فيه خلاف كبير بين النُّحاة و تعدَّدت الآراء فيه، فمذهب البصريين أنَّ أحرف الجرِّ لا ينوب بعضها عن بعض بقياس، وما أوهم ذلك إمَّا مؤول تأويلاً يقبله اللفظ وإمَّا أن يضمَّن الفعل معنىً يناسب حرف الجرِّ الذي تعدَّى به، وإمَّا على شذوذ إنابة كلمة عن أخرى وهذا مذهب الكوفيين[8]، ونمثِّل لكلامنا بما ورد في تفسير قوله تعالى (وأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون)[9]، فقد اختلف النحاة في تضمين (أو) معنى (بل)، الرأي الأوَّل: (أو) هنا بمعنى(بل)عند الفرَّاء[10]؛لأنَّ من معاني (أو) الدلالة على الشَّك[11]، بينما ردَّ المبرد قول الفرّاء؛ لأنَّ(بل) معناها الإضراب بعد غلط أو نسيان وهذا منزَّه عنه الله تعالى شأنه[12]، والرأي الثاني(أو) تفيد التخيير، والمعنى: أنَّه إذا رآهم الرائي يخيَّر في أن يقول: هم مئة ألف وأن يقول: أو يزيدون، وينسب القول إلى سيبويه[13] والرأي الثالث: (أو) هنا لأحد أمرين على الإبهام، وكأنّ المتكلّم أراد تشكيك السامع بأمر قصده [14]، فيكون المعنى: وأرسلناه إلى جمع لو رأيتموهم

---

[1]سورة الأعراف: 105 .

[2]ينظر: البرهان في علوم القرآن، 338/3، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، 342/10 .

[3]الخصائص: 308/2 .

[4]سورة سبأ: 23 .

[5]ينظر: البرهان في علوم القرآن، 341/3، الخصائص فقد عرض ابن جني أمثلة تغني فكرة التضمين في الأفعال 308/2- 435.

[6]سورة النور:63 .

[7]ينظر: البرهان، 342/3 .

[8]ينظر مغني اللبيب،179/2، وقد تناول الأنباري في الإنصاف مسألة تتعلّق بخلاف البصريين والكوفيين حول مجيء (أو) بمعنى (الواو) و (بل) مما يختصّ بموضوع التناوب بين الحروف، المسألة السابعة والستون : 478/2، كما عرض ابن جني لمسألة مجيء (أو) بمعنى(بل)، الخصائص،457/2، ويرى الرضي الأستراباذي أن الأولى والواجب أن يبقى الحرف على أصل معناه الموضوع له ويضمَّن فعله المعدّى به معنى من المعاني يستقيم به الكلام، شرح الرضي على الكافية، 329/4 .

[9]سورة الصَّافات: 147 .

[10]معاني القرآن، الفرَّاء، 393/2، جامع الأحكام عن تأويل آي القرآن، 132/15 .

[11]ينظر شرح المفصل، 99/8.

[12]ينظر المقتضب،304/3 .

[13]ينظر: أمالي ابن الشجري،77/3

[14]وقد نسب ابن الشجري هذا الرأي إلى بعض البصريين وأيَّده ابن جني، ينظر: الأمالي، 3/ 77، الخصائص، 461/2 .

لقلتم أنتم فيهم: هؤلاء مئة ألف أو يزيدون[1]. وبذلك يغدو التضمين سرّاً من أسرار العربيّة؛ لأنَّه أذهب في الإيجاز وأجمع لخصائص الصَّنعة، وفيه من الإيحاء والتلويح ما ليس في المكاشفة والتَّصريح، وهذا أحلى وأعذب[2].

الخاتمة : إنما يسوغ التأويل إذا كانت الجادة على شيء، ثمَّ جاء شيء يخالف الجادة فيتأوَّل، وليس المقصود بالجادة النطق وظاهر اللفظ، وإنَّما المراد بها قواعد النَّحو؛ فما خرج عنها يجب أن يتأوَّل حتى يعود إليها، فعلماء اللغة لم يخلقوا التأويل والتقدير خلقاً ولا تكلَّفوا القول فيها ارتجالاً، لكنهم اعتمدوا فيها على مبادئ سليمة وأصول مقررة- كما عرض البحث- لتوجيه النصوص والأساليب التي لا تتفق مع القواعد النحوية، وقد أدرك النحاة أنَّ الاقتصار على ظاهر اللفظ ليس كافياً في تفسير الظاهرة النَّحويّة، ولذا لابدَّ من تجاوز ظاهر العلاقات، والنَّظر فيما يثوي وراءها من معانٍ خفيَّة وعلائق دلاليَّة لا يمكن الوصول إليها إذا توقَّف التَّحليل عند ظاهر العبارة، فعندما يبدأ النحوي بفهم الكلام وتحليله، يكون في ذهنه منظومة القواعد، وعليه أن يراعي قضايا المعنى، والضوابط التي في ذهنه، ومن ثمَّ يقوده المعنى إلى اختيار ما يناسبه من تلك القواعد.

ثبت المصادر و المراجع:

القرآن الكريم.

1. الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، تح: عبد الإله نبهان وآخرين، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق،1407-1987 .
2. أصول النحو العربي، محمد خير الحلواني، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2011.
3. الأصول، دراسة ايبستمولوجية لأصول الفكر العربي، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1401-1981 .
4. الأصول في النحو،لأبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي، تح: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1417-1996.
5. إعراب القرآن، لأبي جعفر النحاس، تح: زهير غازي زاهد، عالم الكتب، ط2، 1405-1985.
6. ، إعراب الحديث النبوي، لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، تح: عبد الإله نبهان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1407-1986.
7. الإعراب والتركيب بين الشكل والنسبة دراسة تفسيرية، محمود عبد السلام شرف الدين، دار مرجان، القاهرة،ط1، 1404-1984.
8. أمالي ابن الشجري هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي، تح: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت .
9. الإنصاف في مسائل الخلاف، لأبي البركات الأنباري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات جامعة البعث، د. ت.
10. البحر المحيط، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413-1993 .
11. البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث القاهرة، د. ت.

[1]وقد نسب ابن عطيّة هذا الرأي إلى المبرد و كثير من البصريين، ويرى أنَّه أنسب للمعنى ولا حاجة إلى التأويل والتضمين، ينظر: المحرر الوجيز،488/4 .

[2]ينظر: التضمين النحوي في القرآن الكريم، ص: 20 .

12. البيان في غريب إعراب القرآن، لأبي البركات الأنباري، تح: طه عبد الحميد طه، مكتبة لسان العرب، د. ت.
13. التأويل النحوي في القرآن الكريم، عبد الفتاح أحمد الحموز، مكتبة الرشد، القاهرة، ط1، 1404-1984 .
14. التضمين النحوي في القرآن الكريم، محمد نديم فاضل، دار الزمان، المدينة المنورة، ط1، 1426-2005.
15. تعدّد التوجيه النحوي، مواضعه، أسبابه، نتائجه، محمد حسنين صبرة، دار غريب، القاهرة، 1427-2006.
16. تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، محمد الرازي فخر الدين ابن العلامة ضياء الدين، دار الفكر، ط1، 1401-1981 .
17. الجامع لأحكام القرآن، لأبي عبيد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1427-2006 .
18. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، دار هجر، د. ط، د. ت .
19. الحمل على المعنى في العربية، علي عبد الله حسين العنبكي، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد، ط1، 1433-2012.
20. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1418-1997
21. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د. ت.
22. الخلاف بين النحويين، السيد رزق الطويل، الفيصلية، مكة المكرمة، ط1، 1405-1984.
23. الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، أحمد بن يوسف المعروف بالسمين الحلبي، تح: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، د. ط، د. ت .
24. شرح التسهيل، ابن مالك جمال الدين محمد بن عبد الله بن عبد الله الطائي الجياني الأندلسي، تح: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، ط1410،1-1990.
25. شرح الرضي على الكافية، الرضي الأستراباذي، تح: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط2، 1996.
26. الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن فارس الرازي، تح: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1414-1993 .
27. ضوابط الفكر النحوي، محمد عبد الفتاح الخطيب، دار البصائر، القاهرة، د. ط ،1427-2006.
28. غاية النهاية في طبقات القرّاء، ابن الجزري، طبعة مصححة اعتمدت على الطبعة الأولى للكتاب التي عني بنشرها سنة 1932م ج براجسترسر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006.
29. ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقها في القرآن الكريم،أحمد سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،1994.
30. فقه اللغة وأسرار العربية، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2 ،1420-2000 .
31. في أصول النحو، سعيد الأفغاني، منشورات جامعة البعث، د. ط، 1988-1989م.
32. الكتاب، لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تح: عبد السَّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، د. ت.
33. كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب، لأبي علي الفارسي، تح: محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1408-1988.

34. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، لجار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وآخيون، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1418-1998 .
35. كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تح: علي دحروج وآخرين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996.
36. كشف المشكلات وإيضاح المضلات، لأبي الحسن علي بن الحسين الأصبهاني الباقولي، تح: محمد أحمد الدالي، مطبعة الصباح، دمشق، د. ط ،1415-1994 .
37. الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ط2، 1419-1998م.
38. اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسَّان، دار الثقافة، الدار البيضاء، د. ط ، 1421-2001 .
39. مجاز القرآن، لأبي عبيدة معمر بن المثنّى التَّيمي، تح: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، د. ت .
40. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، لأبي محمد عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي، تح: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1422-2001 .
41. مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، د. مهدي المخزومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1377-1958.
42. المدارس النّحويّة، شوقي ضيف، دار المعارف المصرية، د. ط ، د. ت.
43. المذكَّر والمؤنث، لأبي زكريا يحيى بن زياد الفرّاء، تح:د. رمضان عبد التواب، دار التراث، القاهرة، د. ط، د. ت.
44. معجم المصطلحات النحويَّة والصرفيّة، محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1405-1985.
45. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، عبد العزيز عبده أبو عبد الله، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ط1، 1391- 1982 .
46. معاني القرآن، لأبي زكريا يحيى بن زياد الفرّاء، تح: محمد علي النجار وآخرين، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1403-1983
47. معاني القرآن وإعرابه، لأبي إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج، تح: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1408-1988.
48. معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك، القاهرة، ط2، 1423-2003 .
49. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين ابن هشام الأنصاري، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، دار التراث، الكويت، ط1، 1421-2000 .
50. المفصّل في تاريخ النحو، محمد خير الحلواني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1399-1979.
51. نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، محمد الطنطاوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، د. ت.
52. النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، ط1، 1420 -2000.
53. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مصطفى حميدة، دار توبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997.

الرسائل الجامعية:

تعدّد التوجيه النحوي عند الطبري في تفسيره جامع البيان عن تأويل آي القرآن، إعداد: عبد المحسن أحمد الطبطبائي، إشراف: محمد حماسة عبد اللطيف، جامعة القاهرة، 2001.

التناصّ الديني الإسلامي عند بعض شعراء جماعة أبولو

د. علاء الدين ناصر

(الإيداع: 21 كانون الثاني2019 ، القبول: 7 آيار 2019)

ملخص:

يتجه هذا البحث إلى مقاربة الخطاب الشعري لجماعة أبولو للكشف عن بعض توجهاتهم الإبداعية، وبخاصة توجهاتهم الدينية التي ارتفعت بشعريتهم إلى الآفاق النورانية المقدسة، ذلك لأن القارئ شعرهم يلمس بجلاء بروز ظاهرة التناص الديني (القرآن كريم– الحديث النبوي الشريف– شخصيات دينية)، لذلك سيقوم البحث بتقديم تصور نظري لمصطلح التناص عموماً في الفكر العربي القديم وفي الوافد الغربي أيضاً، مع اختلاف التسميات والترجمات. وسوف يعنى بتوضيح الفارق بين التناص والتنصيص والاستدعاء، ودور كل واحد منها في توجيه الصياغة الشعرية وإغناء دلالتها، بعدها سيقف البحث أمام مجموعة من شعراء جماعة أبولو، لكشف مظاهر التناص الديني في أشعارهم. مثل الاقتباس التناصي، و الاستدعاء الذي لاحق الأعلام والأزمنة والأمكنة والوقائع، سواء تم ذلك في نسق مباشر، أم في نسق غير مباشر، وسواء تم ذلك في التعبير الحقيقي أم المجازي أم الرمزي.

الكلمات المفتاحية: التناص– جماعة أبولو.

Aslamic Religious Intertextuality among Some of Apollo Poets

D.Alaa Alden Nasser

(Received:21 January 2019, Accepted:7 May 2019)

Abstract:

This paper examines poetic discourse in the poetry of the Apollo Group. It aims at uncovering some of the creative tendencies in that poetry, and at highlighting some of those religious inclinations that uplifted the Group members' poetic stimulation and raised it to a higher, celestial plane. Readers of the Group's poetry find it clear that religious intertextuality is prominent (Koran, Hadith, religious authorities). For this reason, this study presents a conceptual framework of 'intertextuality', in general, in old Arab thought and in non-native, Western thought, regardless of names and translations. The study will also be concerned with clarifying the difference between intertextuality, quotation and summoning, and with explaining the roles of these categories in steering poetic form and enriching its significance. Then a number of the Apollo Group poets will be read in the context of religious intertextuality, where instances (representations) of intertextual quotation and of recollection and summoning, of prominent figures, times, and incidents, whether directly or indirectly, or literally, metaphorically or symbolically, will be examined.

Keywords: instances (representations), intertextuality, Apollo Group

1- مقدمة :

يُعَدُّ التناصُّ من أهم المفهومات النقدية التي اهتمت بها الشعرية الحديثة، لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، و هو من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم النصّ الأدبيّ، ومعرفة بنيته العميقة واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية، لأنّ لكل شاعر خصوصية فيما يستقيه من مخزونه الثقافي الذي احتوته الذاكرة عبر مراحل زمنية متعاقبة، وعلى هذا تتولد علاقة ما بين التناص الذي يجعل من النص الأدبي حاضناً لنصوص متعددة، والشعرية بوصفها الناتج الجمالي لتضافر تلك النصوص في نسيج واحد.

والحقيقة أنّ القراءة الصحيحة للشعر لا تكتفي بالنظر فيما أبدعه الشاعر، وإنما تتحقق الصحة بقراءة سواه من الشّعراء، لأن القراءة أكدت أن معظم المبدعين العظام، كان إبداعهم مشحوناً بما سبقهم من إبداع، بل إنّ عالم اللغويات الفرنسي (لانسون) يرى أن أعظم الكتاب أصالة، من تكاثرت عنده هذه الرواسب، إلى أن يقول : إن ثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته [1].

ويؤكد (بارت) أن فصل النص عن ماضيه ومستقبله، يجعله نصاً عقيماً، لا خصوبة فيه، أي أنه نص بلا ظل[2].

معنى هذا أن الإنتاج الأدبي يعتمد استعادة نصوص سابقة، وهذه الاستعادة تكون خفية حيناً، وجلية حيناً آخر، بل إن كثيراً من هذه الإبداعات تكون تنويعاً على ما سبقها، لأن الارتداد إلى السابق بالقراءة، يقود حتماً إلى نوع من التماس أو التداخل الذي يعتمد التوافق تارة، والتضاد تارة أخرى.

ويرى (تودروف) أن الوعي بظاهرة التداخل النصي يعود إلى الشكلانيين الرّوس، وهو ما أكده (شكلوفسكي) بقوله: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، استناداً إلى الترابطات القائمة بينهما"[3].

لكن الذي رسخ المصطلح وحدد آفاق توظيفه، وأنماطه الإجرائية، هي (جوليا كرستيفا) سنة 1966 في كتابها (علم النص).

و بالعودة إلى شعر جماعة أبولو –عينة البحث– نجد أن تسمية جماعة أبولو بهذا الاسم توحي باتساع مجالات ثقافتهم وإبداعهم، وتتصل بما له علاقة بوظائف (الإله الإغريقي أبولو)، أي التنمية الحضارية ومحبة الفلسفة وإقرار المبادئ الدينية والخلقية، مع اتجاه شعراء هذه المجموعة إلى الرومانسية[4].

---

(1) منهج البحث في اللغة والأدب – لانسون – تر: محمد مندور – نهضة مصر 1972 : ص400 .

(2) لذة النص – رولان بارت – تر: فؤاد صفا والحسين سبحان – توبقال 1988–ص37.

(3) نقلاً عن الشعرية – تودروف – تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – توبقال 1987 : ص 40–42 .

4 – شعراء جماعة أبولو، هم تلك الجماعة التي تدين في إنشائها للشاعر أحمد زكي أبو شادي، وكانت توجهاتهم الشّعرية التي بدأت تجلياتها في عشرينيات القرن العشرين، تبشر بمولد تيار جديد في مسار الشعرية العربية ينتمي – في مجمله للشعر الرومانسي – الذي أطلق عليه بعض الدارسين : (الشعر الوجداني)، ثم أقدم أبو شادي على تكوين هذه الجماعة في سبتمبر عام (1932)، وتسابق الشعراء في الانضمام إليها بوصفها حلقة في سلسلة حلقات الشعر العربي، وربما لهذا اختارت الجماعة أمير الشعراء أحمد شوقي رئيساً لها، وقد توفاه الله بعد هذا الاختيار بأربعة أيام، فوقع اختيار الجماعة على الشاعر خليل مطران ليكون رئيساً لها، ثم أصدرت مجلة تحمل اسمها: (مجلة أبولو) التي فتحت صفحاتها لكثير من الشعراء من الاتجاهات كلها، وصدر العدد الأول في سبتمبر (1932)، وكان العدد الأخير في ديسمبر (1934). نذكر من هؤلاء الشعراء: إبراهيم ناجي– علي محمود طه– أبي القاسم الشابي– محمد عبد المعطي الهمشري– صالح جودت– علي العناني– كامل الكيلاني– محمود عماد– صلاح أحمد إبراهيم.

وميل شعراء هذه الجماعة إلى توظيف التراث الديني بمصادره المتعددة لا يبتعد عن اتجاهاتهم الإبداعية والحياتية والثقافية والعقيدية.

مقاربة مصطلح التناص:

إن مراجعة التراث العربي، تقفنا على مصطلح قريب من مصطلح (التناص) ونعني به مصطلح (السرقات)، لكن علينا التنبه إلى أن بعض الدارسين فهموا من (السرقات) البعد الأخلاقي المرفوض، وهو ما يحول المصطلح إلى تقنية لذم الشعراء الذين وظفوه في أشعارهم، ولو كان الأمر كذلك لما جرؤ ناقد كابن الأثير أن يقول: "ومن أدق السرقات مذهباً، وأحسنها صورة"، ويقول عن بعض السرقات: "وهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه عن باب السرقة"، وقوله: "وذلك من أحسن السرقات"[1] .

وقد انتقل هذا الوعي من الشعراء للنقاد، إذ عرض القاضي الجرجاني لهذه الظاهرة، لكنّه تنبّه إلى مجال القول بالسرقة، إذ لا يصح القول بها في المعاني المشتركة والأفكار المبتذلة، لأنها تتعلق بالمعاني البكر، وشرط في الناقد الذي يوظف تقنية السرقة أن يكون ملماً بما سبقه من قول شعري، أو غير شعري، أما هو "فلم يدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر" ولذا كان متحفظاً في القول بالسرقة[2].

أما أبو هلال العسكري، فقد أوضح أن اللاحق لا يستغني عن السابق في تناول بعض المعاني[3].

ولاشك أن وعي الشعراء ثم النقاد بالظاهرة يعلن صراحة أن الثقافة الأدبية، تقوم على التراكم، لا الانقطاع كما يقول بعض أدعياء الحداثة، وربما لهذا أطلق ابن رشيق مقولته النقدية عن امرئ القيس، إذ قال " هذا شاعر لا ترى شاعراً يكاد يفلت من حبائله"[4].

إن الإطلالة السابقة على التراث العربي، تقودنا إلى الإطلال على المصطلح الوافد (التناص) (Intretexulity)، والمادة المترجمة تعود إلى الأصل اللغوي (نصص) ولاشتقاقاتها دلالات متعددة، ويهمنا منها الصيغة الدالة على (توثيق النصوص) بنسبة النص إلى صاحبه، وهو ما يؤكد ظاهرة التراكم، لأن من معاني المادة (جعل الشيء بعضه فوق بعض)، كما أن المادة تتضمن معنى (المفاعلة) ولا تتحقق المفاعلة إلا مع التعدد، لكن علينا التنبه إلى أن المفردة (التناص) لم ترد بلفظها في المعجم، إلا في معنى (تناص القوم) عند اجتماعهم[5].

نخلص من هذا إلى أن المادة المترجمة لها صلاحية التعامل مع الخطاب العربي للكشف عن ظواهر (التداخل النصي)، دون أن نهتم كثيراً ببعض المغايرات في الترجمة، فبعضهم يقول (التناصية) وبعضهم (النصوصية) والغالبية تقول (بالتناص)، أما الذي نرجحه، فهو القول بـ (تداخل النصوص) .

ومن هذه المقدمات، نخلص إلى أنه من العسير القول بتوافق المصطلحين: (السرقات والتناص)، ففاعلية التناص أوسع وأعمق، ولا نقصد من هذا القول المفاضلة بين المصطلحين، فكل مصطلح أدى وظيفته في زمنه، لكن التطور الحضاري

---

(1) المثل السائر – ابن الأثير – تح: أحمد الحوفي، و بدوي طبانة – نهضة مصر 1963 : 234/3، 254، 257 .

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه – علي عبد العزيز الجرجاني– تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – عيسى البابي الحلبي– ص 160، 183 .

(3) انظر كتاب الصناعتين – أبو هلال العسكري– تح: مفيد قميحة – دار الكتب العلمية 1984 ص 217 .

(4) العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر 1925 : 67/1 .

(5) انظر: أساس البلاغة للزمخشري – كتاب الشعب 1960، ولسان العرب – ابن منظور – طبعة دار المعارف 1979، والمخصص – ابن سيده – دار الآفاق الجديدة– بيروت – السفر السابع – باب سير الإبل.

والثقافي والنقدي جعلنا نعيد النظر في المصطلح التراثي لنربطه بزمنه، ونعيد النظر في المصطلح الوافد لتأكيد شرعيته وصلاحيته للتعامل مع الخطاب الأدبي جملة، والخطاب الشعري خاصة.

و هنا نشير إلى أن القراءة الموجهة إلى ظواهر التناصّ، تعتمد – غالباً – الطاقة التخيلية بقدرتها على متابعة الحاضر والغائب، والمعقول وغير المعقول، والبعيد والقريب، والمادي والمعنوي، فالمخيلة هي الطاقة التعويضية عند غياب المرجعية الواقعية، إذ إنها توسع المرجعية لتلاحق النصوص الغائبة، ثم تسعى لعقد علاقة بين النصين الحاضر و الغائب، سواء أكانت العلاقة علاقة توافق، أم كانت علاقة تنافر، أم كانت علاقة محايدة بين هذا وذاك، ومن خلال هذه الملاحقة، تتمكن القراءة من فحص أي النصين كان صاحب التأثير الأكبر في النص الآخر، على أن يكون في الوعي – دائماً – فارق له أهميته البالغة، هو الفرق بين (التناص) و (التنصيص) لأن الأول من ركائز الإبداع، بينما الثاني من ركائز التوثيق والاستشهاد، والأول يستحيل إلى عنصر داخلي في النص، بينما الثاني يحافظ على طبيعته المستقلة، وخضوعه المطلق للقصدية، ثم إن المصطلح الأول (التناص) يستدعي النص الغائب بعد تخليصه من هوامشه التي لازمته في النص الغائب، بينما (التنصيص) يكاد يحافظ على هذه الهوامش، ويصطحبها عندما يحل في النص الحاضر.

مظاهر التناص الديني في شعر جماعة أبولو:

إن التقديم النظري السابق أساس للإجراء التطبيقي، حتى لا يكون التطبيق سباحة في التهويمات والاجتهادات الوهمية، وهو ما يمكن أن يحمل (التناص) بما لا يحتمله، وتوظيفه في سياقات لا قبل له بها، وبخاصة أن زمن الحداثة الشعرية واجهنا بكثير من الدواوين التي اعتمدت التناص في كل قصائدها، بل في كل عناصر هذه القصائد، مع إضافة ظاهرة (التنصيص)، بحيث يمكن القول إن الديوان – في مجمله – دفقة تناصية خالصة، ويمكن توثيق هذا الادعاء بالتوقف أمام مجموعة من شعراء جماعة أبولو، وكشف ظواهر التناص الديني الإسلامي في أشعارهم، لكن من المهم أن نشير بداية إلى أن مصطلح التناص مصطلح حداثي، بينما كان المصطلح التراثي لهذه الظاهرة هو: (الاقتباس)، ومن ثم فإننا سوف ننحت من المصطلحين مصطلحاً يجمع بينهما، هو: (التناص الاقتباسي) أو : (الاقتباس التناصي) لأن مجموعة الظواهر التي سوف نتابعها هي اقتباس من الخطاب القرآني أو الحديث النبوي، أو استدعاء الأسماء الدينية والأزمنة الدينية، والأماكن الدينية.

إن متابعة (الاقتباس التناصي) في الخطاب الشعري لجماعة أبولو سوف يوقفنا على مجموعة من الإجراءات التي اعتمدها الشعراء في تقديم شعريتهم في هذا الأفق الديني، وهي إجراءات تتصل بطبيعة التلقي، إذ إن بعض هذه الإجراءات تحتاج من المتلقي أن يتوقف إزاءها بعض التوقف لإدراك طبيعة هذا الاقتباس من ناحية ، وإدراك وظيفته من ناحية أخرى، وثمة إجراءات أخرى، ربما لا تحتاج إلى مثل هذا التوقف، إذ يأتي الوصول إلى طبيعتها ووظيفتها على نحو سريع، وبخاصة عندما يتحول (التناص) إلى (تنصيص).

و في سياق الإجراء الأول (التناص)، يمكن أن نتابع بعض مقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة (الله ..والزمن . رمضان)، يتوجه الخطاب إلى هذا الشهر الكريم بقول الشاعر:

وأنتَ منارةُ الغفرانِ يأوي
إليكَ اليائسونَ منَ المَتابِ
وعندَ اللهِ سؤالكَ مُستجابٌ
ولو حُمّلتَ أوزارَ الترابِ [1]

[1] – الأعمال الكاملة – محمود حسن إسماعيل – دار سعاد الصباح– الكويت– 1993، ج4، ص 1764 .

لقد توجه الخطاب إلى شهر رمضان بوصفه زمناً خاصاً تنفتح فيه أبواب السماء للتائبين من المعاصي والذنوب، وفي إطار صياغي كاشف عن أن هذا الشهر هو زمن الإجابة لهؤلاء التائبين، وتوثيقاً لهذا الناتج المأمول، يتداخل النص الشعري مع الخطاب القرآني في أكثر من آية، في مثل قوله تعالى: "وقال ربكم ادعوني أستجب لكم"(1)، وقوله: "فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم"(2)، وواضح أن الآيتين تستوعبان مضمون الأسطر التي اجتزأناها.

وإذا كان الاقتباس التناصي في النص السابق احتاج من المتلقي إلى نوع من التأمل للوصول إلى علاقته الاقتباسية بالقرآن، فإن نص الشاعر محمد زكي إبراهيم يقدم هذه الظاهرة الاقتباسية على نحو مباشر كما في قوله:

مرج البحرين تعالى الله * فخذ معناك من اللجج

بحران هما : فهنا ملحٌ * وهنا عذبٌ بادي الأرج (3)

والبيتان يستحضران قوله تعالى عن المعجزة الإلهية في التقاء الماءين المختلفين ملوحة وعذوبة في سورة الرحمن: "مرج البحرين يلتقيان. بينهما برزخ لا يبغيان"(4)

وعلى هذا النحو يأتي قول محمود غنيم في قصيدة (في أرض النبوة):

أستغفر الله من كفران نعمته * بل فوق ما أستحق ، الله أعطاني

ألم يجدني أخا غَيّ فارشدني * وهائما غير ذي مأوى فآواني (5)

إذ يستحضر البيتان السيرة النبوية، ونعم الله على نبيه، وهو ما جاء في سورة الضحى في قوله تعالى: "ألم يجدك يتيما فآوى. ووجدك ضالا فهدى. ووجدك عائلا فأغنى"(6)

وقد يتجه الاقتباس التناصي إلى استحضار بنية تركيبية لها خصوصيتها القرآنية التي تذكر أهل الأرض بموعدهم في السماء عندما يأتيهم (النفخ في الصور)، وهي بنية لها تردد واضح في الخطاب القرآني، إذ ترددت عشر مرات في مثل قوله تعالى: "ونفخ في الصور نفخة واحدة"(7)، وقوله : "ونفخ في الصور فجمعناهم جمعا"(8).

يقول الهمشري في قصيدة (أيها التائه):

أيُّها التائهُ خففْ من خُطاكَ * إنّ في القبرِ فؤاداً ما سلاكْ

شيّع الأحلامَ في رقدتهِ * وسلا الكلّ ولم يذكرْ سواكْ

وإذا ناديتهُ من قبْرِهِ * هبْ في القبرِ مجيباً لنداكْ

ليس يبغي أنْ يرى الجنةَ في * (نفخةِ الصورِ) ولكنْ أنْ يراك (9)

---

[1] - القرآن الكريم: سورة غافر: 60.

[2] - القرآن الكريم: سورة آل عمران 195.

[3] – ديوان البقايا – محمد زكي إبراهيم – الوابل الصيب للنشر والتوزيع ، ج 1 ، ص 105 .

[4] - القرآن الكريم: سورة الرحمن: 19-20.

[5] – ديوان رجع الصدى – محمود غنيم – دار الشعب 1997 ص: 1.

[6] - القرآن الكريم: سورة الضحى 6-8.

[7] - القرآن الكريم: سورة: الحاقة: 13.

[8] - القرآن الكريم: سورة الكهف: 99.

[9] – ديوان الهمشري – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1999 ص: 164

وقد يتجه الاقتباس التناصـــي إلى الخطاب القرآن مســـتلهماً المعنى الإجمالي، من دون الاتكاء على لفظة بعينها، أو بنية تركيبية محددة، فعندما يقول علي محمود طه في قصيدة (فلسطين):

أخي جاوز الظالمون المدى * فحقَّ الجهادُ وحقَّ الفدا
أنتركهُم يغصبون العروبةَ * مجد الأبوةِ والسـُّؤددا
وليسوا بغيرِ صليلِ السيوفِ * يجيبونَ صوتاً لنا أو صدى
فجرّدْ حسامَكَ من غُـمْدِه * فليسَ لهُ بعد أنْ يغمـــدا (1)

لقد توقف الشاعر عند قضية فلسطين، مستحثاً الأمة العربية والإسلامية على الاستعداد لاستعادة الحق السليب من أيدي من اغتصبوه، وهو ما يكاد يكون امتصاصاً اقتباسياً من قوله تعالى: "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل"(2)، أي أن الأبيات كانت نوعاً من الاستجابة للأمر الإلهي المقدس.

ويتحول الاقتباس التناصـي إلى تقنية (الاسـتدعاء)، والفارق بينها وبين التقنية السـابقة يغيب عن بعض الدراسـات، ذلك أن الاقتباس يقتضـي حضـور نصـين أو أكثر، وبينهما يتم التداخل، بحيث يتخلص النص الغائب من بعض هوامشـه، لكي يتمكن من التلاحم مع النص الحاضـر، أما في الاسـتدعاء، فإن الغائب لا يكون نصـا من النصـوص، وإنما اسـماً علماً شخصياً، أو علماً على مكان أو زمان أو واقعة معينة، وهو ما سوف نتابعه في هذا المحور، وفي مقدمة الأعلام المستدعاة على المستوى الديني أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم.

يقول الشاعر صالح جودت:

وعلى بابكَ يا أحمدُ ألقيتُ رجائـــي
كلّما عانيتُ ناديتُكَ فانداحَ ندائـــي
يا بشيرَ المسلمين المؤمنين الأتقيـاءِ
إنْ تكنْ عنّي رضيّاً ، فأنا في السُعداءِ
يا حبيبَ اللهِ والناسِ ويا نورَ السمـاءِ (3)

اتجه الاسـتدعاء في هذه الأبيات إلى الاسـم العلم (أحمد)، ثم أتبع الشـاعر هذا الاسـتدعاء العلمي بمجموعة من الصـفات النبوية: (بشـير المسـلمين) (حبيب الله) (نور السـماء)، وهو ما حول الأبيات إلى نوع من المناجاة التي يتوسـل بها الشـاعر إلى بلوغ آفاق الرضا النبوي، وصولاً إلى الراحة الروحية في مواجهة الشدائد.

أما محمود حسن إسماعيل فإنه يمزج الاستدعاء بالاقتباس القرآني، وبخاصة الآيات التي نزلت في الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، يقول في قصيدة (صلاة الله):

أُصلّي عليك .. ضياءً وطهراً لأحلامنا
أُصلّي عليك ..إباءً ، ونصراً لأيامـنا
فمنْ نورِ خطوِك شـــــعَّ الفداءُ

---

[1] – أجمل ما كتب شاعر الجندول – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1996، ص 11 .

[2] - القرآن الكريم: سورة الأنفال: 60.

[3] – الله والنيل والحب – صالح جودت – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1987، ص: 15 .

ومن نورِ هديكَ يأتــي الرّجـــاءُ
أُصلّي عليك ، وصلّى وسلَّم نورَ الإله
وصلّتْ عليكَ جــميعُ الحـــياة
عليكَ الصلاةُ
عليكَ السلام [1]

ففي هذه الأسطر الشعرية تجلت نورية استدعاء الرسول صلى الله عليه وسلم من خلال امتصاص بعض المضمون القرآني من قوله تعالى: "إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما"(الأحزاب 56)
ويتجه الاستدعاء إلى صحابة رسول الله، وبخاصة استدعاءهم ببعض الخصوصية التي ميزتهم، مثل (بلال) مؤذن الرسول بصوته الملائكي، والشاعر حسن كامل الصرفي يقصد إلى تشكيل أنثاه في نسق نوري، بوصف الجمال البشري رمزاً للجمال الإلهي على ما كان عليه المتصوفة، يقول:

كبّرت لله مُضْفي * هذا السنا والجلالة
لأنتَ أنتَ صلاة * قدسيةٌ لا مَحالــة
في معْبدٍ منْ نقاءٍ * سمعت فيه بــلاله
مؤذناً لخيال * رامَ السحابُ فطاله (2)

لقد استحضر الشاعر الأنثى في سياق مشغول بمعجم القداسة: (الله – السنا – الجلالة – صلاة – قدسية – معبد – أذان وخلال هذا المعجم النوراني يستدعي الشاعر (بلال) رضي الله عنه، إذ تكتمل الإشراقة الرامزة إلى الجمال الشكلي والصوتي والروحي ، وهو ما صدر الدفقة بهذه البنية الصياغية النورانية: (كبرت لله) .
ويوغل الاستدعاء الديني في الزمن القديم إلى (نوح عليه السلام) ومعه (الطوفان)، إذ يتأمل علي محمود طه عالمه الأرضي وما حل به من فساد يحتاج إلى طوفان مثل طوفان نوح ليطهر الأرض من هذا الفساد، لكن الزمن غير الزمن، وما كان ربما لا يكون، يقول :

يا أرضُ ولّى عهدُ نوحٍ وزالَ
فمنْ لكَ اليومَ بطوفانهِ ؟
مسكينةٌ تطوينَ بحرَ الليال
قد عزّك المَرسى بشطئانهِ (2)

وكما استدعى علي محمود طه نوحاً، استدعى محمود حسن إسماعيل (موسى) عليه السلام في سياق العدوان الصهيوني على فلسطين، مذكرا اليهود بالعقاب الإلهي بالتيه بعد عبادتهم للعجل :

موسى يناجي الله فوقَ سينا

وأنتم للعجلِ ســـاجدينا

محيرين التيهَ أربعـــيناً

---

[1] – الأعمال الكاملة : 4 / 1772 ، 1773 .
[2] – أجمل ما كتب شاعر الجندول : 125 .

حتى نسختُم فيهِ أجمعينا [1]

(6)

ويتسع الاستدعاء ليفسح السياق الشعري للزمن الإسلامي، ونقصد به بعض الأزمنة المرتبطة بواقعة إسلامية، مثل (زمن الهجرة النبوية) التي كانت بداية تأسيس الدولة الإسلامية، متابعة لخروج النبي من مكة للمدينة، إذ أصبحت هذه الواقعة ذكرى يحتفي بها العالم الإسلامي كل
عام.

يقول الشاعر محمود أبو الوفا:

أعظمْ بذكرى الهجرةِ * ذكرى نبي الرّحمةِ
وخروجه من مكةَ * وحلوله في طيبة
أحببْ بها من ذكرى * تحيي قلوبَ الذاكرين [2]

وفي هذا السياق يستدعي الشاعر (زمن ليلة القدر) :

ليلةُ القدرِ تجلّتْ بالسَّنا والسناءِ
في سماءِ العالمين
رحمةُ اللهِ أطلتْ من سماواتِ الرّضا
رحّبتْ بالتائبين [3]

أما الشاعر مختار الوكيل فيستدعي (زمن الحج والعمرة) في قوله:

الملايين عكّف تبذل الروحَ في جذلٍ
خلعوا ملابسَ الحياةِ وجاءوا بلا أملِ
غيرَ رضاءِ ربّهم ونجاةٍ من الزللِ [4]

ثم يستدعي محمود أبو الوفا (زمن الإسراء) في قوله:

ليلةُ الإسراءِ ، أنتِ ليلةُ الأنوارِ
ليلةُ المختارِ أنتِ ، ليلةُ المختارِ
الملائكُ في سمائكِ غادياتٌ رائحة
ضاحكاتٌ في صفائكِ راقصاتُ الأجنحة

والفراقدُ في ضيائكِ بالسرورِ مفصحةٌ [5]

---

[1] – الأعمال الكاملة، محمود حسن إسماعيل، 3ج، ص 1405 .

[2] – ديوان محمود أبو الوفا – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة : 381

[3] – السابق : ص 375 .

[4] – ديوان موكب الذكريات – مختار الوكيل – دار المعارف– مصر 1980، ص : 18.

[5] – ديوان محمود أبو الوفا، ص : 379.

ويستدعي أبو شادي (زمن الصيام في رمضان) مذكراً بطقوس هذا الشهر الكريم في قوله:

رمضانُ يا حلو الشمائلِ يا سميرَ الشاعرِ
يا مَنْ تزيّن بالنجومِ فَواتِنا كجواهر
يا مَنْ تفنن في ترنّمهِ تفنن ساحرِ
يا مَنْ يعاف الشمس إيثاراً لنجوى الساهرِ
يا مَنْ تلألأتِ الموائدُ فيهِ مثلَ منائرِ [1]

ومن الزمن الإسلامي يتجه شعراء أبولو إلى استدعاء (المكان الإسلامي)، أي الأماكن المقدسة فيه، مثل الكعبة والحوض والحجر والركن والحجر الأسود.

يقول مختار الوكيل:

كعبةُ اللهِ ها هُنا * وهنا حوضُه الأجل
قد أطفْنا برُكنِها * ولثمناهُ في وَجـَل
حجرٌ أنتَ أسودُ * مشرِقٌ بعشقِ القُبل ([2])

ويبدو أن شعراء أبولو لم يتوقف استدعاؤهم للزمن أو المكان الإسلاميين على السياق الديني وحده، بل إنهم وظفوهما في سياقات أخر، مستهدفين الصعود بالمحبوبة إلى آفاق قريبة من القداسة، وعلى هذا النحو يقول إبراهيم ناجي عند عودته لديار المحبوبة بعد أن تغير حالها:

هذه الكعبةُ كنَّا طائفـــيها * والمصلين صباحاً ومساء
كَمْ سَجدنا وعبدْنا الحسنَ فيها * كيفَ باسمِ رجعنا غرباءَ ([3])

خاتمة:

من خلال هذا البحث توصلنا إلى بعض النتائج، نذكر أهمها:

1-قد يتجه الاقتباس التناصي في شعر جماعة أبولو إلى استحضار بنية تركيبية لها خصوصيتها القرآنية، وقد يتجه إلى الخطاب القرآني مستلهماً مضمون المعنى الإجمالي، دون الاتكاء على لفظة بعينها، أو بنية تركيبية محددة.

2- أحياناً يتحول الاقتباس التناصي إلى تقنية (الاستدعاء)، و هناك فارق بينهما، ذلك أن الاقتباس يقتضي حضور نصين أو أكثر، وبينهما يتم التداخل، بحيث يتخلص النص الغائب من بعض هوامشـــه، لكي يتمكن من التلاحم مع النص الحاضر، أما في الاستدعاء، فإن الغائب لا يكون نصاً من النصوص، وإنما اسماً علماً شخصياً، أو علماً على مكان أو زمان أو واقعة معينة. لذلك يتسع الاستدعاء في شعر جماعة أبولو ليفسح السياق الشعري للزمن الإسلامي، وللأعلام وللأماكن المقدسة، مع خروج هذا الاستدعاء عن سياقه الديني في بعض النماذج وتوظيفه في سياقات أخرى.

وأخيرا نقول: إن ميل بعض شـــعراء جماعة أبولو إلى توظيف التناص الديني يعبر عن توجهاتهم الدينية التي ارتفعت بشعريتهم إلى الآفاق النورانية المقدسة، لكن لا يعني ذلك أنها جماعة دينية، وإنما يعني أن شعراءها سلكوا طريق من سبقهم في مسيرة الشـــعرية العربية، إذ إن الخطاب الشـــعري العربي مكتنز بهذه التوجهات الدينية في الاقتباس التناصـــي، وفي

---

[1] – الأعمال الكاملة– أحمد زكي أبو شادي – دار العودة 2005 ص : 129 .

[2] – موكب الذكريات، ص : 18 .

[3] – الأعمال الشعرية الكاملة – إبراهيم ناجي – المجلس الأعلى للثقافة 1996، ص: 193.

الاستدعاء الذي لاحق الأعلام والأزمنة والأمكنة والوقائع ، سواء تم ذلك في نسق مباشر، أم في نسق غير مباشر، وسواء تم ذلك في التعبير الحقيقي أو المجازي أو الرمزي.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

المصادر:

الدواوين الشعرية:

- الأعمال الشعرية الكاملة – إبراهيم ناجي – المجلس الأعلى للثقافة 1996.
- الأعمال الكاملة – أحمد زكي أبو شادي – دار العودة 2005 .
- ديوان البقايا – محمد زكي إبراهيم – الوابل الصيب للنشر والتوزيع .
- ديوان رجع الصدى – محمود غنيم – دار الشعب– القاهرة 1997 .
- ديوان الهمشري – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1999 .
- أجمل ما كتب شاعر الجندول – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1996 .
- الله والنيل والحب – صالح جودت – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987.
- ديوان محمود أبو الوفا – الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الأعمال الكاملة – محمود حسن إسماعيل – دار سعاد الصباح– الكويت 1993 .
- ديوان موكب الذكريات – مختار الوكيل – دار المعارف– القاهرة 1980 .

المراجع:

- أساس البلاغة للزمخشري – كتاب الشعب 1960 .
- الشعرية – تودروف – تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – توبقال 1987 .
- الصناعتين – تح: مفيد قميحة – دار الكتب العلمية 1984.
- العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر 1925.
- لذة النص – رولان بارت – تر: فؤاد صفا والحسين سبحان – توبقال 1988 .
- لسان العرب – ابن منظور – طبعة دار المعارف 1979.
- المثل السائر – ابن الأثير – تح: أحمد الحوفي، و بدوي طبانة – نهضة مصر 1963.
- المخصص – ابن سيده – دار الآفاق الجديدة– بيروت .
- منهج البحث في اللغة والأدب– لانسون – تر: محمد مندو – نهضة مصر 1972 .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه – علي عبد العزيز الجرجاني– تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – عيسى البابي الحلبي.

النص المرافق (الإرشادات المسرحيّة) في النصّ المسرحيّ السوريّ

*رشا العلي ** ولاء شاكر

(الإيداع: 24 شباط 2019 ، القبول: 14 آيار 2019)

الملخص:

عكفت الاتجاهات النقديّة الحديثة على دراسة كل ما يرتبط ببنية النصّ المسرحيّ ويتيح فهمه وفك رموزه، ومن ذلك النصّ المرافق (الإرشادات المسرحيّة)، وسنحاول في هذا البحث أن نضيء على بعض المسرحيّات السوريّة لإبراز أهم سمات النصّ المرافق في المسرح السوريّ، وكشف مدى توظيف كتّاب المسرح له، والدور الذي نيط به بهدف الابتعاد عن التقليديّة في التّعامل مع النصّ المسرحيّ السوريّ وذلك من خلال التركيز على النصّ المرافق (الإرشادات المسرحيّة) الذي يساعد على فهم بنية النصّ المسرحيّ و يقدّم إرشادات العرض على خشبة المسرح.

الكلمات المفتاحية: النصّ المرافق، النّصّ المسرحيّ السوريّ.

*أستاذ مساعد– قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة البعث

**طالبة ماجستير– قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة البعث

The Accompanying Text in The Syrian Play Script

*Rasha Ali **Walaa Shaker

(Received: 24 February 2019,Accepted: 15 May 2019)

Abstract:

In this study, we will try to shed light on some of the Syrian plays to highlight the most important features of the accompanying text in the Syrian theater. And, the extent of the use of the theater book, the role played by the aim of moving away from the traditional in dealing with the text of the Syrian theater and by focusing on the accompanying text (guidance play), which helps to understand the structure and interpretation of theatrical text and provide guidance on the stage, of the role of the artistic and aesthetic work in theatrical work.

Key Words: accompanying text, Syrian play script.

---

*Assistant Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Al-Baath University

**Master student - Department of Arabic Language Faculty of Arts and Humanities - Al Baath University

1-مقدّمة:

يتميّز النصّ المسرحيّ عن غيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى بما يكشف عنه من علاقة جدلية بين مكونيه الأساسيين (النصّ/العرض)، فهو نتاج أدبيّ وعرض في آنٍ معاً؛ كونه يتضمّن نصّ الحوار ونصّ الإشارات بما يحتويه من ملاحظات يبثها الكاتب داخل الحوار أو في بدايته أو نهايته.

وقد لقي النصّ المرافق اهتمام كتّاب المسرح إلى أن تحوّل إلى سمة أساسيّة من سمات المسرح الحديث نظراً للتطورات والتّغيرات التي شهدها فنّ المسرح كظهور مسرح العلبة الإيطاليّ* في القرن السّادس عشر الذي حاول أن يرسم صورة تشبه الواقع وتجعل الأحداث المسرحيّة أكثر قابليّة للتصديق، وزادت أهمّيّة هذه الإرشادات مع ظهور المسرح الواقعيّ والطبيعيّ، ومن ثمّ ظهور التّيّار الملحميّ البريختيّ الذي تأثّر به كتّاب المسرح السوريّ، واهتموا على إثره بالإرشادات المسرحيّة التي تؤدّي دوراً هامّا في بناء العمل المسرحيّ.

2-أهمّيّة البحث وأهدافه:

تهدف هذه الدّراسة إلى الابتعاد عن التّقليديّة في التّعامل مع النصّ المسرحيّ السوريّ وذلك من خلال التّركيز على الّنصّ المرافق (الإرشادات المسرحيّة) الذي يساعد على فهم النّص المسرحيّ ، ويقدّم إرشاداتِ العرض على خشبة المسرح.

منهج الدراسة:

اتُّبع في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في التعريف بالنص المرافق وأنواعه ومكوناته ووظائفه، وكذلك في تتبع استقراء أفكار الكاتب المسرحي السوري، وتحليل مضامين مسرحياته.

مصطلحات الدّراسة:

1- النص المرافق: وهو ما يصطلح على تسميته(الإرشادات المسرحية) (Stage Directions) وهو كما يراه جيري فلتروسكي (J-Veltrusky) عنصرٌ من عناصر النص الدرامي وواحد من التقابلات الأساسية في الدراما بوصفها عملاً أدبياً، وهو ذلك التقابل بين الحديث المباشر وملاحظات المؤلف، تلك الملاحظات التي عادة ما تؤدي تسميتها الإرشادات المسرحية إلى سوء فهمها" [1].

وذلك لأنّ تسمية (الإرشادات المسرحيّة) محدودة فهي وإن تحدّد جغرافيا النصّ بمفردة أو عبارة مكونةً نصّاً ثانويّاً على اعتبار أنّ ما ينطق به الممثّلون هو محور النّص، ومن ثمّ فهو النصّ الرئيس، أمّا ما لا ينطقون به فهو نصّ ثانويّ، بالنظر إلى حجم النّصين وطريقة تعامل المخرج معهما، إلّا أنّ تسمية هذه الإرشادات بالنصّ المرافق أصحّ لأنّه طريقة النصّ في تحديد عناصره اللّغويّة وغير اللّغويّة. وعموماً تكتسب الإرشادات المسرحيّة تسميات متعددة كـ:(النصّ المصاحب، النصّ المرافق، النص الموازي، ملاحظات الكاتب...) وجميعها تشير إلى النصّ الّذي يكتبه المؤلّف ولا يلقيه الممثّلون. وتأخذ الإرشادات المسرحيّة شكلاً يميّزها من نصّ الحوار كأن توضع بين قوسين أو يكتب بخط ناعم أو بارز.

2 - أهمية النص المرافق:

يؤدّي النصّ المرافق بإرشاداته وظائف عديدة في العمل المسرحيّ فقد يوازي في أهمّيّته ما يؤدّيه النّصّ الحواريّ من وظائف تساعد على تلقّي وفهم الأثر الأدبيّ، إذ يسهم في توضيح الأحداث والمشاهد والأدوار والأزمنة والأمكنة وتفسيرها وفهمها، و يُعنى بمظاهر الديكور والموسيقا والملابس والإضاءة، و يساعد على نقل النصّ إلى حيّز العرض وتحويل ما هو لفظيّ إلى ما هو بصريّ سمعيّ عن طريق الجمع بين العلامات اللّغويّة والبصريّة ومن ثمّ يولّد دلالات جديدة للنصّ، بالإضافة إلى وظائف عديدة أخرى مثل التعليق والّنقد وكشف أسرار العمل المسرحي .

---

[1] - VELTRUSKY J.,Dramatic text as a component of theater op.cit(1976). p96.

*مسرح العلبة الإيطالي: شكل من أشكال العمارة المسرحيّة التي تقوم على أربعة جدران تشبه العلبة، ومن خلال الحائط الرابع (الإيهامي) يتابع الجمهور مايجري على الخشبة.

صحيحٌ أنّ النصّ المسرحيّ هو نصٌ أدبيّ إلّا أنّه يحتاج إلى عناصر أخرى، وهو مشروع لا يكتمل إلّا بالعرض الّذي يسمح بالارتجال والابتكار، وهو نصّ كُتب ليعرض ويمثّل لا ليطبع فقط، ويعدّ النصّ المكتوب مرحلة أوليّة من المراحل الّتي يمرّ بها النّصّ المسرحيّ المرحلة الّتي تسبق العرض، بل هو أحد مكونات العرض بما فيه من شخصيّات وحوار، فضلاً عن حاجته إلى عناصر أخرى لاحقة كالإخراج، والتّمثيل، والديكور، والإضاءة، والموسيقا، والإيقاع، والجمهور، وغيرها من المؤثرات العديدة الّتي يتفاعل بعضها مع بعض لتشكّل فريقاً مسرحيّاً يعدّ نواةً لحدثٍ اجتماعيّ ناتج من تفاعل بين عناصر العرض المسرحيّ و الجمهور، هذا التفاعل هو الّذي يحدّد نجاح العمل المسرحيّ أو إخفاقه، لأنّ العرض المسرحيّ يحقّق نتائج أكثر من تلك الّتي يحقّقها النصّ؛ بمعنى آخر لا يكتمل النصّ المسرحيّ إلّا بمعرفة السياق الذي يحيط به.

لذلك ومن هذا المنطلق سنحاول أن نوفّق بين النّصّ والعرض انطلاقاً من إيماننا بأنّ المسرح ظاهرة ذات بعدٍ اجتماعيّ يؤدّي دوراً كبيراً في المجتمع من خلال اعتماده الممثّلَ و الجمهورَ قبل كل شيء منطلقين من كلام سعد الله ونّوس في بياناته إذ عدّ "محاولة البحث على مستوى الكتابة لا تكتمل ولا تغني إلّا إذا وازتها تجربة بحث على مستوى العرض المسرحيّ، على مستوى الإخراج والتمثيل معاً" [1].

وقد وردت هذه الإرشادات في الأعمال المسرحيّة السورية للروّاد الأوائل على شكل مفردة أو عبارة أو جملة فقط يشير من خلالها الكاتب إلى الزمان والمكان أو يصف الشخصيّة وصفاً بسيطاً، لأنّ الرواد الأوائل لم يُعنوا بالنصّ الأدبيّ بقدر ما عنوا بالرقص والغناء كما في أعمال القبّاني مثلاً، ومن ذلك ما جاء في مسرحيّته (لوسيا) أو(حيل النساء) المترجمة بتصرف عن (راسين) صاحب المسرحية المعروفة بهذا الاسم فقد اقتصرت الإرشادات على الديكور:

(تُرفع الستارة عن قصر الكونت، وبه كتبه وكامل الأثاث)

(...غرفة الكونتيسة لوسيا كاملة الأثاث)

(شارع خارج القصر) [2].

وهذا مايشير إلى أنّ الإرشادات المسرحيّة –كعنصر مستقل عن الحوار– لم تلقَ حيّزاً واضحاً في أعمال الرواد الأوائل.

وقد زاد تدريجيّاً اهتمام كتّاب المسرح السوريّ بالإرشادات المسرحيّة، لكن بقيت تلك الإرشادات في حدود الإشارات الإرشاديّة الصغيرة الّتي تتجلّى بإرشادات البداية الّتي يذكر فيها الكاتب أسماء الشخصيّات، إلى جانب إرشادات بسيطة تتوزّع في نص المسرحيّة تصف حال الشخصيّة ونبرة صوتها، وهذا ما نجده في أعمال الهنداوي، ففي(سارق النّار) مثلاً نجد الإرشادات قصيرة ومقتضبة تُعنى بالشخصيّة وحركتها:

(هليوس لبرومثيوس بصوتٍ خفيف)

(إله النّار يهزّ رأسه)

(هليوس: بصوت عميق)[3] .

و الأمر نفسه في مسرحية (أوروك تبحث عن جلقامش) لـ (نذير العظمة) إذ جاءت الإرشادات في معظمها قصيرة تعبر عن انفعالات الشخصيات، ومن ذلك:

"العراف: (ساخراً)"

"جلقامش: (متردداً)"

---

[1] ونوس، سعدالله (1988). بيانات لمسرح عربيّ جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ص 130.

[2] نجم محمد يوسف، المسرح العربيّ دراسات ونصوص: الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني، دار الثقافة، بيروت، 1963، ص229-230-231.

[3] الدقاق عمر، إخلاصي وليد- المسرح والدراسات المسرحيّة: خليل الهنداوي مختارات من الأعمال الكاملة. ج2، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ص184 -185-186.

"جلقامش: (مبتسماً)[1].

ليتضح لنا أنّ الاهتمام بتوظيف النّصّ المرافق في النصّ المسرحيّ السوريّ في مرحلة البدايات كان قليلاً، وكانت أغلب الإرشادات تشير إلى الشخصيّة والزّمان والمكان، إذّ اعتمد الكاتب المسرحيّ السوريّ في تلك المرحلة على خيال القارئ، وعلى القصّ والسرد في إيصال فكرة العمل المسرحيّ .

بينما زاد الاهتمام بالإرشادات المسرحيّة فيما بعد لترد على شكل فقرة أو حتّى نصّ يوضّح فيها المؤلّف للمخرج والممثلين كيفية نقل المسرحيّة من اللّغة المقروءة إلى اللّغة البصريّة، من خلال الفعل المسرحيّ، لتصبح العناية بالنصّ المرافق سمة أساسيّة من سمات حركة التّأليف المسرحيّ في سورية ولا سيما في فترة الستّينيّات. ولورود أنساق النصّ المرافق في المسرحيّة السوريّة قواعد تحكم توزيعها في النصّ المسرحيّ، إذ نلاحظ وجود أنواع متعدّدة للإرشادات يركّز الكاتب فيها على كلّ نوع حسب اهتمامه بالمخرج أو بالممثّل أو بالمتلقّي، وهي كما يأتي:

3- إرشادات مسرحيّة إخراجيّة:

تتعلّق بالمخرج وتساعده على إخراج المسرحيّة بأفضل صورة من خلال تيسير عمليّة عرض العمل المسرحيّ ، وتنظيم الحوار، وتحديد الزمان والمكان والديكور والإضاءة والملابس... ومن نماذج ذلك مسرحيّة (الملك هو الملك) لـ (سعدالله ونّوس) الّتي عالج فيها موضوعه بروحٍ إخراجيّة عالية وبحبكةٍ متقنة، وهذا ما نستشفّه من خلال إرشاداته في إخراج الشخصيّات بطريقة ذكيّة جعلت من المسرحيّة صالحة للعرض من خلال العناية بكلّ ما يجعل المتلقّي يتخيّلها وكأنّها تمثّل أمامه على خشبة المسرح.

فقد استخدم ونّوس اللّافتة موضّحة إخراجيّة كتب عليها :"عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعيّة مسلية وغنيّة بالطاقات الترفيهيّة". [2]

إذ لخّصت اللافتة العمل المسرحيّ بكلمات قليلة، وأظهرت تأثّر ونّوس الواضح بالمسرح الملحميّ البريختيّ عندما ذكّر المتلقّي أنّه إزاء لعبة مسرحيّة، ومنحت المخرج فضاءً واسعاً من الأفكار والاحتمالات لإخراج هذا المشهد بأفضل صورة تظهر من خلالها محاولات الملك في اتّخاذ الرّعيّة بوصفها وسيلة للتسلية وذلك لغناها بالطّاقات الترفيهيّة على حدّ قوله، فالملك يشعر بأنّ مزاجه ليس على ما يرام فيقرّر أن يعبث بالناس والبلاد وهنا يقدّم ونّوس رؤية إخراجيّة كاملة فيفصّل حال البلاط وشكل الملك ووزيره، ويقترح كيف يمكن أن تكون الحركة عند تقديم المشهد، إذ يختصر ونّوس في النصّ المرافق فكرة المسرحيّة الّتي مفادها أنّ الملك عبارة عن ثياب وتاج، فهو مجرّد قناع، وهذا ما يوضّحه العنوان الّذي تتجلّى فيه المفارقة الكبرى في المسرحيّة فهو يوحي بأنّ الملك يبقى ملكاً مهما حصل له، وكأنّ الملك صفة ملازمة له، إلّا أنّ الملك مهما تغيّر كشخص تبقى ممارساته هو وحاشيته كما هي.

وفي مسرحيّة (مقام إبراهيم وصفيّة) لـ (وليد إخلاصي) نلاحظ عناية الكاتب بالإرشادات الّتي جاءت بمعظمها إخراجيّة تمثيليّة، ومن ذلك ما جاء في القسم الثّاني من المسرحيّة حين وصف إخلاصي الحي الّذي تجري فيه الأحداث:

(في ساحة الحي وقد تحوّلت إلى ورشة عمل لإعداد مشهد جديد في الساحة. إعلانات وصور أشخاص مرشّحين تدلّ على قرب الانتخابات النيابيّة في البلاد، فريقٌ من الممثلين يتدرّب على الهتاف وأغاني المناسبات. فريقٌ من الممثلين ينقلون ويركّبون...)[3] .

إذ يوضّح الإرشاد السابق أسلوب وفضاء العرض، فالمسرحيّة وإن كانت تتناول قضيّة إنسانيّة اجتماعيّة تتمثّل في قصّة الحبّ الطاهر الّتي تجمع بين إبراهيم صبي الفرن اليتيم، وصفيّة ابنة الشيخ صالح، إلّا أنّ الكاتب لا يوفّر فرصةً لبثّ بعض

[1] العظمة، نذير(1986). أوروك تبحث عن جلقامش. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص9-10-12.
[2] ونوس، سعدالله (1996). الأعمال الكاملة. ط1، مج:1 ، دار الأهالي، ص489.
[3] إخلاصي، وليد (1995). عن قتل العصافير مسرحيتان. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص 82.

الأفكار السياسيّة ومن ذلك ما ورد في الإرشاد السّابق الّذي وصف فيه فترة الانتخابات الّتي هي عبارة عن ديكورات تتحدّث عن الديمقراطيّة إلّا أنّها أبعد ما تكون عن الديمقراطيّة؛ إنّها عبارة عن أجواء تمثيليّة تبرّر وصول أنصار الحزب الحاكم إلى السلطة.

وفي مسرحيّة (القنّاصة بنت الملك النعمان) لـ (عبد الفتّاح روّاس قلعه جي) يضيء الكاتب في النصّ المرافق على الطريقة الأفضل لعرض المسرحيّة إذ يقترح أن يتحقّق العرض (على مسرح مفتوح كساحة عامّة تنتهي إليها عدّة شوارع تتيح للممثّلين حركة أصليّة طبيعيّة، ركباناً أو راجلين، على أن يتمّ توزيع المتجمهرين للفرجة بعناية على نقاط متعدّدة بحيث يتيح لهم فرجة ممتعة، كاملة وجيّدة) [1].

فقد نسّق قلعه جي في إرشاده السابق مكونات عرضه المسرحيّ واقترح تفاصيل الفضاء المكاني ليستثمرها المخرج، وتسهل عل الفريق المسرحيّ. كما ووصف قلعه جي خضوع النعمان لكسرى عن طريق جمع الجزية له من الناس ليكسب ودّه ورضاه، وبالتّالي يحقّق مصالحه ويحافظ على ملكه وذلك من خلال النّصّ المرافق الّذي وصف فيه مكان وقوع الأحداث وهو عبارة عن (بقعة ضوء على عرش كسرى الذّهبيّ، وعند قدميه الملك النعمان ساجد وهو يقدّم أكياس الذّهب والحجارة الكريمة، كسرى يتناول الجواهر ويثبتها في تاجه، ليتراجع النعمان إلى الوراء وهو راكعٌ حتّى يغيب في الظلمة. وكان تاجه يجمع من كلّ أنواع الحجارة الكريمة، الكبيرة القدر، والغالية الثمن، حتّى ضرب بها المثل، وكان الأيوان عالياً جداً، قنطرته مرتفعة فيها حلقة من الذهب كبيرة) [2].

وكأنّ قلعه جي يشير من خلال النصّ المرافق إلى الغرب اليوم وقد انقاد إليه قادة العرب الّذين يسحقون الشعوب ويقدمون نفطهم للغرب ويتحالفون معه لكسب ودّه وتحقيق مصالحهم الشخصيّة. وأيضاً نستدلّ على هذا التّأويل بالإرشاد الإخراجيّ التّالي:

(يُعرض على الشاشة فيلم تظهر فيه ناطحات السحاب) [3].

وهذا مايعرف بالإرشادات السينوغرافيّة التي تشكّل فضاء العرض والصورة المشهديّة في المسرح؛ فالنّاطحات-كما هو معروف- رمزٌ للغرب وما وصل إليه من تقدّم عمرانيّ وعلميّ، وهذا بدوره ما يدلّ على استخدام قلعه جي أداةً معاصرةً استعارها من المسرح التّسجيليّ ألا وهي شاشة العرض ممّا خلق واقعاً خارجيّاً. ليكون بذلك الدّافع من وراء اهتمام كتّاب المسرح السوريّ بالإرشادات الإخراجيّة هو حرصهم على توجيه المخرج لأدقّ التفاصيل في المسرحيّة على وصفها رؤية إخراجيّة تنقل رؤية المؤلّف إلى المخرج الّذي قد يأخذ بها أو لا كونها عبارة عن اقتراحات واحتمالات تشير إلى كيفية الإخراج ولا تتخذ طابعاً إلزاميّاً، بل ذات دور توجيهيّ.

الكاتب المسرحيّ هو سيّد الكلمة والممثّل هو سيّد صوته وتعابير وجهه وإيماءاته...لذلك ومن هذا المنطلق اهتمّ الكاتب المسرحيّ السوريّ بـ:

4- الإرشادات التّمثيليّة:

الّتي تتعلّق بالممثّل وتساعده على إتقان دوره. فالإرشادات المسرحيّة هي أيضاً جملة من المعطيات والاقتراحات الّتي توجّه الممثّل وتساعده على الانسجام مع الدّور المسند إليه كونها تتجسّد ضمن أدائه، ويجب أن يتفاعل معها ليضمن نجاح العرض المسرحيّ.

---

[1] قلعه جي، عبد الفتاح (1995). ليالٍ مسرحيّة. منشورات اتّحاد الكتاب العرب - دمشق، ص80-81.

[2] قلعه جي، عبد الفتاح(1995). ليال مسرحية. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق،ص92.

[3] المصدر السابق نفسه: ص93.

تساعد الإرشادات التمثيليّة الممثّل على تعرّف الشخصيّة الّتي سيجسدها، وتساعده على تقمّص دوره وتأديته من خلال وصف الشخصيّة داخليّاً وخارجيّاً، فالنصّ المسرحيّ لا يقتصر على عرض أقوال الشخصيّات وما يدور بينها من حوار بل يتعدّى ذلك إلى تشخيص أفعالها وإيماءاتها وانفعالاتها وحركاتها وتصرفاتها من خلال الإرشادات التمثيليّة.

وتقوم هذه الإرشادات بتوجه الممثل إلى ما يأتي:

4-1-الايماء: غالباً ما يعبر النص المرافق عن التعابير والصفات التي تفصح دوما عن مشاعر الشخصيّة وأحاسيسها وصفاتها، ومن ذلك ما نجده في مسرحية (شيطان في بيت) لـ (مراد السباعي)، وذلك في تقديمه شخصيةَ (إبراهيم) إذ كرّر الكاتب إرشاد (بخبث) الذي يكشف لنا مكر إبراهيم وخداعه ولاسيما في علاقته بـ (السيد حمدي) حين تظاهر بخدمته وإخلاصه ووفائه له إلا أنه في الحقيقة يستغله ويخدعه:

"إبراهيم: يمينا ياسيدي لأثابرن على خدمتك حتى يدركني الموت (بخبث) لقد بلي حذائي في السعي وراء قضاء حاجاتك فهل تنعم علي بما أبتاع به حذاءً جديداً [1].

وفي إرشاد آخر يقدم لنا الكاتب صفة أخرى من صفات إبراهيم:

"(يشيعهما بنظرة طويلة مشبعة بالحقد) آه، يا لئيمة لا بد أن يجيء اليوم الذي أستطيع فيه أن أذل كبرياءك، وأحطم غرورك، وكل آت قريب..." [2].

وذلك بعد حوار دار بينه وبين(عفيف) و(سوسن) بعد أن أكدا له رفضهما القاطع لزواجه بـ (سوسن)، إذ أوضح الإرشادان السابقان طبيعة شخصية (إبراهيم) التي جاءت ملائمة للعنوان (شيطان في بيت)، فما الخبثُ والحقدُ إلا صورتان من صور الشيطان، وهذا بدوره ما يساعد الممثل على فهم الشخصية وإتقان دوره.

4-2-الانفعال: وهو إظهار فعل أو ردّ فعل مصاحب للغة المنطوقة، وكثيراً ما نجد هذا النوع من الإرشادات في النصوص المسرحية السورية، ومن أمثلة ذلك ما جاء في مسرحيّة (الملك هو الملك) لونوس إذ يظهر النص المرافق شدّة خضوع كل من الوزير وميمون للملك وانصياعهم لأوامره ، مقابل تلذّذه بإذلالهما والسخرية منهما ومن عامّة الشعب وذلك من خلال تعابير الوجه التي عكست الحالتين النفسية والانفعالية للشخصيات:

"الملك: (يبتسم وعيناه تبرقان) ستكون اللّعبة شرسة ومبتكرة. وسأضحك وأضحك حتّى تتردّم هذه الفجوة المعتمة من الضجر. (يبدو عليه الاهتياج، يدقّ الأرض بالصولجان) وربّما أوردت شيئاً عنها في خطاب الاحتفال.

ميمون: (يهرع ملبّياً الدّقات) طوع الإشارة أيّها المهاب.

الملك: ميمون.. أحسّ تواتراً في أصابع يدي.

ميمون: (يمسك اليد الممدودة بلهفة وانتشاء) أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضّاءة" [3].

إذ عبرت الإرشادات السابقة عن انفعالات الشخصيّات وعن مشاعرها وأحاسيسها، فصوّرت عبثيّة الملك واستهتاره بآلام النّاس بدل مساعدتهم، ووضّحت شدة انقياد ميمون له وانقياده لأوامره.

وهذا ما نجده أيضاً في مسرحيّة (رأس المملوك جابر) إذ يُنبئ النص المرافق بحركات الشخوص، وعلاقاتها الشخصيّة وانفعالاتها وإيماءاتها وتعبيراتها الجسديّة وغيرها من العناصر الّتي تعين الممثّل على إتقانها، ويتجلّى ذلك في وصف شخصيّة الحكواتي (العم مؤنس رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الّذي يتأبّطه، التعابير في ملامحه ممحوّة، حتّى ليحسّ المرء أنّه بإزاء وجهٍ من شمعٍ أغبر، عيناه جامدتا النّظرة، ورغم اختباط لونيهما، فإنّهما توحيان

[1] السباعي، مراد،(1990). شيطان في بيت. اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص 10.
[2] المصدر السابق نفسه: ص17-18.
[3] ونوس، سعدالله (1996). الأعمال الكاملة. ط1، مج:1، دار الأهالي، ص494.

بالحياد البارد. على العموم.. أهمّ تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياد البارد، الّذي سيحافظ عليه تقريباً خلال السهرة كلّها) [1].

فقد ساعد الإرشاد السابق المتلقّي على تخيّل الشخصيّة المسرحيّة، كما ساعد المخرج على اختيار الممثل الذي سيؤدي الدور، وشكّل مفتاحاً لفهم الشخصيّة من قبل الممثل وساعده على تقمّص دوره وإتقانه.

4-3-الحركة: فللحركة أهميتها ويجب على الممثل استيعابها وحسن أدائها، ويتجلّى هذا بوضوح في مسرحيّة (رأس المملوك جابر)، فقد حدّد ونّوس للممثلين حركاتهم على المسرح قبل بداية الحوار (يدخل...يضعان...يتّخذان...ينتظران...) ، ورسم النص المرافق في المسرحية صورة حركية رشيقة تتمثل في لعب جابر ومنصور بالقرش، إذ اعتبرا الوجه الأول للقرش يمثل الخليفة، والوجه الثاني يمثل الوزير، وتراهنا على الفائز، ليحل هنا الإرشاد بمايمثله من حركة محل الكلام فكان له دورٌ دلاليٌ سمح للمتلقي تخيل الحركة وفهم اللعبة:

"(يخرج منصور على مضض قرشا من جيبه، فيخطفه جابر، و يفركه بين أصابعه، إنه يبدأ لعبة. حركاته تتسارع وكذلك كلماته)....(يرميه في الجو، ثم يلتقطه، ويخفيه بين راحتي يديه)."[2]

إذ يظهر الإرشاد السابق لا مبالاة شخصيّة جابر، فلا شيء يشغل باله لا خليفة ولا وزير، ويأخذ الأمور ببساطة فيلعب لعبة الرهان حول من سيفوز بالصراع ، وهنا تقتضي الإشارة إلى أنّ ونّوساً قام بإخراج هذه المسرحيّة بنفسه مرّتين، وذلك بسبب حرصه على نقل رؤيته الإخراجية وتصوراته وآرائه حول المسرح الذي يطمح إليه، فأعماله تقتضي نوعاً معيّناً من المخرجين، وتفترض نوعيّة محدّدة من الممثّلين.

فالنصّ المرافق في النّص المسرحيّ لا يقلّ أهمّية عن الحوار نفسه، فهو عبارة عن جزء من بنية المسرحيّة وتكوينها، يشير إلى أفعال الشخصيات وأمزجتها وحركاتها، ويسهم في تكوين ملامح الشخصيّة المسرحيّة ونموّها وتفاعلاتها، وهذا بدوره ما يساعد الممثّل على تحويلها من شخصيّة على الورق إلى فعلٍ مسرحيّ على الخشبة، وأداة يستخدمها الكاتب المسرحيّ لتحقيق التواصل بين النصّ والمخرج، وبين المخرج والممثّل، وبين ممثّل وآخر، فالممثّل هو المركز الرئيس الّذي يدور حوله العرض المسرحيّ وذلك بما يؤدّيه وما يحافظ عليه من توازن في طريقة نطقه للحوار وما يرافقه من إيماءات، وحركة على المسرح، ودرجة الصوت، وانفعالات خاصّةً أنّ هناك بعض الانفعالات يصعب وصفها عن طريق اللّغة، وهنا يظهر دور الممثّل في إيصال الانفعال المطلوب و الّذي يتلاءم مع حال الشخصيّة ضمن الإطار العامّ للمسرحيّة.

وتعدّ تقنيّة تعدّد أدوار الممثّل الّتي اقترحها بعض كتّاب المسرح السوريّ تصوراً إخراجيّا للكاتب يقدّمه للمخرج كي يساعده في كيفيّة توزيع الأدوار، وتحقيق التّغريب (كسر الإيهام) من خلال الإبعاد بين الممثّل والشّخصيّة، وتعميق محاولة التمثيل الّتي تميّز العمل المسرحيّ.

ولأنّ الحوار لا يقتصر على الشخصيّات بل يتعدّاها إلى المتلقّي الّذي يشكّل جزءاً أساسيّاً من الحوار المسرحيّ كونه هو من يصنع معنى المسرحيّة، فإننا نجد الكاتب المسرحيّ السوريّ يهتمّ بـ:

5- الإرشادات المسرحيّة الّتي تتعلّق بالمتلقّي:

وتُفيده في تصوّر أحداث المسرحيّة في ذهنه وكأنّها تُعرض أمامه على الخشبة، وذلك من خلال إضاءة العديد من المواقف والأحداث الّتي يحتاج بعضها إلى نصّ مرافق يوضّحها، ومن نماذج ذلك دعوة الكاتب عبد الفتاح رواس قلعه جي في مسرحيته (القناصة بنت الملك النعمان) إلى عدم تقديس شخصيّة الأمير (حمزة) بوصفها شخصيّة أسطوريّة شعبيّة، بل اقترح

[1] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة. الطبعة الأولى، المجلد الأول، دار الأهالي - دمشق، ص136.
[2] المصدر السابق: ط:1، مج:1، ص146.

تقديمه بوصفه إنساناً، فهو و إن كان قد عمل على تخليص العرب من ظلم كسرى إلّا أنّ خروجه من طبقة برجوازيّة حاكمة يوحي بفردانيّته. وهذا ما نستشفّه من قول الرّاوي في بداية المسرحيّة:

"أحذّركم أيّها السادة من السقوط في فخّ الشخصيّة الأسطوريّة الشعبيّة، بحيث تنسون أنفسكم وواقعكم، ما نرويه لكم ليس تاريخاً...إنّه رموزٌ للحياة نفسها" [1].

إذ كشف قلعه جي في إرشاده السابق اللعبة المسرحيّة، وأشار صراحةً إلى أنّ شخصيات المسرحيّة هي رموزٌ لشخصيّات معاصرة.

وهذا ما نجده أيضا في مسرحية (رضا قيصر) لـ (علي عقلة عرسان) إذ أشار الكاتب من خلال ملاحظة موجهة إلى المتلقي في بداية المسرحية إلى أنها ليست "مسرحية تاريخية رغم أن أحد شخوصها وهو بلاوتوس كاتب مسرحي روماني معروف. فهي لا تتعرض لسيرته. وما مر فيها من أحداث ليس له وجود في حياة (بلاوتوس)..ولم يحدث أصلا"[2] .

فقد جاء الإرشاد السابق بمثابة مقدمة، وضّح فيها الكاتب أنّه وظّف شخصّية (بلاوتوس) كقناع ليقنّع الحاضر بقناع الماضي، وجاء توظيف عرسان شخصيّة (بلاوتوس) توظيفاً اسميّاً ليعالج علاقة المثقّف بالسلطة تلك العلاقة الّتي تقوم على التّرغيب والتّرهيب.

والأمر نفسه اعتمد سعدالله ونوس في مسرحيّة (الملك هو الملك) على النصّ المرافق ليُشير صراحةً إلى من يقود اللّعبة في المسرحيّة فتقول الإرشادات:

(وذلك أنّ عبيداً وزاهداً هما اللّذان يقودان اللّعبة).

وما يؤكّد هذا أنّهما يتحمّلان مسؤوليّة قراءة اللّافتات الّتي اعتمدها ونّوس كتقنيّة لإيصال بعض الأفكار في المسرحيّة. لتكون مهمّة الإرشادات المسرحيّة هنا تفسير الحوار وتدعيمه ومن ثمّ تعين القارئ على فهم الحوار عن طريق النصّ الإرشاديّ الّذي أدى إلى كشف الفعل المسرحيّ عن طريق الشرح والتّفسير والنّقد والتّعليق إذ يتبيّن أنّ ما يقوم به الممثّلون ماهو إلّا تمثيل، عن طريق تقديم معلومة مهمّة ساعدت االمتلقي على فهم مجريات الأحداث من خلال إدراكه لمن يمسك زمام اللّعبة المسرحيّة، وأضاءت النصّ المسرحيّ ووضّحته فكانت إرشادات تفسيريّة توضيحيّة لموضوع وأحداث المسرحيّة.

وتعدّ الجوقة في مسرحيّة (مأساة بائع الدبس الفقير) لـ (ونّوس) وسيلة من وسائل التّوجيه والإرشاد والتّعليق من غير أن تتدخل بمجريات الأحداث و ذلك لإيقاظ المتلقّي وجعله يوقن بأنّه في مسرح وما يجري أمامه ليس حقيقةً بل تمثيل لكيلا يندمج مع الحوادث ويعرف أنّ ما يحصل ليس إلّا حكاية من حكايات الماضي الّتي تحمل الوعظ والنّقد.

ومن ذلك أيضا نجده في مسرحية (الحفلة دارت في الحارة) لـ (فرحان بلبل) عندما اقترح الكاتب في إرشاده التالي على (المصلح) أن:

المصلح:(ينزل إلى وسط المسرح ويدير وجهه نحو الجمهور) نعم. غيروا بلدتكم. أصلحوها"[3] .

إذ يتوجه (المصلح) بكلامه إلى المتلقي بوصفه يحمل شعار الأخلاق المثالية في المسرحية من خلال مكافحته للشر والفساد، إذ يوضّحُ النصُّ المرافقُ كلام المصلح وهو موجهٌ مباشرة للمتلقي ليغير واقعه ويصلح مافسد فيه.

و لجأ بعض كتّاب المسرح السوريّ في حواراتهم المسرحيّة إلى اعتماد المستوى المجازي في اللّغة ممّا استدعى بلا شكّ النصّ المرافق وبقوّة ليوضّح ما غمض في نصوصهم المسرحيّة، وهذا ما نجده في مسرحيّة (سيّد الوقت الشّهاب السّهروردي) لـ

---

[1] قلعه جي عبد الفتاح، 1995- ليال مسرحية، ص80-81.

[2] عرسان علي عقلة، 1989- المسرحيات١٩٦٤-١٩٨٨الأعمال الكاملة في جزءين. ج:2، دار طلاس للطباعة للدراسات والترجمة والنشر، ط:1، ص437.

[3] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة، ص481.

*السهروردي: يحيى بن حبش، ويُلقّب بشهاب الدين السهروردي الحلبيّ، ويُوصف بالحكيم، ولقّبه تلامذته بالشّهيد، وهو صاحب (نظريّة الإشراق أو الحكمة الإشراقيّة).

(عبد الفتّاح روّاس قلعه جي) الّتي اعتمد فيها اللّغة المجازيّة بحكم أنّه يتناول في المسرحيّة شخصيّة فيلسوف، وما يرافق ذلك من أجواء صوفيّة تحتاج إلى شرح وتوضيح، فقد مهّد قلعه جي إلى دخوله إلى فضاءات النّصّ من خلال جمهرة الأصوات والطّبيعة البشريّة ومساقط الأنوار الهابطة والصّاعدة بهيئة رذاذ نورانيّ يكاد الواحد منّا يسمع بهجته و هسيسه ويتماهى فيه كتماهي الرّوح بالرّوح.

فـ (قلعه جي) أراد أن ييّسر لنا حكمة السهروردي* وذلك من خلال إرشاداته الّتي أدخلنا من خلالها إلى عالم النّصّ و ليطلعنا على حكمته و يوضّح ما غمض منها، فاعتماد المسرحيّة على المجاز لغةً جعل الاكتفاء بالدّلالة الحرفيّة الظّاهرة للكلمات لا تكفي ولا بدّ من ترجمة أفكارها والإحساسات والإرساليّات المضمونيّة للآخر، لتساعد بذلك الإرشادات الّتي تعنى بالمتلقّي على ملء فجوات النصّ، وهذ ما نجده في الإرشاد الآتي:

"تشوب ظلمة المسرح إضاءة زرقاء خفيفة، يتلو ذلك انفجار كونيّ على شاشة السيكلوراما وتتشكّل بعض النّجوم. تظهر صورة للأرض وهي سابحة في الفضاء الكونيّ، يعقب ذلك صمتٌ وسكونٌ وظلامٌ"[1]

لم يكن هدف قلعه جي من الإرشاد السابق بيان نورانيّة الكون فحسب؛ بل أراد أن يشير إلى أنّ جزءاً من هذا النّور قد هبط إلى الأرض حاملاً الإنسان عبر شلالٍ من الضوء إلى قاعها المظلم على الرّغم من انشداده إلى منبع النّور، وشوقه إليه.

وقد تميل الإرشادات المسرحيّة في النّصّ المسرحيّ السوريّ إلى الطول حيناً وإلى القصر حيناً آخر، وقد تكثر أو تقلّ أو تأتي معتدلة حسب طبيعة العمل المسرحيّ ورؤية المؤلّف، فأعمال ونّوس في المرحلة الأولى كانت غنيّة بالإرشادات المسرحيّة الّتي قدّم من خلالها رؤيته الإخراجيّة لدرجة أنّه قدّم أعمالاً جاهزة للعرض المسرحيّ من كثرة عنايته بالنّصّ المرافق وملاحظاته الّتي بثّها في مسرحيّاته، ومن نماذج ذلك مسرحيّة (سهرة مع أبي خليل القبّانيّ) الّتي تزخر بالإرشادات المسرحيّة الموجّهة للمخرج والممثّل والمتلقّي والّتي أضاءت النصّ ومنحته حياةً أخرى من خلال جعله أكثر قابليّة للعرض، إذ نقف منذ بداية المسرحيّة على الإرشادات الّتي تسري فيها روح العرض وتجسّد فضاء الأحداث، وقامت الإرشادات الّتي تُعنى بالإضاءة في هذه المسرحيّة بدورٍ مهمٍّ يتماشى وطبيعة العمل الّتي اعتمد فيه ونّوس تقنيّة المسرح داخل المسرح، فجاءت الإرشادات الّتي عنيت بالإضاءة لتقسم الساحة الأماميّة للمسرح ثلاث مساحات، وهنا برز دور الإضاءة في تميّز المشاهد و تتابعها كما سمحت بسهولة التنقّل بين هذه المساحات، وهذا كلّه كان سعدالله ونّوس قد وضّحه من خلال الإرشادات المسرحيّة: (ينطفئ الضوء على البقعة الّتي يقف عليها أبو خليل ومحمود... ينهض المنادي من الآن فصاعداً يغدو المسرح ثلاث بقع رئيسيّة.. حلقة الشيخ سعيد الغبرا.. والمقهى حيث يجلس أنور وعبد الرحيم ومن ينضم إليهما فيما بعد، ثم المكان الّذي يقف فيه القباني إلى يسار المسرح) [2].

ونبّه ونّوس في إرشاد آخر على (أنّ تنقّل الإضاءة يجب أن يتمّ بسرعة، لأنّ انتقالها مع حركة الممثّلين، هوالّذي سيوضّح طبيعة العلاقات بين القوى الّتي تحتلّها البقاع...) [3].

والأمر نفسه نجده في مسرحية (رضا قيصر) لـ (علي عقلة عرسان) التي يستخدم فيها النص المرافق الذي خصص فيه دوراً كبيراً للإضاءة، إذ استخدمها الكاتب ليشير من خلالها إلى الانتقال المكاني في المسرحية:

(يبتعد بلاوتوس عن اندريا و يتجه إلى الطفيلي الذي ينتظره..يتلاشى الضوء عن المقلع لنرى قيصر على عرشه في القاعة. تدخل باكخيس)[4] .

---

[1] قلعه جي، عبد الفتاح (2006). سيّد الوقت الشّهاب السهروردي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق، ص7.

[2] بلبل فرحان. د. ت الحفلة دارت في الحارة. مكتبة ودار توزيع ميسلون، دمشق، ص49.

[3] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة، ص624-625.

[4] المصدر السابق، ص627.

واعتمد ونوس على الإرشادات المسرحية في السرد، فمن المعروف أنّ سعدالله ونوس كان يميل في مسرحيّاته إلى السرد على حساب الحوار، ومن أمثلة ذلك ماجاء في مسرحيّتة (ميدوزا تحدّق في الحياة) التي زخرت بوصف البيئة المشهديّة، ووصف ملامح الشخصيّات وتكوينها النّفسيّ والجسميّ، فقد استخدم ونوس السرد في البناء الدرامي في مسرحيته، وقد كان له مبرراته في اللجوء إلى السرد كون الأخير يتيح إمكانيات وصفية وإيحائية واسعة، وقد برز ذلك بوضوح في النصّ المصاحب، "الذي يمكنه من وضع ما يريد من إرشادات، يوجهها للقائمين على العرض المسرحي، أو يوجهها للقارئ نفسه، فيرسم له البيئة المكانية أو الزمانية للأحداث، ويرسم له–أحيانا– أبعاد بعض الشخصيات(النفسية والجسمية والعقلية)"[1].

وقد استغرق النص المرافق صفحة كاملة في بعض الأحيان، ومن ذلك مانجده في المقطع الآتي:

"كانت الشمس تزحف للمغيب... وعلى الكون يهطل ضوء هادئ ذو عبق مسائي حزين، ولم تكن تلك اللمحة المسائية الكئيبة تفلح في التسرب عبر ستائر الصالة السميكة، بل كانت تتكسر على الجدران، وتتموج بفتور يحاكي اللامبالاة....."[2].

فقد جاء الإرشاد هنا كتقنية زمنية تقضي بإبطاء إيقاع السرد، فأشار إلى الوقت وحدده بالغروب، وأوحى بالأثر النفسي الذي يريد الكاتب خلقه في نفس المتلقي، وقد وظف ونوس هذه التقنية جاعلاً منها محطّات انتقاليّة بين حركات مسرحيّته الأربعة؛ كون المسرحيّة ذات فصلٍ واحد، وهي غير مقسمة إلى مشاهد، لتلتقي بذلك في أعمال ونّوس الكلمة بالصورة من خلال وصف المشهد والحركة والأصوات.

الخاتمة والاستنتاجات:

وهكذا فقد جاء النص المرافق في معظم النّصوص المسرحيّة السوريّة ملتحماً مع النصّ المسرحيّ عضويّاً كما عمل على خلق العمل المسرحيّ من جديد، وجاء موحياً هدف في معظمه إلى مساعدة القارئ على تلقّي النصّ وتخيّل أحداثه، ومساعدة المخرج والممثّل على تجسيده على خشبة المسرح، فكان بحقّ مفاتيح للمخرج والممثّل معاً يعملان به خيالهما الإبداعيّ، جاء بعضه خارج الحوار في بداية المسرحيّة للتعريف بالشخصيّات، أو بعد الحوار لوصف الشخصيّة داخليّاً وخارجيّاً، وجاء بعضه داخل الحوار في وسطه أو نهايته.

ليحقّق المسرح بذلك ثنائيّة جدليّة تميّزه من غيره من سائر الفنون ألا وهي ثنائيّة (النّصّ/العرض) ليكون النصّ المسرحيّ جزءاً من كلّ، وليس كلا مستقلاً

1– الاهتمام بتوظيف النّصّ المرافق في النصّ المسرحيّ السوريّ في مرحلة البدايات لم يلق حيّزاً واضحاً لدى كتاب المسرح، إذ كانت أغلب الإرشادات تشير إلى الشخصيّة والزّمان والمكان، إذ اعتمد الكاتب المسرحيّ في تلك المرحلة على خيال القارئ، وعلى القصّ والسرد في إيصال فكرة العمل المسرحيّ، بينما زاد الاهتمام بالإرشادات المسرحيّة فيما بعد لترد على شكل فقرة أو حتّى نصّ يوضّح فيها المؤلّف للمخرج والممثلين كيفية نقل المسرحيّة من اللّغة المقروءة إلى اللّغة البصريّة، من خلال الفعل المسرحيّ وأصبحت العناية بالنصّ المرافق سمة أساسيّة من سمات حركة التّأليف المسرحيّ ولا سيما في مدّة الستّينيّات التي تعدّ مدّةً ذهبية في تاريخ المسرح السوري، فقد ظهر عددٌ من المهتمين بفن المسرح من مؤلفين ومخرجين عملوا على إيجاد شكل ومضمون جديدين للمسرح السوري، و أرسلت البعثات الدّراسيّة إلى الخارج فعاد مبعوثوها محملين بزاد الغرب من أفكار وأشكال مسرحية جديدة، وخاصّة بعد أن خضعوا لدورات تدريبية وخبرات وتجارب عالمية فأحبوا إبراز ثقافتهم الإخراجية وذلك من خلال العناية بالنصّ المرافق.

2– للنصّ المرافق ميزة أساسية في المسرح نظراً للدور الفنيّ والجماليّ الذي يؤدّيه، إضافة إلى أنّه يقوم بالشرح والتفسير، فهو نافذة توجه المتلقّي لتصور العمل المسرحي كما ينبغي أن يكون على خشبة المسرح، وربما كان فيه توجيه للمخرج لكي

[1] العلي رشا ناصر،2000- الأنساق الثقافية في مسرح سعدالله ونوس، ط:1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص175.
[2] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة، ص٣٦٠.

يلتزم برؤية الكاتب الإخراجية، ويحقّق للممثل والمتلقّي متعة حقيقية كاملة وإحاطة بكل فكرة يريد الكاتب المسرحيّ طرحها في نصّه.

3- يؤطر الكاتب المسرحيّ السوريّ إلى كيفية تجسيد نصّه على خشبة المسرح من خلال النصّ المرافق الذي أصبح وسيلته المفضلة في دفع وتيرة الأحداث ، ووصف الزمان والمكان، والتّعريف بالشخصيّات، وتواريخ الأحداث، وكأنّها فلاشات تساعد القارئ والمخرج والممثل وتقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتنبيه وتعبر عن وجهة نظر المؤلف من دون إطالة أو إسهاب ممل.

4- تفاوت كتاب المسرح السوري في توظيفهم النّصّ المرافق بين مسهب ومقلل ومعتدل، وجاء إسهاب بعضهم نتيجة حرصهم على تقديم رؤيتهم الإخراجية خوفاً من عدم تقديم المخرج لرؤيتهم أو عدم التزامه بها، و لعل ونوساً أكثر كتاب المسرح السوريّ حرصاً على هذا الموضوع (وهذا نابعٌ من تجربته وخبرته في الممارسة المسرحيّة، وليس من أفكار نظريّة مجردة)، وخوفاً من أن يحيد المخرج عن إرشاداته الإخراجية أو أن يغير من وجهة نظره في تقديم المسرحية، أو حتى خوفاً من عدم تقديم نصّه على خشبة المسرح.

5- يقوم النّصّ المرافق بالتّعبير عن البنى المكانيّة في النّصوص المسرحيّة السوريّة، التي تنطوي على دلالات خاصّة ترتبط بموضوع المسرحيّة، وذلك من خلال الإرشادات السينوغرافيّة التي تتعلّق بالديكور والإضاءة وكل مايخصّ فضاء العرض ويخلق بيئة مشهديّة حقيقيّة في ذهن المتلقّي، ويصوّر ويصف نماذج متنوعة من الشخصيّات فيرسم مظهرها، ويعرض حركاتها وانفعالاتها وإيماءاتها، وهو بذلك يشكّل جملة من المقترحات التي تسهّل مهمّة الممثّل في أداء دوره.

6- يقوم النصّ المرافق بتفسير وتدعيم الحوار المسرحيّ، كما يقوم بكشف لعبة الفعل المسرحيّ (إلغاء الجدار الرّابع) ، وهو ما يُعرف بالوظيفة الميتامسرحيّة عن طريق الشرح والتّفسير والنّقد والتّعليق ، وهذا ما وجدناه في مسرحية (الملك هو الملك) لونوس عندما أشار صراحةً في إرشاده إلى أنّ زاهد وعبيد هما من يقودا اللّعبة.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إخلاصي، وليد (1995). **عن قتل العصافير مسرحيتان**. منشورات اتحاد الكتاب العرب_ دمشق.

2- بلبل، فرحان. د. ت **الحفلة دارت في الحارة**. مكتبة ودار توزيع ميسلون- دمشق.

3- الدقاق، عمر، إخلاصي، وليد- **المسرح والدراسات المسرحيّة: خليل الهنداوي مختارات من الأعمال الكاملة**. ج2، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ- دمشق.

4- السباعي، مراد،(1990). **شيطان في بيت**. اتحاد الكتاب العرب_ دمشق.

5- عرسان، علي عقلة، 1989- **المسرحيات١٩٦٤-١٩٨٨الأعمال الكاملة في جزءين**. ج:2، دار طلاس للطباعة للدراسات والترجمة والنشر، ط:1.

6_العظمة، نذير(1986). **أوروك تبحث عن جلقامش**. منشورات اتحاد الكتاب العرب_دمشق.

7- العلي، رشا ناصر،2000- **الأنساق الثقافية في مسرح سعدالله ونوس**، ط:1، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة.

8- قلعه جي، عبد الفتاح (2006). **سيّد الوقت الشّهاب السهروردي**. منشورات وزارة الثقافة- دمشق.

9- قلعه جي، عبد الفتاح (1995). **ليالٍ مسرحيّة**. منشورات اتّحاد الكتاب العرب_ دمشق.

10- محمد، نديم معلا،2000- **في المسرح في العرض المسرحيّ في النصّ المسرحيّ**. ط:1، مركز الإسكندريّة للكتاب.

11- نجم، محمد يوسف،1963_ **المسرح العربيّ دراسات ونصوص: الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني**، دار الثقافة- بيروت.

12- ونوس، سعدالله (1996). **الأعمال الكاملة**. ط1، مج:1، دار الأهالي- دمشق.

13- ونوس، سعدالله (1988). **بيانات لمسرح عربيّ جديد**، دار الفكر الجديد- بيروت.

14- VELTRUSKY J.,**Dramatic text as a component of theater** op.cit .(1976) .

جماليات الأسلوب في معلقة زهير بن أبي سُلمى

حسين يوسف الخطاب* أ.د. فاطمة تجور**

(الإيداع :15 كانون الثاني 2019 ، القبول 20 آيار 2019)

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الأسلوب في معلقة زهير بن أبي سلمى، فبدأ بمقدمة موجزة حول مفهوم الأسلوب، ثمَّ انتقل إلى دراسة الأسلوب التصويري؛ إذ عمد إلى تحليل عددٍ من الصور التشبيهية والاستعارية بغية الكشف عن جماليات هذا الأسلوب، ثمَّ تطرق إلى عددٍ من مواضع التقديم والتأخيرمحاولاً إيضاح سماته الجمالية، واختار بعد ذلك عدداً من مواضع الطباق التي لا يخفى أثرها في شعرية القصيدة، ثمَّ انتقل بعد ذلك إلى محاولة الكشف عن جماليات الأسلوب القصصي من خلال دراسة قصة الظعائن وقصة الصراع بين الخير والشر، ثمَّ خُتمَ البحث بالنتائج التي تُوصِّل إليها.

كلمات مفتاحية: جماليات، الأسلوب، التشبيه، الاستعارة، الطباق، الأسلوب القصصي.

* طالب دكتوراه لغة عربية،

** أستاذة الأدب الإسلامي والأموي جامعة دمشق.

Aesthetics of Style in Zuhair Ibn Abi Sulma's Classical Poem (Muallaqa)

Hosen khttab* **Professor Fatma Tajour****

(**Received:15 January 2019, Accepted: 20 May 2019**)

Abstract:

This research aimed at investigating the aesthetics of style in Zuhair Ibn Abi Sulma's classical poem (Muallaqa). It started with a brief introduction about the concept of style; then, it studied the pictorial style. That is, it sets out to analyze a number of similes and metaphorical images so as to detect the aesthetics of this style. Then, it touched on a number of advancing and delaying topics in an attempt to illustrate its aesthetic features. Afterwards, it choses a number of antithesis points which were so clear in the poetics of the poem. Then, it sought to examine the aesthetics of the narrative style by studying the story of the riding camels and the story of the conflict between good and evil. The research ended with the findings it had reached.

Key words: aesthetics, style, simile, metaphor, antithesis, the narrative style.

* PhD student Arabic language. Professor Fatma Tajour professor of IIslamic and Omawi Arabic factory Literature college Damascus university.

**professor of IIslamic and Omawi Arabic factory Literature college Damascus university.

1-مقدمة:

يواجه دارس الأدب الجاهلي تساؤلاً مهماً وهو ما الجديد الذي يمكن أن يُقال في هذا الشعر بعد كل ما كتب فيه من دراسات قديماً وحديثاً؟ إذ دفعت المكانة المرموقة التي بلغها المستوى الإبداعي لدى الشاعر الجاهلي الباحثين إلى الانكباب على موروثه الشعري دراسة وتمحيصاً.

ومن هؤلاء الشعراء زهير بن أبي سُلمى[1] الذي يمثل ركيزةً مهمةً من ركائز المدرسة الأوسية التي عُرف شعراؤها بتنقيح قصائدهم وتحكيكها، وطالما عرف زهير بأنَّه شاعر الحوليات؛ إذ كانت القصيدة تمكث عنده حولاً كاملاً يمحصها ويثقفها قبل أن يذيعها بين الناس، وهذا الجهد الفني الكبير الذي كان يبذله جعل قصائده –ولا سيما– المعلقة تبلغ أعلى مستويات الفنية والجمال الأسلوبي. ولعلَّ هذا الأمر يمثل مسوغاً كافياً لاستهداف المعلقة بالدراسة والتحليل بغية الكشف عن جماليات الأسلوب فيها.

وبما أنَّ الدراسة العلمية تقتضي اتباع منهج معين ارتأينا تبني المنهج الوصفي التحليلي معتمدين إجراءته الأدائية في سبيل استكناه مكامن جماليات الأسلوب في المعلقة.

مفهوم الأسلوب:

لغة: "الأسلوبُ الطريقُ والوجهةُ والمذهبُ، يُقال: أنتم في أسلوب سوءٍ. ويجمع أساليب. والأسلوبُ: الطريقُ تأخذُ فيه. والأسلوبُ، بالضم: الفنُّ؛ يُقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول، أي أفانين منه"[2].

اصطلاحاً:

يعرف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة بأنَّه: "عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه"[3].

ويرى أيضاً أنَّ الأسلوب هو الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها؛ إذ يعمد إلى اختيار مفردات وتراكيب بعينها بغية التعبير عن قناعاته، واللافت أنَّ أنَّ ابن خلدون لايتوقف في نظرته إلى الأسلوب عند المبدع فحسب، وإنَّما يتعداه إلى المتلقي فيرى أن غرض الأديب أو الشاعر من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره وقناعاته بعد تأثره بالفكرة والأسلوب[4].

وإذا تقدمنا إلى العصر الحديث نجد (جيرو) يعرف الأسلوب أنَّه: "الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية"[5] ونلمح في هذا التعريف تقاطعاً مع تعريف ابن خلدون فكلاهما يرى الأسلوب أنَّه الطريقة التي يختارها الكاتب والتي تميزه عن الآخرين، وكذلك إشارتهما إلى محاولة الأديب التأثير في المتلقي، فـ (جيرو) على الرغم من أنه لم يشر إلى ذلك صراحة، إلا أننا نلمح ذلك من إشارته إلى الغايات الأدبية التي يهدف إليها الكاتب من طريقة تعبيره، ولعلَّ التأثير في المتلقي هي إحدى أهم تلك الغايات.

أما جان كوهن فيرى أنَّ الأسلوب هو "طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها"[6] فالتعبير عن موقف ما أو عن فكرة ما تختلف من كاتب إلى آخر.

---

[1]() هو زهير بن أبي سلمى بن ربيعة بن رباح بن مرة بن قرط بن الحارث بن برد بن لاطم بن عثمان المزني المضري، ولد سنة (530م) في بلاد مزينة، وقيل إنَّه وُلد في منازل بني مرّة وبني عبد الله بن غطفان في العقد التاسع قبل الهجرة.

([2]) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، مادة (سلب).

([3]) المقدمة: ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (د ت)، 1/ 570

([4]) ينظر: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966م، ص 40 ومابعدها.

[55]([5]) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 34

([6]) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، تر: محمد الولي، و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

وبعد هذا العرض الموجز لمفهوم الأسلوب سنحاول في الصفحات الآتية تلمس سماته وجمالياته الفنية في معلقة زهير بن أبي سلمى.

أولاً) جماليات الأسلوب التصويري:

1) التشبيه[1]:

يعد التشبيه أحد أهم روافد التصوير البياني في التعبير، ويمثل إحدى وسائل الأديب في الوظيفة الإبلاغية، بوصفه أداة لتوضيح المعاني، وتقريبه إلى المتلقي، فضلاً عن كونه يمنح النص قيمةً فنيةً جماليةً، وهو من الأشكال الفنية التي يمكن أن يعبر الشاعر بها عن انفعالاته، فتحولها بطريقةٍ أدبيةٍ إلى صورةٍ يستمتع المتلقي بسماعها، ويتجول في ثناياها باحثاً عن الجماليت الفنية التي تكتنز فيها.

وبالرجوع إلى معلقة زهير بن أبي سلمى نجدها تبدأ بلوحة طللية استند الشاعر فيها إلى أسلوب التشبيه ليبرز أدق تفاصيها ، يقول:[2]

أَمِـن أُمِّ أَوفـى دِمـنَـةٌ لَـم تَـكَـلَّـمِ بِـحَـومـانَـةِ الـدُّرّاجِ فَـالـمُـتَـثَـلَّـمِ

وَدارٌ لَـهـا بِـالـرَّقـمَـتَـيـنِ كَـأَنَّـهـا مَـراجِـعُ وَشـمٍ فـي نَـواشِـرِ مِـعصَـمِ

بِـهـا الـعِـيـنُ وَالأَرآمُ يَـمشـيـنَ خِـلـفَـةً وَأَطـلاؤُهـا يَـنـهَـضـنَ مِـن كُـلِّ مَـجـثِـمِ

وَقَـفـتُ بِـهـا مِـن بَـعـدِ عِشـريـنَ حِـجَّـةً فَـلأيـاً عَـرَفـتُ الـدّارَ بَـعـدَ الـتَّـوَهُّـمِ

فَـلَـمّـا عَـرَفـتُ الـدّارَ قُـلـتُ لِـرَبـعِـهـا أَلا عِم صَـبـاحـاً أَيُّـهـا الـرَّبـعُ وَاسـلَـمِ

لا يخفى على الناظر في هذه الأبيات أنَّ الشاعر يشبه ما تبقى من طلل أم أوفى بالوشم المرجع على معصم الفتاة، ولكنَّ التساؤل الذي يفرض نفسه من أين تتأتى جمالية هذا الأسلوب التصويري؟ فبالنظر إلى هذا التشبيه نجده بُني على (كأنّ)، وهي كما قرر البلاغيّون تكون حين يقوى الشبه بين المشبّه والمشبّه به[(3)]، وبذلك أذاب شاعرنا المسافة بين طرفي التَّشبيه، ووصل بهما إلى حدِّ الالتصاق، وبعبارةٍ أخرى حقَّق المقاربة في تشبيهه، وتظهر براعة زهيرٍ أيضاً، في كثرة التّفاصيل التي كوّن بها صورته التَّشبيهيّة، فنجدها مكونةً من أجزاء متعددة، فهناك صورة (المراجع والوشم والنواشر والمعصم) ؛ إذ شاركت هذه المفردات الجزئيّة ببناء الصُّورة الكليَّة، فصورة (الوشم) أظهرت عنصر اللّون في الصُّورة فكما هو معلوم أن لون الوشم يميل إلى الأخضر وهذا يشي بالخصب والعطاء ، وصورة (المراجع) – وهي كما ذكر ثعلب: أي ترجعه وتردده حتّى يثبت"[(4)]– التي تبث الحياة والتجدد فكأنَّ الطلل وشم جديد، "وهناك صورة (النّواشر) التي تعكس مدى دقة الشَّاعر في التصوير والتقاط أدق الصُّور التفصيليّة التي تدلّ على قوة الملاحظة لدى الشَّاعر، أمَّا الذّراع فيمثل اللّوحة التي رُسمت عليها هذه الصُّورة، إنَّ الشَّاعر في هذه الصُّورة – مع دقة ملاحظته – "ليس عالماً يصف المنظر بهدوء وحياد لمجرد

---

[1] لقد عرف البلاغيون التشبيه تعريفات متعددة، يقول قدامة بن جعفر في تعريفه: "إنّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بها إلى حال الاتحاد"، وهو عند ابن رشيق "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه"

[2]() شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 2002م، ص 9، 10.

([3]) انظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، داار السرور، بيروت، 2003م. 3/ 39.

[4]() شرح شعر زهير بن أبي سلمى: ص 9 .

التسجيل، وشرح الحقيقة و لا هو مصورٌ فوتوغرافيٌّ يكتفي بنقل الحقائق الخارجيّة وتسجيلها كما هي بـــ "آلة تصويره" المحايدة الجامدة الصّماء، وهو مهما يكن مهتماً بالتّصويرالدقيق الوافي المفصل ليس مجرد عالم، ولا مجرد مصور (فوتوغرافي) بل شاعرٌ يمزج ما يقوله دائماً بعاطفته القويّة، ويرى الأشياء دائماً من خلال هذه العاطفة، ودافعه الفني الأكبر ليس رغبة التّسجيل أو الإعلام، بل محاولته أن ينفّس عن تلك العاطفة، وينقلها إلينا نقلاً يثير نظيرها فينا"[1].

ويزيد من جمالية المشهد أسلوب التكرار أعني تكرار لفظة الديار وهي (المشبه) حتى غدت نقطة تنبعث منها المعاني والدلالات المتعددة فهو في كلّ تكرار"يضيف بعداً دلالياً، فتارةً يسهم التّصريح بها في إسباغ صفة الجمال، وتارةً يبث الحياة فيها، وتارةً تسهم في تبيان قدر المعاناة التي كابدها الشّاعر حتّى تمكّن من التّعرف إليها، وأخرى أفادت أنّه عندما تعرف عليها ألقى التّحية ودعا لها بالسّلامة والخلود"[2]، ولعلّ هذا التّكرار يتناسب وأغراض المعلقة التي وصفت آثار الحرب التي أفنت عبس وذبيان ومدحت "سنان بن أبي الحارثة" وهرم بن سنان"، وتبرز هنا ثنائية (الحياة/ الفناء) أيضاً من خلال التركيز على الموت والدّمار من جهةٍ ومحاولة بث الحياة في الأطلال من جهةٍ أخرى.

وصفوة القول: إنَّ لأسلوب التشبيه قيمة فنية جمالية؛ إذ كان وسيلة الشاعر لتكثيف المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة، فضلاً عن أثره في رسم صورة جميلة للطلل الدارس الذي تحوّل إلى مسكنٍ آمن للعِين والظباء وصغارهما.

ويقول في مشهد الظعائن:[3]

تَبَصَّرْ خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعَلياءِ مِن فَوقِ جُرثُمِ

عَلَونَ بِأَنماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الدَمِ[4]

بَكَرنَ بُكوراً وَاِستَحَرنَ بِسُحرَةٍ فَهُنَّ لِوادي الرَسِّ كَاليَدِ لِلفَمِ[5]

كَأَنَّ فُتاتَ العِهنِ في كُلِّ مَنزِلٍ نَزَلنَ بِهِ حَبُّ الفَنا لَم يُحَطَّمِ[6]

يرسم زهير في هذه الأبيات صورة للظعائن ويدقق في تفاصيلها؛ إذ يشبه لون كلتها بلون الدم. ويشبه قطع الصوف المتناثرة من الهوادج بحب القنا الأحمر، ويبرز تأكيده على هذا اللون من خلال قوله "لم يحطم" ، فحب القنا تشتد حمرته مادام صحيحاً، فإذا كسر ظهر له لون غير الحمرة، ولعلّ سر الإصرار على إبراز اللون الأحمر في التشبيهين السالفين يرجع إلى محاولة الشاعر الإشارة إلى الدماء الكثيرة التي أريقت في الحرب بين عبس وذبيان، ويمكننا القول أيضاً: إنه يعبر عن ثنائية الرؤية/الرؤيا؛ إذ تمثلت الرؤية بجو البهجة والجمال الذي أحاطه الشاعر برحلة الظعائن، بينما ينطوي على (رؤيا) تشير إلى الدماء المراقة ي الحرب.

---

[1]() الشّعر الجاهليّ، منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدّار القوميّة للطّباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، 1/ 127.

[2]() الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى: حسين الخطاب، رسالة ماجستير، بإشراف: د نزار عبشي، جامعة البعث، 2016م، ص 138.

[3]() شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 11، 12

[4]() علون بأنماط: أي طرحوا على أعلى المتاع أنماطاً، وهي التي تفترش، ثم علت الظعائن عليها لما تحملن. الكلة: الستر. وقوله: "مشاكهة الدم" أي: يشبه لونها لون الدم.

[5]() الرس: البئر. وهو هنا موضع بعينه، كأنه سمي باسم بئر فيه.

[6]() العهن: الصوف، القنا: شجر له حب أحمر. وقوله: "لم يحطم" أراد أنه إذا كسر ظهر له لون غير الحمرة، وإنما تشتد حمرته مادام صحيحاً.

إذن... كان لهذه الصور التشبيهية أثرٌ في إبراز انفعالات الشاعر، فضلاً عن أثرها في إضفاء سمة الجمال على الأبيات. فالتشبيهات في الشعر ليست مجرد " مجرد تفاصيل وحلية للخطاب بحيث يمكن إلغاؤها، بل إنّها خصائص جوهريّة للعمل الأدبيّ، فلم يعد الموضوع علّة الشكل بل أثر من آثاره"[1] ، فإسقاط تلك التشبيهات يذهب برونق الأبيات وشعريتها.

2) الاستعارة:

تعد الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة (إذ إنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر، ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه)[2]، معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، وبتعبير آخر هي (المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها).[3]

فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعي فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينها صوراً نابضة بالحياة[4]، وقد وضحها الجرجاني بقوله: (الاستعارة أن تريد تشبيهَ الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً)[5]، وهي عند ابن الأثير (نقل المعنى لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما، ومع طي ذكر المنقول إليه)[6].

ووردت الاستعارة في معلقة زهير في الأبيات التي يصور فيها الحرب، يقول:[7]

وَمـا الـحَـربُ إلاَّ مـا عَـلِـمـتُـم وَذُقـتُـمُ وَمـا هُـوَ عَـنـهـا بِـالـحَـديـثِ الـمُـرَجَّـمِ

مَـتـى تَـبـعَـثـوهـا تَـبـعَـثـوهـا ذَمـيـمَـةً وَتَضْـرَ إذا ضَـرَّيـتُـمـوهـا فَـتَضْـرَمِ

يحاول زهيرٌ أن يُقرّب صورة الحرب الكريهة من العقول، كي يطفئ جذوتها، لأنَّ السّلام فعل العقل المستنير النّاضج، والحرب فعل العاطفة الجامحة[8]، فاستعمل الأسلوب الاستعاريّ في تقريبه لصورة تلك الحرب البشعة التي لا تثمر إلا الويلات والخراب، ففي البيت الأوَّل: استعار للحرب لفظة ذقتم، فصارت الحرب شيئاً يذاق. ولكن طعمها مقزز كريه وهذا معروف عند المتحاربين الذين تجرعوا ذلك الطعم؛ لذلك قال: ((وما هو عنها بالحديث المرجم)) كناية عن طعمها الذي تذوقه المتحاربون[9].

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّ الصور الاستعارية السابقة أضفت على أسلوب الشاعر سمة الجمال؛ لأنَّها كانت وسيلته الدقيقة لإيصال ما يروم إليه من نقل صورة الحرب والتنفيرمنها، فضلاً عن أثرها في المتلقي؛ إذ تثير مخيلته بغية التقريب بين المتباعدات وإدراك المعاني المروم إيصالها، فقد قيل في الاستعارة إنَّها: "اختيار معجميّ تقترن بمقتضاه كلمتان

---

[1]() بنية اللُّغة الشِّعريَّة: جان كوهن، ص 47

[2]() الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار المعارف ، مطبعة القاهرة الجديدة . القاهرة ، 1977 م. ص 201.

[3] الصورة الفنية في شعر ذي الرمة: خليل عود، ص 84.

([4]) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ، إربد – الأردن، 2001، ص 100.

([5]) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص 105.

([6]) المثل السائر: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1960، 2/83.

([7]) شرح شعر زهير بن أبي سُلمى، 18، 19 .

[8]() انظر: شرح المعلقات العشر: مفيد قميحة، دار الهلال، بيروت،(د.ط) ، 1997م، ص 166.

([9]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص18

في مركب لفظيّ اقتراناً دلاليّاً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقيّ يتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلاليّة تثير لدى المتلقي شعوراً بالدّهشة والطّرافة، وتكمن علّة الدّهشة والطّرافة فيما تحدثه المفارقة الدّلاليّة من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقيّ المتوقع"[1]، ففي استعارة الشيء المتذوق للحرب في البيت الأول، واستعارة إنتاج المزرعة لها في البيت الثاني يكسر أفق التوقع لدى المتلقي، ويثير لديه الدهشة من خلال جمع تلك الأشياء المتباعدة في قالب واحد.

واستعارة أخرى يصف فيها (حصين بن ضمضم) الذي سعى إلى نقض الصلح، يقول:[2]

لَدى أَسَدٍ شاكي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظفارُهُ لَم تُقَلَّمِ

يستعمل زهير في هذا البيت الاستعارة بغية خلق لغة جديدة تحمل في ذاتها أسرارها وخباياها، وتنطوي ألفاظها على ارتباطات ومقارنات غير مألوفة في اللغة العادية، ويمكننا تحديد أركان هذه الاستعارة وفق ما يأتي:

المستعار له	المستعار منه	الجامع بينهما
الجيش	الأسد	القوة والشجاعة والاندفاع

فقد شبه الجيش بالأسد الغليظ ذي اللبد الكثيفة لعلاقة القوة والاندفاع، ثم حذف المشبه وأبقى ما يدل عليه وهو قوله: شاكي السلاح، مع التصريح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. وقد عمد الشاعر إلى تحصين الاستعارة من الابتذال والتكرار لتصير استعارة طريفة من خلال إتباعها بأسلوب الكناية في قوله: (أظفاره لم تقلم) وهي كناية عن السلاح التام، هذا من جهة، ومن جهة ثانية عمد إلى التجريد و الترشيح فـ "فصدر البيت تجريد لأنه وصف يلائم المستعار له وهو الرجل الشجاع، وعجزه ترشيح لأنه وصف يلائم المستعار منه وهو الأسد الحقيقي"[3]. قال القزويني: "وقد يجتمع التجريد والترشيح كما في قول زهير: (وأنشد البيت)، والترشيح أبلغ من التجريد لاشتماله على تحقيق المبالغة، ولهذا كان مبناه على تناسي التشبيه حتى إنه يوضع الكلام في علو المنزلة وضعه، وفي علو المكان"[4].

فهذا الأسلوب التصويري الذي استند إليه الشاعر لتوصيف "حصين بن ضمضم" الذي أبى الدخول في الصلح وهمَّ بأخذ ثأره من الرجل العبسي قاتل أخيه، منح البيت قيمة جمالية واضحة، ويكفي أن نسقط تلك الأساليب أو بعضها لتذهب طلاوة الأبيات ورونقها، ولتتلاشى الدهشة واللذة الجمالية التي تحدثها تلك الأساليب في نفس المتلقي.

ثانياً) أسلوب الطباق:

الطباق أو المطابقة من الأساليب التي عرفها الشعر العربي القديم وينبغي أن يؤتى بالطابق أو المطابقة "في الكلام إذا كانت الفكرة تقتضيها والموقف يتطلبها، وليس لمجرد الصنعة اللفظية. وهي حينئذ تضفي على الكلام جمالاً ورونقاً، وتزيده حسناً وقبولاً"[5]. ولم يشذ أسلوب الطباق في معلقة زهير عن هذه القاعدة، إذ كان وروده عفوياً لا تكلف فيه، والسياق الذي ورد فيه ليس له بديل عنه، فهو يقع موقع الحسن كما في قوله:[6]

وَمَن يَغتَرِب يَحسِب عَدُوّاً صَديقَهُ وَمَن لا يُكَرِّم نَفسَهُ لا يُكَرَّمِ

([1]) التفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 م، ص 176.

([2]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 21

([3]) حماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، ص 162

([4]) الإيضاح، ص282

([5]) دراسات في البلاغة العربية: عبد العاطي غريب علام، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1 ، 1997 ص 170

([6]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 28

يظهر التضـــاد بين (العدو) و (الصـــديق) وهو طباق إيجاب، ويظهر في الفعليين المنفيين: (يُكرِّم) و (يُكرَّم)، وهذه المتناقضات التي أبان عنها الشاعر بواسطة هذين الأسلوبين استغلها الشاعر للكشف عن حال "الحيرة والارتباك الذي يقع فيه المغترب عن أهله وقومه؛ إذ من يَصِر غريباً يُدارِ العدو. وقد يُشكِل عليه العدو والصديق فلا يعود قادراً على استبانة هذا من ذاك"[1]. ولا يخفى أثر الطباق في إبانة ذلك الارتباك الحاصل جلاءً حسناً لطيفاً.

إذن.. كان لهذه الأساليب قيمة فنية جمالية؛ إذ ساعدت على كشف المعاني المروم إيصالها بألفاظ قليلة، فضلاً عن أثرها في الإيقاع الداخلي للقصيدة، فالتنغيم الكامن المتناقضات: (العدو) (الصديق)، (يكرِّم) (يكرَّم) يمنح القصيدة جمالاً موسيقياً واضحاً.

وكما في قوله أيضاً:[2]

فَمِن مُبلِغُ الأَحلافِ عَنّي رِسالَةً وَذُبيانَ هَل أَقسَمتُمُ كُلَّ مُقسَمِ

فَلا تَكتُمُنَّ اللَهَ ما في نُفوسِكُم لِيَخفى وَمَهما يُكتَمِ اللَهُ يَعلَمِ

يُؤَخَّر فَيوضَع في كِتابٍ فَيُدَّخَر لِيَومِ الحِسابِ أَو يُعَجَّل فَيُنقَمِ

يظهر الطباق في البيت الثاني في قوله: (يخفى/يكتم يعلم). استطاع زهير عن التعبير بهذا الطباق عن حكمة وموعظة مفادها أنَّ الله عليم بسرايا النفوس، في محاولة منه لإقناع المتحاربين بالمحافظة على الصلح وعدم الإقدام على نقض العهد.

وفي البيت الثالث يكمن الطباق في (يؤخر/ يعجل)، وهو طباق إيجاب. واستطاع الشاعر عن التعبير ببنية المطابقة أن يكشف عن نظرة تأملية ثاقبة، مفادها أنَّ كل شر يقدم عليه الإنسان سيحاسب عليه وينال جزاءه عاجلاً أو آجلاً، فأسلوب المطابقة يشي بتحذير المتصالحين (عبس وذبيان) من إضمار الشر وعقد النية على إحياء الحرب مجدداً.

ويتآزر التكرار والطباق لمنح الأبيات طاقة إيقاعية في قوله:[3]

ومنْ يجعلِ المعروفَ في غيرِ أهلهِ يكنْ حمدهُ ذماً عليه ويندمِ

وكائنْ ترى من صامتٍ لكَ معجبٍ زيادتُهُ أو نقصهُ في التكلمِ

وإنَّ سفاهَ الشَّيخِ لا حلمَ بعده وإنَّ الفتى بعد السفاهةِ يحلمِ

يتردد أسلوب الطباق في هذه الأبيات مرات متعددة، ففي البيت الأول يكمن في لفظتي (حمده/ ذماً) وهذا الأسلوب يشي بانقلاب الشيء إلى نقيضه إن لم يكن في موضعه، لذلك يتوجب على الإنسان أن يحرص على تخيّر المواضع التي يبذل فيها المعروف؛ لأنَّ من يبذل العطاء لمن لايستحق لن يذم فحسب وإنَّما سيندم على صنيعه أيضاً.

وفي البيت الثاني يبرز الطباق في النقيضين (زيادته / نقصه) وكان هذا الأسلوب وسيلة الشاعر للتعبير عن حكمة مفادها أنَّ ما يتلفظ يه الإنسان برهانٌ على ما تنطوي عليه نفسه من صفات وسجايا.

([1]) جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، ص 251

([2]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 17، 18.

([3]) المصدر نفسه، ص 26، 28، 29.

ويتكشف الطباق في البيت الثالث في قوله: (السفاهة/ الحلم)، (الشيخ/ الفتى)، وهذان الأسلوبان يعبران عن عمق التجربة لدى زهير؛ إذا عقد من خلالهما مقارنة بين الشيخ السفيه الجاهل الذي لا يُطمح في حلمه، وبين الفتى الذي يرتجى حلمه مع مرور الزمن.

ومما يلفت النظر في هذه الأبيات جمالية الإيقاع الموسيقي النابع من تآزر أسلوب الطباق مع مع أسلوب التكرار أعني: تكرار الأساليب ذات البناء الواحد (أداة الشرط + فعل الشرط +جوابه)، فضلاً عن أنَّ هذا التكاثر الأسلوبي يعكس رؤية الشاعر وتجربته العميقة في الحياة.

ثالثاً) جماليات أسلوب التقديم والتأخير:

يعدُّ التقديم والتأخير من أهم الملامح الفنية التي يهتم بها الأدباء؛ وهو يحقّق غرضاً نفسيّاً ودلاليّاً، "ويقوم بوظيفةٍ جماليّةٍ بوصفه ملمحاً أسلوبيّاً خاصاً، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية بين المسند والمسند إليه في الجملة؛ ليضعها في سياقٍ جديد وعلاقة متميزة"[1]، فالحركة الأفقية للصياغة تمثل "محوراً من محاور الخلق اللغوي يعمل بشكلٍ أساسي على تحطيم الإطار الثابت للأسلوب ولقوانين اللغة .. وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام وإلى الخلف يساعد مساعدةً بالغةً في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي"[2] وهذا الانتقال لا تقتصر وظيفته على المستوى الفني فحسب، بل يمنح النص ثراءً دلالياً.

وقد التفت النحاة والبلاغيون إلى ما يعتري التراكيب اللغوية من تقديم وتأخير، وحاولوا توضيح الوظيفة الأسلوبيّة للتقديم والتأخير[3]، فالجرجاني يرى أنَّه: "بابٌ كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شِعراً يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثمّ تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولطُف عندك أنْ قُدِّم فيه شيء وحُوّل اللّفظ عن مكانٍ إلى مكان"، وحاول سيبويه (ت 180هـ) رصد أبعاده وأغراضه، فأشار إلى غرض العناية والاهتمام بالمقدّم في قوله: "كأنّهم إنَّما يقدِّمون الذي بيانه أهمُّ لهم، وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم". ومن أغراضه بالإضافة إلى العناية والاهتمام تعجيل المسرة[4]. وثمّة أغراضٌ أخرى منها التخصيص، والتوكيد، والتشويق، وغير ذلك من الأغراض[5].

ويتكشف للناظر في معلقة زهير بن أبي سلمى النكت البلاغية التي ينطوي عليها هذا الأسلوب، كما في قوله:[6]

فَمِن مُبلِغُ الأَحلافِ عَنّي رِسالَةً وَذُبيانَ هَل أَقسَمتُمُ كُلَّ مُقسَمِ

يعمد الشاعر إلى خلخة البنى التركيبية من خلال تقديم الجار والمجرور (عني)، والمفعول به الثاني (رسالة)، وتأخير الاسم المعطوف (ذبيان)، ولا شك أنَّ لهذا الاختيار والتوزيع أثره جمال هذا البيت، ومن ثم جمال القصيدة بشكل عام؛ إذ ينطوي هذا التقديم والتأخير على أغراض متعددة أولها التشويق "بحيث أن المتلقي لا يهمه أن يعرف القوم الذين بلغهم الشاعر

---

[1]() البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقيّة: راشد بن حمد بن هاشل الحسني، دار الحكمة، لندن، ط1،، ص 233

([2]) جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م، ص 161، 162

[3]() ينظر على سبيل المثال: الكتاب: سيبويه، 34/1. الخصائص: ابن جني: 2/ 282– 284. المقتضب: المبرد، ص 127– 156. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، 2/ 210 وما بعدها. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: ص 106 وما بعدها. ومن المحدثين: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم ص 131 وما بعدها. البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص 329 وما بعدها.

[4]() ينظر: دلائل الإعجاز: ص 107، 108

([5]) ينظر: بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم: علي أبو القاسم عون، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، ص 106 ومابعدها

[6]() شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 17

بعدما عرف الأحلاف، بقدر مايهمه ما الذي سيبلغه لهم، فراعى الشاعر هذا الاهتمام، ورتب العناصر ترتيباً نفسياً يوافق نفسية المتلقي وثاني تلك الأغراض : لفت انتباه المتلقي إلى أن (ذبيان) كانت أقرب إلى نقض العهد وإحياء الحرب بمآسيها مجدداً؛ لأن (حصين بن ضمضم) ثأر لأخيه بقتل رجل من (عبس) بعد عقد الصلح بين القبيلتين. وثالث تلك الأغراض: إقامة الوزن الذي يعد ركناً رئيساً من أركان الشعر .

ويستند زهير إلى التقديم والتأخير ليعمق من دلالة كرم ممدوحيه، في قوله:[1]

تُعَفّى الكُلومُ بِالمِئينَ فَأَصبَحَت يُنَجِّمُها مَن لَيسَ فيها بِمُجرِمِ

يُنَجِّمُها قَومٌ لِقَومٍ غَرامَةً وَلَم يُهَريقوا بَينَهُم مِلءَ مِحجَمِ

يبدو أنَ إعجاب الشاعر بصنيع (هرم بن سنان) و (الحارث بن عوف) قد بلغ مبلغاً كبيراً؛ إذ تكفلا بدفع ديات القتلى بغية إنهاء الحرب، فدفعه هذا الإعجاب إلى تقديم الظرف (بينهم) على المفعول به (ملء محجم)، ولعل العناية والاهتمام بالرجلين هو السبب الرئيس لهذا التقديم ، فلما كان الحديث في البيت الأول عن الديات (الإبل) التي ضمدت جراح المتحاربين وأصلحت شأنهم، أرداد لفت انتباه المتلقي إلى من تكفل بدفع الديات فاتكأ على بنية التقديم والتأخير بغية تحقيق هذا الغرض من جهة، ومن جهة ثانية لتشويق المتلقي للوصول إلى المفعول به (ملء محجم)، فهذان الرجلان بذلا كل ما بوسعهما لإنهاء مآسي تلك الحرب وويلاتها على الرغم من عدم إراقتهما لقطرات قليلة من الدماء التي أريقت فيها، وبذلك يسبغ الشاعر عليهما صفتي الكرم والحكمة.

ومما زاد من جماليات أسلوب التقديم والتأخير استناد الشاعر إلى بنية التكرار، أعني: تكرار الكلمة؛ إذ كرر الفعل (ينجمها) مرتين، وكرر لفظة (القوم) مرتين أيضاً، مما شارك في إضفاء جمال موسيقي على البيتين، فضلاً عن الأثر الدلالي فالفعل المضارع (ينجمها) يشي بدلالة الاستمرار والتجدد، فكأن (هرم بن سنان) و (الحارث بن عوف) على استعداد دائم للعطاء والبذل في سبيل تحقيق الخير ودفع الشر.

رابعاً) جماليات الأسلوب القصصي:

يستعمل مصطلح القص غالباً للإشارة إلى الخطاب السردي في طابعه التصويري، واشتماله على شخصيات تنجز أفعالاً[2]. ولا يخفى على متتبع تعريف القصة أنَّ أغلب الباحثين[3] "لم يتفقوا على تعريف جامع لها"[4]، ونجدهم يولون الأسلوب الفني لصياغتها أهمية كبيرة كـ سيد قطب حيث يقول: "والقصة ليست هي مجرد الحوادث أو الشخصيات. إنَّما هي – قبل ذلك– الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها. وتحرك الشخصيات في مجالها، يشعر القارئ أنَّ هذه حياة حقيقية تجري، وحوادث حقيقية تقع، وشخصيات حقيقية تعيش"[5]، ويستنبط أحد الباحثين تعريفها مما وضعت له من

---

[1]( ) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 17

[2]() معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م، ص179.

([3]) ينظر على سبيل المثال: الأب وفونه: عز الدين إسماعيل، ص 179، الأدب وفنونه: محمد مندور، ص179، القصة الرواية المؤلف دراسة في الأنواع الأدبية المعاصرة، مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتقديم: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997م، ص 149، 150.

[4]() النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1981م، ص 108.

([5]) المرجع نفسه، ص 77، للتوسع ينظر المرجع نفسه 78، 85.

سرد الأخبار وروايتها، بقوله: "القصة تعني الخبر الذي يتألف من أحداث يتتبعها القاص بالألفاظ والمعاني، ويوردها على مسامع الناس فيحفظونها، وقد تكتب أيضاً"[1].

ولعلّ التعريف الجامع لها على وجه التقريب القول بأنها: "حادثة أو عدة حوادث، ممكنة الوقوع في الحياة، تتعلق بشخصيات مختلفة تجري لها هذه الحوادث في زمان ومكان معينيين، على وفق بناء فني معين"[2]

وبالرجوع إلى معلقة زهير نجدها تحفل بالأسلوب القصصي؛ إذ استعمله الشاعر في قصة الظعائن وقصة الصراع بين الخير.

أما قصة الظعائن فتبدأ بسؤال موجه من الشاعر لخليله عن تلك الظعائن التي تحملت وهنا يبدأ الحدث بالتنامي شيئاً فشيئاً، يقول:[3]

تَبَصَّرْ خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعَلياءِ مِن فَوقِ جُرثُمِ

عَلَونَ بِأَنماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الدَمِ[4]

وَفيهِنَّ مَلهىً لِلصَديقِ وَمَنظَرٌ أَنيقٌ لِعَينِ الناظِرِ المُتَوَسِّمِ[5]

بَكَرنَ بُكوراً وَاِستَحَرنَ بِسُحرَةٍ فَهُنَّ لِوادي الرَسِّ كَاليَدِ لِلفَمِ[6]

جَعَلنَ القَنانَ عَن يَمينٍ وَحَزنَهُ وَمَن بِالقَنانِ مِن مُحِلٍّ وَمُحرِمِ[7]

ظَهَرنَ مِنَ السوبانِ ثُمَّ جَزَعنَهُ عَلى كُلِّ قَينِيٍّ قَشيبٍ مُفَأَّمِ[8]

كَأَنَّ فُتاتَ العِهنِ في كُلِّ مَنزِلٍ نَزَلنَ بِهِ حَبُّ الفَنا لَم يُحَطَّمِ[9]

فَلَمّا وَرَدنَ الماءَ زُرقاً جِمامُه وَضَعنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ[10]

---

[1]() الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري: ركان الصفدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص 20.

[2]() السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم حبيب عزر الكريطي، دار تموز، دمشق، ط 1، 2011م، ص 10.

[3]() شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 11، 12، 13

[4]() علون بأنماط: أي طرحوا على أعلى المتاع أنماطاً، وهي التي تفترش، ثم علت الظعائن عليها لما تحملن. الكلة: الستر. وقوله: "مشاكهة الدم" أي: يشبه لونها لون الدم.

[5]() المتوسم: الناظر المتفرس في نظره. وأراد بالصديق: العاشق.

[6]() الرس: البئر. وهو هنا موضع بعينه، كأنه سمي باسم بئر فيه.

[7]() القنان: جبل لبني أسد. والحزن: ما غلظ من الأرض. والمحل: الذي لا عهد ل، ولا ذمة، ولا جوار. المحرم: الذي له حرمة ذمة، من أن يغار عليه.

[8]() قوله: "ظهرن من السوبان" أي: خرجن منه، ثم عرض لهن مرة أخرى لأنه ينثني، فـ"جزعنه" أي: قطعنه. قشيب: جديد، المفأم: الذي قد وسع.

[9]() العهن: الصوف، القنا: شجر له حب أحمر. وقوله: "لم يحطم" أراد أنه إذا كسر ظهر له لون غير الحمرة، وإنما تشتد حمرته مادام صحيحاً.

[10]() زرقاً جمامه: يعني أنه صاف. والجمام: جمع جمة وجم: وهو ما اجتمع من الماء وكثر.

ويمضي في سرد قصته في جو من البهجة والسرور وكأنه يستعذب الذكرى، ونراه متقمصاً لدور الراوي الممتع لتلك الظعائن التي سرت مبكرة حتى وصلت وادي الرس، حتى بدا كأنه مصورٌ يتوارى خلف الروابي وفي الوديان يستقصي أدق تفاصيل تلك الظعائن، ويؤيد هذا الزعم تشبيه فتات العهن المتساقط من الهوادج بحب القنا، واختياره لظعنه ماءً صافياً لم يورد من قبل.

ولعلَّ ما يسترعي النظر في هذه القصة إهمال الشاعر الحديث عن النساء في هذه الحمول، وما يتصل به من تفاصيل دقيقة تتعلق بمظهرها الخارجي، وربما تكمن علة ذلك على طبيعة العلاقة بين الشاعر واقتصارها على محيطه العائلي، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنّ غرض القصيدة ومنزلة الممدوحين في نفس الشاعر، وماعرف به من حكمة وتعقل، فهذه العوامل كلها ختمت عليه أن يكتفي بحديثه عند هذا الحد.[1]

قصص الصراع بين الخير والشر:

يكشف زهير عن الصراع بين الخير والشر في قصة الحرب التي دارت رحاها بين عبس وذبيان، فيقول داعياً إلى السلم:[2]

يَمينَاً لَنِعمَ السَيِّدانِ وُجِدتُما عَلى كُلِّ حالٍ مِن سَحيلٍ وَمُبرَمِ

تَدارَكتُما عَبساً وَذُبيانَ بَعدَما تَفانَوا وَدَقّوا بَينَهُم عِطرَ مَنشِمِ

وَقَد قُلتُما إِن نُدرِكِ السِلمَ واسِعاً بِمالٍ وَمَعروفٍ مِنَ الأَمرِ نَسلَمِ

يبدأ زهير قصته بمدح شخصيتين رئيستين هما: الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذان سعيا لإيقاف الحرب وتحملا ديات القتلى. ومما يسترعي النظر تباطئ تنامي الحدث؛ إذ يسهب الشاعر بالتنفير من الحرب، وتصوير صورتها البشعة، يقول:[3]

وَما الحَربُ إِلّا ما عَلِمتُم وَذُقتُمُ وَما هُوَ عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ

مَتى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً وَتَضرَ إِذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَمِ

فَتُغلِلَ لَكُم ما لا تُغِلُّ لِأَهلِها قُرىً بِالعِراقِ مِن قَفيزٍ وَدِرهَمِ

يحاول في هذه الأبيات أن يقرّب صورة الحرب الكريهة من العقول كي يطفئ جذوتها؛ لأنَّ السلام فعل العقل المستنير، بينما الحرب فعل العاطفة الجامحة، ونلحظ أنَّه استند في تقريبه لتلك الصورة البشعة للحرب التي لا تثمر إلا الويلات والخراب إلى الأسلوب الاستعاري في قوله: (ذقتم)، وإلى الكناية في قوله: (وما هو عنها بالحديث المرجم)، كناية عن ظعمها المقزز الكريه. ليبدأ هنا الحدث بالتنامي مع ظهور شخصية رئيسة وهي شخصية (الحصين بن ضمضم) الذي حاول إذكاء فتيل الحرب مجدداً، حيث عزم على أخذ ثأر أخيه من رجل عبسيّ، وهو واثق من حماية قبيلته وحمايتها له، فأقدم على نكث العهد، وظفر ببغيته، وقتل الرجل العبسي، فوضع الحيين في حال حرب لا تبقي ولا تذر، يقول زهير:[4]

---

[1]() ينظر: السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم الكريطي، ص125، 126.

[2]() شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص15، 16.

([3]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 18، 19

([4]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 20، 21

لَعَمري لَنِعمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيهِمُ بِما لا يُواتيهِم حُصَينُ بنُ ضَمضَمِ

وَكانَ طَوى كَشحاً عَلى مُستَكِنَّةٍ فَلا هُوَ أَبداها وَلَم يَتَجَمجَمِ

وَقالَ سَأَقضي حاجَتي ثُمَّ أَتَّقي عَدُوّي بِأَلفٍ مِن وَرائِيَ مُلجَمِ

فَشَدَّ وَلَم تَفزَع بُيوتٌ كَثيرَةٌ لَدى حَيثُ أَلقَت رَحلَها أُمُّ قَشعَمِ

ويظهر في هذا المشهد الصراع بين الخير والشر جليّاً، فاعتماد ناكث العهد على نصرة قبيلته جعل الشر يطغى على الخير. ولعلّ اللافت في هذا المشهد تأثير العرف القبلي في موقف زهير رغم كرهه للحرب، حيث أضفى على ابن ضمضم صورة الشجاعة والبسالة، بل وأعجب بجرأته على نقض العهد، وسرعة عقابه لمن ظلمه، وجرأته على ظلم من لم يظلمه أيضاً، يقول:[1]

لَدى أَسَدٍ شاكي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظفارُهُ لَم تُقَلَّمِ

جَريءٍ مَتى يُظلَم يُعاقِب بِظُلمِهِ سَريعاً وَإِلّا يُبدَ بِالظُلمِ يَظلِمِ

وبعد هذه المفاجأة التي انهزمت فيها حكمة الحكيم، تحركت الأحداث إلى النتيجة الحتمية، وهي الدمار والحرب الضروس التي ستجر الويلات والدمار[2] . واكتفى زهير بتجسيد المأساة في صورة حية، فأهل البادية يشربون منها حتى الثمالة، ثمَّ يستجمعون ليعودوا إليها مرة أخرى، وفي كل ذلك لا يجنون إلا خيبة المسعى، ولا يحصدون إلا الندم والحسرة، يقول:[3]

رَعَوا ما رَعَوا مِن ظِمئِهِم ثُمَّ أَورَدوا غِماراً تَسيلُ بِالرِماحِ وَبِالدَمِ

فَقَضَّوا مَنايا بَينَهُم ثُمَّ أَصدَروا إِلى كَلَأٍ مُستَوبِلٍ مُتَوَخَّمِ

إذن هكذا تجلى الأسلوب القصصي في المعلقة؛ إذ استند إليه الشاعر في جزء كبير من المعلقة، ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا الأسلوب من جماليات لا تقف عند المبدع وحسب وإنّما تتعداه إلى المتلقي.

نتائج البحث:

1) تبيَّن على مستوى الأسلوب التصويري أَنَّ الشاعر نحا قي بناء صوره منحى يتأسس على تسخير طاقاته الشاعرة لإخراج الصور أقرب ما تكون إلى الواقع.

2) حقق الشاعر المقاربة في تشبيهاته، والمناسبة في استعاراته، ومن هنا تنبع جمالية تلك الصور التي تعددت فيها الدلالات والإيحاءات، فنراها سبيلاً لبعث الحياة في الأطلال تارة، وللتنفير من الحرب وتقريب صورتها الكريهة تارة أخرى. ثم إنَّه لا يتوقف هنالك؛ بل يعضد أساليبه التصويرية بتخير ألفاظ وسبكها في تراكيب معينة تتسم غالباً بالانزياح عن النظام النحوي الصارم بهدف التأثير في المتلقي وتحريك همته لإدراك المعاني التي يحاول الشاعر إيصالها.

([1]) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 21

([2]) ينظر الصورة البيانية في مدرسة أوس بن حجر، رسالة دكتوراه. الحسن الفضل علي، إشراف، دفع الله الأمين يوسف، جامعة أم درمان الإسلامية، 1994م، ص 364

([3]) شرح شعر زهير ص 23.

3) اتكأ الشاعر على التشبيه الذي شكل ملمحاً أسلوباً مهماً؛ إذ لا يتوقف أثره عند نقل المعاني الشعرية بأسلوب طريف، وإنما يمتد أثره إلى المتلقي الذي يُدهش بتلك الصور ويتفاعل معها.

4) ومما توصلنا إليه اتكاء الشاعر على التكثيف الأسلوبي؛ إذ نجده يتكئ أحياناً على أسلوب التكرار ثنايا تشبيهاته واستعاراته مما زاد من جماليات المعلقة بتعاضد الإيقاع الرشيق مع التشبيهات المصيبة والاستعارات الحسنة.

5) وتبيَّن أيضاً استناد الشاعر إلى أسلوب القص في مشهد الظعائن، وفي مشهد وصف الحرب؛ إذ رأيناه يجعل من وصف تلك الحرب قصة للصراع بين الشر والخير، وهذا الأسلوب لا تتوقف جمالياته عند المبدع فحسب وإنما تتعداه إلى المتلقي حيث تعطيه قابلية للإنشاد من خلال عنصر التشويق الذي أسبغه الأسلوب القصصي على المعلقة.

6) كان السرد القصصي سمة أسلوبية مهمة في القصيدة فقد كان وسيلة الشاعر لرسم لوحات متعددة في قصيدته ولايخفى التدقيق والتفصيل في تلك المشاهد.

المصادر والمراجع:

1) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.

2) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966م.

3) بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم: علي أبو القاسم عون، دار المدار الإسلامي، بيروت.

4) البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقيّة: راشد بن حمد بن هاشل الحسني، دار الحكمة، لندن، ط1.

5) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، تر: محمد الولي، و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

6) التفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

7) جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995م.

8) جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحيوي، دار كنوز المعرفة، ط1، 2014م.

9) دراسات في البلاغة العربية: عبد العاطي غريب علام، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1 ، 1997م.

10) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

11) السرد القصصي في الشعر الجاهلي: حاكم حبيب عزر الكريطي، دار تموز، دمشق، ط 1، 2011م.

12) شرح المعلقات العشر: مفيد قميحة، دار الهلال، بيروت،(د.ط) ، 1997م.

13) شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 2002م.

14) الشّعر الجاهليّ، منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدّار القوميّة للطّباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

15) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار المعارف ، مطبعة القاهرة الجديدة ــ القاهرة ، 1977 م.

16) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، داار السرور، بيروت، 2003م.

17) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت، 1988م.

18) الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري: ركان الصفدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.

19) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، مادة (سلب).

20) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.

21) المقدمة: ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (د ت).

22) النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهات رواده: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1981م.

23) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة ، 1948 م.

الرسائل الجامعية:

الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى: حسين الخطاب، رسالة ماجستير، بإشراف: د نزار عبشي، جامعة البعث، 2016م.

الصورة البيانية في مدرسة أوس بن حجر، رسالة دكتوراه. الحسن الفضل علي، إشراف، دفع الله الأمين يوسف، جامعة أم درمان الإسلامية، 1994م.

الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ، إربد – الأردن، 2001م.

الأجيال الشعرية
تباين المصطلح وحساسية المفهوم

محمد بشير الأحمد * أ. م. د. أنس بديوي**

(الإيداع: 17 شباط 2019 ، القبول: 7 آب 2019)

ملخص:

يقوم هذا البحث على تتبع ظاهرة الأجيال الشعرية، من خلال آراء بعض النقاد والدارسين والمشتغلين على هذه الظاهرة، الذين تراوحت طروحاتهم وتعددت آراؤهم بين قابل "للتجييل" وفقاً لمعايير محددة واعتبارات نوَّه إليها البحث، وبين مشكِّكٍ بهذه المعايير، ورافضٍ لمجملها ولقضية "التجييل" بالمطلق.

فعرض البحث أبرز تلك الآراء . وفق رؤية يزعم أنها لا ترفض رأياً ولا تتبنى آخر بقدر ما تفيد منه وتبني عليه . التي تباينت في تحديدها لمصطلح "الجيل"، بتوجيه من فهمهم الخاص للزمن المُختَلَف عليه نسبياً، وفقاً لسياقات معرفية وثقافية، مكَّنت البحث من الكشف عن حساسية مفهوم "الجيل"، الذي شكَّل علامةً فارقةً على الخارطة التي ربطت النتاج الأدبي بالزمن، وجعلت من عملية "التجييل" إشكالاً.

كما بيَّن البحث مفهوم الجيل في الحقلين المعجمي والأدبي، وقدَّم رؤيته المتعلقة "بالتجييل"، وتصوُّره في كيفية تشكُّل الأجيال، وأشار إلى أبرز المحددات التي يمكن أن تحدد ملامح "الجيل"، إضافة إلى العوامل التي قد تؤثِّر فيه وفي حركته وتوجهه. ونوَّه إلى وجود نقاط تقاطع بين عمليتي "التجييل" و"التحقيب"، رغم عدم تطابق مفهوميها، واختلاف المنهج التطبيقي والآلية الإجرائية في كل منهما.

ولفت أيضاً إلى دور "التجييل" وأهميته بالنسبة إلى دارسي الأدب ونقاده وأبناء المجتمع الذي يحتضن "الجيل". وذلك كله في إطار الآراء النقدية التي توقف عندها البحث.

الكلمات المفتاحية: الجيل الشعري، التجييل، التحقيب، حساسية الجيل، إشكالية التجييل.

Poetic Generations
Variation of Term and Sensitivity of Concept

Mouhamad Basher Al ahmad **Dr. Anas Bdiwe**

* طالب دراسات عليا، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حماة.

** أستاذ النقد الأدبي الحديث، عضو الهيئة التدريسية، كلية الآداب، جامعة حماة.

(Received:17 Feberuary 2019, Accepted:7 August 2019)

Abstract:

This research follows the phenomenon of the poetic generations, through the opinions of some critics and scholars and practitioners on this phenomenon, whose opinions varied and varied between the answerable according to specific criteria and considerations pointed out by the research, and skeptical of these standards, rejecting the whole and the issue of "generating" absolute. The research presented the most prominent of these views according to a vision that claims that it does not reject an opinion and does not adopt another as much as it is used and adopted, which differed in its definition of the term "generation". Under the guidance of their own understanding of the relatively from, according to cultural and cognitive contexts، On the sensitivity of the concept of "Generation", which marked a milestone on the map, which linked the literary output with time, and made the process of "Generating" problematic.The research also showed the concept of generation in the fields of lexicography and literature, and presented its vision of "Generating", and its perception of how generations form, and pointed to the most important determinants that can determine the features of the generation, in addition to the factors that may affect the movement and direction. It pointed to the existence of points of intersection between the processes of "Generating" and "Chronolization", despite the mismatch of their concepts, and the different approach applied and procedural mechanism in each. It also referred to the role of "Generating" and its importance for the scholars of literature and critics and the members of society that embraces the generation. All are within the framework of the critical views that stopped the research.

Key Words: Poitic Generation, Generating, Chronolization, Sensitivity of generation, Proplematic Generation.

1-المقدمة:

بات التقسيم الجيليُ أو ما يسمَّى "بالتجييل" نهجاً نقدياً يسير عليه أغلب نقاد الأدب ودارسيه والمشتغلين عليه، بغية تسهيل عملية تناول الأدب وتحليله، فشاعت تسميات: جيل الأربعينيَّات والخمسينيَّات والستينيَّات.. والذي شجع على هذا الشيوع ونمَّاه وأسس له "أفكار التنوير التي احتفت بفكرة التغير الاجتماعي"[1].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا التقسيم "الجيليّ" إلى ما يعرف بالأجيال "Generations" ، ليس حكراً على الأدب فحسب، وإنما نراه في الجوانب العلمية والصناعية والتقنية، فكثيراً ما تتردد عبارة الجيل الأول، والجيل الثاني، والجيل الثالث.. في الاختراعات والابتكارات، لكنَّ ما يعنينا من ذلك، هو الجيل الشعري.

أضف إلى ذلك أنَّ فكرة التجييل ليست بدعةً جديدةً، وإنما كان التقسيم إلى فئات أو طبقات – إن صح هذا التعبير– موجوداً في الدراسات النقدية القديمة. والمثال الصَّارخ أمامنا؛ تقسيم ابن سلام الجمحي الشعراء الجاهليين والإسلاميين وفقاً لطبقات في كتابه طبقات فحول الشعراء، وذلك تبعاً لمنهج ومعايير حددها وسار عليها. مما يعني "أن فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات من منطلق العامل الزمني هي فكرة تقع في صميم إشكال التحقيب"[2]

مشكلة البحث:

يكتسب البحث مشروعيته انطلاقاً من معالجته إحدى القضايا النقدية المرتبطة بالزمن المُختلَف على تحديده عند الدارسين، ما يؤثر في عملية التصنيف الأدبي، التي يوزَّع الأدباء جرَّاءها على شرائح، تعرف بحسب ما شاع باسم "الأجيال"، ويمنح هذا المفهوم حساسيَّةً تتفاوت شدتها تبعاً لتباين المصطلح وقصديته عند النقاد، الذين يسعون من خلال هذه العملية . التجييل . إلى دراسة الأدب وفق نظرية تفترض وجود تأثير متبادل بين عمر الأديب، ونتاجه الأدبي، والحيز الزمني الذي أنتج فيه ذلك الأدب. ومن ثمَّ تتولَّد أزمة "التجييل" نظراً لتعدد الآراء النقدية، بسبب اختلاف مشارب أصحابها وتوجهاتهم وخلفياتهم الفكرية والمعرفية من جهة، ولاختلاف زاوية الرؤية من ناقد لآخر من جهة ثانية.

2-هدف البحث:

يتوسل البحث بآراء النقاد والدارسين والمشتغلين في حقول "التجييل"، التي حاول تتبعها وتوقف عندها، في مسعىً منه للمقاربة بينها والكشف عن نقاط اشتراكٍ بين الطروحات المقدمة حول "الأجيال الشعرية"، بغية الوصول ما أمكن إلى نظرة عامة يتبلور منها مصطلح "الأجيال الشعرية"، وتشف عن استراتيجية "التجييل" على نحوٍ يقلِّص المسافات بين تلك الآراء، ويسعى إلى تقديم رؤية متكاملة، يتحدد من خلالها المجال التقريبي للجيل، بأصوله وامتداداته وتأثيره في الأجيال اللاحقة.

الدراسات السابقة:

لم يتم تناول مسألة "الأجيال الشعرية" في كتاب مستقل، وأغلب الدراسات التي وقفنا عليها اعتمدت المفهوم بوصفه مجالاً تطبيقياً، ومن هذه الدراسات:

- عساف. عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية. ضم الكتاب أربعة ابواب؛ الباب الأول تطرق فيه المؤلف إلى قضايا نظرية تتعلق بطبيعة الصورة الفنية والمؤثرات الثقافية فيها، وتحدث في الباب الثاني عن الرؤيا والرؤية في الصورة الفنية من خلال علاقة الصورة بكل من المجتمع والفرد، أما الباب الثالث فتحدث فيه عن عناصر الصورة الفنية وعلاقتها بالأسطورة والرمز، وختم الكتاب بالباب الرابع الذي تناول فيه ظواهر بارزة في الصورة الفنية.

[1] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 12سبتمبر 2010.

[2] – قراش، محمد: إشكال التحقيب والنزعة الإقليمية في أعمال محمد مفتاح، ص14.

- الطالب. هايل: تحولات البنية والدلالة في النص الشعري قضايا ونماذج. درس فيه مجموعة من التجارب الشعرية الجديدة لجيل التسعينيات في سورية، وعالج الكتاب قضايا محددة تمثلت في: 1- البناء الدرامي وجمالية الصورة (شعراء الجزيرة نموذجاً). 2- حضور التراث من خلال تحولات الأطلال في النص الشعري. 3- المغايرة اللغوية في قصيدة التسعينيات. 4- البنية اللغوية والأسلوبية للقصيدة الطويلة.

مصطلحات البحث وتحديداته:

يقوم البحث على تأصيل مصطلح "الأجيال الشعرية" الذي قصد به أن الجيل شريحة أدبية من الشعراء الذين تتقارب أعمارهم – بفوارق لا تتجاوز العقد- وتوجهاتهم الفكرية التي تؤثر فيها طبيعة المرحلة التي يمارسون نشاطهم الشعري خلالها، مع تمايز ينجم عن خصوصية التجربة والمعطيات الاجتماعية التي تفرض تغيّراً في النتاج الشعري.

منهج البحث:

وصفي استقرائي يتتبع مفهوم "الأجيال الشعرية" في المراجع والدراسات النقدية، التي جعلت من الأجيال الشعرية محوراً رئيساً في الدراسات الفنية التي تتناول الظواهر الشعرية.

العرض:

يرى بعض النقاد أن أمر تسمية "الجيل" لم يستقر بعد، ويرجعون السبب في ذلك إلى "طبيعة التوصيف الذي لا يضبط حدوده مفهوم زمني أو فني محدد، ولا تحدد مسار انطلاقته واقعية تاريخية تسوغ سماته وتحدد خصائصه التي تميزه عن ماضيه القريب أو البعيد، ولا انعطافة في الشكل أو محتواه تقوم بالمهمة ذاتها، مما يحقق توافقاً على الميزات التي تعطي لهذا النمط الشعري أن يقوم بذلك"[1]. ليرهنوا بناءً على رؤيتهم هذه – التي نلحظ من خلالها الإشارة إلى حساسية المصطلح انطلاقاً من عملية الممارسة النقدية بالاشتغال عليه – أمر استقرار التسمية أو التوصيف وأسبابهما وفق تعبيرهم "بمواقف أصحاب الشأن وقناعاتهم وأهوائهم واختلاف مشاربهم ومنطلقاتهم الفكرية والفنية في أزمنتهم المتغيرة شعرياً واجتماعياً"[2]، وهذا ما يمنح النقد أو الممارسة النقدية حقها الطبيعي والمشروع في التباين والاختلاف والتعدد من حيث الطروحات والمفاهيم والرؤى، وذلك وفقاً للسياقات الثقافية والأطر العلمية والمعرفية العاكسة لطبيعة ظروف هذه المرحلة وهذه الممارسة، التي توجهها خلفيات إبستيمية مستقلة عن بعضها، على اعتبار أن كل إبستمي "يتأسس على أنقاض الإبستمي السابق، وهذا ما يحقق تطور العلم. وهذا أيضاً ما يمكن اتخاذه معياراً لنهاية حقبة وبداية حقبة جديدة ومن ثمَّ أساساً للتحقيب".[3]

مفهوم الجيل:

تدور المعاني اللغوية للجيل في المعاجم العربية حول الدلالة على الصنف من الناس، إذ ورد فيها أن كل صنف من الناس جيل، فالترك جيل، والعرب جيل، والروم جيل. وقيل كل قوم يختصون بلغةٍ جيلٌ.[4]

وفي المعاجم الأجنبية؛ تحمل كلمة "Generation" معنيين، الأول يدل على (النسل أو الذرية)، والثاني يدل على (الجيل).[5]

---

[1] – الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، ص6.

[2] – نفسه، ص6.

[3] – ينظر: قراش، محمد: إشكال التحقيب والنزعة الإقليمية في أعمال محمد مفتاح، ص82.

[4] – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ص134. والزمخشري: أساس البلاغة، ص108. والجوهري: الصحاح، ص226.

[5] – البعلبكي، منير: المورد، ص383.

أما في الحقل الأدبي؛ فيطرح بعض المشتغلين في التحقيب والتجييل مشكلة حساسية التحقيب، ويثيرون أسئلة متعدِّدة تتعلق بالأسباب والموجبات التي تكرس مفهوم التجييل العشري أو العقدي. "فلماذا عشر سنوات من دون غيرها، وهل هذه الفترة كافية حتى لتجمع بين شعراء من التوجهات الفكرية كافة، بل وحتى لدراسة السوية الشعرية"؟[1]، بمعنى هل هذه المدة كافية ليتشكل الجيل ويكوّن ملامحه ويقدم نفسه وتجربته الناضجة؟!

وهذه التساؤلات يجيب عنها الدكتور صلاح فضل وفق تصوره لمفهوم الجيل الذي عرضه في الندوة التي أقيمت ضمن فعاليات ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب*، فيرى أن الظاهرة تحتاج إلى أكثر من عقد حتى تنضج وتستقر ومن ثمَّ تأخذ صفة الجيل، مشيراً إلى وهم من يظن بتشكل جيل جديد في كل عقد، إذ يتعين أن تتداخل تلك الأجيال بشكل سريع الإيقاع، ولا بد من توافر ثلاثة عقود على الأقل لكي يتبلور كل جيل من الأجيال[2].

وعلى هذه المقولة يعقب علي سعدون فيقول: "وعلى الرغم من أهمية ما يشير إليه الدكتور صلاح فضل... فإن ولادة جيل ما في فترة قياسية لا يتعدى العقد الواحد، ليست مستحيلة أو ضرباً من الخيال إذا ما توفرت لها الفرصة الملائمة –على الأقل فنياً–".[3]

فيما تجدر الإشارة إلى أن كثيراً ممن يرفضون قضية التجييل العقدي "لم ينتبهوا إلى التحولات التي يمكن أن يحملها عقد من السنين، لأن التعايش بين الأجيال يوهم بأن الزمن لا يضع حداً ما بين التجارب أو يلغي التحديث الذي هو من لوازم حياة القصيدة وحيويتها معاً"[4]. فالسنوات العشر فترة ليست بالقصيرة، ولها امتدادها الفني والأدبي والثقافي. ذلك أن رقعة الجغرافيا الثقافية والأدبية لا تحددها فترة زمنية، وإنما ما ينجز خلال هذه الفترة أو تلك، ومن ثَمَّ يمكن القول: إن السنوات العشر أو العقد الواحد هي مدّة كافية وربما كافية جداً – نتيجة لتسارع الأحداث – حتى يولد الجيل ويتبلور وينضج ويكتسب أحقية طرح مشروعه وتقديم تجربته، وهذا كله متوقف على حركية الجيل ونشاطه وفاعليته.

وقد قدم صلاح فضل رؤيته بوصفه الجيل "مقولة تقديريةً، تشمل منظومة من الشخصيات المحورية، تقوم بدور قيادي في توجيه استراتيجية الثقافة والإبداع، وذلك بالتفاف حول هدف رئيسي، تحت زعامة ضمنية لأحدهم، مع تقاربهم في العمر بفوارق لا تتجاوز العقد الواحد، وتجانسهم في التوجه العام، مع الحفاظ على اختلافاتهم الفردية، وهم يشغلون الحياة العامة لمدة ثلث قرن تقريباً، قبل أن يسلموا الراية للجيل التالي لهم، والمتداخل نسبياً معهم"[5].

وهذه الرؤية تستند فيما يبدو على اعتبارات توشك أن تكون قريبة من مفاهيم التيارات أو المذاهب، وربما المدارس والاتجاهات. بالإضافة إلى أن صلاح فضل لم يحدد الجيل على نحو ما فعل نعيم اليافي، الذي حدد الجيل "زمنياً بعشر إلى خمس عشرة سنة، وفنياً بالتغير أو التحول الذي يطرأ على التقنية والبنية ثباتاً أو نكوصاً أو تقدماً"[6]. فاليافي وضع محددين للجيل؛ محدد زمني الفترة الممتدة من عشر إلى خمس عشرة سنة، والمحدد الفني الذي ربطه بالمتغيرات التي تعصف بالبنية وترصد سكونها

---

[1] – الأجيال الأدبية وجدل التحقيب الزمني، جريدة الخليج، دار الخليج، دبي، 2011/9/4.

* ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب (شعراء التسعينيات). عقد في 13–16 نيسان 2004، اليمن. بمشاركة: د. صلاح فضل، د. حاتم الصكر، د. محمد العباس، د. إبراهيم الجرادي، د. محمد عبد المطلب. ينظر: الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، ص35، وسعدون، علي: جدل النص التسعيني دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى، ص41.

[2] – ينظر: سعدون، علي: جدل النص التسعيني دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى، ص40–41.

[3] – نفسه، ص41.

[4] – الصكر، حاتم: أجيال الشعر لا الشعراء، الموقع الإلكتروني لحاتم الصكر hatemalsager.com

[5] – فضل، صلاح: في النقد الأدبي، ص97.

[6] – اليافي، نعيم: الشعر المعاصر في سورية: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ص299.

وحركتها. وبدا ذلك من خلال التقسيم الذي أورده في بحثه المنشور في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذي عنوانه "الشعر المعاصر في سورية"، حيث قسم الشعر الحديث في سورية بدءاً من الحرب العالمية الأولى إلى خمسة أجيال؛ الجيل الأول: الرواد 1918 – 1934، والجيل الثاني: البناة 1935 – 1948، والجيل الثالث: المجددون 1948 – 1967، والجيل الرابع: تجارب الشعر المعاصر 1967 – 1990، والجيل الخامس: مخاض التجريب والحداثة 1990.[1]

ويحاول أنور عبد الحميد أن يقيم مفهوم "الجيل" على أكثر من مرتكز في كتابه ''علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد)'' فهو يعدُّ "مفهوم الجيل من المفاهيم المركزية داخل مطبخ سوسيولوجيا الأدب، فالجيل لا يشير فقط إلى ''التحقيب'' الزمني، بل يدل أيضاً على الملامح الاجتماعية التي تبصم أدباً ومجتمعاً بعينه، وبذلك؛ فالجيل الأدبي يتخذ معنى الجماعة من المبدعين الذين تتوحد أو تتركز انشغالاتهم الأدبية والمعرفية حول موقف أو قضية محددة، ما يقودهم نحو تعميق النقاش حول القضية نفسها وإنتاج طروحات متقاربة أو مختلفة بصددها"[2].

أما علاء عبد الهادي، فإن مفهومه للجيل بدا أكثر عموميةً من سابقيه، وقد نص على ذلك صراحةً في معرض حديثه عن مفهوم الجيل، فيقول: "يمكننا أن نعرف الجيل على نحو عام بأنه مجموعة من الأفراد ينظر إليهم بصفتهم جماعة لها سمات ثقافية متشابهة، ومواقف عقلية وثقافية واحدة"[3].

ويتسع بعدها أكثر في تقديمه تصوّره حول مفهوم الجيل، فيرى أن ظاهرة الأجيال الشعرية قد تحولت إلى فولكلور نقدي ساد منذ أواسط القرن العشرين، وكان من أشهر التعبيرات دلالة عليه تعبير جيل الستينيات والسبعينيات.. ومن ثَمَّ فإننا أصبحنا شهوداً على بزوغ جيل أدبي كل عشر سنوات، وهذا الجيل غالباً ما يظهر مرتبطاً بشلل أدبية أكثر من ارتباطه باتجاهات جمالية لها بيانات ثقافية واضحة، أو أقواس جمالية أو نقدية محددة.[4]

ويشير عبد الهادي إلى وجود اتجاه يرى الجيل من منظور حسابي، فيظن هذا الاتجاه أن جيلاً يولد كل ثلاثين عاماً، ووفقاً لتصوره؛ فإن ما يحدد الجيل هو كم من الحراك الذي "يميزه في بنية مجاله المعرفي في فترة زمنية ما"[5]، أي أنه لا بد للجيل من القيام بفعاليات ونشاطات ثقافية، تجعله يكتسب مشروعية الاعتراف به خلال فترة وجوده التي قد تمتد أو تنحسر ربما، تحت تأثير حركته أو سباته.

ومن الذين يرفضون التجييل العقدي شاكر لعيبي، الذي ينوه في مقدمة كتابه الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق، إلى أن إطلاقه "صفة (جيل السبعينات) مراتٍ في هذا البحث على هذه الفترة يستجيب للشائع المعروف من أجل مناقشته فحسب، ولا يتعارض مع قناعتنا بخطأ التقسيمات العشرية للأجيال في العراق المعاصر"[6]. ثم يحاول طرح تقسيم جديد للأجيال الشعرية في العراق، أراد من خلاله "أن يهجر نهائياً التقسيمات العشرية التي دأب عليها النقد في العراق: جيل الرواد، جيل الخمسينات، الستينات، السبعينات، الثمانينات، التسعينات"[7]. مضيفاً أن هذه التقسيمات توحي بوجود قطيعة بين الشعراء الذين تختلف أعمارهم، نافياً وجود إضافات جوهرية في كل عقد من السنوات.

---

[1] – نفسه، ص299 وما بعدها.

[2] – الموسى، أنور عبد الحميد: علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص109 –110.

[3] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 12سبتمبر 2010.

[4] – عبد الهادي، علاء: في الأجيال الشعرية: جيل السبعينيات، صحيفة الأهرام، مصر، ع45247، 24أكتوبر 2010.

[5] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع،45205، 12سبتمبر 2010.

[6] – لعيبي، شاكر: الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق، ص9.

[7] – نفسه، ص19.

فيما يشير لاحقاً بقبوله للتقسيم شكلياً، وذلك لضرورات البرهان المنطقي، بحجة أنْ "ثمة أسماء لا يمكن إدراجها في جيل من الأجيال إمّا لأنها كانت تنتمي زمنياً إلى جيل سابق ولكنها لم تُعرف إلا عند بزوغ جيل لاحق، أو لأن خيارها الأسلوبي وكتابتها الشعرية لا تنسجم مع روح شعر مجايليها وإنما مع روح جيل سابق أو تالٍ أو إلى الشعر ببساطة"[1].

غير أن المسألة فيما تبدو خلاف ذلك، فالقبول الشكلي للتقسيم لا تسوّغه الضرورات التي ذهب إليها لعيبي، وإنما تفرضه القوة والحاجة التي أودت إلى بروز هذه الظاهرة ومن ثم فرضها بهذا القلق وبهذا الإرباك، لتبقى "موضوعة الجيل لازمة تتكرر كلما وضعت تاريخاً أسفل نصك المنشور في صحيفة ما أو كتاب ما، لا لأنها عمل غير مرغوب فيه، إنما لأنها ستلتصق بذلك التاريخ حتف أنفها.. شاءت أم لم تشأ. بقطع النظر عن انتماء هذا النص أو ذاك إلى ظاهرة شعرية بعينها"[2].

ولا يكتفي علي سعدون برفض التجييل العقدي، وإنما يذهب في معرض حديثه عن التجييل والتحقيب إلى الاعتراف "بأن هذه المهمة عسيرة ومتعبة إلى حد كبير.. بل ثمة الأسوأ عندما تدفع بك الحاجة إلى اعتناق معتقد كـ (الجيل)، وأنت الذي كفرت به على طول الحملات (التبشيرية) التي روج لها الآخر"[3]. وهو يقصد بالمهمة مهمة التجييل والتحقيب، التي بدت له محنة وأمراً صعباً، وهذا ليس بالمبرر المنطقي أو الحجة الكافية لكي تدعو ناقداً إلى رفض ظاهرة يستصعب تتبعها والعمل عليها، إذ إنَّ استصعابك القيام بأمر ما لا يعني استحالة قيام غيرك به.

ويشكك عبد الإله الصائغ في قدرة الجيل خلال مدة عقد من السنوات على بلورة شعره ونضج تجربته، ويرى أن دلالة الجيل تخالف بعض المخالفة الدلالة التي يُروَّج لها بنسبته إلى عقد من السنوات، ويؤكد أن هذه الفترة "غير قادرة على تشكيل جيل وإن تضافرت على هذه الشروط المكان والحدث والتجانس والثقافة والتأثر والتأثير"[4]. ويضيف أنه في حال التسليم بمفردة الجيل "فإنما نعني بها فترة السنين العشر (بزيادة أو نقص ضئيلين) التي تكثف نصوصاً مطبوعة في دواوين أو مجلات أو صحف أو بيانات أو كاسيتات"[5].

ولعل تشكيك الصائغ ومن ثم تسليمه – وإن لم يكن تسليماً بالمطلق – وتقييده للجيل بالسنوات العشر بزيادة أو نقص ضئيلين فيه إشارة خفية إلى صراع الأجيال وتداخلها في فترة الزيادة والنقصان، لأن هذه الفترة هي حدود غير مضبوطة، ويمكن للأجيال أن تتداخل فيها ويعدو بعضها على بعض، ومن ثَمَّ يمكن تشبيه الحدود الزمنية الفاصلة بين الأجيال – إلى حد ما – بالحدود الجغرافية الفاصلة بين الدول، فكما أن الثانية تحوي مناطق متداخلة وتخوماً مشتركة وربما مناطق متنازع عليها، فكذلك الأولى، إذ لاحسمَ واضحٌ في الحد الفاصل بين جيلين، إضافة إلى أنه ثمة تقاطعات تسمح أحياناً بنشوء بقعة يشترك فيها أبناء جيلين متتاليين، مما يؤدي إلى بروز أطراف متصارعة تولد ظاهرة "صراع الأجيال". وهذا الأمر يحدث بشكل نسبي، إذ ليس بالضرورة أن ينشأ الصراع، الأمر الذي نجده عندما يتشابه جيلان متتاليان، فيغدو السابق صديقاً للاحق الذي يتمم مسيرته ويكملها.

ويسم فاضل العزاوي فكرة التجييل "بالصبيانية" وفق تعبيره – ولعله يقصد طغيان روح المغامرة – الذي يتضح من خلاله رفضه الكلي لظاهرة الأجيال ولعملية التجييل فيقول: "إننا في الحقيقة ضد تلك الفكرة الصبيانية التي تفرض ظهور جيل أدبي

---

[1] – لعيبي، شاكر: الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق، ص38، وهو تعقيب كتبه المؤلف في الحاشية السفلية من الصفحة تعقيباً على كلام أورده في متنها.

[2] – سعدون، علي: جدل النص التسعيني دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى، ص16.

[3] – نفسه، ص15.

[4] – الصائغ، عبد الإله: الخطاب الشعري الحداثوي والصوة الفنية الحداثة وتحليل النص، ص122.

[5] – نفسه، ص122.

جديد بالضرورة كل عقد من الزمان مثل جيل الخمسينات والسبعينات والثمانينات والتسعينات، وكأن ذلك يشكل بحد ذاته قيمة ما أو أن كل عقد ينبغي أن يختلف عما سبقه بالضرورة"[1].

وبالرغم من استهجان وصف هذه الفكرة "بالصبيانية" لما فيه من حط وعدم اعتراف بجهد المشتغلين فيها، إلا أننا ننصرف عنها لنتساءل عن السبب الذي دعا العزاوي لعدم ذكر جيل الستينيات في معرض حديثه عن الأجيال، وربما كانت الإجابة بحسب ما يراه في أن هذا الجيل – جيل الستينيات – قد اختلف عما قبله وتمايز عما بعده. وأياً كان السبب الكامن وراء ذلك.. فإن ماذهب إليه العزاوي في روحه الحية يبتعد عن روح الناقد الذي يقدر الآخرين ويحترم جهودهم.

فيما يتخلى هايل الطالب عن مصطلح "الجيل" وفق المفهوم الشائع لأنه يسجل ملاحظات كثيرة على قضية التجييل الشعري، ويثير مجموعة من التساؤلات المشروعة بعد أن تحدث عن السمات التي يرى من وجهة نظره أنها قد تميّز مرحلة شعرية من غيرها لتصح عليها تسمية "(مرحلة أو جيل)" وفق تعبيره، منها التجريب والتوليد. ويعلل بناءً على رؤيته وانطلاقاً منها إطلاق مصطلح "جيل الحداثة على الشعر الذي ثار على الاتجاهات السابقة له في فترة النصف الثاني من القرن العشرين المنصرم، إذ إن تلك القصيدة طرحت مع روّادها ثورة على أطر القصيدة الكلاسيكية السابقة وأشكالها سواء على صعيد الشكل أو على صعيد اللغة"[2]. ومن هذه التساؤلات التي يبحث فيها ويثيرها الطالب: مدى تطابق تسمية الجيل وفقاً للخصائص المميزة التي تحدث عنها وعرضها على ما أنتجه الأدب خلال عقدين من العقود، كعقد التسعينيات أو الثمانينيات، واضعاً عبارة (جيل التسعينيات شيوعاً) ضمن هلالين. ليتساءل بعدها عما إذا كان "الاعتبار الزمني العقدي (جيل كل عشر سنوات) هو مقياس الشعرية، أم إن ما تطرحه هذه التجربة من خصائص فنية هو الرائز لتقييمها، وهل تكفي السنوات العشر لإنتاج تجربة شعرية مغايرة"؟[3]

وبناءً على هذه التساؤلات وهذا التشكيك يظهر بوضوح رفض الطالب للتجييل العشري في كتابه الذي يتحدث فيه عن تجارب شعراء التسعينيات في سورية، ويرى "أن تسمية جيل التسعينيات هي تسمية مرفوضة على الأقل من الناحية الفنية، ويمكن أن تحل محلها تسمية شعر سوري منتج في عقد التسعينيات"[4]. وهذه الرؤية على ما فيها من جدة في الدعوة، فإنه بالإمكان – تأسيساً عليها – لشاعر ينتمي إلى جيل الرواد مثلاً أو إلى الجيل الكلاسيكي أن يدخل من خلال كتاباته في فترة التسعينيات ضمن شريحة التسعينيين، الأمر الذي قد يوقعنا في شيء من الالتباس عند الحديث عن شعراء عقد من العقود.

ويشير محمد مظلوم "إلى ارتباط مصطلح جيل بالشعر دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى من جهة، وارتباطه من جهة أخرى بالعقد أو التقسيم العشري للحقبة تعبيراً عن البعد الزمني للمصطلح"[5]. ويرى أن النقاش في هذه المسألة لم يحسم بعد ولا يظنه سيحسم. وربما لم يقصد مظلوم من ربط مصطلح الجيل بالشعر دون سواه – كما يتبدى إثر تتبع آرائه في كتابه "حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية" – غض الطرف عن وجود أجيال روائية وأخرى تكتب القصة، ناهيك عن أنه من "السائد في الحياة السياسية والنقدية والأدبية العربية بعامة التصنيف إلى أجيال"[6]، وإلا لأصبحت رؤيته قاصرةً وغدا رأيه متعسفاً.

---

[1] – العزاوي، فاضل: الروح الحية جيل الستينيات في العراق، ص9.

[2] – الطالب، هايل: تحولات الدلالة في النص الشعري قضايا ونماذج، ص7.

[3] – نفسه، ص7.

[4] – نفسه، ص8.

[5] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص55.

[6] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 12سبتمبر 2010.

ويظن بعض ممن رأى أن الجيل الشعري يشغل مساحة زمنية لا تزيد عن عقد من السنوات أن مصطلح الجيل الشعري قد أطلق أول ما أطلق على جيل الستينيات في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر[1]. ويبدو أن الأمر خلاف ذلك، لأن هذا التصور لم يلتفت إلى جيل الخمسينيات وكذلك الأربعينيات، إضافة إلى ذلك فإن البحث لا يتفق مع الفكرة التي يروج لها بعضهم في أن الجيل خلال عشر سنوات ينشأ ويموت، فالجيل يولد خلال العقد الذي ينتمي إليه، ويتشكل قبله بقليل، ليستمر عطاؤه ونتاجه خلال العقود التالية. وهذا ما يفسر ثورة أبناء بعض الأجيال عند ولادتها على أجيال سبقتهم كونهم تشكلوا فيها، ولم ترقهم طروحاتهم أو توجهاتهم.

ويعطي بعض الدارسين الجيل مفهوماً آخر حينما يربطونه بالوعي الجماعي، فيحددونه بجماعة من البشر تقوم بممارسة نشاطها وفقاً لمعايير محددة، وهم حين يقولون (جيل) فإنهم يعنون به "هذا الحراك المعرفي البشري ضمن أركان ومعايير دولة ومجتمع. فالجيل يملك مواصفات المرحلة التي يبدي ردود فعل مختلفة تجاهها ويتعاطى معها من خلال وعيه الذي يختلف ربما عن الجيل السابق واللاحق"[2].

وهناك من رفض التجييل دون فهم معمق لمفهوم الأجيال، مع أنه ضروري لتنظيم تصوراتنا في تاريخ الآداب وموجات المبدعين والمثقفين المتوالية.[3] وعلى الرغم من استهجان بعضهم للتحقيب أو التجييل العشري "فإن إصراراً مريباً عليها يظل مهيمناً رغم كل شيء"[4].

حساسية الجيل ـ إشكالية التجييل:

يخلط بعض الدارسين بين مفهومي الجيل في الأدب، والجيل في العلوم الطبيعية أو المعنية بالإناسة، والذي يقدر من منظور بيولوجي بنحو ثلث قرن، أو متوسط العمر بين ولادة الآباء وولادة الأبناء.

وعلى الرغم من تبني كثير من الدارسين والنقاد لمفهوم الجيل وفقاً للمنظور البيولوجي، فإن رؤاهم وطروحاتهم المبنية على هذا الأساس تظل قاصرة عن المفهوم الحقيقي للجيل في الأدب، وذلك لأن "مفهوم الزمن الموضوعي في العلوم الإنسانية يختلف عن نظيره في العلوم الطبيعية"[5]. ونتيجة لتباين الرؤى حول مفهوم الزمن في العلوم الإنسانية، فإنه من الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى تفاوت في النظر إلى العلاقة بين الأجيال ومحددات هذه العلاقة من الناحية الزمنية، وهذا أحد الروائز التي تحدد الجيل، فبرأي البحث: إن مفهوم الجيل في الأدب يرتبط برائزين؛ الأول زمني يتعلق بميلاد الأديب، والآخر فني مرتبط ارتباطاً وثيقاً بنتاجه الفني وتجربته، مع ضرورة الإشارة إلى أن هذين الرائزين أو المعيارين بينهما علاقة جدلية، إذ يؤثر كل منهما في الآخر على نحو كبير، فهناك "من ينتمون عمراً إلى جيل ما، ويقعون استناداً إلى خطابهم الإبداعي في خارجه"[6]. بمعنى أن ميلاد الشاعر وعمره قد يضعانه في جيل ما، ونتاجه الأدبي ونضج تجربته ربما يضعانه في جيل آخر. لذا فالأمر نسبي وليس محسوماً تماماً، ونتيجة لهذه الحساسية وانطلاقاً منها، تغدو تجربة كل جيل شعري محتاجةً بالضرورة إلى "مراجعة نقدية شاملة وجادة وإعادة قراءة وتوثيق مستمرين"[7]، كون أبناء الجيل يتحكمون بانتمائهم إلى جيل ما، من الناحية الفنية، فيما يفرض عليهم الزمن المتمثل بعمرهم وتاريخ ميلادهم الانتماء إلى جيل آخر. وهنا تبرز أهمية الوضع الاقتصادي الذي قد

---

[1] – الحلاق، محمد راتب: رؤى الأجيال الشعرية، جريدة العروبة، ع13486.

[2] – ضوء على شعراء التسعينيات في سورية، جريدة الخليج، دار الخليج، دبي، 2009/7/11.

[3] – فضل، صلاح: مفهوم الأجيال الأدبية، صحيفة المصري اليوم، مصر، ع2405، الخميس 23 يناير 2011.

[4] – لعيبي، شاكر: الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق، ص44.

[5] – حسين، البهاء: صراع الأجيال (2-4)، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 13 نوفمبر 2014.

[6] – عبد الهادي، علاء: في الأجيال الشعرية: جيل السبعينيات، صحيفة الأهرام، مصر، ع45247، 24أكتوبر 2010.

[7] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص97.

يشكل محدداً مهماً في مفهوم الجيل الواحد من خلال علاقته بالمنتمين إليه من جهة ثانية، وذلك بفعل التغيرات التي تطرأ على أنماط الإنتاج والاستهلاك، وتأثيراتها الثقافية والاجتماعية.[1]

وقد نعثر في تجربة الجيل الواحد على أفرادٍ لا يكتبون بسوية واحدة، ولا يجمع بينهم فهم محدد للعمل الشعري، وبالمقابل فقد نجد أفراداً من جيلين مختلفين توحدهم بعض الخصائص ويشتركون في رؤى معينة، وهذا بحد ذاته ما يسهم في تنويع التجربة المتمخضة عن تجارب جيل واحد وأجيال متنوعة، ومن ثَمَّ سيتلوَّن المشهد الشعري بأطياف تتقاطع هنا وتتعارض هناك. وهذه الحساسية التي ربما تغدو مغامرة يخوضها الشعراء أنفسهم ومتتبعوا الأدب وحركته، تفرض نوعاً من العراك مع الماضي بما يحمله، والراهن بما ينوء عن حمله ويتنصل منه في بعض الأحيان، كون التجارب لا تنضج في الحيز الذي تتمخض فيه، وإنما تحتاج إلى متسع وفضاء رحب، وحاضنة نخبوية لتنضج. ولعل هذا الاختلاف وهذا التنوع والتباين هو ما يوحد الرؤى ويفرقها، من خلال الطروحات المقدمة في النتاجات الشعرية لمجموعة فئوية من الجيل نفسه.

بين التحقيب والتجييل:

لعلَّنا نجد خلطاً بين مفهومي "التحقيب" و"التجييل" عند بعض الدارسين الذين يربطونه بالزمن، فعلى الرغم من ارتكاز هاتين العمليتين على الزمن وانطلاقهما من إحدى نقاطه، فإن فرقاً بين مفهوميهما لا بد من إيضاحه، إذ يعد التحقيب "الإشكال الذي تتقاطع في وظيفته قضايا حاسمة ليست العلاقة بين الماضي والحاضر في محور التحليل الثقافي إلا إحداها"[2]، ومن خلاله يتم تحديد أزمنة الفعل الثقافي والأدبي لكل ثقافة وإعادة قراءة تراثها وصولاً إلى رسم العلاقة بين ماضيها وحاضرها بل وتأسيس آفاق مستقبلها ذاته[3]. وهذا يعني أن مفهوم الحقبة يتبدى في قيامها على أحداث تؤسس لبداية مرحلة تاريخية جديدة تنطلق منها، ونهاية أخرى سابقة عليها، وقد تكون هذه الأحداث انهياراً في البنى أو ازدهاراً حضارياً وربما غزواً أو حرباً..

أما التجييل؛ فإنه مصطلح يختلف نسبياً في مفهومه عن التحقيب من الناحية الفنية، وذلك من حيث الأبعاد والتوجهات والرؤى التي أسس عليها كونه يتعلق بولادة أجيال في كل مرحلة زمنية خلال مراحل تختلف محدداتها من دارس إلى آخر، بحسب الموجهات الفكرية والخلفيات الثقافية والإبستيمولوجية لدى كل باحث أو ناقد أو مشتغل على التجييل. وتشترك العمليتان "التحقيب" و "التجييل" في أن الشريحة المدروسة في كل منهما تسير وفق حركة يفرضها التلاحق والاستمرار والتعاقب المُؤَسَّس على الماضي، المُؤَسِّس للمستقبل، مع قابلية للتأثر فيما سبق، والتأثير فيما سيأتي، وفي الراهن نفسه الذي تدور في فلكه.

وأياً كانت التسمية فإن هذه المفاهيم "التحقيب" و"التجييل" و"الأجيال" وغيرها من المفهومات تتبدَّى أهميتها من خلال الإسهام "بشكل أو بآخر في تأطير المظاهر الأدبية لتسهيل دراستها واستنتاج ملامحها والوقوف تقديراً عند دورها في تحقيق سوية حس إنساني عالٍ بالحياة وشؤونها"[4].

تشكل الأجيال:

إنَّ عمليةً استقرائيةً لحركة الأجيال عموماً وحركة أبناء الجيل الواحد على وجه الخصوص، ستكشف لنا أنَّ الأبناء الذين ينتمون إلى جيل واحد يشتركون في كثير من العادات والصفات، ومرد ذلك إلى "أنَّ حواس الجيل تتداخل في استجابة تفاعلية على قدر كبير من التماثل الكمي"[5]، فنجدهم يقرؤون نوعية خاصة من الكتب، ويسلكون أسلوباً حياتياً مميزاً عن سواهم،

---

[1] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع 45205، 12سبتمبر 2010.

[2] – قراش، محمد: إشكال التحقيب والنزعة الإقليمية في أعمال محمد مفتاح، ص9.

[3] – نفسه، ص13.

[4] – الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، ص7.

[5] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص27.

ويرتادون أمكنةً معينةً كالمسارح أو النوادي والمقاهي، ويقبلون على موسيقاهم الخاصة وبرامجهم التلفازية، لتبدو حياتهم التي يسعون فيها وفق كيفياتهم وسلوكهم في نهاية الأمر، وكأنها وحدة عضوية ذات إيقاعات متناغمة متقاربة على نحو يجعل منها نمطاً.

ومن ثَمَّ فإنَّ "ما يشكل الجيل في حقيقته هو حركته، أي انفصاله من خلال وعيه النقدي وإدراكه عن بيئته الثقافية السائدة مثلاً، وهذا ما يؤكد أهمية ارتباط المفهوم بالزمان بمعناه العلمي، وليس بمعناه الخطي الساكن، فضلاً عن ارتباطه بقطيعة، وربما بأزمة... والانقطاع هنا قد يكون انقطاعاً عن تقاليد ثقافية سائدة على سبيل المثال أو عن تقاليد أدبية قارة"[1]. وهذا يعني أنَّ وعي الجماعة وتبنيها لأفكار معينة، والتفافها حول هدف تسعى إليه وفق رؤية محددة مسبقاً، هي أبرز ما يسهم في عملية إفراز الأجيال على هيئة كم من الحراك العلمي والأدبي والثقافي والمعرفي والمجتمعي الذي تميّزه بنيته في فترة زمنية ما، مؤثراً ومتأثراً بالمحيط، ليتجلى هذا التأثير بانعكاسه على نتاجه وممارسته وسلوكه. لذا علينا أن ننتبه "إلى خطورة مفهوم الجيل الأدبي واستخداماته في الخطاب النقدي بعامة والشعري بخاصة، وذلك في ضوء التأثير المفترض للبيئة الاجتماعية والسياسية، الذي يستتبع أقساماً جديدةً من الإنتاج الأدبي تظهر في أعمال أدباء كبار كانوا قادرين على التعبير عن رؤية جيل ما إلى العالم من خلال إبداعهم"[2]. وانطلاقاً من ذلك، فإنه أصبح بالإمكان ربط المفهوم المتعلق بالجيل الأدبي وفقاً لمستوى الإنتاج برؤية محددة متشكلة بين أفراد مجموعة من أبناء الجيل، تتجلى في سلوكهم وممارستهم على نحو مؤثر في بنية البيئة الحاضنة لهذا الجيل، "فضلاً عن قدرته على طرح البدائل على مستوى الشكل والمضمون تنظيراً وممارسةً"[3]، ليغدو موقفه النقدي من الثوابت التي أسست لها وتبنتها الأجيال السابقة له من أبرز محدداته.

كما يرتبط مفهوم الجيل بالكيف والكم والإنجاز والحركة والتغيّر، "ذلك لأن إطلاق هذه اللفظة على حقبة زمنية ما يبدأ دائماً على المستوى الكيفي من خلال طليعة لها حراكها المختلف في المجال الذي خرجت منه، ولها اتجاهها الجمالي الجديد، واجتهادها المعرفي المميز"[4]، الذي يسمها عن غيرها من الحركات، إذ "لايمكن النظر إلى الحقب الزمنية في تواريخ الأمم نظرةً واحدة ثابتة ونمطية، خاصة في واقع قلق ومتغيّر ومضطرب"[5]، لأن لكل حركة نشاطها وهدفها وغاياتها والتوجهات التي تدفعها إلى تبني مقولة أو رفضها، مع قابلية للتمادي بالإطاحة بهذه المقولة التي ربما تكون حركةً، أو عادةً، أو تقليداً، أو تياراً يحمل طابعاً ثقافياً أو أدبياً أو معرفياً أو سياسياً.. وهذه التحولات والتقلبات تتعلق بالزمن، وفقاً لمنحاه المتغيَّر والممتدّ من لحظة بزوغ هذه الحركة (الجيل)، وحتى آن تداخلها النسبي مع الحركة (الجيل) التالية لها، الأمر الذي قد يثير خلافاً كبيراً بين جماعات الأجيال المتعاقبة من جهة، وبين جماعات أو أبناء الجيل الواحد من جهة أخرى. "وبذلك يصير مفهوم الجيل دالاً على التحولات والتغيّرات التي يعرفها المشهد المجتمعي في كليته"[6]، وهذا ما يعزز أهمية الزمن بالنسبة إلى حركية الأجيال، كونه العنصر المتحول والمتغير الذي يواكب مسيرة الجيل بنشاطاته ونتاجه وسلوكه، وكل ذلك وفق هيكلية قد تكون منتظمة وقد لا تكون. "بمعنى أن التحولات الكمية والتدرّج الرياضي للزمن، يرتبط عادة بتدرّج وصعود في طبيعة النظرة إلى

---

[1] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 12سبتمبر2010

[2] – عبد الهادي، علاء: في الأجيال الشعرية: جيل السبعينيات، صحيفة الأهرام، مصر، ع45247، 24 أكتوبر 2010.

[3] – عبد الهادي، علاء: في الأجيال الشعرية: جيل السبعينيات(2)، صحيفة الأهرام، مصر، ع45261، 7 نوفمبر 2010.

[4] – نفسه.

[5] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص27.

[6] – الموسى، أنور عبد الحميد: علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص110.

المحيط الذي تجري فيه تلك الحركة، مرة على شكل قفزة عمياء، وأخرى بصيغة طفرة محسوبة، وثالثة على هيئة مراوحة كناية عن سكون، أو حتى تقهقر بصيغة الحركيّة"[1] .

ويرى صلاح فضل أن هناك عوامل فعالة تسهم في تشكل الجيل الأدبي، ومن أهمها "تواريخ الميلاد المتقاربة وأنماط التربية السائدة، ودرجة التواصل الشخصي بين الأفراد، إلى جانب المعايشات الكبرى للهزات التي يتعرض لها أبناء الجيل الواحد، مثل الثورات والحروب والتطورات الحضارية البارزة في اللحظات التاريخية الفاصلة في حياة الشعوب والثقافات"[2].

ويشير فضل إلى أمر مهم جداً في ظاهرة الأجيال، يتمثل في وجود نماذج قائدة تتزعم جيلها، وأخرى تابعة ليس لها تأثير كبير في الجيل الذي تنتمي إليه زمنياً، كونها لم تتشرب روحه بالقوة ذاتها، إذا "غالباً ما تتقدم شخصية رائدة، أو أب روحي للجيل يلخص أثر تلك العوامل كلها في تشكيل وعيه ورؤيته بطريقة تفوق غيره، وتطبع عصره، وتجعل الآخرين يدورون في فلكه، وتصبح المصطلحات والشعارات التي يرفعها هي الرائجة بين أبناء جيله، مما يمثل فارقاً واضحاً يميزه عن الأجيال السابقة عليه أو اللاحقة له"[3]. ونلمس في ذلك إشارة واضحة إلى جيل الستينيات، الذي اصطلح على تسميته بجيل الرواد، الذين امتلكوا وعياً سياسياً وثقافياً وأدبياً دعاهم إلى قيادة بقية الفئات التي وجد أغلبها بدوره الأب الروحي في الرواد، فتمثلوا آراءهم وساروا خلف شعاراتهم وتبنوا ما دعوا إليه نتيجة المتغيرات والأحداث التي شهدتها فترة الستينيات. مما جعل أبناء ذلك الجيل "يمثلون كياناً متجانساً على الرغم من الفوارق الفردية اللافتة بينهم"[4].

ويرى بعضهم أن الثورة على الآباء وقتلهم هي أبرز ما يفرز الأجيال ويبعث على ديمومة حركيتها. وذهب آخرون إلى أن الجيل عندما يأتي يسعى إلى طمس معالم الجيل السابق ويحاول جاهداً هدم أفكاره والإطاحة بطروحاته التي دعا إليها وروَّج لها، لذا فإنهم يتبنون فكرة تسليم الرايات من جيل إلى جيل ويدعون إليها كونها "أكثر إنسانية من فكرة الاقتناص التي تصور جيلاً يسعى لإزاحة جيل سابق والجلوس مكانه ليمارس أول ما يجلس نفس ما كان يفعل الجيل السابق في الاستعداد للدفاع عن نفسه ضد جيل قادم. لأن فكرة التسليم والتسلُّم تحمل في داخلها معنى التعايش والتجاور والتأثير والتأثُّر، والتعاقب الذي ينتهي مع دورة الحياة الإبداعية بتسليم الراية"[5].

وهذا الرأي على ما فيه من بعد النظر والاتساع في الرؤيا، إلا أن البحث لا يتبناه بالمطلق، كون الجيل لا ينشأ ويموت خلال العقد الذي ينتمي إليه، وإنما يستمر عطاؤه ونتاجه خلال الأجيال والعقود التالية، لنكون هنا أمام التعايش الذي يفرض نفسه على الأجيال المتداخلة نسبياً مع بعضها. الأمر الذي يؤكد عدم وجود قطيعة على النحو الذي يُرَوَّج له بين الأجيال والموروث السابق. ففي سورية على سبيل المثال؛ كان هناك أحداث كثيرة في فترة النصف الثاني من القرن العشرين، وهذه الأحداث التي مرت بها سورية قادت اليقين الشعري "إلى مواقع جديدة لم تستطع التخلي عن موروثها القريب، الذي تجلى تحديداً في السبعينيات، تجارب وجدت في ممثليها تأصيلاً للنص الجديد، وتنظيراً لأسبابه وبواعثه وأشكال تعبيراته، لتفرض هنا حقيقة أن الانعطافات الكبرى تخلق ما يوازيها من أشكال تقوم على محمولات، هي في الوقت نفسه تجليات لهذه الانعطافات وتمثلات لأبعادها"[6].

---

[1] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص27.

[2] – فضل. صلاح – مفهوم الأجيال الأدبية، صحيفة المصري اليوم، مصر، ع2405، الخميس 13 يناير 2011.

[3] – نفسه.

[4] – فضل. صلاح – مفهوم الأجيال الأدبية، صحيفة المصري اليوم، مصر، ع2405، الخميس 13 يناير 2011.

[5] – حسين، البهاء: صراع الأجيال (1-4)، صحيفة الأهرام، مصر، ع46707، 23 أكتوبر 2014.

[6] – الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، ص10-11.

وما يعزز هذه الفكرة ويدعمها ويدلل عليها أن "جيل الثمانينيات والتسعينيات لم يخرج تماماً، ولا يستطيع أن يخرج تماماً عن مناخات وحالات وإشكالات سابقة عليه، وأن روابط كثيرة ووشائج تفرض وتؤكد تآخي نصوصه تآخياً أليفاً مع نصوص جيل السبعينيات والستينيات أيضاً"[1]. فموضوعات الشعراء في الثمانينيات والتسعينيات على ما فيها من التنوع والطروحات الجديدة، تظل امتداداً وتشكل صدىً لما كان رائجاً في الفترات السابقة، وما أتت به الأجيال في الستينيات والسبعينيات، إذ نلمح فيها القضايا الوطنية والقومية على الرغم من بروزها على نحو أوضح ووفق صور ذات عمق أكبر في الستينيات والسبعينيات، كون الهم القومي كان قضية يحملها العرب وتشغل تفكيرهم بجميع فئاتهم وشرائحهم وطبقاتهم. إلا أن هذه الموضوعة على الرغم من انحسارها ظلت متوارثة في الأجيال التالية. مع الإشارة إلى تطور الدوال الشعرية لاختلاف محمولاتها والخلفيات الإبستيمولوجية النابعة عنها والمولدة لها. فالنسر في قصيدة عمر أبي ريشة كان يشكل قناعاً، أما في القصيدة التسعينية على سبيل المثال فإن الطير على نحو عام والنسر أحد أنواعه، اكتسب دلالة جديدة انفتحت على آفاق أوسع، فصرنا نجد الطير حاضراً وبقوة في أولى عتبات المجموعات الشعرية "العنوان"، كما في "آخر أسراب العصافير" و "راهبة القمح الحمامة" لطالب هماش، و"كسرب لقالق بيضاء" لرولا حسن، و"رحلة الفينيق" لبهيجة إدلبي، و"منازل وطيور" لناصر زين الدين، وغيرها..

كما يرى بعضهم أن " تضخيم الفروقات بين شعر الأجيال المختلفة هو أمر افتراضي ومتخيل، قائم على تراتبات وأنساق فكر اجتماعي ذي طبيعة غير شعرية، الأمر الذي لا ينفي وجود مفاصل ذات خصوصية تسم هذه الفترة أو تلك"[2]. فخصوصية الستينيين تمثلت بالكتابة الكلاسيكية وحمل هموم الجماهير، والسعي خلف تطلعاتها، والنهوض بالمجتمع من واقعه المؤلم والمؤسف لاسيما بعد نكسة عام 1967م، التي شكلت انعطافة كبيرة وصدمةً تركت أثراً بالغاً لدى الجماهير وفئات الشعب، والشعراء من بينهم بطبيعة الحال.

فيما انفرد التسعينييون بخصوصية تمثلت غالباً في التركيز على القضايا الفردية وتصوير واقع الفرد والحديث عما بات يعرف بقصيدة التفاصيل اليومية بعيداً إلى حد ما عن هموم المجتمع، لتسود الذاتية والفردية كما عند طالب هماش وناصر زين الدين وغيرهم من أبناء الجيل التسعيني، وسعد الدين كليب وراتب سكر وغيرهم من أبناء الجيل الثمانيني.

ونلمس في تتبعنا بعضَ هذه التجارب، أنها قد سعت بحق إلى التمايز، لكنه "تمايز لم يعمل على (قطيعة جمالية) تتناقض بحدَّة مع منجزات سابقة عليه، وهذا يعود بأصوله إلى وعي وإدراك حاسمين بأن القيم الجمالية تورث مزاياها مهما جاهد بعض (التنظير)، وخصوصاً ذاك الذي يصاحب بعض التجارب ويروج لها على أرضية تأسيسها لقيم جمالية (لا عن سابق مثال) تبتكر (نفسها) من أفقٍ خاصٍ، لا قبله ولا بعده"[3].

أهمية التجييل:

يسعى النقاد ودارسوا الأدب بتوظيفهم التجييل إلى تسهيل عملية تناول الأدب ودراسته وتحليله، وذلك بالوقوف على شرائح مصنّفة وفقاً لنظام أو معيار وربما معايير متفق عليها، حرصاً على ضبط حركة الأدب ومراقبة هذه الحركة انطلاقاً من دراسة نتاج الأدباء في كل مرحلة (جيل) من مراحل التاريخ (الزمن) الذي يواكبه الأدباء (منتجوا الأدب)، "فالأجيال الأدبية التي لاحت في تاريخ الأدب، ما هي إلا ترجمة أدبية لما كان يجيش في المجتمع المحلي؛ فالدرس السوسيولوجي الأدبي يلح كثيراً على الربط بين المتغيرات الخارجية والإنتاجات الأدبية، فقراءة المجتمع في زمن ومكان ما، تغدو ممكنة عبر قرائح الأدباء"[4]، ومن ثَمَّ تبرز أهمية التجييل انطلاقاً من إمكانية "تشريح الواقع الاجتماعي وتحولاته بالأساس، عبر متابعة الأجيال

---

[1] – نفسه، ص11.

[2] – لعيبي، شاكر: الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، ص18.

[3] – الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، ص8.

[4] – الموسى، أنور عبد الحميد: علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، ص110.

الأدبية في تعاقبها وتناقضها.. وبذلك فسوسيولوجيا الأدب تتيح إمكانيات أخرى لقراءة المجتمع في حركيته وتناقضاته عبر ظاهرة الأجيال الأدبية"[1].

إضافة إلى ذلك؛ فإن أبناء الجيل بنشاطهم وفاعليتهم التي هي بلا أدنى شك مؤثر كبير وقوي في بناء المجتمع الذي ينتمون إليه بطبيعة الزمان والمكان، ينقلون حراك هذا المجتمع الحاضن لهم وثقافته، ويعبرون عن أفكاره ويحملون رؤاه – التي ربما قاموا بإعادة بلورتها وتوجيهها – إلى الأجيال القادمة. فحين نتحدث عن جيل فإننا نتحدث "عن نشاط بشري نخبوي في سياق وجود دولة ومجتمع وطبقات ومؤسسات مفترضة، إضافة إلى النخب والفعاليات، ليعبر هذا النشاط عن الوجود النوعي والهواياتي لتلك الكتل والجماعات والنخب بصيغ متعددة تسعى لترسيخ مرحلة معينة في سياق حقبة من التاريخ"[2]، ومن ثَمَّ فأبناء الجيل يحاولون نقل تأثيرهم ومده إلى الفترة التي سوف تلي الامتداد الزماني لهم، لنكون بذلك أما مشهد صراع الأجيال، الذي يتجسد من خلال التداخل الحاصل بين السابق للجيل واللاحق له. فالتخوم أو الحدود الفاصلة بين أبناء جيل وجيل سابق وآخر لاحق لهم، تكاد تكون معدومة إذا ما افترضنا أنها غير موجودة أصلاً، لأن " الجدل القائم بين الأجيال أخذ منحىً إبدالياً لا اقتراحياً، متأثراً بجدل الأيديولوجيا، بمعنى أن كل جيل يأتي ليعلن عن نفسه بديلاً لما سبقه، ولا تشرق شمسُ أبديته إلا في غروب وانمحاق شمس الباقين"[3].

مع الإشارة إلى أن هذا الأمر قد لاينسحب أو ينطبق على كل الأجيال، إذ ثمة أجيال يقوم بينها تداخل وتماهٍ يسهم في امتداد تأثير السابق في اللاحق. ومن ثَمَّ – كما سبق وأشرنا – فإنه "من المحال أن يوجد جيل ما على نحو نقي ذلك لأن الجيل مختلط بالضرورة ومتغير بفعل مرور الزمان، وهذا ما يلونه بألوان كثيرة لأجيال سبقته، وأخرى لحقت به"[4]. فالجيلان المتجاوران "أشبه بنهرين يسيران متوازيين قريبين من بعضهما، وكلما امتلأ أحدهما فاض على الجانب الآخر مشكلاً دلتا خصبة تجعل المسافة بين النهرين ثرية بالخصب حتى تتداخل فيها مكونات النهرين"[5]. وهذا أمر له إيجابياته التي تدفعنا إلى تقبله، وسلبياته الدافعة إلى توخي الحذر عند الحديث عن هذه الحدود والفواصل، كون المسألة لم تحسم بعد.

نتائج البحث:

بتتبع البحث ورصده آراء بعض النقاد والمشتغلين في التجييل توصل إلى النتائج التالية:

1-انتقل مصطلح "الجيل" بدلالته ومفهومه من المعنى المعجمي الضيق إلى دلالة أوسع، اكتسبها من خلال ارتباطه بالزمن والفن والمجتمع وأبنائه. وهذه الدلالة تختلف وتتباين من ناقد لآخر، وفقاً للسياق المعرفي الذي يبني عليه مفهومه للزمن، مما منح المفهوم حساسيته التي جعلت منه إشكالاً، ليس في الدرس النقدي أو الأدبي فحسب، وإنما بين أبناء الجيل الواحد والأجيال المتعددة.

2- أسهمت هلامية التخوم غير الحاسمة بين جيلين من الأجيال المتجاورة، إضافة إلى التقارب الزمني، وضيق المساحات الزمنية التي يتحرك ضمنها الجيل، في خلق صراع بين الأجيال الشعرية يتنامى بتداخل تلك الأجيال مع بعضها، وهو أمر طبيعي تفرضه الظروف الاجتماعية والبيئية، ويؤثر فيه السياقان الثقافي والمعرفي لأبناء الجيل، ومن ثمَّ لا وجود لقطيعة معرفية بين الأجيال المتلاحقة خلافاً لما ذهب إليه بعض الدارسين.

---

[1] – نفسه، ص110-111.

[2] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص27.

[3] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص58.

[4] – عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 12 سبتمبر 2010.

[5] – مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، ص395.

3- أسهمت رؤى النقاد المتباينة حول مصطلح "الجيل الشعري" في إثارة حساسية المفهوم، وعمقت طروحاتهم المبنية على اختلاف فهمهم للزمن، البحث في مسألة التجييل والأجيال الشعرية، وجعلت هذه الظاهرة باباً يدخل منه كل من يريد تتبع حركة الأدباء خلال المراحل والفترات الزمنية المتلاحقة.

4- أودى خلط بعض الدارسين في أثناء حديثهم عن الأجيال بين مصطلحي "التجييل" و"التحقيب"، إلى تعدد الآراء وتشعبها، وزيادة أزمة فوضى المصطلحات التي يحاول النقد التخفف من أعبائها، لكنها تكثر مع كل عملية تنظير جديدة.

5- أغلب الآراء التي قدمها النقاد والتي دارت حول قضية "التجييل العقدي"، أي ولادة جيل شعري كل عشر سنوات، تباعدت تارةً وتقاربت تارةً أخرى، ولم يصلوا من خلالها إلى وجهة نظر تحسم أمر "التجييل".

6- ليس الزمن العامل الوحيد المؤثر في عملية "التجييل"، وإنما تتضافر معه عوامل أخرى من أبرزها التجربة الفنية والنتاج الأدبي والشعور بأفكار أبناء الجيل الذي يتحرك ويتشكل في مجتمع له ثقافته وخصوصيته وعاداته وتقاليده وتوجهاته الفكرية.

7- رغم رفض بعض النقاد "ظاهرة التجييل" واستصعاب آخرين العمل عليها، فإنها تبقى ظاهرة بارزة ذات أهمية بالغة، تكمن في تسهيل العمل لدراسة حركة الأدب والأدباء وتتبعهم وفقاً لانتماءاتهم الجيلية.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت. بلا تاريخ طبع.
- البعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، 1992.
- الجرادي، إبراهيم: القصيدة تبحث عن نفسها شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة كتاب الجيب، السنة الرابعة، ع46، شباط 2011.
- الجواهري: الصحاح في اللغة والعلوم تجديد صحاح العلامة الجوهري، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974.
- الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1965.
- سعدون، علي: جدل النص التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.
- شكري غالي: العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1993.
- الصائغ، عبد الإله: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
- الصكر، حاتم، أجيال الشعر لا الشعراء، الموقع الإلكتروني لحاتم الصكر hatemalsager.com/?p=553
- الطالب، هايل محمد: تحولات الدلالة في النص الشعري، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2012.
- العزاوي، فاضل: الروح الحية جيل الستينات في العراق، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2003.
- فضل، صلاح: في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- قراش، محمد: إشكال التحقيب والنزعة الإقليمية في أعمال محمد مفتاح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.
- لعيبي، شاكر: الشاعر الغريب في المكان الغريب التجربة الشعرية في سبعينات العراق، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2003.
- مظلوم، محمد: حطب إبراهيم أو الجيل البدوي شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، دار التكوين، دمشق، 2014.

- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباطين للإبداع الشعري: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مطابع الملك، دولة الكويت، ط2، م6.
- الموسى، أنور عبد الحميد: علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية. بلا تاريخ طبع.

الصحف والمقالات:

- الأجيال الأدبية وجدل التحقيب الزمني، جريدة الخليج، دار الخليج، دبي، 2011/9/4.
- حسين، البهاء: صراع الأجيال (1-4)، صحيفة الأهرام، مصر، ع46707، 23 أكتوبر 2014.
- حسين، البهاء: صراع الأجيال (2-4)، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 13 نوفمبر 2014.
- الحلاق، محمد راتب: رؤى الأجيال الشعرية، جريدة العروبة، حمص، ع13486.
- ضوء على شعراء التسعينيات في سورية، جريدة الخليج، دار الخليج، دبي، 2009/7/11.
- عبد الهادي، علاء: في الأجيال الشعرية جيل السبعينيات (2)، صحيفة الأهرام، مصر، ع45261، 7 نوفمبر 2010.
- عبد الهادي، علاء: في الأجيال الشعرية جيل السبعينيات، صحيفة الأهرام، مصر، ع45247، 24 أكتوبر 2010.
- عبد الهادي، علاء: في مفهوم الجيل، صحيفة الأهرام، مصر، ع45205، 12 سبتمبر 2010.
- فضل، صلاح: مفهوم الأجيال الأدبية، صحيفة المصري اليوم، مصر، ع2405، 23 يناير2011.

الإيقاع في شعر أنس الحجار[1]

*نور العلواني ** د. رود خباز

(الإيداع: 14 نيسان 2019 ، القبول: 20 آب 2019)

الملخص:

يقوم هذا البحث على دراسة الإيقاع في شعر أنس الحجار ، هذا الشاعر الذي عرف برهافة حسه، وروعة كلماته، وذلك في ديوانيْه (دموعٌ على الورق و سحر الأنوثة)، ورغم أن تجربته الشعرية حديثة العهد زمنياً إلا أنها استطاعت أن تفرض نفسها بقوة في ميدان الشعر ، وتدق أعمدة خيمتها التي نشرت ظلالها على مساحة كبيرة وتفيّأ المعجبون بشعره ، وللإيقاع تعاريف عديدة؛ فمنه الصوتي، والموسيقي ، واللفظي ، والنفسي . ولا بدَّ من دراسة الإيقاع من حيث بنيتاه الداخلية والخارجية ، وتناسبهما مع غرض الشاعر ، ونبيّن مدى تفاعل الشاعر مع شعره، وقدرته على نقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي . فشاعرنا من مواليد حماة 1975م ، حصل على المركز الثالث في مسابقة جمعية العاديات ، وعُرف بنتاجه الثرّ، وإلقائه المبدع ، لذا يستحق منا الدراسة والبحث ، ونرجو أن ينير هذا البحث المتواضع جانباً من جوانب شعره .

*: طالبة ماجستير– قسم اللغة العربية\الدراسات اللغوية\ – كلية الآداب – جامعة حماة .

**: أستاذ مساعد – في قسم اللغة العربية \ موسيقا الشعر\ – كلية الآداب –جامعة حماة .

The rhythm in the poetry of Anas Al-hajjar

Nor Alwany Dr. Rawd khabbaz

(Received:14 April 2019, Accepted:20 August 2019)

Abstract :

This research is based on the study of rhythm in the poetry of Anas Al-Hajjar , a poet who knew his sense of humor , and the splendor of his words , in this books (Tears on Paper – The Magic of Femininity),ALthough his poetic experience is new in time , he was able to impose himself strongly in the field of poetry ,hammering the pillars of it tent ,which spread its shadows over alrage area and the fans fulfilled his poetry. and the rhythm of several definitions , the vocal , musical, verbal and psychological. The rhythm must be studied in terms of its internal and external structure , and fit with the purpose the poet , and show the poet's interaction with his poetry , and his ability to convey his feeling and feeling to the recipient . Our poet,born in hama in 1975 , won the third place in the competition of the Ordinary Society , he is known for his rich productions and creative casting , so he deserves our study and research . we hope that this modest research will illuminate an aspect of his poetry .

1- مقدمة :

بدايةً لابدّ لنا من أن نعرف الإيقاع ؛ ففي اللغة هو : " اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء " (1) ، وهو " تأليف الأنغام في اللحن على مقادير مناسبة " (2) ، أما في الأدب فهو : " الإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات،واتساق البناء لإحداث إحساس مستحب عند القارئ والمستمع " (3) ، وفي الفلسفة " نظم حركات الألحان، وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى : أدوار الإيقاع" (4) ، واختلف الباحثون على مرّ العصور في تعريفهم للإيقاع فمنهم من قال : "أنغامٌ خاصة مرتبطة بالتجربة الشعورية التي تختلف باختلاف الشعراء ، وأن تنسيق هذه الأنغام لا يقوم على أساس ذهني ، بل يعود إلى عاطفة الشاعر التي تشكله وفق طبيعتها ، وتنميّه بنمائها ، وتطّوره مع بقية عناصر التجربة" (5) ، وعرّفه الكفوي بأنّه: " العلة الحاصلة في الذهن ، والوقوع هو المعلول ، سواء في الذهن أم في الخارج " (6) .

وتتميز كل قصيدة بإيقاعها الخاص ، ونغمتها المميزة التي تتفق مع حالة الشاعر النفسية ، والتي تشعرنا بمكنونه حين نقرأ قصيدته ، سواء أكان غاضباً ، أم فرحاً ، أم حزيناً ، أم سعيداً ... لأن انفعالاته تظهر من خلال اختياره إيقاعاً معيناً بطريقة لا شعورية ؛ لينظم ضمنه كلماته . (7) ويكون الإيقاع : "باجتماع النبر مع عدد من المقاطع ، أو بانتظام الحركة والسكون " (8) . وإذا تأملنا شعر أنس الحجار نرى أنّه يتفاعل مع كلماته تفاعلاً عجيباً ؛ ففي قصيدته (أشكوك للورق) نرى ذلك عندما قال :

قَلَمِي يُؤرّقُ صَـــمتَـه وَرَقِي ... وَسَـــكِينَتِي يَغتَالُهـا قَلَقِي
والشّـــعرُ يبدو مِثْلَ خابيةٍ ... للخَمرِ ، فيها لذّ لي غَرَقِي
يا ليلةً يَحلو لها أرَقِي ... أشْـــكوكِ بالأشـــعارِ للوَرَقِ
يا نَسْـــمةً عَبَرَتْ بأرْوِقتي ... تركَتْ بُعَيْدَ رَحيلِها مِزَقِي
وكذا الجَمالُ يَزيدُها ألقاً ... ونَضَـــارةً .. ويزيدُ في رَهَقِي
يكفيكِ أنّ الصـــبرَ مَزّقَني ... ميســـي إذاً ... مافيّ مِنْ رَمَقِ (9)

فاستخدم الجناس في قوله (يؤرق – ورق) ، فآلف الشاعر بين كلمتَيْ يؤرق وورق لتتضافرا وتشكلا إيقاعاً موسيقياً يجذب القارئ لاستماعه ، "فالجناس يمتلك طاقةً موسيقية هائلة ، تتعلق بشكل الألفاظ أكثر من معناه ، وتُغنِي الموسيقا الداخلية المتولدة من الوزن وعناصره ؛ فيثير إعجاب المستمع ، ولاسيما عندما يكون عفوياً غير متكلف " (11)، فهو يشكو من صمته وحيرته ، والقلق يكاد لا يفارقه ؛ فكيف له أن ينثر ما بداخله ليفرج عن نفسه ؟ ؛ فالشعر عنده ككأس من الخمر يرتوي منه ، حتى يتلذذ ويغرق في سعادته .[1]

1: المعجم الوسيط ، مادة (الإيقاع).
2 : أبو حرب ، محمد خير : المعجم المدرسي ، تدقيق ندوة النوري ، وزارة التربية ، ط1 ، ص1166 .
3: يعقوب ، إميل : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص89 .
4: صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، 1\185 .
5: اليافي ،نعيم : الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ص171 .
6 : الكفوي : الكليات ، 1\382 .
7 : خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ، ص26 .
8 : فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ، ص57 ، 1986 م .
9 : الحجار ، أنس : دموع على الورق ، ص 34 ، 33,32.
10: أنيس ، إبراهيم : دلالة الألفاظ ، ص202-203 ، والجناس: " هو ترديد الأصوات المتماثلة في أماكن مختلفة في البيت الواحد ، والجناس نوعان : تامٌ وناقص ، التام: تتردد فيه الكلمة ذاتها ، مع اختلاف معناها أو عدم اختلافه ، أما الناقص ، فيكرر بعض أصوات الكلمة فقط "
11 : البنداري ، حسن : تكوين الخطاب النفسي ، ص201 – 203 .
1 : خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ، ص281 .
2: الطيب ، عبد الله : المرشد ، ج2 ، ص495-496-497 .
3: هو ، غراهام : مقالة في النقد ، تر. محيي الدين صبحي ، مطبعة جامعة دمشق ، ص125 .
4 : مصطفى ، محمد عبد المطلب \1984\ اتجاهات النقد خلال القرنين "6-7" الهجريين ، دار الأندلس ، بيروت ، ط1 ، ص82 .
5 : مرتاض ، عبد الملك : بنية الخطاب الشعري ، ص152 .

" فالانسجام سرُ جمال العمل الشعوري ، والجناس أقوى عوامله ، لما فيه من تشابهٍ في الصوت والوزن ، وسرّ قوته ينبع من تقريبه بين مدلول اللفظ وصورته من جهة ، وبين الوزن الذي وضع فيه اللفظ بما يعطيه من دندنةٍ وتنغيمٍ من جهة أخرى " (1)، وقد يلجأ الشاعر إلى أساليب معينةٍ لتقوية النغم، منها ؛

التكرار: بأن يعيد بيتاً كاملاً أو بيتين، أو يعيد عجز بيتٍ سابقٍ وصدر بيتٍ لاحق، أو قافية بيتٍ سابق ، أو كلمة من العجز قوية المدلول ، أو كلمةً واحدةً أو أكثر، أو يقوي ناحية الإنشاء بتكرار أسلوب التعجب أو الدهشة أو الاستفهام أو الحنين (2)، فكرر الشاعر في قصيدته (أشكوكِ للورق)حرف القاف ليوحي بالقلق والحيرة ؛ فكان منسجماً مع غرض الشاعر ، وأضاف نغماً موسيقياً جميلاً ؛ فاستطاع أن يوفق بين ألفاظه ومعانيه ، والأحرف كانت مطابقةً للمقام ، ومنسجمةً مع الغرض . "و للإيقاع وظائفٌ ثلاث : فهو وسيلةٌ للتعبير عن الانفعال ، ووسيلة للسيطرة عليه ، وهو مصدرٌ مستقلّ للإشباع، ويمكن ملاحظة ذلك من الإيقاعات السريعة المعبرة عن المرح والنشاط ، والبطيئة المعبرة عن الحزن والتعب " (3)

الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي :

فقد عرّف عبد الملك مرتاض **الإيقاع الداخلي** بأنّه "كالتصفيق لا يتم بيدٍ واحدة ، وإنّما يتم بيدين اثنتين، وكذلك هو ، فإنّه لا يتم إلا بتقابل البنى الخارجية في وحدتين متقابلتين " (4).وقد عرّف الطيب **الإيقاع الخارجي** بأنّه : "أصل الشعر وذروته ونهايته ، وهو ائتلاف الألفاظ بوزن معين ، الإيقاع الداخلي كخطوةٍ أولى ، ثم التوقيع الترنمي الموسيقي لها كخطوةٍ ثانية ؛ليكتمل التعبير الشعري " (5). فهذا يدلّ على الارتباط الوثيق بين الإيقاعين ، إذ لا يتم أحدهما إلاّ بوجود الآخر. ولو تأملنا نماذج من شعر الحجار لوجدنا ذلك واضحاً، منها :

فوق الغصـــونِ ورودُها تتدلَّلُ والوردُ فوقَ غصونِه لا يذبُلُ
وترنحَـتْ أفكـارُهـا في سَـــكرةٍ قد هزَّ عرشَ العشقِ حبٌ أوَّلُ
هَمَسَ الظّلامُ لبـدرِهـا في ليلِـهِ غفرانَ ذنبٍ من علاها يسألُ
واللّيـلُ يســـكُنُ والنّهـارُ بعينِهـا من ثغرِها نحلُ المراعِي ينهَلُ
خمرُ الكلامِ يروقهـا في أحرفِي لن يهجرَ الأقداحَ من هو يَثَملُ (6)

فنشعر وكأننا أمام لوحة فنية ممزوجة بالصور المعبرة ، كما أن استخدام الأسماء أضفى جماليةً على النص وزادت من إيقاعه (الورد – العشق – الظلام – البدر – الأقداح) ،والأفعال المضارعة التي تجعل النص يمور بالحركةِ والتجدد والحياة :(تتدلل – لا يذبل – يسأل– يسكن – يروقها – ينهلُ) ، والشاعر مبدعٌ في اختيار صوره ؛ فالظلامُ يهمسُ ، والوردُ يتدللُ ، والفِكَر تترنح ، وكل ذلك يضفي روعةً وجماليةً على النص ، بالإضافة إلى تكرار بعض الحروفِ في البيت نفسه مثل تكرار حرف الرّاء (ترّنحت أفكارها)، (أحرفي – يهجر) ، وحرف الواو (الغصون – ورودها)، وكان الروي حرف اللام المضموم ، رقيقاً منسجماً مع غرضه ، ونظم أبياته على البحر الكامل الذي انسجم بتفعيلاته المتكررة المتماثلة مع حاله، فهو بحرٌ غنائيٌ ترنمي يشتد ويلين وفقاً لحالة الشاعر؛ الذي جعلنا نشعر كأننا أمام لوحة فنية ممزوجة بالحركةِ والرقةِ والانسيابية .

الإيقاع البديعي :

يتمثّل هذا النوع بعناصر الإيقاع المختلفة، ويمكن تعريف **البديع** في الأدب بأنه :"هو التأنق اللفظي ، ومن سماته، المبالغة في استخدام أنواع السجع ، **والطباق** ، والتلميحات إلى أشخاص أسطورية أو واقعية ، والولوع باستخدام التشبيهات الخيالية .(1)"

6 : الحجار ، أنس : دموع على الورق ، ص78 .

ولو نظرنا إلى **شعر الحجار**؛ لوجدنا أنّ شعره عبارة عن لوحة فنية زُينت بألوان مختلفة من البديع ؛ ليجذب القارئ إليه، ويجعله يشاركه في أحاسيسه ومشاعره، ولكن يجب الإشارة إلى أن شاعرنا كان يستخدم ألوان البديع لتزيين نصه ؛ وكانت معظمها تأتي عفو الخاطر ، وليس من باب التصنع ؛ فالبديع وثيق الصلة بموسيقا الألفاظ ، إذ يتفنن الشاعر في ترديد الأصوات عن طريق تفننه في استخدام ألوان البديع ، حتى يكون للفظه نغمٌ يثير انتباه السامعين بألفاظه، والقلوب بمعانيه، ويهدف من خلال تكراره لأصوات وألفاظ معينة أن يسترعي آذانهم ، وهو يستخدم الطباق والجناس والتصريع و ... هذه الأنواع المختلفة يجمعها مرمى واحد وهو: الاهتمام بجمال الجرس ، وحسن وقع الألفاظ على الأسماع ، وهذا ما يزيد في وضوح موسيقا الشعر وبالتالي تأثيره .... (2).

وسنبدأ حديثنا **بالتصريع** ؛ فقد بلغ عدد القصائد غير المصرعة (13) قصيدة ، من أصل (34)قصيدة ؛ فالشاعر لم يكن يلتزم بالتصريع في كلّ قصائده ؛ كان منها ماجاء عفو الخاطر؛ وفجرت فيه الإحساس بالألم والحزن؛ ومن يعرف الشاعر عن قرب يجد فيه روح التمرد على عادات المجتمع البالية ، وربما انعكس ذلك على شعره ليخرج عن تقليد الشعر العمودي الملتزم بالتصريع ، والتصريع من أسس عمود الشعر عند المرزوقي ، ولكن الشاعر لم يلتزم به ، رّبما لأنّ لديه نزعة تمرد على بعض عادات المجتمع ، ثم انتقلت هذه النزعة إلى التمرد على مقومات الشعر، أو أنه كان يسير مع كلماته المتوائمة مع شعوره ؛ فلا يأبه للالتزام بالتصريع ، وإنما تنثال الكلمات منه انثيالاً ، ومن القصائد التي لم يلتزم فيها بالتصريع قوله :

تحُجُّ إليك روحي في خشوعٍ وحولكِ طفتُ سبعاً بابتهال(3)

ومن القصائد المصرعة :

فوق الغصونِ ورودُها تتدلّل والوردُ فوق غصونِه لا يذبلُ (4)[1]

فالتصريع يعطي مطلع القصيدة إيقاعاً جذاباً ، ثم تتوالى الأبيات تباعاً ، ويحتاج الشاعر إلى هذا الإيقاع المبدئي ليهيئ نفسه لتفريغ انفعالاتها على التوالي (1) .

أمّا **الطباق** ، فقد قلّ استخدام الشاعر له ، إلا ما جاء عفو الخاطر ، ونذكر بعض الأمثلة على ذلك في قوله :[2]

في لحظِها سِحْرٌ يبعثُرُ حيرتِي فأرى الظلامَ يشع حيثُ النّورُ (2)

فجمع بين الظلام والنور، وهذا التشابك اللغوي يجسد تشابكاً معنوياً بين صاحبي الفعلين ، ويضفي قيمةَ جماليةَ على البيت الشعري ، فالمحبوبة كالسحرِ بالنسبة له ؛ فيرى الظلامَ نوراً ، ويرى النور ظلاماً ، وكل طرفٍ في الطباق يوضح الطرف الآخر ويكشفه ويزيده جلاءً ، إذ ينضم النظير إلى نظيره ؛ فيغنيه ، ويكمله (3) ، ومثال آخر على ذلك :

والليلُ يسكنُ والنّهارُ بعينها من ثغرِها نحلُ المراعِي ينهلُ (4)

فقد جمع بين الليل والنهار ، وهما ظاهرتان متناقضتان اجتمعتا معاً في حدقة محبوبته بين البؤبؤ والبياض المحيط به ؛ فالكون كله اجتمع بنقيضيه اللذين لا يجتمعان إلا في عينها بين ظلامٍ ونورٍ وليلٍ ونهار .

فالطباق ليس له دور صوتي أو موسيقي مباشر ، ولكنه يقوي نسيج البيت الداخلي.

---

1 : فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، ص76 . 2

2 : خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ، ص277 . 3

3 : الحجار ، أنس : دموع على الورق ، ص81 . 4

4 : نفسه ، ص78 .

1:خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ، ص279 .

2 : الحجار ، أنس : دموع على الورق ، ص104 .

3: رومية ، وهب : أغراض أم رموز ، مقالة في عالم المعرفة ، ص168-169 .

4 :الحجار ، أنس : دموع على الورق ، ص78 .

5 : . العبد ، محمد : إبداع الدلالة ، ص36 .

6 : ابن جعفر ، قدامة : نقد الشعر ، ضبطه وشرحه : محمد عيسى منون ، ط1 ، ص24 .

7 : . العبد ، محمد : إبداع الدلالة ، ص35-36-37-38 .

8 : الحجار ، أنس : دموعٌ على الورق ، ص44-45 .

فهناك تناسبٌ بين الشطرين ؛ من حيث اللفظ والمعنى ؛ استخدامه، مستقلّ عن الآخر ، فكلّما تقرب منها وتودد إليها ؛ وعبرّ لها عمّا يختلج في داخله من شوقٍ وحنين ، فهي تهمل كل أحاسيسه ومشاعره ، فهو يبدي لها كل الحب ، وهي تقابله بالصدود ، وهذا مما أعطى نغماً موسيقياً للبيت ؛ لنتذوق جماله ونستمتع به .

وإذا انتقلنا إلى **الترصيع** نجد أن الشاعر قد أبدع في استخدامه ، والذي عرّفه الكثير من العلماء بأنّه: " من نعوت الوزن ... يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجعٍ أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف "(5)، ومنهم من رأى أن الشاعر يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحدٍ في التصريف (6)، ويمكن أن يكون الترصيع بين أجزاء الجملة الواحدة، و يمكن تقسيم البيت إلى أجزاء متساوية تقريباً، والوقوف عليها من دون أن تكون مسجوعة، وقد يكون سجعاً بين لفظين بالحرف نفسه (7). وندلل على ذلك بقوله :

(حمـاةُ) حُمّـى هـواهـا لا تُـفـارقـنـي قبـلَ ارْتيـاحِي بهـا أو بعـد إرهَـاقِي
هـي اقْتحـامُ الربيـعِ الحلـوِ في لُغتِي هـي افْـتـتـاحُ الـقَـوَافـي بـعـد إغـلاقِ
أفـوزُ فـي حُـبِّـهـا حـيـنـاً بـقـافـيـةٍ يعودُ يسـرقُ معنى الفوزِ إخفـاقِي (8)

فالشاعر في أبياته السابقة يراعي الترصيع ، فمدينة حماة هي الهوى والغرام والعشق ،وذكراها لا يفارقه في حالي تعبه و ارتياحه ، فالربيعُ يفجر كلماته، ويشرق بجماله صوره ومعانيه، وتنساب قوافيه انسياباً من دون إغلاقٍ ، فيسرقُ من حبها قوافيه وكلماته ؛فأضاف هذا الترصيع نغماً موسيقياً على الأبيات ،وأعطاها جماليةً لتجذب القارئ للاستماع ؛فيذوق سحر كلماته .

الإيقـاع الحـركي واللوني :

استطاع الشاعر ببراعته أن ينقل لنا بعض المشاهد؛ ويجعلنا نشاركها بالفِكر والأحاسيس والمشاعر؛ لدقة تصويره لها، ومن ذلك قوله:

تتجاهلُ الأشواقَ إن خطرَتْ فكأنها تمشي على حَدَقِي
تبُدِي صدوداً والحشا لهفٌ صبري على صّبارها النّزِقِ (1)[1]

فقائلاً: تتظاهر بعدم المبالاة ولكنه يعلم أنها تموت شوقاً وحرقةً ولهفةً للقائه ، فكلمة (الصدود) مصدر، وتكرار الدال فيها يدل على تكرار الصدّ مرةً بعد مرة ، وتأتي كلمة (لهفٌ) التي تقرأ بسرعة واقتضاب متناسبين مع ذلك القلب المتأهّب للقاء دوماً، وكلمة (الصّبار) موحية ؛ فالصّبّار فيه من كلمة الصّبر ، والشّدة في الصّاد والباء توحي بعمق الأشواك وتوغّلها، وكثرتها ، وكيف أن هذا الصّبّار (نزق) ، وهنا الكلمة تشف عن السرعةِ وعدم التّحمل .

وقد كرر كلمة صبري وصبّار ، وفيهما من الجناس ، مستفيداً من ذلك في توضيح معاناته وصبره وتجلّده ، فالشاعر عندما يتحدث عن نفسه يستخدم التكرار في الكلمات أو التشديد (صدود–صبّار) وعندما يتحدث عن المحبوبةِ يستخدم الكلمات المقتضبة (لهف– نزق) لكي نشعر بمدى التفاوت بين حاله وحالها في التعبير عن مشاعرهما من خلال إيقاع الكلمات.

ومما قاله بعد زيارته لمعرض الفن التشكيلي :

أطيـافُ سـحـرٍ عثرَتْ لـي مشِـيـتِي وكأنّ سيرِي لم يعدْ بمشيئتِي
فـعـلـى الـيـمـينِ طـلاسِـمٌ فـكّـتُ لـنـا وعلى اليسارِ هوىً يبدّدُ حيرَتِي

1 : الحجار ، أنس : دموعٌ على الورق ، ص32 .
2 : نفسه ، ص80 .

أمشـــــي وأســـــمعُ همسَ ألوانٍ ومـا نطقَتْ ، ولكن بوحُها في مهجَتِي (2)

فالأطياف سحرية استوقفته ، واستبطأت مشيته ، وجعلته خارجاً عن إرادته يسير على مهلٍ ليستمع ، وكأننا كنا معه في المعرض ، وكنا ننوي أن نرى اللوحات بسرعة ، ولكن سحر ألوانها جذبنا كي نسير على مهلٍ، ونستمتع بسحرها ، وننظر إلى اليمين لنرى الطلاسم التي فكّها سحر الفن وبريقه، ونلتفت يسرةً لنعيش حالة الهوى التي عاشها عندما رأى لوحاتٍ مرتبطة بذكريات لديه ، ثم مزج بين اللون والصوت ، فكان يسمع همس الألوان ،التي لم تنطق صراحةً ، ولكنها كانت تبوح بما في قلبه ، فالشاعر امتزج مع اللوحات ، لوناً ، وصوتاً ، وحركةً ، واستطاع أن يجعلنا نعيش هذا الإيقاع ، ونسير معه في ردهات المعرض.

فكانت كلماته منسابةً مع معانيه " وطبيعيٌ أن الكلمات ، صوتها ، وحتى مظهرها المجرد ، هي كل شيء بالنسبة للشاعر؛ فالإحساس بالكلمات هو الإحساس الشعري غير أن هذه الكلمات لها تداعيات تحمل العقل وراء الصوت إلى صورة مرئية و فكرة مجردة ، والشاعر حتى حين يغدو واعياً الكلمات في عملية التأليف يشعر بها ، وهي تصبغ وعيه ليس فقط بالصوت ، بل باللون والضوء والقوة أيضاً ، ولنقلْ ، باختصار :إنها تصبغه بالمعنى ، ولا يعتمد الشعر على جرس الكلمات فحسب ، وإنما على ترجيعاتها العقلية أيضاً " .(1).

واستخدم شاعرنا أيضاَ **الإيقاع اللوني** في تصويره الأشياء وتعبيره عنها فأبدع في استخدامها ، وذلك عندما قال :

في لحظِها سحرٌ يبعثُر حيرتي فأرى الظلامَ يشعُ فيه النّورُ (2)

فمن شدة إعجابه بها يصاب بالحيرة ؛ فيرى الظلام نوراً ، ويرى النور ظلاماً ، فقد تاه بينهما ولم يعد يميز ، والطباق هنا منح موسيقا النص جمالاً ناتجاً عن عملية الائتلاف التي قصدها الشعر ، حين استخدم المعنى وضده ، أو المعنى السلبي والإيجابي ، مما يثير ذهن القارئ وينشطه عندما يتلقى هذا التضاد . (3)

وكتب الحجار إلى الشاعر المرحوم عبد الوهاب الشيخ خليل(4) في أثناء تعرضه لوعكةٍ صحية قائلاً :

أيقظت نورَ البدرِ حيْنَ غفَا بدّدْتَ ظلمة ليلِ شكوانا (5)[1]

فبجمال شعره وعذوبته أيقظ نور البدر حين أظلم الليل لكثرة همومنا ، وكأن استيقاظ الشاعر من نومه ، واستعادته لعافيته ، كانت كمن يهزّ يده ، ويوقظ البدر من غفوته ، ويحرك يده ليزيل وشاح العتمة عن ليل الشكوى والأنين؛ فالبيت مزج بين إيقاع الحركة وتغير الحال ، وتغيّر اللون من عتمةٍ إلى نور ، ومن ظلمةٍ إلى فجر ، فنقل لنا الشاعر هذه الصورة الملونة ؛ ليتضافر النظر مع الفكر والخيال ، وتشكل صورةً متوهجةً تجذبنا إلى التمتع بالحياة ، وتمدّنا بالطاقة والحيوية والانسجام لنشاركه أحاسيسه ومشاعره.

1: ريد ، هربرت :1997 – طبيعة الشعر ، تر. عيسى العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ص43-44 .

2 : الحجار ، أنس : دموعٌ على الورق ، ص104 .

3 : خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ص 107

4 : شاعرٌ من مدينة حماة ، من مواليد 1926 ، يلقب بشيخ الشعراء .

5: الحجار ، أنس : دموعٌ على الورق ،ص95

6:نفسه ، ص95 .

ويصور لنا الشاعر لوحةً من لوحات الفنان (عزام فران) بقوله :

يا شعاعاً من تراتيلِ الضياءِ ودعاء هامَ حبّاً بالسّماءِ (6)

هذه اللوحة الجميلة كانت صوتاً أرسله الشاعر من روحِه ، فهو يمزج بين النور والتراتيل، ويجعل التراتيل الصوتية مصنوعة من النورِ ، ومن الدعاء عاشقاً للسماء ؛ فالشاعر يمتلك القدرة الفنية على مزج الإيقاعات بعضها ببعض.

ونلاحظ في شعره تموجاً في الإيقاع ، واختلافاً في النغمات بين البيت والآخر (1) ، والاختلاف في مستويات الإيقاع من أجل كسر"الرتابة الصوتية التي كثيراً ما تفضي إلى الضجر والمحافظة على شخصية النسج ، فلا يخرج عن طوره الشعري إلى طوره النظمي ، أي إنه قلل من تكلف النسج وما يشق عليه ، ويسيء إلى خطابه "(2)؛ ففي قوله:

فـنـجـانُ قـهـوتـه بـه غـزلٌ من سُكّرِ الأشواق حلاّه
الـقـلـبُ يـنـثـرُ شـوقَـهُ كـلـفـاً والعقلُ يبدِي كُلّ تقواهُ
فـكـمـا بـكـيـتُـك خـلـفَ قـافـيَـتِـي قيسٌ سيبكِي اليومَ ليلاهُ(3)

فالشاعرُ مولعٌ بمحبوبته ، وفنجان قهوته يتحلّى بشوقه إليها ، وقلبه يبدي كلّ حنينِه ؛فألفاظ الشاعر كانت حزينةً لفراق المحبوبة مثل: (بكيتك – ينثر شوقه – سيبكي – كلفاً) ، فقلبه يفيض بالشوق والحنين وعقله على قدرٍ كبيرٍ من الاتزان ، على الرغم من سيطرة العاطفة عليه .

الإيقـاع النفسـي :

هناكَ صلة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والجانب النفسي ؛**فالإيقاع النفسي** يؤكد معاني الكلمات ،ويعبر عن انفعالات الشاعر وفِكَره من خلالها ،ثم ينظمها في قالبٍ موزون عن طريق المزج بين الإيقاعين الداخلي النفسي ،والخارجي العروضي ، وقد عرّفه اليافي الإيقاع بقوله : "أنغامٌ خاصة ترتبط بالتجربة الشعورية الداخلية التي تختلف من شاعرٍ إلى آخر، ومن قصيدةٍ إلى غيرها " (4)، ويعرفه أحد الباحثين "القصيدة إيقاع حزين دافئ بلحظة إنسانية حانية، يتداخل فيه الحوار الصامت، والحركة، والألفاظ؛ لتولد سيلاً متدفقاً من المشاعر الإنسانية.... لم ينقل إلينا الشاعر هذه المشاعر ، ولم يعبر عنها بأي شكل من أشكال المجاز التقليدي ...لا تشبيه، ولا استعارة ، وإنما هناك الإيقاع النفسي الفياض هذا الإيقاع الذي تعاينه معاينة حدسية"(5)[1].

ونرى من خلال ذلك أن الإيقاع قد لايقصد به الوزن الموسيقي ، وذلك أن التجارب عند الشعراء متعددة ، والبحور الشعرية محدودة ؛ فالشاعر الحق عندما ينظم شعره يحاول أن يعبر عن كلّ ما بداخله من عواطف وتجارب مرّ بها ، واستقرت في داخله، وإذا تأملنا شعر الحجار نجد ذلك واضحاً عندما نظم قصيدةً يرثي فيها والده قائلاً :

أرى دنـيـا مِـنَ الأحـلامِ تـنـأى هناكَ ... إلى شواطئها خُذوني
بـهـا سـتـونَ عـامـاً قـدْ تـولّـتْ أتكملُ عشرةً أخرى سُنوني
إذا حُـمّ الـقضـاءُ وغـابَ نـجـمِـي وماتَ الشوقُ في القلبِ الحزينِ
زمـانٌ عشْـتُ فـيـه بـلا جـنـاحٍ أخبئُ ما يطيبُ فأنصِفُوْنِي (6)

1: خباز ، رود : الإيقاع في شعر وجيه بارودي ، ص14 .
2 : مرتاض ، عبد الملك : بنية الخطاب الشعري ، ص162 .
3: الحجار ، أنس : دموع على الورق ، ص36-37 .
4: نفسه ، ص38 .
5 : الحجار ، انس : دموعٌ على الورق ، ص71 .

فنلاحظ من خلال هذه الأبيات مدى تفاعل الشاعر مع كلماته ، وتعبيره عن حزنه على محبوبته ؛ فجاءت كلماته صادقة تنسكب في الروح ؛ فهو يتألم على حاله ويرى نفسه كالعصفور الذي كُسِر غصنه، ولم يعدْ قادراً على الطيران ؛ فالشاعر لجأ إلى الغموض ، وهذا مما يكسب الشعر خصوصيةً وجمالاً ؛ فإذا غاب نجمه وتألقه في سماء الشعر مات كل ما بداخله من شوقٍ وحنين " فالإيقاع النفسي ، يؤكد معاني الكلمات ، ويعبر عن انفعالات الشاعر وفكره من خلالها ، ثم ينظمها في قالبٍ موزون عن طريق المزج بين الإيقاعين الداخلي النفسي ، والخارجي العروضي ؛ ليكتمل بذلك البناء الكامل للقصيدة الناضجة "(1).

وقد ربط النقاد **الإيقاع** بالناحية النفسية والانفعالية إضافة إلى الناحية الصوتية، فالدكتور خليل موسى يلاحظ أن الإيقاع يقوم على وترين يؤثران في أذني المتلقي ونفسه هما : وترٌ خارجي " يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية ، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق ، وإذا كان الوتر الخارجي هو الصوت ؛ فإن صداه النغم النفسي ، ويكون في الأعماق السحيقة ، وإذا اكتفينا بالوتر الخارجي ؛ فإننا لا نحصل إلا على ترتيب الكلمات والحروف وفق شكلٍ متماثل في البنية والصورة . ويظل هذا الوتر يصدح ليملأ الآذان بإيقاع غنائي عذب ، ولكنه لا يتجاوزها إلى حدود النفس ، وإذا سيطر هذا الوتر على بنية القصيدة سيطرةً تامة ؛ فإنه ينسينا الوتر الداخلي ، ويلغي دوره شيئاً فشيئا"[1]ونجد ذلك واضحاً في قوله :

يا قطعةً من سكر

ذوبتها في قلبي

يا صورةً شعريةً في دفتري

يا بيدراً من شهوةٍ

يا وردةً تنام في قصائدي

فلتصبحي على ندى (2)

فمن شدة حبه لها ؛ يشعر وكأنها سكرٌ يذوب في القهوة ليستمتع بمذاقها ، ويراها صورةً شعرية تظهر في دفاتره ، فالشاعر أبدع في صوره لأنه كان صادقاً في تعبيره فـ" العواطف التي يحتويها الأدب الصادق هي عواطفٌ فردية استولت على الأديب نفسه ، وكان استيلاؤها عليه من القوة والحرارة بحيث يدفعه دفعاً إلى التنفيس عنها في صيغة فردية يحاول بها أن يثير نظيرها في غيره من الناس "(3)، فمن شدة تعلقه بها لا يستطيع يتنفس من دونها ، فهي ملاذه وقلبه ، وكانت كلماته منسابةً مع معانيه ، وملتاعة من شدة الألم والحنين والشوق ؛ ففي قصيدته (عيناك) عبر عن ذلك تعبيراً واضحاً وبارعاً بقوله :

عيناكِ سرُّ سكينَتِي وتوجُّسِي والبوحُ في شعرِي بحرفٍ أخرسِ
يا توءمَ البحرِ اختَصَرتُ مَرافئِي ترجَمتُها شوقاً بصوتِ النّورَسِ
روحي كعطرِ الياسمينِ تواضُعاً وأريجُ روحِكِ من غُرورِ النّرجسِ (1)

1 : خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ، ص32.
2 : الحجار ، أنس : دموعٌ على الورق ، ص86 .
3 :النويهي ، محمد : وظيفة الأدب ، ص93 .

فعيون المحبوبة هي مرفأ الاطمئنان ومكان السعادة ، وراحةً له ، فهو يقدم روحه له، ويقدم كل مايملك ، ومع ذلك تباديه بالغرور والجفاء ،فمشاعره وعواطفه ك"حركة تموجيّة في النفسِ ذات إيقاعٍ خاص تضاف إلى ذلك التقطيع حتى لتكاد تحجبه "(2) ، وفي قصيدته (نبوءة عشق)يتحدث فيها عن ألم رحيله عن المحبوبة ؛ فهو يتنفس من عطرها ؛ فكيف له أن يعيش من دونها ؟ وقد ملكت حياته ؛ فعندما غابت عنه يبكي معه الزمن لشدة حزنه على فراقها فيقول:

ودَّعـتـــهـــا وتَـكَسّـــــرَ الصّـــــمْـتُ من عطرِها إنّي تَنَفّسْتُ
رَحَـلَـتْ ومـاسَ الـدّمـعُ فـي حـدقـي يبكي معي لرحيلِها الوقتُ
كـانـت هُـنـا والـخَـوفُ يـرْبـكُـهـا وأنا صدىً رِعْشاتِها كُنْتُ
كـانـتْ صـــــروفُ الـدّهـرِ تُـطـعـنـنـا لا ماتَ رَوْنَقُها ولا متُّ(3)[1]

عندما رأى قلبها يعتصرُ من شدةِ الحزنِ لرحيله ، فتفتحت أنفاسه بعطرِ شذاها ، والخوف كان يسيطرُ عليها ؛ فكان لها الأمان والطمأنينة ، وعلى الرغم من مصاعب الدنيا ومشقاتها التي تقف عائقاً أمامنا ، لكنها لم تستطعْ أن تخبئ رونق جمالنا وبهجتنا في الحياة .

فالشاعر قد أبدع في تشكيل عالمه الشعريّ الخاص محاولاً أن يضفي عليه أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية ؛ فتلاحمت خيوط النسيج الشعوري للرؤية الشعرية عنده ؛ لتشكل هذا الإبداع الفني وتربط ببعضه ببعض على قدرٍ واضحٍ من الانسجام ؛ مما يضفي على نصوصه جمالاً وتميزاً.

البحور العروضية:

هناك نغماتٌ خاصة في الغناء الموسيقا تتناسب مع عواطف معينة ، ومعانٍ محددة ؛ فهي صوتها الطبيعي المعبر، وصورتها الحسية، التي تتجسد من خلالها كذلك المعاني الشعرية والعواطف الداخلية التي يمكن أن تتجسد في الأوزان العروضية المتعارف عليها ؛ فلا نظن أن الأسماء التي وضعها الخليل للبحور ، قد اختارها عبثاً ، بل هناك؛ غالباً رابط بين اسم البحر والمعاني التي كثر ورودها فيه ؛ كذلك قصر البحر، وطوله ، وحركاته ،و تتابع نغماته، وتغير تفعيلاته أو ثباتها و ..... (4).

أما عن علاقة **المعاني بالبحور** ، فقد اختلفت الأوزان باختلاف المعاني ، وكان اليونانيون هم السابقون إلى الربط بين الأمرين ،فأوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وغير أوزان المضحكات(1)، ومن خلال استقرائنا لشعر الشاعر أنس الحجار ؛ نجد أنَّه لم يخرج كثيراً عن الأوزان التقليدية المعروفة ؛ فاستخدم منها التام والمجزوء ، وأكثر ما استخدم من البحور ((البحر الكامل)) ، "فالبحر الكامل يصلح للكثير من الموضوعات ، ويقرب من اللين والرقة، وفيه نبرةٌ تهيج العاطفة ؛ ويشتد ويلين وفقاً لحالة الشاعر ، وفيه عجلةٌ ؛ لاحتواء شطره على تسعة مقاطع قصيرة ، وستة طويلة ، كما يتلاءم مع العاطفة القوية الحركة سواء أكانت فرحاً أم حزناً ".(2[2])فالحجارُ كان تارةً تشتد عاطفته وتارةً أخرى تلين ؛ واستطاع من خلال استخدامه للبحر الكامل أن يعبر عمّا يختلج في داخله من حزنٍ وفرح ، وشوقٍ وحنين .

1: الحجار ، أنس : سحر الأنوثة ، ص42 .
2 : اليافي ، عبد الكريم : دراسات فنية في الأدب ، ص223 .
3: الحجار ، أنس : سحر الأنوثة ، ص71 .
4 : خباز ، رود : الموسيقا في شعر ابن زيدون ، ص248 .
1: طاليس ، أرسطو : فن الشعر ، ص152 .
2 : النويهي ، محمد : الشعر الجاهلي ، ج1 ، ص60-61 .

وأحياناً كان ينظم شعره على شعر التفعيلة ، وأيضاً هناك الكثير من البحور العروضية التي لم يستخدمها الشاعر، و منها (الطويل – المقتضب – المنسرح) ، والجدول الآتي يوضح ذلك :

اسم المجموعة الشعرية	الكامل	الوافر	البسيط	المتقارب	الرمل	السريع
دموع على الورق	14	4	3	5	2	1
سحر الأنوثة	6	4	-	-	5	3

الخـاتمــة ونتائج البحث :

نجد من خلال ذلك أن دور الإيقاع كان له دورٌ بارزٌ في شعر الشاعر **أنس الحجار** بمختلف أنواعه **(الداخلي ، والخارجي ،والبديعي ، والحركي واللوني ،والنفسي)** فقد أسهمت كل أنواع ؛ لتشكل ميزةً بارزةً في شعره لأصالته ؛ فالإيقاع **الداخلي والخارجي** كان له دوراً كبيراً في إعطاء النص جمالاً ؛ **فالداخلي** بصوره وأفعاله وجناسه وطباقه وتكراره ، **والخارجي** ببحوره ووزنه ورويه ، فكانا منسجمين مع بعضهما ، وهذا مما حقق تماسكاً في النص ، أما **الإيقاع البديعي** فخلق جواً من المتعة ليجذب القرّاء لاستماع شعره ، وكما أبدع في استخدام الإيقاع **الحركي واللوني** لتصوير حركة المجتمع المحيط به ، ونقل كلّما يجري حوله بصورٍ جميلة ، وكذلك **الإيقاع النفسي** كان واضحاً في نقل مشاعر الشاعر وانفعالاته وكل ما يريد إلى المتلقي ، **والبحور العروضية** التي شكلت قالباً موسيقياً متلائماً مع غرض الشاعر ، لا من أجل الوزن فقط ، وبذلك توحّدت الإيقاعات المختلفة ؛ لتشكل مزيجاً إبداعياً ينقل إلينا تجربة الشاعر بلغةٍ أصيلة تدل على غنى معجم الشاعر اللفظي والمعنوي ، ومن خلال ذلك يمكننا القول إن الشاعر استطاع أن يعبر عن انفعالاته الداخلية المتنوعة ، والمختلجة في نفسه من خلال إيقاع نفسي معين ،وهذا الإيقاع كان يؤثر فينا إلى حدٍ كبيرٍ في أثناء القراءة ؛ فتتلون بتلون انفعالات الشاعر ،وكانت قصائده مرآة تجاربه ، ونجد في شعره نوعين من الموسيقا؛ داخلية متمثلة في الموسيقا اللفظية والصوتية والبديعية ، وخارجية تظهر من خلال عناصر الوزن المعروفة من **روي** ، **وبحر** ، **وقافية** ،والتفاعل بين الموسيقا الداخلية والخارجية يكوّن الشكل الشعري الذي مثل قصائد **أنس** الحجار ، فالشاعر والقارئ يلتفتان إلى تتابع الكلمات والفكر ، لأنهما وحدات مادية ومعنوية ، ويتشكل الإيقاع من ائتلاف هذه الوحدات ؛ فمن يدرك **الإيقاع الداخلي** للكلمات ، يستطيع أن يدرك انسجام الإيقاعين معاً .

المصادر:

- الحجار، أنس: المجموعة الشعرية (دموعٌ على الورق) ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق إدارة المخطوطات والنشر المسجلة برقم 136 ، تاريخ 2015 .
- الحجار، أنس : المجموعة الشعرية (سحر الأنوثة) ، الطبعة الأولى 1439 هجري – 2018م ، رقم الإيداع بدار الكتب المصرية 2018\ 4040 .

المـراجـع:

- ابن جعفر ، قدامة : نقد الشعر ، ضبطه وشرحه : محمد عيس منون ، ط1 ،
- أمين ، أحمد : النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط5 ، 1983 .
- أنيس ، إبراهيم : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1984 .
- البنداري ، حسن : تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1992 .
- خباز ، رود : رسالة ماجستير (الموسيقا في شعر ابن زيدون) ، جامعة حلب ، 1999م .
- رومية ، وهب أحمد : أغراض أم رموز ، مقالة في عالم المعرفة ، آذار ، العدد (207) الكويت .
- الطيب ، عبد الله : المرشد ، ج4 ، ق1 ، دار جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، الطبعة الثانية ، 1992 .
- الطيب ، عبد الله : المرشد ، ج1 ، دار السوادنية ، الخرطوم ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1970 .
- العبد ، محمد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي ، كلية الألسن ، دار المعارف ، جامعة عين شمس ، الطبعة الأولى 1988.
- عكو ، سلمى : أسس النقد الجمالي ، ط1، 2004 .
- قصبجي ، عصام : أصول النقد القديم ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب ، 1981 .
- الكفوي ، أيوب بن موسى الحسيني : الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ،
- مصطفى ، محمد عبد المطلب : اتجاهات النقد خلال القرنين (6-7) الهجريين ، دار الأندلس ،ط1، 1984 .
- مرتاض ، عبد الملك : بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران ، الجزائر ، بلا طبعة .
- موسى ، خليل : الحداثة في حركة الشعر المعاصر
- النويهي ، محمد : الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ،ج1 ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، بلا طبعة ، 1966- 1967 .
- الورقي ، سعيد : لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط3 ، 1984 .
- اليافي ، عبد الكريم : دراسات فنية في الأدب ، الطبعة الأولى ، 1963 .
- اليافي ، نعيم : الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث
- هو ، غراهام : مقالة في النقد ، تر . محيي الدين صبحي ، مطبعة جامعة دمشق

المعـاجـم

- أبو حرب ، محمد خير : المعجم المدرسي ، تدقيق ندوة النوري ، وزارة التربية ، ط1 .
- الشوابكة ، محمد علي ، ود. أنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العرو، دار بشير ، عمان ، الأردن، بلا طبعة ، 1991.
- صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري ، بيروت ، لبنان ، بلا طبعة، 1978 .
- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، الطبعة الأولى، 1986
- يعقوب، إميل : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، دار العلم للملايين ، بيروت، الطبعة الأولى، 1987 .

الازْدِواجُ اللُّغَوِيُّ فِي شِعرِ أَعشى هَمَدان
شِعرُ الغَزَلِ نموذجاً

د. علاء عبد العزيز عوده

(الإيداع: 24 حزيران 2019 ، القبول: 20 آب 2018)

المُلَخَّص

لكلِّ قصيدةٍ أو مُقطَّعَةٍ في الشّعر الأمويّ بناءٌ لغويٌّ يُبرزُ تعدّدَ الخصائصِ الأسلوبيّة للشّعراء؛ كلٌّ منهم حَسَبَ مقاصدِه الأدبيّةِ والفِكْريّةِ، ويتألّفُ هذا البناءُ منَ المضمونِ ذي الدّلالاتِ المُتنوّعةِ، ومنَ الشّكلِ (الهيكل) السّرديّ الخارجيّ، وعلى ذلك توجّه بعضُ الشّعراء إلى التّجديد في أساليب الشّعر التّعبيريّة لتحقيق التّأثير.

واللّافت للنّظر أنّ الشّعر الأمويّ لم يكن بمنأىً عن بواعث التّطوّر؛ لتنامي النّزعة العقلية عند عموم شعراء العصر، مع محاولاتهم التّوفيق بين العقل وما يستلزمه من طرق أبواب الفكر بمعانيه؛ والعاطفة وما تحركه في النّفوس من الأخيلة.

ومن هنا تتمثّلُ أهميّةُ البحث (**الازْدِواجُ اللُّغَوِيُّ فِي شِعرِ أَعشى هَمَدان شِعرُ الغَزَلِ نموذجاً**) في دراسةِ ما ضمّنته نماذجُ من شعر أعشى هَمَدان(ت83هـ) الغزليّ منْ ظواهر الازدواج اللّغويّ، بنوعيه التّركيبيّ، والمعجميّ، مَردوفةً بدراسة ما تقدّمه أنساقه من وظائفَ تربط أجزاء النّصّ، ومشفوعةً برصدِ ما تمتلكُه منِ جماليّاتِ التّشكيلِ اللّغويّ؛ وَفْقاً لثنائيّةِ الرّؤيةِ والرّؤيا.

يبدأ البحث ببيان منهجه، ويُبْنَى على مقدّمةٍ تتضمّنُ تعريف الازدواج، ثمّ يعرّف بمفهوم الازدواج، ويتناولُ بالدّراسةِ والتّحليلِ نماذجَ من شعر أعشى همدان متعدّدةً بتعدّدِ ظواهرها الفنّيّة، ويُختتمُ البحثُ بأهمّ النّتائج فيه، ثمّ بفِهرِس المصادرِ والمراجع.

الكلمات المفتاحية: أعشى همدان، الغزل، الشّعر، الشّعر الأمويّ، العصر الأمويّ، الأسلوب، الازدواج، اللغة.

The Linguistic Duplication in the Poetry of Asha Hamadan;The Love Poetry as a Sample

Dr.Alaa Abdul Azez Aodi

(Recevid:24 June 2019, Apccepted: 24 June 2019)

Poetry in general is the result of actuality. It affects and is affected by it.

And it suites the developments of motility, and the latest events.

Each poem in the Omayyad Poetry has a linguistic construction, that represents the multi _ characteristics of the poets' stylistics, according to their literary and religious culture.

And this construction consists of internal meaning, by its different references and the from with its on ternaries.

So, some poets turned to renewing their poetic construction to achieve affection.

It is clear that the Omayyad Poetry was affected by the reasons of development due to much political conflicts and the growing of mental desire in all the Omayyad poets, with their trials to balance the intellect for mentality, and the emotion that has a certain influency in oneself.

So, the importance of the research lies in (The Linguistic Duplication in the Poetry of Asha Hamadan;The Love Poetry as a Sample) and its studying and what it included of the poem of subjective unity and the introductions in imitation and the differences of the ruined introductions.

The research studies a group of The constructions of the art picture in the poem in the Omayyad age, concludes with the most important results , and reminds with resources and a authorities.

Abstract:

. أوّلاً: منهجُ البحث:

يسعى البحثُ إلى العنايةِ **بتحليلِ نماذجَ منْ نُصوصِ شعر أعشى همدان الغَزَليّة تحليلاً وصفيّاً**، وذلك بدراسةِ الازدواج في أبنيتِها الفنّيةِ، والحُكْمِ على تشكيلاتِها اللّغويّةِ، ويدرس ما تقدّمه أنساق الازدواج من وظائفَ تربط أجزاء النّصّ، ويعتني بما تنضوي عليه النّصوصُ الشّعريّة مِنْ مُضمرَاتِ الخطابِ وجماليّاتِ البناء الفنّيّ.

ثانياً: المقدمة:

ظهر التّجديد في الشّعر الأمويّ في أغراضِه وموضوعاته المتفرّعة، بدءاً بشعر السّياسة وما فيه من حِجاج وسجالات منطقيّةٍ، وإردافاً بشعر النّقائض الرّامي إلى دحضِ وجهة النظر الأخرى بالعقل والمنطق، يقول شوقي ضيف: " نهضتِ الحياةُ العقليّةُ في هذا العصرِ نُهوضاً واسعاً، كان من آثاره أن عمّت موجةٌ من المناظرات دينيّة وغير دينيّة، وتحت تأثير هذه المناظرات ألّفَ جريرٌ والفرزدقُ والأخطلُ نقائضَهم في الدّفاع عن قبائلهم أو عن قبائلَ أخرى، ومهاجمةِ الخصومِ ودَمْغِ حُججهم"[1].

ولا يقتصر التّجديد على النّقائض؛ وإنّما يُرى في شعر الغزل، وما فيه من قصائدَ اقتصرت عليه[2]، وأفكارٍ جديدة تحاولُ طرق باب العقل ابتكرها الشّعراء العشّاق دفاعاً عن حبّهم ، وصولاً إلى التّأثير في المعشوقات، والظّفَر بقلوبهنّ.

وقد برع **أعشى همدان(ت نحو83هـ)**[3] في غرض الغزل، بعد أنْ كثرت محبوباتُه، وتعدّدت زوجاتُه، وكان له مع كلّ واحدةٍ منهنّ مواقفُ وأشعارٌ، وإنّ قراءةً متأنّيةً في شعره تكشف ما يميّزُ غرض الغزل من سائر الأغراض، وتوضّحُ ما يَبرزُ في أبنيته الفنّيّة من ازدواجات لغويّة مقصودة، تتعدّدُ أنواعُها وأنساقُها، وتتفرّع بها الدّلالات الظّاهرةُ والمُضمَرَةُ، وتترابط بها

---

[1]) التّطوّر والتّجديد في الشّعر الأمويّ: شوقي ضيف، مديريّة الكتب والمطبوعات، حمص، د.ط، 1988. 1989م، ص9، وينظر: **المرجع نفسه:** ص75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 277. 278. 279. 280، وينظر: الشّعرُ الأمويُّ بين الفنّ والسّلطان: عبد المجيد زَرَاقِط، دار الباحث، بيروت، ط1، 1983م، ص315 وما بعدها.

[2]) يقول صلاح الدّين الهادي في تطوّر غرض الغزل في العصر الأمويّ: "استقلّتِ التّجاربُ الغزليّةُ بالبناءِ الفنّيّ للعملِ الشّعريّ (القصيدة أو المُقطّعة)، وظهرَ التّخصُّصُ في هذهِ التّجارِبِ، بينما لم يكنْ لفنّ الغزلِ وجودٌ مستقلٌّ قبلَ هذا العصرِ في الأعمّ الأغلبِ، فبالنّسبة لما وصلَ إلينا منْ غزلِ الجاهليّينَ، لم نقف إلّا على عددٍ قليلٍ جدّاً منَ القصائدِ الّتي أُفرِدَتْ للغزل"، اتّجاهات الشّعر في العصر الأمويّ: صلاح الدّين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1986م ص419، وينظر: التّطوّر والتّجديد في الشّعر الأمويّ: ص83، (بتصرُّف).

[3]) **أعشى هَمَدان:** هو" عبدُ الرّحمنِ بنُ عبدِ اللهِ بنِ الحارثِ بنِ نِظَامٍ بنِ جُشَمٍ الهَمدانيُّ، شاعرُ اليمانيّينَ بالكوفةِ، كانَ أحدَ الفقهاءِ القرّاءِ، ويُعَدُّ من شعراءِ الدّولةِ الأمويّةِ، وقالَ الشِّعرَ فعُرِفَ به، وكانَ منَ الغُزاةِ في أيّامِ الحجّاجِ، غزا الدَّيلمَ، ولهُ شعرٌ كثيرٌ في وصفِ بلادِهم ووقائعِ المسلمينَ معهم، وأُسِرَ فيها مُدّةً، ولمّا خرجَ عبدُ الرّحمنِ بنُ الأشعثِ انحاز الأعشى إليه، واستولى على سجستانَ معَه، وقاتلَ رجالَ الحجّاجِ الثّقفيّ، ثم جيء به إلى الحجّاجِ أسيراً بعد مقتلِ الأشعث، فأمر به الحجّاجُ فضُرِبتْ عنقُه سَنَةَ نَيّفٍ وَثَمَانِيْنَ، وقيل سنة ثلاثٍ وثمانين"، ترجمته وأخباره في: الأغاني: أبو الفرج عليٌّ بنُ الحسين الأصفهانيّ(ت356هـ)، تح: إحسان عبّاس وإبراهيم السّعّافين وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م، ج4، ص285 وما بعدها، والتّذكرة الحمدونيّة: ابن حَمْدون محمّد بن الحَسَن بن محمّد بن عليّ(ت562هـ)، تح: إحسان عبّاس وبكْر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م، ج3، ص120، ج4، ص215. 231، ج5، ص203، ج7، ص373، ج8، ص179، وسير أعلام النّبلاء: شمس الدّين محمّد بن أحمد بن عثمان الذّهبيّ (ت748هـ)، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط9، 1993م، ج7، ص205، والوافي بالوفيات: خليل بن أيبك الصّفدي(ت764هـ)، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط1، 2000م، ج18، ص98 . 99. 100.

التّراكيب، وتتنوّع معها أساليب التّعبير، تلك الّتي خرجت في معظمها مَخرج التّأثير والإقناع، وهو ما سيسعى البحث إلى دراسته في نماذجَ تنطبق في عموم خصائصها الفنّيّة على سائر أشعاره الغَزليّة.

. ثالثاً: الازدواجُ لغةً واصطلاحاً:

لم يعتن الدّارسون بالازدواج عنايَتَهم بسائر الظّواهر التّعبيريّة والبلاغيّة، ويتضمّن المصطلحُ دلالة المُزاوجةِ بين شيئينِ متقابلينِ ومنه: " السّماءُ زَوْجٌ والأَرضُ زَوْجٌ، والشّتاءُ زَوْجٌ والصّيفُ زَوْجٌ، واللّيلُ زَوْجٌ والنّهارُ زَوْجٌ، ويُجمعُ الزّوجُ أَزْوَاجاً وأَزَاوِيجَ، وقد ازْدَوَجَتِ الطّيرُ افْتِعالٌ... وازْدَوَجَ الطيرُ ازْدواجاً فهي مُزْدوِجَةٌ"[1]، **ولا يشتمل المدلول على ثنائيّة الضّدّ فحسبُ؛ وإنّما يدلُّ كذلك على الاقتران والتّماثُل والتّداخل واللُّصُوق،** ومنه: "الأَصل في الزَّوْجِ الصِّنْفُ والنَّوْعُ من كلّ شيءٍ، وكلُّ شيئينِ مُقترنينِ شكلينِ كانا أَو نقيضينِ فهما زوجانِ وكلُّ واحدٍ منهما زوجٌ"[2].

وعلى ذلك يُطلق الازدواجُ على المُزاوجة بين الألفاظ المتعدّدة ومدلولاتها المُتشابهة أو المتقابلة[3]، ولا يبتعد هذا المعنى عمّا ورد في الشّعر، يقول أبو الفتح عليّ بن محمّد بن الحسين البسْتِيّ(ت400هـ) في شعر متقارب الألفاظ متآلفِ الدّلالات[4]: **[من الوافر]**

فَكَمْ مَعْنًى بديعٍ تَحْتَ لَفْظٍ هُناكَ تَزاوَجَا أيَّ ازْدِوَاجِ [5]
كَراحٍ في زُجَاجٍ بَلْ كَرُوحٍ سَرَتْ في جِسْمِ مُعْتَدِلِ المِزَاجِ

ومن ثَمَّ يكون التّفاضلُ بين الشُّعراء في مدى قُدرةِ كلٍّ منهم على ترتيب الألفاظ في أنساقها لإبراز معانيها المتقابلة بجلاء، **مع حُسنِ مُواءمة المعاني مراتبَ المُخاطَبِ**[6]، بناءً على أنّ كلَّ نصٍّ شعريٍّ رسالةٌ لغويّة من المُرسِل (الشّاعر) إلى المُرسَل إليه (المتلقّي)، غايتها التّأثير.

وارتبط الازدواجُ في النّثر بحسن تماثل الفواصل والتحامها على تخيُّرٍ من لذيذ السّجع، يقول أبو هلال العسكريّ (ت بعد395هـ): "لا يحسنُ مَنثورُ الكلامِ ولا يَحلُو حتّى يكونَ مُزْدَوَجاً، ولا تكادُ تجدُ لبليغٍ كلاماً يخلو منَ الازدواج"[7]، فكلّما تقابلت الفواصل مبنيّةً على التّوازي التّركيبيّ بعيداً عن التّكلُّف في السّجع حقّقت الطّلاوةَ والرّقراق[8].

---

[1]) اللّسان: (زوج).

[2]) المصدر نفسه: (زوج).

[3]) ينظر: المصدر نفسه: (أمر، ليس)، (بتصرُّف).

[4]) الأبيات في: المنتحَل: أبو منصور الثّعالبيّ(ت429هـ)، نظر فيه وصحّحَ روايته وترجم شعراءه وشرح ألفاظه اللغويّة: أحمد أبو علي، المطبعة التّجاريّة، الإسكندريّة، د.ط، 1901م، ص23، وفي: معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص: عبد الرّحيم بن أحمد العبّاسيّ(ت963هـ)، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، د.ط، 1947م، ج3، ص216 . 217.

وينظر ترجمة البستي في المصدر نفسه: ص338

[5]) لصدر البيت في معاهد التّنصيص روايةٌ أخرى: " **فَكَمْ مَعْنًى لطيفٍ دَرْجَ لَفْظٍ** " ج3، ص216.

[6]) ينظر: عيار الشّعر: محمّد بن أحمد بن طَبَاطبَا العلويّ(ت322هـ)، تح: عبّاس عبد السّتّار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005م ص11 . 13، (بتصرُّف)، والوساطة بين المتنبيّ وخصومه: أبو الحسن عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ(ت366هـ)، صحّحه وشرحه: أحمد عارف الزّين، مطبعة محمّد صبيح وأولاده بميدان الأزهر، مصر، د.ط، د.ت، ص27 . 28.

[7]) كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر: تح: عليّ محمّد البجاويّ ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، ط1، 1952م، ص260.

[8]) يقول أبو هلال العسكريّ في حُسنِ ازدواج فواصل آي القرآن الكريم: " وكذلكَ جميعُ ما في القرآنِ ممّا يجرى على التّسجيعِ والازدواجِ مُخالفٌ في تمكينِ المعنى، وصفاءِ اللّفظِ، وتَضمُّنِ الطّلاوةِ والماءِ لما يجري مجراهُ منْ كلامِ الخَلْقِ، ألا ترى قولَه عزَّ اسمُه:(**والعَادِيَاتِ ضَبْحاً # فالمُورِيَاتِ قَدْحاً # فالمُغِيْرَاتِ صُبْحاً # فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً # فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعاً**)"، **القرآن الكريم: سورة العاديات، الآيات: 1 . 2 . 3 . 4 . 5،** كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر: ص260.

ومن أشمل تعريفات الازدواج قولُ أسامة بن منقذ (ت584هـ): " اعلمْ أنَّ الازدواجَ هوَ أنْ يُزاوجَ بينَ الكلماتِ والجُملِ كلامٌ عذبٌ، وألفاظٌ عذبةٌ حلوةٌ، كما قالَ اللهُ تعالى: **(فَمَنِ اعتَدَى عَلَيْكُم فاعتَدُوا عَلَيْهِ)** القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية: 194، وقال عزَّ وجلَّ: **(عليماً حكيماً) (غفوراً رحيما)** وأشباه ذلك، لأنّه ربّما يكونُ مختلفاً، وربّما يكونُ مُؤتلفاً، وربّما يكونُ كلمةً كلمةً، وربّما يكونُ كلمتينِ كلمتين"[1].

وبرَغمِ أنَّ الازدواجَ يُبنى على التّرادف أو التّقابل؛ لكنّه أعمّ دلالةً منهما، لأنّه يرتبط بالسّياق الشّعريّ[2]، وبالموقف الانفعاليّ، وتُبنى وظيفتُه على تكوين جُزءٍ لغويٍّ فاعلٍ في جميع عناصرِ التّشكيلِ اللّغويّ الأخرى، وصولاً إلى تلاحمِ أنساق الخطاب مع الموضوعِ لاستيعاب صورةِ النّصِّ الكلّيّة.

. رابعاً: المُناقشةُ والتّحليلُ:

كان لأشعار العصر الأمويّ وظيفةٌ إعلاميّةٌ مؤثّرة، فكلّما أحكِمَتْ صنعةُ الشّعر كان أبلغ تأثيراً في القلوب، وأسبقَ نفوذاً إلى الصّدور، ومن هنا توجّه بعضُ الشّعراء في العصر الأمويّ إلى التّلاعب بالألفاظ ومعانيها؛ والتّراكيب وسياقاتِها لتحقيق التّأثير المنشود، وهو ما يُرى في شعر أعشى همدان، الّذي كثر الازدواج في أشعاره الغزليّة، ويمكن دراسة أنواعه كما يأتي:

1. الازدواج التّركيبيّ:

وعمادُه بناء طرفي **التّركيب** على تكرارِ صفاتٍ معيّنةٍ لها **جَذرٌ لغويٌّ واحدٌ أو إشاراتٌ دلاليّةٌ واحدةٌ (التّكرار الاشتقاقيّ)**، يُؤتى بها في السّياق متجاورةً، أو متتابعةً على التّوازي، أو مُتقابلةً، لتحقيق تأثيراتٍ لفظيّةٍ وإيقاعيّةٍ ترتبطُ بدلالاتِ النّصّ الكلّيّة[3]، أو **لتأكيد نسبة الصّفة إلى موصوفها وثباتها فيه.**

وعلى هذا الحَذْوِ يسير أعشى همدان في بيان مذهبه في الحُبّ، فيعقد مقابلة في النّسيب بين لذّة الحياة في صحبة الحبيب؛ وحسرة الهجران الّتي تؤول إلى مرارة عَيش، ويفاضل بين مَن يُخلص في رابطة الحبّ ومن يتلجلج فيها، وهو يدعو زوجَه أمَّ عيسى (جَزلَةَ) إلى التّمسّك بعهد المودّة من جديد، بلا انقطاع أو مخادعة[4]، يقول مُستعطفاً[5]: **[من الرّمل]**

حَيِّيا جَزْلَةَ مِنِّي بِالسَّلامِ ... دُرَّةَ البَحْرِ وَمِصْباحَ الظَّلامِ

لا تَصُدِّي بَعْدَ وُدٍّ ثابِتٍ ... وَاسمَعِي يا أُمَّ عِيْسَى مِنْ كَلامِي

إنْ **تَدُومِي** لِي فَوَصْلِي **دائِمٌ** ... أَو تَهُمِّي لِي **بِهَجْرٍ أَو صِرامِ**

أَو تَكُونِي مِثْلَ بَرْقٍ **خُلَّبٍ** ... **خادِعٍ** يَلْمَعُ في عُرْضِ الغَمامِ

أَو **كَتَخْيِيلِ سَرابٍ مُعْرِضٍ** ... بِفَلاةٍ **أَو طُرُوقٍ في المَنامِ**

---

[1]) البديع في نقد الشّعر: أسامة بن منقذ، تح: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد الحميد، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، د.ط، د.ت، ص111 . 112.

[2]) يقول: عصام شرتح في وظيفة الازدواج: " يؤدّي الازدواجُ دوراً مُهمّاً في ازديادِ فاعليّةِ النّصّ وتماسكِه... وفي رَصْدِ أوجه التّرابطِ والانسجامِ والتّفاعلِ في بنيةِ النّصّ؛ بينَ الأبنيةِ الجزئيّةِ الصّغرى، والبنيةِ الكلّيّةِ الكبرى الّتي تجمعُها في هيكلٍ نحْويٍّ خاصّ "، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدويّ الجبل: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م، ص161.

[3]) ينظر: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده: أبو عليّ الحسن بن رشيق القيروانيّ الأزديّ(ت456هـ)، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص313، (بتصرُّف)، وينظر: ظواهر أسلوبيّة في شعر بدويّ الجبل: ص165، (بتصرُّف).

[4]) **جَزْلة:** طلّق أعشى همدان زوجَه أمَّ الجلال، وتزوّج امرأة اسمُها جزْلة، لكنّها سرعان ما مَلّته وتركته، بيْدَ أنّه كانَ شُغِفَ بها، فقرض الشّعر يستعطفها لتعود إليه. ينظر الخبر في: الأغاني: ج6، ص41 . 42.

[5]) ديوان أعشى همدان وأخبارُه: تح: حسين عيسى أبو ياسين، دار العلوم، الرّياض، ط1، 1983م، ص158 . 159، والأغاني: ج6، ص42.

مَـا عِـلْـمِـي إنْ كُـنْـتِ **لَـمّـا تَـعْـلَـمـي** وَمَـتَـى مَـا تَـقْـعَـلِـي ذاكَ تُـلامِـي
وَاذْكُـرِي **الـوَعْـدَ** الّـذي **واعَـدْتِـنِـي** لَـيْـلَـةَ الـنِّـصْـفِ مِـنَ الشَّـهـرِ الـحَـرامِ
راجِـعِـي الـوَصْـلَ وَرُدِّي نَـظْـرَةً لا تَـلِـجِّـي فِـي طِـمـاحٍ وَأَثـامِ [1]
وَإذا **أَنْـكَـرْتِ** مِـنِّـي شِـيْـمَـةً وَلَـقَـدْ **يُـنـكَـرُ** مَـا لَـيْـسَ بِـذامِ
فَـاذْكُـرِيـهـا لِـي أَزُلْ عَـنـهـا وَلا تَسْـفِـحِـي عَـيْـنَـيْـكِ بِـالـدَّمْـعِ السِّـجـامِ
وَأَرَى **حَـبْـلَـكِ رَثّـاً خَـلَـقـاً وَحِـبـالـي جُـدُداً غَـيْـرَ رِمـام**

يبني الشّاعر الازدواج التّركيبيّ على **التّكرار الاشتقاقيّ، وهو من تكرار اللّفظ والمعنى،** الّذي به تترابط السّياقات اللّغويّة، وتتّحد للتّعبير عن الرّسالة الشّعريّة، وفي كلا التّكرارينِ سعيٌ إلى الإقناعِ وتأكيد الدّلالة[2]، وهنا يتخيّر أعشى من أساليب الحجاج اللّغويّ المبنيّة على الازدواج ما يحقّق غايته، فإذا هو يعقد الازدواج على السّببيّة والمُسَبَّبيّة، وهذا ما كان في البيت الثّالث؛ بناءً على الشّرط الجازم في الفعل ((إنْ **تَدومِي** لي))، والجوابِ الاسميّ((**فوَصلي دائمٌ**))، لتأكيد تقلُّب عاطفة محبوبته، ثمّ ديمومة إخلاصه لها[3]، وهو ما يجعل فعل الشّرط الأوّل ((إنْ **تَدومِي**)) يتداخل في الدّلالة مع الجمل المعطوفة عليه ((**أَو تَهُمّي لِي بِهَجْرٍ** = **أَو صِرامٍ**)) تنبيهاً للمحبوبة على قسوة ما تهمّ به من القطيعة، وإنكاراً عليها ما تقترفه من الوعود الكاذبة ((**أَو تَكُونِي مِثْلَ بَرْقٍ خُلَّبٍ** = **خادِعٍ يَلْمَعُ**))، وانطلاقاً من السّعي إلى التّرابط الدّلاليّ في السّياق يربط الشّاعرُ معانيَ بيتٍ بآخرَ، فيستمرّ في المعنى الواحد ((**أَو كَتَخْيِيْلِ سَرابٍ مُعْرِضٍ**))، ((**أَو طُرُوقٍ في المَنامِ**))، وبذلك تزدوج التّراكيب لفظاً ومعنىً متضمّنةً معنى الحثّ على ترك الخديعة والهجران، والإتيان بما هو أهله من الوصال المُتجدّد.

وهذه الوظيفة الرّابطة الّتي يُفضي إليها الازدواج تميل بالنّصّ إلى **الوحدة الموضوعيّة،** الّتي **تتجاوز وحدة البيت إلى وحدة النّصّ،** لِتُكَوِّنَ سِلْكاً جامعاً يجمع أجزاء القصيدة، فلا تتبعثر تراكيبُها ولا تتشتّت دلالاتُها، وهو ما يسوقه الشّاعر على امتداد أبياته، **وصولاً إلى تقابلات لفظيّة متتابعة في التّراكيب،** تُفضي إلى الإفصاح عن عتاب الشّاعر محبوبته المتغافلة عن تلذّع قلبه لفراقها ((**مَا عِلْمِي** = **لَمّا تَعْلَمي**))، مذكّراً إيّاها بوعودها وعهودها في اللّيالي المباركة ((اذْكُرِي **الوَعْدَ** = الّذي **واعَدْتِنِي**))، مُستدرّاً عطفَها لتصارحه بما يسوءُها من خلائقه ((وَإذا **أَنْكَرْتِ** = وَلَقَدْ **يُنكَرُ**))، بَيْدَ أنّه يَخلصُ بالازدواج إلى مفاد يذمُّ فيه ضَعف حبّها، ويُنصف فيه إخلاصه المتجدّد نحوها ((وَأَرَى **حَبْلَكِ رَثّاً خَلَقاً** = **وَحِبالي جُدُداً غَيْرَ رِمامٍ**)).

وبرَغم أنّ دلالات الازدواج تمثّلت في صورة النّصّ الكلّيّة بتكرار اللّفظ والمعنى؛ لكنّه المقصود في غرض الغزل خاصّةً لإثارة الفِكْر والعاطفة، وهذا النّوع من التّكرار ممّا يعدّه ابنُ رشيقٍ القيروانيّ(ت456هـ) قبيحاً في عمدته، ما خلا ما يراه المُستَعذبَ **في مواضع الغزل والنّسيب،** يقول: " فإذا تكرّرَ اللّفظُ والمعنى جميعاً فذلك الخِذلانُ بعينِه، ولا يجبُ للشّاعرِ أنْ يُكرّرَ اسماً إلّا على وجهِ التّشوّقِ والاستعذابِ إذا كانَ في تغزُّلٍ أو نسيب"[4].

---

[1]) **طِماح:** " طَمَحَتِ المرأةُ تَطْمَحُ طِماحاً وهي طامحٌ نَشَزَتْ ببَعْلِها "، اللّسان: (طمح).

[2]) ينظر: لسانيّاتُ الخطاب وأنساق الثّقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة): عبد الفتّاح أحمد يوسف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص116. 117، (بتصرُف).

[3]) ينظر فرق الخطاب بين دلالات الجملة الفعليّة والجملة الاسميّة في: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر: ج2، ص 54 . 55 . 56 . 57 . 58 . 58 . 59، وينظر: في النّحْو العربيّ نقدٌ وتوجيهٌ: مهدي المخزوميّ، دار الرّائد العربيّ، بيروت، ط2، 1986، ص42، ومنْ أسرار اللّغة: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط6، د.ت، ص319 . 320.

[4]) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده: ج2، ص74.

وإنْ كان هذا التّكرارُ من المُستقبَحِ في أغراض الشّعر؛ إلّا أنّه مفيدٌ في النّسيب، ومقصودٌ في بناء اللّغة لإبراز العناية بالشّيء[1]، وهو ممّا يؤكّده ابن الأثير(ت637هـ)، يقول: " واعلمْ أنّ المُفيدَ منَ التّكرارِ يأتي في الكلام تأكيداً له، وتشييداً منْ أمرِه، وإنّما يُفْعَلُ ذلك للدّلالةِ على العنايةِ بالشّيء الّذي كرّرْتَ فيه كلامَك، إمّا مبالغةً في مدحِه أو في ذمّه"[2]، وعلى ذلك يُبرزُ مجموعُ التّكرارِ المُزدوج مبالغةً في استعطاف المحبوبة[3]، وحِرصاً على إقناعها بترك البِعاد، وحضّها على مراجعة أمرها لتعود إلى إعمار قلب زوجها وبيته.

وعلى هذه الطّريقة من التّكرار الاشتقاقيّ يبني أعشى همدان الازدواج التّركيبيّ، وعلى الرّغم من أنّ شواهد هذا النّوع معدودة في شعره الغزليّ؛ لكنّها مردوفة بأساليب الحجاج العقليّ بغيةَ التّأثير، والتّلاعب بِفكْر المتلقّي[4].

---

[1]) يقول الثّعالبيُّ(ت429هـ) في التّكرار: " التّكرار من سُنَنِ العربِ في إظهارِ العنايةِ بالأمر"، فقه اللّغة وأسرار العربيّة: أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل الثّعالبيّ (ت429هـ)، ضبطه وعلّق على حواشيه وقدّم له ووضع فهارسه: ياسين الأيّوبيّ، المكتبة العصريّة، بيروت، ط2، 2000م، ص421.

[2]) المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر: ج2، ص158.

[3]) من طريف الازدواج المتمثّل في **تكرار اللّفظ والمعنى** ما يجمعُ الاستعطافَ والعتابَ في قصيدة للشّاعر؛ يُثبّتُ فيها زوجَه الّتي ضاقت ذَرْعاً بفقره، ومنه: **[من البسيط]**

قالَتْ تُعاتُبُني عِرْسِي وَتَسْأَلُني ... أَينَ **الدَّراهِمُ عَنَّا وَالدَّنانِيْرُ**

فَقُلتُ أَنْفَقتُها وَاللَهُ يُخلِفُها ... وَالدَّهرُ ذُو مَرَّةٍ عُسْرٌ وَمَيْسُورُ

إِنْ **يَرْزُقِ اللهُ** أَعدائي **فَقَدْ رُزِقَتْ** ... مِنْ قَبْلِهِمْ في مَراعيها الخَنازيرُ

قالَتْ **فَرِزقُكَ** رِزْقٌ غَيْرُ **مُتَّسِعٍ** ... **وَمَا لَدَيْكَ مِنَ الخَيْراتِ قِطْمِيْرُ**

وَقَدْ رَضِيْتَ بِأَنْ **تَحْيا** عَلَى رَمَقٍ ... **يَوماً فَيَوماً** كَما **تَحْيا** العَصافيْرُ

الأبيات في: ديوان أعشى همدان وأخباره: ص129، والحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ)، تح: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبيّ، مصر، ط2، 1965م، ج7، ص62.

[4]) من شواهده ما جاء في قصيدة من واحد وعشرين بيتاً، نظمها في هجره زوجه أمَّ الجلال، وكان قد ملَّها، فكتب إليها ما يبيّن لها سبب هجره إيّاها، ومنها ما يأتي: **[من المتقارب]**

تَقادَمَ وُدُّكِ أُمَّ الجَلالِ ... فَطاشَتْ نِبالُكِ عِنْدَ النِّضالِ

وَطالَ لُزُومَكِ لِي جِقْبَةً ... فَرَثَّتْ قُوَى الحَبْلِ بَعْدَ الوِصالِ

وَكانَ الفُؤادُ بِها مُعجَباً ... فَقَدْ أَصْبَحَ اليَومَ عَنْ ذاكَ سالِي

صَحا لا مُسيْئاً وَلا ظالِماً ... وَلَكِنْ **سَلا سَلْوَةً** في جَمالِ

وَرُضْتِ خَلائِقَنا كُلَّها ... **وَرُضْنا خَلائِقَكُمْ** كُلَّ حالِ

وَقَد تَأمُرِينَ **بِقَطْعِ الصَّدِيْقِ** ... **وَكانَ الصَّدِيْقُ** لَنا غَيْرَ قالِ

فَبَعْضَ العِتابِ فَلا تَهلِكِي ... **فَلا لَكِ** في ذاكَ خَيْرٌ **وَلا لِي**

فَأَمْسَتْ **تَجِنَّ حَنِيْنَ** اللِّقا ... حِ مِنْ جَزَعٍ إِثرَ مَنْ لا يُبالِي

فَجِنِّي حَنِيْنَكِ وَاسْتَيْقِنِي ... بِأَنّا اِطَّرَحْناكِ ذاتَ الشِّمالِ

وَأَنْ لا رُجُوعَ فَلا تُكذِبِي ... **نَ ما حَنَّتِ** النِّيْبُ إِثرَ الفِصالِ

ديوان أعشى همدان وأخباره: ص154 . 155، والأغاني: ج6، ص41.

2. الازْدِوَاجُ المعجميّ (الإعداد):

يقومُ الازدواجُ المعجميُّ في التّراكيب على مقابلةُ لفظةٍ بلفظةٍ، أو لفظتين بلفظتين يجمعهما معنى قريب[1]، ويدخلُ هذا النّوعُ بابَ **الإعداد**، وهو كما يورد ابن حجّةَ الحمويُّ(ت837هـ) : " إيقاعُ أسماءٍ مُنْفردةٍ على سياقٍ واحدٍ، فإنْ رُوعِيَ في ذلكَ ازدواجٌ، أو مُطابقةٌ، أو تجنيسٌ، أو مقابلةٌ، فذلك الغايةُ في حُسنِ النَّسَق"[2].

كثر هذا الازدواج في شعر أعشى همدان، ومنه **مخاطبته** طيف محبوبته أمّ غالب المتجافي، واستدراره لوعات الاستعطاف لوصال جديد، وقد حرّك جمالُها في رَأْدَة الضّحى شَغَافَ قلبه، ممّا زاد شجوه، فغدا يصف جمالها وهو يلوك مرارة الفراق، يقول[3]: **[من الطّويل]**

أَلَـمَّ خَـيَـالٌ مِـنْـكِ يـا أُمَّ غَـالِـبِ فَحُيِّيْـتِ عَـنَّـا مِنْ حَبِيْـبٍ مُجَـانِـبِ

وَمَـا زِلْـتِ لِي **شَـجْواً** وَمَـا زِلـتُ مُقْصَـداً **لِـهَـمٍّ** عَـرَانِـي مِـنْ فِـرَاقِـكَ **نَـاصِـبِ**

فَمَـا أَنْسَ لا أَنْسَـى انْفِتَـالَـكَ في الضُّـحَى إِلَـيْـنَـا مَـعَ **الـبِـيْـضِ الـوِسَـامِ الـخَـرَاعِـبِ** [4]

تَـرَاءَت لَـنَـا **هَـيفَـاءَ مَـهضـومَـةَ الـحَشَـا لَـطـيـفَـةَ طَـيِّ الـكَشْـحِ رَيّـا الـحَـقـائِـبِ** [5]

مُـبَـتَّـلَـةً غَـرّاءَ رُؤْدٌ شَـبَـابُـهـا كَشَـمْسِ الضُّـحَى تَنْكَـلُّ بَيْنَ السَّـحَـائِـبِ [6]

فَـلَـمّـا تَـغَشَّـاهـا السَّـحَـابُ وَحَـوْلَـهُ بَـدَا حَـاجِـبٌ مِـنْـهَـا وَضَـنَّـتْ بِـحَـاجِـبِ

يقيم الشّاعر **ازدواجاً بين متوازيات دلاليّة**، تجمع نسقين وصفيّين، **النّسق الأوّل شعوريّ تجريديّ: ((مُجانِب، شَجْواً ، هَمٍّ، نَاصِبٍ))**، **((فَمَا أَنْسَ لا أَنْسَى))**، وهو المُقدّم لإبراز لوعة الهجران أمام محبوبته، **والنّسق الثّاني حِسّيٌّ**، يتفرّع فيه إلى وصف حُسنِ بياض محبوبته: **((البِيْضِ، غَرّاءَ))**، وجمال جسمها الّذي يجمع الرّشاقةَ **((هَيفَاءَ، مَهضومَةَ الحَشَا، لَطيفَةَ طَيِّ الكَشْحِ))** والامتلاءَ **((الخَرَاعِبِ، رَيّا الحَقائِبِ، مُبَتَّلَةً، رُؤْدٌ))**، إنّه ازدواج مبنيّ على ترادف مقصود، تتآلف به أنساق الخطاب فيما بينها للتّعبير عن المَوجِدة الموقفيّة، فضلاً عن أنّ التّلاعب بالمُزدوجات المترادفة يبرز جانباً من مقدرة الشّاعر اللّغويّة، وغنى حقوله المعجميّة، فالتّرادف كما يرى جلال الدّين السّيوطيّ(ت911هـ) يفيد: " التوسُّع في سلوكِ طرُقِ الفصاحةِ، وأساليبِ

---

[1]) ينظر: العمدة في محاسنِ الشّعر وآدابِه ونقده: ج1، ص258 . 259، والبديع في نقد الشّعر: ص112.

رُضْنا: " راضَ الدابّة يَرُوضُها رَوْضاً ورِياضةً ذلّلَها أو عَلّمها السّيْرَ، ورُضْتُ المُهْرَ أَرُوضُه رياضاً ورياضةً فهو مَرُوضٌ وناقةٌ رَيِّضٌ أَوّل ما رِيضَتْ وهي صَعْبةٌ"، اللّسان: (رضض). **النِّيبُ:** " النّاقةُ المُسِنّة، سَمَّوْها بذلك حينَ طالَ نابُها وعَظُم"، اللّسان: (نيب).

[2]) خزانة الأدب وغاية الأرب: تقيّ الدّين أبو بكر عليّ بن عبد الله بن حجّة الحمويّ(ت837هـ)، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار الهلال، بيروت، ط1، 1987م، ج2، ص390.

[3]) ديوان أعشى همدان وأخباره: ص76، تاريخ الرسل: ج5، ص608.

[4]) **انْفِتَالَك إلينا:** " انْفَتَل فلانٌ عنْ صَلاتِهِ أَي انْصَرفَ، ولَفَتَ فلاناً عنْ رأْيِهِ وفَتَلَه أَي صرَفَهُ ولَوَاه، وهو قَلْبٌ لَفَتَ، وفَتَلَ وَجْهَه عنِ القومِ صَرَفَه "، اللّسان: (فتل)، **وقد عدّى الشّاعرُ المصدرَ (انْفِتَالك) بحرف الجرّ (إلى)** قاصداً نَظَرَ المحبوبة إليه وليس انصرافَه عنه.

الخَرَاعِب: " الخَرْعَبَةُ الشّابّةُ الحَسَنةُ الجَسِيمةُ، وقيل: اللّيّنةُ الحَسَنةُ الخَلْقِ، وقيل: هيَ البَيْضاءُ، وامرأَةٌ خَرْعَبةٌ وخُرْعُوبةٌ رَقِيقةُ العَظْمِ كثيرةُ اللّحْم ناعمةٌ "، اللّسان: (خرعب).

[5]) **الحقائب:** المعنى العَجِيْزَةُ، ومنه: " الحَقِيبةُ الرّفادةُ في مُؤَخَّر القَتَبِ، والجمع الحَقائبُ وكلُّ شيءٍ شُدّ في مؤَخَّر رَحْل أَو قَتَب فقد احْتُقِبَ"، اللّسان: (حقب).

[6]) **مُبتَلّة:** " البَلّة من البَلل والخير"، اللّسان: (بلل).

غرّاء: " الأَغَرُّ الأَبيضُ، وقومٌ غُرّان، ووَجْهٌ غريرٌ حسنٌ وجمعه غُرّان"، اللّسان: (غرر).

رُؤْدٌ: " الرُّؤْدَة الشّابّةُ السّريعةُ الشّبابِ معَ حُسنِ غذاءٍ، والجمْعُ أَرْآدٍ وتَرَأَّدَتِ الجاريةُ تَرَؤُّداً وهو تثنّيها منَ النّعمة"، اللّسان: (رأد).

البلاغةِ في النَّظمِ والنّثرِ، وذلك لأنَّ اللّفظَ الواحدَ قد يتأتَّى باستعمالِهِ معَ لفظٍ آخرَ السَّجْعُ والقافيةُ والتَّجْنِيسُ والتَّرصِيعُ، وغيرُ ذلكَ منْ أصنافِ البديعِ، ويتأتَّى ذلك باستعمالِ مُرادِفِهِ معَ ذلكَ اللَّفظ"[1]، ويبدو أنّ هذا التّقابل المزدوج بين **مستويي التّجريد والحِسّ** له غاية تأثيريّة، تهدف إلى تحقيق التّوازن الانفعاليّ في صورة النّصّ الكلّيّة، بناءً على إقناع المتلقّي بمسلك الشّاعر في حبّه، على أنّ صراع الهوى المُعتملَ في فؤاده له مسوّغاته المنطقيّة، وهي أنّه لا يمكن لعينٍ رأت جمال المحبوبة إلّا أن تسوقها حشاشة الحبّ، وبذلك يحقّق الازدواجُ وظيفةَ ربطِ أجزاءِ النّصّ؛ مُمثِّلاً في المُضمَرِ سعياً إلى الانتصار على آلام البعاد بوصف مفاتن المحبوبة، ومتضمّناً في المُعلَنِ معنى التّزلّف إلى قلبها.

ومن مثيل ازدواج الحقول المعجميّة ما ساقه أعشى في مقام تذكّره أيّام الصِّبا في الخاليات البارحات، وهو يلهو مع الكواعب البِيْضِ الحِسان، يقول[2]: **[من المتقارب]**

فَإِنْ أُمْسِ قَدْ لاحَ فِيَّ المَشِيْـ ـبُ أُمَّ البَنِيْنَ فَقَدْ أَنذُرُ

رَخاءً مِنَ العَيْشِ كُنَّا بِهِ إِذِ الدَّهْرُ خَالٍ لَنا مُصْحِرُ

وَإِذْ أَنا فِي عُنْفُوانِ الشَّبا بِ يُعْجِبُنِي اللَّهْوُ وَالسُّمَّرُ

أَصِيْدُ الحِسَانَ وَيَصْطَدْنَنِي وَتُعْجِبُنِي الكاعِبُ المُعْصِرُ [3]

وَبَيْضَاءُ مِثْلُ مَهاةِ الكَثِيْـ ـبِ لا عَيْبَ فِيْها لِمَنْ يَنْظُرُ [4]

كَأَنَّ مُقَلَّدَها إِذْ بَدا بِهِ الدُّرُّ وَالشَّذْرُ وَالجَوْهَرُ [5]

مُقَلَّدُ أَدْماءَ نَجدِيَّةٍ يَعِنُّ لَها شادِنٌ أَحْوَرُ [6]

كَأَنَّ جَنَى النَّحْلِ وَالزَّنجَبِيْـ ـلِ وَالفارِسِيَّةِ إِذْ تُعْصَرُ [7]

يُصَبُّ عَلى بَرْدِ أَنْيَابِها مُخالِطَهُ المِسْكُ وَالعَنْبَرُ

وردتْ معاني الغزل الحِسّيّ عفوَ الخاطر، وهو ما يناسبُ مقام الشّاعر المُتصابي، المفتتنِ بمودّات النّساء، ذاك الّذي تلازمه رغبةٌ جامحة في العودة إلى أيّام اللّهو مع كلّ وَسيمة حَسَّانة، وفي هذا يطابق المقالُ الشّعريُّ المقامَ الغَزليّ، فيقومُ **الازدواجُ على وضوح المعاني، وتجاورها في الكلام المُتّصل**، ولا سيّما أنّ بناء شعرِ أعشى همدان يتّسم عموماً **بالإيجاز بعيداً عن**

---

[1]) المُزْهِرُ في علومِ اللّغةِ وأنواعِها: عبد الرّحمن بن محمّد جلال الدّين السّيوطيّ (ت911هـ)، تح: محمّد أحمد جاد المولى بك ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجّاوي، مكتبة دار التّراث، القاهرة، ط3، د.ت، ج1، ص406.

[2]) الأبيات في: ديوان أعشى همدان وأخباره: ص119، والأغاني: ج6، ص32 . 33.

[3]) **الكاعب:** " الكَعابُ بالفتح المرأَةُ حين يَبْدو ثَدْيُها للنُّهود"، اللّسان: (كعب).

المُعصِر: الفتاة التي بلغت، ومنه: " المُعْصِرُ هي التي راهقت العِشْرِينَ، وقيل: المُعْصِر ساعة تَطْمِث"، اللّسان: (عصر)، وينظر مادّتي (خبأ، عنس).

[4]) **مَهاة:** "المَهاةُ بَقرةُ الوحشِ، سُمِّيت بذلك لبياضها على التشبيه بالبِلَّوْرَة والدُّرَّة، والجمع مَهاً ومَهَوات "، اللّسان: (مها).

[5]) **الشَّذْر:** " قِطَعٌ من الذَّهَبِ... والشَّذْرُ أَيضاً صغارُ اللّؤلؤِ شبَّهها بالشَّذْرِ لبياضها"، اللّسان: (شذر).

[6]) **أدْماء:** " الأُدْمةُ في الإِبِلِ والظِّباءِ بَياضٌ، يُقالُ: ظَبْيَةٌ أَدْماء"، اللّسان: (أدم). **الشّادِن:** ولد الظَّبية.

[7]) **الفارسيّة:** الخمر.

الإغراب، ولعلّه السّببُ في استحسان بعضِ رواة الشّعر ونقّادِه، فإذا **الأصمعيُّ**(ت216هـ) يمدحُه قائلاً: "**هو منَ الفحول، وهو إسلاميٌّ كثيرُ الشّعر**"[1].

وهنا يبني الازدواج على مصاحبات لغويّة متجاورة في النّسق الشّعريّ **فيها تطويعُ المحسوسات لتحقيق التّأثير**، فيصبحُ الوصالُ رخاءً في وقتٍ أصحرتْ فيه الحياةُ على البَشر؛ ما خلا العشّاقَ **((خَالٍ لَنا، مُصْحِرُ))**، ثمّ تتفرّع **الدّلالات المُتجاورة** إلى تذكّر ما كان في ربيع الشّباب من لهوٍ وسَهَر[2] **((اللَّهْوُ، السُّمَّرُ))**، وما رافقهما في الخوالي من ألاعيب المُتيّمينَ، **الّتي تَنمي أخبارُها بحُظوة الشّاعر من قلوب معشوقاته ((أَصِيْدُ، يَصْطَدْنَنِي))** ، على أنّ فَتَيَاتِه ممّن رَبا حُسنُهنَّ، وأنّه المُتفرّدُ بصحبتهنّ **((الكاعب، المُعْصِر))**، والمُتنعّمُ ببياضِهنَ الوضّاح كاللآلي **((بيضاء، الدُّرُّ، الشَّذْرُ، الجَوْهَرُ))**، **((مُقَلَّدَها مُقَلَّدُ أَدْماءَ))**، **((مَهاة، شادِن))**، فضلاً عن طِيبِ رِيقِ غانياته **((جَنَى النَّحْلِ وَالزَّنجَبِيْل))**، وما فيه من نَفْح العِطر **((المِسْكُ، العَنْبَرُ))**.

وبذلك حقّق الازدواجُ **وظيفة الرّبط بين أنساق النّصّ بناءً على التّجاور الدّلاليّ**، يقولُ **ابنُ طباطبا:** " وينبغي للشّاعر أنْ يتأمّلَ تأليفَ شعرِهِ، **وتنسيقَ أبياتِه، ويقفَ على حُسنِ تجاورِها** أو قبحِهِ، فيلائمُ بينَها **لتنتظمَ له معانيها، ويتّصلَ كلامُه فيها**"[3].

تقنيّةُ الاسترجاعِ؛ المبنيّةُ على التّذكُّر، وتقوم كما يرى الدّارسون على: " سردِ حوادثَ أو أقوالٍ أو أعمالٍ وقعتْ في الماضي"[4]، ممّا يشدُّ أواصرَ الفِكْرِ تجاهَ ما يُعرضُ منَ الأحداثِ والأخبارِ المتفرّعةِ، وهو ما ساعدت الأفعالُ الماضيةُ **((قَدْ لاحَ، كُنَّا بِهِ))**

---

[1]) الأغاني: ج6، ص44، وينظر: سير أعلام النّبلاء: ج4، 185.

[2]) من صور هذا الازدواج المعجمي ما قرضه أعشى همدان من نسيب يستذكر فيه محبوبته جُملَ، وقد طار قلبه شَعاعاً إليها بعدما رحلت مع أيّام الصِّبا، مؤكّداً لها رسوخ عُقدة الهوى في سويداء قلبه برغم حَسَد المبغضين، ومنه: **[من السّريع]**

يـا أَيُّـهـا الـقَـلْـبُ الـمُـطِـيْـعُ الـهَـوَى	أَنَّـى اعـتَـراكَ الـطَّـرَبُ **الـنّـازِحُ**
تَـذكُـرُ جُـمْـلاً فَـإذا مـا نَـأَتْ	**طَـارَ شَـعـاعـاً** قَـلـبُـكَ الـطَّـامِـحُ
هَـلّا تَـنـاهَـيْـتَ وَكُـنْـتَ امـرِءاً	**يَـزْجُـرُكَ الـمُـرشِـدُ وَالـنّـاصِـحُ**
مـالَـكَ لا تَـتْـرُكُ جَـهْـلَ الصِّـبـا	وَقَـدْ عَـلاكَ الشَّـمَـطُ الـواضِـحُ
فَصـارَ مَـنْ **يَـنْـهـاكَ عَـنْ حُـبِّـهـا**	لَـم تَـرَ **إلّا أَنَّـهُ كـاشِـحُ**
يـا جُـمْـلُ **مـا حُـبِّـي لَـكُـمْ زائِـلٌ**	عَـنِّـي **وَلا عَـنْ كَـبِـدِي نـازِحُ**
حُـمِّـلـتُ **وُدّاً لَـكُـمُ خـالِصـاً**	**جِـدّاً** إذا مـا **هَـزَلَ الـمـازِحُ**

الأبيات في: ديوان أعشى همدان وأخباره: ص97، والأغاني: ج6، ص52، والحماسة البصريّة: صدر الدّين عليّ بن أبي الفرج بن الحسن البصريّ (ت659هـ)، تح: مختار الدّين أحمد، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط1، 1983م، ج1، ص190.

[3]) عيار الشّعر: ص129.

كاشِح: " العدوُّ الباطنُ العداوةِ كأَنّه يطويها في كَشْحِهِ، أَو كأَنّه يُوَلّيكَ كَشْحَه ويُعْرِضُ عنكَ بوجهه والاسمُ الكُشاحة"، اللّسان: (كشح).

[4]) بناءُ الرّوايةِ العربيّةِ السّوريّةِ: سمر روحي الفيصل، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995، ص168.

تعدّدت مصطلحاته: منها (السّوابق) ينظر: مدخل إلى نظريّة القصّة: سمير المرزوقيّ، جميل شاكر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ط، 1985م، ص80، ومن التّسميات (السّرد الاستذكاريّ) ينظر: بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء ، الزّمن، الشّخصيّة): حسن بحراويّ، المركز الثّقافيّ

على إبرازه، مردوفةً بتكرار ظرف الزّمان الماضي **(إذْ)**، وتُوازيها في النّسق الأفعالُ المضارعة **((أَذْكُرُ، يُعْجِبُنِي، أَصِيْدُ، يَصْطَدْنَنِي))**، الّتي كانت بجملها القصيرة تربط الحاضرَ بالماضي، على أنّ حبائل التّصابي الّتي كانت في عنفوان الشّباب لمّا تنقطع بعدُ، بل هي مستمرّةٌ، ممّا يعكس الموقف الانفعاليّ المعتمل في نفْسِ الشّاعر؛ التَّوّاقة إلى الغانيات بِرَغمِ الكِبَر والمَشيب.

. خامساً: نتائج البحث:

برز لنا في هذا البحث ما يأتي:

1 . تمثّل الازدواج اللّغويّ بنوعيه التّركيبيّ والمعجميّ في بناء شعر أعشى همدان الغزليّ، وكانت الحظوة للازدواج المعجميّ، في حين كانت شواهد الازدواج التّركيبيّ معدودةً.

2 . بُني الازدواج التّركيبيّ على التّكرار الاشتقاقيّ، وهو من تكرار اللّفظ والمعنى، وعلى العناية بتنسيق أساليب الحجاج اللّغويّ في أنساق الخطاب، مردوفةً بتقابلات لفظيّة لتأكيد الدّلالة وتحقيق الإقناع والتّأثير.

3 . أقام أعشى همدان الازدواج المعجميّ على متوازيات دلاليّة متقابلة، وعلى مُصاحِباتٍ لغويّةٍ متجاورة، تجمع أنساقاً وصفيّةً، تربط التّجريدَ بالحِسّ، والفِكْرَ بالعاطفة لتحقيق التّوازن الانفعاليّ في صورة النّصّ الكلّيّة.

4 . مال الازدواج بنوعيه إلى تحقيق الوحدة الموضوعيّة في أنساق الشّعر الغَزليّ، الّتي تتجاوز وحدة البيت إلى وحدة النّصّ، لِتُكَوِّنَ سِلْكاً جامعاً يجمع أجزاء القصيدة، ويعبّر عن مَفادِ الرّسالة الشّعريّة.

فِهرسُ المصادر

. القرآن الكريم.

1 . **الأغاني:** أبو الفرج عليٌّ بنُ الحسين الأصفهانيّ(ت356هـ)، تح: إحسان عبّاس وإبراهيم السّعّافين، بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م.

2 . **البديع في نقد الشّعر:** أسامة بن منقذ، تح: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد الحميد، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، د.ط، د.ت.

3 . التّذكرة الحمدونيّة: ابن حَمْدون محمّد بن الحَسَن بن محمّد بن عليّ(ت562هـ)، تح: إحسان عبّاس وبكْر عبّاس، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

4 . **الحماسة البصريّة:** صدر الدّين عليّ بن أبي الفرج بن الحسن البصريّ (ت659هـ)، تح: مختار الدّين أحمد، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط1، 1983م.

5 . **خزانة الأدب وغاية الأرب:** تقيّ الدّين أبو بكر عليّ بن عبد الله بن حجّة الحمويّ(ت837هـ)، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار الهلال، بيروت، ط1، 1987م.

6 . **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب:** عبد القادر بن عمر البغداديّ(ت1093هـ)، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م.

7 . **ديوان أعشى همدان وأخبارُه:** تح: حسين عيسى أبو ياسين، دار العلوم، الرّياض، ط1، 1983م

العربيّ، الدّار البيضاء، ط2، 2009م، ص123، ومنها (السّوابق الزّمنيّة والاسترجاع) ينظر: بناء الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصِرة (روايات تيّار الوعي نموذجاً): مراد عبد الرّحمن مبروك، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998م، ص23.

8 . **سِيَر أعلام النّبلاء:** شمس الدّين محمّد بن أحمد بن عثمان الذّهبيّ (ت748هـ)، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط9، 1993م.

9 . العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده: أبو عليّ الحسن بن رشيق القيروانيّ الأزديّ(ت456هـ)، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط5، 1981م.

10 . **عيار الشّعر:** محمّد بن أحمد بن طَبَاطبَا العلويّ(ت322هـ)، تح: عبّاس عبد السّتّار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005م.

11 . فقه اللّغة وأسرار العربيّة: أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل الثّعالبيّ (ت429هـ)، ضبطه وعلّق على حواشيه وقدّم له ووضع فهارسه: ياسين الأيّوبيّ، المكتبة العصريّة، بيروت، ط2، 2000م.

12 . كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكريّ (ت بعد395هـ)، تح: عليّ محمّد البجاويّ ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، ط1، 1952م.

13 . **لسان العرب:** محمّد بن مكرم بن عليّ، أبو الفضل، جمال الدّين ابن منظور الأنصاريّ الإفريقيّ (ت711هـ)، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

14 . **المثَل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر:** أبو الفتح ضياء الدّين نصر الله بن محمّد ابن محمّد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصلّيّ (ت637هـ)، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ، مصر، د.ط، د.ت.

15 . **المُزْهِرُ في علومِ اللّغةِ وأنواعِها:** عبد الرّحمن بن محمّد جلال الدّين السّيوطيّ (ت911هـ)، تح: محمّد أحمد جاد المولى بك ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجّاوي، مكتبة دار التّراث، القاهرة، ط3، د.ت.

16 . **معاهد التّنصيص على شواهد التّلخيص:** عبد الرّحيم بن أحمد العبّاسيّ(ت963هـ)، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، د.ط، 1947م.

17 . **المُنْتَحَل:** أبو منصور الثّعالبيّ(ت429هـ)، نظر فيه وصحّحَ روايته وترجم شعراءَه وشرح ألفاظه اللغويّة: أحمد أبو علي، المطبعة التّجاريّة، الإسكندريّة، د.ط، 1901م.

18 . **الوافي بالوفيات:** خليل بن أيبك الصّفدي(ت764هـ)، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، ط1، 2000م.

19 . **الوساطة بين المتنبيّ وخصومه:** أبو الحسن عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ(ت366هـ)، صحّحه وشرحه: أحمد عارف الزّين، مطبعة محمّد صبيح وأولاده بميدان الأزهر، مصر، د.ط، د.ت.

فِهرسُ المراجع

1 . اتّجاهات الشّعر في العصر الأمويّ: صلاح الدّين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1986م.

2 . **بناءُ الرّوايةِ العربيّةِ السّوريّةِ:** سمر روحي الفيصل، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995م.

3 . بناء الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصِرة (روايات تيّار الوعي نموذجاً): مراد عبد الرّحمن مبروك، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998م.

4 . بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة): حسن بحراويّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط2، 2009م.

5 . التّطوّر والتّجديد في الشّعر الأمويّ: شوقي ضيف، مديريّة الكتب والمطبوعات، حمص، د.ط، 1988. 1989م.

6 . الشّعرُ الأمويُّ بين الفنّ والسّلطان: عبد المجيد زَرَاقِط، دار الباحث، بيروت، ط1، 1983م.

7 . ظواهر أسلوبيّة في شعر بدويّ الجبل: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م.

8 . **في النّحْو العربيّ نقدٌ وتوجيهٌ:** مهدي المخزوميّ، دار الرّائد العربيّ، بيروت، ط2، 1986.

9 . **لسانيّاتُ الخطاب وأنساق الثّقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة):** عبد الفتّاح أحمد يوسف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.

10 . **مدخل إلى نظريّة القصّة:** سمير المرزوقيّ، جميل شاكر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ط، 1985م.

11 . منْ أسرار اللّغة: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط6، د.ت.

أَثَرُ الحَذْفِ والذِّكْرِ في جَمَاليَّاتِ الأُسْلُوبِ

***د. مصطفى احمد اليوسف الضايع**

(الإيداع: 28 آب 2019 ، القبول: 31 تشرين الأول 2019)

المُلَخّصُ:

تتركبُ الجملةُ في اللغةِ العربيةِ من مُسْنَدٍ ومُسْنَدٍ إليه وبعضِ المتعلقات؛ يُذكرُ بعضُها ويُحذفُ بعضُها الآخر، ولا شكَّ في أنَّ لكلِّ حذفٍ أو ذكرٍ أثراً في جماليةِ الأسلوبِ، وبحثنا هذا سيحاولُ التركيزَ على أسلوبَي الحذفِ والذكرِ وبيانَ الأثرِ الجماليِّ لاستعمالِهما، فقد يردُ اللفظُ مذكوراً في موضعٍ، محذوفاً في موضعٍ آخرَ، وقد يُسَاقُ الكلامُ تاماً بجميعِ عناصرِه، وقد يسقطُ منه عنصرٌ ما، وينضبطُ ذلك كلُّه في إطارِ نظريةِ النَّظْمِ، التي تقومُ على توخّي قواعدِ النحو، ومراعاةِ مقتضى الحالِ، فمقامُ الحذفِ غيرُ مقامِ الذِّكْرِ، ولكلٍّ منهما دلالاتٌ جماليةٌ ومعانٍ بلاغيةٌ، يدلُّ عليها المعنى ويقتضيها سياقُ الكلام.

الكلمات المفتاحية: الحذفُ والذِّكْرُ، المُسْنَدُ والمُسْنَدُ إليه، النَّظْمُ القرآنيُّ، جمالياتُ الأسلوبِ.

***دكتوراه في اللغة العربية – اختصاص البلاغة العربية**

The Effect Of Deletion and Mention on Esthetics of The style

*Prof: Mustafa Ahmad Alyussif Al-dhaye

(Received:28 August 2019,Accepted:31 October 2019)

Abstract:

The sentence in Arabic is compounds of underpinned and was undereinned on it and some of belongings, some of them come mentioned and some deleted. No doubt that every deletion or mention has an effect on the Asthetic of the style, this our research is trying to concentrate on the two style of deletion and mentioning, and clearifying the asthetic effect of using them, The pronunciation may come mentioned in position and deleted in another one. And the speech may come completed with all its elements, and an element maybe deleted of it, and all that is setted in the organizing theory which it is careful about syntax grammars, and considering what situation wants. Deletion position is not mention position, and every one of them has its own rhetorical connotations and mysteries which meaning denotes and context needs, and the purpose which it seeks to achieve.

Key words: Deletion and Mention, underpinned and was undereinned on it, Quran organizing, on Esthetics of The style.

Arabic professor Degree- Specialism of Arabic Rhetori.

1- المُقدّمَةُ

الأَصْلُ أنْ تُذكرَ جميعُ أجزاءِ الكلامِ المؤديةِ إلى المعنى، لكنْ قد يَحذِفُ المُتكلمُ اللفظةَ أو الجملةَ، وهو يقصدُ من وراءِ ذلك الحذفِ أو الذِّكْرِ غرضاً بلاغياً يُسهمُ في تحقيق جماليّة الأسلوب؛ من مثل عدمِ الاهتمامِ بالمحذوفِ لأنَّ دلالةَ الكلامِ تُفهَمُ دونَ ذِكْرِهِ، أو أنْ يكونَ للذِّكْرِ مزيةٌ بلاغيةٌ تُحقِّقُ التعظيمَ والاهتمامَ بالمذكور، ولعبدِ القاهرِ الجرجانيّ (ت471هـ) إبداعٌ في تحليلِ الجملةِ وإظهارِ ما فيها من حذفٍ أو ذكرٍ، **فهو القائل في بلاغةِ الحذف:** "هو بابٌ دقيقُ المَسْـــلَكِ، لطيفُ المَأْخَذِ، عجيبُ الأمرِ شبيهٌ بالسِّحْرِ، فإنّك ترى به تَرْكَ الذِّكْرِ أفصحَ مِنَ الذِّكْرِ، والصَّمْتَ عن الإفادةِ أزيدَ للإفادةِ، وتجدُكَ أنطقَ ما تكون إذا لم تنطقْ، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[1].

وكما للحذفِ قيمتُه في الكلام كذلك للذِّكْرِ حقُّه من البلاغة إذا طابقَ المقامَ وراعى مقتضى الحال؛ لأنَّ البلاغةَ كما تكونُ في الحذفِ والإيجازِ تكون في الذِّكْرِ والإطنابِ، ولكلٍّ منهما أغراضُه التي لا يُغني فيها أحدُهما عن الآخر، لكنْ على المرءِ أنْ يراعي المقامَ والأحوالَ، وقد نبَّه البلاغيون على طائفة من دواعي الذِّكْرِ ودواعي الحذفِ، **لأنَّ** "مقاماتِ الكلام متفاوتةٌ تفاوتاً يفوق الحصر، والأغراض تتعدَّدُ بتعدُّد ما يعتور النفس من أفكارٍ وأحوال"[2].

والذِّكْرُ والحَذْفُ في الشِّـــعْرِ دليلُ ثقةِ الشـــاعرِ بلغتِه الفنيةِ وامتلاكِه لها، فيحذفُ حينَ لا يجدُ حاجةً للذِّكْرِ، ويَذْكُرُ حينَ يقتضـي السِّياقُ ذلك، والقرآنُ الكريمُ استعملَ كلا الأسلوبَيْن؛ فاستخدمَ الذِّكْرَ حينَ استدعى المقامُ الأُنْسَ بالمخاطَب والتلذذَ بالحديثِ معه كما في قصة موسى υ حينَ سألَه ربُّه عن العصا، واستخدمَ الحذفَ بغرضِ الإيجازِ وعدمِ التطويلِ، ومواضعُ ذلك كثيرةٌ، ولا يَجْمُلُ الحذفُ إلا إذا دلّ عليه دليلٌ، لذلك يفتقرُ إلى شـرطين أسـاسـيين أشـار إليهما سـعدُ الدين التفتازاني (792هـ) بقوله: "**والحذفُ يفتقرُ إلى أمرين:** أحدهما: قابليةُ المقام، وهو أنْ يكونَ السَّـــامعُ عارفاً به لوجودِ القرائن، والثاني: الداعي الموجبُ لرجحانِ الحذفَ على الذِّكْرِ"[3].

ومِمَّنْ أشـادَ بالحَذْفِ مِن المُحْدَثِين الدكتور محمد أبو موســى إذْ قال: "يرجعُ حُسْـنُ العبارةِ في كثيرٍ من التراكيب إلى ما يعمدُ إليه المتكلمُ مِنْ حذفٍ لا يغمضُ به المعنى، ولا يلتوي وراءَه القصـدُ، وإنّما هو تصـرُّفٌ تُصَـفَّى به العبارةُ، ويشـتدُّ به أسـرُها...، وفي طبعِ اللغةِ أنْ تُسْـقِطَ مِنَ الألفاظِ ما يدلُّ عليه غيرُه، أو ما يرشـدُ إليه سـياقُ الكلام أو دلالةُ الحالِ، وأصـلُ بلاغتها في هذه الوجازةِ التي تعتمدُ على ذكاءِ القارئِ والسّـامعِ، وتُعَوِّلُ على إثارةِ حسّـه، وبعثِ خيالِه وتنشـيطِ نفسِـه، حتى يفهمَ بالقرينةِ ويدركَ باللمحةِ ويفطنَ إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير"[4].

فهذا البحثُ يحاولُ دراســةَ كلٍّ من الحذفِ والذِّكْرِ بوصـفِهما منتِهَيْن أســلوبيَّيْن، يدفعان المتلقي إلى البحث عن أســرار الحذف ودوافع الذِّكر، وبيانِ الأثرِ الجماليّ الناتج عنهما.

---

1 – دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص146، وصنفه ابن جني ضمن باب شجاعة العربية، **ينظر:** الخصائص، ابن جني، 360/2.

2 – خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص 272.

3 – المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، سعد الدين التفتازاني، ص211، يمكن مراجعتهما في قول أحد الشعراء: [من الخفيف]

قال لي: كيفَ أنتَ؟ قلتُ: عليلُ سهرٌ دائمٌ وحزنٌ طويلُ

طوى المُسْنَد إليه ولم يقلْ: أنا عليلُ لضيق المقام وعدم الحاجة لذكره، **ينظر:** مفتاح العلوم، السَّكّاكي، ص 176. والبيت لم يُعْلَم قائلُه.

4 – خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص153.

2- موضوع البحث: أَثَرُ الحَذْفِ والـذِّكْرِ في جَمَاليَّاتِ الأُسْلُوب

أولاً: أثرُ الحذفِ في جماليَّةِ الأسلوبِ

أ- حَذْفُ المُسْنَدِ إليهِ: تظهرُ جماليةُ حَذْفِ المُسْنَدِ إليهِ في **تحقيقِه لأغراضٍ بلاغيةٍ متعددةٍ منها:** "إمّا لمجردِ الاختصارِ والاحترازِ عن العبثِ بناءً على الظاهر، وإما لذلك مع ضيقِ المقامِ، وإمّا لتخييل أنَّ في ذكره تعويلاً على شهادة العقل، وإمّا لاختبار تنبه السامع له عند القرينة... وإمّا لاعتبار آخر مناسب"[1].

ومِنْ أمثلة حَذْفِ المُسْنَد إليه – المبتدأ – للإشارة إلى أنّ الخبرَ لا يصلح إلا له حقيقةً ما جاء في قوله تعالى: **(قُلْ إِنْ أَدْرِي أَقَرِيبٌ مَّا تُوعَدُونَ أَمْ يَجْعَلُ لَهُ رَبِّي أَمَداً {25} عَالِمُ الْغَيْبِ فَلَا يُظْهِرُ عَلَى غَيْبِهِ أَحَداً {26})** [سورة الجن: الآيات 25-26] فقد جاء المُسْنَد (عالمُ) معرّفاً بالإضافة للدلالة على تخصيص الآية للحديث عن الغيب وحدَه ونفي دراية الموعد، وحَذَفَ المُسْنَد إليه الذي يمكن تقديره بـ(الله) لوجود ما يدلّ عليه في سياق الآية السابق وهو قوله: (ربّي)، ولأنّ الخبر لا يصلح أنْ يكونَ إلا له سبحانه وتعالى حُذِفَ المسند إليه، وفي ذلك قوةُ دلالةٍ على وحدانية الله في علمِ الغيبِ، وللإمام ابن عاشور (ت1393هـ) تحليلٌ ينظر فيه إلى جمالية الحذف وصلته بالسياق السابق، فقوله تعالى (عالمُ الغيبِ) "في موضعِ العِلَّةِ لجملة (إنْ أدري أقريب...) وهي خبر مبتدأ محذوف، أي: هو عالم والضمير المحذوف عائد إلى قوله (ربّي)، وهذا الحذف من قبيل حذف المُسْنَد إليه حذفاً اتُّبع فيه الاستعمال إذا كان الكلام قد اشتمل على ذكر المُسْنَد إليه وصفاته"2.

فقد رأى ابن عاشور أنّ جمالية أسلوب الحذف في قوله تعالى (عالمُ الغيبِ) تكمن بربط الآية بالسياق السابق، إذْ وقعت ضمن هذا السياق اللغوي تعليلاً لنفي دراية الموعد الواردة في السّياق السابق (قُلْ إِنْ أَدْرِي أَقَرِيْبٌ مَا تُوعَدُونَ أَمْ يَجْعَلُ له رَبِّي أَمَدَاً)، وتقدير المسند إليه المحذوف مستفاد من السّياق السابق الذي اشتمل على ذِكْرِهِ أو ذِكْرِ شيءٍ من صفاته وهو قوله: (ربّي)، فيكون التقدير: ربّي عالمُ الغيب أو اللهُ عالمُ الغيب، وفي حذف المُسْنَد إليه هنا دلالةٌ على أنّ الخبر (عَالِمُ) لا يصلح إلا له حقيقةً، فالله عالم الغيب في الحقيقة، وفي تعريف الخبر بالإضافة تخصيصٌ لعلم الغيب بالله وحده، أي: أنّ الإضافة أفادت اختصاص المضاف إليه (الغيب) بالله وحده، فالغيب مختص بمَنْ يعلمه وهو الله عزَّ وجلَّ.

ويظهر حذف المسند إليه في قول الشاعر أبي العلاء المعري (ت449هـ) في مذهب المديح: [من الوافر]

ذَكِيُّ القَلْبِ يَخضِبُهَا نَجيعاً بِمَا جَعَلَ الحَريرَ لَهَا جِلَالَا [3]

فقد وصفَ المعريُّ ممدوحَه بذكاء القلب، وتقديرُ الكلام: هو ذكيُّ القلبِ، ولكنه لمّا أرادَ السرعة وخافَ من فواتِ الفرصةِ في ذِكْرِ صفةِ الذكاء عمدَ إلى حذفِ المسند إليه وبدأَ بالخبرِ مباشرة، إذْ من الفضل هنا أن لا تذكر اللفظة لكي لا يضعف الأسلوب، فكان الحذف أَوْلَى من الذّكْر، وهذا يدل على براعته في الكلام وثقته بالمتلقي الذي يقدر على تقدير المحذوف.

ومِنْ أمثلةِ حَذْفِ المسندِ إليهِ – الفاعل – لوجود ما يدل عليه في سياق الكلام ما جاء في قوله تعالى: **(أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىَ يُحْيِي هَذِهِ اللهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ وَانظُرْ إِلَى**

1- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص39، و مفتاح العلوم، محمد بن علي السّكّاكي، ص176-177.

2 – التحرير والتنوير، ابن عاشور، 247/29.

3 – شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري، تحقيق: مجموعة من المحققين، 1 / 60، **وذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أنّه** (لمّا وصفه بشيئين متضادين، وهما: ابتذاله الخيل مرة حتى يخضبها بالدماء، وصيانته إياها أخرى حتى يُلْبسها جلالاً من الإبريسم، وهذا في الظاهر شيء عليه سمة الحمق والخرق، وصفه بالذكاء والدهاء، **يعني:** هو عالم باصطناع الخيل ومعالجة القتال، فيصونها في السِّلْمِ كلَّ الصَون، ويبتذلها في الحرب كلَّ الابتذال)، **ينظر:** المصدر السابق نفسه، 1 / 62.

العِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْماً فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ) [سورة البقرة: الآية 259] فقد جاء الفعل (تبيّنَ) فعلاً ماضيّاً فاعلُه ضميرٌ مستترٌ يعود إلى السّياق السّابق، ولتأويل المُسْنَدِ إليه المحذوف؛ وهو فاعل الفعل (تبيّنَ)، وبيان جمالية الحذف في الآية الكريمة نورد آراء عدد من المفسرين، فتقدير الفاعل عند الزمخشري (538هـ) يظهر في قوله: "فاعل (تبيّن) مضمر، تقديره: فلمَّا تبيَّنَ له أنّ اللهَ على كلِّ شيءٍ قديرٌ (قالَ أعلمُ أنَّ اللهَ على كلِّ شيءٍ قديرٌ)، فَحَذَفَ الأولَ لدلالةِ الثاني عليه، كما في قولهم: ضربَني وضربْتُ زيداً، ويجوز: فلما تبيَّنَ له ما أشكلَ عليه، يعني: أمر إحياء الموتى"[1].

وهنا يحلل الإمام الطيبي (ت743هـ) كلام الزمخشري ويرى أنَّ قولَه بأنَّ فاعل (تبيَّنَ) مضمر؛ من باب تنازع الفعلين، ويرى أنّ فيه تعسّفاً مُسْتَدِلاً بقول الإمام الرازي (ت604هـ): "قال الإمام: وفيه تعسف، بل الوجه القويّ: لَمَّا تبيّنَ له أَمْرُ الإماتة والإحياء على سبيل المشاهدة قال: (أَعْلَمُ أنّ اللهَ على كلّ شيءٍ قديرٌ)"[2]، ثم يعرض الإمامُ الطيبيُّ رأيه الذي يشدّ به عَضُدَ هذا التأويل فيقول: "ومِمَّا يشدُّ عضد هذا التأويل: أنّ قول القائل: (أَعْلَمُ أنّ اللهَ على كلّ شيءٍ قديرٌ) رجوعٌ منه من قوله أولاً: (أنّى يُحْيي هذهِ اللهُ بَعْدَ مَوتِها) وترقٍّ من حضيض التردّد أو الشكّ إلى مدرج علم اليقين، أي: فلمَّا ظهرَ له آثارُ قدرةِ الله في إحيائه بعد إماتته، وعدمِ تغيّرِ طعامِه وشرابِه بعد مضيّ السنين المتطاولة، ونشرِ عظام حماره، وزال ذلك الشك والاستبعاد، قال: أتيقّنُ الآنَ أنَّ اللهَ على كلِّ شيءٍ قديرٌ، استدلالاً بالأمر الخاص على العام"[3].

وبذلك ارتضى الطّيبي تقدير المُسْنَد إليه المحذوف (تبيّن له أمرُ الإماتة والإحياء) المستفاد من المعنى العام للسّياق السّابق، لأنّ قول القائل: (أَعْلَمُ أنّ اللهَ على كلّ شيءٍ قديرٌ) دليلٌ على ظهور قدرة الله على الإحياء والإماتة، وترقٍّ من الشكّ والتردّد إلى اليقين بقدرة الله عزَّ وجلَّ، بعد ظهورِ ما يدل على قدرة الله في الإماتة والإحياء، وعدمِ تغيّرِ الطعام والشراب، ونَشْرِ العظام، وهي أشياءُ خاصّةٌ ارتقى منها إلى اليقين العام في ختام الآية بأنّ الله على كلّ شيء قدير.

وفي قصائد المديح لأبي العلاء المعري نراه يقول موجزاً فيحذف المسند إليه (الفاعل)، وهذا يدل على براعته في الحذف دون خلل في المعنى: [من الخفيف]

رَاقَهُمْ مَنْظَرَاً وهَابُوهُ خَوفَاً فهوَ مِلْءُ العيونِ مِلْءُ الصُّدورِ

سَرَّ أَهْلَ الأَمْصَارِ والبَدْوِ حَتَّى جَازَهُمْ عَامِدَاً لأَهْلِ القُبُورِ[4]

فالفاعل هو الممدوح في البيتين، والتقدير: راقهم (الممدوح) منظراً، وسَرَّ (هو) أهلَ الأمصار، ومسوّغ الحذف هو العلم بالفاعل والإعجاب به، فهو يجلبُ السرورَ للرعية، وقد امتلأتْ عيونُهم منه إعجاباً به، وصدورهم مهابةً له، فلا ينصرفُ الذهنُ إلى غيره، وفي ذلك تعظيمٌ له، لذلك حَسُنَ حذفُه، وهذا ما عبر عنه الجرجاني بقوله: "ربَّ حذفٍ هو قلادةُ الجيد، وقاعدةُ التجويد"[5].

إذن؛ أغراضُ حَذْفِ المسندِ إليه التي يخرج إليها كثيرةٌ ومتنوعةٌ؛ فهي تختلفُ حسبَ سياقِ الكلامِ وسباقِه ومقامِ كلِّ حَذْفٍ، وهذا يذكرنا بقول محمد بن علي الجرجاني (ت729هـ) الذي يرصدُ أعماقَ النفسِ الإنسانيةِ وكيفَ تتفاعلُ مع الحذفِ فيقول: "إذا أُبهِمَ المسندُ إليه بالحَذْفِ حصلَ للنفس ألمٌ؛ لجهلها به، وإذا التفتَتْ إلى القرينةِ تفطّنتْ له، فيحصلُ لها اللذةُ بالعلم به، واللذةُ الحاصلةُ بعد الألم أقوى من اللذةِ الحاصلةِ ابتداءً، ومنها أنّه لو ذُكِرَ المسندُ إليه مع المسندِ انتقل الذهنُ من اللفظ إلى

---

[1] – الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، 491/1.

[2] – تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير، محمد بن عمر الرازي، 39/7-40.

[3] – فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب، الطّيبي، 511/3.

4 – شروح سقط الزند، 1/ 232، 234، وذكر البطليوسي (ت521هـ) سبب ذكر الخوف هنا أن الممدوح يُهَابُ توقيراً، لا لمكروهٍ يُتوقَّعُ منه، **ينظر:** شروح سقط الزند، 1/ 232.

5 – دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص151.

معناه من غيرِ تَجَشُّمِ كَسْبٍ، فلا تحصُلُ للنفس لذةٌ ولا ذوقٌ بإدراك معناه"[1]، ولعلَّ كلامَ الجرجاني السابق لا يقتصر على المسند إليه فحسب، بل هو أصلٌ يُقاسُ عليه في غيرِه من أساليبِ الحَذْفِ، وهو ما سنجدُ له أثراً في جمالياتِ حَذْفِ المسندِ في الفقرة القادمة.

ب- حَذْفُ المُسْنَدِ: يُتَرَكُ المُسْنَدُ "على نحو ما سبق في المسند إليه مِن تخييل العدول إلى أقوى الدليلين، ومِن اختبار تنبُّه السّامع عند قيام القرينة، أو مقدار تنبُّهه، ومِن الاختصار والاحتراز عن العبث بناءً على الظاهر، إمّا مع ضيقِ المقامِ أو دون ضيقٍ..."2.

ومن جماليات أسلوب حَذْفِ المسندِ عند العرب أنّها إذا ذكرَتْ فعلاً، ثم عطفَتْ عليه مصدرَ فعلٍ آخر، نَصَبَتْ المصدرَ لتدلَّ به على فعلٍ آخرَ غيرِ الفعل المذكور، وينطبق هذا الأسلوب على حَذْفِ المُسْنَد الوارد في قوله تعالى: **(إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ {6} وَحِفْظاً مِّن كُلِّ شَيْطَانٍ مَّارِدٍ)** [سورة الصافات: الآية 6 – 7] إذْ ينظر الإمام الطّيبي إلى المصدر المنصوب (حِفْظاً) ويقدّر سبب النّصب على ثلاثة وجوه: "إمّا أن يُعطف على (بزينةٍ) من حيث المعنى؛ لأنّه في الحقيقة مفعولٌ له لقوله: (زيّنّا)، والتقدير: خلقْنَا الكواكبَ زينةً وحفظاً، وإمّا أنْ يقدّرَ الناصبُ ويؤخّرَ، وهو (زيناها) ليفيدَ الاهتمام، أو يقدّمَ بأنْ يقال: وحفظناها حفظاً؛ ليفيد التوكيد، **قال المبرّد:** إذا ذَكَرْتَ فعلاً ثم عطفْتَ عليه مصدرَ فعلٍ آخر، نَصَبْتَ المصدرَ لتدلّ به على فعل آخر، نحو قولك: افعل وكرامةً، أي: افعلْ ذلك وأكرمُك كرامةً"3.

يدلُّ كلام الإمام الطّيبي على أنّه قَلَّبَ الآية على الوجوه الثلاثة السابقة، ونقل كلام المبرّد (ت285هـ) الذي يفيد أنّ المصدر المنصوب من نفس لفظ الفعل نحو قولنا: (افعلْ ذلك وأكرمُك كرامةً) أقوى من المصدر المنصوب بفعلٍ متأخّر، أو من المصدر المنصوب بعطفه على السّياق السابق، مما يعني أنّ الطيبي يميل إلى الوجه الثالث الذي يقدّر المُسْنَد (الفعل) المحذوف من نفس لفظ المصدر (وحَفِظْنَاهَا حِفْظاً) الذي يفيد التوكيد، **وهو رأيٌ جاء به بعض أهل التفسير**[4]، ثم يضيف الطيبي أنّ في الحذف توكيداً آخر فيقول: "وفيه توكيدٌ آخرُ من هذه الحيثية ودلالةٌ على أنّ الحفظَ أهمُّ من التزيين وأعنى، ولذلك أتبعه اللهُ عزَّ وجلَّ بقوله: (لا يَسَّمَّعُونَ إلى المَلَأ الأَعْلَى) [سورة الصافات: الآية 8]"5.

ولعلّ من جماليات أسلوب حَذْفِ المسند التي افتنّ به العرب أيضاً أنّهم يجيزون في بعض المعطوفات النّصْبَ على الاختصاص بقصد المدح، ويظهر ذلك في نصب (المُقِيمينَ) بفعل محذوف على الاختصاص في القرآن الكريم في قوله تعالى: **(لَكِنِ الرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ مِنْهُمْ وَالْمُؤْمِنُونَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَالْمُقِيمِينَ الصَّلاَةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَالْمُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ أُوْلَئِكَ سَنُؤْتِيهِمْ أَجْراً عَظِيماً)** [سورة النساء: الآية 162] فقد وردتْ كلمةُ (المُقِيمينَ) منصوبةً ضمن سياق مجموعة من المرفوعات المتعاطفة، ولعلّ السببَ في النصب أنّه "نصبٌ على المدحِ لبيانِ فضلِ الصّلاة، وهو بابٌ واسعٌ، وقد كَسَرَه سيبويه (180هـ) على أمثلةٍ وشواهدَ"6، فقد نصب كلمة (المُقِيمينَ) على سبيل المدح، وكأنّه يقول: أَمْدَحُ المُقِيمينَ، لبيان فضل إقامة الصلاة ومَدْحِ مُقِيمِهَا.

---

1 – الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، محمد بن علي الجرجاني، ص 29.

2– الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص74 وما بعدها، و مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص206–207.

3 – فتوح الغيب، الطّيبي، 119/13، وكلام المبرّد ورد في: المقتضَب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرّد، 4 / 380. ويتفق هذا الوجه مع ما جاء به أبو البقاء: (وحفظاً: أي وحفظناها حفظاً)، **ينظر:** التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء العكبري، ص1087.

4 – **ينظر:** التحرير والتنوير، ابن عاشور، 90/23، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، 9 / 292.

5 – فتوح الغيب، الطّيبي، 119/13.

6 – الكشّاف، الزمخشري، 178/2، و كتاب سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، 63/2، باب ما ينتصب على التعظيم والمدح.

والطّيبي في حاشيته على الكشّاف يعقّبُ على ما جاء به الزمخشري ويرى في نصب (المُقِيمينَ) على سبيل المدح أنّه "نصبٌ على الاختصاصِ"1، أي: اختصاص هؤلاء بالمدح مِنْ قِبَلِ الله عزّ وجلّ، وهو أسلوبٌ من أساليب العرب درجَتْ عليه على سبيل المدح والثناء، ولبيان ذلك ينقل الطّيبي كلام الزجّاج (311هـ): "هذا باب يسمّونه باب المَدْحِ، وقَدْ بَيّنُوا فيه صِحّتَه وجَودَتَه، فإذا قلت: مَرَرْتُ بزيدٍ الكريمِ، وأنت تريد أنْ تُخلّصَ زيداً من غيره فالجرُّ هو الكلام حتى يُعرف زيدٌ الكريمُ من غير زيدٍ الكريمِ، وإذا أردت المدح والثناء فإنْ شئْتَ نصبْتَ الكريم، وإن شئْتَ رفعتَه..، ورفعُه ونصبُه على المدح"2.

يُفهَمُ مِنْ قَوْلِ الطّيبي ومِنْ نَقْلِهِ لكلام الزجّاج أنّ تغييرَ حركة الإعراب إلى الفتح لكلمةٍ ما ضمن سياقٍ معيّنٍ، ومُخالَفَتَها لِمُجَاوِرَاتِها يدلّ على مَدْحِهَا وتَخْصيصِها بأمرٍ دون سواها، وهذا ما جاءت به الآية الكريمة، وهو أسلوب جارٍ مجرى كلام العرب، إذْ وردت كلمة (المُقِيمينَ) منصوبةً ضمن مجموعةٍ من المرفوعات، مما يدلّ على مَدْحِ المقيمين للصّلاة وتَخْصيصِهِم بأمورٍ دون سواهم.

وللحذف فضيلة كبرى في الاختصار وإيجاز الكلام، من ذلك ما جاء من حذف المسند (الخبر) في قوله تعالى: **(يَحْلِفُونَ بِاللهِ لَكُمْ لِيُرْضُوكُمْ وَاللهُ وَرَسُولُهُ أَحَقُّ أَن يُرْضُوهُ إِن كَانُواْ مُؤْمِنِينَ)** [سورة التوبة: الآية 62] فقد حذف خبر المبتدأ (رسولُه) لدلالة الخبر (أحقُّ) على المحذوف، وفي تقديم (رسولُه) على خبر المبتدأ المذكور (الله)؛ دلالةٌ على أهمية إرضاء رسول الله ρ، لأنَّ رضى الرسولَ يوصل إلى رضى الله، كقوله تعالى: (إِنّ الذينَ يُبَايعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايعُونَ اللهَ) [سورة الفتح: الآية 10]، وذلك خشية أن تنصرف النفوس إلى إرضاء الله وتتقاعس عن إرضاء الرسول، ولبيان جمالية الحذف نستعين برأي أبي البقاء (616هـ) الذي يقول فيه: "(واللهُ) مبتدأ، و(أحقُّ) خبره، و(رسولُه) مبتدأ ثانٍ وخبره محذوف، دلَّ عليه الأول، وقال سيبويه: (أحقُ) خبر (الرسولُ)، وخبر الأول محذوف، وهو أقوى؛ إذ لا يلزم منه التفريق بين المبتدأ وخبره، وفيه أيضاً أنّه خبر الأقرب إليه"3.

ج- حَذْفُ المفعولِ بهِ: <u>قال ابن يعيش (ت643هـ) في شرح المفصّل</u>: "اعلم أنَّ المفعولَ لمّا كانَ فضلةً تستقلُّ الجملةُ بدونه، وينعقدُ الكلامُ من الفعل والفاعل بلا مفعول، جازَ حذفُه وسقوطُه وإنْ كان الفعل يقتضيه، وحذفُه على ضربين: **<u>أحدهما</u>:** أنْ يُحذفَ وهو مرادٌ ملحوظٌ، فيكون سقوطُه لضربٍ من التخفيف، وهو في حكم المنطوق به. **<u>والثاني</u>:** أنْ تحذفَه مُعْرِضَاً عنه البتة، وذلك أنْ يكونَ الغرضُ الإخبارَ بوقوع الفعل من الفاعل، من غير تعرُّضٍ لِمَنْ وقعَ به الفعلُ، فيصيرُ من قبيلِ الأفعالِ اللازمةِ، نحو: ظَرُفَ، وشَرِقَ، وقَعَدَ، وقامَ"4.

فَحَذْفُ المفعول به جائزٌ وكثيرٌ في اللغة العربية شعراً ونثراً، وفي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وحذفُه على سبيل التخفيف والاختصار لدلالة سياق الكلام عليه وارد في قوله تعالى: **(مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى {3} وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَى {4} وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى {5} أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيماً فَآوَى {6} وَوَجَدَكَ ضَالّاً فَهَدَى {7} وَوَجَدَكَ عَائِلاً فَأَغْنَى)** [سورة الضحى: الآيات 3---8] فالخطاب في هذه الآيات موجّهٌ إلى النّبي ρ إذْ أثْبَتَ النظم الكريم في بداية الآيات المفعولَ به

---

[1] – فتوح الغيب، الطّيبي، 229/5.

[2] – معاني القرآن وإعرابه، الزجّاج، 132/2.

[3] – التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء العكبري، 648/2.

4 – شرح المفصل للزمخشري، موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي، 419/1.

وهو الضمير المتصل في قوله: (وَدّعَكَ)، لكنْ لمّا استدعى المقامُ الإيجازَ والاختصارَ في السّياق اللاحق "اختصر وحذف المفعول ليوافقَ الفواصَل بدلالة (ما وَدّعَكَ) عليه"[1].

فالطّيبي احتكم إلى السياق في بيان جمالية حذف المفعول به، فاستدلَّ بإثبات الضمير المتّصل في بداية السّياق في قوله: (وَدّعَكَ) على الحذف الوارد في السّياق اللاحق في قوله: (فَآوَى، فَهَدَى، فَأَغْنَى)، إذْ استغنى النظم الكريم عن ذكر المفعول وهو الضمير المتصل مع الأفعال (فَآوَى، فَهَدَى، فَأَغْنَى) لدلالة الضمير المُتقدّم عليه، ولمراعاة الفواصل القرآنية.

وهنا يمكننا القول: إنّ جمالية الحذف في النص السابق حققت ثلاث فوائد بلاغية: **الأولى:** الاختصار، لدلالة سياق الكلام عليه، **والثانية:** مراعاة الفاصلة القرآنية (الضحى، سجى، قلى، الأولى، فترضى، فآوى، فهدى، فأغنى.....)، **والثالثة:** كراهيةُ نسبة الرسول ρ إلى القِلَى والبُغْض، فلعلَّ النظمَ الكريمَ حذفَ كافَ الخطابِ العائدة إلى الرسول تكريماً له؛ حتى لا يقترن هو والكره معاً في لفظة واحدة، فكأنّه يقول له: إنَّنَا لا نرضى للبغضاء أنْ تجتمعَ معك لفظاً، فكيف نرضاها لك واقعاً في الحياة كما يدّعي المشركون، والله تعالى أعلم بمراده.

وللفخر الرازي (ت604هـ) إشارةٌ إلى فائدة الحذف في الآية السابقة يقول فيه: "وفي حذفِ الكافِ وجوهٌ **أحدها:** حُذِفَت الكافُ اكتفاءً بالكاف الأولى في (ودّعك)، ولأنّ رؤوس الآيات بالياء، فأوجبَ اتفاقُ الفواصل حذفَ الكاف، **ثانيها:** فائدةُ الإطلاقِ أنّه ما قلاكَ ولا أحداً من أصحابك، ولا أحداً مِمَّنْ أحبَّكَ إلى قيامِ القيامةِ، تقريراً لقوله: (المرءُ مع مَنْ أَحَبَّ)"[2].

وقد يحذف المفعول به وهو مراد ملحوظ، أي "أنْ يكونَ له مفعول مقصود قصده معلوم، إلا أنّه يُحذفُ من اللفظ لدليل الحال عليه"[3]، ويظهر هذا في قول أبي العلاء المعري يمدح عليَّ بن الحسين المغربي الفارسي: [من المتقارب]

فَمِنْ أَجْلِ ذَا رُفِعَتْ هَذِهِ إلى خَالِقِ الخَلْقِ تَسْتَغْفِرُ [4]

قوله: (هذه) إشارة إلى الدَّعَّاءة، وكأنه يستغفر للممدوح، وقد حذف مفعول الفعل (تستغفر) لدلالة الحال عليه وهو الله تعالى، لأنه لا غفران إلا من الله خالق الخلق، ولو ذكر المفعول به لصحَّ الكلام، لكنها أجمل مع سلوك مسلك الحذف.

ومِن جمالياتِ حذفِ المفعولِ بهِ أنْ يُجعل الفعل المتعدّي كالفعل اللازم فيذكر الفعل بقصد التعجّب مِنْ حال مَنْ يتصف به دون النظر إلى المفعول به، وهذا مصداق قول عبد القاهر الجرجاني: "لتتوفر العناية على إثبات الفعل لفاعله ولا يدخلها شوب"[5]، ويظهر هذا في قوله تعالى: **(وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتَوْاْ عَلَى قَوْمٍ يَعْكُفُونَ عَلَى أَصْنَامٍ لَّهُمْ قَالُواْ يَا مُوسَى اجْعَل لَّنَا إِلَـهاً كَمَا لَهُمْ آلِهَةٌ قَالَ إِنَّكُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ)** [سورة الأعراف: الآية 138] فمقام الآية يخبرنا عن بني إسرائيل الذين أنجاهم الله من فرعون، فساروا مع موسى υ ومرّوا على قوم يواظبون على عبادةِ أصنامٍ لهم، فطلبوا مِنْ موسى أنْ يجعلَ لهم صَنَمَاً يَعْكُفُون عليه كهؤلاء، فقال لهم على سبيل التعجب: (إِنَّكُمْ قَومٌ تَجْهَلُونُ) وحذف مفعول الفعل (تَجْهَلُونُ) ولعلّ "في إطلاق الجهل وإجرائه مجرى اللازم، وتصدير الجملة بـ (إنّ) وتغليب الخطاب على الغيبة في (تَجْهَلُونُ) وتعقيب هذه الجملة لقولهم: (اجْعَلْ لَنَا إلهاً كَمَا لَهُمْ آلِهَةً) بعدما رأَوا من إغراق فرعون، وإنجائهم منه ومجاوزتهم البحر؛ إشعارٌ بالتعجب العظيم

---

[1] – فتوح الغيب، الطّيبي، 482/16، ولعل إشارة الطيبي إلى غرض الحذف في الآية الكريمة تذكرنا برأي السّكّاكي (ت626هـ) حول أغراض حذف المفعول به ومنها: (القصد إلى التعميم، أو القصد إلى نفس الفعل بتنزيل المتعدّي منزلة اللازم، ذهاباً إلى معنى، أو القصد إلى مجرد الاختصار، أو الرعاية على الفاصلة)، **ينظر:** مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص228 –230.

2 – تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير، محمد بن عمر الرازي، 31 / 210.

3 – دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص155.

4 – شروح سقط الزند، 3 / 1091.

5 – دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص161.

من جهلهم، أي: ما أجهَلَهم! كأنهم شاهدوا تلك الآيات وما عرفوها، فإنّ العاقلَ العالمَ بحقائق الأمور، بعدما رأى تلك الآيات العظام لا يصدر منه مثل تلك الكلمة الحمقاء، فصدورها منهم مَوضِعُ تَعَجُّبٍ وتعجيبٍ"1.

فالطّيبي نظر إلى السّياق الذي حُذِفَ فيه مفعول الفعل (تَجْهَلُونُ) ورأى أنّ هذا الحذف حقَّقَ عدداً من الأغراض الجمالية، منها؛ **الأول:** إجراء الفعل المتعدّي مجرى الفعل اللازم دون الحاجة لذكر المفعول به فيه دلالة على الإطلاق، **الثاني:** كان وصف موسى υ لهم بالجهل مؤكِّداً لِمَا دلّت عليه الجملة الاسميّة من كون الجهل صفةً راسخةً وثابتةً في نفوسهم، إذْ تصدّرَتْ الجملة الاسميّة بـ (إنّ) وأَخْبَرَ عنها بصيغة المضارع الدالّ على الخطاب لاستحضار المخاطَبين أمام السّامع وكأنهم مُشَاهَدُون أمامَه، **الثالث:** ورود هذه الجملة بعد رؤية بني إسرائيل لِمَا حَلَّ بفرعون وأتباعه دون أَخْذِ العِبْرَةِ والمَوعِظَةِ مِنْ حالهم والعقاب الذي لحق بهم...، كل هذه الأمور منحت الآية جمالية تشدّ انتباه المتلقي وتدفعه إلى التأمل والتفاعل مع النص من خلال التركيز على الفعل (تَجْهَلُونُ) ومحاولة تلمس السرّ الجمالي وراء إطلاقه دون مفعولٍ به، مما يدلّ على التعجّب العظيم مِنْ حال مَنْ يتّصف بالجّهل بعد تلك القرائن والدّلائل، ولعلّي أضيف أخيراً أنّ مجيءَ الفعل بهذه الصّيغة عامّاً مطلقاً دون تقييده بمفعول معيّن أمرٌ يجعلُ الذهنَ مفتوحاً أمام احتمالاتٍ لا يُكتنهُ كنهُهَا من التأويل، فهم يجهلون كلَّ شيء، وهو في هذا المقام أبلغُ مما لو ذُكِرَ المفعول.

ومِن حذفِ المفعولِ بهِ حذفُ مفعولِ أفعالِ المشيئة، فإنَّ السّامعَ متى سمع قولنا: (ولو شاءَ) تعلقت نفسُه بمشيئته عليه، فإذا ذُكِرَ الجوابُ استبانَ بعد ذلك، وهذا واردٌ في أسلوبِ الشرطِ لأنّ مفعولَ المشيئة مذكورٌ في جوابها، ومن لطيف ذلك ما جاء في حديث النبي ρ في باب الأذان بعد ذهاب الوقت، ونَصُّ الحديث: "... **حَدَّثَنَا حُصَيْنٌ عن عبدِ اللهِ بنِ أبي قتادة عن أبيه قالَ: سِرْنَا مع النَّبيِّ ρ ليلةً، ... فاستيقظَ النبيُّ ρ وقد طلعَ حاجبُ الشمس، فقالَ: يا بلالُ أينَ ما قلْتَ؟ قالَ: ما أُلْقِيَتْ عليَّ نومةٌ مثلُها قَطُّ، قالَ: إنَّ اللهَ قبضَ أرواحَكم حينَ شاءَ، وردَّها عليكم حينَ شاءَ، يا بلالُ قُمْ فأذِّنْ بالنَّاسِ بالصَّلاةِ...**"2. فقد حذفَ مفعولَ المشيئة، وتقديرُ الكلام: قبضَ أرواحكم حينَ شاءَ أنْ يقبضَها، وردَّها عليكم حينَ شاءَ أنْ يردّ

ثانياً: أثرُ الذِّكْرِ في جماليَّةِ الأسلوبِ

أ- ذِكْرُ المُسْنَدِ إليهِ: الأصلُ في المسند إليه أنْ يُذكَرَ؛ فلا يُحذفُ إلا إذا كان في الكلام قرينةٌ دالةٌ على الحذف، **ولذكره أسرار بلاغية وفوائد جمالية،** منها "أنْ يكونَ الخبرُ عامَّ النسبة إلى كل مسند إليه، والمرادُ تخصيصه بمعين، **أو** يذكرُ احتياطاً في إحضاره في ذهنِ السَّامعِ لقلةِ الاعتمادِ بالقرائن، **أو** للتنبيهِ على غباوةِ السامعِ، **أو** لزيادةِ الإيضاحِ والتقريرِ، **أو** لأنَّ في ذكره تعظيماً للمذكور، **أو** إهانةً له، **أو** يذكرُ تبرّكاً به واستلذاذاً له، **أو** لأنَّ إصغاءَ السَّامعِ مطلوبٌ فيبسطُ الكلام، **أو** لأنَّ الأصلَ في المسند إليه هو كونُه مذكوراً أو ما جرى هذا المجرى"3.

ولعلَّ من أمثلة ذكر المُسْنَد إليه التي تعرّض لها أهل التفسير البلاغي ما جاء في جواب موسى υ في قوله تعالى: **(وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى {17} قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى)** [سورة طه: الآيتان 17-18] إذْ أجابَ موسى ربَّه عند السؤال عن العَصَا بقوله: (هِيَ عَصَايَ)، وذَكَرَ المُسْنَدَ إليه (هِيَ) مُضْمَرَاً، مع أنَّ غالبَ الاستعمالِ حذفُهُ في مقام السؤال، للاستغناء عن ذكرِهِ في الجواب بوقوعه مسؤولاً عنه، وأضافَ ببيانِ ماهيَّةِ المسؤولِ عنه، وبيانِ بعض منافع تلك العَصَا، فما السرُّ الجمالي في ذكر المسند إليه بقوله: (هِيَ عَصَايَ) في هذا المقام؟ وكان يكفي العبارة جمالاً أنْ يقولَ: عَصَا؛ لأنّ (ما) موضوعةٌ هنا للسؤال عن الجنس، لكنّه عدل عنها إلى (هِيَ عَصَايَ).

1- فتوح الغيب، الطّيبي، 6/542-543. هذه الأغراض ذكرها الألوسي (127هـ) أيضاً في تفسيره روح المعاني، 9 / 41.

2 – صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، الحديث رقم (595)، ص 151.

3 – مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص177-178، والإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص40-41.

وتكمنُ جمالية الذِّكْرِ في رغبة موسى υ في المُنَاجاة وإطالة الكلام في حضرة الذات الإلهية، وقد اتفق أكثر البلاغيين على أنّ ذِكْرَ المُسْنَد إليه (هِيَ) لِبَسْطِ الكلام لأنّ إصغاءَ السّامعِ مطلوبٌ، وهذا ظاهرٌ من خلال مقام الكلام لأنّ موسى يكلّم ربّ العزة، لذلك زادَ الجواب لعظمةِ السّامع وشَرَفِ الحديثِ معه 1.

أمّا الطّيبي فقد أورد في حاشيته على الكشاف بعض القضايا الجمالية المستفادة من ذكر المُسْنَد إليه الوارد في جواب موسى لربّه، واسترساله في الحديث عن منافع تلك العصا التي لم يُسألْ عنها، ففيه من التّكريم لموسى ما فيه، والتّكريم لتلك العصا التي اختصّها ربُّ العزّة بصفاتٍ ليست في غيرها، ونصّ على ذلك بقوله: "إنّما سأله ليُرِيَه عِظَمَ ما يخترعه من الخشبة اليابسة، وموسى υ تفطّن لذلك، وأتى بالجواب مطابقاً للغرض، وقال: (هِيَ عَصَايَ) إلى آخره، وكان يكفي أنْ يقولَ: عصا، أي: ليستْ إلا هذه الخشبة اليابسة التي منافعها معلومة عند كلّ أحد"2.

وفي تعداد موسى لصفات المُسْنَد إليه ومنافعه (هِيَ) من التعظيم والتفخيم لشأن تلك العصا، فالتّعدادُ هنا "لأجل التعظيم، و(مَآرِبُ أُخْرَى) تتميم للتفخيم3، أي: لا تُحْصَى ولا تُعَدّ، ولعلّ هذا الوجه أحسن الوجوه، ولذلك نبّه في النداء بقوله: (ومَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى) أي: تفطَّنْ لها؛ لأنّها مِمّا اشتملت على مرافقَ عجيبة وآياتٍ عظيمة، ومن ثَمّ أجاب موسى بما عرفه منها من المنافع والمآرب، فإجراء هذه الصفات على العصا، كإجراء النُّعوتِ المادحة نداءً على الجميل وإبداءً للصنيع الذي يستزيد مواجب الشكر، لا للتفصلة والتمييز4، ومما يشدّ مِنْ عَضُدِ ما ذكرْنَا أنّ المقامَ مقامُ الامتنان على موسى قوله تعالى: (وَلَقَدْ مَنَنَّا عَلَيْكَ مَرَّةً أُخْرَى) [الآية 37] إلى آخره"5.

فالطّيبي رأى أنّ جواب موسى بذكر المسند إليه (هِيَ) كان مُطابِقاً للغرض الذي أنشئ له السؤال، ليُرِيَه عِظَمَ ما يخترعه من الخشبة اليابسة، وموسى υ تفطَّنَ لذلك بعد صيغتي السؤال والنداء (ومَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى)، فأتى بالجواب (هِيَ عَصَايَ) مُطابِقاً للسؤال، ثم بَسَطَ الكلامَ وأَطْنَبَ في الحديث عن صفات تلك العَصَا، ليُطيلَ مدّة الكلام مع الله جلّ وعلا، وأَخَذَ يُعدّدُ صفاتِ تلك العَصَا تعظيماً لشأنها أيضاً وبياناً لقدرة الله عزَّ وجلَّ، إلى أنْ قيَّدَ الكلامَ بقوله: (مآربُ أُخْرَى) تتميماً للتفخيم على سبيل المبالغة في تعداد صفات تلك العَصَا وبيان معجزتها.

ومن مواضع ذكر المسند إليه على سبيل التوكيد واللذة به ما جاء في قول أبي العلاء المعري في وصف حالة الأرض حين تزوَّجَ أحدُ ممدوحيه: [من الخفيف]

وكَسَا الأرضَ خدمةً لكَ يا مَو لاهُ دُوْنَ المُلُوكِ خُضْرَ الحَرِيرِ

فَهْيَ تَخْتَالُ في زَبَرْجَدَةٍ خَضْـ ـراءَ تُغْذَى بلؤلؤٍ منثورِ[6]

فقد جاء في شروح سقط الزند أنَّ "الضمير في (فهي) للأرض، يريدُ أنَّ الأرضَ قد اخضرّت وفوق خضرتها الندى، فكأنها عروسٌ قد لبسـت بِدُرٍّ زبرجداً"[7]، فقد وصـلت الأرض إلى حالة من الخضـرة والبهجة والسـرور فرحاً بزواج الممدوح حتى أصـبحت كأنَّها عروسٌ لبسَـتْ زبرجداً لكثرة خضـرتها وخصـوبتها، فَذَكَرَ المسـند إليه (هي) العائد على الأرض بالرغم من

1 – **ينظر:** مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص178، والإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص41، وإعراب القرآن وبيانه، محيي الدين درويش، 669/4، والبحر المحيط، أبو حيان، 220/6.

2 – فتوح الغيب، الطّيبي، 152/10.

3 – **التتميم:** هو تقييد الكلام بتابع يفيد مبالغةً أو صيانةً عن احتمالِ مكروهٍ، **ينظر:** معجم التعريفات، علي بن محمد الجرجانيّ، ص46.

4 – رداً على رأي الزمخشري الذي رأى في هذا الأسلوب تفصيلاً وإجمالاً لمنافع تلك العصا، **ينظر:** الكشّاف، الزمخشري، 75/4.

5 – فتوح الغيب، الطّيبي، 153/10.

6 – شروح سقط الزند، 1 / 230.

7 – شروح سقط الزند، 1 / 230.

الإشارة إليها في البيت السابق، وذِكْرُ المسند إليه هنا يفيد التوكيد والتلذذ بذكرِ الأرض مِمَّا يؤكد فرحتها بذلك العرس، وذكر الضمير هنا أبلغ من حذفه لِمَا تقدم.

ونجد جمالية التقرير والإيضاح أيضاً في ذكر الخنساء اسم أخيها صخراً في قولها: [من البسيط]

وإنَّ صَخْراً لَوَالينا وسيّدُنا وإنَّ صَخْراً إذا نَشْتُو لَنَحَّارُ

وإنَّ صَخْراً لمقدامٌ إذا رَكِبُوا وإنَّ صَخْراً إذَا جَاعُوا لَعَقَّارُ

وإنَّ صَخْراً لَتَأتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ كأنَّهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ [1]

فقد تكرر ذكر المسند إليه (صخر) مما أبرز تلك المعاني التي أثبتتها له الشاعرة مقررة مؤكدة، **فمع الاسم الأول تقررَ** أنَّه ينحر للضيوف إذا نزل بالناس ضيقُ الشتاء، **ومع الاسم الثاني تقررَ** أنَّه يعقرُ النوق خاصةً من أجلِ إطعامِ الجائعين، **وتقرر مع الاسم الثالث** أنَّه مرشدٌ للناس، يضربُ به المثلُ في ذيوع الشهرة والعلم، وأسهَمَ ذِكْرُ المُسندِ إليه (صخر) في تخفيف ألام الشاعرة وأحزانها، كما أسهَمَ في تخليدِ ذِكْرِهِ، فهو وإنْ كان قد مات إلا أنَّه ما يزال مخلَّداً مذكوراً في العقول والأذهان أبداً من خلالِ الصفات والمعاني التي قررتها الشاعرة له.

ب- ذِكْرُ المُسْنَدِ: الأصل في المسند -كالمسند إليه- أنْ يُذْكَرَ، فلا يحذفُ إلا لقرينةٍ تسوّغ حذفَه، **ويحققُ ذِكْرُ المُسْنَدِ العديدَ من الأغراضِ الجمالية البليغةِ**؛ منها ما يتفق فيها مع المسند إليه، ومنها ما يختص به وحده، يقول السّكّاكي في الحالة المقتضية لذكره "أنْ يكونَ في ذِكْرِ المسندِ غرضٌ، وهو: **إمّا** زيادةُ التقرير، **أو** التعريضُ بغباوة سامعك، **أو** استلذاذُه، **أو** قصدُ التعجيب من المسند إليه بذكره، مع دلالةِ قرائنِ الأحوال، **أو** تعظيمُه، **أو** إهانتُه، **أو** غيرُ ذلك مِمَّا يصلحُ للقصدِ إليه في حقّ المسند إليه إنْ كانَ صالحاً لذلك، **أو** بسطُ الكلام بذكره، **أو** لأنَّ الأصلَ في الخبر أنْ يُذْكَرَ، **أو** ليتعينَ بالذِّكْرِ كونه اسماً، أو فعلاً، أو ظرفاً"[2].

ومن الآثارِ البلاغيةِ الجميلةِ التي تتحققُ بذكرِ المُسْنَد فيتعيّنُ كونُه اسماً أو فعلاً ما جاء في قوله تعالى: **(إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ {18} وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَّهُ أَوَّابٌ)** [سورة ص: الآية 18-19] فقد ورد المُسْنَد (يُسبّحْنَ) فعلاً مضارعاً للدلالة على حدوث التسبيح من الجبال شيئاً بعد شيءٍ وحالاً بعد حالٍ، وصيغةُ الفعل المضارع الذي يدلّ على تجدد الحدث في هذا السّياق تثير الإحساس بالجمال وتحقق المعنى البلاغي أكثر مما لو قال: (مُسَبِّحَات)، مطابقةً لـ(سَخّرْنَا) و(مَحْشُورَةً)، وبِذِكْرِهِ على هذه الصيغة يتعيّن كونه فعلاً وليس اسماً، وللإمام الطّيبي في حاشيته على الكشاف بيانٌ يشيرُ فيه إلى السِّرِّ في العدول إلى صيغة الفعل المضارع في هذا السّياق فيقول: "قوله: (إنّا سَخّرْنَا الجِبَالَ مَعَهُ) إخبارٌ عمّا مضى، فالمطابق (مُسَبِّحات) و(مَحْشُورةً)، ولهذا قال: [(يُسَبّحْنَ) في معنى: (مُسَبِّحات)]3، وإنّما عدلَ في الأول لحكاية الحال الماضية واستحضارٍ في نظر السامع فيُشاهِدُ حدوثَ التسبيح من الجبال شيئاً بعد شيءٍ ويَتَعَجّبُ من تلك القدرة الربانية؛ على ما سبق في قوله تعالى: (وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ) [سورة فاطر: الآية 9]، أتى بالمضارع بين الماضيين للاستحضار وللاستعجاب، إذ لو قيل: (فأثارَتْ) و(مُسَبّحَات) لم يكنْ من هذا المعنى في شيء"[4].

---

1 – ديوان الخنساء، شرح: حمدو طماس، ص 46.

2 – مفتاح العلوم، السّكّاكي، ص207، الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص78.

3 – إشارة إلى رأي الزمخشري في الكشّاف، **ينظر:** الكشاف، الزمخشري: 5 / 250.

4 – فتوح الغيب، الطّيبي، 13/249-250.

فالطّيبي أفاد أنّ النظم الكريم اختار المُسْنَد الفعل (يُسبّحْنَ) بصيغة المضارع دون الوصف الاسم (مُسَبِّحات) ضمن سياق الكلام بين الماضي (سخّرْنَا) والاسم (مَحْشُورةً)، ولمّا لم يكنْ في الحشر (مَحْشُورةً) ما كان في التسبيح (يُسبّحْنَ) من إرادة الدلالة على حدوث الأمر شيئاً بعد شيء، جيء بالحَشْرِ اسماً، وجي بالتسبيح فعلاً، وقد عدل إلى هذه الصيغة لحكاية الحال الماضية، وليتعيّن أنّ المسند (يُسبّحْنَ) جاء فعلاً بصيغة المضارع دالاً على استحضار تسبيح الجبال أمام المُشَاهِدِ تجري شيئاً بعد شيءٍ وحالاً بعد حالٍ حتى يتعجّب منها، ومن تلك القدرة الربّانيّة العجيبة.

وقد يذكر المسند على سبيل التلذذ بذكره على نحو ما جاء في قول أبي العلاء في ذكر أحد ممدوحيه: [من الوافر]

سَأَلْنَ فَقُلْتُ مَقْصِدُنَا سعيدٌ فكانَ اسمُ الأميرِ لَهُنَّ فالا [1]

فقد ذكر اسم الأمير صريحاً في الشطر الأول، لأنّه أراد التلذذ بذكره وتعظيمه، فاسمُ الأمير يحملُ الفألَ بالسعادة، لأن الاسم المستحسن يُتَفاءل به، مثل أنْ يسمعَ السامعُ قائلاً يقول: سعيد، جميل، أو نحو ذلك.

وفي ذِكْرِ المُسندِ أحياناً من المدحِ والتعظيمِ الشيءُ الكثيرُ، من ذلك وصفُه سبحانه وتعالى لحملةِ العرشِ أنّهم من المؤمنين، ومن المعلوم أنّ هذا الأمر –حَمْلُ العرش– لا يكون إلا مِمَّن آمنَ باللهِ تمامَ الإيمان، ولكنَّ النظم القرآني ذَكَرَ هؤلاء المؤمنين بصيغة المسند (يؤمنون به) وصفاً لهم على سبيلِ المدحِ والتشريفِ والتكريمِ، وذلك في قوله تعالى: **(الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيُؤْمِنُونَ بِهِ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا وَسِعْتَ كُلَّ شَيْءٍ رَّحْمَةً وَعِلْماً فَاغْفِرْ لِلَّذِينَ تَابُوا وَاتَّبَعُوا سَبِيلَكَ وَقِهِمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ)** [سورة غافر: الآية 7] وفي بيانِ جماليةِ ذِكْرِ المسندِ أفادَ الإمامُ الرازي: "الفائدةُ فيه ما ذَكَرَه صاحبُ الكشّاف، وقد أحسنَ فيه جداً فقال: إنَّ المقصودَ منه التنبيهُ على أنّ اللهَ تعالى لو كان حاضراً بالعرشِ لكانَ حملةُ العرشِ والحَافُّونَ حولَ العرشِ يشاهدونه ويعاينونه، ولمَّا كان إيمانُهم بوجود الله موجباً للمدح والثناء لأنَّ الإقرارَ بوجودِ شيءٍ حاضرٍ مشاهَدٍ معايَنٍ لا يوجبُ المدحَ والثناءَ، ألا ترى أنَّ الإقرارَ بوجودِ الشمس وكونها مضيئة لا يوجبُ المدحَ والثناءَ، فلمَّا ذَكَرَ اللهُ تعالى إيمانَهم بالله على سبيل المدحِ والثناءِ والتعظيمِ، عُلِمَ أنَّهم آمنوا به بدليل أنَّهم ما شاهدوه حاضراً جالساً هناك، ورحم الله صاحب الكشاف فلو لم يحصل في كتابه إلا هذه النكتة لكفاه فخراً وشرفاً"[2].

ج– ذِكْرُ المفعولِ بهِ: تظهرُ جماليةُ ذِكْرِ المفعول به **إذا كان تتميماً للمعنى الذي جاءت العبارة لأجله، أو كان يحمل أمراً عظيماً يتطلبُ ذكرَه، أو غريباً بديعاً كما في مفعول المشيئة**، والجرجاني نبّه على جماليةَ ذِكْرِ مفعولِ المشيئة، إذْ يحسنُ به الذِّكْرُ إذا كانَ أمراً غريباً عجيباً حتى يأنسَ به السامعُ ويألفه ويتقرر في نفسه، فقال: "وإذا استقريتَ وجدتَ الأمرَ كذلك أبداً متى كان مفعولُ (المشيئة) أمراً عظيماً، أو بديعاً غريباً، كانَ الأحسنُ أن يُذْكَرَ ولا يُضْمَرَ، يقول الرجل يخبر عن عِزَّةٍ: (لو شئتُ أنْ أردَّ على الأمير رَدَدْتُ)، و (لو شئتُ أنْ ألقَى الخليفةَ كلَّ يومٍ لقيتُ)، فإذا لم يكنْ مِمَّا يُكْبِرُهُ السامعُ، فالحذفُ كقولك: (لو شئتُ خرجتُ)، و (لو شئتُ قمتُ)..."[3].

مثال ذلك ما جاء في قوله تعالى: **(إِنَّهَا لَإِحْدَى الْكُبَرِ {35} نَذِيراً لِّلْبَشَرِ {36} لِمَن شَاء مِنكُمْ أَن يَتَقَدَّمَ أَوْ يَتَأَخَّرَ)** [سورة المدثر: الآية 35–36–37] موضع الشاهد: (لمَنْ شاءَ منكم أنْ يتقدّمَ أو يتأخّرَ) والمعنى حسب رأي الزمخشري: "المعنى: لِمَنْ شاءَ التقدمَ أو التأخرَ أنْ يتقدمَ أو يتأخرَ، والمرادُ بالتقدمِ والتأخرِ: السَّبْقُ إلى الخيرِ والتخلفُ عنه"[4].

---

1 – شروح سقط الزند، 1 / 41.

2 – تفسير الفخر الرازي، فخر الدين الرازي، 27/33–34، **يقصد قول الزمخشري:** "لا يخفى على أحدٍ أنَّ حملةَ العرشِ ... مؤمنون، ولكنّه قال: (ويؤمنون به) لإظهار شرف الإيمان وفضله، والترغيب فيه" **ينظر:** الكشاف، الزمخشري، 331/5.

3 – دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص165.

4 – الكشاف، الزمخشري، 261/6.

أمَّا الإمامُ الطّيبي في حاشيته على الكشَّافِ فإنّه يتعمق في مضمون الآية ويستنبطُ جمالية ذِكْرِ مفعول المشيئة هنا مِنْ غرابة الأمر المذكور(إنّها لإحدى الكُبَر، نذيراً للبشر)، ففيه تهديدٌ ووعيدٌ يؤكّده سياقُ جملة المشيئة، ويقول: "فإنْ قلْتَ: مفعول (شاء) و(أراد) يُحذف في الكلام الفصيح، اللهُمَّ إلا أنْ تكونَ فيه غرابةٌ، فأيّ غرابةٍ فيه، حتى ذُكِرَ في هذا الوجه؟ قلْتُ: غرابتُه أنّ التقديرَ: والله إنّها لإحدى الكُبَر، نذيراً للمُكَلَّفِينَ المُخْتَارِينَ المُتَمَكِّنِينَ من فعلِ الطاعةِ والمعصيةِ، فكنّى عن ذلك بقوله: (لمَنْ شاءَ منكم أنْ يتقدّمَ أو يتأخّرَ)"1.

فالطّيبي أفاد أنّ مفعول (شاء) مذكورٌ في هذا المقام لغرابة الإنذار الموجود في السّياق السّابق (إنّها لإحْدَى الكُبَرِ* نَذِيرَاً للبَشَرِ).

3- نتائجُ البحثِ

وبعد:

إنَّ الحذفَ والذِّكْرَ ظاهرةٌ أسلوبيةٌ تتميزُ بالبلاغةِ والجمالِ، وهي فنٌّ عظيمٌ ومسلكٌ دقيقٌ في التعبيرِ البلاغيّ، أسهَمَ كلٌّ منهما في تحقيق جماليةِ الأسلوب دونَ الإخلالِ بالمعنى، فلم يَرِدْ أحدُهما إلا مناسباً لسياقِ الكلامِ ومقامِه، ومُحَقِّقَاً للمعنى البلاغيّ المراد، وكلُّ ركنٍ من أركانِ الجملةِ موجودٌ في مكانِه المناسب بما يتفقُ مع مبادئ نظريةِ النَّظْمِ التي ترجعُ في أصولها إلى قواعد نحوية تبينُ سببَ الحَذْفِ أو الذِّكْرِ.

ولعلَّ مِنْ أبرزِ ما توصلْتُ إليه في هذه الدراسة:

1- **لا نستطيع أنْ نحددَ دلالةَ الحذفِ والذكرِ في قوالبَ جاهزة نحصرُ فيها أغراضَهما**، لأنَّ الغرضَ يختلفُ باختلافِ المقاماتِ وأحوالِ النفس، وتختلفُ القدرةُ بين الأشخاص في تحديدِ الدلالة الدقيقة لكلٍّ منهما، **لكنْ نستطيعُ القولَ:** إنّ هذين الأسلوبين دفعا المتلقي إلى البحث عن القرائن التي سوّغت الحَذفَ والذِّكْرَ، وهو حينَ يصلُ إلى تلك القرائن يكون قد وضعَ يدَه على مواضعِ الجمال الأسلوبي لهذين المسلكَين البلاغيين، الأمر الذي يمكّنه من الغوص في أعماق النص، وربطِ الكلام أولِه بآخرِه، لأنَّ السياقَ غالباً هو الذي يعينُه على فَهْمِ المعنى وتمكينِه في ذهنِه.

2- **الذّكرُ هو الأصلُ ولا يُعْدَلُ عنه إلا لِنُكَتٍ وأسرارٍ بلاغيَّةٍ أشارتْ إليها هذه الدراسة**، ومن أبرزها: الإيضاحُ والتقريرُ والتوكيدُ والاختصاصُ، أو بسطُ الكلام لأنَّ إصغاءَ السَّامعِ مطلوبٌ، أو على سبيلِ المدحِ والتعظيمِ، أو غير ذلك مِمَّا يصلحُ أنْ يكونَ سبباً لذكره.

3- **الحَذْفُ حذفٌ في تراكيبِ اللغةِ وليس في المضمون**، كحذفِ المُسْنَدِ أو المُسْنَدِ إليهِ أو المفعولِ بهِ، **وقد أدَّتْ قرينةُ السّياقِ دوراً مهماً في الكَشْفِ عن المحذوفِ، وبيّنَتِ الآثارَ الجماليَّةَ للحذفِ، والدواعي التي لأجلها كانَ الحذفُ**، ومن أبرز أغراضِ الحذفِ: الاختصارُ والإيجازُ والتخفيفُ لأنَّ المحذوفَ معروفٌ ملحوظٌ، أو لوجودِ ما يدلُّ عليه في سياقِ الكلامِ، أو لضيقِ المقامِ، أو لاختبارِ تنبّهِ السَّامعِ، أو لاعتبارٍ آخرَ مناسبٍ.

1 – فتوح الغيب، الطّيبي، 141/16.

4- المصادرُ والمراجعُ

- **القرآن الكريم.**

1- **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة،** محمد بن علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: د. عبد القادر حسين، الناشر: مكتبة الآداب، 1418هـ - 1997م.

2- **إعراب القرآن الكريم وبيانه،** محيي الدين درويش، دار اليمامة ودار ابن كثير، دمشق، ط7، 1420 هـ - 1999م.

3- **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع،** الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ - 2003م.

4- **التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري،** تحقيق: علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1396هـ - 1976.

5- **التحرير والتنوير،** الطاهر ابن عاشور، 30 جزءاً، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.

6- **تفسير البحر المحيط،** محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، تحقيق: عادل عبد الموجود وعلي معوض وغيرهم، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1413 هـ - 1993م.

7- **تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب،** محمد الرازي فخر الدين بن ضياء الدين، دار الفكر، بيروت، ط1، 1401هـ - 1981م.

8- **الخصائص،** أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية.

9- **خصائص التراكيب،** محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 1416هـ - 1996م.

10- **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون،** أحمد بن يوسف المعروف بالسّمين الحلبي، تحقيق: د. أحمد الخراط، دمشق، دار القلم، د.ت.

11- **دلائل الإعجاز،** عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، الناشر: مطبعة المدني بمصر ودار المدني بجدة، ط3، 1413هـ- 1992م.

12- **ديوان الخنساء،** شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1425هـ- 2004م.

13- **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني،** محمود الألوسي البغدادي، عنيت بنشره وتصحيحه: إدارة الطباعة المنيرية، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د. ت.

14- **شرح المفصّل للزمخشري،** موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي، تقديم: د. إميل يعقوب، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1422هـ - 2001م.

15- **شروح سقط الزند،** تحقيق: مصطفى السقا وعبد السلام هارون وحامد عبد المجيد وإبراهيم الأبياري وعبد الرحيم محمود، إشراف: د. طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1364هـ - 1945م.

16- **صحيح البخاري،** أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دمشق، دار ابن كثير، ط1، 1423هـ - 2002م.

17- **فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب،** الحسين بن عبد الله الطيبي، مقدمة التحقيق: إياد أحمد الغوج، القسم الدراسي: د. جميل بني عطا، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1434هـ-2013م.

18- **كتاب سيبويه،** عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق: عبد السلام هارون، خمسة أجزاء، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1408هـ- 1988.

19- **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،** جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عادل عبد الموجود، وعلي معوض، 6 أجزاء، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1418هـ - 1998م.

20- **لسان العرب**، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، د. ت.

21- **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1434هـ - 2013م.

22- **معجم التعريفات**، علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ت.

23- **معاني القرآن وإعرابه**، للزجاج أبي إسحاق إبراهيم بن السري، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، خمسة أجزاء، عالم الكتب، بيروت ط1، 1408هـ - 1988م.

24- **مفتاح العلوم**، محمد بن علي السّكّاكي، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407 هـ- 1987م.

25- **المقتضب**، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1415هـ - 1994م.

البنى الأسلوبية في لامية زهير بن أبي سُلمى

(صحا القلب عن سلمى)

حسين الخطاب* **أ.د فاطمة تجور****

(الإيداع: 5 آب 2019 ، القبول: 2 تشرين الثاني 2019)

ملخص:

يُعنى هذا البحث بالنظر في قصيدة (صحا القلب عن سلمى) لزهير بن أبي سُلمى محاولاً الكشف عن البنى التي عدل بها الشاعر عن وضعها الراتب إثراء لشعرية النص، فبدأ بدراسة المستوى الدلالي فبيّن أثر الصورة البيانية في إضفاء سمة الشعرية على القصيدة، ثمَّ انتقل إلى دراسة المستوى الإيقاعي ببعديه الداخلي والخارجي، فحاول إماطة اللثام عن دور الإيقاع في إثراء المعنى من جهة، وعن دوره في الموسيقا من جهة أخرى، ثمَّ عمد إلى المستوى التركيبي فاختار بعض البنى التركيبية التي عدل بها الشاعر عن النظام النحوي الصارم، فحاول إظهار غرض الشاعر من استناده إلى هذه البنى، ثمَّ خُتِم البحث بالنتائج التي توصلنا إليها.

كلمات مفتاحية: الأسلوبية، الدلالي، الاستعارة، الإيقاعي، الوزن، التركيبي

* طالب دكتوراه لغة عربية، جامعة دمشق.

** أستاذة الأدب الإسلامي والأموي، جامعة دمشق.

Stylistic structures in Lama Zuhair ibn Abi Solma

(Peace be upon Salma)

*Hosen khttab **Professor Fatma Tajour

(Received: 5 August 2019, Accepted:2 November 2019)

Abstract:

This research is concerned with looking at the poem "Salih al-Solma for Salma" by Zuhair ibn Abi Solma in an attempt to uncover the structures in which the poet modified his salary to enrich the poetry of the text. He began by studying the semantic level, between the effect of the graphic image in the characterization of poeticism on the poem, The rhythmic level of the internal and external dimension, he tried to reveal the role of rhythm in enriching the meaning on the one hand, and his role in music on the other, and then deliberately to the level of synthesis and chose some syntactic structures in which the poet modified the strict grammatical system, try to show the purpose of the poet of his reliance To these structures, then Khet Searc results of ou findings Semantic, metaphorical, rhythmic, weight, syntactic.

* PhD student Arabic language. Damascus univirsity

* *professor of IIslamic and Omawi Arabic factory Literature college Damascus univirsity

1-مقدمة:

تُعنى الدراسة الأسلوبية للنص الشعري بمستويي الشكل والمضمون على حد سواء؛ فهي تعتمد على رصد المتغيرات الأسلوبية، ومدى تحكم الشاعر في هذه المتغيرات وفقاً للحال الوجدانية؛ إذ يمثل النص البؤرة التي تنطلق منها الدراسة، وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية، وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة[1]. والدراسة الأسلوبية تربط بين (اللغة والأسلوب) في سبيل استنطاق النص الشعري، وكشف مكامن الشعرية فيه؛ إذ إنَّ "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة"[2]، أما الأسلوب فإنَّه "فنٌّ لغويٌّ أدبي يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعيدية والجمالية كما يستمده من الإمكانات التركيبية للمفردات"[3].

ويمثل البحث عن تميّز المبدع في أساليب التعبير عن عواطفه وأفكاره جوهر الدراسات الأسلوبية "فهذا التميّز يدلنا على كل مايحمله الشعر من معان أو عواطف أو أخيلة... وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوبي بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كيفيات هذا التميز ومداه وطرق اكتشافه وتفسيره"[4]، فما يعيب بعض الدراسات الأسلوبية أحياناً هو الوقوف عند وصف العبارة من دون محاولة الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط هذه العبارة بعاطفة الشاعر أو خياله أو عاطفته[5]

وتأسيساً على ما سبق يهمُّ هذا البحث في إماطة اللثام عن البنى الأسلوبية التى تميّزت بها لامية زهير بن أبي سلمى (صحا القلب عن سلمى) في سبيل الكشف عن جماليات تلك الأساليب من جهة، والكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط تلك البنى بخيال الشاعر وأفكاره ومعانيه من جهة أخرى، من خلال التنقيب في مستوياتها الدلالية والتركيبية والصوتية.

أولاً) المستوى الدلالي:

1) الاستعارة[6]:

ليست غاية الاستعارة تقديم المعنى والإقناع به اعتماداً على الوضوح البصري أو الحسي فحسب، بل من أجل إضفاء الحياة والحركة على الجمادات وجعلها تتحرك في الذهن حركات تنبعث منها إشعاعات إيحائية لا يمكن أن يصل إليها التعبير المجرد[7]، فضلاً عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية، وبها يحقق النص غايته وفنيته وجماليته[8] .

وبالرجوع إلى لامية زهير نجده استند إلى الاستعارة لتصوير ممدوحيه[9]:

إذا فَزِعُوا طَارُوا إلى مُستَغيثِهِم طِوالَ الرِّماحِ لا ضِعافٌ ولا عُزْلُ

---

[1] ينظر: الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار الإنماء، بيروت، ص 34 .

[2] الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي : عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ، ص 44 .

[3] التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ: محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مج3، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 1983م، ص 47.

[4] قراءة أسلوبية لشعر حافظ: شكري عياد، مجلة فصول، مج3، ع2، الهيئة المصرية للكتاب، ص 13، 14.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 13، 1.

[6] ويعرفها عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471هـ) بقوله: ((اعلم أنّ (الاستعارة) في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغويّ، معروف تدل الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية)) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق علّقيه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، ص 30.

[7] الصورة البلاغية عند عبد القاهر، منهجاً وتطبيقاً: أحمد دهمان، وزارة الثقافة، دمشق، 2000م، ص252.

[8] ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ص 315.

[9] شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، (د،ط)، 2002م، ص 34، 35.

بِـخَـيـلٍ عَـلَـيـهـا جِـنَّـةٌ عَـبـقَـرِيَّـةٌ جَـديـرونَ يَـومـاً أَن يَـنـالُـوا فَـيَسـتَـعـلُـوا[1]

وَإِنْ يُـقـتَـلُـوا فَـيُشـتَـفـى بِـدِمـائِـهِـم وَكـانـوا قَـدِيـمـاً مِـن مَـنـايـاهُـمُ الـقَـتـلُ

عَـلَـيـهـا أُسُـودٌ ضـارِيـاتٌ لَـبـوسُـهُـم سَـوابِـغُ بـيـضٌ لا تُـخَـرِّقُـهـا الـنَّـبـلُ

يستند الشاعر في هذه الأبيات في تصوير ممدوحيه إلى الأسلوب الاستعاري؛ ففي البيت الأول لا تتلاءم لفظة (طاروا) مع محيطها من الكلمات إذا اقتصر إدراكها على المعنى المعجمي، فالطيران ليس من صفات لإنسان وإنَّما هو من فعل الطيور، ولكن بتدخل الاستعارة تحصل الملاءمة، فحركة الفرسان لنجدة من يستغيثهم استحالت بفعل الاستعارة طيراناً، وفي البيت الثاني يستعير الجن لتوصيفهم وهم على ظهور الخيل، وفي البيت الرابع يصور شجاعتهم باستعارة أركانها:

المستعار منه المستعار له الجامع

الأسود الفرسان الشجاعة

ويمكن القول إنَّ الشاعر وُفق في الاستعارات السابقة؛ لأنها تفتح باب التأمل والتأويل لدى المتلقي بغية الوصول إلى المعنى المستعار، فقد قيل في الاستعارة "اختيار معجميّ تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظيّ اقتراناً دلاليّاً ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقيّ يتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلاليّة تثير لدى المتلقي شعوراً بالدّهشة والطّرافة، وتكمن علّة الدّهشة والطّرافة فيما تحدثه المفارقة الدّلاليّة من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقيّ المتوقع"[(2)]، ففي استعارة حركة الطيور لحركة الفرسان –على سبيل المثال– لا يوجد انسجام بينهما من الناحية الحقيقية، ولكن جمعهما في قالب واحد يثير الدهشة؛ لأنه يخالف المنطقي والمتوقع.

ثم يوظف الاستعارة في وصف الحرب التي يخوضها أولئك الممدوحون، يقول[3]:

إذا لَـقِـحَـت حَـربٌ عَـوانٌ مُضِـرَّةٌ ضَـروسٌ تُـهِـرُّ الـنـاسَ أَنـيـابُـهـا عُصـلُ

قُضـاعِـيَّـةٌ أَو أُخـتُـهـا مُضَـرِيَّـةٌ يُـحَـرَّقُ فـي حـافـاتِـهـا الـحَـطَـبُ الـجَـزلُ[4]

تَـجِـدهُـم عَـلـى مـا خَـيَّـلَـت هُـم إزائَـهـا وَإِن أَفسَـدَ الـمـالَ الـجَـمـاعـاتُ وَالأَزلُ

يَـحُـشّـونَـهـا بِـالـمَشـرَفِـيَّـةِ وَالـقَـنـا وَفِـتـيـانِ صِـدقٍ لا ضِـعـافٌ وَلا نُـكـلُ[5]

تتوالى الاستعارات وتتجاور في محاولة الشاعر توصيف شدة الحرب وقوتها؛ إذ شبه الحرب بدابة ولود فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه وهو (لقحت) على سبيل المكنية التبعية. ثمَّ عمد إلى تشبيه هذه الحرب بحيوان مفترس لعله الأسد فحذف المشبه وأبقى ثلاثة من لوازمه، أنتج كل لازم استعارة: الأولى الاستعارة المكنية التبعية ؛ إذ جعل تلك الحرب ضروس: أي عضوض سيئة الخلق تعضّ الناس، والثانية لازمها الفعل (تهر) أي تجعل الناس يكرهونها، والثالثة لازمها

---

[1]() فيستعلوا: يظفروا ويعلوا على العدو.

[2] التفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 م، ص 176.

[3] شرح الديوان، ص36، 37.

[4] قضاعية: نسب الحرب إلى قُضاعَة. الجزل: ما غلُظ من الحطب.

[5] المشرفيَّة: السيوف. و القنا: الرماح. والنكل: الجبناء. واحدهم ناكلٌ، وحقيقته: الراجع عن قرنه جُبناً. يحشونها: يوقدونها.

(عصل)؛ إذ جعل لتلك الحرب أنياباً كالحة معوجة "وضربها مثلاً لقوة الحرب وقدمها"[1]. ومما زاد من إبراز أثر هذه الصور الاستعارية "تكثيف نعوت الحرب مع نغمة التنوين التي جاءت قفلاً لها في (حربٌ، عوانٌ، ضروسٌ) ومع الجملة الفعلية الواصفة لوحشية الحرب، بألفاظها التي تتضمن النون أيضاً (تهر الناس أنيابها عصل) قد قوى الصورة الاستعارية وعمق معاني التهويل والترهيب التي يبغيها الشاعر من هذا التأليف، ونمق بنية البيت النغمية الجمالية برمتها"[2].

ويمكننا أن نعد الاستعارات السالفة صوراً إيحائية؛ إذ إنَّ أهم خصائص الصور الموحية "أنها ترتبط مع غيرها من الصور في العمل الفني بعاطفة سائدة تجعلها لا تقف عند مدلولها الظاهري القريب، أو عند مجرد التقرير، بل إنها تتجاوز ذلك لتربط بين ما يشاهد وما يحس، وبين ما يشعر به الشاعر"[3] ،وما يلفت النظر حقاً في توصيف الشاعر الحرب في هذه الأبيات أنها تشي بشعور الرضا عن خائضي تلك الحرب، وربَّما يرجع ذلك إلى أنَّ القصيدة في مدح (سنان بن أبي الحارثة)، مما دفع شاعرنا إلى مدحه وقومه بأنَّهم شجعان يوقدون حرباً ضروساً، وهم صادقو العزيمة لا يضعفون ولا يجبنون.

ويستعير للحرب صفات الكائن الحي العقيم، يقول[4]:

هُمُ جَدَّدوا أَحكامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ مِنَ العُقمِ لا يُلفى لِأَمثالِها فَصلُ

فالحرب عقيم لا تلد، فالاستعارة هنا تأتي من لفظة (العقم) الذي استعارها للحرب التي أفنت أهلها، وهذه الاستعارة صادرة عن الإعجاب بالممدوحين، أعني (سنان بن أبي الحارثة" وقومه، فهؤلاء القوم خاضوا حرباً طويلة مضلة "والمضلة: حرب تُضلُّ الناس أو يضل فيها فلا يوجد من يفصل فيها"[5]، بيد أنَّ هؤلاء الفرسان استطاعوا أن يبينوا أحكام تلك الحرب وفصلوا أمورها بصحة آرائهم وقوة عزيمتهم.

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن الاستعارة السالفة كانت وسيلة الشاعر لتأكيد قوة الممدوحين وحنكتهم، من خلال معاني التهويل التي أسبغتها هذه الاستعارة على الحرب التي خاضها أولئك الفرسان.

2) الكناية:

الكناية "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[6]. وتقوم البنية الكنائية على إثبات المعنى الذي يختلج في وجدان المبدع' يقول عبد القاهر الجرجاني وهو "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[7]. ويشير في موضع آخر إلى بلاغة الكناية في إثبات المعنى وتأكيده فـ"ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح أنك لمّا كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد"[8]

---

[1] شرح الديوان، ص 36

[2] جمايات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحييوي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2014م، ص160.

[3] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: أحمد دهمان، ص 164.

[4] شرح الديوان: ص 38.

[5] المصدر نفسه، ص39.

[6] المثل السائر: ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939م، 182/2.

[7] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م، ص 52.

[8] المصدر نفسه، ص56

وسنحاول الوقوف فيما يأتي عند هذا الأسلوب في لامية زهير؛ إذ استند إليها في سياق المدح، يقول[1]:

إذا فَـزِعُـوا طَـارُوا إلـى مُسـتَـغـيـثِـهِـم طِـوالَ الـرِّمـاحِ لا ضِـعـافٌ ولا عُـزْلُ

تتآزر في هذا البيت الاستعارة والكناية في سبيل تعميق الدلالة وجعلها أكثر إيحاء؛ إذ استعار الشاعر الطيران لتوصيف سرعة الممدوحين لنجدة من يستغيث بهم، وكنّى عن قوة هؤلاء الفرسان وشدة بأسهم بطول رماحهم، فالرمح الطويل لا يكاد يستعمله إلا فارس كامل الخلق، شديد البأس، ويمكن القول إنَّ لهذا التعبير الكنائي بعداً إيحائياً مؤثراً، فضلاً عن أنّه "أظهر مقدرة زهير الفنيّة ... ذلك أنَّه في الشطر الأوّل استعار الطيران للفرسان، وفي هذه الاستعارة انزياحٌ واضحٌ أضفى سمة الجمال والشِّعريَّة، ولكنَّه لم يكتفِ بهذا القدر من الانزياح ولم تستنفد الاستعارة الدفقة الشعورية، ولم تضعف من قوة الإحساس بالفكرة التي يروم الشَّاعر إيصالها، وإنّما عمَّقه بانزياح آخر انطوت عليه الكناية عن قوة الفرسان في قوله: (طوال الرّماح)، وكملت القيمة الجمالية والشِّعريَّة للكناية في قوله: (لا ضعافٌ) (ولا عزل)، فقد نفى هاتين الصفتين عن ممدوحيه، لتوحي الكناية بأكمل وأجل صورة لقوتهم وشدة بأسهم"[2] ، فالتعاضد بين الكناية وغيرها يعد " وسيلة من وسائل تصوير المعنى فنياً، فهي عندما تتآزر ، بوصفها من عناصر التصوير البلاغي، مع غيرها مما يتحمله السياق، تؤدي إلى الكشف عن محاسن وجمال يملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، وسحر يضفي على الصورة البلاغية كثيراً من الإقناع والجمال. ويتحقق هذا عندما تقوم بدور كالرمز والتلويح، أو الإشارة إلى المعنى الأول"[3] ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إن هذا الرأي ينسحب على أسلوب زهير في البيت السالف؛ إذ يدفع المتلقي إلى إعمال مخيلته بغية إدراك المعاني التي رام إيصالها، من خلال الربط بين المعاني السطحية والمعاني التي ترقد تحتها.

وفي موضع آخر يستعمل شاعرنا الأسلوب الكنائي في سياق مدح السيدين (هرم بن سنان) و (الحارث بن عوف)، يقول[4]:

تَـدارَكـتُـمـا الأَحـلافَ قَـد ثُـلَّ عَـرشُـهـا وَذُبـيـانَ قَـد زَلَّـت بِـأَقـدامِـهـا الـنَـعـلُ

فَـأَصـبَـحـتُـمـا مِـنـهـا عَـلـى خَـيـرِ مَـوطِـنٍ سَـبـيـلُـكُـمـا فـيـهِ وَإِن أَحـزَنـوا سَـهـلُ

إِذا السَـنَـةُ الشَـهـبـاءُ بِـالـنـاسِ أَجـحَـفَـت وَنـالَ كِـرامَ الـمـالِ فـي الـجَـحـرَةِ الأَكـلُ

رَأَيـتُ ذَوِي الـحـاجـاتِ حَـولَ بُـيـوتِـهِـم قَـطـيـنـاً بِـهـا حَـتّـى إِذا نَـبَـتَ الـبَـقـلُ

عند تأمل هذه الأبيات يتبين تردد الأسلوب الكنائي غير مرة، ففي البيت الأول: كنّى الشاعر فيها عن ذهاب مجد وعزّ الأحلاف وهم (أسد وغطفان وطيئ) بقوله: (قد ثلَّ عرشها)، وكنَّى عن حيرة وضلال (ذبيان) بقوله: (قد زلت بأقدامها النعل)، ومما يلفت النظر في هاتين الكنايتين دقة الشاعر في اختيار ما يناسب ما أصاب طرفي الحرب؛ فإن زوال العز والمجد بسبب الحروب المتكررة فهذا أمر طبيعي، أما أن يضلَّ أحد الطرفين وينقض العهد فهذا فعل سيء؛ لذلك ألفينا الشاعر يعبر عن صنيع (ذبيان) الذين نقضوا الصلح بأسلوب كنائي يوحي بشعور اللوم وعدم الرضا عن ذلك الفعل.

ويكنّي الشاعر في البيت الثاني عن الشدة التي يمكن أن تصيب القوم بقوله: (إن أحزنوا) وعن الأمن والرخاء بـ (سهل). وفي البيت الرابع: يكني عن الخصب والنماء بقوله: (إذا نبت البقل). ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّ هذه الأساليب

---

[1] شرح الديوان، ص 34.

[2] الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، رسالة ماجستير، إعداد: حسين الخطاب، إشراف، د. نزار عبشي، جامعة البعث، 2016م، ص 101.

[3] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً: أحمد دهمان، ص 239

[4] شرح الديوان: ص 40، 41.

الكنائية المتعددة شاركت في استغراق صفات الحلم والحكمة والكرم للمدوحين، ولا يمكننا إدراك تلك المعاني من خلال النظر إلى المستوى السطحي للأبيات وحسب، وإنَّما ينبغي العبور إلى المستوى العميق لها.

وتتعاضد الاستعارة والكناية لتوصيف الفرسان وهم على ظهور الخيل، يقول[1]:

وَإِن يُقتَلوا فَيُشتَفى بِدِمائِهِم وَكانوا قَديماً مِن مَناياهُمُ القَتلُ

عَلَيها أُسودٌ ضارِياتٌ لَبوسُهُم سَوابِغُ بيضٌ لا تُخَرِّقُها النَبلُ

إنَّ هؤلاء الفرسان سادة أشراف إذا قتلوا رضي بهم من قتلهم، "وكنى عن أنهم ملوك بقوله يشتفى بدمائهم، وعبر عن بطولتهم بقوله إنَّهم لا يموتون على فراشهم وإنَّما تأتيهم مناياهم وهم في ساحات الوغى"[2]، ثم يستعير لهؤلاء الفرسان الشجعان الأسود الضارية، ثم جعل لهم دروعاً كاملة صقيلة لم تصدأ، وكنّى عن قوتها وصلابتها بأنَّها لا تخرقها النبال، فغدا المشهد بتعاضد الأسلوب الاستعاري والكنائي أكثر جمالاً وتأثيراً؛ فكأنَّ هؤلاء الفرسان أسود ضارية لا تخرق النبال لبوسهم.

والصورة كما يرى عبد القاهر: "ليست وسيلة لتجميل الشكل والإعلاء من قيمته، وإنما هي وسيلة أساسية للتعبير عن الفكرة والكشف عن المعنى والإيحاء به"[3]. وعندما نمعن النظر في صور زهير السابقة استناداً إلى هذا الرأي، ندرك أنها الوسيلة التي أفادت باستغراق الممدوحين صفة الشجاعة والقوة؛ إذ ادعت أنهم أسود ضارية، وأوحت إلى صلابة الدروع بأنها عصية على السهام والرماح.

ثانياً) المستوى الإيقاعي[4]:

تقوم البنية الإيقاعيّة على مستويين، المستوى الأول يتمثّل بالموسيقا الخارجيّة أو الإيقاع الخارجيّ، وعماده الوزن والقافية، والمستوى الثاني المتمثّل في الإيقاع الداخليّ الذي يقوم على التناغم بين الوحدات اللّغويّة على المستوى الصّوتيّ والتي يمكن أن تبرز بوصفها ظواهر لغوية كالتّكرار والتّضاد....

الإيقاع الخارجي:

الوزن:

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في الشعر، وهو الركن الأكثر ثباتاً من بين عناصر العمل الشعري[5]، ولا يمكن الفصل بين الوزن والشعر؛ لأنَّ خلو القول من الوزن يعني بعده عن الشعر وارتداده إلى النثر، والوزن يساعد على "تجسيم الاهتزازات العاطفية وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد"[6]. وبالرجوع إلى القصيدة اللامية نجدها نظمت

---

[1] شرح الديوان، ص 35.

[2] شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره) : عبد القادر الرباعي، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2006م، ص 141

[3] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً: أحمد دهمان، ص222

[4] "وحدة النّغم التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنىً أوضح توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة". النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م، ص 461. وللتوسع في تعريفات الإيقاع، ينظر:القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، من ص11 إلى ص18.

[5] ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، راجعه: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1961م، ص 188

[6] قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971م، ص28.

على وزن (البحر الطويل)[1] وهذا البحر كثر استعماله في الشعر القديم؛ إذ توفر مقاطع هذا البحر مساحة إيقاعية يتخذها الشاعر سبيلاً للتعبير عن الانفعالات المختلفة، يقول زهير[2]:

هُمُ جَدَّدوا أَحكامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ مِنَ العُقمِ لا يُلفى لِأَمثالِها فَصلُ

بِعَزمَةِ مَأمورٍ مُطيعٍ وَآمِرٍ مُطاعٍ فَلا يُلفى لِحَزمِهِمُ مِثلُ

وَلَستُ بِلاقٍ بِالحِجازِ مُجاوِراً وَلا سَفَراً إِلّا لَهُ مِنهُمُ حَبلُ

بِلادٌ بِها عَزّوا مَعَدّاً وَغَيرَها مَشارِبُها عَذبٌ وَأَعلامُها ثَملُ

هُمُ خَيرُ حَيٍّ مِن مَعَدٍّ عَلِمتُهُم لَهُم نائِلٌ في قَومِهِم وَلَهُم فَضلُ

سنحاول تلمس فاعلية الوزن في بناء هذه الأبيات، ولعل أهم مايميز هذا الوزن زحاف (القبض) الذي أصاب التفعيلات كما بدا من تقطيعها عروضياً:

فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

فعولُ، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن

فعولُ، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعول، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن فعول، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعيلن

تضم الأبيات أربعين تفعيلة، عشر منها أصابها زحاف (القبض) فاستحالت بفعله (فعولن) إلى (فعولُ)، و(مفاعيلن) إلى (مفاعلن)، وقد عمد الشاعر إلى هذه التفعيلات المقبوضة، بغية تلوين الإيقاع، وخلق جوّ تناغمي، يتناسب وما تتكلم عليه الأبيات، فهي "إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل لتعاقب الحركات والسواكن"[3]. فلما كان الحديث عن الممدوحين وصفاتهم آثر الشاعر هذا التنويع الصوتي، على أربعة تفاعيل الأصل منها: (فعولن، مفاعيلن) والبدائل (فعول، مفاعلن)، فتلك المقاطع الطويلة التي تتماز بها تفعيلات البحر الطويل منحت الشاعر مساحة لسرد صفات أولئك القوم؛ فهم حازمون راشدون يضعون قوانين الحرب العقيم و يبينون سننها، وهم أصحاب عهد وميثاق، يحفظون جوارهم، وهم سبقوا إلى المجد والعزة، فلا يستطيع أن يدانيهم أحد في هذا العز والمجد، وبيوتهم بيوت ضيافة وقِرى، ينفقون في الواجب وغير الواجب، فكل تلك الصفات التي يتسم بها هؤلاء القوم دفعت الشاعر إلى إيثار وزن الطويل بتراكيبه الطويلة ومقاطعه الممتدة لسرد تلك الصفات كلها.

---

[1] (كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيَّما في الأغراض الجدية الجليلة الشَّأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عُني بها الجاهليون عنايةً كبيرةً، وظلَّ الشّعراء يُعنون بها في عصور الإسلام الأولى). ينظر: موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط5، 1978م، ص 98. ولا يستعمل هذا البحر "إلا تامّاً فلم يؤثر أنّه استعمل مجزوءاً أو مشطوراً". الصافي في العروض والقوافي، عبد الكريم حبيب، جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، 2002م ص50.

[2] شرح الديوان، ص 38. 39.، 40.

[3] مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم، ص 397.

القافية:

تعد القافية الوجه الثاني للإيقاع الخارجي، وهي جزء بالغ الأهمية في القصيدة، وركن أساسي من أركان العمل الشعري، ولعلَّ أبر ما يميز القافية في هذه القصيدة حرف الروي. وهو حرف (اللام) الذي يتّصف بالوضوح في السمع مما يجعله تالياً لأصوات اللين[1]، ولتوضيح أثره في القصيدة نلحظ قوله[2]:

فَأَقسَمتُ جَهداً بِالمَنازِلِ مِن مِنىً وَما سُحِقَت فيهِ المَقادِمُ وَالقَمَلُ

لَأَرتَحِلَن بِالفَجرِ ثُمَّ لَأَدأَبَن إِلى اللَيلِ إِلّا أَن يُعَرِّجَني طِفلُ[3]

إِلى مَعشَرٍ لَم يورِثِ اللُؤمَ جَدُّهُم أَصاغِرَهُم وَكُلُّ فَحلٍ لَهُ نَجلُ

إنّ صوت (اللام) يفرض وجوده على النص من خلال حرف الروي الذي تعاضد مع الدوال اللغوية داخل نسيج الأبيات فتكرر (26) مرة وهذه التقفية المعتمدة على ترديد الصوت تمنح الأبيات مضموناً دلالياً إيحائياً، فـــ(اللام) يتسم بالوضح بالسمع، وهذا ينسجم مع الحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، فهو يريد أن يوضح بصوت عال بأنّه سيرتحل إلى أولئك القوم، وسيجد الخطى إليهم آناء الليل وأطراف النهار، وكذلك لا يخفى أثر صوت (اللام) في منح القصيدة جمالاً إيقاعيّاً.

الإيقاع الداخلي:

ومن الأساليب الإيقاعية التي استند إليها الشاعرالتكرار[4]" وأكثر ما يكون في الألفاظ من دون المعاني وهو يقوم بوظيفة تقوية النغمة الكلامية أو ما يسمى بالجرس. فهو نوع من التكريس في مستوى البنية اللسانية أو التمثيل الدلالي الذي يرشح عنها، ما يجعل منه باعثاً نفسياً يقوم بوظيفة محرّض يصل بين المرسل والمستقبل، فيرتفع بهذا الأخير إلى درجة النشوة وتحويله كائناً آخر"[5]. ونرى الشاعر في هذه اللامية يستعذب اسم محبوبته (سلمى) فلا يجد ما يتلفظ به أعذب منه، وهذا يشي بتناغمه مع الإيقاع النفسي الذي يعتري نفسه، يقول[6]:

صَحا القَلبُ عن سَلمَى وقد كَادَ لا يَسلُو وَأَقفَرَ مِن سَلمى التَّعانيقُ فَالثِّقلُ[(7)]

وَقَد كُنتُ مِن سَلمى سِنينَ ثَمانِياً عَلى صِيرِ أَمرٍ ما يَمُرُّ وَما يَحلُو

---

[1] الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص27

[2] شرح الديوان، ص 32، 33.

[3] قوله "إلا أن يهرجني طفل" أراد: إلا أن تلقي ناقتي ولدها فتحبسني وأقيم عليها. وقيل: المعنى: إلا أن أقتدح ناراً فتحبسني، لأوقدها وأخبز.

[4] التكرار: هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإبقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح كثير من المحسنات البديعية كما هوالحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي". معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ط2,1984، بيروت، ص117، 118.

[5] نزف الذات ورجع الصدى: وليد محمد سراقبي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2016م، ص 27، 28

[6] شرح الديوان، ص 31، 32.

[7]() التعانيق والثقل: موضعان.

وَكُـنـتُ إذا مـا جِـئـتُ يَـومـاً لِـحـاجَـةٍ مَضَـــتْ وَأَجَمَّـتْ حَـاجَـةُ الغَـدِ مـا تَخلُو[1]

وَكُـلُّ مُـحِـبٍّ أَحـدَثَ الـنَّـأيُ عِـنـدَهُ سَـــلُـوَّ فُـؤادٍ غَـيـرَ حُـبِّـكِ مـا يَسـلُـو

في هذه الأبيات يكرر لفظة (سلمى) ثلاث مرات ويذكر ما يتعلق بها وهي المواضع التي كانت تقطنها (التعانيق، والثقل). ولعله أفلح في هذا التكرار؛ إذ أدى وظيفة نغمية تطريبية، فضـلاً عن وظيفته الدلالية في إظهار طبيعة العلاقة التي كانت تربطه بسلمى، وهي علاقة حب ومودة. غدت لفظة (سلمى) بفعل التكرار نقطة تشع منها خيوط دلالية متعددة توحي بشدة تعلق الشاعر بمحبوبته، ففي قوله: (صحا القلب عن سلمى) يزعم أنه أفاق من حبها، ويستند إلى استعارة الصحو للقلب؛ إذ عمد من خلال هذه الاستعارة إلى أنسنة القلب، فالصحو من صفات الإنسان وليس من صفات القلب، إلا أنَّه بمنزلة النائم لشدة تعلقه بـ(سلمى). وفي التكرار يحاول تعليل ذلك النفور عن (سلمى) ويرجع ذلك إلى ابتعادها مكانياً وإقفار ديارها منها. وفي البيت الثاني يرتبط تكرارها بفكرة مفادها: "أنها كانت لا تصـرمه فيحمله ذلك على اليأس والسـلو، ولا تواصـله كل المواصلة فيهون عليه أمرها، ويشفى قلبه منها"[2] ، ثمّ يعود في البيت الرابع إلى نفي سلو فؤاده عنها من خلال ذكر الضمير العائد إليها، وهذا يؤيد زعمنا بأن الوظيفة الرئيسـة للتكرار في هذه الأبيات هو الكشـف عن طبيعة العلاقة بين الشـاعر ومحبوبته، فضلاً عن وظيفته في الخلق الفني للقصيدة.

ونراه يلجأ إلى تكرار الأساليب كما في قوله[3]:

وَإِن جِـئـتَـهُـم أَلـفَـيـتَ حَـولَ بُـيـوتِـهِـم مَـجـالِـسَ قَـد يُشـفـى بِـأَحـلامِـهـا الـجَـهـلُ

وَإِن قـامَ فـيـهِـم حـامِـلٌ قـالَ قـاعِـدٌ رَشَـــدتَ فَـلا غُـرمٌ عَـلَـيـكَ وَلا خَـذلُ

سَـــعـى بَـعـدَهُـم قَـومٌ لِـكَـي يُـدرِكـوهُـمُ فَـلَـم يَـفـعَـلـوا وَلَـم يُـلـيـمـوا وَلَـم يَـألـوا

فَـمـا يَـكُ مِـن خَـيـرٍ أَتَـوهُ فَـإِنَّـمـا تَـوارَثَـهُ آبـاءُ آبـائِـهِـم قَـبـلُ

يحاول الشاعر في هذه الأبيات تصوير حال ممدوحيه فيستند إلى تكرار أسلوب الشرط في البيتين الأول والثاني "والبيتان – بمقتضـى واو الوصـل– جزءاً من الصـورة التي وصـفهم بها أيام الرخاء... و (إن) الشـرطية –في هذا السـياق– دلت على معنى الشرط المحتمل الوقوع""[4]، فكأن الشاعر في هذا التوظيف أراد أن يقول حالهم كذا وكذا.

وفي البيت الثاني نراه يعمد إلى تكرار الفعل المضـارع مسـبوقاً بحرف الجزم (لم) ثلاث مرات في سـياق المدح وذكر المجد التليد الذي ورثه هؤلاء القوم كابر عن كابر حتى تقدموا في الشـرف والمجد "وسـعى على آثارهم قومٌ آخرون، لكي يدركوهم، وينالوا منزلتهم، فلم ينالوا ذلك. وقوله "لم يليموا" أي: لم يأتوا ما يلامون عليه، حين لم يبلغوا منزلة هؤلاء، لأنها أعلى من أن تبلغ، فهم معذورون في التقصـير عنها، والتوقف دونها. وهم مع ذلك "لم يألوا" أي: لم يقصـروا في السـعي بجميل الفعل"[5].

---

[1] (مضت وأجمَّت: أي: انقضت تلك الحاجة، وأجمَّت حاجة الغد، أي: دَنَت وحان وقوعها.

[2] شرح الديوان ، ص 31

[3] المصدر نفسه: 43

[4] شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، أحمد محمد علي محمد، إشراف: أ.د أحمد فتحي رمضان، جامعة الموصل، العراق، 2005م ، ص 26

[5] شرح الديوان، ص44

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنَّ التكرارات السالفة أسهمت في استغراق الممدوحين صفات الحلم والرشد والسبق والمجد، فضلاً عن دورها في الإثراء النغمي الموسيقي.

ويتعاضد الطباق مع التكرار في قوله[1]:

وَإِن قَامَ فِيهِم حامِلٌ قالَ قاعِدٌ رَشَدتَ فَلا غُرمٌ عَلَيكَ وَلا خَذلُ

وقع الطباق بين (حامل) الذي يتحمل الحمالة وبين (قاعد)؛ إذ يبدو للوهلة الأولى أنَّ من تحملَّ هذه الحمالة سيتكفل بالوفاء بها وحيداً، بيد أنَّه وبقليل من التأمل ندرك أنَّ الـ (قاعد) من القوم يصوّب رأيه بل يقول له: "لا نحذلك، وليس عليك غرم. أي ننفذ ما تحملت، ونصوّب رأيك، ونحاشيك مع ذلك أن تغرم شيئاً، من الحمالة" ، ونلاحظ أن تعاضد الطباق مع تكرار صيغة النفي في قوله: "فلا غرم عليك ولا خذل" يشي بأنَّ هؤلاء القوم يتسابقون إلى تحمل تلك الحمالات والوفاء بها، كما لا يخفى البعد الإيقاعي لاجتماع الطباق والتكرار في البيت السابق.

ثالثاً) المستوى التركيبي:

يعنى الدراس الأسلوبي بالتراكيب ويحاول الكشف عن أبعادها الدلالية، فسكب المفردات في قالب تعبيري معين له أثر كبير في بنية النص؛ فحسن اختيار الألفاظ وتوزيعها يمنح النص بنية فنية ذات نسق جمالي، وتكشف عن المقدرة الفنية للمبدع، يقول عبد القاهر: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه... أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[2]. فاللاختيار والتوزيع أثره في تشكيل المستوى التركيبي، فقد يعمد الشاعر إلى العرض غير المتوقع للبنى اللغوية، فيبتعد بخطابه عن القواعد اللغوية الصارمة، وهذا ما يعرف بالعدول أو الانزياح، مما يضفي على النص سمة الشعرية، ويكون دليلاً على شاعرية المبدع. وسنقف عند أبرز الأساليب التركيبية التي مثلت ملمحاً مهماً في هذه اللامية، ومنها التقديم والتأخير في قوله[3]:

وَإِن جِئتَهُم أَلفَيتَ حَولَ بُيوتِهِم مَجالِسَ قَد يُشفى بِأَحلامِها الجَهلُ

وَإِن قَامَ فِيهِم حامِلٌ قالَ قاعِدٌ رَشَدتَ فَلا غُرمٌ عَلَيكَ وَلا خَذلُ

يعمد الشاعر في هذين البيتين إلى خلخلة البنى التركيبية، من خلال تقديم الجار والمجرور (بأحلامها) على نائب الفاعل (الجهل)، وتقديم (فيهم) على الفاعل، ولاريب أن لهذا الأسلوب التركيبي أثره في شعرية الأبيات، فهذا الاختيار والتوزيع مخالف للنظام النحوي الصارم، ولكنَّه مقصود من الشاعر الذي فضل بناء تراكيبه على هذه الشاكلة اعتقاداً منه أنَّها أكثر قدرة على التعبير عن إعجابه بالممدوحين، "فالأبيات في مدح "سنان بن أبي الحارثة المري" وقومه، ويبدو أنَّ الرغبة الملحة في نفس الشّاعر على مدح القوم كلّهم وليس سيدهم وحسب، دفعته إلى تقديم (بأحلامها) على الفاعل (الجهل)؛ ليؤكد اتصافهم بالحلم جميعاً، وأنَّ هذا الحلم دواء يشفي السقيم بالجهل والحماقة، فلو قال: ((قد يشفى الجهلُ بأحلامها))، لاختلفت الدّلالة وأوحت إلى التّركيز على الجاهلين، وليس هذا مراد الشّاعر، إنَّما يهدف إلى مدح قوم "سنان بن أبي

[1] المصدر نفسه، ص 43.

[2] أسرار البلاغة، ص 3

[3] شرح الديوان، ص 43.

الحارثة""[1]، وليعمق هذه الدّلالة نراه يقدّم ((فيهم)) على ((حامل))، ليوحي راسختان في القوم كلّهم، ولا يختصُّ بهما سيدهم، فحسب. ولاشك أن هذا العرض غير المتوقع للبنى التركيبية يكسر أفق توقع المتلقي مرة بعد أخرى.

وفي موضع آخر، يقول[2]:

هُـمُ خَـيـرُ حَـيٍّ مِـن مَـعَـدٍّ عَـلِـمـتُـهُـم لَـهُـم نـائِـلٌ فـي قَـومِـهِـم وَلَـهُـم فَضـــلُ

يعمد الشاعر إلى تقديم شبه الجملة في قوله: (لهم نائل) وكذلك (لهم فضل)، ومن المسلم به أن غرض العناية والاهتمام هو السبب الرئيس في هذا الأسلوب، فالجار والمجرور عائدان على ممدوحي الشاعر، ولكن التساؤل الذي يطرح نفسه: من أين أتت تلك العناية؟ ومن أين جاء ذلك الاهتمام؟ فالناظر في قول الشاعر السالف يدرك أنه أراد تخصيص القوم بصفات تندر في سواهم، فاتكأ على هذا الأسلوب التركيبي بغية تأكيد رسوخ تلك الصفات فيهم؛ إذ إن قوله: "(في قومهم) بعد الانزياح الأوّل (لهم نائل) دلّت على أنَّ عطاءاتهم في أهلهم، وأضاف التّقديم الثاني في قوله: (لهم فضل) دلالة تفضلهم على غير قومهم، فهم ينفقون في الواجب وغير الواجب، ممَّا جعل المعنى موحياً بكرمهم الشديد"[3].

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن غرض التشويق يرقد تحت التأخير في قوله: (لهم فضل)، ففيه تشويق للمتلقي الذي يحاول معرفة السجية الأخرى التي يتصف بها الممدوحون وهي إنفاقهم في الواجب وغير الواجب، ومن الأساليب التركيبية الالتفات في البيت الثاني، فبعد ذكره لتلك الصفات التفت إلى المتكلم معبرا عن فرحه وسعادته بالحمالة التي حمل الحارث بن عوف وهرم بن سنان لإيقاف الحرب الطويلة.

ومن عناصر المستوى التركيبي التي مثّلت منبهاً أسلوبياً مهماً: الطباق في قوله[4]:

عَـلـى مُـكـثِـريـهِـم رِزقُ مَـن يَـعـتَـريـهِـمُ وَعِـنـدَ الـمُـقِـلّـيـنَ السَـمـاحَـةُ وَالـبَـذلُ

وقع الطباق بين (مكثريهم/ المقلين) استعمله الشاعرللكشف عن أحوال الممدوحين في الإنفاق؛ فكلٌّ ينفق حسب استطاعته: الغني منهم يغدق من العطايا ما يسد حاجة السائل ويغنيه عن سؤال غيره، وكذلك الفقير منهم يسمح ويبذل بمقدار جهده وطاقته، ولعلَّ هذا يشي باستغراق صفة الكرم هؤلاء القوم، فأن تنفق وتغدق العطايا وأنت ميسور الحال فهذا شيء طبيعي، أما من ينفق ويبذل وهو فقير ليس ميسوراً فهذا يعني أن الكرم سجية راسخة في طبعه، ومن ثمة فإنَّ لهذا الأسلوب وظيفة بيانية، إذ أسهم في الكشف عن المعاني الخفية، وشارك في تجليتها.

الخاتمة (نتائج البحث):

1) تبين أن الأسلوب التصويري في القصيدة يعكس موقف الشاعر، فالصورة عنده نفسية قبل أن تكون حسية، كما في تصوير الحرب.

2) استند الشاعر إلى تكثيف الأسلوب الاستعاري في توصيف الحرب وقوتها، فاستعار لها أنثى حيوان ولود، وكذلك في استعارة أخرى جعلها عقيماً، بغية تقريب صورة تلك الحرب الضروس من الأذهان.

---

[1] الانزياح في شعر زهير بن أبس سلمى، ص152

[2] شرح الديوان، ص 40.

[3] الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 151.

[4] المصدر نفسه:، ص 42.

3) كان للأسلوب الكنائي أثر في إيضاح المعاني التي رام الشاعر إيصالها بلغة شعرية تتميز بتعدد الدلالات والإيحاءات، ومن ثمة يمكن القول: إن أثر تلك الأساليب لا يتوقف عند المبدع فحسب، وإنما يتعداه إلى المتلقي الذي يُعمل فكره بغية إدراك تلك المعاني.

4) تبيّن أن الشاعر أبدع في بناء إيقاع قصيدته من خلال استثمار عناصر عدة؛ إذ نظم قصيدته على وزن (الطويل) الذي كان يؤثره كثير من الشعراء القدامى في مواضع المدح والمفاخرة. ومن العناصر الإيقاعية المهمة في هذه القصيدة التكرار الذي مثَّل عنصراً مهماً في وظيفة إنتاج الدلالة الشعرية وإيصالها، فضلاً عن الوظيفة الموسيقية. وتبيّن استناد الشاعر إلى الجمع بين التكرار و الطباق بغية جعل المعنى أكثر إيحاء من جهة، وجعل الإيقاع أكثر تأثيراً في المتلقي.

5) استند الشاعر إلى خلخلة البنى التركيبية في مواضع من قصيدته، مما أضفى سمة الشعرية عليها فضلاً عن النكت البلاغية التي ترقد تحتها كالعناية والاهتمام والتشويق والاختصاص.

المصادر والمراجع:

1) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق علّقيه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م.

2) الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في النقد الأدبي : عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ، 1947.

3) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار الإنماء، بيروت.

4) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م.

5) البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن.

6) التفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007 م.

7) التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ: محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مح3، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 1983م.

8) جمايات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية: عبد الكريم الرحييوي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2014م.

9) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م

10) شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره) : عبد القادر الرباعي، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2006م.

11) شرح شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة أبي العباس ثعلب، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، (د،ط)، 2002م.

12) الصافي في العروض والقوافي، عبد الكريم حبيب، جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، 2002م.

13) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: أحمد دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م

14) قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971م.

15) مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، راجعه لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1961م.

16) المثل السائر: ابن الأثير، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة، 1939م.

17) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ط2,1984، بيروت.

18) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم.
19) موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط5، 1978م.
20) نزف الذات ورجع الصدى: وليد محمد سراقبي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2016م.
21) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م

الرسائل الجامعية:

1) الانزياح في شعر زهير بن أبي سلمى، رسالة ماجستير، إعداد: حسين الخطاب، إشراف، د. نزار عبشي، جامعة البعث، 2016م.
2) شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، أحمد محمد علي محمد، إشراف: أ.د أحمد فتحي رمضان، جامعة الموصل، العراق، 2005م .

Journal of Hama University

Editorial Board and Advisory Board of Hama University Journal

Managing Director: Prof. Dr. Muhammad Ziad Sultan

Chairman of the Editorial Board: Prof.Dr.Samer Kamel Ebraheem

Secretary of the Editorial Board (Director of the Journal): Wafaa AlFeel

Members of the Editorial Board:

- **Prof. Dr. Dergham AlRahhal**
- **Prof. Dr. AbdulKareem Kalb Alloz**
- **Prof. Dr. AbdulRazzaq Salem**
- **Asst. Prof. Dr. Asmahan Khalaf**
- **Asst. Prof. Dr. Muhammad Zuher Alahmad**
- **Asst. Prof. Dr.Adel Alloush**
- **Asst. Prof. Dr. Hassan AlHalabiah**
- **Asst. Prof. Dr. Muhammad Ayman Sabbagh**
- **Dr. Khaled Zeghreed**

Advisory Body:

- **Prof. Dr. Darem Tabbaa**
- **Prof. Dr. Safwan Al Assaf**
- **Prof. Dr. Rateb Sukkar**
- **Prof. Dr. Kanjo Kanjo**
- **Prof. Dr. Muhammad Fadel**
- **Prof. Dr. Rabab Sabbagh**
- **Asst. Prof. Dr. Muhammad Sabea AlArab**

Language Supervision:

- **Prof. Dr. Muhammad Fulful**
- **Asst. Prof. Dr. Maha Al Saloom**

Journal of Hama University

Objectives of the Journal

Hama University Journal is a scientific, coherent, periodical journal issued annually by the University of Hama; aims at:

1- publishing the original scientific research in Arabic or English which has the advantages of human cultural knowledge and advanced applied sciences, and contributes to developing it, and achieves the highest quality, innovation and distinction in various fields of medicine, engineering, technology, veterinary medicine, sciences, economics, literature and humanities, after assessing them by academic specialists.
2- publishing the distinguished applied researches in the fields of the journal interests.
3- publishing the research notes, disease conditions reports and small articles in the fields of the journal interests.

Purpose of the Journal:

• Encouraging Syrian and Arab academic specialists and researchers to carry out their innovative researches.

• It controls the mechanism of scientific research, and distinguishes the originals from the plagiarized, by assessing the researches of the journal by specialists and experts.

• The journal seeks the enrichment of the scientific research and scientific methods, and the commitment to quality standards of original scientific research.

• Aiming to publish knowledge and popularize it in the fields of the journal interests and specialties, and to develop the service fields in society.

• Motivating researchers to provide research on the development and renewal of scientific research methods.

• It receives the suggestions of researchers and scientists about everything that helps in the advancement of academic research and in developing the journal.

• popularization of the aimed benefit through publishing its scientific contents and putting its editions in the hands of readers and researchers on the journal website and developing and updating the site.

Publishing Rules in Hama University Journal:

1. The material sent for publication have to be authentic, of original scientific and knowledge value, and should be characterized by language integrity and documentation accuracy

2. It should not be published or accepted for publication in other journals, or rejected by others. The researcher guarantees this by filling out a special entrusting form for the journal.

3- The research has to be evaluated by competent specialists before it is accepted for publication and becomes its property. The researcher will not be entitled to withdraw research in case of refusal to publish it.

4. The language of publication is either Arabic or English, and the administration of the journal is provided with a summary of the material submitted for publication in half a page (250 words) in a language other than the language in which the research has been written, and each summary should be appended with key words.

Deposit of scientific research for publication:

Firstly, the publication material should be submitted to the editor of the journal in four paper copies (one copy includes the name of the researcher or researchers, the addresses, telephone numbers. The names of the researchers or any reference to their identity should not be included in the other copies). Electronic copy should be submitted, printed in Simplified Arabic, 12 font on one side of paper measuring 297 x 210 mm (A4). A white space of 2.5 cm should be left from the four sides, but the number of search pages are not more than fifteen pages (pagination in the middle bottom of the page), and be compatible with (Microsoft Word 2007 systems) at least, and in single spaces including tables, figures and sources , saved on CD, or electronically sent to the e-mail of the journal.

Secondly, The publication material shall be accompanied by a written declaration confirming that the research has not been published before, published in another journal or rejected by another journal.

Thirdly, the editorial board of the journal has the right to return the research to improve the wording or make any changes, such as deletion or addition, in proportion to the scientific regulations and conditions of publication in the journal.

Fourthly, The journal shall notify the researcher of the receiving of his research no later than two weeks from the date of receipt. The journal shall also notify the researcher of the acceptance of the research for publication or refusal of it immediately upon completion of the assessment procedures.

Fifthly, the submitted research shall be sent confidentially to three referees specialized in its scientific content. The concerned parties shall be notified of the referee's observations and proposals to be undertaken by the candidate in accordance with the conditions of publication in the journal and in order to reach the required scientific level.

Sixthly. The research is considered acceptable for publication in the journal if the three referees (or at least two of them) accept it, after making the required amendments and acknowledging the referees.

- If the third referee refuses the research by giving rational scientific justifications which the editorial board found fundamental and substantial, the research will not be accepted for publication even if approved by the other two referees.

Rules for preparing research manuscript for publication in applied colleges researches:

First, The submitted research should be in the following order: Title, Abstract in Arabic and English, Introduction, Research Objective, Research Material and Methods, Results and Discussion, Conclusions and Recommendations, and finally Scientific References.

- **Title**:

It should be brief, clear and expressive of the content of the research. The title font in the publishing writing is bold, (font 14), under which, in a single – spaced line, the name of the researcher (s) is placed, (bold font 12), his address, his scientific status, the scientific institution in which he works, the email address of the first researcher, mobile number, (normal/ font 12). The title of the research should be repeated again in English on the page containing the Abstract. The font of secondary headings should be (bold/ font 12), and the style of text should be (normal/ font 12).

- **Abstract or Summary:**

The abstract should not exceed 250 words, be preceded by the title, placed on a separate page in Arabic, and written in a separate second page in English. It should include the objectives of the study, a brief description of the method of work, the results obtained, its importance from the researcher's point of view, and the conclusion reached by the researcher.

- **Introduction** :

It includes a summary of the reference study of the subject of the research, incorporating the latest information, and the purpose for which the research was conducted.

- **Materials and methods of research:**

Adequate information about work materials and methods is mentioned, adequate modern resources are included, metric and global measurement units are used in the research. The statistical program and the statistical method used in the analysis of the data are mentioned, as well as, the identification of symbols, abbreviations and statistical signs approved for comparison.

- **Results and discussion :**

They should be presented accurately, all results must be supported by numbers, and the figures, tables and graphs should give adequate information. The information should not be repeated in the research text. It should be numbered as it appears on the research text. The scientific importance of the results should be referred to, discussed and supported by up-to-date resources. The discussion includes the interpretation of the results obtained through the relevant facts and principles, and the degree of agreement or disagreement with the previous studies should be shown with the researchers' opinion and personal interpretation of the outcome.

- **Conclusions**:

The researcher mentions the conclusions he reached briefly at the end of the discussion, adding his recommendations and proposals when necessary.

- **Thanks and acknowledgement:**

The researcher can mention the support agencies that provided the financial and scientific assistance, and the persons who helped in the research but were not listed as researchers.

Second- Tables:

Each table, however small, is placed in its own place. The tables take serial numbers, each with its own title, written at the top of the table, the symbols *, ** and *** are used to denote the significance of statistical analysis at levels 0.05, 0.01, or 0.001 respectively, and do not use these symbols to refer to any footnote or note in any of the search margins. The journal recommends using Arabic numerals (1, 2, 3 .....) in the tables and in the body of the text wherever they appear.

Third- Figures, illustration and maps:

It is necessary to avoid the repetition of the figures derived from the data contained in the approved tables, either insert the numerical data in tables, or graphically, with emphasis on preparing the figures, graphs and pictures in their final shapes, and in appropriate scale and be scanned accurately at 300 pixels / inch. Figures or images must be black and white with enough color contrast, and the journal can publish color pictures if necessary, and give a special title for each shape or picture or figure at the bottom and they can take serial numbers.

- **Fourth- References:**

The journal follows the method of writing the name of the author - the researcher - and the year of publication, within the text from right to left, whatever the reference is, for example: Waged Nageh and Abdul Karim (1990), Basem and Samer (1998). Many studies indicate (Sing, 2008; Hunter and John, 2000; Sabaa et al., 2003). There is no need to give the references serial numbers. But, when writing the Arabic references, write the researcher's (surname), and then, the first name completely. If the reference is more than one researcher, the names of all researchers should be written in the above mentioned manner. If the reference is non-Arabic, first write the surname, then mention the first letter or the first letters of its name, followed by the year of publication in brackets, then the full title of the reference, the title of the journal (journal, author, publisher), the volume, number and page numbers (from - to), taking into account the provisions of the punctuation according to the following examples:

العوف، عبد الرحمن و الكزبري، أحمد (1999). التنوع الحيوي في جبل البشري. مجلة جامعة دمشق للعلوم الزراعية، 15:(3) 33-45.

Smith, J., Merilan, M.R., and Fakher, N.S., (1996). *Factors affecting milk production in Awassi sheep*. J. Animal Production, 12(3):35-46.

If the reference is a book: the surname of the author and then the first letters of his name, the year in brackets, the title of the book, the edition, the place of publication, the publisher and the number of pages shall be included as in the following example:

Ingrkam, J.L., and Ingrahan, C.A., (2000). Introduction In: Text of Microbiology. 2nd ed. Anstratia, Brooks Co. Thompson Learning, PP: 55.

If the research or chapter of a specialized book (as well as the case of Proceedings), scientific seminars and conferences), the name of the researcher or author (researchers or authors) and the year in brackets, the title of the chapter, the title of the book, the name(s) of editor (s), publisher and place of publication and page number as follows:

Anderson, R.M., (1998). Epidemiology of parasitic Infections. In : Topley and Wilsons Infections. Collier, L., Balows, A., and Jassman, M., (Eds.), Vol. 5, 9th ed. Arnold a Member of the Hodder Group, London, PP: 39-55.

If the reference is a master's dissertation or a doctoral thesis, it is written like the following example:

Kashifalkitaa, H.F., (2008). Effect of bromocriptine and dexamethasone administration on semen characteristics and certain hormones in local male goats. PhD Thesis, College of veterinary Medecine, University of Baghdad, PP: 87-105.

• The following points are noted:

- The Arabic and foreign references are listed separately according to the sequence of the alphabets (أ، ب، جـ) or (A, B, C).

- If more than one reference of one author is found, it is used in chronological order; the newest and then the earliest. If the name is repeated more than once in the same year, it is referred to after the year in letters a, b, c as (1998)[a] or (1998)[b]… etc.

- Full references must be made to all that is indicated in the text, and no reference should be mentioned in case it is not mentioned in the body of the text.

- Reliance, to a minimum extent, on references which are not well-known, or direct personal communication, or works that are unpublished in the text in brackets.

- The researcher must be committed to the ethics of academic publishing, and preserve the intellectual property rights of others.

Rules for the preparation of the research manuscript for publication in the researches of Arts and Humanities:

• The research should be original, novel, academic and has a cognitive value, has language integrity and accuracy of documentation.

• It should not be published, or accepted for publication in other publication media.

• The researcher must submit a written declaration that the research is not published or sent to another periodical for publication.

• The research should be written in Arabic or in one of the languages approved in the journal.

• Two abstracts, one in Arabic and the other in English or French, should be provided with no more than 250 words.

• Four copies of the research should be printed on one side of A4 paper with an electronic copy (CD) according to the following technical conditions:

The list (sources and references) shall be placed on separate pages and listed in accordance with the rules based on one of the following two methods:

(A) The surname of the author, his first name, the title of the book, the name of the editor (if any), the publisher, the place of publication, the edition number, the date of publication.

(B) The title of the book: the name of the author, the title of the editor (if any), the publisher, the place of publication, the edition number, the date of the edition.

• Footnotes are numbered at the bottom of each page according to one of the following documentation ways

A - Author's surname, his first name: book title, volume, page.

B - The title of the book, volume number, page.

• Avoid shorthand unless indicated.

• Each figure, picture or map in the research is presented on a clear independent sheet of paper.

• The research should include the foreign equivalents of the Arabic terms used in the research.

For postgraduate students (MA / PhD), the following conditions are required:

(A) Signing declaration that the research relates to his or her dissertation.

(B) The approval of the supervisor in accordance with the model adopted in the journal.

C – The Arabic abstract about the student's dissertation does not exceed one page.

• The journal publishes the researches translated into Arabic, provided that the foreign text is accompanied by the translation text. The translated research is subject to editing the translation only and thus is not subject to the publication conditions mentioned previously. If the research is not assessed, the publishing conditions shall be considered and applied on it.

• The journal publishes reports on academic conferences, seminars, and reviews of important Arab and foreign books and periodicals, provided that the number of pages does not exceed ten.

Number of pages of the manuscript Search:

The accepted research shall be published free of charge for educational board members at the University of Hama without the researcher having any expenses or fees if he complies with the publishing conditions related to the number of pages of research that should not exceed 15 pages of the aforementioned measures, including figures, tables, references and sources. The publication is free in the journal up to date.

Review and Amendment of researches:

The researcher is given a period of one month to reconsider what the referees referred to, or what the Editorial Office requires. If the manuscript does not return within this period or the researcher does not respond to the request, it will be disregarded and not accepted for publication, yet there is a possibility of its re-submission to the journal as a new research.

Important Notes:

- The research published in the journal expresses the opinion of the author and does not necessarily reflect the opinion of the editorial board of the journal.

- The research listing in the journal and its successive numbers are subject to the scientific and technical basis of the journal.

- A research that is not accepted for publication in the journal should not be returned to its owners.

- The journal pays nominal wages for the assessors, 2000 SP.

- Publishing and assessment wages are granted when the articles are published in the journal.

- The researches received from graduation projects, master's and doctoral dissertations do not grant any financial reward; they only grant the researcher the approval to publish.

- In case the research is published in another journal, the Journal of the University of Hama is entitled to take the legal procedures for intellectual property protection and to punish the violator according to regulating laws.

Subscription to the Journal:

Individuals, and public and private institutions can subscribe to the journal

Journal Address:

- The required copies of the scientific material can be delivered directly to the Editorial Department of the journal at the following address: Syria - Hama - Alamein Street - The Faculty of Veterinary Medicine - Editorial Department of the Journal.

Email: hama.journal@gmail.com

magazine@hama-univ.edu.sy

website: : www.hama-univ.edu.sy/newssites/magazine/

Tel: 00963 33 2245135

contents		
Title	Resarcher Name	Page number
Manifestations of Critical Realism in George Bernard Shaw's Critical Works	Raed Suhail Alhallaq Professor.Dr. Sami Mansour	2
Realism and Dramatic Art (Study in Harmony Realistic Theories with Theater Elements)	Raed Suhail Alhallaq Professor.Dr. Sami Mansour	16
Ambiguity in Adonis's Poetry	D.Alaa Alden Nasser	35
Mechanisms of Direction and Interpretation in Grammar	Sundus Baroudi Prof. Dr .Samir Maalouf	52
Aslamic Religious Intertextuality among Some of Apollo Poets	D.Alaa Alden Nasser	67
The Accompanying Text in The Syrian Play Script	Walaa Shaker Rasha Ali	78
Aesthetics of Style in Zuhair Ibn Abi Sulma's Classical Poem (Muallaqa)	Hosen khttab Professor Fatma Tajour	90
Poetic Generations Variation of Term and Sensitivity of Concept	Mouhamad Basher Al ahmad Dr. Anas Bdiwe	105
The rhythm in the poetry of Anas Al-hajjar	Nor Alwany Dr. Rawd khabbaz	121
The Linguistic Duplication in the Poetry of Asha Hamadan;The Love Poetry as a Sample	Dr.Alaa Abdul Azez Aodi	134
The Effect Of Deletion and Mention on Esthetics of The style	Mustafa Al-dhaye	147
Stylistic structures in Lama Zuhair ibn Abi Solma (Peace be upon Salma)	Hosen khttab Professor Fatma Tajour	162

Volum :2
Number :7

Journal Of Hama University

ISSN Online (2706-9214)