مجلة اتحاد الجامعات العربية

لكليات اللغات

مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الجامعات العربية لكليات اللغات

العدد الثالث لعام 2024

رئيس التحرير

أ.د.نزار عبشي

عميد كلية الآداب – جامعة البعث

الأمين العام لجمعية كليات اللغات

مدير التحرير

د. موريس العمر

العلاقات العامة

حلا حناوي

المراسلات

ديما بسمار

التنضيد والإشراف الفني

إبراهيم الابراهيم

المحاسب

تميم محرز

هيئة التحرير

د. فريال عاقل: نائب عميد المعهد العالي للغات
د. مي سقور: رئيس قسم تعليم اللغة الفرنسية– المعهد العالي للغات
د. رئيفة السلومي: رئيس قسم تعليم اللغة العربية –المعهد العالي للغات
أ.د. أحمد الحسن: رئيس قسم تعليم اللغة الإنكليزية– المعهد العالي للغات

الهيئة الاستشارية

<u>رئيس الهيئة الاستشارية:</u> **أ.د. عبد الباسط الخطيب /سورية/** رئيس جامعة البعث
<u>نائب رئيس الهيئة الاستشارية:</u> **د. محمود حديد /سورية/** نائب رئيس جامعة البعث لشؤون البحث العلمي والدراسات العليا
د. وليد صهيوني /سورية/ مدير الجودة في جامعة البعث
د. مها السلوم /سورية/ عميد المعهد العالي للغات في جامعة حماه
د. محمد سلمان /سورية/ عميد المعهد العالي للغات وكلية الآداب في جامعة طرطوس
د. منيرة فاعور/سورية/ رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب – دمشق
د. عيسى عاكوب /سورية/ عضو مجمع اللغة العربية – دمشق
د. عواد الغزي /العراق/
د. عمارية حاكم /الجزائر/
د. خديجة حسن /سورية/

مع الإشارة إلى أنه سيكون السادة عمداء كليات اللغات المشتركين في عضوية الاتحاد أعضاء في الهيئة الاستشارية عند تثبيت عضويتهم.

شروط النشر:

– مجلة اتحاد الجامعات العربية للغات مجلة علمية محكّمة معتمدة تصدر عن جمعية كليات اللغات في اتحاد الجامعات العربية.

– يقدم البحث للنشر باللغة العربية مع ملخص له باللغة الانكليزية، ويجوز أن يقدم بإحدى اللغتين الإنكليزية أو الفرنسية أو أي لغة أجنبية أخرى تتيسر طباعتها بموافقة هيئة التحرير مع تقديم ملخص له باللغة العربية.

– تنشر المجلة البحوث اللغوية العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية والإحاطة والاستقصاء، والتي تراعى فيها الإشارات الدقيقة إلى المصادر والمراجع، ولم تقدم للنشر في أي مكان آخر، وتعد البحوث التي تقبل للنشر بحوثاً معتمدة لأغراض الترقية.

– تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات الآداب واللغات.

– أن يكون البحث مرقوناً على الحاسوب، وتقدم ثلاث نسخ منه مع قرص (CD).

– ألا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على 20 صفحة A4

– تعرض البحوث المقدمة للنشر في المجلة حال قبولها مبدئياً على محكمين اثنين في الأقل من ذوي الاختصاص، يتم اختيارهما بسرية مطلقة من رئيس التحرير أو أمين التحرير.

– تحتفظ المجلة بحقها في الطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر.

– تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى المجلة عند اخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.

– لا تدفع المجلة مكافأة عن البحوث التي تنشر فيها.

– الآراء الواردة في المقالات تعبر عن وجهة نظر أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن آراء المجلة.

<u>قواعد ترتيب البحث:</u>

الملخص بالعربية بما لا يزيد عن مئتي كلمة

الملخص بالإنكليزية بما لا يزيد عن مئتي كلمة

مصطلحات مفتاحيه

مقدمة البحث، مشكلة البحث، أهداف البحث، الدراسات السابقة، منهج البحث، مناقشة البحث، النتائج، المصادر والمراجع.

التوثيق:

ترقم الإحالات في متن البحث بطريقة متسلسلة، بين قوسين صغيرين ()

وتكون هوامش الإحالة إلى المصادر والمراجع في نهاية البحث على النحو التالي، في حالة أن يكون المصدر أو المرجع كتاباً:

اسم المؤلف كاملاً: المصدر أو المرجع، عدد الأجزاء، مكان النشر، الناشر، السنة، الصفحة.

مثال:

عبشي، نزار: التناص في شعر سليمان العيسى، حلب، شراع للنشر والتوزيع، 2015م: ص 20

الطالب، هايل: دراسات في اللسانيات التطبيقية، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2016م: ص15

وفي حال الرجوع إلى الدوريات أو المجلات تكون الإحالة إليها على النحو التالي:

اسم المؤلف كاملاً: عنوان البحث، اسم الدورية أو المجلة، المجلد، العدد، السنة، الصفحة.

وتثبت في آخر البحث قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في بحثه حسب التسلسل الألف بائي لاسم المؤلف العائلي، بحيث تذكر المراجع العربية أولاً ثم تليها المراجع الأجنبية.

يلتزم الباحثون بما يلي:

يجب ألا يتجاوز عدد صفحات البحث 20 صفحة A4

يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكومبيوتر:

1- قياس الورق A4

2- هوامش الصفحة: أعلى 2.5 – أسفل 2.5 – يمين 2.5 – يسار 2.5 سم

3- رأس الصفحة 1 سم – تذييل الصفحة 1 سم

4- تباعد الأسطر 1.5

5- محاذاة الفقرة (ضبط).

6- نوع الخط وقياسه: العنوان Simplified Arabic قياس 18 عريض – كتابة النص Simplified Arabicقياس 13 عادي – العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

7- الحاشية السفلية: الخط Simplified Arabic قياس12عادي – الترقيم: (إعادة ترقيم كل صفحة).

8- تسلّم النسخة الالكترونية (word + pdf).

9- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه فإن البحث سيهمل.

ترسل البحوث على العنوان التالي:

الأستاذ الدكتور أمين عام جمعية كليات اللغات

رئيس التحرير

المعهد العالي للغات _ جامعة البعث _ سورية

هاتف: 00963-031-2119424

فاكس: 00963-031-2148268

البريد الالكتروني: arabuniversityforlanguages1@gmail.com

الموقع الالكتروني: http://institute.albaath-univ.edu.sy/li/salfi/

الاشتراك في المجلة:

الاشتراك السنوي للأفراد: 10.000 ليرة سورية داخل سورية، 25 دولاراً أمريكياً خارج سورية

والمؤسسات 20.000 ليرة سورية داخل سورية، 50 دولاراً أمريكياً أو ما يعادلها خارج سورية

الجمهورية العربية السورية. جامعة البعث. المعهد العالي للغات.

هاتف: 00963-031-2119424- فاكس: 00963-031-2148268

Syrian Arab Republic-Albaath University-Higher Institute of Language.

Tel: 00963-031-2119424. Fax: 00963-031-2148268

Email: arabuniversityforlanguages1@gmail.com

الأبحاث باللغة العربية

	اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
1	ظاهرة العدول اللغوي في الشعر السوري المعاصر الشاعر محمد توفيق يونس أنموذجاً	د. رباب عبد القدّوس عبد القدّوس	2
2	الرمز الأسطوري في الشعر الأندلسي	د. رامي عبد الكريم خضر	30
3	ثر الاختلاف في رواية الشاهد النحوي في تعدد الآراء والمذاهب	د. عمران أبو خليل	49
4	لتَّشابهُ والاختلافُ بين الُّلغة العربيَّةِ والُّلغةِ الأردية	د. لينا أحمد يعقوب	80
5	الظواهر الإنسانية قراءة فنية نقدية في الشعر المهجري	د. همسة برهان عباس	97
6	ملامح اجتماعيّة في رواية " سمر اللّيالي " ل نبيل سليمان	د. رنا امير دواي	128

ظاهرة العدول اللغوي في الشعر السوري المعاصر

الشاعر محمد توفيق يونس أنموذجاً

إعداد الباحثة: رباب عبد القدّوس عبد القدّوس

الملخص :

حظيت دراسة الألفاظ و دلالاتها بجهود علماء اللغة منذ أن بدأت اللغة بالوجود، ما انفكّت تلك الجهود تتعاقب سواءٌ ما طالَ الكلمة في حالةِ انفرادها أم من خلال انضمامها في نسقٍ تركيبيٍّ. فالسّياق عليه المعولُ في تفسيرِ دلالة اللفظ، و بناءً على هذا فقد بدأت جهود اللغويين تتوالى مشكّلةً نظريّاتٍ أصبحت مع الزمن مناهجَ للمحدثين. و قد اختلفت تلكَ المناهج حسبَ زاوية الرؤية، غيرَ أنّها تصبُّ جميعاً في مآل المعنى و دلالته، فالمعنى هو أساس اللغة، و علومها على اختلاف مستوياتها. يتألّف هذا البحث من مقدّمة و عرض و خاتمة. تحدّثتُ في المقدّمة عن ظاهرة العدول اللغوي، و التعريف بالشاعر محمد توفيق يونس. و أمّا فقرات البحث فتحدّثتُ عن ظاهرة التوليد الدلالي و العدول اللغوي و النصّ الشعري، كما تحدّثت عن ظاهرة الترادف،و عن تجلّيّات العدول اللغوي في أعضاء الجسد، و أصول القرابة و أخيراً تحدثتُ عن التناص الديني في شعر محمد توفيق يونس.

الكلمات المفتاحية: العدول اللغوي، التوليد الدلالي، النّصّ الشّعريّ.

The phenomenon of linguistic change in contemporary Syrian poetry the poet Mohammad Tawfiq younis as an example

Prepared by: RababAbd Al Kaddous.

The study of words and their connotations has received the efforts of linguists since language began to exist Tgese efforts have continued one after another whether the word is used individually or through its inclusion in a syntactic syste the context depends on the interpretation of the meaning of the word and passed on this the efforts of linguists began to come together to form theories that with time became the approaches of modern scholars meaning is the basis of language and its sciences at its various levels as for the research paragraphs ialked about the phenomenon of semantic generation linguistic change and the poetic text I also talked about the phenomenon of synonymy and the manifestation of linguistic change in the body parts and the origins of kindship finally I talked about religious intertextuality in the poetry of Mohammad Tawfiq yonaie

Key words: generation .the lexicl . field. The poetic text. The five senses.

المقدّمة:

تُعدُّ ظاهرة العدول اللغوي في الشعر العربيّ قديمةً، حديثةً، و مستمرّةً، لا يحسن استخدامها إلّا أولئك المبدعون الموهوبون من الشّعراء ، الّذين يمتلكون القدرة القويّة، و التّمكّن من اللغة العربيّة، و الغوص في أسرارها، عاملين على تطويعها لخدمة الشعر بكلّ بساطةٍ و سلاسةٍ، دونَ تصنُّعٍ أو بذلِ جهدٍ كبيرٍ. فتراهم يتفنّنون في انتقاءِ حسْنِ ألفاظها، وفقاً لما يجولُ في داخلهم من مشاعرَ و أحاسيسَ معبّرين من خلالها عن واقعهم المادّي، مضيفين عليها شيئاً من الخيالِ، معتمدين على الوحي و الإلهام ، والقدرة على الإبداع و الخلق و الابتكار.

هذه الموهبة التي يمتلكونها تجعلهم يختلفون عن باقي البشر، ويرتقون إلى أسمى درجاتِ المراتبِ و أعلاها، مسلّطين اهتمامهم على قضيّة اللفظ و المعنى، بالإضافة إلى كيفيّة استعمالهم مفردات اللغة العربيّة ببراعةٍ واجتهادٍ كبيرين، تجعل القارئ يبحرُ في معاني اللغةِ العربيّة و يغوصُ في مكنوناتها. بالإضافة إلى نسجهم تراكيبَ جديدةً بعضها مألوف و بعضها الآخر غير مألوف، وهذا الأخير يساعد في توليد معانٍ جديدةٍ، تدخلُ القارئ في عالم الخيال والأفكار ليستنتجَ، و يؤوّلَ و يذهبَ بخياله بعيداً إلى ما وراء المعاني، يغوص و يجول بين الأسطر وداخل التراكيب والسياقات ، حيثُ يبدع في الوصول إلى لبّ المعاني، و يعمل على فكِّ رموز الكلمات و تحليلها، وبعدها يفكّر و يصل إلى نتائجَ جديدةٍ.

و قد كانت مسألةُ العدول اللغوي من أبرزِ تلكَ الموضوعاتِ التي بحثَ فيها اللغويّون بكلّ ما جاءت به من صورٍ سواءً في بنيةِ الكلمةِ مستقلّةً كالاشتقاقِ و النحتِ، أم في التركيبِ من ظواهرِ الحذفِ و التكرارِ، أم ما جاءَ في الصورِ الاستعاريّةِ و الكنائيّةِ. و في هذا البحث أسلطُ الضوءَ على شعرِ محمد توفيق يونس لتوضيحِ جماليّاتِ ما وردَ فيه من ألفاظٍ و تراكيبَ وفقَ جماليّاتِ التوليدِ الدلاليّ الذي هو أساسُ اللغةِ و ما يتشعّبُ عنها من علومٍ.

صعوبات البحث:

و أمّا الصّعوبات التي واجهت البحث فهي أنّه كيف يمكن لمتلقّي الشعر العربيّ السّوريّ المعاصر و شعر محمد توفيق يونس خاصةً أن يدركَ مصطلح العدول اللغوي في شعره؟ هنا اعتمدْتُ الدّلالة المعجمية للفظةِ، ثمَّ نقلْتُ هذه الدّلالة إلى السّياق الّذي وردت فيه؛ ومن خلال السّياق كشفتُ عن الدلالة الجديدة للفظةِ في توظيفِها عن طريقِ المجاز أو الكناية.

هدف البحث:

و يهدفُ هذا البحث إلى: رصدِ ظاهرة العدول اللغوي في شعرِ محمد توفيق يونس، ودراستها دراسة تحليليّة وتأويليّة، وأثرها في تنمية اللغةِ وتطويرها وإنعاشها ممّا يساهمُ و يساعدُ في إنشاءِ معجمٍ تطوّريٍّ للغة العربيّة.

منهجيّة البحث: وأمّا المنهج الذي اعتمدته في هذا البحث فهو المنهج التحليلي التأويلي، و لتقريب معنى اللفظة استعنتُ ببعض المعاجم مثل: (أساس البلاغة لابن عمر الزمخشري و لسان العرب لابن منظور).

هيكليّة البحث: تشكّلَ هذا البحث من مقدّمة، و عرض، و خاتمة. تحدّثتُ في المقدّمة عن ظاهرة العدول اللغوي، و التعريف بالشاعر، و أمّا فقرات البحث فتحدّثتُ عن ظاهرة التوليد الدلالي و العدول اللغوي و النصّ الشعري، كما تحدّثت عن ظاهرة الترادف،و عن تجلّيّات العدول اللغوي في أعضاء الجسد، و أصول القرابة و أخيراً تحدثتُ عن التناص الديني في شعر محمد توفيق يونس.

التعريف بالشاعر الدكتور محمد توفيق يونس

الدكتور محمد توفيق علي يونس : من مواليد صافيتا 1957م، شاعر سوري، دكتور جامعي، مدرّس في جامعة تشرين (قسم الجيولوجيا)،له العديد من المؤلفات الشعرية و القصصية؛ منها: ريما و أقاصيص أخرى 1983، كيان و كون 1995، سفر السفر 1998، حالات 2000، مقاربات 2004، أبجدية الجسد 2008، مقامات

2009، وحي المعنى 2010، و له العديد من المؤلّفات العلمية و الكتب الجامعية منها : الجيولوجيا البنيوية (1)، جامعة حلب، 1998م.

ثانياًـ مصطلحات البحث:

1ـ التوليد الدلالي، و العدول اللغوي:

ـ التوليد الدلالي:

هو التطوّر اللغوي للكلمة أو الحقل المعجمي لها، ظهر هذا المصطلح في الربع الأخير من القرن الماضي. يعتمد التوليد الدلالي على "وجود روابط و علاقات مجازية بين الدّلالة الأوليّة أو الأصلية الحقيقية أو المعجمية من ناحية و بين الدّلالات المولّدة أو المنتجة من ناحية أخرى داخل السياقات اللغوية"[1]. و بهذا يمكننا القول: إنَّ التوليد الدلالي هو أحد أنواع التوليد اللغوي، و أخيراً يعرّف (غاليم) التوليد الدلالي بأنّه: "إبداع لدلالات معجميّة جديدة، و تراكيب دلالية جديدة، أي إنّه يرتبط بظهور معنى جديد أو قيمة دلالية جديدة بالنسبة لوحدة معجميّة موجودة أصلاً في معجم اللغة ، فيسمح لها ذلك بالظهور في سياقات جديدة، لم تتحقّقْ من قبل"[2].

إنَّ التوليد الدلالي "يعتمد وجود روابط و علاقات مجازية بين الدلالة الأولية أو الأصلية الحقيقية أو المعجمية من ناحية، وبين الدلالات المولّدة أو المنتجة من ناحية أخرى داخل السياقات اللغوية"[3]. فالتوليد الدّلالي أغنى المعجم العربي بعناصرَ حداثيّة قيّمة على صعيد المعاني المتطوّرة، التي مثّلت في العصر الحديث ذخيرةً لغويّةً مهمةً للتعاطي مع الحاجة الملحّة للمعاني المستحدثة، و من جهة أخرى إنَّ التوليد الدّلالي أعطى و أفاضَ استخداماتٍ متنوّعةً ساعدت على ظهور دلالات كثيرة للفظة الواحدة

ـ العدول اللغوي: العدول الذي نقصده هو الانصراف من صوت أو كلمة أو صيغة أو تركيب إلى آخر، و بعبارة أخرى: العدول بالكلام من نمطٍ إلى آخر بإجراء الكلام على غير مقتضى الظاهر، و تجاوز معيارية اللغة التي

[1] الدلالة المعجمية و آلية التوليد الدلالي، أحمد عبد العزيز دراج، مجلة علوم اللغة، د..ت، 2001، مجلد4، ص: 361.

[2] التوليد الدلالي في البلاغة و المعجم، محمد غاليم،دار المعارف، مصر، ط1، د.ت، ص: 5.

[3] الدلالة المعجمية و آلية التوليد الدلالي، أحمد عبد العزيز دراج، مجلة علوم اللغة، مجلد4، 2001، ص: 265.

نظّر بها النحاة و اللغويون؛ مما يفتح باب الدلالة على مصراعيها لاستنباط الغايات العليا، و المقاصد السامية الكامنة وراء هذه الظاهرة. و قد درس القدماء ظاهرة العدول، و أبانوا عن أهميتها اللغوية و قيمتها الفنّيّة. يقول ابن الأثير: "العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغةٍ أخرى لا يكون إلّا لنوعٍ خصوصيته اقتضت ذلك، و هو لا يتوخّاه في كلامه إلّا العارف برموز الفصاحة و البلاغة، الذي اطّلع على أسرارها، و فتّشَ عن دفائنها، و لا تجد ذلك في كلامٍ فإنه من أشكال ضروب علم البيان، و أدقّها فهماً، و أغمضها طريقاً"[1].

و يقول ابن أبي الإصبع: "العرب متى أرادت المبالغة التامّة في شيءٍ، قلبت الكلام فيه عن وجهه، ليتنبّه السامع عندما يرد على سمعه كلام قد خولِفَ فيه عادة أهل اللسان"[2]

2. النّصّ الأدبي:

لمّا كانَ النّصّ الأدبيّ في حركيّته الإبداعيّة، لا تُعرَف معانيه إلّا عن طريق التّحليل الذي يمثّلُ الفهمَ السليم للنّصّ في ذاته؛ لكونه يبرّر وحداته اللغويّة التي تؤلّف شكله، فإنَّ دراسة أيّ نصٍّ أدبيّ عامةً و شعريٍّ خاصّةً تتمّ بتحليل مستوياته المتعددة أي إنَّ "تحليلَ القصيدة الشعرية يستلزم وصف مختلف العلاقات التي تقوم بين المستويات المتعددة لها"[3]. فإنَّ انتقاء المعجم الشعري "يدلّ على دراية أسلوبية، و على خصوصية المبدع، و تميّزه من غيره، ثمَّ إنَّ إحدى مميّزات اللغة الأدبية تعويلها المطلق على طاقتها الإيحائية دون التّصريحيّة"[4]. و من هنا تتّضح لنا لغة المؤلّف و أسلوبه، فالكلمات تكتسب دلالتها الخاصّة النّاصعة عبر سياق الجملة، و السياق هو الذي يحدد هويّة الكلمة، يقول (ريفاتير): "ليست المقصدية بالضرورة الحمولة الدلالية، بل كلّ مقصدية تجد في النّصّ ما يبررها على مستوى وحداته السياقية البانية؛ أي تلك الحمولة الجمالية"[5]. يقول (هيدجر) إنَّ "الأعمال الشعرية العظيمة هي التي ترتبط بمجال التفكير، أي تلك التي تنتمي إلى شعراء يتيحون للغة أن تتحدّث من خلالهم لتقولَ

[1] المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، 1420هـ، 12/2.

[2] بديع القرآن، زكي الدين بن أبي الإصبع، تح: حفني شرف، نهضة مصر، القاهرة، ص: 153.

[3] تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، إبراهيم صحراوي، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 19.

[4] قضيّة البنيوية، عبد السلام المسدي، دار صادر، بيروت، ط2، 1987م، ص: 78.

[5] معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، دار العودة، ط1، 1978م، ص: 53.

لنا شيئاً، أي لتظهرَ لنا شيئاً عن حقيقة الوجود الذي يتجلّى في الموجود"[1] فلغة الشعرِ "لغةٌ خياليةٌ مبدعةٌ لا تعرفُ الحدود، تكسرُ كلّ القيود، تنتقي أفضل الألفاظ، و تمزجها مع الأصوات لتقيمَ العديد من العلاقات، تعبّرُ من خلالها عن المكنونات، و تكشفُ بذلك عن القرّاء الذين هم على مقدرةٍ كبيرةٍ من البصيرةِ والذكاءِ الخلّاقِ لفكِّ ألغازها، و إزاحةِ أرقامها المشفّرة و المستوصية كما عبّر (غراهام) عن اللغة الشعريّة بأنّها لغة الانحراف و لغة التّجاوز"[2].

أمّا (ابن رشيق القيرواني) فقال : "إنَّ أحسن الشعرِ أكذبه"[3]. إذ لا يمكننا فهم النّصّ الشّعريّ من دونَ الرّجوعِ إلى العديدِ من المصادر و النّصوص التي شاركت في خلقه و إبداعه، و كانت السند الأولَ لإبهاره، و الأرضية الفذّة التي نبعَ منها و تطوّر. والرجوع أيضاً إلى معاجم اللغة و الأدب للاستدلال على المعاني الغامضة. إذ إنَّ العديد من الشعراء نبغوا في هذا المجال، معتمدين الاقتباس و التضمين الذي أطلق عليه في عصرنا الحالي (التناص).

3ـ ظاهرة الترادف:

تعدّدت علاقة الكلمات في اللغة العربية، و منها العلاقات الصوتية، و الحرفية، و المعنوية، و الدلالية و غيرها...

و عرّف العلماء منذ القديم إحدى هذه العلاقات بالترادف، و ما هي إلّا علاقةٌ دلاليةٌ، و قد أشار بعضهم ببعدِ هذه العلاقة ، تارةً و القرب تارةً أخرى، و في ذلك وضعت طرق و شروح و تفاسير متعددة و مختلفة...

و من الممكن أن يكون السبب الأساس في اختلافِ الآراء حول هذا الأمر الذي سبّبَ الإنكار، و التأييد لهذه الظاهرة، التي طالما كانت موجودةً في اللغةِ العربيةِ و اللغاتِ الأخرى، و هي عاملٌ لتفسيرِ الكلمات بعضها بعضاً، و هذا أقلّ مما يجدرُ ذكره لمنافعِ الترادفِ في اللغاتِ كتعريفِ الإخفاءِ بالسترِ و الغمر[4].

[1] ماهية اللغة و فلسفة التأويل، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 2002م. ص: 64

[2] فصل الشعر و حقيقته، غراهام، مقالة في الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق، 1973، ص: 92. 101.

[3] العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ابن رشيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،1963م، ص: 22.61.

[4] جواهر الألفاظ، ابن قدامة البغدادي، و كذلك ينظر: الترادف في اللغة، حاكم مالك الزيادي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، الجمهورية العراقية، 1980م، ص: 212.

فالترادف هو ما يتبادر في ذهن القارئ أو السامع أو المتكلّم من معنى موحّدٍ لكلمتين أو أكثر، أي هو في حقيقة الأمرِ اشتراكٌ معنويٌّ[1]

الترادف لغةً "الترادف في اللغةِ هو التتابع، و أردفه أي أركبه خلفه، و كلّ شيء تبعَ شيئاً فهو ردفه"[2]. الترادف لفظ مشتق من الفعلِ ردف، أو المصدر: الردف، و الردف: ما تبع الشيء، و كلّ شيء تبع شيئاً، فهو ردفه، و إذا تتابع شيء خلفَ شيءٍ، فهو الترادف، و الجمع: الردافى، يقال: جاء القوم ردافى: أي بعضهم يتبع بعضاً[3]. فهو الترادف، و الجمع: الردافى. يقال: جاء القوم ردافى، أي بعضهم يتبع بعضاً[4]. و "الترادف: التتابع. و قد فسّر الزجاج قوله تعالى: "بألفٍ من الملائكةِ مردفين"، و قال الفرّاء: مردفين: متتابعين، و أردفَ الشيء بالشيء. و أردفه عليه: أتبعه عليه. قال الزجاج: يُقَال: ردفتُ الرجلَ إذا ركبتُ خلقه، و أركبته خلفى. و ردفَ الرجل و أردفه: ركبَ خلفه، و ارتدفه خلفه على الدابّة، و رديفك: الذي يرادفك، و الجمع: ردفاء، و ردافى. و الرديف: المرتدف، و الجمع: رداف. و استردفه: سأله أن يردفه. و المترادف: كلّ قافية اجتمعَ في آخرها ساكنان، سمى بذلك لأنَّ غالبَ العادةِ في أواخر الأبيات أن يكون فيها ساكن واحد، فلمّا اجتمع في هذه القافية ساكنان مترادفان، كانَ أحد الساكنين ردف الآخر، و لاحقاً به"[5].

. المترادف اصطلاحاً:

أمّا الترادف اصطلاحاً: فإنّه أطلقَ مجازاً على عدّة استعمالات مجازية، أشهرها ما تواضعَ عليه علماء فقه اللغة، من إطلاقةٍ على كلمتين أو أكثر[6]، تشترك في الدلالة على معنى واحدٍ، لأنَّ "الكلمات قد تترادف على المعنى الواحد، أو المسمّى الواحد، كما يترادف الراكبان على الدابةِ الواحدة، و على هذا فالعلاقة في هذا الاستعمالِ

[1] محطّات في النقد و اللغة و تاريخ الأدب، د. عادل الريحات، ص: 43.

[2] مختار الصحاح، الرازي، مادة ردف.

[3] الخصائص، ابن جني، حققه: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ج2، ص: 120

[4] الخصائص، ابن جني، تح: ، ص: 120.

[5] لسان العرب، ابن منظور، مادة (ردف).

[6] محطّات في النقد و اللغة و تاريخ الأدب، د. عادل الريحات، ص: 43

المجازيّ هي التشابه"[1]. حيثُ "شُبِّهت الكلمات في ترادفهما و تتابعهما و دلالتهما على المعنى الواحد بالراكبين، و ترادفهما على الدابةِ الواحدة"[2]. و هذا ما صرّح به الجرجاني (816هـ) في كتابه التعريفات. مشيراً إلى الصلةِ بين المعنى اللغوي و الاصطلاحي للترادف بقوله: "المترادف ما كان معناه واحداً، و أسماؤه كثيرة ، و هو ضدّ المشترك، أخذ من الترادف الذي هو ركوب أحد خلفَ آخر، كأنَّ المعنى مركوبٌ، و اللفظان راكبان عليه كالليث و الأسد،..."[3]. أمّا التعريف الجامع لمصطلح الترادف فنجده في كتاب (المزهر للسيوطي)/ت 911هـ/ الذي أفرد له فصلاً خاصّاً بعنوان: معرفة الترادف نقلاً عن الإمام فخر الدين، قوله: "هو الألفاظ المفردة الدالة على شيءٍ واحدٍ باعتبارٍ واحدٍ، قال: و احترزْنا بالإفرادِ عن الاسمِ و الحدّ، فليسا مترادفين، و بوحدةِ الاعتبارِ عن المتباينين، كالسيفِ و الصارم، فإنّهما دلّا على شيءٍ واحدٍ، و لكن باعتبارين أحدهما على الذاتِ، و الآخر على الصفة"[4].

يقول الشاعر محمد توفيق يونس[5]:

"أخيراً عرفتُ

كيفَ تأتين و تأخذينني

إلى شهوتكِ العالية

كيف تمسكين السّرَّ و السريرة

و الحواسّ الخمس، و تتركين

الرمحَ المشتعلَ

في برزخِ احتفائكِ ، ثملاً"

[1] التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1969م، ص: 178.

[2] المرجع السابق نفسه ، ص180

[3] المرجع السابق نفسه ، ص 180.

[4] المزهر في علومِ اللغةِ و أنواعها، جلال الدين السيوطي، ص148.

[5] أبجدية الجسد، محمد توفيق يونس، ص: 45.

في القصيدةِ السابقة نلاحظُ أنَّ كلمتي (السرّ و السريرة) تحملان المعنى نفسه، و لو عدنا إلى معاجم اللغة لوجدنا لفظة "(السِرُّ): ما يكتمه المرءُ في نفسهِ من الأمورِ. جمع: (أسرار). يقال: (صدورُ الأحرارِقبورُ الأسرارِ). و سرّ كلِّ شيءٍ: جَوفَهُ. و سِرُّ النسبِ: محضُهُ و خالِصُهُ"[1].

و معنى السريرة:"هو السّرّ الذي يُكتَم، ج: سرائر. و سريرة الإنسان: ما أسرّه من أمرهِ خيراً، و قيلَ: شرّاً. و يقال: (فلان طيب السريرة؛ أيّ سليمُ القلبِ، صافي النية"[2]. و قد أسهم الترادف في الجمع بين السرّ الذي يشير إلى الإخفاء و كتم المعلومة، و السريرة التي ترمز للعقل و المعرفة.

يقول الشاعر محمد توفيق يونس[3]:

"مذ لامسَ البحرُ أناملكِ

استفاقَ الحلمُ في الزبد

و راقصَ الرملُ ظلالات الجسد

مذ اعتصرت شفتاكِ

عنقودَ الشهوةِ

كتبَ النبيذ

قصائد الشفقِ للصباحاتِ الجديدة"

استخدمَ الشاعر كلمة (الشفق، الصباحات الجديدة). فالشفق أول بزوغ الضوء، و الصباحات الجديدة: بداية النهار أو أوله. و يمكن القول أنَّ الشعراء العرب المعاصرين كانوا يلجؤون عن قصدٍ إلى أساليبِ الترادف في صياغتهم

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة (سرر).

[2] لسان العرب، ابن منظور، مادة (سرر).

[3] أبجدية الجسد، د.محمد توفيق يونس، ص: 107.

لبنية تراكيب قصائدهم، و ذلك رغبةً في شدِّ انتباه المتلقّي و إثارته، و لو على حساب منطقية معاني التركيب للقصيدة، مما يكثّفُ معاني التراكيب و يزيدها وضوحاً.

و نلاحظ أنَّ ترادف هذه الكلمات (الشفق، الصباحات الجديدة) جاءَ مناسباً و دالّاً على مضمون النصّ، فغلبت على القصيدة معاني الكلمات الصوفية، فاستطاعَ الشاعر ترسيخ أهميّة المخاطب في وجدان المتلقّي.

و يمكنني الوصول إلى نتيجةٍ، إنَّ قضيّة الترادف هي مسألةٌ تصوّرية ذهنيّةٌ، حيث ما يتصوّره الفرد أو المفهوم الذي يتكوّن في ذهن السامع عند إيراد اللفظ هو المهمّ في قضيّة الترادف، لهذا ما يتصوّره تفكير المتلقّي أو السامع عند سماعه لكلمة (مشى، سافر) ، (عاد، جاء) هو الأساس الجوهري من وجهةِ نظرنا في هذا المجال. و لا يوجدُ اختلاف في معنى الذراع أو الساعد في ذهن المتلقّي عند سماعِ اللفظين[1].

4. تجلّيّات العدول اللغوي في أعضاء الجسد:

إنَّ المبدع الحقيقي هو وحده يثير حواسنا و إدراكاتنا و مشاعرنا في قالبٍ كلاميٍّ موزون، أو محكم، يقول بودلير: "إنَّ القلب يحوي الاندفاع العاطفي، و الإخلاص و الجريمة، أمَّا الخيال فهو وحده الذي يحوي الشعر. و حساسية القلب ليست على الإطلاق مواتيةً للعمل الشاعري، بل إنَّ من الجائز أن يكونَ التطرّفَ في حساسية القلب ضارّاً في هذه الحالة، و حساسية الخيال ذات طبيعة أخرى، فهي تعرفُ كيفَ تنتقي و تحكم و تقارن و تترك هذا، و تعثر على ذاكَ الشيء بسرعةٍ و تلقائيّةٍ. و بهذه الحساسية التي تسمّى عادةً الذوق، تستنبطُ قوّةً تجنّبُ الشرّ، و إيجاد الخير في مجال الشعر"[2].

و من هنا، فإنَّ المبدعَ إن لم ينظّمْ حواسنا، و يستثير مشاعرنا، لن يستطيع أن يرقى بنصّه الإبداعي، حيّزه الجمالي الإشعاعي المؤثّر، فالشعراء المبدعون ـ شأنهم شأن الرسامين ـ "يبحثون عن الشعور الذي يجعلهم قادرين على امتلاك الفهم الروحي في نقائه الأصلي، فهم يخبروننا عن أشياء لا تستطيعُ اللغةُ ذاتها أن تعبّرَ عنها"[3].

[1] دراسات نقدية تطبيقية في النصّ الشعري المعاصر، أ.د. نزار عبشي، ص: 93.

[2] بحث في علم الجمال، جان برتليمي، 1970م، ص: 330.

[3] تاريخ الفن التجريدي، صفوان حيدر، 1998م، ص: 234.

و قد وظّف الشعراء المعاصرون ـ محمد توفيق يونس خاصّةً ـ ظاهرة العدول اللغوي فكانت رموزاً لدلالاتٍ كثيرةٍ و متنوّعةٍ، و قد وردَ بعضها مكرّراً متواتراً بطريقةٍ لافتةٍ للانتباهِ.. فلكلِّ شاعرٍ معجمه الشعريّ الخاصّ و دلالاته الخاصّة.

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في (مقام دمشق)[1]:

"كنتِ دمشقَ

و كانَ الحلمُ

من أقصى المدينةِ يسعى

يشفُّ التاريخَ

و لا يعرفُ كيفَ يتغيّرُ

كانَ الموعدُ

لحظةَ تأتينَ

و كانتِ اللحظةُ

امتداداتِ الصّوتِ و الصّدى

و امتزاجاتِ الفصولِ

كنتُ أحبّكِ

يومها كانَ الحبُّ

عبقاً ينشرُ تيهكِ

[1] مقامات ، د. توفيق يونس ، مصر، 2010م ، ص79و80

و يدفعُ الموتَ عنّي

كانت أصابعكِ

ورداً من قصيدةٍ

و ذراعاكِ

هذا العناقُ الذي لا ينتهي"

في تجربةِ الشاعر محمد توفيق يونس لا يكفي أن نتحدَّثَ عن تداخلِ الخاصّ بالعامّ، أو امتزاج الذاتي بالوطني و بالإنساني أو عن ثنائيّة المرأة الفكرة أو المرأة المعنى، أو المرأة الوطن، أو المرأة الحرية، لأنَّ هذه كلّها تبدو أفكاراً جزئيةً في تجربةٍ شديدةِ الشموليةِ، و التداخل و التراكيب.

حتّى لو لاحَ طيفُ دمشق الفتاة، أو سورية المرأة مشكلاً مكانةً مركزيّةً في وعي الشاعر أو في قصيدته، فإنّه يبقى دائماً طيفاً مراوغاً لا تستطيعُ القبضَ عليه؛ لأنه سرعان ما سيذوبُ في دائرةٍ إنسانيةٍ أرحبُ و أوسعُ[1].

أعطى الشاعر مدينته صفات إنسانيّة ، جعلَ لها أصابع و ذراعين، لم يكن هذا المقصود بل استعارَ الشاعر هذه الصفات لتقريبِ المعنى من ذهنِ القارئ. و الذراع هي رمز للمصافحة و السلام، و كذلك الأصابع التي ترمز إلى شدّة التفاعل و الحميمة بين المتصافحين.

حيث تبقى تجربة شاعرنا الدكتور محمد توفيق يونس دائماً مفتوحة الأفق، واسعة الدلالات، فاتحةً نوافذها على قضايا فنّيّةٍ لا محدودةٍ، و تبقى مغريةً بمعاودة القراءة و التأمل مرّةً بعدَ مرّةٍ.

5ـ تجلّيّات العدول اللغوي في أصول القرابة:

تناثرت الألفاظ الدالة على علاقات القرابة بين ثنايا قصائد الشاعر محمد توفيق يونس. و انقسمت إلى قرابةٍ لأصول و قرابةٍ لفروعٍ. و إن لم تستغلْ مساحةً معتبرة ضمن المعجم الشعري لديه. إلّا أنَّ دلالاتها و توظيفاتها

[1] الشعر و الشعراء أصوات النصّ الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995م، ص: 190.

كانت أساسيةً، أمَّا هذه الندرة في التوظيف فمرجعها أنَّ طبيعة هذه الوحدات المعجمية تتّجه نحو عمقِ الدلالة، لا التمدّد ضمن المعجم الشعري، و قد تمحورت حولَ الوحدات المعجمية التالية: (أم، أب، أخ، ابن، حفيد، جدّ، عم....)

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته (مقام غزّة)[1]:

"أ يا زرع المواسمِ

مرجُ الضحيةِ ما أرى

أم سلامُ الأرض؟!

و على الأرضِ سلطةُ الحرائقِ و اللظى

غاباتُ أعضاءٍ

و غياهبُ جنون

حاملاً حملَ الشقائق

و الماءُ في رملي أنين

و الرملُ عند مفترقِ اليباسِ

جسدْ

و جسدي يعرفُ

أنَّ جسرَ الأخوةِ

حلمٌ باتَ في خبرٍ شرَرْ

[1] مقامات ، د. توفيق يونس ، ص100 - 103

و لم يعدْ في اللحظةِ

غيرَ طفلٍ

وُلِدَ أجيالاً

و ماتَ زهراً جامداً

و ليسَ في يده ..

غيرُ قبضِ جرحٍ

و دفءِ حجرْ

حاملاً حمرَ الشقائق

و أعرفُ غزّةَ . اليوم .

أرّخت أسماءَ الجراحِ

و رمت في وجه الزمن

دماً تخثّر

على قميصِ السلام"

يحاول الشاعر أن يوجد حالة إسقاط التاريخ بين الواقع في غزّة، و هدفاً تاريخيّاً تمثّل ذلك من خلال لفظة (جسر)، و الجسر يشكّلُ نقطةَ عبورٍ بينَ زمنين أو مكانين، و بهذا تبدو لفظةَ جسر حاملاً للقصيدة في إشارتها المعرفية التي تجعل من الماديات معنويّات (مات، زهر، دفء، حجر..)، و بهذا الإسقاط يبدو النّصّ جامعاً بين الحاضر و التاريخ من خلال رمزيّة الدم المتخثّر، و قميص السلام الذي ربّما رمز به إلى النبي يوسف عليه السلام.

يتولّد الانسجام في هذه القصيدة أو المقطوعة الشعرية، من توظيفِ عدّة وحداتٍ معجمية من حقلِ القرابة و هي: (الأخوة، طفل، أجيالاً) كلّها من حقلٍ دلاليٍّ واحدٍ. و المعنى المجازي لكلمة (الأخوة): الدول العربية الشقيقة. "فإنَّ شجرة نسب النصّ حتماً شبكة غير تامّة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً، و الموروث يبرز حالة تهيّجِ المبدعِ، و كلّ نصّ شعريٍّ حتماً نصٌّ متداخلٌ"[1]

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته (مقام العلم)[2]:

"حينَ غبتُ

عرفتُ أنَّ وجهي كالأفق

يتقاطعُ عليه

بحرٌ و ليلٌ

يتصالحُ فيه

صدرُ ريحٍ و وجهُ شمسٍ

في مداراتِ الغبارِ

حينَ تقدّمتُ

احتفى الزمان

بصرخته الأولى

رأيتُ دورةَ الدمِ

تتّسعُ بين الأنا و الأنا

[1] الشعرية، محمد الولي،تر: د. محمد العمري، مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م،ص58

[2] مقامات، د. محمد توفيق يونس، ص: 108. 111.

رأيتُ شهيقي و زفيري

و الأوراقَ الخضرَ

و الصخورَ الخضرَ

و الذين يهبطونَ

و الذين يخرجون

و الذين يحضنون

شرقَ المتوسّط و نخلةَ تدمر

و الذينَ تتجمهرُ فيهم

أمجادُ حلبَ و عباءاتُ الفراتِ

رأيتُ المطرَ ينقرُ على الشبابيكِ

يداعبُ الأشجارَ

يطمئنُّ الجذرَ

يروي الرؤيةَ و الرؤى

و اللغةَ العطشى

رأيتُ أنا

جنيناً.. طفلاً.. أمّاً.. أباً.. و تراباً

رأيتُ نجمين خضراوينِ

يضيئان الأحمر و الأبيضَ و الأسودَ

رأيتهم جميعاً

يستطلعونَ الضوءَ

يتنسّمونَ امتداداتِ الفضاءْ

يستمسكونَ بالعروة الوثقى

يرفعون العلمَ".

يتمحضر النصّ حول الذات الشاعرة التي لا تنغلق على نفسها بل تنطلق من الذات أو الآخر (الوطن) من خلال رمز العلم بألوانه، و بهذا التماهي بين الذات الشاعرة و الوطن يبدو النصّ حاملَ ذاتٍ جمعية لا ذات الشاعر الفردية.

يبدع الشاعر في وصفِ علمِ وطنه وصفاً دقيقاً و تعبيراً صادقاً عمّا يلجُ في داخلهِ. هذا العلم يتصدّر الأفقَ شامخاً صامداً في سماء بلادي مجابهاً الرياحَ، و مواجهاً أشعّة الشمسِ القويّةِ.

مؤكّداً ذلك شاعرنا: (يتقاطع عليه.. بحرٌ و ليلٌ.. يتصالح فيه.. صدرُ ريحٍ و وجه شمسٍ).

يقول ريفاتير: "إنَّ الخطاب الأدبي قبلَ كلِّ شيءٍ هو لعبٌ بالكلماتِ"[1] فقد تمثّلَ هذا اللعبُ في اختيار ألفاظ: (جنيناً، طفلاً، أمّاً، أباً، و تراباً) على التوالي. كلّها وحداتٌ معجميةٌ دالةٌ على الحقلِ المعجمي للألفاظِ على القرابة. ثمَّ إنَّ دلالتهم المستوحاة من خلال هذا التركيب تمثّلت في الجيلِ المناط بأداةِ الرسالةِ التي ذكرها الشاعر. كما أنَّ الشاعر لم يقصدْ بـ (تراباً) التراب أو الغبار. هذا هو معناها الحقيقي. بل قصدَ بها الجيل الموصول إلى ما قبل الأجداد .. و ذاكَ الذين أرواحهم وارت الثرى، أشارَ هذا البيت إلى مدلولٍ ثقافيٍّ اجتماعيٍّ عبّر عن رؤية الشاعر الخالصة، كما مارسَ الشاعر خاصية الإجمال ثمَّ التفصيل. حيثُ وزّعَ تفاصيل المعنى على التوالي، كما

[1] بنية اللغة الشعرية، محمد الولي، د. محمد العمري، مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م ،ص60

ذكرنا سابقاً. كما نرى أنَّ الشاعر استخدمَ التناصّ الديني عندما قال : (رأيتهم جميعاً.. يستطلعونَ الضوءَ.. يتنسّمونَ امتدادات الفضاء.. يستمسكون بالعروة الوثقى.. يرفعونَ العلم).

هنا تقاطع الشاعر مع بعض آيات القرآن الكريم بقوله تعالى: "لا إكراهَ في الدينِ قد تبيّنَ الرشدُ من الغيّ، فمن يكفر بالطاغوت، و يؤمن بالله، فقد استمسكَ بالعروةِ الوثقى، لا انفصامَ لها، و الله سميعٌ عليمٌ"[1]

و قوله تعالى أيضاً: "و من يُسْلِمْ وجهه إلى الله و هو محسنٌ، فقد استمسكَ بالعروة الوثقى و إلى الله عاقبة الأمور"[2]

هذا التناصَ الذي تمثّلَ في حضور تركيبِ (استمسكَ بالعروةِ الوثقى) في كلا الآيتين مع القصيدةِ الشعرية، فنصّ الشاعر محمد توفيق يونس لا يمكن أن يحقّقَ استقلاليته تامّةً عن باقي النصوص أو الآيات الكريمة، و لا يمكنُ لمادّته أن تكونَ موحّدةً.

6ـ التناص الديني في شعر محمد توفيق يونس:

لا يمكننا فصل الماضي عن الحاضر، فأيّ كاتبٍ في أيّ مجالٍ من مجالات الأدب . شعراً و نثراً أو التاريخ، لا يمكنُ مطلقاً أن يستغني عن الماضي، فهناك صلةٌ وثيقةٌ بينهما، و كلّما كانَ الأديبُ مبدعاً ازدادت صلته في هذا الماضي العريق، خاصّةً إذا كان شاعراً مبدعاً، يملكُ في مخيّلتهِ صورة الماضي، و زمام اللغةِ، و ناصيةَ العربية، فيحيي هذا الماضي بإبداعهِ هو ليكونَ عنواناً لكلِّ إبداعٍ في الحاضرِ و المستقبلِ[3]. إذ نعني بالتناصّ الديني تداخل نصوصٍ دينيةٍ مختارةٍ عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريفِ، أو الخطب، أو الأخبار الدينية... مع النصّ الأصلي للرواية، حيث تنسجمُ هذه النصوص مع السياق الروائي، و تؤدّي غرضاً فكريّاً أو فنّيّاً أو كليهما معاً[4].

[1] سورة البقرة، الآية : 256.

[2] سورة لقمان، الآية: 22.

[3] التناص في شعر سليمان العيسى، د.نزار عبشي، شراع للدراسات و النشر و التوزيع، حلب، ط1، 2016م، ص: 18.

[44] التناص في شعر سليمان العيسى، د. نزار عبشي، ص: 16. وكذلك ينظر: التناص نظريّاً و تطبيقياً، د. أحمد الزغبي، ص: 37.

و قد احتوى ديوان (مقامات) للشاعر محمد توفيق يونس، رؤيا لنصوصٍ دينيةٍ كثيرةٍ متنوّعةٍ اندمجت و تداخلت مع نصوصِ القصائدِ، و سياقاتها المختلفةِ مكوّنةً نماذجَ متعدّدةً من التناصّ الديني، أثرت الفكرة المطروحة، و عمّقت الرؤية للأحداثِ، و أسهمت في تشكيلِ البناءِ الفنّي للقصيدةِ.

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته (مقام الحزن)[1]:

"من كانَ منكم بلا حزنٍ

فليرمني بحجر

أنا الذي عشتُ الحزنَ معرفةً

و المعرفةُ جنّةُ البشر"

يقول سيّدنا المسيح عليه السلام:

"من كان منكم بلا خطيئةٍ... فليرمني بحجر[2]"

الشاعر في هذا المقطع تناصّ مع الإنجيل فقد جسّد الشاعر حزنه و ألمه، إذ إنَّ كلّ إنسانٍ لديه في داخلهِ ما يكفيه من همومٍ و أحزانٍ. أمّا سيدنا المسيحِ يشير إلى أنَّ كلّ مخلوقٍ على وجه الكرةِ الأرضيةِ لديه أخطاء.. و لولا هذا كانَ الجميعُ ملائكةً. فالإشارة إلى كلامِ السيد المسيح و تناصّها في هذا السياق هو تجسيدٌ لحالةِ الألمِ و الحزنِ التي يعيشها الشاعر. و التشبث بأملٍ وهميٍّ هو على أيّ حالٍ أفضل من الانهيار أو الموت مؤكّداً ذلك بقوله: "أنا الذي عشتُ الحزنَ معرفةً... و المعرفةُ جنّةُ البشر"

و في هذا السياق يأتي تناصّ القصّة الدينية لتجسيدِ الحالةِ المأساوية لدى الشاعر، التي تُعَدّ علامة حزنٍ و ألمٍ و يأسٍ من هذه الحياةِ.

[1] مقامات، محمد توفيق يونس، ص: 22.

[2] الكتاب المقدس، إنجيل متى.

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته (مقام دمشق)[1]:

"كنتِ دمشقَ

و كانَ الحلمُ

(من أقصى المدينةِ يسعى)

يشفُّ التاريخ

و لا يعرفُ كيف يتغيّرُ

كان الموعدُ

لحظةَ تأتين"

الشاعر في قصيدته السابقة (من أقصى المدينةِ يسعى) تناصّ مع القرآن الكريم يقول تعالى في كتابه العزيز بسم الله الرحمن الرحيم ((و جاء من أقصى المدينةِ رجلٌ يسعى، قال يا قومِ اتّبعوا المرسلين))[2].

و قوله تعالى: "و جاء رجلٌ من أقصى المدينةِ يسعى، قال يا موسى إنَّ الملأ يأتمرون بك ليقتلوكَ فاخرجْ إنّي لك من الناصحين"[3]

مما سبق نلاحظ أنَّ هذه التناصات الدينية تنسجمُ مع الجوّ الديني الذي يجسّده جوّ القصيدة، و هذه اللغة القريبة من لغةِ الصوفيين تسودُ معظم أجواء هذه القصيدة، الأمر الذي يجعل هذه التناصات الدينية المشار إليها سابقاً أيضاً مرتبطةً بالأجواء الدينية في السياق الشعري، نصّاً و لغةً و أسلوباً. فهذا الجو أو العشق الروحي لمدينته

[1] مقامات، د. محمد توفيق يونس، ص: 79. 80.

[2] القرآن الكريم، سورة يس، الآية: 20.

[3] القرآن الكريم، سورة القصص، الآية: 20.

استوجبَ لغةً صوفيّةً، كما استوجبَ أسلوباً قائماً على الأخيلةِ و الرؤى، هذه اللغة و هذا الأسلوب استوجبا في آخرِ الأمر تناصّات دينية مماثلة و منسجمة مع بنية الرواية فنيّاً و موضوعيّاً[1].

و يقول أيضاً الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته (مقام دمشق)[2]:

"سلامٌ عليكِ

يوم تكونين القرار

و يوم تكونين الجواب

سلامٌ عليكِ دمشق

هزّي جذعَ وعودكِ

تنسمُ ريحاً جذلى بالمواعيدِ

هزّي جذعَ نخلتكِ

تُساقطُ رُطَباً

تعطينا و نرضى"

يقول تعالى في كتابه العزيز[3]: ((و هزّي إليكِ بجذعِ النخلةِ تساقطُ عليكِ رطباً جنيّاً)). هذا التناصّ شكّلَ جزءاً من الرؤيا لدى الشاعر الذي يراه، فلهذا نرى مشاعر الأمل، و مواقف القوة قد سيطرا على جوّ القصيدة، و في القصيدة السابقة يتجلّى عنصر التفاؤل و القوّة حيث يشتدّ في أعماقِ الذاتِ الشاعرة، فجاءَ التناصّ عامراً بروحِ

[1] بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ص: 77.

[2] مقامات، د. محمد توفيق يونس، ص: 84. 85.

الأملِ و التفاؤلِ لتنسجمَ مع حالته أو روحهِ المتفائلة، و لا تتعارضُ معها، فجاء التناصّ الديني هنا منسجماً و معبّراً عمّا قصده الشاعر.

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته (مقام العلم)[1]:

"رأيتُ نجمينِ خضراوين

يضيئانِ الأحمرَ و الأبيضَ و الأسودَ

رأيتهم جميعاً

يستطلعونَ الضوءَ

يتنسّمونَ امتداداتِ الفضاءِ

يستمسكونَ بالعروةِ الوثقى

يرفعون العلم"

تناصّ الشاعر مع القرآن الكريم، بقوله: (يستمسكونَ بالعروةِ الوثقى). يقول تعالى في كتابه العزيز بسم الله الرحمن الرحيم: ((لا إكراهَ في الدينِ قد تبيّنَ الرشدُ من الغيّ فمن يكفر بالطاغوت و يؤمن باللهِ فقد استمسكَ بالعروةِ الوثقى لا انفصامَ لها، و الله سميعٌ عليمٌ))[2].

و قوله تعالى: ((و من يسلم وجهه إلى الله و هو محسنٌ، فقد استمسكَ بالعروةِ الوثقى، و إلى الله عاقبةُ الأمور))[3].

[1] مقامات، د. محمد توفيق يونس، ص: 111.

1 القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: 256

[3] القرآن الكريم، سورة لقمان، الآية: 22.

نلاحظ مما سبق التفاتاً واضحاً لتناصّاتٍ متعدّدةٍ، تداخلت في النصّ السابق، تناصّات دينية من القرآن الكريم، كلّ هذه التناصّات جاءت منسجمةً إلى حدٍّ كبيرٍ مع فكرةِ السياق الشعري، من ناحيةٍ، و مع تقنيّة لغته من ناحيةٍ أخرى.

يقول الشاعر محمد توفيق يونس في قصيدته[1]:

"غداً

عندما نتقارب أكثر

و تستثيرُ الرغبةُ

تلك الحقولُ فينا

و تبتهجُ

أعشاباً و زهوراً و ياسميناً

أحسُّ أنَّ ما يجتاحنا

حتّى التلاشي

يعلّمنا:

كيفَ يكونُ الجسدُ

إدراكُ النفسِ المطمئنّةِ

"ارجعي أيّتها النفسُ

إلى أحزانكِ البيضاءِ كالثلجِ

[1] أبجدية الجسد، د. محمد توفيق يونس، ص: 61. 62.

اتركي سحابةَ ضوئكِ

في بيت الجسد

فلا يفنى"

الشاعر في قصيدته السابقة تقاطع مع القرآن الكريم، بقوله: (إدراكُ النفسِ المطمئنّةِ.. ارجعي أيّتها النفسُ إلى أحزانكِ البيضاء)

يقول تعالى في كتابه العزيز[1]: بسم الله الرحمن الرحيم ((يا أيّتها النفسُ المطمئنّةُ ارجعي إلى ربّكِ راضيةً مرضيّةً فادخلي في عبادي و ادخلي جنّتي))

نلاحظُ مدى الانسجام في قصيدة الشاعر محمد توفيق يونس، مع القرآن الكريم، فالنّصّ الذي يستحضر أو يقتبس أو يستَوحَى من المقروء الثقافي، لا بدّ أن يناسبَ المقام الذي يُطرَح فيه، و أن يُؤدي وظيفته الفنيّة، لغةً و أسلوباً و بناءً، الموضوعيّة معنىً و فكراً و مضموناً. إذ ترتبطُ دلالة هذا التناصّ بالفكرة التي يطرحها السياق، فالشاعر يخاطب النفس البشرية، و الله عزَّ و جلّ يبشّر الروح الصالحة بجنّاتِ النعيمِ. فالتناصّ هنا ينسجم على ما يبدو فنيّاً من خلالِ الأسلوبِ و اللغة، و ذلكَ من خلالِ وصفهِ للمعنى أو الموضوعِ المطروحِ في هذا السياقِ كما أنّه أدّى الوظيفة التي اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم، بشكلٍ متّسقٍ مناسبٍ مقنعٍ.

و قد توصّلتُ إلى النتائج الآتية:

1. اتساع لغة المعجم اللغوي لدى الشاعر محمد توفيق يونس و إثرائها باتّساع دلالاتها و معانيها.

2. ـ شكّلَ العدول اللغويّ ملمحاً أسلوبياً و شعريّاً من ملامحِ نصّ شعر الحداثة السوري، ذلكَ أنَّ الشعراء اعتمدوا وسيلةَ القناعِ في التصويرِ و التعبيرِ عن حالتهم الآنية. كما عبّروا من خلال تلك الشخصيات عن آرائهم في مواقفَ حاليةٍ، و تجاربَ ذاتيةٍ من جهةٍ، و من جهةٍ أخرى حاولوا استعادةَ التاريخِ لإعادةِ صياغةِ الحدثِ.

[1] القرآن الكريم، سورة الفجر، الآية: 27 30.

3ـ فيما يتعلّق بشكلِ القصيدة نلاحظ اعتماد الشاعر محمد توفيق يونس على تركِ فراغاتٍ بينَ الأسطر، و استخدامِ التنقيطِ، و الأسهمِ.. و قد جاءَ كلّ ذلكَ بهدفِ تحقيق فاعلية التأثيرِ البصري لدى المتلقّي.

4ـ استعمال التوليد الدلالي داخل الصيغ و التراكيب و الألفاظ و استعمال المجاز و الاستعارة و الكناية و ذلك لتوليد دلالاتٍ جديدة.

5ـ لقد أبرزت الصورة الفنيّة في شعره معانيَ تشعُّ بدلالات إيحائية حين ارتبطت بالرموز، فغدت تعبّرُ عن المعنى المقصود الملتفّ بكساء الغموض، ممّا زادَها نضجاً و قوّةً و تماسكاً.

6ـ كانت ظاهرة العدول اللغويّ أداةً فاعلةً لدى الشاعر محمد توفيق يونس، و قد تنوّعت بين الحقيقة و التشخيصية، و الكنائية التي حاكت واقعه في نسيجٍ صوريٍّ متكاملٍ. انصهرت خيوطه في بوتقةِ التشكيلِ الجماليّ، فامتازت بجودةِ الأداءِ و دقّةِ التصويرِ.

7ـ و أمّا بالنسبةِ لظاهرة التوليد فقد حظيَ بنصيبٍ وافرٍ في شعرهِ، و برزت بشكلٍ واضحٍ حتّى أضحت مسلكاً تعبيرياً عنده.

ـ المصادر و المراجع:

1. القرآن الكريم

2. الكتاب المقدس، إنجيل متى.

3 . أبجدية الجسد، د. محمد توفيق يونس، اتحاد كتاب العرب، طرطوس، ط1، 2007م.

4. بحث في علم الجمال، جان برتليمي، دار المعارف، مصر، 1970م.

5. بديع القرآن، زكي الدين بن أبي الإصبع، تح: حفني شرف، نهضة مصر، القاهرة، ص: 153.

6. بنية اللغة الشعرية، محمد الولي، د. محمد العمري، مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 1986م

7. تاريخ الفن التجريدي، صفوان حيدر، دار الشرق، 1998م.

8. تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، إبراهيم صحراوي، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 19.

9. التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1969م،.

10. الترادف في اللغة، حاكم مالك الزيادي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، الجمهورية العراقية، 1980م.

11. دراسات نقدية تطبيقية في النصّ الشعري المعاصر، أ.د. نزار عبشي، دار شراع، حلب، ط1، 2018م

.

12. التناص في شعر سليمان العيسى، د.نزار عبشي، شراع للدراسات و النشر و التوزيع، حلب، ط1، 2016م،

13. التوليد الدلالي في البلاغة و المعجم، محمد غاليم،دار المعارف، مصر، ط1، د.ت،

14. الخصائص، ابن جني، حققه: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ج2

15. الدلالة المعجمية و آلية التوليد الدلالي، أحمد عبد العزيز دراج، مجلة علوم اللغة، د..ت، 2001، مجلد4

16. الشعر و الشعراء أصوات النصّ الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995م،

17. الشعرية، محمد الولي،تر: د. محمد العمري، مكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م،

18. فصل الشعر و حقيقته، غراهام، مقالة في الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق، 1973.

19. قضيّة البنيوية، عبد السلام المسدي، دار صادر، بيروت، ط2، 1987م، ص: 78.

20. العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ابن رشيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية

الكبرى، مصر،1963م.

21. لسان العرب، ابن منظور، مادة (ردف).

22. ماهية اللغة و فلسفة التأويل، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 2002م. ص: 64

23. المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، 1420هـ.

24. محطّات في النقد و اللغة و تاريخ الأدب، د. عادل الريجات، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2016م.

25. مختار الصحاح، الرازي، دار صادر بيروت، د.ط، د.تا.

26. المزهر في علومِ اللغةِ و أنواعها، جلال الدين السيوطي، دار صادر ، بيروت.

27. معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، دار العودة، ط1، 1978م.

28. مقامات ، د. توفيق يونس ، مصر، 2010م.

الرمز الأسطوري في الشعر الأندلسي

* د. رامي عبد الكريم خضر

ملخّص □ □

الحقيقة بوصفها قيمة جمالية مجردة لا يمكن فصلها عن الوجود، وإن كان الجمال هو أحد متلازمات الفن، فإن الفن لكي يكون جميلاً لاشك يرتبط الارتباط كله بالواقع. والأسطورة فن يرتقي ويسمو ليحاول تحسين الواقع؛ أو ليضفي عليه صبغة رمزية ما، وإن كانت الأسطورة تخرج عن مفهومات الواقع أحياناً محلّقةً في فضاءات الخيال والوهم، إلا أن هذا الخروج يستمد جماليته من قدرته على التوظيف للمفهومات الجديدة بين مفردات الفكر الإنساني.

وتتعدد المعاني الفلسفية، واللغوية، والاصطلاحية لمفهوم الجمال، كما تتعدد الآراء والمقولات الجمالية للفلاسفة اليونانيين، والنقاد الجماليين حول مفهوم الجمال. ويهدف البحث إلى كشف مكامن جمال الرمز الأسطوري ، وإلى كشف علاقة الخرافة بالأسطورة ، ودراسة الجمال تقودنا إلى دراسة جمالية القبح، وإلى بيان العلاقة المعقّدة التي تربط الجمال بالقبح، بوصفهما قيمتين فنيتين مستقلتين .

وبناء على ذلك، فقد اخترنا شواهد متعددة لشعراء أندلسيين تناسب الغرض الذي ندرسه : كلّ على حسب الفقرة التي نعالجها.

كلمات مفتاحية : الجمال - الفن الأسطوري - الرمز الأسطوري - العلاقة بين الأسطورة والخرافة.

* د. رامي عبد الكريم خضر - دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، اختصاص: الأدب الأندلسي، اللاذقية – سورية.

The legendary in the poetry Andalusian

*DR. Rami Abdul Karim Khadr

Abstract

Indeed as the aesthetic value of the abstract can not be separated from the presence, though beauty is a syndromes art, the art to be beautiful is no doubt linked to the whole link with reality. The legendary art of rise and rise above to try to improve the reality; or to give it a symbolic nature that, although the myth out Mvhomat fact, sometimes flying in spaces of fantasy and illusion, but this exit draws Jamalith its ability to hiring new Mvhomat between the vocabulary of human thought. There are various philosophical meanings, and language, and the conventional concept of beauty, as multiple views and arguments aesthetic philosophers of the Greeks, and critics Aljamalian about the concept of beauty. The research aims to reveal the beauty of the legendary symbol reservoirs, and to expose the myth relationship myth, the study of beauty leads us to study the aesthetic ugliness, and to describe the complex relationship between the Ugly Beauty, Kqimitan Professional independent states .

Keywords: beauty - the legendary art - the legendary symbol - the relationship between myth and superstition .

مقدمة .

يخضع النص الإبداعي في دراسته لنظريات علم الجمال، وهو في حركته الفنية ينطلق حرّاً؛ ليخلق فكراً جديداً. وحركة الفن في تواترها حركة إبداعية تتطلب قدراً من الإلمام بالوعي الجمالي، والتي يجب أن يتزود بها الفنان ذاتياً، مستخلصا أبعادها من تجربته الخاصة، ومن تجربة الوجود المحيط، ومن حركة المجتمعات خلال تاريخها المتلاحق أي من الحقيقة، يقول هيغل: "الجمال والحقيقة شيء واحد. فالجميل لابد بالفعل أن يكون حقيقياً في ذاته".[1] وقد ارتبط تكوّن الوعي الذاتي الجمالي للفنان بالتحولات التاريخية، والسياسية، والثورية، وبدأت تنجلي جماليات هذه التحولات كونها ارتبطت بالصفة القومية للمجتمعات المتحررة، فقد " بدأ الوعي الذاتي الجمالي يتشكل لدى الشعب الأمريكي منذ فجر تاريخه القومي إبان حرب الاستقلال في نهاية القرن الثامن عشر، والنشاط الثوري الذي قامت به الجماهير الشعبية العريضة، ولم يقتصر طموحها على بلوغ التحرر من نير هيمنة المتروبول الإنكليزي، بل تجاوزه إلى إنجاز تحولات اجتماعية، وقد كان توحيد البلاد على مستوى السياسة والدولة بداية؛ لتشكّل ثقافة وأدباً وفناً له صفة قومية".[2] فالوعي الذاتي الجمالي يتفاوت بين مبدع مدرك، بالعقل وفنان يتلمس بشعوره العاطفي مكامن الجمال، ويشذبها." فالشعور بالجمال هو عام وإجمالي بالنسبة لقوى الشخص الواحد يتناوله بجميع كيانه، فتشترك في التقاطه والتأثر به عناصر الإدراك العقلي، والشعوري الباطني اللاواعي. التي من تفاعلها تتكون الشخصية الإنسانية".[3] والتجربة الجمالية لا يمكن تحديدها فقط من خلال التجربة الذاتية، أو الخبرة الشخصية؛ لأن ممارسة الفن تحتاج إلى اعتقاد ذهني مجرد من القواعد، يفتح أبواباً لنظريات جديدة ومن هنا كانت النظرة الفلسفية الأفلاطونية التي تقول: " إنّ التجربة الاستطيقية أو الجمالية: هي نوع مختلف من النشاط الذهني لا علاقة له بسائر المعارف الحسية، والانفعالات العاطفية، والمدركات العقلية. فلفهم التجربة الجمالية لا نحتاج، ولا يفيدنا شيئاً، أن نعرف وأن نتذكر سائر التجارب الإنسانية في هذه المجالات الثلاثة، مجالات: الحس والعاطفة والتفكير، ويرى الاستاطيقيون ومنهم (كلايف) أننا لكي نقدّر عملاً فنياً لا نحتاج إلى أن نستمد أي شيء من الحياة، ولا نحتاج إلى أي معرفة بأفكارها ومشاغلها، ولا أي خبرة بعواطفها".[4]

لقد شغلت التجربة الجمالية حقلاً خاصاً بالإبداع، وإبداع الفن لا ينطلق من قواعد محددة أصلاً، إنما يخلق لنفسه مكاناً جديداً تنبعث منه أصداء التجربة الجمالية، وهكذا تظهر عملية الخلق الجمالي؛ لتفتح أفاقاً من التساؤلات واسعة الأفق، بعيداً عن المعرفة المقيدة،

[1] - هيغل، **فكرة الجمال**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، ط1-1978، ط2-1981م، ص23.

[2] – نيوف، د، نوفل ، **نظرية الرومنسية في الغرب**، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،2007، ص73.

[3] – عاصي، د، ميشال ، **الفن والأدب**، د . ت ، ص63.

[4] – النويهي، د، محمد ، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، د. ت، ص102 .

فالجمال ليس لفظاً محدداً ذا مدلول سياقي فقط، وليس مصطلحاً مقنناً للتعبيرات والرؤى والاستنتاجات، وإن جاز التعبير يمكن القول: إن الجمال قيمة فنية سامية تعكس أصداء متجددة متحررة عن الفكري أو الذهني المعروف. وإذا ما سألنا:" لماذا كان للفن الجميل قيمة؟. إن الاعتقاد بأن للفن مرتبةً رفيعة بين الأشياء الطيبة في الحياة، هو اعتقاد يكاد يكون عاماً، بل إن هناك من يرون أن الفن له أعظم قيمة بين كل الإنجازات التي تستطيع التجربة البشرية أن تحققها، ويقوم الجمال بنقد هذه الاعتقادات". [1] ولا تختلف مفاهيم (القيمة) سواء أتمَّ إسقاطها على الجمالي كمفهوم، أم تم تضمينها في العمل الفني؟؛ لأن القيمة تعتبر تقييماً أو حكماً يمارسه الناقد الجمالي؛ ليطلق حكمه على الموضوع المدروس، فيتحدث عن أهمية دراسة العمل الفني جمالياً، وعن فنية العمل المدروس؛ ليخلص إلى مصطلح جمال الفن. " على أن الجمال الفني صفة لا تتمثل في الفنون الجميلة وحدها، بل إن كثيراً من الموضوعات والأفعال التي يُقصد منها أن تكون مفيدة، تتسم بدورها بقيمة استطيقية. وبقدر ما يكون للموضوعات النافعة جاذبية إدراكية، تعد فناً جميلاً. ويمكن القول إنَّ كل ما يصلح أن نتأمله ونستمتع به، أو نشعر بجاذبية اتجاهه ويكون نافعاً، هو جميل".[2] لقد ظهرت في هذا البحث نظريات متعددة، وآراء مختلفة، حاولتْ أن تحدد الأبعاد الفنية لمفهوم الجمال، كما حاولتْ تفسير المفهوم ضمن الاستخدامات الأدبية، وتجدر الإشارة إلى أن البحث لا يستطيع الإحاطة بكل المقولات التي تناولت المصطلح شرحاً وتفسيراً، وإنما حاول أن يعرض أهم وأقرب التعريفات إلى ذهن المتلقي .

* هدف البحث :

كانت محاولة البحث محاولةً متواضعةً لاستنطاق جماليات الرمز الأسطوري في الشعر الأندلسي، ومحاولة الوقوف على الأبعاد الجمالية التي يؤديها الرمز الأسطوري بين شبكة علاقات المنظومة الثقافية والتاريخية والفكرية، والتي تكوّن المخزون الأيديولوجي والعقائدي للشاعر الأندلسي.

* منهج البحث:

استند البحث في دراسته للظاهرة الجمالية الأسطورية في الشعر الأندلسي، إلى منهجين :

أ-المنهج الأسطوري: وظف البحث بعض خصائص هذا المنهج للتدليل على المفهوم الفني الخاص، والعام الشائع للأسطورة، ولخصائصها الفنية والأدبية والجمالية، والوظائف التي تؤديها الرموز الأسطورية.

ب-المنهج النفسي: حاول البحث من خلال هذا المنهج كشف الأبعاد النفسية التي دفعت الشاعر الأندلسي إلى اللجوء إلى الترميز الأسطوري؛ ليخفف من توتره النفسي، وقلقه من المشكلات التي تشغل تفكيره.

* منهج البحث :

[1] - ستولنيتز، جيروم ، **النقد الفني،(دراسة جمالية وفلسفية)**، ترجمة: د. فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م، ص10-11.

[2] – ستولنيتز، جيروم ، **النقد الفني**، ص 287.

استند البحث في دراسته للظاهرة الجمالية الأسطورية في الشعر الأندلسي، إلى منهجين :

أ-المنهج الأسطوري: وظف البحث بعض خصائص هذا المنهج للتدليل على المفهوم الفني الخاص، والعام الشائع للأسطورة، ولخصائصها الفنية والأدبية والجمالية، والوظائف التي تؤديها الرموز الأسطورية.

ب-المنهج النفسي: حاول البحث من خلال هذا المنهج كشف الأبعاد النفسية التي دفعت الشاعر الأندلسي إلى اللجوء إلى الترميز الأسطوري؛ ليخفف من توتره النفسي، وقلقه من المشكلات التي تشغل تفكيره.

* الجمال في اللغة والفلسفة .

علم الجمال بوصفه اصطلاحاً، ترتبط ولادته ونشأته باسم الفيلسوف الألماني (ألكسندر بومجارتن)، في أواسط القرن الثامن عشر، والذي كان له الفضل في ظهور هذا المصطلح في سياقات التداول الفلسفي والفني، وقد عرّف بومجارتن علم الجمال بقوله: " هو علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح"[1]

الجمال لفظ ينطوي في معناه على دلالات عميقة التأثير؛ لأنه يثير في النفس انجذاباً خاصاً، ولا يخفى تداول هذه اللفظة في السياقات الفلسفية والأدبية، والاجتماعية العامة.

وتجدر الإشارة إلى أبعاد اللفظ في المعاني الإنسانية الشاملة، فالجديد يحمل في طياته جمالاً، والانبعاث يفرض خلقاً إبداعياً جمالياً خاصاً، يرتبط كل الارتباط بالوجود الفكري، وبالإبداع الفني المفعم بالرومانسية الخجولة حيناً، وبالكلاسيكية المترددة حيناً آخر، ولابد لكل دراسة جمالية أن تنطلق من المعاني الموغلة لحذر المصطلح، محاولةً سبر المكنونات الخاصة لعلم الجمال، فتحلل وتفتش بين ثنايا المعاني الجذرية، ثم تعيد التركيب بينها؛ لتنطلق إلى إبداعات جديدة أكثر تناسقاً وتلازماً وتماسكاً مع ديمومة الحركة الوجودية، وهكذا كانت محاولة الوقوف على دلالة لفظ الجمال، فأرسطو يرى الفن أحياناً جميلاً في تقليده للواقع، وتصويره، فالصورة الفنية كما يرى أرسطو هنا قد تحمل جمالاً يفوق جمال الواقع. كما يقول: "إن الفن تقليد للطبيعة، ليس تقليداً صرفاً، بل يجوز أن يكون أفضل من الواقع".[2]

وفي المعجم الفلسفي يقف جميل صليبا عند تعريف لفظ الجمال، بوصفه علماً فيعرفه بأنّه: " علم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية". [3]وعلم الجمال يهتم بموضوعات فنية متعددة، سواء أكانت هذه الموضوعات أدبية أم فلسفية أم ظاهرة طبيعية ما، ولكن الموضوع الأسمى الذي يهتم به. " هو الجميل في الفن الذي يبدعه الإنسان، ولهذا يمكن أن يسمى فلسفة الفن".[4]

[1] – شلق، د، علي ، **الفن والجمال**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1982م، ص 50 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 50 .

[3] – صليبا، جميل ، **المعجم الفلسفي**، دار الفكر، بيروت، لبنان. مادة(جمل)

[4] – بدوي، عبد الرحمن ، **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، دار الشروق، د، ت ، ص21.

ومن وجهة نظر لغوية فقد ورد في لسان العرب، مادة (جمل): " الحُسن ضد القبح ونقيضه، وهو نعت لما حَسُنَ، والجَمَل: الذكر من الإبل: جمعه أَجْمال وجمال وجُمْل وجمالات وجمائل وجِمالة، والجُمّل: الحِبال المجموعة، والجَمُول: الشحمة المذابة، والتجميل: التزيين، والجُمْلة: واحدة من الجمل". [1]

* الجمال اصطلاحاً.

الجمال مفهوم تكثر النظريات الفلسفية والأدبية حول ماهيته، وطبيعته الفنية والأدبية، ويطالعنا البحث بتساؤلات عديدة، مثل:

*ما هو الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني المنتج (المصنوع) إنسانياً؟.

*ما هو الجميل؟.

*ما الذي يميز العمل الفني الإبداعي جمالياً عن غيره؟.

*كيف تتم عملية التذوق الجمالي؟

للوهلة الأولى تُشعرنا هذه التساؤلات بإشكالية تحدد ماهية الجمال، فالخير، والمثال، والمفيد، والجميل. عناوين تدخل في هذه الماهية، وتتعدد علائق التداول بين هذه المفهومات، وتتسع قواعد الارتباط الفني بين تطبيق مفهوم الجمال على النتائج الفنية؛ لتفعيل هذه المفهومات. وقد تعدد محاولات وضع تعريف، أونظرية تقترب من طبيعة الجمال الفني، وبما أن البحث يتناول مفهوم الجمال وطبيعته، فإننا نقف في البحث على آراء بعض الفلاسفة والنقاد الجماليين .

" نشأت النظريات الجمالية في اليونان القديمة في أوساط مالكي العبيد، وقد عكست تصوراتهم، بشكل غير مباشر، وذلك بسبب وجود قسم آخر من البشر في المجتمع القديم (العبيد)، وكان لوجود هؤلاء (العبيد) دور في تطور الفن القديم والفلسفة القديمة عند المالكين. وعلى الرغم من غنى النظريات الفلسفية والجمالية عند قدماء اليونان، وعلى الرغم من شمولية هذه النظرات لظواهر الحياة المختلفة، فإنها محددة تاريخياً وطبقياً، لأنها تعكس مرحلة تاريخية بشرية لن تتكرر". [2] ومنذ بدء تكوّن الوعي الفكري، بدأ الوعي الجمالي عند الإنسان، ولا تخفى آراء الفلاسفة الأوائل الذين ظهرت بين طيات كتاباتهم رؤى متعددة حول مفهوم الجمال .

* هيراقليط :

كان من أقدم من كوّن وجهة نظر حول موضوعات ديناميكية، وربط وجهة نظره إليها بتصوره الجمال، والانسجام الذي تصنعه عدة متناقضات، ويشير الدكتور فؤاد مرعي إلى الفرق بين وجهة نظر هيراقليط والفيثاغورثيين، بقوله : "كان الفيثاغورثيون يرون الانسجام

[1] – ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأفريقي المصري، **لسان العرب**، ط3، بيروت،1994م. مادة(جمل)

[2] – المرعي، د، فؤاد ، **الجمال والجلال (دراسة في المقولات الجمالية)**، ط1، دار طلاس، دمشق، ص 37 .

ناجماً عن وحدة المتنوعات، أما هيراقليط فيرى أن الانسجام ناجم عن عدة متناقضات متصارعة، ويختلف هيراقليط عن الفيثاغورثيون أيضاً في أنه لا يرى مثلهم أن الانسجام قانون ثابت جامد ساكن، بل يرى الانسجام متحركاً ديناميكياً، وهو يعتقد أنّ التناقض خالق الانسجام وشرط وجود الجميل".[1] لقد بنى هيراقليط نظريته الجمالية على أساس الانسجام المادي المتغيّر والمتحرك؛ وجمالية هذا الانسجام تأتي من التوليد الجديد لمفهومات جديدة، ولعناصر جديدة، وهذا الخرق للسكون يمكن أن نطلق عليه حكم الجميل.

* سقراط :

بنى نظريته الجمالية على أساس مثالي. بعيداً عن العنصر المادي الطبيعي، وهو " يقف موقفاً سلبياً من دراسة الطبيعة دراسة تجريبية؛ لأن مثل هذه الدراسة ترتكز على ماتستشهد به الحواس، وهذه الحواس تفتقر إلى القيمة المعرفية".[2]

* أفلاطون :

تلميذ سقراط . أضاف إلى أفكار معلمه العنصر الموضوعي؛ لأنه يتناول علم الجمال تناولاً مثالياً موضوعياً. " فالجمال في رأيه أحد المثل العليا، أما الجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة في عالمنا، فصورة ناقصة لذلك الجمال المطلق، وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظّه من الجمال، وبقدر ما يبتعد عنه يزداد بشاعة".[3]

*أرسطو :

رأى أن الجمال إنما يكمن في كل شيء موضوعي، وهذا بالإضافة إلى ذلك: " يبحث في الفن عن التأثير الجمالي الذي يسمو بالروح. هو يرى أن هذا التأثير يبلغ أعلى درجاته في الموسيقا؛ لأنها أكثر الفنون اقتراباً من عواطف الإنسان". [4]

لقد كان التفاوت واضحاً بين فلاسفة اليونان بشكل عام؛ لأنه من غير الممكن أن يشمل البحث كل النظريات اليونانية القديمة، وقد اكتفى بعرض آراء أشهر فلاسفة اليونان؛ للتدليل على الرؤى المختلفة لمفهوم الجمال، فهيراقيلط كان مادياً، وسقراط كان مثالياً، وأفلاطون كان مثالياً موضوعياً، بينما أرسطو كان موضوعياً روحياً. واستمر تداول مصطلح الجمال في السياقات الأدبية، واستمرت النظريات المختلفة التي تحاول وضع شرح واضح محدد له، وكل ذلك اعتماداً على النظريات اليونانية القديمة، حتى جاءت العصور الحديثة وبرزت أسماء فلاسفة ومفكرين جدد. تركوا بصمات واضحة في تاريخ الفكر الجمالي، من أمثال: هيغل، ليون باتيستا اليبرتي، ديكارت، ديدرو، ليسينغ، شيللر، دانييل هنري باحو، شارل لالو، وغيرهم كُثر، وهؤلاء ليسوا على سبيل الحصر، بل على سبيل الإشارة فقط.

*** هيغل :**

[1] – المرجع نفسه ، ص 38 .

[2] – أوفيسانيكوف، نوفا، **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، تحقيق: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979م. ص 16 .

[3] أبو ملحم، د، علي، **في الجماليات (نحو رؤية جديدة في الفلسفة)**،المؤسسة العامة للدراسات، بيروت، 1990م،ص11.

[4] – المرعي، د، فؤاد ، **الجمال والجلال**، ص 53 .

يقف في مؤلفه (فكرة الجمال) مطولاً أمام مفهوم الجمالي، ويحاول أن يضع تعريفاً لهذا المفهوم يقول عنه :" ليس الجمال الطبيعي الحي جميلاً لذاته، وفي ذاته، مثلما ليس هو نتاج ذاته، ولا موجوداً بسبب ظاهرة الجميل، فالجمال الطبيعي ليس جميلاً إلا بالنسبة إلى الآخرين، أي بالنسبة إلينا نحن". [1]

* دانييل هنري باجو :

يسوق رأياً يتحدث فيه عن علاقة علم الجمال العام بالإبداع الأدبي، وينقل نظرته الجمالية الخاصة، منوّها إلى نقاد جماليين آخرين سجلوا ملاحظات جمالية. حيث يرى أنه " في مستوى أعلى نظرياً. يمكن لفكر علم الجمال أيضاً أن يستخدم في تفسير الإبداع الأدبي، والفنان إذن حرّ ومقيد بصورة مطلقة، وفي الوقت نفسه. ولا يجهل باريسون الموقف الجمالي لغوتّه الذي كرّس له نصاً جميلاً حول التطور العضوي للعمل".[2]

* جمال الفن الأسطوري :

لكل عمل فني قيمة جمالية ما، وتختلف درجة هذه القيمة من عمل إلى آخر حسب نوعية العمل الفني، وتتفاوت أحكامنا الجمالية لطبيعة العمل الفني، بتفاوت العناصر التي تحدد المنظومة الفاعلة لجوهر العمل الفني، وتتلاحق بين مفرداتنا الأحكام التي نطلقها، فنقول مثلاً: هذا العمل جميل، سامي، قبيح..... الخ. وتتباهى درجة القيمة كما أسلفنا الذكر؛ لتتجاوز هذه الأحكام إلى ألفاظ ومفردات معلومة (العظيم – الجليل – المميز – الساخر - التافه ..... الخ) . ولا يمكن لأي حكم نقدي أن يلمَّ بكل جوانب القيمة الجمالية للعمل الفني، لذلك فهو يضيء جانباً يراه الناقد المبدع إيجابياً، ويبقى جانباً من الظلّ في الطرف المقابل نطلق عليه حكم القبيح، وهو في ذلك يحاول الوصول إلى ما يؤدي الدور الذي يتوخاه من إطلاق حكمه الجمالي على هذا العمل، وأحياناً ينظر الناقد الجمالي المبدع إلى الجانب الثاني (القبيح) من العمل الفني، ويبقى الجانب الأول مغيباً مبهماً؛ وذلك لإضفاء الضوء على الظل (القبيح) ، واستخلاص العبر منه مرةً، أو تأكيداً لفكرة أن الجميل يبقى جميلاً، فيرفع من شأنه أكثر ويدفع بالقبيح إلى العدم والظل أكثر فأكثر مرة ثانية. ففي قصة النبي يوسف يوظف ابن الجنّان رمز البطيخة ليرمز بها إلى قميص النبي يوسف. قال :

وحُبلى بأبناءٍ لهَا قد تمخَّضُوا بأحشائِها منْ بعدِ ما ولَدُوها
كسوها غداةَ الطّلقِ برداً مُعصفراً على يققٍ أزرارُها عقدُوها
ولمّا رأوها قد تكاملَ حُسنُها وأبدرَ منها طالعٌ حسدُوها
فقدّوا قميصَ البدرِ بالبرقِ واجتلُوا أهلّتها منْ بعدِ ما فقدُوها

[1] – هيغل، **فكرة الجمال**، ص 50.

[2] – باجو، دانييل هنري ، **الأدب العام والمقارن**، تحقيق : د. غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م، ص251.

ولو أنصفُوا ما انصفُوا بدرَ تمّها ولا اعدمُوا الحسناءَ إذ وجدُوها[1]

فالشاعر يستعير حادثة " قدّ قميص يوسف للحديث عن ثمرة البطيخ التي فتنت الناظرين إليها، فبادروا إلى أكلها، ونلحظ أن القميص المقدود استُعير لأنثى ثمرة البطيخ على خلاف قصة يوسف، في إشارة إلى أنّ هذه الانثى قد سحرت العيون بحُسنها، فسارع معجبوها إلى اقتنائها [2]. والرمز هنا يوحي بالجمال الشكلي الذي توحيه ثمرة البطيخ، بينما ننفر من القبيح المتمثل بالسعي إلى اقتناء النبي يوسف، ونحن نحاول الإحاطة بالجميل عن طريق الإدراك؛ لنستمتع به، ونشعر بجاذبية ما نحوه، ونتحسس اللذة عند اقترابنا منه، ونحن ننفر من القبيح، ونتراجع عن كل شيء كريه لا يسبب لنا السعادة؛ لتظهر بعد هذا شخصية الناقد الجمالي المبدع؛ ليدل على تلاقي (الجميل –القبيح) في علاقة تنتج مفهوماً جديداً مرغوباً فيه ومطلوباً، كذلك أصبحت " النظريات التي تفهم الجمالي من خلال خصائص شخصية، كالانسجام أو الوحدة العضوية. بدلاً من أن ترى فيه موقفاً من مواقف الإدراك الحسي، فتستخدم لفظ (الجميل) للدلالة على وجود مثل هذه الخصائص، و(القبيح) للدلالة على غيابها. وفي كثير من الحالات التي كان يُنظر فيها إلى هذين اللفظين على أنهما شاملان لكل موضوعات الدراسة الجمالية. كانت هذه الدراسة ذاتها تعرّف بأنها (نظرية الجمال والقبح) ". [3] وفي نفس القصة يظهر رمز الذئب، فالشاعر أبو بكر إسماعيل بن بدر[4] يحاول استعطاف محبوبته،، موظفاً صورة الذئب ليحاول تبرئة نفسه أمام محبوبته كما فعل أخوة يوسف، عندما حاولوا تبرئة أنفسهم وكان القميص هو الدال على برائتهم، قال:

كيفَ ترى شوقي وتعذيبي يا غايةً في الحُسنِ والطّيبِ
إنّ الذي قالَ عليّ العِدا إفكٌ كما قيلَ على الذّيبِ
يا يوسفُ الحُسنَ أمَا رحمةً تكشفُ عنّي ضُرّ أيوبِ ؟[5]

ويظهر جمال التوظيف الفني للأسطورة بشكل واضح في صورة الشمس التي ترضع صغارها ، وهي صورة كثيرة التداول في الشعر الأندلسي ، ومن ذلك قول ابن زيدون الذي جعل (ولّادة) محبوبة مقدّسة ترضعها الشمس من وراء حجاب . قال :

---

[1] – ابن الجنّان الأنصاري الأندلسيّ، **الديوان** ، تحقيق: د. منجد مصطفى، بهجت، 1990م، 1410هـ. ص 165 .

[2] – قباني، وسام ، **تجلّيات قصة يوسف في الشعر الأندلسي (بين الثابت القرآنيّ والانزياح الشعري)**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2012م. ص 63.

[3] – ستولنيتز، جيروم ، **النقد الفني** ، ص 404.

[4] هو أَبُو بَكْرٍ إِسْمَاعِيْلُ بنُ بَدْرٍ القُرْطُبِيُّ المعَمَّرُ، الأَدِيْبُ، وَكَانَ أَحَدَ الشُّعَرَاءِ. سَمِعَ مِنْهُ بَعْضُ النَّاسِ وَتَرَخَّصُوا، وَقَدْ وَلِي الحِسْبَةَ فَحُمِدَ. مَاتَ فِي سَنَةِ إِحْدَى وَخَمْسِيْنَ وَثَلاَثِ مائَةٍ. الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان(ت ٧٤٨ هـ)، سير أعلام النبلاء: 26/16.

[5] – الثعالبي النيسابوري، أبو منصور عبد الملك بن محمد ، **يتمية الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق: د. محمد قميحة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.ج 2 ، ص 23 .

كانتْ لهُ الشَّمسُ ظئراً في أكلتِهِ بلْ ما تُبدي لها إلا أحاييِنا [1]

وإذا كان لفظ (الجميل) يحمل عدة معانٍ (الجذاب – الرائع – الطريف....الخ). فإن (الجميل) يتجاوز المعنى من لفظه؛ وذلك لأنّ الموضوع المدروس قد لا يمتلك الخصائص نفسها التي يحملها اللفظ. بل يتعداها إلى معانٍ مركبة أوسع يصوغها الناقد الجمالي طبقاً لمعايير جميلة. يفرضها عليه العمل الفني الجديد. " والآن نستطيع أن نفهم لماذا لم يعد للفظ (الجمال) دور بارز في النظرية الجمالية، فقد حلت محل اللفظ، في معناه العام الشامل عبارة مثل (القيمة الأستطيقية) والكثيرون يشاركون الأستاذ (Lee) رأيه القائل أن أفضل استخدام للفظ (الجمال) هو ذلك الذي لا يدل فيه إلا على جزء من المجال العام للقيمة الأستطيقية، وليس من الضروري تحديد نطاق هذا الجزء بدقةٍ، بل إن من الممكن تركه غامضاً بدرجات متفاوتة". [2] . وهذا التحوّل الذي طرأ على بنية لفظ (الجميل)، من الطبيعي أن يترك أثاراً على البنية المقابلة (القبيح) . وبما أن (الجميل) و (القبيح) وجهان متعاكسان، فإن عكس العكس هو مرادف، فعكس الجميل هو القبيح، وعكس العكس، أي عكس القبيح، هو جميل؛ لأن كل طرف يحمل عكسين حسب ترتيبه ضمن متلازمات العمل الفني الإبداعي، وبما أن الجميل يدرك إدراكاً فإنّ: "الشعور أوالنشاط الاقتصادي، يتجلى منقسماً إلى قطبين: إيجابي هو اللذة، وسلبي هو الألم، يمكن أن نصفهما الآن بأنهما النافع وعكس النافع (المؤذي) (..)، فإذا كان كل منها (قيمة)، فكل منها يقابله (عكس قيمة). وانعدام القيمة لا يكفي بالضرورة لخلق عكس القيمة، بل يعني أن الفعل والانفعال في صراع لا يظفر فيه أحدهما على الآخر، فالقيمة هي النشاط المتفتح في حرية وضدها هو عكس القيمة". [3] وعندما ننظر إلى موضوع ما على أنه قبيح وليس جميلاً، قد نجد أحياناً فيه شيئاً يجذب الانتباه، وعملية الجذب هذه بحد ذاتها جميلة، منفردة عن الموضوع، وهو المقصود بمفهوم عكس العكس، ومن وجهة نظر أخرى. " لقد عبر الباحث الأستطيقي زولجر (Solger) عن المفهوم الشائع للقبح بقوله: القبيح مضاد إيجابياً للجميل، ولا يمكننا أن نعدهما متنافرين، وإذا كان مدلول القيمة الأستطيقية يشتمل على الفن القبيح، عندها لا يكون القبح مضاداً للجمال بشكل عام، بل نوعا من أنواعه، وليس مضاداً له بمعناه الضيق، بل هما صنوان، من حيث هما نوعان ضمن القيمة الأستطيقية". [4]هكذا تظهر القيمة (القبيح) جزءاً من العلاقة الفنية الجمالية، وتحمل هذه القيمة جمالية خاصة يُفهم من تدليلها على قبح القيمة (الجميل).

* وظيفة الرمز الأسطوري :

[1] – الشنتريني، أبو الحسن بن علي بن بسام ، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2005م، ق1 ، ج1، ص 279.

[2] – ستولنيتز، جيروم ، **النقد الفني**، ص 406.

[3] – كروتشه ، بنديتو ، **علم الجمال**، تحقيق: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963م، ص 101 – 102 .

[4] – ستولنيتز،جيروم ، **النقد الفني**، ص 407 .

إذا كان الناقد الجمالي يبحث في الأسطورة بوصفها فناً أدبياً، فإن هذا الفن (الأسطورة) يخضع لجدلية (الجميل والقبيح). فكل أسطورة تحمل بين طياتها أفكاراً ينظر إليها المتلقي على أنها جميلة، أو قبيحة، بينما يراها الناقد الجمالي من وجهة نظر أخرى، فالجميل ينطوي على قبح ما، والقبيح ينطوي على جمال ما، وبما أن الأسطورة تتكون من بنية تنبثق من التاريخ، فهي تغدو فناً أدبياً تاريخياً ساحراً؛ لأنها تقوم بدور الكشف، وتعمل على قياس التأثير والإدراك لمساحة الجمال عند المتلقي، والأسطورة فن؛ لأنها متحوّلة متجددة وكأنها كائن حي، ومع بداية انطلاق الوعي الإنساني خُلِقت فكرة الوجود الإلهي المقدس، ثم جاءت الأسطورة؛ لتجسد بشرية الآلهة، ومحاولة الكشف هذه عن جوهر الفكر الإلهي وكينونة، أكدت فنية الأسطورة. "

إذاً للأسطورة وظيفة كشفية، ويمكن القول مع (ميرسيا أليياد): إنّ كل علم أسطورة هو قياس درجة الإحساس بالنور لدى الكائن؟. [1] والكشف والإحساس بالنور شيء جميل، ولكنه قد يكون قبيحاً إذا ما تمت عملية التلقي بشكل سلبي، كأن تفهم أن الآلهة شيء عادي، يملك قدرات خارقة غير مألوفة، فالقبح هنا هو التقليل من شأن الآلهة عند النظر إليها مجسدة مشخّصة إنسانياً، بينما جمالية القبح نلاحظها من فهم كيف استطاعت الأسطورة أن تصوّر قدرات الآلهة، وكيف يكون العقاب المفروض من هذه الآلهة في حالة الشذوذ، والوقوع في المعاصي، أو الخروج عن القواعد والقوانين التي تفرضها الآلهة الأسطورية. ولكن ابن زيدون يصوّر قدرات الإله الأسطورية بشكل جديد، فقد جعل من محبوبته (ولّدة) مولوداً أسطورياً ومخلوقاً متميّزاً. قال:

ربيبُ مُلكٍ كأنَّ اللهَ أنشأهُ مسكاً وقدَّر إنشاءَ الورى طيناً

أو صاغَه ورقاً محضاً وتوَّجَهُ منْ ناصعِ النبرِ إبداعاً وتحسيناً

...

كأنَّما ركَبتْ في صحنِ وجنتيهِ زهرُ الكواكبِ تعويذاً وتزييناً[2]

وبما أن الأسطورة تخاطب الإنسان، بوصفه يعيش تجربته الخاصة، فإن دلالات الرمز الأسطوري هي الأداة التي تستخدمها الأسطورة للوصول إلى هدفها في ملامسة التفكير والشعور الإنساني؛ وذلك لأن الرمز الأسطوري هو"تجسيد شعوري حيوي في تجربة ما، أُريدَ منه تكثيف التجربة الإنسانية، وتعميمها، والإيحاء بظلالها". [3] والرمز الأسطوري هو واحد من مجموعة رموز (الخاص- التراثي– الطبيعي– الصوفي). يتفاعل معها؛ لإنشاء منظومة جمالية أسطورية خاصة، تتلاقى فيها دلالات الرموز المختلفة، ولكن يبقى الرمز الأسطوري أقدر على القيام بدور فاعل أيديولوجياً، وتاريخياً، وإنسانياً؛ وذلك لأن الرمز الأسطوري " قائم على

[1] – باجو، دانييل هنري ، **الأدب العام والمقارن**، ص 152 .

[2] – الشنتريني، ابن بسام، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ص 279.

[3] – كليب، د. سعد الدين ، **وعي الحداثة**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سورية، دمشق، 1997م، ص 61 .

التكثيف، والإدماج، ومزج المعاني المتشابهة".[1] ومن جماليات توظيف التراث قول ابن هانئ الأندلسي يمدح جعفر ابن علي :

عَهدي بهِ والشّمسُ دايةُ خدرِهِ توفي عليه كلَّ يومٍ مرقباً [2]

فالشمس هي الام التي أرضعت الممدوح، وتظهر أسطورة الشمس الأم التي تحتضن مولودها " واسمع إليه وهو يمتدح جعفر بن علي الذي احتضنته الشمس منذ طفولته ترعاه وتقويه بكل ما هو مفيد، وبكل ما هو سام، حتى شبّ وصار يافع الشباب، مجبولاً بالخصال الرفيعة النادرة، مزداناً بالشهامة وبالكرامة. كيف لا؟. والشمس هي مربيته تحنو عليه منذ مطلعها إلى مغربها، كما تحنو الأم على وحيدها الغالي وتسجد له كما تسجد الأم عند سريره" [3]

إن قيام الرمز الأسطوري بوظائفه السابقة تجعل منه طرفاً أساساً في معادلة الترميز، والتي تحوّل الأسطورة من مجرد فكرة إلى كائن حي، سواء أكان هذا الكائن الحي نصاً أدبياً، أو لحناً موسيقياً معزوفاً؟؛ لأنّ "عملية الترميز هنا هي أقصى عمليات التجرد الإنساني، عندما يتحول الكائن الحي، الأصوات المتآلفة المتناسقة إلى شكل موسيقي، إلى سلّم، مجرّد خطوط، وأشكال، وحروف، ولحظة أن تدب الحياة في هذه الحروف والإشارات، تقدم علماً حياً، يكون المتخيل فيه سيداً". [4]

إنّ عملية الترميز في حالة الإبداع الفني تتحول إلى فن صاعد؛ لأنّها تحاول أن تكون صادقة في التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية، "وما دام الفن تصويراً لعواطف الناس قبل كل شيء، فهذه كلها عواطف صادقة، يشعر بها جميعهم في مراحل مختلفة من حياتهم، فهي إذن تجارب في العاطفة الإنسانية، وتناولُ الفن لها لا يخرجه عن الصدق الفني" [5] . وهذا المعنى يتوافق مع مفهوم الأسطورة، والتي ترتبط كل الارتباط بعواطف الناس، وتاريخهم، وعقائدهم، وتطلعاتهم، وتصوغ ذلك كله، لتجعل منه فناً حقيقاً. وإذا كان الجمال يُستخلص من الفن، فإن هذا الجمال يتولد من الصراع بين عناصر الفن، وبين الأضداد التي تتنازع لتفرض سيطرتها على العمل الفني، ولا يمكن أن نفصل الجميل المرغوب عن القبيح المرفوض؛ لأن توافقهما معاً ينتج شيئاً جديداً جميلاً، أو قبيحاً، وهذا الشيء الناتج الجديد يعود من جديد ليخضع لصراع مع ناتج آخر في علاقات تضادية أخرى. كذلك فإن ترابط الرمز الأسطوري مع المفاهيم الإنسانية يخلق فناً جديداً. ويمكن نظرياً أن نصوغ علاقات الصراع تلك في منظومة المعادلات التالية :

رمز جميل × رمز قبيح = ناتج أسطوري (قبيح أو جميل)

---

[1] – نصر، د. عاطف جودة ، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ط2، دار الاندلس، لبنان، بيروت، ص 27 .

[2] – تامر، عارف، **ابن هانئ الأندلسي**، ط1، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1961م، ص23 .

[3] – تامر، عارف، **ابن هانئ الأندلسي**، ص 24.

[4] –عبد الرحمن، د. عبد الهادي ، **لعبة الترميز(دراسات في الرموز واللغة والأسطورة)**، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008م ، ص 33 .

[5] – النويهي، د. محمد ، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، د . ت، ص 69 .

رمز جميل × رمز قبيح = ناتج أسطوري (قبيح أو جميل)

ناتــج × ناتــج = أســطورة

أســطورة × مفهوم (فكرة) = فن جديد

إنّ توالي الثنائيات الضدية في عملية تصاعدية لحركة الصراع الفني، يخلق تناسقاً يجمع بين الأضداد المختلفة الجملية والقبيحة، والجمال في النهاية هو حاصل هذا التناسق عند (هيراقليط). " إنّ التناسق هو وحدة الأضداد، فالتناسق كما هو الحال مع الجمال يظهر من خلال الصراع، والتناسق الذي هو أساس الجمال له صفات عامة. فنحن نرى التناسق في الكون كما نرى أنه أساس الارتباطات الإنسانية، وهو بالتالي موجود في الإنتاج الفني". [1] وهكذا تتراءى الجمالية الخاصة للرمز الأسطوري ضمن تناسق العناصر المكوّنة لعناصر الأسطورة، وهذا يعطي مدلولات فكرية وجودية أبقى تأثيراً في الفكر الإنساني.

* الأسطورة والخرافة :

للتعرف على العلاقة الجمالية التي تجمع بين الأسطورة والخرافة، لا بد للبحث من أن يطرح مجموعة من التساؤلات الجمالية والفنية التي تحاول كشف الأبعاد الجمالية لعلاقة الأسطورة بالخرافة.

*كيف تنبعث القيمة من تعالق الأسطورة بالخرافة؟.

*ما هي دلالات الرمز الأسطوري الجمالية في الممارسة الإبداعية الأدبية الخرافية؟.

*هل يمكن للفن بوصفه عملية تصاعدية أن يوّلد إيقاعاً جمالياً متلازماً بين الأسطورة والخرافة؟

من خلال هذه التساؤلات سيحاول البحث الكشف عن كنه هذه العلاقة، والتي يمكن وصفها علاقة جدلية، وقبل الخوض في غمار الدلالات الجمالية لهذه العلاقة، نتعرف أولاً إلى مفهوم الأسطورة في التداول الأدبي. ويطالعنا اتجاهان في هذا المجال.

*الاتجاه الأول: يرى أن الأسطورة من أهم ما جاء به الإنسان البدائي؛ لتفسير ما يحيط به، ويعرّف هذا الاتجاه الأسطورة على "أنها حكاية أو إله أو شبه إله، أو كائن خارق، تفسّر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة". [2]

*الاتجاه الثاني: يرى أن الأسطورة جاءت نتيجة الأمراض اللغوية والأوهام وهي: " مرض من أمراض اللغة؛ لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعرية سمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقدسة، لم يخطر ببال مبدعيها الأصيلين". [1]

[1] – أوفيسانيكوف، نوفا ، **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، ص 14 .

[2] – حلاوي، د. يوسف ، **الأسطورة في الشعر العربي**، ط1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1992م، ص 9 .

ومن المؤكد أنَّ الأسطورة أكانت حكايةً أم مرضاً، فهي تحاول توضيح مسار التطور الوجودي مستخدمة الخرافة كغطاء فني لها، وتحاول الاقتراب من فهم الإنسان عن طريق الحكاية التي تلامس تساؤلاته الكونية والواقعية، وهكذا تظهر علاقة الأسطورة بالخرافة على أن الأسطورة تشبه حكاية خرافية، يُراد منها أن توضح نظرية تطور الوجود الإنساني، وكيفية تشكله، وأن تدرس العلاقات الواقعية التي تربط الإنسان بالعالم، فالأسطورة معرفة منظمة لحقائق الوجود بشكل خرافي، تطرح مجموعة من المعارف ضمن قصة ما، تحكي عن الأصول الأولية للتكوين، وتربط ذلك كله بالواقع . ويتجلى جمال إيقاع العلاقة بين الأسطورة والخرافة بوصف الأسطورة حكاية خرافية، وجمال الإيقاع يستخلص من كون هذه الحكاية توضّح كيف تطور العالم، ومعرفة كيفية التطور معرفة جمالية؛ لأن المجهول مخيف، وكل مخيف قبيح، والإيقاع الجمالي المتلاحق يصل تدريجياً للمتلقي (الإنسان)؛ لأن عملية التلقي بحد ذاتها تحمل بعداً جمالياً آخراً، فالإنسان المتلقي عند تلقيه الأسطورة لا يكوّن في ذهنه أية قواعد أو معلومات مسبقة للمعرفة الجمالية الجديدة، إنّما يحاول أن يضع تساؤلات عامة بعضها إبداعي، يحمل في طياته جمالية خاصة؛ لأنه يدفع إلى البحث والاستكشاف، وتبرز الأسطورة بوصفها فناً أدبياً الحل الأقرب إلى ذهن المتلقي، فجمالية التلقي أوجدت نفسها كطرف ثالث في معادلة الصراع بين البحث عن المجهول وطرح الأسطورة الخرافية بوصفها فنّاً أدبيّاً يضع أجوبة عن هذه التساؤلات. ومن الشعراء الذين وظفوا الأساطير القديمة في أشعارهم (الأعمى التطيلي) [2] الذي يربط الخرافة الشعبية بالأسطورة الشعرية في قوله :

وطالَ ثَواءُ الفرقَدينِ لغبطةٍ أمَا علِمَا أنْ سوفَ يفترقانِ
وزايلٍ بينَ الشعريينِ تصرف من الدَّهرِ لا وانٍ ولا متوانِ
فإن تذهب الشعرى العبور لشانها فإن الغميصا في بقية شان
وجن سهيل بالثريا جنونه ولكن سلاه كيف يلتقيان
وهيهات من عدل آخر الدهر سلوة على طمع خلاه للدبران[3]

وفي هذه الأبيات يوظف الشاعر أساطير متعددة حول الكواكب. "فالدبران خطب الثريا، وأراد القمر أن يزوجه بها، فأبت عليه، وولت عنه، وقالت للقمر: ما أصنع بهذا السبروت الذي لامال له. فجمع الدبران قلاصة يتمول بها فهو يتبعها حيث توجهت، يسوق صداقة قدامها" [4]

---

[1] – رومية، د. وهب ، **شعرنا القديم والنقد الحديث**، عالم المعرفة، الكويت، آذار 1996م، ص 37 .

[2] الأَعمى التُّطَيْلي(ت٥٢٥ هـ ، ١١٣١ م) أحمد بن عبد الله بن هريرة القيسي، أبو العباس الأعمى، ويقال له الأعيمى، التطيلي: شاعر أندلسي نشأ في إشبيلية. له (ديوان شعر – ط) و (قصيدة – ط) على نسق مرثية ابن عبدون في بني الأفطس . الزركلي، الأعلام: 158/1.

[3] – الشنتريني، ابن بسام ا، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ص 544 .

[4] – النعيمي، أحمد إسماعيل ، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، د . ت ، ص105 – 106.

وتظهر في النص علاقة خرافية هي علاقة الشعريين : الشامية واليمانية ." فقد زعموا أن الشعرى اليمانية كانت مع الشامية، ففارقتها، وعبرت المجرة، فسميت الشعرى العبور التي عبدتها طائفة من العرب من الجاهلية.... فلما راتها الشامية بكت حتى غمصت عيناها فسميت الشعرى الغميصاء " .[1]

لقد أرادت الجمالية الماركسية أن تحيل الوجود إلى المادة، وأخضعت التساؤلات لقواعد بحثية، طرحت من خلالها نظرية مفادها أن الأدب هو انعكاس الواقع، وبرزت الشكلانية كمفهوم اعتمد التخصيص عندما اعتبرت أن النص الأدبي مغلق بوصفه نظاماً خاصاً، لذلك كان لا بد للخرافة أن تخترق الاتجاهين؛ لترتبط بالأسطورة، وتتواصل مع المتلقي بوصفه العنصر الأهم في منظومة التواتر الجمالي؛ لأن جمالية التلقي عند الإنسان أخذت طريقاً آخر إلى مفهوم الأسطورة ومفهوم الخرافة. " لقد أرادت جمالية التلقي أن تكون طريقاً ثالثاً، وسطاً بين الجمالية الماركسية والشكلانية. كانت الأولى ترى في الأدب انعكاساً للواقع الاجتماعي (صراع الطبقات). وتعتبر الثانية (الشكلانية) أن الأدب والنص الأدبي منظومات مغلقة. تواجه جمالية التلقي والأدب بوصفه نشاطاً تواصلياً". [2]

لا يخفى أن الخرافة بالمعنى المتداول تخضع لاستنباطات متعددة، واعتراضات متفاوتة، وربما من الممكن أن يُطرح اعتراض يرفض فنية الخرافة، ويبعدها عن التخصيص، ويستبعد إخضاعها لقواعد الممارسة الإبداعية، انطلاقاً من أن الأقاصيص التي تبثها، والأفكار التي تطرحها عن السحر والجن والمعجزات الإنسانية الصعبة التصديق والأميرات والمغامرات مع الشياطين والوحوش، كلها أفكار خارجة عن التفكير الإنساني الملتزم الواقعي. ويمكن للبحث الإجابة عن هذه الاحتمالات بالقول : إنّ الخرافة لا يمكن أن يبدعها إلاّ فنان، فمن غير الممكن للإنسان العادي أن يطرح خرافات تعكس تطلعاته الأزلية، إذا لم يكن يملك حساً مرهفاً وتفكيراً عميقاً بعيداً يدفعه للبحث عن عوالم أخرى لا وجود لها، وقد لا تكون موجودة أصلاً." فهذه العوالم الخرافية، وإن كانت عوالم لا وجود لها، تصدق في شيء آخر، هو تصويرها للآمال الإنسانية الشاملة ومخاوفها، فهذا الوحش الخرافي المرعب، بقرونه ومخالبه وذيله وعينه الواحدة التي يتطاير منها الشرر، لا يوجد من واقع الحياة، ويجمع في جسمه بين أعضاء لا يمكن أن تجتمع في مخلوق معروف، لكنه يمثل صورة صادقة التعبير عن رعب الإنسان من قوى طبيعية خارقة ترهبه؛ لأنها غير معروفة لديه".[3]

تتخذ الخرافة أحياناً منحىً إيجابياً عندما تصور قيمة عليا سامية، أو تعكس تطلعاً مثالياً يخرج عن المحيط المكروه، فتصور البطل الخارق، أو الملك العظيم الذي يهزم الشر، أو ملكات الجن الطاهرات، وكل ذلك يحمل بعداً جمالياً، ومفهوماً جديداً هو التطهير لما هو موجود قبيح، وإنّ "هذه وأمثالها هي أيضاً صور صادقة من

[1] – **المرجع نفسه**، ص 152 .

[2] – باجو، دانييل هنري ، **الأدب العام والمقارن**، ص 77 .

[3] – النويهي، د. محمد ، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، د. ت، ص 69 .

نزوع الإنسانية كلها إلى مثل عليا في السلوك وطموحها إلى حياة أفضل وأسعد وأتم رغداً، وأقل عناءً وإثماً وشقاءً من حياتها الدنيا". [1]

وللتدليل على أنّ الخرافة هي فن أدبي. يشير البحث إلى أن الأمثال الخرافية تحمل مدلولات عامة إنسانية وأخلاقية تهدف إلى بعث الحركة في المادة التي أُسقطت عليها، سواء أكانت هذه المادة إنساناً أم حيواناً أم جماداً، وتوالي الحركة يبعث جمالاً خاصاً؛ لأنه يهدم السكون المحيل إلى التقوقع والانهدام.

" ومن هنا كانت الأمثال الخرافية بشخوصها أشبه شيء بالجسم الذي تحييه، وتحركه تلك المغازي الإنسانية العميقة، وبمقدار ما تتكاثف الأبعاد الإنسانية في الأمثال الخرافية، يرتفع العمل الأدبي في مراتب القيم التعليمية، ولئن خلا من الدلالات الأخلاقية أحياناً، فإنه ليس يخلو من القيمة الفنية بحد ذاتها متى أجيدت صياغته، وروعيت فيه شروط القص الشيق الممتع". [2] وبما أن الخرافة يمكن تحميلها بالمغازي والمدلولات، فهي إذاً فن يبدعه فنان يتحدث فيه عن الماورائيات، وهو في فنه يخلق جوّاً من التواصل الجمالي، وهذا التواصل لا يغدو أن يكون مدركاً من قبل الفنان، ويهدف أن يكون أيضاً مدركاً من قبل الجمهور المقابل لفنه؛ حتى يحصد نتائجه التي تعود بالتالي على الآخرين، محاولاً أن يثير لديهم التساؤل عن الجميل المفقود في أذهانهم، وليس بالضرورة أن يكون هنا الجميل هو الجليل، بل ربما يكون المفيد المادي فقط، وربما يكون معنوياً مستهدفاً إثارة المشاعر والعواطف. أي " إنّ الفنان يحاول خلق موضوع له سمات إدراكية كامنة، أي سمات تثير اهتماماً استطيقياً. على أنه قد يحدث بعد أن يخلق الفنان موضوعاً يعبر عن انفعاله، أن نرغب في إدراك الموضوع بطريقة استطيقية. وعندئذ يصبح الانفعال الذي عبّر عنه الفنان سمة إدراكية كامنة بالنسبة إلينا". [3]

وإذا كانت الأسطورة موضوع معارف سابقة، فهذه المعارف تتراص ضمن مصفوفة الخبرات الجمالية، والتي يستنطقها المبدع من داخل المنظومة الاجتماعية، وقد تكون متولدة من الخيال؛ لأنها تخاطب المتلقي في فترات زمنية متلاحقة، واستنطاق الخبرات الجمالية الاجتماعية لا يقوم بها المبدع من حاضره، بل يستلهم التاريخ ويصنفه في نصوص أدبية أسطورية؛ لتبرز الخرافة محرّضاً موضوعياً، وغطاءً فنياً للمفهوم المتوخى من الأسطورة المطروحة، والتي " هي ذات طابع فكري وجمالي، أو ناتجة عن خيال ما، مختلف عن خيال الأسطورة في نصوصها القديمة التي يتناولها الكاتب، ولا بد أيضاً من تفسير لماذا يلجأ كاتب أو جيل ما إلى استعادة سيناريو معين وتفعيله." [4] وتظهر العلاقة بين دور الأدب والخرافة الأسطورة الدور الفعال في الاستجابة الجمالية للأسطورة لدى الجمهور المتلقي، و يمكن أن نميز العلاقة بين الأسطورة والخرافة على أنها علاقة توافقية، وإن كانت تظهر كأنها علاقة مفككة؛ وذلك لأن الأسطورة فن أدبي مُستهلم له جمالية خاصة متوالية

[1] – النويهي، د. محمد ، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، د. ت، ص 69 .

[2] – عاصي، د. ميشال ، **الفن والأدب**، د. ت، ص 167 .

[3] – ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني**، ص 290 م .

[4] – باجو، دانييل هنري ، **الأدب العام والمقارن**، ص 153 .

المفهومات، بينما تظهر جمالية الخرافة من خلال تغلغلها ضمن ثنايا الأسطورة، فتظهر الأسطورة نصاً له أبعاد فنية جمالية، وتظهر الخرافة بوصفه مفهوماً جماليّاً متأصلاً، وإن كانت الخرافة لا تخلو من قواعد فنية .

خاتمة:

لقد تعالقت في البحث سياقات فلسفية وجمالية وأدبية، وبدت كأنها جمعٌ بين هذه الألوان مجتمعةً، ولقد أخرج البحث رؤى (لا أقول إنها جديدة) بل يمكن القول: إنها محاولة تبحث عن هذه الرؤى الجديدة عن توظيف الرمز الأسطوري في الشعر الأندلسي، وإذا كان هيغل قد رأى الجميل حقيقياً، فهذه الحقيقة هي في الأصل جميلة، ودراسة الرمز الأسطوري، قد لاتكون حقيقية من حيث تناولها الرمز في المستوى السطحي القريب، ولكن في المستوى المعنوي العميق، فإن الوقوف على المدلولات التي تطرحها الأسطورة في الفكر الإنساني، فإننا نجد أن الرمز الأسطوري في الشعر الأندلسي قد عكس جمالاً؛ لأنه لامس العاطفة والوجدان، وعبّر عن تطلعات الإنسان لكشف المجهول الإلهي المقدّس، وارتباط الفكر الأسطوري بالآلهة لم يكن ارتباطاً حتمياً؛ لأنّه استخدم النظرية الإلهية للوصول إلى ذهن المتلقي، ثمّ محاولة كشف الآثار الأيديولوجية التي تركتها في ذهنه.

وقد عرض البحث للعلاقة الجدلية التكاملية التي تربط بين الأسطورة والخرافة، وهذه العلاقة بدت أحياناً متوترة؛ لأن الأسطورة أدخلت الخرافة بين تلافيف حكاياتها؛ لجذب اهتمام المتلقي إلى الأفكار التي تطرحها، وليس إلى القصص الخرافية التي بحد ذاتها، ثمّ لا يلبث التوتر أن يزول بعدما يُظهر البحث أن الخرافة: هي منتوج فكري إنساني لا يرقى إلى مستوى الأسطورة في تناوله لتطلعات الإنسان؛ ولأن الأسطورة تشمل عناصر جمالية أكثر. لقد أراد الفلاسفة والنقاد الجماليين (من محاولة بيان ماهية مفهوم الجمال) أن يبينوا أن الجمال عنصرٌ أساس من عناصر المنظومة المكونة للفن، وهو عنصر متعدد الارتباطات؛ لأنه يدخل كمفهوم في أنواع الفن الإنسانية كاملة، وهو في شموليته تلك يطرح مفاهيماً مختلفة كالقبيح في الفن. من هنا كانت محاولة الكشف عن جمالية القبح.

المصادر والمراجع :

1- ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2005م.

2- بدوي، عبد الرحمن، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، د. ت.

3- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، ط3، بيروت، 1994م. مادة(جمل) .

4- أبو ملحم، د.علي، في الجماليات (نحو رؤية جديدة في الفلسفة)، المؤسسة العامة للدراسات، بيروت، 1990م .

5- أوفيسانيكوف، نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تحقيق: باسم السقا، دارالفارابي، بيروت، 1979م.

6- باجو، دانييل هنري، الأدب العام والمقارن، تحقيق: د. غسان السيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م.

7- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي النيسابوريّ، يتمية الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: د. محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.

8- حلاوي، د. يوسف، الأسطورة في الشعر العربي، ط1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1992م.

9- ديوان ابن الجنّان الأنصاري الأندلسيّ، تحقيق، د. منجد مصطفى بهجت، 1990م، 1410هـ.

10- الذهبي (ت ٧٤٨ هـ)، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان، سير أعلام النبلاء، تحقيق: أكرم البوشي(ج16)، بإشراف: شعيب الأرناؤوط ، مؤسسة الرسالة ، ط3، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

11- رضوان، أحمد شوقي، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ط1، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1990م.

12- رومية، د. وهب، شعرنا القديم والنقد الحديث، عالم المعرفة، الكويت، آذار 1996م .

13- ستولنيتز، جيروم، النقد الفني،(دراسة جمالية وفلسفية)، ترجمة، د، فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م.

14- السواح، فراس، لغز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، ط8، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 2005م .

15- شلق، د. علي، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1982م.

16- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الفكر، بيروت، لبنان. مادة(جمل) .

17- عارف، تامر، ابن هانئ الأندلسي، ط1، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1961م.

18- عاصي، د. ميشال، الفن والأدب، د . ت .

19- عبد الرحمن، د. عبد الهادي، لعبة الترميز(دراسات في الرموز واللغة والأسطورة)، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2008م.

20- قباني، وسام، تجلّيات قصة يوسف في الشعر الأندلسي (بين الثابت القرآنيّ والانزياح الشعري)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2012م.

21- كروتشه، بنديتو، علم الجمال، تحقيق: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963م.

22- كليب، د. سعد الدين، وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سورية، دمشق، 1997م.

23- المرعي، د. فؤاد، الجمال والجلال (دراسة في المقولات الجمالية)، ط1، دار طلاس، دمشق.

24- نصر، د. عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ط2، دار الاندلس، لبنان، بيروت.

25- النويهي، د. محمد، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، د. ت.

26- نيوف ، د، نوفل ، نظرية الرومنسية في الغرب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،2007م.

27- هيغل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، ط1-1978، ط2-1981م.

أثر الاختلاف في رواية الشاهد النحوي في تعدد الآراء والمذاهب

*أ.د. إبراهيم البب

*أ.د. غياث بابو

*عمران أبو خليل

ملخّص

يتناول هذا البحث دراسة وصفية لقضية مهمة من قضايا الخلاف عند النحاة والرواة العرب القدماء، وهي قضية رواية الشاهد ، وعزوه إلى قائله، وقد ألفينا أغلب هذه الشواهد مخلفاً فيها سواء من جهة الرواية أم من جهة العزو؛ واللافت للنظر أنّ بعض النقاد العرب قد طعنوا في هذه الروايات ممّا أدّى بهم الأمر أيضاً إلى الطعن بعزو الشّاهد ونسبته، كابن سلّام الجمحي في كتابه(طبقات فحول الشّعراء).

غير أنّنا قد وقعنا في مشكلة أخرى ، وهي رواية الدّيوان، فقد وجدنا أغلب الشواهد التي أتى بها النحاة لتأكيد مذاهبهم، وتثبيت قواعدهم على خلاف رواية الديوان، ولا سيّما في محلّ الاستشهاد، ممّا حدا بنا إزاء هذه الظاهرة إلى أنْ نقارن بين الروايات المتعددة للشاهد الشعري بين النحاة والديوان؛ لنصل إلى نتيجة مهمّة، وهي أنّنا يمكن القول: إنّ النحاة قد حرّفوا بشواهدهم لتأكيد قواعدهم، وتدعيم مذاهبهم في ظلّ نشوء المدارس النحوية واختلاف الآراء الفرديّة التي ربّما أدّت إلى نشوء هذه الظّاهرة.

كلمات مفتاحية: المذاهب، الرواة، الخلاف ، الشاهد، النحاة.

---

*أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية ، سورية.

*أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية ، سورية.

* طالب دكتوراه ، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سورية .

The impact of the difference in the narration of the grammatical witness on the multiplicity of opinions and schools of thought

*Dr. Ibrahim Al-Babb

*Dr .Giyat Babu

*omran Abu Khalil

summary

This research deals with a descriptive study of an important issue of disagreement among ancient Arab grammarians and narrators, which is the issue of the narration of a witness and its attribution to its speaker. We have compiled most of this evidence, leaving behind it, whether on the narration side or the attribution side؛ What is noteworthy is that some Arab critics have challenged these narrations, which also led them to challenge the attribution and lineage of the witness, such as Ibn However, we ran 'Salam Al-Jumahi in his book (Tabaqat Fawwal Al-Shuara intoanother problem, which is the Diwan narration. We found most of the evidence that grammarians brought to confirm their doctrines and establish their rules, in contrast to the Diwan narration, especially in the context of martyrdom, which led us, in the face of this phenomenon, to compare the multiple narrations of the poetic

To reach an important conclusion, ؛ ؛witness. Between grammarians and the Diwan which is that we can say: Grammarians distorted their evidence to confirm their rules and strengthen their doctrines in light of the emergence of grammatical schools and the differences in individual opinions that may have led to the emergence of this phenomenon. .

Keywords: Doctrines, narrators, disagreement, witnesses, grammarians

---

* Professor in the Department of Arabic Language, Tishreen University, Latakia, Syria.

* Professor in the Department of Arabic Language, Tishreen University, Latakia, Syria.

*PhD student, Tishreen University, Latakia, Syria.

مقدمة:

لقد خلّف لنا النحاة واللغويون إرثاً شعرياً له أهميته في الحياة اللغوية والنحوية، وقد كان للشواهد الشعرية داخل زمن الاحتجاج الأهمية الكبيرة في الاحتجاج، الشعر العربي القديم كما قيل: ديوان العرب ، حفظ لهم لغتهم، ووجودهم وكيانهم ، وكان مصدر فخار لهم واعتداداً بأنفسهم، من خلاله استطعنا الاطلاع على لغة العرب وتاريخهم وأيامهم وعاداتهم وغزواتهم وحلهم وترحالهم وما كانوا يعانون في زمنهم .

وإذا أمعنا النَّظر في تراثنا اللغوي؛ وجدنا أنَّ علماء العربية الأوائل وعوا أهمية الشّعر العربي في بناء القاعدة النحوية، وقياسها عليه، وعدوه مصدراً مهمّاً من مصادر اللغة ، والمعيار الذي يعتدّ به، ويركن إليه في الاستشهاد، وقد روي عن عمر بن الخطاب (ر) أنه قال: (كان الشعرُ علمَ القوم، ولم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه)[1]

والإرث الشعري للعرب غزيرٌ غير أن هذا الشعر العربي الفصيح، لم يصل إلينا إلاّ أقله بسبب عدم تدوينه على نحو كامل، وضياع قسم كبير منه لانشغال العرب بالحروب والقتال وغزو فارس والروم الذي أدى إلى ضياع قسم كبير منه، فلمّا اطمأنت العرب في الأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يعودوا إلى ديوان مدون، ولا كتاب مكتوب ، فحفظوا أقلّ ذلك، وذهب عنهم كثيره، وقد نقل يونس بن حبيب عن أبي عمرو بن العلاء قوله: ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علمٌ وشعرٌ كثيرٌ".[2]

وهذا الرأي له أهميته الكبرى في الحياة النقدية النحوية، وبناء القاعدة ؛ والاستشهاد ، وتعدد رواية الشاهد الشعري؛ لأن هناك كثيراً من الشعر يحتاج إلى إعادة دراسة وتدقيق من خلال الخلاف في عزو الشاهد، وروايته ونسبته إلى أكثر من شاعر، ولا سيّما كون خلاف النحاة في محل الاستشهاد؛ ممّا يدفع الشك للعودة إلى كتب تراثية مهمة لتأصيل الشاهد ودراسته دراسة علمية جادة تؤدّي إلى رأي قريب من الصواب.

[1] ينظر : الخصائص، ابن جني : 1/ 386 .

[2] طبقات فحول الشعراء، ابن سلّام الجمحي : 25 ، الخصائص، ابن جني: 1/ 386 .

وعليه؛ فإنّ النحو يعدّ جزءاً أساسيًا من تركيب الشعر، فمن خلاله يحكم على قوة النظم، وفصاحته ، مصحوبًا بالتعليل والحجّة والبرهان. وحتّى يأخذ الأثر النقدي للنحو في بنية الشعر، وتبيان أثره في بناء القواعد النحوية، كان لزامًا أن يقرن بدراسة تطبيقية على نماذج شعرية فصيحة متينة ، تعدّ أسّاً مكيناً داخل زمن الاحتجاج، غير أنّه ، للأسف، وجدنا الهوة كبيرة بين رواية النحاة ورواية الديوان حتّى إنّ الخلاف تعدّى إلى داخل المدرسة الواحدة في الطعن بالشواهد وروايتها على حسب ما يراه النحوي لتثبيت مذهبه، وتسجيل رأي على أقرانه من العلماء والرواة.

أهمية البحث وأهدافه :

تكمن أهمية البحث وأهدافه في أمور متعددة منها :

1 – دراسة الشواهد النحوية المختلف في روايتها وعزوها التي تضمنتها كتب النحاة واللغويين ، ثم توزيعها على فقرات البحث، كدراسة الخلاف في رواية المفردات داخل السياق الشعري ، وما تؤديه العلامة الإعرابية من خلاف في المعنى .

2 ـ أنّ الكشف عن دراسة الشواهد النحوية من عصر الاحتجاج وأهميتها في بناء القواعد النحوية وتمكينها ، يبين أهمية الجانب التطبيقي للدرس النحوي ، ولا سيّما الخلاف في محلّ الاستشهاد .

3 – قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع من جانب أو آخر، وأيّة دراسة تناولت هذا الموضوع من جانب أو آخر سنستفيد منها على ألاّ تكون تكراراً لها .

4 – هذا البحث يقوي الصلة بين علوم العربية، من أدب ونحو ولغة، فهو يربط بين النحو من خلال استشهاد النحاة بالشواهد الشّعريّة، والأدب من جهة من خلال رواية العلماء للشواهد المحتج بها سواء أكان ذلك في الديوان أم في كتب الأدب .

منهج البحث :

دراسة الشعر العربي القديم المختلف في روايته وعزوه من الأهمية بمكان، لتشعب مسالكه ووعورة ألفاظه، والخلاف فيها؛ ولهذا وجب علينا أن نتبع في بحثنا منهجاً وصفياً معتمدين – بصورة أساسية – على ركيزة

قوامها العودة إلى مظانِّ المصادر ، للربط بين هذه الشواهد ، وأثرها في الخلافات النحوية، وما تفرزه من دلالات ثرّة تستحقّ الدراسة والتمحيص.

أوّلاً ـ أثر الاختلاف في رواية الشاهد الشعري:

1 ـ الخلاف في رواية الحركة الإعرابية بين النحاة والديوان :

ذهب النحاة إلى أنّه إذا ركّبت(ما) مع الحروف المشبهة أزالت اختصاصها، فتصبح كافة ومكفوفة لا عمل لها، وتهيئها(ما) للدخول على الجملتين الفعلية والاسمية، أمّا تركيب (ما) مع (ليت) نحو: (ليتما ذهبَ) ، و(ليتما زيدٌ قائمٌ ، وليتما زيداً قائمٌ) وهو مذهب البصريين، وزعم الفراء أنّه لا يجوز أن تجيء الجملة الفعلية بعدها ، ويجب أن تعمل إذا وليتها الاسمية، وذهب الرضي إلى أن الإلغاء أولى بالاتفاق لعدم السماع ، وفوات الاختصاص بسبب (ما) [1] . وروي قول النابغة [2] :

قالَت: أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا إِلى حَمامَتِنا أَوْ نِصفَهُ فَقَدِ

(لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا) على الوجهين :

الأولى: رفع (الحمام) على الإهمال، وهي رواية الديوان، على أصل القاعدة النحوية، فـ(ليتما) كافة ومكفوفة لا عمل لها،و(هذا): مبتدأ، و(الحمام): بدل من (هذا) مرفوع، و(لنا): جار ومجرور متعلقان بمحذوف خبر المبتدأ.

الثانية: نصبه على الإعمال ، وهي رواية النحويين، فـ(ليتما) على الإعمال: حرف مشبه بالفعل. و(ما): زائدة. و(هذا): اسم اشارة في محل نصب اسم (ليت)، و(لنا) متعلقان بمحذوف خبر(ليت)، وعلى الإهمال، فمذهب الجمهور أنَّ (ما) حرف وهي كافة، إذا أهملت، وإذا أُعملت فـ (ما) حرفية زائدة، واختار الرضي الإلغاء؛ لأنه أكثر؛ لأنها تخرج بـ (ما) عن الاختصاص بالجملة الاسمية "[3].

[1] ينظر : شرح الرضي على الكافية : 338/4–339 . ارتشاف الضرب : 157/2–158 . مغني اللبيب : 376 .

[2] ديوانه : 24 . وينظر : الخصائص : 460/2 . شرح الرضي على الكافية : 4 /338 . مغني اللبيب : 98 ، 376 . اللسان : (قدد) . المعجم المفصل : 265/1 .

[3] ينظر : شرح الرضي على الكافية : 338/4 . مغني اللبيب : 376 .

الثالثة: لم ينفِ سيبويه رواية النصب على الإعمال، بقوله: وأما (ليتما زيداً منطلقٌ) فإن الإلغاء فيه حسن، وقد كان رؤبة بن العجاج ينشد هذا البيت رفعاً، ورواه سيبويه على الرفع. ورأى أنّ رفعه على وجهين: على أن يكون بمنزلة قول من قال: (مثلاً ما بَعوضةٌ)(البقرة: 26) ، وهو مذهب البصريين، والكوفيين على الخلاف في التقدير أو يكون بمنزلة قوله: (إنمّا زيدٌ منطلقٌ) على الإلغاء. [1]

قَرَأَ الضَّحَّاكُ، وَإِبْرَاهِيمُ بْنُ أَبِي عَبْلَةَ، وَرُؤْبَةُ بْنُ الْعَجَّاجِ، وَقُطْرُبٌ: (بَعُوضَةٌ) بِالرَّفْعِ، وَاتَّفَقَ الْمُعْرِبُونَ عَلَى أَنَّهُ خَبَرٌ، وَلَكِنِ اخْتَلَفُوا فِيمَا يَكُونُ عَنْهُ خَبَرًا، على آراء، هي:

1 ـ على أنّه خَبَرُ مُبْتَدَأٍ مَحْذُوفٍ تَقْدِيرُهُ: (هُوَ بَعُوضَةٌ)، وَفِي هَذَا وَجْهَانِ: أَحَدُهُمَا: أَنَّ هَذِهِ الْجُمْلَةَ صِلَةٌ لِمَا، وَ(مَا) مَوْصُولَةٌ بِمَعْنَى (الَّذِي)، وَحَذْفُ هَذَا الْعَائِدِ وَهَذَا الْإِعْرَابُ لَا يَصِحُّ إِلَّا عَلَى مَذْهَبِ الْكُوفِيِّينَ، حَيْثُ لَمْ يَشْتَرِطُوا فِي جَوَازِ حَذْفِ هَذَا الضَّمِيرِ طُولَ الصِّلَةِ. وَأَمَّا الْبَصْرِيُّونَ، فَإِنَّهُمُ اشْتَرَطُوا ذَلِكَ فِي غَيْرِ أَيٍّ مِنَ الْمَوْصُولَاتِ، وَعَلَى مَذْهَبِهِمْ تَكُونُ هَذِهِ الْقِرَاءَةُ عَلَى هَذَا التَّخْرِيجِ شَاذَّةً، وَيَكُونُ إِعْرَابُ (مَا) عَلَى هَذَا التَّخْرِيجِ بَدَلًا، التَّقْدِيرُ: مَثَلًا الَّذِي هُوَ بَعُوضَةٌ.

2 ـ أَنْ تَكُونَ (مَا) زَائِدَةً أَوْ صِفَةٌ وَ(هُوَ بَعُوضَةٌ) وَمَا بَعْدَهُ جُمْلَةٌ، كَالتَّفْسِيرِ لِمَا انْطَوَى عَلَيْهِ الْكَلَامُ السَّابِقُ.

3 ـ أن تكون خَبَرُ مُبْتَدَأٍ مَلْفُوظٌ بِهِ، وَهُوَ (مَا)، عَلَى أَنْ تَكُونَ اسْتِفْهَامِيَّةً.[2]

2 ـ الخلاف في رواية الشعر بين رواية النحويين ورواية الديوان:

أ ـ جزم الفعل الواقع جواباً للقسم في الضرورة الشعرية باعتبار الشرط لا القسم:

ويجوز في الضرورة الشعرية عدّ الشرط، وإلغاء القسم على الرغم من تصدّره، كقول الأعشى :

لَئِن مُنيتَ بِنا عَن غِبِّ مَعرَكَةٍ لَا تُلفِنا مِن دِماءِ القَومِ نَنتَفِلُ

وفي قوله: (لا تلفنا) روايتان:

الأولى: رواية النحاة بالإجماع (لا تلفنا) على أنه جواب الشرط، على أنه يجب ألا يكون جواباً للقسم للسبق في الرتبة ، إلا أن الضرورة الشعرية أباحت للشاعر ذلك. ويكون ذلك على خلاف القواعد النحوية المعيارية التي

[1] الكتاب، سيبويه: 2/137ـ 138.

[2] البحر المحيط في التفسير ، أبو حيان الأندلسي:1/198.

وضعها النحاة. وحذف جواب القسم لدلالة جواب الشرط عليه، ولو أنه أوقعه جواباً للقسم لجاء به مرفوعاً، لا مجزوماً. وَمَذْهَبُ الْبَصْرِيّينَ يُحَتِّمُ الْجَوَابَ لِلْقَسَمِ، ورأى الفراء أنّ الوجه الرفع. واختاره ابن مالك. [1]

الثانية: رواية الديوان:(لم تلفِنا مِنْ دماء) على الأصل،[2] فيكون(لم تلفِنا) جواباً للشرط، وقد أكّد النحاة هذه القاعدة بقولهم: ويصدر جواب القسم بـ (لا) نحو : واللهِ لا يقومُ زيدٌ ، وكقوله تعالى : ﴿ لَئِنْ أُخْرِجُوا لَا يَخْرُجُونَ مَعَهُمْ وَلَئِن قُوتِلُوا لَا يَنصُرُونَهُمْ ﴾(الحشر:12) بدليل رفع الفعلين (لا يخرجون ، ولا ينصرونهم) لأنهما وقعا جواباً للقسم لا جواباً للشرط ، ولو كان الجواب للشرط لحُذِفت النون [3] .

قال ابن مالك : " المقسم عليه جملة مؤكدة بالقسم ، تُصدّر في الإثبات بلام مفتوحة ، أو (إنَّ) مثقلة أو مخففة، وتصدر في الشرط الامتناعي ، بـ (لو) أو (لولا) وفي النفي بـ (ما) أو (لا) ، أو (إنْ) ، وقد تصدّر بـ (لن) أو (لم) ، وتصدّر في الطلب بفعله أو بأدواته أو بـ (إلا) أو (لمّا) بمعناها، وقد تدخل اللام على (ما) الثانية اضطراراً "[4]

وذهب أبو حيّان مذهباً آخر خالف فيه النحويين بجعل اللَّامُ فِي (لَئِنِ) زَائِدَةٌ، وَلَيْسَتْ مُوَطِّئَةً لِقَسَمٍ قَبْلَهَا. فَلِذَلِكَ جَزَمَ فِي قَوْلِهِ (لَأَتْلَفْنَا) .[5]

ب ـ مسألة العطف رفعاً على فعل الشرط توهماً:

ومن الخلاف في رواية الشعر مسألة العطف رفعاً على فعل الشرط توهماً، فإنّ الفعل يرتفع بعد جواب الشرط، توهماً على عطفه على فعل الشرط بعد مجيء جواب الشرط ، كقول الأعشى [6] :

إنْ تركبوا فركوبُ الخيلِ عادَتُنا أَو تَنزِلونَ فَإِنّا مَعشَرٌ نُزُلُ

وفي هذا البيت روايتان:

---

[1] معاني القرآن ، الفراء: 68/1، البحر المحيط في التفسير ، أبو حيان الأندلسي: 109/7. شرح الرضي على الكافية : 457/4 . شرح ابن عقيل : 45/4 . اللسان : (تفل) .

[2] ديوانه : 63 .

[3] ينظر : شرح المفصّل : 97/9 .

[4] تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد : 152 .

[5] البحر المحيط في التفسير، أبو حيان الأندلسي: 109/7.

[6] انظر: الكتاب : 51/3 . مغني اللبيب : 909 . المعجم المفصل : 691/2 .

الأولى: رواية النحاة : كما في رواية الشاهد السابق، فالكلام ههنا على رأي الخليل : أتركبون فذلك عادتنا، أو تنزلون فنحن معروفون بذلك، فصار بمنزلة قولك [1] : ولا سابقٍ شيئاً ،فجعله من العطف على التوهم ، وأما يونس فيرفعه على الابتداء ،على القطع ، كأنه قال : أو أنتم نازلون ، فعطف الجملة الاسمية على جملة الشرط، ورأى سيبويه أنّ قول يونس أسهل [2] .

الثانية: رواية الديوان على أصل القواعد النحوية :[3]

قالوا الرُكوبَ فَقُلنا تِلكَ عادَتُنا أَو تَنزِلونَ فَأَنّا مَعشَرٌ نُزُلُ

وعليه لا شاهد .

جـ ـ مجيء اللام حرف جر وقسم ، وهي مختصة بلفظ (الله) تعالى :

ومن شواهد النحاة على مجيء اللام حرف جر وقسم ، وهي مختصة بلفظ (الله) تعالى ، ولا تستعمل في القسم إلا إذا أُريد بها معنى التعجب، وقد قاسها سيبويه في هذا المعنى بالتاء " وقد تقول : (تاللهِ) وفيها معنى التعجب ، وبعض العرب يقول في هذا المعنى : لِلّهِ ، فيجيء باللام ، ولا تجيء إلا أن يكون فيها معنى التعجب قال أمية بن أبي عائذ [4] :

لِلّهِ يَبْقَى على الأيّامِ ذو حِيَدٍ بِمُشْمَخِرٍّ بهِ الظَّيّانُ والآسُ

وفيه روايتان أيضاً:

[1] إشارة إلى قول زهير : **بَدا لِيَ أَنّي لَستُ مُدرِكَ ما مَضى وَلا سابِقٍ شَيئاً إِذا كانَ جائِيا** . وفي شعره : 169، برواية (سابقاً) بالنصب. الكتاب : 29/3 ، 51 .

[2] ينظر : الكتاب : 50/3–51 . شرح الرضي على الكافية : 73/4 . مغني اللبيب : 909 .

[3] ديوانه : 63 .

[4] انظر رواية النحويين والخلاف في عزوه في : الكتاب : 497/3 . شرح المفصّل : 98/9–99 . شرح الرضي على الكافية : 315/4 . مغني اللبيب : 283 . اللسان : (حَيَدَ) .

الأولى : رواية النحاة: (لِلّهِ يَبْقَى على الأيّامِ) للاستدلال على دخول اللام على اسم (اللهِ) تعالى في القسم ، بمعنى التعجب ، ونحو : (للهِ ما أكرمَ زيداً) ، ولا يجوز حذف اللام مع المقسم به ، وتختص اللام بالأمور العظام فلا يقال : لِلّهِ لقد قامَ زيدٌ " [1] .

الثانية: رواية الديوان (تالله) واختلف في عزوه في شرح أشعار الهذليين، فقد عُزي لأبي ذؤيب : [2]

تَاللهِ يَبقى عَلى الأَيّامِ مُبتَقِلٌ جَونُ السَراةِ رَباعٍ سِنُّهُ غَرِدُ

ولمالك بن خالد الخناعي : [3]

تَاللهِ يَبقى عَلى الأَيّامِ مُبتَقِلٌ بِمُشْمَخِرٍّ بِهِ الظَّيَّانُ والآسُ

وعليه لا شاهد ؛ لأنّ تاء القسم تدخل على اسم الله تعالى، وحروف القسم تدخل على المقسم به ، فتعمل فيه الجر ، وأكثرها استعمالاً فيه الواو ثم الباء ثم التاء ، وهي لا تدخل إلا على لفظ الجلالة (الله) قال سيبويه : " وللقسم والمقسم به أدوات في حروف الجر، وأكثرها الواو ، ثم الباء ، يدخلان على كلّ محلوف به ، ثم التاء، ولا تدخل إلاّ في واحد ، وذلك قولك : واللهِ لأفعلَنَّ ، وباللهِ لأفعلنَّ ، وكقوله تعالى(الأنبياء:57):﴿ تَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم ﴾ " [4] .

ولم نجد في شعر أمية بن أبي عائذ هذا الشاهد ، وقال ابن يعيش : البيت لأمية بن أبي عائذ ، وقيل : لأبي ذؤيب ، وقيل للفضل بن العباس الليثي يرثي قوماً منهم ، أراد : تالله لا يبقى . [5]

ولا ندري من أين جاء النحاة بهذه الرواية، وكذلك عزو الشاهد، وإننا نجد تحريف الرواية في موطن الشّاهد، هذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدلّ على اصطناع النحاة هذه الروايات للتوافق مع مذاهبهم وقواعدهم، ولا ندري هل عاد هؤلاء النحاة إلى دواوين الشعراء أم نقلوا عن بعضهم بعضاً، والرأي أنّهم نقلوا عن بعضهم بعضاً.

---

[1] الكتاب : 497/3 . وينظر : شرح المفصّل : 98/9-99 . ارتشاف الضرب : 477/2 . مغني اللبيب : 283 .

[2] انظر: أشعار الهذليين : 56/1 ، 439-440 .

[3] انظر: أشعار الهذليين : 56/1 ، 439-440 .

[4] الكتاب : 496/3 . وينظر : شرح المفصّل : 91/9 .

[5] انظر: أشعار الهذليين : 56/1 ، 439-440 ، الكتاب : 497/3 . شرح المفصّل : 98/9-99 . شرح الرضي على الكافية : 315/4 . مغني اللبيب : 283 . اللسان : (حَيَدَ) .

د ـ مجيء(لإذ) بمعنى(لئنْ) في القسم:

ومن الشواهد التي اختلف في روايتها، ولا سيّما في موطن الشاهد، الشاهد الآتي الذي ذهب النحاة إلى أنّ اللام الموطئة للقسم تتركّب مع (إذْ) تشبيهاً لها بـ (إنْ) وهو غريب ، ذكره أبو الفتح [1] في قوله:

غَضِبَتْ عليَّ لَأَنْ شربْتُ بجِزَّةٍ فلإذْ غضِبْتِ لأَشربَنْ بخَرُوفِ

وفي الشاهد روايتان:

الأولى: رواية النحاة: (فلإذْ غضِبْتِ لأَشربَنْ بخَرُوفِ) للاستدلال على أنّ (لإذ) بمنزلة(لئن) وجواب القسم(لأَشربَنْ) وهي رواية ابن جنّي. [2]

الثانية: روى الجاحظ ، والقالي (لئنْ) وعزاه القالي إلى أعرابي، وعليه لا شاهد . [3]

والدليل على أنّ الرواية الحقيقية(لئنْ) البيت الذي يليه في رواية الجاحظ بقوله: وقال عبد راع:

غضبَتْ عليَّ لأنْ شرِبْتُ بجزّةٍ فلئنْ أبيْتِ لأشربَنْ بخـروفِ

ولئنْ نطقتِ لأشربَنْ بنعجةٍ حمراءٍ من آلِ المُذَال سَحُوفِ

ولو كانت الرواية(لإذْ) لأعادها الشاعر في مطلع البيت الثاني. ولا ينكسر الوزن. [4]

ولا ندري لماذا روى ابن جنّي هذه الرواية على الرّغم من أنّ رواية(لئنْ) يستقيم معها الوزن. ولا يبنى على شاهد منفرد قاعدة نحوية إلاّ لمخالفة المذاهب .

هـ ـ ثبات ياء الفعل المجزوم المعتل في الضرورة الشّعرية :

ومن ثبات ياء الفعل المجزوم المعتل في الضرورة الشّعرية ، قال أبُو زيدٍ : وقالَ قيْسُ بنُ زُهيرٍ :

أَلَم يأْتِيكَ والأَنْبَاءُ تنْمِي بِما لَاقَتْ لَبُونُ بنِي زِيادِ

وفي هذا الشاهد روايتان:

[1] ينظر : سر صناعة الإعراب : 397/1 . مغني اللبيب : 311 .

[2] ينظر : سر صناعة الإعراب : 397/1 . مغني اللبيب : 311 .

[3] انظر: البيان والتبيين، الجاحظ:225/3. أمالي القالي : 148/1 .

[4] البيان والتبيين، الجاحظ:225/3.

الأولى: رواية ثبات الياء في الفعل المجزوم، قالَ أبو الْحسن : قيسُ بنُ زُهَيْرٍ عَبْسيٌّ. وقولُهُ : (أَلَمْ يأْتِيكَ) قدَّرَ قبلَ الْجزمِ أنْ تكُونَ الياءُ مضْمومةً حَتَّى كأَنَّهُ قالَ : (هو يأتيكَ) كما تقُولُ: (هو يضربُكَ) ثُمَّ تحذفُ الضَّمَّةَ للجزمِ، فتقولُ : ألمْ يأتيكَ، كما تقُولُ : أَلَمْ يُكرِمْكَ، وإنْ كانت الضمَّةُ في الياءِ مستقلةً ، وإنَّما يجوزُ هذا في الضَّرورةِ ، ويدُلُّكَ على ما قُلنا من أنَّهُ قدرَّ الياءَ متحرِّكةً، ثُمَّ حذفَ الحركةَ على ما تفعلهُ العربُ.

وأمّا قوله : (بما لاقتْ لبونُ بني زياد) ، فموضع هذا رفع ، وتقديره ألم يأتيك والأنباء تنمي ما لا قتْ لبونُ ، والباء دخلت توكيداً كقولهم : كفى بالله .. والتأويل : كفى اللهُ شهيداً ، فإن قال قائل : فما تأويل هذا التوكيد ؟ قيل : إنّه لمّا قال : كفى دلَّ على الكفاية ، كأنّه قال : الكفايةُ بالله ، فهذا تأويل البيت . [1]

والشاهد فيه : إبقاء الياء مع الجزم في (يأتيك) ، وقد خرّجه الأخفش على أنّه قدّر الضمة قبل الجزم ثمّ حذفها للجزم ، كقولك في (يكرمُك) (ألم يكرمْك) وذلك للضرورة ، [2]

وقال سيبويه : إنّه ضرورة ، وزعم الزجاجي والأعلم أنّها لغة ، وخالفهما ابن السيد في شرح أبيات الجمل .

الرواية الثانية: على الجزم بحذف حرف العلة من المضارع، قال ابن جني : ورواه بعض أصحابنا : ألم يأتِك ، على ظاهر الجزم .

الرواية الثالثة: (ألا هل أتاكَ) على تحرف صدر البيت في موطن الشاهد، وأنشد أبو العباس عن أبي عثمان عن الأصمعي :

ألا هل أتاكَ والأنباءُ تنمي

وأنشدنا أبو علي قال أيضاً : أنشد أبو زيد : [3]

إذا العجوزُ غَضِبَتْ فَطَلِّقِ ولا تَرَضَّاها ولا تَمَلَّقِ

---

[1] النوادر، أبو زيد : 551 ـ 552 .

[2] ينظر : الخزانة : 2/ 534 .

[3] الرجز لرؤبة في ديوانه : 179؛ و ينظر : خزانة الأدب 8/ 359، 360، 361 ؛ والخصائص : 1/ 307؛ وسر صناعة الإعراب : 78؛ ولسان العرب : (رضي)؛ وهمع الهوامع : 1/ 52 .

فأثبت الألف أيضاً في موضع الجزم تشبيهاً بالياء في (يأتيك) على أنّ بعضهم رواه على الوجه الأعرف : ولا ترضَّها ولا تملَّقِ . وقد قدّر سيبويه هذا الذي ذهبنا إليه من أنّ الحركة المجاورة للحرف الساكن كأنّها فيه .[1]

وقيل: إنّ الياء المذكورة، ليست لام الفعل التي تحذف للجازم، فتلك حذفت؛ لِدخول الجازم على الفعل، وأمّا الياء المذكورة، فأتت من إشباع كسرة التاء؛ لِضرورة الشعر، وهذا الوجه الصواب .

قال سيبويه : إنّه ضرورة ، وزعم الزجاجي وتبعه الأعلم أنّها لغة ، وخالفهما ابن السيّد ، ويضعف كلام الزجاجي والأعلم أنّهم لايقولون في الجزم : (لم أخشى) ؛ لأنّه لا يظهر فيه حركة بوجه .[2]

و ـ الجرّ بـ(لعلَّ) :

وقد ورد عن النحاة الخلاف في الجر بالحرف المشبّه بالفعل(لعلَّ)، قال كعب بن سعد بن مالك الغنوي :[3]

وداعٍ دعا: هلْ مِنْ مُجيبٍ إلى النَّدى فلم يَسْتَجبْه عندَ ذاك مُجيبُ

فقلت: ادعُ أخرى وارفع الصَّوتَ دعوةً لعلَّ أبا المِغوارِ منكَ قريبُ

ويروى : لَعاً لأبي المغوار. وهي الرواية كذا ينشد اللام الثانية من (لعلَّ) مكسورة ، و(أبي المغوار) مجرور بها، والرواية المشهورة التي لا اختلاف فيها هي : (لعلَّ أبا المِغوارِ منكَ قريبُ) يعني أخاه ، ومن روى (لعاً لأبي المغوار) فـ(لعاً) رفع بالابتداء، و(لأبي المغوار) الخبر، و(لعاً) مقصور مثل (عصاً ورحىً) وهذه الكلمة يستعملها العرب عند العثرة والسَّقطَة ، ويقولون : لعاً لك ، أي : أنهضكَ اللهُ ، فهو ، وإن كان مبتدأ ، ففيه معنى الدّعاء .

قال الأعشى :[4]

بِذاتِ لَوْثٍ عَفِرْناةٍ إذا عَثَرَتْ، فالتَّعْسُ أَدْنى لها منْ أَنْ يُقالَ : لَعاً

ويقال لكلّ منكوب : لعاً ولعاً لهُ .[5]

في هذا الشّاهد ثلاث روايات :

---

[1] سر صناعة الإعراب : 92/1 .

[2] شرح المفصل : 10/ 101 ، شرح الأشموني : 1/ 100.

[3] ينظر : الأصمعيات : ٩٦ ، الخزانة : ١٠ / ٤٢٦ .

[4] شرح ديوانه : 153 .

[5] النوادر : 219 ـ 220 .

الأولى : رواية (لعلّ أبي المغوار) فـ (لعلَّ) في هذه الرواية حرف جرّ شبيه بالزائد، وأبي: مبتدأ، مرفوع مجرور لفظاً مرفوع محلاً ، و(قريب) : خبر، و(لعلّ) حرف جرّ في لغة عقيل.

الثانية : في كثير من المصادر يروى البيت (لعلّ أبا المغوار) بالنصب بالألف، و فـ(لعلّ) حرف مشبه بالفعل و(أبا) اسمها منصوب ، وبهذا يبطل القول بأنّ (لعلَّ) حرف جرّ. [1]

الثالثة : يروى : (لعاً لأبي .... قريب) وفيه رأيان :

أوّلاً : يكون (لعاً) اسم فعل ماضٍ للدعاء بمعنى (انتعشَ) على وجه الدعاء . يقال : (انتعشَ العاثرُ من عثرته) أي : نهضَ . ونعشَه اللهُ وأنعشه: أقامه. وتنوينه للتنكير كما في (صه) ، وهو مبني على السكون ، وإنما جاز الابتداء به مع التنكير؛ لأنّه في معنى الدعاء . والتقدير : انتعشَ العاثرُ لأبي المغوار .

ثانياً : يكون (لعاً) مصدراً يدلُّ على الدّعاء ، فيكون مرفوعاً بالابتداء ، واللام ومجرورها (لأبي) متعلقان بالمصدر أو بمحذوف صفة لـ (لعاً) و (قريبٌ) الخبر .

وبعضهم قال : (لعاً) مصدراً يدلُّ على الدّعاء ، فيكون مرفوعاً بالابتداء ، واللام ومجرورها (لأبي) متعلقان بالخبر المحذوف ، و(قريبٌ) خبر مبتدأ محذوف لـ (هو) ضمير أبي المغوار. والجملة استئنافية في مقام العلة لقوله: ارفع الصوت . ورواية أبي زيد عن أبي عمرو : (لعلَّ أبا المغوار منك قريبٌ) بالنصب . [2]

ز ـ حذف الفعل جوازاً لدلالة المعنى عليه

أنشد أبو زيد للقطامي:

فَكرَّتْ تبتغيه فَوافَقَتـه علَى دمِهِ ومصرعِهِ السّباعَا

والشاهد : نصب " السّباعَا بفعل مضمر يفسره ما قبله (وافقتْ) ، وهذا مذهب سيبويه. وقال أبو زيد: والرواية التي لا اختلاف بين الرواة فيها :

فَكَرّتْ عند فِيقَتها إلَيه فَأَلَفَتْ عند مصرعه السِّباعَا [3]

[1] ينظر هذه الرواية : أمالي القالي ، أبو علي القالي: 151/2، ابن عقيل: 2/ 110، الأصمعيات: 96 .

[2] الخزانة : 10 / 459 ـ 460 .

[3] النوادر : 526 .

وهذا هو رأي سيبويه ووافقه ابن جنّي ، وَقَدْ خَطَّأَهُ المبرّدُ والأعلم الشّنتمرْي ؛ لأنَّ الحملَ إنَّما يكونُ بعد تَمام الكلام كقولِك : (وافقتُ عمراً وَعِنْدَهُ زيدٌ وبِشْراً) ، تَريدَ : (وَوَافَقْتُ بشْراً) ؛ لأنَّ المَعْنَى قَدْ تَمَّ بقولِهِ: (وعنده زيدٌ) ولو قلْتَ : (وافقتُ عمراً وعندَهُ زيداً) ، لَمْ يجزْ عِندَ المُبَرّدِ ؛ لأَنَّ المعنى لم يتمّ. [1] وفي المحتسب [2]في باب (المنصوب بفعل محذوف) قَرَأَ الحسن : ﴿ مَن قَتَلَ نَفْساً بِغَيْرِ نَفْس أَوْ فَسَاداً فِي الأَرْضِ﴾ (المائدة:32) بنصبِ الفسادِ.

قالَ أَبو الفتح : يَنْبَغِي أنْ يَكُونَ ذَلِك على فعل محذوف يَدلُّ عليهِ أولُ الكلامِ ، وَذَلِك أَنَّ قَتْلَ النفسِ بغيرِ النفسِ مِنْ أَعْظَمِ الفَسادِ ، فَكَأَنَّهُ قَالَ : أَوْ أَتى فَسَاداً ، أَوَ ركِبَ فَساداً ، أَو أَحْدَثَ فَسَاداً ، وَحَذْفَ الفِعْلِ النَّاصِبِ لِدلالةِ الكلام عليهِ ، وإبقاءِ عملِه ناطقاً بهِ وَدَلِيلاً عليهِ مِعَ ما يدلُّ مِنْ غيرِهِ عليهِ أَكْثَرُ مِنْ أنْ يُؤْتَى بشيء مِنْهُ مَعَ وُضُوحِ الحالِ بهِ .

ويحذف الفعل جوازاً بدلالة قرينة الحال ، والمشاهدة ، ومثال على ذلك : حين ترى رجلاً يضرب ، أو يشتم فتقول : زيداً ! تريد : اضربْ زيداً ، ويجوز إظهاره ، فتقول : اضربْ ، أو اشتمْ زيداً ، أو إذا رأيت رجلاً يقول : اضربْ زيداً فإنه شرُّ الناس ، وكذلك إذا كان رجل في حديث ، ثم حضر من قطع الحديث من أجله ، فتقول : حديثَك ، ومعناه : هاتِ حديثَك ، أو : أتمَّ حديثك ، وهذه الأشياء كلّها منصوبة بالعامل المحذوف للدلالة عليه ، ولو ظهر لجاز [3] . ورواية الديوان :[4]

فكرّت عندَ فيقتها إليه فألفتْ عند مربضه السّباعا

وعلى هذا فلا شاهد فيه، وهذا دليل على أن كثيراً من الشواهد، إمّا حرفتها الرواة دون قصد، وإمّا حرفها النحويون.

ط ـ زيادة (إنْ) بعد (ما)

[1] ينظر: الكتاب: ١ / ١٤٢ ، النوادر: ٢٠٤، المقتضب : ٣ / ٢٨٥ ، الخصائص : ٢ / ٤٢٦، المحتسب : ١ / ٢١٠.

[2] المحتسب، ابن جني : ١ / ٢١٠.

[3] ينظر : الكتاب : 253/1 ، 257 . شرح المفصل : 125/1 . شرح الرضي على الكافية : 339/1 . ارتشاف الضرب : 277/2 . همع الهوامع : 13/2 .

[4] ديوانه : ٤٥ .

وقال جَابِرُ بنُ رألانَ الطَّائيُ جَاهِلِيٌ : [1]

يُرَجِّي الْعَبدُ ما إنْ لا يُلاقِي وَتَعْرِضُ دونَ أبعَدِهِ خُطُوبُ

وفي هذا الشاهد روايتان :

الأولى: روى أبو حاتِمٍ : (ما لا إنْ يُلاقي) .

الثانية: رواية: يرجِّي العبدُ ما إنْ لا يُلاقي ، قال أبو الحسنِ هذه الرواية غَلَطٌ، والصَّوابُ : ما أنْ لا يُلاقي ، و(أن) زائدةٌ ، وهي تزدادُ في الإيجابِ مفتوحةً ، وفي النَّفيِ مكسورةً، تقُولُ : (لمَّا أنْ جاءني زيدٌ أعطيته) وقال الله تعالى : ﴿ فَلمّا أنْ جاءَ البشيرُ ﴾(يوسف:96) ، وتقول في النَّفيَّ : (ما زيدٌ مُنطلقًا) ، فإذا زدتَ (إنْ) قلتَ : (ما إنْ زيْدٌ منطلقٌ) ، فـ(إنْ) كافَّةٌ لـ(ما) عن العمل ونظيرُ هذا قولُك : (إنَّ زيْداً منطلِقٌ) ، ثُمَّ تقُولُ : (إنَّما زيْدُ منطلِقٌ). فكفت (ما) الزائدة (إنْ) كما كفّت (إنَّ) (ما) النافية ، وهذا تمثيل الخليل ، فلمّا قال : يُرَجِّي الْعَبدُ ما إنْ لا يُلاقِي، فنظر إلى (ما) . والذي روى هذه الرواية ظنّها النافية ، وهذه بمعنى (الذي) فلا تكون (أنْ) بعدها إلاّ مفتوحة . ورواية أبي حاتِمٍ (ما لا إنْ يُلاقي) روايةٌ صحيحةٌ ؛ لأنَّ (لا) في النَّفيِ بمنزلةِ (ما) وإنْ كانت (إنْ) ليستْ تكادُ تُزادُ بعد (لا) . [2]

لقد أجمع النحاة في هذا الشاهد على موصولية (ما) ، والخلاف في رواية كسر همزة (أنْ) وفتحها والخلاف والشاهد فيه على رواية أبي زيد زيادة (إنْ) المكسورة الهمزة، والساكنة النون – بعد (ما) الموصولة ، ومجيء بعدها الجملة الفعلية .

الثالثة: رواية أبي الحسن بفتح همزة (ما أنْ لا يلاقي) على زيادة (أنْ) قياساً على زيادتها في الإيجاب كما في قوله تعالى : ﴿ فَلمّا أنْ جاءَ البشيرُ ﴾(يوسف:96) ‘

ورواية أبي حاتم : (ما لا إنْ يُلاقي) على الزيادة زيادة (إنْ) بعد (لا) .

[1] الشّاهد لجابر بن رألان الطائي، أو لإياس بن الأرت، ينظر : الخزانة/ 8/ 440، الهمع: 1/ 125، التصريح : 2/ 23، شرح أبيات المغني : 1/ 107 .

[2] النوادر : 264 ـ 265 .

الرابعة : ويروى : (ما لا أنْ يُلاقي) على رواية الفتح ، على أن (لن) أصلها (لا أنْ). فذهب الخليل، ووافقه الكسائي والسّهيلي القول بتركب (لن) من حرفين (لا) النافية، و(أنْ) المصدرية ، ثم حذفت الهمزة من (أن) إمّا تخفيفا ، وإمّا اعتباطاً فالتقى ساكنان : الألف ، والنون ؛ فحذفت الألف لالتقاء الساكنين فآلت إلى (لن) ويرى الرضي أنّه جيء بأصل (لن) في هذا الشاهد على أنّها مركبة لا بسيطة [1] .

ورُدّ عليه بأن أبا زيد رواه (ما إنْ لا يلاقي) بتقديم (إن) وكسر همزتها على (لا) وبه يزول الشاهد .

ومذهب سيبويه والمبرّد والسيرافي والزمخشري وابن يعيش وابن مالك والمالقي وابن هشام والمرادي أنّها بسيطة غير مركبة . [2]

ي ـ زيادة الباء بعد (ليت):

قال الحطيئة:[3]

نَدِمْتُ على لسانٍ فاتَ مِنّي ، فلَيْتَ بأَنه في جَوْفِ عِكْمِ

في قوله:(فلَيْتَ بأَنه) روايتان:

الأولى: (فلَيْتَ بأَنه) ذهب أبو زيد إلى أنّ الباء زائدة بعد (ليت) بقوله: "بأنه:" الباء زائدة، والوجه: فليته. [4] على أن الباء قد تزاد بعد (ليت) كما في البيت وتقديره: ليت أنّه في جوف عكم . ووجهه أبو علي الفارسي توجيهين : [5]

الأوّل : أن تكون الباء زائدة ويكون (أن) مع الجار في موضع نصب، ويكون ما جرى من صلة (أن) قد سدّ مسدّ خبر (ليت) .

---

[1] شرح الكافية : 38/4 .

[2] ينظر : العين : 350/8 ، والكتاب 5/3، والمقتضب : 8/2، والأصول :147/2، ومعاني القرآن للزجاج : 161/1، والمسائل الحلبيات : 45 ، المفصّل : 317 ، معاني الحروف للرماني: 100، وشرح التسهيل لابن مالك:15/4، الرّصف : 310 ، والجنى الداني : 271، ومغني اللبيب : 281،374. .

[3] ديوانه : 61 .

[4] النوادر : 212 .

[5] ينظر: الحجة للقراء السبعة، أبو علي الفارسي: 2 / 175 .

الثاني : يحتمل أن تكون الهاء زائدة ودخلت الباء على المبتدأ كما دخلت في قولهم: (بِحسبِك أَنْ تفْعلَ ذَلك) . وهذا الوجه بعيد .

الثانية: روي في الديوان(فليتَ بيانَه)[1] وكذلك في المحيط الأعظم واللسان، ورواية أخرى: (وَدِدْتُ بأنّه) على أنّ (بيانَ) اسم (ليتَ) ولا شاهد، ونرجّح الرأي الأوّل على أن تكون الباء زائدة دخلت توكيداً على الاسم والخبر لما يأتي :

أوّلاً : روي عجزه في مادة (عكم) في المحيط الأعظم واللسان :

..... وَدِدْتُ بأنّه في جوفِ عِكْمِ

وأيضاً : (فليتَ بيانَه)، وهي رواية الديوان . [2] وعليه ؛ لا شاهد .

وقد أشار النحويون إلى أنّ هذه الحروف قد عملت عمل الفعل من جهتين :

الأولى : لفظية : وهي بناؤها على الفتح ، وتركبها من ثلاثة حروف كالأفعال الماضية ، ودخول نون الوقاية عليها .

الثانية : معنوية: وهي شبهها بالأفعال ، وعملها عملها، فـ (لعلَّ) فيها معنى(ترجّيتُ) و(ليت) فيها معنى (تمنّيتُ)، وكذلك الأفعال ترفع فاعلاً، وتنصب مفعولاً ، وقد عُكس الأمر فيهما، بتقدم المفعول على الفاعل[3] .

أمّا تركيب (ليتَ زيداً قائماً) . فعند الفراء ضُمّن معنى (تمنّيت) فنُصِب الاسمانِ على المفعولية ؛ لأن الفعل (تمنّى) يأخذ مفعولين فـ (زيداً) مفعوله الأول ، و (قائماً) الثاني ، والبصريون يحملون الاسم الثاني على الحالية ، وعامله خبر (ليت) المحذوف ، وردّه الرضي بكون (ليت) متضمنة معنى الفعل ، بخلاف أفعال القلوب ، فإنها أفعال صريحة ، فلا تصل بهذا التضمين الضعيف مرتبة نصب الجزأين [4] . وهو أي ـ ليت ـ يشبه الأفعال التي تتعدّى إلى مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر كما أنّ اسم (ليت) وخبرها أصلهما مبتدأ وخبر ، وقد

[1] ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت: 181

[2] ينظر : المجكم والمحيط الأعظم : 1/ 288 .

[3] ينظر : شرح المفصّل : 54/8 . شرح الرضي على الكافية : 330/4-332 .

[4] ينظر : شرح المفصّل : 84/8-85 . شرح الرضي على الكافية : 334/4-335 .

زيدت الباء في مفعولي(علم) الواقع مصدراً مؤولاً كقوله تعالى :﴿ أَوَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ قَدْ أَهْلَكَ مِنْ قَبْلِهِ مِنْ الْقُرُونِ مَنْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُ قُوَّةً ﴾ (القصص:78) فنجد هنا الفعل (رأى) يتعدّى بنفسه إلى مفعولين سدّت (أن) واسمها وخبرها مسدّ المفعولين ، ووصل إلى (أن) دون حرف جر ، وفي قوله تعالى :﴿ أَلَمْ يَعْلَمْ بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى﴾ (العلق:14) وجدنا دخول الباء الزائدة على مفعولي (رأى) .

ثانياً : تركيبها : أمّا تركيب مع (أنّ) : (لَيْتَ أنَّ زيداً خارجٌ) ، ف : أَنَّ ، واسمها وخبرها ، سدّت مسدّ الاسم والخبر[1] . وجاء في الشعر العربي المصدر المؤول بعد (ليت) فسدّ مسدّ الاسم و الخبر كقول جرير : [2]

ألاَ ليتَ أنَّ الظاعنينَ بذي الغضا أقاموا وبعضَ الآخرينَ تحمّلوا

فالمصدر المؤول من(أنَّ الظاعنينَ) واسمها وخبرها سدّ مسدّ اسم (ليت) وخبرها .

وقيل : (لعلَّ أنَّ زيداً قائمٌ) ، أجازه الأخفش قياساً على (ليت)، ورده ابن يعيش لأنه لا يحسن وقوع (أنَّ) المشددة بعد (لعلّ) إذ كانت طمعاً وإشفاقاً ، وذلك أمر مشكوك في وقوعه، وأنّ المشددة للتحقيق ، واليقين ، فلا تقع إلا بعد العلم واليقين . وزعم الرضي: أنه لم يثبت ذلك. [3] فتكون (أنّ واسمها وخبرها) قد سدّت مسدّ اسم (لعلّ) وخبرها .

ك ـ الترخيم في غير النداء للضرورة الشعرية:

وقد تجلّى ذلك في قول جرير:

أَلا أضحَتْ حبالُكم رِمَامَا وأضْحَتْ منك شاسعةً أُمَاما

وقد اختلف في رواية عجز هذا الشاهد على روايتين:

الأولى : رواية سيبويه وأبي زيد (وأضْحَتْ منك شاسعةً أُمَاما) فرخّم (أَمامةٌ) في غير النداء للضرورة ، وترك الميم على لفظها مفتوحة وهي في موضع رفع. فأجراه في غير النداء أي: (أمامة) لمّا اضطُرَّ كما أجراه في النداء،

[1] ينظر : شرح المفصّل : 85/8 . شرح الرضي على الكافية : 335/4 .

[2] شرح ديوانه : 343 .

[3] ينظر : شرح المفصّل : 86/8 . شرح الرضي على الكافية : 335/4 .

وعدّه من أقبح الضرورات، وذلك أنّ النداء باب حذف ألا ترى أنّ المنادى المفرد المعرفة يحذف منه التنوين فحذَف في الترخيم أواخر المنادَيَات حذف التنوين. [1]

الثانية : رواية الديوان،[2] والمبرد :

أَصْبَحَ حَبْلُ وَصْلِكُمُ رِمَامَا ، وَمَا عَهْدٌ كَعَهْدِكِ، يا أُمَامَا

على غير ضرورة ، قال المبرّد: وهذا شيء يصنعه النحويون ليعرفُوك كيف مجراه متى وقع في شعر" [3] .

ولو رخم على لغة من لا ينتظر؛ لقال: (إمامُ) بالضم؛ وهو الوجه الذي أوجبه المبرد؛ حيث يجري حركات الإعراب على آخر ما بقي من الكلمة بعد ترخيمها؛ والبيت الشاهد حجة عليه.[4] و ردّ ابن مالك على رواية المبرّد بقوله: أما زعمه أن الرواية: (وما عهد كعهدك ياأماما)، فلا يلتفت إليه، مع مخالفته نقل سيبويه، فأحسن الظن به إذا لم تدفع روايته أن تكون رواية ثانية، وللمبرد إقدام في رد ما لم يرو.[5]

ورأى الرضي أنّ الإنصاف يقتضي تقرير الروايتين ولا تدفع إحداهما بالأخرى .[6]

3 ـ الخلاف في عزو الشاهد:

أما مسألة عزو الشاهد فهي من الأهمية بمكان في الاستشهاد عند النحويين ، قال السيوطي: "لا يجوز الاحتجاج بشعر أو نثر لا يعرف قائله ، صرَّح بذلك ابن الأنباري في الإنصاف[7]، وكأنَّ علَّة ذلك خوف أن يكون لمولّد أو مَنْ لا يوثق بفصاحته، ومن هذا يعلم أن يحتاج إلى معرفة أسماء شعراء العرب ، وطبقاتهم".[8] وقد وقف السيوطي عند قضية عزو الشاهد ؛ إذ قال : طعن عبد الواحد الطراح صاحب كتاب : بغية الأمل ، في

[1] الكتاب ، سيبويه: 270/2. (باب ما رخمت الشعراء في غير النداء اضطراراً) . النوادر : 207 .

[2] شرح ديوانه : 378 .

[3] النوادر : 207 .

[4] أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك – ت هبود ، ابن هشام النحوي: 64/4.

[5] شرح التسهيل لابن مالك ، ابن مالك:430/3.

[6] حاشية الصبان على شرح الأشمونى لألفية ابن مالك ، الصبان:274/3.

[7] الإنصاف : 583/2 .

[8] الاقتراح : 27 .

الاستشهاد بأحد الأبيات المجهولة القائل ، فقال ابن هشام : لو صَحَّ ما قاله لسقط الاحتجاج بخمسين بيتاً من كتاب سيبويه ، فإن فيه ألف بيتٍ قد عُرف قائلوها ، وخمسين مجهولة القائلين . [1]

لقد تحدّث ابن سلام في كتابه طبقات فحول الشعراء عن قضية الخلاف في نسبة الشعر، وممّا قد يوهم بالنحل والوضع أيضًا اختلاف الرواة في نسبة الشعر، فتراهم ينسبون بعضه إلى شاعرين أو ثلاثة شعراء جاهليين؛ والأمثلة على ذلك كثيرة جدًّا : " ويروى أَن عمر بن الْخطاب قَالَ أيُّ شعرائكم يَقُول :

فلسْتَ بمُستبقٍ أَخاً لَا تلُمُّهُ إِلَى شَعَثٍ أيُّ الرِّجَالِ الْمُهَذّبُ

قَالُوا: النَّابِغَة ، قَالَ: هُوَ أشعرهم . وَبَنُو سعد بن زيد مَنَاة تدّعى هَذَا الْبَيْت لرجل من بنى مَالك بن سعد يُقَال لَهُ : شِقَّةُ . أنشدناه لَهُ حُلابسٌ العُطاردي . وأخبرني خلف الأحمر أنه سمع من أعراب بني سعد لهذا الرجل . [2] وهذا البيت للنابغة في ديوان النابغة من قصيدة يمدح بها النعمان ويعتذر إليه مطلعها : [3]

أتاني ـ أَبَيْتَ اللعنَ ـ أنّك لُمْتنِي وتلكَ التي أهتمّ منها وأنصَبُ

وأخبرني خلف الْأَحْمَر أَنه سمع من أَعْرَاب بني سعد لهَذَا الرجل .

وقد عزاه ابن فارس في مقاييس اللغة إلى النابغة الذبياني. [4]

وأخبرني خلف أَنه سمع أهل الْبَادِيَة من بنى سعد يروون بَيت النَّابِغَة للزبرقان بن بدر، فَمن رَوَاهُ للنابغة ، قَالَ:

تعدُو الذئابُ على مَنْ لَا كلابَ لَهُ وتتقى مَرْبِضَ المُستثفرِ الحامِي

وهى الْكَلِمَة الَّتِي أَولهَا : [5]

قَالَتْ بَنو عَامرٍ خالُوا بنى أَسَدٍ يَا بؤس للْجَهْل ضَرّارًا لأقوامِ

وَمن رَوَاهُ للزبرقان بن بدر قَالَ :

إِنّ الذئابَ ترى منْ لَا كلابَ لَهُ وتحتمى مربض المستثفر الحامِي

---

[1] المزهر : 142/1 .

[2] طبقات فحول الشّعراء : 56 . 57 .

[3] ديوانه : 72 ، 74 . ونسب إليه في اللسان وتاج العروس والتهذيب (شعث) .

[4] معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس زكريا :1/ ٢٧٧ .

[5] ديوانه: 82 .

ويروى : وتتقى . وهَذَا الْبَيْت في قَوْله : [1]

وَسَأَلت يُونُس عَن الْبَيْت فَقَالَ : هُوَ للنابغة أَظنُّ الزبْرِقَان استزاده فِي شعره كالمثل حِين جَاءَ مَوْضِعه لَا مجتلبا لَهُ وَقد تفعل ذَلِك الْعَرَب لَا يُرِيدُونَ بِهِ السّرقَة ، ولدى العودة إلى ديوان الزبرقان، وجدنا الرواية على خلاف ما ذكره ابن سلاّم في طبقاته؛ إذ رُوي البيت في شعره :[2]

تعدُو الذئابُ على مَنْ لَا كلابَ لَهُ وتتقى مَرْبِضَ المُستثفرِ الحامِي

وفي كتاب الحيوان للجاحظ،[3] روي لشاعرين مختلفين بلا عزوٍ، باختلاف في صدر البيت، وعجزه، قال الجاحظ: وقال الشاعر في تثبيت ما قال الغلام :

تعدو الذّئاب على من لا كلاب له وتتّقي صولة المستأسد الضاري

وقال الآخر:

إنّ الذئاب ترى من لا كلاب له وتتّقي حوزة المستثفر الحامي

وبقول الجاحظ : ما قال الغلام، وقال الآخر، يعني أنّ الشاهد روي لشاعرين مختلفين.

إنّ من ينعم النظر في الروايتين يجد ثمة اختلافاً في كلمات البيتين :

تعدو الذئابُ على مَنْ لا كلابَ له وتتقي صولة المستأسد الضـاري

إنَّ الذئابَ ترى مَنْ لا كلابَ لـه وتتقي حَوزة المستثْفِر الحامـي

وورد هذا البيت في حماسة البحتري والحيوان وعيون الأخبار و اللسان (ثفر) للنابغة . [4]

ولدى العودة إلى قصيدة النابغة التي مطلعها :

قَالَتْ بَنو عَامرٍ خالُوا بنى أَسَدٍ يَا بؤس لْلْجَهْل ضَرّارًا لأقوامِ

[1] طبقات فحول الشّعراء : 56 . 57 .

[2] شعر الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم : ص52.

[3] الحيوان، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : 296/2.

[4] ينظر : حماسة البحتري : 464، الحيوان : 2/ 87 ، عيون الأخبار : 109/4 .

لم نجد هذا البيت في الديوان ." وقال أبو حاتم : هذه الأبيات التي في آخرها، لم يعرفها الأصمعي ، وعرفها غيره ، ورُوي بعدها بيت رابع هو :

تعدُو الذئابُ على مَنْ لَا كلابَ لَهُ وتتقى مَرْبِضَ المُستأسِدِ الحامِ " [1]

وعُزي في صحاح الجوهري (ثفر) وفي جمهرة الأمثال للعسكري في المثل (الشجاع موقى) . وكذلك في العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين، للفاسي. وفي الأغاني ، وفي المؤتلف و المختلف في أسماء الشعراء، للآمدي إلى الزبرقان بن بدر بقوله : " منهم الزبرقان بن بدر وهو حصين بن بدر ابن امرئ القيس بن قيس بن خلف بن بهدلة بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم سيد في الجاهلية عظيم القدر في الإسلام وشاعر محسن وهو القائل :

تعدُو الذئابُ على مَنْ لَا كلابَ لَهُ وتتقى مَرْبِضَ المُستأسِدِ الحامِي [2]

وفي شعره : [3]

تعدُو الذئابُ على مَنْ لَا كلابَ لَهُ وتتقى مَرْبِضَ المُستنفِرِ الحامِي

وقال المحقق : ورد هذا البيت في حماسة البحتري والحيوان، وعيون الأخبار للنابغة . [4]

وقد قرّر ابن سلاّم أنْ لَا اخْتِلَاف في أَنَّ هَذَا الشعر مَصْنُوع تكْثر بِهِ الْأَحَادِيث، ويستعان بِهِ على السهر عِنْد الْمُلُوك والملوك لَا تستقصى.[5]

ومن الشواهد التي احتجّ بها النحاة، وعُزيت إلى أكثر من شاعر ، خلافهم في حذف الفاء الواقعة في جواب الشرط ، فذهب سيبويه ، وجمهور النحويين إلى جواز الحذف ضرورة ، وامتناعه عن السعة ، وذهب الفراء ،

---

[1] ديوانه : 84 .

[2] المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم ، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ) : ص 163 . والأغاني : 79/1 . والعقد الثمين في تاريخ البلد الأمين، للفاسي، ص 345 . والصحاح، الجوهري: مادة(ثفر).

[3] شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم : ص 52 .

[4] ينظر : حماسة البحتري : 464، الحيوان : 2/ 87 ، عيون الأخبار : 109/4 .

[5] طبقات فحول الشعراء، ابن سلاّم الجمحي: 61.

والأخفش وبعض البغداديين ، وابن مالك في بعض كتبه إلى جوازه ضرورة واختياراً ، وذهب المبرد إلى عدم جوازه حتى في الشعر ، وذكر أن الرواية الصحيحة للبيت المشهور على حذف الفاء في كتب اللغة :

مَن يَفعَلِ الحَسَناتِ اللهُ يَشكُرُها وَالشَرُّ بِالشَرِّ عِندَ اللهِ مِثلانِ

هي : منْ يفعلِ الحسناتِ فاللهُ يشكرُه

وعلى هذه الرواية لا حجة على حذف الفاء؛ وذكر ابن جني أنّ الفاء حذفت ههنا اختصاراً وتخفيفاً [1] .

في حين اختلف في عزو هذا الشاهد، فقد نسب في الكتاب إلى حسان بن ثابت ، وهو في زيادات ديوانه، وعزاه المبرّد في المقتضب، وابن الشجري في أماليه ، وابن هشام في مغني اللبيب، وابن منظور في لسان العرب(بجل) إلى عبد الرحمن بن حسان بن ثابت . [2]

وفي بعض الأحيان يختلف اللغويون في رواية الشّاهد، كقول الشاعر :

لِيُبْكَ يزيدُ ضارعٌ لِخُصومَةٍ ومُختبطٌ مِمّا تُطيحُ الطوائحُ

فقد رواه سيبويه والمبرّد وابن السرّاج وابن جنّي وابن يعيش والبغدادي والشيخ خالد الأزهري على الرواية السّابقة. [3]

ورواه أبو عبيدة في مجاز القرآن :[4]

لِيُبْكَ يزيدُ بائسٌ لِضَراعةٍ وأَشعث مِمّا طَوَّحتهُ الطّوائحُ

وقال البغدادي ومحمد حسن شراب: والرواية الأولى هي الأصح عند أهل الرواية، والرواية الثانية من تصحيفات النحويين. [1]

---

[1] ينظر : الكتاب : 3/64-65 ، 114 . معاني القرآن للفراء : 476/1 . معاني القرآن للأخفش : 350/1 . المقتضب : 72/2-73 . الخصائص : 281/2 . سر صناعة الإعراب :264/1 .265 . أمالي ابن الشجري : 154/1 ، 9/2 ، 124 . شرح المفصل : 2/9-3 . تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد: 236 . مغني اللبيب : 218-219 .

[2] نسب في الكتاب : 3/64-65 ، إلى حسان بن ثابت ، وهو في زيادات ديوانه : 516/1 ، وفي المقتضب : 72/2. وأمالي ابن الشجري: 154/1، 9/2 . 144. ومغني اللبيب: 80 . واللسان: (بجل) إلى عبد الرحمن بن حسان بن ثابت .

[3] انظر: الكتاب: ١/ ٢٨٨، المقتضب :٣/ ٢٨٢، الأصول لابن السراج: ٢/ ٣٢٧، المحتسب: ١/ ٢٣٠، الإيضاح للقيسي: ١/ ١٠٩، شرح المفصل: ١/ ٨٠، شرح التصريح: ١/ ٢٧٤، خزانة الأدب: ١/ ١٤٧.

[4] انظر: مجاز القرآن: ١/ ٣٤٩.

وقد اختلف في عزو هذا الشاهد دون مسّ محلّ الاستشهاد ، وهو رفع (ضارعٌ) بفعل مضمر يدل عليه ما قبله؛ فكأنَّه قال: يَبْكيهِ ضارعٌ ومُختِبطٌ.

عزاه سيبويه وابن يعيش والرضي والشيخ خالد إلى الحارث بن نَهِيك النَّهْشَلِيّ. [2] وعزاه أبو علي القيسي في (إيضاح شواهد الإيضاح) إلى للحارث بن نهيك النهشلي، وقال : ينسب لمُزَرِّدِ بن ضرارٍ أخي الشمّاخ، ويروى لنهشل بن حري منسوب إلى الحرة، يرثي يزيد القاضي. [3] وعزاه أبو عبيدة في مجاز القرآن إلى نهشلِ بن حَرّيّ يرثي أخاه [4] ، وإلى الحارث بن نَهِيك النَّهشليّ، ، ونُسب إلى مُرَّةَ النَّهشليّ، ونُسب إلى لبيدٍ وهو في الشعر المنسوب إليه، ونُسِب إلى الحارث بن ضرار النَّهشليّ، وإلى ضرار النهشلي، وإلى مهلهل. [5]

وقال البغدادي ومحمد حسن شراب البيت للشاعر نهشل بن حرّي من قصيدة رثى بها يزيد بن نهشل، والشاعر إسلامي عاصر الفرزدق وجريراً . والرواية الأولى هي الأصح عند أهل الرواية، والرواية الثانية من تصحيفات النحويين. [6]

ومِمّا يؤيدُ صحةَ نسبته لنهشلِ بن حرّيّ كما قال أبو عبيدة، أَنَّ أكثر المصادر قد نسبه له، وتصحيح البغدادي لهذه النسبة، وصحح هذه النسبة من المحققين الأستاذان عبد السلام هارون ومحمد عبد الخالق عضيمة. [7]

خاتمة:

نصل في خاتمة البحث إلى نتائج مهمّة، أهمّها:

---

[1] شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية ، محمد حسن شراب:258/1. خزانة الأدب، البغدادي: 309/1.

[2] الكتاب، سيبويه: 288/1، شرح المفصل، ابن يعيش: 1/ 214. شرح الرضي: 198/1. شرح التصريح علي التوضيح في النحو ، خالد الأَزْهَري:401/1 .

[3] انظر: إيضاح شواهد الإيضاح للقيسي: ١/ ١٠٩.

[4] انظر: مجاز القرآن: ١/ ٣٤٩.

[5] انظر: الشاهد الشعري في تفسير القرآن الكريم أهميته، وأثره، ومناهج المفسرين في الاستشهاد به، عبد الرحمن بن معاضة الشهري : 723.

[6] شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية ، محمد حسن شراب:258/1. خزانة الأدب، البغدادي: 309/1.

[7] انظر: إيضاح شواهد الإيضاح للقيسي ١/ ١٠٩. انظر: الشاهد الشعري في تفسير القرآن الكريم أهميته، وأثره، ومناهج المفسرين في الاستشهاد به، عبد الرحمن بن معاضة الشهري : 723.

1 ـ مازال الخلاف قائماً إلى يومنا هذا في مسألة رواية الشاهد الشعري وعزوه، ولم نستطع التأكد من هذه المسألة إلا من خلال كتب اللغويين القدماء الذين وسّعوا هوّة الخلاف بينهم بالطعن بالروايات والعزو.

2 ـ إنّ مسألة رواية الشاهد على روايات مختلفة في غير محلّ الاستشهاد يقبل إلى حدّ ما، ويستفاد منه في دراسة المعنى الذي تحتمله كلّ رواية.

3 ـ إنّ الخلاف في رواية الشاهد، ولا سيّما محل الاستشهاد يطرح تساؤلاً كبيراً ، ويؤدي إلى خلق خلافات كبيرة التي تؤدّي بدورها إلى نشوء المدارس والمذاهب وتشتت الآراء، والطعن حتى ضمن المدرسة الواحدة.

4 ـ وجدنا فرقاً مهمّاً بين رواية الديوان ورواية النحاة ، ووجدنا أنّ العلماء واللغويين قد اتهموا الرواة بالتصحيف، وطعنوا برواياتهم ، وهذا أمر يؤخذ بالحسبان، في حين وجدنا رواية الديوان لا شاهد فيها، فمحلّ الاستشهاد ساقط، ممّا يدفعنا إلى الشكّ بروايات النحاة، ولا سيّما في ظل الخلافات النحوية، واعتماد رواية الديوان على الأصحّ للابتعاد عن التأويل .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- ارتشاف الضرب من لسان العرب ، لأبي حيان الأندلسي ، تحقيق وتعليق د . مصطفى أحمد النماس، ط1، 1404-1984 .
- الأصمعيات ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي ، تحقيق د. قصي الحسين ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1998 .
- الأصول في النحو ، لابن السراج ، تحقيق د . عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرسالة ، ط1، 1405-1985 .
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، على بن الحسين (ت356 ق)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1994م.
- الاقتراح في علم أصول النحو ، للسيوطي ، تصحيح : عبد الرحمن بن يحيى اليماني ، سعيد بن عبد الله العمودي ، أحمد بن محمد اليمني ، منشورات دار المعارف ، سورية ، حلب ، ط2 ، 1359 .
- أمالي ابن الشجري، ابن الشجري ، تحقيق ودراسة ، د . محمود الطناحي، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط1 ، 1413-1992 .
- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين ، لأبي البركات بن الأنباري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ط4 ، 1380 -1961 .
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، جمال الدين، أبو محمد، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن يوسف، ابن هشام (ت ٧٦١ هـ)، حققه وعلّق عليه: بركات يوسف هبود، وسَمّى عَمَلَه: مصباح السالك إلى أوضح المسالك، راجعه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت.
- إيضاح شواهد الإيضاح، أبو علي الحسن بن عبد الله القيسي (ت ق ٦هـ)، دراسة وتحقيق: الدكتور محمد بن حمود الدعجاني، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط1، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٧ م.

- البيان والتبيين، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣ هـ.
- تسهيل الفوائد ، وتكميل المقاصد لابن مالك ، حققه وقدم له :محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، 1387 – 1967 .
- تفسير البحر المحيط ، لأبي حيان الأندلسي ، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ، ط2 ، 1403–1983.
- الجني الداني في حروف المعاني ، للمرادي ،تحقيق د . فخر الدين قباوة ، محمد نديم فاضل، منشورات دار الآفات الجديدة ، بيروت ،دار مكتبة سومر للطباعة والنشر والترجمة والتوزيع ، حلب ، السليمانية ، ط2 .
- حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك ، أبو العرفان محمد بن علي الصبان الشافعي (ت ١٢٠٦هـ) ، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ، ط1، ١٤١٧ هـ –١٩٩٧م.
- الحجة للقراء ا لسبعة، أبي علي الفارسي، تح بدر الدين قهوجي، بشير حويجابي، راجعه ودققه عبد العزيز رباح، أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث، بيروت، ط ،1984 .
- الحماسة للبحتري، أبو عُبَادة الوَليد بن عُبَيد البُحتري (ت ٢٨٤ هـ)، المحقق: د. محمَّد إبراهيم حُوَّر – أحمد محمد عبيد، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ١٤٢٨ هـ – ٢٠٠٧ م.
- الحيوان، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ار الكتب العلمية – بيروت، ط2، ١٤٢٤ هـ .
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، للبغدادي ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : د . محمد نبيل طريفي، إشراف د : إميل يعقوب ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1418–1998 .
- الخصائص لابن جني ، حققه محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 .
- ديوان النابغة تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، ذخائر العرب 52 ، 1977 .
- ديوان حسان بن ثابت ، حققه وعلق عليه د. وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت 1974 .

- رصف المباني في شرح حروف المعاني ، للمالقي ، تحقيق : أحمد محمد الخراط ، 1395-1975 .
- سر صناعة الإعراب، ابن جني ، دراسة وتحقيق ، د. حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، ط2 ، 1993.
- الشاهد الشعري في تفسير القرآن الكريم أهميته، وأثره، ومناهج المفسرين في الاستشهاد به، عبد الرحمن بن معاضة الشهري، مكتبة دار المنهاج ، الرياض ، ط 1 ، 1431 هـ .
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط16-1394-1974 .
- شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري رواية أبي الحسن علي بن عيسى بن علي النحوي ، عن أبي بكر أحمد بن محمد الحلواني عن السكري ، حققه : عبد الستار أحمد فراج ، راجعه : محمود محمد شاكر ، مكتبة دار العروبة ، مطبعة الميداني ، القاهرة .
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، علي بن محمد بن عيسى، أبو الحسن، نور الدين الأُشْمُوني الشافعي (ت ٩٠٠هـ)، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م ..
- شرح التصريح على التوضيح، لخالد الأزهري ، وبهامشه حاشية للعلامة الشيخ يس ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، (د.ت) .
- شرح الرضي على الكافية ، تصحيح وتعليق :يوسف حسن عمر ،كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، جامعة قار يونس ، 1398-1978 .
- شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية (لأربعة آلاف شاهد شعري) ، محمد بن محمد حسن شُرَّاب، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط1ن ١٤٢٧ هـ- ٢٠٠٧ م.
- شرح قطر الندى ، وبل الصدى ، تصنيف ابن هشام الأنصاري ، ومعه كتاب سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى ، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر ، (د.ت) .
- شرح المفصل لابن يعيش ، عالم الكتب ، بيروت ، مكتبة المتنبي ، القاهرة .

- شعر الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق الدكتور سعود محمود عبد الجابر، جامعة قطر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.
- شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة الأعلم الشنتمري ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1980 .
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط4ن ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م .
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام (بالتشديد) بن عبيد الله الجمحي بالولاء، أبو عبد الله (ت ٢٣٢هـ)، المحقق: محمود محمد شاكر، دار المدني ،جدة. (د. ط) (د.ت) .
- العقد الثمين فى تاريخ البلد الأمين، تقي الدين محمد بن أحمد الحسني الفاسي المكي (ت ٨٣٢ هـ)، المحقق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ١٩٩٨ م .
- عيون الأخبار، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٤١٨ هـ .
- كتاب سيبويه ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، عالم الكتب ، بيروت ، ط6 ، 1385–1966 .
- لسان العرب لابن منظور ، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه : علي شيري ،دار إحياء التراث العربي ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ،لبنان ،ط2 ،1412–1992 .
- المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم المؤلف: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370هـ) المحقق: الأستاذ الدكتور ف. كرنكو الناشر: دار الجيل، بيروت الطبعة: الأولى، 1991 م .
- مجاز القرآن ، صنعه أبو عبيدة معمر بن المثنى ، عارضه بأصوله وعلّق عليه ، محمد فؤاد سزكيس ، مؤسسة الرسالة ، ط2 ، 1981 .
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ،لابن جني، تحقيق: علي النجدي ناصف، د. عبد الحليم النجار، د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة،1415–1994 .
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، للسيوطي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ، وعلق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل ، دار الفكر ، بيروت.

- المسائل الحلبيات، أبو علي الفارسيّ (المتوفى ٣٧٧ هـ)، المحقق: د. حسن هنداوي، الأستاذ المشارك في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فرع القصيم، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – دار المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م.
- معاني الحروف، علي بن عيسى الرماني، تحقيق: عرفات بن سليم الدمشقي، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 2005م.
- معاني القرآن للأخفش ، دراسة وتحقيق ، د . عبد الأمير محمد أمين الورد، عالم الكتب ، ط1 ، 1405–1985 .
- معاني القرآن للفراء ، عالم الكتب ، بيروت ، ط2 ، 1980 .
- المعجم المفصل في شواهد النحو الشعرية ، إعداد د. إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 .
- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، لابن هشام ، حققه وعلق عليه :د . مازن المبارك، محمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني ، ط3 ، 1392–1972.
- المفصل في علم العربية ، للزمخشري ، وبذيله كتاب المفضل في شرح أبيات المفصل، للسيد محمد بدر الدين الحلبي ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط2 .
- المقتضب للمبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت .
- النوادر في اللغة لأبي زيد الأنصاري ، صححه سعيد الخوري الشرتوني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984 .
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر.

التَّشابهُ والاختلافُ بين الُّلغة العربيَّةِ والُّلغةِ الأردية

د. لينا أحمد يعقوب

التشابه و الاختلاف بين اللغة العربية و اللغة الأردية

عربی اور اردو کے درمیان مماثلت اور فرق

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث دراسة التشابه والاختلاف بين اللغة العربية واللغة الأردية ، وهي اللغة المسخدمة لدى بعض قبائل مناطق شرق آسيا مثل الهند وباكستان، قد انتقلت بعض مفردات اللغة العربية إلى تلك الدول عن طريق التجارة والسياح الذين كانوا يذهبون إلى تلك البلاد، ومن خلال هذا البحث سنرى التشابه والاختلاف في المفردات واستخدامها في كل من اللغتين، وسنحاول تسليط الضوء على لغة لم تأخذ حقَّها في الدراسات.

الكلمات المفتاحية: التشابه، الاختلاف، العربية، الأردية.

منهج البحث:

اعتمدت في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه قادراً على الخوض في تفاصيل المفردات، ومعرفة دلالاتها ووصفها في كل من اللغتين العربية والأردية.

هدف البحث:

يتمثل هدف البحث في الأمور الآتية:

ـ الاطلاع على لغة جديدة ربما تكون مجهولة لدى كثير من الدارسين.

ـ معرفة استخدامات مختلفة لمفردات اللغة العربية.

ـ الكشف عن اللغات الأصيلة واللغات المشتقة.

ـ إضافة مفردات جديدة إلى القاموس اللغوي في اللغات الأجنبية.

الدراسات السابقة:

تناولت ظاهرة التماثل بين اللغة العربية واللغات الأخرى دراسات كثيرة آخر ما اطَّلعت عليه في هذا الموضوع

الدراسة الأولى بعنوان: (تأثير اللغة العربية في غيرها من اللغات) للباحثة: ليلى صديق

أشارت في بحثها إلى مسألة تداخل اللغات وتأثير اللغة العربية في اللغات الأخرى نتيجة الاحتكاك بين العرب والشعوب الأخرى، مشيرة إلى جهود الباحثين الأوربيين في توضيح صورة تلك التأثيرات التي ما تزال آثارها حتى العصر الراهن متداولة في منظومة اللغات الأخرى.

الدراسة الثانية بعنوان: (دراسات لغوية مقارنة بين اللغة العربية والكنعانية ـ الفينيقية ـ في ضوء اللغات السامية) للباحثة: سميرة الراهب

تطرقت فيها إلى موضوعة العلاقات المتماثلة بين اللغة العربية واللغة الكنعانية من حيث ارتباطهما بالجذور الأصلية التي تعود إلى أبجدية متماثلة.

الدراسة الثالثة كتاب : (قواعد اللغة الأردية) للدكتور: المولوي عبد الحق أشار فيها الباحث إلى أن اللغة الأردية إحدى لغات الفرع الآري للغات الهندو أوربية، ونتيجة انتشار الإسلام؛ فإن أكثر المساللمين يُسمّون أولادهم بأسماء عربية.

مقدمة :

إنَّ من الحقائق الثابتة أو المسلَّمات المقرَّرة أنَّ الأمة – أي أمة من الأمم – لا يكون لها كيان تُعرف به أو حدود تُعرَف بها إلا بكيان لغتها و حدودها العلميَّة و النفسية و الاجتماعيّة و الدينيَّة و التراثيَّةً ، إلى غير ذلك من الروابط التي تنشأ بين الناس ، و قد كانت اللغة العربيّة تملأ الآفاق في العصر الجاهلي ، بها يتواصلون و يتناشدون و يتفاخرون و يتنافرون و ينتجون في كل ذلك أدباً رفيعاً لم تعرف الإنسانيَّة مثله حتى الآن ، و نزل القرآن الكريم فانتهى العصر الجاهلي و ازدهرت الأمة العربيَّة الإسلامية بعد ذلك بلغتها و انتشرت في الأقطار شرقاً و غرباً ، و تكلّم بها أهل البلدان التي انتشر فيها الإسلام و لم يكن لهذه البلدان ذكر قبل الفتوحات الإسلاميَّة أو بعدها ؛ذلك أنَّ الأمة القوية تفرض لغتها و اللغة القوية تصنع أمتها العزيزة ، و هذه هي المعادلة الخالدة (اللغة تصنع الأمة) ، و تكون لسانها في العلوم و الآداب و الفنون ، و يتعلَّمها الناس و يدخلون فيها بكل ما عندهم من فكر و علم و أدب و هكذا دخلت اللغة العربية مع التجار و السيَّاح العرب إلى جنوب الهند و تعرَّف عليها أهلها و صادف ذلك زمن الاحتكار الديني في الهند ، حيث كانت أرضها قد ضاقت بما رحبت على الطبقات المتخلفة و في هذه الأوضاع المتدهورة كانت البيئة مهيَّئة لقبول دين يقوم على أساس المساواة و التآخي .

و في عهد بعض الحكّام المسلمين برزت لغة جديدة إلى مسرح الوجود و سمَّيت بلغة (أردو) الّتي اكتسب مع مرور الأيام طابعاً خاصَّاً و شكلاً نهائياً .

نشأة اللغة الأردية :

يُعتقَد أن تسميتها بالأردية انتقلت إليها من اللغة التركية أو المنغولية وتعني كلمة أردو

معسكر الجيش وتسمى اللغة الأردية (زبان أردومعله) أي لغة الجيش الرفيعة.

و قد أخذت اللغة الأردية حظا وفيراً من أدبِ اللغة العربية ونحوها وصرفها في صياغة كلماتها ووضع ألفاظها للتعبيرات اللغويّة والمعاني المختلفة، وفي تكوين أبوابها النحوية والصرفية.

والمعروف أن اللغة الأردية – كما يعرفها العلماءُ والأساتذة والباحثون – ليست لغة تصريفية واشتقاقية تصاغ كلماتها عن طريق الاشتقاق مثل العربية ؛ بل هي لغة سوابق ولواحق ، و علاوةً على ذلك ما تستخدمه من الكلمات البسيطة فإنَّها تعتمد على استعمال السوابق واللواحق عن طريق إضافة هذه السوابق إلى أوائل بعض الكلمات ، أو إضافة اللواحق إلى آخرها لتوليد كلمات جديدة تؤدّي معنىً جديدا ، وسنحاول في هذه الورقة البحثية أن نشير بشكل موجز إلى تعريف الكلمة بين اللغة الأردية والعربية، ومدى أثر اللغة العربية في نظام صياغة الكلمة الأردية .[1]

إن اللغة الأردية تستخدم عدداً كبيراً من الكلمات والمفردات العربية ، معنى ذلك أنها تستبطن ثروة لغويَّة جلُّها مأخوذة من العربية حيث يصل عددها إلى آلاف الكلمات .

علماً أنَّ اللغةَ العربيَّة تمتاز على بقية اللغات والذي هو أمرٌ مستغنٍ عن البرهان والاستدلال .

[1] تأثير اللغة العربية في اللغة الأردية في ضوء تعديل المبنى : شفيع شيخ ، جامعة مومباي ، ص74 .

وإنَّ اللغة العربية تدرس وتدرّس في الهند بجانب الكمية الهائلة من هذه اللغات واللهجات ، التي تتنوع أنواعها الصوتية والكتابية والقواعدية وأسرها اللغوية تنوعاً كبيراً، فكيف بمن يعملون بها ألَّا يواجهوا المشاكل في تعلّمها وتعليمها وكتابتها وأصواتها وتلفّظها ومعناها وتعابيرها والتفكّر بها .

و يمكننا أن نعرفَ من عنوان البحث إذا ما صنعنا مقارنة بين المفردات ، سنجد أن بعض كلمات اللغة العربية تستخدم في اللغة الأردية بأغراض أخرى تختلف عن استخدامها في اللغة العربية ، أو يمكننا القول بأنَّ : اللغة العربية بحر واسع من الكلمات التي إذا ما احتجت إلى توصيف شيء معين ستجد عدة مفردات تفي بالغرض المراد .

فمثلا ؛ كلمة اختلاف في اللغة العربية لا تحمل معنى كلمة فرق و لكل مفردة استخدام خاص أما حين تُرجِمَت إلى اللغة الأردية تبيَّن أنَّ الاختلاف هو الفرق .

الكلمة في اللغة الأردية :

عبَّر علماء الأردية عن الكلمة بأنها : "اللفظ الذي يُراد به معنى مفرد "[1]

مثل: شہر م میرا گزارانہوا (ما استطعت المكث في المدينة) .

يحتوي المثال المذكور على ستة ألفاظ؛ وهي : شہر/ مین / میرا/ گزارا / نہ / وا، ونقول عن كل لفظ منها إنه كلمة ؛ لأن كلًّا منها لها معنى مفرد ، فإذا جمعنا بين اللفظين : " شہر م/ میرا مع گزارا / نہوا" ، مثل كل مجموعة من هذه الثنائيات تصير دالة على أكثر من معنى واحد، فهي لذلك تخرج عن حد الكلمة ، غير أن هناك في الأردية كلمات مركبة لكنها تدل في الوقت نفسه على معنى مفرد ، ولذلك نعدها كلمة مركبة؛ مثل: سريرستى (الإشراف على شيء) ، خود يسندى (الإعجاب بالنفس).

[1] *أردو قواعد ، حواشي : نقوى ، سيد قدرت،كراتشي ، مكتبة أسلوب1982م ، ص7*

ويرى بعض العلماء "أن اللفظ والكلمة يتم إطلاقهما على معنى واحد ولا فرق بينهما.[1]

بينما يميّز آخرون بينهما "بأن اللفظ لا يكون إلا مفرد والكلمة قد تكون مفردة أو مركبة ، وعلى قولهم هذا يكون بين اللفظ والكلمة علاقة عموم وخصوص مطلق وفق مصطلح المناطقة "[2]

الكلمة في اللغة العربية :

مفهوم اللفظ : أصل معناه في اللغة فهو أَن ترمي بشيء كان في فيكَ.

والفعل: لفظَ الشيء ، يقال : لفظت الشيء من فمي ، ألفظهُ لفظاً ، رميته : و ذلك الشيء لفاظة"[3]

و أكد الجوهري مفهومه بقوله :"لفظت الشيء من فمي ألفظهُ لفظاً : رميته ، و ذلك الشيء لفاظةٌ ... و لفظتُ بالكلام و تلفّظتُ به ، أي تكلّمتُ به . و اللفظ : واحد الألفاظ، و هو في الأصل مصدر .[4]

والكلمة تتشكل بالحروف، ولا تستقل بدونها." فأقل ما تكون عليه الكلمة حرف واحد، ولا يجوز لحرف واحد أن ينفصل بنفسه؛ لأنه مستحيل"[5]

استخدام الكلمات العربية في الأردية :

الكلمات العربية المستخدمة في الأردية لا يمكن حصرها، ومن الملحوظ أن اللغة الأردية كلما احتاجت إلى كلمات جديدة لجأت إلى الاستعارة من اللغة العربية، فالعربية مصدر هام لها، سنذكر هنا– على سبيل المثال– بعض النماذج منها :الكلمات العربية المستخدمة في الأردية تأتي على أوزان مختلفة؛ ومنها :فعل؛ نحو على وزن فعل : قتل، صبر، حرب، ضرب، وغيرها على وزن فعل : علم، حلم، حفظ، عشق، وغيرها.

---

[1] *زين العابدين ، مولوي آئين أردو ،إسلام أباد ، مقتدرة قومي زبان د.ت ،ص:35*

[2] *. أردو قواعد ، حواشي : نقوى ، سيد قدرت، كراتشي ، مكتبة أسلوب1982م ، ص8*

[3] ابن منظور ،لسان العرب ، دار صادر بيروت، ط1 ، د.ت ، مادة(ك لم) .

[4] الصحاح ، تدقيق : أحمد عبد الغفور العطار ، القاهرة ، 1956م ، مادة (لفظ) .

[5] الجرجاني ،التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأنباري ، بيروت دار الكتاب العربي ، 1405هـ ، ص 306 .

عندما أجريت مقابلات شخصية بقراءة العبارات والجمل العربية، وبالتحدث مع عدد من المواطنين الباكستانيين و الهنود، وبالتأمل في محاضرات بعض أساتذة اللغة العربية في الهند و باكستان ، توصلنا إلى ما يلي :

– الحروف العربية التي يصعب تلفظها على طلاب المناطق الشرقية الشمالية، التي ينطق أهاليها البنغالية، والآسامية، والأورية، والهندية مع بعض لهجاتها التابعة لها هي:ث/ ج/ ح/خ/ ذ/ ز/ ش/ ص/ ض/ ط/ ظ/ ع/ غ/ف/ ق/ (خمسة عشر حرفا/ صوتا)

– الحروف العربية التي يصعب أداؤها على بعض ناطقي اللغة الأردية، هي:

ث/ذ/ص/ض/ط/ظ/غ/ف/ق (تسعة حروف/ أصوات).

كان نصيب العربية في عملية نمو الثروة اللفظية في الأردية نصيباً كبيراً، و كان للعربية نصيب كبير أيضاً في مجال الترجمة العلمية و استخدمت الألفاظ العربية بدلاً من الألفاظ الإنجليزية بل بدلا من الألفاظ المحلية، و الحقيقة أن هذا الأمر حدث في مرحلة مبكرة جدا.

و لا بد من الإشارة هنا إلى أن قضية التصحيف و التحريف في الألفاظ العربية التي دخلت الأردية قد درسها علماء الأردية و على رأسهم إنشاء الله خان، الذي ركز على قضية الإبدال و قال: " إن اللغة الأردية لغة حرة. " ثم جاء من بعده علماء وضعوا قواعد للإبدال في اللغة الأردية . فكلمة " تنور" العربية تكتب في الأردية " تندور" و تحمل نفس المعنى ، و كلمة شيخ " تحولت إلى " سيكه" و كلمة " خصم " أصبحت "كهسم " بمعنى زوج أو مالك.[1]

و يقسم بعض العلماء الألفاظ التي دخلت الأردية إلى " دخيل " و " مورّد " و " مولّد ". فالدخيل يشمل الألفاظ التي دخلت الأردية بشكلها الأصلي و لا تزال تستخدم بهذا الشكل و بعضها لم يتغير معناه مثل: كتاب، قلم، حوض، صحن، و هذا هو الدخيل التام. أما الألفاظ التي تغير معناه أو مواقع استعمالاتها مثل: عورت " امرأة " و غريب " فقير " فهذا يطلق عليه دخيل غير تام . و المورد يشمل الألفاظ التي دخلت الأردية و فقدت شكلها

[1] تأثير اللغة العربية على اللغة الأردية في ضوء تعديل المبنى ، شفيع شيخ ، جامعة مومباي ، د.ط ، د.ت ، ص 76

الأصلي بسبب خضوعها لقاعدة ما من قواعد الصرف ، و تغير المعنى مثل: "بنبا" فأصلها منبع بمعنى ماسورة كبيرة ، و " راس" أصلها " رأس " و " ذرا " أصلها " ذرة " و هذا يطلق عليه مورد تام . و اللفظ الذي بغير شكله و لم يتغير معناه مثل : أدلة " عضلة " مينار " منارة" " قدها" " قدح" فيطلق عليه مورد غير تام . أما المولد فيشمل الألفاظ التي تغيرت صورتها و تم التصرف فيها طبقا لقواعد الأردية و يطلق عليها مولد تام مثل: بدلنا " الفعل مشتق من " بدل" ، و الألفاظ التي تم التصرف فيها طبقا لقواعد العربية أو الفارسية مثل : تخليق ، تنقيد ، مفلسي ، فيطلق عليها مولد غير تام.

و من المعروف أن اللغة العربية ظلت فترة لغة الثقافة و الدين في شبه القارة ، و ظلت منبع ألفاظ الحضارة بمفهومها الواسع و مع الحضارة الفارسية و انتشار الأردية احتلت العربية مكانة مهمة كمصدر إثراء و إنماء للأردية حتى إن ألفاظ اللغة العربية تغلغلت في جميع مجالات الحياة في شبه القارة ، و أدى هذا فيما بعد إلى ظهور معاجم متخصصة لاقت أحيانا ترحيب بعض العلماء و أحيانا أخرى اعتراض بعضهم النظام الصرفي للغة الأردية و علاقته بالعربية

الحرف و الفعل و الاسم في اللغة الأردية :

الحرف :

حروف الهجاء في الأردية واحد و خمسون حرفا منها حروف مفردة و أخرى مركبة ، الحروف المفردة التي تكتب كالعربية ، و يزيد عليها بعض الحروف مثل : ب ، ج ، ت ، د ، ر ، ك ، و أما الحروف المركبة التي تكتب بزيادة حرف الهاء أخيرا مثل : به ، به ، ته ، ته ، جه ، جه ، جه ، ده ، ده ، ره ، كه ، كه.

و الحركات القصيرة في الأردية هي نفسها الحركات المستخدمة في العربية الفتحة و الضمة و الكسرة ، و الحركات الطويلة هي الألف و الألف الممدودة و الياء " المعروفة " و الواو " المعروفة المجهولة " . استعارت الأردية التشديد و الجزم و التنوين ، و التنوين يستخدم فقط مع الكلمات العربية المستخدمة في الأردية ،مثل : مثلاً ، قريباً ، قصداً ، احتياطاً ، عملاً ، كما أن معظم الكلمات العربية التي تنتهي بتاء مربوطة تكتب التاء في

آخرها مبسوطة ، مثل: أخوّت ، نبوّت ، مروّت ، بتاء مبسوطة.

و الحروف هي تلك الكلمات التي تقوم بربط الفعل بالاسم أو الاسم بالاسم و لا تكون اسما لشيء و ليس لها زمن، و قد استعارت الأردية حروفا عربية أذكر منها: لهذا " للعلة " قطعي " للتأكيد " الواو " للعطف " حاشا و كلا " للنفي " أف " للتعجب " وغيرها.

الفعـل :

استعار علماء اللغة الأردية الذين كتبوا قواعدها و نحوها مصطلحات النحو العربية فيما يتعلق بالأزمنة المختلفة ، و حتى الجملة قسّموها على الطريقة العربية أي إلى فعل و فاعل و مفعول و متعلقات مستخدمين المصطلحات العربية ذاتها و قسّموا الفعل من ناحية الزمان بنفس الطريقة ماضي ، حال ، مستقبل و إلى آخر. و ما يتعلق بموضوعنا هنا أن الأردية نحتت بعض الأفعال من كلمات عربية ، و هذا يوضح مدى تأثير العربية على الأردية ، و المصدر في اللغة الأردية ينتهي بعلامة المصدرية " نا " و هكذا تحولت الكلمة العربية " بدل " إلى مصدر بإضافة اللاحقة المذكورة للدلالة على المصدر ، و قد حلل الباحثون هذه المصادر فقالوا : بدلنا " مصدر من " بدل " بمعنى تغير الحال و كلمة " بدل " مذكر بمعنى عوض ، و هكذا بالنسبة لبقية المصادر التي نحتت من كلمات عربية . و كذلك المصدر دفن كرنا المشتق من الكلمة العربية " دفّن " و " كرنا " بمعنى " يعمل " و الأردية تستعمل بكثرة هذا النوع من المصادر أي إضافة كلمة عربية على مصدر أردي مثل : كرنا " يعمل " دينا " يعطي " و ذلك للتعبير عن معنى جديد و نسوق هنا هذه الأمثلة . ظلم كرنا " يظلم " شك كرنا " يشك " تهمت لكانا " يتهم " جواب دينا " يجيب. "

الاسـم :

توجه اللغة الأردية اهتماماً كبيراً للعلاقة بين الأسماء و الأفعال في الجملة، و كلمة اسم مستخدمة في قواعد اللغة الأردية اصطلاحاً، فيقال: اسم مذكر و اسم مؤنث أي ينقسم الاسم في الأردية للتذكير و التأنيث هنا، والاسم من

حيث العدد ينقسم إلى مفرد و جمع فقط.

فالمفرد ما دل على واحد مثل : كرسي و كتاب و الجمع ما زاد على واحد مثل : كرسيان أي كراسي و كتابين أي كتب ، أما التثنية فلا وجود لها في الأردية إلا في كلمات انتقلت إليها من العربية و تأخذ شكلا واحدا هو حالة النصب مثل: والدين ، جانبين ، حرمين ، طرفين ، عيدين ، فريقين وغيرها

الألفاظ العربية في اللغة الأردية، معانيها و تركيبها :

في الحقيقة الألفاظ العربية المستخدمة في اللغة الأردية كثيرة، سواء كانت مستخدمة في المحادثات اليومية العادية أو كانت مستخدمة على المستوى الصحافي أو المستوى الأدبي أو غير ذلك، لا يمكن إحصاءها في هذا البحث الصغير. و لبيان حقيقة هذه المقولة ، ضم معجم " فرهنك آصفية " أربع و خمسين ألف مفردة أردية ، ضمت مفردات من سبعة عشر لغة شرقية و غربية ، استأثرت العربية بالدرجة الثالثة و عدد حروفها أكثر من ثمانية آلاف ، هناك أذكر بعض منها :

1-إبلاغ:- دخلت الأردية بمعناها في العربية و صارت تستخدم بمعنى أعلام و تستخدم مركبة في مثل: ذرائع إبلاغ أي وسائل الأعلام.

2-اضطراب:- دخلت الأردية بمعناها في العربية و بمعنى قلق و أيضا بمعنى نفاذ الصبر.

3-مال :- دخلت الأردية بمعناها في العربية و بمعنى بضاعة و ثروة و ضريبة الأرض و إنسان عزيز ، و تجمع على أموال و تستخدم مركبة في مثل: مال حرام و مال حلال ، ومالِ غنيمت و مالِ غير منقولة و مالِ مسروقة و مالِ وقف وغير ذلك.

4-مشاعرة :- الكلمة في العربية مؤنث و في الأردية مذكر ، دخلت الأردية بمعناها في العربية أي قول الشعر و اختص ذلك في الأردية بمجلس يضم الشعراء يرد بعضهم على بعض.

5- مغوية:- دخلت الأردية بمعنى امرأة مختطفة و أحياناً تستخدم مغوي للرجل و يروج استخدام اِغوا بكسر الأول بمعنى اختطاف و في العربية أغواه أي أضله و أغراه.

6-أجناس: دخلت الأردية بمعناها في العربية أيضاً تستخدم بمعنى أنواع الحبوب و المحاصيل.

7-أماكن: جمع مكان ، الكلمة في العربية مؤنث و في الأردية بمعنى بيت أو منزل ، ويروج في الجمع الأردي مكانات بدلاً من أماكن.

8-حجلة: الكلمة في العربية مؤنث و في الأردية مذكر، الحجلة في العربية سِتر كالقبة يضرب وسط البيت للعروس و في الأردية غرفة العروس أو سريرها المغطي بالستائر.

9- منزل:- الكلمة في العربية مذكر و في الأردية مؤنث، دخلت الأردية بمعنى طابق أو دَور في مبنى و أيضاً بمعنى هدف و مرحلة من مراحل رحلة و تستخدم مركبة في مثل: منزل مقصود أي هدف و غاية[1].

و هناك بعض المفردات التي تحمل المعاني ذاتها في اللغة العربية و الاستخدام ذاته في اللغة الأردية و يمكننا أن نذكر من هذه المفردات :

تاريخ – غرور – مختلف – ظالم – تبديل – موجود – زيادة – تقريبا – يعني – مثلاً – مطالعة – خيرات غائب – أفراد – شخص – أشخاص – جمع – تقسيم – ضرب – تكبّر .[2]

و الكثير من المفردات العربية و بشكل خاص المفردات التي تحمل الطابع الإسلامي حسب أشخاص باكستانيين قمت بالحديث معمم بخصوص هذا الشأن ، و في مواقف كثيرة يمكنك أن تكتشف الكثير من الاستخدامات لمفردات اللغة العربية في الحديث شخصين يتكلمان نفس اللغة ، و إذا ما سمعت مفردة عربية في الحوار يمكنك أحياناً أن تفهم ما يدور بينهم من خلال ما نسميها الكلمة المفتاحية .

[1] الأدب الأردي الإسلامي ، الدكتور سمير عبد الحميد إبراهيم ، د.ت ، ص 43

[2] معجم الألفاظ العربية في اللغة الأردية ، الدكتور سمير عبد الحميد إبراهيم ، المملكة العربية السعودية ، 1996م .

مشاكل الأصوات والتلفظ :

الألفاظ العربية	المشاكل الواردة في مخارج الحروف
ث: ثلاثة وثلاثون، ثلاجة كبيرة، ثمر ص: الصلاة، الصبر، صورة ش: شكر، شجرة، شديد	لعدم وجود أصوات: الثاء والصاد والشين في بعض لغات المناطق الشرقية الشمالية إنهم يبدلون كل هذه الأصوات بالسين المهملة، فيقولون، سلاسة وسلاسون، سلاجة، وسمر، والسلاة، والسبر، والسورة، وسكر، وسجرة، وسديد، فيتغير المعنى
ذ: لذيذ، ذِكر، ذبذبة ز: زمان، زلزلة، وزير ض: ناضج، ضرب، ضيف ظ: ظفر، ظهيرة، ظل	سكان المناطق الشرقية الشمالية للهند بمافيها البنغال الغربية، وآسام، ومناطق شرقية لولاية بيهار، وأوريسه يبدلون أصوات الذال، والزاي، والضاد، والظاء بالجيم تماما، فيقولون: لجيج، وجِكر، وجبجبة، وجَمان، وجلجلة، ووجير، وناجج، وجرب، وجيف، وجفر، وجهيرة، وجل، وبعضهم يبدلونها بالزاي، ولاغير
ط: طماطم، طهارة، مطر	يبدلون بالتاء ، فيقولون: تماتم، وتهارة، ومتر

ح: حامد، حرية، حار	يبدلون الحاء بالهاء، فيقولون: هامد، وهرية، وهار
ع: عنب، عين، علم	يبدلون العين بالهمزة فيقولون: ئنب، وئين، وإلم
غ: غيم، مغرب، غرفة	يبدلون الغين بالجيم المصرية، فيقولون: گيم، مگرب، گرفة
ف: فم، فاكهة، فكر	يبدلون الفاء بالفاء الفارسية، وهي متكونة بحرفين من الأردية: پھ، فيقولون: پھم، پھاكھة، پھكر
ق: قمر، القرآن، قلم	يبدلون القاف بالكاف فيقولون: كمر، الكرآن، كَلَم
خ: خمار، خَتم، خادم	يبدلون الخاء بالخاء الهندية وهي: كھا، فيقولون: كِھمار، كھَتم، كھَادم

[1]

[1] الأصوات العربية ومشاكل الطلاب الآساميين في نطقها: دراسة وتوجيهات، الدكتور جهانغير عالم، 2009م، غواهاتي، الهند، ص: 110

حضرت علی کرم اللہ وجہہ کے مناقب

مولانا ابو یحییٰ نسیم اللہ مسعود

في الصور السابقة إعلانات لمعهد تعليم لغة عربية في باكستان ، و إذا ما حاولت أن تقرأ هذه الإعلانات يمكنك أن تستخلص بعض الكلمات العربية من الإعلان ، كما يمكنك لفظ بعض الكلمات الأردية لكن لا يمكنك معرفة معناها كما هي الحال لسكان تلك الدول حين يقرأون العربية و لا يعرفون معاني بعض الكلمات.

و باتساع ثقافة القارئ يمكننا أن نعود إلى حقيقة مثبتة و هي أن اللغة الأردية هي مزيج من اللغات العربية و الفارسية و الإنكليزية و ربما تجد في جملة واحدة استخداماً لرقم باللغة الفارسية و مفردة من اللغة العربية في جملة يلفظها شخص يتكلم اللغة الأردية .

الاقتراحات:

1- إعادة النظر في طرق التدريس:

إن طريقة التدريس من أهم وسائل التعليم، ولها أهمية في حل المشاكل الصوتية في المجال اللغوي، فلابد لمن يشتغل باللغة العربية دراسةً وتدريساً من اتخاذ الطرق المختلفة المفيدة لتدريس اللغات الأجنبية من:

- الطريقة التركيبية(الجزئية) مع الطريقتين المتفرعتين منها : من الأبجدية والصوتية.
- الطريقة التحليلية (الكلية) التي تشتمل على طريقة الكلمة والجملة.
- الطريقة التوليفية (الانتقائية).

2- الإصلاح في المقررات:

إن المقررات الدراسية الرائجة في مختلف المراكز التعليمية في الهند لا تعتني بالأصوات العربية كما يلزم، ومدارس تحفيظ القرآن الكريم فقط هي التي تعتني بالأصوات العربية إلى حد كبير خلال تعليم مادة التجويد. وأما الأقسام العربية في الجامعات الحكومية فالاهتمام بمخارج الحروف، والنطق السليم شبه مفقود ، فإن المقررات الدراسية بحاجة إلى مادة مستقلة لتدريس الأصوات والفونولوجيا، مع التدريبات والتطبيقات باستخدام الآلات الحديثة للتدريب على النطق السليم، من أمثال:

- الآلات السمعية–البصرية (Audio–Visual Instruments)
- المسجل الصوتي (Tape Recorder)
- القرص المدمج (CD)

3- التركيز على النصوص الأدبية:

أما حل المشاكل اللفظية والمعنوية فهو يتطلب التركيز الخاص والاهتمام البالغ بقراءة النصوص الأدبية من كل العصور، ومن كل النماذج الأدبية، وبخاصة تلاوة القرآن الكريم مع فهم المعاني، لكي يتعود الدارس على أن يقضي وقتا مع هذه النصوص في بيئة عربية وإلا لا يمكن أن يتقن الناطق الأجنبي اللغةَ العربيةَ كتابةً ونطقاً وإبداعاً.

4- بعث الأساتذة العرب إلى الهند:

نناشد المؤسسات المعنية بالعربية بعث الأساتذة العرب إلى المدارس الإسلامية العربية الأهلية في الهند، لتدريس اللغة العربية حتى يتحسن المستوى الدراسي واللغوي، وكذلك إلى الجامعات العربية الإسلامية والحكومية لتحسين المستوى اللغوي والأدبي في مراحل البحث والكتابة والإبداع.

5- توسيع نطاق التبادل الثقافي: وأن تفتح المنظمات العلمية والأدبية العربية في العالم العربي آفاقا ثقافية مع الهند بإرسال المجلات والجرائد والصحف العربية التي لها مستوى لغوي مقبول، وكذلك أن ترسي كراسي عربية في الجامعات الهندية الحكومية مع اتفاقيات ومعادلات ثقافية راقية رفيعة المستوى.[1]

[1] (Colin Painter: An Introduction to Instrumental Phonetics, University Park press, 2,1979 Baltimore, p[46)

ثبت المصادر و المراجع :

1. الأدب الأردي الإسلامي:سمير عبد الحميد إبراهيم ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1991 م .

2. *أردو قواعد ، حواشي : نقوى ، سيد قدرت،كراتشي ، مكتبة أسلوب1982م .*

3. الأصوات العربية ومشاكل الطلاب الإسلاميين في نطقها: دراسة وتوجيهات، الدكتور جهانغير عالم،م، غواهاتي، الهند،2009م.

4. تأثير اللغة العربية على اللغة الأردية في ضوء تعديل المبنى: شفيع شيخ ، جامعة مومباي ، د.ط ، د.ت .

5 ـ التعريفات: الجرجاني ، تحقيق: إبراهيم الأنباري ، بيروت دار الكتاب العربي ، 1405هـ .

6 ـ الصحاح: الأزهري، تدقيق : أحمد عبد الغفور العطار ، القاهرة ، 1956م .

7ـ لسان العرب: ابن منظور ، دار صادر بيروت ، ط1 ، د.ت .

8 ـ معجم الألفاظ العربية في اللغة الأردية:سمير عبد الحميد إبراهيم ، المملكة العربية السعودية ، 1996م .

الظواهر الإنسانية قراءة فنية نقدية في الشعر المهجري

همسة برهان عباس

الملخص

يشكل اختلاف الثقافات التي نشأت منها النظريات الجمالية محكاً في توظيفه، فضلاً عن اختلاف الباحثين في تمثل مبادئ النظريات الجمالية، وتعدد الآراء في المفاهيم الجمالية، ويواجه الباحث صعوبة تأصيل ثقافة نظريات علم الجمال وتبيئتها فكرياً وفنياً في الشعر العربي.

تسهم هذه الدراسة باستجلاء علاقات قضايا الشعر المهجري، ومضامينه بأسس علم الجمال ونظرياته، من جهة وبالذائقة من جهة أخرى، وتؤدي هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر الرؤى الشعرية المتعددة المناهل الفلسفية في ترسيخ أصالة القيم الجمالية بهويتها وانتمائها، كما تعمل على الانتقال بها إلى أفاق التجديد الذي يربطها بالعالم الحضاري، وتستشرف هذه الدراسة أثر الدراسة التحليلية وفق المنظور الجمالي في تطوير الدراسات النقدية في الشعر العربي

اتسم الشعر المهجري عامة، وشعر الرابطة القلمية خاصة بما لا يتمايز كثيراً منه، بأن كثيره كان أدب رسالة إنسانية، و ألزم بعض رواده أنفسهم نفسه بعدم الانفكاك عن حمل مضمون تلك الرسالة في شتى موضوعاتهم، وكانت الرابطة القلمية تلك الرابطة المباركة التي صنعت العجائب في النهوض بمستوى الأدب العربي الحديث كما جهد شعراء الرابطة في صبغ تحديثهم بسمو الرسالة الإنسانية وفق ما ذهب أكثر دارسي الشعر المهجري.

الكلمات المفتاحية: الرابطة القلمية، شعر المهجر، التأمل الهمس، الصوفية، القيم الجمالية.

المقدمة

بنى شعرُ المهجر ، في تاريخ الكتابة الأدبية العربية، منعطفاً مميزاً في الإبداع الأدبي على المستويين الفكري و الفني، فكان صرح بهاء إبداعي أدهش المتلقي الأدبي عربياً وعالمياً، و خصّب حركة النقد، فتسابق النقاد في دراسته، إذ أسست تجربة شعر المهجر علامة مضيئة فارقة في تاريخ الشعر العربي الحديث، وأغنته بتجارب فكرية، وفنية ذات أنماط تجديدية حداثية بامتياز، من دون أن تنقطع تمام الانقطاع عن تراثها، فقد استلهمت بناه الفكرية والفنية وأعادت نسجه بصيغ محدثة مبدعة، وقد مثل أدب المهجر تميزاً فريداً في ارتباطه بقضايا إنسان عصره وهمومه ومشكلاته الإنسانية و القومية والوطنية والاجتماعية و الفكرية، والسياسة والروحية في مزج إبداعي مدهش، فما خاصم فيه الانتماء القومي الانتماء الإنساني، ولذلك اكتسب هوية رسالة إنسانية إبداعية تحمل هموم الإنسان أياً انتمى، وكانت الرابطة القلمية، التي جمعت بين أكثر أعلام شعر المهجر المبدعين وهجاً، تمثل صورة إبداعية مثلى لشعر المهجر، فتناول شعراؤها مجمل قضايا الإنسان العربي وهمومه وتطلعاتها، في أفق إنساني كوني، وتشربت أشعارهم بوهج تيارات فكرية، وفنية متنوعة، هدفت إلى تطوير الشعر العربي معنى ومبنى، بقصد تطوير إنسان مجتمعاتها و تهيئته للاتساق في أفق حضارة إنسانية راقية، تنشد سمو الإنسان، فجمعت بين الرؤى الفلسفية التي تفيض بها ثقافة الغرب الشرق ومزجتها في تجربة إبداعية سامية .

وكان لغنى هذه التجربة فنياً وفكرياً أن تثير الدراسات التي تستقصي قضايا جمالية مستحدثة نقدياً في الأدب العربي، وكانت القيم الجمالية في أشعار أبرز شعراء الرابطة وهم: ميخائيل نعيمة و إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة، مدخلاً خصباً لدراسة تستقصي تجليات هذه القيم بالاستناد إلى نظريات علم الجمال، ولم يكن اختيار تمثيل هؤلاء الشعراء للرابطة القلمية على اتساع شعرائها إلا عينة متنوعة تحمل السمات الإبداعية المميزة لأشعار هذا التيار، وتبني هؤلاء الشعراء لمضمون القيم الجمالية في أشعارهم، و قصدنا الابتعاد عن شعرائها الذين حظوا بدراسات كثيرة، أو أولئك الشعراء ممن لامست الدراسات موضوعات القيم الجمالية، ولا يعني اختيار هؤلاء الرواد انتفاء القيم الجمالية عند غيرهم، و بالتأكيد كان على سبيل المثال جبران خليل جبران أكثر شعراء الرابطة

القلمية تجسيداً للقيم الجمالية، لكن فيض الدراسات التي عنيت بهذا الشاعر جعلتنا نحجم عنه، فضلاً عن أن هدف الدراسة استقصاء القيم في شعر نماذج من رواد الرابطة، ومجال الدراسة لا يتسع إلا لنماذج محددة .

تسهم هذه الدراسة باستجلاء علاقات قضايا الشعر المهجري، ومضامينه بأسس علم الجمال ونظرياته، من جهة و بالذائقة من جهة أخرى، وتؤدي هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر الرؤى الشعرية المتعددة المناهل الفلسفية في ترسيخ أصالة القيم الجمالية بهويتها وانتمائها، كما تعمل على الانتقال بها إلى أفاق التجديد الذي يربطها بالعالم الحضاري، وتستشرف هذه الدراسة أثر الدراسة التحليلية وفق المنظور الجمالي في تطوير الدراسات النقدية في الشعرالعربي.

تتجلى مشكلة الدراسة وأسئلتها في تحديد القيم الجمالية وفق نظريات علم الجمال وتجسيدها في تطبيقات تحليلية على أشعار المذكورين، ولا سيما أن نظريات علم ذات منشأ غربي وافد، وإن حظيت بإرهاصات في التراث الفكري العربي لكنها لم تصل إلى بناء النظريات، وتحويل علم الجمال إلى أسس تعتمدها المناهج النقدية، وتشكل فرضية ارتباط الشعرية بالذائقة الفردية عائقاً تجاه تطبيق نظريات علم الجمال وفق منهج علمي واضح.

ويشكل اختلاف الثقافات التي نشأت منها النظريات الجمالية محكاً في توظيفه، فضلاً عن اختلاف الباحثين في تمثل مبادئ النظريات الجمالية، وتعدد الآراء في المفاهيم الجمالية، ويواجه الباحث صعوبة تأصيل ثقافة نظريات علم الجمال وتبيئتها فكرياً وفنياً في الشعر العربي.

وتعد دراسة القيم الجمالية وفق منظور جمالي مرتبط بأسس علم الجمال ونظرياته من الدراسات التي تسهم في تطوير قراءة الشعر العربي نقدياً، وتربطها بالعلوم الإنسانية التي تسهم في تشكيل جوانب من الدراسة النقدية وغياب هذه الدراسة في شعر ميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، و نسيب عريضة، ذلك ما استدعي هذا البحث، إذ لم نحظ بدراسات تناولت أشعارهم من منظور جمالي ولا دراسات اختصت باستقراء القيم الجمالية.

وتكمن أهمية هذا البحث في تقصي القيم الجمالية، وتحديد أسسها ومعاييرها من منظور علم الجمال في أشعار (ميخائيل نعيمة و نسيب عريضة، و إيليا أبو ماضي) على سبيل المثال لا الحصر، والكشف عن

علاقتها بنظريات علم الجمال وتطبيقاتها في الأدب، كما يهدف إلى توظيف التحليل الأدبي وفق المنظور الجمالي، و الكشف عن أثر نظريات علم الجمال في بناء منهج نقدي يتأسس عليها، و يسهم ربط الدراسة النقدية بعلم الجمال في إغنائها وفتحها على آفاق جديدة.

انطلق هذا البحث من فرضيات كشف القيم الجمالية وفق المنظور الجمالي المستند إلى نظريات علم الجمال، واستقصاء أسسها ومعاييرها، ويرتبط ذلك بدراسة المضامين الجمالية في أشعار (ميخائيل نعيمة و إيليا أبو ماضي و نسيب عريضة) و استنادها إلى أسس علم الجمال.

وثمة فرضية أخرى ترى أن تحليل النصوص الشعرية وفق منظورات التفكير الجمالي يضيف جدة بحثية مستندة إلى معطيات العلوم الإنسانية في تحديد أسس علمية، ومعايير موضوعية ذات صبغة علمية، ويربط ذلك النقد بالتطوير المستمر الناتج من كشوفات العلوم، ويكشف أيضاً التحليل الأدبي وفق منظور علم الجمال عن طرق جديدة للتحليل الأدبي والتذوق الأدبي بربطها بقوانين ذات صبغة علمية، فلا تبقى الذائقة يغلب عليها المزاجية و العشوائية.

يهدف هذا البحث إلى بناء دراسة نقدية تفيد من توظيف علم الجمال ونظرياته في دراسة الشعر وتحليل نصوصه، وتكشف عن جماليات البناء الشعري للقيم الجمالية في هذه الأشعار، ورفدت الدراسة الوصفية للقيم الجمالية دراسات نصية تحليلية من منظور علم الجمالي تضيء جوانب جديدة.

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الاستقرائي في استقصاء القيم الجمالية، و المنهج الوصفي التحليلي في دراسة القيم، وتحليل النصوص، والإفادة من النظريات الجمالية في الكشف عن الجماليات الفكرية، والفنية التي بنيت عليها القيم.

أولاً: نشأة نظريات علم الجمال والدراسات النقدية المنبثقة منها:

أثارت نشأة مصطلح علم الجمال جدلاً واسعاً بين المفكرين و" مازالت المناقشة محتدمة حتى اليوم حول ما إذا كان يجب أن يكون الإستطيقا _ علم _ الجمال علماً موضوعياً أو علماً ذاتياً [1] ، وهذا الجدل على موضوعية الخلاف فيه لا يأتي على نكران وجود علم الجمال، وهو شأن كثير من القضايا التي سبق وجودها الفعلي نظرياتها العلمية، فكثيراً ما نشأت نظريات العلوم الإنسانية بصورها التقعيدية تالية لأمد طويل من وجودها، فالجمال بشتى أصنافه كان بوصفه ذائقة بشرية سابقاً لما اصطلح عليه علم الجمال، وكان مرافقاً لنشأة الإنسان في تعامله مع مختلف شؤون الحياة و الطبيعة و التربية والمجتمع، فضلاً على أنه كان وسيلة لتذوق الفنون والآداب، وقد كانت المفهومات الجمالية حاضرة في بنية عقل الكائن البشري منذ وجوده الأول، فليس "بمقدورنا أن نكوّن صورة العالم الحقيقي إذا أسقطنا من حسابنا مفاهيم جمالية مثل الجميل و الجليل و التراجيدي و الكوميدي" [2].

و يرتبط علم الجمال ارتباطاً حيوياً بالفن، والحواس والذوق والعاطفة في تركيب معقد، وقد تحدث هيغل عن صلة الفنّ بمختلف أشكاله في النشاط الإنساني والعلاقات المباشرة مع الثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية، ورأى: أن الفن هو أحد أشكال الكشف الذاتي للروح المطلقة [3] إلا أن هيغل استدرك بأنه لا يمكن لكل القضايا أن تجد تموضعاً وتمثيلاً في الشكل الفني، وتنحصر القضية في الفن الذي يعبر عن الحقيقة في شكل محدد شعوري، ويختلف في هذا عن الفلسفة التي تعتمد على التصورات.

تتعلّق المفهومات الجمالية بالخصائص الإنسانية وطبيعة البشر وهي "تفيد بمعناها الواسع محبّة الجمال، كما يوجد في الفنون في الدرجة الأولى، وفي كلّ ما يستهوينا في العالم المحيط بنا"[4].و كان تطبيق المفهومات الجمالية في حياة الإنسان عفوياً في أحوالٍ كثيرة، وفي أخرى كان مضبوطاً بأعراف عامة يفرضها المجتمع.

[1] – مبادئ علم الجمال الإستطيقا: شارل لالو، تر، مصطفى ماهر، تقديم يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1959، ص3

[2] – الجمال والجلال: د. فؤاد المرعي، دار طلاس، دمشق، 1991م، ص 15.

[3] – علم الجمال عند لوكاتش: د. رمضان بسطاويسي، محمد غانم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، االقاهرة، 1991م، ص7-8.

[4] – موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية: ر.ف. جونسون، تر:عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978م، ص8.

وترتبط المفهومات الجمالية بوجود الإنسان، وحاجاته، فقد " ارتبطت أول ما ارتبطت بحاجات الإنسان اليومية، وسعي الإنسان الدؤوب لإشباع تلك الحاجات" [1]

و ظهرت هذه المفهومات بوصفها قضايا خاضعة للعلم، والمنطق منذ القدم مبثوثة في آراء "هوميروس"، و" فيثاغورس" و "هيراقليط" و "ديمقراط" و عند"سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو"[2] ، ونجد أن العرب القدامى قد التفتوا إلى مفاهيم علم الجمال، ونظرياته منذ منتصف القرن الثامن الميلاديّ واتجهوا بها إلى التقعيد، وتشكيل نظريات واضحة لها عند " الجاحظ" الذي وقف عند الجمال بوصفه مقولة جماليّة جاعلاً الاعتدال فيها محور الجمال وعماده [3]، فقال:" إن الحسن (الجمال) أدقّ، وأرقّ من أن يدركه كل من أبصره" [4]، وإنّ "معرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتى إلا للثاقب النظر، الماهر البصر في الصناعة" [5]، فكاد الجاحظ أن يقود مفهوم الجمال "نحو اكتساب مدلولاته التجريدية التي أضفاها عليه الاستعمال فيما بعد، لاسيّما في عصرنا ، فضلاً عن مدلولاته الحسّيّة في الأصل" [6].

و عمل "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه" دلائل الإعجاز" على تأسيس قواعد فنية لصناعة الأدب وتذوّقه؛ فشبّه عمل الناظم بعمل النقّاش الحاذق الذي "يأخذ الأصباغ المختلفة، فيتوخّى فيها ترتيباً تحدث عنه ضروب من النقش والوشي" [7]، وأعد "الجرجاني نظريته الجمالية في النظم وربطها بعلم النفس، والتفت إلى أهمية نظريات الجرجاني باحثون، ومنهم من قال : " الجرجاني يتبوّأ مكاناً بارزاً في تاريخ علم الجمال، فنظريتاه تظلّان تمتّان

[1] – محاولات في الشعري والجمالي: وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 1995م، ص39.

[2] – فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981م، ص15.

[33] – مقومات علم الجمال عند الجاحظ، عزت السيد أحمد، مجلة التراث العربي، العدد 61، السنة 16، دمشق، تشرين الأول، 1995م، ص69.

[4] – القيان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح، عمرو أبو النصر، مطبعة النجوى، بيروت، 1969م، ص81.

[55] – المصدر السابق، ص ص80.

[6] – مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981م، ص175.

[77] – دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتدقيق، محمد رشيد رضا، منشورات جامعة البعث، حمص، 1989م، ص275.

بكبير صلة إلى اتّجاه من أهمّ الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد الفنّي الذي يقوم على العناية بنواحي تأثير الجمال الفاتن في النفوس" [1].

تمثل هذه الإضاءات العاجلة التي لا تدعي التقصي التاريخي لجذور نظريات الجمال عند العرب مظاهر التفاتهم إليها، ووعيهم بالتفكير الجمالي بوصفه نظريات مقننة.

و يعد مفهوم علم الجمال حديث النشأة يتجاوز المئتي سنة بقليل، وقد تبلور على يد الفيلسوف الألماني " ألكسندر باومجارتن"، الذي وضع مع "كانت" اللبنات الأولى لعلم الجمال المادّيّ، فدرس معرفة الإنسان الحسيّة بالجميل، وسرعان ما انتشرت فِكَره وتفرّعت عبر جملة تطورات إلى علوم جماليّة متعدّدة، فسادت في الثقافة المعاصرة مصطلحات مختلفة مثل علم الجمال البنيويّ، وعلم الجمال اللغويّ، وعلم الجمال الدلاليّ، وعلم الجمال الشكليّ، وعلم الجمال النفعيّ، وعلم الجمال الاجتماعيّ، وعلم النفس الجماليّ"[2] ، وظهرت صياغته فلسفياً بصدور كتاب "هيغل" " محاضرات في علم الجمال" .

واستلهم النقاد ثمرة هذا التطور في إنشاء نظريات علم الجمال، فرفدوا به الدراسات النقدية للأدب، مستثمرين مفهوماته في النقد، وأنشؤوا دراسات نظرية تؤصل المقولات الجماليّة وتصنفها؛ كما فعل " أدموند بوركه" و"كانت" في تأسيس نظريات مقولتي الجمال والجلال، وعمل مفكرو علم الجمال على تصنيف نسق سداسي المقولات تتضمّن الجميل ونقيضه القبيح، والجليل (الرائع أو السامي) ونقيضه التافه، ثمّ المأسوي والهزلي "[3]

و نجد في التفكير النقدي العربي تجليات لصدى عمل مفكرى علم الجمال في الغرب، فقد ذهب "عبد الكريم اليافي" إلى بناء تصنيف يحدد المقولات الجمالية في تقابلات متضادة فجعله "يشتمل أربع قيم أصلية متقابلة

[1] – فصول في علم الجمال، ص290ز

[2] – موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1978م، ج1، ص288.

[3] – مفهوم الجمال في الفن والأدب، د.عدنان الرشيد، كتاب الرياض، العدد 101، الرياض، إبريل، 2002، ص27.

مثنى مثنى تقابلاً جدلياً، وهي الجمال والروعة والرقة والضحك، ويفسح مجالاً لألوان كثيرة فنية أخرى من دون حصر" وجسد ذلك بدائرة دعاها دائرة المحاسن.[1]

لم تشكل نظريات علم الجمال مجالاً واسعاً لبناء نقد عربي يستلهمها، أو تعدّ تطبيقات نقدية تنضبط لمعاييرها و قوانينها، بل نجد ترديد كلمة جماليات، أو جمالية مرادفة لمفهوم فن أو جودة، عارية من أسس نظريات علم الجمال، وضوابطها النظرية، وكثيراً ما كان النقاد العرب على ريبة من استثمار علم الجمال في النقد الأدبي لرؤيتهم أن الجمال يرتبط أساساً بالذوق الفردي و المزاج المتبدل زمنياً، ومكانياً، فضلاً عن ضيق نظريات علم الجمال على الامتداد في تفسير الجمال الناشئ من الخيال الذي يعد أساس الإبداع الأدبي وملهم التفرد، لكننا لا نعدم من سار في طريق استثمار علم الجمال في النقد واتخذه محكاً نقدياً، فقد اتجه بعض الدارسين إلى البحث في تمكينه بوصفه منهجاً نقدياً، وجهدوا في بناء قوانين وضوابط جمالية، تتمكن من تكوين نظامه النظري في نقد الأدب، ورأوا أن "علم الجمال يبحث في دراسة صورة الإنسان في نشاطه الاجتماعي في جميع مجالات الحياة، فيمكن أن يكون هذا الإنسان قبيح المنظر، ولكن أعماله جميلة، أيْ معبّرة وهادفة، ويمكن أن يكون العمل فنياً جميلاً جداً، ولكن هدفه مناهض للإنسانية ومبادئ الحرية والعدالة والذوق العامّ فهو في هذه الحالة يفقد الصفة الجمالية".[2]

وعلم الجمال ينتمي إلى العلوم المعيارية التي قسمها "شارل لالو" إلى ثلاثة علوم: المنطق وموضوعه الحق، والأخلاق وموضوعها الخير والإستطيقا وموضوعها الجمال "ويرى لالو أن الأخيرة مرت بثلاث مراحل: المرحلة الدجماطيقية أو اليقينية المطلقة ثم المرحلة النقدية وأخيراً المرحلة الوضعية " لكن لالو يخرج الإستطيقا من المعيارية إلى مجموعة العلوم الوضيعية، ولا ينكر أن من المفكرين مازال يعدها معيارية" [3]

[1] – دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، مكتبة لبنان، بيروت، 1996م ،ص31.

[2] – مفهوم الجمال في الفن والأدب، ص26.

[3] – مبادئ علم الجمال، المقدمة ص ب.

وإن كنا نميل إلى ضعف صدق المعيارية في علم الجمال، لكننا نجد في وصفها بالوضعية ارتباطاً بالمعيارية بكل الأحوال، وإن وصفها بالوضعية قيمة عليا لخصائصها العلمية التي تمنح النقد منهجاً حيوياً في تطبيقها، وعلى الأقل يحصنها من دحضها.

ويمنح علم الجمال النقد القدرة على تحرير أدواته النقدية، وتوظيفها في الكشف عن المضمون والشكل الجماليين للأدب باعتماد منهج علمي يستند إلى نظريات علم الجمال " فالعلم بالجميل يعني، قبل كلّ شيء، التفكير جمالياً، ويعني في الوقت نفسه الشروع في الفحص والتنقيب والتحليل والتركيب والاستقراء والاستنباط، والتوقّف طويلاً عند: ما هو؟ ولِمَ؟ وكيف؟ وهنا يغدو من الضروريّ الانتقال من شفافيّة الحدس إلى صرامة العقل، ومن آفاق عالم الحقيقة إلى ضوابط عالم الشريعة".[1]

أنتجت الدراسات الجماليّة جدلاً واسعاً بين الدارسين العرب، فمنهم من رفض أن يكون المنهج الجمالي منهجاً نقدياً أدبياً مثلما ذهب أحمد أمين" إذ قال: "أنّ الدارس الجمالي يتعمّق في البحث التفكيريّ المجرّد تعميقاً يؤدّي به إلى أن يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبيّ الذي يبحث فيه، فيغرق في لجج من التفكير الفلسفيّ والخلقيّ والنفسيّ، تجعله في منأى عن الأدب والذوق الأدبيّ، بل تنتزع منه الحاسّة الجماليّة نفسها، فيصبح الدارس الجماليّ لا جمالياً؛ لأنّه قدْ فقدَ حواسّه الفنّية، واستحال آلة مفكّرة، لا ذوق لها، ولا إحساس فيها بالحسن"[2] ، وهو رأي أكّده "شارل لالو" بقوله:" لا يوجد منهج لوضع منهج الإستطيقا(علم الجمال)، ومعروف أنه ليس هناك منهج يتجاوز حدود العقل، ومن المستحسن ألا يكون هناك منهج من هذا النوع، و إن (الإستطيقا) يجب أن تأتي من القلب لا من العقل، وإن علم الجمال إلهام وليس تفكيراً"[3] ، وخالفهما "أحمد محمود خليل" بقوله: والأمر فيما نرى، أدقّ ممّا ذهب إليه كلٌّ من "لالو" و"أحمد أمين"؛ ذلك أن مهمّة علم الجمال ليست مجرّد تذوّق الجمال وحسب، بل هي تفسير وتحليل وتقويم لهذا التذوّق أيضاً" وذهب هذا الباحث إلى أن الدراسات الجمالية أثمرت في

[1] – في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي: أحمد محمود حليل، دار الفكر، بيروت، دمشق، 1996م، ص31

[2] – النقد الأدبي: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1976م، ص335.

[3] – مبادئ علم الجمال الاستطيقا، ص18-19.

الكشف عن الوعي الجمالي المنظم عند الأديب، واحتواء النص على أسس ترتبط بعلم وتنظم وفق مفاهيمه ومقولاته.

نسعى وراء أنفسنا في الجمال، وإن طلبنا الفضيلة فلا نطلب إلا أنفسنا في الفضيلة"

تم الاستناد في تصنيف القيم الجمالية إلى " كروتشه " الذي جعلها في مجموعة ثنائية متنافرة، تحمل كلٌّ منها الإيجاب والسلب، وتتضمن : الجميل والقبيح، الجليل والوضيع، والمأسوي والسُّخريّ، فقد رأى "كروتشه" أنّ القيم الجمالية مقسومة قسمين يضمّ الأوّل قيماً ذات دلالة إيجابيّة، وهي: الجميل والسامي والفخم، والجليل والجِدّي والخطير والنبيل والرفيع، ويضمّ الثاني قيماً ذات دلالة سلبيّة تتضمّن: القبيح والمؤلم والفظيع والرهيب والمخيف والهائل والتافه والشاذّ"، [1]وسوف أعتمد في دراستي هذا التصنيف الثنائيّ، واستعمل المصطلحات الواردة عند مفكري علم الجمال، وما فيها من مرادفات لتسميات القيم .

ثانياً: نشأة الرابطة القلمية وروادها وخصائصها الفنية والمعنوية :

تعود جذور نشأة الهجرة عند العرب إلى عمق تاريخ تكوين مجتمعاتهم بدءاً من هجرات القبائل العربية من الجزيرة العربية ومروراً بهجرة هاجر وإسماعيل إلى واد بغير ذي زرع، والهجرات الداخلية في العصر الجاهلي بحثاً عن الكلأ والماء، و إن تكن على صورة هجرة محلية فإنها أسست لفنّ الطلل الذي يجسد معنى الهجرة، وتجلي نوازع الحنين والشوق والغربة شعرياً، فضلاً عن هجرات اضطرارية عند بعض القبائل، مثل هجرة قبيلة لبيد بن ربيعة العامري إلى اليمن[2] الذي تحدث في أكثر من قصيدة عن الهجرة والغربة والاغتراب، وفي إحداها أبدى

[1] – علم الجمال: بنديتو كروتشه، تعريب، بديع الحكيم، مراجعة، بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، المطبعة الهاشمية، عمان، 1963م، ص115-116

[22] – شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ،تح، د إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1984م، ص 18-19

الديار تبكي أهلها[1] ، وكيف تتلقاهم المهاجر، وفي صدر الإسلام بدأت هجرة المسلمين إلى الحبشة فراراً بدينهم، ثم هجرة والرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته إلى يثرب، وما إن بدأت الفتوحات الإسلامية في عصري الراشدين والأمويين حتى ظهرت بجلاء مضامين الهجرة والاغتراب والحنين والشوق إلى الأوطان، ولا نلبث أن نجد عند الأمويين سياسة عمدت إلى توطين بعض القبائل في الأقاليم الجديدة، وتأسست فيها بيئات شعرية جديدة، ولعل ما تعارفوا عليه بديوان صبا يجسد أعذب شعر الحنين ومرارة الاغتراب في الشعر العربي، وعاد شعر المهجر ليأخذ صورة جديدة في فتح الأندلس، وسقوطها.

وظلت شعرية الهجرة تتوالد في مختلف العصور العربية حتى أخذت صورتها التي تمثل مصطلح شعر المهجر جراء هجرة أفواج بشرية من بلاد الشام (سورية ولبنان) خاصة في القرن التاسع عشر، بعد أن أسرفت الدولة العثمانية في فنون الاستبداد والإفقار والظلم، وتذويب الهوية العربية، فضلاً عما كان يسوم المجتمع العربي من أنماط تقليدية مغلقة دفعت بالكثير من التجار و الأدباء إلى الهجرة، فضلاً عن انتشار الفتن الطائفية [2]، " لذا اضطر كثير من أبناء البلاد العربية إلى تركها إلى المهاجر(..) وكانت الهجرة فراراً من واقع أليم جثم على صدر الأحرار، والتماساً لواقع جديد يتنفسون فيه بحرية، ويجسمون أحلامهم التي وئدت في غياهب الجور والطغيان السياسي"[3] ، ويذهب جلّ المؤرخين إلى أن أول مهاجر عربي إلى الغرب كان " أنطوان البشعلاني" وهو مواطن لبناني، هاجر إلى أمريكا الشمالية سنة (1854)م. واستقر بنيويورك وتوفي فيها، وبدأت الهجرة بصورها الجماعية إثر أحداث (1860) الدامية في لبنان[4] ، ويروي المؤرخون أن أقدم أديب مهجري عربي كان اسمه " ميخائيل رستم" والد الشاعر "أسعد رستم"، ثم الشاعر" لويس صابونجي" سنة (1872) وهو أول شاعر نظم قصيدة تحمل مضامين الهجرة والغربة والاغتراب متحدثاً فيها عن حيّ" السنترال بارك"" بنيويورك" سنة(1901) .[5]

[1] – قال لبيد: بكتنا لا أرضنا لما ظغنا؟ وحيتنا سقيرة والغيام، شرح ديوان لبيد، ص293.

[2] – التجديد في شعر المهجر: أنس داود، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص49.

[3] – الشعر العربي في المهجر أمريكا الشمالية: د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ،ط2، دار صادر، بيروت، 1967، ص18.

[4] – التجديد في شعر المهجر، محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة، ص49.

[5] – قصة الأدب المهجري: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، بيروت، 1980، ص24، المهاجرة والمهاجرون: خالد محي الدين البرادعي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006، مج1، ص17

وراحت تتسع الهجرة إلى الأمريكيتين وأستراليا، وشكّل هؤلاء الأدباء الصورة الناضجة لما اصطلح عليه الدارسون والنقاد أدب المهجر، ولا بد من الإشارة إلى أن الأدب المهجري الذي أسسه أعلام المهاجرين الأوائل، لم ينضب، ولم تجف ينابيعه، بل نجد امتداداً له إلى زماننا الحالي، إذ لم يزل حتى يومنا هذا شعراء في الأمريكيتين يكتبون الشعر المهجري باللغتين الإنجليزية والإسبانية وهو يحتسب على الشعر المهجري وفق مضامينه ومبدعيه.[1]

و كان شعراء المهجر الأوائل قد أسسوا تياراً أدبياً يحمل خصائص معنوية وفنية مجددة في الأدب العرب، فأكسبوه سمات مدرسة أدبية جديدة في الأدب العربي، و يقسم الأدب المهجري بين أدب المهجر الشمالي، وأدب المهجر الجنوبي بحسب توزع المهاجرين جغرافياً[2] حيث "انقسم هؤلاء الأدباء إلى مجموعتين: مجموعة المهجر الشمالي (الولايات المتحدة الأمريكية) و مجموعة المهجر الجنوبي (البرازيل والأرجنتين) ولكل منهما خصائص و ميزات " [3].

ولمس الدارسون تمايزاً فنياً ومعنوياً بينهما، وذلك من باب الإبداع، وتمايز هوية البيئة المكانية والفكرية، وتنوع التيارات الفكرية والانسجام، والتأثر بخصائص البيئة، ولأن هذه الإضاءة مخصوصة بالحديث عن إنشاء الرابطة القلمية، فلن نستفيض في شعاب الموضوع على أهمية التفصيل فيه، و سوف نقصره على إضاءة عاجلة على الخصائص الفكرية والفنية التي جمعت شعراء الرابطة القلمية في المهجر الشمالي.

كانت أسباب الهجرة محركاً لنفوس الشعراء من المهاجرين إلى التزامهم بأدب ذي مضمون ثوري يظهر أسباب تلك الهجرة فكرياً، وفنياً سعياً لتطوير أنماط الأدب و الشعر، ومناهضة التخلف والاستبداد الذي غلل أوطانهم، فضلاً عن تبني أفكار الواقعية الاشتراكية التي كانت تمثل استجابة لمفهوم الثورة على الظلم ولاستبداد، ودعوة إلى التحرر منهما، وعمق هذا الإحساس الثوري الانتماء إلى الهوية الوطنية العربية، ومكوناتها التاريخية

[1] – التشكيل الأسلوبي في المهجري الحديث، أطروحة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ونقده، إعداد: محمد المين شيحة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر،2009، ص9.

[2] – المهاجرة والمهاجرون، خالد محي الدين البرادعي، مج1، ص16.

[33] – أدب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف، القاهرة،1977، ص17.

واللغوية، فشكّل هاجس الحفاظ على اللغة و تطوير استعمالاتها الأدبية، في سياق تبني مضامين دعوة التحرر، إلى تأسيس كيانات أدبية فكرية.

وبدأت فكرة إنشاء رابطة أدبية، تجمع المؤمنين بفكرة مقاومة الاستبداد العثماني و التخلف الحضاري بسلاح الأدب، فضلاً عن أولية حفظ اللغة العربية بوصفها الركن الأساس للهوية العربية والقومية، ويروي ميخائيل نعيمة أن ولادة الرابطة القلمية تأسست بعد جلستين، فيقول:" في خلال ليلة أحياها صاحب "السائح" إخوانه في بيتهم في العشرين من نيسان سنة(1920م) ودعوا إليها رهطاً من الأدباء والأصحاب، دار الحديث عن الأدب وعما يمكن الأدباء السوريون في المهجر القيام به لبث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إذ يصبح قوة فعّالة في حياة الأمة، أحدهم رأى أن تكون لأدبـاء المهجر رابطة تـضم قواهم وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربيــة وآدابها. فلاقت الفكرة استحسـان كلّ الأدبـاء الحاضرين وهم: جبران خليل جبران، نسيب عريضة، وليم كاتسفليس، رشيد أيوب، عبد المسيح حداد، ندرة حـداد، ميخائيل نعيمة، وأقروا بإجماع الأصوات مباشرة السعي لتحقيق هذا الفكر ".[1]

يبدو أن الوقت لم يتسع لإتمام تنظيم الفكرة كما يبين "نعيمة " فيقول:" و إذا لم يكن من فرصة للبحث في كيفية تأليف الجمعية و قوانينها، دعا جبران خليل جبران الأدباء إلى عقد اجتماع في منزله". ويسرد نعيمة وقائع الجلسة فيقول:" جلسة الثامن والعشرين من نيسان سنة (1920 م) التأم تلك الليلة في منزل جبران الأدباء الآتية أسماؤهم : عبد المسيح حداد،، ندرة حـداد، الياس عطا الله، وليم كاتسفليس، نسيب عريضة،، رشيد أيوب، جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة" [2]

ويبين نعيمة أنه بعد المباحثة أقر الجميع مبادئ الجمعية وأورد صيغتها على الصورة الآتية :

1- أن تدعى الجمعية الرابطة القلمية، وبالإنكليزية (Arrabitah)

[1] – جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، دار نوفا، بيروت، 2009، ص234-235

[2] – جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، ص235.

2- أن يكون لها ثلاثة موظفين وهم: الرئيس ويدعى العميد، فكاتم السر ويدعى المستشار، فأمين الصندوق ويدعى الخازن.

3- أن يكون أعضاؤها ثلاث طبقات "عاملين " ويدعون عمالاً، فمناصرين ويدعون أنصاراً فمراسلين.

4- أن تهتم الرابطة بنشر مؤلفات عمالها، ومؤلفات سواهم من كتاب العربية المستحقين، وبترجمة المؤلفات المهمة من الآداب الأجنبية .

5- أن تعطي الرابطة جوائز مالية في الشعر والنثر و الترجمة تشجيعاً للأدباء.

انتخب المؤسسون في الجلسة جبران خليل جبرانعميداً للرابطة وميخائيل نعيمة مستشاراً، ووليم كاتسفليس خازناً، وكلف نعيمة بمهمة تنظيم قانون الجمعية.

وقام جبران خليل جبران بتصميم شعار الرابطة ونقش عليه:" لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء"[1] ، واتفقوا على مقولات فكرية عامة تمثل مبادئ الرابطة، أوردها فيما سماه نبذاً من روح الرابطة " ليس كل من سطر بمداد على قرطاس أدباً، ولا كل من حرر مقالاً أو نظم قصيدة موزونة بالأديب، فالأدب الذي نعتبره هو الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها" [2] ، والأديب" الذي نكرمه هو الأديب الذي خصّ برقة الحسّ ودقة التفكير وبعد النظر في تموجات الحياة وتقلباتها، وبمقدرة البيان عما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير"[3] .

تدل هذه النبذ على أهداف الرابطة في بعث أدب جديد يقوم على تطوير بناه الفكرية والفنية ويحمل هاجس الإبداع والابتكار من غير قطيعة مع التراث، وهو يثبت التواصل مع التراث بقول جبران: " إن هذه الروح الجديدة

[11] – المصدر السابق، ص237

[2] – نفسه، 172.

[3] – الأدب العربي في المهجر،: د. حسن جاد، دار الطباعة المحمدية، 1963، ص63.

التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في أسلوب جميل(...) ولا نقصد بذلك قطع كل علاقة مع الأقدمين"[1].

ألحّ شعراء الرابطة على إعلاء المشاعر، ونبضات الوجدان، و نفحات الروح في الشعر، فتجلت عذوبة الشعر عندهم فيما يلاقي الشعر المتصوف في عمق الروحانية والأحاسيس المتدفقة، وقد بيّن ميخائيل نعيمة في أسيقته النقدية العلاقة العميقة بين الأدب والمشاعر والروح :" هو الأدب و في السياق ذاته قال ميخائيل نعيمة: " فالأدب الذي هو أدب ليس إلا رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحق أن يدعى أديباً هو من يزود رسوله من قلبه ولبه "[2] .

وسعت الرابطة لنشر نتاج أدبائها الذي يتضمن مبادئها فجعلوا جريدة السائح منبرهم الأول ،[3]ونشطت في جمع الأدباء الموهبين حول أفكارها، بقصد جمع الجهود للحفاظ على اللغة العربية، وتطوير آدابها شكلاً ومضموناً، فعمدت إلى استعمال لغة وظيفية تحاكي لغة الواقع بعيداً عن التقعر و الغرابة و التعقيد، وعنيت بجماليات التصوير المبدع المجنح بالخيال والنأي عن الأساليب التقليدية التي جففت روح جماليات اللغة، وألهمت رغبة التجديد رواد الرابطة في إبداع ألوان متجددة من الشعر، و فنون نثرية متعددة، و تولد لديهم جراء هذا الشعر ما أطلق عليه الشعر الحر الذي شكّل لبنة أساسية في حداثة الشعر العربي، وفضلاً عن التجديد والتطوير، والإبداع في أشكال الفنون الأدبية العربية، شاعت في أشعار شعراء الرابطة أبعاد فلسفة تأملية في الظواهر الاجتماعية والفكرية، والبنى التكوينية للإنسان و الطبيعة، فتوشت أشعارهم بطيوف طوابع إنسانية كونية يندر أن شاعت في الشعر العربي، وطفحت أشعارهم كذلك بطوابع وجدانية حزينة بعثها تصعيد مضامين الحنين والشوق إلى الأوطان، كما انتشر لديهم وصف الطبيعة، واللجوء إليها على مذهب الرومانسيين حيناً، وحيناً ميلاً للوجودية، وأخرى تجليات وصفية خارجية أقرب إلى التمتع الوصفي بجماليات الطبيعة على مذهب شعراء الطبيعة العباسيين والأندلسيين في مجاراة للإحيائيين فنياً ومعنوياً، وبرز عند شعراء الرابطة المشاركة الوجدانية في أشعارهم لمختلف

[1] – جبران خليل جبران: ميخائيل نعيمة، ص 236.

[2] – الغربال، ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، ط7، 1964، ص27.

[33] – أدب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص585 وما بعدها.

قضايا شعوبهم، وأوطانهم القومية والوطنية والاجتماعية والإنسانية، فتجلت في أشعارهم أصداء أحداث أوطانهم بقوة، و تميّز شعراء الرابطة فضلاً عن براعة التخيّل و التجديد في التصوير والمعاني بتوظيف الرمز، واستثمار فضائل الإيحاء، وإعلاء موسيقا القصيدة الداخلية والخارجية، وإبداع توقيع المعاني في تموجات نفسية راقية دفعت الكثير من المغنيين إلى إنشاء ألحانها وغنائها لما في موسيقاها ومعانيها من جماليات و جدة .

لم تعمّر الرابطة القلمية إذ انفرط عقدها بوفاة عميدها جبران خليل جبران في المهجر سنة 1932م. [1]

ترتبط مجمل أفكار شعراء الرابطة القلمية ومبادئهم المتجذرة في رؤى فلسفية ارتباطاً وثيقاً بمضامين القيم الجمالية التي أسستها نظريات علم الجمال، ومضامين الفلسفة الجمالية، إذ كانت مضامين الدعوة إلى قيم الجمال والحق و الخير والإنسانية والوطنية بارزة في قصائد شعراء الرابطة، وهذا ما سوّغ لي اختيار هذه الدراسة وهي محكها النقدي و البحثي.

ثالثاً : الظواهر الإنسانية في الشعرالمهجري:

اتسم الشعر المهجري عامة، وشعر الرابطة القلمية خاصة بما لا يتمايز كثيراً منه ، بأن كثيره كان أدب رسالة إنسانية، و ألزم بعض رواده أنفسهم نفسه بعدم الانفكاك عن حمل مضمون تلك الرسالة في شتى موضوعاتهم، و"كانت الرابطة القلمية تلك الرابطة المباركة التي صنعت العجائب في النهوض بمستوى الأدب العربي الحديث" ، وجهد شعراؤه في صبغ تحديثهم بسمو الرسالة الإنسانية وفق ما ذهب أكثر دارسي الشعر المهجري، و خص عيسى الناعوري الشعراء المعنيين في هذه الدراسة بتجسيد الرسالة الإنسانية فقال" فجبران،و نعيمة و أبو ماضي ونسيب عريضة مثلاً اتخذوا من الأدب رسالة إنسانية مثالية، تتعالى على سائر الفروق و النزعات الإقليمية و الطائفية والقومية والدينية " [2]، و من غير شك أن هؤلاء الشعراء كانوا من رواد التغني بالوطنية والقومية، لكن التزامهم بسمو الرسالة الإنسانية لم يجعلهم مفارقين لها، بل رأوها محكاً لحضارة قوميتهم، فهي لا تتقوقع على ذاتها، لأنها تحمل أبعاد رسالة إنسانية، لذلك ارتكزت القيم الجمالية في أشعارهم إلى أساس

[1] – أدب المهجر، عيسى الناعوري، ص24.

[2] – المرجع نفسه، ص187.

إنساني، فكثر عندهم مخاطبة الأخ الإنسان، ويتجلى ذلك في مثال مشرق لنسيب عريضة يجسد قيمة السمو الإنساني في صرخة مباشرة تدعو إلى جلال الحب الإنساني وجماله ونبذ ما يحده منه:

يا ابن ودي يا صاحبي يا صديقي ليس حبي تطفلاً أو ثقالة

فأجبني بيا أخي يا صديقي وأعد إنها ألذ مقاله

وإذا شئت أن تسير وحيداً وإذا اعترتك مني ملاله

فامض لكنما ستسمع صوتي صارخاً يا أخي يؤدي الرساله

وسيأتيك أين كنت صدى حبي فتدري جماله وجلاله[1]

ويعلنها إيليا أبو ماضي صراحة أن رسالته الشعرية رسالة إنسانية، فهو لم يكتب الشعر لو لا محبته للإنسان أخيه أنى كان :

يا رَفيقي أَنا لَولا أَنتَ ما وَقَّعتُ لَحنا

كُنتَ في سِرّيَ لَما كُنتُ وَحدي أَتَغَنّى

أَلبُسُ الرَوضَ حَلاهُ إِنَّهُ يَوماً سَيُجنى

هَذِهِ أَصداءٌ روحي فَلتَكُن روحُكَ أُذنا [2]

أما ميخائيل نعيمة فتوغله في فلسفة وحدة الوجود، كان يوحده بمن يحب، والإنسان أنى وجد لأنهما أشقاء وجود:

أن السر الذي استترا

بروحك منذ ما خطرا

[1] – الأرواح الحائرة: نسيب عريضة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، 1946م.

[2] – ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، (الأعمال الشعرية الكاملة) زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، 1996م،ص 167.

ببال الكائن الأعلى

خيال العالم الأدنى

فصور من ثرى بشراً [1]

1- الهمس

ارتبط الأساس الإنساني في بناء القيم الجمالية عند نعيمة و أبوماضي وعريضة بفيض روحي وإحساس أخلاقي جمالي، واتسع ليمس مختلف القيم، لأنه مبدأ فكري، وفني في الصوغ الشعري عندهم، وكان الناقد محمد مندور أول من أطلق هذه الصفة على الشعر المهجري، مستنداً إلى مصطلح الهمس الذي جاءه من اطلاعه على الأدب الفرنسي، وقراءة النقد الأوربي[2]، وقد أراد مندور بالمصطلح أن يتغنى" الطبع في غير جهد، ولا إحكام صنعة، إنما هو إحساس بعناصر اللغة، واستخدام تلك العناصر في تحريك تلك النفوس وشفائها مما تجده" ويربط مندور الهمس بالبعد الإنساني للشعر" الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه لايمت إليك بسبب" ، وبذلك يرتبط الهمس بالإحساس الجمالي لأن الهمس مناجاة وبوح وجداني يثير التجاوب الانفعالي، والمشاركة الجمالية والوجدانية، والقيم الجمالية تتطلب هذا الإحساس لأن فيها مشتركات إنسانية كثيرة، وإن تفاوتت درجات تقييم القيمة جمالياً بين مجتمع وآخر، لكن الجميل لا يصل إلى حد نفي الجمال عنه مطلقاً عند مجتمع الآخر، و كذلك القبيح والجليل والسامي والمأسوي والسخري والوضيع، فإن فيها كثيراً من المشتركات التي تثير الانفعال بها في مختلف المجتمعات لأنها من قضايا الحياة الإنسانية التي تلتقي فيها مختلف المجتمعات، ويكاد الهمس يكون الطاغي في تجسيد القيم الجمالية المختلفة عند نعيمة وأبو ماضي وعريضة، فكانوا يعرضون القيم الجمالية وفق

[1] – همس الجفون: ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط5، 1988م، ص37

[2] – أدب المهجر: صابر عبد الدايم، دار المعارف، القاهرة، د.ت ، ص167.

رؤى ينطلق من الفردي إلى الجماعي ومن الشخصي إلى الموضوعي، وكان عرضهم يثير التعاطف الوجداني مع القيم، ويخلق الإحساس الجمالي بها، وهذا يكاد ينطبق على مختلف القيم التي جسدوها، فبناء الإحساس الجمالي بالقيمة مهما اعترته الذاتية، ومهما صبغه المزاج، لا يتكون إلا بمخاطبة حواس الآخرين والتأثير فيها، فالتعبير عن الجمال، والجلال، والمأساة، والسخرية، والقبح بوح وجداني ناتج من إحساس جمالي، فلا يقف الهمس عند نعيمة في تضمين الخطاب مباشرة مخاطبة أخي، بل يتعداه إلى مختلف القيم الجمالية عنده ففي قصيدة صدى الأجراس الذي يتماوج في بحر معانيها شك يرتبط بالمأسوي، والهرب إلى جمال الطبيعة ليعيش في نشوة الطبيعة الجميلة:

الزهر يعطر أنفاسي

والنهر يولد في رأسي

أشباً راقصة لخرير

الماء وصوت الأجراس

دن دن دن [1]

القصيدة بمجلها لحن وجدان عذب هامس يصدر عن طبع غير مصنع يدعو إلى الانطلاق إلى جمال الطبيعة ، والتشبع بعبق عالمها الذي حوله مملكة لنفس تتآخى مع الجمال، والإنسانية، وتهمس ألحانها لمشاركة الناس تمتعه بجمالها، والهمس ذاته نجده عند إيليا أبو ماضي في تجسيد قيمه الجمالية فعلى سبيل المثال في قصيدة "لبنان" التي يمتزج فيها الجميل بتصوير جمال طبيعة لبنان مع المأسوي الذي ينبع من حرقة الحنين والشوق إلى ذاك الجمال ،يقول:

نشتاقه والصيف فوق هضابه ونحبه والثلج في واديه

[1] – همس الجفون، ميخائيل نعيمة، ص44.

وإذا تمد له ذكاء حبالها بقلائد العقبان تستغويه

وإذا تنقطه السماء عشية بالأنجم الزهراء تسترضيه [1]

توقع هذه الأبيات لحناً وجدانياً تحمله همسات تفور بالأحاسيس، وتشيع باللفظ المملوء بالإحساس والتصوير البسيط الذي يمتح من الواقع أجواء حالمة تهمس، تشرك الحس الإنساني معها فيهتز لنغماته ومعانيه، وطراوة لفظه، ودهشة تصويره.

والشاعر نسيب عريضة الذي يغص شعره بالهمس في مختلف القيم الجمالية التي ظهرت عنده نجده في قصيدة إلى نفسي على سبيل المثال ينتفض على الحيرة والشك وعذابات الحياة التي أدخلت القصيدة مدخلاً مأسوياً ويدعو إلى السمو:

أزاهير هذي الحياة اقطفيها وأسرار هذه الحياة اكشفيها

ذممت الحياة ولم تعرفيها فهلا تأدبت ما أنت فيها

سوى زائرة [2]

يدعو عريضة نفسه بعد أن استغرقت في عذابات الحياة، وإخفاقها إلى التطلع إلى وجه مشرق فيها فأسرار الحياة الجميلة متخمرة في لحظات سعادة يجب قطفها، واكتشافها، والابتعاد عن الغوص في لجج الإحباط والمعوقات، فالنفس زائرة طارئة لهذه الحياة وعليها السمو على المآسي والتروي من جمال الحياة، وهي همسات منغمة تشرك الإنسانية في بوحها الشجي، وتطلعها إلى طبيعة الإشراق في الحياة ، وتجاوز العتمات .

من غير شك الهمس عند شعرائنا المعنيين بهذه الدراسة أوسع مجالاً وأكثر عمقاً من هذا العرض المقتضب إلا أننا أردنا أن نبين أنه من الأسس الفكرية التي بنت القيم الجمالية عندهم ، وهي من أحوال إلهام التأمل الفلسفي للوجود والطبيعة والإنسانية التي نسجها هؤلاء الشعراء صفحات مشرقة تبرق في رسالتهم الإنسانية.

[1] – ديوان إيليا أبو ماضي، ص 813.

[2] – الأرواح الحائرة: ص106.

2- التأمل

لم تكن ظاهرة التأمل من ابتكار شعراء المهجر إذ عرف التراث العربي هذه الظاهرة في مختلف العصور، إلا أنها أصبحت ظاهرة عامة عندهم، وشكلت ميزة اختصت بها أشعارهم، ولا سيما نعيمة وأبو ماضي وعريضة [1]، فاتخذوه منهجاً "حيث اطال شعراء المهجر النظر في ذواتهم، وما حولهم من الكائنات، كما أنهم انشغلوا بما يوجد في أعماق النفس، وانشغلوا بمشاكل الوجود، وقضايا الفناء والخلود " ، ووهبتهم هذه الميزة أفقاً تحديثياً في الشعر العربي ساقوا فيها إبداعات شعرية فريدة كان منها ما برز في تجسيد القيم الجمالية، فكانوا في تأملاتهم يتجردون من طبيعة الطين، ويسمون فوق الحياة، وفوق البشر، ويحلقون بأخيلتهم في عوالم مجهولة يحللون النفس الإنسانية، ويصورونها بدقة، ويحاولون إماطة اللثام عن أسرار الحياة وأسرار ما وراء الحياة " [2]

وتجلى ذلك على سبيل المثال عند نعيمة في قصيدة يا بحر التي تقوم كلها على تأمل البحر و تكوينه وحركاتها ، فجسد من خلال التأمل قيمة الجليل :

يا بحرُ يا بحرُ قل لي هل فيك خيرٌ وشرٌّ؟

هل في سكونكَ أمْنٌ وفي هياجكَ ذعرُ؟

أم في امتدادك يسرٌ وفي انقباضك عسرُ؟

وفي انخفاضك ذلٌّ وفي ارتفاعك فخرُ؟

وفي سكونك حزنٌ وفي هديرك بِشْرُ

وقفتُ والليل داجٍ والبحر كرٌّ وفرٌّ

[1] – أدب المهجر، عيسى الناعوري، ص88.

[2] – أدب المهجر: عيسى الناعوري، ص89.

فلم يُجبْنيَ بحرٌ ولم يجبنيَ برُّ [1]

و كان نسيب عريضة في جل ما يصدر عنه شعره يقوم على تأمل فلسفي، وذاع ذلك عنه وإبرز مثال رحلته الخيالية على طريق إرم ، أو قصيدته يا نفس التي جسدت الحيرة المأسوية، فطفق يناجيها ويقلب أحوالها التي لا يدرك كنهها:

يا نفس مالك والأنين تتألمين وتوءلمين

عذبت قلبي بالحنين وكتمته ما تقصدين

قد نام أرباب الغرام وتدثروا لحف السلام

وأبيت يانفس المنام أفأنت وحدك تشعرين [2]

ويكاد أن تكون مختلف أشعار إيليا أبو ماضي صادرة عن تأمل شعر، فنجده على سبيل المثال في قصيدة تأملات، يتأمل معنى الحياة وجمالها ويتمنى أن لا تسدل عليها أستار النهاية:

ليت الذي خلق الحياة جميلة لم يسد الأستار فوق جمالها [3]

ومن غير شك لم يكن التأمل عندهم في تجسيد القيم الجمالية منطلقاً من ذاتية ذوقية، أو مزاجية، فالتأمل عندهم مرتكز إلى فلسفات تعتقت في أنفسهم، وهم يؤسسون ثقافتهم التي تنوعت بين التراث العربي، والفلسفات الصوفية، والفكرية فيه، و اطلاعهم على الثقافات التي احتكوا بها في مهجرهم حية، أو قراءة، ولذلك سنقصر إبراز أساس التأمل على مرتكزين أساسيين هما الصوفية والرومانسية، لأنهما أشد حضوراً في تجسيد القيم الجمالية في أشعارهم:

[11] – الأرواح الحائرة، ص 179.

[2] – الأرواح الحائرة، ص87.

[3] – ديوان إيليا أبو ماضي، ص 604

3- الصوفية

لم تكن الصوفية طارئة في شعر نعيمة، وأبو ماضي وعريضة، كانت إحدى جذوات ثقافتهم التي توقد نار أشعارهم، ولا سيما حين تحدثوا عن الخلق، و الوجود والألوهة، لكن هذا الأساس لم يأخذ مداه في تجسيد القيم الجمالية على نحو يجعله أساساً فكرياً في بنائها كلها، وبرز فيما يوافق طبيعة الرسالة الإنسانية عندهم وفق القيم الإيجابية، فقد كان نعيمة يعتق في شعره نظرية وحدة الوجود، ويتحدث عن الروحانيات والمعتقدات من منظورها، فإنها في تجسيد القيم الجمالية لم تغب، فهي" إنّها نظرة الحلولية الروحية، نظرة القائلين بوحدة الوجود أو أحادية الكون الروحية، بحقيقة واحدة أبديّة سرمدية. وكلّ الحقائق الجزئية ليست سوى مظاهر تعود اليها."[1] فنجده في تجسيد قيمة الجميل للمرأة يعلن حبه الأزلي منطلقاً من فكرة وحدة الوجود:

فهاتي يداً وهاك يدي

على رغد على نكد

وقولي للأولى جهلوا

معاً كنا من الأزل إلى الأبد[2]

و لمحنا سابقاً أثر الصوفية في ابتهالاته التي تدعو إلى السمو، والأثر الصوفي البارز يكون أساساً فكرياً للقيم الجمالية الإيجابية مثل الجميل والسامي والجليل، وهذا ينسحب على عريضة وأبو ماضي إذ " الحب عندهم لا يتقوقع داخل مفهومه المحدود بحب المرأة الخاص، وإنما يتعدى ذلك النطاق إلى دائرة العالم الرحيب حيث يلتحم بالوجود التحاماً كاملاً، وبقضايا الإنسان، ووجدانه والطبيعة، وسحرها الخلاب " [3] ولذلك كان الحب عندهم

[1] – موسوعة ميخائيل نعيمة، جوزيف الخوري طوق، بيروت، ط1، 1999. ج4، ص101.

[2] – همس الجفون، ص107.

[3] – أدب المهجر صابر عبد الدايم، ص374.

يشمل الإنسان والطبيعة، وقضايا الخير والجمال، وتميز هذا الحب بصور" الفناء في المحبوب والاتحاد به مما يضفي على الحب عندهم الطابع الصوفي" [1]، ويجسد ذلك قول إيليا أبو ماضي :

أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي وبالحب قد عرفت الله [2]

وهو حب يملك جذوته الصوفية في مختلف القيم الجمالية التي جسدت جمال الإنسان والطبيعة وسموهما، وإذا كان عريضة لا يخالف منهجهما في بث الرؤى الصوفية في بناء القيم الجمالية، فإنه في" ملحمته الصوفية التي أسماها "على طريق إرم"، ضمنها من المعاني السامية الدقيقة ما يحمل القارئ على قراءتها مرة بعد أخرى ليستجلي سر جمالها. وقد نحا الشاعر فيها طريقة الصوفيين في وصف مقاماتهم ورحالاتهم من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فهي تذكرنا بقصيدة منطق الطير لفريد الدين عطار"[3] التي ترجمت عن الفارسية، والملحمة في جلها مزيج من السمو والمأسوي. فالقصيدة ملحمة تجسد رمز البحث عن معنى الوجود، فيحث فيها الشاعر صاحبه على التحليق في الخيال بحثاً عن عالم يرغبه، يقول:

قم نتخذ للمنى جناحاً يطير من عالم الحدود

عسى نرى في السماء درباً نسير فيه ولا نعود [4]

لقد كان الأساس الصوفي ركناً في تكوين محبة الإنسان والطبيعة ومناصرة الوجود الجميل والكشف عنه، وروحاً للرسالة الإنسانية التي شكلت هوية بارزة لتجربة نعيمة وأبو ماضي وعريضة الجمالية، وتسربت بمقادير مختلفة إلى روح القيم الجمالية التي جسدوها.

الرومانسية

[1] – المرجع السابق، ص375.

[2] – ديوان إيليا أبو ماضي، ص802.

[3] – الأرواح الحائرة ، المقدمة، ص6.

[4] – الأرواح الحائرة، ص197.

كانت الرومانسية من أبرز الاتجاهات التي تمحور شعر نعيمة وعريضة وأبو ماضي حول مرتكزاتها الفلسفية، وتشربت بها إبداعاتهم الشعرية في مختلف الموضوعات التي تناولوها، و في صلبها القيم الجمالية، وبناها الفكرية والفنية ، وجاء ذلك من نفوس هؤلاء الشعراء الظامئة للتجديد والحرية والانطلاق بدوافع موضوعية، ولدتها ظلمات المجتمع العربي في تلك المرحلة وما سادها من قهر وظلم واستبداد وجهل وتخلف، و أحس أكثر شعراء تلك المرحلة بثقل ظلمات الواقع، فاندفعوا يبحثون عن آفاق فكرية يجوبون فيها إشراق الحياة، والانتصار للجمال والخير والإنسان، وكان أشدهم حماسة شعراء المهجر ومنهم نعيمة وأبو ماضي وعريضة، وأسهمت البيئة الأمريكية التي كانت تضج بتوليد التحديث الفكري و الفني والحضاري باحتكاك هؤلاء الشعراء بالتيارات الأدبية الأوربية التي تعج أصداء إبداعاتها في أجواء المهجر، و دعم ذلك الدوافع الذاتية والنفسية التي تضج في أعماق هؤلاء الشعراء المتعطشين للتغيير و التجديد، فوجدوا ضالة الرومانسية التي وهبتهم توهيج مواهبهم، [1] وطبعت أشعارهم بخصائص من التحرر في الصياغة والتنوع في الموضوعات، والانطلاق الفكري، والخيال مستلهمين ذلك من الرومانسية الفرنسية [2] ، وليس مجال البحث في هذا السياق دراسة الرومانسية عند شعرائنا، بقدر ما هي إماطة اللثام عن أساس من الأسس الفكرية التي كونت التجربة الجمالية عندهم.

ومن غير شك أن بروز الرومانسية يكاد يعم مختلف القيم الجمالية التي عرضوها، لأنها أضحت من مكونات رؤاهم، وطوابع توجهاتهم الفكرية، فعلى سبيل المثال نجد ميخائيل نعيمة في قصيدة النهر المتجمد التي تحمل في عنوانها ثنائية الحياة و الموت، وهي قائمة دلالياً على تأمل الحياة والذات من خلال مشاهد الطبيعة فتتلاقح الرومانسية مع الرمزية في بناء مضمون رؤى الشاعر فيها، و تتنوع فيها القيم الجمالية إذا تبدأ برصد التحولات السلبية الطارئة على الطبيعة التي يمثلها النهر، فتمثل الجفاف و الموت، فتتسق مع المأسوي، ثم ينتشل الشاعر ذاته من تأمل ظلام النهاية بالدعوة إلى السمو الذي يتجلى بالأمل القادم مع دورة حياة الطبيعة :

وتكر موجتك النقية حرة نحو البحار

[11] – التجديد في شعر المهجر، أنس داود، ص142.

[2] – قصة الأدب المهجري: محمد عبد المنعم خفاجي، ص147

حبلى بأسرار الدجى ثملى بأنوار النهار

وتعود تبسم إذ يلاطف وجهك الصافي النسيم

وتعود تسبح في مياهك أنجم الليل البهيم [1]

زخرت الأبيات بلغة ذات دلالة جمالية على السمو رسختها معاني التفاؤل و الأمل، وتفردت ألفاظها بسلطة معجم الطبيعة:" موج، بحار، دجى، أنوار، النهار، النسيم، مياهك أنجم، الليل)، فبدت معاجمها اللغوية معاجم طبيعة بسبب تسلط الطبيعة على ذات الشاعر وفق الفكر الرومانسي، حيث تكون الطبيعة دائماً ملاذاً لذاوتهم و خطابهم الشعري، فكانت في القصيدة هي الأم و الأصل والرحم، والذات هي نسخة في ظلالها، و جاءت لغة النص إيحائية تشخيصية، تعكس ذات الشاعر الصافية، ولا تتقنع بالغموض و الالتباس، وتلك من مؤثرات الرومانسية في الصوغ الشعري، و كانت الصياغة الأدبية للصور ذات مصدر رومانسي لأنها عنيت بالإيحاء والجنوح إلى لخيال، وتموسقها على أنغام سلسلة عذبة، فكان السامي في المقطع مطبوعاً بالفكر الرومانسي الذي ينضح به الشاعر.

ويتسع تجلي الأساس الرومانسي في بناء القيم الجمالية عند إيليا أبو ماضي، ولا يغيب حتى في تجسيد القيم السلبية مثل القبيح، وتمثل هذا الاتجاه قصيدة الطين التي تبدأ بتصوير وضاعة الإنسان وتزدري تجبره وتعاليه:

نَسِيَ الطينُ ساعَةً أَنَّهُ طينٌ حَقيرٌ فَصالَ تيها وَعَربَد

وَكَسى الخَزُّ جِسمَهُ فَتَباهى وَحَوى المالَ كيسُهُ فَتَمَرَّد

يا أَخي لا تَمِل بِوَجهِكَ عَنّي ما أَنا فَحمَة وَلا أَنتَ فَرقَد

أَنتَ لَم تَصنَعِ الحَريرَ الَّذي تَلبَس وَاللُؤلُؤَ الَّذي تَتَقَلَّد

أَنتَ لا تَأكُلُ النُضارَ إِذا جِع ت وَلا تَشرَبُ الجُمانَ المُنَضَّد[1]

[1] – همس الجفون، ص11،12.

يذكر الشاعر الإنسان بمنبته (الحقير) وفق تعبير الشاعر ، وهو يريد نشأة من طين مهين، الذي يتناسى وضاعة تلك ، ويطفق يعربد، ويتجبر، ويختال بلبسه، وأمواله، ويمعن الشاعر في توبيخ هذه النزعة، والحث على التبرؤ من نزعة الغرور محتجاً لما يذهب بأمثلة من الطبيعة تشكل ثنائيات التناقض فيها (الفحمة والفرقد، والخل والشهد، والسراب، والآلي، و الكوخ والبناء المطور، الإشراق والظلمة، الطفولة والشيخوخة) وهو يهدف بذلك إلى إقناع الإنسان بنفاسة الذات الإنسانية، والنأي عن الغلواء والتكبر، ليؤكد رسالته الشعرية السامية التي تهذب نوازع الشر، وتستثير نوازع الخير والجمال والحق، و يمعن الشاعر في الاحتجاج لدعوته بعدالة الطبيعة، فالقمر يهب جماله وضوءه للفقير و الغني، و النجم لا يشيح بضوئه عن الفقير:

قمَرٌ واحِدٌ يُطِلُّ عَلَينا وَعَلى الكوخ وَالبِناءِ المُوَطَّد

إِن يَكُن مُشرِقاً لِعَينَيكَ إِنّي لا أَراهُ مِن كُوَّةِ الكوخِ أَسوَد

النُجومُ الَّتي تَراها أَراها حينَ تَخفى وَعِندَما تَتَوَقَّد[2]

وينتقل الشاعر من تجسيد قيمة الوضيع إلى السامي في فعل الطبيعة، ويقتدي بالفكر الرومانسي في استبطان نفسه، وسبر أسرارها وخفاياها، ويعكسها انعكاس هذا الاستبطان النفسي في مشاركة وجدانية تشمل البشرية كافة. وبرز بوضوح اتخاذ الشاعر الطبيعة ملاذاً أميناً من شرور الحياة، وقدوة سامية، فاندمج بها، وشخّصها لتغدو حية في تجربته الجمالية يتفاعل معها، ويستضيء منهجها في بناء الحياة و ترتكز القصيدة في خطابها إلى الهمس الوجداني المفعم بالإنسانية.

ولم ينأ عريضة في بناء القيم الجمالية المختلفة عن استحضار الأساس الرومانسي، فلم تكن المرأة الجميلة غير شقيقة طبيعة جميلة ممتزجة بها، ولا المأسوي إلا تجليات فكر رومانسي دفعه إلى الغوص في أسئلة الحيرة والشك، وولد السامي عنده في الاسترشاد بسمو الطبيعة، وأما الطبيعة الجليلة فكانت مفتاحاً لمصاريع الرومانسية

[1] – ديوان إيليا أبو ماضي، ص756.

[2] – الأرواح الحائرة، ص199

في رؤيته للحياة، وخير مثال على ذلك قصيدة البحر الحزين التي تجسد بحر أساه، لكنه يبدأ القصيدة بتجسيد قوة البحر، ومهابته وعظمته وسعته وهيجانه في سياق قيمة الجليل:

مررت بالبحر والأمواج هائجة تعلو وتزبد في جأش من الغضب

تلاطم الصخر أجبالاً فيقلبها مكسورة في رشاش شر منقلب

فقلت يا بحر يا صخاب ما فعلت هذه الصخور تعاديها بلا تعب

فقال لي بلسان الموج منكسراً وزفرة الريح من لج شج لجب

قد ضقت ذرعاً بنفسي من أساسي ولا ترثي الصخور لما في القلب من كرب[1]

تتوزع القصيدة بين الجليل والمأسوي، وفي الحالين تكون الطبيعة قدوة تسترشد، والذات باطنها الذي يكشف مكنوناتها عبر أسرار الطبيعة وخفاياها، فتمتزج الذات الشاعرة بالطبيعة، وتشاركها الإحساس الإنساني، فتقيم جسر المشاركة الوجدانية بين الشاعر والناس والطبيعة في أفق من الفكر الرومانسي الذي يتخذ الطبيعة سكنى، وسكينة، ومرشداً، وقدوة، ومنجم عوالم النفس البشرية.

لقد كان الفكر الرومانسي أحد الأسس الفكرية في بناء القيم الجمالية عند نعيمة وأبو ماضي وعريضة، لأنهم انتهجوه في تجربتهم الشعرية عامة، وكان تسربه إلى القيم الجمالية واضحاً، لكنه يتفاوت، فكثير من أسس القيم الجمالية ذات صبغة فكرية واقعية، أو مثالية، لكن لم تخل الأفكار التي قامت عليها القيم الجمالية من الطابع الرومانسي، لأنه توجه فكري عام تسرب إلى نسيج فكر هؤلاء الشعراء.

الخاتمة:

تدلنا قراءة القيم الجمالية عند نعيمة وعريضة وأبوماضي على ربطها بالنفع والخير، وهي تأتي في سياق دعواتهم الإصلاحية للإنسان والمجتمع، ومضمون الدعوة في أساسها يقوم على مبدأ النفع والخير والسلام للمجتمع

[1] – الأرواح الحائرة، ص 174.

والإنسان والحياة، وألح هؤلاء الشعراء على نشر رسالة إنسانية فحواها الجمال والسمو والخير والمحبة، وكلها دعوات ذات مضامين نفعية بمعناها الإنساني الراقي، ولا تمس النفعية وفق المبادئ الأنانية، بل يريدون بها خدمة الإنسان لرقي المجتمع وأن تسود المحبة والتكافل في سبيل بناء حياة سليمة مفعمة بالجمال والخير والسلام .

كما يدل استقراء معايير القيم الجمالية عند شعراء الرابطة القلمية، على أساس فكري في بناء القيم الجمالية وهي تنسجم مع روح دعواتهم الإصلاحية، ورسالتهم الإنسانية، لأن الشعر في أساس رؤاه يتضمن بناء المتعة والنفع مثله مثل كل فن يصدر عن مبدع يؤمن بأنه حاجة إنسانية، ينطوي على أهداف يجعل الإنسان غايتها بإمتاعه ونفعه.

قائمة المصادر والمراجع المستخدمة:

1- التجديد في شعر المهجر، محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، القاهرة،د.ت.

2- الأدب العربي في المهجر،: د. حسن جاد، دار الطباعة المحمدية، 1963م.

3- أدب المهجر، صابر عبد الدايم، دار المعارف القاهرة، د.ت.

4- أدب المهجر، عيسى الناعوري، دارالمعارف، القاهرة، 1977م.

5- الأرواح الحائرة: نسيب عريضة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، 1946م.

6- التجديد في شعر المهجر: أنس داود، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

7- التشكيل الأسلوبي في المهجري الحديث، أطروحة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ونقده، إعداد: محمد المين شيحة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر،2009م

8- جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، دار نوفا، بيروت، 2009م.

9- دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، مكتبة لبنان، بيروت، 1996م

10-دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتدقيق، محمد رشيد رضا، منشورات جامعة البعث، حمص، 1989م.

11-ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، (الأعمال الشعرية الكاملة) زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، 1996م.

12-شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري،تح،دإحسان عباس،مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1984م.

13-الشعر العربي في المهجر أمريكا الشمالية: د.إحسان عباس ومحمد يوسف نجم،ط2، دار صادر، بيروت، 1967م.

14-علم الجمال عند لوكاتش: د. رمضان بسطاويسي، محمد غانم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، االقاهرة، 1991م.

15-علم الجمال: بنديتو كروتشه، تعريب، بديع الحكيم، مراجعة، بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، المطبعة الهاشمية، عمان، 1963م.

16-الغربال، ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، ط7، 1964م.

17-فصول في علم الجمال، عبد الرؤوف برجاوي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1981م.

18-في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي: أحمد محمود حليل، دار الفكر، بيروت، دمشق، 1996م.

19-قصة الأدب المهجري: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، بيروت، 1980.

20-القيان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح، عمرو أبو النصر، مطبعة النجوى، بيروت، 1969م.

21-مبادئ علم الجمال الإستطيقا: شارل لالو، تر، مصطفى ماهر، تقديم يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1959م.

22-محاولات في الشعري والجمالي: وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 1995م.

23-مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981م

24-مفهوم الجمال في الفن والأدب، د.عدنان الرشيد، كتاب الرياض، العدد 101، الرياض، إبريل، 2002م.

25-مقومات علم الجمال عند الجاحظ، عزت السيد أحمد، مجلة التراث العربي، العدد 61، السنة 16، دمشق، تشرين الأول، 1995م.

26-المهاجرة والمهاجرون، خالد محي الدين البرادعي، وزارة الثقافة، دمشق،2006م.

27-موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية: ر.ف. جونسون، تر:عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978م.

28-موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1978م.

29-موسوعة ميخائيل نعيمة، جوزيف الخوري طوق، بيروت، ط1، 1999م.

30-النقد الأدبي: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1976م.

31-همس الجفون: ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط5، 1988م.

ملامح اجتماعيّة في رواية " سمر اللّيالي "

ل نبيل سليمان

رنا امير دواي

اشراف: د. يعقوب البيطار

ملخّص

لمّا كانت الرواية تهتمّ بالإنسان وبقضاياه الاجتماعيّة ، فإنّ دراسة الشخصيّة الروائية وعلاقتها بغيرها من عناصر السرد الروائي، هي وسيلة للتعرّف على الموضوعات الاجتماعيّة الإنسانية، وعلى فكْر الكاتب ورؤيته للحياة في المجتمع . يهدف هذا البحث إلى مقاربة الملامح الاجتماعيّة التي تُعنى بقراءة التجلّيات التي تبدو متمثّلةً باشتغال المبدع بتيماتٍ اجتماعيّة خاصّةٍ ، وهذا ما يتجلّى في عمله الرّوائي " سمر الليالي " التي حاولتُ قدر الإمكان دراستها دراسةً وافيةً .

الكلمات المفتاحيّة : الرّواية ، الشّخصيّة ، الاجتماعيّة ، المضمون ، السّجن.

ABSTRACT

Since the novel is a novel about humans and their social issues, the study of the fictional character and its relationship with other elements of the fictional narrative is a means of helping on personal and humanitarian issues, and on the writer's thought and vision of life in society. This research aims to approach the social features that are concerned with reading manifestations that appear to be represented by the work of creative people with special social themes, and this is evident in the work of the novelist "Samar Al-Layali," who is skilled in controlling the comprehensive study that she does.

Keywords: The novel, the personal, the social, the content, the prison.

انطلق " نبيل سليمان " من الواقع الاجتماعيّ في روايته " سمر الليالي" ومن تصوُّره للإنسان في المجتمعات العربيّة ، لهذا امتلأَت الرّواية بالإدانة والإشادة ، كما امتلأت بالمبالغة في تصنيف الشخصيَّات ، فبدا الإنسان أبيض أو أسود ، ولم يكن كالنّاس العاديّين ؛ يضمُّ بين جوانحه الخير والشّرّ ، ممّا أدّى في الكثير من ثنايا الرواية إلى تسطيح الشخصيّات ، أو كان سبباً رئيساً في وجود الشخصيّات المباشر، وصرفها عن خطّها التّصاعدي ، وحبسها في كثيرٍ من الأحيان في قوقعةٍ بقوالبَ جاهزةٍ.

لذا حاولت في هذا البحث دراسة رواية " سمر الليالي "، فقدّمتُ مدخلاً إلى عالم نبيل سليمان الرّوائي ، و قدّمتُ ملخصاً للرّواية ، ووضّحت أبرز المضامين الاجتماعيّة التي تناولتها الرّواية، وقمت بعرض الشخصيّات الرئيسة في الرّواية ، كما أشرتُ إلى دلالات المكان والزمان ودورهما في تصاعد الأحداث أو بطئِها، وأنهيت هذا البحث بخاتمة وثبت للمصادر والمراجع، ولقد لخّصت في الخاتمة الاستنتاجات التي تضمّنها البحث .

أهميّة البحث وأهدافه:

تكمن أهميّة البحث من كونه يسلّط الضّوء على مرحلة من مراحل إبداع الرّوائي نبيل سليمان ، هذه المرحلة مشغولة بعددٍ من القضايا الاجتماعيّة و السياسيّة وسواها وهي تجترح المعادلات الروائيّة لها ، وتمثّلها رواية " سمر الليالي " .

ولعلّ هذه الدّراسة تكون بداية دراساتٍ تتبعها في تناول أعمال نبيل سليمان الرّوائيّة التي تُعدّ مجالاً خصباً للدّراسة النقديّة ؛ وقد ظلّت بسبب من هذا أو ذاك أعمال نبيل سليمان بحاجة إلى دراسة أكبر في غير جانب بطريقةٍ علميّةٍ دقيقةٍ ، فتناولت الملامح الاجتماعيّة في رواية " سمر الليالي" لنبيل سليمان .

منهجيّة البحث :

يتّخذ البحث المتعلّق بدراسة العناصر السّرديّة من المنهج الوصفي المستند إلى نظريّة السّرد منطلقاً له ، فهو يوظّف مقولات السّرديّة محاولاً تحليل النّصّ الأدبيّ بصورة موضوعيّة تنطلق من داخل النّصّ الأدبيّ ، وهذه الدّراسة الوصفيّة تقوم على ملاحظة الظّاهرة ووصفها ثمّ تحليلها ثم استخراج النّتيجة وتعميمها ضمن الحدود المناسبة لذلك

مقدّمة :

إنّ الأدب في جوهره تعبيرٌ عن المجتمع ، والأديب هو ابن المجتمع ، يتأثّر أدبه به ، ويؤثّر فيه. وإذا كانت الصّلة بين الأدب و المجتمع وثيقة ، فهذا لأنّ الأدب هو عبارة عن نشاطٍ اجتماعيٍّ يتّخذ من اللّغة – التي هي من خلق المجتمع – أدلّةً له . وإذا كان الأدب –في أحد أهمّ تفسيراته– هو مرآة لعوالم البشر فإنّ ذلك أصدق ما يكون في الرّواية ، إذ إنّ طبيعتها تقوم على تصوير العمق الحضاري لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع ، ويتمّ ذلك عن طريق رؤى الكُتّاب التي تعكس شكل المجتمع من زوايا متعدّدة ، باستخدام لغة وأسلوب أدبيّ تصويريّ ، يجسّد في طياته موقف الكاتب ورؤاه المبيّتة[1]، أولئك الكُتّاب الذين تساعدهم أدواتهم الفنّيّة على التقاط صور حيّة لمجتمعهم بحيث يشعروننا " بأنّنا نوشك أن نكون جزءاً من بناء ذلك المجتمع" [2] .

فالرّواية –بهذا المعنى– ليست ترفاً أدبيّاً يتغيّا ملء الفراغات الثقافيّة ، ومن ثمّ اكتساب صفة الأدبيّة ، وإنّما هي " أداة فنّيّة للوعي يمكن بواسطتها رصد وضع (الأمّة) وتجسيد أزماتها العامّة من خلال شخصيّاتها الروائيّة الفرديّة " [3] ، وحين يوجد تغيّر ما فإنّ الرّواية هي أقدر الأنواع الأدبيّة على رصد ذلك التغيّر والتحوّل [4].

يشير" لوكاش" إلى أنّ الروّاية أدبٌ اجتماعيٌّ يعبّر عن المجتمع بكلّ تجلّياته: إيجابيّاته – سلبيّاته ، صفائه – شوائبه ، وكلّ ما يختزنه من أحداث وهموم ومصاعب ، وإذا كانت الرّواية أدباً اجتماعيّاً في المنظور اللّوكاتشيّ ، فالرّواية هي تعبير تمثيليّ – تخييليّ عن الفضاء العامّ للكون في أنموذجه الاجتماعيّ.

[1] انظر: لوكاتش ، جورج : نظريّة الرّواية وتطوّرها ، مبحث "توظيف الواقع اليوميّ" ، تر: نزيه الشّوفي ، ط1 ، دمشق ، 1987م، ص49.

[2] هينكل ، روجر : قراءة الرّواية " مدخل إلى تقنيّات التّفسير" ، تر: د. صلاح رزق ، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة ، ط2، 1999م ، ص 101 .

[3] عطيّة ، أحمد محمّد : الرّواية السّياسيّة " دراسة نقديّة في الرّواية العربيّة السّياسيّة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص17 .

[4] انظر : هينكل ، روجر : قراءة الرّواية ، ص 104 .

إنّ هذا يصدق على كلّ رواية فنّيّة ، ومنها الرّواية السّوريّة التي زخرت بتصوير الحياة الاجتماعيّة بما فيها من شرائحَ مختلفة ومهنٍ متعدّدة.

وعدما نذكر الروايات الاجتماعيّة لابدّ أن نذكر أسماء أدباء قاموا بتعرية مجتمعهم ، كما قاموا بالكشف عن أدقّ خفاياه وتناقضاته ، إذ سجّلوا أعظم مافي النّفوس البشريّة من مشاعرَ نبيلةٍ ، وعملوا على فضح الظّلم ، ومنهم الرّوائيّ نبيل سليمان .

مدخل إلى عالم نبيل سليمان الرّوائيّ :

عرف السّوريّون فنّ الرّواية عن طريق التّرجمة ، إلّا أنّهم كانوا السّبّاقين قبل غيرهم من باقي الأقطار العربيّة إلى إبداع أوّل رواية عربيّة فنّيّة بعنوان " غابة الحقّ " لفرانسيس المراش عام 1865 م ، وهي نصّ إبداعيّ يوفّر لنفسه شروط الفنّ الرّوائيّ بمعناه التّقليديّ[1]، أي أنّها نموذج مبكّر ومكتمل للرّواية العربيّة في العصر العربيّ الحديث .

وقد شهدت الرّواية السّوريّة تطوّراً كبيراً منذ مطلع القرن العشرين ، وحتّى الآن . إذ توالت حركتا التّرجمة والتّأليف في سورية ، وهما مستمرّتان ، ورغم أنّه لم يمضِ أكثر من قرن ونصف على دخول فنّ الرّواية سورية ، فقد قطعت رحلة طويلة رغم قصر تاريخها الفنّيّ[2] ، وتبوّأت مكانةً عاليةً بين الأجناس الأدبيّة ، وأصبحتْ " الجنسَ القادرَ على التقاط الأنغامِ المتباعدةِ والمتنافرةِ والمتغايرةِ الخواصّ لإيقاع عصرنا ، ،أطلق عليها " ديوان العرب المحدثين"[3].

ونتيجة للتّطوّر الكبير الذي أصاب كلّاً من شكل الرّواية ومضمونها في سورية توسّعَ الفارقِ بين الرّواية التّقليديّة المتمسّكة بالقواعد ، والرّواية المعاصرة المتحرّرة منها ، حتى بدت الأخيرة وكأنّها غريبة عن الأولى .

[1] ينظر : الصّالح ، نضال : معراج النّصّ " دراسات في السّرد الرّوائيّ " ، ط1 ، دار البلد ، دمشق، 2003 ، ص 58 .

[2] ينظر : رضوان ، محمد : محنة الذّات بين السّلطة والقبيلة ، دراسة لأشكال القمع في الرّواية ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق،2002 ، ص 7.

[3] الفريجات ، عادل : مرايا الرّاوية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000 ، ص 10 .

فالرّواية المعاصرة تختلف عن سابقاتها بقليل أو كثير بعناصرها وبنياتها وأساليبها، وكان هذا نتيجة دأب الرّوائيّين المعاصرين في البحث دائماً عن أشكال وعناصر ولغة جديدة ، سعوا من خلالها إلى تحرير النّصّ من القيود التي كبّلته : " كوحدة الزّمن ، ونمطيّة الشّخصيّة ، ووحدة الحدث ، والحبكة ، وتحرير النصّ من المذاهب الاجتماعيّة والأيديولوجيّة التي أثقلت كاهل الرّواية التقليديّة [1] ، وتمّ إدخال تقنيّات روائيّة حديثة على أيدي روائيين كبار معروفين على السّاحة العربية ، أمثال نبيل سليمان .

أعماله الرّوائيّة :

الرّواية هي الفنّ الذي اشتهر به نبيل سليمان في سورية ، وفي غيرها من الأقطار العربيّة ، وهو يعدّ بحقّ علماً من أعلام الرّواية السّوريّة ، فقد أغنى مكتبة الرّواية السّوريّة إلى الآن بروايات متنوّعة الشّكل والمضمون ، منها رواية (وينداح الطّوفان ، جرماتي ، المسلّة ، " سمر الليالي " ، في غيابها ، دلعون، مدائن الأرجوان، مدارات الشّرق...) وغيرها.

فمن حيث الشّكل جاءت روايات منها مستقلّة بذاتها ، ومنها على شكل سلسلة ، أطلق عليها اسم مدارات الشرق ، وتلوّنت مواضيعها ما بين التّاريخيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ.

يصعب النّظر إلى الشّخصيّة الرّوائيّة بمعزل عن المنظور الرّوائيّ، ومضمون العمل، ومؤشّراته. وهو ما يمكن للدّارس أو القارئ عموماً أن يستشّفه لدى استذكار روايات اطّلع عليها وأعجُب بها. فالشّخصيّة مهما كانت فاتنةً أو مميّزةً أو غريبة الأطوار فإنّ حياتها، أو حضورها مستمدٌّ من نجاعة التّصوير، ومن عمق المنظور الرّوائيّ، ولا حياة للشّخصيّة ولا أثر لها بعيداً عن المكوّنات الأخرى للعمل الرّوائيّ.

إنّ الرّوائيّ يختار شخصيّته انطلاقاً من نماذجَ إنسانيّة خَبِرَها وعاينها بصورة من الصّور، لا بدّ أن تشبه الشّخصيّة شخصاً ما ذا وجود في الحياة الواقعيّة للكاتب، لكنّ التّأثّرات في هذا المجال واسعة، فقد يكون الكاتب قد سمع بها مجرّد سماع من الآخرين، وقد تكون شخصيّةً سينمائيّةً أو مسرحيّةً تركت أثراً غائراً في نفسه، ولعلّها

[1] ينظر : الموسى ، خليل : ملامح في الرّواية العربيّة السّوريّة ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 2006 ، ص 19 .

تكون شخصيّةً تمظهرت له في أحلامه، ومغزى ذلك أنّ هناك مصادر قد يعيها الكاتب، وقد لا يعيها، ويكون مصدرها ذاكرة غائرة أو عالم اللّاوعي.

تظهر قضايا النّصّ الرّوائيّ من خلال شخصيّات الرّواية ، وإتقانهم للأدوار المطروحة إليهم ، وإنّ الرّوائيّ النّاجح هو من يبدع في صنعه للشّخصيّة الرّوائيّة المكتملة في خياله من حيث الإحساس، والحركة، والانفعالات، والملامح الشّكليّة، فكثيرٌ من الكتّاب يستعيرون شخصيّاتهم من الواقع ، ويصنعون مزيجاً من الخيال والحقيقة ، " فكلّ شخصيّة تحكي عالمها ودوافعها النّفسيّة، والإكراهات الاجتماعيّة التي حاكت شخصيّتها" [1].

الملخّص السّرديّ لرواية سمر الليالي:

الروائيّ نبيل سليمان هو أحد أبرز أدباء سوريا ؛ إذ تتميّز رواياته بالصّدق في نقل حقيقة الحياة ، وهذا ما سنجده في روايته "سمر الليالي" التي تحكي سيرة معتقلات سياسيّات ، ملقية الضّوء على ما يحدث داخل السّجون والمعتقلات، وما تلاقيه هؤلاء الفتيات من صنوف التّعذيب وألوانه وفنونه؛ ممّا يؤدّي إلى تغيّر مجرى حياة كلّ واحدة منهنّ ، وعبر سيرة كلٍّ من ريّا وشهد ولويز ولبيبة ، وأخريات غيرهنّ، سنتعرّف على الأحوال الاجتماعيّة و السّياسيّة المتردّية في ظلّ الأنظمة الدّكتاتوريّة والقمعيّة التي تصادر الحريّات وتكمّ الأفواه ، ممّا يؤدّي إلى انعدام الأمن والاستقرار وسيطرة الفوضى، وستأتي الأحوال الاجتماعيّة في الطّابور الخلفيّ للأحداث، مشيرةً إلى أنّ تردّي الأوضاع الاجتماعيّة ما هو إلّا نتاج طبيعيّ لتلك الأوضاع السّياسيّة.

تقدّم الرّواية رؤيا عن واقعٍ اجتماعيّ ، وتسعى إلى هجاء مظاهر النّفاق الاجتماعيّ والسّياسيّ والدّينيّ ليبرز رؤياه ، إنّما نستشعر ذلك كلّه من خلال قراءتنا للرّواية ، رؤيا عميقة تسلّط الضّوء على المخابرات وأجهزتها ، وتفضح ممارساتهم ، رؤيا سياسيّة اجتماعيّة واقعيّة للعالم .

[1] ينظر : معتصم ، محمد : بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ العربيّ ، دار الأمان، الرّباط ، ط1 ، 2007م ، ص 178.

جاءت الرّواية في خمسة أسمار ، وكلّ سمر بمثابة الفصل ، سوى أنّ هذه الأسمار تضجّ بملامح للمجتمع عبر ما تسرده من عيش الشباب في المجتمع خاصّة في نهاية القرن العشرين في الفضاء العربيّ.

الملامح الاجتماعيّة في الرّواية :

يشير الروائيّ إلى مضمون روايته من خلال جملة من المشكلات الاجتماعيّة التي يؤمن بضرورة تصحيحها ، لأنّ تراكمها يمنع من تطوّر المجتمع ، ومنها : تراجع القيم الأخلاقيّة ؛ فمن الموضوعات الاجتماعيّة التي حمّلها الروائيّ رؤيته :

المرأة والجنس : يكشف الروائيّ عن رؤيته إلى المرأة والجنس في ثنايا الرّواية ، فيتحدّث عن المقدّم زاهر قائلاً : " ليلحق هو بوداد إلى الاستراحة ، يحملها على ساعديه ، ويدور بها على حافة المسبح : خذروف جنّ هو ، وهي فراشةٌ تأتي على كأس الويسكي جرعة واحدة ، وتقفز إلى المسبح أو يرميها بنفسه ويقهقه ، والسّمكة تتلوّى ، وزاهر ينقضّ ...."[1].

يفضح نبيل سليمان التفسّخ والانحطاط اللّذين أصابا ذوي السّلطة والنّفوذ ، وأسهما في التفكّك الاجتماعيّ ، كما يشير إلى التّطوّر الاجتماعيّ المنحرف الذي أصاب مقتلاً في العلاقة بين الرّجل والمرأة ، ورؤية الروائيّ تقوم على الانتقاد اللّاذع لهذا الانحراف ، حيث اتّخذ شكل السّخرية المبطّنة أحياناً ، إذ نقرأ " اقتادها العقيد زاهر إلى استراحة سجن النّساء أو إلى استراحة مدير المركز الأمنيّ، واغتصبها ثمّة ، ونسيها ليالٍ ثمّ أعادها إلى السّجن " [2].

ولعلّ هذه الإشارات كافية كي تبيّن جانباً من رؤية نبيل سليمان إلى العالم القائم ، إلى مايتغلغل في أحشاء المجتمع من تناقضات وتجاوزات تنشئ طبقة متفسّخة متجرّدة من القيم الأخلاقيّة جميعها .

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 2000 م ، ص 30 .

[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 228.

تتبدّى رؤية الكاتب ناقمةً على الظّلم ، ثائرةً على القمع الذي تتعرّض له شخصيّات الرّواية ، هؤلاء اللواتي تمثّلن الشّريحة الأكثر ثقافةً في المجتمع ، إذ تُحرَمن من التّعبير عن آرائهنّ ، وتُلاحقن وتُقطَع لقمة عيشهنّ . وقد يكون في هذا تحذيرٌ لغيرهم من النّاس عندما يفكّرون في مواجهة المفاسد والأمراض الاجتماعيّة التي تتفاقم يوماً بعد يوم ، هذه النّقمة التي يومئ إليها الكاتب دليل موقفٍ ينحاز بوضوحٍ إلى القيم الإنسانيّة التي يؤمن بها ، يقول : " تدور لويز حول نفسها مثل دجاجةٍ أو بطّةٍ أو إوزّة أو أرنب أو ديك رومي أو حمل صغير يُشوى على نار هادئة ، وينهال قمر الزّمان بالخيزرانة على ساقيّ لويز ، شعرها ، ثدييها الصّغيرين ، فخذيها ، كتفيها ، وجهها ..." [1] ، ولعلّ الإسهاب في تفاصيل التّعذيب الجسديّ يُثير النّقمة في نفس القارئ ، ويجعله متعاطفاً مع السّجينات ، مستنكراً بشاعة العمل بأكمله .

إنّ رواية " سمر الليالي " في محصّلتها تعدّ رصداً يكاد يكون تسجيلياً للنّضالات السّياسية والاجتماعيّة التي تقدّمها المرأة ، حيث الوعي النّسائي العالي للحياة والواقع الراهن :

" قال مهنّد مواصلاً حديثه :

- يا حبيبتي يا ريّا للضّرورة أحكام ، الضّرورات تبيح المحظورات.

قالت وهي تدير ظهرها له :

- يا حبيبي يا مهنّد أنا ولدت في ظل قانون الطّوارئ، وأنت أيضاً. خائفة أن نموت والطّوارئ هي الطّوارئ. إلى متى سيظلّون يكتمون أنفاسنا ونحن عاجزون؟

قال وهو يقف وينفض الرّمل عن شعر صدره:

- ما من مطرح في الدّنيا إلّا وفيه من الفساد مقدار، ومن الظّلم مقدار ونصّ. البارحة واليوم وبكرة وإلى أبد الآبدين.

قالت كأنّها تخاطب البحر السّاجي :

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 192 .

- أنا أريد أن أقاوم هذا الفساد. أريد أن أقاوم هذا الظّلم " [1] .

والرّواية تقدّم البطولات النّسائيّة المدهشة والعظيمة ، وحيث القدرة العجيبة على احتمال التّعذيب الوحشي والصّبر على شتى أنواع المذلّة والقهر والتي تأتي على أجمل ما يمتلك الإنسان، رواية " سمر الليالي " تبدو للوهلة الأولى شاعريّة حالمة في عنوانها، لكنّ مضمونها أبعد ما يكون عن السّمر، وعن سمر الليالي. صحيح أنّ الليالي حاضرة سواء بظلمتها وضياعاتها وبرودتها، أو بمجمل الأحداث التي ترى في الظّلام ستراً لممارساتها، إلّا أنّ السّمر غائبٌ وعصيٌّ على الحضور، فسهر الليالي تحت سياط التّعذيب والضّياع والقهر.

وإذا كانت المعاناة الكبرى التي تقدّمها الرّواية تخصّ أصحاب ومعتنقي الأفكار ، فأين تقع معاناة الإنسان العاديّ المسحوق وسط هذا الكمّ المرعب من الملاحقة والاضطهاد والتّعذيب؟ خصوصاً وإنّ السّلطة تلاحق وتحقّق مع الجميع ، كما يأتي على لسان بتول إحدى شخصيّات الرّواية : " أبي الله يرحمه كان من مؤسّسي حركة القوميين العرب. أمّي الله يرحمها من الرّائدات في الحركة النّاصريّة، وزوجي من روّاد حزب البعث العربي قبل أن يصير حزب البعث العربيّ الاشتراكيّ. زوجي فلسطينيّ، كان صديق أبي الحميم وخصمه اللّدود. أنا يا عزيزتي عشت هذا النّسب الشّريف كلّه، من حزب إلى حزب، حتى انتهيت إلى هذا المطبخ.." [2] ، فهذه الشّخصيّة عانت التّعذيب ، والاعتقال رغم نسبها السّياسيّ العظيم ، لتنتهي في مطبخ سجن النّساء.

لقد أورد الكاتب أساليب التّعذيب والبطش، بما يقدّم صورة مرعبة للسّجن والسّجان، أساليب تبدأ بالملاحقة والمراقبة والاعتقال والسّجن، وتنتهي بالسّجن الانفراديّ ، وبأنواع شيطانيّة من التّعذيب الجسديّ والنّفسيّ والاعتداء الجنسيّ، للدّرجة التي يبدو فيها السّجن قاصماً للظّهر والعمر، يدعو المناضل لأن يكفر بما يعتقد، ليردّد:

" – بعلمنا كفرت بالنّاصرية؟

– تظاهرت بالكفر لأخرج من هذا القصر.

– حدا بيحكي بالوحدة العربيّة اليوم غير المجانين؟

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 54 .

[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 166–167 .

ويأتي صوت آخر يردّد وجعه :

حدا بيحكي اليوم بالشّيوعية غير المجانين ؟ " [1].

رواية " سمر الليالي " تخوض في المسكوت عنه، تسلّط الضّوء على بؤر مظلمة ومرعبة وموحلة ، تجسّد ملامح شخصيّاتها حتّى ليظنّ القارئ أنّه سبق ورأى ، وتعرّف وجالس هؤلاء البشر ، إنّه واقعٌ اجتماعيّ معيش . ومن المضمون إلى الشّكل ، والعلاقة بين الشّكل والمضمون هي علاقة جدليّة ، فالشّكل هو الكيفيّة التي يُصاغ بها المضمون ، والمضمون هو الموقف الاجتماعيّ للكاتب ، ويتمثّل في وقائعَ ، وأحداث اجتماعيّة . [2] ومن مقوّمات الشكل : المكوّنات البنائيّة في الرّواية من الشّخصيّة والزّمان والمكان والوصف واللّغة ..التي يسخّرها الكاتب في خدمة الدّلالة الاجتماعيّة .

الشّخصيّات في الرّواية :

" تمثّل الشّخصيّة الحكائيّة مكوّناً مركزيّاً في السّرد الرّوائيّ ، فهي " مدار المعاني الإنسانيّة ، ومحور الأفكار والآراء العامّة" [3] ، وتشغل موقعاً مهمّاً في البنية الرّوائيّة ، وتأتي أهميّتها من كونها عنصراً أساسيّاً من عناصر اهتمام الفنّ الرّوائي بتصوير المجتمع الإنسانيّ الذي يشكّل الشّخص العمود الفقريّ فيه ، والقوّة الواعية التي يدور في فلكها كلّ شيء في الوجود ، ومن كونها أيضاً " العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشّكليّة الأخرى كافّة بما فيها الزّمنيّة والمكانيّة الضّروريّة لنموّ الخطاب الرّوائيّ واطّراده " [4] .

إنّ الشّخصيّات المعالَجة في النّصّ الرّوائيّ مستقاة من واقع تاريخيّ اجتماعيّ محدّد ، من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها ، فهي تعيش مع شخصيّات أخرى ، تتفاعل وتتعلّق بها ، وهذه الشّخصيّات صورٌ لغويّة وتعبيراتٌ عن عالم اجتماعيّ متكامل ، حتّى أنّنا نستطيع أنْ نجد هذه الشّخصيّات في الواقع الذي نحيا فيه ، بأسمائها

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص217

[2] ينظر : عصفور ، جابر : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ،القاهرة ، 2014م ، ص 111 .

[3] هلال ، محمد غنيمي : النّقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت 1987 ، ص562 .

[4] هلال ، محمد غنيمي : النّقد الأدبي الحديث ، ص20 .

وأفعالها ، إلّا أنّ النّصّ الرّوائيّ ، يعيد إنتاج هذه الشّخصيّات وفق الرّؤية الجماليّة والإيديولوجيّة للكاتب الذي استطاع من خلال شخصيّات الرّواية أنْ يقدّم لنا رؤيته للمجتمع كما يراه .

قدّم نبيل سليمان هويّة متكاملة لشخصيّاته الروائيّة ، فقد بثّ سماتِها الجسديّة ، والنّفسيّة ، والاجتماعيّة، والأخلاقيّة ، والثقافيّة هنا وهناك في ثنايا فصول الرواية ، والشخصيّة الرّئيسة هي ريّا حسّان العيد التي تمثّل البطل النموذجيّ الذي ينتمي إلى مجتمع تنعكس صورته في الرّواية .

تركّز الرّواية على شخصيّة "ريّا" و"شهد"، مع أنّهما لا تنتميان إلى حزب معيّن، فالشّخصيّة الرّئيسة " ريّا" مُدرّسة لمادّة التّاريخ في الثّانويات، تربطها علاقات شخصيّة ببعض الحزبيّن والحزبيّات من المعارضة اليساريّة والإسلاميّة، وكلّ جريرتها إذن هي هذه العلاقات ، وحرصها الصّريح على الدّفاع عن أصدقائها وانتقاد خصومهم، وهو الجرم الذي لم يغفره لها رجال الأمن.

و شخصيّة "شهد" و " لويز " و" لبيبة " شخصيّاتٌ ثانويّة في الرّواية ، ولعلّ اختيار الكاتب شخصيّاتٍ نسائيّة من هذا النوع لمكان الصدارة في روايته، أن يكون اختياراً مقصوداً يهدف للإشارة إلى أنّ النّظام الحاكم لا يفرق كثيراً بين العاملين المنظّمين في أحزاب المعارضة والآخرين العاملين في المرافق العامّة، دونما انتماء حزبيّ ، فالجميع مدانون في نظر النّظام ويحاسبون بالمعيار ذاته، والأساليب عينها، ما داموا يحملون أفكاراً متشابهة. وهذه الشّخصيّات النّسائيّة ، نتعرّف عليها في ثنايا الرّواية التي قسّمها الرّوائيّ نبيل سليمان إلى أسمار ، وكلّ سمر يحيل إلى ما ترويه هذه الشّخصيّات النّسائيّة .

فالسّمر الأوّل : ليالي ريّا .

السّمر الثّاني : ليالي شهد .

السّمر الثّالث : ليالي شهد وريّا .

السّمر الرّابع : لياليهنّ .

السّمر الخامس : لياليها : لياليا .

ريّا حسّان العيد: مدرّسة تعلّم التّاريخ وتتعلّمه ، وهي شخصيّة مستقلّة لا تنتمي لأيّ اتّجاه سياسيّ ، تتعرّض لعدّة اعتقالات لمجرّد الاشتباه بها ، فهي تصاحب بعض الشّخصيّات المشبوهة " اعتقلتموني أوّل مرّة وحقّقتم معي ، واعتقلتموني ثاني مرّة وحقّقتم وأنتم تعرفون أكثر منّي أنّي لا أنتمي إلى حزب أو جماعة ، وأنا والله العظيم يا نضال صدّقت قبل أن أتخرّج من الجامعة أنّ كلّ مواطن متّهم حتى تثبت إدانته أو براءته ، وصدّقت أن لا فرق بين مؤيّد ومعارض " [1] .

تدخل السّجن ، وتتعرّض لمختلف أنواع التّعذيب ليصل الأمر إلى حدّ اغتصابها من قبل العقيد " زاهر" مدير سجن النّساء ، " الرّجل بلا اسم ولا صفة يصير أصابع تشدّ شعر ريّا إلى الخلف ، فينخلع منها قلبها وتجحظ عيناها وتهجم على وجهها شفتا الرّجل أو شارباه أو حاجباه المقرونان ، ورأس ريّا ينخلع منها كما تنخلع البصقة من شفتيها ، والآهة من صدرها ، والصّيحة من حلقها والدّمعة من مقلتيها"[2] .

وبعد اعتقالها بدأت تعلن رفضها لكلّ ما يدور حولها ، وبدأت تنفي ما تعلّمته وتدرك أنّه كان كلاماً ينفع كحبر على ورق لا أكثر، " الإنسان بحقوقه ، إذا كان يملك حقوقه فهو إنسان ، وإذا فقد حقّاً منها ، فقد من إنسانيّته قدراً ، وتحيون . إذا فقد حقوقه جميعاً صار حيواناً.

ثمّ هامست شهد :

أنا اليوم حيوانة يا شهد . أنت اليوم حيوانة . في نهاية القرن العشرين صرنا حيوانات يا شهد . نحن جميعاً حيوانات نلاقي القرن الحادي والعشرين . ليتنا كنّا حيوانات في زريبة من زرائب بريجيت باردو.....سأعمل على أن تكون لي ولك حقوق الحيوان" [3] .

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 138 .
[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص132 .
[3] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص59 .

وبعد الإفراج عنها فكّرت في المصير الذي ينتظرها بعدما حملت من العقيد "زاهر" ، وبحثت عن طبيب لكي تجهض" ستجري خلف ابن عمّها نضال لعلّه يرضى بها ثيباً..... . ستدمدم لأيّ رجل يرضاها "[1].

يبدو التّاريخ قدراً عاشته " ريّا" وضاعت عبر سطوره ، وأدركت متأخّرة أنّها آمنت به وتعلّمته وعلّمته ، ولكنّها ظلّت أسيرة له ، إذ صار التّاريخ ماضياً يؤرّقها ولا يسمح لها بأن ترتاح ، ومستقبلاً لا يمكن أن تغيّره أو أن تهرب منه، " سيمضّها أنّها ، وهي التي درست التّاريخ وتدرّسه ، تتوه دوماً بين الحاضر والماضي، فتشكو للبحر تيهها ، إذ يؤكّد لها أنّ التّاريخ هو الحاضر الذي يمور في أحشائه الماضي والمستقبل" [2].

ونجد شخصيّة " شهد خيري" المهندسة النّاشطة من أجل حقوق الإنسان ، لم تتمكّن من إكمال تعليمها العالي ، ولم تُقبَل معيدةً في كلّية الهندسة، لأنّها ابنة شهيد سياسيّ معارض ، وتأخّر توظيفها سنوات طويلة حتى حصلت فيما بعد على وظيفة متواضعة في شركة الكهرباء، وجمعت إلى جانب وظيفتها العمل في مكتب للمحاماة أيضاً ، وستتعرّض شهد كسابقتها للاعتقال والسّجن والتعذيب؛ لأنّها تنتقد الأوضاع العامّة وكبت الحريّات في البلاد.

يصوّرها الرّوائيّ وهي تجلس على مقعد في الحديقة ، وهي في حالة إثارة "دسّت كفّيها تحت إبطيها، فسرى دفء لذيذ. تحلّب ريقها والتحم فخذاها، ثم أخذ أحدهما يحفّ بالآخر. مسّد الكفّان الإبطين وأطراف الثّديين ثم تسلّلا إلى ظاهر الفخذين فباطنهما،... غداً تترك " شهد" بيت الشّهيد، فتشتريه السّتّ فردوس وتفتح فيه وكراً... غداً تترك " شهد " مكتب الأستاذ عبد الحكيم، ليكون لها الوقت كلّه،... لن تزيل الشّعر على عجل. ستتملّى من صدرها ومن بطنها ومن عانتها ومن فخذيها، كما كانت تفعل قبل أن تجمع مع الجامعة مكتب المحاماة... "[3] .

أبدع الرّوائيّ نبيل سليمان في وصف الشّخصيّات النّسائيّة في روايته " سمر الليالي " ، فها هو يطالعنا بالصّفات المادّيّة الجسديّة للشّخصيّة الرّئيسة ريّا العيد ، فهي جميلة الجسد ، وقد جاء وصف هذه

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص229 .
[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 231- 232 .
[3] سليمان ، نبيل : سمر الليالي: ص85، وينظر: ص86-87 .

الشّخصيّة عن طريق الإخبار على لسان صديقتها شهد ؛ إذ تقول : " كان يا ما كان في سالف العصر والأوان بنت اسمها ريّا حسّان العيد جبهةٌ كالمرآة المصقولة ، يزينها شعرٌ حالك كأذناب الخيل ، وحاجبان كأنّما خُطّا بقلمٍ أو سُوّدا بحمم ، تقوّسا على مثل عين ظبيةٍ بعين مهرة ، وبينهما أنفٌ كحدّ السّيف الصّنيع تحميه وجنتان كالأرجوان في بياضٍ كالجمان فيه فمٌ كالخاتم لذيذ المبسم ، فيه ثنايا غرّ ذات أشر تقلب فيه لسان ذو فصاحة وبيان ، وتلتقي فيه شفتان تحلبان ريقاً كالشّهد إذا دُلّك في رقبة بيضاء كالفضّة رُكّبت على صدرٍ مثل صدر الدّمية ، وعضدان مدملجان يتّصل بهما ذراعان ليس فيهما عظم يمسّ ولا عرق يجسّ بكفّين دقيقٌ قصبهما ، ليّنٌ عصبهما ، تعقد لو شئت منهما الأنامل في صميم الصّدر تعالى ثديان كالرّمّانتين تحتهما بطنٌ طُويت طيّ القباطيّ المدمجة والعكن كالقراطيس المدرجة ، وحول العكن سرّة كالمدهن المجلو ، وخلفها ظهر كالجدول ينتهي إلى خصرٍ لولا رحمة الله لهوى على كفلٍ يقعدها إذا نهضت وينهضها إذا قعدت كأنّه دعص الرّمل لبّده سقوط الطّلّ يحمله فخذان كأنّما قلبا على نضد من الفيروز فوق ساقين خذْلتين كالبردتين والوسط توشّى بشعرٍ أسود كأنّه حلق الزّرد ، فتبارك الخالق " [1].

نوّع الرّوائيّ نبيل سليمان في استخدام الوسائل التي يعتمدها الرّوائيّون في رسم شخصيّاتهم ، فلجأ إلى تقنيّة إخبار الشّخصيّات عن غيرها ليقدّم بعض الصّفات الخارجيّة الجسديّة لشخصيّاته ، إذ أوكل إلى شهد مهمّة تقديم الشّكل الخارجي لشخصيّة ريّا كما ظهر لنا من المقتطف السّابق ، إذ وصفت وجه ريّا بتفاصيله الدّقيقة (الجبهة ، الشّعر ، الحاجبان ، العين ، الأنف ، الوجنتان ، الفمّ ، ...) ، لتنتقل إلى وصف مفاتن جسدها (العضدان ، الأنامل ، الثديان ...) بدقّة متناهية تعكس جمالها الأخّاذ الذي كان دافعاً لإغراء المسؤول الأمني ودفعه للاعتداء على ريّا ، وهذا ما كان يبتغيه الرّوائيّ من رصف الصّفات الجسديّة لإظهار البعد الأخلاقي والاجتماعي لاغتصاب هذه الشّخصيّة في السّجن .

ولم يكتفِ الكاتب بتصوير الصّفات الجسديّة للشّخصيّة ، إذ يتجلّى وصف صفات الشّخصيّة النّفسيّة من خلال رصد الحياة التي تعيشها هذه الشّخصيّة في الرّواية ، فشخصيّة ريّا في " سمر الليالي " عاشت تحوّلاً نفسيّاً سلّط

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 146-147.

الرّوائيّ الضّوء عليه من خلال إظهار قوّة شخصيّتها ، وشجاعتها ، وثباتها في المواقف قبل اعتقالها ، وظهرت تلك الصّفات عن طريق الإخبار على لسان والدتها ، تقول : " ريّا إذا عزمت على أمر ، فلن تتراجع ، وعمر ليس هنا حتّى يشكمها " [1].

إذ ظهرت الثّقة بالنّفس في شخصيّة ريّا ، وقدرتها على اتّخاذ القرار ، وهذا ما يبدو جليّاً من خلال الحوار الذي يعكس جرأتها ، وتحدّيها لأحد رجال الأمن الذي جاء لاستدعائها من دوامها في المدرسة ، لتتبدّل طرقة الرّوائيّ من الإخبار إلى الحوار لرصد صفات هذه الشّخصيّة ، ووظيفة هذا الحوار الكشف عن ملامح الشّخصيّة الانفعاليّة ، وقد استخدم الرّوائيّ نبيل سليمان الحوار بوصفه تقنيّة مساعدة للوصف والإخبار في بناء شخصيّاته الرّوائيّة ، يقول : " على ريّا – كما أوضحت مدام زكيّة باعتداد إثر انصراف الشّابّ الأجلح – ألّا تتأخّر عن العاشرة من صباح غد الأربعاء ، وكما سخرت ريّا من مرام زكيّة ، قد تكون سخرت من الشّابّ الأجلح :

- لن أوقّع على استلام دعوتك الكريمة .

قال الشّابّ بهدوء :

- المهمّ أن تحضري في الموعد المحدّد .

قالت ريّا بحزم :

- لن أحضر .

قال الشّابّ وهو ينهض :

- أرجو ألّا نضطرّ إلى إحضارك بالقوّة .

- جرّبوا .

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 18 .

قالت ريّا ، ثمّ عادت إلى غرفة المدرّسات ...

....

....

ريّا الوحيدة تتكثّر : واحدة يمضّها انتظار الاعتقال ...واحدة تتسلّى بلعبة الانتظار ....، واحدة تتساءل : لماذا يعتقلوني ؟

توحّدت ريّا وتكوّرت .." [1].

لينقلنا الرّوائيّ إلى الحالة النّفسيّة الجديدة المنهزمة للشّخصيّة ريّا بعد ثباتها ، وصلابتها لتحظى هذه الشّخصيّة بالانكسار والعذاب في السّجن بعد الحريّة والأمان والثّبات قبل دخولها السّجن ، فقد تجلّت هذه الشّخصيّة ضعيفة ، منكسرة ، يائسة ، وقد تبلورت هذه الصّفات عن طريق الحوار مع شخصيّة شهد :

" قالت ريّا :

- اسخري كما يحلو لك ، ولكن لاتنسي أنّك تعيشين في زرائب العرب .

قالت شهد :

- يأسك أقتل من يأس مهنّد . هذا كلام العاجزين .

.....

- أين ريّا التي تريد أن تخرج وحدها في مظاهرة ؟ " [2].

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 21-22 .

[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص 59 .

ويتولّى الرّوائيّ نبيل سليمان تجسيد صفات الشّخصيّة الجديدة لريّا بعد خروجها من السّجن ، إنسانةً مهزومة ، وقد خسرت مهنتها في التّدريس ، وتلاشت حقوقها .

فكان هذا التبدّل النّفسي في صفات الشّخصيّة من القوّة إلى الضّعف ، من الأمان إلى الخوف كفيلاً بتسليط الضّوء على الواقع الاجتماعي والسّياسي المتردّي الذي أراد الرّوائيّ من خلال تحوّلات الشّخصيّة النّفسيّة نقله للقارئ .

فبعد خروجها من السّجن أضناها البحث عن عمل في مدينة" لا عمل فيها لامرأة لا عمل لها إلّا أن تتعلّم التّاريخ وتعلّمه " [1] ، ثمّ فكرت بالهجرة إلى أيّ بلد عربيّ، لكنّهم أكّدوا لها أن" لا عمل في بلاد العرب –وما شابهها – لامرأة لا عمل إلّا أن تتعلّم التّاريخ وتعلّمه ، بدأت تبيع كتبها بالبخس إلى مكتبة الجاحظ ومكتبة آفاق" [2] ، ولكنّ الكتب التي باعتها أُعيدَ قسمٌ منها لأنّ الهوامش ملأى بالتّعليقات مثل : السّيرة النّبويّة وإحياء علوم الدّين ، ومقاتل الطّالبيين والفهرست والقصاص وتواريخ الطّبري والمسعودي والبلاذري .... وصارت تقرأ الكتاب وتتفحّصه قبل أن تبيعه ، ولكنّها عندما عادت لقراءة تلك الهوامش سقطت أسيرةً بين يدي التّاريخ من جديد وصارت تلك الهوامش كالكتب " سجناً من التّاريخ أو تاريخاً من السّجن يطويها في غياهبه"[3] ، إذ صارت ترى ذلك الشّخص الذي بلا اسم أو صفة يتمثّل أمامها بزيّاد ابن أبيه ، ويأمر بالمثلة في رأس عمرو بن الحمق ، و يتعيّن ذلك الشّخص بالمعتمد بن عبّاد وهو يزرع حديقة قصره بالرّؤوس التي يقطعها ، و يتعيّن ببشر بن مروان الذي يسمّر يديها ويصلبها ...هو ..... ، وهي تنتقل من عصر إلى آخر لترى الصّورة ذاتها متكرّرة لكن بأسلوب جديد وأسماء جديدة ، وعصراً فعصر ، وخلافة فخلافة تتكرّر الأحداث ذاتها مع هؤلاء الذين حملوا رايات المعرفة عبر العصور ، وصنعوا التّاريخ الحقيقيّ الذي لا تزييف فيه ولا حشو ، ولكنّها خرجت بعد ذلك من أسر التّاريخ ، وأخيراً تبدّى لها الرّجل بلا صفة أو اسم " الحجاج" الذي أمر بأن يُطاف بها على حمار، وبلفّها عارية

[1] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ،ص 252 .
[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص252 .
[3] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص253 .

بالقصب المشقوق ، فصاح به هامش ممّا همّشت به ريّا بعض كتبها ، فعاد الحجاج رجلا بلا صفة ولا اسم ، و حُلقت لحيته، وطافت به على حمار ، ثمّ عبّأت بنفسها الكتب التي همّشتها في علبتين من الكرتون ، وأودعتهما في السّقيفة ، وظلت لياليَ تكابد الجدع والصلب والشّيّ والتّكسير والسّلخ والاغتصاب وسواه ممّا عاشت في ذلك" السّجن من التّاريخ أو التّاريخ من السّجن [1].

لقد عاشت" ريّا" أسيرة التّاريخ الذي قرأته وعلّمته لطالباتها ، واكتشفت أنّنا لا نزال نعيش الماضي الذي عشّش في أعماقنا وما عدنا قادرين على الخروج من أسره .

وإنّ الجمال الجسديّ لشخصيّة " ريّا " الأنثويّة قد أتى به المؤلّف ليلبّي الوظيفة الموكولة إليه بشكلٍ جيّد ، ولعلّ هذه الصفات الجسديّة قد سبّبت ل ريّا الإساءة ، وكانت مبعثاً للشرّ والأذى لصاحبتها ، ومن الطّبيعيّ أنْ تُوَظّف تلك الإشارة في الكشف عن بُعدٍ أخلاقيّ واجتماعيّ .

ويمكن تلمّس المضمون السّيكولوجي لشخصيّةٍ ما بالوقوف أمام الحياة الداخليّة التي تعيشها تلك الشخصيّة ، " أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة " [2] . وقد وجدنا أنّ ملامح ريّا النّفسيّة قبل دخولها السّجن كانت شعوراً بالثقة بالنّفس يبلغ حدّ الإفراط ، جريئة بشكلٍ يفوق ماعند بنات جنسها . لقد أدّى التبدّل في شخصيّة ريّا العيد هدفه في خدمة استراتيجيّة الرّواية ، فالتّشكيل النّفسي الذي عايشته ريّا هو التّشكيل المطلوب لما أراد نبيل سليمان تحقيقه في الرّواية .

إذ تتناسب هويّة ريّا الاجتماعيّة مع هويّتها من النّاحيتين الجسديّة والنّفسيّة . لقد مات والدها بعد محاولته الفاشلة لتزويجها من ابن عمّها نضال ، ولكنّ يُتمها هذا لم يؤثّر في تأمين مستقبلها الوظيفيّ، مع ما يعكس من إيجابيّة في نظر الآخرين إليها ، وربّما كان له انعكاس إيجابيّ في استقلاليّتها . وبعد تسريحها من الوظيفة أحسّت أنّ مقاومتها قد ضعفت ، وأنّ مكانتها الاجتماعيّة قد تراجعت ، ولاكت الألسن سمعتها نتيجةً لعلاقتها المشبوهة

[1] ينظر : سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص252-256.

[2] بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ص 212 .

بالعقيد زاهر ، ولعلّ من الطبيعيّ أن تتحدّد سماتها الاجتماعيّة وفق ما أراد الكاتب انسجاماً مع الدّور الذي يمكن أن تؤدّيه في الرّواية .

لقد رصد نبيل سليمان من خلال شخصيّة" ريّا" في عمله الروائي" سمر الليالي" الفساد والظلم في المجتمع اللذين صارا عرفاً متوارثاً منذ بدايات التّاريخ ولا يزال مستمرّاً تجاه المرأة ، وربما تقول الرّواية عبر طيّاتها لنا أنّ هذا الظلم وتلك الوحشيّة سيظلّان ما بقيت البشريّة في كلّ زمانٍ ومكان .

الزّمان والمكان في الرّواية :

ومن ناحية بناء المنظور الرّوائي على مستويي الزمان والمكان ، يطلّ علينا الرّاوي في الرّواية في المرحلة الحاضرة التي ماتزال تُرخي بظلالها على الواقع ، وتترك تأثيراتها المتعدّدة والمتنوّعة . هذه المرحلة تشهد انتهاء قرن وبداية قرن جديد ، مع كلّ ما يمور بين هذا وذاك من متغيّرات تشمل جميع الأصعدة ، وتطال جميع المرتكزات الحياتيّة ، الماديّة منها والمعنويّة . ولم يقتصر الأمر على التغيّرات الظّاهريّة ، وإنّما تجاوزتها لتصل إلى حدّ العبث والتّفريط بجملة من القيم الأخلاقيّة المتوارثة .

تجري أحداث الرّواية في السّنوات الأخيرة من القرن العشرين ، ويستدلّ على ذلك من كون ريّا _ بطلة الرّواية _ قد وُلدت عام سبعةٍ وستين ، وهي لمّا تكمل الثّلاثين من العمر عندما زُجّ بها في السّجن ، فتكون أحداث الرّواية قد غطّت تلك الحقبة من تاريخ المجتمع السّوريّ ، وفي نظرةٍ عجلى إلى ذلك إلى ذلك المجتمع نرى أنّه يضطرب بما تراكم فيه من ثقافات : منها ما كان ذا طابعٍ محلّيّ ، ومنها ما كان متأثّراً بالفكر والإعلام والثّقافة الغربيّة ، في ظلّ هذه الظّروف الاجتماعيّة التي بيّنها الكاتب من رشوة وصراعٍ على النّفوذ وظلمٍ تجري الأحداث ، ومن الطّبيعي أن يضمّنها موقفه غير المُعلَن من الكون والحياة ، منطلقاً من القيم الأصيلة التي يؤمن بها ، والتي تتعارض مع كلّ ما يراه في المجتمع .

تتفاعل المكونات الرّوائيّة عن طريق سلسلة من التداخلات التي تربط فيما بينها، وفيما يخص الشخصية، فإن شبكة علاقاتها تمتد لتصل إلى باقي المكونات، فـ " أيان وات " يرى أن معالم شخصيات الرّواية لا تتحدد إلا

إذا وضعت في إطار من الزمان والمكان المعينين[1]، وتحتاج الرّواية إلى أمكنة متعدّدة تواكب تطوّر الأحداث و حركة الشّخصيّات[2] .

إنّ علاقة الشّخصيّة بالمكان تقوم على منطق التأثيرات المتبادلة بين البنيتين، فالمكان الرّوائيّ هو : " الأرضيّة التي تشدّ جزئيّات العمل كلّه، فهو إن وضح وضح الزّمن الرّوائيّ، وإن درس بعناية فهمت الشّخصيّة، وإن تناوله الرّوائيّ بصدق تاريخيّ وصدق فنّيّ مكّن عمله في أن يمتدّ في التّاريخ" [3] ، وهو تصوّرٌ يعطي المكان أهميّته المناسبة؛ لأنّه بنية مركزيّة في كلّ رواية أيّما كانت سماته أو تمظهراته، بل قد يؤسّس أحياناً " علّة وجود الأثر"[4]، أي أنّ مكوّنات الخطاب الرّوائيّ قد تتضافر من أجل صناعة مقولة المكان، لاسيّما وأنّ هذه المقولة كثيراً ما تكون محاولة للإمساك بالمكان وجماليّاته بإزاء التّحوّلات الناحتة في الأمكنة والأشياء القريبة من الإنسان، من هنا نستطيع أن نعي قول باشلار: " إنّ المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضيّ التّكميليّ، بل إنّ علاقته بالإنسان علاقة جوهريّة تلزم ذات الإنسان وكيانه" [5] ، أمّا الشّخصيّة فإنها تمارس تأثيراً مشابهاً في المكان، يرسم صور العلاقة فيما بينهما، إذ " إنّ ظهور الشّخصيّات ونموّ الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكانيّ في النّصّ، فالمكان لا يتشكّل إلّا باختراق الأبطال له وليس هناك بالنّتيجة أيّ مكان محدّد مسبقاً، وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن المميّزات التي تخصّهم" [6]، لذلك فليس هناك مكان يتمتّع بالأفضليّة على حساب مكان آخر، لأنّ علاقة الشّخصيّة بالمكان هي ما يكشف عن مستوى

[1] ينظر: وات ، أيان : ظهور الرّواية الإنكليزية ، تر : يونيل يوف عزيز ، الموسوعة الصّغيرة (78) ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1980م ، ص 22 .

[2] ينظر : الفيصل ، سمر روحي : بناء الرّواية العربيّة السّوريّة (1980 –1990)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1995م ، ص 253.

[3] النّصّير ، ياسين : الرّواية والمكان – دراسة في فن الرّواية العراقية، الموسوعة الصّغيرة (57) ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1980 ، ص6.

[4] بورنوف ، رولان ، أوتيليه ، ريال : عالم الرّواية ، تر : نهاد التكرلي ، مر : فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991م ، ص 92 .

[5] المرزوقي ، سمير ، شاكر ، جميل ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً،(مشروع النشر المشترك) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الدار التونسية للنشر ، 1986 م ، ص 160 .

[6] بحراوي ، حسن : بنية الشكل الرّوائيّ، ص 29.

التّداخل أو الانفصام الذي يخضع بالضّرورة – لتوجّهات الرّوائيّ ، إذن فالمكان الرّوائيّ وليد النّصّ قبل أيّ توصيف " لذا فباستطاعة أيّ مكان أن يكون متميّزاً إذا ما صدقت حاسّة الأديب الفنّان في البحث أو الغوص وراء عناصر تميّزه، ولم يكن منساقاً – قبل أن يبدأ – وراء الأفكار والأنماط السّائدة، أو مزمعاً البحث عن مكان – مجرّد مكان – يحلّ فيه أفكاره المبيّتة" [1].

إنّ علاقة الشّخصيّة بالمكان تتنوّع وتختلف تبعاً لتجلّيات المكان الرّوائيّ ف ميشال بوتور يقول: " وبحسب معرفتي لا توجد رواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أنّ الرّواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاماً تنقلنا إلى أماكن أخرى" [2] ، لذا سيكون علينا أن نرصد المستويات المتعدّدة للعلاقات التي تولّدها التّأثيرات المتبادلة بين الشّخصيّة والمكان، إذا علمنا أنّ المكان والشّخصيّة كلّاً منهما يحفر في الآخر تأثيرات سطحيّة أو عميقة الغور.

أمّا لجهة المكان في رواية " سمر الليالي " فلم يحدّد الكاتب المدينة التي تجري فيها أحداث روايته ولم يسمّها ، ولأنّها ذات واجهةٍ بحريّة فقد تكون اللاذقيّة أو طرطوس أو أيّة مدينة ساحليّة سوريّة أخرى ، ويختار من المدينة : المكتب والمدرسة والسّاحة والسّجن والمنزل والبقاليّة مسرحاً للأحداث ، ويشكّل نبيل سليمان الأمكنة من خلال تطوّر الأحداث وتناميها بتدرّج وسلاسة محكَمين ، هنالك تأثير واضح لا يمكن تجاوزه بين الشّخصيّات الرّوائيّة والمكان ؛ إذ ليس هنالك من العناصر السّرديّة ما ينافس المكان في الدّور الأساسيّ في التّأثير المباشر في الشّخصيّات وسير الحدث الرّوائيّ ، وقد كان المكان الرّوائيّ الحامل الأهمّ لكلّ مجريات أحداث رواية " سمر الليالي" ، كما شكّل نقطة التقاء جمعت الشّخصيّات على اختلاف إيديولوجيّاتهم ، وانتماءاتهم ، وآرائهم ..... فقد شكّل (السّجن) من حيث هو مكان روائيّ حيّزاً واسعاً مفتوحاً على احتمالات ورموز لا حصر لها ، ففي البداية تطالعنا الشّخصيّة " ريّا حسّان العيد " المثقّفة المثقّلة بالقلق والتطلّعات قبل نقلها إلى المركز الأمني ثمّ إلى

[1] عبد الله ، د. محمد حسن : الريف في الرّواية العربية، سلسلة عالم المعرفة (143) ، الكويت ، 1989م ، ص298.

[2] بوتور ، ميشال : بحوث في الرّواية الجديدة ، تر : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1971م ، ص61

سجن النّساء . لقد جعل العالم الجديد الذي نُقلَت مكرهةً إليه ، من الزّمن جزءاً من الحال الانفعاليّة التي ألفت نفسها فيها . هنا " يصبح بإمكان بنية الفضاء الرّوائيّ أن تكشف لنا عن الحال الشّعوريّة التي تعيشها الشّخصيّة ، بل قد تسهم في التحوّلات الدّاخليّة التي تطرأ عليها " [1] ، ويظهر السّجن أحياناً بمعناه المادّي وهو تلك الغرفة الضّيّقة ذات الأمتار الثّلاثة والزّاوية والباب الحديديّ والجدار والقضبان النّازلة من السّقف والإضاءة الخافتة التي ترخي عليها " ظلالاً شوهاءَ متطاولة ومبتورة وغليظة وقصيرة ورجراجة فلا تدري ريّا إن كان هذا الظلّ لغصن أو لعمود الكهرباء ، وذاك لساق عابرة أو لسيارة ، وكلّ ظلّ ينادي ريّا باسم ، والأسماء ترتسم على حديد الباب كما ترتسم الكلمات على أيّ من جدران الزّنزانة" [(2)] .

ويمكن القول : إنّ دور المكان هنا لم يعد زاويةً خارجيّةً للرّؤية ، وإنّما مكان للإطلالة على الذّات المنكسرة الذّليلة التي تئنّ تحت وطأة التّعذيب الجسديّ والنّفسي في آنٍ واحد .

إذا كان للسّجن مثل هذه الزّاوية من الرّؤية التي تمثّل الذّات المعانية محوراً لها ، فإنّ العالم الخارجيّ لم ينجُ من الاصطباغ بالرّؤية ذاتها ، فيكون كلٌّ من عالم السّجن والعالم الخارجيّ قد حمل وجهة نظر منفصلة عن المحيط ، ليحلّ محلّها عالم الذّات بكلّ ما فيها من بؤسٍ وشقاءٍ وقهرٍ اجتماعيّ .

لغة الرّواية :

أمّا اللّغة في الرّواية ؛ فعلى الرّغم من أنّ شخصيّات الرّواية جميعها من المثقّفات والمتعلّمات وصاحبات الانتماءات المختلفة؛ فإنّ اللّغة التي يتحدّثن بها هي لغة تستخدم الألفاظ الحادّة والجارحة التي لا نسمعها إلّا في الشّارع ، فكلّ الأشياء تسمّى بمسمّياتها ، وجميع الشّخصيّات تستخدم مستوىً لغويّاً واحداً، وحتّى الشّخصيّات الذّكورية في العمل تستخدم المستوى اللّغويَ نفسه. فلغة ريّا لا تختلف عن لغة لويز ، أو لغة لبيبة أو حتّى عن لغة العقيد زاهر أو الرّائد فادي؛ الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن ماهيّة هذه اللّغة: هل هي حقّاً لغة الشّخصيّات،

[1] بحراوي ، حسن : بنية الشّكل الرّوائيّ ، ص 30 .

[2] سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص135 .

أو أنّها لغة الواقع الذي يرصده الرّوائي، أو أنّها لغة الرّوائيّ نفسه؟! وللوقوف عند بعض الشّواهد التي تدلّ على طبيعة اللّغة المستخدمة في الرّواية، والألفاظ التي تشير إلى أسماء الأعضاء الذّكريّة والأنثوية، والأفعال الجنسيّة بحرفيّتها[1] .

وإذا كانت تلك اللغة يُسكت عنها في بعض الأحيان بحجة واقعيّتها، فيجب ألّا ننسى أنّ الفنّ ليس انعكاساً آليّاً للواقع، أو تصويراً فوتوغرافيّاً لما يحدث فيه. فإذا لم تخدم هذه الألفاظ أو تلك اللّغة النّاحية الفنّية في الرّواية فإنّ ذكرها يسيء للرّواية بوصفها فنّاً أدبيّاً راقياً، وليست نقلاً حرفيّاً للواقع.

خاتمة :

وهكذا نجد : أنّ رواية " سمر الليالي " لنبيل سليمان ترصد الأحداث السّياسيّة في وقتها الحاضر، وظلال تلك الأحداث على الحياة الاجتماعيّة. ولابدّ من الإشارة إلى أنّ كلّ شخصيّة أنثويّة هي عبارة عن نموذج يمثّل شريحة واسعة من شرائح المجتمع، ولذلك فنحن نعايش نماذج إنسانيّة تعكس الواقع بمختلف وجوهه.

- إنّ موضوع المرأة / الرّجل مثّل جانباً مهمّاً من جوانب الحياة الاجتماعيّة داخل الرّواية ، وتتفرّع عنه مجموعة من القضايا التي تنطوي على كيفيّة ممارسات البالغين وسلوكهم ، ويتضمّن جوهر النّظرة إلى مسألة العلاقات بين الجنسين ، مع ما يتفرّع عنها من أخلاقيّات .
- إنّ شخصيّة المرأة في الرّواية تمثّل جيلاً معاصراً بكلّ ما يحمل من هموم ، وبكلّ ماعنده من تطلّعات . إذ نجد بناء شخصيّة المرأة قد تمّ وفق تخبّط في الحياة ، حاولت شخصيّة المرأة من خلاله أن تحقّق ما تحلم به ، إلّا أنّها ضلّت السّبيل ، وقد يكون ذلك بسبب من الانطلاق والرّؤية الفرديّتين ، فجاءت النّتيجة عجزاً متّسماً بالمأساويّة عند غير شخصيّة من شخصيّات الرّواية .

[1] ينظر: سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، ص86، 129–130، 133–134، 203، 218، 230، 256.

- إنّ الشخصيّات عجزت عن تحويل الدّوافع الفرديّة الذاتيّة إلى دوافع جماعيّة في مجتمعٍ يتّسم بالهشاشة والانفلاش ، ويكاد يفقد هُويّته وركائز استمراره .
- شكّل السّجن مكانيّاً عالماً مغايراً للشّخصيّات عندما مثّل دور العائق الكبير الذي حال دون تحقيق الطّموحات والآمال لهذه الشّخصيّات .
- استخدمَت الشّخصيّات جميعها مستوى لغويّاً واحداً ، فكانت اللّغة خادماً لأفكار الكاتب التي أراد إيصالها إلى المتلقّي .
- ومهما يكن من أمر ، فإنّ الرّوائي " نبيل سليمان " قد أفاد من ثقافته وقدّم لنا شخصيّات متعدّدة الاتّجاهات والمواقع ، رصد من خلالها أزمات المجتمع السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة وغيرها ، وذلك بتقديمه نماذج لشريحة من المثقّفين الذين انجرفوا في تيّار الحياة المتطوّرة ، ولم تُجدهم العلمانيّة ولا الثّقافة نفعاً ، إنّما عادت عليهم بالضّرر الفادح ، وقد استطاعت كلّ شخصيّة أنثويّة أن تحمل وجهة نظر الكاتب إلى العالم من حوله ، وهذا يدلّ على مقدرة فنّيّة لا تحتاج إلّا للقلائل من الكُتّاب المبدعين في ميدان الرّواية الحديثة .

المصادر:

- سليمان ، نبيل : " سمر الليالي " ، دار الحوار ، اللاذقيّة ، ط1 ، 2000م .

المراجع العربيّة:

- بحراوي ، حسن : بنية الشّكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990م .
- رضوان ، محمد : محنة الذّات بين السّلطة والقبيلة ، دراسة لأشكال القمع في الرّواية ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق،2002.
- الصّالح ، نضال : معراج النّصّ " دراسات في السّرد الرّوائيّ " ، ط1 ، دار البلد ، دمشق، 2003 .
- عبد الله ، د. محمد حسن : الريف في الرّواية العربية، سلسلة عالم المعرفة (143) ، الكويت ، 1989م.
- عصفور ، جابر : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ،القاهرة ، 2014م.
- عطيّة ، أحمد محمّد : الرّواية السّياسيّة " دراسة نقديّة في الرّواية العربيّة السّياسيّة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1981م .
- الفريجات ، عادل : مرايا الرّاوية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م .
- الفيصل ، سمر روحي : بناء الرّواية العربيّة السّوريّة (1980 –1990)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1995م.
- المرزوقي ، سمير ، شاكر ، جميل ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً،(مشروع النشر المشترك) ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الدار التونسية للنشر ، 1986 م.
- معتصم ، محمد : بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ العربيّ ، دار الأمان، الرّباط ، ط1 ، 2007م .
- الموسى ، خليل : ملامح في الرّواية العربيّة السّوريّة ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 2006 م .

- النّصّير ، ياسين : الرّواية والمكان – دراسة في فن الرّواية العراقية، الموسوعة الصّغيرة (57) ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1980م.
- هلال ، محمد غنيمي : النّقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت 1987م.

المراجع المترجمة :

- بوتور ، ميشال : بحوث في الرّواية الجديدة ، تر : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1971م .
- بورنوف ، رولان ، أوتيليه ، ريال : عالم الرّواية ، تر : نهاد التكرلي ، مر : فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991م .
- لوكاتش ، جورج : نظريّة الرّواية وتطوّرها ، مبحث "توظيف الواقع اليوميّ" ، تر: نزيه الشّوفي ، ط1 ، دمشق ، 1987م.
- هينكل ، روجر : قراءة الرّواية " مدخل إلى تقنيّات التّفسير" ، تر: د. صلاح رزق ، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة ، ط2 ، 1999م .
- وات ، أيان : ظهور الرّواية الإنكليزية ، تر : يونيل يوف عزيز ، الموسوعة الصّغيرة (78)، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1980م.